

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
KOMUNIKĀCIJAS ZINĀTNES NODAĻA

**LATVIJAS SIMTGADES FILMU “BILLE”, “HOMO NOVUS” UN “TĒVS
NAKTS” IZMANTOTO TEHNIKU UN VIZUĀLĀS KOMUNIKĀCIJAS
ANALĪZE**

BAKALaura DARBS

Darba autors: **Jānis Ločmelis**

Studenta apliecības Nr.: j116036

Darba vadītājs: docents Dr.philol. Viktors Freibergs

RĪGA 2019

ANOTĀCIJA

Bakalaura darba tēma ir „Latvijas simtgades filmu ‘Bille’, ‘Homo Novus’ un ‘Tēvs Nakts’ izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas analīze”

Darba pētāma problēma ir Kāda ir “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” projekta filmu vizuālā komunikācija un kādi tehniskie paņēmieni tika izmantoti vizuālās komunikācijas veidošanā?

Darba galvenie uzdevumi – iepazīties ar teorētisko bāzi - Latvijas aktierkino vēsturi, filmas izstrādes posmu ietekmi un vizuālo komunikāciju, vizuālo komunikāciju, projektu “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” izvēlēties un iepazīties ar metodoloģisko pieeju, izstrādāt metodoloģisko pieeju, veikt pētījuma objektu kontentanalīzi, veikt diskursa analīzi, apkopot iegūtos datus, izanalizēt iegūtos datus un veikt secinājumus.

Bakalaura darbā izmantotās pētniecības metodes – kvalitatīvā kontentanalīze un naratīva analīze.

Pētījuma galvenie secinājumi – analizētās Latvijas simtgades filmas ir veidotas, lai stāstītu par Latvijas vēsturi, izšķirošiem laika periodiem un personībām, izmantotās tehnikas un vizuālā komunikācija tika izvēlēta, lai pēc iespējas veiksmīgāk atainotu personības vai laikmeta šķautnes.

Atslēgvārdi: Latvijas simtgade, vizuālā komunikācija, Latvijas filmas Latvijas simtgadei, filmas, Latvijas kino.

ANNOTATION

The subject of bachelor thesis is – ‘Movies of Latvia's Centenary "Bille", "Homo Novus" and "Tēvs Nakts": the used techniques and communication analysis’

The thesis problem is - What is the visual communication of the project “Latvian films for Latvia's Century” and what techniques were used in the development of visual communication?

The main tasks of the thesis - to get acquainted with the theoretical base - history of Latvian actors, film development influence on visual communication, visual communication, project “Latvian films for Latvia’s Centenary”, to choose and get acquainted with the methodological approach, to develop a methodological approach, to perform content analysis of the research objects, conduct discourse analysis, collect the obtained data, analyze the data and draw conclusions.

The research methods used in the bachelor’s thesis - qualitative content analysis and narrative analysis.

The main conclusions of the research - the analyzed films of Latvia’s Centenary are made to tell about the history of Latvia, decisive time periods and personalities, the techniques and visual communication used were chosen to best illustrate the personality and time period.

Keywords: Latvian Centenary, visual communication, Latvian films for Latvia’s Centenary, films, Latvian cinema.

SATURS

Ievads.....	6
Teorētiskā daļa.....	8
1.Latvijas aktierkino vēsture	8
1.1. Cenzūra.....	11
1.2. Kino industrijas pārstāvji.....	12
2.Filmas izstrādes posmu ietekme uz vizuālo komunikāciju.....	14
2.1. Producēšana	15
2.2. Filmēšana.....	17
2.2.1. Kameras novietojums.....	17
2.2.2. Kadra kompozīcija	17
2.2.3. Kadrējuma plašums.....	19
2.2.4. Kameras kustība	20
2.3. Gaismošana.....	21
2.4. Pēcapstrāde	21
2.5. Skaņa.....	22
3.Vizuālā komunikācija.....	23
4.Naratīvs	26
Metodoloģiskā daļa	28
5.Kvalitatīvās pētniecības metodes	28
5.1.Kvalitatīvā kontentanalīze	30
5.1.1.Kontentanalīze pieejas	31
5.2.Naratīva analīze	32
6.Latvijas filmas Latvijas simtgadei	34
Empīriskā daļa	35

7. Latvijas simtgades filmu ‘‘Bille’’, Homo Novus’’ un ‘‘Tēvs Nakts’’ analīze.	35
7.1. Režisores Annas Vidulejas filmas ‘‘Homo Novus’’ tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.....	35
7.2. Režisores Ināras Kolmanes filmas ‘‘Bille’’ tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.....	44
7.3. Režisora Dāvja Sīmaņa filmas ‘‘Tēvs nakts’’ tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.....	50
7.4. Analizēto Latvijas simtgades filmu izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas salīdzinājums	57
Secinājumi	59
Izmantotās literatūras un avotu saraksts	60
Pielikumi.....	63
Filmas ‘‘Homo Novus’’ kontentanalīze	64
Filmas ‘‘Bille’’ kontentanalīze	67
Filmas ‘‘Tēvs nakts’’ kontentanalīze.....	69

IEVADS

Latvijai 2018. gada 18.novembrī apritēja simts gadi kopš tās dibināšanas. Latvijas simtgades gaidās Nacionālais kino centrs izsludināja projektu "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" kur 16 filmas saņēma finansējumu to tapšanai. Šis projekts iezīmēja ilgtermiņa plānu ar katru gadu aizvien vairāk un vairāk atbalstīt kino.¹ Jau no Latvijas pirmsākumiem kino ir bijis Latvijas kultūras sastāvdaļa un tā ietekme uz Latvijas kultūrvidi ir tikai augusi. Nevieni nacionālie svētki nav iedomājami bez tādām Latvijas kino klasikām kā –"Limuzīns Jāņu nakts krāsā", "Vella kalpi" u.c. tas nozīmē, ka kino Latvijā ir iemīlēts un cienīts, un situācija, ka pāris gadu laikā tiek izlaistas 16 jaunas filmas ir vērā ņemams fakts.

Darbā tika izvēlēts veikt izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas analīzi vienām no projekta populārākajām filmām, jo šīs filmas ir nozīmīgs kultūrvēsturiskais mantojums Latvijas kino fondā. Darbā netiks analizēts padziļināti semiotiskais filmu aspekts, bet gan kā dažādu tehniku pielietojums atstāj iespaidu uz vizuālo komunikāciju.

Bakalaura darba "Latvijas simtgades filmu "Bille", "Homo Novus" un "Tēvs Nakts" izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas analīze" **pētāma problēma** – Kāda ir "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" projekta filmu vizuālā komunikācija un kādi tehniskie paņēmieni tika izmantoti vizuālās komunikācijas veidošanā?

Darbam tika izvirzīti šādi **uzdevumi**:

1. iepazīties ar teorētisko bāzi - Latvijas aktierkino vēsturi, filmas izstrādes posmu ietekmi un vizuālo komunikāciju, vizuālo komunikāciju, projektu "Latvijas filmas Latvijas simtgadei";
2. izvēlēties un iepazīties ar metodoloģisko pieeju;
3. izstrādāt metodoloģisko pieeju;
4. veikt pētījuma objektu kontentanalīzi;
5. veikt diskursa analīzi;
6. apkopot iegūtos datus;
7. izanalizēt iegūtos datus;
8. veikt secinājumus.

¹ Nacionālais kino centrs. Programma "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" ir atklāta. Sk. 16.05.2019. <http://nkc.gov.lv/aktualitates/programma-latvijas-filmas-latvijas-simgadei-ir-atklata/>

Pētījuma objekts ir Latvijas simtgades filmas – ‘‘Bille’’, ‘‘Homo Novus’’ un ‘‘Tēvs Nakts’’.

Pētījuma priekšmets ir tehnikas un vizuālās komunikācijas elementi kas izmantoti filmās.

Darbs sastāv no trīs daļām. Teorētiskā daļa, kur ir īsi aprakstīts par Latvijas aktierkino vēsturi, jo populārākas filmas Latvijas kino vēsturē ir aktierkino filmas, kā arī pētījuma objekti ir aktierkino pārstāvji, tālāk ir minēts pat to kā filmas izstrādes posmi var ietekmēt filmas vizuālo komunikāciju, par vizuālo komunikāciju kopumā un par naratīvu. Metodoloģiskajā daļā ir izklāstīts par metodēm kas tiks pielietotas pētījumā, un empīriskajā daļā tiek veikts pētījums ar kvalitatīvo kontentanalīzes un naratīva analīzes palīdzību, lai noteiktu izmantotās tehnikas un to ietekmi uz vizuālo komunikāciju.

TEORĒTISKĀ DAĻA

1. LATVIJAS AKTIERKINO VĒSTURE

Lai sasniegtu pētījuma mērķi nepieciešama izpratne par aktierkino vēsturi Latvijā, jo pētījumā analizētās filmas ir šī žanra spilgti pārstāvji. Darba izstrādē nepieciešams uzzināt kā politiskā iekārta, kultūras izmaiņas ietekmēja kino industriju Latvijā, jo īpaši tas sasauca ar to, ka šīs ir *simtgades filmas*, respektīvi, veidotas par godu Latvijas valsts simtgadei un projekta ‘‘Latvijas filmas Latvijas simtgadei’’ ietvaros.

Latvijas Republikas izveidošana 1918.gadā bija cieši saistīta ar velmi izveidot savu nacionālo kultūru. Lai arī no 1919.gada 2.oktobra sāka darboties Mākslas departaments rakstnieka Jāņa Akuratera pārraudzībā, kino attīstība šim departamentam bija viena no galvenajām prioritātēm. Kino pārstāvniecība Latvijas kultūrā pirmajos brīvvalsts gados bija mazs, tas sastāvēja no vietējiem hronikas materiāliem, kas bija obligāta tā laika kino seansu sastāvdaļa. Nodokļu atvieglojumus saņēma tikai kultūrfilmās, bet vietējās aktierfilmas šādu atbalstu nesaņēma. Filmās veidoja atsevišķi entuziasti kas izveidoja nelielus uzņēmumus, bet šie darbi lielākoties pastāvēja vien īsu laiku.²

Viss mainījās 1934.gadā, kad kino tika atdzīts par būtisku Latvijas valsts ideoloģijas sastāvdaļu un tika lemts, ka šai jomai jāsniedz īpašs atbalsts. Ar īpašu atbalstu un kino kā vienu no Latvijas nacionālās kultūras stūrakmeņiem sākās kino filmu veidošanas centralizācija un valstiskošanas process. Aktierfilmu uzņemšanu pārraudzīja Sabiedrisko lietu ministrija un filmas tika finansētas no valsts budžeta. Šis process noslēdzās ar 1940.gadu kad Padomju Sociālistiskās Republiku Savienību (PSRS) armija okupēja tolaik neatkarīgo Latvijas Republiku.³

Pirmajā Padomju Latvijas gadā (1940./1941.) izmaiņas Latvijas kino jomā bija paradoksālas. Jo Latvijas Republikas filmu veidotāji skatījās nākotnē ar perspektīvām un optimismu. Režisors Vilis Lapenieks savos memuāros deva ieskatu par situāciju tajā laikā, sarunā ar tā laika Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas (LPSR) Tautas valdības iekšlietu ministru Vili Lāci, ministrs ir teicis šādi, citēju: ‘‘ *Par filmas nākotni neuztraucies, latviešu filma būs. Un kas uz tevi pašu personīgi attiecas, tad tā ir tieši tava priekšrocība, ka šīs lietas esi studējis*

² Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 15.lpp.

³ Turpat.

*Vakareiropā. Tu filmu gatavošanā varēsi pierādīt pavisam citādu pieeju, nekā krievu režisori to dara''*⁴. Laikā kad notika šādas sarunas Lapenieks un Lācis iespējams pat nenojauta ka par līdzīgām idejām, 1938.gadā, ar nāvi tika sodīts viena no padomju kino spilgtākajām figūrām Boriss Šumjackis. Visnotaļ šis laiks kino bija ar lielām cerībām, bet ja kino industrijas pārstāvji nebija uzmanīgi, tad viņu dzīves varēja beigties priekšlaicīgi.⁵ Lai arī pirmais padomju gads kino industrijai bija ar cerībām, cietēji bija skatītāji kam nācās jāsamierinās ar ideoloģiski specifisku un ļoti šauru klāstu ar filmām, nevis ar pasaules klases kino, kā tas bija ierasts iepriekš. Kino repertuārs ko skatītāji varēja baudīt kino bija centralizēts un pārraudzīts no Maskavas, jaunais režīms pārņēma vadību arī pār visiem tā laika Latvijā esošajiem kinoteātriem, kas tajā laikā bija 68, un 32 no tiem atradās Rīgā.⁶

Pēckara gados (1945 – 1953) Latvijas kino industrija bija bēdīgā stāvoklī, jo kara laikā tika izlaupītas, izpostītas kinostudijas, kinoteātri, un liela daļa kino nozares radošie darbinieki bija emigrējuši, tie kas bija palikšu Latvijā tika atlaisti vai paši aizgāja no kinostudijas pēc pāris gadiem, 40.gadu beigās. Tika pieņemti lēmumi par kinostudiju atjaunošanu un pirmajos pēckara gados Latvijas kino radošo darbu uzticēja citvalstu cilvēkiem, ne vietējiem, lai varētu izveidot no jauna kino struktūru. Latvijas kino kultūra bija atkopusies, augstākā vara lika samazināt filmu skaitu, šim bija vairāki iemesli, nepieciešamība taupīt līdzekļus, aukstā kara sākums (1945.gads) un Staļina uzstādījums, ka kino industrijai jāveido tikai šedevri. Rīgas mākslas filmu studija lielākoties nodarbojās ar filmu dublāžu latviešu valodā, sakarā ar ideoloģiskām izmaiņām tika apturēti 15 filmu projekti dažādās stadijās, vairāku filmu latviskošana tika pārtraukta, norakstot zaudējumus. Mākslas vēsturē tradicionāli jaunrade tiek uztverta kā pamatvērtība, bet filmu dublāža tiek uztverta kā otrās šķiras darbība, bet padomju ideoloģijā filmu dublāža bija primāra, jo tā varēja viegli popularizēt padomju sociālistisko ideoloģiju pat valstīs un cilvēku grupās kas īpaši labi nezināja krievu valodu. Tāpēc arī kinostudijas varēja pastāvēt, pat kad vairākus gadus netika uzņemta neviena aktierfilma. Tāpēc tā laika cilvēki vēl aizvien atceras padomju aktierus ar pozitīvu nostalgiju, jo tie bija pavisam pazīstami un likās kā savējie, jo latviski šo padomju aktieru lomas ierunāja pazīstami un mīlēti latviešu aktieri. Lai arī laika gaitā filmu dublāža samazinājās, tā tāpat spēlēja lielu nozīmi ideoloģijas izveidē, līdz pat 80.gadiem tika ierunātas latviski padomju galvenie ideoloģiskie darbi, kā arī filmas bērniem un animācijas filmas.⁷

⁴ Lapenieks, Vilis. *Dullā Dauka piezīmes*. Gauja, 1997, 188.lpp.

⁵ Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 51.lpp.

⁶ Turpat. 56.-57.lpp.

⁷ Turpat. 65.-71. lpp.

Atjaunotnes laikā, no 1954. Līdz 1963.gadam, padomju Savienības komunistiskās partijas (LSKP) konferencē skanēja šādi vārdi, citēju:” No cilvēku sadzīves izskaust degvīnu, tā vietā tautai dodot filmas.”⁸ Šajā laikā Latvijas kino kultūra attīstījās, kino vajadzēja radīt tādu baudījumu, ka cilvēki atmestu alkohola lietošanu. Kino pievērsa pastiprinātu uzmanību un padarīja to pieejamu cilvēkiem, lai arī kino biļešu cenas nebija lielas tās samazināja vēl vairāk, cilvēki plūda uz kino, jo īpaši laukos, kur kino nebija rentabls pasākums, tagad uz to gāja tik daudz cilvēki, ka tas sāka atmaksāties. Kino industrijai tika mazināti birokrātiskie slogi, lai tā varētu nodarboties ar jaunradi. Padomju Sociālistisko Republiku Savienība (PSRS) Ministru padome izstrādāja jaunus veidus kā atbalstīt kino industriju, protams, režisoram nācās saskaņot, apstiprināt scenāriju pie režīma, bet ja tas tika pieņemts bija pat kreditēšanas iespējas. Problēmas šajā laika periodā bija, ar aktieriem, jo tie bija piesaistīti pie teātriem, un teātri īpaši nevēlējās laist aktierus filmēt, jo tiem pašiem bija savas ieceres un repertuāri, tā tika izveidots 1965.gadā Tautas kinoaktieru studija, kas paradoksāli laika gaitā kļuva par teātra aktieru izglītības lielāko bāzi. Industrijai arī bija grūtība ar to, ka studijas celtniecība kavējās un kino industrijai nebija savas mītnes, tas noveda pie papildus birokrātijas un problēmām, kas apgrūtināja kino darbu. Līdz ar kino studijas celtniecību ieskicējas arī plāni Rīgas kinostudijas darbam un apjomu kādi tai būs jāveic. Rīgas kinostudijas apstrādes ceha iepilnā darba kapacitāte bija tik milzīga, ka tā varētu apkalpot, gan telestudijas vajadzības, gan Igaunijas un Lietuvas vajadzības, kas nozīmēja to, ka Rīga būtu Baltijas kino meka.⁹

No 1964. gada līdz 1989. gadam filmu daudzums palielinājās, līdz ar to PSRS republiku kultūru ministrijām bija grūti izkontrolēt kino nozari, jo kino darbojās uz citiem principiem kā citas vizuālā, performatīvā vai tekstveida māksla. PSRS 60. gadu vidū saražoja vairāk nekā 130 dažādas pilnmetrāžas filmas, kas sasniedz iespaidīgus finansiālos rādītājus iekasējot 1 miljardu rubļu, kas tīrajā peļņā bija 440 miljoni rubļu gadā. Ar šādiem finansiālajiem rādītājiem bija skaidrs, ka neviena cita mākslas nozare nevarēs ienesīgumā pārspēt kino, kas bija vienīgā mākslas nozare kas spēja radīt stabilu un pieaugošu peļņu. Redzot peļņas rādītājus aktualizējās domas par to, ka kino ir jāatdala no kultūras dotējamās sistēmas, kas ar notika, LSPR tas tika pieņemts 1963.gada 11.novembrī. PSRS kino industriju varēja arī baudīt citās sociālisma valstīs, kā arī rietumos, lai arī dati par to kādas filmas, kur tika rādītas un kādā apjomā ir slepeni, to pat vietējās kino komitejas, kur nu vēl kino studijas, bet pēc pieejamajiem datiem Rīgas kinostudijas aktierfilmas tika rādītas 11 kapitālistiskajās valstīs 1981.gadā, bet 1982. gadā filmas tika rādītas

⁸ Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 74.lpp.

⁹ Turpat. 74.-78.lpp

21 kapitālistiskajā valstī, 4 filmas nopirkta Amerikas Savienotajās Valstīs (ASV). Kino ģenerētie ienākumi nepalika tikai kino sistēmas budžetos, tie tika izdalīti – 55% no kinoteātru ienākumiem tika nodoti vietējiem budžetiem, šī nauda tika izmantota mediķu, skolotāju un citu sociālās sfēras darbiniekiem, 25% no ieņēmumu kinoteātri atstāja sev, bet 20% tika nodoti iznomai.¹⁰

Kino veidošana pēc Latvijas neatkarības atjaunošanas tika denacionalizēta, jeb kino veidošana pārgāja privāto kino studiju pleciem. Par šīs dienas atdzītākajām kino studijām var minēt – ‘Vides Filmu studija’, ‘Ego Media’, ‘Film Angels Studio’, ‘Platforma’ u.c. Par kino attīstību un pārraudzību atbild Latvijas Nacionālais kino centrs (NKC) kas kopā ar Valsts kultūrkapitāla fondu rīko konkursus, lai atbalstītu kino no valsts puses. Valsts nauda kas atvēlēta kino ir krietni augusi, piemēram 2000.gadā valsts līdzfinansējums kino nozarei bija nepilns miljons, bet 2016.gadā līdzfinansējuma apmērs sasniedza 6 701 919 eiro. Līdzfinansējuma apmēra augšana ir izskaidrojama ar to ilgtermiņa pasūtījumu tuvojoties Latvijas simtgadei īstenojot projektu ‘Latvijas filmas Latvijas simtgadei’ kura rezultātā tika izveidotas 16 filmas.¹¹

1.1. Cenzūra

‘Padomju Savienībā cenzūras nav’: tā bieži Padomju laikos skandēja skolās, lai arī Latvijas vēsturē Padomju laiks saistās ar cenzūru kino kontekstā tā bija salīdzinoša maza. Tematisko un estētisko uzraudzību lielākajā daļā gadījumu darīja paši kinematogrāfi, bet ja kāda filma neatbilda vietējās pārvaldības skatījumam, tad vainu varēja novelt uz cietiem un filmai tas netraucēja, galvenās bija pārliecināšanas spējas. Lai arī cenzūras sistēma nestrādāja, strādāja mākslinieku pašcenzūra, jo Staļina gados bija bail pazaudēt dzīvību, kā arī vēlākos gados kad sabiedrība sasniedz noteiktu labklājības līmeni, kinematogrāfiem bija svarīga pašcenzūra, lai iekļautos PSRS redzējumā, jo ja mākslinieks neieklausies, tad iespēja izteikties var tikt arī atņemta. Filmu aizliegšana notika salīdzinoši reti, vairāk ar filmā notika tas, ka formāli tās tika apstiprinātas, bet tās tika iekļautas zemākās kategorijas filmu sadaļā kas nozīmēja, ka tās tiek izplatītas mazā daudzumā un lielākoties nonāca glabātuvju plauktos.¹²

¹⁰ Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 78.-90.lpp

¹¹ Enciklopedija.lv. *Kino Latvijā*. Sk. 16.04.2019. <https://enciklopedija.lv/skirklis/30979>

¹² Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011, 91.-95.lpp.

