

LITERĀRĀ KINEMATOGRĀFISKUMA PROBLĒMAS ALBERTA BELA PROZĀ



Jūlija Dibovska dz. 1987. gadā, filoloģijas bakalaura un maģistra grādu ieguvusi Latvijas Universitātes (LU) Humanitāro zinātņu fakultātē, pētījusi naturālisma elementus Andreja Upīša darbos un Andreja Upīša darbu ekranizācijas. Pašlaik gatavo promocijas darbu par tēmu *Literārā kinematogrāfiskuma elementi Alberta Bela darbos* (darba zinātniskā vadītāja – LU profesore Ieva Kalniņa). 2012. gadā dibinājusi akadēmiskās attīstības projektu – LU literāro tekstu vietni *Ubi Sunt*. Vada grāmatu projektus izdevniecībā, nodarbojas ar literatūrkritiku.

Raksturvārdi: literārais kinematogrāfiskums, kino, Alberts Bels, proza, romāns, padomju literatūra, latviešu literatūra.

Kino kā jauns kultūras medijs savas tapšanas laikā – 20. gs. sākumā – kļuva par literatūras uzkrāto vērtību pārmantotāju un uzturētāju. Tas ir, kino, tāpat kā literatūra vai teātris, izmantoja un joprojām izmanto noteiktu sižetu, visbiežāk fiksējot to savām vajadzībām ērtā formātā – piem., verbāli – tekstā, kas kino gadījumā dēvējams par scenāriju (teātrī tā ir luga, operā – librets utt.). Taču kino strauji pieaugošā popularitāte jau 20. gs. pirmajā pusē šķietami apdraudēja ne tikai cilvēka apziņu un fantāziju, par ko 1936. gadā runā filozofs Valters Benjamins (*Walter Benjamin*)¹, bet arī konkrētas darbības jomas, piem., literatūras formālos mākslinieciskos pasaules attēlojuma „sasniegumus”. Respektējot Jurija Lotmana (*Юрий Лотман; Jurij Lotman*) domu

par kino un literatūru kā divām atšķirīgām „komunikatīvām sistēmām”², kino attiecības ar literatūru var skatīt kā salīdzinoši jaunas komunikatīvās sistēmas draudus izjaukt ierastās komunikācijas formas. Par kino kā jaunu komunikatīvo pieredzi runā arī kultūras teorētiķis Žils Delēzs (*Gilles Deleuze*) savā leģendārajā grāmatā *Kino 1. Attēls–kustība*³.

21. gs. literatūras pētniekiem ir iespēja atskatīties uz 20. gs. literāro mantojumu un tā attiecībām ar nu jau tikai nedaudz vairāk par 100 gadiem „seno” kinomākslu, kas iezīmē arī tehnoloģiju straujās attīstības ietekmi uz ierastajām komunikatīvajām sistēmām. Viena no jaunās komunikatīvās pieredzes iespējamajām sekām ir kinematogrāfā aprobētu, masu kultūrā pazīstamu un tomēr kinomākslai specifisku naratīva veidošanas paņēmieni un elementu ienākšana literārā tekstā jeb literārais kinematogrāfiskums. Termina „literārais kinematogrāfiskums” leģitimitāte joprojām ir

¹ Benjamin 2007, 166.

² Lotman 2015.

³ Deleuze 1983.

problemātiska, taču problēmjaudājumus ir iespēja ilustrēt un skaidrot arī ar piemēriem no latviešu literatūras. Viens no autoriem, kura daiļradē literārā kinematogrāfiskuma elementi var tikt novēroti gan kā konsekvents paņēmieni kopums, gan literārā eksperimenta pazīmes, ir Alberts Bels (īstajā vārdā Jānis Cīrulis, dz. 1938. gadā).

Kopumā jāšķir trīs galvenie literārā kinematogrāfiskuma problēmjaudājumi:

- literārā kinematogrāfiskuma robežas,
- literārā kinematogrāfiskuma elementu nozīme tekstā,
- literārais kinematogrāfiskums kā kino mākslas ietekmes sekas.

Literārā kinematogrāfiskuma robežas

Kas ir literārais kinematogrāfiskums? Saknes terminam „literārais kinematogrāfiskums” meklējamas Krievijas literatūrzinātnieces Irinas Martjanovas (*Ирина Мартъянова; Irina Mart'janova*) darbā *Krievu teksta kinolaikmets: literārā kinematogrāfiskuma paradokss* (2001)⁴. Viens no I. Martjanovas svarīgākajiem atzinumiem, kas var palīdzēt ieraudzīt arī A. Bela prozai nozīmīgas un raksturīgas šķautnes – noteikt literārā kinematogrāfiskuma termina un izpratnes robežas –, nepieciešams tādēļ, lai „interpretētu literatūras un kino attiecības, aprakstītu žanriskās izcelsmes konstantes mūsdienu tekstos un parādītu masu vai elitārās kultūras attīstības tendences”⁵. Šādas masu kultūras un sabiedrības, kā arī literatūras attiecības tiek risinātas arī A. Bela prozā.

Par definīcijas atskaites punktu ņemot tieši I. Martjanovas monogrāfiju, kurā uzskaitītais literārā kinematogrāfiskuma pazīmju klāsts ir visplašākais no zinātniskajā literatūrā sastopamajiem, Rietumu pētnieku vidū izceļami ir tie, kuru darbos literārā kinematogrāfiskuma izpratne ir definēta līdzīgi vai ļoti tuvu: Liverpoolas Universitātes profesors Deivids Sids (*David Seed*) raksta par ASV autoru *cinematic fictions* (no angļu val. – kinematogrāfiska daiļliteratūra)⁶, savukārt Vladimira Nabokova (*Владимир Набоков; Vladimir Nabokov*)

daiļrades pētniece *Ph.D.* Barbara Villija (*Barbara Willie*) izmantojusi terminu *cinematics* (kinematogrāfiskums)⁷. Ņemot vērā šo un citu pētnieku iestrādes, ir iespējama šāda literārā kinematogrāfiskuma definīcija:

Literārais kinematogrāfiskums ir īpatnību kopums, kas atspoguļo kino naratīva veidošanas principus vai kino sižetus un tēlu grupas literatūrā.

