

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS ZINĀTNES NODAĻA

**KINO STILS UN NARATĪVA STRUKTŪRA
ALISES RORVAHERES FILMĀS “DIEVIŠĶAIS ĶERMENIS”,
“BRĪNUMI” UN “LAIMĪGAIS LĀCARS”**

BAKALAURA DARBS

Autore: **Lidija Čagura**

Studenta apliecības Nr.: lc16024

Darba vadītāja: docente Dr. art. Zane Radzobe

RĪGA 2019

ANOTĀCIJA

Bakalaura darba tēma ir “Kino stils un naratīva struktūra Alises Rorvaheres filmās “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars”.

Darba pētījuma problēma ir Alises Rorvaheres unikālais kino stils un naratīva struktūra. Pētījuma mērķis ir veikt režisores Alises Rorvaheres filmu “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars” semiotisko un naratīva analīzi, lai noskaidrotu viņas izmantotos tēlus un naratīvu raksturīgās iezīmes.

Bakalaura darba struktūru veido teorētiskā daļa, kurā ir aplūkota literatūra par autorkino, neoreālismu, semiotikas un naratīva jēdzieniem, kā arī kino valodas elementiem un filmu izpēti. Papildus teorijai ir apkopota medijos atrodamā informācija par režisori un viņas daiļradi. Metodoloģiskajā daļā ir aprakstīta izmantotā semiotiskā un naratīva analīze, tostarp Aļģirta Greima aktantu modelis.

Iegūtie rezultāti ataino darba autores interpretāciju par Alises Rorvaheres izmantotajiem kino valodas elementiem un tēliem filmu naratīvos, kuri raksturo režisores unikālo kino stilu.

Atslēgvārdi: autorkino, Alise Rorvahere, semiotiskā analīze, naratīva analīze

ABSTRACT

The aim of the bachelor thesis “Film style and narrative structure in Alice Rohrwacher’s films “Heavenly Body”, “The Wonders” and “Happy as Lazzaro”” is to find out the unique cinematic style of Alice Rohrwacher and narrative structure of her films. The purpose of the study is to conduct a semiotic and narrative analysis of the films “Heavenly body”, “The Wonders” and “Happy as Lazzaro” in order to define the characters and narrative structures used by film director.

The structure of the paper consists of the theoretical part, where author explains the terms such as auteur theory, neorealism, film semiotics, film language, film narrative, as well as elements of the cinematic language and films studies. In addition to the theoretical part, the information found in the media about Alice Rohrwacher and her films is summarized and attached. The methodological part describes semiotic and narrative analysis and establishes research design.

The results show the author's interpretation of the film language elements and characters of film narratives, describing the unique cinematic style of Alice Rohrwacher.

Keywords: auteur theory, Alice Rohrwacher, semiotic analysis, narrative analysis

SATURS

IEVADS.....	6
1. AUTORKINO	8
2. NEOREĀLISMS	10
3. KINO SEMIOTIKA	11
4. KINO VALODAS ELEMENTI	14
4.1. Mizanscēna (Mise-en-Scene)	14
4.2. Kadrs.....	14
4.3. Telpa.....	16
4.4. Filmēšanas laukums.....	16
4.5. Apgaismojums.....	17
4.6. Aktieri	18
4.7. Kameras kustība	19
4.8. Skaņa	20
4.9. Montāža	21
5. KINO NARATĪVS	23
6. METODOLOĢIJAS DAĻA.....	27
6.1. Semiotiskā analīze.....	27
6.2. Naratīva analīze	28
7. REŽISORE ALISE RORVAHERE	29
8. FILMU ANALĪZE	32
8.1. “Dievišķais ķermenis”	32
8.1.1. Filmas varoņi	32
8.1.2. Telpa	32
8.1.3. Kadrs.....	33
8.1.4. Skaņas un mūzika	34

8.1.5. Gaismas veidi un krāsas.....	34
8.1.6. Filmas naratīvs.....	34
8.1.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa	37
8.2. “Brīnumi”	37
8.2.1. Varoņi	37
8.2.2. Telpa	39
8.2.3. Kadrs.....	40
8.2.4. Skaņas un mūzika	40
8.2.5. Gaismas veidi un krāsas.....	40
8.2.6. Naratīvs.....	40
8.2.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa	43
8.3. “Laimīgais Lācars”	44
8.3.1. Varoņi	44
8.3.2. Telpa	45
8.3.3. Kadrs.....	45
8.3.4. Skaņas un mūzika	45
8.3.5. Gaismas veidi un krāsas.....	46
8.3.6. Naratīvs.....	46
8.3.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa	48
9. SECINĀJUMI	50
IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI.....	52

IEVADS

Bakalaura darba galvenā tēma ir kinomāksla, kur kino tiek apskatīts kā konkrētā autora mākslas darbs, veidots ar autoram raksturīgajām iezīmēm – gan stila, gan nozīmju veidošanas ziņā. Tēmas ietvaros tiek izpētīti itāļu kinorežisores un scenāriju autores Alises Rorvaheres (Alice Rohrwacher) mākslas darbi. Savu režisores karjeru Rorvahere sāka ar dokumentālām filmām un īsfilmām. Viņas pirmā pilnmetrāžas filma “Dievišķais ķermenis” (“Corpo celeste”) 2011. gadā tika nominēta Kannu kinofestivālā “Golden Camera” un “C.I.C.A.E. Award” balvām un saņēma arī vairākas citas Eiropas kinofestivālu balvas. Viņas otrā filma “Brīnumi” (“Le meraviglie”) 2014. gadā ieguva Kannu kinofestivāla Lielo balvu (“Grand Prix”), un pēdējais režisores darbs “Laimīgais Lācars” (“Lazzaro Felice”) 2018. gadā ieguva Kannu kinofestivāla balvu par labāko scenāriju (“Award for Best Screenplay”). Darba aktualitāti pamato arī vairākas citas kinofestivālu balvas, kuras ir ieguvuši režisores kino darbi.

Par Alises daiļradi kinokritiķi mēdz teikt, ka viņa atdzīvina itāļu kinomākslu, un ar interesi apspriež viņas filmu daudznozīmīgumu. Alises filmas atspoguļo pašas autores pieredzi un bērnības atmiņas, lielā mērā iekļaujot Itālijas reprezentāciju, parādot to sociālekonomiskās problēmas. Filmās ir izteiktas pusaudžu un jauniešu pasaules redzējums, kas kontrastē ar apkārtējo vidi, ģimenes un sabiedrības viedokļiem.

Režisores darbos ir pamanāma iedvesmošanās no neoreālisma – viņas darbos ir aplūkotas problēmas, kuras skar mūsdienu sabiedrības stāvokli gan ekonomikas un politikas, gan kultūras jomā. Pagātne un tagadne Rorvaheres filmās savienojas mūsdienīgā pasakā ar reālistisku filmēšanas stilu un skaidri izteiktām autobiogrāfiskām iezīmēm.

Rorvaheres daiļrade pieder pie noteiktas mākslas kino tradīcijas – autorkino. Tā mērķis ir radīt filmas, kur ir izteikta autora ideja, bez mēģinājumiem pielāgot to auditorijas prasībām un populārām tendencēm. Šī bakalaura darba ietvaros autorkino jēdzienam ir svarīga loma: pieņemot, ka Rorvaheres filmas pieder pie autorkino tradīcijas, ir aktuāli pētīt režisorei raksturīgo kino stilu un filmās veidotos naratīvus – kas pirms tam netika pētīts akadēmiskajos darbos. Šajā gadījumā pētījuma objekti ir filmas “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars”; pētījuma priekšmeti – Alises Rorvaheres kino stils un filmu naratīvi.

Darba **pētījuma jautājumi** attiecas uz režisores Alises Rorvaheres kino rokrakstu jeb kino stilu un viņas pilnmetrāžas filmu naratīviem – darba gaitā ir nepieciešams noteikt, kā režisores kino stils iezīmējas iepriekšminētajās filmās, kā arī kādas īpatnības piemīt filmas naratīviem.

Pētījuma mērķis ir iepazīties ar autorkino un neoreālisma jēdzieniem, kino semiotikas un kino naratīva teorijām un veikt Alises Rorvaheres filmu analīzi, kas dos iespēju raksturot režisores individuālo kino rokrakstu un naratīviem raksturīgās iezīmes.

Šī darba **pētījuma uzdevumi** ir:

- 1) Apkopot teorētisko literatūru un izveidot pētniecisko pamatu;
- 2) iepazīties ar Alises Rorvaheres biogrāfiju un daiļradi;
- 3) veikt filmu “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars” semiotisko un naratīva analīzi;
- 4) apkopot pētījuma rezultātus un izdarīt secinājumus par režisores kino stilu un filmu naratīviem.

Bakalaura darba **teorētiskā bāze** ir balstīta uz tādu semiotikas, kino valodas un kino naratīva autoru darbiem kā Kristiāns Mecs (Christian Metz), Džeimss Monako (James Monaco), Jurijs Lotmans (Yuri Lotman), Deivids Bordvels (David Bordwell), Luiss Džaiāneti (Luis Giannetti), Bernards F. Diks (Bernard F. Dick), Marija Pramadžore (Maria Pramaggiore), Vladimirs Props (Владимир Пропп), Aļģirts Žiljēns Greims (Algirdas Julius Greimas).

Darbā izmantotās **pētniecības metodes** ir semiotiskā un naratīva analīze pēc izveidotām kategorijām un Aļģirta Greima aktantu modeļa.

Empīriskā bāze tiks balstīta uz filmu “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars” semiotisko un naratīva analīzi, kas sekmēs kopējo secinājumu izveidi par režisores kino stilu un filmu naratīviem.

Darba struktūru veido teorētiskā, metodoloģiskā un empīriskā daļa, secinājumi un informācijas avotu saraksts.

Pētījuma rezultātus var izmantot padziļinātam ieskatam Alises Rorvaheres daiļradē, kā arī pētījuma rezultāti var kalpot kā pamats režisores jaunāko kino darbu izpētei.

1. AUTORKINO

Filmu ražošanā, tāpat kā ikviena citā mākslas veidā, pastāv autorības jautājums. Tas ir īpaši svarīgs tādēļ, ka filmu ražošanā pārsvarā piedalās vairāk par vienu cilvēku. Studijas filmu producēšana rada uzdevumus daudziem cilvēkiem, kuriem ir kontrole par kādu ražošanas posmu. Ja tiek izskatīta ne tikai kontrole par filmēšanas posmiem un lēmumu pieņemšanu, bet arī individuālais stils, šķiet skaidrs, ka daži studijas darbinieki atstāj atpazīstamas un unikālas pēdas uz veidotajām filmām.

Pirmo reizi jēdzienu, kas attiecās uz atšķirīgu un unikālu pieeju kino, 1950. gados izmantoja jaunie franču kritiķi attiecībā uz Holivudas režisoriem. Drīz amerikāņu kritiķi aizņēmās "auteur theory", ko pakāpeniski sāka lietot attiecībā uz ievērojamiem režisoriem.¹ Amerikāņu kino kritiķis Endrjū Sarris (Andrew Sarris) sāka izmantot autora teorijas jeb autorkino jēdzienu kā kritikas formu. Autorkino raksturoja filmas, kuru režisoru vīzija nepārprotami sekmēja filmas veiksmi vai neveiksmi.²

Autora teorijas pirmais vērtības kritērijs ir režisora tehniskā kompetence: slikti virzīta vai nekoriģēta filma netiek vērtēta augsti. Tomēr, arī tāda filma var iesākt diskusijas par iezīmēto tēmu, scenāriju, darbībām, krāsu un skaņu izmantojumu, filmēšanas un rediģēšanas tehnikām, tādēļ ka ar filmu ir strādājuši daudz vairāk par vienu cilvēku.

Otrais autora teorijas vērtības kritērijs ir režisora personība: režisoram ir jāuzrāda atkārtotas stila iezīmes, kuri raksturotu viņa personīgu kino rokrakstu. Filmai ir jāatspoguļo režisora domas un jūtas.

Trešais un galvenais autora teorijas priekšnoteikums ir nozīme, kura rodas režisora darbības rezultātā. Šī nozīme veidojas līdz ar mizanscēnas veidošanu, režisora pasaules redzējumu un attieksmi pret dzīvi. Tomēr, nozīme nav skaidri definējams jēdziens, jo tas ir kino saturā, ko dažreiz grūti izskaidrot nekinemātiski.³

Trīs autora teorijas priekšnosacījumi ir savstarpēji saistīti. Vissvarīgākā ir režisora tehnika, uz kā pamata izpaužas personīgais stils, un rezultātā radās nozīme. Tātad, filmas režisors parādās tehniķa, stilista un autora lomās.

Autorkino kritikai ir divas galvenās pieejas: pirmā vairāk vēršas nozīmju jeb tematisko motīvu izpētei, kamēr otrā vairāk koncentrējas uz stilu un mizanscēnu.⁴

¹ Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film art: an introduction. 9th edition.* New York: McGraw-Hill Companies. P. 79

² Braudy, L., Cohen, M. (1999). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. 5th edition.* New York: Oxford University Press. P. 451

³ Turpat. 453. lpp.

⁴ Turpat. 456. lpp.

Autora teorija demonstrē, ka režisors ir jauna teksta un jauna darba autors. Tāda pieeja nozīmē nevis to, ka autora personība pārvēršas par kultu veiksmīga darba rezultātā, bet to, ka filma ir mākslas veids, kas rodas radošās izpausmes un personīgas uztveres rezultātā. Tieši tādēļ filma ir gan vizuālas informācijas, gan jaunu radītu nozīmju avots. Tas, kas slēpjas aiz “filmas fasādes”, ir kā filmas neapzinātais. Tādā gadījumā, salīdzinot filmu ar citām filmām, var salasīt nevis vienotu pasaules redzējumu vai ziņojumu, bet struktūru, kura pamato filmu un veido konkrētu enerģētisku noskaņojumu.

Šī struktūra ir saistīta ar režisoru nevis tāpēc, ka viņam piemīt mākslinieka loma, kas pauž filmā sevi vai savu redzējumu, bet tāpēc, ka apzināti vai neapzināti viņš kodē filmas un iekļauj tajās noteiktus ziņojumus. Tieši tādēļ filma ir artefakts, kas ir apzināti vai neapzināti strukturēts noteiktā veidā.⁵

⁵ Braudy, L., Cohen, M. (1999). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. 5th edition.* New York: Oxford University Press. P. 165-168

2. NEOREĀLISMS

Neoreālisma jēdzienu pirmoreiz izmantoja itāļu kritiķis Antonio Pietranželi (Antonio Pietrangeli) 1942. gadā. Vēlāk tas tika attiecināts uz filmām, kuras atšķiras no tā laika “banalitātes” stila Itālijas kino. Ar minimāliem resursiem neoreālisma filmu veidotāji strādāja reālajās lokācijās ar vietējiem iedzīvotājiem un profesionāliem aktieriem, pēc improvizētiem scenārijiem, orientējoties pēc apstākļiem. Savās filmās viņi pauda dziļu līdzjūtību pret parastiem cilvēkiem, kas cieš politisku apstākļu dēļ, kurus viņi nespēj ietekmēt. Tādējādi itāļu neoreālisms bija pirmais pēckara kino, kas atbrīvoja kino no studijas mākslīgajām robežām un līdz ar to no Holivudas radītās filmēšanas studiju sistēmas. Neoreālisms bija vairāk nekā vēl viens jauns kinematogrāfiskais stils – tā bija visas morālās un ētiskās filozofijas izpausme.⁶

Sākotnēji neoreālisms ideoloģiski reaģēja uz pirmskara kino kontroli un cenzūru. Tā estētiska, režisoru intuitīvā iztēles reakcija sakrita ar reālisma stila augošo popularitāti un reālisma atjaunošanos itāļu literatūrā. Šis jaunais reālisms bija arī ekonomiski izdevīgs, jo rada risinājumus filmēšanas procesa un studiju līdzekļu un darba aprīkojuma trūkumam.

Šķiet, ka Itālijas auditorija vēlējās veicināt vietējo neoreālisma kino veidotājus izpētīt pēckara tēmas, saistītas ar nežēlīgu bezdarbu, nepietiekamu dzīves vietu un novārtā atstātiem bērniem, ar traģiskiem apstākļiem, kuros dzīvoja neprofesionāli aktieri, nevis krāšņas zvaigznes. Galvenokārt, neoreālisms bija populārs tādēļ, ka rādīja sociāli ekonomisko mijiedarbību ar parasto cilvēku ikdienas situācijās, nevis nodarbojās ar cilvēku psiholoģisko problēmu izpēti vai personības sarežģītību. Lai izraisītu tādu interesi, nereālistiskais kino novietoja parasto cilvēku zināmos, grūtos apstākļos.⁷

Neoreālisma popularitāte Itālijas kino sāka pakāpeniski mazināties kopš 1950. gadu sākuma. Tas notika ekonomisko apstākļu uzlabošanās dēļ, kā arī tāpēc, ka filmu veidotāji padevās arvien pieaugošam pieprasījumam pēc eskapisma izklaides, kur nav vietas banālām ikdienu reālijām un grūtībām. Tomēr, neoreālisms neizzuda: tas mainīja savu formu atkarībā no režisora un filmas, bet saglabāja tā dziļi humānistiskās idejas. Neoreālisma kustības sekas ir tālejošas - no paša pēckara perioda līdz mūsdienām.⁸

⁶ Cardullo, B. (2009). *After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Films; Essays and Interviews*. UK: Cambridge Scholars Publishing. P. 1-2

⁷ Turpat. 5. lpp.

⁸ Turpat.6.-8. lpp.

3. KINO SEMIOTIKA

Semiotika ir zinātne par zīmēm, zīmju sistēmām un to nozīmēm, kura tiek izskatīta valodas kontekstā. Valoda ir fundamentāla paradigma, virtuāla "atslēga" cilvēka prātam, mākslinieciskām un sociālām parādībām un pat cilvēka eksistencei kopumā. Semiotika pēta ne tikai zīmes tās ikdienas nozīmē, bet arī visu to, kam var piešķirt nozīmi.

Cilvēku komunikācija ir veidota no vārdiem, teikumiem un dažādām tekstuālām stratēģijām, kas ir saistītas ar apzīmētāju un apzīmējamo teoriju, kura, pirmkārt, ir teorija par zīmēm.⁹

Šveices valodnieks Ferdinands de Sosīrs (Ferdinand de Saussure) definēja semioloģiju kā zinātni, kura pēta zīmju dabu un to likumus, zīmju lomu kā daļu no sociālās dzīves un sociālās psiholoģijas.¹⁰ Pēc F. Sosīra, zīmju nozīmes modeli veido divi elementi – apzīmējamais (*signified*) un apzīmētājs (*signifier*). Turklāt amerikāņu pragmatiskais filozofs Čārlzs Sanders Pīrss (Charles Sanders Peirce) nosauca semiotiku par zīmju doktrīnu, kura ir formāla un cieši saistīta ar loģiku.¹¹

Spēcīgāks valodas strukturēšanas elements ir **dubultā artikulācija**. Tā palīdz semiotikas kodam veidot noteiktas nozīmes tām neskaitāmām vienībām, parādībām un lietām, kurām pašām par sevi nozīmes nav. Tātad, cilvēku valodā noteiktām un ierobežotām vienībām var piešķirt bezgalīgi daudz nozīmju – to sauc arī par “semiotisku ekonomiku”. Dubultā artikulācija attiecas ne tikai uz sarunvalodu, bet arī uz citām cilvēku komunikācijas un darbības formām.

