

Latvijas Kultūras akadēmija
Audiovizuālās un skatuves mākslas katedra

SKAŅAS FENOMENS KINOMĀKSLĀ.
LATVIJAS MŪSDIENU DOKUMENTĀLĀ KINO PIEMĒRS

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4. kursa studente Dita Celmiņa
(ID Nr. 20103905)

Darba vadītāja:
Latvijas Kultūras akadēmijas profesore, Dr. art. Inga Pērkone - Redoviča

Rīga
2014

SATURS

| | |
|--|----|
| IEVADS..... | 3 |
| 1. SKAŅAS FENOMENS UN TĀ SPECIFIKA DOKUMENTĀLAJĀ KINO..... | 6 |
| 1.1. Skaņa un attēls..... | 6 |
| 1.2. Dokumentālā kino specifika..... | 10 |
| 1.2.1. Poētiskā kino tradīcija..... | 12 |
| 2. SKAŅU CELIŅA KOMPONENTI | 15 |
| 2.1. Balss..... | 15 |
| 2.1.1. Balss kadrā..... | 16 |
| 2.1.2. Balss aizkadrā..... | 18 |
| 2.2. Mūzika..... | 21 |
| 2.2.1. Diegētiskā mūzika..... | 24 |
| 2.2.2. Nediegētiskā mūzika..... | 26 |
| 2.2.3. Klasiskās mūzikas izmantojums latviešu dokumentālajā kino..... | 28 |
| 2.3. Trokšņi..... | 30 |
| 2.3.1. <i>Skaņu bankas</i> izmantojums..... | 32 |
| 2.3.2. Sinchrono un postsinchrono trokšņu ieraksts..... | 32 |
| 2.3.3. <i>Atmosfēras troksnis</i> | 35 |
| 2.3.4. Troksnis kā asociatīvās domāšanas tēlu veidotājs..... | 36 |
| 2.3.5. Troksnis kā kontrasta elements..... | 38 |
| 2.4. <i>Atmosfēras skaņa</i> | 38 |
| 2.5. Klusums..... | 40 |
| 3. FILMU ANALĪZE – SKAŅAS PIELIETOJUMS DOKUMENTĀLAJĀ KINO..... | 46 |
| 3.1. Režisora Dāvja Sīmaņa dokumentālā filma „Pēdējā tempļa hronika”..... | 46 |
| 3.2. Režisores Lailas Pakalniņas dokumentālā filma „Sniegs”..... | 50 |
| NOBEIGUMS..... | 56 |
| KOPSAVILKUMS..... | 57 |
| AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS..... | 59 |
| ANNOTATION..... | 64 |
| PIELIKUMI..... | 65 |
| 1. pielikums. Intervija ar skaņu operatoru Normundu Kļaviņu | 65 |
| 2. pielikums. Intervija ar skaņu režisoru Anriju Krenbergu..... | 70 |
| 3. pielikums. Intervija ar LTV operatoru Aivaru Kalniņu..... | 75 |
| 4. pielikums. Intervija ar režisoru Dāvi Sīmani..... | 77 |

IEVADS

Kino vēsturē un kritikā pastāv skaņas fenomena pētāmības problemātika. Filmas skaņa ir teorētiski mazāk analizēta nekā attēls. Ja ārzemju kino kritikā un teorijā par skaņu filosofiskā aspektā un kinomākslā informāciju ir iespējams atrast, tad Latvijā skaņas fenomens kino vidē tiek uzskatīts kā pašsaprotams, tajā pašā laikā tas ir zinātniski neizpētīts un teorētiski maz apzināts.

Tēmas izvēli noteica interese par iespēju ar kino valodas dažādajiem tehniskajiem un mākslinieciskajiem paņēmieniem uzrunāt skatītāju. Tādēļ ar savu darbu vēlos pievērst uzmanību skaņas fenomena komplicētajai dabai. Apzīmējums “skaņas fenomens” attiecībā uz filmas audiālo ierakstu var šķist pārāk spēcīgs apzīmējums, taču uzskatu, ka tieši caur šādu skaņas celiņa apskates pozīciju iespējams tuvoties skaņas elementu plašo iespēju aptveršanai kinomākslā.

Darba mērķis ir raksturot skaņas nozīmi filmas vēstījumā un skaņas elementu pielietojumu kino mākslā, *ilustrējot* pētījumu ar latviešu mūsdienu dokumentālo filmu piemēru.

Pētījuma gaitā tika izvirzīti vairāki uzdevumi: 1) analizēt Latvijas mūsdienu dokumentālās filmas un to skaņu celiņus, izvēloties spilgtākos filmu piemērus, lai raksturotu skaņas fenomena plašās pielietošanas iespējas kinomākslā; 2) izveidot skaņu celiņa komponentu apskates parametrus, atklājot un aprakstot skaņas fenomena plašās iespējas, ko iespējams izmantot, veidojot filmu; 3) veikt intervijas ar kino nozares profesionāļiem Latvijā, apkopojot viņu viedokli par skaņas nozīmi audiovizuālajā mākslā.

Darba pamattekstis ir sadalīts trīs nodaļās: “Skaņas fenomens un tā specifika dokumentālajā kino”, “Skaņu celiņa komponenti” un “Filmu analīze – skaņas pielietojums kino”. Bakalaura darba pirmajā nodaļā **“Skaņas fenomens un tā specifika dokumentālajā kino”** tiek ieskicētas audiovizuālās mākslas skaņas un attēla līdzvērtīgās attiecības, meklēts cēlonis priekšstatam, kāpēc skaņas nozīme kino tiek pakārtota attēlam un apskatītas dokumentālā kino attiecības ar skaņu, analizējot pastāvošos priekšstatus par skaņas ieraksta absolūto dokumentalitāti un pieminot poētiskā kino tradīcijas nozīmi, kurā spļigti iezīmējas plašās skaņas komponentu pielietošanas iespējas dokumentālajā kino, veidojot skaniskas metaforas. Pētot skaņas filosofiskos aspektus, darbā ir izmantoti vairāki filosofiska rakstura pētījumi par skaņu un kinomākslu, piemēram, kino teorētiķu Elizabetes Veisas (*Elisabeth Weis*) un Džona Beltona (*John Belton*) grāmata “Teorija un praktika. Filmas skaņa” (1985, *Theory And Practice. Film Sound*), kurā apkopoti kino un skaņu režisoru pētījumi un intervijas par skaņas un attēla sintēzi, kā arī filosofijas doktores Inetas Kivles grāmata

“Skaņas filosofija” (2008).

Otrā darba nodaļa “**Skaņu celiņa komponenti**” ir veidota kā kino teorijas un autores izdarīto secinājumu kopums, kas strukturēts piecās apakšnodaļās: balss, mūzika, trokšņi, *atmosfēras* skaņa un klusums. Šāds sadalījums tika izvēlēts, apkopojot un analizējot kino pētījumus, teorijas un esejas par skaņu. Balss, trokšņi un mūzika ir trīs skaņu celiņa pamatkomponenti filmā. Analizējot literatūru par skaņu režiju kinomākslā un iepazīstot biežāk pieminētos elementus skaņu celiņa režijā, uzskatīju par nozīmīgu savā darbā atsevišķi izdalīt vēl divus skaņu celiņa veidojošos komponentus – *atmosfēras* un klusuma skaņu. Darbā, sistematizējot un analizējot skaņas izpausmes veidus, tika izmantoti: 1) franču kino teorētiķa Mišela Šiona (*Michel Chion*) pētnieciskās grāmatas par skaņu kino: “Balss kinomākslā” (*La voix au cinéma*, 1984), “Mūzika kinomākslā” (*La musique au cinéma*, 1985) “Skaņa kinomākslā” (*Le son au cinéma*, 1985), “Audio-vizualitāte. Skaņa un attēls kinomākslā” (*L’Audio-Vision. Son et image au cinéma*, 1990). Mišels Šions ir viens no retajiem kino teorētiķiem, kas skaņu kinomākslā analizē kā māksliniecisku kategoriju, akcentē skaņu kā vienlīdz nozīmīgu elementu līdzās attēlam un pievērš uzmanību tam, kā skatītājs uztver skaņu; 2) darbā izmantoju Dāvida Sonenšteina (*David Sonnenshtein*) tehniskā un praktiskā rakstura grāmatu “Skaņas dizains” (*Sound Design*, 2011), kurā skaņa un darbs ar skaņu tiek apskatīts no skaņu režisora pozīcijām, pievēršot uzmanību katram skaņu elementam; 3) aprakstot skaņu celiņa komponentus, izmantota Amerikas kino profesoru Džeimsa Buhlera (*James Buhler*), Dāvida Neumeijera (*David Neumeyer*) un Roba Dīmera (*Rob Deemer*) grāmata “Dzirdēt filmu. Mūzika un skaņa filmu vēsturē” (*Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, 2010).

Skaņu celiņa komponentu apskatei izmantoti piemēri no mūsdienu latviešu dokumentālajām filmām. Izraudzīto dokumentālo filmu kopums hronoloģiski aptver laika posmu no 2002. gada līdz 2012. gadam (filmogrāfiju skatīt 61. lpp). Darba autore sīkāk analizē filmas, kas piesaistīja ar skaņas režijas dažādību, skaņu celiņa elementu interesantu izmantošanu, ilustrējot skaņu komponentus, kas tiek apskatīti šajā nodaļā. Dokumentālās filmas mūsdienās lielākoties skatītājam pieejamas caur televīziju vai interneta vidē. Praktiska piekļūšana dokumentālo filmu ierakstiem ir sarežģīta, tādēļ bakalaura darba veidošanā iespēja noskatīties filmas tika lūgta Kino muzejam un Nacionālajam Kino centram. Darba autore sīkāk analizē filmas, kas piesaistīja ar skaņas režijas dažādību, skaņu celiņa elementu interesantu izmantošanu, ilustrējot skaņu komponentus, kas tiek apskatīti šajā nodaļā.

Bakalaura darba izstrādes procesā, iegūstot priekšstatu par Latvijas kino profesionāļu viedokli un attieksmi par skaņas fenomenu, tika veiktas intervijas ar skaņu operatoru Normundu Kļaviņu, skaņu režisoru Anriju Krenbergu, Latvijas Televīzijas operatoru Aivaru

Kalniņu un režisoru Dāvi Sīmani. Intervijās paustie profesionāļu viedokļi par skaņas nozīmi, veidojot kino, ir ietverti un atspoguļoti nodaļā par skaņas komponentu dažādību.

Darba trešajā nodaļā **“Filmu analīze – skaņa dokumentālajā kino”** ir veikta divu dokumentālo filmu “Pēdējā tempļa hronika” (rež. Dāvis Sīmanis, 2012) un “Sniegs” (rež. Laila Pakalniņa, 2012) skaņu celiņa analīze, kas balstās autores darba otrajā nodaļā pētītajos skaņu celiņa apskatītajos komponentos. Šo filmu izvēli noteica vairāki faktori: 1) abu filmu skaņu režisors ir Anrijs Krenbergs; 2) Lailas Pakalniņas un Dāvja Sīmaņa daiļradē iezīmējas īpaša pievēršanās skaņu celiņa rūpīgai izstrādei un aktīva līdzdalība skaņas režijas procesā; 3)režisoru dažāda rokraksts un skaņas izmantojums dokumentālajā kino.

1. SKAŅAS FENOMENS UN TĀ SPECIFIKA DOKUMENTĀLAJĀ KINO

1.1. Skaņa un attēls

Apskatot skaņu no filosofijas viedokļa, jāsecina, ka filosofija nedod vienotu atbildi, kas ir skaņa, jo “līdz ar cilvēka pašsaprātņi, kultūras ievirzēm un filosofiskajām atziņām dažādojas skaņas apraksti. Skaņas filosofija raisa domas par dzirdēšanu un redzēšanu, runāšanu un klausīšanos, būtību un interpretāciju, skaniskumu un klusumu. [...] Skaņa savā ziņā ir kultūras un cilvēka eksistences filosofijas daļa.”¹

Lai gan skaņas un attēla uztveršanai tiek izmantoti dažādi uztveres mehānismi (dzirde un redze), tomēr to savsarpējā novietojamība līdzās ir neapstrīdama. Reālajā dzīvē cilvēks sev apkārt dzirdamo un redzamo - realitātes skaņu un attēlu – uztver, neatdalot vienu no otra.

Kino ar skaņu raksturo filmas audiālo daļu. Kino vēsturē un kritikā pastāv skaņas pētāmības problemātika. Uzskats, ka kino ir vizuāla māksla, kino pētīšanas *otrajā plānā* atstāj audiovizualitātes aspektu. Kino teorētiķe Mērija Anna Dveina (*Mary Ann Doane*) to skaidro pavisam vienkārši, jo izteiciens “iet skatīties filmu” un nevis “dzirdēt filmu” ir patiess. Zīmīgi, ka daudzās valodās šajā izteicienā tiek izmantots tieši darbības vārds “skatīties” - angļu valodā darbības vārds “skatīties” tiek izmantots plašākā nozīmē, piemēram, “*to see*” tiek izmantots arī situācijās, kad vārds “redzēt” aizstāj vārdus “domāt” vai “saprast”.² Arī latviešu valodā vārds “redzēt” un “skatīties” var tikt izmantots plašākā nozīmē - vārda “saprast” vietā.

Mērija Anna Dveina, domājot par skaņas un attēla līdzāspastāvēšanu, uzskata šo situāciju kā paradoksālu, jo skaņa un attēls tiek pielietoti, balstoties uz diviem radikāli dažādiem modeļiem, kā skatītāju uzrunāt emocionāli un intelektuāli.³ Skaņu režisore Helēna Dongena (*Helen van Dongen*), aprakstot savu pieredzi, precizē, ka “filmā attēlam un skaņai piemīt katram sava kompozīcija, bet, apvienojot tos kopā, rodas jauna vienība. Skaņa kļūst ne tikai atmosfēras radītāja, bet arī neatdalāma daļa no attēla. Attēls un skaņa filmā ir tik ļoti saplūdis vienā veselumā, ka funkcionē viens caur otru. Nepastāv nošķiršana starp to, ko “es redzu” uz ekrāna, un to, ko “es dzirdu” zālē.”⁴ Šī spēcīgā kombinācija – skaņa un attēls – ļauj skatītājam apzināties ne tikai to, ko viņš redz un dzird, bet arī to, ko viņš jūt skatīšanās procesā.

Cilvēka smadzenēs skaņai ir savs “tulks” – neticami sarežģīts un smalks skaņas uztveres

¹ Kivle, Ineta. *Skaņas filosofija*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2008. V lpp.

² Doane, Mary Ann. *Theory and Practice. Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985. 56. lpp.

³ Doane, Mary Ann. *Theory and Practice. Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985. 56. lpp.

⁴ Reisz, K. and G. Millar. *The Technique of Film Editing*. Boston: Focal Press 1968. 155. lpp

mehānisms, kas ļauj ar skaņu palīdzību veidot saturisku informāciju. Smadzenes vairāku procesu rezultātā skaņu kopumu, izanalizējot to vissīkākās nianšes, savieno apziņai un zemapziņai saprotamā valodā. Process ir līdzīgs, kā ar valodas uztveri⁵ cilvēks konkrētu sev pazīstamu balsi skaņu kopumu uztver kā konkrētu vārdu nevis kā atsevišķu burtu skaņas. Tādēļ nenoliedzama ir skaņas spēja ietekmēt skatītāja attēla redzējumu. Skaņas mijiedarbība ar fizisko pasauli ir tēma, kas sevi piesaka arī mākslā.

Daudzos gadījumos psihoakustikas aspekts iespaido skatītāja skaņas uztveri filmā. Psihoakustika ir zinātne, kas pēta skaņas uztveri. “Galvenais psihoakustikas uzdevums ir saprast, kā dzirdes sistēma atšifrē skaņas tēlu, noskaidrot pamata saikni starp fizikāliem stimuliem un dzirdes sajūtām un izdalīt, kādi tieši skaņas signāla parametri ir svarīgākie semantiskās vai estētiskās informācijas pārraidē.”⁶

Skaņu celiņš sastāv no vairākiem slāņiem, no dažādām atsevišķi reģistrētām skaņām filmēšanas laukuma vietā, ko vēlāk skaņu režisors montāžas procesā saliek kopā vienotā skaņu celiņā, izlīdzinot dažādo skaņu skaļumus un citas tehniskas detaļas. Skaņu partitūra filmā kļūst par māksliniecisku vērtību, par savdabīgu mūzikas formu, pat neiekļaujot muzikālus skaņdarbus. Latvijas skaņu režisors Anrijs Krenbergs intervijā, raksturojot savu profesiju, saka: “Skaņu režisors ir kā diriģents ar simfonisko orķestri. Tikai skaņas partitūra skaņu režisoram var būt daudz lielāka par vislielāko simfonisko orķestri.”⁷ Skaņa kino pasaulē no fizikālām vides mehāniskām svārstībām pārtop jēgpilnā kino mākslinieciskās izteiksmes līdzeklī.

Mišels Šions grāmatā “Audiovizualitāte”, analizējot skaņas un attēla svarīgās attiecības kino, uzskata, ka skatītāju uztverē ir izveidojusies audiovizuāla ilūzija jeb maldīgs priekšstats par skaņas un attēla attiecībām kino, kurās attēlam tiek piešķirta lielāka nozīme nekā skaņai. Šions akcentē, ka skaņai ir sava pievienotā vērtība – tā ir spēja iedarboties uz skatītāju informatīvā, simboliskā, emocionālā līmenī. Skaņa spēj bagātināt attēlu, piešķirot tam noteiktu iespaidu. Ironiski, bet skaņas pievienotā vērtība ir arī tās spēja radīt iespaidu (absolūti maldīgu), ka tā nav īpaši nozīmīga un ka skaņa tikai pastiprina jēgu, kas uzfilmētajā materiālā jau ir redzama.⁸

Katrs skaņas elements filmā iezīmē savu lomu stāsta pasniegšanā un naratīva attīstībā. Skaņa visbiežāk uz skatītāju iedarbojas, viņam pašam to neapzinoties. Skaņai piemīt potenciāls attīstīt naratīvu tieši tāpat kā attēlam. Nevienai skaņai filmā nav neitrāls efekts -

⁵ Rekets, Arvis. *Skaņas medicīniskā ietekme*. Pieejams: <http://rekets.wordpress.com/tag/psihoakustika/> [skatīts 2014, 9. marts]

⁶ Rekets, Arvis. *Skaņas terapija un psihoakustika*. Pieejams: <http://rekets.wordpress.com/tag/psihoakustika/> [skatīts 2014, 9. marts]

⁷ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī [skat. pielikumā nr.2]

⁸ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*. New York: Columbia University Press, 1994. 5. lpp.

skatītājs neapzinoties ir pakļauts skaņas ietekmei bieži vien zemapziņas līmenī.

Skaņas celiņu veido filmēšanas laikā ierakstītās laukuma skaņas un studijā pievienotās skaņas postprodukcijas procesā. Filmas diegētiskās telpas veidošanā skaņa ir ļoti būtiska. Skaņas elementi piešķir attēlam papildus ticamību un, papildinot filmas vizuālo materiālu, veido filmas stāsta uztveramību un darbības kontinuitāti. Skaņa var tikt izmantota gan kā tiešs, gan netiešs stāsta virzītājs. Skaņa var ietekmēt attēla montāžu, piemēram, spilgts skaņas efekts var kļūt par iemeslu kadra griezumam, kā arī kā skaņas elements - *skaņas tilts* - spēj vienot vairākus nesaistītus kadrus vienotā epizodē, padarot tos saistītus, pateicoties vienotam dialogam, atmosfēras skaņai vai mūzikai skaņu celiņā. Tāpat skaņa var tikt izmantota kontrasta panākšanai, attēlojot dažādas vides, piemēram, varoņa dzīvi pilsētā un laukos. Tāpat kā skaņa veido filmas reālo telpas un laika ticamību, tā spēj ar skaņu elementiem radīt arī subjektīvā laika un telpas klātbūtni. Ar skaņas palīdzību skatītājs spēj gan iejusties telpas realitātē, gan izjust subjektīvu realitātes abstrakciju.

Bieži vien skatītājs pieņem dzirdamo kā pašsaprotamu, jo tas tiek pasniegts kā redzamās vides darbības sinhrons skaņas ieraksts, radot skatītājā sajūtu, ka, ja viņš atrastos filmas attēlā redzamajā vidē un situācijā, viņš dzirdētu tieši to pašu.⁹

Pastāv dažādi paralēli līmeņi, kādā veidā skaņa tiek sūtīta auditorijai. Pirmkārt, uz skaņu iespējams palūkoties no fiziskā līmeņa – fiziskajiem, mehāniskajiem un tehniskajiem skaņas aspektiem, kuri iedarbojas uz skatītāja ķermeni (individuālo dzirdes un nervu sistēmu). Otrkārt, pastāv emocionālais līmenis, filmas stāsts caur emocionālo identifikāciju iedarbojoties uz skatītāju, spēj izraisīt auditorijā emocionālu reakciju, piemēram, smieklus, asaras vai straujākus sirdspukstus. Treškārt, intelektuālais līmenis, kas pārsvarā filmā tiek nodots verbālā veidā, vedinot skatītāju uz pārdomām, izpratni par filmu. Ceturtkārt, morālais līmenis, kas var sniegt ētisku vai garīgu perspektīvu, raisot skatītājā individuālā viedokļa veidošanos par filmas darbību. Kādā līmenī skaņa tiek sūtīta, tāda auditorijas reakcija arī tiek sasniegta.

Ir būtiska atšķirība starp skaņu dzirdēšanu un klausīšanos. Dzirdēšana ir pasīva dabība, turpretī klausīšanās - aktīva dabība. Dzirdētai skaņai iespējami vairāki uztveres veidi. Franču teorētiķis Mišels Šions izšķir trīs klausīšanās veidus – kauzālo, reducēto un semantisko, un skaņu režisors Dāvids Sonenšteins tiem pievieno referentālo klausīšanos kā ceturto veidu.

Visbiežāk pielietotais klausīšanās veids ir kauzālā jeb cēloniskā klausīšanās, kas izpaužas kā klausīšanās skaņas avotā vai tās cēlonī. Ja skaņas avots ir redzams attēlā, skaņa par to sniedz papildus informāciju. Savukārt, ja skaņas avots nav redzams, caur kauzālo klausīšanās veidu, skatītājs iegūt informāciju par šo avotu vai cēloni. Attēla un skaņas detaļas

⁹ Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York: Oxford University, 2010. xxii lpp.

nosaka un definē telpas uztveri un tās dažādos aspektus. Ar skaņas palīdzību var nodot šādas nianšes par telpas parametriem - telpas izmēru, attālumu, perspektīvu, atrašanās vietu, subjektīvo un emocionālo telpu un kustību telpā. Kauzālā klausīšanās bieži vien, skatītājam to neapzinoties, ir audiovizuālās mākslas manipulāciju klausīšanās, it īpaši tas attiecināms sinhrono un nesinhrono trokšņu izmantošanā, jo dažkārt tie tiek pārskanoti, ierakstīti postsinhroni vai paņemti no “skaņu bankas”. Tātad režisora galvenais mērķis - lai skatītājs ar kauzālo klausīšanās metodi uztvertu informāciju par attēlu, kas pasniegta caur skaņu.

Geštalta psiholoģiju, ka “psihiskā dzīve sastāv nevis no atsevišķām izjūtām, kas mehāniski savienojas pēc asociācijas principiem, bet parādās kā nesadalīts veselums – tēls”¹⁰ iespējams attiecināti arī uz fonētisko uztveri. Piemēram, melodija netiek uztverta kā muzikālu tonu secība, bet gan kā vienots veselums. Turklāt šis muzikālais melodijas veselums var tikt atpazīts arī tad, ja tas tiek izpildīts citā tonalitātē vai aranžējumā.¹¹ Geštalta teorija palīdz identificēt uztveres mehānismus, ko izmanto skatītāja smadzenes, lai analizētu informāciju, ļaujot domāt par produktīvāku skaņas dizaina un režijas darbu filmā.

Semantiskais klausīšanās veids tiek attiecināts uz valodu, tekstu un to nozīmi filmā. Šis klausīšanās veids koncertējas uz tekstuālā satura saprašanu un analīzi. Savdabīgi, ka semantiskā klausīšanās metode, koncentrējot uzmanību uz valodu – balss skaņu, filmas dialogiem -, spēj neapzināti ignorēt citas filmas skaņas, piemēram, trokšņus.

Reducētā klausīšanās, ko pirmais kā atsevišķu klausīšanās veidu ir piedāvājis franču muzikologs, komponists un akustikas pētnieks Pjērs Šēfers (*Pierre Schaeffer*, 1910 -1995), koncentrē klausīšanās uzmanību uz pašu skaņu, nevis tās cēloni vai nozīmi. Reducētā klausīšanās uztver skaņu kā pašas skaņas galveno objektu, tā atdala skaņas objektu un cēloni no pašas skaņas. Caur reducētās klausīšanās metodi iespējams ieklausīties trokšņu skaņās, izprotot, kāda šī skaņa ir (piemēram, spalga vai dobja). Bieži vien reducētā klausīšanās ir atkārtota skaņas klausīšanās, jo, klausoties vienu skaņu atkārtoti, ir iespējams precīzāk uztvert un ieklausīties konkrēto skaņu raksturojošajās pazīmēs un pilnvērtīgāk norobežoties no skaņas cēloņiem. Reducētā klausīšanās ir aktīvs klausīšanās process, tā ir ieklausīšanās skaņā ar prāta palīdzību.

Kā ceturto klausīšanās veidu Dāvids Sonenšteins piedāvā referentālo klausīšanos veidu jeb norādošo klausīšanos. Referentālā klausīšanās tiek raksturota kā klausīšanās ar skatītāja zināšanu palīdzību, kas ļauj viņam izprast skaņas avota būtību. Piemēram, dzirdot lauvas rūcienu, skaņa mums var asociēties ar zoodārzu vai Āfriku, bet zirga pakavu sitieni pret bruģi skatītājam var asociēties ar konkrētu vēsturisku posmu.

¹⁰ *Psiholoģijas vārdnīca*. J. Aivars, V. Aršavskis, G. Breslavs u.c. Rīga: Mācību grāmata, 1999. 48. lpp.

¹¹ Turpat, 49. lpp.

Aprakstos par skaņas un attēla attiecībām kino teorētiķi bieži piemin franču režisoru Robēru Bresonu (*Robert Bresson*, 1901-1999). Viņš skaņu uzskatījis par nozīmīgu filmas elementu, kas spēj ietekmēt filmas kvalitāti. Savā grāmatā “Piezīmes par kinematogrāfiju”¹² viņš min vairākus paša radītus likumus, kurus ievēro savās filmās - skaņai ir ļoti liela nozīme un tā bieži ir daudz zīmīgāka par attēlu, kas ir tikai stilizācija vizuālajai realitātei - skaņa vienmēr vedina domāt par attēlu, attēls nekad nerosina domāt par skaņu. Bresons apgalvo, ka viņa filmu principu pamatā ir mazs nepatiesa naivuma pieskāriens, kas, cik vien tas bieži ir iespējams, aizvieto attēlu ar skaņu, paliekot uzticīgs savam principam – būt pilnīgi atkailinātam, pasvītojot savu radošumu. Attiecībā uz mūziku un skaņu viņš min šādus noteikumus: skaņām ir jāklūst par mūziku, viss nebalstās uz attēlu, jo skaņai un attēlam katram ir sava slodze un spēks, svarīgi ļaut katram attēlam, katrai skaņai iedarboties ne tikai uz filmas varoņiem, bet arī uz sevi, filmēšanas procesā izvairīties no priekšmetiem un lietām, kas nav svarīgas un ir liekas, izmantot tikai tādas skaņas, kuras mēs pazīstam. Strādājot ar skaņu, spēt saglabāt objektivitāti un atrast kopīgo skaņai, attēlam, klusumam.¹³

Skaņa spēj skatītāju vienlaicīgi neapzināti uzrunāt vairākos līmeņos. Skatītājs var klausīties dialogā un vienlaicīgi uztvert to pavadošo *atmosfēras skaņu*, kas raksturo filmas lokācijas vietu ar dažādu trokšņu skaņu izmantošanu (piemēram, putnu dziesmām vai mašīnu sastrēguma troksni) vai tikt emocionāli uzrunātam caur mūziku vai trokšņiem (piemēram, bērna raudāšanu).

1.2. Dokumentālā kino skaņas specifika

Realitātes atspoguļojums ir galvenais atskaites punkts, ar ko parasti tiek saistīts priekšstats par dokumentālo kino. Klasiski par dokumentālo kino tiek saukta filma, kas dokumentē kādu realitātes aspektu un tradicionāli ir bez inscenējumiem un aktieru piedalīšanās.¹⁴ Taču svarīgi apzināties, ka dokumentālais kino bieži vien tiecas izpausties kā savdabīga mākslas forma, kas ar skaņas un attēla palīdzību reproducē realitāti. Attēlam dokumentālā kino kritikās, aprakstos un teorijā vienmēr ir pievērsta liela uzmanība, skatot to gan naratīva un montāžas kontekstā, gan vērojot operatora lietoto vizuālo estētiku, taču skaņu celiņš lielākoties netiek analizēts.

Viens no galvenajiem kino valodas līdzekļiem, kas nodrošina realitātes efektu, ir montāža, tā sniedz iespēju vienotas darbības telpas veidošanai, pārliecina skatītāju par telpas vienību un “parāda, ka kamera ir tikai nosacīts lineārs perspektīvas izejas punkts un kā fizisks

¹² Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

¹³ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.

Bresson, Mylène. *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983*. Paris: Flammarion, 2013.

¹⁴ Pērkone, Inga, Zane Balčus, Agnese Surkova un Breāte Vītola. *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansdars, 2011. 414. lpp.

priekšmets vēstījuma telpā neatrodas.”¹⁵

Attēla un skaņas montāža ļauj skatītājam noticēt, ka attēlotais ir realitāte un ka kino aparatūra tajā agresīvi neielaužas. Skaņas celiņš dokumentālās filmas diegētiskās telpas veidošanā ir ļoti svarīgs, un skatītājam piedāvātā attēla un skaņas objektivitāte bieži vien ir ilūzija. Dokumentālais kino, uzsverot realitātes un dokumentalitātes atmosfēru, pastiprinātu uzmanību pievēršs sinhrono un postsinhrono trokšņu ierakstam. Paradoksāli, taču bieži vien varoņa tiešais runas ieraksts filmā rada teksta un atmosfēras teatrālisma sajūtu, tādēļ dokumentālā kino režisoru darbos bieži vien vērojama izvairīšanās no sinhronā balss ieraksta.

Daudzviet Eiropā dokumentālā kino un televīzijas sadarbība ir kļuvusi par stabilu dokumentālā kino producēšanas un izrādīšanas veidu. Arī Latvijā dokumentālā kino un televīzijas sadarbība lēnām attīstās, taču tā joprojām ir nepilnīga. Latvijas televīzijas kanālus sasniedz filmas, kas iederas raidlaika segmentā un atbilst noteiktām televīzijas formas un satura prasībām.¹⁶ Bieži vien mākslinieciski pilnvērtīgam dokumentālajam kino šajos rāmjos iekļauties neizdodas un televīzijas ekrānu tas nerasniedz. Ironiskā kārtā tāpat kā eksperimentālais kino žanrs Latvijas dokumentālais kino bieži vien eksistē tikai speciālās izrādīšanas skatēs un festivālos.

Agris Redovičs žurnālā “Kino Raksti” atzīst: “Kino pie mums vairs reāli nepastāv kā *lielā ekrāna* māksla – pretstatā TV *mazajam ekrānam*. Šāds iedalījums jau sen zaudējis jēgu, jo Latvijā, ja kino grib būt redzams, tam jāparādās televīzijā. Īpaši tas attiecas uz dokumentālajām filmām, kas tikai retos gadījumos piesaista skatītājus kinoteātros. Tomēr joprojām sabiedrības apziņā televīzija un kino ir divi dažādi *resori*.”¹⁷ Līdz ar dokumentālā kino pāreju uz *mazo ekrānu* mainās tā konteksts – agrāk dokumentālais kino bija kino mākslas, tagad TV programmas konteksts.¹⁸ Mainoties kino skatīšanās kontekstam, neizbēgama ir arī skatīšanās kvalitātes maiņa.

