

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS STUDIJU NODAĻA

**EIROPAS ART-HOUSE FILMAS UN BERLĪNES
KINOFESTIVĀLA SUDRABA LĀČA BALVAS
LAUREĀTES (2010-2014): SEMIOTISKĀ ANALĪZE**

BAKALAURA DARBS

Autors: **Kristaps Šteinbergs**

Studenta apliecības Nr.: ks10159

Darba vadītājs: doc., Dr.philol. Viktors Freibergs

RĪGA 2015

ANOTĀCIJA

Bakalaura darba “Eiropas art-house filmas un Berlīnes kinofestivāla Sudraba lāča balvas laureātes (2010-2014): semiotiskā analīze” tēma ir par mūsdienu vienu no prestižākajiem kinofestivāliem pasaulē, kurā tiek atzinīgi novērtētas Eiropas un pasaules klases filmas.

Darba mērķis ir izpētīt, definēt art-house tendences mūsdienu kino, veicot “Sudraba Lāča” laureātfilmu semiotisko un naratīva analīzi.

Darbs sastāv no teorētiskās daļas, kurā tiks aplūkoti pētījumam piemērotākie apzīmējumi – semiotika, art-house, kinematogrāfija, autorkino un metodoloģiskās daļas, kurā tiks izklāstītas metodes (naratīva un semiotiskā analīze). Ar kvalitatīvās pētniecības semiotisko analīzes un naratīva analīzes metodi, empīriskajā daļā tiks izpētītas pēdējo 4 gadu “Sudraba lāča” godalgotās filmas laikposmā no 2010. līdz 2014. gadam, un tiks noskaidrots viedoklis, cik lielā mērā filmās tiek atspoguļots art-house filmu iezīmes.

Darbu noslēgs secinājumi.

Atslēgas vārdi: Art-house, Berlīnes kino festivāls, semiotiskā analīze, naratīva analīze

ABSTRACT

The theme of the Bachelor paper is “European Arthouse films and the winners of Silver Bear award in Berlin Film Festival (2010-2014): semiotic analysis” is about one of the most prestigious contemporary film festivals in the world, in which European and world class films have been widely appreciated.

The aim of the paper is to study, define art-house tendencies in modern cinema, to identify elements of art house cinema in Silver Bear award winners in the last four years by using semiotic and narrative analysis.

The paper consists of theoretical part, which deals with semiotics, art cinema, cinematography, narrative a methodological part which will set out the methods (narrative and semiotic analysis). With qualitative research methods such as semiotic analysis and narrative the empirical part will examine the Silver Bear award winners in the last four years – it will be clarified how the art-house features are manifested in films.

The conclusions are provided at the end of the paper.

Key words: art- cinema, Berlin film festival, semiotic analysis, narrative analysis

Satura rādītājs

IEVADS	6
1. KINO KĀ MODERNĀ KULTŪRAS ATVEIDE.....	8
2. BERLĪNES KINO FESTIVĀLS	10
3. SEMIOTIKA	16
3.1. Semiotikas definīcija	16
3.2. Zīmes	18
3.3. Lingvistiskais imperiālisms	20
3.4. Semiotiskās filmas vides konstruēšana.....	21
3.5. Semiotiskā daudzslāņotība	23
4. KINEMATOGRĀFIJA	26
4.1. Mizanscēna.....	26
4.2. Krāsa.....	27
4.3. Skaņa	29
5. ART – HOUSE UN TĀS TENDENCES	30
6. EIROPAS KINO	33
6.1. Francijas jaunais vilnis	33
6.2. Eiropas kino jaunie virzieni.....	35
7. NARATĪVA	38
8. AUTORKINO (KINO VALODA).....	39
9. PĒTNIECĪBAS METODES.....	44
9.1. Semiotiskā analīze	44
9.2. Naratīva analīze	44
10. PĒTĪJUMU OBJEKTU SARAKSTS.....	47
10.1. Filmas “If I Want To Whistle, I Whistle” apraksts	47
10.2. Filmas “The Turin Horse” apraksts.....	47
10.3. Filmas “Just the Wind” apraksts.....	48
10.4. Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” apraksts	48
10.5. Filmas “The Grand Budapest Hotel” apraksts.....	49
11. FILMU SEMIOTISKĀ ANALĪZE	51
11.1. Filmas “If I Want To Whistle, I Whistle” semiotiskā analīze	51
11.1.1. Mizanscēna.....	51
11.1.2. Skaņa	52
11.1.3. Krāsas	53
11.2. Filmas “The Turin Horse” semiotiskā analīze.....	53
11.2.1. Mizanscēna.....	53

11.2.2.	Skaņa	54
11.2.3.	Krāsas	54
11.3.	Filmas “Just The Wind” semiotiskā analīze	55
11.3.1.	Mizanscēna	55
11.3.2.	Skaņa	56
11.3.3.	Krāsas	56
11.4.	Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” semiotiskā analīze	56
11.4.1.	Mizanscēna	56
11.4.2.	Skaņa	57
11.4.3.	Krāsas	57
11.5.	Filmas “The Grand Budapest Hotel” semiotiskā analīze	57
11.5.1.	Mizanscēna	57
11.5.2.	Skaņa	58
11.5.3.	Krāsas	58
12.	FILMU NARATĪVA ANALĪZE.....	59
12.1.	Filmas “If I Want To Whistle, I Whistle” naratīva analīze	59
12.2.	Filmas “The Turin Horse” naratīva analīze	59
12.3.	Filmas “Just the Wind” naratīva analīze.....	60
12.4.	Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” naratīva analīze	60
12.5.	Filmas “The Grand Budapest Hotel” naratīva analīze.....	61
	SECINĀJUMI	62
	PATEICĪBA	63
	LITERATŪRAS UN INFORMĀCIJAS AVOTU SARAKSTS.....	64
	PIELIKUMI.....	66

IEVADS

Ir pieņemts uzskatīt, ka kinomāksla ir viens no pēdējo gadsimtu modernākajiem mākslas atzariem, kas savu attīstību piedzīvo katru minūti. Tas ir rīks ar kuru var interpretēt realitāti, vizualizēt ilūzijas, atainot vēsturiskus notikumus. Kino pasaulē iekārtots tā, lai iegūtu atpazīstamību un ievērojamību, jārada filmas ar netipisku, netradicionālu sižetu, jo kļūst atšķirīgam, oriģinālam mūsdienās paliek arvien grūtāk. Mūsdienu sabiedrība ir prasīga un snobiska un vēlas iepazīt neredzētas filmas. Nereti filmas, kuru sižets, scenogrāfija, atveids, hronometrāža aizrauj ar savu netipiskumu un oriģinalitāti kļūst ievērojamas un tālākais atskaites punkts, kinoteātru atrādīšanas periodā, ir dažādu veidu nominācijas kinofestivālos. Kā vienu no kalendārā gada nozīmīgākajām kino festivāliem, vēsturi un prestižu ir iemantojis pasaulē zināmais Berlīnes kinofestivāls, kuram jau ir vairāk nekā 60 gadu ilga vēsture. Turklāt tas ir arī pasaulē apmeklētākais kinofestivāls. Šis kinofestivāls reizēm kalpo kā atspēriena punkts daudzām filmām, kuras tālākā nākotnē izpelnās citu prestižu kinofestivālu apbalvojumus, kuri ir ne mazāk prestižāki. Pēdējo gadu aktualitātes rāda, ka art-house un avangarda žanra, vai vismaz tā iezīmes uzplaiksnījumi palēnām pazūd, kas bija tik manāma aizgājušā gadsimta sākumā.

Bakalaura darbs “Eiropas art-house filmas Berlīnes kinofestivāla Sudraba lāča balvas laureātes (2010-2014): semiotiskā analīze” veltīts art-house jēdziena lietojumam, rāmējumam mūsdienu filmu analīzei kino. Problēma ir kinofestivāla jēdziena izmantojums minētā laikposma laureātfilmu izpētei un nacionālais kino kā kino skola. Šis pētījums varētu būt interesants ar to, ka līdz šim ir diezgan reti atrodami pētījumi par Berlīnes Kino festivālu.

Darba pētījuma problēma ir izvēlēto filmu raksturojums un atbilstība art-house žanram – vai tās iezīmes ir pieskaitāmas Sudraba lāča nominācijai.

Darba mērķis ir noskaidrot, kā Berlīnes kinofestivāla ietvaros tiek atlasītas neatkarīgās filmas attiecīgajā nominācijā “Sudraba lācis”.

Darba pētījuma objekts ir Berlīnes kino festivāla art – house filmas.

Darba pētījuma priekšmets būs četras “Sudraba lāča” laureātfilmas.

Darba uzdevums iepazīt un apkopot darba mērķim atbilstošo teorijas pieeju. Pēcāk izvēlēties piemērotāko metodoloģiju, ar kuras palīdzību pētījums spētu realizēties. Iepazīties ar Berlīnes kinofestivāla vēsturi, atlasīt “Sudraba lāča” laureātus. Noskatīties piecas filmas, kuras ir ieguvušas festivāla otru prestižāko balvu un no art-

house skatupunkta veikt semiotisko un naratīva analīzi. Apkopot iegūtos datus, iztirzāt secinājumus, kas pētījuma noslēgumā apstiprinās temata aktualitāti.

Metodoloģijā tiks izmantota kvalitatīvā pētniecības metode – semiotiskā analīze un naratīva. Ar semiotiskās analīzes metodi tiks apkopotas piecas laureātfilmas, tiks izvērtēts tās vizuālais tēls, stāstījums, lai atšifrētu galvenās art-house iezīmes. Zinot to, ka šis festivāls ir iemantojis zināmu ievērību, tad pētījuma otrajā daļā tiks veikta arī naratīva analīze, lai noskaidotu art house pamatprincipus, linearitāti un vai art-house kinofestivālos ir manāma parādība. Empīriskajā daļā izklāstītas laureātfilmu art-house spilgtākās iezīmes.

1. KINO KĀ MODERNĀ KULTŪRAS ATVEIDE

Kinomākslu var uzskatīt kā vienu no straujāk progresējošāko un aizraujošāko kultūras virzienu pēdējā gadsimtā. To apliecina agrīnie kino materiāli, kas vēl aizvien pastāv un kalpo kā atspēriena punkts filmām, kuru virzieni un izpausmes ir krasi mainījušies. Attīstoties kinomākslai, tā ir piedzīvojusi kinematogrāfisku revolūciju – modernās tehnoloģijas ir ļāvusi tai pilnveidoties. Kinomāksla ir attīstījusies un bieži vien tā ir mākslu, kuru uzskata kā izklaides industrijas zelta strūrakmeņiem.

Paši pirmie kino pirmsākumi meklējami vēl senāk nekā pirms pagājušā gadsimta – 1895. gadā brāļi Limjēri no Francijas izgudroja iekārtu, ar kuras palīdzību cilvēki spētu uztvert un projicēt kustīgus attēlus.¹

Kino nebūt nebija starp pirmajiem, kas fiksēja ne vien šīs attīstības iespēju, bet arī tās auglīgumu. To apliecina romāna žanra liktenis, kas īpaši uzskatāmi ļauj izsekot gan šāda attīstības ceļa iespējai un nozīmei, gan arī tam, cik būtiski augstajai mākslai ir tādā veidā gūtie attīstības impulsi.²

Kinomākslai, kā jebkurai citai mākslai, autori vēlas ne tikai radīt, radoši izpausties, bet arī sadarboties ar pusēm, kuras savtīgu nolūku dēļ, vēlas iegūt kompromisu sev. Tādā veidā tiek iespaidots kinomākslas objekta statuss. Kinomākslā, kaut arī tā radās laikmetā, kad mākslas jau ierasti tika uztvertas kā sabiedrības dzīves nepieciešamas un cienījamas sastāvdaļas, tendence tomēr bija līdzīga. Tikai (kā nereti mūsdienās) pretruna starp pielietojamību un mākslasdarba pašpietiekamību izpaužas daudz atklātāk un bieži vien – ciniskāk. Tā rodas jau minētais iekšējais konflikts, kad mākslinieks vēlas radīt mākslasdarbu, bet pasūtītājam (darba devējam) rūp tikai viņa ieguldīto līdzekļu atpelnišana un vairošana.³

Kino ir viena no visu laiku veiksmīgāk radītajām optiskām ilūzijām. Filma spēj funkcionēt, jo cilvēka smadzenēm pastāv uztveres sliexnis, kurās dažādu veidu nekustīgu attēlu rādīsies kustīgi. Šo fenomenu mēdz dēvēt arī par redzes neatlaidību. Uztveres sliexņa brīdī cilvēka prātu nodarbina 24 kadri sekundē.⁴ Cilvēka prāts nekad nespēs atšķirt katru no 24 kadriem sekundes laikā, jo tas ir pārāk īss laika posms, kurā cilvēka prāts spēj apstrādāt tik daudz attēlu.

¹ Gray, G. (2010). *Cinema. A visual anthropology*. Oxford, New York: Berg. 2lpp.

² Kleckins, A. (2012). *Kino un mūsdienu kultūras likteņi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 19. lpp.

³ Turpat. 24. lpp.

⁴ Gray, G. (2010). *Cinema. A visual anthropology*. Oxford, New York: Berg. 3lpp.

Mūsdienās kinoindustrijā tiek ražotas filmas, kuras satura dēļ paliek arvien neoriģinālākas, taču uzmanību piesaista ar tehnoloģijas daudzveidību, aktieru spēli. Agrāk radīt baudāmu sižetu bija visai viegli, jo šis mākslas lauks bija neskarts. Radošākie ģēniji, režisori bieži vien veido dokumentāla rakstura motīviem balstītas filmas, kuras kaut kādā mērā atspēko mākslas filmas esamību kinomākslas pasaulē. Raugoties uz izdevumiem, ko mūsdienās prasa filmu ražošana un arī katras kopijas pašizmaksa, tas šķiet loģiski. Vienīgi mākslai šajās aplēsēs nav vietas. Un DVD un citu filmu izplatīšanas tehnoloģiju parādīšanās problēmu gan atvieglo, tomēr neatrisina. Tāpēc uz mākslu orientētas filmas uzņem arvien mazāk, to tirāžas arvien samazinās un pats mākslas kino tiek pārvērsts par visai elitāru parādību ar diezgan neskaidru nākotni.⁵

⁵ Kleckins, A. (2012). *Kino un mūsdienu kultūras likteņi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 43. lpp.

2. BERLĪNES KINO FESTIVĀLS

Kino pasaulē Berlīnes kinofestivāls (Berlināle) komentārus neprasa – tas ir zināms kā viens no prestižākajiem filmu festivāliem ne tikai Eiropā un pasaulē. Tas ir viens no vecākajiem festivāliem Eiropā, kuram līdztekus seko, piemēram Kannu festivāls. Berlināle ir milzīgs kultūras notikums un viens no nozīmīgākajiem datumiem starptautiskajā filmu industrijā. Vairāk kā 300000 izpārdotu biļešu, gandrīz 20000 profesionālu apmeklētāju no 124 dažādām valstīm, ieskaitot 3700 žurnālistu: māksla, šarms, ballītes un bizness ir savienoti ar Berlināli.

Berlīnes kinofestivāla publiskajā programmā katru gadu tiek atrādītas ap 400 dažādu filmas, galvenokārt pasaules līmeņa vai Eiropas mēroga filmas, kurām tā pirmizrāde. Dažādu žanra, garuma un formāta filmas tiek sadalītas dažādās **sekcijās** zem kurām izriet vēl atsevišķas nominācijas:

- Lieliskais starptautiskais kino nominācijā **Konkurss**;
- Neatkarīgās un art-house – **Panorāma**;
- Filmas jaunākajai paaudzei – **Paaudze**;
- Jaunatklājumi un daudzsološie talanti Vācijas kino scēnā – **Vācu perspektīvais kino**;
- Avangarda, eksperimentālā un neparastā kinematogrāfija – **Forums un paplašinātais forums**;
- Kinematogrāfisko iespēju izpēte – **Berlināles īsfilmas**.⁶

Katru gadu tiek pasniegtas arī 6 dažādas Sudraba lāča balvas atsevišķās kategorijās, ko novērtē un pasniedz starptautiskā žūrija:

- **Galvenā žūrijas balva – labākā filma**;
- **Labākais režisors**;
- **Labākais aktieris**;
- **Labākā aktrise**;
- **Labākais scenārijs**;
- **Neatkārtojamākais mākslinieciskais ieguldījums**.⁷

⁶ Berlinale (2014). The Berlinale. Festival Profile. Retrieved Jan 25, 2015 from https://www.berlinale.de/en/das_festival/festivalprofil/profil_der_berlinale/index.html

⁷ Berlinale (2014). Archive. Retrieved Jan 25, 2015 from https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/07_fotos_2014/07_foto_kategorie_2014_844.html#navi=844&item=7763

Uzmanība pētījuma laikā tiks veltīta pēdējo 5 gadu laikā laureātēm nominācijā galvenā žūrijas balva – labākā filma.

Ikgadējie starptautiskie filmu festivāli ir eiropeiska institūcija. Tā tika atklāta Eiropā pirms Otrā pasaules kara, taču kulturālo uzplaukumu, ekonomisko siluetu un politisko briedumu piedzīvoja pagājušā gadsimta četrdesmitajos un piecdesmitajos. Kopš tiem laikiem, Venēcijas, Kannu, Berlīnes un Roterdamas, Lokarno, Karlovivari, Oberhauzenas un San Sebastjanas vārdi ir spējuši uzrunāt jebkuru pasaules filmu iecienītājus, kritiķus un žurnālistus. Tāpat, tas ir arī producentu, režisoru, izplatītāju, televīzijas atbildīgo personu un studijas bosu tirgus.⁸ Jāsaka, ka pirmie Eiropas kinofestivālu gadi kino tirgū nav bijuši tie vieglākie. Tiem ir bijušas grūtības tajā adaptēties. Kino cienītāju, kritiķu, žurnālistu un citu kino saistītu personu vidū, kinofestivāli kļuva kā gan kā jaunā kultūras izklaide, gan arī atspēriena punkts filmu tālākai popularizēšanai, biznesam.

Otrā pēckara periodā, Venēcijas un Kannu festivāli veidoja draudzīgas attiecības, pirms Berlīnes kinofestivāla ienākšanas Eiropā 1951. gadā. Aptuveni divu desmitgažu laikā, līdz pat 1968. gadam, šie trīs A-klases festivāli sadalīja gada kinematogrāfiskos ražojumus, uzvarētājiem dāvājot, Zelta lauvu, Zelta palmu un Zelta lāci. Tipiski šai pirmajai fāzei, bija atlasīta nacionālās komitejas, kurās kino industrijas pārstāvji, ieņēma svarīgā vietā, jo tie arī noteica nominācijas.⁹ Šie ir trīs Eiropā zināmākie un visvecākie kinofestivāli. Līdzīgi kā kino industrijā, kad vajadzēja atlasīt nacionālās komitejas, lai izvēlētos nominācijas, līdzīgs piemērs ir arī mūzikas balvu pasniegšanas ceremonijās. Komiteja tiek atlasīta no pārstāvjiem nozares sfērā, un, tad tie nosaka nominācijas.

Daudzi kino festivāli, aizsāka savu darbību kā pretēji-domājošie festivāli, ar īstu vai iedomātu pretinieku: Kannu festivālam tā bija Venēcija, Berlīnes kinofestivālam tie bija komunistiskie austrumi, Maskavai un Karlovivari tie bija kapitālistu rietumi. Visiem tā, galvenokārt bija Holivuda un kopš pērnā gadsimta septiņdesmitajiem, komerciālā filmu industrijai bija gan “citi nozīmīgie” un “sliktie objekti”.¹⁰ Ar to jāsaprot, ka kinofestivāli savā starpā konkurēja, lai savā labā nopelnītu gan finansiāli, gan arī, lai palielinātu konkrētās mērķauditorijas.

⁸ Elseaesser, T. (2005). *European Cinema. Face To Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press. P. 84.

⁹ Turpat. 89.

¹⁰ Turpat. P. 100.

kulturālo identitāti. Kā vēl viens spēcīgs fonda mērķis ir spēcīnāt šo filmu profilus vācu kino.¹⁴ Šis fonda palīdz šī žanra filmām finansiāli.

Ja mēs skatāmies no marketinga un izplatības viedokļa, ir pašsaprotams, ka pasaules kino iegūst visvairāk peļņu, pateicoties starptautisko festivālu ciklam, tādiem kā Berlīnes “Jaunā Kino Forumam”, Roterdamas un Toronto kinofestivāliem. Berlīnes Forums ir visvecākais, tās vārds iedveš ciešu saistību ar pasaules kino ar *jaunā viļņa* un politiska rakstura filmām.¹⁵

Tas varētu šķist interesanti, pētīt *kinematogrāfiskā gada* galvenos diskursus, un kā tie ir tajā attīstījušies Berlīnes kinofestivālā (Februāra vidus) vai tā apņem tās kontūras un notur savu vērtību tikai maijā (“Pavasara laiks Kannās”), nesot līdz pat Lokarno kinofestivālam (Jūlijs) un Venēcijas kinofestivālā (Septembra sākumā), pārņemot stafeti Toronto kinofestivālam (Septembra beigās), Londonas kinofestivālam (Oktobris/Novembris), Sundance (Janvāra vidus) un Roterdamas (Janvāris/Februāris). Kā norādīts, šie milzīgie kinofestivāli un filmu karavānas, liek mūs tās identificēt kā filmām, kuras nedrīkst palaist garām. Un tās tikai nošķel nelielu daļu no citām ikgadējām art-house pirmizrādes filmām un festivāliem – pēdējos gados ir sākušas parādīties filmas no Āzijas valstīm, Latīņamerikas vai Irānas nekā Eiropas.¹⁶

Laikam ejot, festivāli sāka palikt ievērojamāki, un to centās parādīt veidojot papildu nominācijas, atsevišķi saistītus forumus utt. Piemēram, Berlīne iekļāva paralēlu festivālu, kas saucās “Jauno filmu internacionālais forums”.¹⁷ Kannu, Venēcijas, Berlīnes kinofestivālu uzvarētājfilmās, kompānija “Miramax” piedēvē tām radīt sezonas mazos grāvējus (jeb “indie blokblāsterus”), un visbiežāk viņi tā dara globālā mērogā priekš pasaules atpazīstamības.¹⁸ Šis ir brīdis, kad Eiropas kinofestivāla filmas sāk ieraudzīt pasaules gaismu un sāk iegūt arvien plašākas mērķauditorijas.

Daudz plašāku vēsturi, dinamiku un festivāla profilus Venēcijas, Kannu, Berlīnes un Roterdamas festivālos, sniedz pētnieks Marjiks de Valks savā *Eiropas Filmu Festivālu* redzējumā. Tā paver jaunu pamatu, piedāvājot teorētisko modeli, lai izprastu filmu festivālu fenomenu.¹⁹ Tas ir viens no pašiem pirmajiem, kā arī galvenajiem kino festivālu pētījumiem. Tiek runāts, ka Roterdamas festivālu var

¹⁴ Turpat. P. 503.

¹⁵ Turpat. P. 504.

¹⁶ Turpat. P. 103.