Čārlzs Sanders Pīrss (*Charles Sanders Peirce*) apgalvoja, ka cilvēki domā tikai ar zīmēm. Zīme var būt fiziskais objekts, vārdi, skaņas vai jebkas, ko cilvēks spēj uztvert. Savukārt zīmju nozīme vienmēr ir interpretācijas rezultāts, jo nozīme parādās tikai tad, kad zīme tiek uztverta kā zīme. Tā vienmēr ir arī reprezentācijas rezultāts, jo zīmes pastāvēšana ir iespējama tikai ja ir interpretētājs un piešķirtā nozīme.

Pīrss uzskata, ka zīme var izpausties trīs dažādos veidos:

1. Simbols: apzīmētājs un apzīmējamais nav līdzīgi, bet to attiecības ir saskaņotas un pieņemtas. Simboli ir alfabēta burti, pieturzīmes, ceļazīmes, valstu karogi.
2. Ikona: apzīmējamais ir ļoti līdzīgs apzīmētājam, kas atvieglo interpretēšanu. Kā vizuālus piemērus var minēt metaforas, ēnu teātri.

⁹ Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics. Second Edition*. London: Routledge. P. 37

¹⁰ Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers Inc. P. 3

¹¹ Turpat. 104. lpp.

3. Indekss: apzīmētājs ir cieši saistīts ar apzīmēto cēloniski vai fiziski. Indekss palīdz procesu vai parādību interpretācijā: aplausi kā sajūsmas izrādīšana, uzņēmuma logo kā preču zīme.¹²

1970. gados tika attīstītas formālistu idejas par filmām. Semiotiķis un kultūras vēsturnieks Jūrijs Lotmans (Юрий Лотман) pārstāvēja Maskavas un Tartu skolas, kuru idejas bija saistītas ar “kultūras semiotiku”. Viņš attīstīja semiotisko pieeju kultūras pētniecībai jeb kultūras semiotiku. Viņš arī ieviesa semiosfēras konceptu. Saskaņā ar Jūriju Lotmanu, semiotiska vide nav atsevišķu valodu summa, bet nosacījums to esamībai un darbībai, noteiktā ziņā esot pirms tām un mijiedarbojoties ar tām. Ārpus semiosfēras nav realitātes, komunikācijas vai valodas, jo visas cilvēku valodu sistēmas tiek izmantotas informācijas radīšanai un apmaiņai. Tās ir divpusējas, kas nozīmē, ka semiotiskais duālisms ir minimālais nosacījums semiotiskās sistēmas organizācijai.¹³

Semiotiskā pieeja pēta mākslu un plašsaziņas līdzekļus kā valodu vai valodu sistēmu ar raksturīgiem likumiem, regulējot ne tikai to, kas ir teikts, bet arī kā tas ir teikts. Semiotika apraksta kodus un strukturālās sistēmas, kas darbojas kultūras parādībās. Tas tiek darīts, izmantojot valodas modeli, tas ir, filmas semiotika apraksta filmu kā "valodu".¹⁴

Tālāk galvenais uzdevums bija definēt filmas kā valodas statusu. Franču filmu teorētiķis Kristiāns Mecs (*Christian Metz*) savā grāmatā “Valoda un kino” (*Language and Cinema*) norāda, ka arī ikdienas dzīvē kino un filma nav sinonīmi. Var pateikt, ka filma ir mākslas darba “vienība”, kura ir iekļauta lielākā kino “vienībā”. Tādējādi, filma ir mākslas darbs jeb produkts, kurš ir iekļauts kādā medijā vai kanālā, kas ir kino.¹⁵ Mecs arī noraida “kadra kā vārda” teoriju un salīdzina kadru ar teikumu.¹⁶

Kino runā neoloģismos. Pēc Kristiāna Meca viedokļa, kad kino valoda vēl nav noformējusies, māksliniekiem tajā ir jārunā, lai veidotu to un attīstītu. Tas ļoti atšķiras no parastās valodas, kur runāt nozīmē vienkārši to lietot.¹⁷

Kino valoda nepārtraukti veidojas un attīstās, un katrs režisors filmu veidošanas procesā izmanto kino valodas elementus. Līdz ar to parādās jauni veidi to izmantošanai, un kino valodas elementiem tiek piešķirtas jaunas nozīmes. Semiotikas pieejai ir svarīga loma kino izpētē, jo

¹² Innis, R. E. (1985). *Semiotics: An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press. P. 9

¹³ Лотман, М. (2000). *Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт Петербург: Искусство—СПБ. 251-252. стр.

¹⁴ Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press. P. 34

¹⁵ Metz, C. (1974). *Approaches to Semiotics: Language and Cinema*. Edited by Sebeok, A. T. The Hague: Mouton & Co. P. 23

¹⁶ Dick, F., B. (1998). *Anatomy of Film. Third Edition*. New York: St. Martin's Press. P. 247

¹⁷ Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press. P. 163

līdz ar filmās izmantoto elementu analīzi ir iespējams izdarīt ne tikai kopējus secinājumus par kino tendencēm, bet arī noteikt autoram raksturīgu kino rokrakstu jeb kino stilu.

Saskaņā ar Kristiānu Mecu (*Christian Metz*), izpētei būs svarīgi tikai daži filmas aspekti tikai ar tiem elementiem, kuri konkrētās filmās ir nozīmīgi skatītājiem. Izpētes objekti ir filmas attēli, attiecības starp attēliem un skaņam, rediģēšanas efekti. Ir svarīgi norobežot, ka filmas semiotiskās analīzes izpētes lauks nav tieši saistīts ar kameras mehānismiem, filmas izstrādes procesiem vai filmu industrijas tehnoloģiskajām struktūrām.¹⁸

Kino semiotikas centrālie jautājumi ir kā filmās tiek parādīta notikumu cēloņsakarība, secīgums, laika pārtraukumi, konflikti, pretinieku attiecības, telpiskais tuvums vai tālums un tā tālāk.¹⁹ Lai noskaidrotu to, labāk ir sākt ar denotācijas izpēti un turpināt ar konotāciju. Tas ir, vispirms ir jāpēta, kā filma ir veidota no tehniskā viedokļa (denotācija), pēc tam jāmeklē tajā iekļautie simboliskie, filozofiskie un citi ziņojumi, kā arī jāveic stila, žanra un poētiska noskaņojuma izpēte (konotācija).

Denotācija ir filmas struktūras bāze, ko veido filmas pamata materiāli – attēli un skaņas. Tie rāda notikumu sēriju un izveido stāstu. Filmās elementu denotācijas summu apkopo dieģēze (*diegesis*), ko kino jomā ieviesa franču filozofs Etjēns Soro (*Étienne Souriau*). Dieģēze attiecas uz pašu stāstījumu, tā telpas un laika dimensijām, varoņiem, ainām, notikumiem un citiem stāstījumā iekļautajiem elementiem.²⁰ Denotācijas procesā nozīmes uztveršana notiek pēc analogijas – līdzības starp apzīmētāju un apzīmējamo. Tas vienlīdz attiecas uz skaņām (skaņa filmā tieši atgādina jeb līdzinās reālajai skaņai) un attēliem (objekts filmā izskatās kā realitātē).²¹

Konotācija ir daļēji denotācijas noteikta – tā aptver visu semioloģisko materiālu un izpaužas kā kinematogrāfiskais stils, žanrs, simbols vai "poētiskā atmosfēra". Konotācijā uztvertās nozīmes nav obligāti analogiski pamatotas. Kinematogrāfiskā analogija vienmēr ir simboliska: vienam objektam var būt piešķirtas vairākas nozīmes, un filmā tiek apskatīta tikai viena vai dažas no tām.²²

¹⁸ Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. Seventh edition.* Oxford University. P. 78

¹⁹ Turpat.

²⁰ Turpat. 68. lpp.

²¹ Turpat. 72. lpp.

²² Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. Seventh edition.* New York: Oxford University. P. 67

4. KINO VALODAS ELEMENTI

Lai izveidotu pamatu filmu semiotiskajai analīzei, ir nepieciešams apskatīt kino valodas elementus. Šajā darba nodaļā tiek apskatīti un izskaidroti tādi kino valodas elementi kā mizanscēna, kadrs, telpa, filmēšanas laukums, apgaismojums, aktieri, kameras kustība, skaņa un montāža. Katrs no šiem elementiem ir nozīmīgs, lai noskaidrotu, kā filmā parādās nozīmes un kā veidojas režisora unikālais kino stils.

4.1. Mizanscēna (Mise-en-Scene)

Veidojot filmu, galvenie jautājumi ir ko filmēt, kā filmēt un kā prezentēt filmēto. Divi pirmie jautājumi ir saistīti ar mizanscēnu (mise-en-scene), bet pēdējais ar montāžu.

Mizanscēna nosaka, kā vizuālie elementi ir izvietoti, ierāmēti kadrā un uzņemti. Mizanscēna ir franču teātra termins, kas nozīmē “izvietot uz skatuves”.²³

Mizanscēna filmās ir apvienojums starp vizuālajām konvencijām dzīvajā teātrī un glezniecībā. Tāpat kā skatuves režisors, filmas režisors organizē objektus un cilvēkus noteiktā trīsdimensiju telpā.²⁴ Lasot uzņemto, skatītāji aktīvi tajā iesaistās. Mizanscēnas kodi ir instrumenti, ar kuriem režisors groza un maina skatītāja kadru lasījumu.²⁵

Visiem kodiem, kas darbojas kadrā, izņemot filmas hronoloģisko asi, ir daudz kopējā ar citām gleznieciskajām mākslām. Šo kodu skaits un diapazons ir liels, un tie ir izstrādāti un pilnveidoti glezniecībā, tēlniecībā un fotogrāfijā. Krāsa, līnija un forma ir vizuālās mākslas galvenie pamatelementi, kuros ir iekļauti arī filmas vizuālie kodi. Rūdolf Arnheims (Rudolf Arnheim) savā darbā *Māksla un vizuālā uztvere (Art and Visual Perception)* izdalīja desmit jomas: līdzsvaru, veidu, formu, izaugsmi, telpu, gaismu, krāsu, kustību, spriedzi un izteiksmi. Svarīgi ir arī divi uzņemtā attēla aspekti: robežas, ko uzliek kadrs, un attēla kompozīcija kadrā.²⁶

4.2. Kadrs

Kadrs filmas attēls iezīmē filmas pasauli, atdalot to no faktiskās auditorijas pasaules. Tāpat kā teātra izrāde, filma ir salīdzinoši īslaicīga telpiskā māksla, līdz ar to vizuālie attēli ir pastāvīgā kustībā. Kompozīcijas ir sadalītas, no jauna definētas un saliktas auditorijas acu priekšā. Lai veiktu analīzi, nepieciešams izskatīt kadrus atsevišķi, tomēr obligāti jāņem vērā kopējais filmas konteksts.²⁷

²³ Giannetti, L. (2001). *Understanding Movies, 9th Edition*. Prentice Hall: New Jersey. P. 44

²⁴ Turpat.

²⁵ Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York: Oxford University Press. P. 179

²⁶ Turpat. 183. lpp.

²⁷ Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies. 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 46

Kadrs darbojas kā filmas attēla kompozīcijas pamats. Veidojot filmu, režisors nevis piemēro kadru kompozīcijai, bet kompozīciju – noteiktā izmēra kadram. Horizontālo un vertikālo malu attiecība jeb **attēla proporcija vai formāts** (aspect ratio) filmas garumā paliek nemainīgs.²⁸

Kā estētiska ierīce kadrs darbojas vairākos veidos. Režisoram jāatrod balanss starp to, kas ir iekļauts kadrā, un to, kas paliek ārpus tā. Kadrs parāda tikai realitātes "gabalu" – kadrā iekļautie elementi ir apvienoti un sakārtoti tā robežās, kas ļauj režisoram pievērst īpašu uzmanību tam, kas varētu tikt neievērots plašākā kontekstā.

Katra no galvenajām kadra daļām—centrs, augšējā daļa, apakšējā daļa un sāni— var kalpot simbolisko ideju izrādīšanai. Ievietojot objektu vai aktieri kādā konkrētā kadra daļā, režisors var radikāli mainīt savu komentāru par šo objektu vai varoni. Izvietošana kadrā ir vēl viens piemērs tam, ka forma faktiski ir saturs.

Ekrāna centrālās daļas parasti ir atstātas vissvarīgākajiem vizuālajiem elementiem, jo lielākā daļa cilvēku instinktīvi uzskata to par patiesu interešu centru. Attēla centrā auditorija sagaida ieraudzīt dominējošos vizuālus elementus. Centrālais dominējošais stāvoklis parasti tiek izvēlēts, ja priekšmets ir ārkārtīgi pārliecinošs. Reālisma filmu veidotāji dod priekšroku objekta izvietošanai centrā, jo formāli tas ir neuzbāzīgs veids kadra veidošanā – lai skatītājs koncentrētos uz nozīmīgu objektu, nenovēršot uzmanību uz mazsvarīgo kadra malās.²⁹

Kadra augšdaļa ir ieteicama tādu objektu izvietošanai, kuri ir saistīti ar varu, autoritāti un centieniem. Šķiet, ka augšdaļā izvietotā persona kontrolē visus vizuālos elementus zemāk – arī autoritārās figūras bieži tiek filmētas šādā veidā, bet nepievilcīgais varonis var šķist draudošs, bīstams vai pārāks par citiem. Tomēr šie vispārinājumi ir patiesi tikai tad, ja pārējie objekti ir aptuveni vienāda izmēra vai mazāki par dominējošo objektu.³⁰

Kadra apakšā parasti piedāvā nozīmes, kas ir pretējās augšējām: iztapību, ievainojamību un bezspēcību. Lejā novietotie objekti un varoņi šķiet apdraudēti pilnībā noslīdēt no kadra, un šo kadra daļu bieži izmanto simboliski, lai ierosinātu briesmas. Ja kadrā ir divi vai vairāki aptuveni vienāda izmēra objekti, tad objekts, kas atrodas tuvāk ekrāna zemākai daļai, visbiežāk dominē pār pārējiem.

Kadra kreisās un labās malas parasti liecina par nenozīmīgumu, jo tās atrodas vistālāk no ekrāna centra. Objekti un varoņi pie malām ir burtiski tuvu tumsai ārpus kadra, ko daudzi režisori izmanto nezināmā, neredzētā un baismīgā, kā arī aizmirstības vai pat nāves simboliskai atainošanai.³¹

²⁸ Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 47.

²⁹ Turpat. 53.-54. lpp.

³⁰ Turpat. 55. lpp

³¹ Turpat.

Visbeidzot, ir daži gadījumi, kad vissvarīgākie vizuālie elementi tiek novietoti pilnīgi ārpus kadra. Jo īpaši, ja elements ir saistīts ar tumsu, noslēpumu vai nāvi, šī metode var būt ļoti efektīva - auditorija visvairāk baidās no tā, ko neredz.³²

4.3. Telpa

Filmas producēšanā var veidot patīkamu formu, līniju, krāsu un faktūru izvietošanu, bet arī filmu attēliem ir jāpasaka stāsts noteiktā laika robežās - stāsts, kas parasti ietver cilvēkus un viņu problēmas. Atšķirībā no mūzikas, filmu formas parasti attiecas tieši uz reāliem objektiem.

Režisori parasti uzsver savos attēlos apjomu, lai izvairītos no abstrakta un plakana izskata savās kompozīcijās. Vairumā gadījumu tiek veidotas trīs vizuālās plaknes: priekšplāns, vidusdaļa un fons, kas nodrošina dziļuma sajūtu un var radikāli mainīt attēla dominējošo elementu. Piemēram, objektu bieži ievieto kompozīcijas vidū, un jebkurš priekšplānā ievietots objekts kaut kādā veidā komentēs citu objektu. Šie paši principi attiecas uz fonu, lai gan objekti, kas novietoti aizmugurējās daļās, mēdz dominēt vidējā un priekšplāna diapazonā.³³

Telpa ir saziņas līdzeklis un veids, kā mēs reaģējam uz objektiem un cilvēkiem konkrētajā laikā, kas ir pastāvīgs informācijas avots gan dzīvē, gan filmās. Praktiski jebkurā sociālajā situācijā mēs saņemam un nosūtām signālus, kuri ir saistīti ar mūsu telpas izmantošanu un cilvēkiem, kas tajā atrodas. Lielākā daļa īpaši neapzinās telpu kā datu nesēju, bet instinktīvi, ja zināmas sociālās telpas robežas ir apdraudētas. Ja dzīvas būtnes noteiktā telpā ir pārāk saspiestas, rezultātā var rasties spriedze un stress, un ielaušanās citā teritorijā var izraisīt agresīvu un vardarbīgu uzvedību. Teritorijām piemīt arī varas telpiskā hierarhija – dominējošie objekti ieņem vairāk telpas. Subjektu aizņemtas telpas daudzums parasti ir proporcionāls attiecīgas teritorijas kontroles pakāpei.³⁴

Kadrējums ir arī sava veida pagaidu teritorija, kura pastāv tikai uz filmēšanas laiku. Veids, kā telpa ir sadalīta kadrā, ir viens no galvenajiem režisora instrumentiem, kas var noteikt un definēt cilvēku attiecības, izmantojot telpiskās konvencijas. Turklāt, tiklīdz ir izveidotas attiecības, režisors var mainīt fokusu uz citām tēmām, vienkārši mainot kameras iestatījumus (setup).

4.4. Filmēšanas laukums

Filmēšanas laukums attiecas uz vietām, kur notiek filmas darbība, un tās var būt vispārīgas vai konkrētas, reālas vai iedomātas. Filmēšanas laukuma veidošana nodrošina filmu veidotājiem

³² Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P.57

³³ Turpat. 67.-68. lpp.

³⁴ Turpat. 68. lpp.

maksimālo kontroli pār filmēšanas vidi. Iekštelpu laukumā nav jācīnās ar sliktiem laika apstākļiem, troksni un nedrošām apgaismojuma ierīcēm. Tieši šie elementi rada problēmas dokumentālo filmu veidotājiem.³⁵

Kontekstuāla filmēšanas laukuma izmantošana ir ļoti svarīga mizanscēnas interpretēšanai. Konteksta interpretācija ietver gan darbības, kas notiek laukumā, gan arī to, kā laukums ir saistīts ar citiem filmas darbības laukumiem. Režisors izvēlas filmēšanas vietas to vizuālo un telpisko īpašību dēļ, kas neizbēgami ietver sevī kultūras nozīmi un emocionālo ietekmi.³⁶

Galvenās laukuma funkcijas ir noteikt darbības laiku un vietu, iezīmēt idejas un tēmas un radīt noskaņojumu. Posmā, kad tiek atainota vieta un laiks, vizuālās detaļas ir īpaši svarīgas, jo tās sekmē topošās filmas stāsta un tēmas atainojumu. Daži žanri ir saistīti ar noteiktiem laukumiem un laika periodiem: vesternu darbība notiek Amerikas ziemeļrietumos deviņpadsmitajā gadsimtā, gangsteru filmas parasti pieprasa modernas pilsētas vidi. Citi žanri - kā romantiskās komēdijas - ir mazāk atkarīgi no ģeogrāfiskās atrašanās vietas vai vēsturiskā perioda.³⁷

4.5. Apgaismojums

Apgaismojums ir mizanscēnas elements, kas padara redzamus filmēšanas laukumu un tā dalībniekus, rada noteiktus efektus, seko auditorijas izpratnei par varoņiem, uzsver konkrētas darbības, attīsta tēmas un ietekmē noskaņojumu. Gaismai piemīt trīs īpašības: kvalitāte (gaismēnu vai mīksts apgaismojums), izvietošana (virziens, no kura objekts tiek apgaismots) un kontrasts (augsts vai zems).

