

Biznesa augstskola *Turība*
Komunikācijas fakultāte

Renāte Cāne

Promocijas darba kopsavilkums
Summary of the Doctoral Thesis

**Latvijas dokumentālā kino
komunikatīvo funkciju transformācija (1944–1990)**

**Transformation of the communicative functions
of Latvian documentary cinema (1944–1990)**

Promocijas darbs izstrādāts doktora grāda iegūšanai
komunikācijas zinātnes nozarē
komunikācijas teorijas apakšnozarē



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Doktora studiju atbalsts Biznesa augstskolā Turība
Nr.2009/0137/1DP/1.1.2.1.2/09/PIA/VIAA/003



Promocijas darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā
„Doktora studiju atbalsts Biznesa augstskolā *Turība*”

Rīga, 2014

Darba zinātniskais vadītājs Dr. phil., prof. Ainārs Dimants

Recenzenti:

Dr. phil. Jāko Lehtonen (Jaakko Lehtonen), Biznesa augstskola *Turība*

Dr. sc. inf. Sergejs Kruks, Rīgas Stradiņa universitāte

Dr. hist. Vita Zelče, Latvijas Universitāte

Promocijas darba aizstāvēšana notiks Biznesa augstskolas *Turība*
Pastāvīgajā promocijas padomē komunikācijas zinātnē atklātā sēdē
2014. gada 11. aprīlī plkst. 11.00
Biznesa augstskolā *Turība* Rīgā, Graudu ielā 68, A217. telpā.

Ar promocijas darbu un tā kopsavilkumu var iepazīties Biznesa augstskolas *Turība* bibliotēkā
Rīgā, Graudu ielā 68 un Biznesa augstskolas *Turība* mājas lapā <http://www.turiba.lv/lv/business-zinatne/izstradatie-promocijas-darbi-un-kopsavilkumi/414/>

Pastāvīgās promocijas padomes komunikācijas zinātnē priekšsēdētājs:
Dr. phil., prof. Ainārs Dimants

Pastāvīgās promocijas padomes komunikācijas zinātnē sekretāre:
Dr. hist. Ineta Lipša

© Renāte Cāne, 2014

© Biznesa augstskola *Turība*, 2014

Saturs

Izvēlētā temata nozīmība teorijā un praksē.....	4
Pētījuma aktualitātes un novitātes pamatojums.....	4
Pētījuma periods.....	5
Pētījuma objekts.....	5
Pētījuma priekšmets.....	5
Pētāmās problēmas nostādne.....	6
Pētījuma mērķis.....	6
Pētījuma jautājums.....	6
Pētījuma uzdevumi.....	6
Promocijas darba teorētiskais ietvars.....	7
Pētījuma teorētiskā bāze, bibliogrāfijas raksturojums.....	7
Pētījuma empīriskā bāze.....	8
Pētījuma metodoloģija.....	8
Promocijas darba apjoms un struktūra.....	10
Promocijas darba satura konspektīvs izklāsts.....	11
Pētījuma rezultātu kopsavilkums un secinājumi.....	30
Tēzes aizstāvēšanai.....	38
Promocijas darba rezultātu aprobācija.....	39
Promocijas darba teorētiskā un praktiskā nozīme.....	42

Izvēlētā temata nozīmība teorijā un praksē

Mūsdienās, attīstoties komunikācijas zinātnei un līdz ar to arī izpratnei par komunikācijas nozīmi dažādos sabiedriskos procesos, arī dokumentālajā kino arvien biežāk tiek izvērtēti tieši komunikatīvie aspekti, ne tikai mākslinieciskās vērtības, tādējādi dokumentālo kino uzlūkojot ne vairs tikai kā kultūras sastāvdaļu. Turklāt attīstās arī izpratne par kino kā vienu no masu medijiem – komunikācijas pētnieki atzīst, ka, tāpat kā uz TV, radio, presi u.tml., arī uz kino ir attiecināmas masu komunikācijas un mediju teorijas. Taču vislabāk par kino komunikatīvo dabu liecina tā veiktās funkcijas sabiedrībā – līdzīgi kā citi masu mediji, kino spēj veidot sabiedrisko domu, informēt, izglītēt, mobilizēt svarīgiem notikumiem vai arī izklaidēt.

Padziļināti izvērtējot tādus jautājumus kā mākslinieciskie kritēriji, kino estētika, izteiksmes līdzekļi, Latvijā dokumentālā kino pētniecības tradīcija lielākoties veidojās mākslas zinātnes diskursā. Šajā promocijas darbā veiktais pētījums ir pirmais Latvijā, kurā dokumentālais kino tiek analizēts no komunikācijas zinātnes viedokļa, īpaši pievēršot vērību dokumentālā kino kā masu medija komunikatīvajām funkcijām un to transformācijai apskatāmajā periodā (1944–1990) Latvijā. Pētījumā izmantoti arī socioloģiskās un vēsturiskās izpētes principi.

Pētījuma aktualitātes un novitātes pamatojums

Dokumentālā kino pētniecībai Latvijā ir bagāta vēsture. Nozīmīgāko kino teorētiķu skaitā jāmin Ābrams Kleckins, Juris Cīvjans, Agris Redovičs, Inga Pērkone, Kristīne Matīsa, Anita Uzulniece u.c., gadu gaitā daudzas atziņas par dokumentālā kino teorētiskiem un praktiskiem jautājumiem ir publicējuši Hercs Franks, Aivars Freimanis, Ansis Epnars un citi kino praktiķi. Spēcīgas kino teorētiskās bāzes izveidē īpaša nozīme bija dokumentālistu simpozijiem, kas kopš 1977. gada trīs gadu desmitu garumā Jūrmalā pulcēja filmu veidotājus un teorētiķus, lai kopīgi analizētu dokumentālā kino radošās problēmas un attīstības tendences.

Taču pēdējās desmitgadēs fundamentāli pētījumi Latvijā ir veikti tieši spēlfilmu jomā, savukārt dokumentālā kino pētniecībā tie ir bijuši fragmentāri. Apjomīgu pētījumu rezultātā ir izdoti divi spēlfilmu attīstību apkopjoši izdevumi – Kristīnes Matīsas grāmata „Vecās labās... Latviešu kinoklasikas 50 spožākās pērles” (2005) un Ingas Pērkones, Zanes Balčus, Agneses Surkovas un Beātes Vītolas „Inscenējumu realitāte. Latvijas aktierkino vēsture” (2011), tādējādi īstenojot centienus veidot sistematizētu priekšstatu par spēlfilmām kā kino veidu Latvijā. Par nozīmīgākajiem pētījumiem dokumentālajā kino šajā periodā ir atzīstams Ingas Pērkones promocijas darbs un uz tā bāzes izdotā monogrāfija „Kino Latvijā 1920–1940” (2008), kurā atspoguļota Latvijas kino, tostarp dokumentālā kino, attīstība laika posmā no 1920. līdz 1940. gadam, kā arī Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta izdevums „Padomju Latvijas kinomāksla” (1989), kurā ir apskatīts padomju laika kino Latvijā.

Taču šajos pētījumos ir skatīta kopējā kino aina attiecīgajā periodā, dokumentālais kino nav pētījuma centrā. Plašākais pēdējo gadu pētījums par dokumentālo kino atspoguļots Ingas Jērumas grāmatā „Ivars un Maija. 100 gadi dokumentālajā kino [Ivars Seleckis un Maija Selecka]” (2009). Lai arī sniedz ieskatu dokumentālā kino procesos Latvijā no pagājušā gadsimta 50. gadiem līdz gadsimta beigām, tomēr darbs ir fokusēts uz divu autoru radošajām biogrāfijām.

Līdz ar to aktuālu un, galvenais, apkopojošu pētījumu, kuros izpētes objekts ir tieši dokumentālais kino, Latvijā trūkst. Neskatoties uz attīstīto pētniecisko tradīciju, līdz šim nav veikts neviens pētījums, kurā apkopota un sistematizēta Latvijas dokumentālā kino vēsturiskā attīstība no pirmsākumiem līdz mūsdienām, nav pētīti šo attīstību ietekmējošie faktori. Arī tāds dokumentālā kino rakurss kā komunikatīvās funkcijas un to īstenošanas līdzekļi Latvijā nav pētīti. Promocijas darba autore veiktais pētījums, kurā ietvertas šīs tēmas, ir novitāte Latvijas komunikācijas zinātnes un dokumentālā kino pētniecībā.

Pētījuma periods

Pētījuma periods aptver 45 gadus ilgu laika posmu – no 1944. gada oktobra, kad uz Latvijas ekrāniem iznāca pirmais pēckara padomju kino darbs – kinožurnāls „Padomju Latvija” (Nr. 1), tādējādi iezīmējot jauna perioda sākumu Latvijas dokumentālā kino vēsturē, līdz pat 1990. gadam, kad visā Latvijā notika lielas vēsturiskas pārmaiņas – sabrūkot padomju sistēmai kopumā, pilnībā sabruka arī dokumentālā kino veidošanas un izplatīšanas sistēma Latvijā, dodot vietu principiāli citai pieejai dokumentālajam kino un tā funkcionalitātei.

Pētāmais periods pamatā sakrīt ar t.s. padomju periodu Latvijā (gadiem, kad Latvija kā valsts atradās PSRS otrajā okupācijā; par PSRS pirmo okupāciju Latvijā tiek uzskatīts laika periods no Latvijas Republikas teritorijas vardarbīgas ieņemšanas un aneksijas, ko PSRS īstenoja 1940. gada vasarā, līdz Latvijas teritorijas nonākšanai nacistiskās Vācijas okupācijas režīmā 1941. gada jūnijā. PSRS otrā okupācija Latvijā datējama ar 1944. gada oktobri). Vienlaikus to var uzskatīt arī par laiku, kad Latvijas dokumentālajam kino bija visciešākā saikne ar politiskajiem un sociālajiem procesiem valstī un vislielākā popularitāte sabiedrībā. Šie faktori noteica pētījuma objekta un priekšmeta izvēli.

Pētījuma objekts

Latvijas dokumentālais kino laika posmā no 1944. līdz 1990. gadam.

Pētījuma priekšmets

Latvijas dokumentālā kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas un to transformācija laika posmā no 1944. līdz 1990. gadam.

Pētāmās problēmas nostādne

Jebkuras okupācijas varas viens no sarežģītākajiem uzdevumiem ir panākt, lai iedzīvotāji okupētajās teritorijās ne tikai nepretotos svešajai varai, bet pat pieņemtu un atzītu to. Līdz ar Latvijas okupāciju šis uzdevums bija jāveic arī PSRS ideoloģiskajam aparātam, kurš jau bija ieguvis lielu pieredzi padomju vērtību sistēmas radīšanā un propagandēšanā pašu valstī. Izmantojot masu medijus, arī Latvijā apzināti tika konstruēta un cilvēku apziņā ieviesta īpaša padomju „realitāte”, un kino šajā procesā bija viens no ietekmīgākajiem instrumentiem. Tā kā kino kā medijs bija ļoti populārs, demokrātisks un plaši pieejams pat sarežģītajos pēckara apstākļos, jau ar pirmajām okupācijas dienām padomju vara to mērķtiecīgi lika lietā savas ideoloģijas un sociālistiskā dzīvesveida popularizēšanā.

Jo īpaši aktīvi tiešai propagandai tika izmantots tāds kino veids kā dokumentālais kino, un pagājušā gadsimta 40. un 50. gadi Latvijas dokumentālajā kino pagāja striktā ideoloģiskā ietvarā. Taču ar gadiem ideoloģiskais tvēriens dokumentālajā kino atslāba, atdodot līderpozīcijas informēšanai (jāņem vērā, ka pirmajās pēckara desmitgadēs vēl nebija tāda spēcīga informatīva medija kā TV, tā vietā cilvēki par jaunākajiem notikumiem bieži vien uzzināja no kinožurnāliem, ko rādīja kinoteātros katra seansa sākumā) un audzināšanai, tika veidotas filmas izglītojošiem nolūkiem, arvien vairāk uz ekrāniem parādījās arī izklaidējoši sižeti. Sākot ar 70. gadiem arvien lielāku skatītāju popularitāti iekaroja nopietni sabiedrības procesu pētījumi dokumentālajās filmās. Promocijas darbā tiek analizēts, ar kādiem kinematogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem Latvijas padomju dokumentālajā kino tika īstenotas komunikatīvās funkcijas, kā tās laika gaitā attīstījās un kādi apstākļi ietekmēja to izmaiņas.

Pētījuma mērķis

Raksturot Latvijas dokumentālā kino attīstības gaitu, identificēt tā komunikatīvās funkcijas padomju periodā un izpētīt to transformāciju vēsturiskajā sociālajā un politiskajā kontekstā.

Pētījuma jautājums

Ar kādiem kinematogrāfiskiem izteiksmes līdzekļiem tika īstenotas Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvās funkcijas, kā tās laika gaitā attīstījās un kādi apstākļi ietekmēja to izmaiņas?

Pētījuma uzdevumi:

- 1) konceptualizēt kino kā vienu no masu medijiem, veicot teorētisko priekšstatu izpēti par masu komunikāciju un medijiem kā masu komunikācijas kanāliem;
- 2) raksturot masu mediju funkcionālisma pieejas pamatnostādnes;

- 3) izpētīt teorētiskās pieejas kino tipoloģijai un iedalījuma principiem;
- 4) izstrādāt un pamatot kino iedalījumu pēc veidiem, aprakstīt katram kino veidam raksturīgākos žanus un izteiksmes līdzekļus;
- 5) izpētīt dokumentālā kino specifiku citu kino veidu kontekstā, identificēt tā komunikatīvās funkcijas;
- 6) raksturot dokumentālā kino attīstību Latvijā (no pirmsākumiem līdz 1990. gadam), izpētīt tā saistību ar sabiedriskajiem un politiskajiem procesiem dažādos periodos;
- 7) izstrādāt dokumentālā kino komunikatīvo funkciju diskursa analīzes metodoloģisko koncepciju;
- 8) veikt padomju perioda (1944–1990) Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju un to transformācijas diskursa analīzi.

Promocijas darba teorētiskais ietvars

Pētījuma teorētiskā ietvara izveide balstās masu mediju funkcionālisma pieejā, kuras pamatlicēji ir Elija Kacs (*Katz*), Džejs Blamlers (*Blumler*) un Mihaels Gurevičs (*Gurevitch*). Šī pieeja nosaka, ka mediju auditorijai ir konkrētas vajadzības, kuras var tikt apmierinātas ar masu mediju palīdzību, savukārt auditorijas vajadzību apmierināšana izriet no masu mediju funkcijām sabiedrībā un to īstenošanas. Šajā pieejā bāzētā Denisa Makveila (*McQuail*) mediju funkciju un tām pakārtoto uzdevumu klasifikācija, sasaistot to ar kino kā medija specifiku, izmantota par pamatu autores veiktajai nozīmīgāko dokumentālā kino komunikatīvo funkciju identifikācijai.

Pētījuma teorētiskā bāze, bibliogrāfijas raksturojums

Promocijas pētījumā izmantotās literatūras un avotu sarakstu veido 119 vienības.

Pētījuma teorētiskās bāzes izstrāde veikta divos virzienos. Lai izsektu izpratnes attīstībai par masu komunikāciju un masu medijiem tās kontekstā, apzināti tādu autoru kā Harolds Lasvels (*Lasswell*), Māršals Maklūens (*McLuhan*), Niklass Lūmans (*Luhmann*), Čārlzs Raits (*Wright*), Džons D. Pīterss (*Peters*), Kārle Nordenstrengs (*Nordenstreng*), Boriss Grušins (*Grušin, Грушин*), Leons Oņikovs (*Onikov, Оников*) u.c. darbi un sistematizētas tajos atrodamās teorētiskās nostādnes. Masu mediju funkcionālisma pieejas teorētiskie principi analizēti E. Kaca, Dž. Blamlera, M. Gureviča, D. Makveila un Džozefa Brauna (*Brown*) pētījumos.

Otrs teorētisko pētījumu virziens promocijas darbā saistās ar kino kā masu medija konceptuālu pamatojumu, tā tipoloģijas izstrādi un funkciju noteikšanu sabiedrībā. Autoru skaitā, kuru darbi analizēti šīs teorētiskās pozīcijas veidošanā, ir minami Andrē Bazēns (*Bazin*), Noels Karols (*Carroll*), Berijs Langfords (*Langford*), Roberts Varšovs (*Warshow*), Deivids Bordvels (*Bordwell*), Daniels Čanlers (*Chandler*) u.c. Taču īpaši pieminamas kino teorētiķu Bila Niholsa

(*Nichols*) un Patrīcijas Aufderheides (*Aufderheide*), mediju pētnieka Erika Barnova (*Barnouw*), kā arī Čikāgas Universitātes profesora, savulaik Rīgā dzīvojušā kino pētnieka Jura Civjana un izcilā kino semiotiķa, Tartu Universitātes profesora Jurijs Lotmana (*Lotman*) pētnieciskās atziņas, kuru analīze autorei palīdzēja izveidot teorētisku nostāju jautājumā par dokumentālā kino būtību, pamatprincipiem un galvenajiem apskatāmajiem aspektiem dokumentālā kino pētniecībā.

Pētījuma empīriskā bāze

Pētījuma empīriskā bāze ietver visus dokumentālā kino darbus, kas tika radīti Latvijā pētāmajā periodā – laika posmā no 1944. gada oktobra līdz 1990. gada beigām. Pētījumā iekļautas 1220 dokumentālās (tostarp pasūtījuma, populārzinātniskās un mācību) filmas, kā arī vairāk nekā 2000 kinožurnālu. Apzināts un izpētīts arī plašs dažādu dokumentu un vēsturisku publikāciju klāsts, kas sniedza informāciju par kino procesu un to ietekmējošiem faktoriem pētāmajā periodā.

Pētījuma metodoloģija

Empīriskā pētījuma veikšanā izmantota gan kvantitatīvā, gan kvalitatīvā pētnieciskā pieeja.