¹⁷ Turpat. P. 90.

¹⁸ Turpat. P. 93.

¹⁹ Turpat. P. 106.

uzskatīt, ka tas ir radies, iedvesmojoties no pēc tūktots deviņsimti deviņdesmit astotā gada radītās kultūras revolūcijas. Kopš tā laika, festivāla radītājs Huberts Bals bija avangarda un neatkarīgā kino cienītājs, un Kannu un Berlīnes kinofestivālu attīstību sekotājs tajos gados. Tā savā “Drowning in Popcorn” darbā, skaidro Marjiks de Valks.²⁰

Berlīnes kinofestivāla balvu kategorijas sastāv no “Konkurence”, “Panorāma”, “Forums”, “Perspektīvākā Vācu filma”, “Retrospektīva/Cieņa”, “Vitrīna”, “Berlināles īpašā specbalva”, “Īsfilmas”, “Bērnu kino”. Šādu kategoriju izplatīšanas efekti, paātrina kopējo dinamiku, taču šādi kategoriju paplašinājumi nenonāk pretrunā ar sevi. Gadiem ejot, festivālos, ir bijuši protesti, lai panāktu jaunu nomināciju pievienošanu (Kannas, Venēcijas kinofestivāli pāgājušā gadsimta septiņdesmitajos), vai arī viņi tā izdarīja, lai palielinātu festivāla filmu kvantitātes pieaugumu. Tāpat arī daudzas interešu grupas bija tādēļ tik neatlaidīgas, lai tiktu reprezentētas kino festivālā.²¹ Tas tikai apliecina to, ka festivālu organizatori ļoti apdomāti izstrādāja nominācijas, lai būtu kvalitātes un kvantitātes balanss. Ieinteresētība no mērķauditorijas, loģiski pieauga un neizbēgami radās jaunas nominācijas. Īpašas nominācijas, kā, piemēram, “Perspektīvākā vācu filma”, festivālā sniedz vēstījuma vai papildus teritoriālās vitrīnas darba lauku vietējiem kino režisoriem.²² Šī ir viena no galvenajām nominācijām, kas ļauj t.s. nacionālajam kino sevi identificēt un vietējiem kino režisoriem izaicināt vienam otru konkrētajā nominācijā.

Daudzo gadu strukturālās izmaiņas Amerikas audio vizuālajā izklaides daļā, deva iespēju Eiropai izpausties. Kamēr Holivuda bija nekārtības periodā, Eiropa veica dažus soļus, kas ilgtermiņā izmainīja filmu kultūro ainavu. Piemēram, pagājušā gadsimta septiņdesmitajos, bija laiks, kād filmu festivālu nozīme pieauga, tā parādījās, kā jauns Eiropas kino spēks, attīstot popularizēšanu, izplatību un atklāšanu kā alternatīvu veidu. Dažreiz pat attīstot kā alternatīvu filmu veidošanas modeli blakus Holivudas līdzpastāvēšanā. Kannu, Venēcijas, Berlīnes, Toronto, Ņujorkas un Sundance kino festivāli ļāva izpausties autoriem un radot nacionālās kustības, vismaz ne Vācijai. Programmas veidošana visu šo gadu katrā festivālā, kopā ar Gētes Institutu, kļuva par starptautisku bāzi, kurā Vāciju neatkarīgie filmu veidotāji izmantoja, it īpaši pagājušā gadsimta astoņdesmitajos.²³ Eiropa izmantoja Amerikas grūtus brīžus kino

²⁰ Turpat.

²¹ Turpat. P. 96.

²² Turpat. P. 98.

²³ Turpat. P. 308.

industrijā un konstruēja mākslu Eiropā. Kino festivāli reprezentēja mākslas attainojumu filmās, kuras piedalījās Eiropas kino festivālos. Kamēr filmu festivāli kļuva daudz svarīgāki mākslas kino autoriem un neatkarīgā kino veidošanā visā pasaulē, Amerikas filmu pārvērtības lielos plašumos tika pabeigta Reigana valdības gadu vidusposmā.²⁴

Festivāli, kuri ir pieejami plašākai publikā kā Berlīnes un Roterdamas kinofestivāli, Lokarno vai San Sebastjanas kinofestivāli, tūristu un vietējā publika, tēlo kā kontroles grupu, lai skatītos filmas dažādos parametros, dodot plašu spektru no kino ekspertiem līdz pat jutekliski imitējošiem pāriem. Tas ir vienlīdz nozīmīgs faktors, radot eventuālo identitāti publiskajā vidē.²⁵ Tas arīdza veido festivāla kopējo identitāti, omulīgumu, raksturu un atmosfēru tajā.

Atšķirībā no tūristu sezonas laikā tendētajiem festivāliem (Venēcijas, Kannu, Lokarno, Karlovivari un San Sebastjanas), Berlīnes kinofestivāls radās politisku apsvērumu dēļ. Tas tika izveidots Aukstā kara laikā, un tika iecerēta kā apzināta vitrīna Holivudas šarmam un rietumu šovbiznesam. Tā bija iecerēta kā provokācija Austrumu Berlīnei un Padomju savienības provokācijai.²⁶ Rietumvācija vēlējās vairāk izrādīt rietumnieciskās pasaules kultūras garšu un veidot Eiropā kaut ko identisku Holivudai.

Berlīnes kinofestivāls līdz ar citiem prestižiem kinofestivāliem, kā Venēcijas, Kannu un Roterdamas kinofestivāli, bijuši atbildīgi par visām *jaunā viļņa* virziena aizsācējām, daudzas no tām iekļauj autorkino un jauno nacionālo kino, kas bieži māca intensīvi definēt esenciālisma, konstruktīvisma un attiecību jēdzienus. Ļoti reti atzīmē īpašās vietas, tīkla loģiku, kas ir iekļauta festivāla kopā.²⁷ Par autorkino un jauno nacionālo kino var runāt kā Eiropas kino vienu no galvenajiem Eiropas kino žanriem.

Tādi festivāli kā Berlīnes kinofestivāls un Roterdamas kinofestivāls uzstāda jaunas kulturās pilsētas kustības cirkulāciju, pat pāri ekonomiskās cirkulācijas perspektīvai (mākslas kino izplatīšana, televīzijas reitingu celšana), motivē kino kritiķus rakstīt par viņiem un tādā veidā jaunā mērķauditorija vēlas studēt to universitātes semināros.²⁸ Festivālu viens no pastāvēšanas stūrakmeņiem ir, protams, arī bizness. Translējot ceremonijas, filmas, festivāls tikai tādā veidā var rast jaunas auditorijas un iegūt ienākumus. Veidojās arī atpazīstamība, jo to pamana arī kritiķi un auditorijas, kurus interesē māksla un kino.

²⁴ Turpat.

²⁵ Turpat. P. 97.

²⁶ Turpat. P. 84.

²⁷ Turpat. P. 26.

²⁸ Turpat. P. 46.

3. SEMIOTIKA

Kino pētniecības un semiotikas mijiedarbība ir bijusi ilga un sarežģīta. Pieņēmumi par konkrētiem semiotikas principiem nevar pastāvēt bez kaut kādas izskaidrošanas. Ironiski, ka daudzi oriģinālie pamati, kuri nepiedēvē filmu kā “valodai līdzīgu” sistēmu jau sen ir spējusi aprast valodu pati, un lingvistika, kā arī semiotika ir augusi tai līdzās. Šīs kardinālās izmaiņas ir nedaudz ietekmējusi, radījusi triecienu kino pētniecībā.²⁹ Tas, ka filmas galvenais mērķis nav pavēstīt skatītājam ne verbāli, ne neverbāli var uztvert dažādi. Dažkārt valodai, kas reizēm filmās nav redzama, jūtama, var izteikt semiotiskā, gan lingvistiskā veidā. Šie abi komponenti vēlāk nosedz valodas neesamību, radot skatītājam signālus par uztveramo valodu, zemtekstu, ideju.

Pat kino studijās, kas pamata semiotikas kategorijās iezīmē semiotiku, nesaprašanās un kļūdainību ir kopīga, un apraksti par iepriekšējām semiotiskajām filmu pieejām bieži vien paliek pavirši vai neprecīzi. Ir jābūt pārliecinātam, un, kur tas ir nepieciešams, tur nepieciešami labojumi.³⁰

Par semiotikas, tā tradicionālo jēdziena pamatlicējiem var uzskatīt amerikāņu pragmatīķi, filozofu Čārlzu Sandersu Pīrsu un šveiciešu valodnieku Ferdinandu de Sassīru. Viņu sistemātiskie uzskati par to, kas ir “zīmes” un kā tās darbojas. Pēcāk dāņu lingvists Luijs Hjemslevs turpināja abu iepriekš minēto kungu iesākto taku pētot padziļinātāk “algebriskos” semiotiskos formulējumus. Ar vārdu algebrisks, autors skaidro kā struktūru padziļināto fokusu un to attiecībām neatkarīgi no konkrētās sistēmas nozīmes.³¹

3.1. Semiotikas definīcija

Vienu no visplašāk zināmākajiem semiotikas jēdzieniem ir ieviesis Umberto Eko, raksturojot to ka “ar semiotiku mēs saprotam visu, ko var uztvert par zīmi” (Eco 1976,7). Semiotika ir ietver to, ko mēs saistam ar zīmēm ikdienas sarunās, situācijās, bet arī jebkas, kas apzīmē reālu vai iedomātu lietu. Būtībā semiotika iezīmē vārdus, attēlus, skaņas, žestus un objektus.³²

²⁹ Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean (Routledge Studies In Multimodality)*. London: Routledge. P. 27

³⁰ Turpat.

³¹ Turpat. P. 29.

³² Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. Routledge:London. P. 2.

Tiesa, viena no pirmajām semiotikas definīcijām saistībā ar kino, skaidro “zīmes, kas mijiedarbojas saskarsmē ar sabiedrību” (Saussure, 1959).³³ Viedojot pirmās filmas režisori pieļāva lingvistisko spēku saistībā ar asociācijām, ar ko cilvēki varētu iedomāties vērojot konkrēto attēlu. Mēs uzskatām to par pašsaprotamu, ka filmu būtībā slēpjas pamatota semiotika, kas pasaka par to. Filmās artefakti it sevišķi dizainē tās nozīmes, lai ietekmētu skatītāju, lai veidotu un kombinētu modeļus, kas veido dažāda veidu materiālus – vizuālos, akustiskos, telpas un citus. Īsumā – filmas pašas par sevi ir sarežģīts zīmju kopums, ietverot plašu lauku ar papildu zīmēm, kā, piemēram, runas valoda, rakstības valoda, dažādu veidu vizuālo reprezentāciju, telpu organizāciju, kodi kā nesāt apģērbu un citu veidu sociālās konvencijas – viss mijiedarbojas, lai radītu pārbagātu un sarežģītu jēdzienu tīklu.³⁴

Šo visu pārmērību, ko mēdz dēvēt arī par *semiotisko aktivitāti*, tās vērtību un pat saistību ar filmu semiotiku tiek apstrīdēta. Tas ir svarīgi tāpēc, ka mēs brīžiem sevi pozicionējam, un un kāda veida semiotiku pieņemsim, attīstīsim turpmāk, tādā veidā ilustrējot, kā tiktu apdomāti iepriekšējo semiotisko kriticisma pieeju, kuru var nepieņemt.³⁵ Mēs varam vizualizēt kadru, taču kādu informāciju vai emociju gammu saņemsim nevar tikt uzskatīt par normu. Filmu studijās valda diezgan aizspriedumaina izpratne pret konkrētiem semiotiskajiem stiliem par to, ka daudziem kombinējot kopā semiotiku un kino tiek uzskatīti par nepieņemamiem centieniem sakasrē ar definīciju. Tas liek mums censties atvērt kaut vismazāko plaisu šajā visaptverošajā noliegumā, bez piemērota semiotiskā teorijas rāmējuma, diskusijas par filmām un to vidi ir ievērojami palikušas vājākas.³⁶

Zīme var aprakstīt procesu vai objektu, kas konkrētā brīdī veido nozīmi bez konkrēta apzīmējuma. Laikmetīgie semiotiķi neizolē zīmes, bet piedēvē tām zīmju sistēmu. Tie pēta kādas nozīmes zīmes veido un kā tiek reprezentēta realitāte.³⁷

Semiotikā tiek meklētas nozīmju veidošanās un reprezentācija dažādās formās, iespējams visbiežāk tekstos un medijos. Šādas nozīmes tiek plaši interpretētas. Semiotiķiem *teksts* var pastāvēt jebkāda veida vidē, verbāli vai neverbāli, vai arī abos gadījumos vienlaicīgi, par spīti logocentriskām atšķirībām. Termins *teksts* bieži vien

³³ Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (Routledge Studies In Multimodality). London: Routledge. P. 28.

³⁴ Turpat.

³⁵ Turpat.

³⁶ Turpat. P. 29.

³⁷ Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. Routledge:London. P. 2.

tiek saistīts ar ziņu, kas tiek ierakstīta, identificēta konkrētā veidā (piemēram, rakstīšanas, skaņas vai video ierakstā), tā, lai tā ir fiziski neatkarīga no ziņas sūtītāja vai adresāta. *Teksts* ir zīmju kopa (gluži kā vārdi, attēli, skaņas vai žesti), kas tiek konstruēti (vai interpretēti) ar vienojošu atsauci ar žanru un tās konkrēto komunikācijas vidi.³⁸ Zīmju atšķirība ir tā, ka to var apzīmēt veselu kopienu konkrētu objektu, nevis atsevišķu parādību vai objektu.

Pētnieki Gunters Kress un Teo Van Leuvens izstrādāja persektīvu, kas pieņem *sociālo* ticamību un redz valodu tās attīstībā tiek izmantota kā sociāls fenomens, nostiprinoties cilvēku sociālā kontekstā, tās sociālajā mijiedarbībā. Šie funkcionējošie aspekti ir noteicošie – kā valoda, kā semiotiskā sistēma spēlēs pāri laikam un kā strukturārās formas, kas attīstīsies pamīšus, veicinot tās darbību.³⁹

Šie paši pētnieki pētījumam pieiet daudz nopietnāk, argumentējot, ka jebkura semiotiskā sistēma var tikt pakļauta sociāli ietekmējošiem, noteicošiem spēkiem, līdzīgā manierē, un līdz ar to, var ticēt, ka šādi var tikt eksponētas plašas līdzības pašu organizācijās (cf. Kress, 2010:35-36). Ar to nevajadzētu argumentēt, ka citas semiotiskās sistēmas līdzināsies (īstajām) valodām, bet tā vietā, lai ierosinātu, ka visas semiotiskās sistēmas, tostarp arī valodas, ir nepieciešams pakļaut dažiem galvenajiem semiotiskajām prasībām, kuru izcelsmes lietojums kopienas lietotāju sistēmāsvar radīt īpašas bažas un prasības. Atšķirīgas semiotiskās sistēmas var kalpot kā kā atbalsts šīm bažām un prasībām dažādos veidos, taču nenoliedzami paliks konkrētas, grūti saprotamas līdzības. Daudzas tradicionālās problēmas ir pieaugušas, piemērojot semiotiskos jēdzienus filmām, kuras ir nostādītas citādākā skatupunktā, brīdī, kad mēs pieņemam šo sākuma punktu, nevis agrāko strukturālistu un “radītās” lingvistikas un semiotikas versijas.⁴⁰ Piemērojot dažādus jēdzienus, lai izprastu filmas lingvistisko, tā arī semiotisko pusi, filmu pētniekiem atvieglo uztvert zīmes.

3.2. Zīmes

Zīmes var ieņemt vārda, attēla, skaņas, smaržas, garšas, tēlainības vai objekta formu, taču šīm lietām nav noteikta un viennozīmīga nozīme, taču tās kļūst par zīmēm,

³⁸ Turpat.

³⁹ Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (Routledge Studies In Multimodality). London: Routledge. P. 30.

⁴⁰ Turpat.

kad kāds piedēvē tām nozīmi. Nekas nav zīme, ja vien tā nav interpretēta par tādu, uzskata Čārlzs Sanders Pīrss.⁴¹

Zīmes ir fenomens, kas reprezentē citu fenomenu. Jebkas spēj apzīmēt zīmi. Zīmju īpašības tiek definētas saistībā ar to, kas tiek reprezentēts (Johansen 1993). Piemēram, koku slīpums ir zīme tam, uz kuru debespusi vējš pūš, sarkans deguns liek noprast par cilvēka alkohola reibuma stāvokli un veci fotogrāfi tiek interpretēti kā attēli aizsaulē aizgājušiem tuviniekiem. Tūristi, kas ceļo apkārt nezināmai galvaspilsētai uzticas pilsētas kartei, kas precīzi reprezentē ielas un to saistību no vienas uz otru – viņi paļaujās uz to, ka atradīs īsto ceļu. Aktiera prieka vai bēdu izteiksmes, emocijas var tikt interpretētas divos veidos – kā iedomātas personas notikumu reakcija un emocionāla izteiksme, vai kā aktieris interpretē, pārliecina (vai citos gadījumos nepārliecina) ar savu emociju imitēšanu.⁴²

Filmās zīmes var iedalīt divos veidos – konotatīvajos un denotatīvajos. Denotatīvo nozīmi sevī ietver valoda, taču konkrētie vārdi var saturēt konotatīvo nozīmi.⁴³

Semiotikā denotācija un konotācija ir termini, kas raksturo attiecības starp ziņas veicēju un saņēmēju, kā arī analītiskā atšķirība starp abiem tiem: denotatīvā nozīme un konotatīvā nozīme. Skaidrojumu iekļauj gan denotāciju, gan konotāciju.⁴⁴

Ar denotatīvo nozīmi tiek apzīmēta un definēta literālā, pašsaprotama vai ar veselo saprātu zīmju nozīme. Lingvistikas zīmēs, denotatīvā nozīme ir tas, ko vārdnīca cenšas parādīt.⁴⁵ Mēs zinām aptuveno nozīmi, taču nevajadzētu normu pieņemt par pašsaprotamu. Mākslas vēsturnieks Ervins Panovskis atzīst, ka vizuālā attēla reprezentācija no denotatīvā aspekta ir tas, ko skatītāji no jebkuras kultūras, jebkurā laikā atcerēsies attēlu tā attēlojumā (Panofsky 1970).⁴⁶ Lai arī cik spēcīgs attēls, skaņa būtu ar denotatīvo nozīmi, skatītājs sapratīs uzreiz pēc pirmās izdevības. Viena grupa, kas varētu radīt šaubas un izslēgt vecuma grupu, ir bērni. Apzīmējums konotācija tiek izmantots, lai apzīmētu sociokulturālus un personīgas zīmju asociācijas (ideoloģiskas, emocionālas u.c.). Tās parasti ir saistītas ar interpretētāja vecumu, dzimumu, rasi utt.

⁴¹ Turpat. P. 17.

⁴² Johansen, J. D., Larsen S. E. (2005). *Signs In Use: An Introduction To Semiotics*. London: Routledge. P. 25.

⁴³ Turpat.

⁴⁴ Turpat.

⁴⁵ Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. Routledge:London. P. 140.

⁴⁶ Turpat.

Denotācija dažkārt ir uzskatīta kā digitāls kods, turpretī konotācija – kā analogais kods (Wilden 1987).⁴⁷

Zīmju pētīšanā ir trīs dažādi līmeņi, no kuras tiek pētītas tās interpretēšana:

- Sintakse: zīmju iegaumēšana (citu zīmju sasaiste);
- Semantika: zīmju pētniecība, kas pēta jēgu saturam;
- Pragmatika: zīmju izmantošana attiecībā, kad norisinās ziņu veidotāja un saņēmēja komunikācija.⁴⁸

3.3. Lingvistiskais imperiālisms

Semiotika jau ļoti ilgu laiku ir tikusi asociēta ar lingvistiku, tas ir tāpēc, lai izteiktu cieņu pret valodu, jo visplašāk šarnīrveida pārskati ir attīstījušies; gandrīz visās semiotikas jomās, apraksti mēģina vai nu apzīmēt valodu kā modeli, vai apzīmēt precīzus formulējumu kontrastus valodai. Sausīram nebija domstarpības par šo: viņš redzēja lingvistiku kā modeli, “meistara modeli”, nodrošinot rāmi, lai pētītu visu veidu semiotiskās sistēmas (Saussure, 1959[1915]: 68). Pērnā gadsimta sešdesmito gadu sākumā tādi pētnieki kā Bartr, Eko un citi ar lingvistisko zīmju palīdzību sasniedza pirmos sekmīgos rezultātus, un pavisam dabiskā ceļā tas noveda līdz diskusijām par zīmēm vispārēji.⁴⁹ Semiotikas savstarpējā mijiedarbība ar lingvistiku radīja rāmi, kas pētniekiem ļāva meklēt zīmes. Lingvistika kalpoja kā atzars zīmju pētniecībai.

Taču galvenais arguments kino pētniecībā paliek atklāts – kāda tam ir saistība ar *filmām*? Laikam ejot, ir demonstrēts, ka filma un valoda – ja tiek runāts par cilvēku valodām visā pasaulē – “nav nekā savstarpēja”. Nav iespējams atrast arhetipiskas lingvistiskās kategorijas, piemēram “runas daļām” (lietvārdi, īpašības vārdi, darbības vārdi utt.) filmu attēlos.⁵⁰ Valodā kino un valodā, kas ir saklausāma starp cilvēkiem reālajā pasaulē var, protams, atrast radniecības, asociācijas, taču to nevajadzētu attiecināt kā pašsaprotamu, jo beigu beigās var rasties neizpratne skatītājam vai cilvēkam, kas saņem signālus. Mēs pat nevar atrast skaidras un ievērojamas analogas daļas, lai valodu sadalītos no teikumiem uz frāzēm un frāzes vārdos. Vēl jo vairāk, neviena kadru reorganizācija nespēj dot pacēlumu “negramatiskai” secībai tādā veidā

⁴⁷ Turpat.

⁴⁸ Turpat. P. 194.

⁴⁹ Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (Routledge Studies In Multimodality). London: Routledge. P. 30-31.

⁵⁰ Turpat. P. 31.

kā apmainot vārdus vietām teikumā.⁵¹ Kadru samainīša skatītājam visdrīzāk radīs mulsinājuma momentu un radīs zināmas problēmas uztvert gramatiski pareizu valodu. Nedz filmas spēj ieiet “runas aplī” (vismaz ne ar mūsdienu tehnoloģiju palīdzību), tādējādi daudzi uzskata to, kā būtisku valodas apgūšanu: skatītāji automātiski nekļūst par inscinētājiem.⁵² Šobrīd vēl nav iespējams radīt tādu atgriezenisko saiti, kad skatītājs pats noteiktu savu valodu kino priekšā, tieši tehnoloģiju dēļ.

