

LATVIJAS UNIVERSITĀTE  
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE  
KOMUNIKĀCIJAS STUDIJU NODAĻA

## **KSAVJĒ DOLANA KINO STILS**

BAKALAURA DARBS

Autore: **Linda Elīna Austruma**

Studenta apliecības Nr.: la14023

Darba vadītājs: docents Dr.philol. Viktors Freibergs

RĪGA 2017

## ANOTĀCIJA

Bakalaura darba tēma ir Ksavjē Dolana (*Xavier Dolan*) kino stils. Pētījuma mērķis ir noskaidrot Ksavjē Dolana kino stilu raksturojošās iezīmes. Darba problēma ir Ksavjē Dolana unikālas kino stila iezīmes.

Teorētiskajā daļā tiek aplūkoti kino valodas elementi, kino naratīvs, mākslas kino (*art cinema*) attīstība, tostarp autorkino un franču jaunais vilnis. Papildus teorijai sniegta informācija par Ksavjē Dolana biogrāfiju. Pētījums tiek veikts, izmantojot semiotisko un naratīva analīzi. Bakalaura darba pētniecības lauks aptver Ksavjē Dolana režisētās filmas laika posmā no 2009. līdz 2016. gadam. Iegūtie rezultāti ataino galvenās Ksavjē Dolana kino naratīvu un kino valodas elementus raksturojošās iezīmes.

**Atslēgas vārdi:** kino, kino stils, Ksavjē Dolans, autorkino, franču jaunais vilnis, semiotiskā analīze, naratīva analīze.

## ABSTRACT

The theme of the Bachelor paper is „The film style of Xavier Dolan”. The aim of the research is to find out the main elements of Xavier Dolan’s film style. The research problem of the Bachelor paper is unique elements of Xavier Dolan film style.

The theoretical part includes film language elements, film narrative, art cinema, auteur theory and French New Wave. In addition, the paper contains information about biography of Xavier Dolan. The chosen research methods are semiotic and narrative analysis. Bachelor paper research field is Xavier Dolan movies, directed in the period from 2009 to 2016. The results of the research represents the main elements of Xavier Dolan’s film narrative and film language.

**Keywords:** cinema, film style, Xavier Dolan, auteur, French New Wave, semiotic analysis, narrative analysis.

# SATURS

<b>IEVADS</b> .....	<b>6</b>
<b>1. KINO VALODA</b> .....	<b>8</b>
1.1. Mizanscēna .....	9
1.1.1. Apgaismojums .....	9
1.1.2. Kompozīcija .....	10
1.1.3. Aktieri un tērpi .....	11
1.2. Montāža .....	12
1.3. Kinematogrāfija .....	13
1.3.1. Kameras objektīvs .....	13
1.3.2. Kadrējums.....	14
1.3.3. Kameras pozīcija .....	15
1.3.4. Kustība.....	16
1.4. Skaņa un mūzika .....	17
<b>2. KINO NARATĪVS</b> .....	<b>20</b>
<b>3. MĀKSLAS KINO ATTĪSTĪBA</b> .....	<b>23</b>
3.1. Autorkino .....	25
3.2. Franču jaunais vilnis .....	26
<b>4. PĒTNIECĪBAS METODES</b> .....	<b>29</b>
4.1. Semiotiskā analīze .....	29
4.2. Naratīva analīze .....	30
<b>5. KSAVJĒ DOLANS</b> .....	<b>32</b>
<b>6. KSAVJĒ DOLANA FILMU ANALĪZE</b> .....	<b>38</b>
6.1. Naratīva analīze .....	38
6.2. Mizanscēnas analīze .....	43
6.2.1. Vide un tās iekārtojums .....	43
6.2.2. Krāsa un apgaismojums.....	45
6.2.3. Tērpi un grims .....	47
6.2.4. Aktierspēle.....	48
6.3. Kadrējums un kameras pozīcija.....	49
6.4. Montāža .....	51
6.5. Kustība.....	52
6.6. Skaņa un mūzika.....	53

<b>7. REZULTĀTI .....</b>	<b>56</b>
<b>SECINĀJUMI.....</b>	<b>59</b>
<b>PATEICĪBAS.....</b>	<b>61</b>
<b>IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI .....</b>	<b>62</b>
<b>PIELIKUMS .....</b>	<b>66</b>

## IEVADS

Kino salīdzinājumā ar citām mākslas formām uzskatāms par vienu no jaunākajiem mākslas izpausmes veidiem, turklāt nepārtrauktajā tehnoloģiju attīstības procesā, tas vēl aizvien piedzīvo straujas pārmaiņas gan jaunrades, gan pieejamības ziņā. Kino var sniegt jaunas pieredzes par notikumiem, cilvēkiem un vietām, ar ko realitātē iepriekš nav bijusi saskarsme, kā arī spēj piedāvāt paraudzīties uz jau piedzīvoto no neierastiem skatupunktiem. Lai gan kino ietvertie stāsti un tehnikas to atklāšanā mēdz atkārtoties, katra režisora pieejas skaņas un vizuālo elementu izmantojumā var atšķirties. Gadījumos, kad starp viena autora vairākām filmām veidojas līdzības, kas tās ievērojami atšķir no citu autoru darbiem, pastāv iespēja, ka režisoram piemīt savs unikālais kino stils.

Bakalaura darbā tiek analizētas Ksavjē Dolana režisētās filmas un rezultātā izdarīti secinājumi par galvenajām Dolana kino stilu raksturojošām iezīmēm. 28 gadus jaunais Ksavjē Dolans ir ne vien režisors, bet arī scenārists, aktieris, montāžas režisors, producents un tērpu mākslinieks. Līdz šim Dolans uzņēmis sešas pilnmetrāžas filmas, ieguvis astoņas Kannu kino festivāla balvas, ticis nominēts Zelta palmas zaram un ir daudzu citu starptautiska mēroga apbalvojumu laureāts.

**Bakalaura darba mērķis** ir noskaidrot Ksavjē Dolana kino stilu raksturojošās iezīmes.

**Pētījuma problēma** ir Ksavjē Dolana unikālās kino stila iezīmes.

**Pētījuma objekts** ir Ksavjē Dolana režisētās filmas, un **pētījuma priekšmets** – režisora kino stils.

**Pētījuma lauks** ir visas sešas Ksavjē Dolana līdz šim režisētās un pabeigtās filmas:

- „Es nogalināju savu māti” (*J'ai tué ma mère*, 2009),
- „Iedomātās mīlestības” (*Les amours imaginaires*, 2010),
- „Toms fermā” (*Tom à la ferme*, 2013),
- „Joprojām Lorens” (*Laurence Anyways*, 2012),
- „Māmiņa” (*Mommy*, 2014),
- „Tas ir tikai pasaules gals” (*Juste la fin du monde*, 2016).

**Pētījuma jautājumi:**

- Kas ir galvenās Ksavjē Dolana kino naratīvu raksturojošās iezīmes?
- Kas ir galvenās Ksavjē Dolana kino valodas elementus raksturojošās iezīmes?

### **Darba uzdevumi:**

1. Sniegt teorijas un darbā izmantoto metožu pārskatu.
2. Iepazīties ar Ksavjē Dolana biogrāfiju un radošo daiļradi.
3. Veikt filmu semiotisko un naratīva analīzi.
4. Apkopot rezultātus un izdarīt secinājumus.

Darbu veido trīs galvenās daļas: teorētiskā, metodoloģiskā un empīriskā daļa.

Teorētiskajā daļā aplūkota kino valoda un tās elementi, balstoties uz Kristiāna Meca (*Christian Metz*), Žana Mitrija (*Jean Mitry*), Džeimsa Monako (*James Monaco*), Deivida Bordvela (*David Bordwell*) atzinumiem; kino naratīvs, pamatojoties uz Sīmora Četmena (*Seymour Chatman*), Timotija Korigana (*Timothy Corrigan*), Luisa Džaianeti (*Luis Giannetti*), Bernarda F. Dika (*Bernard F. Dick*) apkopotajām teorijām; kā arī mākslas kino attīstība, autorkino un franču jaunais vilnis, aplūkojot D. Bordvela, Andrē Bazēna (*André Bazin*), Fransuā Trifo (*François Truffaut*), Endrjū Sarisa (*Andrew Sarris*), Aleksandra Astruka (*Alexandre Astruc*), Žana-Lika Godāra (*Jean-Luc Godard*) un Ērika Romēra (*Éric Rohmer*) atziņas.

Metodoloģiskajā daļā, tiek aplūkotas darbā izmantotās pētniecības metodes: semiotiskā un naratīva analīze.

Empīriskajā daļā, tiek pētīti Dolana filmās sastopamie sižeta motīvi, notikumu cēlonība un sekas, laiks un telpa, mizanscēnas elementi, kadrējums, kameras pozīcija, montāža, kustība, skaņa un mūzika. Kino darbu analīzi papildina pielikumā pievienoti ekrāntvērumi no pētītajām filmām.

Pētījuma rezultāti var tikt izmantoti, lai gūtu padziļinātu ieskatu Ksavjē Dolana daiļradē tie, kuri to vēl nav iepazinuši, kā arī rezultāti var būt noderīgs pamats, lai turpinātu pētīt režisora jaunākos kino darbus.

## 1. KINO VALODA

Pastāv apgalvojums, ka filmu uztvere saistīta ar iemācīšanos. Pārsvarā ikviens cilvēks ir spējīgs uztvert vizuālus attēlus, taču atkarībā no iepriekšējās pieredzes un piederības kultūrai pat vienkāršāko attēlu interpretēšana var atšķirties. Ieraugot attēlu, nepieciešams zināt, kā to nolasīt, savukārt nolasīšana izriet no iemācīšanās. Līdz ar to ir vairāki aspekti, kuru ietvaros par kino iespējams runāt līdzīgi kā par valodu.<sup>1</sup>

Semiotiķi ar filmu studijām vērsuši uzmanību uz valodas jēdzienu kā konceptu, kas sevī ietver runāto un rakstīto valodu. Eksistē pieņēmums, ka jebkura komunikācijas sistēma savā ziņā veido valodu. Viena no valodu raksturojošām pazīmēm ir spēja ar to starpniecību stāstīt stāstus. Lai gan kino nebūt nav tas pats, kas franču, latviešu vai itāļu valoda, Kristiāns Mecs apgalvojis, ka kino ir valodas sistēma, jo arī caur filmām iespējama stāstu stāstīšana.<sup>2</sup>

Valodas mazākā nozīmi saturošā vienība ir vārds. Diskusijas raisa jautājums, kas ir mazākā vienība filmā. Pastāv teorija, kas nosaka, ka filmas kadrs (*shot*) ir kā vārds, aina (*scene*) kā teikums un epizode (*sequence*) – paragrāfs. No vienas puses šo lielumu sakārtotība augošā secībā ir atbilstoša, taču no otras puses – kadrs kā attēls sevī var ietvert bezgalīgi daudz vizuālas informācijas, turklāt to iespējams papildināt ar skaņas elementiem. Sekojoši var secināt, ka kadrs tomēr nav smalkākā vienība. Nenoteiktība pastāv arī tajā, vai filmā vienmēr strikti nodalāma aina no epizodes.<sup>3</sup> Kino vienkopus spēj aptvert kustīgus attēlus, ierakstītus trokšņus, ierakstītas fonētiskas skaņas, mūziku un rakstību, piemēram, titrus. Mecs atzīmējis, ka kadrs līdzinās veselam izteikumam, nevis vārdam.<sup>4</sup> Līdzīgi arī kino kritiķis, teorētiķis un režisors Žans Mitrijs (*Jean Mitry*) izteicis apgalvojumu, ka zīmju daudzums, ko var saturēt viens kino kadrs, drīzāk atbilst informācijas daudzumam, kuru izteikšanai būtu nepieciešami vairāki teikumi.<sup>5</sup>

Semiotiķis un viens no lingvistikas pamatlicējiem Ferdinands de Sosīrs (*Ferdinand de Saussure*) piedāvājis valodas struktūras modeli, kas zīmi definē kā apzīmētāju (*signifier*) un apzīmējamā (*signified*) kopumu. Par apzīmētāju tiek dēvēta forma, kā vārds vai attēls, bet par apzīmējamā – koncepts, kuru forma pārstāv.<sup>6</sup> Valodā, tās klasiskajā izpratnē, apzīmētājs ir pats vārds kā burtu salikums, piemēram, „ezers”, bet apzīmējamais ir tā nozīme, kas šajā gadījumā ir ideja par dabiski izveidojušos ūdenskrātuvi. Savukārt kino valodā apzīmētājs var

<sup>1</sup> Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. (3rd ed.). New York: Oxford University Press. P. 152–153.

<sup>2</sup> Turpat. 157. lpp.

<sup>3</sup> Turpat. 160. lpp.

<sup>4</sup> Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. New York: Blackwell Publishing. P. 110–112.

<sup>5</sup> Mitry, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indianapolis: Indiana University Press. P. 27–28.

<sup>6</sup> Stam, R., Burgyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge. P. 8.

būt teju vienlīdzīgs ar apzīmējamo.<sup>7</sup> Dzirdot vai izlasot vārdu „ezers”, iespējams iedomāties jebkuru ezeru, bet attiecībā uz kino – filmas veidotājs var izvēlēties, tieši kuru ezeru parādīt. Kā arī režisors var noteikt apgaismojumu, krāsas, kompozīciju, attālumu un citas detaļas, ar ko izcelt, papildināt vai slēpt kadrā redzamo. Tai pašā laikā auditorija var izvēlēties, tieši uz kuriem no elementiem un kādā secībā vērst uzmanību.<sup>8</sup>

### 1.1. Mizanscēna

Jēdziens „mizanscēna” (*mises-en-scène*) cēlies no franču valodas, norādot uz skatuves iekārtojumu. Līdzīgi kā teātra skatuvei, kurai ir noteikts izmērs, arī kino kadrām pastāv savas robežas. Mizanscēna aptver visus kadrā redzamos elementus.<sup>9</sup>

Raksturojot mizanscēnu, iespējams analizēt apgaismojumu, krāsu izmantojumu, kadra kompozīciju, telpas dziļumu, aktieru tērpus, grīmu un aktierspēli.<sup>10</sup>

Kino teorētiķis Deivids Bordvels apgalvojis, ka mizanscēna no visiem kino veidošanas aspektiem auditorijai ir vistuvākā. Viņš to balstījis uz apgalvojumu, ka pēc filmas noskatīšanās cilvēkiem lielākoties atmiņā paliek kadrā redzētais, nevis kameras kustības vai montāža.<sup>11</sup>

#### 1.1.1. Apgaismojums

Gaismai ne vien padara objektus skatītājiem redzamus, bet arī veido noskaņu. Dažādas intensitātes un krāsu toņu apgaismojumi vienai situācijai var piešķirt atšķirīgas nozīmes. Apgaismojuma izvēle nosaka ēnu veidošanos, gaismēnu kontrastus, palīdz noslēpt vai izcelt objektus un smalkākās to detaļas.<sup>12</sup> Sekojoši izgaismoto un ēnaino laukumu mijiedarbība ietekmē kadra kopējo kompozīciju. Kustību un montāžas rezultātā tiek vērsta uzmanība uz konkrētiem objektiem, darbībām un to niansēm. Ar gaismas izmaiņām iespējams vērst uzmanību uz konkrētiem objektiem un darbībām, kā arī veidot filmas atmosfēru.<sup>13</sup>

Mainot gaismas krišanas virzienu, mainās tas, kā tiek uztverts kadrā ietvertu elementu telpiskums, tādejādi ar apgaismojumu var radīt efektu, ka uz ekrāna redzamajiem objektiem piemīt trīs dimensijas. Piemēram, gaisma, kas krīt no objektu vai varoņu mugurpuses, atdala

---

<sup>7</sup> Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. P. 160.

<sup>8</sup> Stam, R., Burgyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. P. 110–112.

<sup>9</sup> Braudy, L., Cohen, M. (2009/1974). *Film theory & Criticism*. (7th ed.). New York: Oxford University Press. P. 100.

<sup>10</sup> Rabiger, M. (2003). *Directing Film Techniques and Aesthetics*. (3rd ed.). London: Focal Press. P. 401–402.

<sup>11</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. (8th ed.). Boston: McGraw-Hill. P. 112.

<sup>12</sup> Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. (2nd ed.). Boston: Laurence King Publishing. P. 107–108.

<sup>13</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 124–126.

tos no fona.<sup>14</sup> Gaišo un tumšo laukumu intensitāte palīdz veidot kadra dziļumu un ietekmē uztveri par telpas plašumu vai šaurību.<sup>15</sup>

Nereti režisori izmanto arī dabisko jeb saules apgaismojumu vai atsevišķos gadījumos mākslīgo apgaismojumu izvēlas neizmantojot vispār. Tas kā dabiskais apgaismojums ietekmē kino darba kadrus atkarīgs no diennakts laika, gadalaika, mākoņu daudzuma un ģeogrāfiskās atrašanās vietas, kas rezultātā ietekmē gaismas krišanas leņķi un krāsu toņus. Piemēram, Kalifornija izslavēta ar tās īpatnējo saules gaismu, kurā iespējams gūt pievilcīgas kvalitātes un neparastu nokrāsu attēlus, neizmantojot specifiskas kameras lēcas vai citus papildlīdzekļus.<sup>16</sup>

### 1.1.2. Kompozīcija

Kompozīcija norāda uz objektu izvietojumu telpā, kā arī to attiecībām vienam pret otru un vidi, kurā tie atrodas. Vizuālu sakārtotību ietekmē ne vien fiziska atrašanās vieta, bet arī krāsu izvēle un gaismas intensitāte. Piemēram, situācijā, kur trīs personas gan savstarpēji, gan pret kameru ir simetrijā, vienlaikus kopējā kompozīcijā var veidot asimetriju, ja kreisajā pusē stāvošajam cilvēkam ir melns apģērbs, bet abiem pārējiem – balts.<sup>17</sup>

Simetrija ir viens no veidiem, kā analizēt kadra kompozīciju, bet tas nenozīmē, ka jebkurā kadrā jāpastāv simetrijai. Ne vienmēr simetrija atkarīga tikai no krāsu izmantojuma, objektu izmēriem vai to pozīcijas telpā. Balansa vai kontrastu veidošanos var ietekmēt arī varoņu lomu nozīmīgums.<sup>18</sup> Tādā veidā atsevišķas un no pārējiem elementiem atdalītas figūras kompozicionāli spēj būt šķietami smagākas un dominēt pār citu figūru grupu, piemēram, galvenais varonis nošķirts pretstatā vairākiem otrā vai trešā plāna varoņiem, var būt līdzvērtīgs un rezultātā radīt balansu.<sup>19</sup>

Asimetriskas kompozīcijas pārsvarā tiek veidotas ar nolūku, tāpēc būtiski tās interpretēt attiecīgajā kontekstā. Ne visos gadījumos var raudzīties atsevišķi tikai uz aktieru vai tikai uz priekšmetu kompozīciju. Dažkārt svarīgs faktors kopējā līdzsvara radīšanā var būt pozīcija, kurā atrodas kāds simbolisks objekts. Turklāt detaļu nozīme reizēm nav nolasāma uzreiz, bet var atklāties vien pēc noteikta laika, līdz ar to jāņem vērā konteksts, kurā kadri izmantoti.<sup>20</sup>

---

<sup>14</sup> Pramaggiore, M., & Wallis. T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. P. 108.

<sup>15</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 126.

<sup>16</sup> Pramaggiore, M., & Wallis. T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. P. 108.

<sup>17</sup> Turpat. 112.–113. lpp.

<sup>18</sup> Turpat.

<sup>19</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. (2nd ed.). London: Pearson. P. 116.

<sup>20</sup> Pramaggiore, M., & Wallis. T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. P. 114–116.

### 1.1.3. Aktieri un tērpi

Saistībā ar kadra kompozīciju, apgaismojumu, krāsu izvēli un citiem vizuāli uztveramiem elementiem, būtisku lomu mizanscēnā ieņem arī aktieri. Turklāt nozīmīga ir ne vien aktierspēle, bet arī varoņu ārējais izskats, kas var palīdzēt izcelt personāžu rakstura iezīmes un pildīt simboliskas funkcijas psiholoģiskā stāvokļa izteikšanai. Aktieru apģērba izvēli iespējams izmantot, lai tēliem un darbībām piešķirtu papildus nozīmes. Kostīmi var ietekmēt naratīva attīstību, kā arī iespaidot stāsta interpretēšanas iespējas. Reizēm tērpi atkarīgi no filmas žanra, piemēram, vesternos vai atsevišķos šausmu kino gadījumos.<sup>21</sup> Aktieru āriene auditorijai var palīdzēt identificēt darbību norises vietu un laiku.<sup>22</sup>

Lai panāktu efektīvākas kadru kompozīcijas, personāžu vizuālais izskats var tikt pieskaņots apkārtējai videi. Izvēloties tērpus līdzīgus vai kontrastējošus krāsu toņos ar fonu, iespējams izcelt zīmīgus stāsta momentus, kā arī veidot kopējo noskaņu.<sup>23</sup>

Ģērbšanās stils un vizuālā izskata detaļas, piemēram, apģērba audums, var saturēt daudz informācijas par tā valkātāju. Ar atšķirīgu izskatu iespējams norādīt uz tēlu lomu sadalījumu, piemēram, vai filmā redzamās personas ir sliktie vai labie varoņi. Dažkārt tērpiem ir simboliska nozīme, un varoņu vizuālā izskata pārmaiņas filmas gaitā var sasaukties ar naratīva attīstību.<sup>24</sup> Filmās veidotāja pieejas stāsta atklāšanā un aktieru lomu nozīmīgums ietekmē to, cik smalki pārdomāti ir varoņu tērpi, aksesuāri un citas vizuālā tēla sastāvdaļas. Dažās situācijās nozīme ir smalkākajām detaļām, kā rokas pulksteņa, saulesbrīļļu vai pat apakšveļas izvēlei.<sup>25</sup>

Būtisks faktors notiekošā ticamības atainošanā ir arī aktierspēle. Tas, cik reālistiska ir katra no ainām, atkarīgs gan no filmas īpatnībām un režisora iecerēm, gan aktieru tēlošanas prasmēm. Ne vienmēr realitātei pietuvinātu uzvedību izšķir tas, vai filmā darbojošās personas ir amatieri vai pieredzējuši aktieri. Tāpat arī katras kustības pārdomātība vai improvizācijas iespējas negarantē absolūtu dabiskumu. Dažkārt šķietami ikdienas dzīvei neatbilstošs tēlojums var tikt izraudzīts, lai palīdzētu atklāt filmas naratīvu, taču reizēm tā ir aktieru specifika. Piemēram, savdabīga aktierspēle raksturīga Džimam Kerijam (*Jim Carrey*).<sup>26</sup>

Reizēm aktiera tēlojums aizstāj verbālo komunikāciju, kā tas raksturīgi pantonīmai. Līdz pārspīlētākas kustības var uzsvērt to simbolisko nozīmi. Stilizētas un emocionāli

---

<sup>21</sup> Hill, J., Gibson, P. C. (2006/2000). *Film Studies: Critical Approaches*. New York: Oxford University Press. P. 36–37.

<sup>22</sup> Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. P. 102.

<sup>23</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 122.

<sup>24</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 301–303.

<sup>25</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 119.

<sup>26</sup> Turpat. 133. lpp.

piesātinātas mēdz būt arī kustības, kas veiktas mūzikas pavadībā. Tādejādi skatītājiem var tikt piedāvāta citāda pieeja varoņu iekšējās pasaules atainojumam.<sup>27</sup>

Tēlu kustības ietekmē katra kompozīciju. Katra virzība pa telpu ir daļa no mizanscēnas, kas var izteikt varoņa emocijas, domas un iekšējos pārdzīvojumus. Pat nelielākās kustības kompozīciju var padarīt dinamisku. Piemēram, žesti vai sejas izteiksmes pārmaiņas dažkārt var atstāt daudz lielāku efektu, nekā personu aktīva pārvietošanās.<sup>28</sup>

## 1.2. Montāža

Ir bezgalīgi daudz veidu kā vienas filmas ietvaros kombinēt kadrus un neierobežoti daudz variantu kā ar montāžas starpniecību redzamajam un dzirdamajam piešķirt atšķirīgas nozīmes. Sergejs Eizenšteins (*Сергей Эйзенштейн*) attiecībā uz montāžu apgalvojis, ka filmas veidotājam svarīgi izvēlēties pieejas, kas naratīva atklāšanā skatītājiem sniedz ne tikai loģiskus pavedienus, bet arī atstāj emocionālu iespaidu. Eizenšteins norādījis, ka jebkura jauna divu kadru kombinācija spēj veidot jaunu ideju un radīt skatītājā citādas izjūtas.<sup>29</sup>

Kadru savstarpējo attiecību veidošana var gan atbilst tam, kā cilvēki ikdienā redz pasauli, gan līdzināties bezapziņas procesiem. Montāžas režisora uzdevums pamatā ir vadīt skatītāja uztveri caur filmā notiekošo un vienlaikus veidot kopējo tās vēstījumu. No kadriem, kas uzņemti dažādos augstumos, leņķos un distancēs tiek radīta dinamiska attēlu virkne, kas vienotā kolāžā rada iespaidu par darbības vidi, personāžiem un notikumiem. Ar montāžu iespējams koncentrētā veidā vienkopus sniegt informāciju par vairākiem laika periodiem vai notikumiem, kas paralēli risinās atšķirīgās vietās.<sup>30</sup> Piemēram, paralēlajā montāžā (*crosscutting*) viena kadra ietvaros tiek parādītas darbības, kas vienlaikus risinās dažādās telpās. Savukārt lēcienveida montāžā (*jump cut*) viena plāna ietvaros, kamēr fons saglabājas nemainīgs, acumirkli tiek veiktas izmaiņas figūrās vai otrādi.<sup>31</sup>

Tas, cik loģisku stāstījumu veido kadru kombinācijas, atkarīgs no ietvertā laika, telpas, ritma, krāsu toņiem un tēmām. Ritmu ietekmē ātruma, kustību un miera stāvokļa mijiedarbība. Mainot to, cik ilgi katrs no kadriem tiek rādīts, mainās ritms, tāpēc laiks ir viens no svarīgākajiem montāžu ietekmējošajiem faktoriem. Kino līdz ar plašajām montāžas iespējām var sniegt daudz dinamiskāku darbību atainojumu, nekā to spēj piedāvāt rakstīts teksts.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. (2nd ed.). P. 152.

