

Latvijas Kultūras Akadēmijas
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

FILMAS *LIELAIS LAIMESTS* TEORĒTISKAIS PAMATOJUMS

Maģistra darbs

Autore:

Akadēmiskās maģistratūras augstākās izglītības programmas „Māksla”

Audiovizuālās mākslas apakšprogrammas

2.kura studente Ilze Šņore

(ID Nr. 20123211)

Darba vadītājs:

prof. Pēteris Krilovs

Rīga

2014

SATURS

IEVADS	3
1. REALITĀTES KONSTRUĒŠANA KINEMATOGRĀFĀ	5
1.1. Kino teorētiskis Andrē Bazēns un reālisms kinematogrāfā	5
1.2. Rokas kameras lietojums un realitātes konstruēšana.....	7
2. REALITĀTES KONSTRUĒŠANAS IECERE FILMĀ <i>LIELAIS LAIMESTS</i>	10
2.1. kadru plāns	10
3. REALITĀTES KONSTRUĒŠANA FILMĀ <i>LIELAIS LAIMESTS</i>	12
3.1. Filmēšanas vietas meklēšana un izvēle.....	13
3.2. Filmas montāža	14
3.3. Kadra iekšējā montāža	15
3.4. Rokas kamera un kameras kustība.....	16
NOBEIGUMS	17
KOPSAVILKUMS	18
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	19
SUMMARY	20
PIELIKUMI.....	21
1. pielikums. Filmas <i>LIELAIS LAIMESTS</i> sinopse.....	22
2. pielikums. Filmas <i>LIELAIS LAIMESTS</i> scenārijs.....	23
3. pielikums. Filmas <i>LIELAIS LAIMESTS</i> scenārija analīze (<i>script breakdown</i>).....	48
4. pielikums. Kameras kustību plāns atsevišķām epizodēm	50

IEVADS

Lielais laimests ir spēles īsfilma – ironisks stāsts par vieglu naudu, kas piesauc sliktas beigas pašam veiksmīgajam laimētājam. Galvenais varonis tirgus krāvējs Oskars(30) kādu dienu tirgū vietējā kafejnīcā sastop senu dienu mīlestību, kas viņam nekad nav bijusi aizsniedzama. Filma seko Oskara vienas dienas ceļojumam jeb dienas gaitai, kurā viņš cenšas pietuvoties kādreiz neaizsniedzamajai sievietei. Filmas vizuālais risinājums – gari kadri, pamatā izmantojot kadru iekšējo montāžu, rokas kamera.

Diplomdarba filmas *Lielais laimests* teorētiskajā pamatojumā tiek apskatīti realitātes veidošanās principi kinematogrāfā. Par pētniecisko mērķi tiek izvirzīts apzināt vairākus realitātes konstruēšanas principus kinematogrāfā un izmantot tos spēles īsfilmā *Lielais laimests*. Tā kā mērķis ietver ļoti plašu pētniecisko lauku, pētījuma uzdevumā sašaurinu to līdz atsevišķu kino teorētiķu un režisoru pausto uzskatu apskatei. Par pētījuma uzdevumu tiek izvirzīts:

- Apzināt kino teorētiķa Andrē Bazēna idejas par realitātes konstruēšanu kinematogrāfā;
- Apskatīt, rokas kameras estētikas ienākšanu kinematogrāfā;

Savukārt diplomdarba filmā pārbaudīt minēto kino teorētiķu un praktiķu iepriekš aprakstītos realitātes konstruēšanas principus – kadra iekšējā montāža un rokas kameras izmantošana.

Pētījumā pirmā nodaļa *Realitātes konstruēšana kinematogrāfā* ir darba teorētiskā nodaļa, kurā apskatu realitātes konstruēšanas paņēmienus, ko izvirzījis A.Bazēns, kā arī atsevišķi apskatu rokas kameras estētikas ienākšanu kinematogrāfā. Pirmajai nodaļai ir divas apakšnodaļas. Apakšnodaļā *1.1. Kino teorētiķis Andrē Bazēns un reālisms kinematogrāfā* sniegts vispārīgs ievads par Bazēna kino realitātes konstruēšanas ideju, aprakstīta Bazēna ideja, ka montāža, lai gan nepieciešama, lai filma sāktu darboties, ļoti bieži tiek lietota pārāk daudz, un izklāstīti Bazēna uzskati par to, ka kinolentes montāžu daudz biežāk vajadzētu aizstāt ar kadra iekšējo montāžu un kadra dziļuma izmantošanu. Apakšnodaļā *1.2. Rokas kameras lietojums un realitātes konstruēšana* iezīmēta rokas kameras estētikas ienākšana kinematogrāfā, tās lietojums Franču Jaunā Viļņa un Dogmas filmās. Atšķirībā no Andrē Bazēna, kurš runā par ekrāna realitāti un to kā auditorija šo realitāti uztver, Dogmas veidotāji necenšas, lai ekrāna realitāte skatītājam arī izskatītos kā

realitāte. Viņus vairāk interesē pats filmēšanas mehānisms. Taču viņu lietotā tehnika nereti rada dokumentālajām kino līdzīgu estētiku.

Pētījuma otrā un trešā nodaļa ir empīriskās nodaļas. Otrajā nodaļā *Realitātes konstruēšana iecere filmā Lielais laimests* tiek aprakstīts kadru plāns un filmēšanas principi, ko plānots izmantot diplomdarbā.

Pēdējā, trešā nodaļa *Realitātes konstruēšana filmā Lielais laimests* ir atskats uz gatavošanās, filmēšanas un montēšanas procesu, izdalot atsevišķas apakšnodaļas par filmēšanas vietas meklēšanu un izvēli, filmas montāžu, kadra iekšējo montāžu un rokas kameras lietojumu.

1. REALITĀTES KONSTRUĒŠANA KINEMATOGRĀFĀ

Realitātes konstruēšana kinematogrāfā ir nodarbinājusi režisorus jau no paša kinematogrāfa pirmsākumiem. Amerikāņu filozofs Noels Karols (*Noel Carroll*) raksta, ka tā ir kinematogrāfa daba.¹ Kino realitāte ir ilūzija, ko radījuši prasmīgi triki, tostarp montāža, kas spēlējas ar laiku un telpu. Un nenoliedzami ceļi uz šo prasmīgi radīto ilūziju ir ne viens vien.

