

Latvijas Kultūras akadēmija  
Teātra un Audiovizuālās mākslas katedra

ĪSMETRĀŽAS SPĒLFILMA "AUGSTĀK PAR ZEMI"

Maģistra darbs

Akadēmiskās maģistrantūras augstākās izglītības programmas "Mākslas"

Audiovizuālās režijas apakšprogrammas

2. kursa students Jānis Ābele

(ID Nr. 20123201)

Darba vadītājs:

LKA lekt., Mag. hist. Dāvis Sīmanis

Rīga

2014

## SATURS

IEVADS.....	3
1. FRANČU KINO <i>JAUNĀ VIĻŅA</i> RAŠANĀS UN NOZĪME KINO VĒSTURĒ.....	6
1.1. Franču kino <i>jeunais vilnis</i> kā strāvojums kino industrijas vēsturē.....	6
1.2. Redzamākie franču <i>jeunā viļņa</i> pārstāvji.....	8
2. JAUNIEŠU VECUMA POSMA PSIHOLOĢISKAIS RAKSTUROJUMS.....	14
3. MŪSDIENU CILVĒKA TEMPORĀLĀ UZTVERE .....	18
3.1. A. Bergsona laika kā ilgstamības teorija apskats .....	18
3.2. Laika problemātikas apskats postmodernisma kontekstā .....	19
4.SPĒLFILMAS „AUGSTĀK PAR ZEMI” ANALĪZE.....	23
4.1.Galvenās idejas un pamatprincipi filmas scenārija tapšanā galveno varoņu izveide un aktieru atlase .....	24
4.2. Filmēšana, montāža un pēcapstrāde .....	28
NOBEIGUMS.....	32
SECINĀJUMU TĒZES.....	34
IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS.....	35
SUMMARY.....	37
PIELIKUMI.....	38
1. pielikums. Filmis aktieru un komandas saraksts .....	38
2. pielikums. Filmis scenārija pēdējā versija .....	39

## IEVADS

Maģistra darbs balstīts uz teorētisku pētījumu kino teorijas un vēstures jomā un praksi, kas saistīts ar kino režijas, kino stilistikas, semantikas un tehniskās metodoloģijas apguvi. Darba galvenā sastāvdaļa ir īsmetrāžas spēlfilmas „Augstāk par Zemi”, (29 min) tapšana, kas ietver sevī praktisko un teorētisko posmu.

Spēlfilmas, kas klasificējas kā īsfilma, uzņemšana koncentrēti parāda studiju un jaunrades procesa rezultātu, kas ietver - scenārija izveidi, sagatavošanās un izpētes darbu pirms scenārija realizēšanas, filmēšanu, montāžu un filmas pēcapstrādi.

Filma veltīta jauniešu psiholoģisko jautājumu problemātikai. Tās aktualitāti izvirza jautājums, kas ir arī galvenā šī darba ideja - mēģināt atbildēt uz jautājumu „Vai viegli būt jaunam?”. Jura Podnieka uzdotais jautājums atkal un atkal rada psiholoģisku un sociālu spriedzi, jo katrai paaudzei tas ir aktuāls un ļoti subjektīvs.

Filmas **mērķis** bija radīt ticamu, emocionālu stāstu par jauniešiem, kas sniegtu sava laika vispārēju portretu.

**Hipotēze** – vislabāk mākslinieciski darbojas savstarpēji pretēju pieeju vai faktu savienošana vienā darbā, tādēļ, lai radītu emocionāli dinamisku un patiesu filmu, nezaudējot reālistisku ticamību, ir iespējams savienojot divus pretējus aspektus – psiholoģiski reālistisks filmas sižetu un hiperbolizētu (daļēji nereālu) darbības vidi.

Lai sasniegtu rezultātu tika izvirzīti sekojoši **uzdevumi**:

1. lai izstrādātu teorētisko pamatojumu filmas tapšanai, veikt zinātnisku pētījumu kino teorijas jomā, jauniešu psiholoģijas un telpaika uztveres filosofijā.
2. Iepazīties ar primāro un sekundāro literatūru izvēlētas tēmas ietvaros,
3. Izveidot filmas scenāriju par mūsdienu jauniešu dzīves epizodēm, kas balstītos uz reālisma pamatprincipiem,
4. Uzņemt filmu, veikt tās montāžu un pēcapstrādi.

Darbā tika izmantotas sekojošas **metodes**: zinātniskā pamatojums izstrādē monogrāfiskā metode, literatūras apskats un analīze. Praktiskā filmas tapšanā novērojums, fotodokumentēšana, filmēšana, montāža, u.c.

Šajā filmā realizēju ieceri – redzami izdomātos apstākļos izveidot stāstu par īstiem cilvēkiem, kā arī niansēs izprast, kādās attiecībās un proporcijās ir savienojamas šķietami pretējas pieejas, lai tās darbotos ticami un nodrošinātu līdzpārdzīvojumu stāstam.

Filmas „Augstāk par Zemi” varoņi ir jauni cilvēki, kas meklē sevi. Viņus raksturo trauksme, laika nenoteiktība, nerēķināšanās ar sabiedrības normām un izveidotajiem stereotipiem, emociju neskaidrība, jūtu izvirdumi, kas dažbrīd robežojas ar bērnišķību. Jaunais cilvēks vienlaicīgi svārstās dramatiskos pārdzīvojumos, ko nosaka vēl nestabilā psihe, sociālā spriedze un nenoteiktas gaidas un priekšnojautas, kas projicējas nākotnē. Laiks savā ilgstamībā ir nepārvarams, tādēļ vienīgais izaicinājums ir dzīvot tagadnē - viss notiek te un tagad.

Viens no maniem uzdevumiem bija izpētīt, kā ir savienojamas divas šķietami nesavienojamas lietas – psiholoģiskā reālismā veidota filma ar sižetu, kura darbība risinās daļēji pārspīlētos apstākļos. Svarīgi bija izveidot mūsdienu jaunieša portretu, kas savā subjektīvā veidā atklāj sava laika iezīmes, saglabājot darbības laika un telpas nosacītību. Lai panāktu vēlamo rezultātu un emocionālo spriedzi īsmetrāžas filmas garumā, galvenie varoņi šajā stāstā darbojas hiperbolizētos apstākļos, kas tika panākts izmantojot sakāpinātu ārēja militāra konflikta priekšnojautu un personīgas emocionālās spriedzes klātesamību.

Šie argumenti man lika nopietnāk iedziļināties un pētīt kino teoriju, vēsturi un stilistiku, kā arī tehniskos paņēmienus, kas pārsvarā balstījās montāžas paņēmienos, paralēles velkot ar 60-to gadu franču kino *jaunā viļņa* tendencēm un uzstādījumiem, ko idejiski arī raksturo galvenā varoņa emocionālā un sociālā spriedze. Tādēļ padziļināti pievērsos tā laika teorētiķu un režisoru Fransuā Trifo un Žana Lika Godāra darbiem. Šis neilgais posms franču kino vēsturē man bija nozīmīgs ar to, ka ļāva teorētiski pamatot manas sākotnējās ieceres un meklējumus.

Teorētiskās izpētes posmā tika apskatīta primārā literatūra, kas veltīta franču *jaunā viļņa* kino analīzei (I. Kamerons (Iae Cameron), B. Bois B. Boy), R. Vinklers (Richard Winkler), P. Povre (Phil Powrie), K. Rēdere (Keith Reader), S. Hajvarde (Hayward Susan)) uc. Izmantoti tika arī latviešu kino teorētiķu D. Rietumas, N. Naumaņa, D. Ranceva raksti.

Kā arī tika pētīti pašu režisoru īpaši F. Trifo un Ž.L. Godāra pieredze praktiskie un teorētiskie atklājumi. Man kā jaunam režisoram bija nozīmīgi mērķtiecīgi iepazīt *jaunā viļņa* kino režijas un montāžas principus, kas palīdzēja mana darba realizēšanā. Nozīmīgi atzīmēt, ka lielākā daļa *jaunā viļņa* režisoru bija ne tikai praktizējoši režisori, bet savu darbību kino jomā uzsākuši kā kino teorētiķi, kā arī ieguvuši izglītību arī citās jomās (juridisprudence, žurnālistika, filosofija). Uzskatu, ka šāds skatījums, kas balstīts zināmā starpdisciplināritātē, palīdz autoram plašākā diapazonā ieskatīties pasaules norisēs un saskatīt sabiedrības sociālās un psiholoģiskās problēmas.

Teorētiskais pamatojums apkopots četrās nosacītās daļās, kas atklāj teorētiskos pētījumus un praktiskās darba nianšes, atklājumus, analīzi un secinājumus. Pirmajā daļā sniedzu īsu ieskatu franču kino *jaunā viļņa* kā teorētiskās bāzes apskatam, galveno režisoru darba principu apskatam un ietekmei mana darba tapšanā.

Otrajā daļā sniedzu teorētisku laika jēdziena filozofisko apskatu filosofa A. Bergsona postmodernisma filosofijas kontekstā.

Trešajā daļā tiek sniegts jauniešu psiholoģiskais raksturojums, pamatojoties uz pazīstamu filosofu un psihologu pētījumiem par jauniešu vecuma posma psiholoģijas jautājumiem.

Ceturtnā daļa sniedzu situācijas raksturojumu un pievēršas reālai filmas „Augstāk par Zemi” analīzei.

Nobeigumā iekļauti galvenie atklājumi un secinājumi.

Pielikumā pievienots filmas „Augstāk par Zemi” scenārijs un filmas tapšanā iesaistītās komandas saraksts.

# 1. FRANČU KINO *JAUNĀ VIĻŅA* RAŠANĀS UN NOZĪME KINO VĒSTURĒ

„Radīt filmu – tas nozīmē pagarināt bērnības rotaļu laiku”

(F. Trifo)

## 1.1. Franču kino *jaunais vilnis* kā strāvojums kino industrijas vēsturē

*Jaunā viļņa* (*La Nouvelle Vague*) laiks ir 60.gadi, vieta – Francija. Šis laiks Rietumeiropas kultūrā saistās ar jaunu formu meklējumiem. Tas notiek arī kino. Galvenie *viļņa* veidotāji ir Fransuā Trifo, Žans Liks Godārs, Klods Šabrols, Ēriks Romērs uc. franču režisori. Šis *vilnis* sākās un beidzās, bet tas saviļņoja arī citu valstu un reģionu kino attīstības gaitu<sup>1</sup>. Tiešas un mazāk tiešas atsaucis ir vērojamas gan Amerikas, Meksikas, Čehijas u.c. valstu kino attīstībā. Arī Latvijā. Dita Rietuma norāda, ka sešdesmito gadu brīvības alku kinematogrāfiska kvintesence, jauneklīgs maksimālisms un sirdsapziņas balss, ļauj nostāties režisora Rolanda Kalniņa filmas *Elpojiet dziļi* (1967) varoņiem blakus pasaules kino *jaunā viļņa* parādībām<sup>2</sup>. Piekrītu tiem latviešu kino vēstures pētniekiem, kas uzskata, ka nevar runāt par tiešu *jaunā viļņa* ietekmi uz latviešu kino, bet sava laika vēsmas un strāvojumi ir atstājuši savas pēdas to apzinoties vai neapzinoties pašiem autoriem. Uzskatu, ka franču kino *jaunā viļņa* ietekme Latvijas kino jomā ir daudz nozīmīgāka nekā to atzīst. Jāatzīmē, ka šajā jomā vēl pietrūkst padziļinātu pētījumu. Manā projektā, gan filmas scenārija ieskicēšanā, gan filmas tapšanā, galveno varoņu tipāžu izstrādē, gan vēlākā filmas pēcapstrādē, *jaunā viļņa* semantikai un stilam ir noteicošā loma. Tāpēc šajā teorētiskajā pamatojumā vēlos pakavēties pie neliela ieskata franču kino *jaunā viļņa* vēsturē un tālākā ietekmē uz kino.

Interesanti atzīmēt, ka vairāki franču *jaunā viļņa* režisori ir uzsākuši savu karjeru kā kino kritiķi un teorētiķi (Ž.L. Godārs, F. Trifo u.c.). Tas nepaliek bez sekām arī kino veidošanā. Kino tuvojas rakstītajam tekstam, sava laika zinātniski pētnieciskajam stilam zinātniskajā literatūrā. Tas izpaužas postmodernisma tendencē citēt un interpretēt jau

<sup>1</sup> Powrie, Ph., Reader, K. *French Cinema: A Student's Guide*. London. 2002. P.20-25.

<sup>2</sup> Rietuma D., *Elpojiet dziļi. Spēlfilma*. Pieejams:

<http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/elpojietdziļi>. [Skatīts 14.05. 2014].

bijušu, veidot jaunas konstrukcijas, dekonstruējot un rekonstruējot jau esošās<sup>3</sup>. Šī tendence ir aktuāla arī šodien un it kā jaunu formu un stilu meklējumi ir tikai interpretācijas, citāti un atsauces. Daudzi kino vēstures pētnieki uzskata, ka *jaunais vilnis* Francijā bija fenomēns, kas vairāk līdzinās situācijai ne kustībai. Kā savulaik rakstīja Īvs Kamerons: „Franču „jaunas vilnis” drīzāk ir situācija ne kustība”<sup>4</sup>.

