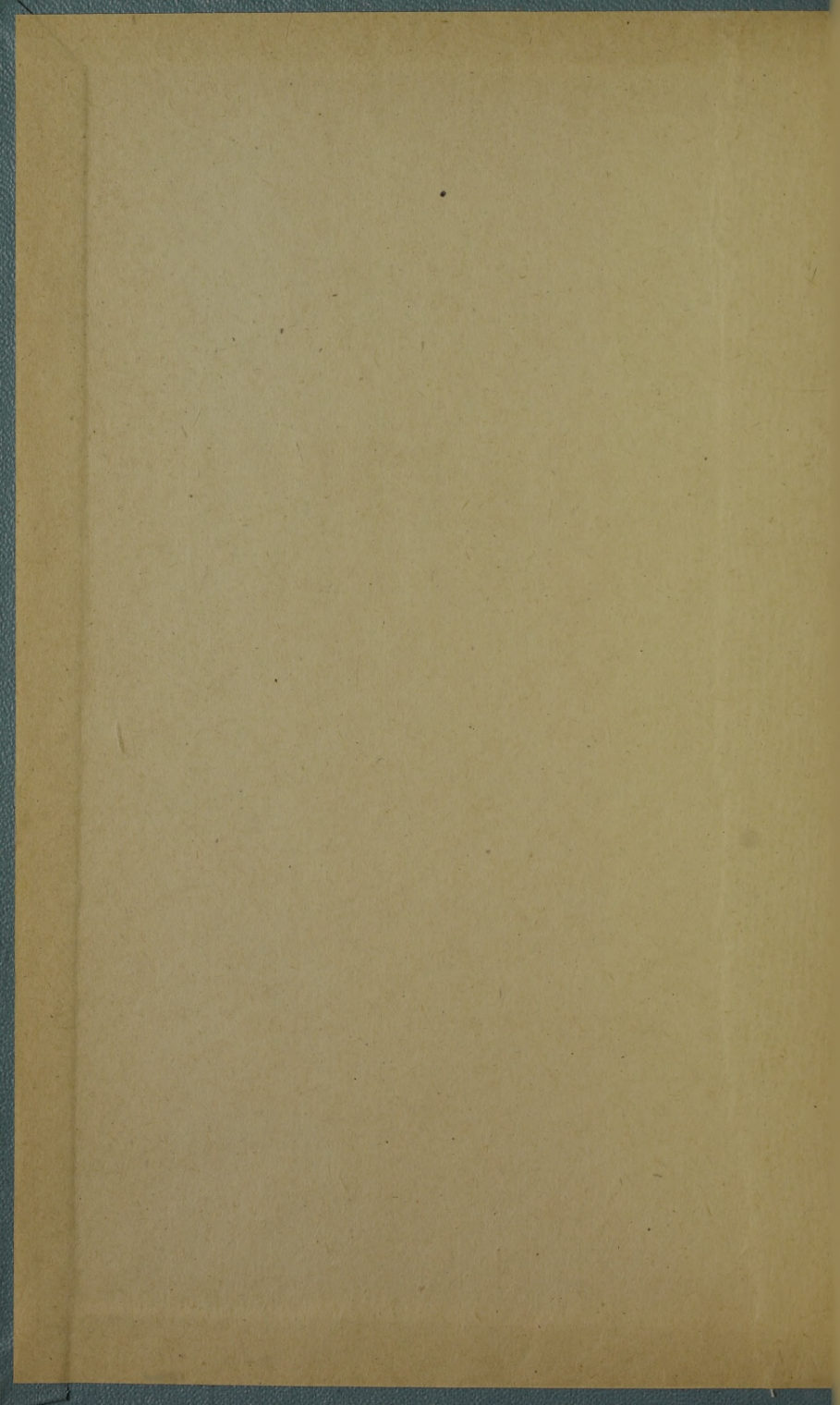


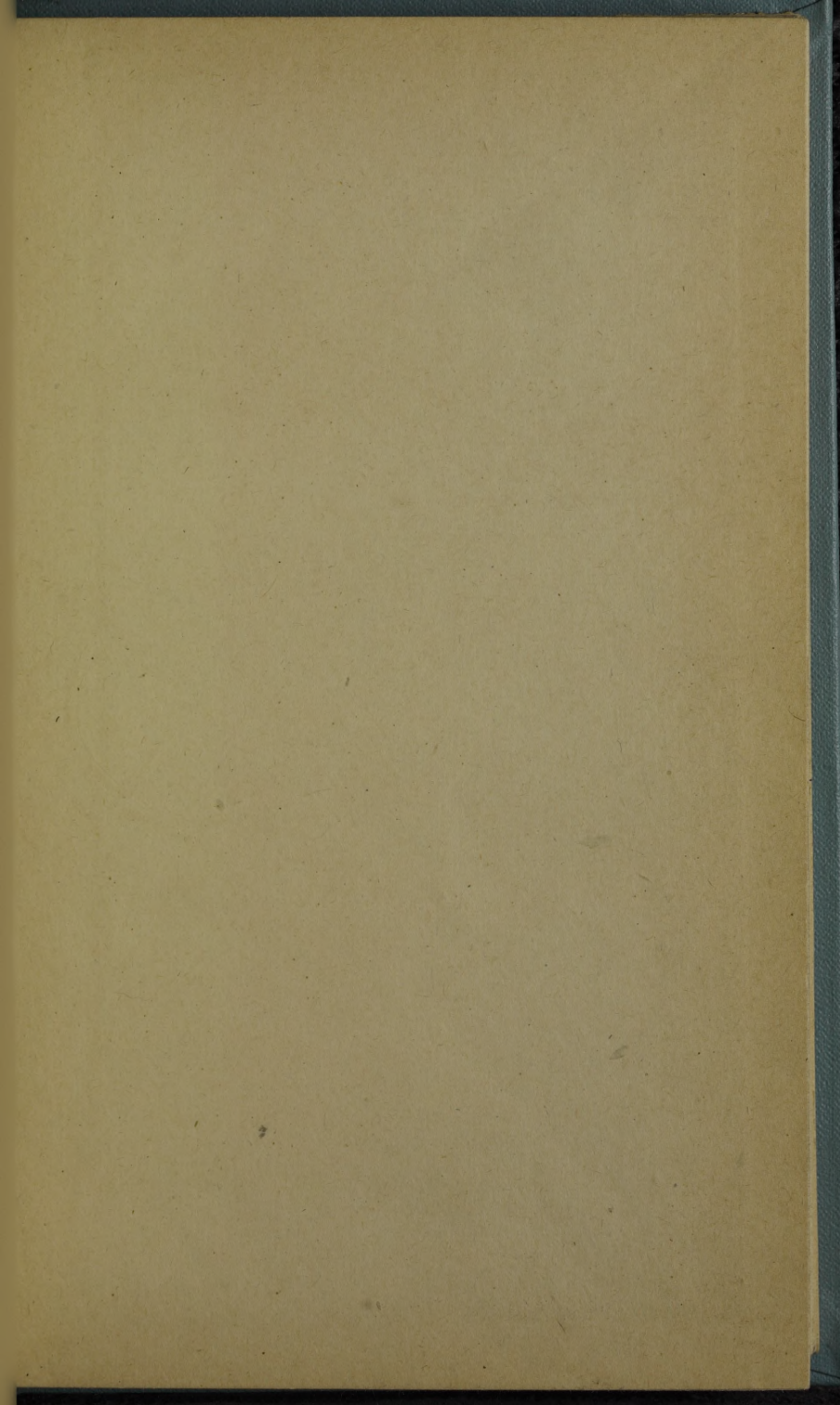
62-3
L 13

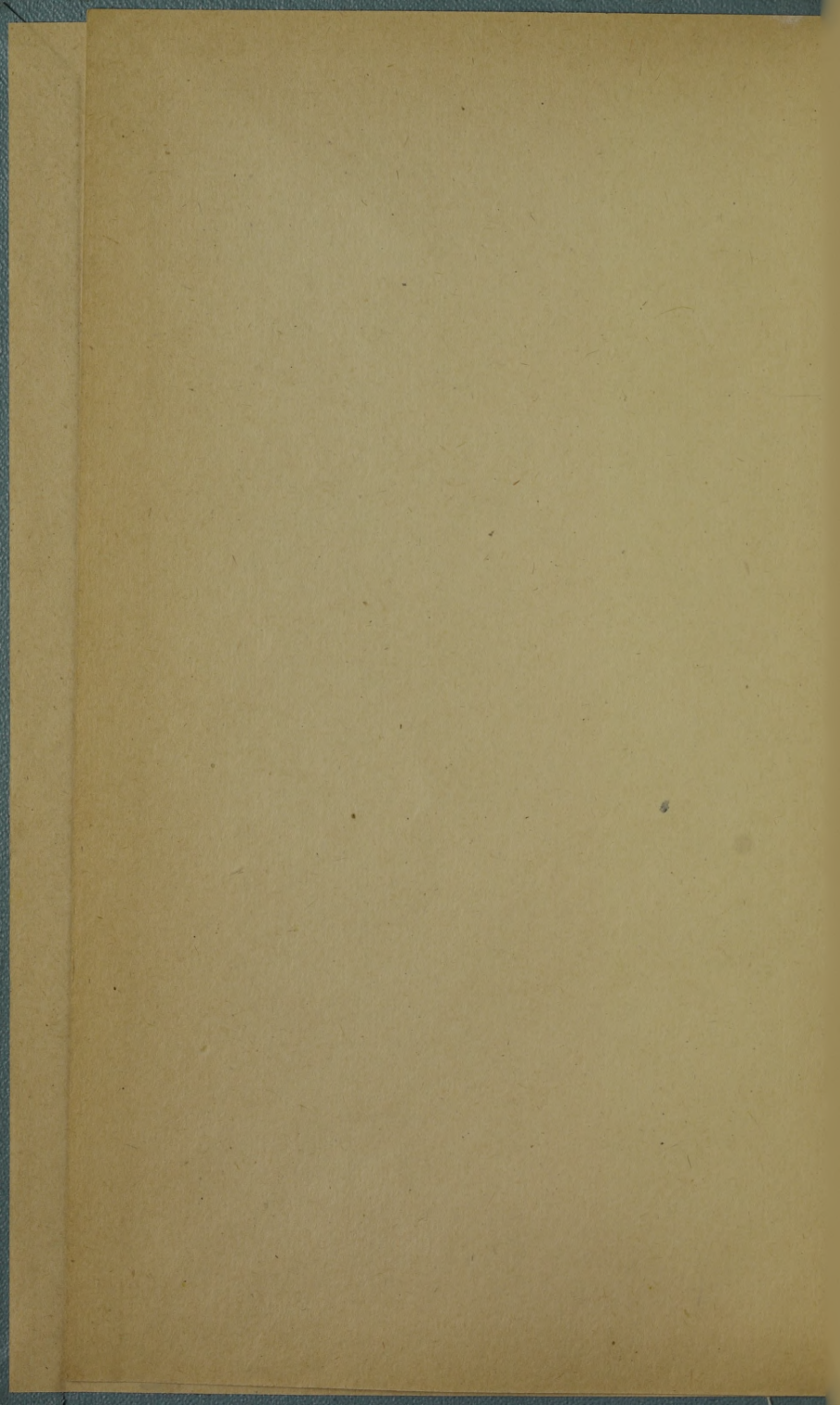
V. Valeinis