1.1.Kino teorētiskis Andrē Bazēns un reālisms kinematogrāfā

Kino kritiķis Andrē Bazēns (*André Bazin*) cieši saistīja ideju par reālismu kinematogrāfā un filmas montāžas tehnikas pielietojumu. Rakstā *Kino valodas attīstība* viņš skaidro savu teoriju, uzverot, ka montāža, lai gan nepieciešama, lai filma sāktu darboties, ļoti bieži tiek lietota pārāk daudz.² Apskatot laika posmu no 1920. līdz 1940.gadam kinematogrāfā, kas sevī ietver arī mēmā kino periodu, Bazēns iedala režisorus divās kategorijās – tajos, kas, viņa vārdiem izsakoties, paļaujas uz kadra plastiku un tajos, kas paļaujas uz montāžu, kas pēc būtības ir bildīšu sarindošana laika rāmī. Ar terminu *kadra plastika* šeit jāsaprot vairākas parādības – filmēšanas vietas uzbūve, skata punkts, kadrējums, aktieru priekšnesums, gaismojums un pat grims. Montāža var būt neitrāla un nemanāma, taču tāda montāža neizmanto tās potenciālu. Bazēns uzskata, ka var izdalīt trīs veida montāžas – paralēlo montāžu (*parallel montage*), kurā īsts meistars bija Grifits (*D. W. Griffith*); paātrinājuma montāžu (*accelerated montage*), kas sastāv no daudziem īsiem kadriem un atrakcijas montāža (*montage by attraction*), kuru radīja S.Eizenšteins (*S. M. Eisenstein*) un ko varētu saukt arī par asociāciju montāžu, šeit montētos kadrus ne vienmēr saista tā pati epizode vai vieta. Bazēns arī piebilst, ka tieši mēmais kino vairāk paļāvās uz kadra plastiku, nevis montāžu. Kinematogrāfā ienākot skaņai, pieauga arī montāžas nozīme. Ap 1938.gadu skaņas kino Francijā un Amerikā bija sasniedzis zināmu perfekciju un plūca laurus, ražojot plašai auditorijai paraudzētas komēdijas, sociālās drāmas un

¹ Carroll, Noel. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008. 34. lpp.

² Bazin, Andre. The Evolution of the Language of Cinema. In: *Film Theory and Criticism: introductory readings*. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999. 43. lpp.

detektīvfilmās. Var teikt, ka ap šo laiku bija jau vispār pieņemti montāžas šabloni. Ja par mēmo kino varam teikt, ka tas paļāvās uz kadra plastiku un montāžas viltību, un bija māksla pats par sevi, tad skaņa tikai spēlēja papildinošu lomu bildei, ienesot kino vairāk analīzes un dramatisma.³

Tomēr Bazēns uzsver, ka jebkāda kino attēla manipulācija, vai tā būtu sugestīva, ierosinoša montāža, kādu lietoja Eizenšteins, vai sarežģīts gaismēnu lietojums, kas tik raksturīgs Vācu ekspresionismam, traucē kinematogrāfā radīt realitātes sajūtu.⁴ Jaunas vēsmas jau izstrādātajā kino un montāžas valodā ienesa Orsons Vells (*Orson Welles*). Bazēns min Orsona Vells filmu *Pilsonis Keins* (*Citizen Kane*, 1941.), kā labu piemēru, kurā kinolentes montāža aizstāta ar kadra iekšējo montāžu un kadra dziļuma izmantošanu.⁵ *Pilsonis Keins* nekad nevar būt pārāk augsti novērtēts, pateicoties kadra dziļuma izmantošanai, visa epizode ir izspēlēta vienā kadrā, kamerai paliekot tā arī nekustīgai. Dramatiskie efekti, kurus līdz šim sagaidījām no montāžas, ir panākti ar aktieru kustībām fiksētā kadra rāmī. Un jo vairāk tiek veiksmīgi pielietots kadra dziļums, jo mazāk nepieciešami papildus kadri, tuvplāni, kuros aktieris gandrīz frontāli stāv pret kameru. Protams, Vells neieviesa kadra dziļuma pielietojumu, tas ir izmantots sen pirms viņa. Bazēns piebilst, ka nevajadzētu pārprast, kadra dziļuma lietošana neizslēdz montāžas lietošanu. Vells lieto montāžu savienojot to ar kadra plastikas izmantošanu. Būtu absurdi apgalvot, ka montāža nav devusi savu ieguldījumu kino valodas attīstībā, taču tas ir noticis reizē zaudējot kinematogrāfiskas vērtības. Kadra dziļuma izmantošana nav tikai daudz ekonomiskāks, vienkāršāks un smalkāks scēnas atklāšanas veids. Filmas valodas ziņā, tas ietekmē arī skatītāju prātus, ļaujot tiem lielāku brīvību attēla interpretācijai.⁶ Bazēns uzver trīs galvenās kadra dziļuma lietošanas priekšrocības:

- ❖ Kadra dziļuma izmantošana rada skatītājam tādas attiecības ar attēlu, kas ir pietuvināmas realitātei. Tādēļ var teikt, ka neatkarīgi no attēla satura, tā struktūra ir reālistiskāka;
- ❖ Tas sevī ietver aktīvāku mentālo darbību no skatītāja puses un lielāku atdevi. Kamēr analītiska montāža no skatītāja prasa, lai tas tikai sekotu vadlīnijām un režisors ir tas, kurš izvēlēšies, ko skatītājam redzēt un ko neredzēt, šeit skatītājs pats var izvēlēties, uz ko fokusēt savu uzmanību;

³ Bazin, Andre. The Evolution of the Language of Cinema. In: *Film Theory and Criticism: introductory readings*. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999. 45. lpp.

⁴ Turpat, 47. lpp.

⁵ Turpat, 48. lpp.

⁶ Turpat, 50. lpp.

- ❖ Analizējot realitāti, montāža jau pirms tam paredz dramatiska notikuma nozīmi. Montāžas daba izslēdz izteiksmes neskaidrību. To pierāda arī Kuļešova eksperiments, kurā atsevišķais kadrs ar sejas izteiksmi vēl nemontēts ar objektu, uz ko tas skatās, sevī ietver šo neskaidrību un var tikt montēta ar ļoti dažādiem objektiem.

