

GANGSTERA TĒLS ŽANA PJĒRA MELVILA FILMĀS

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4. kursa studente Laima Vainiņa

Darba vadītājs:

Lektors, Mg. hist. Dāvis Sīmanis

Rīga

2014

SATURS

IEVADS.....	3
1. GANGSTERA TĒLA VĒSTURISKĀ ATTĪSTĪBA.....	4
1.1. Gangstera tēla specifika.....	4
2.2. Gangsterfilmu žanra attīstības pirmais posms.....	5
2.3. Film noir un gangsterfilmu otreizējais uzplaukums 40. gados.....	6
2.4. Franču gangsterfilmas.....	7
2. ŽANA PJĒRA MELVILA PERSONĪBAS UN LAIKMETA IDEJISKO STRĀVOJUMU IETEKME UZ REŽISORA GANGSTERFILMĀM.....	8
2.1. Žana Pjēra Melvila būtiskākie biogrāfijas un personības aspekti.....	8
2.2. Spēlmanis Bobs (Bob le flambeur, 1955).....	10
2.3. Okškeris (Le Doulus, 1962).....	11
2.4. Otrā elpa (Le deuxieme souffle, 1966).....	12
2.5. Samurajs (Le samourai, 1967).....	13
2.6. Sarkanais aplis (Le cercle rouge, 1970).....	14
2.7. Policists (Un Flic, 1972).....	15
3. ŽANA PJĒRA MELVILA VEIDOTĀ GANGSTERA TĒLA RAKSTURĪGĀKIE ELEMENTI....	16
3.1. Gangsteris kā harizmātisks antivaronis.....	16
3.2. Brīvības koncepcija.....	17
3.3. Klusuma absolutizēšana gangstera profesionālajā darbībā.....	18
3.4. Personības atsvešinātība no apkārtējās pasaules.....	18
3.4. Apzinātā nāves ideja.....	19
NOBEIGUMS.....	20
KOPSAVILKUMS.....	21
SUMMARY.....	22
IZMANTOTĀ LITERATŪRA.....	22

IEVADS

Gangsterfilmu žanrs ierindojas starp populārākajiem un iecienītākajiem žanriem jau kopš kino rašanās sākuma, kas turpinājies attīstīties un nav zaudējis savu aktualitāti arī mūsdienās. Būtisks elements, kas virza šī žanra attīstību un popularitāti ir galvenais varonis, jebkurus likumus pārkāpjošais gangstera tēls. Tas ir tāds kino ļaundaris, kas skaidri apvērš sabiedrībā pastāvošo kārtību, pieņemtās vērtības un normas. Sabiedrība vienmēr tiksminās par zagļu izdomu un uzdrīkstēšanos, lai arī apzinās, ka izdarīts kriminālnoziedzums, par ko būtu jāsaņem sods.

Izvēle par labu gangstera tēla apskatīšanai tieši Žana Pjēra Melvila filmās saistīta ar to, ka viņš, sintezējot dažādus kino kultūras elementus - Amerikāņu gangsterfilmas, *film noir*, Austrumu filosofiju, izveidojis savdabīgus, neviennozīmīgus, bet tajā pašā laikā oriģinālus gangstera ēlus. Viņa filmas, kuras lielākoties ir veidotas gangsterfilmu žanra ietvaros, Franču un pasaules kino kultūrā ieņem būtisku lomu. Melvils spēlējas ar gangsterkino žanra konvencijām, radot kaut ko pilnīgi jaunu. Tomēr režisora fenomenam un viņa prakses pētniecībai pastiprināta uzmanība tiek pievērsta tikai pēdējās desmitgadēs. Tikai tagad sāk izdot grāmatas, veidot dokumentālas filmas, apzinoties Melvila fenomena neatkārtojamību. Viņš pārstāv intelektuālā režisora tipu, kurš bija ne tikai aizrāvis ar filmu uzņemšanu, bet tikpat kaislīgi interesējies par visu, kas saistīts ar kino vēsturi un aktualitātēm, bet pati lielākā no kaislībām bija amerikāņu kino, īpaši 30. – 40. gadu periodā. Tādēļ arī dēvēts par *amerikāni Parīzē*, kā arī tiek uzskatīts par franču *jaunā viņa* priekšteci un franču gangsterfilmu tēvu, kino vēsturē iegājis kā unikāla, bet savrupa figūra ar savdabīgu kino estētiku, atstājot paliekošu, ievērojamu ietekmi arī mūsdienu režijā. Kā vienu no būtiskākajiem ietekmes avotiem viņu min tādi režisori kā Džons Vū, Takeši Kitano, Martins Skorsēze, Sems Pekinpa, Kventins Tarantino, Serdžio Leone, Dž. Džārmušs u.c.

Pētījuma hipotēze: Gangstera tēls atklājas kā būtisks kinematogrāfisks elements, akumulējot sevī dažādas idejas, filosofiskus, psiholoģiskus procesus un emocionālus stāvokļus, spilgti parādoties Ž.P. Melvila filmās.

Darba mērķis ir noskaidrot, kādi elementi veido Ž.P. Melvila filmām tik raksturīgo gangstera tēlu un pašu žanru, kā tas korelē ar laikmeta kontekstu un citiem režisoru darbiem šī

žanra un laikposma kontekstā (60.-70.gadi), analītiski akcentējot režisora pieejas novitāti. Pētījuma hronoloģiskās robežas iezīmējas no 1955. gada līdz 1972. gadam. Tas ir laiks, kad režisora mākslinieciskā darbība izpaužas visspilgtāk un visproduktīvāk.

Darba uzdevumi:

1. Apkopot pieejamo literatūru, teorijas, periodiskās publikācijas un interneta resursus par gangsterfilmu žanru, tā attīstību.
2. Apskatīt kino kriminālās teorijas pētnieku pieejas šajā jautājumā.
3. Izanalizēt gangsterfilmu žanra nozīmi laikmeta kontekstā.
4. No Ž. P. Melvila trīspadsmit filmām atlasīt un kritiski pārskatīt sešas, kuras vistiešāk ir saistītas ar izvēlēto tēmu.
5. Veikt gangstera tēla elementu analīzi filmās.

Bakalaura darbu veido trīs nodaļas. Pirmajā nodaļā tiek apkopota un analizēta gangsterfilmu žanra vēsturiskā attīstība, gangsterfilmu kultūrvēsturiskās saknes, darbi, kas tapuši ASV gangsterfilmu klasiskajā posmā, kā arī gangsterfilmu attīstība pēc klasiskā posma beigām ASV un Francijā. Otrā nodaļa veltīta Žana Pjēra Melvila personībai un viņa filmu apskatam. No trīspadsmit režisora filmām tiek atlasītas sešas, kuras tieši saistītas ar izvēlēto tēmu: *Spēlmanis Bobs* (Bob le flambeur, 1955), *Okšķeris* (Le doulos, 1961), *Otrā elpa* (Le deuxième soufflé, 1966), *Samurajs* (Le samouraï, 1967), *Sarkanais aplis* (Le cercle rouge, 1970) un *Policists* (Un flic, 1972). Trešā nodaļa pievēršas gangstera tēla veidojošo un raksturīgāko elementu analīzei.

Darbā ir izmantota vēsturiski aprakstošā pētnieciskā metode, skatot gangsterfilmu izcelsmes vēsturiskos nosacījumus; tā sintezēta ar sociālanalītisko pieeju, kas ļauj analizēt gangsterfilmas konkrētā sociālvēsturisko apstākļu kopumā. Tāpat tiek arī izmantota semiotiskā pētniecības metode ar mērķi identificēt un kategorizēt kopīgos gangsterfilmu vai gangstera tēla strukturēšanas principus (naratīva semiotika), kā arī fiksēt gangsterfilmu valodas un stila kopīgās iezīmes un definēt to kodu un apakškodu kopumu, kuri tikuši izmantoti gangsterfilmu klasiskajā laika posmā un vēlāk pārmantoti Franču gangsterfilmās.

Darba teorētisko pamatojumu veido plašs empīrisko un teorētisko materiālu klāsts - filmas un literatūra, kas veltīta gangstera tēla izpētei. Gangsterfilmu analīzē izmantoti būtiskākie teorētiskie filmu stilistikas un naratīvo principu pētījumi - Deivida Bordvela (David Bordwell) darbi par Holivudas klasisko stilu un stila vēsturi, Andraša Bālinta Kovāča (Andras

Balint Kovacs) kino modernisma pētījumi, dažādas enciklopēdijas. Par vērtīgu informācijas avotu Žana Pjēra Melvila personības un biogrāfijas pētniecībā kalpoja Ž. P. Melvila biogrāfes Žinetes Vinsendū (Ginette Vincendeau) grāmata *Žans Pjērs Melvils: Amerikānis Parīzē* (Jean-Pierre Melville: An American in Paris, 2008), kur autore pievērsusies Žana Pjēra Melvila filmu mākslinieciskajai vērtībai, komentējot režisora pastiprināto aizraušanos pret amerikāņu kultūru, Georgija Darahvelidzes (Георгий Дарахвелидзе) darbs *Žans Pjērs Melvils. Īsas tikšanās sarkanajā aplī* (Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге, 2006) un vairākas intervijas, piemēram, Ērika Breiberta (Eric Breitbart) *Intervija ar Žanu Pjēru Melvilu* (An Interview with Jean-Pierre Melville. Film Culture, 35 (Winter 1964-5)) un fragmenti no Ruī Nogeiras (Rui Nogueira) izveidotā interviju apkopojuma *Melvils par Melvilu* (Melville on Melville, 1972).

1. GANGSTERA TĒLA VĒSTURISKĀ ATTĪSTĪBA

1.1. Gangstera tēla specifika

Kino gangstera tēla attīstības sākumposms meklējams 20. gadsimta sākumā, ASV, laikā, kas saistīts ar imigrantu ieplūšanu - amerikāņu atvasēm no itāļu mafijas un dažādiem aizliegumiem, kas spēcīgi ietekmēja sabiedrību, piemēram, alkohola lietošanas aizliegums. Šajos trīspadsmit aizlieguma gados strauji uzplauka nelegālā alkohola ražošana un aktivizējās slavenākie gangsteri, par kuriem vēlākos gados uzņemtas ne mazāk slavenas filmas.¹

Distance starp imigrantu vecākiem un viņu amerikanizētajiem, modernajiem pēcnācējiem mēdza sagādāt lielas rūpes. Gangsterfilmas tika izspēlētas uz spēcīgās akulturācijas fona.² Tajā laikā realitātē pastāvošie procesi bija saistīti ar lielu sociālu saspringumu, īpaši sabiedrības noskaņojums saasinājās pēc Pirmā pasaules kara. Arvien vairāk zuda ticība Amerikas izdaudzīnātajam sapnim. Banku aplaupītāji, bandīti, zagļi un slepkavas – šo varoņu stāsti uz televīzijas ekrāna aizrāva arvien lielāku skatītāju pulku, jo tie iemiesoja dumpinieciskumu, pretošanos sistēmai, noliegumu pastāvošajām, bieži vien pārāk konvencionālajām vērtībām.

Gangstera tēls var tikt saprasts vienīgi plašākas sabiedrības kontekstā, vai viņš tēlo nelieti, kura darbība apstiprina nepieciešamību pēc likuma varas un kārtības, vai arī viņš ir kā izstumtais varonis, kurš tiek apbrīnots par izturību un enerģiju, ar kādu viņš ignorē sistēmu. Viņu var dēvēt par harizmātisku antivaroni, kura dziļā sāpe slēpjas bērnībā. Antivaroņa raksturs reprezentē tādas darbības, kas ir pretējas varonīgumam un jebkāda veida cildenumam. Indivīds parasti ir apātisks, nikns, vienaldzīgs pret sociālām, politiskām un morālām vērtībām. Tā ir tāda figūra, kas dzīvo likumu otrajā pusē.³

Iedziļinoties gangsteržanra specifikā tiek vispilgtāk izšķirtas divu veidu filmas - zādzību un noziegumu filmas. Par zādzību filmām (*heist movies*) uzskatāmas filmas, kuru

1 Hardy, Phillip. *Crime Movies: The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University, 1996. p. 306.

2 Munby, Jonathan. *Grom Gangsta to Gangster: The Hood Film's Criminal Allegiance with Hollywood*. p.177.

3 Beaver, Frank Eugene. *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang Publishing Inc. 2006. p. 15.

sižeta centrā ir liela apmēra zādzības, kas uzņemtas no zādzību autoru skatu punkta. Piemēram, Džona Hjūstona (John Huston) *Asfalta Džungļi* (The Asphalt Jungle, 1950), Žila Dasēna (Jules Dassin) *Rififi* (1950). Tradicionāli šāda veida filmām raksturīgi trīs posmi. Pirmajā notiek gatavošanās zādzībai, kas ietver sevī sabiedroto atrašanu, vietas izpēti, signalizācijas sistēmas izpēti un inovatīvu tehnoloģiju veidošanu, kuras palīdzētu nodrošināt produktīvāku rezultātu. Otrajā posmā norisinās pati zādzība ar retiem izņēmumiem, kad zādzību iztraucē negaidīti notikumu apstākļi, piemēram, Melvila filmām raksturīgi, ka darbība apraujas jau šajā otrajā posmā, jo uzreiz pēc zādzības veikšanas ierodas policija, kas arestē (filmā *Spēlmanis Bobs*) vai nogalina bēgošos noziedzniekus (filmā *Sarkanais aplis*). Trešajā posmā sižets noslēdzas. Zādzībā iesaistītie varoņi sāk vērsties viens pret otru, parādās neuzticēšanās, nodevība, detektīva, inspektora aktīva darbošanās, kurš beigās arī notver noziedzniekus. Lielākoties visi noziegumā iesaistītie tēli mirst. Tos nogalina vai nu sabiedrotie, vai policija.

Savukārt noziegumu filmu (*crime movies*) pamatā ir vērtību konflikti, kas caurstrāvo mūsu kultūru: saspīlējums starp savtību un ziedošanos citu labā, starp pārkāpumiem un pakļaušanos, starp brīvību un atbildību, starp spēku un pārliecību. Auditorija izvēlas krimināla satura filmas daļēji tieši tāpēc, ka tās attēlo morāles konfliktus, ar kuriem cilvēki sastopas vai ik dienas.⁴

Lai panāktu šādu morālu spriedzi, svarīgi ir daudzi filmas elementi. Pirmkārt, daudz atkarīgs no aktiera un viņa spējas vienlaicīgi demonstrēt divus savstarpēji pretrunīgus ziņojumus (es esmu nicināms, es esmu apburošs). Tāpat nozīmīga ir arī scenārija autora spēja nomaskēt gangstera tēla trūkumus un radīt kontrastējošus tēlus, kas liek gangsterim izskatīties cienījamam. Līdzīgu efektu var panākt arī dekorācijas, filmēšanas leņķi, krāsas un muzikālais pavadījums.⁵

Starp daudzajiem krimināla sižeta filmu popularitātes iemesliem viens no pārliecinošākajiem ir šo filmu tēlu būtība. Skatītājus apbur tādu tēlu vērošana, kas spēj izbēgt spriedzes pilnās situācijās un pārspēt viltībā savus pretiniekus, papildus tam vēl paspējot mētāties ar asprātībām. *Labie* varoņi mūs iepriecina, esot viltīgāki par viltniekiem, atklājot psiholoģiski nelīdzsvarotos un atrisinot neatrisināmas mistērijas. *Sliktie-labie* varoņi piesaista, esot drosmīgāki, nejaukāki, nežēlīgāki un izturīgāki nekā mēs uzdrīkstamies būt, kā arī skaidri

4 Rafter, N. *Shots in the mirror. Crime films and society*. Oxford: Oxford University Press.p. 200-201.

5 Turpat.p. 202.-203.

pasakot, ko vēlas, paņemot, ko iekāro, nicinot glēvuļus un pārkāpjot likumu nesodīti.⁶

Holivudas filmu veidotāji ne tikai veido filmu varoņus, bet veido arī cilvēku izpratni par varoņiem un varonību. Kādēļ vairāk tiek respektēti spēcīgie, nevis vājie, kāpēc tiek apbrīnoti bezbailīgie piedzīvojumu meklētāji, nevis mājās sēdētāji? Kādēļ bezkaunīgie saista vairāk kā biklie un kautrīgie? Un, kas vissvarīgāk, kāpēc izbaudām tādu varoņu darbības, kuri nepārtraukti pārkāpj likumu? Šīs iezīmes, kino un citu mediju glorificētas, veido tādu kā varonības ideoloģiju, pieņemumu kopumu par to, ko nozīmē *būt apbrīnojāmam*.

Pēc noziegumu un sabiedrības pētnieces Nikolas Rafteres (*Nicole Rafter*) domām starp kriminālā žanra populārākajām filmām, visvairāk skatītājos izsauc simpātijas un pat sajūsmu tās, kurās sižeta pamatā ir zādzības un ļaundari. Zādzību filmas liek uzsvāru uz komplicētu zādzības plānošanas procesu un šī plāna izpildi. Neskatoties uz to, vai šīs filmas beidzas traģiski vai laimīgi, skatītāji vienmēr tiecas atbalstīt ļaundarus. Tā ir pozīcija, kas jau paaudzēm ilgi filmu skatītājiem visā pasaulē nesagādā nekādas grūtības. Daļēji šīs simpātijas izriet no zādzību filmu veidotāju tendences pasniegt filmu no ļaundaru perspektīvas. Daļēji arī no lielā uzsvāra un noziegumu plānošanas, kas piesaista un aizrauj skatītājus.

Šo filmu galvenie varoņi ir vieni no pievilcīgākajiem starp krimināla satura filmu varoņiem. Viņi ir tie, kas plāno laupīšanu, sapulcina komandu un savās bikšu kabatās glabā seifu plānus. Viņi ir varonīgi, jo viņi ir ambiciozi, gudri un nepārspējami plānotāji. Skatītāji viņus apbrīno viņu plānu pārdrošības dēļ, kā arī viņu mantkārtības apjoma un pašpaļāvības dēļ. Viņi ir dzimuši, lai citus pakļautu un lai atņemtu citu cilvēku bagātību.

6 Rafter, N. *Shots in the mirror. Crime films and society*. p. 189.

2.2. Gangsterfilmu žanra attīstības pirmais posms

Pastāv vairāki viedokļi par pirmo gangsterfilmu. Viens no tiem ir saistībā ar Edvīna S. Portera (Edwin S. Porter) uzņemto filmu *Vilciena lielā aplaupīšana* (The Great Train Robbery, 1903) ar 12 minūšu vēstījumu par zādzību uz dzelceļa, kur vardarbība ir sīkumaini izplānota, negaidīta, ar atbilstošu, pelnītu sodu. Tomēr populārāks viedoklis ir par Deivida Vorka Grifita (David Wark Griffith) veidoto *Pigas Alijas musketieri* (The Musketeers of Pig Alley, 1912),⁷ kur galvenais tēls ir sīksts, nežēlīgs, bet pievilcīgs noziedzīgās Ņujorkas geto pārstāvis.

