

Latvijas Kultūras akadēmija

Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

HERCA FRANKA FILMU ANALĪZE SEPTIŅDESMITO/
ASTOŅDESMITO GADU LATVIJAS DOKUMENTĀLĀ KINO
KONTEKSTĀ. SOCIĀLAIS ASPEKTS.

Bakalaura darbs

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4.kursa studentes Kitijas Blūmas
(ID Nr. 20103904)

Darba vadītāja: prof., Dr. Art.Inga Pērkone- Redoviča

/paraksts/

Rīga

2014

Saturs

Ievads	3
1.Latvijas dokumentālais kino septiņdesmito/astoņdesmito gadu kontekstā.	8
1.1.Septiņdesmito/astoņdesmito gadu dokumentālā kino aktualitātes un estētikas tendences	8
1.2.Sociālo problēmu atspoguļojums Latvijas dokumentālajā kino septiņdesmitajos/astoņdesmitajos gados.....	22
2.Hercs Franks. Filmu tēmas un stilistika.	36
3. <i>Noziegums un sabiedrība</i> Herca Franka dokumentālajās filmās <i>Augstākā tiesa</i> un <i>Reiz dzīvoja septiņi Simeoni</i>	57
3.1.Augstākā tiesa	57
3.2. Reiz dzīvoja septiņi Simeoni	65
Nobeigums	70
Kopsavilkums.....	72
Izmantotās literatūras saraksts	74
PIELIKUMI	77
Filmogrāfija.....	77
Režisora Herca Franka filmogrāfija.....	79
Annotation	82

Ievads

Latvijas dokumentālā kino pirmsākumi meklējami kinožurnālos, kuri uz ekrāniem sāka parādīties kopš 1921. gada. un turpināja iznākt līdz 1933. gadam.¹ Otrā pasaules kara laikā kino žurnālus sāk izmantot propagandas nolūkā. Gan vācu, gan krievu okupācija būtiski skāra dokumentālā kino nozīmi. Latvijas Valsts kinofotofono dokumentu arhīvā saglabājušies 1941.-1944. uzņemti kinožurnāli ar nosaukumiem „Ārzemju nedēļa” („*Auslands Woche*”) un „Ostlandes nedēļa” („*Ostlands Woche*”).² Jau 1945. gada sākumā Padomju Krievija atjaunoja Rīgas mākslas filmu studijas „Ziemeļblāzma” paviljonu Mīlgrāvī un tā telpas tika sagatavotas jauna darba sākumam. Padomju laikos „hronikāli dokumentālās kinematogrāfijas” sākumu datēja ar 1919. gadu, kad kinooperators, Liepājā dzimušais Eduards Tisē uzņēma dokumentālu materiālu ar nosaukumu „Padomju Latvija”. Taču zināms, ka jau 1910. gadā operators Aleksandrs Stanke iemūžinājis Krievijas pēdējā cara Nikolaja II vizīti Rīgā un Pētera I pieminekļa atklāšanu.³

1945. gadā, kad Rīgā tika nodibinātas divas studijas- mākslas un hronikāli dokumentālo filmu veidošanai, dokumentālistos sapulcējās vīri no visām Padomju Savienības valstīm. Lielākā daļa no viņiem bija izgājuši frontes operatoru skolu, leģendārākais no viņiem ir Mihails (Moisejs) Šneiderovs, kurš 1945. gada aprīlī filmējis vēsturiskos kadrus - sarkanā karoga pacelšanu virs Berlīnes reihstāga.⁴ Pēckara gados kino ražošana Padomju Savienības komunistiskās partijas Centrālkomitejā bija pakļauta nevis kultūras, bet propagandas nodaļai, tāpēc, uzņemot dokumentālo kino, iztēli neviens īpaši nepiepūlēja.⁵ Profesors Ābrams Kleckins atzīst, ka tas nebija ne dokumentāls, ne kino. Kino bija ierocis valdošās varas rokās cīņai par komunistiskajiem ideāliem. 1944. gadā sāka iznākt kinožurnāls *Padomju Latvija* (32-34 numuri gadā).⁶ Jau pirmajā pēckara desmitgadē par labāko tika atzīta Leonīda Kristi un Sergeja Gurova filma *Padomju Latvija* (1947), kas tika veidota sadarbībā ar Centrālo dokumentālo filmu studiju Maskavā.

¹ http://www.latvenergo.lv/portal/page/portal/Latvian/latvenergo/main_page/korp_atbildi/ENERG_MUZEJ_S/KRAUCA_BIOGRAFIJA_2010 [skatīts 28.03.13.]

² Kalnačs Jānis, *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā; 1941.-1945.* NEPUTNS (26.lpp)

³ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (12.lpp)

⁴ Turpat.

⁵ Turpat.

⁶ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (12.lpp)

Savukārt režisoram Šaļutinam tika piešķirta Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas Valsts prēmija par filmu *Par padomju varu Latvijā* (1959). Sākot ar sešdesmitajiem gadiem, Latvijas dokumentālajā kino notiek pārmaiņas. Pagājušā gadsimta sešdesmitajos gados Rīgas dokumentālisti iedibināja jaunu poētisku dokumentālo valodu, kura stilistiski atšķirīgi spēja pievērsties jau iepriekš apskatītajai problemātikai. Šis virziens apvienojās zem termina *Rīgas Poētiskā dokumentālā kino skola*. Divas no šīs skolas pārstāvētajām filmām *Baltie zvani* (1961., Režisors- Ivars Krauklītis, operators- Uldis Brauns) un *Vecāks par desmit minūtēm* (1978., Režisors- Hercs Franks, operators- Juris Podnieks) ir ne tikai iekļuvušas Latvijas kultūras kanonā⁷, bet arī starptautiskajā dokumentālajā kino jomā ieņem augsta vietas - 1995. gadā Klermonferānā Francijā kino kritiķi filmu *Baltie zvani* iekļāva 100 visu laiku labāko īsfilmu sarakstā, bet filmu *Vecāks par desmit minūtēm* 2002. gadā vairākus kino klasiķus iedvesmoja apvienoties īsfilmu projektā, kurā Herca Franka filmā attīstīto ideju turpināja režisori Džims Džārmušs (Jim Jarmusch), Verners Hercogs (Werner Herzog), Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard), Bernardo Bertoluči (Bernardo Bertolucci), Vims Venderss (Wim Wenders), Aki Kurismaki (Aki Kurismaki) u.c.⁸ Taču *Rīgas Poētiskās dokumentālās skolas* pirmssākums meklējams 1960. Gadā, kad režisors Aloīzs Brenčs uzņēma dokumentālo filmu *Mana Rīga*, kas ir bija pirmais mēģinājums iekļaut filmā tematiku, kas neatbilda Padomju ideoloģijas noteikumiem. Šī filma kalpoja par savdabīgu manifestāciju laikā, kad arī citās Eiropas valstīs norisinājās jauna kino meklējumi.⁹ Pārmaiņas Latvijas dokumentālajā kino ienāca ar jauno režisoru Uldi Braunu, kurš pēc Herca Franka atmiņām iemieso „īstu dokumentālista tēlu”. Brauns vēlējās uz ekrāna parādīt dzīvi tādu, kāda tā ir, nevis tādu, kādu to vēlējās attēlot valdība.¹⁰ Dokumentālais kino kļūst skatītājam pierastāks, saprotamāks un vienkāršāks. Ābrama Kleckina uztverē tieši Brauns un mazliet vēlāk arī Freimanis pirmie reabilitē Latvijā dokumentālo kino gan kā kino, gan kā stāstu par dzīvi- nevis vēlamu, propagandai izdevīgo dzīvi, bet īsto realitāti.¹¹ Taču Padomju kritika pret šiem kino poetizējumiem šādi: ” *No vienas puses, tika izstrādāta tēlaina sistēma cilvēku un dzīves ārējo izpausmju dabiskai fiksācijai un neviltotam atspoguļojumam. Bet, no otras puses, īstenība, kas tādā*

⁷ <http://kulturaskanons.lv/lv/1/10/> [skatīts:17.05.14]

⁸ http://www.filmas.lv/film_read_more/210 [skatīts 17.05.14]

⁹ Piecdesmitajos un sešdesmitajos gados vairums pasaules kinodokumentālisti pārgāja uz jaunām rokas kamerām, kas bija vieglākas, līdz ar to, tās bija vieglāk pārvietojamas. Šis tehnoloģiskais jauninājums attīstīja jaunus dokumentālā kino virzienus- *direct cinema* Anglijā, *cinema verite* Francijā un *free cinema* Kanādā un Anglijā.

¹⁰ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (13.lpp)

¹¹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (13.lpp)

veidā nonāca uz ekrāniem, tuvinādama mūs patiesībai, ar laiku pati sāka vērsties pret patiesību. Atsevišķo, noteiktā veidā atlasīto un organizēto detaļu patiesīgums izrādīja tendenci pretoties dzīves parādību kompleksās būtības izziņai”.¹² Tā laika izteiksmīgākās filmas ikdienas detaļām piešķīra māksliniecisku nozīmi. Dokumentālais kinematogrāfs vairs nedarbojās kā kaila notikumu fiksēšana. 1963. gadā jaunie dokumentālisti Aivars Freimanis un Ivars Seleckis uzņēma filmu *Ceļamaize* (1963., Režisors- Aivars Freimanis, operators- Ivars Selckis), kas ir būtisks solis paaudžu nomainībai Rīgas Kinostudijā. Filma tika nokritizēta, kā Padomju ideoloģijai nepiemērota, jo tā rādīja patiesu dzīvi kolhozā, bez izskaistinājumiem un heroizējumiem. Rezultātā Latvijas Komunistiskās partijas Centrālkomitejas pirmais sekretārs, PSKP CK¹³ loceklis Arvīds Janovičs Pelše savā referātā no visaugstākās tribīnes nokritizēja Rīgas kinostudiju, kur ir „*ieperinājušies naidīgi elementi*”.¹⁴ No Krievijas tika atsaukta komisija, kura atzina, ka situācija ir pārspīlēta un attaisnoja jaunos dokumentālistus. Vēl jo vairāk, Ivars Seleckis kļuva par Latvijas Kinematogrāfistu savienības otro sekretāru un dokumentālistu sekcijas vadītāju. Tālāk jau sekoja Latvija dokumentālā kino zelta fonds- 235 000 000 (1967., Režisors- Uldis Brauns.), *Kuldīgas freskas* (1966., Režisors- Aivars Freimanis,.), *Lomi* (1969, Režisors- Aivars Freimanis,.), *Valmieras meitenes* (1970., Režisors- Ivars Seleckis,.), *Apcirkņi* (1973., Režisors- Ivars Seleckis,.), *Tava algas diena* (1971., Režisors- Hercs Franks,.), *Mūžs* (1972., Režisors- Hercs Franks,.), *Esības prieks* (1974., Režisors- Hercs Franks,.), *Aizliegtā zona* (1975., Režisors- Hercs Franks,.) u.c.¹⁵ Padomju Savienības noriets spīgti atbalsoja Jura Podnieka filmā *Vai viegli būt jaunam?* (1986), kurā pētīta pēdējā Padomju Savienībā uzaugusī paaudze un ar viņiem saistītās sociālās problēmas.

1991. gadā Latvija atguva neatkarību un Rīgas Kinostudiju sadalīja sešās atsevišķās studijās. Taču vairāki šīs nozares pārstāvji zaudēja darbu un iestājās zināms apjukums.

Deviņdesmitajos gados dokumentālajā kino dažādību tematikas ziņā nomainīja viena centrālā tēma- vēstures rekonstrukcija. Kara šausmas, nacisms, komunisma terors, represijas, Sibīrijas deportācijas, čekas noziegumi u.c. vēl jo projām ir aktuāli temati Latviešu dokumentālajā kino. Viena no spīgtākajām vēstures rekonstrukcijām ir Edvīna Šnores filma *Padomju stāsts* (2008). Blakus vēsturiskajai tēmai, svarīgu vietu ieņem arī sociālas un politiskas tēmas. Andreja Gaujas darbs *Ģimenes lietas* (2010) ir filma, kuras

¹² *Padomju Latvijas kinomāksla*; Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta izdevums; RĪGA; LIESMA; 1989. gads, (275.lpp)

¹³ PSKP CK- Padomju Savienības Komunistiskās partijas Centrālā komiteja

¹⁴ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (15.lpp)

¹⁵ Turpat. (16.lpp)

centrā ir incestuālas attiecības starp māsu un brāli. Filma raisīja diskusiju par to, kas tad īsti ir robeža starp dokumentālo un spēles kino, uzkrītošo inscenējumu elementu dēļ. Zīmīgs ir Ivara Zviedra *Dokumentālists* (2012), filma, kas pēta attiecības starp dokumentālistu un stāsta varoni. Sociālām problēmām vairāk pievērsies Aigars Goba ar filmu *homo@LV* (2010), kurā režisors pievērsies homofobisma tēmai. Taču sociālpolitiskas tēmas nav vienīgās, kas caurauž Latvijas dokumentālo kino. Viena no ievērojamākajām Latvijas dokumentālistēm ir Laila Pakalniņa, kura ir vienīgā, kuras filmas ir iekļautas A klases festivālu trijnieka konkursa skatēs- Kannās, Berlīnē, Venēcijā u.c.¹⁶ Viņas rokrakstu varētu raksturot kā ironisku sabiedrības un apkārtnes vērojumu, ko pavada izteikti ieturēti kadri. Viņas kino valodas rokrakstā atbalsojas *Rīgas Poētiskās skolas* ietekme. Savukārt eksperimentālo dokumentālo kino šobrīd pārstāv režisors Dāvis Sīmanis, kurš savas filmas veido ar kultūrvēsturiskiem sižetiem. Minētie režisori turpina strādāt līdz mūsdienām, veidojot Latvijas dokumentālo kino par patstāvīgu un konkurētspējīgu savā nozarē.

Šī bakalaura darba autores izvēlētais pētniecības laika posms 1970.-1989. būtisks ar lielu skatītāju interesi par nopietniem sabiedrības procesu pētījumiem dokumentālajās filmās. Padomju periodā Latvijas dokumentālais kino no propagandas instrumenta padomju varas rokās kļuva par spēcīgu, patstāvīgu un progresīvu parādību Latvijas kultūrā un sabiedrībā. Šis laika posms iezīmē pārmaiņas filmu tematikā, norisinājās sociālu jautājumu pastiprināta pētniecība. Rakstot par šim laikam raksturīgo estētisko valodu, jāpiemin, ka poētiskā valoda autoru darbos pakāpeniski samazinājās, piešķirot Latvijas dokumentālajam kino realitātes atspoguļojošu tendenci, kas ir svarīgs faktors šī bakalaura darba pētniecībā. Taču tas nenozīmē, ka poētiskā ietekme pazuda pavisam. Septiņdesmito un astoņdesmito gadu dokumentālais kino ir pateicīgs tā laika sabiedrības pētniecībai, jo daudzslāņainā kino valoda atbalso svarīgākos un aktuālākos (to pieprasīja hronikālo filmu studija) sociālos un politiskos procesus. Jāatzīmē, ka septiņdesmito/ astoņdesmito gadu vēsturiskais fons (*Hruščova atkusnis, perestroika*) deva pamatu brīvākam mākslinieciskās domas *lidojumam* gan tematiskajā, gan estētiskajā ziņā. Māksla, kas radusies totalitāras varas grožos vienmēr būs opozīcijā pastāvošajai varai¹⁷, tādejādi darba autore secina, ka filmas, kas radušās *Rīgas Poētiskās skolas* paspārnē un arī vēlāk uz šīs bāzes izveidojušās socioloģiskās izpētes filmas spējušas apiet ideoloģijas uzspiestos zīmogus tādā mērā, lai spētu raksturot tā laika sabiedrību un tajā valdošo klimatu.

¹⁶ <http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/fil/lv9940857.htm> [skatīts 21.04.13.]

¹⁷ No sarunas ar Ābramu Kleckinu. Saruna notika 14.05.14.

Bakalaura darba **pētījuma objekts**: Latvijas dokumentālais kino laika posmā no 1970.-1989. gadam.

Pētījuma priekšmets: Sociālais aspekts Herca Franka daiļradē septiņdesmito un astoņdesmito gadu kontekstā.

Pētījuma periods: aptver 20 gadu ilgu laika posmu- sākot ar 1970. gada Ivara Selecka filmu *Valmieras meitenes* un beidzot ar 1990. gadā uzņemto Jura Podnieka filmu *Mēs.*, tādejādi iezīmējot sociālās pētniecības uzplaukumu dokumentālajā kino un beidzot ar *perestroikas* pielaidīgākiem cenzūras noteikumiem un pēc tam padomju sistēmas sabrukšanu, kas spilgti atbalsojas latviešu dokumentālistu darbos, atstājot latviešu identitātes nospiedumus.

Pētījuma teorētiskais ietvars balstās, galvenokārt, uz latviešu kino zinātnieku un teorētiķu Ingas Pērkones- Redovičas, Agra Redoviča, Kristīnes Matīsas, Ābrama Kleckina, Herca Franka, Lilijas Dzenes un Renātes Cānes veiktajiem pētījumiem par dokumentālo kino. Ārzemju teorētisko bāzi veido Džona Grīsona, Adriaša Bālinta Kovāča, un Dzigas Vertova darbi. Darba vēsturiskais fons gūts no Ingas Jērumas grāmatas par Ivaru un Maiju Seleckiem, izdevumu periodikas, kurās tika apskatītas intervijas ar režisoriem, kā arī filmu recenzijas, apcerējumi par mākslu Padomju Savienībā un projekta *Kino gadsimts Latvijā* veidotās dokumentālās filmas. Darbā izmantoti interneta avoti, kas, galvenokārt ir interneta vārdnīcas vai tekstu paskaidrojoši avoti.

Bakalaura darba mērķis: Raksturot Latvijas dokumentālā kino attīstības gaitu izvēlētajā laika posmā un identificēt sociālo aspektu Herca Franka izvēlētajā laika posma veidotajās filmās *Augstākā tiesa* (1987., Režisors- Hercs Franks, operators- Andris Seleckis) un *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* (1989., Režisori- Hercs Franks, Vladimirs Eisners, operators- Jevgeņijs Korzuns).¹⁸

Ņemot vērā bakalaura darba mērķi, ir definēts **pētnieciskais jautājums** : ar kādiem kinematogrāfiskiem izteiksmes līdzekļiem tika īstenoti sociāli pētnieciskie temati Herca Franka daiļradē un kā apskatītā problemātika mijiedarbojās ar tā laika sabiedrībā notiekošajiem procesiem?

Bakalaura darba mērķa sasniegšanai izvirzīti sekojoši **darba uzdevumi**:

- 1) Apskatīt Latvijas dokumentālā kino attīstības gaitu sākot ar 1970. gadu un beidzot ar 1990. gadam- PSRS sabrukumam.

¹⁸ Otrs filmas *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* režisors Vladimirs Eisners bakalaura darbā pieminēts epizodiski un tikai saistībā ar šo filmu. Darba autore filmā saskata spilgtu Herca Franka radošo rokrakstu, kas nepieprasa otra režisora speciālu izcēlumu šī bakalaura darba kontekstā.

- 2) Raksturot filmu tematiku septiņdesmito un astoņdesmito gadu Latvijas dokumentālajā kino.
- 3) Izpētīt septiņdesmito/astoņdesmito gadu vēsturisko kontekstu.
- 4) Veikt tematikas analīzi gan Herca Franka gan citu septiņdesmito/ astoņdesmito gadu laikā veidoto dokumentālo filmu režisoru darbos.
- 5) Veikt *Rīgas Poētiskās skolas* pārstāvēto filmu analīzi darbiem, kuri iznākuši sākot no 1970.-1990. gadam.
- 6) Veikt Herca Franka filmu *Augstākā tiesa* un *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* analīzi, filmu tematiku saistot ar tā laika sociumu.

Bakalaura darbs sastāv no trīs nodaļām. **Pirmajā nodaļā** tiek veidota teorētiska izpratne par Latvijas dokumentālā kino estētiskajām tendencēm, būtiskākajām aktualitātēm un sociālo problēmu atspoguļojumu septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados, kas ļauj gūt vispārēju priekšstatu par galvenajiem personāžiem un filmu tematikām konkrētajā laika posmā. Bakalaura darba **otrajā nodaļā** uzsvars tiek likts uz Herca Franka daiļrades analīzi un tai raksturīgo tematiku un režisora kinovalodas stilu. **Trešajā nodaļā** darba autore ir veikusi divu Herca Franka filmu *Augstākā tiesa* un *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* analīzi, atklājot sociālo aspektu un vēsturisko laikmeta kontekstu šajos darbos.

Pielikumā autore pievienojusi bakalaura darbā apskatīto filmu filmogrāfiju, kā arī Herca Franka filmogrāfiju, kas ietver visas viņa režisētās dokumentālās filmas. Filmogrāfijas ir sakārtotas alfabētiskā secībā.

1.Latvijas dokumentālais kino septiņdesmito/astoņdesmito gadu kontekstā.

1.1.Septiņdesmito/astoņdesmito gadu dokumentālā kino aktualitātes un estētikas tendences

Septiņdesmitie un astoņdesmitie gadi Latvijas dokumentālajā kino ienāk ar skarbu sociālu¹⁹ (sociālā pētniecība galvenokārt parādās socioloģiskās izpētes filmās²⁰ kā viena no sastāvdaļām, piemēram, intervijas) un socioloģisku²¹ tēmu pētniecību. Šajā apakšnodaļā raksturotas galvenās izpētes tematikas, aktuālā sociālā problemātika un to izpētei izmatotie izteiksmes līdzekļi Latvijas dokumentālajā kino.²² Apskatītās, pēc autores domām, spilgtākās dokumentālā kino aktualitātes palīdz izprast nākamajās nodaļās apskatīto sociālā aspekta lomu Latvijas dokumentālajā kino vēsturē, kā arī rada kontekstuālu fonu, kas palīdzēs izprast Herca Franka filmu tematisko konceptu. Raksturotie personāži svarīgi tieši Herca Franka daiļrades rokraksta kontekstā, jo Rīgas Kinostudijā visi dokumentālisti strādāja „plecu pie pleca”. Katram no šiem režisoriem raksturīgs savs individuāls izteiksmes veids, taču darba apstākļi šos režisorus jau no *Rīgas Poētiskās skolas* laikiem saturēja kopā, kas rezultātējās vairākos kopdarbos.

Desmit gadus kopš Rīgas poētiskās skolas pastāvēšanas, dokumentālisti turpināja uzņemt filmas, taču, laikam ejot, bija iestājusies zināma stagnācija problemātikā un estētiskajā atveidojumā. Latviešu dokumentālajam kino tanī brīdī nebija savas teorētiskās bāzes. Bija pieredze un meistarība, taču nebija skaidrs, ko ar to iesākt. Dokumentālistu vidē jau tobrīd pazīstams bija žurnālists un tagadējais kino teorētiķis Ābrams Kleckins, kurš strādāja laikrakstā *Padomju Jaunatne*, kurā viņš rakstīja plašākus rakstus arī par dokumentālo kino, *gribēdams to gan aizstāvēt iespējamiem uzbrukumiem, gan prezentēt sabiedrībai, varai un visai pasaulei, cik nu tā tobrīd bija pieejama.*²³ Savā pirmajā referātā dokumentālā kino simpozijā Dubultos²⁴ Kleckins raksta: ” (..) man reizēm liekas, ka rīdzinieki dvēselē vienmēr jutuši un jūt sirdsapziņas pārmetumus par savu atkāpšanos no tīrās reportāžas, no konkrētās problemātikas. Tā radās (..) „Valmieras meitenes”(1970., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis) , „Tava algas diena (1971., Režisors- Hercs Franks, operators- Ivars Seleckis), „Apcirkņi”(1973., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis) - *katrā no tām maksātas nodevas šai problemātikai. Tagad jaunajā attīstības fāzē šāda veida filmas- „Aizliegtā zona” (1974., Režisors- Hercs Franks,*

¹⁹ Sociāls- saistīts ar sabiedrību, cilvēku dzīvi un attiecībām sabiedrībā.

<http://www.tezaurs.lv/sv/?w=soci%C4%81ls> [skatīts 18.05.14]

²⁰ Šādu apzīmējumu savā promocijas darbā piedāvā režisore Renāte Cāne: Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (122.lpp)

²¹ Socioloģija- zinātne, kas pēta likumsakarības, saskaņā ar kurām attīstās un funkcionē sabiedrība un tās sastāvdaļas. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=sociolo%C4%A3ija> [skatīts:18.05.14]

²² Ar to autore domājusi Padomju Latvijas, taču arī turpmāk darbā *Padomju Latvija* kā ģeogrāfisks apzīmējums tiks aizstāts ar *Latvija*.

²³ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (16.lpp)

²⁴ Simpoziju fenomens apskatīts nodaļā 1.2.

operatori- Juris Podnieks un Sergejs Nkolajevs) un „*Slāpju spogulis*” (1976., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Jānis Milberts). *Un tomēr līdz pat šim brīdim tas nav galvenais Rīgas kino attīstības virziens. Ticība kinematogrāfiskā attēla iespējām, ticība pašas dzīves īstenības neaptveramībai sākotnēji visspilgtāk izpaudās ikdienas poetizācijā, Freimaņa un Selecka mīlestības pilnajos vērojumos „Krustā”*(1963., Režisors- Aivars Freimanis, operators- Ivars Seleckis), *asajā un negaidītajā Brauna skatījumā tajos slavenajos kadros, kas savā laikā paši par sevi izsauca aplausus,- teiksim, „Strādniekā”* (1963., Režisors- Uldis Brauns, operators- Uldis Brauns), *vilciens ar tankiem, kas dodas uz pārkausēšanu it kā tieši martenkrāsni; diriģents= strādnieks, kas diriģē celtni; caurules, kas skan kā ērģeļu stabules un tā tālāk. Tas izpaudās negaidītajās Ļudgarda Gedrāviča skaņu asociācijās, Pieša montāžas pretnostatījumos. Un tomēr, ja tā padomā, tad tāda aizraušanās ar kino un pašas dzīves iespējām nevarēja turpināties ilgi. Jau „Strādnieks” tika uztverts kā, lai arī skaists, tomēr strupceļš. Nemaz nerunāšu par tām filmām, kas neiekļuva retrospektīvātajās dzīve jau bija ne tik daudz skaista, cik estetizēta”.*²⁵ Tāds kino pavēra iespējas izpausties pašam režisoram, tas deva iespēju parādīt savu oriģinālu skatījumu uz dažādiem dzīves īstenības aspektiem, taču Latvijas dokumentālais kino jau bija sācis transformēties jaunā izteiksmē, protams neaizmirstot veco. Kleckina pieminētās filmas veidotas kā publicistisku un māksliniecisku risinājumu kompromiss vai arī ar lielāku noslieci uz mākslinieciskumu.²⁶ Filmas veidojas vienlaicīgi it kā saskaņā ar divām likumībām, diviem principiem- kā publicistisks pētījums un kā māksliniecisks pētījums, kas visu laiku viens ar otru cīnās.²⁷ Šajās filmās parasti ir vēl viens varonis- filmas autors, dokumentālists, kurš filmās darbojas kā situācijas izzinātājs, kā Dzigas Vertova „cilvēks ar kinokameru”.²⁸

Septiņdesmitie gadi iesākas ar sociālu problemātiku Ivara Selecka filmā *Valmieras meitenes*, attēlojot Padomju iekārtas sociālo uz jauniešiem vērsto demagoģiju, kas acīmredzami nestrādā. Tajā spēcīgi iezīmējas publicistika un pētniecība, kas savienota ar tēlainību un emocionalitāti. Šī pievēršanās socioloģiskas izpētes problemātikai tika pamanīta un drīz tiek atzīmēta arī festivālos. Par „skarbas tēmas pētīšanu” filmai II Vissavienības strādnieku šķirai veltītajā kino festivālā Gorkijā piešķīra arodbiedrību laikraksta *Trud* balvu. Latviju šinī festivālā 1972. gadā pārstāvēja filmas *Tava algas diena, Celtne un Valmieras meitenes*. Režisors Ivars Seleckis atzīst, ka tolaik neorientējās uz festivālu balvām kā uz mākslas darbu kritērijiem, jo tolaik viņu sasniegumu atzīšana

²⁵ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (115.lpp)

²⁶ Turpat.

²⁷ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (120.lpp)

²⁸ Roberts Graham, *The man with the movie camera*, I.B. TAURIS. 2001.

nevarēja notikt pastāvošās iekārtas paspārnē izveidojušos mākslas vērtību dēļ. „*Mūs novērtēs laiks, kas ir visspēcīgākais soģis.*”²⁹ Pētnieciskais virziens latviešu dokumentālistikā iespējams sākās ar filmu Herca Franka filmu *Tava algas diena*, sociāli publicistisku darbu, kas problemātikai pievērsās no analītiskākās puses.³⁰ Līdz šim Latvijas dokumentālisti bija pierādījuši, ka tā dzīves daudzveidību un sociāli poētisko vispārinājumu saturošā kino valoda ir dzīvotspējīga.

Septiņdesmitajos gados Latvijas dokumentālo kino papildināja vēl viens izcils kinorežisors Ansis Epnors, kurš, kad pēc 1969. gadā uzņemtiem deviņiem kinožurnāliem, dokumentālajā kino sevi pieteica ar provokatīvo filmu *Dzīvs* (1970., Režisors- Ansis Epnors, operators- Ansis Epnors). Viņa lielākā vērtība- aizskart skatītāju „enerģiskāk”³¹, panākt emocionālu kontaktu ar skatītāju. Viņa filmas uzņemas īpaši aktīvu funkciju komunikācijā ar skatītāju, publiku azartiski aizraujot. Viņš pats sev raksturīgo montāžu skaidro kā paradoksālu un metaforisku.³² Epnors aktīvi darbojās sporta izpētes jomā. 1974. gada ziemā režisors veidoja filmu par hokeja komandu *Rīgas „Dinamo”*, kas vairāk gan ir par komandas treneri Viktoru Tihonovu. Filma veidota, ievērojot tā laika kino valodas modi- bez komentāra, bez diktora teksta. Režisors vienmēr uzsvēra, ka „*tā nav literatūra vai žurnālistika, tas ir kino, un tam jārunā savā- attēla valodā.*”³³ Tika izveidots kinodzejolis - eņide par tematu „Hokejs un treneris”, taču filmā pietrūkst informācijas (iespējams, tieši paskaidrojošā komentāra trūkuma dēļ). Operators Andrejs Apsītis par Epneru :”*Epneru neinteresēja dzīves fiksācija kā tāda. Viņam vispirms gribējās uzbūvēt filmu un bieži vien pati realitāte viņam traucēja. Viņam bija svarīgi uzburt jaunu realitāti. Viņš kino bija dzejnieks.*”³⁴ Režisoram raksturīga spēlēšanās ar laiku. Īpaši tas jūtams darbā par šahistu Mihailu Tālu filmā *Mihails Tāls. Pēc 20 gadiem.* (1980., Režisors- Ansis Epnors, operators- Andrejs Apsītis). Šī spēle filmā palīdz atklāt domas kustību laikā.³⁵ Tajā spilgti var izsekot režisora domu gājienam, bet Tāļa iekšējā pasaule paliek slēgta. Starp skatītājiem un varoni dokumentālists uzcēlis barjeru. Jāatzīmē, ka *Mihails Tāls. Pēc 20 gadiem* bija viena no trim 1980. gadā pabeigtajām, kādai personībai veltītajām filmām, kas uzcēla augstu latīņu portretfilmu žanram un iezīmēja trīs līdzvērtīgus turpmākos ceļus

²⁹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (130.lpp)

³⁰ Jēruma Inga, *Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino* 2009. NEPUTNS (132.lpp)

³¹ Cāne Agita, filma Kino gadsimts Latvijā *Ansis Epnors*. 2003.

³² Turpat.

³³ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. (149.lpp)

³⁴ Turpat.

³⁵ Turpat.

paņēmienu attīstībā.³⁶ Filma izcēlās ar efektīviem vizuālajiem risinājumiem, kas viņa darbu atšķīra no citiem (filmā tika izmantotas fotogrāfa Leonīda Tugaļeva foto sērijas). Sergejs Eizenšteins tāda veida paņēmienu raksturo kā „skatītāja apstādināšanu”.³⁷ Epnera filmām piemīt vizuāls efektīgums, taču darbi neatklāj dziļāku varoņu izpēti. Spilgta personību sadarbība vērojama vizuāli estētiskajā saspēlē- filmā *Gājiens ar zirdziņu* (1973., Režisori- Hercs Franks, Ansis Epners, operatori- Ivars Seleckis, Kalvis Zalcmanis). Filmas komandas sastāvā iejutās trīs tā brīža vieni no spilgtākajiem dokumentālistiem- Ivars Seleckis kā operators, Hercs Franks kā režisors un scenārists un Ansis Epners kā režisors. Filma pārņēmusi Anša Epnera kino valodu, taču atbalsojas arī Ivara Selecka poētiskais filmēšanas piegājiens un Herca Franka mīlestība pret visu dzīvo, kas skatāma detaļās.