Savukārt kadra dziļuma izmantojums kinematogrāfā atkal vieš šo neskaidrību. Nav jau tā, ka Orsons Vells filmā *Pilsonis Keins* noliedz montāžas lietošanu, taču laiku pa laikam filmā iekļaujot garas sekvenses, kas izmanto kadra dziļumu, ienes filmā jaunu nozīmi. Agrāk montāža tika uzskatīta par kino scenārija struktūru. Taču filmā *Pilsonis Keins* montāžas sekvenses, kurās kadri pārklāj viens otru, kontrastē ar viena kadra sekvensēm, kas savā ziņā konstruē abstraktāku stāstījuma veidu.

Filma *Pilsonis Keins*, kas tapa 1941.gadā kino vēstures valodā iezīmē jaunu posmu. Tā ir plaša kustība, pie kā var pieskaitīt arī Roberto Roselīni (*Roberto Rossellini*) un Vitorio de Sikas (*Vittorio De Sica*) filmas. Aprakstot Vitorio de Sikas filmu *Umberto D* (*Umberto D*, 1952.), Bazēns sajūsminās par mazām, dramaturģiski vienkāršām un vienlaicīgi elegantām epizodēm, kurā nekas nozīmīgs nenotiek un uzsver, ka no tām varētu sastāvēt visa filma.⁷

Pēc A.Bazēna viņa idejas turpina filmu pētnieks Zigfrīds Krakauers (*Siegfried Kracauer*). Līdzīgi kā Bazēns, arī Krakauers uzsver, ka no visām mākslām, kino ir vispiemērotākā iemūžināt realitāti.⁸

1.2. Rokas kameras lietojums un realitātes konstruēšana

Tā kā, kā otru tehnisko principu, ko vēlos pielietot filmā *Lielais laimests*, esmu izvēlējusies rokas kameru, tad īsi ieskatīšos tās lietojuma vēsturē un nozīmē kinematogrāfā.

Lai gan mēģinājumi filmēt ar rokas kameru atrodami jau pat divdesmitā gadsimta sākumā, tomēr kameras bija pārāk lielas un smagas, lai šo tehniku varētu pilnvērtīgi

⁷ Bazin, Andre. *Umberto D: A Great Work*. In: *What is Cinema?* Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971. 82. lpp.

⁸ Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1997. 36. lpp.

izmantot. Pārmaiņas 1937.gadā ienesa Arriflex 35, tās svars bija 12 mārciņas, kas ir mazliet vairāk kā 5 kilogrami. Kamera tika izmantota Otrā pasaules kara dokumentēšanai, tā tika ražota rūpnieciski un līdz ar to sasniedza vairāk lietotājus. Lai gan tehnikas turpināja attīstīties un šai kamerai sekoja nākamās, salīdzinoši vieglās kameras priekšrocības netika pārāk izmantota kinematogrāfā līdz pat piecdesmito gadu beigām.⁹

Piecdesmito gadu beigās, sešdesmito sākumā rokas kameras lietošana kļuva par neatņemamu Franču Jaunā Viļņa (*French New Wave*) sastāvdaļu. Jaunais Vilnis pārņēma atsevišķas Bazēna idejas, papildinot tās ar idejām par filmēšanu speciāli nebūvētās lokācijās, rokas kameras estētiku un dabiskās gaismas izmantošanu.¹⁰ Jaunie režisori lietoja jaunas, viegli pārvietojamas 16mm un 35mm kameras. Tās viņiem ļāva pašiem būt daudz mobilākiem, filmējot no rokas un, izvairoties no tik pierastajām sliedēm. Šīs kameras varēja novietot uz viegliem statīviem, filmēt no braucošas mašīnas vai pat motocikla. Kino veidošana pēkšņi bija kļuvusi daudz vienkāršāka. Pie tam vieglās kameras, kas varēja filmēt arī bez liela papildus aprīkojuma, pēkšņi bija atbrīvojušas režisoriem jaunu ceļu, strādāt ar mazākām komandām un līdz ar to finansēm. Rokas kamera Jaunā Viļņa filmām pievienoja savu estētiku – ikdienišķu, dzīvīgu, mūsdienīgu un mazliet drebošu.¹¹ Kā 1969.gadā raksta laikraksts *The New York Times*, rokas kamerai piemīt īpašība skatītāju vairāk iesaistīt filmas notikumos.¹²

Franču Jaunais Vilnis nav vienīgais, kas izmantojis rokas kameras estētiku kino realitātes konstruēšanai. Ar kino patiesības un realitātes meklējumiem nodarbojās arī Dogmas manifesta veidotāji. Tieši simts gadus pēc kino *dzimšanas* (1895.) tiek parakstīts Dogma 95 (*Dogma 95*) manifests¹³, kas paredz desmit baušļus:

- ❖ filmēšana norisinās gatavās, esošās lokācijās, nekādus speciālus rekvizītus, kas jau neatrodas šajā lokācijā, neizmanto;
- ❖ skaņa tiek radīta, kā daļa no bildes. Ja filmā ir dzirdama mūzika, tad tās avotam ir jābūt redzamam kadrā;
- ❖ filmēts tiek no rokas bez statīva un citām palīgierīcēm (rokas kamera);
- ❖ filma ir krāsaina un netiek izmantotas speciālas gaismas;
- ❖ filma neizmanto optiskos mānus vai filtrus;

⁹ Pope, Norris. *Chronicle of a camera: the Arriflex 35 in North America, 1945-1972*. The University Press of Mississippi, 2013. 101.lpp.

¹⁰ Gray, Gordon. *Cinema. A Visual Anthropology*. Berg, 2010. 45.lpp.

¹¹ Neupert, Richard. *A history of the French New Wave Cinema*. The University of Wisconsin Press, 2007. 40.lpp.

¹² Pope, Norris. *Chronicle of a camera: the Arriflex 35 in North America, 1945-1972*. The University Press of Mississippi, 2013. 103.lpp.

¹³ Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. Londona and New York: Routledge, 2006. 116. lpp.