Tomēr stereotipiski tēli un mīti par amerikāņu gangsteri visciešāk saistīti ar organizētās noziedzības struktūras aizliegumiem periodā no 1920. līdz 1933. gadam. To var uzskatīt par gangsterfilmu žanra uzplaukuma laiku. 1920. gadā Amerikas Konstitūcijas grozījums aizliedza alkohola patēriņa pārdošanu, ražošanu un alkohola transportēšanu. Šajā *sausā likuma* un lielās depresijas laikā radās virkne gangsteru apvienības un dažāda veida mafiju grupējumi. Aizliegums bija strikts noteikums Amerikā. Likumu ievērojošie pilsoņi alkoholu varēja iegādāties tikai caur noziedzīgiem, nelegāliem ceļiem. Daudzas bandas pārdeva alkoholu nelegāli, iegūdamas milzīgu peļņu. Lai spētu šī sistēma produktīvi funkcionēt, bieži vien arī policisti un politiķi bija uzpirkti. Gangsteri realitātē bija ļoti izplatīta parādība. Bēdīgi slavenais Čikāgas noziedznieks, Als Kapone (Alphonse (Al) Capone) dēvēts par *Rētaini*, 1930. gadā rotāja žurnāla *Times* vāku un Džons Dilindžers (John Dillinger), *sabiedrības ienaidnieks Nr.1*, no 1933. līdz 1934. gadam bija ziņu pirmajās lapās.⁸ Tāpat arī ievēribu izpelnījās Sicīliešu gangsteris, Lučano (Lucky Luciano), kurš tiek uzskatīts par modernās organizētās noziedzības tēvu, kā arī par heroīna tirdzniecības paplašināšanas meistarū. Šie Amerikas lielo pilsētu noziedzīgie līderi ar saviem iespaidīgajiem noziegumiem, kuri dominēja avīžu virsrakstos, kalpoja par ievērojamu iedvesmas avotu gangsterfilmu scenārija veidotājiem.

Lai arī cik bīstami šie gangsteri bija realitātē, kino, īpaši agrīnajās filmās, gangsteris bija izteikti romantizēts. Amerikāņu populārajai kultūrai bija raksturīgi slavēt šādus

⁷ Hardy, Phillip. *Crime Movies: The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University, 1996., p. 304.

⁸ Lewis, Jon. *The Gangster Film. In: American Film. A History*. W.W. Norton & Company, 2008. p. 119.

dumpiniecišķus un bīstamus varoņus.⁹ Pilsētas likumpārkāpējam, kas dzīvo pieklājīgās sabiedrības perifērijā bija liela līdzība ar vienkāršajiem strādnieku šķiras pārstāvjiem, tāpat arī imigrantiem. Tas varētu būt viens no iemesliem, kas izskaidrotu šo filmu strauji augošo popularitāti, (auditorija, kas aizrautīgi sekoja šo varoņu gaitām kinoteātros). Šo graužošo identifikāciju ar gangstera varoni veicināja arī Volstrītas akts 1920. gadā, kas padarīja alkohola tirgošanu nelegālu. Holivuda atbildēja ar tāda gangstera tēla izveidošanu, kurš nokrata atbildību no Amerikāņu sabiedrībā noteiktās kārtības.

Viena no ietekmīgākajām tā laika filmām bija Mērvina Leroja (Mervyn LeRoy) *Mazais Cēzars* (Little Caesar, 1930), kur Cēzars - sīks gangsteris ar lielām ambīcijām, vizuāli atgādina Alu Kaponi. Varoņa nāve uz baznīcas kāpnēm ir tikai viena no slavenākajām šīs filmas epizodēm. Filma kļuva par pirmo Holivudas gangsterfilmu trīsvienībā, kas principā noteica žanra likumus un veidoja mītu par gangsteriem. Tāpat kā filmā *Mazais Cēzars*, tāpat arī Viljamsa A. Velmena (William A. Wellman) *Sabiedrības ienaidniekā* (The Public Enemy, 1931), neskatoties uz to, ka varoņiem bija citi vārdi, skatītājiem nesagādāja grūtības atpazīt Kapones un Dilindžera biogrāfijas.¹⁰ Iepriekšminētās filmas kopā ar Hovarda Hoksas (Howard Hawks) *Seja ar rētu* (Scarface, 1932) lika pamatus vienai no turpmāk visaktīvāk koptajām Holivudas tradīcijām - gangsterfilmu žanram, kura sižeta kanons (mazā cilvēka, vēlāk gangstera, karjeras stāsts, varmācībā slīkstošā urbānā vide u.c.) tiek respektēts līdz pat mūsdienām.¹¹ Savukārt galveno lomu atveidotāji Edvards Dž. Robinsons (Edward G. Robinson), Pols Muni (Paul Muni) un Džeimss Kegnijs (James Cagney) pēc šīm filmām pārtapa par lielām zvaigznēm, tāpat kā vēlāk arī Džordžs Rafts (George Raft) un Hamfrijs Bogarts (Humphrey Bogart).

Agrīnās gangsterfilmas daudz provocēja publisku nemieru, ne tikai gangsteru vardarbības un neapstrīdamās amoralitātes dēļ, bet arī ar skaidri noprotamo sabiedrības kriticismu. 30. gadu sākumā gangsterfilmas izmantoja dumpīgas figūras un noziedzīgās pasaules hierarhisko struktūru, tādējādi gan izaicinot, gan ironizējot par kapitālismu un biznesa ētiku. Attīstot karjeru dažādos nelegālos biznesos, gangstera funkcijas ietvēra tumšu dubultnieku respektablajai sabiedrībai, apraudot likuma nepieciešamību un parodējot Amerikāņu tiekšanos pēc veiksmīguma un utopisko pozitīvismu. Noziedzinieku pasaules

9 Lewis, Jon. *The Gangster Film. In: American Film. A History*, p. 121.

10 Attenborough, Richard. *Brewer's Cinema. A Phrase and Fable Dictionary*. Cassell; 1995. p. 201.

11 Rietuma, Dita. *Film Noir. No pagātnes līdz pat mūsdienām*. Rīga: Dienas grāmata, 2014. 49. lpp

aktivitātes attēloja Amerikas ekonomiskās dzīves netaisnību un nepastāvību ar tās ilūzijām par augšupejošu attīstību, kā arī tās pārspīlēto rūpēšanos par tēla veidošanu un izmantotāju un izmantoto hierarhiju darba vidē. Savā ziņā gangsterfilmas var uzskatīt par vesternu pilsētas versiju. Amerikāņi pārcēlās no laukiem, fermām uz mazpilsētām un lielpilsētām.¹² Tāpat arī paralēles ar vesternu tika veiktas saistībā ar vīrieša varonību, bet pretēji vesternam, kur vērojami konkrēti noteikumi, gangsterfilmās nav citu noteikumu kā vien nāve. Gangsterfilmās centrālais tēls ir antagonists, kurš ir iesprostots starp tiekšanos un vēlmes pēc sasniegumiem, kā arī starp liktenīgu veiksmi un sociāliem rāmjiem.¹³

Scenārijus šāda veida filmām pārsvarā rakstīja bijušie žurnālisti. Piemēram, Bens Hehts (Ben Hecht). Viņš savas karjeras laikā nominēts sešiem Oskariem, bet saņēmis divus, turklāt pirmo par oriģinālstāstu Džozefa fon Stērnberga (Josef von Sternberg) *Pagrīdei* (Underworld, 1927), kas uzskatāma par pirmo moderno gangsterfilmu. Vēlāk Hehts strādās gan ar Hovardu Hoksu (Howard Hawks), gan Alfrēdu Hičkoku (Alfred Hitchcock) un piedalīsies arī Viktora Fleminga (Victor Fleming) *Vējiem līdzī* (Gone with the Wind, 1939) tapšanā, taču tobrīd viņš radīja apvērsumu, atklājot pasauli, kāda tā izskatās gangstera acīm. *Pagrīde* tiek uzskatīta par filmu, kas ietekmēja neskaitāmas 30. gadu franču poētiskās gangstertragēdijas, piemēram, Žiljēna Divivjē (Julien Duvivier) *Pepe le Moko* (Pépé le Moko, 1936), Marsela Karnē (Marcel Carné) *Dienas pārtraukums* (Le Jour se Lève, 1939) u.c.

30. gadu gangsterfilmu galvenais varonis ir idealizēts *mazais cilvēks*, kurš atbilstoši savai izpratnei cīnās par savu ceļu dzīvē, lavierējot pa bīstamajiem kriminālās pasaules līkločiem. Viņa mērķis ir izsisties, pašapliecināties, iegūt materiālo bagātību, pat ja bizness ir saistīts ar noziedzību, pamatā - nelegālā alkohola tirdzniecību. Gangsterfilmu fināls parasti ir traģisks - kā neizbēgama nodeva sabiedrības spiedienam, kā arī cenzūras kontroles pieaugumam, kas rezultātā 1934. gadā tika pieņemts Heisa kodekss. Filma *Seja ar Rētu* ar 28 liķiem tika uzskatīta par nepieredzētu nežēlību, kas pamudināja pieņemt stingrākus mērus, taču, kad pēc 50 gadiem Braiens de Palma (Brian De Palma) vēlreiz ekranizēja šo stāstu – un tas jau bija pēc Otrā pasaules kara un Vjetnamas –, arī viņš saņēma nosodījumu par pārāk lielu brutalitāti. Pēc filmas *Rēta ar seju* šis žanrs arī ieguva savu nosaukumu.

Gangsterfilmas ir ļoti stilizētas ar periodisku pilsētas vides ikonogrāfiju, drēbēm,

12 Anastasia, George; Mascnow, Glen; Pistone, Joe. *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All time*. Running Press. 2011. p. 10.

13 Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts. Fourth Edition*. Routledge. 2013. p.172.

mašīnām, šaujamočiem, vardarbību. Naratīvs seko gangstera darbībām, ietverot pamācības, kurām ir ideoloģiska rezonanse skatītāju vidū, bet sākumā, protams, tieksme identificēties ar varoni un viņa nelikumīgajām izpausmēm. Šīs varoņa neveiksmīgās trajektorijas laikā, kura noslēdzas ar nāvi, protagonistis mēdz nonākt arī pie vērtīgas pašatklāsmes.¹⁴ Nesenā vēsturē, filma, kas izteiksmīgi parodē un tajā pašā laikā sumina šo žanru un tā ikoniskumu, ir Kventina Tarantīno (Quentin Tarantino) *Trakie suņi* (Reservoir Dogs, 1995).

20. - 30. gadu mijas gangsterfilmu varoņu nozīmi amerikāņu kultūrā summē Roberta Voršova (Robert Warshaw) eseja *Gangsteris kā tragiskais varonis* (The Gangster as Tragic Hero, 1970), kas līdz tam laikam bija gandrīz vienīgais mēģinājums tikt galā ar šī tik ļoti izplatītā un populārā žanra estētisko un ideoloģisko nozīmi.¹⁵ Voršovs šajā darbā norāda, ka gangsteris ir “nē” lielajam Amerikas uzvarošajam pozitīvismam, kas iezīmē visu Amerikas kultūru, bet tajā pašā laikā šis optimisms būtībā nevienu neapmierina. Saskaņā ar Voršova uzskatiem, gangsterfilmas kalpo tās spriedzes mazināšanā, kuru izraisa pretrunas Amerikāņu sabiedrībā, kas arī nosaka to, kādēļ Amerikāņus vienmēr ir valdzinājušas gangsterfilmas. Tālāk Roberts Voršovs savā esejā apgalvo ka gangsteris “runā mūsu vietā” tādos veidos, kurus mums nav viegli definēt: “Gangsteris pirmkārt ir iztēles auglis. Reālā pilsēta rada vienīgi noziedzniekus, iztēle rada gangsterus. Viņi ir tie, kas mēs gribētu būt un tas, no kā mēs baidāmies, ka varētu kļūt.”

Iemesls, kas 20. - 30. gadu mijā sekmēja gangsterfilmu uzplaukumu, bija skaņas ienākšana kinoindustrijā, šo filmu veidotāji uzsvērti demonstrēja plašu vardarbības atribūtu spektru. Mašīnpistoļu tarkšķi, šāvienu un plīstošu stiklu trokšņi, automobiļu bremžu kaučieni - šīs efektīgās skaņas bija jaunums un uzbudinošs publikas piesaistes līdzeklis.¹⁶

14 Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*, p. 173.

15 Gledhill, Christine. *The Gangster film. In: The Cinema Book. Third Edition*. p. 279.

16 Rietuma, Dita, *Film noir. No Pagātnes līdz mūsdienām*. 51.lpp

2.3. *Film noir* un gangsterfilmu otreizējais uzplaukums 40. gados

Laika gaitā scenāriji, kuru centrā bija noziedzinieki, tika būvēti ar viltīgākiem paņēmieniem un pēc Otrā pasaules kara laikā pārvērtās par *film noir*. To varoņi bija kļuvuši vēl ciniskāki, vēl neprognozējamāki. Gangsterus psihopātus nomaina federālie aģenti, privātdetektīvi un policisti, un citi reiz labie zēni, kas pārgājuši likuma otrā pusē. Kaut arī viņu uzdevums būtu sargāt nācijas mieru, viņi ir vēl nežēlīgāki un vēl ciniskāki par pašiem gangsteriem, viņu metodes – abām pusēm pieļaujamas.

Gangsterfilmas, kas kara laikā tika aizstātas ar vietējām spiegu filmām, atkal parādījās 40. gadu beigās, ieteikmējoties no *film noir*. Tajā laikā *tumšās* filmas tādas kā Roberta Siodmaka (Robert Siodmak) *Slepkavas* (The Killers, 1946), Henrija Hetaveja (Henry Hathaway) *Nāves skūpstis* (Kiss of Death, 1947), Bīrona Haskina (Byron Haskin) *Es staigāju viens* (I Walk Alone, 1947), Žila Dasēna (Jules Dassin) *Kailā pilsēta* (The Naked City, 1948), Ābrahama Polonska (Abraham Polonsky) *Ļaunuma spēks* (Force of Evil, 1948), Nikolasa Reja (Nicholas Ray) *Viņi dzīvo naktī* (The Live by Night, 1949), Raulsa Volša (Raoul Walsh) *Baltais drudzis* (White Heat, 1949), Džosefa Dž. Levisa (Joseph H. Lewis) *Trakais lielgabals* (Gun Crazy, 1950), Gordona Duglasa (Gordon Douglas) *Noskūpti rītdienu uz atvadām* (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950) tiecās koncentrēties uz individuālu noziedznieku un viņa attiecībām ar kriminālo pasauli. 50. gados uzsvars pārvietojās no individuāla ļaundara uz valsts kriminālajām sazvērestībām, pazīstamas kā *sindikāts*, kas ir atbildīgs par neskaitāmām Amerikas sociālajām problēmām, piemēram, slepkavības, azartspēles, prostitūcija, narkotikas un darbaspēka rekets. Kopš prohibīcijas Amerikāņu gangsterfilmas bija stingri iesakņojušās Amerikas noziegumu filmu realitātē.¹⁷

Saistībā ar *film noir* raksturojumu, tiek uzskatīts, ka tās ir ASV 40. - 50. gados tapušās filmas, kuras raksturo atpazīstama ikonogrāfija (izmantotie vizuālie paņēmieni) - noteiktā ierobežotā apgaismojuma režīmā filmēts attēls, kontrastējošas ēnas, tā dēvētais *chiaroscuro* (gaišs - tumšs - itāļu val.) apgaismojums, tumsas un lietus iezīmētas lielpilsētu ielas, kurās neirotiziski pulsē neona gaismas. Varoņi visbiežāk ir psiholoģiski nelīdzsvaroti un morāli

17 A. Cook, David. *A History of Narrative Film. Fourth Edition.* W. W. Norton & Company, 2003. p. 413.

ambivalenti, varones - fatāli destruktīvas. *Film noir* tematiski sižetiskajā struktūrā, dominē eksistenciāli, freidiski motīvi, mistiska gaisotne un sapinķerēta intriga. Ja, piemēram, *film noir* uzsver vairāk varoņa destrukciju, gangsterdrāma nekad nezaudē ideālismu un romantisko aspektu.¹⁸ Termins *film noir* pirmo reizi parādījās aprītē Francijā 20. gs. vidū, ar ko apzīmēja pārsvarā B – klases 1930. un 1940. gadu Holivudas filmas, kur varoņi tāpat kā nelieši bija ciniski, ilūziju zaudējuši likumu pārkāpēji, dzīvojot tumšā, drūmā un korumpētā pilsētvidē. Par šī jēdziena radītājiem uzskatāmi franču kino kritiķi Nino Franks (Nino Frank) un Žans Pjērs Šartjē (Jean-Pierre Chartier). Kā arhetipiskās filmas no šī perioda var minēt Džona Hjūstona (John Huston) *Maltas Vanags* (*The Maltese Falcon*, 1941), *Asfalta Džunģļi* un Roberta Sjudmaka *Slepkavas*. *Film noir* filmas, kas tapušas 40. gados, bieži šķiet līdzīgas Amerikas 30. gadu gangsterfilmām.

Gangsterfilmu žanrs ir populārs no rašanās brīža līdz mūsdienām. *Noir* cikls ir ierobežots laikā, ieslēgts sava laika sociālajās un kultūras vērtībās pirms un pēc Otrā pasaules kara.¹⁹ Mūsdienās gangsterfilmu žanrs gluži tāpat kā *film noir* drīzāk uztverams kā materiāls dažnedažādām postmodernām interpretācijām. Tā kā gangsterfilmas ar *film noir*, vieno kopīgi motīvi, tās vairāk nekā jebkura cita žanra filmas atgādina *film noir*, tomēr pilnībā neaptver to stilu.²⁰

18 Rietuma, Dita, *Film noir. No Pagātnes līdz mūsdienām*. 2014. 28.lpp

19 Silver, A., Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: *The Overlook Press*, 1992., p. 325.

20 Turpat. p. 326.

2.4. Franču gangsterfilmas

Gangsterfilmām ir liela loma Francijas kino attīstībā, un vairums valsts ievērojamākie režisori un aktieri ir darbojušies šajā žanrā, piemēram, Fransuā Trifo (François Truffaut), Klods Lelušs (Claude Lelouch), Klods Sotē (Claude Sautet), Klods Šabrols (Claude Chabrol) u.c. Katrs no viņiem ir uzņēmis vismaz vienu gangsterfilmu, un par šī žanra labāko filmu raksturīgākajiem aktieriem ir uzskatāmi - Žans Gabēns (Jean Gabin), Žans - Pols Belmodo (Jean-Paul Belmondo), Lino Ventura (Lino Ventura), Vinsents Kasels (Vincent Cassel), Īvs Montāns (Yves Montand), Alēns Delons (Alain Delon) un Žerārs Depardjē (Gérard Depardieu).

