

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS ZINĀTNES NODAĻA

**SIRREĀLISMA IZMANTOJUMS UN VĒSTĪJUMA ANALĪZE
A.HODOROVSKA FILMĀ “REALITĀTES DEJA”**

BAKALaura DARBS

Autors: Mikus Mellenbergs

Studenta apliecības Nr.: mm05013

Darba vadītājs: docents Dr. philol. Viktors
Freibergs

RĪGA 2018

ANOTĀCIJA

Darbā apskatīts un izpētīts sirreālisma izmantojums un nozīme kā arī vēstījuma analīze Alehandro Hodorovska filmā “Realitātes deja”.

Teorijas daļā apskatīta kino semiotika un svarīgākie kinematogrāfiskie izteiksmes līdzekļi, kuri atainoti filmas veidošanas procesā, kā arī to, kā tie ietekmē skatītāja uztveri. Metodoloģijas daļā apskatīta izvēlētā pētniecības metode – semiotiskā un naratīva analīze. Pētījuma ietvaros veikta galveno varoņu un tēlu analīze, kā arī sirreālisma izmantojuma skaidrojums.

Pētījuma rezultāti liecina, ka Hodorovskis ar sirreālisma palīdzību nojauc robežas starp sapni un realitāti. Filma kalpo kā dialogs starp skatītāju un režisoru, kas abpusēji kalpo kā dziedinošs process.

Atslēgas vārdi: Alehandro Hodorovskis, sirreālisms, Realitātes deja, semiotiskā analīze.

ABSTRACT

The paper discusses the use and meaning of surrealism as well as narrative analysis in film “The Dance of Reality” by Alejandro Jodorowsky.

The theoretical part presents information about cinema semiotics and most fundamental mechanisms of perception of film and how they affect viewers' perception of film. The methodology part presents chosen research method - semiotic and narrative analysis. The empirical part presents analysis of the main characters, images and the use of surrealism.

The results of the research show that Jodorowsky with surrealism breaks the boundaries between dream and reality. The film serves as a dialogue between a viewer and a director which serves as a healing process on both sides.

Keywords: Alejandro Jodorowsky, surrealism, The Dance of Reality, semiotic analysis.

SATURS

IEVADS.....	5
1. KINO SEMIOTIKA UN IZTEIKSMES LĪDZEKĻI.....	7
1.1. Krāsa	9
1.2. Kadrējums	11
1.3. Montāža.....	12
1.4. Mūzika un skaņa	13
1.5. Mizanscēna	16
2. SIRREĀLISMS	18
3. A.HODOROVSKA UZSKATI UN IDEJAS	21
4. METODOLOĢIJA	25
4.1. Semiotiskā analīze	25
4.2. Naratīva analīze	27
5. EMPĪRISKĀ DAĻA.....	32
5.1. Filmas sižets.....	32
5.2. Krāsa	33
5.3. Kadrējums	35
5.4. Vide, tēli un sirreālisma izmantojums	37
5.5. Reliģija.....	41
5.6. Galveno tēlu analīze.....	43
5.6.1. Jaunais Hodorovskis	43
5.6.2. Tēvs.....	49
5.6.3. Māte	52
REZULTĀTI.....	57
SECINĀJUMI.....	59
IZMANTOTĀ LITERATŪRA.....	60

IEVADS

Kino ir viens no mākslas izteiksmes līdzekļiem, ar kura palīdzību jau no tās pašiem pirmajiem rašanās brīžiem ar vizuāliem un dažādiem skaņas izteiksmes līdzekļu apvienojumu katru gadu tiek pastāstīti neskaitāmi stāsti. Kino ne tikai spēj attēlot realitāti līdz pašām smalkākajām tās niansēm, bet uzburt un vizualizēt fantāzijas pasauli, kura skatītājam dod iespēju atrauties no šīs realitātes un ļauties paši savam domu lidojumam. Kino sniedz iespēju skatītājam pabūt tur, kur viņš nekad nav bijis un izdzīvot stāstus, kurus nekad nespētu savā dzīvē piedzīvot.

Viena no lielākajām kino priekšrocībām pret citiem mākslas veidiem kā glezniecību, tēlniecību, literatūru vai teātri ir spēja salīdzinoši īsā laikā izstāstīt plašu stāstu, kas var būt no pāris stundām līdz viena vai vairāku cilvēku vai pasaulu dzīvēm. Tāpat arī kino izteiksmes līdzekļi dod iespēju tās veidotājiem radīt, atainot un padziļinātākā veidā izvērst un skaidrot filmā iekļautās domas, idejas un stāstu, kur skatītājs kalpo kā kodu atšifrētājs.

Tieši šīs neierobežotās iespējas un skatītāja iesaistīšana šo vizuālo un audiālo kodu skaidrošanā radīja jaunus kino avangarda novirzienus, caur kuriem filmu veidotāji nošķīra robežas starp laiku un telpu, reālo un sirreālo, nomodu un sapni, kā arī nojauca robežas par jebkādam dogmām un to attēlošanu.

Kā viens no šī avangarda kino spilgtākajiem pārstāvjiem ir Alehandro Hodorovskis (Alejandro Jodorowsky), kurš ieguvis plašu atpazīstamību, atzinību un kulta režisora statusu savos darbos ar sirreālistiskiem izteiksmes līdzekļiem izstāstījis dziļi personiskus stāstus, kuros iekļauta viņa paša dzīves uztvere un redzējums. Atšķirībā no kino, kur skatītājs ir tikai notikumu vērotājs, viņš izaicina skatītāju domāt un piedalīties šajā stāstā. Hodorovskis uzskata, ka šī procesa rezultātā, kad noris intensīvs dialogs starp skatītāju un režisoru, tiek dziedinātas abu iesaistīto dvēseles. Caur režisora prizmu kino no primitīva stāsta atainošanas kļūst par dziļi analītisku ceļojumu savas dvēseles un psihe neapzinātākajās dziļēs.

Pētnieciskā problēma: A.Hodorkovskis un viņa filma “Realitātes deja” (“The Dance of Reality”, 2013) ir unikāla ar to, ka tajā ietvertais stāsts robežojas ar realitātes, sirreālisma un paša autora dzīves pieredzi, tāpēc šis darbs ir daudzšķautņains un sarežģīti tulkojams.

Darba mērķis un uzdevumi:

- izpētīt sirreālisma nozīmi, izmantojumu un veikt filmas “Realitātes deja” vēstījuma analīzi;
- veikt filmas naratīva un semiotisko analīzi;
- veikt galveno varoņu semiotisko analīzi;
- apkopot un aplūkot filmā ietvertos kinematogrāfijas izteiksmes līdzekļus, teorētisko materiālu par kino semiotiku;
- aplūkot ar kādiem paņēmieniem kino reprezentē realitāti un to kā tas ietekmē skatītāja uztveri.

Teorētiskajā daļā tiks apskatīta kino semiotika, kā arī tādi kinematogrāfiskie izteiksmes līdzekļi - kadrs, montāža, krāsa, skaņa, mūzika, mizanscēna. To raksturojums un to pielietojums kino analīzē. Tāpat apskatīts teorētisks materiāls par realitātes reprezentāciju kino, sirreālisma izmantojumu tajā.

Pētījuma lauks ir filma “Realitātes deja”. Vadoties pēc teorētiskā materiāla par semiotiku, kino semiotiskajiem izteiksmes līdzekļiem, izpētīt un skaidrot filmā atainotos tēlus, simbolus, skaidrot sirreālisma izmantojumu un autora iekļautās domas un idejas.

Pētniecības metodes: semiotiskā analīze un kino vizuālā naratīva analīze.

Hipotēze: Sirreālisms kino spēj izteikt daudz vairāk, nekā tiešs realitātes atainojums.

Izpētes novitāte: Lai gan filma “Realitātes deja” ir pseido – autobiogrāfisks darbs, kurā atainota režisora bērnība, tajā tiek nojauktas laika, telpas un realitātes robežas, kas šo darbu padara par sirreālistisku autora dzīves un uzskatu vizualizāciju. Hodorovska filmās iekļautā stāsta komplicētais pasniegšanas veids un apslēpto domu un ideju skaidrošana ir ļoti sarežģīta un no skatītāja prasa plašākas zināšanas par pašu autoru. Iespējams, tāpēc līdz šim nav veikta padziļinātāka analīze par kādu no viņa darbiem.

1. KINO SEMIOTIKA UN IZTEIKSMES LĪDZEKĻI

20. gadsimta sākums bija laiks, kad uzplauka jauns strāvojums – simbolisms, kas aizrāva visu radošo inteliģenci. Simbolisms ne tikai iedvesa mūsdienu instrumentārijā simbolu, bet arī aicināja sekot simbolismam kā intuitīvam, nevis tikai racionālam ceļam.¹

Gadsimta sākumā pret kinematogrāfiju izturējās vien kā pret jaunu izpriecu, taču pakāpeniski to sāka uzskatīt par pasaules estētikas apguves veidu. Apkārtējās pasaules telpiski laicisko iezīmju pārņemšana uz kinoekrāna ir savdabīga reāli eksistējošu vai eksistējošu procesu modelēšana, un tas lielā mērā nosaka kinematogrāfa nozīmību izziņas aspektā.² Pētīt kinomākslu no semiotikas pozīcijām nozīmē izziņāt mehānismu, kā kino iedarbojas uz cilvēku. Filma ir saistīta ar reālo pasauli, un to nevar saprast, ja skatītājs nespēj nekļūdīgi pazīt, kādas lietas īstenības sfērā apzīmē kaut kādas konkrētas gaismas kombinācijas ekrānā.³ Filma ir ne tikai pasaule, kuru skatītājs vēro caur konkrētu rāmējumu, bet arī producentu, rakstnieku un simtiem dažādu cilvēku ar dažādām dzīves pieredzēm, ietekmēm un uzskatiem kopējs darbs. Tāpat kā pats skatītājs vērojot filmu ietekmējies no savas iepriekšējās pieredzes, arī pats kino galaprodukts ietekmējies no glezniecības, literatūras, teātra, dejas un arī arhitektūras.⁴

Analizējot kinomākslas darbu kā tekstu, J.Lotmans (J.Lotman) tajā izšķir četrus līmeņus:

- Pirmais līmenis ir ārkārtīgi mazu patstāvīgu vienību savienošana, turklāt semiotika nozīme vēl nepiemīt katrai vienībai atsevišķi, bet rodas tieši to sasaistes procesā.
- Otrais līmenis pēc analogijas ar darbīgajām valodām tiek interpretēts kā teikuma līmenis. Kinematogrāfijā tā ir pabeigta kinematogrāfiskā frāze.
- Trešais līmenis ir frāžveidību savienošana frāžu ķēdītēs. Frāze sastāv no līdzvērtīgiem elementiem un tai nav kāds konkrēts garums vai apjoms un to var nemītīgi papildināt.

¹ Agejevs, V (2005) *Semiotika*. Jumava P. 104.

² Turpat P. 108.

³ Turpat P. 109.

⁴ Corrigan, J. T. (2007). *A Short Guide to Writing About Film*. United States: The University of Pennsylvania. P.18.-21.

- Ceturtais ir sižeta līmenis. Teksts tiek strukturāli sadalīts ziņā specializētos segmentos, kuriem piemīt tieši semantisks raksturs.⁵

No visiem 20. gadsimta mākslas veidiem kino bija vistuvāk sirreālismam, kas arī ļoti labi prata parādīt iluzorā un reālā robežu. Kinovalodas īpatnība – spēle uz ilūzijas un realitātes robežas – lielā mērā ir īstenojusies, pateicoties montāžai.⁶

Filmas ir artefakti, kuri veidoti, lai nestu sevī vēstījumu, kas radīs un atstās efektu uz tās skatītāju caur dažādu izteiksmes līdzekļu kā vizuālajām, skaņas, telpiskajām un citām kombinācijām. Filmas pašas par sevi ir ļoti kompleksas “zīmes”, kuras sevī ietver vēl plašāku zīmju un simbolu kopumu, kā runātais teksts, rakstītais teksts, daudzveidīga vizuālā reprezentācija, telpas atainojums, apģērbā ietvertie sociālie kodi un citi. Šis viss tiek orķestrēts, lai radītu bagātīgu un sarežģītu nozīmju tīklu.⁷

Pēc Čārlza Pīrsa semiotika ir gan zinātne ar savu atklājumu kopumu un teorijām, gan tehnika, lai izpētītu jebko, ko rada un apzīmē zīme.⁸

Balāzs (Balazs) uzskata, ka kino ir jauna valoda, lai kuru saprastu, sākotnēji skatītājam tā ir jāiemācās. Šīs valodas gramatika sastāv no dažādām kadru tehnikām, kadriem un montāžas.⁹

Pudovkins (Pudovkin) uzskata, ka filmas kadrs semiotiskā nozīmē ir tās vārds, bet šo vārdu kombināciju sauca par frāzēm, kuras veido kinematogrāfisko valodu.¹⁰

Metcs (Metz) skaidro, ka līdzīgi kā grāmata, bet ne kā runātais teksts, kino izsaka vēstījumu, uz kuru skatītājs nespēj nekavējoties reaģēt. Pretēji teātrim, kino ir izolētāka komunikācijas forma, jo nepastāv skatītāja ietekme uz ekrānā notiekošo. Skatoties filmu, tās skatītājs atrodas komunikatīvā izolācijā un ir kā lūriķis, kurš, tieši neiesaistoties, vēro notiekošo.¹¹

Jautājums par realitātes un kino saikni var tikt aplūkots no diviem atšķirīgiem aspektiem. Pirmkārt, varam runāt par to, kādā veidā un cik iedarbīgi kino vēstījums

⁵ Agejevs, V (2005) *Semiotika*. Jumava P. 111.

⁶ Agejevs, V (2005) *Semiotika*. Jumava P. 115.

⁷ Bateman, A. J., Schmidt, H. K. (2012). *Multimodal Film Analysis. How films Mean*. New York: Routledge. P. 28.

⁸ Sebeok, A. T. (2001). *Signs: an Introduction to Semiotics. Second Edition*. Canada: University of Toronto Press Incorporated. P. 5.

⁹ Turpat P.6.

¹⁰ Winfried Nöth (1995) *Handbook of semiotics*. Indiana University Press P. 464.

¹¹ Turpat P. 466.

konstruē savu autonomo realitāti, proti, kāpēc pēc filmas noskatīšanās mums bieži ir sajūta, ka iznākam nevis tikai no kinozāles, bet no kādas agrāk neredzētas pasaules, it kā mēs atgrieztos savā ikdienišķajā realitātē ar kaut kādas svešas realitātes izjūtu un ar jaunu, agrāk nepiedzīvotu pieredzi. Otrkārt, varam aplūkot jautājumu, cik lielā mērā kino atspoguļo tā saukto realitāti, ja pieņemam, ka par realitāti uzskatām fizisko lietu un juteklisko pasauli ap mums.¹²

1.1. Krāsa

Kopš agriem laikiem krāsa kino tiek izmantota simboliskās nozīmes piešķiršanai. Kaut gan krāsu simboliskā nozīme dažādās kultūrās var atšķirties, vēsu krāsu lietojums kā zila, zaļa, violeta uzsver rāmumu, nosvērtību un mieru, bet siltās krāsas kā oranžs, dzeltens, sarkans uzsver agresivitāti, vardarbību un situācijas saasināšanos. Tāpat arī siltu krāsu lietojums uzsver konkrētā objekta nozīmību un izceļ to uz pārējā fona.¹³

Kaut gan krāsu simboliskā nozīme dažādās kultūrās tikt tulkota ar atšķirīgām vērtībām, lietām vai emocionālo stāvokli, uzsvars uz kāda objekta krāsu tiek plaši izmantots kā fundamentāls kinematogrāfijas izteiksmes līdzeklis. Krāsas nozīmi var tulkot ne tikai kultūrvēsturiskajā un vēsturisko simbolu līmenī, bet arī kā uzvaru uz konkrēto objektu pret kadrā atainoto kopumā, kā papildinošu vai uzvaru mazinošu izteiksmes līdzekli.

Balts – jāsaprot vai nu kā “pagaidu bezkrāsainība”, vai arī kā pilnīgs visu gaismas spektra krāsu apvienojums, kā pirmatnējās paradīzes neiespaidotā un neapēnotā nevainība vai arī šķīsta cilvēka galamērķis. Baltajai krāsai ir arī negatīvi aspekti pirmkārt jau “nāves bāluma” dēļ. Daudzās kultūrās spokus redz kā baltus tēlus, savā ziņā kā ēnu pretstatus;¹⁴

Melns – piemīt absolūta simbola vērtība un ir pilnīgas neziņas krāsa, nogrimšana tumsā, sēras;¹⁵

¹² Freibergs, V. (2004). *Reālā ēnu pasaule*. Retrieved October 10, 2017 from <http://www.apollo.lv/zinas/reala-enupasaule/287789>

¹³ Līga Kalniņa, Sarmīte Pijola (2002) *Lielā simbolu enciklopēdija*. Jumava P.86.

¹⁴ Turpat P.71.

¹⁵ Turpat P.316.

Sarkans – uzskata par agresīvu, vitālu un spēcīgu krāsu, kas radniecīga ugunij un nozīmē gan mīlestību, gan cīņu uz dzīvību un nāvi;¹⁶

Dzeltens – visbiežāk dzelteno uzskata par saules krāsu. Savā divdabīgajā būtībā tā ir viegli samulsināmas intuīcija, nojautu, priekšstatu krāsa, kurā tomēr slēpjas saules īpatnējais spēks, kas spēj iekļūt visur un dāvāt gaismu;¹⁷

Zaļš – tautas simbolikā tā nozīmē zaļojošo cerības krāsu vai kaut ko negatīvu, nepabeigtu;¹⁸

Zils – tiek uzskatīta par garīguma simbolu. Pretēji sarkanajai krāsai tā ir vēsa un vairākumā gadījumu noskaņo cilvēku uz pārdomām. To saista ar dvēseles atbrīvošanos, vieglu, nesaspringtu un pārdomātu dzīves ievirzi;¹⁹

Pelēkā – tiek uzskatīta par cieņas un dabiskuma simbolu;

Oranžā – simbolizē radošumu, entuziasmu vai ārišķību;

Rozā – simbolizē ārišķību un maigumu.²⁰

Jāmin, ka dažādās kultūrās un kopējā konteksta ietvaros un izmantojumā krāsu nozīme un to tulkojums var atšķirties.

Krāsa režisoriem sniedz daudz vairāk nekā tikai dabisku un krāšņu attēlu. Sarkanās, oranžās un dzeltenās krāsas filmā var liecināt par siltumu un enerģiju, savukārt zilie un zaļie toņi par vēsumu un nosvērtību. Šos pretstatus var izmantot, lai pastiprinātu attēla šķietamo dziļumu. Krāsa var izcelt arī mizanscēnas objektus vai piešķirt tiem simbolisku nozīmi.²¹

Datorgrafikas attēlu evolūcija padara krāsu aizvien nozīmīgāku fantāzijas ainavu un eksotisku radību izveidē. Tomēr daudzi režisori krāsām piešķir tikai dekoratīvu nozīmi, tādēļ to kinematogrāfiskais potenciāls vēl nav pilnībā realizēts.²²

¹⁶ Līga Kalniņa, Sarmīte Pijola (2002) *Lielā simbolu enciklopēdija*. Jumava P.442.

¹⁷ Turpat P.132.

¹⁸ Turpat P.576.

¹⁹ Turpat P.588.

²⁰ Strautmane, A. (2009) *Etiķete un protokols*. Rīga: Jumava. P.41.

²¹ Pārkinsons, D (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.137.

²² Turpat P.137.

1.2.Kadrējums

Kino vērošanas procesā skatītājs identificējas ar kameras lēcu, kuras nav piesaistīta konkrētai vietai vai krēslam, uz kura sēž pats skatītājs. Tas skatītājam ļauj kļūt mobilam un pārvietoties jebkurā virzienā un laikā. Pietuvināti kadri ļauj saskatīt smalkākas detaļas, bet ainaviski kadri ļauj redzēt kilometriem tālu.²³

Ir vairāki kadru paveidi, bet no tiem pārsvarā izšķir sešus:

- Superkopplāns - tālskats, vairāku kilometru tāli skati, piemēram, episkās filmās, vesternos;
- Kopplāns – mazāka mēroga tālskats;
- Pilnkadrs – pilna personāža augumā pa visu ekrānu;
- Vidējais plāns – no personāža ceļiem vai vidukļa uz augšu;
- Tuvskats – tuvplāns, kurā parasti tiek paslēpta simboliska nozīme;
- Supertuvplāns – piemēram, tuvplānā izcelta mute, cilvēka sejas grumbas vai acs.²⁴

Kino izšķir piecus pamata kameras leņķus:

- Skats no putna lidojuma– skats no liela augstuma uz leju;
- Augsts leņķis – plats skata punkts no augšas. Lai izceltu kādu objektu, parādītu skata mērogu;
- Leņķis acu skatiena augstumā – ļauj saprast kādi personāži, ar kādām rakstura īpašībām, tiek attēloti kadrā;
- Zems leņķis – izceļ attēlojamā objekta pārākumu, padara lielāku, izceļ ne tikai attēlojamās personas pārākumu, bet arī izceļ otrā plānā attēlotās, piemēram, debesis;
- Sagriezts leņķis – sagriezta, vertikāla kamera, pagriež realitāti. Bieži izmantota kadrējumos no pirmās personas skata punkta, lai dezorientētu skatītāju.²⁵

²³ Giannetti, L., Leach, J. (2000) *Understanding movies second edition*. Prentice Hall of Canada Ltd P.24.