Sarežģītas ir mākslas un dokumentālā kino savstarpējās attiecības. Parasti tās tiek apskatītas no filmas naratīva un vizuālās puses, taču tikpat nozīmīgu vietu dokumentālās filmas veidošanā ieņem arī skaņas aspekts. Tieši ar skaņas palīdzību, neiznīcinot, bet pārveidojot dokumentālo faktu objektivismu, dokumentālā filma pārtop estētiskas kategorijas kvalitātē. Dokumentālā filma var attēlot realitāti dažādos veidos. “Jebkurai mākslai ir sava

¹⁵ Matīsa, Kristīne un Agris Redovičs *Dokumentāls logs uz Eiropu, Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977-2007*. Mansdars: Jelgava 2007. 167. lpp.

¹⁶ Balode, Mārīte. Andris Mizišs un Andris Gauja. Skatīt interviju Brīnišķīgā reālā dzīvē, jeb kam vajadzīgs dokumentālais kino. *Rīgas Viļņi*. 2012, 10 -18.sept. 14.lpp.

¹⁷ Redovičs, Agris. Pieci Kaķi. *Kino Raksti*. nr.34 2013/2014. 17. lpp.

¹⁸ Matīsa, Kristīne un Agris Redovičs. *Dokumentāls logs uz Eiropu, Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977-2007*, 227.lpp.

nosacītības sistēma, ar kuru tā ir spiesta rēķināties. To skaitā arī dokumentālais kino.”¹⁹

“Autors dokumentālists operē ar dzīvās realitātes tēliem. [...] Tā ir dokumentālās filmas galvenā īpatnība.”²⁰ - attēlot dzīvi, realitāti. Kino vēsturē šo dokumentālā kino īpatnību apzīmēja ar “tīcamības fenomenu.” Jāatceras, ka “kinematogrāfiskā attēla spēja fiksēt priekšmetu faktūru, parādīt tos kustībā vēl nav garantija, ka uz ekrāna redzama īsta faktu patiesība. Dokumentālajā filmā starp realitāti un skatītāju atrodas autors, kura koncepcija tiek realizēta kinematogrāfiskajā materiālā. Tāpēc viss, ko skatītājs redz dokumentālajā filmā, nebūt nav redzes straume, kas eksistē pati par sevi, bet gan notikumi, fakti, cilvēku raksturu izpausmes, ko vienā vai otrā veidā atlasījis, atklājis un apzinājis autors.”²¹

Dokumentālajā kino atkarībā no izvirzītā mērķa filmas centrā var būt cilvēks, notikums vai problēma. Šis iedalījums, protams, ir nosacīts, un filmā var lieliski sadzīvot dažādi aspekti, piemēram, problēmu var atklāt caur cilvēku, bet notikums var kalpot par argumentu vai problēmas nostādni.²² “Dokumentālā filma apjēdz parādību, paceļ faktu tēlaina vispārinājuma pakāpē, filozofiski analizē tā būtību, atklāj parādības iekšējo būtību, uzsver tās sabiedrisko nozīmību.”²³ Filmas kino valoda ir bagāta ar metaforām, tajās liela nozīme ir veiksmīgi izraudzītām skaņas detaļām, poētiski tvertam skaņu risinājumam.

1.2.1. Poētiskā kino tradīcija

Tēmas “Skaņas fenomens kinomāksā. Latviešu mūsdienu dokumentālā kino piemērs” kontekstā svarīgi pieminēt poētisko kino tradīciju, kurā skaņai ir īpaša nozīme. Par audiālās tēlainības kulmināciju kļūst režisora Aivara Freimaņa filma “Lomi” (1996), kurā runas akts vairs netiek iekļauts darbību reakciju ķēdē, bet noslēdzas pats ap sevi un kļūst par atsevišķu un pilnīgu skaņas tēlu, iegūst pilnīgu autonomiju. Kino kļūst patiesi audiovizuāls.²⁴

20.gs. 50.- 60. gadu mijā Latvijā sāka veidoties jauna dokumentālā kino veidotāju paaudze, kas vēlējās izkļūt no sociālistiskā reālisma ietvaros šim kino žanram uzliktā rāmja - šabloniskuma un cilvēku attēlošanas stereotipiem, kurā cilvēki kadrā redzami, galvenokārt ilustrējot jau diktora teikto. 60. gadu sākuma dokumentālais kino sevi pieteica ar “redzes viedokļa” maiņu - “filma no bezpersoniska notikumu izklāsta kļuva par subjektīvu notikumu atspoguļojumu”²⁵, kurā bija jūtams autora viedoklis, rokraksts un mākslinieciskais vēstījums, kas izpaudās arī skaņas celiņā. Laužoties ārā no vispārpieņemtajām dokumentālā kino

¹⁹ Matīsa, Kristīne un Agris Redovičs. *Dokumentāls logs uz Eiropu, Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977-2007*, 125. lpp.

²⁰ Nečaja O., Ratņikovs G., *Kino mākslas pamati*. Rīga: Zvaigzne, 1983. 60. lpp.

²¹ Turpat.

²² Turpat.

²³ Turpat, 59.lpp.

²⁴ Citēts pēc: Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule*. Neptūns. Rīga - 2013. 42. lpp. No: Делёз, Жиль. *Кино: Кино 1. Образ - движение. Кино 2. Образ - время*, с. 568 – 569.

²⁵ Augstkalna, Maija un Elmārs Riekstiņš. *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma 1989. 111. lpp

normām, radās tā sauktā *Rīgas poētiskā dokumentālā kino skola* - kino valoda, kas balstās vizuālās un skaniskās meteforās.

Par Latvijas dokumentālā kino klasiku kļuvusī filma “Baltie zvani” (scenārija autors Hercs Franks, režisors Ivars Kraulītis, operators Uldis Brauns, 1961) ir spilgts piemērs tam, cik nozīmīgu vietu latviešu poētiskajā dokumentālajā kino ieņem attēla un skaņas mākslinieciski pārdomāta mijiedarbība. Aplūkojot scenārija skices, var redzēt tēlu veidošanās procesu un detalizēto pieeju darbam, jo, kaut arī skatītājam tiek radīta ilūzija par nejaušību, ko pamana operators, viss ir ļoti smalki izplānots – gan attēla, gan skaņas celiņa partitūrā. Filmā ir mērķtiecīgi piemeklēta katra skaņa un mūzikas partitūra, jo, kaut arī īsfilmā “Baltais zvaniņš” netiek izmantots teksts, skaņai ir ļoti nozīmīga loma.

Pirms filmas tapšanas tika izpētīti galvenie pieturas punkti - Rīgas vizuālie simboli dažādās diennakts stundās, gaismu spēles dinamika un pat ļaužu straumes virzība, tehnikas un namu mainīgās vizuālās attiecības. Tajā pašā laikā abi jaunie entuziasma pilnie mākslinieki - Hercs Franks un Uldis Brauns - sev par galveno mērķi uzstādīja “šo spēles sižetu uzņemt maksimāli dokumentāli”²⁶ - radīt dzīvo pilsētas reportāžu – ar to raksturojošu vizuālo attēlu un skaņām. Baltajiem zvaniņiem veltītajā mūzikas partitūrā komponists Arvīds Žilinskis paspilgtina līdzpārdzīvojumu, kas kontrastē ar tehnikas un mašīnu radītajiem trokšņiem.

Filmā ļoti gaumīgi iekļaujas arī inscenētie tēli, piemēram, vīrs ar kontrabasu (to atveido Hercs Franks- filmas scenārija autors) vai skursteņslauķi ar nokvēpušām sejām, kas, ejot pa ielu blakus maitenītei savās dienas darba gaitās, rada pretstatu- trīs lieli melni vīri un blakus viņiem tipina maza meitenīte baltā kleitiņā un gaišiem matiņiem. Tāpat filmā tiek izmantotas arī inscenētas, metaforiskas skaņas, piemēram, aprakstot tirgus epizdi, scenārija skicēs izklāstīta skaņu celiņam nepieciešamā meteforiskā skaņa: “Fonā džungļu asociatīvie trokšņi. Ļoti klusināti, līsriski ieskicējas baltie zvani (mūzika)”²⁷ Ļoti laba sadarbība filmas komandai izveidojās ar kino mākslas vecmeistaru, skaņu operatoru Voldemāru Blumbergu, kurš atsaucīgi uzņēma jauno censoņu idejas.

Filmas vēstījums balstās uz pretstatiem un binārajām opozīcijām starp tehnikas, trokšņu pilno lielpilsētu un balto zvaniņu pušķīti, kuram nokrītot uz ielas, arī lielā tehniskā pasaule uz brīdi spēj apstāties (dzirdama subjektīva skaņa – klusums). Filma “Baltais zvaniņš” ir poētiska formas un satura ziņā - izmantojot tēlainas vizuālās un skaņas metaforas, katrs kadrs ir kā piesātināta dzejas rinda, turklāt poētiskais vēstījums tiek nodots bez vārdiem - balss skaņas izmantojuma! “Balto zvaniņu” vēstījums ir simbolisks - mazā meitenīte un baltie zvaniņi ir tehniskās pasaules neietekmētā daļa.

²⁶ Redovičs, Agris un Uldis Brauns. Baudīt dzīvi ar kinokameru. *Kino Raksti* Nr. 5, 2001. 67. lpp

²⁷ Turpat.

Šī poētiskā kino tradīcija savdabīgā veidā parādās arī mūsdienu latviešu dokumentālajā kino. Latvijas mūsdienu dokumentālajā kino joprojām ir meklējama ietekme no poētiskās kino skolas tradīcijām, kas balstās vizuālās un skaniskās metaforās.

Mūsdienu dokumentālais kino iesaista skatītāju filmas metaforu interpretācijas procesā, tādējādi ļaujot skatītājam piedalīties filmas tēlu radīšanas procesā. Tomēr jāakcentē, ka gan no attēla, gan skaņas viedokļa filmas skatīšanās TV vai datora ekrānā nav salīdzināma ar iespēju redzēt dokumentālo filmu uz lielā ekrāna.

2. SKAŅU CELIŅA KOMPONENTI

Skaņas fenomens kinomāksā izpaužas dažādās filmas tehniskās un mākslinieciskās kvalitātēs. Skaņu partitūra parasti sastāv no vienlaicīgi skanošiem vairākiem skaņu celiņiem, kuri tiek apstrādāti, veidojot vienu kopējo filmas skaņu celiņu. Dokumentālajā kino dažādo skaņu komponentu pielietojums dod iespēju bagātināt ekrāna valodu. Pastāv dažādas skaņu celiņa elementu klasifikācijas iespējas. Šajā darba nodaļā tiks pētīti šadi skaņu celiņa komponenti - balss, mūzika, trokšņi, atmosfēras un klusuma skaņa, raksturojot to nozīmi, pielietojuma motīvus un dažādās izpausmes iespējas, kas piedalās filmas audiovizuālā vēstījuma nodošanā. Lai labāk atklātu komponentu nozīmi un pielietojuma iespējas, darbā apskatīti un analizēti piemēri no latviešu mūsdienu dokumentālajām filmām.

2.1. Balss

Dokumentālajā kino balsij ir svarīga loma, bieži vien centrālā loma filmas skaņu celiņā, jo vārdam filmā piemīt dramaturģiski aktīva slodze, tādēļ skatītājs, dzirdot balsi, parasti neapzināti pieņem to par skaņu celiņa galveno informācijas un patiesības sniedzēju. Cilvēka runa un balss atšķiras no citiem skaņas fenomeniem, jo tā ir imanenti piemītoša cilvēkam - balss ir cilvēka izteikšanās veids.

Balss kā nozīmīgs elements kinomākslā sastopams dažādās izpausmēs, tādēļ pastāv dažādi balss skaņas iedalījuma veidi kino. Tradicionāli balsi kino iedala divās lielās grupās - balss kadrā un aizkadra balss. Balss ir balss skaņas avots, kuru skatītājs redz filmas kadrā. Tas dokumentālajā filmas redzamajā telpā var būt gan monologs, gan dialogs, gan polilogs. Savukārt aizkadra balss ir ierunāts vēstījums, tā “nav tieši piederīga telpai vai laikam, kurā norisinās uz ekrāna redzami notikumi.”²⁸

Pievēršot uzmanību balss skaņas izmantojumam mūsdienu latviešu dokumentālajās filmās, iezīmējas trīs dažādi balss skaņas izpaušanās veidi – informatīvs, emocionāli informatīvs un fona skaņas veidotājs. Visos līmeņos balss var izpausties gan monologa, gan dialoga formā.

Pirmkārt, balss skaņa, kas nodod skatītājam konkrētu informatīvu saturu, palīdzot virzīt filmas darbību vai ļaujot iepazīt tuvāk filmas varoņa personību, biogrāfiju, rīcības motīvus. Šāda veida informācija parasti tiek nodota caur kāda varoņa monologa vai

²⁸ Pērkone, Inga, Zane Balčus, Agnese Surkova un Breāte Vītola. *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*, 409.lpp.

dialoga formu.

Dialoga forma filmā var izpausties dažādi - dialogs var būt starp filmas varoni un intervētāju-, piemēram, režisoru, kas uzdod jautājumus (šajā gadījumā režisora balss var būt dzirdama arī aizkadrā) vai saruna starp filmas varoņiem. Abi dialoga varianti vērojami filmā “Kā Tev klājas, Rūdolf Ming?” (rež. Roberts Rubīns, 2010) - dialogs pastāv gan starp režisoru un filmas galveno varoni Rūdolfu Mingu (aizkadra balss dažās filmas epizodēs uzdod nedaudz provokatīvus jautājumus), gan dialoga situācijas veidojas filmas kadrā starp filmas galveno varoni un citiem filmas varoņiem, piemēram, starp galveno varoni un viņa draugu Mācītāju, kurš Mingam uzdod ļoti konkrētus, mērķtiecīgi ievirzītus jautājumus, lai Mings savā atbildē, pats to neapzinoties, skatītājam nodotu informatīvi svarīgu vēstījumu par savu personību. Caur Minga un mācītāja dialogu skatītājs iepazīst Minga personību no pavisam citas šķautnes nekā Minga monologu epizodēs, kurās Mings nedaudz bravūrīgā intonācijā pats izspēlē savu personību tādu, kādu vēlas to parādīt.

2.1.1. Balss kadrā

Dokumentālajās portretfilmās balss skaņas izmantojums ir ļoti svarīgs, jo tas ir līdzeklis, kā skatītājam nodot nepieciešamo informāciju par filmas varoni, piemēram, iepazīstot viņa biogrāfiju. Filmā „Loengrīns no Varka Kru” (rež. Viesturs Kairišs, 2010) valoda pilda informatīvi svarīgu lomu galvenā varoņa personības iepazīšanā. Režisors Viesturs Kairišs ļauj skatītājam iepazīt Latvijas sabiedrībai pazīstama sportista personību un privāto dzīvi ar varoņa monologa palīdzību – kamaniņbraucējs Mārtiņš Rubenis stāsta par saviem dzīves uzskatiem un bērnības atmiņām. Arī epizodēs ar Mārtiņa Rubeņa vecvecākiem dialoga veidā tiek nodota svarīga informācija, kas ļauj skatītājam veidot plašāku priekšstatu par galvenā varoņa personību un viņa rīcības motīviem.

Filmā “Tārps” (rež. Andis Mizišs, 2005) viens no filmas galvenajiem varoņiem – vīrietis, gaidot sava bērna piedzimšanu, dzemdību nodaļas uzgaidāmajā telpā monologa veidā nodod skatītājam infomāciju par sevi, savu pagātņi, iepriekšējo laulību utt. Kaut arī filma jau tuvojas finālam, tikai šī monologa laikā skatītājs iepazīst filmas varoņa dzīves ainu lielākā perspektīvā. Informatīvā ziņā šis balss runātais teksts atšķiras no iepriekš filmā izmantotā balss skaņas veida, kas līdz šim bija tikai ikdienišķas sarunas bez informatīvi nozīmīgas teksta saturs slodzes.

Otrkārt, balss izmantojums var būt vērsts uz balss neverbālo komunikāciju, kas tiek uztverta caur balss intonāciju. Konkrētāk, varoņa balss spēj nodot netiešo informāciju par runātāju – skatītājs uztver ne tikai verbālo informāciju, bet arī emocionālo vēstījumu. Caur balss intonāciju iespējams nodot informāciju par runātāja emocijām, piemēram, prieku,

dusmām vai sarūgtinājumu. Filmā “Kā tev klājas, Rūdolf Ming?” galvenā varoņa uztrauktā balss intonācija skatītājam nodod informāciju par zēna emocionālo, dažkārt nestabilo, stāvokli. Arī filmā “Dokumentālists” (rež. Ivars Zviedris un Inese Kļava, 2012) verbālais balss teksta saturs bieži vien ir mazāk svarīgs nekā balss intonācijas sniegtā informācija par galvenās varones Intas emocionālo stāvokli, viņas garie monologi galvenokārt nesatur lielu informatīvu slodzi, bet ļoti spilgti attēlo to, cik viņa ir dusmīga un aizkaitināta.

Komisks balss izmantojums, portretējot filmas galveno varoni, parādās filmā “Teodors” (rež. Laila Pakalniņa, 2006). Teodors ir kungs gados, un viņa teiktais pārsvarā ir ļoti neskaids un nespēj sniegt skatītājam jēgpilnu informāciju. No vienas puses, šādu balss ierakstu varētu uzskatīt par nekvalitatīvu, taču režisore šo defektu izmanto kā efektu, kas papildina portretējamā varoņa personību – viņa vienmuļo dzīvi, lēno domu gaitu un paradumu sarunāties pašam ar sevi, murminot kaut ko “zem deguna”. Neskaids Teodora monologs ir filmas spilgtākais skaņas elements, kas akcentē portretējamā varoņa miermīlīgo dabu un savdabīgo personību, kā arī viņa dzīvi sabiedrībā.

Treškārt, balss izmantošana var būt otrā vai trešā plāna skaņa fona veidošanai, verbālajam tekstam un tā skaniskajai intonācijai kļūstot nesvarīgai filmas kontekstā. Piemēram, filmā “Jaguāra kakts” (rež. Andis Mizišs, 2009) vietējo iedzīvotāju ajoru cilts indiāņu sarunu ieraksti pārsvarā tiek izmantoti kā Bolīvijas mūža mežu vidi raksturojoša skaņa. Indiāņu cilts teiktais netiek tulkots vai atdalīts no citām vidi raksturojošajām skaņām. Indiāņu valoda filmā bieži vien ir tāda pati vidi raksturojoša skaņa kā filmas atmosfēras skaņa ar cikāžu dziedāšanu.

Balss filmā tiek izmantota, lai kaut ko vēstītu, svarīgi ir gan kā tas tiek pateikts, gan kas tieši tiek pateikts, tādēļ dokumentālajam skaņas ierakstam jābūt veiktam ļoti kvalitatīvi. Ja spēlfilmā scenārijs un teksts jau iepriekš ir uzrakstīts un laukumā reģistrētā aktiera balss montēšanas procesā izrādās nekvalitatīva, to pārraksta studijā, bet dokumentālajā kino balss pārsvarā tiek dokumentēta filmēšanas laikā, un balss ieskaņošana studijā tiek veikta ļoti retos un specifiskos gadījumos. Parasti vienīgā balss, ko ieraksta studijā, ir specifiska aizkadra balss vai diktora balss teksts. “Aizkadra balss ir viens no televīzijas filmās bieži vien izmantotiem līdzekļiem. Līdz ar to aizkadra balss bieži vien ir diskreditēts kā paņēmiens kino.”²⁹ Taču aizkadra balss ir ļoti interesanta naratīva tehnika, kas spēj bagātināt filmas attēlu ne tikai informatīvi, bet arī mākslinieciski.

²⁹ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

2.1.2. Aizkadra balss

Par aizkadra balss teksta izmantošanu filmā lielākā daļa dokumentālā kino teorētiķu ir vienprātis – par būtisku kritēriju tiek uzskatīta izvairīšanās no informācijas dublēšanas, aizkadra balsij nav jākomentē acīm redzamais, bet gan jāsniedz attēlā nenolasamā informācija³⁰. Šim uzskatam piekrīt arī kino režisors Dāvis Sīmanis, kurš autorei sniegtajā intervijā, runājot par aizkadra balsi filmās, akcentē, ka aizkadra balss izmantošanas motivācija var būt dažāda - gan negatīvi vērtējama gadījumā, ja aizkadra balss filmā pilda tikai informācijas avota funkciju un bez aizkadra balss filma nav spējīga eksistēt, gan pozitīvi vērtējama “gadījumā, ja aizkadra balss ir oriģināli ieplānota kā ļoti specifisks māksliniecisks paņēmiens, kurš palīdzēs attēlam atklāt jaunu dimensiju vai papildus līmeni ar citiem aizkadra balsij piemītošiem semantiskiem līdzekļiem.”³¹

Termins “aizkadra balss” ir ļoti plašs. Aizkadra balss var būt gan diegētiska, gan nediegētiska. Tā var būt piederīga telpai, kurā risinās attēlā redzamā darbība vai, tieši pretēji, – aizkadra balss var būt nesaistīta ar telpu un laiku, kas redzams attēlā, tātad aizkadra balss filmā var ieņemt dažādas pozīcijas, tā var izpausties gan kā auksta un novērojoša balss no malas (nediegētiska skaņa), gan ieņemt intīmu, emocionāli iesaistītu pozīciju, identificējoties ar kādu no filmas varoņiem (diegētiska skaņa).

Diegētiskā aizkadra balss var tikt izmantota dažādu apsvērumu dēļ. Piemēram, diegētiskā aizkadra balss var būt režisora balss, kur pats režisors nav redzams filmas attēlā, taču uzdod jautājumus filmas varonim. Filmā “Kā Tev klājas, Rūdolf Ming?” aizkadra balss ir izmantota epizodēs, kurās filmas varonis ir ierunājies aizkadra balsi savām zīmētajām šausmu filmām. Piemēram, aizkadra balss pavada kadru sēriju no galvenā varoņa zīmētās animācijas šausmu filmas “Murgs”. Konkrētajā piemērā Minga balss pilda vairākas funkcijas – tā vienlaikus var tikt uztverta gan kā diegētiska skaņa (skaņas avots, Minga balss, nāk no dokumentālās telpas vides), tajā pašā laikā iespējams Minga animācijas filmu uztvert nošķirti kā atsveišķu filmas vērtību – animācijas filmu, kuras kontekstā Minga balss pilda savdabīgu diktora balss funkciju, kas pavada animācijas šausmu filmu. Skatoties Minga zīmētās šausmu filmas, jūtams, cik spēcīgi skatītāju spēj uzrunāt aizkadra balss teksts, jo dzirdamā aizkadra balss, pavadot zīmēto kadru sēriju, spēj skatītājā radīt neomolīgu sajūtu. Būtiski, ka, viena un tā paša cilvēka balsi dzirdot kadrā un aizkadrā kā diktora balsi, tā tiek uztverta dažādi. Attieksme pret dzirdamo Minga balsi, redzot Mingu kadrā, ir daudz neitrālāka, nekā pret viņa diktora balsi, kas ierunājusi šausmu

³⁰ Giannetti, Louis., Leach, Jim. *Understanding Movies*. Toronto: Prentice Hall, 2001. 253. lpp.

³¹ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

filmas sižetu.

Tāpat kā aizkadra trokšņi, arī aizkadra balss spēj paplašināt filmas telpu un tās realitāti. Filmā “Romeo un Džuljeta” (rež. Viesturs Kairišs, 2004) aizkadra balss - režisora un režisora palīgu komentāri - bieži vien atgādina skatītājam par filmas dokumentalitāti, par kuru inscenēto kadru dēļ dažkārt var aizmirst. Piemēram, epizodē, kurā estētiski pievilcīgo kadru (dzirdama tikai atmosfēras skaņa) ar skaisto meiteni - Džuljetas lomas atveidotāju, kas stāv uz pusgruvušās mājas balkona, pēkšņi pārtrauc divas aizkadra balsis - režisora sauciens: “Sākam filmēt!” - un režisora palīdzes, filmas mākslinieces, aizkadra dusmīgais komentārs: “Pasakiet, lai viņa beidz ķiķināt!” Šajā gadījumā ar aizkadra balsi tiek panākts iespaids (arī atgādinājums), ka aiz filmas attēla kadrā esošās telpas robežām atrodas filmēšanas grupa, kas uzņem filmu.

Aizkadra balss var izpausties arī kā varoņa subjektīvi dzirdēta skaņa. Filmā “Romeo un Džuljeta” režisors parādās arī filmas attēlā, taču ļoti interesanti balss skaņa ir izmantota epizodē, kur veiktas manipulācijas ar aizkadra balsi, padarot to gandrīz nedzirdamu, imitējot skaņu realitāti, kādā dzīvo vājdzirdīgā filmas varone, ļaujot skatītājam uz brīdi apjaust, kāda ir vājdzirdīgās meitenes skaņu realitāte. Konkrētajā epizodē režisora balss ir dzirdama aizkadrā, filmas varonei uzdodot jautājumus, kurus patiesībā meitene gandrīz nemaz nedzird un nolasa no režisora lūpām. Aizkadra balss (režisora jautājums) tiek pasniegta kā filmas varones subjektīvi dzirdēta skaņa.

Aizkadra balss ir ļoti spēcīgs skaņas izmantojuma veids filmā, jo tam bieži vien piemīt īpašība pilnībā pakļaut attēlu savam stāstījumam. Mišels Šions grāmatā “Balss kinomākslā” aizkadra balsi apzīmē ar terminu “*acousmêtre*”, kas grūti pakļaujas tulkojumam, taču ļoti labi spēj raksturot aizkadra balss nozīmīgumu, tā ir “skaņa, kas izskanējusi bez redzama skaņas avota vai tās rašanās cēloņa.”³² Termina “*acousmêtre*” saknes meklējamas divu vārdu salikumā, kas spēj raksturot tā dziļāko būtību – neredzams³³ (fr. val. - *acousmate*) un darbības vārds “būt” (fr. val. - *être*). Tātad šim terminam pastāv iespēja savā izpausmes veidā būt neredzamam, precīzāk, termins apzīmē skaņu, kas filmā ir *neredzamā būtne*. Šions vārda “*acousmate*” sakni saista ar disciplīnu, kas piecus gadus klusumā bija jāievēro Pitagora skolas audzēkņiem, klausoties skolotāja lekcijās, kuras tas runāja aiz priekšvara.³⁴ Ar termina “*acousmêtre*” palīdzību Šions akcentē diktora balsij piemītošo mītisko varu pār skatītāju - tai piemīt spēja radīt skatījā uzticību

³² Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999. 18.lpp.

³³ Franču dzejnieks Apolinērs 1913. gadā sarakstīja dzejoli “Acousmate” par balsi, kas atskan gaisā.

³⁴ Chion, Michel. *The Voice in Cinema*, 18.lpp.

viņa teiktajam, jo “*acousmêtre*” piemīt pārdabiskas spējas – tas visu redz, visu zina, spēj atrasties it visur un ar savu balsi spēj ietekmēt jebkuru situāciju. Aizkadra balsij piemītošo līdz galam neizskaidrojamo varu Šions saista arī ar dažādu reliģiju attieksmi pret Dievu. Skatītājs neapzināti uzticas aizkadra balsij kā savam gidam nepazīstamā teritorijā, tādēļ diktora balss var piešķirt filmai gan objektīvāku, gan subjektīvāku dokumentālu skatījumu, viss atkarīgs no režisora ieceres. Diktora balss bieži vien pasaka vairāk, nekā redzams attēlā, aktivizējot skatītāja iztēli. Tai piemīt savdabīga vara pār skatītāju, spējot ietekmēt viņa viedokļa veidošanu.

Interesantā veidā aizkadra balss parādās dokumentālajā filmā “*Valkyrie Limited*” (rež. Dāvis Sīmanis, 2009). Aizkadra balss ir Valkīras radio iestudējuma versija, ko anļu valodā runā kāda sievietes balss. Aizkadra balss ir interpretējama gan kā diegētiskā skaņa, gan nediegētiskā skaņa. Filmas galvenais varonis Viesturs Kairiņš šo ierakstu bieži atskaņo un klausās, meklējot Vāgnera operas tekstā sev vēl neatklātos dziļumus un jaunus iedvesmas pavedienus. Tajā pašā laikā šī aizkadra balss (sievietes balss, kas angļu valodā runā Valkīras iestudējuma tekstu) var tikt interpretēta arī kā nediegētiskā aizkadra balss, jo bieži vien dzirdamajai aizkadra balsij nav rodams racionāls pamatojums redzamajā telpā, aizkadra balss kļūst par simbolisku Vāgnera operas “*Valkīras*” līdz galam neatklājamo noslēpumu, kas ļauj šo aizkadra balsi saistīt ar Šiona teoriju par aizkadra balsi, kas sevī slēpj mītiska satura slodzi.

Mūsdienās diktora balss tiek izmantota salīdzinoši retāk, tās izmantojums ir mākslinieciski pārdomāts. Ar balss avotu skatītājs parasti ir iepazīstināts. Apskatot latviešu dokumentālās portretfilmās, bieži vien skatītāju ar portretējamo varoni no sākuma iepazīstina aizkadra balss, kas tikai vēlāk kļūst par balss ierakstu un sinhroni sakrīt ar attēlu. Veidojot dokumentālās filmās naratīvu, šāda pakāpeniska tuvināšanās filmas galvenajam varonim izmantota filmā “*Dokumentālists*”, kur filmas varoni Intu skatītājs sākotnēji divās epizodēs dzird aizkadra balsī. Pirmajā epizodē redzams moments, kurā divi vīrieši uzbrūk dokumentālistam Ivaram Zviedrim, un Intas saucieni dzirdami aizkadra balsī: “Džeki, palīdziet! Atkal tas nenormālais paparaci neliek man mieru. Sadodiet, mani mīļie, viņam pa purnu tā kārtīgi!” Arī filmas nākamais kadrs skatītāju iepazīstina ar varoni Intu aizkadra balsī, kur Tīreļu purva dabas skatus un mūziku pavada Intas balss, šajā gadījumā, kā diktora balss, kas sniedz informatīvu vēstījumu, kā tika atrasta filmas varone Inta. Tikai filmas nākamajā epizodē skatītājs ierauga iepriekš dzirdēto filmas varoni Intu. Interesanti, ka arī šajā epizodē, skatītājs sākotnēji neredz varones seju, tikai augumu. Filmas režisori Ivars Zviedris un Inese Kļava ir apzināti izvēlējušies skatītāju pakāpeniski

iepazīstināt ar dokumentālās filmas varoni, kuras šerpā un bieži vien nelineārā sarunvaloda valoda filmas turpmākajā gaitā spēlē ļoti nozīmīgu lomu.