1974. gads zīmīgs ar Vissavienības kinofestivāla balvu filmai *Apcirkņi*.³⁸ Šī ir pirmā Rīgas kinostudijas pilnmetrāžas dokumentālā filma, kas saņēma Vissavienības balvu kā labākā filma.³⁹ Šinī paša gadā laikraksts *Cīņa*, vecākā sociālistisko partiju avīze pasaulē, kas vēl joprojām turpināja iznākt, svinēja savu 70 gadu jubileju. Ivars Seleckis saņēma piedāvājumu sagatavot 10 minūšu garu filmu par godu šim notikumam. Bija jāmeklē jauni risinājumi, jo ar „parastiem paņēmienu to izdarīt nevarēja”.⁴⁰ Tapa fotofilma *Es biju, es esmu, es būšu*. Filmas uzņemšanas grupa daudz strādāja ar vēsturiskiem avotiem, kā rezultātā atradās daudz sen aizmirstu materiālu. 1974. gads ievērojams ar vēl vienu notikumu- aizsākās Herca Franka cietuma tēmas triloģija. *Aizliegtā zona* (pirmā no trim) ir dokumentālā kino mēģinājums piekļūt varonim pēc iespējas tuvāk. Runa ir par mazgadīgajiem noziedzniekiem, taču filmēšanas komandas attieksme bija izprotoša un pozitīva. Filma iezīmē jaunu režisora radošo rokrakstu, kas radies tam mijiedarbojoties ar jauno operatoru, Jura Podnieka un Sergeja Nikolajeva, dzīves redzējumu un kadra kompozicionālo izjūtu. Attēlā ienāk skarbums, kas mijas ar poētisku skatījumu uz dzīvi kolonijā. Kad filmēšanas komanda strādāja pie filmas *Aizliegtā zona*, filmēt cietumos nebija pieņemts, jo par tiem sabiedrība nerunāja. Taču dokumentālisti arvien vairāk uzmanību vērta tieši uz sociālām problēmām, kas skar sabiedrību ik dienu. Par vienu no vislielākajiem sabiedrības ļaunumiem režisors Ivars Seleckis vienmēr uzskatījis

³⁶ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (132.lpp)

³⁷ Padomju Latvijas kinomāksla (1989). Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta izdevums. Rīga: Liesma (311.lpp)

³⁸ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009 (144.lpp)

³⁹ Turpat.(145.lpp)

⁴⁰ Turpat. (147.lpp)

alkoholisma postu.⁴¹ Visspilgtāk tas redzams filmā *Slāpju spogulis*. Laikrakstā *Literatūra un Māksla* 1977. gada 28. februāra numurā kritiķe Silvija Freinberga raksta: "(..) plakātfilmā *Slāpju spogulis atkailināti un neslēpti nežēlīgi atklāts alkoholisma posts. Netiek atstāstīti notikumi, bet atsevišķas priekšmetiskas sakarības sasniedz zīmīga vispārinājuma pakāpi*".⁴² Filmas veidojumā izcila vieta ir montāžai. Katra kadru kopa atsevišķi sevī ietver tēlu. Tomēr tā nemet tiltu uz nākamo, bet paliek ieslēgta sevī, tātad patstāvīga un nobeigta. Šāds uzbūves princips pārvērš to īpatnējā, šifrējamā simbolā. Bet simboli savukārt kalpo parādības paspilgtināšanai. Atrodot tēlu savstarpējo kopsakarību, atklājas filmas emocionālā un domas dinamika. Filmas tematika ir utilitāra, divos vārdos tā definējama kā pretalkohola propoganda, taču tās mākslinieciskais veidojums sasniedz milzīgu spriegumu.⁴³ Tās pamatā ir gudra dramaturģiska uzbūve, kas neļauj skatītājam novērst uzmanību no galvenās problemātikas. Režisoras skaidri paudis savu attieksmi, kaut materiālā maz parādās klasisku dokumentālu kadru savienojumu.

Publicistiskā *problēmfilma*⁴⁴ *Sieviete, kuru gaida* (1979., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis) pirmo reizi Padomju laikā parāda sievietes likteņa dramatismu, sievietes vietu PSRS sabiedrībā. Šāda veida jautājumus tajā laika nemēdza publiski apspriest.⁴⁵ Veidojot filmu, režisors Ivars Seleckis ieguva zināšanas un izpratni par tiem procesiem, kas notiek sabiedrībā, kur šīs izpratnes joprojām nav.⁴⁶ Montāžiste Maija Selecka par šo darbu: "*Sieviete, kuru gaida?*" ir romantiska filma: skaista mūzika un attēls, nopietnība un problēmas, sociālie jautājumi, reizē arī tēlainība un vizuāls skaistums".⁴⁷ Dokumentālajās filmās daudz vairāk pamanāmi ierobežojumi, kuri rodas no pašu dokumentālistu domāšanas līmeņa.⁴⁸ Ābrams Kleckins uzsver, ka, pat labākajos darbos var sastapt elementāras kļūdas. Taču Jevgēņijs Zagdanskis pozitīvi novērtējis šo filmu. Viņš galveno uzmanību vērš uz sociālajām problēmām, kurām dokumentālais kino līdz šim praktiski nav pievērsies.⁴⁹ Filma Latvijā gūst tādus panākumus, kādus neviena

⁴¹ Geka Dzintra, filma Kino gadsimts Latvijā „Ivars Seleckis”. 1999.

⁴² Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (179.lpp)

⁴³ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (179.lpp)

⁴⁴ Šādu definējumu filmām, kuras apskata kādu no sabiedrībai sociāli nozīmīgām problēmām, devusi Renāte Cāne *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.;

⁴⁵ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (187.lpp)

⁴⁶ Turpat. (191.lpp)

⁴⁷ Turpat.(194.lpp)

⁴⁸ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (151.lpp)

⁴⁹ Turpat.(152.lpp)

cita dokumentālā filma pirms tam nebija saņēmusi, tā izpelnījās lielu publikas interesi. 1978. gadā Lielo Kristapu saņem *Sieviete, kuru gaida?*.⁵⁰

Cits Rīgas dokumentālistu darbu atzars ir spilgtu un sabiedrībā populāru personību portreti. Tāda ir Ivara Selecka režisētā krievu un amerikāņu kopfilma par gruzīnu līderi Eduardu Šavarnadzi. Politiskās konjunktūras svārstību dēļ, tā uz ekrāniem nenonāk. Spilgts portretējums ir *Brāļi Kokari* (1975., Rež.- Juris Podnieks) par brāļiem diriģentiem Gido un Imantu Kokariem. Kino portretus veidoja arī režisora Biruta Veldre, piemēram, *Imants Kalniņš* (1983), režisors Rolands Kalniņš – Vijas Artmanes portrets *Saruna ar karalieni* (1980., Režisors- Rolands Kalniņš, operatori- Juris Podnieks, Kalvis Zalcmanis). Sociāli zīmīgs ir Herca Franka portretētais Edgars Kauliņš filmās *Mūžs* un *Edgara Kauliņa pēdējos svētki* (1980). Filmas ārējo apvalku veido pats darba autors, kodolu atstājot galvenā varoņa emocionālās pasaules atainojumam. Taču tikai dokumentālista varā ir izcelt pēc viņa domām visbūtiskākās nianšes. Grandiozās bēres filmā negaidīti izvērtās tautas spēka un pašapziņas apliecinājumā. Frankam izdevies samērot cilvēka mūžu ar tautas mūžību.⁵¹ Viņš Latvijas dokumentālajā kino ievada tēmas par dzīvību, mūžību, nāvi un mīlestību. Vairāk vai mazāk portretfilmu varoņi uz ekrāna tiek veidoti ar tiešu dokumentālista skatījumu (izņemot kailas kinohronikas).

Jāpiemin, ka septiņdesmitajos gados vairāki Rīgas dokumentālisti izmēģināja roku spēles filmās, taču konkurences spiediens un morālā gaisotne nav labvēlīga jaunpniecējiem.⁵² 1975. gadā Uldis Brauns, Ivars Seleckis un Kalvis Zalcmanis uzņēma filmu *Motociklu vasara* (1975 gads, Režisors- Uldis Brauns, operatori- Kalvis Zalcmanis, Ivars Seleckis) . Rīgā filmu neuzņēma pozitīvi, bet Krakovā, Polijā kopā ar 1977. gadā uzņemto filmu *Ceļojums uz zemi*, kurā izmantoti 72 valstu kino arhīvu materiāli, *Motociklu vasara* ieinteresēja vairāk skatītāju nekā Latvijā.⁵³ Dokumentālistiem galvenais ir ticama vide, kurā tēli var organiski darboties.⁵⁴ Režisors Brauns savu filmēšanas komandu sastādīja, galvenokārt, no Rīgas Kinostudijas dokumentālistiem, jo viņi bija pieraduši brīvi improvizēt un „noķert” situācijas, momentus. Strādājot pie aktierfilmas *Zobena ēnā* (1975. Rež.-Imants Krenbergs, operatori- Andris Seleckis, Ivars Seleckis), radās iespēja it kā iepazīt to laikmetu, par kuru komanda daudz nezināja. Filma deva iespēju radīt it kā dokumentālu vidi tur, kur norisinās darbība. Komanda strādāja un pētīja

⁵⁰ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. (206.lpp)

⁵¹ Turpat.

⁵² Sīmanis Dāvis, filma *Kino gadsimts Latvijā „Uldis Brauns”*. 2007., AGRIS REDOVIČS, SIBĪRIJAS BĒRNI

⁵³ Turpat.

⁵⁴ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (154.lpp)

faktu materiālu, apskatot gleznas, zīmējumus un tiesu aktis.⁵⁵ Filmu montāžu veidoja Maija Selecka, kas ir viņas vienīgā montētā mākslas filma. Aktierkino montāžā ir ļoti daudz tehniskā darba, kas, lielākoties, ir tehniski būtiskākā atšķirība no dokumentālā kino.

Publicistikas un mākslas kompromisu režisors Ansis Epners atradis un attēlojis savā pirmajā krāsainajā platekrāna pilnmetrāžas filmā *Četri meklē miljonu* (1979), kas atspoguļo četru Lauksaimniecības akadēmijas absolventu vēlmi uzveikt apstākļus un, ar savu jaunības maksimālismu un enerģiskumu, „izvilkt” saimnieciskajā purvā iegrimušo kolhozu. Filma uzņemta pēc paša režisora scenārija. *Četri meklē miljonu* režisors centies pārvarēt vēlmi pēc spilgtas jau iepriekš izdomātas formas, ļaujot vaļu dzīves realitātes prozaiskam attēlojumam. Tas nozīmē, ka Ansim Epneram nācās atteikties no saraustītas montāžas mūzikas pavadījumā, kā viņš bija ieradis veidot vizuālos tēlus, cerot, ka skatītājs no kino valodas vien var nolasīt, ko autors grib pateikt. Iztiēkot bez komentāra, teksta, cenšoties ar dažādiem kino līdzekļiem piespiest skatītāju domāt līdzīgi un atšifrēt režisora attēloto vēstījumu. Šinī pašā gadā filma saņēma Lielo Kristapu kā labākā pilnmetrāžas dokumentālā filma.

Laika un telpas nepārtrauktību Hercam Frankam izdevās panākt filmā *Vecāks par desmit minūtēm* (1978., Režisors- Hercs Franks, operators- Juris Podnieks), kurā nav veikta montāža. Operators Juris Podnieks filmu uzņēmis vienā kadrā. Pats režisors par filmu saka, ka tajā ir „apslēpts cilvēka kods.”⁵⁶ Filma ir unikāla ar mākslas un cilvēka mijiedarbības attēlojumu, kas sevī ietver bagātīgu modernismam raksturīgu iezīmju klāstu, noliedzot tradicionālus kino paņēmienus un vienlaikus reflektējot par kino iespējām un jēgu, „galvenokārt analizējot kino kā laiktelpas mākslu.”⁵⁷

Astoņdesmito gadu beigās Hercs Franks uzņem vienu no traģiskākajiem stāstiem pasaules dokumentālajā kino- *Reiz dzīvoja septiņi simeoni*. Filma turpina režisora jau aizsākto stāstu par Ovečkinu ģimeni, kura 1988. gadā veica likuma pārkāpumu, mēģinot nolaupt lidmašīnu un pārlidot PSRS robežu. Kino mākslas zinātnieks Ābrams Kleckins atzīmē, ka filma ir Herca Franka neveiksme. Režisors nav spējis tikt galā ar personisko pārdzīvojumu saistībā ar filmas varoņiem, ar kuriem Frankam bija īpašas attiecības. Savukārt bakalaura darba autore *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* saskata savdabīgu tā laikmeta sabiedrības modeli ar spilgtām Padomju savienības norieta iezīmēm. Filmas bāze veidota uz 1984. gadā filmēto *Septiņi Simeoni*, kurā septiņu brāļu pārstāvētais džeza ansamblis

⁵⁵ Turpat. (171.lpp)

⁵⁶ Geka Dzintra, filma Kino gadsimts Latvijā „Hercs Franks”. 1999.

⁵⁷ Pērkone Inga, *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (63.lpp)

estētiski savienots ar lauku dzīves ikdienas darbiem nelielā ģimenes saimniecībā. Darbs filmā savienots ar mākslu, ko pats režisors vēlāk atzīmē kā vienu no atslēgas savienojumiem vēlāk sekojošajai traģēdijai. Filma atbalso Ovečkinu ģimenes džeza ansambļa uzplaukumu, tam mijoties ar traģēdijas cēloņsakarību meklējumiem ģimenes vēstures pētniecībā un reportāžveidīgu tiesas procesa atspoguļojumu.

Gan Herca Franka, gan Anša Epnera un Ulda Brauna darbos iespiedušies iespaidi no krievu kino režisora un teorētiķa Dziga Vertovas (Давид А́белевич Ка́уфман) daiļrades. Teorijas filma- patiesība⁵⁸ (kino- pravda)⁵⁹ un 1929. gadā uzņemtais filmas *Cilvēks ar kino kameru* (Человек с кинокамерой) iedvesmotus atkailinātu dokumentālista tēla veidojošus iespaidus vērojam filmās *Līdz bīstamai robežai*, *Augstākā tiesa*, *Bez leģendām*. Pilsētas poētisks raksturojums vērojams filmās *Baltie zvani*, *Kuldīgas freskas*, detaļās arī Laimas Pakalniņas filmā *Kurpe* u.c. Detaļu paspilgtināšana atbalsojas *Augstā dziesma* (1989., Režisors- Hercs Franks, operators- Andris Seleckis), *Diagnoze* (1975., Režisors- Hercs Franks, operators- Sergejs Nikolajevs) u.c. Ritmiska saspēle vērojama raidījuma *Kino un mēs* ievadvideo, kas 25 gadus iepazīstināja skatītājus ar jaunākajām parādībām kino mākslā.⁶⁰ Taču visprecīzākā atsauce uz Dzigas Vertova teorētiskajiem un kino darbiem vērojami filmā *235 000 000*, kurā, savienojoties dažādiem mākslinieciskajiem un tēlu komponentiem, veidojas vienota stāsta sistēma, kura sevī ietver cilvēka kā sabiedrības sastāvdaļas akcentu.

1983. gadā bija pagājuši seši gadi, kopš filmas *Sieviete, kuru gaida?*. Ivars Seleckis kopā ar Tāli Margēviču ķērās pie filmas par vīriešiem, kurus, tāpat kā sievietes, arī skāra dažādas sociāla rakstura problēmas. Piemēram, vīriešu mirstība bija lielākā Eiropā un to visādi slēpa, jo tā ietekmēja valsts stratēģiskos plānus. Zinot vīriešu mirstības datus, varēja aprēķināt, piemēram, cik liela būs armija. Nebija pieejama arī statistika, kādēļ šis mirstības līmenis ir tik augsts. Iznāk filma *Meklēju vīrieti*. Vadims Mass par filmu *Meklēju vīrieti*:” *Tā ir filma- pārdomas*”.⁶¹ Taču Mākslas padome izvirzīja pretenzijas. Filmas titros lasāmais pieteikums:” *Mūsu valstī ir radīti visi apstākļi, lai pēc iespējas pilnīgāk atklātos padomju cilvēku labākās morālās īpašības. Mēs lepojamies ar saviem vīriešiem- darba varoņiem, taču vīriešu vispārējais kultūras līmenis, viņu cilvēciskā būtība izpaužas arī*

⁵⁸ Patiesas kino vai filma- patiesība teorētiskais pamats balstās idejā par ikdienas pieredzē balstītiem kino materiāliem, kurus savienojot, izveidojas pretstatu sistēma, kuras rezultātā filma iegūst patiesu jēgu, kuru ar „pliku aci” grūti saskatīt.

⁵⁹ Vertov Dziga; *Kino eye- the writings of Dziga Vertov*; UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS 1984. (126.lpp)

⁶⁰ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Ansis Epners”*. 2003.

⁶¹ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (250.lpp)

attieksmē pret sievieti, ģimeni, bērniem, ..Par dažām problēmsituācijām šo attiecību sfērā mēs stāstām šajā filmā,”⁶² šo filmu ļauj iekļaut publicistiski audzinošo filmu kategorijā. Kopīga humānā virzība un labestība pret cilvēkiem. Režisors Laimonis Gaigals: ” Filma ir īstā brīdī un īstā laikā. Ļoti precīzi ir šie akcenti uz ekrāna, ļoti precīzi un pareizi izskan- ja ir ģimene, tad jābūt vīrietim, kas par to atbild. Skolotajs stāv aiz mātes un tēva, veido tautu. Varbūt filma ievirzīs sabiedrībā citu domu gaitu. Katrā ziņā, filmas pieņēmējiem te nav ko šaubīties.”⁶³

1984. gads iezīmējas ar filmu par vīriem, kas 1941. gadā jūnijā ar ieročiem rokās aizgāja no Rīgas un 1944. gadā atgriezās ar latviešu strēlnieku divīziju -*Pārnākšana* (1984., Rež.- Ivars Seleckis). Ivars Seleckis: ”Pieskaroties vēsturiskajai tematikai dokumentālajā kinematogrāfā, galvenokārt būtu jārunā par tām problēmām un procesiem, kas saistīti ar šādu filmu veidošanu. Dokumentālistiem, atšķirībā no visu citu mākslu pārstāvjiem, atrodas īpatnējā situācijā, viņiem ir iespējams atgriezties pagātnē it kā ar laika mašīnu, caur iepriekšējo dokumentālistu paaudžu darbību, caur kinoarhīviem.”⁶⁴ Šī ir pirmā Selecka televīzijas lielfilma. 1985. gadā filma *Pārnākšana* atzīta par labāko televīzijas dokumentālo filmu.

Padomju Savienības noriets spilgti atbalsojas Jura Podnieka filmā *Vai viegli būt jaunam?* (1986), kurā pētīta pēdējā Padomju Savienībā uzaugusī paaudze un tās problēmas. Filma ienāca kā jaunā dokumentālisma manifests. Izskaužot pieaugušā cilvēka uzmanību sevī, režisors panāca jauniešu uzticēšanos, kas radīja ciešu tēlu kontaktu ar skatītāju. Filma nāca īstajā laikā un vietā. Tā kalpoja kā pierādījums tam, ka *perestroika* tiešām notiek, jo sižets pauž pilnīgu domas brīvību. Tieši šo aspektu režisors min kā galveno iemeslu filmas panākumiem.⁶⁵ Filmas emocionālo stīgu attēlo Mārtiņa Brauna mūzika.

1987. gadā Uldis Brauns, Ivars Seleckis, Kalvis Zalcmanis un administrators Valdis Aizpurietis, devās ceļojumā pa deviņām sociālisma nomentes valstīm - Poliju, Bulgāriju, Rumāniju, Vāciju, Čehoslovākiju, Ungāriju, Kubu, Mongoliju un Vjetnamu, lai uzņemtu emocionāli poētisku reportāžu par sociālistisko valstu vienkāršo cilvēku sadzīvi, viņu dziļākajām jūtām un centieniem, par mīlestību, priekiem un bēdām- *Mūsu dzīves zvaigžņu stundas*.⁶⁶ Taču filmu atzina par nepilnīgu gan kritiķi, gan pats režisors un radošā

⁶² Citēts pēc filmas teksta. *Meklēju vīrieti*.(1983)

⁶³ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Telefilma „Rīga”*. 2004., AGRIS REDOVIČS

⁶⁴ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (261.lpp)

⁶⁵ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Juris Podnieks”*, 2005., AGRIS REDOVIČS

⁶⁶ Turpat.

komanda. Uldis Brauns pie *Mūsu zvaigžņu stundu neveiksmes* vaino laika nepietiekamību kino materiālu uzņemšanai katrā atsevišķā valstī.⁶⁷ Taču filma ir labs materiāls, kas demonstrē tā brīža kopainu.

Hercam Frankam un viņa filmēšanas komandai šis gads pagāja „cietuma kamerā”, strādājot pie filmas *Augstākā tiesa*. Filmā Hercs Franks paver uz nāvi notiesātā dvēseles bezdibeni.⁶⁸ *Augstākā tiesa*, ir filma par cilvēka drāmu. Šādam darbam nepieciešama lēna un pakāpeniska skatītāja iepazīstināšana ar materiālu. Jūtams līdz pārdzīvojums, pašanalīze. Filma sastāv no divām daļām- pirms un pēc tiesas. Tajā ir jūtams dramatisms, taču, tajā pašā laikā, tas ir ļoti statisks. Anotācijā teikts: ” *Filma- grēksūdze, kurā uz nāvi notiesātais nonāk savas sirdsapziņas- augstākās tiesas- priekšā*”.⁶⁹ Filma balstās uz sarunu- grēksūdzi, kuras laikā vainīgais nožēlo izdarīto, it kā garīgi attīrās. Tas viss pārlicinoši transponēts uz ekrāna. Balstoties uz 1981. gada dokumentālā kino simpoziju Ābrama Kleckina referāta par *Personību mūsdienu pasaulē*, „*Augstākā tiesa*” veidota *homo dixens* – runājošs cilvēks, reizēm- domājošs, bet bieži daudzvārdīgs, lai neteiktu- plāpīgs, manierē.⁷⁰ . Franks pēc izglītības būdams jurists, ļoti labi orientējas tematos, kas saistīti ar noziedzību un tiesu darbiem. Viņa daiļradē *Augstākā tiesa* noslēdz triloģiju, kas balstās uz filmām par cietuma tematiku. Pirmā filma *Aizliegtā zona* (1975), otrā- *Līdz bīstamai robežai* (1984) un *Augstākā tiesa*. Visas šīs filmas izraisīja lielu rezonansi. „*Mēs labi zinām, kāda ir skaistuma estētika, bet ļoti vāji zinām, kāda ir neglītā estētika un kādas ir tās likumsakarības dokumentālajā kino. Filmā „Līdz bīstamai robežai” mēs visu laiku strādājām aiz ļaunā un labā, visu laiku saskārāmies ar cilvēku nelaimēm*”, Hercs Franks dokumentālā kino simpozijā 1985. gadā.⁷¹ Aristotelis darbā *Poētika* liecina, ka *arī neglītā var kļūt par mākslas objektu, un, mākslinieciski attēlots, var sagādāt estētisku baudījumu*. Šo filmu triloģija sevī ietver neglītuma estētiku, kas pēc savas dabas potenciāli slēpjās visā skaistajā, tas tiek izdalīts kā skaistuma estētikas novirze, savā ziņā- kļūda. Neglītuma estētika dokumentālajā kino ienāk arī ar Ivara Selecka projektu- *Šķērsiela* (1988., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis). Darbība risinās mazā Rīgas nomales ieliņā, kur vienas un tās pašas problēmas ir attiecināmas gan uz vienu vietēju, gan uz otru – pasaules realitāti. Tika uzfilmēta reāla, patiesa sadzīve, bez jebkāda inscenējuma. *Šķērsielas* ielas iedzīvotāju likteņos savīta izveidojušās sabiedrības mentalitāte un laikmeta

⁶⁷ Sīmanis Dāvis, filma *Kino gadsimts Latvijā „Uldis Brauns”*. 2007., AGRIS REDOVIČS, SIBĪRIJAS BĒRNI

⁶⁸ Turpat.

⁶⁹ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (305.lpp)

⁷⁰ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (158.lpp)

⁷¹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (197.lpp)

aina. Filmā ieskanas tēmas, kuras režisoram „ļāva” apskatīt filmas uzņemšanas laiks-PSRS noriets, kad dokumentālais kino arvien vairāk pārņēma problemātiskus tematus. Filmas struktūru balsta cilvēkstāsti, kuru komentē aizkadra teksts un intervijas ar pašiem filmas varoņiem. Sižetu veido autora tematiskais tēlu savienojums vienotā stāstā, kas konceptuāli attiecināms uz astoņdesmito gadu laikmeta izskaņā veidoto sabiedrību.

Jurim Podniekam raksturīgā aktualitātes sintēze spilgti izceļas filmā *Krustceļš* (1990). Režisors radoši savieno savu māksliniecisko avotu estētiku. Poētiskais dokumentālais kino tiek pacelts jaunā pakāpē. Juris Podnieks bija pirmais latviešu kinematogrāfists, kurš iekļāvās pasaules dokumentālā kino dzīvē.⁷² Piecas stundas garā filma *Mēs* (1989) ir varens mākslinieciskās intuīcijas piemērs. Filmas kadriem tajā tiek uzlikts „mūžības zīmogs”. Šim pārejas posmam raksturīga latviešu identitātes meklējumi, kuri ielikti arī Anša Epnera radošajos meklējumos. 1990. gadā Hamiltonā, Kanādā demonstrē Anša Epnera filmu *Es esmu latvietis* (1990). Tā ir filma par mājas un gara vertikālēm, tā skar trimdas tēmu.

No 1989. gada simpozija *Īstenība un jaunā domāšana dokumentālajā kino*. Agris Redovičs: ” *Skaidrs, ka nekādas jaunās domāšanas nav. Bet ir jārūnā par jauno ideoloģiju, kas varas augšējos stāvos aizstājusi veco, debilo. Kino ir tā māksla, kurai visgrūtāk sasniegt patiesīgumu, jo materiāls, ko tas izmanto, ir pati dzīve. Dzīvei, lai pateiktu patiesību par sevi, vajadzīga milzīga gribas un radošo spēku piepūle. Kino vienmēr atrodas starp meliem un patiesību, vienalga, spēles vai dokumentālais. Pārvarēt realitātes važas šai mākslai nav lemts. Rodas ilūzijas, ka beidzot pienācis ilgi gaidītais laiks, kad saplūst varas un mākslinieku centieni*”.⁷³

Septiņdesmitajos gados veidotajās pilnmetrāžas filmās spilgti izceļas divi šīnī desmitgadē pārstāvēti virzieni- socioloģiskās izpētes filmas - *Valmieras meitenes, Apcirkņi, Sieviete, kuru gaida?, Tava algas diena, Aizliegtā zona, Četri meklē miljonu*, u.c.. Rīgas poētiskās dokumentālās kino skolas atzaru visspilgtāk pārstāvēja Ulda Brauna filmas *Ceļojums uz Zemi* un *Mana zeme, manas mīlestības pasaule*, poētiskās valodas tradīcijas nepazuda arī citu režisoru darbos. Laika posmā no 1970.-1989. gadam Rīgas Kinostudijā pavisam uzņēma 14 pilnmetrāžas filmas.⁷⁴ No 1970.-1989. gadam (ieskaitot) Rīgas Kinostudija uzņēma pavisam 478 dokumentālās filmas. Rēķinot pēc ieņēmumiem, kinostudija bija 5. vietā Padomju Savienībā (1978. gada dati, taču ražošanas stabilitāte ļauj

⁷² Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (76.lpp)

⁷³ Turpat. (216.lpp)

⁷⁴ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (126.lpp)

domāt, ka Latvijas dokumentālisti savu vietu PSRS dokumentālajā kino bija nostiprinājuši).⁷⁵ Tās republiku studijas, kas precīzi strādāja, ar PSRS kino komitejas starpniecību saņēma pasūtījumus veidot pasūtījuma filmas praktiskiem mērķiem- propagandējot padomju valsts sasniegumus izglītībā, medicīnā vai citās jomās. Bija arī pasūtījumi, kuros vajadzēja uzfilmēt kādu PSRS uzbūvētu objektu ārzemēs.⁷⁶ *Poētiskās skolas* noslēgums spilgti parādās divu režisoru darbos- tās ir Ivara Selecka *Pasaules paplašināšana* un Herca Franka *Edgara Kauliņa pēdējie svētki*, kurām raksturīga sižeta daudzplākšņainība. Septiņdesmitie gadi zīmīgi ar pasūtījuma un populārzinātnisko filmu uzņemšanas skaita pieaugumu (to var apskatīt tabulās Nr.1 un Nr. 2), šī tendence kļuva par regulāru dokumentālistu darbības lauku. Savukārt astoņdesmito gadu beigās Latvijas kino nozarē ieviesa reformas- 1988. gada septembrī tika izveidota „radošā ražošanas apvienība” ar nosaukumu *Latvijas Republikas Ministru padomes Latvijas Republikāniskā radošā ražošanas apvienība „Latvijas kino”*⁷⁷, kas sevī apvienoja Rīgas Kinostudiju, Latvijas Republikānisko kinofilmu iznomāšanas kantori un Eksperimentālo ražošanas kombinātu *Ekrāns*. Apvienības uzdevumos ietilpa „Īstenot valsts politiku kino un video produkcijas ražošanas, kino un video repertuāra izstrādāšanas, kā arī kinofilmu un videofilmu iznomāšanas jomā, ņemot vērā nepieciešamību attīstīt nozares radošo un ekonomisko potenciālu un apmierināt republikas iedzīvotāju prasības”.⁷⁸ Dokumentālo kino vairāk skāra 1989. gadā ieviestā reforma par Rīgas Kinostudijas rekonstrukciju, kā rezultātā izveidoja sešas atsevišķas nozares vienības – Rīgas Kinostudiju, filmu studiju *AL KO*, piedzīvojumu un kriminālfilmu studiju *Dekrim*, filmu studiju *Trīs*, animācijas studiju *Dauka* un arī dokumentālo filmu studiju.⁷⁹ Dokumentālā kino mākslinieciskajā estētikā šīs reformālās pārmaiņas neiezīmēja būtiskas izmaiņas, tām nebija ietekmes uz filmu tematiku vai saturisko formu. Izmaiņas astoņdesmito gadu tematiskajā ainā vērojamas filmās *Vai visi plankumi vēsturē balti?* (Režisors- Laimonis Gaigals, 1988.) un *Strēlnieku zvaigznājs*, kas drosmīgi pievērsās latviešu tautas vēsturiskajai tematikai. Astoņdesmitie gadi iezīmē arī socioloģisko izpētes filmu problemātikas drosmīgāku tēmu izvēli (kas ir loģisks turpinājums septiņdesmito gadu tematikai)- *Augstākā tiesa, Līdz bīstamai robežai, Vai viegli būt jaunam?, Šķērsiela, Reiz dzīvoja septiņi Simeoni u.c.*

⁷⁵ Turpat.

⁷⁶ Turpat. (163.lpp)

⁷⁷ <http://www.archiv.org.lv/index3.php?id=9009&kods=700001783&vien=2> [skatīts 18.05.14]

⁷⁸ <http://likumi.lv/doc.php?id=75709> [skatīts 18.05.14]

⁷⁹ <http://www.lsm.lv/lv/raksts/kino/kultura/izbeidz-riigas-kinostudijas-tiesiskas-aizsardziibas-procesu.a70039/> [skatīts 18.05.14]

Dokumentālo, pasūtījuma un populārzinātnisko filmu skaits 1970.-1980. gadam.⁸⁰ Tabula Nr.1.

	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976	1977	1978	1979	1980
Dokumentālās filmas	29	32	24	24	24	23	30	26	26	23	26
Pasūtījuma filmas	2	4	4	14	16	15	19	11	11	21	10
Populārzinātniskās filmas	4	-	5	-	-	5	4	8	10	8	9
Kopā	35	36	33	38	24	43	53	52	47	52	48

Dokumentālo, pasūtījuma un populārzinātnisko filmu skaits 1981.-1990. gadam.⁸¹ Tabula Nr.2

	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990
Dokumentālās filmas	23	19	19	19	29	17	24	21	20	33
Pasūtījuma filmas	12	22	18	10	10	9	18	13	9	21
Populārzinātniskās filmas	3	5	7	7	7	11	-	8	5	-
Kopā	48	46	44	36	46	37	42	42	34	54

Filmu pasūtītāji lielākoties bija dažādas vissavienības institūcijas, tādas, kā PSRS Valsts televīzijas un radioraidījumu komiteja, PSRS Iekšlietu ministrija, PSRS Gāzes rūpniecības ministrija, u.c. Taču dokumentālās filmas pasūtīja arī vietējie pasūtītāji, tādi, kā Latvijas PSR Izglītības ministrija, Latvijas PSR Sadzīves pakalpojumu ministrija u.c.⁸²

Krievu režisors no Ļeņingradas, Pāvels Kogans, pēc viena no *Dokumentālā kino simpozijiem* preseī:” *Ļeņingradieši vienmēr no Baltijas republiku kinostudijām mācījušies*

⁸⁰ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (130.lpp)

⁸¹ Turpat. (127.lpp)

⁸² Turpat.

reabilitēt pašu kinematogrāfu, plastiku un kinematogrāfiskas domāšanas prasmi”.⁸³ Par astoņdesmito gadu beigām dokumentālajā kino Mihails Lotmans 1989. gada simpozijā: „Viena no problēmām, ar ko tagad saduras ne tikai māksla, ne tikai dokumentālistika, bet ikviens kulturāls aizsākums, – ir jāpārvar nevis izveidojušās idejas, bet to izklāsta veids. Gados, ko tagad pieņemts apzīmēt kā nolādētos stagnācijas gadus, izveidojās stabila normu un aizliegumu sistēma. Progresīvie autori spēra vairākus soļus uz atļautās robežas pusi, bet citi ieskrējās un sitās ar galvu pret sienu, kurā parādījās plaisas. Šie paņēmieni tagad izrādījušies pilnīgi nevajadzīgi. Tāpēc ir zināms apjukums, pirmām kārtām tiem cilvēkiem, kuri sitās ar galvu pret sienu. Tagad pa viņu izsisto caurumu mierīgi staigā tie, kam pierē nav neviena puna”.⁸⁴

1.2.Sociālo problēmu atspoguļojums Latvijas dokumentālajā kino septiņdesmitajos/astoņdesmitajos gados.