Gaismēnu apgaismojums nāk no salīdzinoši neliela gaismas avota objekta tuvumā, un tas parāda objektus ne pārāk pievilcīgā veidā, jo rada dziļas ēnas un uzsver nepilnības. Pretēji tam, mīksts apgaismojums nāk no lielāka avota vai atspoguļojas no kādas virsmas, veidojot lielāku gaismas izplatību, samazinot sejas detaļas un paslēpjot nepilnības, parādot seju vispievilcīgākajā veidā.³⁸

Pieejama saules gaisma (vai dabiskā gaisma) var būt cieta vai mīksta, atkarībā no dienas laika, gada laika, saules leņķa, mākoņu seguma un ģeogrāfiskās atrašanās vietas. Saules ietekmē krāsas un toņi var mainīties.

³⁵ Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 89

³⁶ Turpat. 91. lpp.

³⁷ Turpat. 92. lpp.

³⁸ Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 108

Gaismas virziens (vai apgaismojuma avota novietojums) arī rada dažādus efektus: tieši objekta priekšā (frontālais apgaismojums) tas rada plakanu efektu, mazinot sejas detaļas un izveidojot ēnas tieši aiz objekta; apgaismojums no abām pusēm no priekšmeta rada skulpturālu efektu, padarot apjomu un tekstūru redzamu; apgaismojums no aizmugures izceļ objektu no fona. Dokumentālās un mazbudžeta mākslas filmās bieži tiek izmantota dabiskā gaisma. To izvēli daļēji nosaka filmēšanas izmaksas, kā arī tas, ka dokumentālo filmu veidotājiem ir īpaši svarīgi samazināt savas klātbūtnes efektu.³⁹

4.6. Aktieri

Mēģinājumā pirms filmēšanas režisori strādā ar aktieriem, lai izkoptu kustības, sagatavotu viņu fiziskās attiecības ar citiem dalībniekiem un ar kameru, kas turpmāk sniegs auditorijai informāciju par varoņiem un viņu attiecībām, attīstīs motīvus un iezīmēs filmas tēmas.

Režisori izturas pret aktieru ķermeņiem kā pret vizuālā lauka elementiem. Varoņi, kuri kaut kādā ziņā ir pārāki pār citiem, var vizuāli dominēt filmā. Varoņi, kas atrodas vienā fiziskā līmenī (augsts / zems) un dziļuma plaknē (priekšplāns / fons), var attēlot vienlīdzīgākas savstarpējas attiecības. Varoņi priekšplānā iegūst vizuālo ievērību un nozīmi līdz ar savu tuvumu skatītājam.⁴⁰

Aktieri var filmēt vienā no piecām pamata pozīcijām, katrai no kurām ir īpaša psiholoģiska nozīme: (1) pilna priekšējā pozīcija pret kameras objektīvu (*full front*) ; (2) ceturkšņa pagrieziens; (3) profils — skatiens pa kreisi vai pa labi kadrā; (4) trīs ceturtdaļu pagrieziens; un (5) ar muguru pret kameru. Tā kā skatītāji ir identificēti ar kameras objektīvu, aktiera pozīcija noteiks viņu reakciju: jo vairāk ir redzama aktiera seja, jo lielāka ir skatītāju privilīģētās intimitātes sajūta; jo mazāk aktieris ir redzams, jo noslēpumaināks un nepieejamāks viņš izskatīsies.⁴¹

Pilnā priekšējā pozīcijā varonis tiek virzīts uz skatītāja pusi, veicinot tā līdzdalību. Vairumā gadījumu aktieri ignorē kameru un skatītāju, tomēr privilīģētā pozīcija ļauj skatītājam novērot viņus. Ja varonis atzīst auditorijas klātbūtni, vēršoties pie kameras, intimitātes sajūta ievērojami palielinās.

Ceturkšņa pagrieziens nodrošina augstu intimitātes pakāpi, bet ar mazāku emocionālo iesaisti. Profila pozīcijā varonis it kā nezina, ka tiek novērots, iegrimis savās domās. Trīs

³⁹Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 107,109

⁴⁰Turpat. 100. lpp.

⁴¹Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 74

ceturtdaļu pagrieziena ir lielākā mērā anonīms un informē par to, ka varonis nav draudzīgs, vai par viņa antisociālo nostāju.

Ja varonis ieņem pozīciju ar muguru pret kameru, var tikai minēt, kas notiek viņa iekšējā pasaulē. Šo nostāju bieži izmanto, lai parādītu varoņa atsvešināšanos no pārējās pasaules, kas izraisa skatītāju vēlmi atklāt noslēpumu un uzzināt par situāciju vairāk.⁴²

Brīvas telpas apjomu kadrā izmanto simboliskiem mērķiem. Jo tuvāks ir kadrs, jo šaurāka šķiet telpa, kas parasti attiecas uz tuvplāniem (close-ups) un vidējiem plāniem (medium shots), kad kadrs darbojas kā sava veida simbolisks cietums. Savukārt, ilgāki kadri ar lielāku brīvas telpas apjomu pauž brīvību.⁴³

Pastāv arī proksēmiskie modeļi (proxemic patterns) — objektu attiecības noteiktā telpā, ko var ietekmēt ārējie apstākļi. Klimats, trokšņa līmenis un gaismas pakāpe var mainīt telpu starp indivīdiem. Filmās šie modeļi ir saistīti arī ar kadru un tā attāluma diapazonu. Lai gan kadru ne vienmēr nosaka tieša telpa starp kameru un filmēto objektu, psiholoģiskās ietekmes ziņā tas liecina par fizisku attālumu.

Katram proksēmiskajam modelim ir aptuvenš kameras ekvivalents: intīmus attālumus var parādīt kā tuvplānu un supertuvplānu, personīgo attālumu - ar vidējo plānu, sociālo attālumu – vidējos un kopplāna diapazonos, bet publiskos attālumus parasti parāda kopplānā vai superkopplānā. Tā kā skatītāju acis identificējas ar kameras objektīvu, viņi arī atrodas minētajos diapazonos attiecībā pret rādīto objektu. Kopumā, jo lielāks attālums starp kameru un objektu, jo mazāka ir emocionālā iesaiste.⁴⁴

4.7. Kameras kustība

Kameras izvietošana un kustība nosaka veidu, kā skatītāji uztver attēlotos varoņus, notikumus un objektus. Trīs svarīgākie kadra elementi ir kameras augstums, darbības leņķis un attālums no darbības. To funkcijas ir sniegt informāciju, ieviest idejas un radīt noskaņojumu, likt skatītājam sajūst intimitāti vai attālumu no varoņiem un situācijām. Ir svarīgi atcerēties, ka kameras telpa attiecas uz stāsta pasauli. Varoņu uzvedība, dialogi un skaņas tiek izmantotas, lai atgādinātu skatītājiem par telpu ārpus ekrāna, to skaidri nerādot.⁴⁵

Kameras augstums visbiežāk ir cilvēku acu līmenī, ko nereti apvieno ar kadriem no augstākiem un zemākiem skatu punktiem. **Augsta leņķa kadri**, kad kamera ir novietota virs varoņiem vai darbības un ir vērsta uz leju, parasti samazina objektus un rezultātā arī to

⁴² Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 77

⁴³ Turpat.

⁴⁴ Turpat. 82. lpp.

⁴⁵ Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 139

nozīmīgumu. **Zema leņķa kadri**, kur kamera ir novietota zem objekta un ir vērsta uz augšu, bieži pārspīlē objekta izmēru un apjomu. Varoņi bieži izskatās spēcīgāki, fiziski dominējot kadrā. **Slīps leņķis** paliecas uz vienu pusi, un objekts rada diagonālu līniju kadrā, kas bieži nozīmē brīža nelīdzsvarotību vai kontroles zaudēšanu. Filmēšana no augšas (an overhead shot), ko sauc arī par putna lidojuma skatu, dod unikālu darbības redzējumu no augšas – tāda veida kadri attālina skatītāju no varoņa vai darbības.⁴⁶

Kameras distance attiecas uz atstarpi starp kameru un tās priekšmetu, kas nosaka auditorijas emocionālo saistību ar varoņiem. Superkopplānā cilvēks ir ļoti mazs attiecībā pret apkārtējo vidi, un tas mudina skatītāju emocionālā ziņā atkāpties no stāsta vai varoņiem. Kopplānā objekts aizņem kadrā salīdzinoši vairāk vietas, bet joprojām ir redzams kadrā pilnībā. Vidējā kopplānā cilvēka figūra parasti ir no ceļiem uz augšu. Vidējais plāns novieto cilvēka ķermeni kadrā no jostasvietas uz augšu vai uz leju, vidējais tuvplāns - no krūtīm uz augšu vai uz leju. Tuvplāni fokusējas uz kādu ķermeņa daļu: seju, rumpi, kājām vai rokām. Supertuvplāns parāda tikai ķermeņa daļu: acis, ausi vai pirkstus.⁴⁷

Vidējie plāni un tuvplāni rada lielāku intimitātes sajūtu, ļaujot skatītājiem koncentrēties uz aktieru sejām un varoņu emocijām, savukārt, kopplāni uzsver apkārtni un telpu, kas ieskauj varoņus.

Papildu metodes nodrošina telpiskās nepārtrauktības uzturēšanu un tāpat kā montāžas vietas (cuts) izriet no darbībām. Subjektīvās kameras metode (*point-of-view shot*) paredz, ka skatītāji ieņem tās personas vietu, kura vēro darbību. Skatītāji parasti interpretē to no varoņa skata punkta.⁴⁸

Jebkura kadra attāluma ietekme ir jāinterpretē kontekstā, jo stāsta darbība, kompozīcija un citi mizanscēnas elementi, kā arī kameras distance veido kopējo efektu.

4.8. Skaņa

Skaņas efekti iekļauj visas filmā dzirdamās skaņas, izņemot dialogu, mūziku un aizkadra balsi. Skaņas var būt faktiskas jeb dabiskas, tas ir, nākošas no reāla avota, kas reizēm ir arī neredzams. Skaņa var būt komentējoša - tāda, kas nāk no avota ārpus darbības laukuma. Visvairāk pazīstamie komentējošās skaņas veidi ir fona mūzika, motīvi, kuri atkārtojas, vai skaņas, kuras identificē kādu noteiktu varoni, vietu, fizisko stāvokli vai apsēstību. Troksnis filmā arī ir svarīgs un spēcīgs skaņas efekts, kas var rasties no redzama vai neredzama avota, bet auditorijai ir jāzina, kas ir skaņas avots.

⁴⁶Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 140-143

⁴⁷ Turpat. 143. lpp.

⁴⁸ Elsaesser T., Hagenew M. (2010). *Film Theory: An Introduction through senses*. New York: Routledge. P. 91

Vēl skaņu var izvērtēt no sinhronizācijas un asinhronizācijas viedokļa. Sinhronizācijā skaņa un attēls ir tieši saskaņoti: skaņa nāk no kadrā redzama vai neredzama, bet identificējama avota, un tā neaprobežojas tikai ar burtisku skaņas un attēla korelāciju. Daudzās filmās varoņi var atrasties ceļā (piemēram, automašīnā vai lidmašīnā), un auditorija redzēs automašīnu uz automaģistrāles vai lidmašīnu gaisā, bet neredzēs pašus varoņus, tomēr dzirdēs viņu sarunu. Tādā gadījumā dialogs ir pievienots pēcprātīgi un sinhronizēts ar attēlu. Sinhronizācija var būt tēlaina un īpaši efektīva, kad varonis atceras pagātņi, kur personas balss ir apvienota ar atmiņu attēlu, vai arī personas tagadnes seja var būt apvienota ar skaņu, ko tā atceras. Sinhronizācijā skaņa un attēls ir saistīti ar kontekstu, telpu un laiku.

Asinhronizācijā skaņa un attēls ir saistīti simboliski, metaforiski vai ironiski. Asinhronizācija veido kontrastu starp skaņu un attēlu, aizstāj attēla skaņu vai apvieno skaņas un attēlus, kuri parasti nenotiek vienlaikus.⁴⁹

4.9. Montāža

Tā ir mizanscēnas elements, kas apzīmē laika modifikācijas. Spriedze, kas rodas starp mizanscēnas un montāžas konceptiem, ir filmas estētikas dzinējs kopš kino pirmsākumiem.⁵⁰

Vienlaikus montāža paredz arī kadru apstrādi un to apvienošanu nepārtrauktā secībā. Tā palīdz likvidēt nevajadzīgu laiku un telpu, kā arī apvienot filmas epizodes caur idejām un asociācijām.

Montāžā pastāv tikai divi veidi, kā savienot filmu epizodes: tās var pārklāties savā starpā (dubultā ekspozīcija, uzplūdi, vairāki attēli vienā kadrā) vai sekot cita citai.⁵¹ Bieži pie secīgas montāžas kadrus savieno tā, ka pat ievērojami saīsinot darbības rādīšanas laiku, tiek saglabāta darbības ilguma sajūta.⁵² Šāda veida rediģēšanā faktiskās telpas un laika nepārtrauktību sadrumstalo pēc iespējas vienmērīgāk. Ja auditorijai nav skaidras darbības ilguma sajūtas, rediģēšanas pāreja var būt dezorientējoša. To sauc par lēcienveida montāžu (jump cut) un tā ir mulsinoša attiecībā uz telpu un laiku.

Lai padarītu pāreju gludu, parasti tiek izmantots orientējošais jeb iezīmējošais plāns stāsta sākumā vai jebkuras jaunas ainas sākumā stāstījuma laikā.⁵³ Kad atrašanās vieta ir noteikta, filmas veidotāji var izmantot vairāku tuvplānu sērijas, pēc kā atkal var sekot iezīmējošā plāna atkārtojums. Tādā veidā skatītājam atgādina par kadru secības telpisko kontekstu.⁵⁴

⁴⁹ Dick, F., B. (1998). *Anatomy of Film. Third Edition*. New York: St. Martin's Press. P. 23-25

⁵⁰ Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press. P. 174

⁵¹ Turpat. 216. lpp.

⁵² Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 136

⁵³ Turpat. 138. lpp.

⁵⁴ Turpat.

Montāžu var aprakstīt kā kadru virkni, kur tie ir sakārtoti noteiktā secībā konkrētam mērķim. Montāžā kadri ir sakārtoti tā, lai tie ātri sekotu viens otram, atainojot kādu laiku ilgstošus notikumus ievērojami īsākā ekrāna laikā. Tāpat kā asociatīvā secība var būt lineāra, montāžai var būt lineārās un asociatīvās secības iezīmes. Montāžas secības, kas desmit gadus saspiež desmit sekundēs, hronoloģiskā kārtība var būt lineāra.⁵⁵

Montāžas spēks ir izskaidrojams ar to, ka radošajā procesā ir iekļautas skatītāju emocijas un prāts. Skatītājs ne tikai redz vizuālos elementus, bet piedzīvo dinamisku tēlu rašanās un veidošanās procesu tā, kā to pārdzīvoja autors. Tādējādi, skatītājs iet to pašu radošo ceļu, kuru gāja autors, veidojot tēlu.⁵⁶

⁵⁵ Dick, F., B. (1998). *Anatomy of Film. Third Edition*. New York: St. Martin's Press. P. 63

⁵⁶ Эйзенштейн, С. (1938). *Монтаж*. Izgūts no:

http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_montazh_1938.txt_with-big-pictures.html (aplūkots 15.04.2019.)

5. KINO NARATĪVS

Parasti filmas darbības jeb ekrāna laiks ilgst starp 90 un 180 minūtēm, taču reti kad stāstījums notiek tikai tā laika ietvaros. Bieži vien lielākā daļa no varoņu dzīves netiek atainota: stāstījumā dienas, nedēļas un arī gadi tiek palaisti garām vai parādīti satumsumā (fade-out).⁵⁷

Filmās sākumā notiekošās darbības skatītājam ir ļoti svarīgas. Tās palīdz iezīmēt varoņu **motivāciju** darbībām jeb cēloņsakarību, izprast, kā varoņa rīcība vai uzvedība izriet no iepriekšējām rīcībām. Tās var rādīt filmas sākuma ainās jeb **izklāstā** (exposition), kā arī **pagātnes stāstījumā** (backstory), kas dod ieskatu notikumos, kuri bija pirms filmas darbību sākuma. Tas arī palīdz saprast, kā iepriekšējā pieredze un situācijas ietekmēja varoņa raksturu. Izvēle, kā un kad prezentēt informāciju par varoņiem, sekmē kopēja filmas stāstījuma struktūras izveidi. Tās struktūras organizāciju dēvē par filmas **stāstījuma jeb naratīva formu** (narrative form).⁵⁸

Iepazīstoties ar naratīva lomu kā strukturēšanas elementu, skatītāji var saprast varoņu attīstību un pārmaiņas, atpazīt paralēles un motīvus. Galvenais, ka šo detaļu apkopošana un saprašana ir nepieciešama, lai veidotu filmas interpretāciju.⁵⁹

Naratīvs nozīmē arī pārskatu par notikumu virkni noteiktā laikā un telpā. Tas nav nejaušu izlases elementu kopums, bet cēloņu un seku loģikas pamatotā notikumu sērija. Naratīvs apvieno elementus un parāda auditorijai, kādēļ ir notikušas sekojošas situācijas. Šī cēloņu un seku loģika saista varoņu raksturīgās iezīmes, mērķus, šķēršļus un darbības.⁶⁰

Naratīva filmas galvenokārt fokusējas uz cilvēkiem un viņu problēmām. Varoņi darbojas, pārvar grūtības un maina uzvedību, kas dod viņiem iespēju sasniegt kādu mērķi vai arī kavē to. Mērķis var būt konkrēts vai abstrakts, cēls vai banāls: atrast mīlestību, glābt cilvēci vai droši ierasties galamērķī. Bulgāru naratīva teorētiķis Cvetans Todorovs (Цветан Тодоров) apgalvo, ka visos naratīvos notiek stabilas situācijas pārtraukšana, kas padara līdzsvara atjaunošanu par svarīgu mērķi. Pat tad, kad rezultātā līdzsvars ir atjaunots, varonis sasniedz stabilitāti tikai pēc tam, kad tas iziet cauri būtiskām izmaiņām. Tas notiek, piemēram, tad, kad varonis pārskata savus mērķus un to sasniegšanas līdzekļus, kad cīnās ar iekšējiem dēmoniem vai ārējiem šķēršļiem.⁶¹

⁵⁷ Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 65

⁵⁸ Turpat. 62. lpp.

⁵⁹ Turpat.

⁶⁰ Turpat. 63. lpp.

⁶¹ Turpat.

Naratīva filmās bieži pastāv elementi, kuri neeksistē reālajā dzīvē - tādi kā fona mūzika vai titri. Netiešā stāsta pasaule, kurā ietilpst iestatījumi, varoņi, skaņas un notikumi, iekļauj sevī arī **dieģēzi**. Elementi, kuri ir ārpus dieģēzes, tiek saukti par nedieģētiskiem vai ekstradieģētiskiem – par tiem zina auditorija, nevis filmas varoņi.⁶²

Filmu veidotāji izmanto nedieģētiskus elementus vairāku iemeslu dēļ: viņi var pievērst uzmanību stāstījuma aspektiem no pozīcijas ārpus stāsta, lai tieši sazinātos ar auditoriju un iekļautu skatītājus emocionālajā līmenī.