1.2. Kino industrijas pārstāvji

Vīriešu īpatsvars Latvijas kino industrijā ir bijis vienmēr (skatīt 1.1.att.), salīdzinot četras galvenās profesijas kas vajadzīgas, lai izveidotu filmas ir redzams būtiskas iezīmes. Jāpin, ka dati par dažiem laika posmiem nav precīzi, jo no 1920 – 1941.gada praktiski nav informācijas par montāžas režisoriem, kā arī dažās no filmām kas iznākušas mūsdienās, montāžas režisori netiek norādīti, tāpēc dati kas atainoti tabulā nav precīzi, bet tie iezīmē kino darboņu ainu caur laika posmiem. Kā redzams, līdz pat deviņdesmitajiem gadiem montāža bija tikai sieviešu profesija, jo tā tika uzskatīta par radošu un smalku profesiju, jo tajā laikā tika montēts ar filmu lentēm kuras bija jālīmē, jāgriež, bet līdz mūsdienām vīrieši ir paspējuši apsteigt sievietes montāžas režisora amatā ieņemot galveno montāžistu lomu.¹³

Periods	Analizēto pilnmetrāžas (no 60') filmu skaits	Scenārijs		Režija		Operatora darbs		Montāža	
		Vīr	Siev	Vīr	Siev	Vīr	Siev	Vīr	Siev
1920 – 1941	11	13		11		11		1	
1946 – 1959	15	22	1	15	2	16	1		15
1960 – 1969	35	45	5	35	5*	35			38
1970 – 1980	74	105	9	68	9	77			84
1981 – 1990	71	76	16	58	14	73			74
1991 – 2006	46	55	10	41	10	54	2	21	32
2007 – 2017	45	55	16	42	6	59		37	15
Kopā	297	371	57	270	46	325	3	59	258

* tikai Ada Neretniece

1.1.att. Filmu veidotāji¹⁴

Visā Latvijas kino vēsturē kā patstāvīgā operatore aktierkino ir Līga Pipare, viņa filmēja filmu ‘Pērku jūsu vīru’, un salīdzinot procentuālo sadalījumu par visu Latvijas kino vēsturi, vīrieši ir bijuši operatori 99,08% un divas no trim operatorēm kas ir pieskaitītas šai statistikai ir strādājušas ar citu operatoru, vīrieti, 86,7% no scenāriju autoriem ir vīrieši un 85,4% no režisoriem arī ir bijuši vīrieši. Aizvien var novērot, ka sieviešu skaits nepieaug vadošajās kino veidošanas profesijās, izņemot scenāristus. Izskaidrojama ir operatora amata nepopularizēšanās sieviešu vidū, kā agrāk, tā arī mūsdienās, kino kameras bija lielas, smagas un neparocīgas un tur

¹³ Pērkone, Inga. *Latvijas kino dzimti meklējot*. Sk. 17.04.2019. <https://www.kinoraksti.lv/raksti/latvijas-kino-dzimti-meklejojot-372>

¹⁴ Turpat.

vajadzīgs spēks, lai visu dienu ar tām operētu, tāpēc īpaši izslavēts operatora darbs nav sieviešu vidū.¹⁵

¹⁵ Pērkone, Inga. *Latvijas kino dzimti meklējot*. Sk. 17.04.2019. <https://www.kinoraksti.lv/raksti/latvijas-kino-dzimti-meklejot-372>

2. FILMAS IZSTRĀDES POSMU IETEKME UZ VIZUĀLO KOMUNIKĀCIJU

Pirms filmas parādīšanās uz kino ekrāniem tai ir jāiziet visiem filmas producēšanas izstrādes posmiem. Katrs filmas izstrādes posms atbild par savu uzdevumu un katrs no šiem posmiem ietekmē filmas vizuālo komunikāciju. Filmās izstrādes posmi ir, piemēram, scenārija izveide, filmas režija, producēšana, filmas uzņemšana, kā arī pēcapstrāde, kura sevī ietver stāsta izveidi, kā arī krāsu korekciju, audio celiņa izveidi, šie ir būtiski spēlētāji filmas vizuālās komunikācijas informācijas nodošanas procesā. Kadrs mazākais darbs uz filmēšanas laukuma ietekmē gala rezultātu, tāpēc katram filmas izstrādes posmam tiek pieiets ar lielu nopietnību.

Kustīgo attēlu pirmsākumos cilvēki vēroja kustīgus kadrus ar cilvēku iešanu, ugunsdzēsēju došanos izsaukumā un vilcieniem, bet nepagāja ilgs laiks līdz šai mākslas formai netika dota priekšroka, jo cilvēkiem apnīka vērot kustīgos attēlus bez stāsta. Jaunatklāto kino industriju aizvietoja citas, senākas mākslas formas. Šajā mākslas formā potenciālu redzēja franču izcelsmes iluzionists mākslinieks Žoržs Meljess. Viņš saprata, ka ar kameru un projektoru palīdzību bija iespējas radīt lielāku ilūziju nekā ar burvju trikiem. Meljess bija atklājējs dažādiem kino izteiksmes līdzekļiem kas tiek lietoti par šodien, piemēram, stop kadrus, palēninātos un paātrinātos kadrus un kopumā kinematogrāfijas vēsturē ir atstājis savu nospiedumu kā viens no pirmajiem cilvēkiem kas strādāja ar vizuālajiem efektiem. Lai arī Žoržs Meljess bija viens no pirmajiem kas strādāja ar vizuālajiem efektiem lielu daļu no viņa panākumiem ir jāvelta tam, ka viņa filmas bija ar stāstu, viņa 1900.gada īsfilma "Cinderella" tika uzņemta publikā atzinīgi, pēc šīs filmas sekoja vēl citas filmas ar dažādiem vizuālajiem efektiem, piemēram, 1902.gada filma "A Trip to the Moon", kas bija viena no pirmajām slavenajām kino filmām. Tieši stāsta esamība un vizuālo efektu klātbūtne kas pārsteidz skatītājus Meljesa darbos un šo elementu ieviešana kino industrijai lika iet uz priekšu.¹⁶

¹⁶ McKernan, Brian. *Digital cinema : the revolution in cinematography, postproduction, and distribution*. New York: McGraw-Hill, 2005. P. 8.

2.1. Producēšana

‘‘Es esmu producents. Es daru visu kas nepieciešams, lai ideja pārvērstos gatavā produktā. Tas nozīmē, ka dažādos brīžos varu būt pārdevējs, režisors, montāžas operators, atlases vadītājs, radošais konsultants – es pat esmu vadījis autobusu.’’, šo ir teicis Deivids Loids Volpers (David Lloyd Wolper) šis citāts visspilgtāk raksturo producenta darbu.¹⁷ Producents bieži saskaras ar dažādu uzdevumi izpildi no projekta uz projekta, t.i. vienā projektā viņš var atbildēt tikai par finansējuma piesaisti, bet citā atbildēt par finansēm un būt režisors. Pie atsevišķiem projektiem var strādāt pat vairāki producenti.¹⁸

Producēšanas procesā var tikt piesaistīti dažādi producentu veidi kas katrs atbilst par savu svēru, lai arī par produktu atbild viens galvenais producents, katrs producents dod savu artavu vizuālas komunikācijas procesā, tās var būt nelielas lietas, bet tik un tā ir daļa no produkta vizuālas komunikācijas.

Producentu veidi:

- programmas producents (programme poducer) – šis producents atbild par kopējo projektu, uzdevumos ir nolīgt galvenos cilvēkus, piemēram, režisoru, māksliniecisko režisoru un atbildīgos par katru no materiāla izveides procesiem;
- producenta asistents (assistant producer) – strādā tuvu programmas producentam, gan tehniskajos, gan mākslinieciskajos aspektos, galvenā producenta labā roka. Atkarībā no projekta producenta asistents var būt atbildīgs par filmēšanu un montāžu;
- līnijas producents (line producer) – šis cilvēks tiek nolīgts uz projekta izstrādes beigām, lai strādātu ar budžetu, lai tas netiktu pārsniegts un viņš ir atbildīgs par tālākas komandas nolīgšanu;
- montāžas producents (edit producer) – atbildīgs par montāžas procesu, šim cilvēkam jābūt apveltītam ar labām stāsta veidošanas dotībām;
- ideju producents (development producer) – amata atbildība ir ģenerēt idejas, lai no tiem varētu izveidot scenārijus, ko tālāk var piedāvāt televīzijas kanāliem vai, lai rastu finansējumu;

¹⁷ Kellison, Cathrine. *Producing for TV and video : a real-world approach*. Amsterdam Boston: Elsevier Focal Press, 2006. P. 255.-257.

¹⁸ Worthington, Charlotte. *Producing*. Lausanne, Switzerland: AVA Academia, 2009. P.11.-12.

- studijas producents (studio producer) – atbildīgs par projekta pārraudzību, lai tas iekļautos iepriekš definētajā stilā un konceptā, lai produkts nemainītos visa tā izstrādes gaitā;
- izpildproducents (executive producer) – pārrauga visu darbu, strādā ciešā saskarē ar programmas producentu.¹⁹

Lai arī cik dažādu producentu būtu kādā no projektiem, galvenā producenta uzdevums ir piesaistīt finansiālos līdzekļus un šis aspekts ir ļoti svarīgs, jo no finansējuma ir atkarīgs cik labu komandu ir iespējams piesaistīt projektam un līdz ar to produkta vizuālā komunikācija var nebūt vairs tik efektīva, ja projektam trūkst finansējuma, jo jānolīgst zemāk kvalificēts darbspēks.²⁰

Filmas vai jebkāda citas audiovizuāla, vai tikai vizuāla, produkta izveidei ir nepieciešama komanda ko izveido producents. Pretstatus producenta lomai, kas bieži var mainīties savās iezīmēs no projekts uz projektu, pārējo komandas locekļu uzdevumi ir konkrēti, bet tie tāpat atstāj nospiedu vizuālajā komunikācijā.

Projekta izveides komandas lomas:

- režisors (director) – atbildīgs par māksliniecisko un tehnisko projekta izpildi;
- scenārija redaktors (script editor) – pārrauga scenārija izpildi;
- atlases vadītājs (casting director) – atbildīgs par aktieru atlasī, strādā ciešā saiknē ar režisoru un producentu;
- menedžeris (production manager) – organizē cilvēku piesaisti projektam, strādā ar līgumiem, atbildīgs par tehnikas īri, apdrošināšanām, ēdināšanu un problēmām kas sevī ietver ikdienas jautājumus. Arī pārbauda budžetu, lai tas tiktu ievērots;
- vietu menedžeris (location manager) – atrod lokācijas un strādā ar tām;
- pētnieks (researcher) – melnā darbiņa darītājs, izpēta visu nepieciešamo informāciju produkta veidošanas vajadzībām;
- personīgie asistents (personal assistant) – parasti šis amats ir piesaistīts producentam, viņi strādā ar papīru jautājumiem, scenāriju kopēšanu un citiem ofisa uzdevumiem;
- asistents (runner) – enerģisks cilvēks kas ir gatavs piedalītos visos projekta izstrādes posmos. Nav piesaistīts vienam konkrētam darbam, ko vajadzēs to darīs;

¹⁹ Worthington, Charlotte. *Producing*. Lausanne, Switzerland: AVA Academia, 2009. P.16-17.

²⁰ Turpat. P.20-21.

- pēcapstrādes komanda (post-production team) – sastāv no montāžas režisoriem, skaņas režisoriem, šo cilvēku uzdevums ir parūpēties par produkta attēlu un skaņu.²¹

2.2. Filmēšana

Lieta ar bez kuras nebūtu iedomājama vizuālā komunikācija ir kamera. Kameru pielieto, lai veidotu kompozīcijas, kadrējumus un noķertu mirkli. Viens no galvenajiem vizuālās komunikācijas aspektiem ir subjekta vai objekta kadrējums un tā kompozīcija attiecībā pret kadru un kadrā esošajiem elementiem. Kamera ir tā kas scenārija vārdus pārvērš to vizuālā stāstā. Ir noteiktas lietas kas jāņem vērā, lai izveidotu baudāmu un galvenais runājošu kadru. Filmējot filmas kameras filmētajam kadram ir jāstāsta stāsts, bez tā kadram nav vērtības.²²

2.2.1. Kameras novietojums

Pirmā lieta kas tiek ņemta vērā kameras novietojuma izvēlē ir režisora iekšējs jautājums – kur ir labākā vieta kamerai, lai stāstītu stāstu? Kameras novietojumā ir jāņem vērā no kura varoņa skatupunkta konkrētā aina tiek stāstīta – no galvenā varoņa, nezināma garāmgājēja vai stāsta stāstnieka, skatupunkts var mainīties ainas gaitā, bet vienmēr būtu jāzina no kura skatupunkta tiek stāstīts stāsts. Jāņem vērā arī kāda tipa kadrs tas būs, attālinātāks, kas parāda, piemēram, abus dialoga runātājus, vai arī katram runātājam atsevišķi tuvplāni kas mainās savā starpā, radot ainā spriedzi vai runātāja tuvplāns pār otra dialoga dalībnieka plecu, kas radīs novērotāja sajūtu. Kameras novietojumā jāņem vērā arī kameras augstums – acu līmenī novietota kamera rada emocionālas sasaistes sajūtu, jo tas ir augstums kurā katrs cilvēks redz pasauli, dodot reālisma sajūtu, augstu novietota kamera kas filmē objektu uz leju, dod skatītājam varas sajūtu, ja kamera ir novietota zemu un tās kadrs pavērsts uz augšu, tas dod skatītājam signālu, ka tēls ir bezspēcīgs.²³

2.2.2. Kadra kompozīcija

Par kadra kompozīciju nebūtu jādomā tikai, ka tā padara kadru acīm tīkamu, tā dara daudz vairāk. Kadra kompozīcijai būtu jābūt tādai, lai tā ne tikai labi izskatās, bet arī veicina skatītāja

²¹ Worthington, Charlotte. *Producing*. Lausanne, Switzerland: AVA Academia, 2009. P.34-35.

²² Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006. P.158.

²³ Turpat. P.158.-159.

iztēli un vizuālās komunikācijas uztveri. Veidojot kompozīciju ir jādomā arī par nākamo kadru, kā tas izskatīsies kopā, kādas attiecības tas veidos ar pārējiem kadriem, protams kompozīcijas izveidei ir dažādi traucējušie faktori, laika trūkums, lokācija, tehnikas trūkums, bet iespēju robežās kadra kompozīcijai ir jāliek domāt skatītājam, sajūst emocijas. Kadrs var būt tukšs, slīps, tuvplāns, kopplāns, tas viss ir atkarīgs no režisora ieceres un fantāzijas, kadrs var pat lielāks pat to ko redzam, piemēram, skatītājs ir iepazīstināts ar pļavu un pēc pāris sekundēm atskan govs zvans un vēl pēc pāris sekundēm parādās govs ar ganu, tā ir režisora kontrole par to kas nav redzams kadrā, bet viņš tur atrodas. Režisors var arī spēlēties ar kadra dziļumu t.i., lai arī kadrs ir divdimensionāls, var tikt nošķirts priekšplāns ar fonu, padarot fonu miglaināku. Fokuss ir arī lieta ar ko režisors var manevrēt parādot uz ko skatītājam būtu jāskatās.²⁴

Kadra veids pēc cilvēku daudzuma:

- četrkadrs (four-shot) – jebkurš kadrs kurā ir četri aktieri reizē;
- trīskadrs (three-shot) – jebkurš kadrs kurā ir trīs aktieri reizē;
- divkadrs (two-shot) – jebkurš kadrs kurā ir divi aktieri reizē;
- kadrs pāri plecam (over the shoulder shot) – kadrs kurā aktieris runā, bet kadra priekšplānā ir otra aktiera plecs;
- vienkadrs (single)– kadrs kurā ir viens aktieris, tas var būt tuvplāns, vidējs plāns vai kopplāns.²⁵

Kadra veids pēc elementu izkārtojuma tajā:

- trešdaļu likums (rule of thirds) – lai izpildītu šo kompozīciju ir jāiedomājas divas līnijas kas horizontāli un vertikāli attēlu pārdala vienādos taisnstūros, lai izpildītos šī kompozīcija objekts ir jāiekadrē līniju krustpunktā. Šis kadrējums ļauj acīm daudz brīvāk vērot attēlu, kā arī, ja tiek kadrēts cilvēks, tad cilvēka skatiens aizpilda kadra tukšo sadaļu;
- simetrija (symmetry) – vienkāršoti izskaidrojot, ja attēlu pārlocītu uz pusēm, tad abas puses sakristu un tās būtu identiskas;
- rāmis rāmi (frame within the frame) – kadrējumā iekļauts ierobežojums, piemēram, loga rūts, durvju šķirba. Kadrējums rada kustīgas gleznas efektu;

²⁴ Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006. P.160.-162.

²⁵ Turpat. P.163.-165.

- negatīvā telpa (leave negative space) - ap objektu ir vienkrāsains neitrāls fons, piemēram, kad statuļa ir fotografēta uz debesu fona:
- Cits skatupunkts (change your point of view) - kompozīcija ir veidota no piemēram augstākas vietas, kāda torņa, kompozīcijas mērķis ir parādīt objektu no cita skatupunkta.²⁶

2.2.3. Kadrējuma plašums

Lai arī kadrējumam ir liela nozīme vizuālās komunikācijas veidošanā, jo tieši kadra plašums atbild par to, kas tiks iekļauts kadrā un kas nē. Tuvāk filmēti kadrējumi rada spriedzi, izraisa spilgtas emocijas, bet attālinātāki kadri veido vidi, stāstot stāstu pat bez aktieriem. Plaša kadra gadījumā ir vairāk vietas neuzkrītošai simbolikai.²⁷

Kadrējuma plašuma veidi:

- ekstrēms tuvplāns (extreme closeup) – šajā kadra plašumā tiek filmētas acis, deguns. Emocionāls kadrs, ne velti saka, acis izsaka visu, tāpēc šis kadru pielieto, lai parādītu detaļas, piemēram, asaru;
- tuvplāns (closeup) – kadrā iekļauta pilna seja. Kadru izmanto, lai parādītu varoņa emocijas, sejas izteiksmi;
- vidējs plāns (medium shot) – kadrā iekļauts torss. Kadrs piemērots dialogam, sarunām, kur var redzēt komunikatoru neverbālās zīmes, ķermeņa valodu;
- plašs kadrs (wide shot) – redzams cilvēks pilnā augumā. Kadrs piemērots kustībai, kur svarīgi redzēt visu ķermeni;
- kopplāns (long shot) – redzams cilvēks pilnā augumā un apkārtējā vide. Kadrs piemērots, ja režisors vēlas atainot varoni vidē, viņa ietekmi, vai tieši otrādi vides ietekmi un varoni;
- ekstrēms kopplāns (extreme long shot) – mazs ķermenis daudz vides. Kadrs piemērots kadriem, lai parādītu kopainu.²⁸

²⁶ PetaPixel.com. *20 Composition Techniques That Will Improve Your Photos*. Sk. 20.05.2019.
<https://petapixel.com/2016/09/14/20-composition-techniques-will-improve-photos/>

²⁷ Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006. P.166.

²⁸ Turpat.

2.2.4. Kameras kustība

Kameras kustībai ir jābūt pamatotai, tai jāstāsta stāsts, lēna kameras kustība var radīt spriedzi ainā. Kameras kustībai jābūt dabīgai, jo katrs kameras kustības veids veic savu vizuālo komunikāciju, nepareiza kameras kustību izvēle var apmulsināt skatītāju un negatīvi atsaukties uz vēlamo nododamo informāciju. Kameras kustības māksla ir viena no sarežģītākajām lietām kas jāiemācās operatoriem, lai varētu izpildīt režisora norādījumu, jo slikti izpildīti kameras kustības kadri ir pamanāmi uzreiz, piemēram, saraustīta panēšana, tas ir kadra defekts ko pat neapbruņota acs var viegli pamanīt, bet ja kameras kustība tiek izpildīta pareizi, tad tas padara kadru daudz vērtīgāku, gan saturiskajā, gan attēla baudījuma ziņā²⁹

Kameras kustības veidi.

- panēšana, vertikāla kustība (pan/tilt) – kameras panēšana ir tad kad operators ar kameras palīdzību veic kustību horizontālajā asī, bet *tilt* ir vertikāla kameras kustība. Panēšanu pielieto sekojot kādam objektam vai atklājot vidi, piemēram, pilsētas panorāmu;
- attālumu maiņa (zoom) – kadra optiska pietuvināšana mainot kameras fokālo garumu, nekustinot pašu kameru. Kadrs strādā vislabāk no mazas lietas attālinot atpakaļ, atklājot kopējo vidi, vai tieši otrādi no lielas vides tiek pietuvināts uz mazu objektu;
- kamera uz sliedēm (dolly) – Kamera ir uzstādīta uz sliedēm, ļaujot pārvietoties kamerai vienā asī saglabājot dinamisku un plūstošu kadru;
- horizontāls kustīgs kadrs (trucking shot) – kamera kustās sāņus ainas darbībai;
- rokās turēts kadrs (hendheld camera work) – ar kameru tiek filmēts no rokas, bez statīva vai kādas citas palīgierīces. Šāda veida kadrs piedod reālisma sajūtu, kā arī ir viegli manevrējam ietaupot laiku uz papildierīču uzstādīšanas. Negatīvais aspekts ir, ka kadri nav plūdeni, tiem ir kustība, un ja tā ir par lielu tā izbojā kadru;
- krāna kadrs (crane) – kamera tiek iestiprināta statīvā kurš var tikt pacelts viss zemes.³⁰

²⁹ Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006. P.167.