„*La Nouvelle Vague* - šis vilnis nav nekas vairāk kā reakcija pret konvencionālām klišejiem. Jaunās filmas ir ļoti atšķirīgas viena no otras, bet dažas no tām ir mākslas darbi. Varētu teikt, ka šie jaunie filmraži grib noārdīt to vidusšķiras radīto uzskatu par pasaules realitāti, kas noraida citus iztulkojumus. Pēc Renē domām modernā filmu režisora un producenta nolūks ir sagraut caurmēra cilvēka ilūziju, ka pasaule ir reāls un tverams jēdziens”, savā apcerē par avangarda kino tendencēm runā T. Ķīkauka žurnāla “Jaunā Gaita” 1962.gada 34. numurā savā rakstā “*Jaunais vilnis* un citas avangarda filmas”<sup>5</sup>

Pašā Francijā tie bija apmēram desmit vētraini *jaunā viļņa* gadi, kad pilnasinīgi tika pārdzīvots auglīgs un radošs posms. Režisori strādāja ļoti aktīvi, uzņemot pat vairākas filmas gadā.

*Jaunā viļņa* kino veidotāji pozicionēja sevi kā dumpiniekus, autsaiderus, brīvos un nesaistītos spēkus. Tajā pašā laikā *Jaunais vilnis* bija dziļo sociāls un politisks kino. Filmās spriedze tika modelēta uz sociālo spriedzi sabiedrībā, nostādot galveno varoni vai varoņu grupu opozīcijā sociālajām normām, likumiem, kā arī tradicionālai mietpilsonībai un sabiedrības vienaldzībai.<sup>6</sup>

Taču vilnis nerodas tukšumā, pirms viļņa pastāv matērija, viela, kas saviļņojas kāda iekšēja vai ārēja spēka iedarbībā. *Jaunais vilnis* „barojās” vecajā - tā bija ASV kino industrija, Holivuda, tās izstrādātie žanri, kanoni, stereotipi. *Jaunais vilnis* spēlējās ar gangsterfimu klasiku, *film noir* un, protams, Hičkoku. Te var minēt Žana Lika Godāra filmu *Līdz pēdējam elpas vilcienam* (*À bout de souffle*, 1960), *Alfavilla* (*Alphaville*, 1965)

<sup>3</sup> Lai gan jēdziens „postmodernisms” par filosofisko kategoriju tika pasludināts tikai pēc Ž.-F.Liotāra darba „Postmodernisma situācija: ziņojums par zināšanām” publicēšanas 1979.gadā. Postmodernisma jēdziens filosofijā fiksē mūsdienu mentālo specifiku. Postmodernisma filosofija balstās uz poststrukturālismu, strukturālo psihoanalīzi, neomarksismu, fenomenoloģiju, strukturālo lingvistiku, semiotiku, dialoga filosofiju un citām modernām zinātniskajām strāvām XX gadsimtā. (Autora piezīme).

<sup>4</sup>Naumanis, N., Rietuma D. Viļņi, ģēniji un rokenfols. *365 Dienas filmas*. Rīga, Dienas Grāmata. 217.lpp.

<sup>5</sup> Ķīkauka, T. Jaunais vilnis un citas avangarda filmas. *Jaunā Gaita*. Nr. 34, 1962. Pieejams: <http://www.zagarins.net/jg/jg34/index.html> [Skatīts 23.04.2014].

<sup>6</sup> Hayward, *From Ideology to Narcissism*. S. 207.

Fransuā Trifo *Šaujiet uz pianistu (Tirez sur le pianiste 1960), 400 sitienu (Les 400 coups, 1959.)*<sup>7</sup>

*Jaunais vilnis* runāja caur sievietēm, savādākām, nepieradinātām, brīvām, caur mašīnām kā ātruma un agresivitātes simboliem, mūziku ne tikai kā fonu, bet izteiksmes līdzekli, kas caurskan sižetu un saaug ar notikumu<sup>8</sup>.

## 1.2. Redzamākie franču jaunā viļņa pārstāvji

Žans Liks Godārs (*Jean-Luc Godard*) blakus Fransuā Trifo (*François Truffaut*) uzskatāms par vienu no redzamākajiem jaunā viļņa pārstāvjiem.

Ž.L. Godārs meta izaicinājumu filmu industrijai piesakot mazbudžeta filmas un 50 –gadu buržuāzijas elitei ar savu avangarda pieeju viņš demonstrēja simpātijas sociālismam<sup>9</sup>. Izaicinājums tika panākts arī izmantojot industriālās pilsētvide un ātruma, ko simbolizē mašīna efektu (piem. „Līdz pēdējam elpas vilcienam”, „Autsaideru banda). Izteiktāk tas ir „*Līdz pēdējam elpas vilcienam*”, kur Belmondo tēlotais jaunais cilvēks Mišels ir dumpinieks un noziedznieks likuma priekšā. Šī filma manefestē dzīvošanu ātri un bez saistībām, jo cilvēkam taču nekas nepieder – mašīnu jebkurā brīdī var nozagt, tevi pašu uz ielas stūra var notriekt, un sieviete, kuru tu mīli, var tevi nodot. Filma ir par to, ka dzīve ir jāizbauda līdz pat pēdējam elpas vilcienam, jādzīvo, lai katru brīdi būtu aizsies, tīri burtiski bez elpas - tu nekad nevari zināt, kad tava dzīve apstāsies, un tāpēc katram brīdim ir jābūt kā pēdējam. 1959. gadā Godārs raksta – kinematogrāfs reflektē patiesību, *action* filmu laiks ir beidzies<sup>10</sup>. Ar šo eksistenciālistiska teorēmu jaunais režisors sāk savu filmu *Mazais kareivis / Le Petit Soldat (1961)* stāsta par Alžīrijas neatkarības karu. Tajā debitē dāņu modele Anna Karina, kas kļūst par Godāra turpmāko filmu aktrisi, atveidojot galvenās varones viņa filmās – skumjas, melnholiskas, jūtīgas un viegli aizvainojamas sievietes. Belmondo un Karina stājas Godāra kameras priekšā arī amerikāņu mūzikla rimeikā *Sieviete ir sieviete / Une Femme est une Femme*.<sup>11</sup>

Kino Godāram pirmkārt ir politiska un pilsoniska platforma. Filmā *Karabinieri / Les Carabiniers (1963)* Godārs izmanto kinohronikas kadrus un inscenētas kara ainas,

<sup>7</sup> Kline Jefferson, T. *Unraveling French Cinema*. U.K.: Willey-Blackwell. 2010. P. 68.

<sup>8</sup> Weigand, Ch. *French New Wave*. The Pocket Essential, Vermont, 2005. P. 105. (159)

<sup>9</sup> Kavanagh, T.M. Godard's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. *Diacritics*, Vol. 3. No. 2. Summer, 1973. P. 49-56.

<sup>10</sup> Годар о Годаре. *Искусство кино*, № 2 1991. С. 105.

<sup>11</sup> Cameron, I. Introduction. *The Films of Jean-Luc Godard* New York. 1970. P. 6-11



lasot autentiskas karavīru vēstules no kaujas lauka. Viņam ir svarīgi manipulēt ar dokumetalitāti un samākslotību<sup>12</sup>.

Z.L. Godāram tuva absurdā dramaturģija, kurā viņš parasti identificē sevi pašu ar kādu no filmas varoņiem, rakstot scenāriju arī par savām un savas sievas Annas Karinas attiecībām filmai *Nicinājums / Le Mepris*, kur tās atveido Bridžita Bardo un Mišels Pikoļi. Filmās sižetā piedalās ne tikai Godārs pats, tēmas izklāstā iesaistīts arī vācu kinoklasiķis Frics Langs. Filmas sižetos Godārs ne tikai pauž pagājušā gadsimta sešdesmito gadu paaudzes uzskatus, bet izsāp sabiedrības un personības nesatikšanos – cerībā uz sapratni nākotnes sabiedrības modeli<sup>13</sup>.

Mani Godārs sākotnēji saistīja ar savām filmām *Nicinājums* (*Le mepris*, 1963), *Dzīvot savu dzīvi* (*Vivre sa vie*, 1962), *Autsaideru banda* (*Bande a Part*, 1964). Taču nevar neatzīmēt arī viņa citus sava laika sasniegumus: *Līdz pēdējam elpas vilcienam* (*A Bout de Souffle*, 1960), *Šarlote un viņas Žils* (*Charlotte et son Jules*, 1960), *Mazais kareivis* (*Le Petit Soldat*, 1960), *Sieviete ir sieviete* (*Une Femme est une Femme*, 1961), *Nicinājums* (*Le Mépris*, 1963), *Karabinieri* (*Les Carabiniers*, 1963), *Precēta sieviete* (*Une Femme mariée*, 1964) *Trakais Pjero* (*Pierrot le fou*, 1965), *Alfavilla* (*Alphaville*, 1965), *Vīrišķais/Sievišķais* (*Masculin/Féminin*, 1966), *Weekend* (1967).

Fransuā Trifo savu karjeru kino jomā arī uzsāka kā kino kritiķis, taču kritizējot un vērtējot citu paveikto, viņš gūto pieredzi nevēlējās aprobežot tikai ar kritiķa darbu. Viņš sevi pilnībā apliecināja savā pirmajā veikmīgajā filmā „400 sitienu” 1959. gadā. Galvenais varonis ir zēns Antuānu Duanelu, ko atveidoja Žans Pjērs Leo. Turpmāko divdesmit gadu garumā Antuāns parādīsies vēl četrās filmās Trifo fimās. Antuāns sākotnēji tika tēlots kā dumpiniecisks tīnis, par kuru nevienam nav ne daļas, bet vēlāk iegūs neveikla un tomēr pievilcīga vīrieša tēlu, viņš kurš tomēr domā par piedzīvojumiem ar sievietēm un dēkām dzīvē<sup>14</sup>.

Jāatceras, ka šajā 1959.g. Francijas kinovēsturē uz ekrāniem iznāca arī jau pieminētā Ž. L. Godāra filma „Līdz pēdējam elpas vilcienam”. Viņi abi izmantoja rokas kameras un neierastu montāžu un amatieraktierus. Daļēji tas bija saistīts ar iekļaušanos niecīgajā budžetā, bet arī ar zināmu provokāciju, kas liek iziet filmēšanai ārpus filmēšanas paviljoniem. Tas pavēra iespējas plašiem eksperimentiem, ko ierobežo filmēšana studijās<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Turpat Winkler, W., Boy, B. *Le petit soldat*. P. 17-21.

<sup>13</sup> Turpat Guatne, J.L. *Le merpris*. P.56.

<sup>14</sup> Crisp, C.G. *Francois Truffaut*. New York: Praeger. 1972.P 45.

<sup>15</sup> Turpat. Barr, C. *A bout de Souffle*. P.7-20.

Tika izkopta un veidota jauna kino valoda un šokēta publika. Nav pārsteigums, ka F. Trifo režisētās filmas ir klasikas citātu papildītas; viņš neslēpa savas zināšanas kino vēsturē un teorijā un nenoliedzami vēlējās dalīties ar citiem. Viņam bija svarīgi atsaukties uz savas jaunības kino un ievērojamiem un zināmiem autoriem.

Arī pārējās filmas, kurās centrālais varonis nav Antuāns Duanelis, ir F. Trifo balansēšana uz trauslās robežas starp dzīvi un mākslu, kino dokumentalitāti un fikciju. Par pārlicinošiem varoniem kļūst Žannas Moro Katrīna „Žilā un Džimā” un Šarla Aznavūra spēlētais Šarls drāmā „Šaujiet uz pianistu.

Režisora pazīstamākie darbi ir autobiogrāfiskā filmu sērija jauna zēna-vīrieša Antuāna Duanela dzīves un attiecību atspoguļums ar radniekiem, tuviem cilvēkiem un sabiedrību vispār. Tā aizsākās ar slaveno filmu “400 sitienu”, kurai seko “Nozagtie skūpsti”, “Antuāns un Kolette”, “Ģimenes ligzda”, “Bēgošā mīlestība”. Galvanā varoņa tēls saplūst ar paša režisora, autora, aktiera, tēlu<sup>16</sup>.

Man sajūtu līmenī daudz tuvāka ir F. Trifo pieeja filmai, Viņa filmas visu pirms ir emocionāli darbi, nevis kino izteiksmes līdzekļu manifesti. Atšķirībā no Godāra, kura filmās vienmēr nojaušama kāda fikcijas un rotaļas ēna, viņš ļauj skatītājam dzīvot līdzīstāstam kā patiesai realitātei. Viņš necenšas nodot to, ka skatītājs skatās filmu (kā Godārs nereti to dara iefilmējot kameras grupu vai aizkadrā runājot, ka tā ir filma).

Mazāk manai gaumei ir nozīmīgi un ne tik daudz īsfilmu „Augstāk par Zemi” ietekmējuši Klods Šabrols un Ēriks Romērs, taču jaunā viļņa redzamāko režisoru skaitā viņi ieņem nozīmīgu vietu.