Lielākajā naratīva filmu daļā stāstījums tiek organizēts kā parādīta darbību secība, bet citās ir ietverts arī stāstītājs, kas var gan būt, gan nebūt viens no filmas varoņiem. Nedieģētiskais stāstītājs, nebūdam stāsta varonis, šķiet, nav ieinteresēts skaidrot notikumus noteiktā veidā un tādējādi var izskatīties objektīvs.

Mūzika arī var darboties kā dieģētiskais vai nedieģētiskais elements. Bieži vien filmu veidotāji izmanto nedieģētisku mūziku (mūziku ārpus stāsta pasaules), lai papildinātu kādu darbību vai romantiskas ainas. Mūzika sazinās tieši ar skatītājiem emocionālā līmenī, uzlabojot attēlotās darbības un to uztveri.

Nedieģētiskam naratīvam un mūzikai ir sekojošais efekts: tie sniedz papildu informāciju no kāda skata punkta, kurš nav pieejams stāsta pasaules ietvaros, pārtrauc dieģēzi (distancē skatītāju vai rada humoru) un papildina dieģēzi (pastiprinot briesmu vai romantisku mirkļu efektus).

Kino naratīva jeb stāstījuma kodēšana ir sarežģīta un izmanto gan vizuālus, gan audiālus kanālus: apgaismojumu, rediģēšanu, kameras leņķi un kustību, krāsu, mizanscēnu, ko var attiecināt uz stāstītāja vizuālajām artikulācijām.⁶³

Naratīva struktūru veido arī tādi jēdzieni kā stāsts un sižets. Stāsts ir hronoloģiska notikumu secība, kura eksistē “pilnīgi neatkarīgi no jebkura specifiska medija”⁶⁴, un sižets ir veids jeb medijs, kā stāsts ir pasniegts. Gan stāsta, gan sižeta veidošanai nozīmīga loma ir personāžiem. Tieši personāžu pildītie uzdevumi strukturē naratīvu, lai stāsts būtu interesants un vieglāk uztverams.

Krievu formālists Vladimirs Propps (Владимир Пропп) izdalīja septiņus personāžu tipus, kuri darbojas klasiskajos naratīvos un pilda noteiktās funkcijas:

- 1) Ienaidnieks, kurš izjauc līdzsvara stāvokli un cīnās ar varoni;

⁶² Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd. P. 64

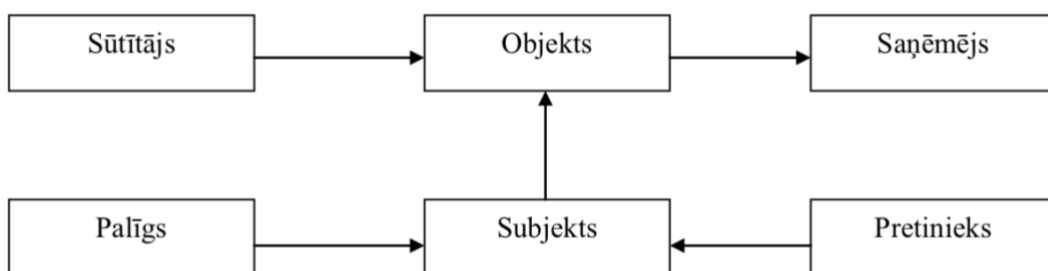
⁶³ Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., Stam, R. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge. P. 116

⁶⁴ Gaudreault, A., Marion, P. (2004). “Transecriture and Narrative Mediativity, The Stake of Intermediality”, in Stam, R. & Raengo A. (Ed.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. USA: Wiley-Blackwell P. 61

- 2) Donors, kas dod varonim informāciju vai objektu līdzsvara stāvokļa atjaunošanai;
- 3) Palīgs, kas veido varonim labvēlīgas situācijas mērķa sasniegšanai;
- 4) Princese vai viņas tēvs – personāži, kuri nosaka varoņa uzdevumu;
- 5) Nosūtītājs, kas aicina varoni pildīt viņa uzdevumu;
- 6) Varonis ir tas personāžs, kura mērķis ir atjaunot līdzsvara stāvokli;
- 7) Viltus varonis, kas izliekas par palīgu un cenšas izjaukt varoņa plānus.⁶⁵

Balstoties uz Proppa personāžu klasifikāciju, semiotiķis Aļģirts Žiljēns Greims (Algirdas Julius Greimas) izvirzīja aktantu modeli. Tajā aktanti ir saistīti ar elementiem, kuriem naratīvā ir svarīga loma vai uzdevums, un tie var būt dzīvas būtnes, priekšmeti vai abstraktas lietas. Aktantu modeli veido trīs asis un tajās izvietoti seši aktanti, kuri mijiedarbojas savā starpā.

Aktantu modelī aktanti ir klasificēti kā trīs pāri, kur elementi pāros ir pretnostatīti viens otram (sk. 6.1. att.).⁶⁶



(6.1.att. Greima aktantu modelis)

Aktanti ir izvietoti trīs asīs:

1. Vēlmes ass*: pirmais pāris ir subjekts un objekts, un viņu attiecībās ir saistīti caur kategoriju “vēlme”, kas naratīvā izpaužas meklējumā, kāda mērķa sasniegšanā.⁶⁷

2. Spēka ass*: otrais aktantu pāris ir palīgs un pretinieks. Palīga funkcija ir piedāvāt palīdzību, kura veicinātu vēlmes piepildīšanās vai atvieglotu komunikāciju; un pretinieka funkcija ir šķēršļu veidošana.⁶⁸

⁶⁵ Propp, V. (1968). *Morphology of the Folk Tale*. Austin: University of Texas Press. P. 79-81

⁶⁶ Греймас, А.-Ж. (1996). Размышления об актантных моделях. Из Косиков, Г.К. (Пер.), *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* (158-170 стр.). 163 стр. Источник: <https://tiei.ru/wp-content/uploads/Razmyshleniya-ob-aktantnyih-modelyah.pdf>

⁶⁷ Turpat. 158. lpp.

* Izmantotie asu nosaukumi tiek aizgūti no: Hebert, L. (2011). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. P. 71. Retrieved May 25th, 2019 from https://pdfs.semanticscholar.org/8efb/82b11a799ff9481354036b5bab3140632213.pdf?_ga=2.25946996.874365885.1558843728-193830671.1558843728

⁶⁸ Греймас, А.-Ж. (1996). Размышления об актантных моделях. Из Косиков, Г.К. (Пер.), *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. 161 стр.

3. Zināšanu ass*: trešais aktantu pāris ir sūtītājs un saņēmējs. Abi aktanti ir objekta orientēti, jo tas vienlaicīgi ir vēlmes un komunikācijas objekts. Bieži var gadīties, ka sūtītājs un saņēmējs ir viens un tas pats teksta elements.⁶⁹

Kas attiecās uz aktantiem, tie ne vienmēr ir personāži tradicionālajā uztverē. Aktants var būt dzīva būtne vai objekts ar dzīvas būtnes iezīmēm; konkrēts elements vai lieta; abstrakts jēdziens vai koncepcija (drosme, cerība, brīvība u.c.). Aktants var parādīties kā indivīds vai kolektīvs.

Var novērot, ka aktantu modelis, kas parādījās 30 gadus pēc Propa piedāvātas personāžu klasifikācijas, diezgan būtiski no tās atšķiras. Pirmkārt, atšķiras to shematiskā izvietošana: uz aktantu asīm ir attēloti labie un ļaunie pasaules spēki, kur mijiedarbojas aktanti. Otrkārt, aktantu nosaukumi un iezīmētas funkcijas no valodas viedokļa ir nosaukti vairāk neitrāli nekā Propa apzīmējumi. Treškārt, Greima modelī aktanti ir sagrupēti pāros, kur katrā pāri elementiem ir pretnostatīti viens otram.

Greima aktantu modelis ir tas rīks, ko var izmantot jebkāda veida darbību analīzei, tomēr vislabāk tā ir piemērota literāro tekstu vai attēlu analīzei. Šī bakalaura darba ietvaros aktantu modelis tiks izmantots Alises Rorvaheres filmu naratīva analīzei, lai noskaidrotu, kādus personāžus režisore izmanto kā aktantus un kāda tiem ir nozīme.

⁶⁹ Греймас, А.-Ж. (1996). Размышления об актантных моделях. Из Косиков, Г.К. (Пер.), *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму*. 159 стр.

6. METODOLOĢIJAS DAĻA

Sociālajās zinātnēs pētījumu ir iespējams veikt ar kvantitatīvām un kvalitatīvām metodēm. Kvantitatīvas metodes tiek izmantotas, lai iegūtu skaitliskus datus par kādiem izmērāmiem procesiem, bet kvalitatīvas pētniecības metodes rezultātā tiek iegūti nominālie, nevis skaitliskie dati. Kvalitatīvs pētījums meklē atbildes uz jautājumiem par sabiedrību un tajā notiekošajiem procesiem. Kvalitatīvi pētījumi pēta cilvēku kā indivīdu: cilvēka uztveri, interpretācijas, viņa radītas un uztvertas nozīmes.

Kvalitatīvas metodes dod iespēju ne tikai iegūt statistiskus datus par cilvēku vai sabiedrību, bet arī par procesu cēloņiem un motīviem, dod iespēju labāk saprast to vai citu kontekstu un tā saistību ar kultūru kopumā.

Lai sasniegtu bakalaura darba mērķi un noskaidrotu režisores Alises Rorvaheres kino stilu, ir nepieciešams veikt viņas filmu “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars” semiotisko un naratīva analīzi.

6.1. Semiotiskā analīze

Semiotika ietver milzīgu lauku, kur zīme var būt vārdu, attēlu, skaņu, žestu un objektu formā. Apvienojot un dažādi kombinējot, elementiem tiek piešķirta nozīme, jo pašiem par sevi, tāpat kā valodas elementiem, tiem nozīmes nav.⁷⁰ Pētot zīmes kā daļu no zīmju sistēmām, var noteikt, kā tiek veidotas nozīmes, konstruēta un reprezentēta realitāte.

Kino semiotiku var uztvert kā konotācijas semiotiku vai kā denotācijas semiotiku. Konotācijas pieeja pēta kino kā mākslu. No šī viedokļa, kino mākslu var saistīt ar literāro mākslu – pareizā estētiskā kārtība un ierobežojumi, kompozīcija, izstrāde, kameras kustība un gaismas efekti. Tie kalpo kā konotācijas piemēri, kuri ir daudz pārāki par denotācijas nozīmēm.⁷¹

Lai veiktu filmu semiotisko analīzi, ir nepieciešams noskatīties izvēlētās filmas un izveidot pētījuma kategorijas. Saskaņā ar darba teorētisko daļu, kur tika apskatīti kino valodas un mizanscēnas elementi, izpētei tika izvēlētas sekojošas kategorijas:

- 1) Filmas varoņi;
- 2) Telpas, kur notiek filmas darbība;
- 3) Kadrējumi un kameras kustības;
- 4) Skaņas un mūzika;

⁷⁰ Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers Inc. P. 7

⁷¹ Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. Seventh edition*. New York: Oxford University. P. 67

- 5) Gaismas veidi un krāsas.

6.2. Naratīva analīze

Filmā stāsta detaļas ir sistemātiski organizētas, lai radītu auditorijai nozīmīgu un patīkamu pieredzi. Tiek izveidoti un izpētīti varoņi un konflikti, izmantojot pieejamus kinematogrāfiskos paņēmienus. Starp tiem ir dialogi, mūzika, vizuālie efekti, filmēšanas vietas, kostīmi, krāsas un montāža.⁷²

Naratīva analīzes uzmanības centrā ir stāsts, kurā svarīgākie jautājumi ir, kā tas ir veidots un kādā veidā pasniegts. Naratīva pētījumā svarīga loma ir interpretācijai, tomēr šī pieeja ir salīdzinoši subjektīva.

Naratīva analīzes veikšanai ir nepieciešams:

- 1) Noskatīties trīs Alises Rorvaheres pilnmetrāžas filmas;
- 2) Izveidot sižeta aprakstu, kur tiks apskatīti:
 - filmas notikumi un tajos iesaistītie varoņi;
 - filmas notikumu laiks un konteksts;
 - stāstījuma attīstības gaita;
 - galvenie varoņi un viņu rīcības notikumu kontekstā;
 - attiecības starp filmas varoņiem un attieksme pret filmas notikumiem;
- 3) Veikt filmu naratīva analīzi pēc Aļģirta Greima aktantu modeļa, kur sākotnēji ir noteikti subjekts un objekts, un tikai tad visi pārējie aktanti.* Priekš analīzes, saskaņā ar teorijas daļā apskatītu Aļģirta Greima personāžu klasifikāciju, ir nepieciešams izvēlēties konkrētu notikumu, kura ietvaros tiks interpretētas nozīmes un noteikti aktanti. Alises Rorvaheres filmu analīzē par pamatu tiek izvēlētas filmu iezīmētās tēmas par jaunajiem cilvēkiem un viņu mijiedarbību ar apkārtējo vidi. Analīzei ir nepieciešami noteikt trīs darbības asis un sešus aktantus: subjekts, objekts, paīgs, pretinieks, sūtītājs, saņēmējs.

⁷² Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. Seventh edition.* New York: Oxford University. P. 67

* Ir svarīgi atcerēties, ka visiem aktantiem ir jābūt saistītiem ar vēlmes asi un mijiedarboties ar subjekta–objekta pāri.

7. REŽISORE ALISE RORVAHERE

Lai labāk izprastu Alises Rorvaheres pieeju filmu veidošanai, tika apskatīta režisores biogrāfija, mediju sniegtās intervijas un kinokritiku atsauksmes.

Alise Rorvahere (Alice Rohrwacher) ir 37 gadu veca itāļu režisore, kuras filmās mūsdienu Itālija satiekas ar autentisko pagātņi, stāsti par sociālām un ekonomiskām problēmām savienojas ar indivīdu pārdzīvojumiem un pieredzi. Rorvaheres filmās realitāte ir neatdalāma no dabiskā un dievišķā.

Alisei netālu no Florences un savu bērnību pavadīja Umbrijas laukos. Rorvaheres māte ir itāļu skolotāja, tēvs ir vācu biškops, – tāpēc režisores filmas ir iespaidoti no viņas un viņu māsas bērnības. Tajās ir vairākas dabas ainas, lauksaimnieku un biškopju dzīves atainošana, “reālās mūsdienu dzīves” personīgā interpretācija.⁷³

Režisore studēja klasisko literatūru Turīnā, strādāja par asistenti teātrī. Vēlāk viņa sāka filmēt dokumentālās filmas paša procesa dēļ, novērojot un pavadot laiku teātrī un cirkā. Viņa atzīst, ka filmu veidošana ir viņas reliģija, veids kā paust savu ticību.⁷⁴

Intervijā britu laikrakstam “*The Guardian*” režisore stāsta, ka viņas vecāki nodarbojās ar biškopību un ka bērnībā viņa bieži devās ar viņiem darīšanās. Atbraucot uz kādu vietu, viņa sēdēja tumsā ar aizvērtām acīm un iztēlojās vietu, kurā viņa atradās. Viņa ieklausījās apkārtnē, un tikai tad, kad informācija no dzirdes un citām maņām bija apkopota, viņa atvēra acis. Visas trīs režisores filmas sākas naktī, lai novietotu skatītāju tajā pozīcijā, kurā bērnībā atradās pati Alise.⁷⁵

Alises debijas filma “Dievišķais ķermenis” (2011) medijos tika uztverta kā reālisma drāma par jaunas meitenes katoļu izglītību. Nākamā Alises filma “Brīnumi”, kura ieguva *Grand Prix* Kannu festivālā 2014. gadā, tika interpretēta kā režisores impresionistiska bērnības reprezentācija, papildināta ar Itālijas televīzijas satīru.

Sava jaunākajā filmā “Laimīgais Lācars” Rorvahere iesaistīja sapņu teritoriju, apvienojot to ar reālo 90. gadu gadījumu lauku kopienā, kas strādāja viena aristokrāta zemē feodālisma apstākļos. Uz jautājumu, vai filma pieder pie maģiskā reālisma stila, režisore smejas un atbild, ka to nevar stingri norobežot, jo, viņasprāt, realitātes reprezentācija vienmēr ir saistīta

⁷³ Decker, J., Baker, D. (30.11.2018). “*Imagination and Reality Go Together*”: Alice Rohrwacher Talks Happy as Lazzaro with Josephine Decker and David Barker. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://filmmakermagazine.com/106381-imagination-and-reality-go-together-alice-rohrwacher-talks-happy-as-lazzaro-with-josephine-decker-and-david-barker/#.XMsbKi-B3OQ>

⁷⁴ Romney, J. (31.03.2019). Film director Alice Rohrwacher: “Making images is a form of faith”. *The Guardian*. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>

⁷⁵ Turpat.

ar iztēli.⁷⁶ Alise piebild, ka viņai ir svarīgi izveidot tādu iedomāto pasauli, kur personāži būtu arhetipiski. Tāpat kā visas režisores filmas, tā ir uzņemta uz 16 milimetru lentes. Kaut gan filma tiek uzskatīta par tautas pasaku, fantāziju vai darbu ar politisku novirzi⁷⁷, “Laimīgais Lācars” 2018. gadā ieguva balvu par labāko scenāriju Kannu festivālā. Tomēr arī režisore atzīst, ka viņas filmās ir politisks konteksts, jo, viņasprāt, poētiskās filmas vienmēr ir saistītas ar politiku.⁷⁸

Intervijā žurnālam “*Filmmaker*” Alise stāsta, ka savās filmās viņa vēlas attēlot pasauli pēc iespējas patiesi. Viņa cenšas darīt to pasakas veidā, lai parādītu, cik ļoti šī gadsimta dzīve atšķiras no tās, kas bija pagājušajā, un lai uzsvērtu, ka kopš tā laika cilvēki nav mainījušies. Viņas filmās nav lielo drāmu, jo viņa uzskata, ka lielās drāmas notiek tikai dažu cilvēku dzīvēs, bet tās neskar “parastus cilvēkus”. Rorvahere uzskata, ka viņa piedzima un izauga valstī, kur laiks nav lineārs un pagātne ar tagadni pastāv vienlaicīgi.⁷⁹ Filmās režisore vēlas gan būt reālistiska, gan veidot pasaku.⁸⁰ Pēc viņas domām, “... stāsts, kuram ir pasaku aspekts, var dot iespēju kaut ko pateikt par realitāti. Ātrums, ar kādu mūsdienās lietas parādās un pēc tam atkal pazūd, nozīmē to, ka jebkurš jūtīgums tiek zaudēts.”⁸¹ Varbūt tieši tāpēc režisores filmās galvenās lomas ir jaunajiem cilvēkiem: Alise it kā pieprasa no auditorijas skatīties uz filmām no bērnu perspektīvas.⁸²

Pēc vairāku kritiku uzskatiem, režisores filmās realitāte ir saistīta ar reliģisku tēmu. Intervijās Rorvahere to komentē, nosaucot filmās atainotus motīvus par aizvēsturisku reliģiju: “ticību, kura apvienoja cilvēkus pirms mūsdienu reliģiju rašanos. Tas bija garīgums, kas radās vienkāršā un patiesā dzīvē.”⁸³ Mūsdienu reliģija, pēc režisores domām, māca, ka labi cilvēki dara labus darbus, – tomēr tas ne vienmēr tā notiek.⁸⁴ Pati režisore nāk no nereliģiskas ģimenes, viņa nav kristīta un neapmeklē baznīcu; tomēr intervijā ziņu portālam “*Meduza*” viņa saka, ka Itālija, nenoliedzami, ir katoliskā valsts – tajā reliģija ir saistīta ar rituāliem, skaistām drēbēm,

⁷⁶ Romney, J. (31.03.2019). Film director Alice Rohrwacher: “Making images is a form of faith”. *The Guardian*.