³⁰Turpat. P.167.-172.

2.3. Gaismošana

Viena no svarīgākajām lietām, lai filmētu kaut ko, ir apgaismojums. Ar apgaismojumu var izstāstīt stāstu, piemēram, ja cilvēkam ir gaismota tikai vien sejas puse tās nozīmē, ka viņam ir ko slēpt, ja viss kadrs ir izgaismots gaišs, tad tas nodod informāciju skatītājam, ka konkrētais tēls ir labs. Gaismošanas māksla ir niansēs, jo katrs gaismas veids var pavēstīt citu stāstu, tā spēj noslēpt cilvēka nepilnības, vai tieši otrādi tās izcelt. Gaismotāji ir vieni no nenovērtētākajiem filmu izveides lomām, ko tie kas ir saistīti ar kino, zina gaismas nozīmi, bet tie kas nav, nepievērš tam pat uzmanību.³¹

2.4. Pēcapstrāde

Līdz ar pēdējiem kameras klikšķiem sākas viens no atbildīgākajiem filmas tapšanas procesiem – pēcapstrāde. Pēcapstrāde iekļauj sevī daudzus atsevišķus posmus kas ietekmē filmas gala vizuālo komunikāciju. Filmu uzņemšanas laikā var šķist, ka tā ir galvenā filmas daļa, kā arī laikietilpīgākā, tā nebūt nav, nevar noliegt, ka filmas uzņemšanas process ir svarīgs, bet filmas īstā aura tiek iegūta pēcapstrādes procesā. Filmu uzņemšanas laiks var ilgt divus mēnešus, bet tāpēc, ka pēcapstrādes process ir tik komplikēts pēcapstrādes process var aizņemt pat divtik. Pēcapstrādes process sevī ietver – stāsta veidošanu, vizuālo efektu izstrādi, krāsu korekciju, mūzikas integrēšanu filmā, folija skaņu izveidi, skaņu efektu izveidi, un, protams, aktieru ierunāto tekstu. Varētu pat teikt, ka pēcapstrāde ir kā zupas vārīšana, iepriekš visi ingredientu ir sagatavoti un vārīšanas procesā, montāžā, tie visi tiek salikti kopā radot vienotu produktu.³²

Viens no pēcapstrādes procesiem ir krāsu korekcija. Šajā procesā nofilmētajam kadram tiek piedots tonis, tas tiek pareizi izgaismots un ja nepieciešams arī stils. Krāsu korekcija var manīt stāstu, piemēram, kadri ar dzeltenīgu, brūnu nokrāsu ir silti, tie reprezentē tuvību, siltumu, labas emocijas, bet tie kas zilgani reprezentē aukstumu, atsvešinājumu.³³ Krāsas var arī cilvēkam veicināt dažādus procesus, piemēram, palielināt vēlmi pēc ēdiena, veidot ārišķīgu siltuma sajūtu. Šveiciešu psihologs Maks Lušers (Max Luscher) 1947.gadā izveidoja testu kurā pacienti dažādu krāsu diskus novietoja secībā, pēc savām sajūtām. Interpretējot disku secību Lušers izveidoja veidu kā noteikt pacienta domas pēc krāsainajiem diskiem. Reklāmas un mārketinga darboņiem

³¹ Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006. P.176.-178.

³² McKernan, Brian. *Digital cinema : the revolution in cinematography, postproduction, and distribution*. New York: McGraw-Hill, 2005. P. 83. – 84.

³³ Hullfish, Steve. *The art and technique of digital color correction*. Amsterdam Boston: Focal Press, 2008. P.258.

Lušera pētījumi atklāja kā cilvēka prāts reaģē uz krāsām, piemēram, sarkanā krāsa ir zināma kā agresijas un enerģijas krāsa, dzeltenā krāsa, uz kuru cilvēka vizuālās uztveres sistēmas ir īpaši jūtīgas, iepriecina un tāpēc arī ātrās ēdināšanas restorānos tieši dominē šīs krāsas.³⁴

Pētījumi liecina, ka sarkanā krāsa veicina cilvēku uz risku veikšanu, tieši tāpēc kazino ir daudz sarkanās krāsas, kā arī sarkanās krāsas ietekmē cilvēka asinsspiediens palielinās. Turpretī zilie un zaļie toņi cilvēku nomierina, vēsīe toņi neitralizē emocijas, kā arī liek justies cilvēkam fiziski vēsākam.³⁵

2.5. Skaņa

Skaņa ir puse no filmas vizuālās ziņas, lai arī filmas vizuālie elementi strādā ar skatītāju vistiešāk, audiovizuāla materiāla gadījumā audio strādā ar skatītāju zemākos apziņas līmeņos. Slikts audio celiņš var sabojāt filmas vēstāmo stāstu, bet labi ievaidots audio celiņš var paspilgtināt vizuālo filmas aspektu, kas ļauj veidot veiksmīgāku komunikāciju ar skatītāju. Starp audiovizuāla materiāla attēlu un skaņu ir jābūt mijiedarbībai, jo tām jāpaskaidro un jāpapildina vienam otru, lai audiovizuālais materiāls nodotu informāciju veiksmīgi. Skaņas nepieciešamību kino apliecina arī režisors Žans Liks Godārs kas ir teicis šādi: "Skaņa ir sešdesmit procenti no kino."³⁶, kā arī pētnieki no Masačūsetsas Tehnoloģiju institūta (Massachusetts Institute of Technology) atklāja, ka cilvēki ir spējīgi ilgāk izturēt sliktu attēla kvalitāti daudz ilgāk, nekā bojātu skaņas celiņu.³⁷

Lai arī redze tiek uzskatīta par cilvēka galveno maņu, patiesībā cilvēki paļaujas uz dzirdi daudz biežāk, pat ja audio efekti, mūzika, fona trokšņi, ir klusi un nemanāmi, filmā tie nodod skatītājam milzīgu daudzumu informācijas un emociju kas paspilgtina attēla veidoto komunikāciju ar skatītāju. Viens no skaņas nozīmīguma piemēriem ir šausmu filmas, skatoties tās bez skaņas tās neliktos biedējošas, tieši skaņa ir tā kas veido kopējo atmosfēru un vēstījumu.³⁸

³⁴ Hullfish, Steve, and Jaime Fowler. *Color correction for video : using desktop tools to perfect your image*. Amsterdam Boston: Elsevier/Focal Press, 2009. P.243.-244.

³⁵ Turpat. P.243.-245.

³⁶ McKernan, Brian. *Digital cinema : the revolution in cinematography, postproduction, and distribution*. New York: McGraw-Hill, 2005. P. 109.

³⁷ Turpat. P. 109.-110.

³⁸ Rice, John, and Brian McKernan. *Creating digital content*. New York: McGraw-Hill, 2002. P.135.-136.

3. VIZUĀLĀ KOMUNIKĀCIJA

Vizuālie komunikatori mums ir visapkārt un bez tiem nevaram izdzīvot ne mirkli, jo tie dod būtisku informāciju par ikdienas briesmu draudiem, laikapstākļiem u.c. Taču analizējot vizuālās komunikācijas procesus ir jānošķir tas ko cilvēks redz ar aci un kas tiek uztverts mentālajā līmenī, piemēram, ar acīm cilvēks var redzēt cilvēku ar tetovējumiem, bet prāts to var iztulkot kā briesmu signālu, liekot cilvēka emocijām un darbībām mainīties. Vizuālajā komunikācijā ir svarīgas attiecības starp formu un saturu, objekta forma var būt parasta, ikdienišķa, bet saturs ko objektam piešķir cilvēka prāts var būt milzīgs, šis process ir simbolisms. Vizuālās komunikācijas balstās uz to, ka katrs cilvēks uztver savādāk objektus un dzīves procesus kopumā radot savu uztveri par lietām. Cilvēka uztveri var ietekmēt dažādu jomu aspekti – psiholoģiski, fizioloģiski un kultūras. Tāpēc vizuālās komunikācijas veidotājam, filmas producentam, raidījumu veidotājam, gleznotājam, fotogrāfam, ir jāņem vērā šie faktori, lai sekmētu sava darba informācijas nogādāšanu līdz satura recipientam.³⁹

Lai tuvāk saprastu vizuālās komunikācijas aspektus ir jāsaprot veids un secība kā cilvēka ķermenis iegūst informāciju padarot to par saturiski bagātu attēlu savā prātā.

Primārais posms, redze – lai arī kāds būtu uztveramās informācijas avots, mediēts kulturāls vai nemediēts, dabisks, redzes procesi uztverot gaismu ir identiski šiem abiem avotiem. Primārais posms ir fizisks, uztverot gaismu un acs receptoru šūnu reakcija uz saņemto gaismu. Var likties, ka pats redzes process nav saistīts ar interpretāciju, ka redze neveic informācijas apstrādes funkcijas piedodot informācijai dziļāku nozīmi, taču tā nav, lai arī redze tiešām neveic tālāku informācijas apstrādi, izņemot attēla veidošanu, redzei ir robežas, cilvēks spēj koncentrēties uz vienu noteiktu punktu un pārējais redzes ģenerētais attēls ir miglains, neskaidrs. Jau no pašas informācijas uztveres sākuma attēls ko cilvēks redz ir ietekmēts. Tā kā redzes laukums ir ierobežots, acs izvēlas uz ko fokusēties, motivācija acs uzmanībai var būt fiziska, kāds cilvēks skrien garām vai pat kulturāla, kā piemēram, redzot valsts karogu.⁴⁰

Sekundārais posms, vizuālās informācijas apstrāde prātā – šajā posmā acs radītājam attēlam tiek piešķirta nozīme, vizuāliem objektiem tiek dota nozīme un cilvēka personīgā interpretācija. Piemēram, primārajā informācijas posmā acs uztver attēlu ar cilvēku kam ir cita

³⁹ Jamieson, G. H. *Visual communication : more than meets the eye*. Chicago, IL Bristol England: University of Chicago Press Intellect Books, 2007. P.11-12..

⁴⁰ Turpat. P.15.-16.

rase kā kultūrā kurā cilvēks fiziski atrodas, jo acs primārajā posmā saredz kontrastu, sekundārais posms piešķir attēlam nozīmi, analizējot no kuras rases šis cilvēks varētu būt, vecumu, vizuālo izskatu, riska faktoros un izveidojot savu attieksmi pret šo cilvēku. Pie sekundārā informācijas posma ir svarīgi, ka ir izšķirti divu veidu cilvēku grupas - tie kas uztver ar vairākām maņām reizē, jeb dara un pēc tam domā un tie cilvēki kas iet lineāru domāšanas veidu, ejot pakāpeniski no viena aspekta uz nākamo, jeb domā un pēc tam dara. No cilvēku prāta informācijas apstrādes veida ir atkarīga arī pati informācijas atainošana, tiem kas katru aspektu izvērtē atsevišķi veidotā attieksme būs izsvērtāka, pilnīgāka, kas ļauj pamatot katru pieņemto lēmumu, taču, lai nonāktu līdz gatavi apstrādātai informācijai šai cilvēku grupai vajag laika, turpretī cilvēki kas uztver visu reizē, šī informācija var būt nepilnīga, taču informācijas apstrādei ir nepieciešams īss laiks.⁴¹

Trešais posms, psiholoģiskā uztvere – šis posms ir balstīts uz cilvēka psiholoģiju. Kā zemapziņa procesi spēj ietekmēt cilvēka uztveri. Piemēram, ja cilvēks ir iespaidots fiziski bērnībā, tad zemapziņā cilvēks reagēs, ja pat to viņš redzēs uz ekrāna, jo tā ir viņa stipra pagātnes emocijas kas ir iespiedusies līdz zemapziņai. Šis posms katram cilvēkam ir individuāls, jo katram cilvēkam ir individuāla dzīves pieredze, traumas, padarot cilvēku uztveri uz situācijām dažādu. Psiholoģiskā uztvere ir cieši saistīta ar cilvēka dzīves pieredzi, piemēram, bērni, bērni uztver asi lietas, bet ejot laikam un krājoties pieredzei bērns ir sapratis uz ko ir jāreaģē un uz ko nav padarot viņu psiholoģiskāk noturīgāku pret noteiktām situācijām.⁴²

Ceturtais posms, kultūras dimensija – uzaugot cilvēki iemācās noteiktas kultūras vērtības un normas, kas atspoguļojas kā nākotnē cilvēks uztvers vizuālo informāciju. Šis vizuālās komunikācijas informācijas uztveres posms atbild par to kā cilvēks interpretēs noteiktas kultūras zīmes, rituālus, uzvedību, cilvēku neverbālo komunikāciju utt. Cilvēkam kurš nav noteiktajā kultūras slānī vai sociālajā grupā nesaskatīs to pašu nozīmi simbolos kā cilvēks kas ir kultūras un sociālās grupas pārstāvis. Piemēram, ārzemniekam neko neizteiks Māras zīme, Daugava, Brīvības pieminekļis, bet latviešu tautai tie ir simboli, kas ir kopīgi un vieno kultūras grupu – latvieši. Tāpēc veidojot produktu ir svarīgi apzināties savu mērķauditoriju un kas ir tas kas viņus vieno, iekļaut to produktā ir iespēja daudz labāk realizēt savu mākslas darbu, nekā, ja tajā nav atsauču uz kādu konkrētu auditoriju.⁴³

⁴¹ Jamieson, G. H. *Visual communication : more than meets the eye*. Chicago, IL Bristol England: University of Chicago Press Intellect Books, 2007. P.16-18.

⁴² Turpat. P.18-19.

⁴³ Turpat. P.26.

Vizuālajā komunikācijās pastāv arī gadījumi kad komunikatora darbā nav dziļākas domas, atšifrējami simboli, tā ir astētiskā dimensija. Klasiskā mākslas darbā galvenā uztvere ir uz semiotiku, zīmju atrašanu un to tulkošanu, meklējot nozīmes, bet darbos kur nav dziļākas nozīmes un simbolu cilvēks uztver mākslas darbu pavisam savādāk. Piemēram, katrs burts ir simbols kas veido sistēmu kopumu, vārdu, un vārdi veido teikumus, katram burtam ir sava nozīme, un cilvēks vērojot tekstu neievēro fontu kādā teksts ir rakstīts, izņemot cilvēkus kas ir ieinteresēti fontos, vērojot burtus cilvēka prāts meklē kopējo nozīmi nepievēršot uzmanību kā šī informācija tika pasniegta. ⁴⁴

⁴⁴ Jamieson, G. H. *Visual communication : more than meets the eye*. Chicago, IL Bristol England: University of Chicago Press Intellect Books, 2007. P.75.- 76.

4. NARATĪVS

Naratīvs ir primārais veids kā cilvēki organizē un saglabā savas dzīves pieredzes paliekošās nozīmīgās atmiņu epizodēs. Ar laiku cilvēki ir iemācījušies, ne tikai saglabāt notikumus ar naratīva palīdzību, bet arī, bet arī dalīties ar tiem, kā arī izveidot iedomu naratīvus, kas ir kino, grāmatu, mūzikas un citu vārdu mākslas pamatā.⁴⁵ Pēc A.A. Berga domām naratīvu var definēt kā kāda objekta, personas vai jeb kā cita, stāstu kas satur notikumu kopumu kas ir kādā noteiktā secībā. Visi naratīvi satur kāda veida struktūru, piemēram, lineāru struktūru, tā izpaužas, ka A notikums noved pie notikuma B un B pie C utt. Šis naratīva veids ir plaši izmantots, jo tas ir viegli saprotams un tas tiek pielietots ikdienas dzīvē stāstot notikumus citiem cilvēkiem. Atšķirība starp nenaratīviem darbiem un darbiem ar naratīvu ir notikumu kopums un to secība, piemēram, gleznas, zīmējumi, fotogrāfijas un citi darbi kas attēlo momentu nav uzskatāmi par naratīviem, lielākajā daļā gadījumu. Izņēmums ir, piemēram, komiksi, lai arī katrā komiksa sadaļā ir attēlots viens moments, kopā ar cietām komiksa sadaļām tas veido stāstu noteiktā laikā un telpā, un šim stāstam ir secība.⁴⁶

Runājot par naratīvu ir noteikti jāpiemin Vladimira Proppa (Vladimir Propp) vārds kurš pārstāvēja krievu formālistu grupu. Proppa sasniegums bija, ka viņš izanalizēja 100 slāvu pasakas un izsecināja, ka pats svarīgākais stāstā ir funkcija ko tēls veic noteiktajā stāstā. No funkcijām tika definēti tēli kam katram ir sava funkcija stāstā.⁴⁷

Tēli:

- donors (donor) – varoņa atbalstītājs, tēla funkcija ir sagatavot vai iedot varonim objektu kam ir liela loma varoņa uzdevuma izpildei;
- palīgs (helper) – tēls dodas līdz ar varonim uzdevum aizpildē;
- ļaundaris (villain) – tēls kas neļauj izpildīt varoņa uzdevumu, liekot šķēršļus vai vienkārši traucējot;
- princese (princess) – šis tēls var nebūt cilvēka formā, tas var būt vienkārši kāds ieguvums, piemēram, nauda vai sieviete. Varonis ir pelnījis šo tēlu, bet ļaundara dēļ to neiegūst un, lai to iegūtu varonim ir jāuzvar ļaundaris;

⁴⁵ Berger, Arthur A. *Narratives in popular culture, media, and everyday life*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997. P.10.

⁴⁶ Turpat. P. 4.- 7.

⁴⁷ Joerges, Barbara. *Narratives in social science research*. London Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2004. P.76.-78.

- princeses tēvs (princess's father) – tēls kas ir ieinteresēts uzdevuma izpildē, strādā kā varoņa mentors un uzdevumu izpildes pārraudzītājs, atsevišķos gadījumos šis tēla funkcijas pārklājas ar nosūtītāju;
- nosūtītājs (dispatcher) – tēla funkcija ir definēt uzdevumu varonim un to nosūtīt tā izpildē;
- varonis (hero) – tēla funkcija ir izpildīt nosūtītāja uzdevumu, sakaut ļaundari un par to iegūt princesi, jeb atalgojumu.⁴⁸

Kino naratīvā, tāpat kā citos naratīvos, ir iekļauts konflikts. Kino mākslā šis konflikts tiek atspoguļots audiovizuāli, tas nozīme, ka ar skaņas un attēls palīdzību tiek veidots naratīvs. Lai arī skaņa un video sadarbojas filmās, lai pārnestu ziņojumu skatītājam, šie abi elementi ir atšķirti, un pārnes dažādu informāciju, piemēram, audio parūpējas par informācijas daļu kas filmā tiek pateikts verbāli, bet filmas attēls veido filmas vizuālo komunikāciju, veidojot aplēptās nozīmes, filmas dinamiku, lokācijas atainojumu un kopējo filmas sajūtu, kas tiek panākti ar dažādu tehniku palīdzību kas uzskaitītas darba iepriekšējās nodaļās. Filmās audio uzdevums ir pārnest tiešo informāciju, piemēram, verbālo komunikāciju, fona trokšņus, bet attēls ar skatītāju veido neverbālo komunikāciju, kas iedarbojas uz skatītāja zemapziņu veidojot, piemēram, emocijas.⁴⁹

⁴⁸Joerges, Barbara. *Narratives in social science research*. London Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2004. P.78.

⁴⁹Dick, F. B. (2010). *Anatomy of Film. (6th ed.)*. Boston; New York: Oxford University Press. P. 8.

METODOLOĢISKĀ DAĻA

5. KVALITATĪVĀS PĒTNIECĪBAS METODES

Kvalitatīvās pētniecības metodes nesastāv no matemātiski vai formāli mērāmiem lielumiem, kvalitatīvās pētniecības metodes pēta pētāmā objekta saturu iedarbību uz sociālajiem aspektiem.⁵⁰

Kvantitatīvās pētniecības metodes ir efektīvas, ja jānoskaidro fakts par attiecībām starp mainīgajiem, piemēram cilvēku finansiālā stāvokļa sakarība ar intelekta līmeni, bet kvalitatīvās pētniecības metožu pieeja spēj izpētīt kāpēc pastāv sakarības ejot pie pirmavota, jeb cilvēkiem. Kā jau pētniecības metožu nosaukumi liecina, kvantitatīvās pētniecības metodes ir vērstas uz to, ka tās spēj aptvert lielu cilvēku loku, bet tās negatīvais aspekts ir, ka metodēs tiek uzziņāta tikai vispārīga informācija, kvalitatīvās pētniecības metodes ir vērstas uz iedziļināšanos un dziļāku slāņu informāciju, bet šīs metodes trūkums ir, ka tajā ir ierobežots skaits cilvēku ko var aptvert, metodes laiktīlīguma dēļ. Kvalitatīvo metožu mīnuss ir vieta interpretācijai, pētniekiem jābūt ļoti uzmanīgiem, lai neietekmētu pētījuma rezultātus esot nepamatoti aizspriedumains, bet pētnieki saņem pietiekoši daudz apmācību, lai izslēgtu personīgos faktoros veicot pētījumu.⁵¹

Kvalitatīvās pētniecības metodes:

- Tiešs novērojums – pētnieki ar šo metodi pēta cilvēkus dabiskajā sociālajā vidē, neiejaucoties tajā. Pētāmie objekti bieži pat nezina, ka ir pētījuma dalībnieki, lai saglabātu dabiskas reakcijas un interakcijas ar cietiem cilvēkiem. Pētījumi lielākoties notiek publiskajā telpā, lai nekompromitētu cilvēka tiesības uz privātumu, jo publiskajā telpā cilvēkam nav iespējas būt ļoti privātam. Metodes piemērs ir, ka pētnieks pēta kā cilvēks uzvedas ielu priekšnesuma laikā.⁵²
- Atvērto jautājumu aptaujas – lai arī aptaujas ir kvantitatīvo pētījumu metožu sarakstā, pētnieki veicot aptaujas ar atvērtajiem jautājumiem iegūst kvalitatīvo informācijas kopumu ko analizēt. Piemērs, pētnieks pēta iemeslus kāpēc cilvēki ir

⁵⁰ Creswell, John W. *Research design : qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2014. P.183.