Iepriekšējā nodaļā izpētītais laika konteksts, estētiskās tendences un būtiskākās aktualitātes Latvijas dokumentālajā kino pierādīja, ka svarīgu lomu režisoru daiļradē ieņēma sociāla aspekta tematiskās filmas, kuru ietvaros režisori pētīja dažādus sociālos procesus sabiedrībā – sākot ar patērētāju problēmām (piemēram, Herca Franka filma *Zābaki, kurpes, zābaki*) un beidzot ar sabiedrības modeļa konstruēšanu (piemēram, Ivara Selecka filma *Šķērsiela*). Sociālais aspekts filozofiskā līmenī vispilnīgāk parādās Herca Franka daiļradē. Piemēram filmas *Aizliegtā zona*, *Līdz bīstamai robežai* un *Augstākā tiesa* vērsa sabiedrības uzmanību uz krimināliem procesiem, kurus Padomju savienībā nebija pieņemts apspriest Arī jauno režisoru, kā, piemēram, Jura Podnieka daiļradē ienāk sociāla rakstura tēmas, caur kurām režisors akcentē Padomju savienības norieta procesa sekas sabiedrībā.

Par sociālas problēmas reflektējošu filmu nozīmi parasti nešaubās, taču svarīgs šķiet jautājums, vai un cik lielā mērā konkrēta filma vai māksla kopumā spēj ietekmēt un mainīt sociālo realitāti. Kino sociālās funkcijas, spēja piekļūt daudzveidīgiem, tai skaitā arī citiem medijiem grūti sasniedzamiem auditorijas slāņiem, spēja piekļūt kolektīvās apziņas arhetipiem, padara dokumentālo kino īpašu citu mediju kontekstā.⁸⁵ Laba dokumentālā

⁸³ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (34.lpp)

⁸⁴ Turpat. (112.lpp)

⁸⁵ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (18.lpp)

filma ne tikai spēj kalpot, kā instruments sabiedrības izglītošanai vai maldināšanai (propaganda)⁸⁶, pie atbilstošiem apstākļiem filma spēj komunicēt ar personām, kurām ir ietekme un potenciāls mainīt sabiedrības uzskatus vai ietekmēt apskatīto problēmu. Taču šī problēma režisoriem ikreiz bija „jāuztausta”. Talantīgākie no viņiem ļoti labi spēja saprast sabiedrības vēlmes un interesi. 1977. gada Dokumentālā kino simpoziju konferencē Kijevas populārzinātnisko filmu studijas galvenais redaktors Jevgeņijs Zagdanskis, Kijevas dokumentālā kino galvenais ideologs, runāja par sociālo gaidu faktoru sabiedrībā: ”*Cilvēkiem, kas dzīvo komplicētajā mūsdienu pasaulē, ir kādas asas un ļoti konkrētas vajadzības, kuras ekrānam būtu jāapmierina. Tātad mūsu filmām vajadzētu būt atbilstošām miljonu skatītāju gaidām. Vajadzētu saturēt sevī to, kas viņiem, viņu sociālajai eksistencei ir nepieciešams. Taču pret skatītāju interesēm mēs izrādām apbrīnojamu nevērību, brīžiem pat šķiet, ka radām savas filmas dažādām komisijām, sev, saviem radniekiem, kinonamiem vai festivāliem- tikai ne skatītājiem. Kā uzminēt daudzmiljonu auditorijas sociālās gaidas, es neņemos spriest, tikai skaidrs, ka pēc tā dedzīgi jācenšas ikvienam no mums. Acīmredzot tas nav izdarām bez socioloģijas un psiholoģijas palīdzības.*”⁸⁷ Pie sociālas izpētes filmām ķērās klāt gandrīz visi Kino studijas dokumentālisti - jaunpieņacēji. Paralēli nodarbojoties ar hronikas materiālu filmēšanu un kinožurnālu režisēšanu, viņi strādāja pie dokumentālām īsfilmām (pilnmetrāžas filmas bieži bija Maskavas pasūtījums un tās tika atsevišķi finansētas, taču īsmetrāžas nelikās tik būtiska, lai tai pievērstu pastiprinātu uzmanību)⁸⁸, kuras problemātiku cenzūra tik bieži neskāra (pateicoties tam, vēlāk, jau *perestroikas* laikā, dokumentālajā kino valdīja gandrīz pilnīga domas brīvība), līdz ar to socioloģiskas izpētes filmas⁸⁹, pamatojoties uz vēlāk apskatīto PSKP CK lēmumu par tematiku dokumentālajā filmās, bāzējās uz strādnieku, zinātnieku, kolhoznieku, respektīvi-sabiedrības un cilvēka attiecību atspoguļojošas tematikas.

Jau sešdesmito gadu vidū PSRS dažādās jomās (politiskās, saimnieciskās un garīgās) iestājās zināma stagnācija⁹⁰, kas pamazām veidoja sabiedrības neuzticēšanos pastāvošajai ideoloģijai, „attīstītā sociālisma uzvarai”⁹¹ un „panākumiem ceļā uz

⁸⁶ Jau pirms Otrā pasaules kara Josifs Staļins Padomju Savienībā dokumentālo filmu saturu mēģināja vērst politiskās propagandas virzienā.

⁸⁷ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (38.lpp)

⁸⁸ No sarunas ar kino zinātnieku Ābramu Kleckinu. Saruna notika 14.05.14.

⁸⁹ Šādu apzīmējumu izveidojusi režisore Renāte Cāne, promocijas darbā: *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014 (122.lpp)

⁹⁰ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (120.lpp)

⁹¹ <http://lpra.vip.lv/2002konf/strods.htm> [skatīts: 3.05.14.]

komunismu”.⁹² Sabiedrībā bija jūtama sociālā inerce (imunitāte pret citu, pretrunīgu viedokli vai informāciju; viedokļa rutīna).⁹³

1972. gadā tika pieņemts PSKP CK (Padomju Savienības komunistiskās partijas centrālās komitejas politbiroja) lēmums „Par pasākumiem padomju kinematogrāfijas tālākai attīstīšanai” (*„O merach po dal’nejšemu razvitiju sovetskoj kinematografii, O merach po dal’nejšemu razvitiju sovetskoj kinematografii”*)⁹⁴, kurā tika noteikti pamatvirzieni kinematogrāfistu turpmākajam darbam un konkrētu radošu uzdevumu izraudzīšanai: *„Padomju mākslas filmās un dokumentālajās filmās talantīgi jāatspoguļo komunistiskās jauncelsmes un jaunā cilvēka audzināšanas procesi, Ļeņina nemirstīgo ideju īstenošana, vēsturiskie panākumi pasaules sociālistiskajā pārveidošanā. Kinodarbos dziļi jāiemieso varonīgais ceļš, ko PSKP vadībā nogājusi padomju tauta, komunisma celtniecības pašreizējā posmā gūtie panākumi, mūsu sabiedrības politiskās un morālās vienotības nemītīga nostiprināšanās. Lielāka uzmanība jāveltī padomju cilvēka darba un varonības, viņa bagātās iekšējās pasaules atainošanai, mūsu sabiedrības idejisko un tikumisko vērtību, padomju dzīvesveida apliecinājumam.”*⁹⁵ Lēmums bija strikts un skaidri demonstrēja to, kādām jābūt nākamo gadu kino filmām. Tika dots uzdevums nodot nākamajām paaudzēm jau uzkrāto garīgo un idejisko pieredzi. Šī uzdevuma izpildei tika rīkotas kolektīvas pilnsapulces, kurās kino darbinieki analizēja trūkumus līdzšinējā darbā un meklēja vēl neizmantotas rezerves. Aktīvai diskusiju veidošanai ar jaunajiem kinematogrāfistiem, tika rīkotas konferences un semināri. Vienotā rezumējošā atziņa skanēja šādi: *„Radošie spēki jāvelta mūsdienu tematikas risināšanai visā tās bagātībā un daudzveidībā, mūsu laikabiedra tēla iedzīvināšanai uz ekrāna. Jātiecas uz mūsdienīga rakstura vispusīgu analīzi, uz sava laika sociālo, morālo un psiholoģisko konfliktu dziļu un drosmīgu māksliniecisko izpēti.”*⁹⁶ Par principiālu kinematogrāfistu uzdevumu galvenokārt kļuva uz ekrāna rādīt strādnieku, zinātnieku un kolhoznieku sasniegumus. Uzmanības centrā bija jāpatur nevis ražošanas problemātika, bet „cilvēka un sabiedrības attiecības - šodienas cilvēka, viņa rakstura un ētikas izpēte ražošanas un personisko attieksmju sarežģītajā sistēmā”.⁹⁷ Partijas lēmums pozitīvi ietekmēja un atbalstīja Latvijas

⁹² Turpat.

⁹³ <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=inerce> [skatīts 1.05.14.]

⁹⁴ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (120.lpp)

⁹⁵ *PSKP par jaunā cilvēka veidošanu*. Dokumentu un materiālu krājums. 1965–1976. (1979).

Rīga: Liesma, (160 lpp)

⁹⁶ Dzene Lilija *Padomju Latvijas kinomāksla*; LIESMA 1989. (133.lpp)

⁹⁷ Turpat.

dokumentālo kino, kas vienkārši turpināja attīstīt savu radošo valodu. *Cilvēks, kā pētījuma objekts* tematika sakrita ar jau uzsāktajiem radošajiem meklējumiem. Latvijas dokumentālajā kino sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados PSKP CK lēmums deva „zaļo gaismu” socioloģiskās izpētes tematikai.

Septiņdesmitie gadi Latvijas dokumentālajā kino ienāca ar mākslinieciskām saturiskajām izmaiņām. Vērojams arī ievērojams dokumentālo, pasūtījuma un populārzinātnisko⁹⁸ filmu skaita pieaugums. Šī tendence vērojama visās filmu grupās- dokumentālo filmu skaists stabili turējās robežās starp 23 un 32, bet īpaši jūtamu pieaugumu skāra pasūtījuma filmas – līdz 21 filmai gadā.⁹⁹ Tāpat turpināja attīstīties arī populārzinātniskais žanrs, kas 70. gadu otrā pusē kļuva par patstāvīgu dokumentālistu darba sfēru.¹⁰⁰ 1977. gadā pārstāja iznākt kinožurnāls *Karavīrs*, taču tā vietā nāca jaun-*Lauku hronika*, kura iznākšana uz ekrāniem nebija regulāra.¹⁰¹ 1979. gadā sāka iznākt kinožurnāls *Gaismēnas*, kura režisors līdz par 1990. gadam bija Arnis Akmeņlauks. *Gaismēnas* publicistiskas reportāžas stilā attēloja notikumus valstī, nebaidoties raudzīties uz tiem gan no pozitīvā, gan negatīvā aspekta. Tās republiku studijas, kas strādāja precīzi, ar PSRS kino komitejas starpniecību saņēma pasūtījumus veidot pasūtījuma filmas praktiskiem mērķiem - propagandējot padomju valsts sasniegumus izglītībā, medicīnā vai citās jomās. Bija pasūtījumi, kuros vajadzēja uzfilmēt kādu PSRS uzbūvētu objektu ārzemēs.¹⁰² Krievu režisors no Ļeņingradas Pāvels Kogans pēc viena no Dokumentālā kino simpozijiem presei:” *Ļeņingradieši vienmēr no Baltijas republiku kinostudijām mācījušies „reabilitēt” pašu kinematogrāfu, plastiku un kinematogrāfiskas domāšanas prasmi*”.¹⁰³

Kinostudijai piešķirtie līdzekļi vienā gadā ļāva filmēt vienu, augstākais divas pilnmetrāžas dokumentālās filmas, tāpēc tās veidot uzticēja režisoriem, kuri jau sevi bija pierādījuši. No šīm filmām tika sagaidītas augsts mākslinieciskais vērtējums, ko nereti pierādīja arī festivālu balvas. Lielākā daļa Rīgas Kinostudijas filmētās filmas kļuva par „kases gabaliem” un tās noskatījās liela publika skatītāju. Tas ļauj domāt, ka filmām, ar sociāla rakstura ievirzi, tas deva lielas ietekmes spējas uz sabiedrību. Taču visas filmas vēl

⁹⁸ Populārzinātnisks-1. Tāds, kas ir viegli saprotams, uztverams.

<http://www.tezaurs.lv/sv/?w=popil%C4%81rzin%C4%81tnisks> [skatīts: 3.05.14.]

⁹⁹ <http://www.arhivi.lv/index.php?&2009> [skatīts: 4.05.14]

¹⁰⁰ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (128.lpp)

¹⁰¹ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (128.lpp)

¹⁰² Turpat. (163.lpp)

¹⁰³ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (34.lpp)

joprojām bija pakļautas cenzūrai. Pirms darba demonstrēšanas skatītājiem, tā tika atrādīta Maskavā *Goskino* jeb Valsts kinematogrāfijas komitejā.¹⁰⁴

Liela nozīme Latvijas kino pētniecībā ir *Dokumentālā kino simpozijiem*, kas kopš 1977. gada norisinājās Jūrmalā. *Simpoziji pārvērtās par nepieredzētu kinomākslas teorētiskās domas koncentrācijas vietu vispirms Padomju Savienības, pēc tam Austrumeiropas un galu galā visas Eiropas mērogā, (..) kas atstājuši dziļu iespaidu uz Latvijas un varbūt arī Eiropas dokumentālo kino.*¹⁰⁵ Simpoziju pamattēmas (tādas, kā *Īstenības attēlošana dokumentālajā kino* (1977), *Sociālās problēmas dokumentālajā kino. Atspoguļojums un analīze* (1979), *Cilvēka personība mūsdienu pasaulē* (1981)) norāda uz dokumentālā kino ciešo saikni ar socioloģiju. Katru otro gadu (līdz 2009. gadam, izņēmums- pēc 1991. gada simpozija nākamais sekoja 1995. gadā)¹⁰⁶ kino kritiķi, zinātnieki, teorētiķi, režisori un vēlāk arī citu nozaru pārstāvji risināja jautājumus par dokumentālā kino problēmām, tematiku, estētiku, zinātni un socioloģiju. Profesors Ābrams Kleckins centās analizēt kopsakarības, ievietojot latviešu dokumentālistiku plašākā kino kontekstā un sabiedrības attīstības tendencēs.¹⁰⁷ Viņam šķita svarīgi beidzot sākt teorētiski reflektēt par to parādību, ko paši uzbūvējuši. Savukārt Hercs Franks atzīst, ka septiņdesmito gadu vidū nav izjutis nekādu diskomfortu, bija process un realitāte, kura arvien iespēlēja dokumentālistiem jaunus izaicinājumus, tāpēc režisoram šķiet, ka runas par teorētiskā pamata trūkuma traucējumu ir teorētiķu ilūzijas un manipulācijas.¹⁰⁸ Taču Franks atzīst arī to, ka Dokumentālā kino simpoziju konferences palīdzēja apjēgt citu valstu dokumentālā kino pieredzi. Simpoziji bija vajadzīgi nevis konkrētam režisoram, tā bija radoša gaisotne, kura palīdzēja attīstīties Latvijas dokumentālā kino teorētiskajai bāzei.¹⁰⁹ Septiņdesmito gadu vidū Miks Savisko bija Latvijas Kinematogrāfistu savienības kritiķu sekcijas priekšsēdētājs un teātra un kino nodaļas vadītājs žurnālā *Māksla*, kur rakstīja arī par aktierkino, tomēr:” *mīlējām mēs to dokumentālo kino, (..), te veidojās kas tāds, par ko mēs vēlāk arī pārliecinājāmies- ja mēs vispār ar kaut ko esam bijuši pamanāmi pasaules kino procesā, tad tieši ar dokumentālo kino!*”¹¹⁰ Divi Kinematogrāfistu savienības sekciju vadītāji- dokumentālists Seleckis un kritiķis Savisko savās sarunās pirmoreiz materializēja gaisā virmojošo ideju par teorētiskās konferences

¹⁰⁴ Turpat. (124.lpp)

¹⁰⁵ Turpat. (9.lpp)

¹⁰⁶ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (8.lpp)

¹⁰⁷ Turpat. (16.lpp)

¹⁰⁸ Turpat. (9.lpp)

¹⁰⁹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (17.lpp)

¹¹⁰ Turpat. (19.lpp)

nepieciešamību. Dažādu līmeņu dokumentālistu semināri Padomju Savienībā vairāk vai mazāk jau regulāri notika. Latvijai tuvākā bija ikgadējās Baltijas dokumentālistu tikšanās, kas pēc igauņu iniciatīvas kopš 1971. gada notika katrreiz kādā citā no trim republikām.¹¹¹ 1988. gadā LPSR Valsts kinematogrāfistu savienības priekšsēdētāja Elvīra Dreibande un Kinematogrāfistu savienības valdes pirmais sekretārs Ivars Seleckis saņēma V.N. Rjabinska parakstītu vēstuli no Maskavas, kurā teikts, ka PSRS kino komiteja *Goskino* vērsīsies Starptautiskajā filmu producentu asociāciju federācijā ar lūgumu pierēģistrēt Rīgas Starptautisko dokumentālā kino simpoziju.¹¹² Un jau 1989. gadā Rīgas dokumentālā kino simpozijā ārzemju viesu ir vairāk nekā viesi no Padomju savienības valstīm.¹¹³ Tas ir pagrieziena punkts simpozijā, padarot to par vēl lielāku starptautisku notikumu kā līdz šim. Pirmo reizi speciāli simpozijam tiek izveidotas divas ārzemju festivālu programmas. Oberhauzenes programmu sastādījusi pati festivāla direktore Karola Gramma, tikai nav varējusi atbraukt uz Rīgu, bet somu filmu programmu atlasījis un atvedis Petri Patila.¹¹⁴ Skatītāju attiecības ar dokumentālo kino tieši šī simpozija laikā sarosījusies risināt augstā priekšniecība Maskavā, tomēr tā patiešām ir ieilgusi problēma daudzu gadu garumā, lai gan Latvijā tai bijuši savi paisumi un bēgumi.¹¹⁵

Dokumentālā kino tuvināšanās sociālajai tematikai veicināja socioloģijas kā zinātnes atdzimšanu Padomju Savienībā. „*Staļina režīma laikā ideoloģija un propaganda pilnībā aizstāja socioloģiju un citas sociālās zinātnes, tādējādi radot tajās „bedri” trīs gadu desmitu garumā*”¹¹⁶ raksta kino kritiķe Gaļina Fomičeva. Tikai *Hruščova atkušņa* laikā Latvijas dokumentālistika spēja pielīdzināties pasaules sociālo zinātņu aprītei. Sociālo zinātņu atzars Latvijas kino septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados tika plaši pārstāvēts. Viens no pirmajiem, kurš iesāka veidot sociālas problemātikas filmas ir režisors Imants Brils. Viņš kopā ar režisoriem Hercu Franku, Ivaru Selecki, Juri Podnieku un citiem ievērojamiem Rīgas Kinostudijas dokumentālistiem sāka pārstāvēt dokumentālistikas virzienu, kuru varētu nosaukt par socioloģiskās¹¹⁷ izpētes filmām, kas, galvenokārt, apskatīja sabiedrībā notiekošus procesus, kā arī sociāla¹¹⁸ aspekta filmas, kas pētīja

¹¹¹ Turpat.

¹¹² Turpat.(71.lpp)

¹¹³ Turpat. (73.lpp)

¹¹⁴ Turpat. (74.lpp)

¹¹⁵ Turpat.(76.lpp)

¹¹⁶ Fomičeva (Фомичева), I. *Sociologija*. SMI. Moskva, Aspekt Press 2007, (153.lpp)

¹¹⁷ Socioloģija- zinātne, kas pēti likumsakarības, saskaņā ar kurām attīstās un funkcionē sabiedrība un tās sastāvdaļas. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=sociolo%C4%A3ija> [skatīts 15.05.14]

¹¹⁸ Sociāls- saistīts ar sabiedrību, cilvēku dzīvi un attiecībām sabiedrībā. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=soci%C4%81ls> [skatīts 15.05.14]

indivīda vietu sabiedrībā un ar to saistītās problēmas. Brila 1971. gadā uzņemtā filma *Sejas* lieliski akcentē personāžu individualitātes, kuras atklāt palīdz izteiksmīgie operatora Andra Selecka tuvplāni. Filma iesāk vēlāk turpināto Jura Podnieka *Vai viegli būt jaunam?* tēmu par jauniešiem, kuri savu „es” mēģina demonstratīvi izrādīt savā izskatā. Taču *Sejas* neatbilda PSRS ideoloģiskajiem kritērijiem par to, kādai būtu jābūt padomju jaunatnei, kas kļuva par iemeslu uz laiku šīs filmas demonstrēšanas aizliegumam, kā arī vairākus gadus netika apstiprināts neviens Imanta Brila iesniegtais kino projekts. 1972. gadā režisoram ļāva vien uzņemt 15 minūšu garu reklāmfilmu par *Tehnoeksport* darbu.¹¹⁹

Laika posmā no 1970. līdz 1981. gadam Rīgas Kinostudijā uzņēma 14 pilnmetrāžas filmas.¹²⁰ Septiņdesmito gadu visplašāk pārstāvētais virziens ir sociālās izpētes filmas, kas visvairāk parādās pilnmetrāžas filmu klasifikācijā. Par vienu no pirmajām socioloģiskās izpētes filmām var uzskatīt Ivara Selecka 1970. gadā uzņemto pilnmetrāžas filmu *Valmieras meitenes* (operators- Ivars Seleckis). Filmā apskatītā problemātika par pilsētas demogrāfiskā balansa izjaukšanu rūpniecības vārdā bija aktuāla visā PSRS. Tā attēlo Padomju dzīves nesakārtotību, kas liecina par filmas neizdevīgumu ideoloģiskajiem principiem. Taču neskatoties uz to, II Vissavienības strādnieku šķīrai veltītajā kino festivālā Gorkijā filmai piešķīra arodbiedrību laikraksta *Trud* balvu par „skarbas tēmas pētīšanu”. Latvijā šī festivālā 1972. gadā pārstāv filmas *Tava algas diena* (1971. Režisors - Hercs Franks, operators - Ivars Seleckis) Filma, lai gan veidota vēl Rīgas poētiskās skolas tradīciju ietekmē, ir sociāli publicistisks darbs, iespējams tieši ar šo filmu iesākas pētnieciskais virziens latviešu dokumentālistikā.¹²¹, *Celtne* (1962. Režisors un operators - Uldis Brauns) un *Valmieras meitenes*. Ar šo filmu Ivars Seleckis Latvijas dokumentālajā kino aizsāk jaunu dokumentālistikas rokrakstu, kas no Rīgas Poētiskās skolas atšķīrās ar savu konkrētību, reālismu, vietām dramatismu, kas savienoti ar tēlainību un emocionalitāti. Ar šo filmu Seleckis pāriet uz analītiskas reportāžas kino valodas stilu.

1973. gadā Ivars Seleckis uzņēma filmu *Apcirkņi* (Operators – Ivars Seleckis) , kura aizsāk zemnieku tēmai veltītu triloģiju (pārējās divas ir *Nāc lejā, bālais mēness* (1994. Operators- Ivars Seleckis) un *Zem ozola kuplajiem zariem* (2007. Operators- Ivars Seleckis). Zemnieku tēmai veltītas filmas septiņdesmitajos gados uzņēma daudz visā Padomju savienībā. Latvijā veidotās dokumentālās filmas visai augstu kotējās Padomju

¹¹⁹Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (128.lpp)

¹²⁰Turpat. (126.lpp)

¹²¹Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (132.lpp)

savienības konkurencē, tās ieņēma labas vietas dažādos kino festivālos un simpozijos.¹²² Publicistiskā pilnmetrāžas filma *Apcirkņi* apskata tēmu par viensētu dzīves pāriešanu uz ciematiem un šo pārmaiņu sekām. 1974. gadā filma ieguva Vissavienības kinofestivāla balvu, kas norisinājās Baku.¹²³ Šī ir pirmā Vissavienības kinofestivāla balva, kas piešķirta par labāko filmu kādai no Rīgas Kinostudijas veidotajām filmām.¹²⁴ 1979. gadā Anša Epnera pirmā pilnmetrāžas filma *Četri meklē miljonu* (operators Kalvis Zalcmāns) iegūst galveno balvu Lauksaimniecības filmu festivālā. Šīs filmas tematika vēstī par četriem absolvējušiem lauksaimniecības studentiem, kuri dodas kolhozu Jaunpiebalgā ar cerību palīdzēt tai gūt labākus rezultātus darbā. Taču šo četru kvalificēto strādnieku darbs nespēj atrisināt kolhoza darba sarežģītos lauksaimniecības jautājumus. *Četri meklē miljonu* tā arī paliek vienīgā Epnera sociālas ievirzes filma.

Septiņdesmito un astoņdesmito gadu mijā sociāli nozīmīgus jautājumus kvalitatīvi uzņēma divi jaunie režijas debitanti- Jevgeņijs Paškēvičs un Andris Slapiņš. Paškēviča filma *Noveles pa telefonu* (1978) stāsta par jauna skolotāja gaitām Daugavpils rajona skolā, savukārt Andris Slapiņš savā pirmajā filmā *Sveiki un uz redzēšanos, zēni!* (1979) apskata problēmas, kas sagaida tehnisko vidusskolu absolventus, uzsākot darbu rūpnīcā. Taču šīs arī palika īsteni sociālas ievirzes filmas šo divu jauno režisoru daiļrades. Slapiņš vēlāk pievērsās latviešu identitātes un folkloras attēlojumam, bet Paškēvičs pievērsās lauku kalēju ikdienas attēlošanai.

Sociāli nozīmīgas dokumentālās filmas uzņēma arī scenārists un režisors Hercs Franks. Taču Franka daiļradē raksturīga ne tikai problemātikas izziņāšana un cēloņu meklēšana. Franka filmas pēta problēmas ētiskās un morālās puses. 1974. gadā aizsākās Herca Franka cietuma tēmas triloģija. *Aizliegtā zona* (Operatori – Juris Podnieks un Sergejs Nikolajevs), kas bija pirmā no trim, ir dokumentālā kino mēģinājums piekļūt varonim pēc iespējas tuvāk. Runa ir par mazgadīgajiem noziedzniekiem, taču filmēšanas komandas attieksme bija izprotoša un pozitīva. Šī filma Herca Franka rokrakstā iezīmē skaudru lakonisku rokrakstu. Šī filma ir arī Jura Podnieka diplomdarbs.

Par vienu no vislielākajiem sabiedrības ļaunumiem Ivars Seleckis vienmēr uzskatījis alkoholisma postu.¹²⁵ Visspilgtāk tas redzams filmā *Slāpju spogulis* (1976. Operators- Jānis Milberts). Laikrakstā *Literatūra un Māksla*, 1977. gada 28. februāra numurā kritiķe Silvija Freinberga raksta: "(..) plakātfilmā *Slāpju spogulis* atkailināti un

¹²²Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (125.lpp)

¹²³Turpat. (142.lpp)

¹²⁴Turpat. (145.lpp)

¹²⁵Geka Dzintra, filma Kino gadsimts Latvijā „Ivars Seleckis”. 1999.

neslēpti nežēlīgi atklāts alkoholisma posts. Netiek atstāstīti notikumi, bet atsevišķas priekšmetiskas sakarības sasniedz zīmīga vispārinājuma pakāpi”.¹²⁶ Filmas veidojumā izcila vieta ir montāžai. Katra kadru kopa atsevišķi sevī ietver tēlu. Tomēr tā nemet tiltu uz nākamo, bet paliek ieslēgta sevī, tātad patstāvīga un nobeigta. Šāds uzbūves princips pārvērš to īpatnējā, šifrējamā simbolā. Bet simboli savukārt kalpo parādības paspildināšanai. Atrodot tēlu savstarpējo kopsakarību, atklājas filmas emocionālā un domas dinamika. Filmas tematika ir utilitāra, tā definējama kā pretalkohola propaganda, taču tās mākslinieciskais veidojums sasniedz milzīgu spriegumu.¹²⁷ Filmas pamatā ir gudra dramaturģiska uzbūve, kas neļauj skatītājam novērst uzmanību no galvenās problemātikas.

Pie sociāla rakstura filmām var pieskaitīt arī Imanta Brila 1976. gadā veidoto filmu *Liepājas vīri* (Operators - Juris Podnieks) . Filma neguva lielus panākumus, iespējams, žanriskās nenoteiktības dēļ. Tajā varoņu personiskās dzīves poētika mijas ar reportāžveida ziņojumu un konfliktsituāciju risināšanu. Taču, neskaties uz to, Čeļabinskā ieguva 4. vietu Vissavienības strādnieku šķirai veltītajā kino festivālā.¹²⁸

Māksla kā tēma Latvijas filmās vienmēr bijusi iecienīta. Šķiet, ka kulmināciju dokumentālā kino interese par mākslu sasniedza t.s. attīstītā sociālisma periodā, respektīvi, 20. gadsimta 70. un 80. gados. Tas bija laiks, kad vara un sabiedrība vairs īpaši netraucēja viena otru; mākslinieki deva to, kas ķeizaram pienākas: veica noteiktas propogandiskas manipulācijas, un par to pretī saņēma iespēju filmēt sev tuvas lietas, gan nepārkāpjot oficiālās ideoloģijas uzstādītās robežas. Tobrīd nevienam, arī pašai varai vairs nebija noslēpums, ka sociālisma valsts kā ideālais ceļš uz komunismu un arī pati komunisma ideja ir izrādījusies vien fikcija. Taču filmisku dokumentu par šo sistēmas garīgo un ekonomisko sabrukumu mums gandrīz nav, ja nu vienīgi Arņa Akmeņlauka kinohronikas „Gaismēnas”, kas iznāca kopš 1979. gada. Pašai varai šie kritiskie žurnāli, kur nejēdzības bija jārāda kā „atsevišķi, netipiski gadījumi”, bija pēdējais izmisīgais mēģinājums apliecināt savu dzīvotspēju caur pašanalīzi un paškritiku.”¹²⁹ (Inga Pērkone).

Publicistiskā filma *Sieviete, kuru gaida* (1979. Režisors un operators - Ivars Seleckis) pirmo reizi padomju laikā parāda sievietes likteņa dramatismu. Filma izraisīja plašu ažiotažu- pusotra mēneša laikā to noskatījās 100 00 skatītāju, presē uz šo filmu atsaucās vairāk kā 50 atsauksmju rakstu, medijos izraisījās aktīvas diskusijas. Kopumā šo

¹²⁶Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (179.lpp)

¹²⁷ Turpat.

¹²⁸Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (125.lpp)

¹²⁹ Pērkone, I. (2009). Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās. Rīga: Neputns, (168 lpp)

filmu noskatījās vairāk kā 11 miljoni skatītāju visā PSRS.¹³⁰ Problemātika- sievietes vieta sabiedrībā. Tāda veida jautājumus tajā laika nemēdza publiski apspriest.¹³¹ Veidojot šo filmu, režisors Ivars Seleckis ieguvis zināšanas un izpratni par tiem procesiem, kas notiek sabiedrībā, kur šīs izpratnes joprojām nav.¹³² Montāžiste Maija Selecka par šo darbu raksta: *"Sieviete, kuru gaida?" ir romantiska filma: skaista mūzika un attēls, nopietnība un problēmas, sociālie jautājumi, reizē arī tēlainība un vizuāls skaistums*".¹³³ Filmās daudz vairāk pamanāmi ierobežojumi, kuri rodas no pašu dokumentālistu domāšanas līmeņa.¹³⁴ Ābrams Kleckins uzsver, ka, pat labākajos darbos var sastapt elementāras kļūdas. Taču populārzinātnisko filmu galvenais redaktors Jevgēņijs Zagdanskis pozitīvi novērtējis šo filmu. Viņš galveno uzmanību vērš uz sociālajām problēmām, kurām dokumentālais kino līdz šim praktiski nav pievērsies.¹³⁵ Filma Latvijā gūst tādus panākumus, kādus neviena cita dokumentālā filma pirms tam nebija saņēmusi.

