

JŪLIJA DIBOVSKA

**LITERĀRAIS KINEMATOGRĀFISKUMS
UN BĪBELES MOTĪVI ALBERTA BELA ROMĀNĀ
"SAUCĒJA BALSS"**

Neomītisms – plašākā nozīmē – 20. gs. raksturīgs mākslinieciskās domāšanas princips (*Kursīte*, 2002, 198); šaurākā nozīmē – Bībeles tēlu, motīvu un sižetu, kā arī jebkuru citu arhetipu klātesamība mākslinieciskā tekstā. Rakstā tiks skatītas konkrētas neomītisma izpausmes Alberta Bela tekstā, paplašinot to analīzi sinhronā, nevis diahronā aspektā – proti, ne tik daudz uzlūkojot Bībeles motīvus laikmeta aspektā, cik meklējot to kopsakarības ar kultūras un, konkrēti, kinematogrāfiskuma elementu izpausmēm tekstā.

Bībeles motīvi caurauž visu A. Bela daiļradi, latviešu padomju perioda literatūras kopainā iezīmējot rakstnieka neatkārtojamo stilu un vēlmi attēlot savu laiku mākslinieciski spilgtās, arhetipos nolasāmās formās. It kā pretēji jaunradītajam socreālisma mītam un tā paliekošajām pēdām 20. gs. vidus padomju literatūrā A. Bels savos romānos bieži pievēršas ideoloģijas neviennozīmīgi vērtētajiem Bībeles motīviem, kurus pārinterpretē atbilstoši vispār-morālo un totalitārās varas radīto problēmu konstatējumiem. A. Bela darbi bieži vien "reanimē" mītisko domāšanu: piemēram, romānā "Cilvēki laivās" smilšu kāpa apdraud kuršu ciemu gluži kā Bībelē attēlotais Dievs, kas sola padarīt Ēģipti par tuksnesi valdnieka nevēžības dēļ; savukārt "Būri" tiek vēstīts par aplaupītu un būri ieslodzītu arhitektu, veidojot paralēles ar Jēzus 40 dienu kārdināšanu tuksnē, ko atrodam Jaunās Derības tekstā; "Saucēja balss" sižetu veido revolucionāru darbība 1905. gadā (starp citu, vēstures interpretācija te nav pretrunā ar padomju "mitoloģiju") – par "Saucēja balss" sižeta līnijas izgaismotāju kļūst, piemēram, Marka evaņģēlijs. Protams, Bībeles motīvi ir drīzāk ierosmes avoti, A. Bela darbos tie nav ieraugāmi pilnīgā apjomā – rakstnieks pielāgo un deformē alūzijas un tajos slēpto morāli, brīžiem sakrustojot vairākus simbolus un arhetipus, paņemot no mīta sev konceptuāli svarīgāko un romāna vēstījumam derīgāko.

Višpamanāmākā alūziju krustošanās "Saucēja balsī" notiek, kad Bībeles motīvi sastopas ar folkloras mantojuma kodiem, kas līdz ar mākslinieciskā laika un darbības vietu maiņu, kompozicionālajiem un žanriskajiem elementiem padara A. Bela prozas ritmu nemierīgu, bet darbus kopumā polifoniskus. "Latvijas Avīzē" publicētajā intervijā A. Bels atzīst, ka ir *divas grāmatas, kas mani ietekmējušas visspēcīgāk – pirmā ir Bībele, gan Vecā, gan Jaunā Derība, otra – Latoju dainas* (Bels, 2013). Rakstnieks postulē vienu no 20. gs. latviešu jeb "beliskā" romāna pastāvēšanas principiem.

