

LATVIJAS UNIVERSITĀTE  
SOCIĀLO ZINĀTŅU FAKULTĀTE  
KOMUNIKĀCIJAS STUDIJU NODAĻA

**LAIKMETA ATSPoguĻojums un PASTIŠS TOMA FORDA FILMĀ  
„A SINGLE MAN”, TEITA TEILORA FILMĀ „THE HELP” UN  
DŽOELA KOENA & ĪTANA KOELA FILMĀ „A SERIOUS MAN”**

BAKALaura DARBS

Autore: Elīna Zēmele  
Stud. apl. nr.: ez09002  
Darba vadītājs: doc. Viktors Freibergs

RĪGA 2012

## ANOTĀCIJA

Šī darba tēma ir – „Laikmeta atspoguļojums un pastišs Toma Forda filmā „A Single man”, Teita Teilora filmā „The Help” un Džoela Koena & Ītana Koela filmā „A Serious Man””. Bakalaura darba mērķis ir noskaidrot, cik precīzi tiek atveidota 60. gadu noskaņa un ar kāda veida paņēmieniem tas tiek atveidots tā, lai attēloto laikmetu varētu dēvēt par pastišu.

Darbs sastāv no divām daļām – teorētiskās un empīriskās. Teorētiskajā daļā tiek aplūkots pastiša izmantojums mākslā un naratīva nozīme filmās, kā arī 60. gadu svarīgākie notikumi un izteiktākās iezīmes. Tiek aprakstīts, kas ir semiotiskā analīze, ar kuras palīdzību tiek analizētas darbam izvēlētas filmas. Tiek izklāstīts, kas ir daļēji strukturētās intervijas un kāds ir to pielietojums šajā darbā. Darba empīriskajā daļā ir veiktas filmu semiotiskās analīzes, kas ļauj iepazīties ar analizētajām filmām un interviju kopsavilkumiem.

Darba noslēgumā var iepazīties ar secinājumiem, kuros parādīts, kā jāatveido laikmets, lai to varētu uzskatīt par pastišu, kā arī to, cik precīzi laikmeta iezīmes tiek atspoguļotas šī bakalaura darba izvēlētajās filmās.

**Atslēgvārdi:** pastišs, laikmets, 60.gadi, ASV, Toms Fords, „A Single Man”, Ītans Koels, Džoels Koens, „A Serious Man”, Teits Teilors, „The Help”

## ABSTRACT

The theme of this work is – „Reflection of era and pastiche in the Tom Ford's movie "A Single Man", Tate Taylor's movie "The Help" and Joel Coen's & Ethan Coen's movie "A Serious Man"”. The goal of this work is to determine how accurately the mood of the 60ies is displayed and what kind of techniques are used used the depicted era to be called pastiche.

The work consists of two parts – theoretical and empirical. The theoretical part overviews the use of pastiche in art and the narrative role in movies, as well as the most important events and typical features of 60ties. The semiotic analysis is described, which is used analyzing the selected movies for this work. The nature of semi-structured interviews and how they are used in this work is outlined, too. The semiotic analysis of the movies is carried out in the empirical part of the work. This part also covers the summaries of semiotic analysis and interviews.

The final stage of the work provides conclusions how to reconstruct the era in order it could be considered as pastiche. As well as, this part explains how precisely the signs of the era are reflected in the movies which are described in this work.

**Key words:** pastiche, era, 60ties, the USA, Tom Ford, „A Single Man”, Ethan Coen, Joel Coen, „A Serious Man”, Tate Taylor, „The Help”

## SATURS

IEVADS .....	1
1. TEORĒTISKĀ DAĻA .....	2
1.1. PASTIŠS.....	2
1.2. ASV 1960. GADU SĀKUMĀ .....	5
1.2.1. Politika.....	5
1.2.2. Melnādainie .....	7
1.2.3. Jaunieši .....	10
1.2.4. Sabiedrība .....	11
1.3. NARATĪVS.....	15
1.4. SEMIOTISKĀ ANALĪZE.....	17
1.5. INTERVIJA.....	19
2. EMPĪRISKĀ DAĻA .....	21
2.1. TOMA FORDA FILMAS „A SINGLE MAN” SEMIOTISKĀ ANALĪZE.....	21
2.1.1. Tuvplānu, palēninājumu un krāsu izmantojums filmā .....	25
2.2. DŽOELA KOENA & ĪTANA KOENA FILMAS „A SERIOUS MAN” SEMIOTISKĀ ANALĪZE.....	28
2.3. TEITA TEILORA FILMAS „THE HELP” SEMIOTISKĀ ANALĪZE .....	36
2.3.1. Krāsu izmantojums filmā .....	43
2.4. SEMIOTISKO ANALĪŽU KOPSAVILKUMS.....	44
2.5. INTERVIJU KOPSAVILKUMS .....	46
2.5.1. Rezultāti no Roberta Kuļenko intervijas .....	46
2.5.2. Rezultāti no Jūlijas Vintenas (Julie Vinten) intervijas .....	48
2.5.3. Rezultāti no Laura Ābeles intervijas .....	49
2.6. SEMIOTISKO ANALĪŽU UN INETRVIJU KOPSAVILKUMS.....	50
SECINĀJUMI .....	54

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS .....	57
IZMANTOTO AVOTU SARAKSTS .....	59
PIELIKUMS .....	59
<i>1.pielikums</i> Intervijās izmantotie jautājumi.....	59
<i>2.pielikums</i> Intervija ar R. Kuļenko.....	60
<i>3.pielikums</i> Intervija ar J. Vinetnu.....	64
<i>4.pielikums</i> Intervija ar L. Ābeli.....	67



## IEVADS

Šī bakalaura darba temats ir laikmeta atspoguļojums un pastišs Toma Forda filmā „A Single man”, Teita Teilora filmā „The Help” un Džoela Koena & Ītana Koela filmā „A Serious Man”. Darba aktualitāte ir pamatojama tieši ar laikmeta reprezentāciju. Mūsdienu cilvēkam ir nereti raksturīga vēlme ielūkoties pagātnē. Pagātnes izzināšana var būt par pamatu tagadnes notiekošā apzināšanai. Viens no šajā darbā aplūkotajiem jēdzieniem - pastišs, ir veids, ar kura palīdzību var nokļūt senākā vai ne tik senā pagātnē. Pastišs ir pārdomāta imitācija, kas sniedz klātbūtnes sajūtu.

Bakalaura darba pētījuma problēma galvenokārt saistās ar 60.gadu iezīmju identificēšanu filmās „A Single man”, „The Help” un „A Serious Man”, un to līdzekļu noskaidrošana, kas ir atbildīgi par konkrētā laikmeta atainošanas principiem kino.

Galvenais darba mērķis ir identificēt un analizēt 60.gadu iezīmju un laikmeta īpatnību izmantojumu mūsdienu filmās „A Single Man” „The Help” un „A Serious Man”. Lai izvirzīto mērķi būtu iespējams sasniegt, ir nepieciešams aplūkot, kas ir pastišs un noskaidrot, kādi ir 60. gadu svarīgākie notikumi un iezīmes, kas varētu parādīties filmās.

Darbs sastāv no divām daļām – teorētiskās un empīriskās. Darba teorētisko pamatojumu veido īss 60. gadu iezīmju un notikumu apraksts, tiek apskatīts, kas ir pastišs. Papildus tiek aplūkots arī naratīvs un tas, kāda nozīme tam ir filmās. Darba empīriskajā daļā tiek veiktas semiotiskās analīzes izvēlētajām filmām un notiek intervijas ar kino nozares ekspertiem, lai tiktu apstiprināti vai noliegti semiotisko analīžu rezultāti.

Darba nobeigumā var iepazīties ar secinājumiem un noskaidrot, ar kādu līdzekļu palīdzību ir iespējams veiksmīgi atspoguļot konkrēto laiku, un uzzināt, kā radīt laikmeta sajūtu jeb pastišu.

# 1. TEORĒTISKĀ DAĻA

## 1.1. PASTIŠS

Sākotnēji vārdu „*pasticcio*” varēja sastapt vienīgi kā apzīmējumu itāliešu ēdienam. Renesanses laikā šis vārds vairs neasociējās vairs tikai ar ēdienu, bet arī ar apšaubāmas kvalitātes gleznojumu. „*Pasticcio*” apzīmēja gleznojumus, kuros tika radīts mākslas darbs, aizņemoties un sajaucot kopā gan dažādas detaļas, gan stilus no tā laika ievērojamākajiem māksliniekiem. Precīzāk būtu teikt, ka Renesanses laikā šī vārda nozīme bija izsmieklis. Tā kā šāda veida mākslas darbi cilvēkiem nešķita saistoši, tad mākslinieki sāka gleznu kopēšanu, dažkārt pievienojot kādu detaļu no pašu redzējuma. Šādi māksliniekiem bija daudz lielākas iespējas pelnīt sev iztiku, jo konkrētā veida mākslas darbi guva cilvēku atzinību un tos vairāk pieprasīja.<sup>1</sup>

Pastāv teorija, ka šo itāļu mākslas darināšanas veidu un tā apzīmējumu – pastišs – 17.gadsimtā pārņēma arī Francija. Tomēr šis vārds vairs netika izmantots tikai apzīmējot gleznojumus, bet arī literatūras darbus.<sup>2</sup>

Pastišs nav īsti darba kopija un tā nav arī parodija. Pastiša tiešais mērķis ir atveidot ne tikai stilu vai darba detaļas, bet arī radīt oriģinālā avota sniegtās emocijas un sajūtas. Tieši šī iemesla dēļ ticams pastišs ir reti sastopams un grūti radāms. Pastišu var arī apzīmēt ar vārdu „imitācija”.<sup>3</sup> Šķiet, ka tāda veida apzīmējums kaut nedaudz spētu labāk izskaidrot vārda „pastišs” būtību. Kā piemēru var ņemt pavisam vienkāršu un viegli uztveramu materiālu – āda. Piemēram - apģērba gabals no īstās ādas un no ādas imitācijas. Taustot šos materiālus, cilvēks spētu noteikt atšķirību starp šiem abiem materiāliem, tomēr rastos viena un tā pati vai arī maksimāli līdzīga sajūta. Šī ādas imitācijas sajūta būtu pastišs.

Caurskatot grāmatu *Pastišs: Kultūras atmiņa mākslā, kino un literatūrā (Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature)*, ir noprotams, ka pastišu iespējams novērot gandrīz jebkur – tas pastāv gleznošanas vai skulptūru mākslā, mūzikā, arhitektūrā, reklāmā un literatūrā. Vēl viena nozare, kurā eksistē pastišs, ir kino. Lai kāds arī nebūtu filmas stils – Holivudas klasika ar paredzamu naratīva struktūru un skaistu realitātes ilūziju uz ekrāna vai arī netradicionāls kino, kur naratīvs ir vairāk *izšķīdis* - filmā visdrīzāk būs atrodama kaut neliela daļa no pastiša, ja tas ir saistāms ar imitāciju un pielāgošanos. Šeit ir pieminami

---

<sup>1</sup> Hoestrey I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Bloomington : Indiana University Press. P.1.-5.

<sup>2</sup> Hoestrey I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. P.1.-5.

<sup>3</sup> Walkey A.B. (1921). *Pastiche & Prejudice*. New York : Ayer Publishing. P.1.

neskaitāmi piemēri – filma var atsaukties uz kādu literāru vai mākslas darbu. Literārais darbs var būt arī filmas pamats. Kino ir iespējams ievietot mākslas darbus vai atveidot tos, parādīt kāda konkrēta stila arhitektūru, atskaņot mūziku, kas var būt gan populāra, gan no aizgājuša laikmeta, ir pat iespējams tai piešķirt simbolisku nozīmi.<sup>4</sup> Būtībā iespējamie varianti, kā pastišs var parādīties filmā, ir neskaitāmi.

Šī darba ietvaros ir izvēlētas trīs filmas, kuru darbība risinās 60.gados – „A Single Man”, „A Serious Man” un „The Help”. Visas šīs filmas varētu saistīt ar diviem pastiša veidiem. Viens būtu tieši paša laikmeta atveidojums un imitācija, izmantojot dažādus līdzekļus sajūtas radīšanai. Izvēlētajās filmās pastišs parādās tieši atveidojot pašu laikmetu. Filmās ir atrodami gan priekšmeti, svarīgi tā laika notikumi, populāri patēriņu produkti, gan populārā literatūra vai mūzika, arhitektūra. Visi atrodamie priekšmeti un radītā vide ir spējīga cilvēkam radīt klātbūtnes efektu laikmetā, kuru, iespējams, pats cilvēks nemaz nav pieredzējis. Veids, kā to panākt, protams, ir atšķirīgs. Ir iespējams izmantot modernās tehnoloģijas vai izmantot kādus citus līdzekļus. Tomēr, ja skatītājam filmas laikā, neatkarīgi no metodes, tiek radīta ilūzija par klātbūtni, atveidotie priekšmeti un vide rada asociācijas par laikmetu, un šīs asociācijas izraisa konkrētā laikmeta sajūtu, tad to ir iespējams dēvēt par pastišu. Tas nozīmē to, ka filmā atspoguļotais laikmets varētu tikt dēvēts par pastišu. Protams, tas ne vienmēr būs iespējams. Var gadīties filmas, kurās būtu atrodami gan laikmetam piederošie priekšmeti, gan vide, bet tas viss var būt tik ļoti attāls no filmas stāsta, ka skatītājs varētu pat neievērot to, kādā laikmetā filmas darbība norisinās. Priekšmetu klātbūtnes dēļ ir iespējams teikt, ka filmā tomēr ir kāda daļa no pastiša, tomēr darba autore nevēlētos tam piekrist, ja tiek uzskatīts, ka viens no pastiša uzdevumiem tomēr ir radīt arī oriģināldarba izraisītās sajūtas. Otrs pastiša veids būtu atsaukšanās uz literārajiem darbiem un personīgajām atmiņām. Filmas „A Single Man” pirmavots ir grāmata ar tādu pašu nosaukumu. Tomēr pats T.Fords ir nedaudz mainījis grāmatas vēstījumu un filmā izcēlis tieši to, ko pats ir saskatījis grāmatā.<sup>5</sup> Arī filma „The Help” ir grāmatas ekranizācija. Šķiet, ka grāmatu režisors Teits Teilors ir izvēlējis tieši tādēļ, ka pats ir dzimis Misisipi štatā, Džeksonā un grāmatas autore ir viņa bērnības draudzene.<sup>6</sup> Cits gadījums ir filmā „A Serious Man” – būtu iespējams izteikt minējumu, ka šīs filmas pamats varētu būt filmas režisoru Koenu bērnības atmiņas,

---

<sup>4</sup> Hoestrey I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. P.45.-46.

<sup>5</sup> Summers C.J. (2010). A Single Man: Ford's Film/Isherwood's Novel. Retrieved May 21,2012 from <http://www.glbtq.com/sfeatures/asingleman.html>

<sup>6</sup> Gregory V. (2011). The Man Behind „The Help”. Retrieved May 21,2012 from <http://gardenandgun.com/article/man-behind-help>

noskaidrojot abu dzimšanas vietu un gadu.<sup>7</sup> Arī tas būtu dēvējams par kaut kā imitāciju, jo, iespējams, veidojot filmu, vēlme bija radīt tās pašas sajūtas, kādas bija režisoriem mazotnē.

Neatkarīgi no tā vai šīs filmas balstās uz kādu literāru avotu vai atmiņām – darba temats tomēr saistās tieši ar pašu laikmeta atspoguļojumu. Turklāt, ne jau visiem skatītājiem būs zināšanas par to, vai filma balstās uz kaut ko citu vai ir pilnīgs režisora izdomājums. Tomēr laikmeta iezīmes gan būtu pamanāmas, tieši tādēļ turpmāk šis darbs pievērsīsies tikai un vienīgi laikmeta atspoguļojumam un ar kādiem līdzekļiem ir iespējams imitēt laikmetu tā, lai rastos tā sajūta, jeb pastišs.

---

<sup>7</sup> Retrieved May 21,2012 from <http://www.imdb.com/name/nm0001053/bio>

## 1.2. ASV 1960. GADU SĀKUMĀ

Viens no darba uzdevumiem, lai noskaidrotu laikmeta atspoguļojumu, ir apzināt, kāds ir tā laika cilvēks, sabiedrība, dzīves stils un kādi ir notikumi šī laika ļaužu ikdienā. Saprotot šos aspektus, varētu labāk meklēt šo lietu (jeb laikmeta) parādīšanos un atspoguļojumu filmā un spriest - cik ļoti filmā atveidotais atbilst tā laika realitātei (pastihs).

Sešdesmitie gadi ASV bija notikumiem bagāti. Valsts piedzīvoja vairākas slepkavības, kas satrieca sabiedrību – tika nogalināti tādi sabiedrībā pazīstami cilvēki, kā Džons Kenedijs, Malkolms X un Martins Luters Kings. Ļoti aktīvi darbojās dažādas pilsoņu kustību organizācijas, lai panāktu vienlīdzību sabiedrībā. ASV bija iesaistīta karadarbībā Vjetnamā un uzturēja saspīlētas attiecības ar Kubu un Padomju Savienību. Paralēli šiem notikumiem strauji attīstījās jauniešu un patēriņa kultūra. Cilvēki aizsāka masīvu visdažādāko preču iegādāšanos. Sešdesmito gadu beigās šķita, ka iedzīvotāji ilgojas pēc salīdzinoši mierīgajiem 50. gadiem.<sup>8</sup>

### 1.2.1.Politika

1961. gada 20. janvārī savu inaugurācijas runu teica jaunais ASV prezidents Dž. F. Kenedijs. Kenedijs sevī iemiesoja jaunību un dzīvīgumu, turklāt viņš ir bijis visjaunākais prezidents. Attiecīgi Kenedijs pulcēja jaunus valdības pārstāvjus, tai skaitā arī savu brāli. Viena no galvenajās problēmām, ar kuru jaunajam prezidentam bija jāsastopas - valsts ekonomika, kura piedzīvoja lejupslīdi no Eizenhauera darbības laika. Vienlaicīgi arī pats prezidents sludināja projektu, lai nogādātu uz mēness kādu ASV iedzīvotāju, tomēr šāda projekta izmaksas būtu ļoti augstas. Kenedija laikā bija vairāki konflikti – ar Vjetnamu, Kubu un Padomju Savienību.<sup>9</sup>

ASV izlēma palīdzēt N. D. Diemam, kurš bija Dienvidvjetnamas prezidents un vēlējās izveidot Vjetnamas Republiku. ASV iesūtīja savu karaspēku, lai nosargātu politisko stabilitāti un aizsargātu N. D. Diemu no komunistiem tik ilgi, līdz tiktu veiktas visas nepieciešamās sociālās reformas. Lai gan Kenedijs uzsvēra, ka tas ir pašas Vjetnamas karš, tomēr ASV bija neparasti dziļi iesaistītas visās norisēs. Līdz Kenedija nāves brīdim uz Vjetnamu bija aizsūtīti jau vairāk kā 15 tūkstoši karavīru. Šāda soļa dēļ vairs nebija tik viegli atkāpties un visus operatīvi un veiksmīgi atgriezt mājās.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011) . *The Brief American Pageant*. Cengage Learning. P.551.

<sup>9</sup> Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011) . *The Brief American Pageant*. P.551.- 556.

<sup>10</sup>Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011) . *The Brief American Pageant*. P.551.- 556.

Vēl viens konflikts pastāvēja starp Kubu un ASV – Kenedijs no Eizenhauera administrācijas bija mantojis Centrālās Izlūkošanas Pārvaldes (CIA) plānus par Fidela Kastro gāšanu, kurš bija pārņēmis Kubu. ASV slepenie mēģinājumi nogalināt Fidelu Kastro lika Kubas līderim vairāk apvienoties ar Padomju Savienību. 1962. gadā ASV izlūkošanas lidmašīnas atklāja, ka Padomju Savienība slepeni būvē bāzes, kurās ir atomieroči un bumbvedēji. 1962. gada 22. oktobrī Kenedijs paziņoja, ka gadījumā, ja šīs bāzes netiks aizvāktas, ASV uzsāks blokādi un jebkuru uzbrukumu ASV uztvers arī kā uzbrukumu no pašas Padomju Savienības – līdz ar to, atbildes triecienu saņems arī Krievijas centrālā daļa. Pasaulē valdīja satraukums par to, vai nesāksies globāls atomkarš. Pēc nedēļas Hruščovs paziņoja par atkāpšanos. 28. oktobrī tiek panākts kompromiss – ja tiks nojauktas bāzes, tad ASV neiebruks Kubā.<sup>11</sup> 1963. gada 22. novembrī, Dalasā Kenedijs tiek nošauts un viņa pienākumus pārņem viceprezidents L. B. Džonsons. L. B. Džonsons prezidenta amatā palika līdz pat 1969.gadam.<sup>12</sup> Lai noturētos šajā amatā, viņš jau 1964. gadā strādāja pie tā, lai netiktu ignorētas melnādaino prasības par vienlīdzību. Ar šādu soli Džonsonam izdevās piesaistīt daudz atbalstītājus no sabiedrības puses.<sup>13</sup> Papildus iekšējiem konfliktiem, Džonsonam bija jārisina problēmas, kas saistījās ar ASV piedalīšanos Vjetnamas karā. Sākot ar 1965. gadu, ASV karavīru darbība Vjetnamā tikai palielinājās, un šajā laikā karavīru skaits bija palielinājies vismaz par pusi.<sup>14</sup>

Patiesībā ASV tik ļoti iesaistījās kara darbībā, ka laikā no 1946. līdz 1976. gadam ASV valdība bija iztērējusi vairāk par 1.7 triljoniem tieši militārajam aprīkojumam un pakalpojumiem. Aukstā kara laikā Aizsardzības Departaments un dažādas kosmosa un atomenerģijas programmas veidoja 10 procentus no nacionālā kopprodukta un 85-90 procentus no kopējiem federālajiem iepirkumiem.<sup>15</sup> Nav noliedzams, ka liela daļa no tēriņiem patiesībā varēja tikt ieguldīta sabiedrības labklājības attīstībā. Bieži vien filmās tiek atveidoti vien bagātie un ietekmīgie cilvēki un vidusšķira, tiek aizmirsts par nabadzīgajiem iedzīvotājiem. Viens no populārākajiem stereotipiem bija, ka tieši melnādainie iedzīvotāji ir nabadzīgie, tomēr patiesībā tādi bija arī liela daļa baltādaino cilvēku. Viena no šāda veida vietām bija Kentuki štats, kurā 1967. gadā 800,000 cilvēki pārtika no valsts sniegtajiem

---

<sup>11</sup> Turpat.

<sup>12</sup> Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. New York: Simon&Schuster,Inc. P.380.-382.

<sup>13</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. New York: Holt,Rinehart and Winston. P.238.-241.

<sup>14</sup> Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. P.382.-384.

<sup>15</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. P.311.

pabalstiem. Ceturtdaļa no iedzīvotājiem bija analfabēti un neizglītoti cilvēki. Izglītības sistēma šajā štatā bija neattīstīta.<sup>16</sup>

### 1.2.2.Melnādainie

Sešdesmitie gadi ASV īpaši nozīmīgi bija melnādainajiem iedzīvotājiem, jo šajā laika posmā aktīvi tika aizstāvētas viņu tiesības un tika veidotas organizācijas, ar kuru palīdzību plānoja uzlabot melnādaino iedzīvotāju dzīves apstākļus un aizstāvēt viņu tiesības. Par Kenedija ievēlēšanu balsoja arī daudz melnādainās rases pārstāvju, jo tiem tika solītas pārmaiņas. Ar šo uzlabojumu ieviešanu gan negāja tik raiti kā tika solīts un cerēts. Tikai pēc diviem gadiem situācija pamazām sāka mainīties. Šāda vilcināšanās izteikti neapmierināja gan melnādainos, gan pilsoņtiesības kustības biedrus. Uzsākot rīcību, kas uzlabotu afroamerikāņu dzīves apstākļus, izveidojās arī vairāki protesti un daudzās vietās nevainīgi melnādainie tika noslepkavoti bez jebkāda iemesla. Kenedija valdīšanas laiks nebija ilgs – 1963. gadā Dallasā, braucot atvērtā limuzīnā, prezidents tika nošauts, līdz ar to vairāki iesāktie darbi palika nākamajam prezidentam.<sup>17</sup>

Lai gan cīņas par tiesībām aizsākās jau 50. gados, tieši 60. gados izdevās aizvien vairāk kaut ko mainīt un ietekmēt. Arī daļa no sabiedrības kļuva atvērtāka un uztvēra melnādainos kā vienlīdzīgas personas. Lielisks piemērs lēnajām pārmaiņām – Dž. M. Burdžess kļūst par pirmo melnādaino bīskapu protestantu baznīcā, kuras draudze ir baltādainie, un 1962. gadā Misisipi universitātē tiek uzņemts pirmais melnādainas students<sup>18</sup>, turklāt Misisipi tas ir ievērojams notikums, ņemot vērā, ka tas bija viens no štatiem visā valstī, kur rasisms bija ļoti izplatīts. Ir pavisam iespējams, ka šajos notikumos svarīga bija pilsoņu kustības darbība.

Pilsoņu kustību izveidoja melnādainie iedzīvotāji ar vēlmi veicināt pozitīvāku attieksmi pret melnādainajiem, mazināt rasismu un mainīt dienvidiem raksturīgo politiku. Laiks starp 1954.-1965. gadam tiek uzskatīts par pilsoņu kustības aktīvāko posmu, kurā izdevās daudz panākt. Lai gan kustības mērķis vairāk attiecās tieši uz valsts dienvidu daļu, daudzi notikumi risinājās arī valsts ziemeļu daļā. Pazīstamākie kustības pārstāvji bija Malkolms X un Martins Luters Kings, kurš ir pazīstams arī ar mūsdienās slaveno runu *I have a dream*, kura tika lasīta 1963.gadā.<sup>19</sup> Tomēr kā ikvienai kustībai, arī šai bija pretinieki un

---

<sup>16</sup> Turpat. P.317

<sup>17</sup> Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011). *The Brief American Pageant*. P.551.- 556.

<sup>18</sup> Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. P.376.-378.

<sup>19</sup> Turpat. P.380

kustības biedri, un melnādainie kā tādi, bieži saskārās ar pretošanos, naidīgumu, vardarbību un uzbrukumiem.<sup>20</sup>

Viens no ievērojamākajiem uzbrukumiem notika 1963. gadā Džeksonā, Misisipi štatā, kur tika nošauts pārstāvis no pilsoņu kustības NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*)<sup>21</sup>, kas tajā laikā bija viena no plašākajām un pazīstamākajām kustību organizācijām. Uzbrukumi notika neatkarīgi no tā, cik miermīlīgi bija noskaņota organizācija. Piemēram, viena no miermīlīgākajām organizācijām bija SNCC (*Student Nonviolent Coordinating Committee*), kuru pārstāvēja studenti un viņu plānotās akcijas vienmēr bija miermīlīgas, tādas kā - restorānu apmeklēšana, kuros melnādainos nevēlējās apkalpot. Studenti vienkārši sēdēja restorānu telpās un nereaģēja uz darbībām, kas tika vērstas pret viņiem. Šī organizācija 1963. gadā veidoja akciju, kas bija viltus balsošana. Tās mērķis bija parādīt, ka melnādaino balsis palīdzētu valdībai vēlēšanu laikā, un līdz ar to panākt, ka melnādainie kļūtu par pilntiesīgiem balsotājiem Dienvidu štatos. Šīs akcijas ietvaros organizācijas pārstāvjiem izdevās piesaistīt 80,000 dalībniekus. Šo akciju rīkoja atkārtoti arī nākamajā vasarā.<sup>22</sup> 1965. gadā apstiprināšanai iesniedza likumu grozījumus, kas paredzēja mainīt balsošanas noteikumus melnādainajiem.<sup>23</sup> Šķiet, šo ideju par nevardarbīgām organizācijām, kas cīnās pret segregāciju, daudz studentu aizņēmas no kādas citas kustības, kas darbojās 1961. gadā.

Pēc Kenedija ievēlēšanas 1960.gadā cilvēkiem bija lielas cerības, ka jaunais prezidents palīdzēs pilsoņu kustību ideju realizēšanā, vismaz Kenedijs pats par to runāja. Tomēr savā inaugurācijas runā viņš vairs neminēja neko par dienvidos izplatīto rasismu. Iemesls bija pavisam vienkāršs – Kenedijs nevēlējās zaudēt dienvidnieku atbalstu, tādēļ vēlējās atstāt tur esošo kārtību neskartu un pievērsties vairāk ārpolitikai, t.i., attiecībām ar Padomju Savienību. Pēc šīs runas tika radīta organizācija *Freedom Riders*, kuri vēlējās sev pievērst valdības uzmanību un atbalstu. Šīs akcijas doma bija vienkārša – doties divu nedēļu braucienā ar diviem starppilsētu autobusiem no Vašingtonas līdz Ņūorleānai, Luiziānas štatā. Dalībnieki bija gan baltādainie, gan melnādainie. Brauciena mērķis bija panākt, lai tiktu atcelti iedalījumi autobusus – kur jāsēž baltādainajiem un kur melnādainajiem. Ceļojuma laikā tiek plānots doties arī dažāda veida iestādēs, kurās tiek norādīts, ka apkalpo tikai baltādainos un lūgt sev vienlīdzīgu apkalpošanu, tādejādi cerot uz to, ka tiks atcelti iedalījumi ne tikai

---

<sup>20</sup> Battle T.C., Wells M.D. (2006). *Legacy Treasures of Black History*. Washington D.C.: National Geographic Society. P. 170.-171.

