

Latvijas Kultūras akadēmija
Teātra un audiovizuālās mākslas katedra

BRITU REŽISORA DŽO RAITA DAIĻRADE KINO UN LITERATŪRAS ATTIECĪBU
KONTEKSTĀ

Bakalaura darbs

Autore:
Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Audiovizuālās un skatuves mākslas teorijas apakšprogrammas
4. kursa studente Oļga Dolina
(ID Nr. 20103906)

Darba vadītāja:
Prof. Inga Pērkone-Redoviča

Rīga
2014

SATURS

IEVADS.....	4
1. KINO UN LITERATŪRA.....	6
1.1. Grāmata uz ekrāna: jauna dzīve vai idejas deformācija?.....	7
1.1.1. Romāna teksts un filmas valoda. Kopīgais un atšķirīgais.....	8
1.2. Romāna ekranizācijas veidi.....	14
1.2.1. Filma kā grāmatas vizualizācija.....	15
1.2.2. Filma kā grāmatas transformācija.....	16
1.2.3. Filma kā grāmatas interpretācija.....	18
2. DŽO RAITIS – KINO AUTORS.....	21
2.1. Džo Raita biogrāfijas un filmogrāfijas īss pārskats.....	21
2.2. Britu klasikas literatūras romāns - Džeinas Ostinas „Lepnums un aizspriedumi”.....	22
2.3. Džo Raita filma „Lepnums un aizspriedumi” (2005)	25
2.3.1. Interpretācijas akcenti.....	26
2.3.2. Sadzīviskais reālisms.....	27
2.3.3. Temps un detaļas.....	30
2.3.4. Romantisma līnija: Elizabetes un Dārsija tēli.....	30
2.4. Britu laikmetīgas literatūras romāns – Iana Makjuena „Piedošana”.....	35
2.4.1. Džo Raita filma „Piedošana” (2007).....	37
2.4.2. Realitātes un fikcijas atšķirīgās pasaules.....	38
2.4.3. Naratīva kods.....	40
2.4.4. Vēstījuma rīki.....	41
2.4.5. Detaļa kā zīme.....	43
2.4.6. Krāsu, simbolu, mūzikas dramaturģija.....	44
2.5. Krievu klasikas literatūras romāns – Ļeva Tolstoja „Anna Kareņina”.....	47
2.5.1. Džo Raita filma „Anna Kareņina”(2012).....	49
2.5.2. Scenārija adaptācija.....	50
2.5.3. Formas īpatnības.....	51

2.5.4. Teātra zīmes kino telpā.....	52
2.5.5. Raksturu interpretācija.....	54
2.5.5. Horeogrāfija kā darbības formālā ass.....	55
3. DŽO RAITA KINO ESTĒTIKA.....	58
3.1. Sižetu loks.....	58
3.2. Kadra telpa un mizanscēnu horeogrāfija.....	59
3.3. Vide un telpa.....	61
3.4. Melodrāmu muzikālais pavadījums.....	64
3.5. Darbs ar aktieriem.....	65
3.6. Džo Raita - režisora autora nozīme mūsdienu kino.....	67
NOBEIGUMS.....	70
KOPSAVILKUMS // TĒZES.....	71
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	73
FILMOGRĀFIJA.....	77
SUMMARY.....	79
PIELIKUMI.....	80
1. pielikums. Ilustratīvie materiāli	80

IEVADS

Šī bakalaura darba tēma - „*Britu režisora Džo Raita daiļrade kino un literatūras attiecību kontekstā*” ir pieskaitāma pie kino nozares pētniecības tās teorētiski kritiskajā aspektā. Džo Raitis (*Joe Wright*) ir viens no pēdējās desmitgades interesantākiem Lielbritānijas un pasaules mēroga režisoriem. Tēmas izvēli sekmēja pārlicība par to, ka šim režisoram piemīt izteikts radošais rokraksts, savdabīga filmu stilistika, kā arī viņa piederība pie mūsdienu komerciāla kino autoru individualitāšu loka ir detalizētas izpētes un analīzes vērtā. Šī tēma ir aktuāla divu iemeslu dēļ. Pirmkārt, tā ir skatāma kino un literatūras attiecību kontekstā, un abu mākslas veidu attiecības ir bijušas ļoti ciešas jau no kino pirmsākumiem, otrkārt jaunākajā mūsdienu kino vēsturē šādas filmas un to uzņemšanas problemātika ir aktuāla un analīzes vērtā parādība gan no plašākā kino vēstures skatpunkta, gan konkrēta režisora daiļrades aspektā, kura precīzi fokusējas uz literatūras ekranizācijas fenomenu. Treškārt, Džo Raitis ir viens no tiem režisoriem, kurš ir piedāvā savu īpatnēju māksliniecisku skatījumu un ir apveltīts ar bagātu kino valodas izteiksmību, kuru ir nepieciešams analizēt un formulēt, ņemot vērā to, ka līdz šim viņa personībai un režijai nav veltītas nopietnas analītiskas publikācijas.

Bakalaura darba galvenā pētāmā problēma ir literārā darba, galvenokārt romāna ekranizācijas specifika un nosacījumi. Problēmu loks ietver sevī literāro darbu ekranizāciju konceptuālu pārskatu ar piemēriem no pagājušā gadsimta un mūsdienu kino vēstures, ar mēģinājumu klasificēt ekranizāciju pamatveidus, norādot uz to pozitīviem un negatīviem aspektiem. Viens no pētnieciskiem pamatjautājumiem skar kino un literatūras, jeb teksta un attēla attiecību vispārējo teorētisko analīzi, balstoties uz attiecīga veida zinātniski analītiskiem literāriem avotiem un Džo Raita trīs filmu daudzpusīgu analīzi. Darba gaitā ar Džo Raita filmu piemēru tiks pierādīta hipotēze par to, ka literārā darba ekranizācija var būt veiksmīga un vērtīga ar nosacījumu, ka režisoram ir sava gana izteiksmīga attiecīgas ekranizācijas vīzija, taču vienlaikus saglabājas cieņa pret literāro pirmavotu.

Galvenais bakalaura darba izpētes objekts ir Džo Raita (1972) režijas stils un radošais rokraksts, koncentrējoties uz trim viņa veiksmīgākām filmām: „Lepnums un aizspriedumi” (*Pride & Prejudice, 2005*), „Piedošana” (*Atonement, 2007*), „Anna Kareņina” (*2012*) un to analīzi. Katra no filmām ir balstīta stilistiski un laikmetīgi dažādos literāros darbos, kuram kopīgs ir romāna formāts. Identificējot un apkopojot katrā filmā klātesošus atšķirīgus piegājienu pie izejmateriāla, mākslinieciskas interpretācijas pakāpes, to īpatnējas stilistiskas un formālās izteiksmības, tiks atšifrēta režisora kino valodas būtība.

Bakalaura darba galvenais mērķis ir analizēt un noteikt Džo Raita režijas pamatprincipus, identificēt viņa estētiku un stilu. Svarīgais darba mērķis ir veikt literatūras ekranizāciju veidu teorētisku klasifikāciju, un, ierindojojot šī režisora darbības stilu attiecīgajā nišā, pierādīt tā produktivitāti.

Par pirmo uzdevumu izvirzīto mērķu sasniegšanai kļūst literāro darbu ekranizāciju konceptuālas klasifikācijas veikšana, lai būtu iespējams orientēties pētāmās tēmas kontekstā un uz tā fona analizēt Džo Raita filmas. Otrs uzdevums attiecas konkrēti uz izvēlēto režisora daiļradi. Balstoties uz režisora veiktajām katra atsevišķa romāna dažādu līmeņu interpretācijām, izskatot kā no semiotiska viedokļa mainās atsevišķas romāna pasaules zīmes un kādas jēgas tās iegūst filmā, kā arī ņemot vērā literāra pirmavota kultūrvēsturisku un iepriekšējo ekranizāciju kontekstu, tiks analizētas trīs minētās Džo Raita ekranizācijas, lai beigās varētu tikt noformulēts un konceptualizēts viņa radošais rokraksts. Uzdevums ir identificēt īpatnēju veidu, kādā rakstītais darbs pārtop audiovizuālā darbā un cik lielā mērā režisora stils un viņa komandas radošie meklējumi pārvērš vienu mākslas veidu otrā, cik daudz ar kinematogrāfiskiem līdzekļiem tiek parādīts un atklāts no jauna skatpunkta, kādas jaunas šķautnes ar kino palīdzību tiek piešķirtas rakstītam tekstam.

Lai īstenotu izvirzītos mērķus un uzdevumus, darba gaitā tiek izmantotas sekojošas pētnieciskas metodes: teorētiskas kino nozares literatūras un analītisku rakstu par kino un literatūras attiecībām apkopojums, sistematizācija un analīze pieder pie darba teorētiskās daļas. Darbā tiek izmantotas atsauces uz tādiem autoriem, kā Zigfrīds Krakauers (*Siegfried Kracauer*), Josifs Maņēvičs (*Иосиф Маневич*), Andrē Bazēns (*André Bazin*), Viktors Šklovskis (*Виктор Шкловский*), Endrjū Dadlijs (*Andrew Dudley*) un citiem. Savukārt Džo Raita filmu, kā arī citu kino ekranizāciju analīzei ir analītiski empīrisks raksturs. Par sekundāriem avotiem kalpo mākslinieku interviju pārskats, kā arī ārzemju preses, jeb kritisko rakstu izpēte Džo Raita kā režisora un viņa filmu sakarā.

Strukturāli darbs ir iedalīts trīs daļās. Pirmā daļa ietver teorētiska konteksta analīzi, galveno uzmanību pievēršot kino un literatūras līdzekļu mijiedarbībām. Tiek veikts literatūras ekranizāciju konceptuāls pārskats, ar īpašu uzsvāru uz divdesmitā gadsimta pēdējām dekādēm līdz mūsdienām, ar mērķi šādi veidotas filmas klasificēt. Otrā daļa tiks veltīta Džo Raita daiļradei, iesākot ar īsu biogrāfisku aprakstu, viņa ietekmēm un filmogrāfijas pārskatu. Atsevišķi tiks analizētas trīs iepriekš minētās filmas, uz kuru fona tiks definēta režisora estētika. Trešajā daļā strukturāli tiks analizēta režisora koncepcija un apkopota informācija attiecībā uz operatora darbu, māksliniecisku vidi, kostīmiem un mūziku, aktieriem.

1. KINO UN LITERATŪRA

Kino no pašiem saviem pirmsākumiem ir gājis roku rokā ar rakstīta vārda tradīcijām. Tā saiknes ar literatūru ir bijušas spēcīgas ne tikai adaptēto scenāriju un aizgūto sižetu līmeņos, bet arī iekļaujoties filmu vizuālajā koncepcijā - virsrakstiem un paskaidrojošiem titriem mēmā kino periodā ir bijusi gan praktiska, gan mākslinieciska loma. Savukārt skaņas fenomens kino bija pavēris daudz un dažādas jaunas iespējas satura un attēla potenci realizācijai. Tomēr daudzos gadījumos, īpaši tajos, kas attiecas uz literatūras ekranizācijām, skaņas plašas iespējas netiek izmantotas pilnā mērā un tiek pakļautas teksta, vārda dominancei vien, nereti padarot statisku un necilu kino pirmatnējo elementu - attēlu. Vārda un attēla konflikts, precīzāk – līdzpastāvēšana vienā spēlfilmas telpā nenoliedzami ir viens no svarīgākiem aspektiem šo abu mākslas veidu tandēmā. Vecākā mākslas veida – literatūras lauks ir ārkārtīgi plašs, tāpat, apjomīgs ir kino vēstures konteksts, tāpēc šī darba teorētiskajā daļā akcents tiek likts uz romāna žanra formātu un to piederību pie klasiskās¹ literatūras nišas.

Pirms izskatīt ekranizācijas problemātiku, jāpiemin terminoloģijas īpatnības, kas skar literāra darba pārnese uz ekrāna. Filmai iesākoties, pēc tās nosaukuma parasti seko šāda veida apzīmējumi: *X romāna ekranizācija, pēc X romāna motīviem*. Angļu valodā tas skan šādi: *based on the novel by X*, kas nozīmē to, ka filmas saturs ir *balstīts* attiecīgā romānā. Savukārt plašākā mērogā, gan ASV, gan Eiropā lieto terminu *adaptācija (film adaptation)*², jeb viena avota (romāna) izmantošanu otra (film) vajadzībām. Tātad mums tiek piedāvāti divi apzīmējumi: *ekranizācija* un *adaptācija*, kas lielākoties nozīme vienu un to pašu, tomēr pēc būtības tie atšķiras. Ekranizācija var apzīmēt gan ļoti precīzu literārā darba pārnese uz ekrāna, tā var tikt uzskatīta par konkrēta darba ekrāna versiju, ar obligāti klātesošu interpretācijas devu. Adaptācija izklausās specifiskāk – tā ir pielāgošana, pārfrāzēšana šajā gadījumā romāna deformācija ekrāna vajadzībām. Atšķirība starp abiem terminiem ir veikto transformāciju intensitātes pakāpē. Abi apzīmējumi ir korekti un aktuāli, tomēr lietojami dažādos gadījumos. Turpmāk darbā vārds *ekranizācija* tiks lietots runājot par filmām, kas ir saglabājušas pirmavota būtību pat ja ar klātesošu režisora vīzijas un interpretācijas devu, savukārt svešvārds *adaptācija* būs attiecināma uz filmām, kurās veiktās stilistiskas vai sižetiskas izmaiņas ir vairāk nekā dominējošas.

¹ *Klasika*- rakstnieku, mākslinieku, zinātnieku darbi, kas laika gaitā saglabājuši savu vērtību un kļuvuši par kultūras neatņemamu sastāvdaļu. (Pēc skaidrojošās vārdnīcas www.tezaurs.lv) Pieejams: <http://www.tezaurs.lv/sv/?w=klasika> [skatīts 2014, 13.maijā].

² *Adaptation* - the action or process of adapting or being adapted: A film, television drama, or stage play that has been adapted from a written work. (Oxford Dictionaries) Pieejams: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/adaptation> [skatīts 2014, 17.apr.].

1.1. Grāmata uz ekrāna: jauna dzīve vai idejas deformācija?

Kāpēc režisori vēlas ekranizēt literatūru, romānu, turklāt klasiku? No vienas puses, tas ir veids kā pārbaudīt savu kompetenci, uzņemoties tik lielu atbildību parādīt savas spējas darbā ar jau iepriekš pazīstamu un tautā mīlētu materiālu, veiksmes gadījumā paaugstinot kvalifikāciju, bet neveiksmes gadījumā nezaudējot reputāciju, jo galu galā ekranizējama darba īpatsvars, jeb pazīstamais stāsts var izglābt pat neveiksmīgu kino paraugu. No otras puses, katrs attiecīga romāna cienītājs uzskata sevi par cilvēku, kas kā neviens cits saprot un izjūt to, un režisori nav izņēmums, jo vairāk, viņi ir tie cilvēki, kuri cenšas aktualizēt klasiku, saskatot tajā saikni ar mūsdienām. Tāpēc arī viņi jūtas tiesīgi parādīt pasaulei savu romāna lasījumu, un, ja viņiem pietiek kinematogrāfiskas prasmes to realizēt, neraugoties uz polāriem skatītāju un kritiķu viedokļiem. Savukārt aktieriem tā ir lieliska iespēja parādīt visu savu meistarību, jo pat, ja scenārijs nav savos uzdevuma augstumos, viņiem vienmēr paliek oriģināls ko lasīt un personāžs ar pamatīgu vēsturi un raksturu par ko domāt, un pat ja filma beigās neizdosies, par savu spožo spēli var saņemt apbalvojumu. Mūsdienās jaunu dzīvību uz ekrāna iegūst tie laikmetīgie romāni, kuri gandrīz uzreiz pēc savas iznākšanas tiek pamanīti un ekranizēti. Filmas popularitāte stimulē arī grāmatu tirāžu, jo vairāk, kad uz to vāka bieži ir attēloti filmas plakāti un aktieru sejas. Taču šajā darbā šis fenomēns netiks izskatīts, un uzmanība tiks veltīta tieši klasikas ekranizācijai.

Katra spēlfilma veidojas no iepriekš sagatavota oriģināla (speciāli filmai rakstīta) vai adaptēta (iepriekš uzrakstīta literāra darba vai cita avota adaptācija filmai) scenārija, kas pats pēc savas formas – dramaturģiskos dialogos un ainu aprakstos saskaldīts, ir literatūras atvasinājums. Kad par scenārija pamatni tiek izvēlēts jebkāda veida literārais darbs, tas uzreiz nosaka topošās filmas saturisko pusi, un pat ja pēc režijas principiem filmai būs īpatnēja forma un vizuāla stilistika, literatūras ekranizācija nav norobežojama no naratīvā kino tradīcijām. Filmai kā vizuālam medijam piemīt visuzskatāmākās stāsta stāstīšanas iespējas, sākot ar aktierspēli un beidzot ar montāžu, kas var atklāt paralēlu stāsta pasaules atklāšanu ar vizuāliem, ne tikai tekstuāliem līdzekļiem. Viena no ekranizācijas problēmām ir tā, ka pat ja režisora priekšā ir uzdevums padarīt filmu par iespējami tuvāku oriģinālam, šis uzdevums nekad nebūs izpildāms, jo interpretācijas ir neizbēgama. Sākumā scenārists, mēģinādams pakļaut romāna formu scenārija formai izdarīs nepieciešamas izmaiņas, tad filmēšanas gaitā to veiks katrs no radošās komandas dalībniekiem, visbeidzot aktieri, kas ir atbildīgi par rakstīta vārda atdzīvināšanu uz ekrāna, arī interpretēs scenāriju, tātad arī romānu, iekļaujot savā spēlē personīgas sajūtas un pārdomas par tēlu un situāciju, kas noteikti atšķiras no katra atsevišķa skatītāja gaidām un attieksmēm pret romānu. Ekranizācijā interpretācija notiek

vienmēr, tās pakāpi var attaisnot filmas kopējais mākslinieciskajā līmenis, pretējā gadījumā, kad interpretācija paliek pārāk neakurāta un pašmērķīga, filma zaudē vērtību un skatītāja cieņu. Savukārt literāro tekstu interpretē tikai lasītājs, katrs individuāli. „Daudzi skatītāji pirmo reizi iepazīstas ar literatūru kinoteātrī. Grāmatas dzīve uz ekrāna intensificējas desmitiem reižu” – grāmatā „*Kino un literatūra*” raksta kino teorētiķis Josifs Maņēvičs.³ Tas nozīmē, ka no vienas puses ekranizācija ar kino masveida ietekmi savā ziņā uzspiež nepieredzējušam lasītājam savu interpretāciju, liedzot viņam iespēju paša iztēlē vizualizēt romāna pasauli, lasot to pēc filmas noskatīšanas, jo ekrāna tēli, kas jo īpaši attiecas uz populāriem aktieriem, nereti ir spēcīgāki par cilvēka apziņā vēl neeksistējošiem to aizmetņiem.

No otras puses, kad mums ir darīšana ar zinošu lasītāju, un kad filmas pasaule neatbilst viņu priekšstatiem, vai, sliktākajā gadījumā, tā uzskatāmi neatbilst paša romāna koncepcijai vai pārāk krasi maina to, ekranizāciju niša kino industrijā novājina savas izdevīgās pozīcijas. Ekranizācijas problemātika slēpjas arī neviennozīmībā: oriģināla scenārija neesamības dēļ, šādu filmu veidotājiem ir dubultā atbildība autora, paša literārā darba un tā esošo un potenciālo lasītāju priekšā. Rodas jautājums arī par to, kādus kritērijus un robežas ir nepieciešams ievērot, lai filma varētu tikt uzskatīta par līdzvērtīgu un oriģināla cienīgu. Šobrīd kino skatītāju loks ir nesalīdzināmi lielāks par lasītāju loku, un no vienas puses, labai ekranizācijai ir iespēja paplašināt attiecīga oriģināldarba lasītāju skaitu, kā arī veicināt kino un literatūras līdzekļu attīstību. No otras puses, filma, kura norobežojas tikai ar skaistām laikmeta bildēm un atvieglinātas problemātikas parādīšanu, kas ar sekliem un ārišķīgiem kinematogrāfiskiem līdzekļiem nespēj stāvēt blakus romāna daudzšķautņainai un sarežģītai pasaulei un autora bagātīgam izteiksmju līdzekļu klāstam, tikai bojā šīs attiecības.

1.1.1. Romāna teksts un filmas valoda. Kopīgais un atšķirīgais

Romāns un filma – tās ir divas atšķirīgas mākslinieciskas pasaules, no kurām katrai ir savi formāli un stilistiski izteiksmes līdzekļi. Literatūra visas savas attīstības ceļā kalpojusi par iedvesmas avotu simtiem citu mākslas veidu darbiem. Nenoliedzami, tā plašāk un pamatīgāk par citām mākslām spēj attēlot dzīvi, rādot gan ārējo pasauli, gan personāža iekšējo pārdzīvojumu pasauli tās attīstībā, iekļaujot romāna rāmjos ārkārtīgi daudzveidīgu materiālu, ar neatkārtojamiem un ar citu mākslas veidu līdzekļiem grūti realizējamām tēlu, vides un atmosfēras galerijām. Tas viss ir iespējams, pateicoties vienam visspēcīgākajam un

³ Маневич, И. *Кино и литература*. Москва: Искусство, 1966. с. 38.

visplastiskākajam instrumentam – vārdam, kura iespējas ir teju bezgalīgas. Kino galvenais instruments ir attēls, un kadram ir tīri fiziska robeža. Kino teorētiķis Endrjū Dadlijs norāda uz filmas un teksta pirmatnēji svarīgu atšķirību: literārā fikcija sākas ar zīmēm (vārdiem) un formējas teikumos, kuri cenšas veidot mūsu uztveri, filma iedarbojas otrādi – no uztveres uz nozīmi, no ārējiem faktiem uz iekšējām motivācijām un sekām, no pasaules kā dotuma uz tā nozīmi.⁴ Tas nozīmē, ka lasot mēs paši saliekam kopā grāmatas pasaules ainu, bet skatoties filmu šī pasaule mums jau tiek dota, sākotnēji mēs redzam un pēc tam reflektējam par to.

Vācu kino teorētiķis Zigfrīds Krakauers grāmatā „*Par filmas dabu*” par kino un literatūras attiecībām rakstīja, ka abiem kopīgais ir tas, ka slavenāko romānu autori tiecas dot izvērstu dzīves gleznu, kura izietu ārpus sižeta kā tāda, un tādi paši mērķi ir filmai.⁵ Nevienš atzīts romāns, kas ar laiku ir kļuvis par klasiku, nekad nebija ierobežojies ar šauru sižetisku peripetiju un konflikta vienreizīgumu, vienmēr virzot savu pamatideju plašumā, citos sociālos un ētiskos mērogos. Tāpat filmas, kurām izdodas kļūt par kino klasiku, aizstāj aiz sevis plašu sociokulturālu lauku, tomēr šādu filmu sarakstā ierindojas salīdzinoši neliels ekranizāciju daudzums. Iemesls tam ir tāds, ka ļoti nedaudzi režisori papildus citiem svarīgiem un sarežģītiem uzdevumiem, ar kuriem viņi saskaras ekranizāciju gaitā, ir spējīgi atrast radošus resursus šādai realizācijai. Runājot par sarežģījumiem, ar kuriem ir spiests saskarties romāna ekranizētājs, Z. Krakauers atzīmē, ka tie ir nereti atkarīgi nevis no tā, kādu pasauli attēlo romānists, bet gan no tās attēlošanas paņēmieni specifikas.⁶ Nenoliedzami, katram lielumam autoram ir savs rakstīšanas stils un tā atpazīstamības simboli – Čarlzs Dikenss un Ļevs Tolstojs ir lieli tēlu aprakstu meistari, nekas nelīdzinās Fjodora Dostojevskas vides fiziskās un garīgās pasaules aprakstiem, Džeinas Ostinas smalkajai ironijai un varoņu iekšējiem monologiem, Emīla Zolā naturālismam. Ja viens no galvenajiem romāna elementiem ir attēlojamais objekts un tā apraksts, kas tad filmas valodā tam ekvivalents ir kameras filmējums jeb operatora darbs. Krievu formālisma teorijas pārstāvis Viktors Šklovskis atzina, ka kinematogrāfijas pirmatnējais priekšmets ir nevis filmējams objekts, bet gan tā īpatnējais filmēšanas veids. Tikai operatora īpatnēja pieeja pataisa kadru par taustāmu. Līdzīgi var spriest par klasikas ekranizēšanas formu, kad vadošā pozīcija tiek atdota audiovizuālai dramaturģijai, nevis romāna sižetiski tekstuālai daļai. Viņaprāt, ir jēga ekranizēt klasiķi tad, ja mēs varam saprast, sajust un attēlot viņa attieksmi pret pasauli, bet tas nav izsmeļams ar

⁴ Mast, Gerald., Marshal Cohen and Leo Braudy. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Fourth edition.* Dudley, A. *From Concepts in Film Theory.* New York: Oxford, 1992. 424 p.

⁵ Кракауэр, З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности.* Москва: Искусство, 1974. с. 305

⁶ Turpat, с. 307

romānā rakstīto vien.⁷ Režisoram ir jāskatās plašāk, labs scenārijs vien, jeb veiksmīgs romāna teksta dramatisējums nedod filmas veiksmes garantiju, ja režisors, un tikai viņš nespēs saprast un ar visiem saviem iespējamiem līdzekļiem attēlot romāna autora noskaņu. E. Dadlijs uzsver, ka ja tikt galā ar labu scenārija adaptāciju ir salīdzinoši viegli, zinot tēlu un notikumu karkasu, sociālu, ģeogrāfisku un kultūras piederību, tad ar oriģināldarba gara, toņa, tēlainības, ritma, vērtību pārnese uz ekrāna ir citādāk, jo ir nesalīdzināmi grūtāk atrast šo elementu stilistiskus ekvivalentus.⁸ Un tā ir taisnība, jo labs scenārijs ir tikai puse no darba, kam var būt mehānisks raksturs, un tālāk seko visnopietnākais pārbaudījums – ar šķietami nevizualizējamu lietu pārnese uz ekrāna. Z. Krakauers atsaucas uz franču domātāja Etjēna Surio teoriju par romāna četrām formālām, jeb strukturālām īpašībām, kuras, viņaprāt, nav pārnesamas uz kino plastisko tēlu valodu, un tieši tajos slēpjas ekranizācijas sarežģītība. Pēc Surio, romāna īpašības parādās sekojošu elementu interpretācijā: **laiks, temps, telpa, skatpunkts.**⁹

Laiks romānā ir hronoloģiski izvērsts, un autors var atļauties spēlēties ar to cik vien nepieciešams stāsta virzīšanai un varoņu pagātnes atklāšanai, savukārt modernajā romānā, piemēram, Marsela Prusta darbos atmiņu un realitātes, apziņas plūsmu sajaukumi, nav iekļaujami klasiskas naratīva spēlfilmās formātā, ja nu vienīgi realizējami ar tikpat izteiksmīgiem un formāliem neatkarīgiem kino līdzekļiem. Klasiska romāna ekranizācijā laika problemātika nebūt nav saistāma ar ceļojumiem pagātnē vai nākotnē – ar meistarīgu montāžu un prasmīgu ieskatu pagātnē un nākotnē iestarpinājumiem, nepārtraucot stāsta plūsmu ir iespējams realizēt šos lēcienus laikā. Seimūrs Čatmens savā rakstā „*Ko romāns var izdarīt, ko filma nevar(un otrādi)*” cenšas atbildēt uz jautājumu, kāpēc virzošo notikumu virkni un stāsta aizejošo laiku ir tik grūti attēlot uz ekrāna. Viņaprāt, romānā kustības un notikumus lasītājs konstruē no iedomātiem vārdiem jeb abstraktiem simboliem, kuri pēc savas klases atšķiras no ekrāna simboliem, jo kustības uz ekrāna ir tik ikoniskas, tik ļoti līdzīgas reālās dzīves imitējošām kustībām, ka laika virzīšanas ilūzija no tiem nav nošķirama.¹⁰ Šeit parādās laika problēmas tīri formālais raksturs, kas ir redzams romāna un filmas kopējā hronometrāžā, jo lasot, mēs pavadām nesalīdzināmi lielāku laiku, nekā skatoties divu stundu garu filmu,

⁷ Шкловский, В. *За 60 лет работы в кино. Статьи. Рецензии. Портреты.* Москва: Искусство, 1985. с. 498

⁸ Mast, Gerald., Marshal Cohen and Leo Braudy. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Fourth edition.* Dudley, A. From *Concepts in Film Theory.* New York: Oxford, 1992. 423 p.

⁹ Citēts pēc: Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности.* с. 307

¹⁰ Mast, Gerald., Marshal Cohen and Leo Braudy. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Fourth edition.* Chatman, S. *What novels can do that film can't (and vice versa).* New York Oxford, 1992. 410 p.

savukārt informācija, ko saņem lasītājs, vairākkārt pārsniedz koncentrētā veidā pasniegtu filmas informāciju.

Protams, gadījums ar ekranizāciju televīzijas versijām, kuru ilgums var pārsniegt pat sešas stundas un ir sadalīts sērijās, ir atsevišķs, un tas nebūt nav pēdējais veids kā ekranizēt klasiku. Tādās filmās lielāka uzmanība ir pievērsta otrā plāna tēliem un notikumiem, svarīgām detaļām, lielākoties arī tekstam, un galvenokārt tās pretendē uz maksimālu tuvību pirmavotam. Zīmīgi, ka šādu formātu, kuram ir pavisam citi gan veidošanas, gan skatīšanas, gan arī iedarbības likumi, nekā pilnajam metram, pārsvarā izmanto pašmāju klasikas ekranizēšanai (britu seriāli pēc Džeinas Ostinas romāniem, krievu seriāli- F.Dostojevskā vai M.Bulgakova ekranizācijas), un tas ir tikai loģiski: literatūras nacionālas piederības fenomens un filmas veidotāju to labāka sociāli-kulturāla pārzināšana diktē arī ekranizācijas uzņemšanas noteikumus, jeb pēc iespējas precīzāku un detalizētāku romāna audiovizuālo pārstāstu. Savukārt, pat apjomīga romāna iekļaušanai vienas pilnmetrāžas filmas ietvaros ir divējāds iznākums: pat ja filma pati par sevi izdodas veiksmīga, un ar kino līdzekļiem īsteno romāna būtību, tā nekad nevarēs konkurēt ar lasītā teksta daudzveidīgumu. Bet, ja atceras A. Bazēna izteikumu par romāna teksta lasītāja individuālo, intīmo un filmas skatītāja kolektīvo, masu pieredzi¹¹, tad jāsecina, ka tam tā ir jāpaliek: nedrīkst prasīt no ekranizācijas to, ko tā fiziski nespēj piedāvāt, ir jāsamierinās ar koncentrētu informācijas padevi, kura pārējo svarīgo romāna elementu mākslinieciski augstas attēlošanas gadījumā nebūt nenovājina filmas kopējo vērtību. Par piemēru var minēt trīs dažādas, gan pēc formāta, gan pēc filmu iznākšanas laikiem Borisa Pasternaka romāna „*Doktors Živago*” ekranizācijas. Sākot ar kļuvušo par kino klasiku – Deivida Līna 1964.gada lielmēroga liriski episku filmu, 2002.gada britu televīzijas melodramatisku divsēriju versiju, un beidzot ar 2005.gada krievu, ļoti detalizētu un romānam vistuvāko desmit sēriju televīzijas filmu. Katrā no filmām ir brīnišķīgi aktieru ansambļi, katra dažādos līmeņos, bet vienlīdz aizkustinoši atspoguļo romāna problemātiku, katrai ir atsevišķi līdzekļi, lai to atklātu. Ja D. Līna filma, piekrītot J. Manēviča domai par to, ka „ekranizācijas bieži vien runā vairāk par laiku, kurā tās tika uzņemtas, nevis par to, kuru atspoguļo”¹², savā universāli-poētiskā kino valodā iepazīstina pasauli ar romānu, tā tēlu trīsstūriem un pamatdomu, tad mūsdienīga britu versija, ar savu naturālistiski reālistisku piegājieni problēmu loku un uzrunā daudz nopietnāk. Visbeidzot, krievu versija cenšas nepalaist garām nevienu detaļu, svarīgu dialogu un pat trešā plāna varoņi, tiesa, salīdzinājumā ar britu versiju, upurējot daļu no vizuāliem izteiksmes līdzekļiem, atstāj bezgala stipras emocijas, bet tikai noteiktam skatītāju lokam, kuri pieder pie šī romāna kultūras un saprot sīkumos iekodētas

¹¹ Базен, А. *Что такое кино?* Москва: Искусство, 1972. с. 137

¹² Маневич, И. *Кино и литература*, с. 65

atziņas. Ir daudz veidu kā uz ekrāna parādīt kā ir aizgājis laiks, bet parādīt aizejošu laiku, procesu, kam romānā ir sava mākslinieciska vērtība, pat seriāla formāta ekranizācijas ietvaros pilnā mērā ir neiespējami.

Runājot par **tempu** un **telpu**, no valodas līdzekļiem uz kino paņēmieniem tās ir pārtulkojamas attiecīgi ar montāžas un filmējumu palīdzību. Katram romānam ir savs temps, kas ir gan notikumu gaitā, gan raksturu evolūcijā, gan tīri formāli autora rakstīšanas veidā un teikumam uzbūvē. Piemēram, stāsta izšķirošos brīžos īsāki un konkrētāki teikumi ir viegli transformējami filmā ar ātru montāžas tempu, un otrādi, garie kadri mēdz būt ekvivalenti attiecīgām gan emocionālām, gan formālām romāna teksta daļām. Taču tie ir atsevišķi gadījumi, un ļoti reti kad režisoram sanāk notvert un pārtulkot uz ekrāna īstu, kopēju romāna tempu. Telpa ir realizējama ar kino izteiksmes līdzekļiem vairāk nekā pārejas romāna strukturālām īpašības. Ja tiek runāts par fizisku telpu, par spīti tam, ka ekranizējot klasiku, sarežģījumi rodas ar precīzu noteikta laikmeta vides un ikdienas vizualizāciju, tieši šis aspekts var būt noteicošais filmas un oriģināldarba salīdzināšanā. Tieši lokāciju izvēle, telpa un tajā izveidotas mizanscēnas, tēlu eksistence tajos un kameras kustības pieder pie galvenajiem režisora interpretācijas rīkiem. Bez šaubām ir svarīgs tāds aspekts kā personāža iekšēja un ārēja telpa, un tieši ārējā telpas uzbūve - vide un tās filmējums spēj attēlot varoņa iekšējo dramatismu. A. Bazēns bija izteicis domu: „kad ekranizē „skaisto bilžu meistari”, literatūra no tā neko nezaudē.”¹³ Tiesa, nezaudē arī lielākā daļa skatītāju, gūstot estētisku baudu, bet bieži zaudē pašas filmas. Martas Fainsas filma „*Oņegins*” (1998) bija saņēmusi daudz negatīvas kritikas, tomēr daži telpiski paņēmieni filmā bija izdevušies. Fināla aina, kad Oņegins atzīstas mīlestībā Tatjanai, risinās milzīgā tukšā un aukstā istabā, ar lieliem logiem, kas laiž cauri zilganu ziemas gaismu. Tas ir piemērs kā telpa, vienlaikus būdama notikuma kontekstam atbilstoša, precīzi un mākslinieciski spilgti attēlo vārdos neizsakāmu varones iekšējo stāvokli un kopējo noskaņojumu. Viens no klasikas ekranizācijas iemesliem slēpjas skaistās bildes esamībā, tomēr filmai ir iespēja kļūt par vērā ņemamu tikai gadījumā, ja šī skaista bilde ir papildīta ar iekšēju jēgu. Visbeidzot svarīga lieta, ko min E. Surio un Z. Krakauers ir **skatpunkts**, norādot uz kinokameras nespēju pilnībā identificēties ar kādu no ekrāna personāžiem, un tikai laiku pa laikam dodot priekšstatu par to, ko viņš redz un reaģē uz redzēto.¹⁴ Tik tiešām, šis aspekts šķir romānu no filmas visvairāk, jo ekranizācijai vienkārši nav iespēju un vajadzības dot skatītājam tik konkrētu personāžu skatpunktu krustojumu kā tas tika piedāvāts slavenajā Akiras Kurosavas „*Rasemonā*” (1950). Pat vissmalkākā ekranizācija

¹³ Базен, А. *Что такое кино?*, с. 136

¹⁴ Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*, с. 310

tik un tā ir tendēta uz kopējas bildes rādīšanu, uz zināmu skatu no malas salīdzinājumā ar romānu, kur lasītājam ir iespēja katru brīdi atrasties varonim līdzās.