- ❖ filma neizmanto virspusējas darbības tikai darbības pēc;
- ❖ filmas darbība norisinās šeit un tagad, netiek, piemēram, izmantotas sapņu ainas.;
- ❖ netiek veidotas žanra filmas;
- ❖ filmu formāts ir 35 mm;
- ❖ režisora vārds netiek ierakstīts titros.¹⁴

Sīkāk neapskatīšu pārējos desmit baušļus, bet pievērsīšos trešajam – rokas kameras izmantošanai. Gandrīz piecdesmit gadus pēc filmas *Pilsonis Keins* uzņemšanas, dāņu režisors Tomas Vinterbergs (*Thomas Vinterberg*) uzņem filmu *Svinības* (*Festen*, 1998.). Tā ir pirmā Dogmas filma. Filma tiek radīta ierobežota budžeta apstākļos, filmēta semi-dokumentālā reālisma stilā, lietojot rokas kameru un minimālu gaismošanas tehniku.¹⁵

Andrē Bazēna tradīcija prasītu garus kadrus, kur auditorija pati var izvēlēties, uz ko vērst uzmanību. Filma *Svinības* rīkojas citādi, apgalvojot, ka realitātes uztvere nav atkarīga no līdzības ar uztveri reālajā dzīvē. Filma lieto amatierisku, mājas video veidotāju estētiku, tādā veidā radot citu realitātes formu, ar ko skatītājs jau sen ir pazīstams. Filma brīžiem pat atgādina mājas apstākļos filmētu video par dzimšanas dienas svinībām. Un šī realitātes forma pieprasa citu estētikas stratēģiju nekā to aprakstījis Bazēns. Mājas video estētika atļauj montēt materiālu daudz nelīdzināk, asāk, jo skatītājs jau ir radis redzēt šādus mājas video, kuru kadrs nav stabils un kadrējums, tāpat kā montāža, ir neprognozējama. Šis mājas video efekts akcentē arī filmas dzīvīgumu, uz ko tiekušies tik daudzi kino veidotāji.¹⁶ Rokas kameras estētikai ir daudz pielūdzēju arī tagad. Viena no, manuprāt, pēdējos gados veiksmīgākajām filmām, kas rokas kameras estētiku apvieno ar kadru iekšējās montāžas izmantošanu, ir Rumānijas Jaunajam vilnim (*Romanian New Wave*) piederīgā filma *Četri mēneši, trīs nedēļas, divas dienas* (*4 Months, 3 Weeks and 2 Days*, 2008). Šeit režisors atļaujas lietot ļoti garus un reizēm statiskus kadrus, ļaujot varoņiem pazust un atkal atgriezties kadrā, reizēm to atstājot gandrīz tukšu. Tomēr tas nemazina filmas dinamiku, iespējams to pat papildina. Taču ar to nevēlos apgalvot, ka tā ir formula visiem. Domājams tomēr, ka pats svarīgākais tomēr ir un vienmēr paliks labs stāsts.

¹⁴ Trier, Lars von and Thomas Vinterberg. Dogme 95: The Vow of Chastity. In: *Technology and Culture, the film reader*. Andrew Utterson. London and New York: Routledge, 2005.88. lpp.

¹⁵ Jones, Gareth. Language and the Craft of Script Development. In: *Writers for Europe. Documentation of a Four-Day Symposium*. Jochen Brunow. Nordersted. Books on Demand, 2010. 54. lpp.

¹⁶ Valk, Mark. Eisenstein and Bazin: formalism and realism, two modes of practise. In: *The Film Handbook*. Mark Valk and Sarah Arnold. USA and Canada: Routledge, 2013.143. lpp.

2. REALITĀTES KONSTRUĒŠANAS IECERE FILMĀ *LIELAIS LAIMESTS*

Sākotnējais filmas uzstādījums bija konstruēt filmas realitāti, izmantojot garus kadrus, kadru iekšējo montāžu un rokas kameru. Rokas kameras lietošana bija ne tikai estētiskas, bet arī laika ekonomijas jautājums, kas ļautu mūsu filmēšanas grupai būt daudz mobilākiem. Sevišķi liels ieguvums tas varētu būt filmējot eksterjerus tirgū, kur vide ir ļoti dinamiska un grūti kontrolējama. Līdz ar to mūsu iespējas viegli pārkadrēt Oskara gājieni no viena punkta uz kādu citu, ja tas būtu nepieciešamas, varētu būt būtiska priekšrocība.

2.1. Kadru Plāns

Filmā sākums bija paredzēts, kā garš gājiens, sekojot ar rokas kameru līdz krāvējam Oskaram viņa ikdienas gaitās un nonākot ar viņu tirgus kafejnīcā, kur viņš atvedis preci. Kamera sākumā darbotos kā Oskara skatu punkts, iekadrējot tā, ka redzam daļu Oskara plecu no mugurpuses un līdz pat sarunas sākumam neatklājot viņa seju. Tā kā neesmu apveltīta ar labām kadru plānu zīmēšanas prasmēm, tad, lai būtu uzskatāmāk, pievienoju pielikumā kameras kustības plānu, zīmējumus no augšas. (skat. Pielikumu Nr. 4, 1.attēlu). Lai montāžā būtu izvēles iespējas, filmētu arī gājiena reversu, sekojot Oskaram frontālā vidus plānā.

Arī turpmāk filmā kameras kustību motivētu Oskara kustība telpā. Interjerā izmantotu garus kadrus un strādātu ar kadra dziļumu, darbību priekšplānā un fonā. Oskara ienākšanu kafejnīcā nofilmētu arī kā statisku kopplānu ar Irinu pie letes priekšplānā. Šo kadru paredzēts izmantot momentā, kad Oskars uzrunā Irinu pirmoreiz, tālāk tas kļūst par viņu abu divplānu pie letes, kura fonā darbojas bārmene Biruta un iedzēris klients pie spēļu automāta (skat. Pielikumu Nr.4, 2. attēlu). Īsināšanas vajadzībām montāžā, ja tādas rastos, nofilmētu arī epizodes reversu ar Birutu priekšplānā un Oskaru un Irinu fonā, kā arī abu tuvplānus un atsevišķu kadru ar klientu pie spēļu automāta.

Nākamais kadrs iesākas kā tirgus kopplāns, kurā pēc dažām sekundēm ar stumjamajiem ratiem iebrauc Oskars, grauzdams tikko nozagto šokolādi. Līdz ar Oskara ienākšanu kamera sāk kustēties viņam līdzi un atrodot kādu kiosku, paliek uz kiosku, izlaižot Oskaru laukā no kadra. Tam seko statisks kadrs ar pircēju pie kāda kioska profilā, vidējā plānā, viņa apskata precī un iziet no kadra, atklājot tālāk dziļumā pilnā augumā stāvošo Irinu, aiz viņas redzam ar ratiem stumjamies Oskaru (skat. Pielikumu Nr.4, 3. attēlu). Šis kadrs kalpo kā epizodes kopplānus, taču tā kā epizode ir gara un satur daudz dialoga, tad atsevišķi filmētu arī abu tuvplānus, kadru dziļumā paredzot garo tirgus eju starp kioskiem un citu pārdevēju darbību fonā. Sarunai beidzoties kamera dodas prom kopā ar Oskaru un viņa ratiem, Oskara ceļi krustojas ar Olgas ceļiem, un kamera maina kustības virzienu, atgriežoties pie kioska kopā ar Irinas māti Olgu (skat. Pielikumu Nr.4, 4. attēlu.). Epizodēs tirgū paredzēti vairāk gājieni kopā ar Oskaru, kas savā ziņā arī kalpo kā pārejas uz nākamo dialoga epizodi.