Filmā *Augstākā tiesa* (1987. Operators – Andrejs Seleckis) Hercs Franks paver uz nāvi notiesātā dvēseles bezdibeni.¹³⁶ Anotācijā teikts: *"Filma- grēksūdze, kurā uz nāvi notiesātais nonāk savas sirdsapziņas- augstākās tiesas- priekšā"*.¹³⁷ Filma balstās uz sarunu - grēksūdzi, kuras laikā vainīgais nožēlo izdarīto, it kā garīgi attīrās. Tas viss pārlicinoši transponēts uz ekrāna. Balstoties uz 1981. gada dokumentālā kino simpoziju Ābrama Kleckina referāta par *Personību mūsdienu pasaulē*, „*Augstākā tiesa*” veidota *homo dixens* – runājošs cilvēks, reizēm- domājošs, bet bieži daudzvārdīgs, lai neteiktu- plāpīgs, manierē.¹³⁸ Franks pēc izglītības būdams jurists, ļoti labi orientējas tematos, kas saistīti ar noziedzību un tiesu darbiem. Viņa daiļradē *Augstākā tiesa* noslēdz triloģiju, kas balstās uz filmām par cietuma tematiku. Pirmā filma *Aizliegtā zona* (1975), otrā- *Līdz bīstamai robežai* (1984. Operators – Andrejs Seleckis), kas apskata noziegumu cēloņu tematiku, un *Augstākā tiesa*. Visas šīs filmas izraisīja lielu rezonansi. „*Mēs labi zinām, kāda ir skaistuma estētika, bet ļoti vāji zinām, kāda ir neglītā estētika un kādas ir tās likumsakarības dokumentālajā kino. Filmā „Līdz bīstamai robežai” mēs visu laiku strādājām aiz ļaunā un labā, visu laiku saskārāmies ar cilvēku nelaimēm*”, Hercs Franks

¹³⁰ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (124.lpp)

¹³¹ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (187.lpp)

¹³² Turpat. (191.lpp)

¹³³ Turpat.(194.lpp)

¹³⁴ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (151.lpp)

¹³⁵ Turpat.(152.lpp)

¹³⁶ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, (152.lpp)

¹³⁷ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (305.lpp)

¹³⁸ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (158.lpp)

dokumentālā kino simpozijā 1985. gadā.¹³⁹ Pēdējā no tām ir filma par cilvēka drāmu. Šādai filmai nepieciešama lēna un pakāpeniska skatītāja iepazīstināšana ar materiālu. Jūtams līdzpārdzīvojums, pašanalīze. Filma sastāv no divām daļām- pirms un pēc tiesas. Tajā ir jūtams dramatisms, taču, tajā pašā laikā, tas ir ļoti statisks.

Sociāli zīmīga ir filma *Edgara Kauliņa pēdējos svētkos* (1980). Grandiozās bēres filmā negaidīti izvērtās tautas spēka un pašapziņas apliecinājumā. Frankam izdevies samērot cilvēka mūžu ar tautas mūžību.¹⁴⁰ Viņš Latvijas dokumentālajā kino ieveda tēmas par dzīvību, mūžību, nāvi un mīlestību.

Astoņdesmito gadu vidus iezīmē lēnu radošās brīvības robežu paplašināšanu. To kavēja mediju straujā attīstība, kas veicināja kino aktualitāšu atspoguļošanas aizkavi. „*Visi izjuta, cik varenas pārmaiņas notikušas valsts sabiedriskajā dzīvē (..) un cik vēl daudz jāpaveic, lai arī kinomāksla sasniegtu tikpat visaptverošu izrāvienu. (..) no tribīnes lielākoties tika runāts „par dzīvi”, šodienas sociāli politisko situāciju valstī daždažādi pieskaņojot kinodarbiem, kas diemžēl būs tikai rīt*” laikrakstā *Kino* rakstīja kinokritiķe Gaļina Frolova.¹⁴¹ Taču, neskatoties uz grūtībām, turpināja uzņemt gan kinožurnālus, gan dokumentālās filmas. Vienā gadā uzņēma vidēji 48 kinožurnālus un 40 dokumentālās, pasūtījuma un populārzinātniskās filmas.¹⁴² Astoņdesmitajos gados regulāri iznāca seši dažādus tematiskos kinožurnāli- „*Sporta apskats*”, „*Māksla*”, „*Gaismēnas*”, „*Karavīrs*” (tikai viens numurs 1985.gadā) un „*Lauku hronikas*”. 1989. gadā kinohronika „*Padomju Latvija*” mainīja nosaukumu uz „*Latvijas hronika*”, bet „*Pionieris*” uz „*Pastarītis*”.¹⁴³

Astoņdesmito gadu beigās Hercs Franks uzņem vienu no traģiskākajiem stāstiem pasaules dokumentālajā kino- *Reiz dzīvoja septiņi simeoni* (1989), kas nozīmīga tieši *perestroikas* attīstības fāzē. Filma akcentē traģisko stāvokli PSRS, kuru izraisīja padomju sabiedrības norobežošana no pārējās pasaules. Šis pats gads zīmīgs ar unikālo Ivara Selecka filmu *Šķērsiela* (Režisors un operators – Ivars Seleckis). Darbība risinās mazā Rīgas nomales ieliņā, kur vienas un tās pašas problēmas ir attiecināmas gan uz vienu vietēju, gan uz otru – pasaules realitāti. Tika uzfilmēta reāla, patiesa sadzīve, bez inscenējuma. Ārzemju latvieši bija pārliecināti, ka tā ir spēlfilma, tāpat viņi neticēja arī padomju propagandai. *Šķērsielā* parādīta latviešu mentalitāte un laikmeta aina.

¹³⁹Turpat. (197.lpp)

¹⁴⁰ Turpat.

¹⁴¹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (67.lpp)

¹⁴² Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (129.lpp)

¹⁴³ Turpat.

1989. gadā Kinostudijas direktors Rihars Pīks ierosina sadarbībā ar franču kinematogrāfistiem veidot filmu par Latviju.¹⁴⁴ Filma ir par Molotova- Rībentropa pakta sekām Latvijā. Filma bija vajadzīga, lai parādītu Eiropā, ka latviešu tauta nav ekstrēmi nacionālisti, bet cilvēki, kas lūdz viselementārākās cilvēktiesības.

1989. gada Rīgas dokumentālā kino simpoziju apmeklēja vēl nebijis skaits ārzemju viesu. Tas ir pagrieziena punkts simpozijā, padarot to par vēl lielāku starptautisku notikumu kā līdz šim. Pirmo reizi speciāli simpozijam tiek izveidotas divas ārzemju festivālu programmas. Oberhauzenes festivāla filmu programmu sastādījusi pati festivāla direktore Karola Gramma (pati šinī simpozijā, aizņemtība dēļ nepiedalījās), bet somu filmu programmu atlasījis un atvedis Petri Patila.¹⁴⁵ Skatītāju attiecības ar dokumentālo kino tieši šī simpozija laikā sarosījusies risināt augstā priekšniecība Maskavā, tomēr tā patiešām ir ieilgusi problēma daudzu gadu garumā, lai gan Latvijā tai bijuši savi paisumi un bēgumi.¹⁴⁶

Šis gads Ivaram Seleckim rada iespēju ņemt dalību Flaerti festivālā Čikāgā, kurā viņš demonstrē *Šķērsielu*. Tiek gūts priekšstats par dokumentālā kino festivāliem otrpus okeāna, taču komandai- Seleckim un Ābramam Kleckinam nav laika ilgi kavēties, bija jābrauc atpakaļ filmēt Baltijas ceļš.

Jāpiemin studija *Telefilma*, kura ražoja savas dokumentālās filmas televīzijas vajadzībām. Latvijas kino vēsturē savu vārdu ierakstījis arī televīzijas režisors un operators Rodrigo Rikards, kurš bija viens no pirmajiem, kurš pievērsās ekoloģiskajai problemātikai, meistarīgi savijot publicistiku un tēlainību.¹⁴⁷ Viņa filma *Vējš no jūras* (1979) pievērsa uzmanību Baltijas jūras baseina katastrofālajam ekoloģiskajam stāvoklim. Savukārt filmu ciklā par Raini sintezējas dokumentalitāte un aktierspēle.¹⁴⁸ Kopā ar sievu Skillu Rikardi viņš veidojis filmu *Dzīvai māls* (1965), kurā iemūžināti Latgales keramiķu klasiķi- Staņislavs Vilcāns, Antons Šmulāns un Andrejs Paulāns. Skilla Rikarde uzņēmusi gan dokumentālās, gan muzikālās telefilmas. Viņa savās filmās iemūžinājusi tādus cilvēkus, kā komponistu Jāni Ivanovu, dziedātāju Elgu Brahmani. Liecības par sešdesmito gadu estrādes mūziku atstāja režisore Vija Bunka. Vēlāk vizuālas interpretācijas par mūziku veidoja Maruta Jurjāne, kuras nopietnākais darbs *Prieks* (1975), kas veidots kopā ar Egilu Ermansonu un ir veltīts Dziesmu svētku 100 gadu jubilejai.

¹⁴⁴ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (325.lpp)

¹⁴⁵ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (74.lpp)

¹⁴⁶ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (76.lpp)

¹⁴⁷ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Telefilma „Rīga”*. 2004., AGRIS REDOVIČS

¹⁴⁸ Turpat.

Skaudra patiesīguma skola ir filma *Strēlnieku zvaigznājs* (1982). Filma tika labi novērtēta gan Rīgā, gan Maskavā, saņēma Vissavienības festivāla galveno balvu (otrais tāds gadījums pēc filmas *Apcirkņi*), autoriem tika piešķirta republikas komjaunatnes prēmija. Viņu interesē cilvēka likteņa tēma. Ļevam Rošalam pret filmu bija iebildumi: „Plastiski ļoti spēcīgi izveidota, bet satura ziņā daudz kas palicis mājienu līmenī. Bet Podnieka komentārs šo materiālu visu laiku patetizē. Tas notiek ne tikai diktora tekstā, bet arī dažu varoņu izteikumos. Viņu biogrāfijas, likteni ir sarežģīti, bet par to, tiek runāts diktora teksta perifērijā. Filmā man pietrūkst autoru episkā miera, mažorā intonācija šo smago stāstu padara pārāk piemīlīgu”.¹⁴⁹

1983. gadā bija pagājuši seši gadi, kopš filmas *Sieviete, kuru gaida?*. Ivars Seleckis kopā ar Tāli Margēviču ķērās pie filmas par vīriešiem, kurus, tāpat kā sievietes, arī skāra dažādas sociāla rakstura problēmas. Piemēram, vīriešu mirstība bija lielākā Eiropā un to visādi slēpa, jo tā ietekmēja valsts stratēģiskos plānus. Zinot vīriešu mirstības datus, varēja aprēķināt, piemēram, cik liela būs armija. Nebija pieejama arī statistika, kādēļ šis mirstības līmenis ir tik augsts. Iznāk filma *Meklēju vīrieti* (1983. Operators – Ivars Seleckis). Vadims Mass par filmu *Meklēju vīrieti:*” *Tā ir filma- pārdomas. Ļoti interesanta un lietderīga filma. (..)*”.¹⁵⁰ Taču Mākslas padome izvirza pretenzijas. Filma stāsta par vientuļu tēvu, kurā ir viss, ko sabiedrība, šķiet, sagaida no vīrieša. Kopīga humānā virzība un labestība pret cilvēkiem. Režisors Laimonis Gaigals:” *Filma ir īstā brīdī un īstā laikā. Ļoti precīzi ir šie akcenti uz ekrāna, ļoti precīzi un pareizi izskan- ja ir ģimene, tad jābūt vīrietim, kas par to atbild. Skolotājs stāv aiz mātes un tēva, veido tautu. Varbūt filma ievirzīs sabiedrībā citu domu gaitu. Katrā ziņā, filmas pieņēmējiem te nav ko šaubīties.*”¹⁵¹ Filmu atzina par labāko Rīgas kinostudijas filmu.¹⁵²

Padomju Savienības noriets spilgti atbalsojas Jura Podnieka filmā *Vai viegli būt jaunam?* (1986), kurā pētīta pēdējā Padomju Savienībā uzaugusī paaudze, sabiedrības šķērsgriezums, un tās problēmas „attīstītā sociālisma” periodā. Filma bija kā jaunā dokumentālisma manifests. *Vai viegli būt jaunam?* nostājās sabiedriskās domas uzmanības degpunktā un kļuva par *perestroikas* simbolu. Filma kā medijs sasniedza visplašāko publiku, izvirzot kontekstuālus jautājumus par šo tēmu. Jauniešu uzticēšanās režisoram padarīja Podnieku slaveni visā Padomju Savienībā. Dokumentālists aizskāra tēmu, kas izrādījās aktuāla sabiedrībā. Tieši šo aspektu režisors min kā galveno iemeslu filmas

¹⁴⁹ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (165.lpp)

¹⁵⁰ Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (250.lpp)

¹⁵¹ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Telefilma „Rīga”*. 2004., AGRIS REDOVIČS

¹⁵² Jēruma Inga, „Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino” 2009. NEPUTNS (263.lpp)

panākumiem.¹⁵³ Režisoram izdevās izskaust pieaugušā cilvēka uzmanību sevī. Filmas laikā viņš liek ieklausīties. Filmas emocionālo stīgu attēlo Mārtiņa Brauna mūzika. Tomēr acīmredzams ir fakts, ka šādai dokumentālistu inercei ne vienmēr bija objektīvs pamats, jo viena filma tomēr ne tikai trāpīja vienā solī ar sabiedriski politiskajiem notikumiem, bet pat lielā mērā nostājās to priekšgalā un daudzviet kļuva par pirmo un spilgtāko jaunā laika vēstnesi. Režisors Juris Podnieks, kurš jau ar filmu *Strēlnieku zvaigznājs* (1982., Operators – Andris Slapiņš) pieteica sevi kā spēcīgu „jaunās domāšanas” vēstnesi. Filmas uzņemšanas procesā liela lomu spēlēja tieši režisora attieksme pret filmējamajiem personāžiem. Režisoram izdevies radīt nepiespiestu atmosfēru, kura radīja uzticēšanās momentu ne tikai no filmēto jauniešu puses, bet arī no skatītāju. Kad Podnieka jaunā pilnmetrāžas dokumentālā filma nonāca Latvijas kinoteātru repertuārā, publikas interese bija milzīga, pie kinoteātriem stāvēja rindas, filma tika apspriesta itin visur un drīz iekaroja arī citu PSRS valstu ekrānus, rezultātā sapulcinot apmēram 500 000 skatītāju Latvijā un ap 28 miljoniem visā Padomju Savienībā. *Vai viegli būt jaunam?* filmas demonstrēšanas licenci iegādājās 85 pasaules valstis⁸³, tā īsā laikā padarot Juri Podnieku par pasaulē pazīstamāko latviešu kinorežisoru.¹⁵⁴

1987. Gadā Dokumentālā kino simpozija (ar nosaukumu *Laikmeta patiesība un patiesība par laikmetu*) priekšplānā izvirzījās tieši Jura Podnieka filma *Vai viegli būt jaunam?*, kas dalībniekus noveda pie asām diskusijām par dokumentālā kino attiecībām ar skatītāju, tehnisku apstākļu dēļ, dokumentālās filmas nespēja sasniegt pietiekami lielu skatītāju auditoriju. Radās simpoziju dalībnieku parakstīts manifests, kas tika adresēts dokumentālā kino pārvaldes instancēm- PSRS Kinematogrāfistu savienībai, PSRS Kinematogrāfijas komitejai un PSRS Televīzijas un radio komitejai, ar nosaukumu *Kāpēc mūsu dokumentālais kino nepieder tautai?*. Manifestā tika norādīts, ka *padomju kino māksla nepilda tās funkcijas, kuras tai būtu jāveic sabiedrības garīgās, sociālās un ekonomiskās atjaunošanas procesā.*¹⁵⁵ Dokumentālā kino veidotāji bija neapmierināti ar to, ka diskutablākās filmas par sabiedrībā notiekošajiem procesiem, nerasniedz vēlamo skatītāju skaitu, nepanākot aktīvu mijiedarbību ar sabiedrību. (...) *Pirmkārt, nedaudzie mākslinieciskā un sociālā ziņā patiesi vērtīgie darbi pazūd bezgalīgajā pelēcīgo filmu straumē, kuru vienīgais mērķis – ķeksītis ierēdņu atskaitēs par operatīvu reakciju uz aktuālu tematiku. Otrkārt, priekšstats par dokumentālo filmu garlaicību ticis gadiem ilgi*

¹⁵³ Cāne Agita, filma *Kino gadsimts Latvijā „Juris Podnieks”*, 2005., AGRIS REDOVIČS

¹⁵⁴ Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.; (135.lpp)

¹⁵⁵ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; „Dokumentāls logs uz Eiropu”, MANSARDS (208.lpp)

kultivēts ar neieinteresētību dokumentālo filmu demonstrācijā, atlasē un labāko darbu virzīšanā pie skatītājiem, kā arī telestudiju attieksmi pret kino dokumentālistiku. Jāatzīmē, ka vēl joprojām ir gadījumi, kad sociāli aktīvākās filmas, kuru demonstrācija visvairāk būtu nepieciešama sabiedrībai un varētu celt dokumentālā kino prestižu, netiek parādītas skatītājiem dažādu resoru un vietējās varas instanču pretdarbības dēļ. (..) ¹⁵⁶ Izmaiņas nenāca uzreiz, taču, galvenokārt, bija vērojamas filmu tematikā, kas arvien vairāk skāra sabiedriski politiskās aktualitātes, kas fiksēja patreizējo stāvokli valstī. No 1989. gada simpozija *Īstenība un jaunā domāšana dokumentālajā kino*. Agris Redovičs: "Skaidrs, ka nekādas jaunās domāšanas nav. Bet ir jārūnā par jauno ideoloģiju, kas varas augšējos stāvos aizstājusi veco, debilo. Kino ir tā māksla, kurai visgrūtāk sasniegt patiesīgumu, jo materiāls, ko tas izmanto, ir pati dzīve. Dzīvei, lai pateiktu patiesību par sevi, vajadzīga milzīga gribas un radošo spēku piepūle. Kino vienmēr atrodas starp meliem un patiesību, vienalga, spēles vai dokumentālais. Pārvarēt realitātes važas šai mākslai nav lemts. Rodas ilūzijas, ka beidzot pienācis ilgi gaidītais laiks, kad saplūst varas un mākslinieku centieni".

157

2.Hercs Franks. Filmu tēmas un stilistika.

Nodaļā *Hercs Franks. Filmu tēmas un stilistika* bakalaura darba autore pēta stilistiskās iezīmes režisora daiļradē sākot no 1961. gada filmu *Baltie zvani*, pie kuras Hercs Franks strādājis kā scenārija autors, līdz 2003. gadā iznākušajai autobiogrāfiskajai filmai *Flashback*, taču jāpiemin, ka tematikas izpētē autore minimāli pieskārusies arī

¹⁵⁶ Matīsa Kristīne, Redovičs Agris; *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS (208.lpp)

¹⁵⁷ Turpat. (216.lpp)

vēlākiem režisora darbiem. Filmu tēmu izpētē un radošā stilistiskā rokraksta raksturojumā bakalaura darba autore balstījusi gan uz kino zinātnieku un teorētiķu analīzi par konkrēto tēmu, gan uz pašas autore veikto empīrisko filmu analīzi. Filmas nodaļā sakārtotas hronoloģiski, izņēmumi ir tekstā, kurā vietām filmas saistītas ar kādu citu vienojošu komponentu.

„*Nav pagājis ne pus gadsimts kopš tā laika, kad dokumentālajā kino sākās nebijuša uzplaukuma laikmets*”.¹⁵⁸ Hercs Franks ir starptautiski atzīta autoritāte kino jomā. Viņa filmas nesušas Latvijas vārdu tālu pasaulē. Piemēram, filma *Augstākā tiesa* Nionas filmu festivālā Šveicē saņēma starptautiskās žūrijas skatītāju un reliģisko konfesiju žūrijas augstākos apbalvojumus. Tomēr daudz svarīgāka par starptautisko atzinību ir tā loma, kura vairāk nekā ceturtdaļgadsimta garumā – no sešdesmitajiem gadiem līdz deviņdesmitajiem, t.i., līdz Latvijas jaunieģūtājai neatkarībai – Franka daiļrade nospēlēja sabiedrības apziņas veidošanā.¹⁵⁹

Režisors savās filmās meklē cilvēciskās izpausmes, kas ļautu pieskarties pasaules pamata noslēpumiem. Radošajā daiļradē Franks nemeklē pasaules skaistuma avotu vai tās harmoniju ar cilvēku. Režisors izceļ pasaules un cilvēka sadursmi, kas, viņaprāt, veido dzīvi.¹⁶⁰ Kā apgalvoja pats režisors: *”Dokumentālā kino spēkos ir noteikta dzīves un domāšanas veida apliecinājums - ne vien vēlamā (to dara aktieru kino), bet reāli esošā apliecinājums . (...) vēlos pasvītrot, ka dokumentālai mākslai ir savas- tikai viņai piemītošas iespējas.*”¹⁶¹ Viņš atsaucas uz franču *cinema verite* režisoru Žanu Rušu, kurš atzīmējis divus dokumentālā kino filmēšanas paņēmienus: 1) uzlikt kameru un gaidīt, kas notiks; 2) uzlikt kameru un gaidīt, kad notiks tas, ko mēs gaidām.¹⁶²

Pasaules tēls Herca Franka filmās nav traģisks un cilvēkam naidīgs. Konfliktsituācijas, kas notiek starp dzīvi, pasauli un cilvēku tikai rosina konfliktsituāciju, kas nepieciešama filmas dramaturģiskajam pamatam. Sešdesmitajos gados dzīves tēlu pārstāv smagās mašīnas. Gan filmā *Baltie zvani* (1961., Režisors-Ivars Krauklītis, operators- Uldis Brauns, scenārija autors- Hercs Franks), gan *Pusdiēna* (1965., Režisors- Hercs Franks, operatori- Visvaldis Frijārs, Dainis Jaundzems, Mārcis Liepiņš, Jānis Zauers, scenārija autors- Hercs Franks) cilvēks sadzīvo ar šo smagnējo metālisko mašīnu, pat sadarbojas. Traģisms nav vērojams nevienā līmenī. Savdabīgi, ka tieši *Baltie zvani*

¹⁵⁸ Franks Hercs; *Uz Sliedžu atskaties*; MANSARDS 2011. (393.lpp).

¹⁵⁹ Turpat. (394.lpp).

¹⁶⁰ Turpat.

¹⁶¹ Turpat.

¹⁶² Turpat.

kļuva par *Rīgas poētiskās kino skolas* aizsācēju (visos reģistros tā pieskaitīta pie spēlfilmām).¹⁶³ Ar dokumentālistiku to saista sižeta nosacītība un pilsētas poētiski dokumentālās ainavas sižetiskā piedalīšanās. „*Par filmas galveno varoni kļūst pilsēta. Tās tēls, skarbs un dramatisks, reāls kā pati dzīve un reizē īpatnējas filozofiskas poēzijas piestrāvots, nesa sevī drīzāk ar jūtām uztveramu, nekā ar prātu formulējamu patstāvīgu dzīves māksliniecisko novērtējumu, iekšēju nojausmu par mūsdienu īstenības konfliktiem*”, par filmu raksta kino kritiķis Miks Savisko.¹⁶⁴ Filmā darbojas divi svarīgi pretpoli, kas vēlāk ietekmē arī pārējo Rīgas dokumentālistu (tai skaitā Herca Franka) daiļrades. No vienas puses- mazā meitenīte baltā kleitā, kura pārdzīvo puķu pušķīša likteni, no otras - smagās mašīnas, pilsētas izteiksmīgā, smagnējā arhitektūra, ļaužu pūlis. Šis aspekts spilgti atbalsojas Herca Franka septiņdesmito gadu daiļradē, kad tajā ienāk skarbums, kura rezultātā notiek sadursme starp cilvēku un jauno pasauli. Filmu tematikā ienāk galvenā no visām režisora tēmām- cilvēcība, caur kuras prizmu viņš pēta cilvēka nepakļaušanos pasaulei, kas izraisa konfliktu. Kā skaistuma un spēka esence Franka filmās darbojās zirgi (piem., *Gājiens ar zirdziņu*), bērni (*Vecāks par desmit minūtēm*), jaunieši, kuriem dzīve vēl ir priekšā (*Reiz dzīvoja septiņi Simeoni, Aizliegtā zona* u.c.), un cilvēki gados, kuri jau savu dzīves cīņu ir izcīnījuši un pie kuriem var griezties pēc dzīves gudrībām (*Esības prieks, Mūžs* u.c.). Tiek lauzta līdz sešdesmitajiem gadiem pastāvējusī un ierastā tēlu hierarhija, kas nozīmē, ka Franka filmās neparādās „pirmrindnieki”, ideoloģiska rakstura slavinājumi, tai nav raksturīga „lielīšanās” ar Padomju sasniegumiem.

Sešdesmito gadu vidū Herca Franka jaunrade drīz vien uzrādīja patstāvīgu īpašību - milzīgu tieksmi pēc pamatīgiem, vispusīgiem pētījumiem, rakstura, laikmeta un problēmas pētījumiem. Jau pirmo īsfilmu problemātikā jaušamas tēmas, ar kuru risinājumu Hercs Franks bagātinājis latviešu dokumentālo kino.¹⁶⁵ Filmās *Sālā maize* (1964., Režisors- Hercs Franks, operators- Visvaldis Frijārs, scenārija autors- Hercs Franks) un *Ceturtais priekšsēdētājs* (1968., Režisors- Hercs Franks, operators- Rihards Piks, scenārija autors- Hercs Franks), kuras pieder pie sešdesmito gadu *Rīgas Poētiskās skolas* spožākajiem sasniegumiem, liela nozīme ir ne tikai režisora veikumam, īpaši jāizceļ operatora darbs, kas spēj akcentēt filmas poētiku, kas veidojas mijiedarbojoties ar filmas kontekstu, nevis no atkailināti skaistiem kompozicionāliem kadriem. Līdz šim

¹⁶³ Cāne Renāte; Promocijas darbs *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* 2014. (112.lpp)

¹⁶⁴ Savisko Miks; *Uz trešā etapa sliekšņa*; Runā kinematogrāfisti. LIESMA 1968.; (106.lpp)

¹⁶⁵ Latvijas PSRS Zinātņu akadēmijas Abdreja Upiša valodas un literatūras institūts, Padomju Latvijas kinomāksla; LIESMA 1989.; (296.lpp)

dokumentālo kino pārstāvēja tā sauktie frontes skolas operatori (V. Gailis, L. Gaigals, V. Frijārs, M. Šneiderovs u.c.) , kuri strādāja pēc sev pierastiem vieniem un tiem pašiem principiem - kompozīcija un montāža bija atstrādāta, līdz ar to nekādas novirzes netika pieļautas. Tematiski ainu „vecā gvarde” veidoja pēc ideoloģiskiem principiem, kas spilgti atbalsojas arī ārpus kinožurnālu dokumentālo filmu nosaukumos- jau pieminētā „*Par padomju varu Latvijā*”, „*Kolhozā „Sarkanais Oktobris”*”, u.c.¹⁶⁶ Pirmie operatori, kuri atļāvās „vaļības” kadra kompozicionālajā saturā bija Uldis Brauns un Ivars Seleckis. Viena no Hercs Franka pirmajiem patstāvīgajiem darbiem ir filma *Pusdiens*, kas veidota kā reportāža. Filmu Franks sāk un beidz ar foto kadriem, kuras filmu „ierāmē”, apstādinot dzīves plūdumu. Šis paņēmiens kļūst par specifisku autora *parakstu*, kas apliecina viņa darbu autentiskumu. Stāsts ir par viesizrādi, kas ir apciemojusi strādniekus kādas jaunbūves celtniecības būvlaukumā. Taču galvenā kamera tiek novietota aiz aktieru mugurām ar skatu uz skatītājiem - strādniekiem, kuri pusdienas pārtraukumā ir atnākuši noskatīties izrādi. Neierasti reportāža sākas jau krietni pirms pašas izrādes sākuma. Cilvēki sāk spēlēt ar situāciju. Mašīnas un dažādi citi improvizēti sēdekļi tiek novietoti ap no dēļiem uzbūvēto skatuvi. Pirmo reizi Franks kameru novērš no galvenā reportāžas objekta un pievēršas otram skatu punktam. Par šo filmu viņš raksta, ka tā esot bijusi interesanta spēle ar pārtapšanu.¹⁶⁷ Īsā laika posmā būvlaukums pārvērtās par mazu amfiteātri ar netīšām izveidotu precīzu pakava formu. Filmā sevi piesaka vēl viena no Herca Franka tēmām- „cilvēks, kurš skatās” (vēlāk tā parādās arī *Vecāks par desmit minūtēm* (1978.. Režisors- Hercs Franks, operators- Juris Podnieks, scenārija autors- Hercs Franks)). Saistībā ar šo filmu, Franks ir izvēlējis otro no iepriekš minētajiem Žana Ruša piedāvātajiem dokumentālās filmas uzņemšanas paņēmieniem - *novietot kameru un gaidīt, kad notiks tas, ko mēs gaidām*. Šis aspekts noteicis arī *Vecāks par desmit minūtēm* filmas iedarbību uz skatītāju. Nepārtraukta kontinuitāte filmā ir atteikšanās no paņēmiena, kas tradicionāli atzīts par kino esenci, kino pamatu. *Vecāks par desmit minūtēm* pārstāv dokumentālā kino mākslas eksperimentālo sektoru. Trīs bērna emocionālie stāvokļi (satraukums- šausmas- miera iestāšanās) pārstāv trīs klasiskās lugas cēlienus. Raksturīgi, ka tieši sociālisma zemēs parabolās¹⁶⁸, alegorijas¹⁶⁹ bija tas izteiksmes veids, caur kuru

¹⁶⁶ <http://www.arhivi.lv/index.php?&1993> [skatīts 18.04.14]

¹⁶⁷ Franks Hercs; *Ptolemeja karte*. MASKAVA 1974.; (24.lpp)

¹⁶⁸ 2.Stilistisks izteiksmes veids- līdzība, kurai ir noteikts zemteksts; īss, pamācošs alegorisks stāstījums, kura morāle izteikta ar līdzību. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=parabola> [skatīts: 16.04.14.]

¹⁶⁹ 2.Mākslinieciskās izteiksmes paņēmiens- kādas parādības nosacīts attēlojumsar citu, konkrētu parādību. <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=alegorija> [skatīts: 16.04.14.]

dažkārt modernismam izdevās izlauzties pie auditorijas.¹⁷⁰ Tomēr filmā *Pusdiens*, tāpat arī pirms tās *Sāļajā maizē*, Hercs Franks vēl pilnībā neatsakās no klasiskās kino tradīcijas, kurā pieņemts *vērojuma subjektu vienmēr rādīt saistībā ar vērojuma objektu, respektīvi, ja mēs redzam cilvēkus, kas skatās, mums jāredz arī tas, ko viņi redz.*¹⁷¹ *Pusdienas* skatītājiem reaģējot arvien izteiksmīgāk, režisors jutis pienākumu it kā parādīt, par ko īsti viņi tā priecājas, un filmas otrajā daļā pievēršas uz skatuves notiekošajam.¹⁷² „*Kad ir darīšana ar notikumu un to gribi parādīt tēlaini, ievērojot tā dabisko dramaturģiju, dokumentālās filmas autora darbs tuvojas kino dramaturga darbam spēles kino, vien ar to atšķirību, ka dokumentālajā kino lomas tiek rakstītas nevis tiem, kas filmēsies, bet tiem, kas filmēs, tātad operatoriem*”¹⁷³.