K. Šabrols jaunībā ir studējis tieslietas, līdz atklāja kino burvību, kas saveda viņu kopā ar F. Trifo un Ž. L. Godāru. Trīs jaunie kinomīļi savu karjeru sāka kā kritiķi žurnālā “Cahiers du Cinema” un beidza kā ievērojami režisori. Viņu mēdz uzskatīt par vienu no jaunā viļņa režisoriem, kurš visvairāk saglabā klasiskā kino tradīcijas, taču vairākas no viņa filmām, “Labās sievietes” (*Les Bonnes Femmes*) ieskaitot, tika uzskatītas par amorālām. Vairākums Kloda Šabrola filmu ir smalki būvēti psiholoģiski trilleri, katrā no tiem ir gan upuris, gan varmāka. Šabrola kino valodu un stilu stipri ietekmējis Alfrēds Hičkoks. Viņš neslēpti citē A. Hičkoku, it īpaši filmā “Šaubu ēnā”, kas tiek uzskatīta par vienu no franču jaunā viļņa aizsācējām. Šabrols kino debitēja 1958.gadā ar nosacīti komiska sižeta filmu “Smukulītis Seržs” (*Le Beau Serge*), kura uzreiz nopelnīja skatītāju

---

<sup>16</sup> Crisp, C.G. *Francois Truffaut*. P 15..

atzinību. Filmā tiek risināts psiholoģisks stāsts par provinciāls lauku pilsētiņas dzīvi. Cilvēki cieš no sociālām problēmām, bezcerības, nomāktības un rīkojas pilnīgi neadkvāti apstākļiem. Arī nākamā komēdija "Brālēni" (*Les cousins*, 1959) tiek uzņemta ar panākumiem. Vēlāk tiek uzņemtas filmas "Labās sievietes" (*Les Bonnes Femmes*, 1960), "Neuzticīgā sieve" (*La Femme infidèle*, 1969).

Arī Ē. Romērs (Maurice Henri Joseph Schérer vai Jean-Marie Maurice Schérer) 50-tajos gados uzsāka darbu ietekmīgajā kino žurnālā *Cahiers du Cinema* līdzās Godāram un Trifo. No 1957. līdz 1963. gadam bija šī izdevuma redaktors. Kā jaunā viļņa režisoru viņu piemin ar filmām *Kolekcionāre* (*La Collectionneuse*, 1967) un *Nakts pie Modas* (*Ma nuit chez Maud*, 1969) ieturētas jaunajā stilistikā meklē jaunus paņēmienus, kā attēlot sacelšanos pret morāles normām un iesīkstējušiem uzskatiem sabiedrībā.

Minētie filmu režisori darbojās arī teorijas jomā. Atkāpšanās no kinomākslā izkristalizētajiem kanoniem 60-tajos bija kaut kas jauns, svaigs un viļņojošs. Kino kritiķi savas domas popularizēja žurnālā *Cahiers du Cinema*<sup>17</sup>. Savā attīstībā kino bija kļuvis par industriju un noslogots ar apjomīgiem budžetiem, dārgiem specializētiem paviljoniem kino tapšanai, sasaistīts politiski sociālos un ekonomiskos valgos. Jaunajam kino bija jāklūst citādam. Un *jaunais vilnis* pieteica sevi ar brīvību - filmēšanu uz ielām, dabā, provinciālās pilsētiņā, aktualizējot arī sava laika industriālās ainavas estētiku, ritmu, ātrumu, troksni.<sup>18</sup> Nozīmīgs bija realitātes attēlojums, dokumentalitāte. Kino atsvabinājās no literatūras, ekranizēta tapa reālā dzīve, „vienkāršais cilvēks”, kino vairs nebija literatūras kalpa lomā, kad tiek ekranizēti apjomīgi, glorificēti stāsti. Tādējādi režisors pats kļuva galvenais stāstnieks, naratīva veidotājs, demiurģs savā pasaulē. Tādējādi kino ienāca improvizācija gan scenārija gan režijas jomā un negaidīti atklājumi un aktiera brīvība filmēšanas laikā uz reāla fona ļāva runāt emocionāli, nepiespiesti un atvēra gandrīz neierobežotas iespējas eksperimentēt ar scenāriju, dramaturģiju, laiku un telpu. Ja var runāt par īpašu kino valodu<sup>19</sup>, tas bija laiks, kad tā tapa un attīstījās.

---

<sup>17</sup> Mēnešraksts "Cahiers du Cinéma français" Francijā tiek uzskatīts par atsauces materiālu kinokritikā. Periodiskā izdevuma tēlu ir veidojusi franču avangarda kino 60-tajos gados. "Cahier" kinokritiķi ir pētījuši franču kino evolūciju, saglabājot dziļu, mākslinieciski precīzu un spēcīgu kritikas valodu.

<sup>18</sup> Hayward, Susan. From Ideology to Narcissism: French Cinema's Age of the Postmodern. In: *French National Cinema*. Sec. Edition. London, New York: Routledge, 2005. S. 205.

<sup>19</sup> Redovičs, A. Mazais kino. Saruna ar filosofu A. Pjatigorski. *Kino raksti*. Rudens, 2000. 97.lpp.

Nobeigumā vēlreiz gribu pieminēt R. Kalniņa filmu "Elpojiet dziļi" ( jeb "Četri balti krekli", 1967), kuras scenārija autors bija Gunārs Priede<sup>20</sup>, operators Miks Zvirbulis, mākslinieks Uldis Pauzers, komponists Imants Kalniņš un lomās sevi spilgti parādīja tādi aktieri kā Uldis Pūcītis, Dina Kuple, Līga Liepiņa, Arnolds Liniņš, Pauls Butkēvičs.

Šī ir latviešu filma, kas, manuprāt, vibrē sešdesmito gadu brīvības alkās, kas atsaucās uz vispārējām tā laika pasaules un tieši franču *Jaunā viļņa* kinematogrāfa tendencēm. Filma runā par brīvību, jaunības maksimālismu, sirdsapziņas balsi un vēlmi dumpoties pret pastāvošajām sociālajām un likuma normām. Viss pieminētais iekļauj šīs filmas varoņus franču *jaunā viļņa* noskaņās.

Zināms ir fakts, ka arī pašas filmas sarežģītais liktenis stāsta par tās dumpinieciskumu un tā sekām. Tieši tādēļ Latvijas kino vēsturē tā pazīstama ar diviem nosaukumiem — gan ar "Elpojiet dziļi", gan "Četri balti krekli" (šis nosaukums vairāk saistās ar I. Kalniņa mūziku filmai). Filma tika uzņemta 1967. gadā, bet skatītājiem tika parādīta tikai 1986. gadā, jo tika atzīta par nevēlamu un Padomju ideoloģijas cenzūras neatļautu.

"Elpojiet dziļi" ir pirmā latviešu filma, kas par principiālu spēles dalībnieci uzskata filmas mūziku. R. Kalniņš savu filmu veido, ieklausoties mūzikas dramaturģijā, pakļaujot tai arī filmas montāžu.

„Elpojiet dziļi..” „vairāk nekā jebkura cita 60 -to gadu Latvijas spēles kino izpausme reflektē tos stilistiskos meklējumus, to kinovalodas eksperimentu un brīvības elpu, kas spilgti iezīmējās tā laika progresīvākajās pasaules kino tendencēs — gan franču *jaunā viļņa* meklējumos, gan čehu un arī krievu kino avangarda (Ž. L. Godāra, M. Formāna, V. Hitilovas, M. Hucijeva, S. Danelijas u.c.) pieredzē”<sup>21</sup>.

#### *Secinājumi:*

1. Franču kino *jaunā viļņa* nozīme ir aktuāla arī mūsdienās, jo pateicoties *jaunā viļņa* režisoriem, kritiķiem un aktieriem sevi pieteica sociāli aktīvs un psiholoģiski daudzslāņains kino, kas balstījās uz pilnīgi jauniem postmodernās Rietumu kultūras pamatprincipiem.

---

<sup>20</sup> R. Kalniņa filma „Elpojiet dziļi” tika aizliegta un netika izrādīta līdz par 1986.g. bet komponista I.Kalniņa komponētās dziesmas un mūzika skanēja neatkarīgi no filmas un ir populāras vēl šodien. Netika aizliegta arī G. Priedes luga "Trīspadsmitā", kas ir filmas scenārija pamatā. (autora piezīme)

<sup>21</sup> Rietuma D., Elpojiet dziļi. Spēlfilma. Pieejams:

<http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/elpojietdziili>. [Skatīts 14.05. 2014].

2. *Jaunā viļņa* pamatprincipi un maniere ir vērtīgs izpētes lauks jaunajiem kino režisoriem un kino teorētiķiem, kas ļauj atgriezties un iedzīvināt arī mūsdienu kino praksē un teorijā tā laika režijas, dramaturģijas un filmu montāžas atklājumus.
3. *Jaunā viļņa* strāvojums nav svešs latviešu kinematogrāfam, ko visspilgtāk pierāda R. Kalniņa veikums filmā „Elpojiet dziļi”.

## 2. JAUNIEŠU VECUMA POSMA PSIHOLĒGSKAIS RAKSTUROJUMS

„*Tam bija savs laiks.*”

(F. Nīče)

Manas filmas varoņi ir jaunieši, kas sasnieguši jau zināmu briedumu, taču vēl joprojām ir sevis un savas vietas dzīvē meklējumos. Šo posmu var nosaukt par jaunības fāzi. Psiholoģijā un cilvēka individuālās attīstības teorijā šis periods tiek dažādi nosaukts un arī tā robežas atšķirīgi iezīmētas. Tāpēc aplūkosim vairāku autoru uzskatus un domas par mani interesējošo periodu cilvēka attīstībā. Piemēram, labi zināmais psihologs E. Eriksons uzskata, ka šis periods, ko viņš dēvē par jaunības stadiju ilgst no 19 – 25 gadiem. E. Eriksons runā par jauniešu maksimālismu, par ideālu meklēšanu, par vēlmi kļūt pieaugušam. Savukārt F.L. Šveicers uzskata, ka pusaudža posmam sekojošais jaunības periods ir īpaši izdalāms, taču jaunības periods nevar tikt uztverts kā ierobežots noteiktā vecuma posmā. Jaunības gadu posmam raksturīgās pazīmes var ilgt līdz 30 gadu vecumam un ilgāk.<sup>22</sup>

F.L. Šveicers uzsver jauniešu zinātkāres un sevis apliecināšanas nepieciešamību. Nomainoties sabiedrības pasaules uztverei no modernisma uz postmoderno dzīves uztveri, ir izmainījusies arī sabiedrības spēja orientēties vērtību sistēmās. Ir vērojama tendence, ka jaunieši agrāk kļūst sociāli aktīvi, aktīvi piedalās sociālajā dzīvē, bet tajā pašā laikā ilgi nespēj izveidot noturīgu savu pasaules uztveres modeli un atrast noturīgu pašidentitāti.<sup>23</sup> F.L. Šveicers runā par periodu, kad jaunieši meklē savu pārliecību un raksturo šo posmu kā „monitoringa” periodu, kad jaunieši ir jāizprot un jāatbrīvo no nopietnu attiecību un izvēļu pieņemšanas valgiem.<sup>24</sup>

P. Jurēvičs uzskata, ka jaunība raksturojas ar lielu jūtīgumu un spēcīgām dziņām un impulsiem. No tā ir ārkārtīgi kritiski, mokošu meklējumi, īsu, spilgtu prieku un sajūsmu, bet allaž ar tiem sekojošu ciešanu, bieži pat izmisuma pilns laiks, kas ir bagāts ar iekšējiem un ārējiem konfliktiem, ar daudzkārtīgu maldīšanos un vilšanos, jo atkarīgs no pieredzes trūkuma.<sup>25</sup> Lai gan par filmu vairāk izteikšos, un to analizēšu sekojošās nodaļās, tomēr šis Jurēviča uzskats dažādos veidos šķiet raksturo arī manas attiecības ar filmu „Augstāk par

<sup>22</sup> Schweicer F.L. *The Postmodern Life Cycle. Challenge for Church and Theology*. St. Luis: Chalice Press. P. 40-45.

<sup>23</sup> Turpat, P. 49.

<sup>24</sup> Turpat, P. 70.

<sup>25</sup> Jurēvičs P. *Dzīve un liktenis*. Kopenhāgena: 1995. 85. lpp.

Zemi”. Šī mana diplomdarba filma mazliet reflektē mana paša pieredzi jaunības laikā, un šeit es nerunāju par autobiogrāfiskiem notikumiem scenārijā, bet tieši sajūtām šo filmu veidojot. Šeit izpaužas kaut kāda veida jaunības maksimālisms (ieceres stadijā), kas, protams, brīžiem saduras ar vilšanos (jo iecerēto ideālu sasniegt neizdodas), ko izraisa pieredzes trūkums kinorežisora profesijā.

Agrās jaunības laiks ir ideālu meklējumu laiks, līdz ar to – arī dzīves vērtību meklējumu laiks.<sup>26</sup> Pasaules kopīgās vērtības jaunietis spēj apjaust tikai vēl savā individuālā skatījumā, bez nepieciešamās objektivitātes. Agrīnās jaunības vecumā notiek attieksmju formēšanās, kas sākusies jau bērnībā un pusaudža gados. Attieksme ir labvēlīga vai nelabvēlīga novērtējoša reakcija, kas izpaužas viedoklī, izjūtās un mērķtiecīgā darbībā pret kaut ko vai kādu.