POĖTIKA





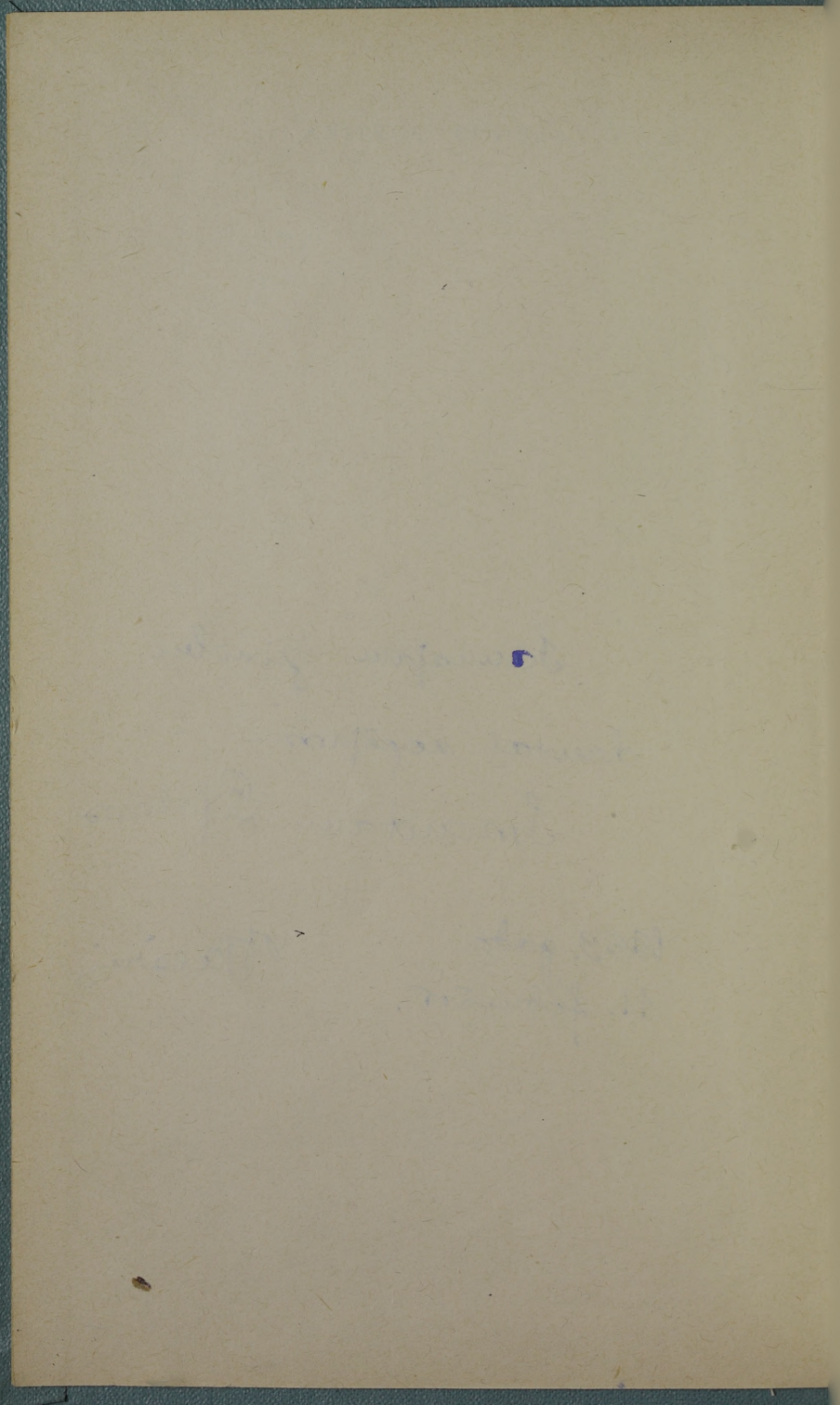




Jaunajam ziniņai
druvas kopētārs —
Smantam Pipolans

1969. gada
11. februāris.