Atkarībā no literārā kinematogrāfiskuma elementu nozīmes un funkcijām, tos var iedalīt funkcionālos un strukturālos:

- **funkcionālie**: gan reālītātē pastāvoši, gan autora iztēlē dzimuši un kino pasaulei piederīgi tēli, kā arī alūzijas un reminiscences uz filmām, kino profesionālismu un termini; šie elementi var pildīt individuālas funkcijas atkarībā no konteksta (visa teksta/sižeta kopumā vai tā lielākas daļas), kurā ievietoti;
- **strukturālie**: literārā kinoscenārija vai režisora scenārija elementi vai to stilizācija literārā tekstā, kas var būt arī grafiski un kompozicionāli sintaktiski marķēti; šie elementi ir tipizēti, pilda funkcijas, kuras var aprakstīt arī neatkarīgi no visa sižeta gaitas.

Ir svarīgi, ka teksta atbilstību apzīmējumam „kinematogrāfisks” nenosaka tikai abu šo elementu veidu klātbūtne. Visdrošāk ir skatīt literāro kinematogrāfiskumu kā elementu kopumu, kura vienības var attiekties gan uz visu tekstu kopumā, gan arī uz atsevišķām tā daļām. Taču literārā kinematogrāfiskuma elementu konstatācija visbiežāk ir saistāma ar literārā teksta autora apzinātu vēlni lietot, ieviest un marķēt šos elementus, tādējādi piešķirot tiem noteiktas funkcijas un nozīmi.

Literārā kinematogrāfiskuma elementu nozīme tekstā

Funkcionālie literārā kinematogrāfiskuma elementi – starp dekorāciju un simbolu

Funkcionālo literārā kinematogrāfiskuma elementu vidū ir minami vārdi ar sakni „kino” – ne tikai „kino” kā konkrēta kinofilma

⁴ Mart'janova 2001.

⁵ Turpat, 9.

⁶ Seed 2009.

⁷ Willie 2002.

vai industrija, bet arī kinoteātris. Tāpat jāņem vērā, ka sižeta veidošanai noderīgi ir kinomākslai piederīgu profesiju pārstāvju tēli (scenāristi, režisori, aktieri utt.), kino skatīšanās vai radīšanas procesa elementi (ekrāns, kinokamera, objektīvs – jo specifiskāk ir aprakstīts kino inventāra darbības princips, jo tuvāks tas ir strukturālajiem literārā kinematogrāfiskuma elementiem). Īpaši jāizceļ reminiscences un alūzijas, kā arī kino ekfrāze – kino medija atspoguļojums verbālajā mākslā (*cinematic ekphrasis*)⁸ (jeb reāla vai iztēlota un/vai deformēta kinodarba verbāls pārstāsts). Pildot dažādas sižetam vairāk vai mazāk lietderīgas funkcijas, visi šie elementi ir sastopami A. Bela prozā, kas tapusi laikā no 1963. līdz 2005. gadam (3 stāstu krājumi un 15 romāni). Funkcionālo un līdz ar tiem arī strukturālo literārā kinematogrāfiskuma elementu nozīmes problēmu analīze ļauj konstatēt noteiktu literārā kinematogrāfiskuma paradigmu un tās izmaiņas autora daiļradē.

Kino un pieredze. Funkcionālajiem literārā kinematogrāfiskuma elementiem A. Bels pievēršas jau savā pirmajā publicētājā romānā *Izmeklētājs* (1967). Atklājot konkrēta varoņa – mākslinieka un viņa darba – būtību sarunā ar izmeklētāju, A. Bels vēstītāja skatā izmanto filmas tēlu kā dažādu paaudžu, dažādu indivīdu vēstures, atmiņu un realitātes apjausmas pieredzi: „*Skatoties vienu un to pašu filmu, mēs redzam dažādus kadrus. Pareizāk sakot, kadri ir vienādi, bet mēs dažādi tos uztveram. Mēs abi skatījāmies vienu filmu. [...] Tēvs neklusēja. Vai nu viņš gribēja sevī kaut ko noslēpt, vai arī filmas demonstrācijas laikā bija aizvēris acis .. [šeit un turpmāk izcēlumi mani – J. D.]*”⁹ Kino ne tikai ir metafora kolektīvajai atmiņai, bet arī pavisam konkrēts atmiņas konstruēšanas līdzeklis – laikā, kad ir pieņemama tikai oficiālā vēstures versija, par šādu būtisku avotu kļūst propaganda, no kuras romāna vēstītājs izsmel detaļas, lai būvētu atbildes uz saviem jautājumiem par karu: „*Nezin vai uz lauka bija kartupeļu vagas vai kviešu stabiņi. Es reiz redzēju vienu kinožurnālu par karu, tur uz lauka dega kviešu stabiņi.*”¹⁰

Kino un dzīvesveids. A. Bela prozas cilvēks 70. gados joprojām atrodas kinopropagandas iespaidā, kas nu ir pāraugusi neiedomājamā mietpilsonībā. Romāna *Būris* (1972) galvenais varonis Edmunds Bērzs pirms apzišanās, ka ir ieslodzīts (fiziskā un mentālā) būrī, „*skatījās visas filmas par karu, vienalga, vai tās bija patiesas vai nepatiesas*”¹¹. Sievas redzējumā Edmunds Bērzs vislabprātāk būtu dzīvojis „*mazā istabiņā siltu paklāju izklātā, uz milzīgi plata dīvāna, siltumā pie televizora, radio, magnetofona, pie grāmatām, platēm un magnetofona lentēm. Pie kinofilmām, ko viņš pats būtu uzņēmis. Un nebūtu viņam jāmazgājas, nebūtu jādzen bārda ..*”¹². It kā liela darba rezultāts – paša uzņemta filma –, tomēr A. Bela romānā tā kļūst par simbolu galējai mietpilsonībai, kas slēpjas ne tikai ērta dzīvokļa robežās, bet arī mierīga, svešu ideju neizaicināta prāta robežās.

