

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

DOKUMENTĀLĀ FILMA „LAIKS!” - METODES
UN MĒRĶIS

Maģistra darbs

Autore:

Akadēmiskā maģistra augstākās izglītības programmas „Mākslas”
Audiovizuālās mākslas: filmu režijas un producēšanas apakšprogrammas
2. kursa studente Katrīna Tomašicka
(ID Nr. 00000000)

Darba vadītājs:
prof. Pēteris Krilovs

/paraksts/

Rīga
2015

SATURS

IEVADS.....	3
1. DOKUMENTĀLĀ KINO ROBEŽA	4
2. DOKUMENTĀLĀ KINO RĪKI ..	10
3. DOKUMENTĀLĀ KINO UZDEVUMS UN MĒRĶIS	15
4. DOKUMENTĀLĀ KINO VEIDI.....	18
4.1. Ēriks Barnovs un vēsturiskais iedalījums.....	18
4.2. Maikls Renovs un vēlēšanās iedalījums	19
4.3. Bils Nikols un attēlojuma iedalījums	22
NOBEIGUMS.....	25
KOPSAVILKUMS // TĒZES.....	26
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAĶSTS	27
FILMU SARAĶSTS.....	29
SUMMARY.....	31

IEVADS

Dokumentālais kino. Ko mēs saprotam ar šiem vārdiem? Tam ir daudzas izpausmes, zem šī vārdu salikuma slēpjas plašs darbu spektrs. Dokumentālais kino var būt gan ieskats eksotiskā vidē un dzīvesveidā („*Nannook of the North*” (1922.)), gan kinematogrāfiska poēma par autora iekšējo pasauli vai kādu notikumu („*Kyaanisqatsi*”(1982.), „*The Drifters*” (1929.)). Dokumentālais kino kalpo arī kā propagandas rīks, kas ietekmē cilvēku prātus („*Man with the movie camer*” (1932), „*Triumph of the Will*”, (1936.)), kā arī sociālu problēmu atspoguļošanai („*Vai viegli būt jaunam?*” (1986.)) un pat kalpo kā mācību materiāls („*Duck and cover*” (1951.) civilās aizsardzības filma par atomkaru).

Kino teorētiķis Bils Nikols (Bill Nichols) pat atzīst, ka „paskaidrot, kas ir dokumentālais kino, ir tikpat grūti, kā paskaidrot, kas ir „mīlestība” vai „kultūra””.¹

Rodas jautājums - kur ir robeža starp to, ko būtu jādēvē par dokumentālo kino un ko nebūtu. Šis jautājums ir raisījis diskusijas jau kopš filmas „*Nanook of The North*” iznākšanas. Šīs filmas autors Roberts Džozefs Flahertijs, iemūžināja eskimosu ģimenes dzīvi vairāku gadu garumā. To darot viņš lika tiem izspēlēt sadzīviskas ainas un dzīvesveidu, kādā viņi paši vairs nedzīvoja jau vairākas paaudzes.²

Tādēļ šajā darbā vēlos apskatīt vairākus dokumentālā kino jēdzienus un ar to palīdzību piedāvāt savu definīciju šim žanram.

Kā arī pētīt dokumentālista kā autora metodes un rīkus ar kuriem tas panāk vēlamo rezultātu un to, kā šādus paņēmienus esmu izmantojusi savā diplomdarba filmā „*Laiks!*”.

Darbā pievērsīšu uzmanību arī dokumentālā kino (ieskaitot filmu „*Laiks!*”) mērķiem un nepieciešamībai.

¹Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 20. p.

²Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993. 36. p.

1. DOKUMENTĀLĀ KINO ROBEŽA

„Dokumentālā kino” vārdu salikuma ieviesējs Džons Grīrsons (Jhon Grearson) iedalā dokumentālo kino divās daļās – „vienkāršajā” un „augstajā”. Kā piemēru „vienkāršajam” kino autors min dokumentālās „lekcijas” jeb filmas, kuras aicina skatītāju, teiksim apceļot apkārt pasaulei 50 minūtēs. Filmās, kuras parāda faktus, citu realitāti, vidi, kura pastāv citur pasaulē, bet nav pieejama katram cilvēkam ikdienas dzīvē. Ar kino palīdzību skatītājs spēj apceļot pasaules valstis, apskatīt neskaitāmus dabasskatus un iepazīties ar citu tautu paražām tikai dažu stundu laikā. Tomēr šādas filmas, pēc Džona Grīrsona domām, ir tikai sauss fakts apskats. Šāda veida kino materiāls nenodarbojas ar dramatisēšanu, papildināšanu, atklāšanu bet gan ar aprakstīšanu.

Pēc Džona Grīrsona domām, „augstais” dokumentālais kino ir vienīgais, kurš varētu tikt dēvēts par mākslu. Šeit dokumentālais kino pāriet no atstāstīšanas uz sakārtošanu, pārkārtošanu un kreatīvas formas veidošanu. Kā piemēru viņš min Roberta Džozefa Flahertija darbus, kur autors izvēlēties atteikties no virspusējas „kustīgu pastkaršu” veidošanas, bet spējis pirmo soli pretī tādā dokumentālajam kino, kam ir augstvērtīgs saturs. Režisors ir veidojis stāstu jau tā iemūžināšanas laikā, un lai to panāktu viņš ir kļuvis intīms ar savu materiālu. Viņš ir dzīvojis ar saviem varoņiem, tik ilgi kamēr stāsts ir spējis sevi izstāstīt pats.³

Varētu likties, ka terminoloģijai nebūtu jāpievērš tik liela vērība. Tomēr runājot par dokumentālo kino tam ir ārkārtīgi svarīga nozīme. Termins „dokumentālais kino” ir cieši saistīts ar skatītājam sagaidāmo, ja tā nebūtu filmu veidotāji to nelietotu kā mārketinga rīku. Dokumentālā kino patiesība, precizitāte un uzticamība ir tieši tās unikālās īpašības, kuru dēļ mēs cienām un novērtējam šādu kino. Kad šādas filmas mūs māna, tās ne tikai pievīl skatītāju uzticību, bet arī kādu sabiedrības daļu kopumā, kura varētu formēt savu viedokli par kādu jautājumu balstoties uz zināšanām, ko tā ir ieguvusi no kāda konkrēta darba. Dokumentālais kino ir daļa no mēdiju kopuma, kas mums palīdz ne tikai izprast pasauli mums apkārt, bet dažreiz ļauj novērtēt savu vietu pasaules kopumā. Kā paradoksālu piemēru, varētu minēt sabiedrības daļā dziļi iesakņojošos viedokli par to, ka lemingi migrējot mēdz izdarīt masu pašnāvības nolecot no klintīm. Šī kļūdainā pārliecība ir radusies pateicoties dabas dokumentālajai filmai „Baltā savvaļa” (*White Wilderness*, 1958),

³ Barsam, Richard Meram. *Nonfiction film: theory and criticism*. New York: Dutton, 1976. 19. – 30. p.

ko uzņēma „Walt Disney” studija, un kuras veidošanas laikā filmēšanas grupa piespieda baram ar lemingiem nolēkt no klints kraujas okeānā. Filmas vēlāka popularitāte un Amerikas kino akadēmijas balvas iegūšana (*Academy Award for Best Documentary Feature*) nostiprināja sabiedrības pārliecību.⁴

Dokumentālā kino nozīme sabiedrības acīs ir sociāls fenomens. Filozofs Džons Devjū (John Dewey) apgalvo, ka sabiedrība nav tikai atsevišķu indivīdu skaitliskā summa. Sabiedrība ir cilvēku vienība, kas spējīga rīkoties kopīgas pārliecības vadīta. Tā ir neformāla cilvēku grupa, kas var apvienoties krīzes situācijā. Eksistē tik pat daudzas un dažādas sabiedrības, cik ir iemesli un situācijas tām būt vienotām. Katrs no mums ir kādas sabiedrības daļa, ka mums ir pieejama spēja komunicēt vienam ar otru par kādu kopīgu problēmu. Līdz ar to komunikāciju var nosaukt par sabiedrības dvēseli.⁵

Komunikāciju teorētiķis Džeims Kareijs (James Carey) savā darbā min, ka „realitāte ir nabadzīgs avots”. Realitāte nav tas, kas ir mums apkārt, bet tas, ko mēs zinām, saprotam un dalāmies viens ar otru par to, kas ir ap mums. Mēdijs ietekmē visdārgāko nekustāmo īpašumu, kas mums ir pieejams, mūsu prātu un sapratni.⁶ Dokumentālais kino ir svarīga realitāti veidojoša komunikācija, jo tas uzsver to, ka ir paties. Šīs filmas ir balstītas reālajā dzīvē un apgalvo, ka mums vēstīs par to, ko ir vērts zināt.