Bet līdzās bībeliskajam diskursam A. Bela prozā ir arī citi intertekstualitātes elementi – mazāk pētītas ir literārā kinematogrāfiskuma pazīmes rakstnieka darbos, kas ir viens no mākslu sinestēzijas paņēmieniem literārā darbā 20. un 21. gs. (Goody, 2011). Par to, ka literārais kinematogrāfiskums var būt ne vien kultūras diktēta nepieciešamība un ārēja, laikmetīga reālija prozas tekstā, bet arī formāli, saturiski un idejiski iekšēji svarīgu elementu kopums, jau liecina tādi darbi kā, piemēram, Franča Kafkas (*Бакурова*, 2010, 368–371), Frānsisa Skota Ficdžeralda (*Kundu*, 2007), Vladimira Nabokova (*Wyllie*, 2002, 277–288) teksti un daudzi citi 20. gs. tapušie kinematogrāfiskie romāni. Literārais kinematogrāfiskums līdz ar gadsimtam raksturīgo neomītisko mākslinieciskās domāšanas principu veido daļu no šo un citu labi pazīstamo autoru darbu būtības: *Literārais kinematogrāfiskums ir viena no 20. gs. literatūras individuāli stilistiskās attīstības dominantēm* (Мартьянова, 2001, 5).

Literārais kinematogrāfiskums ir kinematogrāfa un tā industrijas izpausmju elementi literārā tekstā. Tas, ka zināmi kino raksturīgie vizualitātes, skatpunktu vai kompozīcijas elementi ir sastopami jau literatūrā pirms kinolaikmeta (piemēram, Čārlza Dikensa romānos), nenozīmē, ka kino ietekme uz literatūru ir pārspīlēta vai pašsaprotama. Kino ir ietekmējis visu kultūru, bet ne vienmēr šīs ietekmes ir fiksējamas; savukārt literārais kinematogrāfiskums ir pievēršanās konkrētām kino ietekmes sekām tekstā, neļaujoties spekulācijām par netveramo mākslu un žanru saplūšanu. Literāru darbu un kino mijiedarbība, konkrēti, ietekmju apmaiņa, ir abpusēja un laika gaitā – mainīga (S. Janz. *Two Intersecting Lines: Cinematic Elements In Vladimir Nabokov "Laughter in the Dark"*. Athabasca University course archive. Film and Literature. <http://www.athabascau.ca/courses/engl/373/stanjanzessay.htm> Skatīts 01.04.2014.)

Jēdzienā "literārais kinematogrāfiskums" (*литературная кинематографичность*) literatūrzinātniece Irina Martjanova izšķir vairākas pazīmes, kas var liecināt, ka tekstam piemīt literārais kinematogrāfiskums: montāžas tipa

kompozīcija – sintaktiski izceltie filmas “kadru” ekvivalenti tekstā un dinamiskā novērojuma situācija, kas ir radniecīgi apziņas plūsmas tehnikai; kino-scenārija pazīmes teksta grafiskajā izkārtojumā; kinometaforas, tēli, citāti utt. (Мартыанова, 2001, 5–10). Ja šie elementi bieži vien pastāv viena literāra darba ietvaros, tiek apliecināta pētāmā autora interese par kinematogrāfiskuma elementiem pēc būtības un pat to apzināta ieviešana verbālā tekstā.

A. Bela darbos atrodami literārā kinematogrāfiskuma elementi ne tikai ļauj paskatīties uz gadsimtu, bet arī padziļina skatījumu uz rakstnieka individuālo stilu, kad polifoniskums un neomītiska domāšana tiek papildināti ar kino-kameras optikas tvertām ainām no varoņu puses, vēstītājs uzņemas sava veida kinooperatora lomu, fiksējot romāna notikumu gaitu t. s. novērojuma dinamiskajā situācijā un veido montāžas kompozīciju, kas parasti raksturīga kinotekstam. Literārais kinematogrāfiskums kā gadsimta tehnoloģiskā cilvēka pasaules uztvere organiski savienojas ar indivīda vietu biblisko arhetipu pasaulē. Viens no šādas savienības spilgtākajiem piemēriem ir 1972. gadā publicētais romāns “Saucēja balss”.

“Saucēja balss” ir simboliski ass A. Bela skatījums uz latviešu tautas likteni 20. gs. sākumā, kas, protams, ir parafrāze par autora paša laiku. Attēlojot Ādolfu Karlsonu, kura prototips ir latviešu revolucionārs Jānis Luters, rakstnieks redz savu varoni kā 20. gs. “labās vēsts” nesēju – jauno Jēzu Kristu, kurš riskē ar dzīvību un, būdamas apcietināts, caur pārbaudījumiem uzsāk ceļu līdz pašai Golgātai. Tikai romāna teksts kopumā ļauj saskatīt Karlsona veidolā autora stilizētos Kristus vaibstus un pat sava veida “funkcionalitāti”, jo A. Bels, protams, nekur tieši nepiešķir savam varonim šo apzīmējumu, vienīgi uztur simbolisko romāna spriegumu, attēlojot slepenpolicijas īstenotos Svēto Rakstu valodas zaimus.

