

Jūlija Dibovska, *Mg.philol.*, Latvijas Universitāte

DAŽAS RIETUMU MARKSISTU IDEJAS, ALBERTA BELA PROZA UN LITERĀRAIS KINEMATOGRĀFISKUMS

20. gadsimta sākumā vizuālās kultūras un literatūras attiecībās notika būtiskas pārmaiņas: dažādu mākslas veidu sintēze veicināja daudzbalstīgu literāru darbu rašanos. Pamats tam galvenokārt bija jaunu tehnoloģiju ietekme uz mākslu, kā arī tradicionālo mākslu tuvināšanās literatūrai (piemēram, *jaunā poētika* un *jaunā glezniecība*), un otrādi – vizualitātes ietekme uz literatūru līdz pat ekfrāzes līmenim: “Ir pamats domāt, ka pavērsiena uz attēlu pirmās kontūras iezīmējas (..) līdz ar fundamentālajām izmaiņām tēlainajā domāšanā, modernisma sludināto un realizēto mākslu mijiedarbību un sintēzi, ar fotogrāfijas un kino masveidīgu ienākšanu dzīvē un jaunām reproducēšanas iespējām” [Brēmere 2013].

Pirmā šo izmaiņu apzināšana notikusi krievu formālistu darbos 20. gadsimta 20. gados – valodas teorijas satikās ar *jaunā redzējuma* jeb kino teorijām (piemēram, Viktora Šklovskā, Juriņa Tiņanova, Borisa Eihenbauma un Sergeja Eizenšteina rakstos), literāru darbu radīšanai tika meklēta “valoda, kas domāta redzēšanai” [Min 1990]. Kino pamatā esošā montāžas tipa vēstījuma nākotni rakstā “Sižeta sadalīšanās” (1929) paredz krievu literatūras pētnieks Osips Briks: “Memuāru, biogrāfiju, atmiņu, dienasgrāmatu žanrs kļūst par vadošo mūsdienu literatūrā un droši izstumj lielo romānu un garo stāstu žanru, kas līdz šim dominējuši. (..) Vienotas darbības, vienotas intrigas vietā mums ir atsevišķu, bieži vien savstarpēji nesaistītu ainiņu virkne” [Брик 2000].

Lai gan kino nav radies pēkšņi un tā attīstību ir ievadījusi virkne tehnoloģisku izgudrojumu, piemēram, Tomasa Edisona kinetoskops u. c., tieši kino tika piedēvēta spēja mainīt kultūras attīstības gaitu. Viens no pirmajiem filozofiem, kas pievērsās vizuālās kultūras un īpaši kino ietekmes aprakstam, bija Valters Benjamins. Savā hrestomātiskajā, 1936. gadā publicētajā esejā “Mākslas darbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā” Benjamins apraksta laikmetīgas kultūras transformācijas, iezīmē galvenās to problēmas. Lai gan esēja kļuvusi par vienu no filmu teorijas stūrakmeņiem, Benjamins ne tik daudz raksta par to, kas ir kino, cik vērtē to, kā kino darbojas un iedarbojas [Hansen 1987], tādējādi rosinot