<sup>21</sup> Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. P.378.

<sup>22</sup> Battle T.C., Wells M.D. (2006). *Legacy Treasures of Black History*. P.177.

<sup>23</sup> Battle T.C., Wells M.D. (2006). *Legacy Treasures of Black History*. P.181

autobusus. Ceļojuma galamērķis bija dienvidi, jo tieši tur bija vislielākā rasu diskriminācija un segregācija. Kamēr valsts ziemeļu daļā melnādainajiem bija lielākas iespējas tiesību ziņā, tikmēr dienvidos cilvēki nevēlējās mainīt savu pierasto ikdienu. Diskriminācija bija norma. Brauciena dalībnieki cerēja, ka spēs vairot cilvēku aktivitāti un radīt ceļu uz pārmaiņām dziļākajos dienvidu štatos, un gadījumā, ja tas izdotos, būtu cerība, ka tādejādi aizsāksies šāda veida kustība visā valstī. Plānotā maršruta pirmspēdējā pietura bija Džeksona, Misisipi štats. Pirmspēdējā, jo Džeksona skaitījās dziļajos dienvidos un līdz ar to viena no rasistiskākajām pilsētām valstī.<sup>24</sup> Šī pilsēta tiek atveidota arī vienā no darba autore izvēlētajiem darbiem „*The Help*”. Šķiet, šī pilsēta filmai ir izvēlēta, lai norādītu, cik ļoti bīstamas bija darbības, kuras risinājās filmā.

Brauciena dalībnieki bija gatavi arī dažādiem uzbrukumiem un rēķinājās, ka kustības mērķi var arī neuztvert. Lai arī cik miermīlīgs nešķistu brauciens autobusā, tomēr šī akcija bija pietiekami bīstama, lai to neatbalstītu citas pilsoņu kustību organizācijas. Brīdī, kad autobusi izbrauca no Vašingtonas, par tiem nekas īsti nebija zināms, mediji tiem nepievērsa uzmanību un dalībniekiem nebija pieejama nekāda aizsardzība. Brauciena sākums bija tik tiešām mierīgs, iesaistītie saskārās ar īslaicīgiem apcietinājumiem un maziem uzbrukumiem. Tomēr, nonākot dienvidos, *Freedom Riders* dalībniekus vēlējās satikt pats Martins Luters Kings. Viņa mērķis bija brauciena dalībniekus brīdināt, ka tālāk nebūtu vēlams doties, jo ziņas par autobusiem, kuros jauktā kārtībā sēž abu rasu pārstāvji, ir sasniegušas dienvidu iedzīvotājus un, viņuprāt, šādi braucieni ir nepiedodami. M. L. Kings paskaidro, ka arī viņam pašam nav īsti skaidrs, vai šāda akcija gadījumā vairāk nevairo naidu, nevis mieru. Varētu pat teikt, ka akcija bija pietiekami riskanta, lai to pat neatbalstītu viens no vislielākajiem tiesību cīnītājiem. *Freedom riders* dalībnieki neņēma vērā draudus un nākamajā dienvidu štatā viens no autobusiem tika nodedzināts. Otrs autobuss dodas tālāk, kur nākamajā pieturā viņus sagaida KKK organizācijas biedri, kuriem pilsētas varas iestādes ir atļāvušas 15 minūšu laikā darīt visu, ko viņi vien vēlas ar brauciena dalībniekiem, un netikt par to sodītiem. Tas, ka neviena varas iestāde nevēlējās palīdzēt autobusa pasažieriem, tika ziņots visā pasaulē un Kenedijs sāka izjust kaunu par savu vienaldzīgo attieksmi. Dalībniekiem, upurējot sevi, bija izdevies pievērst Kenedija uzmanību. Kamēr šajā pieturā cietušie tika nogādāti uz plānoto galamērķi, tikmēr no kāda cita dienvidu štata devās jauna *Freedom Riders* grupa. Šī kompānija radās studentu starpā, kuri nevēlējās, lai iepriekšējo braucēju darbs būtu veltīgs. Audzēkņi nevēlējās, lai cilvēkiem rastos iespāids, ka jebkuru kustību ir iespējams apturēt tikai

---

<sup>24</sup> Nelson S. (2010). *Freedom Riders*. USA: [Firelight Media](#)

ar vardarbību vien. Lai gan šie braucēji arī tika brīdināti par uzbrukumiem un iespējamo nāvi, tas viņus neatturēja.

Daudzās dienviņu pilsētās iedzīvotāji bija tik nikni, ka uzbruka arī mediju pārstāvjiem, tādejādi mēģinot novērst ziņu izplatību par to, ko uzbrucēji darīja ar brauciena dalībniekiem. Lai novērstu domas, ka Kenedijs nav spējīgs kontrolēt situāciju starp iedzīvotājiem, viņš tomēr noorganizēja apsardzi akcijas autobusiem un tajos sēdošajiem cilvēkiem. Lai arī ko brauciena dalībnieki būtu piedzīvojuši, tomēr vislielākās bailes bija doties tieši uz Džeksonu. Viņi bija pārsteigti, ka Džeksonā viņus nesagaidīja nikni iedzīvotāju pūļi, bet gan policisti. Patiesībā Kenedija padotie ar pilsētas pārstāvjiem bija norunājuši – ja autobusiem neuzbrūk iedzīvotāji, tad akcijas dalībniekus drīkst apcietināt par dienviņu likumu pārkāpšanu. Tieši tā arī notika, tomēr Džeksonas cietums kļuva par jauno *Freedom Riders* galamērķi. Cilvēki devās uz turieni no visas valsts. Beigu beigās, *Freedom Riders* dalībnieki panāca savu – autobusus tika noņemtas zīmes, kas norādītu, kur drīkst sēdēt baltādainie un kur melnādainie.<sup>25</sup> Darba autore vēlētos atzīmēt, ka šādas zīmes noņemšana uzreiz nenozīmēja, ka cilvēku ieradumi bija mainījušies. Kā ir redzams filmā „*The Help*”, kuras darbība risinās 1963. gadā, autobusus tiešām šāda zīme vairs nav redzama, tomēr kārtība paliek vecā – baltādainie ieņem vietas autobusa priekšā, bet melnādainie aizmugurē.

Lai gan ļoti lēnā tempā, tomēr tika panākti dažādi uzlabojumi melnādaino ikdienas dzīvē, aizvien vairāk tika aizliegta diskriminēšana publiskās vietās, melnādainajiem iedzīvotājiem pavērās lielākas darba un izglītības iespējas. Tas, ka aktīvākais posms pilsoņu kustībai tiek uzskatīts tikai līdz 1965. gadam, nenozīmē, ka pēc šī gada melnādainie tika pilnībā pieņemti un ka sabiedrībā valdīja iecietība. Vēl 1966. gadā valstī dažādos graustu rajonos no sešpadsmit dažādām pilsētām izvērtās mēnesi gara sadursme starp melnādainajiem un baltādainajiem iedzīvotājiem. Tātad pilsoņu kustībai izdevās paveikt pietiekami daudz, lai palīdzētu uzlabot dzīves apstākļus un iespējas, bet tieši oficiālā, nevis reālā nozīmē. Protams, liela daļa sabiedrības spēja pielāgoties un saprast, ka šādas izmaiņas ir nepieciešamas un spēs uzlabot sabiedrības saskaņu, tomēr pastāvēja iedzīvotāju daļa, kurai pie šāda secinājuma un izaugsmes vēl vajadzēja nokļūt.

### 1.2.3. Jaunieši

60. gadu cīņas pret rasismu, trūkumu un kariem radīja svarīgas kultūras sekas. Sāka veidoties negatīva attieksme pret jebkāda veida autoritāti un tika zaudētas dažādas morālās vērtības. Šķita, ka ne ģimenes, baznīcas un skolas nespēj definēt, kas ir patiesās vērtības un nespēj izskaidrot, kā būtu jāuzvedas, lai sabiedrībai būtu kopīgs labums. „Neuzticies

---

<sup>25</sup> Nelson S. (2010). *Freedom Riders*. USA: [Firelight Media](#)

nevienam, kam ir pāri trīsdesmit” – tāds bija jaunās paaudzes moto. Šāda veida skepticisms pret autoritāti, gan nebija nekas jauns – tāds bija attīstījies jau jauniešu vidū 50. gados.<sup>26</sup> Tomēr šie jaunie cilvēki nebija tikai dumpinieki. Sešdesmito gadu laikā ļoti strauji attīstījās patēriņu sabiedrība un paši galvenie patērētāji bija tā sauktie *baby boomers* jeb pēckara paaudze. Šajā laikā labi bija attīstījušās arī tādas nozares kā reklāma un sabiedriskās attiecības, kas lielā mērā ietekmēja šo patēriņu. Tika izdoti laikraksti ar reklāmām un jauniem ideāliem - jauni, slaidi, skaisti un aktīvi cilvēki. Reklāmas tika izmantotas gandrīz jebkur – ļoti izplatītas bija arī televīzijas un radio reklāmas.

Piecdesmito un sešdesmito gadu paaudze bija tā, kas nebija pieredzējusi ne karu, ne badu. Lai gan šī paaudze bija vislutinātākā, tā bija arī tā, kas intensīvi vērsās pret pieaugušajiem un kārtību kā tādu.<sup>27</sup> Jauniešu starpā tika izmantoti ļoti daudzi produkti, kas tik ražoti masu jeb popkultūras rezultātā. Šī laika jauniešiem mūzika bija ļoti liela aizraušanās. Radās aizvien jauni mūzikas stili un līdz ar tiem – jauni dejas stili, piemēram, 1962. gadā mūziķis *Chubby Checkers* nāk klajā ar dziesmu „*The Twist*”, kura radīja jaunu dejas stilu<sup>28</sup>, kas kļuva par vienu no populārākajiem deju stiliem tajā laikā. Turklāt aizraujoties ar mūziku, sākās arī tās izpildītāju pielūgsmes kulcs. Aizvien brīvāk tika aprakstīta cilvēka seksuālā uzvedība. Amerikāņu seksologa A.Č. Kinsija zinātniskie referāti par seksuālo uzvedību bija kā teorētiskais pamats 60. un 70. gadu „seksuālajai revolūcijai”. Interese par seksu strauji auga un tas ir skaidrojams ar gados jauno cilvēku izplatību, sabiedrības vēlmi pēc izklaides un arī ar baznīcas ietekmes samazināšanos.<sup>29</sup>

60. gados norisinājās daudzi nemieri, kuros lielākoties piedalījās jaunieši. ”Tā sauktā „*Beat*” kultūra lēnām sāka transformēties uz jauno – radās hipiji, un papildus attīstījās arī rokenrola kultūra. Nav noslēpums, ka ikvienai no šīm kultūrām kā protesta elements kalpoja arī dažādu narkotisko un apreibinošo vielu lietošana - ļoti populārs bija alkohols, marihuāna un LSD, tomēr tās nebūt nebija vienīgās narkotiskās vielas, kuras tik izmantotas.<sup>30</sup>

#### **1.2.4.Sabiedrība**

ASV 60. gados ļoti aktuālas kļuva visdažādākās patēriņa preces, iepirkšanās centri, strauji attīstījās priekšpilsētas, kuras apdzīvoja ģimenes. Valsts tiecās un augstu labklājības līmeni, pat ja būtībā pastāvēja divas iedzīvotāju grupas – bagātie un visi pārējie.<sup>31</sup> Neatkarīgi

<sup>26</sup> Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011) . *The Brief American Pageant*. P.564.-565.

<sup>27</sup> Jermolajeva J., Jermolajevs V., Mūrnieks A. (2002). *Kultūras vēsture. XX.gadsimts*. Rīga: RaKa. 175.lpp

<sup>28</sup> Phillips L. (1995). *Beat Culture and the New America: 1950-1965*. New York: Flammarion. P.256.

<sup>29</sup> Jermolajeva J., Jermolajevs V., Mūrnieks A. (2002). *Kultūras vēsture. XX.gadsimts*. 162.lpp

<sup>30</sup> Turpat. 177.-183.lpp

<sup>31</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. P.304.- 307.

no ienākumiem, cilvēki tāpat mēģināja savu dzīvi padarīt labāku ar jebko, ko piedāvāja reklāmās.

Brīvāka un ne tik konservatīva attieksme bija izveidojusies apģērbi un modes jomā. Protams, pirmā asociācija, kas ienāk prātā, iedomājoties 60. Gadus, - īsi svārki, un ļoti krāsaini krekli, milzīgi aksesuāri, tomēr patiesībā tāda veida apģērbi vairāk pieder 70. gadiem. Tomēr 1960. gadu pirmajā pusē cilvēki vēl nebija tik brīvi. Šajā laika posmā, neskatoties uz modes popularitāti un uz to, cik strauji tā mainījās, tās mērķis vēl nebija radīt komunikāciju – tās neapzīmēja neko, galvenais bija funkcija.<sup>32</sup> Modes un sieviešu žurnāli bija „izvilkuši” sievietes tēlu no iekštelpām uz ārišķību. Dāmas tika aicinātas būt jaunām un aktīvām, viņām tika piedāvāta iespēja būt finansiāli neatkarīgām, izpatikt un iepatīties pretējam dzimumam. Labs apģērbs vairs nebija tikai pārticīgu cilvēku iespēja. Pateicoties modes tendencēm un masu kultūrai, cilvēki sāka ģērbties lielākoties vienādi un zuda iespēja noteikt cilvēku pēc tā stāvokļa sabiedrībā. Visi šķita vienlīdzīgi.<sup>33</sup>

1962. gadā īsākie svārki vai kleitas bija ceļgalu garumā. Apģērbā bija pieļaujami akcenti – piespraudes, vai kāda liela poga. Ļoti populāri bija arī kostīmi. Apģērbā dominēja pasteļu krāsas. Sievietes brīvā laika apģērbs varēja būt arī kaprī bikses (3/4 bikšu staras) un tās bija izplatītas gan jaunu meiteņu, gan pavecāku sieviešu starpā. Saviesīgos pasākumos sievietes turpināja vilkt pilna garuma kleitas. Šajā laika posmā vēl nebija izplatīti augsti papēži, tādēļ pārsvarā apavi bija ar plakanām zolēm vai arī vidēju papēdīti. 62. gadā kļuva populārs vēl kāds apģērba veids – džinsa bikses. Turklāt tas nebija pieprasīts tikai vīriešu vidū, bet arī sieviešu. Jāsaka, ka kopumā vīriešu apģērbā gan nebija pārāk lielas pārmaiņas. Vīrieši vēl joprojām ģērbās atbilstoši tam, ko viņi darīja – lielākoties tie bija uzvalki. Vienīgā atšķirība bija tā, ka tie vairs nebija tikai vienkārši vai pelēki, dažkārt tie bija arī citās krāsas, tomēr ne pārāk uzkrītošās. Ikdienas apģērbs bija krekli – arī rūtaini. Jaunāku vīriešu starpā izplatīti bija arī t-krekli un džemperi košās krāsas.<sup>34</sup> Kopumā skatoties, šī laika mode īpaši neatšķīrās no tās, kāda bija 50. gadu beigās. Cilvēki vēl joprojām saglabāja konservatīvismu, tikai padarīja to mazliet interesantāku. Patiesībā lielas izmaiņas apģērba ziņā noteikti neparādījās līdz pat 70. gadiem, vienīgais, ko varbūt būtu jāpiemin, ka sievietēm minimāli mainījās svārku garums, tomēr tas uz kopējā fona nešķiet tik nozīmīgi. Šķiet pat interesanti, ka laikmetā, kad patēriņa precēm nepartraukti tika mainīti modeļi un krāsas tikai tāpēc, lai kāds tās iegādātos, apģērbs palika par vienu no ne tik ļoti mainīgajām lietām.

---

<sup>32</sup> Barthes R. (2006). *The Language of Fashion*. Berg Publishers. P.147.

<sup>33</sup> Bruzzi S., Gibson P. C. (2000). *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Analysis*. Routledge. P.129.-131.

<sup>34</sup> Sixties Fashion and Design. Retrieved April 16,2012 from <http://www.sixtiescity.com/Fashion/Fashion.shtm>

Darba autore uzskata, ka ļoti interesanta šī laika iezīme ir smēķēšana – to dara gandrīz visi un visur. Sākotnēji smēķēšana tika uzskatīta par vīriešu lietu. Tomēr kompānija *American Tobacco* bija ļoti ieinteresēta paplašināt tirgu arī attiecībā uz sievietēm. Pirmais solis bija panākt, ka par smēķētājiem kļūst arī sievietes. 20. gados tika veidots un popularizēts jauns tēls – slaidā sieviete - un šādu efektu palīdzēs panākt tieši cigarešu smēķēšana. Cigaretēs, kuras reklamēja kā ar slaidinošu efektu bija *Lucky Strikes*. Lai gan ienākumi kompānijai strauji pieauga, radās vēl kāda problēma – sievietes nedrīkstēja smēķēt uz ielas. Viņas drīkstēja to darīt jebkurā iekštelpā. 1922. gadā Ņujorkā tika arestēta sieviete, kas aizdedza cigareti uz ielas. Kompānija saprata, ka ienākumi būtu vēl lielāki, ja tiktu panākts, ka sievietes var smēķēt jebkur. Dāmām, savukārt, tas iedvesa tādu kā līdzvērtības sajūtu – drīkstēt to pašu, ko drīkst vīrieši. Tika rīkota akcija – *Torches of Freedom*, kur Lieldienu parādes laikā sievietes demonstratīvi smēķēja. Ar šo gājieni arī tika panākts iecerētais.<sup>35</sup> Šīs akcijas rezultātā smēķēšana izplatījās, šis ieradums turpinājās vairākas dekādes, tai skaitā arī 60. gados. Turklāt šis produkts tika aktīvi reklamēts, izveidoja aizvien vairāk jaunas cigarešu markas, nereti ainas ar smēķētājiem parādījās filmās – kā piemēru varētu sniegt tā laika pazīstamo aktrisi Odriju Hepbernu un filmu *Breakfast at Tiffany's*, kas iznāca 1961. gadā. Tātad var teikt, ka smēķēšana bija viena no 60. gadu iedzīvotāju parastajām ikdienas sastāvdaļām, turklāt vēl nebija ieviesti aizliegumi, kur īsti var smēķēt un kur ne.

Jau 1953. gadā parādījās pirmais ziņojums, kurā tika izteiktas kopsakarības starp smēķēšanu un vēzi. Vēl viens nozīmīgs paziņojums tika izteikts 1964. gadā no veselības organizācijām, ar mērķi norādīt, ka smēķēšana var palielināt risku saslimt ar plaušu vēzi vai kādu sirds slimību. Tomēr šie paziņojumi nespēja atstāt pārāk lielu ietekmi uz sabiedrību un cigarešu patēriņš tikai pieauga. Cigarešu kompānijas savukārt bija sajūsmā par to un tērēja miljonus cigarešu reklāmām, kas parādījās gan žurnālos un avīzēs, gan radio un televīzijā. Tikai 1970. gadā tika aizliegts reklamēt cigaretes ar televīzijas un radio starpniecību. Tomēr pašas cigaretes netika aizliegtas.<sup>36</sup>

Papildus cigaretēm, bija vēl arī citas ļoti populāras lietas, ko cilvēki vēlējās pirkt – sadzīves tehnika un auto. Preces šajā laikā pilnīgi piemērojās pat modes tendencēm un tā kā modei ir īpašība strauji mainīties, tad strauji mainījās arī šo preču dzīves ilgums. Šajā gadījumā tiek runāts tieši par sadzīves precēm – ledusskapji, putekļsūcēji, tv, radio u.tml. Īpaši populāri tieši tādēļ kļuva arī dažādi ķēdes veikali, piemēram, 1962. gadā tiek atvērta lielveikalu ķēde *K Mart*, kura pastāv vēl joprojām. Šāda tipa veikali vienkārši kļuva par

<sup>35</sup> Axelrod A. (2008). *Profiles in Folly: History's Worst Decisions and Why They Went Wrong*. New York : Sterling Publishing Co.,Inc. P. 96.-99.

<sup>36</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. P.332.-333.

patēriņa produktu, jo tas tiešām bija aktuāli. Ikviens no šīm sadzīves izmantojamām lietām pakļāvās modes tendencēm.

Papildus sadzīves tehnikai strauji attīstījās auto tirdzniecība. Tas ir skaidrojams ar to, ka strauji sāka veidoties piepilsētas, kuras piepildīja privātmājas.<sup>37</sup> 60. gadu laikā par auto reklāmām tika iztērēti 2 miljardi dolāru. Katru gadu tika ražots un reklamēts jauns mašīnas modelis, kas solījās būt labāks un ātrāks par iepriekšējo. Nenoliedzami, arī cena bija lielāka par iepriekšējiem modeļiem, tomēr tas cilvēkus neatturēja no vēlmes nodot savu mašīnu lūžņiem un iegādāties sev jaunu. 60. gadu beigās aptuveni pusi no teritorijas, kas bija ASV pilsētās, aizņēma automašīnas un viss, kas tām varēja būt nepieciešams – ceļi, stāvvietas un benzīntanki.<sup>38</sup>

Lielas pārmaiņas bija saistītas arī ar komunikācijas līdzekļu attīstību – 60. gados jau ierasta lieta bija telefons.<sup>39</sup> Radio un TV bija vieni no populārākajiem informācijas saņemšanas veidiem. Turklāt radio popularitāte neiznīka tieši tādēļ, ka tā bija iekārta, ar ko sāka ierīkot aizvien vairāk automašīnās, lai cilvēki arī braucot varētu klausīties ziņas un savas mīļākās radio pārraides. Reti kura mājsaimniecība bija iedomājama bez televizora. 1965. gadā tika izmantoti jau vairāk par pieciem miljoniem televizoru ar krāsainu attēlu. Tika izteiktas prognozes, ka jau 1966. gadā visas vakara pārraides tiks translētas ar krāsainiem attēliem.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Sivulka J. (1998). *Soap, Sex and Cigarettes : A Cultural History of American Advertising* . Wadsworth. P.136.

<sup>38</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. P.333.

<sup>39</sup> Jermolajeva J., Jermolajevs V., Mūrnieks A. (2002). *Kultūras vēsture. XX.gadsimts*. 163.lpp

<sup>40</sup>Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. P.85.

### 1.3. NARATĪVS

Naratīvs ir veids, kā cilvēki strukturē savu pasaules uztveri. Cilvēki, dodoties uz kino filmām, jau iepriekš veido priekšstatus par sižetu. Šie priekšstati rodas no cilvēku ikdienas un no situācijām, kuras ir piedzīvotas vai par kurām ir dzirdēts. Skatoties filmu, cilvēkiem rodas jau zināmas priekšnojautas un izpratne par to, kā attīstīsies situācijas, tēli un komunikācija starp tēliem. Tieši tāpēc, ka ikdienas stāstiem ir tik liela nozīme cilvēku dzīvēs, tas tiek pārnesti arī filmās.<sup>41</sup>

Naratīvs būtībā ir konkrētu notikumu virkne, kura risinās noteiktā laikā un telpā. Ja stāstā nav noteikts laiks, telpa un cēloņsakarības, tad filmas skatītājam ir grūti izprast notikumu virkni. Skatītājam ir jāsaprot, kā viena situācija veido nākamo, ir jāredz cēloņsakarības. Ar naratīva palīdzību skatītājam ir iespēja redzēt un izprast sakarības starp stāsta tēliem, situācijām un citiem filmu papildinošajiem elementiem. Tātad naratīva galvenās sastāvdaļas noteikti ir laiks, telpa un cēloņsakarības, tomēr ir jāņem vērā, ka dažkārt naratīvu var ietekmēt arī kāda cita iezīme.<sup>42</sup>

Naratīvā savienojas dažādas detaļas kā viens kopums tā, lai skatītājam stāsts kļūst saprotams un viegli uztverams. Kopš 1980. gada naratīvs ir kļuvis par vienu no pētniecības nozarēm – naratoloģiju. Naratoloģijas ietvaros tiek pētītas dažādas naratīva struktūras, stāstu pasniegšanas veidi, estētika, žanru veidi un dažādas simboliskās nozīmes. Visbiežāk naratoloģijas pētnieki ir ieinteresēti tieši stāstu retorikā, t.i., komunikācijas veidošanā starp ziņas uztvērēju un ziņas sūtītāju. Dažkārt konkrēto ziņas sūtītāju ir grūtības noteikt, jo par tādu var uzskatīt gan stāsta autoru, gan filmas režisoru. Pastāv iespēja, ka nemaz neeksistē viena konkrēta persona, bet gan cilvēku kopums, kuri veido ziņu, ko vēlas nodot ziņas uztvērējam.<sup>43</sup> Filmā atveidotais galvenais varonis bieži vien ir tas, kurš palīdz skatītājam uztvert filmas gaitu un notikumus, tomēr tas arī rada problēmas uztvert patieso ziņas sūtītāju.

44

Iepriekš tika noskaidrots, ka naratīvs ir stāstījums, kas sastāv no notikumu virknes, kuras galvenās sastāvdaļas būtu cēloņsakarības, laiks un telpa. Naratīvu ir iespējams sadalīt divās vienībās – stāstā un diskursā. Stāsts būtu iepriekš minētā notikumu virkne ar savām,

---

<sup>41</sup> Bordwell D. (2008). *Film Art Introduction*. McGraw Hill P.74.

<sup>42</sup> Bordwell D. (2008). *Film Art Introduction*. P.75.

<sup>43</sup> Gianetti L., Leach J. (2001). *Understanding Movies*. Prentice Hall. P.38.

<sup>44</sup> Gianetti L., Leach J. (2001). *Understanding Movies*. P.39.

noteiktām sastāvdaļām. Savukārt diskurss ir galvenais varonis vai aizkadra balss pašā stāstā, kura uzdevums ir palīdzēt skatītājiem uztvert un saprast notiekošo.<sup>45</sup>

Naratīvam, kā jau stāstam, piemīt arī struktūra. Standarta struktūra sastāv no trīs dažādiem cēlieniem. Pirmā cēliena uzdevums ir iepazīstināt skatītāju ar stāsta tēliem, stāsta konfliktu un mērķiem. Par pirmā cēliena beigām tiek uzskatīts brīdis, kad filmā ir pirmais pavērsiens. Pavērsienu parasti apzīmē kāds nozīmīgs dialogs vai notikums un šis pavērsiens turpmāk rada izmaiņas situācijā vai pašā stāsta varonī. Otrā cēliena laikā tiek risinātas pavērsiena laikā radušās situācijas, tiek uzstādīti mērķi un uzdevumi, tiek pārvarēti šķēršļi. Trešais cēliens sākas tajā brīdī, kad ir rasts situācijas risinājums un tas tiek arī piepildīts.<sup>46</sup> Pastāv ideja, ka filmas naratīvu sastāda arī četri cēlieni. Tādā gadījumā filmas cēlieni savu nozīmi nemaina. Būtiskākā atšķirība ir vien tāda, ka ar trešā cēliena palīdzību tiek parādīts tieši tas pats, kas otrajā cēlienā, tikai mazliet to pastiepjot garāk. Jebkurā gadījumā, filma tomēr nonāk līdz galējam atrisinājumam, ar kuru tā arī beidzas.<sup>47</sup>

Pastāv arī filmas, kuras neiekļausies iepriekš piedāvātajās naratīva struktūrās. Ir gadījumi, kad cēlienu daļas ir grūti atdalāmas, jo filmas pavērsieni ir veikli apslēpti. Ir filmas, kuras sastāv no vairākām stāsta daļām, kuras savstarpēji nav saistītas un neveido cēloņsakarības un saistības starp stāsta varoņiem un notikumiem. Vēl kāds sastopams veids – filmas bez konkrēta atrisinājuma. Tāda veida filmās skatītājam pašam ir jāizdomā un jāizvēlas notikuma atrisinājums, interpretējot filmā redzētās naratīva daļas.<sup>48</sup> Tomēr, kā jau iepriekš ir minēts, naratīva struktūras ar trīs vai četriem cēlieniem tomēr tiek izmantotas standartā, tādēļ filmas bez šādām struktūrām ir retums. Tāpēc vien, ka tās neatbilst standarta struktūras prasībām, nenozīmē, ka šie darbi skatītājam kļūst mazāk saprotami.

Kopumā jāatceras, ka naratīvs ir notikumu virkne, kuras galvenās sastāvdaļas ir laiks, telpa un cēloņsakarības. Naratīvā nozīmīga ir arī naratīvu elementu izvēle un sakārtošana secībā, t.i. kā tiek risināts stāsts, vai filmai ir parasta vai apgriezta secība. Naratīvs pamatā ir stāsta struktūra (3,4 cēlieni, epizodiski veidots stāsts, stāsts bez atrisinājuma utt.) Naratīvam ir arī sava mainīgā perspektīva – skatupunkts, no kura tiek risināts stāsts. Stāstus var izklāstīt aizkadra balss, 1.persona, u.tml.<sup>49</sup>

---

<sup>45</sup> Mitry J., King C.T. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indiana University Press. P.172.

<sup>46</sup> Pramaggiore M. Wallis T. (2008). *Film: Critical Introduction. Second Edition*. Laurence King Publishing Ltd. P.68.

<sup>47</sup> Pramaggiore M. Wallis T. (2008). *Film: Critical Introduction. Second Edition*. P.68.

<sup>48</sup> Turpat. P.72.-73.