Filmas attēli arī diezgan tipiski tiek apgalvoti kā netieši, vispārpieņemtajā attiecībā pret to referentiem, kurā valoda attēlo: bilde attēlo zaķi, tā rāda zaķi, tas neieklauj acīmredzamu savienojumu patvaļu vārdiem kā “rabbit”, “Kaninchen”, “lapin”, “ukulaitchiaq”, u.c.⁵³ Tas mums liek saprast, ka attēls, kas projecē konkrētu lietu citā valodā izklausīsies citādāk. Visas valodas nav jāpieņem kā normu. Filmas valoda nekad nebūs tā pati kā pasaules valstu runājošajās valodās. Šī īpašuma konstruēšana no konvencijas, fundamentālisma līdz Sassīram un daudziem citiem, šķietami iztrūkst filmās, un kā rezultātā, ir diezgan bieži apstrīdēts, ka neviens “filmas iegūšanas” process “valodu iegūšanas” analogijā spētu pastāvēt.⁵⁴ Līdz ar to filmas valoda atšķirsies no ligvistiskās valodas, kas šajā gadījumā būs skatītāju visvieglāk uztveramā valoda. Valodām, kuras cilvēki dienu dienā izmanto, būs vienmēr jāpielāgojas filmas struktūrai.

“Valoda” nenozīmē vienotu, sadrumstalotu konceptu – tā apraksts sevī ietver daudzus būtiskas semiotiskās dimensijas, dažas no tām ir saistītas ar filmām.⁵⁵

3.4. Semiotiskās filmas vides konstruēšana

Apraksti un teorijas par filmām parasti izceļ “dziesmas”, “kanālus” vai “kodus”, kurus nepieciešams uzskatīt blakus vienam otram, kad tiek aprakstītas un analizētas filmas. Tas var tikt paveikts, cienot kādu vairāk vai mazāk neatkarīgi mainīgus “informācijas kanālus”, izceļot filmas ietvaros – tādus kā skaņa, apgaismošana, dialogs, mūzika un mizanscēna, kas ļauj ietvert jeb ko kadrā, kas tiek filmēts.⁵⁶ Analizējot filmas, jāņem vērā šie visi iepriekš minētie informācijas kanāli nenoniecinoši, jo pretējā gadījumā varētu rasties grūtības analizējot filmas. Kоди, dziesmas un kanāli savstarpēji

⁵¹ Turpat.

⁵² Turpat.

⁵³ Turpat.

⁵⁴ Turpat.

⁵⁵ Turpat.

⁵⁶ Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean* (Routledge Studies In Multimodality). London: Routledge. P. 75.

viens otru papildina, radot mehānismu vieglāk uztvert filmas saturu un analītisko pusi. Lai vai kā, līdzīgi kā lielākā daļa pirms teorijas apsvērumiem, patiesībā ir vairāk ko sacīt. Kaut arī, noderīgs kā aprakstošais solis, definējot dziesmas informējoši modes atlikšanā, nākošajā darba fāzē: parādot kā informācija dažādās dziesmās, var kļūt noderīgi kombinējot daudz bagātīgāku avotu, veidojot nozīmes jebkurai dziesmai, kas ir pakļautai izolācijai. Tas mūs noved līdz **multimodalitātes** (vairākveidu) atzaram.⁵⁷ Pievienojot vienam informācijas kanālam, piemēram, dziesmai, aprakstošo stilu, tas nezaudēs savu ziņojumu nākamajai dziesmai. Lai vai kā, taisnīguma vārdā, mēs ticam, ka mums ir nepieciešama pamata semiotika, lai būtu multimodāli (vairākveidu) “informēti”: pat procedūras, kas tradicionāli tika uzskatītas kā “viena veida”, kā, piemēram valodas, kļūst par pelniem līdz ko multimodulitāte nav pieņemta kā būtisks komponents, kā semiotiskās sistēmas tiktu definētas(cf. Norris, 2004).⁵⁸

Daudz aizraujošākas multimodulitātes procedūras diemžēl ir, mazāk noderīgas šeit, kā varbūt iepriekš tika cerēts. Strādājot ar konkrētām multimodulitātes artefaktu analīzēm, multimodulitātes veidi vairāk tiek prezumēti nekā definēti. Precīza multimodulitātes veidu daba paliek, tāpēc neskaidri un dažādi apraksti cirkulē apkārt literatūrā. Dažiem veidi ir “”sīkumi”, kuru izmanto kultūra, lai parādītu savu izteiksmes nozīmi” (Kress, 2000:185) un veids kā “regulēts, organizēts avotu kopums, lai radītu nozīmi” (Dževits un Kress, 2003: 1); citiem tas nozīmē veidu, kas “nekad neierobežo vai statistiski nevieno, bet vienmēr un vienīgi *heiristisko* vieno” (Norris, 2004:12). Daži rakstnieki pat iesaka, ka tas nav iespējams definēt vai rindot semiotiskos veidus Forsvills, 2006: 382).⁵⁹

“Vide” bieži notiek blakus, kontrastā ar to, vai kā sinonīms dažādu līdzīgu apzīmējumu kolekcijai, ar lietojumu un nozīmi pārklājot dažādos leņķos un dažādās sabiedrībās. Piemēram, masu komunikācijas perspektīvai, termins “medijs” var attiekties uz konkrētu izplatības kanālu (televīzija, drukātā prese, internets u.c.): lingvistiskajā komunikācijā, vides modulis var būt daudz *fiziskākā* vidē nesot sev līdzī valodu; un, kad ņemam vērā mākslu, viens parasti sastopās ar, piemēram, “filmas vide”, literatūras lietojumu utt. Sevišķi pēdējā kontekstā, mēs spējam atrast uzkrītošas līdzības starp *vides* termina lietojumu, un semiotiskās vides izpratni.⁶⁰

⁵⁷ Turpat.

⁵⁸ Turpat.

⁵⁹ Turpat.

⁶⁰ Turpat. P. 75-76.

Džerolds Levinsons uzsver mākslu un mākslas darbu nozīmi attiecībā pret šo, ka *vide* tagadnes kontekstā nav līdzīga *materiālajai* vai *fiziskajai dimensijai*. Drīzāk, ar *vidi* viņš uzsver attīstītu veidu, lietojot iedotos materiālus vai dimensijas ar iesakņojušām īpašībām, praksēm un iespējām. “Vide” ir piedēvējama tuvāk “mākslas formai” nekā “sākuma paveidam”. (Levinsons, 1990: 29, īstais uzsvērums).⁶¹

Kamēr citādākā tradīcijā Stenlijas Kavels uzsver, ka pirmās veiksmīgās filmas nav bijušas idificētas pie vides, tai piešķirtajām iespējām, taču *vides veidošanas* procesā, no tai piešķirtajai nozīmei līdz specifiskajām iespējām. Tikai māksla pati var atklāt tās iespējas, un jaunu iespēju atklāšana ir jaunas vides atklāšana. Vide ir kaut kas, ar kā palīdzību tiek kaut kas specifisks tiek izdarīts vai pateikts īpašos veidos. (Kavells, 1980: 32, īstais uzsvērums).⁶² Pirmajām filmām bija ļoti grūti atrast vidi. Visprasmīgāk filmās var atrast mākslu, jo iespējas var norobežot, tādā veidā atrast jaunas vides.

Abi šie uzskati izrauj analogas atsauces vidi dažādos veidos, tā, lai mēs tai piedēvētu “vidi” – it sevišķi vide / veids ir redzama kā aktīvi asāku izteiksmju iespējām nekā pasīvu pārraides pārnēsētāju.⁶³

3.5. Semiotiskā daudzslāņotība

Pastāv dažādu grūtību avoti, kas spētu kalpot kā pamats nākotnei, vēl precīzāk, multimodulālo / daudzslāņaino artefaktu pētniecībā, un kā šādi artefaktu manifestē un manipulē vides, kādās tie tiek izvietoti. Viena no īpaši sīkstākajām ir bijusi kopīgā “vides” saistība ar *maņu* modalitātēm. Kad tas ir paveikts, var pieņemt, ka pētot modalitātes var šķist neproblemātiskas un pašsaprotamas kopš vizuālais, auditorija, taustes u.c. informācija ir acīmredzami atšķirīga. Zem šī skatījuma “valoda”, “grafika”, “mūzika” ir visticamāk atšķirīgākas, jo ir vajadzīga neliela vajadzība, lai pūlētos. Šī tendence ir kopīga gan tehnoloģiju pieejās, gan netehnoloģiskajās (lingvistika, kognitīva, semiotika u.c.) pieejās, lai veiktu multimodulālo / daudzslāņaino analīzi – divas vides, kur multimodulitāte / daudzslāņainība un tās radītās sekas ir saņēmusi acīmredzamu uzmanību.⁶⁴

Maņu modalitāte ir radījusi grūtības, lai panāktu pielietojamu definīciju “semiotiskajai videi”. Pārāk bieži tiek prezumēts, ka viens zina, kuras konkrētās vides

⁶¹ Turpat. P. 76.

⁶² Turpat.

⁶³ Turpat.

⁶⁴ Turpat. P. 77.

ir operatīvas artefaktos, pat pirms pētniecības. Šis ir viens iemesls kādēļ daudzas multimodālās “analīzes” tiek pētītas nedaudz tālāk nekā “aprakstošās” un anekdotiskās diskusijas.⁶⁵

Kā fundamentālais sākuma punkts jebkurai multimodalitātes pieejai tiek uzskatīts, ka jautājums ir vai X ir vide vai nē, kas ir attiecināms uz atsevišķu auditoriju. Kā personas mēs varētu uzskatīt, ka vizuālu attēlu kā vidi, kamēr profesionāls fotogrāfs vienmēr uzsvēr, ka fotogrāfijai ir nosacījumi un metodes, elementi un būs materiāli atšķirīgāka no zīmējuma, abi šie komponenti būs atšķirīgās vidēs (Kress, Dževitss, Ogbornss un Tsatsarelis, 200: 43).⁶⁶

Šis novērojums, atsaucoties uz Levinsona un Kavela bažām, rada skaidrību, ka semiotiskā vide ir izveidojusies darba vērtības procesā, kad grupa lietotāju darba procesā ievieto pamatu, kā rīku, konstruējot nozīmi, kas nav ne “iedota iepriekš”, apzinoties faktu, ka tika piešķirta, ne vienkāršs maņu iespēju produkts. Turpretī, gan Levinsona, gan Kavela argumenti tiek centrēti apkārt mākslas darbiem, mēs vispārinām, lai veiktu *visu* veidu nozīmju veidošanos. Režīmi ir veidi, ar kuru palīdzību tiek kaut kas izdarīts vai pateikts (Kavells, 1980: 32) nodarbinot specifiskas materialitātes, kā materiālus pamatus.⁶⁷

Daudzi materiālo pamatu atšķirīgie veidi ir tikuši pieņemti vēstures laikā, būvējot semiotiskos režīmus, mainot sarežģītības pakāpes. Galvenokārt, ir svarīgi apzināties, ka *jebkura veida* materiālais pamats var kalpot, lai tiktu pildīta šī darbība: viss, kas ir nepieciešams ir, lai materiāls būtu pietiekami “kontrolējams”, lai spētu pieņemt *mērķtiecīgu šarnīras* – sociālās grupas lietotāji, mēģinot pētīt semiotisko vides attīstību, var manipulēt materiālu pietiekami labi, lai atstātu paliekošas sekas, no citiem lietotājiem grupā.⁶⁸

Šī nepieciešama kontroles sagatavotība, tā ir apzināta ļoti plaši un mūs sekmīgi nedisponē, lai apdomātu kādu no semiotisko klašu veidiem, nekā citiem. Mēs pieņemam to par noderīgu, lai atgrieztu šajā pamatā, kurā multimodālā analīze ir pārņemta. Tas ļauj pētniekiem uzdot jautājumu, kādi semiotiskie veidi tiek izvērsti objektam, kas ir gatavs empīriskajam pētījumam. Tiek pieņemts par pašsaprotamu, ka filma ir vismaz viens no iespējams pāris semiotiskajiem veidiem, dažas kombinācijas

⁶⁵ Turpat.

⁶⁶ Turpat.

⁶⁷ Turpat.

⁶⁸ Turpat. P. 77-78.

veidojot un komunicējot nozīmes, mēs nepieņemsim, ka mēs jau iepriekš zinādi veidi ir iesaistīti. Parasti pieņemtās filmiskos artefaktus dziesmās rezprezentē noderīgu sākumpunktu un tikai.⁶⁹

Semiotisko veidu pārskati sākās līdz ar lingvistikas funkcionālisma un formālās diskursija pieejas atvasinājumiem.⁷⁰

Bez diskursa semantikas, semiotiskie veidi var būt efektīgi atsevišķos kontekstos ar mazu pagarinājuma iespējamību – kaut kas līdzīgs tradicionālajos semiotisko veidu pārskatos no strukturālajā semiotikā un tā diskusija par satiksmes gaismām, satiksmes zīmēm, un citām iekšēji norobežojošajām zīmju sistēmām.⁷¹

Ir svarīgi šeit piefiksēt, ka ierobežotā daba šādās sistēmās nav tās digitālās vides dēļ ierobežota. Šis var tikt uzskatīts par taumatropa principu (skat. 1. pielikumu). Tā ir populāra rotaļlietadeviņpadsmitajā gadsimtā, kas ietver divus attēlus, lai veidotu trešo, kā tas ir parādīts 1. pielikuma attēla manierē. Kad virve, pie kuras centrālais disks ir pievienots, tiek griezts, pastāvīgā redzamība, kas tiks attēlota priekšā un aizmugurē diska pusēm apvienosies vienā attēlā. Šī sistēma paredz divas zīmes: bildes, kas ir attēlotas abās diska pusēs.⁷² Sistēma arīdzan ļauj skatītājam rast jaunu vidi, respektīvi apvienojot divus attēlu, redzēs trešo bildi. Tas varētu likt vizualizēt jaunu dimensiju.

⁶⁹ Turpat. P. 78.

⁷⁰ Turpat.

⁷¹ Turpat. P. 78.-79.

⁷² Turpat. P. 79

4. KINEMATOGRAFĪJA

4.1. Mizanscēna

Daži termini ir iemantojuši ļoti nozīmīgu lomu mūsu ikdienas kritiskajā valodas lietojumā tik ļoti, ka tie tiek ienēsāti no citām valodām, un tie izskaidro idejas būtību vienā vārdā vai vārdu frāžu kopumā. Ja šis vārds vai frāze ir pareizi saprasti, turpmākā diskusija, dialogs var tikt turpināta bez tālākiem izskaidrojumiem, rodas sapratne no pusvārda.⁷³ Tas attiecas ne tikai uz verbālo, bet arī neverbālo savstarpējo cilvēku komunikāciju. Tas reizēm liek cilvēkiem spēlēt tādu kā asociāciju spēli.

Tādēļ filmu, teātru kritiķi bieži vien savā darba specifiskā izmanto mizanscēnas paņēmienu. Mizanscēna (*Mise-en-scene*) ir franču vārds, kuru izmanto, lai raksturotu filmas, izrādes inscinējuma, režijas spēles virsbūvi. Biežāk filmu plakātos būs rakstīts “iestudēts pēc” nekā “režisēts pēc”, jo, lai pārliecinātu, filmas vai izrādes režisors būs paņēmis sevis sarakstītu tekstu, radot nepieciešamo ekranizējumu, kas tiktu attainots vārdiem uz papīra.⁷⁴ Šo cilvēku var saprast kā radošais, mākslinieciskais filmas vai izrādes prāts. Šis cilvēks ir kā filmas atslēga – bez viņa nebūtu scenārijs.

Kino industrijā *mise-en-scene* (mizanscēnai) ir identiska nozīme - filmas ‘iestudējums’, izmantojot to pašu uzmanību, kas ir nākusi no teātra uzvedumiem, tā, lai filmas, kā arī skatuves veidotāji, varētu realizētu katra vizuālo skatījumu uz materiālu.⁷⁵ Gan filmas autors, gan skatuves veidotājs ir galvenie vizuālās aranžijas stūrakmeņi – no viņiem ir atkarīgs kā skatītājs uztvers scenāriju tā vizuālajā izpausmē. Daži filmu pētnieki ir norobežojuši frāzes nozīmīgumu filmu vizuālo elementu aranžējumos (kārtībā) līdz ar kameras kadru, vai kadra secību, kā, piemēram, kameras kustībai, aktieru atrašanās vietu attiecībā vienam pret otru, aprīkojums, apgaismojums utt. Taču galējā izpratne par mizanscēnas termina lietojumu filmu industrijā ir tāda, ka, tikai skatuves veidotājs izvēlās kā *dot dzīvību* sarakstītajam tekstam, filmas veidotājam ir jādara tas pats. Abas puses iesaista filmas scenāriju un realizē to, kurš no abiem ir vai dramatisējums, vai vizualizācija.⁷⁶ Šo iepriekš minēto detaļu nozīme filmas veidotājam (atkarīgs no situācijas, kurš ir rakstījis scenāriju), vizualizē to skatuves veidotājam kā jāizskatās kadram, cilvēku attiecībai vienam pret

⁷³ Bernard, D. (2009). *Anatomy of Film*. P. 86.

⁷⁴ Turpat.

⁷⁵ Turpat

⁷⁶ Turpat.

otru utt. Tā ir sava veida atgriezeniskā saite, kad abi veidotāji vienu otru papildina, kritizē attēlojumu kadrā.

Mise-en-scene (Mizanscēna) patiesībā ir **kadrējuma / rāmējuma forma**, viegli saprotams termins tiem, kuri iepriekš ir vai nu studējuši glezniecību, vai ir vienkārši saskārušies ar to iepriekš. Kadrējums ir akts, un dažreiz māksla, kādā veido kadru, atspoguļojot līdzīgus pieņēmumus, to mākslinieki attainos uz audekla gala stadijā.⁷⁷ To var uzskatīt arī kā filmas skeletu, kurā tiek ietērpts vizuālais attēls, bet arī emocijas, ziņojums ar ko autors cenšās pavēstīt skatītājam. Filmu veidotāju audekls ir **kadrs / rāmis** - celluloida daļa, kā redzamais attēls ir notverts. Gluži kā glezniekiem, tāpat arī filmu veidotājiem ir jāizveido kadra detaļas no vizuālā, vai tā dramatiskajiem punktiem, idejām kādās tās tiek izteiktas.⁷⁸ Filmas veidotājs ir atbildīgs šajā brīdī pateicoties vizuālajām, dramatiskajām satura idejām no scenārija, pavēstīt skatītājam ainas nozīmīgumu, nodot informāciju.

Kadri var tikt rāmēti ģeogrāfiski – horizontālās, vertikālās un pat diagonālās līnijās, tās var tikt rāmētas ģeopetriski un simboliski, dziļā vai miglainā / seklā fokusā, no augsta vai zema leņķa, rāmī, kas var būt vai maskēts, vai dublēts. Kadrs var ilgt no sekundes, līdz pat desmit minūtēm. Katra filmas veidotāja izvēle kā radīt mizanscēnu rada unikālu efektu.⁷⁹ Dažādu veida iekadrējums ar identisku scenāriju var likt uztvert ainas domu un ideju skatītājam citādāk. Ne vienmēr, vēstījums, kā filmas veidotājs cenšas parādīt skatītājam ir uztverams līdzīgi, kāds tas būtu, ja divas līdzīgas ainas tiktu samontētas tikai ar dažāda ilguma kadriem, fokusa iekadrēšanu utt. Tādējādi mizanscēnas loma filmā ir tās tehniskās puses zīmju noteikšana, to izvietojums, kadru nozīmei, reālismam varoņu manierēs un apgaismojumam.

4.2. Krāsa

Krāsa parādījās daudzās pirmajās kinofilmās, lai piesaistītu lielākas mērķauditorijas, ietverot naratīvo askētiskumu un dramatisma pienesumu.⁸⁰ Kad sāka pieaugt arvien lielāks krāsainais kino vilnis, tā mērķauditorijām šķita kā luksusa prece. Krāsa pastāv starp spēcīgākajiem kinematogrāfiskajiem kodiem un naratīva ierīcēm. Filmas kompozīcijas lomā, ta ir saņēmusi pietiekami daudz teorētisku un kritisku

⁷⁷ Turpat.

⁷⁸ Turpat.

⁷⁹ Turpat. P.87.

⁸⁰ Everett, W. (2007). *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Peter Lang. Bern. P. 17.

uzmanības.⁸¹ Atspoguļojot krāsas vispāresmi, tās filmu pētniecības lauks sniedz tālāk par askēzi un stilu vai vēsturisko un tehnisko, iekļaujot, piemēram, rašu nevienlīdzību, dzimumu un seksualitāti, laiku un atmiņas, reālismu un fantāziju, kopā ar plaša spektra, tostarp, politiskām, sociālām un kulturālām problēmām.⁸²

Krāsa atspoguļo tās sarežģītību un nepastāvību, un pērnā gadsimta četrdesmitajos ranču kritiķis un teorētiķis Andrē Bazēns pētīja filmu attiecību starp krāsām un reālismu. Einšteina loma filmu studijās arī bija nozīmīga. Viņa ideja par krāsu un skaņu attiecībām, it īpaši mūzikai un krāsai, palika seklas un pieņēmumi par krāsas attiecībām ar montāžu, radīja ažiotažu par krāsas izpratni filmā, kas bija stūrakmens šīm debatēm.⁸³

Teorētiskajā laukā, Bazēns sniedza ieskatu par teorētisko izpratni krāsām filmās. Viņš pētīja krāsu tehnikas, kas tika pielietotas Klouzuta *The Picasso Mystery* (Bazin 1967) un Edvarda Braningena krāsu izpēte Godāra *Deux ou trois choses que je sais d'elle* *Two or Three Things I Know About Her* (1976).⁸⁴

Ņemot par piemēru gan populāros krāsu medijus (piemēram, reklāmas, gaismošnas, fotogrāfi, laternas sliedes), gan modernistu krāsu pieejas (dzeja, gleznošana vai muzikālā performance), tas parāda askētiskuma daudzumu un teorijas trūkumus, pamatojoties uz kino krāsām.⁸⁵

Rūdolfs Arnheims atzīst to, ka atšķirībā no māksliniekiem, kuri krāsas izmanto brīvi uz radoši, filmu režisoriem vajag strādāt ar kameru tā, “lai tā tehniski spētu ierakstīt fiziskās realitātes gaismu vērtības” (1958:150). No šī skatupunkta, kamera precīzi apstrādā iepriekš pastāvošo krāsu, kura nespēj izspēlēt radošo lomu filmā. Visu veidu lieliskie filmu inscinētāji ir aptvēruši, ka montējot krāsainās bildes, kuras ir īpatnējas savā raksturā filmā, būs arvien vairāk ierobežotas. Mākslinieciskā daļa filmas uzmanība būs vairāk pievērsta kā viss būs izkārtots pirms kamera iekadrē attēlu.(Arheim 1958: 131).⁸⁶ Pievēršot vairāk uzmanības krāsām, operators aizmirsīs par māksliniecisko daļu, tālab ir svarīgi noturēt šos abus komponentus līdzvērtīgā balansā. Līdz ar to krāsai svarīgs signāls ir tās noskaņa, simboliem, tām zīmēm, kurās tās ir atrodamas.

⁸¹ Turpat. P. 16.

⁸² Turpat. P. 16.

⁸³ Turpat. P. 24.

⁸⁴ Turpat. P. 27.

⁸⁵ Turpat. P. 29.

⁸⁶ Turpat. P. 23.