F. Herrera apskatot „modernās jaunatnes” problēmas atzīmē, ka problemātiska ir jauniešu motivācija dzīvei. Bieži ir vērojama nevēlēšanās kļūt pieaugušam un „ilgāk saglabāt savu nenobriedušu jaunieša statusu, kas atbrīvo no lēmumu pieņemšanas un atbildības apzināšanās. Šī tendence vērojama arvien biežāk, bet 70 – 80tajos gados tā bija reti vērojama parādība, un tikai retais jaunieši sacēlās pret brieduma iestāšanos un lielās dzīves sākšanās iespējām.”<sup>27</sup>

E. Eriksons uzsver sabiedrības lielo nozīmi jaunieša uzskatu veidošanā: “jaunieši visdziļāk ietekmē sabiedrības ideoloģiskais potenciāls, jo viņam ir milzīga vēlēšanās būt vienaudžu un skolotāju pieņemtam un rast iedvesmu vērtīgu dzīves ceļu piemēros”.<sup>28</sup> Jaunieši kognitīvajā sfērā spēj izvirzīt hipotēzes, domāt par savas rīcības sekām, viņi spēj un vēlas domāt paši par sevi, mēģina labāk izprast savus priekus, bēdas, sajūtas, identitāti.

Fizisko pilnību cilvēks savā individuālajā attīstībā sasniedz līdz 30 gadu vecumam. Pēc šīs sasniegtās robežas sākas fizisko spēku samazināšanās un dažādu anatomisko un fizioloģisko procesu izmaiņas, kas raksturo briedumu, kam seko bioloģisko procesu intensitātes lejupslīde. Brieduma gados palielinās iespēja izmainīties svarā un cilvēks sāk sajūst vajadzību pēc uzmanīgākas attieksmes pret savu fizisko ķermeni. Neveselīga dzīvesveida iespaidā cilvēks jau pēc 30 gadu vecuma var sākt izjust sava ķermeņa novecošanās procesus, kas izpaužas kā izmaiņas motoriskajā koordinācijā, reakcijā uz

---

<sup>26</sup> Jurgena I. *Vispārīgā pedagoģija*. Rīga: SIA “Izglītības solī”, 2002. 82. lpp.

<sup>27</sup> Herrera H. *The Changing World. Youth in Revolt: Refusing the Adult World*. Toronto: UNESCO Press, 1995. P.6.

<sup>28</sup> Eriksons E.H. *Identitāte: jaunība un krīze*. Rīga: “Jumava”, 1998. 102. lpp.

kairinājumiem, dzirdes un redzes pavājināšanās, muskuļu tonusa pazemināšanās, izmaiņas asinsrites un elpošanas sistēmās.

Vecuma posms pēc 19 gadiem, kad pilnībā ir sasniegts pēckonvencionālais līmenis, moralitāte ir pilnībā internacionalizēta un nav pamatota citu standartos (persona atzīst alternatīvus morāles virzienus, ir spējīga izdarīt izvēli un pētīt personīgos morāles principus). Šajā posmā persona pēc Kolberga sistēmas var sasniegt 5. pakāpi – sabiedrības tiesības pret indivīda tiesībām tiek saprastas kā vērtības un likumi ir relatīvi un vienas personas standarti var būt atšķirīgi no citas personas standartiem. Persona var apzināties, ka likumi ir nozīmīgi sabiedrībai, bet saprot arī to, ka tos var mainīt un vienoties par risinājumiem. Vērtību sistēma ir nostiprinājusies un uz tās balstītie principi var tikt brīvi īstenoti dzīvē.

Apskatot garīgās sfēras norises, personība šajā attīstības posmā pēc I. V. Faulera domām ir spējīga uzņemties atbildību par saviem uzskatiem un pārliecību. Indivīds saprot, ka nevar vienmēr paļauties uz autoritātēm un ideāliem. Kritiskā domāšana pieļauj izvērtēt notikumus un raudzīties uz lietām un procesiem patstāvīgi. Tendence, kas vērojama jaunākos vecuma periodos un tieksme uz absolutizāciju un maksimālismu ir mazinājusies. Indivīds saprot, ka spriedzi starp relatīvo un absolūto, indivīdu un sabiedrību, pašpilnveidošanos un kalpošanu citiem, saprātu un emocijām var aizstāt un mazināt ar plurālismu un lojalitāti. Taču pastāv izaicinājums pieņemt patstāvīgus lēmumus un uzņemties atbildību par tiem un savu izvēli. Tā ir kvalitatīvi jauna stadija, kad persona lietas skata no sava redzes perspektīvas punkta, pieņemot kaut ko tik tālu, cik tas saskan ar viņa priekšstatiem.<sup>29</sup>

I. V. Faulers arī pieļauj iespēju, ka cilvēks, sasniedzis pieaugušā stadiju, kas pēc viņa uzskatiem, sasniedzama pēc astoņpadsmit gadu vecuma, var kļūt piesardzīgs savos uzskatos un spriedumos, saprotot, ka, izdarot izvēli, vienmēr nākas kaut ko zaudēt un kaut ko atnest. Tomēr situācijas izvērtējums parasti nebalstās tikai uz vienu argumentu. Indivīds, izvērtējot situāciju, ir spējīgs atrast daļu patiesības arī tajā, ko noraida. Persona šajā vecumā ir spējīga sasniegt stadiju, kad spēj apzināties, ka patiesība ir daudzpusīga un pilna noslēpumiem, saprot un pieļauj, ka pasaule ir relatīva savā mainībā, apzinās pretrunas arī reliģiskajos jautājumos.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Fowler I. W. *Stages of faith*. San Francisko: Harper&Row, Publishers, 1981. P. 24.

<sup>30</sup> Turpat.



Taču, kā redzams sabiedrībā, cilvēki bieži vien nav spējīgi iemācīties pieņemt lēmumus un uzņemties atbildību pat visas savas dzīves laikā. Sabiedrībā nevar izbēgt no personām ar kategoriskiem spriedumiem, kas nepieļauj lojalitāti un iespējamību diskutēt, respektējot arī citu personu un citu gribu, viedokli un intereses. Lai gan mūsdienās daudz tiek runāts par kompromisu meklējumiem un plurālismu visās dzīves jomās, sabiedrībā ir vērojami konflikti, netolerance un valdoši stereotipi. Apgalvojums, ka patiesība ir katram sava bieži vien atduras pret citādi domājošu kategorisku nosodījumu un tendenci separēties. Jaunieši norobežojas cieš, jo saskaras ar daudziem emocionāliem izaicinājumiem, ar kuriem vēl nedisciplinētais un nenobriedušais prāts nespēj cīnīties.

*Secinājumi:*

1. Jaunības posms cilvēka dzīvē ir svarīgs laiks, jo šajā laikā cilvēks īpaši spēcīgi nododas savas identitātes un uzskatu veidošanai. Tas ir posms, kad īpaši svarīgi ir iepazīt pasauli un izjust drošību, ko dāvā mīlestība un sapratne.
2. Jaunība ir meklējumu un eksperimentu laiks, kas ir riskants vēl nenobriedušai personībai, apdraudot tā morālo un tikumisko uzskatu noturību, kā arī fizisko veselību.

### 3.MŪSDIENU CILVĒKA TEMPORĀLĀ UZTVERE

*„Montāža ir sirds uzvara pār prātu, kas panākta  
atsakoties no izpratnes par telpu, laika izpratnes priekšā”.*

(Ž.L. Godārs)

#### 3.1. A. Bergsona laika kā ilgstamības teorijas apskats

Šī darba uzdevums nav plaši reflektēt par laiku mūsdienu postmodernajā sabiedrībā, bet tikai dot teorētisko pamatu manai praktiskajai darbībai, kas realizējas filmas struktūras veidošanā un varoņu psiholoģisko problēmu atklāšanā. Tikai īsumā šajā nodaļā ieskicēšu laika psiholoģiskās uztveres problēmas, ar kurām objektīvi saskaras indivīds, uztverot un pārdzīvojot caur savu neatkārtojamo unikalitātes prizmu, bieži vien nonākot psiholoģiskā konfliktā ar sevi, savu pašrealizāciju un pašidentitāti. Pašrealizācija un pašidentitātes apzināšana (konstruēšana) laikā ir viens no maniem izpētes jautājumiem un arī manas filmas uzbūves pamats. Indivīda personīgā, subjektīvā laika uztvere uzdod daudz jautājumu, uz kuriem nav iespējams atbildēt viena pētījuma vai filmas robežās. Mani laiks interesē, sasaucoties ar pagājušā gs. pirmās puses franču filozofa A. Bergsona idejām par laiku kā ilgstamību, kā plūdumu.

Savu teoriju franču filozofs A. Bergsons apzināti veidoja kā antitēzi racionālistiskajai metafizikai. Viņš „tūrā prāta” vietā izvirzīja „Tūrās uztveres” un „tūrās atmiņas” ideju. A. Bergsona mācības centrā ir secinājums, ka dzīve sastāv no pastāvīgi mainīgiem psiholoģiskajiem stāvokļiem, kas pēc noteikta laika pāriet viens otrā. Šo noteikto laika sprīdi A. Bergsons dēvēja par ilgstamību (*la duree*) un apgalvoja, ka tieši ilgstamība veido apziņu. Cilvēka dzīve nesastāv no atsevišķām, nesaistītām epizodēm, nogriežņiem. Dažādi dzīves notikumi ir saistīti vienā nepārtrauktā procesā un šis laiks izpaužas kā nepārtraukta ilgstamība, šim laikam ir kvalitatīvs raksturs un tas atšķiras no mehāniskā laika jeb pulksteņa laika. Šis Visuma plūdums ir dabīgs un tam nav sakara ar to mehānisko laiku, ko skaita pulkstenis un, kas ir intelekta izgudrojums un tas sadala, saskalda ilgstamību atsevišķos fragmentos un izjauc dzīves izpratni un uztveri tās veselumā un nepārtrauktībā. Matērija, laiks, kustība ir dažādie veidi, kādos ilgstamība izpaužas mūsu uztverē. „Visums ilgst. Jo dziļāk mēs izpratīsim laika dabu, jo skaidrāk

saprātīsim, ka ilgstamība ir process, formu radīšana, nepārtraukta absolūti jaunā izstrāde.”<sup>31</sup> Ilgstamības būtību var izziņāt tikai intuitīvi. A. Bergsons saprot to kā uz jēdzieniem nebalstītu „saskatīšanu“, „apjēgšanu“, kad „izziņas akts sakrīt ar aktu, kas rada īstenību“. Latviešu filosofs Pauls Jurevičs, ko savā ziņā var nosaukt par viņa sekotāju šo ideju raksturo: „laiku kā iekšēji pārdzīvotu realitāti Bergsons sauc par ilgstību. Šo ilgšanu raksturo visu elementu savstarpēja cauraušanās un nemitīga plūsma. No vienas puses pagājušais te nekur nezudīs, bet vienmēr paliks kaut kur, vismaz zemapziņā. No otras puses – nāks klāt vienmēr kaut kas jauns, vēl nebijis. [...] Mūsu iekšējo dzīvi no šī viedokļa raksturo nemitīga iekšēja jaunradīšana. Izejot no šāda īstās dzīves raksturojuma, Bergsonam nav grūti rādīt, ka determinismu uz mūsu gribu nav iespējams attiecināt.”<sup>32</sup> Lielā mērā pateicoties viņam laika jēdzienam tika piešķirta pavisam jauna, vitāla vieta domāšanā par laiktelpu un dzīvi veidojošajiem faktoriem. A. Bergsons uzsver intelekta lomu. Tas ir nepieciešams, lai cilvēks spētu tikt galā ar materiālajām jeb telpiskajām lietām, savukārt intuīcija ļauj nonākt līdz dzīves patiesībai.

### 3.2. Laika problemātikas apskats postmodernisma kontekstā

Kopš A. Bergsona aizritējis jau vesels gadsimts un cilvēka apziņa attīstījusi jaunas modernas un postmodernas laika konstrukcijas. Tāpēc šajā apakšnodaļā ieskicēšu laika izjūtas problēmu mūsdienu sabiedrībā aplūkojot arī citu autoru domas. Var apgalvot, ka mūsdienās laiks kļuvis par psiholoģisku problēmu. Laika kontinuitāte un nepārtrauktais plūdums, arvien ātrāk tiek sadalīts arvien īsākos diskrētos posmos. Laika nav. Laiks pazūd, aizrit, nepietiek laika kvalitatīvi veikt darba pienākumus, kvalitatīvi veltīt sevi ģimenei un sev. Paralēli tam tiek radīta vesela brīvā laika industrija, kas piedāvā pavadīt brīvo laiku izklaidē, nesaistītā ar ikdienas nodarbēm. Brīvais laiks tiek piedāvāts, vai nu tas objektīvi pastāv, vai nē. Ar šo laika piepildīšanu tiek nodarbināti gandrīz visi, īpaši jaunieši. Par kuru saprātīgu laika izmantošanu atbildību uzņemas visa sabiedrība. Protams, var runāt par neprasmī organizēt savu laiku un plānot savus darbus, bet tas neatrisina problēmu, kas rada spriedzi cilvēku savstarpējās attiecībās ar ļoti tālejošām sekām. Mūsdienu cilvēks laiku tver kā reāli izmantojamu patērējamu vērtību. Respektīvi, ir “ dzīves laiks” un “laiks dzīvošanai”, tas ir laiks, kas tiek maksimāli realizēts. Jāatzīmē arī būtisks faktors, ka

<sup>31</sup> Bergsons, A. Par dzīves evolūciju. *Kentaurs XXI. Nr. 22. 2000. 48.lpp.*

<sup>32</sup> Jurevičs, P. Kultūras esejas: *Esejas*. Upsala: Daugava, 1960. 323.lpp.

cilvēks laika plūdumu un gaitu izjūt atkarīgi no vecuma. Bērnībā laika izjūta un tā piepildījums ievērojami atšķiras no nobrieduša cilvēka vai sirmgalvja laika uztveres. Atšķirīga laika uztvere ir arī dažādām kultūrām, sociālajām grupām un vēsturiskajiem laikmetiem. Piemēram, A. Toflers norāda, ka notiek pāreja no “otrā viļņa” industriālās civilizācijas uz “trešo vilni”, kā rezultātā lineārais laiks pārtop nelineārajā, sazarojas un dažādojas<sup>33</sup>. Citiem vārdiem, kā to norāda V. Šmids, “modernisms tiecās uz mēģinājumu vienveidot jeb totalizēt, turpretim postmodernitātei raksturīga tās dažādības uztveršana”<sup>34</sup>.