Kvantitatīvo datu ieguvei apzināts Latvijas Valsts kinofotofonodokumentu arhīva (turpmāk tekstā – LVKFFDA) audiovizuālo dokumentu fonds, uz tā bāzes izveidots sistematizēts elektronisks katalogs, kas aptver visu padomju perioda (1944–1990) Latvijas dokumentālo kino (ievietots promocijas darba pielikumā trīs sējumos). Šāda elektroniskā kataloga izveide bija ļoti darbietilpīga, taču absolūti nepieciešama pētniecībai, jo Audiovizuālo dokumentu sistemātiskais katalogs, kurā katram arhīva dokumentam (tostarp filmai) izveidota sava kartīte, LVKFFDA Filmu daļā ir pieejams tikai papīra kartiņu formātā (t.s. manuālais katalogs), savukārt tā digitalizētais variants *Microsoft Access* programmā, pirmkārt, neaptver visu informāciju no papīra kartītēm, otrkārt, tā dati nav savstarpēji savietojami, kas apgrūtinā tendenču u.tml. pētīšanu, un treškārt – tas, tāpat kā pats papīra kartīšu katalogs, ir pieejams tikai arhīvā, ierobežotos darba laikos, iepriekš piesakot pētniecisko vizīti. Tāpēc bija nepieciešams ievadīt visus datus no papīra kartītēm *Microsoft Excel* dokumentos, tādējādi pētniecībai iegūstot pilnu sistemātisku datu masīvu par padomju dokumentālo kino.

Tieši šī kataloga izveide un tajā ietverta sadaļu (jo īpaši filmu un kinožurnālu anotāciju) analīze ļāva autorei veikt padziļinātu kvalitatīvu pētījumu par Latvijas dokumentālā kino attīstību, kā arī bija faktoloģiska bāze Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācijas izpētei. Par pētniecisko metodi šajā gadījumā izvēlēta *diskursa analīze*. Tās veikšanai promocijas darba autore izveidoja īpašu *metodoloģisku koncepciju*, kas balstās uz

diskursa analīzes redzamāko teorētiķu Rutas Vodakas (*Wodak*) un Martina Reizigla (*Reisigl*) izstrādātajiem vispārējiem diskursa analīzes pamatprincipiem, kurus kino un mediju pētnieks Karls Plantinga (*Plantinga*), attīstot kino komunikatīvās dabas pētniecību, adaptēja specifiski dokumentālā kino pētniecībai izveidotā analīzes modelī, tajā par pamatu dokumentālā kino diskursa analīzei ņemot šādus elementus: atlase, secība, uzsvars un balss. Balstoties uz šo koncepciju, promocijas darbā tiek veikta četru būtiskāko komunikatīvo funkciju, kuras padomju gados veica Latvijas dokumentālais kino, transformācijas izpēte.

Neskatoties uz to, ka promocijas darba autorei ir aptuveni divdesmit gadu pieredze dokumentālā kino veidošanā (1975–1995, sākotnēji kā montāžas režisorei, vēlāk pašai režisējot dokumentālās filmas un kinožurnālus), un šis laiks daļēji sakrīt ar pētāmo periodu, nozīmīgs avots empīrisko zināšanu papildināšanā bija *atvērtās jeb nestrukturētās intervijas* ar kino ekspertiem, kritiķiem un dokumentālā kino veidotājiem, daudzi no kuriem ir autores bijušie kolēģi. Lai apzinātu dažādus skatījumus uz kino procesu un tā attīstību Latvijā, izpētītu viedokļus par būtiskākajiem pavērsieniem dokumentālajā kino un to iemesliem, tika uzklauts režisors un operators Ivars Seleckis, montāžas režisore Maija Selecka, režisors un scenārists Hercs Franks, režisors un operators Uldis Brauns, kino zinātnieks Ābrams Kleckins, dokumentālo filmu direktore Baiba Urbāne, kinožurnālu redaktore Aina Adermane, PSRS Kino izplatīšanas tīkla darbinieks Jānis Šteins, kino pētniece un žurnāliste Kristīne Matīsa, kino zinātnieks Agris Redovičs, ilggadējā Latvijas Kinematogrāfistu savienības priekšsēdētāja Ieva Romanova, bijusī LVKFFDA speciāliste Lilija Bērziņa un daudzi citi. Īpaši pieminama plašā intervija ar Latvijas Universitātes Latvijas Vēstures institūta pētnieku Artūru Žvinkli (iepriekš A. Žvinklis ir pildījis arī vecākā arhīvista pienākumus LVKFFDA, līdz ar to pārzina ne tikai vēsturiskos, bet arī kino procesus pētāmajā periodā). Šī intervija kļuva par ierosmi Latvijas padomju dokumentālā kino periodizācijas izstrādē.

Promocijas darba tapšanai bija nepieciešams ilggadējs pētniecisks darbs LVKFFDA un Rīgas Kino muzejā. Tā ietvaros veikta arhīvā un muzejā pieejamo *dokumentu analīze* – analizēti Rīgas Kinostudijas Mākslas padomju sēžu protokoli, filmu montāžas lapas, preses izgriezumi un citi vērtīgi materiāli dokumentālā kino pētīšanai. Autore ir arī viens no retajiem cilvēkiem, kurš ir noskatījies teju visas dokumentālās filmas un kinožurnālus, kas līdz 1991. gadam ir uzņemtas Latvijā – gan ilgstoši strādājot Rīgas Kinostudijas Hronikas sektorā, gan arī pateicoties tam, ka savulaik autore vadīja LVKFFDA Filmu daļu un darba pienākumi bija saistīti ar dažādu kino materiālu noskatīšanos. Savukārt tās dokumentālās filmas un kinožurnālus, kuras nebija redzētas, autorei bija iespēja arhīvā noskatīties, pateicoties Eiropas Sociālā fonda projekta „Doktora studiju atbalsts Biznesa augstskolā *Turība*” finansiālajam atbalstam.

Promocijas darba apjoms un struktūra

Promocijas darbu veido ievads, trīs nodaļas, kuras iedalītas 19 apakšnodaļās, secinājumi un tēzes aizstāvēšanai, izmantotās literatūras un avotu saraksts, pielikums. Darba apjoms bez pielikuma ir 220 lappuses.

Pirmajā nodaļā „*Kino kā masu medijs*” tiek izveidota teorētiskā izpratne par kino kā vienu no masu medijiem, tiek izvērtēti kino komunikatīvie aspekti un identificētas galvenās kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas. Balstoties uz kino iedalījumu pēc veidiem, žanriem un izteiksmes līdzekļiem, tiek raksturota kino būtība, uzdevumi un nozīme sabiedrībā, kā arī analizēta dokumentālā kino specifika citu kino veidu kontekstā.

Otrajā nodaļā „*Dokumentālais kino Latvijā, tā saistība ar sabiedriskajiem un politiskajiem procesiem*” ir aprakstīta Latvijas dokumentālā kino attīstības gaita no tās pirmsākumiem 19. un 20. gadsimta mijā līdz pat pagājušā gadsimta 90. gadu sākumam, un analizēta tās saistība ar sabiedriskajiem un politiskajiem procesiem Latvijā. Datu masīvs ir sistematizēts atbilstoši autores izstrādātajai Latvijas dokumentālā kino periodizācijai.

Trešajā nodaļā „*Komunikatīvās funkcijas un to īstenošanas līdzekļi Latvijas padomju dokumentālajā kino*” veikta Latvijas dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācijas diskursa analīze. Tiek analizētas sekojošas funkcijas: ideoloģiskā (īpaši apskatot propagandu kā spēcīgu padomju ideoloģijas instrumentu); informatīvā; audzinošā, kas cieši saistās ar izglītojošo aspektu, tāpēc tiks izvērtēti abi šie virzieni; izklaides. Katras funkcijas transformācija apskatāmajā periodā tiek analizēta atsevišķā promocijas darba apakšnodaļā, tās ietvaros tiek ievērota hronoloģiskā secība un šīs funkcionalitātes ierobežojumi padomju valsts iekārtas un politiskās sistēmas apstākļos.

Promocijas darbu noslēdz secinājumi, kuros apkopotas galvenās pētījumā iegūtās atziņas, kā arī formulētas trīs tēzes aizstāvēšanai.

Darbam pievienots pielikums trīs sējumos – autores izveidotais Latvijas dokumentālā kino padomju perioda (1944–1990) katalogs, kurš aptver visu šajā periodā uzņemto dokumentālo, pasūtījuma, populārzinātnisko un mācību filmu, kā arī kinožurnālu uzskaitījumu un būtiskāko parametru atspoguļojumu. Katalogs veidots pēc hronoloģiskā principa, tajā, strukturējot pa gadiem un kino produkcijas veidiem, ietverta pilna LVKFFDA Audiovizuālo dokumentu sistemātiskā kataloga papīra kartīšu informācija par katru filmu vai kinožurnālu, kas satur šādas dokumentālu kino darbu raksturojošas pozīcijas: izveidošanas gads (kinožurnāliem arī mēnesis), arhīva Nr., melnbalts vai krāsains, nosaukums, režisors, operators, direktors, filmas daļu skaits un garums metros, valoda (latviešu, krievu), anotācija. Lielā apjoma (apmēram 1000 lpp.) dēļ pielikums ir sadalīts trīs sējumos (dalījums ir mehānisks, tam nav principiālas nozīmes), katrs sējums aptver konkrētu laika posmu (1. sējums – 1944–1960, 2. sējums – 1961–1975, 3. sējums

– 1976–1990) un kopā tie sniedz sistematizētu pārskatu par padomju perioda dokumentālo kino, kurš ērti izmantojams pētniecībā.

Promocijas darba satura konspektīvs izklāsts

Promocijas darba satura konspektīvais izklāsts veidots atbilstoši darba struktūrai, ievērojot dalījumu nodaļās un apakšnodaļās.

1. Kino kā masu medijs

1.1. Kino specifika masu komunikācijas un masu mediju kontekstā

Kino nebūtu pareizi uzskatīt tikai par tehnisku sasniegumu, nozīmīgu biznesa jomu vai populāru mākslas veidu – no masu komunikācijas teorijas viedokļa kino jau no pašiem pirmsākumiem ir uzskatāms arī par masu mediju, jo tas sasniedz ļoti plašu, izklaidētu auditoriju, kas ir viena no būtiskākajām masu mediju pamatiezīmēm. Kino piemīt arī citas masu mediju īpašības: 1) vēstījumu veido profesionāli autori; 2) pārraidīšanas un uztveršanas process norisinās ar tehnisko līdzekļu starpniecību; 3) vēstījums ir adresēts ikvienam lielas un heterogēnas auditorijas loceklim; 4) indivīdi publikā ir spējīgi uztvert vēstījuma kodu un atbilstoši iztulkot to; 5) vēstījuma saturs ietekmē auditoriju (gan emocionāli, gan racionāli).¹

Turklāt masu mediju kontekstā kino ieņem īpašu, pat unikālu vietu, jo tas tiek atzīts par vienu no ietekmīgākajiem medijiem. Iespējams, viens no lielās ietekmes cēloņiem ir tieši ticamības efekts, ko kino spēj panākt. Mārsals Maklūens, izmantojot džezā terminoloģiju, masu medijus ir iedalījis tā saucamajos „aukstajos” (*cool*) un „karstajos” (*hot*) medijos. Džezā „*cool*” apzīmē vieglu, bezkaislīgu, mierīgu ritmu, savukārt „*hot*” ritms ir ātrs, pilns kaisles un jūtu. Pie „aukstajiem” masu medijiem Maklūens pieskaita radio un televīziju, daļēji tāpēc, ka to paustais viedoklis kopumā ir vairāk informatīvs, tas nav izteikti personalizēts un lielākoties pārstāv anonīmu mediju kompāniju uzskatus. Pie „karstajiem” masu medijiem Maklūens pieskaita presi, jo tajā paustais viedoklis parāda konkrēto autoru vai redakciju uzskatus un pārlicību, un šie uzskati nav un nevar būt bezpersoniski vai abstrakti. Arī kino Maklūens pieskaita tā saucamajiem „karstajiem” medijiem, turklāt šis „personiskums” kino kā masu medijam ir pat izteiktāks kā presei, jo kino spēj pilnībā pārņemt (pakļaut) skatītāju uztveri un ne tikai likt viņiem identificēties ar filmas varoņiem, bet reizēm pat ar pašu kino attēla fiksētāju – kinokameru.² Kino kā „karstā” masu medija ietekmes spēku nosaka ne tikai tā personiskums, bet gan tieši unikālā spēja vispusīgi iedarboties uz skatītāju dziļākajiem apziņas slāņiem, spēja piekļūt kolektīvās apziņas arhetipiem un izmantot tos.

¹ Veinberga, S. (2005). *Masmediji: prese, radio un televīzija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 8. lpp.

² McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 31 p.

Izpratne par to, ka kino ir viens no masu medijiem, nav īpaši populāra, un lielākajā daļā pētījumu, kuri tiek veikti par masu medijiem, kino nav iekļauts. Arī vadošā tendence kinofilmu analizē tiek balstīta uz izpratni par kino kā vienu no mākslām, un filmas joprojām lielākoties tiek analizētas ar tradicionālo mākslu – literatūras, tēlotājas mākslas, mūzikas, teātra – pētniecības metodēm. Tomēr mūsdienu starpdisciplināro tendenču laikmetā šīs robežas paplašinās un arvien biežāk kino tiek uzlūkots tieši no masu mediju pozīcijām, atzīstot, ka uz to var attiecināt visas masu medija pazīmes un tādējādi uzsverot kino komunikatīvo dabu un filmas izvērtējot kā „tekstu”, ar kuru sabiedrībai (auditorijai) tiek nodota kāda vēsts, kā arī nosakot pašu filmu sociālo ietekmi.

1.2. Kino veidi, žanri un izteiksmes līdzekļi

Lai arī kino vēsture ir jau vairāk nekā gadsimtu sena, kino teorētiķiem visā pasaulē joprojām nav vienotas izpratnes un viedokļa par to, kā tieši vislabāk iedalīt kino – pēc veidiem, žanriem vai kādiem citiem kritērijiem. Nav arī vienotas izpratnes par pašiem terminiem: kas īsti ir „kino veidi”, kas – „kino žanri”, cik šo veidu un žanru kopumā ir u.tml. Šāds stāvoklis nopietni apgrūtina konsekventu, zinātnisku kino pētniecību, jo nav vienotas platformas, kā klasificēt filmas un kā tās analizēt. Neskatoties uz šīm problēmām, mūsdienās ir divi dominējošie virzieni kino pamatveidu iedalījumā.

Pirmais ir vairāk sastopams kino teorētiskajā pētniecībā un balstās uz to, vai filmu satura pamatā ir izdomāti sižeti un tajos tiek izmantoti izdomāti personāži, kurus attēlo aktieri (profesionāli, neprofesionāli, animēti), vai arī filmā tiek uzņemti reāli cilvēki un fiksēti reāli dzīves notikumi. Angļu valodā šie pretstatītie kino veidi tiek apzīmēti ar terminiem *fiction films* un *non-fiction films*, krieviski tiek lietoti apzīmējumi *igrovoe (postanovočnoe) kino (uzpovoe, postanovotnoe kino)* un *neigrovoe kino (neugrovoe kino)*. Latviešu valodā precīzu, vienā vārdā formulējamu apzīmējumu šiem kino veidiem nav. Šādi klasificējot, vienā filmu grupā tiek apvienotas spēlfilmas (filmas, kurās piedalās „dzīvi” aktieri) un animācijas filmas (filmu varoņi ir zīmēti vai arī ar citiem tēlotājmākslas vai tehniskiem līdzekļiem izveidoti tēli, kuri ar multiplikācijas paņēmieni ir pārnesti uz jebkuru no filmas „nesējiem” – filmlenti, CD disku u.c.). Savukārt pie otras grupas tiek pieskaitītas visas filmas, kurās redzami personāži ir reāli objekti (cilvēki, dzīvnieki, arī daba u.tml.), un uz ekrāna viņi „pārstāv” paši sevi. Šīs filmas tiek sauktas par dokumentālām filmām. Taču jāatzīst, ka šāds kino iedalījums ir visai diskutabls. Pasaules un arī Latvijas kino vēsturē ir daudz filmu, kurās šī iedalījuma pamatā esošie kritēriji – vai filma un tās darbības vide ir inscenēta vai nav, vai darbojošies personāži ir reāli cilvēki vai izdomāti tēli – nav precīzi nodalāmi, tādēļ autore uzskata, ka šāds iedalījums ne vienmēr ir precīzs.

Otrs iedalījums kino teorētiskajos pētījumos parādās retāk, taču tiek ļoti plaši pielietots kino praksē. To izmanto gan kino demonstrēšanas joma, klasificējot filmas kinoteātros un citās filmu izplatīšanas vietās, gan arī paši kinematogrāfisti lielākoties specializējas dažādos kino veidos, tehnoloģiski nodalot, piemēram, animāciju no spēlfilmām, jo tām ir principiāli dažādi uzņemšanas veidi, neskatoties uz to, ka abas ir veidotas, balstoties uz izdomātiem scenārijiem. Šis otrais iedalījums paredz, ka ir trīs kino pamatveidi – spēlfilmas (angliski – *feature films*, krieviski – *игровое кино* jeb *игровое кино*), dokumentālais kino (angliski – *documentary*, krieviski – *документальное кино* jeb *документальное кино*) un animācija (angliski – *animation*, krieviski – *анимация* jeb *анимация*). Promocijas darba autore, balstoties uz savu ilggadējo pieredzi kino jomā, piekrīt šim kino iedalījumam un uzskata to par atbilstošāku dažādu kino veidu būtības apzīmēšanai.