²⁴ Turpat P.77.

²⁵ Turpat P.78.

1.3.Montāža

Montāžas režisors pielīdzināms māksliniekam, kurš no vairākiem atsevišķiem freskas gabaliņiem rada kopējo gleznu. Kino gadījumā montāžas režisors no pavisam maziem līdz gariem kadriem vai ainām kombinē filmas kopainu. Montāžista un kino režisora mijiedarbības rezultātā optimālajā variantā, kur nav noteikti finansiālie vai pasūtītāja uzliktie nosacījumi, mēs galaproduktā ieraugam smalki veidotu un apzinātu puzzle, kurā katra detaļa ir pārdomāta un apzināta.

Viens no primārajiem montāžas uzdevumiem ir veidot filmas plūsmu. Kaut gan katru atsevišķu kadru vai kadru kopumu var tulkot savādāk, kadru secība veido un papildina kopējo stāstu ar dziļāku jēgu un nozīmi. Katrā kadrā attēlotie objekti kļūst par simbolu, bet lai pareizi iztulkotu šī objekta nozīmi nepieciešams redzēt un saprast kadru kopskatu. Montāža kļūst par kadros attēloto objektu nozīmes radītāju.²⁶

Montāža ir viens no galvenajiem izteiksmes līdzekļiem veidojot kopējo kino esenci un atainotu stāstu tā dziļākajā būtībā. Kamera nevar redzēt un atainot visu notiekošo vienlaicīgi, bet tā neatstāj novārtā un nezaudē fokusu uz lietām, kurām tā izvēlas fokusēties un nepazaudēt. Kadru garums montāžas rezultātā uzsver un veido alternatīvu realitāti, kura filmas uzturēšanas procesā un laika garumā var būt pilnīgi vai daļēji savādāka.²⁷

Montāžas rezultātā atainotais laika periods var tikt paildzināts vai paātrināts vai arī laužts. Var tikt atainoti ilglaicīgi procesi īsā laika periodā, piemēram, pilsētas atmošanās no rīta, kara izraisītās sekas, bērna izaugšana. Laiks var tikt paātrināts izmantojot stereotipiskus objektus, piemēram, avīzes virsrakstus un datumu uz tiem. Vai arī laužts – mainot notikumu un laika secību.²⁸

Secīgas jeb konitunitātes montāžas nolūks ir padarīt kinematogrāfisko stāstījumu tik gludu un dabisku, cik vien iespējams. Tās mērķis ir radīt nepārtrauktību un stāsta viengabalainību akcentējot stāsta, laika ritējumu un varoņu emocionālās

²⁶ Jean Mitry (2000) *Semiotics and Analysis of film*. Indiana University Press P.115.

²⁷ Bazin, A. (2005). *What is cinema?* Los Angeles: University of California Press. P. 27. Retrieved October 10, 2017 from https://books.google.lv/books?id=y3EKWOUQtXC&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²⁸ Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford P.215. Retrieved October 12, 2017 from http://senn-academyhs.enschool.org/ourpages/auto/2016/8/21/49329179/Film%20Art_An%20Introduction_Bordwell_8th%20Pt1.pdf

izmaiņas vai pārdzīvojumus, kas skatītājam atvieglo stāsta un filmas uztveri. Nepārtrauktība vienmēr ir bijis neredzamās montāžas mērķis, it īpaši, komerciālos izklaides kinodarbos. Tomēr šāds naratīva epizožu secīgums ne vienmēr šķitis piemērots dokumentālo un eksperimentālo filmu veidotājiem. Pret to ar neslēptu naidīgumu vērsās padomju režisors Sergejs Eizenšteins (S.Eisenstein). Viņš izstrādāja dialektiskās montāžas agresīvu formu kā protestu pret “kapitālistisko tirāniju”. Secīgas montāžas hegemoniju iznīcināja arī franču impresionisti un vācu ekspresionisti, tāpat kā jaunā viļņa autorkino režisori, kas paši gan izmantoja garus mizanscēnu plānus elipses un neitralitātes nolūkos.²⁹

1.4.Mūzika un skaņa

Mūzika un skaņa tiek lietota, lai skatītājiem radītu konkrētu noskaņu, kura lielākoties balstītas uz vispārzināmām kultūras un sabiedrības asociācijām starp skaņu un emocionālo stāvokli. Muzikālā frāze vai skaņa kalpo kā apzīmētājs, bet emocijas, kuras tā izraisa ir apzīmējamais. Mūzika un skaņu efekti spēlē nozīmīgu lomu, lai radītu realitātes sajūtu televīzijas šovos un filmās. Mūzikas celiņš skatītājam sniedz norādes, ko skatītājam vajadzētu just attiecībā pret ekrānā redzamo.³⁰

Tiek uzskatīts, ka skaņas celiņš kino parādījās tikai 1928. gada kompānijas “Warner’s” filmā “Džeza dziedātājs” (“The Jazz Singer”), bet skaņas un kino pirmsākumi meklējami jau 1887. gadā, kad Edisons savos pierakstos izteica ideju par kustīgas bildes un skaņas savienošānu. 1925. gadā kompānija Western Electric izveidoja sistēmu, ar kuras palīdzību bija iespējams sinhronizēt skaņu un bildi, bet lielās Holivudas kompānijas nebija ieinteresētas šajā izgudrojumā, jo mēmais kino bija pietiekami ienesīgs, lai neieguldītu līdzekļus šajā inovācijā. 1926. gadā kompānija “Warner’s” izveidoja pirmo lielformāta filmu “Dons Žuans” (“Don Juan”), kurā parādījās skaņu celiņš, mūzika un sinhronizēti skaņu efekti. Līdz ar publikas atzinību tika izlaista filma “Džeza dziedātājs”, kura ieguva plašāku publikas un kinoindustrijas interesi.³¹

²⁹ Pārkinsons, D (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.30.-31.

³⁰ Berger, A. (2004). *Semiotic Analysis*. SAGE. P.4. Retrieved September 27, 2017 <https://www.scribd.com/document/48051286/Semiotic-Analysis-abstract>

³¹ “*The History of Sound in the Cinema*” (1998) Cinema Technology. Retrieved October 12, 2017 from <http://www.cinematologymagazine.com/pdf/dion%20sound.pdf>

Kino tiek izšķirti divi skaņu celiņa paveidi: dieģestiskais un ne-dieģestiskais skaņu celiņš. Dieģestiskās skaņa iekļauj sevī visus audio elementus, kuri attēloti pasaulē, kuru redzam uz ekrāna – dialogu skaņa, durvju aizciršana, cilvēka soļu skaņa u.c. Ne-dieģestiskā skaņa sevī ietver skaņas elementus, kuri atrodas ārpus ekrānā redzamās pasaules, kā mūzikas celiņu un citas skaņas, kuras tieši saistītas ar ekrānā notiekošo.³²

Detalizētāk šīs skaņas tiek iedalītas četrās visizplatītāko skaņu kategorijās:

- Izteiktais vārds ir runātais un izteiktais teksts, ar kuru visbiežāk saskaramies TV raidījumos, programmās, laika ziņās, intervijās. Izteiktie vārdi tiek pastiprināti un papildināti ar interjeru, citiem skaņu efektiem, bildēm, krāsu un izteikmi;
- Aizkadra runa jeb teksts, kurš tiek izteikts ar neredzama runātāja palīdzību;
- Skaņu efekti, ar kuru palīdzību tiek veidota un papildināta realitātes vai piedzīvojuma sajūta (piemēram, mašīnas riebu kaušana, durvju aizciršana, agresīvu soļu skaņa);
- Mūzika – ritms, harmonijas un melodija veido mūziku un tas ir viens no visefektīvākajiem veidiem, kā radīt atmosfēru. Mūzikas emocionālais spēks slēpjas tajā, ka skatītājiem bieži vien ir atmiņas un raisās asociācijas no savas iepriekšējās pieredzes par kādu konkrētu skaņdarbu.³³
- Skaņu efekti filmā tiek izmantoti, lai papildinātu filmas atmosfēru ar papildus skaņu celiņu, kas rada dziļāku nozīmi uz ekrāna attēlotajām bildēm. Ar skaļuma, skaņas augstuma un tempa palīdzību filmas veidotāji skatītājos rada satraukuma vai miera sajūtu. Iespējams interesantākais skaņas izmantojums filmās ir klusums. Svarīgākajos filmas brīžos režisors var izmantot klusumu, līdzīgi kā nofiksētu kadru. Abos gadījumos tas tiek izmantots, lai nofokusētu skatītāja uzmanību un

³² *Visual Storytelling and the Grammar of Filmmaking, Part II Study Guide*. Pacific Cinémathèque. Retrieved September 27, 2017 from <http://thecinematheque.ca/education/wp-content/uploads/2012/02/LanguageofFilm07.pdf>

³³ Bergstrom, B. (2009) *Essentials of Visual Communication*. Laurence King Pub. P.217. Retrieved September 27, 2017 from <https://www.scribd.com/doc/133684696/Essentials-of-Visual-Communication>

izceltu kādu darbību vai izmaiņas stāsta ritējumā. Tāpat klusums var tikt izmantots, lai izceltu tauvojošo scēnu intensitāti vai atspoguļotu tuvojošos smago likteni.³⁴

Kinomūzika palīdz radīt attēla nozīmi un ļauj skatītājam identificēties ar to. Neuzkrītoša, runātajam tekstam pakārtota mūzika rada priekšstatu par laiku, vietu un noskaņu; uzsver dramatiskās tēmas un piešķir formu abstraktām idejām. Daži kinozinātnieki apgalvo, ka mūzika vai u pastāv līdzās filmas darbībai, vai kontrastē ar to. Tomēr attēls un skaņa bieži vien mijiedarbojas, jo komponisti un aranžētāji variē ar melodiju, harmoniju, ritmu, tempu, skaļumu, tembru un instrumentāciju, lai manipulētu ar skatītāja emocionālo reakciju.³⁵

Pastāv trīs dažāda klusuma veidi:

- Pirmais klusums – kad netiek pateikts ne vārds, taču šajā klusumā cilvēki ļoti spēcīgi sazinās. Šādu klusuma formu var dēvēt par “runājošo klusumu”, kur bez vārdiem tiek pateikts, ko jūtam. Šajā neverbālajā komunikācijā viens neliels žests var pavēstīt daudz vairāk nekā vesela izrunāto vārdu gūzma. Mazs žests var būt īstāks un patiesāks. Runātais dialogs, par spīti visam, ir cilvēciskas izveides rezultāts. Runu bieži vien pārvalda intelekts nekā tas spontānais fiziskais, kas var būt cilvēka dzīvnieciskā reakcija. Klusums var arī uzsvērt neizrunātos vārdus, tos, kas nekad netiek pateikti verbāli, bet tomēr tiek izteikti ar klusumu.
- Otrais klusums – var sastāvēt no veselas vārdu straumes. To var saukt par *tukšmucas runu* – gandrīz vai sinonīmu tukšai plāpāšanai, bet tomēr “taustāmu” lietu. Tās funkcija ir klusuma aizvietošana. Šī vārdu straume var pastāstīt to, kas slēpjas zem pasacītā jeb runa, ko dzirdam, dod mums nojausmu par to, ko nedzirdam. Tai var būt dūmu aizsega funkcija īsto nodomu slēpšanai, piemēram, konflikts starp diviem varoņiem.
- Trešais klusuma veids ir uzklausošais klusums. Tas, kurš klusējot klausās runātajā. Par to, kā replikas tiek uzņemtas. Uzklauššana un reakcija ir svarīgi runas elementi. Šajā ziņā kino ir nepārspējams, tam ir

³⁴ Visual Storytelling and the Grammar of Filmmaking, Part II Study Guide. Pacific Cinémathèque. Retrieved September 27, 2017 from <http://thecinematheque.ca/education/wp-content/uploads/2012/02/LanguageofFilm07.pdf>

³⁵ Pārkinsons, D (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.95.

bezgalīgas iespējas, tas ar mazu reakciju palīdzību vien var pastiprināt visu izrunāto.³⁶

Atšķirība starp runu un klusumu nav liela, jo klusēšanas, tāpat kā mūzikas priekšrocība ir tā, ka tā ir relatīvi starptautiska.³⁷

Līdzīgi kā Platona alas alegorijā kinoteātris skatītāju nostāda fiksētā pozīcijā pret ekrānu. Skatītājam ar tiek radīta sajūta, ka kino skatīšanās nav tikai divdimensionāls piedzīvojums, bet ar skaņas efektu palīdzību paplašina to uz trīsdimensionālu piedzīvojumu.³⁸

1.5. Mizanscēna

Termina "*mizanscēna*" radītājs ir Sergejs Eizenšteins. Kā mizanscēnu raksturo pats termina radītājs: "Es vēlos jūs iepazīstināt ar īpašu terminu, kas līdz šim nav eksistējis."³⁹

Filmas galveno mizanscēnu šī termina pirmajā un visplašākajā nozīmē veido dažādi elementi: dekorācijas, telpa un rekvizīti, kostīmi un grims, aktieru izvietojums un spēles tembris, filmas mūzika, objektīva, kinolentes un gaismas scenogrāfijas izvēle, tāpat arī kameras novietojums un tās kustība. Mizanscēna ir neatsverama jēgas paušanā spēlfilmās, dokumentālajās un eksperimentālajās filmās, tā var radīt gaisotni, dod mājienu par motīviem un pastiprina galvenās tēmas. Turklāt laba plāna kompozīcija par personāžiem un to apdzīvoto pasauli var pavēstīt tikpat daudz, cik lappusēm garš teksts.⁴⁰

Mizanscēna nozīmē ievietot sagatavošanās procesu pirms paša filmēšanas procesa. Līdzīgi kā teātra mākslā tas sevī iekļauj kopējo kadru, skata un vietas uzstādījumu, gaismas, kostīmus un objektu vai galveno varoņu izturēšanos. Sagatavojot mizanscēnu filmas režisors sagatavo iecerēto vietas un notikumu atainojumu priekš filmēšanas. Mizanscēna kalpo kā atainojamā stāsta realitātes sagatavošanas un

³⁶ Sunsets, Š. (2013) *Rakstīt kino*. Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs P.208.-212.

³⁷ Turpat P.214.

³⁸ Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. Routledge P.5. Retrieved October 12, 2017 <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS114/readings/altman.pdf>

³⁹ Elsaesser, T., Buckland, W. (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Bloomsbury. P.81. Retrieved September 27, 2017 from https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/FAV074/um/7397925/mise-en-scene_criticism_anglicky_pacient.pdf

⁴⁰ Pārkinsons, D (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.156.

ticamības process. Kaut gan mizanscēna ir plānots un apdomāts process, filmas veidotāji nereti atļauj izmainīt iepriekš izveidoto scēnu ar nejaušām izmaiņām, kuras var rasties filmēšanas procesā. Piemēram, aktierim nejauši papildinot jau esošo scenāriju ar savu tekstu vai neplānotām gaismas izmaiņām, kura paspilgtinājusi konkrētajā epizodē atainoto notikumu.⁴¹

Pastāv dažādi mizanscēnu veidi. Klasiskajā mizanscēnas uzstādījumā tā nav uzbāzīga un tiek veidota, lai atspoguļotu galveno stāstu. Mizanscēna tiek pakārtota filmas galvenās domas stāstījuma prasībām izvirzot to priekšplānā. Dažādās mizanscēnas variācijās galvenais uzsvars var tikt likts uz scenāriju, laika plūsmu, autora iekļauto domu, padziļinātu sasaisti un attiecībām attēloto priekšplānu un fonu, gaidāmajiem notikumiem vai attēlojot vienu mizanscēnu no vairāku kameru rakursiem.⁴²

⁴¹ Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford P.48. Retrieved September 27, 2017 from http://senn-academyhs.enschool.org/ourpages/auto/2016/8/21/49329179/Film%20Art_An%20Introduction_Bordwell_8th%20Pt1.pdf

⁴² Elsaesser, T., Buckland, W. (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Bloomsbury. P.89.-90. Retrieved September 27, 2017 from https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/FAV074/um/7397925/mise-en-scene_criticism_anglicky_pacient.pdf

2. SIRREĀLISMS

1914. gadā 90 procenti pasaulē radīto filmu bija veidotas Francijā, taču Pirmais pasaules karš apturēja franču filmu ražošanu, ļaujot Holivudai pārņemt hegemoniju un uzspiest sev vēlamo stāstījuma stilu.

Pēckara Parīzē modernisti bez mitas iznīcināja mākslas tradicionālās vērtības. Atbilstoši šī laika valdošajai noskaņai, Luijs Delikss aicināja saraut kino saiknes ar mākslu literatūru, teātri un mūziku un pilnveidot fotogrāfisko tīrību jeb fotogēniju, kas būtu pietiekami brīva no komerciālajiem ierobežojumiem un veicinātu individuālu izpausmi un psiholoģiskus meklējumus. Šis uzstādījums izraisīja divus jaunus virzienus: viens bija sirreālisms, bet otrs – naratīva avangarda paveids, kas pazīstams kā impresionisms.

Iedvesmojoties no idejām par montāžas pielietojumu kā emociju paudēju un intrigas virzītāju, režisori panāca, ka varoņu iekšējie pārdzīvojumi kļūst tikpat svarīgi kā viņu rīcība. Izmantojot intīmus stāstījumus noskaņas paušanai, viņi manipulēja ar sižetu, laiku un perspektīvu, lai atainotu sapņus, idejas un fantāzijas.⁴³

Sirreālisma pamatā ir uzskats, ka radītā bilde, priekšmeti vai tēli cēlušies no cilvēka zemapziņas. Pretēji tam, lai atteiktos no atainoto lietu formām, sirreālisti tās padara par nelogisku sapņu sastāvdaļu. Sirreālisma izpausmes saskatāmas visās mākslas formās. Viens no slavenākajiem sirreālisma pārstāvjiem ir Salvadors Dali (S.Dali), kura 1928. gada filma “Andalūzijas suns” (“An Andalusian Dog”) pati par sevi ir kā slikta sapņa atainojums. Nereti izteikta statiskos attēlos vai greznā nevis ietverot laika periodu sirreālisms bieži vien balstās uz netradicionālas perspektīvas un simbolu izvēli, lai izteiktu šķietami reālistiskus, bet loģiski neiespējamu sapņu sastāvdaļas.⁴⁴

1924. gada Andrē Betons (Andre Beton) uzraksta “Sirreālisma manifestu”, kurā rakstīts, ka sirreālisms ir tīrs psihes automatisms, ar kuru izsaka mutvārdos vai rakstiski, vai arī jebkādā citā veidā reālo domas darbību. Domas diktāts ārpus jebkādiem estētiskiem vai tikumiskiem apsvērumiem. Sirreālisms pamatojas uz ticību iepriekš vērā ņemtu noteiktu asociatīvu formu augstākajai realitātei, uz ticību sapņu varenībai,

⁴³ Pārkinson, D. (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.81.