2.2. Mūzika

Definējot mūzikas jēdzienu, pastāv filosofisko skatījumu daudzveidība, enciklopēdijas un skaidrojošās vārdnīcas piedāvā un iepazīstina ar dažādiem mūzikas raksturojumiem, nepretendējot uz viennozīmīgu definīciju.³⁵

Mūzika ir māksla, kas māksliniecisko tēlu izteikšanā izmanto īpaši organizētas skaņas, kuras sakārtojas noteiktās likumsakarībās, melodijās un harmonijās, organizējas ar ritma, metrikas, mūzikas formas, tempa, skaļuma, dinamikas un tembra palīdzību. Parasti mūzika tiek fiksēta nošu tekstā, tā realizējas un tiek uztverta izpildījuma procesā.³⁶

1987. gadā audiovizuālās mākslas profesore un teorētiķe Klaudija Gorbmana (Claudia Gorbman) kino pētniecībai piedāvāja vairākus argumentus, lai paskaidrotu, mūzikas un kinomākslas savstarpējo saskaņu³⁷: 1) filmā mūzikas rašanās process ir neredzams, tāpat kā teātrī, kur orķestris atrodas orķestra bedrē; 2) mūzika spēj pildīt tulka funkcijas, attēlojot emocijas, jūtas, atmosfēru; 3) mūzika strukturē naratīvu, ieliekot nepieciešamos akcentus un spēj atdalīt dažādas stāsta daļas, piemēram, sarežģītumu no kulminācijas; 4) mūzika spēj radīt nepārtrauktības un vienotības ilūziju - mūzikas plūdums novērš uzmanību, harmoniski sasaistot kopā montāžas vietas un stāsta “pārlecienus”.

Teorija par mūzikas izmantošanu filmā ir ļoti pretrunīga. Pudovskis (*Всеволод Илларионович Пудóвкин*, 1893 – 1953) un Eizenšteins (*Сергей Михайлович Эйзенштейн*, 1898 — 1948) aizstāvēja viedokli, ka mūzika filmā nedrīkst pildīt tikai attēlu papildinošu funkciju, “mūzikai ir vienmēr jā saglabā sava integritāte (veselums).”³⁸ Filmu kritiķis un dokumentālā kino režisors Pauls Rotha (*Paul Rotha*, 1907 -1984) pat apgalvo, ka “atsevišķos gadījumos mūzikai esot jādominē pār attēlu.”³⁹

Atskatoties kino vēsturē, varam izdarīt secinājumus, ka pagātnē “mēmā filma akustiskā ziņā bija pilnīgi “šķirta no realitātes”, tāpēc tai bija nepieciešams muzikālais pavadījums. Mūzikas uzdevums ir atslēgt kino no realitātes, jo mūzika ir māksla, kuras zīmes nav saistītas ne ar kādu realitāti.”⁴⁰

³⁵ Kivle, Ineta. *Skaņas filosofija*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2008. 125.lpp.

³⁶ Grove, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Volume seventeen.- Macmillan, 2011. 431.lpp.

³⁷ Gorbman, Claudia. *Unherd Melodies : Narrative Film Music*, London: Indiana University Press, 1987.73. - 91., 118. - 129. lpp.

³⁸ Giannetti, Louis., Leach, Jim. *Understanding Movies*, 236.lpp.

³⁹ Turpat, 231. lpp.

⁴⁰ Якобсон, Роман. *Конец кино? Кн: Структура фильма*. Москва: Радуга, 1984.- 27.,28. lpp

Ar mūzikas iekļaušanu filmā jābūt uzmanīgiem, īpaši dokumentālajā kino, tiecoties saglabāt realitātes klātbūtni. Pirmkārt, mūzika var nodot melīgu priekšstatu par filmas emocionālo vēstījumu. Bresons uzskatīja, ka mūzika izolē filmu no režisora radītās filmas realitātes, filmai kļūstot par muzikālu tīksmināšanos. “Mūzika ir spēcīgs modifikators un filmas realitātes iznīcinātājs, tāpat kā alkohols vai narkotikas.”⁴¹

Otrkārt, ja mūzikas izmantojums filmā ir pārāk liels, tas spēj atņemt filmai realitātes sajūtu, pārvēršot vēstījumu par abstrakciju. Rodžers Kritends (*Roger Crittended*) savā grāmatā “Filmu un video apstrāde” (*Film and Video Editing*, 1996), piekristot Bresonam, akcentē, ka mūzikas iekļaušanai filmas celiņā jābūt ļoti pārdomātai: “Mūzika ir formāla abstrakcija,[..] tā ir spēcīga un spēj iedarboties ātrāk nekā citi filmas elementi, kas veido filmas naratīvu.”⁴² Gadījumā, ja mūzika ņem virsroku pār filmas naratīvu, tā pārvērš stāstu formālā abstrakcijā, kas savukārt, pēc Roger Crittended domām, ir filmas pašiznīcināšanās.⁴³

Filmu režisoru un skaņu režisoru attieksme pret mūzikas izmantošanu filmā ir dažāda. Arī Latvijas mērogā attieksme pret mūzikas izmantošanu kino izraisa diskusijas starp kino profesionāļiem. Anrijs Krenbergs, domājot par mūzikas izmantojumu kino, iesaka salīdzināt mūzikas izmantojumu Amerikas un Eiropas kino. Eiropas kino mūzikas izmantojums ir salīdzinoši mazs. Turpretī amerikāņu Holivudas grāvēji bez mūzikas izmantojuma nav iedomājami.⁴⁴

Arī Normunds Kļaviņš uzskata, ka mūzika filmās bieži tiek izmantota pašmērķīgi: “Ar mūzikas izmantošanu jābūt ļoti uzmanīgam. Tāpat kā skaņa, arī mūzika nedrīkst traucēt skatīties filmu. Protams, katrs gadījums ir citādāks, bet mūzikai nevajadzētu būt tikai plikai mūzikai, epizodes ar mūziku nevajadzētu uztvert kā atsevišķus muzikālus gabalus. Mūzikai jāizaug no bildes, no trokšņiem, no atmosfēras skaņas. Ja skatītājs filmā epizodi ar mūzikas izmantošanu sāk uztvert kā mūziku, manuprāt, tas nav labi, tad kaut kas nav kārtībā.”⁴⁵

Mišels Šions grāmatā “Mūzika kinomākslā”⁴⁶ (*La Musique au cinéma*) min divus mūzikas izmantošanas veidus filmā - mūziku kino var iedalīt diegētiskajā un nediegētiskajā mūzikā, tāpat kā citas filmas skaņas. Diegētiskā mūzika ir mūzika, kuras rašanās avotu skatītājs redz uz ekrāna. Terminam “diegētiska mūzika” tiek izmantoti dažādi sinonīmi.

⁴¹ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975. 89.lpp.

⁴² Crittenden, Roger. *Film and Video Editing*. London; New York: Routledge, 1996. 119.lpp.

⁴³ Turpat, 119. lpp.

⁴⁴ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī [skat. pielikumā nr.2]

⁴⁵ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu*. 2013, 13. aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

⁴⁶ Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995. 189.lpp.

Mišels Šions savā kino teorijas terminoloģijā min, piemēram, šādus jēdzienus - “avota mūzika” un “ekrāna mūzika”.

Nediegētiska skaņa ir skaņa, kuras avots nav redzams filmas attēlā un filmā eksistējošajā telpā. Visuzskatāmākais piemērs nediegētiskai skaņai ir mūzika, kas pielikta filmas darbībai. Precīzāk, nediegētiskā mūzika ir filmas mūzika, kuras avots nav vizuāli redzams vai klātesošs telpā.

Parasti, runājot vai rakstot par filmas mūziku, ar to tiek apzīmēta tieši nediegētiskā mūzika. “Kad filmas varoni, kas tuvojas kalna virsotei, pavada mūzika, skatītājs negaida kalna galā ieraudzīt orķestri. Skatītājs saprot, ka filmas mūzika ir konvencija un tā neizriet no filmas telpas vides.”⁴⁷ Sinonīms, kas diezgan precīzi spēj raksturot nediegētisko mūziku, taču latviešu kino leksikā parasti netiek izmantots, ir “mūzikas bedre”, kas ir drāmas teorijas aizgūts jēdziens un apzīmē orķestra bedri teātrī.

Ļoti interesants darbs ar mūziku ir veikts dokumentālajā filmā “Pasaules skaņa”(2010). Režisori Dāvis Sīmanis un Gints Grūbe filmā piedāvā palūkoties uz pasaules mēroga komponistu mūzikas radīšanas procesu, iepazīstoties ar viņu dažādo darba stilu un komponēšanas procesu, spējot aptvert un radīt skatītājā filosofiskas pārdomas par mūziku. Savdabīgā veidā filma “Pasaules skaņa” ir mūzikas filosofiska interpretācija un iepazīšana.

Filmā “Pasaules skaņa” iezīmējas trīs dažādi mūzikas izmantošanas paņēmieni. Pirmkārt, izmantota diegētiskā mūzika – filmā attēlots, kā tiek komponēti skaņdarbi un kā vēlāk koris “Kamēr” tos izpilda savā interpretācijā. Otrkārt, filmā tiek izmantota nediegētiskā mūzika, kas lieliski raksturo komponistu mūzikas tapšanas un iedvesmas meklēšanas procesu. Treškārt, mūzikas radīšanas process ir dokumentālās filmas “Pasaules skaņa” viena no tēmām – mūzikas rašanās noslēpums, par mūziku tiek runāts interviju fragmentos ar komponistiem, kas pārsvarā filmēti viņu identitāti raksturojošās vietās – ASV (Aļaskā), Japānā, Gruzijā, Krievijā (Sanktpēterburgā), Lielbritānijā.

Dita Rietuma laikrakstā “Diena” par filmu “Pasaules skaņa” raksta: “Filmas autori sev izvīrējuši sarežģītu uzdevumu – gan iemūžināt unikāla projekta “Saules dziesmas” tapšanu, gan radīt ilūziju par mītisko “dievišķā radošuma” telpu, kurā mīt gan “Saules dziesmu” komponisti, gan skaņu radītāji – “Kamēr” jaunieši ar Māri Sirmo priekšgalā.”⁴⁸ Dokumentālajai filmai “Pasaules skaņa” ar diegētiskās un nediegētiskās mūzikas un attēla palīdzību (operators Andrejs Rudzāts) izdodas atklāt vairāk par dokumentālo notikumu.

⁴⁷ Weis, Elisabeth, Belton, John. *Theory and Practice. Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985.lpp.

⁴⁸ Rietuma, Dita. Skanošā ilūzija. *Kultūras Diena*. Nr. 14, 2010. 5. lpp.

Montāžas procesā ir panākta attēla estētiski augstās kvalitātes mijiedarbība ar filmas skaņas mūzikas celiņu, radot savdabīgu harmoniju, ko Dita Rietuma savā recenzijā “Skanošā ilūzija” laikrakstā “Kultūras Diena” ir definējusi kā montāžas temporitma muzikalitāti.

Dokumentālās filmas “Pasaules skaņa” intervijā ar koponistu Džonu Luteru Adamsu (*John Luther Adams*) izdevies precīzi definēt pasaules, skaņas un mūzikas līdzāspastāvēšanas būtību, ko lieliski var attiecināt arī uz kinomākslas attēla un skaņas harmonisko attiecību noslēpumu. Viņš saka: “Šobrīd mēs nedzirdam pārāk daudz putnu dziesmu. Pārsvārā ikdienas dzīvē mēs dzirdam skaņas. Kad mēs skaņas sākam pieņemt kā mūziku vai vismaz pieļaujam iespēju, ka skaņa var būt mūzika, tad mēs sākam daudz ko atklāt. Pat klusā vietā, kā šī, vējš rada skaņu, un šajā vēja skaņā ir ietverta sava veida mūzika. [...] Manā mūzikā vienmēr ir ietverta šī sajūtu, skaņu bezgalīgā telpa, apturētais laiks un klusums, ko šobrīd šeit mēs spējam izjust.”⁴⁹

2.2.1. Diegētiskā mūzika

Bresons kā vienīgo izņēmuma situāciju, kad mūzika filmā spēj sevi attaisnot, min mūziku, kuru spēlē filmas attēlā redzami instrumenti⁵⁰. Caur diegētisko mūziku režisors var, neattālinoties no realitātes telpas, izmantot mūzikas sniegtās iespējas un priekšrocības – attēlot vai akcentēt emocijas, jūtas vai atmosfēru.

Diegētiskā mūzika ļoti organiski izmantota dokumentālajā filmā “Loengrīns no Varka Kru” (rež. Viesturs Kairišs, 2010), kurā tā dzirdama vairākās epizodēs. Diegētiskā mūzika tiek izmantota gan filmas varonim, kamaniņbraucējam Mārtiņam Rubenim, iejūtoties DJ ādā (uz alternatīvās mūzikas skatuvēm viņš ir pazīstams kā DJ Betons), gan epizodēs, kur viņš ar draugiem kopā atpūšas mājas viesībās, mūzikai skanot no skaņuplatēm. Diegētiskā mūzika filmā netieši raksturo varoņa ikdienas dzīves stilu un muzikālo gaumi.

Teorētiski diegētiskā un nediegētiskā mūzika parasti tiek strikti atdalīta, taču filmās bieži vien diegētiskā un nediegētiskā mūzika ļoti organiski pārtransformējas viens otrā. Režisora Viestura Kairiša dokumentālajā filmā “Romeo un Džuljeta” tiek izmantota diegētiskā mūzika (mūzikla “Vestaidas stāsts” ieraksts), kas tiek atskaņota magnetofonā, jauniešiem apgūstot stāsta materiālu un mēģinot iejusties savās mīlnieku lomās, taču bieži vien diegētiskā mūzika sāk pildīt nediegētiskās mūzikas funkciju, radot attēlam

⁴⁹ Fragments no režisoru Dāvja Sīmaņa un Ginta Grūbes dokumentālās filmas “Pasaules skaņa” (2010) [skatīt - 00:14:00]

⁵⁰ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*, 32.lpp.

romantiskas noskaņas atmosfēru. Režisors apzināti ir spēlējis ar diegētiskās skaņas izmantojumu, dažreiz radot ilūziju par tās esību telpā, jo noteikt, kuros brīžos mūzika skan no magnetofona, bet kuros tā ir pievienota attēlam kā aizkadrā dzirdama, nav iespējams.

Žils Mueliks (Gilles Mouëllic), Rennes Universitātes kino un mūzikas profesors un kritiķis, raksta, ka filmā ir jābūt ļoti gudri izmantotai saspēlei starp mūziku, kuras rašanās avotu skatītājs redz, un “mūzikas bedri” jeb mūziku, kas pavada filmas notikumus, jo “šis sadalījums ir vairāk teorētisks un robeža starp diviem dažādajiem mūzikas resursiem ir caurspīdīga.”⁵¹ Diegētiskā mūzika filmā ne tikai spēj attēlot kadrā redzamo mūzikas skaņu, bet arī emocionāli uzrunāt skatītāju, sākot pildīt nediegētiskās mūzikas funkciju filmā.

Dāvja Sīmaņa dokumentālajā filmā “Valkyrie Limited” (2009) LNO simfoniskais orķestris izpilda Riharda Vāgnera operas “Valkīra” fragmentus, kā arī redzama atsevišķu instrumentu spēle mēģinājumu procesā, šī diegētiskā mūzika bieži vien tiek izmantota arī kā filmas nediegētiskā mūzika, raksturojot gan gaidāmās pirmizrādes stresu, haosu, gan spēcīgi atklājot operas iestudējuma režisora Viestura Kairiša iekšējos pārdzīvojumus un pārdomas, gan cenšoties atklāt Vāgnera operas vēsturiskās tēmas sarežģītību.

Savdabīgi ar diegētisko mūziku savās filmās darbojas režisore Laila Pakalniņa. Filmā “Par dzimtenīti” diegētiskā skaņa tiek pasniegta caur televizoru un radio. Režisore filmā mūziku izmanto, radot komiskas un ironiskas situācijas. Vienā no diegētiskās skaņas izmantošanas epizodēm, pārslēdzot televīzijas kanālus, fonā sāk skanēt Latvijas Valsts himna. Epizodes montāža veidota, radot skaņas un vizuālā attēla kontrastu. Televīzijā dzirdamo valsts himnu pavada kadru sērija, kas raksturo dokumentālo varoņu dzīvesvietu, piemēram, kadrs ar virtuves galdu, uz kura nolikta šprotu bundža un pelnu trauks, kas kontrastē ar himnas cildeno noskaņu, vai kadrs ar puspliku vīru (viens no filmas varoņiem), kas, atgāzies krēslā, skatās televizoru. Savukārt citā epizodē radio sāk skanēt Raimonda Paula dziesma “Ar mīlestības pinekļiem”, kas pavada kadru sēriju, kuros paralēli tiek attēlotas mājas svinības, kur vīrietis dejo ar sievieti, un ezers, kur skaistā mīlestības dejā peld gārņu pāris. Režisorei un skaņu režisoram izdevies radīt pārliecību, ka radio dzirdamā mūzika ir realitātes fiksējums, perfekta nejaušība, kas organiski iekļaujas dokumentālajā situācijā, atklājot dzīves drāmu, komiku un ironiju.

Arī Roberta Rubīna filmā “Kā Tev klājas, Rūdolf Mīng?” izmantota diegētiskā mūzika, pirmkārt, baznīcā dzirdamās kora dziesmas, otrkārt, paša filmas varoņa Mīnga klavierspēle, treškārt, filmas fināla epizodē demonstrētais skolas popielas priekšnesums,

⁵¹ Mouëllic, Gilles. *La Musique de Film*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003. 52. lpp.

kurā Mings uzstājas, dziedot: “Īsti veči zin, cik viņi tur”.

Diegētiskās mūzikas iekļaušana dokumentālajās filmās ir veiksmīgs mūzikas izmantojuma risinājums, kas neļauj dokumentālajam notikumam mūzikas dēļ kļūt formāli abstraktam.

2.2.2. Nediegētiskā mūzika

Dokumentālajās filmās tiek izmantota arī nediegētiskā mūzika. Tās izmantojumam jābūt pārdomātam, lai nediegētiskā mūzika nemazinātu dokumentālās filmas naratīvu. Dokumentālajās filmās bieži vien cenšas panākt pilnīgas sinhronitātes iespaidu, tāpēc katrai nediegētiskai skaņai skatītājs pievērš pastiprinātu uzmanību.

Muzikālie motīvi filmā parasti tiek izmantoti atkārtoti, darbojoties kā varoņa vai vides raksturotājs. Režisores Unas Celmas filmā “Sievietes un sargi” (2009) nediegētiskā mūzika ieņem nozīmīgu vietu, raksturojot dokumentālo vidi, tās varoņus un virzot naratīva darbību. Filmās darbība risinās Afganistānā sieviešu cietumā, un tradicionālā austrumu mūzika vairākās filmas epizodēs tiek izmantota, paspilgtinot austrumu kultūras atmosfēru. Filmā ir iekļautas intervijas, kas atklāj apcietināto sieviešu sarežģītos un traģiskos dzīves stāstus, taču filma galvenokārt ir veidota kā filosofisks vērojums, un austrumu tradicionālās mūzikas niansētais skanējums ir kā spogulis uz varoņu emocionālo dvēseles stāvokli, par ko neviens neuzdrošinās runāt tieši.

Filmā “Jaguāra kakti” nediegētiskā mūzika izmantota filmas beigu titros kā nediegētiskā mūzika – tā ir indiāņu sievietes rečētēšana. Šī nediegētiskā primitīvā mūzika raksturo filmā iepazīto līdz galam nepieradināmo indiāņu tautu, kas dzīvo Bolīvijas mežos. Dokumentālajā filmā iepazītie Bolīvijas pierobežas Rinkonas iemītnieki sevī glabā mežonīgumu un senu kultūras mantojumu, un nediegētiskā filmas fināla mūzika, pat nesaprotot dziesmas tekstu, skatītāju neatstāj vienaldzīgu, atklājot šīs senās tautas maģisko valdzinājumu.

Nediegētiskā mūzika var būt filmā iekļauts pazīstams mūzikas skaņdarbs vai muzikāls elements, kas paņemts no “skaņu bankas”, vai tā var būt speciāli komponēta konkrētajai filmai. “Tāpat kā skaņas režisors montē trokšņus, lai uz brīdi radītu gandrīz muzikālu efektu, mūzikas komponists rada instrumentālo pavadījumu, lai mūzika uz brīdi kļūtu par papildus skaņas efektu. Bieži pat netiek radīta sajūta par mūzikas klātbūtni, bet konkrētajai epizodei tas dod lielu emocionālu spēku.”⁵²

Speciāli komponētā mūzika filmas kontekstā, no vienas puses, ir elements filmas

⁵² Walter, Ernest. *The Technique of the Film Cutting Room*. New York: Focal Press, 1973. 212. lpp

skaņu celiņā, no otras puses, to iespējams apskatīt kā atsevišķu mākslas darbu. Šī divējādā mūzikas daba filmas kontekstā spēj radīt sarežģījumus. Režisors Dāvis Sīmanis, kura filmās mūzika bieži ieņem nozīmīgu lomu skaņu celiņā, intervijā atklāj, ka sastrādāties ar komponistiem ne vienmēr ir viegli, jo darba procesā satiekas režisora un komponista mākslinieciskās ambīcijas: “Pateikšu godīgi, man ir diezgan grūti sastrādāties ar komponistiem, jo es bieži vien iztēlojos pavisam kaut ko citu. Komponistam tu vari iedot virzienu, kurā viņam darboties, bet tur tomēr ir ļoti daudz neparedzamā, un šis neparedzamais faktors komponēšanā man nepatīk.”⁵³ Gala rezultāts tiek veidots, meklējot kompromisu, lai apmierinātu abas puses – režisoru un komponistu.

Mūzikai un montāžai filmā ir jābūt detalizēti pārdomātai un saskaņotai. “Klasiskajā kino mūzika, paspīlgtinot darbības kustību kadrā, pastiprina nepārtrauktības sajūtu, kas attēlota kadru montāžā – mūzika savdabīgā veidā “piedalās” montāžā, kuras kadru savienojumi kļūst tik tikko manāmi.”⁵⁴

Filmas “Leiputrija” (rež. Laila Pakalniņa, 2004) mūzikas autors ir japāņu komponists Sigeru Umebajasi (*Shigeru Umebayashi*), viņš ir “viens no mūsdienu kino mūzikas smalkākajiem meistariem. Umebajasi radījis muzikālo ietēru Honkongas kino korifeja Vona Karvaja jaunākajām filmām "Noskaņojums mīlēt" (*In the Mood for Love*, 2000) un "2046" (2004). Viņa kontā ir arī pasaulē pazīstamākā Ķīnas režisora Džana Imou kungfu modes filma "Lidojošo dunču nams" (*House of Flying Daggers*, 2004).⁵⁵ Komponists Sigeru Umebajasi oriģinālmūzika filmā saspēlējas ar attēlu un skaņu celiņa trokšņiem, necenšoties gūt pārsvaru. Attēla, trokšņu, klusuma skaņas un mūzikas saspēle panākta nakts epizodē, attēlojot naksts stundu ritumu. Montāžas muzikālās pārejas ļauj arī attēlam kļūt vizuāli iedarbīgākam. Mārtiņš Slišāns recenzijā par filmu raksta: “Dzīvnieku un "civilizētā" cilvēka atkritumu kopdzīve attēlota visā tās krāšņumā. Pārejas ir niansēti precīzas - emocionāli un vizuāli iedarbīgas”⁵⁶, piemēram, epizodē ar indīgi spilgtu kukaiņu kolāžu, ko pavada austrumnieciski muzikāls motīvs.

Filmā “Kā Tev klājas, Rūdolfs Mings?” komponista Andra Vilcāna mūzika izmantota, akcentējot filmas kulminācijas brīdi, kad filmas varonis Mings demonstrē savu paštaisīto animācijas filmu baznīcas draudzei dievkalpojumā. Diegētisko dokumentālās filmas skaņu lēnām nomaina nediegētiska skaņa – mūzika. No vienas puses, ar šādu pēkšņas

⁵³ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁵⁴ Mouëllic, Gilles. *La Musique de Film*, 47. lpp.

⁵⁵ Slišāns, Mārtiņš. Poētiskā kino atgriešanās. *Studija*. Nr.5, 2005. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1297> [skatīts 2014, 4. maijā]

⁵⁶ Turpat.

nedieģētiskas skaņas parādīšanos filmas vēstījums iegūst savdabīgu abstrakciju, kuru citā situācijā varētu uztvert kā negatīvu pazīmi, taču šajā gadījumā režisors uz abstrakcijas veidošanu gājis apzināti. Dokumentālās filmas varoņa Minga dzīvē paštaisītās filmas pirmizrāde ir liels notikums, un, nedaudz attālinoties no realitātes dokumentēšanas, ar muzikālās abstrakcijas palīdzību skatītājs tiek uzrunāts emocionāli spēcīgāk, ļaujot labāk izjust konkrētā brīža subjektīvo nozīmīgumu.

2.2.3. Klasiskās mūzikas izmantojums latviešu dokumentālajā kino

Filmās tiek izmantota arī mūzika no jau pieejamajiem mūzikas resursiem. Žils Mueliks grāmatā "Filmas mūzika" (*La Musique de film*, 2003) raksta: "Kino ir satikšanās vieta klasiskajai un mūsdienu mūzikai, svētajai un pagāniskajai mūzikai."⁵⁷ Interesanti, ka mūsdienu latviešu dokumentālajā filmās bieži sastopama klasiskās mūzikas iesaistīšana.

Riharda Vāgnera (*Richard Wagner*, 1813 - 1883) opera „Loengrīns” (*Lohengrin*) ir dzirdama Viestura Kairiša dokumentālajā filmā “Loengrīns no Vara Kru”, kas ir stāsts par latviešu kamaniņu braucēju Mārtiņu Rubeni. Režisora savdabīgā mūzikas izvēle pirmajā brīdī neraisa asociācijas ar kamaniņu sportu. Viesturs Kairišs, veidojot Mārtiņa Rubeņa portretfilmu, sižetiski ar montāžas un mūzikas palīdzību veido paralēles ar leģendu par bruņinieku Loengrīnu. Filmas anotācijā rakstīts: “Gluži kā viduslaiku bruņinieks Loengrīns, Mārtiņš Rubenis savās kamanās ierodas mūsu zemē, lai izcīnītu cīņu. Ar pretinieku, ar sevi, ar laiku, ar pasauli”⁵⁸.

Vairākos dokumentālajos filmas fragmentos ir redzamas Mārtiņa Rubeņa plastiskās roku kustības, trenējoties un noskaņojoties braucienam. Šīs epizodes režisoram ir izdevies organiski apvienot ar mūziku - plastiskās roku kustības, tiek pavadītas ar filmai pielikto nedieģētisko mūziku, Vāgnera operas “Leongrīds” fragmentiem. Režisors šo savdabīgo sporta tēmas un operas mūzikas apvienošanu skaidro šādi: “Sports un opera precīzi sader kopā. Šī ideja radās, vērojot Mārtiņa rituālus, treniņus, kuros bija jaušama baleta plastika, horeogrāfija. Tas labi saskanēja ar Mārtiņa Rubeņa sabiedriski politisko tēlu, kas būtībā arī ir loengrīnisms. Cēlā bruņinieka cīņa par taisnību jūtama gan sportā, gan Mārtiņa aktivitātēs, iestājoties par cilvēktiesībām Ķīnā. Šajā cilvēkā ir kaut kas ļoti jaudīgs.”⁵⁹ Režisora savdabīgā muzikālā pavadījuma izvēle filmas dokumentālajiem kadriem piešķir papildus emocionālo slodzi, padarot dokumentālo portretfilmu par mūsdienu varoņa filmu

⁵⁷ Mouëllic, Gilles. *La Musique de Film*, 26. lpp.

⁵⁸ Balva dokumentālajai filmai Loengrīns no Varka Kru. Pieejams: <http://www.nfc.lv/news/view.php?id=531> [skatīts 2014, 4. maijā]

⁵⁹ Caune, Dainis. Divu vērtību sistēmā. *Sporto.lv*. Pieejams: http://www.sporto.lv/raksts/divu_vertibu_sistema [skatīts 2014, 4. maijā]

ar eposa noskaņu. Viesturs Kairiņš, raksturojot savu izvēli, saka: “Mārtiņš Rubenis ir universāls - ne tikai sportists, bet arī domātājs, konstruktors... Kā Leonardo da Vinči, kas ar savām rokām spēj radīt ko līdzvērtīgu lidmašīnai *Boeing*. Sportā jau pašā ir dramaturģija - cīņa, grūtību pārvarēšana, pārvērtības. Tajā ir jaušama arī lielās, episkās mākslas sajūta.”⁶⁰

Riharda Vāgnera operai “Valkīra” (*The Valkyrie*) piešķirta nozīmīga loma režisora Dāvja Sīmaņa filmā “Valkyrie Limited”. Simboliski filmas kontekstā Vāgnera opera “Valkīra” kļūst par filmas tēlu, kas vienlaikus tiek attēlota gan kā galvenā filmas varoņa Viestura Kairiņa mīlestība, kurai tas uzticīgi ziedo savu darbu, strādājot pie iestudējuma režijas, gan ienaidniece, kas spēcīgāka par filmas varoni. Tāpat kā kino tiek runāts par flešbek (*flashback*) kadriem, kas atgriež filmas darbību uz brīdi citā laikā, tāpat pastāv arī flešbeka izmantošana skaņas celiņā. Dokumentālā filma “Valkyrie Limited” izveido savdabīgu skaņas celiņa riņķa kopozīciju, filma sākas un beidzas, atskatot vienam un tam pašam operas “Valkīra” fragmentam, kaut arī filmas kadra attēls filmas sākumā un beigās nav viens un tas pats. Šis pats “Valkīras” operas fragments filmas gaitā izskan vēl pāris reižu gan kā diegētiskā skaņa, gan kā nediegētiskā skaņa, simbolizējot režisora uztraukumu un nemitīgo domāšanu par savas ieceres kvalitatīvu īstenošanu, veidojot savdabīgu skaņas flešbeku. Operas klasiskās mūzikas izmantojums filmā “Valkyrie Limited” ir savdabīgs stāsta virzītājs un kulminācijas veidotājs niansētā saspēlē ar kadru montāžu.

Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*, 1770 – 1827) mūzikas skaņdarbi “Mēness sonāte” (*Moonlight Sonata*) un uvertīra “Egmonts” (*Egmont*) dzirdami Ivara Zviedra un Ineses Kļavas dokumentālajā filmā “Dokumentālists”. Tīreļu dabas skata ainavas epizodi pavada “Mēness sonāte”, kas attēlam piešķir eksistenciālu dziļumu un noslēpumainību. Vienlaikus Bēthovena sonāte rada kontrasta momentu, jo tik pacilātā sajūta, ko rada “Mēness sonāte”, tiek papildināta ar varones Intas aizkadra balsi, radot nedaudz ironisku epizodes kopējo atmosfēru.

Izmantojot pazīstamu mūzikas skaņdarbu, pastāv iespēja, ka šī kompozīcija tiks iekļauta arī kādā citā filmas skaņu celiņā. Kā piemēru var minēt Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*, 1756 - 1791) operas “Burvju flauta” (*The Magic Flute*) fragmentu, kas izmantots gan Dāvja Sīmaņa filmā “Versija LNO”, gan Lailas Pakalniņas filmā “Papa Gena”. Kaut arī skaņadarbs atskaņots abās filmās, tā nozīme filmu kontekstā ir dažāda. Filmā “Versija LNO” operas “Burvju flauta” motīva ierakts izmantots kā viens no operu

⁶⁰ Caune, Dainis. Divu vērtību sistēmā. *Sporto.lv*. Pieejams: http://www.sporto.lv/raksts/divu_vertibu_sistema [skatīts 2014, 4. maijā]

raksturojošiem skaņdarbiem. Savukārt filmā “Papa Gena” (2001) režisore Laila Pakalniņa Mocarta mūzikas skaņdarbu izmanto kā uz klausīšanās pašanalīzi vērstu dokumentālu vērojumu – no statistiska kameras skatpunkta filmas varoņi dažādās Rīgas vietās ar audioaustiņām klausās operas “Burvju flauta” Papageno un Papagenas dueta daļu, cenšoties dziedāt līdzīgi ierakstam.