Materiālās un garīgās pasaules attēlošana romānā un filmā ir vēl viena ekranizācijas problēma. Ja materiālās pasaules attēlojums filmā ir pakļauts režisora vīzijai un attiecīga romāna darbības laika mākslinieciskiem likumiem, tas ir viens no tiem ekranizācijas elementiem, ko var pārtulkot kino valodā ar visspilgtākiem līdzekļiem, un kas dod vislielāko estētisku gandarījumu skatītājiem (vide un kostīmi), tad ar garīgās pasaules vizualizāciju ir citādāk. Romāns ir viens no tiem literatūras veidiem, kas visplašākā daudznozīmīgā mērogā attēlo varoņu jūtas, pārdzīvojumus, kopējas noskaņas, garīgas evolūcijas u.tml. Protams, par galveno romāna varoņu jūtu mediju kļūst aktieri, tomēr lai cik lieliski nebūtu viņa sniegumi, pilnībā šī te romāna intelektuāli garīga pasaule nevarēs būt attēlota, jo izteikta vārdos, tai ir vienkārši plašāks un iedarbīgāks mērogs, kas pilnā mērā nav pa spēkam nedz nevienai pilnmetrāžas, nedz daudzsēriju filmai. Z. Krakauers attiecībā uz šo jautājumu norāda uz kinematogrāfisku un nekinematogrāfisku romānu esamību. Kinematogrāfiskajās filmās, viņaprāt, lai īstenotu neredzamo un nemateriālo, tiek izmantota fizisko izpausmju ārējā izteiksmība.¹⁵ Tas ir iespējams galvenokārt caur aktiera fizisko būtību, viņa spēli, aktīvu tuvplānu izmantošanu, arī caur aktīvu vides attēlošanas poētiku un montāžu. Tā kā romāna pasaule ir īstenota ar nepārtrauktām garīgās dzīves izpausmēm, dažkārt ar kino līdzekļiem tās nav nerealizējamas, izņemot vien ar tekstu. Tādā gadījumā ekranizācija ir nekinematogrāfiska. Par kinematogrāfiskiem viņš uzskata romānus, un tie ir vairāk piemēroti ekranizācijai, kuru darbība ir pārtulkojama ar filmas izteiksmes līdzekļiem un kuros intelektuāli garīgās pasaules elementi nebūt nav dominējoši.¹⁶ Visveiksmīgāk ir ekranizējami reālistiski un naturālistiski romāni, piemēram, Emīla Zolā darbi, kur psiholoģiskais mijās ar sociālu un kurās galvenās sižeta līnijas, apkārtējas vides apraksti, vardarbības un baiļu ainas, kuri paši par sevi ir ļoti kinematogrāfiski, uz ekrāna iegūst vēl spēcīgāku skanējumu.¹⁷ E.Zolā ir tas autors, kas pēc Sergeja Eizenšteina domām ir „plastiskās kinematogrāfiskās rakstības” etalons, katra viņa romāna lappuse ir uzrakstīta vizuāli precīzi.¹⁸ Vienā rindā ar viņu var nostādīt tādus autorus kā Džeks London, Čārlzs Dikenss, Marks Tvens, Gijs de Mopasāns, un citus. Savukārt nekinematogrāfiskajos romānos, kulminācijai un visai darbībai ir tīri psiholoģisks raksturs, kas risinās varoņa iekšienē, tāpēc tikai aktieris un viņa spēle paliek par galvenajiem notikumu translācijas rīkiem. Šādi ir M.Prusta un F.Kafkas romāni, bet no klasiskās literatūras par

¹⁵ Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*, с. 312

¹⁶ Турпат.

¹⁷ Турпат, с. 315-17

¹⁸ Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в шести томах. Т. 2.* Москва.: Искусство, 1964. Т. 2, с. 309

piemēriem var minēt Gistavu Flobēru, vai abus krievu klasiķus – L.Tolstoju un F.Dostojevski, kurus ekranizēt ir ārkārtīgi grūti tieši sarežģītas personāžu iekšējo evolūciju struktūras dēļ.

1.2. Romāna ekranizācijas veidi

Turpmāk runājot par ekranizācijas veidiem, uzmanība, līdzīgi kā iepriekš, tiks fokusēta uz romāna formu, tomēr to var attiecināt arī uz citiem literatūras veidiem, it īpaši uz lugu un stāstu. Atskatoties uz kino vēsturi, pēc formāli stilistiskām tipoloģiskām līdzībām var identificēt un apkopot ekranizāciju tipus, un veikt orientējošu klasifikāciju. Šie veidi var būt atšķirīgi formulēti, tomēr pārsvarā kino pētnieki piedāvā trīs tipu nodalījumu. J. Manēvičs savā 1966.gadā izdotajā grāmatā, runājot par ekranizāciju formām, min to trīs pamatveidus, bet pirms tam, viņš pievērš uzmanību tiem filmu veidiem, kuri, viņaprāt, nevar tikt saukti par ekranizācijām. Par nepilnvērtīgām ekranizācijas formām, un ar to nevar neiekrist, viņš uzskata filmas-izrādes, jo tajos stāsta dēļ tiek atteikts daudziem kino izteiksmes līdzekļiem.

Pieņemamas ekranizācijas formas viņš nodala sekojoši. Pirmais veids ir pēc iespējas precīzs literārā darba pārnesums uz ekrāna, ar pēc iespējas oriģinālam līdzīgu scenāriju, ar, bet tomēr biežāk - bez režisora individualitātes klātbūtnes, kur lielāka uzmanība tiek veltīta autora stila, nacionālo tradīciju un rakstura atklāšanai, atdzīvinot uz ekrāna atmosfēru, ikdienu un kopēju laikmeta garu. Otrās ir filmas, kurās tiek pārņemts sižets un dramatiskais konflikts, bet darbība pārnesta uz citu laikmetu/vietu/sociālu vidi/valsti, bet arī pret šo veidu viņam ir zināmi aizspriedumi, tomēr tas tiks izskatīts kā viens no iespējamiem tipiem. Trešais ir tas svarīgākais – „...kad režisors neiziet no literāra darba rāmjiem, atdzīvina to ar kino valodas un saviem izteiksmes līdzekļiem, ar tieksmi pēc iespējas dziļāk un poētiskāk parādīt uz ekrāna oriģināla patosu un māksliniecisku būtību.”¹⁹ 1970. gados teorētiķis Džefrijs Vāgners, kategorizē ekranizāciju veidus šādi²⁰:

- 1). *Transpozīcija*, jeb pārņemšana – kur ekrāna versija cieši saskan ar pirmavotu, ar minimālu iejaukšanos no režisora puses;
- 2). *Komentārs* – kur oriģināls ir mērķtiecīgi vai nejauši izmainīts filmas veidotāju nodomu dēļ;
- 3). *Analoģija* – pilnīgi atšķirīgs mākslas darbs, kuram ir būtiska novirze no pirmavota. 1980. gados E. Dadlijs nodalīja trīs teksta un attēla attiecību veidus: aizņemšana (*borrowing*),

¹⁹ Маневич И. *Кино и литература*, с. 53

²⁰ Citēts pēc: Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore. 2007. 93 p.

krustošana (*intersecting*) un transformācija (*transforming*).²¹ Pirmajā mākslinieks atklāj ideju, materiālu, strādājot ar tekstu kā zināmu un veiksmīgu avotu, otrajā viņš apzinās teksta unikalitāti un apzināti neasimilē to adaptācijā, trešajā – transformē tekstu filmas vajadzībām. Laikam virzoties uz priekšu, parādās arvien vairāk ar šo problēmu saistīto teoriju un katrai ir neapšaubāmi vērā ņemams teorētiskais pamatojums un atšķirīgas pakāpes zinātniski mērķi. Atsaucoties uz iepriekšminētām formām, nākamajās darba apakšnodaļās tiks izskatīti trīs ekranizāciju pamatveidi, kuru vispārēji nosaukumi būs šādi: *vizualizācija*, *transformācija*, *interpretācija*. Viena un tā pati ekranizācija var piederēt vienlaikus pie divām, retāk pat pie trim šādam kategorijām, jo tās ir izveidotas, vadoties pēc diezgan plaša un visaptveroša filmu konteksta.

1.2.1. Filma kā grāmatas vizualizācija

Pie šādu ekranizāciju tipa pieder tās filmas, kuras pēc iespējas precīzi cenšas pārstāstīt romāna saturu un problemātiku visās tā laikmeta detaļās, lielu uzmanību pievēršot dialogiem, aktierspēlei, saprotamai un precīzi strukturētai naratīva līnijai, tās ir vizuāli krāšņas kostīmfilmās, bet nereti statiskas, filmas, kuras neattīsta kino līdzekļu arsenālu, bet gan tuvina kino uz ekranizēta teātra pusi, visbeidzot tās, kurās režisora figūra ir bāla, un atrodas pirmavota pakļāvībā. Jā, mēs varētu pieskaitīt pie šī veida filmas izrādes, kuru dramaturģisko bāzi vairumā gadījumos sastāda lugas, tomēr viņu aktualitāte, līdz ar to ražošana mūsdienās ir pielīdzināma nedaudziem eksemplāriem, izņemot retus gadījumus, piemēram, Gregorija Dorana un Karaliskās Šekspīra trupas (*Royal Shakespeare Company*) režisēto „*Hamletu*” (2009), kad perfekti nospēlētais teksts tika iekļauts askētiskā un noslēgtā teatrālā telpā, aktieri valkāja mūsdienīgas drēbes, tomēr uz ekrāna viss notikums izskatījās izaicinoši intriģējošs. Mūsdienās ļoti plašs un kvalitātes ziņā visai neviendabīgs ekranizāciju klāsts reputācijas ziņā zaudē pagājušā gadsimta labākiem kino paraugiem, kuros režisora interpretācijas pakāpe bija salīdzinoši neliela. Cita lieta ir ar televīzijas seriāliem, kuri kā jau bija teikts iepriekš, piedāvā ļoti detalizētu romāna pārstāstu un cienīgu vizualizāciju. Tādu ir daudz, un tie ir noderīgi, tomēr šķiet, ka jaunus ražot nu vairs nav nepieciešamības. Atkarībā no ekranizējama materiāla, dažos gadījumos vizualizācija dažādā mērā var būt klātesoša režisora interpretācijas variantā, kas ir atkarīgs no dažādām situācijām, bet biežāk notiek, kad filmā pārtop laikmetīgais romāns. Vai arī gadījumā, kad to prasa romāna struktūra vai tā

²¹ Mast, Gerald., Marshal Cohen and Leo Braudy. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Fourth edition.* Dudley, A. From *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford, 1992. 422 – 424 p.

darbība un vide ir ļoti kinematogrāfiska, piemēram, Džo Raita „*Piedošana*”, kas tiks analizēta darba nākamajā nodaļā, daļēji ir attiecināma uz šo ekranizācijas veidu.

Savā ziņā pie šī veida pieder noteikta daļa nacionālu filmu, jeb to, kuri ir ražoti romāna autora zemē, līdz ar to ar to komandu un tiem cilvēkiem, kas izjūt pret attiecīgu autoru un darbu īpašu pietāti, un pēc iespējas labāk cenšas ilustrēt romāna laikmeta garu, manieres un stilu. Pie šādām filmām pieder daudzas britu ekranizācijas, tai skaitā Č. Dikensa, V. Tekereja, D. Ostinas, kuras paralēli romāna pārstāstam piedāvā skatītājam arī kostīmu, interjeru, manieru vēstures lekciju kursu. No otras puses, nekas neliedz šādām filmām vienlaikus atrasties citā – režisoriski spilgtu interpretāciju kategorijā, kas arī mēdz notikt. J. Maņevičs par to bija izteicis domu, ka filmas noveco ātrāk par grāmatām, un jaunais laiks un jaunas kino valodas robežas atver jaunas iespējas kino veidotāju priekšā.²² Tas ir iemesls, kāpēc režisori atkal un atkal atgriežas pie viena vai otra romāna, jo pirmkārt tie labākie redz tajā aktuālu stīgu, bet citi paklūp, cenšoties uzfilmēt vēl vienu tādu pašu teksta vizualizāciju, kurai nav īpašas jēgas, jo tā reti kad pa īstam atklāj skatītājam autoru un romānu.

1.2.2. Filma kā grāmatas transformācija

Transformācija ir atkarīga no veikto izmaiņu diapazona. Pat ja kopumā filma ir veidota, pamatojoties uz oriģinālu, bet tās fināls, iepretī pirmavotam, ir pārveidots atskatoties uz auditorijas pieņemtiem standartiem, kā tas bieži notiek Holivudas produkcijas filmās, tad transformācija attiecībā uz pirmavotu ir smags pārkāpums. Citādāk ir ar formāliem, bet ne saturiskiem „atvērtiem” fināliem, jo tajos nereti ir mākslinieciska vērtība un atkarībā no situācijas, tie neiet pretrunā ar necieņu pret oriģinālu. Transformācija var būt nejauša un mērķtiecīga. Pirmā runā drīzāk par filmas veidotāju nekompetenci un mērķuzdevuma neesamību. Tādā gadījumā pat sīka transformācija, kā varoņa matu krāsas atšķirība, kurai tēla raksturojumā romānā bija svarīga loma, spēlē vairāk negatīvu lomu, ja filma pretendē uz nopietnās ekranizācijas īpašībām.

Pavisam citādi ir ar mērķtiecīgu transformāciju. Jā skatās uz to kā uz atsevišķu un neatkarīgu māksliniecisku gājieni, īpašu uzmanību gribas pievērst tieši uz oriģināla notikuma laika un vides transformācijas faktu. Režisori bija pievērsušies šai formai jau sen, bet īpaši populāras šādas filmas kļuva pēdējo divdesmit gadu laikā. Tādi kino autori kā Marsels Karnē, Lukino Viskonti bija pārnēsuši E.Zolā un F.Dostojevskas varoņus uz sava laikmeta Franciju un Itāliju filmās „*Terēze Rakēna*” (1953) un „*Baltās naktis*” (1957). Abiem pirmavotiem bija

²² Маневич И. *Кино и литература*, с. 66

raksturīgs intīms skanējums, kas fokusējās tieši uz tēlu savstarpējām psiho fiziskām attiecībām, un ja darbības vietas pārnesums uz tam laikam režisoram aktuālu vidi M. Karnē gadījumā ir bijis pieļaujams, tad F. Dostojevskas novelē pārāk liels uzsvars tika likts uz pilsētu, kurai piemīt atsevišķs dramaturģisks spēks. Līdzīgi kā ar romāniem, šādi pārnesumi vairākkārt bija notikuši ar lugām, un pirmais pēc popularitātes mūsu laikmeta adaptācijai ir Viljams Šekspīrs. 2005.gadā britu kanāls BBC bija izlaidis četru viņa lugu mūsdienīgas versijas- adaptācijas ar vienojošu nosaukumu „Šekspīrs no jauna” („*Shakespeare Re-Told*”), kur „*Makbeta*” darbība risinājās mūsdienu Londonas restorāna virtuvē, Ketrīna no „*Spītnieces savaldīšanas*” kandidēja uz premjer-ministra amatu un tamlīdzīgi. Protams, poētiskais oriģinālteksts tika transformēts sarunvalodā, kopumā no autora tika paņemti varoņu pamat vaibsti un konflikts, tomēr filmas pašas par sevi bija izdevušās kā nopietna drāma un ļoti laba komēdija. Konservatori var uzskatīt šāda veida adaptācijas nepieņemamas pārāk krasu izmaiņu dēļ un oriģināla pārlietu laiciskošanu, tomēr nav nekādu iemeslu norakstīt šis skatītāju novērtētas²³ filmas, jo vairāk, to var uzskatīt par respektablu variāciju par Šekspīra tēmu, kuru kino pasaulē ir bezgala daudz. 1996.gadā Bezs Lūrmans pierādīja, ka vides un laikmeta transformācijai var būt augsta mākslinieciska vērtība, viņa „*Romeo un Džuljeta*” ir spilgts piemērs cieņai pret pirmavota tekstu un vienlaikus savai personiskai vīzijai. Blakus izcilai un nemirstīgai Franko Dzeffirelli klasiskai ekranizācijai, abas filmas rāda vairāk nekā cienīgu traģēdijas pārnesumu uz ekrāna, tāpēc nepieciešamības filmēt vēl citas „*Romeo un Džuljetas*” versijas principā vairs nav, bet tas tiek darīts. Viens no iemesliem ir kino industrijas nepieciešamībā reklamēt jaunas sejas (*Romeo un Džuljeta*, 2013). Taču tādas filmas kā Alfonso Kuarona „*Lielās cerības*” (1998), norāda kā transformācija uz mūsdienīgu fonu var būt kinematogrāfiski, idejiski un saturiski veiksmīga. Par D.Vāgnera *analogijas* piemēru, kur filma pārvēršas par pilnīgi patstāvīgu mākslas darbu un aiziet ļoti tālu no pirmavota var minēt B. Lūrmēna „*Mulenrūžu*” (2000), kura dramaturģijas pamatā ir Aleksandra Dimā Dēla „*Kamēliju dāma*”, bet iespaidīga un daudzveidīga formālistisku kultūras zīmju sajaukuma apjoma dēļ, dažādu mākslas veidu bezgalīgi daudz izmantots pirmavots paliek tikai par filmas transformēto sižetisku karkasu, un liekas nevienam neienāks prātā saukt šo filmu par romāna ekranizāciju vai adaptāciju.

Transformācijai ir savi plusi un mīnusi. No vienas puses, no visiem iespējamiem ekranizācijas veidiem tā ir visvairāk attālināta no pirmavota, bet no otras puses, tai nepietiek naratīvo līdzekļu, lai tās scenārijs varētu skaitīties par oriģinālu. Tai ir vislielākās potences, lai kļūtu par neatkarīgu filmu, un lai to būtu iespējams vērtēt pēc attiecīgiem kritērijiem, bet bieži

²³ IMDb starptautiskās filmu datu bāzes reitings: 7.9/10 no 816 lietotājiem. Pieejams: <http://www.imdb.com/title/tt1062205/> [skatīts 2014, 14.apr.].

vien romāna reputācijas smagums to neļauj. Tāpat, šādu ekranizāciju diapazons ir pārāk plašs un neviendabīgs, lai varētu to vērtēt pēc vienādiem parametriem. Viens no vides un laika transformācijas vājumiem ir tās bieža nepamatotība, piemēram, orientējoties tikai uz kino tirgu (D. Ostinas „Lepnuma un aizspriedumu” Bolivudas versija „*Līgava un aizspriedumi*”, 2004), vai vienkārša filmas veidotāju nekompetence. No otras puses, transformācija var nākt arī par labu stāstam, gadījumā ja režisors izvēlas ekranizēt darbu konkrētajā brīdī, redzot sasaistes ar savu laiku un aktuālām problēmām. Pazīstama literāra darba ekranizācija ar vides un laika transformāciju kā minimums izraisa skatītāja ziņkārību un izceļas pārējo ekranizāciju vidū. Šādām filmām ir mākslinieciskais potenciāls, nereti tās spēj parādīt pirmavota citas šķautnes un tuvinoties jaunāko skatītāju paaudzei, iespējams, mudina viņus lasīt oriģināldarbus. Šādām filmām kā nevienām citām ir nepieciešama „*pēc X motīviem*” zīme, jo tām ir tendence pārveidot literārā darba oriģinālo pasauli. Šī ekranizāciju kategorija var pārklāties ar nākamo, un iekļauties interpretācijas formā. Piemēram, Džo Raita „*Annā Kareņinā*” ir vērojams interpretācijas un, šajā gadījumā, formālās darbības vides transformācijas raksturs.

1.2.3. Filma kā grāmatas interpretācija

Ekranizācija un interpretācija ir nenodalāmi viens no otra jēdzieni. Šajā apakšnodaļā tiks runāts par, iespējams, to optimālu romāna pārnēsumu uz ekrāna variantu, kad nedz literārais, nedz audiovizuālais darbs no šīs vārda un attēla savienības nezaudē, bet gan tikai iegūst. Pat oriģinālam vistuvākajai ekranizācijai vienmēr būs klātesošs interpretējošais raksturs, turklāt daudz līmeņu – sākot ar adaptēto scenāriju, beidzot ar lokāciju izvēli un, protams, režisora darbu, pat ja ne to izteiksmīgāko. Līdzīgi kā bija ar transformāciju, viss ir atkarīgs no interpretācijas pakāpes, un šajā gadījumā ir vērts runāt par tās spilgtākām izpausmēm un to nosacījumiem, kas lielākoties ir cieši saistīti ar režisoriem-autoriem, jeb autorkino teoriju. Pie šāda tipa ekranizācijām ir pieskaitāmas Džo Raita filmas, kas tiks analizētas nākamajā nodaļā, turklāt šajās filmās varēs manīt, ka interpretācija atsevišķās situācijās var tikt savienota ar transformāciju, pat ar vizualizāciju.

J. Manēvičs uzsver, ka labākās klasikas ekranizācijas bija izdevušās tad, kad scenārists un režisors strādāja pie autora-klasiķa darba nevis kā stilizatori vai restauratori, bet gan kā mākslinieki, kuriem papildus bija svarīgas tagadnes problēmas.²⁴ Tikai režisors - patstāvīgs mākslinieks, režisors ar savu stilu un rokrakstu, cilvēks, kas saprot un jūt romāna būtību un tā

²⁴ Маневич И. *Кино и литература*. с. 56

autora valodu, kurš ir apveltīts ar neatkarīgu un plašu kino rīku arsenālu, ir spējīgs uz cienīgu un, kas ir ne mazāk svarīgi, individuālu darba interpretāciju. Arī A. Bazēns raksta, ka kino var pat sasniegt literatūras līmeni, ja vien režisors ekranizēs grāmatu, nevis kā kārtējo scenāriju, bet gan respektējot grāmatas garu un cieņu pret pirmavotu, un panākums ir iespējams vien tam režisoram, kas savā amatā var sasniegt tik augstas virsotnes kā romāna autors savējā.²⁵ Tas nozīmē, ka veiksmīgas ekranizācijas stūrakmens slēpjas režisora mākslinieka, autora fenomenā. Pieņemot, ka lasītāja pieredze ir stipri subjektīva, parasts režisors ekranizējot romānu cenšas pēc iespējas precīzāk pārlīkt uz ekrāna jeb vizualizēt romānu tā, lai tas būtu vienlīdz saprotams pēc iespējas lielākam cilvēku daudzumam, galvenokārt tiem, kas ar to saskaras pirmo reizi. Režisora autora versija pati par sevi atšķirsies ar augsti subjektīvu skatījumu, bet nebūt nenozīmē, ka no lielas auditorijas atsvešinātu. Šādam režisoram ir daudz vairāk, ko piedāvāt un tāpat kā lasītājam uzmanīgi jālasa autora teksts, tā skatītājam ir jāieskatās šāda režisora filmā, lai varētu atšifrēt kadros iekodēto, apslēpto informāciju. Romāna būtība šādās filmās tiek pārlīkta uz ekrāna divos līmeņos, pirmais no kuriem ir naratīvi tekstuālais, un otrais - vizuālais, kas papildina pirmo, un dažreiz mēdz būt pat iedarbīgāks par to. Tas sastāv no dažādu kino līdzekļu atsevišķām realizācijām un to kombinācijām, kas rezultātā pāriet vienotā filmas valodā. Mizanscēnas, skaņas, gaismas, krāsu dramaturģija, kameras kustību un montāžas saturiski-plastiski risinājumi – režisora-autora rokās ekranizācijai ir visas iespējas kļūt par līdzvērtīgu pirmavota pārstāvi kino mākslā. Uzmanība pret detaļām, kā tīri fiziskām, no romāna pasaules pārņemtām, tā arī formāli-stilistiskām, paceļ ekranizācijas kvalitāti. Tomēr šāda divu līmeņu simbioze nebūt nav viegli realizējama, vienkārši tāpēc, ka ne katrs režisors, kas ekranizē literāro darbu pats ir autors, līdz ar to viņam nepietiek savu māksliniecisku līdzekļu, lai to realizētu, tāpēc arī labu ekranizāciju daudzums stipri atpaliek no paviršu un neievērojamu skaita.

Klasiskas literatūras interpretācijas problēma ir svarīga un bīstama, jo ne katrs spēj ievērot robežu starp savām mākslinieciskām potencēm un atbildību autora un skatītāja priekšā. Jebkurā gadījumā, filma un grāmata paliks katra sava mākslas veida pusēs, un diez vai laikam virzoties, klasikas ekranizācijas tiks vērtētas kā patstāvīgas filmas, bez skatītāju un kritiķu atsaucēm uz abu, filmas un grāmatas atšķirībām un nesakritībām. Ekranizācijas problēmas risinājums no vienas puses liekas vienkāršs, bet no šķietamajiem noteikumiem pastāv pārāk daudz izņēmumu, būtībā katra filma var būt skatāma kā atsevišķs gadījums. Ja ekranizācijas-vizualizācijas loma kino valodas attīstībā ir nesalīdzināmi vāja un labāk, lai tā ir aizvietoājama ar pašu grāmatas lasīšanas procesu, tad vienīgais veids, pat vairāk – vajadzība

²⁵ Базен, А. *Что такое кино?*, с. 135-136

pēc grāmatas ekranizācijas rodas tad, ja ar filmas palīdzību literāra darba pasaule iegūst jaunu skanējumu, un tās pārnesums uz ekrāna ir gan kinematogrāfisks un vērtējams kā atsevišķs kino mākslas darbs, gan literāru pirmavotu respektējošs, jeb tajā ietvertu autora estētiski-ētisku robežu ievērojošs. Literārā darba ekranizācija var būt veiksmīga un vērtīga ar nosacījumu, ka režisoram ir sava gana izteiksmīga attiecīgās ekranizācijas vīzija, taču vienlaikus saglabājas cieņa pret literāro pirmavotu. Tas notiek, kad romāna aprakstošs teksts tiek prasmīgi un stilistiski neatkarīgi vizualizēts, un vārds ir nevis dominējošais, bet gan līdzvērtīgais elements vienā rindā ar pārējiem filmas elementiem.

2. DŽO RAITIS – KINO AUTORS

Turpmākās divas nodaļas tiks veltītas mūsdienu britu režisora Džo Raita daiļradei, trīs viņa filmu - romānu ekranizāciju analīzei ar mērķi noteikt specifisku veidu, kādā režisors interpretē klasisku (Dž. Ostinas „Lepnums un aizspriedumi”, 2005, L. Tolstoja „Anna Kareņina”, 2012) un laikmetīgu literāro materiālu (Ijens Makjuens „Piedošana”, 2007), pārliekot to uz ekrāna ar savu individuālo kino līdzekļu palīdzību. Iepriekšējas nodaļas beigās tika runāts par vienu no ekranizācijas veidiem, kuras pamatā ir režisora mākslinieka, režisora autora radošā interpretācija, un tieši Džo Raitis pieder pie šīs mūsdienu režisoru kategorijas. Džo Raita filmogrāfija pagaidām sastāv no piecām pilnmetrāžas spēlfilmām, trīs no kurām turklāt ir veiksmīgākās gan pēc skatītāju, gan kritiķu ievēribas, ir tieši romānu ekranizācijas. Viņam piemīt savs radošais rokraksts un noteikts specifisku kino paņēmieni arsenāls, ar kura palīdzību izdodas atklāt ekranizējamā romāna būtību un meistarīgi vizualizēt varoņu jūtas. Tieši viņa filmās var manīt divus potenciāli labus ekranizācijas nosacījumus: cieņu pret literāro pirmavota saturu, garu un savas mākslinieciskas interpretācijas kombināciju, romāna naratīvo likumu ievērošanu un teksta pozīciju saglabāšanu ar vienlaikus spilgtu, kinematogrāfisku, vizuālu stāstījumu. Lai varētu definēt Džo Raita režisora rokrakstu un stilu, ir nepieciešams izanalizēt šo abu aspektu darbību un mijiedarbību katrā no trim filmām, kā arī pēc šo filmu detalizētas analīzes apkopot un strukturēt viņam raksturīgu kino valodas paņēmieni kopu. Ja atskatās uz iepriekšējas nodaļas vispārējo ekranizācijas veidu klasifikāciju, tad Džo Raita filmas ir pieskaitāmas pie pēdējās, režisoriskas interpretācijas kategorijas, taču atsevišķās situācijās tām ir klātesoša mākslinieciskas transformācijas, un pat vizualizācijas pakāpe, kuras arī tiks minēta analīzē.

2.1. Džo Raita biogrāfijas un filmogrāfijas īss pārskats

Džo Raitis ir dzimis 1972.gada 25.augustā Lielbritānijā, Londonā, un pašlaik režisoram ir četrdesmit viens gads. Viņš tika audzināts radošā ģimeniskā atmosfērā –bērnībā viņa vecāki dibināja leļļu teātra trupu ar nosaukumu „*The Little Angel Theatre*”, un viņam bija iespēja augt teatrālā vidē. Tāpat par lielu viņa aizrautību kļuva vizuāla māksla. Dž. Raitis pavadīja pusaudža gadus, zīmējot un piedaloties aktiermeistarības darbnīcās. Abas šīs nodarbības vēlāk atbalsosies viņa režisora karjerā, un par galvenajiem viņa filmu atšķirības pazīmēm kļūs gleznām līdzīga kadra kompozīcijas uzbūve un īpaša uzmanība pret aktierspēli. Savu karjeru viņš iesāka vecāku leļļu teātrī, kā arī apmeklējot Īlingtonas jauniešu teātra skolu, profesionāli spēlējot gan uz skatuves, gan kameras priekšā. Režisora pusaudža gadi pagāja 1970-80.gadu

kino fonā, kad evolucionēja video formāts un popularitāti guva jauniešu filmas. Tajā laikā Džo Raitis sāka interesēties par filmu patstāvīgu uzņemšanu, pats filmēja īsfilmas ar astoņu milimetru kameru. Parasto vidusskolu nepabeidzis, viņa paša uzņemtās filmas un zīmējumi palīdzēja iestāties privātā mākslas augstskolā (*Camberwell College of Arts*), kur Dž. Raitis pavadīja sagatavošanas gadu pirms iestāšanās Londonas prestižākās Centrālās Svētā Martina mākslas skolas (*Central St. Martins*) tēlotājmākslas un filmu režijas fakultātē, ko arī absolvēja. 1990. gados režisors ieguva pieredzi darbā mūzikas video ražošanas kompānijā, kur viņš strādāja gan par kastinga direktoru, gan par dažu mūzikas klipu režisoru. Studiju gados Dž. Raitis bija izpelnījis uzmanību ar savām īsfilmām, iegūstot stipendiju sadarbībai ar britu telekanālu BBC, kur viņš turpināja strādāt, filmējot seriālus, līdz viņa lielais projekts – „Čārlzs II” (*Charles II: The Power and the Passion, 2003*) saņēma augstu atzinību un ieguva Britu kinoakadēmijas (*BAFTA*) godalgu par labāko dramatisko seriālu. Tas bija pirmais režisora lielmēroga darbs, un biogrāfiska kostīmu drāma bija izdevusies, pateicoties D. Raita spējai attēlot varoņu iekšējās, emocionālas transformācijas ar efektīgu tuvplānu un īpaši uzkonstruētas telpas, kā arī garo kadru palīdzību.

Džo Raita pasaules mēroga debija notika 2005. gadā ar Džeinas Ostinas romāna „Lepnums un aizspriedumi” (*Pride and Prejudice*) ekranizāciju, kura atnesa viņam Britu akadēmijas balvu kā visdaudzsološākam debitantam, un vairākas nominācijas, tai skaitā jaunajai Kīrai Naitlijai (*Keira Knightley*) labākās aktrises *Oskara* nomināciju, kļūstot par 21. gadsimta vienu no skatītākām klasikas ekranizācijām. Ar savu nākamo filmu, 2007. gada „Piedošanu” (*Atonement*) viņš kļuva par jaunāko režisoru, ar kura filmu tika atklāts Venēcijas filmu festivāls, un arī tai bija ārkārtīgi plašs visprestīžāko nomināciju un godalgu klāsts. Pēc divām ekranizācijām sekoja divas diezgan pretrunīgi vērtētas filmas: 2009. gada patiesos notikumos balstīts stāsts par muzikantu bezpajumtnieku „Solists” (*The Soloist*), un 2011. gada psiholoģiskais piedzīvojumu trilleris par savvaļā audzināto meiteni „Hanna” (*Hanna*). Visbeidzot pagaidām pēdējā Džo Raita filma atkal ir ekranizācija. Tā ir 2012. gada „Anna Kareņina”, kur jau trešo reizi galvenās literāras varones lomu spēlēja režisora uzticama aktrise Kīra Naitlija. Pašlaik režisors ir sava nākamā projekta realizācijas sākuma stadijā – tā būs pasaku filma par Pīteru Penu (*Pen, 2015*), kuram arī ir literārais pirmavots.

2.2. Britu klasikas romāns - Džeinas Ostinas „Lepnums un aizspriedumi”

Pirmā filma, ar kuru Džo Raitis ir ieguvis atzinību, ir britu klasiskās literatūras, britu populārākās autore Džeinas Ostinas romāna „Lepnums un aizspriedumi” ekranizācija. Pirms

filmas analīzes ir nepieciešams izskatīt plašu kultūrmāksliniecisku kontekstu, kas ir tiešā veidā saistīts gan ar romānu un autori, gan to nozīmi britu kultūrā un pasaules kinematogrāfā.

Britu rakstniece, romantiski reālistiskas prozas, slavenāko britu tikumu romānu - "*Prāts un jūtas*" (1811), "*Lepnums un aizspriedumi*" (1813), "*Mansfīldas parks*" (1814), "*Emma*" (1816), „*Notingemas abatija*” (1918) autore Džeina Ostina (1775-1817) ir viena no visvairāk ekranizētākām autorēm. Pēc starptautiskās filmu datu bāzes (IMDb) datiem, viņas vārds tiek minēts blakus sešdesmit divām dažādu veidu filmām un seriāliem.²⁶ Viņas darbi atšķiras ar psiholoģisku reālismu, niansētu personāžu galeriju un to smalkiem psiholoģiskiem portretējumiem. Dž. Ostinas darbos vienmēr atspoguļojās viņas laika sabiedrības tikumi un noskaņas, ko viņa aprakstīja ar smalku ironiju un neviltotu valodas dzīvīgumu. Divdesmitajā gadsimtā viņas daiļrades popularitāte bija izaugusi līdz teju visu iespējamo teorētisku pētījumu mērogiem – no feministiskās līdz marksistiskās un post-koloniālisma teorijām²⁷, nerunājot par literatūras teoriju un viņas ietekmi uz populāro kultūru, jo kopš 1980. gadiem bija sācies iespaidīgs viņas romānu ekranizāciju uzplaukums. Iemesls tam ir vienmēr aktuālo cilvēku jūtu attēlošanā, kuru forma ar laiku izmainās, bet būtība paliek. Ne velti viņas romānos ir viss nepieciešamais klasiskas ekranizācijas kā vizualizācijas īstenošanai: asprātīgu un bravurīgu dialogu plūsma, īpatnēja sociāli-vēsturiska vide ko restaurēt, un kino valodā grūti tulkojama varoņu iekšējās pasaules specifika. Adaptētie scenāriji, balstīti šādos pirmavotos, ir izdevīgi no paša sākuma un garantē plašu, it īpaši ņemot vērā sieviešu auditoriju, skatītāju loku, jo tiem ir klātesoša romantiska mīlestības līnija, ģimenes attiecības, pievilcīga un attālināta 19.gadsimta sākuma Rīdženta perioda (*Regency era*) Anglijas vide, interesanti varoņi, aizraujošas vārdu cīņas un laimīgas beigas. Aiz visiem šiem ārējiem komponentiem stāv kaut kas patiesi aizkustinošs, tikai Dž. Ostinas romāniem klātesošs un uz ekrāna grūti realizējams – jūtu poētika, varoņu iekšēju pārdzīvojumu attīstība, un, kas ir ne mazāk svarīgi – pašas autore kā naratora balss, kura uz ekrāna ir realizējama ja vien tikai aktieru uzvedības detaļās. Galveno varoņu, un visbiežāk vienas varones, piemēram, Elizabetes Benetes („*Lepnums un aizspriedumi*”) domām un iekšējām sajūtām autore atvēl ja ne vairāk vietas par viņas smalki pārdomātām replikām, un, ja lasot romānu, mēs sekojam līdz katrā vadoša varoņa līdzīgām iekšējām izpausmēm, tad filmās visa skatītāja uzmanība nereti tiek koncentrēta uz vienu vadošo varoni.