⁴⁴ Zemlanski, P.J., Fisher, M.P. (2007) *The Art of Seeing*. Prentice Hall. P.466.

domas nesavtīgai spēlei. Tas cenšas sagraut visus citus psihes mehānismus un aizstāt tos galveno dzīves problēmu risināšanā.⁴⁵

“Sirreālisma manifesti” mākslinieku aicina, izmantojot automātisko rakstību, atainot sapņu situācijas, kas paver ceļu uz bazapziņu, atsvabinot prātu no jebkādam apgrūtinotām važām, ļaujot tam brīvi klejot līdzī tēlu un ideju asociācijām. Gleznotāji, piemēram, Ernsts (Ernst), Dalī un Magrits (Magritte), pārveido dabu, lai dotu vietu murgainām un satraucoši briesmīgām ainām. Valda anarhistiska tīksmināšanās par neizturamo kā Rusela (Russell) darbos vai Bunjuela (Bunuel) filmā “Andalūzijas suns” (1929), kurā vērojama atbaidošā acs vivisekcija. Arto (Arto) 1932. gadā sludina savu “Nežēlības teātri” kā mēri un atribes rīksti, kur dzīve “pārsniedz visas robežas un pārbauda pati sevi mocībās un necieņā pret visu pastāvošo”. Dalī vingrinās “kritiskās paranojas” operācijās, kā piemēram, analizēdams slaveno Milē Vakara lūgšanu.⁴⁶

Daudzi sirreālisti ļoti ietekmējās no Zigmunda Freida (Sigmund Freud), kurš rakstīja, ka, apziņai dusot, virsroku mūsos ņem bērns un mežonis. Šī atziņa sirreālistiem ļāva deklarēt, ka māksla nekad nevar rasties pie pilnas paziņas. Viņi gan atzina prāta nozīmi zinātnē, taču turējās pie ieskata, ka māksla ir tikai neprāta auglis. Bet arī šī doma patiesībā nav nemaz nav tik jauna, kā varētu izklausīties. Senajā pasaulē dzeju uzrakstīja par “dievišķā neprāta” izpausmi, un tādi romantisma laika literāti kā Kolridžs (Coleridge) un De Kvinsijs (De Quincey), lai atbrīvotos no saprāta varas un ļautos iztēles brīvībai, veica īpašus eksperimentus ar opiju un citām narkotikām. Arī sirreālisti interesējās par tādiem psihiskajiem stāvokļiem, kuri atklātu mūsu dvēseles dziļu saturu. Viņi bija vienprātis, ka mākslinieka darbs nav racionālai plānojams – tam jāļauj augt pašam. Šāda procesa rezultāts cilvēkam no malas var likties briesmīgs, bet, atmetot aizspriedumus un ļaujoties iztēles rotaļai, viņš dod iespēju kļūt par mākslinieka neparastā sapņa dalībnieku.⁴⁷

Par pēdējo oficiālo sirreālisma kino darbu tiek uzskatīta filma “Pērkamie sapņi” (“Dreams That Money Can Buy”, 1947), taču sirreālisms nekad pilnībā nav pazudis no kinoekrāniem. Daudzi Eiropas autorkino režisori, ieskaitot Federiko Fellīni (Federico Fellini), Janu Švankmajeru (Jan Svankmajer) un Juraju Hercu (Juraj Herz), ir iedvesmojušies no sirreālisma estētikas, tāpat arī neskaitāmi japāņu animatori un

⁴⁵ Eko, U. (2008) *Neglītuma vēsture*. Jāņa Rozes apgāds. P.380.

⁴⁶ Turpat P.376.

⁴⁷ Gombrich, E. H., 1997. *Mākslas vēsture*. Zvaigzne ABC. P.315.

Ziemeļamerikas režisori brīvdomātāji, piemēram, Terijs Giljams (Terry Gilliam), Gajs Medins (Guy Maddin) un Deivids Linčs (David Lynch).⁴⁸

⁴⁸ Pārkinsons, D. (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds. P.35.

A.HODOROVSKA UZSKATI UN IDEJAS

Kā izteicies pats režisors: “Tu nevari izmainīt atmiņas, bet vari izmainīt skata punktu pret notikušo.”⁴⁹

Tā kā šī filma ir daļēji autobiogrāfisks stāsts par pašu režisoru, lai izprastu filmas vēstījumu, jāizprot paša režisora uztvere. Hodorovskis sevi pierādījis gan kā rakstnieks, dzejnieks, mūziķis, aktieris, psihoterapeits un garīgais skolotājs. Kaut gan viņa tēlojumu paša savās filmās kinokritiķi neatzīst kā izcilu, paša iesaistīšanās parāda to, ka autoram ir svarīgs savs darbs un tikai viņš patiesi izjūt un spēs parādīt to, ko viņa attēlotais varonis jūt. Ja paša režisora iesaistīšanās aktiera lomā varētu būt tulkojama kā finanšu trūkums, lai noalgotu augsti atzītus aktierus savām filmām, tad savās jaunākajās filmās viņš parāda to, ka sevis un savu ģimenes locekļu iesaistīšana ir svarīga darba sastāvdaļa, kuru var paveikt un līdz galam izjust tikai viņš vai viņam pietuvinātas, līdzīgi domājošas personas.

Par savu izaugsmi un vēlmi radīt un vizualizēt savu iekšējo pasaules redzējumu Hodorovskis saka: “Mācījos dzeju, lai izprastu sevi. Mācījos zīmēšanu, glezniecību un mūziku. Kino ir vislielākā māksla, bet mākslas mērķis ir parādīt to, cik skaists ir savādākais.”⁵⁰

2001. gadā Hodorovskis sarakstījis grāmatu “Realitāte deja: Psihomaģiskā autobiogrāfija” (*The Dance of Reality: A Psychomagic Autobiography*), kurā paplašinātākā un padziļinātākā veidā izklāstījis savas jaunības atmiņas un notikumus.

Pagātņi nevar izdzēst, bet to ir iespējams mainīt, papildināt un padarīt bagātāku, izdzēst sliktos notikumus un piešķirt tai prieku. Pagātnes atmiņām piemīt tādas pašas īpašības kā sapņiem. Atmiņa sastāv no tiem pašiem nemateriāliem tēliem un veidoliem, no kuriem sastāv sapņi. Jebkad, kad mēs gremdējamies atmiņās un atminamies notikušo, šīs atmiņas mēs radam no jauna, interpretējot un piešķirot notikumiem dažādāku nozīmi. Šis fakts var tikt analizēts no dažādiem saktu punktiem.⁵¹

⁴⁹ Alejandro Jodorowsky: Film, comics and conversation. Retrived December 1, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=sJHdOxgS-Vg>

⁵⁰ Turpat.

⁵¹ Jodorowsky.A (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagic Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition. P.223

Kaut gan grāmatā un filmā atainotie notikumi ir līdzīgi, autors uzsver, lai vienā filmā ietvertu visas viņa idejas, notikumus, iekšējos pārdzīvojumus un sajūtas, viņam vajadzētu dzīvot daudz vairāk nekā 100 gadus.⁵²

Var piekrist autora uzskatiem, ka grāmatas 403 lapaspusēs izteikto nav iespējams iekļaut nevienā kino darbā, pat ja tas sasniegtu desmit vai vairāk stundu atzīmi. Tieši tāpēc kino kā izteiksmes līdzeklis dod iespēju pašam autoram izmantot visus kinematogrāfiskos līdzekļus, krāsu, kadrējumu, skaņu, mizanscēnas uzstādījumu, stāsta ritējumu vai tā saraustītību, dialogu un tēlus, kurus caur semiotikas prizmu skatītājam pašam ir jātulko un jāizanalizē, lai izprastu apslēpto autora vēstījumu.

Skaidrojot šīs filmas uzstādījumu autors saka, ka viss, kas tiek attēlots kino ir meli. Aktieri attēlo personāžus, kuri viņi nav. Notikumu vietas un dekorācijas nav īstas un ir tikai butaforija. Tieši tāpēc Hodorovskis ir izvēlējies maksimāli precīzi attēlot savu realitāti un uzņemt filmu tieši tajās vietās, kur viņš uzaudzis un piedzīvojis šos notikumus. Pilsēta, kurā dzīvoja, ielās, pa kurām staigāja, tēva veikalā un citās reālās vietās, kur pats autors sajauca realitāti ar dzeju. Kā par vēl vienu realitātes līmeņa padziļinātāku piešķiršanu autors min faktu, ka šajā filmā viņa tēvu attēlo viņa dēls Brontis, bet viņu pašu jaunībā attēlo viņa jaunākais dēls Adans. Šī ir realitāte, kas slēpjas aiz dzejas, katrs uzņemtais kadrs ir patiesība, bet vienlaicīgi tā nav patiesība, jo tā ir māksla. Caur mākslu, kas piepilda vietas un personāžus, rodas kino, kur viss tiek stilizēts un kļūst par patiesu skaistumu.⁵³

Šīs autora idejas par daudzšķautņainām realitātes formām, kuras līdztekus gan noliedz, gan paspīlgtina viena otru, sasaucās ar sirreālisma pamatprincipiem, kuros darba autoru aicina norobežoties ikdienas esamības un lauzt loģiskā un iracionālā robežas, sapludinot to visu vienā veselumā, kur nepastāv nekādas apziņas robežas. Ja kino uzdevums ir atspoguļot vai radīt realitāti, bet tā radīšanas process un katra tā sastāvdaļa, sākot ar sagatavošanos pašam filmēšanas procesam, pašu filmēšanu, iestudētajām ainām, vidi, scenāriju, grimu, aktieriem un pašu režisoru, nav īsts, tad kino jau pats savā būtībā apstrīd saikni ar patiesu realitāti un tās atspoguļojumu.

⁵² Pardo live. Interview with Jodorowsky. Retrived December 1, 2017 <https://pardo.ch/pardo/pardo-live/today-at-festival/2016/day-10/interview-jodorowsky.html>

⁵³ Turpat.

Hodorovskis šo ideju papildina ar viņa paša dēlu iesaistīšanu šajā filmā, kas ir kā atgriešanās forma atpakaļ realitātē un simbolisks apstiprinājums, ka visas paustās domas, idejas, notikumi un pārdzīvojumi ir patiesi. Ja pieņemam, ka bērns pārņem, saglabā un ir kā papildinājums cilvēka ego un paša esamībai, tad filmā atainotais pseido dokumentālais stāsts ir tikpat iracionāls un izdomāts, cik reāls un patiess.

Kā trešo realitātes līmeni šajā darbā var uzskatīt paša režisora parādīšanos, kad Hodorovskis sirreālistiskās ainās sarunājas ar sevi jaunībā.

Pats režisors šo ideju aizņēmieš no spāņu sirreālistu idejām, kur nereti pats autors ietvēris savi savā darbā vai operā. Kaut gan viņš uzskata, ka viņa parādīšanās un tēlam nav būtiskas nozīmes un viņš ir tikai personāžs, kurš vada un atbalsta pats jauno “sevi” tālākajā dzīvē, šīs epizodes ir meistarīgi pārdomātas un fundamentālas paša tēla attīstībā un pārdzīvojumos.

Hodorovskis ļoti kritiski uztver kapitālismu un visu amerikānisko. It sevišķi kino jomā. Šī nepatika pret visu minēto ir ļoti labi saskatāma arī šajā filmā. “Amerikāņiem ir divi veidi kā iekarot pasauli – viņiem ir atombumba un viņiem ir kino”, saka režisors.⁵⁴

Šī nepatika pret visu kapitālisko izpaužas arī viņa kino veidošanas pamatprincipos, kur autors strikti iestājas pret profesionālu aktieru iesaistīšanu savās filmās: “Es neko nevaru izdarīt ar aktieriem. Es ienīstu aktierus! Viņi ir inde! Ar zvaigznēm tu nevari būt brīvs. Pat tad, ja aktieris nevēlas, lai viņam tiek samaksāts par daru, tikai tāpēc ka viņi vēlas sadarboties ar tevi, viņi tāpat sev līdzī atvedīs desmit cilvēkus – vienu, kurš griezīs viņa matus, vienu, kurš pienesīs viņam *Big Mac* (hamburgeri), vienu, kurš veiks masāžu.”⁵⁵ Sadarbībā ar profesionāliem aktieriem, Hodorovskis ir sastapies ar negatīvu pieredzi un dažādiem uzstādījumiem no viņu puses, kuri pašam nav bijuši pieņemami un traucējuši viņa redzējumam un vīzijai. Tāpēc par savu sliktāko filmu viņš uzskata filmu “Varavīksnes zaglis” (*The Rainbow Thief*, 1990), kurā sadarbojies ar, viņaprāt, tādiem briesmīgiem aktieriem kā O.Sarifs (O.Sharif), P.Otūls (P.O’Toole) un K.Lī (C.Lee). Kur ir nauda un labi atmaksātas kino

⁵⁴ Alejandro Jodorowsky: Film, comics and conversation. Retrived December 1, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=sJHdOxgS-Vg>

⁵⁵ Interview: Alejandro Jodorowsky on “The Dance of Reality” and the healing power of art by Bilge Ebiri. Retrived December 1, 2017 <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-alejandro-jodorowsky-on-the-dance-of-reality-and-the-healing-power-of-art>

zvaigznes, tur ir problēmas, tāpēc Hodorovskis uzsver, ka labāk ir spējīgs samaksāt saviem darbiniekiem adekvātu algu un saglabāt savu neitralitāti, bet nedzīties pēc bagātības, kas būtu vieglāk sasniedzama uzaicinot filmā kādu atpazīstamu aktieri.

Pēc režisora domām, kino mērķis ir izglītēt, pārsteigt un likt domāt pat tad, ja tas neglīti, šokējoši, ekscentriski vai kino skatītājam nesaprotami. Kino jābūt kā zālēm pret cilvēkos valdošo aprobežotību, nevis primitīvi uztveramais jāpasniedz vienkāršotā formā, kas izpušķots ar 3D efektiem.

METODOLOĢIJA

4.1. Semiotiskā analīze

Semiotikas pamatlicēji F.Sosīrs (F.Saussure) un Č.Pīrs (C.Pierce) uzskata, ka *zīme* sevī ietver signālus, kuras ļauj izprast tās ziņu, ko tā vēsta. Tā apskata pašas zīmes, kā tādas, veidu, kā tās parādās dažādās sistēmās un nozīmi, kuras tās sniedz kopējā kontekstā.⁵⁶

Semiotika pēta jebkuru zīmju sistēmas, lai arī kāda būtu to sastāvdaļas vai arī robežas. Tie var būt attēli, žesti, mūzika un dažādi objekti, kas sevī ietver vēstījumu un saturu.⁵⁷

Semiotikā zīmes jēdziens tiek izmantots kā interpretētājs un tas ir viens no šīs zinātnes pamatjēdzieniem. Zīmi var pielīdzināt gan ožai, taustei, garšai, gravitācijai un citām cilvēka maņām. Semiotikā zīme tiek izprasta kā materiāls objekts, kuram tiek piedēvēta konkrēta nozīme. Tā var būt gan reāla, gan izdomāta lieta, darbība, fantāzijas tēls vai kāds abstrakts jēdziens.⁵⁸

Sosīra semiotiskais modelis apskata apzīmētāju un apzīmējamo, zīmes pārstāvēšu kā tādu. Savukārt Pīrss piedāvā zīmi aplūkot padziļinātāk, kur galvenais uzsvars tiek likts uz zīmes unikālajām formām, interpretāciju un nozīmi kopumā. Semiotikā tiek uzsvērti šādi galvenie semiotikas elementi:

- Apzīmētājs un apzīmējamais. Tieši šī saistība starp apzīmētāju un apzīmējamo, kur kādam objektam ir padziļinātāka nozīme par to, ko tas tieši apzīmē;
- Simboli - apzīmētājs nav līdzīgs pēc nozīmes apzīmētajam objektam, bet tā nozīme slēpjas iepriekš strukturētā nozīmes veidolā, kuru var izprast tikai zinot konkrēto kodu kopumu nozīmi;

⁵⁶ Crow, D. (2003) *Semiotics in the Visual Arts*. AVA Publishing P.14. Retrieved September 27, 2017 <https://www.scribd.com/document/127181708/Crow-Visible-Signs-Semiotics-in-the-Visual-Arts>

⁵⁷ Barthes, R.(1967) *Elementsof Semiology*. Hill and Wang P.9. Retrieved September 27, 2017 https://monoskop.org/images/2/2c/Barthes_Roland_Elements_of_Semiology_1977.pdf

⁵⁸ Agajevs, V. (2005). *Semiotika*. Jumava P.43.

- Ikonas – apzīmētājs imitē vai līdzinās apzīmējamam objektam. Minētajam objektam piemīt kāda no apzīmētajām īpašībām, kas var tikt pielīdzināta tās vizuālajam veidolam, izskatam, garšai vai smaržai;
- Indeksiem – apzīmētājs ir kādā veidā tieši saistīts ar apzīmējamo objektu un kur šī sakarība ir novērojama.⁵⁹

Pēdējie trīs minētie semiotikas elementi ir Pīrsa radītās kategorijas.

Ar semiotiskās analīzes palīdzību iespējams izanalizēt zīmes, izprast to vēstījumu un nozīmi, bet šai analīzes metodei piemīt arī savi trūkumi. Tiek uzskatīts, ka atšķirībā no kontentanalīzes smiotiskā analīze neparāda iegūtos rezultātus kvantitatīvā veidā, tāpēc semiotiskās analīzes rezultāti tiek atspoguļoti ietekmējoties no paša autora personīgās pieredzes.⁶⁰

Eko (Eco) lielu uzsvāru liek uz pašu zīmes lasītāju kā vienu no kreativitātes procesa sastāvdaļām. Apskatot jebkuru mākslas darbu mums kā lasītājam tiek nodota šajā darbā ietvertās domas vēstījums. Paša darba autors šo vēstījumu ir formējis un veidojis tā, lai saņemot šo ziņu pats darba apskatītājs spētu uztvert tieši to, ko viņš vēlēties pateikt. Tajā pašā laikā paša darba apskatītāja jeb lasītāja dzīves, kultūras un sociālā pieredze ietekmē to, kā šis darba vēstījums tiek tulkots. Eko uzskata, ka zīmi var lasīt un iztulkot neskaitāmās variācijās un veidos, bet apskatot konkrētu mākslas darbu, šis darbs ir veidots priekš ideālā lasītāja, kurš izvēlēties vēlamo mākslas darba lasīšanas formu. Ideālais lasītājs nenozīmē to, ka tas perfekti nolasīs mākslas darbā ietverto autora ideju, bet gan to, ka tas spēš saskaņot visas iespējamās nozīmes, kuras attēlotas konkrētajā darbā.⁶¹

Pretēji simboliskās zīmes vēstījumam, kurš sevī ietver definētu nozīmi par objektiem, kurus tas attēlo, kā ceļa zīmes vai alfabēta burti, abstraktas zīmes pieprasa specifiskāku interpretāciju un tām nepastāv iepriekš formulēts skaidrojums par to nozīmi. Tās sevī ietver vairāk analogos kodus nekā digitālos kodus kā mūzika vai kustība dejā. Eko uzsver to, ka, ļaujot lasītājam brīvi asociēties ar abstrakto zīmi, šīs

⁵⁹ Chandler, D. (1994). *Semiotics for Beginners: Signs*. Retrieved September 28, 2017 from <http://s3.amazonaws.com/szmanuals/bb72b1382e20b6b75c87d297342dabd7>.