Mišela Šiona izmantotajā kino terminoloģijā iekļauts apzīmējums filmas “pievienotā vērtība”, ko Šions definē kā “dabisku efektu, kura rezultātā informācija, emocijas, atmosfēra tiek piedāvāta caur skaņu elementiem, kurus skatītājs (kurš, protams, ir arī klausītājs) neapzināti un spontāni pievieno klāt redzamajam attēlam.”⁶¹ Mūzika dod iespēju skatītājam bagātināt redzamo ar mūzikas piešķirto papildus realitāti, papildinot attēla emocionālo slodzi. “Skatītājs redz caur dzirdēto skaņu”⁶² - tas ir viens no veidiem, kā režisors spēj mūziku padarīt par vienu no filmas galvenajiem komponentiem.

2.3. Trokšņi

Vārds *troksnis* ikdienas situācijā un kino leksikā ietver dažādu nozīmi. Sadzīves lietojumā vārds troksnis parasti saistīts ar negatīvu konotāciju un tas tiek nodalīts atsevišķi no skaņas, turpretim profesionālajā kino leksikā trokšņi ir viens no skaņas veidiem, kas sevī ietver dažādas nozīmes skaņas.

Latviešu valodas vārdnīcā vārds “troksnis” tiek skaidrots kā “skaņa, ko veido neperiodiskas svārstības vai šādu skaņu kopums”⁶³. Visi vārdnīcā minētie trokšņa piemēri ir saistīti ar negatīvu konotāciju, piemēram, lielpils šāviena troksnis, ielas trokšņi, trokšņains bērnu bars, trokšņaini kaimiņi vai trokšņaina publika. Sadzīvē ar vārdu “troksnis” visbiežāk tiek apzīmēta traucējoša, nelabvēlīga skaņa, kas rada negatīvas emocijas, turpretī kino leksikā vārds troksnis tiek lietots citā nozīmē un tas netiek asociēts ar negatīvu skaņu. Angļu valodā bieži vien tiek izmantots termins “efekts” (*effect*) vai “skaņu efekts” (*sound effect*), izvairoties no trokšņa vārdam piemītošās negatīvās noskaņas, kas sašaurina šīs skaņas patieso ideju.

Normunds Kļaviņš, kas Latvijas kinovidē tiek uzskatīts par trokšņu ierakstīšanas meistarū, intervijā netieši apstiprina iepriekš minēto, sakot: “Kino pasaulē troksnis ir pilnīgi kaut kas cits, tas nav “troksnis”, kā mēs to izprotam reālajā dzīvē. Reālajā dzīvē trokšņa skaņa ir traucējoša skaņa. Kino pasaulē troksnis netraucē, troksnis dod kaut ko vairāk filmas kopējai noskaņai un darbībai. Troksnis ir sajūtas radīšanas skaņa, izdzirdot

⁶¹ Chion, Michel. *La musique au cinéma*, 205.lpp.

⁶² Mouëllic, Gilles. *La Musique de Film*, 54. lpp.

⁶³ Guļevska, Dainuvīte. *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 1987. 814. lpp.

kaut ko tādu, ko tu, iespējams, nemaz neesi gaidījis. Arī troksnis var radīt sava veida atmosfēru, kas sākotnēji nemaz nebija plānota. Ar trokšņu palīdzību rodas negaidītības momenti filmā.”⁶⁴

Troksnis filmas skaņu celiņā ir skaņas elements, kas skaniski papildina attēlā redzamās norises vai kontrastē ar tām. Troksnis var būt svarīgs faktors skaņas ticamībai, tāpēc dokumentālajā kino trokšņu pārdomāta izmantošana ir ļoti būtiska.

Trokšņi palīdz paplašināt vai apstiprināt fizisko attēla vidi un virzīt filmas naratīvu.⁶⁵ Trokšņi parasti tiek pielāgoti attēla darbības telpai. Ikdienišķi trokšņi, kas tiek akcentēti pareizajā laikā un situācijā, ir iedarbīgi un svarīgi noskaņas radīšanai un informācijas nodošanai, piemēram, pulksteņa tikšņi vai lietus skaņa lietainā dienā. Trokšņus, tāpat kā daudzas citas skaņas filmā, skatītājs dzird neapzināti, neakcentējot savu uzmanību uz tiem. Mēs dzirdam trokšņus, neieklausoties tajos un nepievēršot tiem akcentētu uzmanību. “Skatītājam parasti rodas ilūzija, ka attēls filmā dominē pār skaņu, taču trokšņi bieži vien tiek izmantoti ļoti neuzkrītoši, skatītāju uzrunājot zemapziņas līmenī. Trokšņi var tikt izmantoti kā simboliski elementi.”⁶⁶ Parasti, lai skatītāju emocionāli uzrunātu, tiek izmantota mūzika, taču arī trokšņu apzināta izmantošana spēj skatītājā radīt emocionālo pārdzīvojumu⁶⁷

Pārdomātu trokšņu izmantošanu kā nosacījumu labai filmai savās piezīmēs un refleksijās bieži ir pieminējis franču kino režisors Robērs Bresons. Viņš uzskatīja, ka labā filmā trokšņi savdabīgā veidā pilda mūzikas funkciju un spēj radīt epizodes ritmu.⁶⁸

Pastāv liela atšķirība, kad skaņu ieraksta – filmēšanas laikā vai pēc tās. Dokumentālajā kino trokšņus kopā ar citām laukuma skaņām ieraksta sinhroni kopā ar attēlu, bet pastāv iespēja tos ierakstīt arī atsevišķi. Bieži vien, uzņemot dokumentālās filmas, skaņu operators ieraksta trokšņus lokālajā dokumentālajā vidē atsevišķi no kameras operatoru grupas, reģistrējot īpašus trokšņus, skaņu detaļas, kas vēlāk montāžas procesā varētu bagātināt attēlu, papildinot to ar trokšņiem (no konkrētās dokumentālās vides), kas raksturo attēlā redzamo vidi, vienlaicīgi spējot piešķirt plašāku telpu aiz attēla.

Filmas skaņu celiņā iespējams saskarties ar sinhroniem, postsinhroniem un atmosfēras (nesinhroniem) trokšņiem. Sinhronie trokšņi tiek ierakstīti paralēli filmēšanai un ir sinhronizēti ar attēlu. Postsinhronie trokšņi tiek studijā pievienoti klāt jau uzfilmētai

⁶⁴ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu* 2013, 13.aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

⁶⁵ Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History.* New York: Oxford university, 2010. 15. lpp.

⁶⁶ Giannetti, Louis., Leach, Jim. *Understanding Movies*, 231. lpp.

⁶⁷ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen.* New York: Columbia University Press, 1994. 9. lpp.

⁶⁸ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*, 53.lpp.

un samontētai kadru sērijai, tie ir trokšņi, kuru rašanās avotu mēs redzam attēlā (piemēram, soli, durvju atvēršanās, preiķšmetu saskaršanās), taču filmēšanas procesā šāda veida trokšņi parasti netiek atsevišķi reģistrēti. Sinhronie un postsinhronie trokšņi ir trokšņi, kas saskaņoti ar attēlos redzamajām darbībām. Atmosfēras trokšņi tiek izmantoti vides raksturošanai, tie var būt gan kadra, gan aizkadra skaņa. Darbs pie trokšņiem ir darbietilpīgs process. Skaņu režisoram, izmantojot trokšņus, jāpievērš uzmanība arī trokšņu skaļumam un attiecībām ar citām filmas skaņām, piemēram, aktieru balsīm.

2.3.1. Skaņu bankas izmantojums

Ja filmai ir nepieciešami speciāli trokšņi, kas nav ierakstīti filmēšanas laukumā vai ierakstu studijā, tos iespējams iegūt *skaņu bankās*. *Skaņu banku*, jeb *skaņu bibliotēkas*, resursi ir ļoti plaši, taču ne vienmēr skaņu bibliotēkās iespējams atrast troksni, kas spētu panākt vēlamo efektu. Dokumentālajā kino trokšņus iespēju robežās rada speciāli konkrētajai filmai, taču tiek dažkārt izmantotas arī *skaņu bankas*.

Režisors Dāvis Sīmanis intervijā, precīzē, ka galvenais kritērijs ir trokšņa iekļaušanās kopējā skaņu ainā. Tāpēc, ja šo nepieciešamību pēc trokšņa ir iespējams realizēt ar jau esošiem trokšņiem, tas vērtējams tikai pozitīvi, neskatoties uz to, ka skaņu bankā ņemtais troksnis, iespējams, izmantots arī citā filmā. Tomēr katra filma ir unikāla, jo troksnis lietots citā kontekstā. Jāatzīst, ka arī no finansiālā viedokļa izmantot skaņu bankas ir izdevīgāk, nekā izmantot papildus cilvēku resursus, ieskaņojot katru troksni. Režisors atzīst, ka radīt filmu, neizmantojot *skaņu bankas*, ir gandrīz neiespējami.⁶⁹

Kā piemēru skaņu banku izmantojumam savās filmās režisors min mājas nojaukšanas epizodi filmā “Pēdējā tempļa hronika” (2012): “Pamatā ar efektiem tika apstrādāta uz laukuma oriģinālā ierakstītā skaņa, bet vienlaikus atsevišķos brīžos kaut kādi trokšņi tika speciāli pievienoti. Atsevišķie punktuētie trokšņi vēl vairāk ļauj izjust sabrukšanas brīdi. Šajā gadījumā viens no trokšņiem ir atsevišķu akmeņu biršana, ekskavatora kausa pieduršanās ēkai. Neskatoties uz to, ka filmēšanas procesā konkrētajā brīdī tika ierakstīts viens skaņas celiņš, skaņas montāžā tika pievienoti atsevišķi trokšņi, kas bija atrasti skaņu bankās, lai iegūtu pilnīgu efektu.”⁷⁰

2.3.2. Sinhrono un postsinhrono trokšņu ieraksts

Trokšņi filmas skaņu celiņā sastāv no sinhroni un postsinhroni ierakstītas skaņas, tātad no laukumā ierakstītiem un studijā pievienotiem trokšņiem. Dokumentālajā kino uz laukuma ir svarīgi reģistrēt varoņa balsi, kaut arī paralēli bieži vien tiek ierakstīta kopējā

⁶⁹ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁷⁰ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

epizodes skaņa un fons, tomēr niansētas trokšņu detaļas parasti sinhroni ierakstītas netiek.

Postsinhronie trokšņi pārsvarā tiek izmantoti, skaniski vizualizējot attēlā redzamo, taču laukumā neierakstīto vai nekvalitatīvi ierakstīto skaņu. Postsinhronie trokšņi var būt ļoti dažādi un dažāda var būt to nozīme filmā. Trokšņus, kas tiek radīti studijā filmas pēcapstrādes posmā, profesionāļu aprindās dēvē par *folijiem*, tos parasti ieraksta *trokšņu meistari*. Sinhronizācija ir grūti panākama, tāpēc šāda veida skaņas parasti tiek ieskaņotas. Postsinhronie trokšņi filmā var pildīt attēlu papildinošu funkciju, skaniski vizualizējot attēlā redzamos trokšņus un nepievēršot sev papildus uzmanību - visizplatītākie šāda veida foliji ir soļi, durvju vēršanās, priekšmetu saskāršanās skaņa utt.

Postsinhronie trokšņi var tikt izmantoti arī stilizētā veidā, paspilgtinot kādu no attēla redzamajām darbībām daudz spilgtāk, kā tas atbilstu skaņai realitātē. Piemēram, filmā “Versija LNO” režisors Dāvis Sīmanis interesanti stilizējis postsinhrono troksni epizodē, kurā skatuves strādnieki, liekot uz skatuves jauno scenogrāfiju, no dēļiem nost plēš līmlenti. Kaut arī šī attēlā redzamā darbība un troksnis šķiet ļoti ikdienišķs un lielajā skatuves iekārtošanas skaņu daudzumā nepamanāms, režisors konkrētajā epizodē tam pievērsis pastiprinātu uzmanību, veidojot savdabīgu muzikālu trokšņu kompozīciju ar ritmiskām un intensīvām līmlentes plēšanas skaņām un attēlu montāžu.

Dažreiz tieši interesants troksnis var būt impulss režisoram veidot kādu epizodi. Intervijā ar Dāvi Sīmani atklājas, ka ideja par stilizētās līmlentes plēšanas skaņas izmantošanu esot radusies vēl pirms epizodes tapšanas, nejauši Operas filmēšanas precesā izdzirdot līmlentes plēšanas skaņu. Šī skaņa režisoru fascinēja, un viņam radās ideja par šo troksni – līmlentes plēšanas skaņu – uzbūvēt veselu epizodi.⁷¹

Kaut arī dokumentālajā kino parasti tiecas izmantot laukuma skaņas ierakstus, tomēr pastāv arī izņēmumi, par kuriem skatītājs visbiežāk pat nenojauš - arī dokumentālajā kino, tāpat kā aktierkino un animācijas kino, ir iespējams sākt strādāt pie skaņas celiņa izveides pēc filmas attēla montāžas, neizmantojot laukuma skaņu vispār. Kā piemēru šādam dokumentālā kino skaņas reproducēšanas gadījumam var minēt režisores Lailas Pakalniņas Vides projekta filmu “Leiputrija”, kas saņēmusi Gran Prix un vairākas žūrijas balvas starptautiskos kino festivālos, 2005. gadā nominēta kā Eiropas labākā dokumentālā filma un Lielajā Kristapā ieguvusi balvas nominācijās: labākā dokumentālā īsmatrāžas filma un labākā skaņu režija. Filma “Leiputrija” skaņu režisoram Anrijam Krenbergam sākotnēji tika atnesta kā dokumentālo kadru montāža bez skaņas.⁷² Šis ir piemērs tam, cik

⁷¹ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvi Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁷² Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī. [skatīt pielikumā nr. 2]

detalizēts var būt skaņu režisora darbs ar trokšņiem, kuriem ir jābūt gan sinhroniem, attēlojot kādrā redzamo notikumu un darbību radītos trokšņus, gan nesinhroniem, piešķirot attēlam realitātes un telpiskuma sajūtu. Visi filmā dzirdamie trokšņi ir postsinhroni ierakstīti atsevišķi no filmas attēla dokumentēšanas. Skaņu režisora postsinhronais trokšņu darbs ir veikts ļoti detalizēti un atbildīgi.

Kaut arī iepriekš nodaļā minēts, ka dokumentālajā kino niansēti trokšņu efekti parasti netiek ierakstīti vienlaicīgi ar attēlu un viens no iemesliem ir rūpēšanās par portretējamā varoņa pēc iespējas dabiskāku jušanos kameras priekšā, tomēr svarīgi pieminēt arī to, ka pastāv izņēmuma gadījumi.

Spilgts piemērs šādam izņēmumam ir filmas “Zīmētājs” (rež. Dāvis Sīmanis, 2007) intervijas epizode, kas tika pirms filmēšanas speciāli sagatavota niansētai konkrētu skaņu ierakstīšanai. Līdzās intervijā dzirdamajam Ilmāra Blumberga sinhronajam balss ierakstam dzirdama viņu simboliski raksturojoša skaņa – mākslinieka roku pieskāšanās papīram, radot metaforiskā līmenī vēl citas skaniski simboliskas atbildes uz intevijas jautājumiem. Filmā režisors Dāvis Sīmanis, komentējot filmēšanas procesu, stāsta: “Tā bija speciāla, konkrēta ieraksta situācija. Kadrs ar galveno varoni Ilmāru Blumbergu un zīmēšanu - veidu, kā viņš strādā ar zīmējumu, papildinot to ar roku kustību. Jau pirms filmēšanas bija zināms, ka šai skaņai būs nozīme. Tika speciāli sagatavots filmēšanas laukums un mikrofoni novietoti tā, lai varētu ierakstīt šo skaņu. Bija jāgatavojas konkrētās epizodes ierakstam. Filmā scenārija līmenī šāda epizode bija jau paredzēta. Kaut arī šī ir dokumentālā filma, mēs zinājām, ka Blumberga zīmēšanas pieredze ir kaut kādā veidā filmā jāparāda, tādēļ šis filmas kadrs un ieraksts bija iepriekš sagatavots. Tādēļ nebija nepieciešamība filmas pēcapstrādē ierakstīt šo skaņu postsinhroni, tas tika veikts jau filmēšanas laukumā.”⁷³

Dokumentālā filma “Zīmētājs” ir rets gadījums, jo parasti filmēšanas grupas un tehnikas klātbūtne dokumentālajam varonim var traucēt. Režisors filmas “Zīmētājs” tapšanu komentē šādi: “[..] filmas varonis, mākslinieks Ilmārs Blumbergs, ir pieredzējs kā performers – viņš ļoti labi spēj sagatavoties sevis izspēlēšanai. Zinot to, ka viņš ļoti labi var sevi izspēlēt kā zīmētāju, mēs nebaidījāmies, ka šī tehnoloģijas klātbūtne vai cilvēku klātbūtne varētu viņam traucēt realizēt sevi. Citā gadījumā šī skaņa būtu jārada autonomi atsevišķi, tas būtu pēcapstrādes efekts. Būtu speciāls trokšņu mākslinieks, kurš ierakstītu šo skaņu atbilstoši režisora un skaņu režisora iecerei.”⁷⁴

⁷³ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁷⁴ Turpat.

2.3.3. Atmosfēras troksnis

Skaņu režisora Anrija Krenberga domas par trokšņu nozīmīgumu, veidojot filmu, ir līdzīgas, viņš uzskata, ka trokšņi filmā palīdz radīt atmosfēru, kas nepieciešama telpiskuma radīšanai - "Labs skaņas kino būvējas uz mazām, sīkām detaļām. Ir svarīgi izpētīt materiāla bildi. Tikai tā var ieraudzīt mazās detaļas, kas skaņai būs nepieciešamas.[...] Skaņā pastāv otrais plāns, kādreiz arī trešais. Ar trokšņiem var "pateikt" - konkrēti kādā telpā un kur varoņi sēž. Piemēram, viņi var sēdēt telpā Zooloģiskajā dārzā vai, tieši pretēji, ofisā. Divi cilvēki sēž un runājās, bet kur – to mēs neredzam, to mēs varam tikai dzirdēt. Ja trokšņus neizmanto, var nerasties telpiskums. [...] Piemēram, attēls ar pļavu, tiek pielikts pļavas fons, bet priekšplānā ir maza zālīte, kuru reālajā dabā mēs nedzirdam, bet, pieliekot klāt telpā uztaisītu zālītes skaņu, kadrs uzreiz atdzīvojas."⁷⁵

Lailas Pakalniņas filmā "Par dzimtenīti" trokšņi, kas raksturo kadra atmosfēru, ir ļoti būtiski. Pie šiem trokšņiem var minēt visus ikdienišķo darbību radītos sinhronos trokšņus: dažādu lauku apstrādāšanas mašīnu trokšņus, televīzija un radio, kas nenodod svarīgu informāciju, bet tiek izmantots kā varoņu mājas dzīvi raksturojošs atmosfēras troksnis, kā arī visdažādākos dabas un dzīvnieku radītos trokšņus.

"Skaņu efekti bieži tiek izmantoti, "radot" objektus, dzīvniekus vai cilvēkus, kas nav redzami filmas kadrā. [...] Tādā veidā tiek paplašinātas fiziskās attēlā redzamās telpas robežas."⁷⁶ Lailas Pakalniņas filmā "Papa Gena", atainojot lokācijas vietas, kurās kadros redzami cilvēki audio austiņās klausās atskaņoto Vāgnera operas "Burvju flauta" skaņdarbu, mērķtiecīgi izmantoti dažādi trokšņi, kas raksturo vidi apkārt konkrētajiem kadra varoņiem, piemēram, ielas trokšņi, mašīnu signāli, soļu skaņa, kaķa ņaudēšana, suņu rīšana utt. Lai gan visi kadri attēlo Rīgas pilsētvidi, tomēr ar trokšņu niansētu izmantošanu tiek panākts, ka konkrētā vide tiek iezīmēta arī ar citiem pilsētu raksturojošiem trokšņiem.

Trokšņu elements ir ļoti svarīgs jau iepriekš pieminētajā vides dokumentālajā filmā "Leiputrija", kur postsinhronie un aizkadra trokšņi rada Getliņu izgāztuves atmosfēras skaņu. Filmas sākuma epizodē apsarga mājās par atmosfēras trokšņa elementu kļūst TV skaņa. Ar atmosfēras trokšņu palīdzību tiek panākta arī reālistiska dienas un naksts atmosfēras nomaiņa. Dienas atmosfēru raksturojošie skaļie putnu trokšņi naksts epizodēs ir klusināti, papildinot skaņu celiņu ar naksts atmosfēru raksturojošām skaņām, piemēram,

⁷⁵ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī. [skatīt pielikumā nr. 2]

⁷⁶ Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York: Oxford university, 2010. 14. lpp.

suņa iegaušoanos.

Arī kadra skaņas troksnis spēj radīt atmosfēru, tas “nerada” objektus, kā aizkadra troksnis, taču tas skaniski apstiprina prognozēto redzamo objektu, cilvēku un dzīvnieku radītās skaņas.⁷⁷ Ja acīm redzamajām darbībām skatītājs nerod skanisku apstiprinājumu, var mazināties ticamības moments, piemēram, režisores Lailas Pakalniņas dokumentālās īsfilmas “Sapnis par sniegu” epizodē, tēvam ar bērniem atrodoties uz kalna, ne visi sinhroie trokšņi ir ierakstīti, kas mazina ticamības un realitātes sajūtu. Filmas kontekstā šo ainu var interpretēt kā bērna sapņoto sapni, tādēļ iespējams rast attaisnojumu šādai sinhrono un postsinhrono skaņu ignorēšanai. (Sīkāk par trokšņu izmantošanu, radot atmosfēru, skatīt apakšnodaļā 2.4. “*Atmosfēras skaņa*”)

2.3.4. Troksnis kā asociatīvās domāšanas tēlu veidotājs

Troksnis filmā var tikt izmantots arī metaforiskā nozīmē. Tāpat kā aktierkino un animācijas kino, arī dokumentālajā kino apzināti tiek izmantota trokšņu simulācija, lai it kā neapzināti skatītāja prātā ar asociatīvās domāšanas palīdzību radītu metaforiskus tēlus, kas saistās ar dzirdamajiem kadra un aizkadra sinhronajiem un postsinhronajiem trokšņiem.

Laila Pakalniņa trokšņa skaņu kā asociatīvās domāšanas tēlu veidotāju izmanto dokumentālās īsfilmas “Sapnis par sniegu” epizodē, kurā attēlā redzams tēvs ar diviem bērniem, uz kalna baudot ziemas priekus. Bērniem, braucot ar ragaviņām lejā no kalna, skaņu celiņa pirmajā plānā dzirdama plastmasas ragaviņu skaņa, kas rada skanisku asociāciju ar lidmašīnas pacelšanās skaņu. Režisore ragaviņu skaņas aizstāšanu ar lidmašīnas skaņu izmanto arī dokumentālajā filmā “Sniegs” (sīkāk skatīt bakalaura darba apakšnodaļā 3.2. Lailas Pakalniņas dokumentālā filma “Sniegs”).

Lidmašīnas trokšņa skaņa var būt simbolisks līdzeklis lokācijas vietas noteikšanai, kā tas tiek izmantots Lailas Pakalniņas dokumentālajā filmā “Pa Rubika ceļu”, kur lidmašīnas troksnis atskan vairākas reizes, raksturojot filmā dokumentēto vidi Jūrmalas rajonā, kur lidmašīnu skaņa netālu esošās lidostas dēļ tiešām ikdienā ir bieži dzirdama. Savdabīgā veidā lidmašīnas trokšņi izmantoti arī Anda Miziša filmā “Jaguāra kakts” - filmas sākumā titru maiņa tiek akcentēta ar skaniskām trokšņu detaļām – helikoptera radītām skaņām.

Filmas skaņu celiņā troksnis var būt arī sirdspukstu skaņa, ko režisors filmā parasti izmanto, lai pastiprinātu epizodes emocionalitāti un ielūkotos varoņa subjektīvajā izjūtu pasaulē. Interesanti, ka troksni – sirdspukstu skaņu – dokumentālajās filmās ir izmanto,

⁷⁷ Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History.* New York: Oxford university, 2010. 14. lpp.

piemēram, režisori Laila Pakalniņa, Viesturs Kairišs, Dāvis Sīmanis un Roberts Rubīns. Lailas Pakalniņas filmā “Sniegs” sirdspukstu skaņa tiek izmantota epizodē, kad kāda korpulenta dāma diezgan lielā ātrumā slēpo lejā no kalna. Arī Dāvja Sīmaņa filmā “Pēdējā tempļa hronika” izmantota stilizēta sirdspukstu skaņa, kas pavada Gaismas pils bibliotēkas celtnieku portretu ainu. Savukārt Viestura Kairiša filmā “Loengrīns no Vara Kru” sirdspukstu skaņa ir pievienota klāt epizodei, kurā Mārtiņš Rubenis secensībās brauc lejā pa kamaniņu trasi. Režisora Roberta Rubīna filmā “Kā tev klājas, Rūdolf Ming?” sirdspukstu skaņa izmantota epizodē, kurā filmas varonis Mings rāda savu animācijas šausmu filmu.

Iepriekš pieminētajos piemēros sirdspukstu skaņa atklāj gan filmas varoņu subjektīvo izjūtu pasauli – emocionalitāti, uztraukumu, bailes - , gan spēj uzrunāt kā eksistenciāla metafora, kas atgādina par dzīvības rašanos , kuru ar laukuma skaņu vien šajās epizodēs nebūtu iespējams tik veiksmīgi atklāt. Kaut arī reālajā dzīvē, vērojot šādu ainu, skatītājam nav iespējams dzirdēt sirdspukstu skaņu, kino dod iespēju skatītājam ar simulētu, studijā ierakstītu skaņu un trokšņu palīdzību dokumentālo notikumu ieraudzīt kā subjektīvu varoņa skatījumu vai subjektīvu notikuma vērojumu.

Ar trokšņu palīdzību iespējams raksturot arī filmas varoņus – viņu personību vai nodarbošanos. Filmā “Jaguāra kakts” intervijas epizodē ar vienu no filmas varoņiem ar trokšņu skaņu tiek paspilgtināta personāža nodarbošanās – viņš labo lidmašīnas. Metālapstrādes troksnis epizodē ir vienlīdz skaļš ar varoņa balss ieraksta skaņu.

Veidojot mākslinieka Ilmāra Blumberga dokumentālo portretu filmā “Zīmētājs”, režisors Dāvis Sīmanis ir pievērsis pastiprinātu uzmanību trokšņiem, kas varētu raksturot viņa mākslinieka personību. Viens no trokšņiem, kas filmā vairākkārt ir izmantots, ir zīmuļa radītā skaņa zīmējot. Šis troksnis simboliski ir Blumberga, kā mākslinieka, personību raksturojoša skaņa, spējot metaforiski atklāt to, kā viņš strādā un cik impulsīvs ir viņa domu gājiens zīmējot. Zīmēšanas skaņa filmā apzināti izmantota atkārtoti gan kā kadra skaņa, sinhroni sakrīt ar attēlā redzamo, gan kā aizkadra skaņa, uzsverot tās simbolisko nozīmi.

Trokšņa elements var padarīt konkrēto filmas kadru par subjektīvu skatījumu. Kā piemēru var minēt filmas “Leiputrija” pirmo filmas kadru – kamera lēnām tuvojas logam, kurā redzams vīrietis, skatoties televizoru, šajā brīdī aizkadra troksnis (nenosakāma dzīvnieka, visticamāk, suņa skaņa) ļauj skatītājam konkrētajā brīdī identificēt subjektīvo kameru ar dzīvnieka subjektīvo skatījumu.

2.3.4. Troksnis kā kontrasta elements

Bieži vien troksnis skaņu celiņā tiek izmantots kā simbolisks elements, kas ar kontrasta palīdzību pievērš skatītāja uzmanību. Filmā “Par dzimtenīti” kontrastaini trokšņi tiek izmantoti, akcentējot dabas un cilvēku dažādo dzīvi, radot kontrasta skaņu spēli filmas skaņu celiņā. Piemēram, pistoles šāviena troksnis aizkadrā atskan vairākās filmas epizodēs, izjaucot harmonisko dabas atmosfēras skanējumu un radot lielu kontrasta troksni, vai arī zāles plāvēja radītais troksnis, kas kontrastē ar dabas skaņām un attēlā redzamo peldošo bebru. Interasanta ir šo kontrastējoša elementu saspēle, piemēram, māšīnas trokšņa skaņa ir ritmiski pieskaņota bebra kustībai ūdenī. Analizējot filmas “Par dzimtenīti” skaņu celiņu, iezīmējas paralēltēma – cilvēka un dzīvnieka dažādā skaņu pasaule. Katrs troksnis (piemēram, šāviens) liek dabai (piemēram, putniem) satrūkties. Arī filmas virsraksts parādās paralēli ar šāviena troksni.

2.4. Atmosfēras skaņa

Atmosfēras skaņu kino veidotāji profesionālajā valodā dēvē arī par fona skaņu, kas tiek izmantota vides raksturojošanai. Savā skanējumā tā var ietver visdažādākās vidē dzirdamās skaņas, piemēram, dabas, laikapstākļu, dzīvnieku, cilvēku radītas skaņas, bieži vien atmosfēras skaņa panāk klusuma ilūziju telpas attēlā. Dažkārt šo skaņu izmantojumam ir praktisks uzdevums. “Visbiežāk izmantotā atmosfēras skaņas funkcija ir skaņas un attēla saistošas plūsmas izveidošana. Pirmkārt, šī skaņa izlīdzina montāžas kadru griešanas vietas. Otrkārt, veido attēla un skaņas vienotību, radot fona sajūtu.”⁷⁸

Grāmatā “Audivizualitāte” kino skaņas teorētiķis Mišels Šions atmosfēras skaņu definē kā “pasīvo aizkadra skaņu”, kas apņem un stabilizē attēlu.⁷⁹ Savā izpausmes veidā tā ir pasīva, jo skatītājs to pieņem kā atmosfēru raksturojošu un nemeklē tās rašanās avotu filmas attēlā. Atmosfēras skaņa ļauj skatītājam ar dzirdi orientēties filmas darbības telpā. “Atmosfēras skaņa apņem filmas ainu un apdzīvo kadra telpu. [...] To iespējams definēt arī kā teritorijas skaņu, jo tā tiek izmantota, lai identificētu noteiktu lokācijas vietu, izmantojot nepartrauktu skaņas klātbūtni.”⁸⁰ Mišels Šions raksta, ka “Atmosfēras skaņai nav iespējams novilkt dzirdamības robežu, vienīgais, ko varam uzskatīt par robežu, ir Visums, ja vien tik plašu skaņu būtu iespējams ierakstīt.”⁸¹ Tātad, pēc Šiona teiktā, izriet, ka atmosfēras skaņas izmantojums var sasniegt maksimāli paplašinātu izpratni par telpu, kas apņem filmas darbību. Skaņas produkcijas procesā atmosfēras skaņa nodrošina pamata vidi epizodes skaņas celiņā, radot *bezšuvju* skaņas ainu, kas ļauj iegūt samontētajai dažādo

⁷⁸ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*, 47. lpp.

⁷⁹ Turpat, 85. lpp.

⁸⁰ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*, 75.lpp.

⁸¹ Turpat, 87. lpp.

kadru rindai nepārtrauktu vienota skaniska plūduma ilūziju.⁸² Atmosfēras skaņa liek skatītājam sajust kadra telpu un ļauj noteikt telpas lokācijas vietu.

Dokumentālajā kino atmosfēras skaņai tiek pievērsta pastiprināta uzmanība, jo tā spēj skaniski raksturot attēla dokumentālo vidi. Parasti filmēšanas procesā skaņu operators reģistrē vairāku minūšu garu dzīvo laukuma skaņas ierakstu pirms vai pēc ainas filmēšanas. Atsevišķi ierakstot atmosfēras skaņu, tiek iegūts konkrēto vidi raksturojošs ieraksts. Skaņas reģistrēšana atsevišķi no filmēšanas grupas novērš nevēlamās trokšņu un filmēšanas grupas klātbūtnes radītās skaņas, kas ir gandrīz nenovēršamas filmēšanas procesa laikā.