Veidojot savu diplomdarba filmu, es izvēlējos metodi, kurā netiek vienkārši atstāstīts notikums, vide, bet gan veidots naratīvs un jauns stāsts izmantojot iegūto materiālu un savas personiskās zināšanas par varoņa dzīves gājumu un vidi, kurā tas dzīvo. Šī iemesla dēļ darba teorētiskajā daļā lielāka nozīme tiks pievērsta Džona Grīrsona dokumentāla kino iedalījumam, ko viņš ir nodēvējis par „augsto” dokumentālo kino. Savos darbos viņš to īsumā ir definējis, kā „radošu attieksmi pret patiesību”.⁷ Šāda definīcija pieļauj plašu interpretāciju tādēļ tā tiek bieži pieminēta arī mūsdienās.

⁴ Palmer, Chris. *Shooting in the wild: an insider's account of making movies in the animal kingdom*. San Francisco: Sierre Club Books, 2010. 131. p.

⁵ Dewey, John. *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012. 41. – 60. p.

⁶ Carey, James. *Communication as culture: essays on media and society*. London: Routledge, 1988. 37. – 41. p.

⁷ Barsam. *Nonfiction film: theory and criticism*. 19. – 30. p.

Franču rakstnieks Emīls Zola (Emile Zola) par mākslu ir izteicies, ka tā ir „caur temperamentu redzams dabas nostūris”. Šī definīcija ir visai līdzīga Džona Grīrsona apzīmējumam par dokumentālo kino. To paplašinot varētu apgalvot, ka dokumentālais kino ir „caur cilvēka temperamentu redzams realitātes fragments.”⁸ Laika kritiku izturējušas filmām atspoguļo savus varoņus un notikumus caur identificējamu un klātesošu autora skatījumu. Skatītājs ir spējīgs sajūst empātiskas un kaislīgas autora saistības, ko tas ir uzņēmies, lai atspoguļotu realitāti uz ekrāna. Spēja pētīt kādu notikumu un izmantot nepieciešamo mēdīju tā pilnībā, ir viens no galvenajiem priekšnosacījumiem, lai kļūtu par mākslas veidotāju. Mākslinieks padara redzamu to, kas ir sabiedrības zemapziņas nostūros.

Par dokumentālā kino priekštečiem tiek uzskatīti realitātes novirzieni mākslā un literatūrā. Līdz ar to es vēlos izvirzīt apgalvojumu, ka dokumentālais kino ir māksla.

Līdzīgi amerikāņu filmu režisors Parē Lorents (Pare Lorentz) definē dokumentālo filmu – „faktiska filma, kurai ir dramatisks jūtīgums”. Tādējādi atstājot dokumentālo kino kā jēdzienu atvērtu plašai interpretācijai.⁹

Dziga Vertovs (Dziga Vertov), dokumentālā kino pionieris Krievijā, veidoja dokumentālo kino caur savu autora skatupunktu, atainojot Padomju „realitāti” izmantojot dokumentālo materiālu un sakārtojot to sev nepieciešamā naratīvā. Atsaucoties uz Ēriku Barnovu (Erik Barnouw), *kino - pravdas* radītājs Dziga Vertovs uzskatīja, ka dokumentālai filmai ir jāsastāv no realitātes fragmentiem, kuri ir sakārtoti tā, lai radītu nozīmīgu ietekmi uz skatītāju.¹⁰ Ēriks Barnovs pats uzskata, ka „dokumentālais kino ir jebkura realitātes aspekta fiksācija lentē, kas patiesīgi vai attaisnojamā veidā interpretējot tiek rekonstruēta, lai apelētu pie saprāta vai emocijām, lai stimulētu vēlmi pēc zināšanām un tās paplašinātu, un lai patiesīgi atveidotu problēmas un to risinājumus ekonomikas, kultūras un cilvēcisko attiecību sfērā.”¹¹

Iepazīstoties ar dažādu teorētiķu un filmu kritiķu viedokļiem, piedāvāju sekojošu definīciju - dokumentālais kino ir mākslas darbs par realitāti, nevis realitāte. Tās ir filmas, kuru pamatā ir realitāte kā izejmateriāls, kurš tiek pārveidots, savērpts, sakārtots kino

⁸ Rabiger, Michael. *Directing The Documentary*. Oxford: Focal Press, 2009. 5. p.

⁹ Nichols. *Introduction to documentary*. 41. p.

¹⁰ Barnouw. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. 55. p.

¹¹ *Ibid.*, 45. p.

autora un komandas rokās tā, lai sniegtu izvēlētu ziņojumu, jeb kino autora „patiesību” nevis realitātes vai filmas varoņa patiesību. Šī „patiesība” tiek pasniegta konkrētā kino autora izvēlētā formā ar kino autora izveidotu stāsta uzbūvi.

Uzskatu, ka dokumentālā kino autors nevis atspoguļo realitāti, bet sāk veidot savu patiesību jau no tā brīža, kad tiek ieslēgta kamera - tiek veikta apzināta izvēle dokumentēt tieši konkrēto mirkli, konkrētā attālumā, izslēdzot no konteksta visu pēc kino autora domām lieko.

Viss sākot no tēmas izvēles līdz kadru secībai montāžā ir autora vai autoru grupas plānota darbība, lai paustu sevis ieraudzītu vai pat izdomātu vēstījumu. Par rīkiem ņemot varoņus, vidi un darbību otrpus kamerai.

Līdz ar to, smeļoties no personīgās pieredzes veidojot filmu „Laiks!” un iepazīstoties ar citām dokumentālajām filmām un kino teoriju izvirzu sekojošu secinājumu, ka dokumentālais kino, tāpat kā spēlfilmas ir kino autora vai autoru iztēles, domu, uzskatu, iekšējās pasaules kontrolēts atspoguļojums. Tomēr atšķirība no spēlfilmas, dokumentālās filmas pamatā ir reālās vides un cilvēku dzīves izejmateriāls, kurš nes dokumentālo kino soli tuvāk realitātei, bet nepadara to par realitāti, ja nu vienīgi par autora subjektīvo realitāti.

Varētu iebilst, ka viena no dokumentālā kino funkcijām ir stāstījums par realitāti. Tomēr nav iespējams izveidot filmu nepārveidojot pašu realitāti. Viss filmas izveides procesā ir manipulācija: tēmas izvēle, montāža, skaņas apstrāde, u.t.t. Žurnālists Edvards R. Murovs (Edward R. Murrow) ir teicis: „Ikviens, kurš tic, ka katras individuālas filmas uzdevums ir rādīt sabalansētu attēlu, neko nezina ne par attēlu, ne balansu”.¹²

Galvenokārt, sapratne par to, kas ir dokumentālais kino ir saistīta arī ar mūsu personīgo pieredzi un mainās laikam ejot. Tā ir atkarīga gan no tehniskajām un formas inovācijām, mārketinga, tirgus, neizsīkstošajām debatēm par šo tēmu un citas pieredzes. Mūsdienās daudzpusīgās dokumentālās filmas, eksperimenti ar formu, filmās esošais daudzslāņainums parāda to, ka skatītājs spēj uztvert patiesību citā, daudz kompleksākā līmenī nekā dokumentālā kino iesākumos. Šeit par piemēru var minēt brāļu Lumjēru filmu

¹² Aufderheide, Patricia. *Documentary film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007. 2. p.

„Vilciena ierašanās” (*L'arrivee d'un train en gare de la Ciotat*, 1895.), kuras darbība un izvēlētais kameras leņķis bija tik patiesi, ka skatītāji pārbiedēti pameta kino zāli, uzskatot, ka vilciens viņiem tuvojas realitātē, nevis uz kino lentes. To var salīdzināt ar mūsdienu dokumentālo kino kā piemēram Godfreja Režio (Godfrey Reggio) filmu „Koyaanisquatsi” (1982.), kurš bez paskaidrojošiem tekstiem, tikai ar dažādu attēlu montāžas palīdzību spēj sniegt skatītājam simbolisku, daudzslāņainu ziņojumu, ko skatītājs spēj uztvert un interpretēt.