Mačevičis



62-3
13

7
8

V. Valeiniš

POĒTIKA

Daiļdarba elementi

LATVIJĀS VALSTS IZDEVNIECĪBA

Rīgā 1961

62-3
13

8
Va 283

Витольд Валейнис

П О Э Т И К А

Латвийское государственное
издательство

Художник Т. Лакшевиц

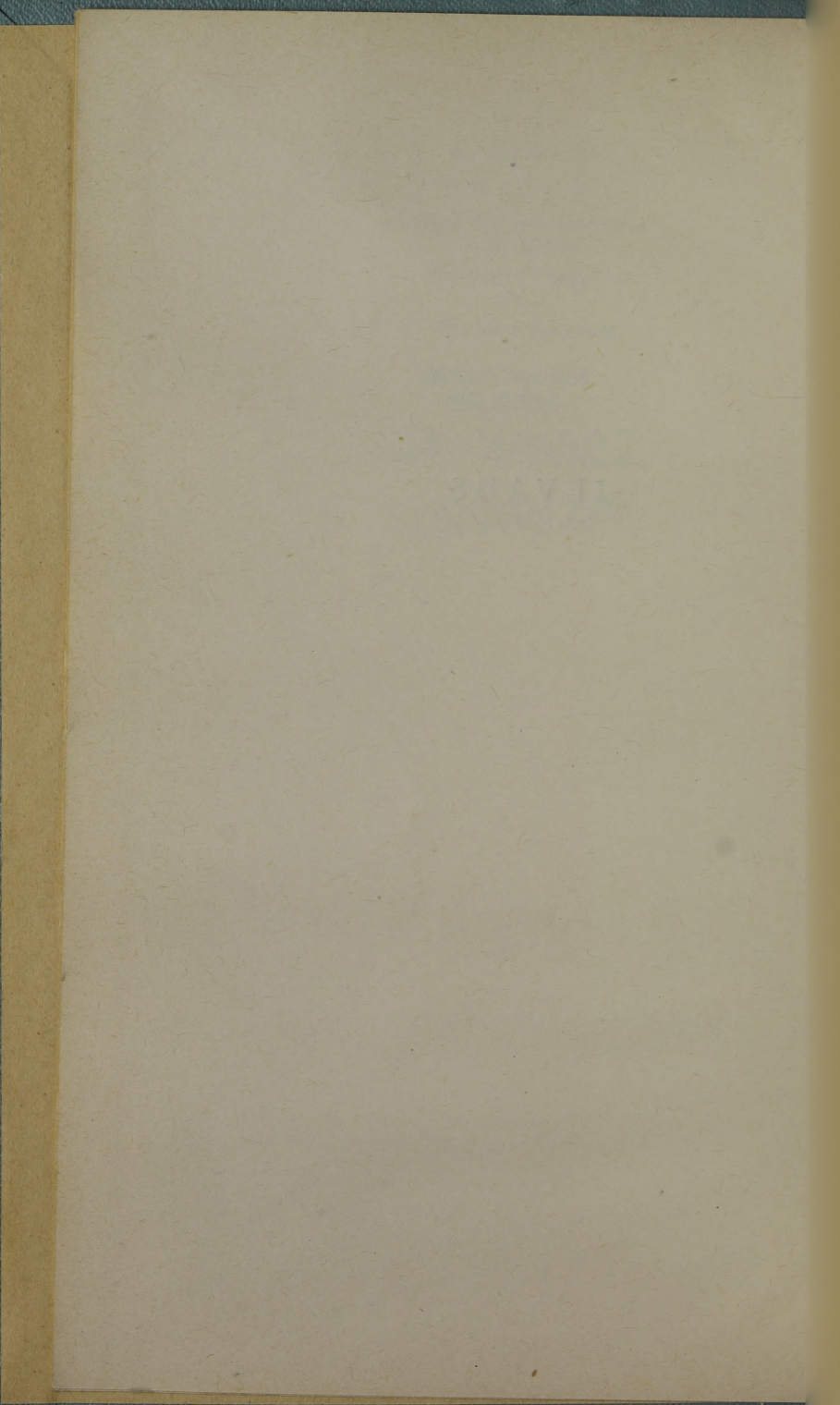
—
На латышском языке

**Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA**

~~61-75922~~

0309065289

IEVADS



LITERATŪRAS JĒDZIENS UN PRIEKŠMETS

Mūsu sabiedrībā nav neviena cilvēka, kas varētu iztikt bez mākslas vērtībām, bez daiļliteratūras, mūzikas, glezniecības, teātra, kino. Māksla palīdz dzīvot, dara mūsu dzīvi pilnskanīgāku, apgaro mūs ar cildeniem mērķiem un ideāliem, kas rāda ceļu uz visas cilvēces gaišo nākotni — komunismu.

Labs mākslas darbs palīdz ne tikai izprast būtisko un atšķirt patiesi cilvēcisko un skaisto no niecīgā, sīkā, bet arī sasilda ar daiļdarbā ietvertā dzīves satura tiešu uztveri un pārdzīvojumu. «Ikvienam salst, kas nenāk mākslas tuvumā... Lai tad spožāk un vēl spožāk iedegas mākslas saule. Divas saules lai silda cilvēku,» — tā par mākslas nozīmi cilvēka dzīvē izsakās Tautas rakstnieks Andrejs Upīts.

Lieli mākslinieki, rādot dzīvi cildenāko cilvēces ideālu gaismā, spēj mums dot mērķa apziņu, valdzina mūs un liek sekot mākslinieku aicinātājam balsij uz visu lielo un skaisto dzīvē.

Zināšanas par literatūras būtību un par atsevišķu darbu izveides — kompozīcijas, stila, metrikas un žanra īpatnībām palīdz dziļāk izprast un apgūt literāra darba estētiskās vērtības.

Zināšanas par daiļdarbu un tā veidojumu sevišķi nepieciešamas jaunajiem autoriem, kā arī, bez šaubām, ikvienam daiļliteratūras lasītājam un interpretentam.

Kas tad ir literatūra, un kas ir tās priekšmets?

Literatūra (lat. «lit(t)eratura» — uzrakstītais, raksti; no vārda «littera» — burts) šā vārda plašākajā nozīmē ir viss uzrakstītais, viss sabiedriski nozīmīgais rakstu

materiāls. Senāk — rakstniecības sākotnē — šim jēdzienam nebija arī īpašas detalizācijas. Mūsu dienās izšķir daiļliterāturu, zinātnisko literāturu, politisko literāturu, tehnisko literāturu u. c. Vārdu «literātūra» parasti lieto šaurākā, specifiskā nozīmē, ar to apzīmējot tikai daiļliterāturu — vienu no mākslas nozarēm, kurā tēla izveides galvenais līdzeklis ir vārds, valoda.

Literātūra respektīvi daiļliterātūra kā viena no sabiedriskās apziņas formām līdzīgi zinātnei un citiem ideoloģijas veidiem atspoguļo īstenību, kalpo dzīves izziņai un tās pārveidei. Taču literātūra atšķirībā no citiem dzīves izziņas veidiem galveno vērību veltī cilvēkam. Tās galvenais atveida priekšmets — cilvēka dzīve, cilvēks kā raksturs, cilvēks kā sociālo attieksmju kopums.

M. Gorkijs, dēvēdams literāturu par «cilvēkzinātņi», uzsvēra, ka tā pievēršas nevis cilvēka un viņa eksistences vispārīgo fizisko, psihisko, anatomisko vai sociālekonomisko likumību izpētei, bet cilvēkam kā raksturam.

Rakstniekam nepietiek ar tādu dzīves pazīšanu kā fizikim, ekonomistam vai, piemēram, vēsturniekam. Rakstniekam, kā izteicies Ļ. Tolstojs, ir savs speciāls izziņas priekšmets — cilvēka «dvēseles dialektika».