Franču gangsterfilmas mantojušas *film noir* stila iezīmes, kas ir arī daļa no franču kino. Amerikas klasiskais *film noir* izsīka 50. gadu beigās, bet 60. gados nozīmīgu ieguldījumu *film noir* tradīciju turpināšanā deva Francijas teorētiķu, kritiķu, vēlāk režisoru kustība jaunais vilnis, kas piedāvāja jaunu klasiskā *film noir* mantojuma interpretācijas veidu. Jauno vilni aizsāka Francijā strādājošie kinoteorētiķi Žaks Rivets (Jacques Rivete), Klods Šabrols, Ēriks Romērs (Eric Rohmer), Fransuā Trifo, Žans Liks Godārs, kuri publicējās Andrē Bazēna vadītajā izdevumā *Cahiers du cinema*. Viņu nostādnes ir cieši saistītas ar autora (*auteur*) un autorības jēdzienu, kas akcentē režisora individuālo rokrakstu, autorību un oriģinalitāti. Francijas autorkino pārstāvjus *noir* saistīja ar izaicinājuma potenciālu, netradicionālajām struktūrām un iekšējo opozīciju Holivudas sistēmai.²¹ Tam visam nāk klāt Žana Pola Sartra (Jean-Paul Sartre) eksistenciālisms un Andrē Malro (André Malraux) *condition humaine*²², kam modernajā franču sabiedrībā un gangsterfilmu žanra attīstībā bija liela loma, pat pirms eksistenciālisma rašanās 1940. gada sākumā, un pat pirms apnikuma koncepcijas izveidošanās Žana Pola Sartra darbos 1944. gadā. Ž. P. Sartrs kopā ar Simonu de Bovuāru gangsterfilmas uzskatīja intelektuāli pievilcīgākas nekā reālisma ietvaros veidotās filmas, kas 30. gados dominēja Francijā. Viņi arī aizrāvās ar 30. gadu Holivudas filmām, jo tādējādi varēja iepazīt Ameriku.²³ Bovuāra un Sartrs var tikt uzskatīti par sinonīmiem franču ateistiskajai

21 Rietuma, Dita, *Film noir. No Pagātnes līdz mūsdienām*. 2014. 153. lpp

22 *Condition humaine* - Franču eksistenciālisma pamatlicēja Andrē Malro novele, kuras centrā ir ideja par nāves nenovēršamību un esamības jēgas meklējumiem.

23 Boulé, Jean-Pierre, Tidd, *Ursula. Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, Oxford: Berghahn Books, 2012. p.2

eksistenciālajai fenomenoloģijai. Viņi ir vieni no vadošajiem pēckara filosofiem, kuri radījuši plašu rezonansi visā Eiropā. 40. un 50. gados eksistenciālisms dalīja bagātas tradīcijas ar klasiskajiem Franču kino virzieniem, tādiem kā jaunais vilnis un Holivudas žanriem, tādiem kā *film noir*. 20. gs. vidū šīs personības ar savām spēcīgajām idejām ietekmēja virkni starptautisku režisoru. Eksistenciālisms, kas Rietumeiropā guvis lielu izplatību pēc Otrā pasaules kara, visspilgtāk pauž buržuāzijas garīgo degradāciju, pozitīvu konstruktīvu ideālu trūkumu, kā arī atspoguļo buržuāziskā individuālisma krīzi. Ciešanas, bailes no nāves, atsvešināšanās no pasaules, izmisums, indivīda un sabiedrības pretējība, subjektīvi izprasta eksistence - šīs tendences pauž eksistenciālisms, atklādamas savu subjektīvi ideālistisko un pesimistisko raksturu.²⁴ Tāpat arī eksistenciālisms atspoguļo kapitālisma krīzi, tā *vispārējo stāvokli*. Tas nereti pauž individuālistisku dumpi pret sabiedrību. Bet tālāk par *morāla dumpja* jūtām eksistenciālisti neiet. Kad šīs jūtas pārvēršas vispārējā filozofiskā miglājā un tiek paceltas visas cilvēces līmenī bez ģeogrāfiskās un šķiriskās konkretizācijas, tad jau tas ved uz abstraktu nihilismu, uz domu, ka īstu prieku cilvēks nekad nevar sasniegt, ka cilvēkam ir jāsamierinās ar likteni. Eksistenciālisma kā filozofiska virziena nosaukums cēlies no jēdziena *eksistēt* (lat. *existentia*, fr. *existence* - eksistēšana, pastāvēšana). Ar to eksistenciālisti saprot subjektīvu, iekšēju, individuālu *esamību sev*.²⁵ Dzīvošana katru dienu, tā it kā tā būtu pēdējā (eksistenciālisma stūrakmens), bet ar pozitīvas enerģijas un dzīvot spara iztrūkumu, ir komponenti, kas lielākoties ir klātesoši gandrīz katrā gangsterfilmā.

Franču gangsteri ir introspektīvi noziedzinieki, un šī introspekcija jeb pašnovērošana parasti arī iedzen tos postā. Viņi vienmēr tiek atveidoti kā eksistenciāli cietēji no dzīves apnikuma un nelabuma. Šis apnikums virza filmas *Pepe le Moko* varoni pret savu likteni, kad viņš muļķīgā kārtā pamet labi nodrošināto, aizsargāto vietu Alžīrijas Kasbahā par labu mīļotajai sievietei, kuru policija izmantoja šī gangstera notveršanai. Apnikums ievē Delonu traģiskā nāvē gan *Sarkanajā aplī*, gan *Samurajā*. Tas ir apnikums, kas Parīzes ielās iemet mirušu Belmondo tēloto varoni filmas *Līdz pēdējam elpas vilcienam* beigās.

Franču gangsterfilmas caurstrāvo tādas domas, ka, mainoties laikam, cilvēki nemainās un ka piedzimstot cilvēks ir nevainīgs, bet tāds nepaliek. Tipisko gangsterfilmu ideja ietver sevī arī to, ka pat nelietīgākajos likumu pārkāpējos mīt morālie kodi, kurus parastie pilsoņi, likumu kalpi nav spējīgi saprast, un tādēļ gangsteri ir daudz principiālāki par policistiem,

24 Zeile, P. *Eksistenciālisms*. 10.lpp

25 Turpat, 13.lpp

piemēram, J. Divivjēra klasika *Pepe le Moko*, Žana Lika Godāra *Līdz Pēdējam elpas vilcienam* un augsti novērtētā Žila Dasēna *Rififi*, kas tiek uzskatīta par ietekmīgu noziegumu filmu, kur bijušais ieslodzītais Žans Servais ar savu bandu aplaupā juvelierveikalu. Filma slavena ar intensīvo 30 minūšu laupīšanas ainu, kas izspēlēta absolūtā klusumā. Režisors, veidojot *Rififi*, paņēma vairākus elementus no *film noir*, pievienoja centrālajiem varoņiem personiskākus, uz izteiksmīgāku iekšējo pasauli vērstus raksturus. Francijas noziedznieku pasaules attēlojums atšķiras no Amerikas un Britu gangsterfilmām. Tur ir mazāk darbības raupjuma, vairāk elegances. Amerikāņu gangsterfilmas ir aizraujošas, bet tās retāk sniedzas filozofiskos dziļumos. Britu ražojumi ir pārsvarā par slepkavām, kur uzsvars tiek likts uz spraigu un efektīgu darbību, dramatismu, uz skatītāja uzmanības noturēšanu. Savukārt francūži vienmēr ir centušies veidot filosofiskas gangsterfilmas, kas veidotu plašāku komentāru par sabiedrību kopumā.

Starp valstīm, kur tika radītas vispopulārākās un vērtīgākās gangsterfilmas, īpaši izceļamas ir tādas kā Lielbritānija, Itālija, Francija, Japāna u.c. 2011. gada izdotajā grāmatā “*The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All Time*” simts labāko gangsterfilmu sarakstā iekļautas četras filmas no Francijas, starp kurām ir Melvila *Spēlmanis Bobs* un *Okškeris*, septiņas no Lielbritānijas, pa divām no Itālijas, Japānas un Honkongas un vēl pa vienai no sešām citām dažādām valstīm.

2. ŽANA PJĒRA MELVILA PERSONĪBAS UN LAIKMETA IDEJISKO STRĀVOJUMU IETEKME UZ REŽISORA GANGSTERFILMĀM

2.1. Žana Pjēra Melvila būtiskākie biogrāfijas un personības aspekti

Žans Pjērs Melvils tiek dēvēts par kriminālo *noir* filmu karali, noziedzīgās pasaules poetizētāju un par gangsterfilmu žanra pārveidotāju.²⁶ Tāpat arī uzskatāms par neatkarīgā kino ražošanas ārpus tradicionālās studiju sistēmas vienu no lieliskākajiem piemēriem, kalpojot par būtisku jaunā viņa ietekmes avotu.²⁷ Viņa lielais valdzinājums pret Amerikāņu gangsterfilmu ikonogrāfiju un pagrīdes noziedzniekiem kalpoja par stimulu viņa populāro gangsterfilmu radīšanai 60. gados, kuras uzskatāmas kā vienas no iecienītākajām un labākajām šī žanra pārstāvēm.²⁸

Alēns Delons par Ž. P. Melvilu ir teicis: "Viņš ir labākais režisors, ar kādu man ir bijusi tā laime, gods un prieks strādāt kopā. Viņš ir brīnišķīgs. Viņš par kino zina vairāk nekā jebkurš cits. Viņš ir labākais režisors, labākais operators, labākais gaismas mākslinieks, labākais itin visā. Viņš ir kā dzīva kino enciklopēdija."²⁹ Viņa biogrāfe, Žinete Vinsendū (Ginette Vincendeau) filmu studiju profesore Vārvikas universitātē, kura ir uzrakstījusi pirmo lielāko pētījumu par Žanu Pjēru Melvilu angļu valodā *Melvils: Amerikānis Parīzē* (Melville: An American in Paris, 2003) uzsver, ka viņš ir "viens no svarīgākajiem neatkarīgajiem režisoriem, kurš parādījās pēckara periodā."³⁰

Īstajā vārdā Žans Pjērs Grumbahs (1917-1973), režisors pseidonīmu Melvils aizņēnās no sava iecienītākā amerikāņu autora Hermaņa Melvila (Herman Melville), kura romāns *Mobijā Diks* tiek uzskatīts par vienu no labākajiem amerikāņu romāniem, un tāpat kā viss amerikāniskais atstāja neizdzēšamu iespaidu uz režisoru. Velkot paralēles ar Melvila veidoto kino, arī *Mobijā Dikā* sižetu virza stiprs, neatkarīgs varonis, kas, spītējot grūtībām,

26 Gunn, Matthew. *The Garlic Gangster – The 5 Best Films of Jean-Pierre Melville*

<http://whatculture.com/film/the-garlic-gangster-the-5-best-films-of-jean-pierre-melville.php>

27 A. Cook, David. *A History of Narrative Film. Fourth Edition*. W. W. Norton & Company, 2003. p.440

28 Turpat. p.440.

29 Nieves. E. A. *Le Samourai: Jean Pierre Melville's Work of Art*. <http://vimeo.com/47885029>

30 Vincendeau, G. *Encyclopedia of European Cinema*. 1995. p.285

eksistenciālā nolemtībā virzās pretim mērķim. Žans Pjērs Melvils dzimis Parīzē, vidusšķiras ebreju ģimenē. Jaunībā studējis Parīzē, kur pirmās filmas, kas atstājušas vislielāko ietekmi, bijušas Roberta J. Flaertija un V.S. van Dika (W.S. Van Dyke) mēmās dokumentālās filmas, piemēram, *Baltās ēnas dienvidu jūrā* (White Shadows in the South Sea, 1928).

Kino Žanu Pjēru Melvilu ir aptvēris jau kopš bērnības. Septiņu gadu vecumā tēvs viņam uzdāvināja kameru *Pate*, ar kuru viņš varēja veidot savas amatierfilmiņas. Parastā dienas kārtība uzreiz pēc brokastīm mazajam Žanam Pjēram sākās kinozālē *Paramount*, kur viņš aizrautīgi skatījās visas jaunākās filmas. Gadiem ejot, šī azartiskā interese par kino Melvilam nemazinājās, jo, piemēram, 1943. gadā esot Francijas armijas karavīrs, viņš savu nedēļas atvaļinājumu pavadīja noskatoties 27 filmas.³¹ Viņam vienmēr bijuši izteikti kinomāna ieradumi, bet saistībā ar 1937. gada iesaukšanu obligātajā kara dienestā, pēc tam Otrās pasaules karš un dienēšana britu armijas sastāvā, pēc tam iesaistīšanās franču pretošanās kustībā, kavēja viņam iespēju nopietni iesaistīties profesionālajā kino. Tomēr šī pieredze atstāja ievērojamu lomu viņa personības un uzskatu attīstībā, jo jau 20 gadu vecumā Melvils sāka dienēt koloniālā kavalērijā, 1940. gadā viņa vienība tika ieslodzīta Beļģijā, vēlāk iesaistījās Franču pretošanās kustībās *Libertation* un *Combat*, bet 1942. gadā, dodoties ar kuģi uz Londonu, kas tika apturēts, Melvils vairākus mēnešus pavadīja ieslodzījumā Spānijā. Tajā pašā laikā viņa vecākais brālis Žaks, kurš arī bija aktīvs Franču pretošanās kustības dalībnieks, tika nogalināts, mēģinot šķērsot Spānijas robežu. Šo notikumu ietekmi savā dzīvē akcentē arī pats režisors: “Kara periods bija šausmīgs, briesmīgs un brīnišķīgs. Es daudz izcietu savas militārās pieredzes pirmajos mēnešos. Tad kādu dienu, analizējot savu pagātņi, es pēkšņi apjautu šo “nelaimīgo atmiņu” šarmu. Kļūstot vecākam, es ar nostalgiju lūkojos uz to savu pagātnes periodu no 1940. - 1944. gadam, jo tā ir daļa no manas jaunības.”³² Melvila kara pieredze ir detalizēti apskatīta Olivjēra Bohlera (Olivier Bohler) dokumentālajā filmā *Koda Vārds Melvils* (Code Name Melville, 2008).

Melvila pirmais komerciālais veikums kino sfērā ir īsfilma *24 stundas klauna dzīvē* (24 Hours in the Life of a Clown, 1946), kuru veidojot, viņš saprata, ka Franču kino industrija ir pārāk iegrimusi noteiktos, nepārkāpjamos standartos un normās, nespējot sastrādāties, izlēma

31 Дарахвелидзе, Георгий. *Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге*. Глобус-Пресс, 2006.gads, c.27

32 Svetov, Marc. *Jean Pierre Melville. Film Noir.2*. <http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/Melville.pdf>

filmas veidot pats. Laikā no 1947. līdz 1948. gadam, kad notika vispārējie Francijas strādnieku (kalnraču, metalurgu) streiki Melvils nodibināja savu personisko kino studiju OGC (Organisation générale cinématographique). Tā ilga aptuveni 25 gadus, kuras laikā Melvils uzņēma 13 filmas. Sākotnēji bija pazīstams ar saviem mazbudžeta darbiem, bez filmu zvaigznēm un paša rakstītiem scenārijiem, bet laika gaitā viņa filmās sāka tēlot arī plaša mēroga atzītas slavenības, piemēram, Žans Pols Belmondo, Alēns Delons, Katrīna Denēva u.c.³³

Režisora pirmā pilnmetrāžas filma *Jūras klusēšana* (Le Silence de la mer, 1947), kas uzņemta neilgi pēc Melvila demobilizācijas no armijas, iezīmē laiku, kad pēc Otrā pasaules kara tika izveidota tā sauktā Ceturtā Francijas Republika. Vācu okupācijas laiks netieši parādās Ž. P. Melvila sestajā filmā *Leons Morēns. Mācītājs* (Léon Morin, prêtre, 1961). No visām Melvila trīspadsmit filmām tiešā mērā tikai trijās atspoguļojas karš, un trešā, kurā ar franču Pretošanās kustību saistītie notikumi vērojami visskaudrāk, ir *Ēnu armija* (L'armée des ombres, 1969), kura veidota pēc Džozefa Kesela ar tādu pašu nosaukumu uzrakstītās noveles motīviem 1943. gadā, kas balstās uz viņa personīgi piedzīvoto pieredzi franču Pretošanās kustībā. Pēc šīs filmas režisoru apvainoja, ka viņš nacionālos varoņus attēlojis tāpat kā iepriekšējās filmās gangsterus. Tie paši garie mēteļi un cepures, tas pats auksti mērenais darbību un rīcību temps, izslēdzot morālo izvērtēšanu. Kino kritiķis Rodžers Eberts, rakstot par šo filmu, uzsvēra, ka: „Ass sižets mazina spriedzi, padarot to ārēju. Viņa filma ir par karu no pretošanās kustības dalībnieku skatupunkta, kuriem nākas dzīvot pastāvīgās bailēs, saskarties ar kara neatgriezeniskajām sekām, pieņemt biedru nāvi un negaidīt nekādu atlīdzību, izņemot apziņu, ka viņu karošana notiek pareizo, īsto iemeslu dēļ.”³⁴ Realitātē daudzi nomira ar svešiem, pieņemtiem vārdiem un Melvils tiecās pievērsties tieši tādām aspektam, vai tādēļ upuri, ko viņi ir nesuši, ir vērtīgi, ja nekad nenāk gaismā?

50. gados pēc *Spēlmaņa Boba* režisors bija diezgan augstu novērtēts no *Cahiers du Cinema* kritiķu puses. Neskatoties uz filmu panākumiem un viņa kā režisora vārda augošo autoritāti, Melvils vēlējās pievērsties komerciāla rakstura filmām. Kad 1960. gadā viņš izlēma veidot liela budžetu filmu – *Leons Morēns. Mācītājs*, tad kritiķi no *Cahiers du cinema* novērsās no viņa, pārmetot komercializēšanos. To arī noteica fakts, ka kritiķu savienība kļuva

33 Lanzoni, Rémi Fournier. *French cinema: From Its Beginnings to the Present*, 2008, p.447

34 Elbert, R. *Le Samourai Movie Review & Film Summary* (1967). 1997, June 8. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-le-samourai-1967>

diezgan politizēta un viņu nepatiku veicināja uzskats, ka Melvils ir labēji noskaņots. Pats apgalvoja, ka no 1933. – 1939. gadam ir bijis komunist, bet pēckara periodā sevi dēvējis par „ārkārtēju individuālistu” un „labēju anarhistu”.³⁵ Ja *jaunā viņa* pārstāvji kļuva arvien progresīvāki, tad Melvils turpināja virzīties pa sev ierastajām sliedēm, kas daudzos radīja priekšstatu par viņa vecmodīgumu. Tādēļ kino kritiķi un profesijas kolēģi uztvēra viņu kā banālu amerikāņu tēmu un sižetu kompilatoru, kurš devis priekšroku kompromisam, tā vietā, lai paliktu uzticīgs franču kino izvirzītajiem principiem. Tajā pašā laikā Melvila pozīcija pret *jauno vilni* bija skeptiska un noraidoša: “Tad visi bija režisori, aktieri, žurnālisti, intelektuāļi, visi. Bet tagad vairums no viņiem ir atgriezušies pie tā, ar ko viņi nodarbojās iepriekš. *Jaunā viņa* vairs nav un vispār nekad nav bijis.”³⁶ Tāpat arī Melvils noliedza *jaunā viņa* māksliniecisko stilu: “Nekāda *jaunā viņa* stilistika neeksistē. *Jaunais vilnis* ir nekas vairāk, kā vien līdzeklis, lai lēti uzņemtu filmas.”³⁷ Viņš ar parāk lielu cieņu attiecās pret to kino valodu, kas noformējās līdz Otrajam pasaules karam.

