

Latvijas Kultūras akadēmija
Starpkultūru komunikācijas un svešvalodu katedra

19. UN 20. GADSIMTA MIJAS
MODERNIZĀCIJAS PROCESU ATSPoguĻojums
FRANCIJAS AGRĪNAJĀ KINOMĀKSLĀ

Bakalaura darbs

Autore:

Akadēmiskās bakalaura augstākās izglītības programmas “Mākslas”
Starpkultūru sakaru Latvija - Francija apakšprogrammas
4. kursa studente Madara Kvjatkovska
(ID Nr.20100313)

Darba vadītāja:

Prof. Dr. Art. Inga Pērkone – Redoviča

Rīga

2014

SATURS

IEVADS.....	4
1. 19. UN 20. GADSIMTA MIJAS MODERNIZĀCIJAS PROCESI.....	6
1.1. Modernizācijas procesu ietekme uz sabiedrību.....	9
1.2. Modernizācijas procesu ietekme uz kultūru.....	12
1.3. Kino kā modernitātes izpausme.....	16
1.3.1. Kino pionieri.....	19
1.3.2. Brāļi Limjēri.....	21
1.3.3. Pirmās filmas.....	22
2. ŽORŽS MELJESS.....	24
2.1. Daiļrades sākums.....	24
2.2. Modernisms kino.....	25
2.3. Modernizācijas procesu atspoguļojums Ž. Meljesa daiļradē.....	28
2.4. Filma <i>Ceļojums uz Mēnesi</i>	36
3. PATĒ UN GOMONA FILMU KOMPĀNIJAS.....	41
3.1. <i>Patē</i> filmu kompānija.....	41
3.2. <i>Gomona</i> filmu kompānija.....	42
3.3. Modernizācijas procesu atspoguļojums <i>Patē</i> un <i>Gomona</i> kompāniju filmās.....	43
NOBEIGUMS.....	49
KOPSAVILKUMS.....	51
RĒSUMÉ.....	53
SUMMARY.....	54
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	55
PIELIKUMI.....	60
1. pielikums. Fragments no Limjēru filmas <i>Iznākšana no Limjēru fabrikas Lionā</i>	60
2. pielikums. Fragments no Limjēru filmas <i>Vilciena ierašanās Sjotas stacijā</i>	60
3. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>Brauciens divās stundās no Parīzes uz Montekarlo</i>	61
4. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>Ceļojums Neiespējamajā</i>	61
5. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>Lamanša tunelis</i>	62
6. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>200 000 ljē pa jūras dzelmi</i>	62

7. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>Ziemeļpola iekarošana</i>	63
8. pielikums. Fragments no Ž. Meljesa filmas <i>Vīrs ar gumijas galvu</i>	63
9. pielikums. Fragmenti no Ž. Meljesa filmas <i>Ceļojums uz Mēnesi</i>	64
10. pielikums. Fragments no Gomona kompānijas filmas <i>Pie fotogrāfa</i>	65
11. pielikums. Fragments no Gomona kompānijas filmas <i>Laupītāji</i>	65

IEVADS

19. un 20. gadsimta miju pasaules vēsturē iezīmē straujas un dziļas pārmaiņas, kuras vēsturiski pieņemts saukt par modernizācijas procesiem. Modernizācijas aizsākums meklējams jau 17. gadsimtā, tomēr 19. un 20. gadsimtā ar modernizāciju saistītie procesi turpināja savu attīstības gaitu.¹

Šajā laikā notiekošie procesi būtiski ietekmēja cilvēku dzīvi un turpmāku cilvēces attīstību. Piemēram, 19. gadsimtā izgudrotie telegrāfa aparāti un telefons ievērojami paplašināja iespējas sazināties un cilvēkos radīja vienotas pasaules telpas izjūtu, savukārt automašīnas, lidmašīnas un citu transportlīdzekļu attīstība ļāva neticami ātri pārvarēt lielus attālumus.

Straujās pārmaiņas liek raisīties pārdomām par to, kā tās uztvēra tālaika cilvēks? Vai ar modernizāciju saistītie procesi tika uztverta kā pozitīva vai negatīva pārmaiņa? Daudzi, iespējams, pat neapzinājās, ka dzīvo uz jaunas modernas pasaules iestāšanās sliekšņa. Tehnoloģiju attīstība un citi sasniegumi, it kā klauvēja pie jauna laikmeta durvīm, pie laikmeta, kurā dzīvojam mūsdienās.

Pagātnes notikumus un tālaika cilvēka redzējumu attiecībā uz tiem mūsdienās galvenokārt atspoguļo rakstītie avoti un mākslas darbi, taču, ņemot vērā, ka līdz ar citiem tehnoloģijas sasniegumiem modernizācijas laikmetā radās kino, atbildes uz iepriekš minētajiem jautājumiem varam meklēt arī agrīnajā kino filmās.

Filmas bieži tiek izmantoti kā vēstures avoti, jo nereti atspoguļo attiecīgajā laika periodā notiekošo. Līdzīgi arī 19. un 20. gadsimta mijas agrīnā kino filmās, ja ne pārāk spilgti, tomēr atspoguļojas laikmetam raksturīgie, ar modernizāciju saistītie procesi, kas ir darba galvenais izpētes mērķis.

Modernizācijas procesi ne tikai mainīja cilvēku izpratni par telpu un laiku, bet to ietekmes rezultātā notika arī daudzas citas izmaiņas. Par šo pārmaiņu procesu lielo ietekmi uz cilvēku, sabiedrību, kā arī kultūru rakstīts darba pirmajā nodaļā.

Kā jau iepriekš minēts, gadsimtu mijā tika izgudrots arī kino. Pētot šo vēstures periodu, interesanti vērot, kā attīstoties un savstarpēji mijiedarbojoties, modernizācijas procesi un kino viens otru papildina.

Kino šajā laikā bija kļuvis par raksturīgu modernitātes izpausmi, turpretim kino filmas atspoguļoja tolaik notiekošos ar modernizāciju saistītos procesus. Pētnieciskā darba

¹ Sparks, Colin. *Globalization, Development and the Mass Media*. London: Sage, 2007, p. 22.

galvenais mērķis ir izzināt kā modernizācijas procesi, kas norisinājās gadsimtu mijā, tiek atspoguļoti Francijas agrīnajā kino. Darba pirmajā nodaļā sniegtā informācija atklāj kino raksturīgākās īpašības, kas ļauj to uztvert kā visatbilstošāko modernizācijas laikmeta mākslas veidu. Nodaļa sniedz ieskatu par kino pirmsākumiem, kā arī par brāļiem Limjēriem.

Viens no Francijas agrīnā kino talantīgākajiem režisoriem bija Žoržs Meljess. Svarīgi atzīmēt, ka šī režisora daiļradei bija raksturīgi brāļu Limjēru filmās vēl neredzēti triki, kas viņa daiļradē ļauj saskatīt zināmu modernismu. Režisora iztēles bagātība viņam ļāva kino ieraudzīt kā jaunu izteiksmes veidu fantāzijas pasaules atspoguļošanai. Darba otrajā nodaļā sniegta informācija par nozīmīgo režisora ieguldījumu kinomākslā, kā arī veikta Meljesa filmu analīze atbilstoši pētnieciskā darba mērķa izpildei. Filmās analizēti tajās attēlotie 19. un 20. gadsimta mijā notiekošie modernizācijas procesi.

Paralēli Žoržam Meljesam Francijas agrīnajā kinomākslā darbojās arī, ne mazāk veiksmīgās, *Brāļu Patē (Pathé-Frères)* un *Gomona (Gaumont)* filmu kompānijas. Darba trešajā nodaļā sniegta būtiskākā informācija par kompāniju ieguldījumu, kā arī analizēti filmās atainotie 19. un 20. gadsimta mijas modernizācijas procesi.

Pētnieciskā darba nobeigumā pausti darba procesā iegūtie secinājumi un novērojumi par modernizācijas procesu atspoguļojumu Francijas agrīnajā kinomākslā.

Darba teorētiskā daļa balstīta uz mūsdienu vēstures pētnieku rakstītiem avotiem un vērtējumiem par 19. un 20. gadsimta mijas pārmaiņu procesiem un mūsdienu autoru darbiem par Francijas agrīno kino. Darba empīrisko daļu veido Francijas agrīnā kino režisoru filmu analīze. Pētnieciskā darba mērķa izpildei kopumā tika izmantotas 18 filmas. No tām 2 ir brāļu Limjēru filmas, 8 - Žorža Meljesa filmas, 4 - *Patē* kompānijas filmas, savukārt 4 - *Gomona* kompānijas filmas.

Pētnieciskā darba pielikumu veido vizuāls materiāls, kurā, akcentu liekot uz 19. un 20. gadsimta mijas modernizācijas procesiem, apskatāmas dažas no Francijas agrīnā kino režisoru filmu ainām.

1. 19. UN 20.GADSIMTA MIJAS MODERNIZĀCIJAS PROCESI

19. un 20. gadsimta miju vēsturiski pieņemts saukt par tehnisko vai par otro industriālo revolūciju. Šajā laikā notika būtiskas pārmaiņas, kas skāra vairākas nozīmīgas nozares. Vēsturiski šīs pārmaiņas pieņemts saukt par modernizācijas procesiem.

Ar modernizāciju saistīta strauja urbanizācija un iedzīvotāju skaita pieaugums, izvērstā iedzīvotāju migrācija, jaunu tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstība, nacionālisms un nacionālo valstu veidošanās, stabila likumu sistēma, masu komunikācijas un masu izklaides līdzekļu attīstība, sievietes ienākšana publiskajā sfērā, darbavietas un mājsaimniecības nodalījums, tradicionālās ģimenes vājināšanās un radniecības saišu atslābums.² Ar modernizāciju saistītie procesi aizsākās 17. gadsimtā Rietumeiropā un Ziemeļamerikā, savukārt 19. un 20. gadsimtā tie turpināja savu attīstības gaitu.³

Turpmāk nodaļā apskatīti modernizācijas procesi, kas norisinājās 19. un 20. gadsimta mijā.

Šajā laikā viens no iepriekš minētajiem procesiem - iedzīvotāju skaita pieaugums un izmaiņas to izvietojumā, labi bija vērojams Eiropā. No 1870. gada līdz 1914. gadam iedzīvotāju skaits Eiropā pieauga no 295 miljoniem līdz 450 miljoniem iedzīvotāju. To galvenokārt sekmēja mirstības samazināšanās, mūža ilguma palielināšanās, labāks uzturs un medicīnas straujā attīstība.⁴

Kopš 1870. gada Eiropā bija vērojama pilsētās un to tuvumā dzīvojošo iedzīvotāju īpatsvara strauja palielināšanās - urbanizācija. Kopumā no 1870. līdz 1914. gadam iedzīvotāju skaits lielpilsētās bija pieaudzis no 47 līdz 118 miljoniem iedzīvotāju.⁵ 1900. gadā pasaulē lielākās pilsētas pēc to iedzīvotāju skaita bija Londona (6,3 milj.iedz.), Ņujorka (4,6 milj. iedz.) un Parīze (3,6 milj. iedz.).⁶

Kā teikts nodaļas sākumā, ar modernizāciju saistīta arī jaunu tehnoloģiju attīstība. Būtiskākās tehnoloģiskās izmaiņas šajā laikposmā piedzīvoja tērauda industrija. Tā

² Pērkone, Inga. *Kino Latvijā: 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008, 63.-64.lpp.

³ Brookfield, Harold. *Interdependent Development*. London: Routledge, 2011.

⁴ Ralfs, Lī Filips, Roberts Lerner, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000, 201.-202.lpp.

⁵ Broadberry, Stephen, Kevin H. O'Rourke. *The Cambridge Economic History of Modern Europe : Volume 2: 1870 to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2010. p.114.

⁶ Monet, René. *Environnement: L'hypothèque démographique*. Paris: L'Harmattan, 2004. p.55.

rezultātā savu nozīmi pamazām zaudēja dzelzs. Piemēram, Lielbritānijas kuģubūves industrijā ap 1890. gadu dzelzi vairs neizmantoja nemaz.⁷

Otrs, ne mazāk svarīgs tehnoloģijas sasniegums bija elektroenerģijas parādīšanās rūpniecībā, tirgū un sadzīvē.⁸ Pateicoties elektrisko kvēlspuldžu izgudrošanai, bija iespējams apgaismot pilsētu ielas un laukumus. Elektrību arvien vairāk sāka izmantot arī iedzīvotāju mājokļu apgaismošanai. Elektroenerģijas izmantošana sekmēja satiksmes līdzekļu attīstību - 80. un 90. gados sāka kursēt elektrovilcieni un elektriskie tramvaji, savukārt strāva palīdzēja uzlabot darbu rūpnīcās. Masīvie tvaika dzinēji iekārtas un mašīnas darīja smagas un grūti pārvietojamas, turpretim elektriskais motors ierīces padarīja daudz vieglākas.⁹

Kā nākamo var minēt satiksmes līdzekļu attīstību. Ļoti strauju attīstību piedzīvoja dzelzceļa satiksme. 1850. gadā kopējais pasaules dzelzceļa līniju garums bija 38, 152 kilometri, bet 1900. gadā - jau 765, 222 kilometri.¹⁰ Izmaiņas notika arī jūras transportā. Tuvojoties 19. gadsimta beigām kuģubūvē savu nozīmi zaudēja koks, bet tā vietu ieņēma dzelzs un tērauds.¹¹ Nozīmīgs notikums bija lidmašīnas izgudrošana. Pirmo lidmašīnu, kuru bija iespējams vadīt, 1903. gadā uzkonstruēja brāļi Raiti (*Wright Brothers*).¹² Lidmašīnas izgudrošana cilvēkiem deva iespēju pacelties gaisā, un līdz ar to ātrāk pārvarēt lielus attālumus. Šajā laikā tika radīts arī pirmais ar iekšdedzes dzinēju aprīkotais automobilis.¹³

Ļoti būtisks sasniegums gadsimtu mijā bija sakaru tehnoloģiju attīstība. Gadsimtu mijā tika izgudrots telegrāfs un telefons, kas cilvēkiem, izmantojot vienkāršus kabeļus, ļāva sazināties lielos attālumos.¹⁴

Ar modernizāciju tiek saistīta arī masu komunikācijas un masu saziņas līdzekļu attīstība. Ievērojami palielinājās masu informācijas līdzekļu ietekme: avīzes un žurnāli kļuva par neatņemamu dzīves sastāvdaļu, aizvien populārāki kļuva radio un skaņu ieraksti,

⁷Ralfs, Lī Filips, Roberts Lerner, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000, 196.lpp.

⁸Turpat, 198.lpp.

⁹Turpat, 199.lpp.

¹⁰Michie, Ranald. *The Global Securities Market: A History*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

¹¹Stame, Jim. *Excel HSC Chemistry*. Sydney: Pascal Press, 2008, p. 214.

¹²Tieck, Sarah. *Wright Brothers*. Edina: Abdo, 2006, p. 5.

¹³Cipulis, Dainis. *Pasaule: Eiropa: Latvija: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 10.-11.lpp.

¹⁴Solomon, Michael G., David Kim. *Fundamentals of Communications and Networking*. Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2011, p. 4

savukārt par jaunu kultūras fenomenu kļuva kino. 20. gadsimta sākumā Ņujorkā bija vairāk nekā desmit avīzes, kas iznāca ik dienas.¹⁵

Būtisks ar modernizāciju saistīts process bija arī nacionālo valstu veidošanās. Gadsimtu mijā, it īpaši Eiropā un Latīņamerikā, pasaules kartē iezīmējās vairākas jaunas valstis.¹⁶

Nacionālisms šajā laikā ieguva negatīvu raksturu. Lielvalstīs, kā, piemēram, Vācijā un Krievijā, nacionālā pašapziņa bija pāraugusi šovinismā – savas nācijas pārākuma apziņā. Šovīnisti neiecietīgi izturējās pret citām tautām. Vācijā radās idejas par slāvu tautu nepilnvērtību, savukārt krieviem bija nicīga attieksme pret daudzajām „nekrievu” tautām, kas dzīvoja Krievijas impērijā. Līdzīga situācija bija arī Anglijā un Francijā. Neskatoties uz to, nacionālie centieni pieauga tautās, kas atradās citu valstu starpā. Līdzās liberāļu un sociāldemokrātu kustībām, nacionālisms bija ievērojams sabiedrisks spēks, kas būtiski ietekmēja politisko dzīvi Eiropā.¹⁷

Modernizācijas procesu ietvaros būtiska bija arī sievietes ienākšana publiskajā sfērā. Kara gados plaši iesaistījušās darbā, sievietes vairs negrasījās to pamest un turpināja nostiprināt savas pozīcijas darba tirgū. Piemēram, 1930. gadā, ASV, strādāja jau 10 miljoni sieviešu.¹⁸ Darbs un iegūtās politiskās balsttiesības vairoja sieviešu pašapziņu un padarīja tās neatkarīgākas.¹⁹

Mūsdienās vēsturnieki vēl strīdas par to, vai šo laika periodu var uzskatīt par otro industriālo revolūciju, vai nē,²⁰ bet neapšaubāms ir fakts, ka šajā laika periodā notiekošie procesi, savstarpēji mijiedarbojoties, būtiski ietekmēja pasaules attīstību un bija ne mazāk svarīgi, kā procesi, kas norisinājās pirmās industriālās revolūcijas laikā.

¹⁵ Shirley Biagi. *Media Impact: An Introduction to Mass Media*. 10th ed. Boston: Cengage Learning, 2010, p.248.

¹⁶ Ralfs, Lī Filips, Roberts Leners, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000, 188.lpp.

¹⁷ Cipulis, Dainis. *Pasaule: Eiropa: Latvija: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 19.lpp.

¹⁸ Fellows, Nick, Mike Wells. *History for the IB Diploma: The Great Depression at the Americas 1929-39*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p.180.

¹⁹ Waugh, Steven. *Essential Modern World History*. Cheltenham: Nelson Thornes, 2001, p. 467.

²⁰ Ralfs, Lī Filips, Roberts Leners, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000, 195.lpp.

1.1. Modernizācijas procesu ietekme uz sabiedrību

Kā apskatīts nodaļas ievadā, 19. un 20. gadsimta mijai bija raksturīgas straujas un dziļas pārmaiņas. Līdz ar tām neskarts nepalika arī cilvēks, sabiedrība kopumā un vispārējs cilvēku dzīves ritms.

Interesanti šīs pārmaiņas un tehnoloģiju lielo ietekmi uz cilvēku ikdienu grāmatā *Ātruma impērijas: laiks un politikas un sabiedrības paātrināšanās (Empires of Speed: Time and the Acceleration of Politics and Society)* apraksta tās autors Roberts Hassans (*Robert Hassan*). „20. gadsimta sākumā par apbrīnu, kādam nejausam aculieciniekam, jaunās tehnoloģijas, kā, piemēram, automobili vai vilcienu, varēja nereti redzēt traucoties cauri pilsētai vai laukiem. Līdzko jaunā mašīna (ar tās modernitāti) bija aizjūņojusi garām, tās apbrīnotāji varēja atkal atgriezties pie savas iepriekšējās nodarbes. Lai kā arī tas bija, pārvietošanās ar automobiļiem vai vilcieniem uz cilvēkiem atstāja ļoti lielu ietekmi. Viņi ieguva jaunu pieredzi, kas viņiem ļāva pasauli ieraudzīt savādāk. Cilvēki it kā tika iemesti citā realitātē, kurā laiks un telpa bija ievērojami samazinājusies. Izmaiņas laika ritējumā viņu dzīvi padarīja fiziski un fizioloģiski paātrinātu. Dienas laikā viņi varēja izdarīt daudz vairāk nekā cilvēki, kas telpā palika relatīvi nekustīgi un, kuri dzīvoja citā laika ritējuma izjūtā.”²¹

Autors turpina stāstījumu aprakstot arī sakaru tehnoloģiju attīstības radīto ietekmi. „Citām tehnoloģijām, kā, piemēram, sakaru tehnoloģiju attīstībai uz sabiedrību bija tāda pati ietekme, tikai atbilstoši lielākam cilvēku skaitam. Kā, piemēram, ātri vien telpas un laika samazinājuma iespaidu radīja arī telegrāfs un telefons, ko drīz pēc to izgudrošanas sāka izmantot liela daļa sabiedrības. Piemēram, 20. gadsimta 20. gados cilvēkam, kas izmantojot telefonu, sarunājās ar kādu, kurš atradās Sidnejā, pavērās jauns skatījums uz pasaules telpu. Pasauli viņš ieraudzīja it kā citā gaismā un to apzinājās kā vienotu veselumu. Līdzko sakaru tehnoloģijas sabiedrībā sāka izmantot aizvien plašāk, telpas un laika samazinājums, kā arī dzīves ritma paātrinājums kļuva par acīmredzamu fenomenu industriāli attīstītās sabiedrībās.”²²

Pēc autora teiktā, galvenās pārmaiņas, ko izjuta jaunā laikmeta cilvēks bija saistītas ar izmaiņām telpas un laika izpratnē, proti, pateicoties jauno tehnoloģiju attīstībai, kā, piemēram, automobiļiem, vilcieniem un telefoniem, telpa un laiks bija ievērojami samazinājies, savukārt dzīves ritms paātrinājies.