<sup>28</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 132.

<sup>29</sup> Berger, A. A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. London: SAGE Publications. P. 149–150.

<sup>30</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The film experience: an introduction*. Boston: Bedford/St.Martin's. P. 111.

<sup>31</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. Boston: Bedford. P. 80.

<sup>32</sup> Turpat. 81.–83. lpp.

Tāpat filmās tiek mainīta telpas uztvere, piemēram, ar montāžu īsā laika periodā atrašanās vietu var parādīt no krasi atšķirīgiem skatupunktiem vai acumirkli mainīt darbības vides, kuru starpā ir tāla distance, un reālajā dzīvē pārvietošanās aizņemtu līdz pat vairākām stundām. Vēl montāžas procesā vērā tiek ņemts ne vien ātrums, kurā notiek kadru maiņa, bet arī tonis, kas izriet no kadros redzamajām krāsām, gaismām un ēnām. Kā arī uzmanības iegūšanu ietekmē ainās iesaistītās tēmas, situācijas un dzīvesveidi.<sup>33</sup>

Montāžas režisora pārziņā ir arī tas, tieši kādā veidā kadru nomaiņa tiek veikta. Lai atdalītu epizodes, dažkārt tiek izmantots satumsums (*fade-in*), kad kadrs pakāpeniski kļūst tumšāks, līdz ekrāns ir melns. Citkārt vērojama kadru kadra izgaismošana (*fade-out*) vai saplūšana (*dissolve*), kas nozīmē, ka pirmais attēls izzūd, kamēr nākamais jau parādās, un uz brīdi redzami divi attēli reizē.<sup>34</sup>

### 1.3. Kinematogrāfija

Lai gan pašos kino pirmsākumos, kas saistāmi ar brāļu Limjēru (*Lumière*) filmām, kamera atradās statiski novietota, un montāža netika pielietota, jau tolaik uzņemtajos kino kadros vērojama kustība. Arī vairāk nekā pēc 120 gadiem kinematogrāfija nozīmē kustīgu attēlu fiksēšanu. Kino pamatelements ir kadrs, un tas atkarīgs no kameras leņķa, pozīcijas, kustības, kadrējuma, kā arī kameras objektīva izvēles un vēl citiem aspektiem. Attiecīgi vienu un to pašu situāciju iespējams atainot daudz un dažādos veidos.<sup>35</sup> Filmas veidotājs nosaka ne vien to „kas” tiek filmēts, bet arī iespaido „kā” tas tiek filmēts.<sup>36</sup>

#### 1.3.1. Kameras objektīvs

Objektīva izvēle ietekmē to, kā tiek fiksēts objektu izmērs, telpiskums, kadra dziļums un vēl citu vizuālo izteiksmes līdzekļu attiecības, no kurām atkarīga telpisku ķermeņu atveidošana plaknē, kas šajā gadījumā ir kino ekrāna. Ar atšķirīgiem objektīviem iespējams variēt ar telpas perspektīvas attēlošanu. Līdz ar to filmas veidotājs var kontrolēt fokusa attālumu, kas sekojoši nosaka filmējamās vides, personas vai priekšmeta attēlošanu ekrāna plaknē.<sup>37</sup>

Pamatā objektīvus izdala trīs kategorijās. Platleņķa objektīvs (*wide-angle lens*) veido optisko attēlu ar izliektām kadra malām, šķietami palielinot attālumu starp tuvplānu un fonu. Biežāk platleņķis tiek izmantots ainavu filmēšanai, kad nav nepieciešams fokusēties uz vienu konkrētu priekšmetu. Standarta objektīvs (*normal lens*) objektus attēlo bez ievērojamiem

<sup>33</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. Boston: Bedford. P. 81–83.

<sup>34</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 114.

<sup>35</sup> Turpat. 76.–77. lpp.

<sup>36</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 162.

<sup>37</sup> Turpat. 168.–169. lpp.

pārveidojumiem, kadrā redzamās līnijas saglabā savu perpendikularitāti un telpas dziļums netiek izmainīts. Teleobjektīvs (*telephoto lens*) palielina fokusa attālumu un rada ilūziju, ka tālumā esošie objekti ir ievērojami tuvāk. Dažkārt tas tiek izmantots, lai panāktu izteiksmīgu fokusu uz tāliem priekšmetiem.<sup>38</sup>

Atkarībā no tā, kāds objektīvs izvēlēts, būtiski var atšķirties skatītāja gūtā pieredze no ekrānā redzamā. Dažādos gadījumos viens un tas pats priekšmets var saplūst ar fonu vai arī tikt izcelts asā kontrastā pret pārējiem kadrā ietvertajiem objektiem. Fokusa maiņa mijiedarbībā ar montāžu un kameras pozīciju dažkārt var radīt manipulatīvus vai šķietami nereālus attēlus.<sup>39</sup>

### 1.3.2. Kadrējums

Ekrānu iespējams uzskatīt par kino attēla robežām, taču vienlaikus šīs robežas var šķīst izplūdušas un nenoteiktas. Kino kadrs objektu un kameras kustību rezultātā pilda aktīvu funkciju, nemitīgi piedāvājot arvien jaunus attēlus. Kadrējums nosaka ekrānā redzamo (*onscreen*) un ārpus ekrāna (*offscreen*) paliekošo telpu. To ietekmē kameras leņķis, distance un augstumu, kā arī mizanscēnas elementu kompozīcija un kadra izmērs.<sup>40</sup>

Katram kino darbam var būt izvēlēts atšķirīgs kadra izmērs. Tā augstuma un platuma attiecību sauc par kadra proporciju (*aspect ratio*) jeb malu attiecībām. Dažas no agrīnajām filmām tika uzņemtas kvadrātam līdzīgā 1,17:1 proporcijā. Aptuveni līdz 20. gadsimta vidum populārākais kadra formāts bija 1,33:1. Vairākas desmitgades tas izmantots kā televīzijas kadru standarta izmērs un tiek dēvēts par akadēmisko proporciju (*academy ratio*). Savukārt pašlaik biežāk sastopami vairāki platekrāna formāti, kā 2,35:1 un 1,85:1.<sup>41</sup>

Dažkārt filmu veidotāji, lai kādai no ainām radītu papildus efektu, meklē vēl citus veidus kā mainīt kadra izmēru un formu. Ar maskēšanu kadrs daļēji tiek ierobežots un tā redzamā daļa iegūst sašaurinātu, apļveida vai kādu citu formu. Šādu paņēmienu mēdz izmantot, lai atainotu skatīšanos caur tālskati vai atslēgas caurumu. Tādā veidā iespējams skatītājam piešķirt novērotāja lomu vai šķietami ļaut skatīties uz notiekošo no filmas varoņa skatupunkta.<sup>42</sup>

Ar vai bez maskēšanas jebkurš kadrs noteiktā veidā ierobežo darbības vidi. Kino ekrānā redzama tikai daļa no pasaules, kas turpinās arī aiz kadra robežām. Gadījumā, ja kamera tiek aizvirzīta prom no kāda objekta, skatītājs tāpat nosacīti zina, ka attiecīgais objekts

<sup>38</sup> Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers & Directors*. (2nd ed.). Amsterdam: Focal Press. P. 56–58.

<sup>39</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 170.

<sup>40</sup> Turpat. 182.–183. lpp.

<sup>41</sup> Turpat. 183.–185. lpp.

<sup>42</sup> Turpat. 167. lpp.

turpat paliek, pat ja tas vairs nav iekļauts kadrā. Iespējams izdalīt sešas ārpus kadra zonas: telpa aiz kameras, telpa aiz kadrā redzamajiem objektiem un četras zonas aiz katras no kadra malām. Pastāv vairāki veidi kā filmā iesaistīt arī šajās zonās notiekošo, kas tiešā veidā netiek parādīts. Piemēram, par ārpus kadra esošas personas klātbūtni var vēstīt kadrā ietvertā varoņa žesti vai skatiens. Kadra robežas paplašina arī tajā dzirdamās skaņas, kuru avots nereti atrodas kādā no neredzamajām zonām.<sup>43</sup>

Vēl būtisks faktors, kas nosaka ierobežotības vai plašuma izjūtu, ir tas, cik lielu daļu no kadra objekti aizņem. Ap figūru atstāta tukša telpa vai pretēji – vietas trūkums var radīt brīvības, vientulības vai spriedzes un ieslodzījuma sajūtu.<sup>44</sup>

### 1.3.3. Kameras pozīcija

Veidojot kadru, tiek izvēlēti ne vien tajā ietvertie elementi, bet arī kameras leņķis, augstums un distance. Pozīcija, kurā atrodas kamera, var būt atkarīga no atainotās situācijas, filmas sižeta vai režisora kino stila. Piemēram, japāņu režisora Jasudžiro Odzu (*Yasujirō Ozu*) filmām raksturīgs kadrējums, kurā kamera atrodas teju uz grīdas. Citkārt kinodarbos iespējams saskarties ar filmējumiem no ļoti augsta skatupunkta, kā tas vērojams Vima Vendersa (*Wim Wenders*) filmā „Debasis pār Berlīni” (*Der Himmelüber Berlin*, 1987), kurā skats no putna lidojuma izvēlēts, lai atainotu eņģeļu Damiela (*Damiel*) un Kasiela (*Cassiel*) raudzīšanos uz Berlīni no Uzvaras kolonnas virsotnes.<sup>45</sup>

Visbiežāk dialogos vai citās ikdienišķās cilvēku darbībās kamera atrodas cilvēku acu augstumā. Kadri no augsta leņķa nereti tiek izmantoti, lai parādītu darbības vidi, piemēram, ielu vai ainavu, taču skatījums no augšas var būt izvēlēts arī ar nolūku samazināt kadrā redzamo objektu lomu un izcelt vērotāja dominanci pār tiem. Ar filmējumu no zema leņķa iespējams norādīt uz varoņa varas pārkumu, bet atsevišķos gadījumos var signalizēt par briesmām un nedrošību.<sup>46</sup>

Nozīmīgs faktors, kas ietekmē, kādā izmērā un kāda daļa no attiecīgajiem objektiem vai ainavas skatītājiem kadrā tiek parādīta, ir kameras distance. Katra režisora pieeja var nedaudz atšķirties, taču pēc galvenajām vadlīnijām par sākumkadru jeb pamatkadru (*establishing shot*) sauc kadru, kurš parasti tiek izmantots, lai atklātu darbības vidi, un sniegu vispārīgu informāciju par sekojošo notikumu atrašanās vietu. Piemēram, ja aina risinās virtuvē, sākuma kadrā var tikt parādīta visa celtne no ārpuses, īsā laika daudz pavēstot par pilsētu, tās rajonu un, iespējams, arī konkrētajā notikumā iesaistītajiem varoņiem. Pilnajā

<sup>43</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 167.

<sup>44</sup> Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. P. 115.

<sup>45</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 190.

<sup>46</sup> Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers & Directors*. P. 64–65.

plānā (*full shot*) varoņi tiek parādīti pilnā augumā. Vidējais plāns (*medium shot*) ir tuvāks nekā pilnais plāns, līdz ar to precīzāk saskatāmas varoņu emocijas. Tas lielākoties ir kadrējums, kurā cilvēki redzami no galvas līdz krūtīm. Savukārt tuvplānā (*close-up*) ietverti tikai pleci un galva, bet citkārt izceltas vien detaļas, kā acis, lūpas vai matu sakārtojums.<sup>47</sup>

Lai atainotu varoņu savstarpējo komunikāciju dažādas variācijas iespējamas kadrējumam, kurā redzami divi (*two shot*) vai reizēm trīs (*three shot*) personāži. Nav noteikts, ka tiem jāatrodas simetrijā, vienam pret otru vai kādā citā pozīcijā. Atkarībā no filmas veidotāja, tēlu attiecībām un lomām katras situācijas izkārtojums var atšķirties.<sup>48</sup>

#### 1.3.4. Kustība

Kustība ir galvenā pazīme, kas kino atšķir no fotogrāfijas, turklāt veikt aktīvas pozīcijas maiņas filmēšanas laikā iespējams ne vien kadrā ietvertajiem elementiem, bet arī kamerai. Filmas veidotājs, ņemot vērā katras ainas specifiku, tehnisko nodrošinājumu un budžeta iespējas, var izvēlēties, kurā brīdī kameras kustības nepieciešamas un kad no tām labāk izvairīties.<sup>49</sup> Kustības iespējams veikt dažādās trajektorijās un ātrumos, līdz ar to tās var saturēt plašu spektru varoņu pārdzīvojumus un vēstīt par kopējo noskaņu. Tāpat kā kameras atrašanās vieta, arī tās pārvietošana filmēšanas laikā spēj veidot zemtekstus un būt par daļu no tā, kā tiek atklāts stāsts. Kameras kustības nosaka, ko kurā brīdī auditorija redz un kas attiecīgajā brīdī paliek neredzams vai tiek slēpts.<sup>50</sup>

Atšķirīgiem kustību tipiem tiek izmantots atšķirīgs kameras aprīkojums. Panorāmas filmējums (*pan*) sniedz horizontālu virzību, kameras griežoties ap savu asi. Tilts (*tilt*) darbojas līdzīgi kā panorāma, tikai šajā gadījumā stacionāri novietota kamera veic kustību no augšas uz leju vai otrādi. Krāna filmējums (*cranes shot*) piedāvā kustības gan uz augšu un uz leju, gan sāniski un diagonāli. Par *dolly shot* dēvē kameras pārvietošanu uz priekšu vai atpakaļ pa specializētām sliedēm vai garāku kustību gadījumā kamera var atrasties uz mašīnas, vilciena vai kāda cita transportlīdzekļa. Savukārt tālummaiņas filmējumā (*zooms shot*) šķietamā kustība tiek veikta, mainot attālumu ar objektīva palīdzību. Rokas kameras filmējums (*handheld shot*) nozīmē kadru uzņemšanu ar kameru, kas tiek turēta rokās vai atbalstīta uz operatora ķermeņa. Šāda metode nereti pielietota dokumentālajā kino un filmās, kur nepieciešama

---

<sup>47</sup> Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers & Directors*. P. 17–21.

<sup>48</sup> Turpat. 20. lpp.

<sup>49</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 167.

<sup>50</sup> Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers & Directors*. P. 210

strauja pārvietošanās un kadri no varoņa skatupunkta. Aerofilmējumi (*aerial shot*) galvenokārt tiek uzņemti no heliopera, lidmašīnas vai kādas citas augstas vietas.<sup>51</sup>

Vēl uz ekrāna redzamo kustību ietekmē noteiktā laikā fiksēto kadru daudzums un ātrums, kurā tiek veikta nofilmēto materiālu projicēšana. Abus no lielumiem parasti izsaka kā kadru skaitu sekundē (*frames per second*). Visbiežāk filmēšana notiek ar ātrumu 24 kadri sekundē.<sup>52</sup>

Paātrinājumu (*fast-motion*) iegūst, ja filma uzņemta ar mazāk kadriem sekundē, nekā tā tiek projicēta. Tas dažkārt tiek izmantots, lai uzsvērtu steidzīgo dzīves ritmu vai varoņu nervozitāti. Savukārt ar palēninājumu var attēlot sapņainību, fantāzijas vai arī izteiksmīgāk atveidot pārdabiska spēka izmantojumu un radīt dramatismu.<sup>53</sup>

#### 1.4. Skaņa un mūzika

Filmā ietvertu stāstu var iespaidot un palīdzēt atklāt arī skaņas efekti, trokšņi, balss ieraksti un mūzika. Skaņa kā attēlu papildinošs elements tika izmantota jau mēmajā kino, verbālo valodu aizstājot ar klavierspēli.<sup>54</sup>

Kino teorētiķis Kristiāns Mecs filmās ietvertos informācijas nesējus izdalījis piecās kategorijās: vizuālie attēli; grafiskie un drukātie elementi; mūzika; runa; trokšņi un dažādi skaņas efekti. Ar šādu iedalījumu Mecs uzsver, ka ar skaņu saistītie kanāli dominē par vizuālajiem un tikai divi no visiem minētajiem kanāliem uzskatāmi par nepārtrauktiem. Drukātajiem, muzikālajiem un runas elementiem piemīt iezīme veidot pārtraukumus, savukārt attēliem un skaņai raksturīga pastāvīga klātesamība. Skaņa ir visuresoša, izkļiedēta un tā mēdz biežāk palikt nepamanīta, nekā vizuālā komunikācija. Līdz ar to skaņa mēdz būt manipulatīvāks rīks par attēlu.<sup>55</sup>

Cilvēki mēdz baidīties no nezināmā un situācijām, kurām nav iespējams paredzēt iznākumu, līdz ar to skaņas, kuru avots atrodas ārpus kadra robežām (*off-screen sounds*), var izraisīt apdraudējuma sajūtu.<sup>56</sup>

Reizēm, lai skatītājiem radītu reālistiskāku sajūtu par notiekošo, tiek izmantotas šķietami pavirši ierakstītas skaņas, kā sarunās, kur ne katrs izteiktais vārds ir skaidri sadzirdams. Attiecīgi ar nolūku veidotos skaņas kvalitātes traucējumos kāda frāze var palikt

---

<sup>51</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 167–177.

<sup>52</sup> Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. P. 166–167.

<sup>53</sup> Turpat. 167.–168. lpp.

<sup>54</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. P. 3.

<sup>55</sup> Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. P. 212–213.

<sup>56</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 231.

nesaprasta, piemēram, pilsētas trokšņu vai brāzmaina vēja ietekmē. Skaņas ne vienmēr tiek uztvertas apzināti, tāpēc bieži vien tās primāri pilda atmosfērisku funkciju.<sup>57</sup>

Atkarībā no skaņu frekvences, skaļuma un ātruma mainās tas, cik tās spēcīgi spēj piesaistīt cilvēku uzmanību. Augsti toņi var izraisīt pastiprinātu jūtību un tikt izmantoti saspīlējuma vai kulminācijas brīžos. Vairāk uzmanības gūst arī ainas ar skaņām ātros, steidzīgos ritmos un paaugstinātā skaļumā. Ar zemajiem toņiem iespējams panākt ceremoniālu vai noslēpumainu atmosfēru.<sup>58</sup>

Skaņu efektiem filmas ietvaros var tikt piešķirta simboliska nozīme, un, ik pa laikam tiem atkārtojoties, noteiktas skaņas var vēstīt, piemēram, par briesmu tuvošanos vai varoņu fantāzijām un atmiņu uzplaisnījumiem. Attiecīgi skaņu celiņu iespējams izmantot, lai izteiktu sajūtas un atainotu varoņu dziļākos pārdzīvojumus. Aktieru tēlojums var būt neitrāls un tēlu iekšējo pasauli slēpjošs, bet dažkārt skaņas efekti un mūzika spēj pavēstīt daudz vairāk par vizuāli uztveramo informāciju.<sup>59</sup>

Atsevišķās situācijās spēcīgu emocionālo piesātinājumu vai kulminācijas momentu efektīvāk raksturo tieši klusuma izmantojums. Līdzīgi kā statiski kadri arī klusums var norādīt uz apdraudējumu un traģisku pagrieziena punktu filmas naratīva attīstībā.<sup>60</sup>

Bieži vien skaņu celiņā tiek izmantoti ne tikai skaņas efekti, kustību radīti trokšņi un instrumentāli skaņdarbi, bet arī dziesmas, kurās ietvertās nozīmes veido gan mūzika, gan vārdi, kas mijiedarbībā ar melodiju un attēlu var palīdzēt uztvert kopējo ainas ideju. Vairāki kino teorētiķi izteikuši apgalvojumu, ka mūzika filmās nekad nav tikai kā pavadījums un tai piemīt iezīme būt pārākai par attēlu, savukārt citi tiecās šādu pieņēmumu noraidīt.<sup>61</sup>

Nereti tiek izmantota jau iepriekš sarakstīta mūzika, taču reizēm režisori izvēlas veidot sadarbības ar komponistiem, lai skaņdarbi tiktu radīti īpaši konkrētai filmai un noteiktiem tās momentiem. Visu nosaka filmas veidotāja pieeja katrai no situācijām, un ne vienmēr mūzika sakrīt ar vizuālo informāciju. Muzikālās kompozīcijas var tikt izmantotas kā ironisks akcents, kontrastēt ar attēlu un nesakrist ar skatītāju gaidām, kas izriet no ekrānā redzamā.<sup>62</sup>

Ne mazāk būtiski par skaņas efektiem un mūziku ir tas, kā filmā iederas un cik daudz spēj atklāt cilvēku balss ieraksti. Turklāt ne vienmēr balss īpašnieks ir redzams. Dažkārt izmantota vien teicēja balss, līdz ar to svarīgu lomu ieņem intonācija un runas temps.<sup>63</sup> Aizkadra balss pirmās personas stāstījumā parasti identificējama ar kādu no filmas varoņiem,

---

<sup>57</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 231.

<sup>58</sup> Turpat.

<sup>59</sup> Turpat. 234.–237. lpp.

<sup>60</sup> Turpat. 235. lpp.

<sup>61</sup> Turpat. 236. lpp.

<sup>62</sup> Turpat. 238–239. lpp.

<sup>63</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 184–186.

kas rezultātā redzamajam piešķir subjektīvu skatījumu. Cītkārt notikumus ataino no malas – trešās personas stāstījumā, taču arī tādā veidā stāstījums var tikt vērsts no specifiskas perspektīvas, saturēt attieksmes un ietvert subjektivitāti.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 218.

## 2. KINO NARATĪVS

Līdz ar kino straujo attīstību ievērojami mainījusies ir skatītāju uztvere, gaidas un sagatavotība ekrānā redzamajam un iespējamam. Mūsdienās kino ne vien tver reālas, pašas par sevi notiekošas darbības, bet arī cenšas tās atveidot, no jauna ģenerēt un aplūkot no vēl nepieredzētiem skatupunktiem. Filma pēc būtības ir audiovizuāls medijs, attiecīgi kino naratīvs izriet no attēla un skaņas mijiedarbības.<sup>65</sup>

Vispārīgi aplūkojot naratīva jēdzienu, tas norāda uz loģiskā struktūrā veidotu notikumu virkni, kurā notikums izriet notikuma, un tie ir piesaistīti noteiktam darbības laikam un telpai.<sup>66</sup> Pamatā tiek izdalītas divas galvenās naratīva tradīcijas: klasiskais naratīvs un alternatīvais naratīvs. Klasiskais naratīvs pārsvarā raksturīgs Holivudas filmām, un scenārija attīstība notiek loģiskā cēloņu un seku rezultātā, kuru virzītājs ir viens vai pāris galvenie varoņi. Pat ja tiek ietvertas atmiņu vai sapņu ainas, scenārijam ir lineāra struktūra un trīs daļas: esošās situācijas izklāsts, problēma un tās atrisinājums. Turpretī alternatīvais naratīvs var novirzīties no linearitātes, mainīt varoņu nozīmīgumu un tiem veltīto uzmanību.<sup>67</sup>

Vēl mēdz atsevišķi nodalīt reālistisko un formālistisko naratīvu. Lai gan abos gadījumos naratīvs ir konstruēts un veidots manipulātīvi, reālisti tiecas atveidot pasauli pēc iespējas atbilstošāk īstenībai, stāstam var būt nenoteikts sākums vai beigas, un tas var atainot kādu dzīves fragmentu. Reālistiskajam naratīvam piemīt epizodiskums, tādejādi atklājot kādu varoņa dzīves periodu, notikumi parasti tiek atveidoti hronoloģiskā kārtībā un iespējams, filmas beigas var nebūt laimīgas un nesniegt gaidīto atrisinājumu. Turpretī formālistiskais naratīvs var saturēt fantāziju ainas, izteikti subjektīvu skatījumu un iztēles pasaules motīvus. Formālisti nereti izvēlas sagrozīt filmās ietverto laiku un izvairās no klasiskās notikumu hronoloģijas. Šo kino darbu naratīvs bieži vien izriet no režisoru pašu pārdzīvojumiem un personības iezīmēm.<sup>68</sup>

Pēc strukturālisma teorijām jebkurš naratīvs sastāv no divām galvenajām daļām: pirmkārt, stāsta, kuru veido notikumi, varoņi, darbības, priekšmeti un, otrkārt, diskursa, kas norāda uz to, kādā veidā saturs tiek pausts. Attiecīgi stāsts ir tas, „kas” naratīvā ir atveidots, bet diskurss – „kā” tas ir atveidots.<sup>69</sup>

---

<sup>65</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. P. 3.

<sup>66</sup> Stam, R., Burgyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. P. 70.

<sup>67</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 248.

<sup>68</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 51.

<sup>69</sup> Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press. P. 19–20.