Cilvēka prāts jau no seniem laikiem pasauli uztver caur notikumiem un lietām, kas eksistē telpā un laikā. Arhaiskās pasaules domāšanas vieds pamatojās uz absolūtu, nemainīgu vērtību eksistenci sakrālā laikā un telpā, norises pasaules telpā uztvēra kā nemainīgas, kas noteiktā laika periodā atkal un atkal atkārtojas – tādā veidā paužot nemainīgu cikliskumu.

Sv. Augustīns<sup>35</sup> liek pamatu Rietumeiropas domāšanas kontekstā pieņemtajām laika konstrukcijām. Augustīns uzskatīja, ka gan laiks, gan mūžība – noteiktas esamības raksturlielumi atspoguļo tās noteiktības un pastāvības mēru. “Laika ilgums sastādās no mirkļu secības, kuri nevar eksistēt kopīgi; turpretim mūžībā viss sakoncentrējas tagadnē; laiku visā tā kopībā nevar nosaukt par tagadni. Visa mūsu pagātne veidojas no nākotnes, visa mūsu nākotne ir atkarīga no pagātnes; viss pagājušais un viss nākošais formulējas tagadnē, vienmēr esošā, kurai nav ne pagātnes, ne nākotnes”<sup>36</sup>. Augustīnam mūžība ir vienmēr esoša tagadne, kurai nav ne pagātnes, ne nākotnes, tomēr tā rada šos atsevišķos izdalītos posmus, kurus diktē eksistence. Eksistēt, pēc Augustīna domām, nozīmē būt tagadnē, piedalīties, būt iesaistītam mūžības procesā. Ritošais, esošais laiks Augustīnam ir ne tikai tagadējā diena vai gads, bet eksistējošās pasaules laiks. Tikai Dievs Augustīnam ir ārpus laika – “ Tu pats esi ārpus jebkura laika, jo citādi Tu nevarētu būt pirms visiem laikiem [...] bet Tu vienmēr esi, un Tevis paša mūžība neiet mazumā”<sup>37</sup>.

Mūsdienās laiks, atšķirībā no senās pasaules laika uztveres, tiek saprasts kā ļoti personīgs lielums un ir pamatoti runāt par tā psiholoģisko uztveri. Autori E.I. Golovaha, A.A. Kroņiks, balstoties uz Dž. Freizera teoriju, pamatoti izvirza psiholoģiskā laika

<sup>33</sup> Toffler A. *The third Wave*. New York: 1980. P: 34.

<sup>34</sup> Šmids V. Purpura stundas. Laiks un dzīves māksla. *Kentaurs XXI*, Nr.17.137.lpp.

<sup>35</sup> Hiponas bīskaps, 4.gs. Augustīnam laiks ir mūžīga ilgstamība un pamatojoties Svētajos rakstos Augustīns runā par laiku un laiciskumu kā mainīgās esamības raksturotāju, laiks nesaraucjami eksistē kopā ar radīto pasauli. (autora piezīme).

<sup>36</sup> Sv. Augustīns. Atzīšanas (Confessiones), XI,14.

<sup>37</sup> Turpat. XI, 13.

problemātiku. Psiholoģiskais laiks ir personības subjektīvo pārdzīvojumu kopums, psihiskās procesualitātes mērs.<sup>38</sup> Jāatzīmē, ka cilvēka attīstības gaitā indivīda laiciskās orientācijas robežas kļūst arvien plašākas. ASV psihologs K. Levins<sup>39</sup> savos pētījumos parādījis, ka cilvēka ontogēnēzes ciklā viņa psihē paplašinās laiciskās orientācijas robežas, psiholoģiskā pagātne atdalās no nākotnes un ieņem savu vietu apziņā. Personas *psiholoģiskā laika* uztveršana mainās un turpina mainīties visā tā dzīves ciklā. Galvenais uzsvars liekams uz proporcijām; jaunībā psihē lielāko daļu aizņem nākotne, organisms orientējas nākamībai, tas pārdzīvo gatavošanos “lielajai dzīvei”. Pakāpeniski dzīves gaitā šī proporcija izlīdzinās un turpina sarukt pretējā virzienā. Vecāku cilvēku apziņā arvien nozīmīgāku, lielāku vietu ieņem pagātne - tas izpaužas kā bērnības un jaunības atmiņas, gan patīkamie, gan nepatīkamie notikumi. Bieži vien tas saistās ar krīzes pārciešanu, aktualizējot pagājušās dzīves nozīmību un neatgriezeniskumu. Bet kā rāda E.H. Eriksona pētījumi, arī jaunībā identitātes krīzes laikposmā jaunieši ir apdraudēti nepārvarēt krīzi un nonākt savdabīgā “laika apstāšanās” vai difūzijas stadijā. Cilvēka dzīve it kā izšķīst laikā, neorientējoties uz nākotni, tagadni vai pagātne. Tas ir stāvoklis, kad cilvēks gaida “ārējo grūdienu”, “kāda spēka iejaukšanos” vai brīnumu, kas dotu viņa eksistencei jēgu un piepildījumu, lai viņa individuālais laiks tiktu piepildīts ar notikumiem. Tam tālākas sekas var būt jauniešu izstumšana no sabiedrības un pseidosabiedrības (noziedzīga grupējuma, bandas) meklējumi un iekļaušanās tajās.<sup>40</sup>

Mūža gaitā indivīds arvien vairāk izjūt laika paātrinājumu. Laika beigās tiek saistīts ar nāvi. Jāteic, ka attieksmē pret nāvi izpaužas cilvēka attieksme pret dzīvi, tās realizācija, pagātnes un nākotnes kopsakarības. Kā norāda ASV zinātnieks A. Toflers, neirotiskas pazīmes var saskatīt divos virzienos. Varam atzīmēt cilvēkus, kas dzīvo “nākotnē” un tos, kas dzīvo “pagātnē”. Tādējādi, “pagātnē dzīvojošie” it kā kompensē sociālo novecošanos, bet tajā pašā laikā var izjust šoku no sadursmes ar nemitīgo laika paātrinājumu, turpretim “nākotnē dzīvojošie” šo diskomfortu neizjūt.<sup>41</sup> Tādējādi, cilvēka psiholoģiskā laika izjūta raksturo viņa individuālo laika izjūtu. Cilvēks var psiholoģiski novecot vai arī kļūt jaunāks. Psiholoģiskā laika izjūta ir daudzdimensiāla, jo cilvēks, sevi saista ar pašrealizēšanos dažādās dzīves sfērās, respektīvi, ar piepildīto laiku, laiku dzīvošanai.

Laika pētīšanai daudz sava darba veltījis Dž. T. Freizers. Viņš laiku tver kā starpdisciplināru vienību un aplūko to kā ārpus sistēmas atšķirīgu līmeņu hierarhiju saistot

---

<sup>38</sup> Головаха Е.А., Кроник А.А. *Психологическое время личности*. Киев: 1984.

<sup>39</sup> Lewin K. *Field theory in social science*. Social Science. New York.: 1964.

<sup>40</sup> Eriksons H.E. *Identitāte: jaunība un krīze*. Rīga: Jumava, 1998. 200-201lpp.

<sup>41</sup> Toffler A. P.15

to ar iras nemitīgo kontinuitāti un attīstības stadijām, respektīvi, Pasaules evolūciju iespējams apskatīt tikai tās “pulksteņa” komplicētajā evolūcijā. Šī darba apjoms un mērķis neļauj sīkāk apskatīt Dž. T. Freizera izstrādātās dabas zinātņu un humanitārās pieejas laika izpētei, bet vēlos atzīmēt, ka vienā no saviem pēdējiem darbiem “Laiks, konflikts un cilvēciskās vērtības” (Time, Conflict and Human Values”, 1999) viņš pievērsies problēmām laika kontekstā, ko cilvēcei izvirza globalizācija, komunikāciju ātruma nesavietojamība no vienas puses un cilvēces tradicionālās vērtības, radot jauna tipa konfliktu virkni.

Šīm jaunajām tendencēm pievērsies, piemēram, franču zinātnieks, mūsdienu militāri, digitālo un informatīvo tehnoloģiju eksperts Pols Viriljo. Viņš savos pētījumos runā par jaunām tendencēm pasaules uztverē, telpas un laika orientācijā, sava *ego* apzināšanās. Pētot integrālās drošības, teritorijas, kara, kino, tehnoloģiju un kultūras mijiedarbības, runā par paātrinājuma pieaugošo nozīmi globālajos tīklos un indivīda intelektuālajām pārmaiņām. Viņš norāda, ka ātrums paver gan jaunas analīzes iespējas, taču rada arī jaunas estētiskās uztveres problēmas. Interesējoties par kino ietekmi uz cilvēka apziņu, viņš kino raksturo kā reālu līdzekli ceļot laikā un telpā, īpaši tas attiecināms uz dokumentālo kino, kas indivīdam liek skatīt konkrētus pagātnes faktus un vairākkārt (neierobežoti) tajos piedalīties kā vērotājam. Kino aplūkojams tikai kā ātruma piešķiršana attēlam – “kine - mātika” , bet tas ir arī laika izplešanās, kurai piemīt savs ātrums. P. Viriljo runā par kino, kara stratēģiju un tehnoloģiju attīstības kopsakarībām. Analizējot, piemēram, kara laika lokāluma izpratnes nomaiņu uz globālu tā sapratni, pateicoties video iespējām un satelītu darbības momentānajai pārraidei. Tas ir jautājums par globālo laiku un no tā izrietošo filosofisko jautājumu – *kur es esmu? (kas es esmu?)* vietā. Pēc P. Viriljo domām, tas ir jautājums par pilnīgi jaunu fenomenu. Proti, orientācijas zudumu, jo paveras iespējas redzēt un dzirdēt, neņemot vērā attālumu telpā un laikā, paveras iespējas darboties, neņemot vērā attālumu. Bērni mūsdienās piedzimst pasaulē, kuru laika totalizācija ir reducējusi gandrīz par neko. Pasaule ir sarukusi maza.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Viriljo P. Inerces spēks. *Kentaurs* XXI, Nr. 22., 76-81. lpp.

#### 4. SPĒLFILMAS „AUGSTĀK PAR ZEMI” ANALĪZE

„Ir ļoti maz filmu, kur galvenā būtu mīlestība”

(A. Pjatigorskis)

Filmas ideja radās pirms nedaudz vairāk kā gada. Gala scenārija versija tapa mēnesi pirms filmēšanas. Tomēr, domājot par filmas sajūtu, bija būtiski radīt nevis *dzelzainu* scenāriju, bet gan sajūtu pamatu aktieriem un komandai šī darba veidošanā. Šajā darbā tika atļauta un no manas puses iniciēta improvizācija gan dialoga, gan darbības, gan kameras risinājuma ziņā uz laukuma. Ticu un pārlicinos montāžā, ka tieši dubļi, kas no scenārija paturēja tikai sajūtu un ideju nevis tekstu un tieši izplānotu mizanscēnu, ir īstie un patiesākie, kuros piedzima varoņu savstarpējā attiecību ķīmija, un atraisījās tik ļoti gaidītā spontanitāte.

Aktīvi praktiskie sagatavošanās darbi tika veikti ar pieredzējušās producentes Gunas Stahovskas palīdzību. Tika nokomplektēta gandrīz ideāla komanda šīs filmas radīšanai ar operatoru inscenētāju Aleksandru Grebņevu, filmas mākslinieku Arni Vatašu un režisora asistentu Gati Unguru priekšgalā. Darbs pie komandas komplektēšanas, aktieru atlases un filmas praktiskās puses plānošanas notika 2 mēnešu garumā līdz filmēšanai. Tika uzstādīts uzdevums strādāt maksimāli profesionālas filmēšanas līmenī par spīti simboliskajam budžetam. Šis darbs uz laukuma nevienā brīdī netika definēts kā skolas uzdevums vai darbs, par kuru režisoram vajag saņemt atzīmi. Tā tika veidota kā filma, atsvabinoties no jebkādiem uzstādījumiem, kā kaut ko būtu darīt pareizi *pēc grāmatas* vai arī kā labāk patiktu potenciālajai komisijai. Uzdevums bija izstāstīt emocionāli iedarbīgu un pārdomu raisošu stāstu par trīs jauniešiem cilvēkiem.