Pie nozīmīgiem sasniegumiem var pieskaitīt divsēriju jubilejas filmu *235 000 000* (1967., Režisors – Uldis Brauns, scenārija autors- Hercs Franks). Abi filmas autori ierēcēja šo filmu veidot, bastoties uz kino klasiķa Dzijas Vertova filmu *Sestā daļa no pasaules* (1926), kas vēlāk tika iekļauta pasaules dokumentālā kino zelta fondā.¹⁷⁴ Filmā PSRS tēls tika veidots, filmējot cilvēkus visu piederīgo republiku teritorijā. Šinī projektā piedalījās liela daļa Rīgas Kinostudijas dokumentālistu – četras filmēšanas brigādes četru gadu garumā strādāja visā PSRS teritorijā. Šī jubilejas filma ārkārtīgi atšķīrās no oficiozajām, skatītājiem pierastajām ideoloģiska rakstura filmām. *235 000 000* stāsta par cilvēkiem un viņu dzīvi, savijot to vienā tēlu sistēmā. 1977. gada dokumentālā kino simpozijā Dubultos Viktors Djomins, krievu kino teorētiķis, atzīmēja: „*235 000 000*” – *stingra, izkalta konstrukcija, elastīgs ritms. Ne vārda, ne kadra pielikt vai atņemt. Kristāliska stila nobeigtība – varbūt tas rāda kādas mākslinieciskas parādības augstāko punktu.*”¹⁷⁵

1968. gadā Franks kopā ar Aloizu Brenču un kinohronikas studijas scenāristu un režisoru Aleksandru Sažinu veido vienu no savām pazīstamākajām filmām- *Bez leģendām...*¹⁷⁶. Filma spītē visiem kinomākslas kanoniem. Filmas pētījums pamatojas uz kontrasta – „plakāta” varoni un viņa patieso personību, ko kamera atklāj dziļi pretrunīgu. Līdzās fotogrāfijām dažkārt Hercs Franks fikcijas plaisu veido, izdalot vēl vienu elementu-

¹⁷⁰ Pērkone Inga; Tu, lielā vakara saule!; MANSARDS 2013. (62.lpp)

¹⁷¹ Pērkone Inga; Tu, lielā vakara saule!; MANSARDS 2013. (60.lpp)

¹⁷² Pērkone Inga; Tu, lielā vakara saule!; MANSARDS 2013. (60.lpp)

¹⁷³ Turpat. (61.lpp)

¹⁷⁴ Cāne Renāte; Promocijas darbs *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* 2014. (119.lpp)

¹⁷⁵ Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; *Dokumentāls logs uz Eiropu*. MANSARDS 2007 (128.lpp)

¹⁷⁶ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (16.lpp)

skaņu.¹⁷⁷ Franks veido sinhronas analītiskas intervijas, filmēšanas un skaņu ieraksta procesu nevis slēpjot, bet atklājot, kas noliedz abstraktumu. „*Tēlu meklējumi dokumentālistam,*” domā Hercs Franks „*vienmēr ir analīze, un tas jādara nevis aizmākoņu sfēras augstumā, bet gan stingri stāvot uz zemes.*”¹⁷⁸ „*Cinema verite,*” raksta Adrians Kovāčs, „*ir forma, kas koncentrējas uz noteiktu parādību reflektējošu individuālu subjektivitāti (taču tā nav filmas veidotāja subjektivitāte- tā vēl paliek aizklāta)*”.¹⁷⁹ *Bez leģendām...* struktūra ir daudzplākšņaina. Stāsts ir par ekskavatoristu Borisu Kovaļenko, par kuru piecdesmito gadu sākumā bieži rakstīja prese. Estetizētie hronikas kadri samontēti kopā ar to cilvēku atmiņu tēlojumu, kuri Kovaļenko pazina kā spilgtu, bet ne vienmēr priekšzīmīgu cilvēku. Filma ir šīs personības pētījums. Franks ir centies aiz hronikām un avīžu rakstiem saskatīt patieso Borisa Kovaļenko personību. Filma ir apliecinājums hroniku lielajam propagandas spēkam, kurš Kovaļenko bija pārveidojis falšā tēlā. *Bez leģendām...* piemīt liela sociālā nozīme, jo tā ar gluži vai laboratoriskas izmeklēšanas palīdzību atmasko pasūtījuma izpildītāju falšumu un slavina patiesību un atklātību. Savam laikam filma ir neparasti ass, daudznozīmīgs padomju mitoloģijas aparāta šķērsgriezums, tā atklāti runāja par to, kā vara tautai dod elkus, „darba varoņus”, kuru publiskā dzīve lielā mērā ir fikcija.¹⁸⁰ Borisa Kovaļenko sarežģītā personība un liktenis nevis vienkārši pasniegts skatītājiem jaunā versijā, bet tiek pakāpeniski noskaidrots, par filmēšanas atvērtā procesa dalībnieku padarot arī skatītāju.¹⁸¹ Filma ir novatoriska tieši sava interesantā skatu punkta dēļ. Tieši sajust un ieraudzīt apslēptās, bet bieži vien, ļoti nozīmīgās detaļas lielā mērā nosaka Franka kino valodas rokrakstu. Viņš nepalaiž garām nevienu notikumu, kuru varētu apsvērt kā nederīgu vai nenozīmīgu vietas, notikuma vai personas pētniecībā. Režisora pirmatnējie darbi, arī šis, filmēti klasiskās publicistiskās montāžas tradīcijās, taču vēlāk autors no tām attālinās. Lenšu magnetafons, kura tuvplāns redzams filmas sākumā un beigās, līdzīgi kā citās Franka filmās kļūst par patiesības detektoru. Vēlāk Franks šai subjektivitātei ļāva izpausties ne tikai filmās par eksistenciāliem jautājumiem, bet arī padomju sociālā pasūtījuma darbos, piemēram, filmā *Jūsu biļeti!* (1976., Režisors- Hercs Franks, operators- Sergejs Nikolajevs, scenārija autors- Hercs Franks), kur izteikties aicināti ne tikai biļešu kontrolieri, bet arī tie, kas brauc bez biļetes- un tieši viņi dažkārt

¹⁷⁷ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (56.lpp)

¹⁷⁸ Frolova Gaļina, *Dokumentālā kino poēzija..* RĪGAS BALSS; 1982. 4.novembris. (10.lpp)

¹⁷⁹ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (56.lpp) citēts pēc Kovacs, Andrias Balint, *Screening Modernism*, 2007. (171.lpp)

¹⁸⁰ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (58.lpp)

¹⁸¹ Turpat.

īpaši tiecas izklāstīt savas atziņas par pasaules kārtību.¹⁸² Viens no galvenajiem objektiem, līdzīgi kā filmā *Zābaki, kurpes, zābaki* (1981., Režisori- Augusts Sukuts, Hercs Franks, operators- Vladimirs Plotke, scenārija autors- Hercs Franks), *Jūsu biļeti!* ir skaņu ierakstošais mikrofons, kas parasti ir sarunu centrā, tādā veidā kļūstot par dokumentālista un subjekta vidutāju un savdabīgu tēlu.

Kad sešdesmito gadu sākumā jaunā dokumentālistu paaudze ienāca Latvijas kinohronikā ar domu pārvērst to par mākslu, šī paaudze, pati varbūt to neapzinādamies, nostādīja sevi opozīcijā esošajam padomju režīmam.¹⁸³ Māksla pati par sevi nav savienojama ar nebrīvu, ierobežojošu politisko režīmu, tādu kā totalitārisms, jo nespēj izpausties savā būtībā. Iepriekšējo gadu dokumentālā kino galvenais uzdevums bija fiksēt un vēlāk atspoguļot galvenos notikumus valstī (tas galvenokārt saistās ar kinožurnāliem), taču sešdesmitajos gados dokumentālajā kino ienāk tēls, kas vērta uzmanību uz personību, indivīdu un tēlu sistēmu kā tādu. Taču septiņdesmitajos gados dokumentālajā kino ienāk poētiskās reportāžas maniere, kas pēta cilvēku dažādos sociālos procesos. Viens no pirmajiem, kas iesāk sociālo problēmu pētniecību dokumentālajā kino, ir režisors Imants Brils. Viņa filma *Dārgā redakcija* (1968., Režisors- Imants Brils, operators- Dāvis Sīmanis, scenārija autors- Ilgonis Bite) ir viens no pirmajiem soļiem šinī virzienā. Savukārt Hercs Franks sociālo reportāžu ievieš filmā *Zābaki, kurpes, zābaki* (1981., Režisori – Hercs Franks un Augusts Sukuts, operators – Vladimirs Plotke), *Jūsu biļeti!* un *Tava algas diena* (1971., Režisors- Hercs Franks, operators- Ivars Seleckis, scenārija autors- Hercs Franks), kurās tiek pētīta, apskatīta algu un patērētāju problemātika. Lai gan vietām režisors izmanto uz ielas sastapto cilvēku aptaujāšanu, *Tavā algas dienā* saskatāma zināma poētika. Prologā izskan teksts:” *Kāpēc cilvēki katru rītu steidzas uz darbu? Lai nopelnītu savu rubli, un tikai tāpēc? Vai arī viņi saskata monētas otru pusi – uz tās ir mūsu valsts ģerbonis?*”¹⁸⁴ Par šīs filmas analīzes objektu kļuva abas monētas puses. Aizraujošais sižets izseko naudas apgrozības procesu, ļaujot skatītājam iepazīt valsts finanšu sistēmu, caur ekonomisko un tajā pašā laikā ētisko prizmu. Reiz, tiekoties ar skatītājiem VEF (Valsts elektroniskās fabrikas) kultūras pilī, Hercs Franks izteica domu, ka mūsu zemes sabiedriskās un ekonomiskās dzīves asinsrite sastāv ne tikai no pamatmatērijām, bet arī no kapilāriem.¹⁸⁵ Šī doma spilgti atbalsojas divās režisora filmās

¹⁸²Turpat. (56.lpp)

¹⁸³ Franks Hercs; Uz Sliekšņa atskaties; MANSARDS 2011. (395.lpp).

¹⁸⁴ Citēts pēc filmas teksta.

¹⁸⁵ Latvijas PSRS Zinātņu akadēmijas Abdreja Upīša valodas un literatūras institūts, Padomju Latvijas kinomāksla; LIESMA 1989.; (300.lpp)

Zābaki, kurpes, zābaki un *Zirgspēks* (1982., Režisors- Hercs Franks, operators – Valdis Eglītis, scenārija autors- Hercs Franks). Filmās režisors attēlo ikdienišķo, to, bez kā dzīve sabiedrībai būtu nepilnvērtīga. Par šiem *kapilāriem* Franks runāja VEF kultūras pilī, kas labi saskatāms filmas *Zirgspēks* finālā, kurš noslēdzas ar izgaismotu koka lapu, kurā caur saules gaismu atspīd mazās šūniņas- kapilāri. Franka sociālo problēmu izpētes filmām raksturīgs morālo cēloņu aspekta izzināšana.

Sākot ar septiņdesmitajiem gadiem Franks savās filmās sāk piedalīties, kā intervētājs, kā aizkadra balss. Viņš arvien vairāk parādās kadrā, līdz beidzot pats kļūst par vienu vai pat galveno no filmas varoņiem, vienlaikus būdams savu filmu subjekts un objekts.¹⁸⁶ Hercam Frankam nav savas vienas izteiktas kinematogrāfiskās manieres. Filmās vizuālais stils ikreiz rodas no uzticības operatoram un filmējamai realitātei.¹⁸⁷ Kadrā vērojamas režisora attiecības ar filmējamo personību, kas ekrānam piešķir individualitāti. Taču Herca Franka daiļradē tomēr saskatāms savdabīga rokraksta iezīmes, kas piemīt tikai šim režisoram. Un tā ir fotogrāfijas un filmas mijiedarbība. Tiesa, arī Ivara Selecka un vēl citu laika biedru darbos var saskatīt līdzīgu izpausmi, taču Franks fotogrāfijai piešķir būtisku, dažreiz pat galveno nozīmi (filma *Pēc* (2009., Režisors- Hercs Franks, fotogrāfs- Hercs Franks)). Fotogrāfijai īpaša vieta ir arī autobiogrāfiskajā dokumentālajā filmā *Flashback* (2003., Režisors- Hercs Franks, operatori- Hercs Franks, Grigorijs Maņuks, Viktors Gribermanis, scenārija autors- Hercs Franks). Pats režisors stāsta, ka viņš domā fotogrāfijās. Saviem studentiem viņš māca, ka dokumentālo filmas stilu var iemācīties tikai fotografējot un darot to daudz un ilgi. Kolāžas princips, savienojot šķietami nesavienojamas, pat opozicionāras lietas, ir raksturīgs visu veidu modernajai mākslai, populārs tas bija arī sešdesmito gadu kino.¹⁸⁸ Šis paņēmiens ir visai noturīgs Franka daiļradē. Fotogrāfijas Herca Franka filmās vairāk ir viņa personības, nevis laikmeta modes izpausme, tomēr arī tā – sešdesmito gadu paaudzes estētika un ētika Franka filmās ir aktuāla joprojām.¹⁸⁹ Kino zinātniece Inga Pērkone- Redoviča par refleksivitāti Herca Franka filmās raksta:” (..), faktiski fotogrāfija filmā ir mērķtiecīgi lietots refleksīvs paņēmiens, lai izrautu skatītāju no radītās ilūzijas, neļaujot pilnībā emocionāli identificēties ar redzamo, bet liekot domāt un saprast to”.¹⁹⁰ Fotogrāfija aptur momentu

¹⁸⁶ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (54.lpp)

¹⁸⁷ Latvijas PSRS Zinātņu akadēmijas Abdreja Upīša valodas un literatūras institūts, Padomju Latvijas kinomāksla; LIESMA 1989.; (299.lpp)

¹⁸⁸ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (55.lpp)

¹⁸⁹ Turpat.

¹⁹⁰ Turpat.

pašā būtībā un tajā ir iespējams rūpīgāk ieskatīties. Filmas *Flashback* sākumā tiek demonstrēti palēnināti kadri, kuros skatītājs var izsekot līdzī režisora un operatora Jura Podnieka sejas grimasēm desmit sekunžu garumā. Franks kadru palēninājis, veidojot secīgu stop kadru kolāžu, kas nostrādā daudz efektīvāk, nekā tas būtu tad, ja tas pats kadrs aizplūstu nepārtrauktā gājumā, beidzoties jau pēc desmit sekundēm, tā īsti neko dziļāku par Podnieka portretējumu nepasakot. Lai gan, virspusēji skatoties, kino un fotogrāfija ir ļoti tuvas mākslas, starp tām plešas bezdibenis. Ironiski, ka pat Franks kā skatītājs ir izjutis un pieminējis diskomfortu, kuru rada fikcijas plaista.¹⁹¹ Kino raksturo dzīves vitalitāti, attēls kustās parasti dabīgā ritmā, tuvinoties dzīvei, taču tādējādi tas nogalina fotogrāfijas mirkļa fiksāciju, kas ļauj varmācīgi apstādināt laika plūdumu un atrast tur kaut ko slēptu, kaut ko tādu, ko kustība notušē.¹⁹² Aizkadrā Hercs Franks par Jura Podnieka nāvi saka: „*viņa sirds apstājās*”. Kadrā parādās apstādināts Podnieka attēls, kurā viņam ir aizvērtas acis. Šis mirklis filmā lieliski raksturo to, ko spēj fotogrāfija, bet nespēj filma- noķert pēdējo sirds pukstu un apstādināt to, lai ielūkotos. Palēninātais kadrs filmā ir savdabīga pāreja uz Jura Podnieka un Herca Franka kopējo darbu *Vecāks par desmit minūtēm*, kurus savieno muzikālais pavadījums no oriģinālās filmas. Desmit sekundes pārvēršas 10 minūtēs. Fotogrāfijai piemīt īpaša spēja atklāt esības jēgu, kad bilde atdzīvojas, tad šī jēga it kā pazūd. Abām šīm mākslām ir gan savi plusi, gan mīnusi. Tas pierādās *Vecāks par desmit minūtēm*, kurā tieši plūstošais attēls ir tas, kas palīdz izpētīt cilvēka emocionālo daudzveidības spektru. Kaut gan fotogrāfija ielaužas vairākās Franka filmās, šinī filmā apstādināt kadru, acīmredzot, nav bijis nepieciešams, nepārtrauktais plūstošais kadrs atklāj mirkļa esību pilnībā. Filma *Flashback*, kas ir viena no pēdējām viņa filmām, liecina, ka Hercs Franks arī šodien ir spējis piedāvāt jaunus ceļus dokumentālajā kino, tai pašā laikā neatsakoties no pagātnes vērtībām, bet sasaistot to ar jauno dokumentālistiku. Režisors uzskata, ka kino valoda rodas nevis no dokumentālista, bet tieši no pētāmā cilvēka, situācijas un darbības.¹⁹³ Tāpēc filma *Flashback* ir ļoti pateicīga, jo pēta paša režisora un arī viņa daiļrades attīstību. Franks pats atzīst, ka daudzas no viņa filmām ir par robežu starp dzīvību un nāvi. Turklāt, viņš dzīvību saskata ne tikai visā dzīvajā, bet arī pilsētā, mašīnā, akmenī. Viņu interesē process. Režisors nodarbojas ar cilvēka pētniecību no dzimšanas līdz pat nāves stundai. Hercs Franks nebaidās pārkāpt tās robežas, kuras citiem liktos bīstamas ētisku apvērumu dēļ. Filmā *Flashback* viņš atzīst, ka bieži ir domājis, vai

¹⁹¹ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (55.lpp)

¹⁹² Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (14.lpp)

¹⁹³ Turpat.

pareizi ir uzcelt citu cilvēku dzīvi uz ekrāniem visu apskatei. Bet, neatradis atbildi, Hercs Franks nekad to nav apstājies darīt. Kad 1999. gadā režisoram pašam nācās sastapties ar situāciju, kurai nebija zināms rezultāts- dzīvība vai nāve, viņš vēlējās, lai brīdis, kad viņam tiks veikta sarežģīta sirds operācija, tiktu iemūžināts. Režisors piemin nāvi vairakkārt. Rodas sajūta, ka Franks vēlas skatītājā panākt sevī apzināšanās sajūtu. Herca Franka talants ir radīt šo patiesi reālo situāciju un brīdi tēlainam ceļojumam, kura galā skatītājs nespēj neaizdomāties par eksistenciālām problēmām. Taču, pašam sastopoties ar šo neikdienišķo situāciju, Franks beidzot uz savas ādas izjūt satraukumu par nezināmo un filmā to nemaz neslēpj. Viņš skatītājam ļauj sekot līdz savām emocijām, viņš kļūst par upuri, kurš ļauj citiem izzināt cilvēciskās īpašības, kas mīt katrā no mums. Hercu Franku vienmēr interesējis gan filozofiski garīgais, gan bioloģiski anatomiskais cilvēkos.

Pie filmas *Flashback* režisors strādāja vairāk kā četrus gadus. Sākumā viņš to bija iecerējis kā filmu par puisēnu no *Vecāks par desmit minūtēm*, bet dažādu apstākļu sakrītību dēļ, filmēšana bija jāatceļ. Tā turpinājās jau kā darbs par pašu dokumentālistu, cilvēku ar kinoaparātu. Izmantojot tēlainās izteiksmes līdzekļus, autors filmā radījis divas paralēles-atskatu uz Franka dzīvi un viņa paša filmu tēmu analīzi. Filma *Flashback* ir par dokumentālistu, par cilvēku, „kurš domā, jūt un līdzī jūt, viņam rokās raupjš dzelzu gabals (kamera-aut. piezīme), bet dvēsele ir dzīva un atsaucīga.”¹⁹⁴ Visa filma ir tīri dokumentāla, bet izmantojot tēlainās izteiksmes līdzekļus, tā ieguvusi dzīvīgu enerģiju. Autors uz ekrāna ir atklājies pilnībā, ļaujot skatītājiem dzīvot līdzī gan viņa sirds operācijai, gan sievas Iras nāvei. Tās būtība slēpjas tajā, ka visi kadri, izņemot gatavās filmas, uzņemti tīri informatīvi, bet savienojot ar montāžu visus vienotā veselumā, ir dzimis sižets un dramaturģija. Filmā režisors savieno savu dzīvi ar filmām, veidojot savdabīgas paralēles, meklējot sakarības un attēlojot to, ka katrs mēs izejam cauri vairāk vai mazāk līdzīgiem dzīves cikliem. „Es, dokumentālists, gribu saprast, kas notiek reālajā dzīvē un kas notiek ar mums, kad mēs cenšamies šo realitāti iemūžināt uz ekrāna. Un kādas jaunas iespējas te slēpjas.”¹⁹⁵ Režisors uzskata, ka katru notikumu un cilvēku var attēlot tēlaini.

Astoņdesmitajos gados Latvijas dokumentālajā kino attīstās vēl viens dokumentālā kino virziens- portretējumi. Tādas jau septiņdesmitajos gados bija aizsākusi Laima Žurgina ar filmām *Māris Liepa* (1971), *Ceturtais dimensija* (1977., Ojāra Vācieša portretējums), *Raimonds Pauls* (1977) u.c. Kino portretus veidoja arī režisora Biruta Veldre, piemēram,

¹⁹⁴ Franks Hercs; Uz Sliekšņa atskaties; MANSARDS 2011. (218.lpp).

¹⁹⁵ Turpat. (29.lpp)

Imants Kalniņš (1983), režisors Rolands Kalniņš – Vijas Artmanes portrets *Saruna ar karalieni* (1980). Līdzīgas filmas uzņēma arī Ivars Seleckis, Ansis Epnors, Aivars Freimanis u.c. režisori. Filmas tēlu veido pats darba autors. Tikai viņa spēkos ir izcelt, pēc viņa domām, visbūtiskāko niansi. Grūti spriest, vai portretfilmu varoņi uz ekrāna nav veidoti ar tiešu dokumentālista skatījumu, ja mēs nerunājam par kailām kinohronikām. Filmas *Mūžs* (1972., Režisors- Hercs Franks, operators- Kalvis Zalcmāns, scenārija autors- Hercs Franks) varonis kolhoza „Lāčplēsis” partorgs Edgars Kauliņš tika filmēts jau 25 gadus. Taču tās visas bija kinohroniku materiāli, kuri arvien neatklāja neko jaunu. Tādu kadru, kuros parādās Edgara Kauliņa daudzšķeltnainais raksturs, hronikā parādījās salīdzinoši maz. Lielāko daļu materiālos uzskatāma darbību inscenēšana, kura noderēja kā vizuālais attēls diktora ierunātam tekstam. Edgars Kauliņš mācēja uzvesties kameras priekšā, partorgam bija jau iestrādājušās darbības, kuras jāizpilda konkrētos apstākļos (tādas kā zirga galvas noglaudīšana vai graudu izkaišana caur pirkstiem). Kameras viņu neuztrauca. Hercs Franks kopā ar operatoru Kalvi Zalcmāni gribēja parādīt Kauliņu tādu, kāds viņš ir dzīvē- patieso Kauliņtēvu. Taču šeit kino komanda sastapās ar grūtībām. Kolhoza priekšsēdētājs vairs nemācēja uzvesties dabīgi kameru priekšā. Sākās ilgstoša pieradināšana, iepazīšanās gan ar režisoru, operatoru un viņu darbiem. Ilgstošas kopā būšanas rezultātā Kauliņš filmēšanas komandu sāka neievērot un to priekšā uzvesties dabiski. Īsfilmai no liela materiālu daudzuma izvēlēti režisoram un operatoram šķietami piemērotākie filmai. Priekšsēdētājs bija savdabīga personība, kas apveltīta ar pašu svarīgāko- spēju saliedēt cilvēkus. Jo personība ir daudzšķeltnaināka, jo to ir grūtāk portretēt. Šeit dokumentālists darbojas kā sabiedrotais, kurš ilgstoši dzīvojis ar varoni kopā, lai pēc iespējas precīzāk viņu „pārceltu” uz ekrāna. Franks strādājis uzmanīgi, parādot Kauliņu visos gara stāvokļos. *Mūžs* ir viens no vispilnīgākajiem un pamatotākajiem mākslinieciskā dokumentālā kino paraugiem, un atslēga tam ir moments, kurā šis visiem labi pazīstamais un daudzkārt uz ekrāna redzētais Edgars Kauliņš pirmo un vienīgo reizi uz brīdi nebūtu zaudējis visu savu valdzinājumu. Te parādās tieksme pētīt sarežģītu raksturu, sniegt personības konceptu. Filma ir pagrieziena punkts dokumentālajās portretfilmās. *Mūžā* lieliski sabalansēta nosacītība un dokumentalitāte. Hercs Franks neuzkrītoši cenšas turpināt tēmu, kuru kopā ar Aleksandru Sažinu un Aloizu Brenču bija sācis risināt filmā *Bez leģendām....* . *Mūžs* ir jauna Rīgas poētiskās skolas etapa apliecinājums. Tā ir sava laika, savas paaudzes cilvēka tēla mākslinieciska izpēte. Šeit

patiesi pirmo reizi mūsu dokumentālajā kino cilvēks darbojas nevis funkcionāli, bet kā veselums, kā personība.¹⁹⁶ Un katrai no viņa sociālajām lomām, ieskaitot pat pašas svarīgākās (priekšsēdētājs, partijas pārstāvis), nav patstāvīgas nozīmes. Tās nav pārdomas par to, kāds tad ir mūsu laika varonis, bet gan tieksme viņu saprast, precīzāk, taustāmi sajūst viņa būtību.¹⁹⁷ Līdzīgi tēla meklējumi vērojami filmā *Esības prieks* (1974., Režisors- Hercs Franks, operators- Kalvis Zalčmanis, scenārija autors- Hercs Franks), kas tāpat ir dokumentāls cilvēka portretējums. Pēteri Upīti Hercs Franks filmējis īsāku laika posmu, taču šis tēls filmēšanai padevies vieglāk. Pazīstamais selekcionārs Upītis labprāt dalās savā dzīves priekā. *Esības prieks* ir šķietami tēlaināka, tajā ir mazāk teksta, vairāk poetizējuma. Filma ir pamatā triloģijas noslēdzošajam posmam *Edgara Kauliņa pēdējie svētki* (1980., Režisors- Hercs Franks, operators- Kalvis Zalčmanis, scenārija autors- Hercs Franks) – kolhoza partorga cieņas apliecinājumam. Šo pēdējo filmu raksturo kinematogrāfiska viengabalainība, gari, nemontēti kadri, kas filmā tiek saglabāts kā efekts. Režisors pats atzinis, ka *Mūžs* ir pagrieziena punkts viņa radošajā dzīvē.¹⁹⁸ Filma par režisoru liek runāt kā iejūtīgu un redzīgu dokumentālistu. Atšķirībā no *Mūža, Esības priekā* Franks savas filmas varoni tēlo caur viņa dārzu, caur viņa darba augļiem. Viņš lieliski uztvēris Upīša patieso seju, taču tā ir jāsaskata viņa romantiskajā dzīves platībā, kas ir viņa māja un dārzs. Franks izmanto Ēdenes dārza tēlu kā pielīdzinājumu Upīša cerīgu dārzam, piešķirot viņam Ādama traktējumu. Ādams - cilvēks neskartajā Paradīzes dārzā bez grēka. Dokumentālists no dzīva varoņa radījis tēlu, māksliniecisku tēlu. Šāda veida filmās skatītājs parasti var saskatīt otru filmas varoni- autoru. Tas ir cilvēks, kurš saskatījis filmā attēloto varoni un caur savu īpašo redzējumu radījis viņa tēlu. *Esības priekā* mēs sastopamies ar zināmu reālās personības atšķelšanu no personības uz ekrāna.¹⁹⁹ Šeit vērojama izteikts diskontinuitātes princips. Laiks tiek saspīests, montāžas rezultātā liekot dzimt filmas tēlam.

Hercs Franks nekad negaidīja kaut kādas iespējas vai labākus apstākļus, lai attēlotu sevis izvēlētu tematiku. Piemēram, kad viņš ar operatoriem Juri Podnieku un Sergeju Nikolajevu filmēja *Aizliegtā zona* (1975), cietumā filmēt bija aizliegts. Šī filma manāmi maina režisora māksliniecisko rokrakstu- maigu poētiku nomaina asa tematika, skarbums ienāk arī kadrā. Filmas vizuālais tēls ir atšķirīgs no iepriekšējo gadu darbiem, tam par iemeslu kalpo abi jaunie operatori, kuriem režisors ļāva izpausties, pašiem meklēt

¹⁹⁶ Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; Dokumentāls logs uz Eiropu. MANSARDS 2007. (120.lpp)

¹⁹⁷ Turpat.

¹⁹⁸ Franks Hercs; Uz Sliekšņa atskaties; MANSARDS 2011 (245.lpp)

¹⁹⁹ Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; Dokumentāls logs uz Eiropu. MANSARDS 2007.(121.lpp)

„izdevīgus momentus”. Sižets seko ieslodzītajam puisim no apcietināšanas brīža līdz tam momentam, kad viņš lūdz kolonijas uzraugu neatlaist viņu ziemas laikā, jo viņam nav siltu drēbju. Režisors kļūst par situācijas izzinātāju. Filma varoni attēlo cilvēcīgā, noteikti ne nosodošā gaismā. Dokumentālists šinīs filmās ir vērotājs, atstājot savu liecību citiem. Režisors netiesā. Hercs Franks vienmēr centies savās filmās realizēt patiesības seju. Nav nepieciešamas nekādas samākslotas pus inscenētas darbības, dramatiska mūzika vai īpašs filmēšanas rakurs, lai saredzētu poētiku arī parastā, pat traģiskā situācijā. Un tik tiešām, poētisms caurstrāvo filmu kadros, kuros skatītājs tiek iepazīstināts ar kolonijas darbiniekiem, iekļaujot sižetā arī viņu personiskās dzīves aspektus, vai Jura Podnieka filmētajās estētisma piesātinātajās ainās, kurās redzams taurenis vai noslēdzošajā kadrāputns, kurš gar zīmi *Aizliegtā zona* paceļas gaisā, atstājot asās kolonijas dzeloņstieples. Filma liek skatītājam just līdz galvenajam izvēlētajam varonim Mišam jau no paša sākuma, kad skatītājs viņu iepazīst tādu, par kādu viņš kļūs pēc ieslodzījuma termiņa izciešanas. Arī citi fona tēli nav „noplacināti”. Huligāni un zagļi pārvēršas par strādniekiem, dzejniekiem un mūziķiem. Filmēšanas komandai izdevies parādīt dzīvi kolonijā, kas ne pavisam nelīdzinās tai, kādu to parasti uztvēra sabiedrība. *Aizliegtā zona* veidota pēc spēles kino principiem. Šai fabulas tipa filmai piemīt loģisks naratīvs, kas attēlo indivīda iekļaušanos neierastā vidē. Filmā darbojošies tēli tiek iepazīstināti no personiskā aspekta, liekot skatītājam ielūkoties kolonijas aizkulisēs, ne tikai skatīt reportāžveidīgu apskatu no notikuma vietas. Vietām tiek citēti cietumnieku domraksti vai vēstules, kas iepazīstina noziedzniekus jaunus cilvēkus, kuriem arī ir bagāta emocionālā pasaule. Visbeidzot, aizkadra balss stāsta stāstu par zēniem kolonijā, nevis iztīrā viņu padarītos noziegumus. Filma pilnībā izslēdz didaktiku un moralizēšanu, taču režisors tomēr priekšplānā izvirza audzināšanas problemātiku. No otras puses, veicot intervijas ar ieslodzītajiem jauniešiem, filma paceļ sižetu jaunā līmenī – tā runā par cilvēka sadursmi ar likumu un par tā visa sekām, gan emocionālām, gan tām, kas atstāj pēdas sabiedrībā. Kleckins *Aizliegtu zonu* atzīmē kā filmu, kas raksturo *Rīgas Poētiskās skolas* krīzes brīdi. Režisori sāka pārvērtēt vērtības. Tomēr Franka gadījumu Kleckins savā referātā atzīmē kā principiālu uzvaru. Latvijas dokumentālajā kino bija vērojama tieši režisora iejaukšanās dzīves īstenības attēlošanā, dokumentālajā vidē ievietojot, piemēram, aktierus, kā to darīja Aivars Freimanis. Dokumentalitāte bija sasniegusi neobjektivitātes kalngalu un veidoja tiešu autora interpretāciju, redzējumu. Kino kļuva par asociāciju piesātinātām kolāžām, kuru dzejnieks bija režisors. Gan Selecka *Slāpju spoguļi*, gan Franka *Gājiens ar zirdziņu* ir papildītas filmas ar režisora doto māksliniecisko enerģiju, kurš uz ekrāna parādās kā

asociācijas un skatītājs šo pārdzīvojumu pieņem kā savējo, taču tās ir adoptētas emocijas, kuras tiek piedzīvotas caur cita cilvēka skatījumu, mijiedarbojoties ar skatītāja pieredzi, kas rezultātā rada filmas dvēseli. Principiāla realitāte bija zudusi. Tā parādījās tikai kā atbalss, kā fons notikumam. Tādejādi mākslinieciskais dokumentālais kino var eksistēt kā poēzijas ekvivalents.²⁰⁰ Šī jau ir kino bīstamā robeža, jo zūd dokumentalitāte kā tēls, zūd realitāte, īstenība, notikums netiek fiksēts, bet studijā vairakkārt apstrādāts un veidots ilgi pēc tā uzņemšanas. Šinīs filmās dokumentalitāte tiek izmantota estētikas kategorijas kvalitātē. Arī Džons Grīsons savā grāmatā *Grierson on Documentary* raksta, ka dabīgas realitātes materiāla izmantošana bija bijusi būtiska atšķirība starp dokumentālo un aktierkino. Katrs kadrs (vienalga, vai tas ir materiāls kādam kino žurnālam vai ziņu reportāžai, dramatiskam sacerējumam vai zinātniskajam pētījumam) ir dokumentāls kadrs.²⁰¹ Tātad nav būtiskas atšķirības, vai dokumentālajā materiālā ir vairāk vai mazāk autorības, ja tajā ir attēlota dzīves realitāte, tas tik un tā paliek dokumentāls materiāls. Pašā dokumentālā kino pamatā ir novērošana. Arī Uldis Brauns, veidojot savas filmas par pilsētu, pirms scenārija rakstīšanas, izgāja pilsētā viens pats un vēroja. Scenārijs sastāvēja no dažiem vārdiem, asociatīviem priekšmetiem un darbībām. Ir liela atšķirība starp pamata kadriem, uz ko būvējas filmas doma, un tiem, kas tiek mākslīgi sagraizīti un veidoti montāžas ceļā. Taču tas viss ir un paliek dokumentālais kino, lai cik tas nebūtu daudzveidīgs savās izpausmēs.