Kino un realitāte. Romānā *Poligons* (1977), kura darbība galvenokārt risinās rezerves karavīru poligonā, kino ir viena no retajām izklaides iespējām militārajā vidē, un īpatnēji, ka ikdienas reālības autors saplūcina ar kino māksliniecisko fikciju. Proti, netiek strikti marķēta robeža, kur beidzas poligona vide un kur sākas kinofilmā attēlotie kara apstākļi, kas realizēti salīdzinoši reti latviešu literatūrā izmantotā kino ekfrāzes veidā: „*No rīta pēc brokastīm kareivji gāja uz mācībām, [...] vakarā skatījās kino. Lauka vidū starp diviem stabiem kā bura nostiepts baloja ekrāna audekls, un reiz seansa laikā sākās sniegputenis, un jauns karavīrs sniegputenī metās pret ienaidnieka dzota ambrazūru, ar augumu aizsedza lūku un mira. [...] Trīsdesmit gadu attālums šķīra pulku no cilvēkiem, kas mira uz ekrāna sniegputenī.*”¹³ Kino gan joprojām nezaudē savu pagātnes liecības spēku.

Kino un ikdiena. Kino kā reālība, aiz kuras slēpjas attiecības kolektīva vai divu indivīdu līmenī, visspilgtāk parādās A. Bela 80. gados tapušajos romānos, kur vēsturiskā atmiņa vairs neatrodas idejiskā centrā. Romānā *Saknes* (1982) tā ir aina, kurā padomju kinoteātros pieejamais kino tiek skatīts ar

⁸ Barbetti 2011.

⁹ Bels 1988, 408.

¹⁰ Turpat, 418.

¹¹ Bels 1972, 30.

¹² Turpat, 31.

¹³ Bels 1977, 13.

diezgan labdabīgu ironiju, kā izklaide manipu-
lējamai sabiedrībai un kā netīšas nepatikšanas
sabiedrības ārpusniekam – malumedniekam,
kas nokļūst pilsētā un sastopas ar kino skatī-
tāju pūli: „Skatītāji tad arī iegāza *Bukubendi*.
Viņš brauca cauri pūlim. Mašīnas ceļā gadījās
kašķīgi pilsoņi un pilsones, sāka kliegt, ka šī
esot vienvirziena iela. [...] Iela bija šaura, un
publika vēl aizvien gāzās ārā no kinoteā-
*ra. Laikam rādīts kāds **detektīvabals**, tādās*
reizēs ļaudis zāli pamet īpaši satracināti un
pirmajos brīžos izturas neiecietīgi pret sabied-
riskās kārtības pārkāpējiem. Vēlāk pilsonisku-
*ma uzplūds atkal noplok ..”*¹⁴ Savukārt romānā
Slēptuve (1986) kino kā izklaide ir rādītājs
laulāto attiecību atsvešinājumam, bet kino
tēla vietā varēja būt arī jebkuras citas mākslas
veids, kas mazina šī literāri kinematogrāfiskā
elementa funkcionalitāti: „*Bet pagaidām vien-*
nīgā izraušanās notika svētdienās, kad Ojārs
pameta mājas, lai paklejotu pa ielu, lai aizietu
uz kādu ķinīti. Ka arī Zanei vajadzētu aiziet uz
kādu ķinīti, to Ojārs neiedomājās.”¹⁵

Kino un konteksts. Kino lauku vidē
romānā *Sitiens ar teļādu* (1987) parādās de-
formētas ekfrāzes veidā. Te ir iesaistīta franču
režisora Kristiāna Žaka (*Christian Jaque*) pie-
dzīvojumu filma *Fanfans Tulpe* (1952): „*Pa-*
manījīs dievināto būtņi, viņš taustījās pēc sē-
dekļa. Sagrābājis svabažu vietu, apsēdās. Bet,
kā jau tas neveiksminiekiem gadās, arī otrs
sola gals izrādījās brīvs, un dēlis uzlidoja gai-
sā, aizķerdams kinoprojekcijas aparātu. Lente
aprāvās pašā interesantākajā vietā. Fanfana
Tulpes zobens iestrēdza karietes jumtā.”¹⁶ Ro-
mānā attēlotā kinofilma sastingst, apstādinot
tās varoņa darbību ļoti zīmīgā ainā – pirms
mirkļa Francijas karaļa pulkā rekrutēts ka-
reivis Fanfans ceļā uz kazarmām atbrīvo ka-
raļmeitas karieti no laupītājiem. Filmas ainai
var saskatīt paralēli romāna sižetā, kur arī
tiek risināts romantisks motīvs, tomēr A. Bela
romāna varonis no mīļotās lauku meitenes at-
sakās. Savukārt filmas sižeta atstāstu A. Bels
sagroza, jo faktiskās filmas sākumā neeksistē
aina, kurā Fanfana zobens iesprūstu karietes
jumtā. Fanfana varoņdarbu raksturo tieši tas,

ka viņš pieveic laupītājus bez jebkādas aizķer-
šanās. Šo filmas sagrozīto ekfrāzi romānā it
kā rada galvenā varoņa neveiklība – uzmestais
sola gals, kas aizķer kinoaparātu, tādējādi sa-
pludinot reālītātes un ilūzijas pasauli, veidojot
jaunas iluzoras paralēles, kas acīmredzami
domātas, lai padarītu aprakstīto situāciju vēl
komiskāku.