Padomju Savienībā Melvila fenomens principā vispār netika apskatīts, ja nu vienīgi tikai garām ejot pavirši pieminēts. 1984. gada izdotajā Žana Pjēra Žankola grāmatā *Francijas kino (1958 – 1978)*, viņam kā personībai un režisoram atvēlētas vien nepilnas divas lapas, kur par vislabāko filmu nosaukta *Otrā elpa*, virtuozais režisora stils *Okškerī* atzīmēts, vien kā aktieru tehnikas pilnveidošana. Tad lakoniski pēdējā atkāpē pavirši piemin režisora labākās filmas: „*Samurajā* viss veidots ap ledainu aktieri Alēna Delona lomā, tad parādījās varonīgā *Ēnu armija* kā atkāpe no režisora stila, un pašas pēdējās filmas *Sarkanais aplis* un *Policists neatnesa neko jaunu*”³⁸

Kaut arī Francijā viņš piedzīvoja pozitīvas kritikas un popularitātes uzplūdumus, tomēr Amerikas Savienotajās Valstīs, kad viņš nomira 1973. gadā, viņš būtībā bija nezināms. *Okškeris*, *Otrā elpa*, *Samurajs*, nebija iekļautas desmit populārāko jaunā viņa kino sarakstā un netika izlaistas ASV līdz 20 gados vēlāk, kad Melvila lakoniskais stils un tumšais, eksistenciālais pasaules skatījums atrada uztverošu auditoriju. Kopā ar Spēlmani Bobu, *Ēnu armiju* un *Sarkano apli*, šīs filmas atnesa viņam neskaitāmus kritikas slavinājumus un cieņu no

35 Phillips, R. *Jean-Pierre Melville – a minor but intriguing figure*
<https://www.wsws.org/en/articles/2006/08/sff8-a15.html>

36 Breitbart, Eric, *An Interview with Jean-Pierre Melville*. *Film Culture*, 35 (Winter 1964-5), p.18

37 Дарахвелидзе, Г. *Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге*. Глобус-Пресс, 2006, с.67.

38 Жанкола, Жан-Пьер. *Кино Франции (1958-1978)*. М.: Радуга, 1984, с. 134.

tādiem ievērojamiem režisoriem kā Tarantīno, Džons Vū u.c., iegūstot kulta režisora statusu kā maz sastopamā franču gangsteru filmu meistars.³⁹

Uz jautājumu: Ko jums nozīmē gangstera tēls? Melvils atbild: „Pilnīgi neko. Es domāju, ka viņi ir patētiski neveiksminieki, bet tā nu ir noticis, ka gangsteru stāsts darbojas, kā piemērots līdzeklis īpašajai modernās traģēdijas formai, kuru dēvē par *film noir*, kas radusies no amerikāņu detektīvu novelēm. Šis ir ļoti plastisks žanrs, kurā var ievietot visu ko vien vēlies, gan labo, gan ļauno un atklāti runājot, šo līdzekli var ļoti viegli izmantot, lai ar tā palīdzību izteiktu lietas, kas ir patiešām svarīgas un uztrauc – individuālā brīvība, draudzība, cilvēciskās attiecības, kuras bieži vien nav nemaz tik draudzīgas, nodevība.”⁴⁰ Melvila varoņi daudzējādā ziņā ir ļoti līdzīgi pašam Melvilam – gērbjas un uzvedas gandrīz tāpat: līdzīgs lietussargs, fedoras cepure un tāda pati lakoniskā, distancētā, miera pilnā uzvedība. Melvils apgalvoja, ka viņam mērķis ir radīt savu variāciju Brehta atsvešinājuma efektam.

Jebkurā kadrā telpa ir veidota ārkārtīgi pārdomāti un katrai detaļai ir kāda nozīme, nekas nav nejaušs. Dzīvokļi tiek attēloti pelēcīgi un tumši, līdzīgi kā ieslodzījums – filmas varoņi ir paši sevis radītās dzīves cietumnieki. Apkārtējā vide ir līdzīga, piemēram, filmā *Samurajs* Parīze darbojas kā laukums nāves spēlēm. Pilnīgi citādāk nekā realitātē. Pilsēta sastāv tikai no vienādi gērbtiem policistiem, inspektoriem, statistiem. Melvils visu lieko ir izņēmis laukā, lai absolutizētu svarīgāko – vīrišķību un uzticību. Viņa varoņi staigā platmalēs un putekļu mēteļos kā Čikāgas gangsteri, bet skatītājam pat nerodas aizdomas, ka šī pasaule ir fantāzija.

Viņa filmas ir piepildītas ar īpašu enerģiju, kuru viņš radījis savas pašizveidotās studijas interjeros. Interesanti, ka negatīvo bandītu ir diezgan maz, salīdzinot ar savā ziņā trakiem, apsēstiem komisāriem, kuriem ir svarīgi izrādīties aizdomās turamo vai pratināmo priekšā. Režisors uzskatīja, ka starp tiem, kas aizstāv un starp tiem, kas pretojas likumam, nav nekādu būtisku robežu un to arī tiecās parādīt savās filmās, tajā pašā laikā ietekmējoties no citiem režisoriem un viņu darbiem, piemēram, *Samurajs* idejas attīstības ziņā līdzinās Frenka Tatla (Frank Tuttle) viduvēji uzņemtajai *noir* stila melodramai *Slepkava pēc pasūtījuma* (This Gun for Hire, 1942). *Sarkanais aplis* ir savdabīgs rimeiks Džona Hjūstona (John Huston) *Asfalta džungļiem* (The Asphalt Jungle, 1950). *Okškeris* vietām saziņojas ar Stjuarta Heislera

39 Breitbart, E. Call Me Melville. <http://cat.middlebury.edu/~nereview/28-1/Breitbart.html>

40 Gallot, C; Gruere, F. *Jean Pierre Melville. Variances.*, 1970. September. <http://youtu.be/Avz45nU-AJg>

(Stuart Heisler) *Stikla atslēgu* (The Glass key, 1942), bet izņemot pēdējo Melvila filmu *Policists*, pārējās piecās filmās galvenais varonis ir iepriekš sodīta persona, kura pavadījusi noteiktu laiku cietumā. *Otrajā elpā* ir vizuāli citētas epizodes no Žana Kokto (Jean Cocteau) *Orfeja* (Orphée, 1950). Tomēr režisora autora rokraksts ir tik oriģināls un viņa radītā atmosfēra izcili neatkārtojama, ka runāt par plaģiātismu, maigi izsakoties, būtu ļoti neuzmanīgi. Honkongas ievērojamais režisors Džons Vū Melvila eksistenciālos darbus ievietoja vienā rindā ar Semu Pekinpu, Serdžio Leoni, no kuriem iedvesmojās savu gangstersāgu radīšanā.⁴¹

Melvils savās filmās radījis tādu pasauli, kur tikai pats režisors zina, kas ir patiesība un kas ir meli. Personāži dzimst, darbojas un mirst, laužot neaizsniedzamu ideālu auru. Katra darbība, pat fons tika pakļauti smagai cenzūrai: ielas piepilda amerikāņu mašīnas un Francija sāk līdzināties ASV. Varoņi tiek nopulēti līdz smalkākajai niansei – pašai dziedzība, šaubu neesamība un augsta līmeņa uzticība pienākumam. Melvila radītā pasaule un viņa gangsteri ir izteikti ikoniski un tajā pašā laikā pilnīgs pretstats tā laika sabiedrībai, kāda bija realitātē un kādu rādīja citi režisori. Neskatoties uz Ž. P. Melvila neapstrīdamo talantu un oriģinālo kino rokrakstu, viņš vienmēr palicis kā kino savrupnieks.

41 A. Cook, David. *A History of Narrative Film. Fourth Edition.* W. W. Norton & Company, 2003. p.786.

2.2. Spēlmanis Bobs (Bob le flambeur, 1955)

Laikā, kad Žils Dasēns ar filmu *Rififi* (1955), kuru F. Trifo nodēvēja par labāko noziegumu filmu, kādu jebkad viņš ir redzējis, plūca atzinības laurus uz franču kino skatuves, Melvils izlaida aprītē *Spēlmani Bobu* (1956), filmu, ar kuru sākās Melvila gangsterfilmu un *film noir* stila filmu karjera.

Sižets veidots sadarbojoties ar populāro noziegumu autoru Augustu Le Bretonu (Auguste Le Breton, *Rififi*). Tā tiek uzskatīta par vienu no franču jaunā viļņa ietekmes avotiem. Pirms Godāra, Trifo, Malles Melvils filmēja dabiskajā vidē ar rokas kameru, kas tika uzstādīta uz velosipēda, ievietojot negaidītas ielu ainas, izmantoja neprofesionālus aktierus, akcentēja ikdienas notikumu intensitāti, nevis psiholoģiskus melodramas elementus.

Darbība norisinās Parīzē, Monmartā, kur visi pazīst spēlmani Bobu. Viņš ir labi ģērbies, draudzīgs, pieklājīgā vecumā un laika gaitā iemantojis policistu cieņu. Tikai neviens nezina, ka viņš ir gandrīz uz bankrota robežas. Lai no šīs situācijas glābtos, Bobs nolemj aplaupīt Dovilas kazino. Tāpat kā daudzās šī žanra filmās, lai paveiktu iecerēto darbu, varonis sapulcina komandu, kuru veido veci, pārbaudīti cīņu biedri un uzticību ieguvušie jaunie draugi. Bobs demonstrē profesionālu, līdz smalkākajai niansei izplānotu laupīšanas plānu, kurš rezultētos ar viennozīmīgiem panākumiem, ja vien starp Boba draugiem nebūtu liktenīgā nodevēja. Bobs ir tik ļoti aizrāvēis ir laupīšanas ideju, ka ignorē inspektora Lendrū brīdinājumus, kurš vēloties Bobu pasargāt, iepriekš atkārtoti brīdinājis nedarīt neko tādu, kas varētu iesēdināt viņu cietumā. Boba vecumā viņš vairs neizdzīvotu vēl vienu cietumsoda termiņu.

Par Melvilam raksturīgo stila izrādīšanos viņa biogrāfe Žinete Vinsendū raksta, ka Spēlmaņa Boba kabriolets ir tikai lieka greznība, nevis pārvietošanās līdzeklis, jo pa šaurajām Monmartas ieliņām ērtāk ir staigāt kājām, nevis braukāt ar tik lielu automašīnu.

Filma sniedz ironisku nobeigumu. Bobs gūst milzīgu punktu skaitu kazino ruletes galdā pirms vēl laupīšana sākas. Principā viņam vairs nav nepieciešama naudas zagšana, bet tāpat laupīšanas gaita turpinās, neviens to nepārtrauc. Inspektors Lendrū notver visus darbības procesā. Boba jaunais protežē Paulo (Daniel Cauchy) tiek ievainots un nogalināts. Tiklīdz Bobs iziet laukā no Kazino, inspektors saslēdz viņu roku dzelžos un nākamajā kadrā viesnīcas

darbinieki viens pēc otra iznes lielo naudas laimestu. Braucot kopā uz policijas iecirkni Bobs dzen jokus ar inspektoru, ka pateicoties viņa pirmītējai veiksmei ruletes galdā, viņš tagad varēs atļauties labu advokātu, kurš iespējams pat varēs nodrošināt kompensāciju par viņam nodarīto morālo kaitējumu.

Neskatoties uz daudzajām tematiskajām un stilistiskajām atsaucēm uz amerikāņu gangsterfilmām, tiek saglabāts uzsvars uz Franciju. "Mēs vēlamies uzņemt tādu kino", iesaucās dumpiniecisks Fransuā Trifo 1955. gadā.⁴² Savukārt Žans Liks Godārs, apstiprinot Melvila ietekmi, iedeva viņam ekstravaganto rakstnieka lomu savā filmā *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, kur Melvils spēlē rakstnieku, kuru lidostā ieradusies intervēt filmas galvenā varone Patrīcija. Īrijas izcilākais režisors Nīls Džordans (Neil Jordan) pārtaisīja melnbalti uzņemto *Spēlmani Bobu* par *Gluži kā labs zaglis* (As Good Thief, 2003) ar klasisku džeza pavadījumu un ekspresīvu krāsu kino.⁴³

Vinsenta Kenbija (Vincent Canby), rakstot žurnālam *The New York Times* 1981. gadā atzīmēja, ka "Melvila pieķeršanās Amerikāņu gangsterkino, iespējams, nekad nav bijusi tik asprātīgi un izteiksmīgi parādīta kā *Spēlmanī Bobā*, kas bija tikai režisora ceturta filma, pirms vēl viņš bija paspējis izveidot veiksmīgās, lielbudžeta filmas ar lielajām zvaigznēm (Žans Pols Belmondo, Alēns Delons).⁴⁴

Ž. P. Melvils nenoliedzami ir autors jaunā viņa teorētiku izpratnē, visās viņa filmās izmantoti līdzīgi stilistiskie paņēmieni, kas ļauj identificēt noteiktu autora rokrakstu, tomēr nav tās fragmentācijas, akcentēta subjektivitāte, neordināru montāžas paņēmieni, kas raksturo jaunā viņa filmas. Ž. P. Melvila vārdos skopās, skaņas dramaturģijā un mizanscēnas uzbūvē virtuozās filmas ir tuvas trilleriem ar tā dēvētajām zādzības drāmām, kuru sižetisko modeli padarīja populāru Dž. Hjūstona *Asfalta Džungļi* (1950).

42 Yuri German, *Rovi, Bob le Flambeur* (1955). The New York Times.

<http://www.nytimes.com/movies/movie/60987/Bob-le-Flambeur/overview>

43 A. Cook, David. *A History of Narrative Film. Fourth Edition*. W. W. Norton & Company, 2003. p.507.

44 Canby, Vincent. *Bob le Flambeur* (1955) *Movie Review*". The New York Times. Retrieved September 16, 2009. <http://www.answers.com/topic/bob-le-flambeur>

2.3. Okšķeris (Le Doulus, 1962)

Okšķeris ir pirmā filma, kas pilnīgi pārtrauca draudzību ar *jauno vilni*. Šī filma jau otro reizi izraisīja nepatiku Trifo, kurš pārmeta Melvilam novēršanos no jaunā kino ideāliem, kā arī pārmērīgu kinematogrāfisku brutalitāti un rupjību.

Melvils par pamatmateriālu šai filmai izmantoja jaunā *noir* sēriju rakstnieka Pjēra Lesū 1957. gada romānu. Neskatoties, ka no tā izņēma laukā visus slenga vārdus un papildus akcentēja varoņu neskaidrību, diezgan precīzi tika ievērota sižeta līnija. Netipiski šādam žanram, ka stāstījumu virza sadrumstalota divu galveno protagonistu - Maurīcija Fogela (Serge Reggiani) un Siljēna (Jean-Paul Belmondo) darbība, kuri nepārtraukti pārklājas, kā rezultātā skatītājs patstāvīgi maina priekšstatu par to, kurš ir galvenais varonis. Melvils atšķirību nojauc vēl vairāk, ietērpjot abus līdzīgās drēbēs. Tā ir ļoti piemērota stratēģija, lai izceltu divkosības tēmu, kas iet cauri visam stāstam, ko neapšaubāmi ietekmē viņa pieredze Otrajā pasaules karā. Melvils atkal un atkal atgriezās pie šīs maldināšanas tēmas. Pasaule ir veidota tā, ka neviens nav absolūti uzticams. Jebkurš var būt gan par nodevēju, gan par līdzstrādnieku. Sadarbībā ar operatoru Nikolasu Hejeru Melvils izveidojis izteiktu *film noir* atmosfēru, ko akcentē Paula Misraki ekspresīvais muzikālais pavadījums. Lielākā filmas daļa norisinās naktī, tumšs, ēnains eksterjers rada ievērojamu kontrastu ar spilgti apgaismotajām iekštelpām. Melvils ir izvairījies no konkrētiem vietu nosaukumiem, kas minēti grāmatā, tā vietā uzmanību centrējis uz abstraktu, vispārēju vidi.

Mārtins Skorsēze šo filmu ierindojis starp savām favorītfilmām, tāpat tā ir iekļauta grāmatā kā viena no 100 labākajām pasaules gangsterfilmām.⁴⁵ Savukārt Kventins Tarantīno atzina, ka šī filma inspirējusi viņa *Lubenis* (*Pulp Fiction*, 1994) tapšanu. "Tas ir mans visu laiku iecienītākais scenārijs. Tu nevari saprast, kas notiek, līdz filmas pēdējām 20 minūtēm."⁴⁶

45 Anastasia, George; Mascnow, Glen; Pistone, Joe. *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All time*. Running Press. 2011. p.

46 Woods, P. *Quentin Tarantino: The Film Geek Files*. London: Plexus Books, 2000, p. 25.

2.4. Otrā elpa (*Le deuxième souffle*, 1966)

Tāpat kā *Spēlmanī Bobā*, arī šeit uzmanība vērsta uz rūpīgi izplānotas laupīšanas izveidošanu, uzsverot goda un nodevības tēmu, kas izriet no režisora personiskās pieredzes, esot franču Pretošanās kustības aktīvam dalībniekam Otrā pasaules kara laikā. Viņš pārstāv to paaudzi, kurai personīgais gods ievietots prioritāšu augšgalā.

Filmas scenārijs tika veidots sadarbībā ar Hose Džovanni, bijušo noziedznieku, kurš par mata tiesu ticis vaļā no nāves soda, vēlāk veiksmīgi īsteno sevi kā rakstnieks un režisors. Balstoties uz viņa paša pieredzi, viņš šajā filmā iezīmēja stingri reālistisku kriminālās pasaules un tiesas sistēmas portretu, tādēļ tā sanākusi tik ekspresīva, ar daudz skarbām ainām un maz dialogiem. Tāpat kā arī pārējās Ž. P. Melvila filmas cinisma un bezcerības piesātijumā pārspēj sava laika Amerikā tapušās līdzinieces - arī tā iemesla dēļ, ka ASV atšķirībā no Francijas darbojās Heisa kodekss.

Šķietamu racionālismu filmai piešķir pseidodokumentalitātes elementi, jo visiem notikumiem tiek fiksēts datums un laiks. Savukārt attiecības starp filmas personāžiem ir sazarotas, un Melvils, kā jau *film noir*, pienākas, skatītājiem nekādus paskaidrojumus nesniedz. Pēc šīs filmas Franču vadošais kino kritikas žurnāls *Cahiers du Cinema* apvainoja Melvilu komercializācijā un tiekšanos pēc masu skatītāja uzmanības. (filmu noskatījās ap divi miljoni skatītāju).

Galvenais varonis, kuru šajā filmā atveido Lino Ventura, kurš arī atkārtojas viņa vēlākajā filmā *Ēnu armija* (*L'Armée des ombres*, 1969) atbilstoši labākajām *film noir* tradīcijām, ir mazāk nelietis un vairāk tādu apstākļu un vides upuris, kuros ļāvis pats sevi ieslodzīt. Viņam ir pagātne, kuru viņš vēlētos aizmirst, bet nākotne saistās vismaz ar nelielām cerībām. Kaut vai tie būtu noziegumu rezultātā iegūtie materiālie labumi, kuri saistās ar drošību, stabilitāti, pat ja tie ir iluzionāri. Turklāt tiek akcentēta sajūta, ka visa pasaule ir pret viņu, kura ir pilna ar slazdiem un neparedzētām neveiksmēm. Tas noved pie tāda stāstījuma, kas ietver sevī bēgšanas meklējumus. Fatāls filmu noslēgums arī raksturīgs Džona Hjūstona darbiem, īpaši tādiem kā *The Asphalt Jungle and High Sierra* (1941). Melvila kino ir daudz kopīga ar šo Hjūstona toni.