⁵¹ Crossman. A. *An Overview of Qualitative Research Methods*. Sk.16.04.2019.

<https://www.thoughtco.com/qualitative-research-methods-3026555>

⁵² Turpat.

balsojuši par kādu politisko kandidātu, ļaujot cilvēkiem pastāstīt to ar saviem vārdiem.⁵³

- Fokusgrupas intervijas – metode iekļauj sevī izveidot mazu cilvēku grupu, no pieciem līdz piecpadsmit cilvēkiem. Metodes mērķis ir diskusijas veidā ģenerēt informāciju kas saistās ar pētāmo jautājumu. Metodi bieži izmanto kāda notikuma vai trenda izziņāšanā kādā specifiskā sociālajā kopienā.⁵⁴
- Dziļās intervijas – intervijas notiek viens pret viens vidē, tikai cilvēks un pētnieks, šajā metodē tiek uzzināta padziļināta informācija no indivīda skatupunkta, sajūtām. Dziļajām intervijām nav viena standarta kā tās būtu jāveic, tas ir atkarīgs no intervētāja, dažreiz intervētājam ir temati par ko būtu jārunā, bet ļauj sarunai plūst pašai, neapstādinot intervējamo, kas ļauj dabiski pāriet starp tematiem, bet citās dziļajās intervijās intervētājam ir konkrēta informācija, ka tas vēlas uzzināt un intervija ir izvēsta šaurākā tematu lokā, lai veiksmīgāk iegūtu datus.⁵⁵
- Atstāstītā vēsture – metode tiek izmantota pētot kādas sociālās kopas, komūnas vai notikumu. Pētījums izpaužas, ka ilgākā laika periodā tiek veiktas padziļinātas intervijas ar vienu vai vairākiem grupas pārstāvjiem atklājot viņu skatu uz pētāmo objektu ilgāka laika periodā.⁵⁶
- Iekļautais novērojums – metodes pamats tāds pats kā novērojumam, bet šajā gadījumā pētnieks ir iekļauts pētāmajā objektā, tā iegūstot ne tikai novērojumu, bet arī iegūst pirmavota informāciju.⁵⁷
- Etnogrāfiskais novērojums – šis novērojuma veids ir vispadziļinātākais. Pētnieks pilnībā iekļaujas kādā sabiedrības grupā vai komūnā un pilda visus uzdevumus ko dara šī grupa. Pētījuma ilgums var ilgt no mēneša līdz pat gadiem. Piemērs šai metodei, pētnieks dzīvo ar afrikāņu cilti divus gadus, darot tos pašus darbus ko dara viņi, ēdot to pašu ēdienu, kļūstot par daļu no cilts, un viņš pēta no iekšienes komunikācijas procesus.⁵⁸

⁵³ Crossman. A. *An Overview of Qualitative Research Methods*. Sk.16.04.2019.
<https://www.thoughtco.com/qualitative-research-methods-3026555>

⁵⁴ Turpat.

⁵⁵ Turpat.

⁵⁶ Turpat.

⁵⁷ Turpat.

⁵⁸ Turpat.

- Kontentanalīze – metode tiek pielietota lai analizētu sociālos aspektus interpretējot tekstu, filmas, mākslas darbus, mūziku, attēlus dokumentus un citus kultūras vai mediju produktus. Pētnieks pēta kā teksti un attēli ir izmantoti, un veidu kā tie tiek izmantoti. Kontentanalīze ar sociālo mediju uzplauku ir kļuvusi par vienu no populārākajām metodēm sociālo pētīju jomā.⁵⁹

5.1.Kvalitatīvā kontentanalīze

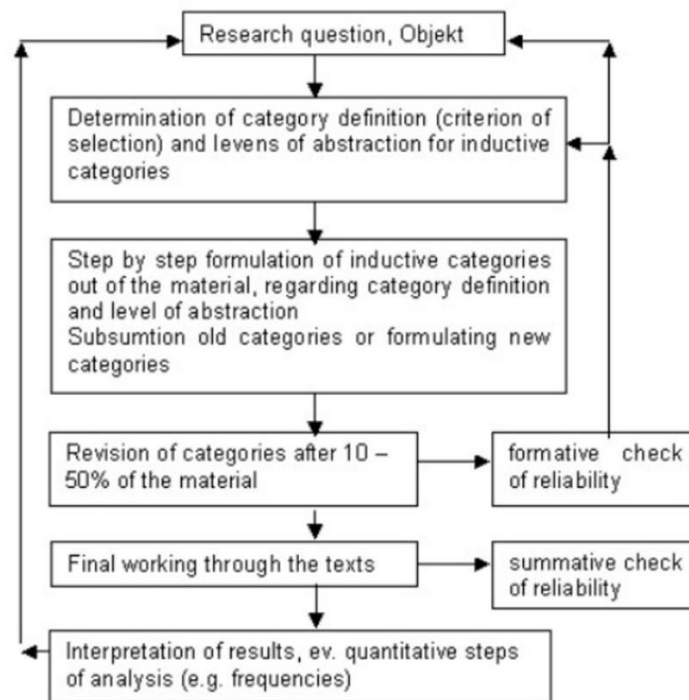
Bakalaura darba “Latvijas simtgades filmu ‘Bille’, Homo Novus” un ‘Tēvs nakts’” izmantot tehniku vizuālās komunikācijas analīzē” empīriskajā daļā tiks izmantota kvalitatīva kontentanalīze un fokuss grupas intervijas, lai noskaidrotu pētījuma mērķi, tāpēc ir nepieciešams apzināt sīkā šīs metodes un to pielietošanas pamatnosacījumus. Kvalitatīvā kontentanalīze veiksmīgi ir pielietojama, ne tikai sociālajās jomās, bet arī dažādās citās pētāmajās jomās, piemēram, izglītībā, biznesā, kriminoloģijā, mākslā. u.c.⁶⁰

Lai veiktu kvalitatīvo kontentanalīzi ir nepieciešams izveidot kontentanalīzes kategorijas. Ar to palīdzību var pētīt ļoti plašu spektru ar tematiem, jo jebkādu mediju vai darbu ir iespējams pārvērst sistemātiskā tekstveida materiālā ko parocīgi var analizēt. Kategoriju izveide ir viens no svarīgākajiem posmiem kvalitatīvās kontentanalīzes datu ievākšanas procesā, jo no kategoriju izvēles ir atkarīgs vai pētījums būs reprezentatīvs. Kategorijām jābūt atbilstošām, lai tās analizēšanas procesā varētu atbildēt uz pētījuma jautājumiem. Nākamais solis ir, ka pētniekam jādefinē skaidras kategorijas, lai neveicinātu interpretāciju datu ievākšanas procesā un iegūtu precīzus datus, kad kontentanalīze ir veikta desmit līdz piecdesmit procentiem analizējamā materiāla, notiek pārbaude, vai izveidotās kategorijas dod vēlamos rezultātus, ja nē, tad kategorijas tiek veidotas no jauna, kā arī analīze, līdz iegūtie dati ir korekti. Kad notikusi visa satura analīze, tad ir jāapskata vēlreiz vai dati kas ir iegūti ir reprezentatīvi. Pārbaudes ir jāveic, lai pārlicinātos par datu reprezentativitāti. Pēc pēdējās datu pārbaudes notiek rezultātu interpretācija un secinājumu veikšana. (skatīt 2.att.)⁶¹

⁵⁹ Crossman. A. *An Overview of Qualitative Research Methods*. Sk.16.04.2019. <https://www.thoughtco.com/qualitative-research-methods-3026555>

⁶⁰ Mārtinsons, Kristīne. *Ievads pētniecībā stratēģijas, dizaini, metodes*. Rīga: RaKa, 2011. P.227.

⁶¹ Mayring P. *Qualitative Content Analysis*. Sk. 16.04.2019. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089/2385>



5.1.att. Kvalitatīvās kontentanalīzes kategoriju izveides modelis (Deduktīvā pieeja) ⁶²

Kontentanalīzei ir trīs galvenās priekšrocības:

- ar kontentanalīzes palīdzību ir iespēja izpētīt daudzpusīgus komunikatora aspektus;
- analīze ir veicama sistemātiski, pa etapiem;
- kontentanalīzes kategorijas ir metodes galvenā daļa, un ir skaidri noteikumi to pielietojumā, ja notikusi kļūda ir iespēja atgriezties. ⁶³

5.1.1. Kontentanalīze pieejas

Kontentanalīzes veidošanai ir divas pieejas – deduktīvā (5.1.att) un induktīvā. Deduktīvā pieeja kontentanalīzei tiek pielietota, ja pētnieks nojaus pētījuma rezultātus un orientējas pētāmajā tematā. Pētījuma kategorijas tiek veidotas pēc pētnieka ieskatiem, bet induktīvā metode ir pretstats dedukcijas pieejai. Induktīvajā metodē nav iepriekš noteikti ierobežojumi un struktūras, to pielieto, ja pētnieks neorientējas pētāmajā jautājumā, vai zina to maz. Lai arī

⁶² Mayring P. *Qualitative Content Analysis*. Sk. 16.04.2019. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089/2385>

⁶³ Turpat.

Induktīvā metode ir laikietilpīgāka, tā ir dziļāka pieeja tematam, ļaujot pētniekam vairāk iedziļināties pētāmajā jautājumā.⁶⁴

5.2. Naratīva analīze

Naratīva analīzi ir iespējams pielietot dažādās pētniecības jomās, kā piemēram, vēsturē, literatūrā, antropoloģijā, psiholoģijā, sociālajās zinātnēs u.c. Lai arī naratīva analīzi ir iespējams pielietot tik dažādās jomās, metodes specifika mainās – studijas kas ir balstītas uz literatūru, komunikāciju un lingvistiku ir fokusētas uz to, lai izpētītu stāstu, tā dabu, kvalitāti un struktūru, bet pārējās, kas ir lielākā daļa jomu fokusējas uz naratīva formālajiem aspektiem, kas ir struktūra, stāsta attīstība, saturs u.c.⁶⁵

Katrīnas Rīsmānes (Catherine Riessman) skatījumā ir četri modeļi kā veikt naratīva analīzi:

- tematiskā analīze – šis analīzes modelis ir vērsts uz naratīva saturu. Naratīva forma analīzes modelim nav uzskatāma par prioritāti;
- strukturālā analīze – ar šo analīzes modeli tiek pētīts kā analizējamā materiāla stāsts ir savstarpēji saistīts. Uzsvars tiek likts uz naratīvajiem mehānismiem, bet tiek ņemti arī vērā satura aspekti;
- interakcionālā analīze – modelis vērsts uz dialoga pētīšanu starp naratīva stāstītāju un uztvērēju;
- performatīvā analīze – modelis ir vērsts uz naratīva analizēšanu kā performanci, ņemot vērā auditorijas reakciju.⁶⁶

Bakalaura darba ‘‘Latvijas simtgades filmu ‘‘Bille’’, Homo Novus’’ un ‘‘Tēvs nakts’’ izmantoto tehniku vizuālās komunikācijas analīze’’ empīriskajā daļā tiks pielietotas divas kvalitatīvās pētniecības metodes – kontentanalīze un naratīva analīze. Šīs metodes tiks pielietotas pētījuma objektiem, jeb ‘‘Latvijas filmas Latvijas simtgadei’’ filmām – ‘‘Bille’’, ‘‘Homo Novus’’ un ‘‘Tēvs nakts’’, lai noteiktu filmu vizuālo tehniku un komunikācijas iezīmes.

Pētījumam tiks pielietota kvalitatīvā deduktīvā kontentanalīze, un tās kategorijas – kadra kompozīcija, krāsu korekcija, gaismošana, dinamika, kameras kustība, u.c. Šīs būs atbilstošas

⁶⁴Achievability. *How to Effectively Carry Out a Qualitative Data Analysis*. Sk. 17.04.2019.

<https://www.achievable.co.uk/evasys/how-to-effectively-carry-out-a-qualitative-data-analysis>

⁶⁵ Lieblīch, Amia, Rivka Mashiach, and Tammar B. Zilber. *Narrative research : reading, analysis and interpretation*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1998. P.5.-7.

⁶⁶ Bryman, Alan. *Social research methods*. Oxford New York: Oxford University Press, 2004. P.412

kategorijas, lai izpētītu filmas vizuālo komunikāciju, jo šie ir galvenie aspekti ar ko režisors var manipulēt, lai veidotu vizuālo komunikāciju.

Par otro pētniecības metodi tika izvēlēta kvalitatīvās pētniecības metode – naratīva analīze, precīzāk, Katrīnas Rīsmanes tematiskās analīzes modelis. Ar metodes palīdzību pētījuma gaitā tiks pētīts kā naratīva kopumam ir veidota vizuālā komunikācija un kādas tehnikas pielietotas, lai veidotu naratīva vizuālo komunikāciju.

6. LATVIJAS FILMAS LATVIJAS SIMTGADEI

“Latvijas filmas Latvijas simtgadei” ir kino atbalsta projekts no valsts budžeta, par godu Latvijas simts gadu jubilejai 2018.gada 18. novembrī. Projektu pārrauga un izsludināja Nacionālais kino centrs.⁶⁷ Projekta ietvaros realizētas 16 filmas – “1906” režisors Gatis Šmits, “Astoņas zvaigznes” režisors Askolds Saulītis, “Baltu ciltis” režisors Lauris Ābele, “Bille” režisore Ināra Kolmane, “Homo Novus” režisore Anna Viduleja, “Ievainotais jātnieks” režisore Ilona Brūvere, “Jēkabs, Mimmi un runājošie suņi” režisors Edmunds Jansons, “Kurts Fridrihsons” režisors Dzidra Geka, “Laika tilti” režisori Kristīne Briede un Audrjus Stonis, “Lustrum” režisors Gints Grūbe, “Mērijas ceļojums” režisore Kristīne Želve, “Paradīze ‘89” režisore Madara Dišlere, “Saule brauca debesīs” režisore Roze Stiebra, “Tēvs nakts” režisors Dāvis Sīmanis, “Turpinājums” režisors Ivars Seleckis un “Vectēvs, kas bīstamāks par datoru” režisors Varis Brasla.⁶⁸ Atbalstīto filmu tematu klāsts ir plašs, tas sastāv no astoņām dokumentālajām filmām, sešām spēlfilmām un divām animācijas filmām.⁶⁹

⁶⁷ Nacionālais kino centrs. *Programma “Latvijas filmas Latvijas simtgadei” ir atklāta*. Sk. 16.04.2019. <http://nkc.gov.lv/aktualitates/programma-latvijas-filmas-latvijas-simgadei-ir-atklata/>

⁶⁸ Nacionālais kino centrs. *Latvijas filmas Latvijas simtgadei*. Sk. 16.04.2019. <http://nkc.gov.lv/category/iepazisti-filmas/latvijas-simgades-filmas/>

⁶⁹ LSM.lv. *Latvijas filmas Latvijas simtgadei*. Sk. 16.04.2019. <https://kino100.lsm.lv/>

EMPĪRISKĀ DAĻA

7. LATVIJAS SIMTGADES FILMU "HOMO NOVUS", "BILLE" UN "TĒVS NAKTS" ANALĪZE.

Bakalaura darba "Latvijas simtgades filmu "Bille", Homo Novus" un "Tēvs nakts" izmantoto tehniku vizuālās komunikācijas analīze" empīriskajā daļā tiks pielietotas divas kvalitatīvās pētniecības metodes – kontentanalīze un naratīva analīze. Šīs metodes tiks pielietotas pētījuma objektiem, jeb "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" filmām – "Bille", "Homo Novus" un "Tēvs nakts", lai noteiktu filmu vizuālo komunikāciju un to iezīmes.

Pētījumam tiks pielietota kvalitatīvā deduktīvā kontentanalīze, un tās kategorijas – kadrējuma plašums, kompozīcija, kadra kustība, montāžas dinamika, krāsu gamma, vide/lokācija, apģērbi/rekvizīti un gaisma.. Šīs būs atbilstošas kategorijas, lai izpētītu filmas vizuālo komunikāciju, jo šie ir galvenie aspekti ar ko režisors var manipulēt, lai veidotu vizuālo komunikāciju.

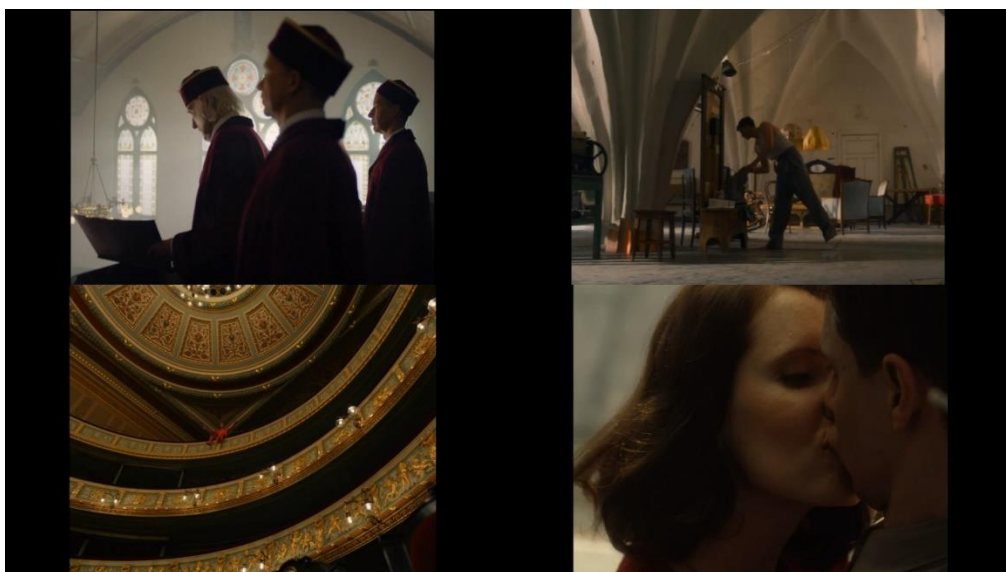
Par otro pētniecības metodi tika izvēlēta kvalitatīvās pētniecības metode – naratīva analīze, precīzāk, Katrīnas Rīsmānes tematiskās analīzes modelis. Ar metodes palīdzību pētījuma gaitā tiks pētīta pētījuma objektu naratīva uzbūve, lai kopā ar kvalitatīvās kontentanalīzes rezultātiem varētu izanalizēt filmās izmantotās tehnikas un vizuālo komunikāciju.

7.1. Režisores Annas Vidulejas filmas "Homo Novus" tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.

Filma "Homo Novus" ir vēsturiskā stilā veidota komēdija, kas balstīta uz Anšlava Eglīša romānu ar tādu pašu nosaukumu kā filmai. Eglīša romāns balstīts uz Rīgas dzīvi 1930. gados. Filma ir par filmas galveno varoni Juri Upenāju kurš ierodas Rīgā, lai veidotu mākslinieka karjeru. Ierodoties Rīgā viņš sastop Kurcumu, kurš ir jaunu mākslinieku talantu attīstītājs, viņš Upenāju uzaicina uz pasākumu pie Bicēna. Pasākuma laikā Upenājs iepazīst Astrīdi un viņš viņā iemīlas, vēlāk tajā pašā pasākumā Upenājs aizvairo Salutauru, egocentrisku un karstasinīgu mākslinieku, pasākumā izceļas nesaskaņas un ar to arī pasākums beidzas. Nākošajā dienā ir Žibeikas testamenta nolasīšana, Žibeika ir novēlējis izveidot mākslas stipendiju par saviem līdzekļiem, nevis atdot to savam dēlam Eidženam, Eidžens par to ir nemierā un plāno kā pārmainīt

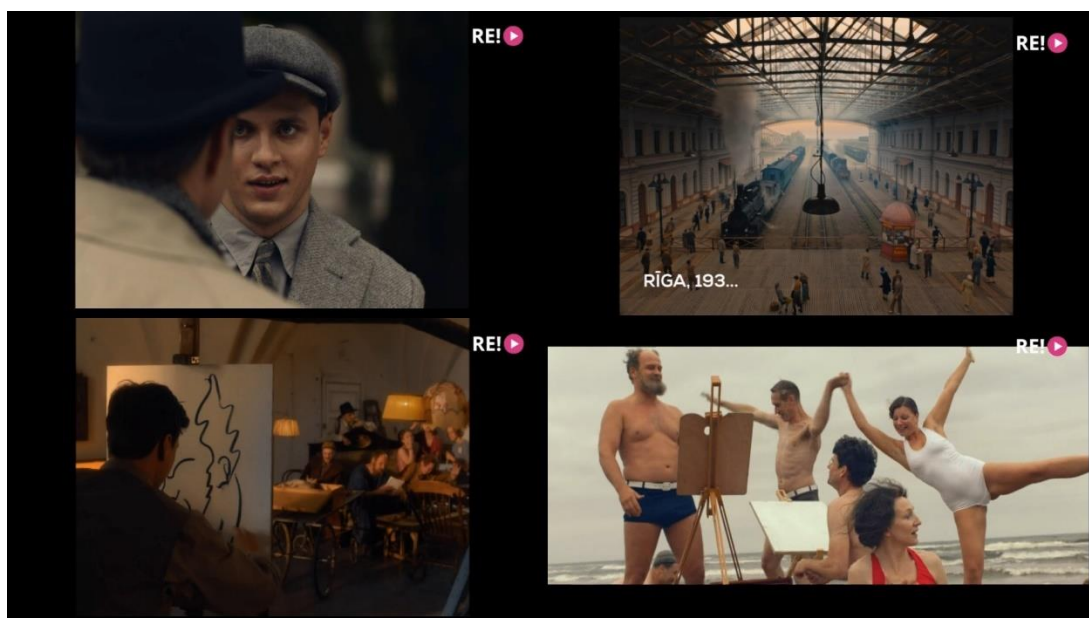
testamentu. Upenājs aizvien vairāk iemīlas Astrīdē, bet Astrīdi aplido vēl divi citi vīrieši – Eižēns un Kurcums. Kurcums iekārto Upenāju ģimnāzijā par skolotāju, sākumā Upenāju skolnieces izsmej, bet pēc tam viņš iegūst cieņu aizvainojot vienu no skolniecēm. Aizvainotās meitas māte ierodas skolā, lai sūdzētos par Upenāju, bet Kurcums eleganti izpalīdz Upenājam izglābjot viņu no sekām. Salutauram ir iekārta izstāde mākslas galerijā, bet viņš nevar vienoties ar mākslas galerijas vadītāju un gleznu rāmju veidotāju kurš maksās, Salutaurš aizvainots dodas prom, Kurcums galerijas vadītājam piedāvā Upenāju par izstādes mākslinieku. Salutauram izstāde tiek atcelta un Upenājs ir jaunais izstādes mākslinieks. Pienāk brīdis kad tiek izsludināta Žibeikas testamenta stipendija, konkursā uzvar Upenājs, ar gleznu kurā modelēja Astrīde, un saņem stipendiju studijām Parīzē, Astrīde dodas viņam līdzi.

