

VILNIAUS UNIVERSITETAS

LINA KAMINSKAITĖ-JANČORIENĖ

KINAS SOVIETŲ LIETUVOJE: SISTEMOS RAIDA IR FUNKCIJŲ KAITA
(1944–1970 m.)

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, istorija (05 H)

Vilnius, 2014 metai

Disertacija rengta 2007–2013 metais Vilniaus universitete.

Mokslinis vadovas:

Doc. dr. Nerijus Šepetys (Vilniaus universitetas, humanitariniai mokslai,
istorija – 05 H)

TURINYS

IVADAS 5

1. *Kino politika pokariu: struktūrų kūrimas ir visuomenės sovietizacija?* **52**
 - 1.1. Institucinis-administracinis kino reikalų valdymo formavimas **56**
 - 1.2. Kinas bendroje agitacinėje ir propagandinėje struktūroje **61**
 - 1.3. Rimtesnio susirūpinimo kino reikalais pradžia **68**
 - 1.4. Bandytas pagerinti kino padėtį **74**
 - 1.5. „Chroniškos“ bėdos ir tų bėdų priežasčių paieška: naujas posūkis **81**
 - 1.6. Repertuaro politikos formavimas ir spragos: ką žmonės žiūrėjo? **83**
 - 1.7. Repertuaro ir kino platinimo politikos diegimas: ką žmonės turėjo matyti? **91**
 - 1.8. Kino rodymo ir žiūrėjimo ypatybės: šiokiadieniai kine pokariu **98**
 - 1.9. O kas toliau? Postalininės kino rodymo ir repertuaro slinktytys **107**
2. *Kino studijos genezė: dokumentinio, vaidybinio kino gamyba ir kūryba* **117**
 - 2.1. Kino studijos darbuotojų branduolio formavimas **121**
 - 2.2. Dokumentinis kinas: nuo „altrealybės terpės“ kūrimo iki meno **131**
 - 2.3. Vaidybinis kinas: nuo „sorealistinio“ kanono iki naujų formų paieškos **145**
3. *Anapus ekrano: kino kūrimo ir filmų kontrolės sistema* **171**
 - 3.1. Išorinė kino filmų kontrolės schema: „kontrolės piramidė“ **172**
 - 3.2. Klaidų sijojimas ikigamybinėje studijoje: sumanymų kontrolė, atmesti scenarijai **190**
 - 3.3. Klaidų sijojimas filmą kuriant: taisymai, gamybos stabdymai ir kiti drausminimo atvejai **205**

3.4. Klaidų siojimas po filmo sukūrimo: „padėti ant lentynos“ filmai ir
praplėstos kontrolės ribos **218**

IŠVADOS 229

PRIEDAI 238

ŠALTINIAI IR LITERATŪRA 291

„Kas mums tas kinas,
be kino ir taip darbų užtenka!“¹

ĮVADAS

Sovietinių laikų (vadinamojo sovietmečio arba sovietinės okupacijos) Lietuvoje tyrimai kasmet vis labiau intensyvėja, plečiasi, skaidosi ir net „persikrauna“. Jau kurį laiką dėmesys nuo sovietinės politikos, jos lūžių, slinkčių ir viso to sisteminimo susitelkia į pačioje visuomenėje vykusius procesus. Gilinamasi į politikos (sistemos) ir tikrovės (gyvenimo) įtampas, parodant ne tik užmojus, direktyvas, spaudimą, bet ir jų (ne)veiksmingumą. Visa tai leidžia geriau ir vaizdžiau suprasti, kas ir kaip vyko, klostėsi ir kito sovietų valdomos Lietuvos visuomenėje. Vaizdumas atsiduria pirmame plane imantis aprašyti kultūros lauką, ypač ne per atskirus jos objektus, o ištisomis sritimis (architektūros, dailės, fotografijos).² Taigi, nors ir justi šiokia tokia sovietų Lietuvos kultūros tyrimų demarginalizacija bendrame sovietmečio tyrimų kontekste, tačiau tenka pripažinti, jog kultūros tyrimai vis dar retenybė.

Grėžtis į atskirą kultūros sritį – kiną sovietų Lietuvoje – verčia ne tik savaiminė būtinybė (tirti netirtą sritį), bet ir diskusijos, intensyvėjančios lietuvių istorikų bendrijoje, apie poreikį ir galimybes „mažųjų naratyvų“ (pvz., kalbos, sveikatos, meno, kultūros) tyrimus integruoti į „didžiuosius naratyvus“ (sovietmečio istoriją)³. Turint omenyje esamas lietuviškąsias mokslines aktualijas, kino istorijos (t. y. „mažojo naratyvo“) tyrimo galimybės pirmiausia susiduria su išankstiniu šios srities vertinimu, įprastu supratimu, jog kinas priklauso meninės, estetinės raiškos tyrimų laukui (kinotyrai). Ši įsišaknijusi vienakryptė kino samprata, viena vertus, trukdo istorikams suprasti kino istorijos tyrimų galimybes, kita vertus, kinotyrininkų apleisti, neišplėtoti kino

¹ Varėnos kino tinklo viršininko Martynenko pamintytymas, 1948 08 27, LYA, ap. 11, b. 481, l. 25.

² Pastaraisiais metais publikuoti tyrimai skirti dailei, fotografijai, architektūrai: Jankevičiūtė, Giedrė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*, Vilnius, 2011; Matulytė, Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius, 2011; Drėmaitė, Marija, Petrusis, Vaidas, Tutlytė, Jūratė, *Architektūra sovietinėje Lietuvoje*, Vilnius, 2012.

³ Šios problemas gvildentos, pvz., 2013 m. rugsėjo 26–28 d. įvykusiame III Lietuvos istorikų suvažiavime.

istorijos tyrimai nesuteikia galimybių pasinaudoti esamais rezultatais, integruoti kiną į platesnį sovietmečio kultūros tyrimų lauką.

Sprendžiant susidariusią probleminę įtampą gelbsti tarptautinės akademinės bendrijos patirtis. Pasirodo, ir pastarąją kankino tapati padėtis. Tačiau XX a. 9 deš. užsimezgusi intensyvi diskusija tarp skirtingų bendrijų (istorikų ir kino tyrinėtojų) nulėmė šios problemos sprendimą: siūloma išplėtoti kino sampratą, pagal kurią kinas suvokiamas kaip daugiasluoksnis procesas. Šis siūlymas įkvėpė imtis kiną tirti ne tik iš meninės perspektyvos, bet ir kaip sociokultūrinį, industrinį, institucinį, politinį, ideologinį reiškinį. Todėl tokioje sampratoje klostęsi / besiklostantys tyrimų rezultatai integruojami ir į kino istorijos raidą nusakančius tyrimus, ir į populiariosios, laisvalaikio, kasdienybės, politinės istorijos tyrimus (t. y. į „didžiuosius naratyvus“). Žodžiu, tarptautiniame kontekste nebereikia įrodinėti, jog kino istorijos tyrimai aktualūs.

Taigi atsižvelgiant į tarptautinės mokslinės bendrijos patirtį, šiuo tyrimu siūlomas naujas interpretacinis žvilgsnis į sovietų Lietuvos kino procesus. Tokia laikysena ne tik praplečia kino sampratą, bet turi ir papildomų pranašumų. Viena vertus, leidžia pasinaudoti tarptautinėje bendruomenėje susiformavusiomis ir besiformuojančiomis kino istorijos teorijos prieigomis, pritaikyti jas tiriant sovietų Lietuvos kiną. Kita vertus, pateikiant nuoseklus empirinio tyrimo rezultatus gilinamas sovietmečio kultūros klostymosi supratimas. Vadovaujantis šiuo tarpdisciplininiu požiūriu, tyrimu bandoma pasivyti, įveikti kelių dešimtmečių vėlavimą, pristatant kino kaip daugialypio proceso rekonstrukciją.

Tyrimo užmojis ir aktualumas. Vakarų tyrimuose nūnai justai padidėjęs dėmesys [Vidurio] Rytų Europos kinui, į kurio geografinę apibrėžtį patenka ir Baltijos valstybės (tarp jų ir Lietuva). Pastebėtina, jog aktyviausiai savus atradimus ir tyrimus pristato Estija, ją vežasi ir Latvija, o įsivaizdavimas apie kino procesus Lietuvoje – kaimyninių šalių kolegoms neįveikiama mįslė. Šioji aplinkybė nulemia ir mūsų nepastebėtus svarstymus. Antai 2007 m. spalio

5–6 d. Taline įvykusioje konferencijoje⁴, kuri tapo pirmąja Rytų Europos kino tyrinėtojų akademine sueiga, vieninteliame pranešime, skirtame lietuviškajam kinui, įrodinėjama, jog lietuviškas kinas buvo⁵. Pranešime nebandyta rekonstruoti, nagrinėti, o tiesiog įrodinėta, jog nepaisant sovietų okupacijos, lietuviškasis kinas buvo, kūrėsi, rodė šiuokius tokius savitumus, nors pati valstybė neegzistavo, bet tauta, jos kultūra gyvavo, nors ir svetimos „imperijos“ sudėtyje. Dar vienas, ne mažiau intriguojantis dalykas tai, kad lietuviškasis kinas dėl ilgalaikės tylos (tyrimų stokos) konferencijoje interpretuotas kaip „prarastasis kinas“ (angl. *lost cinema*). Žodžiu, ši lietuviškoji, nors ir sovietmečiu tarpusi, kultūros sritis vakariečių bei artimų kaimynų nutuokime praktiškai neegzistuoja⁶, tarsi būtų žinoma, jog ji lyg ir buvo / yra, tačiau šiuolaikiniame kino tyrimų žemėlapyje mes esame *lost* – prarastieji. Įvertinant tokią probleminę būklę, neišvengiamai kyla klausimai, susiję su išlikimu ateityje: ką daryti, jog ši lietuviškoji kultūros sritis – kinas – nebebūtų ženklinamas prarastuoju? Ką daryti, jog taptume atrastaisiais? Kaip jį aktualinti? Galų gale, kaip tirti?

Viena vertus, tokia „prarastųjų“ būklė leidžia įprasminti lietuvių kino tyrimo poreikį tarptautinio „smalsumo“ kontekste, kita vertus, ši būseną leidžia identifikuoti tokios situacijos priežastį, slypinčią ne kur kitur, o mūsųose. Antai pirmame ir, deja, kol kas paskutiniame Nepriklausomos Lietuvos kino kritikos leidinyje *Ekrane ir už ekrano*, kur nedrąsiai pristatomos naujos kino istorijos ir kinotyros galimybės, leidinio bendraautorė kino kritikė Živilė Pipinytė, vadovaudamasi anuomet aktuali „tautinės kultūros“ apibrėžtimi, apibūdindama kino būklę teigia:

⁴ Susidaryti įspūdį apie skaitytus pranešimus ir juose keltas problemas padeda po šios konferencijos sudarytas straipsnių rinkinys *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*. Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics VII, special issue, ed. Eva Naripea, Andreas Trossek, Tallinn, 2008.

⁵ Ingvoldstad, Bjorn, The Paradox of Lithuanian National Cinema, in: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Block*, *op. cit.*, p. 139–154.

⁶ Vakaruose tenkinamasi skurdžia ir mažai ką tepasakančia anglakalbe literatūra. Lietuvių kinas pirmą kartą paminimas 1977 m. leidinyje *The Most Important Art* (Mira Liehm, Antonin J. Liehm), kuriame paminėtos režisieriaus Vytauto Žalakevičiaus ir operatoriaus Jono Griciaus pavardės bei keli filmai („Adomas nori būti žmogumi, 1959, „Gyvieji didvyriai“, 1960), šis žinojimas praplečiamas 1989 m. leidiniu *Soviet Ethnic Cinema* (Neya Zorkaya), anksčiau minėtų filmų filmografija papildyta Žalakevičiaus filmu „Niekas nenorėjo mirti“ (1965). Štai ir viskas. Žr. *ibid.*, p. 145–146.

„Pažvelgus į dinamiškus lietuvių kino ir tautinės kultūros santykius, vis peršasi mintis, kad Lietuvoje į kiną vis dar žvelgiama kaip į „žemesnį“, „masinį“ meną, kuriam dažniau skiriama aptarnaujančio kitus menus vieta ar vien tik istorinių faktų bei asmenybių įamžinimo funkcija. Į kinematografiją retai kada žiūrima kaip į savarankišką meno rūšį, turinčią savo estetiką, teoriją bei istoriją.“⁷

Nors šias eilutes ir dabartį skiria keli dešimtmečiai, tačiau sovietų Lietuvos kino istorijos tyrimai ne itin pasistūmėjo. Pipinytės raginimas žvelgti į kiną kaip „į savarankišką meno rūšį, turinčią savo estetiką, teoriją bei istoriją“ buvo sutiktas santūriai, o pagrindiniai tyrinėjimų ramsčiai liko pasenusi ir naujo interpretacinio žvilgsnio reikalaujanti literatūra⁸. Pirmasis tyrimas, kuriame į lietuvių kiną žvelgta naujai – iš estetiškos kino istorijos perspektyvos – pasirodė palyginus neseniai: 2010 m. kinotyrininkės Annos Mikonis monografija *Poetycki kinematograf: Nurt artystyczny w kinie litewskim*⁹, tačiau knyga liko mažai pastebėta – šioji parašyta lenkų kalba. Kiek anksčiau pasirodo istorikės Irinos Černeckaitės tyrimas, kuriame remiantis sovietmečiu kūrusiųjų respondentų interviu gvildenamas cenzūros aspektas lietuviškojoje sovietmečio dokumentikoje, pasiūloma filmų kontrolės schema¹⁰. Gausėja daugiau ar mažiau vykę bandymai, atskirai pristatantys skirtingas kino personalijas: kino režisierius Vytautą Žalakevičių, Robertą Verbą, Henriką Šablevičių, Almantą Grikevičių¹¹. Tačiau nepaisant visų čia suminėtu pavienių bandymų, šiandien

⁷ Pipinytė, Živilė, Lietuvių kino integracija į tautinę kultūrą, in: *Ekrane ir už ekrano*, sud. Saulius Macaitis, Vilnius, 1993, p. 5.

⁸ Sovietmečiu pasirodę keli bandymai: 1976 m. Marijonos Malcienės *Lietuvių kino istorijos apybraiža (1919–1970)*, kurios pagrindu išleista 1980 m. monografija rusų kalba *Кино советской Литвы* ir Laimono Tapino disertacija, skirta dokumentiniam kinui *История кинопублицистики Литовской ССР (1947–1975)*.

Nepriklausomos Lietuvos metais, be minėto kino kritikų 1993 m. žvilgsnio, pasirodo retrospektyvus Vytauto Mikalausko 1999 m. bandymas – leidinys *Kinas Lietuvoje: nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*.

Sovietų Lietuvos kino istorijos tuštumą bandyta užpildyti pavieniais kino kritiko Sauliaus Macaičio publicistiniais tekstaiais viešojoje erdvėje, kurių dauguma publikuoti Lietuvių filmų centro internetinėje svetainėje www.lfc.lt.

⁹ Mikonis, Anna, *Poetycki kinematograf: Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa, 2010.

¹⁰ Irina Černeckaitė, Sovietinė kino dokumentika Lietuvoje: istoriniai ir ideologiniai kontekstai (1963–1988 m.), in: *Genocidas ir rezistencija*, Vilnius, 2005, Nr. 1, p. 35–49.

¹¹ Tapinas, Laimonas, *Laiškanešys pasiklydęs dykumoje. Vytauto Žalakevičiaus gyvenimo ir kūrybos pėdsakais*, Vilnius, 2009; Oginskaitė, Rūta, *Nuo pradžios pasaulio. Apie dokumentininką Robertą Verbą*, Vilnius, 2010; Rakauskaitė, Ramunė, Šoblė. Atsiminimai apie dokumentinio kino klasiką

vis dar susiduriame su nepatenkintu moksliniu poreikiu išsamiai išskleisti sovietų Lietuvos kino procesų kontekstą.

Apie tokio tyrimo poreikį liudija ir šiuolaikinėje historiografijoje egzistuojančios interpretacijos arba jų nebuvimas. Iki šiol neišplėtotas 1993 m. kino kritikų bandymas konceptualizuoti lietuvių kino raidą užkerta kelią galimybei jį įvesti į platesnį sovietų kultūros supratimą. Todėl nenuosekliuose istorikų bandymuose tenkinamasi įprastu „filmografiniu“, „filminiu“ ir mažai ką tepasakančiu aprašu¹², o mėginant vertinti pavienius kūrinis inertiškai telkiamasi ties „ideologinio“ krūvio paieška¹³. Inertiškumas justi ir platesniuose kino funkcionavimo sovietų Lietuvoje svarstymuose. Įprasta manyti, jog tai bene labiausiai ideologizuota meninė raiška, bene labiausiai nešanti visuomenės politinės-ideologinės indoktrinacijos krūvį, tačiau bandymų žvilgtelti, kaip šioji raiška funkcionavo – nėra. Todėl dažnai tokie vertinimai apsiriboja pačioje sovietų ideologinėje sistemoje užprogramuotų klišių kartojimu: „kinas svarbiausias iš menų“, „kinas – masiškiausias menas“.

Tokia susidariusi ilgametė probleminė įtampa, kurioje kinas užstrigo binarinėje netirtinoje opozicijoje, sąlygojo kino kaip „niekieno žemės“ / „baltos dėmės“ būklę. Be jokios abejonės, šią padėtį nulėmė ir objektyvios priežastys. Tai, jog kinas priklauso specifinei meninei raiškai su sava kūrybine ir gamybine tikrove, apriboja istorikų intencijas, o kinotyryninkams tampa sunkiai įkandama kontekstinė istorinės raidos specifika – sovietmetis, kuomet klostėsi ideologinei, politinei programai paranki lietuvių kino istorijos raida. Dėl šių priežasčių įvairialypis kino kūrimo ir funkcionavimo kontekstas atsiduria interpretacinėje ir atminties kryžkelėje, kurioje susikerta dvi kryptys: kino istorija ir sovietmetis. Joje lietuvių kinas, perfrazuojant užsienio tyrinėtojus, tampa „prarastuoju“ arba pasiklydusiu ne tik tarptautiniuose

Henriką Šablevičių, Vilnius, 2010; Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *Epizodai paskutiniajam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius*, Vilnius, 2013.

¹² Pvz., *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, Vilnius, 2007, p. 568–571.

¹³ Pvz., nenuilstanti diskusija apie Žalakevičiaus filmą „Niekas nenorėjo mirti“ (1965). Ko gero paskutiniausias tokios diskusijos raibulys: Vyžintas, Arūnas, Neblėstantys Kremliaus kino apžavai, arba sena propaganda su nauju padažu. Kaip sovietinis filmas „Niekas nenorėjo mirti“ iki šiol plauna visuomenės smegenis, in: *Kultūros barai*, Nr. 12, 2013, p. 50–58.

tyrimuose, bet ir šiuolaikinėje lietuvių visuomenės atmintyje bei sovietų Lietuvos kultūros tyrimuose.

Žinoma, naivu būtų tikėtis, jog susidariusį probleminį mazgą išsyk pavyks atrauzgyti. Šis tyrimas – tai pirmas tokį siekį žymintis bandymas, kuriame derinant šiuolaikines kino istorijos teorijos prieigas ir esamus Sovietų Sąjungos kino tyrimus rekonstruojami kino funkcionavimo, kino gamybos, kūrybos sovietų Lietuvoje kontekstai ir procesai. Todėl neišvengiamai kyla poreikis pristatyti tokio tyrimo prieigų galimybes kino istorijos teorijos ir sovietmečio kino istoriografijoje.

Teorinių tyrimo pagrindų paieška. Būtume neteisūs sakydami, jog lietuvių akademinė istorikų bendrijai kinas yra svetima kultūros ir meno sritis. Taip nėra. Tačiau kino tyrimų galimybių integravimas į istorijos mokslo sritį kiek vangus, o esami tyrimai juda vienkrypte linkme. Esamoje lietuvių istorikų patirtyje bene labiausiai prigijusi „postmodernistines“ prieigas atliepanti prieiga, kurioje gilinamasi į istorinės atminties, istorinės kultūros raišką¹⁴. Šiuo požiūriu kinas ir kita audiovizualinė produkcija (TV filmai, laidos) tampa svarbūs istorinių, praeities vaizdinių funkcionavimo identifikacijai¹⁵. Atliepiant XX a. 9 deš. tarptautinėje istorikų bendrijoje užgimusį poreikį veikti viešuosius istorinius vaizdinius, lietuvių istorikams nesvetimas ir didaktinis audiovizualinės produkcijos (kino, TV filmų ir laidų) panaudos galimumas. Nors šieji bandymai iš dalies atliepia šiuolaikinėje istoriografijoje vis dar vyraujančias aktualijas, tačiau platesnės kino integravimo galimybės į istorijos mokslo tyrimus išlieka nepastebėtos. Pavyzdžiui, 9 deš. įvyko dvikryptis kismas, kuriame persvarstytos ne tik kino / filmų taikymo istorijos mokslo

¹⁴ Plačiau apie tai žr. Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, Istorikai ir filmai: istoriografijos raida ir prieigų kaita, in: *Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos*, straipsnių rinkinys, sudarytoja Monika Saukaitė, t. 64, Vilnius, 2012, p. 189–202.

¹⁵ Šermukšnytė, Rūta, Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės, in: *Lietuvos istorijos studijos*, t. 14, Vilnius, 2004, p. 114–129; Šermukšnytė, Rūta, Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX amžiaus Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje, in: *Lietuvos istorijos studijos*, t. 15, Vilnius, 2005, p. 81–89; Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, „Brežnevinio sąstingio“ praeities deformacijos lietuviškuose kino ir televizijos vaidybiniuose filmuose (1968–1980 metai), in: *Lietuvos istorijos studijos*, t. 22, Vilnius, 2008, p. 104–116.

diskurse perspektyvos, bet ir kino istorijos tyrimų galimybių praplėtimas¹⁶. Istorikai ne tik išplėtė šaltinių taikomumą, įtraukdami į savus tyrimus kino (dokumentinius, vaidybinius) ir kitą audiovizualinę (TV laidas, filmus) produkciją, bet ir ieškojo savų profesinių įgūdžių taikymo galimybių kino tyrimuose – ragino kino tyrinėtojus suklusti ir iš naujo permąstyti vyraujančias akademines gaires įtraukiant istorijos mokslo siūlomas perspektyvas.

Vienas iš reikšmingiausių pastaruosius pokyčius žyminčių akademinų įvykių – 1990 m. pasirodęs leidinys *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*¹⁷, atliepęs primygtinius 1988 m. diskusijoje nuskambėjusius raginimus filmus tirti remiantis vaizdinės kalbos prigimtimi¹⁸, ir pasiūlė istorikams naujus tyrimų horizontus, išplėtojančius kontekstinę filmų tyrimų sampratą. Atsiribojant nuo įprasto istorikų indėlio, formuojant didaktinę kino filmų panaudos funkciją, tyrėjams siūlyta imtis ugdyti visuomenės kritinį požiūrį į tai, ką ji mato kiekvieną dieną (televizija, kinas). Toks kritinio mąstymo formavimas buvo suvokiamas dvejopai: viena vertus, pristatant filmų kūrimo kontekstą (kaip ir kokie kontekstiniai faktoriai darė įtaką filmams), kita vertus, analizuojant pačių filmų sąrangą (tirti vaizdą ir garsą iš kino kalbos perspektyvos)¹⁹.

Istorikams pasiūlyta kino „konteksto“ tyrimų įvestis buvo sąlygota ne tik padidinto istorikų dėmesio kinui, bet ir sutapo su kino istorijos akademinė institucionalizacija – kino istorijos tyrimai žengė į savarankišką mokslinę discipliną²⁰. Vienas iš reikšmingiausių tokios kaitos liudijimu tapo 1985 m. pasirodęs leidinys *Film History Theory and Practice*²¹, kuriame aiškintasi, kas yra kino istorija, kokios esamos ir galimos kino istorijos tyrimų gairės?

¹⁶ Plačiau apie tai žr. Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *Istorikai ir filmai...*, *op. cit.*

¹⁷ *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, ed. John E. O'Connor, Robert E. Krieger, Florida, 1990.

¹⁸ Šioji diskusija užsimezgė viename prestižiškiausių Amerikos istorikų leidinyje *The American Historical Review*, kurio pagrindiniu iniciatoriumi buvo istorijos filosofas Haydenas White'as, žr. White, Hayden, *Historiography and Historiophoty*, in: *Screening the Past*, Nr. 6, 1999.

¹⁹ *Image as Artifact*, *op. cit.* p. 1–4.

²⁰ Kino istorijos (angl. *film history*) kaip savarankiškos disciplinos atsiradimą sąlygojo kino studijų (angl. *film studies*) susiformavimas akademinėse institucijose, kurių ištakos siekia XX a. 7–8 dešimtmečius.

²¹ C. Allen, Robert, Gomery, Douglas, *Film History Theory and Practice*, 1985.

Leidinio sudarytojai pasiūlė tuo laiku originalų kino istorijos tyrimų kelią: teigdami, jog kinas turi būti tiriamas istoriškai, rašant kino istoriją nebepakanka apsiriboti vyraujančiu atskirų filmų aprašymu ar susitelkimu vien tik į estetinę filmų raišką. Autoriai „istoriškumą“ suvokė kaip kino / filmų įkontekstinimą, analizuojant, kodėl vieni ar kiti įvykiai ir procesai įvyko, kas sąlygojo tokią eigą. Norint išsiaiškinti kino istorijos raidą, jos priežastis ir pasekmes nebepakanka būti tik kino tyrinėtoju, reikia išmanyti ir historiografinius procesus, įvykių raidą, kas ir yra pateikiama profesionalių istorikų tyrimuose: „Raginame tuos, kurie save vadina „filmų istorikais“ (angl. *film historians*) <...>, atkreipti dėmesį į istorikų ir kino filosofų keliamas problemas, peržengiančias paties filmo tyrimo ribas.“²² Leidinio autoriai šį raginimą „ramstė“ išplėtodami kino sąvokos interpretaciją:

„Atskiras filmas ar kinas apskritai yra daugiau nei galima numanyti. Tai yra daugiau nei pavienių filmų kolekcija. Tai yra kompleksiškas reiškinys, žmogiškosios komunikacijos interaktyvi sistema, ekonominė praktika, sąveikaujanti su socialiniais procesais, apimanti menines galimybes ir atlikimo techniką. Pasirenkant bet kokią kino istorijos definiciją, reikia suprasti, jog kino vystymasis apima kino kaip specifinės technologijos, kino kaip industrijos, kino kaip vizualinės ir auditorinės reprezentacijos sistemos, kino kaip socialinio instituto sampratą.“²³

Tyrinėtojai pirmą kartą susistemino iki tol vyravusias kino „istorijas“ ir siūlė kiną tirti vadovaujantis viena iš galimų keturių prieigų: estetinė, technologinė, ekonomine, socialine.

Iki tol vyravęs estetiškas kino istorijos supratimas, apsiribojęs kino šedevrų (angl. *masterpieces*) atradimu, aprašymu ir interpretacija, praplečiamas siūlymais gilintis ne tik į estetinių stilių aprašymą, bet ir jų kismo priežastis. Technologinėje kino istorijoje siūlyta įvertinti kino technikos kaitos aspektus: „Kino egzistavimas neįmanomas be kino juostos, jos apdirbimo procesų, kamerų, objektyvų ir projekcinės kino demonstravimo įrangos.“²⁴ Įsisąmoninant šią specifiką raginta gilintis į technologines naujoves (garsinis,

²² *Ibid.*, p. 1–4, 3–5, 25–42; Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Abingdon, 2007, p. 5.

²³ Robert C. Allen, Douglas Gomery, *op.cit.*, p. 37.

²⁴ *Ibid.*

spalvotas, plačiaekranis kinas ir t. t.) ir jų įtaką kino kūrinų atrodymui. Ekonominės kino istorijos požiūriu, vadovaujantis Holivudinės kino industrijos modelio pavyzdžiu, kino istorijos tyrimas sietas su instituciniu, tarpusavyje susietų elementų „organizmu“: kino gamyba (angl. *production*), distribucija (angl. *distribution*, filmų platinimo sistema) ir demonstravimas (angl. *exhibition*, kino rodymo vietos, kino teatrų tinklas). Na, ir paskutiniąja, sociologine prieiga siūlyta aiškintis vadovaujantis keliais klausimų „masyvais“: kas ir kodėl filmus kūrė, kas ir kodėl juos žiūrėjo / nežiūrėjo, kokie filmai buvo žiūrimi, kokomis sąlygomis jie buvo demonstruoti?²⁵ Leidinio sudarytojai ne tik siūlė teorines prieigas, bet jas iliustravo ir atvejų tyrimais, tiesa, aprėpusiais tik amerikietiškąjį kino kontekstą.

Nors leidiniui ir trūko platesnio tarptautinio, geografinio nuovokumo, bet šis tuo metu naujas požiūris, įkvėptas tarpmetodologinės ir tarpdisciplininės „dvasios“, atvėrė daugiakryptes kino tyrimų perspektyvas, kurios netrukus buvo pastebėtos ir integruotos į kino istorijų rašymą. Antai 1993 m. pasirodė ambicinga kino tyrinėtojų Kristin Thompson ir Davido Bordwello vadovėlinė kino istorija *Film History. An Introduction*²⁶, į kurią integruoti ir kartu papildyti knygos *Film History Theory and Practice* siūlymai. Autoriai, atkartodami pirmtakų pastebėtas kino istorijų prieigas, perima estetinės, technologinės prieigų sąvokas, o štai ekonominę tikslina industrinės kino istorijos apibrėžtimi, socialinė prieiga pildoma kultūros ir politikos istorijos raidos kontekstais.

Šis keturių kertinių prieigų masyvas praturtintas penktuoju, biografiniu, matmeniu (skirtingų autorių aprašymas ir jų įtaka bendriesiems kino procesams). Estetinės kino istorijos sampratoje perimant pirmtakų raginimą aiškinamasi, kaip kito kino kūrinų forma (žanras, rūšis, stilius, meninė technika / ištarmė), kokios priežastys šį kismą nulėmė, kaip buvo suvoktas kino vizualumas ir kokią funkciją jis atliko skirtingu metu, skirtingose geografinėse vietose.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Thompson, Kristin, Bordwell, David, *Film History. An Introduction*, remtasi antruoju leidimu, pasirodžiusiu 2003 m.

Kino industrijos istorija, apibrėžta klasikiniu struktūriniu, organizaciniu modeliu (gamyba, platinimas, rodymas), autoriams rūpėjo tiek, kiek ji darė įtaką kino kūrinų atrodymui, viena vertus, tekinant kino kaip verslo poreikius, kita vertus, darant poveikį autorinio kino kūrėjų intencijoms.

Sociokultūrinės istorijos svarba įvertinta tarptautinių, tarpkultūrinių „mainų“ raidoje – kinas čia suvoktas kaip šalių sienas kertanti meninė raiška kino platinimo (distribucijos) kontekste, todėl aiškintasi, kokį vaidmenį atliko vienu šalių gamybos filmai kitoms – kokią įtaką darė žanrų formavimuisi, stilistinėms paieškoms ir t. t. Konstruojant knygos turinį likusios prieigos interpretuotos kaip pagalbinės, bet atlikusios ne svarbiausią vaidmenį. Žinoma, tai, kad leidinys aprėpė platų chronologinį ir geografinį spektrą, nulėmė ir kai kurių temų punktyriškumą, panašu, kad autoriams buvo svarbiau atlikti „istorijų istorijų“ sintezę, nei atrasti ką nauja. Bet tai, jog 9 deš. kino istorijos teorijos siūlymai buvo išgirsti, nulėmė įprastą klasikinės kino istorijos prieigų statusą, sąlygojo kino istorijos tyrimų rezultatų integravimą platesnėse panaudos galimybėse.

Žinoma, kelių dešimtmečių tėkmė palaipsniui minėtus svarstymus integravo ir į Europos kino istorijos kontekstus. Atsiranda ir naujų svarstymų, kurie praplečia klasikinės prieigas, formuojami naujų kino istorijų „judėjimai“. Antai 2007 m. pasirodo įvairių šalių kino istorikų interesus reprezentuojanti straipsnių rinktinė *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*²⁷, kurioje pateikiami trys pagrindiniai „naujumą“ pagrindžiantys leitmotyvai.

Pirmasis aprėpė metodologinius svarstymus, plėtota kino ir socialinio kontekstinių sąsajų paieška. Todėl didesnis dėmesys skirtas kultūrinei kino industrijos dinamikai tirti, atsiribojant nuo kino filmų formos estetinėje kino perspektyvoje aptarimo. „Raktiniai žodžiai knygoje yra du: procesas ir veiksnys (angl. *agency*)“, – teigia leidinio sudarytojai. Pagrįsdami tokios sampratos aktualumą, apibūdina kino produkcijos tyrimo sampratą:

²⁷ *The New Film History. Sources, Methodes, Approaches*, ed. James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper, London, 2009.

„Filmai yra veikiami daugialypio istorijos proceso (apimančio, bet ne iki galo susaistyto su ekonomine prievele, industrinėmis praktikomis, kino studijų gamybos strategijomis), susieto su išorinėmis organizacijomis (tokiomis kaip agentūros, finansavimo teikėjai ir cenzoriai), ir individualiais veiksniais (reprezentuoja menines ir kultūrinės kino kūrėjų kompetencijas: dailininkų, kompozitorių, kostiumų dailininkų, režisierių, montažo režisierių, prodiuserių, kino žvaigždžių, rašytojų ir t. t.).“²⁸

Tokioje dvikryptėje sampratoje, viena vertus, praplečiamas „autorystės“ supratimas, kūrybinius laurus priskiriant ne tik režisieriui, bet ir „šalia“ dirbantiems, antra vertus, praplečiamas supratimas apie istorinį kino tyrimą – neapsiribojama kino gamybos rekonstrukcija, bet tiriama ir kino kūrinių recepcija, žiūrovų lūkesčiai ir atsiliepimai.

Antrasis naujumas išryškėja apibrėžiant tyrimo įgyvendinimo lygmenį – akcentuojama pirminių šaltinių įtraukimo svarba, įkvėpta istoriko revizionisto „dvasios“: „Naujos kino istorijos istorikas prilygintinas archeologui, kuris atkasa naujus šaltinius, ypač tuos, kurie buvo neįvertinti ar pražiopsoti.“²⁹

Na, ir trečiasis naujumas – kino kūrinių įtakos žiūrinčiajam permąstymas, pripažįstant, jog žiūrovui įtaką daro ne tik filmo naratyvas, siužetas, bet ir vaizdas, garsas (kaip filmas sukurtas, nufilmuotas, kokie specialieji efektai naudojami, kokios garso panaudojimo taktikos).

Nors leidinyje apibrėžta ambicinga „naujosios kino istorijos“ samprata, bet matyti, jog kai kurie svarstymai paviršutiniški ir naivoki, o „naujieji“ siūlymai – labiau 1985 m. leidinio siūlymų tąsa, nei išskirtinai kas naujo. Panašu, kad tai pastebėjo ir patys leidinio sudarytojai, pripažindami, jog „*The New Film History* iliustruoja praplėstas 1985 m. kino istorijos tyrimų gaires“³⁰.

Kur kas pagrįstesnis dar vienas, tik šįsyk išskirtinai Europos kino tyrinėtojų pasiūlytas, naujas 2012 m. žvilgsnis leidinyje *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*³¹, kuriame išdėstomos socialinės kino istorijos tyrimo galimybės. Straipsnių rinktinė

²⁸ *Op. cit.*, p. 6.

²⁹ *Op. cit.*, p. 7.

³⁰ *Op. cit.*, p. 6.

³¹ *Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*, ed. Daniel Bilteryst, Richard Maltby ir Philippe Meers, 2012.

atliepė nūnai kino istorijos dėmesio centre esančius institucinius, ekonominius kino demonstravimo ryšius su kino žiūrėjimo kultūra, kino žiūrovų recepcija: kokios strategijos darė įtaką žiūrinčiojo pasirinkimui (kokius kino teatrus lankė, kokius filmus žiūrėjo), kaip šieji pasirinkimai kito. Todėl išskirtinis dėmesys teikiamas kino teatrų ir kino rodymo taškų, kino repertuaro politikos, žiūrovų atsiliėpimų ir atsiminimų rekonstrukcijoms.

Ši tyrimų „iš apačios“ posūki lėmė naujausios įžvalgos siekinat atskirti dvi skirtingas kino tyrimų kryptis: „filmų istoriją“ ir „kino istoriją“. Pirmoji apibrėžiama „kaip estetinė tekstinių sąryšių istorija“ (angl. *aesthetic history of textual relations*), antroji – „socialinė kultūrinės institucijos istorija“ (angl. *social history of a cultural institution*). Vadovaudamiesi pastarąja, knygos autoriai kino istorijos tyrimus integruoja į XX a. visuomenės kasdienybės / laisvalaikio, sociokultūrinės politikos istorijų tyrimus³², tikrindami esamas prieigas įtraukia naujausius empirinius atradimus šia tema.

Šis trumpas įvadas į kino istorijos tyrimų lauką mums pasako keletą svarbių dalykų. Pirmas: kino konteksto, kino istorijos tyrimai seniai tapo ir istorikų dėmesio vertu objektu. Antras: klasikinėmis tapusios kino istorijos sampratos ir tyrimų prieigos nėra nei karto aktualintos ir pritaikytos sovietų Lietuvos kino atvejui tirti (išimtis – klasikinė estetinės kino istorijos prieiga minėtoje Mikonis monografijoje). Trečias: tarptautiniai tyrimai turi neįkainojamą privilegiją – empirinių tyrimų masyvą, kurio pagrindu mezgasi naujos akademinės diskusijos. Ketvirtas: kino istorijos ir kino kontekstų tyrimai neužsisklendė, o yra pildomi naujųjų kino / filmų istorijų prieigų, kurios įkvepia papildomų empirinių tyrimų poreikį. Todėl tenka pripažinti, jog tokiam galimybių ir esamos tarptautinės patirties krūvyje lietuvių kino istorijos tyrimai – „gemalo“ stadijoje. Bet kokia siūloma prieiga – ar klasikinė, ar „naujosios istorijos“ – tampa nauja Lietuvos kino istorijos tyrimuose.

Teorinių pagrindų tinkamumas sovietiniam kinui tirti: istoriografinių perspektyvų svėrimas ir tikrinimas. Pristatyti tarptautiniai istoriografiniai kino istorijos teorijos svarstymai, kurių dėmesio centre – kino istorijos tyrimų

³² *Op. cit.*, p. 2–16.

galimybės, neišsprendžia mums rūpimo klausimo: kokios esti galimybės tarptautinėje patirtyje susiformavusias, besiformuojančias prieigas taikyti ne „vakarietiškam“, o kino kontekstui, tarpusiam sovietinės kultūros lauke? Taigi dar teksto pradžioje įvardyti leitmotyviniai klausimai – kaip ir ką tirti sovietų Lietuvos kino atveju – lieka atviri. Sprendimų paiešką apsunkina keletas svarbių aplinkybių. Vakarietiškuose ir posovietiniuose rusų tyrimuose iki šiol nėra pasiūlytas išsamus SSRS kino raidos vaizdinys, t. y. jei ieškotume susistemintos, vientisos, konceptualiai išbaigtos Sovietų Sąjungos kino istorijos, tokios nerastume. Žinoma, šią padėtį nulėmė objektyvios priežastys, susijusios ne tik su pagausėjusiomis ir nuolat kintančiomis tyrimo strategijų galimybėmis, bet ir su paties pasirinkto objekto klostymosi ir vystymosi kontekstu. Beveik neįmanoma vienu ypu aprėpti sudėtingos, ne vieną sociopolitinį, kultūrinį lūžį išgyvenusios šalies raidos, žvilgtelti, kaipgi išoriniai vyksmai (ne)paveikė kino procesus. O šie ne mažiau margaspalviai nei pats kontekstas, aprėpia ne tik pasaulio kino technologinių naujovių diegimą (garso, spalvų, panoraminio kino ir t. t.), bet ir kino galimybių ieškojimus, kino teorijos pagrindų formavimąsi (rusų avangardistų svarstymai ir eksperimentai), autorinio kino „įsisavinimą“ („šešiasdešimtmečių“ kino režisierių karta), pramoginių poreikių tenkinimo modelių paiešką ir taikymą (Holivudinės kino produkcijos adeptai) ir atnaujinimą (nuo „stalininių miuziklų“ iki „raudonųjų vesternų“). Ne mažiau svarbus ir politinis-ideologinis krūvis, nulėmęs kino funkcijų sampratos kaitą (nuo pramogos iki ideologinės programos iliustravimo, nuo švietimo įrankio iki autorinės vizijos galimybių tenkinimo, t. y. meno), įtakojęs savitą sovietinio kino žanrų, požanrinį klostymąsi (pvz., istorinis-revoliucinis kinas), sąlygojęs skirtingą nuo vakariečių ir prieštarinę kūrybinę, gamybinę tikrovę bei patirtį. Būtent šis nepatyrimas nuolat aitrino tarptautinį smalsumą, kurį kurstė ir riboto pažinimo galimybės (ribota informacijos sklaida, uždari archyvai, fragmentiškas, t. y. skrupulingai atrinktas, sovietinių filmų repertuaras užsienio ekranuose), norą suprasti svetimą kultūrą anapus „geležinės uždangos“. Šis pažinimas, kad ir ne itin gausus, mums rūpimu požiūriu – kino kaip proceso – išgyveno keletą

raidos etapų, kuriuos veikė ir kino istorijos teorijos formavimasis, ir akademinės istorikų bendrijos strategijų kaita tiriant sovietmetį (nuo totalitaristinės ir postrevizionistinės paradigmu), ir posovietiniai virsmai (skirtingų akademinų bendruomenių patirties mainai, galimybė tirti Rusijos archyvus, naujų šaltinių įtraukimas). Visų minėtųjų aplinkybių akivaizdoje išskirsime mūsų tyrimui aktualiausius SSRS kino istoriografinę raidą reprezentuojančius tyrimus kino istorijos teorijos prieigų taikyme.

Vienas iš pirmųjų bandymų žvelgti į sovietų kiną – dar 1960 m. pasirodęs leidinys *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*³³. Knygos autorius Jay Leyda, įkvėptas asmeninio patyrimo (XX a. 4 deš. studijavo SSRS Valstybiniame kinematografijos institute, dirbo kartu su kino režisieriumi Sergejumi Eizenšteinu), susistemino informaciją apie verčiausius pažinti kino filmus, pirmą kartą rekonstravo ikirevoliucinio kino bandymus, atskirdamas carinės Rusijos kino palikimą nuo Sovietų Sąjungos. Leydos knygos leitmotyvai – kino kaip meno formavimasis, režisierių kūrybinio tapatumo paieška, be to, knygos autorius intuityviai, todėl iki galo neišplėtodamas, brėžia sovietinės kino industrijos modelio kontūrus. Kitaip tariant, Leydos tyrimas atliepė anuo metu vyravusį kino kaip meno supratimą, kuris sutapo su pasaulinės kino raidos dinamika (XX a. 5–6 deš. formuojasi autorių „kino politika“, Italijos neorealizmo ir Prancūzijos Naujosios bangos kino judėjimai), be to, tenkino vakarietiškojo „pažinimą“. Toks iki galo visgi neišplėtotas veikalas netrukė šiam pirmam bandymui tapti ilgamečiu ir bene svarbiausiu „ramsčiu“ atliekant vakarietiškuosius sovietų kino tyrimus.

Antrą kino tyrimų akimirką reprezentuoja 1979 m. išleistas amerikiečių istoriko Richardo Taylora tyrimas *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*³⁴. Ši knyga tapo tikra akademinė sensacija. Imdamasis gan rizikingos tyrimų srities – kino, tik žengusio pirmuosius žingsnius į istorikų bendrijos interesų lauką – įveikdamas gają kino kaip ekscentriško objekto interpretaciją,

³³ Leyda, Jay, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Princeton, 1960 (II leidimas – 1973, III leidimas – 1983), susipažinta su I ir III leidimais.

³⁴ Taylor, Richard, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, 2009, III leidimas (I leidimas – 1979, II – 1998).

imasi propagandos mechanizmų veikimo per kiną rekonstrukcijos. Įtraukdamas lyginamąjį metodą, rekonstrukciją atlieka tirdamas du atvejus: sovietų ir nacių. Aiškinasi ne tik politines intencijas, „iš viršaus“ primestas funkcijas kinui, bet ir žvelgdamas „iš apačios“ bando apčiuopti, kaip tos intencijos veikė tikrovėje. Pripažindamas, jog kinas buvo svarbus visuomenės informavimo ir viešosios nuomonės formavimo įrankis ir bolševikinės, ir stalininės, ir hitlerinės valdžios valdomose šalyse, persvarsto propagandos sąvoką, pradžioj siūlydamas atskirti propagandą – veiklą (angl. *action*) nuo propagavimo – veiksmo (angl. *activity*):

„Propaganda“ susijusi su individo ar individų grupės idėjų ir / ar vertybių perdavimu (angl. *transmission*) kitam individui ar individų grupei. Kur „propagavimas“ yra veiksmas, „propaganda“ yra veikla. Siūlyčiau vyraujančius labiau tenkinančio apibrėžimo ieškojimus keisti propagandos kaip „veiklos“ analize, tirti skirtingas raiškos pakopas minėtame idėjų ir vertybių perdavimo procese.“³⁵

Propagandą suprasdamas kaip veiklą gilinasi į tos veiklos esmę, išskirdamas propagandos „pastangą“ (angl. *attempt*) ir „tikslą“ (angl. *purpose*). Pastarąjį – tikslą rinkdamasis kaip propagandos prigimties šerdį, Tayloras nudriekia giją tarp nukreipto tikslo ir auditorijos / visuomenės, į kurią tas tikslas yra nukreiptas. Pastebėdamas tiesioginį ryšį tarp propagandinės veiklos ir tos veiklos numanomo rezultato – bandymo paveikti žmonių nuostatas, kelia klausimą: ar propagandinis tikslas buvo pasiektas? „Šis ryšys yra „propagandos“ pagrindas, pagrindinė sąlyga perduodant idėjas ir vertybes. Jei negalime to ryšio apčiuopti, negalime tokios veiklos apibrėžti kaip „propagandinės“³⁶, – teigia Tayloras. Kitaip tariant, jis išplečia propagandos sampratą funkciniam lygmenyje teigdamas, jog nebepakanka į ją žvelgti kaip į savaiminį darinį / daiktą, reikia tyrinėti ir į jos poveikį tiems, kam ji buvo skirta. O tą daryti reikia, kaip teigia, pirmiausia nustatant kieno tikslus propaganda atstovauja („iš viršaus“) ir kaip jie veikia tikrovėje („iš apačios“). Todėl pagrindinis knygoje suformuluotas tikslas – ištirti kiną atsižvelgiant į istorinį kontekstą, kaip jis buvo naudojamas propagandinėms užmačioms tenkinti, kaip kino industrija buvo organizuojama ir kokį atliepą propagandinė

³⁵ Taylor, Richard, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ *Op. cit.*, p. 8.

žinia paliko. Ištyręs kino propagandos sampratos ištakas, savais atradimais Tayloras sugriovė iki tol vyravusias nuostatas. Tyrimo rezultatai jam leido formuluoti išvadas, jog tiek Leninas, tiek Gebelsas vengė supaprastintos, vienpusiškos kino kaip politinės propagandos funkcijas atliekančiojo sampratos, abu pripažino pramoginę kino produkcijos svarbą formuojant ir darant poveikį visuomenės nuomonei:

„Auditorija, kuri suvokia, jog bus puolama propagandos, ginsis, bet auditorija, kuri įsivaizduoja, jog jai suteiktos pramoginės galimybės, bus lengviau paveikiama. Čia svarbu įvertinti skirtumą tarp Holivudo kino industrijos eskapistinės pramoginės funkcijos ir sovietų ir nacių kino funkcijos, kurių skirtumas slypi tikslė. Jei pagrindinis sąmoningai suvoktas tikslas yra užliūliuoti visuomenę ir tokia, ne visai sąmoningos būklės, manipuliuoti įgyvendinant politinius tikslus, tai turime reikalo su kino propaganda. Jei tokio tikslo nėra, įžvelgtinas tik paprastas pramoginis reikalas.“³⁷

Šią įžvalgą autorius plėtoja išskleisdamas kino funkcijos sampratą, susiedamas ją su kitomis sovietų ir nacių meno raiškos sritimis ir teikdamas, jog pagrindinio kino tikslo būta ne atspindėti, bet keisti tikrovę, vadovaujantis supratimu, jog svarbiausia „ne tokia tikrovė, kokia yra, bet tokia tikrovė, kokia turi būti.“³⁸

Akivaizdu, jog Tayloro tyrimas buvo paveiktas revizionistinės paradigmos³⁹, bandyta atsižvelgti ne tik į politinio elito nuostatas, tikslus, bet ir jų atgarsius, susijusius su pasirinktos srities – kino, kaip pagrindinio propagandinių užmačių laidininko – funkcionavimu visuomenėje. Suprasdamas pastarąjį iššūkį tyrinėtojas prisipažino, jog dėl šaltinių trūkumo jam nepavyko iki galo išplėtoti šįjį požiūrį „iš apačios“, todėl brėžė atviras tyrimų gaires siūlydamas propagandos mechanizmus tirti atsižvelgiant į pasirinktą laikmetį bei pačią visuomenę: „Propaganda atspindi laikmečio nuotaikas ir vertybes, ji „įprasmina jau vyraujančią tendenciją“, bet jos tikslas juk yra, tenkinant politinius tikslus, keisti žmonių nuostatas. O propagandos

³⁷ *Op. cit.*, p. 209–210.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Sovietmečio istoriografinių paradigimų klostymasis išsamiai pristatytas ne sykį, todėl nesikartosime. Apie naujausią sintezę žr. Vaiseta, Tomas, *Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva (1964–1984)*, daktaro disertacija, 2012, p. 48–58.

veiksmingumas priklauso nuo pačios auditorijos / visuomenės laikysenos.⁴⁰

Tayloro tyrimas svarbus keliais aspektais: pirmą kartą istorikas, o ne filmų istorikas, imasi ekscentriškosios tyrimo srities – kino, šis pasirinkimas jam leidžia įtraukti ir aktualizuoti iki tol mažai pastebėtas šaltinių grupes, kurias ištyrus buvo praplėstas supratimas apie kino funkcionavimo ypatybes nacių ir bolševikų valdomose visuomenėse. Kitaip tariant, Tayloras praplėtė kino istorijos taikomumo ir kino istorijos bei „grynosios“ istorijos tyrimų diskursuose sampratas, kino procesus tirdamas kaip sociopolitinį reiškinių papildo sovietų (ir nacių) valdytų visuomenių vaizdinį.

Nors knyga turėjo nevienareikšmių pranašumų, bet turėjo ir trūkumų: žvilgsnis pro politikos ir propagandos akinius neleido Taylorui išplėtoti sovietų kino industrijos statybos ištakų, trūko ir platesnio chronologinio žvilgsnio, galėjusio paskatinti akyliau žvelgti ne tik į bolševikinę, bet ir stalininę visuomenę. Tačiau šie „trūkumai“ netrukus buvo užkamšyti. Tayloras tampa kitų dviejų fundamentalių publikacijų iniciatoriumi, sudarytoju ir bendraautoriumi. Štai 1991 m. pasirodo straipsnių rinkinys, gvildenantis aktualiausius sovietų kino istorijos klausimus – *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*⁴¹. Pastarąjį netrukus seka 1993 m. bendra anglosaksų ir rusų mokslininkų straipsnių rinktinė *Stalinism and Soviet Cinema*⁴².

Pirmajame leidinyje tęsiamas Tayloro tyrimo pagrindu užgimęs poreikis gilintis į kino kultūros funkcionavimo bendrybes ir skirtumus atskirose carinės ir bolševikų valdomose Rusijos visuomenėse, nagrinėjamos kino industrijos kūrimo ištakos bolševikmečiu, ieškoma kino pramoginių funkcijų tenkinimo priešasčių stalininiu laikotarpiu, vengiant sugrįžti prie daug sykių pristatytų didžiųjų režisierių (pvz., Sergėjus Eizenšteinas) kūrybos svarbos, siekiama pristatyti mažiau žinomus ar iki tol svarbiais nelaikytus kūrėjus (pvz., kino režisieriai Aleksandras Medvedkinas, Borisas Barnetas ir kt.), dalijamasi

⁴⁰ Taylor, Richard, *op. cit.*, p. 210.

⁴¹ *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor and Ian Christie, London and New York, 1991.

⁴² *Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor, Derek Spring, 1993.

mažiau žinomais rusų avangardinio kino teorijos svarstymais (Levo Kulešovo), publikuojami svarbesni šaltiniai.

Šioji straipsnių rinktinė sukonstruota remiantis 1985 m. kino istorijos teorijos sinteze, kuomet į kiną bandoma žvelgti skirtingais rakursais: kaip į meną, kaip į industriją, kaip į sociokultūrinį ir sociopolitinį reiškinių. Todėl formuojant ateities tyrimų kryptis, leidinio sudarytojams pasirodė ypač svarbūs tekstai, rekonstruojantys kiną kaip kompleksinį, administracinį-industrinį darinį, atskleidžiantys to darinio funkcionavimo įtaką patiems kino gamybiniais ir kūrybiniais procesams. Pavyzdžiui, ištyrus stalininį laikotarpį, susivokta, jog įtakingiausias kino veikėjas, apsunkinęs ne vieno kūrėjo ir filmo likimą 1930–1937 m., buvo ne koks aukščiausiojo partinio valdymo lygmens veikėjas, o kino reikalų administratoriaus Borisas Šumiackis⁴³.

Naujų kino istorijos teorijos prieigų taikymas tiriant sovietinį kino kontekstą išryškino ir probleminius aspektus, išskėlė galimas tyrimų perspektyvas, susijusias su sociokultūrinėmis žiūrovų praktikomis (kas buvo svarbiau – kinas ar teatras), kino repertuaro politika ir kino tinklo pajėgumu (angl. *distribution, exhibition*), ideologinių ir pramoginių ryšių paieška gamyboje (angl. *production*), platinime (angl. *distribution*) ir demonstravime (angl. *exhibition*). Todėl leidinio sudarytojams beliko apgailestauti ir tikėtis:

„Viena iš svarbiausių esamų sovietmečio kino istorijos spragų, tiesą pasakius, kino istorijos apskritai – kino industrijos ekonominiai tyrimai. Pavyzdžiui, sovietų atveju tokie tyrimai suteiks neįkainojamo supratimo apie administracinio mechanizmo veikimą, patirtus kino gamybos, platinimo ir demonstravimo suvaržymus. Toks tyrimas nušvies komercinių ir ideologinių aspektų ryšius (įtraukiant ir tarptautinius dėmesnis), politikos formavimo procesą, ir išgrynins organizacinės kaitos įtaką kino kūrybos ir gamybos procesams. Na, ir galiausiai mums bus lengviau suprasti kino studijos svarbą, jos administracinę hierarchiją kino gamybos procese ir kaip toji svarba, įtaka kito nuo XX a. 3 dešimtmečio iki šių dienų.“⁴⁴

⁴³ Taylor, Richard, Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatski and Soviet Cinema in the 1930's, in: *Inside the Film Factory...*, p. 193–217.

⁴⁴ Taylor, Richard, Christie, Ian, Introduction Entering the Film Factory, in: *Inside the Film Factory...*, *op. cit.*, p. 4.

Šis lūkestis, sociopolitinio, kultūrinio kontekstų ir kino rodymo, platinimo, gamybos ryšio analizė buvo plėtojami antrojoje knygoje *Stalinism and Soviet Cinema*. Skirtingai nei kiti minėti leidiniai, pastarasis apjungė anglosaksų istorikų ir rusų kino tyrinėtojų patirtis ir pastangas, užgimusias po bendros 1990 m. įvykusios konferencijos *Rusų ir sovietų kinas: tęstinumas ir kaita*. Žinoma, tai, jog leidinys išleistas netrukus po Sovietų Sąjungos žlugimo, lėmė ir džiuginančias aplinkybes: vieniems (anglosaksams) atsirado galimybių susipažinti ir įtraukti iki tol neprieinamus naujausius archyvinis šaltinius, kitiems (rusams) – taikyti kino istorijos teorijos prieigas. Suprasdami „mažą naratyvą“ (kino) integravimo į „didį naratyvą“ (sovietmečio istorijos) svarbą, leidinio sudarytojai buvo įsitikinę, jog „stalinizmo prigimties sampratos ir sovietinio kino tyrimų atradimai mikrolygmenyje pateiks naudingų įžvalgų makrolygmens stalinizmo tyrimų keltiems klausimams.“⁴⁵ Stalinizmą įvardindami kaip fenomeną, pristatė kino proceso nagrinėjimo reikšmę: „Kinas apima visus stalinizmo fenomeno dėmenis – politinius, ekonominius, socialinius, kultūrinius.“⁴⁶ Pripažindami ideologinės, politinės programos kaitos svarbą, bandė apčiuopti, kaip tai klostėsi kine, kokios pasekmės buvusios ne tik atskiriems kino kūriniams, bet ir visai kino industrijai, jos ekonominei sanklodai. Ekonominę kaitą grindė 1929 m. lūžiu, kuomet komercinį kino vaidmenį mėginta derinti su ideologinėmis ir pramoginėmis funkcijomis, kas padarė įtaką visiems kino industrijos procesams ir sąrangai. O politinę kino funkciją autoriai įžvelgė ir pačių kūrėjų laikysenoje (priklausomumo partiniam elitui), ir Stalino laikysenoje susidorojant su kino kūrėjais ar darant poveikį filmų kūrimo eigai. Socialinius pokyčius bandė apčiuopti ne kino darbuotojų (kadru) kaitoje, bet kintančioje auditorijoje (visuomenėje), kuriai kino kūriniai buvo skirti. „Kinas negali išvengti svarstymų apie įtaką visuomenei ir jos reakciją į kino kūrinius“, – samprotavo knygos sudarytojas Derekas Springas⁴⁷. Dar vienas pastebėtas svarbus aspektas: norint susivokti, kaipgi kino gamyba klostėsi, ji turi būti tiriama

⁴⁵ Spring, Derek, Stalinism – the Historical Debate, in: *Stalinism and Soviet Cinema, op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 13.

produkciniėje visumoje – nuo vaidybinio kino iki istorinės rekonstrukcijos, nuo dokumentinio kino iki mokslo populiarinimo, nuo agitkos iki kino žurnalo: „Mūsų manymu, net ir nereikšmingas ar estetiškai skurdus filmas gali padėti geriau suprasti laikmetį“, – tęsė Springas⁴⁸. Gilinimasi į kino sociokultūrinius kontekstus pildė išvalgomis apie Stalino kulto (de)mitologizaciją kino kūrinuose postalininiu, perestroikos laikotarpiais.

Knygoje ne tik pristatyti stalininio laikotarpio kino tyrimų pranašumai ir galimos prieigos, bet ir pasiūlyta chronologinė logika bei apibendrinančios išvalgos. Pavyzdžiui, atsižvelgiant į kino industrinę sanklodą, pasiūlyta atskirti laikotarpius: 1917–1923 m. sieti su sovietinės kino industrijos institucinio modelio paieška, 1923–1929 m. – su sovietinės kino produkcijos gamyba, avangardistų „aukso amžiumi“, 1930–1937/38 m. – kino industrijos centralizacija, pramoginio-ideologinio kino kūrimas („sovietinio Holivudo“ modelis), 1937/38–1953 m. – kino industrijos integravimas į SSRS valdymo politiką, homogeninė kino produkcijos sankloda (Stalino kulto kine pradžia, socrealizmo kanonas), kino industrijos krizė („filmastygis“).

Taigi, leidinys pasiūlė šiokią tokią stalininio kino tyrimų sintezę, pateikė ypač vertingų atradimų, tačiau dėmesį sutelkus į stalinio laikotarpio kiną buvo apribota galimybė žvilgtelti į postalininio kino transformacijas.

Šio leidinio pasirodymas tapo simboliniu: viena vertus, kėlė pagrįstus lūkesčius, jog nagrinėta tema toliau bus pildoma naujais atradimais, kita vertus, tikėtasi, jog susiformavusios vakarietiškas kino istorijos prieigos atras savą vietą tolimesniuose sovietų kino istorijos tyrimuose, kurių imsis rusų tyrinėtojai. Visgi iki šiol šie prognozuoti rezultatai nevirto kompleksine sovietų kino istorijos sinteze, tačiau šiokių tokių judesių galima pastebėti. Pavyzdžiui, ikistalininio ir stalininio laikotarpių tyrimų rezultatai ir atradimai palaipsniui publikuojami bene prestižiškiausiame rusų kino tyrinėtojų periodiniame leidinyje *Киноведческие записки*⁴⁹, 2005 m. pasirodo archyvinių dokumentų

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Рvз., Трошин, Александр, А дряни подобно «Гармонь» больше не ставите?.. Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1934 г., in: *Киноведческие записки*, Nr. 61, 2002, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/693/>, žiūrėta 2013 12

šaltinių rinktinė *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*⁵⁰ su vertingu Leonido Maksimenkovo komentaru, kuriame atsiskleidžia jo daugiakryptis požiūris į stalininį kiną: kinas vertinamas neformalioju, ekonominiu, chronologiniu, net ir regioniniu aspektais. Atrasti nauji šaltiniai leido mokslininkui atidžiau žvilgtelti į kino administratorių įtaką, persvarstyti kino funkcijos sampratą bolševikmečiu, Stalino kišimąsi į kino kūrybinį procesus, pateikti papildomų pavyzdžių apie periferinės nomenklatūros atstovų sprendimų įtaką (griauna mitą, jog tik Stalinas kišosi) ir t. t. Tačiau menamas lūkestis, jog rusų istorikai it kokią akademinę „estafetę“ perims plėtotas kino istorijos teorijos prieigas, taip ir liko neįgyvendintas.

Jei stalininio kino tyrimus „išveža“ vakariečių įdirbis ir pavieniai rusų istorikų bandymai, tai su postalininiu, atšilimo laikotarpiu – visai prastai. Iki šiol nėra pasiūlytos ne tik kad atšilimo laikotarpio kino sintezės, bet ir tyrimo, kuris daugiau ar mažiau atskleistų kino kaip daugiasluoksnio proceso sampratą. Panašu, kad posovietiniai Rusijos istorikai ir kino tyrinėtojai, skirtingai nei tarptautinė akademinė bendrija, juda dviem skirtingomis ir kol kas nesusikertančiais kryptimis. Kaip ir galima būtų numanyti, istorikai siūlo šaltinių publikacijas, o kinotyrininkai pastarąsias pildo „filminėmis“, interpretacinėmis išvalgomis, kuriose įprastai neatskirtas asmeninio patyrimo matmuo (ką patyriau, ką žinau) nuo objektyvesnio vertinimo (gal ne viską žinojau, jei taip, tai kažki, kaip ten viskas buvo?). Prie šaltinių publikacijų plačiau stabtelsime aptardami tyrime naudojamų šaltinių grupes, o čia svarbios – kelios kino tyrinėtojų straipsnių rinktinės: *Кинематограф оттепели. Книга первая* bei *Кинематограф оттепели. Книга вторая*⁵¹. Nors šių leidinių tekstų autoriams labiau rūpėjo kino kaita estetiniame lygmenyje, o kino „daugiasluoksniškumas“ beveik nepalytėtas, tačiau išryškėjo svarbus

22; Головской, Валерий, Легенда о «Волге-Волге», in: *Киноведческие записки*, Nr. 69, 2005, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/97/>, žiūrėta 2013 12 22; Рябчикова, Наталья, «Пролеткино»: от «Госкино» до «Совкино», in: *Киноведческие записки*, Nr. 94, 2010, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1215/>, žiūrėta 2013 12 22.

⁵⁰ *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*, вуг. sud. L. Maksimenkovas, 2005.

⁵¹ *Кинематограф оттепели. Книга первая*, 1996, sud. V. Trojanovskis; *Кинематограф оттепели. Книга вторая*, sud. V. Trojanovskis, 2002.

bandymas persvarstyti chronologines atšilimo laikotarpio kine ribas. Pavyzdžiui, sutarta, jog atšilimas kine vėlavo, jo pradžia laikytina 6-o deš. antroji pusė, kuomet išryškėjo kino kūrinių formų transformacijos (dabar įprastai siejama su 1957 m. filmu „Skrenda gervės“ [*Летят журавли*, rež. Michailas Kalatozovas]), o pabaigos laikas siejamas su 8 deš. pradžioje ryškiu ekonominiu-ideologiniu posūkiu, juntamu visuose kino industrijos lygmenyse.

Platesnio akademinio žvilgsnio poreikį į atšilimo laikotarpio kino sanklodą, pastebėjo ir Aleksandras Prochorovas, dar vieno minėtino leidinio *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*⁵² autorius. Pasak Prochorovo, iš vienos pusės, atšilimo kino tyrimų stygius tarsi atliepė vyravusias tarptautines istorikų tendencijas tirti revoliucinį, stalininį, perestroikos laikmetį, iš kitos pusės, sovietmečio kultūros tyrimai dažnai sieti tik su literatūros tyrimų poreikiu:

„Literatūra, aišku, atlieka pagrindinį vaidmenį rusų kultūroje, ji iki paskutinės akimirkos atliko kvazireligijos vaidmenį. Tačiau atšilimo laikotarpiu, permąstant literatūracentrizmą, būdingą stalininei kultūrai, literatūros privilegijavimas kiek sumenko. Perprantant naujas vertybes svarbesnį vaidmenį pradeda atlikti ne tik verbalinės, bet ir vizualinės formos, pirmiausia – kinas.“⁵³

Tyrinėtojas ne tik naujai įvertina kino funkcionavimo svarbą atšilimo laikotarpiu, bet ir patį atšilimo laikmetį interpretuoja ne kaip kažką esmiškai naujo, o kaip stalininės kultūros paradigmos tęsėją. Pasak Prochorovo, pagrindinio atšilimo kultūros uždavinio būta: pagerinti ir modernizuoti stalinines paradigmas, pritaikyti jas prie naujų kultūrinių vertybių. Pastarąjį teiginį grindžia tirdamas du pasirinktus atvejus – literatūrą ir kiną. Operuodamas Haydeno White'o pasiūlyta tropų sąvoka (naratyvas, pasakojimas), tiria atšilimo kultūros naratyvo strategijas, formuluoja leitmotyvinį teiginį, jog nepaisant išorinės politikos ir kultūros kaitos, atšilimo kultūroje išliko tos pačios naratyvinės struktūros, buvusios ir stalininiu metu: teigiamas herojus, šeima ir karas. Nors Prochorovo tyrimas – vienas

⁵² Прохоров, Александр, *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, 2007.

⁵³ Прохоров, Александр, *op. cit.*, p. 10.

įdomiausių ir vaisingiausių bandymų, operuojantis tvirtai sukaltomis teorinėmis priegomis, tirti sovietmečio atšilimo kultūrą, tačiau jei apibendrintai žvelgtume į posovietinę rusiškąją istoriografiją, skirtą sovietmečio kinui, beliktų pripažinti, jog šioji vis dar yra kūrimosi etape.

O vakarietiškoje mokslinėje mintyje sovietų kinas nebuvo pamirštas. Buvusios istoriografinės pozicijos pildomos ne tik naujomis įžvalgomis, bet ir darbais, skirtais atšilimo laikotarpiui⁵⁴, esama tyrimų patirtis leidžia kiną integruoti į platesnes sovietų sociokultūros nagrinėjimų apimtis: nuo populiariosios iki medijų kultūros⁵⁵. Peteris Kenezas 2001 m. išleistoje knygoje *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*⁵⁶ savotiškai tęsė gilinimąsi į porevoliucinį laikotarpį ir stalinmetį. Nuosekliai aprėpdamas 1917–1953 m. laikotarpį, kiną tyrė iš kelių perspektyvų, aiškindamasis kaip kito meninė kino kūrinų forma, kino industrinė sąranga, kino sampratos funkcionavimas partiniame ir visuomeniniame lygmenyse. 1979 m. Richardo Tayloro ir jo istorikų suburtos grupės darbas tęstas ir kito istoriko Nicholaso Reeveso leidinyje *The power of film propaganda: myth or reality?*⁵⁷ Išplėsdamas tiriamų atvejų skaičių (imtasi Didžiosios Britanijos propagandinės kampanijos Pirmojo ir Antrojo pasaulinių karų metu, nacistinės Vokietijos ir fašistinės Italijos atvejų), gilinasi į propagandos mechanizmo funkcionavimą ir bolševikų valdomoje šalyje (1917–1928 m.). Leidinio pagrindiniai leitmotyvai – klausimai: ar veikė propaganda, pagrįsta kinu, ar propagandiniai filmai pasiekė savo tikslą – auditoriją, ar auditorija „įsisavino“ propagandines intencijas? Detalus empirinis atvejų tyrimas leido formuluoti iki tol tik nedrąsiai artikuliuotas išvadas, jog nepaisant valdžios lūkesčio kino filmus naudoti manipuliaciniais, politiniams tikslams, jie dažniausiai buvo ne iki galo įgyvendinti. Pavyzdžiui, mums rūpinčiame areale, bolševikinėje Rusijoje, norint užtikrinti, kad

⁵⁴ Woll, Josephine, *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*, London, 2000.

⁵⁵ Pvz., Stites, Richard, *Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900*, New York, 1992; Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, London, 2011.

⁵⁶ Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London, 2008.

⁵⁷ Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda: Myth or Reality?*, London, New York, 2003.

propagandiniai filmai pasiektų auditoriją, pirmiausia reikėjo nugalėti populiariosios kino produkcijos (Holivudinės) konkurenciją, norint užtikrinti, jog propagandiniai filmai pasiektų auditoriją (t. y. eitų žiūrėti jų, o ne pramoginių filmų). Apibendrinamas visus ištirtus atvejus Reevesas pripažino:

„Kai konstruota ideologinė žinutė kino filmuose kėsinosi į auditorijos ideologinę laikyseną, dažniausiai auditorija tai žinutei priešinosi. Paprastų žmonių, kurie ir sudarė auditoriją, nuotaikos, tikėjimai, laikysena buvo žymiai atsparesni manipuliacijai nei naiviai buvo tikėtasi. Atsižvelgiant į tai, valdžios formuluotas mitas apie kino filmų propagandos galią tikrovėje buvo esminis veiksnys, o ne pati propagandinė žinutė kine.“⁵⁸

Kitaip tariant, Reevesas drąsiau prabilo apie kino propagandinę galią kaip mitą, kuris buvo konstruojamas ir kylantis iš valdžios intencijų, o tikrovėje veikė tik išimtiniais atvejais. Nors šioji mokslininko mintis mums svarbi, tačiau derėtų pastebėti ir trūkumą: tikėtina, jog Reevesas apdairiai pasirinko ankstyvąjį sovietų Rusijos laikotarpį kaip patogų atvejį, kuris leido nuosekliai integruotis į platesnį tyrimo atvejų kontekstą, todėl mums rūpintis laikotarpis – stalininis – liko nuošalyje. Mat homogeninė stalininio laikotarpio kultūros sankloda (1937/1938–1953 m.) nulėmė ir repertuaro politikos kaitą (1937/1938–1947 m.), kurioje, skirtingai nei XX a. 3 deš., visuomenei / auditorijai nebelieka erdvės rinktis, ką žiūrėti – ar ideologinio užtaiso prisotintą, ar pramoginį filmą.

Visos minėtosios istoriografinės pozicijos mums yra vertingos, jos ne tik padeda suvokti kino istorijos teorijos pritaikymo galimybes tiriant sovietmečio kiną, bet ir atskleidžia sovietų kino tyrimo tendencijas. Tarptautinėje akademinėje bendrijoje nebereikia įrodinėti, jog kino kaip fenomeno / proceso / reiškinių tyrimas ne tik gali būti, bet ir yra integruojamas į sovietmečio kasdienybės, populiariosios kultūros, institucinės, industrinės, politinės istorijos analizę. Visgi nepaisant šių teigiamų aspektų, turime pastebėti ir mums aktualų trūkumą: telkiamasi ties sovietų Rusijos kino industrijos ir kino funkcionavimo visuomenėje tyrimais. Nei viename darbe nuosekliai

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 224.

neįtraukiamas platesnis Sovietų Sąjungos regioninis, periferinis dėmuo. Šis trūkumas netruko būti pastebėtas Dinos Iordanovos leidinyje *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*⁵⁹. Tyrinėtoja, nagrinėdama socialistinėje įtakoje buvusias šalis (Čekija, Lenkija, Vengrija), pristatydamą šių šalių kino industrijos ir kino filmų formos raidą ir kaitą, pagrįsdama pasirinktą atvejų tyrimą, teigia:

„Sovietų kino tyrimai dažniausiai priskiriami prie Rusijos tyrimų, kuriuos mokslininkai įprastai tapatina su sovietų kinu. Tik itin retais atvejais rašoma apie Ukrainos, Baltarusijos, Kaukazo (Armėnija, Gruzija, Azerbaidžanas) ar Baltijos (Latvijos, Lietuvos, Estijos) valstybių kiną. Klausiate, kur visos šios kino šalys dingę? Jos paliktos savotiškame vakuuminiam būvyje – rusų specialistams jos nebeįdomios, o „Rytų Europos“ kino specialistai mano, jog tai – sovietmečio tyrinėtojų sritis. Tai paradoksali situacija, kuri turi būti išspręsta ateityje.“⁶⁰

Iordanovos raginimas buvo išgirstas ir įgyvendintas minėtoje akademinėje sueigoje Taline 2007 m., kurios pranešimų pagrindu buvo publikuota straipsnių rinktinė. Šioji buvo grindžiama tyrinėtojos pastebėjimu, jog valstybių, priklausiusių Sovietų Sąjungai, kino kultūros dažnai inertiškai priskiriamos Sovietų Rusijai arba apskritai yra už tyrėjų akiračio, tiriančių Sovietų Sąjungos kino procesus⁶¹. Nors straipsnių rinktinėje ir stigo nuoseklesnio vertinimo, bet sudėti visi daugiau ar mažiau sėkmingi tyrėjų atradimai mums pasako keletą svarbių dalykų: Baltijos valstybių kino tyrimai integruojami į platesnį arealą, palaipsniui bandoma įsisavinti kino istorijos teorijos prieigas, viena vertus, į kiną žvelgiama iš kino formos perspektyvos, kita vertus, artikuliuojamas poreikis gilintis į kino konteksto tyrimus. Kitaip tariant, (Vidurio) Rytų Europos kino kaip daugiasluoksnio proceso tyrimai, kaip ir rusiškoji posovietinė arba atšilimo laikotarpio istoriografija, yra kūrimosi procese.

Šis istoriografinio modelio pristatymas mums svarbus keliais aspektais. Akivaizdu, jog sovietų kino istorijos istoriografija ne iki galo sukonstruota, todėl pastarąjį tyrimą galima interpretuoti kaip SSRS periferijos atvejo tyrimą,

⁵⁹ Iordanova, Dina, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*, London, 2003.

⁶⁰ Iordanova, Dina, *op. cit.*, p. 14.

⁶¹ *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Block*, *op. cit.*, p. 7.

atliepiančių ne tik lokalius aktualumo dėmenis, bet ir tarptautinius. Perimtos (ir pristatytos) kino istorijos teorijos bei Sovietų Sąjungos kino tyrimų gairės leidžia formuluoti probleminių klausimų masyvą, įtraukiant sovietų Lietuvos sociokultūrinį ir politinį kontekstą.

Problemos, kylančios mėginant pasitelkti „svetimus“ modelius sovietų Lietuvos kinui tirti. Mėginant kino istorijos teorijos prieigas bei sovietų Rusijos historiografinių siūlymus pritaikyti sovietų Lietuvos kino atvejui, susiduriama su keliomis probleminėmis aplinkybėmis. Pirma: nėra jokio nuoseklaus empirinio sovietų Lietuvos kino tyrimo masyvo, kurį būtų galima plėtoti. Antra: skirtingai nei ištirtas stalininis Sovietų Rusijos atvejis, Lietuvoje susiduriame su kitokiu sociopolitiniu ir kultūriniu kontekstu: okupacija, represijos, partizaninis karas, kolektyvizacija, atnaujinta propagandinė / politinės indoktrinacijos kampanija. Trečia: tarptautinėje historiografijoje dėmesys stalininiam kinui dažniausiai nuslopsta ties pokariu, t. y. laikmečiu, kai Lietuvoje prasideda industrinis ir funkcinis kino integravimas į Sovietų Sąjungos kino valdymo sistemą. Ketvirta: iki Sovietų Sąjungos okupacijos, Lietuva niekada neturėjo išbaigto kino industrijos modelio, todėl kino gamybos ir kūrybos procesai buvo visiškai naujas reiškinys. Šioji aplinkybė išryškina penktąjį slenkstį: Lietuvoje niekada nebuvo profesionalios kino kūrėjų bendrijos, ji susikuria sovietmečiu, atšilimo laikotarpiu. Šešta: Lietuva į pilnavertį kino industrijos modelį (rodymas, platinimas, gamyba) patenka postalininiu laikotarpiu, todėl kino valdymo procesų institucinė-biurokratinė hierarchija susikuria būtent tuo metu.

Visos minėtos aplinkybės suponuoja šūsnį disertaciją grindžiančių klausimų, viena vertus, susijusių su kinu kaip sociopolitiniu reiškiniu, kita vertus, aprėpiančių kino industrijos klostymosi dėmenis: kino tinklą, repertuaro politiką, kino kūrybą. Pavyzdžiui, Tayloro ir Reeveso pastebėjimai, susiję su kino funkcionavimu bolševikinėje politikoje, kelia klausimus: kokią vietą bendroje ideologinėje ir kultūrinėje politikoje užėmė kinas pokario Lietuvoje, kas buvo daroma jo funkcionavimui užtikrinti, kokie filmai buvo rodomi,

žiūrimi ir kokiomis sąlygomis juos žiūrėjo? Galų gale, kas ir kokius filmus, skirtus vietinei, lietuviškajai kino „rinkai“, kūrė?

Ne mažiau klausimų kyla, susijusių su kino gamybos modeliu. Pavyzdžiui, kino tyrinėtoja Maya Turovskaya pastebi, jog vėlyvučiu stalininiu laikotarpiu dėl valstybinės politikos susiformuoja nenatūralus arba įprastą kino gamybos ir kūrybos procesą deformuojantis modelis, kuriam būdinga: monopolizacija, autokratizmas, vienintelės galimos kino produkcijos, atitinkančios propagandinę ir ideologinę programą, gamyba, socializmo principų kine modelio kūrimas⁶². Negana to, pasak Turovskayos, šieji dėmenys išliko beveik nepakitę visą sovietmetį. Tokiam požiūriui antrina ir kitas tyrinėtojas George'as W. Faraday. Perimdamas pirmtakės siūlymą, jis išskiria tris esminius sovietinės kino industrijos bruožus: valstybinę monopoliją, biurokratinę kontrolę, estetinį ir ideologinį ortodoksiškumą. Skirtingai nei kitose šalyse, visi kino industrijos dėmenys – gamyba / kūryba, platinimas, rodymas – buvo valdžios dispozicijoje, o kino kūrėjų bendrija veikė prižiūrima instigulizuoto mechanizmo. Pastarasis buvo prižiūrimas aukščiausiojo valdymo lygmens, pavaldaus biurokratiniam dariniui (valdymo vertikale). Visos kūrybinės intencijos buvo saistomos vienintelės galimos estetiškos ir ideologinės sistemos, kuri priklausė nuo valdančiųjų⁶³.

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, jog šios prieigos nelabai pasako ką nauja – tai, jog sovietų valdomoje šalyje visos gyvenimo ir kultūros sritys buvo kontroliuojamos, ir mūsųose artikuluota ne sykį, kita vertus, čia svarbu išryškinti kino sanklodai svarbų aspektą: skirtingai nei kitose šalyse, Sovietų Sąjungoje veikė vienintelė galima kino gamybos sistema, grįsta studijine kino gamyba, kino studijų tinklu, kontroliuojamu instiguciniame, biurokratiname, ideologiniame lygmenyse. Jokių kitų alternatyvių galimybių, nesusaistytų su formaliąja valdžios kontrole, profesionaliajai kino kūrybai pasireikšti nebuvo. Atsižvelgiant į šias aplinkybes kyla klausimai, susiję su instiguciniu kino

⁶² Turovskaya, Maya, The 1930's and 1940's: Cinema in Context, in: *Stalinism and Soviet Cinema*, op. cit., p. 52.

⁶³ Faraday, George W., *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, 2000, p. 52–53.

valdymo modelio formavimusi: kokią institucinę sąrangą sovietų Lietuva „paveldi“, kaip šioji sąranga kito, kaip kino gamyba / kūryba klostėsi, kokios funkcijos buvo primestos kino produkcijai, galų gale, kada Lietuva patenka į sąjunginį kino industrijos modelį?

Tačiau minėtieji Turovskayos ir Faraday pastebėjimai labiau susiję su išoriniu sovietinės valdžios ketinimų modeliu. Jei jais vadovautumės, liktų nepalytėta atšilimo laikotarpiu ryškėjanti kino kūrėjų bendrijos laikysenos kaita (autorinio kino kūrėjų karta), t. y. kaita „iš apačios“. Taip pat neaiškūs lieka regioninio, periferinio lygmens procesai: ar klostėsi ir kaip klostėsi lietuvių kino kūrėjų „autorinės“ intencijos, ar būta trinties tarp ideologinės programos ir jos įgyvendimo neatitikimų, kokios ideologinės, kūrybinės nuostatos šią trintį salygojo, kokį vaidmenį atliko centro (sovietų Rusijos) ir periferijos (sovietų Lietuvos) institucinis kino valdymo mechanizmas kuriant vietinę kino produkciją? Formuluodami šią klausimų grupę, nejučia žengiamo į kino kūrybos / gamybos kontrolės lygmenį, kuris apima ir įprastą sovietų institucinę kontrolės sąrangą (LKP CK, Galvalitas, KGB ir t. t.), ir specifinius kino institucinius ir administracinius dėmenis. Todėl iki šio nėra aišku, kaip ši, kelis lygmenis apimanti, kontrolinė sistema reiškėsi kine, koks institucinis-administracinis-biurokratinis modelis buvo taikomas kino industrijai, galų gale, kokie lietuvių kino kūriniai patyrė nuobaudas ir kokios jos buvo?

Įvertinus minėtų probleminių klausimų masyvą, susaistytą su esamuoju istoriografiniu įdirbiu (ir jo nebuvimu), įtraukdami kino istorijos teorijos prieigų siūlymus, formuluojame tyrimo objektą, tikslą ir uždavinius.

Darbo objektas, tikslas ir uždaviniai.

Darbo objektas – sovietų Lietuvos kino industriniai procesai (platinimas, rodymas, gamyba / kūryba) sisteminėje raidoje ir funkcijų kaitoje.

Darbo tikslas – užčiuopti, ištirti (išnagrinėti) ir pavaizduoti kiną sovietų Lietuvoje kaip daugiasluoksnį sovietmečio fenomeną, apimantį sociokultūrinius, ideologinius, politinius, kūrybinius, technologinius, ekonominius, institucinius lygmenis.

Tyrimo uždaviniai. Darbo tikslui įgyvendinti pasitelkti šie tyrimo uždaviniai:

- Rekonstruoti sovietų Lietuvos kino valdymo institucinę sąrangą, jai keltus uždavinius, kino gamybos / kūrybos, lietuvių kino kūrėjų bendrijos formavimosi genezę;
- Pasirenkant atvejo tyrimą (pokarį) nuosekliai išanalizuoti ir pristatyti kino platinimo politikos ir rodymo ypatybes;
- Pristatyti postalininio ir atšilimo laikotarpio kino rodymo ir platinimo politikos tyrimų gaires ir problemas;
- Tiriant kino produkcijos visumą (vaidybinius ir dokumentinius filmus), identifikuoti kino produkcijos funkcijų sampratos (ne)kaitą politiniame, ideologiniame ir kūrybiniame lygmenyse, be to, produkcijos rūšių (vaidybinis, dokumentinis kinas) specifikos nulemtas trintis, skirtumus kūrybinėje bendrijoje;
- Pasiūlyti lietuvių kino kūrybos kontrolinio mechanizmo modelį, nuosekliai ištiriant kontrolės intencijų formas, raišką instituciniame, ideologiniame, kūrybiniame lygmenyse;
- Taikant dvikrypčio tiriamojo žvilgsnio strategiją, išsiaiškinti, kokių būta trinčių tarp valdymo politikos („iš viršaus“) ir jos įgyvendinimo tikrovėje („iš apačios“);
- Atsižvelgiant į regioninę valdymo specifiką (periferija – centras), nustatyti kokių savitumų būta kino industrinėje sanklodoje, jos valdyme.

Pasitelktos ar pasirinktos teorinės priegijos ir metodiniai įrankiai. Tai tarpdisciplininis tyrimas, apimantis kino istorijos teorijos bei sovietų kultūros, sovietinės sistemos sąrangos tyrimų priegias. Nors kino istorijos teorijos galim požūriai buvo pristatyti, čia dar kartą akcentuosime pasirinktas ir taikytas strategijas. Kinas šiame darbe suvokiamas kaip daugiasluoksnis reiškinys ir procesas, „sociokultūrinis institutas“. Jis tiriamas pirmiausia kaip industrinis reiškinys, apimantis kino gamybos / kūrybos, platinimo ir rodymo lygmenis. Šie nagrinėjami atsižvelgiant į specifinius kino industrijos klostymosi aspektus

(technologinius, gamybinius, kūrybinius) ir bendrus sovietų Lietuvos raidos kontekstus (politinį, ideologinį, ekonominį ir t. t.). Kadangi darbe netiriama estetinė kino specifika (nesiekama kino filmų rūšiuoti, tipologizuoti), šioji integruojama įvedant kino kūrybos sampratą, kurioje svarbesnė kino kūrėjų savimonės ir kino filmų funkcijų sampratos kaita. Visi minėtieji aspektai analizuojami atsižvelgiant į sovietinės sistemos sąrangos raidą.

Sistemos samprata perimta iš istoriko Arfono E. Reeso, kuris sovietinę sistemą supranta kaip institucinių struktūrų ir praktikų kūrimą. Bendrąją sistemą skaldo į mažesniąsias subsystemas: ekonominę, politinę, socialinę ir kultūrinę. „Sistemos integracijai pajungiamos tam tikros priemonės ir valdymo metodai. Sistema gali būti analizuojama vadovaujantis dvejopa strategija: kaip ji veikia arba kaip ji veikia ribotai, neveiksmingai“⁶⁴, – tęsia Reesas. Šieji sisteminiai ir subsisteminiai procesai mūsų tyrime siejami su sociopolitine, ekonomine ir ideologine sankloda. Integruojant Reeso dvikryptę strategiją – „iš viršaus“ (veiklos intencijos) ir „iš apačios“ (veiklos ribotumas) – sistema ir subsystema suprantamos ne kaip homogeninė, o kaip nuolat kintanti ir patirianti transformacijas, terpė.

Pasirinkti tokio žvilgsnio strategiją skatina ir esami sovietmečio kultūros tyrimai, kuriuose nesitenkinama totalinės sovietinės kontrolės samprata, vis dažniau artikuluojami atradimai, grindžiantys prieštaringą pačios sistemos vaizdą. Pavyzdžiui, stalininio laikotarpio kino procesus nagrinėjęs Maksimenkovas pastebėjo, jog už nuspėjamo teorinio ir pragmatinio sovietinio kino valdymo mechanizmo slypėjo tikroji kultūros politika, lydėta nuolatinių improvizacijų, koregavimų, mėtymosi nuo vienu deklamacijų link kitų. Neprognozuojamos aplinkybės nuolat sąlygojo nelogiškus ir sunkiai paaiškinamus paradoksus⁶⁵. Šiam požiūriui antrina ir kultūros tyrinėtoja Amme Walach:

„Tai, kas buvo leidžiama vienais metais, jau buvo draudžiama kitais, ir atvirkščiai; tai, kas buvo

⁶⁴ Rees, E. A., Introduction. The Sovietization of Eastern Europe, in: *The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period*, ed. Balazs Apor, Peter Apor, E. A. Rees, 2008, p. 1.

⁶⁵ Максименков, Леонид, *op. cit.*, p. 37

toleruojama literatūroje, buvo smerkiama tapyboje; tai, ką galėjo daryti vienas menininkas, galėjo liūdnei baigtis kitam; tai, ką vienas biurokratas leido, kitas galėjo uždrausti.⁶⁶

Prieštaringos ir nenuspėjamos tikrovės įspūdį susidarė ir ilgametis SSRS kino tyrinėtojas Valerijus Fominas, tik šįsyk tuos prieštaravimus jis išvelgė periferinio partinio elito ar kino administratorių sprendimuose. Pavyzdžiui, už daugiau ar mažiau panašų filmą, kuris buvo be jokių didesnių įtampų sukuriamas Gruzijoje, kaimyniniame Azerbaidžane, režisierius galėjo sulaukti didelių nemalonumų. O lygindamas Baltijos šalių kūrybines galimybes yra įsitikinęs, jog Latvijoje kurti buvo sunkiau nei Estijoje ar Lietuvoje⁶⁷.

Pastarosios išvalgos sufleruoja, jog norint suprasti, kaipgi toji sovietinė sistema veikia kultūros lauke, reikia žiūrėti į kiekvieną atvejį atskirai: kiną, dailę, literatūrą, ar sovietų Rusijos, Estijos, Latvijos, Lietuvos kultūros sritis. Kitaip tariant, bendros, nuoseklios kultūros politikos nebuvo, nuoseklumas reiškesi tik institucinėje sąrangoje, bet ne tikrovėje. Todėl tyrimo eigą formuoja pasirinktos trys strateginės kryptys: sovietų kino industrijos politika, jos tikslai ir uždaviniai; kino filmų funkcijų kaita; kontrolės sistemos raiška kine. Tokia strategija leidžia į kino procesus žvelgti ne kaip į uždaroje terpeje, o politiniame ir sociokultūriniame kontekste veikiančius, t. y. kaip į savitą sistemą / subsystemą, kurioje būta savų funkcijų.

Pirmuoju atveju gilinamasi į SSRS ir LSSR aukščiausiųjų institucijų direktyvas, jų (ne)veiksmingumą, LSSR vykdančiųjų kino institucijų pavaldumo formavimąsi, institucinę kaitą bei direktyvinį vykdymą. Ši intencija leidžia pateikti bendrosios sovietų kino politikos funkcijų vaizdinį, aprėpiantį kino institucijų nomenklatūros kūrimąsi, atskirų nomenklatūros personalijų įtaką LSSR kino veiksniams, kadru politiką, bendrosios kino filmų platinimo strategijos, kino tinklo kūrimą bei plėtrą (vadinamąjį kinofikacijos procesą). Šio vaizdinio išskleidimas padeda suprasti, kokių intencijų būta siekiant

⁶⁶ Walach, Amme, A Censorship in the Soviet Bloc, in: *Art Journal*, vol. 50, no. 3, 1991, p. 76; cituota iš Trilupaitytė, Skaidra, Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė. Kai kurie vertinimo klausimai, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 47, 2007, p. 93.

⁶⁷ «Полка». *Документы, свидетельства, комментарии*, sud. V. Fominas, 2006, p. 9.

patenkinti Lietuvos visuomenės sovietizavimo tikslus, šių intencijų mastą ir jų kaitą.

Išvardijus pagrindinius LSSR kino politikos uždavinius, lengviau suprasti ir išgvildinti kino filmų gamybos procesų raidą (antroji kryptis), aprėpiančią kino kūrėjų parengimą, sovietų Lietuvos kino gamybos procesus (Lietuvos kino studijos formavimąsi, jos funkcijų kaitą nuo dokumentinio kino iki vaidybinio kino kūrimo bazės).

Trečiojoje tyrimo kryptyje gilinamasi į kino kūrinių kontrolės, tvirtinimo veiksmus, juos sąlygojusias institucines (SSRS ir LSSR vykdančiosios institucijos, Lietuvos kino studijos filmų vertinimas, filmų tvirtinimo politika, LSSR aukščiausiųjų institucijų įtaka) ir kūrybines trintis: filmų vertinimo kriterijai, šių kriterijų prieštaravimas ir filmo (ne)pasirodymą kino ekranuose lėmusios priežastys, vadinamasis „padėjimas ant lentynos“, bei kitos kontrolinės strategijos. Gilinamasi į kino kontrolės mechanizmą skatina kelios aplinkybės. Ne tik savaiminis „nežinojimas“, kas gi dėjosi kine, bet ir pati kino filmo kūrimo sankloda, apimanti keliapakopį procesą: nuo temos iki scenarijaus, nuo scenarijaus iki gamybinio proceso, nuo gamybinio proceso iki filmo kūrimo, nuo filmo sukūrimo iki jo patekimo į ekranus. Todėl kino kontrolės mechanizmo rekonstrukcija atliekama vadovaujantis ideologiniu, gamybiniu, kūrybiniu, instituciniu požiūriais. Beveik tapačią laikyseną galima aptikti Annos Misiak tyrime *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym*⁶⁸. Tyrinėtoja, aiškindamasi kontrolės apraiškas skirtinguose filmo kūrimo bei pabaigtų filmų sklaidos etapuose, tyrimą atlieka remdamasi Jungtinių Amerikos Valstijų ir socialistinės Lenkijos atvejais. Pasirinkama du skirtingus atvejus, Misiak pastebi, jog komunistinėse šalyse kino filmų institucinė „cenzūra“ buvo skirtinga nei JAV⁶⁹. Antrinant šiai tyrinėtojos minčiai papildytume, jog lyginant socialistinės įtakos bloko šalių (Lenkija, Čekija, Vengrija ir t. t.) ir Sovietų Sąjungos ar jai priklausiusių respublikų kontrolės sistemos raiškas, jos buvo skirtingos.

⁶⁸ Misiak, Anna, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym*, Kraków, 2006.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 12.

Mėginant griežtai metodiškai apibūdinti tai, kaip atliktas čia pateikiamas tyrimas, galima būtų kalbėti apie darbo krypčių pasirinkimą (tipologinis požiūris), kiekvienai jų pirmiausia priskiriant būtiną pirminę medžiagą ir istoriografinių bei teorinių įžvalgų korpusą. Paskui atliekama nuosekli užsibrėžtų aspektų rekonstrukcija, kuri išskleidžiama aprašymu. Atskirų tiriamojo objekto plotmių rekonstrukcija užsibrėžtais pjūviais leidžia nesistemiškai, bet periodiškai pasitelkti chronologinį ir geografinį palyginimą, suteikiantį visam tyrimo išdėstymui vertikalios ir horizontalios kontekstualizacijos matmenį.

Tyrimo chronologinės ribos. Tyrimas apima 1944–1970 m. laikotarpį. Pirmoji data grįsta antrosios SSRS Lietuvos okupacijos pradžia, antroji – atšilimo laikotarpio kine pabaiga. Atšilimo pabaiga įprastai siejama su keliais įvykiais: 1968 m. politinių vyksmų (Prahos pavasaris) nulemtas pakartotinis kino kūrybos laisvėjimo drausminimas, apčiuopiamų rezultatų pasiekęs po keleto metų (staigūs pokyčiai kino kūrybiniame procese vėlavo apsireikšti dėl kino gamybos specifikos: sukurti filmą užtrukdavo apie 2-ejus metus), su kino industrijos ekonomine reforma bei televizijos įsigalėjimu SSRS. Šie pokyčiai nulėmė žymų pramoginės kino produkcijos gausėjimą 8 dešimtmetyje. Tiesa, istoriografijoje nėra nurodomi tiksliai 1970 m., dažniausiai apsiribojama 8 deš. pradžios identifikacija. Sovietų Lietuvos atveju, konkretus 1970 m. lūžio taškas pasiteisino: viena vertus, galima įžvelgti, ar būta pokyčių (po 1968 m.) lietuvių kine tiek kuriant filmus (pasirodžius po 1968 m.), tiek juos sukūrus, jų sklaidos procese. Antra vertus, remiantis atliktu empiriniu tyrimu, galima matyti, jog minėtoji naujoji ekonominė reforma, jos „įsisavinimas“ netruko apsireikšti ir Lietuvoje – šioji buvo svarstyta 1970 m. Lietuvos kino kūrėjų bendrijos susirinkime.

Pasirinktas laikotarpis dėkingas ne tik dėl sisteminės kaitos (stalininis, postalininis, atšilimas), bet ir dėl institucinės kino raidos. Šiuo laikotarpiu įvyksta trys kino sistemos valdymo reformos: 1946–1953 m. gyvuoja SSRS / LSSR Kinematografijos ministerija, ją panaikinus 1953–1963 m. kino reikalai

integruojami į SSRS / LSSR Kultūros ministeriją, na, o 1963-iaisiais kino administravimo teisės suteikiamos Valstybiniam Kinematografijos komitetui prie SSRS / LSSR Ministrų Tarybos. Šioji aplinkybė leidžia atlikti ir vidinę kino industrijos raidos dinamikos analizę, aiškinantis, ar darė struktūrinės reformos įtaką bendriems kino procesams, jei taip, tai kokią. Dėl šios priežasties, tyrimo dėstomojoje dalyje galima justti tam tikrą chronologinio erdvėlaikio dinamiką, kurią galėtume pavadinti slenkančiąja. Atsižvelgiant į kino sistemos specifiką, pirmajame skyriuje didesnis dėmesys skiriamas stalininiam laikotarpiui, antrasis tampa jungiamuoju – tolstant nuo stalininio pamažėle žengiama į atšilimą, na, o trečiajame didžiausias dėmesys skirtas atšilimo laikotarpiui.

Istoriografija ir šaltiniai. Be minėtų istoriografijos pozicijų, skirtų sovietmečio kinui, sovietų Lietuvos sociopolitiniam ir kultūriniam konteksto įspūdžiui susidaryti, pasitelkti šie minėtini tyrimai: Vytauto Tininio⁷⁰, Kastyčio Antanaičio⁷¹, Mindaugo Tamošaičio⁷², Margaritos Matulytės⁷³ darbai, sovietmečio istorijos sintezė *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*⁷⁴, sovietmečio kultūros šaltiniams skirtas komentaras knygoje *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*⁷⁵ ir sovietmečio architektūros istoriją pristatanti straipsnių rinktinė *Architektūra sovietinėje Lietuvoje*⁷⁶. Taip pat remtasi periodinių leidinių tekstais: *Naujasis Židinys, Darbai ir dienos, Genocidas ir rezistencija, Istorijos studijos* ir kt.⁷⁷

⁷⁰ Tininis, Vytautas, *Komunistinio režimo nusikaltimai Lietuvoje 1944–1953*, I, II tomai, Vilnius, 2003; Tininis, Vytautas, *Sniečkus. 33 metai valdžioje*, Vilnius, 2000; Tininis, Vytautas, *Komunistinio režimo įsitvirtinimas Lietuvoje ir jo nusikaltimai. Antroji sovietinė okupacija (1944–1953)*, Vilnius, 2009.

⁷¹ Antanaitis, Kastytis, *Lietuviškoji sovietinė nomenklatūra*, Vilnius, 1998.

⁷² Tamošaitis, Mindaugas, *Didysis apakimas. Lietuvių rašytojų kairėjimas 4-ajame XX a. dešimtmetyje*, Vilnius, 2010.

⁷³ Matulytė, Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius, 2011.

⁷⁴ *1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, Vilnius, 2007.

⁷⁵ *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*, sud. J. R. Bagušauskas, A. Streikus, Vilnius, 2005.

⁷⁶ Drėmaitė, Marija, Petrulis, Vaidas, Tutlytė, Jūratė, *Architektūra sovietinėje Lietuvoje*, Vilnius, 2012.

⁷⁷ Pleikienė, Ieva, Tarp mito ir tikrovės. Dailės cenzūra sovietinėje Lietuvoje, in: *Naujasis Židinys*, Nr. 4, 2007; Dambrauskas, Audrius, Smetoniški kino prioritetai. Kino propaganda ir cenzūra prieškarinio Lietuvoje, in: *Naujasis židinys*, Nr. 1, 2013; Strogaitė, Dalia, Juozas Baltušis partinio budrumo sargyboje. Vieno sovietmečio dokumento skaitymas, in: *Naujasis Židinys*, Nr. 8–9, 2009; Trilupaitytė, Skaidra, Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė. Kai kurie vertinimo klausimai, in: *Darbai ir*

Tyrime pasitelktos jau įprastos sovietmečio tyrimuose naudojamų šaltinių grupės: nepublikuoti ir publikuoti archyviniai dokumentai, interviu ir publikuoti atsiminimai. Kiekvienos šaltinių grupės pranašumai ir trūkumai ne sykį aptarti ir vis dar aptarinėjami sovietinę tikrovę tiriančiųjų, todėl apibendrinant galima tik paliudyti sukauptą patyrusiųjų žinojimą. Archyviniai dokumentai riboti dėl oficialiosios kalbos „hipernormalizuoto autoritarinio diskurso“⁷⁸, manipuliaciniais būdais išgautos netiesos / melo, dėl pateiktos informacijos, siekiant geriau atrodyti nei buvo iš tiesų, nepatikimumo, dėl išlikusių dokumentų fragmentiškumo, dėl paplitusio nerašytinio reikalų tvarkymo būdo (asmeniniai ir telefoniniai pokalbiai)⁷⁹. Įvertinus minėtus trūkumus, vis dėlto reikia pripažinti, jog sovietmečio kino reikalų archyvinis medžiagiškumas, nors ir išsklaidytas, bet gana dėkingas. Išlikusių ir atrastų dokumentų gausa, viena vertus, leido susidaryti visumos vaizdą (nuo valdančiųjų iki vykdančiųjų), kita vertus, lėmė intensyvią informacijos atranką bei esamosios patikimumo patikrą, nuolat užduodant klausimus: koku tikslu ir kokiose aplinkybėse dokumentas atsirado, kokias tikėtinas transformacijas, korekcijas patyrė? Išskaitytos informacijos ir jos analizės rezultatų išvados nuolat tikrintos, įtraukiant likusias šaltinių grupes bei esamus istoriografijos tyrimų rezultatus.

Tyrimas aprėpia Rusijos ir Lietuvos archyvuose saugomus dokumentus: Rusijos valstybiniame socialinės ir politinės istorijos archyve (RGASPI), Rusijos valstybiniame literatūros ir meno archyve (RGALI), Rusijos

dienos, Nr. 47, 2007; Čepaitienė, Rasa, Sovietinės kultūros šaltiniai. Tarp futurizmo ir pesimizmo, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 52, 2009; Klivis, Edgaras, Drama ir galia. Socialinis konfliktas ankstyvojo sovietmečio dramaturgijoje, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 47, p. 165–168, 2007; Bagušauskas, Romualdas, Komunistų partijos ideologinė apologetika slopinant tautos pasipriešinimą (1944–1953 m.), in: *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2, 2004; Streikus, Arūnas, Antireliginė propaganda Lietuvoje 1944–1970 metais, in: *Lietuvos istorijos studijos*, t. 14, 2004; Balevičiūtė, Ramunė, Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo įspaudus lietuvių teatre, in: *Menotyra*, t. 14, nr. 4.

⁷⁸ Sovietų kultūros tyrinėtojo Aleksejaus Yurčiako terminas, apibūdinantis dominuojančią performatyvinę kalbos funkciją sovietmečiu, žr. Streikus, Arūnas, Kultūrinio ir religinio gyvenimo sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai: šaltinių keliamos problemos, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 52, 2009, p. 77.

⁷⁹ Streikus, Arūnas, Kultūrinio ir religinio gyvenimo sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai: šaltinių keliamos problemos, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 52, 2009; Švedas, Aurimas, Sakytinės istorijos galimybės sovietmečio ir posovietinės epochos tyrimuose (atminties kultūros ir istorijos politikos problematikos aspektas), in: *Lietuvos istorijos studijos*, Nr. 26, 2010; Vaiseta, Tomas, *op. cit.*, p. 31–47.

valstybinėje filmų saugykloje (Gosfilmfond), Lietuvos centriniame valstybės (LCVA), Lietuvos ypatingajame archyve (LYA), Lietuvos literatūros ir meno archyve (LLMA). Sovietų Lietuvos kino politikos tikslai ir uždaviniai rekonstruoti remiantis dokumentais, saugomais aukščiausiųjų valdančiųjų institucijų fonduose (VKP CK Agitacijos ir propagandos skyrius, LKP CK, LSSR Ministrų Taryba), jų klostymasis rekonstruotas remiantis fondais, priklausančiais vidurinės grandies valdymo institucijoms (LSSR Kinematografijos ministerija, LSSR Kultūros ministerija, LSSR Kinematografijos komitetas, SSRS Kinematografijos komitetas) bei žemiausios grandies vykdančiosioms institucijoms (Lietuvos kino studija, Lietuvos kinematografininkų sąjunga, Glavlit, Lietuvos kino studijos pirminė partinė organizacija, LSSR Kinematografijos komiteto pirminė partinė organizacija, Vilniaus „Maskvos“ kino teatro pirminė partinė organizacija).

Atsižvelgiant į dokumentų pobūdį, galima išskirti tokią tipologiją: direktyviniai įsakymai, ataskaitos, plenumų stenogramos, posėdžių protokolai, protokolų priedai, išvados, atsiliepimai ir pavieniai laišakai. Čia plačiau aptarsime tik pagrindinius dokumentų tipus.

Kadangi kino sritis minėtuoju laikotarpiu sovietų Lietuvoje išsamiai tiriama pirmą kartą, tai įspūdį apie kino politikos tikslus, uždavinius, institucinę valdymo ir pavaldumo sąrangą susidaryti teko iš valdančiųjų ir vykdančiųjų institucijų direktyvinių įsakymų, kitaip tariant, remiantis „plika“ informacija rekonstruoti intencijų „griaučiai“ leido, viena vertus, susivokti, ko buvo norima, ko tikėtasi, antra vertus, pastebėti sisteminio vykdymo spragas. Tačiau net ir direktyviniame lygmenyje nėra išlikusio vientiso kino procesų dokumentavimo. Ypač fragmentuoti stalininis ir 7 deš. laikotarpiai, o išsamiausiai dokumentuoti – 1953–1963 m., t. y. laikotarpio, kuomet kino reikalai administruojami LSSR Kultūros ministerijoje. LSSR Kultūros ministerijos fonde saugomi dokumentai leidžia susidaryti įspūdį ne tik apie komandinių direktyvų „įsisavinimą“ periferijoje, bet ir sąjunginio kino valdymo lygmenyje buvusius poslinkius – išlikę beveik visi daugiau ar mažiau svarbūs SSRS direktyviniai įsakymai.

Tiriant sisteminio vykdymo spragas ypač vertinga atrasta direktyvinius įsakymus lydinčioji medžiaga, rezultatus ir trūkumus nušviečiantys ataskaitiniai dokumentai. Žinoma, vertinant jų patikimumą, galima pastebėti norą rezultatus falsifikuoti ar pagražinti, tačiau išlikusių archyvinių dokumentų masyvas (to paties laikmečio dokumentai, išlikę skirtinguose fonduose) leido patikrinti išskaitytos informacijos patikimumą. Pavyzdžiui, pokario kino tinklo diegimo procesai stebėti įtraukiant ir LKP CK biuro, Agitacijos ir propagandos skyriaus, ir VKP CK Agitacijos ir propagandos skyriaus, LSSR Ministrų Tarybos, LSSR Kinematografijos ministerijos dokumentus. Iš jų mes sužinome, kad: nors vieno iš svarbiausių uždavinių pokario Lietuvos kino politikoje buvo kino tinklo funkcionavimas (kinofikavimas), tačiau šio uždavinio įgyvendinimas buvo sudėtingas ir sunkiai įgyvendinamas iššūkis. Kitaip tariant, tyrimo teiginiai ar juos iliustruojantis cituoti pavyzdžiai nuolat gretinami ir tikrinami.

Esant direktyviam spaudimui biurokratiniame valdymo mechanizme, popieriuje užfiksuoti trūkumai buvo vienintelis realus pagrindas reikalauti, jog būtų įsiklausyta, ar pasiteisinti, jei vienas ar kitas darbas neįvykdytas. Čia ryškėja ataskaitinių dokumentų informatyvumo patikimumas, priklausantis nuo funkcinių aspektų, t. y. nuo to, kas rašė ir nuo to, kodėl rašė (motyvai). Jei ataskaitinis dokumentas rašytas vykdančiosios institucijos atstovo (pvz., kinofikacijos skyriaus viršininko), iš kurio dažniausiai reikalauta iliustruoti veiklos eigą pateikiant planinius rodiklius, jų skaičių, tai jie galėjo būti pateikiami arba demonstruojant menamą rezultatyvumą meluojant (viskas gerai, planiniai rodikliai įgyvendinti), arba pateikiant daugiau ar mažiau tikrovę atspindinčią eigą, išryškinant jos trūkumus. Vertinant duomenų falsifikavimo ir melavimo motyvus paaiškėja, kad šieji atsirasdavo tada, kai padėtis būdavo prasta dėl vykdančiojo apsileidimo, t. y. to, kuris ir ruošia ataskaitinį dokumentą. Tačiau jei aprašomosios veiklos padėtis prasta ne dėl vykdančiojo, o dėl pačių valdančiųjų ir kitų nenumatytų, neįvertintų aplinkybių, tokiu atveju prastos padėties ir jos priežasčių aprašymas pirmiausia leido žmogui, atsakingam už tam tikrą veiklą, parodyti, jog ne jis

yra susidariusios blogos padėties kaltininkas. Vadinasi, informacija pateikiama siekiant save pateisinti ar nepalankiai situacijai susidarius (užklupus netikėtai funkcionierių patikrai) įrodyti, jog apie esamus trūkumus valdžia jau buvo informuota. Todėl ataskaitiniuose dokumentuose fiksuotos bėdos, veiklos trūkumai leidžia susidaryti gana įtikinamą ir pagrįstą sovietinės sistemos spragų vaizdą. Ypač iškalbingi ir valdančiųjų ataskaitiniai dokumentai, kurie atsirado tikrinant vykdančiųjų institucijų veiklą. Šie dokumentai atsirasdavo po revizinės patikros (dažniausiai neperspėjus vykdančiųjų), kuri buvo vykdoma tais atvejais, kai būta įtarimo, jog veikla simuliuojama arba pačiai valdžiai (tiek periferinei, tiek sąjunginei) parūpdavo susidaryti sąlyginai realų įspūdį apie padėtį, situaciją. Po tokių patikrų atsiradę ataskaitiniai dokumentai padėdavo susivokti, kokių ateityje žingsnių reiktų imtis norint pagerinti veiklą, ką reiktų paskatinti (pvz., premija), o ką – nubausti (atleisti, papeikti ir t. t.).

Šiame tyrime ataskaitiniai dokumentai ne tik padeda susidaryti įspūdį apie valdžios intencijas ir priežastis, sąlygojusias jų (ne)įgyvendinimą, bet ir nustatyti kino tinklo plėtros mastus. Kur kas sudėtingesnė kino tinklo plėtros rezultatyvumo ir repertuaro politikos ryšio paieška visuomenėje, t. y. kino filmų lankomumo tendencijų ar mastų nustatymas. Nuoseklių statistinių duomenų, fiksavusių kino filmų lankomumą, nėra išlikę⁸⁰, nors ir pavyko atrasti pabirus, šiuos procesus fiksavusius, duomenis, tačiau jų patikimumas kelia abejonių. Pavyzdžiui, turint galvoje pokario realijas (grobstymas, visuotinė netvarka), kino lankomumo duomenys, sudarinėti remiantis bilietų pardavimu, dažnai buvo falsifikuojami: pinigai už rodymus pasisavinami nurodant mažesnę lankomumą nei buvęs tikrovėje, arba sovietinės kino produkcijos lankomumas dažnai buvo perdėm didintas užsienio kino produkcijos „sąskaita“, t. y. nurodomas sovietinis filmas, o pateikti duomenys – užsieninės produkcijos. Pirmieji iškalbingesni dokumentai, kuriuose fiksuotos visos SSRS lankomumo tendencijos (sietos su konkrečiu filmu) pasirodo tik 7 deš. antroje pusėje. Deja, kol kas pavyko atrasti tik keletą tokio pobūdžio dokumentų, leidžiančių susidaryti įspūdį apie sovietų Lietuvos kino

⁸⁰ Plačiau apie tai kalbama I darbo dalyje.

filmų žiūrimumo tendencijas. Tačiau esančių duomenų patikimumo įvertinimui reikėtų papildomo tyrimo, todėl ši įdomių šaltinių grupė liko tyrimo paraštėse.

Ataskaitiniais dokumentais naudotasi ir atliekant kino gamybos procesų rekonstrukciją. Kino gamybos procesų ataskaitinių dokumentų atsiradimo priežastis glaudžiai susijusi su ekonominiu filmo biudžeto (ne)įgyvendinimu. Tokie ataskaitiniai dokumentai kino filmų ekonomistams (direktoriams) leisdavo pateisinti vieno ar kito filmo gamybos sustabdymą, filmo sukūrimo vėlavimą, arba išnaudotų numatytų lėšų išsekimą. Todėl detaliai fiksuota filmo kūrimo eiga, ją užklupusios bėdos mums padeda susidaryti įspūdį ne tik apie filmo gamybinę eigą, bet ir tikrinti informaciją, susijusią su filmų taisymais. Šioji informacija tampa itin svarbi tiems filmams, kurie vienaip ar kitaip buvo koreguoti kūrimo eigoje ar net turint „baigtinę“ filmo versiją. Žinoma, filmų versijas palyginti galima remiantis ne tik archyvuose atrastais dokumentais, bet ir pačiais filmais, jų išlikusiomis kopijomis. Tačiau tokiai detaliai analizei reikėtų papildomo empirinio tyrimo, kuris susiduria su pagrindiniu sunkumu – nėra aišku, ar yra išlikusi filmuose nepanaudota medžiaga, t. y. ta medžiaga, kuri dėl vienokių ir kitokių priežasčių buvo „išmontuota“ iš „galutinės“ filmo versijos, kurią ir išvydo žiūrovai. Tyrimo metu pavyko nustatyti keletą filmų medžiagos archyvavimo probleminių ypatybių. Filmų saugojimu iki 1965 m. rūpinosi LKS įkurta filmoteka, po to pabaigtų filmų versijos, negatyvai (dokumentinių filmų) buvo perduoti saugoti įkurtam LSSR Vaizdo ir garso archyvui. O pabaigtų vaidybinių filmų negatyvai keliaudavo į visasąjunginę filmų saugojimo saugyklą (Gosfilmofondą – *Государственный фонд кинофильмов* – Belyje Stolby). „Išmontuota“ filmų medžiaga arba ta medžiaga, kuri po filmų taisymo nebuvo įtraukta į pabaigtą kino kūrinį, liko LKS filmotekos prerogatyvoje. Ir čia veikė specifinės tokio pobūdžio medžiagos saugojimo taisyklės: dažniausiai „išbrokuota“ filmų medžiaga buvo perdirbama išgaunant tauriuosius metalus (sidabrą). Sprendimo teisė, kokia gi medžiaga atiduodama sunaikinimui, kokia gi paliekama saugoti, priklausė nuo filmotekos vadovės sprendimo, t. y. kas

tuo metu dirbusiajai pasirodė vertinga, tas ir buvo išsaugota, kas pasirodė nevertinga – buvo sunaikinama. Dėl šios subjektyvios aplinkybės negrįžtamai galėjo būti sunaikinta probleminių kūrinių medžiaga, kurią dabar turint būtų įmanoma autentiškų filmų versijų rekonstrukcija.