2.5. Samurajs (Le samourai, 1967)

Filma vēsta par pasūtījuma slepkavību izpildītāju Džefu Kostello, kuru pārņēmis profesionāls perfekcionisms, tajā pašā laikā viņš ir pilnīgi atdalīts no jebkādām sociālām saistībām.

Saistībā ar filmas ideju Melvils Rui Nogueiras intervijā, kas publicēta 1971. gada grāmatā *Melville on Melville*, norādīja, ka sāka rakstīt *Samuraja* scenāriju ar tādu vienkāršu idejas konceptu kā: “Vienīgi alibi ir tas, uz ko dzīvē var paļauties, īpaši ja tas balstās uz sievieti, kura tevi mīl. Viņa drīzāk dosies nāvē, nevis nodos mīļoto.” Melvils tāpat domāja, ka viņš veido šizofrēniķa portretu. Režisoram varēja būt daži apšaubāmi priekšstati attiecībā uz sievietēm un šizofrēniju, tomēr filma iznāca neapšaubāmi poētisks darbs par cilvēku, kurš izteikti kontrolē sevi un savu darbu.

Izvērtējot Džefa uzvedību, nonākam pie citiem atzinumiem, pretēji tiem, kurus uzstādījis pats autors, apzīmējot galveno varoni kā šizofrēnisku slepkavu. Šizofrēnija ir slimība, kad slimniekam parādās garīgi traucējumi un zūd apkārtējās pasaules realitātes uztvere. Tā bieži izpaužas kā halucināciju parādīšanās, paranoja, dīvainu uzskatu paušana un neskaidra runāšana. Diagnoze pacientam tiek noteikta, tikai novērojot viņa uzvedību.⁴⁷ Džefs savukārt ir pedantisks un ass indivīds, kurš spēj izplānot un mērķtiecīgi paveikt savus slepkavnieciskus darbus. Viņš apkārt esošo realitāti uztver skaidri, kas palīdz viņam saprast, kas vēlas viņa nāvi un izvairīties no tiem. Katra viņa darbība ietver konkrētu motivāciju, viņa runa ir daiļrunīga, domāšana organizēta, un realitāte ir tāda, ka viņš ir pasūtījumu slepkava, kurš izslēdzis sevi no ikdienišķās sociālās dzīves. Jebkurā gadījumā filma nav par šizofrēnisku slepkavu, kaut arī var pieņemt, ka, lai būtu par pasūtījuma slepkavu, noteikti jāpiemīt kādām mentālām problēmām, tomēr Džefs Kostelo ir ļoti izolēta, inteliģenta cilvēka galējs variants, kurš racionāli izspriedis, ka nedrīkst pieķerties nevienam, lai spētu būt augsta līmeņa profesionālis sfērā, kurā darbojas. Šo koncepciju vēlāk pārstāv arī Maikla Manna filmas *Drudzis* Roberta de Niro atveidotais gangsteris, sakot: “Nekam nepieķeries. Nevienā vietā, tiklīdz sajūti aiz stūra nākam siltumu, neatrodies ilgāk par 30 sekundēm.”

Amerikāņu progresīvais filozofs Barouzs Danems norāda, ka pazīt eksistenciālisma

47 <http://lv.wikipedia.org/wiki/%C5%A0izofr%C4%93nija>

darbu ir diezgan viegli. Uzmanību saista sevišķi drūms tonis, negatīvas emocijas, valda necaurredzama krēsla. Viņu filosofija atgādina tuksnesi, kur redzami tikai reti koki - briesmoņi, pār kuriem plešas drūmas, ļaunas debesis. Parādās rēgi; ārēji tie izskatās pēc cilvēkiem, bet viņiem nav nekā cilvēciska, un viņu vidū ir nelaimes, skumju, baiļu, drūmu nojautu, liktens sūtītu ciešanu satriektas būtnes, kuras moka pašu vainas apziņa..”⁴⁸

Melvils bija jaunā viņa režisors, un šī filma īpatnējā veidā ietur jaunā viņa stilistiku un būtību. Džefa radīto pasauli, kurā viņš dzīvoja un kurā gāja bojā, var saprast no eksistenciāla skatpunkta. Viņš ir pasūtījuma slepkava, kurš ir ieslodzīts starp policistiem, kuri seko katram viņa solim, un tādiem pašiem noziedzniekiem kā viņš, jo Džefs sācis kļūt par traucēkli. Apsverot šo bezizejas stāvokli, varonis apzināti izveido iespaidīgu savas nāves situāciju. Perfekcionisms meistarīgi savijas ar minimālismu, kas kalpoja par iedvesmas avotu Valtera Hila (Walter Hill) *Braucējs* (The Driver, 1978), Džona Vū (John Woo) *Slepkavai* (The Killer, 1989 film) un Džima Džārmuša (Jim Jarmusch) *Spoku suns, jeb Samuraja ceļš* (Ghost Dog: The Way of the Samurai (1999)).

48 Zeile, Pēteris. *Eksistenciālisms*. Liesma. 1969. 3.lpp

2.6. Sarkanais aplis (Le cercle rouge, 1970)

Spēcīgs, eksistenciāls trilleris, detektīv- gangsterfilma par godu, likteni, veiksmi. Šī ir režisora priekšpēdējā filma, kur konsolidējas viss, kas saistās ar Melvila savdabīgo redzējumu un stilu - lakoniskie vientuļnieki, dūmakainas, ēnainas lokācijas un prasmīgi izpildītas darbības noteiktā secībā. Filma ietver izbēgušu noziedznieku, dimantu laupīšanu, policijas pakalpojumu, atriebību, bet rodas iespaids, ka režisors pret šiem elementiem izturas nevērīgi, ka tie darbojas tikai kā palīglīdzeklis kāda augstāka mērķa izteikšanai.

Šī filma tiek uzskatīta par Melvila finansiāli veiksmīgāko darbu, jo 1971. gada oktobrī, kad tā iznāca apriņķī, tika pārdotas vairāk nekā 4 miljoni biļetes. Panākumu iemesls daļēji skaidrojams ar Melvila aktieru izvēli. Neskaitot jau par franču ikonu kļuvošo Alēnu Delonu galvenajā lomā, tika pieaicināts populārais itāļu aktieris - Žans Maria Volonte, bet pagrimušā alkoholiķa un snaipera Jensena lomai, kurš darbojas tandēmā ar Delona spēlēto zagli, režisors izvēlējās dziedātāju Īvu Montānu. Savukārt komiķis Burvils atveido absolūti ne komisko komisāru Mateju, kurš efektīgi un bez žēlastības min uz papēžiem noziedzniekiem. Filma gūst neizmērojamus panākumus Francijā, bet ārpus valsts tās reputācija arvien palielinās, par ko liecina, piemēram, Kventinta Tarantino un Džona Vū ietekmēšanās, veidojot savas filmas. Melvils uzsvēris, ka šī viņam bijusi viena no grūtāk režisētajām filmām, lielākoties tas bijis tādēļ, ka grūti nācās sastrādāties ar Volonti, kuru aizvainoja režisora autoritārā pieeja darbam.

Tāpat kā visiem šī žanra labākajiem piemēriem, arī šeit līdzjutība neizbēgami vērsta uz zagļiem. Atšķirībā no citu režisoru tipiskajiem noziedzniekiem Melvila varoņi palīdz cits citam, viņa radītie noziedznieki vadās pēc cildenām jūtām savstarpējās attiecībās. Šī un Melvila pēdējā filma *Policists* ierindojas starp īpatnējākajiem Franču gangsterfilmu žanra piemēriem.⁴⁹

49 Attenborough, Richard. *Brewer's Cinema. A Phrase and Fable Dictionary*. Cassell, 1995. p 370.-371.

2.7. Policists (Un Flic, 1972)

Noslēdzošā gangsterfilmu triloģijas daļa ar Alēnu Delonu galvenajā lomā, kas iznākusi gadu pirms režisora nāves. Šeit Delons apvērš savu tipisko noziedznieka tēlu un iejūtas policista Eduarda Kolmena lomā. Tāpat kā iepriekšējās filmās, arī šeit Melvila rokraksts ir tikpat izteikts – aukstās Parīzes ielas, vēsie, vientuļie, bezjūtīgie tēli, nesteidzīgs sižets. Neskaitot *film noir* iezīmes, filmā parādās arī itaļu neoreālisma minimālisms, dokumentalitātes principi, reālā laika uzņemšanas secība un par mūziku kalpo apkārtējās vides skaņas.

Gluži kā *Sarkanajā aplī*, arī šeit režisors veicis rūpīgu aktieru atlasīšanu. Vadošā noziedznieka un Parīzes kluba īpašnieka Saimona lomu atveido ievērojamais amerikāņu aktieris Ričards Krenna, kurš spēlējis populārā amerikāņu komedijseriālā *The Real McCoys* (1957–1963) un pirmajās trīs *Rembo* filmās. Netipiska sižeta nianse Melvila kino pasaulē ir attiecību trīstūris, kas vērojams starp komisāru, noziedznieku un Katrīnas Denēvas tēloto aukstasinīgo, noslēpumaino, mazrunīgo Ketiju. Sieviešu lomas izvēlē šī ir vissievējamākā aktrise, kas jau tajā laikā ieguvusi lielas zvaigznes statusu, kuru skatītāji pieraduši redzēt galvenajās lomās, bet Melvila filmā viņa kalpo par iespaidīgu, bet īpaši notikumus neietekmējošu fonu.

Filma sākas ar mūsdienu krimināloloģijas tēva, bijušā laupītāja, vēlāk policista, pirmās zināmās privātās detektīvaģentūras vadītāja Ežēna Fransuā Vidoka (1775 – 1857) citātu: “Vienīgā lieta, kas sabiedrību varētu iedvesmot policijas darbībā ir vienaldzība un izsmiekls”, kas paskaidro to, kādēļ šoreiz Melvils par galveno varoni ir izvēlējis policistu, norādot, ka robežas starp kriminālo un likumu pasauli ir ļoti vājas.

Policists tāpat kā iepriekšējie darbi ir drūms noziedznieku portretējums - tie apzdzīvo stilizētu franciski amerikānisku vidi - ļoti būtisku modernā urbānā mīta radīšanai.⁵⁰ Šīs filmas raksturo ekspresīvs minimālisms, amerikāņu *film noir* sižetisko motīvu, varoņu un eksistenciālo noskaņu izmantojums. Tā ir brutāla vīriešu noziedznieku pasaule, kas manifestē cinisku un morāli ambivalentu vērtību sistēmu.

50 Spicer, Andrew. *Film noir*. London: Longman, Pearson Education, 2002, p. 131.

3. ŽANA PJĒRA MELVILA VEIDOTĀ GANGSTERA TĒLA RAKSTURĪGĀKIE ELEMENTI

3.1. Gangsteris kā harizmātisks antivaronis

Amerikāņu neatkarīgā kino leģenda Džons Kasavītis teicis: “Filmas var neizdoties talanta trūkuma dēļ, vai tādēļ, ka ir pārāk daudz pazemības, vai arī pietrūkst mežonības. Esmu gangsteris. Ja es kaut ko vēlos, es to sagrauju.”

Šī impulsīvā, bet tajā pašā laikā nelokāmā iegribas īstenošana ir izteikti klātesoša visa veida kriminālās pasaules pārstāvjiem, kas kalpo par spēcīgu impulsu kino režisoriem savu darbu veidošanā. Tāpat kā tradicionāli visās gangsterfilmās, arī Melvilam raksturīgi savus gangsterus ievietot situācijās, kur tie seko savām iegribām, kas vienmēr saistās ar kāda nozieguma veikšanu. Tomēr ja tradicionālais gangstera portrets saistās ar švītīgu, robustu vīru ar apšaubāmu gaumi, kurš dienā tērpjas gaišos, bet naktī – tumšos uzvalkos ar strīpiņas rakstu un izteiksmīgu plecu daļu, rokās turot vai nu cigāru, vai ieroci, bieži vien arī viskija glāzi, tad Melvila noziedzinieki ar šiem pašiem ārējiem elementiem izceļas ar smalku eleganci un inteliģenci. Viņiem ir platmale, kas slēpj acis, un rokas stiepiena attālumā – uzticami rokaspuīši, kuri gatavi izpildīt jebkuru pavēli. Un divu roku attālumā – sieviete, kas nav uz mutes kritusi, bet parasti ir diezgan paklīdusi. Viņai nav balsstiesību, viņa ir diezgan pasīva. Tāpat neiztikt bez Kaina un Ābela motīva – diviem draugiem jau no bērna kājas, kas tagad pārkāpuši katrs savā likuma pusē, kā arī modriem avīžniekiem, acīgiem bārmeņiem un kaktu advokātiem, komisāriem, policistiem.⁵¹ Melvila varoņi nedara neko sievietes dēļ, kurai vispār Melvila pasaulē nav piešķirta nekāda ievērības cienīga loma, tāpat arī mantkārība vai citi praktiskas dabas jautājumi arī nevienmēr ir noteicošais faktors. Būt par gangsteri – tas ir dzīvesveids, profesija, lieta, ko viņi māk vislabāk. Katrā no izvēlētajām sešām filmām pavīd atšķirīgi gangstera tēla veidojošie akcenti, tajā pašā laikā filmas caurstrāvo zīmīgi filosofiski un psiholoģiski aizmetņi. Kā zināms Melvils tiek uzskatīts par apbrīnojami inteliģentu personu, kuram piemita neticami laba atmiņa, kurš ir noskatījies visas savā laikā pieejamās

51 Rafter, N. *Shots in the mirror. Crime films and society.*, p.17.

filmas un ļoti daudz lasījis. Tādēļ arī savus darbus tiecies veidot kā intelektuālas spēles. Pēc viņa kolēģu izteikumiem Melvils nebeidza apkārtējos pārsteigt ar savu spēju atcerēties visu redzēto filmu titros ietvertu informāciju, paturot atmiņā izteiksmīgas montāžas un atsevišķo ainu kompozīcijas. Aktieris Daniels Koši, kurš spēlēja divās Melvila filmās, apgalvoja, ka vesela pusgadsimta laikā, ko pavadījis strādājot kino pasaulē, nepazīstot nevienu citu, kurš pārzinātu tik labi kino vēsturi kā Melvils: “Viņš varēja bez sagatavošanās atbildēt, kurš operators, piemēram, strādāja tādā un tādā Džona Forda filmā.”⁵²

Apskatot Melvila gangstera tēlu un tā veidojošos elementus, ir vērts pieminēt tādas kulturālas parādības, kā, piemēram, absurda teātris (Pārsvarā Semjuela Beketa lugās un novelēs, kura uzplaukums pārklājās ar Melvila radošāko un produktīvāko periodu). Režisora klusējošie, destruktīvie (Samuraja gadījumā pašnāvnieciskie) varoņi sabalsojas ar absurdistu eksistenciālo filosofiju un postmodernismu. Visi Melvila huligāni ir dendiji un izteikti francūži, neskatoties uz dažādu Amerikāņu auto markām, kuras tie vadīja. Melvila filmās visi izvēlēto sešu filmu galvenie tēli ir antivaroņi, vienīgi viņos slēpjas gan cildenums, gan sava veida varonīgums un izteikti pulsē morālās vērtības, īpaši lojalitāte, pat ja tā ir tikai savu biedru starpā, kas bieži vien arī traucē sasniegt iecerēto, tādēļ pēdējās Melvila filmās varoņa lojalitāte izpaužas vienīgi pret sevi.

Melvila filmās gluži tāpat kā *film noir* nav raksturīga aizraušanās ar ārēju vardarbības skaļumu, tā izmantotie paņēmieni nav pašmērķīgi, tie ir pieklusinātāki un tajā pašā laikā jēdzieniski brutālāki, psiholoģiski niansētāki. Tāpat arī eksistenciālisms kā virziens ir spēcīgi ietekmējis Melvilu, jo viņš bija aizrāvis ar Sartra filosofiju. Rezonējot ar to visu, tiek izceltas tādas tēmas kā gangstera vientulība un atsvešinātība, gangstera brīvība, gangstera klusēšana un gangstera nāve.

52 Дарахвелидзе, Георгий. *Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге*, с. 24.

3.2. Brīvības koncepcija

Neskatoties, ka Melvila varoņi pārstāv likuma otro pusi, viņi ir apveltīti ar ievērojamām morālām vērtībām, kas kalpo kā būtisks viņu darbību katalizators, sasaucoties ar Sartra izvirzīto atbildības tēmu, kurā brīvs cilvēks ir tikai tas, kas rīkojas. Tāpat, kamēr nenotiek rīcība, nav iespējas uzzināt, kāds cilvēks ir patiesībā. Vienīgi uzvedība var vislabāk pavēstīt par cilvēka patiesajām vērtībām un viņa raksturu. Savukārt brīvību ierobežojošais faktors ietver sekošanu vispārpieņemtām normām un likumiem.

Melvila izveidotajā kino pasaulē brīvību var definēt kā gribas neatkarību no ikviena cita likuma, izņemot vienīgi savu morālo likumu. Sākot jau ar *Spēlmani Bobu*, kurš iezīmē arhetipisko Melvila varoņi ar brīvi noteiktu personiskā goda un morāles izjūtu līdz komisāram Eduardam Kolmenam *Policistā*. No inspektoru sarunas mēs uzzinām, ka Spēlmanis Bobs pirms 20 gadiem ir aplaupījis banku un viņi, turpinot sarunu, norāda, ka viņš tagad ir kļuvis prātīgāks. Salīdzinot ar visiem Melvila varoņiem, Bobs, šķiet, cilvēcīgākais un inteligētākais. Viņam ir gaumīgi mēbelēts dzīvoklis, kamēr Džefs Kostello mitinās netūrā, cietuma kamerai līdzīgā istabā. Tur, kur Bobam atrodas mākslas darbi un grāmatas, Kostello vienīgi apputējuši plaukti. Bobs izceļas kā simpātiska, enerģiska, pieejama persona. Džefs kā cilvēkus noraidošs, skarbs īpatnis. Bobs ir sabiedrīks, daudz laika pavada bāros, ir aizrāvis ar azartspēlēm. Džefam izņemot profesionālu slepkavošanu, nekas cits neeksistē. Boba dzīvoklī aiz atsevišķām, noslēgtām durvīm ir ievietots spēļu automāts, kura esamību viņš apzīmē ar "Vienkārši jautrībai". Uz jautājumu: "Vai tu kādreiz arī uzvari?" atbild: "nekad!". Džefam istabas vidū atrodas būrī ievietots kanārijputniņš, kuru viņš ir tik ļoti iepazīs, ka spēj atšķirt putna izdvestās skaņas pārmaiņas, kurām pateicoties, atrod savā dzīvoklī policistu paslēpto noklausīšanās ierīci. Bobam mierīgajā, paredzamajā, rutīnas pilnajā dzīvē ir kļuvis par šauru, un mājās paslēptais spēļu automāts simbolizē tiekšanos pēc lielākas brīvības, pēc kuras kāre iegūst arī nopietnus apgriezienus reālajā pasaulē. Patiesībā brīvība ir arī viens no nozīmīgākajiem motīviem, kādēļ zādzība vispār notiek. Iespējamais naudas ieguvums rada satraucošas ilūzijas par iespēju brīvi baudīt tādu dzīvesveidu, pie kāda viņš pieradis, neuztraucoties par likumsargājošajām institūcijām. Arī Džefam viņa pasaulē ir kļuvis par šauru, bet tas tādēļ, ka viņš gluži, kā kanārijputniņš ir, ievietots pret savu gribu būrī. Viņš tāpat

kā putns atrodas sprostā, no kura viņam nav izejas. Džefam šis *būris* ir policistu uzraudzība, izsekošana, katra soļa novērošana, slepkavības pasūtītāju nodevība un paša vientulība. Plašākā kontekstā var izveidot paralēli ar totalitāro režīmu, kas būtībā ir kā fiziskais un garīgais būris, kas piespiež cilvēku piemēroties un iesprostot sevi krātiņā.