Visu komplicēto dzīves procesu literātūra atklāj ar raksturu psiholoģisko procesu starpniecību, atveidojot cilvēka iekšējās pasaules izpausmi «ārējās» ainās. Tāpēc arī visas parādības, atspoguļojoties cilvēka dzīves ainās, literātūrā iegūst orgānisku vienotību un mērķtiecību. Šo vienotību dod arī paša rakstnieka skatījums un vērtējums. Vienotā vērtējumā atveidojot raksturus kā individualitātes to emocionālajās attieksmēs, literātūra rezultātā atspoguļo ne tikai atsevišķu individu, bet visas sabiedrības noskaņas, dzīvi, parāda tautas intereses, cēnienus un cīņas.

Arī vēsture, piemēram, pievēršas sabiedrības dzīvei un cīņām, taču tās izziņas priekšmets ir cits, tā pēti sabiedrības attīstības vispārīgo procesu, tā likumības. Piemēram, vēstures un literātūras vēstures mācību grāmatās un zinātniskajos pētījumos par pagājušā gadsimta

90. gadiem un Jauno strāvu uzmanība galvenokārt koncentrēta uz vispārīgām likumībām sabiedrisko spēku savstarpējās attiecībās; vēsturnieks neuzskata par savu uzdevumu sīki notēlot tā laika darbinieku ārējo izskatu, izturēšanos, valodu, mājas dzīvi, intīmos pārdzīvojumus utt. No vēstures grāmatām mēs uzzinām, piemēram, ka Ed. Veidenbaums ir pirmais latviešu revolucionārais dzejnieks, kas uzrakstījis pirmo marksistisko apcerējumu latviešu valodā un atstājis ap deviņdesmit dzejoļu, kuriem liela sabiedriskā un literatūrvēsturiskā nozīme.

Citāda ir mākslinieka pieeja 90. gadu dzīvei visumā un atsevišķiem tās darbiniekiem. Labi tas redzams A. Upīša romānā «Plaisa mākoņos», kur rakstnieks gan balstās uz vēsturiskajiem faktiem, taču visu tā laika dzīvi rāda konkrētu cilvēku un viņu attieksmju tiešā atveidojumā. Tāpēc liela vēriba te veltīta personu izskatam, apģērbam, noskaņām, pārdzīvojumiem, iecerēm, izturēšanās veidam, žestiem, mīmikai — visam, kas lasītājam atklāj personas kā raksturus viņu dzīves daudzveidībā un veselumā. Rādot Veidenbaumu, A. Upīts tieši nestāsta par viņa nozīmi, bet, iekļaujot laikmeta notikumus, liek saskatīt un izjust šā rakstura būtību. Tāpat tas ir arī ar Raini, Aspaziju, Jansonu-Braunu un citām šai romānā atveidotajām personām. Savukārt šie individuālie raksturi savstarpējās attieksmēs atklāj laikmeta vēsturisko saturu.

Daiļliteratūrai zinātņu jomā vistuvākā ir psiholoģija, taču arī te ir atšķirība. Psihologs analizē cilvēka apziņas procesus, lai to norisē uzrādītu, formulētu vispārīgas likumības atkarībā no fizioloģiskiem faktoriem. Daiļliteratūra kā mākslas nozare atveido cilvēka garīgo seju. Visā pilnībā un veselumā vienīgi māksla spēj dot vienotu un spilgtu priekšstatu par cilvēka un sabiedrības dzīvi.

Cilvēks dzīvē saistīts visdažādākās attieksmēs — gan ar dabu, gan ar sabiedrību; viņam izveidojas zināma attieksme arī pret sevi. Literatūra, aptverot visu cilvēku, ietver savā redzes lokā gan cilvēka «personisko» dzīvi, gan viņa attieksmi pret sabiedriski politiskiem notikumiem, parāda viņu mājas dzīvē, darbā, atklāj viņu

ārkārtējos notikumos, ikdienas sadzīvē, ielūkojas viņa visintimākajās un visslēptākajās domās un jūtās.

Tā tad rakstnieks, paturot uzmanības centrā cilvēku, pievēršas visām ar cilvēka dzīvi saistītām parādībām. Tā tad, ko humanitārās zinātnes atklāj katra par sevi, nošķirti, to literatūra, līdzīgi citām mākslas nozarēm, atspoguļo vienotās cilvēka dzīves ainās un konkrētu cilvēku raksturos.

Tas arī nosaka literatūras uzdevumu un priekšmeta specifiku un dod pamatu tai kā patstāvīgai, nozīmīgai kultūras nozarei.

LITERĀRĀ TĒLOJUMA ĪPATNĪBAS

Mākslai un literatūrai ir ne tikai no zinātnes atšķirīgs priekšmets, bet arī savs īpatnējs dzīves atspoguļojuma veids.

Zinātne dzīves izziņas rezultātus ietver jēdzienos, abstraktos spriedumos un secinājumos. Un, ja zinātniskajos darbos dažkārt lieto tēlainu izteiksmi, tad tēliem te nav būtiskas nozīmes, tie kalpo tikai kā palīglīdzeklis atzinumu ilustrēšanai; tēlainība te var būt, var arī nebūt. Citādi tas ir mākslā, — bez tēlainības, bez parādību atveidojuma individuālu, konkrētu, sajūtām uztveramu priekšstatu formā mākslas darbs nemaz nav iedomājams un iespējams, jo tēlainība ir mākslas pamatīpašība.

Spilgti to pasvītrotis V. Beļinskis, raksturojot zinātnes un mākslas atšķirības: «Filozofs runā ar silogismiem, dzejnieks — ar tēliem un ainām, bet viņi abi saka vienu un to pašu. Politekonomists, apbruņojies ar statistiskiem datiem, iedarbojoties uz lasītāju vai klausītāju prātu, *pierāda*, ka tādas un tādas šķiras stāvoklis sabiedrībā stipri uzlabojies vai stipri pasliktinājies tādu un tādu iemeslu dēļ. Dzejnieks, apbruņojies ar dzīvu un spilgtu īstenības attēlojumu, iedarbojoties uz savu lasītāju fantāziju, *rāda* pareizā ainā, ka tādas un tādas šķiras stāvoklis sabiedrībā patiešām stipri uzlabojies vai pasliktinājies tādu un tādu iemeslu dēļ. Viens *pierāda*, otrs

rāda, un abi *pārlicina* — tikai viens ar loģiskiem argumentiem, otrs — ar ainām.»¹

Tātad atšķirība starp zinātnisko un māksliniecisko domāšanu ir tā, ka zinātniskā doma visu uzmanību pievērš vispārīgajām likumībām un cenšas tās izteikt vispārpieņemtos jēdzienos un formulās. Atsevišķas parādības zinātnieks gan izmanto, bet tikai kā izejmateriālu vispārīgo atziņu ieguvei, t. i., uz atsevišķiem faktiem viņš gan balstās un uzskatāmības, pārlicināšanas dēļ dažkārt tās arī izmanto kā ilustratīvu materiālu, nereti tās sniedzot pat mākslinieciska tēlojuma formā, taču visumā zinātniskā doma tiecas attālināties no atsevišķā, jutekliski konkrētā. Mākslinieciskā, tēlainā domāšanā turpretī visa uzmanība koncentrēta tieši uz šo vienreizīgo, konkrēto, atsevišķo parādību. Rakstnieks nerikojas ar vispārīgiem secinājumiem, bet atveido ainas, kas dzīvē sastopamas vai iespējamās. Rakstnieks dzīvi grib parādīt lasītājam tā, lai viņš savilņots nonāktu pie attiecīgiem secinājumiem — pie tiem, uz kādiem autors lasītāju ar visu darba tēlu sistēmu virza.