Mūsdienās dokumentālā filma pati par sevi kā žanrs izplešas, attīstās un eksperimentē. Tomēr dokumentālajam kino kā žanram visā tā pastāvēšanas laikā cauri vijās divi elementi: realitāte un tās pasniegšanas veids.

Par dokumentālā kino patiesumu tiek debatēts kopš laika, kad sāka izmantot šo Džona Grīrsona ieviesto jēdzienu. Tomēr kino kritiķi, teorētiķi, autori un skatītāji nav spējuši vienoties par vienotu viedokli šajā jautājumā.

Skatītājs nevēlas tikt mānīts un apmuļķots, tomēr no kino autora netiek pieprasīta pilnīgi objektīva realitātes atspoguļošana. Filmas veidotājs var, piemēram, izmantot poētiskus paņēmienus, vai simboliskus tēlus. Skatītājs drīzāk gaida, ka dokumentālais kino ir godīgs autora patiesības atspoguļojums.

Profesors Maikls Rabigers (Michael Rabiger) izsakās par šo atbildību pret skatītāju: „Šai jaunajai mākslas formai nav likumu, tikai lēmumi par to, kur tiks novilkta robeža un kā saglabāt konsekvenci pret skatītāju”¹³

Atskatoties uz augstāk minēto varam spriest, ka dokumentālais kino ir jēdziens, kurš aptver plašu darbu spektru, kas ir dažādi gan savā saturā, gan izvēlētajos izteiksmes līdzekļos, gan paredzēti dažādai mērķauditorijai. Dokumentālais kino nenoliedzami spēj būt un ir māksla. Tā pamatā ir realitātē notikuši fakti. Tas ir kino darba autora izveidots stāsts par realitāti, bet pats nav tieša realitāte. Visbeidzot, dokumentālais kino un tā robežas laikam ejot mainās, tas savos mērķos un tehniskajā izpildījumā spēj pārvērsties un pielāgoties.

¹³ Aufderheide. *Documentary film: A Very Short Introduction*. 3. p.

Ņemot vērā augstāk apskatītās definīcijas un iepazīto autoru centienus noteikt robežu starp to, kas būtu un nebūtu pieskaitāms dokumentālajam kino žanram. Es varu secināt, ka mana diplomdarba filma „*Laiks!*” iekļaujas dokumentālā kino parametros, jo tā ir filma, kas sastāv no realitātes faktiem. To var saukt par „radošu” realitātes atspoguļojumu, jo tā ir sakārtota pēc autora vēlama naratīva. Un visbeidzot šī filma ir autora centieni izstāstīt skatītājam stāsta un sniegt jaunu informāciju.

2. DOKUMENTĀLĀ KINO RĪKI

Par kino autora manipulāciju ar materiālu nešaubās neviens autors apskatītajos zinātniskajos rakstos. Uzskatu, ka nepastāv iespēja izveidot filmu bez informācijas manipulēšanas. Kā jau iepriekš tika minēts, kino autors veido savu izvēli, līdz ar to pārveido informāciju: gan izvēloties tēmu, montējot un pat miksējot filmas skaņu.

Vēlos izvirzīt jautājumu: „Kādi ir šie manipulācijas veidi un rīki, kā arī - kur jāvelk robeža starp to, lai dokumentālais kino nezaudētu savu „patiesumu” un nekļūtu par pilnīgu fikciju?”

Kino teorētiķis Maikls Renovs (Michael Renov) grāmatā „*Theorizing Documentary*” apgalvo, ka visas dokumentālā kino formas, ja nav pilnībā mākslīgas ir vismaz *fiktīvas*.¹⁴ Realitātes atspoguļojumā dokumentālā kino nav nekā dabīga. Filmu veidotāji apzinās, ka viņu tehniskās izvēles pārveido patiesību. Varētu šķist, ka filmējot tiek vienkārši ierakstīta realitāte. Tomēr dokumentālais kino pārsniedz iemūžināšanas faktu, tas kļūst par fiziskās realitātes interpretāciju. Manipulēšana un interpretācija ir sastopama visos filmas veidošanas posmos. Piemēram, kameras, gaismas un skaņas tehnikas atrašanās ietekmēs telpu, kurā notiek filmēšana, vairākos tiešos un netiešos veidos. Telpā var tikt pārkārtotas mēbeles, lai pietiktu vietas filmēšanas grupai un netieši kameras klātbūtne var ietekmēt filmējamā cilvēka uzvedību.

Var izdalīt vairākus realitātes veidus: „iedomātā” realitāte, kas eksistē pirms kameras klātbūtnes, „filmējamā” realitāte, kas eksistē kameras priekšā un jau tā realitāte, ko skatītājs redz uz ekrāna.¹⁵ Pārvarot šos līmeņus, dokumentālā kino realitātes manipulācija un interpretācija tiek izteikta ar stila, formas un satura palīdzību. Visi šie līdzekļi mijiedarbojas, lai radītu patiesu un autoratīvu viedokli par sociāl - vēsturisko realitāti.

Kino teorētiķis un kritiķis Bills Nikols (Bill Nichols) savā grāmatā „*Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*” raksta: "Daudzas dokumentālās filmas pastiprināti izmanto līdzekļus, kurus parasti saista ar spēlfilmām, kā piemēram: mēģinājumus, scenārija izveidi, inscenēšanu un citus līdzekļus. Dažas dokumentālās filmas

¹⁴ Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993. 1. - 12. p.

¹⁵ Corner, John, Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005. 34. - 48. p.

adoptē visiem zināmas konvencijas, piemēram seko varonim, kurš dodas uzdevumā, saskaras ar šķēršļiem, tiek kāpināta neziņa, notiek emocionāli pacēlumi un negaidīti risinājumi. Tajā pašā laikā daļa spēlfilmu izmanto rīkus un izteiksmes veidus, kurus skatītājs parasti saista ar dokumentālo kino - filmēšanu reālajā vidē, neprofesionālus aktierus, rokas kameru, improvizāciju, dabīgo apgaismojumu. Robeža starp šīm abām sfērām ir ļoti šaura, tomēr, lielākajā daļā gadījumu - saskatāma.”¹⁶

Runājot par dokumentālās filmas fiktīvo dabu atkārtoti būtu jāpiemin „*Nanook of The North*”, kuras piederība žanram vēl joprojām ir debatējama. Filmas autors Roberts Flahertijs bieži manipulēja ar filmas varoņiem mudinot tos darīt lietas, kas nu jau gadiem vairs nebija saistītas ar eskimosu ikdienas dzīvi kā arī veidojot stāstu pēc saviem ieskatiem, drīzāk nevis iemūžinot eskimosu dzīvesveidu, bet gan novērojot to un no tā izveidojot emocionālu un dramatisku paša radītu stāstu.¹⁷

Roberts Flahertijs, atšķirībā no agrākajiem dokumentālistiem, izkopa filmas uzbūvi un gramatiku tādā veidā, kādā vēlāk pārtapa mākslas filmas. Viņš apgalvoja, ka „bieži vien ir nepieciešams sagrozīt notiekošo, lai spētu notvert tā īsto būtību.”¹⁸

Arī latviešu kino vēsturē ir uzskatāmi piemēri filmām kuru piederību vienam vai otram kino žanram ir grūti noteikt. Kā piemēru vēlos minēt leģendāro Ivāra Krauklīša īsfilmu „Baltie zvaniņi” (1961.), kuras scenārija autors ir Hercs Franks. Filma atspoguļo mazas meitenītes dienu pilsētā, kurā viņa meklē baltos zvaniņu ziedus. Lai gan Krauklītis ir izmantojis daudzus spēlfilmu paņēmienus (scenārijs, aktrise galvenajā lomā, inscenējums u.t.t.) šī filma tiek uzskatīta par dokumentālo kino, turklāt par pamatakmeni Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolai.¹⁹

Veidojot īsfilmu „*Laiks!*” man kā autoram līdzīgi nācās saskarties ar nepieciešamību sagrozīt notiekošo, lai īsi, bet efektīvi izstāstītu man vēlamo stāstu publikai.

¹⁶ Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 53. p.

¹⁷ Barnouw. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. 33. -51. p.

¹⁸ Rabiger. *Directing The Documentary*. 45. p.

¹⁹ Rietuma, Dita. *Baltie zvani, dokumentāla filma*. Rīga, 2011. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/baltie%20zvani> [skatīts 2015, 12. apr.].