²⁶ IMDb starptautiskās filmu datu bāzes dati. Pieejams: http://www.imdb.com/name/nm0000807/?ref=mv_sr_3 [skatīts 2014, 15.apr.].

²⁷ Blackwell, Bonnie. *Critical Insights: Jane Austen . Jane Austen: The Critical reception*, Salem Press, 2009, 44 p.

Uz kopēja dažādu ekranizāciju fona noteikti izceļas britu kino un televīzijas industrijas filmas un seriāli, vai kopražojumi ar Lielbritānijas un ASV piedalīšanos. Iepriekšējās apakšnodaļās tika minēts par ekranizāciju nacionālām īpatnībām, un tieši šis ir tas gadījums, kad nacionāla literatūra, jeb tā, kā daļa no nacionālās kultūras un mantojuma, tiek attiecīgā veidā ekranizēta. Televīzijas seriāliem ir augsts kvalitātes līmenis, jo sākot no pārsvarā britu spožiem aktieru sastāviem un beidzot ar vēsturiskām lokācijām un filmējumiem dabā, viss tiek pakļauts romāna idejas saturiskas un poētiskas puses atklāšanai. Tādēļ, ka šādas filmas runā par pagātni, tās visuzskatāmākā veidā ilustrē nācijas kultūras vēsturi, par kuru plašs un daudzveidīgs kino skatītāju loks uzzina un spriež tieši no tām, proti, šādas kostīmu un tikumu ekranizācijas spēlē ļoti lielu lomu ne tikai britu kinoindustrijā, bet arī plašākā mērogā postulē nācijas kultūras vērtības.

Iemesls, kāpēc tieši romāns „Lepnums un aizspriedumi” ir kļuvis par visvairāk ekranizētu, visticamāk, ir jau minētajā D. Ostinas stila un stāsta pievilcībā, bet arī īpaši interesantas, varētu teikt britu literatūras kulta sievietes varones – Elizabete (Līzijas) Benetas dēļ, kura ir apveltīta ar gudrību un ironiju, šarmu, dzīvesprieku, kura ir lepna, patiesa un izvēlīga, un ar savu sarežģīto iekšējās pasaules uzbūvi. Ne mazāk interesants ir augstākas sabiedrības galvenais pārstāvis, lepns un augstprātīgs, tomēr arī sarežģīts personāžs Mistērs Dārsijs, un interesi izraisa jebkuras ekranizācijas centrā esoša tieši abu varoņu romantiska līnija, tai blakus esoša izteikti britiska vide, sociāla ironija, stāsta vispārēji viegls noskaņojums ar līdzsvarojošu dramatisma devu. Skatītājus pievelk vēsturiski attālināta vide, kas palīdz sasniegt maksimālu eskeipisma stāvokli, kaut gan no otras puses, autore runā par problēmām, kas citā veidā, bet joprojām ir aktuālas mūsdienās: dzīves partnera meklējumi, izdevīgas laulības, īpašumi, ģimeniskas vērtības.

Iepriekšēju šī romāna ekranizāciju kontekstā, kurā neiekļaujas atsevišķas analīzes vērtas adaptācijas-transformācijas uz mūsdienu fona, ir svarīgas divas: 1940.gada Holivudas MGM studijas versija ar Lorensu Olivjē un Grīru Garsoni galvenajās lomās, un 1995.gada BBC kanāla Saimona Lengtona režisētais sešu sēriju mini-seriāls ar Kolinu Fērtu un Dženiferu Eilu. Abās filmās tiek demonstrēta diametrāli pretēja pieeja romānam, kas izriet no filmu tapšanas laika, vietas un kino konteksta. Holivudas versija izspēlē sava veida pelnrušķītes stāstu azartiskā komiski romantiskā noskaņā, piedāvājot skatītājam ieskatīties, kā vēsta sākuma titri, „*Vecās labās Anglijas*” pagātnē. Mūsu priekšā ir tipiska Holivudas ekranizācija ar lielu izmaiņu skaitu un tikpat lielu otrā plāna varoņu neesamību, kuras darbība, pateicoties krāšņiem kostīmiem, tika pārvietota Viktorijas laikmeta Anglijas interjeros. Filma ietilpst

studiju sistēmas šablonos, kuri tajā gadījumā bija vērsti uz atvieglinātu izklaidi, it īpaši ar saviem mūzikliem slavenā MGM studija, tikko iesākušās Otrā pasaules kara brīdī.

Britu televīzijai, sākot no 1970.gadu beigām, ir bijusi ārkārtīgi nozīmīga loma kino industrijā un īpaša koncentrācija uz kostīmu filmām, literatūras ekranizācijām jeb „mantojuma filmām” (*heritage films*), kas atjauno vecās labās Anglijas tradīcijas un labklājību, kamēr reāla sociāli ekonomiskā situācijas atradās ne tās labākajā stāvoklī. Seriāla formāts atļauj režisoram un scenāristam būt maksimāli uzticīgam romāna sižetam un tekstam, atspoguļojot to lielākajā mērā, un 1995.gada seriāls to apstiprina. Protams, tajā var atrast minimālas nesakrītības ar oriģinālu, taču tās nav tik uzkrītošas salīdzinājumā ar Holivudas versiju. Seriālā tiek pievērsta lielāka uzmanība Dārsija tēlam (Kolins Fērts) un tā vide, ko īpaši varēs manīt salīdzinājumā ar Džo Raita ekranizāciju, atšķirās ar perfekcionismu un tīrību, kas atstāj „muzeja iespaidu”, tādējādi jo vairāk attālinot skatītāju uz skaistu, bet nedzīvu vidi, kura vairāk līdzinās klasicisma stila zīmētām gleznām.

2.2.1. Džo Raita „Lepnums un aizspriedumi” (2005) – filmas analīze.

Kad Džo Raita bija iesācis darbu pie šī projekta, viņam bija trīsdesmit trīs gadi un „Lepnums un aizspriedumi” kļuva par pirmo viņa pilnmetrāžas spēlfilmu, turklāt tikai otru romāna pilnmetrāžas ekranizāciju kopš 1940.gada. Tā uzreiz guva panākumus, četrkārtēji palielinot izdevumus²⁸ un padarot D.Raitu par vienu no galvenajām režisoru-jaunpienācēju zvaigznēm, un nostiprinot gados jaunās aktrises Kīras Naitlijas pozīcijas nopietno un daudzsološo aktrišu vidū. Šajā apakšnodalā ekranizācija tiks skatīta gan caur tās attiecībām ar romānu un tās tapšanas kontekstu, gan analizēta kā neatkarīga filma ar turpmāku mērķi definēt Džo Raita režijas stilu.

„*Lepnums un aizspriedumi*” pieder pie ekranizācijas interpretācijas kategorijas, kurā Džo Raita piedāvā savu režisora autora, režisora mākslinieka pozīciju. No sākuma ir jāprecizē, ka Džeinas Ostinas romāns tika uzrakstīts pirms diviem simtiem gadiem un romāna apjoms ir gandrīz četrus simtus lappušu garš. Džo Raita filma ir 21.gadsimta darbs, kas tiek ierāmēts divu stundu garajā spēlfilmā, jeb simts lappušu garajā scenārijā. Pirmkārt, šī filma tīri pēc savas hronometrāžas nevar tikt salīdzināma ar 1995.gada seriālu, kas tiek uzskatīts par romāna ekranizācijas etalonu. Otrkārt, mums jāsaprot, ka upurētas romāna sastāvdaļas, kuras pēc svarīguma pakāpes nebūt nav tās pirmatnējas, vai to transformācijas un kombinācijas,

²⁸ "Pride and Prejudice (2005) – International Box Office Results". Pieejams: <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=prideandprejudice05.htm> [skatīts 2014, 15.apr.].

piemēram divās dažādās saviesīgās tikšanās izteiktu repliku savienojums vienā balles ainā un tamlīdzīgi, vai arī laika kompresija starp notikumiem, ir vienkārši stāsta un skatītāja laika ekonomēšanas principi. Scenārija autore Debora Mogača (*Deborah Moggach*) bija ļoti uzmanīga ar pirmavotu un pārējo Dž. Ostinas romānu kontekstu, un saturiski neizlaida nevienu patiešām svarīgu notikumu un detaļas, saglabājot lielāku daļu no autores dialogu oriģināla skanējuma. Savukārt režisora galvenais uzdevums ir pastāstīt šo stāstu tiešā un emocionālā veidā mūsdienu skatītājam, lai tam varētu noticēt. Kāds tad ir šis romāns un tā galvenie varoņi Dž. Raita acīs, ko viņš izdara, nevis neizdara ar to, kādā veidā viņš padara klasiku aktuālu, neprojecējot to uz mūsdienu formu, bet gan interpretējot to savas pašas formas iekšienē – tas ir nozīmīgākais jautājums. Jā, filmā ir savas nepilnības, kuras ir jāmin uzreiz. Piemēram, nepietiekoša Mistera Vikhema un Elizabetes attiecību dabas izcelšana, vai Benetu ģimenes vecāku – tēva un mātes rakstura vienpusīga parādīšana, visbeidzot daudzu svarīgu ainu pārceļšana no interjeriem uz eksterjeriem, kurā ir gan savi mīnusi, gan plusi. Vai šāda veida situācijas var pieskaitīt pie transformācijas kategorijas? Jā, bet nekādā gadījumā ne pie neapzinātas. Protams, šādi gadījumi vienmēr aizvairo jebkura romāna pielūdzējus un satrauc kritiķus, tomēr pārsvarā romāna kā literatūras lielmēroga gabala ekranizētājs izvēlas fokusēt uzmanību uz atsevišķu, viņam dotajā brīdī svarīgu aspektu. Šīs filmas gadījumā tas ir Elizabetes un Dārsija mīlas stāsts, kas attīstās ar stāstā scenārijā meistarīgi ievītu nesteidzību, ar katru soli tuvinot varoņus izšķirošam brīdim. Tajā pašā laikā ap viņiem veidota apkārtējā pasaule un tēlu galerija papildina romantisku līniju ar nopietniem sabiedrības un ģimenes problēmu lokiem.

2.2.2. Interpretācijas akcenti

Scenārijs nodrošina filmu ar saturu, režisors ierāmē to noteiktā formā. Džo Raitis, kas iesākumā negribēja ekranizēt romānu, kuru nebija lasījis, bet izdarot to, piekrita, jo bija sajutis, ka tas ir patiess stāsts, tas ir mīlas stāsts, tai skaitā par mīlestības fizisko pusi, mīlestības sarežģītību, par tās emocionālu un garīgu, stihisku pusi.²⁹ Jebkuras ekranizācijas jautājums ir tās aktualitātē, respektīvi, tas ir jautājums par valodu, kādā jārunā ar skatītāju konkrētajā laikā. Dž. Raitis savai interpretācijai bija izvēlējis valodu, kuru saprastu mūsdienu skatītājs, jo vairāk jaunākā paaudze, kas par spīti attālinātam darbības laikam spētu identificēties ar varoņiem un noticēt šim stāstam un viņu jūtām. Tāpēc no vienas puses – šīs ekranizācijas vizuālais kredo ir reālisms, kas ir visupirms formāli stilistiskais, kas arī izpaužas

²⁹ Fetters, S. M. *It's Austen All Over Again. Director Joe Wright Makes Pride & Prejudice for a New Century.* Pieejams: <http://www.moviefreak.com/features/interviews/joewright.htm> [skatīts 2014, 16.apr.].

aktieru emocionālajā un fiziskajā atvērtībā, Benetu ģimeniskas vides neizskaistināti naturālistiskā attēlošanā. No otras puses, šis reālisms, vitalitāte un ticamība tiek paspilgtināti ar ārkārtīgi poētisku un romantisku strāvojumu, kuras pamatā ir teju vai pasakains novirziens. Dž. Raits māk noturēt līdzsvaru starp realitāti un pasaku ar laimīgām beigām, gluži ka Dž. Ostina mēdza ievīt romantiku sadzīvē, kurā laulībām nebija nekā kopīga ar mīlestību un partnera meklējumi tika pielīdzināti izdevīga darījuma līmenī. Pēc būtības, Dž. Ostinas romānu pievilcība arī ir šajā reālisma un romantisma kombinācijā, tikai Džo Raits it kā remdinot mūsdienu skatītāja alkas pēc kaut kā pilnasinīga, daudzkārtēji pārspēj autori šo abu līdzekļu izteiksmības pakāpē. Otra lieta, ar ko izceļas šī ekranizācija, ir tās erotiski-jutekliskais strāvājums. Ņemot vērā, ka filmā galvenie varoņi tā arī ne reizi nesaskūpstās (izņemot alternatīvas beigas ASV skatītājiem(!)), no pirmā abu skatiena starp viņiem rodas pievilksanas spēks, kas nekad nav parādīts tieši, bet tikai ar detaļu, mizanscēnu, asociāciju palīdzību, šī iekšējā spriedze aug lēnām un sasniedz savu augstāko emocionālo punktu tikai beigās. Džo Raita interpretācija atklāj arī šo stāsta aspektu, kas gan gandrīz neparādās Dž. Ostinas romānā, ja nu vienīgi Dārsija bildinājuma ainā, kad spriedze starp abiem aug ar katru izteiktu vārdu.

2.2.3. Sadzīviskais reālisms

Pirmā lieta, no kuras atsakās režisors sadzīviska reālisma labā ir pārmērīgs pagātnes izskaistinājums un muzeja cienīga akurātība. Filma iesākas ar garu epizodi, kas iepazīstina mūs ar Benetu ģimenes māju. Kamera seko līdz Elizabethai (K. Naitlija), līdz tā šķērso grāvi un ienāk lielas mājas pagalmā, kur ir izkarināta balta veļa, zeme ir peļķaina un dubļaina, kalpi rosās ar zosīm un vistām. Kamerai ienākot mājā un ceļojot pa ēdamistabu un pirmā stāva koridoriem, mēs nokļūstam piecu māsu pasaulē, kur valda meitenīgais haoss, uz galda ir samestas lentes, Mērija spēlē klavieres, pārējās trīs māsas dzīvīgi kaut ko apspriež. Sadzīviskais reālisms, kas tik ļoti sasaucas ar šo māju, Benetu ģimeni, kā arī publisku balli, parāda mums nesamākslotu un provinciālu vidusšķiras sabiedrības ikdienu un tās naturālistiskais mērogs ne tikai padara stāstu ticamāku, bet strādā par galveno vizuālo kontrastu starp divu sabiedrību pasaulēm. Mums tiek piedāvāta iespēja iziet aiz parasto laikmeta mantojuma filmu piedāvātiem rāmjiem, paskatīties uz dzīvi no citas puses. „Džeina Ostina ir „viesistabas rakstniece”, bet filma grib iziet ārā, uzelpot gaisu. Es gribēju, lai Beneti atrastos pēc iespējas tuvāk lauku dzīvei.” – vienā no intervijām teica Džo Raits.³⁰ Šāds

³⁰ DeGennaro, Alexa Interview with New Pride and Prejudice Director Joe Wright. *Yahoo!*. 2005, 12 November. Pieejams: <http://voices.yahoo.com/interview-pride-prejudice-director-joe-10916.html?cat=40> [skatīts 2014, 17.apr.]

Benetu dzīves attēlojums vien norāda uz viņu vāju finansiālu stāvokli un kontrastu ar Dārsija un Mistera Binglija bagātību. Šis izteikums arī paskaidro režisora tendenci pārnest interjera ainas uz eksterjeriem. Oriģināli, *pirmā bildinājuma* aina risinās viesistabā, taču Raitis pārceļ to uz eksterjeru, rotundas tempļa veida lapeni, kur brīža dramatismu vēl vairāk izceļ spēcīgie lietūs un negaiss. No vienas puses, šādā gājienā ir manāma acīmredzama un nedaudz pārspīlēti klišejska vēlme padarīt dabas spēkus par līdzdalībnieku un varoņu iekšējo jūtu demonstrantu. No otras puses, tas perfekti nostrādā erotiska momenta kāpinājuma ziņā, kad varoņi tiek nostādīti kritiskajā stāvoklī un ir spiesti runāt tieši.

Ļoti svarīga ir *publiskās balles* aina, kurā tiek uzstādītas attiecības un pirmo reizi satiekas galvenie varoņi, ar savu brutāli reālistisku, neizskaistinātu lauku svinību vidi, ar cilvēkiem piebāztu zāli un piesātināti karstu deju atmosfēru, krasi atšķiras no visām Dž. Ostinas darbu ekranizācijās redzētām, un jo vairāk kontrastē ar *privātās balles* tīrību. Publiskajā ballē ierobežotas telpas dēļ akcents tiek likts uz neprofesionālu masu skatu aktieru improvizāciju, Benetu ģimenes integrāciju tajā un kontrastu ar jaunienācējiem no austākas sabiedrības. Aina, kurā Elizabete izdzird Dārsija domas par sevi, Dž. Raitis interpretē pa savam, nosēdinot viņu ar draudzeni lejā zem trepēm, vienlaikus ierāmējot kompozīcijas vidū Dārsiju un Bingliju. Šī neklasiska ekranizācijas mizanscēna, un šādu neierastu risinājumu filmā ir daudz, norāda uz režisora traktējuma laikmetīgumu. *Privātās balles* epizode pārsteidz ar garo vērošanas plānu tās beigās, kur kameras uzmanības lokā iekļaujas katrs svarīgs balles dalībnieks un viņa tā brīža rūpes, nerunājot par Dārsija un Elizabetes deju. Gan Dž. Ostinai, gan Dž. Raitam dejas ir svarīga, lai pozicionētu varoņu attiecības. Dejas laikā abi izskaidrojas, līdz montāžas griezumam pārceļ viņus absolūti tukšā istabā, kur viņi vien skatās viens otrā, un dejas tiek pabeigta. Šādi Dž. Raitis fokusējas uz abu varoņu sociālu determinētību un akcentē viņu romantisko dabu, jo dejai pēc savas uzbūves ir grupveida formāts, un pakļauti striktam sabiedrisku uzvedības normu kodeksam, varoņiem nevar izrādīt savas patiesas jūtas, un atstājot pāri vienatnē, režisors dod abiem šādu iespēju. Tas ir piemērs tam, ko ir iespējams izdarīt ar kino līdzekļiem, šajā gadījumā montāžas palīdzību, lai aina atklātu varoņu pirmatnējo jūtu dabu, līdzīgi kā tas tiktu darīts, lasot romānu „starp rindām”. Ariana Hūdleta savā esejā par D. Ostinas darbu kinematogrāfiskuma iespējām norāda uz klusumu kā specifisku dramatisku instrumentu, ko interpretēt abu varoņu attiecībās: Elizabetes un Dārsija dejā, kā arī citos abu komunikāciju momentos, formāla sociāli kodificēta sarunāšanās kļūst par iespēju izvairīties no īstas sarunas, tāpēc Dārsija klusumam tiek atvēlēta tāda uzmanība.³¹

³¹ Monaghan, D; Hudelet, A.; Wiltshire J. *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2009. 61-62 p.

Reālismu mēs redzam arī kostīmu interpretācijā. Džo Raits pārceļa stāsta darbības laiku no 1813.gada, kad romāns tika publicēts, uz 18.gadsimta beigām, kad autore bija iesākusi darbu pie tā, paskaidrojot to ar nepatiku pret paaugstināto vidukļu kleitām, līdz ar to mums ir darīšana ar nelielu rakstura laika transformāciju, kurā izmantots kontrasta princips. Kostīmiem filmā ir divas funkcijas, pēc silueta, jeb modes, tie padara atšķirību starp vidējo un augstāko sabiedrību vizuāli uzskatāmu, papildinot divu atšķirīgu vides tipu kontrastu, kā arī to valkātāju kvalitātes. Benetu meitas valkā brīvas vidukļa līnijas kleitas, katras raksturam atbilst attiecīga krāsa, un vecākās paaudzes sievietes joprojām valkā korsetes, turpretī kad publiskā provinces ballē, ierodas galvaspilsētas iemītniece Kerolaina Bīnglija, kas ir ģērbusies pēc pēdējās modes, uzreiz ir manāmas atšķirības starp balles brūni zaļganu zemes toņu tērpu kolorītu un viņu, tērpušos baltā. Otrā funkcija attiecas konkrēti uz Elizabetes kostīmiem un to krāsu dramaturģiju. Mēs iepazīstam viņu tērpušos zemes toņos (brūnajā, pelēkajā, zaļajā), kas pietuvina viņu pie šīs lauku, zemes ainavu romantiskās pasaules, kā arī neizceļ viņu māsu vidū, un norāda uz jauneklīgu nevīžību, bet stāstam virzoties, tie kļūst gaišāki, un vidukļa līnija paaugstinās, kas norāda uz viņas stāvokļa maiņu. Mistera Bīglīja privātajā ballē, kur divi sabiedrības slāņi ir sajaukušies kopā, visi viesi ģērbusies baltā, pēc tā laika modes, tai skaitā arī Beneti, bet aiz šīm kleitām nevar paslēpt viņu neviltotu būtību un brīžiem netaktisku uzvedību.

Filmā sadzīviskais reālisms krustojas ar pasakaina romantisma vaibstiem, kas ir vērojams mājas un ģimenes arhetipos. Filmas DVD komentāros režisors pievērš uzmanību tam, ka apkārt Benetu mājai ir grāvis ar ūdeni, tādējādi rodas ideja par piecām jaunavām, kas dzīvo uz salas, jeb šajā mājā-cietoksnī, pasargāti un droši savas ģimenes iekšienē, kamēr kāds atnāk un viss izmainās.³² Uz šī pamata rodas alūzijas ar pasaku, pat mītu, un neierastā aspektā atklājas pavisam cits romāna idejiskais līmenis, kas būtībā ir daudz dziļāks nekā tikai Elizabetes pārkāpums pāri savam lepnumam un aizspriedumiem. Tas, ka Benetu māja un viņu dzīves ritējums tajā tiek atveidoti tik reālistiski: kolektīva noklausīšanās pie durvīm, sanākšana pie ēdamgaldā kā mājas centra un galveno notikumu apspriešana pie tā, tas pārtop sava veida rituālā, tikai šai unikālai ģimenei raksturīgā un skatītāju mīlētā. Komentāros Dž. Raits atzīmēja, ka ir nepieciešams mīlēt visus savus varoņus, un viņš kā režisors neapšaubāmi izturas tā pret katru no viņiem, līdz ar to arī skatītājs. Mājas iekšējā pasaulē dzīve rīt bez apstājas, tā transformējas, un kamera ļoti aktīvi iesaistās tajā. Pirms filmēšanas, režisors bija

Pieejams: http://books.google.lv/books?id=0EPYqh8C2VgC&pg=PA57&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false [skatīts 2014, 11.apr.].

³² *Pride & Prejudice*. DVD. Universal Studios 2006, *Commentary from the director Joe Wright*.

atvedis Benetu ģimenes lomu atveidotājus uz šo māju, lai tie varētu tajā iedzīvoties, un tā patiešām bija kļuvusi par viņējo. Māja ir liecinieks tās jauno iemītnieču transformācijām.

2.2.4. Temps un detaļas

Šis ekranizācijas vērtība ir filmas temps, kas tiek ieturēts dialogos, vai mainās atkarībā no vides un raksturiem, un tiek ierāmēts komponista Dario Marianelli muzikālā rāmī, un ir ļoti tuvs romāna tempam. Tas tiek panākts ar aktīvas montāžas palīdzību, piemēram, sarunu ainās pie galdiem, kuras pēc režisora izteikumiem sagādāja viņam lielas grūtības filmējot³³. Taču montāža un aktieru spēle, jo vairāk viņu mēmā runāšana ar acīm, kas katru reizi būvē dialoga otro kārtu, precīzi saskan ar Dž.Ostinas un viņas attēlotas sabiedrības tikumiem un personāžu raksturu. Filma ir piesātināta ar gariem un dziļiem plāniem, gan interjeros, gan eksterjeros, kas saskan ar Dž.Ostinas varoņu iekšējo monologu, un tādējādi uz kino valodu tiek pārtulkota romāna tendence aptvert daudzu varoņu stāvokļus vienlaikus. Atšķirīgais temps divu dažādu sabiedrības slāņu – Benetu un Bīngliju/Dārsiju attēlošanā, aktīvais un dzīvīgais pret cildeni pasīvu, arī strādā pēc kontrasta principa. Svarīga lieta bez kuras nevarētu iedomāties romānu ir komiski ironiska puse, un filmā tādu tēlu kā Benetu mātes (Brenda Bletina), Mistera Kolinsa (Toms Hollanders) un pat trešā plāna personāžu, kā sulaiņu fiziskās komēdijas izpausmes un mazu gegu klātesamība padara filmu par aizraujoši skatāmu un niansētu. Visbeidzot, lieta kam Dž.Raits pievērsis ļoti lielu uzmanību ir detaļa. Vai nu tā būtu telpas detaļa, kā, piemēram, logi, kuri arī romānā parādās vairākkārt, un filmā arī, norādot uz iekšpasauli un ārpusas sakariem; vai arī varoņu fiziskais kontakts un akcents uz rokām un plaukstām, bet šis fenomens plašāk tiks analizēts darba trešajā daļā. Vai arī detalizēta telpas un ikdienas attēlošana (Benetu meitas virtuvē krāso lentes ar bietēm), vai kadra iesākšana ar detaļu (kabatlakatiņš kā iepazīšanās iegansts).

2.2.5. Romantisma līnija: Elizabetes un Dārsija tēli

Divi galvenie filmas varoņi – Elizabete Beneta (Kīra Naitlija) un Misters Dārsijs (Metjū Makfadjens) nes sevī ne tikai romāna centrālo sižetiski romantisko līniju, bet arī nosaukuma atšifrējumu. Tieši ar abiem šiem tēliem filmā tiek saistīta galvenā saturiska un vizuāla romantiska līnija, kas izpaužas ainavu poētiskā attēlojumā. Abi ir britu literatūras vieni no vismīlētākajiem varoņiem, tāpēc jo īpaši grūti ir ar aktieru izvēli šim lomām.

³³Pride & Prejudice. DVD. Universal Studios 2006, *Commentary from the director Joe Wright*.

Aktieris Toms Holenders intervijā teicis, ka ir bieži saskaries ar sieviešu jautājumiem attiecībā uz **Elizabetes** lomas atveidotāju, un viņu vilšanos un nepatiku, izdzirdot vienas vai otras kandidātes vārdu, it kā Elizabete piederētu tikai viņām vienīgām.³⁴ Izvēloties divdesmitgadīgo Kīru Naitliju, iesācēju, bet uz to brīdi jaunu „*Karību jūras pirātu*” zvaigzni, Džo Raits riskēja, bet aktrise tika galā ar savu pirmo galveno lomu un iemīļotu literatūras varoni, ņemot vērā faktu, ka visa filma centrējas ap viņu, un viņa stāsta šo stāstu no sava skatpunkta. Jo vairāk, aktrises un personāža vecumi sakrita ideāli, tieva un trausla K. Naitlija apveltīja Elizabeti ar jauneklīgu, pat zēnisku fizisku izteiksmību, kas arī sakrita ar viņas iepriekšējo lomu galeriju. Šāds lomas zīmējums, kas ir līdzīgs viņas māsām Kitijai (Kerija Maligana - debija kino) un Lidijai (Džena Melouna), kā arī Mistera Binglija (Saimons Vuds) vaļsirdīgs un neizlēmīgs portretējums spēlē ļoti svarīgu lomu režisora idejas translācijā. „Šī būtībā ir pusaudžu filma.” – sacīja Dž. Raits un atzina, ka bija iedvesmojies no savām iemīļotām 1980. gadu pusaudžu filmām, tādām ka „*Brokastu klubs*” (1985) un „*Briolīns*” (1978)³⁵. Tieši šī režisora interpretācija padara filmu tik labi uztveramu un tuvu mūsdienu skatītājam, it īpaši pusaudžu auditorijai, kura pēc tā noskatīšanas iedvesmosies un, iespējams, izlasīs Dž. Ostinu oriģinālā.

Kompozicionāli filma iesākas un beidzas ar saulrietu, un viss, kas notiek pa vidu, ir galvenās varones Elizabetes sava veida *les rites de passage*³⁶ jeb stāvokļa maiņa, ceļojums no vienas „es” uz citu, garīga izaugsme no meitenes, kas pirmajā filmas kadrā lasa grāmatu par mīlestību, uz sievieti, kas uz filmas beigām šo mīlas stāstu piedzīvo. Un mēs vērojam to no maksimāli tuvas distances, jo šis stāsts tiek stāstīts ar viņas acīm, no viņas dominējošā skatpunkta, turklāt ar acīmredzamo romantisko spēku – ainavu, dabas filmējumu un mūzikas līdzdalību. Un, par spīti sava rakstura reālistiskumam, Elizabete tiek skatīta caur romantiska tēla prizmu. Viņa piedalās ģimenes un mājas dzīvē, bet tajā pašā laikā kamera dod viņai privātu telpu, darbībai virzoties, jo vairāk attālinot viņu no mājas ārēja jucekļa uz iekšēju noslēgtību. Mēs redzam to arī attiecībās ar vecāko māsu Džeinu (Rozamunda Paika): sākumā viņas atrodas vienādās izejas pozīcijās, bet jo vairāk Elizabete transformējas romantiski, jo vairāk attālinās no Džeinas. Visas šīs attiecības pastāsta mizanscēnas, apgaismojums. Kamera un kļūst par Elizabetes vērotāju un vienlaikus subjektīva skatījuma demonstrētāju. Visizteiksmīgākie romantiski ainavu filmējumi saistās ar viņu, no ekstra plašiem panorāmas

³⁴ *Pride & Prejudice*. DVD, Universal Studios 2006, *Tom Hollander interview behind the scenes*.

³⁵ *Pride & Prejudice*. DVD, *Commentary from the director Joe Wright*.

³⁶ Van Gennep, Arnold. *The Rites of passage*, Psychology Press, 1960. Pieejams: http://books.google.lv/books?id=kJpkBH7mB7oC&pg=PA1&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false [skatīts 2014, 20.apr.].

kadriem līdz ekspresīviem tuvplāniem, vai kameras skatpunktu maiņu no sekošanas Elizabetei līdz skatīšanās ar viņas acīm – viss darbojas uz viņas iekšējās pasaules atklāšanu. Režisors, operators, apgaismotājs un, protams, aktrise pati dara visu, lai no viņas nevarētu novērst acis, kaut arī viņa nekad neizceļas ar apģērbu, pat otrādi. Kā piemēru var minēt dažas svarīgas ainas: *ainu uz šūpolēm, Dārsija vēstules ainu, vizīti Pemberlijā*.

Sēžot uz šūpolēm mājas pagalmā, aizdomājusies Elizabete sāk griezties, kādu laiku mēs vērojam viņu, tad kamera pāriet uz tuvplānu, tad, identificējoties ar viņas skatienu un palēninot savu gaitu sāk rotēt un parāda mums kā pariet laiks, mainoties pagalma ainavai un laika apstākļiem. Pēc pirmā dramatiski svarīga notikuma – Dārsija bildinājuma, mēs redzam Elizabeti pustumšā istabā, viņa skatās spogulī, bet tajā pašā laikā tieši kameras objektīvā jeb uz mums. Viņa pēta sevi ilgi, fonā skanot rindām no vēstules, un mēs īsti pat nesaprotam, tas, ka Dārsijs pats bija atnesis vēstuli bija pa īstam vai tikai viņas iedomā. Lauku brauciena laikā kamera tver viņas aizvērtu acu palielinātu tuvplānu, kas nākamajā kadrā pārvēršas milzīgā panorāmas ainā (*Pielikums 1, attēli 1, 2*), kur tālumā Elizabete stāv uz klints, atvērta visiem vējiem – šī sekvence ir oda romantiskai varonei, vispārējai sievišķībai, viņa ir šīs pasaules valdniece, un viņa sāk apjēgt savu būtību. Pēc iekšēja simbolisma līdzīga aina būs beigās Dārsijam, par kuru tiks runāts vēlāk. Vizīte Pemberlijā, Dārsija mājā ir viena no atslēgas epizodēm, kurā Elizabete maina savu aizspriedumaino nostāju attiecībā pret viņu. Viens no variantiem, kā romānā var uztvert šo epizodi, ir caur Elizabetes merkantilu interešu dominanti pār romantiskām interesēm jeb maina savas domas par Dārsiju, saviļņota ar viņa bagātību. Džo Raitis interpretē šo epizodi citādi. Elizabetes smīns, pirmo reizi ieraugot grandiozo māju, ienākot iekšā, pārvēršas dziļā ieinteresētībā un cieņā pret mājas saimnieka augsto kultūru un dzīvesveidu, viss norāda uz to, ka viņai ir no šī cilvēka ko iemācīties. Gleznu galerija ar Dārsija portretu no romāna tika aizvietota ar plašu balta marmora skulptūru galeriju un Dārsija krūšutēlu. Šis aizvietoījums darbojas divos līmeņos: vizuālā un simboliskā. Gaiša un balta galerija ir pilna ar brīnumskaistiem marmora ķermeņiem, kamera palēnina savu gaitu un kopā ar Elizabeti ar apbrīnu apskata tos, un šajā brīdī viņas apziņā apvienojas garīgas un ķermeniskas kultūras iespaidi, atmostas viņas jutekliskums. Tad viņa ierauga Dārsija bisti, un režisora vēlme nomainīt portretu ar trīsdimensionālu Dārsija veidolu, lai akcentētu mājas saimnieka klātesamību, nostrādā, un tālākajā gājienā pa māju Elizabete nemanāmi pieskaras sīkajām lietām, kas stāv uz darba galda. Visbeidzot, režisors pievērš uzmanību uz mūzikas dramaturģiju: Elizabete izdzird klavierspēli ar to pašu melodiju, ko mēs dzirdējām filmas sākuma ainā, kad nedieģētiska (skatītāja dzirdēta) mūzika pārvērtās Mērijas spēlētā

diegētiskā, un tas norāda uz viņas tuvību savām mājām³⁷, tā ir laimīgo beigu audiāla zīme. Epizode Pemberlijā ir piemērs tam, kā ar neverbāliem, vizuāliem semiotiskiem elementiem var atklāt stāsta jēgu un emocionālo pusi.

Misteram Dārsijam, ko atveido plašākai publikai nepazīstamais britu aktieris Metjū Makfadjens (*Matthew Macfadyen*), Dž. Raita filmā uz Elizabetes fona ir atvēlēts salīdzinoši mazāk vietas, tomēr šis tēls ar aktiera un režisora palīdzību tiek demonstrēts no cita rakursa. No pirmās parādīšanas filmā, viņš reprezentē klasiskā Dārsija augstmaņa raksturīgo izteiksmi un uzpūtību³⁸, bet pašā aktierī ir kaut kas reālistiski nefotogēnisks un viņa spēlētājs Dārsijs ir kluss vērotājs, kurš arī tāpat ka Elizabete līdz galam sevi nepazīst, un viņa iekšienē notiek ne mazāk dramatiskas pārvērtības, tikai tās ir paslēptas aiz vīrišķīgi nepieejamas un vienlaicīgi romantiski ievainojamas sejas maskas. Skatītājs redz viņu no Elizabetes skatpunkta, un ļoti bieži kamera skatās uz viņu no apakšas, vai arī viņa parādīšanas kadrā bieži sākas ar tikai kādu no viņa auguma detaļu - torsu vai roku. Vienīgie brīži, kad skatītājam tiek parādīts īsts Dārsijs ir viņa attiecībās ar māsu Džordžianu, un mēs redzam viņu kā mīlošu ģimenes cilvēku, arī izdomātā ainā pie dīķa, kad viņš palīdz savam draugam Bingleijam pārvarēt bildinājuma bailes. Par romantisku varoni viņu padara iekšēja spriedze, ko no kino līdzekļiem ir pa spēkam panākt tikai ar aktierspēli, un tas, ko viņš nepasaka, bet ir manāms ar mazu režisora akcentēto detaļu palīdzību, ir daudz svarīgāks par vārdiem. Mēma epizode, kurā varonis padod Elizabetei roku, viņai iekāpjot karietē, pirmais abu pieskāriens, kurā ir iekļauts tik daudz jēgas un zemteksta, kura ir attiecīgā veidā nofilmēta un samontēta, ir pat dramaturģiski spēcīgāka par viņa precību piedāvājuma runu.

