



KINOŽURNALISTIKA

MARKMEERID KINOŽURNALISTIKAST

V. K a l l a s t e,

Tallinna Televisioonistuudio vanemtoimetaja

Dokumentaalkino haarab endasse kroonika ja dokumentaalfilmid. Nad mõlemad näitavad tegeliku elu sündmusi ja kangelasi, kuid erinevad vormilt ja eesmärkidelt.

Kinoringvaate ülesandeks on informeerida vaatajat päeva-sündmustest. Uudiste valiku ja näitamise kaudu mõjustab ta vaatajat sotsialistliku ühiskonna ideoloogia vaimus. Kuid piiratud aja tõttu suudab ringvaade edasi anda ainult faktide välise külje.

Dokumentaalfilm püüab tungida sündmuse olemusse, taotleb näidata selle tekkimise mitmesuguseid põhjusi ja arenemise teid. Dokumentaalfilmi eesmärgiks on tegelikkuse edasiandmine kujundilises vormis, mis nõuab hoolikat faktide valikut ja üldistamist.

Kinoringvaade registreerib sündmusi ja fakte, dokumentaalfilm püüab neid aga lahti mõtestada. Dokumentaalfilm on kunst, ringvaade - ajakirjandus.

Eelöeldu ei tähenda, nagu oleksid kaks venda oma iseloomult täiesti erinevad. Dokumentaalfilm kasvab välja kinokroonikast ja säilitab viimase ajakirjandusliku omapära. Siit järeldus: teatud astmel muutub ajakirjandus

kunstiks. Dokumentaalfilm saab kunsti üheks eriliigiks, mille parematel töödel on kõik suure kunsti esteetilised omadused.

Sama toimub ajaleheveergudel. Paljud olukirjeldused, fõljetonid ja reportaasid, mis nii sisult (dokumentaalsus) kui vormilt (žanr, võtted) on ajalehematerjalid, omandavad kirjandusliku, s.t. kunstiväärtuse. Ka raadios ja televisiooni võib seesugust nähtust tähele panna.

Niisuguse tendentsi tulemusena kasutavad kunstiliigid nagu raadio- ja televisioonikunst ning dokumentaalfilm laialt oma ajakirjanikest vendade - raadio-, televisiooni- ja kinožurnalistika võtteid edasi.

See annab põhjust rääkida käesolevas kirjutises kõrvuti kinokroonikaga ka dokumentaalfilmist.

KROONIKA

Tuhanded kaamerad maailmas filmivad iga päev sündmusi ja inimeste igapäevast tegevust. Sadadel operaatoritel ja amatööridel õnnestub iga päev jäädvustada väärtuslikku kroonikamaterjali. Ent see pole veel ajakirjandus. Väga palju kroonikavõtetest ei jõua kaugemale filmiarhiividest või jäävad varjule erafilmoteekidesse.

Ainult osa kroonikast filmitakse kavatsusega seda monteerituna, koos diktoriteksti, helitausta ja muusikaga näidata vaatajale. Selle materjali toovad perioodiliselt vaataja ette

RINGVAATED,

mis on kinožurnalistika põhivormiks.

Nagu juba öeldud, informeerib kinoringvaade vaatajat päevasündmustest ja nende valiku ning näitamise kaudu mõjustab vaatajat ideoloogiliselt. Ringvaate teemade ring peab olema lai, et ta huvitaks paljusid ja valgustaks erinevaid elualasid.

Sündmuste kõrval on meie ringvaadetes humoristlikke,

kriitilisi, vaate-, portree- ja probleempalasid, mis ei ole alati seotud kindla kuupäevaga. Põhjus, miks naisugune pala võetakse ringvaatesse, võib peituda teema aktuaalsuses. Näiteks palas suurplokkidest põllumajandushoonete ehitamisest ei pruugi olla mingit sündmust. Toimetus annab lihtsalt ülevaate, kuidas on olukord lautade ja töökodade ehitamisel, kiidab või kritiseerib, ja kui vaja, tõstab probleemi.

Ka näidatava ebatavalisus ja uudsus, mõni vähetuntud fakt või inimene, mis või kes võiks huvitada laiemat vaatajaskonda, toovad ringvaatesse mitte-sündmuspalu. Näiteks sai operaator teada, et Tartus on keegi meistermees ehitanud oma veesuuskadele juurde mootori. Mehel oli selline seadeldis juba hulk aega enne filmimist. Operaator ei hakanud olematut esimest sõitu jms. sõrmest välja luema. Ta filmis vaid ettevalmistusi sõiduks ja sõitu ennast. Et naisugused suusad olid Eestis, aga võib-olla terves Nõukogude Liidus esimesed, oli pala vaataja jaoks väga huvitav.

Samal põhjusel filmitakse meeleldi jääangus ujujaid ja suusahüppeid suvel, hammaste istutamist ja nõelravi, meeslõpsjat või naislendurit, kogemata Eestisse lennanud flemingot või tänaval jalutavat kurge jne. Samal põhjusel - pakkuda vaatamiseks midagi uut ja ebatavalist - ronivad operaatorid televisioonimasti ja teevad koos kaameraga langevarjuhüppeid.

Ringvaade ei tohi muidugi kujuneda sensatsioonilise materjali kogumikuks. Ent tähtsate tõsiste sündmuste hulka toovad meeldivat vaheldust üksikud palad, mis on huvitavad oma harukordsuse ja ootamatuse poolest. Neid elemente kasutatakse teinekord edukalt ka kaalult väga tähtsate palade lahendamisel.

Üksikud palad astuvad ringvaatesse puhtfotograafilistel põhjustel, nagu näiteks enamik vaatepalasid. Nende peamiseks ülesandeks on pakkuda vaatajale killuke esteetilist naudingut meisterliku operaatoritööga. Tänu valgusfiltrite leidlikule kasutamisele muutus õhtune Tallinn lausa muinasjutu-

linnaks, mille vaatamine oli üllatav ja elamuslik.

Ka mitte-sündmuspalad on tavaliselt seotud ajafaktoriga. Seda ei saa küll ühe-kahe kuupäevaga dateerida, kuid enamasti on nendes juttu asjadest, mille vanus ulatub paarist kuust kõige rohkem ühe-kahe aastani (näiteks mootoriga veezuusad, suurplakkidest loomalaudad, nõelravi, hammas-
te istutamine).

Isegi vaatepalad sõltuvad ajast. Luikede tulekut Matsalu looduskaitsealale ei saa enam kuu aega pärast filmimist ringvaatesse panna, samuti nagu ei sobi õhtut talvises Tallinnas lasta ekraanile südakevadel.