Režisors Dāvis Sīmanis intervijā par aizkadra balss ierakstīšanu saka: “atmosfēras skaņas vislabāk var ierakstīt nevis tad, kad kadrā notiek darbība, bet gan atsevišķi – kad filmēšanas grupa vairs nav laukumā. To apzīmē ar angļu terminu *wild tracks*, tas ir speciāli atvēlēts laiks pēc vai pirms filmēšanas, lai ierakstītu konkrēto atmosfēras skaņu, kāda ir konkrētajā filmēšanas vidē, lai to vēlāk varētu izmantot garākā apjomā, piemēram, jau samontētai epizodei, kurai nepieciešama vienota atmosfēra. Piemēram, ja epizodes darbība notiek mežā, lai nebūtu pārtraukumu un skaņa nebūtu lipināta kopā no dažādiem skaņu gabaliem, un lai tā spētu apvienot atsevišķos vizuālos nogriežņus, atsevišķos kadrus, šī meža atmosfēra tiek ierakstīta atsevišķi.”⁸³

Skaņu operators Normunds Kļaviņš intervijā, stāstot par skaņu ieraksta darba procesu, akcentē, ka ļoti svarīgi filmēšanas procesā skaņu operatoram ir ierakstīt dažādus fonus (atmosfēras skaņas), lai vēlāk tie nebūtu jāņem no fonotēkām vai skaņu bankām. Ir ļoti svarīgi izveidot savu unikālu skaņu materiālu, kas ir tapis tieši filmēšanas laukumā. Normunds Kļaviņš atklāj, ka filmas uzņemšanas brīdī ne vienmēr ir zināms, kas tieši no skaņas materiāla būs vajadzīgs un kurā vietā konkrētā atmosfēras skaņa tiks izmantota.⁸⁴ Režisoram Dāvim Sīmanim ir izveidojusies ļoti laba sadarbība ar skaņu operatoru Normundu Kļaviņu, veiktajās intervijās viņu viedoklis par skaņu ierakstīšanu ir līdzīgs. “Lai varētu no kopējā ieraksta nogriežņa izvēlēties to, kas ir visizteiksmīgākā skaņas daļa, nevar nofilmēt stundām garu vizuālo materiālu un izvēlēties īsu brīdi, kurā ir vislabākā skaņa. Daudz vienkāršāk ir ierakstīt garāku skaņas materiālu un izvēlēties labāko nogriezni no tā.”⁸⁵

Intervijā autorei skaņu operators Normunds Kļaviņš par atmosfēras skaņas veidošanu

⁸² Turpat, 75. lpp.

⁸³ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁸⁴ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu*. 2013, 13. aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

⁸⁵ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

filmā stāsta: “Ja runājam par fona trokšņiem - esam braukuši rakstīt fona trokšņus arī atsevišķi no filmēšanas grupas, kamēr visi guļ. Piemēram, sadarbojoties ar Viesturu Kairišu, mēs braucām ierakstīt trokšņus atsevišķi, mežā, kur neviens netraucē, sarakstām visus fonus, kādi konkrētajā vidē ir pieejami.”⁸⁶

2.5. Klusums

Kinematogrāfijā klusuma stāvokli bieži vien raksturo trokšņu un atmosfēras skaņu rūpīga un niansēta izmantošana, kas spēj radīt klusuma atmosfēru. Vārds “klusums” latviešu valodas vārdnīcā tiek skaidrots kā “stāvoklis, kad nav dzirdami nekādi trokšņi, skaņas.”⁸⁷ Skaņas kino pastāv klusuma skaņas paradokss, jo “iespajds par klusuma esamību filmas epizodē nebūt nerodas no trokšņu neesamības.”⁸⁸ Tieši pretēji, klusuma skaņa pārsvarā filmā tiek veidota no niansētu trokšņu skaņu izmantošanas, kas simboliski skatītājam nodot skanisku informāciju par klusumu telpā.

Franču režisors Robērs Bresons gan savos darbos, gan apcerējumos par kino izsaka domu, ka viens no kino paradoksiem ir klusums, kas kino izpaužas klusinātu trokšņu veidā. Bresons klusumu filmā uzskata par savdabīgu mūzikas rezonansi, kas izteikta klusinātos trokšņos. Klusums Bresona filosofiskajā izpratnē par kino ir ļoti nozīmīgs, viņš ir teicis, ka “klusums ir nepieciešams mūzikai, bet tas nav mūzikas daļa. Mūzika tiecas uz klusumu.”⁸⁹ Bresons raksta: “Skaņas kino radīja klusumu.”⁹⁰ Savdabīgā veidā tas ir kino paradokss, ka līdz ar kinematogrāfa attīstību skaņas kino ar trokšņiem, balsīm un atmosfēras skaņām spēj labāk pietuvoties klusuma skaņai, kas atdzīvina filmas attēlu.

Klusums filosofiskā aspektā objektīvai analīzei pakļaujas tikai daļēji, jo klusums un trokšnis ir fenomeni, kuri saistāmi ar kosmosa pamatu. Klusumu filosofiski raksturo kā universālu klusumu, trokšņa prombūtni, kā pauzi, kā klusuma skaņas jēgpilnu fenomenu. Lai gan reālajā dzīvē klusumu analizēt ir gandrīz neiespējami, it īpaši vēl objektīvi, tad kino pasaulē radītais klusums ir tāds pats ierakstīts skaņas celiņš kā jebkurš varoņu dialogs. Klusums ir dzīvs un radošs. Katrā klusuma atskaņojuma brīdī klusuma skaņu veido dažādu objektīvu un subjektīvu faktoru savsarpēja saspēle. Skatītājs dzird klusumu, kādu skaņas režisors (subjektīvi) to ir radījis, vadoties no savām sajūtām par klusumu un iecerēm to attēlot kino. Absolūts klusums nepastāv arī dabā, klusums ir iespējams tikai teorētiski, realitātē iespējamais klusums ir relatīvs, kas satur visu skaņu iespējamību sevī. Kino

⁸⁶ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu*. 2013, 13. aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

⁸⁷ Guļevska, Dainuvīte. *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 1987. 383.lpp.

⁸⁸ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*, 57.lpp.

⁸⁹ Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*, 1975.

⁹⁰ Turpat, 50. lpp.

klusuma skaņa palīdz attēlam kļūt telpiskākam un reālākam, tas paplašina telpas un laika robežas.

“Klusuma esamība ir viena no dramatiski specifiskākajām filmas skaņām. Neviena cita māksla netiecas reproducēt klusuma skaņu, ne glezniecība, ne literatūra, pat ne mēmais kino. Pat mūzikā, koncertos klusums tiek izmantots tikai kā īpašs efekts un tikai uz īsu brīdi, dažām taktīm.”⁹¹ Analizējot attiecības starp klusumu un skaņu, redzama to savstarpējā saistība un mijiedarbība. Pirmkārt, “skaņas un trokšņi ir klusuma aptverti, un klusums potenciāli saglabā spēju domai izteikties, valodai izskanēt, skaņai notikt. [...] absolūtais klusums ir iedomāts lielums, kura tālāks fenomenoloģisks aspekts ir neiespējams.”⁹² Otrkārt, “skaņas ienāk un aizplūst, tās tiek pārtrauktas ar klusumu un ar klusumu ievadītas.”⁹³ Tātad, varam secināt, ka skaņa un klusums ir cieši saistīti fenomeni, skaņa ietver klusumu gan kā pretēju, gan kā radniecīgu fenomenu - skaņa un klusums ir intencionāli saistīti fenomeni.

Tieši tāpat kā *garais kadrs*, kas paredz ainas realitātes padziļinājumu, arī klusuma skaņa ir kino līdzeklis, kā rekonstruēt realitāti. Dāvis Sīmanis intervijā saka: “Man klusums ir ļoti nozīmīgs. Klusumā, kas nav mēms, cilvēks pavada ļoti daudz laika. Tāpēc man, veidojot dokumentālo filmu un rekonstruējot realitāti, klusuma klātbūtne ir ļoti nozīmīga.”⁹⁴

Klusumam piemīt vairāki veidi, kā tas izpaužas gan dzīvē, gan kino mākslā, kura pārsvarā cenšas reproducēt īstenību. “Klusums uz ekrāna ir viena no skaņas realitātes izpausmēm, tāpat kā saruna, klepus vai ielas trokšņi.”⁹⁵ Klusumam piemīt vairākas modifikācijas, kuras Bernards Dauenhauers (*Bernard P. Dauenhauer*) apraksta savā pētījumā “Klusums. Fenomens un tā ontoloģiskā nozīme” (*Silence. The Phenomenon and Its Ontological Significance*). Dauenhauers pētījumā izdala trīs klusuma modifikācijas: atdalošo klusumu, pirms- un pēc- klusumu un dziļo klusumu. Šis klusuma skaņu modifikāciju sadalījums parāda to, cik plašs ir klusuma jēdziens un cik dažādos veidos tas var izpausties, jo, kā Ineta Kivle, analizējot Dauenhauera pētījumu, secina, - “klusums nekad nav pilnīgi autonomš; klusums ir plūstošs un iekšēji sevi noliedzošs.”⁹⁶

Kino skaņas terminoloģijā pastāv jēdziens *mirusī* skaņa. Pēc veiktajām intervijām ar

⁹¹ Kivle, Ineta. *Skaņas filosofija*, 117. lpp.

⁹² Turpat, 114. lpp.

⁹³ Turpat, 114. lpp.

⁹⁴ Celiņa, Dita. *Intervija ar Dāvis Sīmani*. 2014, 24. aprīlī [skat. pielikumā nr.4]

⁹⁵ Pērkone, Inga. *Kino Latvijā. 1920-1940*. Rīga: Zinātne, 2008. 54. lpp.

⁹⁶ Kivle, Ineta. *Skaņas filosofija*, 121. lpp.

skaņu režisoru Anriju Krenbergu un skaņu operatoru Normundu Kļaviņu var secināt, ka arī Latvijas skaņu kino profesionāļu vidē tiek izmantots termins “*mirusī skaņa*”. Bieži skaņa kino tiek aprakstīta kā dzīvības devēja attēlam - tā ir kā dabiska klusuma plūsma, kas attēlam ļauj palikt vai izklausīties telpiskam – dzīvam. Operators Normunds Kļaviņš, analizējot attēla telpiskumu, saka: “Ja filmā ir “mirušais klusums”, tad filmas telpa neelpo.”⁹⁷ Anrijs Krenbergs, runājot par klusumu, saka: “Klusuma nav. Klusums ir tikai akustiskajā telpā, kur tiek izdarīti skaņu mērījumi. Tā ir vakuuma telpa, tas ir tāds klusums, ka tev ausīs džinkst, tā ir liela diskomforta sajūta. Ja ierakstu studijā ir absolūti sterila skaņa, absolūtā klusuma skaņa - tas ir slikti. Tas ir ļoti grūti arī aktieriem un dziedātājiem.”⁹⁸

Iespaidis par klusumu filmā nebūt nerodas no skaņu neesamības filmas kadrā, jo skaņas neesamība rada “mirušās skaņas” iespaidu, kas skatītājam liek pieņemt to kā tehnisku filmas brāķi vai nekvalitatīvu skaņas montāžas darbu. (Ja vien neskaita dažus kino klasikas piemērus, kur “mirušais klusums” ir izmantots kā efekts, piemēram, Godāra (*Jean-Luc Godard*) filmā “Autsaideru banda” (*Band of Outsiders, 1964*).

Klusuma atmosfēra bieži tiek veidota, izmantojot trokšņus, kas raksturo klusumu, piemēram, troksnis - pulksteņa sitieni – kas parasti ir dzirdami tikai telpā, kurā ir klusums. Pulksteņa tikšķēšanas skaņa kā klusuma elements parādās, piemēram, Daiņa Kļavas filmā “Gana laiks”, kur vīrietis istabā sēž pie galda, bet vienīgā dzirdamā skaņa ir nemitīgi pulksteņa sitieni - šī mazā, klusā trokšņa skaņa raksturo klusuma stāvokli mājā, kurā atrodas vīrietis. Filmas “Gana laiks” kadru ar panorāmas skatu uz sniegotajiem kalniem un plašo dabas ainavu pavada nesinhrons troksnis – suņa riešana. Plašajā panorāmas skatā suns nav redzams, tādēļ šis troksnis akcentē to, cik kluss ir visapkārt un cik tālu iespējams sadzirdēt klusumā to, ko vairāku kilometru attālumā nav iespējams ar acīm saredzēt.

Klusuma iespaids veidošana ar trokšņu palīdzību vērojama režisora Dāvja Sīmaņa filmā “Valkīra limited”, kad filmas gavenais varonis Viesturs Kairišs viens pats sēž operas lielajā zālē, uz austiņām klausās kadu no Vāgnera “Valkīra limited” iestudējuma fragmentiem angļu valodā un pāršķirsta sava iestudējuma scenāriju. Kaut arī attēlā mēs nevaram redzēt visu zāli, lai pārlicinātos, ka Kairišs zālē ir viens (redzam tikai sievieti aiz skaņu necaurīdīgā stikla operas skaņu un gaismu operatora kabīnē), filmas skaņas partitūra mums rada klusuma ilūziju, jo ir dzirdami trokšņi - lapu pāršķiršanas skaņa un audio ieraksts, ko varonis klausās austiņās – kas citādi operas lielajā zālē nebūtu dzirdami.

⁹⁷ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu* 2013, 13.aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

⁹⁸ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī [skat. pielikumā nr.2]

Arī filmā “Zīmētājs” ir dzirdams stilizēts troksnis, kas pastiprina klusuma iespaidu – ļoti skaļš kuģa taures signāls tālu jūrā.

Klusuma skaņa filmā var tikt veidota arī ar skaņu kontrastu palīdzību, klusumu pretnostatot troksnim vai skaņai, kas iejaucas klusuma skaņas harmonijā. Kā piemēru var minēt režisora Daiņa Kļavas dokumentālo filmu “Gana laiks”, kurā harmonisko klusumu, sāmu un ziemeļbriežu mierīgo dzīvi kalnos, uz brīdi pārtrauc rituāla svētki, uz kuriem ierodas liels cilvēku pūlis (skaņu celiņā pēkšņi parādās cilvēku balsis, trokšņi, mūzika), šī epizode rada skanisku kontrastu ar klusumu, kas pavada filmas vienmuļo ritējumu pirms un pēc svētkiem. Šī skaņām pilnā epizode filmas vidū, uz brīdi pārtraucot klusuma skaņas ritējumu, vienlaicīgi, salīdzinājumā ar skaņām pilno epizodi, ļauj apjaust filmas dokumentālās vides klusuma skaņu vēl vairāk.

Savukārt filmā “Valkīra” kā kontrasts nakts klusumam dabā (attēlā liels mēness un klusuma skaņa) ir dzirdama mašīnas braukšanas skaņa pa lauku ceļu ar ieslēgtu audio ierakstu atskaņotāju.

Absolūts klusums nepastāv ne tikai kino, bet arī dabā - klusums ir iespējams tikai teorētiski, realitātē iespējamais klusums ir relatīvs, saturot visu skaņu iespējamību sevī. Arī kristietības tradīcijās pastāv klusuma jēdziens. Kinodokumentālists Hercs Franks, kura filmas ir iekļaujamas Latvijas un arī pasaules kinovēstures zelta fondā, par klusuma nozīmi dokumentālajā kino saka: “Bībelē var atrast daudz pamācoša, tas noderētu arī mūsu kino. Piemēram, klusums. Kā mēs mīlam dokumentālajās filmās patrokšņot – gan mūziku ieslēdzam, gan balsi pieliekam, gan visādus specefekrus! Un rezultāts ir nulle, nevienu tas neaizkustina. Bet atliek tikai mazliet paklusēt – un sirds pamirst...”⁹⁹ Hercs Franks turpinot domu, atgādina, ka “ir vairāk jāuzticas dabiskajiem trokšņiem, klusumam.”¹⁰⁰

Klusuma skaņas saistība ar sakrālo pasauli jūtama Dāvja Sīmaņa filmā “Zīmētājs”. Pirmkārt, tieša liecība par klusuma skaņas un sakrālās pasaules līdzības izmantošanu redzama un dzirdama filmas sākuma epizodē, kad klusuma skaņa pavada filmas titrus - citātu no bībeles - “Un viņš izstiepa savu roku pār jūru, un tas Kungs lika jūrai plūst atpakaļ visu cauru nakti un darīja jūru par straumi, un ūdeņi pāršķēlās.”¹⁰¹ Otrkārt, klusuma skaņa visā filmas garumā tiek izmantota kā simboliska mākslinieka iedvesmas stāvokļa skaņa - režisora iedvesmas brīža simbliskā līdzība ar klusuma skaņu tuvina mākslinieka darba procesu uztvert kā sakrālu darbību, ko, iespējams, vada kāds augstāks spēks.

⁹⁹ Franks, Hercs. *Uz sliekšņa atskaties*. Rīga: Mansards, 2011. 102. lpp.

¹⁰⁰ Turpat, 111.lpp.

¹⁰¹ Fragmenst no režisora Dāvja Sīmaņa dokumentālās filmas “Zīmētājs” (2007)

Līdzīga skaņu stilizēta klusuma interpretācija, kas ļauj klusumā sajust vibrācijas, kuras simboliski interpretējamas kā apgaismības vai iedvesmas stāvoklis, dzirdama šī paša režisora filmā “Valkyre limited”, kad filmas galvenais varonis Viesturs Kairiņš aplūko kādu liela izmēra gleznu tukšā muzejā.

Klusuma skaņa sevī ietver ļoti daudz variāciju. Grāmatā “Skaņas dizains” Dāvids Sonenšteins piemin klusumu, kas spēj radīt negatīvas emocijas un simbolizē, piemēram, bailes un vientulības sajūtu. “Psiholoģiski vairākumam cilvēku patīk radīt skaņas un atrasties skaņu ieskautā pasaulē, tas rada ilūziju par dzīves nepārtrauktību un mūžīgo kustību. Šī iemesla dēļ klusums spēj reprezentēt arī negatīvas emocijas, jo klusuma skaņa spēj cilvēkam atgādināt, ka viņš ir viens, pamests, atstumts. Skaņu neesamība spēj provocēt domas par dzīves neesamību.”¹⁰² Šādu klusuma izpausmi iespējams saskatīt un saklausīt filmā “Gana laiks”, kur, filmas varonim guļot istabā uz grīdas, vienīgais dzirdamais troksnis ir jau iepriekš pieminētā pulksteņa skaņa, vai filmā “Tārps”, kur gan ar attēla, gan klusuma skaņu tiek parādīta filmas varoņu izolētība no sabiedrības.

Dāvids Sonenšteins raksta: “[...] skaņas dizainerim ir jāspēj aizsniegt klusuma sliekšni, lai pēc tam dotu sev iespēju iekrāsot tukšumu ar sevis izvēlētām skaņu niansēm.”¹⁰³

Intervijā skaņu operators Normunds Kļaviņš, runājot par klusumu un tā ierakstīšanu, piemin darbu pie režisora Dāvja Sīmaņa filmas “Versija LNO”: “Sastrādāties ar Dāvi Sīmani ir ļoti interesanti, viņš pats ļoti daudz ko zina par skaņu, un viņš ļoti skaidri zina, ko vēlas dzirdēt savā filmā. Viņš pats klausās, ko varētu izmantot savā filmā, klausās, kas viņam varētu noderēt. Jau filmēšanas periodā viņš dzird, ko viņš grib. Kad mēs strādājām pie īsfilmas par Latvijas Nacionālo operu, Dāvis Sīmanis pats zināja, kādu klusumu vēlas dzirdēt, viņš man teica: “Mums vajag aiziet uz operu, uz skatuvi, bet tad, kad tur nav cilvēku. Ierastīt to klusumu.” Tas ir skatuves klusums, bet kaut kas no skaņas tur tik un tā ir palicis.”¹⁰⁴

“Katrai telpai ir sava unikāla klusuma skaņa, tādēļ filmēšanas laikā skaņu operatoram ir ļoti būtiski reģistrēt konkrētās vietas klusuma atmosfēras skaņu, ko vēlāk montāžā var izmantot, papildinot skaņas partitūras celiņu. Piemēram, atmosfēras klusuma skaņu varēs

¹⁰² Sonnenschein, David. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michigan: McNaughton & Gunn, Inc., 2011. 177.lpp.

¹⁰³ Sonnenschein, David. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*, 180. lpp.

¹⁰⁴ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Normundu Kļaviņu* 2013, 13.aprīlī [skat. pielikumā nr.1]

montāžā nepieciešamajās vietās pielikt klāt balss ierakstam.”¹⁰⁵

Tātad katrai videi ir savs raksturojošais klusums. Filmas “Zīmētājs” epizodēs mākslinieka studijā klusums ir savā ziņā relatīvs jēdziens, jo mākslinieka Blumberga studija atrodas daudzdzīvokļu mājā, un, atrodoties studijas telpās, dzirdami ielas un satiksmes radītie trokšņi, taču vienlaicīgi ar atmosfēras troksni, ko tie rada attēla telpā, tie ļauj apjaust, cik viss ir kluss un mierīgs mākslinieka studijā. Šī pilsētas trokšņu radītā atmosfēra ir konkrētās studijas raksturojošs klusuma stāvoklis.

Arī dabā klusums nepastāv bez trokšņu un atmosfēras skaņu klātbūtnes. Dāvja Sīmaņa filmā “Valkyrie limited” kā savdabīga meditācija klusumā pie dabas ir epizode, kurā Viesturs Kairišs staigā pa upi un attīra to no atkritumiem. Šīs epizodes skaņu celiņa nomierinošā skaņa ir izmantota arī nākamās epizodes sākumā, kurā režisors jau atrodas operā un strādā ar komandu pie iestudējuma. Nomierinošā atmosfēras skaņa, kas ievada jauno epizodes sākumu, simboliski parāda, ka šajā savdabīgajā meditācijas procesā, atrodoties pie dabas, režisors gūst spēku, iedvesmu strādāt un ļauj saglabāt mieru, ko ieguvis klusumā pie dabas.

¹⁰⁵ Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*, 57.lpp.

3. FILMU ANALĪZE – SKAŅAS PIELIETOJUMS DOKUMENTĀLAJĀ KINO

3.1. Režisora Dāvis Sīmanis dokumentālā filma “Pēdējā tempļa hronika”

Dāvja Sīmaņa filma “Pēdējā tempļa hronika” (2012) ir dokumentāli poētisks stāsts par jaunās Latvijas Nacionālās bibliotēkas ēkas radīšanu. Stāsts par mājas celtniecību tiek pasniegts kā metaforisks vēstījums, izmantojot montāžas ziņā pārdomātu kino valodu, kur skaņa metaforiskā vēstījuma nodošanā ir ļoti svarīga un katrs troksnis, aizkadra balss un mūzika izvēlēti pārdomāti, pamatojot skaņas fenomena komponentu plašās izmantošanas iespējas kino.

Režisors Dāvis Sīmanis par filmas sākotnējo ieceri saka: “Šī filma, “Pēdējā tempļa hronika”, jau sākotnēji tika iecerēta kā pilsētas simfonijas žanra filma – tas nozīmē, ka vide, pasaule ap mums, pieņem kaut kādu simfoniski muzikālu struktūru.”¹⁰⁶ Ja atskatāmies kino vēsturē, pilsētas simfonijas ir veidojuši daudzi kino dižgari, piemēram, Valters Rutmans (Walther Ruttmann) ar dokumentālo filmu “Berlīne: Lielās pilsētas simfonija” (1927), Žans Vigo (Jean Vigo) ar dokumentālo īsfilmu “Nica” (1930). Dāvja Sīmaņa filmā “Pēdējā tempļa hronika” simfoniju veido gan filmas poētiskais attēls un tā montāža, gan mūzika un skaņa.

“Pēdējā tempļa hronikā” vērojams kreatīvs trokšņu pielietojums, kas līdzās komponista Voldemāra Johansona mūzikai un Gustava Mālera (*Gustav Mahler*, 1860 – 1911) 1. simfonijas taktīm (*Symphony No.1*) rada sava veida trokšņu simfoniju. Filmā “Pēdējā tempļa hronika” lielpilsētas urbānās vides trokšņi tiek izmantoti ļoti pārdomāti, un bibliotēkas celtniecībā izmantotie darbarīku (urbji, lāpstas, ceļamkrāni utt.) trokšņi piedalās arī filmas ritma veidošanā - filmas skaņu celiņā pilsētas simfonija tiek radīta, saspēlējoties mūzikai un trokšņiem. Vienā no filmas epizodēm vizuāli estētiski veidotos cetniecības darbu kadrus ar dažāda veida garajiem plāniem pavada detalizēts trokšņu orķestris, kas pārtop stilizētā sirdspukstu skaņā, kas var tikt interpretēta gan kā pašu strādnieku straujie sirdspuksti, gan simboliski kā Gaismas pils sirds puksti.

Trokšņi ir savstarpēji ritmiski saskaņoti, piemēram, pilsētas ikdienas ielas troksnis un policijas sirēnas skaņa tiek ritmiski sasaistīta ar nākamā filmas kadra streika gājiena kadru, kuru pavada bungu sitieni, kas ir tādā pašā ritmā, kā iepriekš dzirdētā policijas sirēna. Katrs troksnis ir izcelts un skatītāja ausij atpazīstams. Filmā parādās sinhronie

¹⁰⁶ Matīsa, Kristīne. Saruna ar Dāvi Sīmani. Skatīties dziļāk. *Kino Raksti*. Nr.3, 2012. 8. lpp

trokšņi, bet ne visas attēlā redzamās darbības tiek atspoguļotas ar skaņu. Arī gadījumos, kad trokņa avots nav redzams attēlā, tas spēj skatītāja prātā radīt vizuālus tēlus.

Dāvis Sīmanis intervijā, komentējot trokšņu daudzveidīgo izmantojumu, stāsta, ka galvenokārt filmā tika izmantota uz laukuma oriģinālā ierakstītā skaņa, taču filmā ir arī vairākas epizodes, kur, eksperimentējot ar labāko skaņas pasniegšanas veidu, tika pievienoti speciāli trokšņi. Kā piemēru režisors min mājas nojaukšanas epizodi, kurā atsevišķi izceltie trokšņi vēl vairāk ļauj izjust ēkas sabrukšanas brīdi. Šajā gadījumā pievienotie trokšņi ir atsevišķu akmeņu biršana, eskavatora kausa pieduršanās ēkai.¹⁰⁷ Epizodē dzirdamais troksnis mājas nojaukšanas brīdī filmā ir padarīts maigāks. Reālajā dzīvē, dzirdot šāda veida troksni, cilvēkā neapzināti var rasties nepatīkamas emocijas – jo dzirdamais mājas iznīcināšanas troksnis rada negatīvas asociācijas. Filmā šī skaņa ir pārveidota, mājas brukšanas trokšņa skaņa ir patīkama ausij, tādā veidā apzināti neradot negatīvas emocijas, jo filmas kontekstā nojauktā māja simbolizē Gaismas pils celtniecības sākumu.

Simboliskas trokšņu skaņas filmā izmantotas, portretējot galvenos varoņus. Arhitekta Gunāra Birkerta raksturojošanai izmantota zīmēšanas skaņa, savukārt ceļamkrāna vadītājas Taņas portretējumā, viņai stāstot par savu dzīvi un fotogrāfijām, kuras fotogrāfē no ceļamkrāna, ieskanas aizkadra troksnis – maza bērna saucieni, kas skatītājam atgādina, ka ceļamkrāna strādniece ir arī māte ar ģimeni.

Ar niansētām trokšņu detaļām filmā dažādi tiek ieskicētas trīs dažādas pilsētas - Gaismas pils mājvieta Rīga, arhitekta dzīvesvieta Ņujorka, kā arī un Maskava, uz kuru dodas strādāt filmas varone Taņa. Katru pilsētu raksturo citas trokšņu nianses. Maskavas pilsētas attēlojums filmā ir simbolisks – panorāmas skats uz Maskavu tiek pavadīts ar Baznīcu zvanu skaņām.

Mūzika Dāvja Sīmaņa dokumentālajā filmā kļūst par kadra organisku sastāvdaļu, izpaužoties dažādos veidos - gan kā diegētiskā, gan kā nediegētiskā mūzika- un pildod dažādas funkcijas, veido varoņu portretu, atmosfēru, radot ritmiskas paralēles ar filmas montāžu un attēla kustības tempu, kā arī paplašina telpas un laika realitāti.

Filmā līdzās reālajām un dokumentālajām skaņām dzirdami komponista un skaņu mākslinieka Voldemāra Johansona skaņdarbi. Viņa skaniskie mākslas darbi filmā izskan kā objektīvo realitāti paplašinoša skaņa. “Latviešu mākslinieks un komponists Voldemārs Johansons strādā ar skaņu, veidojot kompozīcijas, instalācijas un performances. [...] Viņa

¹⁰⁷ Skatīt interviju ar Dāvi Sīmani

darbs saistīts ar akustiku un skaņas apstrādi, pievēršoties tādiem aspektiem kā telpiskums, fizikalitāte un mijiedarbība reālās un virtuālās vides kontekstā, kā arī to krustpunktos.”¹⁰⁸ Filmā “Pēdējā tempļa hronika” komponists Voldemārs Johansons klausītājus aicina “izvērtēt jaunu muzikālās un estētiskās uztveres robežu.”¹⁰⁹ Voldemāra Jansona muzikālie gabali paceļ filmas vēstījumu augstākā metafiziskā domu līmenī. Tā veidotais skaņu celiņš kontrastē ar pārējām filmas skaņām. Voldemāra Johansona veidotā skaņa pavada visas trīs filmas portretlīnijas - arhitekts, ceļamkrāna vadītāja un Gaismas pils -, izdalot tās no pārējā filmas tēmu loka un izvedojot dažādajos portretos kopējo skanisko vadmotīvu. Mūzika ļoti jutīgi pavada kameras darbību un filmas ritmu, radot intīmu sajūtu, un šķiet, ka caur dzirdamo mūzikas instrumentu stīgām un vibrācijām ar skatītāju sarunājas nepabeigtā Bibliotēka. Voldemārs Johansons ar saviem skaņdarbiem padara filmas estētiku intīmāku. Operatora Andreja Rudzāta vizuālā tēlainība augstceltņu attēlošanā ar vertikālu tiecību¹¹⁰ un kadru montāžas ritmiem tiek papildināta ar Voldemāra Johansona mūzikas partitūru, kas padara šo monumentālo attēlojumu vēl dinamiskāku un monumentālāku.

Nozīmīga vieta filmas skaņu celiņā ir arī attvēlēta Gustava Mālera 1. simfonijai. Brīžiem filmā simfonija rada sajūtu, ka aizstāj filmas galvenās “varones” - gaismas pils – monologu līdzās urbju, lāpstu un citām darbarīku skaņām (trokšņiem). Ceļot ēku, darba procesā simfonijas muzikālās taktis piešķir attēlam pilsētu simfonijas žanra filmām piemītošo noskaņu. Simfonija epizodi ar celtnieku siluetu ēnu spēlēm uz saules apspīdētās celtnes sienas pārvērš mitoloģizētā stāstā.