Neskatoties uz to, ka promocijas darba pētījuma pamatobjekts ir tieši dokumentālais kino, mūsdienu starpdisciplinārajā kultūras un mediju sistēmā tomēr nedrīkst to skatīt atrauti no citiem kino veidiem. To nosaka apstākļi, ka ne tikai dažādi mākslas veidi arvien vairāk tuvinās un bieži parādās kultūras produkti, kuru klasificēšana un piederības noteikšana kādam veidam vai žanram ir apgrūtināta (piem., pēdējos gados arvien biežāk sastopamais „dzīvā” koncerta un kino izrādes apvienojums). Tikpat nozīmīga ir arī tendence tuvināties dažādajiem kino veidiem, tādējādi radot situāciju, kad reizēm vairs nav iespējams noteikt, vai tā ir dokumentāla filma, spēlfilma vai animācijas filma un kuri tehniskie vai stilistiskie paņēmieni, klasificējot filmu, ir jāvērtē kā primāri. Tāpat arī iedalījums žanros ir attiecināms uz visiem kino veidiem, tas ir dažādus kino veidus vienojošs faktors, tomēr jāņem vērā arī atšķirīgās pieejas filmu žanru noteikšanā. Tāpēc, lai promocijas darba empīriskajā daļā varētu vispusīgi raksturot un analizēt Latvijas dokumentālo kino, autorei bija svarīgi noskaidrot visu trīs kino veidu pamatnostādnes, izpētīt, kas ir kopīgais un atšķirīgais šajos dažādajos kino veidos, žanros un izteiksmes līdzekļos, kāda ir to mijietekme, kā arī izvērtēt dokumentālā kino specifiku citu kino veidu kontekstā.

Spēlfilmas – šajā kategorijā ietilpst jebkura aktierfilma. Tas ir īstenības atveidojums ar aktierspēles palīdzību; praktiski pilnībā inscenēts kino. Spēlfilmas pamatā ir izdomāts sižets vai stāsts ar personāžiem, kurus tēlo aktieri. Šādām filmām parasti piemīt vienota stilistiska un mākslinieciska koncepcija, un tās ietilpināmas vienā vai vairākos žanros. Tas ir vispopulārākais un plašāk sastopamais kino veids mūsdienās. Roberts Varšovs, viens no pirmajiem teorētiķiem, kurš pievērsās kino žanru pētniecībai, atzīst, ka samērā strikts žanriskais nošķīrums bija vērojams tikai kino attīstības sākumposmā, kad filmas tiešām varēja iedalīt komēdijās, melodrāmās, piedzīvojumu filmās, un šīs žanru robežas pārkāptas netika.³ Jo vairāk kino

³ Warshow, R. (1962). *Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*. New York: Doubleday, Garden City, 112 p.

attālinās no pirmsākumiem, jo komplicētāka veidojas žanru un apakšžanru sistēma – filmas var būt pilnmetrāžas vai īsmetrāžas, to sižeti un mākslinieciskais nodoms visdažādākais, sākot ar reālisma stilā ieturētu psiholoģisku drāmu un beidzot ar sirreālistisku filmu, kur vairs nav iespējams runāt par kādu konkrētu naratīvu. Tomēr tās jebkurā gadījumā paliek spēlfilmas (lai gan, protams, ne vienmēr iespējams strikti nodalīt arī kino pamatveidus – aktierkino dažkārt tiek izmantoti animācijas elementi vai arī tiek izmantots dokumentālā kino stils un montāžas paņēmieni, lai pasniegtu izdomātu stāstu). Tā visa rezultātā mūsdienās ir izveidojusies situācija, ka vienu un to pašu spēlfilmu parasti var attiecināt uz vairākām žanru grupām, žanriem nav precīzu robežu, tās parasti ir zināmā mērā izplūdušas, un dažādi žanri var plūstoši pāriet viens otrā, kā arī apvienojoties vai daloties transformēties citos žanros. Turklāt katrs no spēlfilmu žanriem arī var tikt iedalīts vairākos apakšžanros jeb paveidos.

Arī animācijas filmās, līdzīgi kā spēlfilmās, inscenēti tiek scenāristu izdomāti sižeti, taču šajā gadījumā filmu varoņi nav vis „dzīvi” aktieri, kā tas ir spēlfilmās, bet gan tiek izmantoti zīmējumi vai trīsdimensiju tēli, kuru secīgs attēlojums uz kinolentes panāk kustīga attēla ilūziju. Tādējādi animācijas kino ir savdabīga mākslas veidu sintēze, kur tēlotājmāksla sastopas ar spēlfilmām, un abi kopā pieskaitāmi pie jau minētā iedalījuma *fiction films*. Filmu iedalījums žanros animācijas kino ir visai līdzīgs kā spēlfilmām, un to nosaka abu kino veidu pamatprincips – filmas tiek veidotas uz sacerētu scenāriju bāzes. Tā kā scenārijs pēc būtības ir literārs darbs, tad abu filmu veidu žanru iedalījuma pamatā ir no literatūras aizgūti pamatžanri, kuri sekojoši attīstījušies kino apakšžanru sistēmā. Tomēr līdzās žanriskajam iedalījumam animācijas filmās daudz vairāk nekā abos pārējos kino veidos nozīme ir arī iedalījumam pēc tehniskā risinājuma un pielietotās animācijas tehnoloģijas.

Termina „dokumentālais kino” pamatā ir vārds „dokuments” (no latīņu *documentum* – pierādījums, apstiprinājums), kas apzīmē: 1) objektīvas īstenības priekšmetu un cilvēku domas informācijas fiksējumu ar rakstu zīmju, gramatikas, fotogrāfijas, skaņu ierakstu un citu līdzekļu palīdzību uz jebkura informācijas nesēja – papīra, filmas utt.; 2) juridiski noformētu (parasti rakstveidā) apliecinājumu, kas noder par pierādījumu; 3) jebkuru materiālu objektu, kas satur informāciju, piem., grāmatu, attēlu, skaņuplati.⁴ Visas trīs šī termina šķautnes tieši saistās ar dokumentālā kino būtību – apzināt, fiksēt un saglabāt notikumus, parādības u.c., kā arī padarīt tās par apliecinājumu un pierādījumu nākamajām paaudzēm. Tomēr izcilais semiotiķis Jurijs Lotmans uzsver, ka saikne starp jēdzieniem „dokuments” un „dokumentālais kino” ir vairāk lingvistiska, jo dokuments ir bezkaislīga akta, notikuma u.tml. fiksācija, taču filma, lai arī cik „dokumentāla” (uz dokumentiem vai reāliem faktiem balstīta, ar reāliem personāžiem u.c.) tā

⁴ Gartenberg, J. (1985). *Glossary of Filmographic Terms*. Federation Internationale des Archives du Film, Brussels, Belgium: Van Muysewinkel, 16 p.

būtu, tomēr ir zināmā mērā „īstenības” interpretācija, kurā starp realitāti un skatītāju atrodas autors, kura koncepcija tiek realizēta kinematogrāfiskajā materiālā.⁵ Autors dokumentālists operē ar dzīvās realitātes tēliem, tā ir dokumentālas filmas galvenā īpatnība, tomēr viss, ko skatītāji redz dokumentālajā filmā, nebūt nav dzīves straume, kas eksistē pati par sevi, bet gan notikumi, fakti, cilvēku raksturu izpausmes, ko vienā vai otrā veidā atlasījis un atklājis autors.

Dokumentālās filmas, līdzīgi kā spēlfilmas un animācijas filmas, arī var klasificēt dažādos žanros, apakšžanros, veidos un paveidos. Taču šī klasifikācija un, galvenais, kritēriji, pēc kuriem šī klasifikācija var tikt veikta, ir atšķirīgi no abu pārējo kino veidu klasifikācijas, tai ir citi pamatprincipi. To nosaka tas, ka dokumentālo filmu žanru iedalījums daudz mazāk kā pārējos kino veidos sakņojas literatūrā un tās žanru sistēmā.

1.3. Kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas

Socioloģijā jēdziens „funkcija” tiek izprasts divējādi – gan kā loma, kas jāveic sociālam subjektam (indivīdam, organizācijai vai citam strukturālam veidojumam) saistībā ar tā mērķiem un uzdevumiem attiecīgajā sociālajā sistēmā (funkcija kā uzdevums), gan šīs lomas izpildes objektīvā gaita un sekas (funkcija kā rezultāts, reāla darbība, izpausme).⁶ Līdz ar to funkcija kā jēdziens ietver gan uzdevumu jeb nolūku, gan arī reālo izpausmi. Šī socioloģiskā pieeja ir spēkā arī komunikācijas zinātnē. Aplūkojot un analizējot komunikācijas funkcijas, ne tikai tiek apkopotas komunikācijas izpausmes un rezultāti, bet arī tiek pētīti auditorijas priekšstati par to, kādām ir jābūt šīm funkcijām, lai tās atbilstu sabiedrības nostādņām, vērtībām, pieprasījumam. Tātad arī izpratnē par masu mediju komunikatīvajām funkcijām tiek apvienoti priekšstati gan par to, kādām šīm funkcijām jābūt, gan par to, kā šīs funkcijas realizējas praksē.

Mediju funkciju izpētei jau pagājušā gadsimta vidū pievērsās amerikāņu sociologs Harolds Lasvels, to turpināja amerikāņu sociologs Čārlzs Raits, Džozefs Brauns. Apsvērums, ka auditorija medijus lieto tikai tad, ja saskata tur kādu jēgu vai gūst apmierinājumu, ir pamatā mediju lietojuma un apmierinājuma teorijai, kuru 1959. gadā izveidoja Elija Kacs, mainot tolaik valdošo pētniecisko uzstādījumu „ko mediji dara ar cilvēkiem?” pret jautājumu „ko cilvēki dara ar medijiem?”. Šo teoriju tālāk attīstīja Džejs Blamlers un Mihaels Gurevičs. Apkopojot dažādos pētījumus un sasaistot mediju funkcijas ar auditorijas mediju patēriņa vajadzībām, Makveils klasificēja piecas mediju funkcijas un tām pakārtotos uzdevumus sabiedrībā: 1) informēšana (nodrošināt informāciju par notikumiem un apstākļiem sabiedrībā un pasaulē; norādīt varas attiecības; sekmēt inovācijas, adaptēšanu un progresu); 2) savstarpējās saiknes veidošana (paskaidrot, interpretēt un komentēt notikumu un informācijas nozīmi; nodrošināt atbalstu nostabilizētai autoritātei un normām; socializēt; koordinēt atsevišķas aktivitātes; veidot

⁵ Lotman (Лотман), Јu. (1985). Ot јavlenija k suščnosti. Pravila igry. // *Meždunarodnaja konferencija dokumentalistov*. Riga: Izdanie Soјуza kinematografistov Latvii, 24 s.

⁶ Fomičeva (Фомичева), I. (2007). *Sociologija SMI*. Moskva, Aspekt Press, 39 s.

vienprātību; noteikt prioritāšu secību un signalizēt par attiecību statusu); 3) pārmantojamības nodrošināšana (izteikt dominējošo kultūru un atpazīt subkultūras un jaunus kultūras attīstības veidus; radīt un uzturēt vērtību kopumu); 4) izklaide (nodrošināt izklaidi, laika kavēkļus un relaksācijas līdzekļus; mazināt sociālo spriedzi); 5) mobilizēšana (veikt kampaņas sabiedriskiem mērķiem politikas, kara, ekonomikas, attīstības, darba un dažreiz reliģijas sfērās).⁷ Taču jāatzīmē, ka gan dažādos masu medijos, gan arī dažādos laika periodos pārstāvēto funkciju īpatsvars medijā ir atšķirīgs (piem., laikraksti lielākoties ir informatīvi, taču tas nenozīmē, ka tajos nav sastopami izklaidējoši vai audzinoši raksti), un to nosaka sabiedrībā valdošie sociālie, ekonomiskie, politiskie u.c. faktori.

Izvērtējot kino auditorijas vajadzības, kā arī īpašības, kuras piemīt kino kā masu medijam, var apgalvot, ka agrīnajā periodā visspilgtāk iezīmējās tieši izklaides faktors, jo skatītāji sākotnēji uztvēra nevis atsevišķas filmas un tajās pausto saturu, bet gan seansu un tā norisi kopumā. Analizējot kino vēsturisko evolūciju, atklājas cits plaši izmantots kino lietojuma veids – kino masveidā tika izmantots arī propagandai, īpaši nacionālos, politiskos vai sociālos nolūkos (nacistiskajā Vācijā, PSRS, arī ASV u.c.) – politiķi un ideologi novērtēja to, ka kino spēj aptvert ļoti plašu auditoriju, tam piemīt šķietams reālisms, emocionālā ietekme un popularitāte, turklāt īpaši iedarbīga kino propaganda kļuva tieši politiskas vai sociālas krīzes laikos. Apskatot kino kā masu medija lomu sabiedrībā, nedrīkst aizmirst vēl kādu svarīgu kino īpašību – filmas, kinožurnāli un cita kino produkcija (piem., arhīva materiāli) ir ļoti plašs informācijas, izziņas un arī zināšanu avots. M. Maklūens atzīst, ka filmas kā kino teksta informatīvā ietilpība ir daudz lielāka nekā citiem medijiem, jo tam piemīt ne tikai telpas, bet arī laika koordinātes, un salīdzinot, piemēram, ar drukātajiem medijiem, vienā sekundē kino spēj vienlaikus parādīt gan dabas ainavu, gan attēlot plašu cilvēku attiecību spektru, kuru atspoguļošanai rakstītajā tekstā būtu nepieciešamas daudzas lappuses.⁸ Savukārt kino spēja piekļūt daudzveidīgiem, tai skaitā arī ar citiem medijiem grūti sasniedzamiem auditorijas slāņiem (piem., jauniešiem) un fakts, ka kino spēj būtiski ietekmēt tieši jaunatnes sirdis un prātus, tiek plaši izmantots audzinošos un izglītojošos nolūkos, tāpēc kino kā masu mediju par īpaši iedarbīgu atzinuši sociologi un citu jomu pārstāvji, kuru interešu lokā ir sabiedrība, tās attīstības procesi, publiskā noskaņojuma dinamika u.c.

Apkopojot dažādu autoru teorijas par masu mediju funkcijām, un sasaistot tās ar kino kā medija specifiku, promocijas darba autore identificē četras nozīmīgākās kino funkcijas sabiedrībā: 1) informatīvā funkcija; 2) audzinošā un izglītojošā funkcija; 3) izklaides funkcija; 4) ideoloģiskā funkcija.

⁷ McQuail, D. (2005). *McQuail's Mass Communication Theory*, 5th ed. California: Sage Publications, 98–99 p.

⁸ McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 67 p.

Protams, katru no šīm funkcijām var iedalīt arī sīkāk, definējot attiecīgās funkcijas uzdevumus, piem., kino izklaides funkcija ietver arī atpūtu, relaksāciju, kino palīdz aizpildīt brīvo laiku, emocionāli izlādēties, gūt estētisku baudījumu. Kino informatīvā funkcija palīdz sabiedrībai uzzināt par svarīgiem notikumiem un apstākļiem tuvākajā apkārtnē, sabiedrībā un pasaulē, apmierināt ziņkāri un interesi. Ar izglītojošās funkcijas palīdzību kino indivīdam dod iespēju mācīties, pašizglītoties, sameklēt padomu praktiskos jautājumos. Tā kā visu šo funkciju īstenošana ir saistīta ar komunikāciju – jo tieši komunikācija kā process ļauj nodrošināt kino tekstu (filmu) mijiedarbību ar auditoriju, tās var apzīmēt par kino komunikatīvajām funkcijām.

2. Dokumentālais kino Latvijā, tā saistība ar sabiedriskajiem un politiskajiem procesiem

Par dokumentālo kino mēdz teikt, ka tas vairāk nekā citi kino pamatveidi (spēlfilmas, animācijas kino) darbojas kā sabiedrības spogulis, gan kopumā, gan detaļās uz ekrāna atspoguļojot dažādus sociālos, politiskos un ekonomiskos procesus un to izpausmes. Tomēr šāds skatījums ir visai virspusējs, jo patiesībā starp dokumentālo kino un sabiedrību pastāv daudz komplicētākas attiecības. Kā jebkura cita sociāla institūcija, dokumentālais kino pilda savas funkcijas un ietekmē sabiedrību, izglītojot, informējot, audzinot u.tml. tās pārstāvjus vai, tieši otrādi – degradējot tos. Taču jāņem vērā arī tas, ka filmas veido atsevišķi sabiedrības locekļi – kinematogrāfisti, kuri paši ir šīs sabiedrības produkts. Turklāt viņi nespēj paust *visaptverošu* pasaules uzskatu vai viedokli, tas vienmēr ir vairāk vai mazāk subjektīvs, pastāv īpašā sociālajā, ideoloģiskajā, vēsturiskajā u.c. kontekstā un to ietekmē dažādi tālaika procesi. Šis dokumentālā kino ambivalentais raksturs nosaka, ka, mēģinot analizēt kādas valsts dokumentālo kino, tas jāskata saistībā ar tālaika situāciju valstī un sabiedrībā.

Pamatojoties uz šīm atziņām, promocijas darba otrajā nodaļā tiek veikts Latvijas dokumentālā kino vispusīgs raksturojums, detalizēti apskatot būtiskākās komunikatīvās tendences dokumentālajā kino, dokumentālā kino produkcijas piederību dažādiem žanriem un mākslinieciskajiem virzieniem, nozīmīgākos dokumentālos darbus un to autoru radošos rokrakstus, vēsturiskās situācijas ietekmi uz konkrētā perioda dokumentālā kino tapšanu Latvijā. Lai arī pētījuma pamatobjekts promocijas darbā ir Latvijas dokumentālais kino padomju periodā, tomēr tas ir nesaraujami saistīts ar iepriekšējo gadu kino procesiem, tāpēc darba ietvaros tiek izpētīta un raksturota visa Latvijas dokumentālā kino attīstības gaita no pašiem pirmsākumiem.

Lai sistematizētu faktu masīvu, autore izstrādāja Latvijas dokumentālā kino periodizāciju, kurai par pamatu tika ņemti procesi dokumentālajā kino, kas gan bieži vien sakrīt ar būtiskākajiem vēsturiskiem notikumiem Latvijā un ir tiem pakārtoti.