MIS SOBIB RINGVAATESSE?

Ajalehtedes ja raadios on paljugi huvitavat sellepärast, et vastaja kuuleb sellest esimest korda. Kümnekond aastat tagasi oli kinoringvaade väljaandeks, kust inimesed esimest korda nägid, mida ajalehed kirjeldasid. Nüüd on televisioon võtnud ringvaatelt ka esimese näitaja osa.

Ringvaade peab järelikult olema huvitav teistel põhjustel. Ta ei näita kõiki sündmusi. Valiku tegemisel on otsustav sündmuse tähtsus. Kuid tähtsuse kõrval peavad palal olema ka teised omadused, mille puudumisel on tal raske ekraanile pääseda. Nimetame neist mõnda.

1. Materjal peab sobima näitamiseks, olema huvitav pildilisel. Ringvaatel on kujunenud välja oma lemmikalad. Nagu kino algpäeval, eelistatakse ka praegu igasugust liikumist. Seetõttu on ringvaates sage-
li auto- ja motovõistlusi, velotuure, purjespordivõistlusi jne. Haruharva näeme aga male- ja kabevõistlusi. Sellise ebafigluse põhjuseks on filmispetsiifika ja inimese psühholoogia. Kiiresti liikuv ja muutuv kujutis köidab vaataja tähelepanu palju kergemini kui staatika.

Ei maksa arvata, nagu tuleks loobuda kõigist sündmus-

test, kus ei joosta, ei ratsutata ega kihutata mootorrattastel - kaugeltki mitte iga sündmus ja pala ei nõua aktiivset liikumist. Pealegi võib kaamera liikumine (panoraamid, pealesõidud, tagasisõidud jms.) objekti liikumatuse teha täiesti talutavaks ja isegi huvitavaks. Appi tuleb ka ringvaatele iseloomulik kiire montaaž.

Ringvaatel on teisigi lemmikuid. Väga hästi mõjuvad kinolinal näiteks lapsed. Nad on meeldivad ja loomulikud. On huvitav, et jälle väga vanad inimesed jätavad filmitult tihti pisut ebameeldiva, õigemini kuidagi ebamugava tunde, kuigi nad elus võivad olla väga sümpaatsed. Sellepärast näeme ringvaates sageli väikesi lapsi, pensionäre aga harva.

Hea mulje jätab avar tehasehall ja eeskujulik töökultuur. Kitsast tööruumi ja rämpseid inimesi on väga raske heast küljest näidata isegi siis, kui nad on tõesti kiitmist väärt. Tekib vastuolu teksti ja pildi vahel, pilt on aga kinos primaarne.

Ka ebatavaline sündmus on huvitav ainult siis, kui selle ebatavalisus on n ä h a. Televisioonimasti viimase sektiooni paikapanek on üsna harukordne sündmus. Kui kogu pala masti alt filmida, jääb see igavaks. Teadmine, et üleval käib raske ja riskantne töö, ei tee pala huvitavaks, kui ülal toimuv on ainult ähmaselt näha. Kui aga operaator tõuseb koos kõrgtöölisega 190 meetri kõrgusele ja filmib seal, muutub sündmus vaataja jaoks huvitavaks. Töö raskus ja oht on kõik näha. Vaataja viibib otsekui sündmuse juures. Tundmatust situatsioonist on saanud tuttav.

2. Igast objektist, millest saab huvitava pildi, ei saa veel ringvaatepala. Tartu Lihakombinaadis on 2-3 majakorruse kõrgune seadeldis, kus kuivatamise ja tsentrifugeerimise teel valmistatakse loomaverest pulbrit, millest mööbelsepad teevad liimi. Seadeldis oli poolteise aasta eest ainuke Baltimaades. Ajalehefoto sellest oli efektne ja pani uskuma kiiret tehnilist progressi. Ringvaatepala jäi aga filmimata. Mingit t e g e v u s t seal näidata ei

saanud: kõik käis automaatselt ja silma eest varjatult. Peale masina käivitamise ja pulbrikottide tõstmise, mida tegi üks tööline, ei toimunud seal midagi.

Ringvaatepala areneb ajas ja mõnikümend sekundit, mis mõeldavad tema pikkust, peavad sisaldama endas mingit tegevust.

3. Sündmus või teema peavad sobima mitte ainult näitamiseks. Ka selle sisu ja mõte peavad saama arusaadavaks omamoodi Pokrustese sängis, milleks on aeg. Ringvaatepala pikkuseks on 30-120 sekundit. See nõuab materjali esitusviisilt ülimat lakoonilisust ja ülimat kontsentratsiooni.

Näiteks mingit koosolekut, kus on kõneleja, presiidium ja kuulajad, saab 30-120 sekundi jooksul küll näidata, kuid ei õnnestu edasi anda kõnesid, mis moodustasid koosoleku sisu ja mõtte. Seetõttu püütakse ringvaate jaoks filmida koosolekuid nii vähe kui võimalik. Ringvaade ei suuda siin oluliselt midagi juurde anda ajaleheinformatsioonile, rääkimata peetud kõnede kokkuvõtlikust adasiandmisest. Peale selle on koosolek ka pildiliselt üsna ebahuvitav materjal.

4. Ringvaatepala peab täiendama ajaleheuudist.

Vähemalt pooled palad ringvaates on sellised, mille kohta on vaataja üht-teist juba ajalehtedest lugenud, raadiost kuulnud või näinud televisioonis. Seetõttu on ringvaates enamasti vähe ainult fakti teatamisest. Ringvaatepala peab andma juurde teadmisi ühe või teise sündmuse kohta, näitama detaili, mida vaataja ei tea.

Kui ringvaates ikkagi näidatakse mõnda tähtsat koosolekut, on vähe ainult kõnelejate ja kuulajate ametlikest nägudest. Vaatajat huvitab ka naeratus silmapaistva riigimehe näol, vestlus vaheajal ja muud detailid, mis loovad koosoleku a t m o s f ä ä r i. Lehelehes ei suuda seda ilalgi nii tabavalt edasi anda kui kinooperaator.

Kui hiljuti andis külaliskontserte populaarne laulja, võib ringvaatesse paigutada fragmendi kontserdilt. Ajalehest on vaatajale teada, et kontsert toimus ja võibolla ka kriitikute arvamused. Ringvaade teatab vaatajale fakti

veel kord, kuid annab talle ühtlasi ka võimaluse viibida hetkeks nelled kontserdil.