Otra bildinājuma epizode ir atsevišķas analīzes vērtā, jo režisors atkal paspilgtina darbību, kas oriģināli notiek pēcpusdienas pastaigā, padarot to par vienu no skaistākām un romantiskākām ainām 21. gadsimta kino vēsturē. Tas notiek agrā rītausmā, miglas dūmakā, kad Elizabete nevarēdama aizmigt, dodas lauka pastaigā un tālumā pamana vīrieša figūru. Viņš tuvojas Viņai ilgi noturētā nekustīgā kadrā, fonā skanot kulminējošai D. Marianelli smeldzīgai klaviermūzikai. Dž. Raitis pieļauj, ka kadrs varbūt ir pārāk garš, bet tas ir savā ziņā vērtējums M. Makfedijena varonim, un iespējams tā ir pārāk romantiska un salda, tomēr tas beidzot ir tas brīdis, uz ko abi gāja no paša filmas sākuma.³⁹ Šī aina pilnībā apmierina auditorijas skatīšanas alkas jeb to, ko Lora Malvijsa dēvē par skopofilisko baudu⁴⁰, un šajā

³⁷ *Pride & Prejudice*. DVD, Universal Studios 2006, *Commentary from the director Joe Wright*

³⁸ Ostina, Džeina. *Lepnums un aizspriedumi*, Jumava, 2000, 12-13 lpp.

³⁹ *Pride & Prejudice*. DVD, Universal Studios 2006, *Commentary from the director Joe Wright*.

⁴⁰ Mast, Gerald; Cohen, Marshal; Braudy, Leo. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings Fourth edition*. Mulvey, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema*. New York: Oxford, 1992. p.748

gadījumā tas ir sieviešu auditorijas skatiens uz vīrišķo objektu, turklāt situācijā ar maksimālas identificēšanas pakāpi ar Elizabeti. Savā ziņā tā sasaucas ar 1995.gada ekranizācijas epizodi ar Kolinu Fērtu, kas tikko izniris no dīķa slapjā kreklā nejauši satiek Elizabeti, taču ja šai epizodei un seriālam kopā bija lemts revolucionizēt un kultivēt šo tēlu publikas vidū, tad Dž. Raita versijā tam ir daudz dziļāka nozīme paša stāsta iekšienē. Šeit mēs vērojam ne tikai īstu Dārsiju, bet kompozicionāli atgriezamies pie filmas sākumā iezīmētas pasakas idejas par jaunavu uz salas – tas ir vīrietis, un viņš nāk pakal šai sievietei, lai paņemtu viņu prom no mājām: Elizabete ir izaugusi. Tā ir tīra, estētiski un dramaturģiski spēcīga romantisma deva, jo šajā gājiena/vērošanas mirkli varoņi zaudē savas identitātes, pārejot citā, pāri realitātei stāvošā kvalitātē. Ir skaidrs, ka šāda veida aina ir tīra fikcija, ka tā diez vai varētu notikt Dž. Ostinas darbā pēc morāli-ētiskiem principiem, jo kā intervijā atzīmē kostīmu māksliniece Žaklīne Dirāna (*Jacqueline Durran*), pēc 18.gadsimta standartiem Dārsijs šajā miglas rīta ainā ir praktiski kails un Elizabete ir tērpusies naktskreklā.⁴¹ No ekranizācijas striktas pozīcijas šī epizode ir nekorekta, taču attaisnojama no filmas kopējas idejiskas puses. Tik garš praktiski „kails” Dārsija tuvošanās kadrs, kad varonis ir atbrīvots no oficiālas apģērba etiķetes vai jebkādiem ārējiem palīg līdzekļiem, ir domāts tam, lai parādītu viņa dvēseles atklātību un īstu, atbrīvotu būtību. Ar šo epizodi Dž. Raita apliecina abu varoņu, it īpaši Dārsija romantisku sākumu, kurš bija spējīgs pacelties pāri realitātei jeb sociālai pozīcijai un ģimeniskiem pienākumiem, lai „apliecinātu savas individuālas tiesības uz laimi, saskaņā ar paša brīvo gribu, kas bija tik svarīgs Dž. Ostinai”⁴².

Rezultātā, Džo Raitam ir izdevusies ļoti spilgta, reālistiski romantiska Džeinas Ostinas romāna interpretācija, kas uzrunā un aizkustina mūsdienu skatītāju, bet tajā pašā laikā ciena pagātnes un romāna autores vērtības, parādot tās no citas perspektīvas. Šī ekranizācija ir viens no labākajiem piemēriem, kā vienā filmā apvienots ārējais reālisms un iekšējais romantisms, sadzīviskais un liriskais, sabiedriskais un individuālais, kur ārēji spilgta forma iet blakus oriģinālam saturam, un papildina to, parādot lietu fizisko un emocionālo pusi niansētā vizuālā perspektīvā. Pēc izlasīto kritisko recenziju klāsta var secināt, ka filma ir vērtējama pārsvarā no vienas - ekranizācijas pozīcijas, jeb patstāvīgā salīdzinājumā ar pirmavotu un atskatu uz 1995.gada seriālu, kas, protams, ir tikai loģiski, taču dēļ šīs brīžiem pārlicējas koncentrēšanās uz to, kas bija izdarīts nepareizi, citādi vai vispār neizdarīts, otrajā plānā paliek pašas filmas kā audiovizuālā avota augsti vērtējamie aspekti. Džo Raita filma piesaista ar pārdomātu,

⁴¹ Robey, Tim. How I undressed Mr Darcy. *The Daily Telegraph*. 2006, 3 February. Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3649828/How-I-undressed-Mr-Darcy.html> [skatīts 2014, 21.apr.].

⁴² Ailwood, Sarah. *What Are Men to Rocks and Mountains? Romanticism in Joe Wright's Pride & Prejudice*. Summer 2007. *Persuasions On-Line* (Jane Austen Society of North America) 27 (2) Pieejams: <http://www.jasna.org/persuasions/on-line/vol27no2/ailwood.htm> [skatīts 2014, 20.apr.].

vizuāli un dramaturģiski spēcīgu kinematogrāfiju, tajā ir skaidri redzama režisora-mākslinieka ideja un akcenti, visbeidzot svarīgākajos aspektos tā saskan ar romānu saturu, bet pats galvenais, notver tā garu un divu stundu laikā sniedz skatītājam maksimāli iespējamo emociju un informācijas klāstu, ko var sagaidīt no pilnmetrāžas spēlfilmās. Jo vairāk, pateicoties savām augstvērtīgām kinematogrāfiskām kvalitātēm un detaļu spektram, tā ir skatāma vairāk par vienu reizi. Liekas, ka režisoram izdevās atrast labu balansu starp kino un literatūras līdzekļu mijiedarbību, īpaši nepārkāpjot nedz vārda, nedz attēla dominances robežas. Transformācijas tika veiktas vien režisora interpretācijas rāmjos, un, ja tās ir nepieņemamas autores lielākajiem pielūdzējiem un profesionāļiem, tad pilnīgi iederējās plašas pamatstraumes auditorijas gaumei un jaunākās paaudzes uztveres konceptiem. Intervijā režisors atzīst: „Es gribēju respektēt šo divdesmit viengadīgu meiteni, kas sēžot savas Anglijas dienvidu viesistabā, rakstīja šo grāmatu. Es nebiju īpaši ieinteresēts tajos tempļos, kas ir uzcelti ap viņu. Es nebiju ieinteresēts „Džeinas Ostinas franšīzē”, nebiju ieinteresēts tajā monolīta sienā, kas tika uzcelta ap viņu un viņas darbiem. Es biju ieinteresēts, lai būtu patiesi pret viņu un viņas grāmatu garu.”⁴³

2.3. Britu laikmetīgais romāns – Iana Makjuana „Piedošana”

Atšķirība starp klasiska un laikmetīga romāna ekranizēšanu ir liela, un filmas veidotājiem parasti ne tik sāpīga, jo pirmavots vēl nav apaudzis ar ciešu interpretāciju un interpretētāju slāni, kā arī vēl nav ieguvis tik plašu pielūdzēju loku kā klasikas darbs. Otrais iemesls salīdzināmi vieglākai šāda romāna ekranizācijai ir tā autora fiziska klātesamība un iespēja ar viņu sadarboties, vai pat aicināt viņu kā scenārija autoru. Otrās Džo Raita pilnmetrāžas ekranizācijas pamatā ir mūsdienu britu rakstnieka Iana Makjuana (*Ian McEwan*) 2001.gadā iznākušais romāns „Piedošana” (*Atonement*).

I. Makjuans (1948) ir plaši atzītais mūsdienu romānists, kā arī oriģinālu scenāriju autors un savu romānu adaptēto scenāriju līdzautors. Viņa bibliogrāfijā ir divpadsmit romāni, seši no kuriem tika nominēti Bukera prēmijai (1998.gadā to ieguva romāns „*Amsterdama*”), un septiņi tika ekranizēti. I. Makjuana piederību vienam konkrētam stilistiskam ietvaram noteikt ir grūti, viņam piemīt bagāta un izteiksmīga valoda, kurā apvienojas poētiskums un skarbums, psiholoģiskais niansējums un sadzīviska vienkāršība, kā arī nereti krasas pārejas no liriskā uz brutālo. Ja viņa sākumposma romāni robežojas ar šausmu, nāves un erotisma tēmām, tad „Piedošana” ir kaut kas pavisam cits. Rakstot par vēsturiski attālinātu laiku, viņš izmanto

⁴³ Fetters, S. M. *It's Austen All Over Again. Director Joe Wright Makes Pride & Prejudice for a New Century*. Pieejams: <http://www.moviefreak.com/features/interviews/joewright.htm> [skatīts 2014, 16.apr.].

dažādas intertekstuālas atsauces uz autoriem klasiķiem, un, ņemot vērā to, ka „Piedošanas” pamatideja ir par literāras fikcijas pasauli, šāda postmoderna spēle sevi attaisno. Starp tiem ir epigrāfā minētā Džeina Ostina un viņas „Notingemas abatija”, vai stāsta tiešās references uz Samuelu Ričardsoni un Henriju Fīldingu, Lolas personāža paralēles ar Vladimira Nabokova „Lolitu”, vai arī Virdžīnija Vulfa, ko apliecina pirmās daļas palēnināta „nekas nenotiek” sajūta, tāpat, pēc kritiķu un teorētiķu novērojumiem, tajā ir atsauces uz Henriju Džeimsu un D.H. Lorensu⁴⁴. Iemesls, kāpēc viņa darbi ir bijuši vairākkārt ekranizējami, ir autora rakstīšanas stils. „Piedošana” kā romāns pats par sevi ir ļoti kinematogrāfisks: tāda ir darbība, tempu dažādība, vides un varoņu darbību detalizēti koncentrēts apraksts, minimāls dialogu apjoms, turklāt teikumu īsums jeb laba teksta montāžas iespēja. Papildus tam, tas ir pilns ar metaforiskām un simboliskām detaļām, kas pārcēlumā uz kino valodu var iegūt jaunu māksliniecisku dimensiju. Romāna darbība risinās trīs laika periodos, un ir sadalīta trīs attiecīgās daļās ar epilogu: 1935.gada pirmskara Anglijā, Otrā pasaules kara laika Anglijā un Francijā, un 1999.gada Londonā. Trīspadsmitgadīgai Brionijai Tallisai piemīt spoža iztēle un rakstnieces talants. Pēc virknes divdomīgu notikumu un māsīcas Lolas izvarošanas, Brionija, sekodama savai iztēlei, norāda uz kalpones dēlu un Sesīlijas mīlnieku Robiju kā vainīgu. Viņš dodas uz cietumu, tad uz fronti. Pēc šī notikuma, visu varoņu dzīves izmainās uz mūžu. Tikai beigās lasītājs uzzina, ka otrās daļas notikumi daļēji ir Brionijas literāras izdomas auglis. Tātad lasītāja priekšā ir sarežģīta dubultā naratīva struktūra, sava veida divpakāpju fikcija – no I. Makjuana un no Brionijas kā rakstnieces puses, tāpēc beigās lasītājs nevar ticēt ne vienam, ne otram, taču stāsts nevar atstāt vienaldzīgu.

Džo Raita pirmās spēlfilmas – Dž. Ostinas ekranizācijas - un šī romāna kontekstā var manīt sakritības. Džuljeta Velsa savā rakstā „*Džeinas Ostinas ēnas I. Makjuana Piedošanā*” velk daudzas interesantas paralēles. Piemēram, ģimenes galvas – tēva neesamība Tallisu ģimenes savrupmājā un slima māte, līdzīgi kā Dž. Ostinas romānā „Mansfīldas parks”, kas stipri ietekmē jauniešu uzvedību, vai pašas Brionijas kā jaunas rakstnieces, kas ļoti nopietni uztver savu darbu salīdzinājums ar pašu D. Ostinu.⁴⁵ Viņa norāda arī uz to, ka romāns ir uzrakstīts sievietes-rakstnieces (Brionijas) balsī, uz ko norāda epigrāfs.⁴⁶ Savukārt Džo Raita filma izvairās no šādam tiešām alūzijām, taču nostrādā režisora iepriekšēja pieredze ar Dž. Ostinas ekranizāciju: K. Naitlijas klātbūtne vienā no vadošajām lomām, viena un tā pati mākslinieku komanda, kā arī režisoram raksturīgu kino paņēmieni – braucošu plānu, dabas

⁴⁴ Ellam, Julie. *IAN McEWAN'S Atonemet*, Continuum, 2009, 62-63 p.

⁴⁵ Wells, Juliette. *Shades of Austen in Ian McEwan's Atonement*, 102 p.

Pieejams: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number30/wells.pdf> [skatīts 2014, 1.maijā].

⁴⁶ Turpat, 108 p.

poētikas, „runājošo” detaļu, dziļu mizanscēnu, un citu līdzība. D. Velsa norāda uz cita līmeņa asociāciju: Džeimsa Makevoja (Robbijs) iepriekšēju lomu filmā par Dž.Ostinu „Kļūstot par Džeinu” (*Becoming Jane*, 2009), kur viņš tēloja autores mīlnieku, un tagad tēlo kaisli ar Elizabetes Benetas lomas atveidotāju K.Naitliju - Dž.Ostinas īpašību prototipu.⁴⁷ Tas viss nozīmē vien to, ka mūsdienu literatūra un kino nenovēršami nes sevī daudz vairāk informācijas uzslāņojumu un ir daudz stiprāk saistīti ar intertekstuālām un intervizuālām saiknēm, nekā to gribētos. Tālākajā analizē būs redzams, kā Dž. Raitis atbalsta šādu autora gājieni, un cik vizuāli daudzslāņaina ir filmas valoda.

2.3.1. Džo Raita „Piedošana” (2007) – filmas analīze

Šis ekranizācijas gadījumā mums ir darīšana ar laikmetīgu romānu, kura autors ir dzīvs un aktīvi iesaistīts filmas tapšanā kā konsultants un otrais producents. Bet, romāns atšķiras no citiem laikmetīgiem romāniem, kurus ekranizēt ir daudz vieglāk tāpēc, ka to darbība risinās mūsdienās. „Piedošana” fokusējas uz pagātņi, 1930. gadiem un vēl tādu sarežģītu vēsturisku fonu kā Otrais pasaules karš. Filmā scenārija autors Kristofers Hemptons savā darbā ir bijis ļoti precīzs, saglabājot lielāku daļu darbības un dialogu nemainīgu, veltot īpašu uzmanību detaļām, saglabājot stāsta formu, izmainot vienīgi beigas: romāna pēdējā daļa, sava veida epilogs un grēksūdze risinās mūsdienu studijā, kur tiek intervēta novecojusi rakstniece Brionija Tallisa. Turpretī romānā viņa atgriežas ģimenes mājā, kur viss bija sācies, un viņas radnieku mazbērni teju pēc sešdesmit gadiem iestudē lugu, kuru viņai nebija izdevies parādīt tajā 1935.gada vasaras dienā. Scenārists komentē režisora uzdevumu šādi: „Viņam bija svarīgi tikt vaļā no visiem atbalsta punktiem: paskaidrojošas ierunāšanas, kadrējuma paņēmieniem, naratīva linearitātes. Tas nozīmē, ka primāri stāstam bija jābūt stāstāmam ar attēliem un aktieru domām jābūt redzamam viņu sejās, nevis dzirdāmām.”⁴⁸ Tāpēc šīs ekranizācijas analīzes kontekstā ir svarīgi runāt par vizuālām un audiālām zīmēm, ko režisors lieto stāsta stāstīšanai, un vislabāk tas ir izdarāms ar semiotiskās analīzes palīdzību, jeb analizējot tos komunikatīvus līdzekļus un zīmes, ar kuru palīdzību veidojas kontakts starp filmu un skatītāju. Tikpat svarīgi ir apskatīt romāna naratīva sarežģītās struktūras realizāciju arī filmā.

Šī filma ir zīmīga ar to, ka paralēli sarežģītai, nelineārai naratīva struktūrai, tai piemīt ārkārtīgi kinematogrāfiski izteismīga vizualitāte, kura darbojas kā sižeta struktūras galvenais atbalsts un audio-vizuālā materiālā iešifrētu ideju nesēja. Gandrīz no visiem līmeņiem - laika

⁴⁷ Turpat, 110 p.

⁴⁸ Hampton, Christopher. *Introduction to the Shooting Script Atonement*. Newmarket Press, New York, December 2007. Pieejams: http://cinemascope.com/pics/2008oscars/Atonement_Script.pdf [skatīts 2014, 29.apr.].

un telpas, vizuālā un dramaturģiskā, filma sastāv no divām nevienmērīgām daļām: *pirms* un *pēc* konkrētā „X” momenta. Tās pirmā daļa risinās Tallisu ģimenes savrupmājā, otra – Otrā pasaules kara laikā (atsevišķi tiek nodalītas Robija un Brionijas līnijas) un beidzas mūsdienās ar sava veida epilogu. Analīzei ir svarīgas šīs divas atšķirīgas daļas, kā arī veids, kādā režisors interpretē romāna detaļas, un izveido savu runājošo detaļu galeriju.

2.3.2. Realitātes un fikcijas atšķirīgās pasaules

Ja pirmā daļa, kas risinās vienā viskarstākā 1935. gada vasaras dienā stāsta ietvaros bija reāli notikusi, tad otras un trešās daļas notikumiem ir dubultās fikcijas zīmogs, respektīvi, tās ir daļa no Brionijas stāsta. Tāpēc stilistiski, filma sastāv it kā no divām atšķirīgam filmām vienā, un ir nepieciešams saprast kādā veidā režisors tās nodala, un ko tas dod stāstam. Pirmajā daļā tiek pieteiktas attiecības un uzstādīta problēma. Filma sākas ar kadru, kurā ir redzams Talisu ģimenes savrupmājas makets, leļļu māja. Kamerai virzoties, mēs redzam Brioniju, kura pabeidz rakstīt savu lugu „Arabelas pārdzīvojumi” (*The Trials of Arabella*) un kopā ar kameras braucošu plānu mēs dodamies ceļojumā pa māju. Nākamajā ainā savrupmājas fasāde ir redzama naturālā izmērā, kamera tver visu panorāmu un apstājas uz milzīga mauriņa, kur atpūšas Brionija ar vecāko māsu Sesīliju. Jau no paša sākuma mums tiek pieteikts veids, kā uztvert turpmāk notiekošo: Brionija uzraksta lugu par Arabelu, kas salauza ģimenes sirdi, kad aizbēga ar mīļoto (Sesīlijas un Robija attiecību prognoze), un mājas makets līdzinās teātrim, kur tiks izspēlēta luga, vai reāla situācija, kuras virzītājspēks būs meli. Māja, ar tās likumiem un iemītniekiem ir kā noslēgtā teritorija, kur Robijs – kalpones dēls pat ja ir aicināts, vienalga paliek nepiederīgs. Mājas piebraucamais ceļš ir sava veida metaforisks labklājības apzīmētājs, vieni, saceldami putekļus, brauc pa to ar jaunu mašīnu, Robijs mēro ceļu kājām, tērpies savā labākajā uzvalkā. Rodas klasiskais sarežģītums: Sesīlija ir aizlieguma robeža, ko pēc sabiedriski pieņemtām normām viņš nedrīkst pārkāpt, bet mēģinādams izdarīt to, palaiž domino kauliņu mehānismu, kas liktenīgu apstākļu dēļ, šajā gadījumā Brionijas rīcības dēļ, ir lemts traģiskam iznākumam.

Šīs daļas vizuāli dramaturģiskā pasaule tiek centrēta uz vasaras dabas un ģimenes savrupmājas vidi. Filmas komandai bija izdevies atrast ideālas lokācijas, kur apkārtējā ainava ar ezeru, grotām un ziedu pļavām apvienojas ar masīvas akmens savrupmājas statiskumu un aukstumu. Tā interjeri variējas no drūmas un smagnējas koka paneļu halles un ēdamistabas līdz gaišām un ziedu motīvu pārslogotām sievietes istabām. Visas šīs daļas krāsu risinājums ir veidots zaļajos un pasteltoņos, lai eksterjeros pēc iespējas ticamāk būtu parādāma smeldze un karstums. Savukārt interjeri ir pārpildīti ar mākslīgiem ziedu un zaļumu motīviem uz sienām,

mēbelēm, dekoriem, kas ir vizuāli pievilcīgi, bet režisors to komentē šādi: „Viss liekas pārāk zaļš, pārāk piesātināts, tas robežojas ar kiču, gluži uz satrunējuma robežas.”⁴⁹ Šis mājas tēls asociējas ar veco buržuāzisko kārtību un augstprātību, ar ko sākumā atšķiras arī Sesīlija, bet vairāk par visiem viņas māte, kas vīra kā ģimenes galvas prombūtnē praktiski izšķir viņai nevēlama dārznieka dēla Robija likteni, kura tēvs, starp citu arī bija aizbēdzis jauneklā bērnībā. Dabas un ainavas koptēls ir izmantots, lai galvenokārt parādītu Brionijas piederību pie romantiskas izdomu pasaules. Te viņa strauji skrien cauri noēnotam ziedu tunelim, kas noved viņu savas iztēles pasaulē, te plašs panorāmas kadrs tver viņu sēžam grotā, ieskaustu ar zāli un lauku ziediem. Režisoram, māksliniekiem un operatoram pilnībā izdodas uzburt tveicīgas dienas atmosfēru, uz kuras fona, no sīkiem un iekšēji individuāliem varoņu pārdzīvojumiem, dienas beigās iznāk kaut kas liels un traģisks. Neraugoties uz daudziem eksterjeru filmējumiem, šī daļa ir ļoti intīma un poētiska, apkārtējas vides norobežotības no pārējās pasaules dēļ – romantiski interjēriska. Tai seko stilistiski pavisam citādāka un pēc formas izvērsta episka otrā daļa.

Filmas otrā daļa par Otro pasaules karu ir sadalīta starp diviem personāžiem –Robija gaitām frontē un Brionijas darbu hospitālī. Kad mūsdienu filmās tiek rādīti šī perioda notikumi, to veidotājiem reti kad izdodas pilnībā izvairīties no samākslotības. Un pat ja Dž. Raits akcentē uzmanību uz Robija iekšējiem pārdzīvojumiem un domu haosu, un viņa frontes ceļš tiek parādīts te blakus mierīgi cēlam dabas fonam, te Dankirkas karavīru ārējam haosam, tad kara Londonas pilsētvide vai atsevišķas ainas ar karavīriem, un pat episka viena kadra Dankirkas epizode neizvairās no šāda vizuāli mākslīga pieskāriena, it īpaši salīdzinājumā ar filmas pirmo daļu. Pats režisors norāda, ka filma ir veidota mūsdienās, ar atskatu uz pagātņi, nevis no vēsturiskas perspektīvas.⁵⁰ Tāpat kā I. Makjuenam bija izdevies nodalīt pirmās romāna daļas pasauli ar visāda veida stilistiskām intertekstuālām atsaucēm uz citiem autoriem, to pašu, tikai ar sinemātiskām referencēm uz kino vēsturi dara Dž. Raits filmas otrajā daļā, vai nu nojaušot, ka bez atsaucēm uz 1930-1940. gados veidotu filmu stilistiku viņam tas neizdosies, vai arī ar šāda veida dažviet pamanāmu estētisku mākslīgumu, mēģinot atbalstīt ideju par notiekošā fikciju jeb Brionijas izdomātu stāstu filmas stāsta iekšienē. Te ir gan klasiski melodramatiskas Sesīlijas un Robija atvadas pilsētas centrā, kad viņa iekāpj autobusa pakāpienā un viņš skrien viņai pakaļ, kas pēc formas ļoti atgādina Dž. Raita iemīļota režisora Deivida Līna varoņu atvadu epizodi no „*Īsās tikšanās*” (1945), gan piecu minūšu nepārtraukti gara Dankirkas epizode, kā visu iespējamo, bet kaut kur redzēto kara traģēdiju kvintesence. Tas, protams nekādā gadījumā neaizaino cieņu pret režisora ambīcijām un

⁴⁹ Atonement, DVD, Universal Studios 2007, *Commentary from the director Joe Wright*.

⁵⁰ Turpat.

iespaidīga rezultāta emocionālu iedarbību. Ja Robija iekšēja traģēdija risinās gleznaina dabas fona plašumos, norādot uz viņa vientulību un bezspēcīgumu, tad Brionijas līnija hospitāli tiek parādīta formāli klasiskajā filmējuma manierē, ar dziļām ģeometriski precīzām mizanscēnām un aukstā, ierobežojošā vidē. Papildus sarežģījumu vēstījuma struktūrā ievieš atmiņu savirknējumi ar laika atpakaļgaitu, ieskatiem pagātnē un vēstuļu lasīšanas fragmenti, bet tie ir meistarīgi iepīti darbības ritējumā un paliek par vienīgo veidu kā filmas daļas tiek savienotas kopā. Viens kritiķis bija nosaucis Dž. Raita režiju šajā daļā par vizuālu dižošanu: tai vietā, lai risinātu stāstījuma lamatas, viņš bija pārāk aizrāvēs ar izpatikšanu lielai auditorijai, ar efektīgu slimnīcas medmāsu maršu vai palēninātiem metro stacijas plūdiem un Sesīlijas nāvi, pat tehniski iespaidīgu, bet artistiski šaubīgu Dankirkas epizodi.⁵¹ Šajā apgalvojumā ir daļa taisnības, taču šāda skaidra satura maskēšana padara askētiska epiloga daļu jo vairāk skatītāju gaidas graužošu. Viss, kas notiek filmas otrajā daļā, ir spēle starp realitāti un fikciju, kas atklājas tikai filmas beigās, vecas Brionijas grēksūdē. Vienīgā lielā atšķirība starp grāmatu un filmu ir tajā, ka Dž. Raitis atrod citu kinematogrāfisku ekvivalentu romāna epiloga pirmās personas stāstījumam - interviju, kur Brionija runā ar skatītāju gandrīz viens pret vienu, lielajā tuvplānā. Un, kad skatītājs visu zina, viņam tiek piedāvāta izvēle: ticēt laimīgām beigām vai nē.

2.3.3. Naratīva kods

Brionija ir filmas centrālais raksturs, tieši viņa veido to asi, ap kuru risinās turpmākie notikumi. Filma ir par viņas subjektīvo konkrētā notikuma uztveri, un mūža ilgu mēģinājumu izpirkt savu vainu par to. Filmā naratīva struktūra ir būvēta tā, lai parādītu patiesības uztveres relativitāti un subjektivitāti, kas tiek panākts pateicoties divpusīgam skatījumam uz vienu un to pašu epizodi. Skatītājam tiek vēstīts ziņojums, kurš ir atkodējams divējādi. No vienas puses ir divu mīlētāju patiesība, no otras - Brionijas versija par to, kura arī kļūst noteicoša un notikumus virzoša. Filmā pirmās daļas atslēgu epizode ir *aina pie strūklakas*, kas tiek parādīta no diviem dažādiem - Brionijas un Sesīlijas skatpunktiem. Caur savu istabas logu otrajā stāvā, Brionija redz Robiju un Sesīliju pie strūklakas, viņa un mēs nedzirdam par ko abi runā, bet ar savu iztēles palīdzību iztulko abu ķermeņa valodu. No viņas ierobežota un attālināta skatpunkta (kamaras skats no augšas veido garu notikuma fiksācijas kadru), var redzēt Robija asu rokas žestu vērstu pret Sesīliju, pēc kura viņa puiša priekšā izgērbjas un viņš uz to skatās. Brionija novēršas, bet, kad paskatās atkal, redz, ka māsa iznirst no

⁵¹ Calhoun, Dave. Atonement. Time out says, *Time Out London*. 2007, September 4. Pieejams: <http://www.timeout.com/london/film/atonement> [skatīts 2014, 2. maijā.].

strūklakas slapjā, caurspīdīgā apakšveļā, un izskatās gandrīz kaila. Viņa jūt seksuālu zemtekstu un sāk skatīties uz Robiju kā uz cilvēku, kas piespieda māsu izdarīt kaut ko nepiedienīgu. Pavisam citādāk šī aina risinās starp Robiju un Sesīliju: viņa paņem vāzi ar puķēm, paskatās spogulī un salabo frizūru, iziet ārā parunāt ar Robiju. Frāžu apmaiņa starp abiem ir īsa un asa, svarīgākais ir nepateiktais, nevis pateiktais, kas izskan pauzēs un saspringtajos skatienos, vidējie tuvplāni un detaļu akcentēšana vislabāk norāda uz abu attiecību dabu. Ass Robija žests bija vērsts uz to, lai Sesīlija neuzkāpj uz vāzes lauskas. Šajā epizodē notikums tiek izrauts no konteksta un translēts caur viena personāža uztveres mehānismiem: Brionija neredz kā Robijs salauž vāzi. Šādi vērojuma perspektīva ļauj mainīt skatītāja uztveri: pirmajā variantā mēs skatāmies atsvešināti, otrajā – „piedalāmies”. Līdzīgi notiek *Bibliotēkas ainā*, kad Brionija ierauga Sesīliju un Robiju mīlējoties: viņa redz tikai mīlēšanas fizisku faktu, rezultātu, savukārt mēs redzam visu ainu no sākuma līdz galam un uztveram epizodes vēstījumu nepastarpināti no tā dalībniekiem, identificējoties ar personāžiem, nevis skatoties kā caur „atslēgas caurumu”.

Semiotiķis Jurijs Lotmans savā grāmatā „*Kino semiotika un kino estētikas problēmas*” raksta, ka kino māksla prasa no skatītāja divējādo pārdzīvojumu: vienlaikus aizmirst un atcerēties, ka tevis priekšā ir fikcija.⁵² Skatītāja ekspektācijas par laimīgām beigām tiek sagrautas: tās ir visu laiku gaidāmas, tās arī tiek parādītas, bet tad, kad mēs saprotam, ka lielākā daļa ir bijusi Brionijas fantāzija, kad mēs jau zinām par to neiespējamību. Mūsu priekšā ir vēl sarežģītāka konstrukcija: divpakāpju fikcija - filma pati par sevi un Brionijas „autobiogrāfiskā” romāna izdomātas ainas no filmas otrās daļas. No vienas puses tas apgrūtina notikumu recepciju, bet no otras – sniedz vēl lielāku gandarījumu par to, ka gaidas tika sagrautas, ka intriga tika saglabāta līdz beigām. Tikko mēs aizmirstam par fikciju un iejūtamies stāstā, un līdzpārdzīvojam, mēs tiekam izrauti no šīs vienas viltus realitātes un pārnesti uz citu.

2.3.4. Vēstījuma rīki

Ians Makjuens savā intervijā par filmas tapšanu bija iezīmējis vairākas grūtības, ar ko bija jāsaskaras, to veidojot. Viņš apraksta savu romānu kā ļoti „interjerisku” jeb galvenais akcents tiek likts uz varoņu iekšēju apziņu, un filmai bija jāatrod veids kā šo sajūtu pārlikt uz ekrāna. Tāpat grūti adaptējama ir realitātes un fikcijas saspēle, ar visiem iekšējiem

⁵² Лотман, Ю.М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*, Таллин: Ээсти Раамат, 1973, с. 25

monologiem un pārlēcieniem laikā.⁵³ Uz kino valodu Džo Raits pārtulko šo romāna esenci ar eksterjeru un interjeru mērogu, kā arī tempu un ritmu saspēles palīdzību. Tas ne tikai izpaužas spēlē ar vides fiziskajiem mērogiem, bet vairāk tas attiecas tieši uz varoņu stāvokļu attēlošanu caur kontrastiem starp izteiksmīgiem tuvplāniem un tiem sekojošiem ļoti plašiem kopplāniem vai ainavu filmējumiem. Piemēram, iepriekš minētā spēle ar Tallisu mājas mērogu, vai arī ārkārtīgi poētiska epizode ar Robija figūru uz milzīga kino ekrāna fona, kur tiek attēlots Mišelas Morganas un Žana Gabēna skūpstis no Marsela Karnē „*Miglu krastmalas*” (1938), kas uzreiz norāda uz viņa garīgo stāvokli, un tam seko atmiņu epizodes par Sesīliju. Pat vairāk to palīdz īstenot tempu un ritmu saspēle gan atsevišķas filmas daļas ietvaros, gan visu daļu starpā, kas tiek panākta ar dinamisku filmējumu, un ātras montāžas un lēno garo kadru pret nostādījumu. Šādu epizožu spēks ir operatora Šeimusa Makgārvija (*Seamus McGarvey*) filmējumā un Dario Marianelli muzikālajā pavadījumā, kuru romantiski episku skanējumu režisors nekautrējas izmantot kā emociju paspīlgtinošu.

Vēstījumu veido kadra transformācija, kas virza to, pateicoties montāžai (attēlam) un mūzikai (skaņai). Filmā vizuāli telpiskas uzbūves sakarā ir svarīgs tās temps, dinamika, telpiskums, kameras kustības, to summējošs spēks, ko piedāvā montāža un skaņa. Filmā dinamikas pamatstruktūru veido tempu maiņas – no ātriem līdz plūstoši lēniem. No kameras paātrinātiem (Brionijas pārvietošanas pa māju, Sesīlijas skrējieni ar puķēm) vai palēninātiem braucošiem plāniem (aina mājā ar policiju), kas tver plašu notikumu spektru, līdz izteiksmīgiem tuvplāniem un vidusplāniem ar dziļi telpā izvietotām mizanscēnām. Kadri, kur Robijs kopā ar diviem karavīriem meklē savu bataljonu, tver plašas dabas ainavas un ir veidotas līdzīgi gleznām. Zīmīgs ir kadrs, kas nošķir vienu nosacīto filmas daļu no otras. Tas ir lēns kameras piebrauciens pie Brionijas sejas līdz pat acu supertuvplānam laikā, kad viņa pa logu vēro Robija apcietināšanu. Nākamajā kadrā tiek parādīts Robijs karavīra formā pēc četriem gadiem. Tuvplāna poētikai ir raksturīgs gan tiešs vizuāli informatīvs ziņojums, kas saistīts ar kino telpas realitāti, gan šī ziņojuma simboliska līmeņa apjēgšana - tā virs-realitāte. Metaforiskā līmenī mēs ieskatāmies acīs kā cilvēka dvēseles un sirdsapziņas spogulī, tādējādi uztveres ziņā, robežas starp filmas iekšpasauli un skatītāja ārpusauli noirst līdz minimumam. Filmā tiek apliecināta režisora mīlestība pret gariem, nepārtrauktiem kadriem: epizode Dankirkā ir viens nepārtraukts piecu minūšu garš filmējums. Tiek dota priekšroka kadra dziļumam, nevis montāžas linearitātei. Montāžai kā aktīvam izteiksmes līdzeklim ir liela nozīme ainās ar pārlēcieniem laikā un telpā.

⁵³ Atonement, DVD, Universal Studios 2007, *Behind the scenes interview with Ian McEwan*.