4.3. Skaņa

Ja attēls tiek uzskatīts par zaudējumu no naratīva skatupunkta, tad skaņa savā klātesamībā ir īpašs pārrākums. Kristians Metz identificē piecos kino informācijas kanālus:

- Vizuālais attēls;
- Druka vai cita grafika;
- Runa;
- Mūzika;
- Troksnis (skaņu efekts).

Interesanti, ka lielākā daļa no šiem informācijas kanāliem ir radīti auditorijai nevis vizuālajam aspektam. Monako, pētot šos kanālus, ņema vērā tās komunikatīvās manieres, un tika atklāts, ka tikai divi ir patstāvīgi – pirmais un pēdējais. Pārējie trīs ir intermitējoši jeb saraustīti, tos var viegli ieslēgt un izslēgt. Un ir diezgan viegli iztēloties filmu bez grafikas, runas vai mūzikas.⁸⁷

Divi patstāvīgie kanāli savstarpēji komunicē atšķirīgos veidos. Mēs lasām attēlus, lai vadītu savu uzmanību. Skaņu mēs neprotam lasīt. Skaņa mēdz būt ne tikai visūrejoša, bet gan arī izkliedēta. Tā parasti ir dominējošā, tāpēc mēs mēdzam to neņemt vērā. Attēls spēj manipulēt dažādos veidos un pārsvarā manipulēšana ir relatīvi acīmredzama. Skaņa ar savu ierobežoto manipulēšanu skar neskaidri vai tiek ignorēta.⁸⁸

Skaņa mums liek apzināties, laika un telpas esamību. Turpretī kluss attēls paliks dzīvelīgāks tad, kad tam tiks pievienots skaņu celiņš, lai varētu radīt laika realitāti. Utilitāriski, skaņa liek noprast savu vērtību radot pamatu attēlam, kas parasti iegūst apzinātu uzmanību.⁸⁹

Runa un mūzika dabiskā ceļā piesaista mūsu uzmanību, jo tai ir īpaša nozīme.

⁹⁰ Skaņas noturību filmās bieži vien notur tādi mazie pamatelementi kā mūzika, telpas vai vides skaņas un vispārējās līdzības, to asociācijas.

⁸⁷ Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press. P. 212.

⁸⁸ Turpat. P. 213.

⁸⁹ Turpat.

⁹⁰ Turpat.

5. ART – HOUSE UN TĀS TENDENCES

Kas ir mākslas filma? Ka ir filma, kas tiek attainota kā art house, un kas ir art-house? Kamēr filmu kritiķi, cenzori, jaunie kinematogrāfiskie stili un tēmas no Eiropas, aptvēra art house režisoru nostāju un pieredzi pēckara periodā, pētniece Vilinski parāda ar interesi, kā šie faktori atklājas un ir savijušies brīdī, kad tiek apmeklēts mākslas teātris. Industrijas ziņojumos art house atmosfēru definē kā inteliģentu, augstas kultūras pārdzīvojumu. Pēc Vilinskas domām, art house nav nekas pārsteigumiem bagāts, lai gan šķiet mulsinoši (kafijas bāri vestibilos, žurnāli temati par olgalvjiem auditorijās).⁹¹ Art house mums liek domāt kā jaunu inteliģentu nišu kino jomā. Respektīvi, ainas, kas sevī ietver kaut daļu no klišejiskām ainām, kur, piemēram, cilvēki smēķē, lasa utt. Cilvēkam pašam prātā jānodala, pēc viņa domām, kas ir inteļģents un kas nav. Vilinskas pētījumi norāda, ka art house kino radās patiesā sociālā un kulturālā atklāšanas ceļā, kas jau no pirmsākumiem nostādīja savu ekonomisko izdzīvošanas stāvokli.⁹²

Brīdī, kad mēs sākam atdalīt art house, un to filmu kulturālo ieguldījumu, Vilinska demontē vieglos uzskatus par art house kā bezpeļņas pasākumu.⁹³ Tas liek domāt, ka tāpat kā pasaules kino, tāpat arī art house radītajām filmām ir svarīgi finansiālā puse, ienākumi. Vilinska ir pētījusi industrijas diskursu (tirdzniecību publikācijas, teātra programmas, intervijas ar art house īpašniekiem), lai noteiktu komerciālās intereses, ienākumus, loģiku, kas ietver mākslas kino, papildinot māksliniecisko pilnību. Vilinska atklāj, atkal, izraisot Bordo, kā filmu režisori ieguva reputāciju, pateicoties art house apmeklējumiem, demonstrējot tā gaumi un kritiķi raksturoja to gaumi kā īpaši artbitri.⁹⁴ Art House laikā kino kritiķiem bija lielāks lauks, lai izpaustu art house kritiķu. Mākslas kino radīja simbolisku pilsētu, dibinot diskursīvo atšķirību starp izklaidi un mākslu, cauri ekonomiskajām interesēm, lai noturētu interesi mākslinieciskajai pilnībai (Vilinska 2001, 34). Tādējādi, Vilinska atstāj paliekošas pēdās, ražotāju sarunās, lai balansētu kulturālo ar komerciālo pilsētu. Šo abu art house dimensiju saspīlējums sevī atklāj spēcīgu sarunu ar cenzūru, kuru galvenās ir komerciju virzītas.⁹⁵

⁹¹ Kemper, T. (2003). *The Art of Film going*. Wayne State University Press. P. 170-171.

⁹² Marks, L. U. (2002). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, Vol. 2, No. 1. University of Minnesota Press. P. 204.-205.

⁹³ Turpat. P. 171.

⁹⁴ Turpat.

⁹⁵ Turpat.

Vilinska uzskatīja, ka mākslas filmu izstādītāji art house filmās bija vairāk ieinteresēti filmas mākslā pēckara perioda gados. Art house īpašnieki meklēja sevis distancēšanos no Holivudas, transformējot savu kino izsmalcinātībā augstākajā kultūrā.⁹⁶ Art house var attainot kā kino augstāko kultūras atveidi.

Vilinskas hronikas parāda “mazā teātra” augšupeju un lejupslīdi, kas ir art house vadītājs, un tā darbojas kā alternatīva plašpazīstamajā kino. Tā arī spligti kontrastē “mazo teātri”, šajā brīdī radot citu neatkarīgā kino veidus: etniskie teātri, kas arī atspoguļoja tā radītajos signālos.⁹⁷ “Mazais teātris” caurvijās arī ar art house. Ļoti teatrālas kustības varēja piedēvēt pie art house, ja vien kadrs ir izsmalcināts un satur augstas kultūras līmeni.

Art house specifiskie virzieni kādā to var pētīt ir **atrašanās vieta, izmērs, atzišanas cena, kadru ilgums, filmas programma, dekorācijas, atmosfēra, popularizēšana un vērtības iegūšana.**⁹⁸

Savā Filmu enciklopēdijā Eframs Kacs definē art house kā “Kinoteātri, kas specializēties kvalitatīvu filmu – vecu klasikas darba vai jaunu filmu ar ierobežotu budžetu, izrādīšanā”. Jaunajā izpratnē, art house aicinājums, populārās filmas ar ierobežotu budžetu, sāk palikt aktuālākas, ja tā nav, tad tās ir neprecīzas. No otras puses, galvenā art house iezīme ir raksturot, pēc tā vai filmas ražotas ārpus Holivudas sistēmas. Tas ir neskatoties pēc tā žanra, vai tā ir konveccionāla drāma, vai netradicionāla komēdija.⁹⁹ Pēc tā arī var priekšvērtēt filmas art house tendences. Piemēram, Mela Gibsona filma Amerikā *The Passion of the Christ* (2004) tiek uzskatīta par neatkarīgo filmu, jo tā ietver augošo ārzemju valodas skaitu. Protams, filma ar trīsdesmit miljons dolāru lielu budžetu un Holivudas zvaigznēm un vispasaules iznākšana uz ekrāniem, nevar piedēvēt pie art house standartiem.¹⁰⁰ Art house filmu standarts tradicionālajā izpratnē ir mazbudžeta filmu veidošana. Toties dokumentālā filma par globālo sasilšanu ar ietvertu art house informāciju, padara to pilnīgu ar harizmātisko zvaigzni Alu Goru. Tā izbaudīja izpārdotus seansus visas valsts kinoteātros. Tā vien šķiet, ka termini ir kļuvuši slideni.¹⁰¹

⁹⁶ Young, H. (2002). *Film & History: An Interdisciplinary journal of Film and Television Studies*, Volume 32, Number 1. P. 107.

⁹⁷ P. 107.-108.

⁹⁸ Turpat. P. 108.

⁹⁹ Alvin, R. M. (2007). *A Night at the Movies: From Art House to “Microcinema”*. Cineaste Publishers, Inc: Cineaste. Summer. P. 4

¹⁰⁰ Turpat. P. 4.

¹⁰¹ Turpat.

Art house pieredzē sāk trūkt mazo filmu triumfs, kad tās iemantoja arvien lielāku piekrišanu. Piedzīvojumu un atklājumu ziņā, tie tiek atšķirti, līdz ar to, filmas ar plašāku apelāciju pievilina skatītājus pievērst uzmanību, kas ir attainota filmā mazāk, nekā mākslas filmas aktualitātē. Kamēr termins art house mūs ieved de facto definīcijas laukā, šī industrija saskaras ar trim dilemām. Vispirms, pastāv finansiāli apstākļi, kas padara programmēšanas riskus grūtākus izstāžu cilvēkiem plašākā mērogā. Otrkārt, pieaugot pašmāju izklaides sistēmām, dzīvojamā istaba apdraud konkurēšanas iespējas mazajiem teatriālajiem piedzīvojumiem. Kopš mums ir iespēja izbaudīt privāto, pārveidoto piedzīvojumu, tas ir palicis pārāk kārdinoši. Trešais faktors, savstarpēji saistot populāro kino un art house mērķauditorijām, kas paātrina art house subkultūras sairšanu.¹⁰² Mūsdienās cilvēkam vajag maksimālu komfortu, tādēļ, art house filmu veidotājiem ir jāsniedz maksimālu baudījumu neattejot no ekrāna.

Broklīnā, Masačūttā, kas robežojas ar Bostonu, "Collingde Corner Teātra" pētnieki uzskata, ka, tas ko mūsdienās kinoteātros redzam kā art house mākslas filmās, tā var būt kā bezpeļņas organizācijas, kas veido filmas.¹⁰³ Pēc sabiedrība domām, kad tai tiek uzdots jautājums, ko viņi saprot ar art house filmu jēdzienu, tie parasti apraksta to, kā mazbudžeta drāmu.¹⁰⁴ Ar to jāsaprot, ka atsevišķas sabiedrības grupas ir bijuši ciešā saistībā ar šo jēdzienu, kuram pastāv tik klišejiska nozīme.

¹⁰² Turpat.

¹⁰³ Turpat.

¹⁰⁴ Turpat. P. 7.

6. EIROPAS KINO

Dažreiz ir grūti runāt par Eiropas kino, jo līdz ar to pirmsākumiem, Amerikas kompānijas ir palīdzējušas tām finansiāli – izmantojot starptautiskus iestudējumus un aktierus.¹⁰⁵

Eiropas kino bieži vien tiek asociēts ar mākslas kino, filmas bieži vien tiek asociētas kā izacinošas un atvērtas dažāda veida interpretācijām. Šādas iezīmes var raksturot filmas, kurām ir tendence izplesties starptautiski, bet ne nav nepieciešams atspoguļot lielāko daļu filmu, kas ir radītas un translētas Eiropā, tieši pretēji – filmas, kuras ir populāras noteiktajā etniskajā zemē ne vienmēr ceļo labi. Eiropas filmas sākotnēji tika rādītas Eiropas auditorijai, turpretī Amerikas ražotās filmas sasniedza pasaules līmeņa auditoriju. Tā ir ekonomiskā atšķirība, vairāk kā nekas cits, kas raksturo triecienu Eiropas filmu industrijai.¹⁰⁶ Eiropas kino var uzskatīt pabērna lomā salīdzinot ar Amerikas kino. Sabiedrībā nereti cilvēki iedomāties par Amerikas filmām nekā par Eiropas filmām.

Sākotnēji Eiropas kino neuzskatīja par ambīcijām bagātu kino, kas spētu izrauties no kontinenta un konkurēt ar Amerikas kino. Mūsdienās situācija ir mainījusies. Proti, Eiropā radītās filmas bieži vien piedalās starptautiskos kinofestivālos. Kā piemēru varu minēt pirms gada ažiotažu radījusī pašmāju režisora Andra Gaujas filma “Izlaiduma gads”, kas izpelņīgās godu piedalīties Monreālas pasaules filmu festivālā.¹⁰⁷

6.1. Francijas jaunais vilnis

Ne mirkli nevilcinoties pēc otrā pasaules kara, franču kritiķis Andrē Bazēns enerģiski iesaistījās *filmu sabiedrību* realizēšanā, un dalījās līdzās ar savu kino entuziasmu – it īpaši itāļu neoreālismā – uz kuru visi ieklausījās. Bazēnam kino bija vide, ar kuras palīdzību, prasi neuzkrītoši atļaut skatītājam aptvert reālās pasaules juceklīgās nianšes. Bazēna nopietnās filmu kultūras cīņa panāca dziļu efektu filmu teorijā un praksē Eiropā. Žurnālu, ko Bazēns līdzdibināja (*Les Cahiers du cinema*), deva jaunas darba vietas jauniem scenāristiem, režisoriem, kuri vēlāk bija iemesls tam, ka radās virziens *nouvelle vague* jeb Francijas jaunais vilnis. Virsraksti, kas izsmēja pēckara Francijas kino kustību un cīnoties ar konkrētiem Amerikas režisoriem, tādiem

¹⁰⁵ Ezra, E. (2004). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press. P.1.

¹⁰⁶ Turpat. P.1.

¹⁰⁷ TVNET. Gaujas “Izlaiduma gads” startēs Monreālas kinofestivālā. TVNET. Retrieved January 26, http://www.tvnet.lv/izklaide/kino/521191-gaujas_izlaiduma_gads_startes_monrealas_kinofestivala

kā, Orsons Velss un Hovards Havks nozveda līdz *auteur* kino teorijas izveidei, kas svinēja filmu veidotāju radošo skatu, kuri rakstīja un režisēja paši savas filmas. Fakts, ka auterisms, kas kļuva par vienu no vissaitītākajām teorijām atsaucoties uz Eiropas kino, Savienoto valstu filmu veidotāji arvien vairāk sāka novērtēt šo praksi, pierāda to cik savstarpējā sadarbība starp Holivudu un Eiropu pieauga.¹⁰⁸

Lai vai kā, *jaunais vilnis* nebija individuālo talantu produkts. Materiālie faktori spēlēja nozīmīgu lomu attīstības kustībā. Pirmkārt, jaunas finansējuma struktūras, kā “kastu ofisu princips” tika izveidots Francijā, lai ziedotu jaunajiem režisoriem, kuri strādātu ārpus studiju sistēmas, un, lai iedrošinātu kino nebūt pārspīlēti komerciālam. No tā zīriet, ka attīstījās filmu krājumu ātrums, vieglas kameras un attiecīgs audio ekipējums deva iespēju filmu veidotājiem veikt materiālus turpat uz vietas, tādā veidā *jaunam vilnim* piešķirot spontānuma sajūtu.¹⁰⁹

Francūžu *jaunais vilnis* saskanēja un bieži vien iedvesmoja citas *jaunā viļņa* kustības apkārt Eiropai.¹¹⁰ Daudzas Eiropas valstis ņēma šo kustību kā piemēru jaunai kino revolūcijas kustībai un iedrošināja arvien plašākas auditorijas vadīties pēc jaunā viļņa pamatprincipiem radīt kino. Portugāles kino piedzīvoja arī *jaunā viļņa* uzliesmojumu – veterāns, filmu veidotājs Manoels de Oliveira pievienojās jaunajiem filmu veidotājiem, tādiem kā Paolo Roča un Fernando Lopezs, kuri sadarbojās ar producentu Antonio da Kunja Tellesu. Austrumcentrālās Eiropas valstīs, kurfilmu industrija kļuva arvien liberalizētāka, ievade Godāra un Trifo filmas, kuras iespaidotas no jaunajiem filmu režisoriem. *Jaunā viļņa* režisori no Čehijas Republikas Jiri Menzels un Milošs Formans (kurš vēlāk pārvācās strādāt uz Savienotajām Valstīm) uzražoja filmas, kas piesaistīja uzmanību visā pasaulē. Ungārijā Miklos Janco radīja provocējošas vēsturiskas filmas, kas ir pieskaitāmas pie *jaunā viļņa*. Polijā Romāns Polanskis sāka savu starptautisko karjeru, kas paliks atmiņā vēl pāris desmitgades, uzvarot Oskara balvas ceremonijā 2003. gadā par labāko režiju filmai *The Pianist*.¹¹¹

Padomju Savienībā Hruščova staļinizācija laikā, režisoram Andrejam Tarkovskim izdevās izveidotvizuāli poētisko *Ivan's Childhood* (1962), taču tajā laikā, kad Tarkovskis sāka veidot savu otro filmu *Andrei Rublev* (1962) nācās saskarties ar Padomju Savienības varas maiņu ar Leonīdu Brežņevu priekšgalā, kurš atteicās filmu

¹⁰⁸ Ezra, E. (2004). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press. P.11.

¹⁰⁹ Turpat.

¹¹⁰ Turpat.

¹¹¹ Turpat.

publicēt, pamatojoties uz to, ka tā satur sociālo kritismu tās alegoriskajā nozīmē. Tarkovskis bija neapmierināts, jo viņam bija grūtības radoši izpausties valstī, kur plaši tika izolētas iespējas attīstīties filmu veidošanā salīdzinot ar visu pasauli. Cenzūra arī spēlēja būtisku lomu Spānijā, kur sireālists Luis Bunels atgriezās pēc tam, kad bija strādājis Meksikā pēc kara. Viņa filmas stils “beur”, kas tipiski atrāda apstākļus ar kādiem saskarās, kad pieaug piekrišana.¹¹²

Šie centieni paredz nosacījumus, pagātnes sakritības, kas līdzī nes ar filmu žanru pieaugumu, kas tīši tiek noklusēti pāri nekomfortablajai patiesībai. Viens šāds žanrs, kas attīstījās Francijā pagājušā gadsimta astoņdesmitajos kļuva zināms kā *Cinema du Look*, pateicoties tās privilģētās vizuālās askētiskuma dēļ, un tā atklāj tā sociālu, tā arī politisku saturu. Cits žanrs, kas uzplauka gan Francij, gan Apvienotajā Karalistē tajā pašā laika periodā bija vizuāli pārpilnā, literāli adaptācija jeb *mantojuma filma*, kas ir rožainas nokrāsa bilde no pagātnes, kas atspoguļo uzmanību un atsaucās uz satraucošo tagadni. Francijā Klauds Berī režisēja ļoti augsti novērtētu Marsela Paņjola noveles adaptāciju, kas prezentēja idealizētu priekšstatu par Francijas provinciāli neskarto industrializāciju.¹¹³

6.2. Eiropas kino jaunie virzieni

Jaunā gadsimta maiņa ir atvedusi jaunus aprēķinus priekš Eiropas filmām. Tās joprojām ir dažādas un atjautīgas, bet dziļi neaizsargāta no ārējiem draudiem kā Holivuda un iekšējiem, kas ir televīzija. Ārpus Lielbritānijas un Francijas, daži nacionālie kino var sākt izaicinājumu, lai pārņemtu kādu no abiem. Daudzās Eiropas valstīs, gadskārtēji, filmas sadala kā tās tiek provocētas un stimulētas un tās ir pelnījušas lielāku auditoriju nekā tādu, kādu tai pašlaik ir. Šeit televīzija ir gan draugs, gan ienaidnieks. Vide mudina mūs mēģināt citādākus paradumus un gaidas no kino.¹¹⁴

Mēs dzīvoja sabiedrībā, kurā televīzija cenšās atgūt virsroku. Kino vienmēr būs patērētājsabiedrības luksusa prece nevis televīzija, tādēļ televīzija cenšās atrast kompromisu.

Līdz ar “Sundance” Institūta parādīšanos Jūtā un citos gadskārtējos kinofestivālos, forumi mēdz būt autonomi, mazbudžeta filmas, kuru pārdošība ir aktivizējusi Eiropas publiku. Festivāli Kannās, Berlīnē, Venēcijā un Edinburgā ir

¹¹² Turpat. P. 14.

¹¹³ Turpat.

¹¹⁴ Turpat. P. 299.

Eiropas atbildes fokuss, taču to ietekme uz gadiem jaunāko publiku un filmu apmeklētājiem ir būtiski ierobežota. Piemēram, Lielbritānijā pēdējā desmitgadē nav bijusi redzama jaunās paaudzes filmu režisoru iesaiste par spīti tam, ka tiek ieguldīta nauda blakus budžetam un bezbudžeta tehnoloģijām. Visdrīzāk ir bijusi redzama konsolidācija no iepriekšējām paaudzēm, kur tādi režisori kā Kens Loahs, Nīls Džordans, Terenss Deiviss, Pīters Grīnvejs, Stīvens Frajars, Maiks Figiss un Maiks Leigss ir to panākuši.¹¹⁵ Mūsdienu paaudzei brīžiem šķiet izlepusi, jo nenovērtē mūsdienu kinematogrāfisko tehnoloģiju neierobežotību. Jauniešu vēlmes ir daudzveidīgākas, jo šajā laikposmā jauniešiem ir neierobežotas izvēles iespējas. Protams, cilvēkam ir jābūt diezgan elitāram vai vienkārši veiksmīgam, lai tiktu iekšā uz kādu no iepriekš minētajiem kinofestivāliem.

Hipermoderno filmu inovatīvās funkcijas saistīja ar cilvēku atsvešinātību, kā galvenais motīvs. Tas bieži pārņēma modernistu vilni pērnā gadsimta sešdesmitajos, tieši franču jaunā viļņa periodā, kas bija arī galvenā iedvesma. Tādā veida var manīt citādāku profilu. Daudz laimētīgākajām filmām Bazēna atstātajā pērnā gadsimta četrdesmito mantojumā, kļuva primārā, taču modernistu idioma palika sekundāra. Protams, Rietumeiropā mūsdienu vislielākās tendences ir citādāka *reālisma reformēšanās*, kurā modernistu tropi ir stilistiski integrējušies. Jebkura veida hronoloģija, kā, piemēram, Frederika Džeimsona, šķita bezcerīgi plaši, lai aptvertu. Piemēram, imitējot skaidru pāreju no modernistu uz postmoderno filmu pērnā gadsimta septiņdesmitajos, vai cauri vēstures spiests kā nostalgija vai stilizācija (*The Confortist*) (Džeimsons 1991: 180-91) vai pārveidojot patērētāja spektru bildi postmodernā askētiskuma skaistumā (*Diva, Three Colors: Blue*) (Džeimsons 1997:93-106). Kādēļ mums ir hronoloģiskā inversija? Bazēna pagājušā gadsimta četrdesmitie, askētiski aptver modernistu pērnā gadsimta sešdesmitos, lai parādīto reālisma pārvērtības: veidos, kā Bazēns būtu apbrīnojis, citreiz, veidos, kuros viņš nodomātu, ka tas nav iespējams. Šī pakāpeniskā maiņa no neomoderno uz hipermoderno filmu, kalpo kā attēla blīvuma paātrinājums kopā ar formas perspektīvu (Ors 2001:239-48): tā ir pašapzinīga atdzīvošanās no sociālā (Bazēna prāt), tā arī no dominējošā naratīva lauka. Šai projekcijai nav jēgas bez tā labi pazīstamajiem Eiropas modernisma aizstāvošajiem, kā Bergmans, Felīnī, Antonioni un franču jaunais vilnis. Paturot to prātā, mēs tagad varam to uzskatīt kā brīvu taksonomijas pārvēršanos gadsimtiem mainoties, ietverot

¹¹⁵ Turpat.