²¹ Hassan, Robert. *Empires of Speed: Time and the Acceleration of Politics and Society*. Leiden: Brill, 2009, p.38.

²² Turpat.

Modernizācijas procesu ietekmē cilvēkiem radās arī daudz vairāk brīvā laika. Brīvais laiks bija tehnoloģiju attīstības loģisks iznākums, un cilvēkus tas nostādīja izvēles priekšā par to, kā jauniegūto laiku izmantot.²³

20. gadsimta sākumā tika izteikti dažādi minējumi par to, kā iegūto laiku cilvēki izmantos. Britu filozofs Bertrands Rasels (*Bertrand Russell*) paredzēja, ka brīvos brīžus cilvēki izmantos sevis pilnveidošanai; lasīšanai, studijām vai nesteidzīgām un labpatīkamām nodarbēm, kā, piemēram, makšķerēšanai, dārzkopībai vai glezniecībai. 1935. gadā savā esejā *Cildinot dīkstāvi (In Praise of Idleness)* viņš rakstīja: „Četru stundu darbadiena mūs padarīs laipnākus, mierīgākus, kā arī attiecībā uz citiem mums vairs neradīsies vēlme, kādu apgrūtināt vai uzlūkot ar aizdomām”.²⁴

Rezultātā ievērojami bija cēlies arī sabiedrības izglītības līmenis. Jau 19. gadsimtā skolās Šveicē, Zviedrijā, Dānijā, Anglijā un Francijā tika ieviesta obligātā izglītība. 20. gadsimta laikā Eiropā gandrīz pilnībā bija izzudis analfabētisms.²⁵

Cilvēkiem radās plašākas iespējas baudīt arī mākslu un literatūru, tomēr lielāko daļu sabiedrības interesēja iespējas izklaidēties un atpūsties. Rezultātā izklaides industrija kļuva par patstāvīgu saimniecības nozari.²⁶

Pārmaiņas tomēr galvenokārt skāra pilsētu iedzīvotājus. Arī lauku iedzīvotājiem radās iespējas iegūt labāku izglītību un iepazīties ar kultūras vērtībām, tomēr ciešā saistība ar dabu, kas ietekmēja lauksaimniecības darbus, no lauciniekiem vēl joprojām prasīja daudz laika.²⁷

Būtisks modernizācijas radīts fenomens bija arī dzīves līmeņa celšanās. 20. gadsimtā vēl nepieredzētu dzīves līmeņa celšanos piedzīvoja lielākā daļa pasaules valstu. To galvenokārt veicināja veselības aprūpe, izglītības iespējas, augstie cilvēku ienākumi, kā arī tehnoloģiju un infrastruktūras attīstība.²⁸

Svarīgi atzīmēt arī to, ka no 1914. līdz 1918. gadam pasaulē norisinājās Pirmais pasaules karš. Kara beigšanās no vienas puses cilvēkos nostiprināja vispārēju optimismu, tomēr no otras puses tas bija radījis daudz negatīvu seku, kā rezultātā cilvēki zaudēja ticību

²³ Nickerson, Mike. *Life, Money and Illusion: Living on Earth as if we want to stay*. Lanark, ON: Seven Generations, 2006, p. 142.

²⁴ Honoré, Carl. *In Praise Of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*. London: Orion Books, 2010.

²⁵ Kaser, Karl. *The Balkans and the Near East: Introduction to a Shared History*. Münster: LIT Verlag, 2001, p. 271.

²⁶ Cipulis, Dainis. *Pasaule: Eiropa: Latvija: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 20. lpp.

²⁷ Turpat.

²⁸ Lloyd-Sherlock, Peter. *Population Ageing and International Development: From Generalisation to Evidence*. Bristol, UK: Policy Press, 2010, p.59.

progresam.²⁹ Šo laiku labi raksturo franču dzejnieka un filozofa Pola Valerī (*Paul Valéry*) citāts: „Mēs domājam par to, kas ir zudis, mēs gandrīz esam iznīcināti ar to, kas ir ticis iznīcināts; mēs nezinām, kas sekos tālāk, un ne bez iemesla mēs baidāmies no nākotnes. Mūsu cerības ir vājas, mēs ļoti baidāmies; mūsu bailes ir bezgalīgi stiprākas par mūsu cerībām; mēs atzīstam, ka dzīves burvība ir aiz mums, taču šaubas un sadrumstalotība ir mums priekšā un līdz ar mums.”³⁰ Šis citāts atklāj laikmeta ēnas puses, kuras bija radījis karš. Cilvēkos raisījās sajūtas, kas mijās ar atmiņām par pagātņi un bailēm par nākotni.

Modernizācijas procesi būtiski ietekmēja cilvēku dzīvi. Neskatoties uz to, ka tie radīja arī vairākas negatīvas pārmaiņas, kā, piemēram, dzīves ritma paātrināšanos vai karu, pārmaiņas kopumā vērtējamas kā pozitīvas. Kā pozitīvāko var uzskatīt cilvēku dzīves un izglītības līmeņa paaugstināšanos.

Modernizācijas procesi un vēlāk sekojošais karš it kā radīja jaunu, savādāku pasauli, savukārt jaunie apstākļi bija izveidojuši jaunu laikmeta sabiedrību, kurai, pateicoties iespējām izglītoties, bija izveidojies daudz plašāks redzējums uz pasauli. Līdzīgi kā modernizācija skāra dažādas sfēras, arī cilvēka prāts un domāšana tika uzlabota, jo tā cilvēkam pavēra iespēju domāt plašāk, ne tik ierobežotā laukā.

Jaunais laikmets cilvēkā atklāja vēl iepriekš nezināmas šķautnes, kas tiecās atmet veco un, kaut ko radīt no jauna. Visspilgtāk jaunā laikmeta cilvēka plašais redzējums un uzdrīkstēšanās izpaužas 20. gadsimta sākuma kultūrā un mākslā, kurā iezīmējas jauni virzieni, eksperimenti un izteiksmes veidi. Par to plašāk rakstīts darba nākamajā nodaļā.

²⁹ Strauss, Leo. *The Rebirth of Classical Political Rationalism: An Introduction to the Thought of Leo Strauss*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989, p.41.

³⁰ Furedi, Frank. *First World War: Still No End in Sight*. London: Bloomsbury Continuum, 2014, p. 21.

1.2. Modernizācijas procesu ietekme uz kultūru

20. gadsimta sākumā bija vērojama jaunas dzīves izjūtas attīstība, atteikšanās no novecojušām normām mākslā un mākslinieciskās jaunrades brīvības neredzēts uzplaukums. Mākslā radās vairāki jauni virzieni, kas sarāva saites ar pagātnes tradīcijām un mantojumu. Kultūras ziņā šis laiks bija īpaši trauksmains, bagāts un daudzpusīgs.

Zīmīgi 1929. gadā gaisotni toreizējā Eiropā savā grāmatā *Mūsdienas meklējot* (*Nykyaikaa etsimässä*) raksturo somu rakstnieks Olavi Pāvolaīnens (*Olavi Paavolainen*): „Mēs tagad dzīvojam jaunā, radošā laikmetā. Ir laime būt jaunam šādā laikā. Tas ir revolūciju un utopiju laiks. Pagātnes patiesībām vairs ticības nav, nākotnes patiesības vēl nav ieguvušas savu veidolu. Nav citas drošības kā vien tagadne – un, ja jautāsi pēc tās patiesības, tā atbildēs tikai: meklē!”³¹

Šis raksturojums aicina domāt par modernizācijas laikmeta ietekmi uz cilvēka radošajām izpausmēm. Pārmaiņas un modernizācija arī pašā cilvēkā iedvesa vēlmi radīt un uzlabot. Tas spilgti izpaužas visos 20. gadsimta sākuma mākslas virzienos. Šī laikmeta galvenās kultūras un mākslas iezīmes, līdzīgi kā zinātnē un tehnikā, bija nerimtīgi eksperimenti, mēģinājumi un jaunu virzienu rašanās. Visspilgtāk to var attiecināt uz mākslu, kur 20. gadsimta sākumā radās virkne jaunu virzienu, kā, piemēram, fovisms, kubisms un ekspresionisms.

„Eksperimentālā māksla” , „modernā māksla”, tā un līdzīgos apzīmējumos tiek dēvēta 20. gadsimta sākuma māksla. Jau šie apzīmējumi vien liecina par „modernās pasaules” ienākšanu arī šajā jomā. Mākslas raksturīga iezīme bija nerimtīgi eksperimenti, kuros iesaistījās daudzi izcili tālaika mākslinieki.³²

Modernizācijas laikmetu spilgti atspoguļo Itālijā radies mākslas virziens futūrisms. Futūristi noliedza pagātnes kultūru un uzskatīja, ka modernā laikmeta atribūti ir tehnika, ātrums, nemiers un agresija. Futūristi lielu uzmanību pievērsa dinamiskas kustības attēlojumam.³³

Labs piemērs modernizācijas laikmeta atspoguļojumam šajā mākslas virzienā ir itāļu mākslinieka Tullio Krali (*Tullio Crali*) glezna *Triki debesīs* (*Acrobazie in cielo*, 1930), kurā attēlotas trīs lidmašīnas.

³¹ Ekonen, Jouni, Vilho Kulju, Terttu Matsinen. *Pasaules valstis un tautas. Eiropas Kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne 1998, 126.-127.lpp.

³² Gombrihs, E. Hans. *Mākslas vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997, 563.lpp.

³³ Prescott, Laurence Emmanuel. *Without Hatreds Or Fears: Jorge Artel and the Struggle for Black Literary expression in Colombia*. Detroit: Wayne State University Press, 2000, p. 99.

Laikmetam raksturīgas iezīmes redzamas arī Luidži de Gjudiči (*Luigi De Giudici*) gleznā *Skaistā svešiniece (La belle sconosciuta*, 1916), kurā attēlota automašīna. Šo gleznu raksturo divas modernās pasaules raksturīgas iezīmes: automobilis un kustība. Gleznā redzams, ka mākslinieks vēlēties radīt iespaidu, ka attēlotā automašīna traucas lielā ātrumā.

Ļoti iespaidīga ir arī Tullio Krali glezna *Braucot uz pilsētu (Incuneandosi nell'abitato*, 1939), kurā attēlots, kā lidmašīna no liela augstuma traucas iekšā tieši pilsētas centrā. Glezna ir dramatiska, jo lidmašīnas tuvošanās pilsētai liecina par nenovēršamas, katastrofālas avārijas tuvošanos, kurā iespējams cietīs daudzi pilsētas iedzīvotāji. Šī glezna atspoguļo divus modernizācijas laikmetam raksturīgus procesus – urbanizāciju un satiksmes līdzekļu attīstību. Svarīgi atzīmēt, ka gleznā atainotas arī šim laikmetam raksturīgā arhitektūras stila, funkcionālisma, celtnes.

Par modernizācijas procesu atspoguļojumu futūristu darbos liecina arī darbu nosaukumi, kā, piemēram, *Abstrakts Ātrums + Skaņa (Velocità astratta + rumore*, 1913-1914), *Braucējs šķērso pilsētu (Il ciclista attraversa la città*, 1945), *Lidmašīna-buras-ezers (Aerei-vele-lago*, 1926), *Sarkanā Krusta vilciens šķērsojot pilsētu (Train de la Croix Rouge traversant un village*, 1915) *Motocikla ātrums (Velocità di una motocicletta*, 1913) un citi līdzīgi nosaukumi.

Modernizācijas laikmetam raksturīgas iezīmes nereti atspoguļojas arī sirreālistu darbos. Franču rakstnieks Andrē Bretons (*André Breton*) savā *Sirreālisma manifestā (Manifeste du surréalisme)* pauda uzskatu, ka sapņa un īstenības pretstati būtu saplūdināmi kopā par kādu īpašu virsrealitāti. Sirreālisms pievērsa uzmanību cilvēka būtības iracionālajām un impulsīvajām iezīmēm, kā arī pārdzīvojumiem miegā un zemapziņā.³⁴

Sirreālisma spāņu gleznotājs Salvadors Dalī (*Salvador Dalí*) bieži savās gleznās apspēlē laika tematiku. Kā apskatīts iepriekš šajā nodaļā, modernizācijas procesu ietekmē cilvēkam radās savādāka izpratne par laiku. Varbūt tieši laika ritējuma izjūtu izmaiņas mākslinieku iedvesmojušas tādiem darbiem, kā, piemēram, *Atmiņas savaldība (La persistencia de la memoria*, 1931) vai *Pulkstenis pirmā sprādziena laikā (Reloj blando en el momento de la primera explosión*, 1954).

Līdzīgi kā mākslā arī arhitektūrā notika atteikšanās no vecajiem stiliem un ornamentiem. Arhitekti pilnībā atteicās no ēku dekoratīvajiem elementiem, bet visu pakļāva tai funkcijai, kam ēka bija domāta. Jauno stilu sāka dēvēt par funkcionālismu.³⁵

³⁴ Ekonen, Jouni, Vilho Kulju, Terttu Matsinen. *Pasaules valstis un tautas. Eiropas Kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne 1998, 122.lpp.

³⁵ Freibergs, Juris. *Jaunāko laiku vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 163.lpp.

Funkcionālisms popularizēja atziņu, ka arhitektūrai tieši vai simboliski jāpauž sava laika kultūras izcilākās iezīmes, tāpēc, piemēram, rotājumi reducējami uz tādiem elementiem, kas raksturotu zinātnes un tehnoloģijas laikmetu.³⁶ Būvniecībā parādījās jaunas formas un skaidras aprises.³⁷

Visnoteiktāk to varēja sajukt Amerikā, kur tradīciju mantojums tehnikas progresu kavēja daudz mazāk nekā citās zemēs. Čikāgas debesskrāpji acīmredzami nesaderējās kopā ar Eiropas paraugu grāmatu ornamentiem.³⁸

Kā viens no pirmajiem šo stilu sāka ieviest amerikāņu arhitekts Frenks Loids Raitis (*Frank Lloyd Wright*), kurš atteicās no tradicionālās formas un radīja jaunu nelielas dzīvojamās mājas (kotedžas) tipu ar brīvu plānojumu. Viņš saprata, ka galvenais mājā ir iekštelpu, nevis fasādes risinājums. Ja tās atbilst īpašnieka prasībām un vajadzībām, tad arī ēkas āriene būs pieņemama.³⁹

Ievērojamākais funkcionālisma pārstāvis arhitektūrā bija Šveicē dzimušais francūzis Lekorbizjē (*Le Corbusier*), kurš uzskatīja, ka „māja – tā ir mašīna dzīvošanai”. Viņš savos projektos visu centās pakļaut tām vajadzībām, kam ēka bija domāta, atsakoties no ārējās greznības un ievērojot skaidru un vienkāršu formu principu.⁴⁰ Šis piemērs lieliski parāda to, cik lielā mērā tehnoloģiju attīstība bija ietekmējusi cilvēka domāšanu un pasaules uztveri.

Jaunu žanru meklējumi, līdzīgi kā citos mākslas virzienos, notika arī literatūrā.⁴¹ Literatūra attīstījās saistībā ar citu mākslu – glezniecības, mūzikas, filozofijas un psiholoģijas – atklājumiem un eksperimentiem, kurus apvienoja interese par cilvēka iekšējo dzīvi, jūtām un īpatnībām pasaules uztverē.⁴²

Mākslas darba ietvaros modernisti centās radīt paši savu pasauli, kuras mākslīgajai un apzinātajai sakārtotībai pretstats ir realitātes haoss un tradicionālo vērtību bojāeja. Autori izvirzīja savus personiskos ideālus un aizsargāja tos no vispārējā nihilisma, radot savu pasauli, mākslas vientuļo salu, garīgi, politiski, vēsturiski atšķirtu no laikmeta īstenības neauglīgās cietzemes. Rakstnieki atsacījās no konkrēta sižeta un tēliem, galveno uzmanību veltot cilvēka iekšējiem pārdzīvojumiem. Spilgtākie šī virziena pārstāvji bija

³⁶Ralfs, Lī Filips, Roberts Leners, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000, 410.-411.lpp.

³⁷Turpat.

³⁸Gombrihs, E.Hans. *Mākslas vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997, 557.lpp.

³⁹Freiberģis, Juris. *Jaunāko laiku vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 163.lpp.

⁴⁰Turpat, 164.lpp.

⁴¹Turpat, 165.lpp.

⁴²Dubiņa, Ieva, Inga Pērkone. *XX gadsimta kultūras vēsture: Literatūra: Kino*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 10.lpp.

Francs Kafka (*Franz Kafka*), Džeimss Džoiss (*James Joyce*) un Marsels Prusts (*Marcel Proust*).⁴³

Literatūrā attīstījās arī piedzīvojumu žanrs. Ļoti spilgti modernizācijas laikmeta iezīmes atspoguļojas franču rakstnieka Žila Verna (*Jules Verne*) daiļradē, kas bija viens no šī žanra izcilākajiem pārstāvjiem. Līdzīgi kā Francijas agrīnā kino režisora Žorža Meljesa daiļradei, par ko vairāk stāstīts darba otrajā nodaļā, arī Ž. Verna darbiem raksturīga tālu ceļojumu tematika, kā arī dažādu tehnisku ierīču atspoguļojums. Svarīgi atzīmēt arī to, ka šī rakstnieka darbi bieži bijuši Ž. Meljesa iedvesmas avots.

Eksperimenti šajā laikā notika arī mūzikā. Gadsimta sākumā, atsakoties no klasiskajiem principiem, austriešu komponisti Gustavs Mālers (*Gustav Mahler*) un Arndolds Šēnbergs (*Arnold Schönberg*), kā arī francūzis Klods Debisī (*Claude Debussy*) sāka eksperimentēt ar jauniem mūzikas sacerēšanas paņēmieniem. Viņu darbība atstāja lielu ietekmi uz tālāko mūzikas attīstību.

Par raksturīgāko 20. gadsimta iezīmi mūzikā kļuva novatorisms. Viens no ievērojamākajiem novatoriem bija krievu komponists Igors Stravinskis (*Igor Strawinsky*).⁴⁴ Šajā laikā radās arī tādi izcili mūzikas stili kā blūzs un džezs.⁴⁵

Kultūras kontekstā kopumā modernizācijas procesi visspilgtāk atspoguļojas mākslas virzienā futūriskā, kura darbos iezīmējas laikmetam raksturīgas iezīmes – tehnika, ātrums, nemiers un agresija.

Liela ietekmi modernizācijas laikmets atstājis arī uz arhitektūru un literatūru. Arhitektūrā parādījās jauns virziens, funkcionālisms, kas popularizēja atziņu, ka arhitektūrai jāatspoguļo modernajam laikmetam raksturīgas iezīmes, savukārt literatūrā attīstījās jauns virziens modernisms, kura pārstāvji bieži savos darbos atainoja laikmetam raksturīgo realitātes haosu un tradicionālo vērtību bojāeju.

Neskatoties uz to, ka, iespējams, daudzie stili un jaunie virzieni radīja zināmu apjukumu, modernā laikmeta atnestās jaunās vēsmas, mākslas virzienus – mākslu, arhitektūru, mūziku un literatūru, ievērojami papildināja un izdaiļoja, kas noteikti vērtējama kā pozitīva mākslas un kultūras attīstīšanās.

⁴³ Dubiņa, Ieva, Inga Pērkone. *XX gadsimta kultūras vēsture: Literatūra: Kino*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 10.lpp.

⁴⁴ Freibergs, Juris. *Jaunāko laiku vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 165.-166. lpp.

⁴⁵ Turpat, 166. lpp.

1.3. Kino kā modernitātes izpausme

Modernizācijas laikmetā līdz ar citiem tehnoloģijas sasniegumiem tika izgudrots arī kino. Tā izgudrošana bija ilgs un sarežģīts process, kura laikā tika veikti daudzi nozīmīgi atklājumi.