turpmākajos gadu desmitos nerimstošas diskusijas par to, kādas ir kino attiecības ar citām mākslām, piemēram, literatūru: “Bet tad nāca filma un uzspridzināja visu šo cietumu ar sekundes daļas dinamītu, un, lūk, mēs jau mierīgi dodamies aizraujošā ceļojumā pa cietuma drupām. Tuvplāna iespaidā telpa paplašinās, paātrināts kadru plūdums paplašina laiku. Un līdzīgi tam, kā fotopalielinājums ne tikai dara jau tā redzamo skaidrāku, bet tieši otrādi – atklāj pavisam jaunas matērijas uzbūves struktūras, tieši tāpat kadru paātrinājums rāda ne tikai pazīstamos kustības motīvus, bet arī atklāj šo pazīstamo kustību vidū nezināmo. (..) Tā kļūst skaidrs, ka daba, ko redz kamera, atšķiras no tās, kas pieejama acij. (..) Lai mums kopumā ir zināma tā kustība, ar kādu tiek ņemtas šķiltavas vai karote, bet mēs diez vai ko zinām par to, kas patiesībā notiek starp roku un metālu (..). Te arī ielaužas kamera ar saviem palīgīdzekļiem, nolaidumiem un pacēlumiem, ar spēju pārtraukt un izolēt, izstiept un saspīest darbību, palielināt un samazināt attēlu. Tā atklāja mums vizuāli neapzinātā jomu, līdzīgi kā psihoanalīze – instinktīvi neapzināto” [Benjamin 2007]. Lai gan filozofs ir kritisks pret *jauno mākslu*, šajos Benjamin vārdos var just arī viņa analītisko prātu, apbrīnu un centienus saprast, kā kino iedarbojas uz ierastajiem iztēles aspektiem. Benjamin minētie *kameras efekti* kļuvuši par vērtīgu vēstījuma dažādošanas ieguvumu tiem literātiem, kas ievieš kino pasaulei raksturīgos elementus daiļradē.

Filmām raksturīgo elementu (filmēšanas kameras redzējums – tuvplāns, panorāma, optiskie efekti, kā arī ainu montāža, kino industrijas klišejas u. c.) ienākšana literatūrā ir viens no īpatnējākiem kino ietekmes rezultātiem. Valters Benjamins gan praktiski nepieskaras literatūras un kino mijiedarbībai, rakstot par vispārējām kultūras izmaiņām, taču viņa ideja par kultūras tehnoloģisko mijiedarbību atrodas literatūras un kino ietekmju pētniecības pamatā.

Viskoncentrētāk literārā kinematogrāfiskuma jēdziena teorētiskajam skaidrojuma pievēršusies krievu literatūrzinātniece Irina Martjanova (*Ирина А. Мартьянова*), 1994. gadā aizstāvojot disertāciju “Kinoscenārija teksta kompozicionāli sintaktiskā uzbūve”, un uz tās pamata sarakstot monogrāfiju “Krievu teksta kinogadsimts: literārā kinematogrāfiskuma paradokss” (*Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности*). Termins *literārais kinematogrāfiskums* (*литературная кинематографичность*) latviešu valodā ienācis tieši no viņas darbiem. Jāatzīmē, ka mēģinājumi pētīt kino ietekmi literatūrā ir notikuši praktiski visa 20. gadsimta laikā, īpaši – pēc Valtera Benjamin darbu aktualizēšanas 60. gados. Kā nozīmīgus var minēt tādus pētniekus kā Čārlzs Eidsviks, Gavriels Mozess, Deivids Sīds, Kristofers Raiss Meijers u. c. Lai gan, piemēram, ASV literatūras pētnieks Deivids Sīds savā monogrāfijā “*Cinematic Fictions*” (2009) izmanto jēdzienu *kinematogrāfiska rakstniecība* [Seed 2009], ar to domājot atsevišķu literatūras veidu, pētnieka novērojumi netieši saskan ar tām

pazīmēm, ko formulējusi Irina Martjanova. Literārā kinematogrāfiskuma pazīmes var dalīt strukturālās un funkcionālās.

Galvenās strukturālās pazīmes ir šādas:

- 1) izteikta vēstītāja novērotāja pozīcija, pašam gandrīz neiesaistoties darbībā; varoņa redzespunkts ir nostādīts līdzīgi kā kustīga kamera. Nereti autors arī pats norāda, ka ir aizņēmiens attēlojuma paņēmienus no kino: “Nepiemērotais objekts bija sievietes galva, kuru rotāja reti spalvota melna cepure (..), tā auga un auga, nāca arvien tuvāk un tuvāk, kamēr satika viņa acis kinematogrāfisku attēlu manierē” [James 1909];
- 2) montāžai līdzīga ainu maiņa, kas nereti atspoguļojas uzskatāmā grafiskā veidolā (sadaliņuma atsevišķās rindkopās):

“Viņu izveda un iebāza ierindā.

Viņš apskauj Puškinu, Sašu.