Tātad, sniedzams vispārinājumus, rakstnieks obligāti saglabā juteklisko, atsevišķo, jo tas tēla veidojumā ir tikpat nepieciešams kā vispārīgais, abstraktās domāšanas ceļā iegūtais.

Neraugoties uz atšķirību starp zinātnisko un māksliniecisko domāšanu, nepareizi būtu domāšanu jēdzienos un domāšanu tēlos uzskatīt par absolūtiem pretstatiem. Arī mākslinieciskajā pasaules izziņā — it īpaši vārda mākslā — nepieciešama abstraktā domāšana, jo bez tās nevar nonākt pie vispārinājumiem, kas nepieciešami tipisku tēlu veidošanā. Pie tam zinātniskajai un mākslinieciskajai domai ir viens kopīgs gala mērķis — dzīves izziņa un tās pārveidošana, — un savstarpēja sadarbība tikai palīdz šo mērķi sasniegt. Zinātnieks iespaidīgākam domas izklāstam izmanto arī tēlainās domāšanas elementus; mākslinieks dzīves izpratnē balstās uz humanitāro zinātņu pētījumiem. Jo dziļāk rakstnieks izpratis sabiedriskās dzīves attīstības likumus, jo labāk viņš būs

¹ V. Bejinskis. Filozofiski kritisku rakstu izlase. 2. sēj., R., 1955, 348., 349. lpp.

apguvis zinātnisko pasaules uzskatu, jo redzīgāks viņš būs tēlojamo parādību atlasē un spēš patiesāk tās atveidot.

Mākslas specifiku tātad raksturo *mākslas tēls*. Tēla jēdzienu lieto trīs nozīmēs. Plašākā nozīmē ar tēliem un tēlainību saprot priekšstatus, kas atspoguļo vai atgādina dzīves parādības. Šādā nozīmē tēli sastopami visās mākslas nozarēs. Šaurākā nozīmē par tēliem sauc konkrētu parādību — lietu, cilvēku, dzīvnieku atspoguļojumus. Visšaurākā nozīmē literatūrā par tēliem sauc atveidotās personas. Šādā nozīmē tēla jēdzienu lieto visbiežāk.

Cilvēka tēls savā kodoldaļā vienmēr ietver *raksturu*. *Par raksturiem sauc tēlus ar noteiktai individualitātei piemītošām īpatnībām, kas atklājas attiecībās.*

Raksturs ir cilvēka sabiedriskās rīcības forma, ko radījuši konkrēti dzīves apstākļi. Tā ir cilvēka individuālā attieksmju forma pret dzīvi. Un katrs cilvēka tēls kļūst nozīmīgs tikai tad, ja tas lasītājā rada konkrētas un vienreizīgas parādības iespaidu. Šāda *individualizācija* ir katra mākslinieciska tēlojuma priekšnoteikums. Tas prasa, lai cilvēka tēls lasītāja priekšā nostātos visā savā tiešamībā gan ārējā izskata, rīcības, valodas, gan pārdzīvojumu ziņā. Šo ikvienam tēlam nepieciešamo dzīvīgumu piešķir individuālo biogrāfisko īpatnību, dažādu detaļu un sīku iezīmju bagātība, kas rada tiešas, konkrētas, «no dzīves norakstītas» personas iespaidu. Tas var būt tik pārliecinošs, ka «daudzi lasītāji», kā raksta V. Lācis, «lūdz paziņot viņiem patikušo varoņu adreses un īstos vārdus, lai varētu ar tiem sarakstīties un uzzinātu par viņu tālāko likteni — ārpus literārā darba robežām. Par to autors var tikai priecāties: viņš pārliecinās, ka lasītājs viņam tic un pielaiž, ka attēlotajiem likteņiem piemīt konkrēta realitāte.» Taču panākt vienreizīgas, it kā no dzīves norakstītas parādības iespaidu nebūt nenozīmē tieši kopēt konkrētos dzīves faktus. «Rakstnieks nav fotogrāfs, kas vienīgi precīzi fiksē īstenību,» tālāk piezīmē V. Lācis. «Viņš ne tikai attēlo īstenību tādu, kāda tā ir, bet, šķietami attālinādamies no īstenības, ļaudams vaļu savai radošai fantāzijai, izmanto iespējas, kas

slēpjas šajā īstenībā, un zīmē šo iespējamo, stāsta par to, kā konkrētajos apstākļos atkarībā no saviem raksturiem būtu varējuši rīkoties viņa varoņi un kā varēja veidoties viņu liktenis. Īstenība, konkrētie novērojumi — tas ir izejas punkts, starts, no kuriens rakstnieks izvada ceļā savus varoņus.»¹

Mākslas tēlā atšķirībā no dzīvē esošajiem faktiem pastiprināts būtiskais, likumsakarīgais, līdz ar to atbīdot otrā plānā nejaušo, to, kam sīka gadījuma raksturs. Rakstnieks nevis vienkārši «noraksta», bet pirmām kārtām izzina dzīvi, tās likumības. Un tāpēc arī raksturs nozīmīgs ne tikai pats par sevi, bet arī kā vispārīgu likumsakarīgu iespējamību atspulgs. Un tikai tāds īstenības atveidojums, kas paceļas līdz vispārinājumam, kļūst specifiski māksliniecisks. Un tikai tā tas spēj ietvert sevī noteiktu idejisku saturu un ietekmēt sabiedrisko domu. Tāds atveidojums katrā ziņā vienmēr sevi ietver idejisku jēgu, tāpēc ka tas saistīts ar domāšanu, ar dzīves izpratni un līdz ar to — ar vērtējumu, ar pasaules uzskatu.

Mākslas tēla — rakstura īpatnība ir tā, ka tajā apvienojas individuālās, vienreizīgās un vispārīgās kādai sabiedrības daļai piemītošās īpašības. Mākslas tēls ir dialektisks vienreizīgā un vispārīgā apvienojums. Vispārinājumi ne tikai izriet no raksturiem, bet arī ietveras, «dzīvo» tajos.

Ja zinātnē izziņas rezultātus izsaka vispārinājumu formā, ar atsevišķu faktu tikai vajadzības gadījumā ilustrējot vispārīgos atzinumus, tad mākslas tēlā nedalāmā vienībā apvienojas atsevišķais, individuālais un vispārīgais. Ja rakstnieks šajā dialektiskajā vienībā izceļ vienu pusi, otru atstājot novārtā, tad tēlojumā rodas vai nu empīrisks apraksts, vai shematisms. Ja atspoguļo tikai individuālo, nejaušo, tad tāds tēlojums var kļūt naturālistisks; turpretī, ja tēlus nepietiekami individualizē, tie kļūst shematiski. Veidojot tēlu, rakstniekam pirmām kārtām jābalstās uz konkrētām, individuāli uzvertām un pārdzīvotām parādībām, nevis uz abstraktas

¹ *Villis Lācis*. Mazliet par manu darbu. Rakstnieka piezīmes. «Literatūra un Māksla», 1960, 33. nr.

pamācības vai vispārīgiem atzinumiem par sociālo likumību. Nedrīkst tēlu pārvērst par abstraktas atziņas ilustrāciju.

Reālistiskās literatūras pamatprasība attiecībā uz tēliem ir prasība pēc *tipiskuma*.

Par tipisku sauc raksturu, kam piemīt noteikta sociāla slāņa vai sabiedrības grupas īpašības. Tipisku tēlu kā sociāli nosacītu individualitāti, kā individuālo un sabiedrībai raksturīgo īpašību vienību V. Beļinskis sauca par «pazīstamu svešinieku». Pazīstamas te ir noteiktai sabiedrības daļai raksturīgās īpašības.