<sup>49</sup> Pramaggiore M. Wallis T. (2008). *Film: Critical Introduction. Second Edition*. P.83.

Lūkojoties uz Toma Forda filmu „A Single Man”, Teita Teilora filmu „The Help” un brāļu Koenu filmu „A Serious Man”, ir salīdzinoši vienkārši saskatīt tipiska naratīva strukturēšanas principus. Stāstījumi tiek veidoti secīgi, skatītāji tiek iepazīstināti ar izdomātiem tēliem laikā, kas ir bijis reāls – 60. gadi. Naratīva struktūras ir standarta – trīs vai četri cēlieni. Grūti pateikt, kurš no tiem īsti atbilst vairāk, jo pēc darba autores domām, filmās var saskatīt abus. Iespējams, ka tas ir iemesls, kā dēļ vēl tiek domāts vai filmai īsti ir trīs vai četras daļas. Tomēr tam nav nozīmes, jo svarīgākais šajā gadījumā ir tas, ka skatītājs tiek iepazīstināts ar situāciju, personām un filmas mērķi. Pavērsiena punktu ir mazliet grūtāk saskatīt, tomēr darba autore vēlētos minēt, ka pats pavērsiena brīdis tiek atlikts vairāk uz filmas beigām, un rezultātā, protams, ir atrisinājums. Filmas „The Help” un „A Single Man” tiek skatītas no paša galvenā filmas varoņa skatu punkta – to apliecina paša tēla aizkadra monologi un filmēšanas rakursi, piemēram, filmā „A Single Man” ir epizodes, kurās tiek dota iespēja skatītājam skatīt it kā to pašu, ko redz pats filmas varonis.

Darbu „A Single Man” un „A Serious Man” sākumos tiek dotas norādes par to, kas varētu notikt filmas beigās. Konkrētāk – „A Single Man” filma liek skatītājam gatavoties tēla nāvei, skandinot pulksteņus. Savukārt filmā „A Serious Man” sākumā atainotais radio atskaņotājs tiek atrasts tikai filmas beigās, kas liecina, ka filmas stāsts tuvojas atrisinājumam. Šāda taktika daļēji tiek pielietota arī filmā „The Help” – tās sākumā tiek atveidoti notikumi, kas risināsies filmas vidusdaļā, t.i., galvenās varones iepazīstināšana ar sevi un sava dzīves stāsta izklāstīšana. Tomēr tas tiek darīts, nevis lai skatītājam būtu nojausma par to, kā filma varētu beigties, bet gan tāpēc, lai skatītājs uzreiz tiktu iepazīstināts ar nozīmīgākajiem tēliem un lai viņam vieglāk veidotos izpratne par filmas stāsta būtību.

## **1.4. SEMIOTISKĀ ANALĪZE**

Semiotika ir zinātne par zīmēm. Zīmei ir liela, praktiska nozīme, jo tā ir informācijas nesēja. Semiotika pēta zīmes un to sistēmas, ar kurām tiek nodota un apstrādāta informācija.<sup>50</sup> Semiotika sastāv no trim dažādām nozarēm, kas pēta zīmes un to sistēmas:

1. Sintakse – nozare, kurā pēta zīmes un to uzbūves īpatnības, zīmju veidošanu un to kombinēšanu,
2. Semantika – aplūko zīmju un dažādo kombināciju jēgu kopumā,
3. Pragmatika – palīdz noskaidrot, kā zīmes tiek izmantotas komunikācijas procesā un palīdz saprast, kā rīkoties zīmju saņēmējam.<sup>51</sup>

Semiotiku ir iespējams izmantot, lai analizētu filmas, tādejādi tās ir labāk izprast. J. Lotams uzsver, ka „filma ir saistīta ar reālo pasauli un to ir grūti saprast, ja filmas skatītājs neuztver to, kas tiek atainots uz ekrāna. Filmai ir jārunā ar skatītāju un jāsniedz tam informācija, lai viņš labāk spētu uztvert to, kas notiek.”<sup>52</sup> Kristiāns Mecs uzskatīja, ka kino ir atšķirīgs no citām mākslas formām ar to, ka tajā vienlaicīgi tiek izvietota vīzija, skaņa, kustība un valoda. Šis viss informācijas kopums piedāvā uztvert klāt neesošas lietas. Filmās būtībā ir izdoma un tās nespēj skatītājam parādīt īsto laiku un telpu. Kino tehnika – kameras, projektori, u.tml. ir veidoti tieši tāpēc, lai radītu skatītājā ticību, ka pats piedalās un jūt saikni ar redzēto,<sup>53</sup> tomēr ne jau vienmēr klātesamības sajūtu iespējams radīt tikai ar tehnoloģiju palīdzību. Apvienojot šīs abas domas, var secināt, ka kino atveido reālo pasauli, tomēr ļoti liels informācijas daudzums ir pasniegts arī mūzikas, detaļu, kustību, krāsu, uzņemšanas paņēmieni palīdzību un ne vienmēr visa nepieciešamā informācija, kas būtu jāuztver, lai izprastu filmas veidojošo stāstu vai nozīmi, būs parādīta acīmredzami.

Parasti filmās redzamajiem objektiem, personām vai apkārtējai videi ir apzīmējoša nozīme. Šo nozīmi palīdz veidot arī dažādi tehniskie paņēmieni, kas ir pieejami kino, piemēram, kameras pozīcija un leņķis, cilvēku un objektu izvietojums kadrā, gaismas, krāsas un skaņas. Filmās kadrus ir iespējams analizēt, meklējot dažādas zīmes vai zīmju sistēmas, lai izprastu, ko tās veido kopā un kā tās rada filmas saturu. Kino izmanto kodus, kuri būtu saprotami gan filmas veidotājiem, gan skatītājiem, tādejādi skatītāji ir spējīgi interpretēt kodus, kuriem ir nozīme filmā un tās pasaulē. Tie var būt divējādi – tādi, kurus izmanto konkrēti kino nozarē, piemēram, montēšana, gaismošana, krāsu izmantojums, kompozīcija vai

---

<sup>50</sup> Agejevs V. (2005). *Semiotika*. Rīga: Jumava. 8.lpp

<sup>51</sup> Agejevs V. (2005). *Semiotika*. 48.lpp

<sup>52</sup> Turpat. 109.lpp

<sup>53</sup> Bignell J. (2002). *Media Semiotics. An Introduction*. Manchester University Press. P.184.-185.

skaņa. Otrs kodu veids būtu tieši tas, kas cilvēkiem sastopams ikdienā – dialogi, žesti, sejas izteiksmes un apģērbs.<sup>54</sup>

Patiesībā skatītājiem ir jāpiedomā, kā salikt filmā redzamās zīmes, lai rastos jēgpilna nozīme. Filmu veidotājiem ļoti jāpaļaujas uz to, ka skatītāji ir pietiekami spējīgi, lai zīmes pamanītu un interpretētu tā, kā to bija paredzējuši filmas veidotāji.<sup>55</sup> Nav iespējams noliegt, ka filmas semiotiskā analīze ir ļoti subjektīva, jo jāņem vērā katra cilvēka dažādā dzīves pieredze un līdz ar to, arī uztveres un interpretēšanas spēju atšķirīgums. Pastāv iespējamība, ka filmas skatītāji redz un interpretē lietas, kuras, patiesībā filmas darinātāji nemaz nebija paredzējuši lietot kā filmas saturu veidojošās zīmes. Ir iespējams, ka daudzas no filmas zīmēm vienkārši netiek pamanītas vai tiek interpretētas citādāk, tomēr tas ne vienmēr nozīmē, ka filmas saturs netiek uztverts.

Šī darba ietvaros tiek izmantota semiotiskā analīze, lai secinātu, kura no trīs izvēlētajām filmām spēj radīt pastiša izjūtu, atveidojot laikmetu, un līdz ar to mēģināt atklāt, ar kādu līdzekļu pielietojumu ir iespējams radīt 60. gadu sajūtu. Ir jāpiemin, ka filmās iespējams saskarties arī ar lietām, kas ir paredzētas tikai un vienīgi izjūtu un emociju radīšanai, tomēr tām var nebūt tiešs sakars ar laikmetu, tomēr arī šīs lietas tiks iekļautas semiotiskajā analīzē, jo šīs nesaistītās emocijas var piedalīties pastiša veidošanā.

Semiotiskā analīze tiks veidota paralēli filmas skatīšanai. Darba autore centīsies maksimāli pievērsties katram filmas kadram un analizēt katras ainas svarīgākos notikumus un lietas, krāsas, valodu, u.tml. Īsāk sakot – mēģinās pamanīt visu, kas varētu veidot filmas 60. gadu sajūtu. Katra darba analīze tiks veidota citādāk un tām būs atšķirīgas kategorijas. Kopējās analīzes kategorijas vai analīzes struktūru nav iespējams veidot, jo jāņem vērā katras filmas dažādums. Piemēram, vienā filmā ļoti lielu nozīmi varētu piešķirt mūzikai, tomēr citā filmā mūzikai var nebūt nekāda nozīme. Līdz ar to, varētu veidoties nevienlīdzīgas analīzes. Lai no tā izvairītos, darba autore neveidos kopējas kategorijas un katrai filmai atsevišķi uzsvērs tām piemītošās spilgtākās iezīmes.

## 1.5.INTERVIJA

---

<sup>54</sup> Bignell J. (2002). *Media Semiotics. An Introduction*. P.191.

<sup>55</sup> Turpat. P.194.

Intervijas ir ļoti labs veids, kā noskaidrot cilvēku uzskatus, uztveri par lietām un realitātes konstruēšanu. Intervijām ir pieejamas struktūru variācijas – cik dziļa ir intervija un kā tā tiek pielāgota respondentiem vai situācijām. Tomēr neatkarīgi no tā, kāds intervijas veids tiek izmantots, intervija kā pētniecības metode ir elastīga un to ir iespējams piemērot dažādām situācijām un personām. Katram intervijas veidam ir savi plusi un mīnusi, un pielietojums. Tādēļ, lai atklātu sev vēlamo intervijas veidu, ir nepieciešams izprast, ko tieši vēlas noskaidrot no izvēlētajiem respondentiem.<sup>56</sup>

Kopumā ir izdalīti četri dažādi interviju veidi – strukturētās, daļēji strukturētās, nestrukturētās un grupu intervijas. Lai gan visu interviju veidi tiek raksturoti dažādi, ir iespējamas situācijas, kad rodas interviju veidu sajaukumi. Piemēram, ja intervētājs ir iepriekš sagatavojies strukturētai intervijai, tomēr tās laikā pāriet uz nestrukturētu, tādējādi ļaujot respondentam atbildēt plašāk un neliekot justies ierobežotam.<sup>57</sup> No šiem pieejamajiem interviju veidiem darba ietvaros tiks izmantota tieši daļēji strukturētā intervija, jo tā vislabāk būtu piemērota izvēlētajam intervijas mērķim.

Daļēji strukturētām intervijām ir raksturīgi vispārīgi sagatavoti jautājumi par vēlamo tēmu. Tādā veidā intervētājam tiek dota iespēja vairāk pielāgoties situācijai – mainīt jautājumu secību vai veidot dialogu ar respondentu, uzdodot kādu papildus jautājumu.<sup>58</sup> Daļēji strukturētās intervijas ļauj respondentiem atbildēt brīvāk, nekā strukturētās intervijas ietvaros, tomēr rezultātā intervētājs ir saglabājis intervijas struktūru un tēmu. Tāpat patiesībā ieguvējas ir abas puses. Daļēji strukturētās intervijas ir sevišķi noderīgas gadījumos, kad pētniecībā tiek izmantotas arī citas metodes, jo tad ir iespējams plašāk iztaujāt respondentus, uzzinot viņu domas par jau pētītu tematu. Loģiska prasība, protams, ir intervētāja kompetence konkrētajā tematā. Šīs intervijas izmantošanā vēlama ir arī tās ierakstīšana, jo svarīgas ir ne tikai atbildes, bet arī veids, kā tiek uzdoti jautājumi. Kamēr strukturētajās intervijās atbildes var būt pietiekami tiešas, tikmēr daļēji strukturētajās ir jāizprot arī konteksts un jāpievērš uzmanība konkrētā respondenta uzvedībai.<sup>59</sup> Tieši iespēja respondentiem izpausties ir iemesls, kādēļ šo metodes veidu ir izvēlējusies darba autore. Klausoties izvēlēto ekspertu viedokļus par darbā apskatītajām filmām, iespējams, rastos kāds papildus jautājums, kas, varētu palīdzēt labāk apstiprināt vai pat noliegt semiotisko analīžu rezultātus. Turklāt intervijas par filmām nešķiet loģiski veikt tik stingros rāmjos, kā to pieprasa strukturētās intervijas, bet nebūtu arī

---

<sup>56</sup> Punch K.F. (2000). *Introduction to Social Research*. London: Sage Publications. P.174.-176.

<sup>57</sup> May T. (2001). *Social Research: Issues, Methods, and Process*. Open University Press. P.121.

<sup>58</sup> May T. (2001). *Social Research: Issues, Methods, and Process*. P.123.

<sup>59</sup> Turpat.

vēlams, lai respondents novirzītos no temata, kā tas varētu gadīties, pielietojot nestrukturēto interviju.

Kā respondenti daļēji strukturētajām intervijām ir izvēlēti filmu nozares eksperti, konkrētāk, personas, kas ikdienā nodarbojas ar filmēšanu vai filmēto materiālu apstrādi. Darba autore uzskata, ka šādi cilvēki būtu darbam piemērotākie, jo savas nodarbošanās dēļ, viņiem būtu lielāka interese filmās novērot, ar kādiem līdzekļiem vairāk iespējams ietekmēt un piesaistīt skatītājus.

## **2. EMPĪRISKĀ DAĻA**

### **2.1. TOMA FORDA FILMAS „A SINGLE MAN” SEMIOTISKĀ ANALĪZE**

Šīs filmas semiotiskā analīze tika veikta kursa darba ietvaros un tā tiek izmantota arī šajā darbā. Darba autore šo semiotisko analīzi turpina izmantot, jo uzskata, ka vairs nav nepieciešami labojumi, jo, skatoties filmu, tiek pamanītas tās pašas laikmeta iezīmes, kādas jau ir ievērotas iepriekš.

Filma iesākas ar sapni, kurā Džordžs atrodas vietā, kur gājis bojā viņa dzīvesbiedrs Džims, brīdī, kad pāri mūzikai sāk skanēt sirdspuksti kļūst skaidrs, ka tas apzīmē mirkli, kurā Džordžs atmodīsies satraukuma dēļ. Atmosfoties, fonā var dzirdēt gan kaimiņu runas, kas norāda, ka viņš atrodas savā piepilsētas mājā, gan pulksteņa tikškus, kuri apliecina, ka diena ir sākusies. Būtībā pulkstenis var apzīmēt to, ka šī ir Džordža pēdējā diena un šis ir viņa pēdējais rīts. Turklāt, tas nav vienīgais pulkstenis, kas ir vērojams filmā, tādi ir vairāki, un vairākās vietās arī ir dzirdami pulksteņa tikšķi. Šie daudzie pulksteņi palīdz skatītājam izsekot līdz dienas gaitai un parāda, kā aizrit Džordža pēdējā diena. Ja skatītājs šo niansi pamana, tad viņam kļūst skaidrs, ka pulkstenis ar skaļiem tikšķiem arī noslēgs šo filmu.

Nākamajās filmas minūtēs, kamēr Džordžs gatavojas savām dienas gaitām, var novērot, cik rūpīgu iespaidu viņš mēģina par sevi atstāt, lai tiktu noslēpts, tas, cik slikti viņš

patiesībā jūtas. Vēl viena lieta, ko var pamanīt, ir pats ēkas iekārtojums - cik var novērot, Džordžs dzīvo pārtikušu dzīvi. Tas gan nav pārsteidzoši, jo vidējā alga ASV 60.gados bija 4.74 \$, tomēr pasniedzējiem tā bija nedaudz augstāka – 5.17\$<sup>60</sup> Tā, iespējams, nebija pati prestižākā profesija, tomēr labi apmaksāta un, ņemot vērā to, ka Džordžs dzīvo viens pats, var arī izprast viņa labos dzīves apstākļus. Runājot par Džordža māju – tajā ir ļoti daudz logu un stikla sienu. Taisnība ir, ka sešdesmito gadu sākumā šāda veida ēkas nebija bieži sastopamas, tāda veida celtnes vairāk sāka parādīties 60.gadu vidū un beigās. Šādu māju, protams, var skaidrot ar Džordža labi apmaksāto darbu, kaut arī aplūkojot kaimiņu māju, kura šķiet pilnīgi klasiska ASV ģimenei, kas mitinās piepilsētā un Džordža māju, gribas domāt, ka mājai, kas sastāv no tik daudz stikla elementiem, var būt arī cita nozīme. Iespējams, ka ar šo māju režisors vēlas parādīt, ka Džordžs mājās kopdzīvi ar citu vīrieti nav slēpis vai vismaz nav vēlējies to slēpt.

Kamēr Džordžs vēl nav uzsācis savu dienu, bet gatavojas tai un dzer rīta kafiju, viņš atceras dažas pagātnes ainas par Džimu. Šīm ainām kopīgs tas, ka tās ir paspilgtinātās krāsās, it kā norādot, cik spilgti viņš tās atceras. Atmiņas atsauc arī sadzīviskas lietas, piemēram, telefona zvanu – dzirdot to, Džordžs atceras brīdi, kurā uzzināja par Džima nāvi un tad skrēja pie savas draudzenes Šarlotes. Šajā atmiņu ainā interesanti ir tas, ka vienīgā skaņa ir lietus. No vienas puses to var aplūkot kā stāvokli, kādā Džordžs tajā brīdī atrodas - negaiss parāda viņa izjūtas. No otras puses var arī domāt, ka neviena cita skaņa nemaz nav nepieciešama, ir grūti izdomāt, ko gan Džordžs būtu varējis teikt tādā situācijā, jebkas, kas tiktu pateikts, varētu šķist lieks vai pat banāls. Esot mājās, Džordžs spēj vērot savu kaimiņu ģimeni, kura ir atainota tik klasiski, kādas parasti iedomājamies tā laika ģimenes – bērni, liela dzīvojama platība, sieva, kas ir mājās un pavada uz darbu vīru, kurš ir saģērbies nopietnā biznesmeņa apģērbā un rokās tur koferi. Mazajai kaimiņu meitai pie rūtainās kleitas ir pieskaņots mazs balts kaķēns.

Dodoties uz darbu savā automašīnā, fonā skan radio un tiek runāts par notikumiem Kubā – ir atrastas Padomju Savienības slepenās bāzes. Šis paziņojums rada dziļāku 60.gadu izjūtu, netiek atainota tikai vienkārša cilvēka ikdiena, bet tiek pielikti arī reāli tā laika notikumi, kas ietekmēja sabiedrību. Kā atgādinājums skatītājam par kādu laika posmu tiek stāstīts. Šīs ziņas pa radio skan arī skolā un par tām atgādina Džordža kolēģis, uzsverot, cik tas ir briesmīgi un stāsta, ka cilvēki sāk veidot pazemes bunkurus, kuros paslēpties gadījumā, ja Padomju Savienība tik tiešām uzbruks. Šī stāstījuma laikā tiek uz trīs sekundēm parādīts kā tas varētu izskatīties – maza ķieģeļu izbūvēta telpa ar „patvērums” zīmīti pie sienas, kurā stāv

---

<sup>60</sup> Goodwin S., Bradley B. (1999). American Cultural History. Retrieved April 25,2012 from <http://kclibrary.lonestar.edu/decade60.html>

ģimene - vīrs ar pīpi, skaisti sagērbusies sieva un divi bērni, akcentam vēl ir pievienota gotiņa, kaza un vistas – tā, lai mazajā telpā būtu visa saimniecība. Šī saruna ir apliecinājums tam, ka daļa no sabiedrības tiešām dzīvoja bailēs un satraukumā. Šī stāstījuma laikā Džordžs gan īpaši neiedziļinās sarunu biedrā un labprātāk vēro jauniešus, kuri spēlē tenisu. Tas varētu liecināt gan par to, ka šī informācija nešķiet nozīmīga, jo viņam pašam ir savi pārdzīvojumi, ar ko ir jātiek galā, gan arī to, ka Džordžs vienkārši par to nav spējīgs interesēties, jo, ņemot vērā pašnāvības plānus, tas viņu vienkārši neskars.

Sastopot savus studentus un uzsākot lekciju, viņš aizsapņojas – parādās viena no vairākām epizodēm, kur var redzēt Džordžu kuļamies pa ūdeni, bet, lai kā viņš grozītos – viņam nekādi nesanāk no turienes izrauties, viņš vienkārši apzinās, ka slīkst savā vientulībā, pat esot starp daudziem cilvēkiem. Pēc lekcijas, kura noslēdzās ar sarunu par bailēm, Džordžu aizkavē viens no viņa studentiem, kura vārds ir Kenijs. Puisis varētu būt tipisks tā laika jaunietis, ģērbies krāsainā džemperī, jo tādi nesen ir nākuši modē, un viņš mēģina pateikt, ka viens no viņa izklaides veidiem ir narkotisko vielu lietošana, kas arī palīdz aizbēgt no realitātes. Tieši tā to darīja lielākā daļa jauniešu šajā laika posmā, tādejādi uzskatīdami, ka nepakļaujas sabiedrībā pieņemtajām normām.

Beidzot savu darba dienu, Džordžs tālāk dodas uz banku, kur vēlas izņemt sev piederošās mantas. Savā noglabājamā kastē viņš atrod bildi, kura atsauc atmiņā kādu atpūtas brīdi kopā ar Džimu. Nozīmīgi, ka šī atmiņa ir melnbaltā krāsā, tas ir tādēļ, ka krāsu fotogrāfija tika izgudrota tieši 1962. gadā<sup>61</sup>, un, tā kā šī bilde bija uzņemta kādu laiku pirms tam, tad attiecīgi arī atmiņas ir melnbaltas. Šķiet, ka tas varētu kaut kādā veidā pastiprināt vēsturisko efektu, kādu Fords mēģina piešķirt filmai. Nākamā vieta pēc bankas, kur Džordžam jāpiestāj, ir veikals, kur jāiegādājas džins savai draudzenei Šarlotei. Šajās ainās var ieraudzīt trīs ļoti populārus produktus, kuri patiesībā daudz tiek izmantoti mūsdienās, tomēr to izmantojums bija aizsācies jau tad. Šeit var pamanīt Koka kolas automātu. *Lucky Strikes* cigaretes, kuras smēķēja ļoti daudz un tās bija tās cigaretes, kuru patēriņš aizsākās ar vairākām veiksmīgām kampaņām. Šie produkti ir lieliski izvēlēti, tie ir vieni no visvairāk pirtākajiem laikā, kad ir sākusi attīstīties patēriņa kultūra un šīs preces pavisam noteikti ir vieni no 60.gadu simboliem. Trešais produkts ir kino. Tas bija populārs laika pavadīšanas veids un pie veikala ir atrodams Alfrēda Hičkoka filmas „Psiho” plakāts. Šī filma tomēr iznāca nedaudz agrāk par filmā atainoto laika posmu – 1960.gadā.<sup>62</sup> Tādā gadījumā, tas darba autorei liek domāt par to, kādēļ tieši šis plakāts tiek izvietots šajā filmā. Benhofa grāmatā tiek minēts, ka tā laika kino raksturīgi bija attēlot vienīgi heteroseksuālas attiecības kā normu un

<sup>61</sup> Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. P.376.-378.

<sup>62</sup> Retrieved April 9,2011 from <http://www.imdb.com/title/tt0054215/>

Hičkoka „Psiho” slepeni raidīja ziņojumu, ka tāda veida attiecības nav vienīgās, kas eksistē starp cilvēkiem. Protams, pavisam iespējams, ka Hičkoks pats neko tādu nebija domājis norādīt un, iespējams, par to nemaz neaizdomājās, tomēr ir cilvēki, kuriem šķiet, ka tieši to viņi saskata šajā filmā – aicinājumu vai provokāciju domāt.<sup>63</sup> Tātad pavisam iespējams, ka tādēļ šis plakāts ir atrodams arī Forda filmā, tieši veikala ainā, jo tur Džordžs sastop jaunu vīrieti vārdā Karloss, kurš mēģina savā izskatā iemiesot tā laika kino elku Džeimsu Dīnu. Arī tas, ka šis personāžs ir izvēlēties atveidot kādu no tā laika elkiem, parāda, cik ļoti jauni cilvēki bija sākuši aizrauties ar popkultūru un radīja sev dažādus elkus un ikonas gan kino, gan mūzikas vidē.

Vēlāk, atrodoties mājās, Džordžs kavējās vēl vienā atmiņā, kur viņš ar Džimu lasa grāmatas. Džims lasa populāro grāmatu „Brokastis Tifānijā”, kas šajā mirklī apzīmē to, kādi abi ir pēc raksturiem – Džordžs ir nopietns, bet Džims ir tas, kurš ir mazliet vieglprātīgs un pozitīvs. Iespējams, tas ir arī iemesls, kādēļ Džordžam ir tik grūti – viņš ne tikai ir zaudējis savu dzīves biedru, bet arī vienīgo, kas lika paskatīties uz ikdienas lietām mazliet vieglāk un optimistiskāk. Džims šajā ainā stāsta par atgadījumu, kad viņiem piederošais suns esot apčurājis kaimiņa puiku. Šī piezīme nešķiet nozīmīga līdz brīdim, kad atmiņa ir beigusies un Džordžs beidzis savus sagatavošanās darbus, dodas pie Šarlotes un sastop jau minēto kaimiņu puiku. Džordžs tad iedomājas, ka varētu pats viņu apčurāt. Šķiet, ka šajā brīdī viņš it kā pats ir saņēmis būt kā šie suņi un visu uztvert vieglāk. Šī ir pirmā no atklāsmēm, kas viņu piemeklē.

Ciemojoties pie Šarlotes, kuras mājvieta ir krietni modernāka nekā pārējās vietas, kuras redzamas filmās, Džordžam ir jāpadejo ar viņu. Dejojot lēno deju, kā nākamo Šarlote uzliek nedaudz ātrāku mūziku un aicina „vecu vīrieti” turpināt deju. Tas, ko viņi tajā brīdī dejo, ir tieši tajā pašā gadā izveidojies populārais dejas solis – tvists. Tas ir iemesls, kādēļ Šarlote nosauc Džordžu par veco, jo šī deja vairāk piederējās tajā laikā strauji augošajam jauniešu kultam. Dejojot šo deju, viņi jautri smejas, it kā sakot, ka viņiem ir vienalga, cik veci viņi ir.

Pēc Šarlotes apciemošanas Džordžs dodas mājup. Lai vieglāk būtu izdarīt pašnāvību, viņš vēlas vēl iedzert, tomēr saprot, ka vairs nekas mājās nav palicis, tādēļ nolemj doties uz vietu, kas ir vistuvāk mājām un kur pirmo reizi satika Džimu, lai nopirktu vēl pēdējo pudeli. Bārā viņš sastop savu studentu Keniju, kurš patiesībā ir viņu uzmeklējis. Pēc īsas sarunas abi nolemj doties peldēt. Ainu, kur abi skrien okeānā un peldēs var uztvert kā vienkāršu peldēšanos, kur beigās Džordžs tiek parauts zem viņa un sasiņ galvu, tādēļ peldēšana ir jāpārtrauc. Tomēr darba autorei šajā filmas momentā gribas vilkt paralēles starp šo ainu un

---

<sup>63</sup> Benschhoff H. M., Griffin S. (2004). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Blackwell Publishing. P.298.-299.

pārējām ainām, kurās ir rādīts kā Džordžs kuļas pa ūdeni. Ainās, kurās viņš slīkst nav norādīts, kas tā ir par ūdens tilpni, līdz ar to var domāt, ka tas ir viņa galvā – kā viņa paša mazais ezers, no kura viņš nespēj tikt ārā. Okeāna plašumu darba autorei gribētos apzīmēt kā visu sabiedrību un ikdienu, kurā viņu aicina dzīvot un priecāties, un pat, ja viņš to vēlas un ar prieku tajā metas iekšā, viņš tomēr tiek parauts zem ūdens un sasitas. Tā, it kā viņš nemaz nespēj tur iekļauties un viņam ir jātiek ārā un jāpaliek vienam. Vismaz tik ilgi, līdz viņš pats jūtīs, ka spēj iekļauties šajā plašumā, bez uzaicinājuma.

Pēc peldēšanās abi dodas pie Džordža uz mājām, kur viņš iemieg. Tajā brīdī ir pēdējā aina ar ūdeni, kurā viņš mēģina nenoslīkt, tikai šoreiz viņam tik tiešām izdodas iznirt. Pēc šīs ainas viņš atmostas ar izpratni, ka spēš izturēt un tikt pāri savām grūtībām, tādēļ iznīcina citiem cilvēkiem adresētās vēstules, atceras dienas brīžus, kuri viņu iepriecināja. Mirklī pēc monologa sāk skanēt jau gaidītie pulksteņa tikšņi – tā paša, kura tikšņi iesāka dienu. Džordžs nomirst no sirdstriekas un tikšņi apstājas. Filma beidzas, kad atnāk Džims. Tieši tāpat kā sākumā - sapņos pie viņa gāja Džordžs. Filmas cikls ir noslēdzies.