Sportivõistlustel ei püüa ringvaade mainida kõiki võitjaid ega suhtumisi kohti nagu ajalehed ja televisioon. Enikõige katab ta tabada huvitavaid ja pingelisi momente, võistluste atmosfääri. Muidugi püüab seda ka televisioon, kuid tema tähtsaim ülesanne on ikkagi anda päevauudistes informatsiooni võistluste kohta ja testada võitjad.

Ringvaate jaoks on misugune informatsioon teisejärgulise tähtsusega, sest spordiluvilistel on tulemused ammu teada. Ringvaade üritab esmajärjekorras anda ülevaadet sellest, mis seal võistlustel huvitavat **n ä h a o l i**. Tavaliselt mainitakse ringvaates ainult 1-3 võitjat kas pala keskel (võistluste näitamise ajal) või siis pala lõpus (antassuntamine). Need spordipalad, kus esitatakse peamiselt võitjaid ja pumbub võistlus, mõjuvad ringvaates igavalt.

MIS ON RINGVAATEPALA ?

Ringvaade kestab 8-10 minutit ja koosneb 6-10, tavaliselt 7-8 palast.

Pala kujutab endast mingit **t e g e v u s t**, mis algab, areneb ja lõpeb. Kõige lihtsamalt on see näha reportaažpalade juures, mis on üles ehitatud vastavalt sündmuse käigule. Näiteks pala televisioonimasti viimase sektsiooni paikapenemisest algab sektsiooni töötamisega maapinnalt ja lõpeb masti valmisraamisega.

Enne kui asutakse teema juurde, tehakse tihti väike sissejuhatus, et vaataja jõuaks jälgima hakata. Näiteks televisioonimasti pala algas üldvaatega mastist, järgnes paar plaanil ülal ja all töötavatest meestest ning alles seejärel läks viimane sektsioon üles.

Portreepala kunstnik Aino Bachist algab tema tööde näituse. Kahe eksponeeritud lapseportree juures on kunstnik ja kaks noort inimest - lasteportreede suurekskasvanud modellid. Ateljees joonistab kunstnik ühte nendest uuesti.

Pala lõpeb, kui portree hakkab lõplikku ilmet võtma.

Paljud teemad ei sisalda iseenesest üingit tegevust, mille arenemist näidata. Tegevus, süžee tuleb niisugustel puhkudel leida. Pala ulesehituse aluseks saab mõtteloogika.

Pidagem meeles, kuidas soovitasid näiteks vanad roomlased oma oraatoritel kõnet arendada:

- 1) sissejuhatus,
- 2) teema määratlemine,
- 3) tõestus,
- 4) kokkuvõtte või järeldus.

See nõuanne kehtib tänaseni ja toodud skeem on mõtete loogilise esitamise üheks vormiks.

Ringvaates võib see näiteks niimoodi välja näha:

1. Poollagunenud hoone tellistest. Kaamera näitab prahiti täis siseruume ja varisevaid välisseinu. Näeb mulje, et oleme varemete vahel. Siis tõuseb kaamera teisele korrusele. Selgub, et tegemist on poollelioleva ehitisega, mis on sellises olukorras juba 9 aastat.

2. Saame teada, et ehitamine pendi mõlma rahvamajanduse nõukogu mingi instantsi korraldusel. Juba 9 aastat projekteeritakse tehas ümber.

3. Vilksatavad erinevad projektid erinevate tehaste jaoks. Kõik nad on projekteeritud poolleliolevat ehitust arvestades ja sattunud seejärel... arhiivi, sest vahemaal on otsustatud nende müüride vahele jälle teine tehas paigutada. Näeme tööd tehases, mille jaoks tehti ka kunagi üks kõnealustest projektidest. Töötatakse väga kiiresti tingimustes.

4. Kaks seltsimeest rahvamajanduse nõukogust (nägusid ei ole näha) mängivad lõunavaheajal ping-pongi. Ilaselt armastatakse siin seda mängu väga. Direktor testab veel, et ping-pong projektidega on läinud maksmas 90 000 rubla ja avaldab lootust, et viimase projektiga ehk mäng lõpeb.

Ligikaudu sama skeemi järgi võib üles ehitada ka portreepala. Näiteks pala Kihnu kalurist.

Sissejuhatuses paar plaani kaunist sügisornamendiga.

Isegi vihmane sügislaaskis sel hommikul päikesel paista, näidates austust vanaduse vastu. Vanim kihnulane sai sel päeval 100 - aastaseks.

Vanake võrkusid parandamas. Rannemaastik võrkudega, kajakad, mõned vaated sadamast ja hoonetest. Kõik see on osake vana kaluri tööst, kus võrguparandamine on olnud kergemaid.

Lõpuks kaluri austamisõhtu rahvamajas.

Materjali loogiliseks ja huvitavaks esitamiseks on olemas palju teisigi võtteid. Nimetame neist mõnda.

1. KONTRAST.

Kaevandus. Kaevur puurib käsitsi. See on kaevuritöö raskemaid operatsioone. Uus puurimismasin, mis vabastab kaevuri raskest füüsilisest tööst.

2. ANALOGIA.

Ekraanil on kaloss. Paar käärilõiget ja kaloss murtakse kokku. Töötluse produkt näeb välja lausa rahakoti moodi. Kalossist rahakott sulab üle "Teguris" tehtud kummist rahakotiks. Välimuselt ja omadustelt on mõlemad väga sarnased.

3. PARADOXS.

Mööda Tallinna tänavaid sõidavad trollibussid. Tegemist on kinotrikiga: trollibuss on filmitud Riias, tänavad Tallinnas. Pala aprilliringvaatest.

4. PUÄNT.

Suure kiirusega kihutavad läbi linna tänavate tuletrüki-autod. 6-korruselise maja põõninguakendest tuleb paksu musta suitsu. Tuletrükeredelik, ülesronivad tuletrükujad, rahvamurd jne. Esimene tuletrükuja ronib sisse põõninguaknast. Siin ootab teda aga tulekahju asemel gaasimaskis tuletrüko-ohvitser, stopper peos. Tuletrükuja raporteerib ülesande täitmisest. Ohvitser teeb teatavaks aja.

5. ÜLEVAADE.

Kasutatakse enamasti lihtsalt faktide teatamiseks. Näiteks pala uutest autodest: uus veoauto, uus sõidu- ja lasteauto. Kõik kolm on esitletud väga lühidalt (momente sõitvatest ja seisvatest autodest).