Tas, ka Oskara laimēšanas epizodi vienā kadrā nofilmēt nevarēsīm, bija skaidrs jau no paša sākuma. Iecere bija sekot Oskaram ienākot otrreiz tirgus kafejnīcā, ar viņu pie bāra gaidīt, kamēr to pametīs iedzērušais spēlmanis un tad Oskars kopā ar kameru pamazām tuvotos spēļu automātam. Laimests un reakcija uz to būtu divi atsevišķi kadri.

Lielas pārdomas radīja, kā iepazīstināt ar otru bāru, kurā Irina sēž ar ārzemnieku. Sākotnēji iecerētajā filmēšanas vietā, Rīgas Centrāltirgū, tāpat kā tas ir scenārijā atrodas hostelis, kurā ir arī bārs un līdz ar to, tas ļautu filmēt līdzīgu gājieni, kā tas ir filmas sākumā – vienā kadrā atklājot gan bārā ārpusi, gan pēc tam interjeru. Pie šī plāna palikām līdz sākām filmēšanas vietu izpēti.

Lielu daļu epizodes Irinas un Olgas dzīvoklī bija paredzēts filmēt kā paralēlas darbības divās telpās, kur montāžā iespējams izvēlēties, kurā telpā pakavēties ilgāk. Tā bija plānots izspēlēt Irinas sēdēšanu viesistabā kopā ar Oskaru, paralēli mātes ienākšanu, kas nenojauš, ka dzīvoklī ir viesi; mātes darbību virtuvē ar dzēriena glāzi, paralēli Oskaru un Irinu viesistabā; Oskara izlietnes labošanu, paralēli Dimas viesošanas koridorā; un visbeidzot, Oskara atjēgšanos vannas istabā un vannasistabas durvju otru pusi ar Irinu un Dimu.

3. REALITĀTES KONSTRUĒŠANA FILMĀ *LIELAIS LAIMESTS*

No ieceres nonākot pie realizēšanas, jāsaka, ka daļa uzstādījuma sāka piedzīvot kompromisus jau plānošanas fāzē. Dažiem izvēlētajiem aktieriem bija ļoti saspringts grafiks, teātra sezonas beigas, līdz ar to filmēšanai nevarēju ieplānot tik daudz dienu, cik būtu gribējies. Garie kadri prasa arī garus mēģinājumus, gan aktieriem, gan kamerai un līdz ar to ekonomējot laiku, daļu plānu nācās novienkāršot. Otrs faktors, scenārijs. Filmas scenārijs sastāv no pagariem dialogiem, kas neparedz ļoti aktīvu ārēju darbību. Tā kā sākotnējā iecere bija, ka kameras kustība tiek attaisnota ar galvenā varoņa kustību, tad līdz ar to interjeros kamera kļūst diez gan statiska. Ja skatāmām, kā piemēru T. Vinterberga *Svinības* tur dinamika garajās galda sarunās tiek panākta tieši ar ātru kadru montāžu. Līdz ar to nolēmu garāku dialogu epizodes montēt vairāk.

Vēl par nekontrolējamu apstākli jāuzskata spēļu automāts, kurā Oskars laimē naudu. Lai gan varējām automātu kontrolēt tik lielā mērā, kā grozot automāta kredītu, laimestu paredzēt nevarējām, līdz ar to filmēt garo epizodi neskaitāmus dubļus ar cerību, ka reiz laimēs, šķita neprāts. Nodeva kino ekrānam ir arī laimētās monētas. Pēc kazino vides izpētes, tagad zināms, ka spēļu automāti mūsdienās nekādus žetonus laukā nemet, tomēr šķita, ka laimests nebūtu nekāds laimests bez naudas šķindoņas. Tādēļ šeit nācās realitāti, ar montāžas palīdzību, mazliet uzlabot.

Sākot aktieru atlasī un konsultējoties par parādu piedzīšanu, nonācu pie secinājuma, ka naudas piedzinējiem jābūt diviem, lai situācija kļūtu draudīgāka. Ja sākumā strādājot pie scenārija idejas, vēl domāju vairāk izmantot tipāžus, ne kā profesionālus aktierus, tad nolemjot izmantot garas kadru sekvences, sapratu, ka tomēr jāuztic lomas profesionāliem, pieredzējušiem aktieriem, jo, paredzot garus kadrus, paredzēju arī mazāk iespēju kaut ko pēc tam labot montāžā. No aktieriem garie kadri ar t.s. iekšējo montāžu paredz dubultu slodzi – būt precīziem tehniski un aktieriski – aiziet, izdarīt, pateikt, nospēlēt un vienlaicīgi nepazaudēt kadra malu, just, kur ir gaismas un atcerēties norunātās fokusa vietas ar operatoru. Un visgrūtāk, pēc manas pieredzes, tas kļūst epizodēs, kas paredz fiziska spēka pielietojumu, zināmu vardarbību vai kāda cita veida aktiera *atkailināšanos*. Šeit parasti esam ļoti raduši izlīdzēties ar montāžas palīdzību un, izmantojot, piemēram, reakcijas kadrus, visu neatrādīt, lai redzētais nekļūtu pārāk klajš un komisks. Filmā *Četri mēneši, trīs*

nedēļas un divas dienas režisors šādas epizodes montē ar paralēlu darbību blakus telpā. Vēl vienu iespēju, lai viss nebūtu jāatklāj, var piedāvāt interesanta lokācija, kā arī gaismu un ēnu spēles.

Vides izvēli, uzskatu par ļoti nozīmīgu filmas konstruēšanas faktoru, kas ļoti daudz ietekmēja arī vēlāko kadru uzbūvi. Tādēļ tālāk, runājot par realitātes konstruēšanu filmā *Lielais laimests*, izdalīšu atsevišķas apakšnodaļas – *Filmēšanas vietas meklēšana un izvēle; Filmas montāža; Kadra iekšējā montāža un Rokas kamera*.