Interesants ir fakts, ka brāļi Luī (*Louis*) un Ogists (*Auguste*) Limjēri (*Lumière*), kuri bija vieni no tā izgudrotājiem, to neuzskatīja par lielu sasniegumu. Viņiem šķita, ka uzņemtās filmas skatītājus ātri vien sāks garlaikot, jo filmās tika attēloti ikdienišķi skati, kurus varēja redzēt dabā, izejot turpat uz ielas.⁴⁶ Brāļi neapjauta sava izgudrojuma nozīmi un svarīgumu. Luī Limjērs (*Louis Lumière*) reiz teicis: „Kino ir izgudrojums, kuram nav nākotnes.”⁴⁷ Ļoti līdzīgs bija arī otra brāļa viedoklis. Ogists Limjērs (*Auguste Lumière*) apgalvoja: „Kādu laiku mūsu izgudrojums iespējams tiks izmantots zinātniskiem nolūkiem, bet neatkarīgi no tā, kino nav komerciālas nākotnes.”⁴⁸

Tomēr kinematogrāfijas strauji augošā popularitāte un apmeklējuma pieaugums liecināja par pretējo. „Starp daudzajiem modernās civilizācijas ieguvumiem vienu no visredzamākajām vietām pašā pēdējā laikā ir ieņēmis kinematogrāfs”.⁴⁹

Arī statistikas dati liecina par tā strauji augošo popularitāti. Piemēram, ļoti stabila kinoteātru apmeklējuma pieauguma tendence bija vērojama arī Rīgā. 1921. gadā katrs Rīgas iedzīvotājs apmeklēja kinoteātri 5,5 reizes, 1922. gadā – 6, 1923. gadā – 7,1, 1924. gadā – 8,3 reizes. 1925. gadā Rīgā reģistrēti 10 apmeklējumi uz vienu iedzīvotāju. Absolūtos skaitļos no 1922. līdz 1925. gadam kino apmeklējumu skaits bija vairāk nekā divkārtšojies.⁵⁰

Kino bija kļuvis par nozīmīgu masu saziņas līdzekli, kas pieteica jauna laikmeta sākumu. To labi apliecina mākslas doktores Ingas Pērkones-Redovičas grāmatas *Kino Latvijā 1920-1940* citāts: „Kinomākslas popularitāte bija pirmais vēstnesis masu kultūras laikmetam, kas pilnībā uzplauka pēc Pirmā pasaules kara.[..] Un, kaut arī *masu viedoklis* parasti periodikā netika publicēts, to pauda pārdoto kinoteātru biļešu skaits, kas turpināja augt no gada gadā.”

⁴⁶ Lessig, Lawrence, Rob Yeo, Stefano Basilico. *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee Art Museum, 2004, p.13.

⁴⁷ Levison, Louise. *Filmmakers and Financing: Business Plans for Independents*. Burlington: Focal Press, 2013, p.57.

⁴⁸ Smith, Imogen Sara. *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*. Chicago, Illinois: Gambit, 2008, p. 114.

⁴⁹ Pērkone, Inga. *Kino Latvijā 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008, 26.lpp.

⁵⁰ Turpat, 27.lpp.

Sākotnēji kino tika pielīdzināts teātrim. „Kino kā skatāms priekšnesums, kur auditorijai ir šķietami pasīva loma, gadsimta sākumā daudzus vedināja uztvert filmu kā mehānisku teātri.”⁵¹

Arī šis fakts apstiprina tā piederību modernajai pasaulei, kurā viss tiek uzlabots vai, piemēram, mehanizēts. Šajā gadījumā teātris, ar tehnikas palīdzību tika pamatīgi pārveidots un padarīts nedabiskāks. To īpaši apstiprina vēsturiski izveidojies, vēl šodien lietotais nosaukums - kinoteātris.

Šim vārdam sākotnēji bija arī dažādas variācijas, kā, piemēram, *elektriskais teātris*. No kāda 1908. gadā rakstīta teksta grāmatā *Kino Latvijā 1920-1940* mākslas doktore citē: „Elektriskie teātri – tā ir īsti moderna parādība [...]”.⁵² Noteikti ikkatrs 20. gadsimta sākuma cilvēks kino neuztvēra savādāk, kā kaut ko dziļi modernu un modernitātei raksturīgu parādību.

Kino fenomens Rietumu kultūrā cieši saistīts ar modernitāti, strauju un dziļu izmaiņu laiku. Modernitāti civilizācijas attīstībā raksturo modernizācija, sabiedrības mobilitāte un cirkulācija, racionalitāte, kultūras diskontinuitāte, individuālisms, sajūtu komplicētība un intensitāte.⁵³

„Jo lielāks kādā valstī ir pilsētnieku procents, jo augstāku kulturālo attīstību šī valsts ir sasniegusi,” rakstīja Merģers Skujenieks 1929. gadā. Neraugoties uz šo citēto izteikumu, Eiropai raksturīgi, ka modernizācijas procesi, jo sevišķi urbanizācija, teorētiski tika uztverti lielākoties negatīvi.⁵⁴

Pilsēta tika reprezentēta kā dekadences, nedrošības, noziegumu, atsvešinājuma simbols. Piemēram, Latvijā, Igaunijā, Lietuvā, Somijā, Norvēģijā, modernizācijas procesi aktīvi sākās vienlaikus ar kino rašanos un tā attīstību, tāpēc starp modernizācijas un kino procesiem bieži tika likta vienlīdzības zīme, abi iezīmēja moderno laikmetu, un abi tika uzskatīti par īsto, tradicionālo vērtību ienaidniekiem.⁵⁵

Interesanta ir vācu sociologa Georga Zimmela (*Georg Simmel*) teorija. Georgs Zimmels 1903. gadā esejā *Metropole un mentālā dzīve (Die Großstädte und das Geistesleben)* rakstīja, ka modernizācija un urbanizācija saistīta ar nervu stimulu intensifikāciju. Šie procesi transformējuši subjektīvās pieredzes fizioloģisko un

⁵¹ Pērkone, Inga. *Kino Latvijā 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008, 22.lpp.

⁵² Turpat, 22.lpp.

⁵³ Turpat, 63.lpp

⁵⁴ Turpat.

⁵⁵ Turpat, 64.-65.lpp.

psiholoģisko pamatu. Strauja mainīgu tēlu drūzma, iespaidu pēkšņums un negaidītība – tā psiholoģiskos apstākļus pilsētā raksturoja Zimmels.⁵⁶

Arī Valters Benjamins (*Walter Benjamin*), atsaucoties uz Zimmelu, rakstīja, ka lielpilsētas cilvēka acis ir pārslogotas ar drošības funkcijām, un citēja: „Cilvēku savstarpējās attiecības lielpilsētās raksturo ievērojams redzes aktivitātes pārsvars pār dzirdes aktivitāti. Tā galvenais cēlonis ir sabiedriskie transporta līdzekļi.”⁵⁷

Benjamins izvērta šo domu zemsvītras piezīmē rakstā *Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā*: „Kino ir visatbilstošākā forma kāpinātajām dzīvības briesmām. Kino atbilst dziļajām pārmaiņām uztveres mehānismā – tām pārmaiņām, kuras savas privātās eksistences mērogā pārdzīvo jebkurš kājāmgājējs lielpilsētas transporta sistēmā un kuras vēsturiskā mērogā piedzīvo ikviens mūsdienu valsts pilsonis.”⁵⁸

Fotogrāfijas un kino rašanās, pēc Benjamina uzskatiem, bija vēsturiski nosacīta un cieši saistīta ar receptīvo struktūru maiņu. Viņš norādīja, ka „līdz ar cilvēku kolektīvu kopīgo eksistences veidu mainās arī to jutekliskās uztveres veids un īpatnības.”⁵⁹

Atsaucoties uz iepriekš citētajiem autoriem, var apgalvot, ka kino ir radies kā tehnoloģiju sasniegumu un citu modernizācijas procesu ietekmes rezultāts. To varētu nodēvēt par visatbilstošāko modernizācijas laikmeta mākslas veidu, kas radies kā jaunās modernās pasaules un paātrinātā dzīves ritma loģisks iznākums vai kā dabiski izveidojusies laikmeta parādība, kas lieliski pielāgota jaunās uztveres mehānismam. Arī kino apzīmējumi - kinematogrāfs, kinoteātris, elektriskais teātris, lieliski atspoguļo laikmeta raksturu.

Modernizācijas laikmetam to labi pielīdzina arī tā raksturīgākā īpašība - kustība. Pēc daudzu teorētiķu pārliecības tieši kustība ir galvenais kino raksturlielums. Piemēram, Žans Epšteins (*Jean Epstein*) 1921. gadā rakstīja, ka kino ir pilnībā kustīgs, bez jebkāda stabilitātes solījuma. Fotogēnija ir kustības logaritms.⁶⁰

Vizuālo tēlu jeb redzamā dominante, nerimstoša kustība, uztveres fragmentācija: šīs aperceptīvās iemaņas vienoja kino un moderno dzīvi.⁶¹

⁵⁶ Pērkone, Inga. *Kino Latvijā 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008, 69.lpp.

⁵⁷ Turpat, 70.lpp.

⁵⁸ Turpat, 69.-70.lpp.

⁵⁹ Turpat, 27.lpp.

⁶⁰ Turpat, 40.lpp.

⁶¹ Turpat, 70.lpp.

Sniegtā informācija ļauj nešaubīgi kino uztvert kā modernitātes izpausmi. Kino raksturīgās īpašības, - kustība, pēkšņums, redzamā dominante, strauja tēlu maiņa, kā arī tā tehniskā uzbūve, ir īpašības, kas spilgti pasvīturo tā piederību modernizācijas laikmetam.

1.3.1. Kino pionieri

Kino netika izgudrots vienā dienā. Tas tapis kā daudzu gadu desmitu un pat gadsimtu tehnikas attīstības un zinātnisku eksperimentu rezultāts.

Būtiska loma tā tapšanā bija fotogrāfijas izgudrošanai, kas tāpat kā daudzi citi izgudrojumi tika radīta 19. gadsimtā.

Arī fotogrāfija tāpat kā kino sākotnēji tika uzskatīta par tradicionālo vērtību ienaidnieku. Kaut arī mūsdienās tā uzskatāma par glezniecībai līdzvērtīgu mākslas veidu, sākotnēji pret to, kā pret jaunu mākslas veidu, ļoti ilgi saglabājās noliedzoša attieksme. Latvijas Universitātes profesors Boriss Vipera vēl 20. gadsimta sākumā rakstīja: „Fotogrāfija bīstama nevis tādēļ, ka tā apdraud mākslas mērķus, bet tādēļ, ka tā mākslas radītāja procesa vietā sniedz mehānisku surogātu.”⁶²

Fotogrāfijas iespaidā bija mainījusies arī dzīves, realitātes uztvere. 1901. gadā deklarēja rakstnieks un fotoamatieris Emīls Zolā (*Émile Zola*): „Tu nevari apgalvot, ka esi kaut ko redzējis, kamēr tu neesi to nofotografējis.”

Vēlāk līdzīgi izteicās franču sociologs Edgars Morēns (*Edgar Morin*): „Vienīgā realitāte, par kuru mēs esam droši, ir reprezentācija, tātad attēls, tātad nerealitāte.”⁶³

Ar dažādu eksperimentu palīdzību, fotogrāfija pakāpeniski kļuva par pamatu kustības attēlošanai. Tā tika izgudrota 1839. gadā, bet ar to tā nebeidza savu attīstību. Fotogrāfija turpināja savu attīstības ceļu – pretī kustīgajai bildei.⁶⁴

Par pirmo kino pionieri var uzskatīt Edvardu Meibridžu (*Edward Muybridge*), kurš 1878. gadā ar fotokameras palīdzību fiksēja pirmās vissīkākās kustības fāzes. Lai veiktu eksperimentu, viņš izmantoja divpadsmit kameras, kas vienlaikus fotografēja zirga skrējieni.⁶⁵ Tas bija pirmais ievērojams cienīgs mēģinājums attēlot kustību.

E. Meibridža eksperiments ļoti iedvesmoja franču zinātnieku Etjēnu Žilu Mareju (*Étienne-Jules Marey*). 1882. gadā Marejs izgudroja fotošauteni. Šīs ierīces atslēgas vietā bija fotoplate, kas griezās ap savu asi. Fotošautenes stobrā tika iestiprināta lēca. To

⁶² Avotiņa, Austra. *Deviņpadsmitais gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 79.lpp.

⁶³ Pērkone, Inga. *Kino Latvijā 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008, 19.lpp.

⁶⁴ Avotiņa, Austra. *Deviņpadsmitais gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 81.lpp.

⁶⁵ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 21.lpp.

iedarbinot, 12 reizes sekundē plate tika pagriezta pa 1/12 daļu uz priekšu. Reizē ar plates griešanos vajadzīgajā mirklī iedarbojās slēdzēja mehānisms.⁶⁶ Ar šo ierīci bija iespējams uzņemt putnu lidojumu, bet tikai 12 atsevišķos attēlos. Turpinot eksperimentus, Marejs izgudroja arī stacionāru kameru, ar kuru varēja uzņemt jau daudz lielāku skaitu attēlu.⁶⁷

Nozīmīgu ieguldījumu kinematogrāfijas attīstībā deva amerikāņu izgudrotājs Tomass Alva Edisons (*Tomass Alva Edison*), kurš 1893. gadā izgudroja aparātu, ar kura palīdzību bija iespējama vienmērīga kadra ekspozīcija un tālākvirzība – filmēšana. Šo aparātu nosauca par kinetogrāfu.⁶⁸

Jau 1893. gadā ar kinetogrāfu T. A. Edisons uzņēma pirmās kinofilmās. Tās bija tikai 20 sekunžu garas un galvenokārt attēloja dažādus cirka numurus vai sporta nodarbības. Lai filmas varētu skatīties Edisons izgudroja vēl vienu aparātu – kinetoskopu. Taču kinetoskops bija paredzēts tikai vienam skatītājam, filmas varēja skatīties kinetoskopa iekšpusē, raugoties pa īpašām lūkām. 1894. gada aprīlī Ņujorkā tika atvērta pirmā kinetoskopu zāle, kurā par maksu bija iespējams skatīties filmas. Šo notikumu amerikāņi uzskata par kino dzimšanu.⁶⁹

Kino izgudrošana bija pakāpenisks un ilgs process, un tā izgudrotājiem bija nepieciešama liela pacietība un izdoma.

⁶⁶ Winston Dixon, Wheeler, Gwendolyn Audrey Foste. *A Short History of Film*. 2nd ed. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2008, p.4.-5.

⁶⁷ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002, 17. lpp. p.21.

⁶⁸ Op.cit., p. 22.

⁶⁹ Op.cit., p. 24.-25.

1.3.2. Brāļi Limjēri

Tomēr pateicoties brāļiem Ogistam (*Auguste*) un Luī (*Louis*) Limjēriem (*Lumière*), Eiropā par kino dzimšanas dienu nereti tiek uzskatīts 1895. gada 28. decembris.

Brāļi izgudroja aparātu, kas bija piemērota ne tikai filmu uzņemšanai, bet arī demonstrēšanai.⁷⁰ Šīs ierīces spēja projicēt attēlu uz ekrāna tā, lai to vienlaikus var skatīties simtiem cilvēku, ir arguments faktam, ka kino dzimis tieši Eiropā.⁷¹

Drīz pēc šī izgudrojuma notika arī pirmā filmu demonstrācija. 1895. gada 22. martā Rennes ielā (*rue de Rennes*) Parīzē Limjēri prezentēja savu pirmo filmu - *Iznākšana no Limjēru fabrikas Lionā** (*La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, 1895).⁷²

Šī paša gada 28. decembrī Kapucīnu bulvārī (*boulevard des Capucines*) kafejnīcas *Lielā kafejnīca* (*Grand Café*) pagrabā, kam bija dots nosaukums Indiešu salons (*Salon indien*) notika filmu demonstrācija, kas bija paredzēta jau lielākam skatītāju skaitam.⁷³ Demonstrācijas laikā tika parādītas 10 filmas, un katra filma bija apmēram vienu minūti gara. Šo demonstrāciju noskatījās 35 skatītāji. Katram skatītājam bija jāsamaksā 1 franks, kas mūsdienās ir 3,5 eiro.

Arī šoreiz kā pirmo brāļi Limjēri demonstrēja filmu *Iznākšana no Limjēru fabrikas Lionā*. Kaut gan šajā filmā bija redzams tikai tas, kā Limjēru rūpnīcas strādnieki devās ārā no rūpnīcas, skatītāji bija sajūsmā. Šis notikums iezīmē kino industrijas dzimšanu, un pateicoties šim notikumam nereti par kino dzimteni tiek uzskatīta tieši Francija.⁷⁴

⁷⁰Clarke, Donald. *The How it works encyclopedia of great inventors & discoveries*. Enigma, p. 108.

⁷¹Dubliņa Ieva, Inga Pērkone-Redoviča. *XX gadsimta kultūras vēsture. Literatūra. Kino*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 54.lpp.

*skat. 1.pielikumā

⁷²Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. California: University of California Press, 1994, p. 135.

⁷³Frodon, Jean-Michel. *Le Cinéma Français*. Paris: Cahiers du cinéma, 2010, p. 11

⁷⁴Brion, Patrick. *Cinéma Français*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, 2005.p. 9.

1.3.3. Pirmās filmas

Brāļu Limjēru pirmās filmas bija nepilnu minūti garas un fiksēja dažādus ikdienas notikumus. Galvenokārt Limjēru filmām bija raksturīga realitātes reprezentēšana.

Brāļu pirmajā filmā *Iznākšana no Limjēru fabrikas Lionā* attēlots tas, kā cilvēki dodas ārā no fabrikas. Lielā cilvēku skaita dēļ šī filma vēstīja par to, cik liela bija viņu fabrika.

Šeit iezīmējas arī pirmās liecības laikmeta atspoguļojumam kinomākslā. Kā apskatīts nodaļas sākumā 19. un 20. gadsimta mijā, līdz ar tehnoloģiju sasniegumiem, darbs rūpnīcās manāmi uzlabojās. Būtiski pieauga arī rūpnīcu un tajās strādājošo cilvēku skaits. Tieši šī modernizācijas laikmetam tik raksturīgā iezīmē šajā filmā lieliski tiek prezentēta.

Viena no viņu populārākajām filmām bija *Vilciena pienākšana Sjotas stacijā** (*L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*, 1895). Arī šī filma vēsta par laikmeta modernizācijas procesiem, šajā gadījumā uzsvāru liekot uz satiksmes līdzekļu attīstību.

Filmā attēlots tas, kā vilciens ierodas stacijā, un tā pasažieri kāpj ārā no vilciena. Interesants ir fakts, ka, šo filmu skatoties, skatītāji bieži klieguši un pat bēguši ārā no zāles, jo filma radījusi iespaidu, ka ekrānā redzamais vilciens uzbrauks viņiem virsū. Kad vilciens ierodas stacijā, filma kļūst par notikumu virkni, mainoties ainām, kas uzņemtas no tāluma un tuvumā. Filmā uzņemtie notikumi ir negaidīti, pakļauti nejaušībai, jo pasažieri iepriekš nebija apmācīti uzvesties kādā noteiktā veidā. Uzņemot filmu kamera tika novietota specifiskā vietā, un šis filmu veidotāju lēmums, ieviesa paņēmienu attēlot iepriekš neiestudēto.⁷⁵

Skatītājus visvairāk valdzināja filmās atklātais dzīves dabiskums, kustības īstums un daudzslāņainība. Piemēram, filmā *Mazuļa barošana* (*Repas de Bébé*, 1895) publiku ne tik daudz iejūsmināja laulātais pāris, kas baro bērnu, cik fonā redzamo koku lapu trīsuļošana vējā.⁷⁶

No pirmajiem aktualitāšu jeb īstenības filmējumiem atšķīrās filma *Aplietais laistītājs* (*L'Arroseur Arrosé*, 1895), kurā brāļi Limjēri radīja inscenētu komisku epizodi. Tajā tika attēlots kā zēns uzkāpj uz dārznieka šļūtenes, tajā apstādinot ūdens plūsmu. Prātojot, kas noticis, dārznieks ielūkojas šļūtenes galā, bet zēnam spiedienu atbrīvojot ūdens izšļācas

*skat. 2. pielikumā

⁷⁵ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002, p. 29.-30.

⁷⁶ Academia.edu. *Wind and Time in Homeric Epic*. Alex. Purves.

Pieejams: http://www.academia.edu/283696/Wind_and_Time_in_Homeric_Epic [skatīts 2014, 12. maijs].

dārzniekam sejā. Filmas nobeigumā dārznieks sadusmots zēnu iepļaukā. Šī komēdija bija viens no pirmajiem intertekstualitātes piemēriem kino.⁷⁷

Pirmo filmu forma bija ļoti vienkārša – ar vienu filmēšanas plānu un vienu darbību. Pirmās uzņemšanas kameras bija nekustīgas, un tāpēc notikumu varēja fiksēt tikai no viena skatupunkta, visbiežāk filmēja kopplānu (cilvēks redzams pilnā augumā) vai vidējo plānu (cilvēks redzams no galvas līdz ceļgaliem). Filmu kompozīciju brāļi Limjēri u.c. kinopionieri aizguva no glezniecības un fotogrāfijas, tika ievērota perspektīva, kadra centrs un viduslīnija.⁷⁸

Pirmās filmas atspoguļoja dažādus ikdienas notikumus, tādējādi saturiski tās ļoti līdzinājās fotogrāfijām. Gan fotogrāfijām, gan brāļu Limjēru filmām bija raksturīga realitātes reprezentēšana.