Jāpiebilst, ka jau daudz pieminētās *jaunā viļņa* noskaņas sākumā nebija iecerētas kā teorētiska bāze. Tā izkristalizējās jau pēc vairākām scenārija labojuma versijām, kad varoņu tēli jau bija izveidoti un sižeta pamatlīnijas skaidras. Šis stāsts, kas sākotnēji nebija plānots kā mans diplomdarbs, bet potenciāli realizējams stāsts nākotnē, sāka tapt laikā, kad intensīvi skatījos franču *jaunā viļņa* filmas. Kad pie šī stāsta atgriezos jau veidojot to kā savu diplomdarbu, *jaunais vilnis* kā stilistisks piegājiens dabiski kļuva nepieciešams.

Filmēšana notika 6 dienu laika periodā no 2014.gada 3. maija līdz 20. maijam. Tā tika veikta Rīgas ielās un parkos, Rīgas centra dzīvokļos, uz Dailes teātra jumta,

Torņakalnā, pie Vanšu tilta, Andrejsalā un Vecāķu jūrmalā. Vieta un laiks tika izvēlēti saskaņā ar scenārijā paredzēto, radot autentisku vidi, kurā darbojas filmas varoņi. Tāpēc arī pavasara laiks, kas tiek akcentēts ar elipšu uzsvērotajiem starpainu kadriem, nav nejaušība. Tas notiek pavasarī tādēļ, ka šis gadalaiks ir visatbilstošākais jauniešiem konkrētajā dzīves posmā.

#### **4.1. Galvenās idejas un pamatprincipi filmas scenārija tapšanā, galveno varoņu izveide un aktieru atlase**

Laiks, kas var būt varoņa, indivīda personīgais laiks, vēsturiskais laiks, filmas laiks. Viens no maniem uzdevumiem ir attēlot laika plūstamības – ilgstamības izjūtu. Pamatojums un sīkāka analīze apskatīti 3.nodaļā. A. Bergsonam laika modelējums un postmodernā laika izjūta ir svarīgs faktors, kas tiek saglabāts gan pašas filmas tapšanā, gan ritmā, gan simboliskās sižetiskās niansēs.

Galvenās idejas un pamatprincipi tika iezīmēti jau scenārijā. Scenārijs, to vairākkārt pārstrādājot, tapa gada laikā. Svarīgi uzsvērt, ka ideja par stāstu, kur galvenajam varonim ir fiziski salūzusi sirds, bet ap viņu ir nojautu līmeņa mīlas trijstūris radās gandrīz tieši pirms gada. Un tieši tikpat svarīgas, cik mīlestības peripetijas, bija arī kara fons. Tas netika pielikts, ietekmējoties no pašreizējās ģeopolitiskās situācijas, bet tapa jau pirmajās scenārija versijās, vēl pirms pasauli pāršalca notikumi Maidanā. Un par spīti tam, ka šobrīd stāsts var kļūt pārlietu uzbāzīgi aktuālo notikumu reflektējošs, kara draudiem tur bija jāpaliek. Karš tā arī nesākās, bet tā draudi ir svarīgi gan kā dramaturģiskās izteiksmes līdzeklis, uzsverot jaunības unikalitāti un spēku pretstatā realitātes skarbajiem notikumiem. Filma ir arī manas pārdomas par laiku un sabiedrību, kurā dzīvojam. Lai gan es un mana paaudze, par ko ir stāsts, nav pieredzējusi karu, tomēr kara un okupācijas rētas dzīvo ļoti daudz apkārtējos. Bailes no lielās, draudīgās kaimiņvalsts uzņemtas jau kopš agras bērnības. To, protams, pastiprina arī mediju telpa, kurā dzīvojam. Tieši tādā veidā arī manā filmā ienāk karš – ar radio ziņām, kas ielaužas ik pa brīdim, stāstot par situāciju un kara iespējamību. Karš, kā apliecina nesenie notikumi, nav pilnīgi neiespējama un un filmas fonam pašmērķīgi radīta fantāzija. Mēs varam būt laimīgi, ka tas nenotiek te, bet diemžēl tas notiek tagad.

Pēdējais scenārija variants ar labojuma piezīmēm scenārijā tika izstrādāts jau filmēšanas periodā. Pielikumā iekļautais scenārijs ir pēdējā versija manam darbam scenārija fāzē. Šī versija ir pamats jeb izejas punkts darbam ar aktieriem un filmas



plānošanu. Tas tika pabeigts mēnesi pirms filmēšanas, un lai gan turpmāk labojumi bija diezgan ievērojami, piemēram, atteikšanās no pirmās ainas, tie vairs netika veikti ar scenārija pārrakstīšanu. Sākotnēji problēmas radīja iekļaušanās noteiktā filmas metrāžas apjomā, lakoniski izteikt savu ideju un iedzīvināt izvēlētajos varoņos. Var piebilst, ka pirmā scenārija versija bija vairāk nekā 40 lappuses gara, un tā drīzāk bija piemērota pilnmetrāžas apjomam. Stāsta centrā tika izveidota trijotne – divi jaunieši un meitene, kas apzināti velk paralēles ar *jaunā viļņa* filmu sižetiem, piemēram, Godāra „Autsaideru banda”, Trifo „Žils un Džims” u.c. Jaunieši katrs pa savam izstāsta savu stāstu. Atsevišķs tēls filmā ir Matiss (65 gadi), kura prototips ir šīs lomas atveidotājs – mākslinieks Laimons Juris G. Viņš pats citē savu dzīvi, tas filmā ienes ir apzināta reālisma un dokumentalitātes pienesums.

Īslaicīgs, bet spilgts tēls ir Veronika jeb rudmate, kas parādās tikai vienā ainā, bet atveido romantikas apvītu liktenīgo sievieti, kas ierāvusi melanholiskos pārdzīvojumos galveno varoni Jēkabu.

Replika izteikties par A. Bergsona laika ideju tiek dota padzīvojušam bohēmistam **Matissam**, kas mēģina verbālā tekstā izteikt savu atklājumu un vēstīt to Jēkabam, kurš jūtas slikti. Individā laiks - Vai viegli būt jaunam? – sen uzdotais jautājums, kas latviešu kino jau kļuvis par klišeju. Vai viegli būt vecam? – Vai viegli novecot? Neatbildēts paliek jautājums, vai tas vispār ir iespējams A. Bergsona laika ilgstamības kontekstā.

Filmā ir savs laiks, savs tecējums, laiks ”plūst kā upe no tevis”. Tie ir vārdi, ko saka Matiss tikpat apmaldīties un izbrīna pilns kā ap sevi pulcētie jaunieši, kuri arī meklē, plosās, grib sacelties pret kaut ko, mēģina apzināties sevi un savu laiku. Tieši šī viedā neziņa ir tas, kas saista šo nosacīto sabiedrību, liek kopā „tusēt”, melst niekus un vienlaicīgi arī meklēt ideālus un savu es. Padzīvojušajam Matisam komunicēšana ar jauniešiem ir kā maize, ar ko baroties nepiepildītās dzīves un strauji nākošā vecuma sajūtās. Fonā plūst dzīve savā resignētajā atsvešinātībā, tur ārpusē it tumsa, nezināmais, pretstatītais, antagonistiskais. Te tradicionālā bohēmista dzīvoklī ir cits telpa, istabas savijas spirālē, te dzer, smēķē, mīlējas, skūpstās meklē pazudušo un atrod negaidīto, varbūt izaicinošo (Jēkabs savu iekšējo egoistisko mocību pārņēmts metas svešas sievietes apskāvienos, paviršs ekspromtum sekss pieliekamajā, pēc tam tukšums un sirds klauves). Bet aiz šīm sienām ir cita dzīve (cits laiks un telpa), kas tomēr rit paralēli daudzām arī šai – neskaitāmām citām dzīvē. Šī ār pasaule brīžiem ielaužas šajā dzīvoklī, piemēram, ar brīdinājuma sirēnu izmēģinājumiem filmas pēdējā trešdaļā. Un vienlīdz svarīga ir pagātne un tagadne, jo notikumi notiek tikai te un tagad.

Tālāk īsumā pievērsīšos galveno varoņu īsam raksturojumam.

### **Jēkabs**

Jēkabs (nosacīti galvenais varonis, viens no trijotnes) ir savu egoistisko vēlmju un trauksmes pārņemts jauniešs, kas sirgst ar *takotsubo* kardiomiopātiju jeb lauztās sirds sindromu. Šāda slimība tiešām eksistē, tomēr stāsta risināšanas vajadzībās tās simptomi tika nedaudz modificēti. Savu slimību viņš uztver kā sevi pašu. Zemapziņā virmo nāves apziņu un nevaldāma vēlēšanās paspēt izdzīvot dzīvi, paspēt izdarīt kaut ko, kas apliecinātu viņu te un tagad. Trauksme un sacelšanās alkas pret visu - slimību, nāvi sevi, citiem, liek bezjēdzīgi mētāties, tīksminoties par savu slimību, slīgt melanholijā, tēlot varoni, autsaideru, anarhistu, sacelties pret sabiedrības sociālajām normām un tradīcijām. Apzināti ironiska ir atslēgu zādzība no tiltiņu margām, ko savulaik pieslēguši jaunlaulāto pāri. Šī tradīcija ne tikai Latvijā, bet arī citās valstīs (piem. Francija, Krievija, Itālija u.c.) simbolizē divu cilvēku laulību, savienību uz mūžu - saslēgtās „sirdis atslēgas” ironizē par mīlestību, kā beznosacījuma brīvību. Tieši neveiksmīga mīlestības mēģinājuma rezultātā Jēkabs iesaistās šīs dīvainās kolekcijas veidošanā, kuras iniciatore ir Linda. Atslēgu zagšana ir bērnišķīga sacelšanās pret nosacītu tradīciju, un, kas formāli nenes nekādu juridisku atbildību - atslēgu piestiprināšana pie tiltiņu margām kāzu dienā ir tikpat nesankcionēta rīcība, cik to noņemšana. Viss skrējieni ar smago, atslēgām piekrauto mugursomu ir tīra fikcija, bērnu spēle, jo pakaļ jau neviens nedzenas, par to nedraud arī sods. Viss Jēkaba dzīvē ir it kā fikcija – simulakrs – slimība, mīlestība, pārkāpums. Simboliski to var definēt kā hiperbolizētu problēmu, kas ieskauj galveno varoni – nevesela ir miesa, dvēsele, gars. Vēlēšanās to sublimēt, būt varonim – iestāties armijas rindās, kad draud ārēja agresora iebrukums ir glorificēta rīcība, kurai ļaunais liktenis arī pārvelk svītru – sirds slimība – *dienestam nederīgs*.

Jēkaba tēlu bija iecerēts papildināt, citējot *jaunā viļņa* aktiera Ž. P. Belmondo varoņus, taču diemžēl tas filmā netika īstenots. Šis lēmums tika iecerēts pēdējās scenārija labojuma fāzēs, un to mēģināju iedzīvināt mēģinājumos ar aktieri. Tomēr viņa maiguma un flegmatisma dēļ nekāds skarbais un nepieradinātais Belmondo tēls nesanāca. Zināmu psiholoģisku niansi meklēju U. Pūciša atveidotajā Cēzara tēlā „Elpojiet dziļi”, taču tas palika ļoti attālināts un tikai idejisks mēģinājums. Jēkabu filmā attēlo Latvijas Kultūras akadēmijas (turpmāk tekstā LKA) 3.kursa students Kārlis Derums. Filmas gaitā pilnībā neatklājas niansētais Jēkaba tēls, taču K. Deruma mākslinieciskais potenciāls un temperaments ļāva diezgan atbilstoši pietuvoties tēlam citādi. Kārlis to atveidoja kā skumju

nomāktu un izteikti introvertu tēlu. Neizdevās uzsvērt slimības slēpšanu, jo Deruma atveidotais Jēkabs slēpj pilnīgi visu.

### **Rihards**

Rihards tiek attēlots kā romantisks, ideālists, franču filoloģijas students ir pavisam atšķirīgs tēls. Šķietami viņu nenodarbina zūdošais laiks. Laiks viņam plūst kā notikums, impresija, klātesamība. Viņš ir gatavs piedalīties absurda pasākumā – „kāzu atslēgu” zagšanā no kanālmalas tiltiņiem, un atbalsta šīs dīvainās kolekcijas veidošanu, taču viņš nav šīs idejas pārņemts. Daudz vairāk par atslēgām viņu interesē filmas sākumā iepazītā Linda, kas viņu piesaista ar savu brīvības izjūtu, vēlmi fiksēt notiekošo iemūžināt fotokadrā aizplūstošas dzīves mirkļus, darot to mērķtiecīgi un apzināti. Rihards nav vienpusīgs tēls. Viņš snobiski mētājas ar franču valodas frāzēm, bet tajā paša laikā ir iejūtīgs un kautrīgs. Viņš vienlaikus izaicinoši un kautrīgi tuvojas Lindai, pret kuru izjūt patiesas simpātijas. Notikumiem ritot, mostas patiesas jūtas pret Lindu, bet situācija nav viennozīmīga, jo savukārt Lindas skatiens meklē Jēkabu, pret kuru viņa jūt kaut ko vairāk par draudzību.