2.1. Dokumentālā kino pirmsākumi Latvijā (1896–1919)

Filmu uzņemšanas vēstures sākums Latvijā nav precīzi datēts. Pēc pašreizējiem datiem, senākais Latvijā filmētais materiāls ir attiecināms uz 1910. gadu, kad tika uzfilmēts desmit

minūšu garš dokumentāls materiāls par Krievijas imperatora Nikolaja II viesošanos Rīgā (šis materiāls saglabājies LVKFFDA un ir pieejams interesentiem). To producēja Krievijas dokumentālā kino pamatlicējs Aleksandrs Drankovs (*Drankov, Дранков*), kurš, sākot ar 1907. gadu, uzsāka regulāru kinohroniku filmēšanu visā Krievijas teritorijā. Mūsdienās šiem kino kadriem ir nepārvērtējama vēsturiska vērtība.

Par citiem tālaika dokumentāliem kino materiāliem ziņas ir visai skopas, ir tikai zināms, ka līdz Pirmajam pasaules karam Latvijā ar dokumentālu kino kadru uzņemšanu nodarbojās galvenokārt amatieri. LVKFFDA glabājas 1911. gadā filmēts materiāls „Mītavas (Jelgavas) zemkopības skolas audzēkņi pastaigā un vingrošanas svētkos”. Tie ir tipiski amatieru uzņemti kino kadri, kas vienkārši fiksē dažas sadzīviskas epizodes Jelgavas skolēnu dzīvē. Diemžēl tas ir vienīgais pieejamais šāda veida materiāls, citi nav saglabājušies un arī konkrētāku ziņu par tiem nav.

2.2. Latvijas dokumentālais kino pirmajā valsts neatkarības periodā – sistēma un žanri (1919–1940)

Neskatoties uz kara apstākļiem, Pirmā pasaules kara gados kinoteātru darbība un filmu rādīšana Latvijā bija ļoti iecienīta, taču kinoteātros absolūtā pārsvarā tika demonstrētas izklaidējoša rakstura spēlfilmas ar populāru aktieru piedalīšanos, kas veidotas ārvalstīs – Vācijā, ASV, Francijā, arī Itālijā, Krievijā. Tāds repertuārs dominēja arī pirmajos pēckara gados. Tomēr, sākot ar 1919. gada beigām, uz ekrāniem arvien regulārāk sāka parādīties Latvijā veidotas kinohronikas, kurās bija redzami aktuāli iekšzemes notikumi.

Kinohronikas (mūsdienu izpratnē – kinožurnāli) bija pirmais dokumentālā kino žanrs, ko pēckara laikā sāka attīstīt latviešu kino entuziasti. Turklāt visā Latvijas pirmajā neatkarības laikā tieši hronikas ar pārliecinošu pārākumu bija arī skaitliski lielākā Latvijas kino produkcijas daļa – ja dažāda žanra dokumentālo filmu skaits kopumā bija mazāks par diviem simtiem, tad kinohroniku skaits krietni pārsniedza tūkstoti (diemžēl precīza informācija par šī perioda kinohroniku un filmu skaitu nav saglabājusies, ir tikai aptuveni dati).

Ne tikai 20. un 30. gados, bet arī vēlāk kinohronikas pildīja nevis mākslas darba (kā tas lielākoties bija ar spēlfilmām un pat ar „kultūrfilmām”, kā tajos gados sauca dokumentālās filmas), bet gan tieši masu medija funkcijas. Tās bija izteikti informatīvas un cieši saistītas ar aktuāliem politiskiem, sociāliem vai kultūras notikumiem. Faktori, kas pastiprināja kinohronikas līdzību ar laikrakstiem vai žurnāliem, bija iznākšanas regularitāte un arī plašā pieejamība.

Kultūrfilmas ir otrs dokumentālā kino žanrs, kas bija pārstāvēts Latvijas Republikā 20. un 30. gados. Jāatzīmē, ka tas nav analogs mūsdienu apzīmējumam „dokumentālās filmas”, kā tas tiek apgalvots vairākos rakstos par latviešu kino vēsturi. Drīzāk varētu teikt, ka kultūrfilmas atbilst dokumentālā kino segmentam, kas vēlākajos (padomju) gados tika saukts par *pasūtījuma*

filmām. Šo filmu veidošanu iniciēja valsts iestādes (Izglītības ministrija, Satiksmes ministrija, Ārlietu ministrija, Sabiedrisko lietu ministrija u.c. – lielākā daļa ministriju pasūtīja filmas par tām atbilstošu tematiku), pašvaldības, dažādas organizācijas (piem., Aizsargu organizācija, profesionālas apvienības – lauksaimnieku u.c.). Tas noteica kultūrfilmu saturu un bieži vien arī māksliniecisko risinājumu, padarot filmas visai „reklāmiskas” un lielākoties paliekot objekta fiksēšanas, nevis analītiskas izpētes vai jaunu kinematogrāfisku meklējumu līmenī.

Šādu Latvijas dokumentālā kino attīstības scenāriju noteica situācija, kas bija (un būtībā ir joprojām) raksturīga nelielām valstīm ar mazu skatītāju auditoriju. Filmu ražošana šādās valstīs sastopas ar lielām finansiālām grūtībām, jo tā ir visai finansiāli ietilpīga (kinotehnika, filmlente u.tml. ir dārgas), taču komerciālā atdeve, ko šīs filmas var sniegt, nav liela, jo skatītāji, kas noskatīsies filmas, nespēj ar savām biļetēm atpelnīt ieguldījumus. Līdz pat mūsu dienām kino ražošana var būt rentabla tikai valstīs (reģionos), kurās ir liels vienā valodā runājošo skatītāju skaits.

Pagājušā gadsimta 30. gados pasaules kinematogrāfā attīstījās un arī sasniedza savas virsotnes tāds dokumentālā kino žanrs kā propagandas filmas. Īpaši nacistiskajā Vācijā un staļiniskajā PSRS tika radītas filmas, kas atspoguļoja oficiālo ideoloģiju un aktīvi piedalījās „vadoņa” kulta veidošanā un uzturēšanā. Arī Latvijā 30. gadu otrajā pusē propagandas filmas veidojās kā patstāvīgs žanrs.

2.3. Latvijas kino sistēmas sovjetizācija un iekļaušana PSRS kino sistēmā (1940–1941)

Izprotot kino kā medija spēku propagandas un aģitācijas jomā, kā arī novērtējot kino kā ļoti populāras kultūras sastāvdaļas iespējas ietekmēt sabiedrības viedokļus, uzskatus un gaumi, viens no padomju varas pirmajiem soļiem Latvijā bija ieviest stingru kontroli kino jomā (un arī kultūras sistēmā kopumā), vienlaikus izslēdzot iespēju parādīties nevēlamu ideju atspoguļojumam u.tml. Latvijā pēc PSRS parauga tika veidota uz totalitārisma principiem balstīta padomju mediju un kultūras sistēma. Pirmās radikālās pārmaiņas Latvijas kultūras pārvaldes sistēmā sākās jau 1940. gada jūnija beigās, lielākā aktivitāte dažādu pārkārtojumu ieviešanā – 1940. gada augustā. Līdz tam pastāvējušās pārvaldes institūcijas (ministrijas, tām pakārtotos dienestus u.c.) reorganizēja vai likvidēja. Veidojot jaunas kultūras pārraudzības institūcijas, pārsvarā tika izmantoti jau esošo institūciju resursi. Liela vērība tika pievērsta cenzūras ieviešanai, kuras funkcijas īstenoja Galvenā literatūras pārvalde (lai arī sekojošajos padomju gados šai institūcijai vairākkārt mainījās oficiālais nosaukums, tā ne tikai sarunu valodā, bet arī reizēm dokumentos tika saukta par *Glavlitu*), kas operatīvi tika izveidota uz bijušās Sabiedrisko lietu ministrijas Preses un biedrību departamenta bāzes.

Izvērtējot pirmajā padomju gadā uz Latvijas kinoteātru ekrāniem skatāmo kino produkciju, ir loģiski, ka, salīdzinot ar iepriekšējiem gadiem, izmaiņas bija visai radikālas. ASV, Vācijas un

citū Rietumu valstu filmu vietā skatītājiem tika piedāvātas populāras PSRS spēlfilmas, kas tika steidzami ieskaņotas latviešu valodā. Savukārt pirms spēlfilmām obligātā kārtā tika rādīti Latvijā un arī citās Padomju Savienības republikās tapušie kinožurnāli, kas slavēja cilvēku dzīvi un darbu plašajā Padomju Savienībā un kritizēja Rietumu imperiālistus. Tas turpinājās līdz 1941. gada jūnija beigām, kad Latvijā ienāca nacistiskās Vācijas karaspēks.

Latvijā pirmajā padomju gadā Latvijā tika izveidots tikai viens dokumentālā kino darbs, kurš atbilst mūsdienu izpratnei par to, kas ir dokumentālā filma – filma „Pretim saulei”, kurai bija izteikts propagandas raksturs.

2.4. Dokumentālais kino Latvijā nacistiskās Vācijas okupācijas režīmā Otrā pasaules kara gados (1941–1944)

Kara apstākļos, kā arī līdz ar varas un ideoloģijas maiņu, Latvijā krasi nomainījās arī kino sistēma – gan filmu ražošana un rādīšana, gan kinoteātru repertuārs. Taču saglabājās visaptveroša uz kino ekrāniem redzamās kino produkcijas cenzūra, līdzīgi kā tas bija padomju gada laikā. Padomju spēlfilmu un kinožurnālu vietā uz ekrāniem atgriezās vācu un amerikāņu filmas, pirms kurām tika demonstrētas Latvijā veidotas kultūrfilmas un arī sākotnēji Vācijā uzņemtie propagandas kinožurnāli. Visi kinožurnāli no vācu valodas tika dublēti latviešu valodā.

Laika posmā no 1942. gada līdz 1944. gadam tika veidotas arī kinohronikas, kuras sauca par „Rullīšiem”. Divu gadu laikā tika izveidoti 42 „Rullīši”, kinohronikās bija redzami gan Rīgas un Latvijas notikumi, gan arī Eiropas hroniku materiāli. Visi „Rullīši” bija saistīti ar kara tematiku. Šajā periodā Latvijā tika uzfilmēti arī vairāki desmiti cita veida darbu, daudziem no kuriem bija izteikts propagandas raksturs, taču bija arī izglītojošas, populārzinātniskas un pat reklāmas filmas.

2.5. Padomju dokumentālā kino tradīcijas veidošanās Latvijā (1944–1956)

Viens no pirmajiem lēmumiem, ko jau 1944. gada 11. septembrī pieņēma Latvijas Komunistiskās partijas Centrālā komiteja un LPSR Tautas Komisāru padome, bija lēmums par abu 1940. gadā Rīgā izveidoto filmu studiju darbības atsākšanu. Tas kārtējo reizi apstiprina, cik lielu vērību padomju vara pievērsa tieši kino kā propagandas ierocim.

Regulāra Latvijā veidotu kinožurnālu iznākšana uz ekrāniem tika nodrošināta, sākot ar 1945. gada jūnija pirmo nedēļu (līdz tam kinoteātros pirms spēlfilmām tika demonstrēti t.s. vissavienības žurnāli – žurnāli, kas tika veidoti centrālajās PSRS studijās un rādīti visā Padomju Savienībā). Princips bija vienkāršs – katru nedēļu bija jāiznāk jaunam kinožurnāla „Padomju Latvija” numuram. Aktuālais kinožurnāls tika tiražēts (sakopēts) lielā skaitā un rādīts visos Latvijas kinoteātros pirms spēlfilmām. Visi kinožurnāli šajā periodā bija latviešu valodā (neraugoties uz to, ka tikko no Krievijas atbraukušie dokumentālisti – režisori un operatori, kas

veidoja šos kinožurnālus, latviešu valodu nemaz neprata, un daudzi no viņiem valodu tā arī neiemācījās, pat ilgus gadus nodzīvojuši Latvijā).

Kinematogrāfistu loks, kas pirmajos pēckara gados veidoja kinožurnālus, nebija plašs, tos veidoja tika trīs režisori – N. Karmazinskis, Ņ. Goldberga, A. Jevsikovs – un pamatā pieci operatori. Arī turpmākajos gados (līdz pat 1956. gadam) kinožurnālu režisoru sarakstā bija tikai no „brālīgajām padomju republikām” atbraukušie kinematogrāfisti, kuriem visiem bija vērā ņemama kara reportieru – režisoru un operatoru – pieredze un profesionālā kvalifikācija. Režisoru un operatoru individuālais rokraksts tālaika dokumentālajā kino (gan kinožurnālos, gan arī filmās) neiezīmējās, tas it kā palika anonīms – visi kino darbi tika veidoti vienotā mākslinieciskajā stilistikā. Turklāt, ja salīdzinātu, piemēram, Latvijas PSR, Ukrainas PSR vai Maskavas Centrālajā dokumentālo filmu studijā veidotos kinožurnālus, arī šeit starpību stilistikā būtu grūti pamanīt – jo kinohronikas bija padomju ideoloģijas nesējas, kas reprezentēja valsti un ideoloģiju, to standarts tika izstrādāts Maskavā, un tas ne mazākajā mērā neparedzēja režisoru individualitātes demonstrēšanu.

Lai arī pēckara periodā lielākais uzsvars tika likts uz kinožurnālu veidošanu, tomēr, sākot ar 1946. gadu, Latvijā tika uzsākta arī regulāra dokumentālo filmu ražošana. Filmu skaits gan bija salīdzinoši neliels (vidēji četras filmas gadā, ar izņēmumu 1953. un 1954. gadā, kad filmu skaits divkāršojās). 1953. gadā sākās arī pasūtījuma un populārzinātnisko filmu veidošana. Filmu žanriskā piederība – propagandas filmas, filmas par Latviju, tās dabu, tradīcijām, kultūru, sportu, kā arī filmas par Latvijas rūpniecības un lauksaimniecības sasniegumiem.

2.6. Pārejas posms no dokumentālā kino padomju tradīcijas uz Rīgas poētiskā

dokumentālā kino skolu (1957–1960)

Lai arī savas ideoloģiskās un informatīvās funkcijas Latvijas dokumentālais kino 40. gadu beigās un 50. gadu pirmajā pusē pildīja pārliecinoši, tomēr tas nevarēja lepoties ar spožiem mākslinieciskiem panākumiem, un tālaika filmas un kinožurnālus, lai arī tehniski profesionāli veidotus, drīzāk varēja uzskatīt par amatnieciskiem ražojumiem. Aktīvi strādājošo, no Krievijas iebraukušo režisoru un operatoru izpratne par dokumentālā kino funkcijām bija visai vienveidīga, frontes skola bija šo operatoru un režisoru apziņā nostabilizējusi savus priekšstatus par to, kas ir dokumentālais kino – ierocis partijas kareivju rokās cīņai par komunisma ideāliem. Kā teica Ābrams Kleckins, tas, strikti runājot, nebija ne dokumentāls, ne kino, drīzāk rituāla norise pēc iepriekš zināmas shēmas.⁹

Jāuzsver, ka ne tikai frontes pieredze ietekmēja šo kinematogrāfistu radošo rokrakstu. Jau kopš padomju varas pirmsākumiem Latvijā tika izveidota sistēma, ar kuras palīdzību represīvais

⁹ Matīsa, K., Redovičs, A. (2007). *Dokumentāls logs uz Eiropu. Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977–2007*. Rīga: Mansards, 12 lpp.

aparāts rūpīgi sekoja, lai ne mākslā (tai skaitā pat tādos „nepolitiskos” mākslas veidos kā bērnu literatūra un pat cirks), ne medijos (tai skaitā kino) neparādītos nekādas nevēlamas brīvdomīgas izpausmes. Turklāt uzraudzības sistēma izveidojās trīspakāpju – pirmkārt, to strikti realizēja šādam mērķim īpaši radītās institūcijas, piem., jau pieminētais *Glavlit*s, otrkārt – institūcijas, kas to darīja pastarpināti – LKP CK Kultūras nodaļa, Valsts drošības komiteja (saukta *čeka*), visu līmeņu Latvijas Komunistiskās partijas biroji. Savukārt trešais līmenis bija tas, ko varētu nosaukt par *pašcenzūru*.

Vairāpkāpju uzraudzības sistēmas ietekmē līdz pat 50. gadu vidum arī Latvijā veidotā dokumentālā kino produkcija pilnībā atbilda padomju ideoloģiskajiem standartiem un strikti propagandēja tādas nostādnes kā „pāreja no kapitālisma uz sociālismu”, „cīņa par sociālisma uzvaru”, „sociālisma celtniecība” u.tml. (šie un līdzīgi vārdu salikumi Padomju Savienības oficiālajā leksikā tika lietoti ļoti bieži un ieguva tādu kā mantras statusu). Kino pat izveidojās stabili šabloni atsevišķu sociālisma celtniecības aspektu – industrializācija, kolektivizācija, kooperācija, sociālistiskās kultūras revolūcija u.c. – atspoguļojumam uz ekrāna. Savukārt uz ekrāniem, protams, netika ne rādītas, ne pieminētas staļiniskās represijas un deportācijas, industrializācijas un kolektivizācijas negatīvās sekas – migrācija un gadsimtiem izveidojušās lauksaimniecības struktūras sagraušana utt. Ideoloģiskais spiediens pamazām sāka atslābt tikai pēc Staļina nāves 1953. gadā, kad visā Padomju Savienībā aizsākās vairāk vai mazāk liberāli pārmaiņu procesi. Latvijai, kura, līdzīgi kā citas padomju republikas, smagi cieta no sovjetizācijas un rusifikācijas, šī situācija pamazām ļāva atgriezties pie savām nacionālajām vērtībām un tradīcijām. Līdz Latvijas dokumentālajam kino šīs progresīvās vēsmas gan nonāca tikai vēl pēc dažiem gadiem, un autore to traktē tādejādi, ka 50., 60. gadu Latvijas dokumentālajā kino pastāvēja aptuveni divus gadus gara ideoloģiskā inerce (spēlfilmu ražošanā tā bija pat vēl ilgāka). Tam par iemeslu var minēt gan filmu saturiskās politikas smagnējo plānošanas procesu, kuram bija jāiziet cauri vairākām institūcijām (īpaši tas sakāms par dokumentālajām filmām, mazāk – par kinožurnāliem), gan to, ka tieši kino kā tālaika vienam no populārākajiem un ietekmīgākajiem izklaides un mākslas veidiem tika veltīta īpaša ideoloģiska uzraudzība, kas lika pilnībā izslēgt jebkuras neaprobētas tematiskas vai mākslinieciskas izpausmes uz ekrāna.