Tipiski raksturi iegūstami tipizācijas procesā, t. i., atlasot kādai ļaužu grupai piemērotās īpašības un tās ietverot atsevišķā individā. M. Gorkijs šai sakarā rakstīja:

«Notēlojis vienu viņam pazīstamu veikalnieku, ierēdni, strādnieku, literāts sniegs vairāk vai mazāk izdevušos tieši viena cilvēka fotogrāfiju, bet tā būs tikai fotogrāfija bez sociāli audzinošas nozīmes, un tā gandrīz neko nedos, lai paplašinātu, padziļinātu mūsu atziņu par cilvēku, par dzīvi.

Turpretī, ja rakstnieks pratīs atšķirt katrā no divdesmit, piecdesmit, no simt veikalniekiem, ierēdņiem, strādniekiem visraksturīgākās šķiras iezīmes, paražas, gaumi, žestus, uzskatus, runas veidu utt., pratīs atšķirt un apvienot vienā veikalniekā, ierēdnī, strādniekā, tad ar šādū paņēmieni rakstnieks radīs «tipu», — tā būs māksla.»¹

Tipisku raksturu sistēma spēj aptvert plašus sabiedrības slāņus un sniegt daudzpusīgu dzīves atveidu.

Tipiski raksturi atklājas tipiskos apstākļos. F. Engelsons raksta: «... reālists prasa, lai patiesas būtu ne vien detaļas, bet patiesi būtu attēloti arī tipiski raksturi tipiskos apstākļos.»² Tipiski apstākļi ir tā sociālā vide, tās tipiskās attieksmes, kas piesātina raksturu ar kādai ļaužu grupai piemērotajām īpašībām. Apstākļi ir dinamiskas izraisītājs, kas raksturiem liek darboties, veidoties un izpaust savas īpašības.

¹ M. Gorkijs. Par literatūru. R., 1958, 308. lpp.

² К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVIII, стр. 27.

Vispārinājums, kas ietveras tipiskajā tēlā, paceļ to pāri atsevišķai dzīvē tieši novērotajai personai, paceļ pāri prototipam. Izvēloties tēlojamo materiālu, rakstnieks salīdzina vairākas personas un faktus, šķiro tos, atmetot nebūtisko, to, kas nepietiekami izpauž dzīves likumsakarības, kuras viņš grib atklāt. Izraudzītos faktus rakstnieks sakausē vienā veselā, jaunā parādībā. Saprotams, ka gadījumu vairumā tādu parādību dzīvē nav bijis, taču ar savu ciešo un plašo sakņojumu īstenībā tās uztveram kā iespējamās.

Raksturīgāko parādību, faktu atlase un to apvienojums vienotā tēlā iespējams, tikai pateicoties *mākslinieciskajai izdomai*. Materiālu rakstnieks gan ņem no dzīves, taču tēlus viņš pa lielākajai daļai izdomā. Ar mākslinieciskās iztēles, ar radošās fantāzijas palīdzību rakstnieks izraudzītajam dzīves materiālam dod vajadzīgo saistījumu un līdz ar to vispārinošo kopnoskaņu, ko ikdienas dzīvē ieslēpj dažādi gadījuma apstākļi.

Izdoma nedrīkst būt pretrunā ar īstenību. Balstoties uz dzīves materiālu un saistot parādības tām raksturīgākajos sakaros, radošā fantāzija dod padziļinātu ieskatu parādību kopumā. Tātad, dzīves pieredzes noteikta, mākslinieciskā izdoma kalpo kā specifisks dzīves atveidojuma līdzeklis, un ar radošās iztēles palīdzību veidots tēls sakņojas plašāk īstenībā nekā atsevišķs dzīves fakts.

Šāda ar izdomas palīdzību veidota tēla atbilstība dzīves patiesībai, protams, nav vienādojama ar tā atbilstību visām dzīvē sastopamajām vai no vēstures zināmajām detaļām. Rakstniekam ir tiesības dažkārt atkāpties no sīko faktu precizitātes pat biogrāfiskā un vēsturiskā žanra darbos. Taču pamatnoteikums vienmēr paliek spēkā: izdoma nedrīkst izkropļot dzīves patiesību, nedrīkst ignorēt noteicošās likumsakarības dzīvē un cilvēku raksturos. Izdomai nav obligāti vienmēr jāturas pie dzīvē sastopamā, bet katrā ziņā pie likumsakarīgā un iespējamā.

Mākslinieciskās izdomas, radošās iztēles spēja ir mākslinieciskā talanta pamats. Tā gan piemīt visiem cilvēkiem, taču ne visiem tā tik intensīva un ar tik spēcīgu tieksmi izpausties ārējā — mākslas tēlu formā. Bez tam

īsta mākslinieka iztēle saistās ar spēju iejusties citu cilvēku pārdzīvojumos un centienos, iet pāri personisko interešu lokam.

Aplūkojām literatūras priekšmetu un tēla nozīmi tā izziņā. Taču ar priekšmeta un tā izziņas īpatnību noskaidrošanu literatūras izpratne nav pietiekama. *Tēlainībai mākslā ir savi nolūki, mērķi sabiedrības audzināšanā.*

Daiļdarbs lasītājam ne tikai dod zināmu vispārinātu ieskatu attēlotajās parādībās; ar emocionālas tēlainības palīdzību tas izraisa pārdzīvojumus. Dodot atziņas par dzīvi, daiļdarbs dod noteiktu ievirzi arī cilvēka jūtu un gribas darbībai.

Mākslinieks atveido cilvēku pārdzīvojumus, tieksmes, simpātijas un antipātijas, naidu un mīlu, un pats arī visus šos tieksmju, atziņu un jūtu strāvojumus emocionāli vērtē. Vērtējuma mērauklas dod paša rakstnieka ētiskie un estētiskie uzskati — kas skaists vai nepievilcīgs, cildens vai zemisks, dabisks vai mākslots un precenciozs, varonīgs vai sīks, paties vai melīgs utt.

Tā tad tēlainā domāšana un tēli vienmēr piesātināti ne tikai ar atziņām, bet arī ar tieksmēm, jūtām. Literārie tēli vienmēr ir emocionāli. Rakstnieks pats pārdzīvo visu, ko viņš atveido daiļdarbā, un tikai tā viņš var izraisīt pārdzīvojumu arī lasītājā. Tautas rakstnieks A. Upīts atgādina: «Literatūras estētikā sen pazīstama ābece patiesība, ka rakstnieks var suģestēt un pārliecināt lasītāju tikai ar to, ko pats dziļi iekšēji pārdzīvojis.»¹

R. Blaumanis drāmā «Pazudušais dēls», tēlojot Krustiņa bojā eju, esot raudājis, bet pēc lugas uzrakstīšanas vairākas dienas staigājis, it kā būtu apglabājis savu cilvēku.