Kino un tā cilvēki. Šī literārā kinema-
togrāfiskuma elementu klāsta problemātika
visplašāk skarta romānā *Saucēja balss* (1973),
kur viens no A. Bela varoņiem, vārdā Zilbik-
sis, iespējams, simbolizē kino sintētisko būtī-
bu: „*... iespēju sapludināt mākslas [tēlniecību,*
glezniecību, mūziku u. c. – J. D.] viņš lieti
demonstrēja savā lielajā istabā, kas vienlai-
kus viņam bija arī darbnīca.”¹⁷ A. Bels tie-
cas iemiesot tēlā vai varonī kādu parādību,
ko apliecina arī Zilbikša līdzinieks romānā
Poligons – scenārists Piņģerots, kas, tāpat kā
kino, ir „*staigājoša kultūrzīmju krātuve*”:
„*Viņš prata dziedāt, meistarīgi atdarinot slavenos*
La Scala tenorus, prata stāstīt nebūt ne sli-
tāk par Konanu-Doilu, pārzināja baudas un
netikumus plaši kā Bokačo, mācēja izlikties
laipns kā Taleirans, kad sirdī vārījās vislielā-
*kās dusmas, bija skaudīgs kā Saljeri, **talantīgs***
kā Antonioni [itāļu kinorežisors Mikelandže-
lo Antonioni – J. D.], *aktīvs kā dons Žuans,*
noslēpumains kā majors Proņins (vai Džeims
*Bonds, ja vēlaties) ..”*¹⁸ Nedz Zilbikša, nedz
Piņģerota loma romānos gan netiek izvērsta,
tikai apstiprinot to funkcionālo atrašanos
starp sava laika simbolu un romāna vides
dekorāciju.

Kino un fikcija. Zīmīgs ir funkcionāls
literārā kinematogrāfiskuma elements agrīnajā
stāstā *Spēks ūsās* (krājumā *Spēles ar nažiem*,
1966). A. Bels attēlo varoni, kurš kolekcionē
slavenu cilvēku makus un portfeļus. Īpaši
stāsta varonis izceļ „*Augstākās Padomes de-*
putāta Bartevice kabatas portfeli un slavenās
kinoaktrises Vilmas Rinetas naudas maciņu ar
viņas monogrammu”¹⁹. Taču deputāta iespē-
jamais prototips ir stāsta uzrakstīšanas laikā
reāli eksistējošs politiķis Leonards Bartkevičs,
taču minētā aktrise visdrīzāk ir tikai literārs

¹⁴ Bels 1982, 216.

¹⁵ Bels 1986, 83–84.

¹⁶ Bels 1987, 191.

¹⁷ Bels 2004, 121–122.

¹⁸ Bels 1977, 64.

¹⁹ Bels 1966, 78.

tēls bez nosakāma prototipa. Ieviešot realitātē sastopama deputāta un neeksistējošas kinozvaigznes tēlu, autors it kā ironizē par socrealisma prasību pēc mākslas, kas balstīta uz īstenību, pievienojot arī saistošu detaļu savam laikam pikantā stāstā.

Kino un runas brīvība. Visbeidzot pie literārā kinematogrāfiskuma funkcionālajiem elementiem ir minamas arī epizodes no A. Bela romāna *Melnā zīme* (1995), kas uzskatāms par autobiogrāfisku un viens no pirmajiem rakstnieka daiļradē iemieso 90. gados jaunatgūto brīvību runāt par Latvijas vēstures problēmām. Puišis, vārdā Jānis, mēģina stāties kinorežisoru institūtā Maskavā: „*Viņš gribēja mācīties par kinorežisoru. Kurš neskatās kino vai nav skatījies? Ar kinobacili Jānis saindējās jau pamatskolā, kad Tautas namā rādīja trofeju filmas. [...] Pēc lielās sajūsmas, ko uzstīta Fanfans Tulpe ar Džinu Lolobridžidu un Žerāru Filipu, ne mazāku prieku skatītājos radīja Karnevāla nakts ar Ludmilu Gurčenko.*”²⁰ Atšķirībā no sava varoņa A. Bels atrod ceļu uz kinā pasauli scenāristu kursos. Savukārt romānā puīša kinematogrāfiskums ik pa laikam liek sevi manīt ar dekoratīviem funkcionāliem tēliem: „uz dzīvi raudzījās caur savdabīgu objektīvu”²¹; „burvju ekrāns bija nodzisis”²²; „māte cerēja, ka dēls uzņems lielo mākslas filmu par viņas dzīvi”²³, tiek arī ieskicētas filmas, kas varētu būt tapušas padomju laikā – piem., sarkastisks kinožurnāls par okupācijas izraisītu masveida ieceļošanu Latvijā. Raksturīgi, ka kino ekfrāzi šajā romānā autors izmanto visai deklaratīvu uzskatu paušanai, neatstājot vietu zemtekstam nedz literārā kinematogrāfiskuma, nedz kādos citos prozas darba elementos. Līdz ar 90. gadiem eksperimenti ar formu un mākslinieciski meklējumi vairs neietilpa rakstnieka risināto problēmu klāstā, ko atspoguļo arī literārā kinematogrāfiskuma elementu funkcijas.

Strukturālie literārā kinematogrāfiskuma elementi

Par strukturāliem literārā kinematogrāfiskuma elementiem uzskatāmas tādas kino filmas scenārijam raksturīgas parādības kā marķēta plānu, ainu un skatpunktu maiņa, kas tiek acīmredzami „montēta”, kā arī vietas, personāža un darbības konstatācija, bieži vien neatklājot darbojošos personu iekšējos pārdzīvojumus tiešā veidā (kā scenārijā).