50. gadu beigu periodu var uzskatīt par zināmu pārejas posmu no „vecā”, padomju tradīciju dokumentālā kino uz Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolu. Turklāt ne tikai tāpēc, ka kopējās vadošās politiskās un ideoloģiskās nostādnes kļuva liberālākas, un tas ietekmēja arī kinožurnālu un filmu kopējo „tonalitāti”. Ļoti būtiski bija tas, ka, sākot ar 1956. gadu, Rīgas Kinostudijā arvien vairāk sāka strādāt VVKI augstāko izglītību ieguvušie jaunie kinematogrāfisti, kas turklāt vēl bija latviešu tautības jeb tā saucamie „nacionālie kadri”. Jauno kinematogrāfistu izpratne par kino, tā būtību, funkcijām sabiedrībā un veidošanas principiem

būtiski atšķirās no vecāko kolēģu uzskatiem par to, kādam jābūt dokumentālajam kino, līdz ar to 50. gadu beigās Latvijas kino arvien vairāk sāka parādīties daži no iepriekšējo gadu produkcijas visai atšķirīgi kino darbi.

2.7. Rīgas poētiskā dokumentālā kino skola (1961–1969)

Jaunas kinematogrāfistu paaudzes ienākšanu Latvijas dokumentālajā kino, kā arī filmēšanas tehnikas modernizāciju un optimālas kino ražošanas infrastruktūras izveidi var pieskaitīt pie 60. gadu Latvijas dokumentālā kino „iekšējiem” pārmaiņu izraisītājiem, bet ļoti būtisks „ārējais” faktors bija jauna medija – televīzijas – parādīšanās un tās lomas straujš pieaugums aktuālas vizuālās informācijas sniegšanā, jo tā bija nesalīdzināmi operatīvāka un masveidīgāka nekā kinohronika.

Televīzija kā medijs būtiski mainīja tālaika dokumentālā kino funkcijas un līdz ar to arī saturu un izteiksmes stilu. 40. un 50. gados dokumentālo filmu veidotāji savos darbos sniegto informāciju tiecās padarīt pēc iespējas anonīmāku un jebkura atkāpe no vispārpieņemtā dzīves materiāla pasniegšanas veida un sižetu izvietojuma kārtības tika uzskatīta par dokumentālā kino specifiskas pārkāpšanu – autoriem vajadzēja pārstāvēt vispārpieņemto attieksmi pret to, ko viņi filmēja. Taču līdz ar televīzijas attīstību reportāžas stils pamazām pārgāja televīzijas kompetencē, savukārt dokumentālistiem radās lielāka brīvība notikumu apjēgšanā, to problemātiskā nostādne.

Latvijas dokumentālais kino šo jauno kvalitāti atrada un īstenoja ļoti veiksmīgi. Vairāku iepriekšminēto faktoru ietekmē, no kuriem nozīmīgākais bija jaunās, spēcīgās dokumentālistu paaudzes ienākšana Rīgas Kinostudijā, kopš 60. gadu sākuma var runāt pat par īpašu atzaru pasaules dokumentālajā kino – Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolu, kas būtiski ietekmēja Latvijas dokumentālā kino attīstību kopumā un nostiprināja tā vietu pasaules kino kontekstā. „Tēls” un „stāsts” bija kinematogrāfiskās kategorijas, kas principiāli atšķīra Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolas darbus no iepriekš ierastās stilistikas filmām. Ja iepriekšējo gadu Latvijas dokumentālā kino galvenais uzdevums bija *rādīt* (notikumus, pirmrindniekus, ražošanas sasniegumus u.tml.), tad jaunās skolas darbos bija redzama vēlme *stāstīt* stāstu, iedziļināties varoņu raksturos un darbības motīvos, realitātes tveršana caur *tēliem*, nevis *faktiem*, bagāta vizuālā valoda, tieksme runāt metaforās.

60. gados Latvijas dokumentālais kino piedzīvoja gan iepriekš aprakstītās kvalitatīvās, gan arī būtiskas kvantitatīvās izmaiņas. Turklāt mainījās dokumentālā kino struktūra, kas izpaudās kā dokumentālo, populārzinātnisko un pasūtījuma filmu īpatsvara pieaugums kopējā Latvijas dokumentālā kino produkcijā: 50. gados tika veidotas vidēji piecas filmas gadā (šis skaits nedaudz pieauga tikai 50. gadu beigās), savukārt sākot ar 60. gadu sākumu filmu skaits strauji palielinājās, maksimumu sasniedzot 1965. gadā, kad tika uzņemtas 33 filmas.

2.8. Sociālo problēmu izpēte Latvijas dokumentālajā kino (1970–1981)

Lai cik daudzsološs un spirtgām mākslinieciskām vēsmām pilns likās 60. gadu sākums, tomēr jau desmitgades vidū visā PSRS arvien skaidrāk sāka iezīmēties politiskās, saimnieciskās un garīgās dzīves stagnācija. Šīs regresīvās pārmaiņas valsts dzīvē ietekmēja arī cilvēku sajūtas un uzskatus, veidodamas sabiedrības morālo un psiholoģisko portretu, kurā bija jūtama pieaugoša sociālā inerce un vilšanās oficiālajā ideoloģijā, neuzticēšanās valdības paziņojumiem par „attīstītā sociālisma uzvaru” un „panākumiem ceļā uz komunismu”. To izprotot, 1972. gadā tika pieņemts PSKP CK lēmums „Par pasākumiem padomju kinematogrāfijas tālākai attīstīšanai”, kurā kinematogrāfistiem tika dota principiāla komanda nopietni pievērsties „komunisma cēlāju” – strādnieku, zinātnieku, kolhoznieku – atspoguļošanai uz ekrāna, turklāt uzmanības centrā bija jāpatur nevis ražošanas problemātika, bet gan „cilvēka un sabiedrības attiecības – šodienas cilvēka, viņa rakstura un ētikas izpēte ražošanas un personisko attieksmju sarežģītajā sistēmā”.¹⁰

Paradoksāli, bet partijas lēmumam, kurš bija paredzēts padomju principu nostiprināšanai uz kino ekrāniem, un tam sekojošajām aktivitātēm bija pozitīva ietekme uz tālaika Latvijas dokumentālo kino. Iespējams, tāpēc, ka šo nostādņu pamatkonceptija (ja atmet partejiskos ideoloģiskos akcentus) – cilvēks kā (kino) pētījuma objekts dažādos sociālos procesos – sakrita ar daļas latviešu kinematogrāfistu uzsāktajiem radošajiem meklējumiem 60. un 70. gadu mijā, un jaunās partejiskās nostādnes it kā deva „zaļo gaismu” šī virziena filmām.

Režisorus Imantu Brilu, Ivaru Selecki, Hercu Franku, Juri Podnieku var uzskatīt par celmlaužiem jaunam atzaram Latvijas dokumentālajā kino, kas aizsākās 70. gadu sākumā un dažu autoru daiļradē turpinās līdz pat mūsdienām. Viņi Latvijas kino izveidoja un attīstīja dokumentālistikas virzienu, ko varētu saukt par sociālo kino, vai socioloģisko kino, vai par socioloģiskās izpētes filmām – precīzs nosaukums tam nav izdomāts (atšķirībā, no, piemēram, Rīgas poētiskā dokumentālā kino, kas ir konkrēts termins). Promocijas darba autore kā piemērotāko šī virziena filmu apzīmēšanai atzīst terminu socioloģiskās izpētes filmas. Šīs filmu atzars 70. un arī 80 gados Latvijas dokumentālajā kino bija visai plaši un kvalitatīvi pārstāvēts.

Taču 70. gadi Latvijas dokumentālajā kino ienāca ne tikai ar mākslinieciskām un saturiskām izmaiņām, bet arī ar ievērojamu dokumentālo, pasūtījuma un populārzinātnisko filmu skaita pieaugumu, salīdzinot ar iepriekšējo gadu desmitu. Turklāt tas bija redzams visās filmu grupās – dokumentālo filmu skaitliskais apjoms stabili turējās robežās starp 23 un 32, bet jo īpaši nozīmīgs pieaugums, sākot ar 1973. gadu, bija pasūtījuma filmu kategorijā (pat sasniedzot skaitu 19 un 21 filma 1976. un 1979. gadā). Arī populārzinātniskās filmas 70. gadu otrajā pusē kļuva

¹⁰ *Padomju Latvijas kinomāksla* (1989). Latvijas PSR Zinātņu akadēmijas Andreja Upīša Valodas un literatūras institūta izdevums. Rīga: Liesma, 133 lpp.

par pastāvīgu Rīgas dokumentālistu darba lauku. Savukārt kinožurnālu skaits 70. gados, līdzīgi kā 60., konsekventi turējās 46 līdz 48 robežās.

2.9. Jaunas dokumentālā kino valodas meklējumi. Radošās brīvības robežu paplašināšana (1982–1990)

70. gadu beigas un 80. gadu sākums Padomju Savienībā bija dziļas ekonomiskās un sociālās stagnācijas laiks, kas apdzēsa jebkuru kolektīvo ideālismu un entuziasmu, liekot meklēt glābiņu individualitātē, savā piemājas dārziņā un nakts sarunās pie virtuves galda. Taču tas bija arī politisko pārmaiņu sākuma laiks, kas iesākās aukstā kara atmosfērā un beidzās ar PSRS sabrukšanu. Pasaules politiskajiem procesiem līdzī mainījās vides estētika un identitāte, paverot ceļu mākslas akcijām, eksperimentiem un video. Šādā pretrunīgā vidē 80. gados Latvijā turpināja tapt arī dokumentālais kino – 48 kinožurnāli un vidēji 40 dokumentālās, pasūtījuma un populārzinātniskās filmas gadā. Likumsakarīgi, ka arī dokumentālais autorkino šajā laikā pievērsās tēmām, meklējumiem un paņēmieniem, kas nebija saistīti ar sociālu patosu – priekšplānā izvirzījās personība, nevis kolektīvs.

Kopumā 70. gadu beigas un 80. gadu sākums Latvijas dokumentālajā kino atstāja visai stabilu, taču stagnējošu iespaidu. Kinozinātnieks Ābrams Kleckins 1983. gada aprīlī savā referātā tradicionālajā starptautiskajā dokumentālā kino konferencē Rīgā izteica viedokli, ka pēdējos gados skaidri iezīmējās to resursu izsīkšana, kas nodrošināja spēcīgo dokumentālā kino attīstību 60. gados. Ne tāpēc, ka filmas būtu kļuvušas sliktākas, bet tāpēc, ka ar tām vairs nevarēja izteikt to, kas kinematogrāfistiem svarīgs. Ja dokumentālistikas uzplaukums 60. gadu sākumā pārsteidza ar nebijušu talantu pārpilnību un jaunu pieeju īstenībai, tad 80. gadu pirmajā pusē atkal bija jūtama nepieciešamība pēc jaunas pieejas – „izrādās – nemelot vēl nenozīmē runāt patiesību”.¹¹ Ar šo tēzi Kleckins apliecināja, ka Latvijas dokumentālajā kino (un tā nav tikai Latvijai raksturīga parādība) cikliski atkārtojas situācija – pēc iedvesmojoša un mākslinieciski augstvērtīga pacēluma neizbēgami iestājas zināma rutīna un reflektēšana par jaunatklātajiem paņēmieniem, tēmām un kino valodas formām.

Daudzi kinematogrāfisti izeju šajā situācijā meklēja un atrada pa dažādiem ceļiem, un viens no tiem, varētu teikt, masveidīgākais, bija dažādu spēcīgu un kultūrvēsturiski vai citādi nozīmīgu personību portretējumi – personībām veltītas filmas, daudzas no tām ļoti kvalitatīvas, bija stabila tematika visā 80. gadu perioda garumā.

Būtisku pavērsiens Latvijas dokumentālajā kino iezīmējās, režisora statusā pārliecinoši parādotes Jurim Podniekam ar viņa pirmo pilnmetrāžas dokumentālo filmu „Strēlnieku zvaigznājs” (1982). Jaunais režisors atteicās no iepriekšpieņemtām shēmām vēsturisku

¹¹ Matīsa, K., Redovičs, A. (2007). *Dokumentāls logs uz Eiropu. Eiropas dokumentālā kino simpoziji 1977–2007*. Rīga: Mansards, 162 lpp.

„varoņtēmu” atspoguļošanā un veidoja maksimāli personisku vēstījumu, filmas prologā nostājoties kameras priekšā ar nu jau hrestomātisko frāzi: „Es esmu Juris Podnieks, šīs filmas režisors. Man ir trīsdesmit gadu...” (citāts no filmas „Strēlnieku zvaigznājs”). Tādā veidā viņš uzsvēra un ierosināja katra atsevišķa skatītāja attieksmi pret filmas varoņiem, stāstu un arī autoriem, aicinot sekot režisoram izziņas ceļojumā un meklēt vēsturisko patiesību, kas visdrīzāk neatbildīs līdzšinējos gadu desmitos izveidotajiem stereotipiem – arī tāpēc, ka meklējumos dodas dzīvi, kadrā redzami cilvēki, nevis anonīms aizkadra kolektīvs bez jebkādiem autorības indikatoriem. Podnieka nākamā filma „Vai viegli būt jaunam?” un arī citi kino darbi pārliecinoši turpināja iesākto virzienu.

2.10. Dokumentālā kino attīstības tendenču turpinājums mūsdienās

Jau tika uzsvērts, ka tieši televīzijas attīstība kopš pagājušā gadsimta 60. gadiem ir ļoti ietekmējusi dokumentālo kino. Ne tikai tādējādi, ka TV kļuva par kino konkurentu un līdz ar to krasi samazinājās kinoteātru apmeklētāju skaits, jo cilvēki aizvien biežāk vakaros palika mājās un filmas skatījās TV. Būtiski bija tas, ka, pieaugot TV popularitātei, mainījās dokumentālā kino produkcijas struktūra un funkcijas sabiedrībā. Tāds līdz šim nozīmīgs un apjomīgs dokumentālā kino žanrs kā kinožurnāli zaudēja savu nozīmi, jo televīzija ar aktuālākajiem notikumiem varēja iepazīstināt daudz operatīvāk. Tāpēc kinožurnāli un arī īsas (10–20–30 min. garas) dokumentālās filmas, kuras tika demonstrētas pirms aktierfilmām, pamazām pazuda no kinoteātriem, vietu dodot t.s. pilnmetrāžas filmām (50 min. un vairāk). Taču, lai skatītājus ieinteresētu dokumentālas filmas dēļ doties uz kinoteātri, šai filmai bija jāstāsta vai nu par ļoti aktuāliem sabiedriskiem procesiem, vai arī par skandaloziem faktiem vai notikumiem. Lai skatītājus „iedabūtu” kinozālē, propaganda, pamācošs tonis vai lielīšanās ar padomju sasniegumiem vairs nederēja. Gadiem ejot, šī dokumentālā kino tendence – filmās runāt par aktuāliem sabiedrības notikumiem, apskatīt aktuālas sabiedrības problēmas – tikai nostiprinājās, turklāt to diktēja ne tikai mākslinieciski apsvērumi vai dokumentālista misijas apziņa, bet arī aprēķins – skatītāju piesaistīšana un TV reitingi.

Tieši šis aspekts pēdējās desmitgadēs visā pasaulē ir būtiski izmainījis arī radošo pieeju un metodes dokumentālo filmu veidošanā. Dokumentālisti visā pasaulē joprojām aktīvi meklē ceļus dokumentālā kino attīstībai, turklāt šie meklējumi notiek ne tikai jaunas kino mākslinieciskās valodas virzienā. Arvien lielāks skaits kinematogrāfistu apzinās to, ka dokumentālais kino ir arī viens no masu medijiem, un cenšas prasmīgi lietot paņēmienu, kas ir raksturīgi žurnālistikai. Pēdējo gadu prakse pierāda, ka tāda žurnālistikas veida kā pētnieciskā žurnālistika izmantošana dokumentālajās filmās ir viena no spēcīgākajām iespējām, lai noturētu jau esošo auditoriju un piesaistītu jaunu. Pateicoties šai pieejai, dokumentālajā kino ir radušies pat jauni TV un kino starpžanri, tādi kā kinopublicistika vai TV dokumentālā filma.

Apvienojot dokumentālā kino veidošanas paņēmienus ar žurnālistikas pētniecības metodēm, mūsdienās dokumentālais kino veidojas kā moderns starpdisciplinārs produkts, kas vienlaikus pilda sociālas, informatīvas, izglītojošas, audzinošas un arī izklaides funkcijas.

3. Komunikatīvās funkcijas un to īstenošanas līdzekļi Latvijas padomju dokumentālajā kino

Lai noskaidrotu, ar kādiem kinematogrāfiskajiem izteiksmes līdzekļiem Latvijas padomju dokumentālajā kino tika īstenotas četras galvenās komunikatīvās funkcijas, kā tās laika gaitā attīstījās un kādi apstākļi ietekmēja to izmaiņas, promocijas darbā tiek lietota diskursa analīzes metode.

3.1. Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvo funkciju transformācijas diskursa analīzes metodika

Lai gan izpratne par diskursu radusies un attīstījusies tādās disciplīnās kā lingvistika un semiotika, tā analīze ir iekļāvusies daudzās sociālo zinātņu nozarēs. Arī mūsdienās pētījumu jomas, kas iekļauj diskursa analīzes koncepcijas un metodes, arvien paplašinās – diskursa analīzi savos pētījumos izmanto valodnieki, psihologi, politologi, sociologi un arī komunikācijas zinātnieki.