četrus pamata kategorijas, Neo Bazēna reālismu, traduktīvo reālismu, hiperreālismu, hipermoderno avangardu. Protams, viennozīmīgi ir pārklāšanās, nemitīga apvienošana un robežu saplūšana. Galu galā, šie četri posmi ir svarīgi un līdzīgi komponenti jaunu Eiropas filmu radīšanas virzienā.¹¹⁶ Jāsaprot, ka šie četri kino posmi mēdza pārklāties ar konkrētiem laikposmiem, radot hronoloģisko inversiju, tāpēc reizēm bieži radās neizpratne par to, kā žanrēt filmu.

¹¹⁶ Turpat. P. 301.

7. NARATĪVA

Lai izprastu naratīvu, vispirms ir jāpaskaidro kas tā ir. Filmām pašām pār sevi pieder askēze, radot iespēju rādīt kustīgos attēlus. Pateicoties skaņu celiņu un filmu apvienošanai, kopš pērnā gadsimta divdesmitajiem, filma ir mākslas darba vide. Vide, kas reprezentē citas mākslas sevī, sākot no mūzikas, arhitektūras, beidzot ar literatūru un dzeju.¹¹⁷ Tā ir atrodami visi kino pirmsākumi. Šie aspekti ir arī ļoti svarīgi komponenti, ja tiek apspriests arī art house.

Tiek uzskatīts, ka narratīvs ir līdzīgi (dažreiz šabloniski) filmas fragmenti un struktūras, paredzamas situācijas, gabali, epizodes, apstākļi, konflikti un rezolūcijas.¹¹⁸

Pamata iezīmes filmu naratīvas pētniecībā, tika ieviestas līdz ar vides attīstību tūkstošs astoņsimti deviņdsmit piektajā gadā. Šīs iezīmes tika epizodiski aizgūtas gan kā no literārās, gan tā arī no dramatiskās naratīvas puses. Tāpat kā noveles, bet, neka kā teātrālas drāmas, filmas var atspoguļot naratīvu, kas satur telpu un laika, atrašanās vietas maiņu. Gluži kā teātrī, kino atļauj uztvert tiešu pieeju ar telpu un cilvēkiem. Ikdienišķais filmu naratīvu ilgums ir salīdzināms ar to, kas ir teātrālā drāmā.¹¹⁹ Lielāks kontakts telpai būs teātrālajai dāmai, jo skatītājs vairāk izjutīs esošo situāciju, jo laiks šajā brīdī šķitīs mazsvarīgs komponents.

Pirmajos gados, filmu neizmantoja naratīvu pētnieciskajiem nolūkiem, taču drīz vien veidojot naratīva filmas, tā kļuva par komercijas galveno pieeju, filmu ierakstīšanas tehnikā. Filma ir vide, kas ļauj uztvert tuvāko reālisma sakritību ar mūsu nepastarpināto uztveri. Reālistu estētiķis Andrē Bazēns atklāja, ka filma atspoguļo realitāti tā, ka tā atstāj pēdas pēc naratīvas. Zigfrīds Kraucauers uzskatīja, ka stāsts, kas ir saskaņā ar vidi, stāsts, kas ir atrodams reālajā pasaulē.¹²⁰ Producenti vairāk koncentrējās uz esošo signālu atveidi cilvēkiem. Viņi saprata, ka naratīvs filmai vislabāk spēj nosūtīt auditorijai sniegtos signālus.

Lai arī filmu naratīvu bieži vien skaidro ar aizgūtiem terminiem no literatūras teorijas, dažas filmu skolas ir argumentējušas šo kā maldināšanu, jo filmu veidotājiem ir citādāks skatītāju prātu vadīšana, nekā autoriem, ko ar to domās lasītāji.¹²¹

¹¹⁷ Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.L. (2010). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge. P. 168.

¹¹⁸ Chandler, D. (2002). *Semiotics. The Basics. Second Edition*. New York: Routledge. P. 159.

¹¹⁹ Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.L. (2010). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge. P. 168.

¹²⁰ Turpat.

¹²¹ Turpat.

8. AUTORKINO (KINO VALODA)

Filmu veidotāju profils, kādā autors kategorizē **auterisma (savdabīga kino žanru)** izaugsmi – filmu veidošanas teorija, kurā filmas veidotājs nolemj, atlasa filmas galveno radošo brigādi.¹²² Šī žanra specifika, ne visiem skatuves veidotājiem izprast līdz galam auterismu. Svarīga ir jebkura detaļa, lai skatītājs pamanītu tās un spētu izanalizēt vēl padziļinātāk ainas, vai kadra daudzpusību.

Lai gan **auterisms** ir apstrīdēta ideja, tā reprezentē citu veidu, ceļu, kādā publikas var attīstīt padziļinātu filmas novērtējumu. Neviena filmu veidotāja filma ir identiska kā cita, taču ir izpratne par īpašo stilu kopīgajās tēmās, kurās filmas veidotājs var sniegt skatītājiem bagātīgāku skatīšanās pieredzi.¹²³

Nacionālās kustības un autorkino nav vienīgās tradīcijas Eiropas valstīs. Piemēram, Francijā pērnā gadsimta sešdesmitajos vai septiņdesmitajos bija policistu filmas ar Žanu Polu Belmondo, Alana Delona trilleri, un Luija de Funeza komēdijas. Vācijā Heimat-films (nacionālās filmas), Karla Māja filmas, Edgara Volesa kriminālfilmas, Lielbritānijā “Carry On” filmas, šausmu filmas, Džeimsa Bonda filmas, Itālijā Spagetti vesterni un Dino Risi komēdijas.¹²⁴

Cahiers du cinema kritiķi efektīvi palīdzēja pārrakstīt Holivudas vēsturi, tās skatījums paredz – par spīti dažām vardarbīgām izmaiņām franču intelektuālajā temperamentā starp tūkstošs deviņsimti sešdesmito un tūkstošs deviņsimti septiņdesmit piekto gadu – pagriezta to vienreizējā gaismā mūsdienās, identificējot to kā autorkino kanonu savā vislabākajā izpratnē. To panāca Endrjū Sarrīs ar saviem amerikāņu draugiem.¹²⁵

Kopš pērnā gadsimta astoņdesmitajiem autorkino attēls ir dramatiski mainījies. Autor var būt nav miris, taču nozīme par to, kas ir autors, ir mainījusies daudzreiz: priekš Eiropas un Amerikas, ne paša šaubas, ne pašizpaušme, ne metafiziskās tēmas, ne realistu askētikas ir lietas, kas režisoru padara par autoru. Tēmas vēl aizvien tiek identificētas, taču Ingmārs Bergmans uzskata, ka autors mūsdienās būtu tikai izlikšanās, ko ir pamanījuši kritiķi. Tā vietā, autori imitē pašapziņas zīmes, kuros tie tic vai apšaubā tās priekštečus.¹²⁶

¹²² Bernard, D. (2009). *Anatomy of Film*. Bedford/St. Martin's P. 238.

¹²³ Turpat.

¹²⁴ Elseaesser, T. (2005). *European Cinema. Face To Face With Hollywood*. Amsterdam University Press: Amsterdam. P. 47.

¹²⁵ Turpat. P. 48.

¹²⁶ Turpat. P. 51.

Kad pērnā gadsimta sešdesmitajos citi filmu režisori Eiropā (Dānijā, Vācijā) sāka ražot pieaugušo filmas, eifēmisms bija pārprasts. Un kad amerikāņi ignorēja cenzūru, mākslas filmu eksports, kā ekonomiskais faktors, Eiropas kino cieta visvairāk (piemēram, Itālijā). Lai vai kā, tas palika kā māksliniecisks un kulturāls spēks. Visam pāri, nākošo paaudžu Amerikas režisoriem (vairāk vai mazāk pazīstamiem), no Artūra Pena līdz Vudijam Alenam un no Martina Skorsēzes līdz Frensisam Fordam Koppolam, bet arī akadēmijai tas bija fakts, ka bez eiropiešu mākslas un autorkino, filmu pētniecība nekad neparādītos Amerikas universitātēs, kā cilāta tēma.¹²⁷ Ar to jāsaprot, ka bez Eiropas kino, Amerikai būtu grūti uztver autorkino. Gan Eiropas māksla, gan autorkino, viens otru papildināja. Amerikas ignorētā seksualitātei bija grūtības sākotnēji adaptēties Eiropas tirgū, jo cieta eksports un finansiālā puse. Pasaules kino kategorijas, un tās, kas ir autorkino, nav pretēji koncepti, tikai tāpēc, ka tie implicē un pat ir nepieciešamas viena otrai.¹²⁸

Viena no funkcijām, ko dramatisks Bergamns izceļ autorkino, ir tā, ka tas ļauj raudzīties dažkārt kā uz nacionālo kino – pirms televīzijas ienākšanas, tai bija jāapraksta nācijas kulturālās tradīciju īpašības, pārveidotas citā mākslas veidā (novele, teātris, opera), un jārepresentē tās kino. Dodot tām taktilo esamību: pietiekami bieži citu acīs, citu valstu kino mērķauditorijās, vai celluloida tūristos, taču dažreiz kļūst atpazīstamas (un atbilstoši apbalvotas) no pašas nācijas.¹²⁹

Iespējams apzinoties māksliniecisko produktīvu, bet ekonomisko sakropļotību, nacionālā vai autorkino neizpratne globalizējošajā vidē, kalpoja kā pamats Vācijas filmu ražošanas kopienā, kas svārstījās uz balansa robežas starp mīlu un naida raksturu pret Holivudu pērnā gadsimta astoņdesmitajos.¹³⁰ Vācijas kino bija lielāks mākslinieciskais lauks, kas Amerikai trūka un puses nekādi nespēja rast kompromisu, jo Amerikā kino industrijas ienākumi bija ievērojami lielāki. Autorkino būs ļoti bieži pretēji nostādīts savas nacionāli komerciālā kino priekšā, nekā tas ir Holivudā.¹³¹

Tiek arī uzskatīts, ka termini “nācija” un “nacionālais kino” sevī ietver auteur kino jēdzienu, kuras ideja ir radīt mākslinieku kā veidotāju unikālā skatījumā.¹³² Eiropas Kino var saskatīt kā auteur kino, jo diskusijas, kas risinājās par šiem veidiem,

¹²⁷ Turpat. P. 147.

¹²⁸ Turpat. P. 504.

¹²⁹ Turpat. P. 150.

¹³⁰ Turpat. P. 306.

¹³¹ Turpat. P. 467.

¹³² Elseaesser, T. (2005). *European Cinema. Face To Face With Hollywood*. Amsterdam University Press: Amsterdam. P. 9.

visbiežāk bija ar nacionālo kino.¹³³ Tas bija viens no Eiropas kino žanriem. Akadēmiskajā sfērā pastāvēja kopā trīs: “nacionālais kino, auteur kino” un “mākslas kino”. Daži tās varētu definēt kā autonomijas paradigmas: Nacionālais kino (izvēle radot auteur kino, reprezentējot nāciju, nekā zvaznes un žanru komerciālajā kino konkrētajā valstī). Daudzi nacionālie kino ir pārdēvēti kā pašpasludinātām kustību vai skolu sekām (jaunais viļņa periods, kas Eiropā aizsākās Itālijā ar neoreālismu pērnā gadsimta četrdesmitajos, iekļauj Lielbritānijas virtuvju, vannas istabu filmas pērnā gadsimta piecdesmitajos, francūžu nouvelle vague un citus jaunus kino virzienus līdz pat sešdesmitajiem, septiņdesmitajiem Polijā, Vācijā, Čehijas republikā. Auteur kino (režisors kā autonomas mākslinieks un savas valsts reprezentētājs) parasti iet roku rokā ar mākslas kino (formāls, stilistisks un naratīvs parametrs, kas atšķir maškalas kino no klasiskā). Piemēram, Holivudas naratīva, bet arī institucionālie konteksti, tiktāl kā mākslas kino parasti ir veidots pēc šādu filmu uzbūves kā art-house žanrs, kas visbiežāk lietojams Amerikā un Lielbritānijā nekā kontinentālajā Eiropā.¹³⁴

Debates par nacionālo kino, un tā esenciālisma laukiem un kulturālā konstruktīvisma atšķirībām, parāda Eiropas kino un televīzijas, populārā kino un autorkino atšķirības. Tās arī iekļauj debates starp iedomātām auditorijām un vēsturiskām pēckoloniālisma un multikulūrisma iedomām.¹³⁵

Starptautiskais filmu bizness iezīmē ekonomiskās filmas realitātes rašanos, lai pieviecinātu pasaules auditorijas. Termins “nacionālais kino” var noslēpt vēlvienu binārisumu: auteur kino var būt virtuāli pretstatā ar pašas nacionālo kino komerciālajā kino industrijā, kā tas ir Holivudā.¹³⁶ Daudzu Eiropas filmu veidi, ieskaitot *jauno vilni*, bija kā Holivudas atsauce nacionālajam kino.

Dušans Makājevs bija uzskats, ka būtu jāuztraucās par nacionālo kino, taču viņam vajadzēja arī ticēt starptautiskajam auteur kino vairāk nekā citiem.¹³⁷

Kad laikraksts *New York Times* publicē filmu sarakstu, filmu veidotāju vārds parādās filmas nosaukumā, tā pat kā autoru vārds zem viņa paša grāmatas nosaukuma.¹³⁸

¹³³ Turpat. P. 16.

¹³⁴ Turpat. P. 23.

¹³⁵ Turpat. P. 25.

¹³⁶ Turpat. P. 37.

¹³⁷ Turpat. P. 42.

¹³⁸ Turpat.

Konkrētu kino kritiķi, kā Endrjū Sarrīss un Deivids Denbijs iezīmē filmas tādā veidā – daudzi kino vēsturnieki izvēlas novietot filmas veidotāja vārdu un iznākšanas datumu apaļās iekavās pēc filmas. Tradicionālajā filmas nosaukumā, filmas autora vārds parādās kā pēdējais titrs, tas ir, galvenokārt, tālab, lai auditorija redzēs to vispirms brīdī, kad filma jau būs sākusies – izsmacināts veids kā attainot kaut ko, kas ir vispārzināms kino industrijā – kino ir filmas veidotāju vide. Protams, filmu autori iegūst unikālu atpazīšanas veidu.¹³⁹

Veidotājiem tiek piešķirtas retrospektīvas, kaut gan citi ir veidojuši filmu scenārijus, kurās tie tiek pagodināti. Tad kādēļ “Džona Forda *Stagecoach*” nevis “scenārista Dudlija Nikolsa *Stagecoach*”? Atbilde slēpjas auterismā.¹⁴⁰

Kaut arī dažu filmu pētnieki piekrīt faktam, ka pastāv tāda lieta kā Afrēda Hitčkoka filma un, tāpēc pastāv Hitčkokiskie elementi filmās par citiem, daudzi nepiekrīstu izveidotajam auterismam, kā galvenā filmu teorija, pamatā, ka filmas ģenēze ir pārāk sarežģīta, lai tiktu saistīta ar vienu indivīdu, kad dažas filmas cenšas uzlikt zīmogu studijās vairāk nekā vienam cilvēkam, lai ilustrētu īpašos kino efektus auterisma diapazonam.¹⁴¹

Ne katrs filmas autors var tikt uzskatīts par autoru (savdabīgu kino režisoru), patiesībā, relatīvi daži var. **Autori** ir filmu veidotāji, kuru darbs ir studēt kino kursus, un kuri var kļūt par grāmatu, raksta un restrospektīva subjektiem. Šie režisori ne vienmēr raksta savu scenāriju – Vudijs Alens pārsvarā to dara, taču Džons Fords to nekad nedarīja. Ir bijuši arī filmu režisori, kuri ir strādājuši studijas sistēmas ietvaros, un tāpat veidoja filmas it kā tās būtu viņu pašas.¹⁴² Autori var tikt lielākoties uzskatīti par veidotājiem, kas ir licenzēti.

Filmu veidotāji, kuri ir mācīti rakstīt filmu aprakstus, un ir apbalvoti ar retrospektīvām un veltījumiem ir dažas savstarpēji kopīgas lietas – viņu filmu tēmas atkārtoti tajā pašā vai citā žanrā, tie atsaucās uz agrīnajām filmām, tie aizņemās citu filmu detaļas, un tie ilustrē vides sadarbību, tāpēc ka šādi filmu režisori ir tendēti strādāt regulāri ar vienu un to pašu vai līdzīgu talantu (scenārists, aktieri, kinematogrāfs, redaktors) filmu secībā.¹⁴³

¹³⁹ Turpat. P. 239.

¹⁴⁰ Turpat.

¹⁴¹ Turpat. P. 242.

¹⁴² Turpat.

¹⁴³ Turpat. P. 243.

Filmu režisoru kults atdzima pērnā gadsimta piecdesmito izskaņā, brīdī, kad tika nopludinātas grāmatas ar lieliskiem un ne tik lieliskiem autoriem. Šobrīd ir grāmata, grāmatu kopums, enciklopēdijas ieraksts, vai monogrāfijapar katru filmas režisoru, kas ir devuši savu pievienoto vērtību kinomākslai, kaut arī tā ir bijusi tikai režija Republikam vesternam ar kvēli un stilu, kā Džozefs Keins to izdarīja.¹⁴⁴ Ja šobrīd ir atrodami kritiskie pētījumi par nepilngadīgiem autoriem, tad noteikti ir arī atrodami pētījumi par nepilngadīgiem filmu režisoriem. “Nepilngadīgs” nenozīmē “viduvējība”: filmas veidotāju pienesums filmai var nebūt tik būtisks, bet tas joprojām var būt ievērības cienīgs. Karalis Henrijs varbūt nav iedvesmojis daudzus filmu veidotājus, taču viņanmazās Amerikas pilsētas attēlojumu, ir vērā ņemams viņa atklātības un vienkāršības dēļ.¹⁴⁵

Auterisms ir tikai viena veida skatījums uz filmu Tā ļauj tiem, kurus nepieciešams “savaldīt”, tā uzrunāt Protams, ir daudz vieglāk apieties ar darbu, kuru zini, nekā nezināmu autordarbu, starp citām lietām, tā atļauj sajūst kontroli un drošību.¹⁴⁶

Protams, pastāv arī auterisma šķēršļi Autoristu pieeja nevar tikt pielietota vienpusēji. Apstiprinātie auteristidomātu kā tikai par rakstīšanu, “Viljama Baudēna Bella Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952)“, anti auteristi apdomātu šādu apzīmēšanu par smieklīgu un atrast vēl vienu iemeslu, lai atkāptos, attālinātos no auterisma.¹⁴⁷

Autēristi var iemācīt mums kaut ko par veidu, kā filmu veidotāji atkārti kompozīcijas, rāmējumus un dažādus iekadrējuma variācijas.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Turpat P. 353

¹⁴⁵ Turpat.

¹⁴⁶ Turpat.

¹⁴⁷ Turpat.

¹⁴⁸ Turpat.

9. PĒTNIECĪBAS METODES

Bakalaura darba mērķis ir analizēt Berlīnes kino festivāla (2010. – 2014.) uzvarētājfilmu kategorijā “Sudraba lācis”, pielietojot semiotisko un naratīva analīzi. Lai sasniegtu darbam izvirzīto mērķi, kā arī pierādītu hipotēzi par art house esamību mūsdienās, ļoti būtiski ir izvēlēties ne tikai tēmai atbilstošu teorijas pamatu, bet pielietot atbilstošās pētījuma metodes.

Kā jau tika pieminēts pētījuma sākumā, šī darba izstrādē tiks izmantota semiotiskā un arī naratīva analīze. Semiotiskā analīze palīdzēs saprast filmas attēloto un tās būtību. Lai panāktu vēlamos rezultātus, tiks ietverta art-house tendences. Otra pētniecības metode, kura tiks izmantota, ir naratīva analīze, kas palīdzēs izprast vēl pilnīgāk semiotisko pieeju filmām.

9.1. Semiotiskā analīze

Jau iepriekš tika atzīmēts, ka semiotika ir pētniecība par zīmēm. Tā ļauj atrast zīmes jebkurā situācijā.

Pētnieks Bartrs uzstādīja sistemātisku pētījumu nelingvistiskajās semiotiskajās sistēmās. Mašīnas, arhitektūra, mēbeles, ēdiens un apģērbi bija starp lietām, no kuriem viņš ietvēra kā semiotisko analīzi. Bartrs ir arī veicis padziļinātākus pētījumus un tajā pašā laikā, priekšzīmīgi cenšās meklēt zīmju sistēmas, pāri valodai un literatūrai.¹⁴⁹

Pētnieciskajā daļā tiks ņemta vērā arī teorijas kinematogrāfiskā daļa, kurā ir iekļauti skaņas, krāsas un mizanscēnas faktori un pēc tiem tiks veikta semiotiskā analīze.

9.2. Naratīva analīze

Teorētiskajā daļā jau tika iepazīstināts ieskats par naratīvu, ka tā ir zinātne un izpratne par tekstiem un tā veido notikumu kopumus.