Sākotnēji, iepazīstoties ar varoni un nonākot pie lēmuma veidot par šo tēlu dokumentālo filmu nonācu pie secinājumiem, ka par varoni es daudz vairāk uzzinu mirkļos, kad kamera nav ieslēgta, viņš ir atraisītāks. Man nav iespējams ar kameru dokumentēt visu to informāciju, ko es spēju uztvert vienkārši atrodoties varoņa dzīves vidē. Viņa ikdienas dzīvē nenotiek krasi notikumu pavērsieni vai izmaiņas, kas attīstītu stāstu un to veidotu saistošu un aizraujošu.

Kaut gan, uzturoties filmas „Laiks!” varoņa dzīves vidē sapratu, ka viņa ikdiena slēpj stāsts ar morāli, kurš liek aizdomāties un uzsākt sarunu ar skatītāju. Es nespēju šo stāstu izstāstīt skatītājam, paliekot malā tikai kā pasīvs novērotājs.

Tādēļ veidojot šo filmu man nācās izmantot dažādus tehniskus paņēmienus, lai 20 minūtēs spētu notvert koncentrētu stāsta būtību. Iespējams, kāds var apgalvot, ka tādā veidā tiek radīta fikcija, bet vēlos iebilst pret to, apgalvojot, ka filma „Laiks!” ir varoņa stāsts, kādu to redzu no malas, tikai stiprākā koncentrācijā, lai tas spētu ietilpt konkrētos laika un informācijas rāmjos.

Filmas izstrādes sākuma stadijā, pēc izpētes veikšanas nonācu pie slēdziena, ka veidošu stāstu koncentrējoties uz trenera Andreja Dolgova izveidoto mikropasauli - boksa klubu, viņa attieksmi pret audzēkņiem, apkārtējo vidi un apkārtējās vides ietekmi uz boksa kluba pastāvēšanu, pagātnes un tagadnes salīdzināšanu. Neskatoties uz lēmumu tēma vēl joprojām palika plaša, tomēr tā deva pirmos atspēriena punktus man un komandai.

Jau pēc pirmajām filmēšanas dienām tika atsijāta informācija, kuru uzskatīju par nevajadzīgu. Piemēram, filmas varonis stāstīja par savu ģimeni un attiecībām tajās, tika nofilmēts strīds ar sievu, dzīvesvietas apmeklējums. Tomēr izskatot nofilmēto materiālu, sapratu, ka šī informācija ir lieka, rada papildus jautājumus un īsti neattiecas uz virzienu, kuru biju apzināti izvēlējusies. Turklāt šāda izvēle - neiekļaut trenera personīgo dzīvi, paspīlgtina boksa kluba nozīmīgumu viņa dzīvē.

Sākotnēji izvēlējos veidot novērojošo dokumentālo filmu, tomēr jau drīz vien nonācu pie slēdziena, ka šajā konkrētajā gadījumā šāda iespēja nepastāv. Kameras klātesamība mazajā sporta zālē bija izjūtama.

Lai gan novērošanas metode dod iespēju iemūžināt autentiskas darbības, nejaušus notikumus, daudzi teorētiķi, kā Ēriks Barnovs apgalvo, ka pilnīga neiejaukšanās procesā,

kurš risinās ieslēgtas kameras priekšā nav iespējama. Jau ar darbību vien, ka kamera tiek ieslēgta mainās vide un varoņu uzvedība tai apkārt.²⁰

Novērojošais kino (pirmsākums tam - *direct cinema*) spēj sniegt skatītājam nosacītu informācijas tīrību un patiesumu, tomēr tas iespējams tikai tad, ja kamera ir slēpta, jo savādāk notikuma dalībnieki jūt kameras esamību un apzināti vai neapzināti to uzvedība tiek modificēta. Līdz ar to, novērojošā kino godīgums ir mērīgs, jo uz ekrāna tiek parādīta tikai daļa patiesības, montāžā apzināti tiek izgrieztas varoņu reakcijas vai centieni pielāgoties kamerai. Kamera kļūst svarīgāka par notiekošo un varoņi kļūst par aktieriem paši savā stāstā.²¹

Kā jau iepriekš tika minēts, man līdzīgi nācās saskarties ar šo problēmu, dzīve boksa klubā risinājās daudz interesantāk mirkļos, kad kameras nedarbojās. Tādēļ izvēlējos savādāku pieeju - filmas varonis ļoti izteikti reaģēja uz kameras klātbūtni un mani kā autoru, kino komanda ļāva Andrejam Dolgovam izstāstīt kameras priekšā visu, ko viņš vēlas, tādējādi paši iegūstot zināšanas par tēlu un tā vidi. Pēc vairāku dienu filmēšanas un sarunām varonis bija noguris no centieniem filmēšanas komandu izklaidēt kā arī pieradis pie kameras un mikrofona. Tieši tad filmēšanas komandai radās iespēja kļūt par viņa ikdienas dzīves novērotājiem. Kā arī iepriekš intervijās ievāktā informācija palīdzēja man ieraudzīt situācijas, kurām bez iepriekš veiktiem novērojumiem, iespējams, nebūtu pievērsusi vajadzīgo uzmanību. Līdz ar to komandai bija iespēja tikt pie nepieciešamā materiāla, kurš sniedza daudz vairāk informācijas, nekā varoņa teiktais kameras priekšā.

Sergejs Eizenšteins uzskatīja ka caur montāžas procesu filma paliek par intelektuālu autora veidotu salikumu. Montāža rada secinājumus caur kadru savērpšanu, atļaujot vizuālajam tekstam būt atvērtam subjektīvai interpretācijai, ielūdzot skatītāju kļūt par nozīmes veidotāju vizuālā teksta interpretēšanā.²²

Lielākā autora „patiesības” veidošana sākās filmas montāžas laikā. Pēc pirmās montāžas noskatīšanās tika nolemts atbrīvoties no liekā varoņa teksta mēģinot to aizstāt ar darbībām un izmantojot izrāvumus no teksta kā stāstījumu nevis kamerai, bet gan cilvēkiem, kuri līdzdarbojas dokumentālajā filmā. Tāpat ar montāžas palīdzību filmai tika

²⁰ Barnouw. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. 51. -70. p.

²¹ Rabiger. *Directing The Documentary*. 29. p.

²² Ibid., 44. p.

piešķirta forma. Kaut gan filmas varonis tika dokumentēts apmēram 10 dienas pusotra gada garumā, montāžā filmai tiek piešķirta abstrakta vienas diennakts forma. Tādējādi filma „Laiks!”, izmantojot manipulāciju ar filmēšanas paņēmieniem un montāžu, bet neizmantojot apzinātu notikumu provocēšanu, ir radījusi stāstu par varoni un tā realitāti ar autora skatu punktu, cenšoties veicināt sarunu ar skatītāju un atļaujot tam uztvert stāstu un pašam to interpretēt.

3. DOKUMENTĀLĀ KINO UZDEVUMS UN MĒRĶIS

Džons Grīrsons savā darbā „*First Principles of Documentar*” apraksta dokumentālā kino manifestu kurā ietver to, ka dokumentālais kino ir spēcīgāks par spēlkinu tādēļ, ka īsts varonis nevis aktieris un īsta, nevis mākslīgi izveidota vide spēj daudz plašāk atspoguļot mūsdienu pasauli. Reālā vide dod kino daudz plašāku „pasaules” materiāla spektru un kinokamerai piemīt spēja palielināt nozīmi un pievērst uzmanību katrai sīkākajai notiekošajai niansei.²³

Franču kino kritiķis Andrē Bazins (Andre Bazin) norāda uz kameras, kā aparāta spēku dokumentēt realitāti. Bazins salīdzina fotoattēlu ar mūmiju, uzskatot, ka tā ir nepieciešama lai saglabātu dzīvi. Impulss saglabāt, ilustrēt kādu notikumu, dzīves daļu ir manāms arī jau agrāk pieminētajā, vienā no pirmajām filmām brāļu Lumjēru „Vilciena pienākšanā”. Kustīgs attēls tiek salīdzināts ar realitāti.²⁴ Līdz ar to, secinu, ka viens no dokumentālā kino mērķiem ir dokumentēt vidi, notikumus konkrētā laikā. Viens no vienkāršākajiem žanra mērķiem - vēstures dokumentēšana un šīs informācijas nodošana nākamajām paaudzēm.