Diskursa analīze orientējas uz apjomīgu valodas vienību izpēti, tā darbojas ar tekstiem (promocijas darba tēmas kontekstā – filmām, kinožurnāliem) un to veidotājiem – izteikumiem (tātad stilistiskajiem līdzekļiem, ar kuriem šie kino darbi ir veidoti). Vieni no diskursa analīzes redzamākajiem teorētiķiem Ruta Vodaka un Martins Reizigls ir izstrādājuši šādus diskursa analīzes pamatprincipus, kuri jo īpaši attiecas uz vēsturiskās attīstības pētījumiem: 1) pieeja ir starpdisciplināra. Starpdisciplināritāte ietver teoriju, metodes, metodoloģiju, izpēti praksi un praktisko pielietojumu; 2) pieeja ir orientēta uz problēmām; 3) tiek apvienotas dažādas teorijas un metodes, ja to integrācija sniedz adekvātu izpēti objekta izpratni un skaidrojumu; 4) izpēte ietver lauka izpēti un etnogrāfiju (izpēti „no iekšienes”), kad nepieciešama vispusīga izpēti objekta analīze un teoretizēšana; 5) izpēte rekursīvi pāriet no teorijas pie empīriskajiem datiem; 6) tiek izpētīti vairāki žanri un publiskās sfēras, kā arī intertekstuālās un interdiskursīvās attiecības; 7) tekstu un diskursu interpretācijā tiek ņemts vērā vēsturiskais konteksts. Vēsturiskā orientācija ļauj demonstrēt to, ka rekontekstualizācija ir nozīmīgs tekstu un diskursu intertekstuāls un interdiskursīvs savienošana process laika gaitā; 8) kategorijas un instrumenti netiek fiksēti uz visiem laikiem. Katras analīzes ietvaros tos jāattīsta atkarībā no izpēti problēmas specifikas; 9) „vispārīgas teorijas” bieži kalpo kā pamats. Specifiskās analīzēs „vidēja mēroga teorijas” bieži sniedz labāku teorētisko bāzi; 10) rezultātu lietderīgums ir svarīgs mērķis.

Rezultātiem būtu jābūt pieejamiem ekspertiem lietošanai, kā arī tos vajadzētu pasniegt plašākai publikai.¹²

Vodakas un Reizigla izstrādātie diskursa analīzes pamatprincipi lieliski iederas kino pētniecībā, ļaujot analizēt ne tikai kino kā vienu no mākslas veidiem, bet gan tieši kino kā sociālas parādības aspektus. Tas pamatojams ar to, ka filmas, nenoliedzami, arī var tikt uzskatītas par tekstiem – tām piemīt sava lingvistiskā sistēma, savas zīmes un kodi, kurus filmu veidošanas gaitā lieto to autori, un kurus vairāk vai mazāk uztver un saprot skatītāji.

Komunikācijas pētniecībā diskurss ir komunikatīvs notikums, kas pastāv starp runātāju un saņēmēju noteiktā laikā un telpā un ir pētāms konkrētajā vēstures periodā, sociālās kopas un kultūras diskursa kontekstā. Tādējādi, promocijas darba pētījumā balstoties masu mediju funkcionālisma pieejā (kas nosaka, ka mediju auditorijai ir konkrētas vajadzības, kuras var tikt apmierinātas ar masu mediju palīdzību, savukārt auditorijas vajadzību apmierināšana izriet no masu mediju funkcijām sabiedrībā un to īstenošanas), dokumentāla kino darba diskursa analīze ir viens no veidiem, kas ļauj izpētīt, kā ir īstenotas filmas vai kinožurnāla komunikatīvās funkcijas.

Kino teorētiķis Karls Plantinga, attīstot kino komunikatīvās dabas pētniecību, vispārējos diskursa analīzes kritērijus ir adaptējis specifiski dokumentālajam kino, tādējādi izveidojot savu dokumentālā kino diskursa analīzes modeli, kurā par pamatu filmu analīzei tiek ņemti tādi elementi kā „atlase, secība, uzsvars un balss”. Viņš norāda, ka dokumentālas filmas diskurss reprezentē pasaules modeli četros plašos aspektos: 1) tas atlasa, kontrolējot informācijas daudzumu un veidu par projicēto pasauli; 2) tas sakārto, sniedzot formālas attiecības starp diskursīvo prezentāciju un projicētās pasaules informāciju; 3) tas uzsver, piešķirot informācijai nozīmību; 4) tas „ieņem skatupunktu” attiecībā pret prezentējamo, kas arī tiek dēvēts par „balsi”.¹³

Naratīva teorijā gandrīz vienmēr tiek izšķirts *kas* un *kā*. Jebkurš naratīvs daiļdarbs (tai skaitā filma) sniedz *stāstu* (*kas*) un vienlaikus paredz arī tādu rakursu kā *stāsta stāstīšana* (*kā*). Plantinga izmanto vārdu „diskurss”, lai apzīmētu filmas materiālu (izteiksmes līdzekļu) organizāciju – to, kas apzīmējams ar *kā*. Līdz ar to filmas diskurss ir mērķtiecīgas skaņas un attēlu organizācija, mehānisms, ar kuru tā projicē savu pasaules modeli un ar kura palīdzību pilda plašu funkciju spektru. Filmās diskurss, ko veido *atlase, secība, uzsvars* un *balss*, ir izveidojies, kad filma ir gatava un tiek izlaista uz ekrāniem – tad diskurss kļūst par vairāk vai mazāk konstantu filmas satura īpašību (lai arī jebkurai filmai tās skatīšanās procesā ir iespējamās vairākas interpretācijas).

¹² Reizigl, M., Wodak, R. (2009). The Discourse-Historical Approach (DHA) // *Methods of critical discourse analysis*, Wodak, R., Meyer, M. (eds.) California: Sage publications, 95p.

¹³ Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press, 88 p.

Lai veiktu Latvijas dokumentālā kino (1944–1990) komunikatīvo funkciju diskursa analīzi, promocijas darba autore izveidoja īpašu **metodoloģisku koncepciju**, kurai par pamatu ņemti K. Plantingas formulētie dokumentālā kino diskursu veidojošie elementi, kuriem autore metodoloģiskās koncepcijas ietvaros ir izstrādājusi precizējošus parametrus. Tas grafiski attēlots 1. tabulā.

1. tabula

Latvijas dokumentālā kino (1944–1990) diskursa analīzes metodoloģiskā koncepcija

Dokumentālā kino komunikatīvā funkcija / apskatāmais periods	Filmas vai k/ž mērķi	FILMAS VAI KINOŽURNĀLA DISKURSA ELEMENTI										
		ATLASE		SECĪBA		UZSVARS			BALSS			
		Filmā redzami notikumi un personāži	Vēsturiskais fons	Attēla secība	Laika secība	Ar kadra stilistiku panākts	Ar montāžu panākts	Ar skaņas efektiem/mūziku panākts	Teksta saturs	Teksta lingvistiskie realizācijas līdzekļi	Intonācija	Attieksme

Balstoties uz šo koncepciju, darbā tiek analizētas četras būtiskākās autores identificētās komunikatīvās funkcijas, kuras padomju gados veica Latvijas dokumentālais kino:

- 1) ideoloģiskā funkcija; uzdevums – nodrošināt ideju, uzskatu un teoriju sistemātisku izplatīšanu nolūkā ar pārliecināšanu iegūt piekritējus, kā arī pamudināt cilvēkus uz noteiktu rīcību;
- 2) informatīvā funkcija; uzdevums – palielināt kino skatītāju zināšanu daudzumu vai mainīt zināšanu sastāvu;
- 3) audzinošā un izglītojošā funkcija; uzdevums – formēt vai mainīt noteiktu uzskatu intensitāti un virzību;
- 4) izklaides funkcija; uzdevums – sekmēt negatīvo emociju neitralizēšanu, kā arī mainīt psiholoģisku, fizioloģisku (nogurums, aizkaitinājums) un cita veida stresoru iedarbību, novēršot vai pārslēdzot uzmanību no tiem.

Katra funkcija tiek analizēta atsevišķā promocijas darba apakšnodaļā, tās ietvaros tiek ievērota hronoloģiskā secība, tādējādi izsekojot šīs dokumentālā kino komunikatīvās funkcijas transformācijai apskatāmajā periodā (1944–1990). Promocijas darba ierobežotā apjoma dēļ katras funkcijas analīzē detalizētāk tiek apskatīti šai funkcijai raksturīgākie dokumentālās filmas vai kinožurnāla diskursa elementi un kino darbi, kuri par to visspilgtāk liecina. Taču jāņem vērā arī tas, ka nereti nav iespējams skaidri nošķirt, kur beidzas viena funkcija un kur sākas otra, tās bieži vien pārklājas, piem., izglītojošs kino darbs it īpaši perioda sākuma posmā veica arī ideoloģisku funkciju u.tml. Tāpat arī nevar precīzi nodalīt, ar kuru no diskursa elementiem ir

panākts attiecīgais rezultāts, jo dokumentāla kino darba diskurss pēc būtības veidojas visu četru elementu mijietekmē, tikai katrā konkrētajā gadījumā kāds no elementiem ir raksturīgāks, kas arī tiek noskaidrots diskursa analīzes gaitā. Analīze tiek veikta aprakstošā formā.

Katrā turpmākajā promocijas darba trešās nodaļas apakšnodaļā ir analizēta konkrētā komunikatīvā funkcija Latvijas padomju dokumentālajā kino: **3.2. – ideoloģiskā funkcija, 3.3. – informatīvā funkcija, 3.4. – audzinošā un izglītojošā funkcija, 3.5. – izklaides funkcija. Analīzes rezultāti apkopoti 3.6. apakšnodaļā**, kā arī detalizēti izklāstīti promocijas darba secinājumu sadaļā (sk. arī kopsavilkuma nākamo sadaļu „Pētījuma rezultātu kopsavilkums un secinājumi”).

Pētījuma rezultātu kopsavilkums un secinājumi

Secinājumu daļā autore raksturo svarīgākos pētījuma rezultātus. Tie atbilst sākotnēji izvirzītajam mērķim un uzdevumiem un ir izklāstīti atbilstoši promocijas darba struktūrai.

Mūsdienu masu komunikācijas vide kļūst arvien plašāka un komplicētāka. 20. gadsimta laikā līdzās drukātajiem preses izdevumiem tajā ienākuši vairāki jauni masu mediji – kino, radio, TV, gadsimta beigās arī interneta mediji. Neskatoties uz to, ka tradicionāli kino tiek uzskatīts par vienu no mākslas veidiem, no masu komunikācijas teorijas viedokļa kino ir uzskatāms arī par masu mediju, jo uz to var attiecināt visas masu medija pazīmes: tā saturu veido profesionāli autori; tas sasniedz ļoti plašu, izklaidētu auditoriju; vēstījums ir adresēts ikvienam lielās un heterogēnās auditorijas loceklim; pārraidīšanas un uztveršanas process norisinās ar tehnisko līdzekļu starpniecību; piedalīšanās kā sūtītājam vai saņēmējam ir brīvprātīga.

Funkcionalitāte ir viena no būtiskām masu mediju īpašībām. Tāda piemīt arī kino. Lai arī mainās masu mediju tehniskie parametri, pieejamība u.tml., taču nemainīgas paliek sabiedrības vajadzības, kuras var tikt apmierinātas ar masu mediju palīdzību. Promocijas darba izstrādē tika apkopotas un analizētas dažādu autoru teorijas par mediju funkcijām un auditorijas kā mediju lietotāju vajadzībām, kas sekojoši tika attiecinātas uz kino un sasaistītas ar kino kā masu medija specifiku. Par nozīmīgākajām kino komunikatīvajām funkcijām tika atzītas: informatīvā funkcija, kura palielina kino skatītāju zināšanu daudzumu vai maina zināšanu sastāvu; audzinošā un izglītojošā funkcija, kura formē vai maina noteiktu uzskatu intensitāti un virzību, nosaka prioritāšu secību, nostabilizē līdzīgas vērtību sistēmas, signalizē par attiecību statusu; izklaides funkcija, kura sekmē negatīvo emociju neitralizēšanu, kā arī maina psiholoģisku, fizioloģisku (nogurums, aizkaitinājums) un cita veida stresoru iedarbību, novēršot vai pārslēdzot uzmanību no tiem; ideoloģiskā funkcija, kuras mērķis ir nodrošināt ideju, uzskatu un teoriju sistemātisku izplatīšanu nolūkā ar pārliecināšanu iegūt piekritējus, kā arī pamudināt cilvēkus uz noteiktu rīcību. Jāņem arī vērā, ka kino funkcijas nav strikti nodalītas cita no citas, tām ir tendence

pārklāties un mijiedarboties. Ir vairāki kino žanri, kuri pārsvarā realizē tikai vienu no kino funkcijām, piemēram, kinohronika vai mācību filmas. Taču lielākoties filmās vērojama visu kino funkciju sintēze, bet to uztvere (izpratne) ir atkarīga no katra konkrētā skatītāja individualitātes, psiholoģiskā tipa, izglītības līmeņa un citām personas īpatnībām.

Vēl viena būtiska kino īpatnība ir starpdisciplināritāte, jo kino apvieno dažādu mākslas veidu – teātra, mūzikas, tēlotājas mākslas, arhitektūras u.c. – elementus un izteiksmes līdzekļus. Turklāt šie elementi netiek apvienoti mehāniski, bet to sintēzes rezultātā rodas jauns, heterogēns darbs – filma. Tā kā filmas ir ļoti dažādas un viena no otras atšķiras ne tikai ar formu, kompozīciju, demonstrēšanas ilgumu, satura pasniegšanas veidu, bet arī ar tehnisko un māksliniecisko līdzekļu pielietojumu filmas radīšanas procesā un citiem tikpat specifiskiem aspektiem, to klasifikācija un salīdzinošā pētniecība ir apgrūtināta. Pasaules kino teorijā joprojām nav izstrādāta vienota kino klasifikācijas sistēma, un filmas mūsdienās tiek iedalītas gan pēc filmēšanas pieejas, gan saturiskiem un stilistiskiem apsvērumiem. Tas sarežģī konsekvētu, zinātnisku kino pētniecību.

Izplatītākais kino klasifikācijas modelis sastāv no diviem līmeņiem – pirmais, augstākais līmenis ir iedalījums pēc filmu veidiem, un par pamatu tiek ņemts māksliniecisko līdzekļu pielietojums filmas radīšanas procesā. Savukārt otrajā līmenī katrs no filmu veidiem tiek iedalīts pēc žanru vai tehnisko līdzekļu pielietojuma. Pirmā līmeņa (veidu) klasifikācijā ir divas pieejas – pirmā no tām ir vairāk sastopama kino teorētiskajā pētniecībā un balstās uz to, vai filmu pamatā ir izdomāti sižeti un tajos tiek izmantoti izdomāti personāži, kurus attēlo aktieri (profesionāli, neprofesionāli, animēti), vai arī filmās tiek uzņemti reāli cilvēki un fiksēti reāli dzīves notikumi. Otrs iedalījums kino teorijā parādās retāk, taču tiek ļoti plaši pielietots kino praksē. Tas paredz, ka ir trīs kino pamatveidi – spēlfilmas, animācija un dokumentālais kino, un tie izriet no filmēšanas procesa specifikas. Autore šo otro pieeju atzīst par piemērotāku gan no teorētiskā, gan praktiskā iedalījuma viedokļa, un savu empīrisku pētījumu balsta tajā. Uz tā bāzes izstrādāta kino veidu, žanru un izteiksmes līdzekļu tipoloģija, kā arī detalizēti aprakstīti tās elementi. Šāds teorētisks pētījums Latvijā ir uzskatāms par novitāti gan komunikācijas zinātnē, gan kino pētniecībā kopumā.

Tā kā promocijas darba pētījuma objekts ir tieši dokumentālais kino, bija svarīgi izpētīt, kāda ir dokumentālā kino būtība, pamatprincipi un specifika citu kino veidu kontekstā, kas ir kopīgais un atšķirīgais šajos dažādajos kino veidos. Pētījuma rezultātā secināts, ka dokumentālais kino, vairāk kā citi kino pamatveidi (spēlfilmas, animācijas kino), darbojas kā sabiedrības spogulis, gan kopumā, gan detaļās uz ekrāna atspoguļojot sociālos, politiskos un ekonomiskos procesus un to izpausmes dažādos periodos. Turklāt principiāla atšķirība slēpjas apstākļī, ka spēlfilma kā kino veids paredz vairāk vai mazāk izdomātu sižetu *atveidojumu* spēles

formā, kurus attēlo aktieri (profesionāli, neprofesionāli, mūsdienās arī animēti), savukārt dokumentālā filma ir (nosacīti) īstenības *fiksējums*, taču parādīts caur autora skatu prizmu. Tomēr jāņem vērā arī tas, ka filmas veido atsevišķi sabiedrības locekļi – kinematogrāfisti, kuri paši ir šīs sabiedrības produkts, viņi nespēj būt simtprocentīgi objektīvi un paust visaptverošu pasaules uzskatu vai viedokli – tas vienmēr ir vairāk vai mazāk subjektīvs, pastāv īpašā sociālajā, ideoloģiskajā, vēsturiskajā u.c. kontekstā un to ietekmē dažādi tālaika procesi. Šis dokumentālā kino ambivalentais raksturs nosaka to, ka, mēģinot analizēt kādas valsts dokumentālo kino, tas jāskata saistībā ar tālaika situāciju valstī un sabiedrībā.