### **2.1.1. Tuvplānu, palēninājumu un krāsu izmantojums filmā**

Filmā tiek izmantoti gan tuvplāni, gan palēninājumi, apvienojoties ar krāsu paspilgtinājumiem. Visi šie elementi tiek izmantoti kopā, lai uzsvērtu tās lietas, kuras ir nozīmīgas vai arī tās, kurām Džordžs pievērš uzmanību, turklāt spilgtās krāsas ir arī atmiņām, it kā apzīmējot, cik labi viņš tās atceras. Lielākoties tuvplāni ir sejām, dažkārt arī dažiem priekšmetiem vai pat lietām, kuras viņš mēģina saost. Piemēram, rītā, kad viņš dodas uz skolu, Džordžs, tur sastop sekretāri un, kamēr viņa runā, viņš lēnām nopēta viņas seju un tuvplāni ir vairāki – acīm, lūpām. Pēc tam, kad viņš ir komplimentējis viņu par vienmēr jauko izskatu, tuvplāns pievēršas viņas kakla daļai un tajā brīdī ir skaidrs, ka viņš pēc tam pateiks, ko labu par to, ka viņa patīkami smaržo. Komiski, varētu teikt, bet rodas ilūzija, ka skatītājs gandrīz vai sajūt, kā tiek ieelpots gaiss. Šādi krāsu, palēninājumu un tuvplānu akcenti tikai un vienīgi norāda, uz ko filmas varonis skatās un kā viņš to saglabā atmiņā, un cik ļoti viņš šīs lietas izjūt. Arī darba autorei automātiski rodas šī sajūta, ka var redzēt un sajūst - tāpat kā stāsta galvenais varonis.

Vislabāk tas uzskatāms ainā ar mazo meiteni, kuru viņš satiek bankā. Pirmais, ko viņš pamana, ir meitenes sandales, kuras pakāpeniski izmaina krāsu no gaišas un spilgtāku, tad kamera ļoti lēnām virzās no lejas uz augšu un tuvplānā, palēninājumā var apskatīt, kā meitene izskatās, un to, ka viņai mugurā ir zila kleitiņa. Krāsas paspilgtinājums tikai un vienīgi izceļ šo momentu un šī kleita šķiet apbrīnojami skaista, gandrīz kā atdzīvināta, koša fotogrāfija. Šāda veida palēninājumi un tuvplāni, krāsas filmā netiek lietoti tikai atainojot personas, bet

arī uz dažādiem priekšmetiem, piemēram, cigaretēm vai pistoli. Var ievērot, ka visu šo mazo lietu akcentēšana noris tikai aptuveni līdz filmas vidusdaļai, jo, kad diena iet uz beigām, tad galvenais varonis vairs tik ļoti nepiešķir tām nozīmi. Uz vakara pusi filmas galvenais varonis jau vairāk gatavojas pašnāvības veikšanai un steidz izdarīt pēdējās lietas – apciemo draudzeni, aiziet uz bāru, dodas peldēt.

Tuvplānos tiek paspilgtinātas krāsas, lai akcentētu visu, ko aplūko/izjūt stāsta galvenais varonis. Brīžos, kad uzmanība tiek pievērsta citāda veida krāsām, nešķiet, ka tajās slēpjas, kas simbolisks. Kopumā ir grūti teikt, vai šajā filmā ir kaut kas, kas būtu apslēpts. Vienīgais brīdis, kas darba autorei likās interesants saistībā ar krāsām, ir vietā, kur Džordžs sarunājas ar savu audzēkni un students kā mazu dāvanu viņam piedāvā zīmuļasināmo. Mazajā veikaliņā ir zīmuļasināmie trīs krāsās – dzeltenā, sarkanā un zilā. Students Kenijs paņem sarkano, bet Džordžs dzelteni. Kenijs saka, ka esot pārsteigts par pasniedzēja izvēli, jo bija domājis, ka pasniedzējs ņems zilo. Protams, tikai darba autores uztverē šķita, ka viņš tā saka, jo mūsu valstī zilā krāsa nezināmu iemeslu dēļ, asociējas ar homoseksuālismu, kas, protams, šajā filmā pastāv. Tomēr darba autore saprot, ka filmas režisors nebija iedomājies, ka varbūt kādā pasaules daļā tas tiks šādi iztulkots. Darba autore pieņem, ka doma, iespējams, varēja būt šāda – Kenijs min, ka zilā krāsa, viņaprāt, norāda uz apgarotību, tomēr sarunu valodā, tas var arī nozīmēt skumjas (*blues*). Varbūt Džordža izvēle balstās tieši uz šo nozīmi un viņš nevēlas, lai šī krāsa nodotu viņa iekšējās izjūtas, un tā vietā izvēlas dzelteni, kas būtībā ir optimisma un enerģijas krāsa, tādejādi maldinot citus par savām izjūtām. Dzeltenā krāsa simbolizē arī vēlmi atrast dzīves jēgu – bet darba autorei negribas ticēt, ka režisors būtu tik ļoti iedziļinājies krāsu nozīmē, kad runa ir par zīmuļasināmajiem.

Vēl kāda interesanta krāsu spēle – filmā tiek izmantotas trīs dažādas nokrāsas. Tuvplānos un palēninājumos krāsas ir paspilgtinātas tik ļoti, ka to nav iespējams nepamanīt. Pārējā filma, šķiet, pelēcīgās nokrāsās, tomēr, īpaši pievēršot uzmanību, var pamanīt kādu mazu, interesantu atšķirību. Vietās, kur Džordžs sastop kādu cilvēku krāsas ļoti minimāli paspilgtinās. Kā piemēru varētu minēt ainu, kur Džordžs atrodas bankā un sarunājas ar savu kaimiņieni un viņas meitu. Brīdī, kad viņas dodas prom, var manīt, ka gandrīz neievērojamais krāsu paspilgtinājums palēnām izzūd un viss atgriežas pelēkajā nokrāsā. Lai to vieglāk būtu izskaidrot, par piemēru var ņemt vārdu pārāko pakāpju veidošanos. Tas ir kā ar – lēns/lēnāks/vislēnākais, tā arī filmā notiek ar krāsām – ir pelēcīgāks, mazliet krāsaināks un pavisam spilgts. Tātad pelēcīgās ainas ir brīžos, kad Džordžs ir viens pats, brīžos, kad viņš pavada ar kādu kopā sarunājoties, krāsas ir par pāris toņiem spilgtākas un visspilgtākās ir tad, kad lietas ir tuvplānos un tām tiek pievērsta lielāka uzmanība, kā arī atmiņās. Ir grūti atrast skaidrojumu, kādēļ krāsas mainās tad, kad Džordžs ir kopā ar kādu un tad, kad viņš ir viens

pats. Iespējams, ka brīžos, kad viņš ir kopā ar kādu, šis paspilgtinājums varētu apzīmēt prieku, kas rodas runājot ar kādu un tas viņam palīdz justies mazliet labāk.

Iespējams, tā ir sava veida cerība, ka, komunicējot ar citiem, viņam izdosies labāk tikt galā ar savu pamestības sajūtu. Līdz ko cilvēki pazūd un Džordžs paliek tikai ar sevi un savām domām, viņā atgriežas pelēkums un pamestības sajūta.

Lai gan ir šīs krāsu atšķirības, tām ir arī kāda kopīga nianse – tās visas atgādina kaut ko vecu. It kā paņemtu ļoti vecu krāsaino fotogrāfiju, to aplūkojot, mēs zinām, ka tā ir veca, jo par to paziņo tās krāsa. Filma ir uzņemta veco fotogrāfiju toņu noskaņās, šīs krāsas liek sajūst, ka tas ir noticis pirms 50 gadiem un tas piešķir šo vēsturisko noskaņu filmai. Skatītājam var šķist, ka viņš ir ieaicināts ielūkoties un izbaudīt 60. gadu ikdienu.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Zēmele E. (2011). *Laikmeta atspoguļojums un pastišs Toma Forda filmā „A Single Man”*: kursa darbs. Rīga: LU SZF Komunikācijas studiju nodaļa. 19.-24.lpp

## **2.2.DŽOELA KOENA & ĪTANA KOENA FILMAS „A SERIOUS MAN” SEMIOTISKĀ ANALĪZE**

Filma sākas ar mazas 20.gadsimta pilsētiņas skatu ziemā. Pa ceļu dodas ebreju vīrietis uz savām mājām. Ieejot mājās, viņš izstāsta sievai, ka ir saticis kādu paziņu un šis kungs ir viņam palīdzējis salabot ratus. Uzzinot personas vārdu, sieva izskatās nobijusies un saka „mēs esam nolādēti”. Viņa paskaidro, ka attiecīgais vīrietis ir miris jau 3 gadus un, iespējams, vīrs ir saticis garu, kas ir spējīgs iemiesoties miruša cilvēka ķermenī. Tajā brīdī tiek klauvēts pie durvīm un vīrs sievai paskaidro, ka kungu ir uzaicinājis uz vakariņām. Vīrs atver durvis,

kungs ienāk, tomēr sieva uzstāj, ka tas ir ļauns gars, kas ir pārņēmis mirušā ķermeni. Vecais kungs noliedz viņas uzskatus un lietas skaidro citādāk, šī saruna risinās līdz brīdim, kamēr sieva negaidot kungam krūtīs iedus īlenam līdzīgu priekšmetu. Vecais kungs pārsteidzošā kārtā skaļi smejas un, kamēr viņa kreklis lēnām sāk piesūkties ar asinīm, viņš izsaka vēlmi doties prom, jo „var redzēt, ka viņš nav vēlams.” Vīrs izsaka savu sašutumu par notikušo un baidās par brīdi, kad vecais vīrs tiks atrasts miris, tikmēr sieva uzskata, ka ļaunajam mājās nav vietas. Aina noslēdzās ar skatu uz laulāto pāri viņu mājās caur durvīm, pa kurām ir izgājis sadurtais kungs.

Turpmāk filmā šī daļa netiek pieminēta vai citādāk apspēlēta. Būtībā skatītājam ir iespēja izlemt, vai šis filmas ievads ir nebūtisks, bet parādās, lai mulsinātu skatītājus, vai arī uzskatīt, ka šie ir filmas galvenā varoņa Lerija Gopnika priekšteči, kuriem ir lemts būt neveiksmīgiem, jo tie reiz sadūra cilvēku.

Filmas galvenais stāsts sākas ar galvenā varoņa dēla Denija Gopnika auss ainu – ausī ir ievietota „austiņa”, jo viņš stundas laikā klausās radio atskaņotāju. Šo ainu uzreiz nomaina galvenā varoņa Lerija Gopnika auss, kurā lūkojās ārsts. Stāsts atkal pievēršas Denijam, kurš mēģina sasaukt klasesbiedru, kuram ir parādā naudu. Tikmēr ārsts Lerijam turpina veikt pārbaudes. Stundas laikā Denijs mēģina nodot 20 dolāru banknoti citam skolēnam un, lai to labāk izdarītu, viņš ievieto banknoti radio atskaņotāja maciņā, tomēr šo maciņu nekavējoties atņem skolotājs. Lerijam Gopnikam beidz veikt pārbaudes un ārsts apgalvo, ka viņam ir laba veselība. Šī apgalvojuma laikā ārsts smēķē savā kabinetā, kas ir kā pierādījums iepriekš minētajam apgalvojumam teorijas sadaļā, ka pat pēc atklātās saistības starp dažāda veida slimībām un cigaretēm pastāv liela saistība, tomēr tas nepamudināja cilvēkus atstāt smēķēšanu, pat ja tie bija medicīnas pārstāvji. Šīs ainas laikā ārsts piedāvā cigareti arī Lerijam, tomēr viņš atsakās, jo nav smēķētājs. Patiesībā Lerijam, šķiet, nemaz nav kaitīgu ieradumu.

Šie abi notikumi mainās tik strauji, jo, autore sprāt, filmu veidotāji tādejādi mēģina atveidot darbības, kas norisinās vienā laikā, bet dažādās vietās. Turklāt filmas sākums nav vienīgā vieta, kur šāda metode tiek izmantota. Kamēr abi šie notikumi šķiet nenozīmīgi, patiesībā, ar šiem notikumiem filma arī beigsies.

Pēc ārsta vizītes Lerijs dodas uz savu darbu – viņš ir fizikas pasniedzējs. Mazliet tiek parādīta daļa no viņa vadītās fizikas lekcijas. Uzreiz pēc tās viņš dodas uz savu kabinetu, kur sastop korejiešu studentu, ar kuru risina sarunu par to, ka audzēknis ir nesekmīgs matemātikā un šī iemesla dēļ viņam draud stipendijas zaudēšana. Darba autore vēlas pieminēt, ka ir ievērojama līdzība starp pasniedzēju kabinetiem, kuri ir redzami šajā filmā un filmā „A Single Man”. Lerijs paskaidro, ka diemžēl nav spējīgs nekā palīdzēt, jo noteikumi, neatkarīgi no tā,

kas ir students, visiem ir vienādi. Lerijs atbild uz telefona zvanu, students dodas prom, bet atstāj aploksni. Lerijs atklāj, ka aploksnē ir nauda. Viņš steidzas noķert studentu, bet ir par vēlu.

Filma pievēršas Lerijs mājām. Šī ir tā vieta filmā, kur tiek izmantota strauja ainu maiņa, lai atveidotu vienlaicīgi ritošās darbības. Lerijs meita Sāra klauvējas pie vannas istabas durvīm, jo viņai ir nepieciešams mazgāt matus, bet vannas istabu aizņem Lerijs brālis Artūrs. Patiesībā matu mazgāšana ir vienīgā darbība, kuru meita veic visas filmas gaitā, tādēļ darba autore neuzskata, ka šī darbība turpmāk ir pieminēšanas vērta. Lerijs dēls Denijs atrodas skolas autobusā, kur stāsta saviem draugiem, ka nauda, kuru vēlējās atdot citam skolēnam, bija domāta, lai samaksātu par marihuānu, kuru Denijs sev iegādājies. Arī šajā filmā, tāpat kā „A Single Man” tiek atainota jauniesu vēlme aizrauties ar narkotiskajām vielām. Lerijs atrodas pie mājām un vēro, kā kaimiņš pļauj zāli ne tikai sava īpašuma pusē, bet arī Lerijs īpašumā. Lerijs pievēršas tikko piebraukušajam skolas autobusam, no kura izkāpj Denijs. Šo ainu nomaina cita, kur visa ģimene sēž pie vakariņu galda, izņemot Lerijs brāli, jo neviens nevēlas viņu gaidīt. Pēc vakariņām Lerijs veic savus ikdienas pienākumus – laista zāli, dara mājas darbus. Brīdī, kamēr viņš labo lietas pie viņa atnāk sieva un pastāsta, ka ir satuvinājusies ar abu kopējo draugu Saju un ka viņa vēlas tradicionālo ebreju šķiršanos. Lerijs ir pārsteigts, jo neko tādu nav gaidījis un nesaprot šādas vēlmes iemeslus. Viņš izsaka frāzi „es neko neesmu darījis!”. Lai gan šī frāze varbūt ir nenozīmīga, tomēr darba autore uzskata, ka šī frāze, iespējams, kaut ko nozīmē, jo tā filmas gaitā atkārtojas vairākas reizes.

Filmas gaita turpinās ar Lerijs skolas kabinetā, kurā atkal sēž korejietis un viņi runā par aploksni. Korejiešu students uzskata, ka tagad viņam pienākas laba atzīme, tomēr vienlaicīgi viņš noliedz, ka ir devis Lerijs naudu. Lerijs paskaidro, ka tas ir aizliegts un, ka nevēlas šo naudu un students labāku atzīmi nav pelnījis. Lerijs piemin, ka tāda veida darbībām kā kukuļošana, vienmēr ir sekas.

Stāsts pievēršas Lerijs mājām, kur Denijs ir uzlicis atskaņot plati ar dziesmu, kas viņam ir jāapgūst savām iesvētībām. Brīdī, kad mājās ierodas Lerijs, visa ģimene vienlaicīgi dodas viņam uzbrukumā par visdažādākajām lietām, tomēr viņš atsakās pievērsties izteiktajām problēmām. Vakarā pie Lerijs atnāk Sajs, kurš vēlas pats izrunāties par situāciju, kas ir radusies ar Lerijs sievu un lai pārliecinātos, ka Lerijs viss ir kārtībā.

Filma turpinās ar ainu, kur Denijs ar skolas biedru atrodas skolas tualetē un abi smēķē marihuānu. Abi sagaida, kad skolas direktors dodas prom un viņi ielaužas viņa kabinetā, lai atmūķētu aizslēgto atvilktni, kur direktors novietoja atņemto radio atskaņotāju, kura maciņā atrodas nauda. Puiši atklāj, ka radio atskaņotājs tur vairs neatrodas

Tikmēr Lerijs kāpj uz mājas jumta, lai piergulētu antenu. Viņš aplūko priekšpilsētu, kurā viņš dzīvo. Priekšpilsētā ir teju vienādas dzīvojamās mājas, kurās dzīvo ģimenes, kas iekopj savus dārziņus. Fakts, ka Lerijs dzīvo šādā priekšpilsētā, nav pārsteidzošs, jo, kā jau iepriekš tika minēts, šādas priekšpilsētas 60.gados bija plaši izplatītas, it īpaši ģimenes cilvēku vidū. Šī, Lerijam redzamā priekšpilsēta, var arī apzīmēt pakļaušanos tā laika pieņemtai kārtībai. Lerijs piergulē antenu un mazliet pavēro savu kaimiņieni, kas sauļojas un smēķē savā dārzā. Kamēr Lerijs vēro kaimiņieni, viņš pamanās nokrist no jumta. Tieši tādēļ filmas nākamajā ainā ir redzams Lerijs ar pārsietu galvu, klausoties mūziku, guļot uz savas izlaižamās kušetes istabā, kurā dzīvo arī brālis.

Lerijs ir piecēlies piecos no rīta, dodas pagatavot sev kafiju un, lai gatavotos darbam. Nākamajā brīdī Lerijs jau atrodas skolā un pie viņa ir ieradies kāds kolēģis, kas vēlas aprunāties ar Leriju par viņa apbalvojumu, kas viņam pienāktos par nostrādāto laiku. Viņš vēlas nomierināt Leriju par to, ka tas neietekmēsot komitejas lēmumu, tomēr viņš vēlētos pastāstīt, ka komiteja ir saņēmusi anonīmas vēstules, kas apšaubā Lerijs tiesības saņemt apbalvojumu. Leriju šīs vēstules ieinteresē un viņš vēlas noskaidrot, vai lasot šīs vēstules, nevienam nešķita, ka tās būtu rakstījis kāds, kam dzimtā valoda nav angļu. Acīmredzot Lerijs ir iedomājies, ka tās ir rakstījis korejiešu students un viņš nekavējoties vēlas pastāstīt par aploksni ar naudu, tomēr kolēģis apgalvo, ka rakstītājs noteikti ļoti labi spēj pārvaldīt angļu valodu. Lerijs nolemj par aploksni tomēr neko neteikt.

Lerijs atrodas pie mājām, aprunājas ar kaimiņu par īpašuma robežu ievērošanu un dodas iekšā mājā, kur sieva paziņo, ka viņiem ir laiks doties vakariņās ar Saju. Šīs satikšanās mērķis ir izlemt jauno dzīvošanas kārtību. Kamēr Lerijs uzskata, ka loģiskāk būtu, ja sieva pārvāktos dzīvot pie Saja, tikmēr Lerijs sieva un pats Sajs uzstāj, ka Lerijam pašam būtu jāpārvācas. Abu ieteikums ir pārvākšanās uz mazu viesnīcu, kur istabu īre nav dārga.

Filma turpinās ar Denija un māšas strīdu, kas norisinās Denija istabā, kamēr viņš mātās savu iesvētību dziesmu un strīda fonā ir redzams ieslēgts TV. Strīds nav svarīgs, tomēr šo ainu ir vēlme atzīmēt, jo tajā ir redzams televizors. Darba autores uzmanību pievērš tieši tas, ka televizors ir melnbalts. Tātad tas varētu nozīmēt, ka Gopniku ģimenei piederošais televizors ir diezgan vecs, ņemot vērā, ka 1965.gadā aizsāka krāsaino televizoru pārdošanu, un cilvēkiem 60.gados bija tendence pakļauties reklāmu un piedāvājumu ietekmei un mainīt sev piederošās lietas pret jaunākajiem modeļiem, līdzko tādi bija pieejami. Lerijs ierodas istabā, tādejādi pārtraucot jauniešu kašķēšanos, un palūdz dēlam, lai viņš atrod citu veidu, kā mācīties dziesmu, jo Lerijs vēlas ņemt plašu atskaņotāju sev līdz. Šis lūgums atklāj to, ka Lerijs ir piekāpies sievas prasībām un pārvācas dzīvot uz viesnīcu.

Skatītājam atklājas aina ar koku, kurā sēž Denijs ar draugu un abi smēķē marihuānu. Tikmēr Lerijs atrodas pludmalē un ar draudzeni runā par Lerijs brāli Artūru, kuru viņi tikmēr vēro. Sarunas laikā draudzene iesaka Lerijam izmantot savas kultūras priekšrocības un mēģināt risināt problēmas pie attiecīgā cilvēka – rabīna.

Lerijs apmeklē pirmo rabīnu, lai aprunātos par problēmām ar sievu. Sarunas laikā Lerijs saprot, ka rabīns nesaprot Lerijs problēmas un nespēj sniegt mierinošu padomu vai palīdzību. Šis apmeklējums liek Lerijam saprast, ka dotajā brīdī viņš ir nesaprasts un pamests. Tomēr viņš neplāno padoties tik viegli, atbilžu meklēšanā, jo vienlaicīgi viņš patur prātā, ka viņam jāmeklē gados vecāks rabīns, tāds, kuram būtu lielāka dzīves pieredze.

Stāsts pievēršas ainai, kas risinās viesnīcas numuriņā, kur tagad dzīvo Lerijs ar savu brāli. Ir agrs rīts, Lerijs dodas laukā no viesnīcas un kāpj mašīnā, lai dotos uz darbu. Tajā brīdī ar mašīnu pārvietojas arī Sajs, tādēļ ainas patstāvīgi mainās, lai parādītu abu vīriešu braucienu ar mašīnu vienā laikā, tomēr dažādās vietās. Lerijs brauciena laikā uz ielas pamana arī korejiešu studentu un mašīnā sāk skaļi dusmās bļautīties uz viņu, lai arī iespējams, ka students to nedzird. Tādējādi Lerijs ir novērsis uzmanību no satiksmes un ietriecas priekšā stāvošajā mašīnā.

Mazais satiksmes negadījums nav traucējis Lerijam doties uz darbu, tādēļ nākamajā ainā viņš jau atrodas savā kabinetā un saņem zvanu no kāda mūzikas ierakstu kluba. Zvanītājs paskaidro, ka nav saņemts maksājums par nosūtītajiem mūzikas ierakstiem. Lerijs nezina, ka šos ierakstus ir pasūtījis viņa dēls, tādēļ ir neizpratnē par to, kā zvanītājs zina Lerijs vārdu un adresi, un viņš mēģina zvanītājam ieskaidrot, ka nekādus ierakstus nav saņēmis un nekādā mūzikas klubā nav iestājies. Lerijs dusmās uzsver, ka „neko nav darījis”. Šo sarunu iztraucē Lerijs sekretāre ar paziņojumu, ka pa telefona otru līniju zvana Denijs un, ka tas esot svarīgi. Lerijs uzreiz pievēršas sarunai ar dēlu, kuras laikā viņš uzzina, ka dēls ir pasūtījis ierakstus un, ka Lerijam steidzami ir jābrauc mājās, jo mamma esot ļoti apbēdināta un raud.

Ierodoties mājās, Lerijs uzzina, ka Sajs esot gājis bojā auto avārijā. Skatītājam tajā brīdī rodas izpratne, kādēļ iepriekš vienlaicīgi tika rādītas ainas ar Lerijs un Saja braukšanu automašīnās. Tas nozīmē, ka abi vienlaicīgi cieta avārijās, tomēr filmas veidotāji izvēlējās Saja avāriju nerādīt.

Lerijs apmeklē otro rabīnu, kas varētu viņam palīdzēt ar padomu. Šoreiz problēmas vairs nav tikai attiecībās ar sievu, bet arī viņas uzstājīgā prasība, ka Lerijam ir jāapmaksā Saja bēres. Būtībā viņam to ir grūti izdarīt, jo viņam ir daudz un lieli izdevumi un Lerijs vēlas noskaidrot, vai visam, kas ar viņu notiek ir kāda lielāka nozīme. Turklāt viņu uztrauc arī sakritība, ka pats Lerijs nokļuva auto avārijā tajā pašā laikā, kad Sajs. Rabīns viņam pastāsta kādu gadījumu par zobārstu, kas reiz izlasījis uz kāda pacienta zobiem, ka zobārstam „ir

jāpalīdz”. Zobārsts nav sapratis, kam vai kas tieši jāizpalīdz, tādēļ viņš ir meklējis vēl kādu ziņu uz citu pacientu zobiem. Pēc šī stāsta atklājas, ka stāstam nav morāles un patiesībā tam nemaz nav nozīmes. Īsāk sakot, Lerijs nav guvis palīdzību arī no otrā rabīna.

Notiek Saja bēres. Pēc bērēm norisinās aizgājušā pieminēšana Lerijs mājās. Pie durvīm piezvana policija un lūdz brīdināt Lerijs brāli, ka šoreiz viņam nedraud apcietinājums, tomēr viņi vēlētos atgādināt, ka Minesotas štatā azartspēles ir aizliegtas ar likumu. Lerijs dodas salamāt brāli par viņa slepeno nodarbošanos.

Lerijs atrodas pie sava advokāta, kurš viņam paziņo, ka viņa sieva ir nolīgusi spēcīgu advokātu. Vēl Lerijs savam pārstāvim paziņo, ka sieva ir izņēmusi visu naudu no kopīgā konta un ka Lerijs ir palicis bez līdzekļiem. Tomēr šķiet, ka Lerijs sāk apjaust, ka nebūs spējīgs apmaksāt šķiršanās izmaksas. Šajā brīdī Lerijs aptver, ka tagad viņam ir vēl viena, jauna problēma – nauda. Advokāts apjautājas, vai Lerijam kāds no rabīnu apmeklējumiem ir palīdzējis un vai viņš nevēlētos aiziet pie veca rabīna vārdā Maršaks, jo viņš esot gudrs un ar lielu dzīves pieredzi, un, iespējams, tieši viņš spētu kaut kā palīdzēt Lerijam. Lerijs pēc šīs sarunas zvina rabīna Maršaka sekretārei, lai sarunātu tikšanos, tomēr pēc vienpusējās sarunas ir noprotams, ka Lerijs ir saņēmis atteikumu. Lerijs atrodas savā auditorijā un cītīgi kaut ko rēķina uz tāfeles. Kad lekcija beidzas, visi studenti dodas prom, bet telpā paliek Sajs. Abi runājas līdz Sajs pieiet pie Lerijs un viņu vairākas reizes triec pret tāfeli. Lerijs atmostas savā viesnīcas numuriņā un saprot, ka tas ir bijis tikai sapnis. Fakts, ka Sajs, kurš dzīvē tika atveidots miermīlīgs, pēkšņi Lerijs sapnī fiziski aizskar, liek darba autorei domāt, ka, iespējams, tieši tā Lerijs uztvēra Saju. Sajs, būdams mierīgs, tomēr dzīvē sāpināja Lerijs. Turklāt, pat pēc nāves, Sajs tomēr ir palicis viņa dzīvē, jo viņa radītās problēmas vēl joprojām eksistē. Un tās neliek mieru Lerijam.

Lerijs klauvē pie savas kaimiņienes durvīm. Viņš ir atnācis pastāstīt, ka ir nolēmis vairāk palīdzēt citiem, tādēļ viņš piedāvā iespēju kaimiņienei lūgt viņa palīdzību, kad tas ir nepieciešams. Sieviete uzaicina Lerijs iedzert ledus tēju un piedāvā viņam smēķēt marihuānu. Šīs sievietes mājas iekārtojums un apģērbs ir sarkanīgi oranžās krāsās. Un tik izteiktas un košas krāsas neparādās nekur citur filmā. Tas skatītājam liek pamanīt šo tēlu, turklāt gan sarkano, gan oranžo krāsu ir iespējams saistīt ar kaislībām un seksualitāti. Lerijs iepriekš vēroja šo sievieti no sava mājas jumta līdz nokrita. Tas varētu liecināt, ka Lerijam patiesībā ir interese par savu kaimiņieni un viņa Lerijam šķiet ļoti pievilcīga, un tādēļ viņas nams un apģērbs ir attiecīgajās krāsās. Nākamās ainas ir veidotas mazliet miglainas un ir pat mazliet šķības, fonā ir izteikts klusums, kura laikā vien dzirdami blakus trokšņi, piemēram, ledus šķindināšanās dzēriena glāzē. Tas ir veids, kā atspoguļot pasauli tādu, kādu to tajā brīdī apreibušajā stāvoklī redz pats Lerijs. Abi ar kaimiņieni sadzird sirēnas. Viņi dodas laukā no

mājas, lai apskatītos, kas notiek un ierauga, ka no policijas mašīnas uz Lerija mājām ved viņa brāli. Policisti atklāj, ka aizturējuši Artūru blakus štatā Ziemeļdakotā par uzmākšanos. Viņi paskaidro, ka tas ir uzskatāms par ļoti nopietnu pārkāpumu.