⁷⁷ Turpat.

⁷⁸ Festival de Cannes. *Lazzaro Felice*. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://www.festival-cannes.com/en/festival/films/lazzaro-felice>

⁷⁹ Shaffer, M. (27.11.2018). Interview: Alice Rohrwacher on Happy as Lazzaro and the Past in the Present Tense. *Slant*. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://www.slantmagazine.com/film/interview-alice-rohrwacher-on-happy-as-lazzaro-and-glimpsing-the-past-in-the-present/>

⁸⁰ Decker, J., Baker, D. (30.11.2018). “*Imagination and Reality Go Together*”: Alice Rohrwacher Talks Happy as Lazzaro with Josephine Decker and David Barker.

⁸¹ Schiefer, K. (2018. g. novembris). Interview with Alice Rohrwacher. *Eurimages*. Retrieved May 3rd, 2019 from <https://rm.coe.int/interview-with-alice-rohrwacher/168093aa6c>

⁸² Decker, J., Baker, D. (30.11.2018). “*Imagination and Reality Go Together*”: Alice Rohrwacher Talks Happy as Lazzaro with Josephine Decker and David Barker.

⁸³ Belinchón, G. (14.05.2018). Alice Rohrwacher, ¿la segunda cineasta en ganar la Palma de Oro? *El País*. Retrieved May 2nd, 2019 from https://elpais.com/cultura/2018/05/14/actualidad/1526302080_003022.html

⁸⁴ Drumm, D. (03.12.2018). “Happy as Lazzaro”: Alice Rohrwacher on the Importance of Being Open. *No Film School*. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://nofilmschool.com/2018/11/happy-lazzaro-alice-rohrwacher-importance-being-open>

bet arī ar varas ļaunprātīgu izmantošanu un vardarbību. Alises personīgā reliģija ir ticība cilvēkam.⁸⁵

Savās trīs pilnmetrāžas filmās režisore prasmīgi apvieno dokumentālo un stāstījuma filmu tradīcijas, iekļaujot reliģisko un mītoepisko rezonansi savos naratīvos. Filmās ir spilgtas neoreālisma un maģiskā reālisma iezīmes, kur parādās arī feministiskā nostāja: bieži filmas notikumi ir veidoti ap jaunām sievietēm un viņu dzīves gaitām, kas parasti apšaubā patriarhālos uzskatus un tikumus. Viņas pirmie darbi “Dievišķais ķermenis” un “Brīnumi” attēloja Itāliju kā teritoriju, kuras vēsture kavē modernizācijas progresu. Trešā filma “Laimīgais Lācars” vairāk pievēršas mītiskā un modernā līdzāspastāvēšanai itāļu domāšanā, ar laika lēcieniem un maģiskā reālisma stāstījumu.⁸⁶ Pamestas pilsētas, izpostītu ēku un teritoriju ainavas, kas caurvij visas režisores filmas ar mājienu dziļākā laika un atmiņu darbā.⁸⁷

Ir svarīgi uzsvērt, ka Alises filmās bieži parādās viņas māsa – aktrise Alba Rorvahere (Alba Rohrwacher). Intervijā ziņu portālam “*Meduza*” Alise minēja, ka viņa jau sen izlēma – ja cilvēki, ar kuriem viņa strādā, nepieviļ un nenolaiž rokas, tad viņi turpina strādāt kopā. Tas pats attiecas arī uz 16 milimetru filmlenti, uz kuras ir uzņemtas režisores filmas. Tas ir vēl viens aspekts, kas pievieno Alises filmām šarmu – 16 milimetru filmlente veido skaistus attēlus, tos var redzēt un pataustīt, kas režisorei ir svarīgi. Attēli, ko viņa veido, apvieno dzīvē atdalītus priekšmetus un parādības – un filmlente ir to droša glabātāja. Pēc Alises domām, režisori un aktieri ir savstarpēji saistīti tieši caur filmlenti.⁸⁸

⁸⁵ Meduza. (12.12.2018). *Когда работаешь с детьми, курами и волками, не хватает времени цитировать чужие фильмы*. Izgūts no: <https://meduza.io/feature/2018/12/12/kogda-rabotaesh-s-detmi-kurami-i-volkami-ne-hvataet-vremeni-tsitirovat-chuzhie-filmy> (aplūkots 07.05.2019).

⁸⁶ Shaffer, M. (27.11.2018). Interview: Alice Rohrwacher on Happy as Lazzaro and the Past in the Present Tense. *Slant*.

⁸⁷ Harvard Film Archive. Retrieved May 2nd, 2019 from <https://library.harvard.edu/film/films/2018sepnov/rohrwacher.html>

⁸⁸ Meduza. (12.12.2018). *Когда работаешь с детьми, курами и волками, не хватает времени цитировать чужие фильмы*. Izgūts no: <https://meduza.io/feature/2018/12/12/kogda-rabotaesh-s-detmi-kurami-i-volkami-ne-hvataet-vremeni-tsitirovat-chuzhie-filmy> (aplūkots 08.05.2019).

8. FILMU ANALĪZE

8.1. "Dievišķais ķermenis"

8.1.1. Filmas varoņi

Filmas varoņi ir itāļu ģimene, kura pārcēlās no Zviedrijas uz provinciālo pilsētu Itālijā. Ģimenē ir māte Rita ar divām meitām: Rozu un Martu.

Rita ir jauna sieviete, kura strādā ceptuvē no agrā rīta un pa dienu. Viņas vecākā meita Roza tikko sasniedza 18 gadu vecumu, viņai ir vietējais draugs, ar ko viņa kopā parādās vairākās filma ainās. Viņas pozas parasti ir ar taisnu muguru, sakrustotām rokām, aktīvu žestikulāciju un nopietnu sejas izteiksmi. Pati Marta ir klusa un nerunīga, viņa pavada laiku viena pati – ceļā uz un no skolas, gatavojot vakariņas un ēdot, novērojot pasauli pilsētā vai no mājas jumta.

Ģimenē ir arī meiteņu tante un onkulis, un viņu mazā meita, kuri dzīvo kopā ar Ritas ģimeni. Šie personāži parādās filmas sākumā, kad Rita ar meitām tikko pārcēlās uz Itāliju, un turpmāk parādās tikai ainās, kuras notiek mājās. Viņa dejo, velk mugurā skaisto gaiši zilo kleitu un ar savu uzvedību sagādā prieku pieaugušajiem, kas rada kontrastu ar nerunīgo un savādu Martu un ar karstgalvīgo Rozu.

Katoļu sanāksmē filmās sākumā, bīskapa gaidās ģimene iepazīnās ar Santu, katoļu skolas skolotāju. Tā ir vidējā vecuma sieviete, kura māca bērnus un sagatavo viņus iesvētīšanas ceremonijai. Viņa ir iemīlējusies mācītāja. Katoļu baznīcas mācītājs ir vidējā vecuma vīrietis, kurš sapņo kļūt par bīskapu. Viņš bez entuziasma pilda darba pienākumus un pārsvarā neizrāda nekādas jūtas.

8.1.2. Telpa

Galvenās filmas telpas ir trīs: pilsēta, Martas mājas un katoļu skola.

Filmas darbība notiek nelielā Itālijas pilsētā, kur vairākas ainas atspoguļo nesakoptu un piesārņotu teritoriju. Tajā ir vecas ēkas: gan no ārpuses, gan iekšā. Pilsēta tiek atainota sākuma epizodēs, kur itāļu ģimene ar pārējiem gājējiem iet svētceļnieku ceļu. Tur notiek arī katoļu sanāksme, kur, gaidot bīskapu, viņi iepazīnās ar pārējiem filmas varoņiem. Pilsētas ainas parādās Martas ceļā uz skolu un no skolas; epizodēs, kad viņa novēro pilsētu no mājas jumta; kad vēlas glābt kaķēnus un priekš tam skrien garu ceļu no skolas līdz automaģistrālei; un arī beigu ainās pie jūras. Gandrīz vienmēr darbība notiek ceļu tuvumā vai uz akvedukta. Pilsēta neizskatās kā labvēlīga teritorija, tieši pretēji, nesakopto teritoriju atainojums aukstajos toņos

rada iespaidu par svešu un nedrošu telpu. Pilsētas ainas tiek parādītas pārsvarā vidējos plānos vai tuvplānos – galvenā loma ir personāžiem, pilsēta ir tikai dekorācijas.

Svarīga filmas telpa ir arī meitenes mājas, kur notiek vai neitrālas, vai nepatīkamas situācijas un strīdi, ar retajiem prieka momentiem. Meitene gatavo sev ēdienu no saldētiem produktiem un ēd viena pati; brīžiem sarunas ar māti, kuras gandrīz vienmēr tiek izjauktas ar Rozas histēriskām iejaukšanām. Mājas arī tiek filmētas tuvplānos, kur galvenā uzmanība ir nevis telpai, bet varoņiem, viņu jūtām un attiecībām savā starpā. No tā ir grūti spriest, vai varoņi dzīvo mājā vai dzīvoklī, kurā stāvā, cik liela ir telpa, kā izskatās istabas, kādas ir varoņu personīgas mantas un citas detaļas, kuras sniegtu papildus informāciju par viņu pagātņi un personībām.

Vairākas darbības notiek katoļu skolas telpās, kuras ir patumšas un neorganizētas – klasē bērni sēž kur atrod vietu: pie viena gara galda, uz palodzēm, gar sienu malām vai uz galdiem, citreiz arī staigā virsdrēbēs. Baznīcu telpās reti ir dabiska gaisma, parasti tās izskatās pelēcīgas un drūmas, kas rada priekšstatu par baznīcu kā garlaicīgu vietu.

8.1.3. Kadrs

Visas filmas garumā darbības tiek filmētas pārsvarā tuvplānos vai supertuvplānos, retāk vidējos plānos. Biežāk tiek atainotas tikai varoņu sejas vai ķermeņa daļas, fokusā un priekšplānā ir viens vai retāk divi cilvēki. Epizodes lielākoties sākas ar varoņa parādīšanos tuvplānā, tad apkārtējās vides parādīšana ar cilvēkiem fokusā un priekšplānā, tad vairāk vidējie plāni, pēc kuriem atkal seko personāžu tuvplāni vai supertuvplāni.

Filmā ir izteikti gari kadri, kas ļauj novērot varoņus un labāk saprast viņu iekšējo stāvokli, it īpaši ja tās ir epizodes, kur varonis ir viens pats un tādēļ izturas vairāk dabiski. Kamera parasti seko varoņiem, viņu darbībām vai skatam, parādot viņus no vairākiem rakursiem un dodot ieskatu par situācijas kontekstu.

Vairākos gadījumos skatītājs it kā ir vienmēr blakus Martai, parasti atrodies nedaudz aiz viņas pleca, gandrīz vienmēr redzot tikai viņas ķermeni no pleciem un augstāk no dažādiem rakursiem. Nereti kamera ir statiska un ir izmantota subjektīvas kameras metode, kur skatītājs redz to, ko novēro Marta – tas veicina skatītāja identificēšanos ar galveno varoni un līdzjūtību.

Tas, ka pārsvarā ir izmantoti tuvplāni, aicina koncentrēties uz aktieru sejām un nolasīt viņu emocijas; supertuvplāni dod iespēju saprast, kur ir vērsta varoņa uzmanība. Šie paņēmieni rāda skatītājam lielāku intimitātes un identifikācijas sajūtas ar personāžiem.

8.1.4. Skaņas un mūzika

Visas filmas skaņas ir dabiskas un nāk no reāliem avotiem, skaņas ir komentējošas, attēli un skaņas ir sinhronizētas.

Pilsētas ainas pavada automašīnu trokšņi, baznīcas ainās ir dzirdams raksturīgs atbalss; mājās televizora skaņas. Dažas reizes filmas gaitā ir dzirdami reliģisko dziesmu dziedājumi – sieviešu koris sākumā ainās, filmas vidū un iesvētīšanas laikā; bērnu dziesmas mēģinājumi priekš iesvētīšanas skolā. Vairākkārt skan mācītāja telefona zvans, kas simbolizē viņu cerības vai pienākumus.

Dažreiz skan mūzika, kuras avots ir radio mašīnā, televizors vai atskaņotājs, un tādās epizodes parasti kāds dejo – mazā meitene mājās, cilvēki gados baznīcas pasākumā, bērni skolā, ceremonijas sagatavošanas laikā. Mūzika skan, protams, arī pašā iesvētīšanas ceremonijā.

8.1.5. Gaismas veidi un krāsas

Filmā dominē pieejamā jeb saules gaisma, kura pēc nepieciešamības tiek papildināta ar mākslīgo gaismu. Pieejamas gaismas izmantošana veido realitātes sajūtu, parāda aktierus un vidi tā, kā tie varētu izskatīties arī reālajā dzīvē.

Krāsās dominē zilie un zaļie toņi, kā arī dzeltenā krāsa no gaismas avotiem, brūna ēku un drēbju krāsa, pelēka pilsētas skatu krāsa. Toņi ir blāvi un krāsainu detaļu nav daudz, kas, savukārt, aicina vairāk fokusēties uz cilvēku iekšējo pasauli. Piemēram, telpas, dekorācijas un kostīmi vienmēr ir neuzkrītoši un vienkārši, tādēļ uzmanība tiek veltīta vienīgi cilvēkiem, un pārējais tikai komentē situācijas un veido atmosfēru.

8.1.6. Filmas naratīvs

Sākuma ainā darbība notiek naktī, kur cilvēki iet svētceļnieku ceļu. Ceļa galā mazā meitenīte krīt ceļos un iztēlojas, ka sāk lūgties.

Darbība turpinās jau dienas gaismā, ļoti piesārņotā atvērtā teritorijā. Pilsētas iedzīvotāji atnāca uz reliģisku pasākumu, daudz vidējo plānu un tuvplānu. Pēc īsas mācītāja runas atbrauc bīskaps. Šeit ir iespēja labāk apskatīt galvenos varoņus, pirms viņi iepazīstas viens ar otru un tādējādi ir iepazīstināti arī ar skatītāju.

Nākamās ainas ir Martas dzīvoklī, vannas istabā, kur supertuvplānā tiek parādītas meitenes kājas un rokas, ķermeņa daļas. Tur arī notiek pirmais parādītais strīds starp viņu un Rozu.

Sekojošā epizode ir Martas ceļš uz jauno skolu, ko pavada mašīnu trokšņi un drūmi skati uz tukšu un nesakoptu apkārtni. Jaunā skola atrodas baznīcā, kur Martu sagaida klusums, īpaši kontrastējošs ar ceļu trokšņiem. Klasē bērni mācās kristiešu vērtības, *formulas*; lasa reliģiskus

tekstus, pēc skolotājas atkārti galvenos atslēgu vārdus un frāzes. Meitene ar kluso interesi novēro savu apkārtni.

Nākamajā epizodē ģimene svina pārcelšanos uz Itāliju un Rozas dzimšanas dienu, ēd svētku vakariņas. Pieaugušie priecājas un aplaudē mazas meitenes dejām un dziedāšanai, Martas tante un onkulis atbalsta Martas iestāšanos katoļu skolā. Marta uzcep mātai svētku torti, ko neviens nevēlās pagaršot. Rita to pagaršo un uzreiz notiek strīds. Marta aizskrien prom uz mājas jumtu un novēro pilsētu: notiekošo uz citiem jumtiem; puīšus, kuri savāc izmestas mēbeles un ievieto tos nelielā mašīnā.

Tālāk Marta ir vannas istabā, kur pirms mazgāšanās viņa atkārti lūgšanas vārdus un vēro savu ķermeni spogulī. Skolā bērni mācās par Jēzus ķermeni un tā atšķirību no parastā cilvēka ķermeņa. Tad viņi izmēģina dziesmu priekš iesvētīšanās ceremonijas.

Ceļā no skolas uz mājām Marta atkal novēro puīšus un viņu nodarbošanās, šoreiz no akvedukta. Mājās viņa pati sev uzsilda tikko nopirkto saldēto picu, apsedz māti un pievelk tuvāk radiatoru, sarunājās ar viņu un dzied dziesmu no mēģinājuma, pirms Roza atnāk un izjauc sarunu. Viņa atnes Martas kleitu priekš ceremonijas.

Skolā Santa stāsta par Dievu. Tālāk darbība notiek galvenajā baznīcas zālē, kur bērni staigā ar aizvērtām acīm, meklējot pareizo ceļu.

Marta atrodas uz savas mājas jumta: novēro to pašu zēnu darbības citā vietā, kur viņi staigā gar sienām. Viņa dzirda vecas sievietes, dziedādamas reliģiskas dziesmas lejā, pie ieejas mājā.

Tad Marta ir mātes gultā, kur viņas runā par lūgšanām, ko zina, un māte jauki iztēlojas, ka lūdzas, un mēģina uzmundrināt meitu.

Sekojoša epizode ir baznīcas bibliotēkā, kur katoļu skolas pārstāvji plāno iesvētīšanas ceremonijas gaitu un organizāciju. Mācītājs sapņo par jauno amatu citā baznīcā, kāds viņam piezvana un viņa kolēģi dzirda sarunu par to vēlamo amatu. Tad aina pēc ainas ir par pašu mācītāju: viņš tumšā baznīcas zālē, viņš mājās uz dīvāna, tad gultā, lasa reliģiskus tekstus. Nākamajā epizodē viņš strādā ar papīriem baznīcas virtuvē, atbild uz Santas jautājumu, vai viņš plāno ieņemt labāko amatu citā baznīcā.

Nākamajā ainā tuvplānā tiek parādīta Martas vakariņas pagatavošana no saldētiem produktiem. Viņa lūdz māti aiziet uz pludmali, bet māte nepiekrīt. Tad negaidīti viņas apciemo mācītājs, saņemot maksu par Martas mācībām un aicinot parakstīties par kandidātu velēšanām.

Baznīcas zālē notiek ceremonijas mēģinājumi, formulas atkārtošana. Marta prasa par runāto vārdu nozīmēm, bet Santa neatbild uz jautājumu un prasa citus izrunāt tos enerģiskāk. Telpā ienāk kaķis, Santa prasa to noķert, sākas jucekļis. Santa arī steidzas pēc kaķa, bet nokrīt. Bērni sāka smieties un ātri apstājas, tomēr Marta turpina smieties. Santa ņem viņu aiz rokas un

prasa formulu, tad prasa par viņas ticību, bet tad Santa turpina runāt par dievu un iepļaukā meitenei pa seju. Marta aiziet no skolas.

Tālāk uz jumta Marta prasa savu mazo radnieci sagriezt viņai matus – piedāvā to kā dāvanu, ko viņa vēlāk varēs uzvilkt uz saviem matiem, bet beigās sagriež pati un dāvina tāpat. Sarunā ar māti Marta lūdza nepiedalīties iesvētīšanās, – bet tas sagādātu daudz problēmu.