Filmā “Homo Novus vizuālās komunikācijas veidošana tika izmantotas dažādas tehnikas (1.pielikums), piemēram, viena no tām bija kadrējuma plašums (6.1.att.). Filmā tika izmantoti dažādu kadru plašumi sākot no ekstrēmiem tuvplāniem līdz pat ekstrēmiem kopplāniem. Filmas lielākā daļa kadru bija veidoti vidējā vai plašā kadra plašumā, ļaujot izpausties citiem vizuālās komunikācijas elementiem, dodot papildus informāciju vai priekšstatu par notiekošo filmā. Kadru plašumi bieži tika pakārtoti kompozīcijām kādas tika izmantotas filmā. Ekstrēms tuvplāns tika izmantots, piemēram, skūpstā ainā radot emocionālu spriedzi un izslēdzot no kadra vizuālas komunikācijas fonu, lai skatītājs savu uzmanību nodotu tikai skūpstam, ne tas kas notiek fonā. Dialogos pārsvarā tika izmantoti tuvplāni un vidēji plāni, dodot skatītājam iespēju nolasīt tēla emocijas, kā arī iepazīstināt ar apkārtējo vidi. Dinamiskākos kadrus kur notika arī kadra kustība tika izmantots plašs kadrējums, piemēram, vilciena stacijas ainā, tas palīdzēja iegūt informāciju par tēlu būtību un to neverbālo komunikāciju, kas ļāva sākt iepazīt tēlus pat pirms viņi ir pateikuši kādu vārdu. Plašais kadrējums vilciena stacijas ainā ļāva sekot līdzi fona notikumiem iegūstot informāciju par dinamisko notikumu attīstību vilciena stacijā filmas notikumu laika periodā. Romāns uz kā ir balstīta šī filma ir precīzs Rīgas un mākslas pasaules 30.gadu atspoguļojums, pārveidojot romānu filmā ir saglabāta sajūta par 30.gadu atspoguļojuma precizitāti, jo kadrējumu plašums ļauj nolasīt informāciju par Rīgas ikdienas dzīvi.

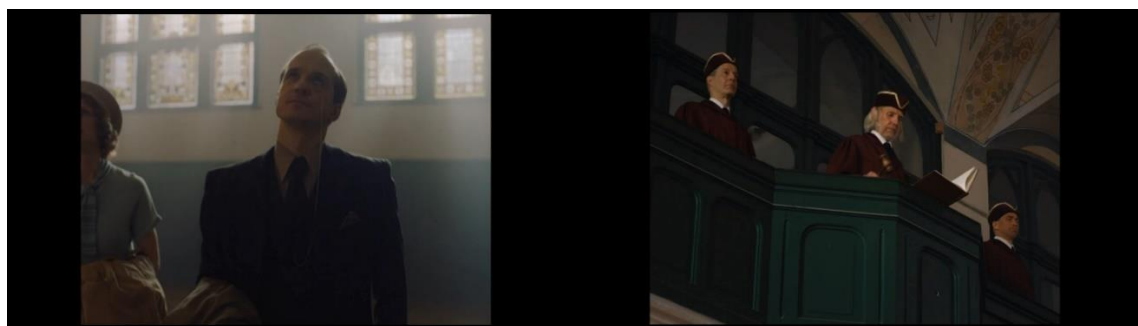


6.1.att. Kadru plašuma dažādība filmā “Homo Novus”

Kadru kompozīcijas filmā tika veidotas mākslinieciskas, liekot uzsvaru uz acīm tīkamām kompozīcijām. Kompozīciju mākslinieciskums izcēla filmas saturu, jo filmas saturs bija par jaunu mākslinieku un kadru kompozīcijas bija pieskaņotas mākslinieciskai sajūtai. Ieskaitot klasisko trešdaļu likumu filmā tika izmantota simetrija, rāmis rāmī un daudzas citas kompozīcijas. Filmā dialogos tika izmantots trešdaļu likums un kadri pāri plecam, kas veidoja skatītāja no malas sajūtu vizuālajā komunikācijā. Filma tika veidota 4:3 attiecībā kas ir raksturīga iepriekšējo laikmetu standartiem. Attiecības neparastums mūsdienu standartiem veidoja vēsturiskuma sajūtu, jo tikai pēdējos desmit gados mājsaimniecībās ir ienākuši ekrāni ar 16:9 attiecību. Filmas beigu aina tika atainota 21:9 ekrāna attiecībā, kas ir mūsdienu kino standarts, tas deva plašuma sajūtu filmā un nākotnes perspektīvu, veicinot skatītāju zemapziņā aizdomāties par tēlu nākotni radot skatītāja idejas un tālākas domas. (6.2.att.). Filmā kompozīcijā tika izmantota arī varu norādoši kadrējumi, jeb kadrējumi kas filmēti ar skatu uz augšu vai leju. Kā redzams 6.3. attēla kreisajā kadrā filmas varonis ir filmēts torsa līmenī, bet varoņa skaties ir uz augšu, kas norāda uz to, ka viņš skatās uz ko augstāku, bet 6.3. attēla labajā pusē var redzēt tiesnešus kas skatās uz cilvēkiem lejā, veidojot Dieva un cilvēka attiecību sajūtu, definējot augstākstāvošos un to pakļautos. Šie kadri sekojot viens otram veido norāda uz skaidrām, nepārprotamām attiecībām.



6.2.att. Filmas “Homo Novus” kadru kompozīcijas dažādība.



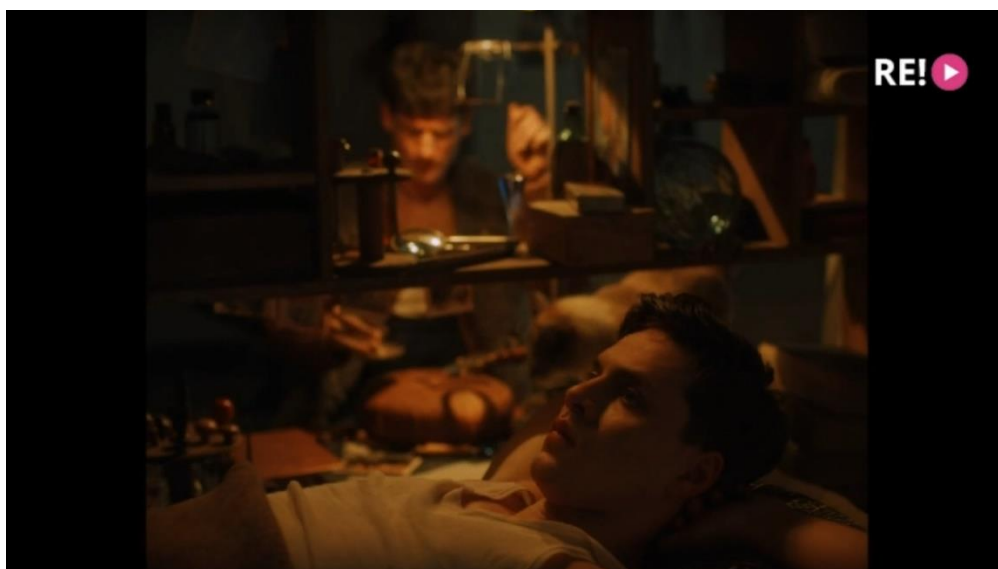
6.3.att. Filmas “Homo Novus” varas attiecības kadru kompozīcijās.

Kadra kustība filmā bija dinamiska un ļoti izmantota. Filmā tika izmantoti visi kameras kustību veidi. Panēšana tika veikta atklājot lokācijas, tas ļāva skatītājam iepazīties ar vidi daudz veiksmīgāk, nekā, piemēram, ja tas tiktu izdarīts ar statisku kadru. Filmā plaši tika izmantota kamera kas piestiprināta stabilizatoram, kas veidoja kadru dinamiku radot kustību, šis kadra kustības veids tika izmantots dialoga kadros kur notiek kustība, cilvēku burzmā un atklājot vidi. Kameras pietuvināšana tika izmantota, lai pārietu no kopplāna kas raksturo vidi uz dialoga kadrējumiem, tā definējot vidi un veidojot uzsvāru uz ainas galvenajiem subjektiem. Kameras pietuvināšana tika izmantota arī spriedzes kadra spriedzes veidošanai. Kadra kustība bija statiska ainās kurās bija tikai dialoga personāži, radot mierīgu sajūtu, ļaujot koncentrēties uz personāžu emocijām un ainas saturu. Spilgti piemēri tam bija pirmā filmas aina ar testamenta veidošanu, kadri bija statiski, ļaujot lasīt personāžu emocijas, aina bija mierīga, no kadru kustības viedokļa

nedinamiska, bet kontrastā šai ainai tai sekoja 2.aina vilciena stacijā kurā ieradās Upenājs, filmas galvenais varonis, un Eižēns, filmas viens no ļaundariem, viņš nav ļaundaris tieši pret Upenāju, bet kopējo filmas procesu. Šī aina bija pilna ar kadra kustību norādot uz vides, vilciena stacijas, dinamiskumu, nemitīgo burzmu. Kopēji filmā tika bieži izmantoti šādi ainu kontrasti, kad mierīga aina ar nedinamisku kameras kustību un saturu tika pretstatīta ainai ar kameras kustību un dinamiskiem notikumiem, kas rada filmas kopējo dinamiskumu un skatītājam nerada garlaicību.

Montāžas dinamika bija dinamiska komplimentējot citiem vizuālās komunikācijas elementiem. Dialogos montāžas dinamika bija dinamiska, bet ainās kur tika daudz izmantota kameras kustība tā bija nedinamiskāka, ļaujot ainās dinamiku veidot kameras kustībai, ne montāžai. Filmai “Homo Novus” salīdzinot ar citiem pētījuma objektiem bija mazāk ainu, lai arī šī bija garākā filma no pārējām analizētajām.

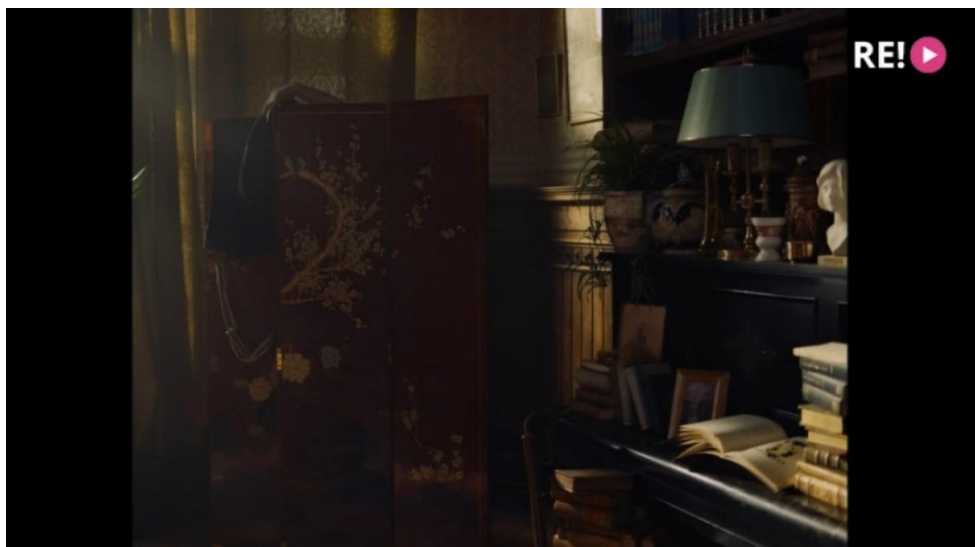
Filmas krāsu gamma bija dzeltenīgi oranža, kas atbilst laikmetam kurā notiek filmas notikumi. Krāsu gamma radīja mierīgu, mājīgu sajūtu un tā filmas gaitā nemainījās. Dzeltenīga krāsu gamma dominēja ārpus telpām un gaišas dienas laikā, bet oranžīgie vakaros, radot mājīguma un intimitātes sajūtu. Piemēram, aina kurā Upenājs un Bicēns sarunājas par Astrīdi ir oranžā krāsu gammā (7.4.att.) kas simbolizē mājīgumu, jo lielākā daļa apgaismes objektu mājāsaimniecības ir ar siltu gaismas toni, kā arī krāsu gamma piedod intimitātes sajūtu ainai, kas paspilgtina ainās saturisko vēstījumu.



7.4.att. Filmas “Homo Novus” oranžīgas krāsu gammā ainās kadrs.

Vide un lokācijas filmā bija plašas un gaišas, radot brīvības un nepiespiētības sajūtu. Lielākā daļa lokāciju bija ārpus telpām un tās kas bija iekštelpās bija, piemēram, mākslas galerija, bēniņu studija un vilciena stacija, kuras pat neredzot, bet tikai nosaucot asociējas ar plašumu. Iekštelpu plašums ļāva veidot vizuālo komunikāciju ar rekvizītiem un kadrējumu kompozīcijām.

Filmā liela nozīme bija apģērbiem un rekvizītiem. Tie dominēja vēsturiskās vizuālas komunikācijas veidošanā. Apģērbi tika piemeklēti filmu notikumu laikmetam un ainas bija bagātas ar rekvizītiem, ļaujot definēt vides un vēsturisko sajūtu filmā, kā arī iepazīt filmas tēlus tuvāk (7.5.att.). Filmas apģērbi kalpoja arī kā sociālās šķiru noteicēji, tie atainoja bagāto un nabadzīgo cilvēku attiecības. Piemēram filmas galvenais varonis Juris Upenājs sākumā ir nabadzīgā uzvalkā kas ir par lielu viņam, un kamēr viņš ir šajā uzvalkā viņš ir vienkāršs, kautrīgs un ir sajūta, ka viņš ir savā ziņā neiederīgs, jo atbraucis no laukiem, bet filmas vidusdaļā viņš ir redzams jaunā uzvalkā un mētelī kas viņu neatšķir no citiem tēliem apģērba ziņā, bet viņš ir mainījies – palicis augstprātīgs un iedomīgs. Filmas pēdējās ainās Upenājs atkal ir vecajā uzvalkā ar ko viņš atbrauca uz Rīgu un viņš atkal ir vienkāršs, kautrīgs zēns no laukiem.



7.5.att. Filmas “Homo Novus” kadrs ar rekvizītiem.

Gaisma filmā veidota dabīgos toņos, radot reālisma sajūtu. Iekštelpu kadros tik izmantoti daudz apgaismes objekti kadru fonā, jo tie izgaismo fonu radot oranžīgo mājīguma sajūtu un atklājot papildus rekvizītus kas raksturo vidi un atklāj informāciju par filmas personāžiem.

Filmā ir izmantoti arī dažādi efekti, piemēram, paātrinājums un palēninājums. Šie efekti ir vieni no pirmajiem izmantotajiem efektiem kino darbos. Efekti komplimentēja citiem vizuālās

komunikācijas elementiem vēsturiskās sajūtas izveidē. Efektu izmantošanas spilgts piemērs ir aina kur Salutaurš alkohola reibumā kopā ar kolēģiem staigā pa Rīgu, tā vietā, lai aina tiktu veidota klasiskā ātrumā, tā tika paātrināta veidojot komisku efektu un padarot ainu īsāku. Šajā ainā verbāli netika pateikts ne vārds, bet ar vizuālo komunikāciju informācija tika nodota skatītājam.

Filma ir veidota pēc romāna motīviem kas ataino precīzu 30.gadu vidi, tad arī filmas notikumi norisinās 30.gados un realitātes dimensijā. “Homo Novus” stāsta līnijā ir manāmi laika pārlecieni, bet to ilgums nav precizēts.

Veicot naratīva analīzi filmā tika konstatētas šādas ainas:

- 1.aina.Žībeikas testamenta veidošana;
- 2.aina Vilciena stacija, ierodas Eižēns un Juris Upenājs;
3. aina Upenājs iepazīstas ar Kurcumu stacijas gaitenī, Kurcums viņu uzaicina uz pasākumu;
4. aina. Pasākums pie Bicēna studijā, kur tiek iepazīstināta lielākā daļa filmas varoņu un izceļas konflikts starp Upenāju un karstgalvīgo mākslinieku Salutauru un ar to arī pasākums beidzas;
5. aina. Diena pēc pasākuma;
- 6.aina. Žībeikas testamenta nolasīšana;
- 7.aina. Eižēns domā kā izlabot testamentu;
- 8.aina. Upenājs kopā ar Astrīdi kopā pie tēlniecības studijas. Astrīde māca Upenājam cirst akmenī;
9. aina. Upenājs ar Bicēnu sarunājas par Astrīdi vakarā;
- 10.aina Upenājs satiek Astrīdi, bet Kurcums iejaucas sarunā piedāvājot Upenājam darbu skolā, tā aizraidot prom Upenāju, lai varētu palikt divatā ar Astrīdi, bet sarunā iejaucas Eižēns.
- 11.aina. Upenājs iegūst darbu ģimnāzijā;
- 12.aina. Upenāja pirmā vadītā stunda, kur skolnieces viņu izsmej;
13. aina. Eižēns plāno kā apstrīdēt testamentu;
- 14.aina. Upenāja otrā stunda, pēc Kurcuma ieteikuma viņš aizvaino vienu no skolniecēm;
- 15.aina. Upenājs apbrīno Bicēna gravējumus un apspriež mākslu;
- 16.aina. Aizvainotās skolnieces māte sūdzas direktoram par Upenieka mācību pieeju, iejaucas Kurcums eleganti izglābjot Upenieku no sekām;
- 17.aina. Salutaurš glezno gleznas tirgū un upes malā;
18. aina. Upenājs ierodas pie aizvainotās skolnieces mātes, lai izciestu sodu, uzgleznotu skolnieces brāli;

19. aina. Balle. Upenājs satiek Astrīdi, uzaicina uz deju, viņa atsaka. Kurcums un Eižēns pārspriež Astrīdi un testamenta apstrīdēšanu, to dzird Upenājs;
- 20.aina. Upenājs ierodas pie Kurcuma un pārrunā balles notikumus un mākslu;
- 21.aina. Kafejnīca. Saruna starp mākslas galerijas vadītāju, Salutauru un gleznu rāmju veidotāju – kurš, mākslas galerijas vadītājs vai Salutaurš maksās par gleznu rāmjiem. Galerijas vadītājs aizvaino Salutauru, Salutaurš sadusmojas un aiziet, Kurcums, kas sēž pie blakus galda, piedāvā Upenāju kā mākslinieku izstādei Salutaura vietā. Galerijas vadītājs apskata Upenieka darbus un piekrīt Upenieku ņemt Salutaura vietā;
22. aina Salutaurš uzzinādams par to, ka Upenājs būs viņa vietā protesta veidā izveido savu darbu galeriju noliktavā. Ainā tiek rādītas Upenāja un Salutaura gatavošanās izstādēm, no katra tēla skatupunkta;
- 23.aina. Upenāja izstādes atklāšana. Ainas sākumā izstāde tiek pasniegta kā izgāšanās, tukša galerija, ierodas aizvainotās skolnieces māte ar ko Upenājam tagad ir labas attiecības un viņa uzaicina Mālmaņa kundzi uz izstādi, kas pārstāv avīzi. Glezna ar aizvainotās skolnieces mātes dēlu tiek nodrukāta avīzē, kas atved cilvēkus uz Upenāja izstādi padarot to par veiksmīgu;
- 24.aina. Kurcums vēro Astrīdi kafejnīcā kura sēž pie cita galdiņa. Aizejot Eižēnam Kurcums pievienojas Astrīdei pie galdiņa un nesekmīgi izpauž savas jūtas Astrīdei;
- 25.aina. Kurcumam ir eksistences krīze;
- 26.aina. Upenājs mēģina izrādīt savas jūtas Astrīdei, tā viņu atraida nokauninot;
- 27.aina. Upenājs saņem vēstuli no mākslas nodaļas, kas viņam piešķir stipendiju. Un viņš izvācas no Bicēna mājām;
- 28.aina. Pircējs ierodas uz Salutaura izstādi, lai iegādātos mākslas darbus, Salutaurš viņu pazemo, tā atraidot pircēju;
- 29.aina. Mākslas galerijas vadītājs piedāvā Upenājam naudu par viņa darbiem, Upenājs atsakās, jo uzskata, ka piedāvātā summa ir pārāk maza;
- 30.aina. Astrīde veido Upenāja statuju, tā procesā runā par attiecībām un par to ko Astrīde domā par Upenāju, Eižēns ierodas Astrīdes darbnīcā un aizvelk Upenāju prom no Astrīdes studijas.
- 31.aina. Eižēns un Upenājs kopīgi atpūšas bārā;
- 32.aina. Upenāja pavēste par stipendiju no mākslas nodaļas izrādās viltota;
- 33.aina. Salutaurš skaudības pēc, ka Upenājam tika piešķirta stipendija dodas uz Parīzi, piedzeroties un pazaudējot mantas atgriezās Latvijā;
- 34.aina. Upenājs ierodas pie Astrīdes;

- 35.aina. Tiek izsludināta pieteikšanās Žibeikas stipendijai. Mākslinieki strādā pie darbiem, lai uzvarētu konkursā;
- 36.aina. Upenājs saprot, ka darbs ko viņš ir uzgleznojis nav gana labs, tāpēc viņš uzaicina Atrīdi uz tikšanos, abi pavada laiku kopā un Upenieks piedāvā Astrīdei būt viņa modelei gleznai, viņa piekrīt. Upenājs glezno Astrīdi;
- 37.aina. Eižēna apelācija par Žibeikas testamentu tiek noraidīta;
28. aina. Tiek meklēti konkursa žūrijas pārstāvji saskaņā ar testamentā teikto;
29. aina. Konkursa norise;
- 30.aina. Eižēns piedāvā Upenāja aizvainotajai skolniecei roku, viņa atsaka.
31. aina. Upenājs ar Atrīdi kopā dodas uz Parīzi;
- 32.aina. Mākslinieki kopīgi uz plostā jūras krastā izpaužas mākslā.