Lerijs ir pie advokāta un runā par savu brāli. Advokāts viņiem iesaka citu advokātu, kurš vairāk pārzinātu tāda veida pārkāpumus. Telpā ienāk kāds cits kungs, kurš ir pārskatījis, kādas ir īpašumu robežas starp Lerija un viņa kaimiņa mājokļiem. Pirms viņš kaut ko pasaka, kungs vienkārši nomirst no sirdstriekas.

Lerijs, satraucies par nupat piedzīvoto, un, iespējams, viņš pat iedomājas, ka tas kaut kā ir saistīts ar viņa klātbūtni, dodas uz savu kabinetu un vēlas pārskatīt naudu aploksnē. Kabinetā atkal ierodas kolēģis, kurš Lerijam izsaka lūgumu iesniegt kādus papildus darbus, ko Lerijs ir rakstījis, kuri noderētu apbalvojumam. Vīrietis uz to atbild, ka nevienu papildus darbu nav rakstījis, viņš „neko nav darījis”. Šī jau ir trešā reize filmas gaitā, kad Lerijs izsaka šo frāzi. Lerijs atkal viesnīcas numuriņā piedzīvo vēl vienu sapni, kurā viņš pārguļ ar savu kaimiņieni un Sajs viņam uzliek zārka vāku. Šis sapnis varētu būt kā apliecinājums, ka Lerijs tik tiešām iekāro savu kaimiņieni, tomēr viņam nav laiks tam pievērsties, jo viņam vēl joprojām ir jārisina citas, daudz nopietnākas problēmas, kas viņam neliek mieru.

Lerijs dodas pie vecā rabīna Māršaka. Viņš skaidro savas problēmas Māršaka sekretārei, lai viņa saprastu, cik ļoti Lerijam ir nepieciešama šī vizīte pie rabīna. Sekretāre piedāvā aiziet apjautāties, vai rabīns var Leriju pieņemt. Viņa paver kabineta durvis un Lerijam ir iespēja redzēt veco rabīnu, kurš vienkārši sēž, kamēr sekretāre klusi kaut ko čukst. Viņa atnāk atpakaļ, aizver rabīna kabineta durvis un paziņo Lerijam, ka rabīns ir aizņemts ar domāšanu. Lerijs šķiet izmisis, jo nupat ir izgaisusi viņa pēdējā cerība saņemt kādu atbildi par to, kādēļ viņam ir tik daudz problēmas. Ar šo brīdi Lerijam atliek izvēlēties – vai viņš meklēs atbildes par notiekošo, vai arī beidzot atteiksies no savas „es neko nedarīju” attieksmes un rīkosies pats, lai meklētu atrisinājumu problēmām.

Atkal ir redzama Lerija viesnīcas istabiņa. Ir nakts un viņš pieceļas, jo dzird, kā raud viņa brālis. Brālis izskrien ārā pie viesnīcas tukšā baseina un Lerijs dodas viņam pakaļ. Tur viņam Artūrs paziņo, ka ir nelaimīgs un viņš uzskata, ka dzīvē tam nav nekas dots, un tagad viņam tiek aizliegts vienīgais prieks – kārtis. Lerijs aizved savu brāli uz Kanādas robežu pie kāda ezera. Ūdenskrātuvē atrodas laiva, ar kuru Lerija brālis varētu pāirties pāri ezeram un uzsākt jaunu dzīvi Kanādā. Lerijs brālim sākuma iztikai iedod naudu no aploksnes. Kad Lerija brālis ir jau ieairējis ezerā, viņu nošauj. Šāvējs ir Lerija kaimiņš ar savu dēlu, un tagad viņi mērķē uz Leriju. Lerijs atmostas un atklāj, ka viss ir bijis tikai sapnis un, ka vienīgā patiesā daļa ir bijusi saruna pie baseina. Iemesls, kādēļ sapnī kaimiņš šauj uz Leriju un Artūru, varētu būt Lerija ne pārāk labās attiecības ar kaimiņu. Iespējams, ka Lerijam šķiet, ka attiecības nav

izveidojušās draudzīgas, jo kaimiņam nepatīk ebreji. Tomēr tā var būt tikai Lerijs iedomas. Darba autore uzskata, ka biežā sapņu parādīšanās uz filmas beigām ir veids, kā skatītājam parādīt Lerijs pieaugošo izmisumu, kas saistās ar viņa finansiālajām un ģimenes problēmām.

Ir pienākusi Denijs iesvētību diena. Pēc ceremonijas Denijs dodas uz vecā rabīna Maršaka kabinetu, kurš tradicionāli apsveic iesvētītos jauniešus. Rabīns Maršaks atdod Denijam viņa radio atskaņotāju. Beidzot tiek atgūts priekšmets, kas tika atņemts filmas sākumā. Šī aina skatītājam liek noprast, ka filma tuvojās atrisinājumam, jo stāsts ir pievērsies lietām, kas tika atainotas sākumā.

Lerijs savā kabinetā pārskata saņemtās vēstules. Pie viņa atkal ierodas kolēģis saistībā ar apbalvojumu un slepeni atklāj, ka Lerijs saņems apbalvojumu. Tajā pašā laikā Denijs atkal sēž savā skolas solā ar savu radio atskaņotāju, tieši kā filmas sākumā. Lerijs, pārskatot savas vēstules, atrod rēķinu no sava advokāta. Šis rēķins, liek viņam izvilkt savu atzīmju grāmatu un apsvērt, vai izlabot korejieša studenta atzīmi. Tikmēr Denijs stundu pārtrauc kundze ar paziņojumu, ka skolēniem ir jādodas uz sinagogas pagrabu, jo ir saņemti viesuļvētras draudi. Līdzko Lerijs pārlabo studenta atzīmi, viņš nekavējoties saņem zvanu no sava ārsta, pie kura bijis uz pārbaudēm filmas sākumā. Ārsts lūdz nekavējoties ierasties pie viņa un pārrunāt rentgena rezultātus, jo tajos esot atklāts kas nelāgs. Šis notikums ironiski saskan ar iepriekš izteikto frāzi, kuru Lerijs teica savam korejiešu studentam, kad tas mēģināja Lerijs piekukuļot – visām darbībām ir sekas. Filmā skatītājs var tikai minēt – ja Lerijs nebūtu paņēmis naudu, vai viņš būtu saņēmis zvanu no ārsta. Tikmēr audzēkņi ir devušies ārā no skolas un gaida, kad skolotājs atslēgs pagraba durvis. Denijs ierauga puisi, kuram bija parādā naudu un viņš mēģina to sasaukt, lai naudu beidzot atdotu. Kad puisis palūkojas uz Denijs puši, Denijs ievēro milzīgo viesuļvirpuli, kas ir blakus skolai. Ar šo ainu filma arī noslēdzas.

Darba autore vēlas saistīt visu ikdienišķajām lietām pilno filmu ar vairākas reizes izteikto frāzi „es neko neesmu darījis”. Lerijs ir taisnība tajā, ka viņš nav neko darījis – ne labu, ne sliktu. Patiesībā filma ir tikpat vienkārša un bez slēptiem dziļākiem ziņojumiem kā pats Lerijs. Viņš vienkārši ļauj notikumiem risināties pašiem no sevis. Viņš pats nemēģina tos nekādi ietekmēt, viņš paļaujas, ka viss, kas ar viņu notiek, ir kāda cita vaina. Iespējams, Lerijs dzīve risinātos pilnīgi citādāk, ja viņam būtu drosme vai sapratne, kā rīkoties brīžos, kad notiek kaut kas viņa vēlmes neapmierinošs. Taisnība ir - visam ir sekas, bet vienīgā darbība, ko Lerijs filmā izdara, ir naudas pieņemšana no studenta. Par to viņš saņēma zvanu no ārsta, kuram bija sliktas ziņas. Ja šis ir brīdis, kurš māca, ka sliktām darbībām ir sliktas sekas un labām darbībām attiecīgi ir labas sekas, tad pavisam iespējams, ka gadījumā, ja Lerijs būtu vairāk pastāvējis par sevi un nebūtu pieļāvis neiecietību pret sevi, viņš būtu saņēmis labu atbalojumu. Tomēr neatkarīgi no šīs „labais un sliktais” sistēmas, vienmēr ir jāatceras, ka

beigās tam visam irniecīga nozīme. It īpaši ikdienišķām problēmām, jo vienmēr būs kaut kas varenāks par cilvēku un vienmēr var notikt, kas negaidīts, kam nebūs sakars ar to, vai cilvēki ir uzvedušies slikti vai labi. Šajā gadījumā varenākais un negaidītais ir viesulis, kas var iznīcināt gan īpašumus, gan dzīvības.

Filmā nav izmantoti nekādi īpaši efekti, t.i., nav vērojami uzkrītoši tuvplāni, palēninājumi vai kāda simboliska nozīme priekšmetiem. Vienīgais izņēmums varētu būt Lerija kaimiņienes mājokļa un apģērba krāsa. Tomēr visā stāsta kopumā, tas šķiet nenozīmīgs apstākļis. Iespējams, filmas veidotājiem nekas no tā visa nebija vajadzīgs, jo filma ir vienkārša un neuzkrītoša, it kā pielāgojoties tās varoņiem. Kamēr filmai ir piemeklēta nepieciešamā vide un priekšmeti, kas varētu piederēt cilvēkiem 60.gados, tiem filmā nav nekādas nozīmes. Tie vienkārši eksistē un tiek izmantoti kā dekorācijas. Iespējams, tas ir tādēļ, lai cilvēki nekoncentrētos uz priekšmetiem vai laikmetu, bet gan uz pašu Leriju un viņa ikdienišķo un nenozīmīgo dzīvi. Vienīgā nianse, ko darba autore vēlētos izcelt ir krāsa, kādā ir veidota filma „A Serious Man”. Filmai, tieši tāpat kā „A Single Man” ir izmantota retro pieskaņa. It kā tas būtu uzņemts pirms vairākiem gadiem ar tehniku, kas tagad būtu novecojusi. Protams, paliek jautājums – kādēļ stāsts risinās tieši 60.gados? Filmas režisori patiesībā ir dzimuši Minesotas štatā un pārstāv ebreju kopienu.<sup>65</sup> Ir iespējams teikt, ka šajā filmā ir atainots tas, ko paši Koeni atceras no savas bērnības – gan vide, gan priekšmeti. Tikpat viegli tas varētu būt viņu veids kā pastāstīt citiem par savu bērnību. Tomēr viņi minimāli piešķir uzmanību izvēlētajām dekorācijām, lai gan viņi to varētu darīt vairāk.

### 2.3. TEITA TEILORA FILMAS „THE HELP” SEMIOTISKĀ ANALĪZE

Filma sākas ar informāciju, kuru stāsta melnādaina sieviete vārdā Eibelīna. Viņa ir aukle un mājāsaimniece, kas strādā pie sievietes vārdā Elizabete Līfolta. Šādas melnādainās sievietes dēvē par *The Help* (no angļu valodas) vai palīdzība/mājkalpotāja. Eibelīna paskaidro, ka zinājusi, par ko strādās jau kopš bērnības, tādēļ, ka arī viņas māte un vecmāte reiz darījušas to pašu. Viņa stāsta, ka kopumā ir izaudzinājusi septiņpadsmit baltādaino bērnus, kamēr paši vecāki ir aizņemti ar sevi. Viņas darba laiks ir no 08.00 - 16.00, sešas dienas nedēļā un stundā viņa saņem 95 centus. Viņas darba pienākumos ietilpst burtiski viss –

<sup>65</sup> Retrieved May 21,2012 from <http://www.imdb.com/name/nm0001053/bio>

bērna kopšana un pieskatīšana, produktu pirkšana, ēst gatavošana un mājas uzkopšana. Eibelīnas atalgojums patiesībā irniecīgs tam daudzumam, kas viņai jāspēj izdarīt. Šāda alga bija kā norma, jo pastāvēja uzskats, ka melnādainie jau piedzimst nabadzīgi un, līdz ar to, tiem nabadzīgiem vajadzētu arī palikt. Pat gadījumos, ja baltādainais un melnādainais ieņēma vienādu amatu – melnādainajam par to pašu darbu maksāja mazāk, un izglītībai nebija nekādas nozīmes. Tikai pēc 1965.gada melnādainai personai iespēja nopelnīt kaut 15 tūkstošus dolārus pieauga, neskatoties uz vēl eksistējošo stereotipu par nabadzību. Tomēr tie paši 15 tūkstoši jau bija uzskatāmi par lielu sasniegumu, jo vidējā alga tomēr nepārsniedza pat 5 tūkstošus dolāru.<sup>66</sup> Eibelīnas alga nav pat tuvu 5 tūkstošiem, kur nu vēl 15 tūkstošiem dolāru gadā.

Monologa laikā tiek parādīta aina, kur Eibelīna savas saimnieces mazajai meitai māca teikt „You is smart, you is kind, you is important”, tulkojumā tas būtu „tu ir gudra, tu ir laipna, tu ir svarīga”. Šī valoda, kādā runā filmā, autore sprāt, ir ļoti nozīmīga, jo tā atspoguļo tā laika melnādaino cilvēku valodas īpatnības. Šāds runāšanas veids veidojās laikā, kad valstī ieveda vergus, kuri pārzināja vien savu dzimto valodu. Šie cilvēki bija nonākuši situācijā, kur steidzīgi bija nepieciešams apgūt svešu valodu, lai viņi varētu komunicēt.<sup>67</sup> Vārda „ir” lietojums gan pirms lietvārdiem, gan īpašības vārdiem īpaši izplatījās 19. gadsimtā.<sup>68</sup> Tomēr dienvidu štatos nedzīvojošie bieži varētu apmulsť, jo vietējo dienvidnieku valodas īpatnības un izruna bija tādi pati kā melnādainajiem. Atšķirības varēja noteikt vien paši dienvidnieki, tomēr turienes baltādaino un melnādaino valodas līdzība nemaz nebija sakritība. Dienvidnieku dialekts bija ietekmējies no melnādaino dialekta, un tas nemaz nešķiet tik pārsteidzoši, ja ņem vērā, ka melnādainie kā palīgi patstāvīgi uzturējās baltādaino ģimenēs.<sup>69</sup> Arī filmas darbība norisinās dienvidu štatā, tātd filmā tiek izmantota īpatnējā dienvidnieku valoda.

Filma pievēršas meitenei vārdā Skītera, kas pirmajā ainā brauc mašīnā. Viņa dodas uz pilsētu, un mašīnā radio skan dziesma „Jackson”, ko izpilda Džonijs Kešs (*Johnny Cash*). Šī gan ir neliela neprecizitāte, jo filmas darbība risinās 1963.gadā, tomēr šo dziesmu minētais mākslinieks izpildīja tikai 1967.gadā.<sup>70</sup> Tomēr dziesma ir atbilstoša, jo filmas darbība norisinās Džeksonā, Misisipi štatā. Tādēļ darba autore pieņem, ka vairāk uzmanība tiek vērsta tieši uz dziesmas piemērotību vietai, nevis gadam. Skītera ir jauna meitene, kas vēlas kļūt par

---

<sup>66</sup> Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. P.318.

<sup>67</sup> Dillard J.L. (1973). *Black English; Its History and Usage in the United States*. New York: Vintage Books. P.74.

<sup>68</sup> Turpat. P.100

<sup>69</sup> Dillard J.L. (1973). *Black English; Its History and Usage in the United States*. P.108.-109.

<sup>70</sup> Johnny Cash Biography. Retrieved April 30, 2012 from <http://www.johnnycashonline.com/biography>

rakstnieci. Viņa īsti neiekļaujas starp pierastajām 60.gadu sievietēm, jo viņas dzīves mērķis nav ģimenes veidošana, bet gan karjera.

Skītera, iebraucot pilsētā, vēro melnādainos, kas dodas sapulcēties kopā kādā ēkā, uz kuras ir norādīta zīme, kas apliecina, ka šo vietu apmeklē tikai melnādainie. Šajā laikā tāda nošķirtība bija pierasta ikdienu, jo dienviņu štatos segregācija bija izplatīta parādība. Filmā vēl viens šāda veida piemērs parādās vairāk uz filmas beigām – taksometrs, uz kura durvīm ir norādīts, ka tas ir tikai balto ļaužu taksometrs. Turklāt, filmas vidū tiek lasīti daži piemēri no tā laika likumu grāmatīņas, kas reiz darbojās Misisipi štatā, kuri arī apliecina, cik ļoti nošķirtas bija abas rases. Jaunā sieviete ir devusies uz pilsētu, lai aprunātos ar vietējās avīzes pārstāvi par darba iespējām. Brīdī, kad smēķējoša sekretāre ieved Skīteru atbildīgā kunga kabinetā, viņš izsaka piezīmi, ka ir pārliecināts, ka kādu dienu atklās vienu - smēķēšana var nogalināt. Šajā brīdī viņam ir taisnība – lai gan kaitīgumu atklāja daudz ātrāk, t.i. 1953.gadā, plašāk par to informēja cilvēkus tikai 1964.gadā. Turklāt smēķēšana šajā filmā ir ļoti izplatīta, cilvēki smēķē it visur un jebkurā laikā, un šo ainu daudzums darba autorei liek apjaust, cik patiesībā smēķēšana bija populāra. Skītera paskaidro, ka vēlas strādāt, lai gūtu pieredzi un būtu spējīga strādāt Ņujorkā. Viņa tiek pieņemta darbā, un viņas uzdevums ir atbildēt uz māsaiņnieču jautājumiem par mājturības saistītām lietām.

Tālāk Eibelīna pastāsta par Minniju, kas ir viņas draudzene un strādā tādu pašu darbu kā viņa, tikai citā ģimenē. Patiesībā filmā daudzās vietās darbībām fonā runā Eibelīna, tas palīdz skatītājam iepazīties ar filmas stāstu un tās varoņiem. Tiek atainota Minnijas darba devēja Hilija Holbruka, atrodoties tualetē, kur viņa uz tualetes papīra rullīša izdara atzīmes, tādejādi norādot, cik daudz tualetes papīrs būtu jāizmanto vienā reizē. Tas ir gadījumā, ja Minnija slepeni izmanto mājas tualeti. Eibelīna paskaidro, ka Minniju pieņēma ģimenē, jo viņa esot lieliska ēst gatavotāja. Un brīdī, kad Eibelīnas dēls gāja bojā nelaimes gadījumā, Minnija viņai palīdzēja notikušo pārdzīvot.

Eibelīnas saimnieces mājās tiek organizēta kāršu spēle, kur satiekas vairākas māsaiņnieces un draudzenes. Ciemojās arī Hilija un Skītere. Arī šajā gadā kā izklaide tiek izmantota melnbaltā TV skatīšanās, jo tieši tā savu laiku kāršu spēles laikā aizvada Hilijas māte. Sarunas laikā Skītera atklāj, ka viņai ir jauns darbs un vai tādēļ viņa nevarētu meklēt atbildes uz māsaiņnieču jautājumiem pie Eibelīnas. Eibelīnas saimniece Elizabete ir pārsteigta un vēlas noskaidrot, kādēļ Skītera nevēlas uzdot šos jautājumus savai palīdzīnei Konstantīnei. Skītera atklāj, ka viņas prombūtnes laikā viņas ģimenes palīdzē esot aizgājusi. Šāda ziņa ir satriekusi sievietes un rodas sajūta, ka aiziešana no ģimenes ir kas necienīgs, izņemot gadījumus, kad palīdzes tiek atlaistas pārkāpumu dēļ. Pēc šī paziņojuma Elizabete piekrīt lūgumam ar noteikumu, ka tas netraucēs Eibelīnas pienākumu izpildi. Tālāk sarunā

atklājas filmas stāsta problēma – Hilija paziņo, ka nevēlas apmeklēt Elizabetes mājā nevienu no tualetēm, jo tās izmanto arī Eibelīna. Hilija uzskata, ka melnādainie cilvēki pārnēsā slimības, tādēļ viņa vēlētos, lai turpmāk pie katras mājas tiktu uzbūvēta atsevišķa tualete, kuru izmantotu tikai palīdzes. Hilija lūdz Skīterai šo ideju publicēt. Skītera gan to nevienā brīdī neizdara.

Nonākot mājās, Skītera aktīvi iztaujā savu māti par Konstantīnes aiziešanas iemesliem un atklājas, ka Konstantīne vienkārši esot atlaista. Iemesli gan netiek atklāti. Tomēr šī ziņa ir bijusi pietiekami apbēdinoša, lai Skītera pamestu vakariņu galdu un dotos laukā pastaigāties. Viņa nonāk pie kāda koka, zem kura atrodas soliņš. Šajā brīdī filmas krāsas kļūst mazliet bālākas un Skītera ir vērojama uz krēsla, kur viņa izklāsta savas bēdas Konstantīnei, kas tajā brīdī vēl bija viņas aukle. Skatītājam no šīs sarunas ir noprotams, kādēļ Skīterai ir svarīgi zināt kur palikusi Konstantīne – viņa bija vienīgā, kas viņai spēja dot padomus un atbalstu. Atmiņai beidzoties, Skītera piezvana uz Ņujorku, lai piedāvātu stāstu, kas atspoguļotu, kāda ir palīdzība ikdiena Džeksonas pilsētā, strādājot baltādaino ģimenēs, kāda ir viņu pieredze un kā šīs sievietes jūtas, pildot savus darba pienākumus. Sieviete, kas varētu šo grāmatu publicēt, paskaidro, ka palīdzes nepiekristu neko darīt, jo tas apdraud ne tikai viņu iespējas strādāt, bet arī viņu dzīvības. Skītera nolemj samelot un viņa paziņo, ka viņa esot jau sameklējusi kādu, kas ir piekritusi intervijai.

Pirmajā satikšanās reizē, kad Skītera iztaujā Eibelīnu par mājsaimniecības padomiem, viņas paralēli vēro, kā pie Elizabetes mājas tiek plānota tualetes būvniecība Eibelīnai. Tādēļ Skītera šo brīdi izmanto, lai pajautātu Eibelīnai, vai viņa nevēlētos piekrist intervijai par to, kāda ir viņas dzīve, esot palīdzēi. Eibelīna noraida šo ideju, paskaidrojot, ka tas ir bīstami. Tajā pašā vakarā Elizabete paziņo, ka vairs nevēlas, lai Skītera traucētu Eibelīnas darbu, tomēr šim paziņojumam nav sakars ar Skīteras piedāvājumu Eibelīnai, jo tas Elizabetei nav zināms. Šķiet, viņa vēlas, lai Skītera neatrastos Elizabetes mājās pārāk bieži, tādejādi viņai būtu liegta iespēja redzēt, vai ģimenē ir kādas nesaskaņas.

Stāsts pievēršas Minnijai. Ārā ir negaiss, kura rezultātā vairāki cilvēki pat iet bojā, tomēr laika apstākļi nav mainījuši Hilijas mājas noteikumus – kalpones nedrīkst izmantot mājas tualetes. Minnija tomēr nolemj šo noteikumu pārkāpt un par to tiek nekavējoties atlaista no darba. Nākamajā dienā visas palīdzes satiekas, dodoties mājās ar vienu autobusu. Uz transporta līdzekļa ir izvietota maza kolas reklāmiņa, kā jau vienam no populārākajiem produktiem tajā laikā. Kamēr sievietes kāpj autobusā, no tā kāpj laukā Minnija ar kūku – viņa vēlas atvainoties Hilijai. Šajā brīdī uzrodas Skītera un atkārtoti izsaka savu lūgumu Eibelīnai. Kundze atsakās un paskaidro, ka tas ir pārāk bīstami- viņa baidās no uzbrukuma, kuri šajā laika posmā, diemžēl ir aktuāla problēma. Vēlāk Skītera noskaidro, ka tas ir ne tikai bīstami,

bet arī nelegāli – pēc Misisipi štata likumiem melnādainajiem ir aizliegts publicēt vai izplatīt publicējamu materiālu, kas skar attiecības starp abām rasēm un pārkāpuma gadījumā ir iespējams apcietinājums. Tajā pašā vakarā Minnija telefonsarunā ar Eibelīnu atklāj, ka ir gājusi atvainoties Hilijai, tomēr saruna nav bijusi veiksmīga un viņa esot pastrādājusi kaut ko briesmīgu. Viņa nevēlas atklāt, ko tieši, bet uzskata, ka vēlreiz atrast darbu viņai būs neiespējami, jo Hilija būs par to parūpējusies.

Minnijas atlaišana un baznīcas apmeklējums palīdz Eibelīnai pieņemt lēmumu un viņa tomēr piezvana Skīterai. Ar to aizsākas Skīteras slepenie apmeklējumi un daudzie Eibelīnas stāsti par notikumiem, kas atgadījušies, viņai strādājot par palīdzi.

Atlaišanas dēļ, Minnijas meitai nākas pamest skolu un tāpat kā mammai uzsākt darbu par palīdzi. Tikmēr Minnija dodas meklēt darbu - viņa ir izvēlējusies doties 30 minūšu braucienā ārpus pilsētas pie kādas jaunas sievietes. Dāmas vārds ir Sīlija. Kundze ir atstumtā un ikviena sieviete Džeksonā atsakās ar viņu kontaktēties, jo Sīlija nepatīk Hilijai. Sīlija ir mazliet naiva, vientuļa un nelaimīga, turklāt neprasmīga mājsaimniecībā. Viņai ir ļoti nepieciešama palīdzība, tomēr viņa baidās, ka Minnija atteiksies pie viņas strādāt, jo atteikumus iepriekš saņēmusi vairākas reizes. Šajā gadījumā nepieciešamība vienai pēc otras ir abpusēja. Šķiet, ka Minniju izbrīna dāmas nepierastā attieksme pret kalpotāju – viņai tiek piedāvāta kola, netiek izteikti pārmetumi un viņa pat tiek uzklausīta. Savā pirmajā darba dienā Minnija atklāj, ka viņai jaunā saimniece ir jāapmāca ne tikai gatavošanā un mājas uzkopšanā, bet arī jāpaskaidro ierastā kārtība vai robežas starp melnādainajiem un baltādainajiem. Piemēram, Sīlija atsakās ēst viena pati, tādēļ viņa izvēlas sēdēt kopā ar Minniju, lai gan tas ir pretrunā ar ierasto kārtību, kas eksistē sabiedrībā. Šeit var domāt, vai Sīlija ir tik priecīga, ka vairs nav jāpavada laiks vienai un tādēļ atmet pieņemtās normas, vai arī viņa vienkārši redz cilvēku, kas viņai izpalīdz un viņa nemaz neņem vērā ādas krāsu. Jebkurā gadījumā, tie šķiet lieliski darba apstākļi 60.gados. Minnijas un viņas jaunās saimnieces attiecības attīstās tik tālu, ka viņas atbalsta viena otru grūtos brīžos un spēj cita citai pilnībā uzticēties, tādēļ Minnijai ir piedāvāta iespēja strādāt pie Sīlijas visu atlikušo dzīvi. Darba autore izvēlas šīs attiecības apskatīt tikai vienā paragrāfā un vairāk pie tām neatgriezties, jo tām nav būtiska loma filmas stāstā.

Kādā no kārtējiem Skīteras un Eibelīnas satikšanās vakariem, kas norisinās Eibelīnas mājās, negaidot ierodas Minnija. Viņa nolamā Skīteru par viņas rīcību un paskaidro, cik tas ir bīstami. Kad viņa ir izteikusi savas domas, viņa dodas prom, aizcērtot aiz sevis durvis. Pēc pāris sekundēm Minnija dodas atpakaļ mājā un paziņo, ka ir pārdomājusi - viņa ir ar mieru pastāstīt, kā viņai ir klājies, tomēr liek saprast, ka viss, ko viņa stāsta, nav paredzēts izklaidei, bet gan tāpēc, lai kaut kas mainītos. Minnijai ir tik daudz sakāmā, ka viņa turpina runāt līdz

pat rītam. Kad abu sieviešu stāsti ir pierakstīti, tad nedaudz vēlāk notiek saruna starp Skīteru un sievieti Ņujorkā par rakstīto. Stāsti esot lieliski, turklāt laicīgi nākuši, jo nupat Vašingtonā Mārtins Luters Kings ir aicinājis cilvēkus vienotības gājienā. Tomēr, lai no šī sanāktu grāmata, ir nepieciešami vēl krietni vairāk stāstu. Lai gan Minnija un Eibelīna ir apjautājušas visas palīdzes, ko vien pazīst, visas ir pārāk nobijušās, lai ko tādu darītu. Tomēr sievietes pārlicina Skīteru, ka vairs nedrīkst padoties.

Kādu vakaru Skītera skatās televizoru, kurā rāda kāda melnādainā runu par pilsoņu kustību un to, cik ierobežojošas ir baltādaino organizācijas. Skītera ļauj šo pārraidi vērot arī melnādainajiem, kas strādā viņas mājā. Viņas māte izslēdz melnbalto TV un aizden strādniekus, viņa lūdz meitai tādas lietas neskatīties, jo tas var iedrošināt melnādainos pastāvēt par savām tiesībām arī viņu mājā.