Priekš ceremonijas sagatavošanas bērniem tiek dots katram savs uzdevums. Marta meklē dekorācijas un atrod kasti ar kaķēniem, ar ko bērni spēlējas. Kad Santa to pamana, uzreiz atņem un aiznes. Sagatavošanas darbi turpinās un visi aizmirs par kaķēniem. Marta skatās pa logu un ierauga, ka Santa un cits skolas darbinieks ieliek tos maisā. Vīrietis aizbrauc projām ar motorrolleru. Meitene bēg viņam pakaļ, bet viņš ir pietiekami tālu, sasit maisu ap ceļa malu un izmet upītē pie izgāztuves. Marta nokāpj lejā no ceļa, kur parasti redzēja puišus, bet nepazīstamais viņu aizdzen, un viņa skrien projām.

Uz pilsētu Marta iet gar autoceļu, kur viņu atrod mācītājs. Viņš neļauj turpināt ceļu mājās un pavēla sēsties pie viņa mašīnā, un divatā viņi dodas pēc krucifiksa iesvētīšanas ceremonijai, pie reizes aizbraucot pēc vēlēšanu parakstiem kādā baznīcā. Pa ceļam viņi apstājas restorānā. Martai pirmo reizi sākās mēnešreizes, kas, spriežot pēc viņas sejas izteiksmes, ir liels un negaidīts pārsteigums.

Seko dabas ainas ar skatiem uz neapdzīvotu ciematiņu un pamestām ēkām – *šeit nav ne dvēseles*. Meitene atkal prasa ciemata baznīcas mācītājam, ko nozīmē lūgšanas vārdi, kuri viņiem jāzina no galvas. Ciemata mācītājs neizskaidro to, bet saka, ka Jēzus bija vājprātīgs un gandrīz nikns. Mācītājs ar Martu izņem krucifiksu un piesprauda to pie mašīnas jumta.

Skolā ceremonija neiet pēc plāna, jo mācītājs ar krucifiksu nav atgriezies. Ir lemts sākt ar bērnu dejām un sieviešu kora dziedājumiem; bīskaps un visi pārējie gaida. Santa jautā bīskapam, vai mācītājs tiks pārcelts, bet viņas statuss nav pietiekami nozīmīgs, lai bīskaps atbildētu.

Braucot atpakaļ, Marta jautā mācītājam par to, kas notiek pēc iesvētīšanas, un viņš atbild, ka nekas nenotiek, visi vienkārši turpina apmeklēt baznīcu. Marta dalās ar to, ka *viņi saka – Jēzus bija vājprātīgs, dūsmīgs*. Tajā laikā mācītājam zvana telefons, viņš zaudē kontroli par mašīnu, tā atsitas pret žogu un krucifikss nokrīt no kalna lejā ūdenī. Tas šūpojas uz viļņiem – uz ko abi skatās no augšas.

Pirms iesvētīšanas ceremonijas sākuma meitenes gatavojas un uzvelc savas svētku drēbes. Zālē sievietes atlaida baumas, ka Marta pārgrieza virves, un tādēļ krucifikss nokrita no mašīnas. To dzird Roza un aizstāv māsu. Kad ceremonija sākas, bērni iziet zālē, mācītājs pasaka īso runu. Marta aiziet no ceremonijas nepamanīta.

Savā svinīgā baltā kleitā viņa iet zem tilta, nokļaujot līdz krūtīm ūdenī, un iziet pie jūras krasta, kur ir puīši. Viens no viņiem parāda viņai *brīnumu* – iedod rokās tārpu, kas *vēl ir dzīvs*. Marta tur tārpu rokās un sāka bikli smieties.

Filma beidzās ar melno ekrānu, kam sekoja titri un skaņas no jūras krasta, un tad kopā ar titru turpinājumu skan dziesma par Jēzu, ko dziedāja bērni priekš iesvētīšanās.

8.1.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa

Filmas naratīvs ir veidots ap reliģisku tēmu, kur galvenais notikums ir bērnu iesvētīšanas ceremonija. Katrs no filmas varoņiem dzīvo it kā sava pasaulē, jo katram ir savs pasaules redzējums, savas sajūtas un vēlmes. Pēc Greima aktantu modeļa, Marta ir subjekts, un objekts ir zināšanas, jo visas filmas garumā meitene rūpīgi novēroja pasauli apkārt, cilvēkus un viņu nodarbošanos, uzdeva jautājumus pieaugušajiem, jo viņas lielākā vēlme ir zināt un saprast to. Balstoties uz to, ka Marta ir subjekts un objekts ir zināšanas, tad palīgs ir bērniība un pretinieki – apkārtējā vide jeb visi pārējie, jo meitene uzdrīkstas rīkoties tā, kā viņa jūtas, jo viņa vēl ir bērns, bet viņas apkārtne to neatbalsta un nepalīdz mērķa sasniegšanai. Pieaugušo pasaules redzējums un rīcības krasi atšķiras no Martas un viņas rīcībām: viņi nespēj izskaidrot lūgšanas tekstu nozīmi un atbildēt uz citiem bērna jautājumiem, kas padara Martu vēl vairāk vientuļu. Sūtītājs tādā gadījumā ir meitenes zinātkāre, kura mudina viņu pētīt un novērot, un saņēməjs ir pati Marta.

Galvenā varone filmā “Dievišķais ķermenis” izzina pasauli praktiski, novēro to un izzina caur jūtām un darbībām. Viņa uzdod jautājumus par reliģiju un nozīmēm, negribīgi seko pieaugušo teiktajam, ja nesaprot to nolūku. Viņa seko tam, ko dara puīši nosacītajā brīvībā, nogriež matus tieši neilgi pirms nozīmīgas reliģiskas ceremonijas, cenšas glābt kaķēnus, bieži pavada laiku viena pati uz mājas jumta. Viņa tiecas pēc brīvības un dzīves praktiskās izzināšanas tajā brīdī, kad pārējie ir pazudušies savās ilūzijās un cīnās ar meiteni, kura nevēlās ievērot viņu noteikumus.

8.2. “Brīnumi”

8.2.1. Varoņi

Filmas varoņi ir daudzbērnu ģimene, kuri dzīvo fermā Umbrijas laukos, Itālijā. Tajā ir tēvs Volfgangs, māte Andželika, viņu četras meitas – Dželsomīna, Marinella, Luna un Katerīna; un jaunā sieviete Koko, kura dzīvo kopā ar viņiem.

Volfgang ir vienīgais vīrietis ģimenē, viņš ir skarbs un prasīgs. Brīžiem viņš guļ laukā, it kā tas palīdzētu aizsargāt teritoriju no medniekiem, uz kuriem viņš dusmojas un lamājas, kliezot. Viņš gribētu, lai viņam būtu zēns, bet ģimenē ir četras meitenes.

Vecāko meitu, Dželsomīnu, viņš brīžiem attiecās kā pret puisi – viņa zina visu par procesiem uz fermas, par biškopību. Wolfgang labprāt izvēlās strādāt ar medus savākšanu divatā ar vecāko meitu – *mums labāk divatā, vai ne?* Meitene palīdz izņemt bišu dzēlumus, viņai viņš vienmēr uztic un dod rīkojumus. Mīlestība, kura ļoti kontrastē ar viņa ierasto skarbo manieri, izrādās solījumā nopirkt kamieli – meitenes bērnības sapnis, kas viņai vairāk nav aktuāls. Uz Marinellu Wolfgang nepaļaujas un īpašas uzmanības viņai nepievērš, vienīgi pavēla palīdzēt darbos; Katerīnu un Lunu parasti aizdzen projām, lai viņas netraucētu.

Viņš it kā slēpjas no apkārtējās pasaules aiz savas fermas un sava darba – *mums nevajag daudz naudas, mums nekā nevajag!* Kad viņš saņem naudu paņemto uz uzaudzēšanu Martinu, viņš nopērk kamieli kā dāvanu Dželsomīnai. Kad Wolfgang uzzināja, ka meitene pieteica viņus “brīnumu” konkursam, viņš izskatījās dusmīgs un dziļi vīlies. Priekš runas par medus ražošanu televīzijas šovam viņš nav spējīgs noformulēt savas domas un pateikt, ar ko viņu ražošana un produkcija ir īpaša. Tas vēl vairāk apliecina to, ka darbs viņam ir dzīve, un tam nav kāda cits mērķis nekā tikai lai dzīvotu un strādātu.

Māte Andželika ir francūziete. Kad vācu darbiniece atved Martinu, 14 gadīgu zēnu, viņiem palīdzībā un uz rehabilitācijas laiku, var skaidri redzēt, ka Andželika labprāt attiektos. Tas ir galvenokārt meiteņu drošības dēļ – *viņam ir krimināla pagātne*, – tomēr Wolfgang pieņēma lēmumu. Viņa skatās uz Dželsomīnu ar nožēlu, kad redz meitas pietūkušu seju no bites iedzelšanas. Viņa pārdzīvo par to, ka ģimenei drīz nebūs kur dzīvot, meklē racionālus ceļus kā dabūt naudu: Koko ir bērnu nauda; Adriāns, kas apciemo ģimeni, varētu palīdzēt, vai var pārdot fermas aitas – bet vīrs to neatbalsta.

Dželsomīna ir ģimenes vecākā meita. Viņai ir 14 gadi, savā ikdienā viņa dara to, ko pavēla tēvs – nodarbojas ar biškopību, piedalās medus ražošanā un iepakošanā. Kad vācu darbiniece atbrauc ar Martinu un jautā, kas ir ģimenes galva, visi vienlaicīgi atbild: Dželsomīna. Šo dzīvi meitene neizbauda – strādā kad jāstrādā, bet var redzēt, kad bez degsmes vai ticības, ka tas ir viņas dzīves darbs. Kad ir iespēja, viņa ierunājās par piedalīšanos konkursā, lai vinnētu naudu. Katru reizi, dzirdot par konkursu, visa viņas poza izrāda neliekuļotu interesi. Viņa attiecās labi un draudzīgi pret savu ģimeni un Martinu. Viņai jāpieskata māsas un Martins, to atbildību viņai uzticēja tēvs. Viņa smaida un priecājas, kad redz skaistas dzīves elementus – draudzenes kleitu, televīzijas raidījuma vadītāju. Viņa patstāvīgi pieņem lēmumu piedalīties lauksaimniecības brīnumu konkursā – par ko ļoti pārdzīvo, vēlas pateikt mātei, bet neatrod tam labo momentu. Pēc tam viņa ļoti cenšas atgūt tēva uzticēšanos.

Marinella krasi atšķiras no savas vecākās māsas. Viņai patīk klausīties mūziku, dejot, dziedāt, lasīt ogas un ēst tās uz vietas. Kad viņu lūdza kaut ko izdarīt vai palīdzēt, viņa vairās un saka, ka sāp galva vai vēders, ka viņa ir nogurusi. Meitene ir klusa, viņas loma ģimenē veido lielo kontrastu ar strādājošiem, aizņemtiem un praktiskiem cilvēkiem.

Katerīna un Luna – viņas vienmēr izklaidējas un dzīvo bezrūpīgi. Viņas nelaiž citus mašīnas salonā, visu dienu garumā spēlējas fermā. Viņas runā ar televīzijas šova vadītāju, spēlējas ūdenī, priecājas karnielim.

Koko. Viņa dzīvo kopā ar ģimeni uz fermas, runā gan vācu, franču, itāļu valodās. Filmas sižets neatklāj, kas viņa ir, kāda ir viņas pagātne un dzīves situācija. Šķiet, ka ar viņu ir notikusi kāda nelaime: viņai ir kāda īpaša interese pret Martinu. Bērnu mazā performances laikā viņa pēkšņi sāka raudāt, saka Dželsomīnai, ka viņi bija ļoti mīļi, vēlas apskaut un noskūpstīt meiteni un Martinu. Viņa mēģināja pieskarties Martinam no paša sākuma, bet jau pirmo reizi viņai saka, ka tas ir nepieļaujami viņu gadījumā. Otrajā reizē zēns aizbēg.

8.2.2. Telpa

Filmas galvenā telpa ir Umbrijas daba – lauki, ferma, ezers un filmēšanas laukums, sala.

Laukos notiek visa filmas darbība – tur ir ferma, kur ģimene dzīvo un strādā. Fermas ēka ir ļoti veca un nesakopta, dzīvošana izskatās ļoti nabadzīga, jo ir tikai pirmās nepieciešamības lietas. Var redzēt, ka ģimenei nav naudas un nav mērķa vai cerības to saņemt. Šī telpa rada lielāku interesi par varoņu iekšējo pasauli, jo pēc mājas izskata un dialogiem var saprast, ka ģimenei drīz būs jāmaina dzīvesvieta – un filmas gaitā dzīvesvietas un naudas jautājumi kļūst arvien vairāk asi un aktuāli.

Ezers ir atpūtas vieta: meitenes ar pieaugušiem peldas un spēlējas, un tādos momentos viņu dzīve izskatās bezrūpīga. Pie ezera viņi visi var aizmirst par dzīves grūtībām un laimīgi bauda skaistus skatus, sauli un caurspīdīgo gaiši zilo ūdeni. Arī priekš skatītāja tas ir idillisks brīdis, kas rada kontrastu ar personāžu parasto dzīvi.

Filmēšanas laukums ir brīnumaina pasaule ar modernām ierīcēm, skaistām drēbēm un cilvēkiem, kuri nav fermeri vai lauku produkcijas ražotāji. Volfgangs skatās uz to ar neuzticību un gandrīz naidu, bet meitenes ir sastingušas no brīnuma. Filmēšanas grupa un raidījums ir kā vērti uz citu dzīvi, citu realitāti, kura iepriekš nebija redzama vai pat iedomājama. Skatītājam to parāda kā no malas, un ir iespēja novērot un izjust visu ģimenes biedru skatupunktus.

Sala, uz kuras filmē raidījumu, arī izskatās kā cita pasaule – tā atrodas netālu no laukiem un fermas, tomēr kā raidījuma lokācija tā iegūst jaunu nozīmi, kura padara klātbūtni pieejamu tikai izredzētajiem.

8.2.3. Kadrs

Filma pārsvarā ir veidota no tuvplāniem, vidējiem un kopējiem plāniem. Tuvplānos ir parādīti filmas varoņi, viņu sarunas, nodarbošanās un vide, kurā viņi atrodas. Kamera parasti seko varoņiem vai varoņu skatienam, kas padara labi pārskatāmus varoņu emocijas, jūtas un pašas mazākās izmaiņas viņu garastāvoklī. Tas veicina skatītāju koncentrētus uz varoņu iekšēju pasauli. Kamera nav tieši cilvēku acu līmenī – parasti varoņi tiek filmēti nedaudz no lejas, kas liec skatītāju bērnu pozīcijā, kas skatās uz pieaugušajiem no lejas uz augšu. Dažreiz tiek izmantoti augstais un zemais leņķis.

Kamera ir kustīga, garie plāni gandrīz netiek izmantoti, kas arī veicina uztvert notiekošo no bērna perspektīvas. Vidējie plāni parasti pārtop tuvplānos un otrādi. Kopplāni parasti ir saistīti ar ceļa un virziena atainošanu, piemēram, kad mašīna tuvojas mājai; un arī dabas ainu uzņemšanai.

8.2.4. Skaņas un mūzika

Filmā ir tikai sinhronizētas un faktiskas skaņas. Tās ir dabas, dzīvnieku skaņas un dažādi trokšņi, kas veido atmosfēru un aicina skatītāju līdzīgi varoņiem iejusties situācijās. Televīzijas raidījuma uzņemšanas laikā skan sieviešu dziedājumi.

Mūzika parasti skan tikai mašīnā vai nāk no atskaņotāja ģimenes mājās. Kā mūzikas elementu var uzskatīt Martina māksliniecisko svilpošanu.

8.2.5. Gaismas veidi un krāsas

Sākuma ainās vienīgā gaisma ir no mednieku lukturīšiem, kā arī sekojošas ainas tiek rādītas ar fragmentēto frontālo apgaismojumu. Tālāk filma tiek atainota pārsvarā tikai dienas laikā, tādēļ dominē dabīgs augsta kontrasta apgaismojums. Ainas ir veidotas siltajos toņos, jo darbība notiek vasaras sezonā. Nepietiekama apgaismojuma apstākļos tiek izmantots gaismēnu apgaismojums no maziem gaismas avotiem, kas padara viegli pārskatāmu tikai noteiktu kadra fragmentu, līdz ar to veidojot akcentus uz detaļām.

8.2.6. Naratīvs

Filmas darbība sākās naktī, kad mednieki atbrauc uz laukiem, un arī tiek parādīta varoņu māja. Ģimenē visi guļ. Pamodās Marinella un iet uz tualeti, Dželsomīna nāk ar viņu pārbaudīt, vai viss ir kārtībā. Tad viens aiz otra pamodās visi ģimenes locekļi. Dželsomīna aiziet nomainīt medus spaini arī naktī.

Saullēkta Volfgangs guļ uz lauka. Viņš pamodās no šāvieni skaņas, kliez un lamājas uz medniekiem tālumā. Dželsomīna meklē Marinellu, lai brauktu strādāt. Viņa atrod māsu kūtī:

meitene spēlējas ar aitu un izliekas, ka nedzirdēja saucienus. Mašīnā viņas nepacietīgi gaida tēvs, lai brauktu uz dravu. Šeit tiek iezīmēta Dželsomīnas loma ģimenē – kontrole un atbildība par to, lai tēva rīkojumi būtu izpildīti un darbs izdarīts.

Uz dravas tēvs ar Dželsamīnu strādā. Marinella saka par caurumu sejas aizsargsietiņā un tēvs atļauj viņai gaidīt mašīnā. Dželsomīna saka, ka Marinella vienkārši vēlas izvairīties no darba, bet Wolfgangam šķiet, ka viņiem labāk strādāt divatā. Kad darbs ir pabeigts, viņi aizbrauc uz ezeru.

Pie ezera kāds svešinieks prasa viņus uzvesties klusāk. Wolfgang ar meitām seko viņam un ierauga televīzijas raidījuma filmēšanas laukumu. Meitenes sastinga no brīnuma, ieraugot skaisto raidījuma vadītāju. Viņa prasa meitenes pienākt tuvāk un pateikt savus vārdus, smaida viņām un dāvina Dželsomīnai savu matu sprādzi. Mašīnā meitene tur to rokās un apbrīno. Atbraucot atpakaļ uz dravu, viņi visi krāmē kastes. Vēlāk Dželsomīna un Marinella tumšā kūtī spēlējas ar saules gaismu.

Ciemos pie draudzenes Dželsomīna skatās televizoru, kur rāda filmēto pie ezera to programmu. Nākamajā epizodē viņa ar draudzeni stāv pie ceļa un skatās kā puīši braukā ar motorolleriem; un kautrīgi smejas, kad kāds dod signālu. Var redzēt, ka meitene izbauda brīvo laiku ar draudzeni un vienaudžiem.

Dželsomīna atnāk mājās un tēvs sauc viņu un pārējās meitenes. Visa ģimene strādā ar tomātiem. Pieaugušie runā par to, ka viņiem ir jāmeklē jauna dzīvesvieta. Dželsomīna pirmo reizi lūdz piedalīties lauksaimniecības konkursā, ko tēvs kategoriski noraida. Māte iebilda, ka viņš nekad neko neatbalsta, bet sāka sarunu ar Marinellu, un konkursa tēma beidzas. Koko iebild Wolfgangam, ka viņš nevēlās būt atvērts jaunajam un vēlas uzcelt augstu sienu ap savu vecāko meitu.