Var secināt, ka veidojot filmas, brāļi Limjēri neizmantoja savu iztēles bagātību, bet gan kino un filmēšanu uztvēra vairāk kā kaut ko tehnisku nevis māksliniecisku. Viņu reālistiskais skatījums, iespējams, kavēja kino filmās ieviest kaut ko neordināru un inovatīvu, bet gan, tieši pretēji, viņus aicināja izmantot fotogrāfijām raksturīgo realitātes atspoguļojumu, un, iespējams, ka tieši šī iemesla dēļ cilvēki tās iesauca par „dzīvajām” vai „kustīgajām bildēm”.

⁷⁷ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002, p. 29.-30.

⁷⁸ Dubliņa Ieva, Inga Pērkone-Redoviča. *XX gadsimta kultūras vēsture: Literatūra: Kino*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 54.lpp.

2. ŽORŽS MELJESS

Kā nākamais Francijas agrīnajā kinomākslā ienāca burvju mākslinieks – Žoržs Meljess. Viņš tiek uzskatīts par ievērojamāko 19. un 20. gadsimta mijas filmu veidotāju.⁷⁹

1895. gada decembrī Meljess kļuva par liecinieku pirmajai brāļu Limjēru filmu demonstrācijai, jo viņu tēvs, fotogrāfs Antuāns Limjērs (*Antoine Lumiere*), burvju māksliniekam bija labi pazīstams. Redzētais viņu ļoti iedvesmoja, un jau 1896. gada 10. jūnijā ģimenes dārzā Montreijā (*Montreuil*) viņš uzņēma arī savu pirmo filmu. Šī filma gan bija tikai brāļu Limjēru filmas imitācija.⁸⁰

Sākotnēji uzņemtās filmas režisors demonstrēja savā teātrī, bet 1896. gadā viņš izveidoja arī filmu studiju (tā atgādināja stikla siltumnīcu). Filmu kompāniju viņš nosauca par *Zvaigznes filmu (la Star Film)*.⁸¹

Savas darbības laikā, no 1896. līdz 1913. gadam, agrīnais filmu veidotājs uzņēmis vairāk nekā 500 filmu⁸², kas tika sauktas par fantāzijas vai triku filmām.⁸³

Francijas agrīnā kino kontekstā Žoržs Meljess spēlējis nozīmīgu lomu. Darba turpinājumā izvērsti un detalizētāk apskatīts viņa nozīmīgais ieguldījums kinomākslā, akcentu liekot uz filmām, kas saistītas ar tolaik notiekošajiem pārmaiņas procesiem.

2.1. Daiļrades sākums

Ž. Meljesa daiļrades sākumu iezīmē viņa pirmā filma *Kāršu partija (Une Partie de Cartes)*, kas tika uzņemta 1896. gadā. Tā ir vienu minūti gara filma, kurā uzfilmēts, kā Ž. Meljess un divi viņa draugi mājās dārzā Montreijā (*Montreuil*) spēlē kārtis.⁸⁴

Pirmās Meljesa filmas lielākoties ir brāļu Limjēru filmu atdarinājumi. Arī filma *Kāršu partija* ir ļoti līdzīga Limjēru agrīnajām filmām.

Daiļrades sākumā režisors filmēja vienkāršas ainas, kas bija raksturīgas klusās dabas fotogrāfu uzņēmumiem. Lielāko daļu filmu viņš uzņēma mājās dārzā Montreijā, bet bieži brauca arī uz Parīzi, kur filmēja ielu skatus.

1896. gada jūlijā Meljess devās uz Havru (*Le Havre*) (pilsēta Francijas ziemeļrietumos), kur viņš filmēja dabas skatus ar jūru. Filmēšanās laikā viņš saskārās ar

⁷⁹ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002, p.17.

⁸⁰ Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan, 1995, p.13.

⁸¹ Turpat.

⁸² Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.14.

⁸³ Dubiņa, Ieva, Inga Pērkone. *XX gadsimta kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 55.lpp.

⁸⁴ Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.14.

vairākiem sarežģījumiem, bet uzņemtās filmas viņam atnesa lielus panākumus. Filmas ar jūras skatiem skatītāji uzņēma ar sajūsmu. Tās izraisīja cilvēkos tādu aizkustinājumu, ka daudzi sāka pat raudāt. Īpaši tās aizkustināja cilvēkus, kuri pie jūras vēl nekad nebija bijuši.⁸⁵

Bet reiz, kāds nejaušs atgadījums, agrīnajam filmu veidotājam ļāva ieraudzīt, ko pārsteidzošu un pateicoties šim laimīgajam gadījumam izmainījās burvju mākslinieka izpratne par to, kā viņš var izmantot kameru un tās piedāvātās iespējas.

Kādas filmēšanas laikā, kas notika Operas laukumā režisoram sabojājās kamera. Pēc brīža Ž. Meljess kameru salaboja un filmēšanu turpināja, bet, kad mājās režisors apskatīja nofilmēto materiālu, viņš ar izbrīnu konstatēja, ka vietā, kur pirms negadījuma stāvēja zirgs, nākamajā kadrā redzama sieviete. Skatoties filmu uz ekrāna, izskatījies, ka zirgs pārvērtās sievietē. Mākslinieks saprata, ka kino nav līdzeklis tikai dzīves spoguļattēla veidošanai, bet ar tā palīdzību iespējams veikt dažādus trikus un radīt fantastisku tēlu un brīnumu pasauli.⁸⁶

Šis notikums iezīmē sākumu darbības laikam, kurā viņš radīja neskaitāmi daudz fantāziju un triku filmu. Pirmā filma, kurā viņš izmantoja triku bija filma - Kādas dāmas noslēpšana pie Robēra-Udēna (*Escamotage d'une Dame chez Robert-Houdin*), kas tika uzņemta 1896. gada oktobrī.⁸⁷

Mākslinieka pirmās filmas bija vienkāršas un stipri līdzinājās brāļu Linjēru filmām, bet atklājot, ka kameru var izmantot arī savādāk, agrīnais filmu veidotājs nekavējoties to steidza arī darīt.

⁸⁵ Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.14.

⁸⁶ Dubiņa, Ieva, Inga Pērkone. *XX gadsimta kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006, 55.lpp.

⁸⁷ Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.17.

2.2. Modernisms kino

Žoržs Meljess turpmāk filmas veidoja nepieturoties pie iepriekš zināmajiem filmu veidošanas principiem, atļaujoties eksperimentēt un ļaujot vaļu savas iztēles bagātībai, mākslinieks kinomākslā ieviesa daudz ko nebijušu un aizrāva skatītājus, kas ļāvās viņa uzburtajai brīnumu pasaulei. Ž. Meljess radīja neskaitāmi daudz triku un prasmīgi spēja izmantot kameras piedāvātās iespējas. Viņa mazdēls par agrīno filmu veidotāju nesē rakstījis: „Kaut arī Žoržs Meljess neizgudroja visus filmu trikus, viņš tos apbrīnojami meistarīgi prata izmantot.”⁸⁸

Ar kinematogrāfa palīdzību Meljess uzbūra jaunu paralēlu pasauli, kurā viņš attēloja to, ko dzīvē īstenot nebija iespējams. Arī vēstures kontekstā viņš visbiežāk tiek uzskatīts tieši par fantāziju filmu autoru. Šo faktu apliecina arī vairāki grāmatu nosaukumi, kā, piemēram, Apbrīnojamais Meljess (*Marvellous Melies*), Meljesa Maģija (*Magic of Melies*), Meljess, fantāziju filmu aizsācējs, (*Melies, Father of Film Fantasy*), Mākslīgi radītās ainas (*Artificially Arranged Scenes*).⁸⁹

Kinomākslā režisors ieviesa daudz jauna. Agrīno filmu veidotāju aizrāva jaunais tehnikas sasniegums, un viņš centās darīt visu, lai pēc iespējas plašāk to izmantotu un atklātu kinematogrāfa piedāvātās iespējas. Kino vēstures kontekstā daudzi viņa izgudrojumi spēlē ļoti nozīmīgu lomu.⁹⁰

Mākslinieks izveidoja daudzpusīgi aprīkotu kino studiju, izgudroja filmu trikus, kā arī bija pirmais, kas filmas radīja ar sižetu. Viņš ieviesa arī lielāko daļu mūsdienās zināmo filmu žanrus – komēdijas žanru, vēstures žanru, reālisma žanru, operas žanru, komiskās operas žanru, īpašas filmas teātriem, filmas par seniem laikiem, kā arī reklāmas, kara un mitoloģiskas filmas.⁹¹

Viņa būtiskākais ieguldījums kinomākslā bija viņa izgudrotie triki, kurus mūsdienās pieņemts saukt par filmu specefektiem. Daudzi Ž. Meljesa filmās izmantotie triki bija aizgūti no teātra izrādēm, tomēr arī viņš pats izgudroja un izkopa vairākus filmu trikus.⁹²

Ļoti būtiska iezīme, kas raksturo talantīgā mākslinieka daiļradi ir aiziešana no tiešās reprezentācijas. Pretēji citiem tālaika filmu veidotājiem, viņš necentās filmās attēlot

⁸⁸ Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.17.

⁸⁹ Ezra, Elizabeth. *George Melies*. Manchester: University Press, 2000, p.50.

⁹⁰ Fondation Groupama Gan; Fondation Technicolor. *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, 2011, p.15.

⁹¹ Cherchi Usai, Paolo. *Lo Schermo Incantato: Georges Melies*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1991, p.63.

⁹² Ezra, Elizabeth. *Georges Melies*. Manchester: University Press, 2000, p.50.

realitāti, bet gan tieši pretēji, filmās viņš attēloja fantāzijas pasauli vai arī vēstures notikumus.⁹³

Līdz šim izkoptā tradīcija, kas bija raksturīga filmu uzņemšanai, tika lauza. Laikmetam tik raksturīgā iezīme, kas spilgti iezīmējas visos mākslas veidos – mākslā, literatūrā, mūzikā, - atmet veco un kaut ko radīt no jauna, acīmredzami iezīmējas arī kinomākslā - Ž. Meljesa daiļradē. Mākslinieka aizraušanos ar triku ieviešanu filmās un jaunās paralēlās pasaules radīšanu var uzskatīt par zināmu modernismu.

Par to grāmatā *Georges Melies* runā arī tās autore, kino un kultūras profesore - Elizabete Ezra. „Lielu ietekmi uz Žoržu Meljesu bija atstājis darbs maģijas teātrī. Viņa filmas bija inovatīvas, kā arī ietekmējot un inspirējot 20. gadsimta filmu uzņemšanu kopumā tās nesa arī zināmu atbildību. Ž. Meljesa radošā darbība raisījusi vairākās diskusijas, kas, galvenokārt bijušas par kino formas un stila attīstību, un viņa filmas izraisījušas gan apbrīnu, gan nosodījumu. [...] Grāmatas galvenais mērķis ir radīt priekšstatu par viņa uzņemto filmu sarežģītību un modernitāti.”⁹⁴

Pazīstamākās filmas, kurās režisors attēloja fantāzijas pasauli ir Noslēpumainais portrets (*Le Portrait Mysterieux*), Dzīvās kāršu kartiņas (*Les Cartes Vivantes*) un Karalis ar maskām (*Le Roi du maquillage*).

Kino kā mākslas veids tolaik tikai sāka veidoties. Agrīnajā kino vēl nebija izveidojusies vispārpieņemta tradīcija un stili, no kuriem veidojot filmas varētu atteikties. [...] Modernisma jēdziens kino tika ieviests vairākus gadu desmitus vēlāk kā citās mākslās, tikai tad, kad kinofilma bija ieguvusi zināmu formu.⁹⁵

Šodien atskatoties pagātnē, tomēr jebkurš varētu piekrist, ka salīdzinot ar Limjēru dokumentālajām filmām, uzņemot fantāziju un triku filmas Ž. Meljess sevi pieteica ar pavisam inovatīvu izteiksmes veidu. Viņš rīkojās līdzīgi tālaika māksliniekiem, kinomākslā ieviesdams daudz ko jaunu un nebijušu. Viņš virzījās uz priekšu, neskatoties pagātnē un nepieturoties pie pieņēmumiem, par to, kā kino mākslai vajadzētu sevi prezentēt, bet gan ļaujoties savām iekšējām sajūtām un sekojot varbūt pat bezapziņai.

Lielākajā daļā viņa filmu attēlota kāda pārdabiska parādība vai triks.⁹⁶ Kā burvju mākslinieks Meljess bija ilūziju meistars. Arī viņa filmās redzams tas, kā viņš spēlējas uz robežas starp reālo un nereālo pasauli. Žorža Meljesa filmās radītās ilūzijas skatītājiem lika

⁹³ Fondation Groupama Gan; Fondation Technicolor. *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*. 2011, p.15.

⁹⁴ Ezra, Elizabeth. *Georges Melies*. Manchester: University Press, 2000, p.21.

⁹⁵ Poplawski, Paul. *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport: Greenwood Press, 2003, p. 111.

⁹⁶ Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan, 1995, p.13.

aizdomāties un bieži vien mainīja viņu priekšstatu par realitāti, jo pārdabisko režisors attēloja tik dzīvi, ka skatītāji noticēja, ka tas notiek pa īstam. Režisors skatītājus aizveda uz jaunu sapņu pasauli.⁹⁷ Skatoties agrīnā režisora filmas šie apgalvojumi apliecinās. Gandrīz katrā Meljesa filmā redzams, kaut kas pārdabisks, dzīvē neīstenojams.

Franču režisors Fransuā Trifo (*François Roland Truffaut*) uzskata, ka kino izcelsmi raksturo divi svarīgi notikumi – brāļu Limjēru radītās dokumentālā žanra filmas un Žorža Meljesa radītās fantāzijas filmas. Režisors paudis uzskatu, ka kino vēsture un tā attīstība balstīta tieši uz šiem diviem virzieniem. Ž. Meljesa radītais filmu virziens mūsdienās tiek iedalīts vēl trīs žanros – šausmu filmas, zinātniskās fantastikas filmas un fantāzijas piedzīvojumu filmas. Kaut arī tie ir trīs atsevišķi žanri, tiem ir daudz kopīga. Visiem trīs žanriem raksturīga iztēles radīta paralēlas pasaules eksistence, kā arī dažādi piedzīvojumi un darbība, kas nenotiek saskaņā ar racionālo loģiku un empīriskiem likumiem. Šo trīs žanru filmās visbiežāk tiek attēlota iztēles radīta pasaule.⁹⁸

Aizejot no tiešās reprezentācijas, ko, veidojot filmas izmantoja brāļi Limjēri, Meljess radīja jaunu pasauli un kinomākslā ieviesa zināmu modernismu. Līdzīgi kā mākslā tika radīti jauni stili un izteiksmes veidi, arī kinomākslā agrīnais filmu veidotājs radīja ko līdzīgu.

2.3. Modernizācijas procesu atspoguļojums Ž. Meljesa daiļradē

Kā izklāstīts darba iepriekšējā apakšnodaļā, agrīnā filmu veidotāja daiļrades daudzveidību bagātina vairāki filmu žanri – dokumentālas filmas, fantāzijas filmas, vēsturiskas filmas, kā arī komēdijas un pat šausmu filmas.

Ļoti nozīmīgs režisora ieguldījums kinomākslā ir viņa uzņemtās zinātniskā fantastikas žanra filmas. Visbiežāk šo filmu tematika ir tāli ceļojumi vai ekspedīcijas, un nereti tās atspoguļo tolaik notiekošos, ar modernizāciju saistītos procesus.

Šajā žanrā agrīnais filmu veidotājs uzņēmis vairākas filmas, no kurām pazīstamākās ir *Ceļojums uz Mēnesi* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902), *Ceļojums neiespējamajā* (*Le Voyage à travers l'Impossible*, 1904), *200 000 jūdzes pa jūras dzelmi* (*Deux cent mille lieues sous les mers*, 1906), *Lamanša tunelis* (*Le Tunnel sous la Manche*, 1907) un *Ziemeļpola iekarošana* (*À La Conquête Du Pôle*, 1912).

⁹⁷ Libiot, Eric. *Le cinéma*. Paris: Hachette, 1995, p.15.

⁹⁸ Abel, Richard, Rick Altman, Roy Armes. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1996, p.312.

Režisora radītā fantāzijas pasaule nereti reprezentē satiksmes līdzekļu attīstību, kas bija viens no šim laikam raksturīgajiem, ar modernizāciju saistītajiem procesiem. Jaunie transportlīdzekļi cilvēkiem pavēra iespēju biežāk satikties un pasauli padarīja it kā mazāku.⁹⁹ „Turpinot izmantot burvju trikus un fantāzijas elementus, ceļojumu tematikas filmās arī Meljess nereti ataino nejaušas cilvēku satikšanās”, gramatā *Žoržs Meljess* raksta tās autore Elizabete Ezra (*Elizabeth Ezra*).

Vairākas filmas par ceļojumu tematiku Žoržs Meljess bija uzņēmis jau savas darbības pirmajos gados, bet tās bija tikai viena kadra filmas, kas attēloja ceļojumu vienā tā virzienā. Kā, piemēram, filma *Jūras kauja Grieķijā* (*Combat naval en Grèce*, 1897) tika uzņemta uz kāda grieķu-turku kara kuģa, savukārt filmā *Starp Kalē un Duversu* (*Entre Calais et Douvers*, 1897) redzams, kā cilvēki uz kuģa klāja pārdzīvo jūras vētru. Interessants piemērs ir 1898. gadā uzņemtā filma *Skats no braucoša vilciena* (*Panorama d'un train en marche*), kuras uzņemšanai režisors kameru novietoja uz kustībā esoša vilciena. Šī filma skatītājos izraisīja dīvainu sajūtu, it kā viņi paši atrastos uz braucošā vilciena.¹⁰⁰

1899. gadā mākslinieks sāka veidot arī daudzkadru filmas. Viņš uzņēma vairākas ceļojuma tematikas filmas, kurās attēloja ceļojumu abos tā virzienos, kā, piemēram, filmā *Ceļojums uz Mēnesi* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902).

Pētnieciskā darba apskatāmais laika posms, 19. un 20. gadsimta mija, režisora dzimtajā zemē, Francijā, bija industrializācijas attīstības laiks. Šajā laikā cilvēki arvien biežāk sāka strādāt algotu darbu, un 20. gadsimtā algots darbs jau bija gandrīz katram. Tā rezultātā radās teiciens „laiks ir nauda”.¹⁰¹ Lai vajadzīgajā laikā nokļūtu darbavietā, cilvēkiem radās nepieciešamība mazus, kā arī lielus attālumus šķērsot pēc iespējas īsākā laikā.

Tā rezultātā notika strauja transportlīdzekļu attīstība. Zinātnieki mēģināja izgudrot arvien jaunas ierīces, kas pavēra iespējas aizvien tālākas zemes sasniegt arvien īsākā laikā.

Par šo straujo attīstību Žoržs Meljess 1905. gadā uzņēmis filmu *Brauciens divās stundās no Parīzes uz Montekarlo** (*Le Raid Paris-Monte Carlo en deux heures*, 1905). Filma ir humora pilna un atspoguļo šim laikam raksturīgo steigšanos un nerimstošo

⁹⁹ Ezra, Elizabeth. *Georges Melies*. Manchester: University Press, 2000, p.117.

¹⁰⁰ Turpat.

¹⁰¹ Turpat, p. 118.

*skat. 3. pielikumā

kustību. Svarīgi atzīmēt, ka pat šodien šo attālumu nav iespējams veikt tik īsā laikā, kā norādīts filmas nosaukumā.¹⁰²

Filmas pamatā ir sižets par Beļģijas karaļa Leopolda (*Léopold*) braucienu no Parīzes uz Montekarlo. Karalim nav daudz laika, tāpēc viņš brauc ātri un pa ceļam izraisa vairākus, reizēm pat ļoti bīstamus, atgadījumus. Automašīna uzbrauc virsū kādam garāmgājējam, apgāž tirgus stendu, kā arī izbrauc cauri kādas ēkas sienai un pārbrauc pāri galdam, pie kura pusdieno ievērojams skaits cilvēku. Filmas nobeigumā karalis, mašīnas lielā ātruma dēļ, to nav spējīgs apstādināt, un tāpēc uzbrauc virsū vairākiem, nelielā pulī stāvošiem cilvēkiem.¹⁰³

Filma atklāj burvju mākslinieka negatīvo attieksmi attiecībā pret straujo industrializācijas attīstību. Režisors izsmej mūžīgā steigā esošos cilvēkus un paredz transportlīdzekļu negatīvās sekas. Iespējams, ka arī sirdī režisors bijis cilvēks, kas vairāk mīlējis mākslu, brīnumus un savu iztēles pasauli. Šo apgalvojumu pierāda arī citas Ž. Meljesa filmas, kurās visbiežāk atainoti dažādi triki un citas pārdabiskas lietas.