Voldemāra Johansona un Gustava Mārlera mūzika ir veids, kā vēl neuzceltā Gaismas pils pauž savu esību, savu mitoloģizēto tēla “bagāžu”. “Satori” interneta žurnālā Ivars Neiders rakstā “Celtņa operatore, arhitekts un templis” izceļ filmas mūziku, sakot: “Vairumā gadījumu abu elementu sintēze ir tik veiksmīga, ka, restaurējot atmiņā filmas kadrus, tie gandrīz vienmēr uzpeld kopā ar tos pavadošo muzikālo vēstījumu.”¹¹¹

Filmā, attēlojot Rīgas ikdienas ritmu, izmantota arī diegētiskā mūzika, kas šķiet kā

¹⁰⁸ Cālēna, Madara. Miglainas noskaņas Karaostā. *Diena*. 2009. 24. janv. Pieejams: <http://rixc.lv/12/lv/izstade.info.html> [skatīts 2013, 24. aprīlī]

¹⁰⁹ Brūvere, Ilona. Elektroakustiskās mūzikas koncerts. Montage – Demontage. *Kultūras ministrija*. 2009, 4. marts. Pieejams: http://www.km.gov.lv/lv/%3Fevents_year%3D2011%26events_month%3D12%26photo_id%3D131%26news_id%3D1816 [skatīts 2013, 24. aprīlī]

¹¹⁰ Apzīmēju “vertikālā tiecība” recenzijā par filmu “Pēdējā tempļa hronika” ir izmantojis Normunds Naumanis (Naumanis, Normunds. Filmas Pēdējā tempļa hronikas recenzija. Garīgās vertikāles. *Diena*. 2012, 11. Decembris. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/filmas-pedeja-templis-hronikas-recenzija-garigas-vertikales-13982987> [skatīts 2013, 12. aprīlī])

¹¹¹ Neids, Ivars. Celtņa operatore, arhitekts un templis. *Literatūras un filozofijas portāls ¼ Satori*. Redaktoru blogi. 2012, 12. dec. Pieejams: http://www.satori.lv/raksts/5135/Celtna_operatore_arhitekts_un_templis [skatīts 2013, 20. aprīlī]

atmosfēru veidojošs ielas troksnis. Diegētiskā mūzika filmā izmantota neuzkrītoši, taču labi raksturojot gan pilsētas ikdienas vērojumu (mūzika skan uz kuģīša, kas brauc pa Daugavu), gan akcentējot tēmas aktualitāti – pilsētas kadru rindu pavada kaut kur radio dzirdama repa mūzikas gabals ar vārdiem: “es vēlos redzēt tevi vairāk par Gaismas pili,” – gan filmā organiski iekļauj simbolisko Jāzepa Vītola dziesmu “Gaismas pils” (svinīgajā atklāšanas ceremonijā bibliotēkā to izpilda koris “Kamēr”). Režisors, spēlējoties ar dziesmas mitoloģizēto, himnai pielīdzināmo tekstu, to papildina ar attēlu – Gaimas pils celtnieku portretiem, kuru sejas grimases un darbības, vienaldzīgi klausoties skaņdarbu vai ar telefonu cenšoties nofotogrāfēt ceremoniju, rada nedaudz komisku iespaidu. Taču līdzās nedaudz ironiskajai attēla un skaņas montāžai atklājas pavisam jauna vārdu nozīme – “tautas dēli”, par kuriem dziesmā tiek stāstīts, pēkšņi parādās reālajā gaismā – attēlā redzami strādnieku portreti ir mūsu “tautas dēli”, kas, kā dziesmā teikts, augšām ceļ Gaismas pili – bibliotēku.

Analizējot balss skaņas izmantojumu filmā, jāsecina, ka informācijas nodošanai pārsvarā izmantota aizkadra balss. Aizkadra balss pavada epizodes, kurās tiek portretēti filmas varoņi – stāstot par sevi, darbu, ģimeni un attieksmi pret dzīvi, ticību un Latviju. Dokumentālie kadri, kuros iepazīstam varoņus viņu ikdienā, mājas apstākļos, lieliski saskan ar aizkadra balsi, ļaujot mums intīmākā noskaņā iepazīt abus varoņus.

Nozīmīgs dokumentālā stāsta notikumu virzītājs ir aizkadra balsī dzirdamie TV ziņu sižeti. Latvijas Televīzijas ziņas aizkadra balsī izmantotas kā nozīmīgas stāsta virzītājas un dokumentālo faktu konstatētājas. Filma sākas ar Latvijas Valsts televīzijas nakts ziņām aizkadra balsī – “Situācija Latvijas Nacionālajā bibliotēkā kļuvusi kritiska. Speciālisti atzinuši, ka grāmatas glabājas nepiemērotos apstākļos, krājumu telpas ir pārpildītas un grūti sasniedzamas. Tāpēc kā labā ziņa nāk lēmums drīzumā uzsākt divdesmit gadus ilgušā projekta, arhitekta Gunāra Birkerta veidotās Jaunās bibliotēkas ēkas jeb tā dēvētās Gaismas pils, celtniecību.” Vēlāk ar televīzijas aizkadra balsi skatītājam tiek nodota dokumentālā informācija par gadījumu, kad bibliotēkas grāmatu krātuvē ielūzusa grīda, kā rezultātā liels daudzums grāmatu pakļuva zem ūdens. Aizkadra balss – televīzijas ziņu ieraksti – filmā savdabīgā veidā pilda diktora balss funkcijas.

Aizkadra balss dievkalpojuma epizodē izmantota, radot emocionāli intīmu epizodes noskaņu – skatītājs ar aizkadra balsi dzird varones Taņas lūgšanu Dievam. Ar aizkadra balss palīdzību epizode no neitrāla vērojuma pozīcijas kļūst par liecinieku lūgšanai, ko parasti neviens cits nedzird.

Kā kontrasta elements filmā līdzās pilsētas skaņu radītajai simfonijai ir klusums, kurš

radīts ar niansētu trokšņu un mūzikas elementu palīdzību. Klusuma skaņa ar attēla un montāžas ritma palīdzību skatītājam spēj atklāt laika relativitāti – līdzās pilsētas trokšņiem un to radītajam stresam – pastāv klusums, kurš sevī spēj ietvert mūžību un laika bezgalīgumu. Filmā ir vairākas epizodes, kurās skatītājs ar klusuma atmosfēras palīdzību tiek attālināts no realitātes. Kā piemēru var minēt epizodi, kad klusuma skaņas radīšanai tiek izmantoti niansēti trokšņi epizodē, kurā kameras dinamisko darbību ar savabīgu vertikālo rakursu (attēls filmēts no nepabeigtās bibliotēkas pagraba pamatiem ar skatu uz debesīm) pavada ūdens pilienu skaņa. Kā otru piemēru var minēt sirreālo epizodi ar ūdenī slīkstošajām grāmatām, kur klusuma ilūzija tiek panākta ar mūzikas izmantošanu.

“Pēdējā tempļa hronika” vizuālā un skaniskā simfonijā aplūko mājas celtniecības darbu. Filmas komanda - režisors Dāvjis Sīmanis, operators Andrejs Rudzāts, skaņu operators Normunds Kļaviņš, skaņu režisors Anrijs Krenbergs un koponists Voldemārs Johansons – ir celtniecības procesam piešķīruši mitoloģijas klātbūtni un savdabīgu rituālizētu attēla un skaņas kārtību, kas ir saistāma ar augstāko garīgo ceļņu (tempļu) ceļšanas vēsturi.

3.2. Režisores Laila Pakalniņas dokumentālā filma “Sniegs”

Latvijas kino režisore un scenāriste Laila Pakalniņa pret savu darbu vienmēr ir izturējusies radoši, profesionāli, ar lielu atbildības sajūtu, pievēršot pastiprinātu uzmanību skaņu celiņam savās filmās, par to liecina gan viņas kino darbi, gan viņas kolēģu vērtējums (skat. intervijas ar Normundu Kļaviņu un Anriju Krenbergu pielikumā Nr. 1 un Nr. 2). “Par postpadomju laika mākslinieciski spilgtāko, arī pasaulē pamanītāko mūsdienu Latvijas filmu režisori kļuvusi Laila Pakalniņa. Viņas no filmas filmā attīstītais un tomēr pamatvērtībās nemainīgais režisores rokraksts ļauj runāt par Pakalniņas paradigmu latviešu kino – izteikti individuālu konceptuālu sistēmu. Pakalniņas filmās nav klasiski organizētu stāstu, tās drīzāk ir inscenētu vai reālu situāciju vērojumi, kur galvenais ir attēla kompozīcija, asprātīgas vizuālas un skaniskas detaļas, mikrodramaturģija.”¹¹²

Laila Pakalniņa tiek pieskaitīta latviešu režisoriem – vēlīnajiem modernistiem. Viņas filmās radikālie mākslinieciskie un tehniskie paņēmieni mijas ar “20.gadsimta 60. gados nostiprināto modernā kino poētikas elementu klāstu”¹¹³. Viena no Lailas Pakalniņas daiļradi raksturojošām iezīmēm ir stilistisko paņēmienu - attēla, montāžas un skaņas - izvirzīšana priekšplānā.

“Lailas Pakalniņas filmu struktūrā audio un vizuālie parametri tiecas būt vienlīdz

¹¹² Pērkone, Inga. Ieskats Latvijas kino vēsturē. *Goethe-Institut Rīga* . 2012, okt. Pieejams: <http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/fil/lv9948107.htm> [skatīts 2013, 4.aprīlī]

¹¹³ Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule!* Rīga: Neptuns, 2013. 95.lpp

nozīmīgi, un starp tiem veidojas gan horizontālas, gan vertikālas, gan diagonālas sakarības. [...] Bieži vien audio elementi Pakalniņas filmās nav tieši saistīti ar attēlu, bet sniedz gandrīz vai “perpendikulāru” informāciju, skatītāja apziņā pārtopot vizuālos tēlos.”¹¹⁴

Par apzinātu skaņas izvirzīšanu priekšplānā iespējams runāt režisores Lailas Pakalniņas dokumentālajā filmā “Sniegs”. Filmai izveidota komplicēta skaņu partitūra, kas palīdz attīstīt filmas dokumentālo naratīvu un atklāt stāsta komisko pusi - latviešiem ļoti patīk slēpot, kaut arī ziema Latvijā ir tikai pāris mēnešus un kalni nav lieli. Virzot filmas dokumentālo vērojumu par latviešu lielo mīlestību pret kalniem, skaņas elementu neprognozējamais izmantojums padara situāciju amizantā absurdā.

Tāpat kā citas Pakalniņas filmas, arī filmu “Sniegs” veido stilstiskie paņēmieni, kas filmas vēstījumā izvirzās priekšplānā, tā ir uz pašanalīzi vērsta narācija, kas pēta noteiktus sinemātiskus un skaniskus parametrus un to iespējas.¹¹⁵ Skaņa parametriskajā narācijā dažkārt kļūst par vienu no filmas galvenajiem mākslinieciskā stāsta veidotājiem, kas bieži vien gūst virsroku pār filmas naratīvu.

Trokšņu elements filmā “Sniegs” ir ļoti nozīmīgs - tas kļūst par attēlam līdzvērtīgu māksliniecisku elementu, kas paplašina vizuālās dokumentālītātes robežas. Trokšņi tiek izmantoti kā atmosfēru veidojoši, simboliski, metaforiski, komiski elementi vai asociatīvās domāšanas tēlu radītāji, kas attālināti no skaniskas dokumentālās objektivitātes. Trokšņi filmā tiek izmantoti kā attēlam līdzvērtīgs māksliniecisks elements, kas spēj piešķirt filmai papildus dimensiju.

Filmā “Sniegs” nozīmīgi ir gan sinhronie, gan nesinhronie trokšņi. Parasti dokumentālajā kino skaņa ir saistīta ar filmas fizisko telpu. Tādā veidā skaņa nostiprina skatītājam ticamību par attēlā redzamo.¹¹⁶ Filmā precīzais sinhrono trokšņu izmantojums dažbrīd šķiet apzināti pārspīlēts. Šādu parādību *Tomlinson Holman* savā grāmatā “Skaņa filmai un televīzijai” (*Sound for Film and Television*) apraksta kā kino tendenci radīt hiperrealitāti. Hiperrealitāte jūtama epizodēs, kurās skatītājs dzird trokšņus, kas sinhroni sakrīt ar attēla darbību un ir perfekti dzirdami, kaut arī kameras vērojuma attālums ir pārāk liels vai skaņas patiesais skaļums ir pārāk mazs, lai to dzirdētu.

Nesinhronie trokšņi piešķir filmai “Sniegs” savdabīgu abstrahēšanos no dokumentālā attēla. Simulācijas ar trokšņiem apzināti veidotas komiskas, spēlējoties ar trokšņu efektiem, kas nav tieši saistīti ar dokumentālās filmas kadriem. Piemēram, epizodē pirms

¹¹⁴ Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule!* Rīga: Neptuns, 2013. 100. lpp.

¹¹⁵ Turpat, 96. lpp.

¹¹⁶ Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History.* New York: Oxford university, 2010. 65.lpp.

filmas nosaukuma “Sniegs” parādīšanās, puisim ar slēpēm ielecot sniega kupenā, kurai apkārt ir zaļa zāle, pēkšņi aizkadrā ieskanas gaiļa “kikerīgū”, akcentējot situācijas absurdumu – cilvēki vēlas slēpot tepat Latvijā ne tikai ziemā, bet arī pavasarī, vasarā un rudenī.

Troksnis kā komisku reakciju veicinošs elements tiek izmantots arī epizodē, kur attēlu ar kalnu reklāmām un ceļazīmēm pavada kora dziesma “Stāvēju dziedāju”, trokšņu partitūra ar motorzāģu skaņām padara šo epizodi par it kā nesaistītu vizuālu un skanisku elementu rindu. Filmas gaitā katrs no šiem elementiem regulāri atkārtojas, attīstot naratīva tēmu un ideju. No vizuālā attēla ar kalnu reklāmām filmas gaitā attīstās pamattēma par latviešu pārspīlēto mīlestību pret kalniem un slēpošanu, savukārt mūzikas elements ar kora dziesmām filmā tiek izmantots atkārtoti dažādās kombinācijās, iezīmējot paralēltēmas, kas interpretējamās dažādi, un arī epizodē dzirdamais motorzāģa troksnis filmā dzirdams atkārtoti – attēlojot to, ka jaunu slēpošanas trašu veidošanai tiek izcirsti koki.

Skaņas, kas nesaistītas ar attēla realitāti, var radīt *nonsensa* sajūtu, piemēram vienu no filmas garajiem kadriem ar slēpotājiem uz kalna pavada savdabīga tropu atmosfēra ar dažādiem trokšņu elementiem – ūdens, varžu, dzīvnieku, putnu skaņām.

Režisore Laila Pakalniņa troksni izmanto kā skanisku elementu, kas virza filmas stāsta darbību uz priekšu. Ar trokšņu izmantošanu filmā “Sniegs” tiek panākts saspringuma moments, piemēram, nakts epizodē pirms Žagarkalna sezonas atklāšanas tiek veikti pēdējie sagatavošanās darbi un rodas pēdējie neparedzētie sarežģījumi - apzināti pārspīlētais trokšņu izmantojums rada *suspensa* noskaņu. Arī troksnis – pērkona dārdi - ļoti veiksmīgi izmantots saspringuma noskaņas veicināšanai vairākās filmas epizodēs. Kaut arī attēlā nevienā epizodē nav redzami lietaini laikapstākļi vai vētra, tomēr caur skaņu skatītājs tiek informēts par slēpošanas sezonai nelabvēlīgajiem laikapstākļiem. Cēlonis - ne pārāk veiksmīga slēpošanas sezona - tiek pasniegts galvenokārt caur trokšņiem - pērkona dārdiem. Savukārt sekas – kalnus, kuros lietus dēļ nokūsis sniegs – skatītājs redz attēlā.

Jau no iepriekš minētajiem piemēriem var secināt, ka filmā “Sniegs” trokšņi tiek izmantoti asociatīvās domāšanas tēlu veidošanai. Skatītājs dzirdēto vizualizē atbilstoši savai pieredzei. Trokšņu skaņa, kā asociatīvās domāšanas tēlu veidotāja, izmantota arī epizodē, kurā bērns slēpo lejā no kalna. Šeit kā troksnis tiek izmantota lidmašīnas nolaišanās skaņa, un troksnis epizodes kontekstā spēj raksturot subjektīvo bērna pārdzīvojumu – lidmašīnas nolaišanos iespējams asociēt kā lielu notikumu, tāpat kā mazajam bērnam liels notikums ir nenokrītot noslēpot no kalna.

Lailas Pakalniņas filmā “Sniegs” trokšņi bieži vien parādās kā subjektīvu emociju un skaņu tvērumus. Ar dažādiem trokšņiem un skaņu efektiem tiek radīta attālināšanās no realitātes tieša vērojuma sajūtas. Epizodē ar vecāku pavadībā esošiem maziem bērniem uz kalna režisores savdabīgo pārspīlēto trokšņu izmantojumu var interpretēt kā bērna subjektīvo realitātes tvērumu – īsti nesaprotot, kur viņš atrodas un kas notiek viņam apkārt. Dzirdamie trokšņi šķiet kā stilizēta uz kalna dzirdamo trokšņu mākslinieciska interpretācija, izmantojot dažādus skaņu efektus un pārspīlējumus. Subjektīvs trokšņa elementa izmantojums vērojams arī epizodē, kur kāda korpulenta dāma strauji slēpo lejā no kalna. Izmantotais troksnis - sirdspukstu skaņa - piešķir šai epizodei subjektīvu emociju attēlojumu.

Trokšņi filmā parādās arī dažādos atkārtojumos un kombinācijās. Vairākkārt atkārtoti tiek, piemēram, šādi trokšņi – motorzāģa skaņa, ieroča šāviens, pērkona dārdi, sniega mašīnas darbošanās troksnis, sitamo instrumentu troksnis.

Pakalniņa spēlējas ar trokšņu izmantojumu, tos atkārtojot un izmantojot dažādās variācijās. Interesanti interpretēti tiek ieroča šāviena troksņi - vienā no filmas epizodēm kalna īpašnieks sarunā ar strādniekiem pārnestā nozīmē izmanto vārdu “šaut”, ar to domājot sniega mākslīgo pūšanu uz kalna. Filmā režisore Laila Pakalniņa ir spēlējusies ar vārda “šaut” tiešo nozīmi, pievienojot filmas dokumentālajiem kadriem troksni, kas asociējas ar ieroča šāvieniem.

Arī mūzika dokumentālajā filmā “Sniegs” tiek izmantota kā asociatīvās domāšanas un vizuālo tēlu radītāja, izmantotie mūzikas skaņdarbi latviešu skatītājam ir pazīstami - filmā dzirdam tādas dziesmas kā, piemēram, tautasdziesmu “Stāvēju dziedāju” (komponista Jāņa Rozīša apdare), instrumentālo skaņdarbu “Pūt, vējiņi” (komponists Imants Kalniņš) vai tautasdziesmu “Aizej, lietiņ” (komponista Ērika Ašenvalda apdare). Režisore filmā izmanto dokumentālus dziesmu svētku ierakstus. Koru tēma un to dziesmu iesaistīšana *slēpošanas filmā* inerpretējama simboliskā nozīmē - “[..] ja agrāk ar dziesmu tauta ticās pēc brīvības, tad tagad – pēc augstajiem kalniem, cenšoties tos radīt tepat, Latvijā, vai nu mākslīgi būvējot tepat dziesmu svētku estrādē, Žagarkalnā, uz sava šķūnīša jumta utt.”¹¹⁷ Koru dziesmu ieraksti bieži vien nav tieši sastīti ar attēlu, veidojot kontrasta iespaidu. Jau pieminētajā filmas epizodē ar kadrā redzamajām Latvijas kalnu ceļazīmēm un slēpošanas reklāmām skaņu celiņā iekļautā tautasdziesma “Stāvēju dziedāju” rada nedaudz komisku un kontrastainu iespaidu. Lailas Pakalniņas filmas ir labs piemērs tam, ka mūzika

¹¹⁷ Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule!* 99. lpp.

filmā var tikt izmantota arī kā komisks elements. Filmā “Sniegs” slēpošanas sezonas atkāšanas epizodē kadru sēriju ar no slēpēm krītošiem, bet priecīgiem dažāda vecuma cilvēkiem pavada instrumentāls dziesmu svētku skaņdarbs ar iekļautu motīvu no dziesmas “Dziesmai šodien liela diena”, radot amizantu noskaņu. Filmas autore spēlējas ar tekstu “Dziesmai šodien liela diena”, filmas kontekstā it kā pārnestā nozīmē domājot - “slēpošanas sezonai šī diena ir liela”, ar mūzikas izmantošanu pasniedzot dokumentālo vērojumu kā uzjautrinošu.

Balss tiešs izmantojums režisores Lailas Pakalniņas daiļradē kopumā vērojams reti. Inga Pērkone – Redoviča savā pētījumā “Pakalniņas paradigma” raksta: “Laila Pakalniņa vairās no sinhroni ierakstītiem tekstiem, tiešām intervijām, to vietā lietojot fragmentētus trokšņus un sarunas; runātajam lielākoties nav tematiska izklāsta funkcija.”¹¹⁸ Dokumentālajā filmā “Sniegs” balss kadrā izmantota dažās epizodēs, kuras šķiet atrautas no kopējā filmas atmosfēras un mazina filmas plūdumu. Filmas varoņiem tieši vēršoties uzņemšanas kamerā, skatītājs tiek iepazīstināts ar varoni. Izvēle, kāpēc tieši ar šiem varoņiem skatītājs tiek iepazīstināts konkrētāk, šķiet apzināti veidota kā nejauša portretu sērija.

Aizkadra balss filmā savukārt izmantota garākām epizodēm un nodod netiešu, bet saturiskā līmenī nozīmīgu informāciju, kas virza filmas stāstu. Filma sākas ar attēlā redzamiem titriem un aizkadrā dzirdamu “Radio 101” rīta programmas “Ausīs rīts” ziņu ierakstu, kurā starp citiem dienas sadzīves un politiskajiem notikumiem paziņo, ka “ [...] uz kalniem pūš sniegu un pirmās trases būs atvērtas jau sestdien.” Tātad skatītājam pirmā informācija par filmas stāstu tiek nodota ar aizkadra balss palīdzību.

Aizkadra balss tiek izmantota arī epizodē, kurā redzama mašīna ar piekabi, kas brauc pa tiltu pāri Daugavai. Aizkadra balss ļauj skatītājam saprast, ka kamera (skatītājs) atrodas otrā mašīnā, kurā tās šoferis runā pa telefonu. Saruna ir sadzīviska, taču tās rezultātā skatītājs iegūst filmas kontekstā svarīgu informāciju – skatītājs uzzina, ka sniega mašīna tiek vesta uz Mežaparku, ziemas sezona tuvojas un kalnu īpašnieki laicīgi gatavojas, lai varētu pilnvērtīgi sākt strādāt.

Nozīmīga aizkadra balss skan filmas fināla titros. Filmas vizuālais stāsts jau ir beidzies, taču skaņu partitūra turpina skanēt, ļaujot skatītājam veidot vizuālos tēlus un turpināt filmas stāstu ar vēl vienu epizodi, kurā instruktors māca slēpot. Bieži skaņu interpretācija ir atkarīga no skatītāja, piemēram, “tikai no dzirdamā dialoga varam

¹¹⁸ Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule!* 100. lpp.

iztēloties, ka režisore ir nokritusi no slēpēm.”¹¹⁹

Lailas Pakalniņas dokumentālajā filmā “Sniegs” ir vērojams skaņu režisora Anrija Krenberga moto - “labs skaņas kino būvējas uz mazām, sīkām detaļām”¹²⁰. Skaņu celiņš filmā “Sniegs” dokumentālā vērojuma kadrus pārvērš apzināti veidotā dokumentālā anekdotē. Filmā režisore Laila Pakalniņa un skaņu režisors Anrijs Krenbergs skaniskajiem elementiem bieži vien ļauj dominēt pār filmas vizuālo materiālu un nodod skatītājam informāciju caur skaņu, kas nav tieši saistīta ar attēlu. Trokšņi, mūzika un aizkadra balss veido gan filmas stāsta diegētisko pusi, gan papildina dokumentālo vērojumu ar nediegētiskiem skaņu elementiem, kas paplašina filmas vēstījumu, ļaujot skaņas elementiem skatītāja prātā pārtapt subjektīvi veidotos vizuālos tēlos un situācijās.

¹¹⁹ Pērkone, Inga. Tu, lielā vakara saule! 100. lpp.

¹²⁰ Celmiņa, Dita. *Saruna ar Anriju Krenbergu*. 2013, 17. aprīlī [skat. pielikumā nr.2]

NOBEIGUMS

Balss, mūzika, trokšņi, *atmosfēras* un klusuma skaņa ir pamatkomponenti, kas veido filmas skaņu celiņu, bagātinot ekrāna valodu. Skaņu celiņa elementi veido filmas vēstījumu, tāpat kā attēls un montāža. Skaņu režija ir māksliniecisks darba process. Katrs skaņu celiņa komponents sevī ietver plašu pielietošanas iespēju daudzveidību. Skaņa filmā var tikt izmantota ne tikai veicot attēla paskaidrojošu un papildinošu funkciju, bet arī asociatīvās domāšanas tēlu veidošanai. Mūsdienu latviešu dokumentālajā kino piemēros ir vērojamas skaņu elementu plašā pielietojuma iespēju daudzveidība.

Rakstot bakalaura darbu par skaņas fenomenu kino, nācās saskarties ar latviešu valodas kino terminoloģijas nepilnībām saistībā ar skaņas filosofiskajiem un tehniskajiem apzīmējumiem, kas, iespējams, neveicina skaņu režijas mākslinieciski produktīvu attīstību kino. Skaņa ir filmas mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis tāpat kā attēls un montāža, tādēļ kinomākslas skaņas teorētiskajiem aspektiem vajadzētu pievērst lielāku uzmanību, jo tehniskie paņēmieni var pilnveidoties, ja ir teorētiska bāze un sistēma, kas virzīta uz tās māksliniecisko attīstību.

KOPSAVILKUMS

Kino vēsturē un kritikā vērojama skaņas fenomena pētāmības problemātika, jo skaņas un attēla attiecības kino veido savdabīgu audiovizuālu ilūziju. Skaņas fenomens kinomāksā izpaužas skaņas dažādajās izpausmēs un pielietošanas iespējās, iezīmējot filmas mākslinieciskās un tehniskās kvalitātes. Skaņu elementu pielietojums dod iespēju bagātināt ekrāna valodu. Filmās skaņu partitūra kopumā atklāj skaņu režisora nozīmīgo un komplicēto darbu, kas sastāv no vienlaicīgi skanošiem skaņu celiņiem, kuri tiek apstrādāti, veidojot kopējo filmas skaņu. Filmās skaņu celiņš sastāv no skaņām, kas ierakstītas laukumā, un skaņām, kas pievienotas studijā pēcspēlreģistrācijas procesā. Visi skaņu celiņa komponenti bagātina attēlu un ietekmē skatītāja attēla uztveri.

Kinomākslā būtiskākie skaņu celiņa komponenti ir balss skaņa, mūzika, trokšņi, *atmosfēras* skaņa un klusums. Balss izmantojumam skaņu celiņā parasti piemīt dramaturģiski aktīva slodze. Balsij kadrā var būt gan informatīva, gan emocionāli informatīva, gan savdabīga fona skaņas loma. Aizkadra balss filmā var būt gan novērojoša balss no malas, gan iegūt emocionāli iesaistītu pozīciju, un, skatītājam to neapzinoties, aizkadra balsij piemīt spēja iedarboties kā “patiesības balsij”. Mūzika bieži vien tiek izmantota kā līdzeklis, lai pielīdzinātu montāžas vietas vai piešķirtu attēlam papildus emocionalitāti. Taču nepārdomāts mūzikas izmantojums spēj mazināt filmas realitātes sajūtu. Nediegētiskā mūzika var būt filmā iekļauts pazīstams mūzikas skaņdarbs vai muzikāls elements, kas paņemts no skaņu bankas, vai arī tā var būt speciāli komponēta konkrētajai filmai. Diegētiskā mūzika filmai ir labs risinājums, lai nepadarītu filmas vēstījumu formāli abstraktu. Svarīgs faktors attēla ticamībai ir sinhronie un postsinhronie trokšņi. Troksnis filmas skaņu celiņā ir skaņas elements, kas skaniski papildina attēlā redzamās norises, spēj paplašināt attēla vidi un virzīt filmas naratīvu, tie var būt arī asociatīvās domāšanas tēlu veidotāji, simboliski un kontrasta elementi. Dokumentālajā kino *atmosfēras* jeb fona skaņai tiek pievērsta pastiprināta uzmanība, jo tā spēj skaniski raksturot attēla dokumentālo vidi. Dabā klusums ir nosacīts, klusuma skaņu kinematogrāfijā raksturo trokšņu un *atmosfēras* skaņu rūpīga un niansēta izmantošana. Pārdomāta trokšņu izmantošana spēj simboliski un metaforiski raksturot klusumu.

Klausīšanās atšķirībā no dzirdēšanas ir aktīva darbība. Skaņai piemīt potenciāls attīstīt naratīvu tāpat kā attēlam. Skaņa var tikt izmantota gan kā tiešs, gan netiešs stāsta virzītājs, un filmas diegētiskās telpas veidošanā skaņa ir ļoti būtiska. Tāpat kā filma var veidot filmas reālo telpas un laiku ticamību, tā spēj atklāt varoņa subjektīvās pasaules

telpu. Skaņa spēj radīt gan fiziskās klātbūtnes sajūtu, gan tieši pretēji izveidot abstraktu telpas iespaidu. Skaņa auditorijai var tikt sūtīta dažādos līmeņos – fiziskā, emocionālā, intelektuālā, morālā.

Dokumentālais kino bieži vien tiecas izpausties kā savdabīga mākslas forma, kas ar skaņas un attēla palīdzību reproducē realitāti. Attēla un skaņas montāža ļauj skatītājam noīstēt, ka attēlotais ir realitāte un ka aparātūra tajā agresīvi neielaužas. Dokumentālajā kino pastiprināta uzmanība tiek pievērsta sinhrono un postsinhrono trokšņu ierakstam, kā arī atmosfēras skaņai, kas spēj skaniski raksturot attēla dokumentālo vidi. Skaņas celiņš diegētiskās telpas veidošanā ir ļoti svarīgs, un skatītājam piedāvātā skaņas, tāpat kā attēla, objektivitāte bieži vien ir veiksmīgi veidota ilūzija par realitāti.

Latvijas kino vēsture ir saistīta ar dokumentālā poētiskā kino tradīciju, kur attēla un skaņas tēlainām metaforām ir liela nozīme. Piemērus skaņas elementu tēlainai un simboliskai izmantošanai iespējams ieraudzīt arī mūsdienu Latviešu dokumentālajās filmās. Skaņas fenomena iespēju daudzveidība spilgti ieraugāma režisora Dāvja Sīmaņa filmā “Pēdējā tempļa hronika” un režisores Lailas Pakalniņas filmā “Sniegs”. Dokumentālajā filmā “Pēdējā tempļa hronika” ne tikai ar mūzikas, bet arī trokšņu, balss, atmosfēras un *klusuma skaņu* izmantojumu veido savdabīgu muzikālu struktūru. Dokumentālajā filmā “Sniegs” skaņas elementi bieži vien gūst virsroku pār filmas naratīvu, radot savdabīgu abstrahēšanos no dokumentālā attēla. Skaņas elementu pielietojums abās iepriekš minētajās filmās ir atšķirīgs, jo, izmantojot dažādus paņēmienus skaņas elementu iesaistīšanā, vērojama būtiskā skaņu celiņa loma naratīva virzīšanā un mākslinieciski poētiskas kino valodas veidošanā. Skaniskie un vizuālie parametri abās filmās ir vienlīdz nozīmīgi. Skaņas un attēla galvenā funkcija šajās filmās nav vienam otru paskaidrot, bet gan mākslinieciski papildināt, paplašinot kadra vizuālās robežas.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

- Augstkalna, Maija un Elmārs Riekstiņš. *Padomju Latvijas kinomāksla*. Rīga: Liesma 1989.
- Balode, Mārīte. Andris Mizišs un Andris Gauja. Skatīt interviju Brīnišķīgā reālā dzīvē, jeb kam vajadzīgs dokumentālais kino. *Rīgas Viļņi*. 2012, 10 -18.sept. 14.lpp.
- Bresson, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Paris: Gallimard, 1975.
- Bresson, Mylène. *Bresson par Bresson. Entretiens 1943 – 1983*. Paris: Flammarion, 2013.
- Buhler, James., Neumayer, David. Deemer, Rob. *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*. New York: Oxford university, 2010.
- Chion, Michel. *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma Livres, 1985.
- Chion, Michel. *La musique au cinéma*. Paris: Fayard, 1995.
- Chion, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- Chion, Michel. *Audio-Vision. Sound and Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Chion, Michel. *Film, Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.
- Christie, Ian. *Audiences*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Cunningham, Megan. *The Art of the Documentary*. United States of America: New Riders, 2005.
- Crittenden, Roger. *Film and Video Editing. London; New York: Routledge, 1996*.
- Doane, Mary Ann. *Theory and Practice. Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Doughty, Ruth., Eisentraut, Jochen. Harper, Graeme. *Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview. London; New York: Continuum, 2009*.
- Eglītis, Valdis. *Gribu uzņemt filmu!* Rīga: Jumava, 2003
- Fiske, John. *Television Culture*. New York: Routledge, 1991.
- Fļorovs, V., Kolangs, I., Puķītis, P., Šilters, E., Vainovskis, E. *Fizikas rokasgrāmata*. Rīga: Zvaigzne, 1985.
- Franks, Hercs. *Uz sliedzņa atskaties*. Rīga: Mansards, 2011
- Giannetti, Louis., Leach, Jim. *Understanding Movies*. Toronto: Prentice Hall, 2001.
- Guļevska, Dainuvīte. *Latviešu valodas vārdnīca*. Rīga: Avots, 1987
- Gorbman, Claudia. *Unherd Melodies : Narrative Film Music*, London: Indiana

University Press, 1987.