Tomēr, kā iepriekš tika noskaidrots, dokumentālais kino attīstoties ir kļuvis kompleksāks un tiek izmantots kā medijs starp kino autoru un skatītāju, lai radītu dialogu un rosinātu skatītāju domāt. Māksla pastāv, lai iedrošinātu mums būt mentāli un emocionāli aktīviem. Dokumentālais kino tā augstākajā pakāpē kā māksla pēta cilvēces vērtības un saknes un izturas pret skatītāju kā pret vienlīdzīgu partneri šajos meklējumos.²⁵

Pēc maniem uzskatiem dokumentālais kino ir svarīgs komunikācijas veids starp autoru un skatītāju, tādēļ ka tā pamatā ir notikumi realitātē par kuriem, iespējams, ir vērts zināt. Dokumentālais kino cenšas palīdzēt skatītājam ne tikai izprast pasauli, bet arī paša sociālo lomu tajā.

²³ Barsam. *Nonfiction film: theory and criticism*. 19. – 30. p.

²⁴ Bazin, Andre. The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*. Vol. 13, no. 4, 1960. Hugh Gray (trans.) 4. - 9. p.

²⁵ Rabiger. *Directing The Documentary*. 45. p

Pēdējās dekādēs dokumentālās filmas ir pierādījušas to, ka spēj būt vitāli dramatiskas un sabiedrībā, kurā pastāv vārda brīvība, spēlē svarīgu lomu tās informēšanā.²⁶

Pēc Maikla Rabigera domām, labākie dokumentālā kino paraugi ir pašdisciplinētas aizraušanās augļi, kuri parāda zināmo jaunā gaismā, tie mūs aicina izprast un pat iespējams rīkoties. Dažreiz dokumentālās filmas rada tiešus apgalvojumus, tomēr biežāk autora argumenti ir netieši un tiek pasniegti skatītājam caur varoņa dzīves apstākļiem un notikumiem.²⁷

Dokumentālā kino režisore Suzanna Froemke apgalvo, ka tā ir patīkama sajūta, ka autora radītai filmai ir potenciāls iekustināt un ietekmēt sociālas izmaiņas, tomēr Suzanna piemetina, ka viņa nav žurnālists un, ka viņas kā dokumentālista patiesais aicinājums ir izstāstīt stāstu, kas ir tuvāks literatūrai, nevis žurnālistam, pārējo atstājot skatītāja ziņā.²⁸

Būtībā, vēlos apgalvot, ka dokumentālā kino misija nav mainīt vai izvairīties no likteņa, bet gan drīzāk pieņemt to un runāt par tā klātbūtni vēsturē, un ļaut skatītājam izskatīt iespējamās izvēles nākotnē, kuras varētu padarīt sabiedrību cilvēcīgāku, dokumentālajam kino jārada būtība un ideja, nevis realitāte tās tiešākajā izpratnē.

Dokumentālā kino autentiskums slēpjas vīzijas organizācijā, ne mehāniskā uzticībā dzīvei.²⁹

Arī filma „*Laiks!*”, kā jau iepriekš tika minēts ir manis kā autora stāsts par boksa treneri Maskavas forštatē. Izvēloties savu atstāstīšanas veidu esmu nolēmusi stāstā koncentrēties uz galvenā varoņa dzīvi pašizveidotajā mikropasaulē - boksa klubā, vidi apkārt boksa klubam un tās ietekmi uz to.

Pie šādas tēmas izvēles nonācu, vairāku iemeslu dēļ. Pirmkārt, vēlos dokumentēt autentisko Maskavas forštates vidi, jo mūsdienās tā strauji zaudē savas īpašības un tai raksturīgā iedzīvotāju mikropasaule strauji mainās. Otrkārt, caur Andreja Dolgova dzīvesstāstu vēlos rosināt skatītājus domāt par personas disciplīnu un dzīves mērķiem neatkarīgi no apkārtējiem apstākļiem. Treškārt, šī filma ir veidota kā veselas paaudzes,

²⁶ Rabiger. *Directing The Documentary*. 51. p

²⁷ Ibid., 19. p.

²⁸ Stubbs, Liz. *Documentary Filmmakers Speak*. New York: Allworth Press, 2002. 34. p.

²⁹ Rabiger. *Directing The Documentary*. 46. p

kura lielāko daļu savas dzīves ir nodzīvojusi PSRS laikos atspoguļojums caur vienu personu - Andreju Dolgovu. Jo, manuprāt, tai piemīt kopējas iezīmes, kā arī saskaršanās ar līdzīgām problēmām ikdienā. Kā piemēru var minēt nespēju integrēties post-padomju sistēmā un sabiedrībā. Kā arī šī portretfilma atspoguļo caur personu ne tikai veselu paaudzi, bet arī konkrētu sociālo slāni, kurš apgrozās Maskavas forštatē.

Tomēr galvenokārt šī filma ir iespēja man izstāstīt stāstu, kuru es vēlos izstāstīt, neatkarīgi no tā vai tas iesāks debates par sociāliem jautājumiem vai liks skatītājam identificēties ar varoni. Mans galvenais mērķis ir ar stāsta palīdzību radīt emocijas skatītājā un likt tam domāt.

4. DOKUMENTĀLĀ KINO VEIDI

4.1. Ēriks Barnovs un vēsturiskais iedalījums

No mirkļa, kad kino teorētiķi savos darbos nodalīja dokumentālo kino no spēlfilmām un izcēla to, kā atsevišķu mēdija veidu notiek nepārtrauktas diskusijas par to, kā un vai vispār ir iespējams to iedalīt atsevišķās kategorijās.

Džons Grīrsons savos agrīnajos darbos dokumentālo kino iedala divās grupās: „vienkāršajos” un „augstajos” darbos.³⁰ Tomēr šis iedalījums patiesībā nenošķir dokumentālo filmu veidus, un skatoties uz to no mūsdienīga viedokļa tas tikai atdala dokumentālo kino no ziņu un preses sižetiem. Iepriekšējās nodaļās tika pierādīts, ka dokumentālais kino ir mākslas veids, ko nevarētu teikt par plašsaziņu līdzekļu informatīvajiem materiāliem.

Ēriks Barnovs veidojot savu dokumentālo kino iedalījumu grupē filmas pēc kino virzieniem un sērijām, apvienojot darbus ar vienādiem stilistiskiem paņēmieniem un sociālām funkcijām, kā arī laika nogriežņus, kad šie darbi ir tapuši. Kopējā iezīme, ko var izdalīt viņa klasifikācijā ir konkrētu režisoru rokraksta salīdzināšana un līdzīga meklēšana.

Ēriks Barnovs savu kanonisko grāmatu „*Documentary. A History of Non-Fiction Film*” iesāk ar vispārīgu aprakstu par kinematogrāfijas pirmsākumiem. Viņš izdala četrpadsmit dažādus dokumentālā kino veidus: pravieti, ceļotāju, reportieri, gleznotāju, advokātu, zagli, prokuru, dzejnieku, hronistu, atbalstītāju, novērotāju, katalizatoru, partizānu un kustību. Viņš apraksta pirmo iedalījumu, ko nodēvē par „pravieti” nosaucot par šādu filmu veidotājiem brāļus Lumjērus, viņu izgudrojums pravietoja un nodrošināja dokumentālā kino rašanos. Viens no pirmajiem pionieriem, kas izmantoja jauno izgudrojumu bija Roberts Džozefs Flahertijs. Viņš veidoja filmas, ko varētu nosaukt par antropoloģisku un etnogrāfisku dokumentālo kino. Ēriks Barnovs nosauc šo iedalījumu par „ceļotāju”, pamatojot šādu terminu ar to, ka šajā laikā tika finansētas pirmās ekspedīcijas. Nākamais iedalījums ir „reportieris”, šim iedalījumam tiek pieskaitītas agrīnās Padomju propagandas filmas, kas rādīja krievu tautas ikdienas dzīvi. Šo darbu veidotāju vidū viņš īpaši izceļ Dziga Vertovu. Tam seko žanra avangarda un jaunas izteiksmes līdzekļu

³⁰ Barsam. *Nonfiction film: theory and criticism*. 19. – 30. p.