Tāpat kā Marka evaņģēlija vēstījumā par Kristu – Karlsons tiek nodots un apcietināts kopā ar diviem citiem noziedzniekiem, nolemtiem mocībām un nāvei. Zīmīga ir policijas priekšnieka Gregusa līdzība Poncijam Pilātam, kurš tāpat pieprasa Jēzus atzišanas noziegumā, bet atbildi nesaņem. Gregusa viltība gan vairāk līdzinās Mihaila Bulgakova romānā “Meistars un Margarita” interpretētajai Pilāta dabai – Greguss ir cilvēciņš, tātad – glēvs un liekulīgs: *Padarīšu brašo puisi par savu parādnieku, man vajadzīgi tādi braši puši, kas netur ļaunu prātu uz veco labo Gregusu! Lai pat tad, kad puisi šaus, puisis domā, ka esmu bijis viņa labvēlis (Bels, 2004, 164)*. Karlsonu vainago mācekļu un biedru uzticība, bet, pretēji Marka evaņģēlijam, kur Kristus tika svaidīts pēc nāves, Marijas

Magdalēnas cienasti sagaida Karlsonu policijas iecirknī kā bēgšanas un izdzīvošanas priekšvēstnesis. Karlsons ir jaunā gadsimta cilvēks, tāpēc arī viņa liktenis 23 gadu vecumā pagaidām nesasaucas ar 33 gadus vecā Kristus dzīves noslēgumu. Karlsons ir arī tipiski "belisks" 20. gs. cilvēks, kura izredzētība īstenojas ārpus laika pastāvošā profesionālā talantā, bet tipu veido pats gadsimts.

Profesionālā revolucionāra Ādolfa Karlsona darbībā ir vairāki kinematogrāfisku un fotogrāfisku tēlainību ievadoši elementi, kas viņu raksturo kā ārkārtēju individu, kura rīcība ir automātiskuma un sava veida misijas vadīta.

Revolucionāra dzīvi Bels raksturo, stilizējot ticības baušļus: *Tev nebūs personīgās dzīves, tev nebūs mīlestības; Tev nebūs nokaut, tev nebūs zagāt, tev nebūs melot, /.. / Tev nebūs mājas un pavarāda, tev nebūs gultas un apsega nebūs. Tev nebūs galda, pie kā maizi ēst, un bieži vien arī maizes tev nebūs. Tev nebūs mīlēt, tev nebūs sapņot – par sievietēm vijīgām, slaidām, tev nebūs sapņot (Bels, 2004, 11, 12).* Par Karlsona personīgo jeb miesīgo dzīvi romānā vēstīts gaužām nedaudz, turklāt jaunās pasaules ticības baušļi rāda, ka šis cilvēks izdzīvo dzīvi vizuāli tveramos tēlos; gluži tāpat, kā par arhitektu Bēzru romānā "Būris" rakstnieks uzsver, ka galvenā varoņa ikdienā tieši ar acīm redzamajam ir izšķiroša un ar profesionālo revolucionāra darbību cieši saistīta loma: *Tev būs savu tēvu un māti mīlēt, bet neredzēsi tu viņus dažkārt mēnešiem ilgi, un izdils mēness debesīs un atausgs atkal debesīs; turpat līdzās dzīvodams, savus brāļus tu neredzēsi, un tavi draugi uz ielas starp cilvēkiem ies, tevi neredzēdami (Bels, 2004, 12).*