Anna Sakse par iejūtu romāna «Pret kalnu» varoņu pārdzīvojumos pastāsta: «Nerakstu tikai intelektuāli, bet iedzīvojos aprakstāmajā vielā, tēlos un viņu apstākļos emocionāli, tāpēc nevaru dienās izmantot atsevišķas brīvas stundas un «parakstīt». Šī iedzīvošanās notiek pat tik tālu, ka manu darbu varoņi man liekas tiešām dzīvi cilvēki, es redzu viņu sejas, kustības, dzirdu viņu balsis, pozitīvos mīlu tik stipri, ka raudu līdzī viņu bēdām,

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 17. sēj., 670. lpp.

bet negatīvos nīstu dažreiz līdz riebūmam. Visu laiku strādājot, biju domājusi, ka, pieliekot pēdējo punktu, jūtīšos atbrīvota un laimīga. Bet notika pavisam citādi. Kādu laiku mani mocīja tukšuma sajūta, it kā es būtu pamesta viena — mani draugi Mirdza, Ozols, Vanags palikuši savā pagastā strādāt un cīnīties, bet es no viņiem atšķirta un jaunus draugus neatradusi.»¹

Emocionalitāte ir mākslas būtiska īpašība. To nosaka pats mākslas priekšmets. Nevar uztvert cilvēka apziņas procesus, viņa domas, jūtas, centienus, viņa «dvēseles dialektiku», ja to tver tikai ar prātu; to var tikai tad, ja pats pārdzīvo cilvēka iekšējo pasauli, tajā ietiecoties reizē gan ar prātu, gan ar sirdi. Ja zinātniskais darbs iedarbojas vispirmām kārtām uz lasītāja prātu, tad mākslas darbs vienādi iespaido gan domas, gan arī jūtas un — kā V. Beļinskis teicis — tieši caur sirdi iedarbojas arī uz prātu.

Mākslinieciskajai, tēlainajai domāšanai tieši raksturīgs intelektuālā un emocionālā satura apvienojums. Lielī mākslas darbi, vienlīdz iedarbojoties gan uz lasītāja prātu, gan uz jūtām, izraisa viņā vēlēšanos būt gudrākam, labākam un veidot pilnvērtīgāku, skaistāku savu un citu cilvēku dzīvi.

Tā kā literatūras galvenais priekšmets ir cilvēks, raksturi, tad arī rakstnieka priekšstats par skaisto dzīvē saistās ar raksturiem. Tos rakstnieks atveido savu *estētisko ideālu* gaismā, t. i., vai nu iemiesojot tajos savus ideālus, vai arī tiesājot tos savu ideālu vārdā.

Ar to arī saistās pilnvērtīgu mākslas tēlu un mākslas darbu lielā audzinošā nozīme.

Vēsturiskajā procesā mainās gan pati dzīves īstenība, cilvēku attieksmes, gan arī sabiedrības ideāli, tāpēc *kateram laikmetam* literatūrā ir *savi raksturīgi tēli*. Tēlu idejiski psiholoģisko saturu un māksliniecisko kvalitāti nosaka rakstnieka pasaules uzskats un talants, bet rakstniekam ievirzi dod viņa piederība zināmam laikmetam un šķīrai.

Tā kā ikviens rakstnieks, izvirzīdams zināmus sabied-

¹ Anna Sakse. Kā es rakstīju romānu «Pret kalnu». «Padomju Jaunatne», 1952, 12. janv.

ribas estētiskos ideālus, izvirza zināmas cilvēka rīcības normas, tad katrā laikmetā atbilstoši šķiru stāvoklim un attiecībām rodas atšķirīgi pozitīvi varoņi. To radīšana ir progresīvās literatūras uzdevums ikkatrā sabiedrības attīstības posmā. Reakcionāru šķiru rakstnieki veido tēlus, kas virza sabiedrības uzmanību prom no tiem jautājumiem, kuri nodarbina tautu un visu progresīvo sabiedrību.

Tikai progresīvu šķiru rakstnieki, kuri ieinteresēti par masu apziņas attīstību, veido tēlus, kas atbilst tautas centieniem un estētiskajiem ideāliem. Patiesi pozitīvus varoņus, cildenu cilvēku tēlus 20. gadsimtā dod tā literatūra, kas iziet ārpus komunisma, par cilvēciskākā cilvēka izaugsmi.

Tātad literatūra dzīvi atspoguļo ar emocionālu tēlu palīdzību. Atspoguļojumu caurstrāvo paša rakstnieka pārdzīvojums, tēlotās parādības vienmēr sniegtas autora izvērtējumā. Šī atspoguļojuma un vērtējuma ciešā vienība piešķir literatūrai reizē gan lielu dzīves izziņas, gan arī sabiedriski audzinošo nozīmi.

LITERATŪRAS ŠĶIRISKUMS, PARTEJISKUMS UN TAUTISKUMS

Šķiru sabiedrībā pasaules uzskatam un līdz ar to arī estētiskajiem (mākslinieciskajiem) uzskatiem ir šķirisks raksturs. Rakstnieks, veidojot tēlus, izteic vienas vai otras šķiras sabiedriski estētiskos uzskatus, tās intereses un gaumi, pauž zināmas šķiras pasaules uzskatu, tās ideoloģiju.

«Literāts ir šķiras acis, ausis un balss,» raksta M. Gorkijs. «Viņš var to neapzināties vai to noliegt, bet vienmēr un neizbēgami viņš paliek vienas šķiras loceklis un juteklis. Viņš uztver, formulē un attēlo savas šķiras vai grupas noskaņojumus, vēlēšanās, trauksmes, cerības, kaisles, intereses, netikumus un nopelnus. Visa tā robežās notiek viņa paša attīstība. Nekad viņš nav bijis un nevar būt «iekšēji brīvs cilvēks» vai «cilvēks vispār».»¹

¹ M. Gorkijs. Par literatūru. R., 1946, 300. lpp.

Buržuāzijas ideologi, ideālisti estētikā un «tīrās mākslas» aizstāvji apgalvo, ka māksla savu estētiskā valdzinājuma spēku saglabā tikai tad, ja tā stāv pāri šķirām un ir brīva no sabiedrības prasībām; līdzko māksla saistoties ar sabiedrības vajadzībām, tā pārstājot būt īsta māksla, tā pagrimstot.

Patiesībā literatūras vēsture rāda gluži pretēju ainu. Īsti liela un spēcīga māksla ir tikai tad, ja tā ar dziļām saknēm izaugusi tautā, ja tā pauž sabiedrības intereses un centienus. «Tīras», t. i., ārpus sabiedrības eksistējošas mākslas nav un nevar būt. Ir tikai «tīrās mākslas» teorija, praksē katra «tīrā māksla» kalpo reakcijai un tādā veidā kļūst par visnetīrāko mākslu.

Reakcionāro mākslas teoriju pārstāvji cenšas pierādīt, ka māksla nedrīkst būt šķiriska, tai vajagot būt vispārcilvēciskai. Patiesībā šie jēdzieni neizslēdz viens otru, bet, protams, tikai tad, ja ir runa par progresīvas šķiras mākslu, tā, būdama šķiriska, reizēm pauž arī visas cilvēces labākos centienus. Turpretī reakcionārām šķirām kalpojoša māksla nevar būt vispārcilvēciska, jo tā kalpo atsevišķu sabiedrības grupu savtīgām interesēm, kalpo tām arī tad, ja uzstājas savā netīrajā «tīrās mākslas» lomā.

Latviešu literatūrā kā divus spilgtus viena laika, bet divu pretēju šķiru rakstniekus varam minēt Raini un Andrievu Niedru. Ja Rainis, pauzdams revolucionārās šķiras ideoloģiju, izteic visas tautas centienus un tā izaug par lielu savas tautas dzejnieku, tad A. Niedra, kalpodams valdošajai šķirai — buržuāzijai, ir un paliek tikai pagātnē aizejošās sabiedrības ideologs. Lūk, kā šos kontrastus raksturo A. Upīts: «Rainis ar Niedru ir viena laikmeta bērni, taču katrs no tiem it kā no savas pasaules, divi pretēji elementi, kā miegs un atmoda, kā uguns un nakts [...]. Aiz Niedras stāv izmirēja paaudze, aiz Raina jaunā gadusimteņa cilvēki [...] uzvarētāji. Tā Niedra, priekš tautas strādāt solidamies, tiek par bruņu nesēju vienai šaurai šķirai, bet Rainis, dzīvākās, kultūrelākās šķiras ideāliem kalpodams, tiek par visas tautas tikumisko atjaunošanu.»¹

¹ A. Upīts. Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture, R., 1921, 161., 162. lpp.