3.1. Filmēšanas vietas meklēšana un izvēle

Izaicinājumu uzstādījumam vairāk izmantot kadru iekšējo montāžu, mazāk nodarbojoties ar video *graizīšanu*, pirmkārt, radīja filmā paredzētās lokācijas. Sākotnēji scenārijā, kā darbības vieta, tika paredzēts Rīgas Centrāltirgus. Taču sākot filmēšanas vietu izpēti, drīz vien ar operatoru nonācām pie secinājuma, ka Centrāltirgū nespēsīm kontrolēt vidi, veidojot garus gājienus ar galveno varoni, krāvēju Oskaru, viņa darba vidē, nevarēsīm mazbudžeta apstākļos norobežot lielas teritorijas un būt droši, ka kāds neieskatīsies kamerā. Tādēļ tika nolemts meklēt mazāku Rīgas tirgu. Izpētījām Purvciema, Čiekurkalna un Vidzemes tirgus un tā kā pēdējā atradām gan vajadzīgo tirgus kafejnīcas fasādi, gan labvēlīgus kioska saimniekus, tad par filmēšanas vietu tika izvēlēts Vidzemes tirgus. Visas atrastās tirgus kafejnīcas izrādījās pārāk šauras filmēšanas vajadzībām, tādēļ atteicāmies no sākotnējās ieceres – garā gājiena ar Oskaru cauri tirgum, sekojot viņam iekšā kafejnīcā. Tā vietā kafejnīcas fasādi filmējām Vidzemes tirgū, bet interjeru atradām citā Rīgas centra kafejnīcā, kas bija mazliet plašāka, un gājienu sadalījām divās daļās. Te savukārt radās jauns izaicinājums – dzīvā Tallinas iela aiz kafejnīcas logiem. Tallinas ielas kafejnīca kā tirgus kafejnīcas interjers tika izvēlēts, pirmkārt, tādēļ, ka tai sakrita logi un durvis ar tirgus kafejnīcas fasādi un, otrkārt, pati kafejnīca sevī iekonservējusi deviņdesmito gadu sajūtu līdzīgi, kā tas ir arī mūsu izvēlētajā tirgū. Lai samazinātu iespēju garajā trīs minūšu kopplānā iefilmēt fonā trolejbusu un gājējus, sākām filmēšanu sešos no rīta, kad satiksme vēl ir mazliet retāka. Jāpiebilst arī, ka tirgus kafejnīcai sākumā bija atrasta daudz

veiksmīgāka lokācija – plašāka, ar arkām un dubultām durvīm. Šī vieta būtu ļāvusi daudz vairāk spēlēties viena kadra ietvaros, ļaujot varoņiem pazust un parādīties, izmantojot telpas faktūru. Tomēr lai gan kafejnīcas īpašnieki piekrita, nespējām vienoties ar telpu īpašnieku.

Par ļoti veiksmīgu lokācijas atradumu uzskatu varoņu Olga un Irinas dzīves vietu – noskrandušu dzīvokli. Dzīvoklis vairāk kā simts gadus vecajā Vecrīgas namā ar sapuvušo vannas istabas sienu, mūri aiz virtuves loga, matēto logu vannas istabas durvīs un, galvenais, garajiem gaitenīem, piedāvāja jaunas iespējas kamerai. Pēc šīs filmēšanas vietas atrašanas mazliet pārveidoju arī scenāriju. Irinas mātei, Olgai, tagad bija iespēja ar dzērienu rokā nākt pa garo gaiteni uz viesistabu. Netipiski novietotā virtuves izlietne ļāva iekadrēt tā, ka Oskars priekšplānā labo izlietni, bet gaiteņa dziļumā redzamas ārdurvis, kur Olga ar Irinu cenšas atrisināt parādu jautājumu ar nepatīkamajiem ciemiņiem. Vannasistabas durvis, kuras dzīvokļa saimnieces aizdarinājušas ar matētu, puscaurspīdīgu plastmasas gabalu, tagad ļāva vienā kadrā iekļaut gan apreibušo Oskaru, gan cauri matētajam materiālam samanīt izmisušo Irinu. Garie dzīvokļa gaitenī piedāvāja lielisku iespēju spēlēties ar darbību priekšplānā un dziļumā.

Jāsecina, ka ja interjerā plānoti gari kadri, ar nodomu lielu daļu darbības izspēlēt vienā kadrā, tad ļoti svarīgi, lai telpa būtu plaša un tai būtu faktūra – durvis, gaitenī, kas savieno vienu telpu ar otru, kāpnes, kolonas, logi. Atrast to visu reālajā dzīvē ir liela veiksmē.

3.2. Filmas montāža

Pabeidzot pirmo montāžas versiju, kļuva skaidrs, kad darbojas un arī, kad nedarbojas iecerētie garie kadri. Un jāatzīstas, ka vienu daļu garo kadru, esmu pretēji savai sākotnējai iecerei montāžā sagraizījusi. Protams, vai tas darbojas vai nedarbojas šobrīd ir vienīgi mans subjektīvais vērtējums. Tomēr uzskatu, ka kadrs bez kameras kustības, fokusa maiņas vai varoņu aktīvas darbības nevar būt pārāk garš, ja vien tas nav īpaši dramaturģiski attaisnots, kā tas, manuprāt, ir jau iepriekš pieminētajā Kristiana Mungiu (Cristian Mungiu) filmā *Četri mēneši, trīs nedēļas un divas dienas*. Tā kā manām dialoga

epizodēm nepiemīt tik liela attaisnojoša spriedze, tad epizodes, kurās ir daudz dialoga bez aktīvas varoņu darbības, esmu izmantojusi vairāk tuvplānus. Mazāk tuvplānu izmantoju epizodēs eksterjerā, jo šeit pati tirgus vide ir bagāta un sniedz vairāk informācijas, nekā līdzīgs kadrs interjerā. Otrs iemesls, ne mazāk svarīgs, kas liek epizodes montēt vairāk nekā sākumā iecerēts ir dažādi nenokontrolētie apstākļi – skaņas brāķi, saule, kas pazūd un uzrodas, tirgus apmeklētāji, kas ienāk kadrā un ieskatās kamerā. Pareizā izvēle, protams, būtu bijis paredzēt vairāk filmēšanas dienas, tomēr te atkal ceļā stājas aktieru aizņemtie grafiki sezonas noslēgumā. Vienīgā vieta, kur esmu atstājusi garu, statisku sarunas epizodi pie bāra letes nesagrieztu, ir saruna, kuras beigās Oskars piedāvā Irinai aizdot naudu. Ticu, ka negriežot tuvplānu pēc tuvplāna, skatītājam tiek dota iespēja vairāk vērot pašam. Un šeit šī vērošana attaisnojās, jo līdz galam nav skaidrs, vai Irina tiešām ir tik izmisusi, ka atklājas, vai tikai labi tēlo savu izmisumu.