Riharda tēls nosacīti velk paralēles ar blondo, romantisko vācieti F. Trifo filmā *Žils un Džims*. Uzskatu, ka tēls un tā atveidojums manā filmā, ko veic Nacionālā Teātra aktieris Jurgis Spulnieks ir izdevies un uzskatāms par sasniegumu. Kā interesantu faktu var piemetināt to, ka iespējams šajā tēlā visvairāk ir ielikts tieši mans raksturs. Man šajā scenārijā vistuvākais ir Rihards par spīti daudzu domām, ka šajā stāstā es izstāstu savus autobiogrāfiskos notikumus ar Jēkaba tēla palīdzību.

### **Linda**

Linda, kuru tēlo Jana Herbsta, LKA 4. kursa studente, un, visticamāk, kad lasīsit šo darbu, jau Rīgas krievu teātra aktrise) vairāk kā jebkurš no jauniešiem demonstrē mūsdienās pieaugošo apsēstību fiksēt notikumus fotouzņēmumos (viņa gan tos neievieto sociālo tīklu lāpās un neiepludina notikumus globālā tīmekļa bezpersoniskajā bezgalībā). Fotografēšana viņai ir vaļasprieks, apzināta aizraušānās, zināmā mērā mērķtiecīgas izpētes process.

Lindas tēlu modelēju, domās atsaucoties un aprīnojot Annas Karinas stilu *Ž.L. Godāra* filmās. Uzskatu, ka J. Herbsta izcili tika galā ar savu uzdevumu, radot pārlicinošu, ekspresīvu jaunas sievietes tēlu. Viņa droši un pārlicinoši darbojās mizanscēnās, emocionāli izspēlēja savas varones lomu.

Filmā vēl parādās divas sievietes (Jēkaba sievietes), kas darbojas kā pretpoli, pilnīgi atšķirīgi tēli – romantikas, dzejiskuma apvītā rudmate Veronika (tipāzs Elza Volonte), kas ir Jēkaba sapņaini iecerēta un idealizēta sieviete, kas viņu pamet ar I. Ziedoņa dzejoļu krājumu rokās jūras malā un blondā uzdzīvotāja Māra no Matisa ballītem, kuras apskāvienos viņš mēģina aizmirsties un rezignēti tvert pasauli un savu fizioloģisko vājumu, ko izraisa slimība.

#### 4.2. Filmēšana, montāža un pēcapstrāde

Mans uzdevums bija panākt, lai filma būtu emocionāli uztverams stāsts par tēmu "kā ir būt jaunam" – senais „Vai viegli būt jaunam?”. Jau strādājot pie scenārija, kļuva nepieciešams to izteikt ar ļoti kauzālu un kontinuitatīvu naratīvu. Tomēr, kad stāsts bija izkristalizējies, nākamajās scenārija versijās sāku censties šo kauzalitāti nojaukt. Vēlāk filmēšanas un montāžas gaitā aizvien vairāk atskārtu, ka man šo sajūtu ir iespējams radīt, lecot pāri laika notikumiem un it kā nejauši pieslēdzoties spilgtākajiem varoņu dzīves mirkļiem nedefinēta izmēra laika nogrieznī.

Arī aktieriem, strādājot pie šī darba, tika dots konkrēts uzdevums. Viņi dzīvo savu dzīvi un filmējamās ainas ir tikai mazi gabaliņi pavasara laika nogrieznī, kurā risinās viņu dzīves. Ar kameru es pieslēdzos tam atsevišķos brīžos, nofilmējot dažas ainas, bet daudz kas norit starp šīm ainām elipsēs, kurās mēs viņiem nesekojam. Ar Dāvja Sīmaņa iedrošinājumu apzinājos aizvien vairāk, ka skatītājam nav būtiska lokāciju kontinuitāte. Nav nepieciešams paskaidrot, kāpēc pēc jumta varoņi pēkšņi ir ballītē vai uz tiltiņa vai vēl kur citur. Skatītājs seko līdz cilvēkiem un viņu emocijām, un viņu drīzāk var tikai garlaikot un atgrūst ievadi un pamatojumi, kāpēc pēkšņi pārcelsimies citur. Šāda pieeja atmaksājās arī montāžā, jo ieguvu daudz savstarpēji diezgan neatkarīgas ainas, no kurām varēju būvēt un izmēģināt dažādas stāsta versijas, ridojot ainas dažādās secībās līdz nonācu pie man personīgi vistīkamākās.

Šajā ziņā šķita interesants Ž. L. Godārs ar savu attieksmi pret *jump-cut* principa pielietojumu. Savukārt F. Trifo to panāk niansētāk un emocionālāk, kas rada impulsivitātes un nepieradinātības sajūtu. Ž.L. Godāram vienmēr ir bijis būtiski eksperimentēt un radīt filmu pašas filmas dēļ. Man tehniskie izteiksmes līdzekļi nebija pašmērķis, bet tie tika izvēlēti, konkretizējoties stāstam jau pēc vairākām scenārija pārrakstīšanas reizēm. Intuitīvi sajūtu līmenī daudz tuvāka manam darbam ir F. Trifo pieeja, kura filmas manā uztverē ir

nopietni pētījumi cilvēka psiholoģijā un saskarsmē ar sociālajām un subjektīvajām problēmām. F. Trifo filmas atstāj daudz dziļāku ietekmi un atver telpu refleksijām, viņa darbi virtuozī izstāstīti cilvēka dzīves epizodes stāsts, nevis kino izteiksmes līdzekļu manifests. Atšķirībā no Ž. L. Godāra F. Trifo necenšas nodot izaicinošu izjūtu, ka skatītājs skatās filmu, vēro (Godārs nereti to dara, iefilmējot kameras grupu vai aizkadrā runājot, ka šī ir filma), bet ļauj dzīvot līdz stāstam kā realitātei. Mana darba izstrādē bija būtiski izstāstīt emocionālu, ticamu stāstu, neradot skatītājā iespaidu, ka viss ir tikai spēle un samākslotība, kaut arī mani varoņi izdzīvo savas dzīves momentus zināmā mērā sakāpinātas spriedzes apzināti izdomātos apstākļos (ārēja agresora militārais apdraudējums, priekšnojautas, neziņa). Naratīva atklāšanas nianšes bija būtiski nozīmīgas. Bija būtiski panākt plūstošu laika tecējuma iespaidu, kas bija nozīmīgi arī operatoram inscenētājam A. Grebņevam, kurš stingri neatkāpās no koncepcijas, ka kameras kustība ir iespējama tikai tad, ja kustās (vai kustību ierosina, piemēram, ar skatienu) varonis, tāpat gandrīz netiek izmantotas fokusa pārejas. Filmēšanas laikā mans mērķis bija - nepieļaut kameras klātbūtnes esamības izjūtu skatītājam. Praktiski to vēl labāk palīdzēja īstenot darba organizēšana uz laukuma pēc ārvalstu modeļa.

Respektīvi, operators inscenētājs Aleksandrs Grebņevs varēja būt pie monitora un ar rācības palīdzību vai norādījumiem starp dubļiem niansēti režisēt kameru pēc maniem norādījumiem, kamēr es varēju pievērsties aktieriem.

Atgriežoties pie kara tēmas filmas stāstā, jāuzsver izmaiņas, kas veiktas scenārijā. Scenārijā bija paredzēti video materiāli no ziņu sižetiem, kas samontēti varētu informēt par kara draudiem. Tomēr filmas organiskas un sevī pabeigtības dēļ no šīs idejas atteicos, lai neizrautu skatītāju no dzīvošanas kopā ar trijotni. Aizstājot video tikai ar audiālu it kā radio informāciju, skatītājam netiek atņemta vizuāla sekošana varoņiem, kas ir būtiskākais. Lai gan svarīgs ir arī karš, tas tomēr nozīmības ziņā seko pēc tā, kas notiek ar trijotni. Līdzīgs uzstādījums tika saglabāts arī filmas montāžā – nosacītais filmas ritms ir konstruēts ar mērķi, lai montāža nav izteikti jūtama. Protams, var iebilst, ka ir izmantots *jump-cut* princips, kas nodod montāžu, tomēr mūsdienu skatītājam, kurš regulāri saskaras ar MTV stilistikas videomateriāliem, *jump-cut* metodi jau sen vairs neuztver kā toreiz, kad *jeunais vilnis* izveidoja un attīstīja šo montāžas principu savās filmās kā apzinātu izaicinājumu filmas veidošanas metodiskajiem norādījumiem. Turklāt svarīgas ir mikroelipses ainu iekšpusē, jo bez tām daudz neskaidrākas būtu starpainu elipses. Svarīgi to bija iesākt jau no pašām pirmajām ainām, nevis pārsteigt skatītāju vēlāk. Darot to no sākuma, es izvairījos no šokēšanas, bet drīzāk iepazīstināju ar stilu, lai par to vēlāk var nedomāt, bet koncentrēties

stāstam. Filmā tās savienojas plastiski un iekļaujas organiski. Uzskatu, ka manā filmā montāža bez elipsēm/ jump-cut ainu iekšpusē nefunkcionētu un skatītāju mulsinātu lielākas elipses, kas ir starp pašam ainām.

Jāatzīmē arī mūsdienu igauņu režisora Veiko Onpū (Veiko Õunpuu) filmu veidošanas maniere un principi, kas manu darbu ietekmēja ne tikai filmēšanas sakarā, izmantojot statiskuma principu un rokas kameras izmantošanu darbā, bet jo īpaši krāsu un gaismas modelējuma ziņā. Visvairāk šī darba tapšanā iedvesmojos no autora jaunākās filmas *Free Range* (2013), kas arī, starp citu, ir stāsts par jauniešiem, kas meklē sevi dzīvē. Darbā ar gaismām un krāsām īpaši izteiktas koncepcijas netika izvēlētas. Drīzāk krāsas palīdz uzsvērt elipses, jo filmā esošās ainas var iedalīt divās grupās. Respektīvi, tās, kuras ir siltos toņos, piemēram, ballītes, atslēgu zagšanas, un tās, kuras - vēsos, kā rīts pie Lindas dzīvoklī, ainas promenādē. Siltai aintai sekojot pēc aukstas, akcentējas tas, ka ir pagājis laiks.

Filma jau sagatavošanas procesā tika iecerēta ar kadru malu attiecībām (*aspect ratio*) 2.35:1. Šis lēmums netika pieņemts montāžā, lai padarītu darbu vizuāli atšķirīgāku, bet jau filmējot mizanscēnas, un kadra kompozīcija tika veidota, paredzot, ka gala versijā būs konkrētās kadru malu attiecības. Montāžā šī iecere, protams, tika saglabāta. Tas darīts, lai izvairītos no garlaicīgā video standarta 16:9 un arī kino biežāk izmantotā 1.85:1. Šis platekrāna kadrs (saukts par *cinemascope*) zemapziņas līmenī iedarbojas, radot plašāku izjūtu. Protams, viens no iemesliem ir arī vizuālais atšķirīgums no ikdienas video, kas piemīt šādām kadru malu attiecībām. Galvenais iemesls ir, protams, personīgās gaumes simpātijas pret šādu ekrānu, bet pie racionālajiem iemesliem var minēt arī to, ka šādā formātā var specifiskāk kadru kompozīcijās atklāt apkārtējo vidi. Tāpat šāda platekrāna versija palīdz gaumīgāk kadrā izkārtot trijotni (kas ir būtiski vairākās ainās, piemēram, uz jumta, uz tiltiņiem), *neiespiežot* viņus kadrā, bet ļaujot katram organiski dzīvot ne tikai kopplānos, bet arī vidējos plānos, kas nebūtu tik viegli un vizuāli interesanti izdarāms pie 16:9.

Filmā izmantota latviešu grupas „Hospitāļu iela” mūzika. Filmā darbojas arī grupas līderis mūziķis Edgars Šubrovskis. Viņš tēlo bohēmistu, bardu, kas spēlē ģitāru Matisa ballītēs. Mūzikas izvēlē nozīmīgi bija saglabāt oriģinalitāti un organiski saaugušu skanējumu ar filmu. Apzināti izmantoju E. Šubrovski arī kā aktieri, tādā veidā citējot R. Kalniņa filmas „Elpojiet dziļi” noskaņu, skatot I. Kalniņa mūzikai, fonā darbojoties māksliniekam Pīgoznim utt.. Tādējādi, panākot ticamības un dokumentalitātes iespaidu – mūziķis dzīvo arī filmā un atveido pats sevi, paralēli viņa mūzikai skatot arī, kad viņš nav

kadrā. Šī mūziķa izvēle ir izteikti subjektīva, jo tieši ar Šubrovska un „Hospitāļu Ielas” mūziku asociējas mans agrās jaunības un pasaules iepazīšanas posms. Mūzikas ritms ir piemērots un kinematogrāfisks, savukārt teksti tematiski, bet ne uzbāzīgi ar sižetu saistīti. Piemēram, galvenā filmas dziesma *Krīspadsmīt* ir ritmiska vārdu spēle rindojot vārdus, kuros ir burtu savienojums – kr. Tas ir šķietami tikpat vienkārši un bezmērķīgi kā jauniešu nodarbes šajā filmā.

Uzskatu, ka montāža, mūzikas un gaismas atlase un modēlējums ir izdevušies veiksmīgi, un filmā ir sasniegta iecerētā noskaņa.