Būt brīvam, būt atšķirīgam no citiem, būt citādam. Izcilais franču intelektuālis - filozofs, rakstnieks, domātājs Žans Pols Sartrs (1905-1980) to uzskatīja par izaicinājumu, savas dzīves pamatprincipu. Mūsdienu pasaulē visas cilvēka darbības sfēras, kurās norit viņa dzīve, sāk aizvien vairāk līdzināties tikai un vienīgi funkcijai. Cilvēks kā pūļa sastāvdaļa kļūst par lietu, priekšmetu, kas pakļauts ārējiem apstākļiem un iespaidiem un neapzinās pats sevi kā atsevišķo, kā individu. Gabriels Marsels norādījis, ka dzīve pasaulē, par kuras asi ir kļuvis funkcionālisms, ir pakļauta izmisumam, jo patiesībā šī pasaule ir tukša, tās skaņa ir tukša. Var ļauties šim izmisumam un, neredzot neko citu, kā tikai šo funkcionālo pasauli un sevi kā skrūvēti tajā, izbeigt savu eksistenci vispār. Šāda brīvības opozīcija kā funkcionālisms uzskatāmi vērojama *Policistā*, kur Alēns Delons atveido garlaikotu, vienmuļajā dzīves rutīnā ieslodzītu komisāru, kuram katra diena tiek pavadīta braukājot pa Parīzes ielām savā amerikāņu mašīnā, veicot vienas un tās pašas darbības. Mašīnā zvina telefons. Viņa asistents atbild: “Es iedošu jums viņu”. Kolmens vienaldzīgi klausās, sakot: “Kur tas ir?” un “Mēs braucam. Es jums vēlāk piezvanīšu.” Nekas neliek mainīties viņa uzvedībai vai Melvila ironiskajam minimalismam, kuru akcentē šo ainu demonstratīvā atkārtotāšanās. Kā norāda filmas nosaukums *Policists* (*Un Flic*), Alēna Delona varonis ir galvenais protagonistis un noziedzīgais Saimons darbojas kā viņa *alter ego*.

3.3. Klusuma absolutizēšana gangsteru profesionālajā darbībā

Klusums ir vides kategorija, stāvoklis, kad apkārtējā vidē nav, vai gandrīz nav skaņu viļņu jeb nav tādu skaņu viļņu, kas ir uztverami cilvēka ausij. Klusēšana, savukārt, ir cilvēka izturēšanās kategorija. Cilvēks var klusēt, bet apkārt var nebūt klusums. Taču, protams, ja cilvēks grib piedalīties klusuma veidošanā, tad viņam ir arī jāklusē. Mākslā klusums vienmēr saistīties ar provokāciju, jo, lai iegūtu skatītāju interesi un ilgstošu, nenogurstošu uzmanību, nepieciešami ārēji efekti, skaņas, aktīvas, nepārtraukti mainīgas darbības. Piemēram, mūzikā, pirmais, kasveltēja gana lielu uzmanību klusumam, ir Džons Keidžs ar savu skaņdarbu *4'33*, kā laikā neizskan neviena nots, kas lika klausītājiem mainīt savus priekšstatus par mūzikas iedabu. Tas tika izpildīts, pianistam nosēžoties pie klavierēm, bet nenošpiežot nevienu taustiņu, sēžot „klusumā”, vismaz tajā, ko mēs esam parādīši iedomāties esam klusums. Patiesībā klusums nekad nav pilnīgs un absolūts klusums. Klusums vienmēr ietver sevī visus apkārtējos trokšņus, norāda uz apkārtējo pasauli. Šajā gadījumā tradicionāla muzikāla skaņdarba vietā tiek saklausīta publikas elpošana, to, kā kāds klausītājs ieklepojas, programmiņu čaukstēšana apjukušo klausītāju rokās, vārdu sakot, ir iespēja saklausīt katru mazāko kustību, troksnīti, kas arī veido šo skaņdarbu. Kā norāda pats Keidžs, tāda lieta kā klusums nemaz neeksistē. To vienmēr piepilda apkārtējās skaņas, apkārtējā vide. Un tāpat arī rakstītajā un verbālajā klusumā – klusumu vienmēr piepilda apkārtējā pasaule, apkārt un blakus esošās nozīmes un konteksti.

Melvils līdzīgi Džonam Keidžam tiecas absolutizēt klusumu, kas izpaužas tādās darbībās kā gangsteru klusējošā bēgšana no cietuma, klusējošās laupīšanas, klusējošās slepkavības un rezignētā, klusējošā nāves pieņemšana. Viņu psiholoģija atklājas nevis dialogos, bet šāvienos, rokasspiedienos, piedāvājumā uzsmēķēt. Tāpat kā viņš izsūknē krāsu no ekrāna, tāpat arī dialogus no varoņiem. Melvilam ļoti raksturīgi verbālu kontaktu aizstāt ar izteiksmīgu, nepārprotamu žestu valodu, piemēram, *Ēnu armijā* Žans Fransua Žardi tā vietā, lai skaļi uzsauktu Fēlikssam, satikšanās brīdī (kā tas tika aprakstīts grāmatā, no kuras ņemts sižets) no aizmugures uzliek roku uz pleca. Vietā ir angļu rakstnieka Džozefa Addisona frāze: ”Dažreiz klusēšana ir daudznozīmīgāka un cēlāka par pašu cildenāko un izteiksmīgāko retoriku, un daudzos gadījumos liecina par dziļu prātu.”

Ja vēl *Spēlmanī Bobā* galvenais varonis ir salīdzinoši dzīvespriecīgs, komunikabls, izpalīdzīgs tēls, tad pārējās filmās noziedznieki kļūst arvien drūmāki un ārējās ekspresīvātes aizstāj dažādi iekšējā pasaulē mutuļojošie procesi, kurus var nojaust vienīgi saspringtajos, intensīvajos skatienos un noteiktajās, pārdomātajās darbībās. Ar katru nākamo filmu dialogi kļūst arvien lakoniskāki. Piemēram, *Samurajā*, kad Džefs ar nozagto mašīnu ierodas garāžā, kur, kā noprotams, pēc tūlītējās mehāniķa darbošanās, nomainot numurzīmi, kas norisinās bez jebkādas verbālas sasveicināšanās un paskaidrojumiem, šis ir ikdienišķs rituāls. Pateikšanās tiek aizstāta ar vēsu rokasspiedienu, lūgums pēc ieroča - ar zīmīgu skatienu un pastieptu roku, uz ko mehāniķis acumirkli reaģē un atver atvilktni, no kuras izņem ieroci un ieliek Džefa rokā. Komunikācija norisinās mērķtiecīgi, pārdomāti, viss vēlamais tiek iegūts, bet netiek izmantots neviens vārds. Tāpat arī policisti ļoti rūpīgi, absolūtā klusumā izvēlas vietu, kur novietot noklausīšanās ierīci, kuru viņi mēģina ievietot galvenā varoņa dzīvoklī. *Otrajā elpā*, kas sākas ar bēgšanu no cietuma, kad rītausmā trīs ieslodzītie mēģina atgriezties brīvībā un viens no tiem iet bojā, arī viss notiek klusumā, vārdu vietā tie apmainās ar skatieniem, mūzikas vietā – gaismēnu spēles. Vēlāk viens no noziedzniekiem - pretrunīgais Orlovs ilgi staigā pa istabu, meklējot revolvera slēptuvei atbilstošu vietu.

Viens no interesantākajiem klusuma pielietojumiem Melvila filmās vērojams zādzību un laupīšanas ainās, jo realitātē nekad nebūtu iespējams veikt tāda līmeņa aktivitātes, kas norisinās lielākoties vairāku cilvēku grupā, bez jebkāda savstarpēji verbāla kontakta. Piemēram, *Sarkanajā aplī* iespaidīga klusēšanas aina, kuras laikā vērojama skrupuloza koncentrēšanās uz detaļām, vērojama Vendomes pilī. Šeit Melvils izveidojis 30 minūšu garu dārglietu zādzības ainu absolūtā klusumā, kas ir atsauce uz filmu *Rififi* (1955), kurai sākotnēji viņš tika aicināts par režisoru, tāpat Džona Hjūstona *Asfalta Džungļiem*, kuru Melvils nodēvējis par vienu no savām iecienītākajām filmām. *Otrajā elpā*, vienā no filmas iespaidīgākajām epizodēm, kad galvenais varonis Gistavs pēc izbēgšanas no cietuma, kur pavadījis astoņus gadus, piekritis vērienīgai laupīšanai, klusums ar skopajiem mūzikas akordiem un vēja gaudošanu spēcīgi pastiprina spriedzi. Visi laupīšanā iesaistītie noziedznieki nepacietīgi gaida furgonu, atrodoties uz vientuļa, tuksnešaina kalnu ceļa. Kamera secīgi pievērš uzmanību katra dalībnieka gaidīšanas rituālam. Antoīns (Denis Manuel) rūpīgi pārbauda ieroci un tā spēju atbilstoši nofokusēties uz kalna lejā izvirzītu punktu, Gistavs, slaukot sasvīdušās rokas, nemierīgi grozās kalna pakājē. Pauls Riči (Raymond Pellegrin) vēro

sev pie kājām skudru enerģisku kustību, un kamera šajā mirklī zīmīgi attālinās, sākot no skudru tuvplāna, tad Paula sēdēšanas vidus plāna un lēnas virzības uz aptverošu kopplānu un pakāpeniski griežas apkārt līdz atkal nonāk līdz saspringti sēdošajam Gistavam. Tādējādi tiek akcentēts cilvēks kā mazs, periodisks elements likteņa priekšā. Kad gaidītais furgons ticis pārtverts un tiek nogāzts aizā, gaišās klintis kontrastē ar četriem klusējošiem stāviem melnā, kas stāv uz kraujas malas, smidzina smalks lietus, kam vienmēr ir mērķis veidot depresīvu noskaņu. Šāda klusēšana grupas biedru starpā, veicot neskaitāmas sarežģītas darbības dažādos apstākļos, liecina arī par augsta līmeņa profesionalitāti, skrupulozu iepriekšēju procesa izplānošanu, mērķtiecību, atbildību un savstarpēju uzticību.

Līdzīga epizode vērojama *Policista* filmas sākuma ainā, kas sākas ar bangojošu, vētrainu jūras kadru mazapdzīvotā Francijas piejūras pilsētā. Kamera seko lēnām braucošai mašīnai, kurā sēž četri vīrieši, līdz viņi novieto savu mašīnu blakus mazai bankai, vienīgajai finansu iestādei attiecīgajā teritorijā. Laika apstākļi ieturēti atbilstoši Melvila stilam - smidzinošs lietus, vētra, zilganpelēkos pasteļtoņos veidots krāsu kadrējums savienojumā ar gangsteru savstarpējo klusēšanu un apkārtējās vides klusumu rada absolūtas izolētības atmosfēru, kas savukārt nodrošina perfektus nosacījumus veiksmīgai laupīšanai, kura norit tādā pašā klusumā. Acīmredzot perfekta plāna īstenošanā vārdi un emocijas ir lieki, tie tikai norādītu uz zemāku, neprofesionālāku sagatavotības līmeni. Otra ievērojama laupīšanas aina filmā norisinās vilcienā, kas ir vēl sarežģītāka un attiecīgi ieturēta tādā pašā stilā. Ričarda Krennas tēlotais Saimons no helikoptera ielaižas strauji braucošā vilcienā, pēc tam ienāk tualetē, nomazgā seju un pārģērbjas elegantos rītasvārkos. Mūzikas vietā graboša vilciena skaņas, kas rada nakts paātrinājuma sajūtu. Tālāk veicot savu ceļu pa šūpojošos koridoru, apstājas uzsmēķēt. Garāmejošs kungs nosaka: “Nenāk miegs?” un Saimons vieglā smīnā klusi nosaka: “Jā. Jums taisnība”.

Melvils klusēšanai ir pievērsis tik lielu nozīmi, ka tā darbojas kā būtiska estētiska kategorija, kā viens no viņa īpatnējās gangsteru pasaules stilizācijas elementiem. Ja mēmajā kino skaņas trūkums tika kompensēts, izmantojot paskaidrojošus titrus, pārspīlētu ķermeņa valodu un dzīvo mūziku kino seansu laikā, tad Melvils atsakās no jebkāda speciāli ārīšķīga darbības akcenta, kurai mērķis būtu maksimāli ilgi noturēt jebkura skatītāja uzmanību. Neverbālā komunikācija ir pietiekami izteiksmīga un patiesa. Ķermeņa kustības – roku laužšana, viegla galvas pašūpošana, pieres saraušana, uzacu pacelšana, skatiens – šaudīgs vai

tiešs, tas viss var pateikt daudz vairāk nekā izteiksmīgi vārdu plūdi, kā arī norāda uz lielāku kinematogrāfiskumu.

3.4. Personības atsvešinātība no apkārtējās pasaules

Franču eksistenciālists Kamī atzīmē, ka eksistenciālisms par savu galveno lozungu izvirza nicināšanu. Pašam Kamī visnicināmākā ir cilvēku masa, pūlis, kā viņš mēdza izteikties: “Tur, kur pūlis, nav patiesības!” Vērojot Melvila filmas, nenākas grūti savilkt paralēles ar šādu viena cilvēka individualitātes pretnostatīšanu sabiedrībai, ko modernajā kino apzīmē kā *abstrakto individuālismu*.

Abstrakts individuālisms ietver sevī tādu cilvēku, kura pagātne un jebkāda veida iekšējie procesi nav noteicošie faktori tam, kas ar viņu notiek. Tas, kas viņš bijis iepriekš, tas netiek parādīts. Tas nav svarīgi. Tā Karls Gustavs Jungs raksturoja *moderno dvēseli*, kura valda šajā abstraktajā individuālistā. Junga cilvēks ir brīvs no sociālajiem faktoriem, brīvs no tādām vēlmēm kā mīlestība, iekāre vai ambīcijas, kas saistītu viņu ar citu personu. Šis cilvēks ir brīvs no savas pagātnes un viņa nākotne ir neskaidra. Cilvēks ir mistērija, kuru nav iespējams atklāt. Modernajā kino šāds abstrakts individuālists izpaužas kā antivaronis, kuram raksturīga izteikta atsvešināšanās. Raksturīgākie piemēri vērojami Antonioni, Federiko Felini, Bergmaņa, Tarkovska filmās. Piemēram, Godāra agrīnie darbi - *Līdz pēdējam elpas vilcienam*, *Mazais kareivis*, *Dzīvot savu dzīvi*, *Trakais Pjero*, no otras puses parāda tapšanu par modernu individuālistu caur romantiskā varoņa pagātnes notikumu sabrukumu.⁵³ Šādam modernajam naratīvam raksturīgi izvirzīt sižeta centrā tādu atsvešinātu personu, kura ir zaudējusi vai kurai nav būtisku kontaktu ar citiem cilvēkiem, pasauli, pagātņi un nākotni. Jo radikālāka ir šīs personas atsvešinātība, jo radikālāks ir modernista raksturs stāstā. Jo vairāk persona ir iesaistīta tradicionālajos cilvēku attiecību rāmjos, jo klasiskāks ir stāsts. Atsvešinātība kā vizuāls paņēmieni filmā izpaužas, kad vienā kadrā atrodas divi vai trīs personāži, bet neskatās cits uz citu.

Melvila metafiziskajiem gangsteriem nav nekādas saistības ne ar īsto kriminālo pasauli

53 Kovacs, Andras Balint. *Screening modernism. European Art Cinema, 1950 - 1980*. The University of Chicago Press. 2007. p.66.

tobrīd, ne ar to, kāda tā varētu būt bijusi pagātnē – tie ir tādi personāži no klasiskām leģendām, kā saka Žans Kokto *Orfejā* – būt ārpus laika.⁵⁴ Spēlmanis Bobs, Samurajs, Sarkanais aplis, ir abstraktas un manieriskas, eksistenciālas drāmas pilnīgi mākslīgā pasaulē. “Es nekad nestrādāju reālisma ietvaros un es to nemaz negribētu. Es neesmu dokumentālists. Un tā kā esmu uzmanīgs, lai nekļūtu reālistisks, tad nav neprecīzāka portretista par mani. Tas ko es daru, vienmēr ir falsifikācija. Vienmēr.”⁵⁵ Viņš rada jaunu realitāti, izmantojot materiālus, ko iegūst no pašas realitātes. Gan galveno varoņu ietērs - garie putekļu mēteļi, Amerikāņu fedoras cepures, gan automašīnas, tādas kā *Ford Fairlanes* un *Chevrolet Biscaynes*, rada absolūtu atsvešinātību no Francijas 60. gados. Turklāt naktsklubi un bāri, kuru nosaukumi ir tādi kā *The New York* un *The Cotton Club*, raisa tiešas asociācijas ar Manhetenas pilsētu, nevis Parīzi.

Spēlmanī Bobā jau filmas sākumā tiek iezīmētas atsvešināšanās aprises, kad aizkadra balss, kuru ierunājis pats režisors, rezignētā mierā vēsta: ”Stāsts sākas tajos brīžos, starp dienu un nakti” un pēc pāris tumši pelēkiem klusām, tikko pamodušās pilsētas kadriem: “Cilvēki iet garām viens otram, mūžīgi svešinieki”. Bobs, kuru visi dēvē par spēlmani, pēc pastaigas ārā, agrā rītausmā, jo atkal kārtējā pie azartspēļu galda pavadītā nakts, pieķer sevi lūkojamies veikala skatlogā, it kā no jauna apstiprinot savu vientulību. Šī darbība nenorāda uz iedomību, bet Boba raksturā tā ir pašapziņas un sevis noniecināšanas krustojums. Viņš tikko bija zaudējis kārtējo partiju azartspēlēs. ”Īsta nelieša seja”, viņš klusām nomurmina. Bet Bobs ir pieradis pie zaudēšanas. Tāpat arī Policistā, neskatoties, ka Alēns Delons tēlo detektīvu, viņš arī ir vientuļnieks. Visiem Melvila varoņiem ir kopīgas tādas iezīmes kā rakstura stingrība un neatkarīgums, kas ļauj panest vientuļas eksistences pilnu dzīvi.

Vientulības jēdziens Melvila darbos neapzīmē antisociālu vientuļnieku, kurš nespējot izturēt, iejusties sabiedrībā, dodas dzīvot kalnos. *Samurajā* Džefa vientulība, gluži pretēji, norāda uz īpaši spēcīgu raksturu, kuram sociālā mijiedarbība vienkārši nerūp. Viņš citus cilvēkus nepazīst un iepazīties nav ieinteresēts. Daļēji tas pamatojams, protams, ar viņa arodu, tāpat kā tas ir arī visiem pārējiem Melvila varoņiem, jo empātija tikai traucētu attīstīt profesionālismu. Tāpat nevienā brīdī netiek apskatīta šī tēla dzīve pagātnes vai pagātnes perspektīvā. Filmā uzreiz sākas ar statisku, gandrīz tukšas istabas kadru, ko piepilda

54 Дарахвелидзе, Георгий. *Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге*. Глобус-Пресс, 2006.gads, с. 133.