Või pala tšehhi aiatraktorist. Väga lühidalt on näidatud traktor ja mõned 16 tööoperatsioonist, mida sellega teha saab.

Üldiselt on pala ülesehitamiseks sama palju võimalusi kui autoritel leidlikkust. Tuleb vaid meeles pidada, et pala on miniatuurne süžee - algusest kuni lõpuni omavahel seostatud kaadrite rida, mida ühendab tegevus või loogiliselt arenev mõte.

Mõnes välismaises kinoringvaates, kus lõviosa on antud sensatsioonile, puudub paljudel paladel meie mõiste järgi terviklik ülesehitus. Mõnest sensatsioonilisest sündmusest näidatakse vaid momente, mida operaatoril on õnnestunud kinni püüda.

TEKST

Nagu palagi, peab ka tekst olema lakooniline. Sõnade pillamisel ja pikkadel targutustel ei ole siin kohta.

On kahte liiki tekste: r e p o r t e r i- ja d i k t o r i t e k s t.

Esimene on märksa vabam ja paljusõnalisem. Reporter räägib maneeris, nagu kommenteeriks ta sündmust selle toimimise ajal. Sellistena on kirjutatud näit. Poola ringvaadete tekstid.

Tekst, mida loeb diktator, on märksa rangem ja hõredam. Rohkem on pause, mida täidab muusika või helitaust. Laused on võrdlemisi lühikesed ja mõõdetud. Tempo on aeglasem - diktator loeb reporteriga võrreldes märksa rahulikumalt.

Nõukogude ringvaadetes on seni kasutusel enamasti viimane moodus.

Kuid nii ühes kui teises variandis on omal kohal taba-

vad ütlemised, huumor ja vaikused. Ent kalambuuridega ei tohi liiale minna. Muidu võib mõte sõnademängus ära kaduda. Sellepärast olgu võrdlused ja kujundid võimalikult lihtsad, et vaataja nendest pingutuseta aru saaks. Vaatajale loetakse teksti ainult üks kord ja selle aja jooksul peab talle kõik selgeks saama. Tähtsamaks kriteeriumiks teksti hindamisel on selle loogilisus ja arusaadavus.

Andmetest esitab ringvaate tekst ainult kõige olulisemad. Ta väldib nimede ja arvude rägastikku. Üks arv jääb meelde, kümme ununevad.

Ringvaate tekstis ei ole vaja kirjeldada seda, mis on ekraanil juba näha. Kui ekraanil on kaunis naine või suur tehasehall, siis ei ole vaja seletada, et esimene on kaunis ja teine suur. Näeme seda isegi. Siiski mõnikord, kui tahetakse midagi rõhutada, võib sõnadega korrata, mida pildis on näha.

Teiselt poolt ei tohi tekst areneda ka täiesti lahus pildist. Ringvaate tekst peab pildile midagi juurde andma, seda täiendama. Ta täpsustab pilti ja samal ajal ka üldistab.

Näitena paari pala tekst ringvaatest "Nõukogude Eesti".

Pala nõelravist, pikkus 55 sekundit, "Nõukogude Eesti" nr.1, 1962.

=====	
P i l t	T e k s t
1	2
Avatud raamat. Käsi	Tarkused selles raamatus on
lehitseb. Inimese keha	3000 aastat vanad.
skeem.	Juba Vana-Hiina arstid mää-
Uus skeem.	rasid inimese kehal 693 punkti,
Arsti kabinetis.	kust nõelatorkega võib
Nõelad kausikeses.	haigusi välja ajada.
Õde.	Esimesi aastaid praktiseeritakse
Nõel torgatakse selga.	nõelravi ka meil.
	Nii ootabki see mees ühes
	Tallinna haiglas oma nõelu,

mis peavad olema kas kullast, hõbedast või roostevabast terasest.

Dr. Rubinstein. Doktor Rubinstein on nõelravi Patsient, nõelad seljas. abil teinud terveks juba poolsada Patsient. haiget.

Käsi kirjutab. Seni on abi antud närvipõletiku Dr. Rubinstein laus ja peavalude puhul. tega. Tuleb õppida edasi.

Sana. Hiinas ravitakse nõeltega ka nak- kushaigusi ja lastehalvatust.

Pala uuest lastehaiglast, pikkus 75 sekundit, "Nõukogude Eesti" nr. 4, 1962.

P i l t	T e k s t
1	2
Vaade uuele lastehaiglale.	Iga mudilane teab, et haigla - see on süstlad, kalamaksaõli ja muud koledad asjad.
Tervishoiualased plakatid (kalamaksaõli jne.)	"Aga miks mitte midagi sellist?" arvas noor kunstnik Kormašov, arudes kujundama Tallinna uut lastehaiglat.
Vaade koridori.	Siin teeb kõik meele rõõmsaks.
Vaade vastuvõtutuppa.	Sellises seltskonnas neelad ka kõige mõrmaid tablette nagu kome.
Vaade palatisse.	Nii on kujundatud kõik 69 palati ja muidugi ka mängutuba.
Lõbusas tujus laps. Joonistused seintel.	
Laps.	
Joonistus seinal.	
Üks lastest.	
Joonistus seinal.	
Vaade palatisse.	
Lapsed magavad.	
Üks lastest.	

1	2
Joonistus seinal.	
Vaade mängutuppa.	Nagu lasteaias.
Üks lastest.	Ainult "nägemiseni" jäetakse
Sama.	siin ütle mata.

Mehhaniseeritud leivatehas, pikkus 75 sekundit,
 "Nõukogude Eesti" nr. 19, 1962.

P I L T	T e k s t
1	2
Vaade leivatehase tsehhi, panoraam.	Kui seda meie vanaemad näeksid!
Masinaid vormivad saia.	Nad lööksid kaht kätt kokku.
Sama teist korda.	
Sama veel kord (erinevad võttepunktid)	On see siin meie igapäevane leib?
Vooluliini detail.	Lasnamäe leivatehases öeldakse
	kuivalt - mehhaniseeritud pool-
Saiade töötlemine vooluliinil, panoraam.	toodete vormimis- ja transportee-
Sama, panoraam.	rimisosakond.
Sama, panoraam.	Maaailmas pole vist teist õnne,
Saiade rullimine.	mis nii palju muljuda, kukkuda,
Saiad kerkimiskapis.	pressida ja peksta saab.
	Lõpuks kiiguvad kõik kõrvuti
	kerkimiskapis.
Saiad ahjus.	Konveierahjus õhkub kahesaja-
	kraadist kuumust ja värsket saia
	õhna.
Küpsetatud saiad tulevad ahjust.	Vaat see oli alles saiategu!
Käed lõikavad saia, panoraam.	Kuid kõige toredam on ikkagi, et
	esimesena puudutab saia tarbija
	käsi.