2.3.5. Detaļa kā zīme

Naratīva un attēla attiecībās jeb kadra semiotiskas nozīmes attīstībā, ļoti liela nozīme ir detaļām – nosacītām zīmēm, kuras virza filmas saturu, gan iedarbojas intuitīvā un estētiskā līmenī, un kalpo par kino valodas galvenajām pamatnesējām. Par veiksmīgu un izdevušos filmu var uzskatīt tad, ja detaļas strādā, un „*Piedošanas*” gadījumā neviena no tām, pat vissīkākā, nav inerta, jo katrai ir sava vieta, laiks un funkcija, katra no tām atdzīvina noteiktu filmas frāžu ķēdi. Par vienu galveno detaļu kas izraisa peripetiju un tuvina „X” brīdi kļūst erotiska rakstura vēstule, kura ar savu kļūmīgu saturu nokļūst nepareizās rokās: domāta Sesīlijai, bet to izlasa Brionija. No otras puses, kad vēstule sasniedz savu adresātu, tā neizraisa Sesīlijas dusmas, bet otrādi darbojas par abu jauniešu attiecību attīstības katalizatoru, kas ir piemērs detaļas polāram traktējumam atkarīgi no personāžu skatpunkta. Par svarīgām kļūst detaļas - akcenti, kas piesaista uzmanību. Kamene, kas dauzās pret Brionijas istabas logu, mudina viņu pienākt klāt. Kamera tver to tuvplānā, ar samīgloto fokusu, pēc kura seko fokuss uz ainu pie strūklakas. (*att. 3, 4*). Ainā kur Sesīlija posās uz vakariņām, īpašs akcents tiek likts uz viņas matu saspraudi zvaigznes formā. Brionija ieiet bibliotēkā tikai tāpēc, ka pamana spīdošu saspraudi uz grīdas, līdzīgi kā bija epizodē ar kameni. Mirkli iepriekš tā bija izkritusi no Sesīlijas matiem, kad viņa ātri gāja uz bibliotēku, un Robijs, kas steidzās viņai aizmugurē, uzkāpa uz tās, bet emociju virpulī nepamanīja šo sīko, bet liktenīgo detaļu. (*att. 5, 6*). Vēl viens detaļas veids apzīmē priekšmetu, kas aktīvi mijiedarbojas ar aktieri/tēlu. Sesīlijai tā ir cigarete, kas apveltī viņas raksturu ar neatkarīgās, pieaugušas un liktenīgas sievietes vaibstiem. Brionijas tēla īss gaišu matu griezumus un dzimumzīmīte uz vaiga izceļ viņu vizuālo tēlu un ir pietiekoši izteiksmīgs, lai apveltītu ar to veselu trīs paaudžu aktrises (Saoirisa Ronana, Romola Garai, Vanesa Redgreiva). Šī mūža garumā nēsātā viena un tā pati frizūra ir sava veida krusts, smagas vainas apziņa par izdarīto kādā bērnības dienā. Viena skaista un poētiska detaļa, kas pāriet no vienas Džo Raita filmas citā, iekļaujoties viņa darbības stilistiskā kodā (pēc Umberto Eko piedāvātās kino kodu klasifikācijas)⁵⁴ un tiek akcentēta tuvplānos, ir roka. Roku un plaukstu simbolisku apzīmējumu ir bezgala daudz, taču šajā gadījumā varoņu plaukstas tiek skatītas caur jutekliskuma un emocionālo saikņu prizmu. Raugoties uz plaukstām var izsekot varoņu attiecību attīstībai. Ainā pie strūklakas parādās veseli četri kadri ar plaukstām, un katrs no tām apzīmē kaut ko citu.

⁵⁴ Эко, Умберто. *О членениях кинематографического кода. Часть I*. Pieejams: <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> [skatīts 2014, 15.apr.].

1) Zemūdens filmējums: Sesīlijas plauksta lēni un eleganti paņem vāzes lausku, kas līdzinās gliemežvākam – viņa nesteidzas atgriezties augšā, tveicē, kas ir gaisā un viņas sirdī, tāpēc atvēsina prātu aukstā ūdenī. (*att. 7*);

2) Robijs tur otru vāzes lausku rokā un nervozi berzē to, samulsis par situāciju. (*att. 8*);

3) Kad Sesīlija aiziet un izrauļ lausku no viņa rokām, viņš, būdams nikns uz sevi un starp viņiem neizrunāto, spēcīgi saspiež dūri. (*att. 9*);

4) Nomierinājies, viņš apsēžas strūklakas apmalē, noliecas un lēni tuvina plaukstu pie ūdens līdz saskaras ar to, it kā pieskardamies Sesīlijai (*att. 10*):

Un tikai kad šīs detaļas savienojas, darbojoties vienotā kadru ķēdē, var izlasīt tajās (šajā gadījumā ķermeņa valodā) iekodēto ziņu. Pēc kaislīgas ainas bibliotēkā abi piesardzīgi sēž pie vakariņu galda, bet zem tā abu plaukstas savienojas maigā pieskārienā. (*att. 11*). Kad abi satiekas kafējnīcā kara laikā, Sesīlija uzliek roku uz Robija rokas, otra viņa roka samaisa cukuru krūzē, tad lēnām un nevarīgi atlaiž to. (*att. 12*). Cilvēka tēls uz ekrāna un tā simbolisms ir sarežģīta kultūras zīmju kopa un aktierspēle ne tikai ar žestiem, bet arī ar mīmiku (neverbālās komunikācijas caur aktieru skatieniem filmā ir ļoti daudz) ir viens pamatveidiem, kā filmā ziņas tiek adresētas, veidojot komunikācijas ar skatītāju.

2.3.6. Krāsu, simbolu, mūzikas dramaturģija

Ir svarīgi minēt filmas audiovizuālo nozīmju apakšslāni, kas dramaturģiski un mākslinieciski atbalsta galveno naratīva līniju. Filmā ļoti daudz kas tiek pateikts ne vien ar kinematogrāfiskām detaļām, bet arī ar krāsām un citu īpatnēju motīvu palīdzību. Pārejot no detaļu uz krāsu semiotiskām nozīmēm, ir svarīgi akcentēt Brionijas žilbinoši baltās krāsas kleitas, kas simbolizējot nevainību un taisnīgumu atrodas pilnīga pretstatā ar viņas nekaunīgo rīcību. Ainā, kur viņa melo izmeklētājam, aktrise sēž pretī kamerai, kas tver viņas vidējo plānu. Kad uz varones baltā pleca no tumsas lēnām nolaižas mātes roka ar sarkani lakotiem nagiem, tas nozīmē vairāk nekā mātes tiešā replika „*Malacis*.”. Baltā un sarkanā kontrasts parādās kā ļoti spēcīga zīme ainā, kad pie vakariņu galda Sesīlija noslauka muti ar baltu salveti, uz tās parādās asins traips: tā ir atsauce uz iepriekšējo ainu un nevainības zaudēšanu un semiotiska pāreja uz nākamo epizodi, kurā notiks viņas māsīcas Lolas izvarošana.

Filmas pirmās daļas pasaule ir zaļgani brūna un pasteļtoņu paletē veidota, silto gaismu piesātināta. Otra daļa pēc kolorīta ir aukstāka, gaismas asākas. Pirmā daļa ir caurvīta ar karstuma un ūdens motīviem. Karstums tiek pozicionēts kā neprāta laiks, kad var izdarīt kaut

ko muļķīgu. Par to tiek runāts daudz un dažādi, bet parādīts tas ir tieši caur pretējo – ūdeni. Šajā vasaras dienā viss apkārt ir kluss, par spīti tam, ka varoņu dvēselēs notiek aktīva cīņa. Tas ir klusums pirms vētras, smeldze pirms negaisa. Ainā kad Sesīlija ielec ezerā, starp citu arī it kā bēgdama no domām par Robiju, kadrā iesāktā frāze turpinās ar ātru montāžas pārlēcieni uz Robiju, kas iznirst no vannas. Viņš skatās uz jumta logu un redz lēni lidojošu lidmašīnu. Uz Robija svētlaimīga sejas fona tā ir skatāma kā apliecinājums jauneklā sapņiem par gaišo nākotni, bet skatītājam dzirdot iepriekšējās epizodes sarunu par karu, šāda zīme vienlaikus izraisa arī trauksmi. Līdzīgi, bet jau kara lidmašīna, otrajā daļā veidos kontrastu ar kluso un dziļu ainavu, kad lidos pāri trīs kareivju galvām un atspoguļosies upē. Ūdens motīvs tiek piesaistīts Elizabetes tēlam no sākuma līdz beigām: te viņa ienirst strūklakā, lai nodemonstrētu savu raksturu un izaicinātu Robiju, te ezerā, lai par viņu vairs nedomātu, bet savienojas ar Robiju, kas iznirst no vannas nākamajā kadrā; visbeidzot, viņa iet bojā tāpat kā Robijs, pazemē, viņš – pagrabā, viņa - tuneļa plūdus. Savukārt Dankirkas epizodē Robijs halucināciju vadīts satiek savu māti, kas mazgā viņa kājas – šī tieša reliģioza alūzija var būt attiecināma uz Brionijas piedošanas lūgumu viņas stāsta iekšienē. Pats Dž. Raits atzīmē Robija tēla reliģiozitāti otrā filmas daļā, jo viņš pārvietojas kā nomocījies svētceļnieks, divu muļķu kompānijā (kas veido simbolisku, trīs karavīru mizanscēnu uz dabas fona), un pēc būtības viņš ir moceklis, ļoti paties un vienkāršs personāžs⁵⁵, kas gribēja un grib tikai „Atrast tevi (*Sesīliju*). Mīlēt tevi. Apiecēt tevi. Un dzīvot bez kauna.”⁵⁶, un tāds, kādu mēs viņu redzam šajās epizodēs, būtībā ir attēlots ar Brionijas stāsta palīdzību, kā daļa no viņas grēka izpiršanas. Analizējot romānu, kritiķis Frenks Kermodis bija akcentējis uzmanību uz salauztās vāzes nozīmi: trīsstūra formas lauska, un kā tas rezonēsies turpmāk stāstā ar līdzīgam traukslām, augsti vērtējamam, bet viegli sagrautajām lietām – Sesīlijas nevainību un visu dzīvi.⁵⁷ Filmā šāda asociācija tiek papildināta ar trīsstūrveida mizanscēnām.

Žanriski, „Piedošanu” var uzskatīt par pēdējās desmitgades vienu no labākajām, pilnasinīgākajām melodramām. Attiecīgi *melodija* spēlē šajā *drāmā* vienu no svarīgākām lomām, tā papildina emocijas, un blakus kameras kustībām tā darbojas kā galvenais filmas ritma virzītājs. Filmā divas muzikālas pamattēmas: viena ir ātra, ritmiski precīza, līdzīga maršam – tā ir Brionijas tēma. Tā ir veidota no melodijas un rakstāmmašīnas taustiņu nospiešanas norautām skaņām. Šajā gadījumā skaņa darbojas kā semiotiskais kods: uz rakstāmmašīnas Brionija raksta stāstus, ar šo melodiju mums tiek atgādināta patiesības relativitāte gan stāsta iekšpusē (Brionijas meli), gan plašāk, liekot uzsveru uz robežu starp

⁵⁵ Atonement, DVD, Universal Studios 2007, *Commentary from the director Joe Wright*.

⁵⁶ Hampton, Christopher, *The Shooting Script Atonement*, 55 p.

⁵⁷ Citēts pēc: Ellam, Julie. *IAN McEWAN'S Atonement*, Continuum, 2009, 51 p.

filmas realitāti un fikciju. Savukārt lēno kadru poētiski romantisku atmosfēru veido nesteidzīga, smeldzīga un trauksmaina Džo Raita uzticama komponista D. Marianelli mūzika, kas kļūst par Robija un Sesīlijas tēmu. Ne mazāk svarīgas ir saspēles starp muzikālu ritmu un klusumu, kā arī muzikālu akcentu salikšana ar varoņu kustību horeogrāfiju. Pārejas no nedieģētiskas mūzikas uz dieģētisku, kad skatītājam dzirdamais pēdējais akords tiek izspēlēts filmas pasaules iekšpusē (piemēram, Sesīlija norauj klavieres stīgu, kas nobeidz tikai mums dzirdamo muzikālo tēmu), ir sava veida tilts, kas saista skatītāja un filmas pasauli. Visuzskatāmākais un dramaturģiski pamatotais dieģētiskas mūzikas piemērs risinās vienā no pirmās daļas galvenajām ainām, kad paralēli tiek samontēta Robija vēstules rakstīšana un Sesīlijas ģērbšanās. Robijs uzliek plati ar D. Pučīni operas „*Bohēma*” pirmā akta duetu, kur abi mīlētāji apvienojas un sasniedz muzikālo kulmināciju. Aina tiek montēta tā, ka redzot Robija un Sesīlijas darbības paralēli, dramaturģiski viņi tiek apvienoti gandrīz vienā veselumā, līdzīgi kā operas varoņi.

Filmā „*Piedošana*” ir sarežģīta naratīva un audiovizuālo zīmju attiecību sistēma no vienas puses, un spilgts romāna kinematogrāfisks stāstījums no otras. Scenārists Kristofers Hemptons bija teicis: „Filma bija atradusi savu pārliecinošu veidu kā izteikt romāna īpaši daiļrunīgu līdzsvaru starp episko un intīmo”.⁵⁸ Tā runā ar skatītāju savā valodā, kura ir gana iedarbīga un savdabīga, lai skatītājs gribētu to izprast dziļāk, noskatīdamies filmu vēl otro vai trešo reizi. Taču šeit parādās filmas problēma: no pirmās skatīšanas reizes tā nav pilnībā saprotama, un iespējams, pie vainas ir ne līdz galam izstrādātas otrās daļas sižetiskās līnijas. Tā prasa atkārtotas skatīšanās, no kā skatītājs tikai iegūst, jo vizuālas informācijas apjoms tajā tik tiešām ir vērtīgs. Filma ir guvusi augstu novērtējumu, kritiķu atsauksmes ir bijušas pārsvarā slavinošas, pievēršot uzmanību tās augstām mākslinieciskām kvalitātēm, izcilu aktieru sniegumu un apstiprinot, ka grāmatas ekranizācija ir veiksmīga⁵⁹. Tomēr daži kritiķi bija norādījuši uz otrās daļas vājumu, un šī ir tā retā reize, kad pēc iespējas precīzāka tuvība šim konkrētam pirmavotam pēc kritiķa A.O. Skota domām kalpoja par „klasisku piemēru tam, cik bezjēdzīga un regresīva var būt literatūras trans-mutācija filmā”, un ka režisora un scenārista cieņa pret I. Makjuena darbu ir bijusi fatāla viņu pašu projektam.⁶⁰ Tas nozīmē, ja romānā formālās stilistikas ietvaros atšķirība starp nodaļām ir bijusi pieņemama, tad filmā šāds ass tulkojums uz kino valodu nebija izdevies veiksmīgs pārlietu lielas daļu kopējas

⁵⁸ Hampton, Christopher, *Introduction to the Shooting Script Atonement*, 8 p.

⁵⁹ IMDb 7,8/10; Rotten Tomatoes 83%; Metacritic 85%. Pieejams: <http://www.imdb.com/title/tt0783233/>; <http://www.metacritic.com/movie/atonement>; <http://www.rottentomatoes.com/m/atonement/> [skatīts 2014, 12. maijā..].

⁶⁰ Scott, A.O. Lies, Guilt, Stiff Upper Lips, *The New York Times*. 2007, December 7. Pieejams: http://www.nytimes.com/2007/12/07/movies/07aton.html?_r=0 [skatīts 2014, 2. maijā..].

nesaskaņotības dēļ, pat par spīti daļas savienojošām audiālām un vizuālām reminiscencēm. Tomēr Džo Raita „Piedošana” ir mākslinieciski augstas, oriģinālam pēc iespējas tuvas ekranizācijas piemērs, kura pirmajā plānā saglabā romāna galveno ideju par varoņu iekšējām drāmām, un kopēju domu par fikcijas spēku, kur karš tiek novietots otrajā plānā. Tas visādā ziņā ir vairāk intīms, nevis episks kara melodrāmas stāsts. Šī filma ir pieskaitāma pie ekranizācijas interpretācijas, tomēr mazākā mērā nekā „*Lepnums un aizspriedumi*”, jo pirmkārt tās autors iesaistījās filmas tapšanā, otrkārt, pats romāns ir ļoti koncentrēts, konkrēts un kinematogrāfisks. Var teikt, ka šī ir interpretācija ar vizualizācijas elementiem, un tā ir no vienas puses ir ļoti tuva romāna aprakstiem, no otras – veido unikālu filmas vizuālo nozīmju slāņu dramaturģiju.

2.4. Krievu klasikas romāns – Ļeva Tolstoja „Anna Kareņina”

Krievu literatūrai ir divas puses: vienlaikus tā ir ļoti nacionāla un kulturāli centralizēta, bet tajā pašā laikā, tās spilgtākie paraugi veido daļu no pasaules literārā mantojuma. Tāds autors kā Ļevs Tolstojs (1828-1910) un divi viņa monumentālākie darbi: „Karš un miers”(1869) un „Anna Kareņina”(1877) neapšaubāmi pieder pie abām šīm kategorijām. Pastāv divas nozīmīgākās „Kara un miera” ekranizācijas - 1956.gada Kinga Vidora režisētais ASV un Itālijas kopražojums, kas ir bijis veiksmīgs rietumu kino ekranizāciju kontekstā un 1967.gada Sergeja Bondarčuka kino epopeja, kas tiek uzskatīta par šī romāna kinematogrāfisko kvintesenci un vienu labākām tik monumentālām klasikas ekranizācijām. „Annas Kareņinas” vizuālo interpretāciju ceļš ir bijis visai sarežģīts.

Krievu literatūras, un tai skaitā L. Tolstoja ekranizāciju problemātika slēpjas zem galvenajām sižeta līnijām, un pat vēl dziļāk par darbu idejisko būtību, atrodas ļoti īpatnējs un dziļš garīgu un morālu problēmu labirints, kuru pārnest uz ekrānu ir bezjēdzīgi un neiespējami. Turklāt šo īpatnējo problēmu nereti īpaši nacionālais raksturs, tā saucamais nedefinējamais jēdziens „krievu dvēsele”, kas ir saistīts ne tikai ar reliģiju un pasaules uztveri, bet arī ar īpatnēju vēsturisku un sociālu situāciju fonu, padara rietumu kino ekranizācijas par vienkāršotām un ārišķīgām. Tas pats notiek romānā „Anna Kareņina”, kino pasaulē tik populāra romāna saistībā, un to ne tikai nav iespējams ekranizēt, bet arī grūti atšifrēt, lasot darbu. V. Šklovskis bija atzīmējis, ka Ļ. Tolstojs pārveidojis veco eiropiešu romānu, kas bija ieslēgts ģimeniskuma tradīciju rāmjos. Viņš tās paplašināja, parādot ne tikai Annas nelaimīgo mīlestību, bet arī visu Krieviju, kurā viss bija sajaucies, un nekādi nevarēja ieņemt pareizās

vietas.⁶¹ Savukārt literatūras zinātnieka Anatolija Gorelova skatījumā, romāna esence ir tā iekšējā vienotībā, Annas un Levina dvēselisku meklējumu dabā.⁶² Vēl viens teorētiķis runā par varoņu savstarpējo attiecību iekšēja satura īpatnēju savdabību, kura ir redzama katrā Annas dvēseles kustībā.⁶³ Jā atceras V. Šklovska romānu dalījumu pēc to piederības pie ekrāna izteiksmes līdzekļiem, tad no vienas puses, „Anna Kareņina” ir tā nekinematogrāfiska romāna piemērs, kura galvenās domas centrā ir autora prototipa Levina idejas un spriedumi, Annas iekšējās pasaules transformācijas, ar L.Tolstoja stāstījumu no dažādu personāžu skatpunktiem un viņa paša balss dominanci, nerunājot par to filozofisko aspektu, ko var saprast, tikai lasot tekstu. Jāmin fakts, ka autora rakstīšanas stila zināmas izšķērdības dēļ, no romāna 239 nodaļu kopskaita, 131 ir veltīta blakus apstākļiem, un tikai 108 nepastarpināti Annai, un ar viņu saistītu, varoņu likteņiem.⁶⁴ Tas padara romānu grūti dramatisējamu, bet arī apliecina to, ka „Annā Kareņinā” viss tiek būvēts nevis uz ārējiem notikumiem, bet gan iekšēju sakaru tīmeklī. No otras puses, tā ekrāna pievilcība bez šaubām ir vilinoša krāšņās vides un kostīmu, vadošo varoņu sarežģītības un ārējas kinematogrāfiskas pievilcības, līdz ar to aktieru uzdevuma nopietnības dēļ, un galu galā tā centrālais motīvs ir ģimene un mīlestība tik daudzpusīgajos abu fenomenu izpausmēs. Protams, ekrānam piemērots ir pašas Annas kā liktenīgās sievietes, grēcinieces un svētās, sarežģītais un neviennozīmīgais tēls.

Pasaulē ir ap trīsdesmit „Annas Kareņinas” ekranizāciju, tostarp desmit skaņas pilnmetrāžas filmas.⁶⁵ Annas lomu ir spēlējušas tādas sava laikmeta kino zvaigznes kā Grēta Garbo 1935.gadā, Vivjēna Lī (1948), Tatjana Samoilova (1967), Žaklīna Bissē (1985), Sofija Marso (1997), visbeidzot Kīra Naitlija (2012). Romāna ekranizācijas pārsvarā fokusējas uz ārišķīgu un viegli uztveramu, toties romantiski traģisku mīlas trīsstūri ar liktenīgu sievieti, vīrišķīgu oficiēri un aukstasinīgu vīru. Otra galvenā loma tiek atvēlēta laikmeta tikumiem un sabiedrības kritikai, un labākajā gadījumā uz fonu tiek nobīdīta Levina un Kitijas mīlestības līnija, bez kuras Annas un Vronskas attiecības paliek vien bālas melodrāmas līmenī. Pieņemsim, ka ekranizēt šo romānu, lai filma būtu oriģināla cienīga un tā sarežģīto pasaules struktūru atklājoša, ir ārkārtīgi grūti, pat vairāk - neiespējami. Tad kas šajā gadījumā atliek režisoram? Vienmēr paliek Annas tēls kā filmas ass, mīlas trīsstūris, ģimeniskuma un sabiedrības ideja, krieviskais, jeb no rietumu kino veidotāju un auditorijas skatpunkta – eksotiskais fons. Bēdīgi slavenā *a la russe* stila kultūrvēsturisku attēlojuma tradīciju, ar tādām

⁶¹ Шкловский, В. *За 60 лет работы в кино. Статьи. Рецензии. Портреты.* Москва: Искусство, 1985, с. 282

⁶² Горелов, А. *Очерки о русских писателях.* Советский писатель, 1968, с. 468

⁶³ Citēts pēc, Горелов, А. *Очерки о русских писателях.* с. 470

⁶⁴ Турпат, с. 467

⁶⁵ IMDb dati. Pieejams: [http://www.imdb.com/find?q=Anna Kareņina&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr](http://www.imdb.com/find?q=Anna+Kareņina&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr) [skatīts 2014, 7.maijā.].

„... pēc ārzemnieku domām Krievijas „nosacītām zīmēm” kā balalaika un kazaku dejas”⁶⁶, ir vieglāk pārņemt nevis mēģināt izveidot no jauna. Tiesa, pēdējā laikā šī tendence mazinās, jo Krievijas kino tirgum ir liela loma filmu nomas kopējo ieņēmumu daļā.

Ja atskatās uz iepriekšējām ekranizācijām, var minēt ļoti plašu un daudzveidīgu romāna saturisku „pārkāpumu” klāstu, tomēr koncentrējoties pārsvarā uz Annas un Vronska mīlestības līniju, katrā no tām ir manāmi godīgi mēģinājumi parādīt abu tēlu attiecību spektru, centrējoties uz Annas sievišķīgo traģēdiju, tiesa ar Kareņina tēla vienvēidīgu attēlojumu. Visas romāna ekranizācijas apvieno dažādu veidu sižetisku transformāciju pakāpes, dažādā mērā veiksmīgas, un ne tik ļoti adaptētā scenārijā, nevis romāna materiāla vizualizācijas, un aktieru radošas interpretācijas. 1997.gada ekranizācijas britu režisors Bernards Rouzs, kas savā filmogrāfijā ne reizi vien bija pievērsies L.Tolstoja prozai un laiciskojis to, atzinis, ka viņa „Anna Kareņina” nebija izdevusies to pašu iemeslu dēļ kāpēc visas citas: apjoma dēļ, jo parasti scenārijā neiekļaujas tās grāmatas daļas, kurās nav drāmas, spriedzes, ekrāna matērijas, un tāpēc visvairāk cieš grāmatas otrā daļa, kurā ir apslēpta visa jēga, un visas ekranizācijas liekas tik aizraujošas sākumā un bezcerīgas uz beigām.⁶⁷ Problēma ir tajā, ka kino savas vēstures gaitā bija iemācījies ļoti labi attēlot mīlestības peripetijas, taču Annas gadījumā, apakšā slēpjas kaut kas eksistenciāli dziļāks un ekrāna valodai nepakļaujams, B.Rouzs to nosauc par Annas „eksistences koncepcijas sagraušanu”⁶⁸, tieši tas romānā pārvērš situāciju par drāmu, bet filmā norobežojas ar melodrāmu. Tātad, pieņemot, ka romāna filozofiju ekranizēt nav iespējams, bet ir iespējams ar katru jaunu ekranizāciju runāt par mīlestību un tās sarežģītību, tikai režisora interpretatora spēkos ir atrast jaunu veidu, kā pateikt kaut ko tik aksiomātisku.

2.4.1. Džo Raita filma „Anna Kareņina”(2012)

Ar savu 2012.gada ekranizāciju Džo Raitis ir izpelnījies visvairāk kritikas, bet tajā pašā laikā apliecinājis sevi kā autors, kura vārds ir tieši saistīts ar filmas nosaukumu. Šī filma ir noteikti vairāk „Džo Raita Anna Kareņina” nekā Ļeva Tolstoja. Kā intervijās atzīst pats režisors, lielākā daļa finanšu līdzekļu bija iztērēta jau idejas attīstības posmā, meklējot piederīgas lokācijas Krievijā un Lielbritānijā, un kad kādā no Pēterburgas pilīm viņam pateica, ka tur tika filmētas teju septiņas „Annas Kareņinas”, viņš saprata, ka tas īsti nav viņa

⁶⁶ Шкловский, В. *За 60 лет работы в кино. Статьи. Рецензии. Портреты.* с. 284

⁶⁷ Кувшинова, М. *Еще никто не смог хорошо экранизировать «Анну Каренину».* *Бернард Роуз о Толстом, ужасниках и «Маннет-шоу»*, 12.11.2012 Pieejams: <http://vozduh.afisha.ru/archive/bernard-rose-o-tolstom/> [skatīts 2014, 19.apr.].

⁶⁸ Turpat.

ceļš: veidot kārtēju kostīmu drāmu un atkārtot iepriekšējo ekranizāciju soļus.⁶⁹ Atsaucoties uz britu vēsturnieka Orlando Faidžisa grāmatu „*Natašas deja: Krievijas kultūrvēsture*” (2002), kurā autors runā par 19. gadsimta Krievijas sabiedrības identitātes krīzi, tās atskatīšanos uz Rietumu un Francijas tradīcijām, par sabiedrības noteiktu lomu izspēli, it kā atrodoties uz skatuves, Dž. Raits bija sapratis, kas veidos viņa ekranizācijas interpretācijas kodolu. Filmas galveno darbību viņš pārceļ uz teātri, un ne tikai uz skatuvi, bet paviljonā speciāli uzbūvētā teātra mājā ar aizkulisēm, skatuves rekvizītiem, bīdāmām sienām un atsegtām rampām, parteri un ložām. Šai metaforiskai koncepcijai dažādā mērā tiek pakļauti visi filmas tehniskie elementi, un nosacītā teatralizētā vidē notiekošais stāsts izvēršas par negaidīti kinematogrāfiski piesātinātu.

2.4.2. Scenārija adaptācija

Pirms analizēt filmas spilgto formu un režisora koncepciju, ir svarīgi saprast, kādi akcenti tika likti romāna satura atspoguļošanai adaptētā scenārijā, kura autors ir slavenais mūsdienu dramaturgs un scenārists Toms Stopards (*Tom Stoppard*). Iekļaujot tik daudzšķautņainu romāna ekranizāciju pilnmetrāžas ietvaros, ir nepieciešams koncentrēties uz vienu visaptverošu tēmu, un šajā gadījumā tas atkal nav nekas cits kā mīlestība. Pēc T. Stoparda komentāriem, filmas ideja ir bijusi visā tās garumā parādīt visdažādākos mīlestības veidus: mātes, bērna, radnieku, miesisku, mīlestību pret Krieviju, tāpēc savā dramaturģijā viņš nebija koncentrējies uz daļām, kur runa būtu par kaut ko citu⁷⁰, savukārt Dž. Raits jau kuru reizi pievērsās mīlestības sarežģītības tēmai. Taču viena lieta, kas atšķir augstas klases rakstnieku un tik zinošu cilvēku kā T. Stopardu no iepriekšējiem romāna adaptātoriem, ir tas, ka pat ja savā adaptācijā viņš fokusējas uz komerciāli saprotamu un mākslinieciski izdevīgu mīlestības tēmu un izvēlas neskart sarežģītas romāna filozofiskas puses, tad ar pārsteidzošu precizitāti un patīkamu uzmanību pret detaļām tiek saglabāti L. Tolstoja dialogi un replikas, netiek transformēta romāna darbības dabiskā gaita, meistarīgi tiek iezīmēti un ar neviennozīmīgiem vaibstiem apveltīti galvenie varoņi, visbeidzot sava loma ir blakusdarbībā ievītam smalkam humoram. Vislielākais viņa nopelns ir Levina tēla, viņa un Kitijas mīlestības līnijas cienīga atspoguļošana, jo līdz šim nevienā ekranizācijā šī vienlīdzīgi svarīga attiecību daļa nebija parādīta gandrīz tikpat pilnasinīgi kā Annas un Vronska.

⁶⁹ Anna Karenina, DVD, Universal Pictures UK 2013, Commentary from the director Joe Wright.

⁷⁰Focus Features. *Anna Karenina: From Novel To Screenplay To Unique Setting*. 2012, October 03, Pieejams: <http://www.focusfeatures.com/article/from-novel-to-screenplay-to-unique-setting?film=anna-karenina> [skatīts 2014, 2. maijā].

2.4.3. Formas īpatnības

Par spīti tam, ka T.Stoparda scenārijs bija domāts reālistiski klasiskajām lokācijām, Dž. Raitam bija izdevies uzņemt filmu stilizētā vidē, neizlaižot nevienu scenārista iekļauto epizodi vai repliku.⁷¹ Šī Džo Raita ideja tika realizēta divos vienlīdz svarīgos līmeņos. Pirmkārt, pat ja šāda forma tika izvēlēta ar noteiktu māksliniecisku mērķi, apzinātā vai netiešā veidā ar šādu izvēli režisors skaidri deklarēja vienu ļoti svarīgu atziņu, kas saistās ar ārzemju klasikas ekranizāciju. Proti, viņš godīgi atzinās, ka runāt par vēsturiski attālinātu un viņam kulturāli svešu vidi ar pretenciozi reālistiskiem līdzekļiem ir bezjēdzīgi un bīstami, kaut vai šādas dabas iepriekšējo ekranizāciju mēģinājumu virknes dēļ. Ka nav nekādas jēgas mēģināt precīzi attēlot to, ko nepazīsti, bet ir iespēja atklāt romāna būtību tieši caur atsvešinātu stilizāciju. Ar teatrālu jeb kultūras komunikācijā vispārpieņemto nosacīto realitāti, viņš noņem no sevis atbildību skeptiski noskaņotas krievu auditorijas priekšā, tāpat kā atsakās maldināt rietumu pasaules auditoriju ar viltus priekšstatiem par vēsturisku krievisko vidi un ar to saistītām klišejām. Otrkārt, klasikas formālistiska transformācija uz atraktīvāku un skatāmāku kino formātu uzreiz izceļas pārējo ekranizāciju vidū, un pat ja brīžiem šis vizuāli spilgtais un bez šaubām stilīgs horeogrāfiskais hepenings aizēno saturisko pusi, tad dara to mazākā mērā nekā iepriekšējās „Annas Kareņinas” ekranizācijas bez īpašiem režisoriskiem akcentiem. Savā ziņā šī darbības un jūtu dinamika, filmas augstais tehniskais temps, ko piedāvā Dž. Raits iekļaujas mūsdienu komerciāla kino konteksta tendencē. Klasikas ekranizācijā to nesen bija piedāvājis Bezš Lūrmans, padarot „*Lielo Gētsbiju*” (2013) par digitalizētu un nedzīvi skaistu bildi ar atskatu uz mūsdienu autosacīkšu un nebeidzamo ballīšu tempu. Dž. Raits balansē uz robežas starp formu un saturu, un formā dominē, taču saturs neatpaliek. Viņa ideja par filmas darbības pārnesumu uz teātri savā būtībā nav novatoriska, bet izpildījuma ziņā gan. Šajā laukā ir atzīmējušies gan Lorens Olivjē ar daļēji teātrī inscenēto 1944.gada „*Henriju V*”, gan B. Lūrmans ar mūziklu „*Mulenrūža*”, kas ir līdzīgi veidota mākslīgajā teātra un kostīmu vidē, gan Ēriks Romērs ar „*Lēdiju un hercogu*” (2001), kur reālistiska interjeru vide tika kombinēta ar animēto un digitalizēto eksterjeru fonu, gan Lars von Trīrs ar savu galēji nosacīto, bet tajā pašā laikā reālistisko „*Dogvili*” (2006).

Džo Raits izdara sekojošo: no pirmajām filmas sekvencēm, kas acumirkli aizrauj skatītāju perfekti iestudētā, samontētā, izspēlētā un stilizētā stāsta iesākuma epizodē ar Stīvas (Metjū Makfadiens) krāpšanu, kad mēs redzam teātra skatuvi un aizkulises, spēles noteikumi kļūst saprotami. Visā filmas garumā šāda nosacītība un ainu fiziskās montāžas jeb precīzi

⁷¹ Focus Features. *Anna Karenina: From Novel To Screenplay To Unique Setting*. 2012, October 03

izrēķinātu horeogrāfisku kustību un pārvietojamu dekorāciju maiņas estētika tiek saglabāta, idejiski un telpiski kontrastējot ar vienīgā cilvēka, kas nespēlē nekādu sabiedrības lomu- Levina (Domnols Glīsons) pasauli, kas tiek filmēta eksterjeros, Krievijas lauku plašumos un aukstumā. Kaut gan arī reālajā vidē uzņemta Levina pasaule nevairās no mākslīga izskata: Levina muiža un blakus stāvoša koka baznīca kopā ar lauku darbu romantizētu filmējumu stilistiku veido idealizētu lauku dzīves gleznu, un vizuāli asociējas ar Deivida Līna „*Doktora Živago*” (1965) ainavu filmējumiem. Uz šādu ainu piemēra var redzēt, ka, ja visa filma būtu veidota ar pretenziju uz naturālistisku, nevis specifisku kinematogrāfisku realitāti, tas ekrānizācijai nenāktu par labu. Pat kad Annai un Vronskim izdodas un mirkli aizbēgt no sabiedrības uz „reālo” dabas pasauli, tā tik un tā izskatās iestudēta, pat neteatrāla realitāte filmā ir viltota, un iespējams tas ir iemesls, kāpēc filmas beigās rodas tukšuma sajūta, kaut gan līdzpārdzīvojuma mērs katram skatītājam ir atšķirīgs. Šādi vizuāli stilistiski filmējuma līdzekļi vien norāda uz visa stāsta fikcijas būtību, pat vairāk, režisors piedāvā skatītājam sava veida spēli, un, piekrītot noteikumiem, filmai virzoties uz priekšu, mēs saprotam, ka šai spēlei ir nosliece uz dramatisku iekšēju pārdzīvojumu raksturu, kas izraujas no kopēja filmas formālistiski atsvešināta konteksta.