Medus ražošanas telpā ģimene klausās kā māte lasa noteikumus konkursa dalībai. Katerīna un Luna veido troksni, Wolfgang noskaldās un ar to tā saruna beidzās. Koko komentē, ka viņam ir vajadzīgi kalpi, nevis meitas – Koko jau otro reizi parāda Wolfgangam, ka viņa attieksme pret meitām ir nepareiza. Tādi momenti liek skatītājam cerēt, ka Wolfgang sapratīs, kāda attieksme pret ģimeni, būtu labāka, kā arī dod cerību, ka viņš mainīsies.

Tālāk Martinu, zēnu no Vācijas ar kriminālu pagātņi. Viņam ir jāpalīdz ģimenes darbos un par viņa uzraudzīšanu viņiem būs maksāts. Viņš nerunā un neizrāda pietiekamas komunikācijas prasmes, bet prot iespaidīgi mākslinieciski svilpot. Šis personāžs aicina parejos meklēt citus veidus komunikācijai kā tikai verbāli.

Dželsomīna prasa Marinellu nodziedāt populāru dziesmu, un šajā momentā popkultūras elements nonāk autentiskajā un minimalistiskajā lauku dzīvē. Tālāk meitenes un Martins strādā

ar medu: ievieto to stikla pudelītes un iepako. Dželsomīna prasa Marinellu nomainīt spaini, neliels medus daudzums iztek uz grīdas, par ko Volfgangs ļoti dusmojas.

Viņi apmāca zēnu strādāt ar bitēm un ierauga, ka bites ir noindētas. Viņi dodas pie lauku saimnieka, lai noskaidrotu par to. Viņš vēsta, ka atbrauca cilvēki no televīzijas un viņiem patika kā viss ir iekārtots. Volfgangs brīdina, ka nedrīkst lietot doto mēslojumu un nedrīkst ļaut svešiniekiem iejaukties viņu darbā – savādāk atbrauks tūristi un viņu dzīve tiks izjaukta. Saimnieka ģimene tam nepiekrīt. Šeit atkal ir konflikts starp zināmo komforta pagātni un nezināmo, iespējami riskantu nākotni.

Dželsomīna atkal prasa tēvu piedalīties konkursā. Ģimene bez Volfganga atpūšas pie ezera, un Andželika saka, ka bez Volfganga viņi vismaz var brīvi elpot. Bērni atved viņu uz šova filmēšanas vietu. Kamēr bērni apskata teritoriju un izklaidējas, Andželika jautā par Dželsomīnas sapampusi aci, vēlās kaut ko pateikt, bet Marinella viņu pasauc, un saruna nesākās. Martins atrada kādu dobumu, kuru apskata, un meitenes viņu novēro.

Dželsomīnas rīts sākās kā parasti – viņa pamodās, jo tēvs sauc strādāt uz druvas. Kad tēvs ir aizņemts ar darīšanām, Dželsomīna parāda Martinam ko viņa iemācījās: atņem rokas no sejas, atver muti, no tās izlien bite un rāpo pa meitenes seju. Tēvs sauc viņu, bet meitene neiet. Atbraucot mājās, Volfgangs pavēla Dželsomīnas vietu ieņemt Martinam.

Uz tirgus saimnieki pārdod savu produkciju. Dželsomīna izmanto brīvo brīdi un pierakstās dalībai konkursā, skatoties uz skaisto raidījuma vadītāja plakāta attēlu. Tajā brīdī viņu pasauc kāds vīrietis – tas ir Adriāns. Viņš atbrauc ciemos uz fermu. Var minēt, ka viņš ir Volfganga paziņa: viņš runā vāciski; saka, ka agrāk viņš patika Koko. Viņi iztēlojas, kāda varētu būt nākotne, Adriāns piedāvā Dželsomīnai pārcelties uz Milānu, un viņa labprāt piekrīst. Šis moments ir kā pasakains iespraudums, jo uz vienu mirkli meitenes sapņi par citu dzīvi šķiet iespējami.

Volfgangs ar Andželiku runā par naudas trūkumu. Dželsomīna maina medus spaini un iet pie vecākiem, mēģina atzīties par pieteikšanos konkursam, bet tas nav pareizais moments un viņa neko nesaka.

Andželika un Volfgangs ar Martina dokumentiem brauc pēc naudas, tēvs pavēla pabeigt visu darbu pirms viņa atgriešanās. Bērni strādā, Marinella savaino roku un kopā ar Koko viņi dodas uz slimnīcu. Dželsomīna saprot, ka viņi nenomainīja medus spaini. Mājās viņi ierauga, ka uz grīdas biežā slānī izteka medus. Tajā laikā atbrauc vīrietis no raidījuma, lai pārbaudītu viņu ražošanas apstākļus. Tie neatbilst normām, bet medus viņam ārkārtīgi patika.

Volfgangs nopirka Dželsomīnai dāvanu. Kad viņš uzzina par fermas pārbaudījumu un pieteikšanos konkursam, Volfgangs ar meitu nerunā un nepiedod. Dželsomīna meklē viņu un prasās palīdzēt. Pārējās meitas ir laimīgas, ka tēvs ir nopircis kamieli.

Volfgang, Dželsomīna, Marinella, Koko un Martins brauc uz salu priekš filmēšanas. Sākās raidījuma filmēšana, lauksaimnieki prezentē sevi un savu nodarbošanos. Saimnieks, kas izmantoja jauno mēslojumu, saka, ka izmantotu balvu agrotūrisma attīstībai, – lai vairāk cilvēku varētu atbraukt un baudīt vietējo dabas skaistumu. Savā kārtā Wolfgang neveikli pasaka, ka viņu medus ir naturāls un dažas lietas nav iespējami nopirkt.

Dželsomīna ar Martinu rāda performanci – zēns ilgi un skaisti svilpo, meitene atver muti un no tās izlien bite. Cilvēki ir klusi un apjukuši, Koko sāka raudāt. Viņi iziet no alas, Koko mēģina noskūpstīt Martinu, un viņš aizbēg. Konkursa balvu saņem saimnieks, kas vēlas attīstīt agrotūrismu. Viņi aizbrauc bez Martina. Dželsomīnai raidījuma vadītāja dāvina vēl vienu matu sprādzi.

Ģimene pārdod aitas. Dželsomīna lūdz atgriezties uz salas, jo zina, kur varētu slēpties zēns. Vācu darbiniece, kura atbrauca pārbaudīt Martina progresu, saka Wolfgangam, ka viņš nav spējīgs adaptēties mūsdienu pasaulei un redzēt, kas notiek ārpus fermas.

Dželsomīna uz dēliša peld uz salu, atrod Martinu. Viņi pavada laiku alā, spēlējās pie ugunskura. Kaut gan puisis nerunā, var redzēt, ka viņš uzticas meitenei. Kad viņi atgriežas mājās visa ģimene guļ laukā uz improvizētas gultas. Viņi sauc Dželsomīnu pie sevis. Koko piedāvā atstāt šajā mājā noslēpumu, ko citi atradīs pēc gadiem. Viņi jautā, vai Dželsomīna piekrīt, un meitene sāk svilpot. Kamielis pacēlās kājās.

Tad tiek rādīta tā paša gulta, bet jau bez seguma, it kā pēc vairākiem gadiem. Māja stāv tukša un pamesta, ar ko filma beidzas.

8.2.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa

Filmas naratīvs sastāv no divām pamata līnijām – par konkrētas ģimenes dzīvi un par mūsdienu Itāliju. Ģimenes dzīves stāstījums ir par vīrieti, kas atsakās pieņemt mūsdienu pasauli, izvēloties vientuļnieku dzīvi uz fermas, tālu no modernās pasaules. Viņš visu apšaubā, baidās no nezināma un izvairās no pārmaiņām. Viņa sieva ir cieši saistīta ar vīru, viņa dziļi mīla savu ģimeni un bezcerīgi sapņo par labāko dzīvi, meklē iespējas saglabāt saimniecību. Marinella ir klusa, viņa nevēlās strādāt un meklē veidus, kā izradīt savu radošumu – dziesmās, dejās, sarunās; visu laiku viņa meklē uzmanību no vecāku vai māsas puses. Mazās meitenes ir stāstījuma papildinājums, taču viņām nav nozīmīgas lomas filmas naratīvā. Koko, savukārt, izskatās pēc sievietes, ar kuru notikusi kāda nelaime: naratīvā viņa ir cilvēks bez pagātnes un nākotnes, viesis, kas atbrauca ciemos un palika strādāt ar pārējiem uz fermas. Viņa izsaka to, ko domā, nebaidās un nekautrējas no citiem.

Tomēr galvenā varone ir Dželsomīna. Viņa vēlas kaut ko vairāku par fermeru dzīvi, un tieši labākā dzīve ir objekts, pēc kura viņa tiecās. Viņa pieņem to, ka ir atbildīga par uzticēto

darbu, un tomēr ļoti mainās, skatoties uz skaistiem cilvēkiem un lietām. Konkurss ir palīgs, kas dod iespēju izmēģināt laimi, vinnēt naudu un pilnībā mainīt dzīvi. Viņa uzņemas risku un patstāvīgi izlemj piedalīties konkursā. Pretinieks šajā gadījumā ir meitenes tēvs, kas diezgan kategoriski noraida gan dalību, gan iespējamās izmaiņas un to vajadzību. Sūtītājs ir Dželsomīnas vēlēšanās dzīvot labāk, un saņēmēji ir pati meitene un viņas ģimene.

Otrā naratīva līnija ir par Itāliju. Filmā tā parādās kā mūsdienu un pagātnes pretstats, kas pastāv vienlaicīgi. Modernā Itālija ar televīzijas raidījumiem un tehnoloģijām iejaucās lauku dzīvē, kāda tā varētu būt vairākus gadus pirms tam. Šīs stāsts ir par pārmaiņu nenovēršamību un līdzsvaru, kas ir nepieciešams īstuma saglabāšanai un priekš sadarbošanos ar moderno pasauli.

8.3. “Laimīgais Lācars”

8.3.1. Varoņi

Filmas varoņi ir Inviolatas iedzīvotāji. Galvenie varoņi visas filmas garumā ir Lācars, Antonija, Pipo un Tankredi.

Inviolatas iedzīvotāji ir vairāki dažāda vecuma cilvēki, kuri dzīvo un strādā Markīzes de Lunas īpašumā. Viņi dzīvo neziņā, ka mūsdienās verdzība ir nelikumīga, ka izglītība ir pieejama ne tikai bagātiem; ka ir cilvēktiesības, darba līgumi un citi modernās dzīves elementi.

Lācars ir jauniešs ar gaišu, atvērtu un nevainīgu skatienu. Viņš vienmēr palīdz, ja kāds prasa, un pats piedāvā savu palīdzību. Viņš vienmēr ir gatavs pavēlei vai lūgumam – ko kopienas locekļi un īpašnieki patstāvīgi izmanto. Par viņu bieži saka, ka Lācars stāv, kā nobūris. Lācara nāve un burvīga atdzimšana pēc vairākiem gadiem sadala filmu uz divām daļām: uz dzīvi markīzes de Lunas īpašumā Inviolatā, un uz patstāvīgo dzīvi pilsētā.

Antonija filmas pirmajā daļā ir jaunā sievietē ar mazu dēlu Pipo. Viņa strādā ar pārējiem uz lauka un kalpo markīzes mājā. Viņa atšķiras no pārējiem ar to, ka kaut nedaudz pārdzīvo un rūpējas par Lācaru. Otrajā filmas daļā, pilsētā, viņa atpazīna Lācaru un piedāvā palikt ar viņas ģimeni. Viņa ir ģimenes galva: viņa pieņem lēmumus, rūpējas par pārējiem un rīkojas ar naudu. Pipo kopš bērnības vienmēr ir klāt Antonijai.

Tankredi de Luna ir markīzes dēls, egoistisks jauniešs ar ideālistisko pasaules uztveri. Viņaprāt, verdzība ir nelikumīga – tomēr pats uzvedās kā pavēlnieks un izmanto Lācaru savām interesēm. Viņa bēgšana no mājas sekmēja verdzības atklāšanai, līdz ar ko visus izlika no Inviolatas, markīzei tika atņemts īpašums, zemnieki palika uz ielas. Otrajā filmas daļā Tankredi sākumā noraida Lācaru, bet tad pasaka, ka tas ir joks, un priecājās *brāļa* atrašanai. Viņš aicina visus uz pusdienām, bet tās nenotiek, jo viss ir tikai ļauns joks.

8.3.2. Telpa

Filmas darbība notiek Itālijā: Inviolatas ciematā un pilsētā.

Inviolata ir plašs ciematiņš, kur ir tabakas augu lauks, zemnieku mājas, kūtis. Zemnieku ģimenes dzīvo trīs mājās, ļoti pieblīvētās un vecās ēkās. Epizodes mājās notiek tikai naktī un ir izmantoti vidējie plāni un tuvplāni, līdz ar ko grūti spriest par dzīvojamās telpas iekārtošanu, tiek iezīmēta kopējā atmosfēra. Filmā ir vairākas dabas ainas, tabakas augu lauki – daba tiek parādīta tā skaistumā un košumā.

Pilsēta parādās tikai kā fons darbībām: sniegains ceļš, Antonijas ģimenes dzīvesvieta pie dzelzceļa, ielu un ēku fragmenti. Pilsētas tēls izskatās nelabvēlīgs un nedraudzīgs: tajā ir jācīnās par izdzīvošanu.

8.3.3. Kadrs

Filmā dominē vidējie plāni un tuvplāni. Visbiežāk aktieri tiek atainoti ceturkšņa griezienā vai profilā, mazāk ir izmantotas trīs ceturtdaļas pozīcija un ar muguru pret kameru. Tas dod iespēju novērot personāžus tuvumā un līdzpārdzīvot notiekošo. Kadrā parasti ir viens vai divi varoņi, dialogu situācijās tiek izmantota plāna/pretplāna montāža ar kadrējumu “pāri plecam”, kur kadrā tiek parādīts viens varonis, un nākamajā kadrā tiek parādīts viņa sarunas biedrs. Šī tehnika akcentē sarunas nozīmīgumu.

Bieži tiek izmantoti kopplāni un superkopplāni: tie ataino strādājošus zemniekus, Lācaru. Īpaši daudz superkopplānu ir pirmajā filmas daļā, jo ir parādītas dabas ainas. Kopplānos un superkopplānos atainots Lācars parasti ir novietots kadra centrā, līdz ar ko visa uzmanība ir veltīta viņam.

Divas reizes filmā ir izmantots zoom-in efekts, kad kamera tuvojas Lācaram: pirmā, kad Lācars skatās televizoru; otrā, kad viņš pirmo reizi dzirda Tankredi balsi pilsētā.

8.3.4. Skaņas un mūzika

Filmā dominē ikdienišķas skaņas, trokšņi un klusums. Visas filmas garumā laiku pa laikam ir dzirdama vilku gaudošana. Tās ir dieģētiskās skaņas, ko veido vilki vai atveido Tankredi ar Lācaru, gan Inviolatā, gan pilsētā. Vilku tēls parādās dažos filmas fragmentos, tomēr gaudošanas laikā vilki ne vienu reizi nav parādīti. Parasti gaudošana liecina par liktenīgām pārmaiņām Lācara dzīvē.

Mūzika ir izmantota ļoti bieži, ka dieģētisku mūziku var minēt Lācara spēli uz mūzikas instrumenta, un ērģeles, ko spēlē baznīcā. Daudz ir izmantota nedieģētiskā klasiskā mūzika,

īpaši ainās ar dabas skatiem. Tā būtiski papildina notiekošo, radot epizodes pabeigtības sajūtu – piemēram, abās reizēs ainās ar klasisko mūziku pēc Lācara nāves.

8.3.5. Gaismas veidi un krāsas

Filmā dominē dabiskā gaisma. Inviolatas ainas ir uzņemtas ļoti saulainās dienās. Kad darbība notiek telpās, gaismas avots ir pieejamā gaisma no loga, jo gaismas spuldzes ir luksus prece. Krāsas ir siltas un veido idillisku sajūtu: pat ja dzīve nav viegla, dabas tuvumā tā tāpat ir skaista un laba.

Pilsētas dzīves atainošanai ir izmantota pieejamā gaisma, tomēr tās ainas ir daudz tumšākas, krāsas ir pelēcīgākas. Darbībā naktī ir apgaismota ar laternām un gaismas spuldzēm.

8.3.6. Naratīvs

Filmas darbība sākās naktī, kur Lācars *stāv kā apburts*. Mājā sievietes strīdās par vienīgo gaismas spuldzi, kura ir nepieciešama divās istabās. Pie mājas atnāk vīrieši ar dziedājumiem, Lācars spēlē uz mūzikas instrumenta. Viens no viņiem vēlas precēt meiteni. Viņa piekrīt, un viņi paziņo, ka drīz viņi aizbrauks no Inviolatas ciemata uz pilsētu. Lācaru prasa atnest uz kūti vistu, ko viņš paklausīgi dara. Kūtī sargs prasa Lācaru pasargāt vistas no vilka, – iepriekš pajautājot, vai precībās ir ēdiens. Lācars piekrīt un sargs viņu aizver kūtī.

Nākamā epizode sākās ar Antonijas stāstu par svēto, kas ir nomiris no vilkiem. Lācars guļ pie kūts un Antonijas dēls Pipo iemet Lācaram rīklē mazu akmentiņu un ar to gandrīz viņu nogalina. Lācars izrāda tikai patiesu pateicību, ka Antonija palīdzēja viņam dabūt akmentiņu laukā.

Inviolatas iedzīvotāji strādā: novāc tabakas augu lapas. Nepārtraukti skan Lācara vārds: katrs viņu pasauc, lai Lācars aiznestu lapas uz mašīnu.

Ar motorolleru atbrauc Nikola, uzraudzītājs. Viņš pasauc visus bērnus, viņi stājās rindā – Nikola iedod katram pa pieri un tad dod konfekti. Viņš prasa mācītāju iesvētīt ražas ievākšanai. Jaunā sieviete ar bērnu rokās prasa gaismas spuldzes, bet Nikola atsaka, jo mēness ir pietiekami spilgts. Viņš pavēla Lācaram kraut mašīnu ar mantām: *viņš vienmēr ir pats enerģiskāks, kaut visi būtu tādi*.

Zemnieki sēž ar Nikolu pie galda. Viņš saka, ka Inviolatā dzīve ir labāka nekā pilsētā: lielākā bagātība ir īsts Inviolatas vīns, maize, produkti. Viņš iztēlojas par draugu, prasa kā savā starpā viņi nosauc markīzi, un viņi atbild – odze. Nikola skaita, cik ir saražots mēneša garumā, un rezultātā paziņo, ka viņu parāds pieauga. Visi ir vīlušies, jo vēl vienu mēnesi nostrādāja pa velti.

Jaunie cilvēki vēlās kopā ar mašīnu ar tabakas augu lapām aizbraukt uz pilsētu, bet bez marķīzes atļaujas viņiem neatļauj. Nikola ņem līdzi Lācaru, lai izkrevētu kastes. Pēc darba viņš iedod Lācaram maisiņu ar kafiju un pavēla iet garo ceļu mājup.

Meitenes atpūšas ēnā un stāsta Pipam, ka Antonija nogalināja sevi, jo ir nogurusi no zēna. Puisis raud un visas smejas par to, ka viņš noticēja. Atgriežas Lācars un piedāvā viņām kafiju. Lācars pagatavo kafiju un skrien ar to atpakaļ, bet meitenes aizgāja.