Naratīva struktūras un sekojoši arī naratīva pētījumu vieni no būtiskākajiem pamatelementiem ir **stāsts un sižets**. Stāstam (*fabula* jeb *story*) raksturīga hronoloģiska notikumu secība, taču sižetā (*plot*) notikumu secība var tikt mainīta. Citiem vārdiem sakot, sižets ir tas, kā filmas skatītājs vai grāmatas lasītājs par notiekošo uzzina.<sup>70</sup> Vienam stāstam var būt vairāki sižeti. Kādā gadījumā tas var tikt izstāstīts no sākuma līdz beigām, bet citā – notikumi var tikt izkārtoti apgrieztā vai jauktā secībā.<sup>71</sup>

Attiecībā uz notikumu savstarpējo mijiedarbību un to, kā skatītājam tiek atklāts kinodarbā ietvertais stāsts, nozīmīga ir **cēlonība un sekas**. Sižets pamatā ir cēloņu un seku savirknējums. Visbiežāk sastopama lineāra notikumu hronoloģija, kur darbība seko darbībai, un ir iespējams identificēt notikumu cēloņus, kā arī loģiski paredzēt to sekas. Sižeta ietvaros iespējams mainīt notikumu secību, taču lineārā naratīvā galvenokārt darbību secīgums atbilst tam, kā tās varētu būt risinājušās reālajā laikā. Lineārs sižets lielākoties sakrīt ar auditorijas gaidām par stāsta iespējamo attīstību.<sup>72</sup>

Parasti stāstam ir sākums, vidus un beigas, taču ne vienmēr režisori izvēlas pieturēties pie klasiskās naratīva uzbūves un filmas noslēgumu veidot ar skaidru atrisinājumu. Nelineārā sižetā notikumiem var nebūt nosakāms konkrēts cēlonis un naratīva attīstība pakļauta neparedzamībai.<sup>73</sup>

Neatņemamas naratīva sastāvdaļas ir arī **laiks un telpa**. Filmās ietvaros iespējamas dažādas laika manipulācijas. Piemēram, viena diena var tikt atveidota vien dažās minūtēs. Laiks var tikt apturēts, paātrināts vai pagriezts atpakaļ, līdz ar to ietekmējot atsevišķu notikumu atainojumu un sižeta attīstību kopumā.<sup>74</sup>

Filmās kontekstā laiks var tikt pētīts pēc notikumu secīguma, ilguma un biežuma. Secīgums nosaka to, vai notikumu atveidē ievērots hronoloģiskums. Attiecīgi sižets pieļauj darbību secības variācijas. Arī gadījumos, kad stāsts atainots hronoloģiski, visbiežāk naratīvais laiks neatbilst reālajam laikam. Tiek mainīts ilgums, kas veltīts darbību vai laika periodu parādīšanai, un cilvēka mūžu filmā iespējams ietvert pāris minūtēs vai arī īsāku laika posmu šķietami pastiept garāku. Savukārt biežums izriet ne tikai no vizuālas notikumu parādīšanas, bet arī no tā, cik reizes sižeta gaitā notikums tiek pieminēts, piemēram, caur varoņu atmiņām. Tādejādi tiek veidotas atsauces un kopsakarības, kas skatītājam var palīdzēt nolasīt kinodarbā autora ietverto stāstu.<sup>75</sup>

---

<sup>70</sup> Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. P. 19–20.

<sup>71</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 217.

<sup>72</sup> Turpat. 234. lpp.

<sup>73</sup> Turpat.

<sup>74</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. P. 8.

<sup>75</sup> Lothe, J. (2003). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: University Press. P. 54.

Tas, kā tiek uztverts stāsts, atkarīgs arī no darbības vides un tā, kā iespējams to identificēt. Filmā atšķirībā no teātra izrādes skatītājs uz notikumiem raugās caur kameras objektīvu. Līdz ar to kameras pozīcija un kustības ietekmē informācijas daudzumu, ko auditorija par konkrēto telpu un varoņiem gūst.<sup>76</sup>

Ar jēdzienu „telpa” var raksturot gan fizisku atrašanās vietu, piemēram, darbība notiek istabā vai virtuvē, gan dažādu psiholoģisko un ideoloģisko aspektu konstruētu vidi. Telpa var būt vēsturiska, ideoloģiska, psiholoģiska vai simboliska. Vēsturisko telpu iespējams identificēt ne vien pēc kadrā redzamajiem vēsturniekiem objektiem, bet arī pēc mūzikas, manierēm un notikumiem. Paužot konkrētai videi atbilstošas idejas un vērtības, vēsturiskā telpa var sevī ietvert arī ideoloģisko telpu. Psiholoģiskā atrašanās vieta norāda uz varoņa subjektīvo skatījumu, savukārt simboliskā telpa var atklāties kontekstā un saturēt abstraktas vai ar garīgo pasauli saistītas nozīmes.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Lothe, J. (2003). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. P. 52.

<sup>77</sup> Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. P. 238.

### 3. MĀKSLAS KINO ATTĪSTĪBA

Mākslas kino (*art cinema*) attīstība noritēja līdz ar jaunu, no Holivudas filmām atšķirīgu tehniku pielietošanu, piemēram, sāka tikt izmantoti neierasti ilgi kadri vai gluži pretēji – saraustīta montāža un pēkšņa kadru maiņa. Vēl mākslas kino filmām bieži vien raksturīgs citāds laika un telpas atainojums, kas balansē starp iztēli un realitāti. Nepastāv viena nelokāma teorija, kas atbilstu visiem mākslas kino darbiem, un drīzāk vienojoša ir atvērtība interpretācijām.<sup>78</sup>

Eksperimentālas pieejas vērojamas kā tehniskajā izpildījumā, tā arī netradicionālās naratīva struktūrās. Nereti var būt apgrūtināši vai pat neiespējami uztvert notikumu cēlonību. Sižets vairāk mēdz būt fragmentārs, nekā plūstošs un viengabalains.<sup>79</sup> Mākslas kino naratīvs pārsvarā ir nelineārs, epizodisks un mākslinieciski sarežģīts, nevis izklaidējošs un viennozīmīgi uztverams. Pamatā mākslas kino veidotājiem nepiemīt tendence radīt masu patēriņa produktus.<sup>80</sup>

Mākslas kino uzsvars tiek likts uz mizanscēnām, tajās ietvertajām nozīmēm, un mazāk novērojama strauja sižeta attīstība. Raksturīgi bezmērķīgi gari meklējumi, pastaigas, ceļojumi, emocijām piesātinātas ainavas, statiski kadri un objekti, kas raisa asociācijas. Sapņi, halucinācijas vai cita veida mentālas aktivitātes var tikt atveidotas ne vien vizuālā formā, bet arī ar skaņas efektu vai mūzikas starpniecību. Klejojumi laikā var izpausties kā bērnības atmiņas, vainas apziņas pārdzīvojumi vai nākotnes vīzijas. Varoņi mēdz atrasties pārdomās, kas robežojas ar fantāzijām un iztēles pasauli. Savukārt cilvēku savstarpējās attiecībās bieži vien manāma atsvešinātība un komunikācijas trūkums.<sup>81</sup>

Klasiskais kino koncentrējas uz skatītāja gaidu piepildīšanu, taču mākslas filmās iespējams saskarties ar stāsta pārrāvumiem, neparedzamību un atvērtām beigām. Neraksturīgs ir optimistisks un laimīgs noslēgums. Drīzāk iespējami negaidīti pagriezieni, piemēram, galvenā varoņa nāve.<sup>82</sup>

Būtiski var atšķirties skatītājiem un varoņiem pieejamā informācija par filmas naratīva attīstību. Piemēram, dažkārt stāsts zināms vienīgi galvenajam varonim. Tas liecina par mākslas kino naratīvam piemītošo subjektivitāti, kas ir daudz izteiktāka, nekā klasiskajā kino. Naratīvs var būt sadrumstalots un aprauties, neatklājot gaidīto atrisinājumu.<sup>83</sup>

<sup>78</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press. P. 206.

<sup>79</sup> Hayward, S. (2006). *Cinema Studies. The Key Concepts*. London: Routledge. P. 26–28.

<sup>80</sup> Grant, B. K. (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. New York: Thomson Gale. P. 117.

<sup>81</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. P. 206–208.

<sup>82</sup> Grant, B. K. (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. P. 118.

<sup>83</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. P. 207–209.

Nenoteiktība starp subjektīvo un objektīvo var izpausties dažādākajās formās. Personāžu psiholoģisko stāvokli iespējams reprezentēt caur specifiskiem apgaismojumiem, krāsu un skaņu izvēli, montāžas dinamiku, kadru savstarpējo kompozīciju, kameras leņķi, novietojumu un citiem kino valodas elementiem.<sup>84</sup> Vienas filmas ietvaros var tikt izmantoti gan krāsaini, gan melnbalti kadri. Arī palēninājums, paātrinājums, kadru atkārtojums un manipulācijas ar laiku var būt daļa no subjektivitātes atainojuma. Tāpat no personāžu izjūtām mēdz būt atkarīgas kameras kustības vai filmas projicēšanas ātrums.<sup>85</sup> Kā arī par varoņu pārdzīvojumiem var vēstīt apkārtējās vides un tajā ietvertu objektu radītā atmosfēra. Tādā veidā darbības vide metaforiski kļūst par iekšējās pasaules turpinājumu.<sup>86</sup>

Vēl kāds no indivīda pasaules attēlojuma veidiem ir atkāpšanās no stāsta hronoloģijas. Nereti tiek piedāvāta ieskatīšanās pagātnes pārdzīvojumos (*flashback*) vai nākotnes vīzijās (*flashforwards*). Pārlēcieni laikā un tagadnes darbību virknes pārraušana var tikt vēsta uz skatītāju, un pats varonis, iespējams, nezina, kas notiks nākotnē. Savukārt klasiskajā kino naratīvā lielākoties skatītājā tiek radītas gaidas, un vērojama vilcināšanās atklāt stāsta atrisinājumu.<sup>87</sup>

Mākslas kino režisori mēdz izmantot ne vien novirzes laikā, bet arī telpā. Klasiski auditorijai attiecībā uz filmā redzamajiem notikumiem ir neitrāla loma vai drīzāk – skatītāji vispār netiek iesaistīti, taču mākslas kino darbos reizēm tiek radīts klātesamības iespaids vai sajūta, ka varoņus kāds novēro. Piemēram, Mikelandželo Antonioni (*Michelangelo Antonioni*) filmas „Fotopalielinājums” (*Blow-Up*, 1966) kadros skatu uz galveno varoni ik pa laikam aizsedz šķēršļi, kā arī kameras novietojums veido distanci, kas varētu būt atbilstoša novērotāja pozīcijai.<sup>88</sup>

Iztēles, atmiņu un realitātes robežu saplūšana mākslas kino nav retums, kā rezultātā līdz pat filmas beigām var būt teju neiespējami nošķirt īstenību no varoņu pārdzīvojumiem un izdomātās pasaules. Neskaidrību iespējams panākt ne vien ar vizuāliem elementiem, bet arī ar skaņas efektu starpniecību, piemēram, iekšējās balss atveidošanu.<sup>89</sup>

Mākslas kino pārsvarā fokusējas uz indivīda pasaules atainojumu. Filmu varoņi mēdz būt eksistenciālu problēmu mākti vientuļnieki, kuri atrodas pretrunās, sevis meklējumos vai

---

<sup>84</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. P. 207–209.

<sup>85</sup> Turpat. 209. lpp.

<sup>86</sup> Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press. P. 150.

<sup>87</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. P. 210.

<sup>88</sup> Turpat.

<sup>89</sup> Turpat. 213.–219. lpp.

centienos rast vietu sabiedrībā. Vienlaikus mākslas kino filmas var būt veidotas daļēji biogrāfiski, atsaucoties uz autora paša pārdomām, sajūtām un iekšējiem pārdzīvojumiem.<sup>90</sup>

Attiecībā uz autoru personīgo iesaisti filmu veidošanas procesā nereti tiek minēts kino stila (*film style*) jēdziens, ar ko iespējams norādīt uz autora darbus raksturojošām iezīmēm, kas izriet no katra režisora individualitātes. Taču, tā kā filma ir kolektīva ieguldījuma rezultāts, kino teorētiķu vidū viedokļi dalās un nav vienas noteiktas „stila” definīcijas. Jēdzienu vispārinot, tas saistīts ar autora personības izpausmēm, kas aptver gan filmas satura radīšanu, gan atšķirīgu kino tehniku izmantošanu.<sup>91</sup> Reizēm stils tiek attiecināts ne vien uz konkrētiem režisoriem, bet arī uz dažādu kino kustību attīstību. Vēsturiskā kontekstā stila jēdziens saistīts ar specifiskiem paņēmieniem, kas izriet no kino attīstības atsevišķās kultūrās un laika periodos, piemēram, dažkārt tiek nodalīts jaunā viļņa stils.<sup>92</sup>

Tā kā vairākas iepriekš minētās mākslas kino iezīmes sasaucas ar autorkino un franču jaunā viļņa pārstāvju darbiem, turpmākajās apakšnodaļās sniegts padziļināts ieskats autorkino un franču jaunā viļņa raksturīgākajās izpausmēs.

### 3.1. Autorkino

Pastāv dažādas versijas par to, kurš ir galvenais autorkino teorijas (*auteur*) pamatlicējs, taču neatkarīgi no tā jau sākotnēji jēdziens attiecināts uz filmām, kuras atšķiras no klasiskā kino tradīcijām. Bieži vien autorkino režisori ir arī scenāristi, tāpēc līdz ar augsto iesaisti kino darbu radīšanas procesā tos mēdz dēvēt par filmu veidotājiem (*filmmakers*).<sup>93</sup>

Kā viens no galvenajiem autoriem, kas ietekmējis autorkino teorijas attīstību, ir franču kino kritiķis un teorētiķis Andrē Bazēns. Pēc Otrā pasaules kara Bazēns ne vien aktīvi darbojās dažādos kino klubos, bet ir arī līdzdibinātājs 1951. gadā izveidotajam žurnālam *Cahiers du cinéma*, kas ap sevi aktīvi pulcējis tā laika jaunos rakstniekus, režisorus un kino entuziastus.<sup>94</sup> Kādā no kino klubiem Bazēns iepazīnās ar tobrīd sešpadsmit gadus veco Fransuā Trifo, kurš viņu tālāk iepazīstināja ar Žanu-Liku Godāru, Klodu Šabrolu (*Claude Chabrol*) un Žaku Rivetu (*Jacques Rivette*) – vēlāk vieniem no atpazīstamākajiem *Cahiers du cinéma* rakstu autoriem, kā arī franču jaunā viļņa režisoriem. Attiecīgi ar to arī skaidrojama autorkino teorijas un franču jaunā viļņa iezīmju pārklāšanās.<sup>95</sup>

Trifo izteicis ideju, ka autorkino veidotāji nav rakstnieki un rakstīšana tos garlaiko. Viņaprāt, galvenie autorkino pārstāvji domā attēlos un stāstu stāstīšanu neizvirza par

<sup>90</sup> Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. P. 232.

<sup>91</sup> Rabiger, M. (2003). *Directing Film Techniques and Aesthetics*. P. 241.

<sup>92</sup> Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. P. 35.

<sup>93</sup> Ezra, E. (2004). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press. P. 10.

<sup>94</sup> Turpat. 11. lpp.

<sup>95</sup> Turpat. 160.–162. lpp.

prioritāti.<sup>96</sup> Līdz ar to gadījumos, kad režisors un scenārija autors nav viens un tas pats cilvēks, režisora ieguldījums autorkino darbos mēdz būt noteicošais.<sup>97</sup>

Iezīmējot autorkino attīstību, 20. gadsimta vidū pozitīvas žurnāla *Cahiers du cinéma* kritiķu atsauksmes izpelnījās vairāki režisori, kuru mazbudžeta filmas tika veidotas ārpus valdības kontroles, ar līdz tam nezināmiem aktieriem un salīdzinoši nelielām tehniķu komandām. Reizēm paši režisori bija arī savu filmu galveno lomu atveidotāji. Šādas pieejas kino veidošanai tika atzītas kā iedvesmojošs atklājums un vēršanās pret industrijas stingrajiem noteikumiem.<sup>98</sup>

Viens no aktīvākajiem autorkino teoriju atbalstītājiem starp Amerikas kinokritiķiem Endrjū Sariss izvirzījis trīs principus, kas, viņaprāt, raksturo autorkino režisorus: autors ir tehniski zinošs; autoram piemīt personība, kas ar unikālām iezīmēm izpaužas tā kino rokrakstā; un pastāv saspīlējums starp autora personību un tā radītajām filmām, līdz ar to personības iezīmes tiek iekļautas viņa radītajos darbos.<sup>99</sup> Sariss apgalvojis, ka attiecīgo autoru filmas starp daudziem citiem kinodarbiem iespējams atšķirt ar tām piemītošo unikālo stilu, kas izriet no režisoru domām, sajūtām un balstās uz iekšējās pasaules atainojuma.<sup>100</sup>

Līdzīgi arī franču kino kritiķis un režisors Aleksandrs Astruks izteicies, ka autorkino apkopo individuālu mākslinieku domu un dzīves filozofijas izpausmes. Skatītājiem tiek piedāvāta jauna kino valoda, caur kuru ar kameras palīdzību tiek atveidotas autora pieredzes un personīgais pasaules skatījums.<sup>101</sup> Jēdziens „valoda” šajā gadījumā norāda uz kino konceptuālajām izpausmēm un spēju izteikt abstraktas idejas. Astruks minējis, ka valodas izmantošanas mērķis ir vērsts uz intelektuālu attīstību, kas, viņaprāt, sasaucas ar kino sniegtajām iespējām. Savukārt Bazēna lietotais valodas jēdziens metaforiski attiecināts uz kino kā specifiku sistēmu, kas apvieno mākslinieciskos izpausmes līdzekļus.<sup>102</sup>

### **3.2. Franču jaunais vilnis**

Kā jau iepriekš tika minēts, franču jaunā viņa pirmsākumi meklējami 1950. gados.<sup>103</sup> Karš bija katastrofāli ietekmējis Francijas kino industriju gan attiecībā uz tehnikas resursiem, gan kino studiju pieejamību, taču vienlaikus tas režisoriem bija atspēriens radīt ko iepriekš nebijušu.<sup>104</sup> Franču jaunā viņa režisori mēdza izmantot lētas, filmēšanai ārpus studijas nepiemērotas kameras, kas piešķīra iespaidu, ka filmās redzamais tverts tieši notikumu norises

<sup>96</sup> Ezra, E. (2004). *European Cinema*. P. 162.

<sup>97</sup> Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. P. 381.

<sup>98</sup> Ezra, E. (2004). *European Cinema*. P. 164.

<sup>99</sup> Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. P. 240.

<sup>100</sup> Braudy, L., Cohen, M. (2009/1974). *Film theory & Criticism*. P. 452.

<sup>101</sup> Cook, P. (2007). *The Cinema Book*. (3rd ed.). London: British Film Institute. P. 390.

<sup>102</sup> Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. P. 38–39.

<sup>103</sup> Ezra, E. (2004). *European Cinema*. P. 11.

<sup>104</sup> Turpat. 158. lpp.

brīdī līdzīgi kā dokumentālajā kino. Tika pielietotas arī rokas kameras (*hand-held cameras*), kas veido spontanitātes, televīzijas reportāžu un klātesamības efektu.<sup>105</sup>

Pašu režisoru starpā pastāv atšķirīgi uzskati par jaunā viļņa filmu veidošanas principiem, piemēram, Žans-Liks Godārs skaidrojis, ka svarīgs noteikums ir galvenā varoņa nāve.<sup>106</sup> Viņš arī izteicis, ka vēlējies veidot filmas, kurās tiktu atklāta dzīve un vienlaikus tās atklātu kino attēlu eksistenci realitātē. Andrē Bazēnam bijis raksturīgs jautājums: „Kas ir kino?” Savukārt Ēriks Romērs apspriedis, vai vispār iespējams veidot filmas, neuzdodot jautājumu sēriju par to, kas kino ir bijis līdz šim; kas tas ir tagad; un par ko tas vēl varētu kļūt. Jaunā viļņa režisoru atšķirīgo naratīva struktūru un izmantotās kino valodas eksperimentus vieno meklējumi un atiešana no klasiskajām pieejām. Rezultātā radīšanas procesā tiek iesaistīta un aicināta līdzdarboties arī auditorija.<sup>107</sup>

Franču jaunā viļņa filmu naratīvs bieži vien ir nenoteikts vai nepabeigts. Dažkārt kino darbs ir tikai kā fragments no varoņu dzīves – bez sākuma, vidus un beigām. Uzmanības centrā nereti ir jauni un moderni cilvēki, seksualitāte un brīvas partnerattiecības. Pārsvarā stāsti balstās nevis uz augstās mākslas literatūru, bet drīzāk uz populāro daiļliteratūru.<sup>108</sup> Lai gan bieži vien jaunā viļņa filmām piemīt dokumentalitāte un teju netverams dabiskums, tajā pašā laikā nav vērojama aktīva notikumu attīstība, tēli ir šķietami pasīvi, un sarunas – bezmērķīgas. Tomēr, iedziļinoties saturā, dialogi mēdz būt slēptu nozīmju un intertekstuālu elementu piesātināti.<sup>109</sup>

Vēl kāda zīmīga parādība ir pastiprinātas uzmanības vēršana uz grāmatu kā aizrautību un arī brīvības simbolu. Varoņu tikšanās un laika pavadīšana grāmatnīcā, kā arī literatūras apspriešana jaunā viļņa filmās nav retums. No vienas puses tas sniedz iespēju personāžu savstarpējo attiecību attīstībai, no otras puses – literatūra šādā veidā palīdz atklāt varoņu uzskatus, izjūtas un tiešā veidā neizteiktās pārdomas.<sup>110</sup> Piemēram, Godārs filmā „Līdz pēdējam elpas vilcienam” (*Breathless*, 1960) galveno varoņu sarunas par iecienītākajiem rakstniekiem izmantojis, lai parādītu, viņu nesaderību, atšķirīgās gaumes un dažādās intereses. Līdzīgi tajā pašā filmā un arī citos jaunā viļņa darbos ietvertas intertekstuālas atsauces uz glezniecību, mūziku un citiem kinodarbiem.<sup>111</sup>

---

<sup>105</sup> Hayward, S. (2006). *Cinema Studies. The Key Concepts*. P. 168–169.

<sup>106</sup> Ezra, E. (2004). *European Cinema*. P. 171.

<sup>107</sup> Turpat. 169.–174. lpp.

<sup>108</sup> Hayward, S. (2006). *Cinema Studies. The Key Concepts*. P. 168.

<sup>109</sup> Kline, T. J. (1992). *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. London: John Hopkins University Press. P. 2–5.

<sup>110</sup> Turpat. 4.–5. lpp.

<sup>111</sup> Neupert, R. (2007). *A history of the French new wave cinema*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press. P. 215.

Pastāv dažādi apgalvojumi par to, kas tieši raksturo jaunā viļņa kinodarbus, tomēr vienojošais ir individuālu rokrakstu attīstība, fokuss uz mizanscēnām un filmu vizualitāti kopumā. Dažkārt raksturīga strauja, saraustīta un lēcienveidīga montāža. Franču jaunais vilnis iezīmē vēršanos pret standartizāciju un Holivudas kino tradīcijām.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> Kline, T. J. (1992). *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. P. 167–168.

## 4. PĒTNIECĪBAS METODES

Pētījuma veikšanai izvēlētas kvalitatīvās pētniecības metodes – semiotiskā un naratīva analīze. Kvalitatīvie pētījumi galvenokārt ir orientēti uz konkrētu gadījumu analīzi, ņemot vērā to īpatnības un noteiktu kontekstu. Ar kvalitatīvajām metodēm iespējams veikt cēloņu un sekū izpēti, kā arī gūt izpratni par attieksmēm, motivācijām un rīcību.<sup>113</sup>

Kvantitatīvie pētījumi primāri balstās uz datiem, kurus iespējams izteikt skaitļos, savukārt kvalitatīvās pētniecības metodes sniedz dziļāku izpēti, un tās izmanto situācijās, kad nepieciešams skaidrot nozīmes. To rezultāti veidojas nevis no statistiskiem mērījumiem, bet gan no interpretācijām un pieredzēm. Attiecīgi kvalitatīvās pētniecības metodes var izmantot, lai analizētu tekstus, attēlus, audio un video materiālus.<sup>114</sup>

Atkarībā no kvantitatīvajiem pētījumiem kvalitatīvā pētniecība neparedz noteiktus, strukturizētus modeļus. Katra pētījuma specifika un pētnieka individuālās pieeja datu ieguves, apstrādes un analīzes procesam var noteikt atšķirīgu analīzes struktūru. Ar kvalitatīvajām pētniecības metodēm var analizēt informāciju, kas izriet no konteksta, bet nav konkrēti definējama. Pētījuma gaita ir elastīgāka, taču līdz ar interpretēšanas iespējām pieprasa personīgu analīzes veicēja iesaisti un aktīvu līdzdalību pētījuma norisē.<sup>115</sup>

### 4.1. Semiotiskā analīze

Semiotikas teorijas pamatā ir apgalvojums, ka nozīmes objektos nav ietvertas pašas par sevi, bet gan ir noteiktā veidā konstruētas un to nolasīšana ir atkarīga no katra interpretētāja zināšanām un pieredzes. Sekojoši semiotikas pētnieki koncentrējas noskaidrot to, kā norit nozīmju veidošanās.<sup>116</sup>

Ferdinands de Sosīrs par vienu no valodas pētījumu sākumpunktiem izvirzījis nošķirumu starp *langue* jeb valodu kā uz vispārējiem pieņēmumiem balstītu sistēmu un *parole* jeb runu, ar to saprotot valodas individuālās izpausmes iespējās. Attiecīgi šādu pamatmodeļi vispārinot, *langue* norāda uz sistēmu, savukārt *parole* – uz tās lietojumu, piemēram, kino ir kā zīmju sistēma, bet konkrēta filma – individuāla tās realizācija.<sup>117</sup>

Katram objektam un parādībai iespējamās vairākas nozīmes, kas atkarīgas no katra indivīda uztveres īpatnībām un iepriekšējās pieredzes. Denotatīvajām nozīmēm piemīt vispārpieņemts raksturs, savukārt konotatīvās nozīmes izriet asociācijām, personīgajām

<sup>113</sup> Flick, U., Kardoff, E. & Steinke, I. (2009). *A Companion to Qualitative Research*. London: SAGE. P. 21.

<sup>114</sup> Bryman, A. (2012/2001). *Social Research Methods*. (4th ed.). New York: Oxford University Press. P. 407–408.