Tikmēr Eibelīna dodas ar autobusu mājup, kur atrodas kungs, kas strādā vietējā ēdnīcā. Tāpat kā dokumentālajā filmā „Freedom Riders”, šeit tiek parādīts tā laika autobusu kārtība – melnādainie sēž aizmugurē un priekšējo autobusa daļu aizņem tikai baltādainie, vienīgi trūkst zīme, kas norāda, ka tieši tāda ir kārtība. Autobuss tiek apstādināts un šoferis paskaidro, ka uz ielas esot nošauts kāds melnādainais, tādēļ Eibelīnai un kungam jākāpj laukā, bet baltādainos pasažierus šoferis mēģinās pievest tik tuvu mājām, cik vien iespējams. Darba autore pieņem, ka šoferis izdara šādu lēmumu, jo nevēlas pieļaut iespējamību, ka uzbruks arī autobusam, ja tajā atradīsies melnādainie. Abi kāpj ārā un skriešus dodas mājup. Kamēr viņi skrien, fonā tiek atskaņots teksts no radio ziņām, ka melnādainais vīrietis esot nošauts, kamēr atradies mašīnā. Turklāt - nekur nav izplatīta tik liela brutalitāte un rasu naidi kā Misisipi štatā. Darba autore nespēs teikt, vai tas tik tiešām ir kāds no tā laika radio ziņu ierakstiem, vai tas ir veidots tieši filmai, tomēr jebkurā gadījumā šāds ziņojums atbilst patiesībai, jo rasisms un segregācija bija ļoti izplatīta parādība tieši dienvidu štatos. Kad Eibelīna ir sasniegusi savu melnādaino dzīvojamo rajonu, viņa dodas pie Minnijas, kura notikušo ir uzzinājusi, klausoties radio. Abas ir uztraukušās šīs situācijas dēļ, jo tā ir tikai kā atgādinājums par to, cik bīstami viņas pašas rīkojas.

Nākamajā dienā tiek aizturēta Hilijas jaunā palīdzē, kas sāka strādāt uzreiz pēc Minnijas atlaišanas. Viņa tiek apcietināta par gredzena zādzību un šo aizturēšanu vēro pārējās palīdzes, kas dodas no savām darbavietām uz mājām.

Pēc aizturēšanas Hilija dodas uz vietējo ēdnīcu, kur skaļi cilvēkiem klāsta par zādzību un izrāda prieku par aizturēšanu. Šo sarunu dzird arī Skītera, tomēr viņas noklausīšanos pārtrauc ēdnīcas melnādainais pavārs, kurš pačukst Skīterai, ka viņai steidzami jādodas uz Eibelīnas mājām. Nokļūstot tur, viņa atklāj, ka ēkā ir sapulcējušās daudzas sievietes, kuras savu dzīvi ir pavadījušas, strādājot baltādaino ģimenēs. Šķiet, ka dienā piedzīvotais

apcietinājums ir pamudinājis sievietes rīkoties neatkarīgi no bailēm un piedalīties grāmatas veidošanā. Viens no šādas rīcības iemesliem varētu būt tas, ka, iespējams, viņas uzskata - apcietinājums ir bijis nepamatots. Pēc šo stāstu pierakstīšanas, sarunā ar Ņujorkā dzīvojošo izdevēju, Skītera noskaidro, ka vēl būtu nepieciešams pievienot arī stāstu par viņas aukli un ģimenes palīdzi – Konstantīni. Interesanti, ka izdevēja Ņujorkā sarunas brīdī atrodas restorānā, kur uz galda ir novietots telefons. Šāds skats darba autorei liek secināt, ka telefoni laikam bija tik izplatīti un plaši izmantojami, ka tos mēģināja ieviest un izmatot tik tiešām visur, kur iespējams.

Tieši pirms grāmatas pabeigšanas tiek nošauts Kenedijs. Visa Skīteras ģimene un darbinieki ir sapulcējušies, lai vērotu pa televizoru pārraidīto bērnu ceremoniju. Pēc tās Skītera dodas pie Eibelīnas un Minnijas un viņas kopīgi saprot, ka grāmata ir kļuvusi vēl bīstamāka – ja jau tiek nogalināts pat prezidents, tad kādu žēlastību var sagaidīt viņas? Viņu vienīgais risinājums ir izdomāt veidu, kā novirzīt iedzīvotāju domas un likt tiem domāt, ka grāmata nav par Džeksonas iedzīvotājiem. Minnija nolemj izstāstīt to, ko nevēlējās nevienam atklāt – to kas notika dienā, kad viņa devās atvainoties Hilijai par tualetes izmantošanu. Viņa saprot, ka izdarītais ir liels pārkāpums, tomēr viņa ir pārliecināta, ja tas tiktu publicēts, tad Hilija darīs visu, lai vietējie iedzīvotāji noticētu tam, ka rakstītais nav par Džeksonu. Minnija atklāj, ka aizgājusi ar kūku atvainoties Hilijai. Viņa nav pat vēlējusies atpakaļ savu darbu, viņa vienkārši esot vēlējusies vērot, kā Hilija apēd viņas kūku, tomēr dāma esot pārāk izrunājusies un izsmējusies Minniju - ka viņa nekur citur nevarot atrast darbu. Tādēļ Minnija ir bijusi atklāta un teikusi *Eat my shit* (no angļu valodas). Tiešā tulkojumā tas būtu „Ēd manus sūdus”. Tieši fekālijas bija viena no sastāvdaļām atnestajā cienastā. Patiesībā šis neīstās atvainošanās iemesls bija tikai un vienīgi nogādāt kūku Hilijai. Šis atgadījums tik ļoti sanikvoja Hiliju, ka viņa pat ievietoja savu māti pansionātā par smiešanos vien.

Skīterai vēlāk izdodas noskaidrot, ka Konstantīne esot atlaista, jo to ir palūgusi kāda kundze, kas ir bijusi Skīteras mājās uz pusdienām. Skīteras māte vēlējās izskatīties varena viņas acīs un Konstantīni padzina. Māte izdarīto nožēloja un nākamajā dienā devās uz Konstantīnes mājām, lai lūgtu atgriezties, tomēr Konstantīne vairs nebija mājās, bet bija devusies un Čikāgu pie meitas. Skīteras māte sūtīja uz Čikāgu Skīteras brāli, lai viņš Konstantīni atgādātu atpakaļ, tomēr Konstantīne jau bija mirusi. Šis stāsts Skīteru saskumdina, tādēļ viņa dodas uz vecajām Konstantīnes mājām, lai tur pakavētos atmiņās. Vērojot veco māju, viņa bālākās krāsās redz gan sevi kā mazu meiteni, gan Konstantīni, kas ķemmē viņas matus. Šīs atmiņas liecina par Skīteras lielo pieķeršanos savai auklei, un cik ļoti viņai pietrūkst šī sieviete. Iespējams, viņa vairāk par savu māti uzskata tieši Konstantīni.

Beidzot tiek izdota grāmata. Par grāmatas izdošanu Skītera saņem 600 dolārus; saņemto naudu meitene sadala trīspadsmit daļās un katra sieviete, kas dalījās ar savu stāstu, saņem 46 dolārus. Nenoliedzami, ka šīm sievietēm tā bija liela nauda un viņu prieks bija neapprakstāms. Turklāt grāmata gūst lielu popularitāti. Hilijai grāmatu iesaka izlasīt māte, jo viņa ir atpazinusi Minnijas kūkas stāstu. Hilija, izlasot viņai veltīto nodaļu, sāk histēriki ārdīties. Tomēr tas stāstu autores ir pasargājis, jo Hilija tiešām mēģina ikvienam ieskaidrot, ka stāsti noteikti nav par Džeksonas iedzīvotājiem, lai arī cilvēki atpazīst paši sevi un arī citus šajā grāmatā.

Hilija dodas pie Skīteras un piedraud ar sūdzēšanu tiesā, tomēr Skītera saprot, ka tie ir tukši draudi, jo Hilija neriskētu, lai kāds jebkad atklātu, ka grāmatā ir nodaļa arī par viņu. Nejaukā kundze tomēr labāk izvēlas atriebties Eibelīnai. Viņa apsūdz palīdzi sudraba ēdamrīku zādzībā, kā iemeslu minot, ka viņa nevar viņu apsūdzēt par grāmatas veidošanu, tomēr viņa var viņu dabūt cietumā, noveļot uz viņu zādzību. Eibelīna paskaidro, ka cietumā ir pietiekami daudz laika, lai rakstītu vēl daudz ko citu. Šķiet, ar šo teikumu Hilijas draudi izsīkst un viņa saprot, ka vairs nespēs neko mainīt. Tomēr Eibelīnai nu ir jāmeklē jauns darbs, jo mājas saimniece nolemj viņu atlaist. Lai nu kā, Eibelīna dodas prom un vēl pēdējā monologā atzīst, ka tomēr jūtas labi, jo taisnības atklāšana ir likusi viņai sajusties brīvai.

### **2.3.1. Krāsu izmantojums filmā**

Filmā „The Help” piemīt tāda pati īpašība kā darbiem „A Single Man” un „A Serious Man” – arī šī filma ir veidota ar krāsām, kas rada vēsturisku noskaņu.

Papildus darba autore vēlētos atzīmēt filmā redzamās divas atmiņu ainas – vienu, kurā Skītera aprunājas ar savu aukli Konstantīni un otru, kurā abas sēž pie Konstantīnes mājām. Brīžos, kad šīs atmiņu ainas parādās, krāsas paliek mazliet blāvākas. Pretēja pieeja bija vērojama filmā „A Single Man”, jo tur dažas no atmiņu ainām bija spilgtākas nekā pārējā filma, un tas radīja iespaidu, ka tās ir atmiņas, kuras atceras spilgti. Savukārt, filmā „The Help” atmiņu blāvums liek spriest, ka atmiņas ir tik senas, ka ir jau pabalējušas.

## **2.4.SEMIOTISKO ANALĪŽU KOPSAVILKUMS**

Nenoliedzami ir tas, ka visām trim filmām – „A Single Man”, „A Serious Man” un „The Help” – ir viens veids, kā radīt iespaidu, ka darbība risinās 60.gados, un tas ir krāsu pielietojums. Itin visām filmām piemīt tāds kā vecas fotogrāfijas efekts – skatoties var noprast, kas tas ir kaut kas vēsturisks. Tomēr katrai filmai ir sava, atsevišķa ideja par to, kā filmā atspoguļot laikmetu un radīt pastišu.

Svarīgākais, ar ko ir iespējams atainot laikmetu, nenoliedzami ir izmantotie priekšmeti, apģērbi un produkti, kas tika izmantoti 60.gados. Ikvienā no trīs filmām viss iepriekš minētais ir atrodams un ir atbilstošs laikmetam. Filmā „A Single Man” laikmeta atspoguļojumu un pastišu veido tieši tas, ka filmas režisors ir izvēlējies piešķirt nozīmi filmā

redzamajiem priekšmetiem. Tie vairs nav tikai kā fona dekorācijas. Piemēram, fotogrāfija, kuru aplūko filmas varonis, ir melnbalta, jo bildes uzņemšanas brīdī krāsainā fotogrāfija vēl nav radīta, un papildus ar šo bildi tiek saistīta tālākā atmiņu aina. Turklāt režisors ne tikai piešķir nozīmi specefektiem, bet arī daudzas lietas ir konkrētāk apskatāmas, pielietojot palēninājumus, tuvplānus vai krāsu maiņu. Piemēram, automašīnas, piepilsēta, dažādi populārie produkti kā cigaretes. Piešķirot priekšmetiem nozīmi un parādot tos arī citādāk, nevis tikai kā dekorācijas, skatītājiem šīs lietas liekas nozīmīgākas, un ir iespēja tos vairāk saistīt ar laikmetu un pastišu. Papildus redzamajiem priekšmetiem, apģērbiem un videi, filmā tiek atgādināti arī tā laika notikumi, piemēram, braucot automašīnā, pa radio skan ziņas, kurās tiek klāstīta informācija par jaunākajiem notikumiem saistībā ar Kubu. Par tiem pašiem notikumiem filmā tiek risināta saruna, kurā cilvēks izsaka domu par pazemes bunkura veidošanu ģimenei. Šādu 60.gados aktuālu notikumu atveidošana spēj radīt sajūtu, ka darbība tik tiešām notiek attiecīgajā laika posmā.

Arī filmā „The Help” tiek izmantoti tā laika notikumi kā laikmeta radītājs, piemēram, filmas varone pārskata avīzes, kurās ir redzami stāsti par *Freedom Riders* vai par kādu melnādaino, kas ir gājis bojā uzbrukumā. Tie tiešām bija ziņu vērti atgadījumi 60.gados. Vēl kāds notikums, kas tiek atspoguļots ir Kenedija nogalināšana un filmā prezidenta bērnu ceremonijas pārraidi televīzijā skatīties ir sanākusi visa ģimene. Lai gan „The Help” režisors nav izmantojis tādus līdzekļus kā nozīmju piešķiršana priekšmetiem vai tuvplānus un palēninājumus, tomēr ir izmantots kaut kas cits – aktuāla 60.gadu sociālā problēma. Turklāt ar to ir saistīts filmas stāsts un nozīme. Šī ir būtiska atšķirība starp filmām „The Help ” un „A Single Man”, jo tikai vienas filmas stāsts saistās ar notikumiem sabiedrības dzīvē 60.gados. Filmā „The Help” vairs nav nepieciešams izmantot „A Single Man” izvēlētās tehnikas, jo sabiedrības un tās problēmu apskatīšana automātiski tiek saistīta ar konkrētajiem gadiem. Šo laikmeta sajūtu tikai pastiprina rūpīgi piemeklētas nianšes, piemēram, attiecīgas vides radīšana (publisko vietu sadalījums melnādainajiem vai baltādainajiem rasu pārstāvjiem), valodas īpatnības un tamlīdzīgi. „A Single Man” stāstam nav tieša saistība ar laikmetu, tomēr ar izmantotajiem paņēmieniem filmas režisoram ir izdevies pievērst uzmanību arī laikmeta iezīmēm.

Filmā „A Serious Man” ir radīta attiecīgā 60.gadu vide – klasiskā piepilsēta, 60.gadu iekārtojuma atbilstošas dzīvojamās vai darba telpas. Izmeklēti veclaicīgie apģērbi, automašīnas un tādi seni priekšmeti kā radio atskaņotāji, televizori un plašu atskaņotāji. Tomēr, analizējot šo filmu, darba autore saskārās ar problēmu – ir grūti veikt semiotisko analīzi, jo filmā nav iespējams atrast neko nozīmīgu, turklāt laikmets šķiet absolūti atrauts no filmas stāsta, t.i., tikpat viegli filma varētu risināties jebkurā citā laikmetā. Šīs filmas mērķis

pavisam noteikti nav bijis kaut nedaudz pievērst uzmanību laikmetam, bet drīzāk pievērst skatītāja uzmanību filmas stāstam. Iemesls, kādēļ filmai ir izvēlēts šis laikmets, varētu būt pašu režisoru saistība ar 60.gadiem. Varētu izteikt minējumu, ka filmā redzami priekšmeti, iespējams, ir tie, kurus atceras paši režisori, bet tas paliek tikai kā minējums. Iespējams, tas varētu būt arī iemesls kādēļ šī no trīs filmām nav izteikti mākslinieciska – tās ir Koenu atmiņas un viņiem nav nepieciešamība tās izskaistināt – tās ir tieši tādas, kādas tās arī ir.

Tātad var secināt, ka veiksmīgi atspoguļots laikmets un radīts pastišs var rasties gadījumā, ja filmas tēma saistās ar attiecīgo laikmetu un tā notikumiem. Tādejādi stāsts un laikmets, un līdz ar to arī pastišs nav atdalāmi, bet tos var tikai un vienīgi papildināt, piemeklējot dažādas detaļas. Gadījumā, ja filmas stāsts tomēr nav tieši saistīts ar tajā izmantoto laikmetu, bet ir vēlme tādu atspoguļot, tad ir jāizmanto cita veida metodes. Tās varētu būt nozīmju piešķiršana filmā izmantotajiem priekšmetiem, krāsu pielietojumam, palēninājumiem vai tuvplāniem. Īsāk sakot – jebkas, kas liktu vairāk pievērsties konkrētai lietai, kas ļautu saistīt priekšmetu ar stāstu un laikmetu. Ja filmas stāsts risinās kādā laikmetā, tomēr tam netiek pievērta papildus uzmanība, bet tas tiek izmantots kā dekorācija, tad skatītājs vairs neuztver laikmetu. Viņš koncentrējas tikai un vienīgi uz filmas sižetu un tā nozīmi. Līdz ar to, tāda veida filmas nebūtu tās, kuras varētu raisīt pastiša izjūtu par laikmetu.

## **2.5. INTERVIJU KOPSAVILKUMS**

Intervijas tika veiktas ar mērķi, lai iegūtos rezultātus būtu iespējams salīdzināt ar darba autores semiotisko analīžu rezultātiem, tādejādi tos apstiprinot vai noliedzot. Intervijas tika veiktas ar trīs nozares pārstāvjiem – režisoru Robertu Kuļenko, montāžas režisori Jūliju Vintenu (Julie Vinten) un režisoru Lauri Ābeli. Turpmāk šajā nodaļā būs iespējams iepazīties ar visu interviju kopsavilkumiem.

### **2.5.1. Rezultāti no Roberta Kuļenko intervijas**

Filmā „A Single Man” R. Kuļenko no laikmeta visvairāk ievēroja tieši apģērbu un izmantotos priekšmetus, piemēram, automašīnas. Uz brīdi pat ir manāms apmulsums par to,

vai filmā vispār bija minēts gads. Darba autore atgādināja par epizodi no filmas, kur automašīnā pa radio skanēja tam gadam atbilstošas ziņas. Pēc šī atgādinājuma pats R. Kuļenko atcerējās, ka šāda norāde tik tiešām ir bijusi filmā, un viņš atklāj, ka tas patiesībā ir ļoti veiksmīgs veids, kā skatītājam norādīt, kādā laikmetā risinās filmas darbība. Viņš arī uzsver, ka ir patīkami, ka dzirdamā ziņa esot bijusi ne tikai laikam aktuāla, bet arī sasaucās ar filmas stāstu un varoni.

Runājot par filmu „A Serious Man” atklājas, ka pamanīti ir priekšmeti un tie tiek uztverti kā labas tā laika nianšes. Šķiet, ka šie priekšmeti R. Kuļenko patīk tieši tādēļ, ka tie ir gandrīz nepamanāmi, jo vēlāk intervijā atklājas, ka viņam nepatīkot, ja filmā lielu nozīmi piešķir priekšmetiem. Visvairāk no visas filmas ievērota ir tieši dziesma, kas parādās stāstā vairākas reizes. R. Kuļenko atzīmē, ka tā ir laba atsauce uz konkrēto gadu, jo dziesma tieši tad ir iznākusi, kā arī tā nav tikai fona skaņai, tai ir arī īpaša nozīme.

Filmā „The Help” pamanītas daudzas laikmeta iezīmes – gan priekšmeti, gan vide, gan dekorācijas, gan tā laika sabiedrības problēmas. Arī avīzes, kurās atradās raksti par tā laika notikumiem. R. Kuļenko uzskata, ka šī filma viennozīmīgi spēj cilvēkā radīt pastiša sajūtu, tomēr vienlaicīgi tai ir liels trūkums – filma, viņaprāt, nav emocionāli pārliecinoša tieši laikmeta problēmu ziņā.

No visām trīs filmām pārliecinošākā esot tieši „A Serious Man”, jo tā ir mazāk stilizēta salīdzinot ar pārējām, un tādēļ, ka R. Kuļenko ir pārliecināts, ka filma ir autobiogrāfiska. Viņš uzsver, ka filma sastāv no brāļu Koenu atmiņām par savu bērnību un šī iemesla dēļ filma šķiet autentiska. Veicot salīdzinājumu ar pārējiem filmu režisoriem, viņš atklāj, ka viņiem nebūtu iespējas radīt tik autentisku stāstu, ja pašiem nav reālas atmiņas no laikmeta. Uzskata, ka vissliktāk laikmets atspoguļots filmā „The Help”. Šeit gan ir neliela pretruna – R. Kuļenko uzskata, ka šajā filmā ir pietiekami labi atveidoti gan priekšmeti, gan vide, gan sabiedrībā esošās problēmas, un viss kopums skatītājos ir spējīgs radīt pastišu. Tomēr viņš filmu uzskata arī, pēc paša vārdiem, par pārāk *disnejveidīgu*. Īsāk sakot, filma ir pārāk stilizēta un mākslinieciska un nepietiekami pievēršas tieši emocionālajai pusei – filmā atklāj problēmas, bet neparāda, cik patiesībā tās bija lielas un cik bīstamas tās bija lielai sabiedrības daļai.

Uz jautājumu par to, ko pats R. Kuļenko izmantotu, lai radītu laikmetam atbilstošu sajūtu gadījumā, ja viņam būtu jāveido filma par citu laikmetu, viņš atbild, ka nebūtu oriģināls un būtu izmantojis to pašu, ko ir novērojis šajās trīs filmās. Konkrētāk – priekšmetus, apģērbus. Mēģinātu piemeklēt vai radīt laikmetam atbilstošu vidi. Censtos arī iesaistīt kādus aktuālus notikumus no konkrētā laikmeta.

### 2.5.2. Rezultāti no Jūlijas Vintenas (Julie Vinten) intervijas

J. Vintenai no filmas „A Single Man” pamanāmākais saistībā ar laikmetu bija tieši paša filmas tēla problēma un fakts, ka par to konkrētajā laikmetā izvairījās runāt. Tomēr apzinoties, ka šāda problēma var būt arī mūsdienās, tad kā citus tā laikmeta apzīmētājus filmā izvēlas apģērbu un radīto vidi, un mūziku. Arī J.Vintena, tāpat kā R.Kuļenko pēkšņi apmulst un saprot, ka filmā nav bijis norādīts gads, lai gan, dzirdētās mūzikas dēļ, ir pārliecināta par gadu. Darba autore izmantoja to pašu piemēru, ko iepriekšējā intervijā – filmā bija dzirdamas ziņas par Kubas krīzi, kas bija aktuāli 1963.gadā. Šis atgādinājums ir bijis noderīgs, jo atkārtoti tiek uzsvērts, ka tas ir lielisks veids, kā skatītājam nodot informāciju par laika posmu. Nedaudz vēlāk atceras arī par ainu, kur tika izmantota melnbalta bilde un arī atmiņas, kas saistījās ar bildi, bija melnbaltas. Kā montāžas režisore, viņa uzskata, ka ir labi neuzkrītoši parādīt priekšmetu atbilstoši laikmetam un kaut kādā veidā ar to saistīt stāstu. Skatītājs filmas skatīšanās brīdī ir aizrauts ar stāstu, bet tikai atskatoties un pārdomājot, saprot, ka to veidoja arī kāds laikmetam piederošs priekšmets.

Filmā „A Serious Man” visvairāk tika pamanīti tieši priekšmeti un arī dziesma „Somebody to love”, kas vairākas reizes atkārtojās filmā. Tiek izteikta piezīme, ka papildus filmā varēja vairāk pievērsties tieši reliģijai, jo tā tomēr ir tāda kultūra, kurai būtu ļoti daudz ko parādīt. Vairāk par priekšmetiem vai mūziku J. Vintena nespēj norādīt.

Runājot par filmu „The Help”, atklājas, ka filmā, lai gan pārspīlēti, tomēr varētu atrast visu tieši tādu, kādu cilvēki iedomātos. Gan priekšmetus, gan cilvēkus, gan vidi, māju iekārtojumu un problēmas. Uzskata, ka filmā tiešām ir atrodams viss iespējama, tomēr viņa neapmierina, ka viss vizuālais nav papildināts ar emocijām, bet vienlaicīgi viņa arī paskaidro, ka filma ir paredzēta plašai auditorijai, tādēļ filmai ir jābūt izskaistinātai, viegli saprotamai un ar laimīgām beigām.

Tomēr tieši tāpēc, ka filmā trūkst emocijas par to, cik patiesībā filmas tēlu rīcība ir bīstama, J. Vintena uzskata, ka „The Help” vissliktāk parāda laikmetu. Vides, apģērbu, priekšmetu ziņā filma, lai gan ļoti pārspīlēti un mazliet mākslīgi, tomēr spētu izraisīt pastiša sajūtu. J.Vintena uzsver, ka ļoti iespējams šo emociju trūkumu nepamanītu cilvēki, kam būtu mazākas zināšanas par tā laika notikumiem un problēmām. Arī pati droši vien nebūtu to pamanījusi, ja nebūtu zinājusi. Papildus zināšanām par laikmeta notikumiem J.Vintena zina arī to, ka filmā „A Serious Man” brāļi Koeni, iespējams, izmanto savas bērnības atmiņas. Zinot to, viņa uzskata, ka tas būtu labs iemesls, lai filmu varētu uzskatīt par vislabāko laikmeta atspoguļotāju un pastiša radītāju. Viņā pašā rodas sajūta, ka Koeni ir filmai piemeklējuši priekšmetus, kas varētu būt bijuši viņu rīcībā, kad viņi bija mazi.

Gadījumā, ja J. Vintenai pašai būtu jāveido filma par citu laikmetu, viņa noteikti izmantotu to pašu, kas bija sastopams šajās trīs filmās – mūzika, drēbes, priekšmeti. Ja būtu spējīga iedomāties, tad arī viņa izmantotu radio ziņas vai televīziju, lai neuzkrītoši norādītu skatītājam par attēloto laikmetu.

### 2.5.3. Rezultāti no Laura Ābeles intervijas

Runājot par laikmetu filmā „A Serious Man”, L.Ābele atklāj, ka laikmets ir atveidots ļoti labi – tiek piemeklētas atbilstošas un autentiskas lokācijas vietas, atbilstoši ir arī iekšējie telpu iekārtojumi. Protams, ir arī drēbes un mūzika. Filmā ir minimāli stilizēti un arī specifiski kameru rakursi, lai tajā parādītu laikmetu, tie ir izmantoti maz, tomēr pietiekami, lai rastos laikmeta sajūta. L.Ābele uzskata, ka filma ir veidota tā, lai „notikumi pieprasītu to laika posmu”. Patīkami arī šķiet, ka filma varētu likties interesanta jebkuram, pat ja filmā ir runa tikai par ebrejiem, t.i. - filma nešķistu saprotama tikai šīs kopienas pārstāvjiem, bet arī cietiem skatītājiem.

Šķiet, ka filma „A Single Man” L.Ābelē ir izraisījusi patīku, jo viņš ir atpazinis māksliniekus rokrakstu, kas veido seriālu „Mad Men”, kas arī ir par 60.gadiem. Filmā, viņaprāt, viss ir atveidots labi – gan vide, gan detaļas, gan interjers, gan apģērbs un pat matu sakārtojumi. Mazliet nepatīk dažādo kameras rakursu izmantojums, jo tas nešķiet tipisks gan tā laika filmām, gan vispār veidam, kā parasti skatītājs uztver laikmetu filmās. Tomēr filmā ļoti koncentrējas ne tik ļoti uz pašu laikmetu atspoguļošanu, bet gan tieši uz laikmeta sajūtas radīšanu.

Par darbu „The Help” L.Ābele izsakās maz un skarbi – filma visās jomās, viņaprāt, ir vāja. Tajā pietrūkstot smalkums un intelīgences un notiek vērtību atražošana. Tomēr darba autore pieņem, ka ir novērota stilizācija un krāsojums, jo tas tika ievērots arī pārējās filmās, bet tas nešķiet pieminēšanas vērts, ja filma tiek uzskatīta par nepatīkamu. Tikai loģiski, ka šo filmu beigu beigās L.Ābele atzīst kā sliktāko laikmeta atspoguļotāju. Viņš uzskata, ka darbā nav mēģināts notvert patieso laikmeta garu un parādīt patiesās problēmas un cilvēku dzīvi. Filmu uzskata par triviālu, pārspīlētu un vienkārši radītu izklaidei, kur cilvēki neiedziļinoties paskatās uz kaut ko smuku bez dziļākas analizēšanas.

Par labāko filmu laikmeta atspoguļošanas ziņā tiek atzīta „A Serious Man”. Varētu teikt, ka tieši vienkāršības dēļ – filmā nekas netiek pārspīlēts un viss atveidots atbilstoši un neuzkrītoši. Tomēr turpat blakus varētu stāvēt arī filma „A Single Man”, jo tai piemīt sajūtu un emocionālo nokrāsu dimensija, kas bija 60.gados. Tomēr dažādo kameras rakursu mainīšana šķitusi pārāk daudz izmantota.

L.Ābele uzskata, ka vislabākais veids, kā vispārīgi filmā atveidot cita laikmeta iezīmes, ir izmantojot audiovizuālās un kultūras references. Vēl viens veids ir izmantot vispārīgās asociācijas ar laikmetu un priekšmetus, kas konkrētajā laikā tika izmantoti. Arī pats, veidojot filmu par citu laika posmu, izmantotu maksimāli autentiskas lietas un vispār radītās asociācijas par konkrēto laiku. Atkarībā no laikmeta piemeklētu arī dažādas filmēšanas tehnikas, piemēram, gadījumā, ja uzņemtu filmu par viduslaikiem, tad, iespējams, izmantotu rokas kameru, lai filmai piešķirtu dokumentālu noskaņu.

## **2.6. SEMIOTISKO ANALĪŽU UN INETRVIJU KOPSAVILKUMS**

Salīdzinot semiotisko analīžu rezultātus ar interviju rezultātiem, skaidri ir iespējams novērot, ka vispamanāmākās laikmeta iezīmes filmā ir meklējamas tieši apģērbā, produktos un priekšmetos. Šo lietu izmantojums skatītājiem ir acīmredzamākais, un tas viņiem sniedz informāciju, ka filma norisinās citā laikmetā.