2.4.4. Teātra zīmes kino telpā

Teātris jeb skatuve kā šīs vietas galvenais atpazīstamības simbols šajā gadījumā kalpo par ikonisku zīmi visam, kam ir jānotiek, tāpēc režisora pirmatnējā ideja par Annas laikmeta sabiedrības divkosību un indivīdu lomām atklājas no cita aspekta, kas skar pašu stāstu, respektīvi, liek skatītājam apšaubīt visu varoņu jūtas un pat eksistenci. J. Lotmans uzsver, ka, ja teātrī skatītājs atrodas ārpus mākslinieciskas telpas, tad kino iluzora attēla telpa ievēl skatītāju tajā iekšā.⁷² Tāpēc šai filmai izdodas panākt to, kas bieži vien neizdodas teātrim - absolūtas ticamības, jo mēs joprojām skatāmies kino, un tajā brīdī mēs esam filmas iekšienē, līdzpārdzīvojot, jo uz aktierspēli nosacītības noteikumi neizpaužas. Jā, piedāvātie vides apstākļi maina viņu spēles tehniku, tomēr ne tik lielā mērā, lai tā pārstātu būt reāli psiholoģiska. Savukārt tēlu vizuālā puse nepārstāj atgādināt par viņu piederību tieši pie teatrālās pasaules: rudmataināis, par sevi nepārliecinātais Levins, infantilā un apgarotā Kitija (Alīsiņa Vīkandere), komiskais dendijs Stiva, Kareņins (Džūda Lovs) – „cilvēks futlārī”. Anna ir krāšņa, sarežģīta un jutekliska būtne – šīs kvalitātes apliecina viņas tērpi (Oskaru ieguvušās kostīmu mākslinieces Žaklīnas Dirānas ieguldījums), Vronskis (Ārons Teilors-Džonsons), kas

⁷² Лотман, Ю М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Спб.: Академический проект, 2002. Pēejams: http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/#_Toc315610761 [skatīts 2014, 3.maijā.].

izsauc vislielākās kastinga jautājumus un krasi atšķirās no visām iepriekšējām šī tēla vizualizācijām ir režisora „zeltmatainās jaunības” idejas personificējums. Šāda ne tikai filmas vizuālas telpas, bet arī varoņu semantiska būtība, apliecina J. Lotmana ideju par to, ka visam, kas nokļūst uz skatuves ir tendence piesātināties ar papildus jēgu. Kustība pārvēršas par žestu, lieta – par detaļu ar jēgu.⁷³ To var teikt par zīmētām dekorācijām, piemēram, Vasīlija Svētlaīmīgā katedrāle ir ikoniska Maskavas pilsētas zīme, tāpat kā vara jātnieka piemineklis ar Isakija katedrāli kā skatuves fons apzīmē darbības norisi Pēterburgā. Vilciens kā Annas dēla spēļmantiņa ir lieta, kas pārtop par galveno filmas zīmi un ir apveltīta ar vienotiem skatītāju jēdzieniskiem priekšstatiem, kas ir izveidojušies viņu uztverē no iepriekšējām romāna ekranizācijām, kā arī teātra uzvedumiem, īpaši baletiem, kuros parasti bērns uz skatuves spēlējas ar vilcienu. Pateicoties specifiskiem kino līdzekļiem, šajā filmā vilciena loma un jēga tiek paplašināta. No spēles ar fiziskiem mērogiem, kad bērns mākslīgais dzelzceļš ar kameras piebraucieni un montāžas palīdzību pārtop dabiskā mēroga vilcienā, līdz muzikālajā pavadījumā inkorporētām laiku paātrinošām vilciena skaņām, visbeidzot vilciena kā seksuālas un likteņa zīmes parādīšanās balles beigu epizodē, kad pēc jutekliskas dejas ar Vronski, Anna skatīdamās spogulī ierauga to strauji tuvojošos. Par vēl vienu filmas tīri teatrālu atribūtu kļūst marionetes. Atslēgu epizodēs, tādās kā zirgu sacīkstes, vizītē operā vai Annas pašnāvības ainā, apkārtējā publika pēkšņi sastingst puskustībā, atgādinot dzīvās lelles, norādot uz sabiedrības bezpersoniskumu, fokusējot visu uzmanību uz galveno varoni un viņas konfliktu ar to. Režisors komentē šādu laika un masu skatu dalībnieku sastingumu kā mēģinājumu vizualizēt T. Stoparda scenārijā esošu apziņas slāni.⁷⁴

J. Maņēvičs rakstīja, ka kinomāksla pirmkārt ir domāta acīm – filmu skatās nevis lasa, tāpēc labākajās filmās var atrast daudzu paaudžu gleznotāju un skulptoru vizuālo kultūru.⁷⁵ Dž.Raita kino estētikai ir raksturīgas kompozicionālas, gaismu vai noskaņojumu, tomēr netiešas atsauces uz pasaules glezniecības kultūru. Šajā gadījumā otrādi, apliecinot filmas kopējo stilistisko garu, mākslīguma ideju ar atsauci uz postmodernās kultūras citēšanas mehānismiem, viņš gandrīz vai tiešā veidā rekonstruē, atdzīvina slavenākos Rietumeiropas mākslas darbus: Karavadžo „*Medūzu*” (att.13), Kloda Monē sieviešu kompozīcijas pļavās, Fransuā Millē gleznas ar ražas vākšanu un sienu kaudzēm dūmakā (att.14), tāpat arī Iljas Repina vēlīnāku darbu „*Valsts Padomes svinīga sanāksme*” (att.15). Šādi viņš satuvina šī it kā sevišķi krievisku romānu ar rietumu mākslas, būtībā ar visas pasaules mākslas telpu, kurā „Anna Kareņina” atrodas gandrīz kopš izdošanas.

⁷³ Turpat.

⁷⁴ Anna Karenina, DVD, Universal Pictures UK 2013, *Commentary from the director Joe Wright*.

⁷⁵ Маневич И. *Кино и литература*, с. 11

2.4.5. Raksturu interpretācija

Pirmais un svarīgais akcents kas skar mīlas trīsstūra varoņus ir viņu vecums, līdz ar to vizuālais tēls ļoti atšķiras salīdzinājumā ar iepriekšējo ekranizāciju kontekstu, taču ir vistuvākais L. Tolstoja laikmeta vecuma koncepcijai un romānam. Kīrai Naitlijai filmas uzņemšanas brīdī bija divdesmit seši gadi, un ņemot vērā, ka Annai ir astoņgadīgs dēls, un viņa tika izprecināta agrā jaunībā, aktrises vecums Annai ir vistuvākais, līdzīgi Džūda Lova Kareņins ir vīrietis aiz četrdesmit un Vronskis ir jaunāks par Annu, līdz ar to nav pilnībā nobriedis ģimenes dzīves grūtībām un mīlestības smagumam. Ar šādiem vecuma akcentiem režisors, pirmkārt, norāda uz Annas jaunības traģēdiju – viņa nav paspējusi iepazīt un izbaudīt mīlestības fizisko un kaislīgo pusi, un viņas sakars ar Vronski ir mēģinājums to kompensēt. No otras puses tas ir veids kā parādīt sabiedrībai Annas īsto, nonkomformistes dabu. K. Naitlijas Anna ir temperamentīga, mīloša, bet viņas jūtas ir destruktīvas, pēc pašas aktrises vārdiem viņa ir varone un antivaronē vienlaikus, kura pati sevi iznīcina, nespējama dzīvot melos, tāpat viņai ir raksturīga daļēja iedomība, kas filmā tiek parādīta ar ekstravagantiem kostīmiem, un jo vairāk viss apkārt sāk brukt, jo krāšņāka viņa izskatās.⁷⁶ Aktrises spēle filmas garumā sasaista, ap viņu uzburtais pievilcīga dramatisma oreols ir vizuāli krāšņs, viņas drāma ir ticama, bet beigās vienīgais cilvēks, kuram var just līdzīgu ir Kareņins, kura tēls attīstās pakāpeniski un atveras no visām pusēm. Viņš filmā atbild par tā saucamo *amor fin* – garīgu mīlestību, kamēr Anna lielākoties atrodas *amor fol* – kaislību varā. Ārpus tā, filma kopumā demonstrē stipru aktieru sastāvu un viņu tēlu rūpīgu portretējumu. Režisoram aktuāla jaunības tēma izskan arī šajā filmā, šo jaunības maksimālismu un vienlaikus nepietiekošu briedumu demonstrē zelta jaunatnes pārstāvis Vronskis, un ne velti Dž. Raits beidz filmu ar Annas bērniem brīvā dabā. Fināla kadrs ar lauku ziediem teātra zālē, kas kompozicionāli noapaļo filmu, apzīmē ticību nākotnei un tam, ka robežas starp ār pasaules patiesumu un teatrālu liekulību tiks, iespējams, nojauktas.

2.4.5. Horeogrāfija kā darbības formālā ass

⁷⁶ Aquino, Tara. *Interview: Keira Knightley & Director Joe Wright Talk "Anna Karenina" & Living Life on a Stage*. 2012, November 16. Pieejams: <http://www.complex.com/pop-culture/2012/11/keira-knightley-joe-wright-anna-karenina> [skatīts 2014, 7.maijā.].

Horeogrāfijai – šajā gadījumā varoņu, dekorāciju un kameras kustību iestudētai pārvietošanai, filmā ir milzīga loma – tā pakļauj gandrīz visu filmas darbību, no svarīgākām epizodēm (Annas un Vronska dejas) līdz otrā plāna masu dalībnieku darbībām (Stivas ierēdņu darbs ar papīriem un viņu pārtapšana ielas muzikantos un ofiāntos, vai „neredzami” kalpi, kas piēnes pelnu traukus) un aktieru izvietojumam ar viņu mehāniski precīzām kustībām šaurajā skatuviskā vidē. Filmā galvenais horeogrāfs holādiētiš S.L.Šerkauī (*Sidi Larbi Cherkaoui*) bija pacēlis parastā fiziskā darbības līdz sarežģītām un poētiskām, tieši teatrālai videi piemērotām un personāžu attiecību dabu atklājošām, padarot horeogrāfiju par vienu no galvenajiem līdzekļiem stāsta stāstīšanai. Par filmā romantiskā devuma kvintesenci un galveno varoņu attiecību nodibināšanu kļūst balle un dejas, kuras nozīme režisora acīs ir izšķiroša, jo neverbālā komunikācija pastāsta gan varoņu, gan kino stāstu daudz iedarbīgāk nekā vārdi. Dario Marianelli komponētā smeldzīgi progresējošā valša stāsts tiek parādīts caur roku horeogrāfiju – tieši šo režisoram tik svarīgo detaļu, kura pateicoties šai dejai, tiek akcentēta vislielākā mērā. Kāislei augot, pārējie pāri sastingt, tad maina pozīciju līdz Anna paceļas gaisā, un, nolaižoties lejā, abi paliek vieni paši pustumšā zālē, un iesākas abu ķermeniskais dialogs. Jā, ar šādu dejas eskeipisma paņēmienu Dž. Raits citē pats sevi, taču kopējais izpildījums un dejas tehniskais risinājums – nepārtraukta gara kadra filmējums, ko nomaina ātra montāžas sekvenca ar Kitijas skatpunktiem un tempa pieaugumu, padara šo epizodi par vienu no spilgtākām un vizuāli uzrunājošām. Annas un Vronska mīlas aina arī ir komponēta līdzīgi dejai, paspilgtināts ar gaismēnu saspēli, tuvplāniem un aktīvu montāžu. Virtuozī iestudētā sacīkšu epizode, kas demonstrē vēl vienu teātra telpas transformāciju hipodromā, ar zirgu skrējienu gar skatuvi un montāžas lēcieni uz īstu trasi, ir piemērs tam, cik organiski tiek apvienota lielmēroga darbība ar psiholoģiski intīmu Annas un Kareņina stāvokļu portretējumu caur detalizētu kustību horeogrāfiju, ierāmētu tuvplānos ar aktīvu montāžu un skaņas akcentiem.

Fokusējoties uz teatralitāti kā galveno stilistisko īpašību, filmā izdodas būt ārkārtīgi kinematogrāfiskai, kas padara to par neapšaubāmi vērtīgu ekranizācijas piemēru. Vienā no intervijām Dž. Raits norāda, ka apmēram sešdesmit procenti no filmā ir uzņemti tuvplānos.⁷⁷ Tik tiešām, šī teātra telpa veido sevī noslēgtu mikropasauli, ar ļoti aktīvu kameras pārvietošanos, precīzāk, kameras deju ap un kopā ar varoņiem, kā arī izteiksmīgu tuvplānu galeriju. Filmā temps ir ļoti augsts, it īpaši sākumā, tomēr filmā otrajā daļā emocijas sāk dominēt, formāli spilgti risinājumi kļūst bālāki. Dinamiskā ainu maiņa, ātrs stāsta stāstīšanas

⁷⁷Poland, Davis. *DP/30: Anna Karenina, director Joe Wright, actors Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson* Interview at The Toronto International Film Festival. 2012, September.

temps, skatītājam redzamā spēle ar dekorācijām ļāva iekonomēt daudz filmas laika, tāpēc scenārijā varētu droši tik iekļautas tik svarīgas romāna ainas kā Vronska pašnāvības mēģinājums, viņa došanās karā uz Serbiju, kas padarītu izteiktāku viņa tēlu, jo vairāk – Annas un Levina tikšanās, kas loģiski noapaļotu stāstu, taču diemžēl tas netika izdarīts, iespējams, neiekļaujoties kopējā filmas koncepcijā. AINU transformācijām ir horeogrāfisks raksturs, kas ir paspilgtināts ar apgaismojuma un skaņas pārejām, un tas viss dod skatīšanas procesa realitātes, ievēlot skatītāju ainas iekšienē. Vislielākā un veiksmīgākā filmas formālo līdzekļu sakritība ar romāna pasauli ir skatpunktu dažādība: ja romānā par šo atbild autora balss, un, jo īpaši tas attiecas uz Annas personāža traktējumu, tad filmā, pateicoties vizuālai nosacītībai, skatītājs uz visu skatās no malas, un tā piedāvā gan objektīvu, gan pateicoties tuvplāniem un aktrises spēlei, subjektīvu skatījumu uz varoni un situāciju, turklāt pati Kīra Naitlija cenšas portretēt Annu kā neviennozīmīgu būtni. Par ļoti kinematogrāfisku šo filmu padara garo kadru un vertikālu panorāmu daudzums, kas ir saistīti ar filmas realitātes izcelšanu un tās horeogrāfiskas dabas akcentēšanu.

Formas un satura mijiedarbības problēma šajā ekranizācijā ir galvenā. Džo Raits interpretē romānu, galvenokārt transformējot un metaforizējot tā darbības vidi, līdz ar to pakļauj tā saturu ļoti konkrētajiem likumiem un uztveršanas rāmjiem. Toms Stopards uzraksta ļoti labu scenāriju, kas, cik vien tas ir iespējams, cenšas runāt ar skatītāju L. Tolstoja valodā. Tomēr centrējoties uz mīlestību vien, ar visiem tās morāli idejiskiem atvasinājumiem, turklāt situācijā, kad var manīt, ka sākotnēji scenārijs tika domāts reālajai videi, filmas forma kā patstāvīgs un nenovērtējami spilgts kinematogrāfisks mākslas darbs neļauj potenciāli nopietnam saturam stāvēt tai līdzās, ar katru kadru pat ja minimāli, bet pārspēlējot to. Nevar teikt, ka šāda forma ietu pretēji ar vienu no daudzajām L. Tolstoja romāna idejām, režisors parāda viņa varoņus palielinājumā, stilizējot un līdz ar to atsvešinot, viņš cenšas panākt pretējo, bet vai tas izdodas, vai nē, ir stipri subjektīvi. Viens kritiķis precīzi pasaka: „Filma, mežonīga un emocionāla kāda tā ir, gluži netrāpa dziļā tragiskā notī, kas paceltu to virs vienkārši laba, pat ļoti laba līmeņa. Beigās jūs varat būt apžilbināts, pat aizkustināts un noguris.”⁷⁸ Cits uzsver, ka vizuāli virtuozā un apbrīnojama stilizācija padara filmu par reti kad patiešām aizkustinošu, un šī ekstrēmā teatralitāte kalpo par barjeru emocionālai iesaistei.⁷⁹

⁷⁸ Scott, A.O. Infidelity, Grandly Staged, *NY Times*, 2012, November 15. Pieejams: <http://mobile.nytimes.com/2012/11/16/movies/anna-karenina-from-by-joe-wright-with-keira-knightley.html?from=movies> [skatīts 2014, 7. maijā].

⁷⁹ French, Philip. Anna Karenina – review. *The Observer*, 2012, September 9. Pieejams: <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/anna-karenina-review-philip-french> [skatīts 2014, 7. maijā].

Džo Raita horeogrāfiskā melodrāma par „Annas Kareņinas” mīlestības variācijām ir spilgta autorkino piemērs interpretācijas un transformācijas ekranizācijas ietvaros, formālistisku kino paņēmienu dominance dēļ, šo filmu latviskotajā variantā var dēvēt par adaptāciju. Tā nepārprotami izceļas ne tikai uz romāna iepriekšējo filmu versijām, bet plašāk, uz visu literāro ekranizāciju fona. Tā ciena grūti ekranizējamu pirmavotu, ar kino līdzekļiem un veiksmīgu scenāriju panāk saikni ar to, cik vien pilnmetrāžas filmā tas ir iespējams. Filmai, iespējams, trūkst L.Tolstoja filozofiski dramatiskā skanējuma, taču salīdzinājumā ar iepriekšējām „Annas Kareņinas” ekranizācijām, Dž.Raita versija patīkami pārsteidz ar uzmanību pret detaļām, Kareņina tēlam, Levina un Kitijas mīlestības līnijai. Tomēr šādam klasikas pārnesumam uz ekrānu ir maza varbūtība kļūt par tendenci, jo pirmkārt, ne katram režisoram ir tik vienota radoša komanda, kurai ir pa spēkam paveikt kaut ko tik formas ziņā grandiozu, un šāds formāts nestrādās, ja vien nebūs izstrādāta katra stāstījuma aspekta vismazākā detaļa. Otrkārt, pat ja tas cenšas runāt ar mūsdienu skatītāju viņam saprotamā ārēji saistošā valodā, panākt formas un satura vienotību ir ļoti grūti, it īpaši tik sarežģītu autoru ekranizācijās. Ar šo filmu Džo Raita apliecina savu mīlestību pret literāriem sižetiem kā sava veida eskeipismu laikmeta un stāsta fikcijas pasaulē. Viņaprāt, visas kostīmfilmās jeb perioda filmās (*period films*) ir fantāzijas, pasakas, kas risinās iztēles telpā, un runa nav par vēsturiskajām rekonstrukcijām, tāpēc šādām filmām var piešķirt reālisma estētiku kā tas bija „*Lepnumā un aizspriedumos*”, vai spēlēt ar postmodernisma struktūru kā „*Piedošanā*”, vai teatrālu estētiku kā „*Annā Kareņinā*”.⁸⁰ Moderni dinamiska un emocionāla valoda, katru individuāli dažādā mērā uzrunājoša, šajā filmā gūst virsroku, un iespējams, tas atklāj L. Tolstoja romāna pasauli no citādākas perspektīvas, kvalitātes un kvantitātes ziņā parādot vien tik daudz, cik tas bija iespējams un neieciešams režisoram konkrētajā radošā brīdī.

⁸⁰ Poland, Davis. *DP/30: Anna Karenina, director Joe Wright, actors Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson* Interview at The Toronto International Film Festival, 2012, September.

3. DŽO RAITA KINO ESTĒTIKA

Šajā nodaļā tiks apkopotas un rezumētas trīs filmu analīzes rezultātā iegūtās atziņas par Džo Raita režijas stilu, formulēti viņa režijas estētikas galvenie pamatprincipi, fokusējoties uz tādiem kino valodas komponentiem kā kadra telpa, mizanscēnas un to horeogrāfija, filmu vides un kostīmu mākslinieciskais risinājums, mūzikas un skaņas dramaturģija, aktieru spēle. Individuāla kinematogrāfiska stila formulējums var likties subjektīvs un neviennozīmīgs, jo kino atšķiras no citiem mākslas veidiem ar savu kolektīvo radīšanas dabu, tāpēc īpašas uzmanības vērts ir Dž. Raita darbs ar vienu radošo komandu, katra individuāla mākslinieka ieguldījums kopējas režisora idejas realizācijā un veids, kādā šie komponenti tiek savienoti zem vienota režijas virziena.

3.1. Sižetu loks

Trīs no piecām režisora pilnmetrāžas spēlfilmām (romānu ekranizācijas) pieder pie melodrāmas žanra, un pārējās divas, „*Solists*” un „*Hanna*” ir piemērs Dž. Raita vēlmei un spējai realizēt sevi citādos žanros, tādos kā biogrāfiska drāma un spriedzes filma. Tomēr tieši filmās ekranizācijās viņš ir pierādījis sevi kā spilgtu kino mākslinieku un īpatnēju klasikas interpretatoru, cienot gan literatūras un konkrēta romāna, gan kino kā vizuāla medija, gan vadoties pēc saviem pašiem estētiskiem principiem. Tieši laikā attālinātas darbības, varoņi un vide kļūst par viņa iedvesmas avotu, tas visaktīvāk spēj ilustrēt viņa iztēli, kļūst par lauku, kurā ir iespējamas visdažādākās radošās izpausmes, bez vēsturiska perioda likumu pārkāpumiem. Vienā no intervijām režisors atzīmēja, ka nekad nebija uztvēris savas filmas kā kostīmu filmas, bet gan vairāk kā romantiskas, arhetipos balstītas pasakas.⁸¹ Dž. Raita raksturīgāko sižetu melodrāmas loku veido mīlestības un ģimenes tēmas, un katrā no trim ekranizācijām tiek runāts par mīlestības sarežģījumiem, un gandrīz nekad netiek likti akcenti uz sociālu vai politisku fonu un tā paralēli ar mūsdienām. Viņam svarīgāki ir raksturi, viņu iekšējā pasaule un vide, kas to atklāj vai ietekmē. Viņa romantiskajās ekranizācijās bēgšana pilnīgi citādā pasaulē katru reizi tiek panākta ar dažādiem formālistiskiem līdzekļiem, vai tie būtu ārēji reālistiski („*Lepnums un aizspriedumi*”), vai pēc naratīva struktūras sarežģīti („*Piedošana*”), vai teatrāli („*Anna Kareņina*”), bet tā vienmēr izskatās ticama un emocionāli iedarbīga. Papildus tam, caur raksturu, ārējās vides reprezentāciju un tiem piešķirto jēgu lauku, ko veido specifisku kinematogrāfisku līdzekļu mijiedarbība, tiek panākta katras filmas

⁸¹ Хиггинсон, Наталья. *Джо Райт: «Для меня роман Толстого прежде всего о любви»*. 2012, 12 Декабря. Pieejams: <http://www.kinopoisk.ru/interview/2023875/> [skatīts 2014, 8.maijā.].

idejisku nozīmju paplašināšana līdz tā sāk rezonēt ar pasakas motīvu pirmsākumiem. Tas ir vērojams gan „*Lepnumā un aizspriedumos*” un „*Piedošanā*”, īpaši „*Hannā*”, un savā ziņā arī „*Annā Kareņinā*”. Dž. Raits neizmanto attālinātu laiku un literārus sižetus, lai caur tiem skatītos uz mūsdienu problēmām. Viņu interesē intīmi, iekšējie konflikti, kuru izteiksmes valoda ir universāla, savukārt saistoša stāstījuma forma padara tos aktuālus mūsdienu skatītājam.

3.2. Kadra telpa un mizanscēnu horeogrāfija

Kino teorētiķis S. Freilihs atzīmē, ka, ja literatūras stils materializējas valodā, tad par filmas stila primāro elementu kalpo tieši kadrs.⁸² Džo Raita filmu vizuālai pasaulei realitātes sajūtu piešķir kadra dziļums, kas interjeros tiek papildināts, ar telpā attiecīgi izvietotu, mizanscēnu palīdzību un eksterjeros ar plašiem augstas vai horizontālas panorāmas filmējumiem, tāpat vērojuma un gariem kadriem, kas ietver sevī daudzu mikronotikumu atspoguļojumu.

Režisora aizrautība ar glezniecību atspoguļojas katrā viņa filmā, un tā izpaužas divējādi. Pirmkārt, režisors cenšas būvēt katru filmas kadru ar kompozicionālu ievērtību, atsaucoties uz glezniecības dziļu telpisku vai frontālu perspektīvu, veidojot to pēc paša estētiskām priekšnojautām un filmas sižeta dramaturģijas likumiem. Otrkārt, glezniecība viņa filmās bieži vien parādās daudz tiešākā veidā, proti, kā vizuāla un kompozicionāla atsauce uz konkrētu gleznu vai mākslinieka stilu. Pirmais piemērs ir attiecināms uz interjeru filmējumiem ar dziļu mizanscēnu veidošanu, kur aktieri tiek izvietoti dažādos telpas līmeņos, kā arī uz atsevišķām eksterjeru epizodēm. „*Lepnumā un aizspriedumos*” dziļas kompozīcijas veido piecu māsu figūras, kur piecstūra centrā vistuvāk skatītājam atrodas konkrētas ainas vadošais personāžs (*att. 16, 17*). „*Piedošanā*” šāda tipa mizanscēnām ir grupveida raksturs (*att. 18, 19*), kā arī varoņu attiecības pozicionējošas trīsstūra veida kompozīcijas (*att. 20-22*). Bieži vien par kadru robežām jeb gleznas rāmjiem kalpo tādi filmu fiziskās pasaules elementi kā logi, durvju ailes (*att. 23, 24*), vai koki, gadījumos, kad tiek uzsvērtas kadra ģeometriskas proporcijas un dziļums. Daudzkārt ir sastopami varoņu frontāli vidējie plāni ar skatieniem kameras virzienā, kas atrodies simetriskā bilancē ar kadra malām, piešķir stāstījumam formālu un modernu izskatu, kas tiek izmantots kā varoņu psiholoģiskās identifikācijas zīme dažādās stāstījuma situācijās (*att. 25-27*). Eksterjeros kadru dziļums tiek panākts, pateicoties dabiskām filmētās ainavas struktūrām vai figūras izvietojumam dziļumā (*att. 28*). Citādāk ir,

⁸² Фрейлих С.И. *Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского*. Москва.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008. с. 221

ar Džo Raita filmās bieži sastopamām, horizontālām ainavu kompozīcijām, kurās kadru virzošas līnijas atrodas paralēli horizontam, un saskaņā ar līniju psiholoģiskām konotācijām apzīmē ārējo mieru un bezkonflikta stāvokli, tuvību zemei (*att.29-34*). Parasti šāda veida ainas attīstās statiskās kameras varoņu kustības vērojuma režīmā. Par otro piemēru runājot, papildus ļoti tiešiem un iepriekšējā nodaļā minētiem mākslas citātiem „*Annā Kareņinā*”, var minēt kompozicionāli līdzīgus piemērus: „*Lepnumā un aizspriedumos*” Mērija Beneta spēlē klavieres un kopēja telpas un gaismu uzbūve līdzinās Jana Vermēra gleznām, vai arī smalki asociatīvus un netiešus, kurus nereti var atklāt tikai pats režisors – Elizabetes skats pa logu zilajā istabā kā alūzija uz Pablo Pikaso „zilā perioda” sieviešu portretējumu (*att.35*), vai kad „*Piedošanā*” Sesīlija izvelk kāju no kurpītes mīlēšanās ainā bibliotēkā, režisors cenšas nodot Marka Šagāla gleznu lidojuma sajūtu.⁸³ Tas norāda vien uz to, ka pat, ja skatītājs šādas ainas neuztver tik daudznozīmīgi, režisora personīgā attieksme pret katru epizodi un kadru tik un tā ir jūtama un vērtīga.

Viena no svarīgākām Džo Raita filmu vizuāla stāstījuma sastāvdaļām ir garie plāni, ar kuru palīdzību filma iegūst nepārtrauktu, montāžas nesaskaldītu kino dzīves un laika procesā vienotu realitāti, kas visvairāk tuvina tās stāstījumu reālajai dzīvei. Režisora filmās var manīt dažādas šādu kadru funkcijas. Pati slavenākā piecu minūšu garā Dankirkas epizode ir vienlaikus kara traģēdijas kvintesences un Robija iekšēja stāvokļa attēlojums jeb dramatiskais vēstījumu paspilgtinošais efekts. „*Lepnuma un aizspriedumu*” balles noslēguma epizode ir veidota ar nodomu, vienlaikus aptvert visu vadošo varoņu tā brīža emocionālus pārdzīvojumus, savukārt filmas sākuma garā plāna epizodei ir informatīvi iepazīstinošs raksturs. „*Annā Kareņinā*” – balles epizodē tas darbojas kā pāra pretnostatījums sabiedrībai, un epizodē Stīvas kantorī tam ir horeogrāfiska funkcija. Viena no iemīļotām Dž. Raita filmām ir Aleksandra Sokurova „*Krievu šķirsts*” (2002)⁸⁴, un tas ir manāms interjeros veidotajos garajos kadros. Trillerī „*Hanna*” garajos plānos tiek parādītas kaujas epizodes, savukārt „*Solistā*” – bezpajumtnieku dzīve nakts ielā. Garie kadri dod īpašu un personisku skatienu uz portretējamiem objektiem vai vidi, un tie prasa īpaši sarežģītu visas filmas komandas sagatavošanas darbu. Džo Raita radoši tehniskās komandas uzticamais pārstāvis - operators Šeimuss Makgārvijs ir strādājis kopā ar režisoru pie „*Piedošanas*”, „*Solista*” un „*Annas Kareņinas*”. Vienā intervijā viņš raksturo savu pieeju kinematogrāfijai, akcentējot, cik svarīgi

⁸³ Atonement. DVD, Universal Studios 2007; Pride & Prejudice. DVD, Universal Studios 2006. *Commentary from the director Joe Wright.*

⁸⁴ Vo, Alex. *Toronto Film Fest: An Interview with Atonement Director Joe Wright.* 2007, September 14. Pieejams: http://www.rottentomatoes.com/news/1670913/toronto_film_fest_an_interview_with_atonement_director_joe_wright/ [skatīts 2014, 6.maijā.].

viņam ir, lai tā netiktu manīta, tai nevajadzētu piesaistīt sev uzmanību.⁸⁵ Tomēr operatora darbs un kadru kompozīcija paliek par vienu no visievērojamākiem un noteikti manāmiem Džo Raita filmu atribūtiem. Tāpēc Š. Makgārvijs sākumā neatbalstīja ideju par piecu minūšu garo „*Piedošanas*” kadru kā pārāk uzkrītošu, bet saprotot tā dramaturģisku ideju, pārdomāja.⁸⁶ Daudzi no iepriekšminētiem Dž. Raita kadru estētikas piemēriem dažādā mērā izpaužas katrā no viņa filmām. Piemēram, „*Lepnumā un aizspriedumos*” viņš strādāja ar citu operatoru (Romānu Osinu), un savos nākamajos, citu operatoru filmētajos, darbos attēla un kadrējuma tehniskā estētika turpināja attīstīties toreiz iesāktajā virzienā, kas apliecina viņa kinematogrāfisko ideju dominanci un radoša darba procesa virzīšanu.

Par Džo Raita režisora rokraksta nozīmīgu sastāvdaļu var uzskatīt mizanscēnu horeogrāfisko aspektu. Detalizēti par to tika runāts „*Annas Kareņinas*” sakarā, ko režisors definē kā „baletu ar vārdiem”⁸⁷, tomēr horeogrāfija ir klātesoša visās viņa filmās, un ne tikai deju epizodēs, bet varoņu parastās fiziskajās izpausmēs – kā viņi kustās un pārvietojas telpā, sadzīvo viens ar otru, kā darbojas viņu ķermeņu valoda, kas izsaka vairāk par vārdiem, un kā viņiem līdzī kustās kamera, jo pēc paša režisora vārdiem, „aktierim un kamerai ir jādarbības unisonā, dejojot vienam ar otru”⁸⁸. Vislabāk tas ir vērojams garajos plānos, interjeru filmējumos ar daudzu figūru mizanscēnām, vai, kad ar tuvplāniem tiek akcentētas varoņu fizisko izpausmju detaļas, piemēram, tāds Džo Raita iemīļotais vizuāli poētiskais akcents kā roka – tās žestu valoda, vai divu roku pieskārieni, kad katrā atsevišķā situācijā tam ir dažāda semiotiskā jēga. Tāpat Dž. Raita filmās nereti ir klātesošs mēmo mizanscēnu komiskais raksturs, otro plānu aktieru fiziskās komēdijas izpausmes.

3.3. Vide un kostīmi

Džo Raita radošās komandas pastāvīgas dalībnieces ir vides un dekorāciju māksliniece Sāra Grīnvuda (*Sarah Greenwood*) un kostīmu māksliniece Žaklīna Dirāna. S. Grīnvuda ir atbildīga par katras režisora filmas unikālu interjeru vidi un dekorācijām, piedaloties Dž. Raitam ārkārtīgi svarīgajos lokāciju meklējumos un to sagatavošanai filmas vajadzībām. Viņa ir tas cilvēks, kas atbild par filmas fiziskās realitātes pievilcību, atbilstību laikmetam, un pats

⁸⁵ *The fine art of cinematography – interview with Seamus McGarvey ASC, BSC*. 2013 October 3. Pieejams: <http://www.pushing-pixels.org/2013/10/03/the-fine-art-of-cinematography-interview-with-seamus-mcgarvey.html> [skatīts 2014, 3.maijā].

⁸⁶ Turpat.

⁸⁷ Patches, Matt. 'Anna Karenina' Director Joe Wright Loves Dance Films, But Hasn't Seen 'Step Up 3D'. 2013, December 1. Pieejams: <http://www.hollywood.com/news/movies/45340155/anna-karenina-director-joe-wright-loves-dance-films-but-hasn-t-seen-step-up-3d> [skatīts 2014, 6.maijā].

⁸⁸ Atonement, DVD, Universal Studios 2007, *Commentary from the director Joe Wright*.

galvenais – atbilstību stāstam un varoņiem. Par spilgtākajiem viņas darbības piemēriem var minēt divu ģimeņu - Benetu un Tallisu māju vizuālo mikrokosmosa izveidi. Kā savā grāmatā „*Kino valoda*” izsakās Marsels Martēns, labu dekorāciju pamatkvalitāte ir reālisms, tām ir jāpiedalās darbībā un jāveicina drāmas psiholoģiskās atmosfēras veidošanā, jādefinē un jāatspoguļo varoņu psiholoģiskais stāvoklis.⁸⁹ S. Grīnvudas dekorācijas ir tieši tādas: pirmkārt, laikmeta sadzīves detaļu piesātinātas un reālistiskas, vai „*Annas Kareņinas*” gadījumā – teatrāli nosacītas, otrkārt, neatdalāmas no stāsta un varoņu iekšējās pasaules. Tieši pateicoties viņai, Benetu mājas interjers un apkārtnē ieguva režisoram nepieciešamo naturālistisko efektu, un Tallisu savrupmāja - pievilcīga dendrārija atmosfēru, kad vēso iekštelpu pārmērīgais ziedu motīvu dekors mijās ar eksterjera karsto ziedošas vasaras sajūtu. Mākslinieces dekorācijās izmantotie dažādo dominējošo krāsu toņi bieži vien nosaka filmas vizuālo kolorītu. Šādi, Benetu mājas interjera novecojušām sienām ir gaiši zili toņi, kas īpaši izdevīgi izceļ jauno aktrišu sejas krāsu un kontrastē ar agrīnāka perioda tumšā koka vai baltajām mēbelēm; Tallisu mājas interjers ir romantizēts kā Brionijas pasaule un nodalīts no apkārtējās pasaules, zaļajos un bēšajos pasteltoņos veidots. Savukārt „*Annas Kareņinas*” teātris tika uzbūvēts un dekorēts no pašiem pamatiem, turklāt katra pārvietojamo dekorāciju atsevišķa daļa tika pielāgota citam personāžam, viņa stāstam un raksturam: Stivas daudz bērnu ģimene mitinās nepavisam ne romantiskā piebāztā rekvizītu glabāšanas telpā, Kareņins – aukstajos un dziļajos tumšā marmora interjeros, Betsija – teātra parterā, aplenkta ar duci krāšņu kristāla lustru. Tādu kinematogrāfisku detaļu kā spoguļu izmantošana interjeru filmējumos ir ļoti bieža: spogulis pārsvarā kalpo par varoņa identitātes apjēgšanas zīmi (*att. 36-39*) vai tā īstās būtības attēlotāju, vai veidu kā savienoties ar otru varoni (*att. 40, 41*). Visas Džo Raita ekranizācijās veidojas ļoti specifisks mājas mikrokosmos, neatkarīgi no tā, vai tā ir ģimenes māja vai teātra ēka. Katru reizi tas sabalsojas ar ģimenes modeļa attēlojumu, bet pats svarīgākais, šādas detalizēti pārdomātās dekorācijas un iespēja filmēt īstās lokācijās, dod aktieriem iespēju labāk iejusties mājas un ģimenes atmosfērā. Piemēram, pirms filmēšanas sākuma Dž. Raitis bija atvedis Benetu ģimenes atveidotājus mājā, kurai bija jāklūst par viņējo, lai tā tiktu izpētīta un apdzīvota, līdzīgi bija ar Tallisu māju un tās apkārtnējo vidi, ar mērķi, lai aktieri sajustu zināmu piederību pie viņu tēlu vides, līdz ar to demonstrētu to savā pārliecinošā spēlē, ar ko atšķiras katra režisora filma. Otra ļoti svarīga pozīcija, kas atšķir Džo Raita filmēšanas stilu lokāciju ziņā, ir aktīva eksterjeru jeb dabas fona un ainavu izmantošana, lai uz līdzības vai kontrasta principa parādītu varoņa iekšēji dramatiskus stāvokļus vai raksturu: Elizabetes un Levina lauku plašumi, Brionijas grotas un ziedošas pļavas, Robija ceļa laikā

⁸⁹ Мартен, Марсель. *Язык кино*. Москва: Искусство, 1959, с. 72

ainavas transformācijas no horizontāli mierīgām līdz Dankirkas trauksmainajā aplī noslēgtām, Hannas vientulība sniega un smilšu tuksnesī.