Aizraujoša un notikumiem bagāta ir filma *Ceļojums neiespējamajā** (*Le Voyage à travers l'Impossible*, 1904), kas līdzīgi kā filma *No Parīzes uz Montekarlo*, atspoguļo šim laikam raksturīgo satiksmes līdzekļu attīstību.

Filmu veido vairāku notikumu virkne, un bieži vien tie liecina par kādu gadsimtu mijai raksturīgu parādību.

Kā, piemēram, filma sākas ar ainu, kurā par godu paredzētajai ekspedīcijai notiek svinīgs kongress. Tajā tiek apspriesti vairāki nozīmīgi jautājumi, kā arī prezentēti ekspedīcijai paredzētie transportlīdzekļi - vilcieni, automobiļi, zemūdenes un dirižabļu baloni.

Interesanta ir aina, kurā attēlots, kā ekspedīcijas dalībnieki ierodas vilciena stacijā. Ienākot stacijas ēkā, steigā un apjukumā viņi nezina, kurp doties tālāk. Iespējams, ka šāda aina bieži vien bija redzama vilcienu stacijās. Noteikti, ka ne visi cilvēki bija kārtīgi iepazīnuši staciju kārtību, un iespējams, ka šī iemesla dēļ tajās nereti izcēlās zināms juceklis.

Krāšņu iespaidu pilnās filmas kulminācija paveras brīdī, kad braucot cauri kalnu grēdām vilciens pēkšņi paceļas debesīs, kur turpina ceļu starp zvaigznēm un komētām. Šajā ainā atklājas mākslinieka plašā iztēle, ar kuras palīdzību, līdzīgi kā filmā *Ceļojums uz*

¹⁰² Ezra, Elizabeth. *Georges Melies*. Manchester: University Press, 2000, p.118-119.

¹⁰³ Turpat.

*skat. 4. pielikumā

Mēnesi, cilvēki tiek aizvesti kosmosā. Nākamajās filmas ainās attēlots, kā vilciens sasniedz Sauli. Interesanta ir Meljesa doma par lidojoša vilciena atainojumu. Režisors vilcienu attēlojis ar diviem dirižabļu baloniem, kas vilcienam ļauj arī lidot.

Šī filma liecina par to, ka režisors satiksmes līdzekļu attīstību uztvēra kā ceļu uz kosmosa apguvi. Acīmredzami atklājas tas, ka režisors to uzņēmis ar lielu aizrautību un vēlējies, lai arī skatītājiem tā šķistu pēc iespējas saistošāka.

Par negatīvu režisora attieksmi attiecībā pret satiksmes līdzekļu attīstību liecina filmā atainotās avārijas, taču visticamāk, ka mākslinieks tās attēlojis tāpēc, lai filmu padarītu interesantāku.

Spilgts piemērs laikmeta modernizācijas procesu atspoguļojumam agrīnajā kinomākslā ir filma *Lamanša tunelis** (*Le Tunnel sous La Manche*, 1907), kurā attēlots, kā sapnī Francijas prezidents un Anglijas karalis savstarpēji vienojas par tuneļa celtniecību zem Lamanša jūras šauruma.

Kā jau minēts iepriekš, 19. un 20. gadsimta mija bija laiks, kad notika ievērojama satiksmes līdzekļu attīstība. Līdz ar to pilsētu ielas kļuva pārslogotas un arvien biežāk parādījās sastrēgumi. Aprakstot Budapeštu 1900. gadā par to grāmatā *Budapešta 1900. gads: Vēsturisks pilsētas un tās kultūras apskats* (*Budapest 1900: a historical portrait of a city and its culture*) raksta arī tās autors Džons Lukaks (*John Lukacs*): „Jau 1880. gadā Londonā, Ņujorkā, Čikāgā un Parīzē uzņemtajās fotogrāfijās, redzami lieli cilvēku pūļi un sastrēgumi.”¹⁰⁴

Lai atvieglotu pilsētās pieaugošo satiksmi 19. gadsimtā radās ideja par pazemes dzelzceļa līniju izbūvi. Pirmā pazemes dzelzceļa līnija pasaulē tika atvērta 1863. gadā Londonā. Šim piemēram sekoja arī citas pilsētas. 1892. gadā elektrificēts pazemes dzelzceļš tika izveidots Čikāgā, 1896. gadā Budapeštā, 1897. gadā Bostonā un nedaudz vēlāk 1902. gadā Berlīnē.

Zem zemes izbūvētās dzelzceļa līnijas bija nekaitīgākas apkārtējai videi, kā arī tās izmantojot varēja pārvietoties ātrāk. To izbūve bija praktisks risinājums, kas būtiski atslogoja pastāvīgi pieaugošo lielpilsētu satiksmi.¹⁰⁵

Neskatoties uz filmas pozitīvo noskaņu, arī šajā filmā režisors ataino avāriju – vilcienu sadursmi. Iespējams, ka režisors, apzināti vai neapzināti, paredzēja modernizācijas negatīvās sekas un, atainojot tās savās filmās, mēģināja skatītājus brīdināt.

*skat. 5. pielikumā

¹⁰⁴ Lukacs, John. *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*. New York: Grove Press, 2012, p. 52.

¹⁰⁵ Turpat.

Ļoti interesanti, ka šāds tunelis pēc vairākiem gadiem tika izbūvēts. Iedvesmojoties no laikmeta progresīvā rakstura, agrīnais filmu veidotājs neapzināti paredzēja vairākus sasniegumus, kas tika radīti tikai vēlāk.

19. gadsimta beigās būtiski attīstījās arī zemūdens transports. Žoržs Meljess to spilgti atspoguļo filmā *200 000 lǎjē pa jūras dzelmi** (*Deux Cent Mille Lieues sous les Mers*, 1907).

Filmā attēlota kāda ekspedīcija, kuras laikā zemūdens pētnieks iepazīst krāšņo, bet, reizēm arī bīstamo, jūras dzelmes pasauli. Interesanti, ka pētnieks zem ūdens spēj elpot, kā arī staigāt kājām.

Lielu uzmanību šajā filmā režisors veltījis zemūdens pasaules atainojumam, tādējādi filma ir kā zināms iedvesmas avots vai aicinājums ceļot un iepazīst vēl neatklātas vietas.

Jāatzīmē, ka šo filmu uzņemt režisoru iedvesmoja franču rakstnieka Žila Verna (*Jules Verne*) grāmata - *200 000 lǎjē pa jūras dzelmi*.

Vairāki notikumi, kas atspoguļo ar modernizāciju saistītos procesus attēloti arī vienā no pēdējām Žorža Meljesa filmām - *Ziemeļpola iekarošana** (*À la conquête du pôle*, 1912).

20. gadsimta sākumā vadošās valstis pasaules politiskajā un saimnieciskajā dzīvē bija Lielbritānija, Francija, Vācija, Austroungārija, Krievija un Japāna. [...] 20. gadsimta sākumā tieši Eiropa bija pasaules saimnieciskās, politiskās un kultūras dzīves centrs. Pasaule bija sadalīta ietekmes sfērās starp Eiropas lielvalstīm. Ārpus Eiropas sevi aizvien aktīvāk pieteica jaunās lielvalstis – ASV un Japāna.¹⁰⁶

Šo valstu ietekmi un savstarpējo sadarbību filmā apspēlē arī agrīnais filmu veidotājs. Filma *Ziemeļpola iekarošana* (*À la conquête du pôle*, 1912) stāsta par Francijas, Anglijas, Amerikas, Vācijas, Spānijas, Ķīnas un Japānas valstu kopīgi plānotu ekspedīciju uz Ziemeļpolu.

Filma sākas ar ainu, kurā attēlots, kā zinātnieki, kas sapulcējušies no visas pasaules, kopīgiem spēkiem mēģina rast atbildi kā tālo zemi vislabāk sasniegt. Tiek izvirzīti vairāki priekšlikumi. *Vive la voie de terre* (Lai dzīvo zemes ceļš) ar šādu uzsaukumu viens no zinātniekiem prezentē Ziemeļpola sasniegšanu pa zemes ceļu, ierosinot izmantot automašīnu vai vilcienu.

Zinātnieku nopietnās sejas izteiksmes, aktīvā dalība un citu emociju izrādīšana liecina par kongresa nozīmīgumu. Ceremonijas un kongresi ir raksturīga Meljesa filmu

*skat. 6. Pielikumā

*skat. 7. pielikumā

¹⁰⁶ Cipulis, Dainis. *Pasaule: Eiropa: Latvija*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000, 23.lpp.

iezīme, kas rada iespaidu, ka mākslinieks apbrīnojis tehnoloģiju radītās iespējas un attieciens pret tām ar zināmu cieņu.

Filmā seko aina, kurā attēlots, kā ar plakātiem kongresā ierodas sufražistes, pieprasot tiesības zinātnes jomā sacensties ar vīriešiem. Šī aina lieliski atspoguļo sievietes ienākšanu publiskajā sfērā, kas bija viena no modernizācijas procesa norisēm. Viņu mēģinājums nelaimīgā kārtā ir neveiksmīgs, jo zinātnieki tās izraida no zāles.

Kā nākamā seko aina, kurā no katras ekspedīcijas dalībvalsts tiek izvirzīts viens pārstāvis.

Nākamajā filmas ainā attēlots, kā profesors valstu pārstāvjiem demonstrē ekspedīcijai paredzētā lidaparāta paraugmodeli. Šeit jāatzīmē, ka tas ir ļoti līdzīgs tolaik tikko izgudrotajai lidmašīnai.

Pirmo ar iekšdedzes dzinēju aprīkoto lidmašīnu izgudroja brāļi Raiti 1903. gadā. Viņu pirmais lidojums ilga vien 12 sekundes, kura laikā tika pārvarēts 53 metrus liels attālums.¹⁰⁷

Grāmatā *Brāļi Raiti: pirmie lidojumā (The Wright Brothers: First in Flight)* par šo vēsturisko lidojumu citēts Orvila Raita (*Orville Wright*) teiktais: „Lidaparāts pacēlās brīdī, kad bija sasniedzis ceturto sliežu ceļu. Daniela kungs pacelšanos nofotografēja tieši tajā brīdī, kad lidaparāts pacēlās no platformas. Vadīt ar priekšējo stūri bija visai grūti, jo pacelšanās brīdī tā griezās pati no sevis... Lidojuma ilgums apmēram 12 sekundes.”¹⁰⁸

Vēlāk Orvils rakstīja savai mātai Katrīnai: „Tagad mums pieder visi rekordi! Ilgākais laiks gaisā, mazākais piezemēšanās leņķis un stiprākais vējš!”¹⁰⁹

Filmā valstu pārstāvji šo izgudrojumu uzņem ar sajūsmu, tāpēc ļoti iespējams, ka šī aina atklāj arī paša režisora apbrīnu par tolaik izgudroto lidmašīnu.

Filmas turpinājumā attēlota rūpnīca, kur lidmašīna tiek konstruēta, bet jau nākamajās ainās attēlots, kā ekspedīcijas dalībnieki, kā arī citi entuziasti dodas ceļā. Transporta līdzekļus rotā amizanti uzraksti, kā, piemēram, *Paris-Pole Nord* (Parīze-Ziemeļpols).

Svarīgi atzīmēt, ka arī šajā filmā režisors attēlo vairākas avārijas. Avārijā cieš gaisa balons, vairākas automašīnas, kā arī viena lidmašīna.

Šī ir viena no garākajām, tāpēc arī notikumiem bagātākā režisora filma. Interesanta ir aina, kurā attēlots, kā, pārvarot gaisa telpu, ceļā uz Ziemeļpolu vienlaicīgi dodas vairāki transportlīdzekļi – dirižabļi, gaisa baloni, lidaparāti, kā arī citi tiem līdzīgi aparāti. Šeit

¹⁰⁷ Crompton, Samuel Willard. *The Wright Brothers: First in Flight*. New York: Chelsea House, 2007.p. 51.

¹⁰⁸Op.cit. p. 50.

¹⁰⁹Op.cit. p. 44.

lieliski atklājas režisora iztēles bagātība. Attēlotie aparāti reizēm atgādina zemūdenes, putnus un pat dzīvniekus. Ceļā dodas simtiem lidaparāti, kas gaisa telpā rada nopietnu, un brīžiem pat bīstamu, situāciju.

Iespējams, ka šajā ainā attēlotais bija režisora vīzija par to, kā gaisa telpa tiks izmantota nākotnē un, cik lielā mērā tā tiks noslogota. Dziļu iespaidu šī aina varēja atstāt uz tālaika skatītāju, kuram pārvietošanās gaisa telpā, iespējams, vēl likās tāla un noslēpumaina.

Gadsimtu mijā ļoti būtiski atklājumi notika arī zinātnē. Fizikā un ķīmijā veidojās teorētiskas atziņas, kas bija priekšnosacījumi tehnoloģiju attīstībai.

Viena no nozīmīgākajām 19. gadsimtā atklātajām teorijām bija francūža Luija Pastēra (*Louis Pasteur*) „baktēriju teorija”. 1862. gadā zinātnieks atklāja, ka dabā esošie mikroorganismi ir baktērijas, kas izraisa dažādas slimības. Tas bija nozīmīgs solis cilvēces attīstībā, jo pateicoties šim atklājumam, slimības vēlāk bija iespējams arī apkarot.¹¹⁰

Zinātnes attīstību Žorža Meljesa daiļradē atspoguļo filma *Farmaceutiskas halucinācijas* (*Hallucinations pharmaceutiques*, 1908). Filmas pamatā ir stāsts par kādu alkīmiķi, kurš gatavo zāles pacientiem. Filmas darbība notiek lielā telpā, kurā it visur atrodas dažādas zāļu pudelītes, ķīmikālijas un citi medicīniskiem eksperimentiem paredzēti priekšmeti.

Iespējams, ka tieši šādos apstākļos savā laikā darbojās izcilie zinātnieki, kā, piemēram, Luijs Pastērs (*Louis Pasteur*) Čārlzs Darvins (*Charles Darwin*), Marija Kirī (*Marie Curie*) un citi.

1858. gadā tika izvirzīta Darvina evolūcijas teorija. To izvirzīja angļu dabas pētnieks Čārlzs Darvins (1809-1882). Šīs teorijas pamatā ir uzskats, ka augi un dzīvnieki radušies evolūcijas procesā no sen dzīvojušām sugām. Sīkāk evolūcijas teoriju Darvins izklāstīja 1859. gadā, publicējot darbu „Sugu izcelšanās dabiskās izlases ceļā”. Izvirzītā teorija izraisīja plašas diskusijas, kā arī protestus, taču Darvinam radās arī piekritēji. 1871. gadā Darvins publicēja savu nākamo darbu „Cilvēka izcelšanās un dzimumatlase”. Tajā viņš puda viedokli, ka arī cilvēki radušies evolūcijas rezultātā.¹¹¹

Labs piemērs zinātnieku pētījumiem saistībā ar dzīvniekiem ir filma *Zinātnieks un šimpanze* (*Le Savant Et Le Chimpanzé*, 1900). Tajā attēlota, kāda zinātnieka laboratorija, kurā atrodas krātiņā ieslodzīta šimpanze. Šimpanze krātiņu uzlauž un no tā izklūst.

¹¹⁰ Nūts, Eiriks. *Patiesības meklējumos: Īsa zinātnes vēsture*. Rīga: Nordik. 2002. 159.-171.lpp.

¹¹¹ Kalniņš, Harijs. *Pasaules izcilākie izgudrotāji un zinātnieki*. Rīga: Avots. 2008. 148. – 150. lpp.

Rezultātā laboratorijā sākas liels juceklis – šimpanze apgāž dažādus priekšmetus un zinātnieks mēģina to notvert.

Interesants piemērs zinātnieku eksperimentiem ir arī filma *Vīrs ar gumijas galvu** (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901), kurā attēlots kāda zinātnieka eksperiments ar gumijas galvu. Izmantojot plēšas zinātnieks to piepilda ar gaisu, un rezultātā galva palielinās, taču gaisu atkal izlaižot - samazinās. Filmas beigās attēlots, kā galva no lielā spiediena uzsprāgst.

Šajā filmā agrīnais filmu veidotājs zinātni attēlo kā brīnumu, kas spēj paveikt neiespējamo. Kaut arī eksperimentam tiek izmantotas plēšas un zinātnieks piepūš galvu, kas ir no gumijas, šo filmu var saistīt ar tālaika zinātnes attīstību un tās sasniegumiem. Filmas nosaukumā teikts, ka galva ir no gumijas, taču filmā vairāk tā atainota kā dzīva.

Žorža Meljesa uzburtā pasaule skatītāju aizved jaunā fantāziju pasaulē. Viņš filmās attēlo to, ko tālaika zinātne vēl nespēja realizēt, bet atainoto var uztvert kā vīziju par to, ko ar zinātnes palīdzību pēc viņa domām būs iespējams veikt nākotnē.

Gadsimtu mijā notiekošos modernizācijas procesus atspoguļo vairākas Žorža Meljesa filmas, tomēr pamatā režisors pievērsies tikai jaunu tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstībai. Iespējams, ka tieši šo procesu atainojums viņam licies visinteresantākais un filmu veidošanai piemērotākais.

Apskatītajās filmās visbiežāk atainoti tāli ceļojumi un ekspedīcijas, kuras atklāj svinīgi kongresi un noslēdz krāšņas ceremonijas. Tādējādi var secināt, ka agrīnais filmu veidotājs tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstību uztvēra kā pozitīvu cilvēces sasniegumu un pret tiem attiecies ar cieņu un apbrīnu.

Par negatīvu režisora attieksmi attiecībā pret modernizāciju liecina filmās atainotās avārijas, kā, piemēram, filmā *Lamanša tunelis vai Ziemeļpola iekarošana*, taču visticamāk, ka mākslinieks tās attēlojis, lai filmas padarītu interesantākas.

Par mākslinieka pozitīvo attieksmi liecina filmās atainotie svinīgie kongresi, ceremonijas, aktīvā zinātnieku un pētnieku darbība, ideja par tālu zemju sasniegšanu, kā arī neiespējamā īstenošana, kas var notikt pateicoties tieši jaunu tehnoloģiju un zinātnes attīstībai, kā, piemēram, filmā *Vīrs ar gumijas galvu* (*L'Homme à la tête de caoutchouc*, 1901).

Neskatoties uz filmās atainotajām avārijām un reizēm pārspīlēto cilvēku steigšanos, kas vedina domāt par režisora negatīvu skatījumu, kopumā Ž. Meljesa filmas ir

*skat. 8. pielikumā

dzīvespriecīgas un pozitīvas, un vairāk iezīmējas režisora apbrīna par dažādiem ar modernizāciju saistītiem procesiem. Mākslinieks savās filmās uzbūra jaunu sapņu pasauli, tajās apspēlēdams sekojošus modernizācijas procesus – tehnoloģiju attīstību, satiksmes līdzekļu attīstību, kā arī sievietes ienākšanu publiskajā sfērā.

2.4. Filma *Ceļojums uz Mēnesi*

Žorža Meljesa filma *Ceļojums uz Mēnesi** (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) tiek uzskatīta par pirmo zinātniskās fantastikas žanra filmu pasaulē. Tā ir Ž. Meljesa pazīstamākā, kā arī panākumiem bagātākā filma. Svarīgi atzīmēt, ka šī filma režisoram atnesa arī pasaules slavu.¹¹³

„Šī noteikti nav mana labākā filmā, bet trīsdesmit gadus vēlāk cilvēki vēl joprojām par to runā! Esot pirmā šī žanra filma – tā ir atstājusi neizdzēšamas pēdas. Īsi sakot, tā tiek uzskatīta par manu meistardarbu. Viss, ko varu darīt, ir tikai paklanīties un piekrist.”¹¹⁴ Šādiem vārdiem par savu panākumiem bagāto filmu izteicies pats mākslinieks.