Viena no Latvijas kultūras nozīmīgākajām un arī pasaulē atzītākajām vērtībām ir Latvijas dokumentālais kino. Turklāt tā ievērojamākie sasniegumi, starptautiski augstākais novērtējums un arī lielākā interese no skatītāju puses ir attiecināmi tieši uz tā saucamo padomju periodu jeb laika posmu no 1944. līdz 1990. gadam. Četrdesmit piecos padomju gados Latvijā tika uzņemtas 1220 dokumentālās filmas un vairāk nekā 2000 kinožurnālu. Tas ir nozīmīgs Latvijas kultūras mantojums, kuram gan piemīt ne tikai kultūras vērtība. Dokumentālais kino vairāk nekā citi šī perioda mākslas un publicistikas darbi ir vērtējams arī kā sociālo un politisko procesu atspoguļotājs (dokuments), jo īpaši tāpēc, ka pirmajos divdesmit pēckara gados tas bija vienīgais ekrāna medijs (ekrāna mediju augstā popularitāte nav zudusi arī mūsdienās), kura darbi turklāt pilnā apjomā ir saglabājušies līdz mūsdienām. Šajā periodā izveidojās un attīstījās slavenā Latvijas dokumentālā kino skola, kuru savukārt var iedalīt vairākos apakšvirzienos, kā, piemēram, t.s. *propagandas dokumentālais kino* (nozīmīgākie pārstāvji – Nikolajs Karmazinskis, Vadims un Irina Mass u.c.), *Rīgas poētiskais dokumentālais kino* (Uldis Brauns, Aivars Freimanis, Hercs Franks u.c.), t.s. *socioloģiskās izpētes filmas latviešu dokumentālajā kino* (Ivars Seleckis, Juris Podnieks, arī Hercs Franks, Ansis Epnars u.c.), kā arī bijušajā PSRS spēcīgākais *populārzinātniskais kino* (Aleksandrs Gribermans, Laimonis Gaigals u.c.).

Taču padomju gadu Latvijas dokumentālais kino neradās tukšā vietā – tas lielā mērā balstījās uz trīs gadu desmitus ilgu iepriekšēju kino veidošanas pieredzi Latvijā, visai spēcīgu kino uzņemšanas tehnisko bāzi, attīstītu kino izrādīšanas sistēmu, profesionāliem tehniskajiem un radošajiem darbiniekiem u.c. Tāpēc, neskatoties uz to, ka promocijas darba pētījuma pamatobjekts bija Latvijas dokumentālais kino padomju periodā, darba ietvaros tika izpētīta un raksturota visa Latvijas dokumentālā kino attīstības gaita no pašiem pirmsākumiem. Tas deva iespēju izanalizēt padomju perioda dokumentālā kino sistēmas izveides apstākļus Latvijā un noteikt to ietekmējušos procesus, kas bija ļoti būtiski sekojošajā dokumentālā kino komunikatīvo funkciju izpētē. Šāds pētījums, kurā vienkopus ir apzināta Latvijas dokumentālā kino vēsture, līdz šim nav veikts, tāpēc arī tas ir uzskatāms par novitāti un ieguldījumu Latvijas kino pētniecībā.

Vēl viena pētnieciskā novitāte ir Latvijas dokumentālā kino periodizācijas izstrāde. Lai sistematizētu Latvijas dokumentālā kino attīstības lielo faktu masīvu un raksturotu procesus dokumentālajā kino, autore izveidoja īpašu dalījumu laika posmos, kuram par pamatu tika ņemti sekojoši aspekti: vēsturiskās situācijas ietekme uz dokumentālā kino tapšanu Latvijā konkrētajā periodā, tās institucionālie un kultūrvēsturiskie faktori; būtiskākās dokumentālā kino komunikatīvās tendences attiecīgajā periodā; dokumentālā kino produkcijas piederība dažādiem žanriem un mākslinieciskajiem virzieniem; nozīmīgākie dokumentālie kinodarbi un to autoru radošā rokraksta specifika attiecīgajā periodā. Pamatojoties uz to, padomju posmā tika identificēti pieci dažāda ilguma periodi, kuros iezīmējās vienota vadošā tendence filmu un kinožurnālu saturā vai mākslinieciskajā stilistikā: 1) padomju dokumentālā kino tradīcijas veidošanās Latvijā (1944–1956); 2) pārejas posms no padomju dokumentālā kino tradīcijas uz Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolu (1957–1960); 3) Rīgas poētiskā dokumentālā kino skola (1961–1969); 4) sociālo problēmu izpēte Latvijas dokumentālajā kino (1970–1981); 5) jaunas dokumentālā kino valodas meklējumi, iepriekšējo poētiskā un socioloģiskā dokumentālā kino skolu sintēze (1982–1990). Dziļāk analizējot katru no šiem periodiem, ir skaidri vērojama tādu faktoru kā nozares institucionālās vadības, vadošo politisko nostādņu un arī dokumentālajam kino tik raksturīgās cenzūras ietekme gan uz filmu un kinožurnālu saturu, gan izteiksmes līdzekļiem.

Samērojot šīs dokumentālā kino iezīmes ar tālaika Latvijas vēsturisko fonu, var redzēt, ka procesi dokumentālajā kino bieži vien sakrīta ar būtiskākajiem vēsturiskiem notikumiem Latvijā un bija pakārtoti tiem (lai arī tiem piemita apmēram divu gadu ideoloģiskā inerces). Savukārt par inerces iemeslu var minēt gan filmu saturiskās politikas smagnējo plānošanas procesu, kuram bija jāiziet cauri vairākām institūcijām (īpaši tas sakāms par dokumentālajām filmām, mazāk – par kinožurnāliem), gan to, ka tieši kino kā vienam no tālaika ietekmīgākajiem masu medijiem un populārākajiem izklaides veidiem tika veltīta īpaša ideoloģiska uzraudzība, kas „drošības pēc” lika pilnībā izslēgt jebkuras neaprobētas tematiskas vai mākslinieciskas izpausmes uz ekrāna.

Kā ikviens masu medijs, arī dokumentālais kino spēj pildīt dažādas komunikatīvās funkcijas sabiedrībā, ideoloģiski ietekmējot, informējot, izklaidējot, izglītojot, audzinot u.tml. tās pārstāvjus vai tieši otrādi – degradējot tos. Turklāt šīs funkcijas nav konstantas – dažādu apstākļu ietekmē tās mainās un attīstās, mainās arī līdzekļi, ar kuriem šīs funkcijas tiek īstenotas. Pētījuma rezultātā secināts, ka komunikatīvo funkciju transformācijas iemesli dokumentālajā kino grupējami trīs blokos: 1) iemesli, kurus nosaka valsts iekārta un politiskā sistēma, un dažādu tās institūciju ietekme; 2) iemesli, kurus nosaka skatītāju vēlmes un vajadzības, un būtībā tie ir

dažādi tirgus faktori; 3) dokumentālā kino iekšējie iemesli – tos nosaka kino valodas un izteiksmes līdzekļu attīstības procesi. Šīs trīs ietekmes savā starpā pārklājas un mijietekmējas.

Lai noteiktu, kādas izmaiņas padomju periodā piedzīvoja Latvijas dokumentālā kino komunikatīvās funkcijas, kādi apstākļi to ietekmēja, un atspoguļotu šī procesa raksturīgākās izpausmes, autore veica komunikatīvo funkciju transformācijas diskursa analīzi. Ievērojot diskursa analīzes redzamāko teorētiku R. Vodakas un M. Reizigla izstrādātos vispārējos diskursa analīzes pamatprincipus, tika izveidota īpaša dokumentālā kino komunikatīvo funkciju diskursa analīzes metodoloģiskā koncepcija. Tā balstās kino un mediju pētnieka K. Plantingas atziņā, ka dokumentālās filmas diskursu veido četri elementi – *atlase*, *secība*, *uzsvars* un *balss*. Katram no šiem elementiem promocijas darba autore metodoloģiskās koncepcijas ietvaros formulēja precizējošus parametrus, kuri norāda galvenos analizējamos faktoros: 1) atlase – paredz apskatīt, kas tieši un kāpēc ir izvēlēts kā filmas satura elements – tādā filmā vai kinožurnālā redzamiem notikumiem, faktiem vai personāžiem; analīzes gaitā ir būtiski izvērtēt arī attiecīgo notikumu vēsturisko fonu, izprast kontekstu; 2) secība – tiek izvērtēts, kā no kadru, filmas epizožu vai kinožurnāla sižetu secības (montāžas) mainās kino darba diskurss, arī – kādu laika formālo kārtību autori reprezentē uz ekrāna; 3) uzsvars – ļauj izprast, kā, izmantojot dažādus kinematogrāfiskus paņēmienus (būtiskākie no tiem – kadra stilistika, montāža, skaņas efekti, mūzika) filmās un kinožurnālos tiek veidots diskurss; 4) balss – komplicētākais no elementiem, kuram ir divējāda nozīme – balss, kas tieši attiecināma uz *tekstu*, kas dzirdams no ekrāna (tā saturs, lingvistiskie izteiksmes līdzekļi, intonācija u.tml.), gan arī plašākā nozīmē – balss kā filmas autora kopējais skatījums jeb *skatupunkts*, kas atspoguļo filmas pamatnostādni; tiek analizēta teksta un/vai skatupunkta nozīme diskurā.

Pētījumā, balstoties masu mediju funkcionālisma pieejā (kas nosaka, ka mediju auditorijai ir konkrētas vajadzības, kuras var tikt apmierinātas ar masu mediju palīdzību, savukārt auditorijas vajadzību apmierināšana izriet no masu mediju funkcijām sabiedrībā un to īstenošanas), analizētas četras būtiskākās dokumentālā kino komunikatīvās funkcijas: *ideoloģiskā*, *informatīvā*, *audzinošā un izglītojošā*, *izklaides* funkcija.

Pētījuma rezultātā secināts, ka pirmajās desmitgadēs Latvijas padomju dokumentālajā kino raksturīgākā bija *ideoloģiskā funkcija*. Tās īstenošanas principi nebija sarežģīti un savas rituālās formas dēļ (jau iepriekš paredzama filmas vai kinožurnāla attīstības gaita, sižetu secība, runātais teksts u.tml.) īpašu domas piepūli neprasija ne no autoriem, ne skatītājiem. Par būtiskākajiem elementiem dokumentālā kino ideoloģiskā diskursa veidošanā var uzskatīt materiāla *atlasī* – regulāri tika filmēti visi valsts politiskie notikumi, demonstrēti padomju varas sasniegumi un pirmrindnieki kā šo sasniegumu kaldinātāji, kā arī *balsi* – pirmajās desmitgadēs padomju dokumentālajā kino no ekrāna skanošajam tekstam bija ļoti liela nozīme, tas bija viens no

spēcīgākajiem ietekmes instrumentiem gan satura, gan pasniegšanas veida, gan arī lingvistiskās izteiksmes līdzekļu ziņā. Būtiska nozīme ideoloģiskā efekta panākšanā bija pat tādām faktoriem kā konkrēta diktora balss tembram un personiskajai attieksmei pret lasāmo tekstu, tāpēc padomju varas oficiozu pārstāvēja tikai nedaudzi īpaši atlasīti diktori. Taču skatītāji tik spēcīgu ideoloģisko spiedienu uztvēra kā zināma veida ceremoniālu, nevis personiski, un tā vietā, lai patiesi noticētu vēstījumam, pieņēma to kā obligātu nodevu laikam un varai.

Dažādu politisko un arī sabiedrisko apstākļu ietekmē, sākot ar 60. gadu sākumu, ideoloģiskais spiediens uz ekrāniem pamazām atslāba, un, sākoties procesam, ka kino ienāca jauna kinematogrāfistu paaudze, kas uzsāka jaunu formu un izteiksmes līdzekļu meklējumus, dokumentālais kino kļuva arvien daudzslāņaināks un tika dota vieta citu funkciju attīstībai. Taču kā fona funkcija ideoloģija saglabājās visus padomju gadus.

Vērtējot vispārināti, komunikācijas *informatīvā funkcija* piemīt itin visam dokumentālajam kino, īpaši jau kinožurnāliem, kas tieši šāda mērķa dēļ vispār ir radušies – kā jaunāko notikumu apskats visplašākās auditorijas informēšanai. Dokumentālā kino materiāla informativitāti pamatā veido attēls (kā vizuālās informācijas nesējs) un skaņa (kā audiālās informācijas nesējs; turklāt tādā jomā kā kino izpratne par jēdzienu „skaņa” var attiekties ne tikai uz verbālo informāciju, bet tikpat liela informatīva nozīme kā tekstam var būt arī mūzikai, trokšņiem vai citiem skaņas efektiem). Arī attēls vienlaikus darbojas divos līmeņos – pirmkārt, tas var ilustrēt un it kā apliecināt teksta apgalvojumus, taču bieži vien autoru apzinātas vai neapzinātas rīcības rezultātā var arī neviļus atmaskot teksta neatbilstību īstenībai, radot skatītājā pilnīgi pretēju reakciju. Šī ir attēla bīstamākā īpašība – tas atsedz pilnīgi visu, tādējādi reizēm radot spriedzi attiecībās ar tekstu, ja runātais neatbilst attēlā redzamajam.

Atbilstoši diskursa analīzes metodikai informatīvās funkcijas īstenošanā raksturīgākais elements bija *atlase*, jo tas noteica, kas tieši būs redzams uz ekrāna redzamajā attēlā, kā arī to, kas skanēs no ekrāna, tātad – abos gadījumos – kāda informācija tādējādi tiks sniegta. Saistībā ar skaņu informatīvās funkcijas īstenošanā gan jāņem vērā vēl otrs no Plantingas formulētajiem diskursu veidojošajiem elementiem – *balss*, vai precīzāk – tā elementa sadaļa, kas attiecas uz verbālo tekstu, kas skan filmā vai kinožurnālā; turklāt tieši balss (un tās sadaļa teksts) vairumā gadījumu līdz pat 60. gadu vidum Latvijas padomju dokumentālā kino darbos pildīja arī ideoloģisko funkciju, skaidrojot, kā tieši jāsaprot un jāuztver attēlā redzamais.

Padomju sistēmas ietvaros dokumentālais kino sākotnēji bija uzsvērti informatīvs un pat ilustratīvs, nedodot attēlotajiem procesiem dziļāku izvērtējumu. Taču ar laiku (sākot ar 60. gadiem) autori pamazām mācījās komunicēt arī ar attēla palīdzību, sniedzot tajā papildu informāciju, ne tikai to, kas dzirdama diktora tekstā. Tādējādi arvien vairāk attēls nevis tikai plakani ilustrēja tekstu, pieliekot punktu domai, bet pat stimulēja tās attīstību. 70. gados

turpinājās dokumentālā kino informatīvās funkcijas pārveide radošā virzienā, jo arvien saasinājās asa un neatlaidīga konkurence ar citiem medijiem. Īpaši pieauga televīzijas nozīme, kas aizpildīja auditorijas nepieciešamību pēc operatīvas audiovizuālās informācijas, tāpēc kino veidotāji bija spiesti domāt, kā tūri funkcionālos kinožurnālus padarīt atraktīvākus. Savukārt dokumentālajās filmās informativitātes un attēla attiecībās meklējumi attīstījās tēlainības virzienā.

Laika gaitā dokumentālais kino arvien vairāk zaudēja savu informatīvo funkciju un šādas situācijas eskalācija 90. gadu vidū noveda pie likumsakarīga iznākuma – kinožurnāli pārstāja iznākt. Formālais iemesls gan bija finansējuma trūkums, tomēr šīs situācijas loģiskais pamatojums bija acīmredzams – informatīvo funkciju (regulārus audiovizuālu ziņu izlaidumus) dokumentālais kino sākotnēji uzņēmās tikai tāpēc, ka nebija cita šai vajadzībai piemērota medija. Taču līdz ar televīzijas parādīšanos un tehnisko pilnveidošanos jau promocijas darbā apskatītā perioda vidū dokumentālā kino loma aktuālas informācijas sniegšanā mazinājās.

Lai arī *audzināšana* un *izglītošana* ir funkcionāli diezgan līdzīgi procesi, tomēr masu mediju funkcionālisma pieejā tiem ir arī zināmas atšķirības – audzināšana paredz: paskaidrot, interpretēt un komentēt notikumu un informācijas nozīmi; nodrošināt atbalstu nostabilizētai autoritātei un normām; socializēt; veidot vienprātību; noteikt prioritāšu secību un signalizēt par attiecību statusu. Līdztekus šiem uzdevumiem audzināšanas funkcija paredz arī līdzīgas vērtību sistēmas nostabilizēšanu, bet padomju ideoloģijā – arī iespējami vienāda domāšanas veida kultivēšanu, nepieļaujot viedokļu atšķirības. Savukārt *izglītošanas* uzdevumi reducējami šaurāk – sekmēt inovāciju, adaptāciju un progresu; dot iespēju mācīties un pašizglītoties vai galu galā gluži praktiski sniegt padomus dažādos jautājumos un dzīves situācijās. Tāpēc arī dokumentālajā kino audzināšanas un izglītošanas funkcijas realizācija vērojama atšķirīgos mērogos – audzināšanu visos laika periodos centās īstenot gan kinožurnāli, gan dokumentālās filmas, savukārt izglītojošās funkcijas veikšanai kalpoja skaidri nošķirti filmu veidi – pasūtījuma, populārzinātniskās un mācību filmas, kā arī specifiski kinožurnālu sižeti.

Latvijas padomju dokumentālais kino izglītojošās un audzinošās funkcijas īstenošanā, līdzīgi kā citās funkcijās, savā arsenālā iekļāva visus diskursa elementus, taču par raksturīgāko promocijas darbā tiek atzīts *uzsvars* (turklāt ar jēdzienu *uzsvars* te domāts ne tikai tiešais vizuālo vai skaņas elementu lietojums kāda izglītojoša vai audzinoša vēstījuma akcentēšanai viena kino darba ietvaros, bet arī „uzsvars” plašākā nozīmē – saistot to ar dažādām audzināšanas kampaņām, kas bija visai izplatītas padomju gados un kuru ietvaros tika aktīvi izmantots dokumentālais kino). Savukārt *atlase* bija īpaši nozīmīga tādā izglītojošo filmu grupā kā pasūtījuma, populārzinātniskās un mācību filmas – tika atlasīts un iespējami pilnīgi izklāstīts viss, kas pozitīvi raksturo finansētāja izvēlēto filmas tēmu vai objektu.