Par to, ka Karlsons savās profesionālajās spējās apvieno audiovizuālo tvērumu, būdams precīzs gluži kā tehnika, kā savdabīga cilvēciskota ierakstīšanas ierīce, liecina viņa uzvedības attēlojums, nokļūstot policijas iecirknī. Arī šī aina tuvina "Saucēja balsi" romānam "Būris", kurā tieši tāpat cilvēka nokļūšana ieslodzījumā un viņa dzīvības apdraudējums atmodina vai ļauj ieraudzīt individuālo spējas audiovizuāli tvert apkārtnei ar īpatnēju – arī par kinematogrāfisku raksturojamu manieri. *Viņi mani aplūko, nu, es viņus arī. Jāpapēta viņu apģērbs /../. Mans ķermenis ir brīvs, rokas svabadi nokarājas gar sāniem, jāievēro viss šajā telpā, jāpatur atmiņā katra balss intonācija, katrs žests, jāpatur atmiņā katra seja, jāiegrāv atmiņā katrs vaibsts un rīcība. To Karlsons paguva izdomāt, pasperot pāris soļu no durvīm dziļāk telpā, un vienlaikus viņa skatiens vērīgi aplūkoja nelielo istabu, plato galdu ar vara dzeltenumā mirdzošo patvāri galda vidū, un, patvāri aplūkodams, viņš kaut kādā sekundes simtdaļā paguva reģistrēt vārdus "vara dzeltens", domas meta mazu likumu un kā telegrāfa lentē noklabināja vēl dažus*

vārdus – “vara zeltainā”, un vēl viņš fiksēja kādas nelielas, zeltainas, uzmanīgas acis, kas raudzījās tieši viņā no galda pretējās malas (Bels, 2004, 69–69). Šajā fragmentā var arī izšķirt Karlsona kinematogrāfiskā skatījuma plānu maiņas – varoņa skatiens plūst pa iecirkņa telpu, pa priekšmetiem tajā, līdz sastopas tuvplānā ar acīm. Ir zīmīgi, ka šīs plānu maiņas ir arī sintaktiski marķētas – katrs kadrējums būtībā ir jauna izteikuma un/vai teikuma daļas pamatā.

Kustības kā kinematogrāfam svarīga elementa fiksēšana ir Karlsona personības pamatā: *Viņš redzēja zilās debesīs pazūdām divpadsmit dzērves, tieši divpadsmitos viņam bija jāmostas, divpadsmit dzērves kļuva arvien mazākas, mazākas; pārbaudīts paņēmiens, skaitlis nogūlās zemapziņā, un dzērvoju kāsis, sēri dzērklēr, dzērklēr, debesu francūzietes, pārvērtās tikko samanāmā punktiņā un izgaisa zilgmē* (Bels, 2004, 10). Ir jāievēro, ka varonis šajā novērojuma dinamiskajā situācijā gluži kā kamera redz dzērvoju attālināšanos līdz pat mazākajam, optiski fiksejamam punktam. Tāpat, protams, ir svarīgi, ka redzes gleznas apvienotas arī ar pārliedzošu skaņas atdarinājumu, veidojot dzīvu romāna ainu.

Par kinematogrāfiskām jāuzskata arī ainas, kurās tēlotais bieži vien ir ietverts sintaktiski šķirtās vienībās, turklāt rindkopas noslēgumā rakstnieks apliecina novērojuma dinamiskās situācijas esamību, kad it kā statiskās kinokameras novērots objekts nemaināmi attālinās, pamazām pazūd no vēstītāja redzeslauka: */.. / divu zirgu vilkta, garām aiztrauca ātrās medicīniskās palīdzības kariete ar sarkanu krustu uz kulbas, un zirgu galvas pazibēja, noliekta pie krūtīm spītīgā skrējienā. Uz vienu mirkli gaisā noplīva stalla siltums un dvaka, un tad kulbas gludā aizmugure ar mazu lodziņu attālinājās, attālinājās* (Bels, 2004, 50–51).

Acis un redze ir viens no romāna motīviem, jo 20. gs. sākumā acis ir cilvēka galvenais īstenības fiksēšanas instruments. Karlsons tiek tēlots ne tikai kā supervaronis, bet, ņemot vērā kinematogrāfiskuma diskursu, arī kinokameras iemiesojums: *Viņš agri sevī atklāja aktiera un improvizatora spējas, konspirācijas labad bieži lika tās lietā, viņam no dabas bija piešķirts pavisam neparasts uztveres smalkums. Tā, piemēram, tikai uzmetis paviršu skatienu nejauši sastaptam cilvēkam, gadījuma garāmgājējam, Karlsons varēja visā pilnībā raksturot cilvēka seju, apģērbu, tualetes sīkumus, pulksteņa važiņas metālu, cepures formu, materiālu, cenu* (Bels, 2004, 46).