Kostīmu māksliniece Žaklīna Dirāna meistarīgi īsteno režisora idejas par attiecīgu tēlu raksturu un situāciju, ar personificējošiem un raksturu atklājošiem tērpiem, kur liela nozīme ir ne tikai dizainam, bet arī krāsu dramaturģijai un kontrastu principiem. M. Martēns norāda, ka uz kostīmu filmā ir jāskatās kā uz uzveduma konkrēta stila sastāvdaļu, un tas var papildināt šī stila izteiksmību.⁹⁰ Tieši tā notiek Dž. Raita filmās, kad ar ārēji nosvērtiem kostīmiem un to kontrastu ar citiem tiek parādīts „*Lepnuma un aizspriedumu*” reālistiskais stils, vai „*Annas Kareņinas*” tērpiem – papildināta teatralitāte. Tāpat viņš norāda uz kostīma lomu nacionalitātes, sociālā stāvokļa un varoņa rakstura noteikšanā.⁹¹ Ž. Dirānas darbs atšķiras ar savu māksliniecisku interpretāciju laikmeta ietvaros, nevis tiešu vēsturiskas kostīma kopēšanu. Šajā gadījumā ir svarīgi „*Piedošanas*” un „*Annas Kareņinas*” kostīmi. Pirmajā filmā liela nozīme ir divām Brionijas baltām kleitām: abām ir brīvi krītošs siluets, pirmā veidota, lai varonei ir ērti dienā, kad tik daudz kas jāizdara, un abu baltā krāsa simbolizē šķietamo nevainību, savukārt baltā vakara kleita ir veidota no caurspīdīga auduma, caur kuru izstarojas gaisma epizodē, kad viņa ienāk pa kāpnēm mājā pēc Robija apcietināšanas (*att.42*), kas vizuāli asociē viņu ar svētu un nevainīgu. Sesīlijas smaragda krāsas plānā kleita ir modernizēta atsauce uz Holivudas Zelta laikmeta modi, un tiek iekļauta visdažādākos filmu kulta tērpu sarakstos. Tā ir labākā un atklātākā Sesīlijas kleita, ko viņa uzvelk ar domu par Robiju, un kamerai akcentējot uzmanību uz to, kā tā tiek uzvilka, var saprast, ka tai ir lemts būt novilkta. „*Annas Kareņinas*” tērpi ir veidoti, savienojot 19.gadsimta 70.gadu krinolīnu modi un 20.gadsimta 1950.gadu *haute couture* silueta kleitas. Annas kleitas un rotaslietas pasaka par viņas tēlu un situāciju ļoti daudz: dekorēti ar kažokādām un putnu spalvām, apzīmē viņas vietu sabiedrībā un augsto pašcieņu, akcenti uz dekoltē un plecu zonas papildina viņas juteklisko un seksuālo pusi, ainās ar pītiem apakšsvārkiem viņa līdzinās būrī iesprostotam putnam, jo vairāk papildinās viņas iekšējā drāma, jo apjomīgāki un gaišāki, jeb uzmanību piesaistoši ir viņas tērpi – šādi viņa konfrontē sabiedrību. Šeit, tāpat kā „*Piedošanā*” eksterjera ainās režisoram ir svarīga romantizēta jūtu tīrības atmosfēra, savienojot zaļās dabas un balto tērpu krāsas.

Šie piemēri norāda uz to, cik lielu lomu no tēlu dramaturģijā var spēlēt kostīmu dizains un tajā iekļautās vizuālās un formālās zīmes. Savukārt no režijas puses, tas apliecina Džo Raita filmu valodas daudzlīmeņu konstrukciju, kad katra tās mākslinieciskās pasaules detaļa

⁹⁰ Мартен, Марсель. *Язык кино*. с.69

⁹¹ Турпат, с. 70

pati par sevi, un darbojoties unisonā ar citām, veido neverbālo filmas saturu. Režisora filmas atšķiras ar mākslinieciski unikālu darbības vidi un īpatnējās mikropasaules atveidojumu tajā. Džo Raita jaunības pieredze leļļu teātrī, bez šaubām, ir iespaidojusi viņa filmas telpas māksliniecisko redzējuma stilu, tāpēc viņš pievērš tik lielu uzmanību aktieru fiziskai dzīvei apkārtējā vidē un viņu personāžu tērpos. Viņš panāk sajūtu, it kā mēs skatītos uz notiekošo kā zem palielināmā stikla, un pat ja kinematogrāfiska vide šķiet ļoti reāla un skatītāju sevī iesaistoša, viņa filmu ekranizāciju pasaulei nav sveša leļļu mājas atmosfēra, kur Dž.Raits darbojas kā leļļu vadītājs, lielas fantāziju pasaules diriģents.

3.4. Melodramu muzikālais pavadījums

Par Džo Raita filmu audiālo dramaturģiju kalpo itāļu komponista Dario Marianelli skaņu celiņš, kam ir vadoša loma stāsta dramatisko noskaņu atklāšanā skatītājiem. Tā bieža un aktīva izmantošana filmas laika lielākajā daļā paspilgtina ekranizāciju melodramu būtību un vienlaikus saskan ar režisora ideju par perioda filmu pasakainu jeb nereālistisku sākumu, proti, nedieģētiska, jeb skatītājam vien dzirdama, mūzika saasina jutekļus un mudina uztvert notiekošo ar realitātei neraksturīgu patosu. No otras puses, ārkārtīgi vērtīgi abu, skatītāja un filmas realitāti savienojoshi akcenti tiek panākti ar nedieģētiskas mūzikas vai skaņu efektu pāreju dieģētiskajā filmas telpā, vai otrādi. Piemēram, filma „*Solists*” sastāv lielākoties tikai no dieģētiskas mūzikas, jo mūzika kalpo par filmas galveno tēmu, savukārt „*Hannas*” ilgās pakāpdzīšanās vai kautiņu epizodes ir veidotas estētiskā, ka atgādina rok muzikantu, šajā gadījumā skaņu celiņa autoru *The Chemical Brothers* video klipus.

D. Marianelli komponētās orķestra un klaviermūzikas tēmas atklāj un paspilgtina katras filmas dramatisko būtību. „*Lepnumā un aizspriedumos*” liela loma ir stilizētai un vieglai laikmeta deju mūzikai un romantiski intīmai melodijai ar spilgtiem emocionāliem pacēlumiem, kā arī naturālām dabas skaņām. Savukārt „*Piedošanās*”, kur muzikālie efekti tiek izmantoti visaktīvāk, paralēli smeldzīgai un dramatiskai mīlestības un kara izmisuma tēmai, Brionijas personāža tēmā aktīvi tiek izmantota skaņas metafora – rakstāmmašīnas taustiņu skaņa, kas caurvij filmu no sākuma līdz beigām, tādējādi norādot uz notiekošā, kā rakstnieces, fikciju. Līdzīgi „*Annā Kareņinā*” valša vai aranžētas tautas dziesmas melodijā tiek inkorporēti kancelejas zīmogu un vilciena riteņu trokšņi, kas ar tempa pieaugumu simboliski tuvina izšķirošo brīdi. Abās filmās skaņu kompozīciju akcenti saskan ar vizuāliem akcentiem – aktieru žestiem, piemēram, galvas pagriešanu vai konkrētas darbības pabeigšanu, tādējādi audiālai un vizuālai pasaulei savienojoties kopā, lai vēstītu konkrētu ziņu. Mūzika šajos gadījumos ir filmas ritma virzītājs, gandrīz nekad varoņa aktīva kustība netiek atstāta bez

audiāla pavadījuma. Mūzikas liriskā loma izpaužas intīmākajos varoņu iekšējo pārdzīvojumu atveidojumos, it īpaši darbībai risinoties dabas fonā. Muzikālajā aspektā Džo Raitis visvairāk apliecina savu filmu dramatiskās kvalitātes, izmantojot to lielos daudzumos, tāpēc var apgalvot, ka viņa filmu vide ir arī muzikāla, taču viņš ir tas režisors, kas spēj novērtēt arī klusuma kā spēcīga dramatiska instrumenta potences. Piemēram, „*Piedošanas*” mīlas aina bibliotēkā risinās bez jebkādas muzikālas intervences, un parasti tieši atbilstošas mūzikas skanējums fonā piešķir šādām ainām vajadzīgo noskaņu, taču Dž. Raitis panāk maksimālu patiesību un ticamību no diegētiskām skaņām un īpašu detaļu akcentējošas montāžas. Džo Raita filmās mūzikai ir vadoša liriska un ritmiska loma, tā darbojas kā notikuma vai varoņa iekšējās pasaules izceļošais elements. Citi apkārtējās vides vai pašu varoņu radītie trokšņi pieder pie filmas reālistiskās pasaules daļas, un atsevišķos gadījumos tiek apveltītas ar simbolisku jēgu.

3.5. Darbs ar aktieriem

Džo Raita filmas atšķiras ar spēcīgiem aktieru ansambļiem un vadošo lomu aktieru pārliecinošiem sniegumiem, kas sola tiem plašu nomināciju un godalgu klāstu. Zīmīgi, ka iesākot strādāt ar vienu aktieru ansambli „*Lepnumā un aizspriedumos*”, visos savos nākamajos projektos viņš bija iekļāvis kādu no aktieriem savās turpmākajās filmās, tāpat kā katru reizi bija paplašinājis savu sadarbības loku ar jauniem aktieriem. Ar aktieriem Kīru Naitliju un Tomu Hollanderu viņš sadarbojās trīs filmās, Metjū Makfadienu, Brendu Blētinu, Oliviju Viljamsu, un, viņa atklāto jauno aktrisi, Saorisu Ronanu (*Saoirse Ronan*) – divās.

Džo Raita darba veids ir raksturīgs vairāk teātrim nekā kino: viņš izvēlas strādāt ne tikai ar vienu tehnisko un vizuālo mākslinieku brigādi, bet arī ar aktieru komandu, tādējādi veidojot bezmaz vai savu truppu. Jaunības gados lielākā daļa no viņa laika, pavadīta vecāku leļļu teātrī, ir atbalsojusies viņa kino darbībā. Intervijās viņš min, ka režisēt ir iemācījies no tēva, un kastinga stadijā skatās uz aktieriem kā uz marionetēm.⁹² Tomēr tas nenozīmē viņa režijas absolūto dominanci darbā pie tēla radīšanas, jo viņa izvēlētie aktieri paši par sevi ir labākie britu un pasaules kino pārstāvji. K. Naitlija, kā arī citi aktieri bieži vien norāda uz specifisku atmosfēru, ko Džo Raitis izveido gan uzņemšanas laukumā, gan ārpus tā: „...kopīga brīva laika organizēšana vai dzīvošana zem viena jumta – tas viss ļauj justies kā vienotai ģimenei, kā īstai aktieru trupai, un veidojošās simpātijas un uzticība vienam pret otru, un vienbalsīgi pret Džo,

⁹² Fox, Chloe. Joe Wright: interview. *The Telegraph*. 2009, September 17.

Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/6175021/Joe-Wright-interview.html> [skatīts 2014, 5. maijā].

atspoguļojas mūsu darba kvalitātē”.⁹³ Vairākkārtējs darbs ar vieniem un tiem pašiem aktieriem, pirmkārt apliecina viņa kā režisora spējas atklāt aktiera potences no dažādiem rakursiem. Piemēram, trīs dažādās filmās T. Hollanders parādās uz ekrāna absolūti pretējos veidos: no komiska garīdznieka līdz aukstasinīgi pedantiskam slepkavai un reliģiski noskaņotam čellistam. Tāpat Dž. Raits atklāj M. Makfadijēna komiskās potences, nostādot pretim romantiski nosvērtam Misteram Dārsijam vieglprātīgu un šarmantu Stivu.

Režisora astoņus gadus ilga sadarbība ar Kīru Naitliju, kas ir spēlējusi galvenās lomas visās viņa literāro darbu ekranizācijās, ir īpašas uzmanības vērts. Šajā laika posmā, no abu pirmās kopējas filmas līdz pagaidām pēdējai, bija attīstījusies un augusi abu profesionāla kompetence, un šis ir tas retais gadījums, kad pakāpeniska aktrises lomu veidola transformācija un režisora estētisko virzienu maiņa ir tik konsekventi vērojama uz ekrāna. Būtībā tieši Dž. Raits ir atklājis K. Naitlijas nopietnās aktrises potences vēl strādājot pie „*Lepnuma un aizspriedumiem*”, tā tapšanas laikā ievirzot viņas aktieriskas izpausmes naturālākā gultnē, tālāk no pamatstraumes filmu, jaunās skaistuma ikonās pazīmēm un „uzpūsto lūpu” sejas izteiksmes paraduma, ko pēc abu, režisora un aktrises, vārdiem viņam izdevās likvidēt⁹⁴. Tomēr šim tandēmam ir sveši tādi apzīmējumi kā „režisors un viņa mūza”, K. Naitliju nevarētu arī dēvēt par Dž. Raita sievišķo alter-ego. Pēc režisora vārdiem, viņi ir emocionāli radnieki, ar sajūtu, it kā abi būtu uzauguši kopā un var atrast kopīgu valodu.⁹⁵ Šāda radoša simbioze abiem bija un paliek vienlīdz izdevīga: no pašas pirmās filmas K. Naitlija, ar savu jaunās zvaigznes statusu, nodrošināja nevienam nezināma režisora filmai neieciešamo atbalstu, un joprojām turpina to darīt, savukārt viņš atklāja aktrisē augstvērtīgas aktiermākslas potences un turpina izaicināt viņas radošās spējas. Abu mākslinieku filmu ilggadējs producents Tims Bevans norāda, ka Dž. Raits spēj saņemt no K. Naitlijas to labāko, viņš var panākt to nepieciešamo emocionālo spēli, ko citi režisori nevar, un viņš attiecas pret viņu ar intelektuālu cieņu, turklāt, zina viņas aktieriskos trikus un spēj likvidēt tos, uzstājot uz īpašu godīgumu kameras priekšā.⁹⁶ Kā režisors Džo Raits bija rīkojies profesionāli, jo visas trīs aktrises lomas portretē absolūti dažādas varones, gan pēc rakstura, gan pēc iekšēja konflikta pakāpes, un „*Annā Kareņinā*” skatītājs redz jau pavisam citu, pieaugušu un nobriedušu aktrisi. K. Naitlija ir tā aktrise, kas savā īpatnējā spēles pasniegšanas manierē, bet

⁹³ Turpat.

⁹⁴ Cable, Simon. Why Keira's pout is out: Actress reveals director of *Pride and Prejudice* banned her trademark look. *Daily Mail*. 2014, 23 January. Pieejams: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2544327/Keira-Knightley-reveals-director-Pride-Prejudice-banned-trademark-look.html> [skatīts 2014, 4. maijā].

⁹⁵ Wloszczyna, Susan. Knightley, Wright have a long history with history. *USA TODAY*, 2012, November 20. Pieejams: <http://www.usatoday.com/story/life/movies/2012/11/14/anna-karenina-keira-knightley-joe-wright/1675587/> [skatīts 2014, 6. maijā].

⁹⁶ Turpat.

precīzi un godīgi spēj vizualizēt savu tēlu rakstura īpašības un emocionālos pārdzīvojumus, viņa pieder pie intelektuālajām aktrisēm, kas pavada daudz laika, lai padziļināti gatavotos lomai, un tieši tas ir vajadzīgs Džo Raitam – patiesums un intelekts.

Džo Raitis atzīst, ka īsti nav *Metodes* aktierspēles piekritējs, nosaucot to par vecmodīgu, un redz potenciālu agrīnākā, pirms- Lī Strasberga, naturālistiskā spēles veidā, atsaucoties uz tādām 1940. gadu filmām kā D.Līna „*Īsā tikšanās*” un Sēlijas Džonsonas sniegumu kā pārsteidzoši patiesu⁹⁷, vai mūsdienu režisora Devida Linča darbu ar aktieriem un Naomijas Votsas sniegumu „*Malholandas ceļš*”.⁹⁸ Var teikt, ka režisora galvenā prasība pret aktierspēli ir patiesas konkrēta brīža emocijas sniegumā, īstas un ticamas, kas tik ļoti saskan ar viņa filmu romantisko dabu, un tieši aktieru fiziskajām, nevis verbālajām izpausmēm viņa filmās tiek dota priekšroka. Iespējams, filma, kur šāds aktieru sniegums izpaudīsies pilnā mērā vai tiks attīstīts profesionāli dziļāk, vēl ir tikai priekšā.

3.6. Džo Raita - režisora autora nozīme mūsdienu kino

Pirms noteikt Džo Raita kā režisora vietu mūsdienu kino kontekstā, ir nepieciešams definēt veidu, kā darbojas viņa režijas mehānismi attiecībā pret, iepriekšējās apakšnodalās minētajiem, viņa filmu estētiskiem pamatprincipiem un darbu ar vienotu mākslinieku komandu. Fakts, ka Džo raitis izvēlas strādāt ar vienu uzticamu mākslinieku komandu, kurā iekļaujas pārsvarā vieni un tie paši vides un kostīmu mākslinieki, operators un komponists, kā arī tendence veidot savām filmām uzticamu aktieru ansambli, norāda uz viņa māksliniecisko ideju specifiku, kuru tik profesionāla īstenošana nebūtu iespējama bez vienota komandas darba un katra atsevišķa mākslinieka radoša potenciāla. Viņa režijas spēks un autora pozīcija nosaka visas šīs komandas spēku pakļaušanu filmas galvenajai idejai un savai individuālajai vīzijai. Pēc operatora Š. Makgārvija komentāriem, gan filmas attīstības, gan filmēšanas stadijā „*Džo kino trupā*” valda ideju demokrātija⁹⁹, tās tiek kopīgi apspriestas, un neviens nebaidās otra idejas noraidīt, savstarpējā radošā komunikācijā valda brīvība un vieglums arī tāpēc, ka

⁹⁷ Gritten, David. Joe Wright: a new movie master. *The Telegraph*. 2007, August 24. Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3667434/Joe-Wright-a-new-movie-master.html> [skatīts 2014, 4.maijā.].

⁹⁸ Vo, Alex. *Toronto Film Fest: An Interview with Atonement Director Joe Wright*. 2007, September 14

⁹⁹ Miller, Danny. *Interview: Seamus McGarvey, cinematographer for Joe Wright's 'Anna Karenina'*. 2012, November 12. Pieejams: <http://social.entertainment.msn.com/movies/blogs/the-hitlist-blogpost.aspx?post=51b2f50d-567e-4f68-9e7a-77f2e42f299b> [skatīts 2014, 4.maijā.].

visa komanda atrodas draudzīgās attiecībās.¹⁰⁰ Līdzīgās domās ir arī citi komandas dalībnieki, turklāt savās intervijās viņi ne reizi vien norāda, ka tieši režisoram pieder tās veiksmīgākās pamatidejas attēla, kostīmu vai mūzikas stilistikas un akcentu attīstībā. Tātad Džo Raita režijas prerogatīva ir sadarbība dažādu radošu nozaru starpā, tomēr viņa pašam paliekot par darba procesa virzītāju un inspirētāju. Un šī sadarbība ir labi manāma katras filmas gala rezultātā, kad tās dažādie kino valodas komponenti mijiedarbojas unisonā, veidojot vienotu estētiski un saturiski bagātu filmas audio vizuālu telpu. Tas, ka viņš vienlīdz aktīvi iesaistās visu filmas veidošanas procesu daļās un mākslinieciski virza tos, apliecina viņa autora pozīciju. Šāda visaptveroša, skrupuloza pieeja režijai ir manāma katrā viņa filmā, jo tās ir ar dažādām detaļām bagātas, saturisku, vizuālu, simbolisku akcentu piesātinātas. Džo Raita filmas ir mākslas filmas šī apzīmējuma vistiešākajā nozīmē, jo tās apliecina kino kā, galvenokārt, vizuālās mākslas spēku. Tajos valda aktieru emocijas un ļoti liela loma tiek veltīta viņu fiziskajām izpausmēm kā ticamības pazīmēm, un, ja viņa režijas stilā saskata paralēles ar leļļu teātra vadītāja darbību, tad visaptveroša kontrole ir vairāk attiecināma uz kino mehānismu vienotu darbību nekā uz aktieri kā pakļāvīgu instrumentu. Kā režisors Džo Raitis ir ambiciozs, pedantisks, dažreiz pretenciozs, bet paškritisks, zinātkārs, vienmēr gatavs attīstīties, meklēt jaunus ceļus un riskēt. Pēc kolēģu domām - viņa kaisle pret savu darbu ir inficējoša, strādājot ar viņu, atklājas pavisam citu iespēju horizonti, viņš ir liels romantiķis un filozofs, lielu ideju interpretētājs kino formā un aizraujošs mākslinieks.¹⁰¹¹⁰² Savā līdzšinējā daiļradē Džo Raitis ir veicis ceļu no poētiska reālista uz augstākās tehniskās klases stilizētāju, taču vienmēr ar klātesošu romantisku noskaņojumu un pasaku motīvu klātesamību. Pēc režisora paša teiktā, viņš nekad nav īpaši pratis iederēties civilā dzīvē, bet taisot filmu filmēšanas laukumā viņš precīzi zinot, kur iet, kā uzvesties un kā iederēties.¹⁰³ Tāpēc mākslinieka filmu, jo īpaši ekranizāciju pasaule ir tik īpatnēja un individuāli rūpīgi uzkonstruēta, tā ir imagināra, bet ar vienmēr klātesošu realitātes un izdomu pasaules robežošanu. Džo Raita īpatnējā personība, biogrāfija, radošas ietekmes – viss atrod savu tiešo vai neapzināto atspoguļojumu viņa filmās, ar savu individuālo skatījumu un filmējamā materiāla spilgta interpretatora īpašībām viņš apliecina savu piederību pie mūsdienu kino autoru loka.

¹⁰⁰ *The fine art of cinematography – interview with Seamus McGarvey ASC, BSC.* 2013, October 3. Pieejams: <http://www.pushing-pixels.org/2013/10/03/the-fine-art-of-cinematography-interview-with-seamus-mcgarvey.html> [skatīts 2014, 3.maijā.].

¹⁰¹ Fox, Chloe. Joe Wright: interview. *The Telegraph.* 2009, September 17.

¹⁰² Gritten, David. Joe Wright: a new movie master. *The Telegraph.* 2007, February 24.

¹⁰³ Solomons, Jason. It's all about bums on seats. *The Observer.* 2008, February 10. Pieejams: <http://www.theguardian.com/film/2008/feb/10/oscars2008.baftas2008> [skatīts 2014, 3.maijā.].

Džo Raita vieta mūsdienu kino telpā ir nozīmīga vismaz trīs iemeslu dēļ. Pirmkārt, viņš bija, un paliek britu režisors, un viņa filmu ekranizāciju ražošana Lielbritānijā, izmantojot vietējās lokācijas un piedāvājot pārsvarā britu aktieru ansambli, neapšaubāmi paceļ britu kino industrijas „prestīža filmu”, un ekranizācija ir pieskaitāma pie šādiem kopš kino aizsākumiem, līmeni, atgriežot britu kinematogrāfā neikdienišķu, sociāli neproblemātisku, stilistiski baudāmu romantisku melodramu. Arī pasaules mērogā Džo Raitis pārstāv literatūras ekranizācijas augstas kvalitātes komerciāla autorkino līmeni. Otrkārt, neupurējot savu māksliniecisko identitāti, viņam izdodas runāt ar mūsdienu skatītāju, tai skaitā jauno paaudzi, vienā modernā valodā un atkarībā no situācijas, izvietojot reālistiskus, vizuāli atraktīvus vai emocionālus akcentus. Iespējams, viņš no jauna rakursa atklāj sevis interpretētās klasikas iespējas, apliecinot tās aktualitāti jebkurai paaudzei un laikmetam, atrodot attiecīgam brīdim pareizu tās pasniegšanas veidu. Treškārt, viņš veicina kino vizuālās dramaturģijas līmeņa celšanu un tās aktīvu izmantošanu. Tas nozīmē, ka interpretējot literāro klasiku, viņš attīsta kino valodas fizisko, vizuālo jeb attēla pusi, noliedzot vārda un teksta lomas dominanci, kas vairuma gadījumos aizēno kino kā primāri vizuālas mākslas potences. Režisora filmas ir vienlaikus viegli uztveramas, emocionāli iedarbīgas, un formas un satura mijiedarbības ziņā sarežģītas un daudzšķautņainas, kas padara tās par atkārtoti skatāmām un estētiski baudāmām. Viņa darba stila sasaistes ar režijas teātra radošajām darba praksēm, kā arī pašās Džo Raita filmās klātesošas tiešas vai detaļās apslēptas atsaucis uz šo mākslas veidu, arī ir nozīmīgs faktors kino un teātra pasaulu krustojumos.

Džo Raita kino estētika un režisora rokraksts ir gana izteiksmīgs un savdabīgs. Tomēr jebkādām, turklāt kinematogrāfiski spilgtā režisora attiecīgām vizuāli stilistiskām izpausmēm jeb atpazīstamības zīmēm ir iespēja pārvērsties par klišeju vai paša citēšanas veidu. Džo Raita gadījumā, viņa režijas raksturīgākie elementi un īpatnējas detaļas no filmas filmā attīstās, transformējas, iegūstot citus veidolus un dramaturģiskas nozīmes, taču, ja šādām lietām netiks pievērsta pienācīga uzmanība, agri vai vēlu režisoram šī problēma būs jārisina. Tāpat, viņa filmu kvalitāte un spēks ir atkarīgi no laba scenārija pieejamības, un neapšaubāmi Džo Raita režijas potenciāls var tikt atklāts no citām pusēm darbā ar dažādu žanru oriģinālu scenāriju, kā arī ekranizējot mazāk apjomīgus un intīmi koncentrētākus literārus darbus.

NOBEIGUMS

Pagaidām Džo Raita filmogrāfijas nozīmīgākie posmi ir saistīti ar romānu ekranizācijām. Pēc trīs šādu filmu analīzes var apstiprināt darba sākumā izvirzīto ideju par Džo Raita piederību pie režisoru interpretatoru loka, viņa individuāli māksliniecisko pieeju literārā darba ekranizācijai, vienlaikus apliecinot cieņu pret pirmavotu tāpat kā kinematogrāfiskiem likumiem. Tieši ekranizācijās režisors ir attīstījis un pilnveidojis savu izteiksmes līdzekļu arsenālu, kas atskatoties uz viņa filmogrāfiju kopumā, ļāva nodefinēt viņa režijas stilu un kino valodas estētiku. Romāna pārnēsums uz ekrāna pilnmetrāžas filmā vienmēr ir bijis un paliek problemātisks, tomēr vienīgais cienīgais ekranizācijas veids ir laba adaptēta scenārija un režisora mākslinieka sadarbība ar mērķi, pārtulkot tajā paustās svarīgākas atziņas kino valodā, ar pēc iespējas mazāku romāna sižeta, ideju un gara transformāciju un lielāku uzmanību tā kinematogrāfiskajām vērtībām. Džo Raitis ir apliecinājis sevi kā talantīgu interpretatoru, kam ir pa spēkam atklāt romāna pamatideju un varoņu pārdzīvojumu spektru, vienlaikus atklājot to no citas puses, paliekot uzticamam savam stilam un laikam.

Par spīti tam, ka Džo Raitis ir pozicionējis sevi kā romantisku fantastu, kas izmanto literāru attālinātu laiku kā iztēli aktivizējošu platformu un neviltotu emociju krātuvi, viņš turpina attīstīt sava radošā rokraksta robežas, mēģinot sevi dažādajos kino žanros, kā arī teātrī, pēdējo divu gadu laikā iestudējot komisku melodrāmu un sociāli politisku drāmu. Kādā intervijā režisors bija zīmīgi izteicies par saviem nākotnes plāniem, norādot, ka viena viņa daļa kā nākamo vēlas lielu un episku filmu, otra – uz gadu savākt kopā aktieru grupu un pavadīt laiku darbnīcās un eksperimentos.¹⁰⁴ Acīmredzot ambīcijas ir guvušas virsroku, un par nākamo Džo Raita projektu kļūs ASV ražota lielmēroga piedzīvojumu filma, šoreiz jau īsta pasaka par Pīteru Penu ar internacionālu zvaigžņu sastāvu. Var prognozēt, ka režisoram uzticamas mākslinieku komandas veikums būs vizuāli iespaidīgs un pēc mērogā pārsniegs iepriekšējās filmas. Taču neatbildēts paliek jautājums, vai šis šobrīd izvēlētais ceļš būs produktīvs un viņa kā, domājoša, vizuāli jēgpilna un intīmi poētiska režisora perspektīva nezaudēs savu aktualitāti un attīstības potenci, nomainot virzienu uz piedzīvojumu filmu pamatstraumes kino produkciju. Kaut gan viņa radošās personības piederība pie režisoru autoru kategorijas norāda uz spēju sevi realizēt un nepazaudēt savu radošo būtību gandrīz jebkāda veida projektos.

¹⁰⁴ Curtis, Nick. *Enter Joe Wright... the film director turning his hand to stage production*. 15 January 2013, Pieejams: <http://www.standard.co.uk/goingout/theatre/enter-joe-wright-the-film-director-turning-his-hand-to-stage-production-8451857.html>

KOPSAVILKUMS

Šī bakalaura darba ietvaros uz kino un literatūras savstarpēju attiecību fona tika veikta mūsdienu britu režisora Džo Raita daiļrades analīze, ar konkrētu mērķi definēt viņa režijas stilu un plašāku mērķi – klasificējot iespējamo ekranizāciju pamatveidus, noteikt potenciāli veiksmīgas ekranizācijas nosacījumus. Pēc teorētiska pētījuma un empīriskas attiecīgā režisora ekranizāciju analīzes, var izdarīt šādus secinājumus:

- Pirmā uzdevuma izpildes rezultātā tika veikta ekranizāciju pamatveidu konceptuāla klasifikācija, nodalot tās ekranizācijās vizualizācijās, transformācijās un interpretācijās, ar norādi, ka atsevišķos gadījumos robežas starp tām var būt nenoteiktas. Var secināt, ka kino mākslas valodas attīstībai vispiemērotākas ir ekranizācijas interpretācijas, ar nosacījumu, ka režisora kino līdzekļu arsenāls un mākslinieciskais skatījums ir gana augstvērtīgs, lai īstenotu to pienācīgā līmenī attiecībā pret pirmavotu.
- Ekranizācijas problēmas jautājumu viennozīmīgi atrisināt nav iespējams, taču divi dažādi literāra darba pārnesumi uz ekrāna veidiem: daudzsēriju ekranizācijai vizualizācijai un mākslinieciski individuālai, un vienlaikus pirmavota pamatlikumos koncentrējošai pilnmetrāžas režisora interpretācijai, ir vislielākā potenciāla vērtība gan literatūras, gan kino, gan šo abu mākslas veidu attiecību sakarā.
- Vērtējot ekranizācijas, kino kritiķiem ir nepieciešams atcerēties, ka viņu priekšā, pirmkārt, ir filma jeb audiovizuālais darbs, tāpēc tā ir jāvērtē gan no pirmavota interpretācijas pozīcijas, gan kā patstāvīga filma sava iekšēja kino konteksta ietvaros.
- Otra izvirzītā uzdevuma izpildes rezultātā tika identificēts veids, kādā Džo Raitis pakļauj dažāda veida pirmavotus kino ekrāna prasībām un savam interpretējošam skatījumam. Klasiskais britu romāns tika interpretēts ar akcentu uz ārējo reālismu un iekšēju romantismu, kā arī tuvināts jaunās paaudzes auditorijai; laikmetīgais britu romāns bija tapis ciešā sadarbībā ar autoru un bija gan pēc iespējas precīzāk vizualizēts, gan ar specifiskiem kino līdzekļiem interpretēts; režisoram nacionāli attālināts krievu klasikas darbs tika interpretēts, transformējot darbības vidi uz stilistiski atsvešinātu. Tādējādi tika pierādīta režisora kā patstāvīga autora un mākslinieka loma veiksmīgas ekranizācijas interpretācijas veidošanā un definēts viņa režijas stils.
- Džo Raita režijas stilam ir raksturīga formas un kino attēla potenču daudzveidīga izmantošana, attēlam nereti kalpojot par estētisku un saturisku stāsta stāstīšanas rīku; garie

kadri un romantizēti ainavu filmējumi; interjeru dziļums un mizanscēnu horeogrāfija; koncentrācija uz stāsta fizisko stāstījumu paralēli verbālam; dažādu veida detaļu, no vidi konstruējošām līdz simboliskām, un akcentu prevalēšana; mūzikas dominance melodrāmā un skaņas akcentu dramaturģija, kā arī citi darbā minētie aspekti.

- Džo Raita režijas metode no vienas puses centrējas viņa paša ideju un estētiku vīziju laukā, no otras puses, viņa filmu veiksmes panākumi ir iespējami, pateicoties vienotai tehnisko mākslinieku komandai un ciešam aktieru ansambļa lokam. Tas nozīmē, ka ar savu piemēru Džo Raitis pierāda sevi kā režisoru līderi un ar savām filmām vienlaikus apliecina kino kā kolektīvas mākslas stiprākās puses.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Izmantotā literatūra:

1. Ostina, Džeina. *Lepnums un aizspriedumi*. Jumava, 2000.
2. Bazen, Andre. *What is cinema? Volume 1*. University of California press, 1967, 2005.
3. Bergan, Ronald. *DK Eyewitness Companions. Film*. Dorling Kindersley Limited 80, London, 2006.
4. Blackwell, Bonnie. *Critical Insights: Jane Austen. Jane Austin: The Critical reception*. Salem Press, 2009.
Pieejams: http://salempress.com/store/pdfs/austen_critical_insights.pdf [skatīts 2014, 5.apr.].
5. Ellam, Julie. *Ian MCEwan's „Atonemet”*. Continium, 2009.
6. Van Gennep, Arnold. *The Rites of passage*. Psychology Press, 1960. Pieejams: http://books.google.lv/books?id=kJpkBH7mB7oC&pg=PA1&hl=ru&source=gsb_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false [skatīts 2014, 20.apr.].
7. Hampton, Christopher, *The Shooting Script Atonement*. Newmarket Press, New York, 2007, Pieejams: http://cinemascope.com/pics/2008oscars/Atonement_Script.pdf [skatīts 2014, 29.apr.].
8. Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007.
9. Mast, Gerald., Marshal Cohen and Leo Braudy. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Fourth edition*. New York: Oxford, 1992.
10. Monaghan, D., Hudelet, A., Wiltshire J. *The Cinematic Jane Austen: Essays on the Filmic Sensibility of the Novels*. McFarland & Company, Inc., Publishers. 2009.
Pieejams: http://books.google.lv/books?id=0EPYqh8C2VgC&pg=PA57&hl=ru&source=gsb_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false [skatīts 2014, 11.apr.].
11. Базен, А. *Что такое кино?*, Москва: Искусство, 1972.
12. Горелов, А. *Очерки о русских писателях*. Советский писатель, 1968.
13. Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство, 1974.
14. Лотман, Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин: ЭэстиРааматб, 1973.
15. Лотман, Ю М. *Статьи по семиотике культуры и искусства*. Спб.: Академический проект, 2002. Pieejams: <http://teatr-lib.ru/Library/Lotman/statjy/> [skatīts 2014, 3.maijā].
16. Макьюэн, Иэн. *Искушение*, Санкт-Петербург: Эксмо, 2012.
17. Маневич И. *Кино и литература*. Москва: Искусство, 1966
18. Мартен, Марсель. *Язык кино*. Москва: Искусство, 1959
19. Толстой, Л.Н. *Анна Каренина*. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1963.
20. Фрейлих С.И. *Теория кино: От Эйзенштейна до Тарковского*. Москва.: Академический проект; Фонд «Мир», 2008.
21. Шкловский, В. *За 60 лет работы в кино. Статьи. Рецензии. Портреты*. Москва: Искусство, 1985.
22. Эко, Умберто. *О членениях кинематографического кода. Часть I*. Pieejams: <http://kinoseminar.livejournal.com/234358.html> [skatīts 2014, 15.apr.].
23. Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения в шести томах. Т. 2*. Москва.: Искусство, 1964.