3.3.Kadra iekšējā montāža

Par vienu no, manuprāt, idejiski veiksmīgākajiem kadriem, kas pielieto iekšējo montāžu, jāuzskata kadrs, kas mūs pirmo reizi iepazīstina ar Olgu – beidzoties Oskara un Irinas sarunai, Oskars pieiet pie ratiem un kamera seko viņam tālāk dziļāk tirgū, Oskara ceļi krustojas ar Olgas ceļiem un šajā brīdī kamera maina kustības virzienu, turpinot nu jau sekot Irinas mātei Olgai un nonākot ar viņu atpakaļ pie Oskara tikko atstātā kioska. Vēl viens labs piemērs, Oskara ienākšana bārā, kurā viņš meklē Irinu. Kamera, kas sākotnēji darbojas kā Oskara skata punkts jeb POV (*Point of View*), filmējot pār Oskara plecu, ienākot ar viņu iekšā un Oskaram pienākot pie bāra, kļūst par bāra kopplānu. Šaubas montāžā bija, cik ilgi varu atļauties turēt šo kopplānu, tomēr beigās lēmu par labu Oskara tuvplānam, ko izmantoju diez gan agri. Tā kā filmētais bārs neatrodas tirgus teritorijā, tad nebija pārliecības, kā veidot pāreju no tirgus uz bāru un, vai nepieciešams atsevišķi filmēt arī bāra eksterjeru un Oskara ienākšanu tajā. Taču šeit pāreju labi atrisināja skaņa.

Divi kadri, ko laika apstākļu dēļ, diemžēl neizdevās realizēt, ir saruna starp Olgu un Irinu kioskā. Iecere bija Olgai sarunas laikā nākt agresīvi tuvāk un atkal attālināties no kameras. Olga ar vārdiem uzbrūk Irinai un šajā ziņā kustība attaisnotos, kamera šajā brīdī kļūst par Irinas skatu punktu uz māti. Savukārt otrā kadrā, Irinas vidus plānā, Irinai būtu

pamazām no kameras jāatkāpjas. Tādā veidā starp viņām veidotos lielāka distance. Tomēr diemžēl dienā, kad bija ieplānota šīs epizodes filmēšana, laika apstākļi nebija vēlīgi un mums nācās spiesties zem kioska jumtiņa, lai vispār šo epizodi kaut kā nofilmētu.

3.4. Rokas kamera un kameras kustība

Rokas kameras izvēle bija gan estētisks, gan arī finansiāls lēmums, kas ļāva ietaupīt laiku uz filmēšanas laukuma, sevišķi veidojot Oskara gājienus cauri tīrgum. Sākotnēji ar operatoru nolēmām, ka kameras kustību attaisnos Oskara kustība, līdz ar to interjeros kamera kļūst diez gan statiska. Ir divas vietas filmā, kur kamera kustas kopā ar kādu citu varoni – Irinas māti kioska pārdevēju Olgu. Pirmā reize, kad ieraugam Olgu, kamera seko aizejošajam Oskaram, taču tad pārtver Olgu un atgriežas pie kioska ar Olgu, ļaujot Oskaram aiziet kadra dziļumā. Otrā reize, kad Olga ar *uzlaboto* dzēriena glāzi dodas pa gaiteni no virtuves pie Oskara.

NOBEIGUMS

Nobeigumā gribu atkārtoti uzsvērt, ka pārdomāta kadra iekšējā montāža, kur viens pats plāns satur daudz informācijas, mazina nepieciešamību filmu tik daudz montēt. Un Bazēna uzsvērtu principu nozīme, ko viņš apzīmē ar terminu *kadra plastika*, nav mazinājusies arī mūsdienās, kad esam raduši pie ātra tempa dzīvē un arī kino. Tomēr šīs plastikas izmantošana sevī ietver daudz lielāku sagatavošanos, plānošanu, garākus mēģinājumus un lielāku kadra kontroles nepieciešamību.

Par praktisko pieredzi, pielietojot šo Bazēna aprakstīto kadra plastiku savā diplomdarba filmā, ir trīs galvenie secinājumi:

- ❖ pirmais, nākamreiz katram kadram, kas satur darbību vairākos plānos, paredzēt vairāk laika uz filmēšanas laukuma;
- ❖ otrs svarīgs faktors, nevar par zemu novērtēt lokāciju izvēli. Interjera epizodes tirgus kafejnīcā darbotos labāk kā gari kadri, ja telpai būtu vairāk reljefa un tā būtu plašāka. Iespējams, ka mazbudžeta apstākļos, kur nepietiek līdzekļi, lai filmēšanas vietas būvētu un ir jāiegulda daudz laika un enerģijas, lai atrastu piemērotas filmēšanas vietas, ir izdevīgi pēc lokāciju atrašanas vēlreiz pārstrādāt scenāriju. *Lielajā laimestā* pēc lokāciju izvēles tika pārstrādāta scenārija otrā daļa, kas notiek dzīvoklī.
- ❖ Trešais, par ko nebiju daudz aizdomājusies sagatavošanās stadijā, filmas ritms. Sākot daudz montēt vienu epizodi, arī nākamā prasa pieskaņotu ritmu. Protams, ar to nedomāju, ka būtu visur jāpatur vienlīdz gari, vai īsi kadri, arī filmā *Pilsonis Keins* garas viena kadra epizodes mijas ar montētām sekvencēm, tomēr pastāv kaut kāds ritms, kam nevar uzrakstīt formulu, bet kas uzliek noteikumus katrai nākamajai epizodei.

Nobeigumā jāsaka, ka esmu īstenojusi sava darba sākumā izvirzītos uzdevumus – apzināt kino teorētiķa Andrē Bazēna idejas par realitātes konstruēšanu kinematogrāfā; apskatīt, rokas kameras estētikas ienākšanu kinematogrāfā. Esmu guvusi praktisku pieredzi, pārbaudot diplomdarba filmā minēto kino teorētiķu un praktiķu iepriekš aprakstītos realitātes konstruēšanas principus – kadra iekšējās montāžas un rokas kameras izmantošana -, kas arī bija darba mērķis.