1977. gada dokumentālā kino simpozijā Abrams Kleckins piemin kinodzejas. Runa ir par *Gājiens ar zirdziņu* (1973., Rež.- Ansis Epnors un Hercs Franks, operatori- Ivars Seleckis un Kalvis Zalcmanis, scenārija autori- Ansis Epnors un Hercs Franks) un filmu *Slāpju spogulis* (1976., Rež.- Ivars Seleckis, operators- Jānis Milberts, scenārija autors- Arnolds Plaudis). Šīs filmas veidotas saskaņā ar dzejas likumībām. Filmās tēls veidojas kā asociāciju sistēma. *Attiecīgās personības asociācijas personiskās asociācijas, kas piepildītas ar pārdzīvojuma enerģiju tādā mērā, ka tās pārraidās skatītājiem un skatītāji pārdzīvo šo asociāciju sistēmu kā savējo. Protams, jāņem vērā ir arī dvēseles pieredze. Taču šīs filmas pilnībā maina dokumentalitātes jēgu.*²⁰² Nosacītība šinīs filmās ir tik uzskatāma, ka tā netraucē uztvert katra kadra realitāti.

Interesanti tēlu meklējumi vērojami filmā *235 000 000*, kurā Franks piedalās kā viens no scenārija autoriem. *235 000 000* ir tipiska jubilejas filma, kurā atbalsoja padomju

²⁰⁰ Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; *Dokumentāls logs uz Eiropu*. MANSARDS 2007.; (124.lpp)

²⁰¹ Grierson John, *Grierson on documentary*; University of California Press 1966.; (145.lpp)

²⁰² Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; *Dokumentāls logs uz Eiropu*. MANSARDS 2007 (123.lpp)

ideoloģiskais virziens. Jubilejas filmu virziens bija iecienīts lielākajā daļā Eiropas, tajā skaitā arī Latvijā un pēc tam Padomju savienībā. Filmas galvenais varonis ir Cilvēks. Te risinās divas sižetiskās līnijas- cilvēka dzīve un valstiski notikumi. Bija paredzēts, ka paralēli filmējot visus šos sižetus, izveidosies vienots vissavienības tautu dēls kā vadošais filmas varonis. Uzdevumu sarežģīja tas, ka filmai vajadzēja būt bez diktora komentāra. 235 000 000 ir unikāla, jo tās kodols sāka veidoties tikai četrus mēnešus pirms filmēšanas beigām uz montāžas galda, kad tika salikts kopā pa visu gadu safilmētais materiāls, kas rezultātu padarīja savā ziņā neprognozējamu. Kad režisors Uldis Brauns izveidoja pirmo „melno” montāžu, filmēšanas grupai uzreiz radās jaunas idejas turpmākā tēla būvniecībai. 235 000 000 savstarpēji neatkarīgi filmējumi savīti nepārprotamos simbolos. Par šo filmu Ābrams Kleckins 1977. gada simpozija esejā raksta:” *Šķita, ka beidzot atrasta dokumentālā kino vieta publicistikā, ka tas iekļaujas publicistikā, attēlojot padomju īstenību pēc saviem, tikai tam piemītošiem likumiem un ar saviem līdzekļiem. Un jāteic, ka šajā ziņā „235 000 000” kļuva par galējo robežu- tālāk, kā man šķiet, šajā virzienā vairs nav kur iet. Maksimāla ne tikai atsevišķu epizožu, bet katra kadra, katras montāžas pārejas izteiksmība, pilnīga atteikšanās no diktora teksta gandrīz divu stundu garā jubilejas filmā, kas iecerēta kā sava veida atskaite. Kur nu vēl tālāk?”²⁰³ Taču pamazām atklājās gan šīs, gan citu līdzīgu publicistisku filmu vājums- attēla iekšējā pasivitāte. Pavisam citādāki tēlu meklējumi parādās filmā *Atmoda* (1979., Režisors- Hercs Franks, operators- Sergejs Nikolajevs, scenārija autors- Hercs Franks), kurā režisors meklē saikni starp mākslām un to radītājiem. Skatītājs kļūst par liecinieku, kad desmit minūšu laikā (protams, iejaucoties montāžai) no koka bluķa tiek izveidota kino teorētiķa un režisora Sergeja Eizenšteina skulptūra.*

Hercu Franku kinodokumentālistikā visvairāk interesē cilvēku likteņi, ikdienišķi stāsti un vēsturiskās hronikas.²⁰⁴ Režisors pats stāsta, ka viņš ir dokumentālists ar dvēseli.²⁰⁵ Viss, ko Franks saņēmis bērībā un arī vēlāk pēc tam kaut kādā mērā gribot negribot atklājas viņa filmās. Asai sociālajai problemātikai režisors vairāk pievērsās astoņdesmitajos gados, kad šo „taciņu” iestaigājis ir jau Ivars Seleckis ar tādām filmām, kā *Valmieras meitenes* (1970., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis, scenārija autors- Armīns Lejiņš) un *Sieviete, kuru gaida?*(1978., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis). Gan *Edgara Kauliņa pēdējos svētkos* gan *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*

²⁰³ Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; Dokumentāls logs uz Eiropu. MANSARDS 2007. (117.lpp)

²⁰⁴ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (103.lpp).

²⁰⁵ Redovičs Agris, Geka Dzintra; *Kinogadsimts Latvijā. Hercs Franks*; Latvija 1999., 27

(1989., Režisori- Hercs Franks un Vladimirs Eisners, operators- Jevgeņijs Korzuns, scenārija autori- Hercs Franks un Vladimirs Eisners) ienāk filozofiska poētika, filmās parādās asociatīvi zemteksti, kuri saistāmi ar aktuālām norisēm sabiedrībā. Filmā *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* stāstīts par kādas krievu muzikālas ģimenes traģēdiju. Ovečkinu ģimenē auga septiņi jauni un talantīgi džeza mūziķi. Saprazdami, ka Padomju Savienībā viņus negaida spoža nākotne, puīši paslēpa kontrabasa futrālī spridzekļus un kādā no pārbraucieniem centās nolaupīt lidmašīnu, lai dotos uz rietumiem. Hercs Franks un Vladimirs Eisners ar pie šīs ģimenes strādāja jau iepriekš, uzņemot filmu *Septiņi Simeoni* (1985., Režisors- Vladimirs Eisners, operators- Jevgeņijs Korzuns, scenārija autors- Hercs Franks). Kad notika traģēdija un gandrīz visi brāļi un māte gāja bojā, filma ieguva pavisam citu nokrāsu. *Septiņi Simeoni* tiek gandrīz pilnībā ievietota 1985. gadā veidotajā filmā *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*, kuru skatoties autori paši cenšas ieraudzīt kaut mājienu par to, kas notiks vēlāk. Hercs Franks nemeklēja sensāciju tīšām. Pats autors uzskata, ka šīs ekstremālās situācijas viņam ir zemapziņā, tādēļ arī tas redzams viņa filmās. Franks dzīvo pēc principa- nāve ir traģēdija, dzīve- prieks.²⁰⁶ Režisoram paveicās būt notikumu virpulī, kas deva labu sižetu filmai. Taču, uzņemot filmu, režisors nepamet savu neitralitātes pozīciju, nenostājoties neviena taisnības pusē. Hercs Franks ļauj skatītājam pašam izlemt par savu pārliecību konkrētajā situācijā. „*Man bieži nācies filmēt traģiskus cilvēkus traģiskos apstākļos. Un tādos brīžos esmu pieķēris sevi- es pārstāju domāt par dokumentālo kino kā par darbu, tas kļūst par tādu misiju, kuru mūsu vietā neviens nepiepildīs.*”²⁰⁷ Šādu misiju Hercs Franks uzņēmas 1987. gadā, filmējot filmu *Augstākā tiesa* (1987., Režisors- Hercs Franks, operators- Andris Seleckis, scenārija autors- Hercs Franks). Filmai piemīt dokumentalitātes dziļums, ko pierāda Franka iepriekšsagatavotie dokumenti, cietumnieka personības kontrolēta izmeklēšana. *Augstākā tiesa* ir kā grēksūdze, kurā uz nāvi notiesātais slepkava dalās savos sirdsapziņas pārmetumos par savu dzīvi. Režisors kā psihologs dzīvo kopā ar filmas tēlu no apsūdzības brīža (tas apskatīts filmā *Līdz bīstamai robežai* (Režisors- Hercs Franks, operators- Andris Slekcis, scenārija autors- Hercs Franks), kurā konkrētā problēma apskatīta vienas ainas ietvaros) līdz brīdim, kad abi šķiras, saprazdami, ka redz viens otru pēdējo reizi. Hercam Frankam izdevies piekļūt filmas varoņa visdziļākajiem dvēseles nostūriem un tas notiek caur lēnu uzticības iegūšanu, kuras viņš dokumentē caur sarunām ar slepkavu, sākumā parastiem, virspusējiem jautājumiem: „*Par ko tu gribēji kļūt bērnībā?*” līdz pašām intīmākajām detaļām „*Vai tu*

²⁰⁶ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (106.lpp).

²⁰⁷ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (109.lpp).

*ceri, ka kāds tevi apžēlos?”*²⁰⁸ *Augstākajā tiesā* it kā apkopots viss Franka reflektīvo metožu klāsts, līdzās jau minētajiem priekšplānā izvirzītajiem paņēmieniem- nekustīgam attēlam un skaņai- liekot lietā arī principu *filma filmā*.²⁰⁹ *Augstākās tiesas* pirmsākums ir epizode par Valērija Dolgova izdarīto slepkavību, kas bija redzama Herca Franka filmā *Līdz bīstamai robežai*, ir vērojama nozieguma rekonstrukcija pēc paša Dolgova pārstāsta. Starp šīm abām filmām nav pretrunu, jo Dolgova noziedznieka statuss nemainās- taču aiz tā *Augstākās tiesas* veidotāji cenšas ieraudzīt cilvēku.²¹⁰ Neizgriežot sevi no kadra, režisors piemēro filmai personiskās attieksmes elementu. Sākumā viņš par slepkavu zin visus nepieciešamos faktus un dzīves biogrāfiju. Taču filmas gaitā mūsu acu priekšā atklājas pavisam cits cilvēks. Hercs Franks meklē iemeslus, kas likuši šim cilvēkam izdarīt tādas noziegumus. Šī ir viena no retajām dokumentālajām filmām, kurā režisors minimāli, bet tomēr akcentējis savu klātbūtni. Hercs Franks atklāj sevi kā dokumentālistu- izmeklētāju. Franka jurista izglītība viņam netraucē ielūkoties cilvēka dvēselē, neapbruņotam ar likuma kodeksiem. Kā atzīst pats režisors, vieninieka kamerā cilvēks pārvēršas un nonāk pie tām vērtībām, kuras cilvēce meklējusi gadsimtiem. Atšķirībā no lielas daļas mūsdienu dokumentālo filmu, Hercs Franks nemēģina ietekmēt dzīvos procesus filmā. Viņš vēlas izzināt, parādīt pasaulei to, kā šis notikums realitātē var transponēties. Rodas sajūta, ka norisinās divas tiesas prāvas, viena īstā, otra- uz ekrāna. Filma ir atklāti traģiska ar kulmināciju tās finālā. Pats režisors atzīst, ka pret filmas varoni nav izjutis nekādas simpātijas. Viņš vienkārši ļāvis slepkavam nodzīvot tādu dzīvi, kādu viņš pats sev bija uzbūvējis.²¹¹ Filmai *Augstākā tiesa* piemīt modernismam raksturīga struktūras atvērtība. To piesaka arī titros lasāmais žanra apzīmējums *kino materiāli* (līdzīgs apzīmējums, pievienojot arī *radiopārraides fragmentus*, lietots filmā *Edgara Kauliņa pēdējie svētki*, bet filma *Mūžīgais mēģinājums* definēta kā *videodienasgrāmatas*.)²¹²

Paralēli sociālas problemātikas filmām, režisors pievērsās interesantiem dzīves vērtību meklējumiem. Divas spilgtākās, kuras uzņemtas ar gandrīz desmit gadu starpību, taču atklāj un izceļ galējus un dabiskus dzīvības esības procesus, ir filmas *Diagnoze* (1975., Režisors- Hercs Franks, operators- Sergejs Nikolajevs, scenārija autors- Hercs Franks), kurā studenti un patoloģiskais anatoms izdara sekciju līķim, un *Augstā dziesma* (1989) ir filma, kurā redzamas dzemdības vīra, bērna tēva klātbūtnē. *Augstā dziesma* filmēta ar trīs

²⁰⁸ Rež. Franks Hercs; *Augstākā tiesa* (1987).

²⁰⁹ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (57.lpp)

²¹⁰ Turpat.

²¹¹ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (198.lpp).

²¹² Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (58.lpp)

kamerām, katra ar savu uzdevumu pēc iepriekš sagatavota plāna. Pirmā dokumentēja mazuļa ierašanos pasaulē, otrā- sievas un vīra savstarpējās attiecības dzemdību laikā un trešā, rapida kamera, fiksēja mazuļa lidojumu līdz mātes krūtīm, kas kļuva par atslēgas kadru. Operatori nav iejaukušies notikumu procesā. Tiek veikts tēlainis novērojums (tāpat arī filmā *Diagnoze*). Dokumentālists- novērotājs. Pats Hercs Franks par šo filmu saka, ka gribējis iemūžināt cilvēka „ieiešanu kosmosā”. *Visus deviņus mēnešus mazulis ir gulējis savā „kosmosa kuģī”, bijis nodrošināts ar skābekli, ar barību, bet tagad viņš pirmo reizi ieiet Dieva pasaulē, Visumā.*²¹³ Šī filma nav atklātu dzemdību atspoguļojums, tā ir par mīlestību. Brīdis tiek fiksēts kā brīnums. Dokumentālists ar novērojošu skatu pamana un izceļ detaļas, ko ārstiem nav laika pamanīt šinī svarīgajā un nozīmīgajā procesā. Sievas sažņaugtā roka vīra delnā, viņas sāpju pilnā seja, mazuļa pirmā sastapšanās ar māti šinī pasaulē. Filmā vērojama milzīga autora mīlestība pret reālo pasauli, īsteno dzīves realitāti. Hercs Franks uzskata, ka atšķirībā no aktierkino, kurā artistiskiem jābūt aktieriem, dokumentālajā kino artistiskiem jābūt režisoriem un operatoriem.²¹⁴ Filma uzņemta ar tīru Herca Franka skatienu, ko autora pats arī atzīst.²¹⁵

Astoņdesmito gadu beigās televīzija arvien vairāk nostiprināja savas pozīcijas, kas nozīmē, ka kinoteātru zāles tikai tukšojās. Šinī gadījumā par labu nāca filmas, kuras stāstīja par sabiedrībā sociāli aktīviem procesiem. Jāatzīmē tādas filmas, kā *Sieviete, kuru gaida?*, *Meklēju vīrieti*, *Šķērsiela* (1988., Režisors- Ivars Seleckis, operators- Ivars Seleckis, scenārija autors- Tāivaldis Margēvičs), *Vai viegli būt jaunam?*(1987., Režisors- Juris Podnieks, operators- Kalvis Zalcmanis, scenārija autori- Ābrams Kleckins, Jevgēņijs Margolins, Juris Podnieks), sabiedrība pastiprinātu uzmanību pievērša arī asākiem sižetiem²¹⁶, kādus pārstāvēja, galvenokārt, Hercs Franks.

Vairākās Herca Franka filmās iespiedušies viņa ebreju izcelsmes identitātes meklējumi. Tie sākās jau Padomju laikos ar geto atdzīvināšanu un tā izpēti filmā *Ebreju iela* (1990., Režisors- Hercs Franks, operatori- Hercs Franks, Vladimirs Plotke, Moisejs Bitke, scenārija autori- Hercs Franks, Aleksandrs Getmans, Leonīds Kovaļš), kurā režisors attēlo ebreju traģisko likteni Latvijā Rīgas geto. Šinī filmā Franks turas pie Bībeles principa- nav svarīgi, kas bijis pirms tam un kas noticis vēlāk²¹⁷. Viņš spēj uzlūkot

²¹³ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (202.lpp).

²¹⁴ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (203.lpp).

²¹⁵ Turpat.

²¹⁶ To pierāda asās diskusijas, kuras bieži vien norisinājās uzreiz pēc filmas noskatīšanās, vēstules režisoram un mediju uzmanība.

²¹⁷ Franks Hercs; *Uz Sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (105.lpp)

situāciju tādu, kāda tā ir tagad, neņemot vērā savu personīgo pieredzi ar Rīgas geto (divas Herca Franka māsas bija dzīvojušas tur). „*Dokumentālists šiem svešajiem likteņiem ļauj turpināties ilgāk. Cilvēks varbūt jau sen ir aizgājis aizsaulē, bet mūsu filmās viņš joprojām strādā, smejas, domā. Viņš dzīvo! Protams, ja nav fiksēts ar aukstu, neiejūtīgu aci.*”²¹⁸ Ebreju ielā režisors ļauj izdzīvot geto stāstu caur cilvēku atmiņām. Tā ir reālistiska un reizē noslēpumaina. Arī filmā *Šalom, Vācija!* (2005., Režisori- Hercs Franks, Grigorijs Maņuks) režisors pēta savu trimdā dzīvojošo ciltsbrāļu likteņus, kaut ko vēstot arī par sevi.

Vēlākā Franka daiļradē atgriežas kinodokumentālista- novērotāja skatījums. Režisors „ķer” mirkļus un ar rokas kameru fiksē interesantāko. 2003. gadā Hercu Franku uzaicināja uz Veronu un aviatoru streiku dēļ viņš uzkavējas šajā pilsētā ilgāk, nekā bija paredzēts. Tā kā kamera režisoram bija līdzī, viņš nolēma pusi dienas pavadīt slavenajā pagalmiņā, kurā, kā leģenda vēsta, atradies Kapuleti dzimtas nams no Šekspīra lugas „Romeo un Džuljeta”. Viņš palika sēžot pagalmā un caur kameras objektīvu vēroja dažādās tūristu grupas, kurās manāmas dažādas tikai viņiem piemītošas nacionālās īpatnības. Radās filma *Dārgā Džuljeta* (2003). Dokumentālists- tūrists, kurš skatītājam ļauj sajust klātesamības momentu, manāms arī viņa 2006. gada filmā *Lielā Piekdiena* (2005., Režisors- Hercs Franks, operatori- Hercs Franks, Renato Muro, scenārija autori- Hercs Franks, Stefano Francia), kura filmēta Itālijas Lieldienu svētku rituāla gājienā. Abas šīs reportāžas filmētas ar rokas kameru, kas vizuāli maksimāli tuvina skatītāju realitātei.

„*Galvenais jautājums dokumentālajā kino ir- kur ir robeža starp tēlu un informāciju? Manuprāt, tādas robežas nav. Viss atkarīgs no dokumentālista skatienu. Ja šis skatiens ir saprātīgs un cenšas apjēgt redzēto, nevis cenšas vienkārši fiksēt, tad tā ir viena filma. Ja mēs skatāmies kā kriminālizmeklētājs, kurš pieraksta, kā novietots līķis un cik tam ložu caurumu, tā ir pavisam cita filma. Ja skatāmies kā sociologi, filma atkal ir pavisam cita. Vajadzīgs mākslinieka skatiens, un tas nenozīmē, ka realitāte būtu jāzagroza,- uz to vienkārši jāskatās savām acīm.*”²¹⁹ kādā no sarunām ar Aleksandru Ļipkovu sacījis pats režisors. Dokumentālistam svarīgi skatienu punktu noteikt jau pašā filmēšanas sākumā. Hercam Frankam visbiežāk tas ir novērojošais skatu punkts. Tā arī vienā no autora pēdējām filmām *Mūžīgais mēģinājums* (2008., Režisors Hercs Franks, operatori- Hercs Franks, scenārija autors- Hercs Franks), kurā režisors seko līdzī krievu teātra režisora darbam no izrādes līdz izrādei, vērojot, kā tās top un līdzī domājot un paceļot mēģinājumos iegūtās zināšanas filozofiskā līmenī. Tās centrā ir režisors-radītājs.

²¹⁸Turpat. (110.lpp)

²¹⁹ Franks Hercs; *Uz Sliedžu atskaties*; MANSARDS 2011. (203.lpp).

Dokumentālistam svarīgi novērtēt brīdi. Tieši šinī filmā Hercs Franks spēlējas ar it kā nenozīmīgām situācijām, kuras beigās izrādās vieni no filmas atslēgas kadriem. Šo filmu caurstrāvo dokumentālista tēls, tā visa uzņemta ar rokas kameru, bez citu operatoru līdzdalības. Ilgais filmas uzņemšanas laika posms palīdzējis situāciju izzināt dziļāk, ar laiku pašam Hercam Frankam kļūstot par „vienu no savējiem”, kas dod iespēju atklāt vēl dziļākus apvāršņus. Šī ir filma, kurā visspilgtāk parādās dokumentālists kā balss aiz kadra, liekot noprast, ka skatāmie viņa paša acīm un dzirdam viņa domas, kuras nav ne paskaidrojošas, ne ilustrējošas. Tās ir apziņas plūsmu ilustrējošas, skatoties mēģinājumu, sapulci vai to, kā, piemēram, režisors satraucas pirms izrādes.

Hercs Franks savā 1974. gadā izdotajā grāmatā *Ptolemaja karte. Kinodokumentālista piezīmes* piedāvā konceptuālu struktūru, ko varētu dēvēt par *pulsāra teoriju*.²²⁰ Viņš raksta, ka, vienalga, vai filma ir dokumentāla vai spēles filma, ir jābūt kinopulsāram, un tikai tad darbs var saviļņot. Pulsāru veido simbioze: fakts/tēls/fakts/tēls: ”*Filma pulsējot virzās pa spirāli augšup, pakāpeniski uzkrājot tēlaino enerģiju, līdz filmas dramaturģija aizved pie augstākā punkta finālā.*”²²¹ Franka koncepcija šķietami akceptē nepieciešamību veidot attiecības ar īstenību, uzsverot tēla sakņošanas faktā. Taču Franka filmās pats fakts daudzkārt izrādās mākslīgs veidojums, artefakts.²²²

„*Vai tev nekad nav gribējies uzņemt spēlfilmu?*”, vācu dokumentālists, profesors Kristofs Hūberts jautāja Hercam Frankam kādā no viņu sarunām par kino 1991. gadā.²²³ Uz šo jautājumu Hercs Franks atbildēja, ka ir bijusi tāda vēlēšanās, ticis uzrakstīts arī scenārijs un viņš pats piedalījies filmēšanā. Tomēr režisors atzīst, ka labākais dramaturgs tomēr ir pati dzīve.²²⁴ Katra dokumentālā filma ir kāda autora skatījums uz notikumu. Ir gandrīz neiespējami radīt darbu, kurš būtu pilnīgi objektīvs. Ja reportāža tiek dokumentēta no notikuma vietas, režisoram, paralēli skatījumam, ir jāseko līdzī katrai detaļai un jāapstrādā milzīgs daudzums informācijas. Tādēļ starp dokumentālās filmas scenāriju, tās idejisko formu un notikumu jābūt ciešai saiknei. Tajā pašā laikā, filmas modelim jābūt reālam, dzīvam, tādēļ bieži vien filmēšanas grupā tiek iesaistīti vairāki operatori, kuriem tiek doti norādījumi par kadru mērogu, sižeta formu un estētiku. Bez tam, starp operatoriem tiek uzturēta gan mākslinieciska, gan organizatoriska saziņa. *Ptolemaja karte.*

²²⁰ Pērkone Inga; *Tu, lielā vakara saule!*; MANSARDS 2013. (61.lpp) citēts pēc Franks Hercs, *Ptolemaja karte. Kinodokumentālista piezīmes*. 1975. MASKAVA (144.lpp)

²²¹ Turpat.

²²² Turpat.

²²³ Franks Hercs, *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2011. (101.lpp)

²²⁴ Turpat.

Kinodokumentalista piezīmes Franks raksta, ka visa mūsu dzīve sastāv no lieliem un maziem notikumiem un katrs no tiem var kļūt par epizodi vai izaugt par veselu filmu. Bet ir notikumi, kuri ir ar tādu estētisku darbīgu dramaturģiju un plastiku, kas ir kā radīti dokumentālajam kino. Tos vajag tikai ieraudzīt. Un šinī brīdī beidzas objektivitāte, jo katrs režisors, vai kāda cita mākslas darba autors izvēlas tēmas, kuras tieši viņam liekas svarīgas, īpašas un izcelšanas vērtas. Katrs režisors izdara izvēli pēc savas inteliģences līmeņa, pieredzes, vai, iespējams, personisku interešu vadīts.

Hercs Franks savās filmās pēta gan parādību cēloņus, gan pašus tēlus. Viņš caur savām filmām ir pieskarties cilvēka būtībai, viņa dvēselei. Un caur šo prizmu skatoties, mēs skaidri varam saskatīt arī pašu dokumentālistu. „*Virs ikdienišķo faktu prozas līdinās poēzija... Ja vēlies dzīvi parādīt pilnīgi patiesi – meklē un sameklē tēlus,*” raksta Hercs Franks grāmatā *Ptolemaja karte. Kinodokumentālista piezīmes.*²²⁵

²²⁵ Frolova Gaļina, *Dokumentālā kino poēzija.*; *Rīgas Balss*. 1982. 4.novembris. 10.lpp

3.Noziegums un sabiedrība Herca Franka dokumentālajās filmās *Augstākā tiesa* un *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*.

Bakalaura darba noslēdzošajā nodaļā autore pievērsusies sociālā aspekta pētniecībai divās Herca Franka filmās *Augstākā tiesa* un *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*. Šīs divas Franka pilnmetrāžas filmas, kuras uzņemtas ar īsu laika starpību, atspoguļo sabiedrības apjukumu PSRS pārkārtojumu laikā (*perestroika*). *Augstākā tiesa* pievērsusies tēla dvēseles filozofiskās attīrīšanās aspektam, kas sabiedrības kontekstā aicina uz diskusiju par to, vai cilvēkus var un drīkst iedalīt „melnos” vai „baltos rāmjos”. Tāpat filma raisa ētiskas dabas jautājumus par piedošanu. Bakalaura darba autore filmu skata arī no trešā aspekta- nāvessodu vēsturiskā attīstīšanās Latvijā laika posmā, kas aptver filmā atveidoto laikmetu, kā arī skar spekulācijas jautājumu un fona sabiedriskos procesus, kas skāra jauniešus astoņdesmitajos gados un, kas varēja kalpot par noziedznieka kriminālās darbības aizsācēju.

Arī filmu *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* autore analizējusi *perestroikas* laikmeta kontekstā, apskatot notikumus gan no varoņu individuālā aspekta, gan analizējot sabiedrības sociuma kontekstu. Filma iezīmē savdabīgu sabiedrības modeli, kura raisītie notikumi sasaucas ar citām traģēdijām PSRS astoņdesmito gadu beigās. Ietverts arī mākslas aizlieguma konteksts.

3.1.Augstākā tiesa

Savās filmās Hercs Franks meklē cilvēku likteņus. Sarunā ar filmu kritiķi Kristofu Hübneru Franks atzīst to, ka viņš nemeklē sensācijas, viņam, acīmredzot, zemapziņā ir tieksme pēc dramatiskiem sižetiem.²²⁶ Kad režisors Hercs Franks uzņēma filmu par slepkavu, kurš notiesāts uz nāvi (*Augstākā tiesa*), šī filma ir nevis par nāvi, bet par dzīvi. „Man bieži nācies filmēt cilvēkus traģiskos apstākļos, un tādos brīžos esmu pieķēris sevi- es pārstāju domāt par dokumentālo kino kā par darbu, tas kļūst par kādu misiju, kuru mūsu vietā neviens nepiepildīs.”²²⁷ No juridiskās puses filmā *Augstākā tiesa* viss ir korekti- cilvēks izdarījis dubultslepkavību un par to notiesāts uz nāvi. Taču pati slepkavas personība paliek neatklāta. „Hercs Franks pieder pie unikālas dokumentālistu cilts- neatceros nevienu citu, kura pasaules uztvere būtu tik augsti un atklāti traģiska.”²²⁸(Aleksandrs Ļipkovs)

²²⁶ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (104.lpp)

²²⁷ Turpat. (109. lpp)

²²⁸ Turpat.(185. lpp)

Franka dokumentālās filmas raksturo patiesīgums un vēlēšanās izprast dokumentālistiku un sevi pašu. Veidojot filmas, kuras lielā mērā skar sociālo tematiku, režisoram un arī komandai nācies pārvarēt nozīmīgus šķēršļus gan morālā gan fiziskā ziņā. Filmu *Aizliegtā zona* 1975. gadā Hercs Franks kopā ar operatoriem Juri Podnieku un Sergeju Nikolajevu filmē cietumā, kurā bija aizliegts filmēt.²²⁹ Laikam ejot, jau *perestroikas*²³⁰ laikā filmēšanas komandai jau izdevās iekļūt cietuma kamerā pie slepkavas, veidojot jau daudz provokatīvāku un izaicinošāku filmu *Augstākā tiesa*. Jāņem vērā filmas aktualitāte, kura ir dzīvotspējīga vēl šodien. Pamatojoties uz starptautiskas konvencijas protokolu, Latvijas Republikas Saeima ar 2000. gada 18.maijā un 8.jūnijā pieņemtajiem likumiem izdarīja grozījumus Krimināllikuma 37.pantā.37.pants papildināts ar jaunu daļu „kurā noteikts: nāves sods piemērojams vienīgi tad, ja noziegums izdarīts kara laikā.”²³¹ Faktiski un pilnīgi likumīgi Latvijā nāvēsodi vairs netiek pielietoti. Taču *Augstākās tiesas* tēmas aktualitāti pārstāv morālais aspekts, kas filmā parādās visvairāk. Visaugstāk tiek pacelts jautājums par vēlmi dzīvot, tāpat kā par to, ka Dolgova māte ir no viņa atsacījusies un nepiedod pat tad, kad viņš uz ekrāna dalījies grēksūdzē. Nepiedod arī varas iestādes un lielākā daļa tā laika sabiedrības. Filma nav par nāvi vai dzīvi cietumā, tā rāda cilvēku, kurš nožēlo izdarīto noziegumu. Franks dod iespēju slepkavam pirms nāves izteikties, „viņš palīdz Dolgovam aiziet kā cilvēkam”.²³² Režisors Franks ir izgājis reliģisko skolu Ludzā un ieguvis Ravīna titulu.²³³ Ravīna galvenais uzdevums ir uzklaut un mācīt tos, kuri nonākuši dzīves grūtībās. Filmā Franks izmanto šo titulu pilnībā. *Augstākā tiesa* iezīmē kristīgu moralitāti, kāda padomju cilvēkam varēja šķist nesaprotama, ņemot vērā baznīcas noliegumu (pareizticīgo baznīca, kas bija bijusi Krievijas oficiālā reliģija pirms 1917. gada, piedzīvoja pēdējo atdzimšanu *perstroikas laikā* astoņdesmito gadu otrā pusē)²³⁴ un padomju propagandu, kura slavina valsti, kuru, kā *skrūvētes mašīnā*, darbina, veido un uztur darba ļaudis.²³⁵ Respektīvi, ja kāds dažādu

²²⁹ Turpat.(194.lpp)

²³⁰²³⁰ <http://www.loc.gov/exhibits/archives/pere.html> [skatīts:24.04.14.] Perestroikas laikā PSRS komunistiskās partijas ģenerālsekretārs Mihails Gorbučovs izveidoja ekonomiskās un politiskās sistēmas reformēšanas politiku, kas atcēla vairākus aizliegumus, piem., šī politika atteicās no *zinātniskā komunisma* (ļeņinismā pieņemtais marksisma traktējums, mācība par komunismu), ateisma un citu *-ismu* aizlieguma. <http://tautastribunals.eu/?p=12678> [skatīts 13.05.14]

²³¹ Uldis Krastiņš, Valentija Liholaja, Aivars Niedre; *Krimināltiesības vispārīga daļa .Trešais papildinātais izdevums* .2005. (344. lpp).

²³² Kleckins Ābrams. No sarunas ar bakalaura darba autori. [saruna notikusi 14.05.14]

²³³ Ravīns- tituls, kurš pilntieso personu skaidrot Toru, mācīt un uzklaut lūdzējus.