- Якобсон, Роман. *Конец кино? Кн: Структура фильма*. Москва: Радуга, 1984. 25-32.lpp.
- Kivle, Ineta. *Skaņas filozofija*. Rīga: LU Filozofijas un socioloģijas institūts, 2008.
- Лангер С. *Философия в новом ключе*. Москва: Республика, 2000.
- Matīsa, Kristīne. Skatīties dziļāk. *Kino Raksti*. Nr.3, 2012. 6.- 17.lpp.
- Matīsa, Kristīne., Redovičs, Agris. *Dokumentālais logs uz Eiropu. Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977 – 2007*. Rīga: Mansards, 2007.
- Meneux, Olivier. *Le son ou cinéma*. Amiens: Imprimerie Yvert, 2006.
- Mouëllic, Gilles. *La Musique de Film*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- Nečaja O., Ratņikovs G., Kino mākslas pamati. Rīga: Zvaigzne, 1983.
- Pērkone, Inga. *Tu, lielā vakara saule!* Rīga: Neptuns, 2013.
- Pērkone, Inga. *Kino Latvijā. 1920-1940*. Rīga: Zinātne, 2008.
- Pērkone, Inga, Zane Balčus, Agnese Surkova, Beāte Vītola *Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansdars, 2011.
- Redovičs, Agris. Pieci Kaķi. *Kino Raksti*. nr.¾, 2013/2014. 17. - 25. lpp.
- Redovičs, Agris un Uldis Brauns. Baudīt dzīvi ar kinokameru. *Kino Raksti* Nr. 5, 2001. 66. - 69. lpp
- Rose, Gillian. *Visual Methodologies*. Great Britain: Sage, 2012.
- Sherman, Eric. *Directing The Film. Film Directors on Their Art*. Los Angeles: Acrobat, 1987.
- Slišāns, Mārtiņš. Brīnumzemes ģeogrāfija: 3D. *Studija* Nr.3 2010- 70.-74.lpp.
- Sonnenschein, David. *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema*. Michigan: McNaughton & Gunn, Inc., 2011.
- Strautmanis, Ivars. *Dialogs ar telpu*. Rīga: Liesma, 1977.
- Tomlinson, Holman. *Sound for Film and Television*. United States of America: Elsevier, 2010.
- Walter, Ernest. *The Technique of the Film Cutting Room*. New York: Focal Press, 1973.
- Weis, Elisabeth, Belton, John. *Theory and Practice. Film Sound*. New York: Columbia University Press, 1985
- Zīle, Austra. *Sarunas aiz kadra. Stāsti par desmitās mūzas kalpiem*. Rīgs: Atēna, 2007
- Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing*.

Elektroniskie informācijas avoti

- Caune, Dainis. Divu vērtību sistēmā. *Sporto.lv*. Pieejams: http://www.sporto.lv/raksts/divu_vertibu_sistema [skatīts 2014, 4. maijā]
- Neidrs, Ivars. Celtna operatore, arhitekts un templis. *Literatūras un filozofijas portāls 1/4 Satori*. Redaktoru blogi. 2012, 12. decembris. Pieejams: http://www.satori.lv/raksts/5135/Celtna_operatore_arhitekts_un_templis [skatīts 2013, 20. aprīlī]
- Naumanis, Normunds. Filmas Pēdējā tempļa hronikas recenzija. Garīgās vertikāles. *Diena*. 2012, 11. decembris. Pieejams: <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/filmas-pedeja-templa-hronikas-recenzija-garigas-vertikales-13982987> [skatīts 2013, 12. aprīlī]
- Pērkone, Inga. Ieskats Latvijas kino vēsturē. *Goethe-Institut Riga* . 2012, okt. Pieejams: <http://www.goethe.de/ins/lv/rig/kul/mag/fil/lv9948107.htm> [skatīts 2013, 4.aprīlī]
- Rekets, Arvis. *Skaņas medicīniskā ietekme*. Pieejams: <http://rekets.wordpress.com/tag/psihoakustika/> [skatīts 2014, 9. marts]
- Slišāns, Mārtiņš. Poētiskā kino atgriešanās. *Studija*. Nr.5, 2005. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1297> [skatīts 2014, 4. maijā]
- Balva dokumentālajai filmai Loengrīns no Varka Kru. Pieejams: <http://www.nfc.lv/news/view.php?id=531> [skatīts 2014, 4. maijā]

Filmogrāfija

- “Dokumentālists” 2012, režisori Ivars Zviedris un Inese Kļava, scenārija autori Ivars Zviedris, Inese Kļava un Inga Ābele, operators Ivars Zviedris, montāža Inese Kļava, skaņu režisors Aivars Riekstiņš. Vides Filmu Studija.
- “Gana laiks” 2007, režisors un montāžas režisors Dainis Kļava, operatori Valdis Celmiņš, Uldis Cekulis, skaņu režisori Egons Kronbergs, Juri Sooaar, Riho Vastrik. Vides Filmu Studija.
- “Jaguāra kakts” 2009, režisors Andis Mizišs, operatori Māris Maskalāns, Uldis Cekulis, montāžas režisore Julie Vinten, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Vides filmu studija.
- “Kā Tev klājas, Rūdolfs Ming?” 2010, režisors Roberts Rubīns, scenārija autors Jānis Kalve, operators Uldis Jancis, skaņu režisors Anrijs Krenbergs, komponists Andris Vilcāns, montāžas režisore Sandra Alksne. Jura Podnieka studija.

- “Leiputrija” 2004, režisore Laila Pakalniņa, operators Māris Maskalāns, montāžas režisors Gatis Belogradovs, komponists Shigeru Umebayashi, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Vides projekti.
- „Loengrīns no Varka Kru” 2010, režisors Viesturs Kairišs, operatori Gints Bērziņš, Andrejs Verhoustinskis, montāža Dāvis Sīmanis, Gunta Ikere, skaņas režisori Normunds Kļaviņš, Aleksandrs Vaicahovskis. Ego Media.
- “Pa Rubika ceļu” 2010, režisore Laila Pakalniņa, operators Uldis Jancis, montāžas režisors Kaspar Kallas, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Kompānija Hargla.
- “Papa Gena” 2001, režisore Laila Pakalniņa, operators Gints Bērziņš, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Kompānija Hargla.
- “Par dzimtenīti” 2008, režisore Laila Pakalniņa, operators Māris Maskalāns, montāžas režisori Laila Pakalniņa, Māris Maskalāns, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Vides Filmu Studija.
- “Pasaules skaņa” 2010, režisori Dāvis Sīmanis, Gints Grūbe, operators Andrejs Rudzāts, montāžas režisore Andra Lejniece, skaņu režisors Normunds Kļaviņš, komponisti Adams John Luther , Desyatnikov Leonid , Kancheli Giya , Matsushita Ko. Mistrus Media.
- “Pēdējā tempļa hronika” 2012, režisors un montāžas režisors Dāvis Sīmanis, operators Andrejs Rudzāts, komponists Voldemārs Johansons, skaņu operators Normunds Kļaviņš, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Ego Media.
- “Romeo un Džuljeta” 2004, režisors Viesturs Kairišs, operators Gints Bērziņš, māksliniece Ieva Jurjāne, montāžas režisors Klaus Hundsbichler, skaņu operators Normunds Kļaviņš, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Kaupo Filma.
- “Sapnis par sniegu” 2008, režisore Laila Pakalniņa, operators Gints Bērziņš, skaņu režisori Anrijs Krenbergs, Normunds Kļaviņš.
- “Sievietes un sargi” 2009, režisore Una Celma, operatori Uldis Jancis, Agris Birzulis, montāžas režisors Oļegs Aleksejevs, komponists un skaņu režisors Jevgeņijs Kobzevs. Latsfilma.
- “Sniegs” 2012, režisore Laila Pakalniņa, operatori Uldis Cekulis, Valdis Celmiņš, Uldis Jancis, Krišs Roziņš, montāžas režisori Gatis Belogradovs, Krišs Roziņš, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Vides Filmu Studija.
- “Tārps” 2005, režisors Andis Mizišs, operators Andris Birzulis, montāžas režisore Gunta Ikere, komponists Mārtiņš Brauns, skaņu režisors Pēteris Aivars Znotiņš. Vides

Projekti.

- “Teodors” 2006, režisore Laila Pakalniņa, operators Uldis Cekulis, montāžas režisors Gatis Belogradovs, skaņu režisors Anrijs Krenbergs. Vides Filmu Studija.
- “Valkyrie Limited” 2009, režisors Dāvis Sīmanis, operators Andrejs Rudzāts, montāžas režisore Andra Lejniece, skaņu režisors Ansons Ernests. Lokomotīve.
- “Versija LNO” 2008, režisors Dāvis Sīmanis, operators Andrejs Rudzāts, montāžas režisori Dāvis Sīmanis, Andra Lejniece, komponists Matīss Paeglītis, skaņu režisors Jevgeņijs Kobzevs. Lokomotīve.
- “Zīmētājs” 2007, režisors Dāvis Sīmanis, operators Andrejs Rudzāts, montāžas režisori Dāvis Sīmanis, Andra Lejniece, komponists Matīss Paeglītis, skaņu režisors Jevgeņijs Kobzevs. Lokomotīve.

ANNOTATION

Ce travail de baccalauréat intitulé “Phénomène sonore dans le cinéma. L'exemple du cinéma documentaire contemporain letton” (*The sound phenomenon in cinema. Example of the Latvian contemporary documentary film*) traite le phénomène de valeur philosophique, une sorte de spécialisation laquelle présente beaucoup d'avantages et aussi des problèmes mais surtout – c'est une question qui touche la nature du cinéma.

A nos jours, l'utilisation du son dans les films est relativement moins analysée que l'image. Le son est destiné à faciliter l'intelligence du récit, à augmenter la capacité d'expression du film et à créer une atmosphère. Le son complète et renforce l'image. Le cinéma c'est un jeu entre les éléments sonores et visuels. La voix, la musique, le bruit, l'atmosphère, le silence – ce sont tous des différents éléments sonores.

Ce travail de recherche traite des documentaires lettons où on peut observer des exemples des relations artistiques entre le son et l'image. L'auteur a fait cette analyse de cinéma letton pour montrer que les occurrences sonores et visuelles s'influencent et se transforment mutuellement.

La recherche contient 4 interviews également avec des experts cinématographiques. L'auteur de cette recherche croit que la recherche effectuée démontre que le son au cinéma est un phénomène avec une valeur artistique.

PIELIKUMI

Pielikums nr. 1

Intervija ar skaņu operatoru Normundu Kļaviņu

(2013, 13. aprīlī)

Kas Jūs iedvesmo, strādājot ar skaņu kino?

Man ļoti patīk skaņu izmantojums franču Jaunajā vilnī – tur ir ļoti daudz kas revolucionārs skaņai. Tur tiek izmantotas skaņas, ko tu neredzi. Kino mani interesēja jau bēnībā, tajā laikā mēs gājām skatīties visas labās krievu filmas un Valentīnas Freimanes kino lektoriju par franču un itāļu kino. Freimanes kinolektorijā varēja redzēt visas labās tā laika filmas. Tas likās ļoti interesanti. Skaņu pasaulē es nonācu gadījuma pēc. Vienu gadu es mācījos tehniskajā skolā par kino mehāniķi. Pēterburgā es mācījos tieši Skaņas nodaļā. Pārsvarā viss mainījās, kad es sāku strādāt kinostudijā.

Kāds ir Jūsu skaņu operatora darbs, kā pats to vērtējat?

Ja runājam par pašu filmēšanas periodu un skaņu ierakstīšanu, aktierkino es parasti esmu kopā ar asistentu, dokumentālajās filmās - viens pats. Filmēšanas periodā tu vienkārši mēģini visu, ko dzirdi, kas notiek ierakstīt. Svarīgi ierakstīt fonus, lai tie vēlāk nav jāņem no fonotēkām. Lai ir savs unikāls materiāls, kas ir tapis tieši filmas tapšanas laukumā. Filmu uzņemšanas brīdī tu vēl īsti nezini, kas no skaņas materiāla būs vajadzīgs, kurā vietā tas tiks izmantots.

Ar skaņu, pie gatava materiāla aktierfilmai parasti tiek strādāts trīs mēnešus, kaut gan, protams, noteikt kaut kādu konkrētu darba laiku nav iespējams.

Kas rada filmas atmosfēru?

Skaņa rada filmas tepiskuma izjūtu. Pieliekot dažādas skaņas attēlam – filma “izskatās” pilnīgi citādāka. No tā ļoti daudz kas ir atkarīgs. Mainās visa filmas atmosfēra.

Ļoti interesanti ir rakstīt visāda veida klusumu. Klusuma skaņas bieži vien filmās trūkst. Mēs to esam pieņēmuši saukt par klusumu, bet kaut kas tur ir, kaut kas vibrējošs...

Un kā atrast to vārdos nenosaukamo klusumu? Kādi ir bijuši Jūsu interesantākie darbi, saistībā ar klusuma skaņas ierakstīšanu?

Ir vienkārši jāstaigā un jāklausās. Sastrādāties ar Dāvis Sīmani ir ļoti interesanti, viņš pats ļoti daudz ko zina par skaņu, un viņš ļoti skaidri zina, ko vēlas dzirdēt savā filmā. Viņš pats klausās, ko varētu izmantot filmā, klausās, kas viņam varētu noderēt. Jau filmēšanas periodā viņš dzird, ko viņš grib.

Kad mēs strādājām pie īsfilmas par Operu, viņš pats zināja, kādu klusumu vēlas dzirdēt, viņš teica: “Mums vajag aiziet uz Operu, uz skatuvi, bet tad, kad Operā nav cilvēku. Ierasktīt to klusumu.” Tas ir skatuves klusums, bet kaut kas no skaņas tur tik un tā ir palicis.

Ja filmā ir “mirišais klusums”, tad filmas telpa neelpo.

Vai Latvijā šobrīd skaņu kino ir raksturīgas kādas iezīmes?

Ir daudz jauno režisoru, kas savās filmās izvēlas “dzīvo skaņu”. 100% to nevar izdarīt, bet cenšas “dzīvo skaņu” atstāt pēc iespējas vairāk. To nekad nav iespējams paredzēt. Ir bijušas vairākas filmas, kurās “dzīvā skaņa” tiek izmantota daudz vairāk, nekā tas bija sākumā domāts.

Bieži vien filmās vērojams *brāķis* filmas sinhronizācijā, kā Jūs domājat, kas ir iemesls šai sinhronizācijas problēmai, kas neveicina filmas ticamības radīšanu?

Bieži vien darbs pie skaņas notiek gan šeit uz vietas Latvijā, gan ārzemēs, kur to visu sasinchronizē un liek kopā. Tā ir tīri darba procesa nevērība. Kādreiz sinhronumam pievērsa lielāku uzmanību. Kādreiz skaņa tika likta kopā pa vienam kadriņam uz lentes, šobrīd viss notiek datorā.

Pirmais, kas man nāk prātā, domājot par sinhronitāti, ir soļi. Tie gan parasti ir sinhroni, ja arī par visu citu sinhrono skaņu ir aizmirsts...

Es soļiem pievērsu diezgan daudz uzmanības. Negribas, lai tie ir pārspīlēti. Gribas, lai tas ir nemanāmāk - cilvēkam esot tālāk, patiesībā jau mēs soļus vairs nedzirdam.

Jūs esat piedalījies Jāņa Norda filmas “Mammu, es tevi mīlu” skaņu ierakstīšanā. Kāds bija skaņas ierakstīšanas process?

Es piedalījos tikai filmas periodā. Es sarakstīju fonus pie Ziedoņdārza, aktierus. Filmā “Mammu, es tevi mīlu” skaņu ierakstīt uz vietas bija ļoti sarežģīti, jo filma tika filmēta ar

kameru, kas spēj kustēties pa 360 grādiem. Līdz ar to – skaņu operatoram un asistentam nav vietas, kur īsti palikt. Ierakstot skaņu uz vietas, grūti izolēt papildus dzirdamos trokšņus, kas ienāk iekšā dialogā. Kaut kādus trokšņus iespējams noņemt nost, bet, ja troksnis ir virsū uz vārda, uz teksta, tad šī skaņas vieta pēc tam ir jāpārraksta. Citreiz ir jāpārraksta no epizodes tikai viens teikums. Viss ir atkarīgs arī no montāžas, kā filmas materiāls tiek samontēts, piemēram, viena epizode ar otru.

Kāds ir iemesls, kāpēc skaņa filmās tiek ierakstīta pēc tam?

Viss ir atkarīgs no filmas žanra. Piemēram, filmējot vēsturisku filmu, jāpievērš uzmanība mašīnu skaņai, lai tā atbilstu konkrētā vēsturiskā posma mašīnu skaņai utt.

Kā varat komentēt skaņu celiņu dokumentālajā kino, piemēram, Dāvja Sīmaņa filmā “Pēdējā tempļa hronika”?

Kā jau iepriekš teicu - viss atkarīgs no žanra. Šajā gadījumā “Pēdējā Tempļa hronika” nav tīri dokumentāla filma, tajā ir daudz mākslinieciskuma, ar skaņu notiek tas pats, tiek liktas klāt arī citas skaņas. Es filmēšanas procesa laikā ierakstīju tīri dokumentālas lietas, trokšņus, pirms bibliotēka vēl nebija uzcelta, pagraba skaņas, ūdens pilēšanas skaņas utt. Mājas brukšanas skaņa bija reāla skaņa, es reāli biju klāt mājas nojaukšanas brīdī un šo skaņu ierakstīju. Tikai filmas gala materiālā tā tika mazliet piezemēta. Es strādāju atsevišķi no filmētāju komandas, viņi filmēja savus kadrus, es rakstīju savas skaņas atsevišķi. Ir ļoti svarīgi piedomāt pie katras filmā izmantotās skaņas. Kaut arī filmēju atsevišķi no grupas, tomēr dokumentālajā kino ļoti liels pluss ir mazā cilvēku grupa, kur visi viens ar otru rēķinās.

Bet, domājot par skaņu un dokumentālo kino kopumā, arī dokumentālajās hronikās, intervijās dažreiz tiek likti klāt citi foni un mūzika, lai radītu citādāku sajūtu. Viss atkarīgs no režisora ieceres.

Veidojot dokumentālu filmu, filmēšanas komanda ir salīdzinoši maza, bet kā ir strādājot ar skaņu ierakstīšanu aktierfilmās?

Aktierfilmās sastrādāties skaņai ar attēlu filmēšanas procesā ir grūtāk, jo filmas tapšanā piedalās liela cilvēku grupa - apmēram trīsdesmit cilvēki. Brīžiem tas ir ļoti sarežģīti, jo, lai ierakstītu kaut ko derīgu, nedrīkst būt papildus trokšņi, bet apklusināt trīsdesmit cilvēku grupu, kas ir procesā, ir grūti, it īpaši uz ilgāku laiku telpā. Fona trokšņus neieraksta dažas sekundes, tā ir vismaz minūte, jo tu nekad nevari zināt, kas tulīt notiks, kas tulīt

ieskanēsies. Dažreiz intuīcija tev saka, ka tulīt kaut kas ieskanēsies, un tā arī notiek, jāprot gaidīt, rakstīt skaņu un gaidīt, kas notiks, viss ir ļoti liela nejaušība. Tu nekad nevari paredzēt, kas tulīt sāks skanēt.

Un kāds ir darba process, strādājot pie animācijas filmām?

Process ir nosacīti radošāks. Atnestajam animācijas materiālam nav nekādas skaņas. Trokšņu ziņā – sākotnēji nav nekā. Viss ir jārada no jauna. Trokšņi animācijas kino var neatbilst trokšņiem realitātē. Es varu varoņa soļu skaņu radīt ar visdažādākajiem rekvizītiem – ar klucīšiem, zīmuļiem utt. Ir jāklausa un jāskatās uz bildi – kā tas kopā izskatās, vai tas būs interesanti. Strādājot animācijas kino, iespējams saglabāt radošumu, vienmēr ir kaut kas jauns. Jāmeklē jaunas, interesantas skaņas.

Aktierkino tu aptuveni zini, kā tevis radītajām, ieskaņotajām skaņām ir jāskan. Animācijas kino – tu to nezini.

Un kurā Jums patīk strādāt visvairāk?

Interesanti ir strādāt visos žanros. Katram žanram ir savas priekšrocības. Dokumentālajam kino – tas ir mazais grupas sastāvs. Citādāks ir darbs ar trokšņiem studijā.

Ar ko kino mākslā un skaņas režijā tiek apzīmēts vārds “troksnis”?

Troksnis ir troksnis, bet tajā pašā laikā tas ir kaut kas vairāk nekā plīks troksnis, ko mēs ar to saprotam ikdienā. Mūsu ikdienas asociācijas ar vārdu troksnis ir pārāk vienkāršas. Kino pasaulē troksnis ir pilnīgi kaut kas cits, tas nav “troksnis”, kā mēs to izprotam reālajā dzīvē. Reālajā dzīvē trokšņa skaņa ir traucējoša skaņa. Kino pasaulē troksnis netraucē, troksnis dod kaut ko vairāk filmas kopējajai noskaņai un darbībai.

Troksnis ir sajūtas radīšanas skaņa, izdzirdot kaut ko tādu, ko tu, iespējams, nemaz neesi gaidījis. Arī troksnis var radīt sava veida atmosfēru, kas sākotnēji nemaz nebija plānota. Ar trokšņu palīdzību rodas negaidītības momenti.

Sinhronais troksnis ir troksnis, ko skatītājs redz. Fona troksnis ir atmosfēras skaņa.

Ja runājam par fona trokšņiem - esam braukuši rakstīt fona trokšņus arī atsevišķi no filmēšanas grupas, kamēr visi guļ. Piemēram, sadarbojoties ar Viesturu Kairiņu, mēs braucām ierakstīt trokšņus atsevišķi, mežā, kur neviens netraucē, sarakstām visus fonus, kādi konkrētajā vidē ir pieejami. Gala variants vienmēr top beigās.

Vai skatītājam, Jūsprāt, ir jādomā par skaņu režiju, tās nozīmīgumu?

Tam ir jānāk neapzināti, skaņai nav jātraucē skatīties. Ja kaut kas traucē – kaut kas nav kārtībā. Ja arī skaņa tiek veidota neierasta, tai jāstrādā tā, lai tā netraucētu. Lai tā ietekmētu skatītāju tikai neapzināti. Skaņai nav jātraucē un jārada diskomforts, skaņai ir jāpalīdz skatīties filmu.

Visam ir jāstrādā kopā. Bildei ir jābūt vienotai ar skaņu. Skaņai ir jāpapildina bilde.

Vai skaņa var veidot, risināt filmas naratīvu?

Skaņa dod daudz. To var ļoti vienkārši pārbaudīt. Uzliekot skaņai citu skaņu. Radīsies pilnīgi dažādas emocijas.

Kā Jūs vērtējat mūzikas izmantošanu filmas skaņu celiņā?

Mūzika bieži tiek izmantota pašmērķīgi. Ar mūzikas izmantošanu jābūt ļoti uzmanīgam. Tāpat kā skaņa, arī mūzika nedrīkst traucēt skatīties filmu. Protams, katrs gadījums ir citādāks, bet mūzikai nevajadzētu būt tikai plikai mūzikai, epizodes ar mūziku nevajadzētu uztvert kā atsevišķus muzikālus gabalus. Mūzikai jāizaug no bildes, no tokšņiem, no atmosfēras skaņas. Ja skatītājs filmā epizodi ar mūzikas izmantošanu sāk uztvert kā mūziku, manuprāt, tas nav labi, tad kaut kas nav kārtībā.

Intervija ar skaņu režisoru Anriju Krenbergu
(2013, 17. aprīlī)

Kas rada filmas atmosfēru, telpiskumu, neapzināto ticamību filmā redzamajam un dzirdamajam?

Skaņa var radīt telpiskumu filmā, skatoties no mākslinieciskā aspekta. Ar skaņu iespējams filmu gan pacelt, gan nogremdēt – vienalga vai tā ir aktierfilma vai dokumentālā filma.

Darbā ar skaņu var izveidoties dažādas problēmsituācijas. Pirmos noteikumus sāk diktēt filmas darbības laiks -mūsdienas, pagātne, nākotne – kostīmfilmā, nākotne – zinātniskās fantastikas filma. Tas ir pirmais, kas skaņu ieliek kaut kādā rāmī. Nedrīkst pieļaut, ka kostīmfilmā, kur darbība risinās 17.gs., attēlā vai skaņā pēkšņi lido lidmašīna. Filmējot “Troju”, speciāli tika izvēlēta vieta, kur nelido lidmašīnas. Imitējot skaņas, iespējams panākt tā laika dzīves atmosfēru.

Kad mēs filmējām režisores Lailas Pakalniņas filmu “Kurpi”, kuras darbība risinās 50.gadu beigās Liepājā, visa laukuma skaņa nederēja, jo, garām nobraucot mūsdienu auto, tas vairs nederēja filmas stāsta darbības laikam. Viena un tā pati pilsēta dažādos gados skan pilnīgi citādāk.

Tāds pats piemērs ir arī filmā “Golfa staume zem ledus kalna”, viss ir filmēts šodien, bet, lai radītu to, kas bijis konkrētajā laika posmā, ir jārada viss no jauna. Filmējot pilīs, tik un tā iespējams dzirdēt šodienai aiz pils mūriem. Iejaucoties “nepareizajam” elementam – tas nojauks filmas ticamību. Tirgus ainā, kas filmēta Rīgā, Doma dārzā centāmiem radīt attiecīgo vēsturisko laiku, neviens no mums Hanzas tirgū nav bijis, un ieraksti no šī laika nav saglabājušies. Tirgus ainā mēs pielikām klāt daudz vairāk nekā kadrā ir redzams. Skatīties gleznas, kas tajā laikā tapušas, – tas ir viens no risinājumiem, kur mēs varam smelties informāciju un domāt, kas ir tās skaņas, kas tirgus laukumā tajā laikā varēja skanēt. Mēs meklējām skaņas, lai panāktu ticamību. Tāpat kā tiek “būvēta” filmas bilde ar attiecīgajām detaļām, tāpat tiek “būvēta” filmas skaņa. Atliek filmā atstāt vienu nepareizību, un kāds to izdzirdēs. Ir tehniskais un mākslinieciskais telpiskums.

Skaņā pastāv otrais plāns, kādreiz arī trešais. Ar skaņu var “pateikt”, konkrēti kādā telpā un kur viņi sēž. Piemēram, viņi var sēdēt telpā Zooloģiskajā dārzā vai, tieši pretēj, ofīsā. Divi cilvēki sēž un runājās, bet kur – to mēs neredzam, to mēs varam tikai dzirdēt. Ja

to nedara, var nerasties telpiskums. Arī tehnika var panākt daļu telpiskuma sajūtas.

Uz skaņu ir jāskatās arī no tehniskās puses, kas var palīdzēt radīt telpiskumu, tehniski jāpiemeklē nepieciešamais skaņas efekts, skaņas telpa un *halle*.

Kā komentējat dzīvās laukuma skaņas izmantošanu kino?

Latvijā tiek uzskatīts, ka dzīvā laukuma skaņa ir labāka, jo bieži vien latviešu aktieriem ir problēmas radīt konkrētās nepieciešamās emocijas pēc tam ierakstā, pārrakstot tekstu, var zust ticamība. Šobrīd arvien biežāk cenšas izmantot dzīvo laukuma skaņu. Mani kā skaņu režisoru tas var arī ierobežot. Jo, sākot strādāt ar *pliku* attēlu, iespējams būt radošākam.

Dažreiz ir nepieciešamība ierakstīt citu balsi kādam no filmas varoņiem. Piemēram, Lailas Pakalniņas filmā “Pitons” filmējusies bija Māra Ķimele, bet šai lomai viņas balss, pēc režisores domām, bija par maigu, tikai ierakstīta Rasmaš Garnes balss.

Kas ir tas, kas nodala labu skaņu režiju no ne tik sekmīgas skaņu režijas? Kas ir šis noslēpums?

Labs skaņas kino būvējas uz mazām, sīkām detaļām. Ir svarīgi izpētīt materiāla bildi. Tikai tā var ieraudzīt mazās detaļas, kas skaņai būs nepieciešamas. Visstulbākais ir tas, ja nav laika, ja ir tempā jāpaspēj viss uztaisīt uz Pirmizrādi. Piemēram, attēls ar pļavu, tiek pielikts pļavas fons, bet priekšplānā ir maza zālīte, kuru reālajā dabā mēs nedzirdam, bet, pieliekot klāt ierakstu - telpā uztaisīto zālītes skaņu, kadrs uzreiz atdzīvojas. Tas ir ļoti piņķerīgi. Daudzi nespēj saprast, kāpēc mēs tik ilgi taisām filmai skaņu, bet es atbildu – piedod, ātrāk nesanāk.

Priekš manis likumu nav! Kino no kino atšķiras. Brīvas rokas! Ja taisa tikai to, ko redz, tas man nav interesanti, tas nav radošs darbs. Man patīk, ja var parakt kaut kam apakšā.

Vai iespējams salīdzināt skaņas fenomenu kino ar mūzikas skaņdarbu?

Principā jau tā ir mūzika. Skaņu režisors ir kā diriģents ar simfonisko orķestri. Tikai skaņas partitūra skaņu režisoram var būt daudz lielāka par vislielāko simfonisko orķestri. Aktieri, atmosfēra, trokšņi, sinhronie trokšņi utt.

Kas ir klusums skaņu režisoram?

Klusuma nav. Klusums ir tikai akustiskajā telpā, kur tiek izdarīti skaņu mērījumi. Tā

ir vakuuma telpa, tas ir tāds klusums, ka tev ausīs džinkst, tā ir liela diskomforta sajūta. Ja ierakstu studijā ir absolūti sterila skaņa, absolūtā klusuma skaņa - tas ir slikti. Tas ir ļoti grūti arī aktieriem un dziedātājiem.

Kā varat komentēt skaņu režiju animācijas filmu veidošanas procesā?

Animācijas filmas vienmēr atnāk pilnīgi bez skaņas. Mēs sākam strādāt pie plikas bildes, mēs sākam lēnām skaņu būvēt. Tas ir visinteresantākais. Man ļoti patīk šis process, tas ir ļoti radošs. Animācijas kino ir daļēja nosacītība, skaņu režisors nav ielikts rāmjos.