Lapsed söövad.

Seda paremini maitseb!

Pala M. Saare juubeliks, pikkus 45 sekundit,
"Nõukogude Eesti" nr. 30, 1962.

=====	
P i l t	T e k s t
1	2
M.Saar klaveri taga.	Lauljaile suupärane,
Käed klaveriklahvidel.	kuulajaile meelepärane - niisugu-
Käsi noodipaberil.	ne on Mart Saare viisikera.
Vaade majale.	Helilooja kodu - Hüpasaare.
Vaade puulatvadele.	Siin ta neid loobki poisikese-
Looduspilt.	põlvest peale.
Sama.	
Sama.	Mets mühab motive, linnud laksu-
Sama.	tavad soolopartiisid, kõrvus
	helisevad esiemade leelod. Tut-
	tavad teerajad ja armsad pai-
	gad...
Pink puude all.	Sügis jätab pingi tühjaks.
Aken. Panoraam alla	Aga laululõng ei lõpe.
lauale.	Viimase viie aasta jooksul on
Helilooja abikaasaga.	vanameister loonud üle saja lau-
	lu.
Helilooja loomingut	Jõudu tööle vabariigi rahva-
trükkis.	kunstnikule tema 80-ndal sünni-
	päeval!

TU-124 esimene lend Moskvast Tallinna, pikkus 45 sekundit, "Nõukogude Eesti" nr. 31, 1962.

=====	
P i l t	T e k s t
1	2
Lennuvälil. Mitmesugused lennukid. Kaamera peatub TU-124-l.	Kodumaine reisilennukite pere täienes TU suguvõsa uue liikmega: TU-124.
Lennuki sisemus ilma reisijateta.	44 mugavat istekohta koos kindla jalgealuse...
Lendurid asuvad kohtadele.	... ja kogenud lenduritega.
Reisijad lennukis, stjuessidosse jne.	Esimene regulaarne lend Moskvast Tallinna.
Kaaslastega vestlev tsiviillennuväe kindral.	Kas tee on ka auklik, tuli kontrollima tsiviillennuväe esindaja.
Start, filmitud lennuki ninast.	Start.
Lennu ajal filmitud kaadrid: pilved, lennuki tiib, piloodid jms.	Uue lennukiga olete Moskvast Tallinnas 100 minutiga. IL-14 õõtsub sel ajal alles poole tee peal.
Tallinna Lennujaam.	Esimesi reisijaid tulid tervitama partei ja valitsuse juhtivad töötajad.
Lennuk maandub.	Konstruktor Markov maandus otse ajakirjanike ette.
Vastuvõtt.	TU-124 tõi Moskva Tallinnale poole lähemale.

DOKUMENTAALFILM

Et dokumentaalfilmis võivad tegeliku elu sündmused muutuda esteetiliselt elamust pakkuvaks kunstiks, näib palju-

dele väga kahtlase ja vastuolulise tõena. Seetõttu leidub isegi professionaalsetes ringkondades inimesi, kes jätavad dokumentaalfilmi kunsti ukse taha. Selle seisukoha pooldajad on kindlasti omajagu süüdi ka niisuguste dokumentaalfilmide valmimises, mida tõepoolest on raske kunstiteoseks nimetada.

On muidugi täiesti kindel, et iga dokumentaalselt filmitud sündmus ei kujuta endast veel kunstinähtust. Kahe langevarjuri viithüpe, kus teine filmib oma seltsimehe vaba langemist ja maandumist, on vaid täpne protokoll populaarteaduslikust filmist. Langevarjuhüpe Eiffeli tornist koosoleva sajandi algul on vaid vana kroonikalõik, mille tõepärasuses pole kahtlust.

Dokumentaalfilmi loomiseks, mis ikka tõepoolest kuulaks kunstivalda, on vajalik tegelikkuse esteetiline ümbertöötlamine või nagu kõneldakse, t e i s e t a g e l i k k u s e loomine. On vaja teha tegelikest sündmustest valik, juba valiku näol tekib sündmustik, heateav dramatiseerimine, et suunata vaatajat vajalikule mõttele. Seejuures peab kinoekraani "uus tegelikkus" säilitama filmitud sündmuse tõepärasuse. Kuid see on juba esteetiliselt töödeldud tõepärasus, mis tekitab vaatajais tundeid ja mõtteid, mida elunähtus ise ei oleks võinud olla esile kutsunud.

Elunähtuste ja tema kujutamise vahel dokumentaalfilmis ei ole võrdsusmärki. Ka kõige parema tahtmise juures ei ole dokumentalist võimaline kaamera abil edasi andma mehaanilist jäljendit reaalsest sündmusest. Inimese kättes hakkab kaamera tahes-tahtmata kommenteerima ja interpreteerima seda, mida filmitakse. See, mida operaator jäädvustab mitmekesistest sündmustest, nõuab valikut ja kujutab endast juba lihtsamal kujul omapärast kommentaari. Tegelikkuse interpreteerimise kaudu dokumentaalfilmi autor mitte ei registreeri elutõde, kuivõrd avab selle o l e m u s e. See ongi vahest tähtsaim argument seisukoha kaitseks, mis peab dokumentaalfilmi kunstiks.

Nüüd kõige tähtsamatest vahenditest, mille abil dokumen-

talist loob ekraanil "teise tegelikkuse". Need on dokumentaalfilmi ja üldse kinokunsti spetsiifilised väljendusvahendid, nii nagu igal kunstiharul on omalaadsed võimalused tegelikkuse esteetiliseks peegeldamiseks.

MONTAAZ

Kujutleme, et maailmameistrit otsustav jalgpallivõistlus oleks filmitud terveniisti samast punktist, kust teie seda matši ülimes hasardis jälgisite. Võite kindel olla, et ühest punktist filmituna ei pakuks see 90-minutiline võistlus ekraanil ei teile ega teistele erilist huvi. Samas on mõneminutiline kroonikalõik suuteline teid kaasa haarama. See on filmitud mitmest erinevast punktist. Näete mängijaid vahel lähemalt, vahel kaugemalt. Ekraanil on ainult kõige põnevamad lõigud, matši ülimalt konstrueeritud kokkuvõtte. Dokumentalist lõi montaaži abil "teise tegelikkuse", surudes kokku reaalse aja.