Naratīvs ir visacīmredzamākais sekventiālo attiecību piemērs. Daži kritiķi uzskata, ka naratīva un beznaratīva atšķirības var tikt attiecināmas uz medijiem, piemēru zīmējumos, gleznās un fotogrāfijās kā beznaratīva formā. Citi uzskata, ka naratīva ir vides dziļā struktūra. Narratīvas teorija (vai arī naratoloģija) ir starpdisciplinārs lauks pats sev, un bez nepieciešamības netiek rāmēts no semiotiskās perspektīvas, lai arī naratīva analīze ir svarīgs semiotiskās analīzes atzars. Semiotiskā

¹⁴⁹ Noth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press. Bloomington. P.312.

naratoloģija tiek uztverta ar naratīvu jebkurā vidē – tiešā vai pārnestā nozīmē, iedomātā vai reālā veidā, verbālā vai vizuālā – tā liek koncentrēties uz mazajām naratīva iedaļām un filmas fragmentu gramatikai (daži teorētiķi to saista kā stāsta gramatiķi).¹⁵⁰

Kristians Metz uzskata, ka narratīvai ir gan beigas, gan sākums, un tas vienlaicīgi atšķir no pārējās pasaules daļas (Metz 1968, 17). Realitāti nevar samazināt ti objektīvi, lai diskretētu laika vienības, to, kas ir uzskatāms par “notikumu”, nosaka viena cilvēka vajadzības. Tā ir narratīvas forma, kura veido notikumu kopumu. Iespējams visvienkāršākā naratīvas sintagme ir lineārais laika modelis, kas satur trīs fāzes – līdzsvars-traucējumi-līdzsvars – notikumu ķēde, kas paskaidro sākumu, vidusdaļu un stāsta beigas. Šai pieejai piekrīt arī Žans Luks Godārs, taču nav nepieciešams rindot to tādā secībā. Klasiskajā (reālisma) stāstījumā notikumi ir vienmēr šādā secībā, nodrošinot nepārtrauktību un beigas. Daži teorētiķi strīdās, ka naratīvas tulkojamība padara to atšķirīgāku no citiem kodiem, un šādu komentētāji piešķir naratīvam privilēģēto metakodu statusu.¹⁵¹

Narratīva palīdz veidot nepazīstamo par pazīstamu. Tie rada struktūras, paredzamību un saskaņotību. Šādā ziņā tie ir līdzīgi, lai liktu atgādināt par pazīstamiem notikumiem ikdienas dzīvē. Pārvēršot pieredzi naratīvā, šķiet, būtiska īpašība veidojot cilvēkam lietu jēgu. Mēs esam “stāstnieki” ar gatavību vai noslieci organizēt pieredzes stāstījuma formā, kas mudina mūsu socializēšanos kā mēs mācāmies pieņemt mūsu kultūras veidojot stāstu (Bruner 1990, 45, 80).¹⁵²

Narratīvas saskaņotība negarantē godbijīgas sarakstes. Narratīva veidam pašam ir savs saturs, videi ir ziņojums. Narratīva ir automātiska izvēle reprezentēt notikumus, kuri šķiet neproblemātiski un dabīgi. Roberts Hodžs un Gunters Kress strīdās, ka pazīstamā naratīva struktūra rāda kā “naturalizēt saturu pašā stāstījumā” (Hodge and Kress 1988, 230). Kur naratīva beidzas ar atgriešanu paredzamā līdzsvarā, tas tiek minēts kā stāstījuma noslēgums. Noslēgums bieži veic kā iebildumu rezolūciju. Kad naratīvā šķiet, lai pierādītu vienotību un saskaņotību tekstam, tēma piedalās sajūtu slēgšanā (daļēji izmantojot “identifikāciju” ar burtiem).¹⁵³

¹⁵⁰ Chandler, D. (2002). *Semiotics. The Basics. Second Edition*. New York: Routledge. P. 114.

¹⁵¹ Turpat. P. 114.-115.

¹⁵² Turpat.

¹⁵³ Turpat.

Hodžss un Tripps (1986, 20) sadala narratīvas singatmes četros dažādos veidos, balsoties uz sintagmēm, kas pastāv tajā pašā laika telpā (sinhroniskā), atšķirīgā laikā (diahroniskā), tajā pašā telpā (sintopiskā) un atšķirīgā telpā (diatopiskā).

- Sinhronais / sintopiskais (viena vieta, viens laiks: viens kadrs);
- Diahroniskais / sintopiskais (līdzīgas vietas fragments vienā laikā);
- Sinhroniskais / diatopiskais (dažādas vietas vienā laikā);
- Diahroniskais / diatopiskais (kadri, kas ir saistībā tikai ar tēmu).¹⁵⁴

Pētnieciskās daļas izstrādē, naratīva analīzei būs sekundāra loma, taču tā vērtīgi papildinās semiotisko analīzi.

¹⁵⁴ Turpat. P.120.

10. PĒTĪJUMU OBJEKTU SARAKSTS

10.1. Filmas “If I Want To Whistle, I Whistle” apraksts

Rumāņu filmas “If I Want To Whistle, I Whistle” (“Eu cand vreau sa fluier, fluier”, 2010. gads) scenārija autori ir Katalins Mitulesku, Andrea Valeans, un Florins Serbans, kurš ir arī filmas režisors.¹⁵⁵

Filmas stāsts ir par jaunu vīrieti vārdā Silviu, kurš gadus ir pavadījis jauniešu labošanas iestādē, pēkšņi ir saņēmis atļauju tikt atbrīvotam. Taču divas nedēļas pirms atbrīvošanas viņa māte atgriežas Rumānijā, lai atvestu savu mazo brāli no Itālijas sev līdzīgi par spīti Silviu noliegumam. Viņš iepazīst jaunu sievieti Anu, kura kā praktikante strādā pie pētījuma cietumā un sāk izrādīt interesi viņā. Silviu izmisuma dēļ sāk pārņemt vardarbību un Ana kļūst par viņa ķīlnieci.¹⁵⁶

10.2. Filmas “The Turin Horse” apraksts

Ungāru filmas “The Turin Horse” (“A torinói ló”, 2011. gads) scenārija autori ir Laszlo Krasznahorkai un Bela Tarra. Filmas režisores ir Bela Tarra un Agnese Hranitzky.¹⁵⁷

1889. gads. Vācu filozofs Frīdrihs Nīče bija aculiecinieks zirga spērienus brīdī, kad atradās ceļā uz Turīnu Itālijā. Viņš aptvēra savas rokas ap zirga kaklu, lai pasargātu to, taču tad sabruka uz zemes. Mazāk nekā mēneša laikā, Nīčem konstatēja ļoti nopietnu garīgu slimību, kas viņu padarīja paralizētu, ka viņš nevarēja izkāpt no gultas, padarīja mēmu turpmākos vienpadsmit gadus līdz viņa nāvei. Bet kas notika ar zirgu? Šī filma, kas ir režisores Tarras pēdējā, nes līdzīgi šo jautājumu šim izdomātajam stāstam, kas notika. Vīrietis, kurš veltīja spērienus zirgam ir parasts lauku fermeris, pelnot iztiku braucot uz pilsētu ar zirga ratiem. Zirgs ir vecs un ļoti sliktā veselības stāvoklī, bet dara visu iespējamo, lai pildītu saimnieka pavēles. Fermerim un viņa meitai ir jānāk pie saprašanas, ka šādi turpinot viņi nespēs nodrošināt iztikas līdzekļus ilgtermiņa dzīvošanai. Fermeris ir spiests konfrontēt zirga mirstību savam uzticīgam zirgam. Zirga ciešanas un mokošā nāve ir traģiskā stāsta pamats.¹⁵⁸

¹⁵⁵ IMDb. (2010). If I Want To Whistle, I Whistle. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt1590024/?ref_=tpl_pl_tt

¹⁵⁶ Turpat.

¹⁵⁷ IMDb. (2011). The Turin Horse. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt1316540/?ref_=fn_al_tt_1

¹⁵⁸ Turpat.

10.3. Filmas “Just the Wind” apraksts

Ungāru filmas “Just the Wind” (“Csak a szél”, 2012. gads) režisors un scenārija autors ir Benedeks Fliegaufs.¹⁵⁹

Ziņas par Romani ģimenes nogalināšanu kādā Ungārijas ciematā ātri izplatījās. Nezināmi rasistu slepkavas, kas jau bija paspējuši uzbrukt četrām neaizsargātām ģimenēm, aizbēga un neviens nelikās ne zinīs, kurš varēja nodarīt šādu slepkavību. Dažas no ģimenēm gāja bojā līdzās citai Romani ģimenei, kas dzīvoja ļoti tuvu - slepkavība kalpoja, lai apstiprinātu viņu bailes. Tālu prom Kanādā ģimenes galva izlēma, ka viņa sievai, bērniem un vectēvam vajag pievienoties viņam pēc iespējas ātrāk. Dzīvojot bailes, kur rasistu terors viņus ielencā un justies pamestiem, ģimene cenšās dienas laikā izkļūt prom pēc uzbrukuma. Kad ciematu pārņēma diennakts tumšais laiks ģimene kopīgi grasās doties naktsmierā, tuvāk kā vēl nekad iepriekš. Viņu priekšstats izbēgt no neprāta izrādījās iluzorisks. Balstoties uz reālām sērijveida slepkavībām Ungārijā, kas prasīja astoņu cilvēku dzīvības mazāk nekā gada laikā, Benss Fliegaufs ilustrē grautiņiem līdzīgo atmosfēru, kas pārvēršās vardarbībā. Varoņu kamera paliek karsta uz papēžiem, padarot visus elpu aizraujošos notikumus fiziski taustāmus. Stāsts ir balstīts uz patiesiem notikumiem.¹⁶⁰

10.4. Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” apraksts

Franču filmas “An Episode In the Life of An Iron Picker” (“Epizoda u zivotu beraca zeljeza”, 2013) scenārija autors un režisors ir Danis Tanovičs.¹⁶¹

Romas ģimenes dzīvo tālu no pilsētnieciskās Bosnijas un Hercegovinas centra. Tēvs Nazifs glabā metāllūžņus no veciem automobiļiem un pārdod tos metāllūžņu tirgotājiem. Nazifs, kurš piestrādā kā metāllūdžņu savācējs knapi pelna iztiku, lai atbalstītu ģimeni. Viņš katru dienu meklē metāllūžņus. Māte Senada, kura ir trešā bērna gaidībās, vienmēr gādā, lai mājās valda tīrība, cep, gatavo un rūpējas par savām abām meitām. Kādu dienu, pēc kārtējās smagās darbadienas, Nazifs atklāj, ka Senada pēkšņi sajutusi asas sāpes vēderā. Tajā pašā dienā viņš aizņemās automašīnu, lai aizvestu Senadu līdz tuvākajai slimnīcai. Ārsti konstatē, ka Senadai vajag priekšlaicīgi dzemdēt un viņai nenojaušot, vēderā piecus mēnešus jaunais bērns ir miris. Viņai pastāv

¹⁵⁹ IMDb. (2012). Just The Wind. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2180335/?ref_=nv_sr_1

¹⁶⁰ Turpat.

¹⁶¹ IMDb. (2013). An Episode In The Life Of An Iron Picker. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2507592/?ref_=fn_al_tt_1

septicēmijas risks un draud nāves briesmas. Situācija ir kritiska un Senadai nepieciešama steidzama operācija, slimnīcā, kas atrodas citā pilsētā. Taču Senadai nav nekādas medicīniskās apdrošināšanas kartes – kopš brīža, kad viņa to atskārta, ka operācija maksās vairāk nekā ģimene spēj atļauties, slimnīcas vadība kategoriski atsakās palīdzēt un segt izdevumus, kas Senadai izmaksātu 980 Bosnijas markas (500 Eiro). Tā ir summa, ko Nazifs nevar atļauties. Neskatoties uz Nazifa lūgšanām, Senada noraidīja kritisko operāciju un ir spiesta atgriezties mājās pie Romu sabiedrības centrālajā Bosnijas un Hercegovinas apgabalā. Nākamajās desmit dienās Nazifs darīs visu iespējamo, kas ir viņa spēkos, lai izglābtu Senadas dzīvību, kas ir apdraudēta, meklējot vēl vairāk metāllūžņu, lūdzot pēc palīdzības valsts instancēm. Šo desmit dienu laikā Nazifs un Senada piedzīvo un ir pakļauti mūsdienu sabiedrības cietsirdībai. Cīņa par laiku ar bezcerības pilnu stindzinošu sajūtu tiek atveidota ar neprofesionālu aktieru dalību, iestudējot epizodi no viņu pašu dzīvē. ¹⁶²

10.5. Filmas “The Grand Budapest Hotel” apraksts

Amerikas filmas “Grand Budapest Hotel” (2014. gads) scenārija autori ir Stefāns Cveigs, Vess Andersons un Ugo Giness. Filmas režisors ir Vess Andersons. ¹⁶³

Tīņu meitene apciemo pieminēto, kas ir veltīts grāmatas autoram “The Grand Budapest Hotel”. 1968. gadā autors bija iedvesmots uzrakstīt grāmatu, kad apciemoja iepriekš minēto viesnīcu, kas atrodas Eiropas kalnainajā zemē, iepriekš zināma kā Zubrovka. Kādreiz tā bija luksusa līmeņa viesnīca, taču pēc 1968. gada tā piedzīvoja grūtus laikus. Autors satika tā laika viesnīcas īpašnieku, Misteru Zero Mustafu, kurš atstāsta stāstu kā viņš kļuva par viesnīcas īpašnieku, kādēļ viņam vēl aizvien tā pieder un kāpēc viņš to saglabā atvērtu ikvienam par spīti tam, ka viņš negūst peļņu no tā. Zero stāsts sākās 1932. gadā, kad viesnīca piedzīvoja tā laika zelta ēru. Zero bija jaunais foajē puika, kurš kā jebkurš cits no viesnīcas darbiniekiem bija Mistera Gustava H. pakļautībā kā lifta durvju sargs. Gustavs mērķis bija apmierināt viesnīcas regulāros apmeklētājus, dot tiem, ko tie vēlējas, it īpaši bagātām blondīnēm. Notikumi plaši atkārtojās un caurvijās ap vienām un tām pašām sievietēm, bagātā Madama Selīna Vilinēva Desgoda-und-Taxis labāk zināma kā Mm. D. - viņas dēlu Dmitriju, nenovērtējamo un vērtīgo gleznu, kuras nosaukums bija “Zēns ar ābolu”, noslēpumainie apstākļi saistībā ar viņas

¹⁶² Turpat.

¹⁶³ IMDb. (2014). The Grand Budapest Hotel. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_1

nāvi, kas aizskāra līdz sirds dziļumiem Gustavu, Zero un viņa draudzenes mēģinājumi (konditora meita vārdā Agata). Dmitrijs uzskatīja, ka tā glezna godīgā veidā ir piederējusi viņam nevis Gustavam.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Turpat.

11. FILMU SEMIOTISKĀ ANALĪZE

11.1. Filmas "If I Want To Whistle, I Whistle" semiotiskā analīze

Šīs filmas semiotiskā analīzes tiks veikta pēc sekojošiem principiem, un tiks ievērota arī pārējām filmām, lai spētu noturēt pietiekami objektīvāku, un datiem oriģinālāku datu apstrādes secinājumus par konkrēto filmu. Kā filmas raksturojošos elementus, uzskaitu jau iepriekš iepazīstināto mizanscēnas paņēmieni (kadri, to izvietojums, to nozīme, apgaismojums, to īpašības, filmas tēli) skaņa (vides skaņas, mūzikas izmantojums) un krāsa (noskaņa, simbolisms, asociācijas, krāsu narratīvs).

11.1.1. Mizanscēna

Filmā kadru noskaņa bija diezgan vienmuļa un depresīva. Filmā sākumā, kad darbība norisinājās cietumā, tas radīja sovjetisma noskaņu. Filmā iekadrējums reizēm lika skatītājam izjust visu darbības varoņa Silviu pakausē. Respektīvi, bija kadri, kuru virzība bija gan viņa tuvumā un tad kustībā. Tas piešķīra filmai dokumentālisma garšu (2. pielikums). Spēcīgs kadrs valdīja Silviu vardarbības brīdī, kad Anu noturēja kā ķīlnieci. Ļoti ilgi dzīvie kadri simbolizēja noskaņojumu daudzveidību. Šajā ainā darbībā tika pielietots plašs spektru kadru. Gan statiskie, gan kustīgie.

Filmā centrālais varonis Silviu raksturots savā manierē kā cilvēks, kurš ir vīlies, taču zina savas kvalitātes. Viņa runas tembris filmā ir kontrastains, parādot cik ļoti daudz emocijas puisis pārvalda. To arī rādīja daudz viņa tuvplāni filmā (3. pielikums). Arī brīdis, kad, Silviu iepazīstās ar Anu, tad viņš kļuva ieinteresēts viņā, radot iespaidu, ka viņam ir jūtas un viņā nemīt tas iepriekšējais huligāna tēls, kas, piemēram, bija redzams, kad nozaga bumbu no ieslodzīto kolēģiem un traucēja futbola maču. Tas arī vēlāk pierādīja viņu mērķtiecību iegūt viņu. Kaut vai arī sāpju motīvs, kad viņš noskatījās uz savu brāli, un tad negaidīti viņu cietumsardze piekāva ar stekiem. Silviu skumjas arī bija redzamas brīdī, kad viņš nevienam negaidot slepus zvanīja savai mātei, kura grasījās viņu apciemot pirms ieslodzījuma beigām. Filmā gaitā tika demonstrēta krāsa savstarpējo cietumnieku attiecību gamma. Ja bija reizes, kad viņi spēja ienīst viens otru, iekautīt, pakļīvēties, izmantoja vulgāru žargonismu viņi arī demonstrēja solidaritāti spēlējot spēles. Lai arī valdīja džungļu likumi, viņi mācēja savstarpēji sadzīvot.

Filmā lūzuma punkts notika brīdī, kad Silviu norisinājās apmācības. Vīrietis intervēja kā viņam klājās un ko viņš darīs vispirms, kad viņu izlaidīs brīvībā. Silviu

neslēpa savu vēlmi satikt savu brāli, kuru ļoti vēlās satikt. Pirms tā brīža sekoja, Silviu vēlme satikt mammu. Tajā brīdī viņš radīja tādu kā izmantojuma tēlu, liekot brālim panākt, lai satiktu savu māti pirms ieslodzījuma beigām. Māti viņam izdevās satikt, taču tikšanās izvērtās citādāka nekā cerēta, jo Silviu sarunas laikā aizrādīja par to, ka neprot audzināt savu dēlu un tikai tagad ir atgriezies pilsētā. Par to viņš saņēma pļaukas un norisinājās asu vārdu pārmaiņas. Kopš tā brīža viņš apliecināja savu neizlēmību. Taču vēlāk. Tad atkal atgriežoties pie tematikas, kur viņš tika intervēts, notika nesaprašanas. Silviu gribēja telpas klātbūtnē apliecināt savu vīrišķību Anai ne tajā labākajā veidā. Respektīvi, notika nesaprašanās un iekaustīja intervētāju. Tad sekoja negaidīts pavērsiens. Kad atnāca cietuma uzraugs un gribēja viņu potenciāli sodīt, viņš, nevienam necerēti meta ar galdu un iekaustīja. Cietumnieku un intervētāju apkārtnē, kas tobrīd atradās telpā valdīja šoks un neizpratne. To arī spilgti pastiprināja kameras dinamiskās maiņas, liekot skatītājam izjust spriedzes tiešumu. To arī norādīja gaidāmās sekas, ka viņš nerēķinās ar situācijas nopietnību un Silviu impulsitāti, jūtām pret Anu, kas pārauga vēlāk vardabīgās tieksmēs. Viņš draudēja Anai, un lika pasaukt apsardzi, lai tā savukārt izsauc cietuma direktoru. Pēc situācijas konteksta varēja noprast viņa gaidāmo, izteikto ultimātu, ka vēlās satikt savu mammu stundas laikā. Viņš izprovocēja un šantažēja savu māti, līdz ko tā ieradās cietumā, lūdzot, lai brāli neņem līdzi uz Itāliju. Viņš draudēja ar savu pašnāvību. Šeit pierādījās Silviu cietuma esošais spēks, kādā pabērna lomā bija sākumā un kādā viņš ir tagad.

Apgaismojums filmas gaitā bija viegli un saskatāms. Apgaismojums bija eiropeisks, radot noskaņu, ka tas mūsdienu darbs. Visas cilvēku sejas bija labi redzamas, lai skatītājs varētu noprast par tā emocijas stāvokļiem. Arī vides apgaismojums radīja imitāciju, ka viss tiešām notiktu cietumā. To varētu daļēji rāmēt kā art- house apgaismojumu, jo klusuma brīži, kas pavadīja kadrus, bija ļoti ilgi, radot ilūziju par to cik daudz dažādu domu šaudās tēliem galvā. Kaut vai klišejiskā kafijas dzeršana. (4. pielikums)

11.1.2. Skaņa

Filmās skaņa visu filmu ir pārsvarā nosvērta. Reizēm tā par savu mākslinieciskumu vispār nerunāja. Tās vienīgais spēks bija vides skaņas, kas bija vislabāk dzirdamākās filmas garumā. Reizēm bija jūtami brīži, kad filmas tēli pārņem kontroli pār skaņu. Tas bija, piemēram, brīdī, kad cietuma apsardze cietuma ēdnīcā,

brīdī, kad ieslodzītie pusdienoja, ar savu balsi lika apturēt mūziku. Tas viņus tajā brīdī lika iedalīt kā situācijas noteicējus, radot kadram manipulatīvu un valdonīgu motīvu.

11.1.3. Krāsas

Filmas krāsa filmas garumā bija patstāvīgi mūsdienīga. Tas arī galvenokārt tādēļ, ka filma ir veidota mūsu gadsimtā. Kā jau tika iepriekš mizanscēnā pieminēts, tad šeit pavada raksturīgs depresijas un nolemtības motīvs. Brīdī, kad Silviu bija ietverts filmu ainās, tas bija redzams, kad ne reizi viņš nesmaidīja. Tas radīja viņu kā nelaimīga cilvēka tēlu.

Filmas laikā ļoti uzskatāmu piemēru par depresiju reprezentē Silviu apģērbs, kas bija lielākoties sportisks. Tas deva simbolus par viņa bīstamību, aktīvo dzīvesveidu. Tumši zilā krāsa ļoti bieži figurēja viņa lomā. (5. pielikums).

11.2. Filmas “The Turin Horse” semiotiskā analīze

11.2.1. Mizanscēna

Filmas kadru izvēle filmā ir daudzpusīga. Ir izteikti daudz slīdošie un arī stāvkadri, kas ilgst pastāvīgus brīžus. Tas rada dokumentālu sajūtu, ļaujot skatītājam izbaudīt visu pašam ar vienu skatienu. Pamatā, filmas realitātes rekonstruēšana, pateicoties mūsdienu tehnoloģijām ir izdevusies veiksmīgi. Kadru noskaņa un to darbība filmas laikā, kas tiek atdalīta ar dienām, mēdz atkārtoties. Kā, piemēram, brīdis, kad Nīče ar meitu aprūpē zirgu, dodas pakaļ ūdenim, gatavo kartupeļus. Šī kadru vienveidība liecina par tuvojošos nelaimi, klusumu pirms vētras.

Lai gan teorijas sākumā tika minēts, ka art house viens no simboliem, ko izmanto filmās ir intelektuāle, tad šeit tā parādās diezgan pretrunīgi. Filmā valda ļoti daudz klusuma momenti, no kuriem īsti intelektuāle nevar atšifrēt, taču ja mēs runājam par filmu, kurā ir Frīdrihs Nīče, tad intelektuāles motīvs atkal paliek aktuāls. Filmas stāstu vada arī teksta šifrētājs, kurš patiesībā daudz vairāk izskaidro notikumu virkni.

Filmas gaitā valda epizodiski ģimeniskie faktori – rūpes visiem vienam pret otru. Šajā ziņā veidojās ķēde, kurā Nīčes meita rūpējās par pašu Frīdrihu, kamēr Frīdrihs bija vairāk uzticīgāks zirgam. Tas ir arī pašsaprotami, jo zirgam filmā attiecināma lielāka uzmanība – tas drīz mirs. No tā izriet filmas izmisuma stāvoklis, kad, gan Nīče, gan viņa meita jūtās bezspēcīgi.