²³⁴ <http://www.bibesbiedriba.lv/religiju-enciklopedija/kristietiba/pareizticiba-vesture.html>

[skatīts:13.05.14]

²³⁵ <http://www.historylearningsite.co.uk/Stalins%20Russia.htm> [skatīts: 23.04.14.]

iemeslu dēļ izrādās nederīgs šim mehānismam, viņš tika izstumts no sabiedrības. Atšķirties nebija vēlams, jo īpaši tādēļ, jo Staļinisms paredzēja sabiedrības pilnīgu didaktisku kontroli.²³⁶ Filma *Augstākā tiesa* nepieciešama ne tikai skatītājiem, bet arī pašiem dokumentālistiem, jaunajai paaudzei- lai *stiprinātu garu*.²³⁷ Blakus filmas nosaukumam *Augstākā tiesa* pievienots papildinājums *Kinomateriāli*, kas liecina par klātesošo modernismu, kas veidojas pēc šķietami nenobeigta darba rezultāta, arī par to, ka filma ir sava veida laikmeta liecība. Šie materiāli sakārtoti virknē, kas vairāk vai mazāk attēlo visu, kas tās laikā notiek gan ar varoni, gan režisoru. Kamera diezgan asi izvirzījusi skatītājiem augstas morāli ētiskās problēmas, kas saistītas ar noziedznieka sodīšanu. Sižets skatītāju ievieļ līdz pārdzīvojumā, tas nozīmē, ka arī skatītājs iziet cauri kādām morālām sāpēm un mokām, iespējams, savas dzīves vērtību pārvērtēšanai. Šī pati kamera netraucēti uzdrīkstas ielūkoties jomā, par kuru vienkāršie darba ļaudis ir uzdrīkstējušies tikai iztēloties - te tiek domāta vieninieka kamera, kurā uzturējās uz nāvi notiesātais Valērijs Dolgova un kurā arī galvenokārt risinās visas svarīgākās sarunas ar režisoru (pašam Hercam Frankam gan liekas, ka režisora šinī filmā nav). Andra Selecka kamera uzmanīgi, pat nepielūdzami uzbāzīgi seko līdz Dolgova stāstījumam, tikai reizēm atpūtinot skatītāju no šīs sāpju nomocītās sejas, akcentējot viņa stāsta pietur punktus par Rīgas ielām, kur viņš izaudzis, par Rīgas centru, kurā starp spekulantu bariem sākusies noziedzīgā darbība, uz tiesas zāli, cietumu, sargtorņiem. Īpaša nozīme filmā ir Valērija Mihailovska fotogrāfijām, kuras piešķir filmai izteiksmīgu ritmu un pareizus akcentus. Svarīgs moments risinās tiesas zālē pēc nāves soda pasludināšanas. Zālē paliek tikai Valērijs un viņa bēdu sagrautais tēvs. Arī šeit kamera turpina lūkoties divu cilvēku sejās, kuriem nu ir jāatvadās uz mūžiem. Tiesas spriedums ir paziņots, taču Herca Franka *Augstākā tiesa* tikai sākas. Franka uzdotie precīzie jautājumi sadala Dolgova personību šķautnēs, caur kurām gan skatītāji, gan režisors, gan pats Valērijs mēģinās saprast, kurā viņa dzīves brīdī ir noticis izšķirošai pagrieziens. Šī rīdzinieka liecība liecina par to, ka tobrīd ārpusaulē dzīvoja tādi paši jaunieši tādi viņš, nonākušo nepareizo izvēļu priekšā. Dolgovam nepalaimējās, taču tas nepielika punktu apjomīgām spekulācijām arī vēlāk. Valērijs Dolgova filmā nepārstāv tipisko noziedznieku pasauli un tas izraisa lielu interesi. Taču filmas beigās teorēma paliek nepierādīta. Mēs uzzinām par ģimeni, kas izirusi pirms desmit gadiem, par zēnu, kurš palicis kopā ar tēvu. Tēvs apprecējies otrreiz un vēlāk no dēla „atpircies”. Valērijs faktiski palicis savā vaļā. Skaistajos ainaviskajos kadrējumos redzam izdaudzinātās sociālistiskās

²³⁶ Turpat.

²³⁷ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (267.lpp)

valsts celtnes, kurās uzaudzis šis jaunietis. Valērijs precīzi analizē un raksturo spekulāciju, ar kuru nodarbojies gan viņš pats, gan viņa upure, un tās radītās sekas. Spekulācija cilvēka vērtību sistēmu devalvē ļoti strauji, ne tikai viegli iegūtā nauda, bet arī tas, ka nav jaušamas redzamas ārējas nozieguma pazīmes. Padomju Savienībā ar spekulāciju nodarbojās tie, kuri varēja tikt pie deficītprecēm, bet vēlāk pārdot tās par lielāku summu. Valērijs skatītājiem atklāj patiesību par spekulācijas dzīvotspēju arī sabiedrībai nozīmīgās iestādēs, tādās, kā augstskolās, kurās studenti bez kautrēšanās spekulējuši, taču vēlāk, kad pabeiguši skolu, ieņēma nozīmīgus amatus kā izglītoti speciālisti. „*Par mums neviens neinteresējās,*”²³⁸ saka Valērijs filmā, kas norāda uz kontroles trūkumu. Taču kas bija pagrieziena punkts, kurš nostādīja Dolgovu uz asinsizliešanas ceļa? Dolgovs nespēj sniegt atbildi uz šo jautājumu. „*Manās acīs daudzi jaunu cilvēku noziegumi, īpaši spekulācija un mantkārībā balstītas slepkavības, ir saistīti ar šādas netikumiskas un, es teiktu, bezidejiskas ekonomikas sekām.(..) Vai gan valsts, kura pirmām kārtām ir atbildīga par visu, kas notiek tās robežās un uzņemas visu atbildību par savu pilsoņu audzināšanu un veidošanu, vai šī valsts var neuzņemties kaut nelielu daļu vainas arī par viņu grēkiem? Cilvēks lielā mērā ir sabiedrisko un ekonomisko attiecību produkts.*”²³⁹ Jau astoņdesmitajos gados Latvijā *perestroikas* aizsegā norisinājās jaunu īpašnieku slāņa veidošanās padomju laikā uzkrāto vērtību pārdales ceļā.²⁴⁰ Ekonomiskais apjukums vēl vairāk veicināja spekulatīvas darbības ar mantu. Un ne tikai ekonomika, bet arī tiesībsargājošās iestādēs bija jūtama vajadzība pēc atklātības.²⁴¹ Gan prokuratūra, gan Iekšlietu ministrija, gan Augstākā tiesa filmēšanas komandai labprāt palīdzēja filmēšanā.²⁴² Vajadzība pēc atklātības radās tāpēc, jo pats tiesībsargājošais mehānisms bija noguris no gadiem ilgās bezspēcības- neskatoties uz bargiem likumiem un par nāvessodu, tas netiek galā ar noziedzību, nespēj kaut jēl ko izmainīt sabiedrības tikumiskajā atmosfērā, mudināt sabiedrību uz labo. Bija vajadzīgas jaunas idejas. Jau iezīmējusies mūsu tiesu sistēmas un krimināl likumdošanas humanizācija un demokratizācija, kas paredz pirmkārt jau pavisam citu attieksmi pret cilvēka pašvērtību, tai skaitā arī pret tāda cilvēka vērtību, kurš pārkāpis likumu. Fakts, ka tiek dots vārds cilvēkam, kurš vainojams vissmagākajā noziegumā- slepkavībā, lai arī riskants, tomēr solis tieši šajā virzienā.²⁴³ Filmas autorus, iespējams,

²³⁸ Citēts pēc filmas teksta. *Augstākā tiesa* (1987)

²³⁹ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (315. lpp)

²⁴⁰ <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/usv/svg/lv2840119.htm> [skatīts:24.04.14.]

²⁴¹ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (315. lpp)

²⁴² Turpat.

²⁴³ Turpat.

pievīlusi pārlieku lielā paļaušanās uz Dolgova stāstījumu, uz viņa grēksūdzi, kas beigu beigās nenonāk pie gaidītajām atbildēm. Pamazām noskaidrojas tas, ka, pat uz nāves sliedīšņā, šis cilvēks nespēj izskaidrot savus rīcības motīvus ne sev, ne filmēšanas komandai, ne skatītājam. „*Tas bija kā sprādziens, (..) atceros tikai to, ka negribēju viņu nogalināt.*”²⁴⁴ Dolgovs komentē notikušo dzīvoklī. Tiesa, tas varēja būt sprādziens, kurā akumulējās daudzu gadu krātās Dolgova personības un viņa orientācijas īpatnības.²⁴⁵ „*Kad no skolas sola ieejam dzīvē, mēs meklējam godīga un kārtīga darba gaisotni...un neatrodam to..*”. ;”*Es vairākas reizes esmu vērsis jūsu uzmanību tam, kas mani sakropļoja- formālās kompjauniešu sapulces...*”. Tie ir viņa apvainojumi. Principā valsts ir nonākusi strupceļā. Sociālisms, kura definīcija ir- politiska un ekonomiska mācība, kuras pamatā ir nostādne, ka jāizveido tāda iekārta, kur galvenie ražošanas līdzekļi būtu sabiedriskā īpašumā, visa sabiedrība kontrolētu produktu sadali un maiņu un notiktu virzība uz pilnīgu sociālo vienlīdzību; centieni šādu iekārtu radīt²⁴⁶, veido absurdu sistēmu realitātē. Acīmredzami šī ideoloģija nedarbojās, taču tie, kuri iekārtai ideoloģiski traucē, parādot nesakārtotību iekšējā struktūrā, tiek neitralizēti, atzīti par nederīgiem. Hercam Frankam izdevies „uzart” problēmu valsts līmenī, taču tā filmā tāpat paliek otrā plānā. Diemžēl, neraugoties uz filmēšanas komandas neatlaidību, viņiem tā arī nav izdevies „uztaustīt” un fiksēt otro patiesības momentu, līdz kuram būtu izlauzies nāvinieku kamerā divus gadus pavadījušais Valerijs Dolgovs. Tostarp apsūdzētā personības izpētē pieklusināti vai vispār aiz kadra palikuši apstākļi, kas lielā mērā varēja izskaidrot Dolgova lejupslīdi.²⁴⁷ Franks Dolgova grēksūdzi ik palaikam pārtrauc ar subjektīvu motīvu ieviešanu. Vienā gadījumā tā ir ierakstīta saruna ar viņa māti. Viņa atsakās no dēla un nosauc to par „idejisku ienaidnieku”. Neizdzēšamas pēdas Dolgova dvēselē atstājusi armijā pārdzīvotā ilgāk dienējošo puisi nežēlīgā izturēšanās, būtībā, kas viņu pārvērta par vientuļnieku. „*Nošaujot cilvēkus (..) mēs iznīcinām tikai desmitgadēs krātās netikumības rūgtos augļus. Saknes paliek. Un, var gadīties, pat aug plašumā. Protams, katra valsts, katra tauta lemj par šo mūžīgo problēmu, ņemot vērā savas tradīcijas, laikmeta prasības un sabiedrības tikumu līmeni. Tāpēc, man šķiet, viss, kas tagad atklājies par staļinisma represijām, par to, ka bez tiesas uz izmeklēšanas nošauts tik daudz cilvēku, mūsu valstī patronu limits ir izsmelts jau uz vairākiem gadsimtiem. Ir īstais laiks pasludināt moratoriju, vismaz līdz 2000. gada sākumam, kamēr 21. gs tirāni vēl mācās skolās. Jo viņi*

²⁴⁴ Citēts pēc filmas teksta. *Augstākā tiesa* (1987)

²⁴⁵ Vīksniņš Rūdolfs. „Laikraksts *Rīgas Balss*; 1987. gada 15. jūnijā

²⁴⁶ <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=soci%C4%81lisms> [skatīts 23.04.14.]

²⁴⁷ Vīksniņš Rūdolfs. „Laikraksts *Rīgas Balss*; 1987. gada 15. jūnijā

*noteikti atnāks, ja vien Likums neaizšķērsos tiem ceļu un tauta neiegūs reālu spēku ar pašapziņu.*²⁴⁸»

Filmēšana norisinājās atklāti un ieraksti netika pakļauti nekādai cenzūrai, kas garantē filmas patiesīgumu.

Filma skatītāju atstāj bez atbildes. Zīmīgi, ka tā izvērtā diskusiju par to, vai mūsu valstī nepieciešams atcelt nāvessodu. Līdz tam Padomju Latvijā valdīja 1961.gada 1.aprīlī Latvijas teritorijā spēkā stājies Latvijas Padomju Sociālistiskas Republikas (LPSR) kriminālkodekss. Vēlāk pēc 1961.g. 5.maija Augstākās padomes prezidija nolikuma „Pastiprināta cīņa/kauja ar īpaši bīstamiem, apdraudošiem noziegumiem” (*Об усилении борьбы с особо опасными преступлениями*) nāvessodu saka pielietot par sociālistiska īpašuma zādzību lielos apmēros, labošanas iestāžu darbības dezorganizāciju, spekulāciju ar valūtu lielos apmēros. Pēc 1962.g. 15.februāra nāvessodu noteica par policista vai draugiņas locekļa dzīvības apdraudēšanu, izvarošanu, kukuļņemšanu. No 1973.gada 3.janvāra nāvessodu pielietoja arī par gaisa kuģa aizdzīšanu. Atbilstoši papildinājumi bija izdarīti arī LPSR kriminālkodeksā.²⁴⁹ Diskusijās pēc filmas tika minēti dati, kas tas atcelts jau vairāk kā simts valstīs. Apstākļos, kad valstij un sabiedrībai ir absolūts monopols uz cilvēka audzināšanu, ir jāpārdomā iekārta dzīvotspēja, ja cietumi vēl joprojām ir pildās. Bakalaura darba autore piedāvā ielūkoties statistikā, kura rāda, cik un par kādiem noziegumiem laika posmā no 1961.- 1991.gadam tikuši izpildīti nāvessodi.

²⁴⁸ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (315. lpp)

²⁴⁹ Pakšans Staņislavs *Jā vai nē nāves sodam*. (Да или нет смертной казни. Станислав Пакшанс. Рига) 1993.(13.lpp)

Nāvessoda pielietojanas statistika Latvijā (no 1961-1991.g)²⁵⁰

Kriminālkodeksa pants	Pavisam notiesāti	Piespriests nāvessods
Dzimtenes nodevība:	112	25
Bandītisms :	52	14
Labošanas iestāžu darbības	48	2
dezorganizācija:	432	2
Valsts īpašuma izlaupīšana:	950	126
Slepkavība pastiprinošos apstākļos:	778	2
Izvarošana:		

Augstāko tiesu noskatījās arī Republikas vadošie juristi. Filmu viņi uzņēma kā sava veida apsūdzību un apvainojumu.²⁵¹ Šāda attieksme nebūt nepārsteidz. Hercs Franks filmā *Augstākā tiesa* plašas sabiedrības apspriešanai izvirzījis jautājumu, uz kuru juristiem pienākas likumīgas monopoltiesības. Filma aizstāv ne konkrēto cilvēku, bet sabiedrību kopumā. Režisors atļāvies atklāti runāt par tēmu, kura propagandas aizsegā netika skarta gadiem ilgi. Filma sabiedrībai liek apzināties savu vainas daļu, pieņemt problēmu, ne kā svešu, bet kā savējo. Ja šīs apziņas nav, tad, kā teica kāds no pēc filmas diskusijas dalībniekiem, šī ir ļoti slikta sabiedrība, kurā kļūst baismi dzīvot.²⁵² Filma vairāk izvirza jautājumus, nekā atbild uz tiem. Jāņem vērā, ka sociālisma attīstības stadijas attīstās ļoti lēni, taču pilnīga sociālisma uzvara tika panākta līdz piecdesmito gadu beigām.²⁵³ Taču filmas uzņemšanas laikā šī ideoloģija jau bija pierādījusi savu nespēju un Franks lieliski akcentē to savā filmā. Tas, kas notiek ar filmas varoni, pazemo sabiedrību kopumā. *Perestroikas* laikā tika liberalizēta cenzūra, sabiedrības saziņas līdzekļos arvien atklātāk tika runāts par valsts ekonomiskajām grūtībām, ekoloģiskajām problēmām, PSRS agresīvo

²⁵⁰ Turpat. 1993.(14.lpp)

²⁵¹ Vīksniņš Rūdolfis. „Laikraksts *Rīgas Balss*; 1987. gada 15. jūnijā

²⁵² Vīksniņš Rūdolfis. „Laikraksts *Rīgas Balss*; 1987. gada 15. jūnijā

²⁵³ Brežņevs L., *Sociālisma lielo uzvaru 50 gadi*; R., 1968., (26.lpp)

ārpolitiku, par tautu traģēdiju, ko 20. gs laikā izraisījuši totalitārie režīmi un citiem sabiedrībā aktuāliem sociāla rakstura jautājumiem.²⁵⁴ Pati valsts nožēlo grēkus, kļūdas un noziegumus, kas darīti tās vārdā, un cer uz jaunu uzticības kredītu.²⁵⁵

„Tādas pārdzimšanas dēļ bija vērts uzņemt tik smagu filmu. Parādās dzīves jēga. Jā, es ļauju cilvēkiem sajūst pasaules telpas veselumu un sevi šajā veselumā, un tad viņš sāk saprast, ko es izdarīju piecpadsmit gadu vecumā ietekmē to, ko izdarīju deviņus gadus vēlāk. Es nevienam neuzspiežu kaut kādus savus secinājumus, filmai būtu jāmudina cilvēkus pašiem risināt savas problēmas, kuras te pienāk katram tik tuvu klāt. (..) Māksla no visām pārējām darbības jomām atšķiras ar to, ka spēj jebkuru cilvēku iegremdēt šīs mākslas radītajā atmosfērā. (..) Man šī doma (par grēku piedošanu), īpaši, ja tā radusies jauniešu vidū, ir ļoti svarīga. Grēku nožēlošana ir Padomju sabiedrībā aizmirsts jēdziens. Māksla no hronikas atšķiras ar to, ka līdztekus reālās gaisotnes iezīmēšanai vēl arī izgaismo vispārcilvēciskas problēmas- jautājumus par sirdsapziņu, taisnīgumu, attiecībām starp cilvēkiem...”²⁵⁶ televīzijas intervijā Kijevā 1988. gada 17. janvārī sarunā ar Vadimu Mihaļovu stāstīja filmas režisors Hercs Franks. Skatītāji *Augstāko tiesu* skatījās nevis kā kriminālfilmu, bet garīgu filmu.²⁵⁷ Filmā tēmas sociālā aktualitāte skar arī citas sabiedrības, kurās spekulācijas notiek jau citā līmenī (pēckara zirgu spekulācijas Ukrainā)²⁵⁸. Runa ir par cilvēku attieksmi pret dzīvi, par domāšanas veidu. Šīs filmas modelis ir universiāls- cilvēks ir nogalinājis divus upurus un notiesāts uz nāvi. Viņa domas, izdarītā nožēlošana, dzīves vērtību pārvērtēšana- tas viss ir vispārcilvēciski. „Bet es jautāju, vai nāvessoda izpildīšanas dienā- pēc 30 mēnešiem, kas pavadīti vieninieka kamerā bez pastaigām, nosmēķējies un gluži vien caurspīdīgs no dvēseles katorgas darba- vai viņš bija tas pats cilvēks, kurs 1984. Gada 26. maijā ar ieroci iegāja savu upuru mājā? Un vai šis nāvessods neatgādināja jaunu slepkavību?”²⁵⁹

1992.gadā 5.februārī ar Latvijas Republikas Augstākās padomes likumu *Par izmaiņām un papildinājumiem Latvijas kriminālkodeksā* tika samazināts pantu skaits kuros paredzēts nāvessods. Saskaņā ar likumu augstāko sodu varēja piemērot par 99.p.- slepkavība pastiprinošos apstākļos, 72¹.p. - labošanas iestāžu darbības dezorganizācija;72.p. – bandītisms, 82.p.2d. - viltotas naudas un vērtspapīra izgatavošana

²⁵⁴ <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?cid=31886> [skatīts:24.04.14.]

²⁵⁵ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (316.lpp)

²⁵⁶ Turpat. (287. lpp)

²⁵⁷ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (315.lpp)

²⁵⁸ http://www.pietiek.com/raksti/par_ukrainu_vesturi_tur_notikuso_un_ta_imesliem [skatīts:24.04.14.]

²⁵⁹ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010 (315.lpp)

un realizācija pastiprinošos apstākļos, 121.p.4.d. izvarošana pastiprinošos apstākļos, 214².p3.d. - milicijas darbinieka vai arī zemessarga dzīvības apdraudēšana pastiprinošos apstākļos.²⁶⁰

Nāvēssods netika piespriests: personām, kuri nozieguma izpildīšanas brīdī bija nepilngadīgi, sievietes kuras nozieguma izdarīšanas brīdī vai arī lēmuma izvirzīšanas brīdī bija grūtniecībā.²⁶¹

Lietās, kur tiek paredzēts nāvēssods izskata Latvijas Republikas Augstākā tiesa. Izvirzīts lēmums nav galīgs - ir tiesības uzrakstīt kasācijas sūdzību ,ka arī apžēlošanas lūgumu. Apžēlošanas lūgumu izskata Cilvēktiesību komisija.²⁶²

3.2. Reiz dzīvoja septiņi Simeoni

Likuma pārkāpšanas traģēdija atbalsojas vairākās Herca Franka filmās. Tai skaitā filmā par krievu ģimenes traģēdiju *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*. Ovečkinu ģimene no Sibīrijas pilsētas Irkutskas, bija slavēta ar savu ģimenes džeza ansambli ar tādu pašu nosaukumu *Septiņi Simeoni*. Līdz šim nezināmu, taču nojaušamu iemeslu dēļ ansamblis nolēma savu karjeru turpināt Rietumos, pāri robežai, kur, viņuprāt, būtu lielākas iespējas. 1988. gada 8. martā ģimene ceļojot ar reisu uz Ļeņingradu lidmašīnā ar borta numuru 85413 , kontrabasa futrālī noslēpa ieročus un paštaisītus spridzekļus, lai nolaupītu lidmašīnu un piespiestu to pārlidot robežu. „*Ja autori nenorobežojas no citu sāpes, ir liela iespējamība, ka arī skatītājs iedziļināsies gan ekrānā redzamā cilvēka liktenī, gan sevī. Tieši tad telpā starp skatītāju un filmu rodas rezonanse, pasaules harmonijas un iekšējo sakarību izjūta.*”²⁶³ Šinī filmā tiesas sēde notiek savdabīgā vitrīnā, par kuru pārvērtusies lidostas bijusī kasu zāle. Nejaušais estētisms, kas piepilda to, raksturo melanoliskas izjūtas, redzot kādreizējos Simeonus, kuri tika apbrīnoti, taču tagad tiek tiesāti smagā noziegumā. Visām šī traģiskā stāsta šķautnēs filmas autori pieskaras gan no sociāli tikumiskā viedokļa, gan tiešā sakarā ar Ovečkinu ģimenes noziedzīgo rīcību.²⁶⁴ Scenārijā Hercs Franks iepazīstina ar traģēdiju, kura atgādina planētas Zeme modeli, dzīvojot

²⁶⁰ 1961.gada LPSR kriminālkodekss 1984.

²⁶¹ Pakšans Staņislavs *Jā vai nē nāves sodam.* (Да или нет сметрной казни.Станислав Пакшанс.Рига) 1993.(14.lpp)

²⁶²Turpat.

²⁶³ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties;* MANSARDS 2010 (328.lpp)

²⁶⁴ Turpat. (344.lpp)

patstāvīgās bailēs no atomdraudiem.²⁶⁵ Simeonus vilināja jaunas iespējas, talanta atzīšana citā līmenī, cita veida dzīve, tāda, kādu Padomju Savienība nepiedāvāja. Māksla, kas pastāv totalitārā režīmā, vienmēr būs opozīcijā pret pastāvošo varu (izņēmums ir pasūtījumu māksla, kas bija ideoloģiskas propagandas ierocis). Šajā sakarā ir vērts atzīmēt dažu citu PSRS mūziķu „krišanu nežēlastībā”. Piemēram, pianists Vladimirs Aškenazi, tāpat kā filmas varoņi, arī nolēma pēkšņi bēgt uz rietumiem, brīvas mākslas meklējumos, vai baletdejojotājs Rūdolfis Nurijevs, kurš Kanādā lūdza politisko patvērumu. Padomju cenzūra pārvaldīja mākslu un tās pārstāvjus, jo tā spēj ietekmēt masas. Literāts Ilja Ērenburgs savā slavenākajā darbā *Atkusnis* šķietami pravietojis PSRS brīvāka mākslinieciskā klimata daļēju iestāšanos, kas varētu tikt attiecināms uz *Hruščova atkušņa*²⁶⁶ laiku. Tāpat jāņem vērā tas, ka Josifs Staļins, baidīdamies no idejiskajiem ienaidniekiem gan pašmājās, gan ārzemēs, veica lielas „kadru tīrīšanas”, tāpat tika uzspiesti stingri vārda brīvības ierobežojumi gan mākslā, gan citās sfērās.²⁶⁷ Filmā apskatītie notikumi risinās jau *perestroikas* laikā, taču jāņem vērā tas, ka idejiskie uzskati daudzviet bija palikuši tie paši (tik grandioza mākslas tīrīšana, kā Staļina laikā, vēlāk vairs nav piedzīvota). Simeonus izmantoja kā pilsētas trumpi, kā sava veida vizītkarti, kas deva pienākumu piedalīties visos pilsētas svētku koncertos. Taču pēc vieskoncertiem ārzemēs, īpaši pēc brauciena uz Japānu, būtu nepieciešams noskaidrot, ar kādu perspektīvu dzīvo jaunie mūziķi, ņemot vērā to, ka viņi jau bija kļuvuši par pilsētas vizītkarti. Tā vietā Simeonus iedalīja pilsētas labiekārtošanas pārvaldes kulturālās apkalpošanas birojā *Brīvais laiks* un aizliedza braukt viesizrādēs vai sniegt maksas koncertus. Par to liecina *Brīvā laika* vecākā inspektore I. Inozemceva.²⁶⁸ Padomju valdības dīvainās attiecības ar savas zemes mākslinieku aprindām radīja situāciju, kas Rietumos liktos praktiski neiespējama un pakļauta cikliskam attīstības modelim, kurā abu pušu starpā saskaņa mijas ar vilšanos.²⁶⁹ Andrejs Olhovskis padomju muzikālās estētikas analīzē atzīmējis, ka “*partijas mākslas metodoloģijas būtību iespējams reducēt līdz mācībai, ka māksla ir ekonomiskās bāzes virsbūve un kā tāda – vienmēr šķiriska parādība. Mākslas jomā nav un nevar būt neatkarīgu, neitrālu un nepolitisku vērtību*”.²⁷⁰ Klausoties gan filmā parādīto, reālo, gan Herca Franka retro kadru pārblīvēto tiesas procesu, kļūst skaidrs, ka nepārprotami

²⁶⁵ Turpat. (365.lpp)

²⁶⁶ <http://www.letonika.lv/groups/?title=Hru%C5%A1%C4%8Dova%20%22atkusnis%22%20Latvij%C4%81/32429> [skatīts: 13.05.14]

²⁶⁷ <http://www.rigaslaiks.lv/Raksts.aspx?year=2008&month=2&article=7> [skatīts:13.05.14]

²⁶⁸ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (365.lpp)

²⁶⁹ <http://www.rigaslaiks.lv/Raksts.aspx?year=2008&month=2&article=7> [skatīts: 14.05.14]

²⁷⁰ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (365.lpp)

Ovečkinu traģēdija sakņojas jau pagātnē. Tas iespējams, dzīvojot slēgta tipa sabiedrībā, totālas slepenības un aizliegumu atmosfērā.²⁷¹ Krievijas publika ļoti vēlu iepazinās ar mūziku, kura rietumu klausītājiem jau bija labi zināma. Un tieši Krievijā, jau PSRS pastāvēšanas laikā, mākslai tika uzspriestas tādas bezierunu birokrātiskās prasības, kādas nebija pieredzētas vēl nevienā tā laika valstī.²⁷² Iepriekš pieminētajam diriģentam Vladimiram Aškenazi izdevās pārbēgt no PSRS uz Angliju, vēlāk uz Islandi, savukārt citus māksliniekus (piemēram literātu Ilju Ērenburgu) valdība aizliedza. Situācija valstī rāda, kādos apstākļos bija nonākusi māksla. Braucieni vieskoncertos mūziķus tikai iedrošināja pamest PSRS teritoriju pavisam. Tā notika arī ar Ovečkinu bērniem.

Filma atklāj absurdu, līdz galam nepamatotas bailes par to, ka likumīgā ceļā ar vīzām ģimenei uz ārzemēm neizdosies tikt. Savādi, ka lidmašīnas bruņota laupīšana izkristalizējās kā īstais variants problēmas risināšanā. Ģimenes kolektīvā uzspirināšanās uz lidmašīnas borta- tas ir ne tikai kriminālnoziedzuma fināls, uzskata Natālija Rjazanceva 1990. gadā publicētajā rakstā izdevumā *Sovetskij ekran*. Viņa šo traģēdiju aicina skatīt kontekstā ar kazaku sacelšanos Alma-atā (1986), 9. aprīļa traģēdiju Erevānā (1989), armēņu traģēdiju Sumgaitā (1988), vēlāk šim sarakstam varam pievienot asiņainos notikumus barikādēs Baltijas valstīs un traģēdiju Karabahā. Turpretim, režisors Hercs Franks aicina atsaukties uz Ļeņinu, kura portrets novietots virs tiesnešu galvām. „*Kad 1921. gadā Kronštātē jūrnieki- revolūcijas balsts!- uzsāka dumpi, to varēja attiecināt arī uz kriminālnoziedzumu kategoriju. Un tikai. Bet Ļeņins uzreiz izdarīja politiskus secinājumus; viņš novērtēja to kā signālu, ka padomju varas savienībā ar zemniecību radies pārrāvums (vairums matrožu bija jauniesauktie no laukiem), ka zemniecība vairs negrib samierināties ar kara kompromisa politiku, kurai pakļāvās, kamēr ritēja pilsoņu karš. Dumpis tika apspiests. Partijas X kongresā obligāto pārtikas nodošanu varas iestādēm aizstāja ar pārtikas nodokli. Ieviesa nepu- jauno ekonomisko politiku.*”²⁷³ Filmas veidotāji nevelk tiešas paralēles, taču norāda, ka ir acīmredzams, ka vecie likumi un tiesiskā apziņa nestrādā uz jauno sabiedrību, kas izveidojusies, pateicoties *perestroikai* un demokratizācijai. Ir vajadzīgi jauni likumi, jauna apziņas veidošana sabiedrībā, kas pielāgotos tās brīvajam domāšanas veidam. Ovečkinu mātei PSRS Augstākais prezidijs piešķīra goda nosaukumu *Māte- varone*. Šo nosaukumu piešķīra mātēm, kuras dzemdējušas un izaudzinājušas desmit bērnus. Tas bija augstākais tituls, ko par šādu

²⁷¹ Turpat.

²⁷² <http://www.rigaslaiks.lv/Raksts.aspx?year=2008&month=2&article=7> [skatīts 14.05.14]

²⁷³ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (367.lpp)

ieguldījumu varēja saņemt sievietē.²⁷⁴ Šinī sakarā režisors uzdod retorisku jautājumu, kurs izvirza problēmu jaunā līmenī- Kas tad šie Oveckini ir? Daļa no puļa vai daļa no tautas?²⁷⁵ Taču politiskais un analogiskais aspekts filmā neizvēršas un fokuss paliek pie konkrētās ģimenes, kuru līdzās var uztvert kā sava veida sabiedrības modeli. Filma deva iespēju astoņdesmito gadu beigās skatītājam uzzināt un pārdomāt to, ka viņš patiesībā neko nezina, ka valsts to ir aprobežojusi tikai ar garām veikalu rindām pēc deficītprecēm. Rodas jautājums, kas tad īsti nogalināja Oveckinus? Viņi paši, vai tomēr valsts, kurai nepietika skābekļa šaj lielajai, veselīgajai un apdāvinātajai ģimenei. Laikā, kad valsts stāv uz demokrātijas sliekšņa, pamazām atmodās arī džeza, rokmūzika, kura ilgu laiku bija apkarota, kā „plūstošā kapitālisma degradācijas auglis”²⁷⁶, spītējot cenzūrai, sāka dzimt vārda brīvība. Scenārijā Hecs Franks izmanto fragmentus no Dmitrija Oveckina vēstulēm no armijas: *”Es taču, kamēr civilajā biju, es vienas nepatikšanas mammai taisīju un vispār avangarda džeks biju. Nu, pats galvenais, es esmu sapratis sava kļūdas. Kā vajag uzvesties un vispār. Čaļi, klausiet mammai, vienalga, ko viņa saka, izpildiet visu, Kaut kā mums tā suga neiedzīvojas, Es katru svētdienu raudu, kad Vasja atvaļinājumā iet.”*²⁷⁷ Tajā laikā Simeoni pameta stabilo saimniecību un dzīvoja nabadzībā.

Vēl viena, daudz blāvāka, bet tomēr, sižetiskā līnija apskata apkarujošās trieciengrupas darba kļūdas. Laikā, kad lidmašīna tika nosēdināta piespiedu kārtā, uz klāja tika palaista trieciengrupa, kuras apšaudes laikā tika ievainoti vairāk upuru, nekā Oveckinu ģimenes operācija. Arī šeit režisors liek vēriņi pārdomāt to, kāpēc valstī, kuru raksturo karojošs patriotisms, ar tik neatliekami bīstamām lietām strādā neprofesionāli, kuru upuru skaistu neiedzīgi pavairo.

Kad publika Rietumu valstīs skatījās Latvijas dokumentālistu filmas, bieži radās jautājums, kāda jēga Padomju valtij bija finansēt filmas, kuras neslavina iekārtu? Ābrams Kleckins uzskata, ka, ja runa ir par Herca Franka filmām, tādām ,kā *Aizliegtā zona, Augstākā tiesa, Līdz bīstamai robežai, Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*, tās neslavina padomju varu, taču par pretpadomju filmām arī tās grūti nosaukt.²⁷⁸ Tās grūti ielikt telpas un laika rāmjos, tās ir iesējams skatīt gan laika un telpas kontekstā, gan arī ārpus tā, jo tēmas aktualitāte paliek nemainīga. Disidentisks, kaut kā noliegums vienmēr ir asins saitēm saistīts ar to, ko tas noliedz, ir it kā pretpols. Taču Franka un viņa Rīgas skolas kolēģu

²⁷⁴ <http://www.neslimo.lv/pme/?name=mates-un-berna-aizsardziba-psrs> [skatīts:24.04.14.]