Teistel juhtudel võib montaaži abil reaalselt aega kunstlikult venitada, et panna vaatajat põnevust tundma, et tekitada temas pinget või anda edasi sündmuse tähtsust.

Stardieelne askeldus kosmoseraketi juures.

Kui näeksime ekraanil ainult tulesammast ja raketi eemaldumist, jõuaks vaataja seda vaevalt jälgima hakata. Elseisva sündmuse ootuse õhkkonna loomiseks näidatakse aga viimaseid ettevalmistusi, käsklusi, hüvastijätmist ja personali pingsat tähelepanu. Kohe peaks järgnema start. Aga ei, kaamera viib meid Punasele väljakule, näitab seal jalutavaid inimesi, Kremli kellasid. Keegi ei aima, et kohe lendab esimene inimene kosmosesse. Alles seejärel näeme starti, mis on eelnenud tegevuse kulminatsioonimomendiks.

Montaaž on kinoekraanil "teise tegelikkuse" loomisel tähtsamaid vahendeid. Kogu filmitud materjal on teatud määral mõttetu niikaua, kuni ta satub monteerimislauale.

Dokumentaalfilmi mõju vaatajale oleneb suurel määral hästi läbimõeldud montaažist.

Võrreldes kunstilise filmiga on dokumentaalfilmis montaaži osatähtsus kaugelt suurem. Kaasaegses kunstilises filmis on montaaž allutatud enamasti tegevustikule ja osaliste dialoogile. Montaaž nagu jälgiks näitlejate mängu. Dokumentaalfilmis puuduvad näitlejad, puudub väljamõeldud süžee, pidev dialoog ja seetõttu omandab montaaž iseseisva tähtsuse.

Üheks levinumaks monteerimisviisiks kinopublitsistikas on samalaadiliste kaadrite ühendamine. Iga järgnev montaažiplaan nagu täiendaks eelmist, esitades ühe ja sama objekti üha uusi külgi. Näiteks dokumentaalfilmis "Rambi taga on Ameerika" on episood pealinna mälestusmärkidest. Iga järgnev plaan toob meie silme ette üha uusi pronksratsanikke, pronkshobuseid, pronksmõõku ja teisi detaile ohtralt ausammastelt Washingtonis. Kokkumonteerituna loovad nad kujuka pildi noorest pealinnast, mis kõigest hingest püüab näida auväärse vanainimesena.

Teiseks levinuks monteerimisviisiks dokumentaalfilmis on kontrastsete, teineteisele vasturääkivate kinodokumentide ühendamine. Niisugune vastandamine võimaldab kujundlikult avada ühe või teise elunähtuse olemust ja anda dokumentalistil oma hinnang niiöelda "nähtaval kujul". Näitena võib mainida katkendit filmist "Leningradi kangelaadseid". Filmis jutustatakse kinokroonika materjalide najal Leningradi blokaadist. Linna barbaarsele pommitamisele (grupp samalaadseid kaadreid) on vastandatud lõbusate ja rahulolevate saksa lennuväehvitseride autasustamine (teine grupp samalaadseid kaadreid). Dokumentaalkino vahenditega on selles katkendis loodud kunstiline üldistus fašismi halastamatusest.

Vastandamise põhimõttele on dokumentaalfilmi üles ehitatud sageli terved episoodid. Näiteks dokumentaalfilmis "Rambi taga on Ameerika" näitavad autorid langenud sõdurite mälestuspäeva kummalist tähistamist Ameerika Ühendriiki-

des. Poolpaljaste görlide marssimine on kõrvutatud leina ja mure sümboli - kalmistuga. Niisugune montaažifraaside vastandamine lubab autoritel esitada ilmekalt oma otsuse: "Ameerika ei tea, mis on sõda..."

Mälestuspäeva kontrastsetele külgedele ei juhita tähelepanu mitte ainult kaadrite mehaanilise kokkukleepimise teel. Operaatoril on läinud korda tabada stseene, kus kontrast on juba olemas kaadris endas: näeme kahuril istuvaid lapsi ja kiivrites väikemehi mängimas.

Vastandamise põhimõttel monteeritud fraasid on väga emotsionaalsed. Nende abil loodud kunstilised kujundid ja üldistused on kinopublitsistika üheks tugevamaks relvaks.

On olemas siiski sündmusi, mis saavad dokumentaal-filmis vaid minimaalse esteetilise ümbertöötamise ja mille puhul jääb ka montaažile vaid teisejärguline osatähtsus. Need on harilikult oluliste sündmuste kulminatsioonilised ehk murrangulised momendid, mille kunstiline mõju dokumentaalfilmis saavutatakse sündmuse enda haaravusega.

Näiteks filmis "Dneprogess" on mõjuv stseen avarii likvideerimisest. See 1948.aastal ekraanile tulnud film jutustab Dnepri hüdroelektrijaama taastamisest pärast Suurt Isamaasõda. Filmis on näidatud, kuidas neli vabatahtlikku peavad eluga riskeerides võitlust veega, mis ootamatult murdis läbi tamm. Õnnetus juhtus detsembris. Inimestel tuli töötada jääkülmas vees. Kiire vool ähvardas iga sekund nelja töölist kaasa haarata ja jää alla tirida. Kuid ehitajate mehisus võitis. Nad taltsutasid Dnepri voogude viimase mässu.

Neid kaadreid filminud operaator oli kogu loos viien-daks nähtamatuks kangelaseks. Tänu tema vaprusetele võidi ekraanil jälgida selle võitluse tohutut raskust.

Autoritel tarvitses need kaadrid vaid järjestada, asetada nad filmi sündmustikku ja kogu episood omandas tugeva emotsionaalse mõju.

OPERAATORITÖÖ

Ks kõige kaasakiskuvam murranguline sündmus kaotab mõju, kui ta on halvasti filmitud. Haarava "teise tegelikuse" loomisel on operaatori loomingulisel tööil väga suur tähtsus. Võttepunktide, võttekauguse ja rakursside valikuga ning oskuslikult liikuma pandud kaameraga annab juba operaator filmitud elunähtustele uusi esteetilisi omadusi, mis filmi üldise tõlgitsuse käigus veelgi tugevnevad.

Operaatori loominguline töö algab juba tehniliste vahendite valikuga. Näiteks mõõda teed lähenev inimene, kes on filmitud objektiiviga, mille fookuskaugus on 75 mm, paistab ekraanil nagu tammuvat ühel kohal. Sama inimene, kui ta on filmitud objektiiviga "25", tuleb lähemale lausa kahekordse kiirusega. Lühifookuseline optika laiendab vaatenurka ja annab tegevusele erilise dünaamilisuse ja teravuse.