Runājot par filmām, kas atnāk pilnīgi bez skaņas - viena no smagākajām filmām bija "Leiputrija". Laila Pakalniņa vienmēr piedalās skaņas veidošanas procesā. Pie šīs filmas mēs sākam strādāt pilnīgi bez skaņas.

Kā Jums patīk strādāt pie skaņu režijas – būt režisoram pašam vai paļauties uz filmas režisora instrukcijām?

Viss ir atkarīgs no režisora. Ir režisori, kas atnāk, noliek materiālu un man pasaka: "Tu jau zini...". Varam strādāt arī tā. Tad es taisu tā, kā es gribu. Un ir režisori, ar kuriem tā strādāt ir vieglāk, jo viņam, sēžot man blakus skaņas veidošanas procesā, uz jautājumu - "Ko tu šeit gribi dzirdēt?" - viņš nespēs atbildēt. Ir režisori, kuriem vieglāk ir pateikt, ko viņš vēlas. Var strādāt ar dažādiem spēles noteikumiem. Bet, protams, jaukāk ir strādāt, ja blakus sēž cilvēks un tev ir dialogs. Dāvis Sīmanis ir viens no režisoriem, ar kuru ir kaifs strādāt. Viņš pats domā un ir izdomājis, ko vēlas dzirdēt, pirms nāk runāt ar skaņu režisoru.

Jūsu daiļradē iezīmējas metaforisks skaņas izmantojums. Kā to varat komentēt?

Ar paralēlo domāšanu var daudz ko pateikt. Vienkārši runājot – rādīts tiek viens, bet skan kaut kas cits. Ja tas, kas skan, nesakrīt ar attēlu, tam noteikti ir kāda nozīme, kāds zemteksts. Tas ir dubultais dibens, ko ar skaņu var izveidot. Man visinteresantākais šķiet radīt tikai to, ko redz, *atgremot* bildē redzamo, labot attēla kļūdas.

Un tāpat jūsu formula ir...

Kino no kino atšķiras, vienas formulas nav. Man likumu nav. Nav formulas, kā pareizi jātaisa aktierfilma, dokumentālā vai animācijas filma. Brīvas rokas! Ja skaņu režisors taisīs tikai to, ko redz, un neļaus strādāt savai radošajai fantāzijai, tad tas

pārvēršas par televīzijas seriālu, kas tiek *štancēts* katru nedēļu. Man tas nav interesanti. Man patīk kaut ko parakt apakšā, atrast tieši to, kas attēlā nav redzams, bet filmas noskaņai un ticamībai skaņu partitūrā ir nepieciešams.

Būt vai nebūt klāt filmas uzņemšanas brīdī, ja skaņu ieplānots radīt pēc tam studijā? Kā Jums šķiet labāk?

Tas ir koks ar diviem galiem. Ja tu esi klāt – tu pārzini situāciju. Tas ir labi, bet tajā pašā laikā tas nerosina fantāziju, jo tu zini, kā tas tapa, kāda skaņa bija uzņemšanas brīdī. Ja tu neesi bijis klāt uzņemšanas laukumā – tur redzi attēlu, ko redzēs skatītājs. Tad es spēju objektīvāk spriest, ko vēlos skatītājam dot.

Kas jums visspīgāk palicis atmiņā no skaņu režisēšanas filmā “Golfā straume zem ledus kalna”?

Filmā “Golfā straume zem ledus kalna” otrajā epizodē, garajā dialogā pie galda, bija ļoti interesants darbs ar skaņu. Attēlā mēs redzam – kamīnā deg uguns, lampas deg utt. Visas skaņas tiek uztaisītas. Visas skaņas, kas ir redzamas attēlā ir, bet kaut kā pietrūkst. Es režisoram piedāvāju pielikt klāt pulksteņa skaņu. Telpā pulkstenis nebija redzams, bet mēs pulksteņa skaņu ielikām, lai panāktu telpiskumu. Vēlāk, aizbraucot Maskavā uz miksēšanu, filmai uztaisot jaunu kopiju un attēlu padarot nedaudz gaišāku, atklājās, ka kadrā ir redzams pulkstenis. Protams, ne visiem pulksteņiem, kas ir kadrā, ir jāskan.

Pašā filmas sākumā, personāžam stāvot pie molberta, var dzirdēt baznīcas zvani, karieti, kas aizbrauc garām. Īstenībā šajā kadrā ir pilnīgs klusums, telpā ir pilnīgs klusums, tur nevar izmantot mūsdienu atmosfēras skaņas, kurās var dzirdēt ledusskapi, dienas gaismas lampas rūkšanu utt. Tādēļ, lai radītu telpiskumu, tika radīts otrais plāns – pūlis, ko varam dzirdēt aiz loga.

Kā vērtējat mūzikas izmantošanu kino?

Mēs varam salīdzināt mūzikas izmantojumu Amerikāņu un Eiropas kino. Eiropas kino mūzikas izmantojuma ir maz, tikai tad, ja tas ir nepieciešams. Amerikāņu kino – mūzika tiek izmantota ļoti daudz, mūzika bieži vien aizpilda klusumu.

Nepareizi salikta mūzika filmā – tās ir briesmas. Bieži vien arī dokumentālajā kino mūzika tiek izmantota aplami.

Kādas ir jūsu atmiņas par Lailas Pakalniņas filmas “Kurpe” skaņu veidošanas procesu?

Strādājot pie Lailas Pakalniņas filmas “Kurpe” uzņemšanas, mēs mēnesi pirms filmēšanas sēdējām un rūpīgi izdomājām visas skaņas partijas, vēl pirms kaut kas tika sākts filmēt. Uz papīra pirms filmēšanas bija izdomāta visa skaņas partija, jo ļoti daudz kas filmā ir atkarīgs no skaņu celiņa. Ja pirms filmēšanas nebūtu izdomāta skaņu partija – tā uzfilmēt nebūtu bijis iespējams. Piemēram, karavīru *ielaušanās* epizodē, mēs rūpīgi izdomājām, kas skanēs aiz katrām durvīm. Filmas māksliniekam bija svarīgi zināt, kādi rekvizīti ir nepieciešami attēlā, jo pirms attēla parādīšanās skatītājs dzird visu istabā notiekošo. Šī laikam, diemžēl, ir arī vienīgā filma, kas tik atbildīgi taisīta manas karjeras laikā.

Un kurā filmu žanrā jūs jūtaties visbrīvāk kā skaņu režisors, mākslinieks?

Animācijas filmas atnāk pinīgi bez skaņas. Skaņu režisoram atnāk tikai attēls. Nav nevienas skaņas. Visas “Avārijas brigādes” atnāk pinīgi bez skaņas. Un tas arī ir tas vispateicīgākais un radošākais darbs. Man tas ļoti patīk. Animācijas kino skaņai piemīt daļēja nosacītība. Nepastāv rāmji.

Kā jūs vērtējat skaņas dokumentalitāti un sinhrono skaņu?

Ne vienmēr absolūti dokumentālā vide ir laba. Esmu pieķēris arī pats sevi pie situācijas, ka filmā visas skaņas ir uztaisītas līdz pašam pēdējamam sīkumam – šobrīd atskatoties es saprotu, ka ne tas veido nepieciešamo kopējo filmas skanējumu.

Kā jūs vērtējat šobrīd esošās plašās kino un skaņu tehnikas iespējas?

Es nebūt neesmu HD un audio pretinieks un nedomāju, ka zāle kādreiz bija zaļāka – nē, nebija. Bet kādreiz cilvēki vairāk domāja. Iespējas bija ierobežotākas, un visi domāja vairāk- gan režisori, gan operatori, gan skaņas režisori vairāk strādāja utt.

Visilgākajam procesam ir jābūt sagatavošanas procesam. Nofilmēt- tas ir sākums-, ja režisoram viss jau ir sīki un smalki izdomāts, atliek tikai realizēt.

Intervija ar LTV operatoru Aivaru Kalniņu
(2013, 10. aprīlī)

Kāds, Jūsaprāt, ir skaņu operatora darbs?

Par skaņu ir jādomā arī operatoram. Ne vienmēr skaņu režisors filmas zemā budžeta dēļ ir iespējams. Jāatceras, ka skatītājam, skatoties filmu, neinteresē, kas ir piedalījies filmas uzņemšanā. Skatītāju interesē attēls un skaņa. Par to ir jādomā. Bieži es saskaros ar problēmu, ka operatori aizraujās ar attēlu un par skaņu nedomā, bet skaņa un attēls ir vienlīdz svarīgi. Piemēram, aklajiem cilvēkiem, iespējams, skaņa ir tik jutīga kā skaņu režisoram.

Kāds Jums šķiet ir skaņas galvenais mērķis filmā?

Viena lieta ir kvalitatīvi ierakstīta skaņa, lai nebūtu brāķi un izkropļojumi - tehniski kvalitatīva. Jebkuru skaņu ir nepieciešams, lai mēs to sadzirdam. Neatkarīgi ierakstītu skaņu var izmantot kā skaņas partitūru un uzklāt attēlam, iedzīvināt attēlu. Primārais kritērijs - skaņai ir jābūt baudāmai. Tā palīdz uztvert filmas pamatideju un to, cik garšīga šī skaņa ir vai tā mūs emocionāli iespaido.

Kas ir klusums?

Absolūtais klusums ir skaņu ierakstu kabīnē. Otra interesantā lieta ir, ko mēs klusuma brīdī dzirdam ausīs? Ir iespējams skaņas sakarā runāt par skaņas ietekmi uz mūsu enerģētiskajiem centriem. Bieži vien, skatoties filmas, es mēģinu domās atslēgt skaņu, ar kuru režisors ir vēlējis šajā brīdī skatītāju uzrunāt. Piemēram, šausmu filmās tas palīdz sevi negatīvi neiespaidot.

Kā vērtējat mūzikas izmantošanu kino?

Patinam laiku atpakaļ. Mēmais kino. Lai skatīšanos un titru lasīšanu padarītu emocionālāku, bija tapieri – pianists, kas atskaņoja it kā emocionāli pieskaņotu mūziku. Tehnikai attīstoties, saprata, ka mūzika veido filmas noskaņu. Mūzikai ir liels spēks uz cilvēku, tas tiek izmantots visiem ziņu raidījumiem. Tas viss ir saistīts ar noteiktām skaņām, kas savā veidā brīdina.

Vai skaņa veido filmas ritmu?

Šo jautājumu būtu interesanti uzdot koncertu režisoriem. Kameras kustībām ir svarīgi saskanēt ar mūzikas frāzi, ritmu. Mūzikas ekranizācija. Piemeklēt sižetam atbilstošu mūziku - pēc noskaņas, ritma. Skaņu režisoram vajadzētu būt ar muzikālo izglītību. Viņam vajadzētu katru skaņu dzirdēt...

Vai Jums šķiet skatītājam filmas laikā būtu jāapzinās skaņu operatora darbs?

Nē, skatītāja *sensori* iedarbojas tikai tad, ja kaut kas nav kārtībā.

Vai kinomāksā ar skaņu iespējams manipulēt ar skatītāju?

Ja pievēršam uzmanību reklāmām, tajās tiek pacelts skaņas augstums, tā ir skaļāka, lai piesaistītu skatītāja uzmanību.

Kāds ir darba process veidojot video materiālu?

Ļoti svarīga ir skaņu režisora sadarbība ar filmas režisoru. Skaņu režisors noskatās samontēto materiālu, un viņam uzreiz rodas iecere, kādas garšvielas viņš vēlas piebērt klāt šim "pīrāgam". Viss ir atkarīgs no tā, ko mēs vēlamies. Skaņai ir tāda pati pēc apstrāde kā attēlam. Kā profesionāļi zinām – ko mēs gribam izcelt, ko mēs gribam notušēt. Mēs katrs sajūtam pasauli nedaudz citādāk, arī skaņu pasauli.

**Intervija ar režisoru Dāvi Sīmani
(2014, 24. aprīlī)**

Filmas “Zīmētājs” intervijas epizodē ir ļoti niansēta skaņu izmantošana, pastāstiet, lūdzu, kā tapa šī filmas epizode?

Tā bija speciāla, konkrēta ieraksta situācija. Kadrs ar galveno varoni Ilmāru Blumbergu un zīmēšanu, veidu, kā viņš strādā ar zīmējumu, papildinot to ar roku kustību. Jau pirms filmēšanas bija zināms, ka šai skaņai būs nozīme. Tika speciāli sagatavots filmēšanas laukums un mikrofoni novietoti tā, lai varētu ierakstīt šo skaņu. Bija jāgatavojas konkrētās epizodes ierakstam. Filmas scenārija līmenī šada epizode bija paredzēta. Kaut arī šī ir dokumentālā filma, mēs zinājām, ka Blumberga zīmēšanas pieredze ir kaut kādā veidā filmā jāparāda, tādēļ šis filmas kadrs un ieraksts bija iepriekš sagatavots. Tādēļ nebija nepieciešamība filmas pēcapstrādē ierakstīt šo skaņu postsinhroni, tas tika veikts jau filmēšanas laukumā.

Vai dokumentālā filmā, intervējot varoni, tik liela skaņu tehnikas klātbūtne nevar traucēt personāžam justies komfortabli un brīvi?

Lielākajā daļā dokumentālo filmu varonim var traucēt tehnikas un filmēšanas grupas klātbūtne. Ir maksimāli jācenšas būt diskrētiem, lai nonāktu nepieciešamajā intimitātes pakāpē ar varoni. Lai varonis atklātos un tuvinātu sevi tam, kāds viņš ir ikdienas situācijā, kad viņš netiek filmēts. Uzmācīgā tehnoloģijas klātbūtne rada inscenējuma sajūtu, kas nav labi filmai, jo tā var zaudēt savu dokumentalitāti. Bet filmā “Zīmētājs” situācija ir rets gadījums, jo filmas varonis mākslinieks Ilmārs Blumbergs ir pieredzējis performers – viņš ļoti labi spēj sevi sagatavot sevis izspēlēšanai. Zinot to, ka viņš ļoti labi var sevi izspēlēt kā zīmētāju mēs nebaidījāmies, ka šī tehnoloģiju vai cilvēku klātbūtne varētu viņam traucēt realizēt sevi. Citā gadījumā šī skaņa būtu jārada autonomi atsevišķi, tas būtu pēcapstrādes efekts. Būtu speciāls trokšņu mākslinieks, kurš ierakstītu šo skaņu atbilstoši režisora un skaņu režisora iecerei.

Bet, ja skaņu ieraksta trokšņu mākslinieks, kas notiek ar skaņas dokumentalitāti, kas ir būtiska un pašsaprotama dokumentālā kino sastāvdaļa?

Tāpat kā vizuālā dokumentalitāte, kas tikai tiek nosaukta par dokumentalitāti un cenšas maksimāli tuvināties priekšstatam par realitāti, tāpat ir ar skaņu. Skaņas

dokumentalitāte neveidojās no tā, ka skaņa ir dokumentāli ierakstīta un režisors var pateikt – tā ir dokumentāla skaņa, jo tieši tā tajā brīdī tur skanēja. Pirmkārt, tehnoloģiski nav iespējams rekonstruēt skaņu tādu, kā mēs to dzirdam pasaulē. Piemēram, mēs dzirdam aiz sienas dziedošu cilvēkus, šeit ir mūsu savstarpējā saruna, aiz loga mēs dzirdam pilsētu. Ja mēs šeit novietotu vienu mikrofonu – mēs nespētu iegūt šo pašreizējo skaņas ainu. Mēs ierakstītu vai nu dialoga ierakstu vai atsevišķu troksti aiz sienas. Skaņas vide *Sound space* veidojas, kad tās tiek apvienotas kaut kādā kopumā pēcapstrādes procesā, tas nozīmē, ka dokumentalitāti mēs iegūstam pēc tam. Bieži vien svarīgi ir tieši trokšņu uzsvēršana, kā jau minētais piemērs ar zīmēšanu, kur zīmēšanas skaņa ir ļoti rūpīgi jāieraksta un mikrofoniem jāatrodas tuvu zīmēšanas virsmai, lai skaņa tiešām iegūtu zīmēšanas dokumentalitāti un tās skaniskumu. Nevienā brīdī dokumentalitāte necieš no tā, ka šī skaņa tiek ierakstīta autonomi, atsevišķi studijā. Jo dokumentalitāte nevar darboties kā absolūti neiesaistīta realitātes novērošana, tas ir ideālais skatījums uz dokumentalitāti, bet tas nav iespējams šādā veidā.

Tāpat arī atmosfēras skaņas vislabāk var ierakstīt nevis, tad kad kadrā notiek darbība, bet gan atsevišķi – kad filmēšanas grupa vairs nav laukumā. Tas ir angļu termins *wild tracks*, kas ir speciāli atvēlēts laiks pēc vai pirms filmēšanas, lai ierakstītu konkrēto atmosfēras skaņu, kāda ir konkrētajā filmēšanas vidē, lai to vēlāk varētu izmantot garākā apjomā, piemēram, jau samontētai epizodei, kurai nepieciešama vienota atmosfēra. Piemēram, ja epizodes darbība notiek mežā, lai nebūtu pārtraukumu un skaņa nebūtu lipināta kopā no dažādiem gabaliem, un lai tā spētu apvienot atsevišķos viziālos nogriežņus, atsevišķos kadrus, šī meža atmosfēra tiek ierakstīta atsevišķi, lai varētu no kopējā ieraksta nogriežņa izvēlēties to, kas ir vizuāli interesantākā skaņas daļa. Nevar nofilmēt stundām garu vizuālo materiālu un izvēlēties īsu brīdi, kurā ir vislabākā skaņa. Daudz vienkāršāk ir ierakstīt garāku skaņas materiālu un izvēlēties labāko nogriezni no tā.

Vai skaņu režisoram būtu jābūt klāt filmas uzņemšanas laukumā?

Ir labi, ja skaņu operators un režisors nav viena un tā pati persona un skaņu režisors filami piesaistās mirklī, kad filma jau ir samontēta un zināmā mērā ir melns skaņas montāžas uzmetums. Šādā veidā skaņu režisoram, no vienas puses, rodas priekšstats, kādu skaņas zīmējumu un gala rezultātu aptuveni vēlas iegūt režisors, un tajā pašā laikā, no otras puses, viņš ir neiesaistīts – filmā redzamā vide viņam neasociējas ar tām skaņām, kuras režisors ir dzirdējis uzņemšanas laikā, kas ļauj viņam atļauties dažādus radošus risinājumus, lai skaņas zīmējumu padarītu bagātāku.

Kādas ir jūsu attiecības kā režisoram ar savu filmu skaņas režijas un apstrādes procesu?

Ir divu veidu režisori. Ir režisori, kas ļoti maz uzmanības paši velta skaņai, uzticoties skaņu režisora risinājumiem. Un otra grupa režisoru, kurai piederu arī es, kas ļoti kontrolē procesu, kā skaņa top, ir klāt skaņas tapšanā, sēžot klāt skaņu režisoram skaņas montāžas procesā un lēmumus pieņemot kopā. Turklāt es vēl pirms došanās pie skaņu režisora jau pats esmu sagatavojis skaņu, trokšņu un muzikālās skaņu rindas, kuras es vēlos filmā dzirdēt. Manī pašā iekšā ir iekšējais kontroles mehānisms, kuru es cenšos reaizēt arī attiecībās ar skaņu režisoriem. Man svarīgākais, lai skaņu režisors spētu tehniski precīzi realizēt manu iecerēto skaņu vīziju.

Kādas, Jūsaprāt, ir skaņas un attēla attiecības kinomākslā?

Skaņa bez attēla un it īpaši attēls bez skaņas nevar funkcionēt. Vislielākās iespējamās manipulācijas ar vizuālo attēlu būs iespējamās brīdī, kad tiek filmēts, izvēloties, kā filmēt, kas tiek fiksēts, kādā veidā tiek fiksēts, ar kādu kameru tiek fiksēts, kādā lenķī, kādā apgaismojumā utt. Taču pēc apstrādes līmenī skaņa ir tā, ar kuru ir iespējamās daudz lielākas manipulācijas nekā ar attēlu. Attēls ir tāds, kāds tas ir uzfīmēts, protams, tiek veikta motāža, radot stāstu, bet iespējams izmantot tikai tādus vizuālās bildes, kādas ir. Skaņa tiek montēta, nemitīgi liekot klāt kaut ko jaunu, ierakstot klāt jaunas skaņas, paņemot kaut ko no skaņu bankas, paņemot kādu muzikālu gabalu utt. - skaņas montāžas iespējas ir lielākas nekā attēlam. Man patīk sarežģīta skaņa. Man patīk, ja skaņai ir daudz līmeņu un tie viens ar otru sadarbojas.

Kai faktori ietekmē skaņas montāžu?

Dažādi montāžas risinājumi paredz to, ka jāreķinās, kāds būs skaņas risinājums filmas konkrētās vietās. Piemēram, epizožu paralelitātes ieviešana – viens kadrs ir no vienas epizodes, otrs no otras, kas norāda uz to, ka darbība notiek paralēli. Jautājums, kā mainīsies skaņa? Vai tā būs vienota abām epizodēm, piemēram, vienota atmosfēras skaņa, vai, tieši otrādi, tiks veidota no krasi atšķirīgām skaņām. Montāža lielā mērā nosaka to, kāds būs šis skaņas risinājums. Vienmēr vizuālā montāža ļoti nopietni ietekmēs skaņas montāžu.

Ko Jūs domājat par aizkadra balss izmantošanu dokumentālajā kino?

Aizkadra balsis ir dažādas. Tā stšķiras viena no otras. Aizkadra balss darbojas *omniscentajā* līmenī, kā dievišķā balss, kas pārredz pasauli daudz labāk kā jebkurš individuāls cilvēks var pārredzēt pasauli. Aizkadra balss, tāpat kā pati filma, nerāda tikai viena varoņa perspektīvu. Tā visbiežāk rāda veselu notikumu rindu. Ļaujot ieraudzīt pasauli daudz plašāk, kā to var ieraudzīt viens cilvēks.

Bet ir atsevišķs aizkadra balss lietojums, kur, tieši otrādi, aizkadra balss ir viena no filmas klātesošo varoņu balsīm. Šādā gadījumā, tieši pretēji, tiek panākts ļoti subjektīvs intimitātes līmenis starp skatītāju un attēlu. Jo skatītājs šajā gadījumā iedziļinās nevis kaut kādā plašā skatījumā uz notikumiem, bet, tieši otrādi, iedziļinās varoņa subjektīvā pozīcijā. Tā ir ļoti intīma un personiska pozīcija.

Aizkadra balss izmantojums atšķiras no motivācijas, kāpēc tā tiek izmantota. Man nepatīk gadījumi, kad ir negatīvā motivācija – kad filma savādāk nevar eksistēt, kā tikai caur aizkadra balsi. Tātad aizkadra balss ir nepieciešams kā informācijas avots, lai filma vispār kaut kā turētos kopā. Tādā gadījumā man aizkadra balss nepatīk. Bet gadījumā, ja aizkadra balss ir oriģināli iepļānota kā ļoti specifisks māksliniecisks paņēmiens, kurš palīdzēs attēlam atklāt jaunu dimensiju, vai papildus līmeni ar citiem aizkadra balsij piemītošiem semantiskiem līdzekļiem.

Aizkadra balss ir viens no televīzijas filmās bieži vien izmantotiem līdzekļiem. Līdz ar to aizkadra balss bieži vien ir diskreditēts kā paņēmiens kino. Bet manuprāt aizkadra balss neizmantošana bieži vien ir vienkārša baidīšanās izklausīties banālam, jo patiesībā aizkadra balss ir ļoti interesanta narratīvā tehnika, un to pareizi lietojot ir iespējams iegūt ļoti interesantu gala rezultātu.

Kā Jūs varat komentēt klusuma skaņas izmantošanu kino? Kādas ir Jūsu attiecības ar klusuma skaņu?

Man klusums ir ļoti nozīmīgs. Klusumā, kas nav mēms, cilvēks pavada ļoti daudz laika. Tāpēc man, veidojot dokumentālo filmu un rekonstruējot realitāti, klusuma klātbūtne ir ļoti nozīmīga. Klusums nekad nav kluss, jo pat visnoslēgtākā telpa paredz kādas telpas skaņas klātbūtni, piemēram, tā var būt gandrīz nemanāma ventilācijas skaņa vai gaisa plūsmas skaņa, tie var būt visattālinātākie trokšņi, kas vairs neveido atsevišķu autonomu trokšņu efektu, bet vienkārši ļoti izplūdušu vienotu monotonu fona skaņu, kas ir absolūti nemanāma, bet tajā ir kaut kāda dzīvība.

Klusums šobrīd kinematogrāfā ir ļoti populārs. Tieši tāpat kā garais kadrs (terminu ieviešs Bazēns), kas vislabāk spēj rekonstruēt realitāti, tāpat arī klusums ir ļoti līdzīgs paņēmiens, kā rekonstruēt realitāti. Klusums spēj atgādināt dzīvi. Tāpēc tas arī man ir ļoti svarīgs. Tāpēc mēs ar skaņu operatoru Normundu Kļaviņu dažāda veida klusumus ierakstām atsevišķi, pat nezinot, kam šis klusums tiks izmantots. Klusumi ir dažādi. Ir dažāda veida situācijas, kad iespējams reģistrēt ļoti interesanti skanošu klusumu.

Kā dokumentālajā filmā “Pēdējā tempļa hronika” tika veidota skaņu partitūra epizodei ar mājas sabrukšanas ainu?

Eksperimentējot ar veidu, kā pasniegt šo skaņu. Pamatā tika ar efektiem apstrādāta uz laukuma oriģinālā ierakstītā skaņa, bet vienlaikus atsevišķos brīžos kaut kādi trokšņi tiek speciāli pievienoti. Atsevišķie punktuētie trokšņi vēl vairāk ļauj izjust sabrukšanas brīdi. Šajā gadījumā viens no trokšņiem ir atsevišķu akmeņu biršana, ekskavatora kausa pieskaršanās ēkai. Neskatoties uz to, ka filmēšanas procesā konkrētajā brīdī tika ierakstīts viens skaņas celiņš, skaņas montāžā tika pievienoti atsevišķi trokšņi, kas bija atrasti skaņu bankās, lai iegūtu pilnīgu efektu.

Vai jums nešķiet, ka izmantot skaņu bankas, veidojot dokumentālo filmu, ir neētiski?

Nē, es tā neuzskatu. Tas gandrīz nebūtu iespējams radīt filmu, neizmantojot skaņu bankas. Jo, pirmkārt, šis resurss atvieglo filmas finansiālo pusi. Ja katru troksni, kas filmā izmantots un kuru ir nepieciešamība ierakstīt no jauna, vajadzētu ierakstīt atsevišķi – tas ir ļoti komplicēti, jo tas ir speciāla cilvēka resurs, kuram speciāli ir jānāk un jāieraksta šis troksnis. Ja šo nepieciešamību pēc trokšņa ir iespējams realizēt ar jau esošiem trokšņiem, tad tas ir pozitīvi, neskatoties uz to, ka kādā citā filmā arī šis troksnis, iespējams, ir izmantots. Jo tas būs pilnīgi citā kontekstā un savādāk lietots. Protams, nevar vērtēt trokšņus pēc tā, cik viņi maksā, bet kā šie trokšņi iekļausies kopējā skaņas ainā.

Vai ir kāds piemērs, kad iedvesmas avots, veidot filmas epizodi, radies, izdzirdot kādu skaņu?

Taisot dokumentālo filmu “Versija LNO”, es pirmo reizi dzirdēju skaņu, ka rauj nost līmlenti. Un man radās ideja ar šo skaņu uzbūvēt veselu epizodi. Šī līmlentes plēšanas skaņa nekad nav tik intensīva un aktīva.

Vai dokumentālajā filmā “Pasaules skaņa” tika izmantoti laukuma skaņas ieraksti, portretējot dažādās pasaules valstis, kurās strādā filmā attēlotie komponisti?

Jā, atmosfēras skaņas mēs ierakstījām uz vietas kā *wild track* ārpus filmēšanas. Pēc epizodes filmēšanas skaņu operators ierakstīja skaņu. Filmā tika domāts par to, kā skaņa, kas komponistiem ir apkārt, ietekmē to, kā viņi rada savu mūziku. Tādēļ mēs vēlējamies parādīt tieši to skaņas ainu, kas viņiem tiešām ir apkārt. Kā skan mežs Aļaskā vai kā skan lietaina pilsēta Tokijā, vai kā skan cilvēku mudžeklis Tibilisi. Katra vieta iezīmē savu skaņas ainu. Mēs centāmies maksimāli noķert to skaņas noskaņu. Šajā gadījumā attēls dažos brīžos pat kļūst ilustratīvs skaņai, nevis skaņa ir ilustratīva attēlam.

Klusuma klātbūtne filmā ir īpaši uzsvērtā divās epizodēs – Aļaskā un Gruzijā. Viens ir ASV komponists Džons Luters Adams un Gia Čellī. Istabas, kurās viņi komponē, ir gandrīz pilnīgs klusums, tomēr kaut kāda klusuma gaisa kustība tajās ir jūtama. Bija ļoti svarīgi, lai šis klusums tur ir, lai uz klavierēm, izmēģinot kaut kādas skaņas, šis klusums tiek pārtraukts. Tā ir kaut kāda refleksīvā vide, kur šie mākslinieki strādā un domā par mūziku.

Kāda ir jūsu attieksme pret filmai speciāli komponētu mūziku. Kāda ir jūsu pieredze, sastrādojoties ar komponistiem?

Pateikšu godīgi, man ir diezgan grūti sastrādāties ar komponistiem, jo es bieži vien iztēlojos pavisam kaut ko citu. Protams, režisors lielā mērā ietekmē komponista darbu, režisors komponistam var norādīt virzienu, kurā tam darboties, tomēr ir ļoti liels neparedzamais faktors komponēšanas procesā, kas man kā režisoram nepatīk. Jārēķinās, ka mūzika, no vienas puses, ir viena no skaņu celiņa sastāvdaļām, bet, no otras puses, tas tomēr ir atsevišķs mākslas darbs. Līdz ar to ir jāreķinās ar komponista mākslinieciskajām ambīcijām. Taču gala rezultātā mēs iegūstam rezultātu, kas apmierina abus.

Savās filmās Jūs vienmēr pievēršat ļoti niansētu uzmanību skaņu partitūrai. Kā jūs nonācāt pie secinājuma, ka skaņa var būt būtiska dokumentālās filmas stāsta virzītāja un vienlīdz nozīmīgs māksliniecisks līdzeklis attēlam?

Pirms veidoju savu pirmo filmu, es ļoti ilgi strādāju gan uz laukuma, gan kā operatora asistents, gan vēlāk kā montāžas režisors. Caur darbu, ko es darīju, es nonācu ļoti tuvu attēla un skaņas mijiedarbības situācijai, jo montāžā to ļoti labi jūt, kā izmainās epizode, izejot no tā, kāda ir epizodes skaņa - kā mūzikas, trokšņu, atmosfēras izmantojums izmaina attēlu.

Ar visiem šiem elementiem es laika gaitā iepazīnos, kas noveda pie tā, ka tad, kad es sāku veidot savu pirmo filmu es jau diezgan nopietni pievērsos tam, lai skaņa būtu maksimāli piesātināta tieši tādā veidā, kā es to gribu. Skaidrs, ka arī pēc tam pakāpeniski ar katru filmu es arvien vairāk cenšos domāt. Visticamāk manas filmas nekad nebūs skaniski nabadzīgas, iespējams, tur būs daudz *klusums* un tikai diskrēti trokšņi, bet skaņa būs piesātināta – par to būs daudz domāts. Man šī skaņas klātbūtne ir ļoti nozīmīga. Tieši tādēļ skaņa ir attēla vislielākais balsts. Attēls var iegūt gan intelektuālu, gan emocionālu piesātinājumu, pateicoties skaņas celiņam.