Montāža literārajā tekstā pilda šādas funkcijas: rada un savieno redzamos un dzirdamos tēlus, palīdz sniegt eksplīcītu un implīcītu vērtējumu, dinamizē māksliniecisko telpu, attēlo māksliniecisko laiku, ietekmē teksta uztvērēju, iekļaujot viņu teksta radīšanā. Labs piemērs šim literārā kinematogrāfiskuma iezīmēm ir vienā no A. Bela agrīnajiem darbiem – autobiogrāfiskajā stāstā²⁴ *Ķieģelis* (krājumā „*Es pats*” līdzenumā, 1968). Galvenais varonis mēģina iestāties Maskavas kinematogrāfistu institūtā, kinorežisoru fakultātē, kārtot iestājek sāmenus, tomēr izredzēto studentu sarakstā neiekļūst. Kinematogrāfistu institūts un loma, kas jānospēlē, te ir būtiski tēli, tomēr tos papildina strukturālie literārā kinematogrāfiskuma elementi: īpašais vēstītāja (galvenā varoņa) pasaules un ikdienas redzējuma kinematogrāfiskums, iespējams, saasinās eksāmena dēļ, un kļūst redzama prātā risinātā „plānu maiņa”: „*Pretī nāk kāds vīrs. [Tālais plāns – šeit un turpmāk piezīmes manas – J. D.] Viņam bezgalīgām līnijām izvagota seja. [Tuvplāns.] Liekas, visas kaislību vētras tur plosījušās. Pavadu vīru ar skatienu. [Vidējais plāns.]*”²⁵

Kinematogrāfiska teksta tips tiek veidots ar **novērojamā/nenovērojamā**, dzirdamā/nedzirdamā montāžu, to savienošānu vertikālās montāžas formā (S. Eizenšteina termins). Tā rodas arī sarežģītākas montāžas kombinācijas, piem., virknējums novērojamais/dzirdamais un novērojamais/nedzirdamais.²⁶ Pat agrīnajā stāstā *Ķieģelis* A. Bels piešķir kinematogrāfiskajam varonim īpašas novērošanas spējas: „*Cik institūta ēkai ir logu? Par logiem jāzina. Var pajautāt kāds no eksaminācijas*

²⁰ Bels 1996, 58.

²¹ Turpat, 60.

²² Turpat, 62.

²³ Turpat, 64.

²⁴ Saruna ar A. Belu 2015. gada 4. septembrī Rīgā.

²⁵ Bels 1968, 130.

²⁶ Mart'janova 2001, 14–16.

komisijas locekļiem, lai pārbaudītu novērošanas spējas.”²⁷ Šajā stāstā funkcionālie literārā kinematogrāfiskuma elementi (galvenā varoņa interese par kino, kinoinstitūts, režisora eksāmens utt.) darbojas saskaņā ar strukturālajiem elementiem, taču tas A. Bela prozā negadās bieži.

Viens no piemēriem, kur novērošanas situācijā fiksēti dzirdamā/nedzirdamā un redzamā/neredzamā elementi, ir romānā *Būris*. Šajā situācijā varonis ir ieslēgts būrī meža vidū, tāpēc nereti tver apkārtni ar pastiprinātu uzmanību – gluži kā ieslēgta kinokamera: „*Trīs vīri pazuda krūmos, pat viņu sejas Bērzs tā arī nepaguva saskatīt. Tumsā švīkstēja zari. .. tomēr apkārtni nevarēja pārskatīt, traucēja gravas augstie, kokiem apaugušie krasti. .. tālāk gravā burbuļoja strautiņš; to nevarēja redzēt, bet ūdens skaidro čalu labi dzirdēja.*”²⁸

Raksturīgi, ka romānā *Saucēja balss*, kura pamatā ir nemitīga novērošanas un slepenības spēle, jo galvenie varoņi ir nomaskējies revolucionārs un viņu meklējošais slepenpolicists, vēstītājs tver notiekošo ar kameras aci un „montē” novēroto grafiski marķētās rindās: „*Stiklinieks izgāja cauri gaitenim, sargādamies pieskarties mēteļiem uz drēbju pakaramā, nonāca virtuvē un izkrāvja amata kastī. [...] Maza meitenīte, tērpusies rozā kleitīnā, kā sārta malduguntiņa aizskrēja pa gaiteni garām virtuves durvīm. Bija dzirdama saruna.*”²⁹

Problemātiska ir strukturālo literārā kinematogrāfiskuma elementu grafiskā marķējuma paradigma A. Bela prozā – romānos *Būris* un *Saucēja balss* montētās ainas, kas ietvertas relatīvi lakoniskos, vienkāršos nepaplašinātos teikumos, atrodas atsevišķās rindkopās, taču vēlākajos darbos šim marķējumam nepakļaujas arī ļoti kinematogrāfiski „montētas” epizodes. Piem., autobiogrāfiskajā romānā *Melnā zīme*, kur galvenais varonis filmas tēlainībā un grafiski nemarkētā kadru montāžā redz visu savu mūžu, guļot uz operāciju galda: „*Kārtis fasējot, notikumi nokļūst cieši līdzās. Jānis ir zīdāinis un sēž lielā pītā grozā pie ūdens pumpja kūtī, kamēr māte un tante dzirdina*

govis. Skolnieks ar mugursomu plecos slēpo pāri gravai. Jānis karavīra formā brauc pa stepi studbekera kravas kastē. Apvāršņa vietā studbekera augstie borti, komandiera seja stūrī spīd kā rietošs mēness. Jānis ir līgavainis, skūpstā Zentu .. Slāņainajā rēggleznā figūras dzīvoja un kustējās kā telpiskā filmā.”³⁰