Kaadri valgustamisel ja tonaalsusel on samuti esmajärguline tähtsus. Magamistuba, kus haige lapse juures valvab ema. Kui seda stseeni näidata ekraanil süngetes toonides, pikkade kurjakuulutatavate varjudega, tundub kohe, et laps on väga raskesti haige. Kui aga tuba on filmitud heledates toonides, aknast tungib sisse päikesevalgus ja kõikjal sätevdavad lõbusad valguselaigud, jääb mulje, et kriis on möödas ja laps paraneb.

Need olid vaid kaks tagasihoidlikku näidet sellest, mida võib operaator filmitavale objektile juurde anda või ära võtta.

Hea operaatoritöö puhul kannab pilt olulist dramaturgilist koormust. Tihti muutub filmi dramaturgia komponendiks kaadri taust, nn. "teine plaan". Hästi on loodud dramaturgiline "teine plaan" näiteks dokumentaalfilmis "Meie oleme kõrgtöölised".

Film jutustab montöörident, kes töötavad kõrgehitustel. Tema dramaturgia põhineb tõsiasjal, et kord allakukkunud inimene kannatab pärast paranemist raske psüühilise trauma

all. Ta hakkab tundma ületamatut hirmu kõrguse ees ja ta ei suuda enam kõrgehitusel töötada. Filmi "Meie oleme kõrgtöölised" kangelase ees on keeruline vastuolu: ta armastab oma elukutset, kuid ei julge enam üles ronida. Sõprade abiga vabaneb ta järk-järgult oma hirmust.

Selleks, et vaataja mõistaks oma tundemeelte kaudu kangelase hirmu, pidi ta seda tühjust kogu aeg nägema ja tajuma. Ilma selleta film teda ei haaraks ja kõik dramaturgilised pingutused oleksid asjatud. Operaator näitaski kõrgtöölisi niisuguse arvestusega, et esiplaanil oleva figuuri taga oleks kogu aeg näha maapind või horisont. Tänu operaatorile saab vaataja kangelase kõrgushirmu kaasosaliseks, mida ta nagu esteetiliselt läbi elaks.

DRAMATURGIA

On mõeldamatu, et dokumentaalfilmi operaator tulistaks kaameraga ümberringi, filmides kõike, mis ette satub. Ta peab tegema selle maailma mitmekesistest sündmustest valiku. Aluse sellise valiku tegemiseks annab stsenaarium või stsenaarne plaan, kus on visandatud tulevase filmi dramaturgiline areng. Dokumentaalfilmil on olemas oma süžee. Mõnikord ei ole see tegevuse, vaid mõtte loogiline areng.

Kui mõtteloogika lonkab või see üldse puudub, ebaõnnestub film paratamatult. Viimastel aastatel on olnud ekraanil õige mitmeid dokumentaalfilme, mille autorid on üsna loogikavaest tööd teinud. Näitena võib nimetada enamikku neid filme, mis on loodud mõne meie kunstiansambli välismaareisi ajal, nagu näiteks "Maailm aplodeerib", "Mitmekorruseline Ameerika" ja veel mõned. Operaator on olnud ansambliga lihtsalt kaasas ja ahminud kaadreid, kust aga sai.

Hoopis rõõmustavam on selles suhtes dokumentaalfilm "Rambi taga on Ameerika", mis on filmitud Moissejevi ansambli turnee ajal Ameerika Ühendriikides. Selle filmi Washingtoni episoodist oli eespool juba juttu. Võib arvata, et

Ühendriikide pealinnas on palju niisugust, mida oleks huvitav või õpetlik näidata. Autoritel on aga jätkanud tervet loogikat ja nad on jäädvustanud ainult Washingtoni ühe iseloomuliku külje - mälestusmärgid. Mõtte ja filmi ökonoomia viib meid aga suurtele, üldistavatele järeldustele Ameerika Ühendriikide ülespuhutud demokraatiast.

Filmis "Rambi taga on Ameerika" on paremad episoodid üles ehitatud Ameerika elu konfliktidele ja vastuoludele. Sellest järeldub, et konfliktil on ka dokumentaalfilmi dramaturgias tähtis koht. Filmis "Rambi taga on Ameerika" tuleb konflikt esile ainult üksikutes episoodides. Paljud dokumentaalfilmid tuginevad aga tervenisti mingile kindlale, ainult ühele konfliktile. Näiteks jutustab dokumentaalfilm "XX sajand" kinokroonika materjalide najal progressi ja reaktsiooni ajaloolisest võitlusest meie sajandil. Kogu filmi jooksul on kõrvutatud kaadreid sajandi progressipüüetest kaadritega reaktsiooni vastulöökidest. Filmi lõpus jõuab see võitlus oma loogilise lahenduseni. Näeme kommunisti ehitavat tugevat nõukogude ühiskonda, mis on kinnitus selle kohta, et progressijõud on võitnud XX sajandi ajaloolise lahingu.

Konflikt on dokumentaalfilmis teise iseloomuga kui kunstilises filmis, kus ta on tavaliselt individualiseeritud. Kunstilises filmis jõuab konflikt meieni üksikisikute tegude ja kokkupõrgete näol. Dokumentaalfilmis on konflikt aga rohkem üldisema iseloomuga. Harilikult näeme dokumentaalses kinoteoses võitlust või vastuolusid mitte üksikisikute, vaid inimeste gruppide ja tervete ühiskonnaklasside vahel.

Levinud konfliktitüübiks dokumentaalfilmis on võitlus inimese ja looduse vahel. Mõtlematu kasutamise tõttu on see igavene heitlus paljudes filmides kahjuks stabiiks muutunud. Ent "Sinise tule inimestes" on näidatud värskest ja hästi looduse vastupanu ületamist inimeste poolt.

Film räägib gaasijuhtme ehitamisest Buhhaara ja Taškendi vahel. Filmi loojad suurendavad järk-järgult filmi pinget,

konfliktit ulatust kord-korralt ikka põhjalikumalt kujutades.

Algul jutustatakse kõige lihtsamatest raskustest, mis gaasijuhtme ehitajatel ette tulid (kuumus, gaasitorusid vedava auto ümberminek jms.)

Edasi näeme astme võrra pingelisemat heitlust: gaasitressi ühe raskema lõigu - "Tamerlani väravate" läbimist, mida filmis on võrreldud raske lahinguga.