<sup>115</sup> Turpat. 408. lpp.

<sup>116</sup> Martin, B., Ringham, F. (2006). *Key Terms in Semiotics*. London: Continuum. P. 175.

<sup>117</sup> Chandler, D. (2007/2002). *Semiotics: the Basics*. (2nd ed.) London: Routledge. P. 8–9.

atmiņām, kultūras un katra cilvēka interpretācijas. Piemēram, skatoties uz attēlu, kurā redzams suns, kā denotatīvā nozīme tiešā veidā nolasāma, ka tas ir suns, kas šajā piemērā ir zīdītāju klases pārstāvis. Taču konotatīvā nozīme varētu būt radusies pieredzes, atmiņu vai iztēles ietekmē, kā rezultātā suņa attēlu var asociēt ar briesmām vai draudzību. Arī kino var saturēt gan tiešas, gan netiešas nozīmes. Konkrētiem objektiem vai skaņām iespējamas denotatīvas nozīmes, taču filmas radīšanas procesā, režisors mērķtiecīgi izvēloties kādā leņķī vai apgaismojumā kādu no objektiem filmēt, veido konotatīvās nozīmes. Lai konotatīvās nozīmes uztvertu būtisks konteksts, kurā vārds, krāsa, melodija vai kāds cits elements izmantots.<sup>118</sup>

Padziļināti konotatīvās nozīmes tiek izdalītas paradigmās un sintagmās. Filma pamatā ir atkarīga no divu veidu izvēlēm, kas pieprasa atbildēt uz diviem jautājumiem – pirmkārt, „ko” filmēt un, otrkārt, „kā” filmēt. Pirmais attiecināms uz paradigmatisķajām izvēlēm, bet otrais – uz sintagmatiskajām, kuru ietvaros iespējams izvēlēties elementus no dažādām kategorijām, piemēram, kameras pozīciju, mūziku un krāsu toņus.<sup>119</sup>

#### **4.2. Naratīva analīze**

Atsaucoties uz teorētisko pamatu, naratīva pētniecības galvenie elementi ir stāsts, sižets, cēlonība, sekas, laiks un telpas. Naratīva analīze fokusējas uz notikumu mijiedarbības un sižeta struktūras izpēti.<sup>120</sup>

Kā jau iepriekš tika minēts, jebkura naratīva uzbūve un sekojoši arī analīze izriet no divām daļām: stāsta un tā, kādā veidā tas tiek stāstīts. Stāsta svarīgākie komponenti ir darbības, notikumi, varoņi, kā arī dekorācijas, vides iekārtojums un citi ar personāžiem saistīti priekšmeti.<sup>121</sup>

Ar atšķirīgām pieejām vienu stāstu iespējams izstāstīt dažādos veidos. Attiecīgi atkarībā no režisora izvēlētajiem paņēmieniem un tā, kādā secībā notikumi izkārtoti, no nemainīga stāsta var izveidot atšķirīgus sižetus.<sup>122</sup>

Lai veiktu padziļinātu Ksavjē Dolana daiļrades izpēti un noteiktu režisora kino stilu raksturojošās iezīme, semiotiskā un naratīva analīze veidota vadoties pēc sekojošas autores izstrādātas struktūras:

- Naratīva analīze;
- Mizanscēna:

---

<sup>118</sup> Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. (3rd ed.). P. 161–162.

<sup>119</sup> Turpat. 163. lpp.

<sup>120</sup> Stam, R., Burgyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. P. 71.

<sup>121</sup> Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. P. 19–23.

<sup>122</sup> Turpat. 20. lpp.

- Vide un tās iekārtojums;
- Krāsas un apgaismojums;
- Tērpi un grims;
- Aktierspēle;
- Kadrējums, kameras pozīcija;
- Montāža;
- Kustība;
- Skaņa un mūzika.

## 5. KSAVJĒ DOLANS

Pētījumam izvēlētie kino darbi aptver laika posmu no 2009. līdz 2016. gadam, kura ietvaros tapušas visas Ksavjē Dolana-Tadrosa (*Xavier Dolan-Tadros*) režisētās filmas, tomēr darbību kino sfērā Dolans uzsāka jau krietni agrāk. 1989. gadā dzimušais filmu veidotājs kopš četrus gadus vecuma kā aktieris piedalījies dažādu reklāmu, televīzijas šovu, seriālu un filmu uzņemšanā, kā arī kopš agrām pusaudža gadiem franču valodā ierunājies ievērojamu skaitu kino darbu un dara to vēl aizvien. Dolans dzirdams Harija Potera (*Harry Potter*) filmu sērijās kā Rona Vīzlija (*Ron Weasley*) balss atveidotājs, filmā „Krēsla” (*Twilight*) kā Džeikobs Bleks (*Jacob Black*), daudzsēriju animācijas filmā „Dienvidparks” (*South Park*) kā Stens (*Stan*) un vairākos citos kino projektos. Savukārt līdz ar filmas „Es nogalināju savu māti” režisēšanu, Ksavjē ir ne vien aktieris un režisors, bet arī scenāriju autors, tērpu mākslinieks un montāžas režisors.<sup>123</sup>

Zīmīgu lomu Dolana radītajos kino darbos ieņem viņa izcelsme. Gados jaunais filmu veidotājs dzimis Kvebekā, viņa māte Ženvjēva Dolana (*Geneviève Dolan*) ir franču un īru izcelsmes kanādiete, toties tēvs Manuels Tadros (*Manuel Tadros*) – ēģiptietis.<sup>124</sup> Dolans minējis, ka jūtas piederīgs Kanādai, kā savai dzimtenei, taču sevi identificē nevis kā kanādiešu, bet gan tieši kā Kvebekas režisoru.<sup>125</sup> Papildus tam Ksavjē atzīst, ka svarīga vieta viņa dzīvē ir arī franču kino un tā ietvaros viņš izvēlas uzsvērt franču jauno vilni. Pēc režisora domām jaunajam vilnim piemīt emocionalitāte, atklātība un spontanitāte, kas to būtiski atšķir no Amerikas kino.<sup>126</sup> Dolana radīto kino darbu kultūra ir tuvāka franču, nevis Amerikas kino,<sup>127</sup> tomēr tas pēc viņa paša teiktā, nenozīmē centienus atgriezt atpakaļ iezīmes, kas piemita franču jaunajam vilnim.<sup>128</sup>

Ksavjē par ietekmēšanos no citiem režisoriem runā izvairīgi, turklāt apgalvo, ka savā dzīvē ir redzējis visai maz filmu.<sup>129</sup> Tajā pašā laikā viņš atklāti izteicis, ka pusaudža gados aizrāvēs ar amerikāņu izklaides kompānijas *Warner Brothers* radīto šovu un seriālu

---

<sup>123</sup> The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>

<sup>124</sup> Brady, T. (2017). Xavier Dolan: 'I'm not an enfant terrible. I'm a human being reacting'. *The Irish Times*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.irishtimes.com/culture/film/xavier-dolan-i-m-not-an-enfant-terrible-i-m-a-human-being-reacting-1.2982538>

<sup>125</sup> CBS. (2013, February 28). *George Tonight: Xavier Dolan | George Stroumboulopoulos Tonight | CBC*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=8dA47t0psWI>

<sup>126</sup> My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 1/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=K57gc49OhXc>

<sup>127</sup> My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 2/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=x-IQMj9MAzE>

<sup>128</sup> Smith, D. (2011). Xavier Dolan, Heartbeats. *Filmmaker Magazin*. Retrieved April 12, 2017 from [http://filmmakermagazine.com/20641-xavier-dolan-heartbeats/#.WPUEg\\_197Dd](http://filmmakermagazine.com/20641-xavier-dolan-heartbeats/#.WPUEg_197Dd)

<sup>129</sup> BFI. (2014, October 21). *Xavier Dolan on Mommy | BFI #LFF*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=nuuYaSlxESU>

skatīšanos, starp bērības iecienītākajām filmām min „Viens pats mājās” (*Home Alone*), „Džumandži” (*Jumanji*, 1995), Disneja (*Disney*) filmas un kā pirmo kino darbu, kas uz viņu atstājis ilgi paliekošu iespaidu min filmu „Titāniks” (*Titanic*, 1997). Arī Dolana tēvs ir aktieris, un Ksavjē atceras, ka bērībā bieži kopā ar viņu devies uz kino, tāpēc zinājis teju visas tobrīd kinoteātrī aktuālās filmas.<sup>130</sup> Režisors atzīmējis, ka ar autorkino pārstāvētajiem darbiem sācis iepazīties vien 15 vai 16 gadu vecumā.<sup>131</sup>

Tā kā Dolanu kopš mazotnes aizrāvusi aktierspēle, 17 gadu vecumā viņš izlēma uzrakstīt scenāriju pats savai filmai un paralēli tam pameta mācības koledžā. Nevēloties pakļauties kāda cita noteiktām prasībām vai ierobežojumiem, Ksavjē kļuva par daļēji biogrāfiskās filmas „Es nogalināju savu māti” režisoru, scenārija autoru, producentu, tērpu mākslinieku un galvenās lomas atveidotāju.<sup>132</sup> 2009. gadā iznākušā darba scenārijs balstās uz paša autora dzīvi un vēsta par pusaudža un viņa mātes sarežģītajām attiecībām. Līdz ar savu pirmo pilnmetrāžas filmu jaunajam režisoram 20 gadu vecumā izdevās sasniegt Kannu kinofestivālu, saņemt astoņas minūtes ilgas ovācijas *Directors' Fortnight* programmā un trīs no festivāla apbalvojumiem, kā arī vairākas citas starptautiska līmeņa godalgas.<sup>133</sup>

Tāpat Dolans ir arī savas otrās filmas „Iedomātās mīlestības” režisors, scenārists, producentis, tērpu mākslinieks un viens no trijiem pirmā plāna aktieriem. Stāsta centrā ir divu jauniešu draudzība, kas pārvēršas naidpilnā drāmā, draugiem vienlaikus iemīloties šarmantā svešniekā. Ksavjē minējis, ka filmas scenārijs tapis kāda ceļojuma laikā, kurā ar saviem draugiem un aktieriem Moniu Čokri (*Monia Chokri*) un Nīlsu Šneideru (*Niels Schneider*) nolēma sadarboties kopīgā filmā.<sup>134</sup> Abos no Ksavjē pirmajiem kino darbiem galvenā varoņa mātes lomai izvēlēta aktrise Anne Dorvela (*Anne Dorvell*).<sup>135</sup>

Savukārt ideja 2012. gadā uzņemtās filmas „Joprojām Lorens” scenārijam gūta no reāla dzīvesstāsta, ko Dolans dzirdējis „Es nogalināju savu māti” uzņemšanas laikā no kādas filmēšanas grupas dalībnieces, kuras mīļotais draugs viņai atklājis, ka vienmēr ir juties kā sieviete.<sup>136</sup> Ikvien no Ksavjē kino darbiem caurvij mīlas stāsts un šī filma nav izņēmums.

---

<sup>130</sup> Chang, K. (2012). Q&A with Xavier Dolan. *Anthem Magazine*. Retrieved April 12, 2017 from <http://anthemmagazine.com/qa-with-xavier-dolan/>

<sup>131</sup> Mayers, E. (2013). Interview: Xavier Dolan. *Film Comment*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.filmcomment.com/blog/interview-xavier-dolan/>

<sup>132</sup> AMC independent. (2015, January 19). Director Xavier Dolan Chats MOMMY – AMC. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from [https://www.youtube.com/watch?v=M5JE7\\_4nLSk](https://www.youtube.com/watch?v=M5JE7_4nLSk)

<sup>133</sup> The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 15, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>

<sup>134</sup> Stockholms filmfestival. (2010, November 19). *Xavier Dolan at the Stockholm Film Festival*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=v-6Wk71v7Po>

<sup>135</sup> The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>

<sup>136</sup> Ghomeshi, J. (2012, December 12). "Laurence Anyways" director Xavier Dolan in Studio Q. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=D14oIxDtMkQ>

Režisors minējis, ka varoņi teju visos viņa darbos cīnās par savu vietu sabiedrībā un vienlaikus cenšas būt tuvinieku mīļēti un saprasti, kas spilgti iezīmējas arī filmā „Joprojām Lorens”.<sup>137</sup> Šoreiz atšķirībā no iepriekšējām divām filmām Ksavjē nav starp galveno lomu atveidotājiem, taču atkārtoti sadarbojas ar vienu no savos kino darbos biežāk redzamajām aktrisēm Sjūzanu Klementu (*Suzanne Clément*).<sup>138</sup>

Dolana ceturrtā filma veidota, balstoties uz kanādiešu dramaturga Mišela Marka Bušāra (*Michel Marc Bouchard*) darbu „Toms fermā” (*Tom at the Farm*, 2013). Ar tādu pašu nosaukumu 2013. gadā uzņemtais psiholoģiskais trilleris ir līdz šim žanriski Dolana atšķirīgākais darbs. Šajā filmā režisors atgriežas kameras priekšā, lai atveidotu jaunu vīrieti, kurš pēc drauga zaudējuma dodas uz viņa bērēm un pirmo reizi satiekas ar tā ģimeni. Līdzīgi kā visās pārējās, arī šajā filmā neiztrūkstošs ir mātes un dēla attiecību motīvs, kā arī homoseksualitāte un tuvinieku attiecības. Lai gan šī ir vienīgā Dolana filma, kas nav bijusi Kannu kinofestivālā, tā ir guvusi Starptautiskās kino kritiķu federācijas (*FIPRESCI*) balvu Venēcijas kino festivālā un vairākus apbalvojumus citviet.<sup>139</sup>

Godalgām bagātākā ir 2014. gadā uzņemtā filma „Māmiņa”. kura uzvarējusi deviņās Kanādas kino balvas nominācijās, ieguvusi Cēzara balvu par labāko ārzemju filmu, dalījusi Žūrijas balvu (*Prix du Jury*) Kannu kinofestivālā ar Žanu-Liku Godāru, nominēta Zelta palmas zaram (*Palme d'Or*) un saņēmusi vēl daudzus citus apbalvojumus. Kino darbs vēsta par vientuļās mātes attiecībām ar vardarbīgu, hiperaktīvu, grūti audzināmu dēlu un noslēpumainu, introvertu kaimiņieni. Arī šajā filmā Ksavjē turpinājis sadarbību ar Dorvelu un Klementu, savukārt pats izvēlējies palikt aizkadrā.<sup>140</sup> Papildus pārējām atbildībām Dolans pats arī izmeklē filmās dzirdamo mūziku, kas viņa kino darbu veidošanas procesā lielākoties tiek izvēlēta visai agri. Sevišķs gadījums ir filma „Māmiņa”, kad scenārija pamatideja radās, izdzirdot Ludoviko Einaudi (*Ludovico Einaudi*) instrumentālo skaņdarbu *Experience*.<sup>141</sup> „Māmiņa” iekļauta starp franču kino žurnāla *Cahiers du cinéma* 2014. gada top 10 labākajām filmām.<sup>142</sup>

Visas Ksavjē Dolana uzņemtās filmas, izņemot „Joprojām Lorens”, rādītas arī Latvijas kinoteātros. Režisora jaunākā filma „Tas ir tikai pasaules gals”, kura ieguvusi Kannu kinofestivāla galveno balvu (*Grand Prix*), Latvijā bija skatāma vēl 2017. gada pavasarī.

---

<sup>137</sup> Mayers, E. (2013). Interview: Xavier Dolan. *Film Comment*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.filmcomment.com/blog/interview-xavier-dolan/>

<sup>138</sup> The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>

<sup>139</sup> Turpat.

<sup>140</sup> Turpat.

<sup>141</sup> TIFF. (2014, September 12). *XAVIER DOLAN: INDIIEWIRE @ THE FESTIVAL | TIFF Industry 2014*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=gglqRLbEeA4>

<sup>142</sup> Cahiers du cinéma. (2017). Octobre 2014 – n°704. *Cahiers du cinéma*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.cahiersducinema.com/produit/octobre-2014-n704/>

Filmas sižets vēsta par kādu rakstnieku, kurš pēc 12 gadu prombūtnes atgriežas pie savas ģimenes, lai izstāstītu, ka mirst, taču apciemojuma laikā savu ierašanās iemeslu tā arī neatklāj. Stāsta pamatā ir Žana-Lika Lagarsa (*Jean-Luc Lagarce*) luga „Tas ir tikai pasaules gals” (*Juste la fin du monde*, 1990) kuras rakstīšanas brīdī Lagarss zināja, ka ir slims ar AIDS. Pēc lugas motīviem 2016. gadā uzņemtā filma ir Dolana pirmais kino darbs, kurā aktieri izraudzīti ārpus Kanādas robežām.<sup>143</sup>

Dolans apgalvojis, ka lasa ikvienu savu filmu recenziju un, gūstot negatīvus novērtējumus, jūtas tā, it kā cilvēki ienīstu ne vien viņa filmas, bet arī viņu pašu. Režisors minējis, ka viņa filmas veido patiesi stāsti, kas saistīti ar paša dzīvi.<sup>144</sup> Neatkarīgi no saņemtās kritikas un pretrunīgajiem filmas „Tas ir tikai pasaules gals” vērtējumiem Dolans neapstājas un 2018. gadā plāno pabeigt savu septīto pilnmetrāžas filmu „Džona F. Donovana dzīve un nāve” (*The Death and Life of John F. Donovan*), kas būs viņa pirmā filma angļu valodā.<sup>145</sup>

Lai gan teju visos Ksavjē darbos iekļauta homoseksualitātes tēma, filmai „Joprojām Lorenss” piešķirta Kannu kinofestivāla LGBT (*Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender*) žūrijas apbalvojums *Queer Palm* un režisors nekautrējas runāt par savu seksuālo orientāciju, Dolans bildis, ka, viņaprāt, *Queer films* kategorijai vispār nevajadzētu pastāvēt. Līdz ar to nevienā no viņa režisētajām filmām šī tēma neieņem prioritāru lomu.<sup>146</sup>

Kā iepriekš tika pieminēts, Ksavjē neieredz jautājums par to, no kā viņš ir ietekmējies un kas iespaidojis viņu radīt filmas.<sup>147</sup> Dolans nosodoši izteicies par salīdzinājumiem, kas nereti tiek attiecināti uz viņa darbiem, un norādījis, ka, iespējams, ir redzējis vien 5% no filmām, kuru ietekmes viņam tiek piedēvētas.<sup>148</sup> Piemēram, psiholoģiskais trilleris „Toms fermā” medijos bieži salīdzināts ar Alfrēda Hičkoka (*Alfred Hitchcock*) darbiem, taču Dolans atklājis, ka pirms filmas uzņemšanas bija redzējis tikai vienu Hičkoka filmu 10 vai 11 gadu vecumā.<sup>149</sup>

Ksavjē noliedz ietekmes no citiem režisoriem, taču, runājot par filmām, kas viņu sevišķi aizrauj, no franču kino atzīmē Renē Clementa (*René Clément*) „Aizliegtās spēles”

---

<sup>143</sup> The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>

<sup>144</sup> TIFF. (2014). XAVIER DOLAN: INDIEWIRE @ THE FESTIVAL | TIFF Industry 2014. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=gglqRLbEeA4>

<sup>145</sup> Shord, C. (2016). The most exciting films of 2017: returning auteurs. *The Guardian*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.theguardian.com/film/2016/dec/22/the-most-exciting-films-of-2017-returning-auteurs>

<sup>146</sup> The Upcoming. (2016, October 14). *It's Only the End of the World premiere: Xavier Dolan on directing, acting, Cannes, LGBT rights*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=R4dzkTgii0E>

<sup>147</sup> Xtra: Canada's Queer News. (2010, September 16). *TIFF 2010: Quebec's Xavier Dolan addresses his critics*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=R9U82Do7ljA>

<sup>148</sup> Chang, K. (2012). Q&A with Xavier Dolan. *Anthem Magazine*. Retrieved April 12, 2017 from <http://anthemmagazine.com/qa-with-xavier-dolan/>

<sup>149</sup> Montreal Gazette. (2014, March 27). Extended version: Conversation with Xavier Dolan. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=E1iBTj31c>

(*Forbidden Games*, 1952), Žana-Lika Godāra „Trakais Pjero” (*Pierrot le fou*, 1965) un Fransuā Trifo filmu „400 sitieni” (*The 400 Blows*).<sup>150</sup> Dolans kā sev svarīgus režisorus izceļ arī Ēriku Romēru, Luiu Mallu (*Louis Malle*) un Robertu Bresonu (*Robert Bresson*).<sup>151</sup> Savukārt no citu valstu režisoriem un darbiem min Pola Tomasa Andersona (*Paul Thomas Anderson*) filmu „Magnolija” (*Magnolia*, 1999)<sup>152</sup>, atzīst, ka ir redzējis visas Vudija Allena (*Woody Allen*) filmas<sup>153</sup>, un, ja viņam būtu jāvelta kādam kino darbam astoņu minūšu aplausi, tad tā būtu Džeinas Kempiones (*Jane Campion*) filma „Klavieres” (*The Piano*, 1993).<sup>154</sup>

Dolans apgalvo, ka veido filmas tāpēc, ka kino apvieno visas viņa aizraušanās: fotogrāfiju, glezniecību, skaņu, gaismu, tērpus un aktierspēli.<sup>155</sup> Kino viņš novērtē patiesumu, emocionalitāti un atklātību, kas scenārijam piešķir sava veida neparedzamību. Pēc Dolana domām režisoram ir jāuzticās skatītājiem, ka tie patstāvīgi spēj filmā notiekošo uztvert, saprast un veidot stāstu, kas izriet no attiecīgā konteksta.<sup>156</sup>

Lai gan Ksavjē bieži vien tiek saistīts ar vizuāli detalizētiem kadriem, viņš uzskata, ka filmu estētikā vērtība nav primārais, uz ko tiekties. Dolanam būtiskākais ir stāstīt personīgus stāstus un rast jaunus veidus, kā tos atklāt un kā ar tiem uzrunāt auditoriju.<sup>157</sup> Raksturojot iecienītākās kinofilmas, Ksavjē galvenokārt atsaucas uz skaistiem mīlas stāstiem, taču gadījumā, ja būtu jāizvēlas starp laimīgām kopā būšanas beigām vai sāpīgu šķiršanos, viņš izvēlas otro variantu, kas pēc režisora domām vairāk atbilst reālās dzīves pārdzīvojumiem.<sup>158</sup>

Izpētot pieejamos resursus, darba autore secina, ka līdz šim padziļināta Ksavjē Dolana filmu analīze, kuras rezultātā būtu identificētas režisora kino stilam piemītošās iezīmes, nav veikta. Interneta vidē tika atrasta Notingemas Universitātē (*University of Nottingham*) Lielbritānijā veidota akadēmiska publikācija par laiku un telpu Dolana filmās „Joprojām Lorens” un „Toms fermā”<sup>159</sup>, Makuarī Universitātē (*Macquarie University*) Austrālijā

---

<sup>150</sup> Dolan, H. (n.d.). Xavier Dolan's Top 10. *The Criterion Collection*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.criterion.com/explore/102-xavier-dolan-s-top-10>

<sup>151</sup> My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 1/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=K57gc49OhXc>

<sup>152</sup> Mayers, E. (2013). Interview: Xavier Dolan. *Film Comment*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.filmcomment.com/blog/interview-xavier-dolan/>

<sup>153</sup> Smith, D. (2011). Xavier Dolan, Heartbeats. *Filmmaker Magazin*. Retrieved April 12, 2017 from <http://filmmakermagazine.com/20641-xavier-dolan-heartbeats/#.WPUEg.197Dd>

<sup>154</sup> Strouboulououlos, G. (2013, September 30). *Xavier Dolan On George Strouboulououlos Tonight: INTERVIEW*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=re-VqYe05hA>

<sup>155</sup> Christian Dior. (2016, May 22). *2016 Cannes Film Festival - Xavier Dolan's Interview*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=VJsmUEoU2aA>

<sup>156</sup> My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 1/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=K57gc49OhXc>

<sup>157</sup> Chang, K. (2012). Q&A with Xavier Dolan. *Anthem Magazine*. Retrieved April 12, 2017 from <http://anthemmagazine.com/qa-with-xavier-dolan/>

<sup>158</sup> Ghomeshi, J. (2012, December 19). *"Laurence Anyways" director Xavier Dolan in Studio Q*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=D14oIxDtMkQ>

<sup>159</sup> Marshall, B. (2016). Space and time of Quebec in two films by Xavier Dolan. *Nottingham French Studies*, 55(2), 189–208. DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/nfs.2016.0148>

sagatavota eseja par subjektīvās kameras izmantojumu filmās „Es nogalināju savu māti” un „Māmiņa”<sup>160</sup> un Masarikas Universitātē (*Masaryk University*) Čehijā veidota akadēmiskā publikācija par divām kanādiešu režisoru veidotām filmām, tostarp Dolana „Joprojām Lorens”.<sup>161</sup> Savukārt latviešu valodā akadēmiski pētījumi par Ksavjē Dolana daiļradi nav veikti.

---

<sup>160</sup> Busuttill, D. (2015). Subjective camera techniques in two Xavier Dolan films; *I Killed my Mother* (2009) and *Mommy* (2013). DOI: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.2846.4085>

<sup>161</sup> Leach, J. (2013). In-Between States: Sarah Polley’s *Take This Waltz* and Xavier Dolan’s *Laurence Anyways*. *Brno studies in English*, 39(2), 91-106. <http://dx.doi.org/10.5817/BSE2013-2-6>

## 6. KSAVJĒ DOLANA FILMU ANALĪZE

### 6.1. Naratīva analīze

Pārsvarā Ksavjē Dolana filmas nav veidotas pēc lineāras naratīva struktūras, un ne vienmēr iespējams identificēt atainoto notikumu cēlonību. Dolanam raksturīgi daļu no filmā ietvertā stāsta atstāt neatklātu un ļaut skatītājam veidot pašam savas interpretācijas par darbību cēloņiem vai sekām. Režisora visu kino darbu beigas drīzāk ir atvērtas, nekā ar skaidru un viennozīmīgu atrisinājumu. Nevienai no aplūkotajām sešām filmām nav negatīvs noslēgums, tomēr Dolans arī neizvēlas stāstus ar laimīgām beigām, un vienmēr paliek atklāts jautājums, kāda varētu būt varoņu turpmākā dzīve.