Kita apsunkinanti aplinkybė – absoliuti kino filmų saugojimo politikos netvarka, tiksliau tvarkos nebuvimas Lietuvos nepriklausomybės laikotarpiu. Jei filmų medžiaga ir buvo išsaugota, tai nebūtinai ji išliko po 2004 m. Lietuvos kino studijos Kino archyvo perdavimo valstybei: dalis LKS archyvo perduota Lietuvos centriniam valstybės archyvui, dalis nukeliavo į Nacionalinį radijo ir televizijos archyvą. Dalybų logika buvo tokia: visi dokumentiniai filmai nukeliavo į Centrinį archyvą, o vaidybinių kino kūrinių paveldas pasidalintas: vienos tų pačių vaidybinių filmų kopijos nukeliavo į Centrinį, o kitos – į Nacionalinį archyvą. Nežinojimas, jog visos kino filmų kopijos, filmų medžiaga yra nedaloma ir svarbi vientiso paveldo visuma, galėjo nulemti ir nepanaudotos medžiagos pasiklydimą tarp dviejų institucijų. Iki šiol nėra labai aišku, kas ką paveldėjo, arba kas saugoma šiuose skirtinguose archyvuose, nes Lietuvos centriniam valstybės archyve yra likę nepatikrinta keletas tūkstančių kino juostos metrų, dar didesnė mįslė – Nacionalinis archyvas. Taigi, tik atlikus išsamų kino filmų medžiagos tyrimą, kurio rezultatyvumas priklausytų ir nuo minėtųjų institucijų darbuotojų geranoriškumo, galima būtų tvirtai atsakyti, ar filmų „autentiška“ medžiaga tikrai yra negrįžtamai sunaikinta.

Todėl šiame tyrime, nustatant filmų taisymo atvejus, remiamasi atrastais archyviniais dokumentais, o juose išskaityta informacija lyginta su viešai prieinama, galutine filmo versija (respublikine ir sąjungine).

Grįžtant prie archyvinių dokumentų tipologijos, tyrime nemažą šaltinių grupę sudaro valdančiųjų ir vykdančiųjų institucijų protokolai. Vertinant šių šaltinių grupę galioja visi Tomo Vaisetos disertacijoje jau aptarti trūkumai (neišsamumas, taisymai)⁸¹. Kita vertus, taisymas, koregavimas buvo būdingas praktiškai visiems dokumentų tipams: protokolams, ataskaitoms, įsakymams, atsiliepimams. Net ir susirinkimų ar plenumų stenogramos galėjo būti

⁸¹ Vaiseta, Tomas, *op. cit.*, p. 33.

taisomos, jei pasisakęs žmogus norėjo ir turėjo galimybę susipažinti su popieriuje užfiksuotu tekstu. Kita vertus, Vaisetos darbe didžiausios kritikos strėlės nukreiptos į vykdančiųjų institucijų pirminių partinių organizacijų dokumentus. Kitaip tariant, kritiką nulėmė ideologizuotos šių dokumentų atsiradimo aplinkybės (partinės), kuriose tikrovės prošvaistėms mažai būtų galimybių. Šiame darbe pirminių partinių organizacijų dokumentai sudaro mažiausią dokumentų grupę. Pastarojo tyrimo pobūdis, orientuojantis į sovietinės kino tikrovės rekonstrukciją, nulėmė kitokiose aplinkybėse atsiradusių protokolų atradimą ir įtraukimą. Kaip yra pastebėjęs Arūnas Streikus, sovietinės tikrovės vaizdiniui susidaryti parankiausi žemiausio lygmens institucijų dokumentai⁸². Disertacijos pagrindą sudaro būtent pastarojo lygmens šaltiniai, atsiradę kino filmų kūrybinėse ir gamybinėse aplinkybėse, užsilikę skirtingose institucijose (LSSR Kinematografijos ministerija, LSSR Kultūros ministerija, LSSR Valstybinio kinematografijos komitetas, Lietuvos kino studija) protokoluoti vertinimai ir pasisakymai: filmų priėmimo komisijos, administruojančių institucijų kolegijų, dokumentinio kino kūrėjų sekcijos, filmų kategorijų vertinimo, Meno tarybos posėdžių ir kt. protokolai. Tokių dokumentų paskirtis, buvo glaudžiai susijusi ir su institucine biurokratine kino kūrimo, administravimo kontrole, ir su pačiu kūrybiniu procesu. Pavyzdžiui, komisijų ir kolegijų užfiksuoti protokoluoti darbo rezultatai demonstravo, jog darbas vyksta (filmas kuriamas), kartu leido fiksuoti esamus trūkumus ir jų priežastis, susijusius su situacija ar filmu. Užfiksuoti teigiami ar neigiami vertinimai, atsiliepimai padėjo kuriantiesiems turėti apčiuopiamą orientyrą, kuria linkme kurti ar taisyti filmą. Užfiksuotas vertinimas padėjo ne tik susivokti (atsiminti pasiskaičius protokolą), bet ir atsiradus neprognozuotoms aplinkybėms įrodyti, jog buvo vadovautasi išsakytomis pastabomis. Protokolas buvo apčiuopiamas įrodymas, galėjęs užkirsti kelią galimai informacinei manipuliacijai. Žinoma, vertinant skirtingų kino institucijų protokolų iškalbingumą ar juose esamos informacijos

⁸² Streikus, Arūnas, Kultūrinio ir religinio gyvenimo sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai: šaltinių keliamos problemos, *op. cit.*, p. 77.

patikimumą, galima pastebėti keletą ypatybių. Ypač reti, o kartu ir itin vertingi valdančiųjų institucijų protokoluoti kino reikalų svarstymai. Kaip jau yra pastebėjęs Arūnas Streikus, LKP CK posėdžių protokolai retai pasižymi išsamium svarstytų klausimų išrašymu⁸³. Kita vertus, šį trūkumą tam tikrais atvejais (ne visada) atsvėrė posėdžių prieduose nugulusi medžiaga, kurioje dažniausiai užfiksuotos svarstytos problemos priežastys. Pavyzdžiui, itin vertinga dokumentinio filmo „Senis ir žemė“ (rež. R. Verba, 1965) medžiaga⁸⁴. Kiek iškalbingesni kiną administravusių institucijų protokolai, tačiau ir juose esti sprendimų priėmimo „greitakalbės“. Bene išsamiausia Lietuvos kino studijos kūrybinius ir gamybinius procesus fiksavusi medžiaga, ypač Meno tarybos⁸⁵ posėdžių protokolai. Juose galima išskaityti kino kūrėjų bendrijos nuotaikas, laikyseną, tai, kaip buvo perprasta ideologinė programa bei kokie ir kaip priimti lemiami sprendimai, kokios įtakos veikė skirtinguose kino kūrinio kūrimo etapuose ar po filmo sukūrimo. Ypač vertingi, tačiau itin reti, sąjunginiame lygmenyje užfiksuoti filmų svarstymai, leidžiantys susidaryti įspūdį apie centro – periferijos lygmenyse užgimusias įtampas. Pastarųjų trūkumą iš dalies atsveria centro redaktorių išvados, atsiliepimai apie Lietuvos kino studijoje kurtus filmus. Kadangi tyrimo metu atrasti iki šiol į istoriografinę „apyvartą“ neįtraukti dokumentai, prieduose pateikti iškalbingiausi dokumentai, reprezentuojantys skirtingus laikmečius, sovietinę kino tikrovę.

Į tyrimą įtrauktos visos svarbiausios kino srities publikuotų dokumentų rinktinės, kurios, išleistos rusų tyrinėtojų iniciatyva. Vienas iš aktyviausių šaltinių publikavimo atstovų – Valerijus Fominas, sudaręs knygą «Полка».

⁸³ Streikus, Arūnas, Kultūrinio ir religinio gyvenimo sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai: šaltinių keliamos problemos, *op. cit.*, p. 76.

⁸⁴ Kaip matyti iš dokumentų, inicijuotas tyrimas, kurio metu aiškintasi, ar LKP CK ir SSKP CK pasiekusiame skunde išrašyta informacija teisinga. Skunde filmo „Senis ir žemė“ pagrindinio veikėjo Trimonio sūnūs kaltinti įsitraukę į partizaninį karą. Skundikas piktinosi, jog filmas, užuot vaizdavęs „pažangius tarybinius žmones“, neva vaizduoja „liaudies priešus“, todėl jį būtina uždrausti. Norint išsiaiškinti, ar skundiko informacija teisinga, pasitelktos ir saugumo jėgos. Deja, nėra aišku, kaip šis „kompramatas“ paveikė filmo veikėjų likimą bei paties filmo demonstravimą. Mat šiomis negandomis filmas buvo apkatintas po jo pasirodymo kino ir televizijos ekranuose. Kaip matyti iš dokumentų, Lietuvos kino studijos administracija, iškilus filmo uždraudimo klausimui, bandė jį ginti. Norint išsiaiškinti, ar pavyko jį apginti, ar vis dėlto filmas buvo uždraustas, reikėtų papildomo tyrimo. Žr. LYA, f. 1771, ap. 235, b. 229, l. 16–51.

⁸⁵ Plačiau apie Meno tarybą žr. 2 darbo dalies 2.1. skyriuje.

Документы, свидетельства, комментарии bei *Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы*⁸⁶. Pirmoje knygoje publikuoti atradimai, susiję su draustų ir kino repertuaruose nedemonstruotų kino kūrinių atvejais, antroje – punktyriškai užkabinamas mums rūpinamas laikotarpis, bandoma ieškoti kino filmų kontrolės apraiškos logikos, kino kontrolės ištakų partiniame ir kino administraciniame lygmenyse. Nors šiose publikacijose ir justai bandymai įprasminti šaltinius ar komentuoti, tačiau šios pastangos stokoja platesnio analitinio žvilgsnio, todėl pavienės vertingos įžvalgos paskęsta autoreflektyvaus pobūdžio svarstymuose. Paminėtinas ir kitas Fomino iniciatyvos rezultatas – leidinys *Кинематограф оттепели: документы и свидетельства*⁸⁷. Nors jame ir tęsiama autoreflektyvi komentavimo „tradicija“, tačiau šaltinių problematikos išskleidimas šiek tiek pasistūmėjęs. Šaltiniai grupuojami atsižvelgiant į kino industrijos sanklodą ir į kino kontrolės sistemos sąrangą, todėl pateikiami dokumentai susiję ir su sisteminais (ideologiniai, ekonominiai, valdymo ir kt.), ir su kūrybiniais aspektais (kino kūrėjų sąjungos, VGİK’as, kino kritika ir kt.).

Išsamumu ir pagrįstumu išsiskiria jau minėta Maksimenkovo ir kitų istorikų sudaryta archyvinių dokumentų publikacija *Кремлевский кинотеатр*. Kaip ir galima numanyti, šiose publikacijose sovietų Lietuvos atvejui dėmesys neskiriamas, tačiau jos padeda susivokti, kokių sistemos poslinkių būta sąjunginiame lygmenyje.

Į tyrimą įtrauktas ir minėtas Lietuvos sovietmečio kultūrai skirtas dokumentų rinkinys *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990* bei KGB dokumentai, publikuoti internetinėje svetainėje⁸⁸.

Archyvinių dokumentų masyvas pildytas ir sakininės istorijos šaltiniais. Sakytinės istorijos pranašumai ir problemos vėlgi ne sykį aptarti, todėl darsyk jų detalizuoti nematome prasmės⁸⁹. Tepasakysime, jog atlikti interviu leido ne

⁸⁶ «Полка». *Документы, свидетельства, комментарии*, sud. V. Fominas, 2006 (III papildytas leidimas, I – 1992, II – 1993); *Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы*, sud. V. Fominas, 1996.

⁸⁷ *Кинематограф оттепели, Документы и свидетельства*, sud. V. Fominas, 1998.

⁸⁸ www.kgbveikla.lt

⁸⁹ Švedas, Aurimas, Sakytinės istorijos galimybės sovietmečio ir posovietinės epochos tyrimuose

tik susidaryti išsamesnį vaizdą apie kino gamybos ir kūrybos užkulius, bet ir atliko įkvepiantį vaidmenį susivokiant, į ką labiau atkreipti dėmesį, kuria kryptimi judėti atliekant kino procesų analizę. Kitaip tariant, pokalbių metu „išgauta“ informacija nesivadovauta akiai, jos patikimumas nuolat tikrintas įtraukiant ir archyvinius dokumentus, ir publikuotus atsiminimus. Informacija tikslinga ir pakartotinai susitikus su tuo pačiu respondentu.

Tyrimo metu pusiau struktūruoto klausimyno pagrindu atlikta 40 interviu su 18 Lietuvos kino kūrėjų ir kino studijos darbuotojų: su kino režisieriais Almantu Grikevičiumi⁹⁰, Marijonu Giedriu, Algimantu Puipa, Rita Grikevičiene, kino operatoriais Jonu Griciumi, Algimantu Mockumi, Jonu Tomaševičium, Donatu Pečiūra, kino dailininku Algirdu Ničium, kino kompozitoriumi Juozu Širvinsku, su dokumentinio kino kūrėjais: Henriku Mikalausku, Eugenijum Macium, su kino studijos darbuotojomis: Audra⁹¹, Dalia, Rože, Filmų nuomojimo kontoros darbuotoja Audrone, garso režisieriumi Henriku Štutu ir lenkų kino kritiku Januszu Gazda.

Nors kino sritis nepasižymi publikuotų atsiminimų gausa, tačiau į tyrimą įtrauktos visos dar įvado pradžioje minėtos publikacijos, skirtos kino režisieriams Žalakevičiui, Verbai, Šablevičiui. Šie leidiniai turi neabejotiną vertybinę reikšmę, tačiau turint omenyje jų ne vertybinę, o mokslinę svarbą, ryškėja kelios problemos. Sutelktas dėmesys ties viena profesine grupe (režisieriais) trukdo pastebėti įvairialypę kino kūrimo, gamybos sanklodą, todėl ji dažnai lieka nepalytėta. Vertinant pateiktos informacijos patikimumą, šioji taip pat kelia abejonių. Dažniausiai dėl objektyvių priežasčių (pvz., kūrėjui neesant gyvam) remiamasi pasakojimais apie kūrėją, kuriuose ryškūs subjektyvūs, leidinių sudarytojų ir autorių dažnai nepatikrinti vertinimai. Todėl tokio tipo atsiminimai šiame darbe neatliko svarbaus vaidmens, o išskaityta ir tyrimui galinti būti svarbi informacija tikrinta įtraukiant prieš tai minėtas

(atminties kultūros ir istorijos politikos problematikos aspektas), in: *Lietuvos istorijos studijos*, Nr. 26, 2010; Vaiseta, Tomas, *op. cit.*, p. 31–47; Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, Žvilgsnis į sakytinės istorijos eksperimentą, in: *Epizodai paskutiniam filmui*, *op. cit.*, p. 261–267.

⁹⁰ Interviu buvo atliekami kartu su kolega dr. Aurimu Švedu. Pokalbių pagrindu išleista mokslinio šaltinio publikacija *Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius*, Vilnius, 2013.

⁹¹ Kai kurių respondentų tapatybė nenurodyta respondentams paprašius.

šaltinių grupes. Nors pačių kino kūrėjų atsiminimai – didžiulė retenybė, tačiau kai ką pavyko atrasti. Įdomūs kino operatoriaus Jono Griciaus profesiniai pastebėjimai bei kino studijos kūrimosi pradžią žymintys atsiminimai⁹². Itin vertingi ir iškalbingi režisieriaus Raimundo Vabalo atsiminimai, užfiksuoti rusų tyrinėtojų leidinyje *Кинематограф оттепели. Книга вторая*⁹³. Pasinaudota ir Michalinos Meškauskienės dar sovietmečiu išleistais atsiminimais⁹⁴. Nors juose aiškiai justi tendencinga ideologinė laikysena, tačiau bandant susidaryti šios neeilinės kino asmenybės autobiografinio portreto vaizdinį, rasta naudingos informacijos.

Darbo struktūra. Tyrimo struktūra, viena vertus, grįsta kino industrinio modelio logika – kino kūryba / gamyba (angl. *production*), kino rodymas (angl. *exhibition*) ir kino kūrinių sklaida (angl. *distribution*), kita vertus, atliepia minėtąją trijų perspektyvų strategiją: sovietų kino industrijos politika ir jos tikslai bei uždaviniai, kino filmų funkcijų kaita, kontrolės sistemos raiška kine. Taigi, atsižvelgiant į darbo objekto specifiką ir išsikeltus uždavinius, disertaciją sudaro trys dalys.

Pirmajame skyriuje *Kino politika pokariu: struktūrų kūrimas ir sovietizacija?* rekonstruojama kino valdymo, kino sklaidos, kino repertuaro politika, institucinio pavaldumo sąrangos klostymasis stalininiu laikotarpiu. Identifikuojame kino funkcijų sampratą ir jos įsisąmoninimą aukščiausiam LSSR valdymo lygmenyje. Nagrinėjame, kaip tos funkcijos buvo perprantamos ir vykdomos vykdančiosiose institucijose, kokių uždavinių imtasi kino veiklai įgyvendinti ir vykdyti. Pasitelkiant ekonominius ir sociokultūrinius aspektus, nagrinėjame kino funkcionavimo pokario kasdienybėje aspektus: kokių strategijų imtasi politinės indoktrinacijos uždaviniams patenkinti, ar šieji pasiekė savą tikslą (auditoriją), jei pasiekė – kokių reakcijų sulaukta. Todėl kino funkcionavimo visuomenėje galimumas

⁹² Gricius, Jonas, *Prisiminimai*, Vilnius, 2009; Gricius, Jonas, *Vingiai*, 2001.

⁹³ Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, in: *Кинематограф оттепели. Книга вторая*, Москва, 2002, p. 259–268.

⁹⁴ Meškauskienė, Michalina, *Ateities viltys*, Vilnius, 1978; Meškauskienė, Michalina, *Tolimi artimi metai*, Vilnius, 1979; Meškauskienė, Michalina, *Neblėstanti jų šviesa*, Vilnius, 1984.

tikrinamas įtraukiant iki šiol nepastebėtus kino technologinius aspektus: kino tinklo diegimo specifika (pvz., kino demonstravimo įranga) ir jos nulemtas (ne)pajėgumas, kino filmų demonstravimo ribotumas (pvz., kalbiniai skirtumai, „filmastygis“). Kino rodymą ir filmų žiūrėjimą traktuojant kaip specifinį sociokultūrinį, technologinį reiškinių rekonstruojamos pokario kino žiūrėjimo ypatybės, priskirtinos pokario žmogaus kasdienybės, laisvalaikio trajektorijoms. Įtraukti istoriografiniai atradimai praplečiami, o metodologiniai siūlymai tikrinami įvertinant jų taikymo galimybes. Pristačius esminius postalininės kino sklaidos, kino repertuaro politikos bei kino funkcijų kaitos dėmenis (telefikacija, kintanti laisvalaikio politika), siūlomos hipotetinės (todėl tikrintinos) vėlyvesniojo laikotarpio (atšilimo) kino funkcionavimo specifiką apibūdinančios tezės.

Antrajame skyriuje *Kino studijos genezė: dokumentinio, vaidybinio kino gamyba ir kūryba* žengiamo į kino kūrybos ir gamybos sanklodos genezę. Identifikuojame esmines Kino studijos kūrimo(si) raidos slinktis. Aiškinamės Kino studijos valdymo (nomenklatūros) ir kino kūrėjų branduolio kūrimosi aplinkybes (pvz., kadru politiką, kino kūrėjų rengimas), kino bendrijos kūrybinės savimonės transformacijas, skylančius tapatumus (vaidybinių, dokumentinių filmų kūrėjai) ir jų klostymosi priežastis. Nustatome dokumentinio kino funkcijos sampratos kaitą (nuo ideologinės programos tenkintojo iki meno), rekonstruojame dokumentinio kino kūrimo sociopolitinius, technologinius aspektus. Gilinamės į vaidybinio kino transformacijas, vaidybiniam kinui primestų funkcijų įgyvendinimą ir kaitą. Visi šie aspektai leidžia nustatyti pagrindinius kino produkcijos lūžius instituciniame (Lietuvos kino studijos tapšmas integralia SSRS kino industrijos dalimi) ir kūrybiniame lygmenyse (programinė „formos ir turinio“ paieška ir jos atradimas).

Pristačius Kino studijos (kino gamybos ir kūrybos) genezę, trečiajame skyriuje *Anapus ekrano: kino kūrimo ir filmų kontrolės sistema* gilinamės į kino ideologinę, gamybinę ir kūrybinę tikrovę, pasirinkdami kino kontrolės aspektą. Pasiūlome metodologinį įrankį – vadinamąjį „kontrolės piramidę“ –

kurio pagrindu išskiriame kontrolinę ideologinės-politinės-neformalios galios raišką kūrybiniame ir gamybiniame, instituciniame lygmenyse. Rekonstruodami kūrybinius ir ideologinius lygmenis, pasitelkdami ryškiausių atvejų analizę, aiškinamės piramidės kontrolinio „sieto“ funkcionavimą ir to funkcionavimo priežastis, pasekmes atskiriems kino filmų kūrimo etapams (pvz., scenarijui, filmavimui, sukurtam filmui). Analizuojame grindžiamųjų programinių formuluočių paiešką, jų prieštarinę taikymą ir to taikymo kaitą filmų užmanymams ir pabaigtiems kūriniais. Identifikuojame kino kūrėjų kūrybinio tapatumo kaitą, besiformuojančią autorinę-kūrybinę gintį periferiniame ir sąjunginiame lygmenyse.

1. Kino politika pokariu: struktūrų kūrimas ir visuomenės sovietizacija?

Bandant suvokti, kokią vietą kinas užėmė pokario Lietuvoje, Sovietų Sąjungai reokupavus Lietuvą, derėtų atkreipti dėmesį į šiuos probleminius slenksčius. Pirma: neaišku, kokios politikos laikėsi nacistinė Vokietija (kokius filmus rodė, kokie lietuvių kino kūrėjai buvo įsitraukę į kino filmų kūrimą ir t. t.). Antra: supratimas, jog kinas teturėjo propagandines intencijas, nėra pakankamas, dažnai pamirštama, jog kinas atliko ir pramoginį (laisvalaikio praleidimo) vaidmenį. Trečia: norint deramai suvokti sisteminius kino procesus Lietuvoje, reikia žvilgtelti ir į pačios Sovietų Sąjungos kino industrijos eigą. Na, ir ketvirta: derėtų suprasti, jog kinas tebuvo viena iš priemonių, tenkinusių ideologinę funkciją, tam parankesnės visų pirma buvo vaizdinė agitacija (plakatai, skrajutės, fotografija), garsinė agitacija (agitatoriai), spauda (periodiniai leidiniai), palaipsniui prisidėjo radijas, vėliau bibliotekos ir jose esantys leidiniai. Kinas tampa paskutiniąja visuminių pokyčių, ideologinių priemonių centralizacijos grandimi. Paprastai tariant, norint skleisti ir įtvirtinti komunistinės ideologijos vertybes, pradžioje reikėjo prasiskverbti į žmonių kasdienybę, pasitelkiant tas informacijos sklaidos priemones, kurios buvo įprastos bei lengviau kontroliuojamos⁹⁵.

Minėtą ketvirtąjį slenkstį iliustruoti galima gana ankstyvu antrosios Lietuvos sovietinės okupacijos pradžią menančiu 1944 m. liepos 5 d. dokumentu. Kanonados garsams tebeaidint, dar neprasisklaidžius Vilniaus

⁹⁵ 1937 m. Stasys Yla, įvertindamas komunizmo idėjų sklaidą tarpukario Lietuvoje, kaip pagrindines priemones įvardija spaudą, grožinę literatūrą, kiną ir radiją, būtent pastarosios „<...> įtaka praktikoje prašoka literatūros ir meno sričių įtakas, drauge sudėtas <...>.“ Yla, Stasys, *Komunizmas Lietuvoje*, parengė Nerijus Šepetyš, Vilnius, 2012.

Apie tai, jog SSRS kino produkcijos sklaida tarpukario Lietuvoje buvusi ribota, galima susidaryti įspūdį iš Mindaugo Tamošaičio monografijoje pateikiamų užuominų. Sovietų kino filmai rodyti SSRS atstovybės Lietuvoje ar Lietuvių draugijos SSRS tautų kultūrai pažinti iniciatyva, o dėl draudimo viešai rodyti sovietų kino produkciją viešose erdvėse dažnai demonstruoti uždarose kino peržiūrose nedideliame sovietams prijaučiančių intelektualų ratelyje. Tamošaitis, Mindaugas, *Didysis apakimas. Lietuvių rašytojų kairėjimas 4-ajame XX a. dešimtmetyje*, 2010, Vilnius, p. 21, 75, 82.

Specialiai šiuos dalykus tyrinėjęs Audrius Dambrauskas fiksuoja nemenką menamai „neideologinių“ sovietinių filmų populiarumą, kurių viršūnėje, pralenkdami anuometinę užsienio kino produkciją, puikavosi „Cirkas“ (*Цирк*, rež. G. Aleksandrovas, 1936) ir „Linksmieji vyrukai“ (*Веселые ребята*, rež. G. Aleksandrovas, 1934.) Nors komerciškai jie buvo pelningi, tačiau kokių žiūrovų skaičių surinko nėra aišku (neišlikę duomenų). Žr. Dambrauskas, Audrius, Smetoniški kino prioritetai. Kino propaganda ir cenzūra prieškarinio Lietuvoje, in: *Naujasis Židinys*, Nr. 1, 2013, p. 55.

užėmimo miglai, LKP (b) CK Agitacijos ir propagandos skyrius brėžia tokią propagandos priemonių struktūrą:

„<...> spaudos, žodinė ir vaizdinė agitacija. Šaukimas mitingų, susirinkimų. Informbiuro pranešimus spausdinti ir klijuot ant sienų. Organizuot parodas <...>. Spalvotus plakatus atspausdint. Vadų portretai yra. Knygelių, lapelių pasiimti. Per radiją duoti lietuvišką medžiagą.“⁹⁶

Kinas čia paminimas tik tarp kitko, abejojant jo tikslingumu funkcijos konkretizuotos karinių veiksmų fiksavimu.

Nuoseklų įspūdį suvelia kitas dėmesį atkreipęs ataskaitinis dokumentas, kuriame detalizuoti 1945 m. vykę agitaciniai ir propagandiniai veiksmai tik ką užimtoje Lietuvoje. Tarp minimos žodinės aiškinamosios propagandinės ir agitacinės medžiagos randame štai tokį įrašą: „Atsižvelgiant į tai, kad vietiniai gyventojai parodė didelį susidomėjimą kino filmais ir koncertais, mūsų dalinių politaparatai atkreipė ypatingą dėmesį į auklėjimą šiomis priemonėmis.“⁹⁷ Abu vienas kitą papildantys, tačiau ir prieštaraujantys šaltiniai išsyk kelia probleminius klausimus: kaip suderinti šiuos du pateiktus kino funkcionavimo vaizdinius, aprėpiančius, viena vertus, abejonę kino filmų tikslingumu, kita vertus, akcentuojančius kino filmų patrauklumą, gebėjimą pritraukti gyventojus? Galų gale, kaip interpretuoti minimą patrauklumą? Ar kino filmai patrauklūs dėl to, kad tai buvusi retenybė? Ar patrauklūs, nes tiesiog įdomūs? Kokį mastą šis patrauklumas apėmė įvertinus ir antrojo šaltinio pateiktos informacijos ribotumą (ribotą Raudonosios armijos karinių dalinių apimtį visos sovietų Lietuvos teritorijoje)?

Mėginant ištrūkti iš aklavietės iš dalies gelbsti šiuolaikinė istoriografija, kurios dėmesio centre – kino procesai Rusijoje bolševikiniu ir stalininiu laikotarpiais. Joje nesitenkinama kino kaip išskirtinės, prioritetinės statusą turinčios meninės raiškos samprata, dažnai grįsta „svarbiausio iš menų“

⁹⁶ Lietuvos ypatingasis archyvas (toliau LYA), f. 1771, ap. 7, b. 265, l. 8. Žr. Priedai. Dokumentas Nr. 1.

⁹⁷ Докладная записка. Сов. секретно. Заместителю Народного Комиссара Внутренних Дел СССР – Генерал-Полковнику тов. Аполонову, [siuntėjas Начальник политотдела Внутренних войск НКВД прибалтийского округа Полковник Кирилов], 1945 m. liepos 6 d. Российский государственный архив социально-политической истории (toliau RGASPI), f. 597, ap. 1., b. 3, l. 81.

formuluote. Kaip pastebi amerikiečių istorikas Peteris Kenezas, šios 1922 m. Lenino išsakytos formuluotės perskaitymas turi telktis ne ties meniniu kontekstu, o ties ankstyvąja sovietinės ideologijos samprata, kurioje svarbiausios kino funkcijos buvo edukacija ir visuomenės švietimas⁹⁸. Apie tai, jog tokia įsivyravusi Lenino meilės kinui interpretacija kiek prasilenkia su tiesa, byloja ir naujausi istorikų atradimai: pastebėta, jog Leninas, kaip tikras modernybės laikų intelektualas, nelabai mėgo jį žiūrėti⁹⁹. Jam svarbiau buvo funkcijos, kurias kino filmas galėjo atlikti: ideologinio propagavimo bei socialinio švietimo. Kitas tyrinėtojas Leonidas Maksimenkovas pateikia dar vieną „svarbiausio iš menų“ šūkio perskaitymo galimybę. Pasak istoriko, nors ši frazė dažnai priskiriama Leninui, bet ji nė sykio nenuskamba iš jo lūpų. Ją persakęs Anatolijus Lunačiarskis buvo ne itin patikimas jam išsakytų politinių žinučių perpasakotojas (rus. *передатчик*)¹⁰⁰, todėl „<...> bolševikams iš visų menų svarbiausias – kinas, nes ši sritis gali būti pelninga, atsiperkanti, nereikalaujanti biudžetinio finansavimo. Tai buvo bolševikinės partijos ir sovietinės valstybės vienas iš valstybinės politikos prioritetų naujos ekonominės politikos sąlygomis.“¹⁰¹

Žinoma, Stalino valdymo metu „nekalta“ švietėjiška ir pragmatinė kino samprata buvo koreguota, vis didesnę svorį suteikiant ideologinės ir politinės indoktrinacijos funkcijai. Tačiau tokios kaitos rezultatų teko palaukti. Pavyzdžiui, 1924 m. XIII-ajame Partijos suvažiavime Stalinas inertiškai antrino bolševikinei kino sampratai: „Kinas – didžiausia masinio agitavimo

⁹⁸ Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin*, London, 2008, p. 27.

⁹⁹ Šioji Lenino savybė rekonstruojama remiantis jo žmonos Nadeždos Krupskajos 1913 m. laišku, kuriame aprašomi „šeimos“ (suprask, jos ir Lenino) įspūdžiai: „Mes juokaujame, kad turime „kinininkų“ partiją (tiems, kuriems patinka vaikščioti į kiną), „antikinininkų“... ir „pravaikštūnų“ partiją, kurios atstovai filmo metu atranda priežastį pasivaikščioti“. Leninas priklausė „antikinininkams“ ir „pravaikštūnams“. Žr. Yangirov, Rashit, *Onwards and Upwards!: the Origins of the Lenin Cult in Soviet Cinema*, in: *Stalinism and Soviet Cinema*, London, 1993, p. 29.

¹⁰⁰ Rusų istorikas Leonidas Maksimenkovas, bandydamas rekonstruoti frazės „iš visų menų mums svarbiausias yra kinas“ pasirodymą viešojoje erdvėje, išskiria tris jos „pasirodymo“ šaltinius. Pirmą kartą ji nuskamba 1923 m. balandį tuometinio Švietimo komisaro Lunačiarskio kalboje, skirtoje kultūros reikalams; antrą kartą pasirodo 1925 m. Lunačiarskio laiške sovietinio kino sektoriaus administratoriui Grigorijui Boltianskiui; ir trečiąsyk – 1933 m. Lunačiarskio straipsnyje žurnale *Sovetskoe kino* [Советское кино]. Максименков, Леонид, Введение, in: *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*, Российская политическая энциклопедия, 2005, p. 15–17.

¹⁰¹ *Ibid.*

priemonė. Mūsų tikslas – paimti jį į savas rankas.“¹⁰² 1927 m. XV-ajame partijos suvažiavime, atkartodamas dar 1923 m. nuskambėjusias Trockio mintis, jis brėžia paralelę tarp degtinės, kaip vienos pelningiausių pajamų šaltinio, ir kino: „Manau, būtų įmanomas palaipsninis degtinės panaikinimas, kaip vieno pagrindinio pajamų šaltinio, vietoj jos siūlant radiją ir kiną.“¹⁰³ Šios Stalino mintys iš esmės atspindi 3 deš. oficialiuosius diskursus: kinas kaip socialinis švietimo, ideologinės propagandos įrankis, ir vėlyvesnė, NEP’o laikotarpio samprata – pramoginis kinas kaip galimas pajamų šaltinis, pagrindinis visuomenės traukos objektas. Sunku pasakyti, kada įvyko kino sampratos lūžis Stalino galvoje, tačiau tyrinėtojai pastebi, jog pokariu jau aiškiai galima apčiuopti visuotinį galimų įrankių sutelkimą ideologinei ir propagandinei funkcijai atlikti. Šioji transformacija buvo glaudžiai susijusi su paties Stalino požiūriu į žmogų – žmogus jam tebuvo Pavlovo gyvulinės psichologijos teorijos atspindys, objektas be didesnių trukdžių įsisavinantis „propagandos signalus“¹⁰⁴.

Kad ir kaip ten būtų, bet nepaisant valdžios primestų funkcijų, kinas turėjo nepralenkiamų pranašumų, grįstų vaizdine raiška: vaizdas yra suprantamas neraštingajai visuomenės daliai (skirtingai nei spausdintas žodis), o dokumentuojamos tikrovės fiksavimas ir pateikimas (dokumentinis kinas) bei įtaigūs asmens kulto, praeities mitologemų konstruktai (vaidybinis kinas) daro įtaką faktinės realybės vaizdiniui, jos sampratai (yra / buvo taip, kaip rodoma / matoma)¹⁰⁵. Tačiau visame vykdytos kultūros politikos lauke – tiek ankstyvojo

¹⁰² Латышев, Анатолий, Сталин и кино, in: *Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма*, Москва, 1989, p. 500; Taylor, Richard, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, London, New York, 2009, p. 49; Taylor, Richard. Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults, in: *Stalinism and Soviet Cinema*, London, New York, 1993, p. 75.

¹⁰³ Trockio straipsnis „Degtinė, bažnyčia ir kinematografas“ pasirodė 1923 m. liepos 12 d. laikraštyje *Tiesa (Правда)*, žr. Taylor, Richard, Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s, in: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, editors Richard Taylor and Ian Christie, London, New York, 2005, p. 208, 249.

¹⁰⁴ Tucker, Robert, Stalin and the Uses of Psychology, in: *Soviet Political Mind*, 1971; cituota iš White, Anne, *De-stalinization and the House of Culture. Declining State Control over Leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*, London, New York, 1990, p. 18.

¹⁰⁵ Vieną atminties deformaciją, sąlygotą kino kūrinių, pastebėjo kino teoretikas Michailas Jampolskis „<...> Sovietų Sąjungoje užaugę žmonės dažnai teigia, kad „Staliningrado mūšio metu pirmieji kovos lauke pasirodė Sovietų armijos pėstininkai, paskui juos judėjo sunkioji artilerija ir galiausiai atėjusi oro pajėgų valanda. Nors amžininkų liudijimai ar įvykio dokumentacija byloja ką kita (Staliningrado mūšio lauke vyravo absoliutus chaosas), prisimenančiųjų atmintis neapgauna – niekada neįvykusios praeities

bolševikinio laikotarpio, tiek stalininio – kinas buvo viena iš meninių raiškų, kuriai politinis elitas, nomenklatūra teikė dėmesį. Tokia laikysena siūlo kiną laikyti svarbia, bet kitų meninių raiškų požiūriu ne išskirtine menine raiška visuomenės politinės ir ideologinės indoktrinacijos procese. Žinoma, toks požiūris neginčija kino vizualinės prigimties, parankios skleisti ideologinę žinią, bet ragina permąstyti šį „privalumą“ bei naujai įvertinti jai teiktą dėmesį. Todėl telkiamasi ne tik ties kino kūrinų tyrimais, bet ir tyrimais, apmąstančiais kino (ne)veiksmingumą formuojant viešąją visuomenės nuomonę, besitelkiančiais ties kino sklaidos pajėgumų įvertinimu (kino teatrų tinklas, technologiniai aspektai: projektoriai, kino įranga, lankomumas ir kino žiūrovų srautai bei kino turinys – tai, kas buvo populiariu, tai, ką auditorija žiūrėjo, mėgo)¹⁰⁶. Žodžiu, tarptautinėje istoriografijoje susiformavusi prieiga sufleruoja permąstyti kino funkcionavimo vietą rūpimoje sovietinės visuomenės dalyje, įvertinti kino sklaidos ir kino tinklo pajėgumą – juk tam, kad kino kūrinys vienaip ar kitaip darytų įtaką, atlieptų ideologines / politines užmačias, iš pradžių jį turėjo pamatyti tie, kam jis buvo skirtas.

1.1. Institucinis-administracinis kino reikalų valdymo formavimas

1944 m. Sovietų Sąjungai užėmus Lietuvą, jai permetamas palyginus neseniai susiformavęs struktūrinis kino valdymo modelis. 1938 m. po beveik du dešimtmečius (nuo 1918 m.¹⁰⁷) trukusių kino sistemos reformų, įkuriamas

vaizdą, šiuo atveju „tvarkingą“, eiliškumu pasižymintį Stalingrado mūšį, jie yra matę kine (aptariamo pavyzdžio atveju Vladimiro Petrovo 1949 m. sukurtame epiniame dviejų dalių filme „Stalingrado mūšis“. Žr. Brašiškis, Lukas. Istorijos atmintis ir kino archyvas, in: *Kinas ir filosofija*, sud. Nerijus Milerius, Vilnius, 2013, p. 137.

¹⁰⁶ Tokia akademinė laikysena justi šiuose tekstuose: Reeves, Nicholas, *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*; Kepley, Vance. *The Origins of Soviet Cinema: a Study in Industry Development*, in: *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*; Taylor, Richard. *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*, *op. cit.*

¹⁰⁷ Sovietų kino lauko centralizacijos pradžia, siejama su Liaudies švietimo komisariatu (*Народный комиссариат просвещения*, Наркомпрос, toliau Narkomprosas). Pasak rusų kino istorikų, šioje struktūroje iš karto pradėjo veikti meno ir nemokyklinio švietimo skyriai, kurie ir turėjo koordinuoti kino veiklą. Kino pavaldumą šiai struktūrai sukongretina amerikiečių istorikas Kenezas teigdamas, jog bolševikų kontrolės hierarchijoje kinas buvo priskirtas prie 1918 m. įsteigtos filmų sekcijos, pavaldžios Narkomproso Nemokyklinio švietimo skyriui, kuriam vadovavo Lenino žmona Krupskaja. Ir Kenezas, ir rusų istorikai sutaria, jog tai buvo pirmasis kino valdymo centralizacijos bandymas, tačiau atliepęs tik formalųjį institucinį „biurokratinimo“ vaidmenį, realiai nesugebėjęs ir nevykdęs jokių kino reikalų

Kinematografijos reikalų komitetas prie SSRS Liaudies komisarų tarybos (*Комитет по делам кинематографии при Совнаркоме СССР*), kurio pirmininku tampa Voronežo čekistas Semionas Dukelskis. Pirmas Komiteto pirmininkas per gana trumpą valdymo laikotarpį (per 1939 metus) sustiprina kino filmų gamybos finansinę ir profesinę discipliną, įveda skatinamąją honorarinę politiką, sugriežtina teminio plano tvirtinimo tvarką (nors temų planavimo praktika buvo įvesta Sovkino dar 3 deš. viduryje), kuri tapo pagrindiniu kino kontrolės įrankiu. Po vadinamosios kino „čekizacijos“, pirmininko postą perima asmeninių Stalino bei politinio elito kino rodymo vakarų, žinomų Kremliaus kino teatro pavadinimu, organizatorius Ivanas Bolšakovas (nuo 1939 m.), faktiškai kino reikalus kuravęs iki pat 1954 m.¹⁰⁸

Greta minėtosios sugriežtintos kino gamybos ir kūrybos tvarkos svarbiausiu posūkiu kino politikoje tapo tai, jog ilgametės efektyviausio ir paslankiausio kino valdymo modelio paieškos buvo vaisingos. Pirmą kartą institucija, atsakinga už kiną, disponavo autonomine (savarankiška nuo kitų meno ir kultūros sričių) sprendimų galia, kino politika galutinai integruota į valstybinio valdymo sistemą: nuo šiol kino finansai planuojami SSRS Valstybinio plano

kontrolės funkcijų. Antrasis struktūrinis bandymas siejamas su tais pačiais metais kino komitetų steigimu Maskvoje ir Petrograde. Pastarieji bei minėtoji Filmų sekcija netrukus apjungti, įkuriant Visos Rusijos Filmų komitetą. Kenezas pažymi, jog hierarchiškai jis buvo pavaldus Narkomprosiui, tačiau veikė autonomiškai. Na, ir paskutiniame ankstyvosios institucinės organizacijos etape, minėtoji įstaiga 1919 m. perorganizuota į Visos Rusijos fotografijos ir kino skyrių (*Всероссийский фотокино-отдел*, ВФКО, VFKO), kurio žemesnėje pavaldumo grandyje atsidūrė visos lokalių Liaudies švietimo tarybų Kino ir fotografijos skyriai. Pastarajai struktūrai nepateisinus lūkesčių, 1922 m. ji pakeičiama į Valstybės centrinę kino ir fotografijos bendrovę (*Центральное государственное кино-фото-предприятие*, Госкино, Goskino), po kelerių metų (1924) Goskino keičia jungtinė kompanija Sovkino (*Всероссийское фото-кинематографическое акционерное общество*, Совкино), šiąją 1930 m. – Sojuzkino (*Объединение по кинофотопромышленности*, Союзкино), o pastarąją – 1933 m. GUKF (*Главное управление кинофотопромышленности*, ГУКФ), kuris veikė iki 1938 m. Kino reikalų komiteto įkūrimo. Žr. Kenez, Peter, *op. cit.*, p. 28–29; Бутовский, Яков, *op. cit.*; Рябчикова, Наталья. «Пролеткино»: от «Госкино» до «Совкино», in: *Киноведческие записки*, Nr. 94, 2010, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1215/>, žiūrėta 2012 05 27; Kerley, Vance, *op. cit.*, p. 69.

¹⁰⁸ Apie kino nomenklatūrą ir kino valdymo aparato susiformavimą plačiau žr. Максименков, Леонид, *Кремлевский кинотеатр. Документы*, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2005, p. 29; p. 35; Taylor, Richard, *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*, *op. cit.*, p. 75; Бутовский, Яков, Лисина, Светлана, Листов, Виктор, Матизен, Виктор, Шкаликов, Михаил, *История государственного управления кинематографом в СССР*, in: *Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст*. Т. VI. СПб, Сеанс, 2004, [interaktyvi prieiga] http://russiancinema.ru/index.php?dept_id=15&dept_id=6&text_element_id=55, žiūrėta 2012 05 28; Громов, Евгений, *Сталин: власть и искусство*, Москва, 1998, p. 182.

komisijos (*Госплан СССР*), kurie, žinoma, tvirtinami aukščiausiam valdymo aparate SSKP CK¹⁰⁹. O kino sklaidos efektyvumą ir ideologinį veiksmingumą turėjo užtikrinti SSKP CK Agitacijos ir propagandos skyrius (agitpropas).

Vienu iš pirmų uždavinių naujai okupuotoms teritorijoms būta periferinio administracinio darinio sukūrimo, kuris turėjo užtikrinti atitinkamų funkcijų atlikimą. Lietuvoje tuo pasirūpinti turėjo 1944 m. rugpjūtį įkurta Kinofikacijos valdyba prie LTSR Liaudies komisarų tarybos (toliau LKT), faktiškai savo veiklą pradėjusi 1945 m.¹¹⁰, ir tais pačiais metais įsteigta Vyriausioji filmų nuomojimo kontora (*Главкинопрокат* – *Glavkinoprokat*). Kinofikacijos valdyba turėjo atlikti visuotinę kino tinklo diegimo ir plėtros funkciją, kino įrenginių priežiūrą, o Filmų nuomojimo kontora – parūpinti kino įrenginiams filmus. Šią institucinę kino valdymo schemą papildė trečiasis darinys – Kauno dokumentinių ir kronikinių filmų studija, turėjusi gaminti vietines realijas ir poreikius atliepiančią dokumentinio kino produkciją. Į akis krenta tai, jog visi šie, už skirtingas kino lauko sferas atsakingi dariniai buvo kontroliuojami ne SSRS kino valdymo struktūros periferinio analogo, pvz., Kinematografijos reikalų komiteto prie LSSR Liaudies komisarų tarybos, o administruojami atitinkamų SSRS Kinematografijos reikalų komiteto poskyrių: vietinė Kinofikacijos valdyba – centrinės valdybos, vietinė filmų nuomojimo kontora – centrinės, vietinė kino studija – Centrinės dokumentinių ir kronikinių filmų studijos. Ko gero, tokį administracinį išcentravimą, nulėmusį Lietuvos kaip atskiro padalinio būklę, iš dalies galima paaiškinti žmonių, galėjusių administruoti kino reikalus trūkumu, tad tai tapo trumpalaike išeitimi. Netrukus (1946 m.) Kinematografijos reikalų valdyba panaikinama ir pakeičiama aukštesnio administracinio statuso dariniu – LSSR Kinematografijos ministerija, kuri gyvavo iki 1953 m. Nuo šiol sovietų Lietuvos kino reikalai atitinka įprastą veidrodinę administracinio pavaldumo schemą: periferija (sovietų Lietuva) – centras (Maskva). Prieš tai pabirę padaliniai

¹⁰⁹ Максименков, Леонид, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁰ Объяснительная записка к годовому отчету управления кинофикации при Совете Министров Литовской ССР за 1945 год, Lietuvos literatūros ir meno archyvas (toliau LLMA), f. 472, ap. 1, b. 1, l. 15–27.

centralizuojami po LSSR Kinematografijos ministerijos stogu, kurios prerogatyvoje – visi su kinu susiję klausimai. Ministerijos Kinofikacijos valdyba (vėliau Kinofikacijos skyrius) ir toliau buvo atsakinga už kino tinklo plėtrą, o didėjant kino tinklo mastams 1949 m. ryškėja aiškesnė kino tinklo vykdytojų struktūra, kurią sudarė 40 pavaldžių regioninių administracinių vienetų: 14 Kinofikacijos skyrių ir 26 kino tinklo direkcijos. Kinofikacijos skyriai steigiami didesnėse apskrityse, o mažesnėse – kino tinklo direkcijos, kurioms vadovauja apskričių centrų kino teatrų direktoriai. Visi kino administraciniai vienetai buvo administruojami dvišaldystės principu: jiems vadovauja Kinematografijos ministerija, o apskričių ir vietos LKP (b) komitetai jų veiklą prižiūri¹¹¹. Po 1950 m. liepos 20 d. teritorinės-administracinės reformos pakoreguotas ir kino administracinis valdymas: regioninės kino tinklo valdymo hierarchijos viršūnėje atsiduria keturios sričių Kinofikacijos valdybos (Vilniaus, Kauno, Klaipėdos ir Šiaulių), kurioms pavaldūs 24 rajonų kinofikacijos skyriai ir 34 kino tinklo direkcijos. Kino įranga ir joms reikiamų detalių tiekimu rūpinosi Respublikinė kino aprūpinimo kontora Litsnabbytkino.

Kino tinklo plėtros ypatumai sąlygojo ir papildomų darinių kūrimą. Kino tinklo plėtros politikoje didžiausias dėmesys skirtas kaimo vietovėms, kuriose buvo paplitęs mobilus kino įrenginys – kilnojamas kinas. Šio įrenginio sandara (kino įranga, elektros stotelė, automobilis arba arkliais kinkytas vežimas) lėmė specifinius poreikius: reikėjo žmonių, mokančių prižiūrėti kino įrenginius (kino mechanikas, motoristas), be to, kino įrenginių taisyklų, detalių ir pan. Tuo tikslu 1949 m. įkuriama kino mechanikų paruošimo mokykla, 1950–1951 m. steigiamos kino įrangos taisymo dirbtuvės (pagrindinės telkėsi Vilniaus, Kauno, Klaipėdos, Šiaulių srityse ir turėjo savus poskyrius rajonuose).

Filmų repertuaro politika, filmų platinimu ir informacijos apie filmus rinkimu, filmų titravimu lietuvių kalba rūpinosi Respublikinė filmų nuomojimo

¹¹¹ Объяснительная записка к сводному отчету Управления кинофикации Министрства кинематографии Литовской ССР за II квартал 1949 года, LLMA, f. 472, ар. 1, б. 52, л. 184.

kontora, kuri buvo atsakinga už rodytų filmų saugojimą (ir naikinimą), jų gavimą iš centro bei išsiuntinėjimą pagal atitinkamus repertuarinius planus kiekvienai vietai. Be to, padidėjus kino tinklo mastams šioje įstaigoje, atsiranda Kauno, Klaipėdos, Šiaulių ir Panevėžio poskyriai. Čia reiktų paminėti, jog daugiausia neaiškumų kelia Filmų nuomojimo kontoros tiesioginis pavaldumas LSSR Kinematografijos ministerijai. Susidaro įspūdis, jog LSSR Kinematografijos ministerija labiau prižiūrėjo jos veiklą, nei darė tiesioginę įtaką ar kontroliavo. Panašu, kad didžiausi kontrolės svertai atiteko SSRS Vyriausiajai filmų nuomojimo valdybai. Tai iš dalies paaiškina faktą, dėl kurio archyvuose fonduose (Kinematografijos ministerijos, vėliau, nuo 1953 m., Kultūros ministerijos ir nuo 1963 m. Kinematografijos komiteto) neišliko dokumentų.

Kino gamybos reikalai, tiesiogiai prižiūrimi LSSR kinematografijos ministro, buvo tvarkomi Dokumentinių ir kronikinių filmų studijoje, kurioje ne tik kurti dokumentiniai filmai (kino žurnalas „Tarybų Lietuva“, dokumentinės apybraižos, mokslo populiarinimo reportažai-siužetai visasajunginiam kino žurnalui „Dienos naujienos“), bet iš rusų kalbos į lietuvių išversti ir įgarsinti (dubliuoti) visi prioritetiniai vaidybiniai, dokumentiniai filmai. Kino studijoje telkėsi ir su filmų gamyba susiję padaliniai: juostos ryškinimo, garso kūrimo, filmų kopijų tiražavimo ir kiti cechai.

Be jokios abejonės, visus šiuos skirtingų veiklų barus (kino tinklo plėtrą, platinimą, gamybą) prižiūrėjo atitinkami SSRS Kinematografijos ministerijos skyriai: Kinofikacijos valdyba, Vyriausioji filmų nuomojimo valdyba, Dokumentinių ir kronikinių filmų valdyba. Kaip ir visų kitų Sovietų Sąjungos veiklos sričių, jų darbo gaires ir prioritetinius uždavinius formavo SSRS KP (b) Centro komitetas, kurio nutarimai deleguoti SSRS Ministrų Tarybai, nukreipdavusiai direktyvinius nurodymus ir kino reikalų žinyboms, ir pavaldžių respublikų KP (b) Centro komitetams bei Ministrų Taryboms. Visų direktyvinių įsakų srautus „įsisavinti“ ir įgyvendinti privalėjo periferinės kino žinybos bei joms vadovaujanti nomenklatūra.

Ankstyvajame kino nomenklatūros Lietuvoje formavimosi etape, atliepiant pokarines realijas (ne tik rusifikaciją, bet ir naujų sričių specialistų trūkumą), vadovaujančiųjų postus užėmė iš SSRS atsiųsti valdininkai. Pirmąjį LSSR Kinofikacijos reikalų valdybos prie LKT nomenklatūrinį branduolį sudarė valdybos viršininkas Aleksandras Avdenis ir jo pavaduotojas Jurijus Puskovas. Po kino institucinės reformos pirmuoju LSSR kinematografijos ministru tampa Stasys Brašiškis, pavaduojamas to paties Puskovo. 1948 m. nomenklatūrinė kaita sąlygojo dar vieną pareigybių rokiruotę – Kinematografijos ministro postas atitenka Michalinai Meškauskienei, kuriai gelbėti turėjo du pavaduotojai: sąjunginis vietininkas ir vietinis administratorius (J. Mikalauskas).

Ši pristatyta institucinė-administracinė sankloda labiau parodo struktūrinę pavaldumo raidą, nei labai ką nauja įneša į LSSR valdymo specifikos sampratą. Kita vertus, svarbu suprasti, jog visos minėtosios kino veiklos sritys yra neatsiejamos – trūkinėjanti grandis nulemia tolesnį vyksmą: pagaminus filmą reikėjo pasirūpinti jo platinimu bei rodymu. Ši aplinkybė svarbi bandant suprasti kino funkcionavimo galimybes, šių galimybių sąlygotą mastą. Neišsiaiškinus pastarųjų sunku bus suvokti, kaipgi kinas brovėsi į pokario žmogaus kasdienybę, kokią funkciją joje atliko ir kokias pasekmes (ne)sąlygojo.

1.2. Kinas bendroje agitacinėje ir propagandinėje struktūroje

Vieno iš pirmųjų LSSR Kinofikacijos valdybos uždavinių būta kino tinklo diegimo bei vystymo, užtikrinant šią tokį disponuojamų filmų demonstravimą. Kitaip tariant, pradžioje reikėjo pasirūpinti filmų sklaidą garantuojančiomis priemonėmis (kino tinklu).

Antai 1944 m. kino tinklo padėtį apibūdinančioje ataskaitoje tuometinis LSSR Kinofikacijos valdybos viršininkas Avdenis, lygindamas pirmosios 1941 m. sovietų okupacijos įdirbį su tuometine padėtimi, konstatavo, jog iš 60 mobilių kino įrenginių (kilnojamojo kino) neliko nė vieno, o stacionaraus kino

taškais garantuojamas „miestų aptarnavimas kinu, gi aptarnauti kaimo vietovių, be savo autotransporto, Lietuvos Respublikoje esamu laiku – neįmanoma.“¹¹²

Nepaisant to, kad kasmet kino įranga palaipsniui buvo tiekama, situacija sovietų Lietuvos kaimo vietovėse išliko nepakitusi iki pat 1953 m. (o visuotinė šalies kinifikacija baigiama tik 7 deš.)¹¹³. Pagrindiniais trikdžiais tapo ir kino įrangos trūkumas, ir neįvertinta vienkiemių sistema kaimo vietovėse¹¹⁴. Juk kino filmų rodymų pranašumas – didesnės gyventojų grupės subūrimas, o tatai padaryti esant pavienėms sodyboms buvo itin sunku. Kino rodymo galimybės Lietuvoje susidūrė su didžiuliu iššūkiu: kaip užtikrinti kino demonstravimą vietovėje, kurios struktūra nepritaikyta, o didžioji šalies gyventojų dalis yra sunkiai pasiekiamą? Nors kilnojamas kinas (neturint automobilių kino stotelės vežtos arkliais kinkytuose vežimuose ir vadintas „arkliniu kinu“) tarsi turėjo įveikti šią aplinkybę, bet lėtas kino įrangos įvežimas bei sudėtingas jos veikimo užtikrinimas (kino įranga gedo, trūko detalių) apsunkino esamos bėdos sprendimą. Tuo tarpu lūkesčiai, jog kino rodymą kompensuos miestų kino teatrai buvo pateisinti tik iš dalies – pagrindiniais trikdžiais nuolatiniam kino rodymui miesto kino teatruose tapo elektra¹¹⁵ bei filmų trūkumas¹¹⁶.

¹¹² Šis dokumentas svarbus ne tik kaip 1944 m. padėtį nušviečiantis, bet jame jau galima apčiuopti ir ryškėjančią kino tinklo struktūrą, kuri dalinama į miesto ir kaimo. Kino taškai skirstyti į stacionariusius – nepaslankias, nuolatiniam kino rodymui pritaikytas vietas (pvz., kino teatrai) ir mobilius – kino rodymą vietą keičiančius kino įrenginius (pvz., kilnojamas kinas). LSSR Kinifikacijos valdybos prie LKT viršininko laiškas LSSR LKT pirmininko pavaduotojui drg. Grigarauskui, 1944 m. spalio 10 d., Lietuvos centrinis valstybės archyvas (toliau LCVA), f. R-754, ap. 4, b. 113, l. 9.

¹¹³ Kino tinklo pėtos prioritetus ir mastus nusako tokie skaičiai: 1945 m. Lietuvoje būta 47 kino įrenginių, iš kurių 43 stacionarūs, 4 – kilnojamieji; 1947m. – 146: stacionarūs – 97, kilnojamieji – 79, miestuose būta – 67, kaimuose – 79; 1950 m. – 156: stacionarūs – 86, kilnojamieji – 162, miestuose – 81, kaimuose – 167; 1953m. – 404: stacionarūs – 104, kilnojamieji – 300, miestuose – 85, kaimuose – 319. Skaičiai iš: LSSR Kinematografijos ministro pavaduotojos Michalinos Meškauskienės pažyma Lietuvos KP /b/ Centro Komiteto sekretoriui drg. Sniečkui. LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 56; Spravka, 1950 01 01, LCVA, R-754, ap.4, b. 2195, l. 95; Объяснительная записка к годовому отчету за 1950 год по кинофикации Министерства кинематографии Литовской ССР, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 53, l. 108; Meškauskienės raštas, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 234, l. 139.

¹¹⁴ Объяснительная записка к годовому отчету управления кинофикации при Совете Министров Литовской ССР за 1945 год, LLMA, f. 472, ap. 1, b.1, l. 15–27

¹¹⁵ Kad ir kaip smulkmeniškai atrodytų šioji aplinkybė, visgi elektra tapo rimta bėda užtikrinant kino filmų rodymą, pvz., 1946 m. dėl šios priežasties neįvyko penktadalis kino peržiūrų visoje Lietuvoje. Spravka о состоянии кинообслуживания Литовской ССР, 1947 01 02, LYA, f. 1771, ap. 10, b. 55, l. 40–41.

¹¹⁶ Spravka о состоянии киносети Управления Кинофикации при СНК Лит ССР за децнии I–XI–45, 1945 11,11, LYA, f. 1711, ap. 8, b. 329, l. 55–55, Отчиот о работе сектора

Žinoma, toks kino nepajėgumas bendroje numatytoje agitacinių ir propagandinių priemonių grandyje apsunkino ideologinių tikslų įgyvendinimą remiantis kinu¹¹⁷. Tačiau šį nepriteklių iš dalies ir laikinai turėjo kompensuoti Raudonosios armijos daliniai bei specialiai sukurtos Agitacijos ir propagandos skyrių agitacinės grupės (agitbrigados), agitaciniai traukiniai, agitacinės mašinos. Ši aplinkybė, išryškinama įdomiame 1945 m. dokumente, kuriame stenogramuoti gruodžio mėnesį įvykusio LKP (b) CK propagandos ir agitacijos skyriaus darbuotojų suvažiavimo pasisakymai:

„Čia draugai sakė, kad kinas suteiks didžiulę pagalbą. Tai teisinga. Kaimui reikalingas kinas. Bet iki šiol neturime galimybės pasinaudoti kinu. Kino įrangos neturime. Šiaulių mieste kiną lanko tik miestiečiai, o tose vietovėse, kaimuose, vienkiesiuose kino nėra, mes išnaudojame Raudonosios armijos garnizonų kilnojamą kiną tose vietovėse, kur jie yra.“¹¹⁸

Tokio pobūdžio dokumentuose galima apčiuopti ir aiškią agitacinių brigadų veiklos schemą: be kino demonstravimo, dažnai vyko muzikos ansamblių, mėgėjiško teatro pasirodymai, prieš juos agitatoriai skaitė propagandinius pranešimus, atsakinėjo į gyventojams rūpimus klausimus¹¹⁹. Štai kaip Ukmergės apylinkės Agitacijos ir propagandos skyriaus vedėjas apibūdina savą iniciatyvą:

култполитпросвет работы Отдела агитации и пропаганды ЦК КП (б) Литвы за I-е полугодие 1945 года, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 324, l. 9.

¹¹⁷ Antai 1945 m. SSRS okupuotoje Lietuvoje vietininko Michailo Suslovo ataskaitoje nužymimi tokie agitacinio ir propagandinio darbo prioritetai: stiprinant liaudies ir partijos ryšius partiečiai turi sakyti agitacines kalbas, aktualinti politinius klausimus laikraščiuose; kabinti, platinti plakatus ir lozungus; organizuoti marksizmo-leninizmo paskaitas, leisti marksistinę-leninistinę literatūrą, vadovėlius aukštosioms ir vidurinėms mokykloms, rusų šiuolaikinę ir klasikinę literatūrą; stiprinant agitaciją partiečiai privalo nuolat viešai pristatyti ataskaitas bei kalbėtis su žmonėmis žemės ūkio ir partiniais klausimais; ypač didelį dėmesį skirti kaimui – patys partiečiai turi ten važiuoti; žemės ūkio klausimų agitatoriai turi sukurti agitacinius kolektyvus; gausinti laikraščių tinklą; leisti naujus laikraščius; gerinti partinį moterų ir vaikų darbą; aktyviai įtraukti moteris į politinę ir visuomeninę veiklą; stiprinti komjaunimo veiklą, didinant jų aktyvumą jaunosios darbininkijos tarpe; aktyvinti darbą inteligentijos tarpe; aktyvinti veiklą aukštosiose ir vidurinėse mokyklose, įvedant po papildomą paskaitą; paskaitų metu užtikrinti vertimą į lietuvių kalbą; apskrityse įkurti marksizmo-leninizmo vakarines mokyklas; plėsti radijo tinklą ir t. t. О недостатках и ошибках в патино-политической работе партийной организацией Литовской ССР, RGASPI, f. 593, ap. 1, s. v. 2, l. 64–69.

¹¹⁸ Стенограмма совещания пропагандистских работников ЦК КП (б) Литвы, 1945 декабря 13–14, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 147, l. 29.

¹¹⁹ Pvz., Raudonosios armijos agitbrigados darbas: „95 pasienio dalinys [rus. *погранотряд*] suorganizavo agitbrigadą, į kurią įėjo dalinio agitatorius, raudonarmiečių ansamblis ir kilnojamas kinas. Brigada buvo apgyvendintuose punktuose [rus. *батому*], Eržvilke, Šilalėje. Kiekviename kaime susirinkdavo nuo 120 iki 250 vietinių gyventojų, kurie klausė agitatoriaus pareiškimą, žiūrėjo ansamblio pasirodymą ir kino filmą.“ *Op. cit.*, RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 3, l. 81.

„Mes organizavome agitfurgoną. Jį sudarė tai, ką turėjome. Tai paprastas automobilis, krovininis, kuris apipavidalintas plakatais ir lozungais. Jame yra kilnojamas kinas. Yra 15 žmonių iš sockultūros namų. Sockultūros namų ansamblis ir du lektoriai <...>. Prieš susirinkimą kalbą sako propagandistai, lektoriai, o po to – meninė saviveikla.“¹²⁰

Propagandiniai pranešimai prieš kino rodymus skaityti ir miestuose, kuriuose atnaujinta kino teatrų veikla.

Tai, jog kinas, nors ir ribotų galimybių, tapo vienu iš agitpropo įrankiu, išryškina gana sumaniai bolševikų suregztą ideologinės ir politinės indoktrinacijos politiką. Šiame ankstyvajame laikotarpyje kinas kaip ir kitos laisvalaikio formos tebuvo savotiškas pramoginis jaukas, galimybė prisivilioti gyventojus. Svarbiau buvo ne tai, kas rodoma, bet pats (pasi)rodymo efektas, turėjęs suburti, viena vertus, smalsumo paakintus (kas gi čia vyksta?), antra vertus, pasimetimo jausenas išgyvenančius žmones (gal atėjus paaiškės, kas bus ateityje?). Tokiomis gan paprastomis priemonės subūrus žmones lengviau buvo įgyvendinti politinės-ideologinės indoktrinacijos etapą: skaitomi iš anksto paruošti agitatorių pranešimai, turėję nušviesti esamą padėtį, žinoma, okupaciniam režimui palankioje šviesoje, agituoti atlikti vienus ar kitus veiksmus. Agitpropinėje priemonių grandyje kinas tapo ypač parankus jaukas kaimo vietovėse, kurios ir buvo pagrindinis taikinys dėl kelių priežasčių. Čia telkėsi didžiausias gyventojų skaičius, vyravo didžiausias priešiškus sovietų valdžiai, vyko partizaninis karas¹²¹. Nemenką vaidmenį atliko ir sociokultūrinė kino prigimtis – juk kinas buvo išskirtinai miesto pramoga, todėl miestiečius buvo gana sunku juo nustebinti (todėl čia svarbiau būta, kas rodoma, t. y. koks filmas rodomas, nei pats rodymo faktas). Tuo tarpu atokesnėse Lietuvos vietovėse, kur kinas buvo nematytas reiginys, greta kitų „atrakcionų“, kinas turėjo stebinti ir pritraukti smalsaujančiųjų dėmesį – kai kuriose Lietuvos kaimo gyvenvietėse žmonės kino filmus matė pirmą kartą: „Yra kaimai ir

¹²⁰ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 7, b. 146, l. 52.

¹²¹ *Lietuva 1940–1990. Okupuotos Lietuvos istorija*, p. 288, 317.

vienkiemiai, kur kaimo žmonės nė sykio nematė filmų.¹²² Ši aplinkybė buvo paranki sovietams – kinas turėjo skiepyti gyventojams technologinės pažangos, progreso įspūdį, kurti teigiamų asociacijų lauką bolševikinio režimo naudai.

Tokia agitacinė ir propagandinė programa nebuvo naujas reiškinys SSRS. Tapačios priemonės (agitacinis tinklas, pramogos ir politinės-ideologinės indoktrinacijos derinimas) buvo išdirbtos dar ankstyvajame bolševikinės valstybės etape ir 1917–1921 m. Pilietinio karo metu taikytos kino filmų repertuarinėje politikoje (ištakos siekia NEP'o laikotarpį). Kaip ir naujai okupuotose teritorijose, taip ir anuomet Rusijoje, technologinis neįgalumas spręstas kuriant paslankių (traukiniai, garlaiviai) ir stacionarių agitpunktų (rus. *агитпункты*) tinklą¹²³. Pagrindinės jų funkcijos buvo: suburti ir supažindinti Rusijos gyventojus su įvykusiais pokyčiais valstybėje (pristatyti bolševikų lyderius, stebinti technologine galia ir t. t.) bei įtikinti jų svarba. Vadovaujantis Lunačiarskio mintimi, „nuobodį agitacija yra kontra-agitacija“¹²⁴, tad agitaciją siekta padaryti neužmirštamą reginiu, lydima muzikiniiais pasirodymais ir, be abejo, kinu.

Nors pokariu bolševikai atnaujino menkai pakitusias agitacines ir propagandines priemones, jas primetė naujai užimtose teritorijoms, tikėtina, jog jų poveikio būta kiek santūresnio – ir laikas kitas, ir žmonės kitokie. Jei sovietų Rusijoje karo ir pokario laikotarpiu ypatingas dėmesys teiktas lydimosioms pramogoms, siekiant kelti ūpą, kaitinti patriotizmo ir lojalumo nuotaikas, tai Lietuvoje visuomenės nuotaikų būta kitokių. Čia vyko karas, žmonės buvo tremiami, dažnai baimės ir visiškos nežinomybės persmelkti, o agitpunktų lydimosios pramogos buvo inicijuojamos svetimos valstybės iniciatyva. Kinas kaip technologinės pažangos simbolis tegalėjo sukelti vienkartinę nuostabą net ir tiems, kurie jį regėjo pirmąsyk. Nepaisant šios išorinės disfunkcijos, svarbiausia tai, jog minėtoji agitacinė ir propagandinė schema buvo pajungta bendram informacijos laukui: klaidinti gyventojus,

¹²² Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Жданову А.А. Докладная записка, 1946 мая, RGASPI, f. 1771, ap. 9, b. 439, l. 67.

¹²³ Apie agitacinio tinklo struktūrų kūrimą žr. Reeves, Nicholas, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁴ Tai A. Lunačiarskio mintys, išspausdintos 1928 m. žurnale *Жизнь искусства* [*Жизнь искусства*]. Žr. Taylor, Richard, *Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults*, *op. cit.*, p. 74, 240.

trukdyti susivokti esamoje padėtyje, įbauginti ir skiepyti paklusnumą. Todėl agitatorių pranešimuose, skaitytuose prieš filmų rodytus tikslingai demonstruota SSRS galia, turėjusi sukelti susitaikymo su esama padėtimi, neišvengiamybės nuotaikas¹²⁵. Šioje manipuliacinėje funkcijoje svarbų vaidmenį atliko ne tik agitatorių pranešimai, bet ir jų surinkta informacija apie gyventojų nuotaikas, žinios apie esamą padėtį bei gandai. Tokia informacija, išgauta žmonėms rūpimų klausimų pavidalu¹²⁶, sovietams ne tik padėjo susidaryti įspūdį apie bendrą Lietuvos gyventojų nuotaiką, bet kartu ir formuoti visą propagandinės informacijos lauką: į ką labiau kreipti dėmesį, ką akcentuoti agitaciniuose pranešimuose, spaudoje bei „radioloje“¹²⁷. Be jokios abejonės, jog greta įtikinėjimo nesipriešinti naujoms prievolėms – gyventojų mobilizacija į Raudonąją armiją, žemės ūkio gėrybių konfiskavimo tikslingumas – vieno iš svarbiausių tikslų būta priešiško partizaniniam karui ir jo dalyviams kurstymas:

„Agitacinis-propagandinis darbas turi du tikslus: 1) įtikinti vietinius gyventojus, jog būtina baigti vokiečių-lietuviškų nacionalistų palaikymą ir pajungti juos į aktyvią kovą su banditais; 2) išardyti [rus. *разложить*] vokiečių-lietuvių gaujas.“¹²⁸

¹²⁵ Agitacinių ir propagandinių darinių pranešimų turinys matomas SSRS okupuotoje Lietuvoje vietininko Michailo Suslovo 1945 m. ataskaitoje Stalinui: „Agitacinio darbo turinys telkiasi ties fašistinės-nacionalistinės propagandos demaskavimu, politinių ir tarptautinių įvykių aiškinimo, demonstruojant mūsų [SSRS] šalies ekonominę galybę ir jos tarptautinį autoritetą, tarnautojų auklėjimą draugystės ir meilės rusų liaudžiai ir kitoms SSRS tautoms dvasioje, socialistinių darbo santykių, visuomeninės nuosavybės ir valstybinės disciplinos dvasioje.“ Отчёт о работе бюро ЦК ВКП (б) на Литве Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Сталину И. В. Сов. секретно. 1945 июля, RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 2, l. 9–10.

Panašus turinys išskleidžiamas ir 1946 m. Sniečkaus ataskaitoje. Galima būtų pridėti, jog praplečiamas pranešimų, susijusių su žemės ūkio reikalais (sėja, žemės ūkio reforma), pobūdis. Усилит политмассовую работу. Из доклада т. Снечука. Раздел пропаганда и агитация, RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 3, l. 48.

Ankstyvojo laikotarpio SSRS ideologinę veiklą, jos pobūdį bandoma apčiuopti istoriko Juozo Romualdo Bagušausko tyrime „Komunistų partijos ideologinė apologetika slopinant tautos pasipriešinimą (1944–1953 m.)“, in: *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2, 2004, p. 41–54.

¹²⁶ Iš dokumentų, fiksavusių gyventojų nuotaikas, matyti, jog žmonėms rūpėjo klausimai, susiję ir su materialine gerove (kodėl mes turime atiduoti mėsos ir pieno produktus, kodėl neleidžiama darbininkams dirbti žemės, kodėl mažai kreipiamas dėmesys į darbininkiją?), nepriteklumi, fizinio susidorojimo (trėmimai) priežastimis (už ką žmonės tremiami, ar grįš ištremtieji, ar vaikų siuntimas į pionierių stovyklas reiškia išsiuntimą į koncentracijos stovyklas?), partizaninio karo šeimos narių likimais, Sovietų Sąjungos pajėgumo priežastimis (kodėl Raudonoji armija tokia galinga, kodėl stribai žudo?), valdymo struktūra (kas valdys, kokios šalys liks nepriklausomos, ar bus kolūkiai?) ir t. t.

¹²⁷ Agitatorių surinkta informacija keliaudavo į LKP CK Agitacijos ir propagandos skyrių, šioji kartu su NKVD dalinių surinkta informacija nuguldavo LKP CK sekretoriaus ataskaitoje, skirtoje VKP CK.

¹²⁸ *Op. cit.*, f. 597, ap. 1., b. 3, l. 82.

Kita vertus, politinės ir ideologinės indoktrinacijos efektas per agitatorių pranešimus priklausė ir nuo pačių kalbėtojų pasirengimo¹²⁹ bei nuo to, ar apskritai jie buvo skaityti. Iškalbingai agitmašinos vedėjas Šidagis nupasakoja agitacinės veiklos „šiokiadienį“ :

„Žasliu val miestelije pravedame susirinkima, kuris apėmė 400 žmanių. Susirinkimas buvo nutrauktas girtų, karo invalidų, kurie pradejo muštis su įstrebiteliais milicijos viršininkas rimto dėmesio neatkreipė. Kino sensas „Jie gyna Tėvyne“ praėjo gerai.“¹³⁰

Skaitant ankstyvojo pokario laikotarpio archyvinius dokumentus, susidaro įspūdis, jog kino funkcionavimas terūpėjo tiek, kiek gebėjo patenkinti bendros agitpropinės politikos tikslus. Apskritai sovietų politikoje kinas tebuvo vienas iš galimų įrankių, galėjusių pagelbėti skleisti komunistinės ideologijos vertybes, įsitvirtinti okupacinio režimo patikėtiniams. Žinoma, jog be kino funkcionavimo užtikrinimo, pokario Lietuvoje būtų žymiai didesnių ir svarbesnių bėdų. Bet aišku viena, kad kino politikos ir jo plėtros bolševikinė vizija (visuotinė kinofikacija), kaip ir viskas, kas susiję su komunizmo vertybėmis buvo kultūrinis anachronizmas, visiškai naujas reiškinys Lietuvoje. Šio naujo reiškinio funkcija buvo daugiau suprantama aukščiausių institucijų kabinetuose nei tikrovėje. Akivaizdu, jog tokia kino, integruoto į bendrą agitpropinę grandinę, procesų savieiga tebuvo trumpalaikis sprendimas. Tam, kad kinas tenkintų ne tik trumpalaikes (nors ir tikslingas) propagandines užmačias (pvz., 1946–1947 m. rinkiminių kampanijų į LSSR ir SSRS

¹²⁹ Ataskaitiniuose dokumentuose apstu nuogastavimų dėl agitatorių pasirengimo. Štai vienas Kauno miesto laikraščio redaktorius taip apibūdina agitatoriaus nemokšišumą: „Nepakankamas agitatorių pasirengimas. Šitie agitatoriai negali atsakyti į klausimus, kurie domina rinkėjus. Pavyzdžiui, rinkėjas klausia, kodėl valdžia nekariauja prieš banditizmą, kodėl taip brangiai reikia mokėti už kiną; kodėl kai ateinam į kiną, reikia žiūrėti filmus rusų kalba, o lietuvių kalba nėra nei vieno filmo, nėra net užrašų. Jie sako: mes negalim suprasti kas ten parašyta. Mūsų agitatoriai negali atsakyti į šiuos klausimus ir tai menkina agitatorių pasirengimo lygį.“ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 147, l. 37.

¹³⁰ Agitmašinos vedėjo Šidagio ataskaita, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 325, l. 5. Plačiau žr. Priedai. Dokumentas Nr. 2.

Aukščiausiasias Tarybas¹³¹), reikėjo užtikrinti ilgalaikį kino tinklo funkcionavimą. O tą padaryti tvyrant visiškai netvarkai buvo sudėtinga.

1.3. Rimtesnio susirūpinimo kino reikalais pradžia

Norint suprasti, kaipgi kino reikalai ėjosi, mūsų žvilgsnis turėtų nukrypti į vykdančiąsias institucijas, kurios rūpinosi kino funkcionavimo užtikrinimu. Tam, kad jis funkcionuotų, pasiektų reikiamus tikslus, miestų ir apskričių vietos Komunistų partijos (b) komitetuose įsteigti Kinofikacijos skyriai, kurie veiklą turėjo derinti su Agitacijos ir propagandos skyriais. Būtent agitpropo skyriuose turėjo būti tvirtinami kilnojamojo kino maršrutai (taip, kad kino įrenginys pasiektų norimą gyvenvietę¹³²), skyriai turėjo kontroliuoti kino mechanikus (žmones, kurie prižiūri kino įrangą), pasirūpinti įrangos transportavimu (kuru, automobiliais), patalpomis (kur kinas turėtų būti rodomas¹³³), kiekvienam kino įrenginiui turėjo paskirti agitatorius, kurie privalėjo ne tik skaityti propagandinius pranešimus, agituoti, bet ir aiškinti

¹³¹ Rinkiminei kampanijai į SSRS Aukščiausiąją Tarybą pradėta ruošti dar 1945 m. pabaigoje, tam tikslui greta kitų priemonių, įrengti net agitaciniai vagonai, kurie apipavidalinti plaktais, lozungais, būta knygų, vėl gi skaityti pranešimai, rodytas kinas, muzikavo ir dainavo geriausias liaudies muzikos ansamblis ir jo dainorėliai. Žr. LKP (b) CK Biuro ir LSSR LKT bendras nutarimas dėl kino panaudojimo bolševikinei propagandai, 1945 12 14, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 131, l. 1–10, in: *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990*, p. 59–63; LSSR KP (b) CK biuro posėdžio protokolas Nr. 65, 1946 01 19, LYA, f. 1771, ap. 9, b. 22, l. 15.

O štai kaip rinkiminė propaganda buvo organizuota Kauno miesto kino teatruose: „Kauno miesto kino teatre „Glorija“ <...> buvo gerai paruošta vaizdinė agitacija vaizduojanti pasirengimą rinkimams. Žiūrovams buvo skaitomos paskaitos ir pranešimai Kauno miesto komiteto lektorių. Kino teatre vyko kino festivalis. Prieš kino seansus buvo organizuoti lietuvių liaudies choro meno saviveikos pasirodymai, nacionaliniai šokiai, dainos ir kitokie pasilinksminimai, grojo džiazio orkestrai.“ LSSR kinematografijos ministro pavaduotojo Puskovo pažymos priedas apie kino veiklą rinkiminės kampanijos į Aukščiausiąją Tarybą metu, 1946 11 05 – 1947 02 09; LYA, f. 1771, ap. 10, b. 551, l. 53.

Nors ir buvo sutelktos gan didelės pajėgos, visgi toks rinkiminių kampanijų metu vykęs suaktyvėjimas buvo trumpalaikis reikalas. Pvz., tuometinis LSSR kinematografijos ministro pavaduotojas 1947 m. antroje pusėje konstatavo, jog kino tinklas parodė geresnius rodiklius, bet „<...> po rinkiminės kampanijos vėl sumažėjęs kino aptarnavimas kaime.“ Žr. Справка о работе киносети Литовской ССР на 1946 год и первый квартал 1947 года, LYA, f. 1771, ap. 9, b. 439, l. 35–36.

¹³² Sudarius ir patvirtinus maršrutus bandyta kontroliuoti kilnojamojo kino trajektorijas, siekta išvengti trinties su kaimyninių apskričių kilnojamojo kino stotelėmis. Pvz., A apskrities kilnojamas kinas keliauja į Dubingius, todėl B kaimyninės apskrities kilnojamas kinas nebegali keliauti į Dubingius, ir ieškosi kito miesto (maršrute), kuriame joks kilnojamas kinas dar nebuvo.

¹³³ Dažniausiai kilnojamojo kino stotelės įsikurdavo žmonių pirkiose, mokyklose, apleistuose pastatuose, bažnyčiose ir t. t.

filmų turinį¹³⁴. Žodžiu, kino reikalai buvo ir vykdomųjų komunistų partijos administracinių struktūrų galvosūkis, kurį sprendžiant reikėjo suderinti dviejų pavaldžių skyrių bendradarbiavimą tam, kad būtų užtikrintas kino funkcionavimas tikrovėje: kinofikacijos skyrių indėlis apsiribojo kino įrangos pristatymu ir taisymu, filmų parūpinimu, o miestų ir vietos komitetai turėjo užtikrinti, t. y. prižiūrėti ir kontroliuoti, jog kinas būtų rodomas atitinkamose vietovėse, ir pasirūpinti papildomomis reikmėmis. Viena vertus, kino plėtra ir eiga priklausė nuo to, kiek miestų ir vietos komitetai (tiksliau jų valdininkai) skyrė dėmesio kinui, antra vertus, iškilo administracinės hierarchijos klausimų: ar kino reikalus kontroliuoja agitpropo skyriai, ar vis dėlto kinofikacijos skyriai? Šiame dvilypėje organizacinėje struktūroje atsirado nemažai painiavos, kuri, be jokios abejonės, trukdė deramai susigaudyti kino organizavimo reikaluose: „Mes gi, deja, turim atvejų, kada vietos komitetų propagandos skyriai save laiko absoliučiais šeimininkais, komanduoja, iškviečia pas save kino teatrų direktorius, kai kada nutraukia darbą dėl šokių.“¹³⁵

Tačiau opiausios problemos buvo susijusios su valdininkų kontrole ir jų atsakomybės skiepijimu. Antai 1947 m. tuometinis LSSR kinematografijos ministras Stasys Brašiškis konstatavo, jog apskričių ir miestų vietos komitetai menkai kontroliuoja Kinofikacijos skyrių viršininkų darbą, jie „<...> savivaliauja ir savarankiškai organizuoja kiną kaimui.“¹³⁶ O Kinofikacijos viršininkai pasigedo ne tik vietos komitetų, bet ir LSSR Kinematografijos ministerijos dėmesio ir pastangų užtikrinant kino veiklą. Štai Kauno Kinofikacijos skyriaus viršininkas, nušviesdamas biurokratinės pelkės klampumą, piktindamasis, kaip „<...> beširdiškai aukštesnės organizacijos nesirūpina žemesniomis ir kaip jos puikiai moka išbarti už neatliktą darbą“, bandymą susitvarkyti su užklupusiomis bėdomis tikintis deramos pagalbos

¹³⁴ *Op. cit.*, LYA. F. 1771, ap. 10, b. 551, l. 53.

¹³⁵ *Op. cit.*, LYA. F. 1771, ap. 10, b. 551, l. 53.

¹³⁶ Справка о работе киносети Литовской ССР на 1946 год и первый квартал 1947 года, 1946 XII 30, LYA, f. 1771, ap. 9, b. 439, l. 35–36; LSSR kinematografijos ministro S. Brašiškio pažyma LSSR Ministrų tarybai «О работе киносети Литовской ССР на 5 месяцев 1947 года», 1947, birželio 27, LCVA R-754, ap. 4, b. 1047, l. 1–4.

apibendrina: „Gavosi toks vaizdas, kad rūpesčiai šia prasme ne tik nepageidautini, bet net žalingi, būk tai esą nepageidautinas aistrų kurstymas.“¹³⁷

Tokia organizacinė networka, atvedusi į administracinės atsakomybės prievolių paskirstymo aklavietę, netrukus buvo pastebėta LSSR aukščiausiųjų valdymo institucijų, kurios rimtesnį susirūpinimą kinu parodė 1948 m.

Tas rūpestis sietinas su 1947 m. rugpjūčio 17–18 d. SSRS Ministrų Tarybos ir Kinematografijos ministerijos direktyviniu įsaku „Apie priemones kaimo kino tinklui padėti“, kuriuo liepta didinti kino tinklo apimtis (kino stotelių kiekį) bei gerinti kino žiūrėjimo sąlygas SSRS kaimo vietovėse¹³⁸. Tatai įkvėpė 1948 m. balandžio 23 d. LKP (b) CK biurą svarstyti kino reiklaus LSSR ir išleisti nutarimą, kuriame konstatuota, jog „Kinematografijos ministerija nesiėmė praktinių priemonių įgyvendinant SSRS Ministrų Tarybos 1947 m. rugpjūčio 17 d. Nr. 2925 nutarimą „Apie priemones kaimo kino tinklui padėti“ ir neįsisavino svarbos aptarnaujant kaimo gyvenvietes kinu ir svarbiausių tarybinių kino kūrinių pristatymo plačiosioms masėms.“ Greta kitų negandų,

¹³⁷ Kauno Kinofikacijos skyriaus viršininko raštas puikiai iliustruoja ne tik nesusikalbėjimą administraciniame lygmenyje, bet ir tai, su kokiais iššūkiais tekdavo susidurti organizuojant kiną: „Lankytojų skaičiui ir pajamoms nustatyti – grafikas-neįmanoma (geriau pasakius bus bereiklaingas smegenų džiovinimas). Pati didžiausia mūsų darbo spraga yra Apskritis kilnojamas kinas. Čia reikia prisipažinti, Kauno Kinofikacijos valdyba padarė pačią didžiausią klaidą arba tiksliau pasakius apsilaidimą.

Klaida buvo ta, kad perdaug dėta vilčių į seną karo trofėjinę mašiną GAZ-AA, kuri kaip koks nepasotinamas ryklys rijo mūsų lėšas ir pastangas ir visiškai stabilizavo kilnojamo kino darbą. Antra klaida buvo ta, kad perdaug pasitikėta rašomais aukštesnėms instancijoms raštais. Buvo rašoma apie neišvengiamą mašinos išėjimą iš rikiuotės LKP (b) Centro komitetui, Kinematografijos ministerijai, Apskritis partijos komitetui ir buvo laukiama išganingo atsakymo.

Šios dvi klaidos įvyko dėl to, kad aš administracinėje-ūkinėje vadovybėje dar tik žengiau pirmus žingsnius ir nemačiau, kaip greit laikas bėga ir kaip beširdiškai aukštesnės organizacijos nesirūpina žemesnėmis, ir kaip jos puikiai moka išbarti už neatliktą darbą. <...> Vienintelis atsakymas buvo Kinofikacijos valdybos, kad esą galima atvežti du automašinos motorus į Vilnių remontui. Kuomet atvežėme, gavome atsakymą: „Atvežkite visas atsargines dalis, tiek ir tiek benzino, tepalo – tai remontuosime.“ Kad mes turėtume atsargines dalis, tai puikiai galėtume atsiremontuoti ir patys. Taip motorų remontui ir negalėjome palikti. <...> Aišku prie tokių sąlygų kalbėti apie tvirtą grafiką nėra prasmės. Grafikus nustatydavom, tvirtindavom apskričių komitetuose, atsiųsdavome į ministeriją ir visa tai palikdavo tik grafikais. Gavosi toks vaizdas, kad rūpesčiai šia prasme ne tik nepageidautini, bet net žalingi, būk tai esą nepageidautinas aistrų kurstymas.“ Medžiaga LTSR Kinematografijos ministerijos respublikiniam aktyvo pasitarimui. LTSR Kinematografijos ministro įsakymų pildymas. LLMA, f. 472, ap. 1, b. 14, l. 24–25.

¹³⁸ Жг. Совет Министров ССР. Постановление № 2925, О мерах помощи сельской киносети, 1947 08 17, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1047, l. 21. Šio įsako pagrindu tais pačiais metais lapkričio mėn. išleidžiama ir vietinė direktyva: О мероприятиях по улучшению кинообслуживания населения, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1047, l. 32–33.

Ministerijos nomenklatūra kaltinta antivalstybine veikla, neteisingai ir neteisėtai išvaisčius materialinį turtą¹³⁹.

Atlikus vidinę patikrą susivokta, jog nepaisant paviršinės planinės politikos išpildymo kino tinklo plėtroje, LSSR pagal žiūrovų lankumą miestuose užėmė 50 vietą, o pagal demonstruotų kino filmų rodymo kiekį, lankomumą kaime – paskutinę visoje Sovietų Sąjungoje¹⁴⁰. Tokios neeilinės padėties kaltininkai atrasti Kinematografijos ministerijos kabinetuose, supratęs, jog:

„Padėtis pačioje Ministerijoje dėl vadovybės nevieningumo susidariusi nenormali, skaldanti Ministerijos kolektyvą į du lagerius, ardanti discipliną, budrumą ir kovingumą dėl Partijos ir Vyriausybės uždavinių vykdymo. Šita nuotaika persidavusi ir į periferiją. Ministerijos skyriai ir jų darbuotojai neįvykdo Partijos ir Vyriausybės nutarimų, TSRS ir Lietuvos TSR Kinematografijos ministrų įsakymų, juos dažnai ignoruoja, o kartais sutinkamas net organizuotas pasipriešinimas jų vykdymui. <...> Ministerijos ir visos sistemos darbas vyksta savieigos būdu, neplaningai. Ministerijos vadovybė nesugebėjo suburti savo kolektyvo vieningam darbui, nesugebėjo organizuoti Vyriausybės nutarimų bei pertvarkymų vykdymo kontrolės.“¹⁴¹

Tiriamieji žvilgsniai nukrypo į tuometinį LSSR kinematografijos ministrą Brašiškį ir jo pavaduotoją Puskovą.

Apie susidariusią padėtį ir apie tai, kaip su ja bandyta susitvarkyti, liudija išlikęs iškalbingas LKP CK (b) biuro posėdžio protokolas¹⁴². Jame matyti, kad Antanui Sniečkui labiau rūpėjo ne pačios pasekmės, o priežastys:

„Čia reikia tiesiai pasakyti, kad ne tik nepatenkinamai išpildyti XI plenumo nutarimai, ryšium su CK VKP (b) spalio 5 d. plenumo nutarimu, kur reikalauta nukreipti dėmesį į kaimą, kinui teikiama didelė svarba. Čia reikia įvardinti darbą – kaip nusikalstamą – užimti paskutinę vietą visoje Sovietų Sąjungoje. Pas mus ir keliai geri, ir mes kaip laukiniai. Man atrodo, kad reikia padaryti pačias

¹³⁹ Постановление бюро центрального комитета КП (б) Литвы от апреля 23 1948 г. О работе Министерства кинематографии Литовской ССР, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 37–42. Minimas priekaištas nutarime suformuotas remiantis dar 1948 m. sausio 10 d. LTSR Valstybės kontrolės ministerijos atlikto patikrinimo pažyma: О результатах проверки выполнения плана развития кинофикации в республике, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1412, l. 102–114.

¹⁴⁰ LSSR Kinematografijos ministro pavaduotojos Michalinos Meškauskienės pažyma Lietuvos KP (b) Centro komiteto sekretoriui drg. Sniečkui. LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 56, Pivariūno pažyma LKP CK (b). Секретно. Справка о работе Министерства кинематографии, *op. cit.*, l. 51.

¹⁴¹ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 58.

¹⁴² LKP (b) CK biuro 1948 m. balandžio 23 d. protokolas Nr. 173, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 7–9. Žr. Priedai. Dokumentas Nr. 3.

griežčiausias išvadas. Aš apie daugumą klausimų nekalbėsiu. <...> Aš noriu pakalbėti apie vadovavimą – apie kadrus.“¹⁴³

O priežastis Sniečkus įžvelgė tuo metu kaip įprasta tvyrančioje įtampoje tarp lietuvių (nacionalinių) ir iš SSRS atsiųstų (rusų) kadru:

„Ką mes turime kadru srityje. Mes čia turim didelį skandalą. Pačioje ministerijoje yra drg. Brašiškio kadrai ir yra drg. Puskovo kadrai. Brašiškis pas save atsitempė iš gosrūpybos ir iš Šiaulių. Pas jus ten buvo visokių žmonių, kurie buvo atrenkami ne pagal politinius ir darbinius kriterijus, taip ūkininkaudamas giminių jūs irgi nenuskriaudėt. Puskovas turi savo gvardiją. <...> Vieni eina pas ministrą, kiti pas ministro pavaduotoją. Reikalas tame, ir pats skandalingiausias reikalas tame, kad pas jus yra nacionaliniai skirtumai tarp rusų ir lietuvių. Vienas šildė lietuvius, kitas rusus. Jūs patys, ir ministras ir ministro pavaduotojas, šį skirtumą aštrintot. <...> Kadru srityje buvo neteisinga politika. Lietuvių nacionalistai – priešai naudojosi šia padėtimi. Todėl čia reikia pripažinti neteisingą vadovavimą kadru srityje, kadangi ši ministerija su ideologiniu nukrypimu – tai didžiausias skandalas.“¹⁴⁴

Žinoma, Sniečkus, vartodamas tam laikmečiui įprastą apologetiką, kiek sutirštino buvusią padėtį negandas „nurašydamas“ ideologiniams nuokrypiams, kuo naudojosi nacionalistiniai priešai. Bet remiantis išlikusiais dokumentais galima susidaryti gan įtikinamą įspūdį apie tai, kas gi nutiko.

Panašu, kad tuometinis iš Sovietų Sąjungos į Lietuvą deleguotas LSSR kinematografijos ministro pavaduotojas Puskovas piktnaudžiavo sava padėtimi, nevykdė darbinių įsipareigojimų ir nelabai skaitėsi su vietine, lietuviškąja, nomenklatūra¹⁴⁵. Tikėtina, jog po kino sistemos reformos (1946

¹⁴³ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 58.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ Antai po LKP (b) CK biuro posėdžio 1948 m. gegužės 17 d. LKP CK pasiekia SSRS Kinematografijos ministerijos raštas, kuriuo parodoma, jog apie buvusią padėtį LSSR Kinematografijos ministerijoje yra žinoma. Raštu tarsi išreiškiamas pritarimas savarankiškai susitvarkyti bei raginimas gerinti kino reikalų padėtį Lietuvoje. Prie rašto pridėtoje pažymoje teigiama, jog Puskovas kinofikacijos reikalus apleido ir apskritai nelabai dirbo (pastaruosius 4–5 mėnesius). Toliau rašoma: „Toks drg. Puskovo požiūris į reikalus iš dalies paaiškinamas tuo, kad drg. Brašiškis faktiškai nušalino jį nuo kinofikacijos vadovavimo, kita vertus paaiškinamas tuo, kad drg. Puskovo inercija. Moralinės drg. Puskovo savybės neaukštos. Remiantis atsiliepimais apie jį, drg. Puskovas geria, ir nelabai išrankus tiek rinkdamasis sugerovus tiek rinkdamasis priemones išgerimui.“ Nors Puskovą bandyta pateisinti, dalį atsakomybės „nurašant“ ir Brašiškiui, bet pripažįstama, jog Puskovas ne itin patikimas ir finansinės atsakomybės reikale. Čia apeliuojama į užfiksuotus didžiulius piniginius J. Puskovo išvaistymus, pasisavinant pinigus skirtus kino teatrų statybai, kurui, rinkliavą už bilietus ir t. t. SSRS Kronikinių-dokumentinių filmų skyriaus viršininko N. Žuravliovo pažyma SSRS Kinematografijos ministro pavaduotojui V. Riazanovui, Докладная записка о кинообслуживании населения Литовской ССР, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 73–74.

m.), LSSR kinematografijos ministru skyrus savą žmogų – Brašiškį – iš jo tikėtasi, kad „nuo grandinės nutrūkęs“ Puskovas bus sudrausmintas ir situacija suvaldyta. Tačiau teko pripažinti, jog Brašiškis nesusitvarkė su užduotimi. Tame pačiame biuro posėdyje apie tai prabyla LSSR Ministrų Tarybos pirmininkas Mečislovas Gedvilas:

„Jis [Brašiškis] turėjo gerus ketinimus, bet jis nepadarė tvarkos ministerijoje. Kodėl? Todėl, kad jis paveldėjo blogą Kinofikacijos valdybos darbą. Drg. Puskovas buvo caras ir dievas. Drg. Puskovas demoralizavo aparatą savo elgesiu, o drg. Brašiškis nesugebėjo padaryti tvarkos. Jis pas mane ne sykį atėjo ir kalbėjo, o aš jam patarinėjau, bet vis gi jis nepadarė tvarkos ministerijoje.“¹⁴⁶

Brašiškiui nepateisinus lūkesčių, susidarė labai kebli padėtis. Žinant tuometines įtampas tarp SSRS vietininkų ir esamos lietuviškosios nomenklatūros, vykdomos drastiškos kadrų rusinimo politikos¹⁴⁷, ne taip ir lengva buvo atsikratyti sąjunginiu patikėtiniu (nors ir absoliučiu liurbiu). Reikėta stiprių argumentų, galėjusių padėti pašalinti į Lietuvą deleguotą statytinį. Šio nelengvo reikalo imasi Sniečkaus ilgametė bendražygė Michalina Meškauskienė, 1947 m. tapusi antrąja LSSR kinematografijos ministro Brašiškio pavaduotoja ji seka vyksmą ir renka informaciją. Meškauskienė ne tik informuoja Sniečką apie susidariusią padėtį, bet ir, ko gero, sėkmingai įtikina centrą, kur slypi blogos padėties Lietuvoje šaknys:

„Propagandos skyrius nepakankamai kreipė dėmesio į signalus, kuriuos rodė drg. Meškauskienė. Ji pas mane [t. y. Sniečkų] atėjo prieš du mėnesius, negalima buvo iš karto nuspręsti ir dar gi ji važiavo į Maskvą ir sprendžiam klausimą labai vėluodami¹⁴⁸. Ši kloaka tęsėsi ilgą laiką. Šiandien reikia padaryti ryžtingas išvadas. <...> Aš manau, kad ir Brašiškį ir Puskovą reikia išvyti iš ministerijos.“¹⁴⁹

Taigi, ryžtingos Sniečkaus išvados nuvertė iš nomenklatūrinės kėdės ne tik Puskovą, bet ir Brašiškį. Žinoma, tai, jog Brašiškis nesugebėjo susitvarkyti su savais pavaldiniais, nepridėjo jam garbės, kita vertus, jo, kaip nacionalinio

¹⁴⁶ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 7–9.

¹⁴⁷ Žr. Tininis, Vytautas, *Sniečkus. 33 metai valdžioje*, 2000, p. 80, 82; Tininis, Vytautas, *Komunistinio režimo nusikaltimai Lietuvoje 1944–1953*, II tomas, Vilnius, 2003, p. 26–29.

¹⁴⁸ Sprendžiant iš LSSR Ministrų Tarybos nutarimo projekto parengimo dokumentacijos, nutarimas jau buvo ruoštas 1948 m. sausio mėnesį. Žr. LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1412, l. 116–124.

¹⁴⁹ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 58.

kadro atleidimas turėjo nors kiek sušvelninti galimą įtampą, išvengti kaltinimų nacionalistinės politikos vykdymu.

Atleidus ministrą ir jo pavaduotoją, į kino reikalų valdymo politikos areną žengia Meškauskienė. Ji tampa naująja LSSR kinematografijos ministre, kurios laukė nemenki iššūkiai. Reikėjo ne tik ištraukti kino padėtį iš planinių rodiklių dugno, bet ir „suimti į kumštį“ vykdančiųjų institucijų valdininkus. Jei aukščiausiam vietinio valdymo administraciniame lygmenyje, spaudžiant direktyviniams nurodymams, buvo nutuokta, jog reikia kreipti dėmesį į kiną, tai vykdančiųjų institucijų veikėjai iš tikrųjų nelabai žinojo ir suvokė, kokią vietą bendroje kultūrinėje ir ideologinėje politikoje užima kinas, kaipgi kino reikalus administruoti, kaip paversti kino funkcionavimą ne popierine, o realia tikrove.

1.4. Bandymas pagerinti kino padėtį

Tame pačiame biuro nutarime (išėjusiame netrukus po posėdžio), galima apčiuopti aiškius prioritetinius uždavinius, kuriuos turėjo įvykdyti naujoji ministrė. Greta kino gerinimo reikalų, apskričių ir miestų vietos komitetuose turėjo būti skiepijamas rūpinimasis kinu, o Kinematografijos ministerijai tiesiogiai pavaldžiuose Kinofikacijos skyriuose diegiama finansinė atsakomybė ir kontrolė¹⁵⁰. Tačiau visų pirmiausio uždavinio būta pačios Ministerijos aparato sutvarkymas: „Išvalyti Ministerijos aparatą ir jos organus nuo ten patekusių politiškai nepatikrintų ir moraliai įtartinų elementų, drąsiau į pareigybės skirti žmones, parodžiusius brandą ir gebėjimus susitvarkyti su jiems pavestais uždaviniais.“¹⁵¹

Meškauskienė pastarojo reikalo įgyvendinimo imasi uoliai. Štai jau birželio mėnesį LKP (b) CK informuoja, jog be ministro ir jo pavaduotojo, atleistas

¹⁵⁰ Tam įtakos turėjo ne tik visuotini grobstymai, toleruoti ir buvusios Kinematografijos ministerijos vadovybės, bet ir 1948 m. balandžio 2 d. SSRS Kinematografijos ministerijos įsakas „Apie gyventojų aptarnavimo kinu gerinimą ir pajamų didinimą iš kino“ (įsakymas išleistas remiantis tų pačių metų kovo 30 d. SSRS Ministrų Tarybos direktyva). Žr. Проект. Совет Министров ЛССР Постановление, апреля 1948 «Об улучшении кинообслуживания населения и увеличении доход от кино», LCVA, R-754, ap. 4, b. 1424, l. 57–61.

¹⁵¹ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 41.

Ministerijos Filmų gamybos skyriaus viršininkas (kaip prašalaitis ir amoralus žmogus), kaip svetimas elementas suimtas inžinierius-inspektorius¹⁵², dėl negebėjimo susitvarkyti su savo pareigomis atleisti du ūkio skyriaus viršininkai, Vyriausios kinofikacijos valdybos buhalteris, o kiti išėjo savo noru¹⁵³. Nors ir trūksta išsamesnio tyrimo, tačiau pastarąją administracinę kaitą iš dalies galima sieti su 1944–1946 m. praūžusiomis nomenklatūrinių kadru valymo kampanijomis, dažnai siejamomis su politiniu (ne)lojalumu komunistinei valdžiai¹⁵⁴. Kita vertus, akiai brėžti tokias sąsajas neleidžia abejonės dėl keleto aplinkybių. Pirma: rusiškieji kadrai pakeisti lietuviškaisiais; antra: buvusi administracija pašalinta ne dėl politinės-ideologinės elgsenos, o dėl negebėjimo / nenoro susitvarkyti su įsipareigojimais, mat Lietuva nebuvo vienintelė sovietijos provincija, kurioje dėl šių priežasčių pakeista Kinematografijos ministerijos vadovybė. Už negebėjimą vadovauti ir atleisti Armėnijos SSR, Azerbaidžano SSR Kinematografijos ministrai¹⁵⁵.

¹⁵² Vaclovas Vareikis, artimo Stalino aplinkai, aktyvaus komunisto Juozo Vareikio brolis. Vareikio suėmimą galima sieti su brolio Juozo likimu, kuris 1938 m. nomenklatūrinės valymo kampanijos metu buvo sušaudytas. Nors visiškai neaiškus tolimesnis Vareikio likimas (mirė 1974 m.), tačiau iš archyvinės medžiagos fragmentų sužinome štai ką: 1926 m. baigė GIK'ą (*Государственный институт кинематографии*, Valstybinį kinematografijos institutą Maskvoje), dirbo režisieriaus asistentu, Lietuvoje dirbo kino studijos filmų gamybos skyriaus inžinieriumi-inspektoriumi, 1948 m. gegužės 1 d. suimtas kaip „priešiškas elementas“. Papildomos informacijos apie Vareikį ir kitus neįtikėjusius LSSR Kinematografijos ministerijos kadrus suteikia minėta Žuravliovo pažyma: „Drg. Brašiškio nesupratimas kokius jis turi vykdyti uždavinius, privedė prie to, kad ministerijos apertas užkrėstas mažai kvalifikuotų ir kartais tokių žmonių, kurie neturėtų būti prileidžiami prie ideologinio darbo. Tokiems darbuotojams pirmiausiai priskirtini: gamybos skyriaus inžinierius dispečeris (praktiškai vadovavęs šiam skyriui) Vareikis, iš partijos pašalintas dar 1937 m. ir ne sykį pašalintas iš darbų dėl girtuokliavimo, teisės konsultantas Veržbilauskas, neturintis teisinio išsilavinimo, geria (drg. Brašiškio statytinis, artimas žmogus), vyriausias Ministerijos redaktorius –Iškauskas (nepartinis) jaunas, nepatyręs žmogus, neturi autoriteto kūrybinių klausimų reikaluose ir kiti.“ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 74.

Apie V. Vareikį žr. Pranešimas Nr. 7. LSSR Kinematografijos ministerijos sistemos specialistų, turinčių aukštąjį išsilavinimą, išvykusių 1948 m. II ketvirtyje, sąrašas, 1950 m., LLMA, f. 472, ap. 1, b. 21; apie J. Vareikį žr. Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991, [interaktyvi prieiga] <http://www.knowbysight.info/VVV/01707.asp>, žiūrėta 2013 10 01.

¹⁵³ LSSR kinematografijos aparate neliko beveik pusės darbuotojų (iš 31 darbuotojų liko 18). LSSR Kinematografijos ministrės Michalinos Meškauskienės pažyma LKP (b) CK kultūros ir sveikatos apsaugos skyriaus vedėjai Alimovai, 1948 06 10, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 428, l. 12–14.

¹⁵⁴ Tininis, Vytautas, *Komunistinio režimo nusikaltimai Lietuvoje 1944–1953*, I tomas, Vilnius, 2003, p. 30–33; Tininis, Vytautas, *op. cit.*, II tomas, 2003, p. 26–29.

¹⁵⁵ SSRS Kinematografijos ministro Ivano Bolšakovo raštas SSRS Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojui Klimentui Vorošilovui, 1949 06 18, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 253, l. 61.

Iššlavus ministerinį aparatą, Meškauskienės laukė kur kas sunkesnis darbas: įtikinti kino reikalų svarba miestų ir vietos komitetų valdininkus. Pastarųjų laikyseną puikiai nusako Varėnos kino tinklo viršininko nuogaštavimas bandant bendradarbiauti su vietos komitetų sekretoriais: „<...> nuolat girdžiu vieną atsakymą: kas mums tas kinas, be kino ir taip darbų užtenka!“¹⁵⁶ Skųstasi ne tik pagrįstu kino reikalų ignoravimu, bet ir savivaliavimu savinantis kurą, neskiriant transporto priemonių, patalpų ir pan. Dažniausių savivaliavimo apraiškų būta bandant suderinti kino rodymus su kitomis pramogomis, kurios tapo rimtais konkurentais kino filmų demonstravimui. Štai Jonavos vietiniams valdininkams labiau rūpėjo šokiai, nei kinas: „Jonavos apskrities partorgas drg. Bogdanovas su pistoletu rankose privertė kino mechaniką Zvižinską duoti šokių muziką radioloje per kino teatro stiprintuvą. Šokiai, drg. Bagdono įsakymu, rengiami trečiadieniais, šeštadieniais ir sekmadieniais.“¹⁵⁷ O Meškauskienė, reikšdama pasipiktinimą nenormalia Rokiškio kino teatro „Saulė“ veikla, kaip vieną iš pagrindinių priežasčių nurodo apskrities vietos komiteto koncertų pomėgį:

Šiame rašte apžvelgiama kino padėtis visoje Sovietų Sąjungoje, ir matyti, jog kaip ir Lietuvą, sąjunginį kino tinklą kankino tos pačios bėdos: elektros energijos transporto, kuro trūkumas, nepakankamas kino mechanikų parengimas ir pasirengimas. Žr. *Ibid.*

¹⁵⁶ Varėnos kino tinklo viršininko Martynenko raštas LSSR Kinematografijos ministerijai, LSSR Kinematografijos ministerijos Vyriausiajai kinematografijos valdybai, 1948 08 27, LYA, ap. 11, b. 481, l. 25.

Panašiai kalbėjo ir Ramygalos apskrities vietos komiteto primininkas, atšovęs kino mechanikui: „Pas mus dabar sėja, kinas nereikalingas. Gali pas mus nevažiuoti.“ LSSR Ministrų Tarybos pirmininko Mečislovo Gedvilo kalba, VIII KLP plenumo stenograma, 1950 11 16–19, LYA, f. 1771, ap. 90, b. 23, l. 108.

¹⁵⁷ Toliau rašte tęsiama: „Dėl dažno perstatymo lūžta kino teatro kėdės. Be to, drg. Bogdanovas ir komjaunimo sekretorius drg. Aleksandrovai filmų rodymo metu salėje rūko, kas kelia nerūkančiųjų žiūrovų nepasitenkinimą ir taip duoda pavyzdį rūkantiesiems. Naudodamasis savo tarnybine padėtimi drg. Bogdanovas ir Jonavos miesto tarybos sekretorius drg. Archipovas savavališkai praveda į kino teatrą žmones, kuriems nepriklauso nemokamas kino teatro lankymas. <...> Prašom Jūsų pagalbos gerinant santykius tarp Jonavos vietos valdžios ir Kauno Kinofikacijos skyriaus.“ Kauno Kinofikacijos skyriaus viršininko Nešukaičio raštas LSSR Kinematografijos ministru, 1947 12 23, LYA, f. 1771, ap. 10, b. 553, l. 31.

Panašų pasipiktinimą atrandame Prienų apskrityje: „1948 m. filmo „Priesaika“ [*Клятва*] demonstravimo metu kultūros – švietimo skyriaus atstovų buvo nuplėšta reklama, o vietoj kino seanso buvo organizuojami šokiai. 1949 m. sausį dėl koncerto organizavimo, kino filmo „Pasakojimas apie tikrą žmogų“ [*Повесть о настоящем человеке*, 1948, rež. Aleksandras Stolperis] buvęs apskrities vietos komiteto sekretorius drg. Ivašauskas be jokių perspėjimų perkėlė filmo rodymą į 12 val. nakties.“ Prienų apskrities kino tinklo darbo patikros ataskaita, Акт, 1949 05 23, LYA, f. 1771, ap. 61, b. 19, l. 35.

„Ukomo nurodymu dažnai kino seansai nutraukiami dėl neplaningų koncertinių brigadų pasirodymų Rokiškio mieste. Kino teatro patalpos atiduodamos koncertiniams pasirodymams nepaisant to, kad kino teatras iš anksto skelbia filmo demonstravimą ir neša nuostolius už kino filmą.“¹⁵⁸

Periferijos valdininkai siautėjo ne tik derindami pramogines veiklas, bet ir sunkiai taikstėsi su finansine drausme. Didžiausią priešišumą ir nepasitenkinimą sukėlė 1948 m. balandžio 2 d. SSRS Kinematografijos ministerijos įsakas „Apie gyventojų aptarnavimo kinu gerinimą ir pajamų didinimą iš kino“, kuriuo panaikinta valdininkų privilegija nemokamai lankytis kino teatruose¹⁵⁹. Iki tol nemokamai kino teatrus lankyti turėjo teisę visas nomenklatūrinis žiedas – Aukščiausios Tarybos Prezidiumo nariai, Liaudies komisarai, KP (b) komitetų sekretoriai, Vykdomųjų komitetų nariai, Komjaunimo komitetų sekretoriai¹⁶⁰. Apie šio įsako ignoravimą Meškauskienei nedrąsiai pasipasakojo Zarasų apskrities kino tinklo viršininkas „draugas“ Šabalinas:

„<...> Zarasų vietos komiteto sekretoriai drg. Kasnauskaitė (viena) ir drg. Vasilčenko (dviese) iki šiol kiną lanko nemokamai. Negana to, vietos komiteto atstovas įsakė nuimti nuo kino teatro balkono užrašą „Nemokamas kino lankymas atšaukiamas visiems“. Balkone pastatytą kontrolierių iškoneveikė ir įsakė užrašą nuimti. Drg. Krasnauskaitės nurodymu, be išankstinių įspėjimų, kino teatro salė naudojama kitiems tikslams, todėl nutraukiami suplanuoti kino seansai, už kuriuos ne tik kad nemoka, bet net neišrašomi jokie dokumentai. Ir visa tai vyksta po to, kai pats Zarasų vietos komitetas savo nutarimu įpareigojo drg. Šabaliną įvykdyti kino tinklo planus ir imtis priemonių dėl nemokamo kino lankymo uždraudimo. <...> Drg. Šabalinas manęs labai prašė niekam apie tai nepasakoti, jis įsitikinęs, kad tik sužinoję, jog jis papasakojo, vietos komiteto sekretoriai jį tuoj pat atleistų.“¹⁶¹

¹⁵⁸ LSSR kinematografijos ministrės Michalinos Meškauskienės raštas LKP (b) CK sekretoriui K. Preikšui, 1948 07 17, LYA, ap. 1771, ap. 11, b. 481, l. 21

¹⁵⁹ Įsakyme būta ir išimties: nemokamai filmus (tiesa, ne bet kokius, o dokumentinius-mokslo populiarinimo) galėjo žiūrėti karinių dalinių, mokyimo ir mokslo įstaigų atstovai. Приказ министра кинематографии об объявления Совета министров СССР от 30 марта 1948 года № 980 «Об улушении кинообслужевания населения и увеличении доходв от кино», 1948 04 02, LYA, F. 1771, ap. 61, b. 19, l. 23–27.

¹⁶⁰ Finansų liaudies komisarų A. Drobno raštas LTSR Liaudies komisarų tarybos Pirmininko pavaduotojui drg. M. Gregorauskui, 1945 10 04, LCVA, R–754, ap. 4, b. 113, l. 32.

¹⁶¹ LSSR Kinematografijos ministrės Michalinos Meškauskienės raštas LKP(b) CK sekretoriui drg. Trofimovui, 1948 08 05, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 481, l. 22.

Panašiai elgėsi ir Radviliškio apskrities valdžia: „Atsakingi asmenys vietinių Valdžios organų, vietoje to, kad padėtų palaikyti bendrą tvarką organizacijoje – tai atvirksčiai, ardo ją. Eidami į kiną niekuomet nenusiperka bilietų ir dar be to, atsiveda su savimi po 5–6 asmenis. Kontrolieriui pareikalavus bilietų jie už tai susidaro sau asmenišką pasipiktinimą bei kerštą“, Radviliškio apskrities kino tinklo

Ne mažesnį rūpestį kėlė ir žemiausios grandies darbuotojai – „kino sielos“ – mechanikai. Menkai kontroliuojami periferinių komitetų ir kinofikacijos skyrių viršininkų, kino mechanikai turėjo nežabotos laisvės savaip tvarkytis reikalus. Vienos iš opiausių bėdų būta nuolatinio pinigų savinimosi už parduotus bilietus. Štai Meškauskienė, apibendrindama 1949 m. kino veiklą kaime, konstatavo, jog tose kaimo vietovėse, kur filmų rodymo metu buvo vykdyti patikrinimai, surinkta 2–3 kartus daugiau pinigų nei tose pačiose vietovėse netikrinant.¹⁶² Kino mechanikai ne tik nepasižymėjo drausme, bet jiems stigo ir profesinių įgūdžių. Dėl nemokšiško, aplaidumo nuolat gėdavo įranga, buvo gadinamos filmų kopijos:

„Dėl žemos kino mechanikų kvalifikacijos seansai kartais demonstruojami be garso ir tęsiasi vietoj normalių 2 valandų 6–8 valandas, tokie seansai tampa žiūrovų kankyne ir išmuša bet kokią norą žiūrėti. Dažnai kino filmai gadinami, kartais supainiojamos filmų dalys.“¹⁶³

Nors sprendžiant kino mechanikų pasirengimo ir trūkumo bėdas 1949 m. sausio 1 d. įkuriama Respublikinė kino mechanikų mokykla¹⁶⁴, tačiau šaknys slypėjo kiek kitur. Kino mechanikų darbas buvo ne itin vertintas ir dėl nepatogių darbo sąlygų, ir dėl mažo atlyginimo. Todėl jį pamėgo prašalaičiai ir jauni žmonės, kuriems jis tebuvo trumpalaikė darbo priebėga¹⁶⁵. Tai, kad ši

viršininko Chlastausko raštas LSSR Kinematografijos ministrės pavaduotojui Mikalauskui, 1949 XI 29, LYA, F. 1771, ap. 61, b. 19, l. 67.