Ne velti revolucionāram Karlsonam apcietinājumā draud tieši ar redzes atņemšanu – viņš kā varai un sistēmai nepakļautais ir ne tik daudz aktīvs revolucionārs, cik liecinieks netaisnībai jeb sirdsapziņa, kuru jāpadara aklu: – *Raksti īstos vārdus! Nerakstīsi? Acis izduršu, pa vienai izbakstīšu. Acis ir redzes*

orgāns, kas ļauj nojaust ārpusauli ar attēlu palīdzību. Acs iekārtota pēc tumšās kameras principa vai arī tumšā kamera – pēc acs principa, to jums izskaidros jebkurš fotogrāfs /.. / (Bels, 2004, 87). Teksta polifoniskumu rada zinātniskā stila piejaukums, taču tas ir arī kinematogrāfiskumam svarīgs romāna fragments – A. Bela romānos cilvēka bioloģiskā daba var negaidīti tikt saistīta ar tehnoloģiskajiem, šajā gadījumā – fotokameras uzbūves principiem. Tie kļūst par neatņemamu varoņa personības sastāvdaļu – dažreiz pat neatkarīgi no tēlotā vēsturiskā laika tehnoloģiju attīstības, jo A. Bels neraksta vēsturiskus romānus, bet gan aktualizē laikmetīgo caur vēsturisko prizmu.

Kino kā visu mākslu apvienotājs kļūst par dažu Karlsonam un romānam kopumā perifēru varoņu būtības raksturotāju. Piemēram, ļoti īpatnēji A. Bels pievēršas vienam no nodevēja Jūdas tipa varoņiem – mākslu diletantam un policijas ziņotājam Zilbiksī. Lai gan Zilbiksī gadsimta sākumā vēl nevarēja diletantiski nodarboties ar kinematogrāfu, taču viņš ir gan viens no arhejiem kā mūžīgais diletants, gan būtībā kino sintētiskuma iemiesojums: *Tad nu Zilbiksī sāka nodarboties ar fotografēšanu, likdams lietā savas zināšanas kompozīcijā, pušonu izvēlē, kadra uzbūvē, psiholoģiskā pieejā (Bels, 2004, 120); septiņkārt palielinātā attēlā viņš atrada savu ilgu piepildījumu. /.. / Zilbiksī teicās rakstām interesantu apceri par visu mākslu saplūsmi. Šo iespēju sapludināt mākslas viņš lieti demonstrēja savā lielajā istabā, kas vienlaikus viņam bija arī darbnīca. Te atradās molberts, uz tā allaž stāvēja kāda nepabeigta glezna, tīri laba priekš diletanta, un līdzās, vaskpapīrā ietīts, ar ūdeni rūpīgi iemitrināts māla pusgatavs, arī tajā varēja jaust zināmas tēlnieka talanta izpausmes. Vēl, protams, bija klavieres, un uz tām – kārtējais kompozīcijas jaunums, opuss Nr. 39, un vēl jāteic – Zilbiksī vienādi veikli prata stāstīt gan par prieka mājām Klusā okeāna piekrastē, gan par mākslas muzejiem Ņujorkā (Bels, 2004, 121–122).* Attēlojot Zilbiksī, kurš ir diletants ikvienā no mākslām, A. Bels liek saprast, ka šādu tipāžu radītā māksla ir raksturojama vien kā abstraktas atsevišķu mediju kategorijas, nevis pašpietiekami mākslas darbi: attēls, telpiskums, skaņa un verbālais stāsts. Savukārt visuresoša un ziņkāra gadsimta sākuma liecinieka loma pielīdzina Zilbiksī kinematogrāfa dokumentējošajai būtībai.