Vienojša iezīme visām filmām ir noslēgums bez vārdos izteikta atrisinājuma. Piemēram, filma „Es nogalināju savu māti” beidzas, mātei satiekot dēlu pludmalē, kuras tuvumā viņš aizvadījis savas bērnu dienas. Varoņi nebilst ne vārda, un pašos pēdējos kadros tiek parādīti daži fragmenti no tajā pašā vietā uzņemtiem bērnbērnības video materiāliem. Filma „Iedomātās mīlestības” noslēdzas, kad galvenie varoņi pēc gada pārtraukuma atkal satiek savu bijušo draugu. Tikšanās laikā viņi neko nesaka un naidu pauž ar dramatiskām sejas izteiksmēm. Tam seko jauna svešinieka atrašana, ar kuru draugi izlemj iepazīties vienīgi caur acu skatieniem. Filmai „Joprojām Lorens” nosacīti ir divi noslēgumi. Vispirms redzams, ka abi galvenie varoņi bez paskaidrojumiem izlemj pamest tikšanos un slepeni dodas prom no bāra katrs pa savu izeju, bet pašās beigās atainota viņu pirmā tikšanās, kas notikusi pirms vairāk nekā desmit gadiem. Toties kino darba „Toms fermā” noslēgumā galvenais varonis bēg no fermas, taču nav zināms, kas notiek ar tur palikušajiem varoņiem. Savukārt filmā „Māmiņa” pēdējos kadros dēls bēg no slimnīcas, kā arī filma „Tas ir tikai pasaules gals” beidzas ar galvenā varoņa slepenu došanos prom no ģimenes, un netiek atklāts viņa apciemojuma iemesls. Attiecīgi atkarībā no katra skatītāja interpretācijām Dolana filmu varoņu liktenis var atšķirties.

Bēgšanas motīvs izmantots ne vien noslēguma kadros, bet arī vairāku filmu sižetu vidū. Tādā veidā notikumu attīstībai tiek piešķirts neparedzamības un pārsteiguma efekts. Papildus tam naratīvu linearitāti visos sešos režisora kino darbos izjauc ainas ar varoņu atmiņām vai fantāzijām. Jau pirmajā filmā, kuru uzņēmot, Dolans vēl nebija sasniedzis 20 gadu vecumu, viņš izvēlējies galvenā varoņa fantāzijās māti atainot zārkā un kā asinis raudošu mūķeni. Vēl kādā citā statiskā kadrā, pirms māte dodas uz solāriju, dēla iedomās tā parādās kā puskailu jaunekļu ielenkta havajiete (sk. pielikuma 1.–3. att.). Turklāt Ksavjē šajos kadros nevairās uzsvērt realitātes un fantāzijas robežas, kā rezultātā iztēles vide atainota pārspīlēti

butaforiski. Piemēram, filmā „Iedomātās mīlestības” varoņa ilgas pēc drauga tiek atveidotas ar ainu, kurā no gaisa krīt zefīri (sk. pielikuma 4. att.). Objektu krišana no debesīm izmantota arī filmā „Joprojām Lorens”, kur varoņu pārdzīvojums tiek pausts, apokaliptiskā drēbju krišanā no gaisa (sk. pielikuma 5. att.). Jāatzīmē, ka šiem kadriem saskatāma līdzība ar Ksavjē pieminēto kino darbu „Magnolija”, kur vienā no pēdējām ainām redzama varžu krišana no debesīm.

Atsauces uz Dolanam iemīļotām filmām izmantotas vēl arī citos režisora darbos. Piemēram, tāpat kā filmā „Viens pats mājās” (*Home Alone 2: Lost in New York*, 1992) kino darbā „Es nogalināju savu māti” vērojama skatloga izsišana, ko Ksavjē izvēlēties iekļaut iztēles ainā, kas pauž varoņa dusmas. Arī vēlāk uzņemtajā filmā „Māmiņa” notiek atgriešanās pie „Viens pats mājās” (*Home Alone*, 1990) motīviem, Dolanam aizgūstot dažas no filmas spilgtākajām epizodēm (sk. pielikuma 6.–8. att.).

Subjektivitāti stāstiem piešķir no varoņu skatupunktiem sniegtais ieskats pagātnē vai nākotnē. Personāžiem raksturīgi sapņot par laimīgi aizvadītu bērnību un jaunību, kā arī iztēloties cerībām bagātu nākotni, līdz ar to visas filmās ietvertās atmiņas un vīzijas atainotas saulainās noskaņās.

Varoņu iekšējās pasaules atveidi un individuālo skatījumu papildina Dolana personīgā pieeja un filmās iekļauti fakti no režisora paša dzīves. Lai gan „Es nogalināju savu māti” ir vienīgā viņa filma, kas tiek dēvēta par daļēji biogrāfisku darbu, saikne ar Dolana dzīvi ir teju katrā no filmām. Tāpat kā režisors, vairāku filmu personāži dzīvo Monreālā, uzauguši bez tēva klātbūtnes, interesējas par modi un mākslu, mācās internātskolā un ir homoseksuāli orientēti.

Biogrāfiskas atsauces saskatāmas arī filmās „Tas ir tikai pasaules gals” un „Toms fermā”, kuru scenārijs balstīts uz citu autoru darbiem. Piemēram, neatkarīgi no tā, ka filma „Tas ir tikai pasaules gals” veidota pēc Žana-Lika Lagarsa lugas motīviem, tajā ietverts ievērojams skaits izteikumu, kas attiecināmi uz Dolana paša dzīvi. Filmas galvenā varoņa Lui (*Luis*) māsa Sjūzana (*Suzanne*) ieminās, ka viņai šķiet savāda Lui izvēle ģimenei sūtīt pastkartes, jo ikviens, kurš vēlas, var izlasīt tajās rakstīto. Lai gan Sjūzana atzīmē, ka pastkartēs tāpat nekas sevišķi svarīgs nav teikts, viņa manāmi apbrīno Lui, kurš no vienas puses ir gatavs atklāties visai pasaulei, tomēr vienlaikus pret pašiem tuvākajiem cilvēkiem norobežojas. Tās pašas sarunas ietvaros māsa piebilst, ka viņas teiktais ir tikai skaļas pārdomas. Abus šos dzīves un iekšējās pasaules atklātības piemērus var interpretēt Dolana filmu veidošanas kontekstā. Tā kā viņa daiļrade daļēji izriet no personīgās pieredzes, metaforiski Ksavjē filmas ir kā skatītājiem sūtītas pastkartes, kas satur viņa personīgās sajūtas, pārdomas un individuālo redzējumu.

Lai arī Dolans līdz šim vairāk veidojis drāmas un romantisku stāstu caurvītus darbus, pilnībā visas filmas vienojošs ir mātes un dēla attiecību motīvs. Atkārtoti tiek uzdots jautājums gan kā pareizi mīlēt māti, gan – ko nozīmē mīlēt savu dēlu. Šī tēma iekļauta arī žanriski atšķirīgajā trillerī „Toms fermā”. Turklāt filmā netiek runāts par galvenā varoņa māti, taču tas nav šķērslis, lai mātes un šajā gadījumā divu dēlu savstarpējās attiecības netiktu izvirzītas kā viena no sižeta centrālajām līnijām.

Līdzās centieniem pasargāt savus tuviniekus Dolana radītajos un režisētajos stāstos nozīmīgu lomu ieņem vēlme būt saprastam, pieņemtam un mīlētam. Piemēram, filmā „Tas ir tikai pasaules gals” māte min, ka ģimene dēlu nesaprot, taču tajā pašā laikā apgalvo, ka jebkurā gadījumā viņa to mīl. Jautājums par to, kā būt atšķirīgam un sadzīvot ar apkārtējiem, aplūkots ne vien no ģimenes, bet arī no sabiedrības perspektīvas kopumā.

Gandrīz visos stāstos kā aktuāla tēma izmantota sabiedrības attieksme pret citādajiem, kas atspoguļota, sākot ar izvairīšanos, līdz pat naidam un fiziskam uzbrukumam. Vienlaikus ne vienam vien no filmu galvenajiem varoņiem piemīt fiziskas ietekmēšanas tieksmes, kuru upuris bieži vien ir viņu pašu tuvinieki. Spilgtākie vardarbības piemēri ģimenes lokā skatāmi filmās „Māmiņa” un „Tas ir tikai pasaules gals”, taču arī daļēji biogrāfiskajā kino darbā „Es nogalināju savu māti” iezīmējas varoņu nespēja pār sevi valdīt dusmu uzplūdumos – māte iepļaukā dēlu, savukārt citā ainā dēls saniknojumā pagrūž un savaino māti. Mēģinājumi rast kopīgu valodu pārsvarā beidzas ar viedokļu sadursmēm un strīdiem, kuriem, ne vienmēr iespējams identificēt cēloni un racionālu pamatojumu.

Komunikāciju ģimenes locekļu un draugu starpā ataino arī vairākos kino darbos sastopamie noslēpumi, meli un noklusēšana, kas tiek atklāti auditorijai, bet nav zināmi kādam no varoņiem. Tādejādi dažkārt tiek veidoti dubultie naratīvi. Piemēram, filmās „Es nogalināju savu māti” un „Toms fermā” mātes sākotnēji nav informētas par savu dēlu homoseksualitāti. Atšķirīga situācija ir filmā „Iedomātās mīlestības”, kur tikai neilgi pirms beigām skatītāji un stāsta varoņi uzzina, ka viens no personāžiem nav biseksuāli orientēts, kā tas lielāko filmas daļu var šķist.

Dolana filmu varoņiem raksturīgi dzīvot ilūzijās, kavēties atmiņās un sapņot par labāku nākotni. Filmā „Joprojām Lorens” galvenā varoņa draudzene Freda (*Fred*) cenšas sev iegaltot, ka spēj būt kopā ar Lorensu, kurš sevi izjūt kā sievieti un par ko arī grasās kļūt. Filmā „Māmiņa” māte izliekas, ka spēj tikt galā ar psihiski nelīdzsvaroto dēlu, un vīzijās redz tā izlaidumu, kāzas un sava mazbērna piedzimšanu. Toties jau minētajā darbā „Iedomātās mīlestības” paralēli galveno varoņu mīlas stāstam atainotas vairāku citu personāžu ilūzijas par abpusēju mīlestību. Sižetu sadrumstalo kadri ar svešinieku monologiem, kuros tie atklāj, ka dzīvojuši iedomās par līdzcilvēkiem un rezultātā piedzīvojuši šķiršanos.

Galvenie varoņi pamatā nav pesimistiski noskaņoti, taču, kā jau tika atzīmēts, Dolans ataino ikdienu bez pārspīlēti daudz laimes brīžiem un biežāk atklāj varoņu ievainojamību un dzīves traģisko pusi. Teju katrā no kino darbiem savā veidā ietverta nāves klātbūtne. Filmās „Toms fermā”, „Māmiņa” un „Tas ir tikai pasaules gals” sižeta gaitā iespējams uzzināt, ka miris galvenā varoņa tēvs. Kino darbā „Māmiņa” ar uzmanības deficīta un hiperaktivitātes sindromu slimais pusaudzis gandrīz izdara pašnāvību. „Tas ir tikai pasaules gals” galvenais varonis Lui dodas ģimenei pateikt, ka mirst, savukārt viņam tiek pavēstīts, ka miris viņa jaunības draugs. Lai gan attiecībā uz režisora pirmo filmu, kuras nosaukums liecina par slepkavības izdarīšanu, neviens nav miris un arī nemirst, Ksavjē atveidotais 16 gadus vecais Huberts (*Hubert*) pēc strīda ar māti skolotājai apgalvo, ka viņa māte ir mirusi un sekojoši uzraksta eseju ar virsrakstu „Es nogalināju savu māti”. No vienas puses, filmai izraudzītais nosaukums sniedz maldīgu priekšstatu, bet no otras puses – tas visai precīzi pauž mātes un dēla skarbās attiecības. Dolans lieki neizskaistina varoņu dzīvi un mēdz tos nostādīt neērtās, pretrunīgās situācijās, kurās skatītājs drīzāk nevēlētos nokļūt.

Papildus nepatīkamiem starpgadījumiem un pārdzīvojumiem Ksavjē piedāvā skatītājus sastapties ar varoņu bailēm un nedrošības izjūtu. Filmā „Toms fermā” uzsvars likts uz iebiedēšanu ar fizisku vardarbību, taču šajā un citos darbos uztveramas arī bailes, kuru cēlonis meklējams vēlmē saudzēt un aizsargāt tuviniekus. Rezultātā tiek noklusēta informācija, kas tos varētu šokēt vai sāpināt. Piemēram, filmā „Tas ir tikai pasaules gals”, lai neizraisītu kārtējo drāmu ar neparedzamu iznākumu, Lui savai ģimenei neatklāj, ka strauji mirst. Tajā pašā kino darbā izskan mātes apgalvojums par bailēm zaudēt laiku, kuru dēls ģimenei velta, bet filmā „Es nogalināju savu māti” ar bailēm uzņemties atbildību tiek skaidrota vecāku šķiršanās un tēva atteikšanās audzināt dēlu. Dolans izceļ stipras un rūdītas sievietes tēlu, kas vairāk vai mazāk parādās visos sešos kino darbos.

Saistībā ar to, kas zināms par varoņu dzīvi pirms filmā atainotā laika posma, pārsvarā tiek sniegti vien daži fakti vai ieskats atsevišķās epizodēs no personāžu pagātnes. Kā, piemēram, filmā „Es nogalināju savu māti” tiek minēts, ka puīši kopā ir divus mēnešus, to mātes agrāk ir tikušās skolas vecāku sapulcē, un Huberta vecāki ir šķīrušies. Tiek parādīti arī daži video kadri, kuru noskaņa vēsta par laimīgi aizvadītu dēla bērnību, taču detalizētāka informācija netiek sniegta.

Aplūkotajos kino darbos fokuss galvenokārt likts uz varoņu personību, raksturu, manieru un runas stilu atklāšanu, bet mazāk uzmanība vērsta uz konkrētu faktu uzskaitījumu. Piemēram, filmā „Iedomātās mīlestības” nav zināms, ar ko personāži nodarbojas ārpus svinībām, jūsmošanas par modi, literatūru un laika pavadīšanas kafejnīcās. Minēts tikai to vecums – 25 gadi. Tāpat tiek izteikts, ka filmas „Toms fermā” mirušajam draugam bijuši 25

gadi, bet gan viņa brālis Francis (*Francis*) un māte, gan skatītāji paliek neziņā par nelaimes gadījumu, kurā tas gājis bojā. Līdzīgi arī filmas „Tas ir tikai pasaules gals” ietvaros netiek pavēstīts, no kā Lui mirst. Par to, ka viņš ir slims ar AIDS, var nojaust vien no dramaturga Lagarsa biogrāfijas.

Iepriekš tika atzīmēts, ka Dolanam raksturīgi veidot darbus ar atvērtām beigām. Līdz ar to trūkst ne vien notikumu cēlonība, bet arī sekas un skaidrojumi par to, kas varētu notikt ar personāžiem pēc filmas noslēguma, piemēram, vai filmas „Māmiņa” varonis Stīvs (*Steve*) izklūst no slimnīcas, kā dzīvi tupina viņa māte un vai pēc dzīvesvietas maiņas kaimiņienei izdodas pārvarēt smagos runas traucējumus.

Neskaidrību mēdz paspīlgtināt tas, ka ne vienmēr var noteikt, tieši cik ilgu laiku atainotie notikumi aptver. Filmā „Toms fermā” redzams, ka lauku saimniecībā Toms pavada nakti pirms bērēm un uzkavējas vēl divas nākamās nakts, taču, cik kopumā dienas tur tiek pavadītas, nav skaidrs. Filmas sākumā koku lapas vēl ir zaļas, taču noslēgumā jau sākušas dzeltēt un nobirt (sk. 9., 10. att.). Salīdzinot pētītās filmas, aptuvenais aptvertā laika daudzums katram darbam ir atšķirīgs, piemēram, filmas „Joprojām Lorens” epizodes aptver vairāk nekā 10 gadus, bet filmā „Tas ir tikai pasaules gals” notikumi risinās vien dažas stundas.

Attiecībā uz laika periodu, kurā personāži dzīvo, var identificēt mūsdienu vidi. Lielākoties sižeta attīstība norit laikā, kad filmas tikušas uzņemtas vai 21. gadsimta sākumā, par ko var gūt priekšstatu no varoņu mūzikas izvēles, ārējā izskata un izmantotajām tehnoloģijām. Tā kā gadskaitļi netiek minēti, darbībās iesaistīta šaura cilvēku auditorija, un saskarsme ar plašsaziņas līdzekļiem nav vērojama, precīzu laiku noteikt ir sarežģīti. Izņēmums ir „Joprojām Lorens”, kur gadskaitļi parādās titros un fragmentēti atainoti notikumi no 1987. līdz 1999. gadam.

Savukārt saistībā ar darbības vidi sižets pamatā Dolana filmās risinās Kvebekā, kas vairākos darbos nosakāms, personāžiem pieminot Monreālu. Teju visi galvenie varoņi dzīvo pilsētā, taču vairākās filmās tiek veikti arī izbraukumi uz laukiem. Tomēr neatkarīgi no varoņu dzīvesvietas saziņa ar cilvēkiem ārpus ģimenes un draugu loka notiek reti. Biežāk attēlotā komunikācija ar svešiniekiem ir neverbāla, piemēram, ar skatieniem vai fizisku ietekmēšanu.

Atainojot dzīvi mājās, visos darbos kāda no epizodēm filmēta virtuvē, kas norāda uz kopīgu ēdienreižu nozīmīgumu. Arī filmās, kurās personāži dodas ciemos vai maina dzīvesvietu, ietvertas ainas no aptuveni četrām dažādām virtuvēm.

## 6.2. Mizanscēnas analīze

### 6.2.1. Vide un tās iekārtojums

Naratīva analīzē jau tika atzīmēts, ka aplūkotajās filmās darbības vide bieži vien ir virtuve vai ēdamistaba. Varoņi nevienā no darbiem nav vērojami, ēdot vieni paši savā istabā, un vien retos gadījumos maltīte tiek ieturēta publiskā ēstuvē. Ēšana mājas un tuvinieku satikšanās pie kopīga galda ieņem zīmīgu lomu katrā no sešiem kino darbiem. Sevišķi tas uzsvērts filmā „Tas ir tikai pasaules gals”, kur sižeta sākuma daļā ģimene pulcējas pie bagātīgi klāta uz kodu galda, vēlāk tiek pasniegtas svinīgas pusdienas un noslēguma daļā – deserts.

Uzmanība tiek vērsta ne tikai uz ēšanu un kopīgu laika pavadīšanu, bet arī uz ēdiena pagatavošanu. Nereti darbības virtuvē atainotas ar detalizētiem tuvplāniem, un skatītāji var teju vai piedalīties produktu sagatavošanas un apstrādes procesā (sk. pielikuma 11., 12. att.). Piemēram, filmās „Es nogalināju savu māti”, „Iedomātās mīlestības” un „Tas ir tikai pasaules gals” vieni no pirmajiem kadriem, kas parāda varoņu mājas, ir filmēti virtuvē, ēdot vai gatavojot ēdienu. Savukārt filmā „Toms fermā” galvenais varonis nejauši aizmieg uz virtuves galda vēl pirms iepazīšanās ar mājas saimniekiem.

Lielākajai daļai no darbiem kā kopīga darbības vide ir vannasistaba. Varoņi tajā uz brīdi parādīti, gan mazgājoties un rūpējoties par savu izskatu, gan bez komentāru sniegšanas un papildus darbību veikšanas raugoties spogulī (sk. pielikuma 13.–15. att.). Līdz ar to vannasistabai un spogulim Dolana filmās ir ne vien funkcionāla, bet arī simboliska nozīme. Filmā „Tas ir tikai pasaules gals” spogulis, kurā Lui uz pāris sekundēm raugās savā atspulgā, atrodas mājas priekšnamā, un varonis tajā ieskatās bez noteikta mērķa. Manāms, ka viņš nepārtraukti atrodas pārdomās un tālu prom no notiekošā. Filmas sākumā tiek minēts, ka ģimenei Lui ir tikai kā ilūzija, un vēlāk, skatoties spogulī, viņš šķietami cenšas aptvert realitāti un pieņemt lēmumu, kā rīkoties tālāk. Līdzīgi arī citos darbos varoņi mēdz izmantot vannasistabu, lai noslēgtos no apkārtējiem un pievērstos savai iekšējai pasaulei.

Būtiska loma filmās ir mākslas klātesamībai. Ksavjē vairākos savos darbos iekļauj ievērojamu skaitu pasaulslaveno mākslas darbu. Vienlaikus tiek atspoguļotas gan režisora personīgās, gan varoņu intereses, kā arī piešķirtas situācijām papildus nozīmes. Piemēram, filmas „Iedomātās mīlestības” noslēdzošajā ainā, kurā bijušo draugu trijotne pēc gada pārtraukuma atkal ir nejauši satikusies, pie sienas redzama Vinsenta van Goga (*Vincent van Gogh*) glezna „Saulespuķes” (sk. pielikuma 16. att.). Mākslas darbs kontekstā ar van Goga traģisko dzīvesstāstu un varoņu piedzīvoto vilšanos pastiprina viņu emocijas un ciešanās piesātinātās atmiņas. Kādā citā ainā, kurā Franciss uz laiku paliek viens pats Niko (*Nico*)

dzīvoklī, aiz viņa muguras manāma glezna, kurā attēlots Betmens (*Batman*), kas ir atsauce uz Dolana paša dzīvi un vienu no viņa bērnības iecienītākajām filmām (sk. pielikuma 17. att.).

Bagātīgs mākslasdarbu izmantojums ir arī režisora pirmajā filmā „Es nogalināju savu māti”. Pie galvenā varoņa Huberta durvīm redzama Edvarda Munka (*Edvard Munch*) glezna „Kliedziens”, kas skatītājiem parādīta īsi pēc tam, kad māte uzzina par dēla homoseksualitāti. Attiecīgi mākslas darbs pastiprina viņas šoka stāvokli (sk. pielikuma 18. att.). Lai uzsvērtu Huberta un viņa drauga Antonina (*Antonin*) atšķirīgās attiecības ar viņu mātēm, Dolans drauga mājā novietojis Gustava Klimta (*Gustav Klimt*) darbu „Māte un bērns”. Vēl filmas kadros parādās Kloda Monē (*Claude Monet*) „Ūdensrozes”, Sandro Botičelli (*Sandro Botticelli*) „Venēras atdzimšana” un Leoardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*) „Svētais vakarēdiens”. Savukārt filmā „Joprojām Lorens” vienā no pirmajām ainām, pirms Lorens ir sapratis, ka izjūt sevi kā pretējā dzimuma pārstāvi, viņa guļamistabā redzama da Vinči glezna „Mona Liza”, bet vēlāk režisors Lorensa sāpes no gūtajiem miesas bojājumiem izvēlēties paust caur tuvplāniem no Hieronīma Bosa (*Hieronymus Bosch*) darbu fragmentiem (sk. pielikuma 19., 20. att.).

Filmā „Es nogalināju savu māti” mākslas darbi iekļauti ne tikai interjerā, bet arī varoņi paši nodarbojas ar mākslas radīšanu. Aina, kurā Huberts un Antonins kopīgi nodarbojas ar glezniecību mākslinieka Džeksona Poloka (*Jackson Pollock*) darbiem līdzīgā krāsu pilēšanas tehnikā, bez verbālas komunikācijas attēlota puīšu aizrautība ar mākslu un viņu sevišķi tuvās attiecības (sk. pielikuma 21., 22. att.).

Dolana filmās aktuāla tēma ir arī centieni izprast, kā būt atklātam, ko nozīmē īsta mīlestība un kā sadzīvot ar realitāti. Filmā „Toms fermā” papildus varoņu dialogiem tas atainots rakstīta teksta formā kā viens no vides iekārtojuma elementiem. Piemēram, uz bāra sienas redzams dzeltenas neona gaismas izstarojošs uzraksts *Les Vaies affaires*, kas franču valodā nozīmē „reālas lietas” (*The Real Things*) (sk. pielikuma 23. att.). Līdzīgi arī istabā, kurā galvenais varonis nakšņo, pie sienas atrodas plakāts, uz kura manāms teksts *Feel Real* jeb „jūties īsts”.

Nozīmīga vieta varoņu dzīvēs piešķirta atmiņu iemūžināšanai un informācijas nodošanai caur fotogrāfijām, vēstulēm un pastkartēm, kuru saturs atainots arī skatītājiem uztveramā formā. Piemēram, filmā „Māmiņa” uzņemto attēlu ar māti un kaimiņieni dēls izdrukā un piestiprina pie sienas, bet filmā „Tas ir tikai pasaules gals” Lui māsa atklāj kārbu ar saglabātām, brāļa sūtītām pastkartēm.

It visos Dolana kino darbos ir kāds moments, kurā tiek izteikti komentāri par smaržu vai vērojams, ka varoņi sajūt kādu aromātu. Tādā veidā mizanscēna tiek bagātināta ar elementu, kas auditorijai tiešā veidā nav uztverams, taču tiek nodots ar žestu vai verbālās

komunikācijas palīdzību. Filmā „Toms fermā” trīs reizes minētas piezīmes par to, kā varoņi smaržo, un vēl vairākas reizes manāms, ka aromāti tiek sajusti. Mirušā drauga brālis Francis, piemēram, izsaka aizrādījumu, ka viņš saoz Toma odekolonu un tas jāizmanto kāzās, nevis bērēs. Vēlāk Toms pamana, ka Francis tomēr pats ir lietojis odekolonu, kas liecina par viņa slēptām simpātijām pret Tomu.