⁶⁰ Taylor, C. B., Lindlof, R.T. (2002). *Qualitative Communication Research Methods. Second Edition*. California: SAGE. P. 18

⁶¹ Crow, D. (2003) *Semiotics in the Visual Arts*. AVA Publishing SA P.165. Retrieved September 28, 2017 <https://www.scribd.com/document/127181708/Crow-Visible-Signs-Semiotics-in-the-Visual-Arts>

pieredzes rezultātā viņš spēj izbaudīt gan tās lasīšanas procesu, gan zīmē ietverto estētiskumu. Lasītājs meklē pēc iespējas vairāk asociācijas spēlē starp baudījumu un pārsteigumu un interpretēt paša autora iekļauto vēstījumu. Zīmes, kuras ir atvērtas tulkojumam un interpretācijai, sevī pievieno papildus baudījumu tās nozīmes tulkošanā.⁶²

4.2. Naratīva analīze

Naratīva analīze jeb naratoloģija, kas balstās uz galveno naratīva moduļu un procedūru pētniecību, ir viens no efektīgākajiem analīzes veidiem. Par naratīvu tiek uzskatīts gan darba garīgā struktūra un tajā ietvertais vēstījums, gan teksts. Naratīva teksts parādās visos darbos un mediju formās, kur ietverts stāsts ar loģisku secību. Kā tekstuāls tips naratīvs tiek definēts galvenokārt pēc tā satura: naratīvs ir notikumu reprezentācija kādā konkrētā laikā un telpā. Šie notikumi tiek organizēti un risinās pēc cēloņu un seku pamatprincipiem, caur kuriem cilvēks sevi attīsta vai tiek apgrūtināts ar grūtu lēmumu pieņemšanu.⁶³

Naratīvs parasti sākas ar situācijas uzstādīšanu, galveno varoņu iepazīstināšanu, kā arī ar problemātikas iepazīstināšanu. Ar dažādu notikumu secības un rīcību palīdzību šī sākotnējā situācija tiek pakāpeniski transformēta jaunā notikumā un stāsts tiek noslēgts. Psihologi, kuri nodarbojas ar stāstu pētniecību uzskata, ka cilvēki caur šo shēmu izprot un tulko sev nezināmus stāstus.⁶⁴

Atšķirībā no teātra kino nav obligāti nepieciešams cilvēka tēls kādas noskaņas vai sarežģītas situācijas un sakarības attēlošanai. Turpretī tukša, nekustīga teātra skatuve ilgu laiku nebūs īpaši interesanta. Kinomākslai ir ārkārtīgi daudz izteiksmes līdzekļu un stāsta risināšanas paņēmienu. Šeit ir visas iespējas sākot, sākot ar gaismas, skaņas, scenogrāfijas, mūzikas, horeogrāfijas visās to formās un veidolos; intīmāko tuvību iespējams sasniegt plašākajā panorāmās kadrā utt., u.t.jpr. Kinematogrāfija var

⁶² Crow, D. (2003) Semiotics in the Visual Arts. AVA Publishing P.174. Retrieved September 28, 2017 <https://www.scribd.com/document/127181708/Crow-Visible-Signs-Semiotics-in-the-Visual-Arts>

⁶³ Jensen, K. B. (2002). A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies. London: Routledge. P. 123. Retrieved December 20 http://soniapsebastiao.weebly.com/uploads/2/0/3/9/20393123/ebook_handbook-of-media-and-communication-research.pdf

⁶⁴ Turpat P.125.

būt visu mākslu kopdarbs. Kinematogrāfijā nav nekādas nozīmes tam, kā īstenība vai izdomāta situācija izskatās patiesībā. Viss atkarīgs no tā, kādus stāstīšanas jeb risināšanas paņēmienus tu izmanto īstenības vai fiktīvās īstenības atainošanai.⁶⁵

Saturisko jeb radošo īstenību un intrigu sauc par filmas darbības līmeni. Darbības līmenis ir tas, kurā skatītājam kaut kādā veidā jāformulē, par ko būs stāsts. Vēstījuma līmenis nosaka, kā šī darbība tiks atainota publikai.⁶⁶

Vēstījuma līmenis darbojas, sekojot tēzei, ka katrs attēls, skaņa un citi stāsta vēstījuma paņēmieni ir kāda cilvēka mākslinieciska izvēle. Kinokamera nekad nevar būt objektīva. Kāds vai kādi nosaka, kā katra atsevišķa sastāvdaļa izskatīsies un kā šīs sastāvdaļas vēlāk darbosies kopā.⁶⁷

Pēc K.Metza (C.Metz) tiek pastāv četras galvenās naratīva sintagmas, kuras parāda īslaicīgās attiecības naratīva atainotajos notikumos:

- Aina (*scene*) – ir vizizplatītākais naratīva sintagmas veids. Aina tiek veidota no vairāku kadru kopuma, kas parāda loģisku notikumu secību konkrētā laikā un telpā;
- Mainīgajā sintagmā (*alternating syntagm*) vienlaicīgi tiek atainotas vairāki naratīva telpas, kā arī var tikt norādīts uz to, ka notikumi šajās naratīva telpās norisinās vienlaicīgi vai pamīšus. Šāds piegājiens tiek plaši izmantots, piemēram, auto pakaļdzīšanās ainās;
- Parastajās (*ordinary*) sintagmās tiek attēloti secīgu kadru virknējums, kas norāda uz laika pārrāvumiem starp tiem. Naratīvā mazsvarīgie notikumi un detaļas netiek atainotas;
- Kadru epizodiskā secība kadri tiek organizēti tādā veidā, kurā par spīti laika pārrāvumiem tiek norādīts uz laika un notikumu saspīestu, bet hronisku attīstību.

Papildus šīm četrām naratīva sintagmām tiek izdalītas vēl trīs, kurās nepastāv hronoloģija:

⁶⁵ Sunsets, Š. (2013) *Rakstīt kino*. Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs P.32.

⁶⁶ Turpat P.33.

⁶⁷ Turpat P.34.

- Aprakstošā sintagma ir kadru secība, kura norāda uz cilvēku vai objektu garīgo sasaisti;
- Paskaidrojošā sintagma norāda uz tipiskākajiem fenomenu vai lietu aspektiem. Piemēram, nabadzību, no rīta mostošos pilsētu u.c.;
- Paralēlā sintagma ir kadru kopums, kurās atainotas divi kontrastējoši motīvi. Piemēram, bagātība un nabadzība, pilsēta un lauki u.c.;⁶⁸

Pamatā dialogs sastāv no runāšanas un klusēšanas. Ir divi runāta un klusējoša dialoga veidi. Viens ir ārējais nepieciešamais dialogs, kurš izskaidro, kas ir noticis, notiek un notiks. Otrs ir iekšējais dialogs jeb zemteksts, ko publika atpazīst un nojaus gan caur cita starpā neizteiktajiem vārdiem, gan arī ar caur kadrējumu, pauzēm, gaismu, kustību, mūziku.

Dialoga formas:

- Tās var būt dzirdamas sarunas starp divām vai vairākām personām.
- Monologs – vārdi, izrunāti izklaidīgi, garām skrienot, patiesā apjukumā, vai varbūt tās ir izrunātās domas. Tāpat monologs var būt liela apjoma runa, kas vērsta pret kinoskatītāju.
- Runa var būt *off* replikas (iekšējā balss), replikas no liela attāluma, kas skan aizkadrā.
- Iekšējais monologs, domu atstāsts – kad mēs dzirdam, ko kāds domā. Bieži vien tās ir domas, kuras nedrīkst izteikt skaļi.⁶⁹

Dialogā ietvertie vēstījuma veidi:

- Tiešais vēstījums – domas, uzskati un sajūtas, kuras jūt galvenais varonis.
- Netiešais jeb nojaušamais dialogs ir viens no instrumentiem, lai radītu aktīvu, uzmanīgu publiku. Lai saprastu, kas notiek, publika ir spiesta rūpīgi sekot līdz notiekošajam. Piemēram, bērns, kurš saka, ka neesot noguris, jo grib skatīties televizoru.

⁶⁸ Jensen, K. B. (2002). A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies. London: Routledge. P. 121. Retrieved December 20 http://soniapsebastiao.weebly.com/uploads/2/0/3/9/20393123/ebook_handbook-of-media-and-communication-research.pdf

⁶⁹ Sunsets, Š. (2013) *Rakstīt kino*. Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs P.202.-203.

- Slēptais, taču apzinātais vēstījums, kurā viens vai vairāki personāži melo vai melo “baltos melus”.
- Neparedzētais vēstījums. Vārdi, kas tiek izteikti kļūdas dēļ. Tie var būt patiesi, daļēji patiesi vai apjukumā pārspīlēti vārdi vai teikumi.
- Vēstījumi, kas domāti atsevišķiem personāžiem. Tie var būt slepeni vēstījumi attiecīgo stāstā iesaistīto personu starpā. Galvenais varonis var būt informētāks nekā skatītājs vai otrādāk. Vai arī abi atrodas līdzvērtīgā stāvoklī.⁷⁰

Netiešajā dialogā tiek ļoti daudz strādāts ar zemtekstu. Zemtekstam ir daudzi izskaidrojumi, lielākā daļa no tiem ir līdzvērtīgi. Zemteksts var būt:

- Tas, ko var izlasīt starp rindām.
- Darbība un dialogs ir tikai “aisberga redzamā daļa”.
- Mēs “dzirdam” nodomus un jūtas starp vārdiem.
- Vārdi un klusums kalpo kā psiholoģiska šifra zīme.
- Nepateiktais var būt daudz svarīgāks par pateikto.
- Aiz katras replikas var slēpties vairākas apslēptas satura kārtas.⁷¹

Edwards Branigans (Edward Branigan) izdala vairākus veidus, kā, novirzoties no tradicionālās komunikācijas struktūras, caur naratoru skatītājam tiek pasniegta padziļinātāka informācija par filmā atainotajiem notikumiem – kāds kādam saka kaut ko.

Eksta fikcionāls narators (*extra-fictional narrator*) parādās teksta formā, bet nav izdomātā stāsta sastāvdaļa, līdz ar ko tas spēj attiekties pret to kā izdomājumu. Filmā ietvertie kadri teksta veidā ir tipisks šāda naratora vēstījuma piemērs.

Nedieģētisks narators (*non-diegetic narrator*) ir teksta un stāsta sastāvdaļa, bet tajā pašā laikā nav atainotās pasaules sastāvdaļa. Šāda veida narators no malas vēro pasaule, bet tajā nepiedalās ar reālu darbību. Vispazīstamākie piemēri kino ir titri ar norādi uz konkrētu vietu vai laiku, kuri palīdz skatītājam orientēties stāstā.

Dieģestisks narators (*diegetic narrator*) ir iekļauts atainotajā pasaulē un viņš vai viņa ir spējīgs komentēt un reaģēt uz notikumiem, kurus tas piedzīvojis. Kaut gan stāsta

⁷⁰ Sunsets, Š. (2013) *Rakstīt kino*. Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs P.206.-207.

⁷¹ Turpat P.214.

pasaulē iekļautie tēli apspriedīs konkrēto situāciju, šāda veida narators vienmēr parādīsies priekšplānā. Papildus, šāda veida narators var kalpot kā visas naratīva stāstītājs.⁷²

Naratora klātbūtne kalpo kā balss, kura skatītājam savādākā veidā sniedz informāciju kā tikai pasakot to vārdos:

- Skatoties uz varoņu rīcību un notikumiem, šie tēli ļauj mums labāk iepazīt viņus, kas pazīstams arī kā *tēlu naratīvs*;
- Fokuss no ārpuses (*external focalization*) ir viens no veidiem, kā iepazīt atainoto pasauli caur varoņu pieredzēm. Šajā gadījumā tēls tiek pozicionēts no ārpasaules, bet mēs saprotam, ka atrodamies viņa pasaulē – ka mūsu zināšanu pirmavots ir tieši šis konkrētais varonis;
- Fokuss no iekšienes (*internal focalizations*) ļauj tiešāk izprast un ieraudzīt pasauli no paša varoņa skata punkta;
- Iekšēji padziļinātākā fokusā (*deep focalization*) mēs kā skatītāji dalāmies un tieši ieraugam varoņa domas, sapņus, halucinācijas utt.⁷³

⁷² Jensen, K. B. (2002). A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies. London: Routledge. P. 130. Retrieved December 20 http://soniapsebastiao.weebly.com/uploads/2/0/3/9/20393123/ebook_handbook-of-media-and-communication-research.pdf

⁷³ Turpat P. 131.

EMPĪRISKĀ DAĻA

5.1. Filmas sižets

A.Hodorovska 2013.gada filma “Realitātes deja” (“La danza de la realidad”) ir viņa atgriešanās pēc 23 gadus ilgas klusēšanas kino žanrā. Pēc avangarda un psihedēliskā kino klasikā iegājušajām filmām “El Topo” (“El Topo” 1970) un “Svētais Kalns” (“La montana sagrada” 1973) režisors izveido daļēji autobiogrāfisku filmu par to, kā viņš pats ir izaudzis, kādus reālus un izdomātus personāžus saticis, kas ļāvis attīstīt viņa iztēli un radījis viņu par tādu cilvēku, kāds pašlaik viņš ir. Filmas autors ir dzimis 1929.gadā, kādā Čīles piejūras ciematā, Tokopillā, kur arī šī filma tika uzņemta. Savienojoties, sajaucoties A.Hodorovska atmiņām, kuras izteiktas caur dažādām metaforām, mitoloģiskiem tēliem un dzeju, filma “Realitātes deja” ataino un vizualizē viņa filozofisko uzskatu, ka realitāte nav objektīva, bet gan vairāk līdzinās “dejai”, kuru radījusi mūsu iztēle.⁷⁴

Filmas notikumi noris kādā mazā Čīles kalnrūpniecības pilsētiņā pie Klusā okeāna, kur jaunais Hodorovskis kā sabiedrības izstumtais uzauga ukraiņu – ebreju imigrantu ģimenē. Filma ataino dramatiskos notikumus un attiecības starp viņu un abiem vecākiem. Viņa tēvs Džaime ir uz vardarbīgs un par sevi nepārliecināts tirāns, kurš ir pārņemts ar Josifu Staļinu, bet viņa māte Sāra ir emocionāli histēriskā sieviete, kura runā dziedot operas ārijas. Filmā parādīti gan Hodorovska jaunības dienu skaudrākie un kaunpilnākie momenti, gan poētisks skaistums un meta pasaule, kuru viņš iztēlojies. Tajā parādīti jaunā Hodorovska jaunības dienu dzīve kā sabiedrības izstumtajam un izsmietajam. Izskanēja filma pievēršas viņa tēva mēģinājumiem nogalināt Čīles prezidentu. Šī mēģinājuma laikā viņš piedalās suņu izstādē, kļūst par prezidenta zirgkopi, bet pēc nespējas paveikt iesākto sajūk prātā, kļūst par galdnieku, nonāk nacistu gūstā, līdz atgriežas mājās un atkal apvienojas ar savu ģimeni. Sapņi un realitāte nav nošķirama, tāpēc katrs notikums un novirze no realitātes vienlaikus ir gan patiesība, gan izdomājums – deja ar realitāti.

⁷⁴The Dance of reality. Retrived December 1, 2017 <http://danceofrealitymovie.com/>

5.2. Krāsa

Tieši ar šo nepatiku pret kapitālismu un visu, kas ar to saistīts sākās filma "Realitātes deja". Uz sarkana fona parādās filmas nosaukums un filmas veidotāju vārdi. Nākamajā kadrā krīt zelta monētas uz sarkana paklāja, kurai seko paša Hodorovska monologs par naudas būtību: "Nauda ir kā asinis, tā dod dzīvību, ja tā tek. Nauda ir kā Kristus, svētī tevi, ja tu esi ar viņu. Nauda ir kā Buda, ja nestrādā, tad tu viņu nesaņem.". Tālāk seko avīzes virsraksts, uz kuras vēstīts par finanšu krīzi. Tai pāri pārlido zelta monētas, kurām seko sarkana asins šalts.

Sarkanajai krāsai filmā ir liela nozīme. Tā ne tikai vizuāli izceļas uz pārējo krāsu fona, bet arī simbolizē varu, naudu un ciešanas, kurus šo objekti vai lietas ietver sevī. Sarkana ir šī asins šalts, kura pāršļāc avīzes uzrakstu. Tās ir cilvēku ciešanas, sviedri un arī asinis, kuras viņi izlējuši, lai bagātie paliktu bagātāki, bet nabagie paliktu savās vietās. Iespējams, tās ir arī asinis, kuras simbolizē nabadzības veicinātu pašnāvību vai bada nāvi. Sarkani ir ugunsdzēsēju kostīmi. Kaut gan pati profesija norāda uz nesavtīgu līdzcilvēku glābšanu, filmas gaitā šie kostīmi parāda sevi kā ierobežojošu simbolu, kad tēvs, nokaunējies no dēla gūbšanas un vēlāk bēgot no mēra pārņemto ļaunumu glābšanas apkaunojuma, cenšas izbēgt no šīs formas un formalitātēm, kurus uzliek šī sarkanā uniformas valkāšana. Sarkans ir galdauts komunistiskajā pretošanās kustībā, sarkanās ir nacistu karogs un sarkanā krāsa iekļauta arī Čīles karogā, kura vairākkārt parādās filmas laikā. Sarkana ir bāra lete un skatuve. Sarkans ir kinoteātris, no kura iznāk mietpilsoņi, uzsūkuši jaunu bezmērķīgu informācijas devu, apmierināti ar tikko redzēto. Sarkanās ir Hodorovska ilgi kārotās kurpes, kuras viņš aiz žēluma atdod savam labākajam draugam. Sarkanās ir asinis, kuras viņš spļauj pēc tēva cietsirdības. Sarkanās ir asinis, kad mēra un nabadzības pārņemtie cilvēki, bada un alkātības dzīti, pārgriez tēva ērzeli kaklu.

Sarkanā krāsa dominē un iemieso sevī visas negatīvās īpašības. Gan varu, kura dominē visos karogos, gan kapitālismu, naudu, tiekšanos pēc tās. Cilvēku iekšējos dēmonus un egocentriskumu pāri citiem, lai sasniegtu labsajūtu.

Kā vienīgo sarkanās krāsas daļēji pozitīvo izmantojumu jāmin saldējuma kaste lielā sirds formā. Šī saldējuma kaste vairākās epizodēs parādās otrā plānā un ir paša jaunā Hodorovska fiziskās un gastronomiskās baudas objekts, pie kura glabājās viņa sirds. Sarkanās krāsas un sirds formas izmantojums papildina šī objekta un saldējuma

procesa iegūšanas nozīmību, bet tajā pašā laikā sarkanais saglabā savu negatīvo kapitalistisko iezīmi. Lai iegūtu šo gardumu ir jābūt naudai, kuras jaunajam Hodorovskim nav. Tik retums, ar vecāku palīdzību viņš tiek pie šī garduma. Tāpēc lai arī cik pozitīvas emocijas un lielu baudu nesniegtu šī sarkanā kaste sirds formā, lielākoties šis saldējums netiek iegūts un vienlaicīgi kalpo arī kā ciešanu un apbēdinājuma simbolu, kura iemesls ir naudas trūkums.

Melnā krāsa filmā attēlota kā paslēšanās, ciešanu, nabadzības un bezmērķības simbols. Melnā ir tērpti nabadzīgie klejotāji, kuri iet pa tuksnesi un meklē savas mājas un laimi. Melnā tērpti ir jūrnieki un alkoholiķi, kuri apsēduši vietējo bāru un ir gatavi ir gatavi pilnībā aizmirsties, lai neredzētu realitāti, vai neizjustu kādas emocijas pret apkārt esošo. Ir tikai dzīres un melnais aizsedz visu to, ko viņi nevēlās redzēt. Melna arī ir kurpju smēre, ar kuras palīdzību māte noziež Hodorovski, lai viņš nebaidītos no sevis un paslēptos no apkārtējās vides.

Zilā krāsa filmā parādās kā pārmaiņu un transformācijas zīme. Tēva neveiksmīgais atentāta mēģinājums noved viņu zirga stallī, kur viņš piedzīvo savu uzskatu maiņu, kura liek apšaubīt visus iepriekšējos mērķus un uzskatus. Pavadiet vakari zirgu stallī ar zilgani apspīdētā mēness gaismā netieši atsaucās uz Bībeliskiem notikumiem ar Jēzus pēdējām dienām uz zemes. Arī paša Hodorovska apģērbā visā filmas garumā pamanāma šī gaiši zilā krāsa, kura varētu simbolizēt paša autora iekšējās būtības izmaiņas, pieaugšanu, pārdzimšanu, atdzimšanu un transformāciju par tādu cilvēku, kāds viņš ir tagad.

Kaut gan baltā krāsa filmā redzama dažādākās variācijās, izceļami ir daži objekti, kuri ir nozīmīgi filmas vēstījumā. Vienīgo reizi visā filmas gaitā jaunais Hodorovskis ir uzvilcis baltu kreklu, kad viņš vēlas izdarīt pašnāvību. Šajā ainā aiz viņa parādās arī pats režisors vienīgo reizi visā filmas gaitā tērpiet baltā uzvalkā un atrunā jauno Hodorkovski no šī soļa speršanas.

Balti ir baloni, kurus māte ar jauno Hororovski palaiž gaisā, lai atrastu zudušo tēvu baltas ir kaijas, kuras salido pēc visām okeānā nomirušajām zivīm. Baltā krāsa simbolizē cerību un tiekšanos uz laimi. Tiekšanos pēc piepildījuma, bet tajā pašā laikā arī kaut ko Dievišķu un pārcilvēcisku. Tiekšanās pēc piepildījuma ir pašnāvības mēģinājums un tēva meklējumi, bet pārcilvēciskais ir paša Hodorovska parādīšanās un raganas brīdinājums par pasaules lietu kārtības neizjaukšanu.

Lai gan filmā ietverta plaša krāsu buķete un to nozīmi var tulkot dažādi, tajā izteikti dominē sarkanā, zilā un baltā krāsa, kuras visas ietvertas Čīles karogā. Tas mudina domāt, ka režisors šīs krāsas nav izvēlējis nejauši un šī filma ir netieša pateicība valstij, kurā tas uzaudzis.

Pašā filmas noslēgumā tiek izcelta arī lillā krāsa, kurā nokrāsots pats kuģis, uz kura aizpeld pats Hodorovskis, un viņa lillā kreklis, kas kristietībā simbolizē zemes un debesu vienotību, to, ka Jēzus ir saikne starp debesīm un zemi. Kaut gan pats režisors ir atzinis, ka neatzīst sevi par kādas noteiktas konfesijai piederīgo un savās idejās pauž gan kristietības, gan jūdaisma, gan budisma idejas, šajos beigu kadros saskatāmas izteiktas kristietības iezīmes.