Kā par vēl vienu labu laikmeta norādi tiek uzskatīts 60.gadu aktuālo notikumu izmantojums filmā ar audiovizuālo materiālu palīdzību. Piemēram, filmā „A Single Man” atskaņotās radio ziņas par Kubas krīzi. Šī, laikmetam atbilstošā, ziņa filmas skatītājam konkrētāk paziņo, kurā gadā risinās tās darbība. Kā uzsver paši eksperti – tas ir lielisks veids, kā neuzkrītoši skatītājam paziņot par laikmetu, tādejādi viņus neiztraucējot un nenovēršot uzmanību no stāsta. Papildus tika novērotas arī avīzes, ar 60.gadu ziņām, un televīzijas

pārraide par prezidenta Kenedija nāvi filmā „The Help”. Turklāt tā laika aktualitātēm vajadzētu atbilst filmas tematikai, lai šīs ziņas vai norādes pārlietu neizceltos. Cik ir iespējams novērot šajās filmās – tā laika notikumu atspoguļojums tika izmantots atbilstoši.

Filmā „The Help” aktualitāšu izmantojums patiesībā ir tikai papildinājums, jo būtībā filmas stāsts nav atraujams no laikmeta. Filmas sižets ir tieši saistīts ar 60.gadiem un tā laika notikumiem. Tādejādi šī filma atšķiras no filmas „A Single Man” un „A Serious Man”, jo šo abu darbu stāsti būtu pārnesami uz jebkuru citu laikmetu, ja vien kādam būtu tāda vēlme un ja šīm filmām nebūtu saistība ar literāru darbu vai atmiņām. Tomēr pat ja stāstiem varētu nebūt tieša saistība ar pašu laikmetu, tas tāpat tiek pamanīts, jo skatītājs tiek iepazīstināts ar citu laika posmu, un vide tiek papildināta ar laikam atbilstošiem priekšmetiem, apģērbiem u.tml. Lai gan viens no ekspertiem uzskata, ka ir muļķīgi izmantot citu laikmetu filmā, ja tas kaut kādā mērā nesasaucas ar stāstu. Tātad, ja filma risinās citā laikā, tad noteikti ir jābūt arī iemeslam, pretējā gadījumā, veiksmīgāk būtu izmantot mūsdienas, jo skatītājam šis laika posms būtu vieglāk uztverams.

Interesanti, ka no intervijām netiek minēti uzkrītošie tuvplāni un palēninājumi, kas piepilda filmu „A Single Man”. Šajās epizodēs bija iespējams novērot izceltus 60.gadu priekšmetus, apģērbus, tomēr nevienam no respondentiem tie nav likušies pieminēšanas vērti. Ir iespējams izteikt minējumu, ka šīs epizodes vienkārši ir jau aizmirstas, bet varbūt tās nav likušās pieminēšanas vērtas. Savukārt darba autore uzskata, ka ar tuvplānu un palēninājumu izmantošanu arī ir iespējams netieši likt skatītājam ievērot dažādas laikmeta iezīmes. Maz tika novērota arī 60.gadu priekšmetu iesaistīšana stāstā un fakts, ka tiem piešķir nozīmi. Kā piemēru varētu minēt 60.gadu modinātājpulksteni, kas filmā „A Single Man” simbolizēja gan dienas sākumu un beigas, gan paša stāsta varoņa pēdējās dienas sākumu un noslēgumu. Patiesībā filmā bija novērojami vairāki priekšmeti, kam varētu piemeklēt kādu papildus nozīmi, ne tikai dekoratīvo. Tomēr no visiem priekšmetiem tika novērots tikai viens – melnbaltā bilde, kas saistījās ar galvenā varoņa atmiņām, kuras arī bija melnbaltas.

Vēl viens aspekts, kuru respondenti pieminēja maz, ir filmu krāsa, t.i., filma ir retro nokrāsās. Arī šajā gadījumā var izteikt minējumus – vai šis krāsojums ir palicis nepamanīts diviem no respondentiem, vai aizmirsts vai arī nešķīta pieminēšanas vērts. Tomēr, autoresprāt, krāsas ir spējīgas radīt aizgājuša laikmeta noskaņu. To pašu piemin arī L.Ābele –, piemēram, filmā „A Single Man” pamatkrāsa ir izvēlēta atbilstoši, tā rada laikmeta noskaņu un netiek izmantota pārmērīgi. Krāsas maiņa tuvplānos vai dažādās situācijās arī rada atmosfēru un pastiprinātāk atveido galvenā varoņa sajūtas un tās tiek sniegtas arī skatītājiem, tomēr brīžiem šķīstis, ka dažās vietās tas neesot bijis nepieciešams. Turklāt šāds krāsojums ir novērojams ne tikai šī darba izvēlētajās filmās, bet arī citās filmās, kas saistās ar aizgājušu laikmetu. Tātad

būtu pieļaujams, ka šim krāsojumam noteikti ir kāda nozīme un tas netiek pielietots vien tādēļ, ka tas varētu izskatīties skaisti.

Savukārt aspekts, kuram nav pievērsusi uzmanību pati darba autore, ir mūzika, tomēr tas respondentiem ir šķitis kas uzsvēršanas vērts. Atklājies, ka tieši mūzikas skaņdarbi filmā „A Single Man”, ir palīdzējuši noprast, ka atveidotais laiks ir 60.gadi. Tas pats būtu vērojams arī filmā „A Serious Man”, kur ļoti plaši tika izmantota *Jefferson Airplane* dziesma *Somebody to love*. Šī dziesma netiek izmantota tikai un vienīgi fonam, varētu pat uzskatīt, ka dziesmai filmā ir simboliska nozīme. Vēl var atzīmēt, ka dziesma ir iznākusi 1967.gadā – tajā pašā, kurā risinās filmas darbība. Tātad, ja šai dziesmai ir lielāka nozīme, tad tā ir arī veiksmīgi piemeklēta filmas gadam un veiksmīgi saplūst gan ar gadu, gan ar pašu stāstu. Šī dziesma ir palīdzējusi diviem no respondentiem orientēties, kādā laikmetā norisinās filmas stāsts. Fakts, ka tiek izcelta mūzika, liek darba autorei domāt, ka arī mūzika ir veids, kā neuzkrītoši skatītājiem pateikt, par kādu laika posmu ir filma, gadījumā, ja viņam ir priekšstats par to, kāda mūzika bija aktuāla dažādos laikos.

Intervijās atklājas, ka diviem no respondentiem bija lielākas zināšanas par režisoriem brāļiem Koeniem, konkrētāk tas, kur viņi ir dzimuši, aptuvenais laiks, kad tas ir noticis. Tas palīdzējis šo informāciju savienot ar filmu „A Serious Man”. Iespējamība, ka filma ir bērņības atmiņas, liek uzreiz domāt, ka filma varētu būt vairāk patiesa kā citas. Tā arī ir vismazāk stilizētākā un visvienkāršākā filma – tas var mudināt domāt, ka filma sastāv no atmiņām. Zinot, ka tas kaut kādā mērā saistās ar pašu režisoru pieredzi, rada priekšstatu, ka tieši „A Serious Man” būtu visvairāk saistāma ar pastišu, jo viņi ir laikmetu piedzīvojuši un spēj tā laika sajūtu vislabāk rekonstruēt. Tāpat – par sliktāko tika atzīta tieši „The Help”, jo personām ar labām vēstures zināšanām filmā pietrūkst patiesība par to, cik filmā atainotās darbības ir bīstamas. J.Vintena izteica minējumu, ka ļoti liela iespējamība, ka filma viņai liktos lieliska, ja nebūtu zināšanu par 60.gadiem un tajā laikā aktuālākajām problēmām. L. Ābele uzskatīja, ka filma ir vāja gan no stāsta puses un arī no laikmeta atspoguļojuma puses – priekšmeti ir, bet uzmanība tiek vērsta tikai uz tēliem un nevienā brīdī neatklājas nedz laikmets, nedz patiesās problēmas. Tomēr vienlaicīgi R.Kuļenko atzina, ka filmas radītā vide, apģērbi, priekšmeti un problēmas spēj tāpat skatītājā radīt laikmeta izjūtu, pat ja viss šķiet mazliet pārspīlēts un stilizēts. Tas tāpat varētu būt tieši tā, kādu konkrēto laikmetu tagad iedomātos mūsdienu cilvēks. Tomēr tādu pašu minējumu varēja izteikt arī par filmu „A Serious Man” – ja nebūtu zināma informācija par filmas veidotāju saistību ar laikmetu – vai filmā atveidotais spētu cilvēkā radīt laikmeta sajūtu? Ja skatītājs nezina, kādēļ filmai ir izvēlēti tieši 60. gadi, kāpēc tiek atveidota ebreju kopiena, kāpēc darbība notiek tieši Minesotas štatā, tad vienīgais,

ko viņš zina, ir tas, ka stāstam vairs nav tiešs sakars ar laikmetu un šīs abas vienības būtībā ir atdalāmas, jo nevienā brīdī nepapildina viena otru.

Tātad būtu iespējams teikt, ka laikmetu patiesībā varēs pamanīt vienmēr, neatkarīgi no tā, vai stāstam ir tiešs sakars ar to vai nē, jo skatītājs, jau tāpat saprot, ka filmu par mūsdienām viņš neskatās. Laikmeta sajūtu jeb pastišu ir iespējams radīt dažādos veidos – izmantojot apģērbu, priekšmetus. Izveidojot vidi, kāda varētu būt attiecīgajā laikā – nav nozīmes, cik pārspīlēta vai stilizēta tā būs. Vēl ir iespējams izmantot dažādus aktuālus notikumus, tos iesaistot filmas sižetā, piemēram, ar radio, televīzijas vai avīžu palīdzību. Tas ir veids, kā neuzkrītoši skatītājam paziņot par laika posmu; vienlaicīgi tiek radīta iespēja attiecīgos notikumus saistīt ar filmas stāstu. Svarīga ir arī mūzika, tā ir spējīga radīt laikmeta noskaņu. Turklāt to var izmantot ne tikai noskaņai, bet arī simbolismam. Izmantojot šo visu kopumu, jebkurā gadījumā skatītājā būs iespējams radīt laikmeta sajūtu, tomēr tas, cik izteikta tā būs, ir atkarīgs jau no citiem faktoriem, piemēram, zināšanām - par laikmetu, režisoriem, stāstu un citām lietām. Tās visas ir spējīgas ietekmēt laikmeta sajūtu rašanos. Ja iepriekšējās zināšanas kaut kādā mērā netiek apstiprinātas filmā, tad skatītājs, iespējams, uzskatīs, ka filma it kā atspoguļoja laikmetu, tomēr nepietiekami. Cilvēks bez zināšanām par konkrēto laikmetu, savukārt varētu teikt, ka viss bija atveidots tieši tā, kā varētu iedomāties. Tātad darba autore būtībā nevar no izvēlētajām trīs filmām izvēlēties vienu kā labāko un vienu sliktāko laikmeta atspoguļotāju un pastiša radītāju, jo tas būtu ļoti subjektīvi. Gadījumā, ja tomēr darba autore izvirzītu šādas „labākais” un „sliktākais” kategorijas, tad pastāvētu ļoti liela iespējamība, ka kādam citam skatītājam būtu pretējs viedoklis. Šīs subjektivitātes dēļ nav iespējams noteikt, kura filma vislabāk spēj atveidot laikmetu un radīt tā sajūtu, un, kura filma to nespēj tik labi, pat ja interviju rezultātos skaidri un vienbalsīgi atklājas, kura no šīm filmām būtu uzskatāma kā labākā laikmeta atspoguļotāja un kura - sliktākā. Darba autore tomēr uzskata, ka tam vajadzētu veikt papildus pētījumu, aptaujājot skatītājus bez kino zināšanām. Vienīgais, ko ir iespējams novērot bez subjektivitātes, ir tikai līdzekļi, kurus var izmantot, lai radītu skatītājos pastišu un lai vislabāk atainotu laikmeta spilgtākās iezīmes.

## SECINĀJUMI

Viens no darba mērķiem bija noskaidrot, kādas 60. gadu iezīmes tiek izmantotas filmās „A Single Man”, „The Help” un „A Serious Man”, lai atspoguļotu laikmetu. Lai šis mērķis tiktu īstenots, bija nepieciešams apskatīt, kas svarīgs notika attiecīgajā laika posmā un kā tad dzīvoja cilvēki. Savienojot darba teorētiskajā daļā atrodamo īso 60. gadu apskatu un salīdzinot to ar filmu semiotiskajām analīzēm, atklājas, ka būtībā teorētiskā daļa tiešām apskata svarīgākās iezīmes un tās tik tiešām ir tās, kas ir visbiežāk sastopamas izvēlētajās filmās.

Lai piešķirtu konkrētā laikmeta sajūtu, stāsti tiek savīti ar dažādiem tā laika politiskiem notikumiem, piemēram, tiek izmantots konflikts starp Kubu un ASV, Dž.F. Kenedija nāve un aukstais karš. „The Help” apskata melnādaino iedzīvotāju ikdienu – viņu nabadzību, valodas īpatnības, grūtos dzīves apstākļus un ierobežojumus. Filmā ir atrodamas ziņas par tā laika slavenajiem *Freedom Riders* un autobusu ainās ir vērojami viņu sasniegumi,

t.i., zīmes, kas norāda, kur katram rases pārstāvim transportlīdzeklī ir jāsež, tiek noņemtas. Savukārt, filmās „A Single Man” un „A Serious Man” uzmanību pievērš jauniešiem un viņu vēlmei aizrauties ar narkotiskajām vielām, popkultūru un nepakļaušanos sabiedrībā noteiktajām normām. It īpaši šīs jauniešu īpašības tiek atveidotas filmā „A Serious Man”.

Kopumā runājot par visām filmām, tiek plaši izmantotas lietas, kas būtu bijušas raksturīgas 60. gadu ikdienai – dažādas populāras preces, apģērbi un izskats, tādas ierīces kā mūzikas atskaņotāji, radio un televīzija. Visos darbos ir vērojama tendence izmantot mašīnas un visi galvenie filmu varoņi dzīvo 60. gadiem raksturīgajās priekšpilsētās. Vēl kāda īpaša lieta, ko darba autore vēlētos izcelt, ir smēķēšana. Tā ir raksturīga un uzkrītoša visās trīs izvēlētajās vietās, tas tiešām atbilst realitātei, jo 60. gadu laikā smēķēja visur un jebkurā laikā. Tā noteikti ir viena no asociācijām, tādēļ ir saprotams, kāpēc to filmās izmanto tik plaši. Kopumā būtu iespējams teikt, ka laikmeta atspoguļošanai tiešām tiek izmantoti visaktuālākie, zināmākie notikumi un visatpazīstamākie un populārākie produkti, un apģērbi. Šo lietu kopums ļauj skatītājam filmu asociēt ar tajā atveidoto laikmetu. Visu šo lietu un notikumu parādīšanās filmā ir viens no veidiem, kā radīt attiecīgā laikmeta sajūtu.

Tālāk ar semiotisko analīzi un ekspertu viedokļu palīdzību tiek atklāti arī citi veidi, kā filmās atspoguļot un radīt laikmeta sajūtu. Viens no veidiem būtu tīri tehnisks – krāsu izmantojums. Ikvienā no darbā izvēlētajām filmām tika izmantots krāsojums, kas asociētos ar aizgājušu laikmetu. Papildus krāsojumi tika izmantoti filmā „A Single Man” – dažādas situācijas vai priekšmeti tika iekrāsoti spilgtāk, tādejādi uzsverot tā brīža emocijas un atmosfēru.

Pie tehniskajām metodēm ir iespējams minēt arī kameru rakursu, tuvplānu un palēninājumu izmantojumu. Visi šie veidi dod iespēju atspoguļot laikmetu un vērst skatītāja uzmanību tieši uz to, ko autors vēlas likt pamanīt un sajūst. Tomēr visam ir jābūt ar mēru – pārāk netipisku rakursu izvēle vai pārāk daudz tuvplānu skatītājiem var šķist apnicīgi un tas var liegt iedziļināties filmā.

Vēl viena laikmeta atspoguļošanas metode būtu tieša laikmeta sasaiste ar pašu stāstu, kā tas notiek filmā „The Help”, kur stāsta ideja ir apskatīt vienu no 60. gadu sabiedrības problēmām. Tomēr tas nenozīmē, ka laikmets netiks ievērots, ja stāstam nebūs tieša saikne ar izvēlēto laika posmu – tas jebkurā gadījumā tiks pamanīts, jo skatītājs pēc vides un apģērba saprot, ka filmas darbība nerisinās mūsdienās. Tādēļ vienmēr būs patīkamāk, ja papildus stāstam tiks radīta laikmeta sajūta.

Kā jau iepriekš tika minēts – viena no metodēm ir izmantot laikmetam atbilstošus priekšmetus, vidi un apģērbus. Tomēr visam ne vienmēr ir jābūt dekoratīvam. Nozīmju piešķiršana dažādiem priekšmetiem un to iesaistīšana stāstā arī ir viens no veidiem, kā

atspoguļot laikmetu un radīt pastišu. No izvēlētajām filmām kā piemērus varētu minēt melnbalto bildi no „A Single Man” un radio atskaņotāju no „A Serious Man”. Priekšmeti bija nozīmīgi stāstos, bet vienlaicīgi tie bija tipiski 60. gadu priekšmeti, kurus skatītāji pamanīja tieši tādēļ, ka tiem tika piešķirta kāda loma.

Ar interviju palīdzību atklājās, ka mūzika ir ļoti labs veids, kā atspoguļot laikmetu. Turklāt mūzikai, kas asociējās ar laikmetu vai tika radītā konkrētajā gadā, kurā risinās stāsta darbība, nav jābūt tikai kā laika norādei un fona aizpildītājai. Mūzikai patiesībā ir iespējams piešķirt arī simbolisku nozīmi. Šādi tiek darīts filmās „A Serious Man” un filmā „The Help”. Darbā „A Single Man” tika izmantota laikmetam atbilstoša mūzika, kas palīdzēja atpazīt gadu, kurā risinās darbība.

Viss iepriekš minētais ir saistīts ar to, kas tiek atveidots filmās par 60. gadiem un ar kādiem līdzekļiem to atspoguļot tā, lai rastos arī laikmeta sajūta - pastišs. Lai gan viss uzskaitītais kopums ir spējīgs skatītājos radīt laikmeta sajūtu, tomēr tas nenozīmē, ka visiem tā būs vienāda. Sajūtu līmenis var būt ļoti dažāds, tādēļ būtu iespējams teikt, ka tas, cik lielā mērā kāda no filmām izraisa pastišu, ir ļoti subjektīvi. Subjektivitāte var rasties, jo cilvēkiem ir dažādas žanra gaumes. Daudz kas varētu būt atkarīgs no tā, kas vispār patīk auditorijai. Iespējams, ka filmu vērtēs sliktāk, ja nepatīk atveidotais laikmets vai filmas režisors, vai aktieri. Daudz arī nosaka zināšanas par konkrēto laika posmu vai par filmas veidotājiem – tādejādi cilvēks var vairāk spriest par to, vai filmā laikmets tika atveidots labi, skatoties no visiem aspektiem. Tādēļ arī šī bakalaura darba ietvaros darba autore pati izvairās izvairzīt secinājumus, kura no trīs filmām vislabāk atspoguļo laikmetu un kura nē. Darba mērķis bija noskaidrot, kādas iezīmes no 60. gadiem tiek izmantotas filmā un ar kādiem līdzekļiem ir iespējams radīt pastišu. Tas šī darba ietvaros tika izdarīts.

Tomēr intervijās, atbildot uz jautājumu par to, kurā filmā laikmets tika atspoguļots vislabāk un kurā vissliktāk, noskaidrojās, ka respondentiem ir vienāds viedoklis. Tas darba autorei liek secināt, ka šo jautājumu varētu turpināt pētīt, aptaujājot vēl dažus ekspertus un iesaistot arī filmas skatītājus, kuriem nebūtu zināšanas par filmu veidošanu un tehniku. Iespējams, ka pētot šo abu pušu viedokļu sakritības un atšķirības, rastos vēl kāds laikmeta sajūtu radīšanas veids, kas nav atklāts un pieminēts šī darba ietvaros.

## IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Agejevs V. (2005). *Semiotika*. Rīga:Jumava.
2. Axelrod A. (2008). *Profiles in Folly: History's Worst Decisions and Why They Went Wrong*. Sterling Publishing Co.,Inc.
3. Barthes R. (2006). *The Language of Fashion*. Berg Publishers.
4. Battle T.C., Wells M.D. (2006). *Legacy Treasures of Black History*. Washington D.C.: National Geographic Society.
5. Benshoff H. M , Griffin S. (2004). *America on Film : Representing Race,Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Blackwell Publishing.
6. Bignell J. (2002). *Media Semiotics. An Introduction*. Manchester University Press.
7. Bordwell D. (2008). *Film Art Introduction*. McGraw Hil.
8. Bruzzi S., Gibson P. C. (2000). *Fashion Cultures. Theories, Explorations and Anaysis*. Routledge.

9. Dillard J.L. (1973). *Black English; Its History and Usage in the United States*. New York: Vintage Books.
10. Gianetti L., Leach J. (2001). *Understanding Movies*. Prentice Hall.
11. Hoestrey I. (2001). *Pastiche: Cultural Memory in Art, Film, Literature*. Indiana University Press.
12. Jermolajeva J., Jermolajevs V., Mūrnieks A. (2002). *Kultūras vēsture. XX.gadsimts*. Rīga: RaKa.
13. Kennedy D.M., Cohen L., Bailey T.A, Piehl M. (2011). *The Brief American Pageant*. P551
14. May T. (2001). *Social Research: Issues, Methods, and Process*. Open University Press.
15. Mitry J., King C.T. (2000). *Semiotics and the Analysis of Film*. Indiana University Press.
16. Phillips L. (1995). *Beat Culture and the New America: 1950-1965*. New York: Flammarion.
17. Pramaggiore M. Wallis T. (2008). *Film: Critical Introduction. Second Edition*. Laurence King Publishing Ltd.
18. Punch K.F. (2000). *Introduction to Social Research*. London: Sage Publications.
19. Sivulka J. (1998). *Soap, Sex and Cigarettes : A Cultural History of American Advertising*. Wadsworth.
20. Urdang L. (2001). *The Timetables of American History*. New York: Simon&Schuster,Inc.
21. Walkey A.B. (1921). *Pastiche & Prejudice*. Ayer Publishing.
22. Wittner L.S. (1978). *Cold War America: from Hiroshima to Watergate*. New York: Holt,Rinehart and Winston.

#### **Izmantoto interneta vietņu saraksts**

23. Goodwin S., Bradley B. (1999). American Cultural History. Retrieved April 25,2012 from <http://kclibrary.lonestar.edu/decade60.html>
24. Gregory V. (2011). The Man Behind „The Help”. Retrieved May 21,2012 from <http://gardenandgun.com/article/man-behind-help>
25. Johnny Cash Biography. Retrieved April 30, 2012 from <http://www.johnnycashonline.com/biography>

26. Retrieved April 9,2011 from <http://www.imdb.com/title/tt0054215/>
27. Retrieved May 21,2012 from <http://www.imdb.com/name/nm0001053/bio>
28. Sixties Fasion and Design. Retrieved April 16,2012 from <http://www.sixtiescity.com/Fashion/Fashion.shtm>
29. Summers C.J. (2010). A Single Man: Ford's Film/Isherwood's Novel. Retrieved May 21,2012 from <http://www.glbtc.com/sfeatures/asingleman.html>

## IZMANTOTO AVOTU SARAKSTS

1. Coen J., Coen E. (2009). *A Serious Man*.
2. Ford T. (2009). *A Single Man*.
3. Nelson S. (2010). *Freedom Riders*.
4. Taylor T. (2011). *The Help*.

## PIELIKUMS

### *1.pielikums*

#### **Intervijās izmantotie jautājumi**

1. Cik labi/ticami atveidots laikmets filmā „A Single Man”?
2. Cik labi/ticami atveidots laikmets filmā „A Serious Man”?
3. Cik labi/ticami atveidots laikmets filmā „The Help”?
4. Vai, jūsuprāt, visās filmās ir izmantoti vieni un tie paši līdzekļi, lai radītu pastiša sajūtu?
5. Ar kādu līdzekļu palīdzību vislabāk ir iespējams atveidot laikmetu un radīt pastišu?
6. kura no trīs filmām jūsos radīja vislielāko pastiša sajūtu?
7. Kura no filmām jūsos neradīja pastiša sajūtu?
8. Vai jūs pamanītu laikmeta iezīmes filmā, kuras stāstam nebūtu tiešs sakars ar atveidoto laikmetu un visa uzmanība koncentrētos tikai uz stāstu?

**Intervija ar režisoru Robertu Kulenko**

**Sāksim ar to, cik labi un ticami, jūsuprāt, atainots laikmets filmā „A Single Man”?**

Single Man. Tieši 60.gadi, ja?

**Jā.**

Runāt par visām trim filmām uzreiz vai kontekstā pārējām filmām?

**Sākumā par Single Man.**

Single Man. Godīgi sakot es nepievērsu uzmanību tam (laikmetam). Tā filma ir ļoti intīma. Mēs visu laiku viņam klāt esam. Ja nemaldos viņš katrā ainā un kadrā ir. Un ja mēs runājam par to kā definēt kā laikmets parādās – nu viens ir kostīmsiki un (iesmejas) cik daudz vecas mašīnas pabrauc garām. Ir skaidrs, ka es tam nepievērsu uzmanību, tāpēc, ka mēs jau noticām, ka tie ir 60.gadi, skaidrs, ka tas nav mūsdienas. Filmā vispār bija pateikts, ka tie ir 60. gadi?

**Tur bija norādes, ka tie ir 60. gadi. Piemēram, viņš devās uz darbu un fonā skanēja radio, kur teica par Kubas krīzi.**

Jā, tiešām! Bet tas ir tik labs veids! Man patīk, ka izmanto lielu vēsturisku notikumu, kurš vienmēr ir kaut kādā veidā fonā. Viņš kaut kā tematiski vai simboliski salīmējas ar to pārdzīvojumu vai konfliktu, kuram iziet cauri galvenais varonis. Man liekas, ka viss bija tīri pieklājīgi. Es noticēju.

**Un cik labi un ticami laikmets bija atainots filmā „A Serious Man”?**

Es atceros, ka domāju, ka tas stāsts varētu notikt jebkurā laikā, ka tas nav obligāti pa 60.gadiem. Vienīgais iemesls kāpēc tas notiek 60.gados ir tāpēc, ka acīmredzami, kaut kādā ziņā tas ir autobiogrāfisks stāsts. Es nezinu kurā gadā Koeni ir piedzimuši, bet es pieņemu, ka viņiem jau bija tie 13/14 gadi ap to laiku. Tā kā viņi atceras to bērnību, tad viņi tur savā stilā, ar savu ironiju un humoru, atspēlēja, to ko viņi atceras. Man likās ļoti labi, tur visas tās mazās nianšes. Ja mēs skatāmies, pieņemsim uz Vesa Andersona filmām, viņš vispār rada kaut kādas citas pasaules. Nu viņam var filma notikt mūsdienās, bet stilistiski, tās izskatīsies kā 60. vai 70. gados. Koeni jau ar mazdrusciņ stilizē, tur kā cilvēki runā, kā uzvedās, bet tajā pašā laikā tie ir tie 60.gadi. Tur ir tās atsauces, piemēram, tā *Jefferson Airplane* dziesma *Somebody to love* ir visu laiku fonā. Pat ne fonā, viņai ir liela nozīme. Ja mēs tā skatāmies, tad

„Serious Man” darbība notiek 60.gadu beigās, „Single Man” es neatceros. „The Help” es skatījos, man vispār sākumā likās, ka tie ir 50.gadi, 50. gadu beigās. Tie bija 60.gadi, ja?

**Jā**

Ā, pareizi, viņi taču tur runāja par to...(mēģina atcerēties) nu par to slepkavību. Prezidentu. Es īsti nezinu ko tu ekspektē no tā jautājuma (iesmejas), bet man likās, tīri, ka... es noticēju tai pasaulei, ko viņi radīja. Tā darbība notika 67.gadā, un viņi kaut kāda veidā pastāstīja par savu jaunību un visiem tiem lielajiem jautājumiem, kas uzbrūk no visām pusēm.

**Cik ticams laikmets ir „The Help”?**

Es to filmu, starp citu, ar Jūliju skatījos. Mums par to filmu baigais joks ir. Tur, kur viņa iet prom beigās. Un titri tur iet, iet, iet un es kaut kādā brīdī aizdomājos, ka skatīšos nevis kur redzams pirmais krustojums, bet tālāk. Un es tā skatos, es pamanīju tikai tāpēc, ka tur viena melna mašīna pabrauca garām. Aizbrauca prom pa labi, tad pēc kādām 10 sekundēm tā pati mašīna brauc atpakaļ, un pēc tam pašās beigās es skatos – tur pabrauc divas mašīnas garām, kas taisītas mūsdienās. (smejas) Nu tas tāds maziņš joks.