meklētāji. Aprakstot šādu darbu veidotājus viņš tos dēvē par „gleznotājiem”. Šāda vārda izvēlē ir pamatota autoru radošajos un krāšņajos izteiksmes līdzekļos. Viņu vidū prominenta figūra ir Žans Vigo (Jean Vigo). Pēc šī perioda dokumentālais kino pieņem „advokāta” lomu, šeit tiek pieskaitīti darbi ar sociālu kontekstu, kuri aizstāv cilvēku un sabiedrības viedokli. Šeit prominenta loma ir Britu dokumentālajam kino ar Džonu Grīrsonu vadībā. Nākamais iedalījums ir „zaglis”, šeit tiek aprakstītas Otrā Pasaules kara propagandas filmas. Tam seko darbi, kas nosoda un apsūdz kara noziegumus, tie tiek pieskaitīti iedalījumam „prokurors”. Nodaļā „dzejnieks” tiek aprakstītas filmas, kas meklē metaforiskus un neorealistiskus izteiksmes līdzekļus. Grāmatas nobeigumā dokumentālais kino tiek aplūkots kā „hronists”, pieminot Žanu Roču (Jean Rouch), šeit tiek grupētas filmas no 50-tajiem un 60-tajiem gadiem. Tam seko Edvards Murovs (Edward Murrow) un citi autori, kuru darbi tiek sponsorēti no privātiem institūtiem un kompānijām, šādi darbu veidotāji tiek dēvēti par „atbalsītājiem”. Nākamajās nodaļās tiek aprakstīts ASV *direct cinema*, kas tiek nodēvēts par „novērotāju”, pēc tam „katalizators”, kas tiek ilustrēts ar Franču *Cinema Verite*. Nobeigumā ir „partizānu” filmas no 60-tajiem un 70-tajiem gadiem ar politisko un revolucionāro dokumentālo kino un „kustība” ar 80-to un 90-to gadu darbiem.³¹

Ērika Barnova dokumentālā kino iedalījumam ir savi trūkumi, jo tas ir balstīts uz konkrētu autoru darbu analīzi. Tomēr autoru rokraksts un darbu saturs ir individuāls un, tikai lielos vilcienos var saskatīt kopējas iezīmes. Tāpat šis iedalījums savā ziņā rāda tikai poētiskus nosaukums vēsturiskajiem dokumentālā kino virzieniem un tendencēm. Filmas, kas iznāk uz ekrāniem pēdējo gadu laikā, nav iespējams pielāgot šim iedalījumam. Tas ir drīzāk dokumentālā kino vēsture un kā tāds diez vai ir pielāgojams patreizējam mainīgajam kino.

4.2. Maikls Renovs un vēlēšanās iedalījums

Maikls Renovs izmanto destruktīvu pieeju dokumentālā kino klasifikācijai. Viņš uzskata, ka tradicionāli iedibināto hierarhiju starp fikciju un realitāti ir nepieciešams

³¹ Barnouw. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. 3. - 295. p.

pārveidot un nojaukt. Realitāte kā vērtējuma kategorija ir derīga, bet tai būtu nepieciešams pievienot elementus no fikcijas un otrādi.³²

Maikls Renovs norāda ka perspektīva, kas apraksta dokumentālo kino kā pilnīgi patiesu izteiksmes līdzekli, neiztur kritiku, jo tā neņem vērā dokumentālā kino dziļās saknes. Tieši vēsture ir tā, kas ierasti nodala dokumentālo kino no fikcijas un ne tā patiesās attiecības ar to. Viņš konstatē, ka dokumentālajam kino var piemist visi fikcijai raksturīgie izteiksmes līdzekļi. Līdzīgi citiem mūsdienu autoriem, viņš uzskata, ka dokumentālais kino daļēji ir fikcija.³³

Maikls Renovs izmanto literatūras teoriju savai klasifikācijai. Tas viņu fundamentāli atdala no Ērika Barnova iepriekš aprakstītās metodes, kas ir vēsturisks iedalījums. Maikls Renovs piedāvā iedalījumu, kas balstās uz specifisko radīšanas, kompozīcijas, funkcijas un efekta būtību. Viņš izdala četrus estētiskus un retoriskus klasifikatorus, ko pats nodēvē par „vēlēšanos” iedalījumu.

Pirmā šāda „vēlēšanās” ir iemūžināt, atklāt un saglabāt. Šī atdarināšanas funkcija piemīt visiem kinematogrāfa darbiem un ir cieši saistīta dokumentālā kino žanru. Šeit varētu tikt pieskaitītas antropoloģiskās, etnogrāfiskās un pat "personisko dienasgrāmatu" dokumentālās filmas. Kā spilgtu piemēru var minēt skandalozo Ivara Zviedra dokumentālo filmu „Dokumentālists” (2012.).

Otrais iedalījums tiek raksturots ar vēlēšanos pārliecināt un atbalstīt. Šos darbus Maikls Renovs apraksta ar tiem tipiski raksturīgiem estētiskiem un argumentīviem izteiksmes līdzekļiem, kuriem ir sociāli un personiski mērķi. Kā piemērus varētu minēt, Britu dokumentālo skolu un Džona Grirsona daiļradi un pirmo dokumentālo filmu, kura saņēmusi „Lielo Kristapu”, Ivara Selecka filmu „Sieviete, kuru gaida” (1978.) kā arī Herca Franka filmas „Aizliegtā zona” (1975.) un „Augstākā tiesa” (1987.).

Trešā „vēlēšanās” ir analizēt un pratināt. No visām četrām kategorijām šī tiecas pēc vislielākās skatītāja līdzdalības. Šeit var pieskaitīt „*direct cinema*” un „*cinema veriet*” skolu darbus, tomēr šo funkciju var saskatīt arī tādu pionieru kā Dziga Vertova darbos. No

³² Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. 2. - 3. p.

³³ Ibid., 8. p.

latviešu dokumentālā kino šajā iedalījumā varētu minēt Rolanda Kalniņa filmu par aktrisi Viju Artmani – „Saruna ar karalieni” (1980.).

Beidzamā „vēlēšanās’ ir izteikties. Tai ir raksturīga estētiska forma, lai cik tas nešķistu neparasti savā nosacītājā tīrumā, tā ir vistuvākā realitātei kā tādai. Tomēr no skatītāju puses šī tiek noraidīta biežāk, jo ir maldīgs priekšstats par dokumentālā kino zinātnisko funkciju. Estētisko izteiksmes līdzekļu dominante pār citiem ir raksturīga visiem avangarda virzieniem, kad dokumentālais kino kļūst līdzīgs vizuālajai poēzijai.³⁴ Par spilgtu piemēru šeit var minēt Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolas darbus - pasaules slaveno Herca Franka filmu „Vecāks par 10 minūtēm” (1978), Anša Epnera filmu „Dzīvs” (1970.) un citas.

Maikls Renovs nenoliedz, ka šis iedalījums nav specifiski paredzēts tikai dokumentālajam kino un var tikt pielāgots arī citiem medijiem. Tomēr viņš uzsver, ka ar to palīdzību var ieraudzīt vēsturisko bagātību, formu daudzveidību un komunikācijas iespējas, ko piedāvā dokumentālais kino.

Piemēram, krievu kino zinātnieki Olga Nečaja (Неčaj, Нечай) un Genādijs Ratņikovs (Ратников, Ратников) grāmatā „Kino mākslas pamati” iedala dokumentālo kino trīs daļās saistībā ar to galveno tēmu - cilvēku, notikumu vai problēmu. Šajā iedalījumā ir saskatāma līdzība ar Maikla Renova iezīmēm.

„Šis iedalījums, protams, ir nosacīts, un filmā var lieliski sadzīvot dažādi aspekti: problēmu var atklāt caur cilvēku, bet notikums var kalpot par argumentu problēmas nostādnei un tā tālāk.”³⁵

Tāpat autori piedāvā dokumentālo kino iedalīt arī stilistiskajos virzienos, tāpat kā tas tiek darīts ar citiem kino žanriem. Psiholoģisko filmu, kas galvenokārt orientējas uz varoņa rakstura izpēti. Socioloģisko filmu, kura pēta un atspoguļo laikmeta sociālās problēmas un poētisko dokumentālo filmu, kurai raksturīgs ir autora simboliskais,

³⁴ Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. 12. - 37. p.

³⁵ Нечай, О.Ф., Ратников, Г.В.. *Основы киноискусства*. Минск: Вышэйшая школа, 1985. 60. с.

poētiskais realitātes atspoguļojums. Tomēr autori arī šeit apgalvo, ka starp viņu sniegtajiem iedalījumiem nepastāv konkrētas robežas.³⁶

4.3. Bils Nikols un attēlojuma iedalījums

Bila Nikolsa iedalījums ir visvairāk pētīts un kritizēts. Viņa kategorijas ir bāzētas uz izteiksmes līdzekļu stiliem un veidiem. Bils Nikols uzskata, ka situācijas, notikumi un problēmas var tikt izteiktas uz ekrāna dažādos veidos.³⁷ Savos vēlākajos darbos viņš norāda, ka dokumentālais kino ir drīzāk retoriska forma, kas balstīta uz stāsta struktūru un nevis uz vizuālu stilistiku.³⁸ Savos darbos viņš izdala sešus dokumentālā kino veidus.