Vizuālās komunikācijas saikne ar filmas naratīvu ir jūtama, jo filmas vizuālās komunikācijas elementi pastiprina naratīvu. Filmās vizuālās komunikācijas elementi ir pakārtoti viens otram, lai izveidotu māksliniecisku un dinamisku sajūtu, ļaujot rekvizītiem, videi un apģērbam stāstīt lielu daļu stāsta. Filmās kopējā gaisotne ir pozitīva, naratīvā nenotiek lieli pārdzīvojumi vai traģēdijas, piemēram, slepkavības, tāpēc filmā nav nepieciešami kadrējumi kas sasprindzina ainu vai atklāj dziļas emocijas, jā, filmā ir mīlestība un problēmas, bet šie filmas aspekti ir veidoti komēdiski un bez lieliem pārdzīvojumiem, ļaujot filmas vizuālajai komunikācijai koncentrēties uz vidi un tās atspoguļošanu un ne dziļu varoņu iekšējās pasaules izklāstu. Vieglums filmā tiek panākts ar kadrējuma plašumu, tam neesot šauram, kas atklāja informāciju par vidi ļaujot arī sekot naratīvam. Filma tika balstīta uz Anšlava Eglīša romānu "Homo Novus", kas bija spilgts un precīzs laikmeta atspoguļojums, filmas vizuālajā komunikācijā ko veidoja režisore Anna Viduleja tas ir redzams, vieglums un precizitāte vēsturiskajās laikmeta detaļās ir nepārprotami redzama. Filmā gandrīz vai netika izmantoti ekstrēmi tuvplāni ar cilvēkiem, kas radīja ainas ne tik saspringtas, bet šie kadrējumi ļāva stāstīt laikmeta stāstu kas bija svarīga romāna sastāvdaļa. Filmās naratīvs un vizuālā komunikācija gandrīz vai stāsta divus stāstus – vienas personas stāstu un laikmeta stāstu. Vērojot filmu bez skaņas tā spilgti norāda uz laikmeta iezīmēm un kopējo sajūtu, pat bez dialogiem vai mūzikas, bet lasot filmas naratīva analīzi šīs filmas naratīvu var izstāstīt daudz citādāk, nopietnāk, ar emociju pilniem kadriem un vizuālo komunikāciju kas liek justies neērti, izdveš bailes, bet režisore atainoja romāna būtību veidojot vizuālo komunikāciju vieglu un laikmetu raksturojošo, kas bija galvenais uzsvars filmā un tas tika veiksmīgi atainots.

7.2. Režisores Ināras Kolmanes filmas “Bille” tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.

Režisores Ināras Kolmanes filma „Bille” ir balstīta uz Vizmas Belševicas autobiogrāfiskā stāstu krājuma “Bille” pirmās daļas motīviem. Filmas notikumu laiks ir 1930. gadu beigās. Stāsts ir par mazu meiteni, kas uzaug nabadzīgā ģimenē un kā vēlāk izrādās viņa ir apdāvināta. Stāstu caurvij nabadzīgums, alkoholisms un ģimenes nesaskaņas. Ģimenes māte ir dziļi vīlusies savā dzīvē, jo viņai varēja būt veiksmīga karjera, bet viņai piedzima Bille, līdz ar to veiksmīga karjera viņai nesanāca. Māte tieši nesaka, ka viņa vairo Billi tajā, bet tas ir pamanāms, ka Bille no mātes puses tiek uztverta kā šķērslis. Billes tēvs ir alkoholiķis, kas strādā mazalgotu darbu, bet viņš pret Billi izturas ar mīlestību. Ģimenē bieži notiek strīdi, jo māte nav mierā, ka tēvs tik maz pelna un lieto alkoholu.

Filmā tika izmantots dažāds kadrējuma plašums (2. pielikums) (7.6. att.) sākot no ekstrēma tuvplāna, līdz pat ekstrēmiem kopplāniem, taču bieži filmā tika izmantoti vidēji plāni un tuvplāni, filmā tika izmantoti arī ekstrēmi tuvplāni akcentējot detaļas vai emocijas. Plašākie kadrējumi ļāva iepazīties ar filmas vidi, kas bija raksturīga filmas laikmetam, bet tuvplāni saasināja ainas notikumus. Dialogos kadrējuma plašums bija dažāds, lielākā daļa dialogu filmā sastāvēja no kopplāna, kur redzami visi sarunā iesaistītie, vidēja plāna kur redzams viens vai vairāki dialogā iesaistītie un tuvplāna, ja ainā ir konflikts vai saasinājums, un, ja nepieciešams norādīt uz emocijām tika izmantots ekstrēms tuvplāns. Piemēram ainā, kur ģimene ēd vakariņas un runā par gaidāmajām kristībām, ir kopplāna kadrs ar visu ģimeni – Billi, viņas tēvu, māti un vecmāti, vidēja plāna kadrs kur var redzēt vairākus cilvēkus, ļaujot iepazīties ar vairāku cilvēku reakcijām uz teikto un nolasīt apkārtējo vidi kāda ir ģimenes mājās, kā arī ainā ir lietots tuvplāns, kas saasina ainu un veicina konflikta situāciju.



7.6.att. Filmas “Bille” kadru plašuma dažādība.

Filmā kadra kompozīcija bija klasiska, visbiežāk trešdaļu likums, kā arī dažbrīd bija manāms kadra nošķīrums ar fokusa palīdzību (7.7.att.). Filmas kompozīcijas vienkāršums ļāva iedziļināties tēlos un koncentrēties uz stāstu radot nopietnības un realitātes sajūtu. Filmā veiksmīgi tika izmantots kadra nošķīrums ar fokusa palīdzību. 9.attēlā ir redzams kadrs ar Billes māti adām un Billi, šeit ir izmantots kadra nošķīrums ar fokusu, Billes māte ir fokusā, bet Bille nav, padarot viņu miglainu. Šajā ainā notiek saruna starp Billi un māti, fokusa nošķīrums noradot uz ko šajā kadrējuma ir jākoncentrējas. Zinot, ka Billes māte uzskata Billi par traucēkli un savas veiksmīgās karjeras izjaucēju ir iespējams tālāk analizēt šo kadrējuma kompozīciju. Billes māte ir priekšplānā, kas nozīmē, ka šajā kadrējuma viņa ir galvenā, bet Bille ir fonā, aizmiglota, nesvarīga, jāpievērš uzmanība arī tam ko māte tur rokā, adīkli, māte vēlējas kļūt par apģērbu veidotāju, bet Billes piedzimšana to neļāva, nostādot māti un viņas sapni pret Billi kas šajā kompozīcijā ir tikai fons. Vērojot kompozīciju no varas sadalīja aspekta, var redzēt, ka māte aizņem daudz vietas kadrējuma un ir augstu no zemes, bet Bille ir pie zemes, maza, viņa redzama tikai līdz torsam norādot uz viņas mazo vietu mātes pasaulē. Ja salīdzina kadra vietu ko aizņem Bille un adīklis var redzēt, ka viņi ir vienā lielumā, kaut adīklis reālajā dzīvē ir daudz mazāks par Billi. Lai arī kadrējuma kompozīcija ir vienkārša un nemākslinieciska, pretstatā filmam “Homo Novus”, šis kadrējums veido stāstu, definē tēlu attiecības kas komplementāri filmas naratīvam. Atsevišķos dialogos tika izmantota arī kadra kompozīcija pāri cilvēka plecam, bet tā bija

novērojama tikai atsevišķos gadījumos un lielākajā daļā gadījumu šī kompozīcija bija tikai uz neilgu laiku.



7.7.att. Filmas “Bille” kadra kompozīcijas.

Kadra kustība filmā bija lielākoties statiska. Kadra kustība izpaudās no rokas filmētajos kadros, kadros ar stabilizatoru un kadros kur notika tālu maiņa, bet kopumā kustīgie kadri filmā izmantoti reti. Filmā izmantotie tāluma maiņas kadri radīja spriedzi emocionālākajos kadros radot sašaurinātības sajūtu, novirzot skatītāja uzmanību tikai uz kadra vidu kur ir kāds objekts vai cilvēka ekstrēms tuvplāns.

Filmas kadru kustības statistiskums tika kompensēts ar filmas montāžas dinamiskumu. Filmas kadru maiņa ir dinamiska, kas ļauj neievērot kadra kustības minimālismu. Iepriekšminētajā ainā kur ģimene ēd vakariņas kadru maiņa notiek ātri, dinamiski, lai parādītu visu pušu emocijas un neverbālo komunikāciju, bet kopumā visas filmas garumā montāža ir dinamiska parādot dažādu ainu leņķus un tēlu emocijas.

Krāsu gamma filmā ir viegli iebūrta un ar samazinātu krāsu piesātinājumu. Filmas krāsu gamma lika iejusties veiksmīgāk filmas notikumu laikmetā – 1930.gadu beigās, kā arī krāsu gamma norādīja uz filmas notikumu vēsturiskumu, jo salīdzinot ar filmu “Homo Novus” kur filmas pirmajos kadros ir rakstīts filmas notikumu laikmets, šajā filmā tā nav un skatītājam pašam jāizsecina, ka šī filma ir par vēsturiskiem notikumiem, ja nebūtu šādas filmas krāsojuma tad

iespējams, šo filmu varētu skatīties daudz savādāk, ja piemēram, ja tā būtu krāsota mūsdienīgās krāsās, tad par filmas laikmetu varētu uztvert mūsdienas vai nesenu pagātni.

Vides un lokācijas filmā izvēlētas, lai veicinātu sajūtu un izpratni par filmas notikumu laikmetu un pašas varones dzīvi uzaugot t.i. lauki, nabadzīgs dzīvoklis un māja kurā varone dzīvo. Pilsētas vide tika iekārtota, lai vislabāk atainotu Billes jeb Vizmas Belševicas bērnību.

Apģērbi un rekvizīti bija atlasīti attiecīgi laikmetam un sociālajam stāvoklim, piemēram, ainā kur vācu ģimene dodas prom, vācu ģimene ir visi saposušies uzvalkos kleitās, ģimenes meita ir skaistā, tīrā kleitā un jau pēc skata var redzēt, ka tā ir dārga, bet tikmēr Billes ģimene dzīvo trūcībā, nezinot ko likt uz galda, dzīvojot uz parāda, tēvam nav pat žaketes meitas kristībām un viņam ir jāaizņemas uzvalks, māte staigā vienkāršās drēbēs, Billei meitenes saplēš kleitu un tā ir liela bēda, šī dažādā sociālo slāņu atšķirība ir manām filmā un tās veido konfliktu. Filmas rekvizītiem ir liela nozīmē filmā veidojot reprezentāciju par laikmetu, kas tika veiksmīgi izdarīta. Iepriekšminētajā ainā kur tik apspriests kadrs ar māti kas ada un Billi fonā liela nozīmē bija tieši rekvizītam, šis rekvizīts filmā nozīmēja ko vairāk par adīkli, tas simbolizēja Billes mātes sagrautos sapņus un, ja ieklausās filmas verbālajā stāstījumā un to saslēdz ar vizuālo komunikāciju kopīgi šo uztveres elementi rada dziļākas nozīmes, simbolus.

Filmā lielākoties izmantota dabīga gaisma, bet kadros vakarā iekštelpās gaisma ir veidota oranžīga veidojot mājīguma un intimitātes noskaņu. Filmā redzami arī kadri kur gaisma telpā ienāk pa mazu šķirbu, piemēram, durvju spraugu vai logu naktī, tas ir veidots, lai veidotu emocionālo sasprindzinājumu ainā, un vientulības, distances sajūtu.

Filmas stāsts ir lielākoties lineārs, jeb notikums seko notikumam, izņēmums ir pāris ainas kur Bille sapņo par to, ka viņa ir laimīga ar vecākiem un par Leiputriju. Stāstā ir manāmi laika pārlecieni, bet filmā netiek definēts cik katrs laika pārlecieni ir ilgs. Skatoties uz Billi, ka tā nav mainījusies laika pārlecieni laikā var secināt, ka šie pārlecieni nav ilgtermiņa, bet gan īstermiņa.

Veicot filmas naratīva analīzi tika konstatētas šādas ainas:

- 1.aina. Dzeja;
- 2.aina. Sākums, Bille stāsta par Leiputriju;
- 3.aina. Bille aiznes tēvam ēdienu;
- 4.aina. Bille lasa grāmatu;
- 5.aina. Bille ar mammu pērk lelli;
- 6.aina. Ģimenes ikdienas dzīves atspoguļojums;
- 7.aina. Brauciens vilcienā;

- 8.aina. Billes un vecāku ierašanās pie Billes tēva vecākiem;
- 9.aina. Billes saskarsme ar vecomāti (no mātes puses);
- 10.aina. Bille pērk sviestu, atpakaļceļā ieraugot dzērušo tēvu no attāluma;
- 11.aina. Bille un viņas draudzene bija kino, pārnākot mājā dzird vecākus strīdamies. Viņa nolemj pagaidīt kāpņutelpā kamēr vecāki beigs strīdēties, gaidot Bille aizsapņojas par ģimenes dzīvi kur viss ir laimīgi un bez problēmām, sapni pārtrauc Billes māte ieraujot viņu iekšā dzīvoklī;
- 12.aina. Bille spēlējas un pajautā mammai pa seniem laikiem. Bille pamudinot draudzeni izdomā, ka vēlas aprakt dažādas lietas, lai zinātnieki varētu vēlāk tās atrast;
- 13.aina. Piedzērušais tēvs Billei iedod naudu, viņa ar draudzeni dodas uz karnevālu izpriecāties;
- 14.aina. Bille dodas mājās aiznesot mātei saldējumu no karnevāla, māte uzzin, ka tēvs iedevis meitai naudu. Izceļas strīds starp vecākiem;
- 15.aina. Bille viena sēž bērnu uzbūvētā namiņā (ratu apakšā kas noklāta ar audumu apkārt), sapņojot par dzīvi kur vecāki ir satiecībā, sapnī viņa seko tauriņam, kas to aizved līdz skaistai vietai. Ieraugot skaisto vietu tēvs sapnī viņu aizved mājās;
- 16.aina. Saticīgs vakars ar Billi un mammu, pārrodas tēvs uz aizsvilstas pēc mātes komentāriem, ka beidzot tēvs ir pārnācis mājās skaidrā. Kašķis norimst, kad pie durvīm atskan klauvējiens;
- 17.aina. Ierodas nama saimniece un brīdina par izlikšanu;
- 18.aina. Lai samaksātu rēķinus Billes vecāki ir spiesti izmitināt kādu sievieti savā dzīvoklī, māte pārskaišas uz Billi, jo viņa it kā traucē, un viņu iztriec no mājas;
- 19.aina. Bille uztver iztriekšanu nopietni, viņa plāno mājās vai neatgriezties;
- 20.aina. Bille un citi bērni kurus aizskar ģimenē dodas meklēt leiputriju;
- 21.aina. Bērnu grupa sašķeļas, paliekot tikai Billei un viņas draudzenei;
- 22.aina. Bille ierauga vietu ko viņa redzēja sapnī. Bille un viņas draudzene runā cik nevajadzīgas viņas ir viņu ģimenēm. Brauc garām vīrietis ratos un paņem abas meitenes līdzī un aizved tās uz mājām;
- 23.aina. Bille pārrodas mājās;
- 24.aina. Sadzīvīgs vakars ģimenē;
- 25.aina. Bille mācās klavierspēli;
- 26.aina. Vācieši dodas prom no Latvijas un atvadās no kaimiņiem;
- 27.aina. Bille ar māti kopīgi apciemo Billes mātes paziņu, lai māte varētu atbrīvotos no Billes uz kādu laiku;
- 28.aina. Bille ar puisī kopīgi atpūšas un pārrunā kā piedzimst bērni;

- 29.aina. Bille domā, ka viņai piedzims bērns;
- 30.aina. Billes māte ar Billes vecmāti strīdas, jo nevar atrast papīrus un Bille netiek ņemta skolā;
31. aina. Billes nama mājas saimniece ar tirgotāju pārspriež tirgotāja interesi par dzīvokli. Ierodas Bille un uz parāda paņem krējumu;
- 32.aina. Vakariņas ģimenes lokā runājot par kristībām;
- 33.aina. Kristības;
- 34.aina. Pēc kristībām Bille eksplodē un aizrāda vecākiem par to, kā viņi izturas pret viņu;
- 35.aina. Ģimene kopīgi dodas pie Billes mātes radiem, lai lūgtu naudu;
- 36.aina. Billei tiek šūta kleita, baznīcā tā tiek saplēsta. Citas meitenes ļaunprātīgas darbības rezultātā Billes kleita tiek piestiprināta pie baznīcas sola un Billei ceļoties no baznīcas sola kleitā izplīst caurums. Bille atnākot mājās sanikno māti;
- 37.aina. Bille skolā;
- 38.aina. Bille klavierstundā;
- 39.aina. Bille ar vecmammu apmeklē Latvijas proklamēšanas gadadienas svinības;
- 40.aina. Bille skolā;
- 41.aina. Bille atsaka draudzenei iet uz Leiputriju jo viņai bija jāiet uz pārgājienu ar Guntiņām. Nākošajā dienā Billi atraida draudzene, jo viņasprāt Bille ir mainījies;
- 42.aina. Bille ar vecākiem vakariņo, viņa ātrāk dodas gulēt;
- 43.aina. Bille guļot dzird vecāku sarunu, ka skolotāja uzskata, ka Bille ir apdāvināts bērns un spriež par Billes nākotni;
- 44.aina. Bille ir slima. Slimojot viņa murgo, ka spēlē klavieres augstu aprindu publikai, bet viņa nemāk spēlēt tā aizbiedējot cilvēkus prom;
- 45.aina. Billes vecāki pārdod visu iespējamo, lai atbalstītu Billi un sagādātu viņai nākotni;
- 46.aina. Bille ēd brokastis, viņai parādās jaunāka savas versija galda otrā pusē, radot kontrastu jaunāka Bille ar netīru muti un drēbēm, pret tagadējo Billi, kas ir tīras drēbes un ir sakopta;
- 47.aina. Teksts ar Billes nākotni;
- 48.aina. Leiputrijas kadrs;
- 49.aina. Dzeja.

Šī filma ir balstīta uz Vizmas Belševicas autobiogrāfijas “Bille” motīviem. Stāsts ir par personas izaugsmi un problēmām augot, kas arī veiksmīgi tika atainots filmas naratīvā un vizuālajā komunikācijā. Vizuālā komunikācija šajā filmā sadarbojās roku rokā ar verbālo vēstījumu, pastiprinot viens otru. Tā kā filmai bija autobiogrāfisks pamats filmā tas izpaudās arī

vizuālajā komunikācijā, jo tā bija balstīta uz emociju atainojumu, neverbālo komunikāciju un cilvēku kā personību, nevis uz skaistiem kadrējumiem, mākslinieciskām kadru kustībām, bet gan uz stāsta izstāstīšanu, kā piemērā par kadrējumu kurā redzama Bille ar māti adām, šis kadrējums bija šķietami klasiskas kompozīcijas, bet kadrs pavēsta milzīgu informācijas apjomu par cilvēku attiecībām, varas sadalījumu un nepateikto tēla iekšējo pasauli. Filmas darbība notiek 1930.gadu beigās, kas tiek atspoguļots veiksmīgi, lai arī laikmeta atspoguļojums filmā nav galvenais, galvenais ir izstāstīt stāstu par Billi un tās uzaugšanu, par to noteikti ir domāts gan vides un lokāciju ziņā, gan rekvizītu un apģērbu.