Iespējams, atsacīšanās no grafiski marķētās montāžas, veidojot „filmas” par galveno varoni un no galvenā varoņa skatpunkta, tika veikta, lai saglabātu vēstījuma veselumu. Turklāt šis veselums ir nepieciešams arī galvenā varoņa individuālā skata akcentēšanai, kas gluži kā režisora Dzigas Vertova (*Дзига Вертов; Dziga Vertov*) 1919. gada manifestā postulē: „Es esmu kino-acs. Es esmu mehāniska acs, Es, mašīna, rādu jums pasauli, ko tikai es varu redzēt.”³¹ Romānā *Latviešu labirints* (1998) šo veselumu iespaido arī galvenā varoņa Alekša Mierlauka meditācijas prakse, kas paredz „iziešanu” no sava ķermeņa: „*Aleksis redzēja sevi skrienam. Domās viņš pacēlās aizvien augstāk virs skrejoša ķermeņa, redzēja priežu ieloku ap līci, saskatīja pašu līci lēni griežamies kā milzīgu pūsmēnesi, ieraudzīja sīko Rīgas labirintu dziļi lejā pie Daugavas sudraba dzīslas.*”³² Šajā gadījumā redzēto ainu montāža „sarežģī un nojauc „reālistiskos” laika attēlojuma principus darbā”³³, demonstrējot, ka laiks ir vienlaicīgi notiekošo kustību kopums un ka šķietami laika atdalīti notikumi un tēli (piem., ķermenis un gars) var nokļūt blakus viens otram.

Literārā kinematogrāfiskuma funkcionālie elementi, veidojot tematiskos problēmjuatājumu pārus „kino un pieredze/dzīvesveids/realitāte/ikdiens/konteksts/cilvēki/fikcija, un runas brīvība”, ļauj detalizēti skatīt arī svarīgas Alberta Bela prozas šķautnes, kas saistītas ar laikmeta, indivīda un sabiedrības attiecībām ar tehnoloģijām un idejām. Savukārt strukturālie literārā kinematogrāfiskuma elementi ļauj ieskatīties autora prozas poētikas detaļās, kas gan apliecina saikni ar vēstures virzību, gan arī autora prozas iekšēja līdzsvara meklējumus.

²⁷ Bels 1968, 130.

²⁸ Bels 1972, 144–148.

²⁹ Bels 2004, 6.

³⁰ Bels 1996, 12.

³¹ Vertov 1984, 17.

³² Bels 1998, 128.

³³ Kukulin 2015, 67.

Literārais kinematogrāfiskums kā kinomākslas ietekmes sekas

Literārā kinematogrāfiskuma definīcija neparedz viennozīmīgu atbildi uz jautājumu, vai un kādā veidā (tieši vai netieši, kurā laikā un kādos apstākļos) kino ir ietekmējis konkrētu literāro darbu, jo šāds konstatējums bieži vien ir neiespējams. Turklāt ietekme var nākt ne tikai no kino, bet arī netieši – no literārā kinematogrāfiskuma elementus saturoša darba. Šādu ietekmi, piem., ir atzinis krievu rakstnieks Aleksandrs Solžeņicins (*Александр Солженицин; Aleksandr Solženicin*): romānu sērijā *Sarkanaīs ritenis* autors ir attīstījis hipermontāžas principu, kuru aizguvis no Džona Dospasosa (*John Dos Passos*) darba *1919*, ko bija lasījis Lubjankas iekšējā cietumā 1945. gadā.³⁴

Problēmas, kas rodas, meklējot literārā kinematogrāfiskuma pazīmes konkrētos darbos, jau tikušas loģiski formulētas Andrē Bazēna (*André Bazin*) darbā *Kas ir kino?* (1967): kino ietekmju rezultātus grūti konstatēt tāpēc, ka tie ir vienas kultūras izpausmes.³⁵ Čārlzs Eidsviks (*Charles Eidsvik*) monogrāfijā *Kino un literatūra* (1971) raksta: „Ikviena pretenzija skatīt rakstnieka darbu kā „kinematogrāfisku” kalpo par pierādījumu, ka kino ir pirmām kārtām ietekmējis pašu pētnieku, ja ne rakstnieku.”³⁶ Uz literārā kinematogrāfiskuma problemātiskumu norādījis arī Roberts Ričardsons (*Robert Richardson*) darbā *Literatūra un filma* (1969), atzīstot, ka kino „ir literatūras atzars – tādas literatūras, kas jau pirms kino parādīšanās ir ieguvusi dažus neparastus un tīri vizuālus efektus”³⁷, un atzīstot arī, ka kino ir būtiski mainījis literatūru. Bez šaubām – atpazīstot kinematogrāfiskuma elementus literatūrā, lasītājs galvenokārt balstās uz savu vizuālās kultūras pieredzi³⁸ jeb to, ko spēj izteikt kā vizuālu vārdos. Bet šīs attiecības ir attiecināmas arī uz rakstnieku, kurš izsaka savu kino pieredzi literatūrā.

Ir dabiski pieņemt, ka literārā kinematogrāfiskuma elementi var tikt konstatēti galvenokārt to rakstnieku darbos, kas profesionāli ir/bijuši saistīti ar kino industriju vai arī atzīst/atzinuši sevi par kinomākslas piekritējiem. Tam noder ieskats šo autoru biogrāfijā – piem., kinematogrāfiskās prozas autors V. Nabokovs ir darbojies Holivudā³⁹, Džeimss Džoiss (*James Joyce*) atzīts par aizrautīgu kino skatītāju⁴⁰ utt. Vai viens no šiem autoriem ir arī A. Bels, kura daiļradē, sākot no agrīnā posma līdz pat 21. gs. romāniem, ir atrodamī literārā kinematogrāfiskuma elementi?