Pirmais ir „*paskaidrojošais*” veids. Tas ir saistīts ar klasisko dokumentālo kino, un balstīts uz metodi, kur argumentus ilustrē ar attēliem. Šis ir drīzāk stāstā ne izteiksmes līdzekļu estētiskā balstīts iedalījums. Tas ir tieši mērķēts uz skatītāju, kuram informācija tiek sniegta ar aizkadra balsi vai tekstuāliem iestarpinājumiem, ar to palīdzību tiek koncentrēta uzmanība uz konkrētām idejām un loģiskiem argumentiem. Tipiski piemēri, šim veidam ir sociāli etnogrāfiskās dokumentālās filmas.³⁹

Otrais veids ir „*poētiskais*”. Tā pirmsākumus var meklēt avangarda filmu novirzienos. Šādos darbos tiek izmantoti estētiskie izteiksmes līdzekļi, kas ir raksturīgi citām mākslas formām (fragmentārisms, subjektīva impresija, sirreālisms, u.t.t.). Šis dokumentālā kino veids ir atkārtoti parādījies dažādos laika posmos. Tā mērķis ir skatītājos drīzāk radīt zināmu noskaņu un uztveres sajūtu, nevis sniegt tiešu informāciju.⁴⁰ Šis dokumentālā kino iedalījums redzams arī iepriekš apskatīto autoru iedalījumos.

Trešais iedalījums ir nodēvēts par „*atgriezenisko*”. Šī veida mērķis ir koncentrēt skatītāja uzmanību uz pašu izteiksmes līdzekli, darba formu. Šādas filmas nevar tikt uzskatītas par tiešu logu uz realitāti, drīzāk par mākslīgi konstruētu tās reprezentācijas veidu. Tās mudina skatītāju ieņemt kritisku pozīciju. Bils Nikols uzskata, ka šādi

³⁶ Нечай., Ратников. *Основы киноискусства*. 61. с.

³⁷ Nichols. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. 65. p.

³⁸ Nichols. *Introduction to documentary*. 49. p.

³⁹ Nichols. *Introduction to documentary*. 105. - 109. p.

⁴⁰ Ibid., 102. - 105. p.

dokumentālie darbi ir viskritiskākie paši pret sevi un visvairāk apzinās to, ka ir izteiksmes mēdijs. Šis veids ir radies no filmu veidotāju vēlēšanās skaidrāk, tiešāk parādīt izteiksmes līdzekļu iespējas un pārbaudīt to spēju atainot patiesību. No visiem veidiem šis ir pats introspektīvākais. Tas nebaidās izmantot metodes un resursus, kas ir pieejami citiem mēdijiem, un tad pārbaudīt to limitus. Šādā veidā skatītāja uzmanība ir koncentrēta gan uz saturu, gan pašu formu. Kā spilgtu agrīnu piemēru var minēt Dziga Vertova daiļradi.⁴¹

Ceturtais ir „*novērojošais*” veids. Šeit kā skaidru piemēru var minēt Franču „*cinema veriet*” un ASV „*direct cinema*” filmu virzienus, kas neskatoties uz to atšķirību ir parādā pateicību tehnikas attīstībai (pārņēsājama, viegla gaismas, skaņas un kameras tehnika). Šis dokumentālā kino veids izvirzīja par būtisko spontānu un tiešu realitātes novērojumu.⁴²

Piektais iedalījums ir „*līdzdalības*”. Šis veids ir lielākoties lietots etnogrāfiskajās un sociālo jautājumu (kā izmeklēšana) filmās. Tās rāda filmas veidotāja un filmas tēmas attiecības. Režisors kļūst par izmeklētāju, kas ieiet nezināmā teritorijā, piedalās citu dzīvē un iegūst tiešu pieredzi no notiekošā. „*Novērojošais*” veids piesaistīja darba autoru tagadnei un lika ieņemt disciplinēti atsvešinātu attieksmi pret notiekošo. Toties „*līdzdalības*” veids padara autora uzskatus tiešākus, iesaistot viņu diskusijā ar materiālu. Filmu veidotāji vēlējās izveidot saikni ar varoni un materiālu tiešākā veidā un tas noveda pie dialogu un interviju stila.⁴³ Par spilgtiem piemēriem „*līdzdalības*” kino var minēt Erola Morisa (Errol Moriss) dokumentālo filmu ar detektīva elementiem „Šaurā, zilā līnija” (*Thin Blue line*, 1988).

Pēdējais ir „*uzstāšanās*” veids. No visiem veidiem šis ir pats jaunākais, ko Bills Nikols ir aprakstījis. Šāda veida dokumentālo filmu forma uzdod jautājumu par to, kas ir tradicionālais dokumentālais kino un tā iedibinātās tradīcijas. Šie darbi vairāk pievērš uzmanību ekspresijai, daiļrunībai un prozai ne realitātes attēlojumam. Tipisks šī stila piemērs ir ASV režisors Maikls Mūrs (Michael Moore) kā arī britu dokumentālista Luois Teroksa (Louis Therox) darbi.⁴⁴

⁴¹ Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. 125. - 130. p.

⁴² Ibid., 109. - 115. p.

⁴³ Ibid., 115. - 125. p.

⁴⁴ Ibid., 130. - 138. p.

Salīdzinot ar iepriekš aprakstītajiem dokumentālā kino iedalījumiem Bila Nikolsa ir brīvi pielāgojams jebkurā laikā uzņemtiem darbiem. Šo iedalījumu tieši neskar dokumentālā kino vēsturiskā attīstība.

Analizējot manis veidoto dokumentālo filmu „Laiks!” pēc iepriekšminētajiem iedalījumiem varu secināt, ka:

- Dokumentālo filmu „Laiks!” nav iespējams iedalīt kādā no Ērika Barnova piedāvātajiem iedalījumiem, jo tos var attiecināt uz pagājušā gadsimta dokumentālā kino tendencēm;
- Pēc Maikla Renova iedalījuma filma „Laiks!” klasificējas gan kā vēlēšanās iemūžināt, atklāt, saglabāt, gan kā vēlēšanos pārliecināt un atbalstīt gan analizēt;
- Tāpat arī pēc Bila Nikolsa iedalījuma filmu „Laiks!” var iedalīt vairākās kategorijās - gan „Līdzdalības”, gan „paskaidrojošā;”
- Filmu „Laiks!” nevar iedalīt kādā vienā konkrētā autora piedāvātā iedalījumā, jo gan tās forma, gan mērķi, gan tēma - vēlēšanās iemūžināt un saglabāt, bet reizē, caur viena cilvēka portretu, runāt par veselu cilvēku kopumu un tā problēmām ir pārāk komplicēta, lai to spētu ielikt stingri noteiktos rāmjos. Tāpat kā lielākā daļa dokumentālo filmu.

Tomēr neskatoties uz iespējamiem iedalījumiem, reti kurš mūsdienu darbs ir pieskaitāms tikai vienai vai otrai kategorijai. Dokumentālais kino ir mēdijs, kas attīstās un pārveidojas ar laiku un tehniskajām iespējām. Viena filma var būt piederīga vairākiem veidiem un izmantot dažādus izteiksmes līdzekļus, kā arī to mērķis var būt dažāds un ietekme uz skatītāju daudzējāda.