Ļoti viegli elpot” [Тынянов 1925].

Funkcionālās literārā kinematogrāfiskuma pazīmes ir tiešas atsauces uz kino pasauli – filmas skatīšanās, veidošana, aktieri, režisori, kinoteātris, kinematogrāfiskas ekfrāzes un reminiscences: “Ar ilgām, gandrīz paniskām, pārskatot mājās mēnesi pirms viņa dzimšanas uzņemtu **filmu**, viņš redzēja pavisam pazīstamu pasauli, tos pašus apstākļus, tos pašus cilvēkus, bet apzinājās, ka viņš pavisam neeksistē šajā pasaulē, ka neviens viņa prombūtni nepamana un neskumst pēc viņa” [Набоков 1954].

Rodas iespajds, ka literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes visbiežāk ir līdzīgas scenārija tipa tekstu elementiem – ar mizanscēnu aprakstiem, atsevišķu ainu un darbību montāžu, bieži vien arī ar grafiski attiecīgi marķētu jeb fragmentētu tekstu. Literāra kinematogrāfiskuma funkcionālās pazīmes ir nozīmīgas kontekstā un ir vislabāk pamanāmas, jo pārstāv tēlus, motīvus un sižeta elementus.

Iepriekš minētos literārā kinematogrāfiskuma elementus latviešu literatūrā var ievērot praktiski visos Alberta Bela darbos. Rakstnieka romāniem ne tikai piemīt jau šeit iepriekš citētā formālista Osipa Brika ievērotā modernās prozas īsā forma, bet arī fragmentārisms un montāžas elementi.

Alberta Bela romānā “Būris” parādās varonis, kas vislabāk atbilst kinokameras pozīcijai – šis varonis ir būri ieslodzītais arhitekts Ēriks Bērzs. Tāpēc šajā romānā uzskatāmi funkcionē literārā kinematogrāfiskuma elementi – gan strukturālie, gan arī funkcionālie – to nav daudz, bet tie ir spilgti. Literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes ir redzamas romāna “Būris” piektās nodaļas sākumā, kad Ēriks Bērzs tiek nolaupīts un ieslēgts būrī. Tiek attēlots kāds vakars, kad Bērzs brauc ar savu automašīnu pa meža ceļu, līdz viņu aptur laupītāji. Šis ir epizodiskas ainas, ko Bērzs paspēj novērot un vēstītājs piefiksēt ar scenārijam līdzīgu lakonismu.

Ir svarīgi norādīt, ka katra montāžas kompozīcijā iekļautā aina ir tikusi grafiski marķēta vai iespiesta atsevišķā rindkopā:

“Redzamība bija niecīga.
 (..) mašīna lēni rāpās stāvajā ceļa kāpumā.
 Pelēcīgs koka stubbrs sagumzītu zaru un lapu jūklī gulēja pāri ceļam.
 Edmunds Bērzs noņēma kāju no gāzes pedāļa (..).
 Bērzs izkāpa uz ceļa. Kājas iegrima irdenās smiltīs (..).
 Viņš atjēdzās automašīnā.
 Iespiests aizmugures sēdekli starp diviem vīriem. (..)
 Auto apstājās” [Bels 1972].

Salīdzinājumam – fragments no iepriekšējām romāna nodaļām, kurās notikumi rit tikpat strauji, taču teikumi nav marķēti kā atsevišķu rindkopu centrālie elementi un līdz ar to neveido montētu ainu iespaidu (nav montāžas spriegums starp elementiem): “Dindāns apturēja auto, nospieda sajūgu un bremzi, nepārslēgdams ātrumu, jo tad būtu jāatlaiž roka no “nakts tarifa”. Protams, braucienu nu viņš nevarēja pēkšņi uzsākt, ātruma slēgs stāvēja trešajā robā. Grunts te bija smilšaina.” [Bels 1972]

Lai gan literārā kinematogrāfiskuma strukturālās pazīmes mēdz liecināt par rakstnieka poētikas īpatnībām, radošiem un tehniskiem eksperimentiem, idejiski daudz interesantākas ir literārā kinematogrāfiskuma funkcionālās pazīmes – kad rakstnieks ievieš romānā ar kino saistītus tēlus, romāna kontekstā piemin nozīmīgas filmas vai varoņus.