1933. gadā Ž. Meljess rakstījis, kā viņam radās ideja par šīs filmas uzņemšanu: „Ideja par *Ceļojumu uz Mēnesi* man radās, lasot kādu Žila Verna grāmatu *No Zemes līdz Mēnesim un apkārt Mēnesim* (*De la Terre à la Lune et Autour de la Lune*). Grāmatā nolaisties uz Mēness cilvēkiem neizdodas [...] Tā, nu, es iedomājos, ka izmantojot līdzīgus atribūtus, kādus grāmatā apraksta Ž. Verns, varētu attēlot, kā cilvēki uz Mēness nolaižas. Iedomājos, ka varētu to izspēlēt attēlojot arī aizraujošas un uzjautriņošas fantāziju ainas, parādot Mēness ārpusi un iekšpusi, briesmoņus, kas varētu uz tā dzīvot, kā arī pievienojot vienu vai divus mākslinieciskus efektus (sievietes, kas attēlotu zvaigznes, komētas..., sniega efektu, jūras dzelmi).”¹¹⁵ Noskatoties filmu, atklājas tas, ka režisors savu ieceru arī veiksmīgi īstenojis. Filmā attēlotās ainas atklāj gan raķetes nolaišanos, Mēness ārpusi, iekšpusi, tā vietējos iedzīvotājus, kā arī zvaigznes, komētas, sniega efektu un jūras dzelmi.

Tomēr pastāv uzskats, ka šai filmai Meljess iedvesmu smēlās arī citur. Uzņemt šo filmu režisoru noteikti iedvesmoja arī H.G.Velsa (*H.G. Wells*) grāmata *Pirmie cilvēki uz Mēness* (*Les Premiers Hommes dans la Lune*), kas iznāca dažus mēnešus pirms filmas uzņemšanas.¹¹⁶

*skat. 9. pielikumā

¹¹³ Ezra, Elizabeth. *Georges Méliès*. Manchester: University Press, 2000, p.120.

¹¹⁴ Fondation Groupama Gan; Fondation Technicolor. *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*. 2011, p.101.

¹¹⁵ Op.cit., p.117.

¹¹⁶ Op.cit.

Agrīnā filmu veidotāja iedvesmas avots noteikti bija arī 1875. gada Alberta Vanlū (*Albert Vanloo*), E. Leterjē (*E. Leterrier*) un Arnolda Mortjē (*Arnold Mortier*) opera – *Ceļojums uz Mēnesi* (*Le Voyage dans la Lune*). Tā bija fantāziju opera četros cēlienos, kuras pirmizrāde notika 1875. gada 26. oktobrī Getē teātrī (*Gaité théâtre*).¹¹⁷

Un visbeidzot par iespējamu režisora iedvesmas avotu tiek uzskatīts arī kāds izklaides šovs Ņujorkā. Tas tika izveidots 1901. gadā, kādā izstādē un guva ļoti ievērojamus panākumus. „Par 50 centiem, [...] skatītāji tika ievesti plašā telpiskā kuģī, ar nosaukumu *Mēness (Luna)*, kurā atradās apmēram 30 sēdvietas. [...] Atskatot starta signālam, kuģa spārni sāka kustēties, tādējādi imitējot kosmosa kuģa pacelšanos. Kuģī sēdošajiem pasažieriem virsū pūta vējš, un sākotnējo ainavu nomainīja cita, kas radīja ilūziju par attālināšanos no Zemes. Pēc pāris mirkļiem, kuģis jau tuvojās Mēnesim. Lidodams virs tā, tas lēnām sāka nolaišanos uz Mēness tieši krātera centrā. Pēc pasažieru nolaišanās uz Mēness tos uzņēma tā vietējie iedzīvotāji – Selentīni.”¹¹⁸ Šis fakts atklāj, no kurienes režisors aizguvis *Mēness iedzīvotāju* nosaukumu.

Filmas uzņemšana sākās 1902. gada maijā. Mēnesi spēlēja dziedātāja no mūzikas koledžas – Blūete Bernona (*Bleuette Bernon*), zvaigznes tēloja baletdejojotājas no Šatelē teātra (*Le Théâtre du Châtelet*), Selentīnus - aktieri no Folī Beržēra koncertzāles (*Folies Bergere*), bet filmas galvenos varoņus spēlēja mūzikas koledžas dziedātāji, aktieris no Klunī teātra (*Cluny Théâtre*), kā arī Ž. Meljess.¹¹⁹

Sākotnēji aktieri kino filmās nepiedalījās, jo kino tika uzskatīts par daudz zemākas klases izklaidi nekā teātris, tomēr vēlāk aktieri saprata, ka filmējoties var nopelnīt daudz vairāk. Rezultātā Žorža Meljesa ofisā nereti pulcējās liels skaits cilvēku, kas interesējās par iespējām filmēties kādā no agrīnā režisora filmām.¹²⁰

Veiksmīgās filmas uzņemšana režisoram izmaksāja apmēram 10 000 franku, kas tolaik bija ļoti ievērojama summa. Dārgās izmaksas galvenokārt bija nepieciešamas tērpu iegādei, to šūšanai, kā arī dažādām mehāniskām ierīcēm. Katra aktiera kostīma izstrāde bija sarežģīts un darbietilpīgs process. Īpaši sarežģīta bija *Mēness iedzīvotāju Selentīnu* tērpu izstrāde, kas tika darināti no kartona.¹²¹

¹¹⁷ Fondation Groupama Gan; Fondation Technicolor. *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*. 2011, p.117.

¹¹⁸ Turpat.

¹¹⁹ Turpat, p.121.

¹²⁰ Robinson, David. *Georges Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993, p.40.

¹²¹ Op.cit., p.40.

Filmā attēlots Zemes iedzīvotāju brauciens uz tālo zemi – Mēnesi. Līdzīgi kā citās tālu ceļojumu tematikas filmās, arī šī filma sākas ar dabas pētnieku kongresu. Svinīgais kongress pauž režisora godbijību pret tehnikas progresu.

Filmas turpinājumā attēlota darbnīca, kur tiek konstruēta ekspedīcijai paredzētā raķete. Raķetes forma ir apbrīnojami līdzīga mūsdienu raķešu formai. Tomēr, ņemot vērā faktu, ka filmu veidotājs iedvesmu nereti smēlās Žila Verna grāmatu ilustrācijās, tad jāsecina, ka drīzāk ideju raķetes formai Meljess aizguvis no viņa. Šo faktu apstiprina, filmas *Ceļojums uz Mēnesi (Le Voyage dans la Lune)* ilustrācijas piezīme Deivida Annana (*David Annan*) grāmatā *Mistērijas un fantāzijas kino (Cinema of Mystery and Fantasy)*. „Ž. Meljesa filmā *Ceļojums uz Mēnesi (Le Voyage dans la Lune)*, pētnieki iekāpj ļoti līdzīgā raķetē, kā to savā grāmatā aprakstījis Ž. Verns [..].”¹²²

Par modernizācijas laikmeta atspoguļojumu liecina filmā attēlotie rūpnīcu radītie izdedžu dūmi, kas paceļas virs pilsētas jumtiem filmas nākamajā ainā. Paralēli tam šī aina atspoguļo arī laikmetam raksturīgo urbanizāciju.

Kā nākamā attēlota svinīga ekspedīcijas dalībnieku pavadīšana. Dalībnieki iesēžas kosmosa raķetē un dodas ceļā.

Filmas nākamajās ainās attēlota raķetes nolaišanās uz Mēness, tā iekšpuses attēlošana, sastapšanās un kauja ar Mēness iedzīvotājiem - Selentīniem, kā arī ekspedīcijas dalībnieku bēgšana. Bēgot viņi nonāk jūras dzelmē, tos izglābj, un laimīgi viņi nonāk atpakaļ uz Zemes.

Pēdējā filmas ainā redzama svinīga ceremonija, kurā tiek sagaidīti un sveikti drosmīgie ekspedīcijas dalībnieki. Līdzīgi kā filmas sākumā attēlotais kongress, arī šī filmas daļa ir svinīga rakstura, tāpēc var secināt, ka pret tehnoloģiju attīstību režisors attieciens ar cieņu un apbrīnu.

Līdzīgi kā filmās *Ceļojums Neiespējamajā* un *Ziemeļpola iekarošana* arī šajā filmā režisors attēlo kosmisko telpu. Interesanta ir agrīnā filmu veidotāja interpretācija par Mēnesi, kosmosā esošajām zvaigznēm, komētām un citām planētām.

Svarīgi atzīmēt, ka 19. gadsimts bija laiks, kad pateicoties tehnoloģiju attīstībai astronomijā tika izdarīti daudzi nozīmīgi atklājumi.¹²³ Šajā laikā Mēness, planētas, kā arī komētas bija galvenie pētniecības objekti. Pētījumi par Sauli atklāja, ka kosmiskā telpa nav perfekta, kā tika uzskatīts kopš Aristoteļa laikiem. Jaunu planētu, Mēness un asteroīdu

¹²² Annan, David. *Cinema of Mystery and Fantasy*. London: Lorrimer, 1984, p. 45.

¹²³ Steffoff, Rebecca. *Great Inventions: Microscopes and Telescopes*, New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2007, p.45.

atklāšana pierādīja, ka Saules sistēma ir kompleksa telpa, kurā atrodas daudz vairāk objektu, nekā kādreiz tika uzskatīts.¹²⁴

Iespējams, ka šie atklājumi bija galvenais režisora iedvesmas avots kosmosu un kosmosā esošos objektus attēlot arī savās filmās. Atklājumi astronomijā būtiski mainīja cilvēku kādreizējo priekšstatu par izplatījumu, un arī Žorža Meljesa filmas savā ziņā bija kā informatīvs un izglītojošs materiāls. Agrīnais režisors zvaigznes un planētas attēlo apbrīnojami līdzīgi to patiesajam izskatam un formai.*

Modernizācijas procesi šajā filmā iezīmējas rūpnīcu dūmu, pilsētvides un raķetes atainošanā. Raķete simbolizē tehnoloģiju attīstību, skats uz pilsētas jumtiem - laikmetam raksturīgo urbanizāciju, savukārt attēlotie rūpnīcu dūmi, atspoguļo rūpniecības radīto videi nelabvēlīgo piesārņojumu.

Interesants ir kino un kultūras profesores Elizabetes Ezras (*Elizabeth Ezra*) salīdzinājums grāmatā *Žoržs Meljess (Georges Méliès)*, kur autore Zemes iedzīvotāju Mēness iekarošanu salīdzina ar kolonizāciju. Autore raksta: „Filmu Ceļojums uz Mēnesi var interpretēt kā atspoguļojumu koloniālajam konfliktam. Kad filma tika uzņemta, Francija bija otra lielākā koloniālā vara pasaulē. Filmā Ž. Meljess parodē iekarotāju tautas centienus apspiest vietējo kultūru, savukārt Mēness iedzīvotāju atšķirīgais izskats, simbolizē iekarotāju tautas iedibināto hierarhijas sistēmu.”¹²⁵ Filmā attēlotie Mēness iedzīvotāji līdzinās indiāņiem, tādēļ var secināt, ka šis apgalvojums ir ļoti pamatots, savukārt atainotā kauja liecina par Zemes iedzīvotāju vēlmi pakļaut Mēness iedzīvotājus.

Kaut arī ideja par šīs filmas uzņemšanu Ž. Meljesam radās iedvesmojoties no citu autoru darbiem, noskatoties filmu var secināt, ka, iespējams, agrīnais filmu veidotājs ticēja šai idejai un tās iespējamībai nākotnē. Filma ir ļoti interesanta un var redzēt, ka tā uzņemta ar lielu aizrautību.

Svarīgi atzīmēt, ka šajā filmā režisors interesanti ilustrē laiku. Filmas sākumā attēlotas ainas, kurās redzams kā raķete tiek sagatavota lidojumam. Nākamajā filmas ainā režisors attēlojis kā raķete, sasniedzot Mēnesi, ietriecas tā acī. Filmas turpinājumā parādīta atkārtota raķetes nolaišanās, bet šoreiz daudz dabiskākā veidā. Raķete nolaižas uz Mēness virsmas, nevis ietriecoties tā acī. Filmā mākslinieks vienu notikumu attēlo divas reizes, tādējādi laiku attēlojot kā atkārtojamu, nevis nemainīgi plūstošu.¹²⁶

¹²⁴ Windelspecht, Michael. *Groundbreaking Scientific Experiments, Inventions, and Discoveries of the 17th Century*. Westport: Greenwood, 2002, p.53.

*skat. 9. pielikumā

¹²⁵ Ezra, Elizabeth. *Georges Méliès*. Manchester: University Press, 2000, p.118-119.

¹²⁶ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N.Abrams, 2002, p. 35.

Šī filma ir kā vēstnesis jauna, progresīva laikmeta sākumam, kurā režisors paredz iespējamu pat ceļojumu uz Mēnesi. Tas vedina domāt par to, ka jaunie izgudrojumi cilvēkiem ļāva noticēt arvien neticamākām lietām un to iespējamībai nākotnē. Kā liecina arī citas filmas, Žoržu Meljesu tie iedvesmoja arvien jauniem un aizvien pārdrošākiem minējumiem par nākotni.

3. PATĒ UN GOMONA FILMU KOMPĀNIJAS

3.1. *Patē* filmu kompānija

Līdzīgi kā Meljess, kurš kļuva par nozīmīgāko personību Francijas agrīnajā kinomākslā, sekojot brāļiem Limjēriem, kā nākamais pēc viņa, apliecinot sevi kā ne mazāk veiksmīgu, kino industrijā ienāca Šarls Patē (*Charles Pathé*). 1896. gadā Patē nodibināja filmu kopmāniju – *Brāļi Patē* (*Pathé-Frères*), un jau 1908. gadā tā kļuva par lielāko filmu kompāniju pasaulē.¹²⁷

Sākotnēji uzņēmējs nodarbojās ar Tomasa Alva Edisona (*Tomass Alva Edison*) izgudrotā fonogrāfa izplatīšanu, bet vēlāk sāka ražot kustīgo bilžu kameras un uzņemt filmas.¹²⁸ Lai varētu nodarboties ar aparātu ražošanu, kas varēja filmas gan projicēt, gan uzņemt, viņš sadarbojās ar inženieri Henriju Žolī (*Henri Joly*). Filmu uzņemšanai paredzētais aparāts tika nosaukts par Eknētogrāfu (*Eknétographe*).

Brāļu Patē (*Pathé-Frères*) kompānijas simbols bija gaiļa siluets, un kādu laiku tas bija publikai pazīstamākais filmu kompānijas simbols. Firmas uzņemšanas studijas atradās Parīzē un ASV. Galvenais kompānijas režisors un producēšanas vadītājs bija Ferdinands Zeka (*Ferdinand Zecca*), bet filmu uzņemšanu vadīja – Žoržs Hato (*Georges Hatot*) un Lusjan Nonžē (*Lucien Nonguet*).¹²⁹

Patē kompānija galvenokārt uzņēma triku filmas un komēdijas, un nereti vēsturnieki uzskata, ka tās bija citu filmu veidotāju atvasinājumi. Nedāļā vidēji tika uzņemtas desmit filmas. 1901. gadā kompānija uzņēma 70 filmu, 1903. gadā – 350 filmu, savukārt 1903. gadā jau 500 filmu.¹³⁰

No 1902. līdz 1904. gadam Šarls Patē atvēra savas pirmās filiāles ārzemēs - Berlīnē, Vīnē, Milānā, Londonā un Ņujorkā.¹³¹

Nozīmīgs uzņēmēja ieguldījums kinomākslā bija viņa ideja par filmu nomu. 1907. gadā Patē izmainīja producentu un izplatītāju savstarpējās darījuma attiecības. Iepriekš bija pieņemts, ka filmu kopijas tika uzreiz pārdotas teātru pārvaldniekam, taču, paturot īpašumtiesības, uzņēmējs filmu kopijas iznomāja. Šī pozitīvā pārmaiņa kompānijai radīja iespēju būtiski paplašināt filmu izplatīšanas tīklu un visur pasaulē filmu iznomāšanai tika atvērti vairāki biroji.¹³²

¹²⁷ Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002. p. 41.

¹²⁸ Turpat.

¹²⁹ Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan, 1995, p.14.

¹³⁰ Op.cit., p.15.

¹³¹ Op.cit., p.14.

¹³² Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams, 2002. p. 41.-42.

Par sevi veiksmīgais uzņēmējs ir teicis. „Es vienmēr esmu zinājis, ko vēlos un vienmēr esmu gribējis to, kas ir viegli realizējams. [...] Es biju tik pārliecināts par kino nākotni, un tā attīstībai man bija tik pārdomātas idejas, ka uzsākot sadarbību ar brāli Emīlu (*Émile*), kurš veica visai mazu ieguldījumu, mans pirmais uzdevums bija idejai dot formu un saturu, kā arī veikt pirmos lielos ieguldījumus, lai ar neizsīkstošu enerģiju varētu doties tālāk.”¹³³ Tiek uzskatīts, ka Žoržs Meljess kino radīja, taču Šarls Patē to padarīja par industriju.

Šis citāts liecina par Š. Patē ticību kino, un var secināt, ka uzņēmējam bijusi ļoti skaidra vīzija arī par tā attīstību nākotnē. Iespējams, ka tieši pārliecība un ticība palīdzēja viņam iekarot kino skatītāju sirdis un tieši tās arī viņam pavēra ceļu uz pasaules slavu, jo kā teikts nodaļas sākumā Šarla Patē nodibinātā kompānija kļuva par lielāko filmu kompāniju pasaulē.

3.2. Gomona filmu kompānija

Gomona filmu kompānija (*Gaumont Company*) tika nodibināta 1895. gadā. Tās dibinātājs bija inženieris Leo Gomons (*Léon Gaumont*), kurš ļoti aizrāvās ar tehniku un dažādu jaunu tehniku pētniecību.¹³⁴

Kino industrijā Gomons ienāca pateicoties veiksmīgi konstruētajai Žorža Demenī (*Georges Demeny*) kamerai – Hronofotogrāfam (*Chronophotographe*).¹³⁵

Filmu kompānijas pirmās filmas tika uzņemtas 1897. gada pavasarī Bat-Šomontā (*Buttes-Chaumont*), Parīzes 19. rajonā, un jau 1907. gadā firma darbojās arī citviet pasaulē - Anglijā, Vācijā, Krievijā, kā arī ASV.¹³⁶

No 1897. līdz 1906. gadam kompānijas filmu producēšanas vadītāja bija Alise Gaja (*Alice Guy*). Viņa darbojās gan kā režisore, gan producētāja un savas karjeras laikā vadījusi vairāk nekā 300 filmu uzņemšanu. Svarīgi atzīmēt, ka viņa tiek uzskatīta par pirmo profesionālo režisori sievieti kino vēsturē.¹³⁷

¹³³ Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan, 1995, p.15.

¹³⁴ Op.cit., p.16.

¹³⁵ George Lucas Books. *George Lucas's Blockbusting: A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success*. New York: HarperCollins, 2010. p.5.

¹³⁶ Op.cit.

¹³⁷ Langman, Larry. *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, 2000, p.35.

Kompānija uzņēma dažādu žanru filmas – komēdijas, drāmas, triku filmas, pasaku filmas, kā arī šausmu filmas. Savas darbības laikā kopumā filmu kompānija uzņēma mazāk filmu nekā Patē firma, tomēr, neskatoties uz to, tā bija viņa lielākais konkurents.¹³⁸

Iepriekš minētie fakti liecina par Leo Gomona nodibinātās filmu kompānijas ietekmīgo lomu Francijas agrīnajā kino, un nešaubīgi ierindo to blakus Žorža Meljesa nodibinātājai *Zvaigznes filmai (La Star film)* un Patē firmai – *Brāļi Patē (Pathé-Frères)*.

3.3. Modernizācijas procesu atspoguļojums *Patē un Gomona kompāniju filmās*

Līdzīgi kā Žorža Meljesa filmās, arī šo kompāniju filmās galvenokārt iezīmējas tehnoloģijas un satiksmes līdzekļu attīstības atainojums.

Viens no modernizācijas procesiem, satiksmes līdzekļu attīstība, tiek atspoguļots Ferdinanda Zekas (*Ferdinand Zecca*) filmā – *Slidenais Džims (Slippery Jim, 1910)*. Filma stāsta par kādu zagli, kurš vienmēr pamanās izsprukt no ieslodzījuma vietas. Bēgšanai no kārtības sargiem viņš reiz izmanto arī riteni. Ainā redzams tas, kā bēgot zaglis ar riteni, dodas tieši uz to pusi, kur lielā ātrumā traucas vilciens. Attēlotais skats vedina domāt, ka zaglis braucošajam vilcienam uzbrauks virsū, un tāpēc notiks liela avārija. Tomēr filmā attēlotais skats ir maldīgs. Nākošajā ainā redzams tas, kā likumpārkāpējs ar riteni uzbrauc vilcienam uz jumta un turpina ceļu atrodoties uz tā.