7.3. Režisora Dāvja Sīmaņa filmas “Tēvs nakts” tehniku un vizuālās komunikācijas analīze.

Filma “Tēvs nakts” veidota pēc Ineses Zanderes grāmatas “Puika ar suni” motīviem un stāsts ir par Žani Lipki un viņa ģimeni. Filmas notikumu laukums ir Otrā pasaules kara pirmie gadi. Sākumā filmu bija nolemts saukt tādā pašā nosaukumā kā grāmatu “Puika ar suni”, bet tika pārdomāts un filmas nosaukums tika mainīts uz “Tēvs Nakts”.⁷⁰ Lipke ir īpašs ar to, ka viņš otrā pasaules kara laikā glāba ebrejus no Nacistiskās Vācijas varas, kuri gribēja viņus nogalināt. Filma sākas ar mierīgu ģimenes dzīvi un pēkšņi sāk atskanēt šāvieni un Rīga tiek bombardēta, sākas otrais pasaules karš. Pie Lipkes ierodas ebrejs ko viņš pazīst un tas lūdz, lai Lipke paglābj viņa meitu, Lipke atsaka. Saprotot, ka pielāvis kļūdu viņš mēģina situāciju labot, bet tas nesanāk, jo ebreja ģimene jau dodas uz geto. Lipke saprot, ka viņam ir kaut kas jā dara un maina savu vienaldzīgo attieksmi pret ebreju likteni un sāk viņiem palīdzēt, tos slepus vedot ārā no geto un tos slēpjot savā bunkurā, kas speciāli izveidots ebreju slēpšanai. Kādu laiku šī sistēma tā arī strādā, Lipke palīdz ebrejiem izkļūt no geto, paslēpj tos savā bunkurā un mēģina izvest no Rīgas viņus. Bet pēkšņi ebreji no geto tiek pārvietoti, Lipke seko cilvēku kolonai un nonāk mežā, kur Nacistiskās Vācijas kareivji masveidā nogalina ebrejus. Viens no Lipkes ebreju izbēgšanas plāniem nenostādā un ebreji kas bēg tiek noķerti, tie nosūdz, ka Lipke slēpj ebrejus. Pie ģimenes ierodas vācu kareivji, lai pārmeklētu māju, Lipke līdz pēdējam turas un nosargā to ebreju dzīvības ko viņš tur bunkurā, kareivji neko neatrod un dodas prom.

Filmā “Tēvs nakts” ir redzami dažādi kadrējuma plašumi (7.8.att.), sākot no tuvplāna līdz pat ekstrēmam kopplānam (3.pielikums). Filmas kadrējumu plašums ļāva iegūt informāciju

⁷⁰ Gaigala. L. *Top filma par Žani Lipki*. Sk. 18.05.2019. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/kino-foto-un-tv/top-filma-par-zani-lipki.a221122/>

par vidi kurā notiek darbība. Kadru plašums katrā ainā bija dažāds, parasti katras aina sastāvēja no vidi definējoša kadra- kopplāna, vidējiem un plašiem kadriem, bet lai iegūtu emocionālo spriedzi filmā tika izmantoti arī tuvplāni. Filmas stāsts bija balstīts uz cilvēkiem, līdz ar to bija svarīgi iepazīties ar tēlu ķermeņa valodu, emocijām, neverbālo komunikāciju, lai iegūtu dabiskuma un reālisma sajūtu filmā un tāpēc filmā ir veiksmīgi izvēlēti kadrējuma plašumi filmā, tie apvienoja vides iezīmēšanu, kā arī cilvēku neverbālās komunikācijas elementus, kā arī veiksmīgi atspoguļoja notikumus, ļaujot paskatīties plašāk uz notikumiem, ne tikai viena cilvēka prizmu. Viena no emocionālākajām ainām bija kur ģimenes tēvs atradās pie vācu vadības un viņu starpā notika dialogs (7.9.att.). Ar ainas kadrējumu palīdzību tika veidota saasinājums filmā, jo, piemēram, šajā dialogā nebija kopplāna, saruna notika divos tuvplāna kadrējumos, kas mainoties savā starpā radīja saasinājumu.



7.8.att. Filmas “Tēvs nakts” kadrējumu plašums



7.9.att. Filmas “Tēvs nakts” 16.ainas dialoga kadrējums

Filmā ir izmantotas visdažādākie kadra kompozīciju veidi, piemēram, cits skatupunkts, negatīvā telpa, trešdāļu likums, fokusa pozīcija (7.10.att.) un rāmis rāmī (7.11.att.). Kompozīcijas filmā pielietotas nemanāmi un neuzkrītoši ļaujot sekot līdz stāstam neaikavējoties apbrīnojot kadra mākslnieciskumu. Tā kā stāsts ir par reālu cilvēku un filmā tika mēģināts saglabāt autentiskumu, tad neuzkrītošās kompozīcijas veidoja dabisku realitātes sajūtu, nebija sajūtas, ka kaut kas ir mākslīgi veidots tikai dēļ kompozīcijas, bet acīmredzami kompozīcijas ir izmantotas pārdomāti, piemēram, kompozīja ar laivu (7.10.att.) ir negatīvā telpa, un tā apziņā veido sajūtu, ka apkārt ir miers, laiva ir vienīgā kas apkārtē ir un nevienam briesmas nedraud, bet piemēram, kompozīja kas veidota no cita skatupunkta, kur redzami ebreji ejam, veido cilvēka mazsvarīguma sajūtu un tas tieši saskan ar filmas stāstu, ka ebreji tika uzskatīti par mazvērtīgiem un iznīcināmiem. Kompozīcija rāmis rāmī (7.11.att.) veido intimitātes sajūtu, jo starp varoņiem un skatītāju ir distance, kā arī kadrs ir ierobežots, aktīvi izmantota ir tikai daļa no kadra, tas rada sajūtu, ka varoņu pārspriestā informācija ir noslēpums un skatītājam to nevajadzētu dzirdēt.



7.10.att. Filmas “Tēvs nakts” kompozīcijas



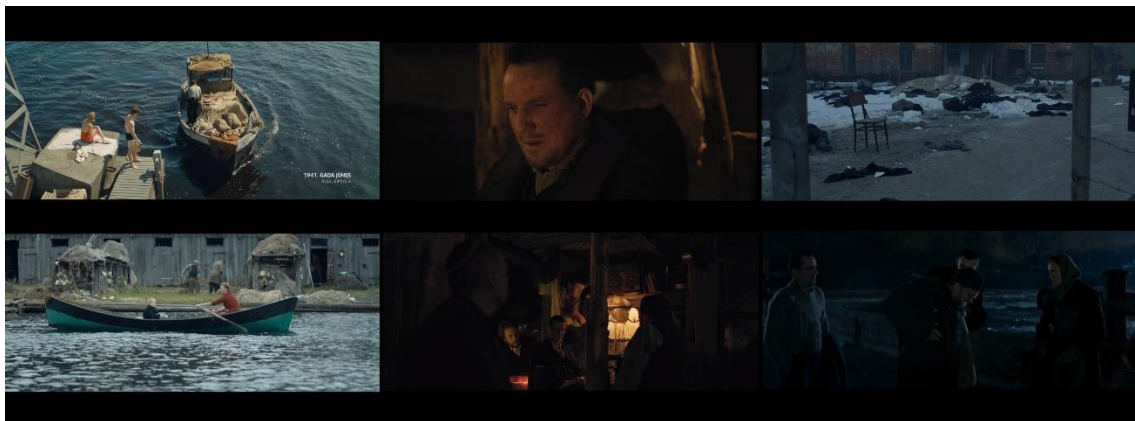
7.11.att. Filmas “Tēvs nakts” kompozīcija – rāmis rāmī

Filmā tika pielietotas dažādas kadra kustības tehnikas, piemēram, horizontāla un vertikāla panēšana, kadra attāluma maiņa, krāns, kā arī kadri no rokas. Kadra kustības dažādība un esamība bija manāma, bet tā nespēlēja galveno lomu, līdzīgi kā ar kompozīcijām, šīs abas vizuālas komunikācijas veidošanas tehnikas tika pielietotas, bet tās nespēlēja galveno lomu filmas galvenajā vēstījumā, lai gan tās bija ļoti svarīgas. Kadra attāluma maiņa tika pielietota emocionālākajos kadros, radot emociju saspīlētu vizuālajā komunikācijā, Horizontālā un vertikālā panēšana tika izmantota atklājot un definējot vidi, kā arī sekojot kādam objektam. Kopumā kameras kustība tika veidota dabiska un neuzkrītoša, ar atsevišķiem izņēmumiem, piemēram, krāna kadrs kur redzami ebreji no augšas ejot, un krāns veic kustību pietuvinoties viņiem un aizpanējot kameru no ebrejiem uz geto, norādot uz kuriem tie dodas.

Montāžas dinamika filmā ir mainīga, tā variē atkarībā no ainas, kopumā tā ir vidēja, ļaujot ainām plūst raiti, bet tajā pašā laikā ļaujot iedziļināties kadros veiksmīgāk strādājot citiem vizuālās komunikācijas izveides tehnikām.

Filmas krāsu gamma filmas gaitā mainās (7.12.att.). Lielākā daļa filmas ir maigi oranžīgi zaļā tonī, kas vēsta uz filmas laikmeta vēsturiskumu. Siltie toņi filmā rada siltuma sajūtu. Nākamie krāsu toņi ko varēja sastapt filmā ir oranži, tie veido mājīga sajūtu un tie bija sastopami diennakts tumšajā laikā iekštelpās, kā arī bunkurā. Oranžā krāsa radīja autentiskuma un

mājīguma drošību, jo bunkurs bija ebreju mājvieta un drošā patvertne ko simbolizē arī oranžīgie toņi. Šie toņi nomierina skatītāju un neliek just bailes, uztraukumu. Trešie toņi kas bija sastopami filmā bija zilie toņi, tie bija redzami nakts ainās, kā arī ainās kur ebrejus aizveda uz mežu, lai nogalinātu. Šī toņu gamma rada aukstuma, vientulības sajūtu skatītājā, radot papildus emocijas.



7.12.att. Filmas “Tēvs nakts” krāsu gamma

Vide un lokācija tika veidota un meklēta pēc iespējas autentiskāka Žanja Lipkes dzīvesvietai, lai radītu autentiskumu filmas vidē, kā arī rekvizīti un apģērbi tika papildus pētīti, lai tie būtu pēc iespējas autentiskāki un filmā varētu iekļaut pēc iespējas vairāk rekvizītus kas atbilda un bija no Lipkes laikiem un viņam piederoši.

Filmas naratīvs bija lineārs, stāstā bija laika pārlecieni, bet netika definēts precīzi laika pārleciena ilgums, bet to varēja noprast gadalaika maiņu rezultātā.

Veicot filmas naratīva analīzi tika konstatētas šādas ainas:

- 1.aina. Bērns slīkst, tēvs viņu izglābj, tēvs ar bērniem dodas mājās;
- 2.aina. Tēvs ar bērniem atgriežas mājās, ģimene pusdieno pie galda;
- 3.aina. Tēvs ar dēlu gatavojas zvejai, izdzirdot šāvienus tālumā, tēvs ar dēlu nolemj doties mājās; Nacistiskās Vācijas karaspēks ir ieradies Latvijā, tēvs mēģina pierunāt meitu palikt un nebēgt, bet viņa jau ir izlēmusi bēgt;
- 4.aina. Tēvs ar dēlu slēpj resursus, izdzird šāvienus tuvumā, tēvs izejot laukā no šķūņa redz kā vācu kareivji braucot garām nošauj cilvēku;
- 5.aina. Rīga deg pēc uzbrukuma. Meita ir devusies prom;
- 6.aina. Māte ar jaunāko dēlu airējas pa upi. Ierauga kareivi uz tilta;
- 7.aina. Māte ar jaunāko dēlu iet pa pilsētas ielām, redz kā pārdevējs nelaiž veikalā ebreju, māte aizrāda pārdevējam par to un iedod saini ebrejam;

- 8.aina. Ģimenei pazīstams ebrejs lūdz, lai viņa meitu ģimenes tēvs paņemtu pie sevis un noslēptu, tēvs atsaka;
- 9.aina. Tēvs ar vīriešiem nes pudeles kinoteātrī, tēvs uzzin, ka viens no vīriešiem ir devis patvērumu ebrejam kinoteātrī, tēvs vīrieti nolamā, bet atļauj ebrejam palikt pāris dienas tur;
- 10.aina. Tēvs ar jaunāko dēlu ir pie rūpnīcas un pa matu galam tēvs izglābj ebreja dzīvību;
- 11.aina. Tēvs gaida kolēģus ar ko nesa pudeles pie kinoteātra;
- 12.aina. Ebreji iet uz geto;
- 13.aina. Tēvs un māte pārrunā situāciju kas notiek;
- 14.aina. Tēvs ierodas izdemolētā ebreja mājā kam viņš atteica pasargāt meitu, sastop ebreju un viņa ģimeni dodoties uz geto, piedāvā paglābt bērnu, bet ir par vēlu;
- 15.aina. Vācu kareivji ierodas ģimenes mājā. Kareivji sagūsta tēvu;
- 16.aina. Tēvs tiek nogādāts pie vācu vadības. Notiek pārrunas;
- 17.aina. Tēvs ir ticis prom no vācu vadības, bet nespēj sadzīvot ar uzzināto informāciju;
- 18.aina. Tēvs kinoteātrī ebrejam iedod žaketi un iekārto gulvietu;
- 19.aina. Vācu kareivji ved ebrejus pa ielu un tēvs ar kolēģi iefiltrējas to vidū nonākot geto teritorijā;
- 20.aina. Tēvs ar kolēģi satiek ebreju kam tēvs atteica parūpēties par meitu. Tiek plānota ebreju izbēgšana no nometnes;
- 21.aina. Tēvs ierodas kinoteātrī, ebreji ko viņš slēpa ir nogalināti;
- 22.aina. Tēvs mājās dusmojas par to, ka kāds nodeva ebreju atrašanos kinoteātrī. Jaunākais dēls tajā noklausās;
- 23.aina. Tēvs atriebjas nodevējam;
- 24.aina. Tēvs nolemj slēpt ebrejus savā šķūnī;
- 25.aina. Tēvs rok šķūnī bedri kur slēpt ebrejus;
- 26.aina. Tēvs no geto izglābj ebreju;
- 27.aina. Tēvs ierīko drošības sistēmas, lai ebreji zinātu, ja vācieši ir tuvumā;
- 28.aina. Ģimenes un ebreju sadzīves dzīve ziemā;
- 29.aina. Ebreju glābšanas process no nometnes;
- 30.aina. Ebreju dzīve vakara/nakts stundās ģimenes izveidotajā paslēptuvē;
- 31.aina. Ģimenei ir pienākusi pavēsts par to, ka vecāko dēlu iesauc armijā. Ģimene plāno ko darīt;
- 32.aina. Māte meklē dēlu un pasauc viņu mājās no ebreju paslēptuves šķūnī;

- 33.aina. Māte ierauga ebrejus ārā pie šķūņa durvīm, tā tos iedzen atpakaļ šķūnī;
- 34.aina. Ģimenes pārdzīvojums, jo vecākais brālis ir iesaukts armijā un tēvs liek ebrejiem atrasties tikai bunkurā, lai neviens viņus neredzētu;
- 35.aina. Tēvs iet garām koncentrācijas nometnei;
- 36.aina. Ugunsgrēks bunkurā;
- 37.aina. Tēvs atved vēl vienu cilvēku uz bunkuru;
- 38.aina. Sadzīve bunkurā. Viens no iemītniekiem satrakojas un grib izbēgt no bunkura, pārējie ar spēku viņu nomierina;
- 39.aina. Tēvs paskaidro jaunākajam dēlam, lai neejiet pie ebrejiem;
- 40.aina. Tēvs nesekmīgi mēģina izvest ebrejus no vāciešu kontrolētās zonas;
- 41.aina. Māte mazgā apģērbus un guļ sniegā;
- 42.aina. Tēvs pārrunā ebreju glābšanu ar iekšā esošo ebreju glābšanas koordinātoru (to kam tēvs atteica meitu paglābt);
- 43.aina. Māts uz tēvs skaidro savas attiecības;
- 44.aina. Ebreju lielākā daļa tiek vesti prom no geto, tai skaitā ebreju bēgšanas koordinātoru ģimene. Tēvs noskatās kā kāds no kareivjiem nesavaldās un nošauj vairākus ebrejus;
- 45.aina. Tēvs seko ebrejiem un atklāj vietu kur ebreji tiek nogalināti;
- 46.aina. Tēvs atgriežas geto teritorijā, tā ir izdemolēta un visi palikušie cilvēki ir nogalināti, taču atrod vienu izdzīvojošo.
- 47.aina. Tēvs atgriežas bunkurā ar informāciju un palīdz diviem ebrejiem izbēgt;
- 48.aina. Ebreji bunkurā guļ;
- 49.aina. Pie Ģimenes ierodas vācu armija, lai veiktu pārmeklēšanu, jo tik noķerti ebreji kas mēģināja izbēgt, taču neko neatrod;
- 50.aina. Tēvs ved mēbeles.

Filmas vizuālā komunikācija ir ļoti piesaistīta naratīvam, papildinot vienam otru. Ar vizuālās komunikācijas tehniku palīdzību tika veiksmīgi izcelts stāsta galvenais stāsts par antisemitismu Nacistiskās Vācijas varas laikos Latvijā un pašizliedzīgu latviešu, kā Žaņa Lipkes risku uzņemšanos, lai izglābtu ebrejus no holokausta. Vizuālajā komunikācijā dominēja cilvēks un viņa emocijas. Tika veidotas kompozīcijas, lai tās vislabāk atspoguļotu filmas tēlu emocijas. Lai arī filmā tika izmantotas dažādas tehnikas, lai veidotu vizuālo komunikāciju, tā tika ieturēta dabīgā stilā, neradot māksliniecisku sajūtu, bet gan biogrāfisku.

7.4. Analizēto Latvijas simtgades filmu izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas salīdzinājums

Visas analizētās filmas ir balstītas uz kādu jau eksistējošu literāru darbu, kas ir par kādu izcilu personību, kā filmas "Bille" gadījumā par izcilo latviešu dzejnieci, rakstnieci un tulkotāju Vizmu Belševicu vai filmas "Tēvs Nakts" gadījumā spilgtu cilvēcības paraugu Otrā pasaules kara laikā, kad norisinājās holokausts, glābjot ebreju dzīvības Žani Lipki, vai arī laikmetu kopumā, kā piemēram, pirmās brīvvalsts laikus pirms Otrā pasaules kara, ko reprezentē filma "Homo Novus". Katra no šīm filmām ir svarīgs artefakts par Latvijas vēstures personībām un laikmetiem.

Katras filmas vizuālā komunikācija un izmantotās tehnikas bija dažādas. Analizēto filmu vidū īpaši izcēlās "Homo Novus" ar dažādu tehniku izmantošanu, radot māksliniecisku un dinamisku sajūtu. Filmās daudzi vizuālās komunikācijas elementi veidoja vieglu, pārgalvīgu un cerību pilnu laikmeta atainojumu. Pārējās analizētās filmas, lai arī var likties vienkāršākas, ne tik mākslinieciskas, savā vizuālajā komunikācijā iekļāva elementu kombinācijas kas radīja kadrējumos un kopumā vizuālajai komunikācijai dziļāku domu atklājot notikumu un personību šķautnes.

Kadra kompozīcijas un plašumi klasiskāki bija filmām "Tēvs Nakts" un "Bille", jo šīs filmas stāstīja par personībām, kas parasti iekļauj klasiskākus un pierastākus kadrējumus. "Tēvs Nakts" kompozīcijās bieži notika darbības, tāpēc kadrējumi bija pakārtoti tiem, lai tos atspoguļotu, kadrējumos kur svarīgas bija emocijas biežāk tika pielietots plašāks kadrējums, lai iekļautu apkārtējo cilvēku emocijas, tuvplāni tika izmantoti sižeta saasinājuma izveidei, kopumā kadrējumi tika vērsti uz cilvēku grupas kopumu, ne uz individuālām emocijām, protams ar izņēmumiem. Toties filma "Bille" bija vērsta uz viena cilvēka atspoguļojumu, biežāk tika izmantoti tuvplāni. Filmās kadrējumos varēja nolasīt dziļākas domas kas izveidotas ar vizuālās komunikācijas elementu palīdzību, sīkāk izklāstīts piemēram ir izklāstīts filmas analizē. Filmās vizuālā komunikācija reprezentēja tēlu attiecības veiksmīgi, ļaujot saprast tēlu attiecības pat, ja verbāli tas netika pateikts. Kā iepriekš minēju filma "Homo Novus" izcēlās kadra kompozīcijas ziņā, veidojot to pēc iespējas mākslinieciskākas kadra kompozīcijas. Filmās vizuālās komunikācijas mērķis bija atspoguļot laikmetu, kas arī viņiem izdevās.