¹⁶² Приказ министра кинематографии Литовской ССР № 31, Об усилении борьбы с растратами и хищениями в киносети Литовской ССР, 1950 02 28, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 77, l. 48.

¹⁶³ LSSR Ministrų tarybos pirmininko Kazio Preikšo kalba, LKP VII plenumo stenograma, 1950 07 05–07, LYA, f. 1771, ap. 90, b. 15, l. 476.

¹⁶⁴ Iki tol kino mechanikai buvo ruošiami kino mechanikų respublikiniuose kursuose, LSSR Ministrų Tarybos pirmininko Mečislovo Gedvilo raštas SSRS Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojui K. Vorošylovui, 1948 12 8, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1424, l. 24.

¹⁶⁵ Informacijos apie kino mechaniko kasdienius darbus suteikia pavyzdinio šios kino srities darbuotojo aprašas: „Širvintų rajone aš dirbu nuo 1949 metų. <...> Aš sistemingai vykdau planą ir pagal žiūrovų lankomumą ir bilietų surinkimo rodiklius. Paslaptis labai paprasta. Gaudamas repertuarą aš bevardėse afišose nurodau filmą, jo sukūrimo datą kiekviename rodymo punkte ir išsiuntinėju savo kinoorganizatoriams, kurie yra kiekviename gyvenvietės punkte. Dirbu pagal griežtą maršrutą, patvirtintą LKP (b) Švenčionių rajono komiteto, nepažeidinėju jo. Todėl gyvenviečių filmų rodymo punktai iš anksto žino, kada bus rodomas filmas ir kad aš jų nepavesiu. Į gyvenviečių punktus aš dažniausia atvažiuoju ryte ir pakartotinai iškabinu afišas, paruošiu kino įrangą ir patalpas kino rodymui, susisiekiu su apylinkės Tarybos ir kolūkio atstovais, kartu su kinoorganizatoriumi vaikštau po namus ir pardavinėju bilietus. <...> Adučiškio, Milijos, Čeniukų, Bočkiniškių kaimuose mokyklų direktoriai prieš seansą paaiškina filmų turinį. Dažnai aš pats jį aiškinu žiūrovams.“ Švenčionių rajono

profesija buvo pamėgta tam tikros amžiaus grupės sąlygojo ir kitą bėdą. Tik parengtus ir darbus pradėjusius kino mechanikus netrukus ištikdavo tarnystės Raudonojoje armijoje prievolė¹⁶⁶. Tad buvusias elektros energijos trūkumo bėdas palaiapsniui keičia kino mechanikų nepriteklius bei kino įrangos taisymo nesklandumai¹⁶⁷.

Nepaklusniusius bandyta suvaldyti inicijuojant patikrinimo komisijas (kurios pirmininkas buvo Meškauskienės pavaduotojas Mikalauskas), siuntinėjant nepaklusimo pasekmes iliustruojančius laiškus¹⁶⁸, o blogiausiai nurodymus vykdančių apskričių, rajonų padėtis svarstyta LKP (b) CK (pvz., 1949 m. biure svarstyta kino padėtis Kėdainių apskrityje, 1950 m. dalis LKP (b) VII-ojo plenumo nutarimų buvo skirta Klaipėdos apskrčiai), leidžiami specialūs LSSR Ministrų Tarybos nutarimai (pvz., 1950 m. nutarimai, susiję su kino padėtimi Zarasų rajone). Tačiau svarbiausia, jog valdant naujai ministrei raštiški nepasitenkinimai ir kaltininkų pavardės nebenuguldavo giliai biurokratinuose stalčiuose, o keliaudavo tiesiai į LKP (b) CK. Tam, be jokios abejonės, įtakos turėjo gan stipri Meškauskienės padėtis tuometinėje nomenklatūroje. Iš dokumentų matyti, jog informacijos rinkimu ir jos siuntimu rūpinosi ji pati. Sunku pasakyti, kokių pasekmių sulaukdavo periferijos nepaklusnieji (ar skambučio, ar raštiško papeikimo, o gal ir atleidimo¹⁶⁹), bet tai, jog apie juos buvo informuoti aukščiausieji valdymo šulai, turėję tiesioginės įtakos savo pavaldiniams, jau šį tą reiškė.

kilnojamo kino mechaniko drg. Juozas Drobulio darbo patirtis, 1950 12 29, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 137, l. 171–172

¹⁶⁶ Tarkim, 1950 m. iš 326 mechanikų Raudonajai armijai tarnauti pašaukta 90, o 30 atleista dėl įvairiausių priežasčių. Объяснительная записка к годовому отчету за 1950 год по кинофикации Министерства кинематографии Литовской ССР, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 53, l. 114.

O 1951 m. veiklos atskaitoje, nedetalizuojant priežasčių minima, jog naujai į darbą priimta 213 kino mechanikų, o atleista 173. Заключение по сводным отчетом министерства кинематографии Литовской ССР за 1951 год, 1952 04 28, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 160, l. 5.

¹⁶⁷ Apie kino rodymų nesklandumo priežastis žr. *op. cit.*, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 160, l. 5.

¹⁶⁸ Pvz., grobstymus bandyta suvaldyti ne tik vykdančiam patikras, bet ir parodant kokia atsakomybė grobstytojams gresia (išieškojimais, baudžiamoji atsakomybė) siuntinėjami sugautų niekdarių sąrašus ir pan. LSSR Kinematografijos ministerijos įsakymas „Dėl kovos sustiprinimo prieš materialinių vertybių ir piniginių lėšų išieškojimus bei grobstymus ir dėl kinofikacijos sistemos vadovų ir buhalterių atsakomybės už valstybinį turtą padidinimą“, 1949 09 13, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 41, l. 2–4.

¹⁶⁹ Nors visiškai neaišku, kaip buvo drausminami dėl kino reikalų aplaidumo miestų ir vietos komitetų vadai (greičiausiai niekaip), bet štai žinių apie kinofikacijos ir kino tinklų skyriaus vadų kaitą galima atrasti. Pvz., 1949 m. buvo pakeisti 28 kinofikacijos skyrių ir kino tinklo viršininkai. *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 90, b. 15, l. 478.

Grūmota buvo ne tik raštuose, bet ir tribūnose. 1948 m. lapkričio 23–25 d. įvykusiame XVIII-ajame LKP (b) plenumo dėl kino svarbos bando įtikinti LKP (b) CK sekretorius Trofimovas, jam antrina ir pati Meškauskienė:

„Aš prašau partijos ukomų ir ispalkomų sekretorius imtis kinofikacijos klausimo. Klausiu, kodėl drg. Vorosylovas ir amžiną atilsį drg. Ždanovas rasdavo laiko kasdien rūpintis Kinematografija, o mūsų draugai neranda laiko užsiimti šiuo reikalu, kuris turi tokią didelę reikšmę perauklėjant mases.“¹⁷⁰

Panašių raginimų pasigirsta ir iš kitų aukščiausių institucijų valdininkų. 1949 m. LKP (b) VI-ajame suvažiavime LKP (b) CK sekretorius Vladas Niunka pripažįsta, jog reformavus LSSR Kinematografijos ministeriją „daromi kai kurie žingsniai gerinant darbą, bet pakeitimai vyksta labai lėtai.“¹⁷¹ Rėždamas kalbą Niunka pabrėžė, jog dėl ne kokios kino padėties atsakomybė krenta ne tik ant Kinematografijos ministerijos ir jai pavaldžių vykdytojų (t. y. kinofikacijos skyrių, tinklų), bet ir ant vietos partijos valdininkų galvų: „1948 m. įvykus propagandos sekretorių pasitarimui išaiškėjo, jog daugelis sekretorių nežino, kaip pas juos apskrityse dirba kinas.“¹⁷² O 1950 m. LSSR Ministrų Tarybos pirmininkas Gedvilas VIII-ajame LKP plenumo apibendrino:

„Tenka apgailėstauti, pas mus kinas kaime – labiausiai atsilikęs ir labiausiai pamirštas reikalas <...>. Dėl blogo kilnojamo kino darbo daug ir pelnytai skundžiasi rajonų darbuotojai, ir laikraščiai, bet niekas rimtai nesiėmė kilnojamo kino organizaciniu darbu. <...> Kas gi gaunasi? Net gi artimiausi kolūkiai Vilniaus, Zarasų, aš jau nekalbu apie labiau nutolusius rajonus, po metus ir du nematė filmų.“¹⁷³

Kitaip tariant, situacija iš esmės nepasikeitė ir 1950 metais. Sovietų Lietuva pagal kino padėties būklę (lankomumą) ir toliau užėmė paskutinę vietą visoje SSRS.

¹⁷⁰ LKP (b) CK XVIII plenumo stenograma, 1948 11 23–25, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 22, l. 177.

¹⁷¹ LKP (b) CK VI suvažiavimo stenograma, 1949 02 15–19, LYA, f. 1771, ap. 51, b. 219, l. 624.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ LSSR Ministrų Tarybos Pirmininko Mečislovo Gedvilo kalba, VIII LKP plenumo stenograma, 1950 11 16–19, LYA, f. 1771, ap. 90, b. 23, l. 108.

1.5. „Chroniškos“ bėdos ir tų bėdų priežasčių paieška: naujas posūkis

Padėtį bandyta suvaldyti pakartotiniais direktyviniais įsakais, kurių inicijavimas aukščiausiose SSRS institucijose rodo, jog prastos kino padėties būta ne tik Lietuvoje. Štai 1950 m. spalio 31 d. SSRS Ministrų Taryba išleidžia direktyvą „Apie priemones kino tinko darbo gerinimui“ (SSRS Kinematografijos ministerijoje ji perleidžiama lapkričio 31 d.), į kurią Lietuvoje, remiantis privaloma tvarka, sureaguota tų pačių metų gruodžio 21 d. (LSSR Kinematografijos ministerijoje – 1951 m. sausio 12 d.). Ta proga 1951 m. pavasarį įvyksta SSRS Kinematografijos ministerijos Vyriausiosios kinofikacijos valdybos patikra Lietuvoje, nulėmusi 1951 m. liepos 27 d. Lietuvos kiną kamuojančių bėdų svarstymą LKP (b) CK biure, palydėtą vietiniu nutarimu „Apie respublikos kino būklės padėtį ir kino aptarnavimo priemonių gerinimą“. Patikrinimui vadovavęs SSRS Kinematografijos ministerijos atstovas Krapotinas konstatavo, jog nepatenkinama kino padėtis sovietų Lietuvoje įgauna „chroniškos“ ligos pobūdį – valstybinis planas pagal žiūrovų lankomumą ir vėl neišpildytas¹⁷⁴. Kita vertus, patikrinimo metu išryškėjo ir kitos, ne tik įprastos bėdos, sąlygojusios kino būklę.

Bandant atrasti padėties kaltininkus, atsakomybė šįsyk versta vietinėms institucijoms, atsakingoms už filmų sklaidą – Respublikinei filmų nuomojimo kontorai ir jos darbuotojams. Jie kaltinti menka geriausių sovietinių filmų sklaida: dėl to dauguma filmų nepasiekdavo kino įrenginių, juos tepamatė nedidelė gyventojų dalis¹⁷⁵. Sunku pasakyti, kiek dėl to kaltas anuomet įžvelgtas įstaigos darbuotojų aplaidumas, bet, be jokios abejonės, šią bėdą iš dalies galima pagrįsti nesklandžia kino tinklo plėtra bei jau minėtais nepritekliais (kino įrangos gedimais, kino mechanikų trūkumu ir pan.): kino filmai nerodyti, nes nebuvo, kaip juos rodyti arba nebuvo kam jų rodyti. Įdomi

¹⁷⁴ Протокол заседания бюро Центрального Комитета КП (б) Литвы, 1951 07 27, LYA, f. 1771, ар. 112, б. 81, л. 9–11; Постановление бюро Центрального Комитета КП (б) Литвы О состоянии и мерах улучшения кинообслуживания населения республики, 1951 07 27, LYA, f. 1771, ар. 112, б. 81, л. 68–75.

¹⁷⁵ Приказ министра Кинематографии Литовской ССР, №52, О результатах проверки работы киносети республики бригадой Главного Управления Кинофикации Министерства Кинематографии СССР, 1951 05 03, LLMA, f. 472, ар. 1, б. 130, л. 98–102.

ir dar viena patikrinimo metu išryškėjusi aplinkybė, kuri papildė minėtasias problemas: ten, kur buvo galimybė filmus demonstruoti, jų rodymai neįvykdavo paprasčiausiai dėl žiūrovų trūkumo. Visi šie nesklandumai kuria prieštaringos situacijos vaizdą: kiekybinis susirenkančių žiūrovų planas neįvykdomas ir dėl filmų nerodymo, ir dėl žiūrovų trūkumo. Mėginant suvokti padėtį gelbsti kiti dėmesį atkreipę dokumentai, susiję su planiniais skaičiavimais. Sunku pasakyti, ar toliau minimos užuominos apie priežastinę esmę atkreipė aukščiausių SSRS institucijų dėmesį, bet ji svarbi bandant suprasti ryšį tarp kino tinklo plėtros, sklaidos ir planinės politikos kine, ir to ryšio logiką.

Minėtą nuolatinį planų neįvykdymą bandyta pateisinti nepagrįsta / neteisinga planine skaičiuote – t. y. planuojama daugiau, nei iš tikrųjų įmanoma pasiekti¹⁷⁶. Iš ekonominės (ne)logikos matyti, kad kino finansinio plano skaičiavimas rėmėsi galimomis / tikėtinomis pajamomis (iš bilietų, filmų nuomos mokesčio), kurios turėjo padengti visas su kino rodymu susijusias išlaidas – pradedant juostos gamyba ir baigiant atlygiu kino mechanikui (atsiminkime istoriko Maksimenkovo ekonominę kino, kaip atsiperkančios meninės raiškos, interpretaciją). Šie skaičiavimai planuoti remiantis numanomu, sąlygišku rezultatu. Kine tai daryta vadovaujantis tokia schema: atitinkamas kino įrenginių skaičius turėjo rodyti filmus atitinkamą kartų per mėnesį / per dieną kiekį. Šie rodymai turėjo pritraukti tam tikrą žiūrovų, kurie turėjo nupirkti bilietų už menamą sumą, skaičių. Kasmet didinant kino įrenginių skaičių, turėjo didėti ir žiūrovų kiekis, vadinasi, ir gautos iš kino pajamos. Atrodytų viskas pagrįsta ir nuoseklu, bet... Panašu, kad tokia logika tikrovėje nelabai veikė. Remiantis ataskaitiniais finansiniais dokumentais,

¹⁷⁶ Į tai bandoma atkreipti dėmesį planuojant 1952 m. LSSR pajamas iš kino. LSSR Valstybės plano komisija, koreguodama LSSR kinematografijos ministerijos siūlymus, 1952 m. planavo 11,2 mln. žiūrovų auditoriją (iš jų kaimo žiūrovai turėjo sudaryti 3,5 mln.), vietoj siūlytų 10 mln. Į tai reaguodama LSSR Kinematografijos ministerija atsakė, jog tokie planai prasilenkia su realiais, nuspėjamais duomenimis. Tuo remiantis bandoma planus inicijuoti kreipiantis į SSRS Finansų ministeriją, atkreipiant dėmesį, jog lietuviškos realijos neatitinka finansinių lūkesčių – SSRS finansinė planuotė, apskaičiuotas finansinis krūvis yra sunkiai įgyvendinami. LSSR Kinematografijos ministrės laiškas LSSR Ministrų tarybai, 1951 08 25, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2528, l. 85–86; LSSR Ministrų tarybos pirmininko Mečislovo Gedvilo rašto projektas SSRS Ministrų tarybos pirmininko pavaduotojui Klemensui Vorosylovui, 1951 11 26, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2521, l. 130–132.

didinant kino rodymo stotelių skaičių Lietuvoje, pajamos ne tik kad nedidėjo, bet mažėjo¹⁷⁷. Kinas buvo nuostolingas reikalas: trūko žiūrovų, trūko pinigų. Kita vertus, nereikėtų susidaryti klaidingo įspūdžio, jog kino žmonės nežiūrėjo. Žiūrėjo, bet ne tiek, kiek tikėtasi, kiek diktavo mažai ką bendra su tikrove teturintys planiniai skaičiavimai. O anksčiau įvardytos papildomos bėdos – filmų (ne)sklaida, žiūrovų trūkumas – prašyte prašosi akylesnio žvilgsnio ne tik į kino tinklo plėtrą, bet ir kino filmų platinimo ypatumus bei repertuarinę politiką.

1. 6. Repertuaro politikos formavimas ir spragos: ką žmonės žiūrėjo?

Kaip jau buvo minėta, Lietuvoje už filmų platinimą buvo atsakinga Respublikinė filmų nuomojimo kontora, kuri veikė prižiūrima LSSR Kinematografijos ministerijos ir buvo tiesiogiai kontroliuojama SSRS Vyriausiosios filmų nuomojimo valdybos. Šioji sudarinėdavo repertuarinius filmų sąrašus, remiantis jais atitinkami filmai buvo siunčiami į pavaldžius poskyrius. Čia, atsižvelgiant į disponuojamų filmų fondą, sudarinėti vietiniai mėnesiniai orientaciniai repertuarų sąrašai, kuriais remiantis kinofikacijos skyriai ir kino teatrų direkcijos suplanuodavo, kokie filmai tą mėnesį bus rodomi jų žinioje esančiuose kino įrenginiuose. Filmų repertuaras – suformuotas ir nuleistas iš centro bei sudarytas vietinių darbuotojų – turėjo būti akylai prižiūrimi, atsižvelgiant į sociopolitinius centro orientyrus. Kino repertuaras formuotas ir priklausomai nuo vietovės (kaimas, miestas) ir kino įrenginio klasifikacijos.

Sovietų Lietuvoje kino platinimas vykdomas jau centralizuotos Sovietų Sąjungoje repertuarinės politikos kontekste. Jeigu XX a. 3 deš. Sovietų Rusijos gyventojai galėjo rinktis alternatyvas, sąlygotas daugialypės kino produkcijos „rinkos“, tai 4 deš. tai tapo nebeįmanoma. 1937 m. žymi sėkmingą nuosekliai

¹⁷⁷ Štai remiantis SSSR Valstybinio banko Lietuvos respublikinės kontoros duomenimis, 1949 m. iš 220 kino įrenginių surinkta 22,7 mln. rublių, 1950 m. iš 248 – 21,1 mln., o 1951 m. iš 302 – 21,2 mln. SSSR Valstybinio banko Lietuvos respublikinės kontoros raštas LSSR Ministrų Tarybai, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2876, l. 9.

vykdyto kino repertuaro ideologinio „kuopimo“ baigtį, užsienio kino produkcijos demonstravimo kino teatruose absoliutų sumažinimą, lygų nuliui¹⁷⁸. Antrasis kino repertuarų būklei daręs įtaką veiksnys – tai smarkus pokario SSRS kino produkcijos mažėjimas – „filmastygis“ (rus. *малокартинье*), kuomet dugnas pasiekiamas 1947–1953 m.¹⁷⁹ „Filamstygio“ priežastys siejamos su 1938 m. institucine kino reikalų centralizacija, kuri sudarė puikias sąlygas Stalino asmeninei saviraiškai kino gamyboje (kištis į atskirų filmų kūrimo procesus). Dėl griežto reglamentavimo ir nenuspėjamos kontrolės kino filmų kūrimas tapo sunkiai įgyvendinamu iššūkiu net ir patyrusiems kino kūrėjams. Prie šios apsunkinančios aplinkybės, be jokios abejonės, prisidėjo ir Antrojo pasaulio karo nulemtas SSRS piniginis nepriteklius bei suardyta kino gamybos sistema. Toks „filmastygis“ vien tik sovietinės kino produkcijos demonstravimo kontekste lėmė didžiules repertuarines skylės. Žymiai mažėjant sovietinei kino produkcijai tiesiog nebeliko ką nauja parodyti. Bandant išvengti visiškos kino industrijos finansinės suirutės (jei nėra ko rodyti, nėra kaip surinkti pinigų), gyventojų lankymosi kine įpročių devalvacijos (nėra filmo, nėra žiūrovo), padėtis laikinai (1947–1949 m.) spręsta į kino ekranus išleidžiant Antrojo pasaulinio karo metu iš SSRS okupuotų šalių pagrobtus trofėjinius kino kūrinius¹⁸⁰. Paradoksalu, bet šiuo laikotarpiu repertuare dominavo ne sovietų, bet nacių ir amerikiečių

¹⁷⁸ Iki 1936 m. kino repertuare uždrausta 500 kūrinių, o vos per keletą metų – 1936–1937 m. – 250. Максименков, Леонид, *op. cit.*, p. 41.

¹⁷⁹ Plg. 1927 m. SSRS sukuriami 119 vaidybiniai filmai, 1933 m. – 29, 1945 m. – 18, 1951 m. – 9, o 1953 m. jau – 44. Skaičiai iš Turovskaya, Maya, *op. cit.*, p. 44; Kenez, Peter, *Cinema and Soviet Society*, *op. cit.*, p. 188.

¹⁸⁰ Trofėjinis kino filmų fondas pradėtas formuoti 1939 m. Visasąjunginėje filmų saugykloje, kuri sudarė pagrobta kino produkcija iš SSRS užimtų teritorijų: 1939 m. filmai pagabenti iš Ukrainos ir Baltarusijos teritorijų, 1940 m. iš Baltijos šalių (ankstyviausiame dokumente nurodomos Lietuva, Latvija, Estija) ir Besarabijos, 1941–1945 m. iš Vokietijos (Valstybinio Vokietijos kino archyvo, *Das Reichsfilmarchiv*), kurie ir sudarė didžiąją trofėjinio fondo dalį.

Peržiūrint pavogtą kino produkciją iš „mažųjų respublikų“, pastebėta, jog užsienio kino filmai dažnai permontuoti, sutrumpinti ir pan. О начальника контрольно-инспекторской группы кинокомитета тов. Сухову. Filmų saugyklos direktoriaus Babinčiuko ataskaita, 1945 XI 2, Национальный киноархив: директора и документы, in: *Киноведческие записки*, Nr. 85, 2008, p. 37–38. Об организации Государственаво фильмофонда, I. Bolšakovo ataskaita SS KP (b) CK agitacijos ir propagandos skyriaus viršininkui drg. D. Šepilovui, SSRS Valstybinės kontrolės ministrui drg. L. Mechlisui, 1948 m. rugpjūčio 28 d. Госфильмофонд: от рождения до зрелости (1948–1970-e), in: *Киноведческие записки*, Nr. 86, 2008, p. 223–227; Доклад о состоянии трофейнаво фильмофонда, I. Bolšakovo ataskaita SS KP (b) CK sekretoriui G. Malenkovui, RGASPI, f. 17. ap. 132. b. 88. l. 1–7.

sukurti kino filmai¹⁸¹. Rusų tyrinėtoja Maya Turovskaya išnagrinęjusi trofėjinės kino produkcijos filmografiją pastebi, jog didžioji dauguma kino kūrinių buvo pramoginiai, o filmai su ideologiniu užtaisu dažniausiai nukreipti prieš britų imperializmą¹⁸². Čia svarbu paminėti, jog net ir šie atrinkti nekalti pramoginiai filmai (dažniausiai miuziklai) ekranus pasiekdavo pakeistu pavadinimu ir „skrupulingai suredaguoti“ – t. y. nepageidaujami scenų kadrai buvo „išmontuojami“ pateikiant savą, sovietinę versiją. Tačiau dalis atrinktų kūrinių montažo žirklems nepasidavė, todėl šie kūriniai taip ir neišvydo sovietinių ekranų: „Juarez“ (rež. William Dieterle, 1939), „Žydas Ziuzas“ (*Jud Süß*, rež. Veit Harlan, 1940), „Apie peles ir žmones“ (*Of Mice and Men*, rež. John Ernst Steinbeck, 1937)¹⁸³.

Nepaisant šių bendrosios sąjunginės repertuarinės politikos ypatybių, bent jau Lietuvoje situacijos būta nevienalytės. Raginimas demonstruoti trofėjinius filmus argumentuojant pinigines rinkliavos didinimu, Lietuvą pasiekia 1948 m.¹⁸⁴, yra išlikę ir padriki to meto mėnesinių repertuarų sąrašai.

Daugiau apie užsienio šalių gamybos filmų demonstravimą Lietuvoje pasako vienas įdomus dokumentas, prabylantis ir apie bandymus apeiti centralizuotą filmų platinimo politiką. 1951 m. įvykdžius jau minėtą valstybinio lygmens patikrą, susigriebta, jog Kauno kino teatruose buvo rodomi uždrausti filmai:

„Kauno srities Kinofikacijos valdyba (viršininkas V. Garolis) ir Vyriausios filmų nuomojimo valdybos miesto skyriaus direktorius (V. Astrauskas), pažeisdami filmų nuomojimo SSRS teritorijoje

¹⁸¹ Plg. 1947 m. vokiečių kino filmai sudarė 17 proc. visų demonstruojamų filmų SSRS, 1948 m. – 82 proc., 1949 – 94 proc., likusi procentinė dalis – sovietiniai filmai. Skaičiai iš Turovskaya, Maya, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸² *Ibid.* Išleistų į Sovietų Sąjungos kino ekranus filmų sąrašai publikuoti žr. Taylor, Richard, *Film Propaganda...*, *op. cit.*, l. 212–214.

¹⁸³ О выполнении Министерством кинематографии СССР постановления Политбюро ЦК ВКП (б) от 31 августа 1948 года «О выпуске на экран заграничных кинофильмов из трофейного фонда», VSKP (b) СК пропаганды и агитации skyriaus viršininko pavaduotojo L. Пјицево ataskaita SS KP (b) СК sekretoriui drg. G. Malenkovui, 1949, III, 28, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 250, l. 35; SSRS Kinematografijos ministro I. Bolšakovo ataskaita SS KP (b) СК sekretoriui drg. G. Malenkovui, 1949, IV, 25, PГАСПИ, f. 17, ap. 132. B. 250. L. 36.

¹⁸⁴ Respublikinės kino filmų nuomojimo kontoros viršininko pavaduotojo Davidsono raštas «О рекламировании заграничных кинофильмов», 1948 11 06, LCVA, f. R–82, ap. 1, b. 11, l. 81.

taisykles, leido Kauno miesto kino teatruose užsienio kino filmų, nuimtų nuo ekranų, demonstravimą.¹⁸⁵

Toliau vardijama, kokie gi drausti filmai buvo demonstruojami: kino teatre „Kanklės“ rodytas vokiečių filmas „Nepamiršk manęs“ [rus. *Не забывай меня*, vok. *Vergissmeinnicht*, rež. Augusto Genina, 1935¹⁸⁶], amerikiečių gamybos komedija „Čarlio teta“ [rus. *Тётка Чарлея*, angl. *Charley's Aunt*, rež. Archie Mayo, 1941], šis filmas demonstruotas ir „Baltijos“, „Dainos“ kino teatruose. „Kanklėse“ rodyti dar du uždrausti filmai: Austrijoje kurtas muzikinis filmas „Bohemos stebuklas“ [rus. *Богема*, vok. *Zauber der Bohème*, rež. Géza von Bolváry, 1937] ir to paties žanro amerikiečių kūrinys „Saulėto slėnio serenada“ [rus. *Серенада солнечной долины*, angl. *Sun Valley Serenade*, rež. H. Bruce Humberstone, 1941]. Kaip vertinti aplinkybes, dėl kurių šie drausti filmai pateko į ekranus? Ar netyčia neapsižiūrėta, pražiopsota direktyvinė dokumentacija, kurioje nurodoma, kokie filmai ir nuo kada išimami iš žiūrėjimo „apyvartos“¹⁸⁷? Toli gražu ne. Pasirodo, kino teatrų direktoriai kuo puikiausiai žinojo, ką daro: oficialiojoje (ataskaitinėje) dokumentacijoje jie nurodydavo kitų filmų pavadinimus – vadinamųjų geriausių sovietinių kino kūrinių, gautų reglamentuotu būdu per Respublikinę filmų nuomojimo kontorą¹⁸⁸. O draustus kino kūrinius iš MGB Lietuvos apskrities pasienio karinio dalinio sandėlio vedėjo Zverevo (aišku, be

¹⁸⁵ LSSR Valstybės kontrolės ministro A. Efremono pažyma ir pažymos priedas LSSR CK KP (b) sekretoriui A. Sniečkui, 1951 12 06, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2529, l. 165.

¹⁸⁶ Originalūs filmų pavadinimai rekonstruoti remiantis amerikiečių istoriko R. Taylora publikuotais dokumentais, trofėjinių filmų, išleistų į SSRS kino ekranus, sąrašais. Taylor, Richard, *Film Propaganda...*, *op. cit.*, l. 212–214.

¹⁸⁷ Minėtoje Valstybės kontrolės pažymoje nurodytos ir filmų uždraudimo datos: filmų „Nepamiršk manęs“ ir „Bohemos stebuklas“ negalima buvo rodyti nuo 1949 m. vasario 8 d., „Čarlio teta“ uždraustas nuo 1947 m. balandžio 23 d., „Saulėto slėnio serenada“ – nuo 1948 m. spalio 9 d. Žr. *op.cit.* LCVA, R-754, ap. 4, b. 2529, l. 165.

Be pastarojo atvejo, galima numanyti, jog būta ir neidentifikuotų uždraustų filmų demonstravimo atvejų, tik šįsyk su Respublikinės filmų nuomojimo kontoros darbuotojų žinia. Štai tame pačiame dokumente atrandame žinių, jog uždrausti filmai nebuvo sunaikinti, o išduodami peržiūroms. Naikintos (išplaunama emulsija arba sidabras, o kas liko deginama) ne tik draustų filmų kopijos, bet ir sugadintos kopijos ar kopijos tų filmų, kurių rodymo kino ekranuose laikas baigėsi (leidimai demonstruoti filmus buvo datuojami, pvz., nuo 1945 m. rugšėjo 3 d. iki 1948 m. sausio 6 d.). Iš dokumento matyti, kad Vyriausios kino valdybos sandėliuose buvo užsilikę 12 uždraustų ilgametražių filmų, 12 dalių vokiškų filmų, 16 trumpametražių filmų ir kino žurnalų.

¹⁸⁸ Pvz., „Septynetas narsuolių“ [*Семеро смелых*, rež. Sergejus Gerasimovas, 1936], „Vartininkas“ [*Вратарь*, rež. Semionas Timošenko, 1936], „Sakmė apie Sibirą“ [*Сказание о земле Сибирской*, rež. Ivanas Pyrjevas, 1947] ir kt.

vadovybės žinios) parūpino kino teatro „Kanklės“ kino mechanikas V. Mackevičius. Greičiausiai šie kūriniai užsiliko sandėlyje, o gal buvo skirti tik MGB tarnybos veikėjų akims. Kalbant apie motyvus, dėl kurių kino teatrų vadovai visgi demonstravo draustus kūrinius, ko gero, jie buvo rodyti norint pasipelnyti. Net jei ir taip, tai rodo, jog vakarietiška kino produkcija žiūrovams buvo patrauklesnė nei sovietinė.

Šiuo teiginiu žengiama į gana komplikuoatą žiūrovų pomėgių identifikavimo lauką. Susidaryti įspūdį, ką žmonės galėjo matyti, yra viena, bet apčiuopti, ką žmonės iš tikrųjų mėgo žiūrėti – t. y. žiūrėjo, yra sunkiai įgyvendinamas uždavinys, žinant, jog ataskaitiniai dokumentai dažnai modeliuoti vadovaujantis noru / būtinybe juose atrodyti geriau, negu iš tikrųjų buvo. Vienas rimčiausių siūlymų, bandant įvertinti žmonių kino pomėgius sovietmečiu, yra Turovskayos išvelgta prieiga. Suprantant, kad oficialūs ekonominiai planiniai rodikliai parodo valdžios intencijas, o ne suteikia realius duomenis, Turovskaya filmų populiarumą identifikuoja remdamasi konkretaus filmo kopijos pinigine grąža. Ši metodika jai leido formuluoti netikėtas išvadas: pelningiausi, t. y. populiariausi filmai buvo toli gražu ne sovietiniai geriausieji, o menkai težinomi, pramoginius žiūrovų lūkesčius tenkinantys, filmai¹⁸⁹. Net ir pokariu Sovietų Rusijos žiūrovai mėgo nieko bendra su Antruoju pasauliniu karu neturinčius kūrinius: pelningiausi buvo nuotykių filmai ir teatralizuotos melodramos. Populiariausi tapo tie, kurie tenkino gilesnius, nei menamus ideologinius ar estetinius, poreikius. Šiame kontekste rekonstruotas Kauno miesto „kino kontrabandos“ atvejis tik patvirtina šias įžvalgas ir leidžia vertinti pokario miestiečių auditorinius lūkesčius kaip artimus pramoginiam ir laisvalaikio praleidimo poreikiui. Apie pramoginio žanro pomėgį Lietuvoje liudija ir kelios papildomos išskaitytos užuominos. Štai Kėdainių apskrityje vietos komiteto darbuotojai pastebėjo, jog čia labai

¹⁸⁹ Maya Turovskaya, *op. cit.*, p. 50.

populiarūs muzikiniai filmai, jiems antrina ir zarasiškiai: „Didesnį pasisekimą turėjo meninės lengvo žanro filmos.“¹⁹⁰

Deja, kad ir kokia būtų paranki Turovoskayos pasiūlyta prieiga sovietų Lietuvos atvejo pelningumo / žiūrimumo / populiarumo rekonstrukcijai, ji sunkiai įgyvendinama dėl labai paprastos priežasties. Dokumentų, dėl kurių galima tokia patikra, paprasčiausiai nėra išlikę¹⁹¹. Ir ar apskritai įmanoma tokia rekonstrukcija, galima būtų atsakyti tik susipažinus su centrinės Vyriausios filmų nuomojimo valdybos dokumentais, saugomais Rusijoje. Kita vertus, išlikę šaltiniai atveria ir neįvertintą užsienio tyrinėtojų aplinkybę – skirtys tarp miesto ir kaimo repertuarinės politikos. Lietuvoje ją galima apčiuopti iš vienintelio atrasto dokumento, kuriame aiškiai apibrėžiama ši skirtis. Užsienio šalių kino produkciją leista demonstruoti tik miestų kino teatruose, kaimo gyvenvietėse ji buvo drausta¹⁹². Kaimo gyventojai, skirtingai nei miesto, turėjo tenkintis tik sovietine kino produkcija. Be jokios abejonės, pastarąjį kino repertuaro paskirstymą galima sieti su prioritetiniu kaimo sovietizavimo tikslu, kuris grindžiamas ne tik priešiško komunistinei valdžiai gesinimu, bet ir kolektyvizacijos procesų diegimu, valstietijos prisitaikymo prie komunistinio žemės ūkio tvarkymo būdų skatinimo. O tai parodo sąmoningai vykdytą atotrūkio tarp kaimo ir miesto didinimą. Vis dėlto stingant šaltinių ir platesnių apibendrinimų istoriografijoje, sunku pasakyti, ar tai buvusi sovietinės Lietuvos (gal Baltijos šalių), ar visos Sovietų Sąjungos ypatybė.

Toks repertuaro planavimas nulėmė ir kitą bėdą. Jei miestuose repertuaro skyles iš dalies užkamšyti galima buvo užsienio šalių kino produkcija, tai kaimo vietovėse, esant sovietinių kino kūrinių trūkumui, tą padaryti buvo praktiškai neįmanoma. Todėl kino repertuare dažnai pakartotinai rodyti jau kartą ar dukart demonstruoti filmai. Tai iliustruoja 1948 m. finansinis ataskaitinis dokumentas, kuriame pastebėta, jog įrenginiai kaimo vietovėse iš

¹⁹⁰ Zarasų kino teatro 30 metų komjaunimui aiškinamasis raštas prie balanso 1949 m. sausio mėn. 1 d., LLMA, f. 472, ap. 1, b. 35. l. 231–232.

¹⁹¹ Tikėtina, jog visi dokumentai – kaip neverti dėmesio – buvo sunaikinta Lietuvos nepriklausomybės laikotarpyje, Respublikinę filmų nuomojimo kontorą perkūrus į UAB „Lietuvos kinas“. O tai, kad ji buvusi, liudija išlikę lietuviškų kino kūrinių platinimo Vilniaus srityje vėlyvesni fragmentai.

¹⁹² Respublikinės kino filmų nuomojimo kontoros viršininko Davidsono raštas LSSR Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojui K. Preikšui, 1949 06 05, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1812, l. 67–68.

esmės dirbo tik pakartotinai rodant filmus¹⁹³. Šioji aplinkybė sąlygojo tiesioginį (ne)lankomumo ir menamų pajamų finansinio plano ryšį: buvo pastebėta, jog lankomumas gerėdavo rodant naujus filmus, o rodant filmus pakartotinai jis krisdavo¹⁹⁴. Susidarė gan absurdiška situacija: komandinėse direktyvose reikalaujama plačios sovietinių kūrinių sklaidos, planuotų pajamų surinkimo, o rodyti nelabai ką buvo, kad ir kaip uoliai būtų pildomi įsakymai¹⁹⁵. Štai VKP (b) CK Propagandos ir agitacijos skyriaus viršininko pavaduotojas V. Kružkovas, informuodamas VKP (b) CK sekretorių Suslovą, kino padėties būklės simptomatikos priežastis išvelgė nebe kino tinklo plėtroje ir ją kamuojančiose bėdose, o naujų filmų trūkume: „Pagrindinė priežastis gyventojų kino aptaranavimo planų neįvykdyme yra ne kinofikacijos ir filmų nuomojimo organų darbas, o nepakankamas ir nesavalaikis naujų filmų išleidimas.“¹⁹⁶ Todėl „filmastygiui“ išibėgėjus, planuotų pajamų iš filmų lankomumo / žiūrėjimo rinkliavoje žiojėjo nemenka finansinė skylė visos SSRS mastu. 1950 m. konstatuota, jog nesurinkta virš 570 mln. rublių (ši suma apytikriai sudarė pusę LSSR biudžeto)¹⁹⁷.

Nors trumpalaikis trofėjinės kino produkcijos panaudojimas iš dalies ir atitolino absoliučią kino industrijos finansinę suirutę, bet sąlygojo repertuarinės politikos iškraipymą: „Nelygiavertis naujų tarybinių vaidybinių filmų išleidimas apsunkino kino teatrų repertuarinius planus. Būta atvejų, kai atskirų kino teatrų ekranuose beveik nenutrūkstamai buvo demonstruojami užsieniniai filmai“, – rašė Kružkovas Suslovui ir Malenkovui¹⁹⁸. Užsienio kino

¹⁹³ Заключение Минсистерства финансов Литовской ССР по отчету за 1-ое полугодие 1948 года Управления кинофикации Минсистерства кинематографии Литовской ССР, 1948 11 10, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1412, l. 8–11.

¹⁹⁴ Informacija apie kultūros-švietimo įstaigų veiklą Lazdijų apskrityje, 1948 12 16, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 479, l. 56.

¹⁹⁵ Štai finansinėje ataskaitinėje pažymoje užfiksuota, jog 1948 m. per 8 mėn. laikotarpį, apibendrinant viso kino pajėgumą, kinas nerodytas beveik 5000 dienų, iš kurių penktadalis dėl filmų nebuvimo, o šeštadalis – dėl elektros energijos tiekimo nesklandumų. Заключение Минсистерства финансов Литовской ССР по отчету за 1-ое полугодие 1948 года Управления кинофикации Минсистерства кинематографии Литовской ССР, 1948 11 10, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1412, l. 8–11.

¹⁹⁶ VKP (b) CK Propagandos ir agitacijos skyriaus viršininko pavaduotojo V. Kružkovo raštas VKP (b) CK sekretoriui M. Suslovui, 1950 05 19, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 427, l. 62.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ VKP (b) CK Propagandos ir agitacijos skyriaus viršininko pavaduotojo V. Kružkovo raštas VKP (b) CK sekretoriui Michailui Suslovui, 1949 08 13, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 253, l. 68.

produkcijos demonstravimas įgijo sunkiai suvaldomus mastus, sovietinę kino produkciją išstumiant į kino ekranų pakraščius¹⁹⁹. 1951–1953 m. bandant atsverti užsieninės kino produkcijos dominavimą, sovietinių kino kūrinių kiekybė, taupant pinigus ir dirbtinai greitinant filmų kūrimo procesą, pildyta spektaklių reprodukcijomis, vadinamaisiais filmais-spektakliais²⁰⁰. Greta to, 1950 m. griežtėja ir filmų repertuaro kontrolė.

Kino repertuaro kontrolės veržimą lėmė dar ir kitos aplinkybės. 1949 m. sustiprėjus antisemitinei kampanijai, po „Leningrado bylos“ bandant ištrinti iš vizualinės atminties į nemalonę patekusių partiečių atvaizdus, pradėtas visuotinis kino filmų fondų valymas (atitinkamų filmų draudimas) ir nepageidaujamų kadro iškarpymas. Šią politinę aplinkybę papildė dar viena – SSRS konfliktas su Jugoslavijos lyderiu Josipu Tito, o tai lėmė ir pastarojo atvaizdo naikinimą²⁰¹. Tačiau visuotinis „trynimasis“ ėjosi nelabai sklandžiai. 1949 m. pabaigoje atlikus SSRS šalies kino repertuarinę patikrą atrasta, jog dalis draustų ar neištaisytų kūrinių po senovei sukosi ekranuose²⁰². Nors iš pradžių padėtį bandyta griežtinti didinant filmų nuomojimo kontorų viršininkų atsakomybę, netrukus ši kontrolės prievolė pradėta stiprinti periferinėse filmų nuomojimo kontorose sukuriant filmų kontrolierių pareigybes. Filmų kontrolieriai privalėjo kadro po kadro tikrinti filmus, derinti taisymus su direktyviniais Vyriausios filmų nuomojimo valdybos nurodymais. Stiprinta ir bendroji repertuarinė politika respublikinėse kinematografijos ministerijose

¹⁹⁹ Приказ Министра кинематографии СССР, О наведении порядка в репертуаре кинотеатров, 1949 04 12, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 38, l. 325–326.

²⁰⁰ Записка отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП (б) Г. М. Маленкову об экранизации в 1952 г. 8–10 театральных постановок, 1952 01 16, in: Максименков, Леонид, *op. cit.*, p. 902–903.

²⁰¹ Šis SSRS tarptautinės politikos posūkis ir jo įtaka rodomiems kūriniams rado atgarsį ir Lietuvoje. Štai 1949 m. rudenį LKP (b) CK biure įvyksta vietinės filmų nuomojimo kontoros valdininkų svarstymas, dėl kurių neapdairumo išsiuntinėtą pasenęs filmų aprašymas, kuriame „<...> tarybų tautos priešas ir šnipas Tito giriamas kaip ištikimas Jugoslavijos liaudies sūnus ir Tarybų Sąjungos draugas“. Žr. LYA, f. 1771, ap. 51, b. 442, l. 1–2, l. ap. 112–116.

²⁰² Apie tai liudija išsami Vyriausiosios kino filmų nuomojimo valdybos viršininko A. Kalašnikovo pažyma SSRS Kinematografijos ministrui V. Riazanovui bei raštas VSKP (b) CK sekretoriui M. Suslovui. Справка по вопросу демонстрации конторами Главкинопроката кинофильмов с запрещенными кадрами в 1949. Секретно. 1949 11 28, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 252, l. 100–102; RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 252, l. 107.

įkuriant kino repertuarų kontrolieriaus pareigybes²⁰³. Nepaisant institucinės kino sistemos kaitos, šios pareigybės išliko visą SSRS gyvavimo laikotarpį.

1.7. Repertuaro ir kino platinimo politikos diegimas: ką žmonės turėjo matyti?

Sovietų Lietuvos integravimas į bendrą SSRS kino repertuaro politiką, be jokios abejonės, pradžioje buvo grįstas visuomenės sovietizacija, todėl pagrindinis uždavinys buvo sovietinių kino filmų fondo komplektavimas. 1945 m. sausio 1 d. LSSR Filmų nuomojimo kontoroje būta 98 filmų, 1946 m. – 180²⁰⁴. Dėl trūkstamų šaltinių sunku pasakyti, ar šie skaičiai apėmė visas kino rūšis (ir dokumentinius filmus: ilgametražius, trumpametražius mokomuosius, mokslo populiarinimo, kino žurnalus), ar tik vaidybinius ilgametražius filmus. Bet štai 1950 m. Filmų nuomojimo kontoros filmografija rodo žymų pagausėjimą ir aiškesnį filmų rūšių komplektavimą: vaidybinių filmų būta maždaug 230, ilgametražių dokumentinių – 47, įvairaus pobūdžio trumpametražių – maždaug 230 pavadinimų²⁰⁵. Kaip ir kino tinklo plėtroje, taip ir filmų platinime neapsieita be organizacinių trukdžių. Kinifikacijos skyriai ir kino tinklo vadovai nelabai laikėsi iš anksto sudarytų repertuarinių tvarkaraščių, todėl filmai dažnai vėluodavo sugrįžti arba būdavo nusiunčiami į kitas vietas. Dėl mechanikų negebėjimo, filmų kopijos sugadinamos arba negrįžtamai pametamos. Nelabai į repertuarines užklausas atsižvelgė ir kontoros darbuotojai, kartais atsiųsdami filmą, kuris buvo neseniai rodytas

²⁰³ SSRS Kinematografijos ministro I. Bolšakovo pažymos SSRS Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojui K. Vorobylovui ir VKP (b) CK sekretoriui M. Suslovui, По вопросу неудовлетворительного состояния контроля за кинорефертуаром, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 428, l. 5–6; l. 9–10; Приказ министра кинематографии СССР, Об улучшении работы по контролю за кинорефертуаром, 1950 02 08, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 428, l. 7–8.

²⁰⁴ Объяснительная записка к годовому отчету управления кинофикации при Совете Министров Литовской ССР за 1945 год, LLMA, f. 472, ap. 1, b.1, l. 15–27; Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Жданову А.А. Докладная записка, 1946 мая, RGASPI, f. 1771, ap. 9, b. 439.

²⁰⁵ Į šį sąrašą patenka ir trofėjinė kino produkcija. Meninių ir kronikinių-dokumentinių filmų, kuriuos turi Lietuvos respublikinė kontora Glavkinoproktas 1950 m. sausio 1 d. sąrašas, LYA, R–754, ap. 4, b. 2195, l. 100–109.

vietovėje, arba užuot atsiuntę prašomą filmą, nusiųsdavo kitą²⁰⁶. Dėl filmų nuomotojų kaltės dažnai painiotos ir filmų dalys²⁰⁷:

„Dažnas atvejis kai Glavkinoprokatas pusę filmo siunčia vienam kino įrenginiui, kitą pusę – kitam. Filmo „Brangūs grūdai“ [*Драгоценные зёрна*, rež. Aleksandras Zarchis, Josifas Heificas, 1948] viena dėžė buvo nusiųsta į Klaipėdą, antra – į Alytų. Arba filmo „Pelenė“ [*Золушка*, rež. Nadežda Koševerova, Michailas Šapiro, 1947] viena dėžė nukeliavo į Anykščius, o kita į Zarasus. Kuršėnų miesto kino teatrui trūko filmo „Kreiseris „Variagas““ [*Крейсер «Варяг»*, rež. Viktoras Eisymontas, 1946] keturių dalių <...>.“²⁰⁸

Atsižvelgiant į tokį sovietinės kino produkcijos sklaidos kontekstą, reikia įvertinti ir kitą gan paprastą, bet svarbią aplinkybę. Lietuvos atveju, ir kitų užimtų valstybių atvejais, nepakako tiesiog išleisti filmus į ekranus, reikėjo pasirūpinti jų vertimais į lietuvių ir kitas nacionalines kalbas. Juk visi kino kūriniai buvo rusų kalba, o ta Lietuvos gyventojų dalis, į kurią ir kryo didžiausias sovietų dėmesys, t. y. kaimo gyventojai, jos paprasčiausiai nemokėjo. Pastaroji problema ne sykį akcentuota ataskaitiniuose dokumentuose, garsiai kalbėta plenumuose:

„Jeigu mes nusiųsime kino filmus, ir tik pasiųsime rusų kalba, o filmų lietuviškais užrašais nėra, tai vargiai ar toks filmas pasieks žiūrovų sąmonę. O jeigu filmas nepasiekia žiūrovų sąmonės, jis gali pasiekti atvirktinių rezultatų, nes dažnai žiūrovai negali suprasti. Iš to seka, jei nebus galima rodyti filmų su lietuviškais užrašais, o matyti, kad artimu metu mes negalėsime to padaryti, tada agitatorius turi papasakoti filmo turinį.“²⁰⁹

Turint omenyje vietos komitetų ir jų agitpropinių skyrių menką rūpinimąsi kinu, filmų turiniai aiškinti retai, filmų suvokimas dažnai paliekamas savieigai:

²⁰⁶ Rokiškio apskrities raštas LKP (b) CK Agitacijos ir propagandos skyriui, 1948, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 479, l. 92.

²⁰⁷ Filmų, kurtų analoginėse laikmenose, dalys dėl ribotos kino juostos ilgio komplektuotos atskirose dėžutėse (vienoje dėžutėje tilpdavo apie 300 m juostos). Vienos dėžutės juostos metražas atitiko apytikriai apie 10 min. filmo. Kuo filmas ilgesnis, tuo daugiau būta dalių: pvz., ilgametražis kūrinys galėjo būti sukomplektuotas iš 12 dalių. Šis matas buvo naudojamas ir kino gamyboje, reglamentuojant vienam kino filmui skirtos juostos ilgį.

²⁰⁸ LKP (b) CK sekretoriaus Trofimovo pasisakymas, LKP (b) CK XVIII plenumo stenograma, 1948 11 23–25, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 22, l. 41.

²⁰⁹ *Op .cit.*, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 147, l. 83–84;

Šią bėdą pastebėjo ir A. Sniečkus atskaitoje M. Suslovui: „Filmuose lietuviško teksto nebuvimas trukdo suprasti filmus, ypatingai apskrityse, kur gyventojai blogai supranta rusų kalbą.“ Усилит политмассовую работу. Из доклада т. Снечкуса. Раздел пропаганда и агитация, RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 3, l. 58.

„Libreto [filmo aprašymo lietuvių kalba] nebuvimas neleidžia gyventojams papasakoti apie filmų turinį, kas priveda prie to, kad filmai nedubliuoti į lietuvių kalbą ar neturintys lietuviškų užrašų, iš esmės lankomi tik mokačią rusiškai.“²¹⁰

Sovietinių kūrinių prieinamumas didintas ir efektyvesniais būdais, pasirūpinant jų vertimais į lietuvių kalbą – tai daryta juos įgarsinant arba titruojant. Laikiniai sprendžiant technologinę „negalią“, pradžioje kūriniai lietuvių kalba garsinti lietuvių garsintojų (režisieriaus, aktorių) „brigadų“ Baltarusijos ir Lenfilmo kino studijose (ir atvirkščiai – šių studijų „brigadų“ Lietuvoje), štai 1946 m. pavasarį Lietuvoje tebūta 3 dokumentinių ir 3 vaidybinių filmų lietuvių kalba versijų²¹¹. Didėjant vietinės kino studijos pajėgumui didėjo ir lietuvių kalba įgarsintų filmų skaičius: 1947 m. pabaigoje teturėta 12 lietuviškai kalbančių filmų, o štai 1951 m. pabaigoje šis skaičius siekė daugiau nei 60²¹². Filmų titravimo apšukos taip pat priklausė nuo techninių aspektų (1949 m. lietuvių kalba titruotų filmų tebuvo 49²¹³), o derybos dėl pajėgios titravimo mašinos užtruko iki pat 1951 m. Padėtis ne iki galo išspręsta ir vykdant technologinę demonstravimo (kino įrangos), filmų kopijų laikmenų reformą (35 mm kopijos keistos į pigesnes, bet ir mažiau kokybiškas – 16 mm pločio juostas). Filmai siauresnėje juostoje būdavo tik rusų kalba, o galimybių titruoti tokio juostos pločio filmus nebuvo. Todėl vėlgi susidurta su ta pačia kalbine problema. Šioji „smulkmė“ išvirto į didesnę bėdą, nes, kaip matyti iš 1952 m. suvestinės, siauros juostos įrenginių kaimo

²¹⁰ Prienų apskrities kino tinklo darbo patikros ataskaita, Акт, 1949 05 23, LYA, f. 1771, ap. 61, b. 19, l. 39.

²¹¹ Įgarsinti dokumentiniai filmai, skirti Raudonosios armijos manevrams Antrojo pasaulinio karo metu: „Orlovsko mūšis“ (*Орловская битва*, rež. L. Stepanova, R. Gikov, 1943), „Mūšis už mūsų tarybinę Ukrainą“, (*Битва за нашу Советскую Украину*, rež. A. Dovženko, J. Solceva, 1943), „Vokiečių dalinių sungniūždymas prie Maskvos“ (*Разгром немецких войск под Москвой*, rež. I. Kopalinas, L. Varlamovas, 1942). Vaidybinių filmai: primas lietuvių kalba įgarsintas vaidybinis filmas „Antplūdis“ (*Нашествие*, A. Roomas, 1944), „Didysis lūžis“ (*Великий перелом*, F. Ermlieris, 1945), „Labas, Maskva!“ (*Здравствуй, Москва!*, rež. S. Jutkevičius, 1945).

²¹² Секретарю центрального комитета ВКП (б) товарищу Жданову А. А. Докладная записка, 1946 мая, RGASPI, f. 1771, ap. 9, b. 439, l. 67; LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, Pivariūno pažyma LKP CK (b). Секретно. Справка о работе Министерства кинематографии, *op. cit.*, l. 51–52; Žinios apie Lietuvos kino studijos darbą, LCVA, f. R–654, ap. 4, b. 2876, l. 109–110.

²¹³ Список субтитров на Литовском языке имеющихся распоряжении Литвской республиканской Конторы «Галвкинопрокат» на первое апреля 1949 года, LYA, f. 1771, ap. 61, b. 19, l. 29.

kilnojamame kine būta daugiau nei pusė (iš 319 – 176).²¹⁴ Ir šioji kalbinė aplinkybė tik didino atotrūkį tarp intencijos ir tikrovės. Nors vadinamasis filmų lietuvių kalba fondas palaipsniui augo, bet jų nepakako nuosekliam demonstravimui. Antai 1953 m. LKP VII-ajame plenumo apie tai užsimena Paleckis: „Dubliuoti į lietuvių kalbą filmai rodomi labai retai, labai maža esama ir filmų su lietuviškais užrašais, o kur reikia ir lenkų kalba, ir dėl to kino seansai būna neprieinami ir nesuprantami žiūrovams, nežinantiesiems rusų kalbos.“²¹⁵

Dar viena svarbi repertuarinė aplinkybė buvusi vaidybinių ir dokumentinių kino kūrinių demonstravimo derinimas. Vadovaujantis formalia agitpropine logika, net ir tais atvejais, jei vaidybiniai filmai dėl kalbinio slenksčio nebuvo suprantami, siekiamas poveikis turėjo būti stiprintas ne tik agitaciniais pranešimais ar rodomų filmų turinio perpasakojimu, aiškinimu, kaip jie turėtų būti suprantami, bet ir dokumentiniais filmais. Dokumentiniai filmai atskirai (kaip atskira kino rūšis) demonstruoti išskirtiniais atvejais: kai jų trukmė artima ilgametražiui (virš 60 min.), specializuotose kino įrenginiuose, skirtuose mokymams, profesinei savišvietai. Tiesa, kiek vėliau 1958 m., Vilniuje atidaromas specializuotas dokumentinio kino teatras „Kronika“. Tačiau įprasčiausia šių kūrinių demonstravimo praktika buvusi kaip priedas prie vaidybinių filmų: pradžioje dokumentinis, o po jo – vaidybinis. Ši prievolė sąlygojo ir kino žurnalo žanro atsiradimą bei diktavo jo funkciją. Iki televizinėje sovietų visuomenėje kino žurnalai (kaip „Tarybų Lietuva“, „Dienos naujienos“, „Sportas“, „Mokslas ir technika“, „Pionierius“, „Kultūra“ ir t. t.) buvo pagrindinis informacinis, nesunku nuspėti, jog ir ideologinis-politinis indoktrinacijos audiovizualinis šaltinis, dažnai tapatintas su spauda (periodiniais leidiniais). Vakarų istoriografijoje šis komplektavimo būdas vadinamas „Lenino proporcija“ ir dažnai siejamas su Lenino 1922 m. dekretu, gimusiu NEP'o sąlygomis, kuomet pramoginiai vaidybiniai filmai derinti su propagandinę ar švietimo funkciją turėjusiais atlikti dokumentiniais, nes šieji

²¹⁴ Число киноустановок ба 1 января 1953 года по министерству Кинематографии Литовской ССР, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 207, l. 82.

²¹⁵ LKP VII plenumo stenograma, 1953 10 15 17, LYA, f. 1771, ap. 131, b. 203, l. 271.

demonstruojami skyriumi buvo mažai lankomi²¹⁶. Ekonominėi ir ideologinei programai pakitus, šioji „proporcija“ tapo kanonine SSRS repertuaro planuose, inertiškai tikintis, jog jei vaidybinis filmas ir nebus suprastas ar to supratimo nesugebės paaiškinti agitatorius / mechanikas, tai bent dokumentika šį bei tą paliks galvose. Bet vėlgi „viršuje“ konstruoti lūkesčiai prasilenkė su realybe. Sovietų Lietuvoje tokiai repertuarinei prievolei sunkiai sekėsi prigyti, kino žurnalai vangiai buvo įtraukiami į bendrą repertuarą, o žiūrovų požiūrio „auklėjimas“ į kino žurnalą kaip į lygiavertę programos dalį užtruko²¹⁷.

Ypatingas dėmesys teiktas funkcinėi mokomajai-parodomajai dokumentikai, kuria iliustruoti technologiniai ir žemės ūkio pasiekimai, nauja žemės ūkio tvarkymo diegtis, mechanizacija (industrializacija), o tokia dokumentika dažnai vadinta mokslo populiarinimo (*научпоп* – naučpopo), žemės ūkio ir mokomąja. Šios temos galėjo būti išreikštos ir pavieniais trumpametražiais dokumentiniais filmais, ir kino žurnalų komplektais, tokiais kaip „Mokslas ir technika“, „Žemės ūkio naujienos“. Tokios funkcinės dokumentikos gamyba ir skleistis sustiprinama intensyviau vykdant kolektyvizacijos programą bei plečiant kultūros įstaigų (kultūrnamių) tinklą, ypač periferinėse kaimo vietovėse. Antai 1951 m. kovo 2 d. pasirodo LSSR Ministrų Tarybos direktyva „Apie kultūros namų darbo priemonių gerinimą“, kurioje apibrėžiama mokslo populiarinimo, žemės ūkio trumpametražių dokumentinių filmų kaip priedų prie vaidybinių filmų visuose kino įrenginiuose (esančiuose ir kultūros namuose) diegtis. Daugiau apie tokių kūrinių funkcionavimą pasako 1952 m. SSRS Kinematografijos ministerijos įsakas, kuriame matyti, jog tokie kūriniai peržengia vien kino repertuaro planavimą²¹⁸. Šieji kūriniai demonstruoti

²¹⁶ Kepley, Vance, *op. cit.*, p. 70–71; Taylor, Richard, *op. cit.*, p. 35. Beje, tokio komplektavimo būdo nereikėtų nurašyti vien tik kaip Sovietų Rusijos ypatumo. Panašiai filmai komplektuoti ir nacistinėje Vokietijoje.

²¹⁷ SSRS Kronikinių-dokumentinių filmų skyriaus viršininko N. Žuravliovo pažyma SSRS Kinematografijos ministro pavaduotojui V. Riazanovui, Докладная записка о кинообслуживании населения Литовской ССР, 1948, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 77. Štai Vilniaus kino teatruose filmų rodymo trukmė dažnai trumpinta kino žurnalų sąskaita. Tai daryti didinant dienos rodymo rodiklius, tikintis priartėti prie „nuleistų iš viršaus“ planų įgyvendinimo. Vilniaus srities Vyriausios Kinofikacijos Valdybos pirminės partinės organizacijos ataskaita, Отчетный доклад, 1950, LYA, f. 4869, ap. 1, b. 1, l. 19.

²¹⁸ Приказ министра кинематографии СССР, Об улучшении продвижения научно-популярных фильмов, 1952 04 18, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 167, l. 240–241.

Kinematografijos ministerijai tiesiogiai nepavaldžiuose kino įrenginiuose, bet turėjo būti rodomi privaloma tvarka: švietimo ir kultūros įstaigose, t. y. mokyklose, kultūros namuose, profsąjungų klubuose ir t. t.

Apskritai dokumentinio kino funkcionavimas kuria gana prieštarinę vaizdinį, kurį galima išreikšti tokia tipologija: a) trumpametražis dokumentinis kinas vadovaujantis „Lenino proporcija“ turėjo būti demonstruotas visuose kino įrenginiuose; b) ilgametražis dokumentinis kinas, reglamentuojant jo rodymą (vieną kartą per mėnesį), demonstruotas kino repertuare kaip atskiras kūrinys; c) funkcinė dokumentika kartu su teminiais pranešimais buvo demonstruota ir atskiroms žinyboms pavaldžiuose kino įrenginiuose.

Kinematografijos ministerija rūpinosi dokumentikos gamyba, o jos sklaida, vadovaujantis repertuaro politika, vienas vertus, priklausė Filmų nuomojimo kontorai, kita vertus, atskiroms žinyboms. Dokumentikos demonstravimo apimtis priklausė būtent nuo pastarųjų iniciatyvos. Toks vaizdinys dar labiau išskysta destalinizacijos laikotarpiu, kuomet plečiamas kultūros ir švietimo įstaigų tinklas, stiprinama kolektyvinių ir tarybinių ūkių grandis, intensyvėja profsąjunginių klubų veikla.

Atsižvelgiant į LSSR taikytos politikos kontekstą, drauge su kino repertuaro problema iškyla ir kiti „pavojingi“ klausimai, susiję su žiūrovų recepcijos identifikacija: o kaipgi sovietinius filmus vertino pokario Lietuvos visuomenė, ar juos žiūrėjo, kaip į juos reagavo? Be jokios abejonės, dėl jau minėtų priežasčių, šioji rekonstrukcija sunkiai įgyvendinama. O jei akylai vadovautumės ataskaitiniais dokumentais, susidarytume įspūdį, jog žmonės išsyk pamilo sovietinį „kino ekraną“. Tačiau kaip parodė akylesnis žvilgsnis į miesto gyventojų kino pomėgius, toks „ataskaitinis“ vienalytis požiūris yra. O periferijoje, kur sociokultūrinis kino lankymo ritualas buvo svetimas ir naujas reiškinys, kino pomėgių identifikacijos apčiuoptis dar sudėtingesnė. Tačiau „neataskaitinių“, fragmentiškų užuominų apie ne itin didelę meilę sovietiniam kinui galima atrasti. Pavyzdžiui, ankstyvuju pokario laikotarpiu buvo paplitęs nekaltas „kino chuliganizmas“, savitai iškreipęs ir išjuokęs sovietinius kino filmus, į juos įklijuojant nacistinėje Vokietijoje kurtų filmų fragmentus: „Būta

įvykių, kada Klaipėdoje, Mažeikiuose, Šiauliuose į kino filmus („Profesorius Mamlokas“, [*Профессор Мамлок*, rež. A. Minkinas, G. Rapoportas, 1938], „Arinka“ [*Аринка*, rež. N. Koševerova, J. Muzykantas, 1939], „Baltijos deputatas“ [*Депутат Балтики*, rež. A. Zarchis, J. Cheificas, 1937]) įklijuoti vokiškų filmų gabalai.²¹⁹ Apie panašų patyrimą užsimena ir Juozas Baltušis, aprašydamas savo agitpropinę komandiruotę piktinosi:

„Keletas žodžių apie kilnojamą kiną. Drauge su mumis buvo atvežtas filmas „Baltijos deputatas“. Demonstruojant paaiškėjo, kad filmo viduryje išpjautas, o ten vieton įklijuota didžiulis gabalas kažkokios komedijos. Išėjo tokia painiava, kad nieko negalima buvo suprasti. Skirstydamiesi žmonės reiškė didelį pasipiktinimą. Kaip teko patirti, šis filmas buvo rodomas ir Meškučiuose, kur mechanikai vos negavo mušti.“²²⁰

Būta ir raiškesnių pasipiktinimų filmais, ypač tais atvejais, kuomet rodomas siužetas neatitiko žiūrinčiųjų vertybių. Štai Pagėgių rajono Kentros [rus. *Кентрай*] apylinkėje „nežinomi asmenys privertė kino mechaniką baigti filmo „Gyvenimas citadelėje“ <...> demonstravimą tą akimirka, kai siužete demaskuota liaudies išdavikų grupė.“²²¹

Didžiausias priešiškus sovietinei kino produkcijai reiškesi tarp mokytojų, kurie buvo įpareigoti sukviesti mokinius į filmų peržiūras. Na, o šieji atrasdavo įvairiausių priešasčių išvengti filmų demonstravimo mokiniams. Prienų apskrityje užsimenama, jog gimnazijos „direktorius aiškiai nėra linkęs rodyti tarybinių filmų, tame tarpe ir filmų „V. I. Leninas“, „Garbės teismas“ [*Чуд чести*, rež. Abraomas Roomas, 1948].²²² O štai Raguviškių mokyklos mokytojas Juškevičius atsisakė demonstruoti filmo „Stalingrado mūšis“ [*Сталинградская битва*, rež. Vladimiras Popovas, 1949] antrą dalį, „motyvuodamas, jog po šio filmo peržiūros vaikai iš proto kraustosi.“²²³

²¹⁹ Секретарю центрального комитета ВКП(б) товарищу Жданову А. А. Докладная записка, 1946 мая, RGASPI, f. 1771, ap. 9, b. 439, l. 67.

²²⁰ J. Baltušio ataskaita (liečia LKP (b) CK komandiruotę į Mažeikius) Lietuvos KP (b) Centro Komiteto Propagandos ir agitacijos skyriui drg. Chodosaitėi, 1946 04 31, f. 1771, ap. 9, b. 440, l. 21.

²²¹ Справка о состоянии кинообслуживания населения в Клайпедской области, 1950 12 24, LCVA, R-754, ap. 4, b. 2195, l. 2.

²²² Prienų apskrities kino tinklo darbo patikros ataskaita, Акт, 1949 05 23, LYA, f. 1771, ap. 61, b. 19, l. 38.

²²³ LSSR kinematografijos ministro pavaduotojo J. Mikalausko pažyma apie komisijos patikros rezultatus Kretingos rajone, 1950 11 17, f. R-754, ap. 4, b. 2195, l. 5.

Mokinius varu suvaryti į parodomąjį filmo „Inžinieriaus Kočino klaida“ [*Ошибка инженера Кочина*, rež. Aleksandras Mačeretas, 1939] demonstravimą Kinematografijos ministro pavaduotojo lankynų proga atsisakė ir Kretingos mokyklos direktorius: „Negi mes organizuojame mokinius į kiną, tam kad juos parodyti ministro pavaduotojui, tegu jis pats savo galvą kvaršina [rus. пусть он разобьет себе голову с этой...] su šita „Inžinieriaus Kočino klaida.“²²⁴

Žinoma, iš tokių šaltinių trupinių sunku susidaryti įspūdį apie priešiško sovietinei kino produkcijai mastus. Tačiau čia suminėti pokario tikrovės fragmentai leidžia teigti, jog priešiško būta – kino ekranuose buvę tikrovės konstruktai smarkiai prasilenkė su žmonių, turinčių išgyventi svetimą ekraninę tikrovę, patirtimi. O jų požiūris į tai, kas rodoma ekrane, priklausė ir nuo asmeninės patirties, ir nuo vertybinės laikysenos, kad ir kaip stipriai jį būtų buvusi užgniaužta.

1.8. Kino rodymo ir žiūrėjimo ypatybės: šiokiadieniai kine pokariu

Nors kino teatrai ir turėjo tapti „kultūros židiniai“, tačiau toli gražu tokie nebuvo. Kuo toliau nuo miesto, gilyn į periferiją, tuo blogesnės kino rodymo sąlygos. Čia reikėtų suprasti vieną sovietijos ypatybę – įprasta kino rodymo funkcija, apibrėžianti kino teatro paskirtį, buvo iškreipta. Svarbiausia buvo plėsti kino tinklą, apeliuojant į masiškumą ir prieinamumą, kino rodymo taškų kiekybė nuolat didinta, nelabai galvojant kaipgi jis bus rodomas. Kino teatro apibrėžtis niveliuojama iki anoniminio kino taško (stacionaraus arba kilnojamojo). Šioje „taškinėje“ sampratoje svarbiausias buvo ideologinis-politinis veiksmingumas, sietas su prieinamumu (kino brovimusi į žmogaus kasdienybę – kinofikavimu), mažai tekreipiant dėmesio į pirminę kino rodymo – kino teatro erdvės veiklos – prerogatyvą. Todėl kino įrenginiai (stacionarūs) dažnai įkurdinami rodymams nepritaikytose erdvėse: mokyklose, kultūros namuose, bibliotekose, vėliau kolūkiuose, tarybiniuose ūkiuose. Kita vertus,

²²⁴ *Ibid.*, l. 6.

kultūros ir švietimo funkcijas atliekančių erdvių išnaudojimas kinifikavimui turėjo pranašumą. Tokiose erdvėse rodant filmus lengviau pasiekti didesnę auditoriją ir tas visuomenės grupes, ant kurių galvų turėjo kristi didžiausias indoktrinacijos svoris – jaunimą²²⁵. Tiesa, kaip ir kitose naujose socialistinio bloko šalyse, Lietuvai mechaniškai primetama SSRS kultūros objektų hierarchija, kurioje greta kitų masinio naudojimo pastatų kino teatrai užėmė deramą vietą²²⁶. Bet jų diegtis, turėjusi atliepti ir funkciją (kino rodymą) ir reprezentaciją (kino rodymui skirtas „naujos statybos“ pastatas), užtruko. Pirmi stalinistinio laikotarpio kino teatrai, statyti pagal tipinius planus, miestų erdvėse iškyla 1953 m., o jų pasirodymą apvainikuoja didžiausias ir naujausias sovietų Lietuvoje „Pergalės“ kino teatras Vilniuje (atidaromas 1953 m. rugsėjo 1 d.). Nors kino teatrai planuoti ir statyti neoklasicistinėje / socrealistinėje dvasioje, bet savą paskirtį pradeda atlikti tik Stalinui mirus.

Rekonstruoti kino teatrų, atlikusių savą pirminę funkciją, kiekį remiantis totaline kino taškų ataskaitiniais dokumentais, sunku. Bet štai keletas užuominų apie tai, kiekgi didžiuosiuose miestuose (Vilniuje, Kaune, Klaipėdoje) kino teatrų būta pirmaisiais pokario metais. 1947–1949 m. veikė apytikriai 16 kino teatrų: Vilniuje – 5 („Aušra“, „Mūza“, „Spalis“, „Maskva“, „Helios“), Kaune – 9 („Kanklės“, „Laisvė“, „Romuva“, „Baltija“, „Daina“, „Pasaka“, „Tėvynė“, „Lyra“, „Švyturys“), Klaipėdoje vos 2²²⁷. O visoje Lietuvoje 1949 m. būta apie 220 kino rodymų taškų. Kaip matyti, „tikrieji“ kino teatrai sudarė menką kino tinklo dalį (skaičius neturėtų labai kisti įtraukus ir pavienius kino teatrus mažesniuose miestuose). Panašaus kino teatrų skaičiaus pokariu būta ir Sovietų Estijoje – 18, o štai 1952 m. šis skaičius

²²⁵ Jaunimo ideologinės indoktrinacijos stiprinimą galima sieti su 1951 m. LLKJS CK biuro išleistu specialiuoju įsaku „Apie komjaunimo organizacijų dalyvavimą gerinant gyventojų aptarnavimą kinu“. Greta organizacinės pagalbos (organizuoti peržiūras, aiškinti filmų turinius, šviesti kino mechanikus), komjaunuoliai turėjo gelbėti populiarinant sovietinius filmus: „Būtina pasiekti, kad būtų daugiau demonstruojama filmų, supažindinančių plačiąsias jaunimo mases su bolševikinės partijos istorija ir mūsų vadų V. I. Lenino, I. V. Stalino veikla.“ Ta proga išleidžiami jaunimui rekomenduotinių filmų (vaidybinių, dokumentinių) sąrašai.

²²⁶ Drėmaitė, Marija, „Socrealistinės“ architektūros teorija ir praktika, in: *Architektūra sovietinėje Lietuvoje*, Vilnius, 2012, p. 74.

²²⁷ Skaičiai rekonstruoti iš: LSSR Kinematografijos ministerijos balansinių suvestinių, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 16, l. 162, f. 472, ap. 1, b. 28, l. 20–28, 58.

stipriai šokteli ir pasiekia apytikriai 60²²⁸. Ko gero, šis pateiktų skaičiavimų šoktelėjimas paaiškinamas ne kino teatrų statybos proveržiu, o tuo, kad paprasčiausiai įvairios erdvės buvo pritaikytos kino rodymo poreikiams patenkinti (Lietuvoje tokių būta tais pačiais metais – 81). Tad įvertinti kino teatrų (remiantis pirmine paskirties samprata) plėtrą reikėtų išsamesnio ir akylesnio tyrimo.

Kuo gi svarbi šioji skirtybė tarp kino teatro, paprasto stacionaraus rodymo taško ir kilnojamojo kino? Iš pirmo žvilgsnio galėtų pasirodyti, jog šalyje, kurioje vyrauja visuotinis kino „stūmimas“, kino taškų tinklas diegiamas vadovaujantis menamu kiekybės efektu, šioji skirtumų identifikacija nėra labai svarbi. Vis dėlto ne visai taip. Kino taškų tipologija priklausė ne tik nuo vietovės (miestas / kaimas), bet ir nuo jos tipo, glaudžiai susieto su repertuaro politika. Kino rodymo taškai buvo skirstomi į penkis tipus. Tuometinėje kalboje vadinamais „ekranais“, jų tipologija priklausė nuo filmų rodymo projektavimo kokybės, teikiamų paslaugų (bufetas), pramogų (orkestras) bei salės dydžio.

Šios hierarchijos viršūnėje buvo miestų kino teatrai (kaip patys didžiausi ir reprezentatyviausi), o žemiausioje – kilnojamas kinas. Kuo žemesnės kategorijos rodymo taškas, tuo vėliau jame rodomas kino filmas. Tokia sistema nulėmė visą kino tinklo hierarchinę grandį – greičiausiai filmai pasiekdavo didžiųjų miestų kino teatrus, vėliau jie keliaudavo į mažesnius miestus, o po to buvo vežiojami kilnojamoju kinu ir demonstruojami apskrityse / rajonuose ir pavienėse kaimo gyvenvietėse. Todėl miestų kino teatrų bilietai buvo brangiausi, o pigiausi – periferijoje. Įkainiai priklausė nuo žiūrovų eilių išsidėstymo (patogiausios – brangiausios, tolimiausios – pigiausios). Tokia „ekraninė“ struktūra beveik nepakito visą sovietmetį.

Pokariu šioji tipologija susidūrė su „pirmaekranių“ kino teatrų trūkumu, mat 1950–1951 m. taupant lėšas, didžiųjų miestų „pirmaekranuose“ kino teatruose (Vilniuje ir Kaune) papildomų pramogų etatiniai atlikėjai (orkestrų muzikantai,

²²⁸ Jagodin, Karen, Naska, Sirli, Let's Go Out to the Movies! From Shed to Multiplex – a Century of Estonian Cinema Architecture, Tallinn, 2013, p. 95.

estrados atlikėjai) buvo atleidžiami, o laisvai samdomi muzikuotojai buvusi didžiulė retenybė²²⁹. Apie anuometinę Vilniaus kino teatruose vyravusią nuotaiką pasakoja anoniminis nepatenkintos lankytojos skundas:

„Didžioji dauguma žiūrovų į kiną eina, taip sakant, „užmušti laiką“, tai liudija jų elgesys. Triukšmas, kalbos, rūkymas, riešutų gliaudymas, vaikščiojimas, durų varstymas ir t. t. Tai įprastas reiškinys mūsų kino teatruose, o kovos prieš tai nėra. <...> Kai kuriuose kino teatruose yra fojė, kur publika gali paskaityti laikraščius, žurnalus, kai kada pasiklausyti džiaz. <...> Vilniaus Mokytojų namų kino teatre ypatingai blogai elgiasi jaunimas. Vasario 21 d. prieš 17 val. kino filmą „Ketvirtas periskopas“ [*Четвертый перископ*, rež. Viktoras Eisymontas, 1939], nuobodžiaujanti publika nusprendė „pasilinksminti“ ir surengė muštynes. Rezultatas – prie kasos išmuštas kino teatro vietų lentelės stiklas. Ten visiškai administracija neprižiūri. Kiekvienas daro tai ką jis nori.“²³⁰

Užuominų apie tai, jog kino teatrai ne labai pasižymėjo švara, tyła bei apdaila (trūko durų, langų, suolų ir kėdžių, erdvės buvo per mažos, žiemos metu dažnai neapšildytos), apstu, o tvarkos, muštynės, stumdymasis ir visokios kitokios grumtynės nelabai ką stebinusios. Jog būta nemenkų tokios pirmąsios kino žiūrėjimo elgsenos mastų visoje Lietuvoje, liudija ir Meškauskienės grūmojimas LKP VII-ajame plenumo. Ministrė koneveikė ir rėkaujančius girtuokliuos, ir nepatenkintus žiūrovus, niekaip nesuprantančius, jog pirkti bilietą – privaloma, bei tvarkos prižiūrėtojus, kurie nelabai ją ir prižiūrėjo: „<...> milicijos organai stovi ir viską stebi iš šalies, o daugiausiai tai patys drumsčia tvarką.“²³¹ Vidaus reikalų tarnautojais skundėsi ir kretingiškiai:

„Bufeto Kretingos kino teatre nėra. Vietos VRM organai tvarkos palaikymui esant dideliame susibūrimui žmonių prieš pravedant kino seansus ir pačiame pravedime pagalbos neteikia. Visur matoma tendencija nemokamai lankyti kinas ypač iš garnizono ir liaudies gynėjų pusės. Nei apskr. vykd. komitetas, nei kinofikacijos skyrius pakankamai su tuo nekovoja.“²³²

²²⁹ *Op. cit.*, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 2529, l. 166.

²³⁰ Anoniminis skundas LSSR Kinematografijos ministerijai, 1951 03 22, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 137, l. 112.

²³¹ M. Meškauskienės kalba. LKP VII plenumo stenograma, 1950 07 05–07 LYA, f. 1771, ap. 90, b. 15, l. 578.

²³² Pranešimas dėl liaudies švietimo, kultūros-švietimo darbo bei kinofikacijos Kretingos apskrityje, 1948 07 19, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1421, 18.

Kitame dokumente apie kino rodymą Kretingoje, paminimos ir kitos subtilybės: „Filmų propaganda per radio, spaudoje ir tinkamais skelbimais nereklamuojama, užrašoma tik prie kino salės lentoje, bet ir nemeniškai. Vietos milicijos organai neteikia pagalbos esant dideliame susigrūdimui ir dalis žiūrovų patenka be bilietų į salę. Kino lankytojai bufetu neaparnaujami. <...> Pasitaiko grubių elgesių su

Netikėtumų būta ir dėl kino įrangos inventoriaus trūkumo. Jei nebuvo ekranų, filmai demonstruoti ant sienų arba paklodžių: „Kinematografijos ministerija iki šiol taikstosi su tokiais faktais, kada eilėje kino teatrų (Šalčininkuose, Nemenčinėje) nėra ekranų. Kino filmai demonstruojami ant purvinos sienos, žiūrovų salėse nėra suolų ir kėdžių, žiūrovai turi žiūrėti filmus stovint.“²³³ O jei tie ekranai ir buvo, tai nelabai atitiko projektavimo poreikių:

„Pavyzdžiui, neseniai Širvintų apskrityje partinio susirinkimo dalyviams buvo demonstruojamas filmas „Jaunoji gvardija“ [*Молодая гвардия*, rež. Sergėjus Gerasimovas, 1948]. Filmą buvo demonstruojamas ant purvino ekrano, rezultate herojų veidai buvo neatpažįstamai iškraipyti. Žiūrovai išėjo labai nepatenkinti. Tokie „techniniai nesklandumai“ sunkiai atitinka politines vertybes. Tai galima vertinti kaip mėginimą sumažinti kino filmo efektą, kaip norą diskredituoti tarybinį kiną.“²³⁴

„Tarybinis“ kinas buvo diskredituojamas ir dėl „tarybinės“ kino įrangos gedimų. Ten kur ji buvo „pavargus“ (susidėvėjus) ar trūko reikalingų detalių, kino juostos dalių keitimai užtrukdavo. Antai tokiu netinkamu kino rodytu skundėsi Anykščių vietos komiteto pirmininkas Purlys: „Aš žiūrėjau filmą „Baltijos deputatas“ [*Депутат Балтики*, rež. Aleksandras Zarchi, Josifas Heificas, 1936] nuo 20 iki 22: 45 valandos. Toks filmo demonstravimas labai atstumia žiūrovus.“²³⁵ Filmų peržiūros prailgdavo ir dėl minėto elektros tiekimo stygiaus:

„Būna atvejų, kada elektros energijos tiekimas nutraukiamas vidur kino filmos demonstravimo, kas kelia didžiulį kino publikos nepasitenkinimą. Pavyzdžiui, lapkričio 10 d. kino teatruose „Daina“ ir „Pasaka“ buvo išjungta elektros energija 22 val. 35 min., t. y. likus 15 minučių iki kino seanso

lankytojais.“ LTSR Ministrų Tarybos pirmininko pavaduotojui drg. P. Olekui, Pranešimas apie švietimo ir kultūros įstaigų darbą Kretingos apskrityje, 1948 08 14, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1421, l. 8.

²³³ Постановление Бюро Центрального Комитета КП (б) Литвы от апреля 23 1948 г. О работе Министерства кинематографии Литовской ССР, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 37–38

²³⁴ LKP (b) СК VI suvažiavimo stenograma, 1949 02 15–19, LYA, f. 1771, ap. 51, b. 219, l. 624–625.

²³⁵ Anykščių vietos komiteto pirmininko Purlio ataskaitinė pažyma LSSR Kinematografijos ministrui Brašiškiui, Докладная, 1948 02 28, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 479, l. 1.

pabaigos. Arba elektros energija duodama nepatogiu metu nuo 15 iki 17 val. – t. y. minimalaus lankomumo laike.²³⁶

Pasipiktinimų dėl filmų rodymo nesklaidumų, susijusių su elektros netiekimu ar tiekimo bei nepakankamu kino rodymui galingumu, apstu. Susidaro įspūdis, jog anuomet pamatyti filmą ne tik neiškraipytu vaizdu, bet ir garsu, buvo sunkiai įgyvendinamas žiūrovų troškimas. Štai kaip prabylama apie Kėdainiuos kino rodymo ypatybes:

„Kodėl Kėdainių pradinėje mokykloje demonstruojamo filmo žiūrėti susirenka maža žmonių? Į šį klausimą geriausias atsakymas yra Br. Misiūno laiškas, kurį redakcija gavo pastarosiomis dienomis. „Kolūkiečiai nebenori šitokio kino matyti, – rašoma šiame laiške,– nes kiekvieną kartą filmas blogai parodomas: vieną kartą ekrane būna tik šešėliai, kitą kartą – sugenda šviesa, trečią – būna nebylys, o paskutinį kartą sugedo dinamą ir žmonės išsiskirstė visiškai nieko nematę.“²³⁷

Dar iškalbingiau kino rodymo realijas apibūdino *Šluotos* pirmtako *Krokodilo* skaitytojas:

„Brangus Krokodile! Jeigu tu galvoji, kad moterys kalba moterišku, o vyrai vyrišku balsu, tai tu giliai klysti. Aš tuo buvau įsitikinęs iki tol kol nepakliuvau į Tarybų Lietuvos miestą Tauragę. Kada pirmą kartą pakliūvi į miesto kino teatrą „Jūra“ ir žiūri kino filmą, tai plaukai piestu stoja. Pats Šaliapinas negalėtų net svajoti apie tokį bosą, koku kalba filmų herojės, moterys ir merginos. Ypatingai įdomu žiūrėti filmus apie vaikus, kai iš ekrano sklinda „sveikas vaikiškas juokas.“²³⁸

Nepritaikytos patalpos, nuolat gendantis kino įranga, kino mechanikų profesinis nepasirengimas, nevalyvumas sąlygojo ne tik komiškas kino rodymo grimasas, bet būta ir tragiškų nutikimų. SSRS iki pat XX a. 7 deš. naudota degi kino juosta, kuri ilgainiui imta keisti į saugią, nedegią, tačiau tai pradėta daryti tik 6 deš. pabaigoje, tad procesas, žinoma, užtruko. Iki tol kino filmų laikmenos buvo pavojingas cheminis darinys su kuriuo derėjo atsargiai elgtis.

²³⁶ Rašte taip pat prašoma elektros tiekimą suderinti su kino filmų demonstravimo laiku: tiekti elektrą nuo 19 iki 21 val. arba nuo 17 iki 21 val. arba nuo 17 iki 23 val. Kauno kinofikacijos skyriaus viršininko prašymas LSSR Kinematografijos ministrui drg. Brašiškiui, LKP (b) CK agitacijos ir propagandos skyriaus sekretoriui drg. Preikšui, Kauno Miesto vykdomojo komiteto agitacijos ir propagandos skyriaus pirmininkui Dambrauskui, 1947 11 14, f. 1771, ap. 10, b. 551, l. 114.

²³⁷ Rajoninių laikraščių iškarpos, 1950, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 21, l. 127.

²³⁸ Karo tarnautojo E. Margolino laiško žurnalui *Krokodil* [*Крокодил*] nuorašas, 1951 06 01, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 137, l. 36.

Aplaidumas ne tik galėjo sąlygoti, bet ir sąlygojo kino rodymo baigtį atimant ne vienam žmogui gyvybę. Vieno ryškiausių tokios tragiškos baigties atsitikimų Lietuvoje būta 1948 m. lapkričio 21 d. Trukiškėse (Tauragės apskrityje): mokyklos patalpose kilnojamajam kinui demonstruojant filmą „Leninas 1918 metais“ [*Ленин в 1918 году*, rež. Michailas Rommas, 1939] įsiplieskė gaisras, kurio metu 14 žmonių sunkiai apdegė, vėliau 5 mirė:

„Gaisro metu sudegė visa mokykla, visa įranga ir filmas. Gaisras įvyko dėl kino įrangos nepriežiūros: kino mechaniko Juozo Girskio filmo rodymo metu nebuvo, įrangą prižiūrėjo tam kvalifikacijos neturintis motoristas Valteris Lorenčas, kuris paliko benzina žiūrovų salėje netoli kino įrangos ir filmo. Filmu dalys gulėjo ant stalo ir ant grindų, atidarytose dėžutėse, pats motoristas buvo neblaivus ir kino rodymo metu rūkė, kas ir buvo gaisro priežastis. Įvykus gaisrui jokių gesinimo priemonių nesiėmė ir pabėgo. Motoristas Lorenčas kaip gaisro kaltininkas suimtas, o pabėgęs kino mechanikas Girskis ieškomas.“²³⁹

Taigi, atidus žvilgsnis į kino rodymą (kino tinklo diegimą) ir platinimą (kino repertuaro formavimas) leido suprasti net tik pagrindinius pokario kino politikos tikslus, uždavinius („iš viršaus“), bet ir identifikuoti tų uždavinių neįgyvendinimo priežastis („iš apačios“). Svarbiausio sovietinės valdžios tikslo būta kino funkcionavimo visuomenėje užtikrinimo (kinofikacijos), ir tik jį užtikrinus galima būtų kiną integruoti į bendrus visuomenės sovietizacijos procesus. Šiam tikslui pasiekti pirmiausia buvo kuriamas periferinis institucinis darinys (1946 m. vyko institucinė centralizacija, įkurta LSSR Kinematografijos ministerija), turėjęs užtikrinti filmų sklaidą garantuojančias priemones (kino tinklą). Tačiau valdžios pastangos, nukreiptos į kaimo gyventojų sovietizaciją, pirmiausiai susidūrė su nenumatytu ir neįvertintu iššūkiu – Lietuvos gyvenviečių struktūra grįsta vienkiemių sistema. Todėl menamas kino kaip sociokultūrinio reiškinių pranašumas – galimybė suburti žmones socialinės, politinės, ideologinės indoktrinacijos tikslui pasiekti – nublanko ir tapo tikėtina siekiamybe tik įgyvendinus kolektyvizacijos procesus. Šiose aplinkybėse

²³⁹ Проект. Приказ Министра Кинематографии Литовской ССР № 87, О пожаре в школе дер. Трукишки при демонстрации кинофильма передвижкой Таурагского отдела кинофикации, 1948 11 27, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 19, 126, l. 126.
Panašūs tragiški įvykiai buvo gana dažnas atvejis, apie panašų įvykį Lazdijų rajone žr. LSSR Ministrės Įsakyme, 1952 93 05, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 168, l. 401

įžvelgtinas netikėtas paradoksas: nors pokario Lietuvoje matyti analogiški sisteminiai procesai, kokie vyko ir sovietų Rusijoje 3–4 deš., tačiau tų procesų aklas taikymas, neįvertinus periferinių ypatybių, susidūrė su tų procesų neveiksmingumu tikrovėje. Visuotinė kinofikacija SSRS užimtoje Lietuvoje stalininiu laikotarpiu buvo utopinė siekiamybė. Net ir tada, kai įvertinus nenumatytą kliuvinį palaipsniui mestos nemenkos technologinės pajėgos (kilnojamas kinas), turėjusios užtikrinti kino funkcionavimą visuomenėje, susidurta su aibe kliūčių praktiniame (technologiniame) lygmenyje: elektros stygių keičia detalių trūkumas, pastarąjį – kino mechanikų trūkumas ir t. t. Kita vertus, praktinių bėdų priežastys nebuvo savaiminė problema, o glaudžiai siejosi su sovietų Lietuvos valdžios dėmesiu kinui.

Pirmas ryškus dėmesys kino reikalams aukščiausiam sovietų Lietuvos valdymo lygmenyje išreikštas 1948 m. Jei aukščiausiam vietinio valdymo administraciniame lygmenyje, spaudžiant direktyviniams nurodymams, buvo numanoma, jog reikia kreipti dėmesį į kiną, tai vykdančiųjų institucijų veikėjai iš tikrųjų nelabai žinojo ir suvokė, kokią vietą bendroje kultūrinėje ir ideologinėje politikoje užima kinas, kaipgi kino reikalus administruoti, kaip paversti kino funkcionavimą ne popierine, o realia tikrove. Siekiant įveikti organizacinius nesklandumus, kino reikalų valdymas patikėtinai Michalinai Meškauskienei (nuo 1948 m. ji tampa LSSR kinematografijos ministre). Tačiau valdančiųjų pastangos susidūrė su totalia ir sunkiai kontroliuojama netvarka, kurioje vykduojantiems labiau rūpėjo kitos pramogos nei kinas: šokiai ir koncertai.

Visuotinė kinofikacija nulėmė ir kitą ypatybę. Įprasta kino rodymo funkcija, apibrėžianti kino teatro paskirtį, buvo iškreipta. Svarbiausia buvo plėsti kino tinklą, apeliuojant į masiškumą ir prieinamumą, kino rodymo taškų kiekybė nuolat didinta, nelabai galvojant kaipgi jis bus rodomas. Kino teatro apibrėžtis niveliuojama iki anoniminio kino taško (stacionaraus arba kilnojamojo). Šioje „taškinėje“ sampratoje svarbiausias buvo ideologinis-politinis veiksmingumas, sietas su prieinamumu (kino brovimusi į žmogaus kasdienybę – kinofikavimu), mažai tekreipiant dėmesio į pirminę kino rodymo – kino teatro erdvės veiklos

– prerogatyvą. Todėl kino teatro „kaip kultūros centro“ funkcija tebuvo menama ir nieko bendra neturėjo su tikrovėje buvusiu kino žiūrėjimo aplinka ir patirtimi.

Bandymas sušvelninti SSRS kino industrijos krizę, „filmastygio“ pasekmes kino repertuarui, į kino ekranus išleista pagrobta iš SSRS užimtų šalių užsienio „trofėjinė“ kino produkcija (1947–1949 m.) netruko apsireikšti ir Lietuvoje. Kauno „kontrabandos“ atvejis rodo, jog jei būta galimybės rinktis tarp sovietinės ir užsieninės kino produkcijos, mieliau žiūrėta pastaroji. „Trofėjinės“ kino produkcijos sklaida griaua vyraujančią požiūrį, jog vėlyvuosiu stalinmečiu visas kultūros laukas buvo ideologiškai sustabarėjęs, kine šioji vientisa ideologizacija buvo suardyta: žmonės galėjo matyti ir pramoginius filmus. Kita vertus, tai, jog sovietų Lietuvoje „trofėjinės“ produkcijos sklaida buvo apribota, tebuvo skirta miestiečių akims, parodo sąmoningo atotrūkio tarp kaimo ir miesto didinimą.

Trumpalaikis „filmastygio“ panaikinimas neišgelbėjo sovietinės kino produkcijos žiūrimumo apimčių. „Trofėjinė“ kino produkcija iškreipė Sovietų Sąjungos repertuaro politiką, kurioje pirmenybė turėjo būti teikta menkam sovietinės kino produkcijos skaičiui didinti: rodant kiną ėmė dominuoti užsieninė produkcija, išstūmusi sovietinę į pakraščius. Uždraudus „trofėjinę“, beliko pakartotinai demonstruoti anksčiau sukurtus filmus. Tai nulėmė dar vieną kino lankomumo Sovietų Sąjungoje krizę – pakartotinai rodyti filmai menkai buvo žiūrimi. Šiame kontekste išryškėja sovietų Lietuvos padėtis: planinių įgyvendinimų rodikliuose, fiksavusiuose tikėtiną kino žiūrovų lankomumą, Lietuva viso stalinistinio laikotarpio metu Sovietų Sąjungoje užima paskutinę vietą.

Identifikuotos sovietų Lietuvos kino politikos, kino platinimo ir rodymo aplinkybės: menkas rūpinimasis kino reikalais vykdančiosiose institucijose, negebėjimas jų kontroliuoti, vangus kino tinklo funkcionavimas, filmų platinimo bėdos, skurdžios kino žiūrėjimo aplinkybės leidžia iš naujo apsvarstyti kino, kaip parankaus ideologinės ir politinės indoktrinacijos įrankio, vietą bendroje sovietų Lietuvos sociopolitinėje aplinkoje –

„svarbiausias iš menų“ nebuvo jau toks svarbus. Kitaip tariant, šioji išvada demitologizuoja kino privilegijavimą bendroje ideologinėje, kultūrinėje programoje. Menami kino pranašumai – masiškumas, paveikumas – tebuvo programinė siekiamybė, kurios kinui suteiktos mitinės galios nieko bendra neturėjo su tikrovėje vykusiais procesais. Kita vertus, šie atradimai suteikia pagrindą platesniems svarstymams, susijusiems su kino kaip vizualinės raiškos vieta lietuvių visuomenėje. Susidaro įspūdis, jog nors ir neveiksmingas, bet agresyvus sovietų valdžios kino diegimas, nulėmė jo kaip sociokultūrinio anachronizmo, kultūrinės svetimybės sampratą lietuvių visuomenėje. Norint atsakyti į klausimą, ar tokia laikysena susiformavo sovietmečiu, ar josios ištakos siekia prieškarį, reikėtų detalaus empirinio tyrimo, rekonstruojančio tarpukario kino rodymo, platinimo, repertuaro politiką.

1.9. O kas toliau? Postalininės kino rodymo ir repertuaro slinkty

Bandymą susidaryti įspūdį apie postalininio laikotarpio kino procesus komplikuoja kelios aplinkybės. Kinas, be jokios abejonės, glaudžiai susijęs su kintančia kultūros politika, o šioji neatsiejama nuo laivalaikio politikos – kultūros namų gausinimu. Kaip pastebi pastaruosius procesus Lenkijoje tyrinėjęs Davidas Crowley, nors „kultūrnamių“ užuomazgos juntamos vėlyvajame satlininiame laikotarpyje, tačiau masinis jų kūrimas pradėtas po Stalino mirties. Juntamas padidintas rūpinimasis ir kitomis užimtumo formomis: rūpintasi ne tik tradiciniais (šokiai, spektakliai ir pan.), bet ir alternatyviais laiko praleidimo būdais, pvz., kuriami foto ir kino mėgėjų klubai²⁴⁰. Pasak Crowley, tokios užimtumo formos, viena vertus, buvo susijusios su bandymu kontroliuoti asmeninę žmonių erdvę, antra vertus, šitaip bandyta spręsti žmonių užimtumo laisvalaikio problemą, norėta žmonių dėmesį nukreipti nuo sovietinėje sistemoje buvusių trūkumų²⁴¹.

²⁴⁰ Crowley, David, *Socialist Recreation? Amateur Film and Photography in the People's Republics of Poland and Eastern Germany*, in: *The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period*, p. 93–94.

²⁴¹ *Ibid.*

Žinoma, kaip ir stalininiu, taip ir postalininiu laikotarpiu kinas užėmė nemenką vietą minėtuose „kultūrnamiuose“, tačiau tikslesniam įvertinimui, kokią vietą jie užėmė, reikėtų išsamesnio tyrimo, susijusio su šiais organizaciniais dariniais. Štai pastaruosius nagrinėjusios Anne White įsisitikinimu, „kultūros namai, kurie apsiribojo tik filmų rodymų ir šokių organizavimu, buvo stipriai kritikuojami“²⁴². Neaiški kino demonstravimo vieta ir darbininkijos klubuose. Žinių, jog filmai juose demonstauti, aptikome, bet norint įvertinti, kokią vietą klubai užėmė kino sklaidos procesuose (kokius filmus rodė), vėlgi reikėtų gilesnės analizės. Gausesnių duomenų reikėtų įvertinant ir dar vieną paminėtiną ir ne mažiau svarbų dalyką – 1957 m. prasidėjusią visuomenės „telefikaciją“ (nuo 1957m.). Kaip matyti iš pirmųjų televizijos procesus sovietų Lietuvoje liudijančių dokumentų, dokumentinė ir vaidybinė kino produkcija užėmė pagrindinį vaidmenį tinklelyje.²⁴³ Pastarąją aplinkybę nulėmė silpnas televizijos pasirengimas (trūko žmonių, technikos, patyrimo ir t. t.), palaisniui stiprėjant televizijos pajėgumui gausėja ir pačioje televizijoje kurtos produkcijos demonstravimas, tačiau tai nereiškė, jog visiškai atsisakyta rodyti kino produkciją. Dabar kokią vietą televizijos programoje užėmė kinas: kiek ir kokius filmus rodė – vienas svarbiausių kino sklaidos aplinkybių įvertinimas 8 deš. visuomenėje, kurioje vis didesnę vaidmenį vaidina televizija, o kinas jau nebėra vienintelė audiovizualinė visuomenės informavimo priemonė. Įvertinus šiuos suminėmus aspektus, vis dėlto keliomis išvalgomis, susijusiosmis su postalinionio laikotapio kino procesais, pasidalinsime.

6–7 ajame deš. kino institucinis modelis patiria dvi reformas: pirmoji įvyksta 1953 m., antroji – 1963 m. 1953-iaisiais panaikinus LSSR Kinematografijos ministeriją, kino reikalai integruojami į bendrą kultūros politiką administruojantį darinį – LSSR Kultūros ministeriją. Joje įkurta Kinofikacijos ir filmų nuomojimo vyriausioji valdyba perima visą jau

²⁴² White, Anne, *De-stalinization and the House of Culture. Declining State Control over Leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89*, p. 37.

²⁴³ Pvz., LSSR Kultūros ministro pavaduotojos Meškauskienės raštas Vilniaus televizijos studijos direktorei Stanislavai Borisienei, 1957 10 21, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 201, l. 32. Televizijos laidų transliavimo tvarkaraštį žr. LLMA, f. 342, ap. 1, b. 446, l. 21–24.

susiklosčiusią kino administracinę sąrangą: kinofikacijos skyrius, dirbtuves, ir kitus buvusiai Kinematografijos ministerijai pavaldžius darinius, prižiūri Respublikinės fimų nuomojimo kontoros veiklą. Perimta ir stalininiu laikotarpiu susiformavusi hierarchinė kino rodymų taškų struktūra bei kino repertuaro politikos priežiūra, kurią vykdė kino repertuaro kontrolės skyrius minėtoje valdyboje²⁴⁴. Kalbant apie hierarchinę kino rodymo taškų struktūrą reikėtų pažymėti keletą aspektų. Jau ankstyvuoju postalininiu laikotarpiu ryškėja aiškus kino teatrų tinklas – 1954 m. Lietuvoje būta 18 kino teatrų Vilniaus, Kauno, Klaipėdos, Šialių ir Palangos miestuose²⁴⁵. Iki 1961 m. didžioji jų dalis buvo tiesiogiai pavaldūs Kinofikacijos ir filmų nuomojimo vyriausiajai valdybai, o po 1961 m. pagrindiniai miestų kino teatrai tampa pavaldūs miestų kultūros skyriams²⁴⁶. Gerokai anksčiau panašūs pokyčiai įvyksta žemiausiame valdymo lygmenyje. Panaikinus Kinematografijos ministeriją, panaikinami ir kinofikacijos skyriai: nuo šiol kino tinklo plėtros, kino repertuaro bei jų veiklos priežiūra – kultūros skyrių reikalas. 1963 m. įkūrus Valstybinį Kinematografijos komitetą prie LSSR Ministrų Tarybos, kinofikacijos skyrių veikla vėl atnaujinta.

1953 m. kaita kino administavimo lygmenyje nebuvo naudinga sunkioje padėtyje atsidūrusiems kino reikalams – vykdančiųjų institucijų darbuotojams, kultūros skyrių vedėjams užkrauta papildoma veikla taip pat ne itin rūpėjo. Buvusią padėtį iliustruoja iškalbingas Žiežmarių rajono kino tinklo vadovės Mikonienės pareiškimas, kuriame skųstasi, jog sklandžiam kino veiklos darbui užtikrinti „autoritetingų rajono organizacijų vadovai nachališkai trukdo kino demonstravimą“:

²⁴⁴ Žr. Приказ министерству культуры СССР, № 738, Об утверждении Положения об Отделе по контролю за кинорепертуаром Главного управления кинофикации и кинопроката, 1955 11 21, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 221, l. 33–37

²⁴⁵ Žr. Приказ начальника управления кинофикации главного управления кинематографии министерства культуры Литовской ССР, 1954 04 30, LLMA, 342, ap. 7, b. 1, l. 125.

²⁴⁶ 1961 m. perduoti jau 28 visoje Lietuvoje esantys kino teatrai. Žr. LTSR Kultūros ministerijos įsakymas nr. 36, Dėl kino teatrų perdavimo miestų kultūros skyriams, 1961 01 11, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 944, l. 24–28.

„Paimkim, kad ir paskutinį įvykį š. m. vasario mėn. 7 d. Buvo sekmadienis, susitarta su kultūros skyriaus inspektore Astrauskaite dėl salės kino demonstravimui vakare <...>. Žiūrovai pradėjo rinktis, jau parduota apie 100 bilietų. Bet prieš pradėdant demonstruoti kiną, atėjo girtas komjaunimo sekretorius Gudžius, jis ir partijos komiteto plenumo ir biuro narys pranešė, kad kino šiandien nebus, o bus šokiai. <...>

Maža to iš komjaunimo komiteto pusės ir kultūros skyriaus darbuotojai prikalba kino mechanikus be mano leidimo, kad jie grotų su patifonu šokėjams, pasekoje ko pasitaiko dažni motorų ir generatorių sugedimai laike kino seansų demonstravimo, tada tie patys darbuotojai stengiasi apkaltinti mane, kad būktai dėl gedimų aš kalta. <...> Apie šiuos faktus, kurie trukdo kino filmų normalų demonstravimą, aš pranešu rajono vadovams bet niekas į tai nekreipia dėmesio.“²⁴⁷

Kaip matyti, pirmais postaliniais metais ir toliau būta vadovybės savivalės, kinas Lietuvos periferijoje ir toliau išlieka nelabai vertinama „pramoga“. Šioji aplinkybė buvo išryškinta ir 1960 m. Tauragės, Šilalės, Pagėgių ir Skaudvilės kino darbuotojų susirinkime:

[Šilalės rajono Kino mechanikas Šimkus]: „Žiūrovų skaičius padidėja, kai duodi po kino šokius.“

[Tauragės kino mechanikė Echaitė]: „Tik blogai kai antrą kartą tenka demonstruoti filmą, tai žiūrovai nepatenkinti, nes mes į rajonus gauname daugiausia labai senas filmas, nepatenkina žiūrovus. <...> Po seanso organizuoju šokius ko pasekoja gausėja žiūrovų.“²⁴⁸

Pasisakymai išryškina kelis įdomius dalykus: ne kinas, o šokiai tampa ta pramoga, kuri pritraukia žmones, kinas gal ir būtų buvęs įdomus, jei dažniau rodytų naujus filmus. Kaip jau buvo minėta, žiūrovų lankomumas, viena vertus, priklausė nuo to, ir kas rodoma: antrą kartą rodomas filmas tampa mažiau įdomus, antra vertus, didesnis šokių populiarumas rodo, jog ne kinas, o šokiai tenkino tikrąsias pramogines funkcijas. Žinoma, tam įtakos galėjo turėti ne tik pakartotinis filmų demonstravimas, bet ir tai, jog rodomi filmai (kad ir nauji) paprasčiausiai žmonėms nebuvo įdomūs. Šioji išvalga glaudžiai susijusi ir su repertuaro politika (kokie filmai buvo rodomi), prie kurios stabtelsime kiek vėliau, ir su minėtu kino kaip sociokultūrinio reiškinių prigijimu visuomenėje. Manytume, jog kinas išliko kultūriniu anachronizmu ir 6 dešimtmetyje.

²⁴⁷ Pareiškimas, 1954 11 10, LYA, f. 1771, ap. 153, b. 6, l. 46–47.

²⁴⁸ Kino darbuotojų pasitarimo protokolas, 1960 09 02, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 298, l. 38, 46.

Šios minties pagrįstumą sustirpina ir nepakitę kino lankomumo rodikliai – pvz., 1958 m. LSSR ir toliau užima paskutiniąją vietą sovietijoje²⁴⁹. Nepaisant minėtų nepakitusių aplinkybių, vis dėlto šioji būseną stebina mėginant įvertinti ir socialinius pokyčius – jau gerokai anksčiau baigtas kolektyvizacijos procesas tarsi turėjo pastūmėti ir stringančius Lietuvos „kinifikavimo“ procesus. Tačiau panašu, kad ne iškart pavyko juos išjudinti, nes kolūkiuose ir tarybiniuose ūkiuose pirmenybė teikta funkciniai dokumentinei (t. y. mokslo populiarinimo, mokomiejiems filmams), o ne vaidybinei kino produkcijai. Apie tokią valdžios intenciją liudija gan gausi direktyvinė dokumentacija, kurioje primygtinai reikalaujama nuoseklaus funkcinės dokumentikos demonstravimo ir sklaidos. Pirmas šį veiksma ženklinęs įsakas pasirodo jau 1954 m.²⁵⁰, pakartotinai leidžiamas praktiškai kasmet visą „chruščiovmetį“. Žinoma, kaip ir stalininiu laikotarpiu, šioji dokumentika turėjo užtikrinti žemės ūkį tvarkiusiųjų savišvietą, naujų technologinių ir žemės ūkio tvarkymo būdų įtvirtinimą. Tačiau pastaroji vykdančiųjų institucijų gana vangiai buvo stumiama – ji mažai kam buvo įdomi, o jei kas žiūrėjo, tai nebūtinai tie, kuriems ji buvo skirta: „Minėtuose rajonuose [Ignalinos, Radviliškio] daugumoje kolūkių žemės ūkio filmų rodymas neteikia konkrečios naudos. Dažnai žemdirbiams skirtus filmus žiūro tik senutės ir vaikai.“²⁵¹

7 deš. pradžioje išlieka gajos ne tik minėtosios problemos: vykdančiųjų institucijų menkas rūpinimasis kino reikalais, filmų sklaidos nepaslankumas, bet ir kitos stalininio laikotarpio problemos, susijusios su kino filmų rodymo ir žiūrėjimo sąlygomis, kurios ne ką tepagerėjo: kino įranga ir toliau gedo, kino juosta degė, trūko patalpų, užtikrinančių ne tik rodymo saugumą, bet ir bent šiek tiek kino reginį priartiantį prie „malonaus“, o kartu ir patogaus,

²⁴⁹ „SSRS Kultūros ministerijos kolegija pažymi, kad vidutinis Lietuvos gyventojų lankomumas 1958 m. buvo pats žemiausias iš visų sąjunginių respublikų – 3,8 kartai prie 11 kartų vidutinio lankomumo SSRS. Pirmame pusmetyje 24 rajonuose iš 78 vidutinis kaimo gyventojų lankomumas sudarė tik vieną, du lankymus.“ LLMA, f. 342, ap. 1, b. 684, l. 77–78.

²⁵⁰ Приказ министра культуры, О разшырения научно-популярных, видовых, хроникально-документальных и учебных кинофильмов, 1954 01 23, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 117, l. 5–8.

²⁵¹ Patikrinimo pažyma apie kino tinklo darbą Kelmės, Ignalinos, Radviliškio ir Šiauliu rajonuose, 1964 06 25, f. 342, ap. 7, b. 403, l. 4.

laisvalaikio praleidimo būdo. Kokia gi ta buvus rodymo ir žiūrėjimo aplinka iliustruoja 1962 m. Ignalinos rajono atvejis:

„40 procentų filmų rodymo punktų žiema patenkinamai neapšildoma. Neatsitiktinai rajone populiarius priežodis „eidamas į kiną, neškis ir veltinius“. Esant šaltoms patalpoms, sumažėja žiūrovų lankomumas.“²⁵²

„Nesirūpinama kino aparatinių remontu. Daugelį iš jų galima charakterizuoti šitaip. „Ateities“ kolūkio Didžiasalio kaime kino aparatinė: „Nėra lubų, langas išdaužtas, neapkūrenama. Drėgna. Rudyja aparatūra.“N. Rubelninkų kolūkio Rubelninkų kaimo kino aparatinė: „Nėra durų, lango. Necementuotas grindinys...“ „Lenino keliu“ kolūkio S. Daugeliskio kaimo kino aparatinė: „Stogas skylėtas. Nėra lubų. Grindinys necementuotas.“ „Laisvės“ kolūkio Kukoriškės kaimo aparatinė: „Nėra durų, langų...“ <...>Neparuoštos ne tik kino aparatinės, bet ir daug filmų demonstravimo patalpų. Štai Tverečiaus kultūros namuose šiuo metu krosnis nugriuvus, pro skylėtas lubas byra spalviai, stogas kiauras, lyjant sienomis bėga vanduo. Aukštakalnio tarybinio ūkio Lepšių kaime filmai rodomi salėje, kurioje nėra lubų, krosnies... Šie pavyzdžiai tiksliai charakterizuoja beveik pusės filmų rodymo punktų žiūrovų sales. Netgi Dūkšto kino teatras neremontuojamas, alinamas.“²⁵³

Žinoma, ko gero ne visur buvo tokios apgailėtinos sąlygos, tačiau 6 deš. pabaigoje – 7 deš. pradžioje suagresyvėję kinifikavimo procesai ir toliau nieko bendra neturėjo su įprasta kino rodymo ir žiūrėjimo patirtimi. Sekant direktyvinį spaudimą svarbiausia buvo formaliai užtikrinti kino tinklo išplėtimą, kitaip tariant, parodyti skaitlingus rezultatus popieriuje. Kino tinklo plėtra ženkliai intensyvinta 1958 m. pasirodžius LKP CK nutarimui „Apie ištisinį kaimo kinifikavimą“²⁵⁴, šiąją lydi dar vienas nurodymas, pasirodęs netrukus – 1959 m. „Dėl kino tinklo darbo pagerinimo ir ištisinio kaimo kinifikavimo“²⁵⁵. Ši valdžios intencija turėjo keletą tikslų: didinant kino rodymų taškų skaitlingumą, tikėtasi gausinti lankomumą, beigi reformuoti kino tinklo sąrangą: kilnojamasis kinas keistas stacionariomis kino rodymo aparatinėmis. Toks valdžios siekis buvo pakankamai pagrįstas – įvykus kolektyvizacijos procesui, paslankūs kino rodymo taškai nebebuvo tikslingi, todėl šių kiekis palaipsniui mažintas. Pavyzdžiui, iš pateiktų duomenų matyti,

²⁵² Pažyma apie kinų darbą Ignalinos rajone, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 403, l. 95.

²⁵³ Pažyma apie kinų darbą Ignalinos rajone, 1964 05 10, LLMA f. 342, ap.7, b. 403, l. 58-69.

²⁵⁴ О работе Государственной киносети Литовской ССР, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 332, l. 146-150.

²⁵⁵ LKP CK ir LSSR Ministrų tarybos nutarimas, Dėl kino tinklo darbo pagerinimo ir ištisinio kaimo kinifikavimo, 1959 07 27, LYA, f. 1771, ap. 186, b. 127, l. 353- 356.

jog 1958 m. Lietuvos periferijoje veikė 513 kino taškų, iš kurių būta 7 stacionarūs, tuo tarpu 1961 m. – bendras kino rodymo taškų skaičius padvigubintas – veikė 1108 kino įrenginiai, kurių didelę dalį sudarė stacionarios rodymo vietos – 622²⁵⁶. Žinoma, tokia sparti kino tinlo plėtra negalėjo užtikrinti sklandžios visų kino rodymo vietų veiklos, išlieka miglotas ir šio veiksnio poveikis gyventojų lankomumui. Visgi šiokių tokių kaitos požymių galima pastebėti. Pavyzdžiui, kino industrijos tyrinėtoja Kristin Roth-Ey pastebi, jog 7 deš. pabaigoje didžiausio kino lankomumo būta sovietų Rusijoje ir Kazachstane, po šių šalių sekė Ukraina, trečiojoje vietoje puikavosi Latvija, Estija, Baltarusija, Turkmenistanas ir Kirgizija, paskutiniojoje – Uzbekistanas, Tadžikistanas, Gruzija, Armėnija, Azerbaidžanas. Lietuva priklausė trečiąją vietą užimančiųjų šalių grupei. Tai, jog Lietuva pakyla iš žemiausios vietos į aukštesnę, rodo gan nemažą poslinkį. Tačiau norint atsakyti į neišvengiamai kylančius klausimus, susijusius su šio pokyčio priežastimis – ar įtaką padarė minėtoji reforma, ar repertuaro politika, ar socialinės aplinkybės, t. y. didėjantis gyventojų skaičius miestuose, ar poslinkiai planinėje politikoje, – reikėtų papildomo tyrimo. Galima, tik nuspėti, jog „suveikti“ galėjo visi minėtieji aspektai. Antai kino lankomumo didėjimas Lietuvoje nebuvo išskirtinis dalykas – 1967–1975 m. laikomi SSRS kino lankomumo „aukso amžiumi“²⁵⁷. Šiuos procesus aprašiusios kino tyrinėtojos M. Kosevos manymu, tokio poslinkio priežastys slypi ne kino tinklo plėtroje, o rodymo kino teatruose krūvio didinime (daugėja kino senasų) bei repertuarinėje politikoje – 7 deš. didžiausios lėšos surenkamos ne iš sovietinės kino produkcijos, o iš užsieninės²⁵⁸. Kitaip tariant, formuojasi „kasinio kino“ fenomenas, glaudžiai susijęs su repertuaro politika.