Filmā attēlotais vilciens reprezentēts kā zagļa glābiņš, ar kura palīdzību tas ātri vien tiek tālu prom no policistiem. Pārvietošanās ar vilcienu, cilvēkiem nodrošināja ātru un drošu nokļūšanu no vienas pilsētas un citu. Filmā tas lieliski tiek atspoguļots. Lai pēc iespējas ātrāk zaglis varētu kārtības sargiem izbēgt, režisors filmā nolēmis izmantot vilcienu, ar kura palīdzību zaglim tas veiksmīgi arī izdodas.

Vilciens liecina par vienu no laikmetam raksturīgajiem procesiem, satiksmes līdzekļu attīstību, kā arī par tā dāvāto iespēju un laikmetam raksturīgo iezīmi – ātri nokļūt no vienas vietas uz citu.

Kā nākamo var minēt filmu *Pils ārsts (Le Médecin du château, 1908)*, kurā tiek atainota gan satiksmes līdzekļu, gan arī sakaru tehnoloģiju attīstība.

Filma stāsta par kādu ārstu, kurš viltus izsaukuma rezultātā nonāk pie greznā pili dzīvojošas ģimenes.

¹³⁸ Coward, David. *A History of French Literature: From Chanson de geste to Cinema*. London: Blackwell, 2002, p.535-536.

Filma sākas ar ainu, kurā attēlots tas, kā divi laupītāji kādā kafejnīcā dzer alu. Viens no viņiem otram parāda ārstam adresēto telegrammu, bet jau nākamajā ainā laupītāji to iesniedz nosūtīšanai.

Tālāk sekojošajās ainās parādīts tas, kā ārsta ģimene telegrammu saņem, un, lai dotos izsaukumā, ārsts atvadās no ģimenes.

Novērojot to, kā ar automobili viņš aizbrauc izsaukumā, laupītāji tūlīņ steidzas iekļūt viņa mājā. Automobilis šeit atainots kā parādība, kas dabiski iekļaujas ikdienas dzīvē.

Gadsimta mija bija laiks, kad strauji pieauga automobiļu skaits un tā popularitāte. 1914. gadā Parīzē bija 25,000 automobiļu, 1930. gadā – 300,000, bet 20. gadsimta beigās 1980. gadā to skaits bija pieaudzis jau līdz 850,000 automobiļu.¹³⁹

Tālāk filmā redzams tas, kā laupītāji nogalina ārsta ģimenes kalponi un tālāk dodas iekšā mājā. Uz slepkavību pa logu noraugās ārsta sieva un bērns, tāpēc izbiedēti viņi mēģina sevi pasargāt aizslēdzot durvis un aizdarot tās ar krēsliem un citiem priekšmetiem.

Nākamajās ainās attēloti notikumi, kas ārstam liek saprast, ka izsaukums bijis viltus. Tikmēr ārsta sieva mājās atrod viltoto telegrammu un cerībā izglābties steidz zvanīt uz pili. Šajā ainā attēlots tas, kā izmisusi sieviete vīram stāsta par notikušo. Filmā nav pateikts, ko sieviete vīram saka, taču ir skaidrs, ka režisors gribējis parādīt sievietes izmisumu, bailes un situācijas nopietnību. Tādēļ telefons šajā filmā tiek reprezentēts kā sava veida brīnuma ierīce, ar kuras palīdzību ārsta sievas un viņa bērna dzīvība, iespējams, tiks izglābta. Svarīgi atzīmēt, ka, ļoti iespējams, šeit atklājas arī paša režisora sakaru tehnoloģiju attīstības apbrīna un atzinība.

Gadsimta mijā atvērās arvien vairāk un vairāk kompānijas, kas gatavoja telefona aprātus, kā rezultātā strauji kritās tā cena un lielākā daļa cilvēku varēja to atļauties. Telegrāfs ļāva cilvēkiem nosūtīt ziņas neticami ātri, tomēr, lai to izdarītu vajadzēja iet uz noteiktu ofisu. Telefona izmantošana bija daudz praktiskāka. Statistikas dati liecina, ka ASV 1890. gadā kopumā bija 250,000 telefoni, bet 1900. gadā – jau 800,000 telefoni. Telefona izgudrošana cilvēkiem pavēra jaunu komunikācijas veidu, kas viņiem atkal no jauna pasauli ļāva ieraudzīt savādāk.¹⁴⁰

Filmas turpinājumā, noklausoties sievas teikto, vīrs nekavējoties steidzas uz mājām, pa ceļam līdzī paņemot arī divus policistus. Nozīmīga loma šajā situācijā ir arī mašīnai, jo

¹³⁹ Higonnet L. R., Patrice. *Paris: Capital of the World*. Harvard: Harvard University Press, 2005, p. 187.

¹⁴⁰ Jarnow, Jesse. *America's Industrial Society in the 19th Century. Telegraph and Telephone Networks: Ground Breaking Developments in American Communications*. New York: The Rosen Publishing Group, 2003, p. 27.

ar tās palīdzību ārsts mājās spēj nokļūt daudz ātrāk, nekā tad, ja ceļš būtu jāmēro kājām. Arī satiksmes līdzekļu attīstība šajā filmā likta pozitīvā gaismā.

Filmas nobeigumā attēlots tas, kā laupītājiem izdodas iekļūt istabā pie ārsta sievas un bērna, taču mirkli vēlāk ierodas arī viņas vīrs un citi glābēji, tāpēc plānoto noziegumu laupītājiem izdarīt neizdodas. Nozieguma vietā viņi tiek apcietināti.

Filmu veido vairāku notikumu virkne, kuri nomainot cits citu, rada aizraujošu filmas sižetu. Kopumā filma ir visai nopietna. Tehnoloģiju attīstība, līdzīgi kā filmā *Slidenais Džims (Slippery Jim)* reprezentēta kā brīnums, kas izglābj nelaimē nokļuvušos cilvēkus. Svarīga loma filmā ir gan telefonam, gan automašīnai, jo bez tiem sievietē un bērns netiktu izglābti.

Veidojot pēdējo filmas ainu, kurā redzams tas, kā glābēji ierodas tikai dažas sekundes pēc laupītājiem, režisors vēlējies akcentēt katras sekundes nozīmīgumu šādu ārkārtas situāciju gadījumos, tādējādi vēl vairāk izceļot tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstības pozitīvo devumu, jo, pateicoties tieši tolaik nesen izgudrotajam automobilim un telefonam, negadījums tomēr beidzas laimīgi.

Viens no spilgtākajiem modernizācijas procesu atspoguļojumiem *Brāļu Patē (Pathé-Frères)* kompānijas filmās ir humora pilnā filma *Angļu valoda kādā runā Makss (L'Anglais tel que Max le parle, 1913)*.

Filmā attēlots, kā filmas galvenais varonis Makss vilcienā mēģina iepazīties ar kādu jaunu sievieti, kas gan runā tikai angliiski. Iepazīšanās izvēršas komiska, jo Makss angliiski nerunā, taču neskatoties uz to, viņš ar sievieti mēģina komunicēt.

Līdzīgi kā brāļu Limjēru filmā *Vilciena pienākšana Sjotas stacijā*, kurā attēlota vilciena ierašanās stacijā, arī šī filma sākas ar ļoti līdzīgu ainu. Tajā attēlots tas, kā divstāvēgs pasažieru vilciens lēnām tuvojas stacijai, līdz pavisam apstājas. Šī aina pauž zināmu vērtējumu, jo vedina domāt, ka filmas veidotājs vilcienu vēlējies atainot kā nozīmīgāko filmas elementu. Nākamajās filmas ainās attēloti jaunās sievietes un Makša mēģinājumi saprasties.

Filmā atainotais pauž ideju, ka ar modernizāciju saistītā satiksmes līdzekļu attīstība cilvēkiem ne tikai paver iespēju ātri un ērti nokļūt vajadzīgajā vietā, bet bez tam, arī jauki pavadīt laiku. Vilciens tiek reprezentēts kā jauna iespēja iepazīties, aprunāties, kādu satikt, vai patīkami pavadīt laiku, kā, piemēram, lasot, kā filmā to dara jaunā sievietē. Līdzīgi kā citās, iepriekš analizētajās Patē kompānijas filmās, arī šajā filmā satiksmes līdzekļu attīstība tiek atspoguļota kā pozitīva modernizācijas laikmeta parādība.

Transportlīdzekļu attīstība kā pozitīvs sasniegums atspoguļota arī filmā *Nakts laupītāji (Les Dévaliseurs Nocturnes, 1904)*. Tās pamatā ir stāsts par diviem zagļiem, kas, caur bēniņiem ielaužoties dzīvoklī, nakts laikā aplaupa kādu vīrieti. Bēniņos sadzirdēdams troksni, vīrietis ar riteni steidzas pēc policista, taču brīdī, kad viņš ierodas atpakaļ, viņi jau ir aizbēguši. Laimīgā kārtā caur istabā atvērto logu vīrietis pamana, ka zagļi vēl ir tuvumā. Nākamajās filmas ainās attēlots tas, kā nelaimē nokļuvušais vīrietis un policists laupītājus mēģina panākt. Skrienot viņi panāk kādu mašīnu un, ieļecot tajā, turpina ceļu daudz ātrāk. Filmas nobeigumā atainotais atklāj to, kā ar mašīnas palīdzību zagļi tiek notverti. Automašīna tiek reprezentēta kā nopietns palīglīdzeklis laupītāju notveršanai.

Interesants vēstures liecinieks ir arī *Patē Mazuļa (Pathe baby)* kompānijas filma (*Une Partie d'auto*). *Patē mazulis* bija Šarla Patē nodibināts amatieru kino.

Filmā attēlots tas, kā kāda ģimene dodas izbraukumā ar mašīnu. Nedienas sākas brīdī, kad tēvs dodas aiztaisīt garāžas vārtus. Tikmēr viņa dēls pieskaras stūrei un pedāļiem, un tā rezultātā mašīna sāk atpakaļgaitā ripot, līdz ietriecas ielas uzbraucamajai malai. Šeit atainota arī kāda bīstama situācija, jo, mašīnai braucot atpakaļgaitā, tā tik tikko neuzbrauc virsū kādai citai mašīnai, kas atrodas uz ceļa.

Neskatoties uz šo bīstamo atgadījumu, ģimene izbraukumu tomēr turpina. Mašīna ir manāmi bojāta, tāpēc ceļu turpināt ir visai grūti. Komiska aina paveras, kad ceļā vidū stāv policists. Mašīnas pedāļi ir sabojāti, tāpēc vīrietis vairs neatšķir, kur ir bremzes, bet, kur gāze. Rezultātā viņš apdraud policista dzīvību, tomēr notikums atainots tik pozitīvi, ka grūti notiekošo uztvert nopietni. Turpinot ceļu, apdraudēti tiek arī citi cilvēki. Par filmas humoristisko noskaņu liecina arī aina, kurā viens no apdraudētajiem cilvēkiem ieļec kanalizācijas lūkā.

Tālāk filmā attēlots, kā briesmās nokļūst arī pati ģimene. Mašīna nonāk lielas kraujas malā, un aizmugurē sēdošā sieviete un bērns izkrīt no mašīnas. Pēc brīža līdzīgā situācijā nonāk arī vīrietis. Mašīna atkal nonāk kraujas malā, bet šoreiz priekšā ir mašīnas priekšējā puse.

Filmas beigās attēlots, kā precētais pāris sēž dūmakainā smilšu bedrē, un vīrs sievai atzīst: „Mīļā, cik gan labi darījām, ka sevi apdrošinājām pret nelaiemes gadījumiem.”

Filmu režisors vēlējies paust ideju, ka modernizācijas laikmetam raksturīgā satiksmes līdzekļu attīstība var nest arī nelaimi. Filmā atainotie notikumi bieži ir visai dramatiski, tādējādi tie brīdina par iespējamām avārijām un citiem nelaiemes gadījumiem, ko var izraisīt automašīnas.

Brāļu Patē, kā arī *Patē Mazuļa* filmās visbiežāk modernizācijas procesu atspoguļojums izpaužas satiksmes līdzekļu un tehnoloģiju attīstības atainošanā. Filmās atainotas automašīnas, vilcieni, kā arī telefons.

Patē kompānijas filmas visbiežāk ir nopietna rakstura, un tehnoloģiju attīstība tajās tiek reprezentēta kā brīnums, kas spēj glābt, nelaimē nokļuvušos cilvēkus. No tā var secināt, ka, iespējams, arī paši filmu veidotāji tehnoloģiju attīstību vērtēja kā pozitīvu parādību. Par negatīvu šīs parādības vērtējumu liek domāt Patē Mazuļa filmā *Izbraukums ar mašīnu*.

Labs piemērs tehnoloģiju attīstībai ir arī Gomona kompānijas filma *Pie fotogrāfa** (*Chez le photographe*, 1900), kurā attēlots, kā fotogrāfs mēģina nofotografēt kādu vīrieti. Šī filma ir humora pilna, jo līdzko fotogrāfs vēlas uzņemt kadru, vīrietis sāk kustēties, tādējādi nopietni traucē fotogrāfa darbu. Ar katra kadra uzņemšanu fotogrāfs paliek arvien dusmīgāks, līdz beidzot abi vīrieši sastrīdas un netīšām apgāž uz statīva uzstādīto kameru.

Filma raisa pārdomas par to, vai režisors vēlējies paust ideju, ka vīrietis īsti nezina kā pie fotogrāfa jāuzvedas, vai arī komiskā uzvešanās attēlota tikai tāpēc, lai filmu padarītu pēc iespējas interesantāku.

Kaut arī pirmās fotogrāfu studijas Parīzē tika atvērtas jau 1840. gadā¹⁴², ļoti iespējams, ka tomēr daudziem cilvēkiem fotografēšanās vēl joprojām bija sveša un studijās varēja radīt zināmus pārpratumus vai pat kuriozus. Iespējams, ka šāda situācija agrīnajiem fotogrāfiem bija labi pazīstama.

Interesants piemērs modernizācijas atspoguļojumam agrīnajā kino ir arī filma *Automātiskais cepuru un delikatesu gatavotājs* (*Chapellerie et charcuterie automatiques*, 1900), kurā attēlots automāts, kas mehāniski gatavo cepures un gaļas izstrādājumu delikateses. Šī filma liecina par to, ka laikmetam raksturīgā tehnoloģiju attīstība tālaika režisorus iedvesmoja arī dažādām pārdošām idejām.

Gomona filmās *Laupītāji** (*Les Cambrioleurs*, 1898) un *Operas avēnija* (*Avenue de l'Opéra*, 1900) attēlota pilsētvide, kas ļauj šīs filmas saistīt ar laikmetam raksturīgo urbanizāciju. Atspoguļojums nav spilgts, tomēr tas ir nepārprotams. Filmu veidotājiem izdevies atspoguļot tālaika pilsētu.

*skat. 10. pielikumā

¹⁴² Berner, Marie-Louise. *Bertel Thorvaldsen: A Daguerreotype Portrait from 1840*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005, p.39.

*skat. 11. pielikumā

Filmā *Laupītāji* atainota policistu pakaļdzīšanās diviem laupītājiem, kuri mēģina aizbēgt izmantojot pilsētas jumtus. Tajā attēloti vairāki māju jumti, kas paveras gan priekšplānā, gan tālumā.

Plašāks pilsētas atspoguļojums redzams filmā *Operas avēnija*. Tajā attēlots, kā pilsētas iedzīvotāji ar kājām un, izmantojot karieses, pārvietojas pa Parīzes ielām. Filmas veidošanai režisors izmantojis interesantu pieeju. Filmā notiekošais tiek atainots tā, it kā cilvēki un karieses uz priekšu virzītos atpakaļgaitā. Šai filmai raksturīga nepārtraukta kustība, kas ir zīmīga modernizācijas laikmeta iezīme. Tādējādi šo filmu var uzskatīt par modernizācijas laikmetam ļoti raksturojošu.

Neskatoties uz to, ka Gomona kompānijas agrīno filmu klāsts mūsdienās nav plašs, starp tām noteikti ir vērts izcelt dzīvespriecīgo un humora pilno filmu *Pie fotogrāfa*, kas atspoguļo jauno tehnoloģiju attīstību.

NOBEIGUMS

Modernizācijas procesi bija nozīmīga 19. un 20. gadsimta mijas parādība, ko nereti savās filmās attēlo arī agrīnie filmu veidotāji. Filmas ir kā vēstures liecinieki, kas atspoguļo notiekošos pārmaiņas procesus, taču līdztekus tam ļauj tos ieraudzīt arī tālaika cilvēka acīm.

Modernizācijas procesu atspoguļojums Francijas agrīnā kino filmās nav bagātīgs, jo daudzu procesu atspoguļojums palicis neskarts. Tomēr, neskatoties uz to, agrīnie kino režisori bieži pievērsušies tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstības atspoguļojumam, kas kopumā vērtējams kā spilgts un daudzpusīgs.

Iespējams, ka šo procesu atainojums viņiem licies vispiemērotākais filmu uzņemšanai un interesanta sižeta izveidei. Agrīnie režisori noteikti vēlējušies piesaistīt skatītāju uzmanību, tāpēc filmas centušies radīt pēc iespējas interesantākas. Viņu daiļradi galvenokārt raksturo komiskas un vienkārša sižeta filmas.

Īpaši spilgts satiksmes līdzekļu atspoguļojums vērojams Žorža Meljesa filmās. Tajās atainotais liecina par to, ka mākslinieks jaunās tehnoloģijas apbrīnojis, saskatījis to radītās iespējas, kā arī paredzējis to tālāku attīstību. Piemēram, filma *Brauciens divās stundās no Parīzes uz Montekarlo* pauž domu, ka jaunie transportlīdzekļi cilvēkiem pavērs iespēju lielus attālumus šķērsot arvien īsākā laikā. Filmā attēlots tas, kā, izmantojot automobili, Beļģijas karalis divās stundās nokļūst no Parīzes līdz Montekarlo. Filmas *200 000 ljē pa jūras dzelmi* un *Ziemeļpolā iekarošana* savukārt pauž domu, ka satiksmes līdzekļi cilvēkiem pavērs iespējas sasniegt tālas zemes un vietas, kur iepriekš vēl neviens nav bijis. Visbeidzot filma *Ceļojums uz Mēnesi* un *Ceļojums neiespējamajā* pauž ideju, ka satiksmes līdzekļu attīstība cilvēkiem ļaus ceļot pat kosmosā. Filmā *Ceļojums uz Mēnesi* ekspedīcijas dalībnieki ar raķeti sasniedz Mēnesi, savukārt filmā *Ceļojums neiespējamajā* ar vilcienu, pie kura piestiprināti dirižabļu baloni, cilvēki nokļūst uz Saules.

Interesanti vērot, cik meistarīgi māksliniekam izdevies jaunus tehnoloģijas brīnumus filmās sapludināt ar viņa daiļradei raksturīgo sapņu un fantāzijas pasauli. Automašīnas, vilcienus, dirižabļus, lidmašīnas un gaisa balonus režisors ietērpj pasaku plīvurā, tādējādi arī mūsdienu skatītājam paveras iespēja tos ieraudzīt pavisam citā gaismā.

Svarīgi atzīmēt, ka gandrīz visās apskatītajās ceļojumu tematikas filmās režisors attēlojis avārijas. Uz filmu kopējā fona tās, it kā kontrastē ar filmu pozitīvo noskaņu un atklāj satiksmes līdzekļu attīstības ēnas puses.

Iespējams, ka režisors tās atainojis interesantāka sižeta izveidei, tomēr neizslēdzams ir arī fakts, ka, iespējams, mākslinieks, vēlējies skatītājus brīdināt vai likt tiem aizdomāties.

Neskatoties uz to, filmās paustās idejas un filmu pozitīvā noskaņa liek domāt, ka attiecībā pret tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstību kopumā režisoram bijusi pozitīva attieksme.

Savādāku un reālistiskāku noskaņu rada *Patē* un *Gomona* filmu kompāniju filmas, kas kopumā atgriežas pie Limjēru raksturīgā realitātes reprezentējuma. Līdzīgi, kā Ž. Meljesa filmās, arī šo kompāniju daiļradi raksturo tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu atspoguļojums.

Spilgts piemērs sakaru tehnoloģiju attīstībai redzams filmā *Pils ārsts*, kurā tiek atainots telefons. Filma pauž ideju, ka telefona izgudrošana ir ļoti pozitīvs cilvēces sasniegums, jo, pateicoties iespējai ātri sazināties, tiek glābtas cilvēku dzīvības.

Starp *Gomona* kompānijas filmām noteikti ir vērts izcelt filmu *Pie fotogrāfa*, kura atspoguļo jauno tehnoloģiju attīstību.

Pētnieciskā darba mērķis tika sasniegts. Analizējot Francijas agrīnā kino režisoru filmas tika izpētīts kā 19. un 20. gadsimta mijas modernizācijas procesi tiek atspoguļoti Francijas agrīnajā kinomākslā.