Skaties, „A Single Man” ir tāds estētiskums. Viss ir tāds *glamūrīgs*. Viņš taču, nu tas Toms Fords ir kaut kāds dizainers vai kas viņš tur bija. Viņš katru kadru ir baigi pārdomājis. „Serious Man” ir stilizēta tādā ziņā, ka Koeni ir stilizējuši tur ar valodu, ar aktieriem, ar tur visādām niansēm utt. Bet šī filma ir stilizēta tādā klasiskā Oskaru filmu veidā – viss ir tāds... ja tā rudmate ir ļauna, tad viņa ir ļauna un viss ir ļoti vienkārši. Man liekas, ka viss bija diezgan banāli. Es gribu teikt, ka tā pasaule ko viņi radīja, nu es pieņemu, ka daudz kas tur ir autentisks un ticams, bet, man ir aizdomas, ka tādā laikā... Nu parasti visas ASV filmas par Dienvidiem – tur vienmēr baigi uzsver cik tur liels karstums un mitrums, un vienmēr visi svīst. Tas nebija tā izcelts. Man liekas, ka es mazliet atkāpjos. Bet es gribēju teikt, ja mēs runājam par visām trīs filmām, tad „Serious man” un „Single Man” ir par tādām personiskām problēmām, bet „The Help” apskata sabiedrības problēmu. 60.gadi ASV vēsturē vispār bija tāds svarīgs periods. Visas tās lielās pārmaiņas, kad pēc 2. Pasaules kara ASV palika ļoti bagāta ar to, ka uzvārījās uz citu valstu rēķina. Visiem palika ļoti labi (smejas), ka ir daudz naudas. Un tur daudz kas svarīgs notiek un daudziem iet baigi labi, tomēr daudziem tas laiks bija arī ļoti brutāls. Visas tās izmaiņas, nežēlīgas lietas, respektīvi, visādas slepkavības un tie kukusklani uzdarbojās utt. Tur pat avīzes filmā bija par tām slepkavībām. Filmā tas tiek pieminēts, bet tu to nejūti. Viss ir tik *oskarots*, tai filmas galvenajai emocijai jābūt, ka bija grūti, bet tagad būs labi un saulīte spīd. Nevienā brīdī filma skatītājam neliek sajust to patieso nežēlību.

**Vai, jūsuprāt, visās šajās filmās ir izmantoti vieni un tie paši līdzekļi, lai radītu pastiša sajūtu?**

Nu te būtu tas ko runājām – visi izmanto fonā televizorus, radio. Tas ir kaut kas ko es arī darītu, tas ir ļoti vienkārši, bet arī efektīvi. Visi acīmredzami ir izpētījuši to laikmetu, es nedomāju tikai kā cilvēki ģērbās un ar kādām mašīnām brauca, bet arī par ko cilvēki tajā laikā runāja un kā viņi sarunājās. Nu, piemēram, kā mūsdienās cilvēki sēž bāra un runā par savu *Iphone*. Nu kas tieši skatītājam būtu interesanti. Es domāju, ka viss ir sataisīts veiksmīgi.

### **Kura no filmām jūsos radīja vislielāko pastiša sajūtu?**

Priekš manis vislabāk to laikmetu radīja „A Serious Man”, pat ja tam īsti nav sakars ar laikmetu, tas vairāk saistās ar Koenu meistarību. Es tur vienkārši vairāk iejutos, es vairāk tai pasaulei ticēju. Viņa bija stilizēta, bet ne tik ļoti kā pārējās. Baigi subjektīvi, ne? Bet lai tā nebūtu, es tagad mēģinu saprast...Koeni taisa filmu par savu bērnību, viņi to ir pieredzējuši. Toms Fords. Cik viņam tagad ir gadi? Kādi 40? Nu es tagad minu, bet nu viņš nezina kā cilvēki jutās tajā laikā, viņš var tikai iztēloties. Mēs varam pārbaudīt, bet man ir aizdomas, ka „The Help” režisoram tā bija viena no pirmajām filmām. Nu es šaubos vai viņš ir 60 gadīgs *čalis*. Nu viņiem tur droši vien visādi mākslas departamenti visu ko ir piedāvājuši, paši ir lasījuši un pētījuši. Bet Koeniem tās ir atmiņas. Tā kā *Olivers Stouns* - viņš taisīja tās *Vjetnamu* filmas, un pats ir bijis *Vjetnamā*. Lai cik *Stouns* pats tur nebūtu dažreiz tāds *black & white*, nu tāds primitīvs, piemēram tā pati „Born on Fourth of July”, bet tur ir tādi elementi tajā pasaulē, kas man liek saprast – *ok*, tas ir autentiski, tas ir kā viņš to atceras.

### **Ja jums būtu jāizvēlas no visām trijām viena filma, kurā vissliktāk atainoja laikmetu un radīja pastiša sajūtu, kura tā būtu?**

Vissliktāk? Es tieši gribēju teikt, ka tas, ka es izvelējos „Serious Man” nav pārmetums pārējām filmām. Katra izveidoja savējo. Nu „The Help” vienkārši nav filma priekš manis. Nav tā, ka man nepatika. Man patika, viņi vienkārši sev uzstādīja mērķi– lai ir glancēta, politikorekta un ... lai ir pastišs (smejas). Un viņi to izdarīja, un, pateicoties tam, viņi dabūja uzmanību Oskaros. Lielām masām to ir viegli apēst, jo tur nav nekas sarežģīts. Tāda *disnejveidīga* filma. Bet tas bija mērķis un viņi to izdarīja labi. Es negribu teikt, ka man vajag kaut ko skarbāku. Man vienkārši prasījās, lai es jūtu, ka viņām ir tiešām tik daudz sakrāties, lai viņām būtu tas jādabū ārā.

### **Vai jūs pamanītu vispār laikmeta iezīmes filmā, ja filmas stāsts nebūtu saistīts ar laikmetu. Nu vispārīgi. Vai jūs vispār pievērstu viņam uzmanību?**

Man liekas, ka jā. Nu vienmēr filmas jau taisa ar iemeslu, vai nu lai parādītu kontrastu vai paralēli ar problēmām mūsdienās. Pat ja taisa filmu par pirmatnējiem cilvēkiem, kur viens otram mēģina uguni atņemt, tur būs kāda saistība kā cilvēki cīnās par varu mūsdienās. Protams, tu skaties filmu par kādu citu laikmetu un tu pievērs tam uzmanību, bet kaut kāda brīdī tu pieņem tās pasaules radītos noteikumus un tu aizmirsti (par laikmetu), līdz brīdim,

kad tevi filma izmet tevi no tās pasaules. Nu kad kaut kas nedarbojas, vai tu kaut kam nenotici. Savā ziņā es esmu pret to, lai filmā baigi aizraujas ar kāda laikmeta detaļām. Piemēram, ja taisa filmu pa 80.gadiem, es negribu, lai man visu laiku atgādina, ka cilvēkiem bija *Walkman* un visi spēlēja *Nintendo*. Kino vispār ir montāža. Man liekas, ka lielākais brīnums ko ar montāžu var izdarīt, ir , ka to montāžu nemaz nepamana. Visās nozarēs – kā sataisīts, kā samontēts, kā uzfilmēts, kā notēlots – vienā brīdī, pats labākais ir tas, ka tu iegrimsti tajos stāstos, filmu varoņos, viņu konfliktos un nedomāt par detaļām. Es baidos nonākt pretrunā ar sevi, bet te ir saistība ar Koeniem. Es filmas izbaudu kaut kādā emocionālā vai intelektuālā vai vienkārši humora līmenī, bet es zinu, ka skatoties Koenu filmas, it īpaši pirmo reizi, gribas teikt „bāc, tie Koeni ir traki!”. Nu tā viņu attieksme un stilizācija visu laiku izrauj no filmas. Tas sanāk pretrunīgi ar to, ko es iepriekš teicu, bet Koeni ir īpaši. Vispār „Single Man” arī varētu notikt jebkad, ne? Tā ir grāmatas ekranizācija, vai ne?

**Jā**

Bet, ja nebūtu ekranizācija, tad varētu padomāt, ka Fords ir to uzfilmējis tajā laikmetā, lai būtu tā (rāda žestus un kustības, kas varētu apzīmēt vārdu „glauns”). Zini kā, ja to pašu uzfilmētu 80.gados, tas nebūtu nemaz tik smuki un šiki.

**Ja pašam būtu jātaisā filma, kādus līdzekļus jūs izmantotu, lai radītu laikmetu un tā sajūtu?**

Filma tieši pa 60.gadiem?

**Vienalga par kādu laikmetu. Tas paliek jūsu ziņā.**

Tas atkarīgs no žanra. Ja es taisītu, pieņemsim, komēdiju, tādu, kuru es varētu atļauties, tad es izmantotu lietas, kas ir pietiekami ticamas un autentiskas, bet arī smieklīgas. Lai ir neuzkrītoši, bet smieklīgi. Piemēram, cilvēkiem 60.gados bikses būtu smieklīgas, tad es atrastu vistīcāmākās bikses un tās arī izmantotu. Man reiz bija jātaisā trīs reklāmas, kuru darbība notika 20.gados, un mēs vienkārši meklējām internetā tā laika fotogrāfijas, lai redzētu, kā ģērbās, kādas bija tā laika nianšes un attiecīgi mēs meklējām lokācijas, kas izskatījās kā tajā laikā. No visādiem teātriem un muzejiem dabūjām visādas vecas lietas – tos pašus atskaņotājus, brilles, formas, apģērbus un beigās vienkārši filmējām. Es laikam nekad nebaidītos filmā ielikt kaut ko, kas nav no tā laika. Protams, ir jābūt pamatojumam un, ja stāsts to atļauj izdarīt. Citādāk bez pamatojuma var iztraucēt skatītāju. Citādāk tas dotu skatītājam iespēju sūdzēties, piemēram, ka tur filmā tanki ne no tā laika. Nu tā būtu uzskatāma kā kļūda, bet tā diemžēl notiek diezgan bieži. Es droši vien izmantotu to pašu, ko šajās filmās, es ne ar ko oriģinālu neizceltos.

**Intervija ar montāžas režisori Jūliju Vintenu (Julie Vinten)**

**Sāksim ar jautājumu par to, cik labi un ticami, jūsuprāt, atainots laikmets filmā „A Single Man”?**

Man liekas, ka nu, visvairāk tās tēmas...un tas arī bija toreiz. Nu bija grūtāk atzīt un citiem stāstīt, ka viņš ir homoseksuālis. Varbūt tagad tas būtu bijis vieglāk viņam pašam dzīvot ar to faktu. Viņš pārdzīvo, ka kāds ko viņš mīlēja, vienalga vai sieviete vai vīrietis, nomira. Tas jau 60.gados bija...nu jā. Bet kā atainoja vēl? (domā) Kad viņi gāja uz ballēm un tur dejoja, tad varēja dzirdēt tur mūziku. Bet man nešķiet, ka bija kaut kur minēts kurš gads.

**Tur bija nelielas norādes**

Mūzika? Drēbes? Nē?

**Piemēram, braucot mašīnā, skanēja radio ar tā laika ziņām.**

Jā! Vai, es to tik sen skatījos! Tā var labi rādīt laikmetu, bet nestāstīt, piemēram, kā tur rakstīt uz ekrāna, kurā gadā notiek. Bet drēbes un mūzika arī bija! (smejas)

**Un cik labi un ticami bija atveidots laikmets „A Serious Man”?**

Tas ir personīgs stāsts. Nu stāsts tāds unversālais, *midlife crisis*, tas jau it kā varētu būt arī tagad, kaut gan, protams, es pieļauju, tāpat kā ar to homoseksuālismu, tad arī tā reliģija, kas ir „a Serious Man”, var būt stingrāka. Ebreji vispār ir tāda stingra kultūra, tas atkarīgs no ģimenes. Visas tās tradīcijas. Bet nu jā...te arī bija tā mūzika. Visu laiku tā viena dziesma, laikam „Somebody to love”. Un tās mājas.

**Cik ticami laikmets atspoguļots „The Help”?**

Ļoti! (smejas) Bet tur beigās pamanījām mašīnas no mūsdienām (smejas). Bet savādāk...nu es neesmu izaugusi tajā laikmetā un es domāju – kā šitā te vide, Misisipi, 60.gadi. Nu tas bija raksturots diezgan, tā kā visi iedomātos. Tā kā pārspīlētā veidā. Visas tās mājas kā izskatās, kā iekšā izskatās. Tas ir gandrīz, kā tu izņemtu no žurnāla, kas ir no tā laika un tu izrautu vienu lapu un teiktu - man vajag tādu *setu* priekš savas filmas. Tas ir gandrīz pārspīlēts, gandrīz... neīsts. Viss ir tik stilizēts. Filmā vispār nebija pelēko toņu! Ja melns ir melns, tad balts ir balts. Ar to nesaku, ka viņi nav kārtīgi strādājuši. Tur, protams, ieguldīts

nenormāls darbs, tikai es atceros – pirmo reizi, kad es redzēju to galveno melnādaino sievieti Eibelīnu, kad viņa iznāk no savas mājas. Un es redzēju, kā izskatās viņas mājas un es nodomāju, ka tur ir jāizskatās, ka viņa ir nabadzīga. Es kaut kā domāju- viņai, protams, nebūs naudas tur kaut ko remontēt, bet man ir tā sajūta, ka viņa taču kaut ko izdarītu ar savu māju. Nu kaut ko! Viņa ir tāda emocionāla sieviete, bet tur tā – šī māja ir nabadzīgam cilvēkam, un šī ir bagātiem. Nekāds personiskums, tas ir tāds kā *paper cut*. Vispār kopuma tā filma ir ļoti glancēta un stilizēta. Tur daudz ir atveidots no patiesā laikmeta, pat ļoti, bet man šķiet skatītājs nevienā brīdī nejūt, ka pa īstam ir *sūdi*. Un tikai tāpēc, ka es zināju, kas tad notika, es to pamanīju. Citādāk jau es nebūtu pamanījusi.

**Vai, jūsuprāt, visās šajās filmās ir izmantoti vieni un tie paši līdzekļi, lai radītu pastiša sajūtu?**

To laikmeta sajūtu? Nu apģērbi un visas tās mājas, mūzika. Kā tu iepriekš minēji radio un televīzija. Nu tas, kas bija tajos 60.gados, tas ir piemeklēts. Bija jau arī kaut kāda tur emocionāla saistība arī ar priekšmetiem. Es „Single Man” sen redzēju, vajadzēja jau vēlreiz, bet es atceros tur to bildi. Nu tur bija melnbalta bilde un tad tur atmiņas ar uzreiz tādas. Nu un bija jau pareizi, krāsainas bildes un televīzija jau tad nebija. Tas bija tomēr smuki izdomāts.

**Kura no filmām jūsos radīja vislielāko pastiša sajūtu?**

Redz kā sanāk, tas tomēr ir baigi subjektīvi. Tā būtu jebkuram. Es neesmu tur uzaugusi un tur nedzīvoju un tiem, kas dzīvoja tajā laikā –tiem arī būtu citādāk, viņi tur varbūt pat kaut ko atcerētos. Nu it kā jau visās bija tā sajūta, jo tur baigi viss piemeklēts, kas tur kā ģērbās un kas vilka kādas cepures. Nu „A Serious Man” bija nedaudz citādāk, tur tiem varoņiem bija paralēla pasaule. Koeni ir traki. Man šķiet, tas ir viņiem personīgs stāsts. Es pilnīgi iedomājos, zini tur filmā bija tas atskaņotājs? (mēģina atcerēties) Gramofons! Es iedomājos, ka viņi paši meklēja tādu, kā pašiem bija. Varbūt ne tik ļoti skatītājiem, bet viņiem pašiem tas bija pareizi.

**Ja jums būtu jāizvēlas filma, kurā vissliktāk atainoja laikmetu un radīja pastišu?**

Es nezinu. Es gribētu teikt, ka vissliktāk – tomēr man un ļoti subjektīvi – „The Help”. Viss jau tur bija baigi smuki un tā kā to cilvēki varētu iedomāties, bet tas ir tieši emocionāli, jo nebija tā sajūta, ka tas bija ārprāts (žestikulē, lai parādītu ārprāta lielumu), ko tā Skītera darīja. Tas bija vienkārši ārprāts! To nedarīja! Tur bija tā – nu tas ir nelegāli. Bet nebija tā sajūta, ka tas ir nāvīgi bīstami, ko viņas visas darīja. Tas tiešām bija nāvīgi! Bet tā ir *PG-13* filma, viņa ir tik stilizēta, ka pazūd tā bīstamības sajūta. Nu viņas tur saka, ka viņas par to var

nogalināt, bet tu nejūti to, ka tas bija tik ārprātīgi bīstami. Viņi vienkārši tajā brīdī neparādīja īstenību. Labi, es nedzīvoju tur tajā laikā, bet es pieļauju, ka tas bija nenormāli traki.

**Vai jūs pamanītu vispār laikmeta iezīmes filmā, ja filmas stāsts nebūtu saistīts ar laikmetu?**

Jā, es domāju, ka pamanītu. Nu cilvēks jau kaut kā tiek iepazīstināts ar filmas pasauli. Ja tā ir laba filma, tad tevi ierauj tur un tu dzīvo tajā laikmetā kādas divas stundas. Nu tu viņā iejuties. Nu var notikt kaut kas, piemēram, ja stāsts kādā brīdī neaizrauj, tad varbūt vidi pamana vairāk. Jāskatās kā montē. Vispār ir patīkami, ja ir neuzkrītošas detaļas, kuras tikai atskatoties, atceries un nodomā „tas nebija uzkrītoši, bet tas tomēr bija tik pareizi un skaisti”, piemēram, kā tur „A Single Man” tā pati bilde ko teicu. Un atskatoties, jo kamēr tu skaties ir svarīgi, ka tu esi tur. Nu filmā. Pagaidi, es atbildēju uz tavu jautājumu? Man liekas, ka nē (smejas). Atkārtu lūdzu vēlreiz.

**Vai jūs pamanītu laikmetu ja stāstam nebūtu saistība ar to? Nu, ka tas stāsts varētu notikt jebkad.**

Nu „The Help” nevar atņemt laikmetu. Tur ir tā laika problēma. Un gan jau tas tur vēl tagad dažreiz parādās. „A Single Man”, tas stāsts, kā jau es teicu, ir par cilvēku, kas ir zaudējis to ko mīlēja, bet tas varētu būt arī jebkurā laikā. Protams, nāk klāt, ka tas ir vīrietis ko viņš mīlēja, tas nozīmē, ka arī nevar nevienam stāstīt par to. Neviens nevar sērot kopā ar viņu. Bet tas principā arī varētu notikt jebkad. Arī tagad var būt kāds vīrietis, kam būtu grūti par to stāstīt, teiksim savai ģimenei. Par Koeniem nezinu, it kā nevar atraut šīs daļas, jo tās ir atmiņas, bet stāsts par *midlife crisis* var būt jebkad. Laikam jāskatās vai skatītājs zina vai tās ir atmiņas vai nē, tad tur laikam citādāk var likties. Bet vispārīgi jāsaka, ka tāpat pamanītu.

**Ja jums būtu jātaisa filma, kādus līdzekļus jūs izmantotu, lai radītu laikmetu un to īsto sajūtu?**

Es domāju, ka tos pašus – mūziku, drēbes, priekšmetus. Mēs, protams, nevarētu atļauties tērēt tādus līdzekļus kā viņi, ja mēs tīri runājam par *set design*. Es strādājot kino, diemžēl nevaru nedomāt par līdzekļiem. Nu tā tas vienkārši ir. Un vienmēr es kaut kā aizdomājos kā tur taisa tās lietas. Bet es esmu pieradusi. Es vispirms izmantotu mūziku, ja būtu iespējams nopirkt tiesības. Tad to pārējo, piemēram, tas radio ar ziņām – tas ir fenomenāls veids, kā teikt, kurā gadā mēs esam, un skatītājs arī lec ārā no stāsta, ja kaut ko raksta uz ekrāna, viņš uzreiz zina, ka skatās filmu. Bet, piemēram, tāds radio neuzkrītoši paskaidro kāds ir laikmets. Nu es ceru, ka mēs būtu tik gudri, lai to iedomātos darīt. (smejas) Mums nav atmiņu no tā laika, tas nozīmē, ka nekas personīgs tur nevarētu būt. Tas nozīmē, ka būtu jāmeklē, piemēram, žurnāli, grāmatas, vecāki cilvēki, varētu citas filmas skatīties, lai iegūtu to īsto sajūtu no tā laika, tā lai mēs zinātu kā varētu to atveidot.

**Intervija ar režisoru Lauri Ābeli**

**Kad sazinājāties, tu rakstīji, ka tev ir viedoklis par "A Serious Man" - ļoti gribētu to uzzināt.**

Šī filma ir apliecinājums tam, ka joprojām komēdija kā žanrs ir pieļauj plašus pētījumu laukus un tai ne vienmēr ir jābūt triviālai. „A Serious Man” ir raksturu komēdija uz melnas nots, taču bez tā ka tā liek skatītājiem pasmaidīt un pat smieties. Turklāt visam apakšā ir vēl cita – tāda kā eksistenciālas bezcerības līnija un ļoti smalks nobeigums Koenu stilā, kas, manuprāt, simbolizē visu filmas sajūtu.

**Ja runā par laikmetu filmā "A Serious Man" - cik labi un ticami tas, tavuprāt, bija atspoguļots filmā?**

Visnotaļ ticami. Lokācijas bija piemeklētas autentiskas, nu tur dzīvojamais rajons, skola, iekštelpas. Cik varu spriest no savas pastarpinātās pieredzes, arī kostīmu mākslinieks bija uzdevumu augstumos. Bet varbūt citreiz laikmeta sajūtu atspoguļo citi izteiksmes līdzekļi, piemēram, kameras rakursi, mūzika un citas...(padomā) semantiskās zīmes. Tās arī tiek izmantotas šajā filmā, taču nelielās devās. Nu, piemēram, tā dziesma. Ar to saprotu, ka Koeni vēlējas radīt filmu par 60-70 gadiem, bet radīt tādu filmu, kurā nepieciešamie notikumi pieprasa šo laikposmu.

**Cik labi un ticami bija atveidots laikmets filmā "A Single Man"?**

Cik saprotu, tad pie šīs filmas ražošanas strādāja arī seriāla „Mad Men” mākslinieki, kas laikam ir arī pats labākais šajā filmā. Vide, detaļas, interjeri, kostīmi, frizūras šķiet maksimāli autentiski. Taču filmas kopējais vizuālais koncepts nav viengabalains. Kameras rakursi brīžiem ir pārāk ambiciozi... netipiski veidam kā mēs semantiski uztveram tā laika kino atveidoto realitāti. Tas citreiz pat nostrādā, piemēram, Maikla Mana “Public Enemies”, kur kustīgā kamera un digitālais kadra raksturs piedod realitātes sajūtu, bet nepavisam nav raksturīga tā laika kino. Bet ne šoreiz. Nav kopēja koncepta arī krāsu korekcijā.

**Vari, lūdzu, sīkāk paskaidrot par krāsu korekciju?**

Varbūt neprecīzi izteicos - koncepts ir, bet nav tāds viendabīgs. Tur ir mēģināts taisīt tā, ka tā krāsu korekcija pasvīturo varoņa sajūtas un atmosfēru, bet tas liecina par tādu

mūsdienīgu skatījumu, jo kādreiz tā atļauties krāsot filmu nebija tik vienkārši, kā tagad, kaut tā arī darīja. Filmas pamatkrāsu kods, man šķiet, ir ļoti pareizi izvēlēts, ir tāda stilizācija varbūt, bet nav pārāk daudz. Taču tad, kad galvenais varonis stāv ar to spāņu prostitūtu vīrieti un debesis ir sarkanas, vai kad ir atmiņas un tās ir melnbaltas un, kad ir nakts pelde, tad tā galīgi nav tajā estētika. Tā sakot, var jau saprast, ka režisors ir no modes pasaules (iesmejas).

**Kā laikmetu tu raksturotu filmā „The Help”?**

Filma “The Help” man nepatika sava acīmredzamā triviālā uzstādījuma un izpildījuma dēļ. Tajā nav ne miņas no smalkuma, inteligences, bet tikai vērtību atražošana gan saturiski, gan vizuāli, bet pat tas izdarīts nepilnīgi gan no operatora puses, gan no filmas mākslinieku puses.

**Vai filmās tika izmantoti vieni un tie paši līdzekļi, lai radītu skatītājā laikmeta sajūtu?**

**Ja ir vēlme, vari arī minēt piemērus, kas bija līdzīgi, kas atšķirīgi.**

Manuprāt, netiek izmantoti kopēji līdzekļi, varbūt nelielās devās tie pārklājas, piemēram, mūzikā, citās mazās atsaucēs, kā drēbes, māju iekārtojumi utt. Koenu kadrējumi ir vienkārši, statiski. Holivudas pamata straumes kino raksturīgās kameras kustības vispār ir izmantotas ļoti pārdomāti un reti. Savukārt “A Single Man” it kā mēģina izmantot elementus no tā laikā eksperimentālākas dabas kino, vairāk varbūt *arthouse* stilistisku elementu.

**Ja tev jāizvēlas no visām trijām viena filma, kurā vislabāk bija atveidots laikmets, tad kura tā būtu? Un kurā būtu vis sliktāk atveidots laikmets?**

Vislabāk man šķiet šis laikmeta gars ir atspoguļots “A Serious Man”, kaut gan filma, protams, vairāk izprotama žīdiem, taču Koenu smalkā rokraksta dēļ tā nav vienas tautas robežās aktuāla un saprotama. Otrajā vietā liktu “A Single Man”, jo tomēr tai piemīt, teiksim, sajūtu un emocionālo nokrāsu dimensija, kas mums asociējas ar to laiku. Savukārt “The Help” ir visvājākā filma gan saturiski, gan izpildījuma ziņā. Praktiski nekāda koncepta – ne klasika, stilizācija, ne gluži pretēji ultra reālisms. Piemēram, visām Vesa Andersona filmām piemīt vairāk šis 60.-70. gadu sajūtas, bez nekādas pretenzijas uz to, nekā šai filmai. Tikpat labi tā varētu būt jebkura cita Holivudas pamata straumes romantiskā komēdija par jebkuru citu laiku. Šķiet, autoriem ir bijusi svarīga apspiesto nēģeriešu kalpoņu tēma, nevis specifiska laikmeta gara atklāšana.

**Kādi līdzekļi vispār, tavuprāt, ir vislabākie, lai radītu skatītājos laikmeta sajūtu un kā vislabāk atspoguļot laikmetu?**

No vienas puses viennozīmīgi priekš plašākas auditorijas semantiskās zīmes, kas

mums asociējas ar to laiku – audiovizuālās, kultūras references utt. Taču no otras puses, personīgi man, ir svarīgi vai autori ir mēģinājuši atklāt laikmeta garu, kurā mūsdienu cilvēks nevar vairs atrasties, bet par kuru var tikai reflektēt, mēģināt izprast, līdzīgi, kā to nākotnē cilvēki domās par mums. Šis smalkais uzdevums, ja tāds vispār autoram ir, atklājas visplašākajā diapazonā, piemēram, seriālā „Mad Men”, kur 60. gados visur var smēķēt un ģimene pēc piknika izmet atkritumus turpat, vai seriālā Roma, kur vergiem nav pat vismazākās vēlmes būt brīviem, jo tie taču ir vergi – viņi vēlas būt tikai ietekmīgi savā vergu pasaulē un nav nekādas filmas „Gladiators” mūsdienu skatījuma muļķības par to, ka katrs cilvēks ir brīvs.

**Vai tu pievērstu uzmanību laikmetam, kurā risinās filma, ja filmas stāstam nebūtu nekāds sakars ar pašu laikmetu? T.i. stāsts varētu notikt jebkurā laikā.**

To, protams, nosaka par kādu žanru mēs runājam. Piemēram, komēdijā par viduslaikiem mēs vēlamies autentisku vidi, taču piedodam, ja tas nav pārāk izdevies, savukārt viduslaiku drāmā mums visticamāk nepatīk teatrāli kostīmi un mūsdienīgas frizūras. Savukārt, izmantot kādu laikmetu tikai ambīcijas pēc un, ja tam nav nekāda sakara ar stāstu, man liekas, muļķīgi un kaitinoši un, visticamāk, tas man sabojātu iespaidu par šo darbu. Ja laikmetam nav nozīmes stāsta kontekstā, tad noteikti jāizmanto savs laiks, tā vienkāršā iemesla pēc, ka cilvēkiem ir visvieglāk ar to asociēties.

**Ja tev pašam būtu jāveido filma par citu laikmetu (nav svarīgi kuru) - kādus līdzekļus tu izmantotu, lai radītu tā laikmeta sajūtu?**

Šis nav īsti atbildams jautājums tā vienkāršā iemesla pēc, ka šobrīd nevaru pateikt, kādu tieši filmu vēlētos taisīt. Katrā ziņā, ja man uzdevums būtu veidot daudz maz klasiskiem kanoniem atbilstošu filmu, es izvēlētos tā laika kino stilistiku, vai ja runa būtu par renesansi, tad, piemēram, tā laika gleznas, freskas. Savukārt ja runājam pa agrīnajiem viduslaikiem vai vēl senāk, tad izmantotu, tās references, kas jau mums iekodētas no citām veiksmīgām interpretācijām par šo tēmu. Savukārt tikpat labi varētu izvēlēties attēlot viduslaikus ar kustīgu rokas kameru, kas piedotu noteiktu devu dokumentālās realitātes sajūtu.





Bakalaura darbs „Laikmeta atspoguļojums un pastišs Toma Forda filmā „A Single man”, Teita Teilora filmā „The Help un Džoela Koena & Ītana Koena filmā „A Serious Man”” 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.

Autore: Elīna Zēmele

Rekomendēju/nerekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: profesors Viktors Freibergs

04.06.2012.

Recenzents: Dmitrijs Petrenko

Darbs iesniegts Komunikācijas studiju nodaļā 04.06.2012.

Dekāna pilnvarotā persona: Sabīne Krieviņa / Līva Brice

Darbs aizstāvēts bakalaura gala pārbaudījuma komisijas sēdē

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

Komisijas sekretāre: Ilze Šulmane