Iš tiesų, žvelgiant į poslinkius repertuaro politikoje, palaiapsniui žmonėms atsiveria vis didesnės galimybės pamatyti ne tik sovietinę kino produkciją, bet

²⁵⁶ О работе Государственной киносети Литовской ССР, *op. cit.*

²⁵⁷ Касинова, М., Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа, in: *После оттепели. Кинематограф 1970-х*, Москва, 2009, p. 50; Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time*, *op. cit.*, p. 74.

²⁵⁸ Касинова, М., Параметры кризиса организационно-экономической системы советского кинематографа, *op. cit.* p. 50.

ir alternatyvią. Roth-Ey, remdamasi SSKP CK diektyva, rekonstruoja, jog 1955 m. SSRS įsigyjo 63 užsienio šalyse kurtus filmus, 1958 m. – 113, o 1960 m. planuose nusipirkti numatyta daugiau nei 150 filmų²⁵⁹. Sovietų Lietuvoje laisvėjančio kino repertuaro politikos ženklai pirmiausia juntami gausėjant festivalių, skirtų socialistinio bloko šalims: demonstruojami Lenkijos, Vengrijos, Čekijos, VDR filmai²⁶⁰. Palaipsniui į kino repertuarus „atkeliauja“ ir už SSRS įtakos zonos esančių šalių (tačiau draugiškų jai) produkcija: Italijos, Prancūzijos, Pietų Amerikos šalių, Indijos ir t. t. 6 deš. pabaigoje – 7 deš. užsieninė kino produkcija pasiekia ne tik miestus, bet ir atokesnes Lietuvos vietas, kuriose pirmenybė buvo teikta pastarajai, o ne sovietinei. Žaibiškas užsienio kino produkcijos kino ekranų „užkariavimas“, žinoma, sąlygojo ir trintį su „pažangiaja“ sovietine. Pasirodo primieji svarstymai, kuriuose užsimenama apie šios ribojimą kaimo gyvenvietėse:

[Klaipėdos kino filmų nuomojimo kontoros direktorius Grybas]: „Dėl užsieninių filmų apribojimo kaimo žiūrovams. Koks tikslas mūsų darbuotojams propaguoti amerikonišką šlamštą. Juk nei vienas tarybinis filmas taip nedemonstruojamas užsienyje. Yra idėjinis filmų, kuriu turi mūsų skyriai.“

[Varnių rajono inspektorius Karpuška]: „Dėl filmų. Yra keli geri tarybiniai filmai, o kur kiti? Todėl ir imame „Babeta eina kariauti“ [*Babette s'en va-t-en guerre*, rež. Christian-Jaque, 1959]. Bendrai paėmus ką duodate tą ir imame.“²⁶¹

Įsisiubavusį užsienio kino produkcijos vyravimą visos Lietuvos mastu bandyta drausminti ir aukščiausiajame valdymo lygmenyje – 1961 m. LKP CK išleidžia nutarimą „Dėl kino filmų demonstravimo pagerinimo respublikoje“, kuriuo siekta suvaldyti pakrikusią kino repertuaro politiką:

„Atskiruose rajonuose ir miestuose daromos politinės klaidos parenkant kino filmų repertuarą. Kai kuriuose kino teatruose demonstruojami buržuazinių šalių gamybos kino filmai, kuriuose pagražintai vaizduojamas kapitalistinis pasaulis. Tuo trapu tarybiniai kino filmai, kuriuos teigiamai įvertina visuomenė, kai kur rodomi labai retai ir mažam žiūrovų skaičiui. <...> Kai kurie kino tinklo

²⁵⁹ Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 36.

²⁶⁰ Žr. LTSR Kultūros ministerijos įsakymus: 1954 1113, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 122, l. 134–135; 1955 09 29, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 224, l. 341–342; 1955 12 15, f. 342, ap. 1, b. 225, l. 212, 1955 02 25, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 223, l. 181–182, 1954 03 09, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 119, l. 240.

²⁶¹ Tauragės, Pagėgių, Gargždų, Šilalės, Skaudvilės ir Šilutės rajonų kino darbuotojų pasitarimo protokolas, 1961 02 21, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 298, l. 13, 15.

darbuotojai, nekritiškai vertindami buržuazinių šalių kino filmus, kartais juos demonstruoja geriausiuose kinotetaruose ir skiria jų rodymui daugiau dienų negu tarybiniams filmams. <...> Dar pasitaiko faktų, kada nauji filmai, ypač dokumentiniai, ilgai laikomi be eigos kino filmų nuomojimo bazėse.²⁶²

Tačiau tokią padėtį suvaldyti nebuvo taip paprasta, nes žmonės, žinoma, mieliau rinkosi „egzotinius“ filmus. Todėl vykdančiųjų institucijų atstovai, siekdami įvykdyti planinę politiką, dažniau demonstravo pastrają: surinktos gausesnės piniginės lėšos leido įgyvendinti ir finansinius planus. Nors minėtuoju LKP CK nutarimu tarsi ir bandyta daryti spaudimą, bet jis ne itin buvo veiksnus. Antai 1970 m. viename ataskaitiniame dokumente pripažinta, jog „iki šiol vis dar nepakankamas žiūrovų skaičius būna eilėje tarybinių kino filmų, neišprusę žiūrovai per nelyg žavisi kapitalistinių šalių kino produkcija“²⁶³. Tiesa, ryškenė kaita įvyksta 1969 m., drausminant repertuaro politiką LKP CK biuro įsaku²⁶⁴, kuriuo siekta didinti sovietinės kino produkcijos žiūrovų skaičių. 8 deš. „paveldi“ ne tik iššūkius, susijusius su kino repertuaro politikos kontrole, bet ir trintį su vis labiau įsigalinčia televizija. Pasirodo, dalis naujų kino kūrinių anksčiau buvo rodomi televizijos ekranuose nei kino. Kaip pastebėjo tuometinis Lietuvos Kinematografijos komiteto pirmininkas Vytautas Baniulis, „jaučiamas virpėjimas, stengiant įvykdyti įtemptą planą, mažėja lankomumas. Veikia ir kitos priežastys, gal būt televizija ir kt.“²⁶⁵

Kaip matyti iš šioje skyriaus dalyje išsakytų išvalgų, erdvės tyrimui apstu: lieka neaišku, kokią vietą kinas užėmė atsižvelgiant į papildomus, ne tik su kino funkcija susijusius, bet ir su kitais kultūros, laisvalaikio politikos, darinius (kultūros namais, klubais). Neaišku, kada įvyksta kino lankomumo proveržis

²⁶² LKP CK biuro nutarimas, 1961 05 22, LYA, f. 1771, ap. 207, b. 78, l. 121–122.

²⁶³ LTSR Minsitrų tarybos Valstybinio kinematografijos komiteto pirminės partinės organizacijos sekretoriaus ataskaitinis pranešimas, 1970 11 17, LYA, f. 17315, ap. 1, b. 5, l. 35.

²⁶⁴ LKP CK biuro posėdžio protokolo Nr. 72, p. 1, išrašas, Dėl priemonių įvykdyti TSKP CK nutarimą „Apie spaudos organų, radijo, televizijos, kinematografijos, kultūros ir meno įstaigų vadovų atsakomybės padidinimą už spaudinamos medžiagos ir repertuaro idėjinį-politinį lygį“, f. 1771, ap. 242, b. 84, l. 9–14.

²⁶⁵ Valstybinio kinematografijos komiteto pirminės partinės organizacijos ataskaitinio rinkiminio susirinkimo protokolas, 1971 11 23, LYA, f. 17315, ap.1, b. 5, l. 196.

sovietų Lietuvoje, kaip šį poslinkį įtakojo ne tik liberalėjanti atšilimo laikotarpio kino politika, bet ir papildomi socialiniai poslinkiai. Išsiaiškinus pastaruosius, lengviau bus atsakyti į klausimą, susijusį ir su kino funkcionavimu Lietuvos visuomenėje atšilimo laikotarpiu. Jei 7 deš. pradžioje galima teigti, jog vis dar vyrauja stalinmečiui būdingas visuomenės atsainumas kinui, tai pastarojo dešimtmečio pabaigoje, atsižvelgiant į repertuaro politikos pokyčius (užsienio kino produkcijos demonstravimas), šis atsainumas eizėja. Tačiau šį eizėjimą galima apčiuopti tik užsienio kino produkcijos atžvilgiu, nes sovietinė žmonėms nebuvo įdomi. Įvertinant tolimesnio laikotarpio tyrimo išsūkius, intriguoja sovietų kino industrijos tyrinėtojo Val. S. Golovskoyaus pastebėjimas, susijęs su kino demonstravimo politika 7 deš. pabaigoje – 8 deš. pradžioje. Anot tyrinėtojo, „Estijos ir Lietuvos respublikų administratoriai nuolat atsisako priimti demonstruoti sovietų filmus, nebent jie kurti pačių respublikų studijose, pirmenybė teikiama užsienio kino produkcijai“²⁶⁶.

Taigi, šioje dalyje pateikėme dviejų kino industrijos lygmenų kino platinimo ir rodymo rekonstrukciją ir analizę. Antrajame skyriuje aiškinsimės trečiojo lygmens specifikos raidą: kinos tudijos genezę, kitaip tariant, kino gamybos ir kūrybos klostymąsi.

²⁶⁶ Golovskoy, Val S., *Behind the Soviet Screen: the Motion-Picture Industry in the USSR. 1972–1982*, 1986.

2. Kino studijos genezė: dokumentinio, vaidybinio kino gamyba ir kūryba

„Juk ne vien tik bekonus Lietuvai lemta gaminti!“²⁶⁷ – taip 1944 m. sausio 4 d. (!) LSSR Liaudies komisarų tarybai rašė kino režisierius Stepas Uzdonas, pristatydamas savą kino gamybos viziją Lietuvoje. Tai bene vienintelis kol kas atrastas dokumentas, kuriame galima aiškiai apčiuopti Nepriklausomos Lietuvos kino kūrėjo laikyseną okupacinės valstybės atžvilgiu. Tokia laikysena sąlygota dvilypio motyvo. Tai, jog Uzdonas laišku mezga dialogą, rodo siekį prisitaikyti ir užsitikrinti deramą vietą būsimuoju kino kūrybos hierarchijoje. Antra vertus, trumparegiškumas, o kartu ir naivumas, lemia tikėjimą, jog sugrįžus sovietams, vadovaujantis amerikietiškuoju kino gamybos modeliu (kaip pelningos „pramonės“ šakos), į kino bendruomenę bus įsiklausyta – Lietuva išsyk galės įsitraukti į vaidybinio kino produkcijos gamybą. Iš tiesų, lūkesčiams pagrindo būta. Kaip parodė pirmosios sovietų okupacijos patirtis, tuokart valdžia demonstravo dėmesį net ir tokiam kultūros / meno / publicistikos paribiui kaip kinas. Žinoma, tokia sovietų laikysena taikyta visiems kultūrininkams (pvz., rašytojams, dailininkams²⁶⁸), tokia laikysena papirko ir nedidelę kino kūrėjų bendruomenę, kuri gana aktyviai įniko, nors ir ribotomis galimybėmis, bet vis tik, į kino gamybą²⁶⁹.

²⁶⁷ S. Uzdono laiškas LSSR Liaudies komisarų tarybai, Keleta minčių lietuviškų filmų klausimu, 1944 04 04, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 113, l. 10–14. Apie šį dokumentą pirmą kartą užsimena kino tyrinėtoja Anna Mikonis savo monografijoje. Žr. Mikonis, Anna, *Poetycki kinematograf. Nurt artystyczny w kine litewskim*, 2010, p. 13–14. Viso dokumento transkripcija. Žr. Priedai. Dokumentas Nr. 4.

²⁶⁸ Pvz., Jankevičiūtė, Giedrė, *Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m.*, dokumentas, 2011; Tamošaitis, Mindaugas, *Didysis apakimas. Lietuvių rašytojų kairėjimas 4-ajame XX a. dešimtmetyje*, 2010.

²⁶⁹ Nors oficialiai Lietuvos kronikinių-dokumentinių filmų studija buvo įkurta 1941 m. kovo 10 d., bet savo veiklą pradėjo 1940 m. susibūrusių filmininkų iniciatyva (ši aplinkybė išrašyta ir Uzdono laiške). Per trumpą laiką buvo sukurti 70 kino žurnalų numeriai, du muzikiniai dokumentiniai filmai: „Vilnius“, „Tarybų Lietuva dainuoja“ ir pagal specialųjį LKP (b) CK užsakymą, kelios kino „agitkos“. Antai Uzdonas ir Stasys Vainalavičius dokumentinius filmus kūrė ir tarpukario Nepriklausomoje Lietuvoje, ir SSRS okupacijos metais. Ar šie dokumentalistai dirbo nacistinės Vokietijos metais, sunku pasakyti. Pirminių šaltinių informacija ir kino darbuotojų atsiminimai labai prieštaringi. Žinios apie Lietuvos kino studijos darbą, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 170, l. 114–115; Lietuvos kronikinių-dokumentinių kino filmų studijos direktoriaus ataskaita VKP (b) CK Lietuvos biuro pirmininkui Suslovui, Докладная записка о положении на Литовской Республиканской студии кино-хроники, 1945 11 26, RGASPI, f. 597, ap. 1, b. 16, l. 87; Mikalauskas, Vytautas, *Kinas Lietuvoje. Nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*, 1999, l. 343.

Naivus Uzdono požiūris atsiskleidė ne tik pristatant kino gamybos viziją, bet ir įsivaizduojant Lietuvos, kaip aneksuotos valstybės, galimybes: „Tuo būdu turi gimti ir Lietuvos vaidybinių filmų ateljė – vaidybinių filmų studija. Laukti, kol iš Maskvos ateis iniciatyva yra beprasmis dalykas, nes iš Maskvos Lietuva yra per maža ir per toli.“²⁷⁰ Kaip žinia, Lietuva nepasirodė per toli, o Uzdono mintims nebuvo lemta išsipildyti: pačiam režisieriui vaidybinio kino „statyboje“ nebuvo leista dalyvauti, o galimybės savarankiškai kurti vaidybinių kiną sovietų Lietuvai teko laukti ilgiau nei dešimtmetį. Iki tol Lietuvoje buvo kuriamas / gaminamas tik dokumentinis kinas.

Šiuos procesus nulėmė keletas aplinkybių. Esant menkam kino tinklo pajėgumui, nebuvo tikslinga eikvoti jėgų srityje, kurios funkcionavimui užtikrinti reikėjo nemažai pastangų ir laiko. Kaip jau buvo minėta, sovietinės ideologijos sklaidai buvo parankesnės lankstesnės priemonės, ir šioje perspektyvoje dokumentinis kinas šiam, pirminiam, tikslui patenkinti buvo tinkamesnis ne tik dėl menamo dokumentalumo, bet ir dėl to, kad šioji sritis reikalavo mažesnio technologinio pajėgumo, pinigų. Kita vertus, kaip matysime, užmanymų kurti vaidybinių kiną buvo. Tačiau dėl menko SSRS kino industrijos pajėgumo, stingant galimybių patenkinti net paties centro poreikius („filmastygis“), naujai okupuotoms Baltijos šalims bandyta primesti bendrą Pabaltijo kino gamybos modelį su centru Rygoje, greta to įtraukiant esamas vietines pajėgas (aktorius, periferinių kino profesijų atstovus: dailininkus, asistentus ir t. t.) kurti vietinei auditorijai pritaikyti socrealizmo adeptai (pvz., filmas „Marytė“, rež. Vera Strojėva, 1947).

Pirmosios žinios apie siekius kurti vaidybinių kiną pasirodo jau minėtame 1948 m. LKP CK biuro posėdžio protokole. Iš jo matyti, jog vaidybinio kino kūrimas laikytas nemenku iššūkiu, reikalavusiu nuovokos ir organizacinių pastangų. Lietuva nelabai turėjusi patirties šioje srityje, nelabai būta ir supratimo, kaipgi tą vaidybinių kiną reikėtų kurti – kaip ir kino tinklo diegtyje, taip ir kino gamybos reikaluose reikėta stiprinti šios meninės raiškos padėtį bendruose kultūros procesuose. Vaidybinio kino gamyba / kūryba buvo

²⁷⁰ *Op. cit.*, f. R-754, ap. 4, b. 113, l. 10–14.

kultūrinio prestižo, pajėgumo simbolis, galėjęs kurstyti ir šiokias tokias periferines ambicijas.

Nors istoriografijoje lyg ir sutariama, jog lietuvių partinis elitas, su tam tikromis išlygomis, nelabai suprato meno²⁷¹, bet čia reikėtų paminėti vieną svarbią aplinkybę, susijusią su jau minėtąja Michalina. Ši „valdinga, linkusi tave palenkti ir įpareigoti“²⁷² moteris, savo lojalumą bei gebėjimus Komunistų partijai pademonstravo dar prieškarui. Jos nevienareikšmis vaidmuo ir įtaka kairėjantiems lietuvių intelektualams (jų šnipinėjimas, verbavimas, informacijos apie jų nuotaikas, pažiūras perdavimas LKP CK²⁷³), užmegztos neformalios pažintys leido ne tik pateisinti Sniečkaus anuometinį pasirinkimą, bet ir kartoti jį sovietų valdžiai įsitvirtinus.

Prieškariu stipriosios savybės buvo ne tik Meškauskienės organizaciniai gebėjimai, bet ir kultūrinis nuovokumas: gimnazijos laikais ji bičiuliavosi su būsimaisiais rašytojais (mokydamasi Marijampolės gimnazijoje susipažino su Vytu Montvila, Kaziu Boruta, Antanu Venclova), vadinasi, turėjo šiokius tokius literatūrinius orientyrus, studijavo teisę Lietuvos universitete (buvo ir Sofijos Kymantaitės–Čiurlionienės mokinė). Buvusi kalinė²⁷⁴, studentė (netrukus Meškauskienė vėl įstoja į Lietuvos universitetą, tik šįsyk į Humanitarinį fakultetą), nutuokianti apie literatūrą, LKP ji tapo gera

²⁷¹ Antanaitis, Kastytis, *Lietuviškoji sovietinė nomenklatūra*, Vilnius, 1998, p. 71.

²⁷² Girdzijauskaitė, Audronė, *Aleksandra ir Michalina. Dvi moteri*, in: *Šiaurės Atėnai*, 2011 05 06, [interaktyvi prieiga] <http://www.satenai.lt/?p=9093>, žiūrėta 2013 08 26.

²⁷³ „Norėjau pajust mūsų pažangiųjų ar net tų politiškai abejingų inteligentų nuotaikas, iš jų pačių išgirst, kaip jie vieni kitus traktuoja, kaip šitie neutraliai vertina mūsų įžymiuosius meno, kultūros ir mokslo veikėjus. Per tokius pokalbius aiškėjo jų požiūris į susidariusią Lietuvoje vidaus situaciją ir tarptautinę padėtį“, – prisiminimais dalijosi Michalina.

Palaiapsniui mezgamas pažinčių tinklas bei asmeniniai Meškauskienės gebėjimai netruko pasireikšti apčiuopiamiems rezultatams: jos dėka suburiami trumpalaikio periodinio leidinio *Literatūra* (1937 m.) aktyvieji (negana to, ji tampa faktine *Literatūros* redaktore), o jos surinkta informacija ir ryšiai gelbsti suburiant intelektualus pirmosios sovietų okupacijos metu ir pajungiant juos Sovietų Sąjungos deleguotai veiklai. Darbą su kultūros veikėjas ji tęsia 1940–1941 m. tapdama Meno reikalų valdybos (darinio, atsakingo už kultūros lauko koordinavimą) viršininke. Meškauskienė, Michalina, *Ateities viltys*, Vilnius, 1978, p. 130; Žukas, Vladas, *Kostas Korsakas: prisiminimai*, 2005, p. 83–84; remtasi Tamošaitis, Mindaugas, *op. cit.*, p. 117.

²⁷⁴ Meškauskienė į Komunistų partiją įsilieja netrukus po to, kai buvo paleista iš kalėjimo 1936 m. (kaip aktyvi kairuoliškų pažiūrų aktyvistė (eserė), nuteista už antivalstybinę veiklą).

kandidatūra siekiant didinti savą įtaką menkai pažįstamiems „minkštakūniams inteligentėliams“²⁷⁵.

Šiokia tokia „meninė uoslė“ bei užmegztos neformalios pažintys Michalinai pravertė ir pokariu – ji tapo ilgamete Sniečkaus patarėja kultūros klausimais, savos „akys ir ausys“. Šioji aplinkybė svarbi suprantant, jog antrosios sovietų okupacijos metu, kinui dar netapus tuometinių LSSR ideologų beigi kultūrininkų dėmesio verta raiška, spaudžiant SSRS direktyviniams nurodymams, reikėta žmogaus, galinčio suvaldyti pakrikusius procesus bei įtvirtinti naujos meninės raiškos statusą. Pirmajam LSSR kinematografijos ministru Brašiškiui nesugebėjus susitvarkyti, reikėta patikimo, organizacinius gebėjimus turinčio žmogaus be skrupulų. Vėlgi kaip ir prieškarui, taip ir dabar, puikiausia kandidatūra – Meškauskienė, kurios padėtis, bičiulystė ir ryšiai užtikrino galimybes suburti gerai pažintus meno veikėjus:

„Kai kam gali atrodyti, lyg aš perduo savo vaidmenį darbe su inteligentais. Tačiau taip nėra. <...> Mano pažintys su mūsų kūrybiniais, mokslo bei švietimo darbuotojais iš tikro buvo įvairios ir gana plačios. Dėl šito ir pokario metais ne tik A. Sniečkus, bet ir kiti vadovaujantys draugai dažnai teiraudavosi, ką aš žinau apie tą ar kitą mūsų rašytoją, meno ir mokslo žmogų bei kurį anų metų veikėją. Ir tai buvo visai natūralu. Bet žinoma, buvo tariamasi ir su kitais pažangiais kultūros darbuotojais.“²⁷⁶

Meškauskienės „nutuokimas“ gelbėjo ne tik apsisprendžiant, su kuo verta dirbti, kaip pasielgti su vienu ar kitu kūrėju, bet ir padėjo suburti kultūros veikėjus kino kūrimui ir kino procesų vystymui, įtikinant juos, jog ši nauja meninė raiška verta dėmesio. Todėl nenuostabu, jog žmonių ieškota tarp daugiau ar mažiau pažįstamų menininkų. Romualdas Juknevičius, Augustinas Gričius, Juozas Baltušis tapo pirmaisiais, ideologiškai patikrintais, nedaug, bet šiek tiek išmanančiais vaidybinio kino specifika, kurie patirties sėmėsi Lietuvoje reziduojančių kitų SSRS kino studijų kūrybinėse grupėse.

²⁷⁵ „Man gerai pasisekė – išpuolė didelė laimė, galima sakyti, pavyko išeiti gerą mokyklą, nes darbu tarp inteligentijos vadovavo patys CK sekretoriai. Pradžioje J. Garelis, K. Didžiulis, paskui Adomas I. Meskupas, CK narys Vladas Niunka, o vėliau ir pats Matas Antanas Sniečkus. Jie įvairiais laiko tarpais susitikinėjo su manimi, patarinėjo, barė, guodė, mokė“, – atsimena ilgametė kinematografijos ministrė. Meškauskienė, Michalina, *Tolimi artimi metai*, 1979, p. 137.

²⁷⁶ Meškauskienė, Michalina, *Neblėstanti jų šviesa*, Vilnius, 1984, p. 105–106.

Tačiau pilnavertė kino gamyba prasideda tik įkūrus vaidybinio kino gamybos skyrių, o iki tol didžiausio sovietų Lietuvos uždavinio kino gamybos srityje būta dokumentinio kino produkcijos, galėjusi patenkinti sovietinės „tikrovės statybos“ vizualizaciją.

2.1. Kino studijos darbuotojų branduolio formavimas

SSRS reokupavus Lietuvą, kino kūrėjų iniciatyvos scenarijus kartojasi. Kaip ir pirmosios okupacijos metais, taip ir antrosios, nelaukdami centro direktyvų, nedidelis būrelis filmininkų kino gamybos atstatymo darbų imasi patys. Kaip atsimena vienas dar pokario laikų Kino studijos darbuotojas, dokumentinio kino režisierius Henrikas Mikalauskas, šios kuopelės dalyviai ne itin noriai pasakojosi apie pirmąsias sovietų okupacijos dienas (kaip ten viskas buvo), bet šį bei tą jam pavyko sužinoti:

„Uzdonas, Vainalavičius, Buivydas, ir kas ketvirtas <...> Gal tas Krasauskas <...>. Tai vos tik vokiečiai pasitraukė ir užėjo rusai, Kaune buvo paskirtas karo komendantas. Jie keturi nuėjo pas karo komendantą ir, sako, visa laimė, kad papuolė toks komendantas, kuris ir pats buvo kino fanatikas. Kai jie prisistatė, kad yra kino operatoriai, žino, kur yra daug kino aparatūros, kad ji nebūtų išmesta ar pavogta, ir norėtų ją surinkti bei įrengti Kino kronikos studiją. Žino pastatą Kaune, Kęstučio gatvėje.“²⁷⁷

Oficialios Kino studijos įkūrimo datos šiek tiek teko palaukti, bet panašu, kad karo komendantą pavyko įtikinti, nes netrukus kaip periferinis SSRS Centrinės dokumentinių kino filmų studijos padalinys įkuriamas Kauno korespondentų punktas. O štai jau 1945 m. vasario 3 d. įsakymu Kino studijos veikla atnaujinama ne tik Kaune, bet ir visose Baltijos šalyse²⁷⁸. 1946 m., reformavus kino sistemą ir įvykus galutinei sovietų Lietuvos kino reikalų administracinio lauko centralizacijai, Kino studija tampa pavaldi LSSR Kinematografijos ministerijai ir netrukus, praplečiant funkcijas, pavadinama Lietuvos kronikinių-dokumentinių filmų studija. 1949 m. po ilgų derybų ir

²⁷⁷ Pokalbis su Henriku Mikalausku, 2012 07 23.

²⁷⁸ SSRS Liaudies Komisarų pirmininko pavaduotojo V. Molotovo nurodymas, LCVA, R-754, ap. 4, b. 324, l. 48.

tinkamų patalpų paieškų, Kino studija iš Kauno perkeliama į Vilnių, Kaune paliekant studijai pavaldų Kino korespondencijos padalinį.

Pirmasis Kino studijos direktoriaus pareigybę užima Petras Kežinaitis (iki 1946 m.), netrukus jis pakeičiamas Masalskiu, šis – iš SSRS atsiųstais valdininkais: Pavličenko, kurį keičia V. Vasilenko, o pastarąjį V. Talpa. Po užtrukusių tinkamo kandidato paieškų direktoriaus pareigoms užimti, pirmasis, ilgesnį laiką šias pareigas vykdęs Ignas Piktorna (1949–1957 m.). Šio žmogaus atėjimas sutapo su Kino studijos aiškesnės struktūros formavimusi: be administracijos, glaudžiasi reziduojančios vaidybinių filmų kūrimo grupės (režisieriai, operatoriai, jų asistentai, redaktoriai, filmų direktorius), aplink kurias spiečiasi pagalbinis personalas (dekoracijų ir technikos priemonių cechai: dekoracijų, kostiumų, kombinuotų / iliuzinių kadro dalininkai, grimuotojai, butaforijų kūrėjai ir t. t.). Kino studijoje nuolat veikė cechai, turėję patenkinti vietinės reikšmės dokumentinio kino gamybos ir filmų garsinimo poreikius, t. y. kino kronikos gamybos (režisieriai, operatoriai, jų asistentai, administratoriai ir direktoriai), juostos apdirbimo (kino laboratorija), montažo, garso, apšvietimo, filmų įgarsinimo / dubliavimo, kino įrangos / technikos cechai²⁷⁹.

Nors pradžioje ieškota lietuvių, galinčių dirbti Kino studijoje²⁸⁰, tačiau palaipsniui „kuopiant“ ideologiškai nepatikimus darbuotojus, ir taip menkas lietuvių, dirbusių Kino studijoje, sąrašas mažėjo. Kadro patikimumo tikrinimas, padaręs įtaką ne vieno žmogaus likimui, buvo vykdomas keliais pliūpsniais: 1945, 1948 ir 1950–1951 m. Anksčiausiojo (1945) etapo metu, vienas iš pirmųjų krito kino gamybos atstatymo iniciatyvinės kuopelės narys, operatorius Stasys Vainalavičius: „Apkaltintas filmavęs antisovietinio pobūdžio kino kronikas bei per 1941–ųjų Birželio sukilimą dirbęs Kauno

²⁷⁹ Struktūra rekonstruota remiantis kino studijos pareigybių tvirtinimo sąrašais. Žr. LLMA, f. 29, ap. 1, b. 12, l. 118–120; l. 167–172.

²⁸⁰ Antai apie 1948 m. Uzdonas sudaro galimų darbuotojų sąrašą (daugiau nei 40). Kiek iš jų buvo leista dirbti Kino studijoje – sunku pasakyti, bet šis dokumentas suteikia vertingų žinių apie žmones, kurie dirbo kino srityje Lietuvos Nepriklausomybės laikotarpiu. Žr. Sąrašas asmenų, galinčių dirbti lietuviškoje kinematografijoje ir mokančių lietuvių kalbą, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 21, l. 278–280.

policijos viršininko vairuotoju, buvo nuteistas šešeriems metams lagerio.²⁸¹ Pasak paties Vainalavičiaus, jį kaip neparankų žmogų 1945 m. karjeristai ir pavyduoliai įdavė saugumui. Ši aplinkybė gana įtikinama, nes tik atkūrus kino studiją į ją palaipsniui siunčiami prityrę sovietų Rusijos, Ukrainos, Baltarusijos kino darbuotojai ir kūrėjai. O tai tik stiprino trintį tarp vietinių kino „senbuvų“ ir naujųjų atvykėlių, bei kurstė ir taip įtarumo prisotintą atmosferą²⁸².

Antroji darbuotojų atsikratymo kampanija, kaip jau buvo minėta, Kino studijos administraciją palietė 1948 m. po padidėjusio LSSR nomenklatūros rūpinimosi kino reikalais (Vaclovo Vareikio suėmimas, redaktoriaus ir skyriaus vedėjo atleidimai). Na, o trečiasis kadrų valyvas vyko 1950–1951 m. Šis pakartotinis ideologinio budrumo, nukreipto prieš įtarimą keliančius asmenis, atvejis, žinoma, sietinas su 1948 m. visoje SSRS vykusia kadrų valymo kampanija, kuri, pasak Vytauto Tininio, į Lietuvą atvilnija 1950 m.²⁸³. Uolus kino srities darbuotojų tikrinimas tiek centre, tiek periferinio pavaldumo

²⁸¹ Geležienė, Audronė, Dokumentinio kino pradininkas Stasys Vainalavičius, in: *XXI amžius*, [ineraktyvi prieiga] http://www.xxiamzius.lt/archyvas/xxiamzius/20011003/susi_01.html, žiūrėta 2013 09 10.

²⁸² Apie tokias kino studijoje buvusias nuotaikas papasakoja iškalbingas tų pačių metų (1945) dokumentas, LKP (b) CK Kultūros ir švietimo Agitacijos ir propagandos skyriaus inspektoriaus pažyma, kurioje suminėti įtarimą keliantys asmenys bei apibūdinta tuometinė kino studijoje tvyrojusi atmosfera: „Taip pat nekelia pasitikėjimo ir administratoriaus Ratkevičiaus asmenybė, kuris 1940 m. (t. y. iki tarybų valdžios Lietuvoje) vadovavo Kauno kino teatrams. Dabar gi, kalbėdamas su kino studijos darbuotojais, dažnai pasako, kad jis savo laiku buvo „Kauno kinematografijos karalius“, per ne lyg jau dažnai vartoja tokius žodžius kaip „pas jus, sovietus“, „pas rusus“ ir t. t. Arba buvo priimti į darbą, saugoti kronikos kino studijos penki įtartini žmonės, įtartini net savo išvaizda. Kaip pasakoja drg. Belova, jai pasirodė, kad jie taip įtartinai atrodė, jog jai susidarė įspūdis, kad jie atsirado arba iš miško, arba iš Vokietijos. Pakankamai ilgą laiką šie darbuotojai negavo atlyginimo ir maisto kortelių, matyt, dėl to, kad neturėjo dokumentų ir nenorėjo, kad jų vardai figūruotų sąrašuose. Po tam tikro laiko, jie Ratkevičiui padedant, gavo pažymas iš darbovietės, t. y. iš kino kronikos studijos. Vienas iš jų norėjo studijoje budėti išskirtinai tik nakties metu. Arba jis užsiėmė kažkokiais įtartinais reikalais, arba vengė susitikimų, kad nebūtų atpažintas kino studijos lankytoju, arba norėjo turėti laisvą dienos laiką spekuliacijoms.

Keista jai pasirodė ir tai, kad kai kurie iš šių asmenų puikiai groja pianinu Betchoveno ir kitų kompozitorių arijas.

Operatorė Popova pasakojė Belovai, kad kartą būdama kino studijos kieme vėl vakarą, ji išgirdo įtartinus garsus: nuo palėpės ją pasiekė Morzės abėcėlės garsai, ko gero kažkas dirbo radijo transliuotoju. Išsigandusi drg. Popova bandė sukurti įspūdį, jog kieme ji ne viena ir garsiai pradėjo kalbėti, po to tuoj pat bidenimas baigėsi.

Pas drg. Belova randas kino juosta, kurią, matyt, kažkas iš darbuotojų pamiršo, kadangi anksčiau tokių studijoje nebuvo. Užfilmuotos kažkokios žmonių grupės, vokiečiai varantys karo belaisvius, traukiniai ir t. t. Įdomu tai, kad kai drg. Belova šitą juostą uždarė rašomojo stalo stalčiuje, juosta buvo pavogta ir ją pavyko atrasti paslėptą tarp kitų filmų. Galutinai įsitikinus, kad juostoje gali būti įdomi medžiaga, drg. Belova pažadėjo paruošti ir įteikti ją saugumo organams.“ Справка о работе студии Литовской кинохроники, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 329, l. 60.

²⁸³ Tininis, Vytautas, *Sniečkus...*, op. cit., p. 86–87.

šalyse praktiškai sutapo: pradėtas 1949 m., o baigtas 1950 m., kuomet apėmė tiek aukščiausiąją SSRS ministerijos vadovybę, tiek jai pavaldžių institucijų administracijos branduolius²⁸⁴. O Lietuvoje ši įtarumo banga iš dalies tepalietė LSSR Kinematografijos ministerijos struktūros nomenklatūrą, kurios branduolį jau sudarė neabejotino lojalumo naujai santvarkai žmonės, ir didesnę įtaką padarė Kino studijos darbuotojams. Akivaizdu, jog kadru atsikratymo kampanijos trečiojo etapo priežastys slypėjo sisteminiuose pokyčiuose, nulemtuose centro ir periferijos įtampos, kuri sąlygojo, viena vertus, tų pokyčių vėlavimą, kita vertus, persidengimą. Todėl Lietuvos kino nomenklatūros branduolys „iškuoptas“ buvo metais anksčiau, atliepian LSSR pirmųjų pokario metų valdymo realijas, ir dabar didžiausias dėmesys krypo į Kino studijos darbuotojų patikimumą.

Pirmosios vietinės direktyvos, kuria skatintas budrumas pavaldžiuose skyriuose, pasirodymas (1950 m. gegužės 17 d.²⁸⁵) beveik sutapo su Kino studijoje dirbusių žmonių likimų, kurie buvo apspręsti tų pačių metų žiemą, posūkiams. Apie tai byloja išlikęs Kino studijos pirminės partinės organizacijos protokolas, kuriame studijos direktorius Piktorna apžvelgė įtarimą sukėlusius asmenis²⁸⁶, be to, apspręstas buvo ir paties kino gamybos iniciatoriaus,

²⁸⁴ 1950 m., argumentuojant politiniais ir dalykiniais motyvais, iš SSRS Kinematografijos ministerijos atleista 30 darbuotojų, iš Mokslinių tyrimų kino ir fotografijos instituto – 47 darbuotojai, iš Sverdlovskio mokslo populiarinimo ir mokomųjų filmų studijos – 30; atleisti Taškento, Ašchbado, Mosfilmo kino studijų direktoriai arba jų pavaduotojai, Lenfilmo kino kūrėjų šūsnis, kaltų ieškota VGIK'e, pakeistos Kazachstano, Baltarusijos vadovybės, čia atsikratyta apie pusę „senosios“ sudėties darbuotojų. Kaip matyti iš sąrašų, prisidengiant antisemitine kampanija įtarimai kelti ne tik žydiškosios etninės kilmės darbuotojams, bet vienu ypu atsikratyta ir tais asmenimis, kurie nieko bendra su ja neturėjo, bet dėl vienokių ar kitokių politinių motyvų buvo neparankūs. SSRS Kinematografijos Ministro pažyma VKP (b) CK sekretoriui Malenkovui, 1950 03 22, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 426, l. 8–15; SSRS Kinematografijos ministro Bolšakovo pažyma VKP (b) CK Agitacijos ir propagandos skyriaus vedėjo pavaduotojui V. Kružkovui, 1950 05 13, *op.cit.*, l. 16–19; Kružkovo raštas Malenkovui, 1950 05 22, *op. cit.*, l. 21–23.

²⁸⁵ Приказ Министра кинематографии Литовской ССР, № 68, О улучшении работы с кадрами в системе Министерства кинематографии Литовской ССР, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 77, l. 107–108.

²⁸⁶ „Studija gyvuoja nuo 1940 metų. Dėl kvalifikuotų kadru, nacionalinių kūrybinio sektoriaus ir technikos inžinierių darbuotojų trūkumo, ir iš dalies dėl nuolatinės studijos vadovybės kaitos į kino studiją prasibrovė atsitiktiniai žmonės ir net žmonės su tamsia praeitimi, pavyzdžiui montažo asistentas Tilgalė, kuris buvo nuteistas Tarybų valdžios organų. Ilgą laiką studijoje dirbo Žukauskas, kuris dirbo vokiečiams. Dabartiniu metu buvo įvykdytas kino studijos valymas nuo nepageidaujamų elementų – pavyzdžiui atleistas administratorius Dapkus, praityje fašistinės organizacijos narys, operatorius Uzdonas – praityje buržuazinio laikraščio redaktorius, kuris negali dirbti kino studijoje todėl, kad kino studija leidžia ideologinę produkciją.“ Протокол № 14, 1950 12 22, LYA, f. 4632, ap. 1, b. 1, l. 54.

lietuviškojo kino vizijos puoselėtojo Uzdono likimas – 1951 m. kino operatorius išstremiamas.

Versijų, kuo gi neįtikėjo Uzdonas, ne viena²⁸⁷. Kaip matyti iš Kino studijos pirminės partinės organizacijos protokolo, jo patikimumas susiūbavo dėl neva vykdytos veiklos tarpukario Lietuvoje leistame laikraštyje, tačiau labiau tikėtinas paaiškinimas yra kitas. Uzdono nepatikimumo priežastis atveria išsamus laikinai LSSR MGB ministro pareigas ėjusio pulkininko A. Leonovo specialus pranešimas Sniečkui, kuriame užfiksuotos ne tik praeities, bet ir esamos nuodėmės²⁸⁸. Ilgiausias kaltinimų sąrašas telkėsi ties Uzdono negebėjimu suvokti ir tinkamai dokumentiniame kine pavaizduoti „tarybinę tikrovę“: „Savame rate aiškindamas, kodėl jis filmuoja tokius kadrus, Uzdonas reiškė nepasitenkinimą Tarybų valdžia, niekino žemės ūkio kolektyvizaciją, piktinosi partijos ir vyriausybės politika.“²⁸⁹ Kaip matysime, nepaisant asmeninės laikysenos sovietų valdžios atžvilgiu, susivokti kokia gi turi būti „tarybinė ekraninė“ tikrovė sunku buvo net ir labiausiai prityrusiems dokumentinio kino meistrams, tačiau skirtingai nei Uzdono atveju, jų klaidos nebuvo palydėtos asmeniniais susidorojimais. Susidorojimo su Uzdonu šaknys slypėjo kiek giliau, tiksliau, aukščiau. Štai Tininiui, identifikavusiam „priešišku elementų“ paiešką sovietų Lietuvos nomenklatūroje, nulemtą jau minėtų 1948 m. pokyčių centre, didžiausią nuostabą sukėlė LSSR kinematografijos ministrės Meškauskienės pavardė, atsidūrusi tarp 32

²⁸⁷ Jau ankstyvuosiuose dokumentuose Uzdonas kaltintas spekuliacija, t. y. disponuojamos kino įrangos perpardavimu Kino studijai. *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 8, b. 329, l. 56–57.

Apie Uzdono apsukrumą pasakojo ir vėliau dirbę kino studijos darbuotojai. Antai kino operatorius Algimantas Mockus įsitikinęs, kad Uzdonas turėjo neformalių ryšių su aukščiausiais SSRS valdininkais – pvz., Antrojo pasaulinio karo metu išvogė / įsigijo didžiulę pašto kolekciją iš Lietuvos centrinio pašto, vėliau ją perpardavinėjo Maskvos juodojoje rinkoje. Kolekcija susidomėjo aistringas filatelistas Klementinas Vorošylovas, kuriam Uzdonas asmeniškai parūpino ne vieną retą radinį. Pokalbis su Algimantu Mockumi, 2012 08 20.

²⁸⁸ Uzdonas kaltintas tuo, kad dirbo kino operatoriumi ir režisieriumi nacistinės Vokietijos okupacijos metu, prisidėjo prie antisovietinių filmų kūrimo. Žr. L. e. LSSR MGB ministro pareigas plk. A. Leonovo spec. pranešimas LKP (b) CK pirmajam sekretoriui A. Sniečkui dėl kino operatoriaus S. Uzdono arešto, 1951 03 21, LYA, f. K-1, ap. 10, b. 134, l. 59–60, dokumentas publikuotas Tininis, Vytautas, *Komunistinio režimo įsitvirtinimas Lietuvoje ir jo nusikaltimai. Antroji sovietinė okupacija (1944–1953)*, 68 priedas, 2009, p. 290–291.

²⁸⁹ Uzdonas kaltintas sąmoningu sovietinės tikrovės iškreipimu filme „Repatriantas iš Belgijos“, taip pat kino žurnalo siužetuose, kuriuose pasakota apie kolektyvizaciją, gamybinius procesus, kolūkius ir tarybinius ūkius. Plačiau žr. *Ibid.*

politiškai nepatikimų žmonių: „Iš visų keisčiausia, kad į šį sąrašą pakliuvo sena Sniečkaus bendražygė, idėjinė komunistė Meškauskienė.“²⁹⁰ Prie ministrės pavardės atrandame štai tokį pašlijusio jos patikimumo priežasties paaiškinimą: „Buvusi liaudininkė, palaikė ryšius su L. Dovydėnu, K. Boruta, J. Vaišnoru, M. Kučinskaite, dokumentiniai filmai iškreipiantys tarybinę tikrovę.“²⁹¹ Tai, jog Meškauskienė kaltinta buvusi liaudininke, atliepė daugumai lipintas kaltinimų etiketes ir panašu, kad Sniečkui užstojus, mažai kas iš veikėjų dėl šios priežasties tenkentėjo, bet štai kompromatas, „filmai, iškreipiantys tikrovę“, turėjo būti taip pat pagrįstas – reikėjo atrasti kaltininką. Kaip ir galima nutuokti, šie poslinkiai aukščiausiajame valdininkijos lygmenyje sutapo su Uzdono ištrėmimu, kitaip tariant, kaltininkas buvo atrastas, o ministrė ir toliau tęsė darbus kino industrijos „statyboje“²⁹².

Palaispniui mažėjant vietinių profesionalų saujelei, didėja iš kitų Sovietų Sąjungos respublikų atsiųstųjų. Kino kūrėjai buvo „perkelti“ ne tik pačių iniciatyva (Lietuva buvo patraukli egzotika), bet ir „geruoju ar skandalingai išvaryti“²⁹³ iš įvairių Sovietų Sąjungos kino studijų. Lietuva, nepaisant nepažintos šalies patrauklumo, profesine prasme vis dėlto buvo tolimas užkampis.

Didžiąją dalį šių naujakurių sudarė prityrę karo operatoriai, „frontininkai“, patirties sėmęsi ne tik fiksuodami Antrojo pasaulinio karo Raudonosios armijos veiksmus, jos pergalingus žygius²⁹⁴, bet ir dirbę įvairiose SSRS kino

²⁹⁰ Tininis Vytautas, *Sniečkus...*, *op. cit.*, p. 88.

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 87.

²⁹² Nors Uzdono tremties laikas sutrumpintas perpus (vietoj 8 metų jis kalėjo 4-erius, į Lietuvą sugrįžta 1955 m.), bet kaip ir dauguma kalėjusiųjų, taikant apribojimus profesinėje veikloje, buvo nurašytas į visuomenės paribius. Štai 1955 m. bando įsidarbinti Kino studijoje, bet dėl draudimo gyventi Vilniuje (leidimas neišduotas), Uzdonas jau niekada nebegalėjo dalyvauti profesionaliojoje kino kūryboje. Net ir tada, kai prie ribotų aplinkybių atrado saviraiškos galimybes (1957 m. Kaune jis įkuria pirmąją sovietų Lietuvoje kino mėgėjų studiją „Banga“), puoselėjo neįtikėtinas kūrybines vizijas (bando inicijuoti kino studijos esperanto kalba įkūrimą Lietuvoje), visuomet buvo saugumo struktūrų stebėjimo taikiklyje. Tą liudija 1965 m. LSSR KGB Kauno miesto skyriaus pažyma apie mėgėjiško kino studiją „Banga“, kurioje aprašoma Uzdono laikysena sovietų santvarkos atžvilgiu, 1965 08 09, LYA, f. K-41, ap. 1, b. 637, l. 22-29, [interaktyvi prieiga] <http://www.kgbveikla.lt/docs/show/1697/from:658>, žiūrėta 2013 10 05.

Apie negalėjimą įsidarbinti žr. Lietuvos kino studijos direktoriaus Igno Piktornos pažyma apie Uzdono įdarbinimą kino studijoje, 1955 08 10, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 83, l. 94.

²⁹³ Gricius, Jonas, *Prisiminimai*, 2009, p. 94.

²⁹⁴ Dalis atvykusiųjų dirbti į Lietuvą ją „pamilo“ po čia atliktų Raudonosios armijos manevrų Antrojo pasaulinio karo metu.

studijose. Pavyzdžiui, žymūs karo kino operatoriai Borisas Sokolovas, Moisėjus Segalis iki Kino studijos Lietuvoje dirbo Centrinėje dokumentinių filmų studijoje Maskvoje, Natanas Liubošicas, Petras Kalabuchovas – Baltarusijos kino studijoje, Antonas Polikevičius, Michailas Čerkezešvili, Georgijus Chnkojanas – Gruzijoje ir t. t.²⁹⁵ Šie kino žmonės ne tik kūrė dokumentinę kino produkciją, bet ir tapo profesionaliais mažiau prityrusių arba visai patyrimo neturinčių lietuvių mokytojais. Būtent šie „frontininkai“ (jų gretose buvo ir būsimas dokumentinio kino kūrėjas Viktoras Starošas) tapo pagrindiniu kūrybiniu Kino studijos branduoliu iki pat 6 deš. vidurio. Pasikeitus sociopolitinėms aplinkybėms (Berijos politikos išdava – „nacionalinių kadru“ politika, kadru lietuvinimas), eizėjant profesiniam „internacionalumo“ poreikiui, dauguma kino kūrėjų sugrįžta į buvusias darbovietes, o likusi saujelė lieka dirbti dokumentinio kino paraštėse (kūrė užsakomuosius ir mokslo populiarinimo filmus). Vėliau įvykusį šių kūrėjų atotrūkį nuo kino procesų epicentro lėmė ne tik tautinės įtampos (lietuvių–rusai), profesinis atsilikimas (atsirado jaunesnių ir gabesnių), bet ir tai, jog dokumentalistai paprastai sudarė ir Kino studijos pirminės partinės organizacijos branduolį. Šioji aplinkybė vaidybinio kino režisieriams leido, viena vertus, patiems atsiritoti nuo ideologinės kontrolės (kad ir formalios, labiau išorinės nei esminės), kita vertus, nuo kūrybinių procesų atriboti ideologiškai angažuotus réksnius. Pasak Voldemaro Klumbio, pastebėjusio partinių ir nepartinių įtampas, „tapusieji partijos nariais, bent jau postalininio inteligentų traukimo į partiją laikais, gana greitai pakildavo ir socialinio statuso laiptais, kas neabejotinai taip pat prisidėdavo prie nutolimo nuo likusių nepartinių“²⁹⁶. Nors Kino studijos „naujakuriai“ taip ir nepakilo kūrybinės hierarchijos laiptais, tačiau partinių ir nepartinių skirtis buvo svarbi formuojantis „kūrybiniam rateliams“. Pastarąją aplinkybę gana išsamiai

²⁹⁵ Detali atvykusiųjų rekonstrukcija atlikta žurnalisto Laimono Tapino disertacijoje, žr. *История кинопублицистики Литовской ССР (1947–1975)*, 1978, p. 13.

²⁹⁶ Klumbys, Valdemaras, *Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu*, daktaro disertacija, 2009, p. 40.

atsimena tuo metu buvęs jaunas „nacionalinis kadras“ kino operatorius Jonas Gričius:

„Partinėse susirinkimų darbotvarkėse labai retai būdavo numatyta svarstyti kokius nors gamybinius ar kūrybinius LKS reikalus <...> Kalbama buvo tik rusiškai, nors susirinkimuose dalyvaujantys keli lietuviai rusiškai tais laikais suprato gana apytikriai. Nieko nuostabaus, kad iš instituto grįžę jauni, studentiški iliuzijų dar neatsikratę, aukštuosius kinematografinius mokslus pakramtę, ambicijų neslepiančios lietuvaičiai erzino ir taip jau suirzusius senbūvius.

Pamenu tik vieną partorganizacijos susirinkimą, kuriame aistringai buvo svarstomi studijos reikalai – 1958 m. beveik vienu metu buvo pradėti filmuoti trys vaidybiniai filmai <...>. Nei vienoje grupėje nebuvo senbuvų. Toks faktas negalėjo neužkliūti partorganizacijai. Nacionalizmas! <...> O visų tų aistrų rezultatas kolektyvinis senbuvų skundas direktyviniams organams. <...> Visos aistros tuo ir baigėsi. Tiesą sakant ne visai baigėsi. Kai kurie senbuviai vienu ar kitu būdu – įtikėdami, prašydami, pasitaikė ir smulkaus šantažo atvejų – įkalbinėjo jaunuosius vaidybininkus bendradarbiauti.

Neprisimenu atvejo, kada tos pastangos būtų apsilvainikavusios.²⁹⁷

Iš tiesų „senbuvų“ nuoskaudoms pagrindo būta: slapta puoselėtos viltys, jog įkūrus vaidybinių filmų gamybos poskyrį atsivers galimybė šioje srityje išbandyti kūrybines jėgas, palaipsniui gęsta:

[Kino studijos dokumentinių filmų režisierius Maciulečius]: „Teisūs draugai. Reikia atvirai pasakyti, kad kolektyve jaučiasi nuoskauda. Tai kolektyvas, kuris svajojo apie vadybinį kinematografą. Dabar mūsų studija vaidybinių. Juk galima buvo surinkti žmones ir paklausti ties kuo draugai nori dirbti. Šito nėra.“

[LSSR kultūros ministro pavaduotoja Meškauskienė]: „Visi nori mesti kroniką ir išeiti į vaidybinių kiną. Bet kol kas tokios galimybės nėra, reikia dirbti kronikoje.“²⁹⁸

Taigi lūžinis Kino studijos darbuotojų, kūrėjų branduolio formavimo etapas, be jokios abejonės, sietinas su lietuvių profesionaliosios kino kūrėjų kartos rengimu ir atėjimu. Rūpestis dėl kino reikalų palaipsniui sąlygojo ir nuovoką, jog norint kurti vaidybinių kiną čia, Lietuvoje, reikėta ne tik technologinės bazės, bet ir vietinių profesionalų, galinčių jį kurti.

Nors įprasta manyti, jog lietuvių kino kūrėjų parengimas yra susijęs su postalininiu laikotarpiu, tačiau pirmosios žinios apie tai kur kas ankstesnės.

²⁹⁷ Gričius, Jonas, *Prisiminimai*, 2009, p. 95–96.

²⁹⁸ Протокол заседания с работниками цеха кинохроники Литовской киностудии, 1956 03 17, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 149, l. 19, 22.

Antai tarp pirmųjų, pokariu įstojusių į Visasąjunginį kinematografijos institutą (*Всесоюзный государственный институт кинематографии*, VGIK'as – jame ruošti režisieriai, operatoriai, scenaristai, ekonomistai / filmų direktoriai), buvo operatorius Jonas Gričius (mokėsi 1948–1953), scenaristas A. Vėšulas (mokėsi 1948–1953), režisierius, scenaristas Vytautas Žalakevičius (mokėsi 1951–1956 / 1957), režisierius, kino tyrinėtojas Vytautas Mikalauskas (mokėsi 1951–1956), redaktorė Irena Seleznovaitė (mokėsi 1951–1956)²⁹⁹. Planuojant būsimų studijų „vienetus“ VGIK'e, kartu Leningrado kino inžinerijos institute rūpinamasi ir technologinio personalo parengimu.

Kadangi tai būta visiškai naujos profesijos, susijusios ir su kūrybiniu, ir su technologiniu išprusimu, didžiausio sunkumo būta atrasti norinčiuosius ir įtikinti juos menkai girdėtos profesijos perspektyva. Tai, jog suvokimas apie tokią naują, bet perspektyvią profesiją buvo, nors tik kultūrinio ir nomenklatūrinio elito gretose, liudija kelių kino kūrėjų pasirinkimo aplinkybės. Būsimą kino operatorių Joną Gričių rinktis šį menkai išbandytą kelią paskatino jo tėvas Augustinas Gričius, turėjęs šioki tokį prityrimą kino aikštelėje (jis buvo filmo „Marytė“ scenarijaus konsultantas). Panašūs skatinamieji leitmotyvai pastūmėjo ir kino operatorių Donatą Pečiūrą, kurio tėvas, artimas Augustino bičiulis, Vytautas Pečiūra, stalinistiniu laikotarpiu užėmė gan įtakingas pareigas kultūros lauke (jis buvo Vyriausiosios meno reikalų valdybos viršininko pavaduotojas):

„Ir kai aš buvau jau kokioje aštuntoje ar devintoje, gal devintoje klasėje, mano tėvas pasikalbėjo su Gričium. Sako – sūnui reikia pradėti galvoti apie profesiją. Augustinas jam ir sako – mano sūnus išsirinko labai gerą profesiją, naują, negirdėtą – jis mokosi Maskvoje, yra toks kino institutas, VGIKas, ir jis mokosi operatorių fakultete. Sako – vyrui čia labai gera profesija. Nuo to viskas ir prasidėjo.“³⁰⁰

Žinoma, tokiu iš anksto numatyta, privilegijuota galimybe žinoti, sąlygota neformaliųjų ryšių, bendros kultūros politikos suvokimu, galėjo tenkintis tik vienetai. Pavyzdžiui, būsimą režisierių Marijoną Giedrį, kuriam artimesnės buvo teatro studijos, rinktis VGIK'ą, o ne GITIS'ą paakino LSSR Kultūros

²⁹⁹ Studijuojančių Valstybiniame kinematografijos institute sąrašas, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 17, l. 103.

³⁰⁰ Pokalbis su Jonu Gričiumi, 2012 06 31; pokalbis su Donatu Pečiūra, 2013 08 26.

ministerijos darbuotoja³⁰¹. Likusieji šios profesijos ėmėsi arba plėsdami savo pasaulėvoką (būsimi operatoriai dažniausiai domėjosi fotografija, režisieriai, scenaristai – literatūra), arba smalsumo paakinti, manding, atsitiktinai. Šiems išpūdį susidaryti ir žinių pasisemti apie naująją profesiją padėjo plati naujosios profesijos informacinė sklaida: straipsniai periodinėje spaudoje, specializuotos brošiūros, kino „reklaminiai rolikai“ netruko duoti apčiuopiamų rezultatų. Norinčiųjų imtis šios egzotinės profesijos kasmet daugėjo, o studijuojančiųjų Institute skaičius, žinoma, priklausė ir nuo planinės politikos.

Lietuvai kasmet buvo išskiriamos 2 vietos VGIK'e ir 2 vietos Leningrado kino inžinerijos institute, toks „vienetų“ išskyrimas reiškė užtikrintą būsimųjų kino kūrėjų ir darbuotojų priėmimą, kurį laidavo LSSR ministerijos (pradžioje Kinematografijos, vėliau Kultūros ministerijos) tarpininkavimas išskiriant „siuntimų“. Nors tokia pažyma palengvindavo įstojimą bendrame stojančiųjų sraute, bet tai nereiškė, jog žmogus, gavęs periferinį palaiminimą, būtinai įstos į Institutą – nors stojimo sąlygos buvo lengvesnės, tačiau jas, nors ir minimalias, vis dėlto reikėjo įveikti. Ne visiems pavyko įgyvendinti šį uždavinį – dažnai kliudė ne tik rusų kalbos nemokėjimas, bet ir prityrimo kino srityje nebuvimas. Siekiant objektyvesnės būsimųjų kino kūrėjų ir darbuotojų atrankos, 1956 m. LSSR Kultūros ministerijoje (kaip ir kitų periferinių šalių) įkurta speciali stojančiųjų į kino institutus atrankos komisija. Netrukus šis administracinis reglamentavimas papildytas dar vienu: norintiesiems įstoti į VGIK'ą privaloma 2 metų patirtis kino aikštelėje³⁰².

Studijos VGIK'e ne tik ugdė profesinį pasirengimą, plėtė kūrybinį akiratį, bet baigusiems šią sovietijoje prestižiškiausią ir vienintelę kino mokyklą, bent jau postalininiu laikotarpiu, atsivėrė didesnės galimybės įsitvirtinti kūrybinės hierarchijos viršūnėje. 7 deš. antrojoje pusėje baigusiems Institutą be didesnių skrupulų išsyk leista dirbti vaidybiniame kine: Mikalauskas savarankiškomis jėgomis (be sąjunginės pagalbos) režisuoja pirmą LKS filmą

³⁰¹ Pokalbis su Marijonu Giedriu, 2012 02 03.

³⁰² 7 deš. pradžioje profesinis pasirengimas papildytas dar viena galimybe. Pakankamai patirties kino aikštelėje turintiems sudarytos galimybės profesinį pasirengimą stiprinti dvejų metų režisūros ar scenarijų rašymo kursuose prie VGKI'o, šioji „kvalifikacinė“ galimybė vadinta Aukštaisiais režisūros ar scenarijų rašymo kursais.

„Žydrasis horizontas“ (1957), Žalakevičius kartu su Sovietų Rusijos / Baltarusijos kino režisierium Julijum Fogelmanu – „Kol nevėlu“ (1958). Netrukus jų gretas papildė kino operatorius Jonas Gričius (Lietuvos kino studijoje – LKS – nuo 1957), režisieriai Marijonas Giedrys (nuo 1959), Raimundas Vabalas (nuo 1960), kino operatorius ir dokumentinio kino režisierius Robertas Verba (nuo 1960), kino operatorius Donatas Pečiūra (nuo 1960). Be baigusiųjų VGIK'ą, LKS jau buvo susiformavęs šioks toks „savamokslių“ būrelis: čia jau ne pirmus metus darbavosi vienas iš pirmųjų lietuvių kino kūrėjų, filmų operatorius Algimantas Mockus (LKS nuo 1948), kino dailininkas, vėliau kino režisierius Arūnas Žebriūnas (nuo 1956), kino operatorius, režisierius Algirdas Araminas (nuo 1958). Taigi galimybės kurti užtikrino ne tik mokslai Institute, bet ir kūrybiniai, LKS įgyti, gebėjimai. Todėl ilgainiui „privilegiuota“ aplinkybė (studijos VGIK'e) darė kiek mažesnę įtaką kūrybinės hierarchijos sanklodai, vis didesnes pozicijas užėmė tie, kurių kūrybiniai pajėgumai sutartinai vertinti. 1956–1960 m. formuojasi pirmoji profesionalioji lietuvių kino kūrėjų karta, jos branduolys. Jo kūrimasis sutapo ir su kino studijos vadovybės kaita – 1957 m. po Igno Piktornos kino studijai vadovauja Meškauskienė, tačiau neilgai, nes 1958 m. Kinijos studijos direktoriaus pareigas užima Julius Lozoraitis, tapęs ilgamečiu kino studijos direktoriumi (iki 1978 m.³⁰³)

2.2. Dokumentinis kinas: nuo „altrealybės terpės“ kūrimo iki meno

Pagrindinių dokumentinio kino funkcijų būta (kaip ir kitų viešojo gyvenimo (re)prezentacinių priemonių) „tarybinės tikrovės“ mito palaikymo ir naujojo (praeties ar dabarties) vaizdinio steigties perkuriant / permontuojant esamą tikrovę, tik šįsyk kino juostos laikmenoje. Naujojo visuomenės vaizdinio steigties plačiai nagrinėjama Margaritos Matulytės tyrime, kuriame fotografijos funkcionavimo supratimas papildytas įvedant altrealybės sąvoką. Pasak

³⁰³ Iki tapdamas LKS direktoriumi, Lozoraitis dirbo LSSR Kultūros ministro kabinete Meno reikalų valdybos viršininko pavaduotoju, buvo atsakingas už teatro repertuaro reikalus. Tiesa, 1962–1964 m. jis pareigas palieka, šiuo trumpu laikotarpiu Kino studijai vadovauja Leopoldas Mykolaitis.

tyrinėtojos, vykdant radikalų visų sričių sovietizavimą, fotografija, kaip operatyvus, lengvai cenzūruojamas ir įtaigus „ginklas“, puikiai tiko propagandinę funkciją atlikti – „teisingai“ atspindėti sovietinį gyvenimą, t. y. sukurti ikonografinę altrealybės terpę³⁰⁴. Šieji altrealybės terpės kūrimo procesai kine buvo tapatūs stalininei kultūrai būdingiems uždaros visuomenės kūrimo bei jos palaikymo procesams. Pasak Rasos Čepaitienės, išryškinusios šią aplinkybę, uždaros visuomenės kūrimo procesais buvo siekiama ne tik ją transformuoti, bet ir visiškai naujai verbalizuoti ir vizualizuoti³⁰⁵. Kultūriniam laukui primestos funkcijos keitė ir dokumentinio kino sampratą. Viena vertus, dokumentinis kinas suteikia galimybę pirmapradei audiovizualinei išraiškai – kino juostos laikmenoje įrašyti, užfiksuoti, atgaivinti judantį tikrovės vaizdinį, kita vertus, šioji „spekulytyvi“ akimirka leido manipuliuoti „dokumentuotos“ kino tikrovės pajėgumu, mažai ką bendra turėjusiu su tikrove.

Pokariu dominavo suprimityvinta dokumentikos samprata, grįsta „laikraštine“, „katalogizuota“ prieiga. Šias sąvokas aktualina kino teoretikas Michailas Jampolskis, tiesa, kiek kitame kontekste, kalbėdamas apie ankstyvojo bolševikinės Rusijos laikotarpio sovietų kino kūrėjų, priklaususių LEF’ui (*Левый фронт искусства*, Kairysis menų frontas), laikyseną montažo atžvilgiu³⁰⁶. Dalis kino kūrėjų dokumentiniame kine atmetė tiesioginio ryšio su tikrove galimumą, o pirmenybę teikė archyvinės kino dokumentikos (įprastai vadinamos „kronika“) montažui: „Darbas su filmotekų medžiaga amžininkams atrodo kur kas didesnė dokumentiškumo garantija nei darbas su kinematografininką supančia tikrove.“³⁰⁷ Šiame kontekste svarbu ne tiek jau sukauptų vaizdinių integravimo faktas, bet kino dokumentikos konstravimas vadovaujantis laikraščio, kaip pagrindiniu teksto kūrimo, modeliu³⁰⁸. Šią „laikraščio modelio“ prieigą galima įprasminti mums susirūpinimą keliančiame

³⁰⁴ Matulytė, Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, 2011, Vilnius, p. 44.

³⁰⁵ Čepaitienė, Rasa, Sovietinės kultūros šaltiniai. Tarp futurizmo ir pesimizmo, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 52, 2009, p. 88.

³⁰⁶ XX a. 3 deš. antrojoje pusėje LEF’o atstovai bandė „atsikratyti montažo ir supriešinti medžiagą – kaip kažką, kas pirmapradiška ir fundamentalu, su kino forma kaip kažkuo, kas atsitinka, atėję iš šalies.“ Jampolskij, Michail, *Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos*, Vilnius, 2011, p. 227.

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 228.

³⁰⁸ *Op. cit.*, p. 229.

kontekste, pritaikant ją sovietų Lietuvoje vyravusiai lokaliai dokumentinei kino produkcijai³⁰⁹ kino žurnalams „Tarybų Lietuva“, iš jų „katalogo“ atrinktiems reportažams, papildžiusiems sąjunginio ekrano žurnalus. Tokio tipo dokumentika suprimityvinta ne tik konstravimo, bet ir jos funkcijų požiūriu. Pasak tuometinio LSSR Kinematografijos ministerijos revizoriaus Pivariūno, „<...> kino žurnalas yra toks pat aštrus bolševikinės propagandos ginklas, kaip ir spauda, ir kaip ir ji turi būti politiškai tikslingas.“³¹⁰

Kino dokumentika turėjo paklusti ideologinės erdvės reprezentavimo kanonui, t. y. sukonstruotos, surežisuotos, sukurtos tikrovės vizualizacija, kartoti ideologines klišes palaikant visuomenės ideologizacijos procesus³¹¹. Čia kino operatorius tampa įrankiu, kurio dėka fiksuojami svarbiausi politinės tikrovės įvykiai (pvz., tokie kariniai veiksmai, kaip Raudonosios armijos įžengimas³¹²), akistata su politine neišvengiamybe (rinkimai, demonstracijos, mitingai), menami ir esami socialiniai poslinkiai (kolektyvizacija, industrializacija). Užfiksuoti įvykiai atrankos būdu „katalogizuojami“ pagal iš anksto numatytus siužetus ir temas. Pavyzdžiui, „Tarybų Lietuva“ komplektuota keliais būdais: atskirų teminių siužetų rinkinys (nuo 2 iki 6, paprastai būdavo 4 teminiai siužetai) ir vienos temos reprezentacija, skirta

³⁰⁹ Pilnu pajėgumu Kino studija pradeda veikti 1946 m., kasmet išleisdama vidutiniškai 36 kino žurnalo numerius (vėliau šis skaičius didintas iki 42, o paskui sumažintas iki 36), 2–3 kino apybraižas (vėliau šis skaičius didėja iki 5).

³¹⁰ *Op. cit.*, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 52.

³¹¹ Tai, jog dokumentinio kino vaidmuo buvo tapatus sovietijoje egzistavusioms visuomenės informavimo priemonių (spauda, radijas), liudija išlikę skurdūs Glavlito aprašai, kuriuose dokumentika vertinta montažinių lapų skaičiumi (ir tik retais atvejais – juostos metražu). Glavlito darbuotojai dažniausiai filmų nežiūrėjo, o juos „skaitė“, remdamiesi montažiniais lapais (filmo ar žurnalo aprašymas pakadriui: vaizduojamas tas ir tas, kalba tas ir tas, daro tą ir tą, paraleliai išrašomas ir diktoriaus balsas). Iškalbingiausiai Kino studijos darbuotojų ir Glavlito „bendradarbiavimą“ iliustruojančiame dokumente atrandame ir dar vieną mintį, jog kinas kaip „tikrovės“ reprezentacija laikytas pavojingesne ir didesnio „rūpesčio, uolumo reikalaujančia priemone“. Kita vertus, nereikėtų pro pirštus praleisti ir asmeninės „apsidraudėliškos“ laikysenos kino medžiagos atžvilgiu (Glavlito cenzorių irgi būta žmonių!). Štai Kino studijos vyriausiasis redaktorius V. Petrauskas taip apibrėžia Glavlito darbuotojų laikyseną: „O aplamai cenzoriai stengiasi veikti pagal principą „kad tik kartais kas nors nenutiktų“, ir stengiasi uždrausti ir „nekalčiausius“ kadrus. Ir tik tada, kai kam nors (kine ar spaudoje) pavyksta „nelegaliai“ pratempti kokį nors jų „draudžiamą“ kadrą ar objektą, jis jau tampa „legalus“ ir „leidžiamas“.“ Lietuvos kino studijos raštas LSSR Kultūros ministerijos Kinematografijos Vyriausios valdybos viršininkui Gurskiui, LSSR Kultūros ministrui pavaduotojui J. Banaičiui, LKP CK kultūros skyriui dėl santykių su Glavlitu, 1954 07 10, LYA, f.1771, ap. 153, b. 6, l. 35–40, in: *Lietuvos kultūra sovietinės ..., op. cit.* p. 205.

³¹² Vienas iš pirmųjų pokario dokumentinio kino vaizdų buvo 1944 m. Viktoro Starošo nufilmuota medžiaga, panaudota teminiam kino žurnalui „Išlaisvinta Lietuva“.

įvykiui (pvz., rinkimams), sovietinės tikrovės palaikymo ritualui (demonstracijos, šventės, sukaktys) ar komunizmo statybą įprasminusiam asmeniui (rašytojui, nomenklatūriniam veikėjui, „mažam žmogui“: darbininkui, valstiečiui ir t. t.). Šių iš anksto numatytų atskirų teminių siužetų patvirtinimas turėjo užtikrinti nepajudinamą aktualijų masyvą³¹³. Kino operatorius teturėjo tinkamai nufilmuoti suplanuotą temą, kurią į vientisą žurnalą katalogizavo tam priskirtas režisierius ar montažo režisierius. Paradoksalu, bet režisieriaus Levo Kulešovo mintys, apibrėžiančios kino kūrėjo autorystės vietą dokumentiniame kine, tapo pranašiškos:

„Nevaidybinis filmas neturi demonstruoti subjektyvaus menininko įvykių išpūdzio, kokie teisingi bebūtų, jo menininko, įsitikinimai.

Kronika turi tiksliai demonstruoti įvykius, ir kronikos montažo formatą nulemia ne autorius, o medžiaga.“³¹⁴

Kulešovas nenumatė vieno, jog kino dokumentikoje (kronikoje) demonstruotus įvykius, procesus, žmones nulems ne autorius, ir net ne pati medžiaga, o kolektyvinis, o kartu ir „anoniminis“ tikrovės konstruotojas.

Iš pradžių Kino studijoje temos derintos atsitiktinai, dažnai nesilaikant iš anksto nustatyto plano (nelabai kam buvo kontroliuoti), bet jau minėtasis 1948 m. LKP (b) CK biuro susirūpinimas kino reikalais turėjo užkirsti kelią atsitiktiniam siužetinių temų parinkimui. Dėl nuolatinio piktinimosi neteisingu tikrovės vaizdavimu³¹⁵ dėmesys stiprintas ir rodomiems vaizdams. Todėl

³¹³ Būta tokių vadinamųjų „aktualijų masyvų“: 1) socialinės ir politinės temos; 2) pramonės atstatymas, 3) penkmečio plano įgyvendinimo kova; 4) jaunieji penkmečio kadrai; 5) žemės ūkis; 6) amatai 7) mokslas ir menas; 8) sveikatos apsauga; 9) Lietuvos žmonės; 10) sportas, žr. Studijos teminis planas žurnalo siužetams LYA, f. 1771. ap. 9, b. 446.

³¹⁴ Michail, Jampolskij, *op. cit.* p. 232.

³¹⁵ Čia galima paminėti keletą kino žurnalų kritikos pavyzdžių. Štai 1946 m. pažymoje, apžvelgiančioje agitacinį ir propagandinį darbą sovietų Lietuvoje, didžiausią pasipiktinimą kėlė šie „ideologinės“ linijos neatitinkantys faktai: „Visiškai neatitinka tarybinės statybos idėjų propagandos Lietuvoje kino žurnalai. Iš visų 13 išleistų į kino ekranus numerių yra tik vienas siužetas iš Lietuvos kaimo gyvenimo. Žemės reformos, valstiečių, gavusių žemes, įsikūrimo, žemės ūkio atsinaujinimo temos nuskriaustos. Keletą siužetų apie gamybą parodytos apolitiškai, pavyzdžiui, „stachanoviečiai“ pervadinti „aktyviais darbuotojais“. Žurnalai nepopuliarina socialistinių darbo formų, nerodo geriausių respublikos žmonių. Bet va sportiniai siužetai parodyti plačiai, o svarbiausia daugiaskaitiniai įvairių prezidiumų posėdžiai. Taip vadinamuose „oficialios“ medžiagos rodymuose kino kronikos veikėjai eina atviro prisitaikėliškumo [rus. *Подхалимства*] keliu, numeris iš numerio rodydami drg. Paleckį. Su leidžiamų kino kronikų tematiniais planais Lietuvos CK KP (b) nesusipažįsta.“ Ataskaitinis raštas

siekiant „palengvinti suvokimą“, kokia tikrovė turėtų būti reprezentuojama, kuriama, 1949 m. LSSR Kinematografijos ministerijoje įkurta speciali komisija kino žurnalams „priimti“, į kurios sudėtį įėjo Ministerijos branduolys, LKP CK (b) atstovas, LLKJS CK sekretorius, kitų menų kūrėjai bei įvairių žinybų pareigūnai³¹⁶. Šis „pagalbinis kolektyvas“ buvo lemiamas konstruojant ir koreguojant žurnalų turinį. Todėl pro vertintojų akis nepraslysdavo ir ideologinės, politinės programos neatitikimai, ir smulkesnės klaidos. Pavyzdžiui, 1949 m. žurnalo 5 numeris taisomas, trumpinamas siužeto fragmentas, kuriame sugautas nerimtas Sniečkaus elgesys („drg. Sniečkus prezidiumo užstalėje daro kažkokius nesuprantamus judesius“³¹⁷); 1949 m. 12 numeryje neįtiko scena, kurioje demonstruotas lietuvių svetingumas: [Žiugžda] „Iš esmės žurnalas neblogas, tik reikia išimti kadra, kuriame moteris ant stalo deda puodą. Jei jau rodyti lietuvių svetingumą, tai gausesnį, neapsiriboti vienu puodu.“³¹⁸ Tų pačių metų 15 numeryje demonstruoti žemės ūkio pasiekimai kritikuoti dėl neteisingo traktorių darbo laukuose parodymo (mechanizacijos)³¹⁹, o štai kitų, 1950 m. 7 numerio operatoriaus Tautrimo darbas linčiuotas dėl reprezentuotos miško pramonės nepažangos:

VKP (b) biuro pirmininkui V. Šerbakovui, Apie propagandinio ir ideologinio darbo būklę, RGASPI, 1946, f. 597, ap. 1, b. 23.

Panašių priekaištų atrandame ir kitoje pažymoje: „Ideologinis ir meninis lygis jų [filmų] ne itin aukštas. Tokia svarbi tema „Tarybų Lietuvos sostinė balsuoja“ kino žurnale rodoma paprasčiausiai rinkėjų, leidžiančių biuletenius į rinkimines urnas, keliu. Čia iki mažiausių smulkmenų parodoma, kas ir kaip meta biuletenius į urnas. Vadovaujantys darbuotojai, pavyzdžiui, nenuėina į kabinas, o balsuoja prie pat urnos. Rodoma, kaip viena senutė prašo, kad padėtų jai įstumti biuletinį į siaurą urnos tarpą. Ir t. t. Bet kaip rinkėjai įvertina draugo Stalino kalbą, su koku politiniu pakylėjimu rinkėjai ėjo į rinkimus, kokių įsitikinimų vedami jie balsavo nepartinio komunistų bloko kandidatus, kino žurnale neparodyta.“ LKP (b) CK Agitacijos ir propagandos skyriaus pirmininko Kulagino pažyma, О состоянии идеологической и агитационной пропагандистской работе в Республике, 1946, XII.

³¹⁶ Į reglamentuotą kolegijos sudėtį įėjo LSSR Kinematografijos ministrė M. Meškauskienė, jos pavaduotojai Krapivinas, Mikalauskas, Ministerijos filmų gamybos skyriaus viršininkas Ivanovas, Lietuvos KP (b) CK atstovas Černiauskas, LLKJS CK sekretorius Randakevičius, kompozitorius Švedas, rašytojas Tilvytis, LSSR Žemės ūkio Ministro pavaduotojas Babianskas, LSSR dailininkų atstovas Jūrėnas. Kaip matyti iš išlikusių komisijos svarstymų protokolų, dalyvaujantys nuolat kisdavo priklausomai nuo vaizduojamo įvykio ar objekto.

³¹⁷ Протокол заседания комиссии по приемке журнала №5, 1949 03 23, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 4, l.32–33.

³¹⁸ Протокол заседания комиссии по приемке журнала №12, 1949 04 25, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 4, l.76, 78.

³¹⁹ Протокол заседания комиссии по приемке журнала №15, 1949 05 18, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 4, l.95

[LSSR kultūros ministro pavaduotoja Meškauskienė]: „Kodėl parodyta pačiame krovinio viršuje, kad vežama statybai supuvę medžiai. Kaip galėjo to nepastebėti ne operatoriai, nè režisierius.

[Baltušis]: Tie supuvę medžiai užmuša drg. Tautrimo darbą.“³²⁰

Aštrių žodžių ir grasinimų (kas gi ateityje laukia netikusių siužetų autorių) sulaukė tų pačių metų 30 numerio kolūkinis siužetas:

„Siužetas „Turtingas darbadienis“ yra sudarytas iš dviejų dalių – grūdų pristatymas valstybei ir avanso gavimas. Pirmoje dalyje kolūkiečių liūdni, nusiminę veidai, antroje – šypsena, gera nuotaika. Kodėl? Kolūkiečiai veža grūdus valstybei. Ne buožėms, ne išnaudotojams. Politiškai žiūrint operatorius padarė nedovanotiną klaidą.“³²¹

Žinoma, tokia absurdiška „menkviečių“ kritika ar jų taisymas buvo įkvėptas minėto „altrealybės terpės“ kūrimo. Tokio pobūdžio reikalavimai atveria ne tik pastarosios konstravimo pobūdį, bet menamo ir esamo poreikių prieštarumą. Viena vertus, reikalauta nepriekaištingo „tarybinės tikrovės“ reprezentavimo, grįsto sukonstruota, iš anksto numatyta, inscenuota situacija, kita vertus, spekuliuojant „dokumentalumo“ prigimtimi, demonstruojamas inscenuotų situacijų nepageidavimas. Pavyzdžiui, 1949 m. pagal specialųjį užsakymą kuriant filmą, turėjusį skatinti „repatriavusių“ į Vakarų sugrįžimą į Sovietų Sąjungą, režisieriaus netrikdė tiesioginis nurodymas laikytis iš anksto paruoštos instrukcijos (kokius asmenis, kokiose vietose ir kaip filmuoti)³²², o 1950 m. „Tarybų Lietuvos“ 17 numerio siužetas, rodęs kolūkio „Šviesus kelias“ elektrinę, pradanginamas, nes:

„Kino operatorius drg. Poičenko, gavęs užduotį nufilmuoti kolūkio elektrinę, pavėlavo į įvykį ir pasirinko netinkamą kelią, nufilmuodamas kitą dieną inscenuotą elektros stoties paleidimą, taip

³²⁰ Kino žurnalo „Tarybų Lietuva“ Nr. 7 aptarimo protokolas, 1950 02 25, LLMA, f.29, ap. 1, b. 21, l. 8.

³²¹ Kino žurnalo „Tarybų Lietuva“ Nr. 30 aptarimo protokolas, 1950 09 30, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 21, l. 29.

³²² SSRS Repatriacijos reikalų valdybos raštas LSSR Repatriacijos reikalų valdybos viršininkui, 1949 01 15, LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 1972, l. 115–116; LSSR Repatriacijos reikalų valdybos viršininko raštas SSRS Repatriacijos reikalų valdybos politinio švietimo skyriaus viršininkui, LCVA, R-754, ap. 4, b. 1972, l. 45–46.

grubiai pažeisdamas esminę dokumentinės kinematografijos principą – teisingą tikrovės atvaizdavimą.³²³

Didesnės įtampos tarp laukiamo / reikiamo ir esamo būta parūpinant visasąjunginiams žurnalams siužetų. Jei kino žurnalų „Tarybų Lietuva“ siužetų atrodymas priklausė nuo vietinių tikrovės konstruotojų įsivaizdavimo, tai siužetai, skirti visasąjunginiam ekranui, priklausė nuo prityrusių redaktorių Centrinėje dokumentinių filmų studijoje, kurių supratimas apie tai, kas ir kaip „turi būti“, kiek skyrėsi. Dėl šios priežasties toliau kurti sovietų Lietuvos „komunistinės statybos“ progreso įvaizdį visasąjunginiame ekrane tapo tikrai sudėtingas uždavinys. Didėjant planuojamų siužetų skaičiui (nuo 6 iki 10), sąjunginiams kino žurnalams „Dienos naujienos“, vėliau „Sportas“, „Pionerija“ įtikusių dokumentuotų Lietuvos vaizdų skaičius nelabai didėjo (į sąjunginį ekraną kasmet buvo priimama apie du). Objektyviausias priežastis (prastas operatoriaus darbas, nekokybiškas vaizdas) dažnai lydėdavo subjektyviosios: gamybinio proceso vaizdui įtikus, neįtikdavo nufilmuoti žmonės (pernelyg statiška laikysena, liūdni veidai³²⁴), vaizduojant „Tarybų Lietuvos“ sostinę Vilnių reikalauta ne senojo, o naujojo miesto statybų plano reprezentavimo³²⁵. Reikalavimų „pagerinti siužetą“ sulaukė ir neįtikęs vaikų laisvalaikis Kauno pionierių rūmuose, kuomet norėta pademonstruoti naujų, madingų žaislų, tačiau „nežinant, jog tokių žaislų Lietuvos pionierių rūmuose dar nebuvo“, teko papildyti radijo ryšiu valdomais laiveliais³²⁶. Kitaip tariant, pagrindinis iššūkis čia kūrusiems – kaip suderinti reikalaujamus programinius „įvaizdinimus“, kai tikrovėje pažangą liudijančiųjų objektų nelabai dar būta. Antai aptardamas visasąjunginių siužetų „neįgalumo“ priežastis Kino studijos

³²³ Приказ министра кинематографии Литовской ССР № 78, О допущенном киностудией случае непарильного освещения события – пуска электростанции Алитаусском уезде, 1950 05 25, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 77, l.123

³²⁴ Centrinės dokumentinių filmų kino studijos vyr. redaktoriaus pavaduotojo I. Andronovo raštas Kauno kino studijos direktoriui Vasilenko, 1949 01 01, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 14, l. 1.

³²⁵ Сведения о выполнении плана союзных сюжетов Литовской киностудии за 1952 год, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 6, l.11.

³²⁶ LLS Kinematografijos ministrės Meškauskienės raštas Centrinės dokumentinių kino filmų studijos direktoriui Kastelinui, SSRS kinematografijos ministro pavaduotojui Semionovui, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 28, l. 121.

darbuotojų susirinkime prityręs kino operatorius ir režisierius Antonas Polikevičius pagrįstai stebėjosi:

„Aš buvau viename Maskvos pasitarime, kuriame dalyvavo visos respublikinės kino studijos, ir kur buvo kalbama apie darbininkijos klasės maštabiškumą ir didingumą. Ko mes, pasakysiu tiesiai, neturime. Aš buvau ne vienoj gamykloj ir kolūkyje – nieko panašaus nėra.“³²⁷

Kiek kitokių reprezentacijos sunkumų sulaukė didžiausias pokario Kino studijoje kurtas „pasiekimas“ – ilgametražis dokumentinis ir dargi spalvotas filmas „Tarybų Lietuva“ (1952), turėjęs apvainikuoti sovietų valdomos Lietuvos dešimtmečio sukaktį. Tokiam atsakingam uždaviniui, aišku, buvo mestos nemenkos pastangos. Suabejojus esamos kūrybinės komandos pajėgumu (galinčiųjų dirbti su spalvota juosta), iš pradžių filmo kurti imasi Centrinės dokumentinio kino studijos režisierė O. Podgoreckaja, už nufilmuotos medžiagos tikrinimo eigą atsakinga LKP CK nomenklatūra, o filmo rezultatą revizuoja pats SSRS kinematografijos ministras Bolšakovas. Nepaisant padidėjusio dėmesio šiam pokario Lietuvos „reprezentantui“, filmo kūrimo eiga užtruko. Vertinant pirmą filmo versiją, vietos nomenklatūrai pristigo svaraus partijos vaidmens, pažangios socialistinės „tikrovės“ statybų atliepos, filmo režisierė kaltinta nepageidaujamu „egzotikos“ ieškojimu³²⁸. Bolšakovui paantrinus, filmas permontuojamas, pergarsinamas, Podgoreckaja keičiama kitu režisierium – Josifu Poselskiu³²⁹. Nors filmas ir vėlavo sovietų Lietuvos valdymo sukakties minėjimui, bet tai nebuvo lemiamoji priežastis nepažymėti kūrėjų komandos Stalino premija.

Stalinui mirus, pokyčiai užtruko apsireikšti. Tiesa, kaip ir visame kultūros lauke, informacijos apie buvusius SSRS lyderius šalinimas leidiniuose lydėtas jų atvaizdų trynimu kino vaizduose. Antai didžiulių pastangų reikalavęs filmas „Tarybų Lietuva“ darsyk permontuojamas, skrupulingai pašalinant iš visų

³²⁷ Протокол заседания творческой секции Литовской студии Кино-хроники, 1948 07 11, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 7, l. 25.

³²⁸ Filmu svarstymo protokolas LKP (b) CK biure, 1948 04 23, LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 7–9. Visą filmu svarstymo protokolą žr. Priedai. Dokumentas Nr. 3.

³²⁹ Анализ выполнения сметы производства цветного документального фильма «Советская Литва», 1952 01 12, LLMA, f. 472, ap. 1, b. 160, l. 320–323.

esamų kino juostos laikmenų Berijos atvaizdą³³⁰, paliekant archyvinėje atmintyje naująją filmo versiją.

Nors dėmesys Kino studijoje dokumentikai mažta, kaip ir visasajunginiams siužetams, ir žurnalui „Tarybų Lietuva“, tačiau ne itin sparčiai auga ir trumpametražių dokumentinių filmų gamyba (tas pats 2–3 filmų per metus sukūrimo našumas), išlieka gyvybinga ta pati programinių reikalavimų įgyvendinimo savieiga. Ir kino žurnalai, ir trumpametražiai filmai tęsė geidžiamos, o ne esamos „tarybinės tikrovės“ statybos atliepą. Pavyzdžiui, dokumentinio filmo „Veterinarijos akademija“ (rež. Nota Liubošicas, 1956) scenarijuje iš anksto apsprendžiamas „tinkamas–netinkamas“ vaizduotinių veikėjų elgesys³³¹, o mokslo populiarinimo filmo „Lietuvos bekonas“ (rež. L. Maciulevičius, 1956) gamyba užtrunka dėl sunkiai atrandamo pavyzdinio kolūkio paieškos. Atradus tokį, išvelgtas „šiokių tokių“ pataisymų, būtinų kiaulininkystės pažangos Lietuvoje „atspindėjimui“, poreikis:

„Filmui „Lietuvos bekonas“ sukurti reikia kolūkyje „Bolševikas“ sutvarkyti prie kiaulidės: išvalyti teritoriją, pastatyti lengvus dienodaržius, sutvarkyti kelią į fermą.

Sutvarkyti kiaulidės viduje: įrengti gimdymo skyrių (dabar pat!), išbalyti sienas, sutvarkyti tinkamai lubas, padaryti gardus, pertvarkyti lovius. Įrengti paršiukams valgyklas, įrengti kabantį kelią. Parūpinti šliaukas gardams ir kiaulėms plauti, sutvarkyti dušą. <...> Įrengti vasaros maudyklą.“³³²

Panašaus pobūdžio tikrovės korekcijos atvejį atsimena ir kino operatorius Jonas Tomaševičius, turėjęs nufilmuoti gamybinę technologinę pažangą

³³⁰ Распоряжение № 15/54, Отдела по контролю за кинорепертуаром Главного Управления кинофикации и кинопроката Министерства Культуры ССР, 1954 02 26, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 37, l. 64.

³³¹ Antai vertinant scenarijų, pastebėtos šios taisytinos vietos: „Scenarijus turi, mūsų nuomone, ir esminį trūkumą. Veterinarijos akademijos profesoriai ir dėstytojai parodyti atitrūkę nuo kolūkių. Mokslas parodytas atitrauktai nuo gamybos. Profesoriai, mokslininkai bendradarbiai ir dėstytojai iš savo kabinetų, auditorijų neišeina. Neparodyta, kad kuris nors Veterinarijos akademijos profesorius savo moksliniam darbui renka medžiagą kolūkiuose, teikia pagalbą savo žiniomis kolūkiams. Net studentų praktikai kolūkiuose jie nevadovauja. <...> Scenarijuje studentas Lipnickas – respublikos sporto čempionas atrodo daugiau užsiminėja sportu, negu mokslu ir per egzaminus jam reikalinga draugo parama. Ir prie knygos jam tenka sėdėti nenoromis. Mes turime parodyti apybraižoje, kad mūsų jaunimas moka ir dirbti ir sportuoti, ir kad visi mokosi su noru, bet ne iš prievartos. <...> Zootechnikė Aldona į darbą vyksta dviračiu. Bet kai dviratis kartojamas keliuose siužetuose, jau negerai. Mes žinom, kad agronomai ir zootechnikai šiandieną kolūkiuose naudojami lengvąja mašina ir akcentuoti dviratį kaip susiekimo priemonę – nereikėtų.“ Išvados dėl I. Pikturnos ir N. Liubošico scenarijaus apybraižai „Veterinarijos akademija“, 1954 06 10, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 25a, l. 86 – 87.

³³² Lietuvos kino studijos raštas LSSR Žemės ūkio ministerijai, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 24, l. 183.

„menanti“ Klaipėdos konservų fabriką. Tačiau kino operatoriams atvykus paaiškėjo, jog gamyklinis „reprezentantas“ toli gražu toks nėra: „Pastatytas itališkas konvejeris, stogas nesutvarkytas, viskas kelis metus stovi, jau surūdiję. Įėjome filmuoti – jie to neleido, nenorėjo.“ Nes „buvo sugadintas toks brangus, už valiutą nupirktas konvejeris. <...> Visas konvejeris surūdijęs, supuvęs.“³³³ Gamyklos vadovybei bandant nuslėpti akis „badančius“ trūkumus, kino operatoriams teko gerokai paplušėti, kol juos įsileido į „gamyklinę aikštelę“. Sumanė apsuksiai įgyvendinti reikalavimą gauti pažymą iš CK – inscenizavo pastarąją sąlygą (pamelavo) ir pradėjo siužeto filmavimo darbus:

„Ir tuo metu jie dasikapstė <...> man reikėjo greitai surinkti medžiagą... Atėjo su šautuvu, su apsauga, ir sako – „atiduokite medžiagą“. Starošas sako – „nėra, mes išsiuntėme“. Aš medžiagą sudėjau į atskiras dėžutes, tik sunumeravau, kad žinočiau, kur kas. Buvo tokie prožektoriai – apšvietėjai ten laikydavo savo darbinius rūbus, chalatus. Suvyniojau į juos ir ten sudėjau. Dar vieną atidarė pažiūrėti – chalatai kažkokie, nieko nėra. Taip tą medžiagą ir išvežėme. Tai buvo didžiausias skandalas.“³³⁴

Greta tokio augančio dokumentalistų sąmoningumo, noro atskleisti tikrąsias tikrovės grimasas, palaiptamsiui justai ir mėginimai įveikti suragėjusį dokumentinio kino funkcijų ir galimybių suvokimą. Štai 1956 m. dokumentinio kino kūrėjų susirinkime svarstyta galimybė pajvairinti kino žurnaluose dominuojantį siužetiškumą, įvedant reportažinio filmavimo principą. Iš tiesų, pirmą kartą pokario tikrovės (re)prezentavimo reikalavimai ištrynė jautresnį tikrovės fiksavimo principą filmuoti ne numatytą, iš anksto suplanuotą ir inscenizuotą „programinį“ vaizdą, o kamera bandyti fiksuoti tikrovėje išvelgtą judesį. Kitaip tariant, atsiranda pirmieji svarstymai, per kuriuos nejučia integruojami priešstalininiai avangardinio kino kūrėjų siūlymai „objektyvizuoti tikrovės fiksavimą“. Vienok tokio pobūdžio „naujovei“ įgyvendinti trukdė ne tik lėtas sociokultūrinis kismas, kino kūrėjų savivokos (ne)kaita, bet ir technologiniai aspektai. Pavyzdžiui, galimybę kiek objektyviau, jautriau apčiuopti tikrovę, riboja sunkios, nepaslankios ir

³³³ Pokalbis su Jonu Tomaševičiumi, 2012 08 20.

³³⁴ *Ibid.*

triukšmingos kino kameros (kaipgi nufilmuoti „nekontroliuotą“ vaizdą, kai kamera vos pakeliama ir skleidžia visų dėmesį kaustantį triukšmą³³⁵).

Žinoma, minėti pasvarstymai dėl reportažinės dokumentikos dar ne daug ką bendra turėjo su 1958–1963 m. Didžiojoje Britanijoje, Amerikoje vykusia dokumentinio kino kaita, dažnai vadinama „tiesioginio kino“ judėjimu (angl. *direct cinema*). Bet šiokia tokia panašios kaitos pradžia buvo. „Tiesioginio kino“ kūrėjai atsisakė įprastos dokumentinio kino struktūros, iš anksto numatyto siužetiškumo ir personažų, apvilktų užkadriniu balsu, pirmenybę teikė „nekontroliuotai“, „sugautai“ tikrovei: situacijai, žmogui, akimirkai, kurioje prabyla ne visažinis diktorius „Dievo balsu“ (angl. *Voice-over, voice of God*), o pats žmogus. Paprasčiausia tokių pokyčių priežastimi įvardijama technologinė kino įrangos kaita – kino kūrėjai įgyja lengvų, paslankių, mažų kino kamerų. Tuo tarpu sovietų Lietuvoje (tikėtina ir visoje SSRS) toks technologinis pranašumas tebuvo neįmanoma siekiamybė, galima tik tolimoje ateityje. Apie tokį kino technikos ribotumą kalbėta ne sykį. Pastarojo veiksnio nulemtas ribotas dokumentinio kino galimybes puikiai iliustruoja kiek vėlesnis 8 deš. pradžios dokumentas, kuriame užfiksuota dokumentinio kino kūrėjo padėties refleksija:

„Šiandien dokumentinio kino dominantas gyvenimo stebėjimo metodu filmuotas, reportažinis filmas. Anksčiau režisierius filmuojamam žmogui sakydavo taip: „Prašau praeiti gatve nuo čia iki čia. Negerai. Prašau pakartoti. Jauskitės laisviau. Neikite kaip grandinēm sukaustytas.“ Žodžiu iš darbininko ar valstiečio ar mokslininko buvo daromas kino artistas. Šiandien tokiu surežisuotu filmu niekas nebetiki. <...> Vadinasi, žmogus su kino kamera, išlauk, kol tavo herojus eis gatve ir sugebėk jį nufilmuoti taip, kad jis nė nepastebėtų, kaip atsidurs ekrane, ir dar stambiu planu. <...> Vienas pavyzdys. Atvažiuoja kino grupė su sinchronine kino kamera, įremia ją vos ne į pat nosis, spigina akis keliais „jupiteriais“, pilną seklyčią pripina kabelio, pakabina ties galva mikrofoną. Šnekučiuokitės nieko šito tarsi ir nepastebėdami.“³³⁶

³³⁵ Apie technologinį pajėgumą bei trikdžius žr. Oginskaitė, Rūta, Ažuolas. Algimantas Mockus: ramybė be kino makulatūros, [interaktyvi prieiga] <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=7547>, žiūrėta 2013 12 01.

³³⁶ Pukio žodis jungtiniame kino darbuotojų susirinkime, 1973 03 26, LYA, f. 4632, ap. 5, b. 12, l. 92–93.

Nepaisant technologinės negalios, pirmieji bandymai pakeisti vyravusius kino kūrimo kanonus visgi matyti. Jei 8 deš. pradžioje dokumentinio kino galimybių suvokimas neabejotinai buvo gerokai pasistūmėjęs, 6 deš. antroje pusėj tik numanomas, tai 7 deš. pradžioje išsakytas ir pačioje kino kūrėjų bendrijoje. Šis posūkis justai užgimusoje 1962 m. diskusijoje, kurioje bandyta susivokti ateities dokumentinio kino priemonių raiškose:

[LKS scenariinio-redakcinio skyriaus viršininkas Požėra]: „Vyksta ginčas tarp kino darbuotojų, kas yra dokumentinis kinas. Vieni tvirtina, kad reikia filmuoti tik dokumentinę medžiagą, o kiti – kad filmuojant dokumentinę medžiagą autorius gali pažiūrėti į ją savo akimis ir kai ką paorganizuoti. Šis filmas – menininko požiūris į darbą.“³³⁷

Čia išsakyta galimybė „kai ką paorganizuoti“ keičia ankstesnę polinkį deformuoti tikrovę, inscenizuoti vardan dailesnės tikrovės. „Paorganizavimas“ tapo pateisinimas kaip galimybė pasireikšti autoriniam kino kūrėjo požiūriui. Kitaip tariant, atsiranda ne tik dokumentinio kino kūrybos priemonių persvarstymas, bet ir autorystės vieta.

Kaitą galima apčiuopti ne tik kino kūrėjų bendrijos svarstymuose, bet ir pačiuose filmuose. Štai 1962 m. pasirodo Viktoro Starošo filmas „Nenusimink, Virginijau“ – vienas iš pirmųjų bandymų prabilti apie socialistinę industrializacijos pažangą, pasirenkant ne įprastus šios pažangus vykdytojus (pirmininkus, statybininkus), o pažangą patyrusį Naujosios Akmenės gyventoją – vaiką. Žinoma, „teisingos“ socialistinės gerovės lozungavimas justai, tačiau tai, jog bandoma žvelgti į menamą tikrovę vaiko akimis, o ją pramaišiu verbalizuoti jo lūpomis, rodė kanoninio tikrovės konstrukto irimo ženklus. Šieji ženklai justai ir kitame filme „Naktis prieš parodos atidarymą“ (rež. A. Dausa, A. Tumas, 1963). Kūrinyje pirmenybė teikiama vėlgi ne visažiniam diktoriaus balsui, o vizualiam pasakojimui, kuriančiam bandymo eksperimentuoti vaizdine kalba įspūdį (dramaturginė šviesotamsa, kurioje atgyja „liaudies meno“ eksponatai). Palaipsniui formuojasi autorinis

³³⁷ LSSR Kultūros ministerijos kino filmams vertinti komisijos posėdžio protokolas, 1962 10 23, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 366, l. 247

dokumentinių kino kūrėjų braižas, kuriame apčiuoptini dokumentikos tapsmo autoriniu kinu bruožai. Šieji bruožai išraiškingesni žymiai drąsesniuose 1965–1966 m. filmuose „Senis ir žemė“ (rež. R. Verba, 1965), „Laikas eina per miestą“ (rež. A. Grikevičius, 1966). Pirmajame atsisakant socialistinės gerovės aplanko, pagrindiniu herojumi tampa žmogus, o ne „tarybinės tikrovės“ karikatūra – kaimo gyventojas Trimonis, kurio gyvenimas stebimas menamos buvusios, prarastos ikiurbanistinės Lietuvos peizaže. Antrajame, „Laikas eina per miestą“, atsisakant žodinės naracijos, dramaturginės įtampos siekiama per muziką ir diegetinį garsą. Pagrindinis pasakojimas, susitelkęs ties miesto istorija, naudojant skirtingas montažo technikas, vaizdo strategijas (inscenizacijas, „nekontroliuotus“ reportažinius epizodus, fotografijas) kuria istorinį, linijinio laiko tėkmės nesusaistytą pasakojimą. Minėtieji pavyzdžiai rodo 1962–1966 m. kino dokumentikos posūkį, kuriame dokumentiniu kinu laikomas ne tik siužetas ar reportažas, o jis tampa meno kūriniumi. Šis tapsmas ženklina ir dar vieną svarbų posūkį – dokumentikoje formuojasi autorinio kino kūrėjo statusas.

Žinoma, dokumentinio kino virsmas menu niekur nepradangino programinės, ideologinės funkcijos. Antai atliepiančios ideologinius orientyrus 1961–1964 m., sukuriama „buržuazinius nacionalistus“ demaskuojanti trilogija („Apkasų gėlė“, 1961; „Kada akmenys netyli“, 1962; „Nebaigtas dienoraščio puslapis“, 1964, rež. Leonas Tautrimas), šioji pildoma „banditų“ įvaizdinimais („Kryžiaus šešėlyje“, rež. R. Gabalis, 1961), beigi antireliginės kampanijos kino produktais („Juodoji procesija“, rež. A. Žebriūnas, 1963). Dauguma tokio pobūdžio filmų, ir toliau manipuluodami „dokumentine“ kino prigimtimi, pasitelkiant inscenizaciją, užkadrinio diktoriaus balsą kūrė menamos tikrovės mitą, koja kojon žengdami su programinėmis ideologinėmis nuostatomis³³⁸. Bet net ir tada, kai teturėjo atkartoti susiformavusį dokumentinio kino konstravimo kanoną, ne itin buvo vertinti pačios kino kūrėjų bendrijos. Apie

³³⁸ Apie antireliginės propagandos raidą žr. Streikus, Arūnas, Antireliginė propaganda Lietuvoje 1944–1970 metais, in: *Lietuvos istorijos studijos*, t. 14, 2004, p. 88–99.

Apie „banditų“ ir „buržuazinių nacionalistų“ sampratų konstravimą ideologiniame diskurse žr. Jurkutė, Mingailė *Lietuvos partizanų karo atminties transformacijos postalininiame oficialiajame diskurse*, magistrinis darbas, 2009.

tokią laikyseną mums pasako LKS direktoriaus Lozoraičio pasipiktinimas, išreikštas tiems, kurie vangiai ėmėsi antireliginės temos: „Kada CK pastatė prieš studiją klausimą apie antireliginio filmo sukūrimą, kronikos ceche niekas nesiėmė tos temos išskyrus Gabalį. <...> Kronikos cecho pozicijos tos temos atžvilgiu yra neteisingos, čia žmonės bijo sunkumų.“³³⁹ Žinoma, tokia laikysena galėjo būti nulemta ne vertybinių orientyrų, o greičiau kūrybinių intencijų: kūrėjus mažiau domino tiesmukas, iš anksto numatytas užsakymo išpildymas, labiau viliojo galimybė išbandyti kūrybinius gebėjimus, pasinaudojant augančiomis galimybėmis. Pavyzdžiui, Žebriūnas nors ir ėmėsi antireliginės temos filme „Juodoji procesija“, tačiau neįprastos raiškos priemonės, taikytos ideologinės programos kūriniai „išvertė iš koto“ net ir prityrusius Kino studijos veikėjus. Šis filmas darsyk skatino apsvarstyti dokumentinio kino galimybes, šįsyk įžvelgiant skirtumą tarp raiškos priemonių panaudojimo programiniuose ir autoriniuose dokumentinio kino kūriniuose:

[LKS dokumentinių filmų režisierius Starošas]: „Kada kalba eina apie religiją, reikia būti labai atsargiems. Mes dokumentalistai būsime teisūs tik tada, kada imsime religiją faktais, dokumentais. Medžiagoje labai jaučiasi režisierius, o to šitame filme negalime leisti. <...> Taigi – filmas turi būti dokumentu todėl aktoriai čia yra negalimi. Ir bendrai, švarios vaidybinės medžiagos tokioje temoje duoti negalima, nes žiurovas, tikintysis nepatikės filmu visumoje, net ir autentiškais kadrais. Negalima rodyti šiame filme ir to girto košmaro.“

[LKS scenaristas Kanovičius]: „Aš, nežinau, kas čia galima, ko negalima. Aš tik žinau, kas šiame filme mane įtikino, kas ne. Mene galima daryti viską, tai leidžia meno įstatymai. Starošas savo filmuose taip pat daro viską, kaip režisierius.“

[LKS scenaristas Jonynas]: „Kanovičiaus ir Starošo ginčas – tai bendras ginčas apie apybraižą aplamai. Kanonų čia nustatyti negalima, svarbu, kad viskas būtų įtikinama. Šiame filme yra viena bėda – mes tuoj pat aiškindami reiškinius lendame į politiką, į politinius momentus (banditizmas, fašistai ir t. t.). Bendrai, tai teisinga, bet negalima visą laiką eiti tuo pačiu keliu. Jis yra nusibodęs ir žmogaus širdies nepaliečia.“³⁴⁰

Žebriūnas sugebėjo, o visų svarbiausia, galėjo į programinę užduotį pažvelgti kūrybingai, pasirinkdamas eksperimentinį kelią. Šioji aplinkybė

³³⁹ LKS Meno tarybos posėdžio protokolas, 1962 12 14, LLMA, f. 29, ap.1, b. 186, l. 69.

³⁴⁰ Meno tarybos posėdžio protokolas, 1962 12 14, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 186, l. 72–75.

darsyk patvirtina įžvalgą, jog 7 deš. pradžioje formuojasi dokumentinio kino kūrėjo – ne užsakymo atlikėjo, o kūrėjo – menininko statusas.

2.3. Vaidybinis kinas: nuo „sorealistinio“ kanono iki naujų formų paieškos

Nors stalininės kultūros vertinimai dažniausiai apsiriboja homogeninės sanklodos vaizdiniu, tačiau vaidybinis kinas Stalino valdymo metu ne taip greitai patyrė šios raiškos suragėjimą, kurį sąlygojo sorealistinio kanono įsigalėjimas. Sutartinai kino produkcijos atrodymą nulėmę metai laikomi 1937–1938-ieji. Šioji data tampa lūžine ne tik instituciniame (galutinė kino reikalų valdymo centralizacija) ir repertuaro politikos (užsieninės kino produkcijos apribojimas) lygmenyse, bet ir kino produkcijos gamyboje. Pastaroji, kaip minėta, išgyveno net tik kino produkcijos kiekybinį nepriteklių („filmastygis“), bet ir galutinę „kanonizaciją“, kurios ištakos siekia 3 deš. pabaigoje.

Skirtingai nei dokumentinis kinas, kurio „dokumentinė“ prigimtis leido manipuliuoti tikrovės reprezentavimo galimybėmis, vaidybinis kinas, apribotas savos „meninės“ prigimties (atkreipkite dėmesį į sovietmetyje įprastai vartotą sąvoką, vaidybinį kiną įvardijant meniniu), tokių pretenzijų tarsi negalėjo turėti. Tačiau šioji kino rūšis turėjo kur kas didesnių pranašumų nei dokumentinis kinas – ji buvo patrauklesnė žiūrovams, dėl to, kad galėjo tenkinti pramogines funkcijas. Šis aspektas nebuvo pražiopsotas ir SSRS valdančiųjų tarpe. Pavyzdžiui, 4 deš. pagrindiniu iššūkiu vaidybiniame kine tapo pramoginių aspektų ir ideologinės programos suderinamumas, o jo paieškų rezultatas dažnai vadinamas „sovietiniu Holivudu“. Programinio ir pramoginio suderinamumo poreikis kilo susivokus, jog sovietų kino priešakyje buvusių avangardinio kino kūrėjų produkcija dėl sudėtingos meninės kalbos ištarmės yra labiau vertinama užsienio kino žiūrovų nei vietinės auditorijos³⁴¹.

³⁴¹ Vertinant SSRS kino procesus iš meninės perspektyvos, 1924–1929 m. dažniausiai laikomi sovietinio kino „aukso amžiumi“. Šiuo laikotarpiu režisierių (Kulešovas, Eizenšteinas, Šubas, Dovženko, Pudovkinas ir kt.) sukurti avangardiniai-propagandiniai filmai įrašyti į pasaulinę kino klasiką, kuriai dėmesys neslopsta ir dabar. Tačiau nepaisant avangardinių kino režisierių kūrinių

Kad ir kaip ten būtų, bet pirmosios užuominos apie tiek auditorijai, tiek valdžiai tinkamo vaidybinio kino bendro vardiklio paieškas apčiuopiamos jau 3 deš. pabaigoje. Derinant „komerciškai pelningo filmo“ ir „ideologiškai teisingo filmo“ sampratas, formuoti būsimi vaidybinio kino orientyrai, kurie netrukus nulėmė ir prioritetinę filmų gamybos hierarchiją³⁴². Jos viršūnėje atsidūrė herojiniai / biografiniai, po jų sekė filmai, pristatantys tuometinės šandienos bėdas, na, o hierarchijos apačioje atsidūrė pramoginiai filmai. Nors šieji pagal prioritetinę vertikalę buvo menkesni nei „herojiniai“, tačiau turėjo sudaryti skaitlingiausią kiekį, atliepiant anuometinį laisvalaikio politikos dėmenį, kurį iliustruoja SSRS kino reikalų tvarkytojo Boriso Šumiackio įsivaizdavimas. Pagal jį, kiekybiškai skaitlinga pramoginė sovietinė kino produkcija turėjo „pritraukti auditorijos mases <...>, kovoti su žalingom gyventojų laisvalaikio formom kaip girtuokliavimas, chuliganizmas ir t. t.“³⁴³

Pirmas kaip atsakas į pastarąjį diskursą 1932 m. pasirodęs filmas buvo „Planas“ (*Встречный план*, rež. Sergėjus Jutkevičius, Fridrichas Ermleris). Pripažinus filmo formą ir turinį tinkamais (paprastas meniškumas, kuris „veiksmingai ir lengvai artikuliuoja ideologinį turinį, siužetą“³⁴⁴, atsigręžia į bolševikinės kasdienybės problemas), jis tampa pavyzdiniu kūrinium. Netrukus pasirodo ir prioritetinę kategoriją išpildantis herojinis filmas „Čiapajevs“ (*Чапаев*, rež. Georgijus Vasiljevas, Sergejus Vasiljevas, 1934). Filmas išsprendė iššūkius, slypėjusius naujoje kino paradigmoje, tapdamas visų laikų sovietiniu „hitu“ atskleidė patrauklaus filmo auditorijai formulę, eksploatuotą

svarbos, pripažinimo ir įtakos pasaulinei kino raidai, vis dažniau tyrinėtojų dėmesio centre atsiduria klausimas: ar jų filmai buvo populiarūs, ar juos žiūrėjo? Šis klausimas tampa svarbiausiu gilinantis į kino ir propagandos funkcionavimo sąveiką: ar propagandinę, ideologinę funkciją atliepiantys kūriniai galėjo betarpiškai paveikti visuomenę? Tokių svarstymų epicentre atsiduria žymusis Eizenšteino filmas „Šarvuotis Potiomkinas“ (*Броненосец Потёмкин*, 1925), o tyrinėtojų atradimai verčia formuluoti išvadas, jog sovietinėje Rusijoje šio filmo populiarumas buvo kuklus palyginus su tuo pačiu metu demonstruotu amerikiečių filmu – hitu „Robinas Hudas“ (*Robin Hood*, rež. Allan Dwan, 1922) o pakartotinas filmo rodymo bandymas (kam įtaką padarė užsienio reakcija) baigėsi nesėkme, netrukus repertuare jis pakeičiamas populiariuoju „Mūsų svetingumas“ (*Our Hospitality*, rež. Buster Keaton, John G. Blystone, 1923). Užsienio kino auditorijos reakcija buvo priešinga – susižavėjimo kupinus kino kritikos atsiliepimus dažnai lydėjo ir komercinė sėkmė. Filmas buvo parodytas 38 šalyse, o Vokietijoje 1926 m. tapo pačiu lankomiausiu. Plačiau žr. Reeves, Nicholas, *op. cit.*, p. 70–74.

³⁴² Turovskaya, Maya, *op. cit.*, p. 43, 236.

³⁴³ Cituota iš: Turovskaya, Maya, *op. cit.*

³⁴⁴ *Op. cit.* p. 44–45.

iki pat XX a. 9 deš. sovietiniame kine. Viena vertus, ši formulė buvo grįsta istorine-herojine mitologizacija, kita vertus – populiarus kino „išdirbtomis“ žanrinėmis konvencijomis. Kaip pastebi Turovskaya, tokiuose filmuose, kur pagrindinis vaidmuo tenka revoliucijai ir jos herojams, svarbiausiu akstinu tampa praeities kritika grįsta klasių kova. Panašūs filmai keitė istorijos faktus ir įtvirtino mitologizuotą jos perdirbinį. Būtent toks mitologizuotos praeities modelis tapo pačiu sėkmingiausiu sovietiniame kine: buvo sukurtas kanono ir jo tęstinumo pagrindai, atitinkami metodai, leidžiantys tą kanoną išdėstyti bet kuriame laike ir bet kurioje vietoje (pvz., „biografiniai“ sovietinių vadų ir veikėjų filmai). Tokio pobūdžio kūrinuose galime atsekti ir masiniam kinui būdingą seriališkumą (trilogija apie Maksimą, kurioje rodomas revoliucionieriaus likimas, taip pat filmai apie Lenina, Stalina³⁴⁵). Filmai formavo trokštamus herojaus ir priešo paveikslus. Todėl vadinamieji istoriniai-revoliuciniai filmai ne tik tapo teminių kino gamybos planų prioritetu, bet ir virto savitu sovietinio kino žanru, tiksliau, kaip kad teigė André Bazinas, „išskirtiniu sovietinio kino žanru“. Šiame žanre susiliejo ideologinis ir komercinis aspektai: šalia minėto „seriališkumo“, „Čiapajevs“ tapo populiarus vesterno žanro konvencijų tęsėju – nuotykių filmų siužetas, kuriame apgyvendinti revoliuciniai herojai, tapo „raudonuoju“ vesterno perdirbiniu – „isternu“.