Iegūtā informācija rāda, ka visbiežāk filmās atspoguļota tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstība, kā, piemēram, telefoni, automobiļi, vilcieni un lidmašīnas. Dažās filmās attēlota arī pilsētvide, ko iespējams saistīt ar modernizācijas laikmetam raksturīgo urbanizāciju. Vienā no Ž. Meljesa filmām *Ziemeļpola iekarošana* spilgti atspoguļota arī sievietes ienākšana publiskajā sfērā, kas bija viens no apskatītā laika periodā notiekošajiem modernizācijas procesiem.

Caur filmām paustā režisoru nostāja attiecībā pret modernizācijas procesiem atklājas kā pozitīva. Analizējot agrīno režisoru filmas, iezīmējas būtiskas sakarības, kas ļauj secināt, ka lielākā daļa režisoru modernizācijas procesus ataino kā pozitīvu cilvēces sasniegumu.

KOPSAVILKUMS

- 19. un 20. gadsimta mija cilvēces vēsturē bija nozīmīgs posms, kuram raksturīgas straujas un dziļas pārmaiņas. Vēsturiski tās tiek dēvētas par modernizācijas procesiem.
- Šie procesi būtiski ietekmēja cilvēku dzīvi un tālāku cilvēces attīstību.
- Pārmaiņu procesi lielu ietekmi atstāja arī uz kultūru. Mākslas virzienos – mūzikā, literatūrā, mākslā un arhitektūrā, šajā laikā, līdzīgi kā zinātnē un tehnikā, bija raksturīgi eksperimenti, jauna meklējumi, kā arī atteikšanās no iepriekš pieņemtajām normām un stiliem.
- Līdz ar citiem tehnoloģijas sasniegumiem šajā laikā radās kino, kas sevi apliecināja kā laikmetam ļoti raksturīga parādība.
- Kino izgudrošana bija ilgs un sarežģīts process, un tā izgudrotājiem bija nepieciešama liela izdoma.
- Brāļi Limjēri, kuri bija vieni no kino izgudrotājiem, filmās turpināja izmantot fotogrāfijām raksturīgo realitātes reprezentējumu.
- Talantīgais režisors Žoržs Meljess, kas kinomākslā ienāca pēc brāļiem Limjēriem, kinomākslā ieviesa daudz ko nebijušu, kas ļauj viņa daiļradē saskatīt zināmu modernismu.
- Pretēji Limjēru realitātes atspoguļojumam, Meljess filmās uzbūra savas fantāzijas pasauli.
- Ļoti nozīmīgs režisora ieguldījums kinomākslā ir viņa radītās zinātniskā fantastikas žanra filmas, kurās ar modernizāciju saistītie procesi tiek atspoguļoti visbiežāk.
- Ž. Meljesa ceļojumu tematikas filmām raksturīgs tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstības atspoguļojums.
- Meljesa filmām raksturīga svinīgu kongresu un krāšņu ceremoniju atainošana, kas atklāj režisora pausto atzinību un apbrīnu par tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstību.
- Par negatīvu režisora attieksmi attiecībā pret modernizāciju liecina filmās atainotās avārijas, taču visticamāk, ka mākslinieks tās attēlojis, lai filmas padarītu interesantākas.
- Par mākslinieka pozitīvo attieksmi liecina filmās atainotie svinīgie kongresi, ceremonijas, aktīvā zinātnieku un pētnieku darbība, filmu pozitīvā noskaņa, ideja

par tālu zemju sasniegšanu, kā arī neiespējamā īstenošana, kas var notikt tieši pateicoties jaunu tehnoloģiju un zinātnes attīstībai.

- Iespaidīga ir Ž. Meljesa filma *Ceļojums uz Mēnesi*, kurā spilgti atspoguļojas režisora ticība tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstībai.
- Svarīgu lomu Francijas kino attīstībā spēlēja arī *Patē* filmu kompānija, kas 1908. gadā kļuva par lielāko filmu kompāniju pasaulē.
- Francijas agrīnajā kinomākslā, kā ne mazāk veiksmīgu, sevi pieteica arī 1895. gadā nodibinātā *Gomona* filmu kompānija. Kaut arī kopumā kompānija uzņēma mazāk filmu nekā *Patē* kompānija, tā bija viņas lielākais konkurents.
- Līdzīgi kā Žorža Meljesa filmās, arī *Patē* un *Gomona* kompāniju filmās galvenokārt iezīmējas tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu atainojums.
- Vairākās *Patē* kompānijas filmās tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstība reprezentēta kā glābējs nelaimē nokļuvušajiem, tādējādi tā tiek atspoguļota kā pozitīvs sasniegums.
- Modernizācijas laikmetam ļoti raksturīga ir *Gomona* kompānijas filma *Operas avēnija*, kurā redzams pastāvīgas kustības atainojums, pilsētvide, kā arī ielu noslogojums.
- 19. un 20. gadsimta modernizācijas procesu atspoguļojums Francijas agrīnā kino filmās nav bagātīgs, jo daudzu procesu atspoguļojums palicis neskarts.
- Visbiežāk filmās atainota tehnoloģiju un satiksmes līdzekļu attīstība. Iespējams, ka tieši šo procesu atainojums režisoriem licies visatbilstošākais filmu uzņemšanai.

RÉSUMÉ

Le tournant du 19^e au 20^e siècle est marqué par un développement rapide et par de profonds changements, qui ont considérablement influencé la vie des gens. Aujourd'hui, ces changements sont appelés les processus de modernisation.

La question qui se pose alors naturellement est : comment les personnes ont-ils réagi à ces processus. Ses changements ont-ils été perçus positivement ou négativement ? J'ai tout particulièrement axé ma réflexion sur le cinéma puisqu' il fut créé à cette époque.

L'objectif principal du mémoire qui s'intitule: *La réflexion de processus de modernisation du tournant du 19^e au 20^e siècle aux débuts du cinéma français (The processes of modernization of the turn of the 19th and the 20th centuries reflection in the early French cinema)* est d'examiner comment ces processus se sont répercutés aux débuts du cinéma français. Le mémoire donne également des informations sur les processus de modernisation mis en œuvre à l'époque concernée, leurs impact sur la société et la culture ainsi que sur le cinéaste Georges Méliès et sur les sociétés – *Pathé Frères* et *Gaumont*.

Les résultats de la recherche montrent que la réflexion de processus de modernisation au cinéma n'est pas très présente, cependant les cinéastes ont assez souvent utilisé certains des processus tels que le développement des technologies et du transport. Les films, où les processus sont reflétés, sont principalement positifs et pleins d'humour, ce qui signifie que malgré les profonds changements, les cinéastes avaient une attitude positive envers ce grand tournant.

SUMMARY

The turn of the 19th and the 20th centuries was a period of history marked by profound change and development. Historically these changes are called the processes of modernization.

It is very possible that in the world's history any other generation has not experienced such significant changes as were these. The question then naturally arises how people reacted to these processes. Were they perceived positively or negatively? Since the cinema was invented at the time, we have today an opportunity to look for the answers in the early cinema films.

The main purpose of the bachelor paperwork *The processes of modernization of the turn of the 19th and the 20th centuries reflection in the early French cinema* is to investigate how these processes are reflected in the early French cinema. The work provides reader also with the information about the processes of modernization of the turn of the 19th and 20th centuries, their importance and impact on the society and culture, as well as about the early French cinema directors and companies.

Findings of the research show that the reflection of the modernization processes in the early French cinema is not very abundant. Nevertheless, directors have used some of the processes, such as technological and transportation development, quite often. Films, where the processes are reflected, are mostly positive and humorous, which means that towards one part of the changes in general directors had a positive attitude.

AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS

Grāmatas

1. Abel, Richard, Rick Altman, Roy Armes. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1996.
2. Annan, David. *Cinema of Mystery and Fantasy*. London: Lorrimer, 1984.
3. Avotiņa, Austra. *Deviņpadsmitais gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
4. Berner, Marie-Louise. *Bertel Thorvaldsen: A Daguerreotype Portrait from 1840*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005.
5. Brion, Patrick. *Cinéma Français*. Paris: Ministère des Affaires étrangères, 2005.
6. Broadberry, Stephen, Kevin H. O'Rourke. *The Cambridge Economic History of Modern Europe : Volume 2: 1870 to the Present*. New York: Cambridge University Press, 2010.
7. Brookfield, Harold. *Interdependent Development*. London: Routledge, 2011.
8. Cherchi Usai, Paolo. *Lo Schermo Incantato: Georges Melies*. Pordenone: Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1991.
9. Cipulis, Dainis. *Pasaule: Eiropa: Latvija: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.
10. Clarke, Donald. *The How it works encyclopedia of great inventors & discoveries*. Enigma.
11. Coward, David. *A History of French Literature: From Chanson de geste to Cinema*. London: Blackwell, 2002.
12. Crompton, Samuel Willard. *The Wright Brothers: First in Flight*. New York: Chelsea House, 2007.
13. Dubiņa, Ieva, Inga Pērkone. *XX gadsimta kultūras vēsture: Literatūra: Kino*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006.
14. Ekonen, Jouni, Vilho Kulju, Terttu Matsinen. *Pasaules valstis un tautas. Eiropas Kultūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne 1998.
15. Ezra, Elizabeth. *George Melies*. Manchester: University Press, 2000.
16. Fellows, Nick, Mike Wells. *History for the IB Diploma: The Great Depression at the Americas 1929-39*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
17. Freibergs, Juris. *Jaunāko laiku vēsture: 20. gadsimts*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001.
18. Fondation Groupama Gan; Fondation Technicolor. *La couleur retrouvée du Voyage dans la Lune*, 2011.

19. Frodon, Jean-Michel. *Le Cinéma Français*. Paris: Cahiers du cinéma, 2010.
20. Furedi, Frank. *First World War: Still No End in Sight*. London: Bloomsbury Continuum, 2014.
21. George Lucas Books. *George Lucas's Blockbusting: A Decade-by-Decade Survey of Timeless Movies Including Untold Secrets of Their Financial and Cultural Success*. New York: HarperCollins, 2010.
22. Gombrihs, E. Hans. *Mākslas vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997.
23. Higonnet L. R., Patrice. *Paris: Capital of the World*. Harvard: Harvard University Press, 2005.
24. Honoré, Carl. *In Praise Of Slow. How a Worldwide Movement is Challenging the Cult of Speed*. London: Orion Books, 2010.
25. Hassan, Robert. *Empires of Speed: Time and the Acceleration of Politics and Society*. Leiden: Brill, 2009.
26. Jarnow, Jesse. *America's Industrial Society in the 19th Century. Telegraph and Telephone Networks: Ground Breaking Developments in American Communications*. New York: The Rosen Publishing Group, 2003.
27. Jeancolas, Jean-Pierre. *Histoire du cinéma français*. Paris: Nathan, 1995.
28. Kaser, Karl. *The Balkans and the Near East: Introduction to a Shared History*. Münster: LIT Verlag, 2001.
29. Langman, Larry. *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. North Carolina: McFarland & Company, 2000.
30. Lessig, Lawrence, Rob Yeo, Stefano Basilico. *Cut: Film as Found Object in Contemporary Video*. Milwaukee Art Museum, 2004.
31. Levison, Louise. *Filmmakers and Financing: Business Plans for Independents*. Burlington: Focal Press, 2013.
32. Libiot, Eric. *Le cinéma*. Paris: Hachette, 1995.
33. Lloyd-Sherlock, Peter. *Population Ageing and International Development: From Generalisation to Evidence*. Bristol, UK: Policy Press, 2010.
34. Lukacs, John. *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*. New York: Grove Press, 2012.
35. Michie, Ranald. *The Global Securities Market: A History*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
36. Monet, René. *Environnement: L'hypothèque démographique*. Paris: L'Harmattan, 2004.

37. Musser, Charles. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. California: University of California Press, 1994.
38. Nickerson, Mike. *Life, Money and Illusion: Living on Earth as if we want to stay*. Lanark, ON: Seven Generations , 2006.
39. Ņūts, Eiriks. *Patiesības meklējumos: Īsa zinātnes vēsture*. Rīga: Nordik. 2002.
40. Pērkone, Inga. *Kino Latvijā: 1920 – 1940*. Rīga: Zinātne, 2008.
41. Poplawski, Paul. *Encyclopedia of Literary Modernism*. Westport: Greenwood Press, 2003.
42. Prescott, Laurence Emmanuel. *Without Hatreds Or Fears: Jorge Artel and the Struggle for Black Literary expression in Colombia*. Detroit: Wayne State University Press, 2000.
43. Ralfs, Lī Filips, Roberts Leners, Stendišs Mičems. *Pasaules civilizācijas: Jaunie laiki*. 3.sēj. 2.daļa. Rīga: Raka, 2000.
44. Robinson, David. *George Melies: Father of Film Fantasy*. London: Museum of the Moving Image, 1993.
45. Shirley Biagi. *Media Impact: An Introduction to Mass Media*. 10th ed. Boston: Cengage Learning, 2010.
46. Sklar, Robert. *A World History of Film*. New York: Harry N. Abrams.
47. Smith, Imogen Sara. *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*. Chicago, Illinois: Gambit, 2008.
48. Solomon, Michael G., David Kim. *Fundamentals of Communications and Networking*. Burlington: Jones & Bartlett Learning, 2011.
49. Stame, Jim. *Excel HSC Chemistry*. Sydney: Pascal Press, 2008.
50. Strauss, Leo. *The Rebirth of Classical Political Rationalism: An Introduction to the Thought of Leo Strauss*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.
51. Steffoff, Rebecca. *Great Inventions: Microscopes and Telescopes*, New York: Marshall Cavendish Benchmark, 2007.
52. Tieck, Sarah. *Wright Brothers*. Edina: Abdo, 2006.
53. Waugh, Steven. *Essential Modern World History*. Cheltenham: Nelson Thornes, 2001.
54. Windelspecht, Michael. *Groundbreaking Scientific Experiments, Inventions, and Discoveries of the 17th Century*. Westport: Greenwood, 2002.
55. Winston Dixon, Wheeler, Gwendolyn Audrey Foste. *A Short History of Film*. 2nd ed. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2008.

Elektroniskie informācijas avoti

56. Academia.edu. *Wind and Time in Homeric Epic. Alex. Purves*. Pieejams:
http://www.academia.edu/283696/Wind_and_Time_in_Homeric_Epic [skatīts 2014, 12. maijs].
57. The Lumiere Brothers- "Arrival of a Train at La Ciotat" - First silent documentary film – (1896). Pieejams: http://www.youtube.com/watch?v=d_9N68MO9gM [skatīts 2014, 13. aprīlis].
58. La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon (1895). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=nsVsFfEgWzM> [skatīts 2014, 13. aprīlis].
59. Georges Melies - A trip to the moon (1902). Pieejams: <http://vimeo.com/5305862> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
60. Georges Méliès -1904- Le Voyage à travers l'Impossible (The Impossible Voyage)
Pieejams: http://www.youtube.com/watch?v=_g_yqDsXD4M [skatīts 2014, 24. aprīlis].
61. 1905 - An Adventurous Automobile Trip - GEORGES MELIES – Le Raid Paris-Monte Carlo en deux heures. Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=7RiXLdap1eA> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
62. 1907 - Tunneling the English Channel - GEORGES MELIES- sous manche cauchemar franco-anglais. Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=-T6ePfNjYjY>
63. The Conquest of the Pole (1912) - GEORGES MELIES - À la conquête du pôle.
Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=mOGuRCwVCD0> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
64. L'homme à la tête en caoutchouc – Melies (1901). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=0FBQq744bes> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
65. 1908 - Pharmaceutical Hallucinations - GEORGES MELIES - pharmaceutiques ou Le truc de potard. Pieejams: http://www.youtube.com/watch?v=_nuiMGswe68 [skatīts 2014, 24. aprīlis].
66. Georges Méliès -1907- 20000 Lieux Sous les Mers (20,000 Leagues Under the Sea).
Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=arhv1iorf9A> [skatīts 2014, 24. aprīlis].
67. 1910 Ferdinand Zecca: Slippery Jim. Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=4MJ0BAZ-E3Q> [skatīts 2014, 28. aprīlis].

68. 1908 Pathé: Le Médecin du Château. Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=27k7INvu1SI> [skatīts 2014, 28. aprīlis].
69. Max Linder: L'anglais tel que Max le parle (1913). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=wJxFbtBzyxk> [skatīts 2014, 30. aprīlis].
70. 1904 Pathé: Les Dévaliseurs Nocturnes. Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=6rkoTXc51gs> [skatīts 2014, 30. aprīlis].
71. Une partie d'auto. Pieejams: <http://www.youtube.com/watch?v=SpCorcxJdoQ>
[skatīts 2014, 30. aprīlis].
72. Gaumont Treasures - At the Photographer's (1900). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=bWyMi51GE1k> [skatīts 2014, 1. maijs].
73. Gaumont Treasures - Automated Hat-Maker and Sausage-Grinder (1900). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=eCZVgPeTIxg> [skatīts 2014, 2. maijs].
74. Gaumont Treasures - Avenue de l'Opéra (1900). Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=Fk3IMmm5Jkw> [skatīts 2014, 2. maijs].
75. Gaumont Treasures - The Burglars (1898) Pieejams:
<http://www.youtube.com/watch?v=MlfO8EInORI> [skatīts 2014, 2. maijs].

PIELIKUMS

Pielikums Nr. 1.



Fragments no Limjēru filmas *Iznākšana no Limjēru fabrikas Lionā.*

Pielikums Nr. 2.



Fragments no Limjēru filmas *Vilciena ierašanās Sjotas stacijā.*

Pielikums Nr. 3.



Fragments no Ž. Meljesa filmas *Brauciens divās stundās no Parīzes uz Montekarlo*.

Pielikums Nr. 4.



Fragments no Ž. Meljesa filmas *Ceļojums Neiespējamajā*.

Pielikums Nr. 5.



Fragments no Ž. Meljesa filmas *Lamanša tunelis*.

Pielikums Nr. 6.



Fragments no Ž. Meljesa filmas *200 000 ljē pa jūras dzelmi*.

Pielikums Nr. 7.

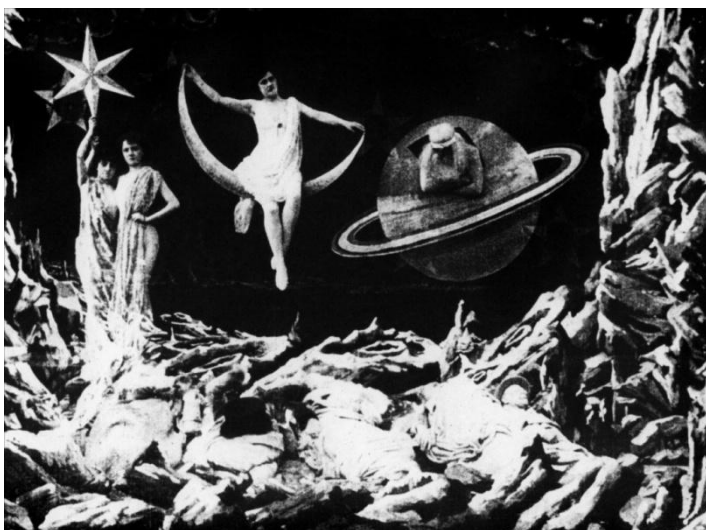


Fragments no Ž. Meljesa filmas *Ziemeļpola iekarošana*.

Pielikums Nr. 8.



Fragments no Ž. Meljesa filmas *Vīrs ar gumijas galvu*.



Fragmenti no Ž. Meljesa filmas *Ceļojums uz Mēnesi*.

Pielikums Nr. 10.



Fragments no *Gomona* filmu kompānijas filmas *Pie fotogrāfa*.

Pielikums Nr. 11.



Fragments no *Gomona* filmu kompānijas filmas *Laupītāji*.

_____ darbs
Bakalaura, maģistra

“ _____ ”
_____ tēmas nosaukums

izstrādāts Latvijas Kultūras akadēmijas _____ katedrā
_____ katedras nosaukums

Ar savu parakstu apliecinu, ka _____ darbs izstrādāts patstāvīgi; izmantojot citu autoru darbos publicētus datus, definējumus un viedokļus, dotas precīzas norādes (atsauces) uz to ieguves avotu; iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: _____ .____.2014.
_____ Vārds, uzvārds _____ Paraksts

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: _____ .____.2014.
_____ Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds _____ Paraksts

Recenzents: _____
_____ Akadēmiskais amats, grāds, vārds, uzvārds

Darbs iesniegts ____ .____.2014.

Studējošo servisa speciālists : _____
_____ Vārds, uzvārds _____ Paraksts

Darbs aizstāvēts LKA _____ gala pārbaudījumu komisijas sēdē
_____ Bakalaura, maģistra

____ . ____ .2014. prot. Nr. _____ vērtējums _____

Komisijas sekretārs: _____
_____ Vārds, uzvārds _____ Paraksts