Visbeidzot – ņemot vērā, ka literārā kinematogrāfiskuma elementi mēdz visintensīvāk izpausties tieši A. Bela romānu noslēgumos (piemēram, "Būris", "Cilvēki laivās"), arī "Saucēja bals" fināls kalpo gan kā idejisks, gan kompozicionāli spilgts autora individuālā stila un vizualizētas mākslinieciskās domāšanas apliecinājums: */.. / un egļu malka liesmoja krāsnī, cilvēki ziemas vakaros*

lūkojās liesmās, un atkal no uguns izauga seno cīņu ainas, un atskanēja saucēja balss – vārdi nemirst (Bels, 2004, 180–181). Iespējams, turpinot Jaunās Derības tekstu ievadošo frāzi “iesākumā bija vārds”, A. Bels arī liek noprast, ka literatūra gan spēj attēlot visu un ir ne tikai cerību devēja tautai grūtos laikos, bet arī māksla, kas nemirst un pastāv vēl stiprāka par spīti jebkādiem estētiskiem, vēsturiskiem vai tehnoloģiskiem (kino – tajā skaitā) satricinājumiem.

Gan interpretācijas plašums, gan grūtības aptvert A. Bela romāna polifoniju liecina par A. Bela rūpīgo darbu ar tekstu, ievērojot vairāku mediju valodas dāvātās iespējas prozas bagātināšanā. Kinematogrāfiski interpretējamu elementu klātesamība A. Bela tekstos visbiežāk ir saturiski saistīta ar vēsturisku vai individuālu ārkārtas situāciju iestāšanos, to kulmināciju un atrisinājumu, ar noteiktas profesijas pārstāvju uztveres īpatnībām, tas ir, novērošanas un bieži vien arī mimēzes talantu. Kinematogrāfiskuma elementu līdzāspastāvēšana Bībeles alūzijām apliecina, ka A. Bela 20. gs. 70. gadu romānos visaktīvāk norit diskusija par cilvēces bioloģisko, tehnisko attīstības iespēju un kolektīvā kultūras mantojuma saskarsmi.

Bibliogrāfija

- Bels, 2004.* A. Bels. *Saucēja balss*. Rīga: Jumava, 2004.
- Bels, 2013.* A. Bels. Baigi ellīgs latviešu stāstnieks (ar rakstnieku sarunājas Vija Beinerte). *Latvija Avīze*. 22.11.2013.
- Goody, 2011.* A. Goody. *Technology, Literature and Culture*. John Wiley & Sons, 2011.
- Kundu, 2007.* G. Kundu. *Fitzgerald and the Influence of Film: The Language of Cinema in the Novels*. McFarland, 2007.
- Kursīte, 2002.* J. Kursīte. *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne, 2002.
- Wyllie, 2002.* B. Wyllie. Experiments in Perspective: Cinematics in Nabokov's Russian Fiction. *New Zealand Slavonic Journal Festschrift in honour of Arnold McMillin*. Australia and New Zealand Slavists' Association, 2002. – pp. 277–288.
- Бакирова, 2010.* Е. В. Бакирова. Протагонист как наблюдатель: структурирующая роль взгляда в романе Франца Кафки “Замок”. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 2010. № 6. Н. Новгород, 2010. – С. 368–371.
- Мартьянова, 2001.* И. Мартьянова. *Кинотекст русского текста: парадокс литературной кинематографичности*. Санкт-Петербург: САГА, 2001.

Jūlija Dibovska

**Literary cinematographic style and the biblical motifs
in the novel "The Voice of the Caller" by Alberts Bels**

Abstract: Alberts Bels' novels have occupied a remaining place in the history of Latvian literature and these texts continue to fascinate us with their polyphony. One of the aspects why Bels' novels do not lose their topicality is the fact that the writer has indulged in archetypal thinking – neo-mythicism, specifically, use of biblical personages, images and motifs in the subtext and in the direct substantiation for the plot. Another aspect of intertextuality that turns Bels' texts into exciting, visually and even audio-visually perceivable literature is represented by the elements of cinematographic style. The layers of Bels' novels reveal a firm network that provide innovative revelations about the multidimensional ideas of his literary works by remaining within the framework of a certain artistic system.

Keywords: Bels, literary cinematographic style, the Bible, the novel "The Voice of the Caller".