„Čiapajevo“ sėkmė netruko būti pastebėta ir paties Stalino. Primygtinai baksnodamas į jį, kino kūrėjams iškelia papildomus uždavinius: „Sovietų valdžia laukia naujų sėkmių – naujų filmų, filmų kaip „Čiapajevs“, kuriame atskleidžiama didi istorinė kova už Sovietų Sąjungos darbininkijos ir

³⁴⁵ Režisierių Grigorijaus Kozincevo ir Leonido Traubergo trilogija: „Maksimo vaikystė“ (*Юность Максима*, 1934), „Maksimo sugrįžimas“ (*Возвращение Максима*, 1937), „Vyborgo pusė“ (*Выборгская сторона*, 1938). Ryškiausios Leninjados pavyzdžiai: režisieriaus Michailo Rommo filmai „Leninas spalyje“ (*Ленин в Октябре*, 1937), „Leninas 1918 metais“ (*Ленин в 1918 году*, 1939). Iki šių filmų tebuvo sukurtas vienas nebylus Lenino vaidybinis kino portretas – „Spalis“ (*Октябрь*, 1927). Tiesa, tyrinėtojas Yangirovas, savo tyrimu atskleidžia, jog dar Leninui gyvam esant, būta užmanymo sukurti vaidybinį kūrinį, jamžinantį Partijos lyderį (pavadinimu „Lenino gyvenimas“ apie 1920 metus), tačiau šiai minčiai pasipriešino pats filmo herojus. Plačiau apie šiuos filmus žr. Yangirov, Rashit, *op.cit.*, p.15–33; Taylor, Richard, *Red stars... op. cit.*, p. 87–89; Christie, Ian, *Canon and Careers: the Director in Soviet Cinema*, in: *Stalinism and Soviet Cinema*, p. 163.

valstietijos jėgą, kūrinių, mobilizuojančių spręsti naujus uždavinius, primenančių socialistinės statybos laimėjimus ir sunkumus.³⁴⁶

Tais pačiais, 1934 m., pasirodo ir trečiąją, pramoginių filmų kategoriją atitinkantis sėkmingas sovietinio kino pavyzdys – režisieriaus Grigorijaus Aleksandrovo filmas „Linksmi vyrukai“ (*Весёлые ребята*, užsienio auditoriją pasiekęs pavadinimu „Maskva juokiasi“ – *Москва смеётся*). „Linksmi vyrukai“ tapo pirmuoju muzikinės komedijos sovietiniu požanriu, kurio konvencijos buvo tęsiamos to paties režisieriaus vėlesniuose filmuose: „Cirkas“, „Volga-Volga“, „Šviesus kelias“ (*Светлый путь*, 1940). Šių „stalinistinių miuziklų“ gretas netrukus papildė ir režisieriaus Ivano Purgjevo kolūkių miuziklai: „Turtinga nuotaka“ (*Богатая невеста*, 1938), „Traktoristai“ (*Трактористы*, 1939), ir kt.³⁴⁷

„Stalininiai miuziklai“ apvainikavo 4 deš. kaitą kine – NEP'o politikos sąlygota pramoginės formos orientacija, siekiant patenkinti auditorija, kurios atmintyje vis dar šmėkščiojo užsieninės pramoginės produkcijos žvaigždės ir žvaigždutės, poreikius, pasiūlė savą „sovietinio Holivudo“ produkciją, vadovaudamiesi požiūriu, jog „Revoliucijos ir socialistinės tėvynės gynimas nėra proletariato tragedija. Į mūsų mes visadaėjome, ir visada eisime dainuodami ir juokdamiesi.“³⁴⁸ „Stalinistiniai miuziklai“ ne tik perėmė klasikinių Holivudinių miuziklų strategijas: naratyvines filmo struktūras, papildytas muzikinio atlikimo scenomis, bet ir sukūrė analogišką „kino žvaigždės“ kultą: režisieriaus Aleksandravo žmona Liubov Orlova atliko pagrindinius vaidmenis ir tapo ryškiausia stalinistinio laikotarpio aktore – „sovietinio kino *prima madona*“, sukūrusia *femina sovietica* portretą³⁴⁹.

³⁴⁶ Громов, Евгений, *op. cit.*, p. 193.

³⁴⁷ Taylor, Richard, The Stalinist Musical, in: *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*, editors James Chapman, Mark Galncy, Sue Harper, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2009, p. 139.

³⁴⁸ Šumiackis, žr. *op. cit.*, p. 138.

³⁴⁹ Šalia Holivudinių „analogų“ vyravo ir akivaizdžios kinematografinės citatos, kurios atsirado po Aleksandrovo bei kitų režisierių apsilankymo (4 deš. pr.) Holivudo kino studijose, kuriose jie turėjo galimybę susipažinti su Holivudinio kino kūrimo praktikomis. Apie tai plačiau žr. Владимир Паперный, Почему американские и советские фильмы 30-х годов так похожи, in: *Сноб*, 2010 11 26, [interaktyvi prieiga] <http://www.snob.ru/selected/entry/27654>, žr. 2012 06 04; apie Holivudinio kino struktūrų perėmimą žr. Taylor, Richard, Red Stars... *op. cit.*, p. 77; Taylor, Richard, The Stalinist... *op. cit.*, p. 139–140.

Nors šiuose vaidybinio kino pavyzdžiuose ryškus tiek programinių, tiek pramoginių strategijų suderinamumas, tačiau palaiptams 4 deš. pabaigoje ideologinės funkcijos vis labiau ima viršų, formuojasi socrealistinė vienalytė vaidybinio kino raiška. Šioji kaita dažnai siejama su paties Stalino susiformavusiu požiūriu į meną. Pavyzdžiui, Gromovas pastebi, jog 3–4 deš. pirmoje pusėje Stalinas vis dar išlieka neapsisprendęs dėl literatūrinių, architektūros ir kino kūrinių vertinimo. Iš pradžių jis vadovavosi dar jaunystėje susiformavusiu prielankumu slavofilinei tradicijai (rusų kalbai), taip kultūrinėje savivokoje tarsi išlikdamas XIX a. žmogumi³⁵⁰, vėliau, 4 deš. agresyvią ideologinės jo ambicijos, vis dažniau mėginama pastarąsias įgyvendinti literatūroje, architektūroje, kine, palaiptams jos aprėpė ir visą meninį lauką. Augant ideologinėms ambicijoms vis dažniau reikėsi paties Stalino asmeninis suinteresuotumas daryti tiesioginę įtaką kino kūriniams³⁵¹.

Kino darbuotojams privalomas vadovavimasis socrealizmo doktrina buvo paskelbtas netrukus po susitikimo su rašytojais 1935 m. sausio mėn. kino darbuotojų kongrese³⁵², tačiau kino valdytojams ir kino kūrėjams susivokti, kaipgi iš tikrųjų turi būti kuriamas kinas (ko iš jų reikalaujama) reikėjo laiko. Perprasti programinius orientyrus (greičiau išsakomus žodžiu, o ne direktyvomis) kine buvo sunkiau ir dėl gamybinės kino specifikos. Skirtingai nei kitos, lankstesnės meninės raiškos, kuriant kiną buvo būtinas gamybinių procesų, technologinių naujovių įsisavinimas (pvz., garsinio kino). Nepaisant šių aspektų, visgi šis tas jau buvo aišku – „Čiapajevs“ tapo siektinu

³⁵⁰ Громов, Евгений, p. 176.

³⁵¹ Stalino asmeninio kišimosi į kiną pradžios identifikacija tyrinėtojų svarstymuose prieštaringa. Pavyzdžiui, Gromovas, remdamasis kino kūrėjų atsiminimais, yra įsitikinęs, jog pirmą kartą su kūrėjais, t. y. režisieriais Aleksandrovu ir Eizenšteinu susitinka 1929 m. Susitikimo metu Stalino išsakytos pastabos šių režisierių filmui „Generalinė linija“ (*Генеральная линия*, 1929) buvo susijusios klaidingu valdžios laikysenos kaime vaizdavimu. Tuo tarpu kiti tyrinėtojai datą šiek tiek vėlina, akcentuodami Stalino nuoseklų domėjimąsi, ir mano, jog jis pradėjo reikštis apie 1930 metus. Šioji rekonstrukcija atlikta atradus kino administratoriaus Šumiackio užrašus. Kaip ten bebūtų, bet aišku, jog 4. deš. pab. Stalinas savo asmenine laikysena neabejotinai koregavo kino industrijos sanklodą. Громов, Евгений, *op. cit.* p. 185–186; Трошин, Александр, А дряни подобно «Гармонь» больше не ставите?.. Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1934 г., in: *Киноведческие записки*, Nr. 61, 2002, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/693/>, žiūrėta 2013 12 26.

³⁵² *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*, ed. Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Dina Jordanova, London, 2000, p. 227.

pavyzdžiu, teigiamų įvertinimų sulaukė ir kolūkiniai miuziklai. Tačiau po kino administratoriaus Šumiackio – pagrindinio „sovietinio Holivudo“ idėjos puoselėtojo ir įgyvendintojo – sušaudymo 1938 m., vystyta ideologinio-pramoginio kino paradigma nuslopsta.

Nepaisant to, tyrinėtojai, bandydami apibrėžti socrealizmo kine ypatybes, pastebi, jog jau ir juose buvo justi kanono formavimasis. Pasak Tayloro, miuziklai buvo puiki socialinės „tikrovės“ utopijos vizualizavimo ir sklaidos priemonė. Stalininių miuziklų struktūros, besiremiančios pasakos naratyvo konvencijomis, praturtintomis muzika bei utopinės tikrovės mitologema, kūrė alternatyvios tikrovės vaizdinį, kuris turėjo lemti fiktyvų emocinį auditorijos pasitenkinimą: „Pramoga siūlo „kažko geresnio“ ar tai, ko kasdieniniame gyvenime neatrandame vaizdinį, į kurį galime besąlygiškai pasinerti“³⁵³, užpildydami emocinę tuštumą. Šioji visuomenės jausenų tuštuma, atsivėrusi išgyvenant socialinį nepriteklių, baimę, sąlygotą persekiojimų bei fizinio naikinimo, užpildoma ne faktinės tikrovės atspindėjimu, o būsimos, mitologizuotos ateities, vizijos: siekiama vaizduoti ne tai, kas *yra*, o tai, kaip *bus* ar *turėtų būti*.

Stalininis socrealizmas, grįstas romantizuotu revoliuciniu optimizmu, orientacija į šviesią ateitį, besąlygišku atsidavimu tautai, tėvynei, partijai, Stalinui, neapykanta jų priešams, reikalavo iš kūrėjų ne subjektyvaus, individualizuoto žvilgsnio į supančią tikrovę, o tokio, kokio reikalavo partija ir Stalinas. Šis žvilgsnis buvo grindžiamas ne individualia, o kolektyvine socialine atsakomybe, tapusia kertine naujosios visuomenės ir jos raidą užtikrinančio „naujo žmogaus“ savybe. Tokioje visuomenės sąrangoje kūrėjai turėjo užtikrinti pamatinius „socialinės inžinerijos“ griaučius, todėl jų matymas turėjo būti tolygus partijos ir Stalino žvilgsniui į tikrovę, tiksliau jos mitologizuotai versijai. Šias „išorines“ socrealizmo kino ypatybes galima papildyti kino tyrinėtojos Ewos Naripea apibendrintais pastebėjimais, skirtais socrealistinių kino kūrinių formai. Pirmiausia šie kūriniai buvo grįsti nuoseklus (angl. *continuity*) montažo principu, visos kino kalbos priemonės

³⁵³ Taylor, Richard, *The Stalinist...*, *op. cit.*, p. 139

buvo pajungtos pasakojimo nuoseklumui ir „realybės“ įspūdžiui sukurti. Šieji aspektai buvo perimti iš studijinio Holivudinio kino stiliaus susiformavusių kanonų, kurie buvo pritaikyti Stalino „klasikiniam“ skoniui. Todėl atsisakant eksperimentinės kino kalbos, pirmenybė teikta kamerai, fiksuojančiai erdvę, objektą akių lygmenyje, stambiams, vidutiniams ir bendriems planams. Siekiant sukurti kuo „realistiškesnį“ pojūčio įspūdį, kadro erdvės planavimas dažniausiai buvo konstruotas remiantis perspektyvos logika, dvigubu (pirmaplaniu, antraplaniu) objektų išdėstymu (angl. *depth staging*).³⁵⁴ Pasak tyrinėtojos, tokia kino kalba vyravo iki pat atšilimo kine pradžios.

Greta čia suminėtų „išorinių“ ir „vidinių“ socrealizmo kino ypatybių, galutinai susiformuoja ir (po)žanriniai prioritetai: istorinis-revoliucinis, biografinis³⁵⁵, komedija, drama. Apibendrinant galima teigti, jog kaip dokumentinis, taip ir vaidybinis kinas nuo 4 deš. antrosios pusės pajungiamas altrealybės mito palaikymui. Pastarasis vis dažniau kuriamas atliepiant Antrojo pasaulinio karo poreikius, įtraukiant prieš kitas valstybes nukreiptų propagandinių siužetų linijas (pvz., antilenkiškas, antibritiškas), kurios, žinoma, kito priklausomai nuo politinio veiksmo (SSRS sąjungininkų ir priešų). Sovietų Sąjungos kino ekranuose sukosi filmai, turėję įkvėpti žiūrinčiuosius pergalingiems sovietų armijos žygiams. Pradžioje filmuose, skirtuose karo tematikai, demaskuojami šnipai, vėliau telktasi ties kareivių likimais fronto linijų apkasuose, šią herojų virtinę papildė filmai, skirti raudonųjų partizanų žygiams įmažinti³⁵⁶. Patriotinę-skatinamąją netrukus papildė Raudonosios armijos pergalingus žygius demonstravusi vaidybinė kino produkcija, kurios epicentre vis dažniau puikavosi Stalinas³⁵⁷.

³⁵⁴ Naripea, Eva, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, Tartu, 2011, daktaro disertacija, p. 43.

³⁵⁵ Šio žanro formavimosi ištakos aptartos Dobrenko, Evgeny, *Creation Myth and Myth Creation in Stalinist Cinema*, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 1, Nr. 3, 2007, p. 239–264.

³⁵⁶ Detalus SSRS Antrojo pasaulinio karo metu kurtų filmų aprašymas Kenez, Peter, *Films of Second World War*, in: *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*, ed. Anna Lawton, Lonon, New York, 1992, p. 147–169.

³⁵⁷ Nors Stalino prezentacijos kine pradžia siejama su filmu „Leninas spalėje“ (*Ленин в Октябре*, rež. M. Rommas, 1937), tačiau centre, o ne buvusių lyderių pašonėje vaizduojama figūra jis tampa tik pasibaigus karui: „Didysis lūžis“ (*Великий перелом*, 1945, rež. Fridrichas Ermleris), „Priesaika“ (*Клятва*, rež. M. Čiaurelis, 1946), na, ir žinoma dviejų dalių filme, Stalino 70-ojo gimtadienio dovanoje „Berlyno kritimas“ (*Падение Берлина*, rež. M. Čiaurelis, 1949).

Taigi Sovietų Sąjungai antrą kartą užėmus Lietuvą, vaidybinio kino gamyba jau buvo įgavus daugiau ar mažiau išbaigtą sąrangą. Nors čia, kaip ir kitose Baltijos šalyse, ir stigo technologinės vaidybinio kino kūrimo bazės, patikimų žmonių, galinčių jį kurti, tačiau šioji problema buvo spręsta pakankamai paprastai. Tenkinant politinius ir ideologinius poreikius, „reprezentacinė“ vaidybinė kino produkcija kurta kitose SSRS kino studijose.

Vertinant skirtingų Baltijos šalių kino kūrimo pajėgumus, blogiausios padėties būta sovietų Lietuvoje, geriausios – Latvijoje. Tokios situacijos priežastys sietinos su prieškarine vaidybinės kino produkcijos gamybos (ne)patirtimi. Prieškario Lietuvoje nebuvo sukurtas nei vienas vaidybinis ilgametražis filmas, galėjęs žymėti bent šiokią tokią profesinę patirtį ir ateities galimybes. O Latvija ir Estija vaidybinio kino kūrime buvo pasistūmėjusios: estai dar 3 deš. pirmoje pusėje sukuria pirmą vaidybinį ilgametražį filmą, o vienas ryškiausių prieškarinio kino kūrėjų Theodoras Lutsas sukuria ir pirmą garsinį filmą „Saulės vaikai“ [*Pāikese lapsed*, 1932]. Latviai ne tik kad kūrė nebylią ir garsinę vaidybinę kino produkciją, bet Antrojo pasaulinio karo išvakarėse sukuria ir savą prieškarinio „hitą“ – filmą „Žvejo sūnus“ [*Zvejnieka dēls*, rež. Vilis Jānis Lapenieks, 1939].

Taigi, nors Baltijos šalių patirtis ir galimybės nebuvo vienodos, tačiau politinių pokyčių sąlygotose aplinkybėse (pvz., svarbiausias Estijos vaidybinio kino kūrėjas emigruoja) vienintelė pajėgi daugiau ar mažiau savarankiškai vaidybinius filmus kurti buvo kino studija Latvijoje³⁵⁸.

Iki „įkurtuvių“ sovietų Estija ir Lietuva turėjo tenkintis kitose SSRS kino studijose sukurtais šių šalių auditorijai „pritaikytais“ filmais. 1947 m. pasirodo šioms šalims skirta vaidybinė trijulė: sovietų Lietuvai Mosfilmo kino studijoje sukurta „Marytė“ (rež. V. Strojeva), Estijai – Lenfilme sukurta filmas „Gyvenimas citadelėje“ (*Elu tsitadellis*, rež. H. Rappaportas), Latvijai – Latvijos kino studijoje sukurta kūrinys „Sugrižimas su pergale“ (*Mājup ar*

³⁵⁸ Įspūdį apie stalininio laikotarpio kino studijų tinklą padėjo susidaryti dokumentas: Постановление ЦК КПСС. О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках. Проект, 1952 11 22, RGASPI, f. 83, ap. 1, b. 9, l.82–83, in: *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы, оп. cit.*, p. 906–907.

uzvaru, rež. A. Ivanovas). Visuose filmuose, demaskuojant buržuazinės praeities liekanas, nacistinės Vokietijos piktadarybes, demonstruotas komunistinės gerovės pranašumas, pagrindinių personažų sąmonėjimas renkantis partizaninio priešinimosi (Marytė ir Augustas filme „Sugrižimas su pergale“) ar prisitaikymo prie „tarybų valdžios“ kelią (Milas filme „Gyvenimas citadelėje“). Siužetine schema, pagrindiniais personažais, filmai nelabai skyrėsi nuo kitos daugmaž to laikmečio Sovietų Sąjungos vaidybinės kino produkcijos. „Marytė“, „Sugrižimas su pergale“ tęsė „partizaniados“ kovų temą, kurios centre vienpusiškai „teigiami“ (anuometine kalba kalbant, „rožiniai“), žmogiškų bruožų ir silpnybių netekę herojai pasiruošę bet kokiomis aplinkybėmis kovoti ir mirti vardan komunizmo pergalės. Ankstesniuose SSRS filmuose sukonstruoti socrealistiniai šablonai mechaniškai atkartoti juose apgyvendinant Pabaltijo valstybių „didvyrių-kankinių“ atitikmenis. Pavyzdžiui, iki filmo „Marytė“ buvo pasirodęs ne vienas moterų partizanines kovas demonstravęs filmas: „Ji gina Tėvynę“ (*Она защищает Родину*, F. Ermleris, 1943), „Vaivorykštė“ (*Падыга*, rež. M. Donskojus, 1944), „Zoja“ (*Зоя*, rež. L. Arnštam, 1944).

Apie tai, jog SSRS buvo svarbu sukurti filmus, skirtus Baltijos šalims, pasako viena aplinkybė. Tais pačiais metais (1947 m.) iš 22 visoje SSRS sukurtų filmų – 3 filmai skirti Baltijos šalių „problematikai“³⁵⁹. Šį skaičių laikytume nemenku, atsižvelgiant į sovietinės kino industrijos krizę („filmastygį“), nes štai antrasis, sovietų Lietuvai skirtas, filmas pasirodo tik 1953 m. Šiame kontekste kyla klausimas: o kodėl buvo svarbu sukurti tokius filminius „šablonus“, skirtus Baltijos šalims kino industrijos krizės metu? Juk taupant pinigus tarsi būtų pakakę pasitenkinti esama, jau sukurta vaidybine kino produkcija, ją demonstruoti užimtų šalių kino tinkle. Bandant atsakyti į šį klausimą, galima išvelgti kelias paprastas naujosios valdžios politinės indoktrinacijos intencijas. Atliepiant pokario realijas, sukurtais filmais siekta demonstruoti sovietinės valdžios laimėjimus: SSRS gyventojams – naujų

³⁵⁹ Skaičiuota remiantis SSRS kino filmų katalogu Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1930–1957), II t., Москва, 1961, p. 381–397.

užkariautų žemių „egzotiką“ ir pasiektos komunizmo pergalės kainą (ir ten žmonės vargo ir „sąmoningai“ rinkosi kovos už komunistinę gerovę kelią), periferijų gyventojams – naujojo šeimininko atėjimą ir iš jų laukiamą besąlygišką lojamumą sovietinei valdžiai. Tam, kad tikėtinos intencijos pasiektų didesnę ideologinės ir politinės indoktrinacijos efektą, reikėta nors kiek šioms šalims artimesnių siužetų ir herojų, kuriais žiūrintieji patiktų ar su kuriais galėtų tapatintis. Marytės Melnikaitės „biografinė“ linija filmui pasirinkta neatsitiktinai. Kaip matyti iš minėto Uzdono laiško, scenarijus buvo ruoštas iš anksto (1944 m.), o apie tai, kad jis derintas ir taisytas atsižvelgiant į vietines realijas, tariantis su lietuviškąja partine nomenklatūra, mums pasako šio filmo svarstymo SSRS Kinematografijos ministerijoje Meno tarybos posėdžio stenograma. Režisierė Strojeva, atsikirdama į išsakytas pastabas filmui, patikino, jog scenarijus svarstytas „lietuviškose visuomeninėse organizacijose ir Lietuvos CK“³⁶⁰.

Nepaisant tikėtinų valdžios intencijų, kyla kitas klausimas: ar žiūrintieji patikėjo ir tapatinosi? Manytume, jog Lietuvos atveju ir sovietinė kino produkcija, ir „lietuviškasis“ adeptas nesuvaidino didelio vaidmens keičiant anuometinius žmonių vertybinius įsitikinimus. Tokiems svarstymams pagrindo suteikia ne tik pirmoje darbo dalyje rekonstruotas kino tinklo nepajėgumas: ribotos galimybės filmus matyti ar suprasti, bet ir pačių žmonių patirtis. Įtikinti žmones, kurie patiria priešingus ekraninei „altrealybei“ dalykus, buvo sunkiai įgyvendinamas uždavinys. Ypač kai rodomi ekrane dalykai piršo esamos, čia ir dabar, išgyvenamos tikrovės mitologizuotą pakaitalą, kuris prasilenkia su faktine tikrove.

Pastarąją išvalgą sustiprina ir paties filmo „Marytės“ įvertinimas minėtame Meno tarybos posėdyje. Kalbėjusieji, lygindami filmus, skirtus Baltijos šalims, vienbalsiai sutarė, jog filmas „Marytė“ – prasčiausias, gavosi vidutinis ir iš esmės nesėkmingas. Labai įdomios tarybos narės Dubrovinos išsakytos mintys:

³⁶⁰ Meno tarybos prie SSRS Kinematografijos ministerijos posėdžio stenograma, 1947 11 04, Gosfilmofond, f. 3, ap. 1, b. 1241, l. 1–20. Dokumentą žr. Priedai. Dokumentas Nr. 6.

„Noriu išsakyti keletą pastabų visiems Pabaltijo filmams. Aš latviško nemačiau, todėl galiu palyginti tik su estišku. Labai svarbu, kad vaidino patys estai. Tai politinis klausimas. Ir tai, kad Marytę Melnikaitę vaidino rusų, o ne lietuvių mergina – labai svarbu, nes sumenkins įspūdį. Galima buvo ir reikėjo surasti aktorę iš tautos. O taip tai gavosi kažkas primesto. Aš priekaištauju ne aktorei, o tam kas rinko žmones. <...>

Be to, kada kalbama apie laisvę Tarybų Sąjungoje ir t. t., tai visa tai išreikšta agitaciniu būdu – skamba neįtikinamai. Ir pagrindinė mintis pateikiama tokiu agitaciniu būdu neapsiekia savo tikslo ir bijau, kad lietuvių liaudyje tai gali būti neorganiškai suprasta, primesta ir iš anksto numatyta tema apie tarybinį patriotizmą.“³⁶¹

Filmo sėkme abejota ne tik dėl vidutinės filmo sukūrimo kokybės (filme pastebėtos loginės, siužeto klaidos trukdys patikėti „realybės“ rekonstrukcija, žiūrovui bus sunkiau įsijausti), bet ir dėl iki galo neapgalvotų manipuliacinių filmo priemonių: jei vaidmenį būtų atlikus atpažįstama, žinoma lietuvių aktorė, žiūrovui būtų lengviau susitapatinti su pagrindine heroje, o deklaratyviai nuskambanti „sovietinė tiesa“ galėjo ne tik kad neįtikinti, bet ir būti atgrasi.

Taigi, nors ir anuomet buvo suvokti ir įvertinti filmo trūkumai, tačiau kūrinio pasirodymas atvėrė galimybes spekuliuoti sovietų valdžiai parankia aplinkybe, teigiant, jog tai būtų pirmo lietuviško filmo³⁶². Žinoma, faktiškai jis nebuvo nei lietuviškas, nei pirmas – nebūta nei galinčių kurti (patyrusių lietuvių režisierių), nei kur kurti (kino studijos). Svarbiausia buvo įteigti, jog pirmą kartą esama valdžia demonstruoja dėmesį meno „naujovei“. Žodžiu, kaip ir kino tinklo plėtros atveju, taip ir vaidybinio filmo „Marytė“ atveju demonstruoti SSRS pranašumai: technologinis pajėgumas, kultūrinė „pažanga“. Kita vertus, filmo „Marytė“ kūrimas turėjo ir praktinės naudos – lietuviams buvo suteikta galimybė įžengti į vaidybinės kino produkcijos gamybos užkulisius ir pasisemti taip trūkstamos profesinės patirties³⁶³.

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² Pvz., gausūs straipsniai periodinėje spaudoje: Pirmasis laimėjimas, in: *Tiesa*, 1948 02 15; Naujas Lietuvos kultūros istorijos puslapis: pirmasis lietuviškas filmas, in: *Literatūra ir menas*, 1948 02 18; Lietuviškojo kino meno gimimas: pirmasis lietuviškas filmas, in: *Literatūra ir menas*, 1948 02 18; „Marytė“ – pirmas lietuviškas filmas, in: *Komjaunimo tiesa*, 1948 02 18 ir t. t.

³⁶³ Rašant scenarijų konsultavo minėtas A. Gričius, filmui muziką sukūrė kompozitorius Balys Dvarionas, muziką dainoms – Jonas Švedas, kostiumų dailininkas – Jonas Vilitis, buitines detales sužiūrėjo Juozas Petrulis, filmo dailininko asistentu buvo Arūnas Žebriūnas. Vaidino ir saujelė lietuvių aktorių: Petrą (piemenį) – Juozas Laucius, Eleną (buržujaus dukrą) – Lilijana Binkytė, Džiugą–Bronius Kisielius, Juozą – Laimonas Noreika, Janytę – Kazimiera Kymantaitė.

Žinios apie tolimesnius vaidybinių filmų užmanymus archyvinuose dokumentuose pasirodo netrukus po „Marytės“ 1948 m:

„Lietuvos KP (b) CK sekretorius drg. Sniečkus ir Lietuvos TSR Ministrų Tarybos pirmininkas drg. Gedvilas kreipėsi į VKP (b) CK su prašymu įpareigoti TSRS Kinematografijos ministeriją suteikti pagalbą kuriant agitacinio pobūdžio vaidybinius filmus buržuazinės Lietuvos, katalikų dvasininkijos reakcinio vaidmens, taip pat naujojo gyvenimo kūrimo Lietuvos kaime temomis.<...> Remiantis Lietuvos KP (b) CK pranešimu šias temas gali parengti Lietuvos rašytojai – drg. Venclova, Kapnys ir Baltušis. <...> TSRS Kinematografijos ministerija (drg. Riazanovas), sutikdama su pasiūlytais lietuviškais filmais, imsis reikalingų priemonių jiems sukurti vienoje iš Maskvos ar Leningrado kino studijų.“³⁶⁴

Kaip matyti, pasiūlytos temos atliepė pagrindinius sovietų Lietuvos pokario politinius ir ideologinius tikslus, tačiau pasirinkta ir išvystyta tema tebuvo viena. Baltušiu ir sąjunginiam rašytojui V. Ivanovui buvo patikėta rašyti scenarijų apie kolektyvizacijos procesus. Nors tema ir buvo suderinta SSRS aukščiausio valdymo lygmenyje, scenarijaus rašymo eigą prižiūrėjo ir LKP (b) CK, tačiau po keleto metų scenarijui įgavus daugiau ar mažiau išbaigtą versiją pavadinimu „Vienos apylinkės žmonės“, SSRS Kinematografijos ministerija suabejojo scenarijaus reikalingumu. Pagrindinė priežastis išvelgta užsitęsusiame scenarijaus rašymo procese, todėl 1948 m., centro manymu, aktualijos paprasčiausiai paseno: „Dabar, kada yra ženklų pasiekimų Lietuvos kolektyvizacijos procesuose, būtų neteisinga akcentuoti praeitą etapą, rodant net ir jaunoms Tarybinėms respublikoms nebūdingus faktus ir įvykius.“³⁶⁵ Tačiau scenarijaus bendraautorius Baltušis taip lengvai nepasidavė. Po iškalbingų, tikrą situacijos komplikotumą nušviečiančių raštų (neva tai kalta pati SSRS kinematografijos ministerija)³⁶⁶, galų gale scenarijų pavyko

³⁶⁴ SSRS Kinematografijos ministro pavaduotojo L. Iljičovo raštas VKP (b) CK sekretoriui drg. G. Malenkovui, RGASPI, f. 17, ap. 132, b. 90, l. 58. Dokumentas publikuotas: Kaminskaitė, Lina, LSSR vaidybinio kino raida 1947–1961, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2009, nr. 1, p. 116.

³⁶⁵ SSRS Kinematografijos ministerijos Scenarinės studijos vyriausiojo redaktoriaus atsiliepimas, skirtas Baltušiu ir Ivanovui, LYA, f. 1771, ap. 52, b. 46, l. 77; taip pat žr. SSRS Kinematografijos ministerijos Scenarinės studijos direktoriaus SSRS Kinematografijos ministerijos Scenarinės studijos direktoriaus D. Ereimino raštą LSSR Kinematografijos ministrei Meškauskienei, LYA, f. 1771, ap. 52, b. 46, l. 76.

³⁶⁶ Baltušio raštas LKP (b) CK sekretoriui Sniečkui, 1950 01 09, LYA, f. 1771, ap. 52, b. 46, l. 78–82.

įgyvendinti. Ivanovą keičia kitas scenarijaus rašymo pagalbininkas, prityręs SSRS kino dramaturgas Jevgenijus Gabrilovičius. 1953 m. su Lenfimo ir vietinės kino studijos pastangomis pasirodo antras sovietų Lietuvai skirtas vaidybinis filmas „Aušra prie Nemuno“ (rež. A. Faincimeris, 1953).

Deja, susidaryti išpūdį apie patį filmą sudėtinga dėl paprastos priežasties – filmo kopija Lietuvoje neišliko, tačiau sužinoti, apie ką gi buvo filmas, mums gelbsti filmo montažiniai lapai³⁶⁷, filmą mačiųjų kino kritikų atsiliepimai³⁶⁸. Iš jų matyti, jog filmo pagrindinis užmanymas nepakito – deklaruota kolektyvizacijos svarba, jos procesų tvirtinimo sunkumai, kurių priežastys, žinoma, slypėjo nenorinčiųjų pripažinti komunizmo pergalės, todėl kenksmingoje „tarybinės tėvynės“ išdavikų veikloje. Neapsieita ir be antireliginės propagandos elementų – Vatikano konspiracinės veiklos demaskavimo. Vėlgi, kaip ir filmo „Marytė“ atveju nelabai džiaugtasi šio filmo „meniniais“ laimėjimais. Dešimtmečiu vėliau kino kirtikas Saulius Macaitis nors ir bandė išvelgti teigiamų dalykų, tačiau anuometinėje periodinėje spaudoje atsargiai pastebėjo:

„Mūsų dienomis toks filmas, kuriame ignoruojami gyvenimiški ryšiai bei prieštaravimai jau negalėtų pasirodyti. Šio filmo kritika šiandien atrodo visai nesudėtingas dalykas, bet nereikia pamiršti ir jo pasirodymo datos. <...> „Aušra prie Nemuno“ toli gražu ne visiems patiko, bet pamatyti ją norėjo daugelis.“³⁶⁹

Apie tai, jog filmas nelabai gerai vertintas daugmaž jo pasirodymo metais, liudija ir filmo kompozitoriaus Dvariono tarstelėjimas viename Kino studijos kūrėjų posėdyje: „Mes galvojome, kad „Aušra virš Nemuno“ padarys įtaką liaudies demokratinėse šalyse. O išėjo atvirkščiai.“³⁷⁰

Taigi, nors sovietų Lietuva formaliai galėjo džiaugtis antru kino gamybos vaisiumu, tačiau ir anuomet buvo suvokta, jog šio filmo pasirodymas labiau

³⁶⁷ Žr. LLMA, f. 472, ap.1, b. 171, l. 12–97.

³⁶⁸ Macaitis, Saulius, Iš lietuvių kino istorijos. „Aušra prie Nemuno“, in: *Vakarinės naujienos*, nr. 14, 1967 01 17, [interaktyvi prieiga] <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=8855>, žiūrėta 2013 12 30.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ MT posėdžio protokolas, LLMA, 1956 12 28, f. 29, ap. 1, b. 91, l. 61.

SSRS kino kūrėjų nuopelnas, nei vietinių „profesionalų“. Vis intensyviau sklendant vaidybinio kino poskyrio įkūrimo nuogirdoms, reikėta apčiuopiamų įrodymų, galėjusių pagreitinti įkūrimo procesą. Atsiradus poreikiui, tikėtina, užvirė ir periferinės ambicijos – norėta įrodyti, jog ir čia jau esama pakankamos nuovokos apie vaidybinio kino gamybos ir kūrybos procesus. Pasitelkus vietinius finansinius resursus ir jėgas, tą padaryti bandyta pasiryžus sukurti trumpametražį vaidybinį filmą „Oi, jūs, grybai, grybai, grybai“³⁷¹. Remdamasis rašytojo Viktoro Miliūno pjese „Sienlaikraštis“, scenarijų rašyti imasi vėlgi tas pats Baltušis. Nors užmanymas ir atliepė žanrinius (komedija), teminius (kolektyvizacija) prioritetus³⁷², tačiau ir anuomet buvo pastebėtas pasakojimo primityvumas[rašytojas Teofilis Tilvytis]: „Komedija rašyta lyg ir kaimui, o ne plačiam žiūrovui. Į spinta lindimas ir čiaudėjimas nukelia mus iš tarybinių laikų į praeitį.“³⁷³ Visgi neatsiradus geresniam ir tinkamesniam užmanymui, filmo gamybos procesas įsisuko: filmą režisuoja teatro režisierius Romualdas Juknevičius, Kino studijos „naujakurys“ dokumentinių filmų režisierius Notanas Liubošicas, filmo operatoriumi tampa dokumentinių filmų operatorius ir režisierius Viktoras Starošas. Nepaisant numanomų ambicijų, imtis užmanymo buvo gana rizikinga, nes Lietuvoje dar nebūta nei tinkamos technologinės bazės (paviljonų, reikiamos filmavimui kino įrangos), nei pajėgių kino kūrėjų: VGIK'ą baigusieji arba nelabai skubėjo čia sugrįžti (pvz., kino operatorius Jonas Gričius³⁷⁴), arba dar nespėjo baigti studijų. Adekvačiai

³⁷¹ Apie tai, jog būta vietinio suinteresuotumo, liudija išimtinis pinigų skyrimas šio filmo gamybai specialiuoju LSSR Ministrų tarybos potvarkiu. LSSR Ministrų tarybos potvarkis Nr. 12889-p, 1953 08 25, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 39, l. 523.

³⁷² Tai, jog komedijos žanro kūriniai buvo skatinami, liudija dramaturgijos gairių aptarimas viename LSSR rašytojų sąjungos pasitarime: [Meno reikalų valdybos pirmininkas Pečiūra]: „XIX partijos suvažiavime drg. Malenkovas užaštrino komedijos klausimą, todėl turime užakcentuoti komedijos žanrą. Drg. Malenkovas užakcentavo, kad komedija ypatingai veikmingas žanras. Kadangi komedinio žanro trūksta visoje sąjungoje, tai mūsų komedija gali išeiti į visasąjunginę sceną.“ LSSR Rašytojų sąjungos posėdžio protokolas, 1952 12 11, LLMA, f. 34, ap. 1, b. 116, l. 66.

³⁷³ LSSR Kultūros ministerijos kolegijos posėdžio protokolas, 1953 06 18, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 44, l. 38.

³⁷⁴ Jaunas, ambicingas kino operatorius puikiai suprato, jog nelabai buvus Lietuvoje vaidybinio kino kūrimo galimybėms, būtų kvailystė nereikalingai švaistyti laiką periferiniame užkampyje. Tai, jog Jonas Gričius mieliau rinkosi galimybę padirbėti sąjunginėse kino studijose, pasako ir jo atsiminimai. Iš jų matyti, jog apsispręsti semtis patirties kitur padėjo apgailėtina Kino studijos, įsikūrusios Birutės gatvėje (Vilnius, Žvėryno mikrorajonas), būklė: „Pradėjau dairytis, kur čia kas nors panašaus į sapnų fabriką? Nieko tokio iš pirmo žvilgsnio nematyt. Ėjau vis artyn. Stovi tokie dviaukščiai šviesių plytų nameliai, greta – medinis, barako tipo dviaukštis medinukas. Tik priėjęs visai arti, prie vieno tų šviesių

neįvertinti pajėgumai, nebūtinai skubėjimas „truks plyš“ pradėti vaidybinio kino gamybą Lietuvoje, nebuvo palankūs pirmojo lietuviškojo sovietinio vaidybinio filmo kūrimui. Įsibėgėjusius filmavimo darbus netrukus užklumpa virtinė nesklandumų. Patikėta Kino studijai įranga gedo, greitų sprendimų paieškai trukdė ir atsakingųjų už filmo kūrimą neprityrimas, kūrimo procesą sunkino kūrybinės grupės nesutarimai. Supratus, jog filmo tolimesnis likimas „pakibo“, kaltininkų ieškota ir tarp kūrusiųjų, ir procesą administravusių:

[Filmo režisierius Juknevičius]: „Aš neturėjau jokios praktikos filmo gamyboje. Mes buvome priversti filmuoti be jokių paruošiamųjų darbų su senomis kameromis, o gera nauja technika nemokėjome naudotis. Tai mūsų darbo trūkumas. Drg. Maciulevičius numatęs liūdną filmo pabaigą, atsisakė [padėti]. Aš dirbau neramiai skubėdamas. Man reikėjo daugiau reikalauti.“

[Filmo režisierius drg. Liubošicas]: „Didelė kaltė tenka TSRS Kultūros ministerijos Kinematografijos vyr. valdybai, kuri neapsvarstė scenarijaus. Mes pradėjome filmuoti nepasiruošę. Aš labai gailiuosi, kad nebuvo drg. Baltušio filmavime, nes drg. Miliūnas visai nenusimano kinematografijoje. Daug klaidų buvo padaryta filmavimo procese. Daug scenų nebuvo netinkamų filmavimui, tačiau scenarijus nebuvo ištaisomas.“

[LSSR kultūros ministras Guzevičius]: „Tai labai liūdni darbo rezultatai kino studijoje. Visi trūkumai studijoje privedė prie tokių rezultatų, kad filmas sužlugo. Nereikia ieškoti stichinių nelaimių, o reikia dirbti, ir išleisti filmus. Drg. Pikturna dirbo nesąžiningai, Leningrade nieko gero nepadarė. Drg. Pikturna neįvykdė mano nurodymų. Reikia patikslinti drg. Juknevičiaus rolę filmo gamyboje. Reikia kritiškai pažiūrėti į šį reikalą. Drg. Juknevičiaus darbas tiesiog apolitiškas. Drg. Liubošicas taip pat nieko nepadarė.“³⁷⁵

Filmas taip ir nebuvo pabaigtas³⁷⁶. Galutinai sustabdyti filmo kūrimo darbus apsispręsta ne tik dėl minėtų pakrikusių filmo kūrimo procesų, bet ir dėl

plytų namelio pamačiau lentelę dviem kalbomis – „Lietuvos kino studija“. Neverčiau, nors labai norėjosi. Vadinasi, čia ir yra tas sapnų fabrikas, kuriame man lemta realizuoti savo per trejus studijų metus jau gerokai padėvėtas ir gerokai aptrupėjusias ambicijas!.. Kada baigęs institutą su diplomu kišenėje atėjau į Birutės gatvę antrą kartą, jau niekuo nesistebėjau, nes ten per tą laiką niekas nepasikeitė. Manęs niekas nelaukė – senbuviai patys nelabai darbais buvo perkrauti. Vaidybinis filmus vis dar tik ruošėsi statyti, o ir pasiruošę kviesdavo arba visą kurios nors studijos grupę, arba bent jau režisierių. Nemėgstu protekcijų. Jokių. Bet tai dar nereiškia, kad niekada jomis nesinaudojau. Atlikęs gamybinę praktiką pas Moskvina, tapau jo globotiniu. Atvykęs į Vilnių, tik jo bei tuometinės Kinematografijos ministrės Michalinos Meškauskienės pastangomis tą pačią dieną buvau pasiųstas į Lenfilmą stažuotis. Siuntimo rašte buvo parašyta: metams. Bet tai užtruko beveik trejus metus.“ Gricius, Jonas, *Prisiminimai*, p. 93.

³⁷⁵ LSSR Kultūros ministerijos kolegijos posėdžio protokolas nr. 9, 1954 06 01, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 123, l. 50–51.

³⁷⁶ Filmo medžiaga Lietuvoje neišlikusi. Tyrimo metu atrasti tik kino aktorių bandymų įrašai, kurie saugomi LCVA Kino dokumentų skyriaus fonde.

sociopolitinių poslinkių – pasirodo, sumanyme išrašyti žemės ūkio tvarkymo būdai netikėtai, po 1953 m. rugsėjo mėnesio SSKP CK plenumo, paseno:

„Nufilmuotos medžiagos peržiūra parodė, kad pagrindinė filmo idėja neatitinka SSKP CK rugsėjo mėn. plenumo nutarimo, paskutinių Partijos, Tarybų Valdžios istorinių nutarimų, susijusių su žemės ūkio tvarkymu ir prekyba. Neteisingas „turgavietės“, „įsodinimo į autobusą“, „Dūdės troba“ objektų nufilmavimas aiškiai iškreipia mūsų Tarybinę tikrovę. Kai kuriuose objektuose pavaizduoti lauko darbai (derliaus, cukrinių runkelių nuėmimo darbai) neatitinka naujausių agrozootechnikos metodų. Tai ryškiai pasimatė po kino filmo „Pasakojimas apie žaliuosius kvadratus“ [*Рассказ о зеленых квадратах*, 1953] pasirodymo kino ekranuose.“³⁷⁷

Žinoma, turint omenyje kūrybinio-gamybinio nepajėgumo aplinkybes, kyla įtarimas, ar tik šioji „oficialiuose“ dokumentuose akcentuota sąsaja nebuvo formali priedanga, gelbėjusi paslėpti tikrąsias priežastis, vadinasi, ir tikruosius kaltininkus? Manytume, jog ne visai taip. Tai, jog postalininės slinktytys taip pat darė įtaką filmo gamybos sustabdymui, liudija kiek ankstesnės abejonės filmu. Antai pirmosios dvejonės, ar filmas tinkamai vaizduoja „tarybinę tikrovę“, išreikštos Lenfilmo kino studijos Meno taryboje. Šio filmo svarstymas Lenfilme įvyksta po sovietų Lietuvoje iškilusio poreikio (manding, nepasitikėjimo nufilmuota medžiaga) įvertinti būsimo filmo pranašumus ar trūkumus kiek profesionalesnėje kino bendrijoje. Taryboje vienbalsiai sutarta, jog pagrindinės bėdos slypi scenarijuje:

„Remiantis Jūsų prašymu <...> kino studijos Lenfilm Meno taryba šių metų lapkričio 5 d. susipažino su filmo „Oi, jūs grybai, grybai, grybai“ scenarijumi ir nufilmuota medžiaga.

<...> Dramaturgas B. Čirskovas taip pat mano, kad nesėkmingą temos sprendimą lėmė didelį scenarijaus trūkumai. Kadangi scenarijus buvo parašytas iki SSKP CK plenumo, įvykusio rugsėjo mėnesį, nežinant naujausių mūsų Partijos ir Vyriausybės nutarimų dėl žemės ūkio, jis neteisingai atspindi šiuolaikinį kolūkinį gyvenimą. Pavyzdžiui, autoriai išjuokia kolūkiečių domėjimąsi darbu, neigiamai vaizduoja kolūkinį turgų; taip norima kolūkiečius įtraukti į bendruomeninį darbą, tačiau vartojami nepagrįsti, neargumentuoti agitaciniai šūkiai, o tai prieštarauja partijos sprendimams,

³⁷⁷ О работе Литовской киностудии по кинокартине «Ой, вы, грибы, грибы», LLMA, 1954 06 08, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 44, l. 5.

susijusiems su kolūkiu kūrimu. Siekiant pažadinti šiuos svarbiausius trūkumus B. Čirkosovas mano, jog būtina iš esmės perkurti scenarijų ir tik sėkmingai išsprendus šį klausimą tęsti filmavimus.³⁷⁸

Scenarijus nebuvo pataisytas – pirmojo savarankiško lietuvių kino filmo sukūrimo ambicijos subliuško.

Nors įrodyti, jog Lietuvoje irgi nutuokiama, pajėgiama savarankiškai kurti vaidybinius filmus, nepavyko, tačiau ilgus metus puoselėtos viltys – vaidybinio kino gamybos sovietų Lietuvoje procesai netrukus pajudėjo po Stalino mirties – 1954 m. sovietų Lietuvos kino studijoje įkuriamas vaidybinių filmų poskyris³⁷⁹. Šiojo įkūrimas Lietuvoje nebuvo išskirtinis poslinkis, tais pačiais metais vaidybinių kino filmų gamybos poskyris įkuriamas ir Estijoje³⁸⁰. Be jokios abejonės ši slinktis buvo glaudžiai susijusi ir su kino industrijos krizės Sovietų Sąjungoje pabaiga, didėjant galimybėms, didėjo ir mastai – plečiamas, o kartu ir atnaujinamas prieškarinis vaidybinių kino studijų tinklas visoje sovietijoje.

1954 m. ženklino faktinį sovietų Lietuvos įtraukimą į vaidybinio kino gamybą, tai buvo ir galutinio kino industrijos modelio kūrimo pabaigos pradžia (gamina, rodo, platina). Tačiau apčiuopiami rezultatai užtruko apsireikšti – pirmas vaidybinis filmas „Žydrasis horizontas“ (rež. V. Mikalauskas) demonstravęs, jog Lietuvos kino studija pajėgi savarankiškai, be sąjunginės profesionalų pagalbos, kurti filmus, pasirodo 1957 m. Iki tol, įtraukiant vis didesnes lietuviškąsias kino kūrėjų pajėgas, filmus kūrė reziduojantys kitų

³⁷⁸ Kino studijos Lenfilm direktoriaus Glotovo ir scenarijų skyriaus viršininko V. Beliajevo raštas LSSR Kultūros ministro pavaduotojui T. Černiauskui, 1953 11 05, LLLMA, f. 342, ap. 7, b. 12, l. 189–189a. Dokumentas publikuotas Kaminskaitė, Lina, LSSR vaidybinio kino raida 1947–1961, *op. cit.*, p. 118–119.

³⁷⁹ 1954 m. remiantis SSRS Ministrų Tarybos ir SSRS Kultūros ministro 1954 m. birželio 5 d. ir liepos 10 d. įsakymais Lietuvos kronikinių-dokumentinių filmų kino studija reorganizuota į Lietuvos vaidybinių ir kronikinių filmų studiją. Pagal priminį užmanymą, būta ambicingų siekių – greta dokumentinių filmų ir kino žurnalo „Tarybų Lietuva“, kasmet sukurti po 5 vaidybinius ilagmetražius. Tačiau šį skaičių apytikriai pavyko pasiekti tik po kelių dešimtmečių – 8 deš. LSSR Kultūros ministerijos įsakymas Nr. 250a, 1954 08 02, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 121, l. 30–32.

Šio įsako pasirodymui be jokios abejonės turėjo ankstesnis SSKP CK nutarimas, kuriuo siekta plėsti kino gamybos apimtis ir didinti vaidybinės kino produkcijos skaitlingumą visoje SSRS ir jos periferijose. Постановление ЦК КПСС. О мероприятиях по увеличению производства художественных кинофильмов в союзных республиках. Проект, 1952 11 22, RGASPI, f. 83, ap. 1, b. 9, l. 82–83, in: *Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы*, *op. cit.*, p. 906–907.

³⁸⁰ Naripea, Eva, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, *op. cit.*, p. 41.

SSRS kino studijų režisieriai: kadais nebyliais kino kūriniais garsėjęs, o tuosyk labiau dokumentiniame kine besireiškęs režisierius Aleksandras Razumnas režisuoja filmą „Ignotas grįžo namo“ (1956), Mosfilmo ir Baltarusijos kino studijos režisierius Borisas Šreiberis kuria filmą „Tiltas“ (1956). Šieji filmai ir toliau kartojo įprastas socrealistines žanrines, siužetines schemas: pirmajame skleidžiasi „istorinės-revoliucinės“ kovos, antrajame demonstruoti kovos už komunizmą sunkumai nacistinės Vokietijos okupacijos metais. Nors patys filmai nelabai ką nauja pasako, tačiau jų kūrimo užkulisiai atveria svarbų aspektą.

Viena vertus, filmai atliepė įprastas ideologines nuostatas, svarbiausia buvo demonstruoti progresyvią socialistinę jėgą, antra vertus, ne mažiau svarbu buvo atrasti nacionalinį – lietuviškąjį – „koloritą“, kuris galėtų išskirti šią vaidybinę kino produkciją iš kitų SSRS kuriamų filmų. Žinoma, atrasti jį nebuvo taip paprasta. Nors filmų scenarijai kurti pasiremiant lietuvių rašytojų darbais („Ignotas grįžo namo“ – tuometinio LSSR Kultūros ministro, rašytojo Aleksandro Gudaičio-Guzevičiaus romano *Kalvio Ignoto teisybė* ekranizacija, „Tilto“ scenarijus rašytas Jono Dovydaičio kūrinių motyvais), tačiau socrealistinė paradigma neleido nukrypti nuo įprastų schemų, o filmus režisavusiems kūrėjams, nieko bendro neturėjusiems su Lietuva, t. y. nelabai žinojusiems kokios lokalios ypatybės galėtų praturtinti vaizduojamą filmuose „tikrovę“, ne taip paprasta buvo „nacionalinio kolorito“ dėmenį atrasti. Pavyzdžiui, filmui „Ignotas grįžo namo“ priekaištauta dėl rusiškosios buities šablonų bei neteisingo personažų aprėdymo „liaudiškais“ kostiumais:

[Urinovas]: „Apie kalvį iš viso sklandė įvairiausi gandai, kad tai ne lietuviška kalvė, o su rusų gaidžiais.“

[LSSR Kultūros ministro pavaduotojas Banaitis]: „Dėl nacionalinių kostiumų mes keliam štai taip klausimą. Liaudis nešioja nacionalinius kostiumus. Tai kam juos atiduoti buožėms? Karusė ir kiti šiuos kostiumus savo rankomis daro, kodėl jų jais neaprengti. O buožė į vestuves rengdavosi kaip pirklys, buožė lygiavosi į pirklius.“³⁸¹

³⁸¹ Свободная запись обсуждения отснятого материала кинофильма «Правда кузнеца Игнотаса», LLMA, f. 342, ap. 1, b. 226, l. 98–109.

Žodžiu, vadinamasis „nacionalinis koloritas“, kurio samprata viena vertus, buvo susijusi su plakatiniais archetipiniais stereotipais, išreikštais per peizažą (laukai, kryžiai), kostiumus, pagrindinių veikėjų išvaizdą (pvz., šviesiaplaukiai, mėlynakiai personažai), kita vertus, priklausė nuo kuriančiųjų ir vertinančiųjų įsivaizdavimo: tai kas atrodė „koloringa“ sąjunginiam, nebūtinai atrodė taip jau įprasta ar „nacionalu“ vietiniam žiūrovui. Kitaip tariant, patenkinti šiuos formaliuosius reikalavimus būtų buvę paprasčiau, jei filmus kurtų šalies specifiką išmanantys vietiniai kino režisieriai. Tad kino kūrėjų parengimo poreikis atliepė ne tik profesinį būtinumą, bet ir programinį – filmuose konstruotą ideologinę žinutę būtų žymiai lengviau primesti jei filmas visapusiškai tenkintų žiūrinčiojo lūkesčius.

„Nacionalinių“ savitumų reikalavimai didinti po 1956 m. SSKP XX-ojo suvažiavimo. Chruščiovui išsakant triuškinančią kritiką Stalino kultui, be jokios abejonės, buvo atsimintas ir kinas:

„Jis [Stalinas] apie šalį ir žemės ūkį žinių sėmėsi [rus. *Изычал*] tik iš kino filmų. O kino filmai perdėm gražino, lakavo esamą padėtį kaime. Daugelyje filmų gyvenimas kolūkiuose vaizduojamas taip, kad net stalai lūžo nuo kalakutų ir žąsų. Matyt, Stalinas galvojo, kad ir tikrovėje taip yra.“

Nuo šiol vertinant būsimų kino kūrinių sumanymus bei pačius filmus, reikalauta ieškoti savitų formos išraiškų, vengti schematizmo, šablono, „tikrovės lakavimo“, jos gražinimo, „teigiamų herojų“ vienpusiškumo. Šių praplėstų galimybių rezultatai netrukus apčiuopiami ir pačiuose filmuose – prasideda atšilimas sovietų kine. Pasak Josephine Woll, atšilimo laikotarpio filmų siužetai ir žanrai išreiškė asmenines emocijas, išgyvenimus³⁸². Kinas artikuliuo liberalėjančias atšilimo kultūrinės vertybes: individualumą, šeimos gyvenimą, emocinę saviraišką; kinta ir herojai (į ekranus „žengia“ jaunesnio amžiaus veikėjai) ir jų elgsena (spontaniškesni), kaip teigia kitas tyrinėtojas Aleksandrovas Prochorovas³⁸³.

³⁸² Woll, Josephine, *Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw*, p. xiii.

³⁸³ Prokhorov, Alexander, *The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw*, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 1, no. 2, p. 115.

Iprastai atšilimo pradžios sovietų kine simboliu laikomas 1957 m. pasirodęs filmas „Skrenda gervės“ (*Летят журавли*, rež. M. Kalatozovas). Nors filmas rėmėsi stalinmečiu susiformavusiu „tropu“, t. y. pasakojo apie Antrąjį pasaulinį karą, tačiau tai, jog filme atsisakyta ideologinių šampų – karo heroizavimo, ryškėja asmeninės personažų jausenos, kurios keičia iki tol vyravusius plakatinį patriotizmą, didvyrišką kankinystę, nesusaistyta žmogiškų dvejonų – ženklino praplėstas filmų galimybių ribas. Pasak, kino istoriko Naumo Kleimano, filmas svarbus ir sava estetinė ištarne: „Šiandien filme juntama „emocinė kamera“ gali sukelti keisto filmo įspūdį. Bet tuo metu, 1957 m., tai buvo protesto prieš akademizmą ir „šabloninę moralę“ ženklas.“³⁸⁴ Anot istoriko, filmas svarbus ne siužetu, ne idėja, o kitokia interpretacija ir stilistika: „Būtent čia pasireiškė liberalumas. Vizualiniame aspekte.“³⁸⁵ Taigi kintančių programinių orientyrų kontekste kinta ir kūrinių turinys, ir forma.

Sovietų Lietuvos kine, žinoma, pokyčiai šiek tiek užtruko. Spėti su pokyčiais nebuvo taip paprasta ne tik dėl periferinės padėties (naujovės paprasčiausiai vėlavo), bet ir dėl vietinę kino gamybą kamuojančių bėdų. Kaip jau buvo minėta šios dalies pirmame skyriuje: 1956–1959 m. formuojasi profesinis lietuviškasis kino kūrėjų branduolys, todėl problema, susijusi su galinčių kurti kiną čia, Lietuvoje, tarsi buvo išspręsta. Tačiau palaiptui įsibėgėjantis kino gamybos procesas atvėrė papildomas bėdas. Opiausios bėdos būta scenarijų ir galinčių juos rašyti trūkumas, būdingas ir ne tik 6 deš., o viso sovietmečio lietuvių vaidybinio kino gamybai. Pradžioje kuriant filmus bandyta išsisukti remiantis rašytojų įdirbiu, t. y. ekranizuojant ar perimant esamų kūrinių siužetines linijas. Žinoma, neesant kino dramaturgijos rašymo patyrimui, literatūros kūrinių ekranizacijos gelbėjo ne tik filmo literatūriniam pagrindui sukurti, bet ir užtikrino ideologiniame lygmenyje jau patikrintų, verbalizuotų schemų perėmimą – imtis žinomo rašytojo kūrinio paprasčiausiai buvo saugiau. Tačiau dar 6 deš. pirmoje pusėje stiprėjantys reikalavimai kurti

³⁸⁴ Bernardo Eisenchitzo interviu su Naumu Kleimanu, Клейман, Наум, Другая история советского кино, in: *Киноведческие записки*, nr. 53, 2001, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/706/>, žiūrėta 2014 01 02.

³⁸⁵ *Ibid.*

kino dramaturgiją, o ne literatūrinius adeptus, palaipsniui įsisiūbuoja ir postalininiu laikotarpiu³⁸⁶. Apie tai, kad didėjant scenarijų poreikiui Lietuvos kino studijoje būta nelabai kokios padėties, liudija iškalbinga susirūpinusių lietuviško kino ateitimi kino veikėjų diskusija:

[Rašytojas Baltušis]: „Kinematografijoj buvo tokios sąlygos, kad atbaidė daugumą autorių rašytojų. Jei filmas geras, kalba tik apie režisierių, jei filmas blogas – apie scenaristą.“

[LKS režisierius Žalakevičius]: „10 metų kalbam apie lietuvišką kinematografiją. Ir tik šiandien ji gimsta iš tiesų. Už kelių metų Antakalnyje turėsime studiją, tada galėsime gaminti 5–6 filmus, reikės dar daugiau scenarijų turėti, jų reikės kasmet apie 20. Prieš mus dideli sunkumai ir todėl jau šiandien reikia susirūpinti. Profesionalių scenarijų neturim, reikia grupuoti žmones naujus ir burti meistrus, rašytojas. Reikalingas tiesiog scenarijų fabrikas.“

[LKS redaktorė Seleznovaitė]: „Deja, rašytojai nesidomi kino dramaturgija.“

[LKS direktorius Lozoraitis]: „Lietuviška kinematografija yra, bet ir visuomenės tarpe, rašytojų tarpe nėra jai pakankamo dėmesio. Autoriteto kinostudija neturi. Latviai, estai, baltarusiai jau stato studijas, o mes ne. Ministro Michailovo įsakyme nurodyta scenarišines dirbtuves atidaryti Latvijoje ir Estijoje, – pas mus ne. Kai respublikoje vyko literatūros ir meno darbuotojų aktyvas – apie kinematografiją nebuvo kalbėta.“³⁸⁷

Kaip matyti, šiame pokalbyje išryškintos esminės bėdos: scenarijų nėra, rašančių juos taip pat nėra, o rašytojams, galėjusiems imtis šio naujo dramaturginio baro, nelabai jis buvo įdomus. Tiesa, siekiant užmegsti dialogą su rašytojais dėtos šiekios tokios pastangos. Antai dar 1952 m., skatinant rašytojų įsitraukimą į produktyvų kino kūrimą ir scenarijų rašymą, LSSR Rašytojų sąjungoje įkurta kino dramaturgų sekcija³⁸⁸. Tačiau ji veikė

³⁸⁶ Antai įnirtingai ieškant prioritetingą dabarties temą atliepiančių scenarijų, karštligiškai ieškota ir žmonių, galinčių juos rašyti. Šieji, žinoma, nelabai nutuokė kas tas kino scenarijus yra, todėl dažniausia siūlydavo jau žinomų rašytojų kūrinių ekranizacijas. Tačiau didėjant centro direktyviniam spaudimui, kuriame buvo numatomas tik sąlyginai nedidelis ekranizuotinių kūrinių kiekis, sovietų Lietuvos kino administratorėi įkalbintų žmonių pasiūlymus belikdavo atstumti. Tai, jog prioritetas teiktas dabarčiai atvaizduoti, liudija SSRS Kultūros ministerijos Vyriausios Kinematografijos valdybos viršininko priekaištavimas Lietuvos kino studijos teminimas planams, atkreipiant dėmesį, jog „sudarant tematinį planą yra būtina atminti, kad pagrindinis tarybinės kinematografijos uždavinys – kurti šių dienų tematikos filmus. Todėl studijos gamybiniuose ir tematiniuose planuose grožinės literatūros ekranizavimas neturi užimti pirmaujančios vietos.“ SSRS Kultūros ministerijos Vyriausios Kinematografijos valdybos viršininko raštas Lietuvos kino studijos direktoriui Piktornai, 1954 08 28, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 63, l. 11.

³⁸⁷ Pasitarimo, įvykusio LSSR kultūros ministerijoje protokolas, 1958 05 31, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 232, l. 2–5.

³⁸⁸ Žr. Lietuvos Tarybinių Rašytojų Sąjungos Dramaturgų ir Kinodramaturgų sekcijos posėdžio Protokolas nr. 12, 1952 11 27, f.34, ap.1, b. 116, l. 48–52.

priebėgomis, o nuoseklus kino ir literatūros kūrėjų bendradarbiavimas taip ir neįvyko.

Pokalbyje Kino studijos direktorius Lozoraitis išryškino ir dar vieną įdomią aplinkybę: „<...> autoriteto kino studija neturi.“ Iš tiesų, 1957 m. sukūrus filmą „Žydrasis horizontas“, nors ir formaliai, pavyko įrodyti, jog vaidybinių filmų kūrimas Lietuvoje ne tik menamas, bet ir esamas procesas. Visgi savo estetinėmis „naujovėmis“ nelabai ką nustebino. Nenustebino ir kiti du Lietuvos kino studijoje kurti filmai: antireliginė komedija „Kalakutai“ (rež. V. Mikalauskas, 1958), biografinis „Julius Janonis“ (rež. Balys Bratkauskas, Vytautas Dabašinskas, 1959). Tačiau tame pačiame pokalbyje Lozoraičio išsakytos viltys, jog paleisti „į gamybą filmai „Janonis“, „Kalakutai“ ir „Adomas nori būti žmogumi“ [ženklins] naują pakopą mūsų kinematografijos istorijoje. Šiais filmais gal mūsų kinematografija nusipelnys didesnio autoriteto ir visasąjunginėje arenoje“³⁸⁹, galima sakyti išsipildė su kaupu. Jaunojo režisieriaus Žalakevičiaus sukurtas vaidybinis filmas „Adomas nori būti žmogumi“ (1959) tapo atšilimo sovietmečio lietuvių kine pradžia. Iš pirmo žvilgsnio filmas tarsis nesiūlė naujo siužeto, rėmėsi susiformavusiu istoriniu ideologiniu „tropu“ – vaizduotos „įklasintos“ prieškarinio Lietuvos visuomenės kančios ir negandos turėjo pabrėžti esamą socialistinę gerovę, komunistinės santvarkos pranašumą³⁹⁰ – tačiau pažiūrėjus filma daugelis liko nustebę, o kartu ir nudžiugę, kad vaduojamasi iš įprastų stilistinių, kino kalbos schemų:

[LKS scenarijų skyriaus viršininkas Albinas Žukauskas]: „Režisierius čia puikiai panaudojo kinematografijos priemones, kituose filmuose pas mus to nebuvo.“

[LKS redaktorė Seleznovaitė]: „Medžiaga puiki, man atrodo, kad šis filmas bus geresnis už visus iki šiol studijoje padarytus filmus.“

³⁸⁹ Pasitarimo, įvykusio LSSR kultūros ministerijoje protokolas, 1958 05 31, *op. cit.*

³⁹⁰ Programiniai „privalumai“ buvo pastebėti svarstant antrąją būsimo filmo scenarijaus versiją: [LKS redaktorė Seleznovaitė]: „X-ame LKP suvažiavime drg. Sniečkus kalbėjo, jog mūsų jaunimas yra dar pasakų įtakoje, tiki, kad kapitalistinėje Lietuvoje buvo labai geras gyvenimas. Šis scenarijus savo paprastu pasakojimu demaskuoja tokias pasakas ir todėl, man rodos, jis labai reikalingas. [LKS scenarijų skyriaus viršininkas Albinas Žukauskas]: Toks filmas turėtų didelę agitacinę reikšmę, Mūsų jaunimas neprisimena anų laikų ir jis galės pamatyti, kaip sunkiai gyveno jų tėvai, demaskuos užsienio propagandos pasakas apie turtingai gyvenančią anų laikų Lietuvą. Tai būtų akivaizdi tiesa apie anuos laikus. MT posėdžio protokolas, 1958 04 25, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 129, l. 18–19, 22.

[LKS direktorius Lozoraitis]: „Nors bus ginčų ir kaltinimų dėl filmo, bet mes negalime drausti režisieriui ieškoti naujų priemonių filmui daryti. O Žalakevičius ir Mockus dirba labai individualiai. Tai labai gerai.“

[Kino studijos Mosfilm režisierius ir scenaristas Leonidas Traubergas]: „Kalbėjo apie rakursus. Paprastai, kada rakursai nepatrauklūs, apie juos pradeda kalbėti, kaip apie formalistinius. Reikia vengti, kad priemonės matytųsi. Reikia ieškoti ten rakursu, kur jie būtų pateisinti. <...> Pasistenkite dirbti taip, kad vėliau nebūtų kaltinimu pamėgdžiojant italų filmus. Todėl reikia kelti filmo lubas iki protesto, ir aš draugams mielai padėsiu tai padaryti.“³⁹¹

Lozoraičio ir prityrusio Mosfilmo režisieriaus Traubergo nuogaštavimai, jog filmui gali būti priekaištaujama dėl neįprastų režisieriaus ieškojimų, nepasitvirtino. Filmą buvo įvertintas kaip meninis kino „gaivalas“ ne tik Lietuvoje, bet ir SSRS. Apie šią aplinkybę byloja keletas įdomių šaltinių. Antai SSRS kino valdymo institucijose, tvirtinant filmą sąjunginiam ekranui, „Adomas“ buvo sutiktas plojant tiesiogine to žodžio prasme. Vertintojai sutartinai teigė, jog ir Lietuvoje esti taip laukiami tikro kino „daigai“³⁹²:

[SSRS Kultūros ministerijos Vyriausios filmų gamybos valdybos redaktorius Antonovas]: „Filmą labai patiko. Jame labai daug teigiamų dalykų. Jis kinematografiškai išraiškingas, kino kalba lakoniška, sukuriama nuotaika, atmosfera. <...> Filmo fonas išieškotas. Tai tikras menas. Puikus epizodas prie upės. Tiesiog nuostabus epizodas po tiltu, iššaukęs aplodismentus salėje.“

[Valdybos redaktorius Magat]: „Kalbos apie Adomo sėkmę pasiekė ir mus. Dar iki atvažiavimo aš girdėjau tokias kalbas, kad „Janonis“ – tai šlampai, o „Adomas“ atvirkščiai – jokių šlampų nebuvimas. <...> Aš gerai žinau ankstesnių metų lietuvių kinematografiją. Tai pat buvo kuriami filmai, bet apie juos sunku ką nors gero pasakyti. Šiandien gi mes pirmą kartą galime kalbėti apie lietuvių kinematografiją.

Mes pripratome prie filmų, kuriuose viskas sugromuluota ir žiūrovui nebelieka kas veikt, viskas už jį jau padaryta. O „Adome“ už kiekvieno kadro rėmų – didelė potekstė.“³⁹³

³⁹¹MT posėdžio protokolas, 1958 10 10, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 129, l. 94–98.

³⁹²Tai, jog šį filmą gerai įvertino ir sąjunginiai žiūrovai, liudija Sigito Jegelevičiaus dienoraštis: „Maskvoje šio filmo pasisekimas didžiulis. Jis iki šiol rodomas didžiuosiuose kino teatruose. Mes, palaikydami savą filmą, taip pat žiūrėjome. Nuvažiavome į centrą ir nuėjome į „Metropol“. Prie bilietų kasų – eilės. Mus domino žiūrovų reakcija. Žiūrovams labai patinka filmo muzika ir kadru kompozicija.“ Jegelevičius, Sigitas, Maskvos dienoraštis (II), in: *Naujasis Židinys*, nr. 1, 2013, p. 35.

³⁹³Обсуждения фильмов Литовской киностудий «Юллюс Янонис» и «Адомас хочет стать человеком» в Главном Управлении по производству фильмов, 1959 04 21, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 262, l. 42–45.

Filmu „Adomas nori būti žmogumi“ Lietuvos kino studija ne tik įrodė, jog yra pajėgi kurti vaidybinius filmus, bet ir pasiūlė taip laukiamą savitą estetinį braižą. Šis anuomet buvo suvokiamas kaip turintis tokius pranašumus: kameros judėjimo plastiškumas, lėtas montažinis ritmas, pirmenybės teikimas vaizdui, o ne siužetui, rūsti, melancholiška nuotaika ir t. t. Taigi, į kino aikštelę „įžengia“ pirmoji profesionalioji lietuvių kino kūrėjų karta. Nacionalines pozicijas tiek bendrame vietiniame sovietiniame kultūros lauke, tiek SSRS kontekste sustiprino ir kitas, netrukus po „Adomas nori būti žmogumi“ pasirodęs filmas – „Gyvieji didvyriai“ (1960). Šio filmo kompozicija buvo neįprasta – filmas sudarytas iš skirtingų keturių novelių, kurias kūrė skirtingi režisieriai: „Mums nebereikia“ režisuoja Giedrys, „Lakštingalą“ – Balys Bratkauskas, Žebriūnas – „Paskutinį šūvį“, Žalakevičius – „Gyvųjų didvyrių“ novelę. Tokį sprendimą lėmė viena aplinkybė. Esant giežtam planiniam skaičiavimui, buvo sunku vienu ypu užtikrinti, jog visi iš VGIK'o grįžusieji kino kūrėjai įsitrauktų į vaidybinės kino produkcijos kūrimą. Šioji bėda išspręsta apskritai sukuriant trumpametražių novelių rinkinį, kuriuo nesutrikdyta įprasta ilgametražio filmo trukmė. Toks sprendimas pasiteisino – vienu sykiu pademonstruoti skirtingų režisierių gebėjimai bei jų stilistinis braižas³⁹⁴. Iš visų novelių savitumu išsiskyrė Žebriūno kurtas „Paskutinis šūvis“ – buvo pripažinta, jog filmas „egzotiškas“, originalus, juntamas drąsus kino formos ieškojimas. Vertindamas filmą LKS redaktorius Vladas Mozūriūnas neabejojo, jog filmas bus pastebėtas: „Filme daug poezijos, simbolikos. Žiūrovai filmą priims.“³⁹⁵ Iš tiesų, ne tik šį, bet ir visas „Gyvųjų didvyrių“ noveles pastebėjo ir už SSRS ribų – tai buvo pirmas vaidybinis lietuvių kino filmas pelnęs tarptautinį, kad ir socialistinio bloko šalies festivalio, apdovanojimą – XII-ajame Karlovy Vary kino festivalyje filmas apdovanotas specialiuoju kino kritikų prizu.

Taigi, per penkiolika metų kino gamyba sovietų Lietuvoje patyrė žaibiškus pokyčius. Jei 1948 m. valdančiųjų kabinetuose vaidybinio kino gamybos reikalai buvo tik numanomi, tai 6 deš. jie tapo tikrove: 1954 m. įkuriamas

³⁹⁴ Plačiau apie tai žr. Macaičio komentarą apie filmą Lietuvių filmų centro svetainėje: <http://www.lfc.lt/lt/Page=AMovieList&ID=3697&GenreID=454&Y=1951&C=>

³⁹⁵ MT posėdžio protokolas, 1959 10 22, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 144, l. 153.

vaidybinių filmų poskyris, užbaigęs struktūrinį Kino studijos formavimąsi, faktiškai suteikęs galimybę kurti ir dokumentinę, ir vaidybinę kino produkciją. Kitaip tariant, Kino studijos struktūros formavimo pabaiga reiškė šios integravimą į bendrą SSRS kino studijų tinklo pabaigą. Aišku, tikrovėje vėluojantis kino kūrėjų parengimas vėlino apčiuopiamus rezultatus: savarankiškai, be sąjunginės kino profesionalų pagalbos, vaidybinis kinas pradėtas kurti nuo 1957 m. Besiformuojantis pirmosios profesionaliosios lietuvių kino kūrėjų kartos branduolys žinojo ne tik kaip tą vaidybinių kiną reikia kurti, bet ir ieško naujų kino formų. Šie ieškojimai įprastai vadinami „nacionalinio“ kino pradžia, o lietuviškojo kino savitumas įvardijamas „poetinio kino“ sąvoka. Analizė, kokio to nacionalinio braižo būta ir apskritai ar jo būta – jau kitų tyrinėjimų laukas. Nes štai vadinamųjų „nacionalinių“ kinų kūrimo pradžios 6 deš. pab. ir 7 deš. pradžioje identifikuojamos ir kitose SSRS periferijose: Kirgizijoje, Moldavijoje, Estijoje³⁹⁶, o bandant apčiuopti nacionalinių kinų kūrimo ypatumus, „poetinio kino“ braižas pastebimas ne tik lietuviškajame kine, bet ir latviškajame – antai Latvijos kino tyrinėtoja Maruta Z. Vitols pastebi, jog 7–8 deš. susiformuoja vadinamoji „Rygos poetinio kino mokykla“³⁹⁷. Aiškinantis minėtus klausimas, žinoma, reikia eiti esteniniu kino tyrimų keliu, įtraukiant ir pasaulinių kino tendencijų apraiškas lietuvių kine. Tam pagrindo suteikia ne tik VGIK’e kino amato besimokiusių galimybės susipažinti su kino tendencijomis – t. y. įgyti kūrybinės nuovokos, bet ir jau minėta laisvėjanti repertuarinė politika, suteikusi galimybę susipažinti su kad ir atsijotomis, bet visgi šiokiomis tokiomis kino najovėmis. Meniniai nuovokai formuojantis įtakos galėjo turėti ir dar vienas atšilimo laikotarpio fenomenas – „uždaros“ arba „fondinės“ kino filmų, nepatenkančių į įprastus SSRS kino repertuarus, peržiūros, kurios buvo organizuojamos

³⁹⁶ *Кинематограф отпели, Документы и свидетельства*, 1998, sud. V. Fominas, p. 8, Naripea, Eva, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, p. 59–60.

³⁹⁷ Vitols, Maruta Z., *Cinematic Weapons: Subversion and Resistance in Juris Podnieks' Newsreels and Short Documentaries*, in: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc*, p. 59.

išskirtinai kino kūrėjų bendrijai³⁹⁸. Papildomo tyrimo reikia atsakant ir į kitus klausimus, kuo gi išskirtinis arba ar buvo išskirtinis lietuvių kinas bendrajame Sovietų Sąjungos kino kontekste, ar būta kokio išskirtinio „lietuviško kino“ statuso joje? Į pastaruosius klausimus vėlgi nėra taip paprasta atsakyti, nes Kino studija Lietuvoje buvo viena iš SSRS kino studijų tinklo: vien iš 15 periferinių studijų, kurių hierarchinėje viršūnėje, žinoma, puikavosi centrinės sovietų Rusijos studijos, besitelkusios Maskvoje ir Leningrade.

Taigi paliekant minėtus klausimus užnugaryje, antroje dalyje gilinsimės į kūrybinę-gamybinę tikrovę, pasirinkdami kontrolės aspektą. Jį renkamės norėdami suprasti, kokioje ideologinėje, institucinėje sąrangoje kino gamybos ir kūrybos procesai klostėsi, kokie poslinkiai vyko ir apskritai, ar jie vyko atšilimo laikotarpio kine?

³⁹⁸ Tai, jog tokių peržiūrų būta, žinoma tik kitu pavadinimu, liudija įdomus LKP CK sekretoriato nutarimas, iš kurio matyti, jog LSSR Kinematografininkų sąjungoje demonstruota užsienio šalių kino produkcija, kuri traukė ne tik kino bendrijos atstovų dėmesį, bet ir su ja nesusijusių žmonių: „Kinematografininkų sąjungos orgbiuro rengiami seminarai, skirti kinematografijos klausimams nagrinėti, vyksta nepakankamai organizuotai. Nežiūrint į tai, kad jų metu dažnai demonstruojami plačiau visuomenei nerodomi buržuazinių šalių gamybos kinofilmai, šiuose seminaruose dalyvauja daug žmonių, neturinčių jokių ryšių su kinematografijos menu. Tai neigiamai atsiliepia į seminarų dalykiškumą ir sudaro sąlygas kai kuriems žmonėms skleisti nesveiko sensacingumo nuotaikas.“ LKP CK nutarimas dėl Kinematografijos darbuotojų sąjungos orgbiuro rengiamų seminarų, 1961 01 01, LYA, f. 1771, ap. 207, b. 144, l. 71.

Apie tokios, tik išskirtinėms akims skirtos užsienio kino produkcijos atsiradimo aplinkybes papasakoja LKS darbuotoja Audra, 7 deš. dirbusi Valstybiniame kino foto mokslo institute Maskvoje (NIKFI). Pasak Audros, fondinėse kino peržiūrose sukosi pavogtos užsienio kino filmų kopijos, padarytos kasmet vyskusio Maskvos tarptautinio kino festivalio metu: „Na ir atveža filmą ant spalvotos juostos. Vakarietiška. Ir filmą – tai ką – režisierius nesiveš jo į viešbutį. Buvo specialus sandėlis, kur tą juostą pasidėdavo. Ir per naktį ten laikydavo. Tai vakare šitą filmą nuveždavo į Gosfilmofondą. O iš kur aš žinau – Gosfilmofonde dirbo tokia Nataša Koževnikova. Kursu žemiau už mane, bet mes bendravome. Tai ji man pati papasakojo. Reiškia – atveždavo į Gosfilmofonde. Rusai leido specialią juostą, kuri buvo taip padaryta, kad ji galėtų iš paprasto pozityvo padaryti kontratipą. Buvo tokia spalvota juosta. Bet spalvoto paprastai nedarydavo. Darydavo ant juodai baltos. Iš pozityvo – į juodai baltą kontratipą, iš jo atspausdindavo visą filmą ir nuveždavo atgal padėti į vietą. Ir padėdavo filmą į savo fondą, reiškia – jau turi fondinį filmą.“ Pokalbis su LKS techninio skyriaus darbuotoja Audra, 2012 08 13.

3. *Anapus ekrano: kino kūrimo ir filmų kontrolės sistema*

Prieš pateikiant kino kūrimo kontrolės sistemos raiškos skirtingose kino filmų kūrimo lygmenyse, kontrolės įtakų pabaigtiems kūriniais analizę, derėtų padaryti vieną išlygą. Skirtingai nuo kitų meno ir kultūros sričių, kino profesinė bendrija (LSSR Kinematografinių sąjunga) neatliko svarbesnio vaidmens nei bendruose procesuose, nei sprendžiant paskirus lemiamus klausimus. SSSR mastu tai buvo tam tikra vietinė ypatybė. Pasak rusų kultūros tyrinėtojo Aleksandro Prochorovo, Sovietų Sąjungoje 1957 m. kino kūrėjų iniciatyva įkurtos Kinematografinių sąjungos pagrindinio tikslo būta kino kūrėjų savigynos, bandymo atsispirti valdžios spaudimui ir intencijoms – sąjungos įkūrimas buvo „atšilimo“ laikotarpio kine pradžia. Kita vertus, tyrinėtojas pastebi, jog naujas institucinis darinys perėmė ir tęsė stalininį institucionalizacijos modelį, tik šįsyk tai daryta pačių kino kūrėjų iniciatyva bandant „atkariauti“ bei įtvirtinti įtaką partiniame lygmenyje³⁹⁹. Nors respublikinis padalinys – LSSR Kinematografinių sąjunga – sekant komandinį, direktyvinį paliepimą įkuriamas tais pačiais 1957-aisiais, tačiau kino kūrėjų bendrijos savigynos išraiškos pradžia susivienijusioje profesinėje bendrijoje pastebime tik 8 deš. pradžioje, o kulminaciją – 9 dešimtmetyje. Iki tol visos kūrybinės bei statuso ginties pozicijos reikėsi Lietuvos kino studijos ribose. Bet net ir tada, kai Kinematografinių sąjunga ėmė „atstovauti“ profesinės bendrijos interesams, tai buvo labiau Kino studijos bendrijos intencijų tąsa nei naujas darinys, t. y. instrumentas, skatinęs pokyčius. Čia galima išvelgti keletą priežasčių, nulėmusių tokią padėtį. Pirma, aklaikopijuojant centre vykstančius poslinkius, sovietų Lietuvoje Kinematografinių sąjunga įkuriama profesinėje dykvietėje: nelabai buvo ką vienyti, kino profesionalai ruošti VGIK’e tik pradėjo įsilieti į kino gamybos procesus. Antra, skirtingai nei Sovietų Rusijoje, kurioje tarpo ne viena kino studija, Lietuvoje tebuvo vienintelė ir pagrindinė kino studija, turėjusi tenkinti

³⁹⁹ Прохоров, Александр, *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели»*, Москва, 2007, p. 86.

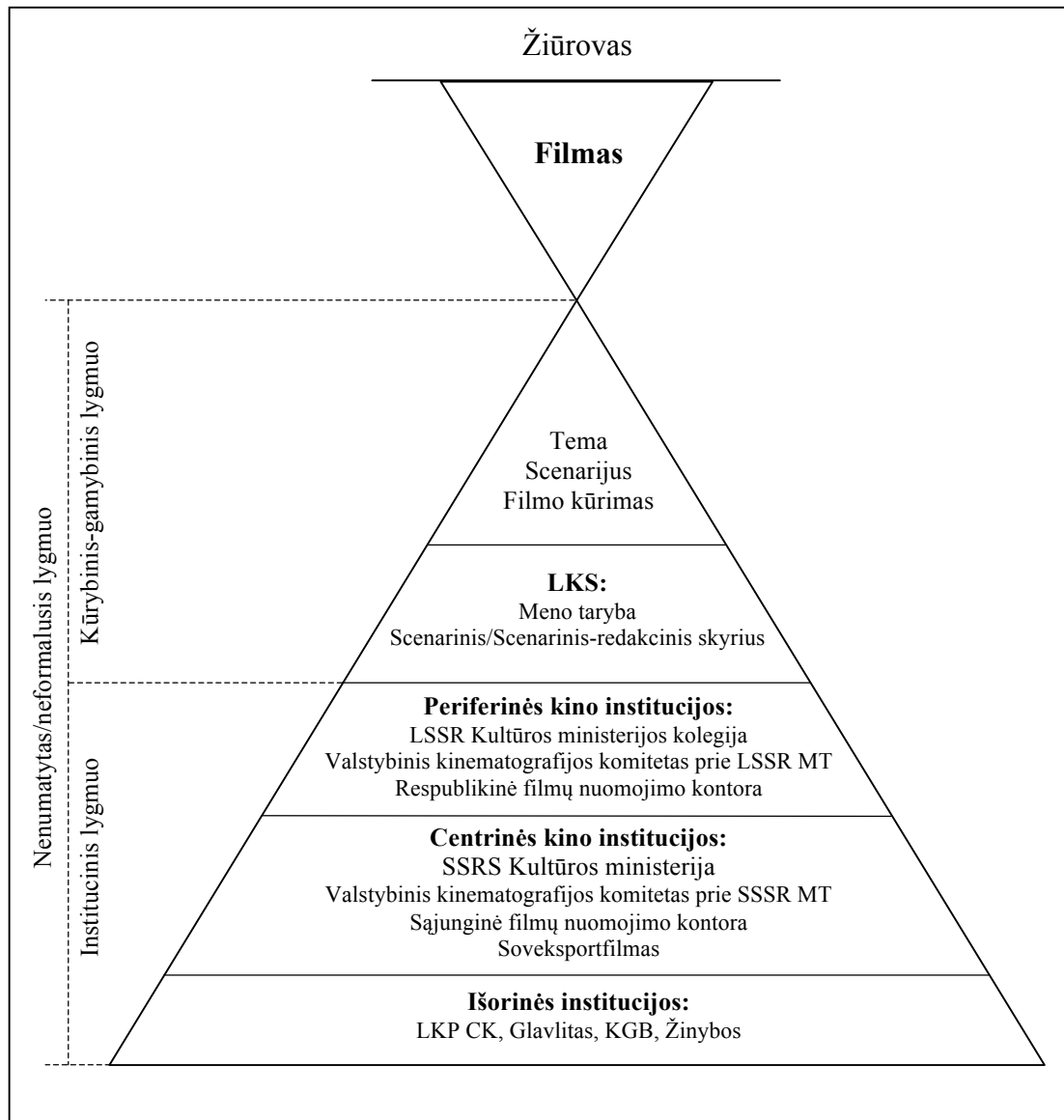
kino produkcijos gamybos interesus – nebuvo atskirų kino bendruomenių, besitelkiančių ties skirtingomis kino studijomis, kurias reikėtų suvienyti ir atstovauti⁴⁰⁰. Todėl praktiškai visos kūrybinės ir gamybinės aistros reiškėsi Lietuvos kino studijos ribose, į kurią ir turėtų būti sutelktas tiriamasis žvilgsnis, aiškinantis ne tik kino gamybos, kūrybos, kontrolės procesus, bet ir kūrėjų laikysenos ir tapimo „kūrybine inteligentija“ klausimus mums rūpimu laikotarpiu.

3.1. Išorinė kino filmų kontrolės schema: „kontrolės piramidė“

Kino kontrolės sistema, viena vertus, glaudžiai susijusi su paties kino kūrinio kūrimo procesu, antra vertus su institucinėmis kino pertvarkomis periferijoje ir centre, kurios vienaip ar kitaip darė įtaką visiems kino filmų kūrimo etapams. Šios įtakos buvo nulemtos politinių, ideologinių ir sociokultūrinių slinkčių. Ganėtinais platus tiriamasis laikotarpis apima tris kertinius kino sistemos formavimosi tarpsnius Sovietų Sąjungoje, besireiškusių veidrodiniame centro ir periferijos instituciniame lygmenyje: SSRS ir LSSR Kinematografijos ministerijose 1947–1953 m., SSRS ir LSSR Kultūros ministerijose 1953–1963 m. ir SSRS ir LSSR Kinematografijos komitetuose 1963–1990 m. Kaip matyti, visi instituciniai pokyčiai sutapo su kanonine SSSR politine-nomenklatūrine kaita (Stalinas – Chruščiovas – Brežnevas). Kita svarbi aplinkybė – lokali kino gamyba, kurioje taip pat išgyventi svarbūs virsmai: į išbaigtą kino industrijos modelį, kaip jau buvo minėta, sovietų Lietuva įsitraukia 1954 m., įkūrus vaidybinio kino gamybos poskyrį, vadinasi, po pakartotinės institucinės reformos. Todėl čia pristatomas kino gamybos kontrolės mechanizmas apima dviejų institucijų veiklą: LSSR Kultūros ministeriją ir Valstybinį Kinematografijos komitetą prie LSSR

⁴⁰⁰ Tiesa, sovietų Lietuvoje, kaip ir kitose periferijose, 7 deš. steigiamos atskiroms žinyboms pavaldžios kino studijos, vadintos kino centrais, turėjusios tenkinti išskirtinai užsakomųjų dokumentinių filmų gamybos poreikį. Antai Klaipėdoje įkuriamas šakinis Ryšių priemonių ir pramonės kino centras, turėjęs kurti užsakomąją dokumentiką apie mokslinę ir technologinę pažangą. Pasak šiamo centre dirbusio dokumentinio kino kūrėjo, tapatus padalinys, kuriame kurta funkcinė dokumentika visai SSRS, buvo įkurtas ir prie LSSR Miško ūkio ir miško pramonės ministerijos. Pokalbis su dokumentinio kino operatoriumi, režisieriumi Eugenijumi Maciu, 2013 08 08.

Ministrų Tarybos. Norint suprasti gana platų kino gamybos kontrolės spektrą, siūlomas susistemintas kelių lygmenų ir pjūvių modelis, kurį pavadiname „kontrolės piramide“:



Atskiri piramidės pjūviai, vaizduojami kaip atskiri „bloka“, šiame modelyje suvokiami, viena vertus, kaip skirtingų filmų gamybos raidos tarpsnių įtakos laukai, kita vertus, kaip bendra sąveikaujanti sistema, kuri darė vienokį ar kitokį poveikį užbaigto filmo atrodymui ekrane bei jo pasirodymui kino tinkle. Šią „kontrolės piramidę“ galima laikyti savotišku kūrybiniu ir ideologiniu sietu, pro kurio „kontrolines skylės“ prasibraudavo ir išlikdavo parankiausi

(labiausiai atitikę ideologinės programos tikslus bei tuometinius estetinius lūkesčius), stipriausi (tos kino filmų idėjos bei tie filmai, dėl kurių labiausiai ir atkakliausiai kovota). Piramidė atlieka ir metodologinio instrumento vaidmenį. Vadovaujantis ja, lengviau suvokti ir analizuoti kūrybinę kino gamybos tikrovę bei nepaskęsti sudėtinguose jos verpetuose. Prieš pradėdant narstyti skirtingų lygmenų sąveikavimą bei įtaką, aptarsime kiekvieną iš jų.

Vaidybinio kino gamybinis-kūrybinis lygmuo. Filmo užuomazga galima laikyti vadinamąją paraišką (trumpą filmo aprašymą), kuri, siekiant palaikyti ideologinės programos uždavinius ir išvengti galimo dubliavimosi su kitų SSRS kino studijų produkcijos orientyrais, turėjo atitikti teminius (tematinius) reikalavimus. Lietuvos kino studija, kaip ir visos SSRS kino studijos, turėjo reglamentuotą paraiškų ir iš anksto suplanuotų filmų kiekį, t. y. vadinamuosius gamybinius vienetus⁴⁰¹. SSRS kino instituciniame lygmenyje patvirtinus paraišką, sudaroma sutartis su būsimoju scenarijaus autoriumi ir pradėdamas darbas su literatūrine kino versija, kurią sudarė keletas etapų: literatūrinio scenarijaus rašymas / tvirtinimas ir režisūrinio scenarijaus rašymas / tvirtinimas. Scenarijaus ruošimo eiga buvo ne tik autoriaus, bet ir sukurto priežiūros aparato Kino studijoje kompetencija. Pradžioje paraiškos ir scenarijų parengimas buvo Scenarinio skyriaus, o nuo 1962 m. – Scenarinės-redakcinės kolegijos reikalas. Rezultato užtikrinimu ir scenarijaus turiniu turėjo rūpintis rašančiajam skirtas redaktorius, kuris turėjo / privalėjo sekti nuoseklią eigą. Scenarijui įgavus daugmaž paskaitomą raišką, jis buvo svarstomas LKS Meno taryboje (nuo 1954 m.), paskui – LSSR Kultūros ministerijos kolegijoje / Kinematografijos komiteto kolegijoje. Jį patvirtinus centrinėse kino institucijose, padarius atitinkamus pataisymus, panašaus darbo imtasi ir su režisūrinio scenarijumi, kurio reglamentavimas turėjo užtikrinti nepajudinamą būsimo filmo sąrangą. Režisūrinio scenarijaus ruošimo etape, jei scenarijaus autorius nebuvo režisierius, jis buvo priskiriamas (dažniausiai režisieriai buvo

⁴⁰¹ Lietuvos kino studijoje pradžioje buvo planuoti 1, paskui 2, o vėliau 3 vaidybiniai ilgametražiai, 5 dokumentiniai ilgametražiai / trumpametražiai filmai. Nuo 8 deš. įsitraukia dar vienas „žaidėjas“ – tai Centrinė televizija, kurios užsakymu kuriami vaidybiniai filmai sąjunginiam televizijos ekranui. Tai reiškė, jog visi Kino studijoje kurti televiziniai kino kūriniai buvo prižiūrimi Centrinės televizijos, ir kurių sklaida apėmė visus SSRS televizijos ekranus.

redaktoriaus ar Kino studijos direkcijos įkalbami imtis paruošto scenarijaus), o neatsiradus norinčiųjų, scenarijus paprasčiausiai būdavo „numarinamas“ stalčiuose. Pavyzdinėje situacijoje Kino studija privalėjo turėti „scenarinį portfelį“, iš kurio ištrauktos ir patvirtintos literatūrinės kino versijos išsyk turėjo būti apdorojamos režisieriaus „akies“ ir „rankų“. Ir čia režisierius turėjo nors ir ribotą, bet visgi kūrybinę laisvę išsirinkti jam patinkantį scenarijų arba siūlyti savą (autorinį). Šioji aplinkybė buvo ne tik sveikintina, bet ir laukiama. Būta atvejų, kai Kino studijoje, trūkstant scenarijų reikiama / reikalaujama tema, jį parūpindavo centras. Pradžioje tuo rūpinosi Visasąjunginė scenarijų studija, vėliau pati kino reikalus koordinuojanti centro įstaiga – Vyriausioji kinematografijos reikalų valdyba (iki 1955), Vyriausioji filmų gamybos valdyba prie Kultūros ministerijos (scenarinis skyrius) / Valstybinis Kinematografijos komitetas (scenarinis-redakcinis skyrius)⁴⁰².

Turint patvirtintą ir apdorotą režisūrinį scenarijų, filmo kūrimo eigą sudarė keli etapai: pasirengimas filmavimui (paruošiamasis), filmavimas (gamybinis), filmo montavimas (baigiamasis). Šieji etapai turėjo įvykti pagal griežtą finansinį planą, kurio sklandžia eiga rūpinosi filmo direktorius. Visi etapai planuoti remiantis kalendoriniais planais, kuriuose turėjo būti numatytas kiekvieno etapo vyksmas: per parengiamąjį laikotarpį režisierius buria kūrybinę grupę (operatorius, filmo dailininkas, antrasis režisierius ir t. t.⁴⁰³),

⁴⁰² Pavyzdžiui, 1960 m. bandyta „prakišti“ S. Antonovo scenarijų „Pasakojimas apie drauges“. LKS nutarus, jog scenarijus antilietuviškas ir nekūrybingas („Ir aplinka, ir žmonių charakteriai arti Rusijai, Maskvai, bet ne mums. Jei mūsų kinematografija nori žengti pirmyn, tai šis scenarijus neduos tam galimybių.“), jis buvo atmestas. Tačiau scenarijaus autorius buvo atkaklus, grūmodamas telegramomis Ministerijai, priverčia suklusti ir Meškauskienę. Nors po ilgų derybų scenarijui buvo ne itin palankus ir vadovybės atsiliepiamas, netikėtai jis atsidūrė centre numatytuose LKS planuose. Beliko visiems skėscioti rankomis ir reikalauti, jog taip apsuksiai įpirštas sumanymas būtų ištrintas iš LKS planų.

⁴⁰³ Vieno vaidybinio filmo kūrybinę grupę sudarė arti 50 žmonių, kurioje buvo aiški hierarchija, jos viršūnėje, žinoma, režisierius, asmeniškai pasirinkdavęs su kuo dirbti. Ši atranka buvo taikoma kūrybinės grupės branduoliui: operatoriui, dailininkui, antrajam režisieriui, garso režisieriui, pastarieji rinkosi savus pagalbininkus. Dažniausiai režisieriaus pasirinkta kūrybinė komanda (kol neužklupdavo profesiniai ir asmeniniai nesutarimai) nekisdavo, t. y. kiekvienas režisierius turėjo savą žmonių ratą, su kuriais dirbdavo visuose savo filmuose. Kino studijoje nusistovėjus aiškiam kuriamų vaidybinių filmų skaičiui (3), vienu metu dirbo 3 kūrybinės komandos, vadinasi, vien tik kuriant filmus dirbo arti 150 žmonių, be nuolat dirbančios administracijos, gamybos cechų darbuotojų, kurie turėjo tenkinti techninius aspektus: kino juostos apdirbimą, montavimą, triukšmų parūpinimą, specialiųjų efektų, dekoracijų statybai reikalingų medžiagų paruošimą ir t. t. Filmų kūrimo darbai (be scenarijaus rašymo) trukdavo apytikriai metus, filmo kūrimo darbams „užstrigus“, filmas buvo „konservuojamas“, o darbų pratęsimas planuojamas kitais kalendoriniais metais.

atrenka aktorius, ieško lokacijų, planuoja filmavimą paviljonuose; filmavimo etape filmas „sukamas“, o baigiamuoju – montuojamas. Kiekviename etape kūrėjas stebimas redaktoriaus, į filmavimo aikštelę (patikrinti kaipgi sekasi) galėjo užsukti ir kino reikalų administracija, scenarijaus autorius.

Ne tik filmo scenarijus, bet ir visi šieji filmo kūrimo etapuose pasireiškę rezultatai buvo aptariami kino studijos Meno taryboje (toliau MT). Tokio vidinio savireguliacinio darinio užuomazgos LKS matyti 1954 m., o apčiuopiamus kontūrus įgauna 1958 m.⁴⁰⁴ MT buvo suvokta kaip patariamasis Kino studijos direktoriaus, kuris buvo ir tarybos pirminkas, „kolektyvinis balsas“. Todėl didžiausi galios svertai buvo jo rankose: sprendžiant vienokį ar kitokį nesklandumą, tvirtinant aktorius, dekoracijas ir pan. Jis tardavo paskutinį, lemiamą žodį. Nuo 1961 m. ši patarimojo balso prerogatyvos priklausė LKS meno vadovui, nuo šiol sprendusiam esminius kūrybinio darbo iššūkius. MT sudėtis buvo iš anksto patvirtinta ir nuolatinė, o prisidedantieji dalyviai kito priklausomai nuo kūrybinių procesų ir dažniausiai tai buvo arba literatūrinio ir režisūrinio scenarijaus autoriai arba filmo kūrybinės grupės branduolys (režisierius, operatorius, dailininkas ir t. t.)⁴⁰⁵. MT buvo gan

⁴⁰⁴ Apie MT raidą, kuri, be jokios abejonės, priklausė ir nuo LKS kūrybinio branduolio sudėties, liudija jos rekonstrukcija. Pavyzdžiui, pirmąjį MT branduolį (1954 m.) sudarė ne tik Kino studijos darbuotojai: MT pirmininkas, kino studijos direktorius I. Pikturna, l. e. kino scenarijų sk. viršininko pareigas V. Petrauskas, režisieriai V. Dineika, L. Maciulevičius, A. Levkojevas, operatoriai V. Starošas, P. Kalabuchovas, bet ir „pašalinių“ profesijų atstovai, iš kurių ne visi darbavosi (išskyrus rašytojus) kino kūrimo srityje: rašytojai J. Baltušis, A. Gričius, teatro režisieriai K. Kymantaitė, J. Rudzinskas, dailininkas V. Palaima, kompozitorius J. Juzeliūnas, baletmeisteris A. Lingys, žurnalistas D. Roda. O jau 1962 m. MT sudėtis žymiai profesionalesnė, nors didžioji dauguma ir priklausė funkcionieriams: LKS režisieriai V. Dineika, R. Vabalas, V. Žalakevičius, Lietuvos Kinematografinių sąjungos pirmininkas, operatorius J. Gričius, operatorius A. Mockus, redaktoriai Imbrasas, Seleznovaitė, rašytojai A. Jonynas, V. Rimkevičius, J. Požėra, M. Sluckis, literatūros kritikas A. Churginas, meno kritikas J. Lozoraitis. Viena vertus, toks kismas rodo, kaip per gana trumpą laiką iš esmės pakito LKS branduolys, antra vertus, vėlyvesnė MT sudėtis, sudaryta beveik „iš savo rato“ žmonių, turėjo kiek palengvinti nenumatytą ir nepageidaujamą kišimąsi į kino kūrybinių vertinimą. Žr. Lietuvos TSR Kultūros ministerijos Kolegijos posėdžio Protokolas Nr. 14, 1954 08 17; LLMA, f. 342, ap. 1, b. 123, l. 74–77; Meno Tarybos prie Lietuvos meninių ir dokumentinių filmų kinostudijos direktoriaus nuostatai, 1958 08 11, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 231, l. 78–80; Lietuvos kino studijos Meno vadovo V. Žalakevičiaus raštas LSSR Kultūros ministrui J. Banaičiui, 1962 01 09, f. 342, ap. 7, b. 364, l. 4.

⁴⁰⁵ „Reglamentuoti“, iš anksto patvirtinti asmenys neužsibūdavo, ypač tais atvejais, kai filmo kūrimo procese atsirasdavo sunkumų, antai 1962 m. dėl šių priežasčių pakeista MT pagrindinė sudėtis. Pasak Kino studijos darbuotojų, kurie kino kūrybinėje hierarchijoje užėmė antraeilės pareigas (antrieji režisieriai, asistentai), į MT posėdžius jie buvo įleidžiami išimtiniais atvejais – tai buvusi Kino studijos ar kino filmo kūrybinio branduolio privilegija. Pokalbis su kino režisiere Rita Grikevičiene, 2013 07 03.

uždaras darinys, kuriame atvirai svarstytos kūrybinės, organizacinės bei ideologinės kūrinio problemos.

Dokumentinio kino gamybinis-kūrybinis lygmuo. Skirtingai nei vaidybiniame kine, kur kūrybinių-gamybinių etapų skleistis bei hierarchija buvo aiški, dokumentinio kino kūrimo procese kine jie silpniau apčiuopiami. LKS įgavus visavertės kino industrijos padalinio pavidalą, prioritetinį kino gamybos ir kūrybos vaidmenį atliko vaidybinis kinas. Iki 1954 m. dokumentikai teiktas dėmesys pamažėl mažta. Tam įtakos turėjo ir tai, jog vaidybinis kinas visuomet buvo padidintos „revizijos“ matymo lauke, nes sukurti filmai turėjo keliauti į visasąjunginį ekraną, o didžioji dalis dokumentinės kino produkcijos buvo lokalaus, periferinio lygio „ekraninis“ reikalas⁴⁰⁶. Dokumentinių filmų kūrybinė vizija dažnai įgaudavo neišbaigto scenarijaus apmatius: periferiniu lygmeniu vietinėse institucijoje tvirtinamą paraišką, o jei filmas buvo planuotas visasąjunginiam ekranui, jis turėjo nukeliauti panašų diskusinį - kontrolinį kelią centrinėse institucijose. Pradžioje scenarijus, o vėliau ir filmas, buvo svarstomas Meno taryboje, o 7 dešimtmetyje, bendroje kūrybinėje hierarchijoje vaidybinio kino kūrėjams užimant vis didesnes pozicijas, dokumentinis kinas svarstytas atskiroje dokumentalistų kūrybinėje sekcijoje. Tai rodo aiškia kūrybinių sferų (dokumentinis – vaidybinis) atskirtį, kurioje, kaip minėta, didesnis dėmesys buvo teiktas vaidybiniam kinui. Kita vertus, dokumentika turėjo savą hierarchiją, joje didžiausią vaidmenį atliko bei didžiausio kontrolinio dėmesio sulaukė kino apybraižos, po jų – kino žurnalai, o žemiausioje kontrolinės hierarchijos grandyje buvo mokslo populiarinimo ir užsakomieji filmai⁴⁰⁷.

⁴⁰⁶ Irina Černeckaitė, rekonstruodama dokumentinio kino gamybos procesus, šią ypatybę nagrinėja tyrime, apėmusiame trečiosios kino reformos institucinę sandarą – Valstybinį kinematografijos komitetą prie LSSR Ministrų Tarybos. Tačiau, tokia visasąjunginio ir respublikinio „ekrano“ trintis matyti nuo pat kino kūrimo pradžios, todėl gali būti taikoma ir ankstesnių laikotarpių kino gamybai. Pasak I. Černeckaitės, „Respubliką reprezentuojantiems sąjunginio ekrano kino filmams, finansuojamiems SSRS VKK, buvo priskiriami visi vaidybiniai, mokslo populiarinimo, pilnametražiai dokumentiniai, keli trumpametražiai dokumentiniai bei įvairių institucijų užsakomieji, reklaminio pobūdžio kino filmai.“ Černeckaitė, Irina, Sovietinė kino dokumentika Lietuvoje: istoriniai ir ideologiniai kontekstai (1963–1988 m.), in: *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 1, 2005, p. 40.

⁴⁰⁷ Dėl Kino studijos dokumentuose minėtųjų aplinkybių ne taip lengva apčiuopti dokumentinio kino gamybos užkulsius. Dažnai apsiribota galutinių sprendimų fiksavimu, ypač kino apybraižų, o kino žurnalų ir užsakomųjų, mokslo populiarinimo filmų dokumentai dar mažiau iškalbingi. Bet, pasak

Dokumentinio kino, kaip paslankesnio ir mažiau veikėjų (ir pinigų) reikalaujančio proceso, kūrybinį branduolį sudarė keli žmonės: operatorius, režisierius ir įgarsintojas. Be jokios abejonės, kaip ir vaidybiniame kine, dalykinė, ideologinė priežiūra buvo poskyrių redaktorių arba filmo redaktorių reikalas.

Institucinis lygmuo. Rekonstruojant kontrolės mechanizmo veikimą instituciniame lygmenyje, matyti kelios svarbios ypatybės. Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, jog tiriamuoju laikotarpiu kino administravimo struktūra išgyveno kelis raidos tarpsnius: du sutelktos / padidintos centralizacijos ir vieną „decentralizacijos“ laikotarpį. Iš tiesų, kalbant apie žinybinį lygmenį, institucinę centralizacijos ir autonominės žinybos „viršūnę“ kinas pasiekė įkūrus Kinematografijos ministeriją, o žinybinio pavaldumo „dugną“ tuomet, kai kino reikalai integruojami po Kultūros ministerijos stogu. Šiame raidos tarpsnyje, rekonstruojant periferinio valdymo modelį, vadovaujantis veidrodinio centro valdymo atitikmeniu, išvelgtinas trūkis: centro lygmeniu kino gamybos reikalai tvarkyti Vyriausioje filmų gamybos valdyboje (Glavkas), o Lietuvoje šios tiesioginės jungties tarp kino gamybos (Kino studijos) ir LSSR kultūros ministerijos nebūta⁴⁰⁸ – kino gamybos reikalai išsyk svarstyti arba LSSR Kultūros ministro pavaduotojo arba Kultūros ministerijos kolegijoje, kurios priežiūroje buvo ne tik kino reikalai, bet ir visų kitų kultūros sričių klausimai.

Nepaisant viena laikės struktūrinės „decentralizacijos“, būsimi filmai ir kino kūriniai turėjo pereiti tą patį institucinį ratą: 1953–1963 m. vietinę – Kultūros ministerijos kolegiją, paskui centre – Vyriausios Kinematografijos valdybą, vėliau – Vyriausios kino gamybos „patikrą“, o nuo 1963 m. – periferinį Kinematografijos komitetą (Valstybinis Kinematografijos komitetas prie LSSR

pastarųjų, režisieriaus Mikalausko, LKS direktoriaus J. Lozoraičio vadovavimo laikotarpiu visi kūriniai buvo svarstyti apžvelgiant profesines teigiamas ir neigiamas kino filmų ypatybes. Pokalbis su Henriku Mikalauku, 2012 07 25.

⁴⁰⁸ Tiesa, veidrodinį principą bandyta diegti ir periferiniu lygmeniu, jis gyvavo vos keletą metų (1953–1955), bet, matyt, dėl ir taip apkrauto biurokratinio aparato, Vyriausioji kinematografijos valdyba sovietų Lietuvoje (gali būti, jog ir kai kuriose kitose periferinėse valstybėse) buvo panaikinta. Lietuvos TSR kultūros ministro įsakymas Nr. 9. Dėl Lietuvos TSR kinostudijos priklausomybės, 1955 01 11, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 50, l. 9.

Ministrų Tarybos) bei Sąjunginį Kinematografijos komitetą (Valstybinis Kinematografijos komitetas prie SSRS Ministrų Tarybos). Žodžiu, daugiapakopis ir išbaigtas kino kontrolės mechanizmas Lietuvoje susiformuoja ne 1963 m., o jau 6 dešimtmetyje.⁴⁰⁹

Tie scenarijai, filmai, kurie peržengė būtinus gamybos-kūrybos slenksčius, toliau buvo revizuojami dvigubu instituciniu lygmeniu: vietiniu ir centro, bet kokios pastabos, „siūlyti“ taisymai turėjo būti integruojami ir pirminėje (filmo sumanymo) studijoje (literatūriniam ar režisūriniam scenarijuje), ir filmo kūrimo ar jau sukurto filmo etapuose. Kino kūriniams įgavus siekiamą / norimą / reikalaujamą pavidalą, jo išleidimo į ekranus likimą lokaliu lygmeniu apspresdavo vietinės kino institucijos, centriniu – centro: būdavo „išduodamas“ leidimas filmą demonstruoti. Ir tik tada, kai filmo demonstravimas leistas, prasidėdavo filmo tiražavimo ir įgarsinimo į rusų kalbą darbai (visi filmai patekę į sąjunginį ekraną buvo garsinami rusų kalba⁴¹⁰).

Šiame etape įsijungdavo dar vienas veikėjas – Sąjunginė/ Respublinė Filmų nuomojimo kontora, reguliavusi demonstruojamų kino filmų srautus bei repertuaro politiką. Tolimesnę SSRS kino ekranuose pasirodžiusių filmų sklaidą, jų patekimo į užsienio šalių kino ekranus apspresdavo ir tuo pasirūpindavo Soveksportfilmas⁴¹¹. Filmų kūrėjai dažniausiai nežinodavo, ar jų

⁴⁰⁹ Priminsime, jog sąjunginiu mastu kur kas anksčiau – 1938 m. – įkurtas Vyriausias Kinematografijos reikalų komitetas.

⁴¹⁰ Lietuvoje kurti filmai garsinti vienoje iš didžiausių SSRS kino studijų Lenfilm. Šioji aplinkybė leidžia susidaryti / patikrinti įspūdį, kokie gi filmai turėjo pasiekti arba pasiekė visas sąjunginį kino ekraną. Įgarsintų filmų sąrašai pateikiami kino studijos Lenfilm kataloge *Ленфильм. Аннотированный каталог фильмов 1918–2003*, 2003.

⁴¹¹ Šiame kontekste galima pristatyti dar vieną „žaidėją“, kurio dėka lietuvių kino kūriniai patekdavo į tas užsienio šalis, kuriose būta daugiausia lietuvių išeivių, t. y. Šiaurės ir Pietų Amerikos valstybės. Tai LSSR Draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugija. Ji turėjo galimybę lietuviškus kino kūrinius siūlyti į bendrą siunčiamų į užsienio šalis sąrašą, kurį ruošė Kultūrinių ryšių su užsienio šalimis komitetas prie SSRS Ministrų Tarybos. Šieji filmų sąrašai derinti su Soveksportfilmu. Tais atvejais, kai buvo didesnis dėmesys skiriamas konkrečiai socialistinio įtakos bloko šaliai (ar prijaučiančiajai valstybei), didinant komunistinių idėjų sklaidą galimų filmų „rinkiniai“ buvo derinti, viena vertus, su už kiną atsakingomis institucijomis, kita vertus, su Soveksportfilmu. Žodžiu, pastaroji įstaiga buvo lemiančioji – ji suteikdavo formalųjį leidimą visais filmo iškeliauo už SSRS ribų atvejais. Kiek lietuviškų filmų galėjo nukeliauti šiuo alternatyviuoju keliu (kokie filmai ne tik dalyvavo tarptautiniuose festivaliuose), kol kas sunku pasakyti, reikėtų išsamesnio tyrimo. Bet atlikto tyrimo ribose galima rekonstruoti keletą pavienių atvejų. Antai 1956 m. į Kanadą iškeliauja šūsnis ilgametražių ir trumpametražių dokumentinių filmų, 1957 m. Lenkijos kino ekranus, be dokumentikos, pasiekia jau ir vaidybiniai filmai: „Marytė“, „Kol nevelu“, „Ignotas grįžo namo“. Žr. Pažymėjimas

filmai pateko į užsienio kino teatrus, festivalius, ar domėjosi jų kūrinų sklaida užsienio kino platinimo kompanijos, kino festivaliai. Pavyzdžiui, filmas „Jausmai“ (rež. A. Grikevičius, 1968) į 1971 m. San Remo kino festivalį pakliuvo tik dėka lenkų kino kritiko Januszo Gazdos, kuris asmeniškai derėjosi su Soveksportfilmu dėl galimybės šį filmą išvežti svetur⁴¹².

Dar viena svarbi aplinkybė, taikyta jau sukurtiems filmams, buvo jų kūrėjus skatinančioji arba, atvirkščiai baudžiamoji, ekonominė kontrolė. Filmų estetiniai – idėjiniai – ekonominiai rezultatai vertinti trimis lygmenimis: iki 7 deš. pradžios apibrėžti žodinėmis abstrakcijomis (labai gerai, gerai, patenkinamai), po 1961-ų įgauna visą sovietmetį išlikusią kategorijų tipologijos struktūrą (I, II, III kategorijos), kuria buvo apsprendžiamas filmą kūrusiųjų atlygis (ne tik režisieriaus, bet ir visos kūrybinės komandos apdovanojimas premijomis). Didžiausią atlygį gaudavo tie kūriniai, kurie atitikdavo visus formalius rodiklius (meninius, ideologinius, ekonominius), mažiausią tie, kurių idėjine arba menine verte abejota, tokiu atveju teigiami ekonominiai rodikliai (kaip pavyko suspėti įvykdyti planą, ar skirtos lėšos įsisavintos, neviršytos) dažniausiai atlikdavo mažiausią vaidmenį⁴¹³. Šie galios svertai, viena vertus, kūrėjus skatino imtis patikimų, mažiau rizikingų temų ir filmų, kita vertus, nulėmė „kolektyvinės atsakomybės“ krūvį – už „kokybinių“ ir „kiekybinių“ reikalavimų neatitikusius kūrinius bausta visa filmo kūrybinė komanda. Periferinio ekrano kino produkcijos (dokumentikos) kategorijų tipologijos vertinimas priklausė vietinėms kino institucijoms (specialiai sukurtoms komisijoms), o vertinant sąjunginio ekrano kino produkciją lemiamą žodį tardavo centras.

apie negatyvines medžiagas kino filmų prašomų „Soveksportfilm“ dėl jų demonstravimo Kanados lietuviams, 1956 12 20, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 199, l. 10; Lenkų dekadai pagamintų kopijų iššifravimas, 1957 07 04, LLMA, f. 29, ap. 4, b. 50, l. 92–92a.