5.3.Kadrējums

Lielākajā daļā kadru tiek attēloti vismaz divi vai vairāki personāži. Vienatnē tiek attēlots tikai pats Hodorovskis jaunībā un tagadnē vai arī viņa tēvs. No vienas puses šādu kadrējuma izvēli var tulkot ar paša jaunā Hodorkovska izteiktajām bailēm un fobiju no citiem cilvēkiem, jo viņš ir savādāks un citi cilvēki viņu nesaprot. Nemīfīgā citu cilvēku klātbūtne arī kadrā simbolizē galvenā varoņa centienus izbēgt no sabiedrības un paslēpties no citu acīm.

Vēl viena no filmas īpatnībām ir tāda, ka tajā praktiski netiek izmantoti personāžu vai objektu supertuvplāni. Atšķirībā no ierastās manieres, kur tuvplāns liek skatītājam iedziļināties un personificēties ar atainoto varoni vai uztvert objekta nozīmīgumu, šajā filmā skatītājs ir tikai vērotājs. Lai ar kādiem izteiksmes līdzekļiem pats Hodorkovskis mums neatklātu savu iekšējo pasauli un pašus intīmākos pārdzīvojumus, skatītājam ir liegts un, iespējams, pats režisors nemaz nevēlas, lai kāds identificētos ar viņu. Skatītājam tiek dotas tikai aptuvenas norādes un autora patieso iekšējo stāvokli un uztveri. Detaļas ir vispārīgas, attālinātas un tikai ar netiešām autora norādēm un mājieniem skatītājam pašam jāmēģina izanalizēt un atrast kopsakarības.

Kā vēl viens skaidrojums tuvplānu neizmantošanai varētu būt tas, ka filma ir balstīta uz atmiņā, kuras var būt nodevīgas. Režisors ataino notikumus, kuri risinājušies bērnībā, bet trūkstošās atmiņas apzināti un neapzināti papildina ar mistiskiem un sireāliem notikumiem un tēliem. Atmiņas mājīgums izpaužas faktā, ka mēs nespējam

atcerēties tik attālas atmiņas pilnīgi visos sīkumos un detaļās. Līdz ar to iztrūkst personāžu tuvplāni un smalkākās sejas mīmikas izpausmes un detaļas.

Līdztekus tuvplānu neizmantošanai, šajā filmā praktiski netiek izmantoti arī tālskati. Vienīgā epizode visā filmas laikā, kad mēs varam vērot plaša leņķa tālskatu, ir pašā filmas sākumā, kad melnā tērpti klejotāji iet pāri kalnainam tuksnesim. Savā ziņā šo tālskatu trūkumu var skaidrot ar jau minēto nespēju detalizēti atcerēties sīkākas detaļas. Pretēji tuvplānam, kas liek iedziļināties detaļās, pievērst uzmanību un paspīgtina uz ekrāna notiekošo, tālskati parasti skatītājam ļauj uztvert kopainu, neizdalot vai neizceļot ko konkrētu, bet, ņemot vērā to, ka šāds tālskats tiek izmantots tikai vienreiz visā filmā, tas vērīgākā skatītāja apziņā nostrādā pilnīgi pretēji. Šis tālskats ar klejotājiem izceļ šo ainu no visām pārējām un liek iedziļināties tajā. Šie klejotāji sevī iemieso gan atainotā laika nabadzīgās ģimenes, kuras meklēja izeju no nabadzības, gan kapitālisma slogu, ar kuru nācās saskarties paša Hodorkovska ģimenei. Šī nepatika pret kapitālismu autoram saglabājusies līdz mūsdienām. Tā veidojusies visas dzīves laikā - no jaunības dienām un personīgās pieredzes, laika, kad neviena filmu kompānija nepiekrita uzņemt viņa filmu grāmatas ekranizējumam "Dune" un arī tagad, kad viņam ir nepieņemami pasaulē notiekošie procesi un cilvēku vientiesība. Šāda kadrējuma izmantošana tikai vienreiz un tikai filmas sākumā savā veidā ir Hodorkovska rafinēts gājiens, kas liek saprast to, ka šajā filmā nav nejaušību, nejaušu kadru, nejaušu dialogu vai vēstījuma struktūras.

No iepriekš veidotajām filmām Hodorovskis ir saglabājis simetrisko kadrējumu. Simetriju telpas, objektu vai personāžu izvietojumā režisors izmantojis arī savās iepriekšējās filmās "Mols" ("El Topo", 1970) un "Svētais kalns" ("The Holly Mountain", 1973). Simetrija kadrā iedarbojas līdzīgi kā tuvplāns, kurš nofokusē skatītāja uzmanību un tajā pat laikā izraisa disharmoniju skatītāja uztverē. Ja mākslas kino mums reprezentē realitāti, tad realitātē simetrija ir ļoti reti sastopama. Sirreālais Hodorovska filmās skatītāju pārsteidz un lauž realitātes robežas. To pašu režisors panāk ar simetriju savos kadrējumos, līdz ar ko sirreālais kļūst tikpat pārsteidzošs kā simetrija kadrējumā. Filmā "Realitātes deja" šādas ainas redzamas, gan kaiju pulcēšanās ainā virs jūras, ugunsdzēsēju suņa bērēs, ugunsdzēsēju bērū gājienā, mēra pārņemto klejotāju ienākšanā pilsētā un suņu izstādē pie prezidenta pils. Šāda veida ainas un kadrējums varētu simbolizēt šī konkrētā momenta svētumu un dievišķību – to, kas tik

reti ir sastopams realitātē. Harmoniju un sakārtotību, pēc kuras tiecās paši galvenie varoņi un kas viņiem tik ļoti pietrūkst savos garīgajos meklējumos.

5.4. Vide, tēli un sirreālisma izmantojums

Pieņemot, ka atmiņas un mūsu iepriekšējā pieredze veido mūsu uztveri un realitāti, tieši atmiņām par piedzīvoto un notikušo ir vislielākā ietekme uz mūsu realitātes uztveri. Kognitatīvo zinātņu pārstāvji uzskata, ka atmiņa var būt maldinoša. Notikumus, kuri risinājušies pirms ilga laika, vai kā šajā filmā – Hodorovska bērnībā, cilvēks nespēj atcerēties pilnībā. Ir atmiņas plaisas, kuras mēs paši neapzināti aizpildām ar notikumiem, bildēm, cilvēkiem un atmiņām. Mainoties pagātnei, mēs paši mainām savu būtību un uztveri tagadnē. Režisora Hodorovska gadījumā filma “Realitātes deja” ir šo atmiņu un atmiņas caurumu aizpildīšana un psihedēliska, poētiska un metaforiska vizualizācija, kas rada kopumu, vai tikai mazu ieskatu autora dziļajā un līdz galam neizprotamajā būtībā.

Kaut gan filma ir uzņemta tieši tajā paša pilsētā, kur Hodorovskis ir uzaudzis, kā atzinis pats režisors, tā ir pilnīgi mainījusies. Ņemot vērā to, ka autora atmiņas sajaukušās ar izdomas tēliem, skatītājs tikai aptuveni var noprast pilsētvidi un tās iedzīvotājus, kuri ietekmējuši un izveidojuši šo plašo un līdz galam neizprotamo iekšējo pasauli. Lai izprastu vidī un autora ietekmes filmā ir atstātas daudz atsauksmes uz to, kā bija, vai to kā pats Hodorovskis vēlās mums pasniegt šīs bērnības ainas, kas veido kopējo pilsētas tēlu.

Kā vieni no nepamanāmākajiem tēliem filmā atainoti cilvēki ar gaiši pelēkām maksām, kuri darbojas kā trešā plāna aktieri bez identitātes, emocijām un reālas darbības visā filmas gaitā. Šie cilvēki identiskajās maskās simbolizē gan attēloto vidī un mietpilsoniskos cilvēkus tajā laikā, gan autora uzskatus par lielāko daļu sabiedrības mūsdienās. Šie cilvēki sēž cirkū un aizrautīgi skatās, kā no klauna rokām “no plika gaisa” parādās monētas, kas pauž autora nostāju par cilvēku vēlmi dzīties pēc vieglas naudas, neieguldot nekādas pūles savas labklājības uzlabošanai. Šie cilvēki bez sejām staigā pa pilsētas ielām un nepievērš uzmanību apkārt notiekošajam, šie cilvēki kā zombiji nāk ārā no kinoteātra, tikko uzsūkuši sevī jaunu apmierinājuma devu, kas liks nedomāt un aizmirst ikdienas agoniju. Šie cilvēki ir bez emocijām un rīcībspējas reaģēt, domāt un būt cilvēciņiem. Viņu galvenais dzīves mērķis ir dzīšanās pēc vieglas peļņas, tāpēc tie ir viegli pakļaujami no varas viedokļa pat paši to nenojaušot.

No otras puses šos bez seju tēlus var tulkot kā Hodorovska paša pagātnes spokus, kuri aizpilda visas atmiņu tukšumus starp cilvēkiem, tēliem un notikumiem, kuri palikuši atmiņā. Ja skatāmies no krāsu izmantošanas un simbolisma skata punkta, kur visi svarīgākie tēli tiek atainoti spilgti, tad šī apzinātā neizteiksmība simbolizē viņu nenozīmību vai pat neesamību Hodorovska atmiņās.

Pretēji cilvēkiem maksās redzami vietējie kalnrači, kuri nelaimes gadījuma rezultātā zaudējuši kādu vai visas no savām ekstremitātēm. Kaut gan viņi vairs nespēj pilnvērtīgi strādāt un dzīvot, viņi uzdrošinās un ir gatavi kauties pat bez rokām ar Hodorovska tēvu. Tas ir kā pretstats un režisora metafora par cilvēkiem, kuriem viss svarīgākais dzīvē ir – divas rokas un divas kājas – pretstatā ar tiem, kuri cieš, bet ir gatavi darīt visu, lai patiesi dzīvotu. Šie nelaimes gadījumos cietušie kalnrači ir kā pierādījums varas cietsirdībai un nomāktības sajūtai, kura valda sabiedrībā. Dēļ lielā bezdarba, cilvēkiem nekas cits neatliek, kā nodarboties ar kalnrūpniecību, kur bieži notiek nelaimes, kurās kalnrači zaudē kādu daļu no sava ķermeņa. Kaut gan viņu kalnraču veidols un izskats varētu būt viens no kroplīgākajiem tēliem visā filmas gaitā, patiesībā tos var uzskatīt par vieniem no gaišākajiem tēliem. Viņi sevī iemieso visas cilvēka pozitīvās īpašības – rūpes par ģimeni, par spīti riskam gūt traumas, strādīgumu, uzcītību un nepadošanos pret dzīves negācijām un spēju saglabāt optimistisku skatu uz dzīvi pat pēc pašu traģēdijas.

Līdzcivēku un valdības attieksme pret šiem kroplīgajiem kalnračiem izteikti parādās epizodē, kur pie viņiem piebrauc smagā mašīna, no kuras izkāpj armijas pārstāvji un ar slotām “*ieslauka*” kalnračus kravas furgonā, aizvedot viņus nezināmā virzienā. Armijas pārstāvji kalpo kā sētnieki, atbrīvojot pilsētu no traucējošiem, nepaklausīgiem iedzīvotājiem. Šāda atbrīvošanās forma no sabiedrībai nevēlamām personām saskatāma visos laikos un civilizācijās, kur vieglāk šāda veida personas ir ignorēt un tad fiziski ar slotām “aizslaucīt” no pilsētas, nekā palīdzēt un pievērsties patieso problēmu risinājumam.

Pie Hodorovsku ģimenes veikala vairākās epizodēs pamanāms kāds punduris, kurš katru reizi parādās citā tēlā. Pirmajā ainā viņš parādās kā sarkans velns ar scepteri, kas sasaucas ar apkārtējo vidi un apkārt valdošo nolemtības sajūtu. Tas simbolizē cilvēku centienus izkļūt no šīs nomāktības pārņemtās pilsētas un viņu iekšējos dēmonus, caur kuriem viņi cenšas iegūt sev labumu jebkādiem līdzekļiem. Lai iegūtu

vēlamo pilsētas iedzīvotāji ir gatavi melot, krāpties un likt lietā dūres. Šī, no pasaules nošķirtā un putekļu pārņemtā, kalnrūpniecības pilsētiņa ir kā vārti uz elli, kur cilvēki apzināti vai situācijas spiesti ļaujas saviem dziļākajiem dēmoniem.

Otrajā ainā šis punduris parādās Zorro tēlā, kurš ar zobenu dursta lielu mušu uz kuras spārnēm attēloti dolāra zīmes simboli. Šajā tēlā var saskatīt paša Hodorovska vēlmi palīdzēt trūkumcietējiem un vēlmi padarīt pasauli labāku. 1919.gadā rakstnieks Dž.Makkullijs (J.McCulley) pirmo reizi savā novelē iekļāva šo izdomāto tēlu, kas līdzīgi kā Robins Huds simbolizēja visu apspiesto cilvēku cerības simbolu. Zem melnās maska Zorro publiski izsmēja varas pārstāvjus, cīnījās par trūkumcietēju taisnību, apzaga bagātos un šīs bagātības, kuras iegūtas apspiestības un krāpniecības ceļā, atdeva atpakaļ nabadzīgajiem cilvēkiem. Šeit parādās Hodorovska ticība labajam, vēlme kļūt spēcīgākam un iestāties pret apkārt valdošo netaisnību. Bērnišķīga un ideālistiska vēlme kļūt drosmīgākam, kļūt par supervaroni, kas viņš nekad nebūs un par kādu nekļūs visā dzīves laikā.

Tomēr, lai arī cik ideālistiskas un dzīvē nerealizējamas īpašības šis tēls sevī nenestu, Hodorovskis vēljoptom tic labajam un tic mākslai kā dziedināšanas formai. Viņš apzinās, ka daudzas lietas dzīvē nespēj mainīt, bet spēj padarīt kāda cilvēka dzīvi un pasauli labāku caur sevis radīto mākslu.⁷⁵

Tālākajās epizodēs šis punduris parādās, kā guļošs meksikānis, kurš ar suni pie kājām aizmidzis pie uzraksta “Siesta” (tulk. no spāņu val.: snauda, pusdienu pārtraukums), kas varētu simbolizēt bezrūpīgo bērnību, kā arī pilsētiņas iedzīvotāju slinkumu un nevēlēšanos piepūlēties, lai uzlabotu savu materiālo stāvokli. Šis punduris parādās kā cirka klauns, kurš jaunajam Hodorkovskim dāvina sarkanu klauna degunu. Šo epizodi varētu tulkot kā padošanos pret apkārtējo vidi. Tas ir spiediens palikt tādām kā visi citi – tēlot klaunu un izlikties. Sākt ignorēt apkārt notiekošo nomācošo situāciju un savas paša problēmas. Nākamajā ainā šis punduris parādās kā zirneklis, kurš ēd mušu, uz kuras spārnēm ir dolāru zīmes. Kontekstā ar epizodi, kad jaunais Hodorovskis izlūdzās tēvam sarkanos zābakus, tas simbolizē uz paša jaunieša pakļaušanos pret ārišķībām un viņā parādās vēlme pēc materiālisma. Pašās filmas beigās šis punduris parādās Jēzus tēlā un ūdeni pārvērš vīnā. Šeit saskatāms gan filmā atainotais tēva grēkā

^{75 75} Interview: Alejandro Jodorowsky on “The Dance of Reality” and the healing power of art by Bilge Ebiri. Retrived December 1, 2017 <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-alejandro-jodorowsky-on-the-dance-of-reality-and-the-healing-power-of-art>

krišanas, padošanās, atdzimšanas ceļš Jēzus veidolā un atgriešanās pie ticības, kura savdabīgā veidā atkal liek atgriezties pie ģimenes un saprast savu cilvēcisko vājumu. Ūdens pārvēršana vīnā ir arī analogiskā veidā varētu sasaistīt ar paša režisora padziļināto interesi par alķīmiju. Vienas vielas neiespējamu pārvēršanu citā. Vienas personības šķietami neiespējamo transformāciju jaunā veidolā.

Lai arī šī pundura parādīšanās ir šķietami sekundāra un nenozīmīga, šis tēls caurvij visu Hodorovska iekšējās pasaules attīstības procesu un uzskatus no filmas sākuma līdz pašām beigām. No utopiskiem sapņiem par pasaules mainīšanu Dieva pamestā vietā, līdz paša simbolisku padošanos un pakļaušanos materiālajām lietām. Nonākšanu pie apziņas, ka viņa ideālistiskā pasaule ir krasās pretrunās ar apkārt notiekošo, pret ko viņš ir bezspēcīgs kaut ko mainīt. Tas viss noslēdzas ar pārtapšanu jaunā veidolā. Jaunu un šķīstu sapratni par pasaules kārtību, kā arī spēju to mainīt ar tādiem līdzekļiem, kas pasaulei šķītuši irracionāli un neiespējami – māksla kā zāles pasaules un cilvēka dvēseles izveseļošanai.

Kā vēl vienu nozīmīgu simbolu, kas caurvij vairākus autora darbus ir cirks - cirka klauni, akrobāti, dzīvnieki un ērmi. Pats Hodorovskis jaunības dienās ir pievienojies cirka trupai, kur kļuvis par cirka klaunu un vēlāk arī par leļļu meistaru. Cirka nozīme nav tikai saistīta ar stāstā iekļauto nepieciešamību pēc šīs vietas un tās darbiniekiem, bet arī kalpo kā metafora viņa vispārējam uzskatam par dzīvi, kas ir kā viena liela izrāde, kurā sastopams tik daudz liekulības, izlikšanās, tēlošana un farss. Klauna uzdevums ir iepriecināt un sasmīdināt citus cilvēkus ar tādiem līdzekļiem, kuri nereti ir neveiksme, kas pārvērsta par komisku notikumu. Jau šāda situācija vien, kad skatītājs smejas par kāda neveiksmi no cilvēciskā skata punkta ir neloģiska un skaudra.

Skatītājam cirkā tiek iemācīts smieties par kāda lielajām, dīvainajām korpēm, neproporcionālo apģērbi, jau no seniem laikiem cirks ir vieta, kur uzstājas cilvēki ar dažādiem ķermeņa un garīgajiem defektiem. Tajā pašā laikā cirks ir vieta, kur var pieredzēt dažādus brīnumus, spēka vīrus, kuri spēj pacelt lielus smagumus, iluzionistus, kuri liek parādīties un pazust dažādām lietām. Cirks ir vieta, kur neiespējamais kļūst iespējams, tikai apslēpts paliek mānīšanas, izlikšanās process vai trika noslēpums. Tā ir vieta, kur dīvaiņi var kļūt par sabiedrības pieņemtiem cilvēkiem, jo bez šīs fasādes viņi tiktu apsmieti, nevis par viņiem jūsmīgi smietos un sajūsmā aplaudētu.

Arī pats Hodorkovskis ir viens no šādiem sabiedrības dīvaiņiem, kurš savas iztēles un vecāku sociālā stāvokļa līdz galam nespēja iekļauties ne sabiedrībā, ne piepildīt savu vecāku ekspektācijas, tāpēc šī izlikšanās māksla kļuva ne tikai kā aizsardzības reakcija, bet arī vieta, kur sevi realizēt un izpaust starp citiem dīvaiņiem.

Cirks simbolizē gan pašu sabiedrības kopumu, kas sevi ietērpj skaistās drānās, uzliek dažādas maskas un tēlo tos, kas viņi nav, gan ir kā skatītāji paši savai izrādei, kur sajūsmināties par notiekošo farsu.

5.5. Reliģija

Kaut gan Hodorovska filmā ietvertās analogijas, notikumi un tēli varētu likt noprast, ka pats režisors ir izteikti kristietis, šajā filmā ir divas zīmīgas epizodes, kuras parāda ticību un misticisma sajaukšanos.

Epizodē, kurā jaunais Hodorovskis nonāk jūras malā un niknuma pilns mētā akmeņus viļņos, viņš satiek raganu, kura dzīvo sausajā tualetē. Savā grāmatā Hodorovskis viņu aprakstījis kā bezpajumtnieci, kuru ciematā bija iesaukuši par Krūžu karalieni. Šādu iesauku viņa ieguvusi no tāda paša nosaukuma Taro kārts. Šī sieviete dzīvojusi piejūras izgāztuvē, staigājusi dīvainā paskata drānās ar kartona kroni uz galvas un bieži vien redzēta piedzērusies.