## NOBEIGUMS

Nobeigumā gribu sniegt apkopojumu par sava darba rezultātiem tā tapšanas procesā. Vēlos atzīmēt, ka izpildīti izvirzītie uzdevumi – iepazīts franču kino *jaunā viļņa* teorētiskais pamats -filmu, to tehniskā risinājuma pieeja, kas kļuva par pamatu manam praktiskajam darbam pie spēlfimas „Augstāk par Zemi” (29 min), kā arī literatūra, kas veicināja tuvoties jauniešu psiholoģijas jautājumiem, un telpas un laika uztveres īpatnībām, kas sasauca ar A. Bergsona un postmodernisma galvenajām idejām. Tika izstrādāts scenārijs, veikta lomu atveidotāju atlase, veikta filmēšana, montāža, pēcapstrāde, skaņas un mūzikas sintēze ar kadru, un rezultātā tapa īsmetrāžas spēlfilma „Augstāk par Zemi”.

Uzskatu, ka tika sasniegts darba sākumā uzstādītais mērķis un tika radīta reālistiska sižeta filma, kas stāsta par mūsdienu jauniešiem, ieskicējot vispārējas nianse jaunatnes meklējumu problemātikā, izzinot sevi un savu egoismu. Tika pierādīta hipotēze, ka vislabāk mākslinieciski darbojas savstarpēji pretēju pieeju vai faktu savienošana vienā darbā, tādēļ, lai radītu emocionāli dinamisku un patiesu filmu, nezaudējot reālistisku ticamību, ir iespējams, savienojot divus pretējus aspektus – psiholoģiski reālistisks filmas sižetu un hiperbolizētu (daļēji nereālu) darbības vidi.

Šajā filmā realizēju ieceri un redzami izdomātos apstākļos iedzīvināju stāstu par reāliem cilvēkiem – jauniešiem. Gan scenārija tapšanas, gan pašas filmēšanas un montāžas laikā izveidojās spriedumi, kādās attiecībās un proporcijās ir savienojamas šķietami pretējas pieejas, lai tās darbotos ticami un nodrošinātu līdzpārdzīvojumu stāstam.

Viens no maniem uzdevumiem bija izpētīt, kā ir savienojamas divas šķietami nesavienojamas lietas – psiholoģiskā reālismā veidota filma ar sižetu, kura darbība risinās daļēji pārspīlētos apstākļos. Svarīgi bija izveidot mūsdienu jaunieša portretu, kas savā subjektīvā veidā atklāj sava laika iezīmes, saglabājot darbības laika un telpas nosacītību. Lai panāktu vēlamo rezultātu un emocionālo spriedzi īsmetrāžas filmas garumā (30 min), galvenie varoņi šajā stāstā darbojas hiperbolizētos apstākļos, kas tika panākts, izmantojot sakāpinātu arēja militāra konflikta priekšnojautu un personīgas emocionālās spriedzes klātesamību.

Darbs ar scenāriju un potenciālo lomu atveidotāju meklējumi man lika pētīt kino teoriju, vēsturi un stilistiku, kā arī tehniskos paņēmienus, kas pārsvarā balstījās montāžas paņēmienos, paralēles velkot ar 60-to gadu franču kino *jaunā viļņa* tendencēm un uzstādījumiem, ko idejiski arī raksturo galvenā varoņa emocionālā spriedze un jūtu



pirmreizīgums. Tādēļ padziļināti pievērsos tā laika teorētiķu un režisoru F. Trifo un Ž. L. Godāra darbiem. Šis neilgais posms franču kino vēsturē man bija nozīmīgs ar to, ka ļāva teorētiski pamatot manas sākotnējās ieceres un meklējumus. Intuitīvi daudz tuvāka ir F. Trifo pieeja, kuram filmas ir emocionāli bagāti darbi, nevis kino izteiksmes līdzekļu manifesti, kas vairāk iezīmējas Ž. L. Godāra darbos.

## SECINĀJUMU TĒZES

1. Franču kino *jaunā viļņa* nozīme ir aktuāla arī mūsdienās, jo pateicoties *jaunā viļņa* režisoriem, kritiķiem un aktieriem sevi pieteica sociāli aktīvs un psiholoģiski daudzslāņains kino, kas balstījās uz pilnīgi jauniem postmodernās Rietumu kultūras pamatprincipiem. Tā laika atklājumi savā veidā darbojas arī mūsdienās un ir izmantojami un attīstāmi praksē. Šajā ziņā Ž. L. Godārs šķita interesants ar savu attieksmi pret *jump-cut*, kas rada impulsivitātes un nepieradinātības sajūtu.
2. Aktīva elipšu un *jump-cut* izmantošana, iespējams, ir daudz tuvāka dzīves realitātes atveidojumam un refleksijai par to, nekā skrupulozas kontinuitātes ievērošana filmas visā garumā.. Interpretējot Bergsona filozofiju, skrupuloza kontinuitāte būtu līdzīga dzīves saskaldīšanai, savukārt montējot eliptiski, pārlecot no ainas uz ainu, neatkarīgi mainot lokācijas un ārējos apstākļus mēs daudz koncentrētāk varam pievērsties varoņu psiholoģiskajai dzīvei, kas ir ainu sasaistes vadmotīvs.
3. Jāuzsver, ka kino saista tieši stāstu stāstīšana un emocionalitātes izteikšanas iespēja, ne tik daudz koķetērija ap kino izteiksmes līdzekļiem, un rotaļas ar kino valodu, lai gan konceptuāla tās izmantošana var interesantā gaismā pavērst un parādīt varoņus, un palīdzēt izteikt stāstus. Tāpēc pareizais ceļš šķiet nenodalīt kino priekš skatītājiem un kino priekš intelektuāļiem, bet tieši ļaut šiem aspektiem mijiedarboties un integrēties, šķietamu vienkāršību un jūtas tiecoties pasniegt ar nekonvencionālu skatījumu.
4. Stīvuma un dzīvīguma novēršanas labākais mehānisms ir pret apstākļu sakritībām un improvizāciju atvērts prāts. Tas var izdoties tikai gadījumā, ja ir veikta nopietna sagatavošanās un pamatā ir labs materiāls un darbs ar to. Jo nesagatavota improvizēšana izplūdīs un novērsīsies no domas un vēstījuma, ko nepieciešams paust. Tomēr, ja pamatā ir sagatavošana un skaidrība par materiālu, tad nelielas un pēkšņas sagatavotā izmaiņas var dot vēl interesantāku rezultātu kā rūpīgi izmēģinātais.

## IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

1. Bergsons, A. Par dzīves evolūciju. *Kentaurs XXI*. Nr. 22. 2000. 45.-53.lpp.
2. Baudrillard J. *The Ecstasy of Communication*. The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture. Wash., 1986, p.133-135.
3. Cameron, I. Introduction. *The Films of Jean-Luv Godard* New York: 1970.
4. Crisp, C.G. *Francois Truffaut*. New York: Praeger. 1972.
5. Eriksons H.E. *Identitāte: jaunība un krīze*. Rīga: Jumava, 1998.
6. Fowler I. W. *Stages of fath*. San Francisko: Harper&Row, Publishers, 1981.
7. Gundars, Lauris. *Dramatika jeb Racionālā Poētika*. Rīga: Darbnīcas, 2009.
8. Jurēvičs P. *Dzīve un liktenis*. Kopenhāgena: 1995.
9. Jurevičs, P. Kultūras esejas: *Esejas*. Upsala: Daugava, 1960.
10. Kavanagh ,T.M. Godart's Revolution: The Politics of Meta-Cinema. *Diacritics*, Vol. 3. No. 2. Summer, 1973. P. 49-56.
11. Kline Jefferson ,T. *Unraveling French Cinema*. U.K.: Willey-Blackwell. 2010.p.
12. Lewin K. *Field theory in social science*. Social Science. New York: 1964.
13. Naumanis, N., Rietuma D. Viļņi, ģēniji un rokenfols. *365 Dienas filmas*. Rīga, Dienas Grāmata.
14. Šmids V. Purpura stundas. Laiks un dzīves māksla. *Kentaurs XXI*, Nr.17.137.lpp.
15. Toffler A. *The third Wave*. New York, 1980.
16. Viriljo P. Inerces spēks. *Kentaurs XXI*, Nr. 22., 76-81. lpp.
17. Weigand, Ch. *French New Wave*. The Pocket Essential, Vermont, 2005.
18. Годар о Годаре. *Искусство кино*, № 2 1991.
19. Головаха Е.А., Кроник А.А. Психологическое время личности. Киев: 1984.

Resursi internetā:

20. Ķiķauka, T. Jaunais vilnis un citas avangarda filmas. Jaunā Gaita. Nr. 34, 1962. Pieejams: <http://www.zagarins.net/jg/jg34/index.html> [Skatīts 23.04.2014].
21. Rietuma D., Elpojiet dziļi. Spēlfilma. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?title=LKK%20resurss/elpojietdziļi> [Skatīts 27.05. 2014].

## Filmu saraksts

400 sitienu / Les Quatre Cents Coups(1959)  
Šujiet uz pianistu / Tirez sur le pianist(1960)  
Žils un džims /Jules et Jim(1962)  
Maigā āda /La Peau douce(1964)  
451 pēc Fārenheita / Fahrenheit 451(1966)  
Nozagtie skūpsti, Baisers volés(1968)  
  
Līdz pēdējam elpas vilcienam / A Bout de Souffle (1960)  
Šarlote un viņa Žils / Charlotte et son Jules (1960)  
Mazais kareivis / Le Petit Soldat (1960)  
Sieviete ir sieviete / Une Femme est une Femme (1961)  
Dzīvot savu dzīvi / Vivre sa vie (1962)  
Nicinājums / Le Mépris (1963)  
Karabinieri / Les Carabiniers (1963)  
Precēta sieviete / Une Femme mariée (1964)  
Autsaideru banda / Bande a Part (1964)  
Trakais Pjero / Pierrot le fou (1965)  
Alfavilla / Alphaville (1965)  
  
Vīrišķais/Sievišķais / Masculin/Féminin (1966)  
Divas trīs lietas, ko es zinu par viņu / Deux ou trois Choses que Je sais D'elle (1967)  
Ķīniete / La Chinoise (1967)  
Weekend (1967)  
Kolekcionāre ( La Collectionneuse (1967 1967)  
Nakts pie Modas ( Ma nuit chez Maud (1969)  
Smukulītis Seržs (Le Beau Serge, 1958)  
Brālēni (Les Cousins, 1958)  
Labās sievietes (Les Bonnes Femmes, 1960)  
Neuzticīgā sieva (La Femme infidèle, 1969)  
Tam nelietim jāmirst (Que la bête meure, 1969)  
Sapņotāji (Dreamers, 2003)  
Elpojiet dziļi (1967)  
Free Range (2013)  
Rudens balle /Autum Ball (2007)

## SUMMARY

The theoretical base of the thesis is a study involving the theory of cinema and history of cinema. Application of theoretical knowledge enabled the author of the thesis to act and to perform the role of film director, demonstrate acquired skills in different fields of film production, including very technical ones. The work resulted as a movie „The Thieves of the Locks” (30 min.). The entire process of film-making of „The Thieves of the Locks” stands as an essential part of the thesis.

Construction of the plot, script, preparation and research before implementation, picture-taking, cutting and post-processing – each stage of making of the movie demonstrate learned skills and acquired knowledge during the M.A. course along with the creative process.

The main problematics of the movie has been sourced within psychology of the youth. It is our attempt to pose and answer an ever topical question „Is it easy to be a young?” the famous question of Juris Podnieks is being actualized again and again as each generation of youth confronts their own unique subjective experience.

The aim of the movie is to build a credible emotional story about youth and the give a generalized portretation of the time they live within.

The characters of the movie are young persons, searching for their inner self. Their essential characteristics are anxiety, indeterminism of the time, non-conformation with rules of the society, emotional uncertainty, at some time bordering with childishness. The power of the time is unconquerable in it's continuum, therefore the only challenge is to live in the present – everything is happening here and now.

# PIELIKUMI

## 1. Pielikums. Aktieru un komandas saraksts

### Lomas atveidotāji

Jēkabs – Kārlis Derums

Linda – Jana Herbsta

Rihards – Jurgis Spuleniēks

Matīss – Laimons Juris G

Blondā meitene Māra – Ieva Sarma

Rudmate Veronika – Elza Volonte

Ārsts – Enriko Avots

Mūziķis – Edgars Šuborvskis (viņš arī dziesmu autors filmā skanošajai mūzikai)

### Filmēšanas komanda

<b>Pozīcija</b>	<b>Persona</b>
Režisors	Jānis Ābele
Režisora asistents	Gatis Ungurs
Režisora 2. asistents	Anna Širjajeva
Producents	Guna Stahovska
Izpildproducents	Stefānija Trupovniece
Operators Inscenētājs (DOP)	Aleksandrs Grebņevs
Operators	Jānis Rubenis
Operatora asistents	Valters Krūzkops
2. operatora asistents	Staņislavs Fisenkovs
Filmas mākslinieks	Arnis Vatašs
Rekvizitore	Aija Skoromko
Kostīmu māksliniece	Elīna Bērtule
Kostīmu asistente	Lāsma Bērtule
Grims	Stīna Skulme
Skaņu operators	Artūrs Hnikins
Gaismotājs	Jānis Kukulis
Fotogrāfs/ Šoferis	Edgars Priedītis
Kastings	Marta Dzene
VFX mākslinieks	Germans Fedorenko
Pagaidu krāsu korekcija	Toms Šķēle

## 2. Pielikums. Filmas scenārija pēdējā versija.

Screenplay "Augstāk par zemi"

By

Jānis Ābele