A. Bela radošās darbības sākuma posmā, 60.–70. gados, notiek tehnoloģiju uzplaukums: attīstās kibernetika,⁴¹ kino un citas vizuālās kultūras sāk ietekmēt literatūru vizuālās kultūras izplatības laukā (par šo paralēli var lasīt arī Latvijas humanitāro zinātņu aktuālākajos pētījumos⁴²). A. Bela radošajā biogrāfijā līdzās literārai darbībai ir arī tieša saskarsme ar kino pasauli. Rakstnieks atzīst, ka ir bijis kaislīgs kino skatītājs jau no pašas bērnības.⁴³ Turklāt 1966.–1969. gadā viņš ir studējis Augstākajos scenāristu kursos Maskavā, kur studiju procesā ir arī iepazinies ar Andreju Tarkovski (*Андрей Тарковский; Andrej Tarkovskij*) un kur viņam ir bijusi iespēja redzēt ļoti daudzas, toreiz tipiskam padomju cilvēkam nepieejamas Rietumu filmas: Mikelandželo Antonioni (*Michelangelo Antonioni*), Federiko Fellīni (*Federico Fellini*), Akiras Kurosavas (*Akira Kurosawa*) u. c. režisoru darbus. Kursu noslēgumā A. Bels ir izstrādājis arī diplomdarbu – kinoscenāriju *Pagrabs*, kura struktūru var salīdzināt ar romāna *Latviešu labirints* literāro kinematogrāfiskumu.

³⁹ Abd-Elrahman 2010, 220.

⁴⁰ Wyllie 2002.

⁴¹ Kolmogorov 1961.

⁴² Būtisks ieguldījums vizuālās kultūras izpētē ir 2013. gadā tapušais Ilzes Brēmeres promocijas darbs *Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta latviešu dzejā* (LU).

⁴³ Saruna ar Albertu Belu 2015. gada 4. septembrī Rīgā.

³⁴ Solžeņicins 2001, 215–216.

³⁵ Bazin 1967, 61–65.

³⁶ Eidsvik 1971, 72.

³⁷ Richardson 1969, 15.

³⁸ Mirzoeff 2015, 15.

Latviešu labirints (1998)	Pagrabs (1974)
<p>„Ir sestdienas novakars. Liepu ieskautais pagalmis ir rāms un kluss. Pa amatnieka mājas virtuves logu iespīd saule. Lēni slīdot lejup, zelta rats skar Senču sila egļu galotnes. Saules stari ir iesarkani, dažbrīd pavīd arī dzeltenas švīkas.</p> <p>Stari gulstas uz virtuves galda. Vaskadrāna blāvi mirdz.</p> <p>Uz galda uzlikti dažādi maksšķerēšanas rīki. Spole, svina atsvariņi, āķi, pludiņi un auklas. Tēvs kārtu somu, lai dotos uz vakara copi.</p> <p>„Es arī gribu līdzi!” lūdzas mazais Aleksītis.”⁴⁴</p>	<p>„Pagraba griesti, sienas izverd putekļu mākoņus, ietinot visu necaurredzamā miglā. Raustās „siks pārņa” liesma. Zvans pie griestiem zvana pilnā spēkā. Kliedzieni.</p> <p>Spokaina kustība.</p> <p>Augšā dārdot sagrūst māja.</p> <p>Tad viss lēnām aprimst, tikai putekļu mākoņi virmo pagrabā. Zvans zvana arvien lēnāk, rāmāk, klusāk, līdz skaņas izdzīest klusās trīsās.</p> <p>Cauri putekļiem kā rēgi pieceļas cilvēku stāvi.”⁴⁵</p>

Nekļuvus par diplomētu kinoscenāristu, A. Bels turpina strādāt ar kino tekstiem un 1973. gadā pēc paša romāna *Saucēja balss* motīviem uzraksta kinoscenāriju *Uzbrukums prefektūrai* (Rīgas kinostudija), ko režisors Oļģerts Dunkers jau pēc gada ekranizē (*Uzbrukums slepenpolicijai*). 1993. gadā A. Bels ir konsultējies režisoru Ansi Epneru, kurš strādāja pie filmas *Būris* pēc rakstnieka romāna motīviem.^{44, 45}

Kino ietiekšanās literatūras laukā notiek nemitīgi, dažreiz pieņemot visai īpatnējas formas, kas var arī nebūt ilglaicīgas. Piem., neilgi pirms A. Bela ienākšanas prozā Eiropā rodas t. s. jaunais franču romāns, kura pamatā ir kinoscenārija kā pastāvīga teksta publikācija un izdošana līdzās filmas iznākšanai uz ekrāniem. Viens no šī žanra radītājiem ir Alēns Robs-Grijē (*Alain Robbe-Grillet*), kuru A. Bels uzskata par vienu no saviem radošajiem iedvesmotājiem⁴⁶, viņš savos romānos veido literārā kinematogrāfiskuma strukturālos elementus: „Dzīvokļa durvis palika pusatvērtas; zaldāts tās pagrūž, iziet caur neapgaismotu priekštelpu un apsēžas pie galda, kamēr sieva ieļej viņam vīnu. Viņš dzer klusējot, nelieliem malkiem, un, katru reizi iedzerot, liek glāzi uz rūtainās vaskadrānas. Tā viņš atkārtu reizi pa reizei, pēc tam visa vaskadrāna viņa priekšā izskatās apaļiem pleķiem klāta, bet šie pleķi ne vienmēr ir noslēgtiem lokiem ..”⁴⁷ Šis citāts

no A. Roba-Grijē darba apliecina, ka ne tikai grafiski marķēti literārā kinematogrāfiskuma elementi nav etalons, bet ka arī A. Bela ietekmes varēja rasties, lasot kinematogrāfiski uzrakstītu ārzemju literatūru.