“Izbeidz, muļķīgais bērns! Maza liesma var nodedzināt visu mežu, viens akmens spēj nogalināt visas zivis okeānā.”, brīdināja Krūžu karaliene.⁷⁶

Pēkšņi jūrā saceļas milzīgi viļņi un piekrastē tiek izskalotas liels daudzums beigtas zivis. Vienlaicīgi piekrasti pārpludina milzīgs kaiju bars, kuras sāk mieloties ar beigtajām zivīm, bet pēc brīža piekrasti piepilda vietējie trūkcūcietēji, kuri, spārdot kaijas, cenšas tikt pie izskalotajām zivīm. Šī epizode simbolizē jaunu attīstības un izpratnes stāvokli par to, kā pasaulē ir iekārtotas lietas. Jaunais Hodorovskis nespēj saprast, vai bēdāties kopā ar izskalotajām zivīm, pret kurām viņš jūt vainas apziņu, priecāties par kaijām, kuras var nepiepūloties mieloties. Vai arī priecāties par nabadzīgajiem ļaudīm, kuri tikuši pie bezmaksas maltītes, bet bēdāties par kaijām, kuras tiek spārdītas un zivīm, kuras kampj pēc gaisa. Vienai sīkai epizodei var būt daudz un dažādi izskaidrojumi, kas atkarīgs no vērtētāja skata punkta. Dabā ir iekārtots,

⁷⁶ Jodorowsky.A (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagical Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition. P.6

ka cīņā vienmēr uzvarēs spēks. Analogiski tie, kam pieder vara, vienmēr panāks sev vēlamo iznākumu, jo viņiem ir šis juridiskais un fiziskais pārspēks pār zemāko strādnieku klasi.

Tāpat kā tauriņa spārnu vēziens spēj izraisīt viesuļvētru otrā pasaules galā, katrai cilvēka rīcībai var būt katastrofiskas, negaidītas, pozitīvas vai negatīvas sekas, kuras var būt pēkšņas vai atsaukties tikai pēc vairākiem gadiem. Šīs raganas satikšana norāda gan uz misticisma, gan uz tautu pasaku iezīmēm, kur dabas un ārpus pasaulīgā necienīšana noved sekām, kas soda varoni par viņa nepaklausību. Daba, dzīvnieki, cilvēks un Zeme ir viens eksistējošs un saistīts organisms, kur katrs notikums vai rīcība ietekmē otra esamību.

Citā epizodē viņš satiek vēl vienu mītisku personāžu vārdā Teosofists, kurš, izskatoties pēc kāda budistu mūka, jaunajam Hodorovskim paver plašāku skatījumu uz cilvēka dvēseli un reliģiju kā tādu.

Stāvot zem akmeņu raktuvju vagonu gaisa līnijas, ko kuras ik pa laikam izkrīt dažādu krāsu akmeņi Teosofists saka: “Lūk, tu nezini, no kurienes viņi nāk un nezini uz kurieni viņi dodas, bet tu vari paņemt vienu akmeni un paturēt sev kā dārgumu. Redzi, puika, es zinu akmeņu raktuves no kurienes tie nāk un rūpnīcu, uz kurieni tie dodas, bet kāds labums tev būs no tā, ja to pateikšu? Šīs vietas tev neko neizteiks, jo tu tās nekad nebūsi redzējis. Tas ir tieši tāpat ar dvēseli, kuru transportē ķermenis; mēs nezina, no kurienes tā nāk vai dodas, bet, lūk, mēs gribam to paturēt un negribam to pazaudēt; tas ir dārgums. Tā ir noslēpumaina apziņa, kura neskaitāmas reizes plašāka par mūsu pašu apziņu. Tā zina visa pirmsākumus un arī beigas, bet nevar to atklāt to mums, jo mūsu smadzenes nav pietiekami attīstījušās, lai to izprastu.”⁷⁷

Teosofists nesniedz skaidras atbildes un runā tikpat mītiskiem vārdiem, kā pats vecākais Hodorovskis. Jaunieša prāts attīstās un katra lieta tiek izprašāta un uztverta kā brīnums. Vai pats Hodorovskis spēj atbildēt uz šiem jautājumiem, kur meklējams dvēseles pirmsākumus un beigas, nav šaubu, bet šīs epizodes mērķis nav sniegt konkrētas atbildes par eksistenciāliem jautājumiem, par kuriem pasaule vēl joprojām cīnās, diskutē, pat karo gan reliģiskajās, filozofiskajās un militārajās cīņās. Šajā situācijā skatītājs un jaunais Hodorovskis ir vienādās pozīcijās. Mēs esam kā mazi

⁷⁷ Jodorowsky.A (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagical Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition. P.26

bērni, kas tikai meklē atbildes pasaulē, kurā autors mums cenšas ievest. Jaunais Hodorovskis ir tikai ceļa sākumā līdz tam, par ko viņš tagad kļuvis. Mūsu un jaunieša sapratne par autora uzskatiem un viņa filozofiski sirreālistisko meta-pasauli visticamāk ir niecīga, tāpēc pirms rast atbildes uz konkrētiem jautājumiem mums sākumā ir jāiemācās izprast detaļas un svarīgākais, tāpat kā bērnam sākuma tiek mācīti burti un tikai tad lasītprasme.

Turpmākajā sarunā Teosofists jaunajam Hodorovskim iedod trīs reliģijas simbolus – jūdaisma, musulmaņu un kristietības simbolus – un saka, ja šos visus simbolus sakausē kopā, tad tie pārvērtīsies vienā lāsē un simbolizēs vienu Dievu. Katrs no šiem simbolu piekritējiem uzskata, ka tie atspoguļo dažādas patiesības tie visi sastāv un veido vienu metāla gabalu. Cilvēka dvēsele ir kā piliens jūrā.

Šeit parādās autora multireliģiozā pārliecība, kura caurstrāvo gan viņa filmas, grāmatas, gan paustos uzskatus par ticību labajam. Ticība un tiekšanās uz labo, šķīsto, garīgo, kas savā pamatā ir katras reliģiskās pārliecības pamatā. Atšķirīgā uzsvēršana ir tikai un vienīgi sanaidojusi cilvēkus un tautas. Lai gan caur atšķirīgā meklēšanu cilvēki nostiprina savu pārliecību, stiprina sociālās, garīgās saites un jūtās drošāki, vēsturiski pierādījies, ka tas nostrādā pretējā virzienā, radot konfliktus, karus un izraisot cilvēku nāves. Hodorovskis uzskata, ja it sevišķi reliģijas sfērā cilvēki vairāk meklētu to, kas viņus vieno, nevis šķir, pasaule spētu nonākt harmonijā, kuras pamatā ir līdzcietība un harmonija, ka visi reliģijas sekotāji patiesībā seko un tic vienai dievišķai esamībai tikai dažādās tā izpausmes formās.

5.6. Galveno tēlu analīze

5.6.1 Jaunais Hodorovskis

Autors sevi atainojis kā trauslu un emocionālu bērnu, kas ir nepārtrauktos melējumos atrast savu vietu pasaulē. Iztēle ir viņa lielākais glābiņš un tajā pašā laikā posts, kas radīja nesapratni un sagādā viņam tikai nosodījumu no apkārtējo puses.

Hodorovskis savā grāmatā “Realitātes deja” raksta: “Es iztēlojos, ka viena lieta pārtop citā: tārps pārtop par taureni, cilvēks pārtop par vilku vai vampīru, robots kļūst par kosmosa kuģi, dēmons kļūst par dievu, varde pārtop par princesi, bet prostitūta kļūst par svēto. Staigājot pa pilsētu es iztēlojos, ka mājas kļūst par lielām ķirzaku galvām,

uzņēmēja maks kļūst par kraukli, pērles dziedātājas kaklarotā pēkšņi kļūst par austerēm, kuras agonijā ķērc. Mana māte mani saķēra ar divām, tad sešām, visbeidzot ar astoņām rokām: tagad viņa bija tarantuls.”⁷⁸

Ir uzskats, ka bērns var pamanīt, ieraudzīt un iztēloties to, ko nekad nespēj pieaugušais. Hodorovska gadījumā šī fantāzija bija daudz izteiktāka un specifiskāka. Pretēji tam, lai pārvērstu vienu lietu par citu vai ieraudzītu neesošas un neeksistējošas lietas, ko spēlējoties varētu iztēloties bērns ar attīstītu fantāziju, viņš spēja pilnībā izmainīt savu pasaules redzējumu, kur visas detaļas un lietas ieguva jaunu realitātes formu. Visa pilsēta kļuva par cirka arēnu, māju sienas kļuva košākas, apkārt staigāja klauni un dažnedažādi dīvaiņi. Vietējā bezpajumtniece, kura aizrāvās ar alkoholu kļuva par raganu ar pārdabiskā spējām. Vīrs, kura veselais saprāts visticamāk bija neskaidrs un kurš runāja dažādas neskaidras un pārdabiskas lietas par pasaules uzbūvi un reliģiju, kļuva par kādas austrumu zemes gudro.

Kāpēc dzīvot pasaulē, kur apkārst redzama tikai pelēcība, nabadzība, dzīves sagrauti ļaudis un esi nesaprasts no ģimenes locekļu puses? Dzīvot šādā iztēles pasaulē bija viņa iespēja aizbēgt no tā visa. Tā bija viņa iespēja atrast skaisto nolemtības un nekurienu vidū. Tieši caur šīs meta-pasaules prizmu Hodorovskis sāka savus pasaules izpratnes un skaidrošanas meklējumus, jo reālā pasaule viņam atsacījās sniegt atbildes uz viņa neskaidrajiem jautājumiem par lietu būtību un norisi. Kas citam šķistu neloģisks teikums, rīcība, vienkārša lietu norises kārtība vai sekojošu notikumu nejaušība, Hodorovskim tās bija zīmes. No maziem puzzles gabaliņiem, kas bija vide, kur viņš uzauga, cilvēki, kurus sastapa un traumatiskā ģimenes pieredze, viņš saka kļūt pat to, kas viņš tagad ir.

Epizodē, kur jaunais Hodorovskis stāv kraujas malā un vēlas izdarīt pašnāvību, aiz viņa piestājās pats režisors, apskauj viņu un saka: “Viss, kas tu nākotnē būsi, tu jau esi. Viss, ko tu meklē, jau ir tevī. Atrod prieku savās bēdās un caur tām tu sastapsi mani. Tev vēl es neeksistēju, bet priekš manis tu vairs neeksistē. Laika beigās, kad visas lietas atgriezīsies pie to pirmsākuma, tu un es paliksīm tikai kā atmiņas – nekad kā realitāte. Kāds mūs izsapņo. Ļaujies šai ilūzijai. Dzīvo!”

⁷⁸ Jodorowsky.A (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagic Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition. P.71

Hodorovskis ir kā pārdabiska būtne, eņģelis melnā, kas vada pats sevi līdz tagadnes esamībai un neļauj apstāties šajā paša sevis izzināšanas un attīstības procesā. Viņš ir lielākais atbalsts dzīves grūtībās pats sev. Šī laika un telpas, pagātnes un tagadnes “es” saplūšana vienā veselumā parāda viņa personības un domu lidojuma dziļumu, kur tagadnes pārdzīvojumi ir nākotnes mācības un attīstība uz kaut ko lielāku.

Vai tiešām pats autors ir redzējis šādas vīzijas no nākotnes, var tikai minēt, bet ja pieņemam, ka jaunais Hodorovskis patiesi nonācis situācijā, kurā tik agrā jaunībā vēlējies sev padarīt galu, tad jāsecina, ka viņš ir apzinājies sevi kā personību, kura uzplauks, attīstīsies un sasniegs daudz vairāk pie nosacījuma, ja viņš nepadosies pats pret sevi. Lai cik arī šī aina neliktos sirreālistiska ar divu laiku esību satikšanos, tā parāda Hodorovska iekšējo spēku, kas bijis lielākais dzinulis un virzītājspēks pāri visām dzīves grūtībām.

Lielu daļu no šīm ciešanām sagādājis viņa tēvs Džaime, kas bijis arī viņa lielākā autoritāte. Hodorovskis nemitīgi cenšas izpatikt tēvam un kļūt par labāku dēlu, iegūt viņa atzinību. Par lielāko problēmu šajās attiecībās var uzskatīt raksturu nesaderību. Hodorovskim piemīt maiga dvēsele, kas jūt empātiju pret trūkcumcietējiem un ir gatavs palīdzēt katram nelaimē nonākušajam. Viņš ir gatavs pakasīt muguru kalnracim, kuram nav abu roku, un pat dalīties ar savu saldējumu – lielāko dārgumu, kas pieejams šajā pilsētā. Viņš aizdod draugam tēva dāvinātās sarkanās kurpes, kurš aizbēg no viņa. Bailēs no tēva dusmām viņš pavada visu nakti uz ielas, bet vēlāk izrādās, ka draugs ir noslīcis un tiek apglabāts ar visām dāvinātajām korpēm.

No tēva puses viņš tiek uzskatīts par pārāk trauslu un jutīgu personību, kurai pietrūkst vīrišķības, tāpēc filmas sākumā jaunajam Hodorovskim ir gari blondi mati. Šie blondie mati norāda uz tām visām īpašībām, kuras no tēva puses tiek uzskatītas par sievišķīgām, tāpēc filmas sākumā viņš līdzinās nevis mazam zēnam, bet meitenei. Lai kļūtu par īstu vīrieti viņam jāiztur trīs pārbaudījumi. Šeit saskatāmas analogijas ar dažādām reliģijām, mītiem un pasakām, kurās galvenajam varonim jāpārvar trīs pārbaudījumi, lai sasniegtu mērķi.

Pirmais pārbaudījums ir blondo matu nogriešana, kas izpaužas kā parūkas noņemšana no galvas, zem kuriem slēpjas melni, lokaini mati. Hodorovskis raud un saka, ka viņam sāp. Parūka sairst friziera rokās. Šis process simbolizē viņa atvadīšanos no bērnības. Šajā situācijā tas nav brīva izvēle un pieaugšana no bērna par jauniešu kāda

ilgākā laika posmā, bet brutāla transformācija, kas izraisa fiziskas un garīgas ciešanas. Par otro pārbaudījumu kalpo dēla kutināšana, kuras laikā viņš nedrīkst smieties. Nespēdams izturēt šo pārbaudījumu tēvs piedāvā uzspēlēt spēli, kurā viņš sitīs dēlam pa seju. Jo vairāk Hodorovskis lūgsies, lai viņam sit, jo stiprāki būs tēva sitieni. Sitiens ir tik stiprs, ka tēvs izsit dēlam zobu. Kā trešais pārbaudījums kalpo apmeklējums pie zobārsta bez narkozes, kuru Hodorovskis arī iztur, bet šis pārbaudījums viņu noved līdz ģībonim. Hodorovsim ir tik liela vēlme izpatikt tēvam, ka viņš ir gatavs burtiskā veidā splaut asinis. Tēva vārdam un domām vienmēr ir taisnība pat tad, ja pats tam līdz galam nenotic. Šis ilgas pēc tēva atzinības pārtop mazohismā pret sevi un sava pāridarītāja pielūgsmē.

Šie sevis meklējumi caur mokām un sevis sāpināšanu turpinās, piekrītot kļūt par ugunsdzēsēju talismanu mirušā suņa vietā. Šī analogija parāda tēva uzskatus pret savu dēlu. Lai arī viņš vēlas, lai dēls kļūst par īstu vīrieti, dēls tiek pielīdzināts sunim, kas būs pietiekami labs, lai pildītu viņa funkcijas. Tieši šādās pašās domās par sevi un tieši šādi sevi izjūt arī pats jaunais Hodorovskis. Viņš nepārtraukti atrodas tēva uzmanības pavadā un tiek dresēts pēc viņa redzējuma. Katrs nepaklausīgs solis tiek bargi sodīts ar skarbiem vārdiem un fiziskiem sitieniem. Tāpat kā suns, kas, neraugoties uz pāri darījumiem, nesavtīgi centīsies izdabāt savam saimniekam un iegūt viņa atzinību, arī jaunais Hodorovskis ir gatavs uz visu, lai no tēva puses tiktu mīlēts. Tāpat kā suns netīru lupatu, kura tiek iemesta viņa būdā, uzskatīs par pēļu dīvānu, šo jauno amatu un uniformu, vēl nespējot saredzēt un saskatīt lietu patieso būtību, Hodorovskis uzskata par savas dzīves lielāko sasniegumu un godu.

Piedaloties ugunsgrēka dzēšanā, jaunā Hodorovska uzdevums ir nosargāt ugunsdzēsēju mašīnu no apzagšanas no tiem pašiem cilvēkiem, kuru māja tiek dzēsta. Viņš ir pārsteigts par šādu situāciju, jo kā gan cilvēki, kuriem tu palīdzi, tajā pašā laikā var darīt tev pāri? Viņš vēl ir jauns, naivs, uzticas apkārtējiem un cilvēku labestībai. Ja palīdzi un atbildi ar labu, tad no otra sagaidi šādu pašu rīcību. Šī ir vēl viena vilšanās cilvēkos, viņu dabā un vēl viena skaudra dzīves pieredze.

Pēc ugunsdzēsēju komandas brigadiera līka atrašanas, Džaime spiež savu dēlu skatīties uz brigadiera sadegušo līķi: “Dēls, skaties, skaties!” Jaunais Hodorovskis vardarbīgā veidā ir spiests saskarties ar nāvi viskropļākajā veidā. Kaut gan viņam ir sapratne par cilvēka mirstību, pats vēlējies padarīt sev galu, saskāries ar drauga nāvi,

ieraudzīt sadegušu, pāroļojušos līķi viņš nav gatavs un šis skats atstāj dziļas rētas viņa psihē. Ja pieņemam, ka bērnu audzināšana noris caur skaidrošanu, lietu vienkāršošanu, biedējošā un sliktā atainošanu vienkāršotā veidā, tad jaunais Hodorovskis nevienā brīdī netiek žēlots mācību procesā par dzīves skaudro realitāti. Mīkstai un labsirdīgai sirdij šajā pasaulē nav vietas.

Ugunsdzēsēja brigadierā bērēs jaunais Hodorovskis ar iedegtu lāpu soļo bērnu gājiena priekšgalā. Kaut gan šāda pozīcija uzskatāma par cēlu un apbrīnas vērtu, viņš nav pilntiesīgs ugunsdzēsējs, bet tikai talismans. Neskaitāmi ļaužu pulki atdod godu mirušajam un ar skatieniem pavada bērnu ceremoniju. Džaimes vēlme parādīt un padarīt savu dēlu labāku nekā viņš ir cieš fiasko, jo tagad simboliski visam ciemam redzams, ko tēvs domā par savu dēlu. Jaunais Hodorovskis ir tikai lelle, kuru rausta aiz striķiem un viņam pašam nav teikšanas par viņa dzīvi. Kaut gan viņam ir uzticēts gods izvadīt aizgājēju, nemitīgie sevis meklējumi, drastiskais dzīves pieredzes iegūšanas process par lietām, kurām viņš nav morāli nobriedis, un nespēja kontrolēt sevi un savu dzīvi noved pie situācijas, kur viņš kļūst par bērnu ceremonijas izvadītāju pats savas personības un sava “es” bērēs. Valkājot šo sarkano uniformu, kļūstot tāds pats kā citi, pakļaujoties gājiena monotono soļu ritmam un bērnu ceremonijas gājienam, jaunais Hodorovskis padodas tēva un sabiedrības spiedienam un kļūst patstāvīgi domāt nespējīgu zombiju. To cilvēku vietā, kuri parasti bez sejām viņam paslīd garām, viņā ar saltu skatienu noraugās skeleti. Tiek apbērēta viņa nākotnes patība, kuru ar katru sperto soli viņš nogalina, aizved nebūtībā un nāvē.

Uz formastērpa uzšūtā zvaigzne atdzīvojas un ierāpo viņa mutē. Hodorovskis, noklāts ar tārpiem un gliemežiem, attopas zārkā blakus pāroļojušajam un mirušajam ugunsdzēsēju brigadierim, kurš pagriežas pret viņu un saka: “Dieva nav!”. Zvaigzne, kura ielien viņa mutē, ir kā barība, no kurs viņš par spīti iekšējai pretestībai barojas. Tie ir sabiedrības vairākuma un tēva uzstādījumi, zināšanas un uzskati, kuri ir strikti piezemēti realitātē un kuros netiek meklēts skaidrojums sevis un pasaules izzināšanai aiz redzamā un fiziski sataustāmā robežām. Šī vīzija ir kā nākotnes pareģojums par to, kāds viņš kļūs, ja neklausīs savai sirdij – par tārpu saēstu dvēseli, kura pretstatā savai iekšējai pārlicībai un dzīves redzējumam gatava noliegt jebko, lai tikai pakļautos vairākuma uzskatiem.

Pretojoties savas tagadnes un nākotnes esamības apbērēšanai, jaunais Hodorovskis pagībst. Pēc lielās vilšanās par dēla apkaunojošo rīcību ugunsdzēsēja brigadiera bērēs tēvs no rīta sadedzina viņa uniformu. No vienas puses, tā ir viņa padošanās pret paša dēlu, pret viņa veidošanu pēc savas saprašanas, līdzības un ideāliem. No otras puses, caur šīs uniformas iznīcināšanu caur uguns liesmām, Hodorovskis kļūst brīvs no važām, ilgām pēc atzinības un mīlestības, kuras degradējušas, noniecinājušas un viņu žņaugušas pašatklāsmes un pašattīstības ceļā. Caur šīm liesmām un pelniem tiek iegūta brīvība, atdzimstot kā Fēniks no pelniem. Persona, kura tik mērķtiecīgi ir mēģinājusi viņu degradēt un pārmainīt, kļūst arī par personu, kura caur fiziskām un emocionālām sāpēm un mokām viņu atbrīvojusi, lai apzinātos sevi kā personību un sāktu uzticēties savai sirdij un galamērķim, uz kuru tā ved.