Filmā ir iekļauti daudzi simbolismi. Kaut vai vieta (Turīna) liecina par Nīčes finansiālo stāvokli. Nīčes meita, kas gatavo vakariņas kartupeļus savam sasirgušajam tēvam, kurš tos notiesā. Kartupeļi ir gandrīz kā filmas simbolisms. Filmas galvenie tēli, Nīče un viņa meita rada vientuļas, noskumušas ģimenes pēdējās dienas. Visas darbības ko abi filmas tēli demonstrē, pārsvarā noris neverbāli. Rūpju motīvs parāda to, ka Nīče ir paralizēts. Filmas laikā vislielāko artavu, lai uzturētu Nīči un zirgu, sniedz tieši meita (6. pielikums).

Taču filmas brīdī, kad meita, domāja, kad tuvojās čigānu kariete. Tajā brīdī viņš kļuva valdonīgs un lika meitai nokārtot situāciju. Vēlāk, kad notika satikšanās, tas mazliet atgādināja kā tādu akas apgānīšanu. Čigāni pirms izklīšanas, Nīčes meitai iedeva grāmatu. No tā varētu izskaidrot čigānu visai dīvaino Nīčes mājas apmeklēšanu, jo viņi iespējams uzlika lāstu akai. Nākamajā dienā akā ūdens vairs nebija.

Apgaismojums šajā filmā bija sekundārs. Kā lielāko lomu izšķīra melnbaltais tonis, kas uzsvēra filmas tēlu tālākās darbības. Apgaismojums ieņēma visai svarīgu lomu filmas beigu daļā, kad sākās situācijas maiņa. Zirgs diemžēl aizgāja aizsaulē un abi turpināja dzīvot izmisumā (7. pielikums).

11.2.2. Skaņa

Filma gaitā pavada pārsvarā nedzīvelīga nokrāsa, drūmas. Klusuma brīžus aizpilda vēja šalkas demonstrējot arī piedzerību pie sociālās grupas. Respektīvi, Nīče nebija īpaši turīgs un filmas gaitā, pat tad, kad bija slēgtā telpā, varēja tīri epizodiski dzirdēt vēja šalkas. Skatītājam tas liek konstruēt nolemtības, tāpat arī izmisuma sajūtu.

Runājot par mūzikas izvēli filmā, tā ir tikpat drūma un pilnībā pielāgojās stāsta krāsām. Skumji kaucoši simfoniskie elementi liek skatītājam just līdzīgi Nīčes un zirga pārdzīvojumiem. Mūzika filmas brīžos mēdz būt saraustīta, pa vidu iekļaujot dabas skaņas, kas šajā gadījumā jau ir iepriekš pieminētās vēja šalkas Turīnas apvidū. Tā reizēm skatītāju nogarlaiko tikai vienveidības dēļ.

11.2.3. Krāsas

Šī varētu tikt uzskatīta par vienu no pirms art house filmām. Lai arī notikumi risinājās labu laiku pirms art house termina izveides, ļoti daudz signālu atrāda klasisko art house dogmu. Kā piemēru var izcelt melnbalto krāsu visas filmas garumā, kas, protams, ir saprotama rīcība no režisora puses inscinējot Nīčes gada gājumu, kas ir vēl pirms divdesmitā gadsimta sākuma. Taču krāsu neesamību arī var pieņemt kā faktu.

Filmā valda depresīvs noskaņojums. Tam par pamatu ir izvēlēti tumsnējas nokrāsas kadri. Kā spilgts kadrs tumsējam kopumam bildei un raksturā, ir Ničes mīla pret alkoholu. Alkohols jau vien simbolizēja nelaيمي filmā, jo tā bija viena no viņa filmas regulārākajām aktivitātēm. (8. pielikums)

11.3. Filmas “Just The Wind” semiotiskā analīze

11.3.1. Mizanscēna

Kadru daudzveidība filmā ļoti izkrāšņo Ungārijas vidi. Daudzi kadri simbolizēja arī konkrēto ungāru pieticīgo vidušķiru stāvokli. Daudzi kadri filmas gaitā rada sajūtu, ka tie nav pateikti līdz galam. Operators ir izvēlējis dinamisko filmēšanas stilu.

Filmas bīstamību jau no pirmajām minūtēm iedvēš filmas vizuāli bīstamie vīrieši, kuri izprašāja meiteni. Tas arī parādījās meitenes emocionālajā stāvoklī, jo viņa bija sabijusies, vai vismaz tuvu raudāšanai. Skatītājam tas liek realizēt filmu kā bīstamu. Kā vēlvienu vardarbīgu un bīstamu noskaņu liek manīt skolas direktors, kas meitenei skolā esot pavēstīja, esot nozagts monitors. Tādā veidā filmas vardarbības un bīstamības vide tiek pamazām konstruēta. Vardarbības motīvs epizodiski bija noklusis, taču tad tas atvērās jaunā spozmē. Respektīvi, meitenes vienaudži ielavījās meiteņu ģērbtuvē un vienu no meitenes sporta biedrenēm vardarbīgi uzbruka. Tajā brīdī meitene jutās pazīstami neērti, liekot saprast skatītājam, ka vardarbība nav bijis svešs termins. Bija pienācis brīdis, kad meitene starp šiem visiem notikumiem vēlējās sakontaktēties ar savu tēvu. Viņa to darīja vietējā datorsalonā, kur par netiešiem vardarbības signāliem, rādīja citi vienaudži, kuri spēlēja vardarbīgas datorspēles – varēja dzirdēt šāviena skaņas. Tas kopējo filmas ainu izkrāšņoja tādā ziņā, ka meitene savam tēvam pateica, ka ļoti tuva romu ģimene (Lakatosi) tika nogalināta.

Meitene piedzīvo filmas laikā kontrastainu vidi, jo pēc nežēlīgās vardarbības viņa pamanās izbaudīt miermīlīgu atmosfēru ar jaunāku skolasbiedreni un ļāvās rotaļām. Tādā veidā liekot skatītājam noprast, ka filmas gaitā gaidāma kulminācija. (9. pielikums)

Filmas kadri beigu daļā ievada tādā kā paredzamā vidē. Trīs galvenie tēli – puisēns, māte un, meitene, virkni kadru atrodas meža tuvumā, katrs savu mērķu vadīti.

Skolas kadri reizēm tiek bieži rādīti virknē ar meitas, mamma darba pienākumiem. Tas rada vīziju skatītājam, ka abas, viena pēc otras, ilgojās. Filmai nepastāv kadru linearitāte. (10. pielikums)

Filmā art house elementus ir grūti pamanīt, vai arī to vienkārši nav.

11.3.2. Skaņa

Filmā caurvīrbē daudz un dažādas dabas skaņas, kurus ik pa laikam kavē arī dažādu cilvēku skaņas radot iespaidīgu realitātes sajūtu. Filmā mūzika vien saklausāma epizodiski, tā visbiežāk dzirdama kādās tehnoloģiskās audio sistēmās.

11.3.3. Krāsas

Filmas gaitā pārsvarā valda ļoti tumšas nokrāsas, it īpaši aukstie toņi, kā, piemēram, zilā krāsa. Tas rada arī zināmas grūtības skatītājiem saskatīt notiekošo darbību un personāžus. Filmu pavada epizodiski arī sarkanā krāsa, kas ir visbiežāk redzama telpās. Šīs krāsa biežums rāda nepatīkšanu tuvošanos. (11. pielikums)

Dažkārt, krāsu piesātinājums liek ilustrēt Viduseiropas vidi.

11.4. Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” semiotiskā analīze

11.4.1. Mizanscēna

Filmas kadrējumi ir veidoti tipiskā amatieru filmējumā ar mājas kameru. Šāds filmēšanas veids, liek skatītājam izprast situācijas nopietnību, tas it kā notiktu vizuāli tuvu realitātei. Atšķirības, kas to varētu dalīt, noteikti būtu kultūra. Tas ir kā reāls cilvēku dzīves iestudējums. Kadru izvietojums ir radīts mūsdienīgos apstākļos, lai reprezentētu arī dzīvi citviet Austrumos.

Filmas sākumā var manīt mazu art house uzplaisnījumu – ģimenes galva Nazifs. smēķē un viņa sieva Senada smēķē. Tā ir laba art house konstruēšana, taču nepatīkams, šķiet, sadzīviskais faktors, ka viņi to dara bērnu klātbūtnē. (12. pielikums)

Apgaismojums filmas garumā ir ieturēts pablāvi pelēks, lai perfekti inscinētu tuvo austrumu garā. (13. pielikums)

Nazifa tēls filmā ir ļoti klišejs, taču tradicionāls tēva formai. Viņš ir ģimenes vienīgais apgādnieks un dara visu iespējamo, lai rūpētos par viņiem. Nazifa tēls iemeso smaga strādnieka garu, labs tēvs, bet tikpat laba atpūtnieka garu. Nazifa balss iedveš miermīlīgumu un nepaspārliecinātību fragmentos, taču tad, kad uzzināja par Senadas sāpēm vēderā, Nazifs pēkšņi apzinājās situācijas nopietnību. Nazifa rakstura maiņa jūtama viņa darbībā, taču pasaule ar kādu viņam nāksies satīties (slimnīcu personāla cietsirdību), viņš jūtās gandrīz bezspēcīgs. Taču raksturs un neatlaidība parādīja viņa

manierē cik viņš ir komunikabls ar saviem draugiem, lai cēlu mērķu vārdā palīdzētu savai sievai atlabt. (14. pielikums).

Turpretī Senadas tēls iedvešs tipiskas mīlošas bērnu mammās identitāti. Filmas turpinājumā Senada nodemonstrē savu neatlaidību un to, cik reizes ārsti ir viņu pievīluši – divas reizes kopā ar Nazifu dodoties uz klīnikām, kur varētu palīdzēt pret nebeidzamajām vēdersāpēm, saņēmusi atraidījumus no ārstiem par palīdzības sniegšanu. Šoreiz viņa atsaka ārstes piedāvājumam, jo labi apzinās bezcerības stāvokli.

11.4.2. Skaņa

Filmas skaņas principā ir filmas veidotās dabas skaņas, vai arī tehniskās skaņas. Tas pastiprina filmas dokumentālo efektu, ka šī filma ir kā ieskats Nazifa dienā. Dažas skaņas, kas tiek izdalītas ir mākslīgas.

11.4.3. Krāsas

Filmas krāsas ir mūsdienīgā, taču ne tajā kulturālākā stilā. Vides apkārtnē liecina par ģimenes pieticību un smagu finansiālo stāvokli. Krāsa bieži tiek saskatītas vēsos, atturīgos toņos. Lielais aukstums filmas norises vietā rada bezcerības nostājas ilūzijas motīvu.

11.5. Filmas “The Grand Budapest Hotel” semiotiskā analīze

11.5.1. Mizanscēna

Kā galvenais no art house redzamajiem objektiem varētu būt tieši pašas viesnīcas centrāli statiskie kadrējumi. Arī tas paņēmieni ir labs zināms Vesa mizanscēnas tradicionāli tehniskais skatu izvēles mākslā. To pamana arī auditorija. Kadru viendabīgums ir pamanāms visas filmas garumā, jo tiek izmantoti vai nu centriskie stāvkadri, vai arī slīdoši kadri, kas ļauj pašā pilnībā skatītājam vaļū atrast visa kadra detaļas. Līdz ar to filmas art house ir viegli meklējams, jo Vesa Andersons izmantojis ļoti bagātīgu dekorāciju klāstu. Tas kadram piešķir īpatnēju baudījuma sajūtu radot ilūziju, ka ar modernajām tehnoloģijām ir iespējams reinkarnēt ļoti vecus vēsturiskus fragmentus mūsdienīgā atveidē (15. pielikums).

Arī filmas apgaismojums bija pilnīgs. Visos kadros bija iespējams salasīt tēlu grimases, to noskaņu. Filmas apgaismojums ieturēja raksturīgu nišu, gan viesnīcā, gan arī brīdī, kad sievas nāvē viņš ieradās, kad tika paziņots testaments (16. pielikums).

Kā vēlviens filmas raksturojošais elements ir viesnīcas puikas (Lobby Boy) vizuālais tēls. Ļoti daudz zīmes signalizēja viņa darbību pēc viesnīcas īpašnieka valdoniskā žestēšana un filmas beigās sadarbības noskaņa. Viņa cepure ar savu uzrakstu, kas raksturo viņa it kā tiešos pienākumus, deva arī ar house un narratīvas atkārtotā manieri, tā parādījās filmas centrālos lūzuma punktus. Turpretī viesnīcas īpašnieks reizē demonstrēja māksliniecisku buržuja pavēlniecību. Toties ir bijuši brīži, kad attiecīgi filmas noskaņai, tai dramatiskuma brīžos, viņš pielāgojās un rada panikas tēlu. Reizēm var uzskatīt to, ka viņš ar savu varu spēj kontrolēt notiekošo situāciju, un reizēm nē. Savu maigo pusi viņš lieliski nodemonstrēja, kad viņa sieva nomira un viņš bija satriekts. Pašā filmas sākumā filmas signāli atspoguļoja kā žigolo tēlu, jo viņam ir bijušas slepus afēras ar citām sievietēm (17. pielikums).

11.5.2. Skaņa

Filmās skaņa bija filmas garumā visurejoša. To galvenokārt piepildīja simfoniski laikmetīgi skaņdarbi. To autors Aleksandrs Desplats mācēja skatītājam pavērst uzmanību daudz optimālākā stāvoklī. Skaņas noturību rāda jau vien tas, cik mūzika ir noturīga visas tā garumā. Simfoniskie audio ceļi notur skatītāju uzmanību un rada interesi, baudījumu. Īpaši dinamikas brīžos, filmā simfoniskais elements pielāgojās kadru kopumu dinamikai. Tādā veidā tiek skatītājam radīta tāda kā nemitīgā kulminācijas sagaidīšanas brīdī. Zināmā mērā to varētu klasificēt kā filmas art house. Tas cik mūzika ir klasiska norāda uz to, ka klasiskā mūzika ir pastāvējusi vairākus gadsimtu, tādējādi var uzskatīt, ka mūzika filmas “Grand Budapest Hotel” ir pietiekami laikmetīga.

11.5.3. Krāsas

Tiem, kuri jau ir iecienījuši un labi pārzina Vesa Andersona kinematogrāfiskos darbus, ir lietas kursā par to, ka filmas režisors ir iecienījis pasteļa toņu nokrāsu izmantojumu savā mākslinieciskajā azotē. Arī šī filma nav nekāds izņēmums. Visu filmu rada miermīlīga rozā nokrāsa, kas zināmās mērā mīkstina kopējo skatītāja noskaņojumu, radot omulības sajūtu. (18. pielikums).

12. FILMU NARATĪVA ANALĪZE

12.1. Filmas "If I Want To Whistle, I Whistle" naratīva analīze

Filmas viens no naratīvas pamanāmākiem elementiem bija sākumā, kas radīja priekšnojautas sajūtu. Kadrā, kad notika cietumsardzes vārdu saukšana, tika demonstrēts plašs kopskats, taču filmas galvenais elements sekoja, kad tieši sākās tuvkadri. Respektīvi, kaut kādā brīdī, kad cietumsardze sauca ieslodzīto vārdus, tā vien šķita, ka nākotnē būs kadrs, kad izsauks cietumnieka vārdu un viņš verbāli to pateiks, jo pirms tā kulminācijas brīži bija virkne citu kadru, kas simbolizēja ieslodzīto klusumu, nopietnību, kad tika saukti viņu vai citu vārdi. Tie ieslodzītie nerunāja. To varētu uzskatīt par diahronisko, diatopisko kadra noskaņu (19. pielikums).

Filmā nebija atšķirīgu vietu, kas tika demonstrētas vienā laikā (sinhronais, diatopiskais). Visi notikumi norisinājās līdztekus cietuma telpās, vismaz paralēli neradot blakus darbības.

Arī zināmas grūtības bija atrast filmā līdzīgu vietu attainojumu vienā laikā. Tas sagādāja grūtības tādēļ, ka visa galvenā darbība norisinājās ap Silviu un nevienā brīdī nebija atrodams moments kurā viņš tiktu pieņemts darot vienu, bet paralēli neatrastos kāds cits filmas galvenais personāžs.

Visspilgtāko sinhrono un sintopisko kadru varēja manīt filmas it kā kulminācijas brīdī, kad Silviu bija sagūstījis Anu. Tas vēl vairāk reprezentēja cietuma vardarbīgo vidi. Bija pielietots izteiksīgs kadrs, kas simbolizēja drūmo pašreizējo stāvokli kādā atradās filmas epicentra varoņi. Kadra noturīgums reprezentēja arī abu varoņu ilgās pārdomas, jo skatītājs šajā brīdī varēja interpretēt pēc savas patikas. Anas vēsā un tai pat laikā ierobežotās kustības ļāva diezgan limitētos daudzumos skatītājam noprast pašreizējās sajūtas, kurās loģiski dominēja bailes, taču tas, ko vēlējās panākt Silviu bija impulsīvie brīvības mirkļi neordinārā, vardabības ceļā (20. pielikums).

12.2. Filmas "The Turin Horse" naratīva analīze

Ungāru filma bija ļoti sarežģīta savā vēstījumā, taču tā atlasīja daudzus komponentus, kas veidoja kopējo naratīvas būtību filmas struktūrā.

Kā viens no filmas spēcīgākajiem kadriem, bija posms, kad abi filmas galvenie tēli bija redzami vienā kadrā ļoti ilgu laiku, taču tas simbolizēja visas filmas ceļu, kā tā tiks aizvadīta. Šāda veida kadri atkārtojās ikvienā situācijā, kaut vai arī filmas noslēgumā, kad abi kārtējo reizi vakariņoja, taču šoreiz izsalkuma vietā virsroku ņēma

iepriekš pieminētais izmisums. Tas būs parasts sinhronais, sintopiskais kadra atveids (21. pielikums). Kadri reprezentē situācijas nopietnību, un rēķinās jau ar sekām ko piedzīvos, kad zirgs nebūs vairs šajā saulē.

Filmā parādījās arī sinhronā, diatopiskā vide, ko norādīja meitas ikdienas gājiens brāzmainajā vējā, kamēr viņa tēvs jau kārtējo reizi pamodās. Tā tika reprezentēta divu laiku attainojums vienā, tikai vietas izvēles ir gandrīz identiski blakus (22. pielikums).

Lai aprakstītu tēmas daudzšķautnību, visprecīzākā aina, kura to raksturo, ir tā, kurā visis trīs filmas tēli ir kopā un raksturo filmas pamatjēgu – rūpes par zirgu, lai tas izdzīvotu. Pie tā var pieskaitīt diahronisko diatopisko kadru (23. pielikums).

Filmas gaitā pavada daudz līdzīgu atkārtoto fragmentu. Kaut vai meitas rūpes par savu tēvu, kas raksturo diahronisko sintopisko naratīva kadru (24. pielikums). Šis kadrs liek piedzīvot skatītājam kopējo pārdzīvojumu filmā.

12.3. Filmas “Just the Wind” naratīva analīze

Sinhronais, sintopiskais kadrs filmā bija visdabiskāk redzams mazā puisēna pirmajā darbībā filmas sākumā. Kad nejauši pamanījis riepu, viņš ar to sācis rotaļāties arī nākamajos kadros tālāk (25. pielikums).

Izteikts diahroniskais sintopiskais kadrs bija redzams brīdī, kad puisēns bija ar saviem draugiem dzīvoklī un spēlēja datorspeles (26. pielikums).

Vispildtāko sinhrono diatopisko kadru varēja ievērot filmas nobeigumā, kad bija gaidāms, kad puisēns satiksies ar māti (27. pielikums).

Filmas “Just The Wind” dominēja plašs emociju kopums, toties, ļoti grūti bija atrast ziņojumus, ko cenšās pateikt cilvēks verbāli vai neverbāli, jo tikpat daudz dominēja arī tumsnējie kadri, brīžos, kad cilvēka seju nevarēja redzēt vispār. Tas bija viens no filmas diahroniskais, diatopiskais kadrs, kas visprecīzāk to raksturoja (28. pielikums).

12.4. Filmas “An Episode in the Life of An Iron Picker” naratīva analīze

Filmu veidoja ļoti viendabīga, tomēr izteikta notikumu virknes ķēde, kas palīdzēja atrast daudzus vēstījumus. Viens no tiem bija Nazifa ikdienas pienākumi palīdzot izdzīvot ģimenei, griežot, nododot metāllūžņus. Tas raksturoja sinhrono sintopisko kadru (29. pielikums).

Kā viens no nozīmīgākajiem un kritiskākajiem filmas brīžiem pienāca, ka nazifam, vajadzēja darīt kaut ko lietas labā, lai palīdzētu Senadai. Brīdī, kad šķiet, nevar atrast pietiekami daudz metāllūžņus, Nazifs atrod simbolisku vietu, kur ar mokām cenšās filmas ietvaros apliecināt, minimālo, bet tomēr iespēju robežās cēlsirdību un mīlestību pret Senadu. Tāpēc kadrs, kas reprezentē viņa mājas (augšējā bildē) simbolizē ar viņa metāllūžņu darbnīcu, un pamestā meža krauja darbojas kā kompromiss (apakšējā bilde). To varētu likt diahroniskās sintopikas kadra izvēles rāmī (30. pielikums).

Tā kā filmas galvenā darbība norisinājās ap Nazifu, tad ļoti grūti būtu pētīt divas atsevišķas telpas vienlaicīgi jeb citiem vārdiem, filmā sinhronais diatopiskais kadrs vai kadri nepastāv.

Filmā kadri, kas raksturo tematu vislabāk bija vienlīdz ekvalenti – Senadas ciešanas un Nazifa pūles (31. pielikums).

12.5. Filmā “The Grand Budapest Hotel” naratīva analīze

Filmā “The Grand Budapest Hotel” naratīva valodā varēja atrast daudz sīko fragmentu atkārtojumu filmas fundamentālākajos brīžos. Jau vien pats nosaukums radīja tādu kā telpisko pašsajūtu. Respektīvi, viesnīcas kadri bija attēloti vairākos brīžos vai arī tajā pašā vienā brīdī, pastāvēja sinhronā / sintopiskā vide kā veicinātājs. Viesnīcas kadra loma galu galā bija sekundāra. Tā vairāk apzīmēja tikai simbolisko vērtību tās īpašniekam, kā piederības faktoru (32. pielikums).

Arī šajā filmā bija grūti noteikt sinhrono diatopisko kadru. Tādu nevarēja uzskatīt, jo lielākoties, līdzīgi kā tas bija “If I Want To Whistle, I Whistle” filmā, centrālie notikumi norisinājās ap Gustafu un viesnīcas istabu zēnu.

Filmā, kā jau iepriekš tika minēts galvenā darbība noris ap viesnīcas istabas puiku un Gustafu. Ir kadri, kas parāda tēmas nozīmīgumu tās atveidē. Aina, kura raksturo tēmas un vienlīdz arī filmas nozīmīgumu ir abu personāžu gleznas nozagšana (33. pielikums).