55 <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/melville/#b6>

kanārijputniņa čiepstēšana un no gultas pacēlies cigaretes dūmu mutulis - tur atgūlies anonīms vīrietis. Vīrs izpūstā dūmu virpuļa kadra labajā augšējā stūrī parādās uzraksts: "Nav lielākas vientulības par samuraja vientulību, ja nu vienīgi tūģera vientulība džungļos". Tas tiek izmantots kā citāts no Bušido - samuraju uzvedības kodeksa⁵⁶. Realitātē šis citāts ir Melvila radīta fikcija. Interesants ir Samuraja vientulības un tūģera salīdzinājums, jo tūģeris pats par sevi ir mednieks un tajā pašā laikā cilvēka medījums. Tāpat arī Bušido jeb karavīra ceļš ietver tādu karavīra dzīvi, kurai gluži kā tūģerim ir divi principi - medīt un būt par medījumu. Šīs izpausmes korelē ar tādām cilvēka īpašībām kā pašuzturēšanās un disciplīna. Atbilstoši ir izveidota varoņa mājvieta, kas ieturēta stingrā askētisma un vienkāršotības līmenī, sasaucoties ar samuraja vērtībām. Ne velti varoņa istabas sienas ir ieturētas pelēkos toņos. Šī krāsa simbolizē reālismu, uzticību, profesionalitāti, izturību, kvalitāti un stabilitāti, kas ir Džefa Castello uzskatāmākās rakstura iezīmes. Džefa istaba ir tik neliela, ka atgādina kambarīti - vienā galā pie sienas atrodas gulta, blakus naktsгалdiņš un viens krēsls ar izļodzījušos atzveltni, otrā sienas malā pelēks skapis un istabas vidū galds ar putna būri. Viss šajā istabā, ar pašu iemītnieku sākot un ar pelēkajām, nobālējušām sienām beidzot, liekas stāstām par vientulību, vienaldzību un iznīkšanu.

Daļa no Melvila priekšstatiem par sabiedrību iemieso pilnīgu noraidījumu pret to liekulību, maldiem, viltu, dubulto morāli, ko pauž cilvēki, akli pieķeroties pašslavinošiem pašreklāmas līdzekļiem. Kostello izskatās apmierināts ar savu vientuļnieka stāvokli. Kad skaista, jauna sieviete blakus esošajā mašīnā, pavēršas pret viņu un pasmaida, viņš vienaldzīgi paskatās uz viņu un turpina savu braucienu. Kostello nekad nenovirzās no sava uzdevuma. Neatkarīgi vai kriminālā, vai civilā pasaulē, Melvila doma šeit ietver nepieciešamo fokusēšanās un disciplīnas līmeni, kas nodrošina jebkura nospraustā mērķa sasniegšanu. Šādu vientulības līmeni vislabāk raksturo Mišela de Montēna rakstītais: "Ir jātiecas nevis pēc tā, lai pasaule par tevi runātu, bet gan pēc tā, lai tu spētu sarunāties pats ar sevi. Būtu neprāts sev uzticēties, pirms esi pārliecinājies, ka spēj pār sevi valdīt."⁵⁷

Savukārt *Okškerī* Melvils ir izvairījies veidot tik skaidrus raksturus, kā iepriekš apskatītajā *Spēlmanī Bobā* un *Samurajā*. Šeit vairāk tiek akcentēts uzsvars uz to, ka neviens

56 Bušido (tulk.no japāņu val. "karavīra ceļš") ir samuraju uzvedības un goda kodekss. Bušido kodekss pieprasīja no kareivja bezierunu pakļaušanos un kara mākslas atzīšanu par vienīgo vīrieša cienīgo nodarbi.

57 Michel de Montaigne, *Selected Essays*. Roslyn, New York: Walter J. Black, 1943, p. 107.

nav tas, par ko uzdodas. Melvils izvēlas pārbaudīt attiecības starp vairākiem nelietīgiem noziedzniekiem, kas principā nav vienkārši atklājama teritorija, turklāt režisors izvairās no viņu savstarpējo attiecību izskaidrošanas, kas ir filmas centrālā tēmā. Gandrīz līdz filmas beigām Siljēns un Maurīcijs lielākoties darbojas vienatnē, neparādoties nekādām būtiskām saistībām vai lojalitātes motīvam. Gluži kā *Spēlmanī Bobā* filmas sākumu ievada varoņa pastaiga vienatnē, tikai nav aizkadra balss vai jebkādu mājienu, kas norādītu uz personu, kas ir kustībā. Tā vietā skaidri sadzirdami vīrieša soļi, vējš, un garāmbraucošais vilciens, līdz viņš pēkšņi sasniedz vientuļu māju nekurienes vidū. Pirms ieiešanas iekšā, vīrietis uz brīdi apstājas un paraugās augšup. Kad ieiet šķietami neapdzīvotajā mājā, apstājas pie spoguļa un nopēta savu atspulgu stikla lauskās, kas saslēdzas ar filmas pēdējo kadru, kad mirstošais Siljēns pēdējiem spēkiem mēģina sazvanīt kādu, paralēli dziļdomīgi vērojot savu spoguļattēlu.

Gangsterfilmās cilvēciski sociālā sasaiste atklājas kā kritiska izdzīvošana starp tiem, kuri iestrēguši likumu nepareizajā pusē. Panākumu nosacījumi nenovēršami ir atkarīgi no distancēšanās un tiekšanos izkļūt no pūļa, kas saistās ar dažādām individuālām un egoistiskām darbībām, rezultējoties ar skandalozas, nežēlīgas personas slavu. Roberts Varšovs akcentēja šo kā vienu no gangsterfilmu neatvairāmākajiem aspektiem: Neviens gangsterfilmu uzstādījums nav spēcīgāk iesakņojies kā šis: ir bīstami būt vienam. Tomēr panākumu nosacījumi rada neiespējamību nebūt vienam, panākumu atslēga vienmēr sakņojas pārākā individuālistiskā, kas apkārtējā sabiedrībā automātiski modina naidu. Gangsteris visu dzīvi cenšas pozicionēt sevi kā indivīdu un viņš vienmēr mirst tādēļ, ka viņš ir individuālists.⁵⁸

58 Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. New York: Atheneum, 1970. p 132-3.

3.4. Apzinātā nāves ideja

Vairumam kritiķu ir svarīga nodomu morāle, kas slēpjas aiz obligāti nepieciešamās varoņa nāves. Kā Stīvs Dženkins norāda, gangstera nāve ir kvalitatīvi atšķirīga no nāvēm citos žanros. Nāve nāk kopā ar nenovēršamību, kas aizkavē spriedzi. Gangsteris mirst likteņa rokās, izolēts, vientuļš, publiskā telpā. “Žanrs koncentrējas uz individuāla vīrieša rakstura progresu.”⁵⁹ Tomass Šatcs atzīmē, ka viena no svarīgākajām gangstera iezīmēm ir sevis aizstāvēšana: “Liktenis var viņu nogalināt, bet varoņa intensīvā ņemšanās ap savu likteni norāda uz to, cik ļoti spēks un sava individualitāte ir svarīgāki aspekti par garu dzīvi.”⁶⁰ Tradicionāli gangsterfilmās robeža starp ļauno ir skaidri iezīmēta, turklāt lielākā daļa gangsterfilmu piedāvā *kārtības restaurāciju*, varoņa grēku izpirkšanas motīvu - grēcīgais varonis samaksā ar savu nāvi.

Neskatoties, ka visās sešās apskatītajās filmās, izņemot *Spēlmani Bobu*, galvenais varonis iet bojā, Melvilam nāves loma nav tik viennozīmīga. Tā nav vienkārši pamācoša ļaundara sodīšana, bet gan eksistenciāla, apzināta varoņu izvēle. *Otrajā elpā* zīmīgs ir filmas sākuma citāts: “Pasaule ir nežēlīga, labais un ļaunais mīt katrā cilvēkā; vienīgais, ko indivīds var dzīvē izvēlēties, ir veids, kā nomirt.” Melvila radītajā drūmajā, vientuļajā pasaulē, vienīgais, kas viņa gangsteriem pieder un pie kā būtu vērts turēties ir gods. Kad filmas beigās Lino Venturas tēlotais varonis atvadās no draudzenes un izklāsta savu ienaidnieku atmaskošanas plānu, Gu Minda jau ir apzinājies savas nāves nenovēršamību. Tas nav tādēļ, ka viņš būtu vienkārši noguris no dzīves, bet gan tādēļ, ka nevar panest dzīvi bez goda, ko viņš vērtē augstāk par visu pārējo. Nāve kalpo kā goda atjaunošana.

Līdzīgi ir arī *Samurajā*, kur nāve ir apzināta, iepriekš izplānota. Džefs ierodas nozieguma vietā - džeza bārā, kur stāvēt pie letes, skatoties bārmēnim acīs, lēnām uzvelk baltus cimodus, seja ieturēta akmens cietos vaibstos. Bārmēnis, kurš ir arī viens no slepkavības līdzzinātājiem, acīmredzami ir nobijies un lēnām atkāpjas atpakaļ. Džefs vienaldzīgi pagriežas un nesteidzīgi, bet mērķtiecīgi dodas pie pianistes, kura viņu ieraugot viegli pasmaida, bet

59 Gledhill, Christine. *The Gangster film. The Cinema Book. Third Edition.* British Film Institute. 2007. p. 284.

60 Schatz, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System*, New York, Random House, 1981. p. 94.

Džefa seja ir bāla, saspringta ar nelokāmu skatienu un pēc vairāku sekunžu intensīva acu kontakta, Džefs izvelk ieroci. Gandrīz vai pārsteidzoša ir pianistes jebkāda izbīļa neesamība, vien līdzjūtīgs, gandrīz vai izprotošs skatiens. Pēc tam atskan šāvieni. Šajā brīdī režisors izmanto manipulāciju ar skatītāju, jo pēc šāviena seko tuvplāns ar Džefu, tad ar sabijušos pianisti, kurai ir aizvērtas acis un atkal ar Džefu, kurš satraukti piespiedis roku pie krūtīm. Uz mirkli skatītājam var rasties absolūta neizpratne par notiekošo situāciju. Nākamie kadri, kur no trīs dažādiem punktiem redzami trīs dažādi cilvēki, kuri izšauj viens pēc otra, ievieš skaidrību par nonāvētā personību. Džefs saņemst uz grīdas. Interesantākais brīdis ir tad, kad inspektors paziņo, ka pianiste nebūtu mirusi un sekojošais Džefa ieroča tuvplāns ar neesošām patronām, lieliski aizstāj jebkādas skaidrojums. Ironiski īdzīga situācija ir *Policistā*, kad beidzamajā epizodē, kur Alēns Delons tagad iejuties pretējā pusē - komisāra lomā, bet ir tikpat atsvešināts un ar tikpat rezignēti stindzinošu skatienu, pārsteidzīgi raida šāvieni uz Saimonu, jo noturējis viņa rokas ielikšanu aiz jakas, par gatavību izvilkt šaujameroci. Arī šeit gangsterim nākas mirt policistu pārsteidzīgās rīcības dēļ, vienīgi, *Policistā*, tā nebija iepriekš apzināta, pārdomāta Saimona rīcība. Viņš nebija ieplānojis mirt.

Varoņu vientuļā apsēstība ar profesionālismu līdzinās mūsdienu lielpilsētu jauno profesionāļu apsēstībai ar sava varējuma pilnveidošanu. Režisors neļauj aizdomāties par notikumu ētisko vērtējumu - morāle Melvilam aizstāta ar varoņa spēju vai nespēju veikt savu uzdevumu. Tai pašā laikā vīrišķā draudzība, kuras vārdā viens ir gatavs ziedot dzīvību otra labā, ir viens no spēcīgākajiem motīviem režisora radītajā gangsteru pagrīdes pasaulē. Tai piemīt krietna deva draudzības-naida attiecību, kas izspēlētas žanra arhetipu līmenī.

Melvila filmās nāves izmantošana sasaucas ar eksistenciālista Andrē Malro uzskatiem, kāpēc gan cilvēkam jādzīvo, ja beigu galā viņš tik un tā ir beigts un pagalam? Jau grāmatā *Rietumu kārdināšana* Malro rakstīja par to, ka Rietumu cilvēks mīt tukšumā, absurdā pasaulē: visas patiesības ir sakompromitētas, Dieva nav, ir tikai viena neapšaubāma patiesība – nāve. Vienīgā sevi cienoša cilvēka esamības forma – darbība, turklāt, jo darbība neprātīgāka – jo labāk. Cilvēks nespēj izbēgt no nāves, toties viņš var izvairīties no absurda dzīvē – dzīvojot par spīti nāvei, vienlaikus skaidri apzinoties tās nenovēršamību.

NOBEIGUMS

Žana Pjēra Melvila veidotās filmas ar savdabīgo kino estētiku ir principiāli ietekmējušas dažādus vēlāk sekojošus kino procesus un atsevišķus nozīmīgus kino režisorus, un paša Melvila biogrāfija ir savdabīga ilustrācija 21. gadsimta vēsturei.

Dzimis 20. gadsimta sākumā, jau no bērnības izcēlies ar padziļinātu aizraušanos ar kino mākslu, bet jaunībā piedzīvotais Otrais pasaules karš, aktīva iesaistīšanās Franču pretošanās kustībā un tā radītais emocionālais un fiziskais šoks, ieslodzījumi, tuvinieku nāve, liedza iespēju nodarboties ar kino. Atgriežoties no kara tika noraidīts viņa lūgums, saņemt režisora asistenta licenci, un ar sev raksturīgo dumpīgo garu un kritiku pret visām sistēmām, izveidoja personisko kino studiju, tādējādi tikai vēl vairāk akcentējot savu savrupnieka dabu, kas rezonē ar viņa vientuļajiem, atsvešinātajiem kino varoņiem. Tajā laikā tikai viņam bija sava personīgā kino studija. Lielā interese par amerikāņu kino, īpaši Holivudas gangsterfilmām, sava laika aktuālajiem kultūras, mākslas procesiem atstājušas būtisku ietekmi uz Melvila recepciju kino mākslā. Atkarībā no sociālpolitiskā konteksta Melvils tika traktēts kā vienkāršs amatieris, dumpīgs modernists, galējs askēts, gangsterfilmu žanra reformators, labējs anarhists, komunisti, ārkārtīgi individuālists, amerikāņu kino kopētājs vai vispār neievērots, bet pēc viņa nāves aktualizējās Melvila mistiskā, harizmātiskā, neparastā personība, kas rezonē ar viņa neparasto kino, minimālistisko stilu un klusējošajiem gangsteriem, kas papildīti ar psiholoģisku spriedzi un daudznozīmīgi traktējami.

Amerikāņu gangsterfilmām raksturīgas spilgtas ēnu spēles, asi sižeta pavērsieni, ekspresivitāte, dramatisms, savukārt Franču gangsterfilmas ārējo ekspresivitāti nomaina uz iekšējo introspekciju. Žanrs vienmēr ir korelācijā ar vēsturisko, ideoloģisko un sociālkulturālo kontekstu. Saskaņā ar paša Melvila uzskatiem gangsterfilmās izšķirīga nozīme ir saturam, jēgai, idejai, kas atklāta ar nereālistiskiem izteiksmes līdzekļiem, padarot gangsterus par stilizētām, poētiskām, atsvešinātām, uz savu personīgo brīvību tendētām, klusējošām, vērojošām figūrām, ar izteiktu goda un lojalitātes izjūtu, kas eksistenciāliskā nolemtībā virzās pretī nāvei.

Režisora kriminālfilmās kopumā var raksturot kā intelektuālas spēles. Tās atšķiras no tolaik aktuālajām tāda tipa filmām, jo gangsteru brutalitāte mijas ar smalku eleganci. Sižeta

centrā ir liela apmēra zādzības, kas uzņemtas no zādzību autoru skatupunkta, kad katra detaļa izstrādāta skrupulozi līdz smalkākajai niansei. Viņa gangsterfilmās reti kad izdodas sastapt *parastus* personāžus, kuri veiktu ikdienišķas darbības. Visa viņu dzīve sastāv no noziegumu plānošanas, laupīšanas, bēgšanas un nogalināšanas. Melvils sintezējot dažādus kino kultūras elementus - Amerikāņu gangsterfilmas, *film noir*, Austrumu filosofiju, tāpat arī nav vienaldzīgi pagājis garām sava laika aktuālajiem filosofijas un kultūras strāvojumiem - eksistenciālisma, absurda teātrim, izveidojis savdabīgu, neviennozīmīgu, bet tajā pašā laikā oriģinālu gangstera tēlu. Ietekmējoties no Sartra filosofijas atbildību par rīcībām un dzīvi pārlika no Dieva uz pašu cilvēku, kas rezonē ar viņa filmu vienu no centrālajām tēmām - morālo un eksistenciālo sabrukumu. Šis sabrukums ir tiešā korelācijā ar laikmetu, un vēlme to afišēt meklējama viņa personiskajā kara pieredzē. Tādējādi svarīgs ir gangstera tēla brīvības koncepts, kas iemieso gribas neatkarību no ikviena cita likuma, izņemot vienīgi savu brīvi noteiktu personiskā goda un morāles likumu. Tiekme pēc brīvības arī viens no nozīmīgākajiem motīviem, kāpēc zādzības vispār notiek. Gangsterus vieno sava laika izjūta – atsvešinātība un sociālā kontakta meklējumu neesamība.

Melvila filmās gluži tāpat kā *film noir* nav raksturīga aizraušanās ar ārēju vardarbības skaļumu, tā izmantotie paņēmieni nav tik pašmērķīgi, tie ir pieklusinātāki un tajā pašā laikā jēdzieniski brutālāki, psiholoģiski niansētāki. Melvila varoņi - perfekcionisti, kuri aizrautīgi izpilda noteiktas darbības ar gandrīz vai neveselīgu metodiskumu, katra viņu kustība laika ziņā bieži vien ir pārspīlēti paildzināta. Melvilam pats darbības process interesē vairāk par rezultātu.

Darbā gaitā tika veikti šādi uzdevumi: Apkopota pieejamā literatūra, teorijas, periodiskās publikācijas un interneta resursi par gangsterfilmu žanru, tā attīstību, apskatīta kino kriminālās teorijas pētnieku pieejas šajā jautājumā, izanalizēta gangsterfilmu žanra nozīme laikmeta kontekstā un gangstera tēla elementu analīzes veikšana atlasītajās filmās.

Pētījums ir unikāls Latvijas un arī kino teorijas kontekstā, jo Žana Pjēra Melvila fenomena pētniecība ir nepelnīti atstāta novārtā. Ņemot vērā režisora atšķirīgo, unikālo kino rokrakstu, dažādu stilu kombinēšanu, radot absolūti citādu stilu, dumpiniecisكو personību un plašo rezonansi kino režisoru darbos, Ārzemju kino kritiķi viņam sākuši pievērsties tikai pēdējās desmitgadēs, bet Latviešu valodā nopietnu pētījumu pagaidām nav.