Alberta Bela romānā “Būris” literārais kinematogrāfiskums daļēji kalpo kā sabiedrības kritikas instruments. Proti, lai gan ar Valtera Benjamina darbiem Alberts Bels 1972. gadā, kad top “Būris”, nebija pazīstams, arī latviešu rakstnieka darbā var sastapt diezgan kritisku attieksmi pret 20. gs. kultūru, kuras viena no zīmīgākajām īpatnībām joprojām ir kino.

Kino bija nostiprinājis savas izklaides un mākslas pozīcijas padomju kultūrā – visā tās pastāvēšanas laikā. Liela nozīme bijusi tam, ka jau cariskajā Krievijā tika iedibinātas kino veidošanas tradīcijas un līdz ar revolūciju kino tika apzināts kā spēcīgs propagandas līdzeklis, kas atspoguļojas pazīstamajā Vladimira Ļeņina tēzē par kino kā svarīgāko no mākslām [Болтянский 1925]. Runājot par *atkušņa* perioda kultūru, rietumu pētnieki atzīmē svarīgu tendenci: lai gan krievu (lasi – padomju) kultūrā *augstā* literatūra joprojām ieņēmusi vadošo lomu mākslu hierarhijā, arvien vairāk sāka iezīmēties verbālās un vizuālās kultūras attiecību sarežģītība. Šajā pārmaiņu periodā vizuālajiem diskursiem pretojoties logosa tirānijai, tādi kino žanri kā komēdija un ģimenes melodrāma kļuva par alternatīvu vārda mākslas formām; 60. gadi ir laiks, kas dēvējams par pasaules un arī padomju

kultūras arvien pieaugošās vizualizācijas periodu, kad attīstās ne tikai kino formas, bet arī industrija [Ипoxopов 2007]. Tas ir laiks, kad veidojās Alberta Bela radošā personība. Jau 70. gados kino kļuvis par ikdienišķu parādību padomju pilsoņa dzīvē, tomēr tā kvalitātes ir apšaubāmas un tāpēc skatītāju degradējošas. Padomju kino, salīdzinājumā kaut vai ar dažiem šā un iepriekšējā laika pasaules kino šedevriem, manāmi nobāl, tāpēc šīs mākslas dominance ikdienas izklaides jomā var izraisīt logocentrisma pārstāvju kritiku. Viens no šiem nosacītajiem kritiķiem ir arī no 1966. līdz 1969. gadam Maskavā Augstākajos scenāristuursos studējušais jaunais rakstnieks Alberts Bels.

“Būra” galvenā varoņa raksturojumā Bels iekļauj literārā kinematogrāfiskuma funkcionālo pazīmju elementus – min kinoindustrijas klātbūtni varoņa dzīves uzbūvē. Kad arhitekts Bērzs pazūd, viņa sieva izmeklētājam stāsta, kāds varētu būt vīra iecienītākais dzīvesveids, iezīmējot gan 70. gadu padomju indivīda “mītpilsoniskās” un sociāli atsvešinātās dzīves standartus, gan īpašu, arī diezgan aprobežotu izpratni par kino kā mākslu: “Edīte zināja, ka vislabprātāk viņas vīrs dzīvotu šādi. 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.** (izcēlums mans – J. D.) Un nebūtu viņam jāmazgājas, nebūtu jādzen bārda (..)” [Bels 1972]. Romāna “Būris” paradokss ir tāds, ka profesionāli ar kino pasauli nesaistītajam Bērzam beidzot ir iespēja *veidot* savu filmu tad, kad viņš nokļūst nevis omulīgā dzīvoklī, bet slēgtā būrī meža vidū. Lai to attēlotu, tiek lietoti literārā kinematogrāfiskuma strukturālie, tas ir, mazāk uzkrītošie, lasītāja atpazīšanas spēju prasītie elementi: “Acis rādīja labi. Neparasti skaidri varēja saskatīt attālāko koku zariņus, lapiņas, egļu čiekuriņus, āra pasaulē viņš dažkārt bija lietojis vieglas brilles. Tās bija palikušas zemē, smiltīs, pēc saņemtā sitiena nokritušas” [Bels 1972].