NOBEIGUMS

Skatoties dokumentālo kino un iepazīstoties ar teoriju par šo kino kā arī veidojot filmu „Laiks!” secināju, ka *dokumentālais kino* ir plašs un sarežģīts jēdziens, kas var būt attiecināms uz ļoti lielu darbu klāstu. Šis kino žanrs ir fleksibls un tā formas, tendences mainās un attīstās ejot laikam. Daudzi teorētiķi ir mēģinājuši formēt un iedalīt dokumentālo kino veidos un stilos, kas palīdz izprast tā uzdevumu un tendences, tomēr neieliek šo žanru stingros rāmjos. Lai gan ir izņēmumi, kuru piederību dokumentālajam kino var apstrīdēt, lielākoties sabiedrībai ir vienota izpratne par to, kādi darbi skaistās „dokumentāli”. Dokumentālā kino realitātes attēlošana ir mānīga, tomēr tās ziņojums uzrunā skatītāju par reālajā dzīvē eksistējošiem faktiem, cilvēkiem, notikumiem, problēmām. Manuprāt, autora personīgais stāsts, veidots no realitātes „izejmateriāliem” spēj uzrunāt skatītāju un likt viņam izprast vairāk, nekā tiešā realitāte. Jo dokumentālajam kino, kā autordarbam piemīt lielāka koncentrācija, nekā realitātei un tieši tas uzrunā skatītāju. Lai gan dokumentālais kino nav pilnīgi „paties” un tajā ar realitāti tiek manipulēts ļoti daudz un dažādos, gribētos pat teikt viltīgos veidos, izmantojot dažādus rīkus, manuprāt, gala rezultāts atspēko līdzekļus. Kā elementārāko piemēru varu minēt savas filmas „Laiks!” galveno varoni ar kuru tika strādāts pusotra gada garumā. Filmēšanas pēdējā posmā varonis jau bija tik nokaitināts un noguris no filmēšanas grupas iejaukšanās viņa dzīvē, ka atteicās piedalīties filmas uzņemšanas pēdējās dienās, tomēr, ieraugot gala rezultātu viņš piekrita, ka filma izstāsta vairāk un dziļāk viņa stāstu, nekā, piemēram, vienkārša saruna.

Nobeigumā vēlos minēt, ka, lai gan sarežģīts pēc savas būtības, dokumentālais kino priekš manis ir gan interesants medijs caur kuru nodot vēstījumu skatītājam, izteikties un dokumentēt pasauli caur savu skatījumu, gan tuvs mākslas veids, kurš liek man domāt un izprast pasauli. Esmu daudz mācījusies veidojot savu stāstu „Laiks!” un ceru arī turpmāk saistīt savu darbību ar dokumentālo kino attīstoties un mācoties no šajā darbā iegūtās pieredzes.

KOPSAVILKUMS // TĒZES

- Dokumentālajam kino nav vienas definīcijas, to pārstāv plašs darbu spektrs, tomēr pastāv kopēja sapratne par to, kas atbilst dokumentālā kino parametriem.
- Galvenās dokumentālā kino iezīme ir realitātes vai faktiskā atspoguļojums.
- Daudzi teorētiķi uzskata, ka dokumentālais kino ir autora kreatīvais skatījums uz realitāti.
- Filma ‘‘Laiks!’’ iekļaujas dokumentālā kino parametros, jo tas ir autora veidots stāsts no iemūžinātās realitātes fragmentiem.
- Dokumentālais kino tāpat kā jebkurš cits kino žanrs nevar būt objektīvs, dēļ daudzajām izvēlēm, kas jāveic autoram darba tapšanas gaitā.
- Dokumentālais kino kļūst par subjektīvu autora skatījumu jau no mirkļa, kad tiek izvēlēta tēma un ieslēgta kamera.
- Dokumentālā kino mērķis ir aktivizēt skatītājā sajūtas, rosināt aktīvi domāt, izprast.
- Dokumentālais kino ir komunikācija starp autoru un skatītāju.
- Teorētiķu dokumentālā kino iedalījumi atšķiras, tomēr tajos ir kopīgas iezīmes, piemēram, atšķirt poētisko kino un kino, kurš pēta, izmeklē, portretē.
- Filma ‘‘Laiks!’’ ir autora subjektīvs stāsts, kurš, caur viena cilvēka portretu iemūžina sociālo šķiru, paaudzi un vidi.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Aufderheide, Patricia. *Documentary film: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
2. Barnouw, Erik. *Documentary: A History of the Non-fiction Film*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
3. Barsam, Richard Meram. *Nonfiction film: theory and criticism*. New York: Dutton, 1976.
4. Bazin, Andre. The Ontology of the Photographic Image. *Film Quarterly*. Vol. 13, no. 4, 1960. Hugh Gray (trans.)
5. Carey, James. *Communication as culture: essays on media and society*. London: Routledge, 1988.
6. Corner, John, Rosenthal, Alan. *New Challenges for Documentary*. Manchester: Manchester University Press, 2005.
7. Dewey, John. *The Public and Its Problems: An Essay in Political Inquiry*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012.
8. Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
9. Nichols, Bill. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
10. Palmer, Chris. *Shooting in the wild: an insider's account of making movies in the animal kingdom*. San Francisco: Sierre Club Books, 2010.
11. Rabiger, Michael. *Directing The Documentary*. Oxford: Focal Press, 2009.
12. Renov, Michael. *Theorizing Documentary*. London: Routledge, 1993.
13. Stubbs, Liz. *Documentary Filmmakers Speak*. New York: Allworth Press, 2002.

14. Нечай, О.Ф., Ратников, Г.В.. *Основы киноискусства*. Минск: Вышэйшая школа, 1985.

15. Rietuma, Dita. *Baltie zvani, dokumentāla filma*. Rīga, 2011. Pieejams:
<http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/baltie%20zvani>

FILMU SARAKSTS

1. Aizliegtā zona (Herc Franks, 1975)
2. Augstākā tiesa (Herc Franks, 1987)
3. Baltie zvaniņi (Ivars Kruklītis, 1961)
4. Berlin Symphony of a Big City (Walter Rutmann , 1927)
5. Brāļi Kokari (Juris Podnieks, 1978)
6. Bread Day (Sergei Dvortsevov, 1988)
7. Chronicle of Summer (Jean Rouch, 1961)
8. Dear Juliet (Hercs Franks, 2003)
9. Don't Look back (Alan Pennebaker, 1967)
10. The Drifters (John Grierson, 1929)
11. Farenheit 9/11 (Michael Moore, 2004)
12. Koyaanisqatsi (Godfrey Reggio, 1983)
13. Man With a Movie Camera (Dzyga Vertov, 1929)
14. Mūžs (Hercs Franks, 1972)
15. Nannook of the North (Robert J. Flaherty, 1922)
16. Night Mail (Harry Watt, 1936)
17. Papa Gena (Laila Pakalniņa, 2001)
18. Power and the Land (Joris Ivens, 1940)
19. Saruna ar Karalieni (Rolands Kalniņš, 1980)
20. Sieviete, kuru gaida (Ivars Seleckis 1978)

21. Šķērsiela (Ivars Seleckis, 1988)
22. The River (Pare Lorentz, 1937)
23. To Shura (Renita and Hannes Lintrop, 1990)
24. The 3 Rooms of Melancholia (Pirjo Honkasalo, 2004)
25. The Thin Blue Line (Errol Morris, 1988)
26. Vai viegli būt jaunam? (Juris Podnieks, 1986)
27. Vecāks par 10 minūtēm (Hercs Franks, 1978)
28. Woman from Kihnu (Mark Soosar, 1973)

SUMMARY

Theoretical work „Documentary „Time!“ - methods and aim” is made from analysing theory about documentary film and analysing my authors own experience while making short documentary „Time!“. „Time!“ portrays ex- boxer, champion of USSR, who now, at the age of 70, owns simple, not very good looking box club in the heart of most dangerous area of Riga.

Analysis of concept and term of „documentary film” is provided in the first chapter of theoretical work, further on author turns to question of „truth” and „reality” of documentary films and borderline between fiction and documentary.

In the end author comes to conclusion that documentary film is „truth” of an author and can't be viewed as an objective mirror to reality. But to create this authors own perspective and story about facts happening in reality several tools and methods are used to manipulate with reality and create its own story.

Despite its faint definition and subjectivity documentary film still is closest of genres to reality as its made from actual facts and peaces of reality arranged by an author. And it starts dialogue with audience - makes it think, feel and even react.

Maģistra darbs

“Dokumentālā filma ‘ ‘ Laiks’ ’ – metodes un mērķi”
tēmas nosaukums

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas programmas „Mākslas” Audiovizuālās mākslas:
filmu režijas un producēšanas apakšprogrammas katedrā

Ar savu parakstu apliecinu, ka maģistra darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Katrīna Tomašicka _____ 01.06.2015.

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: profesors Pēteris Krilovs _____ 01.06.2015.

Recenzents: _____
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ . ____ .2015.

Studējošo servisa speciālists : _____
Vārds, uzvārds _____ Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē
Bakalaura, maģistra

____ . ____ .2015. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____
Vārds, uzvārds _____ Paraksts