KOPSAVILKUMS

Maģistra darba filma *Lielais laimests* ir spēles īsfilma – stāsts par krāvēju Oskaru(30), kas kādu dienu tiek pie necerētas naudas, laimesta. Filma seko Oskara vienas dienas gaitām jeb ceļojumam, vērojot, kur viņu *lielais laimests* aizvedīs. Filmas moto – uzmanies, ko vēlies, jo tavas vēlmes var arī piepildīties. Darba vizuālais risinājums – gari kadri, kas izmanto kadru iekšējo montāžu, un rokas kameru.

Diplomdarba filmas *Lielais laimests* teorētiskajā pamatojumā tiek apskatīti realitātes veidošanās principi kinematogrāfā. Par pētniecisko uzdevumu tiek izvirzīts apzināt kino teorētiķa Andrē Bazēna idejas par realitātes konstruēšanu kinematogrāfā un apskatīt rokas kameras estētikas pielietojumu kinematogrāfā. Diplomdarba mērķis - pārbaudīt diplomdarba filmā iepriekš aprakstītos realitātes konstruēšanas principus – kadra iekšējās montāžas un rokas kameras izmantošana.

Galvenie secinājumi par kadra iekšējās montāžas izmantošanu, pabeidzot darbu pie filmas pirmās montāžas versijas, ir trīs: pirmkārt, kadriem, kas satur darbību vairākos plānos jāparedz vairāk laika uz filmēšanas laukuma; otrkārt, ļoti nozīmīgs faktors ir laba filmēšanas vietu izvēle; treškārt, izmantojot garus kadrus, īpaša uzmanība jāpievērš filmas montāžas ritmam.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Izmantotā literatūra

1. Bazin, Andre. Umberto D: A Great Work. In: *What is Cinema?* Hugh Gray. Berkeley: University of California Press, 1971.
2. Bazin, Andre. The Evolution of the Language of Cinema. In: *Film Theory and Criticism: introductory readings*. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford University Press, 1999.
3. Carroll, Noel. *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.
4. Gray, Gordon. *Cinema. A Visual Anthropology*. Berg, 2010.
5. Hayward, Susan. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London and New York: Routledge, 2006.
6. Jones, Gareth. Language and the Craft of Script Development. In: *Writers for Europe. Documentation of a Four-Day Symposium*. Jochen Brunow. Nordersted. Books on Demand, 2010.
7. Kracauer, Siegfried. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. London: Oxford University Press, 1997.
8. Neupert, Richard. *A history of the French New Wave Cinema*. The University of Wisconsin Press, 2007.
9. Pope, Norris. *Chronicle of a camera: the Arriflex 35 in North America, 1945-1972*. The University Press of Mississippi, 2013.
10. Trier, Lars and Thomas Vinterberg. Dogme 95: The Vow of Chastity. In: *Technology and Culture, the film reader*. Andrew Utterson. London and New York: Routledge, 2005.
11. Valk, Mark. Eisenstein and Bazin: formalism and realism, two modes of practise. In: *The Film Handbook*. Mark Valk and Sarah Arnold. USA and Canada: Routledge, 2013.

SUMMARY

Master thesis film *Lielais laimests (The Big Win)* is a short film – a story about Oskars (30), loader of goods in the market, who one day gets an unexpected amount of money – the big win. The film depicts one day in Oskars' life or his journey, observing, where the grand prize will take him. The motto of the film is – be careful, what you wish, cause your wishes may come true. The visual solution of the film is long takes, use of deep focus, depth of field and hand held camera.

In the theoretical justification of the master thesis film *Lielais laimests* - principles of constructing the reality in cinema are reviewed. The research task of the thesis is to explore film theorists André Bazin's ideas about constructing a reality in cinema, and to review esthetic use of hand held camera. The aim of the diploma film is to verify in the film the principles of constructing a reality that were mentioned before – work in depth of field in single take and use of hand held camera.

There are three main conclusions about the use of depth of field after finishing work on the first montage version of the film: Firstly, for frames that contain action in foreground and background more time is needed on a set; Secondly, very important factor is good choice of the location; Thirdly, when using long takes, special attention needs to be paid to the rhythm of the film's montage.

PIELIKUMI

1. Pielikums

Filmas *LIELAIS LAIMESTS* sinopse

Lielais laimests jeb uzmanies, ko vēlies, jo tavas vēlmes var arī piepildīties. Spēles īsfilma, stāsts par vieglu naudu, kas piesauc sliktas beigas pašam veiksmīgajam laimētājam. Tirgus krāvējs OSKARS (30) kādu dienu tirgū vietējā kafejnīcā sastop senu dienu mīlestību, kas viņam nekad nav bijusi aizsniedzama. IRINA (28), kas tirgus kioskā aizstāj apslimušo pārdevēju, OSKARU knapi atceras, taču redzot vīrieša interesi, viņa nekautrējas aizņemties mazliet naudas. Dienas garumā OSKARS cenšas IRINU kaut kur uzaicināt, nezinot, kā viņai šajos gados mainījusies dzīve. IRINA ir vientuļā māte, kas dzīvo ar savu mammu un divpadsmit gadus veco puiku ROBERTU. IRINAI nav pastāvīga darba. Viņa tādu arī nemeklē, izvēloties vieglāku ceļu un izmantojot savu šarmu, viņa iztiku pelna naktīs, apreibinot un pēc tam aptīrot tūristus.

Meklējot IRINU un vienlaicīgi atvedot trūkstošo preci, OSKARS ienāk tirgus kafejnīcā, kur jau kopš rīta „vienrocīgo bandītu” spēlē stipri iedzēris vīrietis. Bārmene lūdz OSKARAM uzkavēties, kamēr viņa mēģinās vīrieti pieklājīgi izmest laukā. Gaidot OSKARS ievēro, ka automātā mirgo viena iemesta, neizspēlēta, monēta. Sagaidījis, kad iereibušais vīrs jau atrodas durvju otrā pusē, OSKARS nospiež automāta pogu. Krāpšanās vai laimests, bet monētas automātā nebeidz vien birt. Lielā nauda pēkšņi OSKARAM visu aizsniedzamo padara aizsniedzamu. IRINA sākumā vīrietī ierauga kārtējo naivo upuri, taču lomas sāk mainīties, kad OSKARS jaunajai sievietei pats piedāvā paņemt naudu.