Arī citos agrīnajos darbos Bels pret kino industriju nav saudzīgs. It kā atsaucoties uz Benjaminu tēzi par kino viltus kultu jeb personālijām zvaigžņu statusā [Benjamin 2007], arī Bels mēdz norādīt uz viltus iespaidiem, kurus var sagādāt kino. Piemēram, vienā no saviem agrīnajiem stāstiem “Spēks ūsās” (1966) Bels attēlo varoni, kurš kolekcionē slavenu cilvēku makus un portfeļus. Īpaši stāsta varonis izceļ “Augstākās Padomes deputāta Bartevice kabatas portfeli un slavenās kinoaktrises Vilmas Rinetas naudas maciņu ar viņas monogrammu” [Bels 1966]. Ja deputāta iespējamais prototips ir stāsta uzrakstīšanas laikā reāli eksistējošs politiķis Leonards Bartkevičs, aktrise nav reāli eksistējoša persona, un viņas vārds vai vārda prototips nav atrodams ne 60. gadu, ne agrāko laiku kinohronikās.

Savukārt funkcionālie literārā kinematogrāfiskuma elementi stāstā “Ermoņiku Žanis” norāda uz galvenā varoņa – pilsētā iekļuvušā laucinieka Žaņa – sociālo atsvešinātību un piekļaušanos ilūzijai un kino pasaulei: “Viņš klīda tālāk pa

bulvāri. Visas nedēļas filmas apskatītas, mājās iet negribas, meitenes nevienas, nevienas meitenes! Ja varētu ar kādu izrunāties no sirds!” [Bels 1968]. Un, tālāk: “Vienu vakaru viņš spēlēja kaismīgu mīlētāju, lūgdams satikšanos, otru vakaru – aizvainotu vīru, kas negrib, neparko negrib laist palaidnīgo sievu atpakaļ dzīvoklī, trešo vakaru – kautru jaunekli, ko pavedina pieredzējusi atraitne, un tā bez gala” [Bels 1968].

Visai groteski Alberts Bels veidojis scenārista Piņģerota raksturu romānā “Poligons” (1977), liekot noprast, ka seksisms pastāv ne tikai atsevišķa cilvēka uzskatos, bet 70.–80. gadu sabiedrībā kopumā, turklāt tas ir saistīts ar masu kultūru, konkrēti, kino: “Piņģerots gan zobojās, ka vienīgais sievietes sporta objekts esot vīrietis, ka vienīgā bumba, ar ko šī vispasaules izlases komanda labprāt spēlētos, esot vīrietis. Ja sieviete precīzi šauj, viņš teica, tad tikai tāpēc, ka mērķē vīrietim; ja sieviete ātri skrien, tad tikai tāpēc, lai noķertu vīrieti; ja cīnās ar sapieri, tad tikai tāpēc, lai smailē uzdurtu vīrieša sirdi; ja slido, tad ne jau prieka pēc, bet tādēļ, lai vīrietis izmežģītu prātu, sarežģītās slidu zīmes uz ledus atšifrējot.

Visai banāla, bulvārromānu un seksfilmu garā ieturēta sievietes izpratne, bet tāda eksistēja” [Bels 1977].