⁴¹² Pokalbis su lenkų kino kritiku Januszu Gazda, 2013 09 04.

Su kokiais sunkumais buvo susiduriama išvežant filmus iš SSRS į užsienio šalis, plačiau aprašė kino režisierius Andrejus Tarkovskis savo dienoraštyje Тарковский, Андрей, *Мартиролог. Дневники* 2008.

⁴¹³ Kaip išimtį derėtų pristatyti vieną iš didžiausių 7 deš. Lietuvos kino studiją užklupusią 1963–1964 m. „krizę“, kuomet žymiai viršytas filmo „Marš, marš, tra-ta-ta“ (rež. Raimundas Vabalas) finansinis pajėgumas, sustabdyta filmo „Aš žvelgiu į Rytus“ (rež. M. Giedrys) gamyba. Šios aplinkybės Kino studiją įstūmė į idžiulę finansinio nepritekliaus duobę, strigo visas užsuktas gamybinis Kino studijos procesas.

Be periferinės (LSSR) ir centrinės (SSRS) kino institucijų, į filmų kontrolės prievaizdo funkciją, be jokios abejonės, buvo įtrauktos ir tiesiogiai su kinu nesusijusios, bet svarbų vaidmenį atlikusios, įstaigos: LKP CK biuras ir LKP CK skyriai (LKP CK Agitacijos ir propagandos skyrius, LKP CK [Mokslo ir] Kultūros skyrius), Glavlitas, KGB ir įvairios žinybos (pvz., LSSR Žemės ūkio ministerija, LSSR Žuvininkystės ministerija, LSSR Švietimo ministerija ir t. t.). Pastarųjų kišimasi dažniausiai patirdavo dokumentinių užsakomųjų ir mokslo populiarinimo filmai – šios institucijos, vadovaudamosi užsakovo privilegija, tokia teise disponavo, todėl dažniausiai scenarijai ir patys filmai derinti su ta žinyba, kurios pageidavimu filmai buvo kuriami⁴¹⁴.

LKP CK biuro ir LKP CK skyrių dėmesys reiškęsi ideologinio lygmens kontrolėje ir skirtingais laiko tarpniais vaidino mažesnę arba didesnę vaidmenį, rodė nenuoseklų dėmesį skirtingoms kino rūšims. Pavyzdžiui, tiesioginis aukščiausių institucijų dėmesys dokumentiniam kinui labiausiai pasireiškė stalininiu laikotarpiu, vėliau jis apčiuopiamas tik tada, kai atskiri kūriniai kėlė tam tikrus probleminius ideologinius klausimus, dažnai patiems kino administratoriams (redaktoriams) arba už kiną atsakingiems valdininkams (skyrių vadovams, ministro pavaduotojui, pirmininkui) klausiant ideologinio patarimo⁴¹⁵. O vaidybinių kino kūrinių „ideologinė linija“ buvo derinama ne tik skirtingais filmo kūrimo etapais ar jau susidūrus su probleminėmis,

⁴¹⁴ Filmus užsakyti galėjo ir periferinės, ir centro įstaigos. Tokie filmai finansuoti iš užsakančiųjų įstaigų biudžeto, samdyti atskirų sričių specialistai, mokslo konsultantai, kurie savo ruožtu komentuodavo, ar filmas teisingai vaizduoja rūpimą sritį. Tokio pobūdžio filmai buvo ne tik papildoma galimybė kino kūrėjams užsidirbti, bet turėjo ir kitų privalumų. Pavyzdžiui, tokiems filmams skirtas kino juostos „metražas“ (kino juostos ilgis) dažnai buvo taupomas, o juosta skiriama tiems kino studijos filmams (apybraižoms), kuriems jos labai stigo. Tokiu būdu kino kūrėjai turėjo didesnės laisvės kurti ar fiksuoti rūpimą temą.

⁴¹⁵ Pavyzdžiui, laikantis 6 deš. pabaigos ideologinių orientyrų, nukreiptų prieš partizaninį karą, primenant kovos su „buržuaziniu nacionalizmu“ tikslingumą, pasirodo pirmieji šį uždavinį įgyvendinantys dokumentiniai filmai, kurių eiga bei būsimi šios „temos“ vystytojai (kiti filmai), tuometinės Kultūros ministerijos nomenklatūros branduolio siūlymu iš anksto derinti su LKP CK: [LSSR Kultūros ministras Banaitis] „Bendrai ateityje reikia, susitarus su Lietuvos KP CK Partijos istorijos institute susidaryti planelį ir ruošti šitos krypties filmus.“

Pasiūlymas tiko, nes kitąkart svarstant šios temos filmus, dalyvavo pats ilgametis instituto direktorius R. Šarmaitis, kuris būsimą filmą („Kovos keliu“) tiek darkė, jog užtarimo ir galutinio sprendimo vėl teko kreiptis į LKP CK biurą. Žr. Filmo „Kovos keliu“ LSSR Kultūros ministerijos Kolegijos svarstymų protokolai, 1959 04 20, f. 342, ap.1, b. 696, l. 36–39, 47–51.

neaiškiomis vietomis⁴¹⁶, bet jų galutinis revizavimas lokaliu lygmeniu baigdavosi LKP CK ir tik po to filmai keliaudavo į centro redaktūros rankas⁴¹⁷. Apie tai byloja iškalbingas kino režisieriaus Raimundo Vabalos pasakojimas apie filmo „Laiptai į dangų“ (1966) peržiūrą LKP CK biure:

„Rytoj vakare – traukinys, reikia vežti atiduoti filmą į Goskino. O kadangi filmą reikia Maskvoje versti iš lietuvių kalbos, aš nusprendžiau surepetuoti vertimą. Susitariau dėl filmo peržiūros kino studijoje 10 val. ryto. Žiūriu – prie studijos vartų stovi trys juodos „volgos“. Sužinau: Genrikas Zimanas – pagrindinis ideologas, pirmojo CK sekretoriaus Sniečkaus konsultantas nusprendė pakalbėti su autoriumi. Na galvoju, tuoj prasidės VP (vertingos pastabos – red. pastaba). Prieinu. „Draugas Vabalai, draugai žiūrėjo ir paprašė padėkoti už filmą. Taip ir toliau. Priduoti. Laukiam pasirodant kino ekranuose... Jūs, atrodo, jį tuoj žiūrėsite, leiskite man kartu pasižiūrėti. Aš vakar biure nebuvau. Bet Antanas sakė, kad geras filmas.“ Ir ačiū Tau Viešpatie! Pačiam Sniečkui patiko!

Paskui traukiny iš Baniulio sužinojau, apie ką kalbėjo CK. Parodė filmą, kapų tylą. Uždegė šviesas. Sniečkus klausia: „Na kaip?“ Visi tyli. „Na tai kaip?“ Tyla. Niekas neišdrįso. Kažkas pradėjo: „Na filmas nieko... Bet kam ta scena – po Stalino sėdi tarnautojas?“ – „Tylėk, – sako Sniečkus, – tu ir pats toks buvai. Geras filmas, tegu veža draugai. Viskas!“ Kaip mums to prireikė!⁴¹⁸

⁴¹⁶ Tokio „neformalaus“ tikrinimosi pavyzdžiu laikytinas iškalbingas 1956 m. Meškauskienės (kuri tuo metu buvo LSSR Kultūros ministro pavaduotoja) ir rašytojo Griciaus susirašinėjimas. Gricius rašęs scenarijų antireligine tema, suabejojęs jo tikslingumu patarimo klausia Meškauskienės: „Isajevus [Glavko redaktorius] paklausė, ar aš esu išsiaiškinęs Partijos centro Komitete dėl pačios temos reikalingumo ir aktualumo mūsų respublikai. Komedijs su aiškiu antireliginiu ir antiklerikaliniu pokrypiu, tai esą, ar vadovaujantieji CK draugai taktikos sumetimais sutiks, kad toks filmas reikalingas ir naudingas? Į CK aš nesiklausiau, nè su kuo dėl „Kalakutų“ nesikalbėjau, nuomonės nesiteiravau, čia gal ir bus mano klaida. <...> Dabar pasikalbėjus su drg. Isajevu, man dingtelėjo: o gal iš tiesų „Kalakutai“ dabartinėmis aplinkybėmis, kai vengiama, tariamai „įžeidinėti tikinčiųjų jausmus“, neras eigos? Jei taip, tai kam tada gaišti prie scenarijaus?“

Meškauskienė, geriau išmanydama tais pačiais metais įvykusius politinius pokyčius, atsako: „Jei prisimenant vieną mūsų pokalbį Lenino aikštėj – kad gerai būtų, jei Jūs imtumėtės rašyti scenarijų šių dienų tematika: komedijs apie biurokratizmą arba iš kolūkinio gyvenimo. Postringavau tada ne vieną siužetą. Po XX partijos suvažiavimo, kurio nutarimai įpareigoja mus iškleisti daugiau filmų nūdienine tematika – tai būtų ypatingai aktualu. Dėl „Kalakutų“ kalbėjau su drg. N-ka [Niunka]. Jo nuomone, šiuo metu filmas, pajuokiantis kunigus, mažiau reikalingas, o gal net ir nenaudingas.“

Filmas tuo pačiu pavadinimu vis dėlto pasirodė, tačiau dėl jo aktualumo arba švelnėjančio, tiksliau gudrėjančio, ideologinio politikos konteksto ne sykį išreikšti klausimai ir abejonės šio kūrinio atžvilgiu. A. Griciaus ir M. Meškauskienės laišakai, 1956 02 02–03, LLMA, f. 342, ap.7, b. 163, l. 6–7v.

⁴¹⁷ Štai kompozitorius Juozas Širvinskas atsimena, jog Sniečkus dažnai užsukdavo į televiziją pasižiūrėti naujausių filmų: „Kadangi jis buvo televizijos radijo komiteto pirmininko Jono Janučio geras draugas, dažnai šeštadieniais užsukdavo į televiziją pasižiūrėti naujienų. Gurkšnodavo sau ten konjaką, aptarinėdavo.“ Pokalbis su LKS muzikos redaktoriumi, filmų muzikos kompozitorium Juozu Širvinsku, 2013 07 16.

⁴¹⁸ Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, in: *Кинематограф оттепели. Книга вторая*, red. V. Trojanovskis, 2002, p. 361.

Glavlito kontrolė reikėsi nuo pat kino gamybos pradžios pokariu, didžiausias dėmesys teiktas dokumentinei kino produkcijai kaip artimai kitoms visuomenės informavimo priemonėms⁴¹⁹. Vaidybiniame kine Glavlito priežiūra pradėta justi tik 1960 m., kuomet reikalauta vaidybinių filmų scenarijų patikrinimo⁴²⁰. Taigi Glavlito įsikišimas dokumentiniame kine turėjo pasireikšti po filmų sukūrimo, o vaidybiniame kine – filmo kūrimo metu. Kita vertus, šio „kontrolinio baubo“ vaidmuo kine buvo kiek kitoks nei, pavyzdžiui, literatūroje⁴²¹, čia didesnę įtaką darė neformalūs Kino studijos ir kino kūrėjų ryšiai su cenzoriais, kurių dėka galima buvo lengviau apeiti pastarąją kontrolės grandį. Tatai liudija ne tik Kino studijos darbuotojų pasakojimai⁴²², bet ir protokoluotos Glavlito posėdžių nuotrupos. Jos atveria ir kitą svarbią

⁴¹⁹ Pavyzdžiui, 1946 m. nors ir Agitpropa iniciatyva, bet visgi Glavlitui prižiūrint, taisytas kino žurnalo „Tarybų Lietuva“ numeris: „Iš respublikinės kino studijos kronikos kadru, skirtų jubiliejinei Aukščiausios TSRS tarybos sesijai, pašalinta dalis, kuri rodė buvusį LTSR valstybinio plano pirmininką Vaišnorą, suimtą už ryšius su nacionalistiniu pogrindžiu, vykdančią kovą prieš sovietų valdžią. Taip pat pašalintas kadras „Lietuvos fizkultūrininkai Visasajunginiame fizkultūrininkų parade Maskvoje 1945 m. rugpjūčio 12 d.“, sąsajoje su tuo, kad parade parodyta tik dalis tribūnos, skirtos valdantiejiems, matoma tik dalis valdančiųjų be draugo Stalino. Tuo tarpu Lietuvos TSR laikraščiai medžiagoje skirtoje paradiui pažymėjo, jog Lietuvos fizkultūrininkus stebėjo draugas Stalinas. Kino kronika turėjo būti išleista Lietuvos ekranuose lapkričio, kada draugas Stalinas buvo atostogose. Kadras išimtas vadovaujantis Lietuvos CK KP (b) Agitacijos ir propagandos skyriaus nurodymu.“

Dar vienas įrašas, susijęs su dokumentiniu kinu pasirodo 1960 m.: „Glavlitui pasiūlius kino studijos režisieriaus Starošo kino apybraižoje „Mano draugai“ buvo padaryta eilė pataisymų. Šitoje apybraižoje, kurioje pasakojama apie valstybinio universiteto absolventą, partijos paskyrimu nuvažiavusi dirbti pirmininku į vieną atsiliekantį kolūkį, per ne lyg juodomis spalvomis parodomas kolūkio gyvenimas. O geri žmonės, kurių yra ir atsilikusiuose kolūkiuose, jų ryžtas stiprinti ekonominę kolūkio padėtį, nebuvo parodytas.“ Отчетный доклад о работе Главлита при СНК Литовской ССР за 4-ый квартал, 1946 01 6, LCVA, f. R–522, ap. 2, b. 3, l. 47; Отчет о деятельности Главного управления по охране военных и государственных тайн в печати при Совете Министров Литовской ССР за 1959 год, f. R–522, ap. 2, b. 37, l. 24.

⁴²⁰ Rašte, liudijančiame tokios sustiprintos priežiūros pradžią, rašoma: „Vyr. Valdyba praneša, kad Lietuvos kino studija nesilaiko nustatytos tvarkos dėl meninių filmų kino scenarijų pateikimo cenzūros organų kontrolei. Šiuo metu Lietuvos kino studija pastatė kino filmą „Kai susilieja upės“ iš anksto nepristačiusi scenarijaus Lietuvos TSR Glavlito kontrolei. Taip pat Lietuvos kino studija stato kinofilmą „Mirties kaimas“, kurio scenarijaus ligi šiol Glavlitas negavo. Vyr. Valdyba prašo Kultūros ministeriją: įpareigoti Lietuvos kino studiją pateikti kinofilmų „Kai susilieja upės“ ir „Mirties kaimas“ [„Kanonada“] scenarijaus Glavlito kontrolei; įpareigoti Lietuvos kino studiją, kad ateityje laiku, t. y. prieš pradėdant statyti kinofilms, pateiktų jų scenarijus cenzūros organų kontrolei.“ Vyr. Valdybos karinėms ir valstybinėms paslaptims spaudoje saugoti prie LSSR Ministrų Tarybos Viršininko pavaduotojo B. Gurvičiaus raštas LSSR Kultūros ministrai J. Banaičiui, 1960 11 22, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 304, l. 129.

⁴²¹ *Rašytojas ir cenzūra*, sud. Arvydas Sabonis, Stasys Sabonis, Vilnius, 1992.

Ribotos Glavlito įtakos pastebėtos ir dailėje, žr. Pleikienė, Ieva, Tarp mito ir tikrovės. Dailės cenzūra sovietinėje Lietuvoje, in: *Naujasis Židinys*, Nr. 4, 2007, p. 188–189.

⁴²² Pasak Kino studijos darbuotojų, išsisukti iš galimai neprognozuojamų Glavlito darbuotojų vertinimų padėdavo išankstinis susitarimas su „savu“ cenzoriumi (vengta filmų ar jų montažo plano patikros, jei būta rizikos, kad to imsis kitas, ne savas cenzorius). Jei įsisukdavo kokia nenumatyta klaida, ją bandyta apeiti siūlant kyšius. Pokalbis su LKS kadru skyriaus darbuotoja Rože, 2012 07 25.

aplinkybę, kuri paaiškina, kodėl postalininiu ir vėlesniu laikotarpiu įrašų apie Glavlito intervencijas į kino kūrinis praktiškai nėra (skirtingai nei stalininiame tarpsnyje): pasirodo, visi taisymai, „konsultacijos“ buvo vykdomos ne raštu, o žodžiu:

„Scenarijus kino studija pristato tiesiog Glavlitui. Buvo keletas atvejų, kai scenarijai nebuvo pristatyti. Išbraukimų iki šiol nebuvo, nes kino studija, kol filmas dar neįgarsintas, konsultuojasi su Smaškiene. Buvo keletas atvejų, kada buvo pareikalauta karinio cenzoriaus leidimo, bet tai buvo padaryta iš anksto dar filmo neįgarsinus. Reguliariai pravedami pasitarimai su kino studijos kolektyvu: pramonės, karo tematika, taip pat pokalbiai įvairiais sąrašo <...> [toliau neįskaitoma].“⁴²³

Iš šio trumpo įrašo matyti, jog kaip ir kitose srityse pagrindiniai „galimų paslapčių sergėjimo“ laidininkai buvo redaktoriai, kurių apmokymai vyko iš anksto. Būtent jie turėjo disponuoti reikalingomis žiniomis, iš anksto numatyti, perspėti kino kūrėjus, jei leistinumo ribos buvo peržengiamos. Jei vaidybiniame kine primestus reikalavimus bei jų taikymo pasekmes atskiriems kūriniais išvelgti sunkiau, tai dokumentiniame kine – gerokai paprasčiau. Tame pačiame dokumente užsimenama, jog „žurnalai žiūrimi kartu su redaktoriumi. Kaip kontroliuoti yra instrukcija, sąrašo reikalavimai ir cenzoriaus instrukcija.“⁴²⁴ Vieną tokią instrukciją, taikytą visam dokumentiniam kinui (ir fotografijai), pavyko atrasti: iš jos sužinome, jog griežti reikalavimai būdavo primetami vaizduojant svarbius karinius ir pramonės taškus⁴²⁵, o šioji aplinkybė itin apsunkindavo tuos atvejus, kai kino filmuose norėta parodyti miestų panoraminis vaizdus.⁴²⁶

⁴²³ Seminaro įvykusio š. m. vasario 20 d. protokololas. Lietuvos kino studijos filmų kontrolės stovis. Pranešėjas drg. Samaitienė, tikrintoja drg. Senkuvienė, 1968 02 20, LCVA, f. R-522, ap. 2, b. 85, l. 35.

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ Главное управление по охране военных и государственных тайн печати при совете министров СССР, Циркуляр №1, 1961 01 11, LYA, f. 1771, ap. 208, b. 13, l. 116–117.

⁴²⁶ Pavyzdžiui, jei filmuojant reportažą ar kino apybraižą, kamera fiksuotas panoraminis miesto vaizdas, galėjo būti reikalaujama, o tam tikrais atvejais ir buvo reikalaujama, iškirpti kadrus, jei juose netyčia patekdavo ne tik įslaptintas objektas, bet ir jo kampas ar kontūras. Pokalbis su dokumentinio kino režisieriumi Henriku Mikalausku, 2012 08 10.

KGB dėmesys buvo skirtas labiau kino kūrėjų bendrijos nuotaikoms stebėti⁴²⁷, nei pačių kino kūrinių kontrolei. Tos nuotaikos dažniausiai buvo fiksuojamos tų pačių Kino studijos darbuotojų, dirbusių „dvigubą“ darbą. Be jokios abejonės, šie kontroliniai „varžtai“ lėmė nepasitikėjimo nuotaikas bei skatino būti budrius ir apdairius (kuo pasitikėti, ką sakyti, ką nutylėti⁴²⁸). Tačiau čia derėtų suprasti vieną ypatybę: Lietuvos kino studijos darbuotojai buvo gan uždara bendrija, kurioje gandai plito iš lūpų į lūpas ir dažniausiai apie visus „skundikus“ žinota. Šieji demaskuoti buvo ne tik tų, kurie dirbo kadru skyriuje⁴²⁹, t. y. disponavo kitiems Kino studijos darbuotojams neprieinama informacija, bet ir tomis akimirkomis, kai nekalto susibūrimo metu buvo netikėtai „išmetami“ provokaciniai klausimai, susiję su politinėmis

⁴²⁷ Apie tai liudija publikuotos KGB pažymos, pvz., LSSR KGB pažyma apie operatyvinę padėtį kūrybinės inteligentijos tarpe, 1963 03 25, f. R-41, ap. 1, b. 630, l.31-41, [interaktyvi prieiga] <http://www.kgbveikla.lt/docs/show/2519/from:658>, žiūrėta 2012 11 02.

⁴²⁸ Apie buvusį nepasitikėjimą liudija keli iškalbingi dalykai, pavyzdžiui tai, kad kino operatorius Gričius su visai šeima buvo ištremtas, arba tai, kad niekas nežinojo, jog Vabalo tėvas buvo aktyvus partizanų karo dalyvis. O jei kas ir žinojo, tai šias žinias laikė užspaustas savyje. Tačiau tokia karti atskirų kino kūrėjų patirtis nebūtinai reiškė užgniaužtą priešišumą „tarybų valdžiai“. Pavyzdžiui, kino operatoriumi Gričiui ji įskiepijo baimę. Šią aplinkybę atveria režisieriaus Vabalo pasakojimas apie filmo „Laiptai į dangų“ kūrimo užkulsius: „Aš sau leidau labai ne daug. Jei atsimenate yra redaktoriaus linija, pas kurį mūsų jaunas herojus Jaunius ateina skūstis, kad nauja valdžia skriaudžia Indriūną. Tai va, aš redaktoriaus kabinete pakabinau Jogansono [SSRS sorealizmo dailininkas] reprodukciją: didelė Kremliaus laiptinė... ir ant raudono kilimo Leviatanas [Stalinas] su pypkute... Mūsų operatorius Gričius vos nenukrito, sušuko: „Aš šito nefilmuosiu, Vabalai, šito niekada nepraleis.“ Dabar, kada jūs žinote, jog Gričius buvo „ten“ (ištremtas į Sibirą – red. pastaba) jūs galite suprasti jo jaudulį: „Mus visus pasodins į daboklę ir tenai.“ Aš sakau: „Vis tiek filmuok, tai mano filmas, aš scenarijaus autorius, filmuok.“ Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, *op. cit.*, p. 361.

⁴²⁹ Pasak ilgametės Kino studijos kadru skyriaus darbuotojos, apie žmones, kurių derėjo saugotis, ji perspėdavo artimiausių žmonių ratą. O suprasdavo apie juos iš darbinės anketos įrašų: „Na jeigu matai, kad yra įrašas, jog žmogus dirbo vidaus reikalų sistemoje... tai ką gi daugiau gali tai reikšti?“ Pokalbis su kino studijos darbuotoja Rože, 2012 07 25.

Žinoma, apdairumas ribodavo galimybes „perspėti“ ir kitus, bet apie tai, kad į Kino studiją privaloma tvarka užsukdavo saugumo struktūros darbuotojai, pasakoja ir kino operatorius Pečiūra: „Mes visi žinojome, kad studijai yra priskirtas žmogus, kuris ateina, teiraujasi ir tas žmogus visada bendrauja su direktoriumi, su kadru skyriumi. Tai visiškai aišku. Aš ne vienus metus buvau partinis sekretorius [9 deš.], ir tas žmogus ateidavo ir pas mane. Tokie kontaktai tai aišku buvo. <...> Ko klausinėdavo? Pavyzdžiui, manęs, kaip partsekretoriaus, klausdavo – toks ir toks žmogus parašęs pareiškimą išvažiuoti į užsienį, kaip manai, ar jį išleisti, galima, ar tu už jį laiduotum? Kiek manęs klausė tokių klausimų – aš nei vienam nepasakiau, kad aš juo nepasitikiu. Tai tokie klausimai, bet mano sąžinė rami, nei vienam nesu užkirtęs kelio.“ Pokalbis su Donatu Pečiūra, 2013 08 26.

Šiame kontekste vertėtų užsiminti ir apie kitą KGB suinteresuotumo veiklą, susijusią su verbavimu. Antai, kino režisierius Giedrys užsiminė, jog dar pradėdant studijas VGIK'e, jis gavo pasiūlymą dirbti KGB: „Jie man siūlė tapti tuo nieku, kur mane apmokytų įvairiausių kalbų, siųstų į Ispaniją, Prancūziją. Būčiau tapęs dvigubu agentu. Man sukurtų naują tapatybę, su nauja biografija, aš išmokčiau savo vaidmenį ir jį vaidinčiau.“ Pasak režisieriaus, jis atsisakė galimo „vaidmens“. Apie panašias verbavimo taktikas užsiminė ir kitas režisierius – Algimantas Puipa. Tokie atviravimai kelia prieštarų minčių, pavyzdžiui, kiek ir kokių kultūrininkų tokiu būdu užverbuota? Pokalbis su Marijonu Giedriu, 2011 02 03; pokalbis su Algimantu Puipa, 2012 06 06.

įtampomis. Šioji aplinkybė priversdavo suklusti ir padėdavo suprasti, „kas prie ko“. Viena vertus, apkvailinti žmones nebuvo taip paprasta, kita vertus, tikėtina, jog „naudingos“ informacijos KGB struktūroms galėjo suteikti ne tik tokie „etatiniai“ darbuotojai, bet ir tie, kurie iš pirmo žvilgsnio nieko bendra su KGB neturėjo ar patys nesuprasdavo, kam ji yra suteikiama ir kokių tikslų informacija bus panaudota⁴³⁰.

Nenumatytas arba neformalusis kontrolės lygmuo. Be jau minėtuose lygmenyse (gamybos – kūrybos – instituciniame) veikusių institucionalizuotų, įteisintų kontrolės svertų sunkiai apčiuopiama, bet ne mažiau svarbi neformalioji arba atskirų asmenų įtaka, besireiškusi, viena vertus, kūrybinio–dalykinio „autoriteto“ galių ribose, kita vertus, numatytoje administracinėje įtakos hierarchijoje. Joje, be jokios abejonės, didžiulį vaidmenį atliko kino nomenklatūra, kurios branduolį sudarė tiesiogiai už kino reikalus atsakingi administratoriai: ministro pavaduotojai, komiteto pirmininkai ar Kino studijos direktoriai⁴³¹. Jų įtakos išraiška priklausė ne tik nuo turimo valdžioje statuso, įgalinusio priimti sprendimus, bet ir nuo asmeninių savybių, laikysenos, noro kontroliuoti kūrybinius procesus ir į juos kištis. Antai ilgus metus kino reikalus „kumštyje gniaužusi“ Meškauskienė, palaiapsniui jį atgniaužia ir štai po 1961 m. visam laikui palieka aktyvią viešąją, politinę ir kultūrinę veiklą⁴³². Jos pasitraukimas praktiškai sutapo su institucine kino reforma, kurios priešakyje

⁴³⁰ Apie neformaliuosius kino bendrijos ryšius su KGB atvirai užsimena kino operatorius Pečiūra: „O pažinčių tai visi turėjo. Aš, pavyzdžiui, medžiodavau su Liku, Aukščiausiojo teismo pirmininku. O pas jį į medžioklę buvo kviečiami svečiai ir būdavo aukšto rango saugumo darbuotojų. Ne vieną kartą buvo pulkininkas. Žalakevičius, žinojau, kad pažinojo saugumo ministrą. Tomis pažintimis niekas nesigirdavo. Pažįsti – tai pažįsti. Aš irgi niekam nesakiau, kad medžioklėje yra pulkininkas iš saugumo, skyriaus vedėjas. <...> Taip, kad jei kas kalba apie tuos kontaktus su KGB. Visi, kas buvo prie valdžios, tuos kontaktus turėjo. Čia kitaip ir būt negalėjo. Ir Gričius turėjo, kaip direktorius, ir visi prieš tai buvę direktoriai turėjo, visi kadru skyriaus darbuotojai turėjo, ir pavaduotojai turėjo, ir partiniai sekretoriai turėjo.“ *Ibid.*

⁴³¹ Pavyzdžiui, vienas iš ryškiausių Kino studijos vadovų buvo Julijonas Lozoraitis, kurio vadovavimo era kino bendrijoje dažnai atsimenama kaip kūrybingiausia ir produktyviausia. Tačiau dėl Lozoraičio įsivaizdavimo ir užsispyrimo ne sykį keitėsi ir filmo sumanymas, ir atrodymas. Pvz., jam primygtinai reikalaujant, iš filmo „Adomas nori būti žmogumi“ iškirpti „kaukių epizodai“, turėję sustiprinti filmo interpretacines galimybes, arba novelės „Paskutinis šūvis“ režisierius Žebriūnas, Lozoraičiui „spaudžiant“, atsisakė „bežodinės“ filmo versijos. Apie Lozoraitį žr. Švedas, Aurimas, Kaminskaitė–Jančorienė, Lina, *Epizodai paskutiniam filmui... op. cit.*, p. 240–241.

⁴³² Pasak pačios Meškauskienės, iš aktyvaus politinio gyvenimo ji pasitraukė dėl sveikatos problemų: „Kai po dviejų infarktų man grėsė trečias, aš, išėjusi į pensiją, ne taip jau plačiai bendravau su žmonėmis – vis tolau nuo visuomeninio gyvenimo.“ Meškauskienė, Michalina, *Neblėstanti jų šviesa. Atsiminimai*, p. 221.

nuo šiol buvo Vytautas Baniulis (1963–1976 m. jis užima LSSR Kinematografijos komiteto pirmininko postą). Šis lūžinis momentas sutapo su kito žmogaus palaipsniniu pasitraukimu iš kino reikalų – iki pat 7 deš. pradžios „nematoma“ grandis tarp LKS ir aukščiausių institucijų buvo Baltušis⁴³³, kurio buvimas „greta“ kūrybinių procesų palengvino jų suvokimą partiniuose kabinetuose.

Žinoma, šie išoriniai politiniai posūkiai, vykę nomenklatūros rokiruotės centre, koja kojon žengė ir buvo susiję su netavaria kartų kaita. 7 dešimtmetis – ne tik „naujosios nomenklatūros“ tarpymo pradžia, bet ir kino kūrėjų bendrijos (vadinamųjų šešiasdešimtmečių) įsitvirtinimo laikas. Visos šios aplinkybės nulėmė, viena vertus, bendruose sociopolitiniuose procesuose paprastai įreminamą „kino aikštelę“, kita vertus, lėmė ir savitą sanklodą. Gana uždaroje kino darbuotojų bendrijoje buvo savi klanai, savi rateliai ir sava hierarchija, kurią apspręsdavo įvairialypės aplinkybės: skirtingos kartos, asmeniniai ryšiai (su kuo draugavo), kūrybinės galimybės ir pan. Pavyzdžiui, žemiausioje kūrybinėje grandyje buvo dokumentinių užsakomųjų filmų, aukščiausioje – vaidybinių filmų režisieriai. Jei vaidybinio kino kūrėjai turėjo visas galimybes išbandyti save ar papildomai užsidirbti iš dokumentinio kino, tai dokumentalistai tokio pasirinkimo neturėjo. Vaidybinio kino užkulisiuose taip pat tarpo savos (ne)apykantos ir aistros – labiausiai pastebimas režisieriaus Vytauto Žalakevičiaus (ir jo favoritų) susipriešinimas su kitais kūrėjais, bandžiusiais plėsti savas įtakos erdves, įtvirtinti savo kūrybines galias. Kino operatoriaus Donatas Pečiūra pasakoja:

⁴³³ Baltušiu kištis į kino procesus buvo galima ne tik dėl „scenarinės“ veiklos, bet ši teisė buvo ir instituciškai reglamentuota: jis buvo Meno tarybos narys, LSSR Kinematografininkų sąjungos organizacinio biuro pirmininkas.

Ne itin teigiamus šio žmogaus asmeninius bruožus atskleidžia Dalia Strogaitė, nagrinėjusi Baltušio laikyseną ir elgseną savo mokytojo Kazio Borutos „byloje“. Pasak Strogaitės, „Baltušio samprotavimai (ir apskritai mąstymas) paženklini savamokslystės antspaudu: neturėjęs galimybių gilintis į fundamentaliąsias tiesas, savo pasaulėžiūroje jas pakeitęs lengviau rastomis ar iš šalies primestomis „gyvenimiškomis“ tiesomis, nesyk yra atsiskleidęs savo akiračio neerdvumu ar deklaravęs vertinimo vienpusiškumą, netoleranciją kitam ir kitoniškumui.“ Strogaitė, Dalia, Juozas Baltušis partinio budrumo sargyboje. Vieno sovietmečio dokumento skaitymas, in: *Naujasis Židinys*, Nr. 8–9, 2009, p. 324.

„Jis nepakentė niekalo, blogo darbo, visą laiką ieškojo idealaus varianto. Nebūtinai jis visada būdavo teisingas. Būdamas meno vadovu taisydavo svetimus filmus, kartais per tuos taisymus neleisdavo pasireikšti tikram talentui, žlugdydamas kai ką. Tai, žinoma, negalėjo atsiliepti gerais santykiais su dauguma, ar su mažuma. Už tai kino studija buvo pasidalinusi į du lagerius. Labai aiškiai. Vieni buvo už Žalakevičių, kiti – prieš. Ir viskas.“⁴³⁴

Iš tiesų, šio nevienareikšmiškai vertinamo žmogaus vaidmenį ir galimybes galima apibrėžti dvejopai. Viena vertus, Žalakevičius savą autoritetą „susikuria“ dėka retų ir itin vertintų gebėjimų LKS (rašė autorinius scenarijus), kita vertus, ir pats stiprino savas galimybes, įrėmindamas jas administraciniame lygmenyje – pavyzdžiui, tapo pirmuoju LKS Meno vadovu⁴³⁵. Šis postas jam leido ne tik žinoti visus svarbiausius LKS kūrybinius procesus, bet ir juos valdyti, daryti šiokią tokią įtaką sprendimams, pakreipti jų eigą sau palankia linkme, žinoma, paaukojant kitų Kino studijos darbuotojų kūrybines saviraiškos galimybes⁴³⁶. Asmeninė laikysena nulėmė ir kito

⁴³⁴ Pokalbis su Donatu Pečiūra, 2013 08 26.

⁴³⁵ Tai, kad Žalakevičius puikiai „įvaldė“ šias pareigybes lėmė ir jo įstojimas į komunistų partiją – jis buvo vienas pirmųjų vaidybinio kino kūrėjų, „išnaudojusių“ partinį bilietą karjerizmo tikslams. Paskui jį seka operatorius Gričius, pasak kurio, į partiją įstojė norėdamas „įkasti“ Žalakevičiui. Gričiui partinis bilietas vėliau atvėrė galimybes kino administravimo lygmenyje – jis tampa Kinematografininkų sąjungos sekretoriumi, o po Lozoraičio užima LKS I. e. direktoriaus postą. Pokalbis su Jonu Gričiumi, 2012 06 31.

Ko gero, Žalakevičiaus autoriteto ar priešiško jam formavimuisi turėjo visos minėtosios aplinkybės: ne tik kūrybinės (ypač po 1965 m. filmo „Niekas nenorėjo mirti“ sėkmės), partinės ar socialinės, bet ir asmeninės jo savybės. Antai lenkų kino kritikas Janusz Gasza užsiminė, jog didžiausia. Žalakevičiaus tragedija buvo jo ambicijos: „Vytautas savame rate nevengdavo išsakyti patriotinių, net gi nacionalistinių minčių. Bet mintis, jog Lietuva yra kažko didesnio dalis, imperijos dalis, aitrino jo norą būti to didesnio epicentre.“ Pokalbis su Januszu Gazda, 2013 09 04.

⁴³⁶ Kaip jau buvo minėta, meno vadovo pozicija nuo 7 deš. pradžios Meno tarybos posėdžiuose buvo labai svarbi, taip pat meno vadovas turėjo visas galimybes dalyvauti ir galimai kontroliuoti kino kūrybos procesus. Žalakevičius šią pareigybę užima iki 8 deš. pradžios, iki išvykimo dirbti į didžiausią SSRS Mosfilm kino studiją.

Apie konkurencinę kūrybinę tikrovę užsimena kino režisierius Vabalas. Jis įsitikinęs jog būsimo jo filmo („Laiptai į dangų“) scenarijaus eiga buvo netikėtai sustabdyta dėl kuriamo Žalakevičiaus filmo „Niekas nenorėjo mirti“ (pirmas pavadinimas „Teroras“) scenarijaus. Vis dėlto vienareikšmiškai vertinti, ar čia būtų kokio Žalakevičiaus apsukrumo, ne taip paprasta. Štai Vabalas išryškina ir kitą ypatybę – jo scenarijus buvo kiek sudėtingesnis, daugiau klausimų kėlęs kūrinyje. Šioji aplinkybė svarbi turint omenyje, jog Kino studija tuo metu buvo tik ką išgyvenusi sudėtingą finansinio nepritekliaus laiką po kelių „rizikingų“ kūrinių (vieno iš jų režisierius buvo Vabalas). Galbūt tas sprendimas „užbėgti už akių“ buvo priimtas norint išvengti naujų, galimų bėdų. Apie Vabalas filmo kūrimo užkulius žr. Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, *op. cit.*, p. 361.

Apie Žalakevičiaus domėjimąsi kūrybos procesais bei bandymą į juos kištis užsimena ir kiti režisieriai. Antai kino režisierius Grikevičius visą laiką buvo padidintos Žalakevičiaus stebėsenos lauke. Iš dalies tą lėmė ir tai, kad Žalakevičius buvo Grikevičiaus režisuojamų kūrinių scenarijų autorius, todėl turėjo teisę stebėti scenarijaus tapimą filmu. Kiek skausmingesnį, o kartu ir komiškesnį atvejį prisimena režisierius Puipa: montuodamas filmą „Vaidas taikinyje“ (1975) Žalakevičiaus „patarimų“ vengė kelioms paroms užsirakindamas montažinėje. Pokalbis su Algimantu Puipa, 2012 06 12.

žmogaus – ilgamečio Kinematografijos komiteto pirmininko Baniulio – ne visuomet lengvai nuspėjamus (pagrįstus) sprendimus, nutarimus, kurie vieniems būdavo palankūs, kitiems skausmingi⁴³⁷.

Kalbant apie šį lygmenį, norima pasakyti, jog į šią kontrolės sistemą įsiterpia ne tik formalizuoti dalykai, dažnai išryškėjantys ideologinės-politinės sistemos įtampoje ir galimai grįsti „ideologine“ kūrinių problematika, bet ne mažiau svarbūs ir asmeninių (ne)simpatijų protrūkiai, kurie ne tik galėjo, bet ir darė įtaką kai kurių kūrinių atrodymui, t. y. kino filmas galėjo būti taisomas ar kino kūrėjas galėjo būti baudžiamas ne tik dėl kažkieno įžvelgtų ideologinių klaidų, estetinių nuokrypių, bet ir tiesiog dėl to, kad jį sukūrė tas, o ne kitas kūrėjas. Žodžiu, pastaruoju metu aktualizuotos ir istorikų pamėgtos socialinių tinklų, konfliktų ir neformaliųjų ryšių teorijos „veikia“ ir kino kūrėjų bendrijos atveju⁴³⁸.

Vis dėlto, remiantis rekonstruota „kontrolės piramide“, minėtosios kino proceso probleminės mums aplinkybės netrukdo bent šiek tiek priartėti prie supratimo, kokių įtakų lauke vyko kūrybiniai procesai, kokios priežastys nulėmė atskirų kino kūrinių likimą bei jų galutinį vaizdą kino ekrane. Žinoma, čia galima kelti postmodernistinės implikacijos klausimą: o kam to reikia, – juk svarbiausia žvelgti į pabaigtą kūrinį, atmetant bet kokias autorines intencijas. Tačiau šioji laikysena sovietinės kultūros, ir ypač kino atveju, netinka. Ji neleidžia mums priartėti prie kino procesų tikrovės suvokimo – autorinės intencijos tik iš dalies priklausė kūrėjo autonominei erdvei, o galutinis kūrinio atrodymas priklausė nuo daugiapakopės kontrolės sąrangos, kas ir yra kino kūrybos-gamybos specifika. Skirtingai nei dailėje, fotografijoje, literatūroje ar muzikoje, kinas artimesnis architektūros raiškai, kurio priemonės, ištekliai buvo valdžios dispozicijoje (kino įranga, juosta, paviljonai ir t. t.). Alternatyvios galimybės, nepriklausančios nuo valdžios disponuojamo

Apie Žalakevičiaus įtaką Grikevičiui žr. Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *op. cit.*

⁴³⁷ Į Baniulio nemalonę buvo patekęs režisierius Grikevičius, – tą patvirtina ne tik režisieriaus pasakojimas, bet ir dokumentinį filmą „Laikas eina per miestą“ lydėję reikalavimai taisyti, bei kiek vėlesnė jo laikysena, kuomet buvo kuriamas filmas „Henrikas Montė“.

⁴³⁸ Žr. Grybkas, Saulius, *Sovietinė nomenklatūra ir pramonė Lietuvoje 1965–1985 metais*, 2011; Ivanauskas, Vilius, *Menininkų rateliai ir kitioniška laikysena: nuo Chruščiovo laikų iki sąjūdžio*, in: *Sąjūdžio ištakų beiškant. Nepaklusniųjų tinklaveikos galia*, 2011, p. 98–130.

rekvizito, nagrinėjamoju laikotarpiu buvo praktiškai neįmanomos⁴³⁹. Paprastai tariant, sukurti kino kūrinį ir padėti jį į stalčių (kaip literatūros, muzikos) ar kaupiti jį asmeniniame archyve (kaip fotografijos, dailės), atsiribojus nuo kontroliuojamos viešosios erdvės, buvo neįmanoma. Geriausiu atveju, neįgyvendinta idėja galėjo „nuskęsti“ scenarijaus kūrimo etape, tačiau literatūrinė išraiška nėra pakankama įspūdžiui apie vizualinės prigimties kūrinio sąrangą susidaryti. Čia suminėtos aplinkybės iš dalies apunkina neviešą kūrėjų sumanymų rekonstrukcijos galimumą, kita vertus, tik sustiprina poreikį gilintis į kino kontrolės sistemą.

3.2. Klaidų sijojimas ikigamybinėje studijoje: sumanymų kontrolė, atmesti scenarijai

Scenarijus SSRS kino kūrimo procese atliko keletą funkcijų. Jei laikysime jį pradiniu filmų kūrimo, tai suprasime, jog pabaigtas scenarijus buvo aiškus orientyras, padedantis susigaudyti kino kūrėjui būsimo filmo vizijoje, galimybė Kino studijos administracijai, filmo direktoriui planuoti finansinius išteklius bei priemones. Kita vertus, greta tokio kūrybinio-funkcinio vaidmens, scenarijus buvo svarbus kontrolės svertas, keitęs paties kino kūrinio sąrangos supratimą. Kultūros tyrinėtojai pastebi, jog sovietinio kino industrijoje scenarijus įgauna savarankiško literatūros kūrinio statusą ir 4 deš. tampa filmo

⁴³⁹ Kaip santykinę išimtį galima paminėti Kino mėgėjų studijas (anuomet vadintas saviveiklinėmis), LSSR (kaip ir visoje sovietijoje), gausiai kurtas 6 deš. pabaigoje – 7 dešimtmetyje. Šios studijos kurtos pakitus laisvalaikio politikai postalininiu laikotarpiu prie veikusių gamyklų, mokyklų. Kino mėgėjai turėjo fiksuoti kasdieną: darbą, laisvalaikį, o sukurti filmai demonstruoti proginiiais atvejais. Tokie filmai kurti 8 mm juostoje, todėl jų demonstravimas apsiribodavo „neprofesionalios“ kino kūrybos rėmuose, uždaros bendruomenės ribose. Tiesa, nuo 7 deš. kasmet rengtas kino mėgėjų konkursas, atrinkti geriausi filmai pervedami į 16 mm, 35 mm juostas, ir galėjo būti demonstruojami kino ir televizijos ekranuose, siunčiami į tarptautinius kino konkursus. Viena vertus, masiškesnis kino įrangos naudojimo diegimas tarsi leido reikštis individualaus matymo kino refleksijoms (pvz., 8–9 deš. eksperimentinio kino kūrėjo Artūro Baryso darbai), antra vertus, iš anksto numatytas technologinis ribotumas (profesionalioji kūryba ta, kuri naudoja profesionalią kino įrangą, 35 mm juostą) turėjo užkirsti kelią platesnei kūrinų sklaidai (kino tinklo įrenginiuose galima buvo demonstruoti tik 16 mm ir 35 mm kino juostas). Kitaip tariant, valdžios nekontroliuojamas kino įrangos rekvizitas (8 mm kameros) tariamai leido vėlesniais laikotarpiais skleisti asmeniniam matymui, tačiau tų vaizdinių funkcionavimas ir toliau buvo kontroliuojamas. Kino mėgėjų judėjimas, vertinant 8–9 deš. kino procesus, buvo ne tik užimtumo sferos reikalas. Pavyzdžiui, įteisinta kino mėgėjų veikla tapo atskaitos tašku, galimybė pradėti savo kūrybinį kelią režisieriui Puipai, kino operatoriui Algimantui Mikutėnui (8 deš. pradžioje), vėliau ir Šarūnui Bartui (9 deš.).

pagrindu. Tyrinėtojų itin pamėgtas to liudijimas – hierarchinė kino kūrėjų pavardžių išsklotinė filmų titruose, kuriuose scenarijaus autoriaus pavardė puikuoja pirmą, t. y. jis įvardijamas prieš režisierių⁴⁴⁰. Scenarijaus statuso iškilimas buvo susijęs ir su kino reikalų centralizacija, su jo įtraukimu į bendrą planinę politiką, kurioje greta temos patvirtinimo, būsimų filmų vertinimas remiantis scenarijumi, viena vertus, turėjo užtikrinti reikalingų kūrinių, atspindinčių įsivaizduojamą socialistinio realizmo doktriną, pasirodymą, kita vertus, tokiu būdu bandyta riboti kino režisieriaus kūrybinę laisvę. Antai 4 deš. pab. pasirodo pirmieji radikalesni svarstymai, kuriuose sprendimas pirmaeilę filmo autorystę priskirti režisieriui identifikuojamas kaip „formalistinis“. Pasak Kenez, toks režisūrinės laisvės ribojimas reiškė apskritai kūrybinės laisvės pažabojimą baiminantis neprognozuojamų kūrybinių ir individualių ieškojimų, būdingų avangardiniam kino kūriniams⁴⁴¹. Todėl menama kūrybinė laisvė kontroliuota iš režisierių reikalaujant tiksliai laikytis parašyto scenarijaus: pirmenybę teikiant scenarijui (rašytam žodžiui), o ne režisūrai (vaizdui) iš esmės iškreipė vizualinio kūrinio prigimtį – reikalaujama rašytinio žodžio iliustracijos, atmetant bet kokias galimas kūrybines improvizacijas. Kino tyrinėtoja Oksana Bulgakova teigimu:

„<...> kino suvedimas į konservuojamą ir transliuojamą mediumą praktikoje iš anksto reiškė kino vizualumo numatytą saugą, todėl jame negalėjo (neturėjo) būti savarankiškos semantinės sanklodos. Visi cenzūros atvejai, susiję su scenarijaus redagavimu, sietini su dialogo korekcijomis ir teksto patikrinimu.“⁴⁴²

Tokią kino sąrangos sampratą kiti tyrinėtojai sieja su paties Stalino laikysena, kuri nulėmė ilgametę „tradiciją“, kai scenarijus įsitvirtina kino filmų kūrimo hierarchinėje viršūnėje. Pavyzdžiui, Kenez įsitikinęs, jog Stalinas nesuprato kino prigimties, jo vizualinės raiškos specifikos, neįvertino kino kūrinio vizualumo, todėl pirmenybę teikė žodinei jo išraiškai, scenarijui.

⁴⁴⁰ Tokia laikysena išlieka praktiškai viso Sovietų Sąjungos gyvavimo laikotarpiu iki pat 9 deš. pabaigos. Добренко, Евгений, *Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив*, 2008, p. 16.

⁴⁴¹ Kenez, Peter, *Soviet Cinema in the Age of Stalin*, in: *Stalinism and Soviet Cinema*, p. 59–60.

⁴⁴² Булгакова, Оксана, *Советское кино в поисках «общей модели»*, in: *Социалистический канон*, 2000, p. 150. Cituota iš Добренко, Евгений, *op. cit.*, p. 16.

Stalino požiūriu, režisierius tebuvo techninis atlikėjas, scenarijaus iliustruotojas⁴⁴³. Šioji Kenezo prielaida gan įtikinama, jei atsiminsime genseko požiūrį į literatūrą, jo kūrybines ambicijas, kuomet jis save tapatino su literatūros kūrėjų baru⁴⁴⁴.

Žinoma, ši „pirmyktė“ samprata kito. Atšilimo laikotarpiu kino režisieriai vaduojasi iš primestos „techninio atlikėjo“ funkcijos, bandydami įtvirtinti ir apginti savas pozicijas kūrybinėje sąjungoje, bendrijoje. Statuso reabilitavimo sąlygoti pokyčiai sutapo ir pasauline kino raida, kuomet įsitvirtina kino režisieriaus, kaip visaverčio autoriaus, pozicijos (pasaulyje šie pokyčiai buvo įkvėpti *Ateur du cinema* judėjimo, labiausiai pasireiškusio Prancūzų Naujosios bangos kūriniuose). Bet, nepaisant šių pokyčių politikoje ir kino mene, scenarijaus svarba kino „kontroliniame sietė“ išliko iki pat 9 deš. pabaigos.

Kūrybinio proceso konstravimas vadovaujantis patvirtintu scenarijumi turėjo apsaugoti nuo nenumatytų / nepageidaujamų ideologinių ar meninių klaidų, užtikrinti su kino kūriniumi susijusį prognozuojamą rezultatą. Numanomas apdairumas suveikia jau pirmame kino kūrinio kūrimo etape – iš anksto atmetami galimai probleminiai sumanymai. Tačiau ne visuomet toks apdairumas „suveikdavo“.

Kaip pavyzdys galėtų būti filmas „Žydrasis horizontas“ (rež. V. Mikalauskas, 1957). Svarstant jo scenarijų (ir pirmą, ir paskesnes versijas), aptinkame rimtų abejonių dėl paties sumanymo. Kūrinys kritikuotas dėl gilesnio „socialistinės ir ideologinės“ problematikos vaizdavimo trūkumo, pasigesta „tarybinės tikrovės“ pajautos, vaikų „tarybinio auklėjimo dvasia“ parodymo⁴⁴⁵. Po ilgų derybų, atrėmus abejojančiųjų redaktorių (ir LKS, ir

⁴⁴³ Kenez, Peter, *Soviet cinema in the Age...* *op.cit.*, p. 62.

Režisieriaus-techninio atlikėjo versiją atrandame ir istoriko Anatolijaus Lатыševo publikacijoje, kurioje remiamasi rašytojo Konstantino Simonovo atsiminimais. Simonovas atsimena, kad nepatikus filmui, Stalinas visas kaltes priskirdavo scenaristams, o iškilus režisierių atsakomybės klausimui, stebėdamasis klausė: „O ką jie? Jie tik suka tai ką jis [scenaristas] parašė.“ Латышев, Анатолий, Сталин и кино. Хотелось бы всех поименно назвать..., in: *Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма*, 1989, p. 491.

⁴⁴⁴ Apie Stalino meninius pomėgius žr. Громов, Евгений, *op. cit.*, p. 148.

⁴⁴⁵ Gana iškalbingas Lietuvos kino studijos laiškas, kuriame išryškintos pirmosios scenarijaus bėdos (pavadinimas „Žingsniai į tinklą“ – tai vienas iš pirmųjų scenarijaus pavadinimų, ankstesnė versija – „Jie keliauja prie marių“, priešpaskutinis scenarijaus pavadinimas – „Dar anksti, pasakė kapitonas“): „<...> scenarijuje gerokai juntama vakarų filmų įtaka. Savaiame suprantama, kad ta įtaka būtų labai

Glavko⁴⁴⁶) argumentus, rizikuota, ir filmas buvo sukurtas. Tačiau ir jau sukūrus filmą, dar ilgai buvo atsimenamos Glavko redaktūros rekomendacijos nesiimti šio filmo sumanymo, antraip, nesėkmės atveju, visa atsakomybė kris ant Kultūros ministerijos ir LKS administracijos galvų. Ir štai 1958 m. pasirodžiusiame SSRS Kultūros ministerijos kolegijos nutarime „Žydrasis horizontas“ atsidūrė filmų, kaltintų „idėjinėmis ir meninėmis“ silpnybėmis, sąrašė⁴⁴⁷. Žinoma, filmui galima buvo prikišti dramaturgines duobes ar atlikimo spragas, tačiau nepaklusus aukščiausios kino administracijos „rekomendacijai“ imtis ne šio, o kito, vertesnio kūrinio⁴⁴⁸, toks direktyvinis auklėjimo būdas neturėjo stebinti. Tai buvo aiškus ženklas, jog jei Glavkas

pageidaujama, jeigu ji eitų iš geriausių užsienio kinematografijos pavyzdžių. Tarybinis menas mieliai panaudoja tai, kas gero yra užsienyje. Tačiau „Žingsniai į tinklą“ arčiau stovi prie vadinamų komercinių filmų, o ne prie geriausių italų, prancūzų ir kitų kinematografijos kūrinių. Tokiuose komerciniuose filmuose ir scenaristai, ir režisierius, ir artistai iš kailio nerdamiesi maivosi, vaiposi, bando pasakyti kažką, „kad ir nežmoniška, bet tik kitoniška“, ne kažkurioms meninėms, estetinėms ar idėjinėms problemoms gilinti ar išryškinti, o norėdami atitraukti žiūrovo dėmesį nuo esminių socialinių ar politinių problemų. Vargu, ar reikia įrodinėti, kad tokie estetiniai principai tarybinei kinematografijai nepriimtini. <...> Besivaikant to paties originalumo scenarijuje, buvo gerokai arba net visiškai atitrūkta nuo tarybinės šių dienų tikrovės. Tas, kas iš jos duota, yra plika iliustracija: pionieriai, kolūkis, o pagrindinis dalykas – vaikai, žmonės, jų įpročiai, jų dvasinės savybės, jų įgūdžiai dvelkia kažkokiu kitu, ne mūsų pasauliu. Pav. Vaikų laikysenoje, jų kalboje, bet kuriame poelgyje nematyti, kad jie mūsų tarybinės mokyklos auklėtiniai. <...> Išleistas toks filmas neduotų jaunam žiūrovui naudos, atskirais atvejais, ko gero, neštų žalą. Todėl Lietuvos kino studijos nuomone, scenarijaus „Žingsniai į tinklą“ paskutinis variantas, kaip ir ankstesnieji, nepriimtinas ir, geriausiems norams esant, jo negalima panaudoti vaikiškam filmui.“ Analogiškos pastabos išreiktos LSSR Kultūros ministerijos pavaduotojų, MT, žr. LKS laiškas scenarijaus autoriui Romualdai Lankauskui, 1956 09 14, f. 342, ap. 7, b. 156, l.4–9.

⁴⁴⁶ Vienas iš didžiausių šio sumanymo gynėjų buvo anuomet LKS dirbęs Panevėžio teatro režisierius Juozas Miltinis. Šį scenarijų jis ne sykį gynė MT svarstymuose, Glavko ir LKS redaktūros kūrybinėse sueigose. „Neigiamas“ scenarijaus vertinimo krūvis mažino ir būsimo filmo režisieriaus J. Mikalausko pasiryžimą imtis šio rizikingo sumanymo. Glavko redaktorių abejones šios kino idėjos tikslingumu stiprino ne tik jų įžvelgti scenarijaus trūkumai, bet ir tai, jog jo ėmėsi jaunas nepatyręs režisierius. Su filmo gamyba buvo sutikta, akcentuojant tai, kad „Vyriausioji Valdyba, atsižvelgia į tai, jog LTSR Kultūros Ministerija ir Vilniaus kinostudijos vadovybė prisiima visą atsakomybę už R. Lankausko scenarijaus „Žydrasis horizontas“ paleidimo į gamybą rezultatus.“ Vyriausios kino filmų gamybos viršininko A. Fiodarovo raštas LSSR Kultūros ministrui I. Smilgevičiui, 1957 04 23, f. 342, ap. 7, b. 195; Scenarijaus svarstymai: MT posėdžio protokolas (toliau MTPP), 1957 02 05, f. 342, ap. 7, b. 194, l. 25–30; Valdybos redaktorės Zusevos laiškas LSSR Kultūros ministro pavaduotojai Meškauskienei, 1957 04, f. 342, ap. 7, b. 199, l. 56–60.

⁴⁴⁷ Nutarime pateiktos tokios priežastys: „Šiuose filmuose nepakankamai teisingai pavaizduota tarybinė tikrovė, beveik visiems būdingas schematizmas ir siužeto painumas, žemas aktorinis ir režisūrinis meistriškumas. Tokie kūriniai skurdina mūsų tikrovę, žiūrovus klaidina, jiems pateikia neteisingą įspūdį apie ją.“ Постановление коллегии Министерства культуры СССР, О ходе выполнения плана выпуска художественных фильмов 1958 г., 1958 09 10, f. 342, ap. 1, b. 572, l. 100.

⁴⁴⁸ Pavyzdžiui, reikalauta imtis J. Griciaus scenarijaus antireligine tema „Kalakutai“. Antai centro redaktorių svarstyme, iškoneveikus R. Lankausko „Žydrąjį horizontą“, stebėtasi, „kodėl šis [„Kalakutai“] įdomus meninėj plotmėj scenarijus iki šiol nepaleistas gamybon?“ Valdybos redaktorės Zusevos laiškas LSSR Kultūros ministro pavaduotojai Meškauskienei, 1957 04, f. 342, ap.7, b. 199, l. 56–60.

rekomenduoja, reikia įsiklausyti ir atsižvelgti į jo siūlymus. Šio, tegul ir rizikingo, scenarijaus buvo imtasi (įsiklausant į labiau prityrusių raginimus, pvz., Miltinio) pirmiausia todėl, kad jis, kitaip nei „Kalakutai“, nekėlė įtampų dėl ideologiškumo, antra vertus, nebuvo iš ko rinktis. O tam, kad ateityje būtų išvengta panašaus pobūdžio konfliktų, reikėta platesnio pasirinkimo – daugiau scenarijų.

Žinant visas čia suminėtas aplinkybes (būsimų filmų sumanymų taisymai, scenarijų atmetimas), jas sąlygojusių priežasčių rekonstrukcija – gan sudėtingas iššūkis. O jei atsižvelgsime į papildomas, dažnai neįvertintas aplinkybes, tai gali pasirodyti veik neįgyvendinimas uždavinys. Būsimo filmo sumanymas, jei perlipdavo žemiausią atrankos slenkstį (pvz., LKS redaktūros skyrių) galėjo būti svarstomas ir taisomas keletą metų. Kartais scenarijų vertinimas apsiribodavo keliais svarstymais, o galėjo būti taisoma tiek, kad atsirasdavo 6-ios (ir daugiau) skirtingos scenarijaus versijos⁴⁴⁹. Net ir įgavus daugmaž trokštamą pavidalą, šioji aplinkybė nebūtinai užtikrindavo, kad pats filmas bus sukurtas.

Ne visi scenarijai „peršokdavo“ ir lokalią LKS vertinimų kartelę. Jei aklaiv vadovautumės „sukramtyta“ Lietuvos kino studijos archyvo medžiaga (LKS scenarijų skyriaus), iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, jog Studijoje aktyviai veikė „cenzūrinis sietas“, dėl kurio būta virš šimto parašytų, tačiau taip ir neatgijusių kine, kūrinių. Iš tiesų, dauguma jų buvo pradanginti redaktūros stalčiuose, t. y. ne tik nepasiekė centro kino institucijų, bet ir netapo būsimų filmų sumanymų pagrindu. Visgi to priežastys susijusios ne tik su „meniniu-ideologiniu“ budrumu. Pavyzdžiui, silpnesni ar netekę ideologinės programos aktualijų sumanymai kartais būdavo paprasčiausiai pamirštami⁴⁵⁰. Kai kurie kūriniai, ypač gėlimos prozos kūrinių ekranizacijos po ilgų derybų su rašytojais

⁴⁴⁹ Pavyzdžiui, V. Žalakevičiaus filmo „Adomas nori būti žmogumi“ (1959) buvo sukurtos 4 scenarijaus versijos, o R. Vabalo filmo „Birželis vasaros pradžia“ (1969) – 6 versijos. Apie filmo „Adomas nori būti“ kūrimo rekonstrukciją žr. Anna Mikonis, *op. cit.*, p. 73; apie R. Vabalo filmo – Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, *op. cit.*, p. 363.

⁴⁵⁰ Pvz., V. Miliūno scenarijus „Marti“, žr. V. Miliūno laiškas A. Čekuoliui, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 69, l. 4–4 v.

nuskęsdavo dėl to, kad rašytojai nepritarėdavo scenaristų pateiktai versijai⁴⁵¹. Būta atvejų, kai ne vienus metus trukę svarstymai, taisymai, „užknisdavo“ pačius scenarijaus autorius ir jie patys nutraukdavo bendradarbiavimą su Kino studija⁴⁵².

Žinoma, bandant objektyvizuoti scenarijų atmetimo priežastis, menama rašytinės išvados identifikacija „prastas meninis lygis“ galėjo tebūti priedanga lengvam problemos išsprendimui, t. y. probleminio scenarijaus atmetimui. Tačiau karštligiška scenarijų paieška, kurią nulėmė nuolatinis scenarijų „badas“, sąlygojo abejotino lygio scenarijų pasiūlą, todėl juos vertinant scenarijai dažnai apdovanojami „paviršutiniškumo ir nekokybės“ epitetais⁴⁵³. Pastarąją aplinkybę detalizuoja Pečiūra. Pasak jo, kiekybinis scenarijų „reprodukavimas“ buvo naudingas ir patiems rašytojams, kuriems tokia galimybė tapo finansine „aukso gysla“: „Čia buvo nuostabi sistema. Parašai dviejų – trijų puslapiukų mašinėle spausdintą paraišką, gauni tris tūkstančius rublių. Ir paskui tris metus muilini, nieko nedarai, tada ją nurašo ir rašai kitą paraišką. Ir taip metai iš metų. Pilna paraiškų, o scenarijų – nėra.“⁴⁵⁴ Didžiulė tikimybė, jog dėl tokių priežasčių savos eilės nesulaukė šūsnis scenarijų, koja kojon žengusių su laukiama / tikėtina esamos tikrovės ir praeities interpretacija: vaizduojama kova su „atgyvenusiais papročiais“, biurokratiniais menkystomis⁴⁵⁵, kolūkio kasdienybės atvėrimai⁴⁵⁶. Pagrindiniai šių kūrinių veikėjai buvo „mažieji“ žmonės (darbininkai⁴⁵⁷), visuomenės „protai ir sielos“ (mokslininkai,

⁴⁵¹ Pvz., I. Simonaitytės romano „Pikčiurnienė“ ekranizacija, žr. I. Simonaitytės pareiškimas Lietuvos kino studijos direktoriui J. Lozoraičiui, 1959 12 12, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 28, l. 189.

⁴⁵² Pvz., V. Dautarto scenarijus „Pašauk vardu“ / „Yra kaimas prie upės“.

⁴⁵³ Užuominos apie prastą siūlomų scenarijų kokybę ne sykį skambėjo kino kūrėjų kalbose, žr. Kino režisieriaus Marijono Giedrio, Lietuvos kinematografininkų sąjungos Orgbiuro I plenumo stenograma, 1960 04 25, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 11, l. 39–41, 53; Požėro, Bratkausko, Bleimano, Kinematografininkų sąjungos Orgbiuro III plenumo stenograma, 1962 04 11, LMA, f. 307, ap. 1, b. 27, l. 16, 20, 40, 70; Kinematografininkų sąjungos darbuotojų III plenumo stenograma, 1965 04 03, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 50, l. 22.

⁴⁵⁴ Pokalbis su Donatu Pečiūra, 2013 08 26.

⁴⁵⁵ Pvz., L. Kiauleikio scenarijus „Žvejo duktė“; R. Lukinsko scenarijus „Emilija ir Svilas“; A. Vėsulo scenarijus „Beržai svyruokliai“; P. Gelbako scenarijus „Avralas“.

⁴⁵⁶ Pvz., L. Janušytės scenarijus „Medaus mėnuo“; V. Sevelos scenarijus „Mėnesienos naktys“.

⁴⁵⁷ Pvz., M. Kaplano ir J. Sadaunyko scenarijus „Gyvenimas sugrįžta“; A. Bovkio scenarijus „Asmeninis Matulionio gyvenimas“; V. Žvirdausko scenarijus „Kapitono Lingio laimikis“; E. Uldukio ir G. Kanovičiaus scenarijus „Lauk savojo jūreivio“.

menininkai⁴⁵⁸), neapsieita ir be visuomenės marginalų – maištaujančio jaunimo⁴⁵⁹. „Ekranos šviesos“ neišvydo ir konjunktūrinės (re)konstrukcijos, skirtos praeities klasinėms kovoms atspindėti: scenarijus, skirtas 1936–1940 m. Lietuvoje veikusiam komunistiniam pogrindžiui (P. Gelbako „Aušrą pasitinkant“), atsisakyta karo ir pokario emigracijos priežastis demaskuojančio kūrinio (M. Liubeckio „Keliai vedantieji namo“), nepavyko ekranizuoti ir rašytojo Antano Venclovos 1940 m. įvykius atspindinčio kūrinio (A. Gabrilovič ir D. Ogonion „Gimimo diena“)⁴⁶⁰.

Ne visada galima pasakyti, kodėl vienas ar kitas scenarijus nepraėjo pirminės instancijos: dėl nepakankamo ar per didelio ideologiškumo, per didelio eksperimentavimo ar mėgėjiškumo. Tačiau vėlesnį jau praėjusių LKS filtrą scenarijų atmetimą paaiškinti lengviau. Pirmiausia čia paminėtina politikos kaita, t. y. skatintina naujo „turinio“ paieška, kuomet išryškėja scenarijų aktualumą apibrėžiančių reikalavimų nevientisumas. Iki pat 7 deš. pradžios, tęsiant sumedėjusį socrealizmo kanoną, reikalauta praeities ir tuometinės dabarties perkūrimo vadovaujantis ideologiniame lygmenyje patikrinta, „reikiama“ nuojauta. Kita vertus, kaip jau buvo minėta, po XX-ojo SSKP partijos suvažiavimo pasirodo reikalavimai vengti štampos, tikrovės „lakavimo“, charakterių „schematizmo“, t. y. tikrovės perkūrimo ir kitų stalininio laikotarpio mene dominavusių ypatybių. Tokių dvikrypčių reikalavimų išdavoje nuskęsta ne vienus metus vystytas „Pasakojimas apie Gražiną“ (V. Vasiūnienė).

⁴⁵⁸ P vz., D. Zakienės scenarijus „Mūsų žmonės“; P. Šiliausko scenarijus „Didysis Joninių koncertas“; D. Urnevičiūtės scenarijus „Žilvinas II“.

⁴⁵⁹ P vz., R. Lankausko ir A. Žebriūno scenarijus „Apolono šviesa“; J. Viazemskio scenarijus „Vienišas bėgantis karys“.

⁴⁶⁰ Šio scenarijaus atsisakyta dėl uolus rusų scenaristų bandymo „prakišti“ Venclovos kūrinio ekranizaciją (pavadinimu „Kareivos galas“). Scenaristai buvo ne tik uolūs šio scenarijaus gynėjai, bet ir uolūs romano siužetų perkūrėjai. Todėl pateikta versija nebuvo sužavėtas ir pats Venclova: „Prof. Kareiva mano apgalvotai buvo padarytas ne reaktionierium, kovotoju „dėl didžiosios Lietuvos“, o doru žmogumi, kuris suprato buržuazinės santvarkos pasmerkumą ir vis labiau prieš mirtį ėmė simpatizuoti tarybinei santvarkai. <...> Su tokiu jų traktavimu visai negalima sutikti, nes tai iš esmės iškreipia visą romano koncepciją.“ MT posėdžio protokolas, 1962 05 22, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 86, l. 31.

Pasipiktinimas šiuo scenarijumi išreikštas ir Žalakevičiaus atsiliepime: „Noriu pabrėžti, kad vardan meninės tiesos, šiuo atveju, negalima prasilenkti su istorine tiesa, kuri vis dar labai šviežia gyvų žmonių atmintyje, ir filmas gali iššaukti priešingą reakciją.“ Žalakevičiaus laiškas scenarijaus autoriams, 1962 11 02, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 74, l. 23–24.

Sutartis su scenaristais nutraukta LKS iniciatyva.

Scenarijus išpildė paviršinius reikalavimus, sutelktus ties „vidinio prieš“ demaskavimu, „liudijo“ internacionalumo, kovos su „praeities atgyvenomis“ siužetus, tačiau jame pasigesta lygiaverčio prieš vaizdinio („<...> durnas priešas. Reikia jį rodyti žymiai protingesnį, stipresnį priešą“) bei pokario „tikrovės“ pajautos⁴⁶¹. Scenarijus po ilgų derinimų taip ir nebuvo įgyvendintas:

[LKS dokumentinio kino režisierius Liubošicas]: „O juk iš tikrųjų scenarijus buvo myriop pasmerktas dėl menkniekių: girdi, kad universitete nebūta profesoriaus-reakcionieriaus, apie kurį rašoma scenarijuje.“

[LKS redaktorė Seleznavaitė]: „Drg. Liubošicas, kalbėdamas apie „Gražiną“, nebuvo nuoseklus ir objektyvus. Scenarijus „Gražina“ – toli gražu ne toks jau geras. <...> Kūrinys liko blankus, neįdomus. Ir, mano nuomone, visai teisingai pasielgė Kultūros ministerija, nepaleidusi jo į gamybą.“⁴⁶²

Originaliau, tiksliau, jautriau į tikrovę bandyta žvilgtelėti 6 deš. pabaigoje kuriant scenarijus „Aistros“ (J. Požėra) ir „Be širdies“ (I. Pikturna, L. Kiauleikis), kuriuose gręžtasi į kolūkius ir juose tarpusias žmogiškąsias aistras bei negandas. Abu scenarijai, nors ir praėjo lokalią institucinę patikrą, po centro redaktūros kritikos ir primygtinio reikalavimo taisyti, LSSR Kultūros ministerijos kolegijos buvo atmesti („Žydrojo horizonto“ pamoka buvo išmokta). Kalbant apie scenarijų „Be širdies“, išsigąsta sumanymo apolitiškumo, kuris buvo įžvelgtas „lietuvių liaudies ir kaimo paveikslo“ iškreipime ir partinės vadovybės vaizdavimo juodinime⁴⁶³. Šioki toki atkaklumą bandyta demonstruoti Požėros scenarijaus atveju. Nors Baltušis, jau vertindamas pirminį sumanymą, atvirai tyčiojosi iš kūrinio⁴⁶⁴, visgi Požėrai

⁴⁶¹ Scenarijus „Pasakojimas apie Gražiną“ vystytas 1954–1959 m. ir nurašytas kaip pasenęs. Sutartinai (LKS, LSSR Kultūros ministerijos ir centro redaktūros) abejonės šiuo scenarijumi laikui bėgant tik didėjo. Pvz., scenarijaus svarstymas LSSR Kultūros ministerijos kolegijoje, žr. Протокол абсуждение киносценария писателя В. Васиунене «Повесть о Гражине», 1954 02 08, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 39, l. 1–6.

Tapatūs priekaištai buvo skirti ir jau minėtam P. Gelbako scenarijui „Aušrą pasitinkant“, kuris buvo atmestas dėl schematiško personažų vaizdavimo: didvyris pernelyg jau „rožinis“, o jo gerieji pagalbininkai lyginti su idiotais ir kvėšomis.

⁴⁶² Kinematografininkų sąjungos narių ir aktyvo susirinkimo protokolas Nr. 1, 1959 01 09, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 7, l. 5–6.

⁴⁶³ Valdybos redaktorės Zusevos laiškas LSSR Kultūros ministro pavaduotojai Meškauskieniui, 1957 04, f. 342, ap. 7, b. 199, l. 56–60.

⁴⁶⁴ „Tai gana padrikas, labai primityviai parašytas kūrinys. Kino scenarijumi jo pavadinti negalima, kadangi autorius čia nesilaikė net pačių elementariausių kino dramaturgijos reikalavimų. <...> Gavosi pasityčiojimas iš mūsų tikrovės – žiūrėkite, girdi, ką pridarė tie bolševikai: pasiuntė dorą ir pavyzdinę

gelbėti bando pats Miltinis. Bet LSSR Kultūros ministerijos požiūriu scenarijus ne tik kad nepagerėjo, bet dar ir pablogėjo:

„J. Požeros scenarijus „Aistros“ buvo priimtas Meno tarybos ir patvirtintas Liet. TSR Kultūros ministerijos. Patekus scenarijui į režisieriaus, nesuprantančio gyvenimo ir žmonių santykių, šiuolaikinio lietuvių kaimo, rankas, scenarijus buvo davestas iki tokios būsenos, kad tolimesnis darbas buvo nutrauktas.“⁴⁶⁵

Šie pavyzdžiai rodo, jog nepageidaujami buvo ne tik pasenę siužetai, bet ir drąsesni ieškojimai, „nūdienos“ tikrovėje bandant atrasti dramaturginio konflikto dėmenis, derinant „neštampiškumo“ ir „antischematizmo“ reikalavimus. Susidarė gana prieštaringa situacija – reikalaujama kasdienybės vaizdų, bet kokių, nelabai buvo aišku. Tokią miglotą padėtį galima paaiškinti pačioje SSRS sistemoje vykusiais poslinkiais, dėl kurių prasideda ir naujos meninės kino formulės paieškos.

1956 m., tik pradėjus diegti naująją socialistinio realizmo programą, netrukus po 1956 m. įvykių Vengrijoje⁴⁶⁶, programa jau imta tikslinti. Vienas iš ryškesnių pavyzdžių – 1957 m. Chruščiovo pranešimas „Už glaudų literatūros ir meno ryšį su liaudies gyvenimu“, kuriuo sukonkretinta laukiama kūrėjų laikysena temų, skirtų kasdienybės vaizdiniam, atžvilgiu, susiaurintos

šeimos tėvą Rudminą į kolūkį agronomu, o šis pakliuvo į Agutės pinkles, pražudė savo šeimą, metė žmoną ir susidėjo su Agute. Išvada: nesiūskite dorų žmonių į kolūkį! Ne ką laimingesnis ir Griaudys. Atvažiavo žmogus partijos pasiūstas, kolūkiečiams padėti išbristi iš sunkumų, pakelti susmukdytą kolūkį, o čia Agutė jo nemylė, Sauleika girtauja, kolūkiečiai vagia, niekas nenori dirbti. <...> Juokas juoku, o jeigu patikėti autoriumi – tai klaidiniai liūdina mūsų kolūkiniame kaime. Ir nieko gero nėra mūsų kaime. Visiems bloga, visi nelaimingi, visi kenčia, niekas jokios probrėškos nemato, niekas nieko nebesitiki iš gyvenimo, nieko nebelaukia. <...> Toks vaizdas susidarytų, jeigu, kartoju: patikėti autorium. Bet autorium tikėti negalima, kadangi jis pasiūlė nesąžiningai: surinko tikrai juodas spalvas ir rodo mums, iškraipdamas realią tikrovę <...> Niekas nesiruošia neigti, kad mūsų kolūkiuose yra sunkumų. Jų yra, ir daug yra, ir didelių yra. Bet gi šitie sunkumai negali užgožti ir to, kas yra gero, nuneigti visus pasiekimus bei laimėjimus.“ J. Baltušio atsiliepiamas apie scenarijų „Aistros“, 1956 11 14, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 194.

⁴⁶⁵ LKS laiškas SSRS filmų gamybos valdybai, 1958 09 08, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 133, l. 10.

Kritika šiam scenarijui detalizuoja M. Meškauskienė LSSR Kultūros ministerijos kolegijos svarstyme: „Dėl kino filmų. Buvo sunkumu su dviem scenarijais: „Be širdies“ Piktarnos ir Kiauleikio ir Požeros „Aistros“. Pirmasis buvo įdomus užmanymu, paskui darbo eigoje buvo padaryta daug klaidų. Scenarijuje „Aistros“ duodamas pakrikęs kolūkis. Vėliau ateina naujas pirmininkas ir viskas pereina į melodramą. Mėgino taisyti, dirbo Požera ir Miltinis. Suvedė viską į mėgavimąsi erotiniais dalykais. Priėjome išvados, kad toliau negalima dirbti prie šio scenarijaus. Yra daugiau tokių mėginimų mestis į erotiką ir egzotiką.“ LSSR Kultūros ministerijos kolegijos ir partinio biuro posėdžio protokolas Nr. 3, 1958 02 05, f. 342, ap. 1, b. 582, l. 5–8.

⁴⁶⁶ Trumpalaikis „atšilimas“ Lietuvos rašytojų bare apčiuoptas knygoje *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990, op. cit.*, p. 17.

galimų ieškojimų laukas:

„Mes ryžtingai ir nesutaikomai pasisakydavome ir pasisakysime prieš vienašališką, nesąžiningą, neteisingą mūsų tikrovės nušvietimą literatūroje ir mene. Mes prieš tuos, kas ieško gyvenime tik neigiamų faktų ir pikdžiugauja dėl jų, mėgina iškoneveikti, apšmeižti mūsų tarybinę santvarką. Mes taip pat ir prieš tuos, kas kuria sentimentalius, salsvus paveikslus, įžeidžiančius mūsų liaudies jausmus, liaudies, kuri nepriima ir neapkenčia jokio falšo. Tarybiniai žmonės atmeta ir tokius iš esmės šmeižikiškus kūrinius, kaip Ducevo knyga „Ne vien tik duona“, ir tokius salsvus, šleikščius filmus, kaip „Neužmirštamieji 1919 metai“ arba „Kubanės kazokai“.⁴⁶⁷

Čia aiškiai demonstruojama, jog „bekonfliktiškumo teorija“⁴⁶⁸, taikyta dabarties reprezentacijai (tiesmukas tikrovės perkūrimas vengiant kritikuoti

⁴⁶⁷ *Literatūra ir menas kovoje dėl komunizmo. Dokumentų rinkinys*, 1962, p. 98.

Tai, jog šis Chruščiovo pranešimas sulaukė atgarsių ir Lietuvoje, liudija 1958 m. LSSR Kultūros ministerijos protokoluoti kolegijos svarstymai. Pastebėtina, jog Lietuvoje jie derinti su ideologinės kovos tikslinimu, kurioje nepripažinta jokia tarpinė ideologija, galinti pasiklysti tarp komunistinės ir buržuazinės, pripažįstant, jog „pas mus buržuazinio nacionalizmo pasireiškimų yra daugiau nei kitur.“ Žr. LSSR Kultūros ministerijos kolegijos ir partinio biuro posėdžio protokolas Nr. 3, 1958 02 05, f. 342, ap. 1, b. 582, l. 5–8.

Ta pati „nuotaika“ justū ir SSRS Kultūros ministerijos nutarime, žr. О работе с кадрами Министерства культуры Литовской ССР, 1959 08 07, f. 342, ap. 1, b. 684, l. 75–80.

⁴⁶⁸ „Bekonfliktiškumo teorija“ mene tiesiogiai buvo sieta su stalinizmu ir sukritikuota tame pačiame 1956 m. XX-ajame VKP suvažiavime. Nors dėmesį šiai teorijai (SSRS mene susiformavo apie 1940 m.) dažnai teikia teatro tyrinėtojai, tačiau į šį reiškinį gręžtis skatina ir ta aplinkybė, jog kino kūrinių pagrindu laikytas dramaturginis konfliktas. Ši įžvalga neprieštarauja ir šį reiškinį nagrinėjusios Edgardo Klivio minčiai: „Bekonfliktiškumo teorija“ ir sovietinio monizmo principas labiausiai veikė dramaturgijos ir teatro procesus, t. y. meną, susijusį su *drama*, kaip žanru, pagrįstu personažų kontrastais ir konfliktu. Klivis, bandydamas apibrėžti dramatinio konflikto sampratą, pastebi, jog ji sovietų kultūroje prieštaringa: „Socrealizmo teorija išskyrė du konfliktų tipus: pirmasis – *antagonistinis* konfliktas liko kapitalistinėje visuomenėje, sudarytoje iš priešiškių, tarpusavyje kovojančių klasių. Kitas konfliktas – *neantagonistinis* – turėjo apibūdinti socialistinę visuomenę, kur išnaudotojų klasė, o kartu su ja ir bet kokia klasinės kovos priežastis turėjo galutinai išnykti. Bet koks bandymas abejoti ar kvestionuoti šią sistemą buvo suvokiamas kaip eretiškas išpuolis prieš vieną iš svarbiausių „naujojo tikėjimo“ atramų.“ Žr. Klivis, Edgaras, *Drama ir galia*. Socialinis konfliktas ankstyvojo sovietmečio dramaturgijoje, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 47, 2007, p. 165–168

Detalesnį paaiškinimą, kas gi yra „bekonfliktiškumo teorija“, atrandame žinyne, skirtame sovietų literatūrai: „Tai sąlyginis literatūros kritikos terminas, apibrėžiantis sovietinę estetiką. Juo apibrėžiamas požiūris, atmetantis visuomenės konfliktiškumą sovietinėje literatūroje ir mene, kuriuose vaizduota šiuolaikinė visuomenė. <...> Šios teorijos šalininkai savas pozicijas formulavo atmesdami sovietinės visuomenės vystymesi, esančius prieštaravimus, kylančius kovos ir sunkumų įveiktoje komunizmo statyboje. Teorijos šalininkai reikalavo atsakyti konflikto literatūroje. Kartais pripažįstant tik konfliktą tarp „gero“ ir „geresnio“.“ Žr. Краткая литературная энциклопедия, [interaktyvi prieiga] <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke1/ke1-5771.htm?cmd=0&istext=1>, žiūrėta 2013 11 25;

Panašų paaiškinimą atrandame ir teatro tyrinėtojos Ramunės Balevičūtės tekste: „Apie 1940-uosius buvo įteisinta bekonfliktiškumo teorija kaip „teisingos“ dramos formulę, daranti išlygą tik konfliktams tarp „geresnių“ ir „geriausių“. Žr. Balevičiūtė, Ramunė, *Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo įspaudus lietuvių teatre*, in: *Menotyra*, t. 14, nr. 4, p. 48.

Nors rišlesnių sąsajų nubrėžimui tarp „dramatinio konflikto“, kitų meninių raiškų ir kino, reikėtų detalesnio tyrimo. Tačiau ir dabar galima įžvelgti keletą svarbių ypatybių: „bekonfliktiškumo teoriją“ svarbu atminti vertinant kūrinius, skirtus anuometinei sovietinei tikrovei „atspindėti“. O suminėti

komunistinės visuomenės ydas) ir toliau laikoma kritikuotina, tačiau galimybė atverti to meto prieštaravimus, konfliktus, neigiamus tikrovės paradoksus taip pat turėjo ribas – juodinti tarybų valdžios neleistina. Toks prieštaravimas – tarp leistino ir neleistino – gimdo mintį, jog „bekonfliktiškumo teorija“ išoriškai buvo atmesta, bet tikrovėje ir toliau reikalauta kasdienybės falsifikavimo, plečiant kūrybos galimybių ribas.

Kino administraciniam priežiūros dariniui suuoti šiuos „sisteminiame ore“ tvyrojusius prieštaravimus ne taip jau buvo lengva, o ką jau kalbėti apie pačius kūrėjus. Bandymai intuityviai apsidrausti nuo menamai probleminių kūrinių, baimė imtis drąsesnių kasdienybės siužetų, kuriuose pagrindiniu veikėju pasirinktas ne herojus, o antiherojus vos nepražudė 1960 m. filmo „Svetimi“ (rež. Marijonas Giedrys). Nors filmo sumanymas (scenarijaus autorius buvo tas pats Požėra) ir vaizdavo tuometines Lietuvos aktualijas, oficialiąją valdžios laikyseną iš tremties grįžusiųjų žmonių atžvilgiu (ne integravimą, o išstūmimą į visuomenės pakraščius), tačiau tai, jog pagrindiniu veikėju (pavarde Vilkišius) buvo pasirinktas daugiausia bėdų „tarybinio žmogaus“ savimonei ir „tarybinės visuomenės“ statybai kėlęs „buržuazinis nacionalistas“ / „banditas“⁴⁶⁹, sukėlė

Klivio dramaturginiai prieštaravimai svarbūs kūriniuose, kuriuose (re)konstruoti praeities vaizdiniai.

⁴⁶⁹ Partizaninio karo dalyvių reprezentavimas visuomet buvo padidinto dėmesio centre. Pavyzdžiui, filmo „Žydrasis horizontas“ pirmuose scenarijaus sumanymuose tiesioginis „banditų“ vaizdinys koreguotas iki menamos, Baltušiui suabejojus: „Reikėtų išsiaiškinti, kaip su tais banditais. Banditų klausimą reikia išsiaiškinti. Banditai, kurie saloj parodyti, gyvenantieji urve sukelia abejonę. Reikėtų pasvarstyti, ar jie būdingi mūsų gyvenimo tikrovei. Gal reikėtų paieškoti kitokių priemonių jiems pavaizduoti. Gal geriau Riaubą parodyti užsimaskavusį ateljė iš kur jis kenkia.“

Kito filmo „Tiltas“ (rež. Borisas Šreiberis, 1956) vaizdinys tikslintas Maskvos redaktūros iniciatyva: „Negalima leisti taip vadinamo banditų savilikvidavimo. Tai ne charakteringa. Mes žinome, kad banditus likviduodavo Tarybų Armijos daliniai, su milicijos ir vietinių gyventojų pagalba.“

Tačiau pirmuoju ryškiu „bandito“ vaizdiniu kine galima laikyti „Gyvųjų didvyrių“ novelę „Paskutinis šūvis“ (rež. A. Žebriūnas, 1960), kurio atrodymas pirmoje scenarijaus versijoje detalizuotas vėl gi po ideologinio sargo Baltušio pastabų: „Pirmame variante pasigedau tik vieno dalyko: mums visiems jau taip aišku, kad pas mus buvo kova su buržuaziniais nacionalistais, kad mes nerandame reikalo aiškinti to žiūrovams. Bet juk filmas eis į platų ekraną, kurio žiūrovai nieko nežino apie pokarinį gyvenimą Lietuvoje. Jei scenarijuje nebūtų paminėta, kad jis užmušė mokytoją, tai ir nebūtų aišku, kad tai yra nacionalistas, o ne šiaip sau žudikas. Reikia surasti priemonių ir parodyti, kad banditas yra buržuazinis nacionalistas.“

Šios ištraukos iliustruoja ne tik intervencijas į būsimų filmų sumanymus, bet ir ideologinės programos laikyseną partizanų karo atžvilgiu. Jei 1954 m. abejota tiesioginiu karo dalyvių reprezentavimu, tai 6 deš. pab. „bandito“ vaizdinys tapo įteisinta norma. Pastarąjį kismą apėiuopia Mingailė Jurkutė magistriniame darbe *Lietuvos partizanų karo atminties transformacijos postalininiame oficialiajame diskurse*. Citatos iš: Scenarijaus „Žydrasis horizontas“ aptarimo LSSR Kultūros ministerijos Vyriausioje Kinematografijos Valdyboje protokolas, 1954 11 27, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 42, l. 55–56; Заключение по литературному сценарию писателя И. Довидайтиса «Мост» (2-ой) вариант, 1955,

nemenką išgąstį. Scenarijus po diskusijos LSSR Kultūros ministerijos kolegijoje buvo atmestas, rekomenduojant apskritai atsisakyti sumanymo. Kolegijos laikysena buvo grindžiama abejone, ar pagrindinis veikėjas nesukels priešingos reakcijos visuomenėje nei tikėtasi – gailestį, o ne pasmerkimą. Tokia neeilinė Ministerijos laikysena sukėlė audringą diskusiją LKS MT posėdyje, piktintasi išankstinėmis kolegijos intencijomis apsidrausti⁴⁷⁰:

[LKS direktorius J. Lozoraitis]: „Norėtūsi, kad Meno Tarybos nariai pasisakytų, ar buvo padaryta klaida, kad scenarijus „Šmėkla ant vieškelio“ [vienas pirmųjų filmo „Svetimi“ pavadinimų – L.K.J.] buvo pristatytas tvirtinti Kultūros ministerijos kolegijai ir ar šis scenarijaus variantas pagerėjo, ar galima jį pristatyti tvirtinti kolegijai?“

[LKS režisierius V. Žalakevičius]: „Noriu pasakyti, kad politinės klaidos scenarijuje nebuvo padaryta ir dabar nėra. Apie tai negali būti ir kalbos. Baimė statyti tokį scenarijų yra didesnė politinė klaida, negu jo pastatymas. <...> Bijoti Vilkišiaus scenarijuje – reiškia bijoti Vilkišiaus gyvenime.“

[LKS režisierius V. Dabašinskas]: „Kolegijoje kalbėjo, kad Vilkišiaus nereikia leisti ir rodyti, nes tokie, kaip Vilkišius atmirs savaime. Toks požiūris į Vilkišių ir į jį panašius yra tiesiog neteisingas. Prieš Vilkišių ir jo nuodus reikia kovoti, reikia jį demaskuoti, ir autoriai visai teisūs, išvilkdami į dienos šviesą Vilkišių.“

Sudėliojus reikiamus akcentus bei įtakingus Vilkišiaus personažo būtinybę, filmas visgi buvo sukurtas⁴⁷¹. Taigi taip nenuspėjamai vertinami ir konjunktūriniai sumanymai, praplėtę „bekonfliktiškos tikrovės“ ribas, nebūtinai užtikrino lengvą filmo kelią į ekraną. Kita vertus, tai, jog šis sumanymas buvo įgyvendintas, rodo LKS bendrijoje besimezgančią kūrybinės ginties galimumą – nuo 7 deš. pradžios apginti sumanymus ir kino kūrėjų ieškojimus tapo galima, nors ne visuomet įmanoma.

Vienas iš ryškiausių užgniaužtų bandymų ieškoti naujo būdo prabilti, tik šįsyk apie Antrojo pasaulinio karą, nacistinės okupacijos meto įvykius Lietuvoje, buvo Žalakevičiaus ir Grigorijaus Kanovičiaus scenarijus „Dievas su

LLMA, f. 342, ap. 7, b. 94, l. 11–18; MT posėdžio protokolas, 1959 05 27, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 144, l. 79–80.

⁴⁷⁰ MT posėdžio protokolas, 1960 06 13, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 157, l. 55, 57, 59.

⁴⁷¹ Apie tolimesnį šio filmo likimą, liudija įdomus aptarimas, įvykęs SSRS kinematografininkų sąjungoje (1962). Filmą buvo vertintas gan santūriai (bet ne itin pliekta), bet kartu ir skaldė svarsčiusiųjų nuomonę. Didžiausią diskusiją sukėlė prieštaravimas tarp „socialinio teisingumo“ ir „psichologinės tiesos“, todėl „banditas“ tapo žmogiškesnis nei jį supusi kolūkio komuna. Bet priekaištai buvo mesti ne pagrindiniam veikėjui, o pastarajai teigiant: „Jei taip nešim komunizmą, kaip neša komunos atstovai – atbaidysim jaunimą.“ Žr. LLMA, f. 307, ap. 1, b. 28, l. 4–35.

mumis“ („Gott mit uns“ / „Balta varna“). Nors autoriai pasirinko išorinį ideologinės konjunkcijos kelią, antireliginę temą (pagrindinis veikėjas buvo kunigas⁴⁷²), bet sudėtingos psichologinės atverties, pagrindinio personažo pasirinkimai, abejonių vystymas, pasirodė pernelyg sudėtingas būdas prabilti, rodos, aktualia, bet kartu ir nepageidaujama, tema (scenarijuje vystoma ir Holokausto tema – kunigas bando gelbėti žydą berniuką⁴⁷³). LKS administracija puikiai suvokė, jog scenarijus probleminis ir gali būti interpretuotas dvejopai. Neeilinis, sudėtingas sumanymas skaldė ir pačią kino kūrėjų bendriją. Vieniems netiko pasirinktas žanras (nuotykių „bajavikas“), kiti pasigedo tikslingos bažnytinės kritikos⁴⁷⁴. Žinoma, visų pasisakymai „už“ ir „prieš“ formuluoti pagal savą išminktą / sužinotą nuovoką, kaip reikia aprašyti / vaizduoti antireliginę temą, tačiau šio scenarijaus vertinimui ir jo likimui nemažos įtakos turėjo santūri ir priešiška LSSR Kultūros ministerijos nomenklatūrinio ir ideologinio branduolio laikysena:

[LKS direktorius Lozoraitis]: „Drg. Žalakevičiaus, gal jūs galėtumėte painformuoti apie tai, kaip buvo vertinamas scenarijus ministerijoje, kur dalyvavote jūs su drg. Kanovičium, drg. Meškauskiene ir drg. Baltušiu, žinoma, jei tai buvo pokalbis oficialus, o ne intymus.“

[Scenarijaus autorius Žalakevičius]: „Man atrodo, kad tai buvo intymus pokalbis. Bet pasakyti aš galiu. Buvo sakoma, kad antiklerikalinė tema dar nėra antireliginė tema. Taip pat buvo kalbama apie tai,

⁴⁷² Nors tiesioginė direktyva, skirta antireliginių temų vystymui kine pasirodo 1962 m., tačiau ji vystyta buvo ir 6 deš. vaidybiniuose kūriniuose, pvz., „Aušra prie Nemuno“ (rež. A. Faincimeris, 1953), jau ne sykį minėtame filme „Kalakutai“ (rež. V. Mikalauskas, 1959). Direktyvą žr. Lietuvos KP centro komiteto biuro nutarimas „Dėl priemonių pagerinti kinematografijos vystymą Lietuvos TSR“, 1962 09, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 26. l. 64.

⁴⁷³ Tai vienintelis LKS sumanymas, kuriame atvirai prabilta apie Holokaustą, žinoma tam įtakos turėjo vienas iš scenarijaus bendraautorių Kanovičius. Dar vienas bandymas, netiesiogiai liets šią temą, buvo filmas „Ave vita!“. Pasak kino režisieriaus Grikevičiaus, – įkvėpimo šio filmo scenarijui taip pat semtasi iš Holokaustą išgyvenusių patirties. Vizualių užuominų apie Holokaustą galima įžvelgti ir filme „Kanonada“. Grikevičiaus pasakojimą žr. Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *Epizodai paskutiniam filmui...*, op. cit., p. 95, 97, 103.

⁴⁷⁴ Scenarijaus „Gott mit uns“ svarstymas LKS Meno taryboje, 1960 09 21, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 104–127. Žr. Priedai. Dokumentas Nr. 8.

Šis dokumentas svarbus ne tik kaip šaltinis, kuriame galima apčiuopti „teisingos ideologinės formulės“ paiešką, bet iš jo matyti ir Žalakevičiaus kūrybinė laikysena kino funkcijos sampratoje: jam svarbūs žanrinio kino privalumai, dėl kurių galima išgauti kino kūrinio įtaigą ir paveikti žiūrovą. Manytume, jog nepavykus jų realizuoti per šį scenarijų, jie buvo realizuoti vėlesniame filme „Niekas nenorėjo mirti“. Jame atrandame visas čia suminėtas „vini“: nuotykių žanro pasirinkimas derintas su ideologine programa, kurioje pagrindinius vaidmenis atlieka patrauklios, būsimos kino žvaigždės, leidusios žiūrovui nekritiškai susitapatinti ir kartu ištraukti į tai kas rodoma / matoma ekrane. Tai pirmas lietuvių kino istorijoje kūrinys sėkmingai suderinęs pramogines funkcijas su ideologinėmis intencijomis (partizaninis karas paverčiamas pilietiniu karu).

kad tai, kas scenarijuje rašoma ir kaip tai aprašoma – yra negyvenimiška, nes okupacijos metais kunigai stovėjo vokiečių pusėje. Tokiu būdu, tai, kas rašoma scenarijuje yra idėjinis blefas.⁴⁷⁵

Pateikus dar vieną scenarijaus versiją, kūriniai buvo prilipinta „politinio ydingumo“ emblema⁴⁷⁶. Prie šio sumanymo LKS bandyta sugrįžti visą 7 dešimtmetį, tačiau jis taip ir nebuvo įgyvendintas.

Ne visi sumanymai buvo neįgyvendinti dėl to, jog peržengė tikrovės reprezentavimo ribas ar neatitiko ideologinės programos intencijų. Pavyzdžiui, kuriant scenarijų „Sidabriniai debesys“ (pirmas pavadinimas „Vandens nešėja“, G. Kanovičius, V. Rimkevičius, I. Rud-Gercovskis), turėjusį ugdyti jaunimo moralinius-etinius jausmus, išryškėja kitos aplinkybės. Nors scenarijus jau buvo įgavęs režisūrinį pavidalą, pradėti filmo parengiamieji darbai, bet po centro redaktūros pastabų netikėtai pamažėle įsibėgėję kino gamybos procesai 1967 m. buvo sustabdyti. Tokį posūkį nulėmė centro pateiktos rekomendacijos peržiūrėti sumanymą, nes kino studija Mosfilm jau išleidusi filmą tokia pačia problematika, personažais ir panašiu siužetu („Pro langus eina traukiniai“, *Мимо окон идет поезд*, rež. Eduardas Gavrilovas, Valerijus Kremenevas, 1965)⁴⁷⁷. Scenarijų bandyta skubiai taisyti (pakeičiamas ir pavadinimas – „Sprogimas“), pasukant komunistinio patriotizmo, dabartyje slypinčių praeities negandų demaskavimo keliu (siužetas sukosi aplink klausimą „kas nužudė raudonąjį partizaną“?), tačiau netrukus LKS atsisako koreguoto sumanymo ir scenarijus „pradanginamas stalčiuje“.

⁴⁷⁵ MT posėdžio protokolai, 1960 09 21, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 116.

⁴⁷⁶ Kaltinimai politiniu ydingumu buvo išreikšti Baltušio lūpomis, tačiau apie tai, kad šis kūrinys nebuvo priimtinas ir aukštesnėse institucijose rodo 1962 m. LKP CK nario V. Lukoševičiaus raštas Sniečkui: „Pasitaiko, kai dienos šviesą išvysta ir tokie ideologiniai kenksmingi kūriniai, kurių pasirodymo jokiais argumentais pateisinti negalima. Kaip ryškiausias šios rūšies „kūrinių“ pavyzdys yra drg. drg. Kanovičiaus ir Žalakevičiaus kino apysaka „Gott mit uns“, atspausdinta 1961 m. *Pergalės* žurnale nr. 9. Šioje kino apysakoje idealizuojamas kunigas, kuris vokiečių okupacijos metais slėpė žydų tautybės berniuką ir nusileidusią su parašiotu tarybinę partizanę (!) Ar tai ne absurdas? Kas girdėjo Lietuvoje apie tokį kunigą? Kam prireikė apysakos, liaupsinančios klerikalizmo atstovus, kurių visų rankos suteptos tarybinės liaudies krauju? Kur ima tikslui autoriai pasišovė gelbėti kasdien šlyjantį masių akyse klero autoritetą?“ LKP CK nario V. Lukoševičiaus pastabos apie ideologinius ir estetinius trūkumus meno ir literatūros kūrinuose, 1962 10 12, LYA, f. 16895, ap. 2, b. 226, l. 157–164, in: *Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990, op. cit.*; Baltušio kalba žr. LSSR kinematografinių sąjungos Orgbiuro II plenumo stenograma, 1961 04 14, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 18, l. 22.

⁴⁷⁷ Išvados apie scenarijaus „Sprogimas“ paruošiamojo laikotarpio nutraukimą, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 105, l. 1.

Visi minėtieji pavyzdžiai liudija problemišką sumanymų atmetimą periferiniame lygmenyje, nors dalis jų buvo atmesta ir po centro redaktūros priekaištų, galiausiai visi jie buvo pradanginti po lokalaus „klaidų sieto“, apdairumui / nuovokumui suveikus. Išskirtiniu ir vieninteliu tiriamojo laikotarpio atveju galima laikyti Žalakevičiaus sumanymą „Raudona [ir] raudona“ (pirmas scenarijaus pavadinimas „Pasaulis, kuris priklauso vyrams“⁴⁷⁸, 1967), pasirodžiusį jau po filmo „Niekas nenorėjo mirti“ visasajunginės sėkmės. Tai buvo įdomus sumanymas, kuriame atsisakant aiškios naratyvinės struktūros scenarijus konstruojamas iš atskirų novelių. Skirtingas veiksmo vietas, laikmečius jungė bendros moralinės ir etinės žmogaus laikysenos skirtingose, o kartu ir panašiose, situacijose. Literatūrinis scenarijus, nors buvo palaimintas SSRS redaktūros, turėjo būti pakeistas konkretybės linkme, vengiant abstrakcijų. Šia linkme scenarijus ir buvo redaguotas, atsisakyta radikalių praeities retrospekcijų (Amazonės džiunglės, Ispanijos istorijos epizodai), Antrojo pasaulinio karo vaizdiniai „pajungti“ šiuolaikinio žmogaus išgyvenimų situacijoms (saviapgaulės, išankstinių nuostatų destereotipizacijos). Pirmąją versiją patvirtinus visose reikiamose centro ir periferijos institucijose⁴⁷⁹, pateikus antrąją versiją, pretendavusią į režisūrinį scenarijų, Vyriausioji filmų gamybos valdyba be jokių išlygų „kategoriškai rekomendavo scenarijaus į gamybą neleisti“⁴⁸⁰. Tokios nuostatos paaiškinimus atrandame du: pirma, toks sprendimas buvo grindžiamas repertuaro formavimo politika⁴⁸¹, be to, sumanymas neatitiko bendrų „meninių ir ideologinių“ SSRS kino politikos uždavinių⁴⁸². Trūkstant papildomų

⁴⁷⁸ Scenarijus publikuotas in: *Vytautas Žalakevičius. Aš nežinau...*, sud. Rasa Paukštytė, Vilnius, 1996, p. 129–194.

⁴⁷⁹ LKS scenariinės-redakcinės kolegijos pažyma, 1967 03 16, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 121, l. 50.

⁴⁸⁰ J. Griciaus kalba, Kinematografininkų sąjungos II suvažiavimo medžiaga, 1968 01 30, LLMA, f. 307, ap. 1, b. 76, l. 5.

⁴⁸¹ *Ibid.*

Panašų paaiškinimą atrandame ir publicistinėje Laimono Tapino knygoje: „<...> trečias viršininkas pranešė, jog V. Žalakevičiaus scenarijaus nepriima, nes jis netelpas į komiteto artimiausių metų planus.“ Tapinas, Laimonas, *Laiškanešys pasiklydęs dykumoje. Vytauto Žalakevičiaus gyvenimo ir kūrybos pėdsakais*, Vilnius, 2009, p. 147.

⁴⁸² SSRS Kinematografijos komiteto pirmininko pavaduotojo V. Baskakovo raštas LSSR Kinematografijos Komiteto pirmininkui V. Baniuliui, 1967 05 27, LLMA, f. 29, ap. 3, b. 121, l. 62.

šaltinių⁴⁸³ sunku pasakyti, dėl kokių gilesnių priežasčių buvo atmestas šis scenarijus, bet gan įtikinamu paaiškinimu galima laikyti tai, jog Žalakevičiaus autoriai kūrybiniai ieškojimai, grįsti antisuužetiškumu, buvo pernelyg sudėtingi palaiptisui įsibėgėjančio žanrinio ir pramoginio kino reprodukcavimo kontekste. Šis filmas svarbus ne tik kaip vienintelis, be išlygų atmestas centras, bet ir kartu tuo, kad atmetimo argumentai kinta, jų pagrindimo stoka rodo, jog įprastus ideologinio, tikrovės reprezentavimo priekaištus keičia nors ir sąlyginai, bet visgi laisvesnių autorių intencijų nepageidavimas. Sovietų Lietuvos kino kūrėjai žengia ir į meninės saviraiškos galimybių tikrinimo ribas, užnugary palikdami tikrovės, praeities (re)prezentavimo galimumų patikrą. Tuo pačiu ryškėja skirtingi, prieštaringi sumanymų ir scenarijų atmetimo motyvacijos tipai: vieni scenarijai atmeti dėl kekokybiško parengimo, kitų atmetimai grįsti „bekonfilktiškumo teorijos“ tąsa, apibūdinta „neatitikimu tikrovei“, sudėtinga menine ištarne.

3.3. Klaidų sijojimas filmą kuriant: taisymai, gamybos stabdymai ir kiti drausminimo atvejai

Nors scenarijus ir turėjo užtikrinti klaidų ir nepatikimų sumanymų atsijojimą iki filmo kūrimo pradžios, tačiau ne visais atvejais tokia „taktika“ suveikdavo. Bandant uoliai vykdyti planinę politiką, LKS vaduojantis iš bėdų, kurias nulėmė scenarijų trūkumas, kartais gamybiniai kino procesai buvo įsiūbuojami scenarijui neįgavus išbaigtos režisūrinės versijos. Žinoma, tai nereiškė, jog režisūrinis scenarijus nebuvo tikrintas – jis buvo, bet čia įsižiebavo sąlyginio (pasi)tikėjimo akimirka, liepiant likusias režisūrinio scenarijaus pataisas įtraukti filmo kūrimo procese. Tais atvejais, jei filmo kūrimo eigoje menamos klaidos nebuvo „įsisavintos“, filmas turėjo būti perkuriamas. Kita vertus, reikia turėti omenyje ir nenumatytą paradoksą –

⁴⁸³ Kino industrijos procesus SSRS tyrinėjusi Kristin Roth-Ey pastebėjo, jog kino kūrėjai dažnai nežinojo, kokie motyvai sąlygojo vienokį ar kitokį draudimą centre: „Atsakoma buvo standartiškai „yra nuomonė.“ Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time*, op. cit., p. 32. Vis gi šioji aplinkybė nenumaldoma lūkesčio detalesnę atsakymą (jei toks yra išlikęs) atrasti Rusijoje saugomuose Goskino dokumentuose.

lūkesčiai, įkvėpti scenarijaus, nebūtinai virsdavo į prognozuotą rezultatą vaizde. Šio lygmens tikslinimo / taisymo preoragatyva jau nebe priklausė lokaliems gamybos-kūrybos-instituciniams lygmenims, o buvo išskirtinai centro iniciatyvų raiškos ir palaiminimo laukas⁴⁸⁴.

Vienas iš ryškiausių tokio pobūdžio sklandžios filmo kūrimo eigos sutrikimų ir neprognozuotų vizualumo rezultatų yra filmo „Kanonada“ (rež. A. Žebriūnas, R. Vabalas, 1961) pasirodymas. Nors Maskvos redaktūra jau nuo pat pradžių abejojo scenarijaus, pasakojusio apie „niekieno valdžios“ laiką (kaimas besibaigiant Antrajam pasauliniam karui, kurio nevaldo nei sovietai, nei naciai, scen. aut. V. Rimkevičius, pirmoji pavadinimo versija „Mirties kaimas“) tikslingumu, visgi LKS demonstruojant savo atkaklumą, filmo kūrimo darbai buvo pradėti:

[LKS direktorius J. Lozoraitis] „Prisimenu laiką, kai Maskvoje, filmų gamybos valdyboje nuomonė apie scenarijų šito filmo buvo labai prieštaringa. Kai kurie draugai tikino, jog pagal šį scenarijų filmas nesigaus, kad jis bus niūrus, kad jis domins tik mūsų respublikos žiūrovus. Man regis, jog šis baiminimasis nepasitvirtino.“⁴⁸⁵

Gana pakilią pirmosios filmo medžiagos svarstymo nuotaiką MT netrukus keičia panika. Demonstruoti lūkesčiai dėl „Gyvųjų didvyrių“ novelės „Paskutinis šūvis“ kūrybinės komandos, sugebėjusios suderinti naują siužetą ir naują formą, „Kanonados“ sumanymo atveju nepasiteisino. Žebriūno abstraktūs ir į vientisą dramaturgiją nesuaugę ieškojimai sukėlė baimę – o kas bus, jei filmas nepavyks? Sunku tiksliai pasakyti, ar LKS pati parodė iniciatyvą ir apsidrausdama patarimo, kaipgi toliau elgtis, kreipiasi į centrą, ar pastarasis inicijuoja susitikimą norėdamas patikrinti, kaipgi sekasi įgyvendinti probleminį kūrinį. Bet netrukus Glavke surengiamas bendras (LKS ir valdybos) filmo medžiagos svarstymas. Valdybos taip pat nesužavėjo medžiaga, trikdė lėtas montažo ritmas, planų išstėjimas, niūri ir liūdna nuotaika. Svarstymuose

⁴⁸⁴ Ypač daug probleminių klausimų kėlė kūriniai galėjo būti taisomi įsikišant 35 kartus, pavyzdžiui, Andrejaus Tarkovskio filmo „Soliaris“ (1972) atveju. Žr. Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire that Lost the Cultural Cold War*, 2011, p. 32.

⁴⁸⁵ Протокол художественного совета Литовской кино студии. Просмотр и обсуждение копии фильма «Канонада», 1961 06 29, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 171, l. 90.

išryškėjo ir papildomos aplinkybės – režisūriniais sprendimais nutolta nuo pradinio scenarijaus sumanymo:

[Valdybos viršininko pavaduotoja Kokoreva]: „Jeigu mes dabar neapgalvosim visą eilę meninių sprendimų, blogai bus ir su politinėm. <...> Sakėte, kad šis filmas svarbus respublikai. Tai padarykit jį svarbiu. Jūs tai įsipareigojote patys.“

[Valdybos redaktorius Kovarskis]: „Pasakysim tiesiai – filmas buvo kuriamas ne pagal scenarijų. Kai kas – taip, visa kita – ne. Dėlto situacija sunki.“

[Filmo režisierius Žebriūnas]: „Pirmame meno tarybos posėdyje aš pats nusistebėjau, kad nieko neišėjo. Atvirai – šis scenarijus ne mano stiliaus. Konkrečiai medžiagą aš patraukiau labiau į abstrakčią pusę. Operatorius nekaltas – aš jam taip liepiau. Scenarijų aš supratau, kaip labai bendrą, abstraktų. <...> Aš pats pradėjau kurti dramaturgiją ir pradėjau improvizuoti.“⁴⁸⁶

Po svarstymo LKS užvirė tikra „pekla“. Žebriūnui padėti tuoj pat deleguojami valdybos pasiuntiniai: scenarijaus rašymo konsultantas I. Manevičius ir režisierius V. Ordynskis, turėję užtikrinti filmo taisymo priežiūrą. Siekiant išpildyti aiškaus dramaturginio konflikto reikalavimus, perrašytas režisūrinis scenarijaus, kartu permontuota nufilmuota medžiaga:

„Vadovaudamiesi režisieriaus Ordinskio pasiūlymu, grupė išvyko į Maskvą, kur drg. Ordinskio vadovaujama, permontavo visą filmo medžiagą ir išdirbtą naują filmo struktūrą. Išaiškėjo, kad reikia naujai parašyti 6 scenas, praveisti stambių planų filmavimą. Šiuo metu yra sumontuota tiktai apie 1500 naudingų metrų.

Nauja filmo struktūra ir filmavimo planas buvo suderintas su filmų gamybos Valdybos vyr. redaktorium drg. A. Askoldovu.“⁴⁸⁷

Tačiau respublikinės pajėgos ir supratimas, kaipgi reikia kurti filmą, komplikotos padėties neišspendė. Po filmo perkūrimo toliau dirbti atsisako filmo režisierius Žebriūnas, todėl jo vietą keičia kitas – Vabalas⁴⁸⁸. Bendromis pastangomis visgi kūrinys įgauna vientisą išraišką, ir štai jau pabaigtas atiduodamas valdybos vertinimui. Tačiau filmo vertinimas ne tik kad nepagerėjo – priekaištai dėl nuotaikos (niūrus) išliko tie patys, bet dargi

⁴⁸⁶ Протокол обсуждения материала к/ф. «Деревня смерти» в Главке Мин. Культуры СССР, 1960 11 26, LLMA, f. 29, ap. 2, b. 63, l. 96–97.

⁴⁸⁷ Filmo direktoriaus Š. Berelovičiaus Tarnybinis raštas LKS direktoriui J. Lozoraičiui „Dėl padėties meninio filmo „Mirties kaimas“ grupėje“, 1961 03 08, LLMA, f. 29, ap. 2, b.146, l. 6.

⁴⁸⁸ Detali filmo kūrimo eiga išrašyta, in: Краткая объяснительная записка о производстве полнометражного худож. черно белого филма «Канонада» («Деревня смерти»), LLMA, f. 29, ap. 2, b. 147, l. 8–14.

atsirado ir naujų, ir žymiai baisesnių. Kūrinys apkaltintas visagalėmis „idėjinėmis-politinėmis“ klaidomis, „klaidinančiomis“ žiūrovą, kaip „propaguojantis krikščionišką atlaidumą klasiniam priešui, nieko nepresidantis prie kolūkinės santvarkos stiprinimo“, filmas kaltintas „asocialumu“ – valstiečiai pavaizduoti kaip vientisa pilka masė, „savo paveikslais nešančiais pesimizmą ir pasmerktumą“ ir t. t.⁴⁸⁹ Pati valdybos administracija ir redaktūra neturėjo vieningos nuomonės, vertinančių filmą nuomonės pasidalijo į dvi stovyklas (santūresnę ir radikalesnę), ir tai LKS filmo grupei suteikė šiokios tokios vilties, jog dar ne viskas parasta. Netrukus gautas triuškinantis „popierinis“ filmo įvertinimas buvo persunktas radikaliųjų vertinimų, o filmo likimas nulemtas – valdyba nusprendė filmo neišleisti į visasąjunginį ekraną⁴⁹⁰. LKS pasiuto – užtarimo prašė aukščiausiam LSSR valdymo lygmenyje (LKP CK⁴⁹¹), o valdybos poziciją apibrėžė kaip neobjektyvią. Kaip argumentą pateikdami filmo vertinimo prieštarumą atsakomybės našta mėgino užkrauti ant valdybos pečių:

„Reikėtų priminti, kad Filmų gamybos Valdyba (buvęs viršininkas I. Račiukas ir viršininko pavaduotoja I. Kokoreva) dar iki filmo paleidimo į gamybą ypatingai kritiškai vertino V. Rimkevičiaus scenarijų „Mirties kaimas“. Tuomet pagrindiniai priekaištai buvo: scenarijus niūrus, jis parodo kokius tai patologinius valstiečių žemės siekius, jis gali būti aktualus tik Lietuvai. Tada su tokiais priekaištais nesutiko Pabaltijo šalių redaktorius R. Zuseva ir buvęs Lietuvos kino studijos scenarijaus dirbtuvių vadovas N. Kovarskis.

Šių metų vasarą Vilniuje buvo naujas Valdybos redaktorius Pabaltijo šalims A. Askaldovas, kuris peržiūrėjęs visą „Kanonados“ medžiagą ją palaimino.“⁴⁹²

Greta valdybai mestų priekaištų, siekiant objektyvaus situacijos įvertinimo (norint įsitikinti, ar menamos politinės-ideologinės klaidos yra pagrįstos), bandyta inicijuoti nepriklausomą filmo vertinimo komisiją. Trūkstant šaltinių

⁴⁸⁹ LKS scenarinio skyriaus viršininko J. Požeros ir filmo režisieriaus R. Vabalo laiškas LSSR Kultūros ministrui J. Banaičiui, 1961 07 20, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 335, l. 134–137. Svarstymo aprašą žr. Priedai. Dokumentas Nr. Dokumentas Nr. 7.