Šie konflikti starp realitāti un sapņu pasauli, vīrišķību un jutīgumu, atzinību un nopelumu ir galvenais jaunā Hodorovska virzītājspēks viņa attīstības procesā, lai pārtaptu par tādu personību, kāds viņš pašreiz kļuvis.

Filmas beigu ainā Jaunais Hodorovskis, vienā mirklī atvadoties ģimenes, kura aizkuģo, nākamajā no sevis paša un visbeidzot no paša Hodorovska tagadnē, uz mola, izstaigā caur simboliskiem, kartonā atveidotiem, melnbaltiem tēliem, aiz kuriem paslēpušās melnas personas. Tie ir cirka klauni, transvestīti, kalnrači ar norautajām rokām, mēra pārņemtie klejotāji, karavīri, ārsti un valsts amatpersonas, kuras ietekmējušas viņa un viņa tuvinieku dzīves. Tās ir izbalējušas dekorācijas un tēli, kas pagaisuši no atmiņas, bet saglabājuši savas formas, jo aiz katra no viņiem stāv melnā tērpts cilvēks. Izdomāta, reāla vai atmiņā pabalējusi, bet Hodorovska atmiņās un jaunības pieredzē tā ir dzīva un eksistējoša būtne.

Visbeidzot, viņš ir tērpiēs sarkanā ugunsdzēsēju kostīmā, kas norāda uz to, ka tagadnē viņš ir ieguvis atzinību valkāt šīs drānas. Šis tērps arī simbolizē to, ka tagad viņš pats ir kļuvis par tēvu, kuram ir pašam ir savas gaidas pret saviem bērniem. Šis sarkanais kostīms kalpo gan kā apbalvojums, gan kā slogs. Viņa trešais dēls Teo 24 gadu vecumā miris no narkotiku pārdozēšanas⁷⁹, padarot pašu Hodorovski par tēvu, kura ilgas no dēla veidolā ir salauztas. Tā ir kā atziņa, ka tēva uzspiestie ideāli nekad

⁷⁹ The New Yourk Times Magazine: The Psychomagical Realism of Alejandro Jodorowsky. . Retrieved December 1, 2017 <https://www.nytimes.com/2014/03/16/magazine/the-psychomagical-realism-of-alejandro-jodorowsky.html>

nevar kļūt pašmērķi un piespiedu kārtā tie nekad nespēs kļūt par dēla dzīves mērķi. Tikai abpusējas sapratnes ceļā tēvs un dēls var staigāt vienādās uniformās kā līdzīgs ar līdzīgu.

Laivā, kurā pie stūres stāv skelets, kas kalpo kā pārcēlājs starp pagātņi, tagadni un mūžību, aizkuģo paša Hodorovska jaunība, ģimene un arī tagadne. Laiks un telpa kļūst par sekundāru jēdzienu, jo pagātne ir tas, kas mūs veidojis tagadnē, bet nākotne ir pagātnes un tagadnes gaidu kopums, kas veido katru no mums kā personību.

Atvadoties no sevis paša Hodorovskis saka: “Es atraujos no pagātnes. Es palieku realitātē. Saglabājot laika ritējumu sevī, es vienmēr palieku kā bērns”.

5.6.2 Tēvs

Tēvs Džaime tiek attēlots, kā sevī nedrošs, bet vardarbīgs ģimenes diktators, kurš apmāts ar marksisma idejām, bet viņa lielākais elks ir Staļins. No viņa apmātības ar vīrišķību visvairāk cieš pats jaunais Hodorovskis, jo tēvs vēlas izaudzināt tādu dēlu, kas atbilstu viņa uzskatiem. Viņš uzskata, ka viņa dēls ir mīkstčaulis un tas viņam nav pieņemami. Džaime nekautrējas ieplaukāt sievu un dēlu un viņš var pavēlēt sievietei nekavējoties nodarboties ar seksu. Viņš ir absolūts patriarhāta piekritējs, bet sievietes uzdevums ir dzemdēt bērnus un stāvēt pie plīts.

Tā kā Džaime ir ģimenes galva, viņa uzskatiem un domām ir galavārds. Viņš spēj dēlu pakļaut jau iepriekšminētajiem, brutālajiem pārbaudījumiem, par kuriem mātei nav nekādas teikšanas. Šī vara pār ģimenes locekļiem izpaužas ne tikai fiziskā bet arī garīgā ziņā. Epizodē, kad jaunais Hodorovskis arnes mājās trīs Teosofista dāvātos reliģiskos simbolus un stāsta par saviem jaunajiem atklājumiem, Džaime izrauj viņam tos no rokām un liek noskalot podā. Viņš paziņo, ka tāda Dieva nav un jautā, kam jaunais Hodorovskis tic – Dievam vai viņa miesīgajam tēvam? Džaime nepieļaus, ka kāds no viņa ģimenes locekļiem domās vai rīkosies pret viņa uzskatiem vai gribu.

Izrādot dēlam cirku, kur agrāk strādājis Džeime sastop divus klaunus, kuri aicina parādīt, vai viņa spējas uzrāpties pa virvi un boksēšanās prasmes vēl nav zudušas. Viņš ne brīdi nevilcinās un izpilda visas prasības, kuras pašam par pārsteigumu arī izdodās. Kad jaunais Hodorovskis lūdz tēvu atturēties no boksēšanās ar klauniem, Džaime atcērt: “Aizveries, zaķpastala! Visi runās, ka mans dēls ir mīkstaiss.” Džaime ir ne tikai kritisks un prasīgs pret citiem, bet arī pret sevi. Ja viņš citu acīs parādīs kādu

vājību, viņa ego būs sagrauts. Tieši šis pats uzstādījums saistīts ar viņa ģimeni. Ja kāds no viņa ģimenes locekļiem izrādīs kādu vājuma pazīmi, viņš būs tas, kam būs visvairāk jākaunas un jāuzņemas morālā atbildība.

Dēla izaudzināšana kļūst par pašmērķi un pašrealizāciju.

“Bezcerīgi ilgojoties pēc kādiem atzinības vārdiem no mana tēva puses, es pie sevis izlēmu novērot viņu un viņa darbības no malas it kā viņš būtu ciemiņš no kādas citas pasaules. Pēc tēva nāves desmit gadu vecumā, lai atbalstītu viņa māti, brāli un divas jaunākās māsas, viņš pameta studijas un sāka strādāt smagus darbus. Viņš praktiski nemācēja rakstīt, lasīja ar grūtībām, bet viņa spāņu valodas izruna izklausījās pēc rēcieniem. Ielas bija viņa teritorija. Kā dedzīgs Staļina apbrīnotājs viņš nesāja tāda paša stila ūsas, apspīlētu mēteli un kultivēja tādas pašas pievilcīgas manieres, aiz kurām slēpās bezgalīga agresivitāte.”⁸⁰

Aiz šīs skarbās fasādes un tēla, kādu radījis pats Džaime, slēpās nedrošs un par sevi nepārliecināts cilvēks ar saviem dēmoni un vājībām. Nepamatotas vardarbības pielietošana liecina, ka viņa lielākā vājība ir viņš pats, viņa ego. Tā ir nespēja verbāli izteikt to, ko viņš vēlētos pateikt.

Šīs stoiciskais tēls pazuda vien nakts stundās, kad Džaime devās uz vietējo pretošanās kustības locekļu sanāksmēm. Šī pretošanās locekļi bija pilnīgā pretstatā ar viņa paustajiem ideāliem par īstu vīrieti un kārtīgu sievieti. Tie sastāvēja no prostitūtām, lesbietēm, gejiem, alkoholiķiem un transvestītiem, ar kuriem kopā viņš kala plānus, lai nogalinātu Čīles prezidentu. Tas parāda to, cik ļoti liekulīgs Džaime bija pats pret sevi un citiem. Viņš sveicinās ar prostitūtām, kuras skumst pēc viņa apmeklējuma un uztic noslēpumus personām, kuras viņš būtu gatavs nosist, ja tas būtu viņa dēls. Kaut gan dažādu seksuālo orientāciju pārstāvju saruna pie galda varētu nešķīst nekas ārkārtējs, pretrunas rodas viņu komunistiskajos uzskatos, kas netieši padara šo epizodi par sirreālistisku – realitātē neiespējamu.

Caur šiem duālajiem uzskatiem režisors vēlēties parādīt, ka neviens nespēj būt vai kļūt ne ideāla personība, ne ideāls komunist, jo cilvēka dēmoni agri vai vēlu

⁸⁰ Jodorowsky.A (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagical Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition. P.6

pārņem un sagrauj mūsu pašu iekšējās ilūzijas. Jo vairāk mēs apspiežam šos dēmonus, jo spēcīgāk tie sāk ļodzīt pamatus, uz kuriem esam būvējuši savu pārliecību.

Pēc dēla noģībšanas ugunsdzēsēju bērēs Džaime gatavs pierādīt savu vīrišķību un aizstāvēt ģimenes godu, tāpēc izlemj mēra pārņemtajiem klejotājiem pievest ūdeni. Lai arī Hodorovska tēvs paveic arī pozitīvus darbus, katras šīs rīcības pamatā beigu beigās ir savtīgums un pašapliecināšanās.

Pēc daudzkārtējām neveiksmēm, vilšanos sevī un savā dēlā Džeima nolemj doties prom un realizēt savu plānu par prezidenta nogalināšanu. Kaut gan Hodorovskis atzinies, ka viņa tēvs nekad nav veicis šādu atentātu, šis tālākās epizodes tulkojams kā Džaimes iekšējā cīņa ar sevi, nostāšanās pretim savām neveiksmēm, elkiem un dēmoniemi aci pret aci. Tas ir viņa garīgs ceļojums savā dvēselē.

Prezidenta suņu kostīmu izstādē viņš nespēj nogalināt prezidentu un kļūst par paša pasludinātā lielākā ienaidnieka, Čīles prezidenta zirgkopi. Šis ir lielākais trieciens un vilšanās pašam sevī. Ja mājās viņš spēja pakļaut visu apkārtējo pēc savas patikšanas, tad esot prom viņš nespēj paveikt darbu, kas bijis viņa ilggadējs dzīves mērķis un kas būtu patiesi nozīmīgs. Arī tālākajā ceļojuma gaitā viņš sagrauj pats savus uzskatus un dogmas. Viņš noindē prezidenta zirgu, bet pie atkārtotas iespējas nespēj izšaut un nogalināt pašu prezidentu. Šī situācija izvēršas traģiska ne tikai no tā viedokļa, ka viņš otro reizi nav spējis sasniegt nosprausto mērķi, bet arī, degošā staļļa fonā, atskārš, ka vieta, kur viņš tik ilgu laiku ir dzīvojis ir liesmās, bet zirgs, par kuru rūpējies ir miris. Viena lieta ir nespēt izpildīt sev uzdotos solījumus, bet pavisam cita ir iemīlēt to, ko mīl tavs ienaidnieks.

Pēc šī notikuma viņš pazaudē kustināt plaukstas, kas parāda to, ka viņa iekšējā pasaule ir pilnīgi salauzta. Ja viņš nespēj uzticēties sev, izvirzīt un sasniegt savus mērķus, tad kļūst absolūti rīcībnespējīgs. Ja viņš pats nespēj neko izdarīt, tad viņam nav tiesības kaut ko pavēlēt arī citiem. Viņa transformācija Jēzum Kristum līdzīgā tēlā turpina ideju par šīm iekšējām ciešanām un mocekļa ceļu, kura laikā viņš sāk izprast pazemību, piedošanu un sirsnību no pilnīgi nepazīstamiem cilvēkiem. Tā ir šķīstīšana, caur kuru Džaimem jānonāk to cilvēku vietā, kuriem viņš darījis pāri, jāstāpjas ar viņa lielākajiem ienaidniekiem – nacistiem. Pēc sīvas cīņas japāņu cīņas mākslas kino labākajās tradīcijās viņš tiek sagūstīts un iegūst patiesu mocekļa statusu izciešot brutālu spīdināšanu no melnā tērptiem vīriem, kuri ir kā aģenti no filmas “Matrikss” (“The

Matrix” 1998). Ārpasaulīgi tēli, kas plosa Džaimja miesu, slīcina un pieslēdz strāvu viņa dzimumorgāniem. Līdz ar laika un telpas saplūšanu un pārklāšanos, visas ciešanas un pārdzīvojumi ir sasnieguši savu katarsi. Tā simboliski ir Hororovska tēva sajukšana prātā, lai dotos mājās un atdzimtu jaunā veidolā.

Kaut gan šis Hodorovska tēva pārdzimšanas ceļojums sevī iever izteiktus reliģiskus simbolus un idejas, nevar teikt, ka šī procesa laikā kļuvis no pārliecināta ateista par kristieti. Tie drīzāk uztverami kā savas iekšējās cilvēces meklējumi un izpratne par sevis esību. Reliģiskais aspekts ir tikai paša autora instruments un kultūrvēsturiskā vizualizācija, caur kuru skatītājs uzreiz atpazīst šīs atsauces un pārtapšanas ceļu. Lai arī kāda būtu vēsturiskā patiesība par šiem notikumiem un tēva psihes un rakstura izmaiņām, mēs droši varam apgalvot tikai vienu – Džaime šajā ceļā no pārliecināta ateista kļūst par labāku cilvēku.

Filmas beigās Džaime nonāk mājās un caur sievas izdziedātajām operas ārijām saprot, ka viņš visu laiku ir tēlojis to, kas viņš patiesībā nav. Caur politiskajiem līderiem viņš ir atradis pats sev vienkāršāko skaidrojumu par dzīvi, kuru viņš dzīvo. Staļins iemieso sevī visas tās lietas un vērtības, uz kurām tiekies, kā vīrišķību, stoicismu, strādīgumu un rakstura stingrumu, bet Čīles prezidents asociējās ar tādām rakstura īpašībām kā liekulība un kapitālisms. Viņš saprot, ka pasaule ir iekārtota daudz sarežģītāk un nav tādas lietas kā tikai balts vai melns. Katrs no šiem politiskajiem līderiem ir viņa paša dvēseles baltās un melnās puses. Cenšoties piepildīt pats savus uzstādījumus un padarīt sevi par, viņaprāt, labāku personību, tēvu un vīru, Džaime pilnībā noliedzis un ignorējis savas dvēseles tumšās puses un iekāres. Līdz ar sievas un dēla aicinājumam pārtraukt dzīvot citu dzīves, pārtraukt dzīvot savu tirānu dzīves Džaime atgriežas pie sevis paša, sava īstā “es”.

Līdzīgi kā autors aicina pats sevi nepadoties pret dzīvi un turpināt cīnīties par to, kas ir viņā, bet vēl nav atklāts, ģimene lūdz Džaimi kļūt pat tādu cilvēku, kāds viņš vienmēr ir bijis, par to, kas bijis apslēpts, bet vienmēr ar viņu.

5.6.3 Māte

Hodorovska māte Sāra attēlota kā neirotiska un ļoti emocionāla būtne. Lai arī filmas laikā viņas tēls paliek otrajā plānā, viņa ir tā, kas sasaista abus galvenos tēlus, kā arī kalpo kā ģimenes centrālā persona, atsvara un atbalsta punkts.

No visiem personāžiem Sāras izteiktākā īpatnība izpaužas tajā, ka viņa nerunā tekstu, bet to izdzied operas ārijās. Kā izsakās pats režisors, viņš devis mātei šādu iespēju, jo viņa visu mūžu vēlējusies kļūt pat operas dziedātāju.⁸¹ Arī viņas vizuālais tēls ļoti līdzinās šādai operas solistei – omulīga miesas būve, rudi, lokaini mati pāri pleciem, pelēcīga, apspīlēta kleita ar dziļu šķēlumu, kas uzskatāmi un pat pārspīlēti izceļ viņas lielās krūtis. Ja pieņemam, ka opera ir mākslas veids, kurā pat ikdienišķākās lietas tiek parādītas ļoti ekspresīvi un emocionāli, tad šīs īpašības pārņem un piemīt arī pašai Sārai. Šī viņas vēlme pārspīlēt savu reakciju uz vienkāršiem notikumiem izpaužas gan viņas ārējā veidolā, gan parāda Sāras iekšējo pasauli, viņu kā personību.

Epizodē, kad jaunais Hodorovskis pārrodas mājās un māte ierauga, ka pazudušas viņa garās cirtas, Sāra vairs viņu nepazīst savu dēlu un saka, ka jūs nogalinājat manu tēvu, tagad es esmu bārene. Māte jauno Hodorovski dēvē nevis par savu dēlu, bet tēvu, jo viņš atgādina viņas mirušo tēvu. Viņas tēvs bijis izskatīgs krievu dejotājs, kurš gājis bojā, cenšoties ar lāpu aizdedzināt lukturi virs spirta mucām un sadedzis. Sāra uzskata, ka viņas dēls ir tēva reinkarnācija, kuras cēlonis meklējams jaunības atmiņās un bezgala lielajā mīlestībā pret zaudēto. Ja Džaime jauno Hodorovski vēlējas izaudzināt un pataisīt par īstu vīrieti, tad Sāras redzējums ir kardināli pretējs. Viņam ir jābūt skaistam, mīlošam un mākslinieciskam tēlam ar maigu dvēseli un skaistu ārieni. Hodorovska blondie mati no Sāras skata punkta tulkojami ne tikai kā tēva zaudēšana, bet arī visa, kas bijis skaists šajā drūmajā vietā. Ja skaisto cilvēks var radīt caur mākslas, mūzikas, glezniecības palīdzību, tad Sārai šie dēla garie, blondie mati kalpoja kā viņas ilgi lolots un pašas apbrīnots vizuālā un emocionālā skaistuma papildījums.

Lai arī Sāri un Džaimem ir dažādi uzskati par to, kādām īpašībām jāpiemīt, kā jāizskatās un ar kādām audzināšanas metodēm jāaudzina savs dēls, Sāra nekad neapšaubīja Džaimes ģimenes galvas statusu. Par spīti roku pacelšanai pret viņu Sāra uzskata, ka Džaime ir spēcīgs, gudrs vīrietis, kuru viņa ļoti mīl. Viņa bez iebildumiem pakļaujas pavēlei nekavējoties nodarboties ar seksu un tic, ka Džaime ir stiprāks kā Staļins un Dievs. Pāri visiem pārdzīvojumiem un vardarbību, kas piedzīvota ģimenē,

⁸¹ Interview: Alejandro Jodorowsky on “The Dance of Reality” and the healing power of art by Bilge Ebiri. Retrived December 1, 2017 <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-alejandro-jodorowsky-on-the-dance-of-reality-and-the-healing-power-of-art>

viņa tic, pilnībā atdodas un kalpo šai divu cilvēku savienībai un ģimenei, kas jau no bērnu dienām bijusi viena no svarīgākajām vērtībām viņas dzīvē.

Režisors uzskata, ka Sāras spēja emocionāli grūtā dzīves situācijā saglabāt ticību labajam un skaistajam robežojas ar kaut ko ārpusaulīgu, tāpēc viņai tiek piešķirtas pārdabiskas, dziedinošas īpašības, ar kuru palīdzību daudzo gadu laikā Sāra spējusi saturēt un izārstēt šo ģimeni no sērgām, bailēm no apkārtējiem un katra indivīda iekšējās psihi sagrūšanas.

Kad Džaime pārrodas mājās no neveiksmīgā mēģinājuma pierādīt savu vīrišķību un ir saslimis ar mēri, māte viņu nogulda uz zemes un sāk veikt dziedniecisku rituālu. Viņa piesauc Dievu un viņa visvarenību, sajūt, ka caur viņu sāk plūst Dieva ūdeņi. Pēc urinēšanas uz vīra nedzīvā ķermeņa Džaime pēkšņi atgūst dzīvības pazīmes un atkal kļūst vesels. No vienas puses šī epizode ir absurda un neloģiska, bet no otras puses tā sevī ietver gan autora dzīves redzējumu, gan norādes uz situācijas skaidrojumu no realitātes skata punkta.