Romāns “Būris”, kā arī stāsts “Spēks ūsās” un citi darbi (romāni “Saucēja balss”, “Poligons”, “Saknes”, “Bezmiēgs”, “Latviešu labirints”) liecina, ka Bela prozas centrālie varoņi kopumā ir raksturojami kā sociāli atsvešināti – tas ir atsvešinājums attiecībā pret sabiedrību un vēlākajos Bela romānos arī pret tuviniekiem. Šo komunikācijai neatvērto un intraverto tēlu raksturojumam nereti tiek pievienots arī kino skatītāja (“Poligons”) vai pat kinematogrāfiskā redzējuma veidotāja (“Būris”) statuss, kas netieši apliecina, ka rakstnieks apzinās sava uz izklaidi un vuārismu tendētā laikmeta trūkumus un iespējamo *zemās* vizuālās, nevis *augstās* verbālās kultūras dominantu. Tāpēc, iespējams, ņemot vērā laika un ģeogrāfiskos aspektus, kas šķir Albertu Belu no Valtera Benjamina, latviešu rakstnieka prozā atrodamās idejas var skatīt kā rietumu marksista paustajiem uzskatiem tipoloģiski līdzīgas, domājot par kultūras vizualizācijas tendencēm un kino pieredzes piedāvāto atsvešinājumu [Benjamin 2007].

Alberta Bela radošās domas un rietumu marksisma ideju radniecības plašākai interpretācijai var minēt rakstnieka laikabiedra, mūsu dienās vēl aktīva marksista amerikāņu filozofa Frederika Džeimsons (1934) vārdu, kura pazīstamākais darbs – eseju krājums “Redzamā pazīmes” (*Signatures of the Visible*, 1990) apkopo no 1979. līdz 1988. gadam tapušos rakstus. Džeimsons ir Valtera Benjamina idejiskais pēctecis, kurš pēta mūsdienu kultūru tās vizualizācijas aspektā, uzskatot to par dominējošo. Džeimsons raksta, ka forma, kurā varētu ietilpt zināšanas par mūsdienu *vēlā kapitālisma* kultūru, varētu kļūt par *vizuālo ontoloģiju*, kuras ietvaros visas nozīmes tiek gūtas spriegumā “starp skatienu dominanci un vizuālā

objekta neierobežoto vizuālo bagātību” [Jameson 1990], tāpēc kino vizualitāte kā kultūru veidojošs faktors atrodas Džeimsona uzmanības lokā. Kā pretstatu mūsdienu vizuāli pārņemtajai kultūrai Džeimsons izdala *reālisma naratīva aparātu* – klasisko romānu formas tekstus, citiem vārdiem – vēstījošo un iekļaujošo, nevis fragmentēto un atsvešināto.

Jādomā, ka līdz ar Valtera Benjamina aizsāktās idejas par kino kā indivīda apziņu mainošo, atsvešinājumu un viltus kultu producējošo faktoru, Alberta Bela proza iemieso arī Džeimsona minēto pretstatu viduspunktu. Proti, Bela bieži vien reālistisku vēstījumu saturošie, tomēr samērā īsie un literārā kinematogrāfiskuma vizualitāti izmantojošie romāni atrodas vēstījošās un vizuālās kultūru sadursmes *teritorijā*. Pēc Valtera Benjamina, tehnoloģiskās ražošanas laikmetā mākslas darbs zaudē savu *auru* [Benjamin 2007]. Tāpēc viens no ceļiem, kuru var iet autors, ir auras atgūšanas mēģinājums, veidojot jaunu stilistiku [Προχοпов 2007] – viens no šādas stilistikas iespējamajiem veidiem ir literārā kinematogrāfiskuma strukturālo un funkcionālo elementu ieviešana literārā darbā. Turklāt tas, ka šie elementi pilda arī laikmeta kritikas lomu, neraugoties uz masu kultūras popularitāti padomju laiktelpā, kurā Bela proza ir radīta, būdama tālu no Rietumu filozofijas domas publikācijām, nozīmē, ka literārajam kinematogrāfiskumam var piemist diezgan izteiktas sociālkritiska instrumenta iezīmes.