⁴⁹⁰ Valdybos vertinimo nepavyko atrasti, tačiau įspūdį (kokie gi priekaištai buvo filmui „išrašyti“) susidaryti padeda LKS ir filmo kūrybinės grupės atsakomasis raštas Об идейно-политической оценке к/ф «Канолада», Управлением по производству фильмов Министерства Культуры СССР, 1961 08 25, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 335, l. 155–162.

⁴⁹¹ Nuspėti, jog užtarimo prašyta, leidžia minėto LKS atsakomojo rašto „vizavimas“ ir LKP CK sekretoriui V. Niunkai.

⁴⁹² *Op. cit.*, 1961 08 25, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 335, l. 160.

taip ir lieka neaišku, ar šioji komisija buvo sudaryta, ar į konfliktą įsitraukė aukščiausios LSSR valdymo institucijos, t. y. kas tiksliai „padėjo“ valdybai pakeisti nuomonę, nes filmas visgi buvo išleistas į SSRS kino ekranus⁴⁹³.

Šis atvejis papildoma identifiкуotų scenarijų atmetimo priežasčių gausą, pagrįstą ribų, kurių galimai tikrovės / praeities (re)konstrukcijai nevalia peržengti, tikrinimu. Be to, išryškėja tikrinimo eigoje užgimstantys paradoksai – viena vertus, reikalaujama aktualaus (vadinasi, suprantamo ir artimo respublikoms, jų žmonėms siužeto) vaizdinio, kita vertus, pateiktas lokalus siužetinis modelis, grįstas buvusiomis / esamomis nors ir vienašališkomis, bet visgi artimesnėmis nei „Didžiojo Tėvynės“ karo, patirtimis, tampa jau nebeaktualus lyginant su „sąjunginio žmogaus“ vaizdiniu. Kartu atsiskleidžia filmų vertinimo kriterijų neapibrėžtumas ne tik dėl (ne)žinojimo, kaip ir apie ką reikia kurti, bet ir dėl asmeninės laikysenos – jei vienam redaktoriui filmas, sumanymas įtiko, tai nebūtinai jis įtiks viršininkui arba kitam redaktoriui. Kitaip tariant, filmo sumanymo vertinimas priklausė ir nuo to, į kieno rankas jis pakliuvo. Žinoma, „Kanonada“ pasisėkė, jog pati centro redaktūra, valdyba ne iki galo sutarė, kaipgi vertinti šį filmą. Tai, jog LKS nepasiduoda ir rodo atkaklumą neleidama „numarinti“ filmo, tik sustiprina įžvalgą, jog mažoji lietuviškoji kino industrija 7 deš. pradžioje tampa pajėgi formuoti savą autonominę erdvę centro–periferijos santykių konstravimo lygmenyje. Tad filmo išleidimo į SSRS ekranus faktą galima laikyti savotišku pirmuoju laimėtu „mūšiu“.

Žinoma, ne visuomet centro–periferijos trintyje įsižiebusius konfliktus pavykdavo laimėti. Vienu tokiu pralaimėjimu galima laikyti filmo „Vienos

⁴⁹³ Apie tai, kad filmas buvo išleistas į ekranus, informacijos suteikia įdomus filmų vertinimo komisijos prie LSSR Kultūros ministerijos išlikęs protokolas. Nors visi dalyvavusieji filmą įvertino kaip savotišką kūrybinį LKS laimėjimą, tačiau jis buvo įvertintas žemiausia – III kategorija:

[LKS dokumentinių filmų režisierius L. Maciulevičius]: „Filmas „Kanonada“ vertas žymiai aukštesnės grupės, bet turint galvoje apribojimus dėl jo išleidimo į sąjunginį ekraną, siūlau patvirtinti III grupę, nors studija pilnai galėjo prašyti II grupės. Sąjunginiam ekrane mes kasdieną matom ir žymiai silpnesnių filmų už „Kanonadą“.“

Šioje citatoje galima įžvelgti ir tokio įvertinimo priežastis, tačiau ar jos įvardijamos turint omeny buvusį konfliktą, ar to konflikto pasekmes – filmas išleistas į SSRS ekraną, apribojant jo sklaidą? Atsakymų į šiuos klausimus atradimui reiktų detalesnio tyrimo, įtraukiant Goskino ar Glavkinopropkato (ne)išlikusius dokumentus Rusijoje. Lietuvos TSR Kultūros ministerijos kino filmams vertinti komisijos posėdžio protokolas, 1962 10 23, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 187, l. 113–115.

dienos kronika“ (rež. V. Žalakevičius, 1963) atvejį. Kūrinyje išryškėjo Žalakevičiaus pamėgtas retrospektyvus mąstymo pobūdis (praeities ir dabarties jungtys), pataikęs į „šešiasdešimtmečių“ kartos taktą („poetų ir fizikų“ karta), iš esmės turėjo kalbėti apie vadinamojo „kulto“ laikotarpio pasekmes šiuolaikiniam žmogui, apeliuojant į aktyvios pilietinės pozicijos pasirinkimą (leitmotyvinė frazė: „Kodėl stovėjai po medžiu, kai šalia tavęs žmogų žudė?“). Neeilinis kūrinys, prabilęs apie tuometinę šiandieną, sulaukė ir prieštaringų LKS MT vertinimų. Vieniems netiko vaizdinės potekstės – „siurrealizmai“, kiti pripažino, jog filmas gal bus kiek per sudėtingas eiliniui žiūrovui, bet visgi įdomus ir svarbus⁴⁹⁴. Beliko sulaukti valdybos palaiminimo, kuris, deja, nepasirodė kūriniui palankus. Štai filmo dailininkas Algirdas Ničius pamena, jog po filmo peržiūros į Lietuvą skubiai atvykę Glavko darbuotojai Kino studijos direktoriaus kabinete ilgai kalbėjo su Žalakevičiumi⁴⁹⁵. O atrastuose dokumentuose pasirodo ritualinis „idėjinio-meninio“ pobūdžio priekaištų įvardinimas – filmas netrukus taisomas ir įgauna antrąją versiją, apie kurią atsiliepta.⁴⁹⁶

[LKS režisierius Dineika]: „Už respublikos ribų buvo duoti režisieriui nauji nurodymai ir aš skaitau, kad jie pilnai įvykdyti. Filmas dabar bus visiškai suprantamas eiliniam žiūrovui. Žinoma,

⁴⁹⁴ [LKS operatorius Mockus]: „Aš esu prieš siurrealizmą mene, taigi ir prieš šį filmą.

[Rašytojas Rimkevičius]: „Aš nesuprantu, apie kokį siurrealizmą čia kalba Mockus. Filmas nieko bendro neturi su siurrealizmu. Gal Mockus turi subjektyvių priešasčių apsiriboti viena fraze, bet šiandien yra Meno tarybos posėdis ir reikia į medžiagą žiūrėti ne subjektyviai, o objektyviai.“

[Lozoraitis]: „<...> be abejo apie filmą bus įvairių nuomonių, nes jau ir čia jos kiek skiriasi. <...> Nejaugi filme taip subjektyvu, kaip pasirodė Mockui ir negi tiek daug nesuprantamo filme, kaip pasirodė Starošui. Man rodos, kad toli gražu ne. Šis filmas – tai režisieriaus apmąstymas apie gyvenimą. <...> Toks režisieriaus asmeniškasis apmąstymas pagal idėją yra visiškai objektyvus ir pilietiškasis. Autorius teigia, kad negalima prileisti jokio kompromiso su savo sąžine ir tai minčiai pajungti visi filmo personažai. <...> Rimšos klausimas tamsoje, adresuotas žiūrovų salei (žinoma, visų pirma Venckui) – štai raktas visam filmui.“

[Scen.-red. skyriaus viršininkas Požėra]: „Meno taryboj jaučias, kad draugai kalba kažkaip labai atsargiai. Mes suaugę žmonės ir turime kalbėti atvirai. Jokių abejonių, vertinant šį filmą visumoje, aš neturiu. Filmo autoriai stovi mūsų, tarybinių menininkų pozicijoje. Jos mums brangios, reikalingos. Ir todėl visai nesuprantu tokio neatsakingo Mockaus išsireiškimo.“

[LKS režisierius Vabalas]: „Filmas yra ginčytinas, žiūrovui reikės truputį pasikelti, kad jį suprastų.“ MT posėdžio protokolas, 1963 03 28, LMAA, f. 29, ap.1, b.198, l. 41–53.

⁴⁹⁵ Pokalbis su Algirdu Ničium, 2013 07 11.

⁴⁹⁶ „<...> Sąjunginiuose kinematografijos organuose, buvo nutarta padaryti jame kai kuriuose idėjinio-meninio pobūdžio pakeitimus ir ryšium su tuo, atlikti papildomus filmavimo bei montavimo – tonavimo darbus.“ Lietuvos TSR Kultūros ministerijos įsakymas nr. 261, Dėl „Vienos dienos kronikos“ („Ilga kelionė į šiaurę“) pilnametražinio meninio filmo atidavimo termino prolongavimo, 1963 06 05, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 160, l. 163.

dabar nuo pirmųjų Žalakevičiaus užmanymų filme nedaug kas beliko. Filmą nušlifluotas, sutvarkytas ir žiūrisi įdomiai. Visai atvejais šis filmas neeilinis, tik dabartinė pabaiga sumenkina filmą, ji anksčiau buvo daug stipresnė, jaudino žiūrovą ir vertė jį galvoti.“

[LKS scen.-red. skyriaus viršininkas Požėra]: „Žinoma, mums nereikia šio filmo varianto lyginti su buvusiu, nes toks lyginimas neišeis filmui į naudą. Tai, kas buvo reikalaujama filme pataisyti, atlikta su kaupu. Bet daug brangių dalykų iš filmo išnyko. Manau, kad dabar filmo adresu Maskvoje negalėtų kilti jokių priekaištų, jokių abejonių.“⁴⁹⁷

Požėra buvo teisus, Maskvoje nebeliko jokių abejonių, ir filmas buvo palaimintas⁴⁹⁸. Bandant įvertinti, kokios gi priežastys nulėmė šio filmo perkūrimą, išnyra keletas aplinkybių. Tikėtina, jog kaip ir dėl vėlyvesnio Žalakevičiaus sumanymo „Raudona raudona“, šis kūrinys, jo meninė ištarmė pasirodė pernelyg sudėtingas „eiliniam žiūrovui“, dėl to turėjo būti tikslinamas, permontuojamas integruojant papildomas siužetines linijas (mokslininkų fizikų), kūrinio pabaigai suteikiant „aiškias“ pilietines pozicijas. Tokį požiūrį iš dalies papildė ir kino kritikas Saulius Macaitis, kurio įsitikinimu, pirmai filmo versijai išvysti ekranus sukliudė „naujoviška kino kalba“: „Kadangi naujoviška kino kalba valdžia nesidžiaugdavo, kaip kitose šalyse, o, atvirkščiai, žvelgdavo į ją su perdėtu įtarumu, ieškodavo pavojingų poteksčių, „Vienos dienos kronika“ turėjo didelių konfliktų su Maskvos cenzūra.“⁴⁹⁹ Trūkstant šaltinių, sudėtinga apibendrinant teigti, jog filmo kūrimo eigą nulėmė surastos kokios nors „pavojingos“ potekstės, bet versija, jog kūrinys galėjo būti suprastas kaip pavojingai netikslus ir dėl to nesuprantamas, turintis „pavojingų poteksčių“ gan įtikinama, jei išryškinsime ir kitą svarbią aplinkybę, susijusią su SSRS pokyčiais kultūros lauke ir, žinoma, kine.

Politinės cenzūros aspektus nagrinėjusi Tatjana Gorajeva 1963 m. įvardija kaip lūžio metą – valdžia, užtrukusi ieškodama naujų argumentų kultūros

⁴⁹⁷ MT posėdžio protokolai, 1963 09 27, LLMA, f. 342, ap. 1, b. 165, l. 71–73.

⁴⁹⁸ Antai SSRS Kinematografijos komitete filmo kategorijos suteikimo metu nors ir buvo pripažinta, jog filmo režisieriaus, Žalakevičiaus, talentas neginčytinas, tačiau suteikti filmui aukščiausią I kategoriją nereikėtų. Pasak filmo vertintojo meno kritiko Vladimiro Razumno, „dviejų linijų sukryžiuojimas – etinės ir pilietinės – labai nevykęs“, todėl filmui suteikta II kategorija. Протокол № 8, заседания Комиссии Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии для определения групп оплаты художественных фильмов, 1964 05 22, RGALI, f. 2944, ap. 2, b. 12, l. 1–3.

⁴⁹⁹ Macaitis, Saulius, Vienos dienos kronika, in: *Šiaurės Atėnai*, Nr. 687, 2004 02 07, [interaktyvi prieiga] http://eia.libis.lt:8080/archyvas/viesas/20110131124343/http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=687&kas=straipsnis&st_id=2415, žiūrėta 2013 12 01.

lauko kontrolei pagrįsti, netrukus rado, ko ieškojusi. Anot tyrinėtojos, bendras sutarimas, kas gi mene netinkama, buvo įtvirtintas tų metų SSKP CK birželio plenumo, kuriame nuteisti „natūralistiniai“, „pilki“, „formalistiniai“, „antiliaudiniai“ modernistinių intencijų paskatinti ieškojimai mene⁵⁰⁰. Iš tiesų, išskydusias apibrėžtis, suformuluotas 1957 m. ir pasiklydusias binarinėje dviejų kraštutinumų opozicijoje, Chruščiovas patikslino truputį anksčiau, 1963 m. kovo mėnesį partinės vadovybės ir meno veikėjų susitikime. Nuo šiol raktiniai ir ritualiniai kaltinimai įgyja „abstrakcionizmo“ ir „formalizmo“ vardus. Kine pagrindiniu kritikos taikiniu, o kartu ir pavyzdiniu kūrinium, kirtusiu neleistinas meninės raiškos ribas, tapo Naujosios bangos Sovietų Rusijos kine šauklys – filmas „Iljičiaus užkarda“ (rež. Marlenas Chucijevas, 1964)⁵⁰¹. Kaip ir Žalakevičiaus „Vienos dienos kronika“, šis filmas taisytas, o ekranus pasiekė antroji filmo versija pavadinimu „Man dvidešimt metų“.

Apie šio posūkio svarbą LSSR kultūrai liudija ir KGB išlikęs iškalbingas dokumentas, kuriame fiksuotos įvairių sričių kūrėjų nuotaikos, susijusios su minėto Chruščiovo potvarkio įsisąmoninimu. Iš jo sužiname, jog nedviprasmiškų vertinimų būta ir kino kūrėjų bendrijoje:

„Daug kalbų paskutiniai įvykiai sukėlė Lietuvos kino studijos darbuotojų tarpe, ypačiai N. S. Chruščiovo nutarime paminėtas Chucijevo filmas „Iljičiaus užkarda“. Iš Maskvos grįžęs scenariinės kolegijos redaktorius G. Kanovičius sakė, kad šitas filmas labai talentingas, pilietinis, kad tokio filmo mūsų kinematografe dar nėra buvę. Apie tai jam papasakojo maskviškiai kino darbuotojai Sava Drabkinas ir Askoldovas. Toliau jis pasakė, kad vėl reikės saugotis sakant tiesą kūryboje. Kino operatorius A. Mockus pareiškė, kad panašūs partijos ir valdžios pasisakymai gali išgąsdinti progresyvius Vakarų veikėjus, o I. Erenburgo kritiką jis vertina antisemitine.

Režisierius R. Vabalas susipažinęs su N. S. Chruščiovo nutarimu pasakė, kad geriau ir lengviau būtų buvę jei šio nutarimo nebūtų.

Kino darbuotojai M. Giedrys ir I. Požėra pareiškė, kad jie iš viso rimtai nevertina šio nutarimo ir skaitydami jį juokėsi.

⁵⁰⁰ Татьяна Горяева, *Политическая цензура в СССР, 1917–1991*, 2009, p. 332.

⁵⁰¹ Chruščiovo kaltinimai ir jų pasekmė šiam kūriniumi išreikšti publikuotose dokumentuose, žr. Из речи Н. С. Хрущева на встрече руководителей партии и правительства с деятелями литературы и искусства, 1963 03 08; Из стенограммы заседания первого творческого объединения киностудии имени М. Горького по обсуждению фильма режиссера М. Хуциева «Застава Ильча», 1963 03 12; in: *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства*, sud. V. Fominas, 1998, p. 131–136. Jautriai apie šį filmą, jo pakeitimus ir 7 deš. lūkesčiais persmelktą kartą rašė Saulius Macaitis knygoje *25 seansai. Vienos kartos kino biografija*, 1990, p. 81–91.

O asmenys, kurie savo kūryboje rodė formalizmo elementus, kaip režisierius A. Žebriūnas, pareiškė, kad tokio pasisakymo kaip N. S. Chruščiovo pasisakymas reikėjo laukti seniai, jis viską sudėliojo į savas vietas, tapo aišku ką daryti toliau.⁵⁰²

Taigi iš čia tampa aišku, jog autorinės intencijos, besireiškusios ir Žebriūno filme „Kanonada“, anksčiau pagal Glavko supratimą įvardytos kaip „niūrumas“, „neaiškumas“, dabar įvardijamos nepageidaujamo „formalizmo“ sąvoka. O Kanovičiaus išryškintas savisaugos ir padidinto budrumo „sakant tiesą kūryboje“ poreikis rodė, jog apginti probleminius kūrinius ateityje bus dar sudėtingiau. Tikrovės reprezentavimo galimybių ribos siauriamos apkarplant ir kūrėjų autorinių ieškojimų, besireiškusių meniniame lygmenyje, galimybes: į tikrovę gražinama ne menama, o privaloma dualistinių vertinimų kategorija, besikėsinti į „formą ir turinį“. Atsižvelgiant į tai, ne ką mažiau intriguojantis įrašas, susijęs ir su Žalakevičiaus pavarde:

„Kino studijos režisierius Žalakevičius, bebaiginėjantis savo filmą, kartu su scenariinės grupės redaktoriais, vadovaudamiesi N. S. Chruščiovo nutarimu, tikrina filmo medžiagą ir dialogus, jis stengiasi pašalinti aštresnius kampus, kur pavieniai atvejai įgauna absoliutaus reiškinio požymius, nebūdingus mūsų tikrovei.“⁵⁰³

Tad abejonių, jog filmo kūrimo eigai tiesioginės įtakos turėjo 1963 m. posūkis, nebelieka.

Lyginant abiejų minėtų LKS filmų („Kanonada“ ir „Vienos dienos kronika“) likimus, peršasi dar viena įžvalga. Skirtingai nei Žebriūnas, kuris atsisakė priimti centro redaktūros siūlytas pataisas ir pasitraukė iš tolimesnės filmo kūrimo eigos, Žalakevičius pats bando gelbėti filmą. Tokio pobūdžio kontrolė formuoja pageidautiną kino kūrėjų laikyseną neįtikusių, taisytinų kino kūrinių atveju: norėdamas, kad kino kūrinys pradėtų savo „ekraninį“ gyvenimą, režisierius turi įsiklausyti į pastabas, o jei autoriaus jos „netenkina“, atsiras, kas kūrinių ištaisys (pvz., kitas filmui skirtas režisierius).

⁵⁰² LSSR KGB pažyma apie operatyvinę padėtį kūrybinės inteligentijos tarpe, 1963 03 25, f. K-41, ap. 1, b. 630, l.31-41, [interaktyvi prieiga] <http://www.kgbveikla.lt/docs/show/2519/from:658>, žiūrėta 2012 11 02.

⁵⁰³ *Ibid.*

Tiesa, ne visuomet pavykdavo filmus ištaisyti: vienas iš ryškiausių pavyzdžių, kurio pagrindu galime atsakyti į nejučia kylantį klausimą, o kas nutikdavo, jei filmo nepavykdavo pataisyti? – filmas „Aš žvelgiu į Rytus“ (rež. M. Giedrys, 1963–1964). Šis filmas savitai atkartoja užmarštyje nuskendusio minėtojo sumanymo „Oi jūs grybai grybai“ likimą – įpusėjęs filmo kūrimo procesas (nufilmuota apie pusė filmo medžiagos) nutraukiamas. Antrojo LKS istorijoje sustabdyto gamybos-kūrybos proceso atvejo priežastys oficialiuosiuose dokumentuose apibūdinamos kaip žemas „idėjinis-meninis lygis dėl nepatenkinamo režisieriaus M. Giedrio darbo“⁵⁰⁴. Filmą, turėjęs stiprinti lietuvių ir rusų tautų draugystę demonstruojant šios draugystės ištakas Antrojo pasaulinio karo metais, žlugo dėl režisieriaus patirties stokos bei neišmanymo, kaip ir kuo gi gyveno broliškoji rusų tauta:

„Filmo „Aš žvelgiu į Rytus“ uždarymo faktas visų pirma atspindi labai rimtus kūrybinio vadovavimo Lietuvos kino studijai trūkumus. Lietuvos kino studijos vadovybė neatkreipė dėmesio į tai, kad nepakankamą profesinį pasiruošimą režisierius M. Giedrys parodė jau dirbdamas prie filmo „Svetimi“, kurį užbaigiant M. Giedriui buvo suteikta skubi parama. Scenarijus „Aš žvelgiu į Rytus“ reikalavo iš režisieriaus labai tikslaus karo metų Rusijos buities žinojimo, dėl ko M. Giedrys buvo pastatytas prieš pernelyg sunkų ir atsakingą uždavinį.“⁵⁰⁵

Filmą gelbėti liepiama Žalakevičiui, tačiau eigoje paaiškėja, jog prieš tai buvusi medžiaga – absoliutus „kūrybinis brokas“, tad reikėta iš esmės viską perfilmuoti, t. y. filmą perkurti, o tą padaryti turint tik išnaudoto filmo biudžeto likučius ir slegiant planų naštai, pasirodė sunkiai įgyvendinamas uždavinys.. Žalakevičius atsisako „gesinti“ šią LKS bėdą, kūrinys „užkonservuojamas“ ir pradanginamas⁵⁰⁶. Tai, jog filmo kūrimo darbai sustabdyti ne dėl ideologinių-programinių priežasčių, o dėl Giedrio neprityrimo, labiausiai tikėtinas

⁵⁰⁴ Lietuvos TSR Ministrų Tarybos Valstybinio Kinematografijos Komiteto Įsakymas, Nr.55, Dėl kino filmo „Aš žvelgiu į Rytus“ uždarymo, 1964 04 11, LLMA, f. 473, ap. 1, b. 3, l. 80–83.

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ Apibūdinamas sudėtingos situacijos komplikuotumą, Žalakevičius rašė: „Prieš mano valią buvau paskirtas filmo „Aš žvelgiu į rytus“ režisieriumi „gaisrininku“. Tačiau šiuo metu jau aišku, kad filmą reikia ne „baigti“, jo laukia pilnas vienerių metų gamybos ciklas, net jeigu literatūrinis darbas bus atliktas 3 mėnesių laikotarpyje.“ Žalakevičiaus raštas LSSR Kinematografijos komiteto pirmininkui Baniuliui, 1964 02 29, LLMA, f. 29, p. 2, b. 174, l. 216.

paaiškinimas⁵⁰⁷. Tačiau pačiam jaunam režisieriui tokia „kūrybinė nesėkmė“ buvo skausminga pamoka: Giedriui iki pat 8 deš. pradžios buvo užkirstos galimybės dirbti su vaidybinio kino filmais, prityrimo jis turėjo semtis išskirtinai iš dokumentinio kino⁵⁰⁸.

Žinoma, tokia taisymo, koregavimo praktika / taktika nebuvo naujas reiškinys. Antai dar iki LKS, esama pavyzdžių apie pabaigtų kūrinių taisymus, susijusius su SSRS kino studija ir „nacionalinių kadru“ pagalba, pvz., filmas „Aušra prie Nemuno“ (rež. A. Faincimeris, 1953). Jo koregavimu pasirūpina pats scenarijaus autorius Baltušis, kuris pašalina probleminį kadru iš rusiškosios filmo versijos, pasirūpina jo „ištrynimu“ ir iš lietuviškosios, argumentuodamas galimu priešingu jo poveikiu vietiniam žiūrovui⁵⁰⁹. Tai, jog šioji iniciatyva kyla Baltušio galvoje, nelabai stebina, turint omenyje šio žmogaus partinį ir ideologinį uolumą. Tačiau pagrindinis skirtumas tarp 6 deš. atvejo ir vėlyvesniųjų kūrinių, kurtų susiformavusios Kino studijos „bazėje“

⁵⁰⁷ Šias aplinkybes išryškina detalesnis LKS ataskaitinis dokumentas: „<...> „Aš žvelgiu į Rytus“ režisierium statytoju kažkodėl buvo paskirtas drg. Giedrys, nors žinojom, kad drg. Giedrys vieną kartą jau pavedė studiją su filmu „Svetimi“, kurį užbaigti teko drg. Žalakevičiui. Nežiūrint to drg. Giedrys vėl buvo paskirtas režisierium statytoju. Filmo „Aš žvelgiu į Rytus“ gamyba vyko 1963 m. Iš karto atrodė viskas gerai. Filmavimo darbai drg. Berelovičiaus reiklumo dėka vyko normaliai, grupė kurį laiką gerai vykdė gamybos planą, vėliau išvažiavo ekspedicijon į Saratovą iš kur grįžo rudenį. Kai jau buvo nufilmuota apie 1200 naudingo metro ir išleista 52 proc. viso filmo sąmatinių lėšų. Kada medžiaga buvo parodyta Meno tarybai, ji buvo išbrokuota, tolesni filmavimo darbai sustabdyti, filmas konservuotas iki 1964 m. vasario 15 d. Kinematografijos Komiteto įsakymu drg. Giedrys iš režisieriaus-statytojo pareigų atleistas, o režisieriumi-statytoju paskirtas drg. Žalakevičius. Kiek girdėti, iš nufilmuotos medžiagos tik labai mažą dalį galima bus panaudoti filmui, reikės beveik visą filmą perfilmuoti iš naujo, o dienesnė pusė lėšų (psl. 14) jau išleista, tad terminų sužlugdymas ir sąmatinių lėšų pereikvojimas neišvengiamas.“ Kino studijos vietos komiteto ataskaita už 1963 metus, LLMA, f. 29, ap. 1, b. 216a, l. 13–14.

⁵⁰⁸ Tai, jog režisieriui Giedriui nesuvaldytas filmo gamybos procesas turėjo tiesioginių pasekmių liudija LKS pirminės partinės organizacijos nutarimas, kuriame užsimenama, jog „SSRS Valstybinio kinematografijos komiteto nutarimu M. Giedrys nušalintas nuo vaidybinių filmų statymo dviems metams“. Du metai režisieriui užsitęsė, nes kitas režisūrinis vaidybinis darbas pasirodo tik 1970 m. („Vyrų vasara“). Pats režisierius paklausus kas nulėmė tokią ilgą pauzę, nelabai buvo linkęs atvirauti. LKS pirminės partinės organizacijos nutarimas, LYA, f. 4632, ap. 5, b. 8, l. 73.

⁵⁰⁹ Apie tai liudija Baltušio laiškas LSSR Kultūros ministrai A. Guzevičiui, kuriame uolusis rašytojas pastebėjo galimą filmo kadro grėsmę: „Įnešant pataisas į filmą „Aušra prie Nemuno“ iš rusiškojo varianto buvo pašalintas kadras, kuriame pasiuntinys sako kardinolui tokius žodžius: pirmasis mūsų uždavinys yra atskirti Lietuvą, Latviją, Estiją nuo Tarybų Sąjungos. Dėl šito kadro filmo lietuviškame variante nebuvo duota konkrečių nurodymų, ir jis paliktas neištaisytas. Skaitau, kad tokio kadro palikimas lietuviškame variante yra neteisingas. Šis tekstas labiau atsilikusių žiūrovų trape gali sukelti visiškai priešingą poveikį, negu to siekėme mes, filmo autoriai. Siūlau aukščiau paminėtą kadru pašalinti iš filmo „Aušra prie Nemuno“ lietuviškojo varianto.“

Apie tai, kad tokie „karpymo“ darbai buvo atlikti liudija ir Guzevičiaus įrašas: „Nuomonė visai teisinga, paremti jo pastangas.“ LLMA, f. 342, ap. 7, b. 8, l. 40, Kaminskaitė, Lina, LSSR vaidybinio kino raida, in: *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 1, 2009, p. 120.

toks, kad taisymai atliekami ne sava iniciatyva, o tada, kai „kontrolinėje piramidėje“ užgimsta bet kokio lygmens „įžvalgos“ ir liepiama taisyti. Greta jau suminėtų taisyčių kūrinių, paminėtini dar keli.

Pavyzdžiui, filmas, savo laiku suvoktas kaip novatoriškas „eksperimentas“, praplėtęs žanrinio kino galimybių sampratą (groteskas, politinis pamfletas), „Marš, marš, tra-ta-ta“ (rež. R. Vabalas, 1964). Po centro redaktūros pastabų, „užbėgant už akių“ galimai klaidingai žiūrovų interpretacijai, filmo kūrimo eigoje atsirado papildomas paties režisieriaus „viską“ paaiškinantis komentaras⁵¹⁰.

Kitame, jau syki minėtame filme „Laiptai į dangų“, aukščiausios LSSR valdymo institucijos pastebėta redaktorius ir Stalino portreto „santykio“ problema nepraslysta ir pro Glavko akis. Diskusinis kadras išmontuotas, o klaidingam „liaudies gynėjų“ tapatinimui su Raudonąja armija sutrukdyta rusiškoje filmo versijos pradžioje įdėjus paaiškinimą apie respublikos pokario realijas – „liaudies kovą“ su „buržuaziniais nacionalistais“. Ir čia išryškėja dar viena ypatybė – rusiškai įgarsintas pabaigtas filmas tapdavo kitu to filmo variantu. Respublikiniai ir sąjunginiai žiūrovai matė, nors ir ne radikaliai koreguotas, bet vis gi skirtingas, filmų versijas – lietuviškoji pakisdavo ne tik kalbine, bet ir interpretacine prasme: patikslintas filmo vaizdas ir pakoreguotas tekstas įgaudavo kitas prasmes.

Ne visi filmai po jų sukūrimo buvo taisomi išskirtinai centro redaktūrai paliepus, antai lokaliame lygmenyje galima įvardyti kelis ryškius „pasikėsinimo“ atvejus. Nežinia, kaip būtų susiklostęs lietuviškojo „topo“ „Niekas nenorėjo mirti“ likimas, jei ne Žalakevičiaus apsukrumas. Pasak Pečiūros, po peržiūros CK, filmas apkaltintas „antitarybiškumu“, o jo patekimu į ekranus pasirūpino pats režisierius:

„Filmą čia pažiūrėjo Centro komitetas. Už galvos susiėmė, pasakė, kad čia – antitarybinis filmas ir jokiais būdais negalima išleisti jo į ekranus, kad reikia viską perfilmuoti. O Žalakevičius niekam nesakęs pavogė kopiją ir nuvežė į Maskvą. Pažiūrėjo ir ovacijos – koks filmas, koks genialus filmas,

⁵¹⁰ Šis filmas diskusinę sumaištį kėlė ne tik dėl savitos formos, bet ir dėl siužetinio turinio – Vabalas pernelyg drąsiai prabilo apie praeityje buvusį įsisenėjusį Lenkijos ir Lietuvos konfliktą, o tai buvus nepatogi „politinė laikysena“ SSRS ir socialistinės Lenkijos „draugiškų“ ryšių kontekste.

kaip viskas gerai. Tai duokit, jam sako, tuos priėmimo popierius pasirašysiu. Oi, tai sako – aš namuose juos pamiršau per tą skubėjimą. Na ir ką – filmas Maskvoje priimtas, grįžta atgal į Lietuvą – jiems jau nebėra ką daryti.⁵¹¹

Norint plačiau patikrinti šį atvejį, žinoma, reikia papildomų šaltinių. O štai jų netrūksta kalbant apie kito režisieriaus Grikevičiaus nuoskaudas, šįsyk susijusias su dokumentiniu filmu. Kaip jau minėta, dokumentikos kūrimas reikalavo mažiau gamybinių jėgų ir pinigų, dėl supaprastintos eigos bei savo hierarchinės pozicijos bendruose LKS reikaluose – mažiau dokumentuotas procesas, dėl to ne taip lengva identifikuoti kontrolės sistemos raišką. Bet štai žvelgiant į filmo „Laikas eina per miestą“ (1966) kūrimo aplinkybes, matyti, jog savita tik pradedančiojo režisieriaus kūrybinė vizija buvo koreguojama po filmo sukūrimo, pasireiškus LSSR Kinematografijos komiteto vadovybės interpretaciniam įžvalgumui. Sutrumpintas aikšte žengiančio baltojo žirgo fragmentas, sukėlęs karštų diskusijų sąjunginio komiteto kabinetuose⁵¹², o galimai grėsmę ir nereikalingą įtampą sukėlusį pabaiga (reaktyvinio lėktuvo triukšmas) pridėjus muziką įgauna reikalauto „optimizmo“ natą⁵¹³.

Filmo kūrimo ir pabaigtų kūrinių kontrolės apimtys ne ką mažiau prieštaringos nei scenarijų vertinimai. Kitaip tariant, vėlyvuuju „chruščiovmečiu“ sulig formalizmo, abstrakcionizmo puolimu, formuojasi valdininkijos savivalė. Tai reiškė, kad bet kuris viršininkas galėjo įžvelgti ką nors netinkamo ir daryti spaudimą perkurti filmą, ar sustabdyti filmo kūrimą. Tačiau filmų taisymas nebuvo paskutinis slenkstis pasirodant filmui kino ekrane. Net ir tada, kai atsijoti sumanymai įgaudavo vizualinę, kad ir taisytą išraišką, šioji aplinkybė nebūtinai užtikrindavo filmo pasirodymą ekranuose.

⁵¹¹ Pokalbis su Donatu Pečiūra, 2013 08 26.

⁵¹² Šią aplinkybę apibūdina dokumentinių filmų redaktorius, dalyvavęs filmo „Laikas eina per miestą“, centro lygmens svarstyme. Žr. Černeckaitė, Irina, Sovietinė kino dokumentika Lietuvoje: istoriniai ir ideologiniai kontekstai (1963–1988 m.), *op. cit.*, p. 46.

⁵¹³ Pasak filmo režisieriaus Grikevičiaus, LSSR Kinematografijos Komiteto pirmininkui V. Baniuliui baimę kėlė reaktyvinių lėktuvų sukelta būsimo karo interpretacija („Tai agitacija, kad gali kilti karas!“), tai, jog filmo galima interpretacija sušvelninta garsiniu būdu, liudija ir atrasti publikuoti dokumentai. Žr. Švedas, Aurimas, Kaminskaitė–Jančorienė, Lina, *op. cit.*, p. 67, 194–197.

3.4. Klaidų sijojimas po filmo sukūrimo: „padėti ant lentynos“ filmai ir praplėstos kontrolės ribos

Daugiasluoksnė kontrolės sistema, besireiškusi įvairiose kūrybinio proceso pakopose, darė įtaką ne tik kino kūrinių atrodymui, bet ir tam, ar apskritai kūrinių išvys žiūrovai. Griežčiausia nuobauda, taikyta kino kūriniams – „padėjimas ant lentynos“. Bandant išsiaiškinti šios apibrėžties taikymą – kokie gi kino kūriniai laikytini „padėtais ant lentynos“, išryškėja keletas interpretacijų. Fominas, ilgus metus aiškinęsis, kokie gi kūriniai patyrė valdžios nemalonę, pateikia gan painią šio termino interpretaciją. Siekdamas atstatyti ilgametę neteisybę (įvairiais būdais drausmintų kūrinių užmarštį), tyrinėtojas praplečia „padėto ant lentynos“ filmo apibrėžtį ir jai priskiria atmestus sumanymus, taisytus bei ekranuose nepasirodžiusius kūrinius⁵¹⁴. Kiek tikslesnę šios sąvokos apibrėžtį siūlo sovietų Estijos kino tyrinėtojas Andreasas Trossekas, pasak kurio, „lentyniniai“ kūriniai – tai filmai, kurie niekada nepasiekė viešojo rodymo erdvių⁵¹⁵. Jei pirmoji apibrėžtis nesuvaldomai praplečia taikymo galimybes, tai antroji – radikaliai susiaurina. Trosseko siūlymas komplikuoja ir kartu neleidžia pastebėti centro–periferijos trinties nulemtų atvejų. Todėl tiksliausiu paaiškinimu laikytume dar 9 deš. pabaigoje pasiūlytą, 1986 m. SSRS kino kūrėjų iniciatyva įkurtos Konfliktinės komisijos, paaiškinimą. Šioji komisija, sudaryta „perestroikiniais“ metais, sprendė įsisenėjusius konfliktus tarp kūrėjų ir valdžios, o V-ajame SSRS Kinematografininkų sąjungos suvažiavime atvirai prabilta apie kontrolinį mechanizmą, taikytą kino kūriniams. Po suvažiavimo sudaryta komisija siekė iš lentynų į dienos šviesą ištraukti kino kūrinius, kurie taip ir nebuvo parodyti ekranuose. Komisija vadovavosi „neparodymo“ sąjunginiame televizijos ir kino ekranuose kriterijumi⁵¹⁶. Kitaip tariant, tie kūriniai, kurie nors ir buvo demonstruoti periferijoje, bet dėl įvairiausių priežasčių nebuvo platinti Sovietų

⁵¹⁴ «Полка». Документы, свидетельства, комментарии, sud. V. Fominas, 2006, p. 10–11.

⁵¹⁵ Trossek, Andreas, When Did It Get Political? Soviet Film Bureaucracy and Estonian Hand-Drawn Animation, in: *Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Block*, Talin, 2008, p. 39.

⁵¹⁶ Kriterijus meniškumas, in: *Kinas*, nr. 6, 1987, p. 3.

Sąjungos kino tinkle, laikyti „padėtais ant lentynų“ kūriniais. Komisijos gyvavimo metu atskleista arti 200 kūrinių atvejų, kai kino kūriniai buvo „pasmerkti“. Šioji komisija 1987 m. lankėsi ir Lietuvoje, kuomet buvo pripažinta, jog čia tokią nuobaudą patyrė 4 vaidybiniai, 2 televiziniai vaidybiniai ir 7 dokumentiniai filmai. Aklai pasitikėti Komisijos rezultatais trukdo keletas aplinkybių. Nelabai aišku, kaip šis vertinimo darbas vyko sovietų Lietuvoje, t. y. kas siūlė ir atrinkinėjo kūrinius, kokie filmai buvo siūlyti, bet atmesti? Mums rūpimu tiriamuoju laikotarpiu kaip „padėti ant lentynos“ filmai identifikuoti du vaidybiniai – „Birželis – vasaros pradžia“ (rež. R. Vabalas, 1969) ir „Ave, vita!“ (rež. A. Grikevičius, 1969), 1 televizijos vaidybinis – „Mirtis ir vyšnios medis“ (rež. A. Žebriūnas, 1968) ir 1 televizijos dokumentinis – „Atspindžiai“ (rež. H. Šablevičius, 1968). Norint nustatyti ir patikrinti pastarųjų dviejų televizijos filmų uždraudimo priežastis reikėtų tyrimo, susijusio su televizijos produkcijos institucine bei sisteminė sąranga. Na, o šių dviejų kino kūrinių atvejai taip pat komplikuoti. Jei filmo „Birželis – vasaros pradžia“ nugulimas į lentyną kelia mažiausiai abejonių, tai kokiu būdu šiame sąrašė atsirado filmas „Ave, Vita!“ – paini mįslė. Nes štai, pasak kūrinio režisieriaus Grikevičiaus, „Ave, vita!“ buvo išgelbėtas ir išleistas į sąjunginį ekraną po LSSR aukščiausių institucijų vadovybės įsikišimo⁵¹⁷. Tai, jog pateiktas sąrašas netikslus, liudija dar vienas atradimas.

Pirmuoju „padėtu ant lentynos“ filmu laikytinas ne 8 deš. pabaigos kūrinys, o dar 6 deš. pabaigoje gimęs bendras LKS ir Belarusfilm (Baltarusiją atstovavo režisierius ir scenarijaus autorius) sumanymas „Kai susilieja upės“ (rež. Borisas Šreiberis, 1961), pasakojęs apie tautų draugystę (Latvijos, Baltarusijos ir Lietuvos), kurios dėka kuriama pažangi, elektrifikuota ateitis – vandens elektrinė. Kaip matyti iš pirmųjų šio filmo medžiagos svarstymų, nepaisant senąją programą atitikusios temos, kūrinys vertintas kaip nesėkmė, nevykęs „šablonas“, prasilenkiantis su tikrove, neatitikęs LKS kino lūkesčių, įvardijamas kaip vaizdinių priemonių ieškojimų „stabdys“. Beje, kaip labiausiai priešinęs tokiai LKS pozicijai, linkęs nekreipti dėmesio į kilusią

⁵¹⁷ Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *op. cit.*, p. 107.

sumaištį, ne sykį buvo minėtas Baltušis. Padėties prieštarumą pastebėjęs Lozoraitis piktinosi:

„Jūsų pasisakyme drg. Baltušį, politinė nata. Aš nenoriu šito praleisti. Nesinorėtų prastūminėti prieš CK šitą filmą, pristatyti kaip mūsų studijos etaloną. Tegu būna įvairūs režisieriai! Po „Gyvųjų didvyrių“ peržiūros, jūs grupei sakėte apie „grožį“, šis filmas jums nepatiko. Raginu surengti diskusiją CK rėmuose. Šitas klausimas mane neramina. „Mirties kaimas“ [„Kanonada“] sprendžiant iš jūsų nusiteikimo taip pat nutolimas nuo tikrovės, mūsų scenarijai, kurie ruošiami taip pat nutolimas? Norėtusi, kad jūsų abejonės neduotų atvirakštinio rezultato. LKP jūsų nuomonė labai svarbi. Ne, mes negalvojam, kad šis filmas – mūsų studijai etalonas. Tai esamo scenarijaus autoriaus ir režisieriaus matymas.“⁵¹⁸

Nepaisant išsakytų triuškinančių ir sunkiai atremiamų priekaištų⁵¹⁹, vėliau Lozoraičio priešiškus šio filmo atžvilgiu švelnėja. LKS direktorius, suprasdamas padėties komplikotumą, teisindamas gal ne patį filmą, o sumanymo pasirinkimą (kodėl imtasi šio filmo kūrimo), nujausdamas besitelkiantį ne kokios pabaigos „debesį“, bando išsukti pačią Kino studiją. Lozoraičio nuogastavimai pasitvirtina, nes netrukus centre filmas patiria triuškinančią kritiką ir vienbalsiai „padedamas ant lentynos“ uždraudžiant demonstruoti jį visasąjunginiame ekrane. Mėginant perkalbėti redaktūrą, nusprendusią taikyti didžiausią nuobaudą, nepadėjo ir karštligiškos Lozoraičio

⁵¹⁸ MT posėdžio protokolas, 1960 07 01, LLMA, f. 29, ap.1, b. 157, l. 67–68.

⁵¹⁹ „Kas apverkiama? Aišku filmas. Čia buvo sakoma, kad gera tema, kad gerai parodytos statybos. Bet to ir nėra. Aš tikiu, kad scenarijus buvo blogas. Statybų aš nepamačiau. Kovos su atgyvenomis – taip pat. Visi kolūkiečiai parodyti kaip laukiniai.

[LKS kino režisierius A. Žebriūnas]: „Baltušis labai džiaugsmingai kalbėjo apie šį filmą. Skundėsi, kad visi labai liūdni. Tai juk aišku. Taip, kaip padaryta dabar, geriau jau būtų buvę padaryti paskaitą per radiją. <...> Aš kreipiuosi į partinę organizaciją – kaip bus toliau? Kaip žiūrėti į priekį kai yra toks „aktualių“ temų sprendimas? Man tai labai svarbu, ir aš prašau drg. Baltušio pasiaiškinti.“

[LKS kino scenaristas, režisierius H. Šablevičius]: „Kyla labai rimti klausimai. Dauguma tyli, bet galvoja tą patį – filmas nesigavo. <...> Pritarti Baltušiu, kad „tema išveš“ – negalima.“

[LKS direktorius Lozoraitis]: „Ir vis dėlto nėra klaidos, kad šį filmą paleidom į gamybą – todėl, kad šiuolaikinėmis temomis mes turime mažai filmų. Nėra gerų scenarijų šiuolaikinėmis temomis. Nėra kriterijų. <...> Šedevras nesigavo, gyvenimiškos temos sprendžiamos ne giliai, bet vidutinei publikai tiks, bet žmonėms turintiems didžiulius reikalavimus pasitenkinimo neatneš. Filmus šiuolaikinėmis temomis kurti sunku, ateityje bandysime tokius filmus spręsti geriau. Bet mūsų filmas turi teisę gyvuoti.“ Filmo „Kai susilieja upės“ medžiagos jungtinio svarstymo (MT, kūrybinės ir partinės sekcijų) protokolas, 1960 09 22, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 128–135.

pastangos, baksnojimas į ne ką mažesnes kino nesėkmes, nutikusias didžiosiose sovietų Rusijos kino studijose⁵²⁰.

Šis atvejis svarbus keliais aspektais. Jis leidžia ne tik identifikuoti pirmąjį LKS „padėtą ant lentynos“ filmą, bet ir papildo anksčiau išsakytą mintį, jog 6 deš. pabaigoje – 7 deš. pradžioje LKS vyksta intensyvios naujus pokyčius (ideologinius ir kūrybinius, estetinius) atspindinčios kino paieškos. Filmo „Kai susilieja upės“ uždraudimas aiškiai rodo, jog įprasta kino gamybos savieiga, tuometinio LSSR Kultūros ministro žodžiais tariant, nebepageidaujama kovoje prieš „pilkus“ filmus, ir „net svarbi bei aktuali jo tema negali išgelbėti bendro įvertinimo“⁵²¹. Kita vertus, atsimenant to paties meto filmo „Kanonada“ kūrimo aplinkybes bei beatodairiškas tinkamų scenarijų paieškas, susidaro susidvejinusios, „šizofreninės“ tikrovės įspūdis, tikrovės, kurioje galimybės (kaip reikia kurti) galėjo būti apčiuopiamos tik nuolat rizikuojant ir bandant. Todėl nenuostabu, kodėl kuriasi ir savicenzūrinė autorefleksija – rizikuojama tiek, kiek leidžia asmeninė laikysena ir atkaklumas.

Kitam filmui – „Birželis – vasaros pradžia“ – kelias į sąjunginį ekraną užkertamas beveik po dešimtmečio – 1969 m. Šioji data praktiškai sutampa su „pakartotiniais“ kultūros srities suvaržymais, kurie įprastai siejami su 1968 m. Prahos pavasario politiniais įvykiais. Kine 1968-ieji laikomi galutinio atšilimo įveikimo metais, o apčiuopiami rezultatai pasimato tik 8 deš. pradžioje⁵²². Šios programinės slinktyje LSSR kiną pasiekia netrukus – 1970 m., kai LKP CK išleidžia nutarimą, kuriame identifikuotos visos LKS kamuojančios negandos⁵²³. Kita vertus, tai, jog „Birželis vasaros pradžia“ „padėtas ant lentynos“ kiek anksčiau, paaiškinama geresne „programine“ nuojauta centre nei periferijoje. O šio filmo drausminimo priežastys nepasakė labai ką naujo, tik pabrėžė nepakitusį „neteisingos tikrovės“ vertinimą.

⁵²⁰ Filmo „Kai susilieja upės“ SSRS Kultūros ministerijos Vyriausioje filmų gamybos valdyboje svarstymas, 1960 10 27, LLMA, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 206–215. Filmo svarstymo dokumentą žr. Priedai. Dokumentas Nr. 9.

⁵²¹ Filmo medžiagos svarstymo LSSR Kultūros ministerijos kolegijoje protokolas, 1960 10 20, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 164.

⁵²² *Кинематограф оттепели. Документы и свидетельства, op. cit.*, p. 410.

⁵²³ Lietuvos KP Centro Komiteto biuro nutarimas Dėl Lietuvos kino studijos veiklos, 1970 09 11, LYA, f. 1771, ap. 244, b. 105, l. 3–8.

Kalbant apie kūrinį „Birželis vasaros pradžia“, mėginta atsigręžti į tuometinę „nūdieną“, prabilti apie kasdienybę bei joje įstrigusio žmogaus bėdas. Komplikuotą sumanymo autorių bandymą parodyti „nelakuotos“, o bent kiek tikros, sustabarėjusios tikrovės užkaborius (nedidelio miestelio kasdieną), lydėjo nuoseklūs reikalavimai pataisyti, įpūsti aštresnį „gamybinį“ konfliktą, ir scenarijaus, ir filmo kūrimo eigoje. Čia, Lietuvoje, KP CK Kultūros skyriuje pripažinus, jog „drg. R. Vabalas visumoje sukūrė idėjiškai ir meniškai brandų kūrinį“, papriekaištauta dėl filmo pradžią ir pabaigą įreminusios „vaizdinės poezijos“:

„Filmas prasideda ir baigiasi pakylančiais paukščiams gaudyti tinklais. Šie poetiniai įvaizdžiai nėra susiję su filmo siužetine raida ir slopina idėjinį ryškumą. Drg. R. Vabalas sutiko su šia nuomone ir pažadėjo paieškoti naujo kompozicinio įreminimo.“⁵²⁴

Tinklo metaforos nebeliko, o štai atrasta kita pabaiga šįsyk užkliuvo Maskvos redaktūrai. Pasak filmo režisieriaus ir komiteto pirmininko Baniulio, būtent dėl jos užvirė didžiausia kova:

„Pažiūrėjo, o ten finale laivas plaukia. Matote, sako, laivas plaukia. Taip, sakau, plaukia, ir gerai, kad neskęsta. Kodėl, klausia, jis nesustoja? Mes žinom, kodėl jis nesustoja, o jiems aiškinu: ten, kur filmuota, neįmanoma prie kranto priplaukti. Nesvarbu, sako man, jeigu laivas nesustoja, žiūrovas gali suprasti, kad tas miestelis – tokia skylė...“⁵²⁵

Iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti, jog minėtą filmo likimą sąlygojusi aplinkybė tokia pat senstelėjusi, kaip ir kultūros laukui taikytas ideologinis žvilgsnis: kaip ir anksčiau, taip ir dabar, nepaisant (ne)kintančio laikmečio bei pačių kūrėjų autorinio veržlumo, ambicijų, ieškoma galimybių bent kažką pasakyti, sukurti. Tačiau visgi šiokių tokių kismą galima apčiuopti remiantis dar keliais pavyzdžiais: tai filmai „Jausmai“ (rež. A. Dausa, A. Grikevičius, 1968) ir „Ave, Vita!“ (rež. A. Grikevičius, 1969).

⁵²⁴ Kino filmo „Birželis – vasaros pradžia“ aptarimo, įvykusio LKP CK Kultūros skyriuje protokolas, LYA, f. 1771, ap. 241, b. 70, l. 33.

⁵²⁵ Kino ir teatro kritikės Rūtos Oginskaitės pokalbis su V. Baniuliu, in: Oginskaitė, Rūta, *Nuo pradžios pasaulio. Apie dokumentininką Robertą Verbą*, 2010, p. 59; Вабалас, Раймондас, То, что с нами сделали, – это землетрясение, *op. cit.*, p. 368.

Nors „Jausmų“ režisierius Grikevičius įsitikinęs, jog filmas buvo „uždarytas“, t. y. „padėtas ant lentynos“, tačiau buvo ne visai taip⁵²⁶. Kūriniu darsyk bandyta papasakoti jau kanoniniu LKS siužetu tapusią pokario istoriją. Tik šįsyk ją bandyta vystyti ne tik per partizanų karo leitmotyvą, bet ir įtraukiant žmogiškąsias jausenas, pasirinkimo galimybių ir kainos temas. Būtent toks, iš pirmo žvilgsnio nekaltas būdas, ir užkliuvo:

„Filmas „Jausmai“ susilaukė priešaringo įvertinimo Kinematografijos komitete Maskvoje. Pradžioje buvo duotos išvados teigiamos, kad studija labai rimtai priėjo prie šito filmo. Ir buvo kita pažiūra, kad filmo turinys, nors jis ir remiasi konkrečia socialine tema, išvadavimo laikotarpiu mūsų pajūryje, bet jame vyrauja bendražmogiška idėja, kad žmogaus jausmai viešpatauja nepriklausomai nuo tų didelių socialinių konfliktų, kurie vyksta visuomenėje. Šis teiginys nugalėjo, ir rezultate filmas „Jausmai“ pasirodė ekrane labai ir labai ribotu tiražu.“⁵²⁷

Taigi, filmas nebuvo „įlentynintas“, bet Lozoraičio apgailestavimas, jog filmas pasirodė „labai ir labai ribotu tiražu“ atskleidžia dar vieną palaiptai įsisiūbuojantį kino kūrinių drausminimo būdą: užkertant kelią probleminių kūrinių sklaidai imamasi ne tik radikalių priemonių, bet ir kiek sutesnių: ribojant filmų kopijų skaičių sumažinama ir galimybė filmui laisvai suktis ekrane. Belieka apgailestauti, jog šią akimirką nežinia, kiek filmo „Jausmai“ kopijų buvo pagaminta, bet štai palyginimui galima pateikti keletą įprastų kino filmų kopijų skaičiavimų. Maksimalus vieno filmo galimas tiražas siekdavo 1000–1500 kopijų. Tokį didelį tiražą pelnė patys „kokybiškiausi“ ir svarbiausi sovietiniai vaidybiniai kino kūriniai, kiek kuklesniu tiražu tenkinosi likusieji, įprastai jų sklaidai gaminama 200–300 kopijų⁵²⁸. Žinoma, šie kino leidybiniai tiražai taikyti tiems filmams, kurie buvo skirti visasąjunginio žiūrovo akims. Na, o štai filmai, nepakliuvę į sąjunginį kino teatrų tinklą, turėjo tenkintis respublikinio tiražavimo normatyvais. Lietuvoje tenkintasi kukliu, bet apvaliu 10-ies kopijų tiražu. Žodžiu, minėtieji du „padėti į lentyną“ filmai vietoj

⁵²⁶ Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, *Epizodai paskutiniam filmui, op. cit.*, p. 91.

⁵²⁷ Lietuvos TSR MT Valstybinio Kinematografijos Komiteto ir Lietuvos kino studijos pirminių partinių organizacijų atviro partinio susirinkimo Protokolas Nr. 1, 1970 11 24, LYA, f. 17135, ap.1, b. 5, l. 123–124.

⁵²⁸ Golovskoy, Val S., *Behind the Soviet Screen: the Motion-Picture Industry in the USSR. 1972–1982*, p. 48.

galimų šimtų tesiekė vos dešimt. Aišku, jog kopijų gamyba buvo susijusi su pagrindine galimos žiūrovų apimties projekcija – juk yra skirtumas, ar pirminiame sklaidos etape galimybė pamatyti filmą suteikiama vos keliems milijonams žiūrovų (Lietuva), ar dešimtims milijonų (Sovietų Sąjunga). Kita vertus, kaip parodė pirmas tyrimo skyrius, šioji išorinė drausminimo ar „stūmimo“ intencija, jei gilintumės į žiūroviškumo aspektą, galėjo ir nesuveikti, bet tai, jog iš anksto užkertamas kelias probleminių kūrinių sklaidai, leidžia identifikuoti kontrolės sistemos mastus kine: iš anksto apsprendžiama ne tik, kas ir kaip bus kuriama, bet ir kas / kur filmą galės pamatyti.

Įvardytas žiūroviškumo aspektas glaudžiai susijęs ir su kitu filmu – „Ave, Vita!“. Kaip minėta, filmas nepatyrė jokių „prokatinių“ suvaržymų, bet štai paties kūrinio įvertinimas verčia suklusti ir papildyti galimų įvertinimų kriterijų sąrašą – gimsta naujas programinis „užkalbėjimas“. 1970 m. filmo „Ave, Vita!“ likimas dar nebuvo iki galo aiškus, jo likimas pakibo: „Kas laukia „Ave, vita“ – nežinia, dėl jo sudėtingos meninės kalbos, kas labai apribos, matyt, jos žiūrovų skaičių“⁵²⁹ – nuogaštavo Lozoraitis. Ši LKS direktoriaus abejonė buvo išreikšta gyvame ir gausiame kino kūrėjų bendrijos susirinkime (30 metų sovietų Lietuvos kino sukakties proga), kuriame pristatytos naujos programinės nuostatos, susijusios su žiūroviškumu arba „žiūrovų skaičiumi“. Sueigoje vardijant negailestingą sąjunginę statistiką, buvo pripažinta, jog lietuvių kinas ne itin žiūrovų mėgtas⁵³⁰, o šioji aplinkybė, atsižvelgiant į „naują ekonominę sistemą“, kurioje akcentuotas kino pelningumas (pelningas filmas

⁵²⁹ Lietuvos TSR MT Valstybinio Kinematografijos Komiteto ir Lietuvos kino studijos pirminių partinių organizacijų atviro partinio susirinkimo Protokolas Nr. 1, 1970 11 24, LYA, f. 17135, ap. 1, b. 5, l. 129.

⁵³⁰ Lozoraitis, remdamasis Glavkinoprokato ir Kinofikacijos Valdybos duomenis pateikė 1969–1970 m. filmų žiūrimumo statistika: filmus „Surask mane“ (rež. A. Araminas, 1967) žiūrėjo 2 800 000 žiūrovų, „Mažasis princas“ (rež. A. Žebriūnas, 1966) surinko 2 100 000, „Posūkis“ (rež. B. Jermolajevs, 1968), „Suaugusių žmonių žaidimai“ (rež. Ilja Rud-Gercovskis, 1967) – 4 000 000, „Jausmai“ – 900 000. Na o „statistiniais“ pavyzdiniais įvardinti: „Niekas nenorėjo mirti“ – arti 20 000 000, „Žingsniai naktį“ (rež. R. Vabalas, 1962) – 17 000 000, „Vienos dienos kronika“ – 9 000 000, „Laiptai į dangų“ – 8 000 000. Palyginimui buvo pateiktas ir sovietinis „topas“ – filmas „Pirmininkas“ (rež. A. Satkovas, 1964) – 50 000 000. *Ibid.*, l. 124–125.

Žinoma, pastarieji skaičiai turėtų būti vertinami kritiškai, nelabai aišku, kokia statistine-programine metodika vadovautasi juos kurpiant.

ar save „atperkantis“ tas, kuris surenka 17 milijonų žiūrovų), nedovanotina yda:

„Šie skaičiai kalba apie tai, kad mūsų filmai, deja, paskutiniu laikotarpiu neatlieka sąjunginiu mastu aktyvios visuomenės funkcijos, ir tai davė pagrindą teigti, kad lietuviškos kinematografijos autoritetas smarkiai krito. Ir klausimas, ar šiandien ir rytoj mūsų filmai pasieks plačiausius žiūrovų sluoksnius, ar jais džiaugsis daugiausia tik filmų kūrėjai, man atrodo, yra vienas iš pagrindinių mūsų darbo klausimų. Kino menas pačia savo prigimtimi yra demokratiškas, o tuo labiau tarybinis kino menas, kuris tarnauja išimtinai darbo žmogui, jo dvasiniams poreikiams. Ir klausimas, ar lietuviška kinematografija bus reikalinga jam, ar ne, man atrodo, kad tapo vienu iš pagrindinių klausimų. Dažnai mūsų kūrybiniai darbuotojai, kada akcentuojama filmo masiškumo problema, ironiškai žiūri ir samprotauja, lyg tai būtų sinonimas vidutiniškumo ar amatininkiškumo, orientavimosi į blogą skonį. Man atrodo, kad tokia pažiūra remiasi teze, kad tikruosius meno kūrinius gali suvokti labai ribotas ratas žmonių. O iš tikrųjų kalba eina apie tai, kad geriausi filmai ir savo turiniu, ir forma yra priimtini plačiausioms žiūrovų masėms.“⁵³¹

Nors Lozoraičio kalboje tarsi suskamba objektyvusis kino gamybos vertinimo matmuo (manding, nesvetimas, aktualus šiuolaikinei kino gamybos tikrovei) – populiariosios ar pramoginės kino produkcijos skatinimas, grindžiamas ekonomine logika (vėl gi grįžtam prie Maksimenkovo išvalgos), tačiau čia jį ir naujo, o kartu ir pavojingo kriterijaus kontūrai. Jei anksčiau estetiniai ieškojimai buvo nepageidaujami dėl vadinamojo „formalizmo“, ar, pritrūkus „meninės“ nuovokos, primetamas „neteisingos tikrovės“ vaizdavimo matmuo, tai šįsyk ryškėja naujos kategorijos, grindžiamos patrauklumu žiūrovams, kuomet, žinoma, nelabai pageidaujama „sudėtinga meninė kalba“. Aišku, tokia slinktis darsyk kėsinosi nors į ribotą, bet bent šiek tiek iškovotą autorinio lietuvių kino kūrėjų ieškojimų lauką. O ar šioji nulėmė papildomas kino kūrimo ir sukurtų filmų kontrolines trintis – jau kito laikmečio ir tyrimo uždavinys. Nes štai užmetus paviršutinišką žvilgsnį į 9 deš. lietuvių kino filmografiją matyti, jog pasirodo pirmieji kanoninių žanrų, kino tyrinėtojų glaudžiai siejamų su sociokultūriniais ritualais bei jų poveikiu „žiūroviškumui“, pavyzdžiai: pirmas istorinis filmas („Herkus Mantas“, rež. M. Giedrys, 1972), pirmas miuziklas („Velnio nuotaka“, rež. A. Žebriūnas,

⁵³¹ *Ibid.*

1974). Kino filmografiją pildo ir užsakomoji televizijos serialinė produkcija, kurta LKS (pvz., „Smokas ir Mažylis“, rež. R. Vabalas, 1975; „Seklio Kalio nuotyčiai“, rež. A. Žebriūnas, 1976 ir t. t.).

„Kontrolės piramidės“ modelis, apibrėžtas kūrybiniame-gamybiniame-instituciniame lygmenyse, mums leido susisteminti ir metodiškai suvaldyti formas, kuriomis reiškėsi kino kontrolė, tų formų sąveiką skirtinguose kino filmo kūrimo etapuose, bei apčiuopti kontrolės perkėlimą jau sukurtiems filmams. Drįstume manyti, jog toks modelis, įvertinus lokalius, specifinius judesius („nematomą lygmenį“, neformalius ryšius) taikytas ir kitose SSRS periferijose.

Tokiu būdu, besitelkiant ties įvairialype kontrolės raiška, praplečiamas įprastai vartojamos sąvokos „cenzūra“, taikomos išskirtinai pabaigtų kūrinių kontroliniam drausminimui (Glavlitas), supratimas. Tai mums leidžia identifikuoti daugiasluoksnio kino gamybos proceso „ikifilminius“ kontrolės atvejus: atmesti sumanymai, scenarijai, filmo kūrimo eigoje išvelgtos probleminės kino filmų vietos ir jų taisyms, pabaigtų kino filmų perkūrimo atvejai bei sukurtų filmų „padėjimas ant lentynos“, kino filmų platinimo proceso kontrolė. Detalus empirinis tyrimas praplečia kino ir apskritai kultūros, meninių raiškų funkcionavimo galimumą sovietinėje visuomenėje, atskleidžia prieštarinę valdžios kontrolės intencijų kaitą. Tatai griaua vyraujančią „grynosios“, ideologiškai angažuotos kino gamybos išpūdį (kino kūrėjai – ideologinio baro „tarnai“), kurioje pagrindinis konfliktas buvo ne tik dėl „ideologinės programos“ trinties, bet ir dėl kūrybinio „pajėgumo“. Šioji aplinkybė mums leidžia teigti, jog individualus kūrybinis matymas (autorinės kino kūrėjo intencijos) sovietijoje buvo ne ką mažiau pavojingas, nei ideologinis, politinis nepaklusimas. Žinoma, lyginant SSRS (centro) kino kūrinių drausminimo pavyzdžius su LSSR, lietuvių kino kūrėjų laikysena buvo kiek santūresnė. Liepiant, prašant, filmai taisomi, o neatšaukiamų

kūrėjų ir valdžios konfliktų, kuriuos sąlygotų neperkalbamas scenarijaus ar režisieriaus sumanymo autorius, neižvelgta (kaip, pvz., Kiros Muratovos, Andrejaus Tarkovskio atvejais: šieji kūrėjai dažnai atsisakydavo filmus taisyti, bandydami išsaugoti grynesnę, mažiau išdarytą, autorinę viziją). Tad ir nuobaudos čia buvusios santūresnės (nėra nei vieno filmo, kuris būtų apskritai nedemonstruotas viešojoje erdvėje, ar filmo, kurį būtų bandyta sunaikinti).

Atliekant tyrimą ne tik pavyko identifikuoti atskirus drausminimo, programinių intencijų neatitikimo atvejus, bet ir prieštaringas tų atvejų priežastis, jų kitimą bei poveikį kino kūrybai. Antai kraštutinė drausminimo priemonė – du filmai „padėti ant lentynos“ – sutapo su išoriniu, politiniu lūžiu: postalininės programos „įvaldymui“ būdinga ne tik naujo turinio, bet ir naujos formos paieška, kas lėmė pasenusios programos kūrinių atmetimą („Kai susilieja upės“, 1961), o „atšilimo“ laikotarpiu liberalėjimo ribos nubrėžtos uždraudžiant filmą, kuris praplėtė tikrovės matymo ribas („Birželis vasaros pradžia“, 1969). Kiek sudėtingesnė ir prieštaringesnė priežasčių rekonstrukcija analizuojant „ikifilminį“ procesą. Matyti, jog LKS kino produkcijos ir sumanymų vertinimai, nulėmę scenarijų atmetimą arba koregavimą, vienokį ar kitokį kūrinių atrodymą, išgyveno keletą raidos etapų.

7 deš. pradžioje vyraujantį ir niekam papildomų klausimų nekeliantį „ritualinį užkalbėjimą“ – „neatitinka tikrovės“ – papildė „formalizmo“ yda („Kanonada“, 1961). Į oficialių vertinimų dvibalsį įsijungia trečiasis balsas, išreiškiantis sudėtingos meninės kalbos nepageidavimą („Vienos dienos kronika“, 1963), vėliau įvardijamas kaip „žiūroviškumas“, kitaip tariant, itin svarbus tampa „suprantamumo masėms“ argumentas („Ave, Vita!“, 1969). Visų šių vertinimo kriterijų taikymas, apėmęs ir formos, ir turinio reviziją, prieštaringas. Susidaro įspūdis, jog vertinimo dvižodis terminas („neatitinka tikrovės“) taikytas įprasčiausiai, o jo reikšmė priklausė nuo „žinančių“ vertintojų (redaktorių, nomenklatūros), iš kurių lūpų bet kada galėjo išlysti tasai neprognozuojamas „žinojimas“. Aprėpiant bendrus SSRS kino kultūros procesus, šioji vertinimo apibrėžtis iš esmės nekito. Iš tiesų, ar lygintume stalininiam laikotarpiui įprastus kino kūrinių vertinimus, kuriuose reikalauta

įsivaizduojamos tikrovės konstruktų, o ne esamos refleksijos (asmeniniai Stalino kino kūrinių vertinimai sieti su jo įsivaizduojamos tikrovės interpretacija⁵³²), ar postalininiam laikotarpiui (Chruščiovo vertinimai⁵³³), ar 7 deš. būdingus požymius (LSSR nomenklatūros, SSRS redaktūros), visuose juose ryškėja nepriklausomas nuo laikmečio ar išorinio sociopolitinio kismo kanoninės tikrovės perkūrimo reikalavimas (altrealybės kūrimas). Keitėsi kūriniai, bet ne vertinimo kriterijai. Antai kaltinimas „formalizmu“ – tai „perdėta“, XX a. 3–4 dešimtmečių rusų avangardinio kino ieškotojams kabinta, tuomet atnaujinta yda, viena vertus, demonstravo sudėtingesnės estetinės ištarmės nepageidavimą, antra vertus, ribojo autorinių, režisūrinių intencijų galimumą. 7–8 deš. sandūroje šie reikalavimai grindžiami ir pakitusios kino ekonominės programos samprata – nuo šiol kino kūrinio atrodymas priklauso nuo „masių supratingumo“.

⁵³² Stalino kino kūrinių vertinimo rekonstrukcijose pastebėta, jog ribos tarp kino tikrovės ir esamos tikrovės vos pastebimos, kino realybė tapatinta su esama, todėl kino kūriniai turėjo besąlygiškai atitikti Stalino pasaulėvaizdį. Kino filmų herojų elgseną jis vertino kaip tikrovėje egzistuojančių žmonių elgseną. Pavyzdžiui, Stalinas kino filmų personažus įvardindavo ne jų vardais, o aktorių pavardėmis. Antai, po Orgbiuro posėdžio, skirto filmui „Didis gyvenimas“ (*Большая жизнь*, rež. Leonidas Lukovas, 1939), Stalinas siūlo koreguoti dviejų girtuokliaujančių herojų elgseną: „Žmonės turi būti pavaizduoti kitaip. Aš nemanau, kad Andrejevas [aktorius Borisas Andrejevas vaidina Charitoną] ir Aleinikovas [aktorius Petras Aleinikovas vaidina Ivaną] tik gerti sugeba, juos privertė, stumtelėjo į girtuoklystę. Duokite kitą vaidmenį, jie sugeba ir negerti.“ Максименков, Леонид, *op. cit.*, p. 42.

⁵³³ Nors Chruščiovas XX-ajame partijos suvažiavime piktinosi Stalino „lakuotos“ tikrovės kine puoselėjimu, bet pats ne ką daugiau įžvelgė kino kūriniuose. Antai Chruščiovo neigiamą reakciją į Lietuvos kino studijoje kurtą filmą taip pat sukėlė vaizduojamos išgertuvės: „Baltrausijoje aš žiūrėjau filmą „Kol nevėlu“ [rež. J. Fogelmanas, V. Žalakevičius, 1957]. Šio filmo herojai labai dažnai geria degtinę.“ Tininis Vytautas, *Sniečkus... op. cit.*, p. 168.

IŠVADOS

Atsižvelgiant į tarptautinės mokslinės bendrijos patirtį, šiuo tyrimu pasiūlytas naujas interpretacinis žvilgsnis į kiną sovietų Lietuvoje. Darbe pirmą kartą kinas sistemingai tiriamas kaip sovietmečio kultūros fenomenas. Rekonstruoti ir ištirti visi sovietų Lietuvos kino industrijos dėmenys: kino rodymas (kino tinklo diegimas), platinimas (kino repertuaro politika), kino gamyba ir kūryba, – leido suprasti ne tik pagrindinius sovietų kino politikos tikslus, uždavinius („iš viršaus“), bet ir apčiuopti tų uždavinių neįgyvendinimo priežastis arba priešinimąsi programinėms intencijoms („iš apačios“).

Kino rodymo ir platinimo lygmenyje pokariu pagrindinio sovietinės valdžios tikslo būta kino funkcionavimo visuomenėje užtikrinimo (kinofikacijos), ir tik užtikrinus jį galima būtų buvę kiną integruoti į bendrus visuomenės sovietizacijos procesus. Šiam tikslui pasiekti pirmiausia buvo kuriamas periferinis institucinis darinys (1946 m. institucinė centralizacija, LSSR Kinematografijos minsiterijos įkūrimas), turėjęs užtikrinti filmų sklaidą garantuojančias priemones (kino tinklą). Tačiau valdžios pastangų įgyvendinimas, nukreiptas į kaimo gyventojų sovietizaciją, pirmiausia susidūrė su nenumatytu ir neįvertintu iššūkiu – Lietuvos gyvenviečių struktūra, grįsta vienkiemių sistema. Todėl menamas kino kaip sociokultūrinio reiškinių pranašumas – galimybė suburti žmones socialinės, politinės, ideologinės indoktrinacijos tikslui pasiekti – nublanko ir tapo tikėtina siekiamybe įgyvendinus kolektyvizacijos procesus. Šiose aplinkybėse išvelgtinas netikėtas paradoksas: nors pokario Lietuvoje matyti sisteminiai procesai analogiški sovietų Rusijoje 3–4 deš. vykusiems, tačiau tų procesų aklas diegimas, neįvertinus periferinių ypatybių, susidūrė su jų neveiksmingumu tikrovėje. Visuotinė kinofikacija SSRS užimtoje Lietuvoje stalininiu laikotarpiu buvo utopinė siekiamybė. Net ir tada, kai įvertinus nenumatytą kliuvinį palaipsniui mestos nemenkos technologinės pajėgos (kilnojamasis kinas), turėjusios užtikrinti kino funkcionavimą visuomenėje, susidurta su aibe kliūčių praktiniame, technologiniame lygmenyse: elektros stygius, detalių trūkumas,

kino mechanikų trūkumas ir kt. Kita vertus, praktinių bėdų priežastys nebuvo savaiminė problema, jos buvo glaudžiai susijusios su sovietų Lietuvos valdžios dėmesiu kinui.

Pirmas raiškus dėmesys kino reikalams aukščiausiam sovietų Lietuvos valdymo lygmenyje parodytas 1948 m. Jei aukščiausiam vietinio valdymo administraciniame lygmenyje, spaudžiant direktyviniams nurodymams, buvo nutuokiama, jog reikia kreipti dėmesį į kiną, tai vykdančiųjų institucijų veikėjai iš tikrųjų nelabai žinojo ir suvokė, kokią vietą bendroje kultūrinėje ir ideologinėje politikoje užima kinas, kaipgi kino reikalus administruoti, kaip paversti kino funkcionavimą ne popierine, o realia tikrove. Siekiant įveikti organizacinius nesklandumus, kino reikalų valdymas patikėtinai Michalinai Meškauskienei (nuo 1948 m. ji tampa LSSR Kinematografijos ministre), tapusiai bene įtakingiausia asmenybe kine iki pat 7 deš. pradžios. Tačiau valdančiųjų pastangos susidūrė su totalia ir sunkiai kontroliuojama netvarka, kurioje vykduojantiems labiau rūpėjo kitos pramogos nei kinas: šokiai ir koncertai.

Visuotinė kinofikacija nulėmė ir kitą ypatybę. Įprasta kino rodymo funkcija, apibrėžianti kino teatro paskirtį, buvo iškreipta. Svarbiausia buvo plėsti kino tinklą, apeliuojant į masiškumą ir prieinamumą, kino rodymo taškų kiekybė nuolat didinama, nelabai galvojant kaipgi jis bus rodomas. Kino teatro apibrėžtis niveliuojama iki anoniminio kino taško (stacionaraus arba kilnojamojo). Šioje „taškinėje“ sampratoje svarbiausias buvo ideologinis-politinis veiksmingumas, sietas su prieinamumu (kino brovimusi į žmogaus kasdienybę – kinofikavimu), mažai tekreipiant dėmesio į pirminę kino rodymo – kino teatro erdvės veiklos – prerogatyvą. Todėl kino teatro „kaip kultūros centro“ funkcija tebuvo menama ir nieko bendra neturėjo su tikrovėje buvusiu kino žiūrėjimo aplinka ir patirtimi.

Kino filmų sklaidos užtikrinimo politikoje būta ne ką geresnės padėties. Komplektuojant sovietinės kino produkcijos fondą, pirmiausia susidurta su kalbiniu slenksčiu: dauguma filmų buvo rodyti rusų kalba, kurios didžioji LSSR gyventojų dalis paprasčiausiai nesuprato. Todėl tikėtinas, laukiamas

visuomenės politinės ir ideologinės indoktrinacijos efektas per kino filmus taip ir nebuvo pasiektas. Net ir tada, kai sovietiniai filmai Lietuvos provincijoje buvo žiūrimi (tikliau tada, kai juos galėjo pamatyti), galima apčiuopti priešinimosi sovietinei kino produkcijai atvejus.

Bandymas sušvelninti SSRS kino industrijos krizę, „filmastygio“ pasekmes kino repertuarui, į kino ekranus išleidus pagrobtą iš SSRS užimtų šalių užsienio „trofėjinę“ kino produkciją (1947– 1949) netruko apsireikšti ir Lietuvoje. Kauno „kontrabandos“ atvejis rodo, jog jei būta galimybės rinktis tarp sovietinės ir užsieninės kino produkcijos, mieliau žiūrėta šioji. „Trofėjinės“ kino produkcijos sklaida griaua vyraujančią požiūrį, jog visas vėlyvuojo stalinmečio kultūros laukas buvo ideologiškai sustabarėjęs: kine šioji vientisa ideologizacija buvo suardyta: žmonės galėjo matyti ir pramoginius filmus. Kita vertus, tai, jog sovietų Lietuvoje „trofėjinės“ produkcijos sklaida buvo apribota (ji tebuvo skirta miestiečių akims), parodo sąmoningo atotrūkio tarp kaimo ir miesto didinimą. Kaimo gyventojai, skirtingai nei miesto, turėjo tenkintis tik sovietine kino produkcija. Be jokios abejonės, pastarąjį kino repertuaro paskirstymą galima sieti su prioritetiniu kaimo sovietizavimo tikslu, grįstu ne tik priešiško komunistinei valdžiai gesinimu, bet ir kolektyvizacijos procesų diegimu, valstietijos prisitaikymo prie komunistinio žemės ūkio tvarkymo būdų.

„Filmastygio“ trumpalaikis sprendimas, neišgelbėjo sovietinės kino produkcijos žiūrimumo skaitlingumo. „Trofėjinė“ kino produkcija iškreipė Sovietų Sąjungos repertuaro politiką, kurioje pirmenybė turėjo būti teikiama menkam sovietinės kino produkcijos skaičiui: vadinamuose kino teatruose ėmė dominuoti užsienio, sovietinę išstūmęs į pakraščius, kinas. Uždraudus „trofėjinę“, beliko rodyti pakartotinai anksčiau sukurtus filmus. Tai nulėmė dar vieną kino lankomumo Sovietų Sąjungoje krizę – pakartotinai rodyti filmai menkai buvo žiūrimi. Šiame kontekste išryškėja sovietų Lietuvos padėtis – pagal planinių įgyvendinimų rodiklius, fiksavusius tikėtiną kino žiūrovų lankomumą, per visą stalinistinį laikotarpį Lietuva Sovietų Sąjungoje užima paskutiniąją vietą.

Šiame darbe identifikuotos sovietų Lietuvos kino politikos, kino platinimo ir rodymo aplinkybės: menkas rūpinimasis kino reikalais vykdančiosiose institucijose, negebėjimas jų kontroliuoti, vangus kino tinklo funkcionavimas, filmų platinimo bėdos, skurdžios kino žiūrėjimo aplinkybės leidžia persvarstyti kino, kaip parankaus ideologinės ir politinės indoktrinacijos įrankio, vietą bendrojoje sovietų Lietuvos sociopolitinėje aplinkoje: „svarbiausias iš menų“ nebuvo jau toks svarbus. Kitaip tariant, šioji išvada demitalogizuoja kino privilegijavimą bendroje ideologinėje, kultūrinėje programoje. Menami kino privalumai – masiškumas, paveikumas – tebuvo programinė siekiamybė, kinui suteikiant mitinės galios, nieko bendra neturėjusios su tikrovėje vykusiais procesais. Kita vertus, šie atradimai suteikia pagrindą platesniems svarstymams, susijusiems su kino kaip vizualinės raiškos vieta lietuvių visuomenėje. Susidaro įpsūdis, jog nors ir neveiksmingas, bet agresyvus sovietų valdžios kino diegimas, nulėmė jo kaip sociokultūrinio anachronizmo, kultūrinės svetimybės sampratą lietuvių visuomenėje. Norint atsakyti į klausimą, ar tokia laikysena susiformavo sovietmečiu, ar josios ištakos siekia prieškarį, reikėtų detalaus empirinio tyrimo, rekonstruojančio tarpukario kino rodymo, platinimo, repertuaro politiką.

Kino kaip kultūrinio „svetimkūnio“ įžvalgą sustiprina ir mestas žvilgsnis į kino platinimo ir rodymo ypatybes postalininiu laikotarpiu. Nors repertuarinė politika laisvėja, įvairėjant filmams didėja galimybė rinktis, ką žiūrėti, tačiau Lietuva pagal kino lankomumo skaitlingumą iki pat 6 deš. pabaigos išlieka paskutiniąja bendruose SSRS rodikliuose. Tokia padėtis stebina įvertinus ir socialinius poslinkius. Jei pokario kino žiūrėjimui nemenką įtaką darė stringantys kinifikacijos procesai dėl nepalankios struktūrinės Lietuvos sandaros, tai atšilimo metu, kuomet kaimo kolektyvizacijos procesai jau buvo įgyvendinti, šioji aplinkybė nebeturėjo būti kliuviniu, trukdančiu kino tinklo raidą, galėjusią užtikrinti kino filmų sklaidą, t. y. stabilų kino funkcionavimą visuomenėje. Tačiau kino tinklo plėtra galutinai įgyvendinta tebuvo 7 deš.. Tokios padėties priežastis matytume institucinėje kino vadymo kaitoje bei vissomenės „tefifikavimo“ procesuose (nuo 1957 m.). Institucinė kino

valdymo reforma (1953 m. panaikinus Kinematografijos ministeriją kino reikalai integruoti į Kultūros ministeriją) nulėmė administracinę rokiruotę vykdančiajame, kino veiką prižiūrinčiajame lygmenyje (apskrityse panaikinami Kinofikacijos skyriai) ir taip menkas vykdančiųjų dėmesys kinui dar labiau apslopsta. Bendroje kultūros ir laisvalaikio politikos įgyvendinimo kontekste kinas išliko ne itin vertintamu reikalu, ir toliau mieliau pramogauta šokant ir muzikuojant. Nors dėmesys kino reikalams stiprintas įvykdžius dar vieną institucinę reformą (1963 m. įkuriamas Kinematografijos reikalų komitetas prie LSSR Ministrų tarybos), tačiau palaipsniui įsibegęje visuomenės „telefikavimo“ procesai ėmė trikdyti galutinai besiformuojančią kino tinko plėtrą, kino kūrinių sklaidą jame ir repertuaro politiką – kino filmai anksčiau demonstruojami televizijoje nei kino tinkle, lėmė kino lankomumo mažėjimą.

Kino gamybos struktūrinėje sąrangoje išskirti du etapai: iki 1954 m. ir po 1954 m. Etapas iki 1954-ųjų laikytinas Kino studijos kūrimosi laikmečiu, bandoma susivokti, kokių veiksmų reikia imtis norint užtikrinti kino gamybos eigą. Stalininiu laikotarpiu besikuriančioje kino gamybos bazėje dėl keletos priežasčių kurtas tik dokumentinis kinas. Ši kino rūšis buvo parankesnė, lankstesnė priemonė ideologijos sklaidai, be to, reikalavo mažesnio technologinio pajėgumo, pinigų. Vaidybinio kino gamyba LSSR kino studijoje nevyko, viena vertus, dėl SSRS kino industrijos menko pajėgumo, kita vertus, dėl to, kad sovietų Lietuvoje nelabai būta ne tik kad technologinių galimybių, bet ir kūrėjų, galinčių vaidybinius filmus kurti.

Kaip ir kino tinklo diegtyje, taip ir kino gamybos reikaluose reikėta stiprinti šios raiškos padėtį bendruose kultūros procesuose. Vaidybinio kino gamyba-kūryba buvo kultūrinio prestižo, pajėgumo simbolis, kurstęs ir šiokias tokias periferines ambicijas. Todėl LSSR kino studijos struktūrinėje sąrangoje pagrindinis lūžis faktiškai įvyksta 1954 m., kuomet LSSR kino studija įgauna išbaigtą gamybos modelį (įkuriams vaidybinių kino filmų gamybos poskyris), kuriame gaminami ir kuriami vaidybiniai, dokumentiniai filmai. Nuo šiol sovietų Lietuvos kino studija tampa integralia SSRS bendros studijų tinklo

sistemos dalimi. Ši faktinė data laikytina ir bendro kino industrijos modelio (gamina, platina, rodo) Lietuvoje kūrimo pabaiga. Nors 1954 m. sovietų Lietuva tampa pajėgi kurti vaidybinį kiną, tačiau pirmasis šį pajėgumą žymėjęs filmas pasirodo 1957 m. („Žydrasis Horizontas“, rež. V. Mikaluskas).

Kino studijos kūrėjų branduolio kūrimas taip pat išgyveno keletą raidos etapų. Atliepiant buvusią bendrą LSSR, SSRS kadrų politiką, 1945, 1948 ir 1950–1951 m. buvo vykdomos kadrų valymo kampanijos, grįstos ideologinio patikimumo, lojalumo sovietų valdžiai tikrinimo, ir taip sumažintas ir taip menkas lietuvių, galinčių kurti filmus, skaičius. Todėl 1945–1955 m. susiformuoja kino kūrėjų branduolys, kurį sudarė iš SSRS atsiųstieji kino kūrėjai. Didžioji dalis šių naujakurių buvo prityrę karo operatoriai, „frontininkai“. 6 deš. antroje pusėje, pasikeitus sociopolitinėms aplinkybėms (Berijos politikos išdava – nacionalių kadrų politika, kadrų lietuvinimas), eižėjant profesiniam „internacionalumo“ poreikiui, dauguma jų sugrįžta į buvusias darbovietes, o likusi saujelė lieka dirbti dokumentinio kino paraštėse (kūrė užsakomuosius ir mokslo populiarinimo filmus). Vėlyvesnį likusiųjų kūrėjų atotrūkį nuo kino kūrybos epicentro lėmė ne tik tautinės įtampos (lietuviai–kitataučiai), profesinis atsilikimas (atsirado jaunesnių ir gabesnių), bet ir tai, jog, dokumentalistai paprastai sudarė ir Kino studijos pirminės partinės organizacijos branduolį. Šioji aplinkybė bei tai, jog vaidybinio kino kūrimui pirmenybė teikta VGIK’e parengtiems lietuvių kino kūrėjams, nulėmė ilgametę įtampą tarp dokumentinio ir vaidybinio kino kūrėjų. Kino studijos kūrybinėje hierarchijoje aukščiausią statusą užėmė vaidybinių filmų režisieriai.

Taigi pirmenybę teikiant vaidybinio kino kūrimui, antrasis Kino studijos darbuotojų, kūrėjų branduolio formavimo etapas, sietinas su lietuvių profesionalios kino kūrėjų kartos rengimu ir atėjimu – 1956–1960 metais. Tačiau galimybes kurti Kino studijoje užtikrino ne tik mokslai VGIK’e, bet ir kūrybiniai, LKS įgyti gebėjimai. Todėl ilgainiui, „privilegiuota“ aplinkybė (studijos VGIK’e) darė kiek mažesnę įtaką kūrybinės hierarchijos sanklodai, vis didesnes pozicijas užima tie, kurių kūrybiniai pajėgumai sutartinai vertinti.

Žvelgiant į dokumentinių ir vaidybinių filmų funkcijų ir jų kūrimo raidą, viena vertus, stalininio laikotarpio kino produkcija turėjo atliepti visam kultūros ir informaciniam laukui įprastą „tarybinės tikrovės“ mito palaikymo funkciją, grįstą (praeities ar dabarties) vaizdinio steigtimi atsisakant perkurti / permontuoti esamą tikrovę. Kita vertus, lokalius poreikius turėjusi tenkinti produkcija susidūrė su nenumatytais sunkumais. Pokario dokumentiniame kine, turėjusiame paklusti ideologinės erdvės reprezentavimo kanonui, (t. y. sukonstruotos, surežisuotos, sukurtos tikrovės vizualizcijai kartojant ideologines klišes, palaikant visuomenės ideologizacijos procesus), sunku buvo suderinti reikalaujamus programinius „įvaizdinimus“, kai tikrovėje pažangą liudijančių objektų nelabai dar būta. O vaidybinis kinas susidūrė su „nacionalinio“ siužeto, „kolorito“ paieškos sunkumais. Pastaroji aplinkybė lėmė nesėkmingus ir tikėtina, jokio ideologinio, politinio indotkrinacinio rezonanso neplikusius visuomenėje vaidybinės kino produkcijos bandymus.

Dokumentinio kino funkcijų samprata ima kisti 6 deš. antrojoje pusėje. Atšilimo laikotarpiu Lietuvos kino studijos dokumentinių kino kūrėjų bendrijoje palaipsniui aktualinami priešstaliniai avangardinio kino kūrėjų siūlymai „objektyvizuoti tikrovės fiksavimą“. Tačiau bandymams fiksuoti nekontroliuotą tikrovės vaizdą trukdė technologiniai aspektai (sunkios, nepaslankios kameros). 1962–1966 m. apčiuoptas antrasis dokumentinio kino sampratos kaitos etapas, kuomet formuojasi autorinio dokumentinio kino kūrėjo statusas. Taigi 7-jame deš. esti trilypė dokumentinio kino samprata: ideologinės programos palaikytojas (tęsimas stalininis kanonas), tikrovės „atvaizdas“ (reportažinis filmavimas), meno kūrinys (autorinė dokumentika). O vaidybiniame kine esminis kismas sietinas su nacionalinio savitumo raiška kino formos lygmenyje: 1959–1960 m. pasirodo primieji kūriniai, žymintys savito kino braižo atsiradimą vaidybiniame kine („Adomas nori būti žmogumi“, 1959 ir „Gyvieji didvyriai“, 1960).

1954 m. įkurtas vaidybinių kino filmų poskyris lėmė ne tik kino industrijos modelio formavimo baigtį periferijoje, bet ir tai, jog tais metais permetamas SSRS dar 4 deš. pab. susiformavęs kino filmų kūrimo kontrolės modelis.

Atlikus kūrybinio-gamybinio-institucinio-ideologinio kino filmų kūrimo lygmenų rekonstrukciją, suformuotas „kontrolės pirmamidės“ modelis mums leido susisteminti ir metodiškai suvaldyti buvusias kino kūrybos kontrolės sistemos raiškas skirtinguose kino filmo kūrimo etapuose bei apčiuopti kontrolės tęstinumą sukurtiems filmams. Drįstume manyti, jog toks modelis, įvertinus lokalius, specifinius judesius („nematomą lygmenį“, neformalius santykius), taikytinas ir kitoms SSRS periferijoms.

Akylesnis žvilgsnis, besitelkiantis į kontrolės sistema, praplečia įprastai vartojamą cenzūros sąvoką, taikomą išskirtinai pabaigtų kūrinių kontroliniam drausminimui (Glavlitas). Tokia laikysena mums leido identifikuoti daugiasluoksniu kino gamybos proceso „ikifilminius“ kontrolės atvejus: atmesti sumanymai, scenarijai, kūriamų filmų taisymas, pabaigtų kino kūrinių perkūrimo atvejai bei sukurtų filmų „padėjimas ant lentynos“, kūriniai, kontroliuoti kino platinimo procese. Išsamus empirinis tyrimas praplečia kino ir apskritai kultūros meninių raiškų funkcionavimo galimumą visuomenėje bei valdžios kontrolės intencijų prieštarinę kaitą.

Tyrime ne tik pavyko identifikuoti atskirus drausminimo, neatitikimo programinėms intencijoms atvejus, bet ir prieštaringas tų atvejų priežastis, jų kismą bei poveikį kino kūrybai. Antai du kraštutiniai filmų drausminimai, vadinamasis „padėjimas ant lentynos“, sutapo su išoriniu, lūžiniu politiniu kismu: postalininės programos perpratimas, apibrėžtas ne tik naujo turinio, bet ir naujos formos paieškos lėmė pasenusios programos kūrinių atmetimą („Kai susilieja upės“, 1961), o „atšilimo“ meto liberalėjimo ribos, užkirstos filmo, praplėtusio tikrovės matymo ribas, uždraudimu („Birželis vasaros pradžia“, 1969). Kiek sudėtingesnė ir prieštaringesnė priežasčių rekonstrukcija „ikifilminiame“ procese. Matyti, jog LKS kino produkcijos ir užmanymų vertinimai, nulėmę scenarijų atmetimą, ar kuriamų filmų koregavimą, vienokį ar kitokį kūrinio atrodymą, išgyveno keletą raidos etapų.

7 deš. pradžioje vyraujantį ir niekam papildomų klausimų nekeliantį vertinimą „neatitinka tikrovės“ papildė „formalizmo“ yda („Kanonada“, 1961). Į oficialių vertinimų dvibalsį įsijungia trečiasis balsas, kuriuo sudėtingos

meninės kalbos nepageidavimas („Vienos dienos kronika“, 1963), vėliau tikslinamas laukiamu „žiūroviškumu“, kitaip tariant „suprantamumo masėms“ argumentu („Ave, Vita!“, 1969). Visų šių vertinimo kriterijų taikymas, apėmęs ir „formos ir turinio“ reviziją, prieštaringas. Susidaro įspūdis, jog vertinimas „neatitinka tikrovės“ taikytas įprasčiausiai, o jo reikšmė priklausė nuo „žinančiųjų“ vertintojų (redaktorių, nomenklatūros) neprognozuojamo, bet kada galinčio išlysti, „žinojimo“. Įtraukiant bendrus SSRS kino kultūros procesus, šioji vertinimo apibrėžtis iš esmės nekito. Iš tiesų, ar lygintume stalininio laikotarpio įprastus kino kūrinių vertinimus, kuriuose reikalauta įsivaizduojamos tikrovės konstruktų, o ne esamos nušvietimo (asmeniniai Stalino kino kūrinių vertinimai, sieti su jo įsivaizduojamos tikrovės interpretacija), postalininius (Chruščiovo vertinimai), ar su visai vėliausius (LSSR nomenklatūros, SSRS redaktūros), visuose juose ryškėja nepriklausomas nuo laikmečio ar išorinio sociopolitinio kismo, kanonis tikrovės perkūrimo reikalavimas. Keitėsi kūriniai, bet ne vertinimų kriterijai.

Tyrimo metu identifikuota ir periferijos (LSSR) – centro (SSRS) pavaldumo įtampos raiška. Matyti, jog periferijoje kontrolinė sąranga ryškesnė buvo pirminiame filmų kūrimo etape (scenarijaus rengimas), o centro nuosprendžiai darė įtaką filmų kūrimo eigai (taisyti kūriniai) bei jų pasirodymui ekrane. Pagrindinė kino filmų sumanymų gynyba reiškesi ne tik „ideologinės programos“ nulemtose trintyse, bet ir individualus kūrybinio matymo (autorinės kino kūrėjo intencijos) lygmenyje. Lyginant SSRS (centro) kino kūrinių drausminimo pavyzdžius su LSSR, lietuvių kino kūrėjų laikysena buvus kiek santūresnė. Liepiant, prašant filmai buvo taisomi, o kraštutinių kūrėjų ir valdžios konfliktų, sąlygotų neperkalbamą autorinio užmanymo ginties (pvz., Kiro Muratovos, Andrejaus Tarkovskio laikysenos), nežvelgėme, todėl ir nuobaudos čia, sovietų Lietuvoje, buvusios santūresnės (nėra nei vieno filmo, kuris būtų apskritai nedemonstruotas viešojoje LSSR kino tinklo erdvėje, ar filmo, kurį būtų bandyta sunaikinti).

PRIEDAI. DOKUMENTAI

Dokumentas Nr. 1. Propagandos įrankiai
[rankraštis, kalba netaisyta, f. 1771, ap. 7, b. 265, l. 8–8 ap.]

Pasitarimas propagandos reikalais 1944 m. liepos 5 d.

Dalyvauja: K. Preikšas, J. Paleckis, J. Šimkus, J. Baltušis, J. Banaitis, I. Gaška, R. Šarmaitis, J. Pajaujis

K. Preikšas. Dvi rūšys propagandos – išvaduotai ir okupuotai Lietuvai. Visas aštrumas prieš vokiečius. Prieš nacion.[alistus] – pasitarus su sekretoriais. Tai priklausys nuo jų laikysenos. Spaudos, žodinė ir vaizdinė agitacija. Šaukimas mitingų, susirinkimų. Mobilizuoti į darbą, į atstatymą. Leist lapelius, plakatus, lozungus. Informbiuro pranešimus spausdinti ir klijuot ant sienų. Organizuot parodas apie vokiečių darbus.

Spalvotus plakatus atspausdint. Vadų portretai yra. Knygelių, lapelių pasiimti. Per radiją duoti lietuvišką medžiagą. Iki minimumo sumažinti oficialią medžiagą.

J. Paleckis. Vykstantiems agitatoriams tezes paruošti. Ypač reikia R. A. agitatoriams. Mūsų agitatoriai turi turėti tezes. Lozunginiai lapeliai – mes šeiminkai, atstatykime Lietuvą. Ansamblius iškviešti – reikia surasti būdą jam panaudoti. Straipsnius į tarybinę spaudą rašyti. Mininę išspausdinti būtinai.

J. Šimkus. Žmonės, kurie važiuoja nepakankamai informuoti apie padėtį Lietuvoje. Lapeliai išvaduotoj teritorijoje parašyti čia, Maskvoj leisti, o neatvirkščiai. Išnaudoti Informbiuro teikiamas lengvatas.

J. Baltušis. Telegrafą išnaudoti.

R. Šarmaitis. Fotoaparatas iš Korsako. Filmos.

J. Banaitis. Rytų Lietuvoj reikalinga lenkų kalba. J. Karosas, J. Suchockis, Lukoševičius reikalingi. Maskvos bangas lietuviškai klauso tik geri aparatai. Detektoriniai aparatai negirdi. Turint gerą aparatą, galima miesčinką radiofikuot. Tam reikia techniką. Deklamatoriai, vietiniai chorai. Tą išnaudoti. Yra keli solistai. Jie gali miesčionkuos parodyti. Ansamblis paruoštas. Vilniuje

jį galima parodyti. Reikia tik sukaupti jėgas. Pagrindinis dalykas transportas. Džazas – atskira kalba. Filmos – gaminamos Starošo ir Maciulevičiaus, buvo komandiruojami į diviziją. Bet dabar ar tikslinga?

J. Šimkus. Reikia gauti kominterno stotį radijuje bent kartą per dieną.

K. Preikšas. Užfiksuoti įžengimą Lietuvą fronto vadovybę – nufilmuoti susitarus su [vyriausybės] fronto vadovybe. Laikraštį rusų kalba leisti pradėsime tik Vilniuje. Nuvykus vietoje surasti agitatorius, surengti instruktyvius pranešimus, naudotis vietine medžiaga. Užrašymas skundų apie vokiečių žvėriškumus. Aprūpinti vietos gyventojus informacija.

Dokumentas Nr. 2. Iš agitatoriaus kasdienybės

[LYA, f. 1771, ap. 8, b. 325, l.5–6 ir 327–327 ap., rankraštis, kalba netaisyta]

Ataskaitinis pranešimas

Agitmašinos vedejo Šidagio

KP (b) Centro Komitetui Agitacijos ir Propagandos Skyriui

1945 m Rukšėjo 1 diena. Alitaus apskrityje Merkinės Valsčiui susirinkimas kuris apėmė 400 žmonių pranešimas „Tarptautine Padėtis“ Šidagis. Klausimų visai nebuvo. Kino filmas „Turtingoji nuotaka“.

2 ruksejo Merkinės valsčiui Nedzingiu apilinkeje susirinkimas kuris apėmė 300 žmonių pranešimas Tarptautinė padėtis – Šidagis ir dabartiniai uždaviniai vietos Partargas. Kino sensas „Jie gyna Tevyne“.

2 ruksejo Merkinės valsčiui Mitingas „Diena Laimejima“. Mitinge dalivavo 700 žmonių. Kalba Garnizano viršininkas drg. Majoras istojimas Šidagio, vietos vykdomo Komiteto pirmininko. Kino sensas „Jie gina Tevyne“

<...>.

3. rukseja sulužo kina „piridviškos mataras“ važiavome į Kauna pakeisti.

4. ruksejo Stakliškiu valsčiaus Miletu apilnkėje susirinkimas kuris apėmė 270 žmonių. Pranešimas Tarptautinė padėtis. Klausimai? Del prievoliu atlikima ar galima duoti vietai grudu mesa? Del grudu kad šeis metais labai nečisti ir kad nepriima? Taip pat vasltiečiai pasakajo apie tai kad sandelije priimami grudai nevaliči? Tik su saliga kad sandelio Vedejui ar darbinkam duodamas kišis.

6. ruksejo. Butrimonis susirinkimas kuri apėmė 600 žmonių.

<...>

8. rugsejo Miroslavas susirinkimas kuris apėmė 300 žmonių. Pranešimas Tarptautinė padėtis ir istojimas II-jo sekretoriaus Komjaunimo su pranešimu. Kino sensas „Turtingoji nuotaka“.

10. ruksejo. Siejos val. susirinkimas kuris apeme 700 žmonių. Pranešimas nebuvo del to kad 9 rugsėjo buvo [pravestas mitingas vadovaujant drg. Avdeniui.

Alitaus apskrities ataskaita.

/parašas/

45/VIII – 21 diena. Vilnius.

Ataskaitinis pranešimas

Agitmašinos vedejo Šidagio

KP (b) Centro Komitetui Agitacijos ir Propagandos Skyriui

Trakų apskrityje pradėtas praveistas buvo sekantis propagandinis darbas. Į Trakus atvykome šiu metų rugsejo men. 15 diena.

rūksejo 15. Vievio val. miestelije pravedėm susirinkima, kuris apėmė 200⁵³⁴ žmaniu.

Pranešimas Tarptautinė padetis Šidagis. Kino sensas „Jie gina Tėvyne“.

rūksejo 16 d. [o pranešimas?]

Žasliu val miestelije pravedame susirinkima, kuris apėmė 400 žmanijų. Susirinkimas buvo nutrauktas girtų, karo invalidų, kurie pradejo muštis su įstrebiteliais milicijos viršininkas rimto dėmesio neatkreipė. Kino sensas „Jie gyna Tėvyne“ praėjo gerai.

rūksejo 17 d.

Kaišedarise susirinkimas ir Kino sensas „jie gyna tevyne“ apeme 300 žmanijų. Vidurije senso nutruko aparata ašelė.

Rūksėjo 18 d. Kaišedariu val I – apilinkeje pravedame su partargu susirinkima kuris apėme 100 žmanijų. Pato Kino sensas „Jie Gyna Tevyne“ ir vel aparatura sūlužo. Tuojau nuvikau į Kauna aparatura pakeičiau. Vakare Kaišedarise pravedem susirinkima kuris peme 400 žmaniu. Kino sensas „Jie gyna Tevyne“ praėjo vidutina aparatura visa laika lužo.

rūksejo 18

Kaišedariu val apilinkeje Palupė susirinkimas kuris apėmė 150 žmaniu „Tarptautine padetis“. Kino sensas „Jie gyna tevyne“.

rūksejo 19

⁵³⁴ Pabraukta dokumento originale, matyt, po ataskaitos gavimo.

Žiežmariu val miestelije susirikimas kuris apeme virs 500 žmaniu pranešima nebuvo delto kad ten neseniai buvo pravesta ir partijos Centro komiteto įgaliotinis patarė nedaryti išstojimo delto kad labai tankei. Kino sensas „Jie gyna Tevine“.

rūksėjo 20.

Benzino trukumas atvykau i Vylniu benzino negavau Vilniuje prabuvau iki 21 d. benzino negavome išvažiavau su 40 litru benzina.

rūksejo 23 d.

Žiežmariu val apilinkeje I. Tarybiniam ūkije pravedžiau susirinkima kuris apeme 100 žmaniu susirinkima organizavo partarga, žmones labai nenaram. Valstybinės prievolės eina blogai, arganizuojamos gurgualės neivyksta.

Susirinkimas praejo gerai. Kino sensas „Jie gyna Tevine“.

<...>

rūksejo 25

Baigėsi benzinas ir sedejame be darbo 26 d. gavau benzina nuvežiau Kino aparatura ir žmanes į Kauna. 27 gavau 60 litru benzina aparatura atidavėm remontan ir išvikau į Vilniu. Trakuos I – sekretoriaus neradau.

/Parašas/

Dokumentas Nr. 3. Kino reikalų svarstymas LKP (b) CK biure

LKP (b) CK biuro 1948 m. balandžio 23 d. protokolas Nr. 173
[LYA, f. 1771, ap. 11, b. 75, l. 7–9, protokolo ištrauka, versta iš
rusų k.]

5. Apie Kinematografijos ministerijos darbą.

Drg. Brašiškio ataskaita.

Kalbėjo: drg. Puskovas, Pivariūnas, Efremovas, Meškauskienė,
Gedvilas, Sniečkus.

Nutarė: Nutarimo projektą priimti.

1. Atleisti iš užimamų ministro pareigų Brašiškį ir ministro pavaduotoją Puskovą.
2. Patvirtinti Kinematografijos ministru drg. Meškauskienę.
3. Prašo Sąjunginės ministerijos duoti pirmą pavaduotoją kinofikacijos reikalams.
4. Įpareigoti kadru ir propagandos skyrius parinkti draugus komunistus, komjaunuolius dėl [sakinys nutrūksta].
5. Peržiūrėti kaimo kino mechanikų sudėtį, suskurti seminarus ar mokyklas.
6. 9 punkto „b“ skirsnį išbraukti: Prašo Sąjunginės Ministerijos suteikti pagalbą.
7. Projekte reikia nurodyti apskritis, kuriose nė sykiu nebuvo kinas.

CK BIURO NARIŲ PASTABOS

Drg. GEDVILAS

Ne labai gero paveikslo vaizdas ir nepatekinamo darbo priežastys tos, kad Ministerijoje nebuvo tikros tvirtos ministerinės rankos. Jis turėjo gerus ketinimus, bet jis nepadarė tvarkos Ministerijoje. Kodėl? Todėl, kad jis paveldėjo blogą kinofikacijos valdybos darbą. Drg. Puskovas buvo caras ir

dievas. Drg. Puskovas demoralizavo aparatą savo elgesiu, o drg. Brašiškis nesugebėjo padaryti tvarkos. Jis pas mane ne sykį atėjo ir kalbėjo, o aš jam patarinėjau, bet vis gi jis nepadarė tvarkos ministerijoje. Ir va dabar, kai ministeriją turi įgyvendinti didelius uždavinius – sukurti vaidybinius filmus, kyla abejonės ar sugebės susitvarkyti ministerijos vadovybė, ar sugebės drg. Brašiškis, turėdamas silpną ranką. O kalbant apie drg. Puskovą – tai negeras žmogus. Mums šiandien reikia rimtai pagalvoti apie tai.

Drg. SNIEČKUS

Visiems žinoma, kad reikalas skandalingas, kada draugams žinomos ir politinės sąlygos kaime ir plenumo buvo iškelti šitie reikalavimai. Čia reikia tiesiai pasakyti, kad ne tik nepatenkinamai išpildyti XI plenumo nutarimai, ryšium su CK VKP (b) spalio 5 d. plenumo nutarimu, kur reikalauta nukreipti dėmesį į kaimą, kinui teikiama didelė svarba. Čia reikia įvardinti darbą – kaip nusikalstamą – užimti paskutinę vietą visoje Sovietų Sąjungoje. Pas mus ir keliai geri, ir mes kaip laukiniai. Man atrodo, kad reikia padaryti pačias griežčiausias išvadas. Aš apie daugumą klausimų nekalbėsiu, apie kino tinklą – 50 vieta pagal miestą, paskutinė pagal kaimą.

Aš noriu pakalbėti apie vadovavimą – apie kadrus.

Pagrindinis klausimas drg. Pivariūno praleistas projekte. Ką mes turime kadru srityje. Mes čia turim didelį skandalą. Pačioje ministerijoje yra drg. Brašiškio kadrai ir yra drg. Puskovo kadrai. Brašiškis pas save atsitempė iš gosrūpybos ir iš Šiaulių. Pas jus ten buvo visokie žmonės, kurie buvo atrenkami ne pagal politinius ir darbinius požymius, giminių jūs irgi nenusikriaudėt taip ūkininkaujant. Puskovas turi savo gvardiją. Čia reikalas ne tik apie Puskovo ir Brašiškio kadrus. Vieni eina pas ministrą, kiti pas ministro pavaduotoją. Reikalas tame, ir pats skandalingiausias reikalas tame, kad pas jus yra nacionaliniai skirtumai tarp rusų ir lietuvių. Vienas šildė lietuvius, kitas rusus. Jūs patys, ir ministras ir ministro pavaduotojas, šį skirtumą aštrinot.

Yra vienas laiškas iš CK VKP (b). Šį laišką rašo inžinierius Kotelnikovas (skaito).

Yra ir apie Puchariovą (skaito).

Kadrų srityje buvo neteisinga politika. Lietuvių nacionalistai – priešai naudojami šia padėtimi. Todėl čia reikia pripažinti neteisingą vadovavimą kadrų srityje, kadangi ši ministerija su ideologiniu nukrypimu – tai didžiausias skandalas.

Kas pas jus studijoje darosi. Drg. Meškauskienė turėtų į tai pasižiūrėti kritiškiau. Kino kroniką rodomą nepatenkinamai. Liaudis visiškai nerodoma, nerodoma inteligentija, darbininkų gamyklose, respublikos gyvenimo nėra. Šita kronika nepatenkinam mūsų norų, nėra kryptingumo. Teisingai pasiūlė drg. Žuravlio, kad tematiniai planai turėtų būti tvirtinami CK.

Kas darosi su šita kino studija, draugai pasakoja, kad kai kino studijos redaktore buvo paskirta Regina Januškevičienė ir Povilaitytė, tai jas ten sutiko su dūriais, ten tarybiniai žmonės nepakenčiami. Propagandos skyrius nepakankamai kreipė dėmesio į signalus, kuriuos rodė drg. Meškauskienė. Ji pas mane atėjo prieš du mėnesius, negalima buvo iš karto nuspręsti ir dar gi ji važiavo į Maskvą ir sprendžiam klausimą labai vėluodami. Ši kloaka tęsėsi ilgą laiką. Šiandien reikia padaryti ryžtingas išvadas.

Aš gręžiuos į CK VKP (b) nutarimą – apie kaimo mechanikus – tai pati svarbiausia grandis ir čia nieko nedaroma. Kaip galima toliau visa tai kęsti. Aš jau nekalbu apie smulkmenas – apie bilietus, šitie bilietai buvo saugoma Puskovo stalčiuje – tai tik sąlygos betvarkei ir todėl labai daug kalbų apie Puskovą. Drg. Gedvilas teisingai iškėlė klausimą, ar ministerijos vadovybė susitvarkys su kūrybiniais klausimais, o kūrybiniai klausimai plėsis. Aš turiu pasakyti, kad šita vadovybė nesusitvarkys. Ir mes čia turime parodyti, kad CK VKP (b) nutarimas, kuris reikalavo kreipti dėmesį į kaimą, kultūros švietimo įstaigas turi būti vykdoma besąlygiškai.

Mūsų nutarimas šiandien turi suvaidinti didžiulį vaidmenį. Aš manau, kad ir Brašiškį ir Puskovą reikia išvyti iš ministerijos.

Apie naują vadovybę mes čia šiandien pasitarėm, galvojam drg. Meškauskiene paskirti ministre. Jeigu jos kandidatūra bus patvirtinta, jis turės būti labai aktyvi vykdam teisingą

politinį ir kadrinį darbą. Tai svarbiausia ką turi padaryti drg. Meškauskienė. Dėl pavaduotojo – reikia duoti patyrusi žmogų iš Sąjunginės Kinematografijos ministerijos, už kurį ministerija galėtų laiduoti, kitu atveju mes neimsim. Reikia per trumpą laiką pašalinti visus trūkumus.

Biuro nariai, ar yra prieštaraujančių? Nėra.

<...>.

Dokumentas Nr. 4. Filmininko Stepo Uzdono lietuviško kino
gamybos vizija

Laiškas LSSR Liaudies komisarų tarybai, 1944 01 04

[LCVA, f. R-754, ap. 4, b. 113, l. 10-14, rankraštis, liet. k.]

Stepas Uzdonas, filmininkas

Kaunas, Vilniaus g.-vė N° 37, bt. 1

Keleta minčių lietuviškų filmų
klausimu.

Lietuviškų pilno metražo vaidybinių filmų gamybos klausimas Lietuvoje buvo jau tiek pribrendęs, jog 1939 metais buvo įsteigta „Lietuvos Filmos“ akcinė bendrovė su ½ milijono litų pagr. Kapitalo. Pati valstybė panaikino Linarto filmų gamybos koncesiją ir nusipirkusi didesniąją b-vės akcijų dalį, panoro pasivyti tai, kas buvo sugaišta per nelemtąjį koncesijos 5 metų laikotarpį. Įdomu, kad visos buvusios prieš koncesiją jaunosios kinematografijos pajėgos nebuvo pakviestos dirbti aktingo darbo. Tiesa, šalia pradėto biurokratiško organizacinio darbo buvo tik užsakyta vokiška moderniška aparatūra ir tam tikslui buvo duoti rankpinigiai.

Prie tokio valdžios „aktingumo“ nemaža prisidėjo visuomenės ir tuometinės spaudos balsas (pav. „Iliustruotas Pasaulis“ Nr. 47 iš 1938), o taip pat Latvijos bei Estijos progresas savų filmų gamyboje. Ypač susidomėjimas smarkiai pakilo, kai buvo pagaminta pagal Vilio Lacio romaną „Žvejo sūnus“ [*Zvejnieka dēls*, rež. Vilis Jānis Lapenieks, 1939] filma, kurioje režisierius Lapenieks parodė, jog su nedidelėmis meno pajėgomis galima pasiekti labai didelių rezultatų, kuriais susidomėjo net TSRS filmų pasaulis (kaip žinoma „Žvejo sūnus“ buvo nupirkta tarybiniam ekranui).

Akc. b-vė „Lietuvos Filma“ buvo užsibrėžusi gaminti netik kassavaitinę Lietuvos apžvalgą, bet ir vaidybines filmas iš Lietuvos gyvenimo bei Lietuvos istorijos.

Bet graži pradžia liko tik graži pradžia. Į b-vės valdybą, kaip ir galima buvo tikėtis sulindo tautininkai ir nieko kinematografijoje nenumaną žmonės. Todėl nuo įsteigimo pradžios per pusę metų nič nieko nebuvo padaryta, išskyrus vieną akcininkų susirinkimą, kuriame buvo paaiškinta, kad būsiančios pritrauktos visos kinematografijos meną pažįstančios pajėgos.

Laimei, tų pajėgų smetoninei akc. b-vės valdybai neteko šauktis, tos pajėgos pačios atėjo prie darbo, tuoj po birželio 15 d. Tarybų kariuomenės įžygiavimo į Kauną. Jau savaitei praslinkus buvo pagaminta 300 metrų ilgio apžvalga iš Smetonos pabėgimo ir tuoj po to sekusių aktualijų.

Jaunieji kinematografininkai, kuriems vadovavo režisierius –operatorius Stepas Uzdonas ir globojo Spaudos ir Draugijų Skyriaus Viršininkas Petras Kežinaitis, nelaukė atvykstant aparatūros iš Vokietijos. Buvo sujungtos Linarto ir Karo Aviacijos filmų laboratorijos, buvo gauti lenkų internuoti automobiliai, sumontuota ant autobuso kilnojama elektros stotelė, pasigaminta prožektorių ir t. t. Žodžiu buvo sudaryta stipri kino filmų gamybos bazė, kuriai pirmą piniginę paramą davė [neįskaitoma] Darbo Rūmų pirmininkas M. Šumauskas, o toliau stambiomis sumomis finansavo Sp-os ir D-jų Skyriaus V-kas P. Kežinaitis.