Paralēli darbībām iekštelpās, kā arī ārpus tām vairākos darbos notikumus un varoņu iekšējo pasauli atspoguļo laikapstākļi. Piemēram, filmā „Tas ir tikai pasaules gals” ir izteikts karstums, kas papildina personāžu attiecībās valdošo spriedzi. Vēlāk brīdī, kad Lui ar savu pēkšņo došanos projām šokē un sanikno ģimeni, ārā sākas negaiss. Savukārt filmā „Joprojām Lorens” pēc tam, kad Lorens ir piekauts, viņš izmirst lietū, kas papildina viņa baismīgo izskatu. Un arī filmā „Iedomātās mīlestības” lietus ataino varoņa skumjas un pārdzīvojumus. Turpretī saulainas ainas izmantotas atmiņu un sapņu kadros.

Vēl visām filmām kopīga ir pārvietošanās ar kādu no transportlīdzekļiem. Piemēram, filmā „Es nogalināju savu māti” Huberts katru dienu uz skolu tiek vests ar automašīnu, kas parāda viņa nepastāvību un nepieciešamību pēc mātes balsta. Citā ainā, kas līdzīgā situācijā iekļauta arī filmā „Joprojām Lorens”, sēdēšana autobusa pēdējā solā, pauž varoņu vientulību. Filmā „Tas ir tikai pasaules gals” Lui brālis mašīnā kļūst saniknots un izmanto agresīvu braukšanu, lai iebiedētu Lui un parādītu savu pārkumu. Atšķirīgi gadījumi sastopami filmā „Māmiņa”, kur Stīva pārvietošanās ar skrituļdēli ataino puīša pašpārliecinātību un brīvību, kas viņam kaut uz brīdi ir dota. Noskaņās galēji pretējā epizodē, kurā Stīvs tiek vests uz psihiatrisko slimnīcu, redzams, ka mātei ir jauna mašīna, kuras baltā krāsa attiecīgajā momentā simbolizē viņas padošanos.

### **6.2.2. Krāsa un apgaismojums**

Vide un tās iekārtojums Dolana filmās cieši saistīts apgaismojumu un krāsu izvēli, kas savstarpējā mijiedarbībā veido kopējo noskaņu un asociējas ar katru filmu vai tajās sastopamajiem personāžiem. Piemēram, „Es nogalināju savu māti” galvenā varoņa Huberta mājās dominē siltie toņi, kas veido mājīgu atmosfēru, taču ainās, kurās izmantots vienīgi mākslīgais apgaismojums, tiek radīta visai smagnēja krāsu gamma. Huberta istaba ne reizi netiek parādīta dienasgaismā un tai ir tumši sarkanas sienas, kas kontrastē ar viņa drauga Antonina gaišo māju, pie kuras baltām sienām redzami Koko Šaneles (*Coco Chanel*) un Džeimsa Dīna (*James Dean*) portreti. Atšķirīga ir arī skolotājas māja, kura ir zilganīgos un mierīgos toņi.

Lai gan ir sarežģīti noteikt konkrētas krāsas, kas visaptveroši raksturotu Dolana kino darbus, filmās „Iedomātās mīlestības” un „Joprojām Lorens” uzskatāmi aplūkojami spilgto

toņu un neona gaismu piesātināti kadri, kas atkārtojas arī citos režisora darbos (sk. pielikuma 24.–28. att.). Pirmajā no minētajām filmām vairākkārt sižeta gaitā atkārtojas atsevišķas ainas zaļā, dzeltenā, zilā un sarkanā apgaismojumā, kurās Francis un Marī (*Marie*) redzami mīlējoties ar svešiniekiem. Minimālais apgaismojums veido noslēpumainu, vienlaikus ekspresīvu atmosfēru, kurā personāžu ķermeņi iegūst mākslinieciskus apveidus (sk. pielikuma 29.–32. att.). Kadri zīmīgi sasaucas ar kādu ainu no franču jaunā viļņa režisora Godāra filmas „Trakais Pjero”, kuru Dolans minējis kā vienu no apbrīnas vērtākajiem darbiem.

Starp vienotās krāsās ieturētākajām režisora filmām ir arī „Toms fermā”. Kino darbs veidots zaļganīgi dzeltenos toņos, kas ietverti gan telpu interjerā, gan personāžu izskatā, piemēram, kādā no ainām galvenā varoņa izbalinātie, dzeltenīgi mati sakrīt ar kukurūzas lauka toni. (sk. pielikuma 33. att.). Pārsvārā visu laiku filmā ir apmācies un veidojas pelēkzaļa, agra rudens noskaņa. Saulainas ainavas paveras tikai, kad Toms fermā ierodas, no tās bēg un Francis ar Tomu kokaīna iespaidā dejo tango.

Neatkarīgi no tā, ka filmā „Tas ir tikai pasaules gals” lielākoties ir saulaini laikapstākļi, tās kadri pamatā ir zilā krāsā, kas ataino varoņu atsvešinātību un ieturētās attiecības. Lai gan vide un personāžu apģērbs galvenokārt ir vēsajos toņos, interjers kopumā drīzāk veido mājīgu, nevis nepatīkamu un vēsu atmosfēru. Kā tas raksturīgi arī vairākos citos Dolana darbos, telpas ir detalizētu elementu, rakstainu materiālu un mākslas darbu bagātas. Pie varoņu personīgo istabu sienām izvietotas fotogrāfijas, plakāti un pašu veidoti zīmējumi. Kādā no kadriem iespējams pamanīt avīžu izgriezumu, kurā minēts arī Lui otrais vārds – Žans (sk. pielikuma 34. att.). Tas filmā ne reizi netiek izteikts, taču veido atsauci uz Žanu-Liku Lagaru, pēc kura lugas filma tapusi.

Kino darbā ietverti arī vairāki gaišu atmiņu kadri, kurās Lui pavada laiku ar tēvu. Toties jaunības laika atmiņas ir dūmakainas, violeti sārtos toņos. Kontrastējoša ir arī filmas noslēguma epizode, kurā mājas iekštelpas pēc negaisa izgaismo dzeltenīgi oranža saules gaisma, kuras pēkšņā parādīšanās rada apokaliptisku un šķietami nereālu sajūtu. Pēc varoņu dramatiskā strīda Lui paslepus dodas projām, un saulainais moments rada iespaidu, ka viss attiecīgajā dienā piedzīvotais ir bijis sapnis vai ilūzija.

Vienīgais darbs, kurā iekļauti melnbalti kadri, ir filma „Es nogalināju savu māti”. Gluži tāpat kā kinomākslas pirmsākumos arī Ksavjē pirmās filmas sākuma kadrus izvēlēties parādīt melnbaltus, kas sižetu sadrumstalo un filmas gaitā vairākkārt atkārtojas. Tie ir nelieli fragmenti, kuros galvenais varonis Huberts kameras priekšā stāsta par savām izjūtām, pārdomām un attiecībām ar māti. Melnbaltā krāsa savā veidā norāda uz to, ka video materiālos Huberts un daļēji arī Dolans pats atklāj savu iekšējo pasauli un dalās dziļākajos pārdzīvojumos, ko var salīdzināt ar dienasgrāmatu, kurā norit saruna ar sevi.

### 6.2.3. Tērpi un grims

Personāžu ārējais izskats izriet gan no varoņu personīgā stila un attiecīgā laika modes īpatnībām, gan no apģērbiem, grima un pat matu krāsas saskaņotības ar apkārtējo vidi un citu personāžu izskatu. Piemēram, filmā „Iedomātās mīlestības” ainā, kurā Niko alkohola reibumā dzimšanas dienā dejo ar savu māti, viņai ir zili mati, kas sakrīt ar telpas apgaismojuma krāsu. Papildus tam mātei ir sarkana kleita, kas kopskatā sasaucas ar Francisas zilo žaketi un Marī sarkano kleitu (sk. pielikuma 35., 36. att.). No tā var secināt, ka Francis un Marī veido vienu veselumu, un tā vietā, lai dejotu ar kādu no viņiem, Niko izvēlas dejot ar savu māti, kura viena pati spēj viņam sniegt to, ko neviens no abiem draugiem individuāli nespēj.

Viens no krāsu ziņā spilgtākajiem darbiem, kurā veikta tērpu un vides saskaņotība, ir „Joprojām Lorens”. Filmā dominē sarkanie, dzeltenie, zilie un violetie toņi. Krāsas savā starpā kontrastē un veido neparastas kompozīcijas, kā arī vairākās ainās varoņu apģērbs, grims un aksesuāri precīzi sakrīt ar toņiem, kas redzami apkārtējā vidē. Piemēram, ainā, kurā Freda un Lorens vakariņo, lūpu, matu un apģērba tonis saskan ar sienu koši sarkano toni (sk. pielikuma 37., 38. att.). Tobrīd Freda cenšas izlikties, ka viss ir kārtībā, un tas uzspīlētā veidā atainots abu varoņu vizuālajā saderībā. Savukārt ainā, kurā Lorens pirmo reizi darbā ierodas sieviešu apģērbā, viņa drēbes, apavi, vide un telpas apgaismojums ir dzelteni zaļā krāsā, kas norāda uz Lorensa pārliecību, ka viņa izskats ir pieņemts un iederas attiecīgajā vidē (sk. pielikuma 39., 40. att.). Turpretī situācijā, kad varoņi strīdas, Fredas blūzes siltie toņi kontrastē ar zilo sienu, bet viņas kažoks veido pretstatu kailajam Lorensam (sk. pielikuma 41. att.). Filmā iezīmējas astoņdesmito un deviņdesmito gadu ekstravagantā mode, kas personāžu emocijām un uzvedībai piešķir papildus intensitāti.

Arī pārējos darbos novērojama varoņu vizuālā izskata saderība ar apkārtni, kas palīdz veidot vienotu noskaņu. Piemēram, filmā „Toms Fermā” personāžu apģērbs un Toma matu krāsa ieturēta dzeltenos, zaļos un okera toņos tāpat kā interjers un daba atbilstošajā gadalaikā. Savukārt „Tas ir tikai pasaules gals” apkārtējās vides zilā krāsā un galvenokārt mierīgie toņi iekļauti arī izskatā. Vienīgā, kas atšķiras ar sarkaniem tērpiem, ir māte.

Dolana darbos mātes vizuālais tēls mēdz izcelties ar vecumam neraksturīgiem tērpiem, kuros nereti iezīmējas divtūkstošo gadu sākuma kičs un bezgaumība. Piemēram, filmās „Es nogalināju savu māti”, „Māmiņa” un „Iedomātās mīlestības” mātes ģērbjas pārlietu apspīlētos, atkailinātos, reizēm ar mežģīnēm, spīdumiem un citiem dekoriem rotātos tērpos (sk. pielikuma 42.–44. att.).

Teju visās filmās redzams, ka mātes, dēli un pārējie personāži smēķē, kas lielākoties tiek darīts iekštelpās. Smēķēšana mēdz raksturot varoņu satraukumu, kā arī brīvību un pašpārliecinātību. Filmā „Joprojām Lorens” māte izrāda savu šoku un nepatīkamo

pārsteigumu par dēla lēmumu kļūt par sievieti, bet sarunas beigās viņi nosacīti salīgst mieru, ko papildina tas, ka māte piedāvā dēlam uzsmēķēt savas cigaretes. Līdzīgi kopīga uzsmēķēšana satuvina varoņus arī citos Dolana kino darbos.

#### 6.2.4. Aktierspēle

Tēriem, aksesuāriem, grimam un citiem vizuāliem personāžu izskatu raksturojošiem elementiem pastāv cieša saikne ar varoņu paustajiem uzskatiem, attieksmi un uzvedību, kas atkarīga no katra aktiera prasmes pielāgoties konkrētajai lomai. Trijos no sešiem saviem kino darbiem Ksavjē pats izvēlēties attēlot kādu no galvenajiem varoņiem. Dolana aktierspēli raksturo ekspresīvas, kā arī brīžiem šķietami teatrālas kustības un runas stils. Atbilstoši scenārijam un attiecīgajai epizodei viņš spēj atveidot gan dramatiskas un emocionālas, gan ieturētas un intravertas lomas. Sākotnēji var rasties sajūta, ka tēlojums ir pārspīlēts un nereti samākslots, taču, pavērojot Dolana komunikāciju un manieres ārpus kino ekrāna, kļūst skaidrs, ka viņa aktierspēle ir visai atbilstoša tam, kāds aktieris ir dabiskā vidē.

Drīzāk emocionāls, nekā piezemēts un neitrāls ir arī vairāku citu filmu varoņu tēlojums, ar ko sevišķi izceļas atkārtoti Dolana darbos sastopamās aktrises – Anne Dorvela un Sjūzana Klementa. Vienlaikus atklātība, skaļa sajūtu paušana, viedokļa nenoklusēšana un nesavaldība raksturo vairumu filmās ietverto personāžu.

Būtiska iezīme, kas parādās varoņu savstarpējā komunikācijā, ir spēja sazināties neverbāli. Komunikācija caur acu skatieniem, pieskārieniem, atšķirīgām sejas grimasēm un citām kustībām, atklāj ne vien personāžu savstarpējās attiecības, bet arī viņu iekšējos pārdzīvojumus. Izteikta nozīme varoņu raidītajiem skatieniem ir filmā „Tas ir tikai pasaules gals”, kur bez vārdiem, iespējams uztvert, ka Lui brāļa sieva nojauš par viņa apciemojuma iemeslu. Lai gan abi varoņi dzīvē tiekas pirmo reizi, to acu skatieni rada iespaidu, ka viņi ir bijuši pazīstami jau agrāk. Toties māte, ieskatoties Lui acīs, apmulst un salīdzina sajūtu, kas ir bijusi, skatoties acīs dēla tēvam.

Neverbālā komunikācija uzsvērti lietota arī filmā „Iedomātās mīlestības”, kur nojaušamas varoņu jūtas vienam pret otru, kaut arī skaļi tas netiek izteikts. Ar specifiskiem tuvplāniem, montāžu, kadrējumu un palēninājumu skatītājs var uztvert minimālākās sejas izteiksmes izmaiņas, neapdomīgi veiktus pieskārienus un žestus (sk. pielikuma 45., 46. att.).

Detāļu, smalku nianšu izcelšana un seksualitātes tematika raksturīga pārsvarā visiem Ksavjē kino darbiem, taču īpaši tas iezīmējas filmā „Iedomātās mīlestības”. Piemēram, kādā no ainām Niko pievilcība tiek salīdzināta ar Mikelandželo (*Michelangelo*) veidoto skulptūru „Dāvids” un Žana Kokto (*Jean Cocteau*) zīmētajiem tēliem. Mākslasdarbu fragmenti mijas ar

Niko portretu, kura izskats iegūst skulptūrām līdzīgus apveidus. Rezultātā tiek atspoguļots iespaids, kādu jauneklis atstāj uz Francisu un Marī (sk. pielikuma 47.–50. att.).

Lielākoties aktierspēle Dolana filmās ir reālistiska, taču bieži vien tēlojums kļūst emocionāli piesātināts, vēršot fokusu uz varoņu portretējumu un subjektīvo realitāti.

### **6.3. Kadrējums un kameras pozīcija**

Tuvplāni Dolana kino darbos uzsver ne tikai personāžu izskata detaļas, bet arī sniedz informāciju par darbības vidi. Piemēram, filmās „Es nogalināju savu māti” un „Iedomātās mīlestības” priekšstatu par atrašanās vietu un tajā dzīvojošajiem cilvēkiem var gūt no aptuveni pieciem fotogrāfiskiem tuvplānu kadriem, kuros tiek parādīti pie sienām vai uz galda esoši priekšmeti. Līdzīgi kā Godāra filmā „Trakais Pjero” nereti statiskajos tuvplānos iekļauti mākslas darbi, kuru motīvi un noskaņa mēdz sasaukties ar turpmāk atainotajiem notikumiem.

Gandrīz visās filmās ietverta tējas dzeršana, kuras procesam ar greznām servīzēm Dolans piešķir izsmalcinātu nozīmi. Ar kadriem, kuros tējas tases tiek parādītas no augšas, skatītājam tiek sniegta iespēja uz mirkli piedalīties procesā kopā ar varoņiem (sk. pielikuma 51.–53. att.).

Klātbūtnes sajūtu sniedz arī jau minētie tuvplāni ar personāžu portretiem, žestiem un šķietami nekontrolētām kustībām. Piemēram, filmas „Es nogalināju savu māti” pašā sākumā visu kadru aizņem Huberta portrets, kas mijas ar acu, deguna un lūpu tuvplāniem (sk. pielikuma 54.–56. att.). Tā kā kino darbs ir daļēji biogrāfisks, veidojas pastiprinātas intimitātes sajūta ne vien ar filmas galveno varoni, bet arī ar Dolanu personīgi. Savukārt filmā „Iedomātās mīlestības” tuvplāni ar kailiem varoņu ķermeņiem, to detaļām un pozām veido māksliniecisku, skulptūrām līdzīgu iespaidu, bet kino darbā „Tas ir tikai pasaules gals” ik pa laikam manāmi tuvplāni ar pulksteņiem, kas atveido galvenā varoņa nervozitāti un strauji zūdošo laiku.

Darbos atkārtoti novērojams, ka varoņi rādīti pretstatā un no paaugstinātas kameras pozīcijas, kas neatbilst to acu augstumam (sk. pielikuma 57.–60. att.). Tādā veidā uztverams to satraukums, nedrošība vai apjukums. Filmā „Tas ir tikai pasaules gals” galvenais varonis Lui ir vienīgais, kurš no ģimenes locekļiem atainots no attiecīgās pozīcijas, kas norāda uz viņa bailēm un atsvešinātību.

Cilvēku atainošanai Dolans mēdz izvēlēties netradicionālus kadrējumus, kuros tēlu izvietojums veido uzsvērtu asimetriju vai gluži pretēji – teju grafisku simetriju (sk. pielikuma 61.–66. att.). Piemēram, filmā „Es nogalināju savu māti”, kad kamera vērsta tikai uz vienu no dialogā iesaistītajiem varoņiem, attiecīgā persona atrodas kadra pašā malā, pret kuru vērsts skatiens. Tādejādi tiek panākta distancētības sajūta un ilūzija par barjeru varoņu starpā (sk.

pielikuma 67.–70. att.). Filmā iekļauti arī kadri, kur varoņi ir attālinātā pozīcijā no kameras un tie atrodas kadra apakšpusē vai stūri, kas rada diskomforta un vientulības iespaidu (sk. pielikuma 71.–74. att.).

Neatkarīgi no tā, ka varoņi pārsvarā ir ekstraverti un emocijās atklāti viens pret otru, brīžiem manāma to noslēgtība, bailes un ievainojamība vai arī uzvērts pārākums un pašpārliecinātība. Skatītājam tas parādīts ar kadrējumu, kurā personāži redzami no mugurpuses (sk. pielikuma 75.–80. att.). Auditorijai vidi iespējams redzēt no līdzīga skatupunkta, kā uz to raugās filmas varonis, taču tā seja un emocijas tiek slēptas. Sekojoši starp skatītāju un varoni veidojas nošķirtība.

Nereti šāda sekošana personāžiem tiek pārtraukta, kad tie pēkšņi ar meklējošu vai izbiedētu skatienu pagriežas pret kameru. Dažkārt atskatīšanās interpretējama kā varoņu nojauta par novērotāja klātbūtni. Citkārt vērotāja lomā mēdz būt arī paši varoņi, piemēram, skatoties pa logu.

Kadrējumam un kameras pozīcijai bieži vien nozīmīgs ir attiecīgajā brīdī izvēlētais fokuss, kas atdala vai sapludina varoņus ar fonu. Dolana darbiem raksturīgi izteikti fokusēti varoņu portreti un uzmanības vēršana uz individualitātēm. Kadros, kuros redzami divi personāži dažādos attālumos no kameras, ar fokusa maiņu tiek iegūts ass viena vai otra varoņa attēls (sk. pielikuma 81.–88. att.). Attiecīgi svarīgāka loma tiek piešķirta tēliem, kas neatrodas priekšplānā. Piemēram, filmā „Māmiņa” Kaila (*Kyle*) skatās pāri istabai, kuras centrā atrodas meita un vīrs, taču fokuss tiek vērsts ārā pa logu uz Stīvu un viņa māti. Situācija uzskatāmi atspoguļo Kailas novēršanos no viņas pašas ģimenes. Savukārt filmā „Iedomātās mīlestības” vērojams Niko un Marī dialogs, kurā tie savstarpēji ir nelielā attālumā, taču fokusa maiņa no viena uz otru varoni ataino psiholoģisko distanci, kas būtiski atšķiras no fiziskās tuvības.

Filmā „Tas ir tikai pasaules gals” ik pa laikam manāms, ka galveno varoni Lui pārņem atmiņas, kas uz mirkli dominē pār to, kas ap viņu notiek realitātē. Kadri tajā brīdī tiek atveidoti miglaini, kā skatītājam būtu iespēja uz notiekošo raudzīties ar Lui acīm vai nokļūt viņa iekšējā pasaulē. Veidojas cieša saikne ar vienu filmas personāžu, un akcentēta atsvešinātība no pārējiem stāsta varoņiem.

Dolana kino darbos vairākkārt izmantots kadrējums, kur kamera atrodas blakus telpā vai gaitēna galā. Daļu no šiem kadriem aizņem telpas sienas, mēbeles vai kādi citi skatītāja redzes lauku ierobežojoši objekti. Attālinātā un statiskā kameras pozīcija pastiprina telpas šaurība un rada daļēji klaustrofobisku efektu. Turklāt personāži mēdz no kadra iziet, kas liecina par to nepieejamību. No vienas puses, tiek veidota klātbūtnes sajūta, bet no otras – priekšstats, ka skatītājs ir svešinieks, kuram uz notiekošo kā reālām dzīves ainām ļauts paskatīties vien noteiktu brīdi. Minētais kadrējums sasaucas arī ar situācijām, kad varoņu

figūras šķietami apņēm loga vai durvju ailes, kas kadra ietvaros rada vēl vienu rāmējumu (sk. pielikuma 89.–95. att.).

Teorijas daļā jau tika minēts, ka pašlaik galvenokārt izmantotās kadra malu proporcijas ir 2,35:1 un 1,85:1, taču Dolans vairākiem saviem kino darbiem izvēlējis atšķirīgus kadra izmērus. Piemēram, filma „Es nogalināju savu māti” pamatā ir platekrāna 1,85:1 proporcijā, taču bērniņas atmiņu ainas ir 1,33:1 jeb 4:3 formātā, kas apvienojumā ar rokas kameras haotisko kustību filmējumu veido iespaidu, ka šie kadri varētu būt ņemti no ģimenes video arhīva materiāliem. Toties pēc pāris gadiem uzņemtā filma „Joprojām Lorens” no sākuma līdz beigām ir 4:3 formātā.

Arī filmas „Toms fermā” ietvaros veikta kadra sašaurināšana, bet šajā gadījumā malu proporcija mainīta no 1,85:1 uz horizontāli šaurāku 2,35:1 formātu (sk. pielikuma 96., 97. att.). Izmaiņas veiktas divas reizes, kad Toms tiek žņaugts, tādā veidā sakāpinot notikumā atainotās emocijas. Vēl krasākās pārveidojums ir filmā „Māmiņa”, kas lielākoties ir kvadrāta jeb 1:1 proporcijā. Šādā formātā visa uzmanība tiek koncentrēta uz varoņiem, to portretiem un personībām. Tāpat arī šajā filmā kadra formāts izmainīts divas reizes. Sižeta pacēluma brīžos kadrs no 1:1 tiek pārveidots uz platekrāna proporciju 2,25:1. Plašāks skats uz vidi salīdzinājumā ar kvadrāta formātu skatītājam sniedz brīvības izjūtu (sk. pielikuma 98.–100. att.). Viens no šādiem paplašinājumiem veikts ainā, kurā Stīva māte sapņo par dēla nākotni. Atgriezšanās kvadrāta formātā, ar ko filma arī noslēdzas, liecina, ka mātes vīzijas visticamāk nekad nepiepildīsies.

#### **6.4. Montāža**

Vienas no izteiktākajām iezīmēm, kas raksturo ne tikai Dolana režisēto filmu kadrējumu, bet arī montāžu, ir detaļu izcelšana un kontrastu veidošana. Piemēram, vairākos darbos darbības vide tiek parādīta ar atsevišķiem tuvplāniem. Tā kā bieži notikumi risinās varoņu mājās, šie kadri atklāj viņu personīgo dzīves telpu kā gaumes un interešu atainojumu. Nereti pirms personāžu parādīšanas ietverti tuvplāni ar mākslas darbiem vai to fragmentiem, kas ir kā vadlīnijas ainā sagaidāmajām emocijām. Pārsvarā tuvplānos attēlotie mākslas darbi atrodas darbības telpā un pēc tam redzami varoņiem fonā, taču reizēm attiecīgie kadri iekļauti ainas vidū, nevis sākumā, un gleznas vai tēlniecības darbi skatītājam uztverami tikai saistībā ar filmas notikumiem, bet nav atrodami kopējā interjerā. Šādi pārrāvumi sadrumstalo sižetu, līdz ar to minētos kadrus būtiski aplūkot notikumu kontekstā. Papildus tam dažkārt Dolana kino darbos nozīmju nolasīšanu var ietekmēt mākslas vēstures zināšanas vai ar režisora biogrāfiju saistīti fakti.