Kadra kustība un montāžas dinamika filmām bija dažāda. Līdzīgākas šajā aspektā atkal bija ‘‘Bille’’ un ‘‘Tēvs nakts’’, kur abām kadra kustība tika izmantoti salīdzinoši nemanāmi. Vismazāk kadra kustības bija filmā ‘‘Bille’’, bet tas nebija kā trūkums, kadra kustība filmā bija, bet salīdzinoši ar pārējām analizētajām filmām tā bija vismazākā. Filmas kadra kustība kas bija šajā filmā deva reālisma sajūtu, vai arī veidoja saasinājumu ainā, bet kopējais koncepts par kadra kustības mazumu ļāva nolasīt citus vizuālās komunikācijas elementus. ‘‘Tēvs Nakts’’ izmantoja kadra kustību atklājot jaunas vides un dinamiskās ainās. Šajā filmā, salīdzinot ar ‘‘Bille’’, bija redzamas lielākas kadra kustības variācijas piedodot citu skatījuma leņķi uz filmā atspoguļotajiem notikumiem. Filmā ‘‘Homo Novus’’ kadra kustība tika izmantota ļoti bieži, veidojot dinamisku sajūtu par tēliem un laikmetu. Montāžas dinamika bija atkarīga no katras filmas ainas satura un kopēja stila.

Visas filmas veidotas vēsturiskā stilā, līdz ar to visās filmās tika iekārtotas vides, atrasti apģērbi, rekvizīti kas atbilst filmu atainotajam laikmetam. Pētījuma objekti veiksmīgi tika galā ar laikmetu atainojumu, atrodot atbilstošus rekvizītus, apģērbus un vides kas radīja autentiskumu filmās.

Kā iepriekš minēju visas filmas ir veidotas vēsturiskā stilā, līdz ar to galvenā krāsu gamma bija siltos toņos, visās filmās bija arī iekštelpas kadri diennakts tumšajā laikā, tam tika izmantota oranža krāsu gamma, kas simbolizē mājīgumu. Filmā ‘‘Tēvs Nakts’’ bija arī nakts ainas, tās tika veidotas zilganos toņos.

Lielākajā daļā filmu ainu tika izmantots dabīgais apgaismojums, bet piemēram iekštelpu un nakts ainās apgaismojums tika radīts pēc iespējas dabiskāks.

SECINĀJUMI

1. Visas analizētās Latvijas simtgades filmas vēsta par Latvijai svarīgu laika periodu, vai spilgtām personībām kas Latvijas vēsturē izcēlušās īpaši spilgti un nedrīkst tikt aizmirstas.
2. Filmās tika izmantots plašs kadrējumu loks, lielākajā daļā gadījumu no ekstrēmam kopplānam līdz ekstrēmam tuvplānam, izņēmums bija filma "Tēvs Nakts" kur ekstrēmi tuvplāni nebija iekļauti.
3. Filmu kompozīcijas atšķirās, bet tās tika izmantotas atbilstoši stāsta galvenajiem mērķiem. Īpaši izcēlās filma "Homo Novus" stāstot par 1930.gadu dzīvi Rīgā veidojot kompozīcijas mākslinieciskas un brīvas.
4. Kadra kustība katra filmā atšķirās, bet tā tika veidota atbilstoši filmas stāstam, piemēram, filmas "Bille" ir stāsta līnija ir par mazu meiteni kura uzaug nabadzīgā ģimenē, kadra kustība ir pielāgota, lai vislabāk atklātu meitenes emocijas un kopējo ģimenes stāvokli, bet pretēji šai filmai, filmā "Homo Novus" kadra kustība ir pielietota ļoti bieži iezīmējot laikmeta dinamiskumu un nemitīgo kustību.
5. Filmas vizuālo vizuālo komunikāciju un pielietotās tehnikas noteica stāsta galvenā doma. Piemēram, "Homo Novus" gadījumā, ka filmas augstākais mērķis ir parādīt laikmetu, kadrējumi ir plaši, atļaujot sajūst vidi, ir nemitīga kadra kustība, atklājot ik brīdi jaunu informāciju, bet "Bille" ir stāsts par Vizmas Belševicas bērnību, un tas parādās vizuālajā komunikācijā kadra kompozīcijās ar dziļāku domu, tuvplānos.
6. Montāžas dinamika filmās bija atkarīga no ainas satura spraiguma un notikumu dinamikas ainā.
7. Krāsu gamma filmām bija līdzīga, senlaicīgi siltie toņi lielākajai daļai filmas, un iekštelpu toņi bija oranžīgi veidojot mājīguma sajūtu. Filmā "Tēvs nakts" bija arī nakts kadri, tie bija zilā tonī veidojot vēsuma sajūtu skatītājā.
8. Vide, apģērbi un rekvizīti filmās tika piemeklēti atbilstoši filmu laikmetiem.
9. Filmas tika veidotas jau pēc esošu literāru darbu motīviem.
10. Dažādu vizuālo elementu variācijas veidoja dziļākas nozīmes filmās, atklājot tēlu attiecības, kas verbāli filmās neizskan.
11. Filmu vizuālā komunikācija papildina naratīvu.
12. Filma "Homo Novus" lai izveidotu vizuālo komunikāciju, ka filma ir "sena" filmu izveidoja 4:3 attēla attiecībā (izņemot pēdējo ainu).

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS UN AVOTU SARAKSTS

Izmantotā literatūra:

1. Dick, F. B. (2010). *Anatomy of Film. (6th ed.)*. Boston; New York: Oxford University Press.
2. Hullfish, Steve, and Jaime Fowler. *Color correction for video: using desktop tools to perfect your image*. Amsterdam Boston: Elsevier/Focal Press, 2009.
3. Rice, John, and Brian McKernan. *Creating digital content*. New York: McGraw-Hill, 2002.
4. McKernan, Brian. *Digital cinema: the revolution in cinematography, postproduction, and distribution*. New York: McGraw-Hill, 2005.
5. Lapenieks, Vilis. *Dullā Dauka* piezīmes. Gauja, 1997.
6. Mārtinsone, Kristīne. *Ievads pētniecībā stratēģijas, dizaini, metodes*. Rīga: RaKa, 2011.
7. Pērkone, Inga. *Inscenējumu realitāte : Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011.
8. Lieblich, Amia, Rivka Mashiach, and Tammar B. Zilber. *Narrative research : reading, analysis and interpretation*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1998.
9. Berger, Arthur A. *Narratives in popular culture, media, and everyday life*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1997.
10. Joerges, Barbara. *Narratives in social science research*. London Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2004.
11. Worthington, Charlotte. *Producing*. Lausanne, Switzerland: AVA Academia, 2009.
12. Irving, David K., and Peter W. Rea. *Producing and directing the short film and video*. Amsterdam Boston: Elsevier, 2006.
13. Kellison, Cathrine. *Producing for TV and video : a real-world approach*. Amsterdam Boston: Elsevier Focal Press, 2006.
14. Creswell, John W. *Research design : qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Thousand Oaks, California: SAGE Publications, 2014.
15. Bryman, Alan. *Social research methods*. Oxford New York: Oxford University Press, 2004.

16. Hullfish, Steve. *The art and technique of digital color correction*. Amsterdam Boston: Focal Press, 2008.
17. Jamieson, G. H. *Visual communication: more than meets the eye*. Chicago, IL Bristol England: University of Chicago Press Intellect Books, 2007.

Avoti:

1. PetaPixel.com. 20 Composition Techniques That Will Improve Your Photos. Sk. 20.05.2019. <https://petapixel.com/2016/09/14/20-composition-techniques-will-improve-photos/>
2. Crossman. A. *An Overview of Qualitative Research Methods*. Sk.16.04.2019.
3. Kolmane, Ināra. *Bille*. Skatīts 20.05.2019. <https://www.shortcut.lv/drama/bille>
4. Viduleja, Anna (2018). *Homo Novus*. [Videofails]
5. Achievability. *How to Effectively Carry Out a Qualitative Data Analysis*. Sk. 17.04.2019. <https://www.achievability.co.uk/evasys/how-to-effectively-carry-out-a-qualitative-data-analysis>
6. Nacionālais kino centrs. *Programma "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" ir atklāta*. Sk. 16.05.2019. <http://nkc.gov.lv/aktualitates/programma-latvijas-filmas-latvijas-simgadei-ir-atklata/>
7. Enciklopedija.lv. *Kino Latvijā*. Sk. 16.05.2019. <https://enciklopedija.lv/skirklis/30979>
8. Pērkone, Inga. *Latvijas kino dzimti meklējot*. Sk. 17.04.2019. <https://www.kinoraksti.lv/raksti/latvijas-kino-dzimti-meklejojot-372>
9. LSM.lv. *Latvijas filmas Latvijas simtgadei*. Sk. 16.04.2019. <https://kino100.lsm.lv/>
10. Nacionālais kino centrs. *Latvijas filmas Latvijas simtgadei*. Sk. 16.04.2019. <https://www.thoughtco.com/qualitative-research-methods-3026555>
11. Nacionālais kino centrs. *Programma "Latvijas filmas Latvijas simtgadei" ir atklāta*. Sk. 16.05.2019. <http://nkc.gov.lv/aktualitates/programma-latvijas-filmas-latvijas-simgadei-ir-atklata/>
12. <http://nkc.gov.lv/category/iepazisti-filmas/latvijas-simgades-filmas/>
13. Simanis, Davis. *Tēvs Nakts*. 20.05.2019. https://www.shortcut.lv/history/the_mover_premiere/
14. Gaigala. L. *Top filma par Žani Lipki*. Sk. 18.05.2019. <https://www.lsm.lv/raksts/kultura/kino-foto-un-tv/top-filma-par-zani-lipki.a221122/>

15. Mayring Philipp. *Qualitative Content Analysis*. Sk. 16.04.2019. <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089/2385>

PIELIKUMI

Filmas “Homo Novus” kontentanalīze

Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnika.	Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnikas raksturojums.	Kā tas tika izdarīts?	Izmantotās tehnikas rezultāts uz vizuālo komunikāciju.
Kadrējuma plašums	No ekstrēma tuvplāna tuvplāna, līdz ekstrēmam kopplānam	Kameras pozīcijas mainīšana un optika.	Kadrējumu plašuma dažādība ļāva sajūst katras ainas galvenos elementus un uzsvaru.
Kompozīcija	Filmā izmantotas dažādas kompozīcijas, piemēram, trešdaļu likums, simetrija un rāmis rāmī, bet dialogos, gan tuvplāni, gan vidēji, plāni, gan kadri pār plecu. Filma ir 4:3 attiecībā (izņemot pēdējo ainu, kas ir 21:9)	Operatora darbības, atrodot kompozīcijas, kā arī režisora norādījumi, lai filmēšanas vieta tiku iekārtota tā, lai varētu izveidot vēlamās kompozīcijas. Montāžas procesā filma tika padarīta 4:3 attiecībā un uz pēdējo ainu 21:9	Kompozīcijas filmā padarīja vizuālo aspektu tīkamu, tīru un sakārtotu pastāstot par vidi kurā teli atrodas. 4:3 attiecība filmu padarīja ar vēsturisku sajūtu, jo tikai pēdējos 10 gadus tiek pārraidīti audiovizuāli materiāli horizontāli plašākā formātā.
Kadra kustība	Filmā tika izmantotas visi kameras kustību veidi, bet visbiežāk tika izmantota kamera kas ir piestiprināta stabilizatoram.	Izmantojot dažādus palīglīdzekļus - stabilizatorus, slīdes, statīvus utt.	Kadru kustības dažādība radīja dinamiku starp kadriem un notikumiem, atklājot jaunu informāciju

			kadrā.
Montāžas dinamika	Montāžas dinamika bija atbilstoša saturam.	-	Filma nepalika garlaicīga, jo montāža bija dinamiska un pieskaņota katras ainas saturiskajam vēstījumam.
Krāsu gamma	Filma ir dzeltenīgi oranžā krāsā	Krāsu korekcija	Filmas nokrāsa radīja veclaicīgu, mājīgu sajūtu.
Vide/lokācija	Vide ir atvērta, plaša.	Režisora redzējums un lokāciju atrašana, izveide.	Vides plašums filmā deva dziļuma dimensiju kadrā, atklājot informāciju par apkārt notiekošo un radot brīvības sajūtu.
Apģērbi/rekvizīti	Apģērbi ir atbilstoši filmas notikumu laika periodam. Rekvizīti filmā tika izmantoti ļoti daudz, lielākā daļa fonā.	Kādam cilvēkam vajadzēja izpētīt tā laika apģērba un mājsaimniecību tendences.	Daudzie rekvizīti kadru fonos deva mājīguma efektu, un atklāja vides elementus kas ir raksturīgi filmas notikumu laikmetam, ļaujot iepazīties ar laikmetu caur tērpiem un rekvizītiem.
Gaisma	Filmā izmantota dabiskās gaismas toņi un intensitāte. Iekšelpās dominēja	Gaismošanas process ko veic gaismotāji.	Dabiskā gaismas efekts bija neitrāls, atklājot tēla emocijas, rekvizītus un citas

	silti dzeltenie un oranži gaismas elementi.		detaļas, nespēlējot galveno lomu, liekot just, ka filma notiek realitātē. Siltās iekštelpu gaismu elementu krāsas deva telpām mājīguma sajūtu.
--	---	--	--

Filmas "Bille" kontentanalīze

Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnika.	Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnikas raksturojums.	Kā tas tika izdarīts?	Izmantotās tehnikas rezultāts uz vizuālo komunikāciju.
Kadrējuma plašums	Filmā tika izmantoti kadri no ekstrēma tuvplāna, līdz ekstrēmam kopplānam. Filmā bieži bija redzami tuvplāni vai ekstrēmi tuvplāni, lai parādītu detaļas kas ir svarīgas stāstam vai emocijas.	Operatora darbs un režisora redzējums.	Filmas uzsvars uz tuvplāniem un detaļām ļāva daudz labāk saprast varoņu iekšējo pasauli, pat, ja viņi to verbāli nesaka, tas bija nolasāms tēlu emociju kadros.
Kompozīcija	Filmā tika izmantotas standarta kompozīcijas, visbiežāk trešdaļu likums.	Operatora darbs un režisora redzējums.	Filmā izmantotās kompozīcijas ļāva akcentēties uz filmas stāstu, nevis kavēties mākslinieciskās attēla kompozīcijās, ļaujot filmas stāstam spēlēt galveno lomu.
Kadra kustība	Filmā lielākā daļa kadru ir nekustīgi. Kustīgajos kadros tika izmantota filmēšana no rokas, filmēšana ar stabilizatoru,	Operatora darbs un režisora redzējums izmantojot dažādus palīglīdzekļus.	Kustīgie kadri pastiprināja vizuālo komunikāciju, piemēram, attāluma maiņa emocionālos tuvplānos uzsverot

	filmēšana ar kameru uz sliedēm un veikta attāluma maiņa.		tēla emocionālo pārdzīvojumu.
Montāžas dinamika	Montāžas dinamika bija dinamiska, dialogos izmantojot kopplānu un tuvplānu maiņas.	Montāžas process.	Dialogos bija iespēja apskatīt katras puses emocijas, kas ļāva saprast dažādo tēlu personības.
Krāsu gamma	Krāsas filmā bija viegli iebrūnas.	Krāsu korekcija.	Brūnie toņi filmai deva veclaicīgu sajūtu norādot uz laikmetu kurā notikumi notika., ļaujot iejusties laika periodā.
Vide/lokācija	Lokācijas bija izvēlētas atbilstoši tā laika dzīvei un autobiogrāfijā aprakstītajam.	Režisora redzējums un lokāciju atrašana, izveide.	Vide ļāva saprast kādos apstākļos autobiogrāfijas varone Vizma Belševica uzauga.
Apģērbi/rekvizīti	Apģērbi un rekvizīti tika izvēlēti filmas satura laikmetam atbilstoši.	Sekojojot autobiogrāfijā aprakstītajam.	Pastiprināja vides doto vizuālo komunikāciju paskaidrojot laikmetu un sadzīves apstākļus kādā Vizma Belševica uzauga.
Gaisma	Filmā izmantota dabiskās gaismas toņi un intensitāte. Iekštelpās dominēja oranžie toņi.	Gaismotāju darbs.	Filmā tika radīta reālisma sajūta.

Filmas "Tēvs nakts" kontentanālyze

Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnika.	Vizuālās komunikācijas veidošanas tehnikas raksturojums.	Kā tas tika izdarīts?	Izmantotās tehnikas rezultāts uz vizuālo komunikāciju.
Kadrējuma plašums	Filmā sastopami bija kadrējumi no tuvplāna līdz ekstrēmam kopplānam, ekstrēmu tuvplānus filma nevarēja sastapt.	Operatora darbs un režisora redzējums.	Kadrējuma plašums ļāva sekot kopējai darbībai, ne individuālām emocijām.
Kompozīcija	Filmā tika izmantotas vienkāršas kompozīcijas, kā piemēram, trešdaļu likums, fokusa manipulācijas.	Operatora darbs un režisora redzējums.	Filmas vienkāršas kompozīcijas ļāva sekot darbībai un neaizkavēties mākslinieciskuma apbrīnošanā, kā arī ļāva sajūst reālismu, jo filmas kompozīcijas nelika domāt, ka kaut kas ir mākslīgi veidots kompozīcijas dēļ.
Kadra kustība	Kameras kustības kas tika izmantotas bija, horizontāla un vertikāla panēšana, kadra pietuvināšana,	Operatora darbs un režisora redzējums izmantojot dažādus palīgīdzekļus.	Kadra kustības bija pārdomātas un adekvātas, lai tās palīdzētu stāstīt stāstu, nevis, lai

	<p>kadri tika filmēti ar krāna palīdzību un arī no rokas. Kadra kustība filmā bija manāma, bet tā nespēlēja galveno lomu.</p>		<p>mākslinieciski vai dinamiski izdabātu skatītājam.</p>
<p>Montāžas dinamika</p>	<p>Montāžas dinamika tika pieskaņota ainas saturam, saspringtos brīžos kadri mainījās manāmi lēnāk kā ainās ar kādu notikumu.</p>	<p>Montāžas režisora un režisora darbs.</p>	<p>Montāžas dinamika paspilgtināja ainas saturu. Aina dinamika bija ātra, norādot uz to, ka laiks kurš filma atainots bija pilns ar notikumiem, bieži ainām nebija pat verbāla teksta kas informācijas pārnesanu atstāja tikai uz vizuālo komunikāciju ko tā arī spēja ļoti veiksmīgi izdarīt, ne velti saka, ka klusums var izstāstīt vairāk kā vārdi, tas atspoguļojās arī šajā filmā.</p>
<p>Krāsu gamma</p>	<p>Filmā bija vērojamas trīs krāsu gammas – dzeltenīgi zaļgana un zilgana un oranžīga.</p>	<p>Krāsu korekcija.</p>	<p>Dzeltenīgi zaļgana krāsu gamma ir vērojama filmas sākumā, tā piešķir</p>

			<p>veclaicīgu autentiskuma sajūtu. Zilganie toņi filmā ir izmantoti nakts un ziemas kadros, lai veidotu aukstuma sajūtu skatītājā, bet oranžīgie toņi tika izmantoti bunkura ainās atspoguļojot uguni kas kūrās bunkurā veidojot autentisku vides noskaņu.</p>
Vide/lokācija	<p>Vide filmā bija pārdomāta, lielākā daļa notikumu norisinājās ārā, atvērtā laukumā. Lai arī skaidrs, ka šīs lokācijas kas atainotas filmā tika veidotas mākslīgi, tās tika atveidotas profesionāli.</p>	<p>Režisora redzējums un lokāciju atrašana, izveide.</p>	<p>Filmas vide tika iekārtoti autentiski filmas notikumu laikmetam. Profesionāli izveidotā vide kas redzama filmas kadros piešķīra autentiskuma sajūtu filmas notikumiem, kā arī deva ieskatu uz laikmeta kopainu.</p>
Apģērbi/rekvizīti	<p>Apģērbi un rekvizīti bija atbilstoši filmas notikumu laikmetam.</p>	<p>Kādam cilvēkam vajadzēja izpētīt tā laika apģērbus un vides rekvizītus.</p>	<p>Filmas rekvizīti un apģērbs radīja iespaidu par filmas laikmetu. Filmas rekvizīti nespēlēja galveno lomu filmā,</p>

			tie veidoja vidi, kas sniedza daudz papildus informācijas un sajūtas, bet neaizēnoja filmas notikumus vai citus filmas elementus.
Gaisma	Filmā gaisma tika izmantota tā, lai pēc iespējas tuvinātos realitātei. Lielā daļā filmas tika izmantota dabīgā gaisma, bet filma sastāvēja arī no daudz nakts/iekštelpu kadriem kuros bija izvietoti dažādi gaismas objekti fonā, lai padarītu fonu gaišāku, kā arī mākslīgi gaismotas sejas.	Gaismošanas process ko veic gaismotāji.	Filmas gaismošanas process bija pakārtots ainas lokācijai, padarot kadrus dabiskus un radot realitātes sajūtu skatītājā.

Bakalaura darbs „Latvijas simtgades filmu ‘‘Bille’’, ‘‘Homo Novus’’ un ‘‘Tēvs Nakts’’ izmantoto tehniku un vizuālās komunikācijas 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 (no ievada līdz secinājumiem ieskaitot) ir 100609 rakstzīmes (ieskaitot intervālus, bet neieskaitot zemspītras atsauces).

Autors: _____ Jānis Ločmelis

(paraksts)

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai.

Vadītāja: docents Dr. filol. Viktors Freibergs _____

(paraksts)

28.05.2019.

Recenzents: docente Dr. māksl. Zane Radzobe _____

(paraksts)

Darbs iesniegts Komunikācijas zinātnes nodaļā 30.05.2019.

Dekāna pilnvarotā persona: metodiķe Dace Valtīņa / Inga Poļaka _____

(paraksts)

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

12.06.2019. prot. Nr. _____

Komisijas sekretāre: doc. Marita Zitmane / pasn. Ilze Šulmane _____

(paraksts)