Maskvos Kinematografijos Reikalų Komitetas buvo pastatytas prieš įvykusį faktą. Be jokios jų iniciatyvos Kaune savystoviai veikė kronikos – reportažinių filmų gamykla su 6 operatoriais, 2 režisieriais ir 30 žmonių personalu. Maskvos Kinematografijos Reikalų K-tas pripažino gamyklą savo dalimi, juo labiau, pripažinimas įvyko tada kai gamykla išleido 20-tąją savo savaitinę apžvalgą.

Tuo būdu gimė Lietuvos Respublikinė

Kino kronikos studija

Pirmojo režisieriaus štabo organizavimas – pirmojo lietuviškos gaminamosios kinematografijos branduolio organizavimas.

Tuo būdu turi gimti ir Lietuvos vaidybinių filmų atelje – vaidybinių filmų studija. Laukti, kol iš Maskvos ateis iniciatyva yra beprasmis dalykas, nes iš Maskvos Lietuva yra per maža ir per toli. Maskvoje yra daug žmonių iš Kinematografijos sferų, kurie deda pastangų išvykti į Rygą. Ir tas duodasi matyti. Latvijos Kinematografija, vos tik Rygą atvadavus, pradėjo eiti milžiniškais žingsniais pirmyn. Atkūrimo darbas vyksta ir kronikos ir vaidybinių filmų kryptimi.

Nieks nepavydi Latvijai, kad jos Kinematografija bujos, tačiau jau praeitis rodė, jog kai Rygoje buvo vaidybinių filmų studija ir atelje, buvo siūloma viskas lietuvišką Rygoje gamintis. Sako, užtenka Pabaltėje vienos filmų studijos.

Gal tai būtų tiesa, jei Tarybų S-goje būtų gaminama per daug filmų ir vienos kitos lietuviškos filmos pagaminimas būtų tik būtinumo reikalas. Bet čia eina kalba apie įsteigimą Lietuvoje pilnos filmų atlejes su didėjančia kiekiu produkcija, taip kad važinėjimas į Rygą su visais artistų kolektyvais atsieitų tik nepatogiau ir brangiau. Beto, neigiamai veiktų kadrų ir specialistų prieauglį.

Reikia Lietuvoje įkurti pajėgingą vaidybinių-meno filmų studiją, kuri po kelių metų nustebintų Tarybų S-gą savo pagamintų filmų kokybe ir kiekiu.

Tai nėra negalimas dalykas. Lietuvoje yra labai daug žmonių, kurie kinematografijoje galėtų didelius darbus nuveikti. Čia pas mus yra tokios stiprios jėgos, meno ir organizacijos atžvilgiu, jog mes, bematant, pralenktume kitas TSRS respublikas.

Bet tokiam pradžios organizavimo darbui reikalinga sudaryti stiprus organas – kolektyvas.

I-asis kolektyvas galima sudaryti, bematant, būtent:

Rež. operatorius – Stepas Uzdonas

Vaidyb. filmų operat. –

[Benediktas] Grajauskas,
dirbęs Romoje, „Cine Citta“,
su rež. Carmine Gallone.

Teatraliniai konsultantai – ašis teatrai	Čaikauskas, Laucius Sipaitis
Akustikos ir garsų Užrašymo tech.	Kadušinas, radiotechnikas Sipaitis, universiteto d.
Muzikos –	Navakauskas, koncertb[toliau neįskaitoma] prof. Berkevičius
Literatūros ir sce- narijaus skyrius	J. Marcinkevičius, rašytojas R. Mironas, universiteto d. Januškevičienė, artistė, publicistė
Dekoracijų ir butaforijos	Norkus, valst. teatro d. [neįskaitoma] broliai Žvirbliai, dailininkai kino srity
Foto skyrius	Baulas, fotomenininkas Givanas, fotoreporteris
Ūkio skyrius	Kleinas, buvęs Vienos filmų administratorius Kynas, buhalteris Mandelbrautas, filmų administratorius

Panašios sudėties režisierišką stabą galima sudaryti ir daugiau, ypač, kad į Kauną grįžo rež. padėjėjas Macevičius, bibliotekininkas ir žinomas kinematografininkas L. Žurauskas, Panevėžy gyvena prancūzų filmų studijose dirbęs artistinį darbą, Panevėžio teatro org. Miltinis. Galima būtų pritraukti ir internacionalinių kino pajėgų, kurių apstu Vilniuje.

Toks kolektyvas gali tuoj susidaryti, bet turi būti duota iniciatyva iš Lietuvos Liaudies Komisarų tarybos ar iš Liet. LKP (b) CK.

Susidarius branduoliui, nariai pasidalintų pajėgomis ir pradėtų veikti. Pav. literatūros skyrius imtųsi organizuoti savo kino biblioteką ir Lietuvos rašytojus scenarijų rašymui, šaukti jų posėdžius, skelbti konkursus ir t. t. Asmenys bent galėtų kur užsiregistruoti apie ką mano kūrti. Nebūtų tokių atsitikimų, kaip pav. Uzdonas parašė scenarijų apie Tarybų S-gos didvyrę Mariją Melnikaitę ir nuvažiavęs į Maskvą sužinojo, jog kino artistė draugė Januškevičienė taip pat parašė scenarijų apie tą pačią Mariją Melnikaitę. Dabar, turbūt, teks jiems abiem viską jungti krūvon arba konkurso keliu spręsti.

Dekoracijų ir butaforijų atstovai galėtų rūpintis įvairių baldų, uniformų ir kitų trofejinių dalykų įsigijimu studijos sandeliams, tuo labiau, kad vaidybinių filmų studijų, visokis rekvizitas, įvairiausių stilių ir epochų labai reikalingas. Tas pats liečia transporto ir elektros įrenginių reikalą.

Pirmajam kolektyvui sus pasisekimu pagaminus pirmąjį filmą, kad ir apie Mariją Melnikaitę, iš jo galėtų gimti jau du kolektyvai, nes begaminant atsirastų naujų gabių jėgų – pagerėtų kolektyvas ir atranka.

Gabiliausi žmonės prie filmų gamybos! Toks lozungas Lietuvai po pirmos filmos pasirodymo ekrane. Pagalvokit, kokios didelės Lietuvos kinematografijos perspektyvos – istorija: kovas su kryžiuočiais, kova su caru, su baudžiava, knygnešiai, palėpių organizavimas, partizanai, Lietuviška divizija ir naujausios tėvynės karo temos.

Tai kur gi prisiglaustų pirmasis kolektyvas?

Lietuvos kino kronikos studija turi puikius dviejų aukštų namus, Kaune. Ten vieną aukštą galėtų užimti vaidybinių filmų gamybos gamybinis kolektyvas. Kronikos studijai išsikėlus į Vilnių ir visa namą galiam būtų palikti, paliekant Kino kronikso koresp. Kauno punktą, laboratoriją ir dirbtuves. Tuo būdu šalia Kino kronikos studijos išaugtų ir vadinamoji Lietuvos vaid. – meno filmų studija.

Aparatūros ir patalpų nuotraukoms klausimas

Maskvos kino studijų sandėliuose yra daugybė visokios aparatūros, kuria lengvai galima gauti Lietuvos reikalams. Yra net ištisu aparatūros fondu, visai nedirbančių, pav. „Sechozfilm“. Sandėliuose yra daug aparatų, kurie po mažo remonto gali puikiai ir toliau dirbti. Tik truputį miklumo – ir aparatūra atsiras Lietuvoje. Vaidybinių filmų atleję geriausiai įrengti Kaune, kino teatro „Pasakos“ salėje ir paraleliai Kauno Stadiono sporto salėje. Tai žinoma, laikinai, nes besiplečiant darbui, tektų statyti specialias atleję patalpas, toliau nuo miesto ir jo triukšmo. Administracijos centras gali pasilikti dabartinėse Kino Kronikos patalpose.

Tarybų Lietuvos rašytojai ir filmų scenarijai

Nėra didesnio atpildo autoriui, kai jo kūrinys pastatomas teatre, arba pagal jo idėją parašomas kino filmai scenarijus. Tačiau ir pasaulio ir TSRS rašytojai labai dažnai patys rašo literatūrinius scenarijus ekranui. Lietuvos tarybiniais rašytojams jau laikas susidomėti filmų scenarijų rašymu. Knygos atspausdinimas turi būti lygiaverčiai lydimas ir bandymu susikurti scenarijų. Nuo Lietuvos rašytojų produktingumo labai daug priklausys ir filmų kiekybė. Kaip tik rašytojai turi malšinti scenarijų badą, kuris ypač jaučiamas. Lietuvos gaminamosios Kinematografijos planuotojams pagelbės būsimosios sutartys su rašytojais, nes remtis tik savaime atplaukiančia medžiaga ar atsitiktinų kino specialistų parašyta scenarijų pasiūlomis, yra sunkoka. Prie Lietuvos vaidybinės Kinematografijos Studijos privalo būti sudaryta spec. kino literatūros ir technikos biblioteka, kur bus sukoncentruotas ir meno, ir muzikos, ir folklore muziejus – fonoteka.

Filmų gamyba ir finansai

Jei Jungtinių Amerikos Valstijų pramonėje filmų gamyba užima antrą vietą, tai dar nereiškia jų filmų gerumo. Nepaprastai tankus kino teatrų tinklas, reikalauja daugelio naujų filmų. Filmų paklausa pagimdo firma ir firmes, kurių gamyba filmų skaičiumis toli viršija Europos filmų skaičių. Nežiūrint

filmų kokybės, kiekybė užpildo kinoteatrus ir patenkina kino lankytojų mases, ne kino ten tarnauja daugiausia pramogai.

TSRS gamina labai mažai ilgo metražo filmų. Tiesa, kokybė gera, bet kiekis nepakankamas. Nepakankamas kino teatrų skaičius atsiranda tinkle mažos filmų gamybos. Ypač didmesčiuose tai jaučiama. Pav. Maskvoje yra apie 40 kinoteatrų palyginus su Kaunu joje turėtų būti apie 70 kinoteatrų. Dėl mažo kinoteatrų skaičiaus bilietą gauti į kiną labai sunku, nes jie išimami anksčiau visokiems privilegijuotiems asmenims ir organizacijoms. Toks kinoteatrų skaičius vargiai gali aptarnauti vien pravažiuojančius ar besisvečiuojančius Maskvoje. Kino teatrų direktoriai sako, kad daugiau kinotetarų atidaryti negalima, nes nebus ko rodyti, nes ir taip jau per daug kartojamos senos, prieš dešimtį metų rodytos filmos.

Pabaltės respublikos privalo padidinti gaminamųjų filmų skaičių.

Tai teigiamai paveiks visasąjunginį ekraną, o taip pat ir LTSR finansus. Lietuvos Kinematografijos Komitetui įplauktų nemažos finansinės sumos, iš kurių būtų gaminamos vis naujos filmos. Tai būtų nieko nepaprasto jei vaid. filmų gamybą išskeltumėm į pirmąją vietą. Juk turėdami sunkiosios pramonės, mes galime ir tokią pramonės šaką, kurios duoda nemažiau pelno ir kurios mūsų inteligentijai ir talentams pateiktų dėkingo darbo. Kinematografija ypač keltų naujas Lietuvos meno pajėgas.

Jei kapitalistinės Lietuvos balansas prekyboje buvo pasyvus, o mokomasis balansas aktyvus tik dėl kontrabandinės valiutos įvežimo iš užsienio laiškuose ar pan., tai Tarybų Lietuvos mokomasis balansas neturi remtis neaiškiomis sumomis, bet turi būti dedamos pastangos įgyvendinti ir tokią pramonę, kuriai ligi šiol nebuvo laimės egzistuoti.

Juk ne vien tik bekonus Lietuvai lemta gaminti!

Nereikia įrodinėti, kad Lietuvoje tuojau reikia įsteigti ateljė. Reikia pastatyti Maskvą prieš įvykusį faktą. Paskirti reikalingą asmenį vadovybėn duoti jam platesnių įgaliojimų ir reikalauti iš jo konkrečių darbų. Reikia 1945 metais paruošti dirvą taip, kad 1946 metais mūsų filmų gamyba įeitų į LTSR valstybės

planą ir finansus. 1945 metai turi būti paruošiamaisiais metais – būtų įsteigta atelje, parūpinti aparatai ir apšvietimo aparatūra, patvirtinti statymui scenarijai ir būsimųjų filmų režisierių štabas. Pradžiai turi duoti lėšų LTSR LKT, o vėliau toji organizacija, kuriai atelje priklausys, pav. Lietuvos Kinematografijos reikalų Komitetui prie LTSR LKT.

Lietuvos Liaudies Komisarų taryba prie LTSR LKT neturi leisti sutrūnyti tiems Lietuvos kinematografijos entuziastams, o turi duoti impulsą, kad jie žengtų pirmaujančių avangarde.

Stepas Uzdonas
filmininkas

Kaunas,
1944 m. sausio 4d.

Dokumentas Nr. 5. Dokumentinio filmo svarstymas LKP (b) CK
[mašinėraštis, versta iš rusų k. 1951 m. pavasaris, LLMA, f. 29, ap. 4,
b. 5, l.37–40]

Filmo svarstymas LKP (b) CK
Protokolas

Spalvoto filmo „Tarybų Lietuva“ svarstymas Lietuvos KP /b/ CK

Dalyvavo: LTSR Ministrų Tarybos pirmininkas M. Gedvilas, LTSR Aukščiausios Tarybos prezidiumo pirmininkas J. Paleckis, Lietuvos KP /b/ CK Agitacijos ir propagandos skyriaus vedėjas P. Kuznecovas, laikraščio „Tiesa“ vyr. Redaktorius G. Zimanas, laikraščio „Tarybų Lietuva“ vyr. Redaktorius A. Anuškinas, Lietuvos komjaunimo CK sekretorius A. raguotis, Lietuvos KP /b/ CK skyriaus darbo su moterimis vedėja A. Kaunaitė, LSSR Kinematografijos ministrė M. Meškauskienė, Lietuvos kino studijos direktorius I. Pikturna, SSRS Kinematografijos ministerijos pirmininkas, V. Deviatsev, filmo režisierė O. Podgoreckaja, L. Maciulevičius, vyriausias operatorius I. Panovas ir kt.

Drg. KUZNECOVAS:

Grupė daug padirbėjo. Bet filmui būdingas epizodinis charakteris. Gamyba mažai pavaizduota. Silpnai pavaizduotas industrializacijos augimas, kolūkių augimas. Mažai akcentuotas atstatymo momentas. Todėl Vilniuje neteisingai akcentuotas I. D. Černechovskio paminklas. Žmonių linijos, išskyrus S. Vitkienę, nepravestos per visa filmą. Pradžia su jūra nesėkminga, necharakteringa. Tekste – saulė kyla iš vakarų. Vadovaujantis partijos vaidmuo neparodytas.

Apsiribota bolševikinės partijos vadovais tribūnose parado metu, bet net gi ir ten jie neparodyti.

Daug stumdymosi, užmetimų.

Vilnius prasideda nuo bažnyčių. Nesėkmingas tekstas ant Onos bažnyčios kadru.

Kaunas, didelis pramonės centras, neparodytas. Komjaunimo kaip organizacijos nėra.

Tema apie Deržinskį svarbi, bet nesėkmingai tekstu atverta.

Svarbios elektrifikacijos ir kolūkių statybos temų neteisingai sprendžiamos per studentų darbus.

Pabaigos nėra. Ji turi būti uždeganti [бодпой], o dabar sentimentali.

Epizode „Dešimtmečio šventė“ yra saldūs, apvaidinti kadrai.

Dainos šventėje neįvardinti Stalino premijos laureatai B. Dvarionas ir I. Švedas.

Kultūra silpnai parodyta. Prieinama prie teatro, o neparodoma kas ten vyksta.

Tekstą reikia ištaisyti.

Kolūkių stambinimo tema neišspręsta.

Drg. SNIEČKUS nurodė, kad tarybinė respublika parodyta be komunistų. Neakcentuojama žemės ūkio mechanizacija. Blogai, kad Mokslo akademijos nėra.

Išimti tekstą apie Lenkiją epizode „Onos bažnyčia“. Neparodyti svečiai dešimtmečio šventėje. Demonstracija prasideda nuo drg.

Molotovo portreto, reikia nuo drg. Stalino.

Permontuoti, papildyti, pagerinti tekstą.

Drg. GEDVILAS: Kiek metrų turi filmas?

PODGORECKAJA: 1080 m.

KUZNECOVAS: Yra galimybė duot daugiau?

PIKTURNA: Buvo galimybė papildyti, bet medžiagos 5 dalims nėra.

GEDVILAS:

Nėra įvykių augimo. Gale nėra pakilimo, paskutinio akordo. Nėra kovos už Tarybų valdžią nėra. Statybų, beveik, nėra. Mažoka apie kultūrą, mokslą, meną. Yra pasikartojimų. Jeigu rodyti Baltijos jūrą, tai rodyti tai ko nėra kitose respublikose.

PALECKIS: Dainoje apie Staliną reikėjo parodyti drg. Stalino portretą.

ZIMANAS:

Filme yra puikios, neužmiršamos vietos. Filmą reikia pabaigti. Nėra partijos, komjaunimo – didelė, stambi klaida. Atskiri komunistai parodyti, bet nesimato jų vadovaujamo vaidmens. Filme net nėra tokių žodžių kaip „lietuvių bolševikai“.

Reikėjo parodyti rajoninį partijos komitetą. Komsomolas pamirštas, – nėra komjaunimo organizacijų. Epizode apie Deržinskį – klaida, tikrovės nežinojimas. Daug epizodiškumo. Kodėl dainos šventė neprasideda daina apie Staliną?

Neišskleista brolišku valstybių pagalba.

Epizodas su Grybausku – liapsusas. Jo negalima palyginti su, trakim, selekciniu Bulavu. Apie „rubijaus tinktoriumą“ filme kalbama kaip apie naują atradimą, nors apie tai jau seniai žinoma, apie tai rašė Engelsas.

J. Janonio popieriaus fabrike „Tiesa“ ne spausdinama.

Kolūkių statyba pavaizduota blogai.

Kodėl žvejai su savo „balakonai“ saulėtą dieną.

Tekstas dažnai tyli ten kur turi būt kalbama.

Sustambinti kolūkius sugalvojo du pirmininkai. Iš tikrųjų tai ne taip.

ANUŠKINAS:

Draugai užsižaidė „egzotika“, todėl ir apolitinis filmo tonas.

Tekstą reikia ištaisyti. Nieko neparodyta, kad filmas atstatytas remiantis stalininiu planu.

Pabaiga ne tam nesurasta.

RAGUOTIS:

Draugai gerai padirbėjo. Pagrindinis uždavinys įgyvendintas. „Egzotika“ netrukdo, ją reikia priartinti prie gyvenimo. Filme neparodyti komunistai ir komjaunuoliai. Apie pionierius taip pat nieko nėra. Bent jau Vitkienės dukra būtų pioniere.

PALECKIS: Vyriausybė – šventiška.

PODGORECKAJA:

Scenarijus vėlai buvo ruošiamas. Gyvenimas daug ką pakeitė. Daug epizodų atkrito. Ne su visom pastabom galiam sutikti. Kritika ne visai objektyvi. Filmas esmę atskleidžia. Su Deržinskiu gal blogai, o gal ir ne.

KUZNECOVAS: Jūs drg. Podgoreckaja ginatės ir kritikos nepriimate.

RAGUOTIS:

Grubiausia filmo klaida, kad nėra partijos ir komjaunimo vaidmens. Be šito filmo neišleisim. Kritikos nepripažįstate, drg. Podgoreckaja.

KUZNECOVAS:

Vadovaujančių draugų reikia klausyti. Lietuva parodyta blankiai, politiniu suvokimu – blogai [yбozo].

PANOVAS:

Apie organizacinę partijos jėgą, kurią norėtusi čia matyti visu savo maštabu, – aišku, filme mažai. Visi ką čia kalbėjo, teisingai. Bet medžiagos filme pakankamai, kad būtų plačiau parodytas partijos vaidmuo. Negi per trumpą laiką išaugęs iš griuvėsiu pirmarūšis uostas, negi atstatyta ir auganti pramonė, užaugę žmonės – to nedavė partija? Visa tai padaryta partijos valia ir jos įkvepėjų. Visa tai reikia apkelti tekstu, padaryti tekstą partinį ir jaudinančiai pasakyti apie šituos dalykus.

Poetinė filmo pradžia, nepastebimai žiūrovus atveda į dideles temas. Pradžia gera ir charakteringai pristato Lietuvos geografiją.

Pabaiga gera, tik reikia pakelti, giliau išskleisti ir įprasminti tekstu.

TILVYTIS:

Scenarijaus 15 epizodų nufilmuota. Buvo ir apie Raikomo darbą, Lietuvos CK KP /b/, Mokslo Akademiją ir t. t.

MEŠKAUSKIENĖ:

Drg. Podgoreckaja nepripažįsta kritikos.

Pabrėžti partijos vaidmenį pačioje filmo gamybos pradžioje nurodė drg. SNIEČKUS.

Pabaigos nėra. Apie daugumą žmonių, parodytų filme, nieko nepasakoma. Tekstą reikia ištaisyti.

Vietomis tikra nesėkmė.

KUZNECOVAS:

Siūloma dviejų dienų bėgyje parengti planą, kokių būdu galima būtų pagerinti filmą.

Dokumentas Nr. 6. Filmo „Marytė“ svarstymas SSRS kinematografijos
ministerijoje

[GOSFILMOFOND, f. 3, ap. 1, b. 1241, l.1-20, mašinraštis versta iš rusų k.]

STENOGRAMA

MENO TARYBOS POSĖDIS PRIE SSRS

KINEMATOGRAFIJOS MINISTERIJOS

1947 metų lapkričio 4 d.

Darbotvarkė:

1. Kinofilmo „MARYTĖ MELNIKAITĖ“ peržiūra ir svarstymas
/Režisierė STROJEVA, kinostudija „Mosfilm“/
2. Kinofilmo „LAIMĖJUSIOS ŠALIES DIENA“ peržiūra ir svarstymas
/Režisierius Kopalinas, Centrinė kinokronikos studija/
Pirmininkas: drg. A. JEGOLINAS

drg. JEGOLINAS: <...> Kas norėtų pasisakyti?

drg. SURKOVAS: Filmą, manau, naudingas ir išleisti jį reikia. Filme yra savų trūkumų, apie kuriuos aš pakalbėsiu. Reikia pabrėžti, kad tai, juk, biografinė apybraiža ir nuo to, kaip sakoma, niekur nepabėgsi.

drg. JEGOLINAS: Viskas čia vyksta įvykių fone... Taip...

Man regis, gale reikėtų truputį sutrumpinti ėjimą į bausmę.

Keletą žodžių apie išpažintį. Tiesa, čia geras būdas – paskutinį kartą pažvelgti į žmogaus sielą.

drg. JEGOLINAS: Čia teisingai pavaizduota kunigo linija, o esamu atveju jis norėjo iš jos ištraukti dar žinių apie kokius nors žmones.

Ilgai nekalbėjus, aš taip pasakysiu: man atrodo, kad filmas jau toks, kad jį be jokios abejonės verta išleisti į ekranus. Jis geras ir tuo, kad Lietuvą šiek tiek jauti ir ne tik iš lietuviškų peizažų, ko negalima pasakyti apie filmą „Naujas

namas“ [*Новый дом*, rež. V. Korš-Sablinas, 1947] kur pačios Baltarusijos pajautimo, tiesą pasakius, nėra. Tai savaime labai svarbu ir gerai.

Man atrodo, kad vertinant šiandieninę padėtį Lietuvoje ir kai kuriuos kitus faktus – filmas labai savalaikis ir naudingas.

Reikėtų mūsų sprendime pažymėti, tai, kad labai gerai, jog filmo statytojai ir kino studijos „Mosfilm“ vadovybė įtraukė darbui ties filmu ir lietuvių muzikantus, ir aktorius, o tai visada gerai filmui, dėl nacionalinio kolorito ir dvasios; šiuo požiūriu filmas gerai konsultuotas.

dr. ŠČERVINA: Šitas filmas biografinis, nors ko gero uždavinys buvo ir kitoks, bet gavosi biografinis filmas. Jis turi didelę pažinimo vertę, mes sužinome apie lietuvių lieudies didvyrės gyvenimą, apie jos žygį. Šiuo požiūriu filmas turi suprantamą svarbą. Bet, man atrodo, kad šitas filmas bus labai svarbus Lietuvai, nes kiekviena tauta nori matyti savą nacionalinį patriotizmą ir šia prasme lietuviškam žiūrovui filmas atveria tas detales – psichologines, buitines ir politines, kurios, gali būti, jog mums neatpažįstamos. Pavyzdžiui, aš nežinau lietuviškos buities, ir man regis smulkmeniški dalykai labai svarbūs lietuvių žiūrovui. Ir apskritai, jaučiasi, kad statytojas ir scenaristas atrado lietuviškos buities savitumą. Parodyti tipažai ir aktoriai turi realius bruožus.

Bet kartu man atrodo, kad pagrindinis filmo trūkumas – nėra rimto psichologinio gylio šitos Marytės viduje. Yra tik jau žinomi štrichai.

Pokalbis su drauge – „pakalbam apie gyvenimą“. Trafaretinė frazė. <...> Apie išpažintį. Žinoma, suprantu ir statytoją, ir scenaristą, kurie siekė lakoniškumo, atverti mintį, jog tūkstančiai bedarbių merginų, auklėtų praeityje skurde, dabar išdidžios, sustiprino bėdos jų atkaklumą. Tačiau ši lakoniška frazė nenuskambėjo. Nors lyg ir būta užuominų, kad jos daugiau ką nors papasakos, bet mes likom apgauti. Tokios dvasinės potekstės, kokia yra kituose filmuose, nebuvo <...>.

Toliau. Gali būti, kad tokia partizaninė kova ir buvo. Bet filme rodomas ilgas šios grupės žygis. Tai kiek vargina. Ir iš viso centre – Marytė Melnikaitė, o būrys yra ją aptarnaujantis fonas.<...> Nors šitas vadas pakankamai reljefiškas ir įdomus, gali būti, jog visa tai teisinga, bet man atrodo čia yra naivių dalykų.

Išmeta desantininkus, jie pakliūva į spąstus /pamenate tuos laužus/. Ir vat jie turi tik pistoletus, o tie muša juos iš automatų. Kaip čia taip? Kodėl desantininkus dislokuoja tik su pistoletais?

dr. STROJEVA: Tai buvo... Lietuvos antrasis sekretorius taip žuvo...

Bet kokių atveju, pistoletais atsišaudyti nuo automatų – tai, vis dėlto, kvaila... Reikėjo pasikonsultuoti su karo žmonėmis.

dr. GORBATOVAS: Šitas filmas, kūrė mes šiandien žiūrėjome yra trečias iš Pabaltijo filmų. Aš norėčiau tarti keletą žodžių apie šituos filmus. Tie du filmai, kuriuos mes žiūrėjom praeitą kartą, padaryti pačių pabaltijietiško organizacijų jėgomis, tiesa, su rusų režisieriais.

Šitas filmas darytas „Mosfilmo“, jame vaidina pusiau rusų, pusiau lietuvių aktoriai.

Iš šito filmo galima daugiau reikalauti nei iš tų dviejų.

Aš manau, kad iš visų šitų trijų filmų, kuriuos mes matėm, šitas – silpniausias <...> Žinoma, mes turime išleisti ir šitą filmą, bet meninė linija to buvusio filmo geresnė nei šio <...> Buvęs filmas /„Sugrįžimas su pergale“/ man, pavyzdžiui nepatiko dėl pagrindinės linijos. Ten jeigu jūs atsimenate viso veiksmo centre vienišas herojus, kuris kaip „vankia stanka“ elgėsi visame filme. Jo niekas nepaliečia! Jis šoka nuo tilto, bet išlieka visiškai sveikas, į jį šaudo – jis gyvas. Jis visuomet ir visais atvejais išlieka nepažeistas ir mes iš anksto viską žinome, jog jis išlįs sausas iš bet kokios situacijos! Bet jis visuomet veikia vienas ir jam partizanai tik tarp kitko <...>. Tai man nepatiko. Ir tas filmas daug kur naivus, neįtikina, buvo padarytas aukštame profesionaliame ir meniniame lygyje nei tas filmas, kurį mes šiandien matėm. Ir aktoriai ten labai gerai vaidino. Ir latvių aktorius, kuris mums nežinomas, taip puikiai vaidino savo manieroje, pats save ir vaidino taip įdomiai, kad sulaukė gerų įvertinimų.

Matytas filmas turi gerų savybių ir jos plaukia iš filmo turinio. Man patiko Marytės Melnikaitės paveikslas. Šita herojė kitokia nei Augustas – herojus vienišius, „vankia stanka“, kuris daro didvyriškus stebuklus, o čia paprastos lietuvių merginos paveikslas, labai švarus ir kuklus. Bet blogai vaidina aktorė,

nors ir matyti, kad čia neprofesionali aktorė. Profesionalumo ji turi mažai, bet jausmo daug. Jos labai gražios akys. Jose šviečia Marytės Melnikaitės siela, neatlieka kokių taisybiškų žygių, o sąžiningai kovoja ir atlieka savo pareigą ir miršta, kaip pridera mirti liaudies dukrai.

Teisingai, kad Marytės paveikslas parodytas pradedant vaikyste. Parodyta paprasta lietuvių mergaitė, kuriai tarybų valdžia daug ką davė. Mes matėme, kad ji negalėjo mokytis ir tarybų valdžia jai suteikė daug ką.

Tikra nelaimė, jog aplink herojų visi pasiduoda. Latvių filme viskas sukosi dėka Augusto. Ir gaunasi taip, kad jei nebūtų Augusto tai nebūtų laimėjimo ir Berlynas nebūtų paimtas. Čia padaryta kiek kitaip ir tai teisinga. Bet ir šiame filme yra tokių vietų. Visi kartoja: Marytė, Marytė, tarsi jie visi iš anksto žino, kad ji gaus pomirtinį Tarybų Sąjungos didvyrės vardą. Gerai parodyta ten kur ji santūriai veikia bažnyčioje, kai ji šoka į vandenį. Nors aš ir nežinau ar įmanoma perplaukti upę tokiu šaltu metu.

/IŠ VIETOS: kaip sakė man režisierė, aktorė pati perplaukė upę/
drg. STROJEVA: tai faktiškai tiesa/.

<...>

Bet kada žiūri visą kitą, kaip teisingai pasakė Šerbina ir Surkovas, matyti daug naivaus schematizmo. Nėra nei vieno epizodo, kuris įsimintų kaip meno kūrinys. Įsimena vaikai. Įsiminė berniukas-konspiratorius. Neblogai vaidina mergaitė Marytė Melnikaitė. O paskui – mokykla, mokytojas, viskas neįdomu. Toliau viskas eina tokios nuobodžios kronikos keliu. Jeigu tai būtų tikra kronika, būtų žymiai įdomiau, o kada kronika inscenuota, kada sėdi darbininkai ir sako frazes, kurių jie nesakė Lietuvoje, kur buvo kitokie ginčai, kitokios mintys, tai gaunasi neįdomu. Susidaro įspūdis, kad čia politinio auklėjimo ratelis.

Įsimena Marytės Melnikaitės paveikslas. Tai didelis pasiekimas, ir mano išvada linksta link to, kad filmą reikėtų išleisti į ekranus. <...>

Filmas–vidutinis, bet tai logiškai sudėliotas filmas ir bus naudingas ir lietuvių liaudžiai, ir mūsų.

<...> Bet filmas ne poetinis <...> Apgailestaudamas turiu pasakyti, kad mes jau kelintą kartą žiūrim vidutinį filmą.

dr. IJIČEVAS: Tenka apgailestauti, kad apie šitą filmą mažai ką gero galima pasakyti. Aš sau iškėliau klausimą – kur slypi nesėkmė ir kodėl? Sutelktos jėgos rimtos, tema įtraukianti, įdomi, neišgalvota, o gyvenimiška. Pritraukti nacionaliniai aktoriai, išnaudotos ir mūsų geriausios tarybinės, rusiškos pajėgos. Tai kur gi ta nesėkmė? Kur šios nesėkmės esmė?

Aš manau, kad esmė slypi nedėkingame, nepaslankiame, mediniame scenarijuje. Įspūdis toks, kad režisierius ir aktoriai buvo taip sukaustyti šito scenarijaus, tiek įspausti jame, kad nieko negalėjo padaryti... Kada herojai reikėjo tiesiog patylėti, o jai į lūpas įdedami kažkokie tai žodžiai... Ji miršta, ją drasko, ji guli visa kruvina, mirties akivaizdoje, o jei į lūpas įdedama dešimtis nereikalingų žodžių. „Apsupo... apsupo, pirmyn...“ ir t. t. Tai nereikalinga.

Aš manau, kad čia nesėkmės esmė. Ir dėl to apmaudu. Va mes jau žiūrim trečią filmą iš Pabaltijo gyvenimo... Aš pavyzdžiui, nesutinku su Gorbatovo nuomone, jo pastabomis apie filmą „Sugrįžimas su pergale“. Man regis, tai neteisingos pastabos. Mes smulkmeniškai neaptarinėjom to filmo, bet jis man paliko stiprų įspūdį, kaip ir estiškas. Liūdna, kad šis filmas sukurtas remiantis gyvenimu, pasirodė silpnėsnis už buvusius filmus, ir tai neginčijama.

Kada aš matau dirbtiną gestą, dirbtiną judesį, dirbtinus žodžius – visą kitą manęs jau neįtikina. Pavyzdžiui, scena kai herojė pasibeldžia į senelio – piemenio trobą ir jis demonstratyviai griebėsi ginklo ir čia jis mums matant jį užsikiša už diržo. Kam reikia tai rodyti? Toks vienas nereikalingas gestas ir sakai ne. Bet čia ne tas filmas kur viską galima būtų išbrokuoti.

Aš jau praeitame Meno tarybos posėdyje sakiau ir dabar vėl noriu išsakyti savo siūlymą. Mes turime daugiau reikalauti. Kitaip mes eisim neteisingu keliu. Negalima sakyti, kad „na ir ačiū Dievui, išėjo vidutinis filmas, na ką ir gerai“. Negalima taip sakyti, negalima taip vertinti. Tai toks kriterijus, kuris gali mus suklaidinti.

Dar kartą pasikartosiu – ar tai filmas, kurio nevertėtų išleisti į ekranus? Aš manau, kad jį galima išleisti. Bet iki to reikėtų ką nors pataisyti. Gal daugiau

pafilmuoti ir nepavyktų, bet kai ką išimti iš filmo reikėtų. Draugai jau išsakė savo pastabas. Gal filmas kai ką iškirpus ir laimėtų.

Kas man patiko šiame filme? Aš sutinku su Gorbatovu, kad esminė šio filmo sėkmė /kas ir leidžia mums pagrįsti šio filmo išleidimą į ekraną/ – tai pagrindinės herojės paveikslas. Iš tiesų, mergina labai jausmingai vaidina, ji gali papirkti ir palikti įspūdį.

Aš noriu išryškinti neteisingą akimirką kai Marijai Melnikaitėi duoda naujus dokumentus ir sako „plaukai šviesūs, akys mėlynos“. O iš ekrano žiūri ne mėlynos akys. Tai smulkmena, bet ji menkina filmą. Nereikia daryti tokių dalykų.

Filmą galima išleisti, bet sveikinti nėra su kuo. Iš tokios studijos kaip „Mosfilm“ galima reikalauti daugiau ir savo sprendime mes turime tai įrašyti.

dr. LEONOVAS: Kai merginas išveda į Vokietiją, tai tarp merginų yra viena kuri rėkia „mama“, o kita čia pat žiūri į aparatą ir šypsosi. Tai reikia iškirpti.

dr. DUBROVINA <...> Filmo apie Marytę Melnikaitę aš laukiau su jauduliu. Tai nuostabi ir išskirtinė mergina <...> Gaunasi nemalonus reikalas. Žiūri iš anksto žinodama, kad svarbiau politiniai faktai, kad tai ne pilnas vaizdas, o konkreti biografija, kad filmas remiasi konkrečia gyvenimiška biografija ir greta visa to gaunasi, kad išlieki ramus, nesujaudintas. Toks filmas turi teisę gyvuoti, mes turime kurti tokius filmus ir jaunimas turi žinoti tokius faktus. Bet tokia ramybė ir nesujaudinimas tai esminiai dalykai, kuriais remiantis mes turim vertinti meninę šio filmo vertę.

Žinoma, reikėtų iš karto pasakyti, neabejoju, jog verta šį filmą išleisti, jis dirbs mūsų naudai, jis teisingas. <...> Bet man jis nepasirodė vertas pačios Marytės Melnikaitės. Tai liūdina.

<...>

Pasakysiu keletą pastabų visiems Pabaltijo filmams. Aš latviško nemačiau, todėl galiu palyginti tik su estišku. Labai svarbu, kad vaidino patys estai. Tai politinis klausimas. Ir tai, kad Marytę Melnikaitę vaidino rusų, o ne lietuvių mergina bus labai svarbu, nes sumenkina įspūdį. Galima buvo ir reikėjo surasti

aktorę iš tautos. O taip tai gavosi kažkas primesto. Aš priekaištauju ne aktorei, o tam kas rinko žmones.

Noriu papildyti kai kurių draugų pastabas, liečiančias filmo trūkumus.

Man atrodo, kad reikia pastebėti, jog pati lietuvių liaudis, priekaištaujant istorinei tiesai, vis gi parodyta labai schematiškai ir visiškai vienodai <...>. O plačiose masėse – kas gaunasi? Fabrike lakavimas visiškai atviras. <...> Šitas specialiai pabrėžtas vieningumas neatitinka tiesos. Visa tai čia paverčiama į kažkokią tai schemą... Situacijos sudėtingumo nėra.

Aš manau teisinga, jog čia pabrėžtas Lietuvos įėjimas į Tarybų Sąjungą, bet tai padaryta tik vienoje dalyje, o juk, reik suprasti, jog filmas daromas visai Tarybų Sąjungai. Paimkit kolūkio kaimą, ten gi nežino tiksliai istorinio fakto, kada įvyko susijungimas, kokie čia metai ir t. t. Pradžioje iš viso buvo kažkokia painiava /buvo paminėtas ir Hitleris ir t. t. užrašė parašyta, kad čia 1943 metai, bet tiksliai šitie įvykiai nepristatyti <...> istorinis tikslumas čia būtų labai reikalingas. Be to, kada kalbama apie laisvę Tarybų Sąjungoje ir t. t., tai visa tai išreikšta agitaciniu būdu – skamba neįtikinamai. Ir pagrindinė mintis, pateikiama tokiu agitaciniu būdu nepasiekia savo tikslo ir bijau, kad lietuvių liaudyje tai gali būti neorganiškai suprasta tema, primesta, iš anksto numatyta tema apie tarybinį patriotizmą.

Dabar toliau.

Taip gavosi, kad tardymo scenos gavosi paprastai, reikia pasakyti, kad natūralistine maniera. Atsiminkite tas apdegintas rankas, nukamuotą veidą...Gali būti, kad čia natūralizmas prieštarauja išmonei, todėl, kad mes realiai to nepatiriame. Bet paskui, staiga scenoje kai šitą mergaitę veda bausmę atlikti, ji žingsniuoja labai smagiai, ir atrodo jį visai kitaip...

/drg. SURKOVAS: Nuo jos veido nuplautos visos mėlynės!/

Jos eisena pergalinga, kaip kokio fizkultūros parado. Po natūralistiškai parodytų tardymo scenų reikia ją vėliau vaizduoti atitinkamai susietai.

/drg. LEONOVAS: Žinoma... Juk vis dėlto labai skauda/

<...> Visos išsakytos mintys tik patvirtina, kad filmas nėra reikalingame meniniame lygyje. <...>

dr. EGOLINAS: <...> Reikės rekomenduoti filmą išleidimui į ekranus, bet pažymėti, jog tai vidutinis filmas. Taip ir parašyti, kad filmas vidutinis, jis gali būti išleistas, bet jame daug trūkumų.

Buvo daug siūlymų trūkumų pašalinimui. Drg. Dubrovina sakė, kad po Marijos Melnikaitės tardymo ji atrodė labai išvargusi, o į bausmės atlikimo vietą ji eina kaip į fizikultūros parade. Ji pasiūlė šį epizodą sutrumpinti.

Drg. KNORE: Kaip ten bebūtų, bet filmas sukurtas taip kaip sukurtas. Man daug kas šiame filme nepatinka. Aš labai skeptiškai vertinu įvairius taisymus. Buvo bandyta, bet kas nufilmuota tai nufilmuota.

Aš galiu pasakyti kas man nepatinka. Man regis, Melnikaitė pavaizduota per nelyg jau iškankinta, net nemalonu žiūrėti. Reikėjo mažiau iškankintą parodyti. Tai reiktų perfilmuoti.

/Drg. SURKOVAS: Galima pakirpti/

Tai ne mano darbas, bet aš įsivaizduoju, jog labai sunku irk o gero neįmanoma pakeisti. Aktorė per nelyg ryškiai nugrimuota ir kaip padaryti, jog ji būtų mažiau nukankinta aš nežinau.

Kadangi čia buvo kalbėta ir apie filmą, ir apie scenarijų, tai aš Meno Tarybai siūlyčiau štai ką. Kadangi tokios kalbos dažnos, o dar dažniau apie tai iš vis neklabama, nor jos niekur nedingsta. Visai neįdomu aiškintis režisierių ir scenaristų nesusišnekėjimus, kurie įtakoti skirtingų charakterių ir skonių, tai aš siūlau paimti scenarijų, kuris buvo apsiūlytas ir pasimti filmo scenarijų ir palyginti. Tada viskas išaiškės. Aš tai siūlau ne vien tik pastūmėtas šito atvejo, bet ir kitų. Kai kurias replikas aš girdžiu pirmą kartą, daugumos scenų nebuvo scenarijuje. Kai kurios scenos, ir jų tekstai iki galo neapdirbtos. Gal tai priklausė ir nuo metražo. Žmonės kalba lėtai. Iš vieno dialogo gavosi keltą deklaratyvių frazių. Aš suprantu, kad kartais režisieriui reikia filmavimo metu pakeisti žodžius, kurių scenarijuje nebuvo. Aš nieko nekaltinu. Aš norėčiau atsakyti už tą darbo dalį kurią padariau, o ne atsakyti už scenarijuje padarytus pataisymus, kurie buvo atlikti filmavimo metu.

<...> Jeigu tarp Meno tarybos narių yra norinčiųjų išsiaiškinti tai aš siūlau taip ir padaryti.

Drg. STROJEVA: Kadangi kalba pasisuko link scenarijaus, tai Knore dalyvavo scenarijaus svarstymuose, kurie vyko lietuviškose visuomeninėse organizacijose ir Lietuvos CK, kuris pasiūlė eilę pataisymų, kuriuos reikėjo įvesti ir daugelis šių pakeitimų buvo suderinti su Jumis, eilė scenų buvo perrašyta...

Bandant pritaikyti scenarijų metražui, kuris reikalingas patvirtinimui, daugelis dalykų galiausiai iškrenta, kokios nors jungtys, kokios nors charakterį nusakančios aplinkybės. O kai kurie įvaizdžiai pralaimi. Čia, žinoma, truputį pralaimėjo piemuo, kuris medžiagoje darė didesnę įspūdį /tarpkitako, tai vienas geriausių lietuvių aktorių/.

Tikriausiai taip nutinka su dauguma filmų, kai reikia ką nors aukoti iš scenarijaus, kad būtų viskas ritme. Ir abskritei, kad jūs skaitote scenarijų –tai viena, o kada viskas įgyvendinama – tai jau visai kas kitka ir tai turi savas taisykles. <...>

Man sunku kalbėti apie filmo privalumus ir trūkumus. Aš džiaugiuosi, jog jūs įvertinote heroję – visai jauną merginą. Aš manau, jog ji įeis į sovietinę kinematografiją ir bus teigiamai įvertinta.

Man regis, kad liko nepastebėtas lietuvių kompozitoriaus darbas. Jis įnešė savą spalvą į filmą, ir, man regis, kad muzika filme geros kokybės. Aš nežinau kokį įspūdį padarė ji draugams...

/Iš vietos: Neblogai.../

<...>

Aš nenorėčiau, jog šis filmas būtų įvertintas kaip „vidutinis filmas“, todėl, kad aš jaučiu, ir tai nesusiję su mano darbo įvertinimu, aš drįstu jį vertinti teigiamai.

Jeigu būtų galima, labai norėtusi daugumą išsakytų pastabų įtraukti į scenarijų. Vieną pataisymą man norėjosi padaryti dar prieš filmavimą, dar ir prieš jums rodant medžiagą, bet aš negalėjau. Mes žinoma artistę labai grimavom, bet reikia pasakyti, kad tai vakarinė scena, su vakariniu apšvietimu...Kita vertus ar gi būtų gerai paskutiniuose filmo kadruose palikti sumuštą veidą? Štai kas mus

kankino...Juk tai paskutinis veidas, kuris išlieka žiūrovų atmintyje ir palikti jį natūralistinį mums atrodė neteisinga...

/drg. LEONOVAS: Ne. Kaip tik būtų buvę gerai/

Jeigu išdidinti planą tai kaip tik toks grimas ir yra.

/drg. SURKOVAS: Reikia keliais metrais patrumpinti/

Gaila, nes aš susieta kompozitoriaus muzikos...Čia sudėtingas kompleksinis reikalas. Bet aš galvoju, kad reikia padaryti viską kas tik įmanoma...

Prašau įvertinti mano organizacines galimybes, kadangi viskas pakirpta ir mes žiūrime vienoje juostoje. Labai norėčiau parodyti dvejose, tada būtų didesnės galimybės manevrams.

Drg. EGOLINAS: Kas žiūrėjo iš Lietuvos CK?

Drg. STROJEVA: Mes palaikėme ryšį, bet paskutinės filmo versijos negalėjome parodyti, kadangi dvejose juostose galima žiūrėti tik čia. Drg. Sniečkus norėjo atsiųsti savus žmones, bet dėl pasiruošimo šventėms negalėjo atsiųsti žmonių mums 4–5 dienoms. Jie tikėjosi, jog galima bus parodyti filmą rytoj iškilmingame susirinkime.

Drg. ILJIČEVAS: Iškilmingame susirinkime parodyti galima.

<...>

Dokumentas Nr. 7. Filmo „Kanonada“ svarstymas SSRS Vyriausioje kino
filmų gamybos valdyboje

[LLMA, f. 342, ap. 7, b. 335, l. 134-137, mašinraštis, nuorašas, liet. k.]

N° 4/734

1961 07 20

LIETUVOS TSR KULTŪROS MINISTRUI

dr. J. BANAIČIUI

Š. m. liepos mėn. 11–13 dienomis Maskvoje Vyriausioje kino filmų gamybos valdyboje buvo peržiūrėtas ir svarstomas Lietuvos kino studijos meninis filmas „Kanonada“. Svarstyme dalyvavo valdybos viršininko pavaduotojas drg. Kokkoreva ir redaktoriai: Zuseva, Antonovas, Jureneva, Segedi. Išryškėja skirtingos nuomonės. Drg. drg. Zuseva ir Jureneva pripažino, jog filmas visumoje pavykęs ir teisingai kelia užsibrėžtas problemas. Drg. Segedi buvo visiškai priešingos nuomonės. Jo supratimu tai idėjiniai žalingas kūrinys, propaguojantis krikščionišką atlidumą klasiniam priešui, nieko neprisidedantis prie kolūkinės santvarkos stiprinimo, klaidinantis žiūrovą. Jis teigė, jog susidaro įspūdis, kad filmo autoriai užsiima bereikalinga psichologine klasinių priešų analize. Visiškai nesuprantamas ir nepriimtinas Povilo personažo traktavimas. Drg. Segedi susidarė įspūdis, jog filmo kūrėjai gailisi buožės ir nori tai įdiegti žiūrovui, o filme parodyti kaimo žmonės yra primityvūs sutvėrimai, be jokio idėjinio kryptingumo, su aiškiai išreikštais savininkiškais instinktais, laukia nežinia kokios armijos ir valdžios atėjimo. Nežinodamas tuometinės situacijos Lietuvos kaime, drg. Segedi nepajėgė įžiūrėti kaimo žmonių paveiksluose pažangaus siekimo atsikratyti senu, o teįsižiūrėjo kenksmingą pasyvumą.

Drg. Antonovas, pažymėjęs kai kuriuos filmo privalumus (operatoriaus darbą, savitą režisūros braižą, eilės aktorių darbą), ypač pabrėžė, jog jam filmas paliko niūrų įspūdį.

Filmo autoriai ir meninis vadovas drg. Ordynskis savo kalbose nesutiko su filmui iškeltais idėjiniais apkaltinimais, nurodė, jog kalbėję draugai tendencingai nenorėjo įžiūrėti filmo privalumų.

Konkrečiai, dar prieš filmo svarstymą, Požera pabrėžė, jog filmo šiuolaikiškumas ir glūdi tame, kad kūrinys įtikinamai parodoma, jog progresyvios komunizmo idėjos nėra importo ar eksporto reikalas, o jos gimsta pačiose liaudies masėse, nežiūrint, kokia tai bebūtų tauta – didelė ar maža.

Drg. J. Gričius plačioje savo kalboje išreiškė mintis apie lietuvių tautos savitą istorinę raidą, apie gyvenimiškus filmo konfliktus ir teisingą autorinę koncepciją, pabrėžė istorinę tiesą, atskleidžiančią vieną iš sudėtingiausių puslapių lietuvių tautos gyvenime.

Apie žemę ir valdžią (kas filme ypač ryškiai atskleista) kalbėjo drg. R. Vabalas. Mes žinome, jog Lietuvos kaimo varguomenė žemės gavo tik Tarybų valdžios dėka. Tai istorinis faktas. Ir dėl to, kalbėti apie kažkokias eserines agrarinės politikos tendencijas filme-mažiausia-absurdas.

Labai plačiai kalbėjo drg. Ordynskis. Jis nurodė, jog šis filmas yra labai savitas, ryškiai atskleidžiantis Lietuvai būdingus konfliktus (kurie, tarp kitko, labai būdingi yra visai eilei liaudies demokratijos šalių), jog kūrinys yra akivaizdus menininkų savito braižo ieškojimas, kova prieš įsigalėjusią šampą ir primityvizmą bei paviršutiniškumą.

Po drg. Kokorevos apibendrinančios kalbos studijos atstovas nuo žodžio atsisakė. Motyvai (viešai neišreikšti) tokie: jei leistis su draugais, primetančiais filmui idėjines klaidas, į diskusiją – reiškia, didesniu ar mažesniu mastu pripažinti jų teiginių pagrįstumą.

Drg. Kokoreva, apibendrinama kalbėjusiųjų pasisakymus, pažymėjo, jog filmas pagerėjęs (palyginus su tuo variantu, kuris buvo pristatytas anksčiau), išaiškėjo veikėjų paveikslai ir santykiai, kūrinys įgavo vientisą tėkmę, valdybos nuomone įdomus operatorinis darbas ir, bendrai paėmus, filmas gavosi neeilinis. Daugiau nesustodama prie filmo meninės išraiškos priemonių analizės, drg. Kokoreva padarė eilę idėjinio-politinio pobūdžio užmetimų. Visų pirma filmas jei pasirodęs asocialiu. Filme pavaizduotus valstiečius ji priėmė

kaip vieną pilką masę, savo paveikslais nešančią pesimizmą ir pasmerkumą. Drg. Kokoreva naujo gyvenimo daigus filme norėtų matyti kolektyvinės nuosavybės įsitvirtinime, nes jos supratimu, šitokia autorių pozicija žemės ir valdžios klausimu yra politiškai neteisinga ir gali būti aiškinama kaip eserinė, bucharinė. Skerdžiaus paveiksle ji įžiūrėjo biblijinių tiesų propagavimą, o Dovilės-Drimbos polkoje – mirties šokį. Drg Kokoreva plačiai kalbėjo apie filmo vaizdinį niūrumą, nekreipdama dėmesio, jog autorių užmanyme tai neša milžinišką idėjinį krūvį: papasakoti šiuolaikiniam žiūrovui sunkų mūsų tautos gyvenime puslapį, atskleidžiantį vokiškųjų fašistų ir buržuazinių lietuviškųjų nacionalistų piktadarybes lietuvių tautai.

Apsvarstymas konkrečių rezultatų nedavė. Jis buvo vedamas be protokolo ar stenogramos. Filmo autoriai ir Lietuvos kino studija kategoriškai nesutinka su padarytais idėjinio-politinio pobūdžio kaltinimais ir liko prie savo nuomonės, pilnai sutikdami su išvadomis, kurias apie filmą „Kanonada“ padarė Lietuvos kultūros ministras J. Banaitis savo išvadose, kurios buvo pristatytos vyriausiajai kino filmų gamybos valdybai.

Filmo autoriams ir studijos atstovui susidarė įspūdis, jog šiame apsvairstyme išryškėjo apsidraudėliška valdybos pozicija, kuri, be abejo, neša didžiulę žalą bendram reikalui.

LIETUVOS KINO STUDIJS

SCENARINIO SK. VIRŠININKAS

/J. POŽĖRA/

M/F. „KANONADA“ REŽISIERIUS-STATYTOJAS

/R. VABALAS/

Dokumentas Nr. 8. Scenarijaus „Gott mit uns“ svarstymas LKS Meno taryboje
[LLMA, f. 342, ap. 7, b. 301, l. 104–127, mašinraštis, liet. k.]

MENO TARYBOS POSĖDŽIO PROTOKOLAS

Vilnius

1960 m.

rugsėjo 21 d.

Dalyvavo: J. Lozoraitis, I. Seleznovaitė, V. Žalakevičius, A. Čekuolis, G. Kanovičius, V. Dabašinskas, A. Mockus, M. Giedrys, J. Gricius, A. Žebriūnas, J. Marcinkevičius, V. Rimkevičius

Svarstė: G. Kanovičiaus ir V. Žalakevičiaus scenarijų „Baltoji varna“

Pasisakė:

LOZORAITIS – Šiandien Meno tarybos dienotvarkėje scenarijus neeilinis, problematiškas. Yra įvairių nuomonių apie jį. Kinostudijos vadovybės nuomone, problemos sudėtingumas, temos sunkumas negali būti priežastimi atsisakyti nuo darbo prie tokio scenarijaus. Šiandien reikalingas rimtas, išsamus pokalbis apie jį, kad autoriai galėtų toliau jį tobulinti, gilinti.

Scenarijų planuojame paleisti gamybon greta A. Jonyno ir J. Požeros scenarijaus, 1961 m. sausio – vasario mėn.

ČEKUOLIS – Scenarijus iš tikro neįprastas studijai, liečia gilius klausimus ir nenušviestus lietuvių kinematografijoje santykius okupacijos metais.

Scenarijus skaitosi įdomiai, įdomūs pagrindiniai veikėjai, – kunigas, daktaras, partizanas Karalius. Pasigendame ryškesnės veiklos Karaliaus, jo partizaniškos veiklos. Įdomiai statomas kunigo paveikslas, nors jis dar neužbaigtas⁵³⁵. Tai abejojantis žmogus, balta varna. Visa eilė smūgių paveikia jį ir jis tampa žmogumi, kuris negali sekti oficialios bažnyčios linijos. Tie smūgiai eina per daktarą, Ievą, operaciją, istoriją su stebuklu. Ir kitos scenarijaus situacijos priverčia jį susimąstyti, pasikeisti. Epizodai pakankami tam, kad pasukti kunigo likimą. Ir visgi kunigo linija palieka iki galo neaiški.

⁵³⁵ Čia ir toliau pabraukta raudonu pieštuku.

Neaiški jos pradžia ir kelia abejonių finalas. Tai pagrindinis scenarijaus trūkumas. Kunigas, – tai žmogus, kuris nėra pats aktyvus kovotojas, bet jame susikerta kovos linijos. Viena priežasčių to yra ta, kad visi personažai daug kalba, kalba per daug protingai ir vis apie svarbiausius dalykus /su Ieva ir kanauninku/. Kalbos per daug intelektualios ir iššęstos. Vikaro kalba su kanauninku per daug atvira, [nėra būdingo jėzuitiškumo – ranka įrašytas prierasas, L. K. J.]. Man atrodo, kad Karalius užsiima tik kunigu ir sava dukterimi, o daugiau nieko neveikia. O ar gyvuoja partizaninis judėjimas, kova – iš Karaliaus veiksmų [su reikiama jėga – ranka įrašytas prierasas] nesimato. Toli gražu ne viską scenarijuje aš galiu suprasti, viskas paaiškės tik režisūriniame scenarijuje ir filme.

Noriu siūlyti Meno Tarybai scenarijaus dar nepriimti. Reikia, kad jautriai paruoštų dar vieną literatūrinį variantą. Scenarijus labai reikalingas ir autoriai dirba teisinga kryptimi.

SELEZNOVAITĖ – Scenarijus iš tikro labai įdomus, savitas, sprendžias labai reikalingą temą. Man jis labai patinka.

Mane visiškai įtikino kunigo paveikslas, jo iš epizodo į epizodą vis didėjančios abejonės tomis tiesomis, kuriomis iki šiol tikėjo. Yra visa eilė puikių scenų, puikiai išrašytų antrojo plano personažų. Tai gydytojas, Ilgšius, Rozenbergas. Savo kinematografiškumu, paveikslu ir minčių perteikimo forma man primena ankstyvesnį Žalakevičiaus scenarijų „Adomas nori būti žmogumi“. Kaip ten, taip ir čia autoriai įprasmina detales, piešdami žmonių paveikslus atranda charakteringus štrichus, kurie iš karto parodo mums žmogaus charakterį, jo polinkius. Nenoriu sutikti su tuo, kad scenarijaus herojai kalba per daug intelektualiai, ištestai. Labai gerai, kad herojai kalba trumpai ir pasako tik tai, kas svarbiausia, reikalingiausia, kas yra būtina pagrindiniam konfliktui ir charakteriui išryškinti. Filme nėra laiko ir galimybių užsiiminėti nereikalingom kalbom. Taip pat nenoriu sutikti su tuo, kad per mažai parodytas partizaninis judėjimas, kad nesijaučia, kokia jėga stovi už Karaliaus pečių. Šis scenarijus nėra skirtas partizaniniam judėjimui parodyti, o tema visai kita ir vargu ar būtų teisinga skirti tam labai daug vietos. <...>

Galima, žinoma, parodyti sprogdinamus tiltus, traukinius. Bet tai jau daug kartų buvo rodyta kituose filmuose, tai nebus nauja.

Yra scenarijuje vienas nemažas trūkumas, kuris liečia dramaturgiją ir tuo pačiu kai kuriuos žmonių paveikslus. Scenarijus susideda iš dviejų novelių: pasakojimo apie tarybinę parašiotistę ir pasakojimo apie berniuką. Tos dvi novelės dabar tarpusavy surištos mechaniškai, eina viena šalia kitos. <...> Man yra suprantama, kad kunigas iki pabaigos scenarijaus privalo atsiakyti buvo kai kurių tiesų, kuriomis jis iki šiol vadovavosi savo gyvenime. Bet tos tiesos, jų susikirtimas su gyvenimo tikrove yra dabar scenarijuje paslėptos per daug giliai, jos nepasiekia skaitytojo, gali nepasiketi ir žiūrovo. Man atrodo, kad jas reikia ištraukti į paviršių, kad žiūrovui būtų aišku, kokie principai subyrėjo atsimušę į gyvenimo tikrovę, kas iššaukė pas kunigą tas abejones, vidinį konfliktą. <...>

Kadangi viskas scenarijuje jau yra, tik paslėpta gilumoje, kadangi scenarijus duoda dideles galimybes dirbti ta kryptimi, aš siūlau visas pataisas įnešti į režisūrinį scenarijų. Šiuo atveju Žalakevičius yra ne tik scenarijaus autorius, bet ir režisierius, jis pats galės tuos pataisymus įnešti į režisūrinį scenarijų. Netikėti juo mes neturime pagrindo, mes jį jau žinome iš filmo „Adomas nori būti žmogumi“. Ten režisūrinis scenarijus labai skyrėsi nuo literatūrinio, tai, kas buvo nepadaryta literatūriniame, atsirado režisūriniame. <...>

DABAŠINSKAS – Scenarijus „Žemė trokšta stebuklo“ /“Baltoji varna“/ yra neeilinis reiškinys mūsų studijoje, todėl Meno Taryboje apie jį reikėtų pakalbėti plačiau.

Visų pirma scenarijus skaitosi lengvai ir įdomiai, parašytas lakoniška kalba, geri dialogai, kas ne taip jau dažnai pasitaiko, veiksmas rutuliojais greitai, atmintini kinematografiški sprendimai atskirose scenose.

Apie ką gi pasakoja scenarijus? Savo esmėje visų pirma scenarijus antireliginis. Jis pasakoja apie tai, kaip dievo tarnas – kunigas išsižada krikščioniškos moralės, krikščioniško humanizmo supratimo, savo pasaulėžiūros, savo idealų. Ir dar daugiau: paskutiniame kadre jis tampa aktyviu naujos tiesos nešėju, mūsų tiesos.

Jie sugebėjo tą kelią papasakoti giliai, įtikinančiai, neužgaudami tikinčiųjų jausmų. Skaitau, kad mes jau išaugome prie tokios kritikos. Tik tokią sėklą pasėję žmonių širdyse mes turėsime didžiausia derlių. Pagaliau, mūsų literatūroje šis kelias ne naujas. Jį nužymėjo dar Putinas. Tačiau šis atvejis dėkingesnis. Kunigą išgelbsti ne meilė moteriai, kuri analizo keliu padeda suprasti tikrąją žmogišką prigimtį ir nusimesti apgaulės sutaną. Scenarijus veiksmaus vyksta Tėvynės karo metu, kada žūtbutinėje kovoje niekas begali palikti nuošaliai. Fašistinės Vokietijos armija, o taip pat bažnyčios armija bendru šūkiu: „Gott mit uns“ pakėlė kardą prieš pačią pažangiausią pasaulyje tarybinę santvarką. Kas netikėjo tuo metu, kad sveikas protas turi laimėti? Dori žmonės ieškojo kelio į tiesą. Mums ypatingai artima ši problema. Apie tai byloja Ragauskos knygos aukštas vyriausybinis apdovanojimas. <...> Aš noriu pasakyti, kad ši tema šiandien labai aktuali, labai reikalinga ir kad ji iš tikro gerai išspręsta scenarijuje. <...>

GRICIUS – Sunku nesutikti su žmonėmis, kurie sako, kad tema labai svarbi dabar. Aš, pavyzdžiui, taip neskaitau. Bet juk autoriai paėmė, tai, kas jiems artima, kas juos jaudina.

Beveik visas scenarijus parašytas labai subtiliai ir intelektualiai, ir gaila, kad enturažas labai kontrastuoja su pirmuoju planu. Jei Feliksas išrašytas labai subtiliai, tai vikaras daugeliu atveju labai grubiai išrašytas, jis jau daug kartų matytas niekšas. Jei autoriai taip subtiliai sprendžia temą, tai ir visus personažus reikia taip spręsti. Teigiami personažai labai gerai pasiekė, kas labai retai pasiseka, o visi kiti bažnyčios tarnai grubūs, jau iš anksto žino, kad netiki tuo, ką daro. Kažin, ar patys jie tai sau pripažįsta, nors ir žino tai. Naujo žmogaus gimimas scenarijaus gale padarytas grubiai, tai jau nėra nauja kinematografe. Scenarijuje be reikalo pritraukti nuotykiniai epizodai – Ilgšio mirtis. <...>

LOZORAITIS – Noriu paklausti drg. Gricių: kokia, jūsų nuomone yra scenarijaus tema ir kodėl skaitote, kad ji neaktuali?

GRICIUS – Tema antireliginė...

LOZORAITIS – Tai nėra temos apibūdinimas šiame scenarijuje. Antireliginių scenarijų gali būti nemaža, ir kiekvienas iš jų turės savo temą.

GRICIUS – Aš suprantu, kad čia tema – žmogaus persilaužimas iš religinės pasaulėžiūros, jo sąmonės augimo tema. Aš esu netikintis, todėl tokia tema man neaktuali.

LOZORAITIS – Bet mes juk svarstome scenarijus orientuodamiesi ne į atskirus Meno Tarybos narių asmeniškumus poreikius, o į scenarijų objektyvią vertę.

GRICIUS – Objektyviai vertinant – ji aktuali.

GIEDRYS – Man scenarijus nepaprastai patiko ir mane stebina toks šaltas draugų atsinešimas į jį. <...>

ŽEBRIŪNAS – Neturiu didelio entuziazmo šio scenarijaus atžvilgiu. Jis man primena antireliginį „Bajeviką“. Jis bendrai reikalingas, bet meniniu atžvilgiu jis neišspręstas. Tokios temos negalima spręsti plakatiniai, o čia ji yra išspręsta kaip tik taip. Čia minėjo Putino darbą. Ten tai juk ne „bajavikas“, bet darbas! O čia scenarijui sprendimas nerastas ir statydami tokį filmą mes pateksime į žiūrovo nemalonę. Gal būt Žalakevičius filme galės padaryti viską įtikinamiau, bet tema čia per daug gyli, o su pasaulėžiūra kunigo negalima taip greitai susidoroti, kaip tai daroma. Jei kunigas taip greitai pasikeičia, tai jis silpnas žmogus. O silpną žmogų ekrane matyti man visai neįdomu. Man norėtųsi matyti stiprų žmogų, stiprų kunigą, o ne tokį silpną. Galimybės padaryti scenarijų yra labai didelės. Mano nuomone, finalas nesprendžia antireliginės temos. Dirbti bendrai verta, tik bijau, kad scenarijus yra per daug išbaigtas, turi savo stilių. Scenarijuje aš ieškojau poteksčių, bet neradau. Kunigo rankos – įdomi detalė, bet kur ji suvesta? Tik tam, kad griebti fašistui už gerklės? Žiūrovas, pamatęs šitokiu būdu analizuojamą temą pasakys, kad tokių kunigų nebuvo.

<...>

MARCINKEVIČIUS – Man dabar labai įdomu girdėti profesionalų pokalbį apie scenarijų. Man šis scenarijus įdomus, kaip literatūrinis faktas.

Kokie pagrindiniai momentai iškila scenarijuje? Autorių tikslas suformuluotas dedikacijoje – padėti atsikratyti religinių prietarų. Bet autoriai nuėjo kita kryptimi – jie demaskuoja okupantus. Jėgos yra šio: fašistinė okupacija, pasipriešinimo judėjimas ir bažnyčia. Jų veikimo sferoje yra kunigas. O mes gi žinome, kokį vaidmenį suvaidino religija okupacijos metu.

Buvo kalbama, kad gal neverta scenarijuje rodyti kunigus? Man rodos, kad galima juos rodyti. Aš norėčiau matyti kunige mąstančio žmogaus paveikslą. Norėtusi žinoti Felikso priešistoriją, kada susvyravo jo religiniai principai. Feliksas negali pritarti fašistams, kurie kaip katalikai sako „nežudyk“, o patus žudo, bet jis negali pritarti ir partizanams, kurie irgi užmušinėja. Visų pirma, čia jis turi rasti tiesą, padaryti sau tinkamas išvadas. Labai gaila, kad liaudyje apie šį kunigą nėra susidariusios atitinkamos nuomonės, kaip apie humanišką, gerą žmogų. Tai taip pat padėtų išryškinti jo paveikslą. Dabar kol kas konfliktas suvedamas į konfliktą su fašistais, o ne su bažnyčia. Juk scenarijuje stebuklas ne tame, kad nebylus vaikas prakalbėjo, bet tame, kad kunigas atsisakė savojo stono.

Scenarijuje turėtų būti ryškesnis konfliktas su bažnyčios vyresnybe, su bažnyčios ideologija. Tik tai ir turėtų apspręsti kunigo charakterį. Tada jam, dar susidūrus su partizanais, liktų vienintelis kelias – į liaudį, o kaip netipiškas reiškinys, jis turėtų žūti.

Norėtusi, kad būtų daugiau demaskuota bažnyčia. <...> Manau, kad šį scenarijų truputį patvarkius būtų tikrai labai įdomus filmas ir stipriai nuskambėtų.

RIMKEVIČIUS – <...>Scenarijus skaitosi labai įdomiai, bet jis nejaudina. O norisi, kad jis jaudintų. Tai padaryti lengva, visos galimybės scenarijuje tam yra.

<...> Kada prasideda stebuklo tema, prasideda falšas. Stebuklas didžiausia duobė scenarijuje, apie tai reikia dar pagalvoti. Reikia duoti kunigui daugiau svyravimų, daugiau demaskuoti vikarą, kanauninką. <...>

LOZORAITIS – Drg. Žalakevičiaus, gal jūs galėtumėte painformuoti apie tai, kaip buvo vertinamas scenarijus ministerijoje, kur dalyvavote jūs su drg.

Kanovičium, drg. Meškauskiene ir drg. Baltušiu, žinoma, jei tai buvo pokalbis oficialus, o ne intymus.

ŽALAKEVIČIUS – Man atrodo, kad tai buvo intymus pokalbis. Bet pasakyti aš galiu. Buvo sakoma, kad antiklerikalinė tema dar nėra antireliginė tema. Taip pat buvo kalbama apie tai, kad tai, kas scenarijuje rašoma ir kaip tai rašoma – yra negyvenimiška, nes okupacijos metais kunigai stovėjo vokiečių pusėje. Tokiu būdu, tai, kas rašoma scenarijuje yra idėjinis blefas.

LOZORAITIS – Gaila, kad ne visi draugai pasisakė smulkiai.

Kada perskaitai scenarijų pirmą kartą, jis palieka didelį įspūdį, verčia susimąstyti, įsigilinti. Perskaičius gi antrą kartą, kyla visa eilė klausimų. Tema scenarijaus labai sudėtinga. Mes turime mažai scenarijų, kurie būtų taip ryškiai, kaip šis, profesionaliai išrašyti. Tai yra jos privalumas. Tai, kad autoriai paėmė išimtinai sunkią temą – žmogaus asmenybės ir ne bet kokio žmogaus, o kunigo išsivadavimą iš bažnytinės ir religinės pasaulėžiūros, ir ne bet kuriomis sąlygomis, o kruvinos fašistinės okupacijos sąlygomis – rodo, kad autoriai pasiryžo eiti ne lengviausio pasipriešinimo keliu /kaip paprastai dabar einame, pvz. „Ivanoje“/, o pačiu sunkiausiu. Kodėl tai sunkiausias kelias?

Man atrodo, kad toje ideologinėje kovoje, kuri vedama su seno liekanomis mūsų gyvenime, nėra kito tokio jautraus, tokio įvairių komplikacijų iššaukiančio meninėje kūryboje baro, kaip antireliginė tema, antibažnytinė propaganda. Visų pirma man atrodo, kad didelę maišatį iki šios dienos įneša pažiūros, kad jei vedama antireligine propaganda – tai gerai, jei antiklerikalinė – tai blogai. Dar daugiau – kad tai yra nepriimtina. Man asmeniškai nesuprantamas atsiribojimas antireliginės nuo antiklerikalinės, tiksliau kalbant antibažnytinės propagandos. Negalima liesti religijos, neliečiant bažnyčios, kuri yra religijos agitatorius, idėjinis ir materialinis skleidėjas. Man atrodo, kad tokia pažiūra yra netgi žalinga. Stengiamasi vesti ateistinę propagandą, atrodytų, vien mokslinių žinių teorinėje plotmėje, atplėšiant ją nuo šiandieninės bažnyčios ir religijos praktikos. Tai yra, man atrodo, neįvertinimas to, kad bažnyčia yra šiandien dar rimta socialinė jėga, kuri nors ir atskirta nuo valstybės, bet remiasi dar gan gausiais mūsų visuomenės atsilikusiais

sluoksniais, /nekalbant jau apie priešiškas liekanas/, kuri daro nemažą įtaką žmonių sąmonei. O kaip vykdoma konkreti propaganda prieš šių dienų bažnyčios praktiką? Aš pabrėšiu, būtent, šių dienų⁵³⁶? Prieš keletą metų mūsų spauda ir propaganda, po klaidingai suprasto nurodymo, kad reikia gerbti tikinčiųjų jausmus, iš viso atsisakė antiklerikalinės temos ir atskyrė ją dirbtinai nuo antireliginės propagandos. Tik paskutiniaisiais metais pradėta spausdinti gausi literatūrinė medžiaga [apie] katalikų dvasininkų reakcinę veiklą okupacijos metu, ryšius su banditizmu, imta kelti, bet dar mažai, kai kuriuos nešvarius darbelius mūsų dienomis. Tačiau meninė kūryba iki šios dienos neima giliau apibendrintų temų kovoje prieš bažnytines tiesas ir jos praktiką. Tad, kad G. Kanovičius ir V. Žalakevičius pasiėmė šį nepaprastai sunkų uždavinį, yra didelis privalumas. Jų kelias yra teisingas. Tačiau ta aplinkybė, kad mūsų menininkai yra atitrūkę nuo šios temos sprendimo, atsispindi ir šio scenarijaus trūkumuose.

Scenarijuje yra nemažai išrašyta dvasininkijos bendradarbiavimo su fašistais linija. Ji yra demaskuojanti, atitinka istorinei tikrovei. Bet šis rakursas nėra naujas. Jis jau kartoja tai, kas buvo. Rezultate, jei tikintysis pažiūrės tokį filmą /o filmą, matomai, mes turėsime skirti jam./ jis tars, kad taip yra blogų, išsigimusių kunigų, kaip vikaras, kanauninkas, bet yra ir gerų, kaip Feliksas. Man atrodo, kad kanauninko ir vikaro darbus reikia apibendrinti katalikų bažnyčios hierarchijos atžvilgiu. Tam iš okupacijos meto yra daug konkrečių dokumentinių faktų. Jų nereikia vengti. Berods, buvo vyskupo Skvirecko atsišaukimas į visus tikinčiuosius padėti kovoti u bolševizmu. Kanauninkas ir vikaras turi vykdyti savo vyresnybės liniją. Ji turėtų iššaukti atatinkamą dramatinę koliziją ir Felikso asmenyje.

Juk dabar tai, ką daro Feliksas scenarijuje, galėjo padaryti ir ne kunigas – paslėpti Tomą, parašiotininkę. Tai galėjo padaryti ir daktaras Gavenis, ar dar kuris žmogus, besivaduojantis tuo pačiu abstrakčiu humanizmu. Juk tai, ką scenarijuje daro kunigas, visiškai neprieštarauja bažnytinėms dogmoms. Tai gero darymo pozicija. O juks reikėtų atrasti tokias situacijas, kuriose Feliksas

⁵³⁶ Pabraukta mašinraščio versijoje, o ne po spausdintos versijos.

būtų priverstas elgtis teisingai pagal bažnytines dogmas, bet tai būtų priešinga jo žmogiškiems įsitikinimams. Dabar scenarijuje yra tokia tik viena vieta – Feliksas pats išsидуoda Rozenbergui /taip pat katalikui/, už tai jis kabina ant žiedų. Tačiau, kaip Feliksas išsидуuoja iš Gestapo – neaišku. Gestapas taip lengvai nepraleidinėjo. O ta užuomina, kad gal būt Feliksas taps išdaviku, yra nepriimtina. <...>

Finale Feliksas užmuša Rozenbergą. Tai galima vertinti, kaip paprastą savisaugos aktą, o taip pat gimdančios moters ginimą. Pagal sumanymą, matyti, autoriai norėjo parodyti, kad čia Feliksas galutinai išsiduuoja iš dvasininko varžtų – jis užmuša. Tačiau, tokia pažiūra, man atrodo, nepasiekia savo tikslo, nes katalikų bažnyčia anaiptol nesako, kad negalima būtų užmušti priešą. Juk žinoma, kad kunigija paskutiniojo karo metu užsienyje dalyvavo pasipriešinimo kovoje prieš fašizmą ir su ginklu rankoje.

Tad kur gi Felikso tikėjimo, jo kaip dvasininko luomo atstovo, kertiniai akmenys griūna scenarijuje?

Yra dvi galimybės remiantis Felikos asmeniu, spręsti žmogaus pasaulėžiūros pervertinimo temą: 1. Feliksas, kuris stovi prieš fašizmą, kuris nepriima tarybinio kovos kelio ir praranda tikėjimą bažnyčiai ir dievui, žūva, nes neranda išeities. Tai tragiška tema kunigo, kuris prarado vieną tikėjimą ir nerado kito. Šią temą siūlo ir drg. Marcinkevičius. Aš manau, kad mūsų dienomis yra prasmingiau apręsti 2-ją temą: Feliksas stovė prieš fašizmą, jis praranda tikėjimą bažnyčiai ir dievui, bet apčiuopia naujo tikėjimo galimybę – kovos kelią, kelią su tarybiniais žmonėmis. Tai tema žmogaus, kuris prarado tikėjimą ir atsistojo į naujo tikėjimo ieškojimo kelią. Rezultato duoti nereikia, reikia duoti tendenciją.

Dabar gi kunigą Feliksą supančios jėgos neišrutulioja konflikto jo viduje, nepakelia jo iki apibendrinančio filosofinio skambėjimo. <...> Reikia atkreipti autorių dėmesį į tai, kad jie paėmė skirtingų ideologijų susikirtimo temą, temą, kuri reikalauja polemiško užaštrinimo. Tuo tarpu scenarijuje autoriai kalba pro sukąstus dantis ir suspausta lūpas. Jiems atrodo, kad ir taip turi būti aiškus jų užmanymas. Bet taip nėra. V. Žalakevičiui būdingas formos,

dialogo lakonizmas šiame scenarijuje pasireiškia minties schematiškumu, o kartai ir visiška jo stoka. Paimtos temos konflikto prigimtis tokia, kad negalima jos spręsti tik samprotaujant, darant miglotas išvadas. Nereikia didaktikos, laikraštijos, bet reikalinga apnuoginti dviejų skirtingų pasaulių mąstymą.

<...> Monika turi ne vien kritikuoti kunigo bejėgiškumą, bet ir savo tiesą priešpastatyti.

Man atro, kad labai svarbu tiksliu išrašyti kunigo asmenybę, jo praeitį.

<...> Tad reikia atrasti Felikos asmenyje, jo biografijoje tokių tikslų bruožų, kurie leistų mums suprasti ir patikėti, kad nežiūrint dvasininkų reakcingumo TOKIOS „baltos varnos atsiradimas ir išsivadavimas okupacijos metu buvo tikrai galimas.

<...>

ŽALAKEVIČIUS – Mūsų pasirinkta tema labai sunki. Ją žymiai sunkiau spręsti, negu socialinę temą. Kadangi socialinės problemos yra apčiuopiamos. Trupinti religinę-filosofinę platformą yra sunkiau, negu nagrinėti kolonializmo problemą.

Mano nuomone, negalima atriboti antireliginės temos nuo antiklerakalinės. Principe scenarijuje yra svarbiausia tai, kad jis atsisako savo kunigiško stono, o ne keičia religiją. Niekas net nesvajoja, kad išėjus filmui, visi kunigai atsisakys savo stono. Ta tema daug kūrinių ir mūsų filmas turi įnešti bent lašelį į bendrą jų srautą. Jau ir tas bus gerai.

<...>

Noriu pabrėžti, kad siužetu mes nieko neįrodinėjome. Stebuklas siužetiniai gal ir neišspręstas, bet juk ne tame esmė. Jei jame bus pakankamai meninės išmonės, jis privers žiūrovą susimąstyti. Tai ir bus filmo teisingas poveikis. Meno Tarybos narių tarpe susidarė diametraliai priešingos nuomonės. Aš visai teisingai supratau Žebriūną, kuris pasakė, kad scenarijus čia yra plakatas, ir suprantu kitus, kurie sake, kad reikia dar daug ką apnuoginti, iškelti į paviršių. Taip aš sutinku, tai yra plakatas, tai yra „bajavikas“. Bet visa tai turi būti supančiota tūkstančiais plonų siūlų, kaip kad buvo supančiotas Guliveras. Grifitas, reakcinis, bet labai talentingas režisierius, net perduodamas žiūrovams

blefa, įtikinėjo juos stipriomis detalėmis, ir savo tikslą pasiekdavo. Reiškia tai scenarijus parašytas, yra stilistikos reikalas. Galima duoti žiūrovui per galvą, pančioti jį ir įtikinti. Bet galima šią temą spręsti kitaip, su kitais veikėjais ir epizodais.

Kad viskas scenarijuje turi eiti gilyn, turi dengtis turiningu filosofiniu sluoksniu—labai teisinga. Kiek mes sugebėsime, mes tai darysime. Siužetą mes norėjome padaryti bendražiūrovišką, todėl jame ir atsirado nuotykinų elementų.

Jei kalbėti apie kunigą, tai gal jis ir per daug užtušotas. Bet pas Feliksą visa laiką vyksta mąstymo procesas viena ir ta pačia kryptimi. Gal tai pas mus nepakankamai išrašyta. Kiekvienas herojus pas mus turi savą temą. Turi ją parašiutininkė, turi Karalius, turi vikaras. Kiekvienas žmogus turi savo stebuklo troškimą – kanauninkas, ilgšius, vikaras ir kiti. Scenarijus nagrinėja eilę klausimų ir temų. Tie klausimai charakteringi laikotarpiui ir Lietuvai. Kunigo persilaužimas yra paruoštas iš anksto. Pradžioje jis neperneša kraujo, paskui jį patį sumuša, paskui jis atveža Ilgšį partizanams, o paskui net padeda gimdyvei. Tai ir yra labai nuosekli kunigo linija. Visos draugų pastabos ragina gilinti scenarijų, pakletti jo filosofinę prasmę.

LOZORAITIS – Dėl stilistikos. Jūs šio scenarijaus stilių lyginate su „Adomu“. Yra bendro dialogų lakoniškumo. Bet mano manymu, yra klaidinga pernešti visumoje „Adomo“ stilistiką į šį scenarijų. Adomas dar neturėjo pasaulėžiūros. Pats laikotarpis ir konfliktas padiktuoja ir stilių. Ten vystomas konfliktas tik tarp Adomo ir Petro. Čia vyksta pasaulėžiūrų susidūrimas. Jūs sakote, kad Monika turi savą temą. Tai ne tema, o tik temos tezė. O kada tezė bus atskleista, tada bus tema. Kas link gerų norų, tai jūsų norai yra teisingi, bet medžiagoje jie dar neįgyvendinti. Koks klausimas yra keliamas scenarijaus gale? Ar dievybės sąvoka, ar religijos, ar kunigo stono? Man rodos, kad gali eiti klausimas tik iš esmės ir liesti pačią religiją. Reikia tai sujungti su tuo kas scenarijuje jau yra.

Kodėl jūs skubate su scenarijaus priėmimu? Skubėjimas gali tik sužlugdyti didelę ir svarbią temą. Scenarijus dabar negali būti priimtas.

MENO TARYBOS IŠVADOS

Priimti G. Kanovičiaus ir V. Žalakevičiaus scenarijaus „Baltoji varna / sąlyginis pavadinimas / I-ąjį variantą.

Pasiūlyti autoriams toliau dirbti gilinant scenarijaus konflikto ideologinę pusę.

<...>

MENO TARYBOS PIRMININKAS

/J. Lozoraitis/

MENO TARYBOS SEKRETORIUS

/I. Seleznovaitė/

Dokumentas Nr. 9. Filmo „Kai susilieja upės“ SSRS Kultūros ministerijos
Vyriausioje filmų gamybos valdyboje svarstymas
[LLMA, f. 342, ap. 7, b.301, l. 206–215, mašinraštis, versta iš rusų k.]

K/F „Kai susilieja upės“ svarstymas,
įvykęs filmų gamybos valdyboje 1960 m. X. 27.

DALYVAVO: drg. Kokareva – filmų gamybos valdybos viršininko pavaduotoja, redaktoriai: drg. Zuseva, Segedi, Askoldov, Antonov, Kovalevskaja, Jureneva, Lietuvos kino studiją atstovauja Šreiberis, Lozoraitis

ZUSEVA: <...> „Kai susilieja upės“ – didelė ir apmaudi nesėkmė. Filmą padarytas varganomis kinematografinėmis priemonėmis. Kaip ir scenarijuje liko neištaisyta statybų schema, siužete nėra formalios logikos, o ką jau kalbėti apie meninę. <...>

Bet rimčiau reikėtų pakalbėti kitu klausimu. Principinio pokalbio atidėti negalima. Bėda ta, kad filmo objektyvi esmė prasilenkia su scenarijaus užmanymu. Filmą lyg ir skirtas tautų draugystei. Šios temos sprendimas filme įgavo kraštutinai nepageidaujamą kryptį. Kokia filme situacija? Aš kalbėsiu remdamasi tikrai emociju ir prasminiu jo poveikiu. Į statybas atvažiuoja apytikriai žinantis savo darbą inžinierius baltarusas Ales. Jis grubus, iš karto konfliktuoja su pirmininkais, su malūnininku. Atsirado koks tai berniūkštis ir akimirksniu, vedamas pirmos susitikimo metu šovusios minties, privertė tris pirmininkus visko atsisakyti. Vandens stoties projektas buvo brangus. Kodėl brangus? Jeigu tai susiję su tais laikais kuomet šeimininkavo teisybės „pagražinimas“, reikėjo išskleisti. Dabar visos statybos filme išspręstos taip, kad traktuojasi jas kaip primetamas žmonėms. Ką žmonės įgavo statybų dėka? Filme pavaizduotas ne liaudies klestėjimas, o jos skurdumas, o vadovavimo metodai švelniai tariant abejotini. Net naudojamas šantažo metodas /epizodas su stulpais, laidais, lemputėmis. Raštingajai liaudžiai paspėsti spąstai. <...>

<...> Šio filmo didelę nesėkmę priskiriu ir sau. Mes su studijos direktoriumi, filmo statytoju Borisu Josifovičiu Šraiberiu aptarėme nufilmuotą medžiagą ir jau tuomet išsakėme daugelį pretenzijų. Vis dėlto reikia pripažinti, kad sušvelnindami nepakenčiamą intonaciją, manėme, kad supras ir taip. Man dabar sunku kalbėti. Anksčiau reikėjo kitaip kalbėti, tada galbūt ir nebūtų buvę tokio rezultato. Visos pastabos buvo įgyvendintos pačiu blogiausiu būdu. Tautų draugystės temos nėra. Statybų svarbos ir reikšmės nėra. Pagrindiniai veikiantys asmenys nesimpatiški. Rezultatas priešingas užmanymui.

Išvada: filmas jokiais būdais negali būti išleistas į visasąjunginį ekraną. Reikia dar pagalvoti, ar verta jį išleisti į respublikinį ekraną.

SEGEDI: Mano manymu, šis filmas ne tiek meninis fiasko, kiek politinis. Tai akivaizdu. Medžiaga priešams. Idėjinės pozicijos skystos ir neteisingos. Išėjimu iš darbo, nenoru dirbti kompromituojamos statybas, kuriose dalyvauja trys respublikos. Nacionalinio vieningumo klausimai filme taip pat išspręsti skystai. Kodėl lietuviams baltarusiai priešai? Mūsų liaudies vieningumo filme nėra. O kaip sprendžiamas statybų planingumas ir apgalvojimas? Vietoj šito – pakazucha!

Kas leidžia mums taip elgtis? Šiandien Ales pamatė malūną – užsimanė susprogdinti, o ką jis rytoj užsimanys susprogdinti? Tada trys pirmininkai taip pat pakels letenas į viršų? Asmeniniai klausimai filme taip pat neišspręsti. Tarpkolūkinės elektrinės jus statomos ne dėl posėdžių. Dėl darbo, pirmiausiai, dėl mechanizacijos. Filme žmonės gyvena nesąmoningo ir blogai apmąstyto vadovavimo sąlygomis. O atsakyti už tai turi irgi žmonės. Dovženkos filme „Poema apie jūrą“ [*Поэма про море*, 1959] sudėtingi psichologiniai išgyvenimai. O čia pats simpatiščiausias žmogus – Paškevičius, kadais buvęs buože. Mes jo labiausiai gailimės.

Šis filmas tai akivaizdus politinis fiasko.

B. I. ŠREIBERIS: Atleiskite, kad prašau žodžio, bet aš turiu pasakyti, kad nieko nesuprantu. Su scenarijumi susipažino ir Zuseva, ir Kokareva, daugelis variantų ir pataisymų buvo žinomi Glavkui, gamybai patvirtintas paskutinis literatūrinis scenarijus jums nesukėlė jokių prieštaravimų. Toliau. Mes

scenarijų vežem į Minską, skaitė jį P. Brovka, „Belarusfilmo“ scenariinio skyriaus redaktoriai. Į pastabas atsižvelgta. Bet visumoje scenarijų gyre, ypatingai P. Brovka, kuris pirmąjį scenarijaus variantą įvertino labai griežtai. Toliau. Pas mus žiūrėjo filmą nemažai pasižymėjusiųjų ir politikoje, ir mene, ir niekam nekilo nė mažiausio įtarimo dėl jo politinio teisingumo. Kas atsitiko? Arba šitie žmonės nieko nesupranta ir tikrai čia pajėgūs adekvačiai vertinti filmus, arba čia kalba eina ne ta linkme. Aš labai jaudinuos, bet aš tikrai nieko nesuprantu. Filme gali būti netikslumų, yra schematizmas scenarijuje, galbūt filmas ir visutinis, bet kad pradėt kaltinti jį kaip ydinga politiškai, aš atsisakau tuo patikėti.

A. J. ASKOLDOV: Borisas Josifovičius neteisingai suprato mūsų pastabas. Jūs vertinate estetiką. Aš nežinau jūsų kitų filmų, ir anksčiau nežinojau šito filmo. Mano manymu, neteisingo politinio skambėjimo šaknys filme slypi tame, kad filme etika prasilenkia su estetika.

Statybose labai neįdomūs žmonės. Nė trupučio nėra nacionalinio charakterio, nėra ir nacionalinių žmonių likimų. Vienaplaniai žmonių santykiai. Nėra elementarios logikos siužete ir veikiančių asmenų santykiuose. Kanalažaus pavargę žmonės, nėra nei vieno švytinčio veido. Kam statoma elektros stotis? Neaišku. Žmonių biografines detales matomos tik malūnininko ir jo dukters charakteriuose, o kituose nėra. Visumoje aktorinis darbas žemo lygio. <...>

J.I.LOZORAITIS: <...> Mūsų nuomone, šis filmas rikiuojasi „vidutinių“ filmų eilėje, kurie užima 75 procentus visų į ekranus paleidžiamų filmų.

Jūs teisingai mums sakote, kad reikia daryti gerus šiuolaikinius filmus. Mes tai žinome. Bet kur jie – šitie geri ir puikūs scenarijai ir filmai šiuolaikine tema? Pasaulyje pergalingai sukasi „Komunistas“ [*Коммунист*, rež. J. Raizmanas, 1957], „Baladė apie kareivį“ [*Баллада о солдате*, rež. G. Čuchrajus, 1959], „Žmogaus likimas“ [*Судьба человека*, rež. Rež. S. Bondarčiukas, 1959]. O kokius šiuolaikinius filmus galima lyginti su jais? „Serioža“ [*Серёжа*, rež. G. Danelja, O. Talankinas]? Juk jo neapibrėžtumas matomas be jokių pastangų, nors jame ir yra įdomūs režisūriniai dalykai. O ką siūlo kino teatrų repertuaras? – „Vasaros griauštinius“ [*Весенние грозы*, rež. N. Figurovskis, 1960]

„Išgelbėkite mūsų sielas“ [*Спасите наши души*, rež. A. Mišurinas, 1960]
„Kada jaunystė prasideda“ [*Когда начинается юность*, A. Slesarenko, 1959], „Jūreivis iš kometos“ [*Матрос с «Кометы»*], I. Anenskis, 1958], „Rusiškas suvenyras“ [*Русский сувенир*, rež. G. Aleksandrovas, 1960] ir t. t. Negaliu sutikti, kad filmas „Kai susilieja upės“, kaip jūs sakote, blogesnis už šiuos filmus. Šiame filme meninis lygis tikrai neaukštas, bet jame nėra gašlumų, nėra to skurdumo, beskonybės, skirtingai nei minėtuose ir nepaminėtuose nūdienine tematika filmuose, kurie plačiai demonstruojami šalies ekranuose.

Jūs sakote, kad mūsų filme rezultatas prieštarauja užmanymui. Tokiu atveju pagrįstai galima sakyti, kad „Išgelbėkite mūsų sielas“ diskredituoja prekybos su užsieniu idėją todėl, kad tokiu prekybos būdu nieką neįtikinsi, o tarybinių žmonių dėl prekybos su užsieniu ir nereikia įtikinėti. Taip galima pasakyti, kad ir „Rusiškas suvenyras“ diskredituoja mūsų valstybės pasiekimus, kadangi jie parodyti primityviai, archaiškai, mėgėjiško jumoro maniera. Bet remiantis šiais filmais niekas nedaro politinio reikalo. Kodėl toks principinis lūžis kalbant apie mūsų filmą?

Aš suprantu, kad palyginimas su blogais ir vidutiniais filmais nėra objektyvus mūsų filmo vertinimo kriterijus. Bet jo kaltinimas visomis didžiausiomis nuodėmėmis, tame tarpe ir –politinėmis, be abejonės verčia mus lyginti su tais filmais, kuriuos Glavkas priėmė į visasajunginį ekraną. Tokie skirtingi vertinimų kriterijai mums nesuprantami. Gal būt priežastis tame, kad mūsų filmą pastatė ne Aleksandrovas, kad jį pastatė ne kokioje tai centrinėje studijoje?

Neaišku kodėl mūsų filmą reikia daryti bandomuoju triušiu ir pripaišyti jam netgi tai ko jame nėra. Juk tai ką sakė draugas Segedi apie planinę statybą, apie nacionalinį vieningumą, apie medžiagą priešams – jis visą tai sugalvojo tam, kad mintis apie filmo politinį ydingumą būtų labiau įtikinama. Draugas Askoldovas sakė, kad kanalą kasa pavargę žmonės, nėra nei vieno švytinčio veido. Juk tai netiesa. To nėra mūsų filme. Galų gale jei kalbėt apie drg. Zusevos charakterių kritiką, tai juk kritikuoju filmą dažnai kritikuoju scenarijų, ir kritikuoju remdamasi tokiomis principinėmis nuostatomis, kurių

anksčiau neišsakėte. Kam reikalinga elektrinė, ką ji atneša žmonėms, ar tikrai reikia griauti malūną – visi šie klausimai mums anksčiau juk nebuvo užduodami – o jie siejasi su scenarijumi, kuris buvo žinomas Glavke. Aš negaliu sutikti, kad mūsų filmas politiškai ydingas, kad jis prieštarauja sumanymui.

<...> Visumoje mes norėjome sukurti tokį filmą, kuris būtų nukreiptas prieš faktus, esančius dar mūsų respublikoje – prieš nacionalines atgyvenas. Šio uždavinio įgyvendinimui kaip fonas tarnauja elektrinė. Mums atrodo, kad šiuos uždavinius beveik pavyko įgyvendinti. Mes norėjome sukurti filmą šiuolaikine tema, todėl, kad mūsų studijoje tokia tema nėra filmų. Mūsų lietuviškoje literatūroje mes neradome ekranizacijos šaltinių todėl paėmėme P. Brovkos romaną. Nemanau, kad „Belarusfilm“, kuris irgi norėjo ekranizuoti šį Brovkos romaną, būtų padaręs filmą geresnį. Mes matėme jų paskutinius šiuolaikinius filmus „Griežta moteris“ [*Строгая женщина*, rež. J. Šulmanas, 1959] ir „Meilę reikia branginti“ [*Любовью надо дорожить*, S. Splošnovas, 1960], kuriuos tarp kitko Glavkas priėmė į visasąjunginį ekraną.

Mes labai apgailestaujame, kad visomis prasmėmis nepavyko padaryti gero filmo. Bet sutikti, kad jis politiškai neteisingas negaliu. Negaliu ne tik remdamasis savo nuomone, bet taipogi remdamasi tų žmonių nuomone, kurie matė filmą jau Lietuvoje. Manau, kad filmas su galimais pataisymais turi teisę į visasąjunginį ekraną.

A. ZUSEVA: Mane labai nustebino ir nuliūdino drg. Lozoraičio pasisakymas. Aš maniau, kad vertinant šį filmą nuomonės sutaps. Jūs sakote kartu su Borisu Josifovičium, kad negalite suprasti kur šiame filme slypi politinė nesėkmė. Slypi visame kame.

Filme trys pirmininkai pavaizduoti kaip trys bukagalviai. Tai ne menas. Šis filmas padarytas taip, kad tarybiniai žmonės sukelia tik antipatijas. Simpatizuojame tik atsilikusiam Paškevičiui. Statybų eiga kelia nesusipratimą. Žiūrovas nuteikiamas priešišškai herojui. <...>

Visą filmą lydi primityvūs, iliustratyvūs epizodai, scenos. Nėra menine prasme grįsto konflikto. Kam reikia aiškinti, kad 20-ais Tarybų Lietuvos gyvavimo

metais atsirado lemputė? O jūs patys rimtai tai įrodinėjate, leidžiate suprasti, kad tai naujas reiškinys.

Kokie gyvenimo atsitikimai slepiasi už trijų pirmininkų personažų? Siaubingai blogai nufilmuotas mitingas. Ar pas jus meno taryba priima nenufilmuotą medžiagą? Apie tai reikia kalbėti labai rimtai. Mes apskritai filme nematome ar žmonės nori eiti į statybas ar ne. Viskas išspręsta tiesiog. Bet svarbiausia – idiotas, kvailas herojus. Mūsų pokalbis apie filmą – tai pokalbis apie estetines klaidas. Jos lėmė tokius apgailėtinus rezultatus. Nemalonūs žmonės. Grubi Zosytė. Kodėl nenori draugauti skirtingų tautybių žmonės, kaip skelbia Paškevičius filmo pradžioje? Kokios priežastys?

Tai ne tik silpnas filmas, tai filmas, kuris diskredituoja šiuolaikinius žmones.

POSĖDĮ UŽRAŠĖ

parašas

/J. Lozoraitis/

ŠALTINIAI IR LITERATŪRA

Archyvinių dokumentų šaltiniai:

Rusijos valstybinis socialinės ir politinės istorijos archyvas (RGASPI):

F. 17 – VKP CK Agitacijos ir propagandos skyrius

F. 593 – VKP CK biuro dokumentai, skirti Lietuvos klausimams

Rusijos valstybinis literatūros ir meno archyvas (RGALI):

F. 2944 – Valstybinis Kinematografijos komitetas prie SSRS Ministrų Tarybos

Rusijos valstybinė filmų saugykla (GOSFILMOFOND):

F. 3 – LTSR kino filmų dokumentų fondas

Lietuvos ypatingasis archyvas (LYA):

F. 1771 – LKP Centro komitetas

F. 4632 – Lietuvos kino studijos pirminė partinė organizacija

F. 4869 – Vilniaus „Maskvos“ kino teatro pirminė partinė organizacija

F. 17315 – LTSR Valstybinio kinematografijos komiteto pirminė partinė organizacija

Lietuvos centrinis valstybės archyvas (LCVA):

F. R-522 – Glavlit

F. R-754 – LTSR Ministrų Taryba

Lietuvos literatūros ir meno archyvas (LLMA):

F. 29 – Lietuvos kino studija

F. 34 – LTSR Rašytojų sąjunga

F. 307 – LTSR Kinematografininkų sąjunga

F. 342 – LTSR Kultūros ministerija

F. 472 – LTSR Kinematografijos ministerija

F. 473 – Valstybinis kinematografijos komitetas prie LTSR Ministrų Tarybos

Publikuoti archyviniai dokumentai:

Трошин, Александр, А дряни подобно «Гармонь» больше не ставите?..

Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров.

1934 г., in: Киноведческие записки, Nr. 61, 2002

Кремлевский кинотеатр. 1928–1953: Документы, 2005, vyr. sud. L.

Maksimenkovas

«Полка». Документы, свидетельства, комментарии, sud. V. Fominas, 2006

Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990, sud. J. R.

Vagušauskas, A. Streikus, Vilnius, 2005

Кино и власть. Советское кино: 1965–1985 годы, 1996

Кинематограф оттепели, Документы и свидетельства, sud. V. Fominas,

1998

Национальный киноархив: директора и документы, in: Киноведческие

записки, Nr. 85, 2008

Госфильмофонд: от рождения до зрелости (1948–1970-е), in:

Киноведческие записки, Nr. 86, 2008

Interviu:

Pokalbis su kino režiseriumi Marijonu Giedriu, 2012 02 02, 2012 02 08, 2012

02 15, 2012 02 29, 2012 03 14

Pokalbis su kino režisieriumi Algimantu Puipa, 2012 05 25, 2012 06 06, 2012

06 20

Pokalbis su kino režisiere Rita Grikevičiene, 2013 07 03

Pokalbis su kino operatoriumi Jonu Griciumi, 2012 06 31

Pokalbis su kino operatoriumi Algimantu Mockumi, 2012 08 20, 2012 08 22

Pokalbis su kino operatoriumi Jonu Tomaševičiumi, 2013 08 20

Pokalbis su kino operatoriumi Donatu Pečiūra, 2013 07 11

Pokalbis su kino dailininku Algirdu Ničiumi, 2013 07 11
Pokalbis kino kompozitoriumi Juozu Širvinsku, 2013 07 16
Pokalbis su dokumentinio kino režisieriumi Henriku Mikalausku, 2012 07 23,
2012 07 25, 2012 08 10
Pokalbis su dokumentinio kino režisieriumi Eugenijumi Maciu, 2013 08 08
Pokalbis su garso režisieriumi Henriku Štutu, 2012 01 20
Pokalbis lenkų kino kritiku Januszu Gazda, 2013 09 04
Pokalbis su Lietuvos kino studijos darbuotoja Audra, 2012 08 08, 2012 08 13
Pokalbis su Lietuvos kino studijos darbuotoja Dalia, 2012 06 31
Pokalbis su Lietuvos kino studijos darbuotoja Rože, 2012 07 25, 2012 08 10
Pokalbis su Respublikinės filmų nuomojimo kontoros darbuotoja Audrone,
2013 02 20

Atsiminimai:

Geležienė, Audronė, Dokumentinio kino pradininkas Stasys Vainalavičius, in:
XXI amžius, [ineraktyvi prieiga] http://www.xxiamzius.lt/archyvas/xxiamzius/20011003/susi_01.html
Girdzijauskaitė, Audronė, Aleksandra ir Michalina. Dvi moteri, in: Šiaurės
Atėnai, 2011 05 06, [interaktyvi prieiga] <http://www.satenai.lt/?p=9093>
Gricius, Jonas, Prisiminimai, Vilnius, 2009
Gricius, Jonas, Vingiai, Vilnius, 2001
Кинематограф оттепели. Книга вторая, sud. V. Trojanovkis, 2002
Meškauskienė, Michalina, Ateities viltys, Vilnius, 1978
Meškauskienė, Michalina, Neblėstanti jų šviesa, Vilnius, 1984
Meškauskienė, Michalina, Tolimi artimi metai, Vilnius, 1979
Oginskaitė, Rūta, Ažuolas. Algimantas Mockus: ramybė be kino makulatūros,
[interaktyvi prieiga] <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=7547>
Oginskaitė, Rūta, Nuo pradžios pasaulio. Apie dokumentininką Robertą Verbą,
Vilnius, 2010

Rakauskaitė, Ramunė, Šoblė. Atsiminimai apie dokumentinio kino klasiką Henriką Šablevičių, Vilnius, 2010

Rašytojas ir cenzūra, sud. Arvydas Sabonis, Stasys Sabonis, Vilnius, 1992

Švedas, Aurimas, Kaminskaitė-Jančorienė, Lina, Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius, Vilnius, 2013

Tapinas, Laimonas, Laiškanešys pasiklydęs dykumoje. Vytauto Žalakevičiaus gyvenimo ir kūrybos pėdsakais, Vilnius, 2009

Kiti šaltiniai:

Yla, Stasys, Komunizmas Lietuvoje, parengė Nerijus Šepetys, Vilnius, 2012

Jegelevičius, Sigitas, Maskvos dienoraštis (II), in: Naujasis Židinys, nr. 1, 2013

Kriterijus meniškumas, in: Kinas, nr. 6, 1987

Ленфильм. Аннотированный каталог фильмов 1918–2003, 2003

Literatūra ir menas kovoje dėl komunizmo. Dokumentų rinkinys, 1962

Macaitis, Saulius, 25 seansai. Vienos kartos kino biografija, 1990

Macaitis, Saulius, Iš lietuvių kino istorijos. „Aušra prie Nemuno“, in: Vakarinės naujienos, nr. 14, 1967 01 17, [interaktyvi prieiga] <http://www.lfc.lt/lt/Page=ArticleList&ID=8855>

Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог (1930–1957), II t., Москва, 1961

Справочник по истории Коммунистической партии и Советского Союза 1898–1991, [interaktyvi prieiga] <http://www.knowbysight.info/VVV/01707.asp>

Тарковский, Андрей, Мартиролог. Дневники, 2008

Vytautas Žalakevičius. Aš nežinau..., sud. Rasa Paukštytė, Vilnius, 1997

Literatūra:

Antanaitis, Kastytis, Lietuviškoji sovietinė nomenklatūra, Vilnius, 1998

- Bagušauskas, Romualdas, Komunistų partijos ideologinė apologetika slopinant tautos pasipriešinimą (1944–1953 m.), in: *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2, 2004
- Balevičiūtė, Ramunė, Dar vienas žvilgsnis į psichologinį realizmą ir jo išpaudus lietuvių teatre, in: *Menotyra*, t. 14, nr. 4
- C. Allen, Robert, Gomery, Douglas, *Film History Theory and Practice*, 1985
- Cinema, Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History* Ed. Daniel Bilteryst, Richard Maltby ir Philippe Meers, 2012
- Čepaitienė, Rasa, Sovietinės kultūros šaltiniai. Tarp futurizmo ir pesimizmo, in: *Darbai ir dienos*, Nr. 52, 2009
- Dambrauskas, Audrius, Smetoniški kino prioritetai. Kino propaganda ir cenzūra prieškario Lietuvoje, in: *Naujasis židinys*, Nr. 1, 2013
- Добренко, Евгений, Музей революции. Советское кино и сталинский исторический нарратив, 2008
- Dobrenko, Evgeny, Creation Myth and Myth Creation in Stalinist Cinema, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, Vol. 1, Nr. 3, 2007
- Drėmaitė, Marija, Petrulis, Vaidas, Tutlytė, Jūratė, *Architektūra sovietinėje Lietuvoje*, Vilnius, 2012
- Ekrane ir už ekrano*, sud. Saulius Macaitis, Vilnius, 1993
- Faraday, George W., *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*, 2000.
- Golovskoy, Val S., *Behind the Soviet Screen: the Motion-Picture Industry in the USSR. 1972–1982*, 1986
- Grybkauskas, Saulius, *Sovietinė nomenklatūra ir pramonė Lietuvoje 1965–1985 metais*, Vilnius, 2011
- Громов, Евгений, Сталин: власть и искусство, Москва, 1998
- Hughes-Warrington, Marnie, *History Goes to the Movies: Studying History on Film*, Abingdon, 2007
- Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, ed. John E. O'Connor, Robert E. Krieger, Florida, 1990

Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema, ed. Richard Taylor and Ian Christie, London and New York, 1991

Iordanova, Dina, Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film, London, 2003

Irina Černeckaitė, Sovietinė kino dokumentika Lietuvoje: istoriniai ir ideologiniai kontekstai (1963–1988 m.), in: Genocidas ir rezistencija, Vilnius, 2005, Nr. 1

Jagodin, Karen, Naska, Sirli, Let's Go Out to the Movies! From Shed to Multiplex – a Century of Estonian Cinema Architecture, Tallinn, 2013

Jampolskij, Michail, Kalba – kūnas – įvykis: kinas ir prasmės paieškos, Vilnius, 2011

Jankevičiūtė, Giedrė, Po raudonąja žvaigžde: Lietuvos dailė 1940–1941 m., Vilnius, 2011

Jurkutė, Mingailė Lietuvos partizanų karo atminties transformacijos postalininiame oficialiajame diskurse, magistrinis darbas, 2009

Kenez, Peter, Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin, London, 2008

Kinas ir filosofija, sud. Nerijus Milerius, Vilnius, 2013

Кинематограф оттепели. Книга первая, 1996, sud. V. Trojanovskis

Klivilis, Edgaras, Drama ir galia. Socialinis konfliktas ankstyvojo sovietmečio dramaturgijoje, in: Darbai ir dienos, Nr. 47, 2007

Klumbys, Valdemaras, Lietuvos kultūrinio elito elgsenos modeliai sovietmečiu, daktaro disertacija, 2009

Leyda, Jay, Kino: A History of the Russian and Soviet Film, Princeton, 1960

Lietuva 1940–1990: okupuotos Lietuvos istorija, Vilnius, 2007

Macaitis, Saulius, Vienos dienos kronika, in: Šiaurės Atėnai, Nr. 687, 2004 02 07

Malcienė, Marijona, Lietuvių kino istorijos apybraiža (1919–1970), Vilnius, 1974

Matulytė, Margarita, Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu, Vilnius, 2011

- Mikalauskas, Vytautas, *Kinas Lietuvoje: nuo atrakciono iki nacionalinio kino meno*, Vilnius, 1999
- Mikonis, Anna, *Poetycki kinematograf: Nurt artystyczny w kinie litewskim*, Warszawa, 2010
- Misiak, Anna, *Kinematograf kontrolowany: Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym*, Kraków, 2006
- Naripea, Eva, *Estonian Cinescapes: Spaces, Places and Sites in Soviet Estonian Cinema (and Beyond)*, daktaro disertacija, Tartu, 2011
- Новейшая история отечественного кино. 1986–2000. Кино и контекст. Т. VI. СПб, Сеанс, 2004
- Паперный, Владимир, Почему американские и советские фильмы 30-х годов так похожи, in: Сноб, 2010 11 26, [interaktyvi prieiga] <http://www.snob.ru/selected/entry/27654>
- Pleikienė, Ieva, Tarp mito ir tikrovės. Dailės cenzūra sovietinėje Lietuvoje, in: Naujasis Židinys, Nr. 4, 2007
- После оттепели. Кинематограф 1970-х, Москва, 2009
- Прохоров, Александр, Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели», 2007
- Prokhorov, Alexander, The Adolescent and the Child in the Cinema of the Thaw, in: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, vol. 1, no. 2, 2007
- Reeves, Nicholas, *The power of film propaganda: myth or reality?*, London, New York, 2003
- Рябчикова, Наталья, «Пролеткино»: от «Госкино» до «Совкино», in: *Киноведческие записки*, Nr. 94, 2010, [interaktyvi prieiga] <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/1215/>
- Roth-Ey, Kristin, *Moscow Prime Time. How the Soviet Union Built the Media Empire That Lost the Cultural Cold War*, London, 2011
- Sajūdžio ištakų beiėškant. Nepaklusnių tinklaveikos galia, Vilnius, 2011
- Stalinism and Soviet Cinema*, ed. Richard Taylor, Derek Spring, 1993
- Stites, Richard, *Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900*, New York, 1992

- Streikus, Arūnas, Antireliginė propaganda Lietuvoje 1944–1970 metais, in: Lietuvos istorijos studijos, t. 14, 2004
- Streikus, Arūnas, Kultūrinio ir religinio gyvenimo sovietų Lietuvoje istoriniai tyrimai: šaltinių keliamos problemos, in: Darbai ir dienos, Nr. 52, 2009
- Strogaitė, Dalia, Juozas Baltušis partinio budrumo sargyboje. Vieno sovietmečio dokumento skaitymas, in: Naujasis Židinys, Nr. 8–9, 2009
- Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма, Москва, 1989
- Šermukšnytė, Rūta, Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės, in: Lietuvos istorijos studijos, t. 14, 2004
- Šermukšnytė, Rūta, Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX amžiaus Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje, in: Lietuvos istorijos studijos, t. 15, 2005
- Švedas, Aurimas, Sakytinės istorijos galimybės sovietmečio ir posovietinės epochos tyrimuose (atminties kultūros ir istorijos politikos problematikos aspektas), in: Lietuvos istorijos studijos, Nr. 26, 2010
- Taylor, Richard, Film Proganda. Soviet Russia and Nazi Germany, 2009
- Tamošaitis, Mindaugas, Didysis apakimas. Lietuvių rašytojų kairėjimas 4-ajame XX a. dešimtmetyje, Vilnius, 2010
- Tapinas, Laimonas, История кинопублицистики Литовской ССР (1947–1975), 1978
- Татьяна Горяева, Политическая цензура в СССР, 1917–1991, 2009
- The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema, ed. Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Dina Iordanova, London, 2000
- The New Film History. Sources, Methodes, Approaches, ed. James Chapman, Mark Glancy, Sue Harper, London, 2009
- The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema, ed. Anna Lawton, Lonon, New York, 1992
- The Sovietization of Eastern Europe. New Perspectives on the Postwar Period, ed. Balazs Apor, Peter Apor, E. A. Rees, 2008
- Thompson, Kristin, Bordwell, David, Film History. An Introduction, 2003

- Tininis, Vytautas, Komunistinio režimo įsitvirtinimas Lietuvoje ir jo nusikaltimai. Antroji sovietinė okupacija (1944–1953), I tomas, Vilnius, 2009
- Tininis, Vytautas, Komunistinio režimo nusikaltimai Lietuvoje 1944–1953, II tomas, Vilnius, 2003
- Tininis, Vytautas, Sniečkus. 33 metai valdžioje, Vilnius, 2000
- Trilupaitytė, Skaidra, Totalitarizmas ir sovietmečio meno (ne)laisvė. Kai kurie vertinimo klausimai, in: Darbai ir dienos, Nr. 47, 2007
- Vaiseta, Tomas, Nuobodulio visuomenė: vėlyvojo sovietmečio Lietuva (1964–1984), daktaro disertacija, 2012
- Via Transversa: Lost Cinema of the Former Eastern Bloc. Studies in Enviromental Aesthetics and Semiotics VII, special issue, ed. Eva Naripea, Andreas Trossek, Tallinn, 2008
- White, Anne, De-stalinization and the House of Culture. Declining State Control over Leisure in the USSR, Poland and Hungary, 1953–89, London, New York, 1990
- White, Hayden, Historiography and Historiophoty, in: Screening the Past, Nr. 6, 1999
- Woll, Josephine, Real Images: Soviet Cinemas and the Thaw, London, 2000
- Клейман, Наум, Другая история советского кино, in: Киноведческие записки, nr. 53, 2001, [interaktyvi prieiga]
<http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/706/>

MOKSLINIAI STRAIPSNIAI

„Brežnevinio sąstingio“ praeities deformacijos lietuviškuose kino ir televizijos vaidybiniuose filmuose (1968–1980 metai), in: Lietuvos istorijos studijos, Vilnius, t. 22, 2008, p. 104–116.

Istorikai ir filmai: istoriografijos raida ir prieigų kaita, in: Vizualioji kultūra: problemos ir interpretacijos, straipsnių rinkinys, Acta Academiae Artium Vilnensis, sud. Monika Saukaitė, t. 64, 2012, p. 189–202.

MOKSLINIŲ ŠALTINIŲ PUBLIKACIJOS

LSSR vaidybinio kino raida, in: Genocidas ir rezistencija, Nr. 1, 2009, p. 120–131.

Epizodai paskutiniam filmui. Režisierius Almantas Grikevičius, (kartu su dr. Aurimu Švedu), Vilnius: Vaga, 2013.