Literārā kinematogrāfiskuma elementi to funkcionālā un/vai strukturālā formā ir atrodamā lielākajā daļā A. Bela darbu. Šo elementu lietojums iezīmē divas pamatfunkcijas – rakstnieka individuālo stilu un konsekventi lietotu paņēmieni klāstu, kā arī eksperimentus ar poētiku, sava rakstības stila meklējumus. Izšķirot trīs galvenos literārā kinematogrāfiskuma problēmjaudājumus (parādības un termina robežas, nozīme tekstā un autora biogrāfijas ietekme), ir iespējams konstatēt latviešu rakstniekam svarīgus, literārā kinematogrāfiskuma akcentētus tematiskos lokus: sabiedrība, masu kultūra, vēsture, atmiņa, brīvība u. c. Šos tematiskos lokus galvenokārt var atrast funkcionālo literāri kinematogrāfisko elementu klāstā, taču strukturālie literārā kinematogrāfiskuma elementi ir implicīti un kalpo rakstnieka un teksta attiecību risinājumam – tie visdrīzāk ir nepieciešami poētikas atjaunošanai, teksta idejiskās puses un tēlainības akcentēšanai. Literārā kinematogrāfiskuma elementu lietojuma paradigma mainās arī ģeopolitisko izmaiņu iespaidā – līdz ar cenzūras pazušānu autora darbos centrālajā vietā izvirzās ne literārie eksperimenti, bet gan idejiskums. Savukārt literāri kinematogrāfisko elementu ienākšana prozā var būt ne tikai tiešas kino pieredzes vai masu kultūras, bet arī citu kinematogrāfisku literāro darbu ietekmēta.

⁴⁴ Bels 1998.

⁴⁵ Bels 1974, 75.

⁴⁶ Saruna ar Albertu Belu 2015. gada 4. septembrī Rīgā.

⁴⁷ Rob-Grije 1999.

VĒRES

- Abd-Elrahman, M. (2010) *The Cinematic Vision in Some American Narrative Prose Fiction*. VDM Publishing.
- Barbetti, C. (2011) *Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory*. Palgrave Macmillan.
- Bazin, A. (1967) In Defence of Mixed Cinema. *What is Cinema*. Berkeley.
- Bels, A. (1966) Spēks ūsās. *Spēles ar nažiem*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1968) Ķieģelis. „*Es pats*” lūdzenumā. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1972) *Būris*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1974) Pagrabs. *Karogs*.
- Bels, A. (1977) *Poligons*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1982) *Saknes*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1986) *Slēptuve*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1987) Sitiens ar teļādu. *Cilvēki laivās*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1988) Izmeklētājs. *Cilvēki pilsētās*. Rīga : Liesma.
- Bels, A. (1996) *Melnā zīme*. Rīga : Preses nams.
- Bels, A. (1998) *Latviešu labirints*. Rīga : Daugava.
- Bels, A. (2004) *Saucēja balss*. Rīga : Jumava.
- Benjamin, W. (2007) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (1936) *Illuminations*. New York : Harcourt, Brace & World.
- Deleuze, G. (1983) *L'Image-mouvement: Cinéma I*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Eidsvik, C. (1971) *Cinema and Literature*. University of Illinois.
- Kolmogorov, A. N. (1961) Avtomaty i žizn' (izloženie N. G. Ryčkovoj). *Tehnika – molodeži*, 10, 16–19.
- Kukulin, I. (2015) *Mašiny zašumevšego vremeni: Kak sovetskij montaž stal metodom neoficial'noj kul'tury*. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie.
- Lotman, J. (2015) *Struktura hudožestvennogo teksta*. Pieejams: http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf (01.08.2015.).
- Mart'janova, I. (2001) *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoj kinematografičnosti*. Sankt-Peterburg: SAGA.
- Mirzoeff, N. (2015) *How to See the World*. Pelican.
- Richardson, R. (1969) *Literature and Film*. Bloomington, London.
- Rob-Grije, A. (1999) *V labirinte*. Moskva : Azbuka. Pieejams: http://royallib.com/book/robgrije_alen/v_labirinte.html (09.09.2015.).
- Seed, D. (2009) *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*. Liverpool : University Press.
- Solženicin, A. (2001) Teleinterv'ju na literaturnye temy s N. A. Struve. Pariž, mart 1976 g. *Sobranie sochinenij v 9 tomah*, 7. Moskva : Terra-Knižnyj klub.
- Vertov, D. (1984) The Council of Three. *Kino-eye*. University of California Press.
- Wyllie, B. (2002) Experiments in Perspective: Cinematics in Nabokov's Russian Fiction. *New Zealand Slavonic Journal*, 277–288.

Summary

Jūlija Dibovska

Problems of Literary Cinematography in the Prose of Alberts Bels

Most of the prose works by Latvian writer Alberts Bels (1938) can be considered as cinematic in nature. In the period of 40 years this author has written three collections of short stories and 15 novels. Since this was the Soviet period during the most productive time of Alberts Bels life he experienced censorship and had to contend with last remnants of slowly dying Socialist Realist standards in literature and art. However works of Alberts Bels have always been different and more visual than those of any other writer of Latvian prose fiction of that period. One of the differences between his prose and that of others is the presence of cinematic elements. These elements can be divided in two different but connected forms: functional elements – cinematic imagery, cinematic institutions and professions, elements of cinema industry and movie production; and structural elements – the mimicry of screenplay in prose, for the most part marked graphically but also considered as edited „screens”, „parts”, etc. These elements are also evident in the works of other European and American or even Russian authors' such as Vladimir Nabokov, James Joyce, Virginia Woolf, Alain Robbe-Grillet, Alexandr Solzhenitsyn, etc. Usually the cinematic elements in prose are related to the cinematic experience of the author. Those of Alberts Bels is very similar to that of other authors that have used cinematic imagery experimentally and successfully in their work.