Kā jau tika atzīmēts, aplūkotajās filmās svarīgu vietu ieņem varoņu portretējums, ko mijiedarbībā ar dažādiem kadrējumiem konstruē arī tas, kā tiek veikta montāža. Ar atšķirīgām pieejām atveidotas personāžu un apkārtējas vides attiecības var veidot atšķirīgus vēstījumus par varoņu statusu sabiedrībā, to slēptajām emocijām un spēju pielāgoties noteiktām situācijām. Filmā „Māmiņa” ainā, kurā māte ir darba pārrunās kādas bagātas sievietes mājā, no sākuma tiek parādīti tuvplāni ar apzeltītu servīzi un mātes apģērba detaļām, tālāk seko pilna plāna kadrs no dažu metru attāluma, un nākamajā kadrā varone redzama pārdesmit metru attālumā, kas atklāj vērienīgo vides greznību un norāda uz mātes niecību tās priekšā. Līdzīgi vēlāk, kad viņa bankā gaida avansa saņemšanu, tiek parādīts tuvplāns ar rokās saņņaugtu mākslīgās ādas rokassomu, kam seko kadrs no ievērojami attālinātas kameras pozīcijas, kas attēlo mātes nekomfortablu situāciju (sk. pielikuma 101.–104. att.).

Arī brīžos, kad varoņu sejas netiek rādītas tuvplānā, visa skatītāja uzmanība uz tiem ir koncentrēta ar montāžu, kurā mijās simetriski, centrēti vai no varoņa skatupunkta vērsti kadri. Vēl Dolanam raksturīgi par galvenajiem varoņiem vēstīt caur citu, taču krietni mazākās lomās esošu varoņu paustajām emocijām. Piemēram, filmā „Joprojām Lorens” sapulcē, kurā lemj par Lorensa atlaišanu no darba, sākumā tiek parādīti atsevišķu skolotāju portreti, tad – tuvplāns ar dokumentu parakstīšanu, pēc tam – Lorens, kā arī attālināts, simetrisks kopplāns ar skatu no paaugstinātas pozīcijas. Un tālāk atkal tiek rādīti tikai skolotāju portreti, taču visas emocijas ir raidītas uz situācijas centrālo tēlu Lorensu.

Vēl sabiedrības un apkārtējo cilvēku attieksmes pret indivīdu spilgti tiek atainotas gan filmas „Tas ir tikai pasaules gals”, gan „Joprojām Lorens” pašā sākumā ar vairākiem kadriem, kuros redzami uz ielas stāvoši cilvēki un to skatieni vērsti tieši pret kameru. Attiecīgajās ainās iespējams uztvert, ka personas skatās objektīvā kā galvenā varoņa acīs un skatieni drīzāk pauž negatīvu pārsteigumu vai pārākumu, nevis pozitīvas emocijas. Šādā veidā vien ar dažiem kadriem, neizmantojot verbālu komunikāciju, jau kino darbu sākumā ātri tiek sniegta informācija par sabiedrības attieksmi pret varoņiem.

Savukārt galveno varoņu personības ar montāžas palīdzību tiek atklātas momentos, kad tie kaut kur dodas. Piemēram, filmā „Iedomātās mīlestības” katra Marī un Francisa izešana uz ielas līdzinās modes skatei. Personāži tiek parādīti no priekšpuses, mugurpuses, izceltas apģērba detaļas, personāžu stāja un kustības, pārsvarā nemaz neveltot uzmanību apkārtējai videi.

## **6.5. Kustība**

Minētā varoņu iešana pa ielu ikdienā ir pavisam ikdienišķa darbība, taču ar palēninājuma izmantojumu Dolans to padara par demonstratīvu un izaicinošu procesu. No

vienas puses, palēninājums kino darbos attēlotajām situācijām piešķir nosacītu samākslotību un iespaidu, ka notiekošais ir uzspēlēts, bet no otras puses – tiek akcentētas vissmalkākās ķermeņa kustības, kas ataino varoņu emocijas, kuras dabiskajā ātrumā varētu tikt palaistas garām.

Palēninājums ietverts pilnībā visās Dolana filmās, un tas izmantots, lai atklātu varoņu, gan pozitīvos, gan negatīvos pārdzīvojumus. Piemēram, filmā „Toms fermā” palēninājums vērojams brīdī, kad Toms pēc neveiksmīgas bēgšanas dodas atpakaļ uz lauku māju. Manāms, ka atgriezšanās Tomam ir sarūgtinājums un viņš to izjūt kā sava veida sakāvi. Lēnās kustības veido smagnēju efektu un vēstījumu, ka rīcība tiek veikta pret varoņa gribu. Līdzīgi filmā „Iedomātās mīlestības” palēninājums sakāpina nepatīkamos pārdzīvojumus, kā skumjas, ilgas un vilšanās, taču kino darbā iekļautas arī vairākas ainas, kurās palēninātās kustības uzsver varoņu pašpārliecinātību un pārspīlētos centienus atstāt par sevi valdzinošu iespaidu.

Efektīgas un ar reālo dzīvi kontrastējošas palēninājuma ainas padara Dolana darbos bieži sastopamais rokas kameras filmējums. Piemēram, jau atzīmētajā filmā „Iedomātās mīlestības” palēninājumā atainoti kadri, kuros Marī un Franciss dodas uz Niko dzimšanas dienu. Varoņi tīksminās par savu izskatu un šķietami izbauda katru sperto soli tuvāk tam, lai satiktu savu draugu Niko, bet, līdz ko Marī un Franciss ierauga, ka viņš ir piedzēries, kustības pāriet saraustītā rokas kameras filmējumā. Kontrasts atveido gan Niko reibumu, gan realitāti, kas nebūt nesakrīt ar varoņu gaidām par notikumu attīstību. Palēninājums no realitātes nošķir arī fantāziju un atmiņu ainas.

Toties rokas kamera kadriem mēdz piešķirt dramatismu un dokumentalitāti. Piemēram, filmās „Māmiņa” un „Toms fermā” ar rokas kameras filmējumu izceļas pakalīdzības, uzbrukšanas un novērošanas ainas, bet filmā „Es nogalināju māti” kameras nervozās kustības norāda uz varoņu nestabilajām attiecībām un iekšējām nesaskaņām.

## **6.6. Skaņa un mūzika**

Lai gan skaņa un mūzika ir pēdējā no šī darba pētniecības kategorijām, Ksavjē Dolana kino stila kontekstā tā ieņem ne mazāk svarīgu lomu kā aplūkotie kino valodas vizuālie elementi un naratīvu raksturojošās iezīmes. Attiecībā uz mūzikas izmantojumu Dolanam nav raksturīgi izvēlēties neitrālus fona skaņdarbus. Tāpat kā pētīto filmu naratīvu attīstībai dažbrīd piemīt neparedzamība, arī kino darbos ietvertie skaņdarbi mēdz pārsteigt un sižetam piešķirt papildus asumu.

Dzirdamā mūzika nav klasificējama noteikta žanra vai kāda cita iedalījuma robežās. Tā drīzāk atkarīga no varoņu personībām, paustajām emocijām un atainoto notikumu

pavērsieniem. Tomēr, vispārinot pēc tā, kāda veida muzikālie darbi atkārtojas visbiežāk, teju visās filmās sastopama klasiskā mūzika, dziesmas franču valodā un popmūzika.

Gan ar režisoram tuvām, gan plašām auditorijām atpazīstamām melodijām, kā, piemēram, grupas *Oasis* dziesmu *Wonderwall* vai *Moby* dziesmu *Natural Blues*, Dolans filmās ietver ne vien biogrāfiskus motīvus, bet arī skatītājā var radīt personīgus līdzpārdzīvojumus. Papildus tam kino darbos iekļautie skaņdarbi mēdz būt cieši saistīti ar varoņu pašu dzīvē, piemēram, filmā „Toms fermā” bērnu epizodē tiek atskaņota mirušā drauga iemīļota dziesma, kas vienlaikus arī Tomam bijusi nozīmīga un raisa atmiņas par kopā pavadīto laiku. Turklāt šajā gadījumā, no vienas puses, dziesma saistīta ar pagātņi, taču, no otras puses, tās vārdi, kas vēsta par skumjām, izvairīšanos un meliem, sasauca ar tagadni un situāciju pēc drauga nāves.

Minētā dziesma ir franču valodā, līdz ar to, iespējams, daļai skatītāju valodas barjera traucē uztvert tās tekstu, taču arī populārie skaņdarbi angļu valodā ir izraudzīti ne tikai balstoties uz to melodijām. Piemēram, *Moby* dziesmā *Natural Blues*, kas skan filmas „Tas ir tikai pasaules gals” beigu ainā, kad Lui dodas prom no ģimenes, tiek dziedāts par mirušu brāli un problēmām, kuras neviens nezina. Attiecīgi dziesmas vārdiem ir saikne ar konkrēto situāciju filmā, un netiešā veidā tie ir kā pavedieni atbildei uz jautājumu par Lui mīklaino apciemojumu.

Pārdomātība slēpjas pat tādās detaļās kā skaņdarbu nosaukumos. Piemēram, filmā „Joprojām Lorens” ainā, kurā Freda uz brīdi piekrīt pamest savu jaunizveidoto ģimeni un aizbēg no tās ar Lorensu, skan instrumentāls darbs ar nosaukumu „Jauna kļūda” (*A New Error*), kas vēlāk atklājas caur atkārtoti neveiksmīgiem mēģinājumiem veidot kopīgu nākotni un varoņu šķiršanos.

Skaņdarbu pielāgotība varoņu pārdzīvojumiem, personībām un attiecībām vienam ar otru iezīmē savdabīgus kontrastus, kas veidojas starp atšķirīgām dziesmām vienas filmas ietvaros. Piemēram, filmā „Iedomātās mīlestības” Marī un Francisa izsmalcinātība un vēlme atstāt uz Niko pēc iespējas labāku iespaidu nemitīgi saduras ar vilšanos un vienkāršību, kas savā ziņā piemīt gan Niko, gan citiem filmas personāžiem. Sekojoši pretstati atspoguļojas kino darba skaņu celiņā, kur Johana Sebastiana Baha (*Johann Sebastian Bach*) kompozīcijas un sešdesmito gadu franču mūzika mijās ar *post-punk*, *new wave* un elektronisko mūziku.

Līdzīgs žanru sajaukums ir arī pārējās Dolana filmās, kurās klausāmi tādi astoņdesmito un deviņdesmito gadu mūzikas pārstāvji kā *Visage*, *Depeche Mode*, *Oasis*, *Blink-182* un *The Cure*, dažādi 21. gadsimta sākuma deju mūzikas hiti, pēdējās desmitgades *indie rock*, popmūzikas un tās apakšžanru mūziķi, kā *Foals*, Elija Goldinga (*Ellie Golding*) un *Lana Del Rey*, kā arī katrā no filmām dzirdami ievērojamu klasiskās mūzikas komponistu

darbi, piemēram, Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*), Antonio Vivaldi (*Antonio Vivaldi*), Pētera Čaikovska (*Пётр Чайковский*) un Volfganga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*) kompozīcijas. Nereti žanru daudzveidību papildina Kanādā dzimušu mūziķu darbi, kā *Grimes, Crystal Castles* un Selīnas Dionas (*Celine Dion*) izpildīta mūzika.

Vairākkārt manāms, ka attiecīgās dziesmas ir varoņu pašu izvēlētas, piemēram, paņemot kompaktdisku, nospiežot atskaņotāja pogu vai dziedot karaoke. Mūzika dzirdama arī pārsvarā visās fantāziju un atmiņu ainās, līdz ar to iekļautie skaņdarbi vēsta par varoņu personīgajām izjūtām, gaumi un asociācijām.

Lai gan papildus skaņas efekti izmantoti tikai retos gadījumos, bieži vien spēcīgs efekts tiek panākts tieši ar klusumu, kas izceļ varoņu izmisuma vai pārdomu brīžus un spēju saprasties bez vārdiem. Momentos, kad nenotiek verbāla komunikācija un nav ietverta mūzika, var saklausīt kustību radītos trokšņus, kas veido klātbūtnes un intimitātes izjūtu. Tomēr neatkarīgi no tā, vai skaņu celiņu piepilda varoņu pašu dziedāšana, caur radio atskaņotas melodijas vai klusuma pauzes, Ksavjē Dolana filmās dzirdamā mūzika un skaņa galvenokārt izriet no stāsta varoņu izvēlēm, pārdzīvojumiem un emocijām. Tajā pašā laikā ar atpazīstamiem, pozitīvu izjūtu vai dramatisma piesātinātiem skaņu motīviem tiek rasta pieeja arī auditorijas personīgai iesaistei filmu skatīšanās procesā.

## 7. REZULTĀTI

Pēc semiotiskās un naratīva analīzes veikšanas autore secina, ka Ksavjē Dolana režisētajās filmās novērojamas mākslas kino (*art cinema*), autorkino un franču jaunajam vilnim raksturīgās iezīmes, kas rezultātā veido režisoram piemītošo unikālo kino stilu.

Apkopojot naratīva analīzē sniegto informāciju, autore secina, ka Dolana filmas tāpat kā mākslas kino darbi veidotas pēc nelineāras naratīva struktūras. Tagadnes darbības mēdz pārtraukt sapņu vai atmiņu ainas, kā arī ieskatīšanās pagātnē vai nākotnē, kas notiekošajam piešķir subjektīvu skatījumu. Filmās izmantoti dubultie naratīvi un ietvertas atsauces no režisora personīgās dzīves. Atšķirībā no klasiskā naratīva uzbūves Dolans savos darbos mēdz neatklāt notikumu cēloņus un no tiem izrietošās sekas.

Kopīga iezīme pētītajām filmām ir atvērtas beigas, tostarp bieži noslēdzošajās ainās nav izmantota verbālā komunikācija. Gan kino darbu beigās, gan sižeta gaitā nereti vērojama varoņu bēgšana, kas izriet no fiziskās ietekmēšanas vai negatīvas līdzcilvēku attieksmes. Sekojoši filmās sastopama fiziskā un emocionālā vardarbība, dusmas, neiecietība un pašsavaldīšanās problēmas. Varoņu dzīve netiek izskaistināta, un drīzāk atainotas neērtas vai pretrunīgas situācijas.

Līdzīgi kā franču jaunā viļņa pārstāvji, arī Dolans kino darbos pārsvarā ietver tikai kādu fragmentu no varoņu dzīves, un maz tiek sniegta informācijas par pagātni un nākotni. Tajā pašā laikā filmās iekļautas atsauces uz mākslas vēsturi, citiem Dolanam tuviem kino darbiem un režisora biogrāfiju. Līdz ar personīgo iesaisti visās sešās filmās izmantots mātes un dēla attiecību motīvs.

Pamatā darbības notiek nelielā cilvēku lokā – starp ģimenes locekļiem, tuvākajiem draugiem vai kaimiņiem. Galvenokārt stāsta centrā ir stipras un rūdītas vientuļās mātes tēls. Papildus tam izceļas dēla centieni būt mīlētam, pieņemtam un saprastam. Attiecīgi kā viens no aktuālākajiem jautājumiem, kas caurvij aplūkotās filmas, ir – ko nozīmē mātes un dēla mīlestība.

Kā jau tas minēts teorijas daļas mākslas kino nodaļā, arī Dolana filmās personāžu attiecībās novērojama atsvešinātība, ko bieži vien pavada meli, noslēpumi un noklusēšana. Paralēli tam varoņiem raksturīgi kavēties laimīgas bērnības vai jaunības atmiņās, kā arī sapņot par nākotni. Kopumā fokuss lielākoties tiek likts uz individuālajiem skatījumiem, personībām un varoņu dažādajiem raksturiem.

Varoņu subjektīvā redzējuma un varoņu savstarpējo attiecību attēlojumā nozīmīgu lomu ieņem krāsu izmantojums, apgaismojums, kadrējums, kameras pozīcija un montāža. Salīdzinoši filmās vienlīdz izmantots gan dabiskais, gan mākslīgais apgaismojums, taču abos gadījumos filmu kadri biežāk ir tumši, un nereti varoņu sejas vai daļu telpas klāj ēnas. Vairākos darbos atkārtojas krēslaina noskaņa, spilgti toņi un apgaismojums, kas atsevišķiem kadriem piešķir konkrētas krāsas. Apgaismojums, krāsas un arī laikapstākļi mēdz vizualizēt sižeta noskaņu un personāžu emocionālo stāvokli.

Specifiskie kadrējumi un montāža atklāj detaļas, kas vēsta par varoņu dzīvesvietām, interesēm, gaumi, akcentē žestus un cita veida neverbālo komunikāciju. Dolanam raksturīgi uzsvērt varoņu vientulību un nošķirtību no pārējās sabiedrības, izmantojot kontrastus starp tuvplāniem un pilna plāna kadriem. Kino darbos iezīmējas arī izteikti simetriskas kompozīcijas un asimetriski kadrējumi, kuros varoņi atrodas kadra pašā malā, apakšā vai stūrī. Rezultātā tiek ne vien koncentrēta auditorijas uzmanība uz atsevišķiem tēliem, bet arī panākts indivīda pasaules atainojums.

Neskatoties uz to, ka pārsvarā galvenie varoņi ir pašpārliecinātas, ekstravertas un uzstājīgas personības, tie mēdz piedzīvot vilšanos, nedrošību un bailes. Tas atveidots ar kadriem, kuros personāži redzami pretskatā no paaugstinātas kameras pozīcijas vai citkārt varoņiem tiek sekots no mugurpuses. Vēl atsvešinātība atainota ar kadriem, kas uzņemti, kameras esot novietotai blakus telpā, otrpus durvju ailei, logam vai gaitēņa galā. Attālinātā pozīcija norāda uz varoņu noslēgtību un nosacītu izolēšanos no apkārtējās pasaules. Papildus tam ierobežotības vai plašuma sajūta tiek radīta ar netradicionāliem kadra formātiem.

Ja vien tas nav saistīts ar būtiskiem varoņu dzīves faktiem, emocijām vai kādā citā veidā neietekmē sižeta attīstību, salīdzinoši maz uzmanības tiek veltīts apkārtējai videi. Tā papildina tēlus vai ar tiem kontrastē, taču pamatā notiek koncentrēšanās uz personāžu portretējumiem.

Lielākoties darbības vide ir Kvebeka, un galvenokārt notikumi risinās personāžu mājās. Ar tuvplāniem tiek izceltas detaļas, kas raksturo varoņus. Sevišķa loma vairākos darbos atvēlēta ēdiena pagatavošanai un kopīgām ēdienreizēm. Tuvplāni piešķir nozīmīgumu arī varoņu saziņai, informācijas nodošanai un uzglabāšanai analogos formātos, kā vēstulēs, pastkartēs un fotogrāfijās.

Mizanscēnu bagātinošs, bet tiešā veidā neuztverams elements, Dolana kino darbos ir aromāts. Nereti tiek radīta sajūta, ka varoņi ar smaržām mēdz viens uz otru atstāt iespaidu vai ar tām tiek saistītas atmiņas un patīkamas izjūtas.

Aktieru tēlojums filmās pārsvarā ir dabisks, kas ataino situāciju pietuvinātību reālajai dzīvei. Tomēr dažbrīd vērojami šķietami pārspīlējumi un ekspresīvs tēlojums, kas atklāj

varoņu emocionalitāti. Tuvību realitātei, dokumentalitātes efektu un dramatismu veido arī rokas kameras filmējumi, kas bieži vien mijas ar palēninājumu. Notiek balansēšana starp reālās un kinematogrāfiskās pasaules, kā arī personīgo pārdzīvojumu robežām.

Personāžu psiholoģiskais stāvoklis ietekmē ne vien vizuālos elementus, bet arī Dolana filmās dzirdamo mūziku. Varoņu straujās noskaņojuma izmaiņas atspoguļojas mūzikas žanru dažādībā, un sižeta attīstība mēdz sasaukties ar dziesmu tekstiem. Papildus saklausāmajām skaņām neverbālās komunikācijas spējas un emociju piesātinājums tiek akcentēts ar klusuma brīžiem.

Kopumā analīzes ceļā tika noskaidrots, ka Dolana režisētās filmas raksturojošās iezīmes sasaucas ar mākslas kino un franču jaunā viļņa darbiem. Attiecīgi režisoram raksturīgās pieejas ievērojami atšķiras no klasiskajos kino darbos izmantotajām naratīva struktūrām un kino valodas pielietojuma.

## SECINĀJUMI

Pēc analīzes veikšanas un rezultātu apkopošanas autore izdara vairākus secinājumus, kas sniedz atbildes uz sākotnēji izvirzītajiem pētījuma jautājumiem.

Veicot naratīva un semiotisko analīzi, tika secināts, ka aplūkotajās filmās naratīva attīstībai ir cieša saikne ar kino valodas elementu izmantojumu. Līdz ar to atbildes uz diviem izvirzītajiem jautājumiem daļēji saplūst, taču neatkarīgi no tā iespējams gūt secinājumus par Ksavjē Dolana kino stila iezīmēm, kas ir pētījuma mērķis. Režisora unikālo kino stilu veido secinājumos minēto iezīmju savstarpēja mijiedarbība.

Autore izdara sekojošus secinājumus, kas raksturo analizētās filmas un galvenās Ksavjē Dolana kino stila iezīmes:

1. Kino darbu naratīvi pārsvarā veidoti pēc nelineāras naratīva struktūras.
2. Filmās pamatā uzmanība vērsta uz varoņu personību atainojumu.
3. Sižetiem piemīt neparedzamība, nereti iztrūkst notikumu cēlonība un sekas, kā arī režisora kino darbiem raksturīgas atvērtas beigas.
4. Filmās ietverti galveno varoņu sapņi, atmiņas, fantāzijas un vīzijas.
5. Kino darbos tiek izmantotas atsauces uz Ksavjē Dolana personīgo dzīvi.
6. Filmās bieži iekļauti mākslas darbu un citu režisoru kino darbu motīvi.
7. Galvenokārt naratīva centrā ir mātes un dēla savstarpējās attiecības.
8. Maz tiek sniegta informācija par varoņu dzīvi ārpus filmās atainotā laika robežām, un pārsvarā aplūkotajos kino darbos atklāts tikai kāds fragments no personāžu dzīvēm.
9. Varoņu savstarpējās attiecības un iekšējie pārdzīvojumi nosaka apgaismojuma pielietojumu, krāsu izmantojumu, kadrējumu, kustības, kameras pozīciju un montāžu ar nolūku vizualizēt varoņu subjektīvo realitāti.
10. Režisoram raksturīgi veidot kontrastus starp pilna plāna kadriem un tuvplāniem.
11. Kino darbos nereti izmantoti spilgti toņi, kas iezīmējas apgaismojumā, varoņu tērpos un interjera elementos.
12. Par varoņu iekļaušanos vai pretstatiem attiecīgajā darbības vietā un sabiedrībā vēsta personāžu ārējā izskata saskaņotība gan vienam ar otru, gan ar apkārtējo vidi.
13. Filmās bieži vien veidotas simetriskas vai izteikti asimetriskas kompozīcijas, kurās varoņi mēdz atrasties kadra pašā malā vai apakšpusē.

14. Kino darbos atkārtoti izmantots kadrējums, kurā personāži redzami no attālinātas pozīcijas un kamera atrodas blakus telpā, gaitēna galā vai loga otrā pusē. Tādā veidā tiek izcelta varoņu atsvešinātība un veidojas iespaids, ka atainotā dzīve risinās neatkarīgi no filmas.
15. Lai uzsvērtu kustību nianšes, paspilgtinātu varoņu pārdzīvojumus un piešķirtu ainām papildus dramatisma efektu, režisoram raksturīgi izmantot palēninājumu.
16. Kino darbos ietverta gan fiziskā, gan emocionālā vardarbība, pašsavaldīšanās problēmas, dusmas, neiecietība, un atainotā dzīve netiek izskaistināta.
17. Režisoram raksturīgi izmantot rokas kameras filmējumu, kas veido dokumentalitātes iespaidu.
18. Analizētajos kino darbos tiek radīta sajūta, ka vizuālos un skaņas elementus bagātina filmu darbības vidē esoši aromāti.
19. Varoņiem raksturīgs reālistisks un vienlaikus ekspresīvs tēlojums.
20. Nereti viena kino darba ietvaros dzirdami žanriski kontrastējoši skaņdarbi, kas sasaucas ar varoņu mainīgo psiholoģisko stāvokli.
21. Ksavjē Dolana režisētās filmas ar mākslas kino un franču jaunā viļņa darbiem vieno netradicionālas naratīva struktūras un kino valodas izmantojums.
22. Ksavjē Dolanam piemītošais kino stils izriet no autora personīgajām pieredzēm un pārdzīvojumiem, kas uzsver tā piederību autorkino pārstāvjiem.

Pētījuma gaitā tika secināts, ka aplūkoto darbu detalizētākai analīzei būtu nepieciešams apjomīgāks pētījums, ko autore labprāt izstrādātu, kā arī vēlētos turpināt Ksavjē Dolana jaunāko filmu izpēti.

Ņemot vērā, ka Dolana filmu režija sniedzas vien aptuveni astoņus gadus senā vēsturē un pirms šī darba izstrādes līdzīga apjoma pētījumi par režisora kino stilu nav veikti, šis darbs var būt vērtīgs pamats, lai pētītu Ksavjē Dolana jaunākās filmas vai turpinātu padziļinātāku līdzšinējo režisora kino darbu analīzi.

## **PATEICĪBAS**

Izsaku pateicību savam bakalaura darba vadītājam Viktoram Freibergam par iedvesmojošām lekcijām un ieteikumiem pētījuma izstrādē.

Kā arī pateicos vecākiem par finansiālo atbalstu un Janai par nerimstošo enerģijas devu trīs gadu garumā.

## IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI

1. Berger, A. A. (1997). *Narratives in Popular Culture, Media and Everyday Life*. London: SAGE Publications.
2. Bordwell, D. (1985). *Narration In the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
3. Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film history: An introduction*. (8th ed.). Boston: McGraw-Hill.
4. Braudy, L., Cohen, M. (2009/1974). *Film theory & Criticism*. (7th ed.). New York: Oxford University Press.
5. Brown, B. (2012). *Cinematography: Theory and Practice: Image Making for Cinematographers & Directors*. (2nd ed.) Amsterdam: Focal Press.
6. Bryman, A. (2012/2001). *Social Research Methods*. (4th ed.). New York: Oxford University Press.
7. Chandler, D. (2007/2002). *Semiotics: the Basics*. (2nd ed.) London: Routledge.
8. Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
9. Cook, P. (2007). *The Cinema Book*. (3rd ed.). London: British Film Institute.
10. Corrigan, T., White, P. (2004). *The Film Experience: An Introduction*. Boston: Bedford/St.Martin's.
11. Dick, B. F. (2010). *Anatomy of Film*. Boston: Bedford.
12. Ezra, E. (2004). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
13. Flick, U., Kardoff, E. & Steinke, I. (2009). *A Companion to Qualitative Research*. London: SAGE.
14. Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies*. (2nd ed.). London: Pearson.
15. Grant, B. K. (2007). *Schirmer Encyclopedia of Film*. New York: Thomson Gale.
16. Hayward, S. (2006). *Cinema Studies. The Key Concepts*. London: Routledge.
17. Hill, J., Gibson, P. C. (2006/2000). *Film Studies: Critical Approaches*. New York: Oxford University Press.
18. Kline, T. J. (1992). *Screening the Text: Intertextuality in New Wave French Cinema*. London: John Hopkins University Press.
19. Kovacs, A. B. (2007). *Screening Modernism: European Art Cinema, 1950-1980*. Chicago: The University of Chicago Press.

20. Lothe, J. (2003). *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*. Oxford: University Press. P. 54.
21. Martin, B., Ringham, F. (2006). *Key Terms in Semiotics*. London: Continuum.
22. Mitry, J. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indianapolis: Indiana University Press.
23. Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. (3rd ed.). New York: Oxford University Press.
24. Neupert, R. (2007). *A history of the French new wave cinema*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
25. Pramaggiore, M., & Wallis, T. (2008/2005). *Film: A Critical Introduction*. (2nd ed.). Boston: Laurence King Publishing.
26. Rabiger, M. (2003). *Directing Film Techniques and Aesthetics*. (3rd ed.). London: Focal Press.
27. Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. New York: Blackwell Publishing.
28. Stam, R., Burgyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.

#### **Avoti internetā**

29. AMC independent. (2015, January 19). Director Xavier Dolan Chats MOMMY – AMC. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from [https://www.youtube.com/watch?v=M5JE7\\_4nLSk](https://www.youtube.com/watch?v=M5JE7_4nLSk)
30. BFI. (2014, October 21). *Xavier Dolan on Mommy / BFI #LFF*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=nuuYaSlxE5U>
31. Brady, T. (2017). Xavier Dolan: 'I'm not an enfant terrible. I'm a human being reacting'. *The Irish Times*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.irishtimes.com/culture/film/xavier-dolan-i-m-not-an-enfant-terrible-i-m-a-human-being-reacting-1.2982538>
32. Busuttill, D. (2015). Subjective camera techniques in two Xavier Dolan films; I Killed my Mother (2009) and Mommy (2013). DOI: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.1.2846.4085>
33. Cahiers du cinéma. (2017). Octobre 2014 – n°704. *Cahiers du cinéma*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.cahiersducinema.com/produit/octobre-2014-n704/>
34. CBS. (2013, February 28). *George Tonight: Xavier Dolan | George Stroumboulopoulos Tonight / CBC*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=8dA47t0psWI>
35. Chang, K. (2012). Q&A with Xavier Dolan. *Anthem Magazine*. Retrieved April 12, 2017 from <http://anthemmagazine.com/qa-with-xavier-dolan/>

36. Christian Dior. (2016, May 22). *2016 Cannes Film Festival - Xavier Dolan's Interview*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=VJsmUEoU2aA>
37. Dolan, H. (n.d.). Xavier Dolan's Top 10. *The Criterion Collection*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.criterion.com/explore/102-xavier-dolan-s-top-10>
38. Ghomeshi, J. (2012, December 12). "*Laurence Anyways*" director Xavier Dolan in Studio Q. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=D14oIxDtMkQ>
39. Ghomeshi, J. (2012, December 19). "*Laurence Anyways*" director Xavier Dolan in Studio Q. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=D14oIxDtMkQ>
40. Leach, J. (2013). In-Between States: Sarah Polley's *Take This Waltz* and Xavier Dolan's *Laurence Anyways*. *Brno studies in English*, 39(2), 91-106. <http://dx.doi.org/10.5817/BSE2013-2-6>
41. Marshall, B. (2016). Space and time of Quebec in two films by Xavier Dolan. *Nottingham French Studies*, 55(2), 189–208. DOI: <http://dx.doi.org/10.3366/nfs.2016.0148>
42. Mayers, E. (2013). Interview: Xavier Dolan. *Film Comment*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.filmcomment.com/blog/interview-xavier-dolan/>
43. Montreal Gazette. (2014, March 27). Extended version: Conversation with Xavier Dolan. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=E1IiBTej31c>
44. My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 1/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=K57gc49OhXc>
45. My French Film Festival. (2011, January 25). *Myfrenchfilmfestival.com - Xavier Dolan interview - Part 2/3*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=x-IQMj9MAzE>
46. Shord, C. (2016). The most exciting films of 2017: returning auteurs. *The Guardian*. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.theguardian.com/film/2016/dec/22/the-most-exciting-films-of-2017-returning-auteurs>
47. Smith, D. (2011). Xavier Dolan, Heartbeats. *Filmmaker Magazin*. Retrieved April 12, 2017 from [http://filmmakermagazine.com/20641-xavier-dolan-heartbeats/#.WPUEg\\_197Dd](http://filmmakermagazine.com/20641-xavier-dolan-heartbeats/#.WPUEg_197Dd)
48. Stockholms filmfestival. (2010, November 19). *Xavier Dolan at the Stockholm Film Festival*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=v-6Wk71v7Po>

49. Stroumboulopoulos, G. (2013, September 30). *Xavier Dolan On George Stroumboulopoulos Tonight: INTERVIEW*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=re-VqYe05hA>
50. The Canadian Encyclopedia. (2017). Xavier Dolan. *The Canadian Encyclopedia*. Retrieved April 12, 2017 from <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/xavier-dolan/>
51. The Upcoming. (2016, October 14). *It's Only the End of the World premiere: Xavier Dolan on directing, acting, Cannes, LGBT rights*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=R4dzkTgii0E>
52. TIFF. (2014, September 12). *XAVIER DOLAN: INDIEWIRE @ THE FESTIVAL / TIFF Industry 2014*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=gglqRLbEeA4>
53. Xtra: Canada's Queer News. (2010, September 16). *TIFF 2010: Quebec's Xavier Dolan addresses his critics*. [Video]. Retrieved April 12, 2017 from <https://www.youtube.com/watch?v=R9U82Do7ljA>

## PIELIKUMS



1. att. Mātes tēls dēla Huberta fantāzijas filmā „Es nogalināju savu māti”



2. att. Mātes tēls dēla Huberta fantāzijas filmā „Es nogalināju savu māti”



3. att. Mātes tēls dēla Huberta fantāzijas filmā „Iedomātās nogalināju savu māti”



4. att. Niko tēls Francisa fantāzijas filmā „Iedomātās mīlestības”



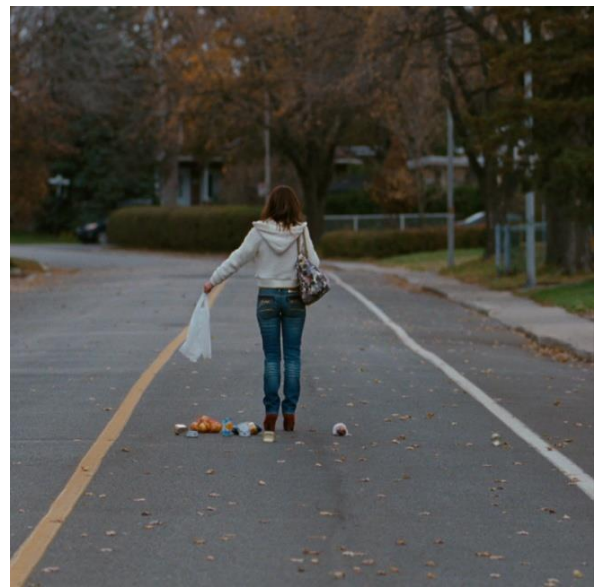
5. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorenss”



6. att. Huberta fantāzijas filmā „Es nogalināju savu māti”



7. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”



8. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”



9. att. Kadrs no filmas „Toms fermā”  
sākuma daļas



10. att. Kadrs no filmas „Toms Fermā”  
beigu daļas



11. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju  
savu māti”



12. att. Kadrs no filmas „Tas ir tikai  
pasaules gals”



**13. att. Kadrs no filmas „Iedomātās mīlestības”**



**14. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”**



**15. att. Kadrs no filmas „Tas ir tikai pasaules gals”**



**16. att. Vinsenta van Goga glezna „Saulespuķes” filmā „Iedomātās mīlestības”**



**17. att. Betmena tēls filmā „Iedomātās mīlestības”**



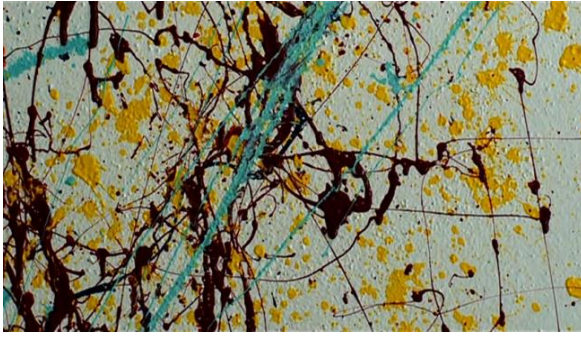
**18. att. Edvarda Munka glezna filmā „Es nogalināju savu māti”**



**19. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorenss”**



**20. att. Hieronīma Bosa gleznas fragments filmā „Joprojām Lorenss”**



21. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



22. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



23. att. Kadrs no filmas „Toms fermā”



24. att. Apgaismojums filmā „Iedomātās mīlestības”



25. att. Apgaismojums filmā „Joprojām Lorens”



26. att. Apgaismojums filmā „Joprojām Lorens”



27. att. Apgaismojums filmā „Joprojām Lorens”.



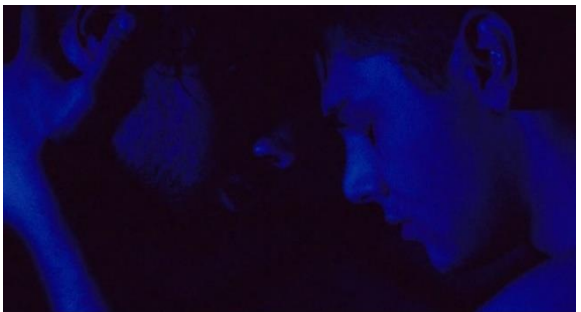
28. att. Apgaismojums filmā „Joprojām Lorens”



29. att. Apgaismojums filmā „Iedomātās mīlestības”



30. att. Apgaismojums filmā „Iedomātās mīlestības”



31. att. Apgaismojums filmā „Iedomātās mīlestības”



32. att. Apgaismojums filmā „Iedomātās mīlestības”



33. att. Kadrs no filmas „Toms fermā”



34. att. Kadrs no filmas „Tas ir tikai pasaules gals”



35. att. Niko un viņa māte filmā „Iedomātās mīlestības”



36. att. Franciss un Marī filmā „Iedomātās mīlestības”



37. att. Krāsas filmā „Joprojām Lorens”



38. att. Krāsas filmā „Joprojām Lorens”



39. att. Krāsas filmā „Joprojām Lorens”



40. att. Krāsas filmā „Joprojām Lorens”



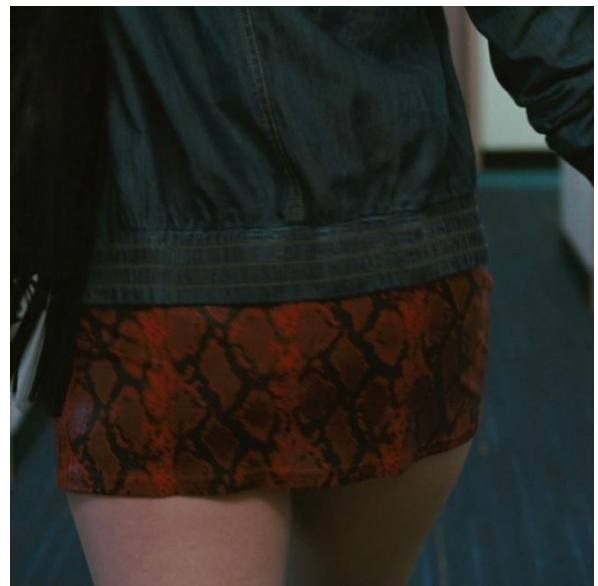
41. att. Krāsas filmā „Joprojām Lorens”



42. att. Mātes tēls filmā „Māmiņa”



43. att. Mātes tērpa tuvplāns filmā „Māmiņa”



44. att. Mātes tērpa tuvplāns filmā „Māmiņa”



45. att. Tuvplāns no filmas „Es nogalināju savu māti”



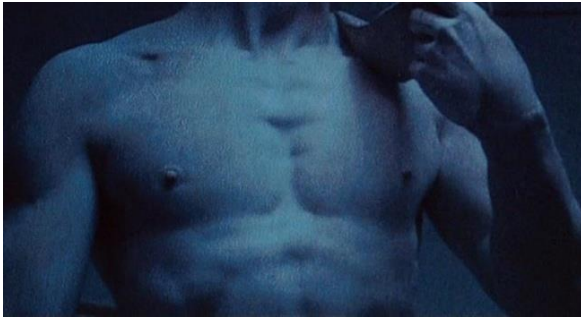
46. att. Tuvplāns no filmas „Iedomātās mīlestības”



47. att. Niko tēls filmā „Iedomātās mīlestības”



48. att. Mikelandželo skulptūras „Dāvids”  
tuvplāns filmā „Iedomātās mīlestības”



49. att. Mikelandželo skulptūras „Dāvids”  
tuvplāns filmā „Iedomātās mīlestības”



50. att. Žana Kokto zīmējuma tuvplāns  
filmā „Iedomātās mīlestības”



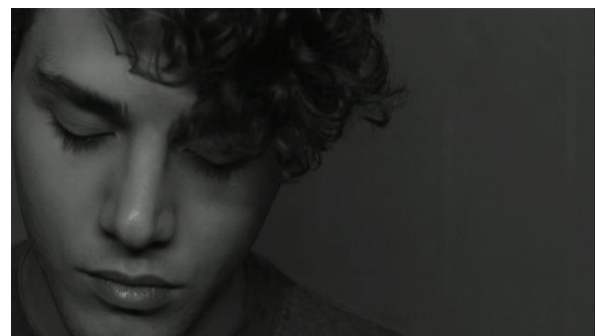
51. att. Tējas dzeršana filmā „Es nogalināju  
savu māti”



52. att. Tējas dzeršana filmā „Iedomātās  
mīlestības”



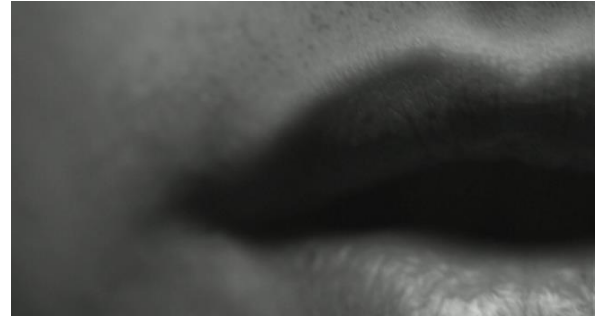
53. att. Tējas dzeršana filmā „Māmiņa”



54. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu  
māti”



55. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



56. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



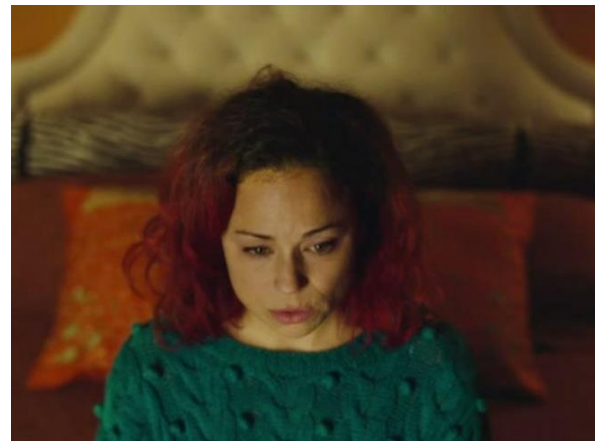
57. att. Pretskats no paaugstinātas kameras pozīcijas filmā „Iedomātās mīlestības”



58. att. Pretskats no paaugstinātas kameras pozīcijas filmā „Iedomātās mīlestības”



59. att. Pretskats no paaugstinātas kameras pozīcijas filmā „Tas ir tikai pasaules gals”



60. att. Pretskats no paaugstinātas pozīcijas filmā „Joprojām Lorens”



61. att. Simetrija filmā „Iedomātās mīlestības”



62. att. Simetrija filmā „Joprojām Lorens”



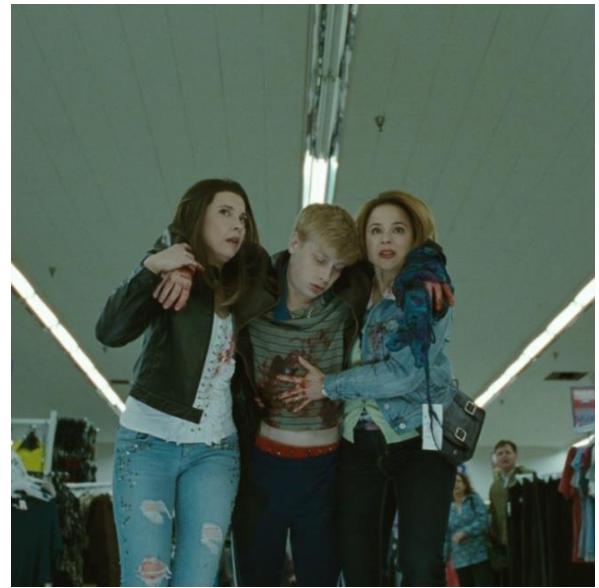
63. att. Simetrija filmā „Joprojām Lorens”



64. att. Simetrija filmā „Joprojām Lorens”



65. att. Simetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



66. att. Simetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



67. att. Asimetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



68. att. Asimetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



69. att. Asimetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



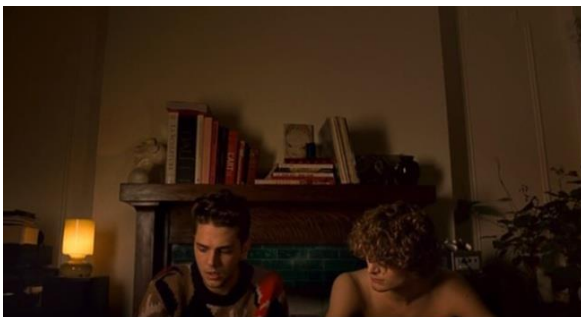
70. att. Asimetrija filmā „Es nogalināju savu māti”



71. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



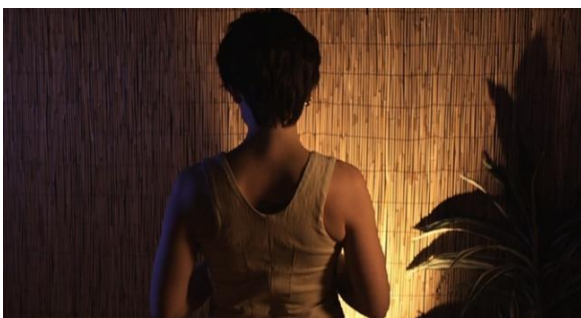
72. att. Kadrs no filmas „Es nogalināju savu māti”



73. att. Kadrs no filmas „Iedomātās mīlestības”



74. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



75. att. Kadrs no varoņa mugurpuses filmā „Es nogalināju savu māti”



76. att. Kadrs no varoņa mugurpuses filmā „Es nogalināju savu māti”



77. att. Kadrs no varoņa mugurpuses filmā „Iedomātās mīlestības”



78. att. Kadrs no varoņu mugurpuses filmā „Iedomātās mīlestības”



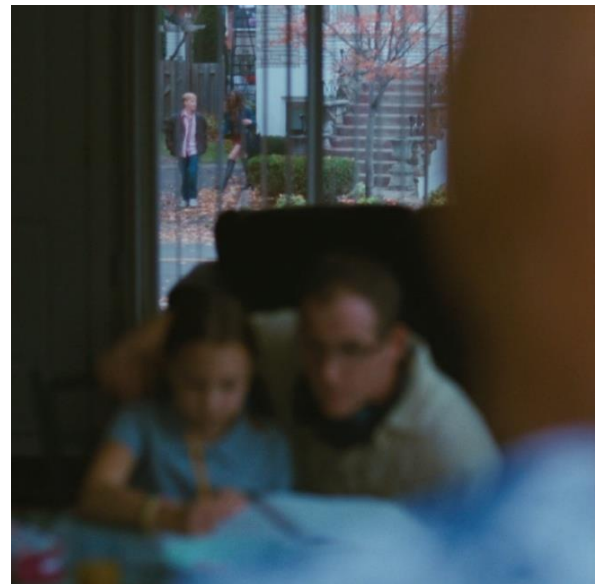
79. att. Kadrs no varoņa mugurpuses filmā „Joprojām Lorens”



80. att. Kadrs no varoņa mugurpuses filmā „Toms fermā”



81. att. Fokusa maiņa filmā „Māmiņa”



82. att. Fokusa maiņa filmā „Māmiņa”



83. att. Fokusa maiņa filmā „Joprojām Lorens”



84. att. Fokusa maiņa filmā „Joprojām Lorens”



85. att. Fokusa maiņa filmā „Tas ir tikai pasaules gals”



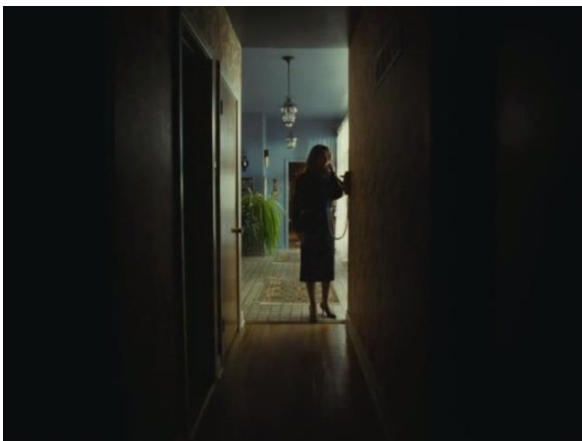
86. att. Fokusa maiņa filmā „Tas ir tikai pasaules gals”



87. att. Fokusa maiņa filmā „Tas ir tikai pasaules gals”



88. att. Fokusa maiņa filmā „Tas ir tikai pasaules gals”



89. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



90. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



91. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



92. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



93. att. Kadrs no filmas „Toms fermā”



94. att. Kadrs no filmas „Joprojām Lorens”



95. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”



96. att. Kadra sašaurināšanās filmā „Toms fermā”



97. att. Kadra sašaurināšanās filmā „Toms fermā”



98. att. Kadra paplašināšanās filmā „Māmiņa”



99. att. Kadra paplašināšanās filmā „Māmiņa”



100. att. Kadra paplašināšanās filmā „Māmiņa”



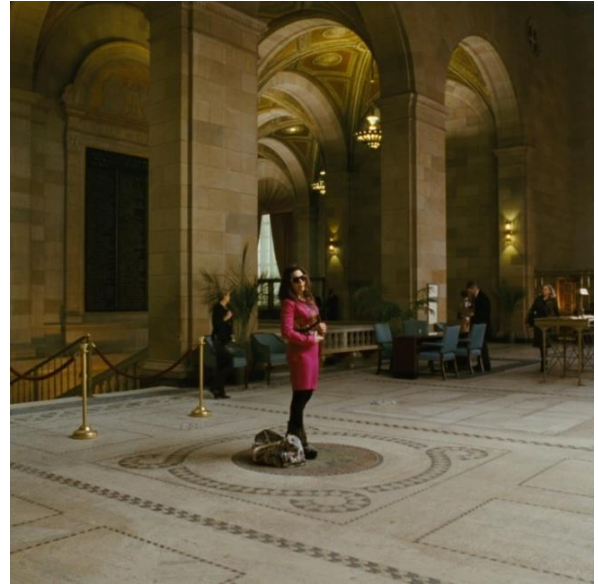
101. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”



102. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”



*103. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”*



*104. att. Kadrs no filmas „Māmiņa”*

Bakalaura darbs „Ksavjē Dolana kino stils” 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 titullapu, satura rādītāju, izmantotās informācijas avotu sarakstu, pielikumus, dokumentāro lapu un zemspītras atsauces) ir 124679 rakstuzīmes (ieskaitot intervālus).

Autore: \_\_\_\_\_ Linda Elīna Austruma

*Personīgais paraksts*

*Vārds Uzvārds*

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: docents Dr.philol. Viktors Freibergs \_\_\_\_\_ .05.2017.

*Akadēmiskais amats zinātniskais grāds Vārds Uzvārds personiskais paraksts*

*dd.mm.gggg*

Recenzente: docente Dr.art. Zane Radzobe

*Akadēmiskais amats zinātniskais grāds Vārds Uzvārds*

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā. \_\_\_\_\_ .05.2017.

*dd.mm.gggg*

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe \_\_\_\_\_

*Vārds Uzvārds personiskais paraksts*

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

\_\_\_\_\_ .06.2017. prot. Nr. \_\_\_\_\_

Komisijas sekretāre: docente Dr.art. Zane Radzobe \_\_\_\_\_

*Akadēmiskais amats zinātniskais Vārds Uzvārds personiskais paraksts*