Audzinašanas funkcija pirmajos pēckara gados tika izprasta diezgan primitīvi – lielākoties kā vienkārša pozitīvo piemēru demonstrēšana. Šāds dokumentālais kino tika vērsts uz visu sabiedrību kopumā, netika īpaši izdalītas kādas īpašas skatītāju grupas. Taču jau 50. gados ideoloģiskā vadība saprata, ka būtiska audzināšanas darba auditorijas daļa ir jaunā paaudze, kurai no agras bērnības jāieaudzina „pareiza” vērtību skala un domāšanas modelis, tāpēc turpmākajos gados audzinošā funkcija tika aktīvi attiecināta tieši uz pusaudžiem un jauniešiem. Tomēr audzināšana bieži tika veikta pārprastā veidā – pieņemot, ka audzinoši mērķi tiks sasniegti ar to vien, ja piespiedīs jauniešus skatīties nevis aizraujošas spēlfilmas, bet salīdzinoši garlaicīgākas, toties no ideoloģiskā viedokļa nevainojamas dokumentālās filmas.

Arī izglītojošā funkcija promocijas darbā apskatāmajā periodā veikusi garu attīstības ceļu un transformējusies no formālas dažādu, bieži vien ideoloģiski iekrāsotu zināšanu un priekšzīmīgu piemēru pasniegšanas līdz mākslinieciski augstvērtīgām dokumentālajām filmām, kuru autori dažādu izglītības un citu jomu iestāžu pasūtījumus izmantojuši radošai izaugsmei un sabiedriski nozīmīgam vēstījumam. Lai arī mācību un pasūtījuma filmas nebija paredzētas izrādīšanai visplašākajā auditorijā, taču šīs filmas, pat ja neizraisīja plašu rezonansi sabiedrībā, tomēr kalpoja par pakāpienu visa dokumentālā kino ceļā uz vārda brīvību – kad atsevišķi autori bija šādā veidā izmēģinājuši un arī pārbīdījuši pieļaujamā robežas, arī citiem bija vieglāk „dabūt cauri” līdz tam nepieņemamas tēmas un izteiksmes līdzekļus, līdz galu galā 1988. gadā (ņemot vērā iepriekš jau pieminēto ideoloģiskās inerces un kino ražošanas termiņu radīto nobīdi) jau gandrīz visas Rīgas Kinostudijas dokumentālās filmas un arī daļa pasūtījuma filmu bija veltītas līdz šim aizliegtām tēmām un iekļāvās citu mediju jau uzsāktajā vēstures balto plankumu un citu nacionāli svarīgu jautājumu risināšanā, tādējādi uzskatāmi demonstrējot kopējo dokumentālā kino diskursa maiņu šajā periodā.

Izklaides funkcija ne Latvijas, ne arī padomju dokumentālajā kino kopumā nekad nav bijusi primāra vai pat tikai būtiska. Uz otršķirīgo lomu bieži norādīja izklaidi saturošu materiālu novietojums kino darba beigu daļā, vai „vieglāka” satura filmas (par kultūru, māksliniekiem u.tml.) izvietošana dokumentālo filmu seansa beigās, tādējādi skaidri norādot attieksmi pret izklaidi kā kaut ko nesvarīgu. Līdz ar to no visiem dokumentāla kino darba diskursu veidojošajiem elementiem tieši *secību* autore uzskata par izklaides funkcijas reprezentācijā raksturīgāko elementu, tomēr nenoliedzot arī *atlases* nozīmi izklaides funkcijas īstenošanā, līdzīgi kā tas bija vērojams arī saistībā ar pārējām funkcijām.

Medija izklaidējošā funkcija paredz apmierināt auditorijas vajadzības relaksēties, aizpildīt laiku, izvairīties no problēmām, gūt estētisku baudījumu, emocionāli izlādēties; atsevišķos gadījumos arī mazināt sociālo spriedzi. Padomju apstākļos daļa no šīm iespējamām auditorijas vajadzībām tika apzināti noklusētas un ignorētas, bet lielākā daļa tika uzskatītas par

mazsvarīgām un padomju pilsonim nepiedienīgām. Tomēr pilnībā ignorēt auditorijas intereses nevarēja un tas arī nebija padomju dokumentālā kino mērķis – svarīgi bija šīs intereses ievirzīt pareizā gultnē. Par vienu no propagandistiski spēcīgākajām un sabiedrību mobilizējošākajām izklaides jomām padomju ideoloģijā tika atzīts sports, līdzīga nozīme tika piešķirta arī baletam. Atsevišķa sadaļa izklaides blokā bija tūrisms, kam nopietna uzmanība tika pievērsta kopš 60. gadu sākuma, kad valsts un republikas mērogā tika atzīts, ka bez pilnvērtīgas atpūtas nav iespējams produktīvs darbs, un sākās rūpes par saturīgu brīvā laika pavadīšanu. Tam tika pievērsta neatslābstoša uzmanība arī dokumentālajā kino, taču kopumā izklaide kā viena no funkcijām apskatāmajā laika periodā tika nepilnīgi izmantota. Tomēr arī šī ierobežotā uzstādījuma ietvaros notika nozīmīgas izmaiņas – sākot ar 60. gadiem dokumentālā kino izklaides funkcija pamazām atbrīvojās no pārmērīgas ideoloģiskās slodzes, un dokumentālā kino veidotāji aizvien vairāk sāka tuvoties izklaides jēdziena reālākai izpratnei un vieglākam pasniegšanas stilam. Turklāt arī dzīve piedāvāja šādai pieejai atbilstošu materiālu, jo sabiedrībā un medijos atslāba pastāvīgais ideoloģiskais spiediens, kas dzīvi lika uztvert kā nopietnu kauju par sociālismu, kur vieglprātībai nav vietas.

Atbilstoši promocijas darba **mērķim** – raksturot Latvijas dokumentālā kino attīstības gaitu, identificēt tā komunikatīvās funkcijas padomju periodā un izpētīt to transformāciju vēsturiskajā sociālajā un politiskajā kontekstā – pētījuma rezultāti apliecina, ka izmaiņas dokumentālā kino komunikatīvajās funkcijās dažādos periodos ir cieši saistītas ar tālaika politiskajiem un sociālajiem procesiem sabiedrībā un ir pakārtotas tiem – pēckara gados padomju institūcijas Latvijā dokumentālo kino galvenokārt izmantoja kā propagandas rīku ideoloģiskās funkcijas īstenošanai, kā arī sabiedrības informēšanas līdzekli, savukārt, sākot ar 60. gadiem, atslābstot ideoloģiskajam spiedienam, dokumentālajā kino iezīmējās arī audzināšanas un izglītošanas, kā arī izklaides izpausmes, tādējādi savā komunikācijā ar sabiedrību izmantojot visu komunikatīvo funkciju sintēzi. Sekojot šiem procesiem, mainījās arī dokumentālā kino mākslinieciskie virzieni – tas kļuva personiskāks, pat intīmāks, izveidojot slaveno Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolu. Savukārt, 70. un 80. gados, saasinoties dažādiem sociāliem procesiem, pieauga skatītāju vēlme izprast situāciju, apzināt tās izmaiņu iemeslus un sekas, līdz ar ko arī Latvijas dokumentālais kino ieguva socioloģiskas izpētes vaibstus.

Tēzes aizstāvēšanai

1. Dokumentālais kino kā masu medijs sabiedrībā pilda konkrētas komunikatīvas funkcijas (ideoloģiskā, informatīvā, audzinošā un izglītojošā, izklaides) un apmierina auditorijas (mediju lietotāju) vajadzības, savukārt šī procesa atgriezeniskā saite pilnveido pašu dokumentālo kino – tā saturu, izteiksmes līdzekļus, funkcionalitāti.

2. Izmaiņas dokumentālā kino komunikatīvajās funkcijās dažādos periodos ir cieši saistītas ar tālaika politiskajiem un sociālajiem procesiem sabiedrībā un ir pakārtotas tiem – pēckara gados padomju institūcijas Latvijā dokumentālo kino galvenokārt izmantoja kā propagandas rīku ideoloģiskās funkcijas īstenošanai, kā arī sabiedrības informēšanas līdzekli, savukārt, sākot ar 60. gadiem, atslābstot ideoloģiskajam spiedienam, dokumentālajā kino iezīmējās arī audzināšanas un izglītošanas, kā arī izklaides izpausmes, tādējādi savā komunikācijā ar sabiedrību izmantojot visu komunikatīvo funkciju sintēzi; sekojot šiem procesiem, mainījās arī dokumentālā kino mākslinieciskie virzieni – tas kļuva personiskāks, pat intīmāks, izveidojot slaveno Rīgas poētiskā dokumentālā kino skolu, bet 70. un 80. gados, saasinoties dažādiem sociāliem procesiem, pieauga skatītāju vēlme izprast situāciju, apzināt tās izmaiņu iemeslus un sekas, līdz ar ko arī Latvijas dokumentālais kino ieguva socioloģiskas izpētes iezīmes.
3. Mainoties izteiksmes līdzekļiem, ar kuriem tika īstenotas Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvās funkcijas, notika arī pašu funkciju transformācija, kā rezultātā padomju periodā dokumentālais kino Latvijā no propagandas instrumenta padomju varas rokās kļuva par spēcīgu, patstāvīgu un progresīvu parādību Latvijas kultūrā un sabiedrībā; diskursa analīzes rezultātā iezīmējās dažādiem periodiem raksturīgākie Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvo funkciju diskursa elementi – *atlase* kā dokumentālā kino diskursa elements bija raksturīgākais un plašāk izmantotais visā padomju periodā Latvijā, tas tika lietots visās funkcijās, liela nozīme bija arī tādām elementam kā *balss* (abās tā izpratnēs), savukārt elementi *secība* un *uzsvars* nebija tik raksturīgi, tie tika izmantoti mazāk.

Promocijas darba rezultātu aprobācija

Balstoties uz pētījuma rezultātiem, starptautiski recenzētos izdevumos publicēti deviņi zinātniskie raksti:

1. Cāne, R. (2014). Latvijas padomju dokumentālā kino komunikatīvo funkciju diskursa analīze. *Akadēmiskā Dzīve* Nr. 50 (2013/2014). US ISSN 0516-3145 (raksts pieņemts publicēšanai, žurnāla publikācija plānota 2014. gada otrajā ceturksnī)
2. Cāne, R. (2012). Periodisation of Latvian documentary cinema in the context of socio-political factors (1944–1990). *Riga Technical University 53rd international scientific conference*. Rīga : RTU, 322 p. ISBN 978-9934-10-360-5 Pieejams: <http://scientific-conference2012.rtu.lv/node/332>
3. Cāne, R. (2012). Investigative journalism as a means of development for documentary cinema in the modern society. *Kryzys finansowy – przebieg i skutki społeczno-gospodarcze w Europie Środkowej i Wschodniej: The Johan Paul II Catholic University of Lublin*

- Institute of Sociology and Pope Johan Paul II State Higher Vocational School in Biala Podlaska Institute of Sociology 13th international conference.* Lublin : Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Vol. 2, pp. 509–604. ISBN 978-83-7702-417-1
4. Cāne, R. (2011). Contemporary development of documentary cinema through the means of investigative journalism. *Journalistic Cultures – Facing Social and Technological Changes: The 3th International Media Readings in Moscow Mass Media and Communications – 2011.* Moscow : MediaMir, pp. 35–38. Pieejams: http://moscowreadings.com/files/2011/journalistic_cultures.pdf
 5. Cāne, R. (2011). Cinema as mass media. *Network society – network economy in Central and Eastern Europe: The Johan Paul II Catholic University of Lublin Institute of Sociology and Pope Johan Paul II State Higher Vocational School in Biala Podlaska Institute of Sociology 12th international conference.* Lublin : Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Vol. 2, pp. 270–274. ISBN 978-83-7702-221-4
 6. Cāne, R. (2011). Specifics of documentary cinema in the context of other cinema genres. *Economics and Culture: Sustainable Development: Ekonomikas un kultūras augstskolas (Latvija) 1. starptautiskās zinātniskās konferences Uzņēmējdarbības un kultūras ilgtspējīgas attīstības vadība rakstu krājums.* Rīga : Ekonomikas un kultūras augstskola, 36.–48. lpp. ISSN 1407-8686
 7. Cāne, R. (2010). Latvijas kino sistēmas raksturojums. *Acta Prosperitatis, Nr. 1: Komunikācija publiskajā telpā.* Rīga : Biznesa augstskola Turība (Latvija), 92.–99. lpp. ISSN 1691-6077
 8. Cāne, R. (2009). Kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas. *Komunikācijas vadība informācijas sabiedrībā: Biznesa augstskolas Turība (Latvija) 10. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums.* Rīga : Biznesa augstskola Turība [kompaktdisks] ISBN 978-9984-828-36-7
 9. Cāne, R. (2009). Valsts dotāciju nozīme Latvijas filmu nozares attīstībā. *Sabiedrība un kultūra. Citādība un mazākuma intereses: Liepājas Universitātes (Latvija) un Melardalenas Augstskolas (Zviedrija) 12. starptautiskās zinātniskās konferences rakstu krājums.* Liepāja : Liepājas Universitāte, 242.–249. lpp. ISSN 1407-6918

Promocijas darba rezultāti ir prezentēti deviņās starptautiskās zinātniskās konferencēs Latvijā, Spānijā, Krievijā, Polijā:

1. Renāte Cāne. *Investigative journalism as a means of development for documentary cinema in the modern society.* Referāts Jāņa Pāvila II Ļubļanas Katoļu universitātes Socioloģijas institūta un Jāņa Pāvila II Bialas Podļaskas Valsts augstskolas Socioloģijas institūta XIII

- starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Kryzys finansowy – przebieg i skutki społeczno-gospodarcze w Europie Środkowej i Wschodniej* (2012. gada 21.–23. maijā Ļubļanā, Polijā).
2. Renāte Cāne. *Periodisation of Latvian documentary cinema in the context of socio-political factors (1944–1990)*. Referāts Rīgas Tehniskā universitātes 150. gadu jubilejai veltītajā starptautiskajā zinātniskajā konferencē (2012. gada 11.–12. oktobrī Rīgā).
 3. Renāte Cāne. *Communication process of film studios in times of crisis in Latvia*. Referāts CICOM (Confederación de la Industria de la Comunicación) XXVII starptautiskajā komunikācijas konferencē *Building trust through communication in times of crisis* (2012. gada 22.–23. martā Navarrā, Spānijā).
 4. Renāte Cāne. *Contemporary development of documentary cinema through the means of investigative journalism*. Referāts Maskavas Valsts universitātes Žurnālistikas fakultātes III starptautiskajā mediju konferencē *Mass Media and Communications – 2011. Journalistic Cultures – Facing Social and Technological Changes* (2011. gada 10.–11. novembrī Maskavā, Krievijā).
 5. Renāte Cāne. *Sociālpolitiskie mehānismi Padomju Latvijas kino sistēmas izveidē*. Referāts Rīgas Tehniskās universitātes LII starptautiskajā ekonomikas un uzņēmējdarbības zinātniskajā konferencē SCEE'2011 (2011. gada 7. oktobrī Rīgā).
 6. Renāte Cāne. *Cinema as mass media*. Referāts Jāņa Pāvila II Ļubļanas Katoļu universitātes Socioloģijas institūta un Jāņa Pāvila II Bialas Podļaskas Valsts augstskolas Socioloģijas institūta XII starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Network society – network economy in Central and Eastern Europe* (2011. gada 16.–18. maijā Ļubļanā, Polijā).
 7. Renāte Cāne. *Specifics of documentary cinema in the context of other cinema genres*. Referāts Ekonomikas un kultūras augstskolas I starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Economics and Culture: Sustainable Development* (2011. gada 18.–20. maijā Rīgā).
 8. Renāte Cāne. *Kino kā masu medija komunikatīvās funkcijas*. Referāts Biznesa augstskolas Turība X starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Komunikācijas vadība informācijas sabiedrībā* (2009. gada 25. maijā Rīgā).
 9. Renāte Cāne. *Valsts dotāciju nozīme Latvijas filmu nozares attīstībā*. Referāts Liepājas Universitātes un Melardalenas augstskolas (Zviedrija) XII starptautiskajā zinātniskajā konferencē *Sabiedrība un kultūra: Citādība un mazākuma intereses* (2009. gada 24.–25. aprīlī Liepājā).

Promocijas pētījuma teorētiskā un praktiskā nozīme

Promocijas darbā veiktais pētījums un tajā gūtās atziņas ir izmantojamas kā bāze turpmākajā kino pētniecībā un komunikācijas un mediju studijās. Vairāki no pētījuma virzieniem ir novitāte Latvijā.

Pētījuma teorētiskā nozīme un novitāte:

- 1) pamatojums skatījumam uz kino kā vienu no masu medijiem;
- 2) detalizēti izstrādāta kino veidu, žanru un izteiksmes līdzekļu tipoloģija;
- 3) dokumentālā kino komunikatīvās būtības un funkcionalitātes izpēte;
- 4) dokumentālā kino diskursa analīzes metodoloģiskās koncepcijas izstrāde.

Pētījuma praktiskais piensums turpmākajiem kino pētījumiem:

- 1) Latvijas dokumentālā kino vēsturiskās attīstības sistematizēts apkopojums (pēc būtības ir uzrakstīta Latvijas dokumentālā kino vēsture no pirmsākumiem līdz 1990. gadam);
- 2) ir izveidots sistematizēts elektronisks Latvijas dokumentālā kino padomju perioda katalogs, kas aptver informāciju par visiem 1944.–1990. gadā Latvijā izveidotajiem dokumentālā kino darbiem.

2014. gada otrajā pusē promocijas darbs tiks izdots kā monogrāfija izdevniecībā „Mansards”, sērijā „Kino Rakstu bibliotēka”.

Promocijas darba autore

Renāte Cāne

10.01.2014.