²⁷⁵ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (377.lpp)

²⁷⁶ Linga Igors; filma *Savējie sapratīs*; 2012. LATVIA. Producenti: Luhaers Kristians, Bērents Mareks.

²⁷⁷ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (389.lpp)

²⁷⁸ Franks Hercs *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS 2010. (395.lpp)

filmas bija par pavisam citu realitāti, var teikt- par paralēlo pasauli.²⁷⁹ Šī paralēlā pasaule patiesībā jau eksistēja, taču tā nebija vēl apzināta. Tēmas, kuras Rīgas skolas dokumentālistiem šķita aktuālas (kā izrādījās, tās bija aktuālas arī sabiedrībai), bet valdošo politisko varu tas neskāra. Oficiālā un neoficiālā vara arvien vairāk attālinājās viena no otras, līdz pirmā no tām 1991. gadā sabruka. Totalitāru cilvēks kā personība neinteresē, tā neizskatīja individuālas vajadzības. Totalitāras valsts spēku rada cilvēku masas. Pateicoties varas attiecīgai propagandai, sabiedrība sāk lepoties ar valsts iekārtu, pat nemaz nenojaušot, ko nozīmē dzīvot brīvā demokrātijā. Līdzīgi kā nacistiskajā Vācijā, kurā par vienīgo pieņemamo cilvēku izcelsmi tika uzskatīti ārieši, Padomju Savienībā tika izveidots viens ideālais cilvēka tēls – padomju tautu dēls un tautu meita²⁸⁰, kura priekšzīmīgumam visi sekoja un mēģina līdzināties, padarot visu iedzīvotāju masu par vienu, vienotu darba spēku armiju (te jāpiemin oktobrēni un komjaunatne – bērni jau no pirmsskolas vecuma tika didaktiski ideoloģiski iespaidoti, ierādot tikai vienu- pareizo dzīves ceļu). Taču Rīgas dokumentālās skolas principiāla pozīcija ir rādīt katru cilvēku kā neatkarīgu personību, neatkarīgi no tā, vai tas ir uz nāvi noziedznieks (*Līdz bīstamai robežai, Aizliegtā zona, Augstākā tiesa, Svešā sāpe*), vai par godalgotu celtnieku-krāpnieku (*Bez leģendām*) vai par talantīgiem jauniem džeza māksliniekiem, kuri mēģina nolaupīt lidmašīnu (*Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*). Katra no šīm filmām spēj atklāt patieso sabiedrībā valdošo klimatu, ar saviem plusiem un mīnusiem. Tāpat šīs filmas iemieso uzticības pilnu dialogu ar filmējamo personu. Par īsteni *padomisku* var nosaukt filmu *Mūžs*, par sociālistiskā darba varoni, kolhoza priekšsēdētāju, neparastu personību Edgaru Kauliņu, kurš Staļina represiju laikā spējis palikt uzticīgs sev un no deportācijām uz Sibīriju spējis pasargāt zemniekus, kuri viņam uzticējās.

Viens no lielākajiem sociālajiem ieguvumiem, kuru Hercs Franks sūta skatītājiem caur savām filmām ir pašvērtības apzināšanās. Režisoram izdevies trāpīgi uzaustīt tēmas īstajā brīdī, kad par tām kļūst nepieciešams uzzināt sabiedrībai. Skatītāji uz ekrāna spēja saskatīt sevi, tie bija viņu laika biedri, iespējams, viņi pat dzīvoja vienā pilsētā. Apskatītās problēmas norisinājās katru dienu tur pat viņiem „kaimiņos”. „(..) uz ekrāna atspoguļojās nevis izskaistināts, nogludināts, bet gan patiens dzīves, reālo likteņu dramatisms,” intervijā Gaļinai Frolovai stāsta Hercs Franks.²⁸¹ „Ceļš no parādības līdz būtībai ir bezgalīgi īss,

²⁷⁹ Turpat.

²⁸⁰ Apzīmējums bakalaura darba autores.

²⁸¹ Frolova. G. Augstākais patiesības kriterijs. *Kino* 1985.nr. 12. 3.lpp

*būtība ieslēgta pašā parādībā. Un tas ir arī bezgala garš ceļš, jo dažkārt ir ļoti ilgu un rūpīgu meklējumu rezultāts, kas reizēm atklājas vienā mirklī.*²⁸² (Hercs Franks).

Nobeigums

²⁸² Redovičs Agris, Matīsa Kristīne; *Dokumentāls logs uz Eiropu*; MANSARDS 2007.; (197.lpp)

Bakalaurā apskatītā tematika atspoguļo pagājušā gadsimta septiņdesmito un astoņdesmito gadu dokumentālā kino, galvenokārt, sociālo tematiku, filmas, kuras skar sabiedrībai nozīmīgus jautājumus. Plašākai analīzei izvērstā filma *Augstākā tiesa* ir darbs, kas izraisīja plašāku interesi sabiedrībā, līdz ar to, raisot diskusijas par apskatīto problemātiku. Otra analizētā filma *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* izvēlēta bakalaura darba autores personiskās ieinteresētības dēļ skatīt šo filmu sociālā aspekta gaismā.

Taču šīs divas filmas nav vienīgās, kuras aktualizēja sabiedrībā notiekošus procesus. Spilgts ir režisora Jura Podnieka piemērs filmā *Vai viegli būt jaunam?* Kad 1987. gadā kinoteātrī *Rossija* sāka demonstrēt vienīgo šīs filmas kopiju, skatītāju rindas pēc biļetēm sniedzās kilometru garas, turklāt katru dienu šīs filmas popularitāte pieauga. Filma ir atšķirīga ar vienu detaļu, kuru mūsdienās vairs neakcentē – filmas autori nevienā momentā nekomentē tekstu, ko intervijās runā jaunieši, kas ieviesa dokumentālā kino un sabiedrības savstarpēju komunikāciju.

Mūsdienās dokumentālais kino no kino ekrāniem galvenokārt ir pārceļojis uz televīzijas ekrāniem un internetu, kur skatītājs nonāk plašas izvēles gan ārzemju, gan vietējo dokumentālo filmu priekšā. Tieši televīzijas straujā attīstība sešdesmitajos gados ir būtiski skārusi dokumentālā kino komunikāciju ar skatītāju, kas ietekmē arī dokumentālā kino apskatīto problemātiku. Jaunie latviešu dokumentālisti (Ivars Zviedris, Dāvis Sīmanis, Dzintra Geka, Andris Gauja u.c.) mūsdienu skatītāju saista ar sociāli asākiem sižetiem, tikai tādā veidā skatītāju vēl var sastapt dokumentālā kino seansā. Ar dokumentālā kino sociālo tematiku mūsdienās saistās asas problemātiska rakstura filmas, kuras rāda sabiedrības „atkritēju” dzīvi un skar sociālās tabu tēmas. Tādas ir filmas Anda Miziša filma *Tārps* (2005), Andra Gaujas filma *Ģimenes lietas* (2010), Ivara Zviedra *Dokumentālists* (2012) u.c.

Kopsavilkums

Bakalaura darba pētnieciskais jautājums paredz noskaidrot ar kādiem kinematogrāfiskiem izteiksmes līdzekļiem tika īstenoti sociāli pētnieciskie temati Herca Franka daiļradē un kā apskatītā problemātika mijiedarbojās ar tā laika sabiedrībā notiekošajiem procesiem. Šī izpēte veikta bakalaura darba trešajā nodaļā.

Filma *Augstākā tiesa* iezīmē sabiedrības grupu, kura auga PSRS iekārtā septiņdesmitajos un astoņdesmitajos gados. Jau filmu *Līdz bīstamai robežai* un *Aizliegtā zona* aktualitātēs jaušami aizmetņi šai sociālajai problemātikai, kas apskatīta jau konkrētā gadījuma ietvaros filmā- *Augstākā tiesa*. Režisors šo sabiedrības grupu identificē ar vienu konkrētu kriminālnoziedznieku- Dolgovu, kurš, atklājot sevi savdabīgā grēksūdzē, neviļus dod ieskatu sabiedrībā, kurā ir audzis un attīstījies šis noziedzīgais elements. Filma *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* atklāj līdzīgu sabiedrības tipu- šķirta ģimene, iekārtas uzspiesta ideoloģija (iespējams aizliegums), varētu pat teikt, zināmā veidā nošķirtība no pārējās sabiedrības, kura šo slāni izceļ vēl vairāk. Totalitārā ideoloģija un tās dotie likumi acīmredzami nespēja pārvaldīt izmisušās PSRS norietā dzīvojošās sabiedrības grupas, kam sekoja loģiska Padomju Savienības krišana. Abās šinīs filmās atbalsojas vēlmes pēc pārmaiņām, kuras gandrīz neviens no filmas varoņiem tā arī nesagaidīja.

Hercs Franks sociāli nozīmīgos filmā attēlotos tematus attēlo divējādi. No vienas puses (*Augstākā tiesa*) sabiedrība skatīta caur individuālu prizmu, no otras, tematika atklāj jautājumus un diskusiju par augstākām moralitātes problēmām PSRS izveidotajā sabiedrībā. *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* sociālo tematiku skata caur ģimenes modeļa prizmu- tur ir māte- vadītāja- vecākie dēli- padomdevēji un pārējie darbojas kā izpildītāji, respektīvi, tā tiek attēlota kā atlikusī, plašāk pārstāvētā sabiedrības grupa, kurā viens (abi jaunākie brāļi) kriminālajā noziedzībā piedalās to pat neapzinoties, vidējais slānis (vidusslāni filmā pārstāv trīs vidējā vecuma brāļi), kuri noziegumu apzinās, taču izpilda vecāko brāļu norādījumus (iespējams baidoties iebilst), un vecākie- ierosinātāji, kuri pārstāv agresīvo sabiedrības sektoru. Savdabīgu lomu šinī modelī ieņem vecākā māsa, kurai, jau nozieguma brīdī esot grūtniecības stāvoklī, piedēvējama loma- *ļauņums vairo ļaunumu*²⁸³ (šis tēls ir visproblemātiskākais gan filmas režisoram, kurš nav to atklājis līdz galam, tā bakalaura darba autorei). Abu šo filmu noziedzīgo darbību pamatā ir sociālā

²⁸³ Citēts pēc filmas *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* teksta.

ietekme uz augošo sabiedrības daļu. Režisors mēģinājis atrast un akcentēt šīs problēmas, kā arī risināt tās, mainot sabiedrības nostāju uz saistītajiem morālajiem jautājumiem.

Hercs Franks filmās attēloto sociālo tematiku saistījis individuālo likteņu kontekstā, kas atklāj gan laikmeta patiesību, gan raksturojis tā laika sabiedrību un tajā valdošo klimatu.

Izmantotās literatūras saraksts

1. Barnouw Erik, *Documentary: A History of Non-fiction Film*; OXFORD UNIVERSITY PRESS 1974.
2. Brežņevs Leonīds, *Sociālisma lielo uzvaru 50 gadi*; R 1968
3. Cāne Renāte, *Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācija (1944-1990)* Promocijas darbs studiju programmā KOMUNIKĀCIJU VADĪBA 2014.;
4. Dzene Lilija *Padomju Latvijas kinomāksla*; LIESMA 1989
5. Fomičeva (Фомичева), I. *Sociologija* (2007). SMI. Moskva, Aspekt Press
6. Franks Hercs, *Uz sliekšņa atskaties*; MANSARDS (2011.);
7. Franks Hercs; *Ptolemaja karte. Kinodokumentālista piezīmes*. MASKAVA 1975.
8. Frolova Gaļina, *Dokumentālā kino poēzija.. RĪGAS BALSS*; 1982. 4.novembris (10.lpp)
9. Frolova. Gaļina. *Augstākais patiesības kriterijs. Kino* 1985.nr.12. (3.lpp)
10. Frolova Gaļina, *Dokumentālā kino poēzija.; Rīgas Balss*. 1982. 4.novembris. 10.lpp
11. Grierson John, Forsyth Hardy; *Grierson on Documentary*, University of California Press , 1966.
12. Jēruma Inga, *Ivars un Maija Selecki. 100 gadi dokumentālajā kino* 2009. NEPUTNS
13. Kalnačs Jānis, *Tēlotājas mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā 1941.-1945*. NEPUTNS
13. Kovacs Andrias Balint, *Screening Modernism: European art cinema 1950- 1980* CHICAGO: UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS, 2007.
15. Latvijas PSRS Zinātņu akadēmijas Abdreja Upīša valodas un literatūras institūts, *Padomju Latvijas kinomāksla*; LIESMA 1989.;
16. Matīsa Kristīne, Redovičs Agris. *Dokumentāls logs uz Eiropu*, MANSARDS 2007.;
17. McLane A. Betsy, Ellis C. Jack, *A New History of documental film*; CONTINUUM 2006.
18. Pakšans Staņislavs *Jā vai nē nāves sodam. (Да или нет смертной казни.Станислав Пакшанс.Рига)* 1993.
19. Pērkone Inga, . 2009. *Es varu tikai mīlēt... Sievietes tēls Latvijas filmās*. Rīga: Neputns
20. Pērkone Inga. *Tu, lielā vakara saule!*; NEPTUNS; 2003. gads.
21. *PSKP par jaunā cilvēka veidošanu*. Dokumentu un materiālu krājums. 1965–1976. (1979).
22. Roberts Graham, *The man with the movie camera*, I.B. TAURIS. 2001.
23. Savisko Miks; *Uz trešā etapa sliekšņa*; Runā kinematogrāfisti. LIESMA 1968

24. Uldis Krastiņš, Valentija Liholaja, Aivars Niedre; *Krimināltiesības vispārīga daļa. Trešais papildinātais izdevums*. 2005.

25. Vertov Dziga; *Kino eye- the writings of Dziga Vertov*; UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS 1984.

26. Vīksniņš Roberts. „Laikraksts *Rīgas Balss*”; 1987. gada 15. Jūnijā (pilnā versijā pieejams grāmatā Franks Hercs; *Uz sliekšņa atskaties*; MANSRDS 2010., (268.lpp)

Elektroniskie informācijas avoti

27. Glūds Glens, *Mūzika Padomju Savienībā*; 1964., Pieejams: <http://www.rigaslaiks.lv/Raksts.aspx?year=2008&month=2&article=7> [skatīts 15.05.14]

28. Pētersone Līva, *Dokumentālais kino Latvijā.*, 2012. Pieejams: <http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/fil/lv9940857.htm> [skatīts 30.04.14]

29. Prūsis Ivars, *Par Ukrainu, vēsturi (vēsturi, tur notiekošo un tā iemesliem)*, 2014., Pieejams:

http://www.pietiek.com/raksti/par_ukrainu_vesturi_tur_notikuso_un_ta_imesliem [skatīts 15.05.14]

30. Ronis Indulis, *Baltijas jaunās brīvības cīņas Latvijā.*, Pieejams: <http://taustribunals.eu/?p=12678> [skatīts 29.04.14]

31. Strods Heinrihs, *Baltijas valstu okupācija: izpēte, terminoloģija, periodizācija.*, 2002., Pieejams: <http://lpra.vip.lv/2002konf/strods.htm> [skatīts: 3.05.14.]

32. <http://www.goethe.de/ges/pok/prj/usv/svg/lv2840119.htm> [skatīts 29.03.13]

33. <http://www.historylearningsite.co.uk/Stalins%20Russia.htm> [skatīts 30.04.14]

34. http://www.latvenergo.lv/portal/page/portal/Latvian/latvenergo/main_page/korp_atbildi/ENERG_MUZEJS/KRAUCA_BIOGRAFIJA_2010 [skatīts 28.03.13.]

35. <http://www.letonika.lv/groups/?title=Hru%C5%A1%C4%8Dova%20%22atkusnis%22%20Latvij%C4%81/32429> [skatīts 3.05.14]

36. <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?cid=31886> [skatīts 3.05.14]

37. <http://www.loc.gov/exhibits/archives/pere.html> [skatīts 3.04.14]

38. <http://www.lsm.lv/lv/raksts/kino/kultura/izbeidz-riigas-kinostudijas-tiesiskas-aizsardzibas-procesu.a70039/> [skatīts 18.05.14]

39. <http://www.neslimo.lv/pme/?name=mates-un-berna-aizsardziba-psrs> [skatīts 4.04.14]

40. <http://www.bibelebiedriba.lv/religiju-enciklopedija/kristietiba/pareizticiba-vesture.html>
[skatīts 29.04.14]
41. <http://www.arhivi.lv/index.php?&2009> [skatīts: 4.05.14]
42. <http://kulturaskanons.lv/lv/1/10/> [skatīts:17.05.14]
43. http://www.filmas.lv/film_read_more/210 [skatīts 17.05.14]
44. <http://likumi.lv/doc.php?id=75709> [skatīts 18.05.14]
45. <http://www.archiv.org.lv/index3.php?id=9009&kods=700001783&vien=2> [skatīts
29.04.14]
46. http://www.latvenergo.lv/portal/page/portal/Latvian/latvenergo/main_page/korp_atbildi/ENERG [skatīts 28.03.13]
47. <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/docexhibit/docuchron.htm> [skatīts 15.05.14]
48. <http://www.arhivi.lv/index.php?&1993> [skatīts 18.04.14]

PIELIKUMI

Filmogrāfija

1. Ansis Epnars/ Ansis Epnars; Režisors- Agita Cāne; 2003
2. Augstā dziesma/Augstā dziesma; Režisors- Hercs Franks; 1989.
3. Apcirkņi/ Apcirkņi; Režisors- Ivars Seleckis; 1973.
4. Aizliegtā zona/Aizliegtā zona; Režisors- Hercs Franks; 1975.
5. Augstākā tiesa/Augstākā tiesa; Režisors- Hercs Franks; 1987.
6. Atmoda/Atmoda; Režisors- Hercs Franks; 1979.
7. Baltie zvani/Balties zvani; Režisors- Ivars Krauklītis; 1961.
8. Bez leģendām/ Bez leģendām; Režisors- Hercs Franks; 1968.
9. .Celtne/Celtne; Režisors- Uldis Brauns; 1962.
10. Ceļojums uz zemi/Ceļojums uz zemi. Režisors- Uldis Brauns. 1977.
11. Dārgā redakcija/Dārgā redakcija; Režisors- Imants Brils; 1968.
12. Dārgā Džuljeta/Dārgā Džuljeta; Režisors- Hercs Frank; 2004.
13. Dzīvs/ Dzīvs; Režisors- Ansis Epnars; 1970.
14. Dzintara latvietis/ Dzintara latvietis. Režisors- Aivars Freimanis. 1987.
15. Ebreju iela/Ebreju iela; Režisors-Hercs Franks; 1990
16. Esības prieks/ Esības prieks; Režisors- Hercs Franks; 1974.
17. Flashback /Flashback; Režisors- Hercs Franks; 2002.
18. Gājiens ar zirdziņu/Gājiens ar zirdziņu; Režisors- Hercs Franks; 1973.
19. Gada reportāža/Gada reportāža; Režisors- Aivars Freimanis; 1965.
20. Dzīvs/Dzīvs Režisors- Ansis Epnars; 1970.
21. Kino gadsimts Latvijā. Hercs Franks./Kino Gadsimts Latvijā. Hercs Franks.;
Režisors- Dzindra Geka, Agris Redovičs; 1999.
22. Krasts/Krasts; Režisors- Aivars Freimanis; 1963.
23. Kristapa mazdēls/Kristapa mazdēls. Režisors- Ansis Epnars; 1975.
24. Lomi/Lomi; Režisors- Aivars Freimanis; 1969.
25. Lielā Pirktdiena/Lielā Piektdiena; Režisors- Hercs Franks; 2006.
26. Mana Rīga/Mana Rīga; Režisors- Aloizs Brenčs; 1960.
27. Mūžs/Mūžs; Režisors- Hercs Franks; 1972.
28. Mūžīgais mēģinājums/Repertual Reheasal; Režisors- Hercs Franks; 2008.
29. Nostāsti/ Nostāsti. Režisors- Ansis Epnars, Hercs Franks; 1976.

30. Sākums/Sākums; Režisors Uldis Brauns; 1961.
31. Sieviete, kuru gaida/Sieviete, kuru gaida. Režisors- Ivars Seleckis. 1978.
32. Strādnieks/ Strādnieks.; Režisors Uldis Brauns; 1963.
33. Šķērsiela/ Šķērsiela. Režisors- Ivars Seleckis. 1988.
34. Pasaules paplašināšana/ Pasaules paplašināšana. Režisors- Ivars Seleckis. 1979.
35. Pusdiena/Pusdiena; Režisors -Hercs Franks; 1965.
36. Par desmit minūtēm vecāks/Par desmit minūtēm vecāks; Režisors- Hercs Franks; 1978.
37. Reiz dzīvoja septiņi simeoni/Reiz dzīvoja septiņi simeoni; Režisors- Hercs Franks; 1989.
38. Strēlnieku zvaigznājs/ Strēlnieku zvaigznājs; Režisors- Juris Podnieks; 1982.
39. Slāpju spogulis/Slāpju spogulis; Režisors- Ivars Seleckis; 1976.
40. Šalom, Vācija!/Shalom, Germany!; Režisors- Hercs Franks; 2005.
41. Tava algas diena/Tava algas diena; Režisors- Hercs Franks; 1975.
42. Valmieras meitenes/Valmieras meitenes; Režisors- Ivars Seleckis; 1970.
43. Vai viegli būt jaunam?/Vai viegli būt jaunam?; Režisors- Juris Podnieks.; 1986.
44. Veļ Sīzifs akmeni/ Veļ Sīzifs akmeni. Režisors- Juris Podnieks; 1985.
45. Zābaki, kurpes, zābaki/ Zābaki, kurpes, zābaki; Režisors- Hercs Franks; 1981.
46. Zirgspēks/Zirgspēks; Režisors- Hercs Franks; 1982.
47. 235 000 000/235 000 000; Režisors- Uldis Brauns; 1967.

Režisora Herca Franka filmogrāfija

1. Baltie zvani/ White Bells; Režisors- Ivars Krauklītis, scenārija autors- Hercs Franks, 1961.
2. Tu un es/ You and me; Režisors- Aloizs Brenčs, scenārija autors- Hercs Franks, 1963.
3. Uz trases/ On the Trail; Režisors- Rostislavs Gorjajevs, scenārija autors- Hercs Franks, 1963.
4. Zīmējumi bez paraksta/ Unsigned Drawings; Režisors- Aivars Līcis, scenārija autors- Hercs Franks, 1963.
5. Testaments/ The Testament; Režisors- Aivars Līcis, scenārija autors- Hercs Franks, 1964.
6. Mendelejeva iela/ Mendelejev Street; Režisors- Irina Mass, scenārija autors- Hercs Franks, 1964.
7. Sālā maize/ Salty Bread, Režisors- Hercs Franks, scenārija autors- Hercs Franks, 1965.
8. Saules kvadrāti/ Sun Squares; Režisors- Doloresa Hmeļņicka, redaktors un mākslinieciskais vadītājs- Hercs Franks, 1965.
9. Zemes atmiņa/ Memory of the earth,; Režisors- Gunārs Piesis, koncepta autors un redaktors- Hercs Franks, 1965.
10. Spriedums/ Final Judgement; Režisori- Imants Brils, Hercs Franks, 1965.
11. TTT/TTT Women's Basketball Team; Režisors- Irina Mass, scenārija autors- Hercs Franks, 1965.
12. Pusdiena/ Noon; Režisors un scenārija autors- Hercs Franks, 1965.
13. Gada reportāža/ Year Overwiev; Režisors- Aivars Freimanis, scenārija autori- Imants Ziedonis, Hercs Franks, 1965.
14. Rokas un sirds/ Hands and Heart; Režisors- Aloizs Brenčs, teksta autors- Hercs Franks, 1965.
15. Mazpilsētas hronika/ Chronicle of a Small City; Režisori- Hercs Franks, Visvaldis Frijārs, scenārija autori- Anna Vanaga, Hercs Franks, 1966.
16. Dokumenti paliek ierindā/ The Documents Remain on File; Režisors- Anita Muula, scenārija autors- Hercs Franks, 1966.

17. 235 000 000/ 235 000 000; Režisori- Biruta Veldre, Uldis Brauns, Laima Žurgina, scenārija autors, filmēšanas štāba vadītājs un *Kaujas reglamenta* autors- Hercs Franks, 1967.
18. *Mise. Katolicisms Padomju Savienībā/ The Mass. Catholicism in the USSR*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks.
19. *Bez leģendām/ Without Legends*; Režisori- Aloiz Brenčs, Aleksandrs Sažins, Hercs Franks, filmas koncepta un teksta autors- Hercs Franks, 1968.
20. *Ceturtais priekšsēdētājs/ The Fourth Chairman*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1968.
21. Kinožurnāls *Padomju Latvija/ Newsreel Soviet Latvia* no. 17; Režisors- Hercs Franks, 1968.
22. Kinožurnāls *Padomju Latvija/ Newsreel Soviet Latvia* no. 19; Režisors, teksta autors- Hercs Franks, 1968.
23. Kinožurnāls *Sporta apskats no.2/ Newsreel Sports Review no.2*; Režisors- Hercs Franks, 1968.
24. *Ceļš oie kaimiņiem/ The Path to One's Neighbours*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1969.
25. *Tiesnesis/ The Judge*; Režisors- Hercs Franks, 1970.
26. *Tava algas diena/ Your Payday*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1971.
27. *Mūžs/ Life. The Trace of the Soul*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1972.
28. Kinožurnāls *Karavīrs no.2/ Newsreel A Soldier no.2*; Režisors- Hercs Franks, 1972.
29. Kinožurnāls *Padomju Latvija no.32./ Newsreel Soviet Latvia no.32*; Režisors, teksta autors- Hercs Franks, 1972.
30. *Gājiens ar zirdziņu/ From Centaur*; Režisori un scenārija autori- Ansis Epnars, Hercs Franks, 1973.
31. *Apcirkņi/ Granaries*; Režisors- Ivars Seleckis, teksta līdzautors- Hercs Franks, 1973.
32. *Dizains/ The Design*; Režisors- Rūta Celma, scenārija autori- Rūta Celma, Valdis Celms, Hercs Franks, 1974.
33. *Esības prieks/ The Joy of Being*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1974.
34. *Aizliegtā zona/ The Restricted Zone*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1975.
35. *Diagnoze/ The Diagnosis*; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1975.
36. *Polārlācis. Stāsts par vienu ekspedīciju/ The Polar Bear. An expedition Story*; Režisors- Jurijs Ļedins, redaktors- Hercs Franks, 1975.
37. Kinožurnāls *Māksla* no. 3/ *Newsreel Art* no. 3, Režisors- Hercs Franks, 1975.

38. Nostāsti/ Painter Maija Tabaka's Spun Tales; Režisori- Ansis Epnors, Hercs Franks, scenārija autori- Ansis Epnors, Hercs Franks, 1976.
39. Jūsu biļeti/ Your ticket!; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1976.
40. Sirmā gvarde/ The Grey Guard; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1977.
41. Vecāks par desmit minūtēm/ 10 Minutes Older; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1978.
42. Sveicināti un uz redzēšanos, zēni!/ Hello and Goodbye, Lads!; Režisors- Andris Slapiņš, teksta autors un mākslinieciskais vadītājs- Hercs Franks, 1978.
43. Kinožurnāls *Padomju Latvija no. 20- 21. Noveles pa telefonu/ Newsreel Soviet Latvia nos. 20- 21. A Short Story by Telephone*; Režisors- Jevgeņijs Paškevičs, teksta autors- Hercs Franks, 1978.
44. Atmoda/ The Awakening; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1979.
45. ADM/ ADM; Režisori- Sergejs Nikolajevs, scenārija autori- Sergejs Nikolajevs, Hercs Franks, 1979.
46. Kinožurnāls *Māksla no.4/Newsreel Art no.4*; Režisors- Hercs Franks, 1979.
47. Kinožurnāls *Padomju Latvija no.19/Newsreel Soviet Latvia no.19*; Režisors- Hercs Franks, 1979.
48. Edgara Kauliņa pēdējie svētki/ Last Rites for Edgars Kaulins; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1980.
49. Solo/ Solo; Režisors- Augusts Sukuts, scenārija autors, mākslinieciskais vadītājs- Hercs Franks, 1980.
50. Kinožurnāls *Māksla no.2/Newsreel Art no.2*; Režisors- Hercs Franks, 1980.
51. Zābaki, kurpes, zābaki.../ Boots, Shoes, Boots...; Režisori- Augusts Sukuts, Hercs Franks, scenārija autors- Hercs Franks, 1981.
52. Zirgspēks/ Horsepower; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1982.
53. Svešā sāpe/ Another's Pain; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1983.
54. Serdoliķis/ Carnelian; Režisors- Saparmameds Mollanijazovs, scenārija autors- Hercs Franks, 1983.
55. Līdz bīstamai robežai/ Balancing on the Edge; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1984.
56. Laimes pakavs/ A Good Luck Horseshoe; Režisors- scenārija autors- Hercs Franks, 1985.
57. Septiņi Simeoni/ Seven Simons; Režisors- Vladimirs Eisners, scenārija autors- Hercs Franks, 1985.

58. Augstākā tiesa/ The Last Judgement; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1987.
59. Reiz dzīvoja septiņi Simeoni/ Once Upon A Time There Were Seven Simons; Režisori un scenārija autori- Hercs Franks, Vladimirs Eisners, 1989.
60. Augstā dziesma/ The Song of Songs; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1989.
61. Lūgšana/ A Prayer; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1990.
62. Ebreju iela/ The Jewish Street; Režisors- Hercs Franks, scenārija autori- Aleksandrs Getmans, Leonīds Kovaļš, Hercs Franks, 1992.
63. Video instalācija izrādei *Ciematiņš* / Video installation for a spectacle *Village*; Montāžas režisors- Hercs Franks, 1994.
64. Raudu Mūra cilvēks/ The Man of the Crying Wall: A Documentary Mystery; Režisori- Hercs Franks, Jakovs Svirskis, Semjons Vinokurs, scenārija autors- Hercs Franks, 1998.
65. Video instalācija izrādes *Maltīte finālam*/ Video installation for a spectacle *Repast*; Režisors, montāžas režisors- Hercs Franks, 1998.
66. Madonna ar bērnu. XX gadsimts/ Madonna with Child. XXth Century; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 2001.
67. Flashback/ Flashback; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 2002.
68. Dārgā Džuljeta/ Dear Juliet; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 2003.
69. Shalom, Germania/ Shalom, Germania; Režisori- Hercs Franks, Sergejs Maņuks, 2005.
70. Lielā Piektdiena/ Good Friday; Režisors- Hercs Franks, scenārija autori- Hercs Franks, Stefano Francia, 2005.
71. Mūžīgais mēģinājums/ Perpetual Rehearsal; Režisors, scenārija autors- Hercs Franks, 1994- 2008.
72. Pēc/ After; Režisors, scenārija autors, idejas autors- Hercs Franks, 2009.

ANOTATION

The goal of bachelors' thesis *Herc Frank film analysis in context of seventies and eighties* is to describe Herc Frank film themes looking at them in context of seventies and eighties while analyzing the topicality of these films in the society. This bachelors thesis analyzes the social themes in Latvian documental films during nineteen seventies and eighties. Additionally two Herc Frank films, *Augstākā tiesa* and *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni*, will be analyzed regarding public contextual background.

The theoretical base of the paper is built using Latvian and foreign researches about documental films for the corresponding time period. The authors' documental film analysis will be used for empirical analysis. To comprehend the historical background and its influence on cinematology a periodical analysis and analysis of director works about the most important personalities will be carried out.

This research shows that, in context of seventies and eighties, the creative process of documentary cinema goes hand in hand with the topical social processes within society. Additionally documental films can influence and change the thinking of society by providing it with additional information about the current social process, while also providing a mirror image of the society at a certain time, which plays a major role in social researches.

To better comprehend the film *Augstākā tiesa* additional research about the history of capital punishment in Latvia is made. A research is made to understand the effects of film *Agstākā tiesa* on the way society thinks and comprehends capital punishment, the people sentenced to it and about speculative movements during the downfall of Soviet rule. The analysis of film *Reiz dzīvoja septiņi Simeoni* is based on the social climate of the eighties, while looking at the family depicted in the film as a small model of society.

The time period that is chosen for this research is connected to Soviet Communist Parties Central Comities decision in year 1972.that changed the main themes of documental cinema, including changes in ideology and a mans relationship with the society. This encouraged viewers to understand the social process that had led to this particular state in society, which led to more sociological research movies.

Bakalaura darbs

“ HERCA FRANKA DAIĻRADES ANAZLĪZE SEPTIŅDESMITO/ ASTOŅDESMITO GADU LATVIJAS
DOKUMENTĀLĀ KINO KONTEKSTĀ. SOCIĀLAIS ASPEKTS”

Izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas Teātra un audiovizuālās mākslas katedrā.

Ar savu parakstu apliecinu, ka bakalaura 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: _____ .05.2014.
Vārds, uzvārds Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ 05.2014.
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds Paraksts

Recenzents: _____
Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts 19 .05.2014.

Katedras sekretārs: _____
Vārds, uzvārds Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē
Bakalaura, maģistra

____ .05.2014. prot. Nr. _____, vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____
Vārds, uzvārds Paraksts