Elektroniskie informācijas resursi:

Publikācijas, kritiskie raksti un intervijas

24. Ailwood, Sarah. *What Are Men to Rocks and Mountains?' Romanticism in Joe Wright's Pride & Prejudice'*. Summer 2007. Persuasions On-Line (Jane Austen Society of North America) 27 (2) Pieejams: <http://www.jasna.org/persuasions/online/vol27no2/ailwood.htm> [skatīts 2014, 20.apr.].
25. Aquino, Tara. *Interview: Keira Knightley & Director Joe Wright Talk "Anna Karenina" & Living Life on a Stage*. 2012, November 16. Pieejams: <http://www.complex.com/pop-culture/2012/11/keira-knightley-joe-wright-anna-karenina> [skatīts 2014, 7.maijā.].
26. Cable, Simon. Why Keira's pout is out: Actress reveals director of Pride and Prejudice banned her trademark look. *Daily Mail*. 2014, 23 January. Pieejams: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2544327/Keira-Knightley-reveals-director-Pride-Prejudice-banned-trademark-look.html> [skatīts 2014, 4.maijā.].
27. Calhoun, Dave. Atonement. Time out says, *Time Out London*. 2007, September 4. Pieejams: <http://www.timeout.com/london/film/atonement> [skatīts 2014, 2. maijā.].
28. DeGennaro, Alexa Interview with New Pride and Prejudice Director Joe Wright. *Yahoo!*. 2005, 12 November. Pieejams: <http://voices.yahoo.com/interview-pride-prejudice-director-joe-10916.html?cat=40> [skatīts 2014, 17.apr.]
29. Fetters, S. M. *It's Austen All Over Again. Director Joe Wright Makes Pride & Prejudice for a New Century*. Pieejams: <http://www.moviefreak.com/features/interviews/joewright.htm> [skatīts 2014, 16.apr.].
30. Focus Features. *Anna Karenina: From Novel To Screenplay To Unique Setting*. 2012, October 03, Pieejams: http://www.focusfeatures.com/article/from_novel_to_screenplay_to_unique_setting?film=anna_karenina [skatīts 2014, 2.maijā.].
31. Fox, Chloe. Joe Wright: interview. *The Telegraph*. 2009, September 17. Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/6175021/Joe-Wright-interview.html> [skatīts 2014, 5.maijā.].
32. French, Philip. Anna Karenina – review. *The Observer*, 2012, September 9. Pieejams: <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/09/anna-karenina-review-philip-french> [skatīts 2014, 7. maijā.].
33. Gritten, David. Joe Wright: a new movie master. *The Telegraph*. 2007, August 24. Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/starsandstories/3667434/Joe-Wright-a-new-movie-master.html> [skatīts 2014, 4.maijā.].
34. Miller, Danny. *Interview: Seamus McGarvey, cinematographer for Joe Wright's 'Anna Karenina'*. 2012, November 12. Pieejams: <http://social.entertainment.msn.com/movies/blogs/the-hitlist-blogpost.aspx?post=51b2f50d-567e-4f68-9e7a-77f2e42f299b> [skatīts 2014, 4.maijā.].

35. Patches, Matt. *'Anna Karenina' Director Joe Wright Loves Dance Films, But Hasn't Seen 'Step Up 3D'*. 2013, December 1. Pieejams: <http://www.hollywood.com/news/movies/45340155/anna-karenina-director-joe-wright-loves-dance-films-but-hasn-t-seen-step-up-3d> [skatīts 2014, 6.maijā].
36. Poland, Davis. DP/30. *Anna Karenina, director Joe Wright, actors Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson* Interview at The Toronto International Film Festival. 2012, September. Pieejams: http://www.youtube.com/watch?v=giT7Y4J4Z_g [skatīts 2014, 2.maijā].
37. Robey, Tim. How I undressed Mr Darcy. *The Daily Telegraph*. 2006, 3 February. Pieejams: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3649828/How-I-undressed-Mr-Darcy.html> [skatīts 2014, 21.apr.].
38. Scott, A.O. Lies, Guilt, Stiff Upper Lips, *The New York Times*. 2007, December 7. Pieejams: http://www.nytimes.com/2007/12/07/movies/07aton.html?_r=0 [skatīts 2014, 2.maijā].
39. Scott, A.O. Infidelity, Grandly Staged, *NY Times*, 2012, November 15. Pieejams: <http://mobile.nytimes.com/2012/11/16/movies/anna-karenina-from-by-joe-wright-with-keira-knightley.html?from=movies> [skatīts 2014, 7.maijā].
40. Solomons, Jason. It's all about bums on seats. *The Observer*. 2008, February 10. Pieejams: <http://www.theguardian.com/film/2008/feb/10/oscars2008.baftas2008> [skatīts 2014, 3.maijā].
41. *The fine art of cinematography – interview with Seamus McGarvey ASC, BSC*. 2013 October 3. Pieejams: <http://www.pushing-pixels.org/2013/10/03/the-fine-art-of-cinematography-interview-with-seamus-mcgarvey.html> [skatīts 2014, 3.maijā].
42. Vo, Alex. *Toronto Film Fest: An Interview with Atonement Director Joe Wright*. 2007, September 14. Pieejams: http://www.rottentomatoes.com/news/1670913/toronto_film_fest_an_interview_with_atonement_director_joe_wright/ [skatīts 2014, 6.maijā].
43. Wells, Juliette. *Shades of Austen in Ian McEwan's Atonement*, 102 p. Pieejams: <http://www.jasna.org/persuasions/printed/number30/wells.pdf> [skatīts 2014, 1.maijā].
44. Wloszczyna, Susan. Knightley, Wright have a long history with history. *Usa Today*, 2012, November 20. Pieejams: <http://www.usatoday.com/story/life/movies/2012/11/14/anna-karenina-keira-knightley-joe-wright/1675587/> [skatīts 2014, 6.maijā].
45. Кувшинова, М. *Еще никто не смог хорошо экранизировать «Анну Каренину». Бернард Роуз о Толстом, ужасниках и «Маллет-шоу»*, 12.11.2012 Pieejams: <http://vozduh.afisha.ru/archive/bernard-rose-o-tolstom/> [skatīts 2014, 19.apr.].
46. Хиггинсон, Наталья. *Джо Райт: «Для меня роман Толстого прежде всего о любви»*. 2012, 12 Декабря. Pieejams: <http://www.kinopoisk.ru/interview/2023875/> [skatīts 2014, 8.maijā].

Citi elektroniskie avoti

1. International Movie Data Base (IMDb). Pieejams:

<http://www.imdb.com/title/tt1062205/> [skatīts 2014, 14.apr.].

http://www.imdb.com/name/nm0000807/?ref_=nv_sr_3 [skatīts 2014, 15.apr.].

[http://www.imdb.com/find?q=Anna Karenina&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr](http://www.imdb.com/find?q=Anna+Karenina&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr) [skatīts 2014, 7.maijā].

<http://www.imdb.com/title/tt0783233/> [skatīts 2014, 12. maijā].

2. Elektroniskās vārdnīcas. Pieejams:

<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/adaptation> [skatīts 2014, 17.apr.].

<http://www.tezaurs.lv/sv/?w=klasika> [skatīts 2014, 13.maijā].

3. Citas tiešsaistes. Pieejams:

<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=prideandprejudice05.htm> [skatīts 2014, 15.apr.].

<http://www.metacritic.com/movie/atonement> [skatīts 2014, 15.apr.].

<http://www.rottentomatoes.com/m/atonement/> [skatīts 2014, 12. maijā].

http://en.wikipedia.org/wiki/Femme_aux_Bras_Crois%C3%A9s [skatīts 2014, 15.maijā].

[http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_\(Caravaggio\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Medusa_(Caravaggio)) [skatīts 2014, 15.maijā].

<http://www.impressionistgallery.co.uk/artists/Artists/mno/Millet/pictures/Ricks.jpg> [skatīts 2014, 15.maijā].

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Repin_state_council.jpg?uselang=ru [skatīts 2014, 15.maijā].

DVD materiāli

1. **Pride & Prejudice**. DVD. Universal Studios 2006, *Commentary from the director Joe Wright; Behind the scenes*.

2. **Atonement**. DVD. Universal Studios 2007, *Commentary from the director Joe Wright*.

3. **Anna Karenina**. DVD. Universal Pictures UK 2013, *Commentary from the director Joe Wright*.

FILMOGRĀFIJA

(Filmas un to autori ir norādīti oriģinālvalodās)

Džo Raita filmas:

- **„Pride & Prejudice”** (*Lepnums un aizspriedumi*): 129', 2005, UK/France/USA, Focus Features/Universal Pictures. Režija: Joe Wright. Scenārijs: Debbora Moggach, pēc Džeinas Ostinas romāna „Lepnums un aizspriedumi”. Operators: Roman Osin. Lomās: Keira Knightley, Matthew Macfadyen, Brenda Blethyn, Donald Sutherland, Rosamund Pike, Tom Hollander, u.c.
- **„Atonement”** (*Piedošana*): 123', 2007, UK/France/USA, Universal Pictures/Studio Canal/ Focus Features. Režija: Joe Wright. Scenārijs: Christopher Hampton, pēc Ian Makjuana romāna „Piedošana”. Operators: Seamus McGarvey. Lomās: Keira Knightley, James McAvoy, Saoirse Ronan, u.c.
- **„Anna Karenina”**: 129', 2012, UK, Universal Pictures/Focus Features. Režija: Joe Wright. Scenārijs: Tom Stoppard, pēc Ļeva Tolstoja romāna „Anna Karenina”. Operators: Seamus McGarvey. Lomās: Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson, u.c.
- **„Charles II: The Power and the Passion”**: 235', 2003, UK/USA, BBC, rež. Joe Wright
- **„The Soloist”** (*Solists*): 117', 2009, UK /USA, rež. Joe Wright.
- **„Hanna”** (*Hanna*): 111', 2011, USA/UK, rež. Joe Wright.

Citas filmas:

- **„Anna Karenina”**: 95', 1935, USA, MGM, rež. Clarence Brown, Anna- Greta Garbo
- **„Anna Karenina”**: 139', 1948, UK, rež. Julien Duvivier, Anna – Vivien Leigh
- **„Anna Karenina”**: 108', 1997, USA, rež. Bernard Roze, Anna – Sophie Marceau
- **„Анна Каренина”**: 145', 1967, СССР, rež. Александр Зархи, Анна – Татьяна Самойлова
- **„Bride&Prejudice”**: 122', 2004, UK/USA, rež. Gurinder Chadha
- **„Brief Encounter”** (*Īsā tikšanās*): 86', 1945, UK, rež. David Lean
- **„Doctor Zhivago”**: 197', 1965, USA/ Italy, MGM, rež. David Lean
- **„Doctor Zhivago”** (TV): 226', 2002, UK/Germany/USA, rež. Giacomo Campiotti

- „Доктор Живаго” (сериал): 484’, 2005, Россия, rež. Александр Прошкин
- „Great expectations” (*Lielās cerības*): 118, 1946, UK, rež. David Lean
- „Great expectations” (*Lielās cerības*): 111’, 1998, USA, rež. Alfonso Cuarón
- „Hamlet”: 180’, 2009, UK, rež. Gregory Doran
- „L'anglaise et le duc” (*Lēdija un Hercogs*): 129’, 2001, France, rež. Eric Rohmer
- „Le notti bianche” (*Baltās naktis*): 97’, 1957, Italy/France, rež. Luchino Visconti
- „Moulin Rouge!”: 127’, 2001, USA/Australia, rež. Baz Luhrmann
- „Onegin”: 106’, 1999, UK/USA, rež. Martha Fiennes
- „Pride and Prejudice”: 118’, 1940, USA, MGM, rež. Robert Z. Leonard
- „Pride and Prejudice” (TV): 330’, 1995, UK, BBC (TV Mini-Series), rež. Simon Langton
- „Romeo and Juliette”: 138’, 1968, UK/Italy, rež. Franco Zeffirelli
- „Romeo + Juliette”: 120’, 1996, USA, rež. Baz Luhrmann
- „Shakespeare re-told” (TV). **Makbeth**: 90’, 2005, UK, BBC, rež. Mark Brozel
- „Shakespeare re-told” (TV). **The Taming of the Shrew** (*Spītnieces savaldīšana*): 90’, 2005, UK, BBC, rež. David Richards
- „The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France” (*Henrijs V*): 137’, 1944, UK, rež. Laurence Olivier
- „Thérèse Raquin” (*Terēza Rakēna*): 102’, 1953, France/Italy, rež. Marcel Carné
- „The Great Gatsby” (*Lielais Gētsbijs*): 143’, 2013, Australia/USA, rež. Baz Luhrmann
- „War and Peace” (*Karš un miers*): 208’, 1956, USA/Italy, rež. King Vidor
- „Война и мир”: 373’, 1965, СССР, rež. Сергей Бондарчук

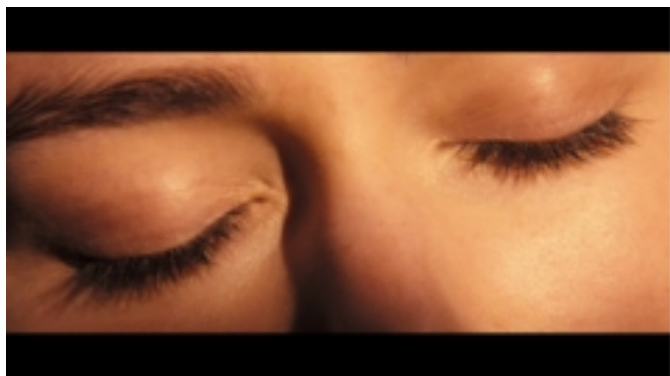
SUMMARY

The title of current diploma thesis is “*Creative work of British film director Joe Wright in the context of cinema and literature relations*”. The main subject of this research is creative activities of contemporary film director Joe Wright and detailed analysis of three his most successful films: “*Pride & Prejudice*” (2005), “*Atonement*” (2007) and “*Anna Karenina*” (2012), in order to reveal and formulate his artistic cinematic language and directing methods. Since all three films are adaptations of novels, classical and contemporary ones, there was importance to broaden the context of research to the essence of literary adaptations problems. Thereby, one of the main tasks, beyond analyzing the difficulties of literal source transformation into visual one, was to make a conceptual classification of possible screen adaptation types, which are *visualization, transformation, interpretation*, therefore to find a most suitable way to depict literature on screen in a way when qualities of both art forms are respected - cinematic potentials of films are not totally exposed to text, simultaneously being faithful to it. On the example of Joe Wright’s adaptations and after showing his belonging to the range of contemporary film authors, there was proven the value of adaptation-interpretation type, which is based both on strong artistic performance of director’s vision and fidelity to primary source.

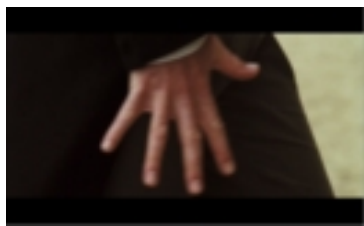
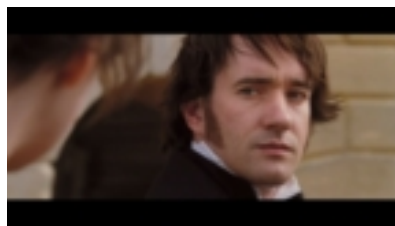
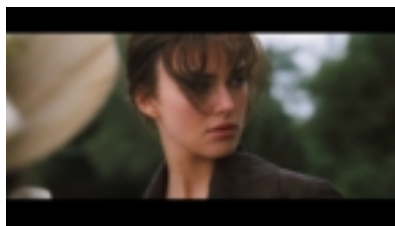
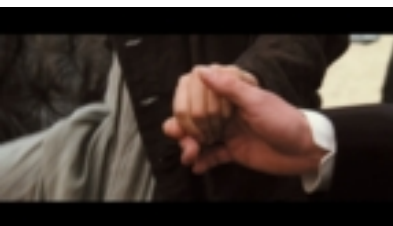
PIELIKUMI

1.pielikums. Ilustratīvie materiāli

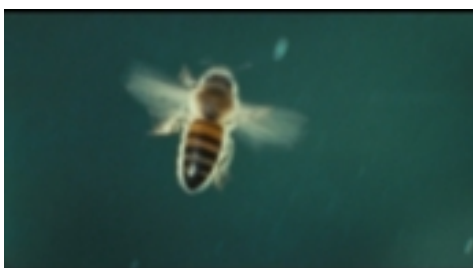
„Lepnums un aizspriedumi”. Pāreja no supertuvplāna uz lielu panorāmas kadru. Attēli 1,2



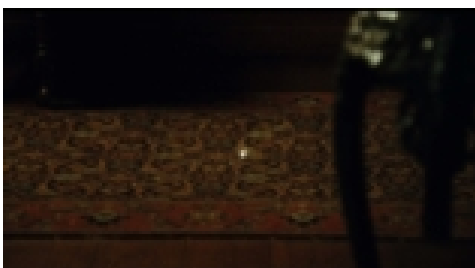
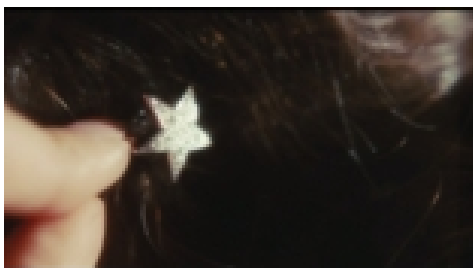
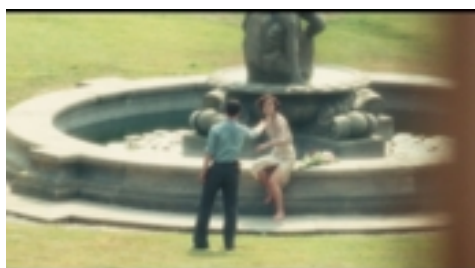
„Lepnums un aizspriedumi”. Žestu komunikācijas spēks.



Attēli no filmas „Piedošana”. Detaļas un roku tuvplānu dramaturģija. Apraksti atrodas darba 43-44 lappusēs.



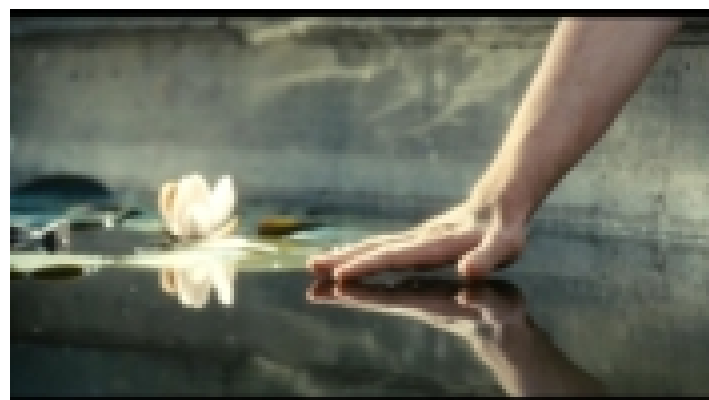
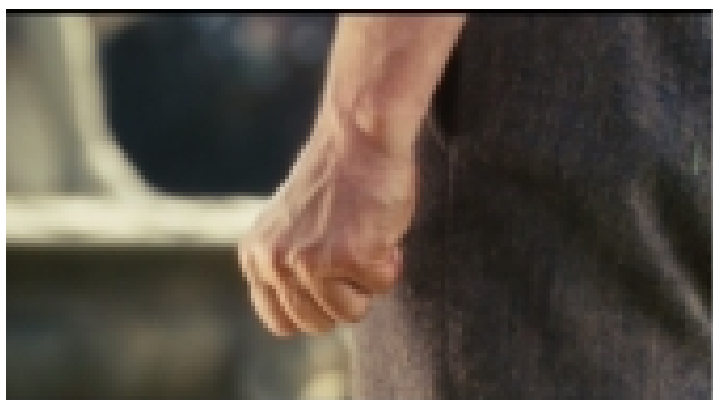
Att.3,4.



Att.5,6.



„Piedošana”. Aina pie strūklakas. Att.7,8

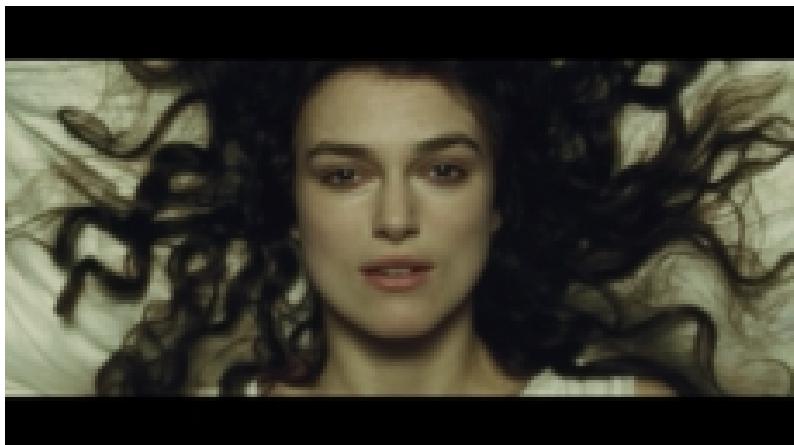


„Piedošana”. Aina pie strūklakas. Att.9,10

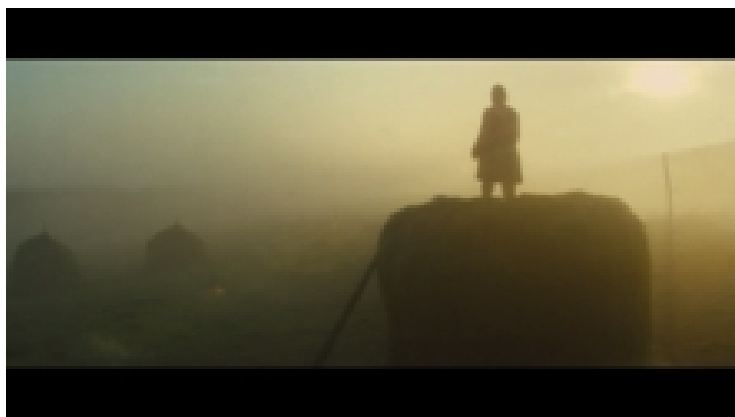


„Piedošana”. Att.11,12

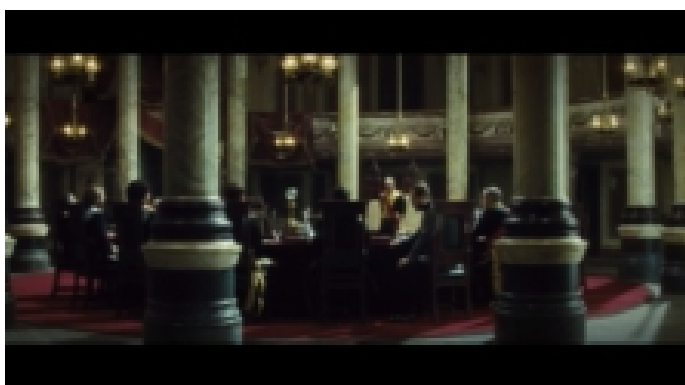
„Annas Kareņinas” kadri-gleznas. Att.13-15



Annas neprāta skats un Karavadžo „Gorgona Medūza”(1599)



Levina figūra rītausmā uz siena kaudzes un Fransuā Millē „Siena Kaudzes”

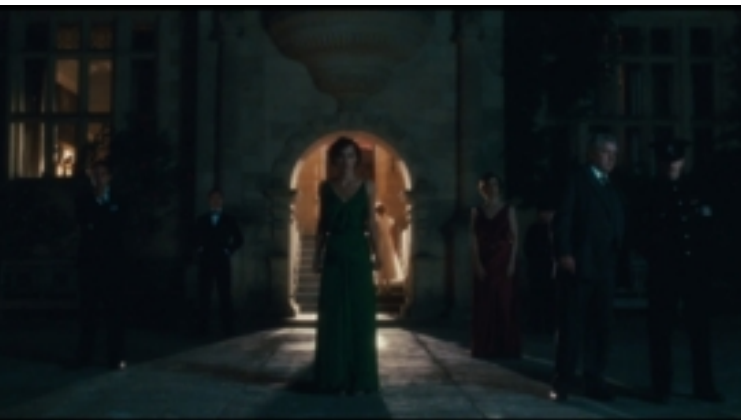


Kareņina darba vide un Iljas Repina „Valsts Padomes svinīga sanāksme”(1903)

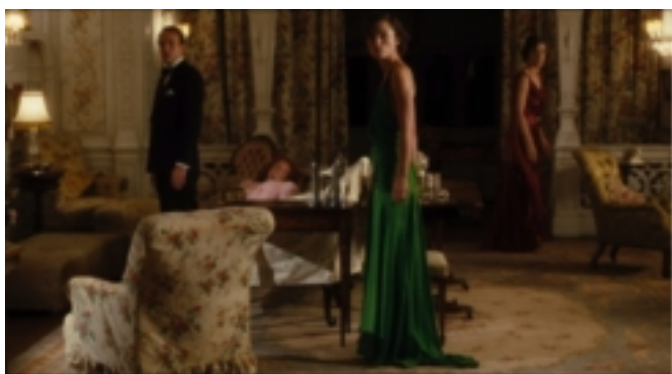
Mizanscēnu tipi un kompozicionālas kadru robežas.



„Lepnums un aizspriedumi”. Mizanscēnas ko veido 5 figūru kompozīcijas. Att. 16, 17.



„Piedošana”. Daudz figūru mizanscēnas. Att. 18,19



„Piedošana”. Att. 20-22. Trīsstūra mizanscēnas



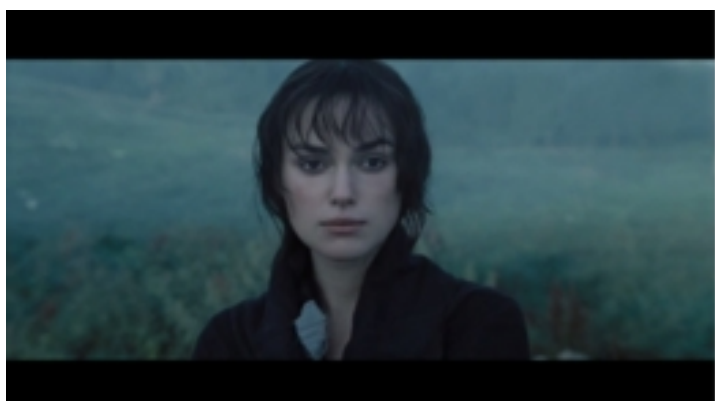
Kompozicionālas kadru robežas un plānu dziļums. „Piedošana”. Att.23,24.



„Lepnums un aizspriedumi”.

Att.28

Vidējie plāni kā varoņu psiholoģiskās identifikācijas zīme. „Piedošana”; „Lepnums un aizspriedumi”. Att.25-27



Horizontālas ainavas. Att.29-34.



„Lepnums un aizspriedumi”. Elizabete

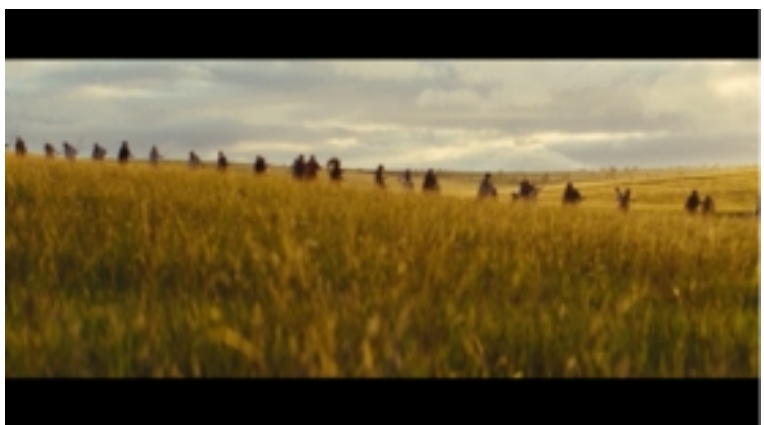


„Piedošana”. Sesīlija



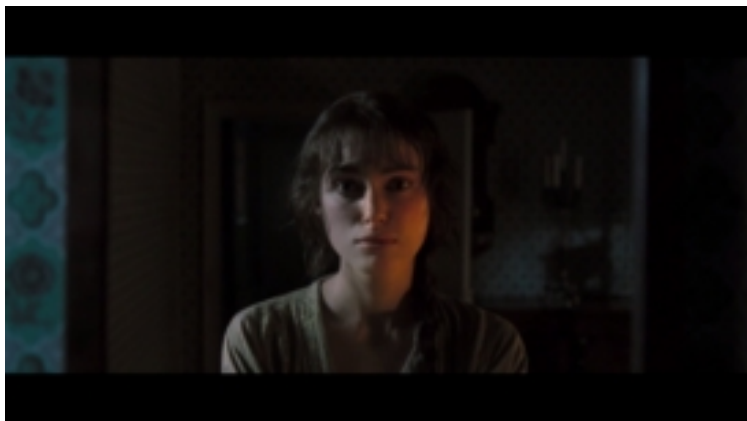
Annas epizodes brīvajā dabā kā atsauces uz Kloda Monē impresionistiskiem darbiem.

„Anna Kareņina”. Annas un Levina dabas pasaules.

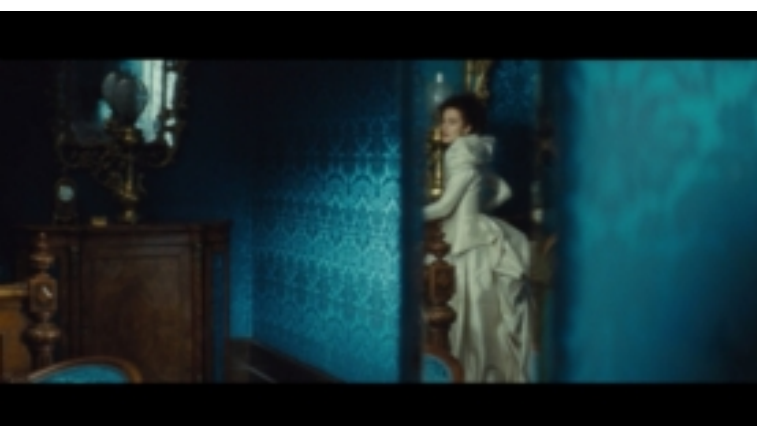


*Horizontāla līnija ieņem virzību uz augšu:
Levins piešķir Kitijas dievišķās būtnes
vaibstus.*

Spoguļi kā personāža identitātes apjēgšanas un divu varoņu savienošanas veids. Att. 36-39



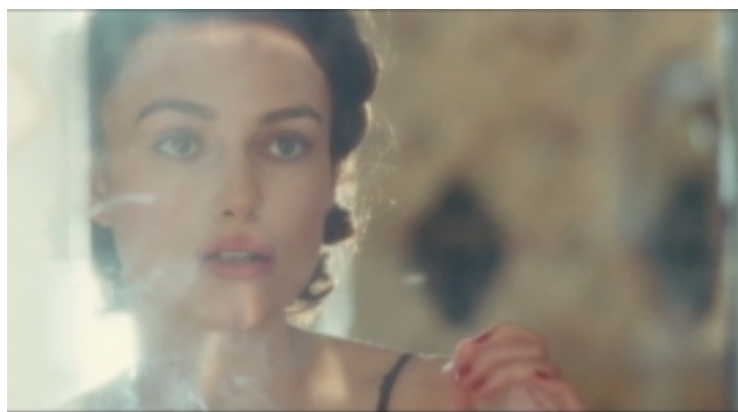
„Lepnums un aizspriedumi”. Elizabete pēc Dārsija vēstules izlasīšanas.



„Anna Kareņina”. Annas morālais un fiziskais sabrukums vienas nepārtraukta kadra ietvaros.

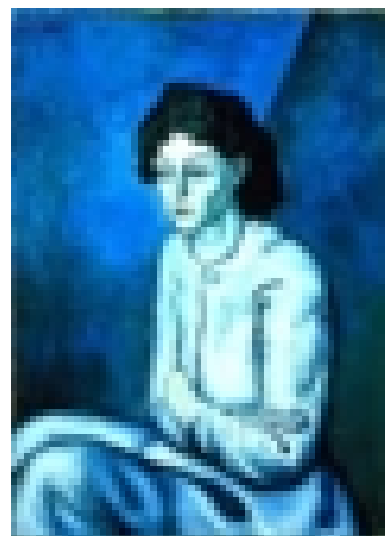
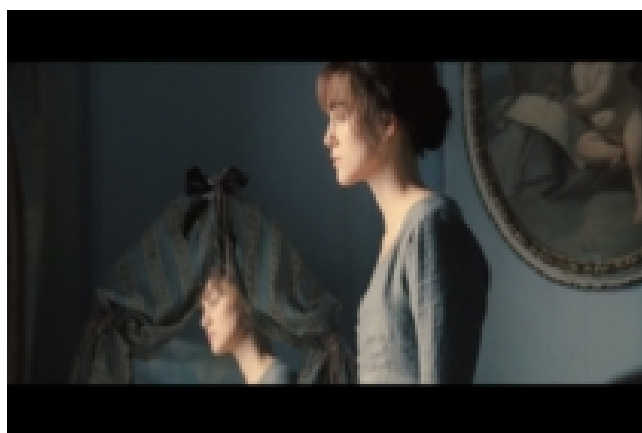
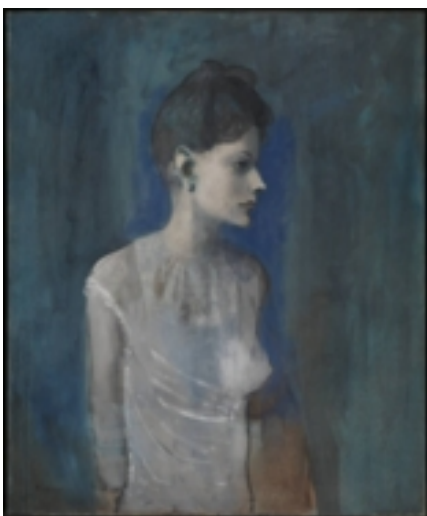


→



„Piedošana”. Sesīlijas un Robija saikne epizodē, kad abi gatavojas vakariņām, un domā viens par otru tiek panākta ar konsekventu montāžu un spoguļu tuvplāniem. Att.40-41

Dž.Raita Elizabetes („Lepnums un aizspriedumi”) asociācija ar Pablo Pikaso „Sievieti naktskreklā” (1905) un līdzība „Sievietei ar sakrustotām rokām”(1902) Att.35



*„Piedošana”. Gaismu caurspīdīga Brionijas kleita, kas akcentē viņas šķietamo nevainīgumu.
Att.42*