Literārais kinematogrāfiskums kā estētiska parādība uzskatāms par kompromisu starp tradicionālo *auru* un aktīvu lasītāja pieredzi prasošo kultūru, un to jauno mākslu, kas radusies uz tradicionālās mākslas pamata. Ja literatūra pārņem kino naratīva paņēmienus un izmanto to jaunu, bet ne radikālu formu un struktūras veidošanai, tad literārais kinematogrāfiskums uzskatāms par labvēlīgu iznākumu tam, ko Benjamins dēvē par reproducētā mākslas darba auras pazušānu. Esejā “Mākslas darbs tā tehniskās reproducēšanas laikmetā”, filozofs raksta: “Skaista glezna aicina skatītāju apcerēt; gleznas priekšā skatītājs var ļauties asociācijām. Kinokadra priekšā tas nav iespējams. Tikko skatītājs aptvers to ar skatienu, tas jau būs prom. Tas neļaujas fiksācijai” [Benjamin 2007]. Taču ar *literārā kinematogrāfa* palīdzību fiksēt un apcerēt kinokadru ir vairāk nekā iespējams, apliecinot kino kā mākslas statusu. Daļēji kino notveršana verbālajā darbā var notikt pat ērtāk nekā ar videoaparāturu, prasot no lasītāja/skatītāja atpazīšanu, zināšanas un koncentrāciju.

Izmantotie avoti un literatūra

- Bels, A. Spēks ūsās. *Spēles ar nažiem*. Rīga: Liesma, 1966. 78. lpp.
- Bels, A. (1968) Ermoņiku Žanis. “*Es pats*” *līdzenumā*. Rīga: Liesma, 1968. 215.–216. lpp.
- Bels, A. Būris. Rīga: Liesma, 1972. 198. lpp.
- Bels, A. Poligons. Rīga: Liesma, 1977. 35. lpp.
- Benjamin, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World, 2006. Pp. 166.–181.
- Brēmere, I. Tēlotājmākslas objekta verbālā reprezentācija XX gadsimta sākuma latviešu dzejā. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Universitāte, 2013. 8. lpp.
- Hansen, M. Benjamin, Cinema and Experience: “The Blue Flower in the Land of Technology”. *New German Critique*, No. 40, 1987. P. 182.
- James, H. Crapy Cornelia, 1909. Pieejams: https://ebooks.adelaide.edu.au/j/james/henry/crapy_cornelia/complete.html [skatīts 19.04.2015.]
- Jameson, F. (1990) *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, p. 205.
- Seed, D. (2009) *Cinematic Fictions: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*. Liverpool: Liverpool University Press, 318 p.
- Болтянский, Г. М. (1925) Ленин и кино. Москва: Л., С.19
- Брик, О. Разложение сюжета. Литература факта. *Первый сборник материалов работников ЛЕФа*. Москва: Захаров, 2000. С. 226.
- Мартьянова, И. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. Санкт-Петербург: САГА, 2001.
- Набоков, В. Другие берега, 1954. Pieejams: <http://www.lib.ru/NABOKOW/drgberega.txt> [skatīts 19.04.2015]
- Прохоров, А. Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе “оттепели”. Санкт-Петербург: ДНК, 2007. С. 43.–46.
- Тынянов, Ю. Кюхля. Рассказы. Ленинград: Художественная литература, 1925. Pieejams: http://az.lib.ru/t/tynjanow_j_n/text_0010.shtml [skatīts 19.04.2015]
- Шкловский, В. Воскрешение слова (1914). Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933). Москва: Советский писатель, 1990. С. 41.

SEVERAL WESTERN MARXIST IDEAS: ALBERTS BELS'S PROSE
AND LITERARY CINEMATOGRAPHIC APPROACH

Abstract

The Latvian writer Alberts Bels (b. 1938) uses elements of literary cinematography in his prose. Although the number of these elements is not large, they testify to the fact that there is nothing unintentional in the writer's prose.

One of the ways how to establish the semantic load of elements of literary cinematography is to examine the context in which these elements are used following the views of the 20th century Marxist leaders.

Thus, as an aesthetic value, literary cinematography in Alberts Bels's writings can be seen as a compromise between traditional culture, which according to Walter Benjamin requires an aura and active experience of the reader, and the new art which was created on the basis of traditional art. If literature takes over the patterns of narrative cinema and uses them to create new, yet non-radical forms and structures, literary cinematography can be regarded as a favourable result of what Benjamin calls the loss of aura in a reproduced work of art.

Keywords: *western marxist ideas, literary cinematographic approach, prose.*