SECINĀJUMI

1. Neapstiprinājās kādi mākslinieciskie aspekti raksturo gan art house kā žanru, tas vēl joprojām ir sarežģīts termins, kuru lieto mūsdienās. Arī kritiķi, kuri katru gadu piešķir "Sudraba lāci" izvēlētajās laureātēs rādīja mīklainu māksliniecisko veida izvēli, kādēļ tās tiek raksturotas kā mākslas filmas.

2. Art house filmās, kas tika pētītas, salīdzinoši viegli naratīvas valodā var atrast gan sinhronos, sintopiskos kadrus un diahroniskos, diatopiskos. Lielu grūtību radīja filmas, kurām bija reti manāmas ainas, kurās varēja izjust gan līdzīgas vietas fragmentu vienā laikā (diahroniskais, sintopiskais), gan dažādas vietas vienā laikā (sinhronais, diatopiskais). Tas liek domāt, ka mūsdienu art house žanru filmām ir raksturīga viena galvenā aktiera spēle, kas liek skatītājam nelikt paralēli domāt, ka kaut kur vēl noris filmas ietvaros ļoti nozīmīgi notikumi, kas vēlāk ietekmēt filmas gaitu.

3. Pēc filmu semiotiskās un naratīvu analīzēm, var noprast, ka art house ir vienas telpas un laika atveide, neveidojot domstarpības par citu, paralēlu kadru uzmanības novēršanu. Centrālā darbība ir viena.

4. Līdz ar to pētījuma sākumā izvirzītā problēma, noteikt kādi ir kritēriji, pēc kā tiek atlasītas mūsdienīgas art house filmas, nepiepildījās.

5. Iespējams pētījuma procesa laikā netika pareizi izvēlētas atbilstošās semiotiskās pētniecības metodes, kas noveda pie neplānotiem, neiecerētiem rezultātiem.

PATEICĪBA

Vēlos izteikt lielu pateicību savam darba vadītājam Viktoram Freibergam par iedvesmojošām lekcijām un enerģiju palīdzot realizēt šo darbu.

Tāpat neiztiktu bez vecāku sniegtā materiālā, tā arī morālā atbalsta un draugiem, kuri ticēja, ka es to spēšu izdarīt.

LITERATŪRAS UN INFORMĀCIJAS AVOTU SARAKSTS

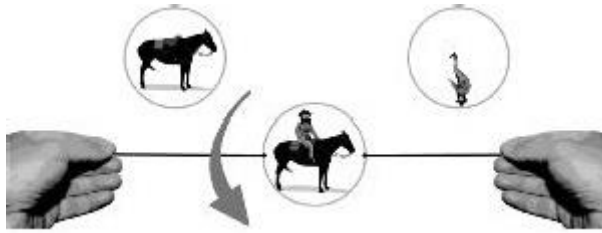
1. Alvin, R. M. (2007). *A Night at the Movies: From Art House to "Microcinema"*. Cineaste Publishers, Inc: Cineaste. Summer. P. 4
2. Bateman, J., Schmidt, Karl-Heinrich. (2014). *Multimodal Film Analysis: How Films Mean (Routledge Studies In Multimodality)*. London: Routledge. P. 27
3. Bernard, D. (2009). *Anatomy of Film*. Bedford/St. Martin's. P. 238.
4. Chandler, D. (2002). *Semiotics. The Basics. Second Edition*. New York: Routledge. P. 159.
5. Chandler, D. (2002). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge. P. 2.
6. Elseaesser, T. (2005). *European Cinema. Face To Face With Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press. P. 47.
7. Everett, W. (2007). *Questions of Colour in Cinema: From Paintbrush to Pixel*. Bern: Peter Lang. P. 17.
8. Ezra, E. (2004). *European Cinema*. Oxford: Oxford University Press. P.1.
9. Gray, G. (2010). *Cinema. A visual anthropology*. Oxford, New York: Berg. 2lpp.
10. Herman, D., Jahn, M., Ryan, M.L. (2010). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. New York: Routledge. P. 168.
11. Johansen, J. D., Larsen S. E. (2005). *Signs In Use: An Introduction To Semiotics*. London: Routledge. P. 25.
12. Kemper, T. (2003). *The Art of Film going*. New York: Wayne State University Press. P. 170-171.
13. Kleckins, A. (2012). *Kino un mūsdienu kultūras likteņi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds. 19. lpp.
14. Marks, L. U. (2002). *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists, Vol. 2, No. 1*. Minoseta: University of Minesota Press. P. 204.-205.
15. Monaco, J. (2000). *How to Read a Film*. New York, Oxford: Oxford University Press. P. 212.
16. Noth, W. (1995). *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press. P.312.
17. Young, H. (2002). *Film & History: An Interdisciplinary journal of Film and Television Studies, Volume 32, Number 1*. New York. P. 107.

AVOTI INTERNETĀ

18. Berlinale (2014). Archive. Retrieved Jan 25, 2015 from https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2014/07_fotos_2014/07_foto_kategorie_2014_844.html#navi=844&item=7763
19. Berlinale (2014). The Berlinale. Festival Profile. Retrieved Jan 25, 2015 from https://www.berlinale.de/en/das_festival/festivalprofil/profil_der_berlinale/index.html
20. IMDb. (2011). The Turin Horse. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt1316540/?ref_=fn_al_tt_1
21. IMDb. (2012). Just The Wind. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2180335/?ref_=nv_sr_1
22. IMDb. (2013). An Episode In The Life Of An Iron Picker. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2507592/?ref_=fn_al_tt_1
23. IMDb. (2014). The Grand Budapest Hotel. The Internet Movie Database. Retrieved January 26, 2015 from http://www.imdb.com/title/tt2278388/?ref_=nv_sr_1
24. TVNET. Gaujas "Izlaiduma gads" startēs Monreālas kinofestivālā. TVNET. Retrieved January 26, http://www.tvnet.lv/izklaide/kino/521191-gaujas_izlaiduma_gads_startes_monrealas_kinofestivala

PIELIKUMI

1. Pielikums
Traumatropa princips



Kadra maiņa filmā "If I Want to Whistle, I Whistle"



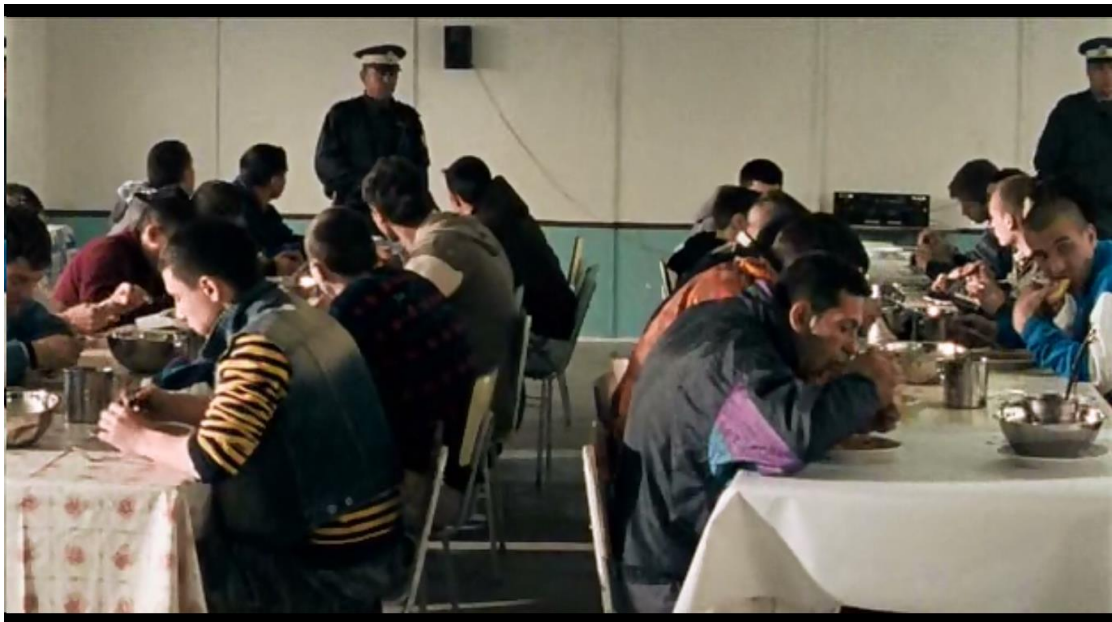
3. pielikums

Silviu tēla emociju maiņa filmā “If I Want To Whistle, I Whistle”

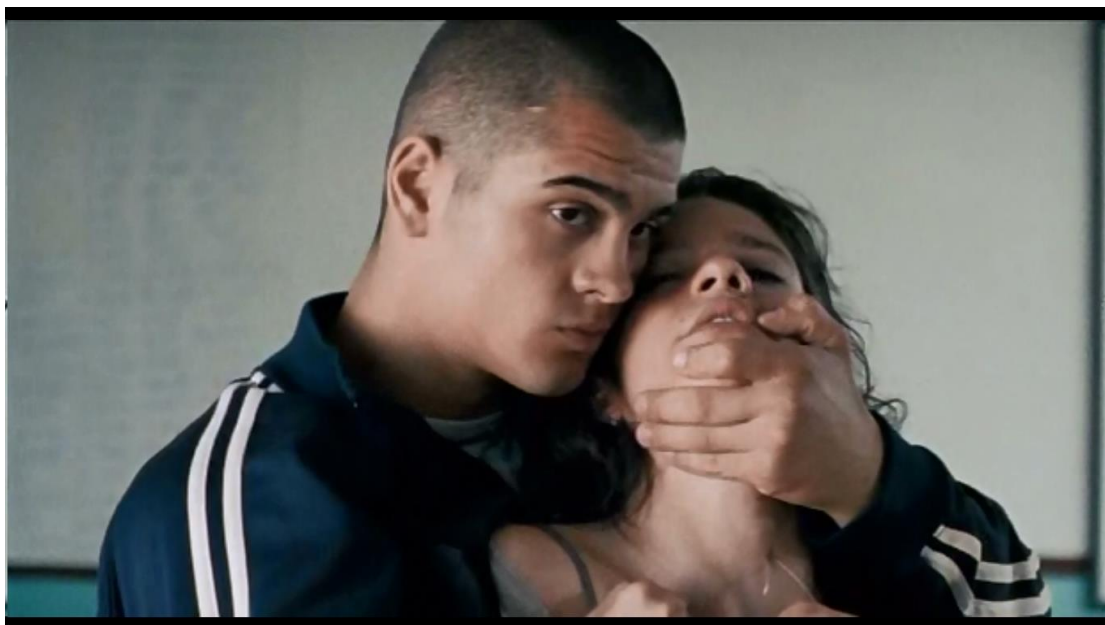
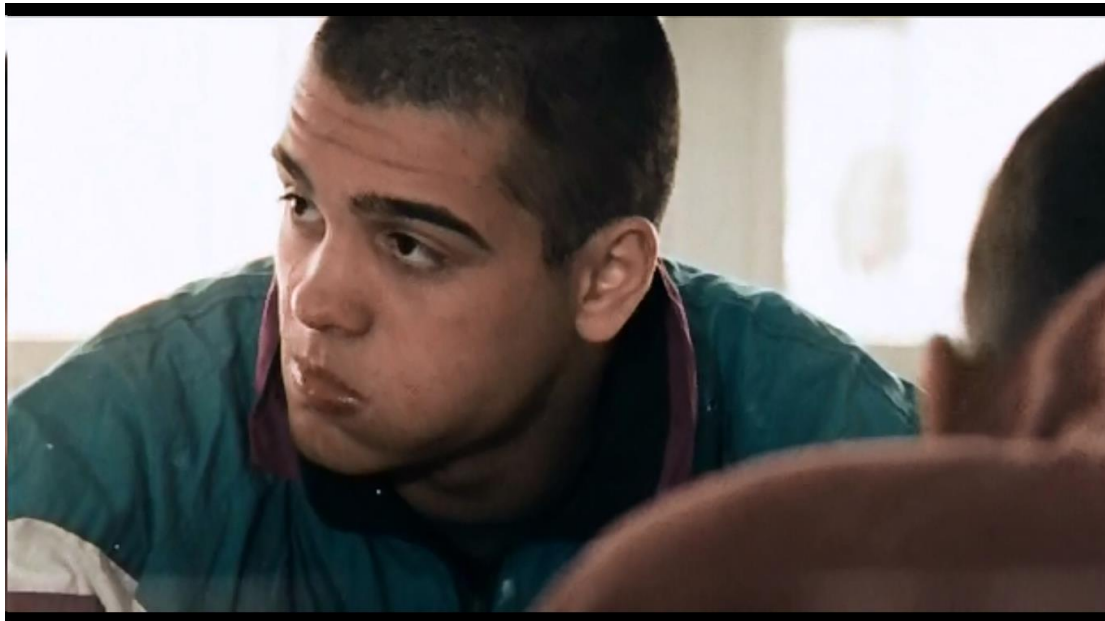


4. pielikums

Apģaisojums filmā "If I Want To Whistle, I Whistle"



Depresīvo krāsu motīvs Silviu apģērba izvēlē filmā “If I Want To Whistle, I Whistle”



6. *pielikums*

Meitas tēla smagā darba motīvs filmā “The Turin Horse”



7. pielikums
Apgaisojums filmā "The Turin Horse"



8. *pielikums*

Krāsas svarīgums Ničes raksturā filmā “The Turin Horse”



Vardarbības un mīlības kontrasti meitenes tēlam filmā “Just The Wind”



10. pielikums
Galveno tēlu ilgu motīvs filmā “Just The Wind”



11. pielikums

Sarkanās krāsas izmantojums filmā “Just The Wind”



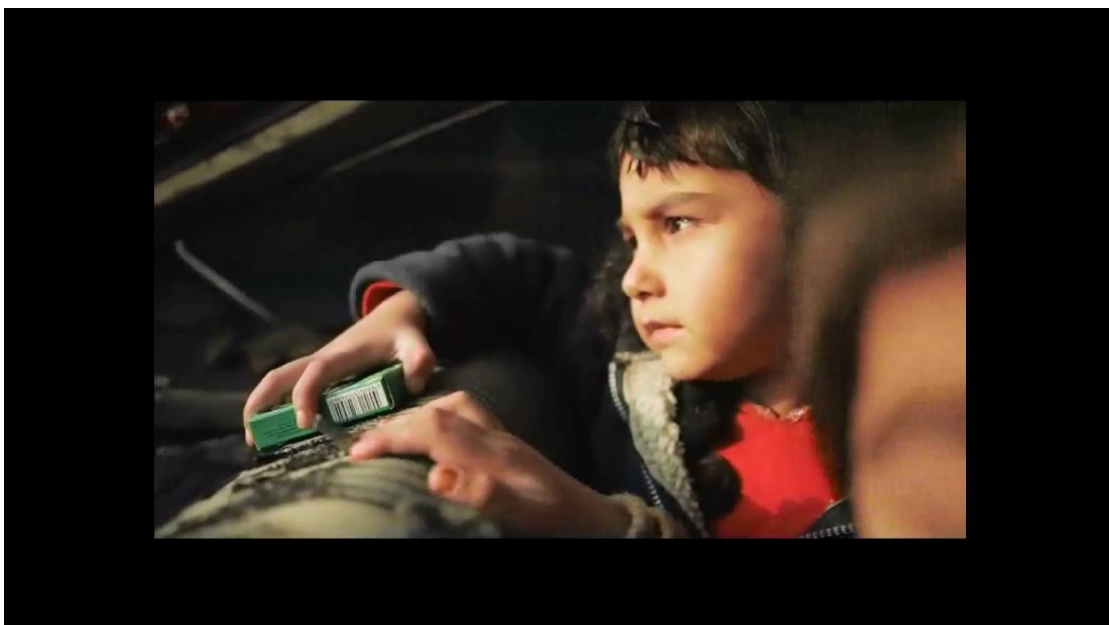
12. pielikums

Smēķēšanas ainas reprezentēšana filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”



13. pielikums

Apgaisojums filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”



Nazifa tēla nozīmība filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”



Can't you call someone, please?



Her stomach hurts,
and she's bleeding.

Art house motīvi un kadrējums filmā “The Grand Budapest Hotel”



16. pielikums
Apgaisojums filmā “The Grand Budapest Hotel”

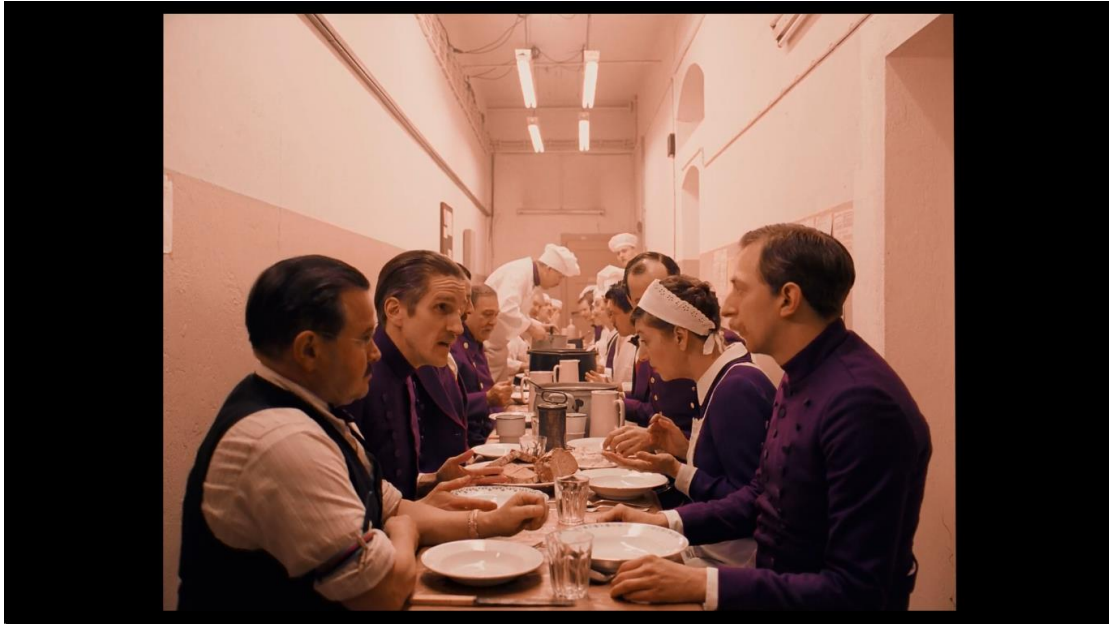


Galveno varoņu sadarbība filmā “The Grand Budapest Hotel”





Pasteļu toņu krāsu motīvs filmā “The Grand Budapest Hotel”



19. pielikums

Diahroniskais diatopiskais kadrs filmā “If I Want To Whistle, I Whistle”







Sinhronais sintopiskais kadrs filmā “If I Want To Whistle, I Whistle”





21. pielikums

Sinhronais sintopiskais kadrs filmā "The Turin Horse"



Sinhronais diatopiskais kadrs filmā "The Turin Horse"



Diachroniskais diatopiskais kadrs filmā “The Turin Horse”



Diahroniskais sintopiskais kadrs filmā "The Turin Horse"



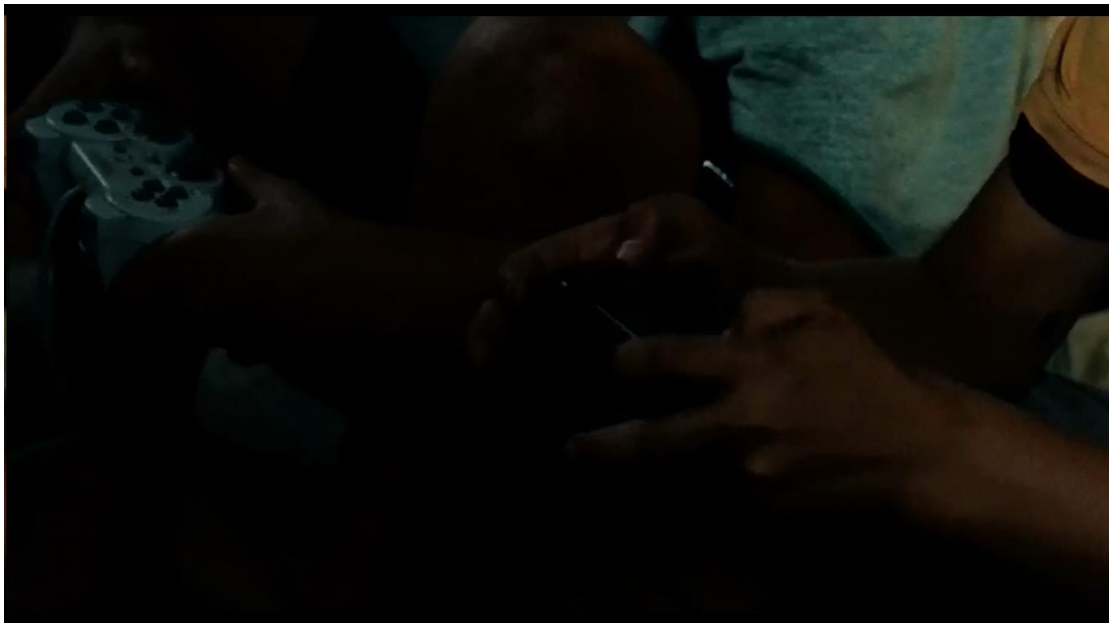
25. pielikums

Sinhronais sintopiskais kadrs filmā “Just The Wind”



26. pielikums

Diahroniskais sintopiskais kadrs filmā “Just The Wind”



Sinhronais diatopiskais kadrs filmā "Just The Wind"



28. pielikums

Diachroniskais diatopiskais kadrs filmā “Just The Wind”



Sinhronais sintopiskais kadrs filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”
Picker”



30. pielikums

Diahroniskais sintopiskais kadrs filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”



31. pielikums

Diachroniskais diatopiskais kadrs filmā “An Episode In The Life Of An Iron Picker”



How are you Senada?



**Can you lend me your car
to take Senada to the hospital?**

Sinhronais sintopiskais kadrs filmā "The Grand Budapest Hotel"



Diachroniskais diatopiskais kadrs filmā “The Grand Budapest Hotel”



Bakalaura darbs

„Eiropas art-house filmas un Berlīnes kinofestivāla Sudraba Lāča balvas laureātes (2010-2014): semiotiskā analīze” izstrādāts LU Sociālo zinātņu fakultātē.

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

Darba apjoms (neskaitot titullapu, satura rādītāju, apzīmējumu sarakstu, izmantotās informācijas avotu sarakstu, pielikumus, dokumentāro lapu un zemspītras atsauces) ir 118013 rakstuzīmes (ieskaitot intervālus).

Autors: _____ Vārds Uzvārds

(personiskais paraksts)

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: doc., Dr.philol. Viktors Freibergs _____

(personiskais paraksts) dd.mm.gggg.

Recenzents: Mg. Soc. Sc. Aija Rozenšteine

(personiskais paraksts) dd.mm.gggg.

Darbs iesniegts Komunikācijas studiju nodaļā .06.2015

Dekāna pilnvarotā persona:

(personiskais paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē____.06.2015. prot.

Nr. _____

Komisijas sekretāre: Mg.sc.soc. Ilze Šulmane

(personiskais paraksts)