Õige varsti pärast "Tamerlani väravaid" annab loodus inimestele veelgi suurema ja võimsama lahingu. Kuid me ei satu selle lahingu tallermaale korrapealt ega äkitselt. Enne näitavad filmi autorid meile roomavat kobrat. Tegelikult elus oleks see küll hädasohklik, aga mitte pahaendeline märk. Ent kui kobra on suurelt ekraanil, kuhu ei satu midagi juhuslikult, siis kütab see ohkkonna kohe pingeliseks.

Ja loodus annabki poalahingu. Süttib põlema gaasipauprauk, mille kustutamiseks peavad inimesed oma jõudu maksimaalselt pingutama. See episood on filmi kulminatsiooniks.

ISIK, INSTSENERING JA REPORTAAŽ

Kunstilise film jälgib kahe-kolme või rohkema "väljamõeldud" tegelase hingeelu ja tegusid väga üksikasjalikult. Näeme neid magamas, üles tõusmas, tööl või kohtamisel ja jälgime, kuidas muutuvad kangelaste tunded. Kuna kangelast kohustab näitleja, saab tema igapäevast elu ja koduseid intimitusi ilma raskusteta filmida.

Paljud dokumentaalfilmide autorid püüavad luua mõne tõeliselt elava, mitte väljamõeldud kangelase portreed. Häda on ainult selles, et tihti tahetakse dokumentaalset portreed luua kunstilise filmi vahenditega, lavastades sündrusi, mis on juba toimunud.

Sagedasti vaataja taipab, et operaator ei oleks saanud tegelikus elus filmida antud episoodi nii, nagu on näi-

datud. Kui ekraanil tunnistab ema võõrastüttele e s m a - k o r d s e l t, et ta ei ole tema pärisema, ja väidetakse, et on tegemist dokumentaalkaadritega, ei leidu vist vaatajat, kes seda usuks. Kuid just selline episood on dokumentaalfilmis "Ebatavalised kohtumised".

Juba toimunud sündmuse uuesti korraldamine on enamasti seotud üksikisiku kujutamisega dokumentaalfilmis. Eriti laialt kasutati seda moodust isikukultuse perioodil. Tänapäeva värsketes tuultes kohtame lavastust dokumentaalfilmis õnneks harvemini.

Mõned teoreetikud teevad koguni vahet taastamise ja lavastuse e. instseneeringu vahel. Taastamine olevat sündmuse täpne kordamine, niiõelda koopia. Lavastus e. instseneering on siis järelikult sündmuse kordamine õige vabas vormis või koguni mingi olematu juhtumi sissevõtmine dokumentaalfilmi. Teised teoreetikud nimistavad jälle fakti taastamist instseneeringuks, lavastust peavad aga üldse lubamatuks.

Nii või teisiti - instseneering on dokumentaalfilmis võõrkehaks, mis sageli valusasti silma torkab. Ta rõõvib dokumentaalfilmilt tema tugevaima trumbi - tõepärasuse, mis on publitsistliku mõju üks aluseid.

Instseneering dokumentaalfilmis on ainult üksikjuhtudel vabandatav. Näiteks siis, kui eesmärgiks on stseeni emotsionaalse sisu taastamine ja selle protokolliline täpsus ei ole eriti oluline.

Üksikisiku kujutamisel ei peaks dokumentaalfilm kopeerima kunstilist filmi. Inimese detailse kuju loomine on kunstilise filmi ülesandeks, mille edukas lahendamine käib dokumentaalfilmile üle järe. Kuid dokumentaalfilmil on see-eest suured võimalused inimeste tunnete üldisemaks näitamiseks. Näiteks dokumentaalfilmis "Leegitsev saar" me tajume suurepäraselt kuuba rahva tundeid, armastust oma revolutsiooni vastu ja viha selle vaenlase vastu.

Kõik eelõeldu ei tähenda nagu peaks dokumentaalfilm üldse loobuma üksikisiku esiletõstmisest. Ta ei ole küll

võimeline oma kangelase karakterit avama, kuid võib tema tundeid kirjeldada, neid reportaaži abil edasi anda. Nii-suguse "tunnete reportaaž" on kõige õigemaks teeks dokumentaalfilmis isikute iseloomustamiseks.

See iseloomustus on harilikult küll veidi katkendlik, sest kangelast ei ole võimalik kaameraga jälgida alati ja igas olukorras. Pingeliste sündmuste juures on aga "tunnete reportaaži" meetodil eriti suured võimalused. Inimene usutab niisugustel punkudel kaamera olemasolu ja käitub loomulikult. Sündmuse pingelisus aga ei lase tal varjata või vähemalt ei lase tal täielikult varjata oma tundeid.

Dokumentaalfilmis "Tatari naftatöölise juures" on seda meetodit edukalt kasutatud.

Näeme puurtorni vedamist... Platvormil seisab inimene, kes on uue transportimisviisi autor ja initsiaator - brigadir Aleksander Timtšenko. Suured plaanid Timtšenkost on monteeritud vaheldumisi pingul trosside, traktoriroomikute või puurtorniga. Üks operaatoritest on veo ajal Timtšenkot jälginud... Näeme brigadiri näol kord äärmist pinget, kord keskendunud tähelepanu, enesekindlust ja rõõmsat naeratust.

Kõik see on filmitud reportaažlikult. Saame eesrindliku töömehe emotsionaalse iseloomustuse, millel on dokumentaalne usutavus.

Reportaaž on tähtsaimaks loominguks printsiibiks dokumentaalfilmis üldse. Erinevalt teistest kunstiliikidest, luuakse dokumentaalfilm põhiliselt samal ajal kui toimub sündmus, mida ta kirjeldab. Meetod, mille abil seda tehakse, on loomulikult reportaaž, mis annab filmile usutavuse ja täpärasuse. Reportaaž annab dokumentaalfilmile omalaadse vluu: lubab vaatajal olla sündmuse pealtnägijaks, mida ta tegelikult ei ole näinud; reportaaž toob meie ette vabalt käituvad inimesed, nende žestid, miimika ja tundeavaldused. Õige töötluse korral omandab reportaaži teel saadud toormaterjal suure kunstilise ja ideoloogilise mõjujõu, mida on nauding vaadata.

Dokumentaalfilmi loomise ja sündmuse arenemise üheaegsus on vist kõige tugevamaks sidemeks, mis ühendab dokumentaalfilmi kui kunstinähtust ajakirjandusega.