Urīnterapija visā pasaulē pazīstama jau no seniem laikiem, kura lielākoties izmantota netradicionālajā medicīnā kā dabisks un dziedniecisks līdzeklis. Sāras piesauktais Dievs, kas kā noprotams nāk no kristietības ticības, un viņas rituāls iet pretrunā viens ar otru, bet šajā gadījumā vairāk attiecināms uz paša autora jau izskanējušo ideju, ka dažādas reliģijas ir tikai viena Dieva dažādas izpausmes. Pašā Sārā saskatāms šis iekšējais konflikts starp ticību Dievam un ticību savam vīram, kurš kategoriski noliedz jebkāda dieva esamību. Caur šo pagānisko rituālu, kristietiskās reliģijas Dieva piesaukšanu un bezgala lielās mīlestības sajaukšanos vienā ainā atainota ideja par to, ka, lai arī kāda nebūtu tā izpausme, lielākais dziedinošais spēks piemīt ticībai un mīlestībai kā kopumam.

Ja analizē šo epizodi no reālistiskā skata punkta, tad Džaimes saslimšana ar mēri un viņa esamība uz nāves gultas tulkojama kā katastrofāla vilšanās sevī. Tā ir viņa emocionālās sagrāve, kuru var izārstēt vienīgi Sāra ar ķermenisko siltumu, mīlestību, sapratni un empātiju. Lai arī cik spēcīgu un neievainojamu tēlu par sevi sabiedrībā radījis Džaime, tieši Sāra ir ģimenes stiprākais balsts. Viņa ir tā, kura spēj iedrošināt vīru nepadoties pret neveiksmēm, atkal celties un cīnīties tālāk.

Līdzīgas pārdabiskas dziedināšanas spējas Sāra atklāj, kad jaunais Hodorovskis sabīstas no tā, ka viņu pārņem tumsa, kura pārņems arī viņu. Māte viņu mierina, ka

mīlestība, kura nāk no viņas, nāk no Dieva. Viņa tikai ir kā starpnieks šai Dieva mīlestībai. Tā kā mīlestība nāk no Dieva, tad arī tumsa tikai viņa ēna. Tumsa mīl Hodorovski tikpat stipri, cik stipra ir viņas un Dieva mīlestība. Tālāk māte noziež dēlu ar kurpju smēri, pati izgērbjas kaila un ļauj arī viņam izkrāsot visu viņas ķermeni melnā krāsā, līdz viņi abi kļūst par melniem rēgiem, saplūst un paši kļūst par tumsu.

Šī mācība tiek turpināta tai sekojošā epizodē, kurā viņa iemāca dēlu palikt neredzamam, neviena nemanot, kaila izejot caur bāra deju zāli, kura ir pilna ar apreibušiem jūrniekiem.

Šajās epizodēs parādītas jaunā Hodorovska gan pašas primitīvākās un bērnišķīgākās bailes no tumsas, gan no sabiedrības nosodījuma un nezināmā, kas mīt šajā tēlainajā tumsā. Kā arī šī ciešā saite starp bērnu un māti, kas valda viņu starpā.

Lai izzinātu to, ko mēs nezinām, mums vajag atvērt apziņu un paraudzīties plašāk uz lietām, kuras šķiet nesaprotamas vai pat biedējošas. Lai izprastu tumsu, jaunajam Hodovskim jānoliek malā savas bailes no nezināmā un pašam ir jākļūst par tās sastāvdaļu. Savukārt spēja kļūt neredzama saistīta ar sabiedrības kritisko attieksmi un nosodījumu pret viņa neordināro domāšanas un izturēšanās veidu. Sāras sapratne par šīm lietām padziļinātāk ļauj izprast viņas personību atšķirībā no filmas sākotnējām ainām, kur viņas uzstādījums ir būt tikai sievai aiz vīra muguras un viedokļa.

Šīs epizodes parāda to, ka viņa saskārusies ar līdzīgiem eksistences meklējumiem un izstumtību, nesapratni no apkārt esošo puses. Spēja kļūt neredzamam ir spēja neuztvert, ignorēt un neturēt sirdī sabiedrības nievājošos izteikumus, viedokļus, rīcību vai arī skatienus. Tas nav jāuztver kā aicinājums kļūt par pašpārliecinātu, narcistisku un egocentrisku personību, kas uztvers un akceptēs tikai sev vēlamus viedokļus, bet gan kā norobežošanās no negatīviem viedokļiem, kuri mērķēti ar domu tevis sāpīnāšanai un apsmiešanai. Tā sabiedrības daļa vai cilvēki, kuri izsaka šādus viedokļus visticamāk nemaz neapjauš šīs agresijas formas cēloņsakarības. Izteiktie viedokļi ir virspusēji, bet to izteicēji nemaz nav iepazinuši jeb viņi nemaz neredz tavu personības skaistumu. Kā pierādījums šai domai ir kailās Sāras iziešana caur pārpildīto bāru. Viņas kailums kalpo kā šķīstības un atklātības simbols, bet piedzērušies jūrnieki simbolizē sabiedrību, kura ir apreibinājusies. Skaistais paliek nevienam nemanīts, bet sabiedrība pati ir aizņemta ar sevi, slīcinot savus priekus un bēdas alkoholā, tiecoties

pēc mūžīgām dzīrēm un spējot pamanīt un reaģēt tikai uz lietām, kuras ir neglītas, savādākas vai viņiem svešas.

Kailās mātes un dēla paslēpju spēlēšana un dejošana tumsā norāda uz abpusēju ciešo saikni. No paša Hodorovska puses tas tulkojams kā Edipa komplekss, caur kuru viņš vizualizē apzinātu vai neapzinātu savas mātes seksuālu iekārošanu. Šī abpusējā mīlestība pārkāpj šķīstuma robežas un pārtop par komunikāciju un mātes vizualizāciju ar erotiskas dabas ievirzēm. Arī no Sāras skata punkta tas vēl spēcīgāk vizualizē šīs ciešās saites un savstarpējo mīlestību. Tā simboliski atainota dēla blondajās matu cirtās, kuras bijušas viņas lolojums un piepildījums, gan spējā izģērbties kailai dēla priekšā. No Sāras puses šis kailums nav tulkojams kā erotisks akts, bet gan kā pilnīga atdošanās, uzticēšanās un nesavtīga mīlestības došana savam dēlam, kas tulkojams kā dvēseles nevis ķermeniskais kailums.

REZULTĀTI

Pēc semiotiskās analīzes veikšanas autors secina, ka A.Hodorovska filmā "Realitātes deja", ka režisors savā filmā apzināti manipulējis ar tēliem, laiku, telpu un realitāti. Ar dažādiem kinematogrāfiskajiem paņēmieniem viņš atainojis savu pieredzi, tā laika un tagadnes dzīves uzskatus un vizualizējis tos ar sirreālisma un simbolisma palīdzību.

A.Hodorovskis atainotos notikumus konstruē uz reālā pilsētvidē, kur pats režisors ir uzaudzis. Tās iedzīvotāji, drūmais noskaņojums, kas saistīts ar tā laika valstisko, politisko un ekonomisko stāvokli atspoguļojas pilsētas ielās un notikumos, kuri ietekmē galveno tēlu attīstību un naratīva virzību. Šāds mizanscēnas uzstādījums filmas pirmajā daļā kalpo kā tuvākais apliecinājums, ka šis stāsts ir pietuvināts realitātei, bet filmas otrajā daļā vides atainojums saplūst varoņu iekšējiem pārdzīvojumiem, kur realitātes un sapņu robeža vairs nav nošķirama.

Liela nozīme tiek piešķirta krāsu izmantojumam, kura liecina ne tikai par objekta vizuālo izskatu, bet arī par tās nozīmi, svarīgumu vai idejām, kuras ietver tās simboliskā nozīme. Filmā naratīvā ikdienišķa objekta patiesā nozīme meklējama sasaistē ar tā pielietojumu un tā krāsu, kura padara to par ārpus filmas esošu naratoru, kas neverbālā veidā pavēsta daudz vairāk nekā filmas dialogs vai varoņu darbība.

Sirreālisma izmantojums šajā filmā ļauj režisoram precīzāk un padziļinātāk ar dažādiem vizuāliem paņēmieniem atainot savus tā laika pārdzīvojumus un tagadnes filozofiskos un politiskos uzskatus. Tie izpaužas dažādos tēlos, kurus viņš sastop šī stāsta laikā, gan dažādos notikumos, kā, piemēram, sastapšanās ar raganu, burvi, piedaloties ugunsdzēsēju bērēs un atainojot tēva eksistenciālo sevī meklēšanas ceļu. Šīs metaforas meklējamas ne tikai iekļautajos notikumos, bet arī trešā plāna tēlos, kuri ik pa laikam parādās ekrānā, mainot savu tēlu un kopumā veidojot paši savu naratīvu, kas tieši saistīti ar autora uzskatiem. Šīs ainas, tēli, dialogs un varoņu rīcība nav uztverama burtiski, bet gan kā zemapziņas vizualizācija realitātes formā, ko uztveram caur filmas saraustīto un brīžiem secīgi neloģisko naratīvu.

Secīga naratīva pārrāvumi, sirreālistiskie tēli un notikumi skaidrojami ne tikai kā A.Hodorovska spēlēšanās ar skatītāju un viņa uztveri, bet arī kā atmiņu caurumi, par patieso notikumu norisi vai lietu un objektu izskatu. Tā kā pats autors izteicies, ka jau

agrā bērnībā viņš attīstījis savu pasaules redzējumu ar redzējumu, kur lietas maina savas formas, izskatu un nozīmi, tad šo lietu vizualizācija ir tikpat patiesa un precīza, cik pārveidota, izmainīta sirreālā formā un neīsta.

Kopumā A.Hodorovska filmu var salīdzināt ar sarežģīti veidotu, nepabeigtu puzzle. Pretstatā tam, lai šie puzzle gabaliņi veidotu vienotu bildi vai secīgu un loģisku naratīvu, varētu teikt, ka tā sastāv no daudz un dažādiem bilžu komplektiem. Kaut visi puzzle gabaliņus var salikt vienā kopainā, uz tiem attēlotas dažādas bildes, kuras nerada vienu konkrētu un harmonisku kopainu. Lai izprastu šīs filmas kopējo vēstījumu, autors meklēja atbildes režisora paustajos uzskatos un dzīves gājumā, kur meklējamas norādes par vissīkākajām detaļām un to nozīmi filmas vēstījumā un zemtekstos. Šajā filmā ietverta domu, ideju un naratīva skaidrojumi, kuri, aplūkojot no vēsturiskās realitātes un atainotās sirreālās viedokļa, vienlaicīgi gan pastiprina, gan konfliktē viens ar otru, meklējami tikai caur paša A.Hodorovska skata punkta, uzskatu un dzīves redzējuma prizmu.

Pētījuma laikā darba autors rada apstiprinājumu izvirzītajai hipotēzei pat to, ka sirreālisms kino spēj izteikt daudz vairāk, nekā tiešs realitātes atainojums. Neraugoties uz to, vai apskatīts viens kadrs, vai aina, kura vizualizēta ar sirreālisma izteiksmes līdzekļiem vai balstīta uz tiešas realitātes atainošanu, izpētot to pielietojumu un meklējot tajā iekļauto vēstījumu, secināts, ka sirreālisma iekļaušana paplašina iekļauto domu un ideju daudzveidību, kas izpaužas caur tēlu, simbolu, krāsu vai notikuma neordinaritāti.

SECINĀJUMI

A.Hodorovska dziļi filozofiskie uzskati un pasaules redzējums spilgti izpaužas viņa darbos, kuros realitātei, iztēlei un sapņiem ir vienlīdz liela nozīme un tie nav nošķirami viens no otra. Cilvēka apziņa ir zemapziņas turpinājums, tāpēc, lai varētu patiesi ieskatīties savas būtības dziļēs, ir jāspēj atbrīvot prāts un uztvert to kā kopumu. Tieši šī ir viņa darbu specifiskākā iezīme, caur kuru viņš vēlas pastāstīt skatītājam dziļi personīgu stāstu par sevi. Skatītājam tiek atvērtas durvis uz haotisku, bet neizmērojami dziļu pasauli, kura ir tikai aisberga redzamā daļa, par ko kalpo pati filma. Šī aisberga neredzamā daļa ir filozofiskās idejas un tēli, kuru skaidrojums caur autora dzīves redzējumu jāmeklē skatītājam pašam.

Šeit veidojas intensīvs dialogs starp skatītāju un darba autoru, kur pats darbs kļūst par šīs sarunas vietu. Vietu, kur noris domu apmaiņa, strīdi, noliegšana vai abpusēja sapratne. Mākslas darbs kļūst par savdabīgu sarunas formu, kur abi sarunā iesaistītie, visticamāk, nekad dzīvē nepārmīs nevienu vārdu.

A.Hodorovskis uzskata, ka viņa darbiem piemīt dvēseliski dziedinošs spēks, kas uztverams ne tikai kā vēlme dziedināt skatītāju, bet arī pašam sevi. Attiecībā pret skatītāju tās ir viņa zināšanas, kuras caur savu darbu viņš vēlas nodot tālāk, un vēlme atvērt acis un paplašināt pasaules redzējumu. Caur viņa pieredzi un šo filmu skatītājs līdztekus tiek aicināts atbrīvoties no saviem pagātnes rēģiem. Attiecībā pašam pret sevi šī filma kalpo kā atmiņas par bijušo, nepiepildītajiem sapņiem un sūpēm par pāri nodarīto. Tā ir kā grēksūdze pašam sev par nespēju piepildīt uz sevis liktās cerības un sapņus. Tā ir kā atriebība par piedzīvoto, kur pats režisors ir dieva lomā un sūta savu tēvu caur mocībām atdzimt no jauna, lai atkal sameklētu pašam sevi. Tā ir piedošana saviem pāri darītajiem, jo tikai caur šīm sūpēm viņš ir kļuvis par tādu personību, par kādu viņš tagad ir kļuvis.

Lai kā arī skatītājs mēģinātu tulkot A.Hodorovska filmu "Realitātes deja", ir skaidrs, ka filma ir tulkojama neviennozīmīgi. Autora atmiņas ir sasaistītas ar sirreāliem tēliem, kuri simbolizē gan tā laika sajūtas, gan uzskatus, kuri iegūti visas dzīves laikā. Katrs kadrs, kameras leņķis, objektu izvietojums, personāži, simetrija, vardarbība, mīlestība vai sirreālisms ir izskaitļots un līdz niansēm pārdomāts pasniegšanas veids. Nekas nav nejaušība un katrai kadra un epizodes uzbūvei ir meklējama sava nozīme.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA

1. "The History of Sound in the Cinema" (1998) Cinema Technology. Retrieved from <http://www.cinematologymagazine.com/pdf/dion%20sound.pdf>
2. "The History of Sound in the Cinema" (1998) Cinema Technology. Retrieved from <http://www.cinematologymagazine.com/pdf/dion%20sound.pdf>
3. Agejevs, V (2005) *Semiotika*. Jumava.
4. Alejandro Jodorowsky: Film, comics and conversation. Retrived December 1, 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=sJHdOxgS-Vg>
5. Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. Routlodge Retrieved <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS114/readings/altman.pdf>
6. Altman, R. (1992) *Sound Theory, Sound Practice*. Routlodge. Retrieved <http://pzacad.pitzer.edu/~mma/teaching/MS114/readings/altman.pdf>
7. Barthes, R.(1967) *Elementsof Semiology*. Hill and Wang Retrieved https://monoskop.org/images/2/2c/Barthes_Roland_Elements_of_Semiology_1977.pdf
8. Bateman, A. J., Schmidt, H. K. (2012). *Multimodal Film Analysis. How films Mean*. New York: Routledge.
9. Bazin, A. (2005). *What is cinema?* Los Angeles: University of California Press. Retrieved from https://books.google.lv/books?id=y3EKWOUQtxcC&printsec=frontcover&hl=lv&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
10. Berger, A. (2004). *Semiotic Analysis*. SAGE. Retrived <https://www.scribd.com/document/48051286/Semiotic-Analysis-abstract>
11. Berger, A., A. (2004). *Semiotic Analysis*. SAGE. Retrived from <https://www.scribd.com/document/48051286/Semiotic-Analysis-abstract>
12. Bergstrom, B. (2009) *Essentials of Visual Communication*. Laurence King Pub. Retrieved from <https://www.scribd.com/doc/133684696/Essentials-of-Visual-Communication>
13. Corrigan, J. T. (2007). *A Short Guide to Writing About Film*. United States: The University of Pennsylvania.
14. Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America:Bedford Retrieved from <http://senn->

- academyhs.enschool.org/ourpages/auto/2016/8/21/49329179/Film%20Art_An%20Introduction_Bordwell_8th%20Pt1.pdf
15. Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience. An Introduction*. United States of America: Bedford Retrieved from http://senn-academyhs.enschool.org/ourpages/auto/2016/8/21/49329179/Film%20Art_An%20Introduction_Bordwell_8th%20Pt1.pdf
 16. Crow, D. (2003) *Semiotics in the Visual Arts*. AVA Publishing Retrieved <https://www.scribd.com/document/127181708/Crow-Visible-Signs-Semiotics-in-the-Visual-Arts>
 17. Eko, U. (2008) *Neglītuma vēsture*. Jāņa Rozes apgāds.
 18. Elsaesser, T., Buckland, W. (2002) *Studying Contemporary American Film: A Guide to Movie Analysis*. Bloomsbury. Retrieved from https://is.muni.cz/el/1421/jaro2009/FAV074/um/7397925/mise-en-scene_criticism_anglicky_pacient.pdf
 19. Giannetti, L., Leach, J. (2000) *Understanding movies second edition*. Prentice Hall of Canada Ltd
 20. Gombrich, E. H., 1997. *Mākslas vēsture*. Zvaigzne ABC.
 21. Interview: Alejandro Jodorowsky on “The Dance of Reality” and the healing power of art by Bilge Ebiri. <https://www.rogerebert.com/interviews/interview-alejandro-jodorowsky-on-the-dance-of-reality-and-the-healing-power-of-art>
 22. Jean Mitry (2000) *Semiotics and Analysis of film*. Indiana University Press
 23. Jensen, K. B. (2002). *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies*. London: Routledge
 24. Jodorowsky, A. (2013) *The Dance of Reality: A Psychomagic Autobiography*. Inner Traditions/Bear & Company. Kindle Edition.
 25. Līga Kalniņa, Sarmīte Pijola (2002) *Lielā simbolu enciklopēdija*. Jumava
 26. Louis Giannetti/Jim Leach (2000) *Understanding movies second edition*. Prentice Hall of Canada Ltd
 27. Pardo live. Interview with Jodorowsky <https://pardo.ch/pardo/pardo-live/today-at-festival/2016/day-10/interview-jodorowsky.html>
 28. Pārkinsons, D (2014) *Kino. 100 būtiskas idejas*. Jāņa Rozes apgāds.
 29. Sebeok, A, T. (2001). *Signs: an Introduction to Semiotics. Second Edition*. Canada: University of Toronto Press Incorporated.
 30. Strautmane, A. (2009). *Etīķete un protokols*. Rīga: Jumava.

31. Sunsets, Š. (2013) *Rakstīt kino*. Latvijas Nacionālais kinematogrāfijas centrs
32. Taylor, C. B., Lindlof, R.T. (2002). *Qualitative Communication Research Methods. Second Edition*. California: SAGE.
33. The Dance of reality. Retrived December 1, 2017 <http://danceofrealitymovie.com/>
34. The New Yourk Times Magazine: The Psychomagical Realism of Alejandro Jodorowsky. <https://www.nytimes.com/2014/03/16/magazine/the-psychomagical-realism-of-alejandro-jodorowsky.html>
35. *Visual Storytelling and the Grammar of Filmmaking, Part II Study Guide*. Pacific Cinémathèque. Retrieved from <http://thecinematheque.ca/education/wp-content/uploads/2012/02/LanguageofFilm07.pdf>
36. Winfried Nōth (1995) *Handbook of semiotics*. Indiana University Press
37. Zemplanski, P.J., Fisher, M.P. (2007) *The Art of Seeing*. Prentice Hall

Bakalaura darbs „Sirreālisma izmantojums un vēstījuma analīze A.Hodorovska filmā “Realitātes deja”” izstrādāts LU Sociālo zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Darba apjoms (neskaitot izmantotos informācijas avotus un pielikumus) ir 111406 rakstuzīmes (ieskaitot intervālus).

Autors: _____

Personīgais paraksts

Mikus Mellenbergs

/Vārds Uzvārds/

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītāja/s: docents Dr. philol. Viktors Freibergs

12.01.2018.

Akadēmiskais amats zinātniskais grāds Vārds Uzvārds, personiskais paraksts, dd.mm.gggg

Recenzents: docente Dr.art. Zane Radzobe

Akadēmiskais amats zinātniskais grāds Vārds Uzvārds

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā _____

dd.mm.gggg.

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe _____

Vārds Uzvārds (personiskais paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

____.____.2018. prot. Nr.

Komisijas sekretāre: _____

Akadēmiskais amats Vārds Uzvārds (personiskais paraksts)