Mašīnā sēž marķīze un viņas dēls Tankredi, viņi pārvācās no pilsētas uz savrupmāju Inviolatā. Antonija ar Lācara palīdzību sagatavo māju un tajā laikā rāda viņam nogalināto mocekļu attēlus. Marķīze, viņas dēls, Nikola ar viņa meitu pusdieno, Antonija viņiem kalpo. Tankredi iepazīnās ar Lācaru, jo Lācars piedāvā viņam savu maizīti, ko pēc tam atdod Tankredi sunim, jo tas ir izsalcis. Lācars piedāvā Tankredi kafiju un veda viņu uz savu slepeno vietu kalna virsotnē.

Tankredi pazuda un visi Inviolatas iedzīvotāji viņu meklē. Nākamajā dienā Lācars atrod viņu savā slepenajā vietā. Sekojošās dienās Lācars atnes viņam ēdienu, un Tankredi dāvina Lācaram šāvēju no koka un saka, ka viņi ir brāļi. Viņi ilgi pastaigājās divatā, dzirda vilku gaudas un arī sāka gaudot. Tankredi turpina dzīvot kalnā, Lācars nes viņam ēdienu. Kad Lācars aiziet strādāt, Tankredi saka, ka brālis tā nedarītu. Lācars saslimst – var tikai minēt, ka pārdzīvojumu dēļ, jo Tankredi viņam ir svarīgs. Viņš iet atpakaļ uz kalnu, ieskatās debesīs, noslīkst un krīt no klints.

Uz Inviolatu atlido helikopters ar komandu, lai glābtu pazudušo Tankredi, un atrod marķīzes savrupmāju un zemniekus, *marķīzes īpašumu*. Zemniekiem stāsta par to, ka verdzība ir atcelta, sen ir darba maksa, kontrakti; ka cilvēki nevar piederēt citiem cilvēkiem. Visus iedzīvotājus ar viņu mantām aizved no Inviolatas uz identifikāciju.

Lācars pamodās un atnāk uz Inviolatu, bet māja ir pamesta un neviens nav. Mājā viņš satiek laupītājus, kuri iznes visu, kas mājā ir palicis. Lācars palīdz iekrāvēt mantas mašīnā. Viņš lūdz paņemt viņu līdzi uz pilsētu, bet laupītāji atsaka un viņš iet kājām.

Sākas filmas daļa, kura notiek pilsētā pēc vairākiem gadiem. Izradās, ka laupītāji ir Pipo un vīrietis, kas dzīvo ar Antoniju un citiem jau bijušiem Inviolatas zemniekiem. Viņi skaļi nolasa Lācaram rakstu avīzē: par marķīzes de Lunas arestu, nelikumīgu tabakas fabrikas un zemnieku–vergu uzturēšanu. Lai nopelnītu naudu, Antonija un vīrieši krāpj cilvēkus. Lācaram atļauj palikt, ja viņš strādās.

Lācars lasa zaļumus gar ceļa malas un glābj suni, seko tam un satiekas ar Tankredi. Lācars atved viņu pie telpas, kur dzīvo Antonija un ģimene. Visi sarunājās, Lācars spēlē mūzikas instrumentu. Tankredi ar pannu tēlo mēnesi un Lācars gaudo kā vilks. Visi cilvēki,

kuri ir telpā, likās viņam jauni, – kādus viņš viņus redzēja Inviolatā. Tankredi aicina visus uz pusdienām un prasa saģērbties glītāk.

Nākamajā dienā visi iet uz pusdienām, nopērk daudz dārgu konfekšu. Terēza, Nikolas meita, atver viņiem durvis un saka, ka viņi nav aicināti. Terēza prasa atstāt viņai un Tankredi konfektes, jo viņi ir nabagi, un Antonija atdod. Antonija un ģimene dzirda ērģeles un seko mūzikai. Tā nāk no baznīcas, bet viņus izdzen. Kopā ar Lācaru aiziet no baznīcas aiziet arī mūzika. Lācars, Antonija un ģimene stumj viņu pēkšņi salauzušo mašīnu. Viņi runā par to, ka varētu atgriezties uz Inviolatu un dzīvot tur brīvi. Lācars atpaliek, apsēžas pie koka, pa vaigu viņam tek asara.

Lācars atnāk uz banku un prasa atdot Tankredi de Lunam visu, kas viņam pieder. Cilvēki domā, ka Lācaram ir ierocis, un tāpēc baidās no viņa. Lācars redz vilku; cilvēki ierauga, ka Lācaram nav īstais ierocis, un sāka viņu sist un spārdīt ar kājām. Lācars nomirst, vilks no bankas telpas skrien prom no pilsētas.

8.3.7. Naratīva analīze pēc aktantu modeļa

Filmas naratīvs vēsta par svētīgu, kas dzīvo modernajā pasaulē. Filmā satiekas autentiskā un vienkārša dzīve, kāda tā varētu būt arī simts gadus atpakaļ, ar mūsdienu pasauli.

Filmas naratīvu uz divām daļām sadala galvenā varoņa nāve: pirmā daļa notiek Inviolatas ciematā, otrā daļa modernajā pilsētā. Pirmajā daļā zemnieku kopiena dzīvo verdzībā un strādā uz tabakas augu laukiem, – neziņā par mūsdienu pasauli, bez izglītības un naudas. Viņu kopienā dzīvo Lācars, jaunais cilvēks, kas pēc aktantu modeļa ir subjekts. Lācars vienmēr visiem gatavs palīdzēt un neko neprasa pretī. Objekts, pēc kura Lācars tiecās, ir ģimene, – Lācars ir vientuļš, un pēc tam, kad Tankredi nosauca viņu par brāli, Lācars bija gatavs izdarīt visu marķīzes dēla labklājībai un priekam. Aktants “palīgs” ir Lācara naivums, kas veicina viņu mēģināt pievienoties citiem un būt noderīgam. Par palīgu var uzskatīt arī Antoniju, kura kaut nedaudz rūpējas par Lācaru Inviolatā, un paņēma viņu pie sevis dzīvot pilsētā, taču viņa necentās dod Lācaram kaut ko vairāk par minimālo drošību. Par pretiniekiem var uzskatīt visu Lācara apkārtni, cilvēkus un vidi, jo viņš tā arī nespēj adoptēties pasaulei un nomirst. Filmas maģiskā reālisma kontekstā par sūtītāju var nosaukt dievišķumu, kas bija motīvs visām Lācara darbībām, arī simboliskās ģimenes meklējumos. Saņēmējs arī ir Lācars, taču viņa ģimenes meklējumi nav veiksmīgi, viņš nav spējīgs pretoties pasaulei vienatnē un nomirst.

Filmu caurvij poētiskas un maģiskas noskaņas. Lācars prot veidot brīnumus – otrajā filmas daļā, pilsētā, ērģeles mūzika kopā ar viņu aiziet no baznīcas. Vilkam arī ir nozīmīga loma filmā: vilku gaudošana skan vairākas reizes gan ciematā, gan pilsētā. Vilka tēls seko Lācaram, parādoties viņa grūtākajos dzīves momentos.

Filmā ir izteiktas neoreālisma iezīmes: feodālismu Inviolatā nomaina pilsētas kapitālisms. Dzīves apstākļi mainījās, bet zemniekiem bez izglītības nav darba, un viņi izdzīvo kā prot; bet bijušie saimnieki turpina uzvesties augstprātīgi un egoistiski.

9. SECINĀJUMI

Pēc Alises Rorvaheres filmu “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars” semiotiskās un naratīva analīzes var secināt, ka filmās ir novērojamas autorkino raksturīgas iezīmes. Apkopojot semiotiskās un naratīva analīžu rezultātus, var secināt, ka filmu galvenie varoņi vienmēr ir jaunie cilvēki. Pirmajā režisores filmā “Dievišķais ķermenis” galvenajai varonei Martai ir 13 gadi, filmā “Brīnumi” Dželsomīnai ir 14 gadi, un filmā “Laimīgais Lācars” varonis sava īpaša svētīguma dēļ ir kā bez vecuma, tomēr jaunā cilvēka ķermenī. Filmu galvenie varoņi ir vientuļi un patstāvīgi, viņi sapņo, uzņemas risku un seko savai sirdij. Viņu apkārtnē ir nedraudzīga un reizēm arī bīstama. Viņiem ir jācīnās par savu vietu pasaulē, lai sasniegtu kaut ko vairāk par to, ko piedāvā pasaule – un tie motīvi atkārtojas visu filmu naratīvos.

Filmu darbība vienmēr notiek Itālijā, kur valsts ir reprezentēta saskaņā ar režisores domām un jūtam, pirmajā filmā – mazā Itālijas pilsētiņā, otrajā filmā darbība notiek Umbrijas laukos, “Laimīga Lācara” darbība notiek iedomātā ciematā Inviolatā un pilsētā netālu no tā. Intervijās režisore stāsta, ka viņa veido filmas par to, kas viņai ir tuvu sirdij – par laukiem, par Itāliju, par to kā tiekamas modernā pasaule ar pagātni. Tas sasaistās ar autora teorijas otro vērtības kritēriju, kad režisora personība skaidri izpaužas filmās.

Alises Rorvaheres filmās ir izteikta kultūras ietekme – režisores filmēšanas tehniku raksturo iedvesmošanās no neoreālisma. Viņas filmās ir izmantotas reālas lokācijas, nevis filmēšanas studijas; filmēšanas grupa sastāv gan no profesionālajiem, gan neprofesionālajiem aktieriem; filmās visbiežāk tiek izmantota pieejamā gaisma, nav novērojamas izteiktas rediģēšanas pazīmes, kas liek uztvert Rorvaheres darbus gandrīz kā realitātes reprezentāciju mākslas darba izteiksmē.

Visās analīzē aplūkotajās filmās dominē vidējie plāni un tuvplāni, bieži tiek izmantoti supertuvplāni un retāk – kopējie plāni. Šie paņēmieni dod iespēju labāk novērot varoņus un viņu emocijas, rada lielāku intimitātes sajūtu un sekmē skatītāja identificēšanu ar varoņiem. Filmā “Dievišķais ķermenis” skatītājs it kā vienmēr ir klāt Martai, tikai dažreiz ieskatoties citu varoņu dzīvē. Katram varonim šajā filmā ir sava atsevišķa pasaule, ar savām vēlmēm, bailēm un cerībām – kuras var novērot varoņu sejās vairākos tuvplānos un varoņu ķermeņa daļu supertuvplānos. Filmā “Brīnumi” skatītājs vienmēr seko Dželsomīnai: viņa ir nepārprotama galvenā varone, uz kuras pleciem ir vecāku uzticētās gaidas, cerības un atbildība, kaut arī meitene vēlas pavisam citu dzīvi. Vairāk tiek parādīta varones apkārtnē, lai radītu noskaņojumu un parādītu viņas ikdienišķo dzīvi, kas palīdz saprast varones jūtas un emocijas. Ir daudz vidējo plānu ar diviem cilvēkiem kadrā – ar Dželsomīnu un Volfangu, Marinellu un Andželiku. “Laimīgais Lācars” atšķiras no iepriekšējām filmām – ir daudz kopplānu, kur var novērot

zemniekus darbā, viņu ikdienišķo dzīvi. Ir arī daudz tuvplānu, kur atšķirībā no iepriekšējām filmām varoņi ir atainoti vieni kadrā, dialogos ir izmantots reversa plāns ar kadrējumu pozīciju “pāri plecam”, zoom-in paņēmiens, kad kamera tuvojas statiskajam objektam.

Tā kā filmas ir veidotas ļoti reālistiskā stilā, ir izmantota faktiskā jeb pieejamā gaisma. Tumsā kā gaismas avoti kalpo lukturīši un laternas. Krāsas filmās ir dabīgas un atkarīgas no gaismas veida un laika. Parasti krāsas nav pārāk košas, lai nenovērstu skatītāja uzmanību no varoņu ķermeņa valodas, žestiem un sejas izteiksmēm.

Skaņas un mūzika filmās arī ir dabiskas un nāk no reāliem, viegli atpazīstamiem avotiem. Bieži ir izmantoti dabīgi trokšņi un ierastās skaņas, ko raksturo dokumentālo filmu iezīmes: automašīnu trokšņi, pilsētas skaņas, dzīvnieku un kukaiņu skaņas. Daudz ir izmantots vējš, it īpaši pirmajā un pēdējā no analizētajām filmām. Izmantotās skaņas gandrīz vienmēr ir diegētiskas.

Naratīva analīzes rezultātā var secināt, ka Alises Rorvaheres filmu sižeti vienmēr attīstās lineāri. Tikai filmā “Laimīgais Lācars” ir laika lēcieni, kad Lācars nomirst, bet pēc vairākiem gadiem pamostas un turpina dzīvot.

Režisores filmas ir veidotas par ikdienišķām un sociāli nozīmīgām tēmām: ģimene, ticība un tās loma cilvēka dzīvē, sociālekonomiskie apstākļi, bērnu un pieaugušo attiecības, mūsdienas un pagātne.

Visu filmu naratīvi ir par jauniešiem, kuri atšķiras no savas apkārtnes. Martai ir daudz jautājumu par pasauli un ticību, viņa pastāvīgi novēro un izzina pasauli. Dželsomīna ir ļoti jauna, bet viņai ir nozīmīga loma ģimenes darbu uzturēšanā un uzraudzīšanā. Viņa ir atvērta jaunajam un tiecas pēc labākas un interesantākas dzīves, bet nezina, kā to sasniegt, kur meklēt atsaucību un palīdzību. Lācars pilnīgi atšķiras no kopienas, kur viņš dzīvo, viņš vienmēr atsaucīgi palīdz, it kā dzīvojot tikai priekš citiem, bieži esot kā apburts. Interesanti, ka Martai no vecākiem ir tikai māte, bet Lācaram nav nedz vecāku, nedz citu tuvu cilvēku. Marta, Dželsomīna un Lācars, kaut arī viņi ir jauni, ir stiprāki par ikvienu no savas apkārtnes, viņi ir vairāk atvērti pasaulei un nebaidās uzņemties risku.

IZMANTOTIE INFORMĀCIJAS AVOTI

- Belinchon, G. (14.05.2018). Alice Rohrwacher, ¿la segunda cineasta en ganar la Palma de Oro? *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/05/14/actualidad/1526302080_003022.html
- Bordwell, D., Thompson, K. (2010). *Film art: an introduction. 9th edition*. New York: McGraw-Hill Companies.
- Braudy, L., Cohen, M. (1999). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings. Fifth edition*. New York: Oxford University.
- Braudy, L., Cohen, M. (2009). *Film theory and Criticism. Introductory Readings. Seventh edition*. New York: Oxford University.
- Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S., Stam, R. (2005). *New Vocabularies in Film Semiotics*. London: Routledge.
- Cardullo, B. (2009). *After Neorealism: Italian Filmmakers and Their Films; Essays and Interviews*. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Celli, C., Cottino-Jones, M. (2007). *A new guide to Italian cinema*. New York: Palgrave Macmillan Ltd.
- Chandler, D. (2007). *Semiotics: The Basics. Second Edition*. London: Routledge.
- Decker, J., Baker, D. (30.11.2018). "Imagination and Reality Go Together": Alice Rohrwacher Talks Happy as Lazzaro with Josephine Decker and David Barker. *Film Magazine*. <https://filmmakermagazine.com/106381-imagination-and-reality-go-together-alice-rohrwacher-talks-happy-as-lazzaro-with-josephine-decker-and-david-barker/#.XMsBKj-B3OQ>
- Dick, F., B. (1998). *Anatomy of Film. Third Edition*. New York: St. Martin's Press.
- Drumm, D. (03.12.2018). "Happy as Lazzaro": Alice Rohrwacher on the Importance of Being Open. *No Film School*. <https://nofilmschool.com/2018/11/happy-lazzaro-alice-rohrwacher-importance-being-open>
- Elsaesser T., Hagenew M. (2010). *Film Theory: An Introduction through senses*. New York: Routledge.
- Festival de Cannes. Lazzaro Felice. <https://www.festival-cannes.com/en/festival/films/lazzaro-felice>
- Gaudreault, A., Marion, P. (2004). "Transecriture and Narrative Mediativity, The Stake of Intermediality", in Stam, R. & Raengo A. (Ed.). *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Adaptation*. USA: Wiley-Blackwell.
- Giannetti, L. (2001). *Understanding Movies, 9th Edition*. Prentice Hall: New Jersey.

- Giannetti, L. (2014). *Understanding Movies, 13th Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Harvard Film Archive. <https://library.harvard.edu/film/films/2018sepnov/rohrwacher.html>
- Hebert, L. (2011). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. <https://pdfs.semanticscholar.org/8efb/82b11a799ff9481354036b5bab3140632213.pdf?ga=2.25946996.874365885.1558843728-193830671.1558843728>
- Innis, R. E. (1985). *Semiotics : An Introductory Anthology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Metz, C. (1974). *Approaches to Semiotics: Language and Cinema*. The Hague: Mouton & Co.
- Meduza. (12.12.2018). *Когда работаешь с детьми, курами и волками, не хватает времени цитировать чужие фильмы*. <https://meduza.io/feature/2018/12/12/kogda-rabotaesh-s-detmi-kurami-i-volkami-ne-hvataet-vremeni-tsitirovat-chuzhie-filmy>
- Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Pramaggiore, M., Wallis, T. (2008). *Film: A Critical Introduction. Second Edition*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the Folk Tale*. Austin: University of Texas Press.
- Romney, J. (31.03.2019). Film director Alice Rohrwacher: “Making images is a form of faith”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2019/mar/31/alice-rohrwacher-italian-film-director-interview-happy-as-lazzaro>
- Stam, R. (2000). *Film Theory: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishers Inc.
- Schiefer, K. (2018. g. novembris). Interview with Alice Rohrwacher. *Eurimages*. <https://rm.coe.int/interview-with-alice-rohrwacher/168093aa6c>
- Shaffer, M. (27.11.2018). Interview: Alice Rohrwacher on Happy as Lazzaro and the Past in the Present Tense. *Slant*. <https://www.slantmagazine.com/film/interview-alice-rohrwacher-on-happy-as-lazzaro-and-glimpsing-the-past-in-the-present/>
- Греймас, А.-Ж. (1996). *Размышления об актантных моделях*. Из Косиков, Г.К. (Пер.), Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму (158-170 стр.). <https://tiei.ru/wp-content/uploads/Razmyishleniya-ob-aktantnyih-modelyah.pdf>
- Лотман, М. (2000). *Семьюсфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки*. Санкт Петербург: Искусство–СПБ.
- Эйзенштейн, С. (1938). Монтаж. http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJEJN/s_montazh_1938.txt_with-big-pictures.html

Bakalaura darbs „Kino stils un naratīva struktūra Alises Rorvaheres filmās “Dievišķais ķermenis”, “Brīnumi” un “Laimīgais Lācars”” 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 (no ievada līdz secinājumiem ieskaitot) ir 103 174 rakstzīmes (ieskaitot intervālus, bet neieskaitot zemsvītras atsauces).

Autore: _____ Lidija Čagura
(paraksts)

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai.

Vadītāja: docente Dr. art. Zane Radzobe _____
(paraksts)

29.05.2019.

Recenzents: docents Dr. philol. Viktors Freibergs _____
(paraksts)

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā 30.05.2019.

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe Dace Valtiņa _____
(paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

12.06.2019. prot. Nr. _____

Komisijas sekretāre: pasn. Ilze Šulmane _____
(paraksts)