KOPSAVILKUMS

- Darba ievadā izvirzītā hipotēze uzskatāma par pierādītu, jo gangstera tēls, kas ir katrā no sešām atlasītajām filmām, centrālais filmu elements, ir kompleksa, neviennozīmīga figūra, kuru caurstrāvo gan laikmetam, gan pašam autoram aktuālas filozofiska un psiholoģiska rakstura problēmas, koncepcijas, vērtības.

- Ž.P. Melvila izveidotajā gangsteru pasaulē dominē tādas universālas un mūžīgas tēmas kā neatlaidība, lojalitāte, pašdisciplīna, mērķtiecība un stoiciska attieksme pret dzīvi.

- Ž.P. Melvils redefinēja gangstefilmu žanru, pielāgojot to Eiropas vides konvencijām, piepildot ar smagu eksistenciāla fatālisma atmosfēru, kas sabalsojas ar eksistenciālisma filosofijas ideju, par to, ka cilvēks šajā pasaulē vienmēr ir viens.

- Ž.P. Melvila gangsteriem raksturīga vientulība, kas lielākoties ir pašu varoņu izvēlēta, gandrīz nevienā filmā neparādās pagātnes skaidrojums, kādēļ varonis ir tāds, kāds tas ir. Ja citu režisoru veidotajiem gangsteru tēliem vairāk izpaužas tieksme uz sabiedrību, salīdzinoši plašs domubiedru un atbalstītāju pulks, tad Melvila varoņi ir noslēgti un neieinteresēti tāda veida komunikācijas modelī.

- Viens no būtiskākajiem gangstera darbības virzītājspēkiem ir pašdestrukcija, kas lielākoties beigās iezīmējas ar nāvi, bet tajā pašā laikā nav konkrēta sākuma. Nāve Ž.P. Melvila varoņiem ir vienīgā izeja – bēgšana no sprostā, par kuru ir pārvērtusies viņu dzīve. Bēgšana parādās kā process starp vientulību un nāvi.

- Nāves projekcija - cilvēks nes sevī savu nāves sodu, apzinās to. Nāve nav nekas tāds, kas iedvestu bailes, bet gan pēdējais sasniedzamais mērķis. Nāve rekonstruē dzīvē pazaudēto godu, kas gangsteriem ir tik svarīgs. Melvils iezīmē starp gangsteriem goda konceptu, bet policiju un tiesas iestāžu darbiniekus ievieto diezgan nepievilcīgā gaismā. Spēcīgs, anarhistiski noskaņots tēls nostājas opozīcijā pret pastāvošo sistēmu un buržuāziju.

- Ž. P. Melvilam raksturīga tieksme tvert metaforiski cilvēka psiholoģiskās reakcijas uz sociālām, politiskām un eksistenciālām problēmām. Viņa galvenais varonis it kā ir tuvs, bet tajā pašā brīdī arī svešs visur, kur nokļūst un visiem, ko satiek. Varoņu uzvedība, gandrīz visas veiktās darbības vienmēr ir pretrunā ar sabiedrībā pastāvošajām normām

- Ž.P. Melvilam nav raksturīgi savu varoņi veidot kā ārēji redzamām

psiholoģiskām izjūtām pārsātinātu un neordinārām rīcībām pārbagātu personu, bet gan gluži pretēji. Ārēji novērojamas ir tikai darbības, žesti, mīmika, noklusējot personāža rīcības iekšējo motivāciju, izslēdzot morālo izvērtēšanu, kā arī marginālu notikumu tēlojumu aizstāj ar universālu problemātiku.

- Ž.P. Melvila detalizēti izveidotajos stāstos atainots gandrīz vai mītisks visums, kur profesionālisms un iesakņojušais goda kodekss novietots augstākā līmenī, nekā dzīve un nāve. Gangsteru iepriekšējā pieredze paliek noslēpumā tīta, gluži kā viņu cieši apslēptās, apsargātās emocijas. Skatītājs iepazīst tēlus nevis ar paskaidrojošiem dialogiem, bet caur viņu rīcībām. Katra varoņu kustība, pārvietošanās pastāsta kaut ko par to, kas viņi ir.

- Režisors netiecās uz reālistisku dzīves portretējumu. Viņš neņēma vērā cilvēkam piemītošo psiholoģiskā dziļumu daudzšķautnainību un apģērba un vides precizitāti. Tā vietā viņš izvēloties populārākos Francijas aktierus, radīja mūžīgi tragiskas figūras, kuras ieslodzītas neskaidros, divdomīgos konfliktu modeļos un liktenīgos noziegumos, paļaujoties uz aktiera personību un noteiktiem žestiem.

SUMMARY

The aim of the bachelor's paper „The Image of the Gangster in Jean-Pierre Melville's Movies" is to identify elements constituting the image of the gangster common to J.P. Melville movies and the genre itself, the way it correlates with the context of era and other directors' works in the context of this genre and time frame (60s and 70s) analytically highlighting the novelty of the director's approach.

The chronological borders are marked with the period from 1955 to 1972. In this period the artistic activity of the director is the most expressive and productive. The selection of the research subject – the image of the gangster exactly in Jean-Pierre Melville's movies– is motivated by the fact that he by the synthesis of different cultural elements of the cinematography, namely American gangster movies, film noir, Eastern philosophy, has also included contemporary philosophical and cultural trends such as existentialism, absurdist theatre, thereby creating peculiar, ambiguous but at the same time unique gangster movies. His movies mainly of the gangster genre play a crucial role in the culture of French and global cinematography. Melville by playing with conventions of the gangster genre creates something brand-new.

In the introduction developed hypothesis is considered to be confirmed as the image of the gangster that appears in each selected movie, i.e. the central movie element, is a complex and ambiguous figure representing philosophical and psychological issues, conceptions and values topical for both the era and the author. The bachelor's paper consists of three chapters. In the first chapter the following aspects are summarized and analysed: the historical development of the gangster movie genre, the roots of the heritage of the gangster movies, works created in the classic period of the USA gangster movies, and development of the gangster movies after the end of the classic period in the USA and France. The second chapter is devoted to the personality of Jean-Pierre Melville and review of his movies. In the third chapter analysis of constituent and common elements of the image of the gangster is conducted. The conclusion of the research is that Jean-Pierre Melville has a tendency to metaphorically capture psychological reactions of the person to the social, political and existential issues.

IZMANTOTĀ LITERATŪRA

1. Anastasia, George; Mascnow, Glen; Pistone, Joe. *The Ultimate Book of Gangster Movies: Featuring the 100 Greatest Gangster Films of All time*. Running Press, 2011.
2. Attenborough, Richard. *Brewer's Cinema. A Phrase and Fable Dictionary*. Cassell, 1995.
3. Beaver, Frank Eugene. *Dictionary of Film Terms. The Aesthetic Companion to Film Art*. Peter Lang Publishing Inc, 2006.
4. Breitbart, Eric. An Interview with Jean-Pierre Melville. *Film Culture*, 35 Winter 1964-5, p. 15—19
5. Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press, 1999.
6. Boulé, Jean-Pierre, Tidd, Ursula. *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, Oxford: Berghahn Books, 2012.
7. Clarens, Carlos. *Crime Movies: From Griffith to the Godfather and Beyond*. New York: Norton, 1980.
8. Crowds, Gary. *The Political Companion to American Film*. Chicago, London: Fitzroy Dearborn, 1995.
9. Hardy, Phillip. *Crime Movies: The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University, 1996.
10. Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Second Edition. London; New York: Routledge, 2000.
11. Hayward, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. Fourth Edition. New York: Routledge, 2013.
12. Hughes, H. *Criminal Record: An Introduction to Crime Movies. Crime wave the filmgoers' guide to the great crime movies*, London: I.B. Tauris, 2006.
13. Gledhill, Christine. *The Gangster film. In: The Cinema Book*. Third Edition. British Film Institute, 2007.
14. Katz, Ephraim; Nolan Dean, Ronald. *The Film Encyclopedia. The Complete Guide to Film and Film industry*. 7th Edition. New York: Collins Reference, 2012.
15. Kovacs, Andras Balint. *Screening modernism. European Art Cinema, 1950 - 1980*. The University of Chicago Press, 2007.
16. Lanzoni, Rémi Fournier. *French cinema: From Its Beginnings to the Present*. New York : Continuum, 2008.
17. Lodge, David. *The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy*. In: *Modernism: A Guide to European Literature, 1890 - 1930*. Harmondsworth: Penguin, 1991.
18. McCarty, John. *Bullets Over Hollywood. The American Gangster Picture from the Silents to "The Sopranos"*. Cambridge, Mass.: Da Capo, 2005.

19. Michel de Montaigne, *Selected Essays*. Roslyn, New York: Walter J. Black, 1943.
20. Munby, Jonathan. *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*. Chicago: University Of Chicago Press, 1999.
21. Naremore, James. *More Than Night: Film Noir in its Contexts*. Los Angeles, London, Berkeley: University of California Press, 2008.
22. Neale, Steve. *Genre and Hollywood*. London: Routledge, 2000.
23. Neupert, Richard John. *A History of the French New Wave Cinema*. Second edition. University of Wisconsin Press, 2002.
24. Nogueira, Rui. *Melville on Melville*. Martin Secker & Warburg Ltd, 1972.
25. A. Cook, David. *A History of Narrative Film. Fourth Edition*. W. W. Norton & Company, 2003.
26. Porfirio, Robert. *No way Out: Existential Motifs in the Film Noir*. London: *Sight and Sound* 45/4, 1976.
27. Powrie, Phil and Reader, Keith. *French Cinema A Student's Guide*. Oxford University Press Inc., 2002.
28. Pendergast, Sara; Pendergast Tom. *International Dictionary of Films and Filmmakers - 2, Directors*. Fourth Edition. Detroit, New York, Sanfrancisko, London, Boston, Woodbridge: St. James Press, 1996.
29. Rafter, N. (2006). *Shots in the mirror. Crime films and society*. Oxford University Press, 2006.
30. Rietuma, Dita, *Film noir. No Pagātnes līdz mūsdienām*. Dienas grāmata, 2014.
31. Silver, A., Ward, E. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992.
32. Silver, Alain; Ursini, James. *The Gangster Film Reader*, Limelight, 2007.
33. Schatz, Thomas, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System*, New York: Random House, 1981.
34. Spicer, Andrew. *Film noir*. London: Longman, Pearson Education, 2002.
35. Warshow, Robert. *The Immediate Experience*. New York: Autheneum, 1970.
36. Zeile, Pēteris. *Eksistenciālisms*. Liesma, 1969.
37. Vincendeau, Ginette. *Jean-Pierre Melville: An American in Paris*. British Film Institute, 2008.
38. Vincendeau, Ginette. *Encyclopedia of European cinema*. British film institute, 1995.
39. Дарахвелидзе, Георгий. *Жан-Пьер Мельвиль Короткие встречи в красном круге*. Глобус-Пресс, 2006.
40. Жанкола, Жан-Пьер. *Кино Франции (1958-1978)*. М.: Радуга, 1984.

Elektroniskie informācijas avoti

41. Canby, Vincent (September 26, 1981). *Bob le Flambeur (1955) Movie Review*. The New York Times. Retrieved September 16, 2009. Pieejams: <http://www.answers.com/topic/bob-le-flambeur> [skatīts 2014, 12. apr.].
42. Charles, Daniel. *Aesthetics of Silence (About John Cage's existential semiotics of silence)*, Pieejams: home.att.ne.jp/grape/charles/dc/dc_texts/dc-madrid-aesthetics_beyond_silence.pdf [skatīts 2014, 21. apr.].
43. Danks, Adrian. *Together Alone: The Outsider Cinema of Jean-Pierre Melville. Senses of Cinema online journal devoted to the serious and eclectic discussion of cinema*. 2002. Pieejams: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/melville/> [skatīts 2014, 21. apr.].
44. Dirks, Tim. *Crime & Gangsterfilms* Pieejams: <http://www.filmsite.org/crimefilms.html> [skatīts 2014, 17. maijā].
45. Elbert, R. *Le Samourai Movie Review & Film Summary (1967)*. 1997. June 8. Pieejams: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-le-samourai-1967> [skatīts 2014, 21. maijā].
46. Gunn, Matthew. *The Garlic Gangster – The 5 Best Films of Jean-Pierre Melville*. Pieejams: <http://whatculture.com/film/the-garlic-gangster-the-5-best-films-of-jean-pierre-melville.php> [skatīts 2014, 14. maijā].
47. Svetov, Marc. *Jean Pierre Melville. Film Noir.2*. Pieejams: <http://www.filmnoirfoundation.org/sentinel-article/Melville.pdf> [skatīts 2014, 13. maijā].
48. Капетский, Андрей. *История Кинематографа Франции (1895 - 1928)* Pieejams: <http://goodcinema.ru/?q=node/22> [skatīts 2014, 13. maijā].
49. Lennon, Peter. *Poet of the underworld. The Guardian*. 2003, 27. June,. Pieejams: <http://www.guardian.co.uk/film/2003/jun/27/artsfeatures2> [skatīts 2014, 13. maijā].
50. Nieves. E. A. *Le Samourai: Jean Pierre Melville's Work of Art*. Pieejams: <http://vimeo.com/47885029> [skatīts 2014, 13. maijā].
51. Paulson, Roland. *The Silences of Jean-Pierre Melville. MUSE leading provider of digital humanities and social science content for the scholarly community*. 2009. Pieejams: http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_hopkins_review/v002/2.1.paulson.pdf [skatīts 2014, 13. maijā].
52. Phillips, Richard. 53rd Sydney Film Festival-Part 7, Jean-Pierre Melville—a minor but intriguing figure. *World Socialist Web Site Published by the International Committee of the*

Fourth International (ICFI), 2006, 15. August. Pieejams:

<https://www.wsws.org/en/articles/2006/08/sff8-a15.html> [skatīts 2014, 14. maijā].

53. Yuri German, Rovi, *Bob le Flambeur* (1955). The New York Times. Pieejams:

<http://www.nytimes.com/movies/movie/60987/Bob-le-Flambeur/overview> [skatīts 2014, 10. maijā].

54. Queenan, Joe. *Pretty crime: French gangster movies*. The Guardian, Sunday 16 August. 2009.

Pieejams: <http://www.theguardian.com/film/2009/aug/16/french-gangster-movies> [skatīts 2014, 13. maijā].

Filmogrāfija

55. *24 stundas klauna dzīvē* (24 Hours in the Life of a Clown, 1946), rež. Žans Pjērs Melvils

(Jean-Pierre Melville)

56. *Asfalta Džungļi* (The Asphalt Jungle, 1950), rež. Džons Hjūstons (John Huston)

57. *Baltais drudzis* (White Heat, 1949), rež. Rauls Volšs (Raoul Walsh)

58. *Braucējs* (The Driver, 1978), rež. Valters Hils (Walter Hill)

59. *Dienas pārtraukums* (Le Jour se Lève, 1939), rež. Marsels Karnē (Marcel Carné)

60. *Drudzis* (Heat, 1995), rež. Maiks Manns (Michael Mann)

61. *Dzīvot savu dzīvi* (Vivre sa vie, 1962), rež. Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard)

62. *Es staigāju viens* (I Walk Alone, 1947), rež. Bīrons Haskins (Byron Haskin)

63. *Ēnu armija* (L'armée des ombres, 1969), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)

64. *Jūras klusēšana* (Le Silence de la mer, 1947), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)

65. *Koda Vārds Melvils* (Code Name Melville, 2008), rež. Olivjērs Bohlers (Olivier Bohler)

66. *Kailā pilsēta* (The Naked City, 1948), rež. Žils Dasēns (Jules Dassin)

67. *Leons Morēns. Mācītājs* (Léon Morin, prêtre, 1961), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)

68. *Līdz pēdējam elpas vilcienam* (A Bout de Souffle, 1960), rež. Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard)

69. *Lubene* (Pulp Fiction, 1994), rež. Kventins Tarantīno (Quentin Tarantino)

70. *Ļaunuma spēks* (Force of Evil, 1948), rež. Ābrahams Polonskis (Abraham Polonsky)

71. *Maltas Vanags* (The Maltese Falcon, 1941), rež. Džons Hjūstons (John Huston)

72. *Mazais Cēzars* (Little Caesar, 1930), rež. Mērvins Lerojs (Mervyn LeRoy)

73. *Mazais kareivis* (Le Petit Soldat, 1960), rež. Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard)

74. *Nāves skūpstis* (Kiss of Death, 1947), rež. Henrijs Hetavejs (Henry Hathaway)

75. *Neaiztieciat laupījumu* (Touchez Pas au Grisbi, 1954), rež. Žaks Bekers (Jacques Becker)

76. *Noskūpti rītdienai uz atvadām* (Kiss Tomorrow Goodbye, 1950), rež. Gordons Duglass (Gordon Douglas)

77. *Okškeris* (Le doulos, 1961), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)

78. *Orfejs* (Orphée, 1950), rež. Žans Kokto (Jean Cocteau)

79. *Otrā elpa* (Le deuxième soufflé, 1966), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)

80. *Pagrīde* (Underworld, 1927), rež. Džozefs fon Stērnbergs (Josef von Sternberg)
 81. *Pepe le Moko* (Pépé le Moko, 1936), rež. Žiljēns Divivjē (Julien Duvivier)
 82. *Policists* (Un flic, 1972), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
 83. *Rififi* (Rififi, 1950), rež. Žils Dasēns (Jules Dassin)
 84. *Sabiedrības ienaidnieks* (The Public Enemy, 1931), rež. Viljamss A. Velmens (William A.

Wellman)

85. *Samurajs* (Le samouraï, 1967), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
 86. *Sarkanais aplis* (Le cercle rouge, 1970), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
 87. *Seja ar rētu* (Scarface, 1932), rež. Hovards Hokss (Howard Hawks)
 88. *Seja ar rētu* (Scarface, 1983), rež. Braiens de Palma (Brian De Palma)
 89. *Slepkavas* (The Killers, 1946), rež. Roberts Sjodmaks (Robert Siodmak)
 90. *Slepkava* (The Killer, 1989), rež. Džons Vū (John Woo)
 91. *Slepkava pēc pasūtījuma* (This Gun for Hire, 1942), rež. Frenks Tatls (Frank Tuttle)
 92. *Spēlmanis Bobs* (Bob le flambeur, 1955), rež. Žans Pjērs Melvils (Jean-Pierre Melville)
 93. *Spoku suns, jeb Samuraja ceļš* (Ghost Dog: The Way of the Samurai, 1999) rež. Džims

Džārmušs (Jim Jarmusch)

94. *Stikla atslēga* (The Glass key, 1942), rež. Stjuarts Heislērs (Stuart Heisler)
 95. *Trakais lielgabals* (Gun Crazy, 1950), rež. Džosefs Dž. Levis (Joseph H. Lewis)
 96. *Trakais Pjero* (Pierrot le fou, 1965), rež. Žans Liks Godārs (Jean-Luc Godard)
 97. *Trakie suņi* (Reservoir Dogs, 1995), rež. Kventins Tarantīno (Quentin Tarantino)
 98. *Vilciena lielā aplaupīšana* (The Great Train Robbery, 1903), rež. Edvīns S. Porters (Edwin S.

Porter)

99. *Viņi dzīvo naktī* (The Live by Night, 1949), rež. Nikolass Rejs (Nicholas Ray)
 100. *Vējiem līdzi* (Gone with the Wind, 1939), rež. Viktors Flemingss (Victor Fleming)
 101. *Zaģlis* (Thief, 1981), rež. Maikls Manns (Michael Mann)