Literatūras šķiriskums izpaužas gan atsevišķu rakstnieku daiļradē, gan visā literatūras procesā. Antagonistisku šķiru sabiedrībā literatūras attīstībai piemīt nevis viena plūduma, bet šķiru cīņas raksturs. Līdz ar to antagonistisku šķiru sabiedrībā nācijai nav un nevar būt vienotas literatūras. Te ir divas pretējas literatūras: literatūra, kas kalpo «augšējiem desmittūkstošiem», (V. Ļeņins) un literatūra, kas kalpo darbaļaužu masām.

Nemot to vērā, aplūkojot priekšpadomju laika, bet tāpat arī mūsdienu kapitālistisko zemju literatūru, vienmēr jāredz, kādas šķiras ideoloģija tajā atspoguļojas.

Sociālistiskajā sabiedrībā nav antagonistisku šķiru, tāpēc padomju literatūra idejiski ir vienota, taču attiecībā pret kapitālistisko zemju valdošo literatūru tā ir šķiriska. Padomju literatūra savā vienotībā un cīņā par visprogresīvāko iekārtu — komunismu ir visprogresīvākā un idejiskākā literatūra pasaulē.

Parteiskuma princips balstās uz šķiriskuma principu, bet nav vienādojams ar to. V. Ļeņins māca, ka «stingrs parteiskums ir augsti attīstītas šķiru cīņas pavadoņis rezultāts»¹ un ka «šķiru cīņas interesēs jāattīsta stingrs parteiskums»². — «Kas atzīst tikai šķiru cīņu, tas vēl nav marksists [...]. Ierobežot marksismu ar mācību par šķiru cīņu nozīmē marksismu apcirt [...]. Marksists ir tikai tas, kas šķiru cīņas atzīšanu *paplašina* līdz *proletariāta diktatūras* atzīšanai. Ar to marksists radikāli atšķiras no parastā sīkburžuja (un arī lielburžuja). Ar šo pārbaudes akmeni jāpārbauda marksisma *patiesā* izpratne un atzīšana.»³

Arī labējie jaunstrāvnieki, piemēram, atzina, ka pastāv šķiras un šķiru cīņa, un rakstīja par to, taču viņu pieeja tai nebija marksistiska, jo viņi necīnījās par proletariāta diktatūru, kā to darīja revolucionārie jaunstrāvnieki.

Parteiskums, kas ir tāds pats objektīvs literatūras

¹ V. Ļeņins. Raksti, 10. sēj., 54. lpp.

² Turpat.

³ V. Ļeņins. Raksti, 25. sēj., 377. lpp.

attīstības likums kā šķiriskums, sevišķi spilgti parādās, kapitālismam pārejot imperiālismā. Tad, saasinātas šķiru cīņas apstākļos, rodoties politiskām partijām, kas vada šķiru cīņu, rakstnieki nostājas vienas vai otras partijas pusē un apzināti un atklāti sāk aizstāvēt tās politisko programmu. Līdz ar šķiru cīņas saasināšanos, kas prasa no proletariāta noteiktu nostāju un pāreju uzbrukumā kapitālismam, rodas darbaļaužu cīņas partija un līdz ar to tiek formulēta arī tās nostāja literatūras jautājumos. Šo nostāju formulē Komunistiskās partijas dibinātājs V. Ļeņins savā darbā «Partijas organizācija un partijas literatūra» (1905.). Te pirmo reizi formulēts komunistiskā partejiskuma princips literatūrā.

V. Ļeņins raksta, ka nav un nevar būt bezpartejiskas literatūras. Buržuāzija savu bezpartejiskumu var tikai liekulīgi deklarēt, nevis praksē realizēt. Buržuāzijas deklarētais bezpartejiskums, buržuāziskais objektīvisms, ir slēpts, liekulīgs partejiskums; slēpts tāpēc, ka buržuāzija nevar atklāti deklarēt savu idejisko pozīciju, jo tā ir prettautiska. V. Ļeņins kādā citā sakarā par to izsaka tā: «... tur jau ir lietas būtība, ka buržuju kungi nevar jau tagad saukties savā istajā vārdā. Tas ir tikpat neiespējami, cik neiespējami ir kailam iziet uz ielas. Nevar atklāti teikt patiesību.»¹

Komunistiskais partejiskums, iziedams atklātā cīņā pret tautai naidīgiem spēkiem un noraidīdams buržuāzisko objektīvismu, ietver sevī objektivitāti, dzīves patiesību. Komunistiskajam partejiskumam objektivitāti nodrošina tas, ka pati dzīves attīstība ir revolucionāra savā likumsakarīgā virzībā uz komunismu, un tikai tas, kas apbruņojies ar marksistisko pasaules uzskatu, nostājas dzīves revolucionāras pārveidošanas pozīcijā, spēj pareizi izprast šo objektīvo vēstures gaitu. Objektivitāti vērtējumam nodrošina tā plašais sakņojums tautā, otrkārt, sabiedriskās attīstības visprogresīvākās tendences, ko pauž Komunistiskā partija. Revolūciju un sabiedrības vēsturi vispār nevar vērtēt no individuālo ērtību vai neērtību viedokļa, bet tikai no objektīvās

¹ V. Ļeņins. Raksti, 8. sēj., 447. lpp.

nepieciešamības viedokļa, kas ir pamatā komunistiskajam partejiskumam. Komunisms pats ir vēstures diktēta, negrozāma vēsturiska nepieciešamība, tāpēc komunistiskais partejiskums ne tikai ietver sevī objektīvo patiesību, bet ir arī vistaisnīgākā un visaktīvākā pozīcija cīņā par vishumānākajiem cilvēces ideāliem.

Tie progresīvās inteligences darbinieki kapitālistiskajās valstīs, kas izpratuši vēstures objektīvo gaitu, tās likumsakarības, nostājas komunisma pusē. Tie rakstnieki, kas nostājas revolucionāro darbaļaužu pusē, spēj līdz galam atsegt dzīves patiesību, spēj saredzēt un aizstāvēt dzīvē jauno, to, kam pieder nākotne.

Literatūras process liecina, ka lielas vērtības mākslā radījuši tikai tie rakstnieki, kuriem bijušas ciešas saites ar tautu un kuri pauduši sava laika progresīvākās idejas. Mūsu dienās vistiešāko saistību ar tautu rod tie rakstnieki, kas savā daiļradē pauž cilvēces visprogresīvākos centienus un idejas — komunisma idejas.

Padomju literatūras attīstībā noteicošā, vadošā loma pieder Padomju Savienības Komunistiskajai partijai, tās vadītajai cīņai par komunisma celtniecību. Ārzemju reakcionārie ideologi un tiem pakalpīgie revizionisti mēdz apgalvot, ka padomju literatūras attīstībai vislielāko ļaunumu nodarot partijas «diktatorisms» — rakstnieks nevarot brīvi rakstīt, ko un kā viņš grib, bet tikai tā, kā to prasa un norāda partija. Šī nebrīvība dzenot literatūru vienpusībā, viltojumos utt. It kā tiešu atbildi dodams uz visiem šāda veida apgalvojumiem, M. Šolohovs Vissavienības padomju rakstnieku otrajā kongresā teica: «Katrs no mums raksta pēc savas sirds norādījumiem, bet mūsu sirdis pieder partijai un mūsu tautai, kurai mēs ar savu mākslu kalpojam.»¹ N. Hruščovs, atgādinot šos lielā rakstnieka vārdus, norāda: «Rakstniekam, kas stāv partijas pozīcijās, partejiskums orgāniski izriet no viņa paša pārliecības un noskaņojuma. Partijas intereses un tāda rakstnieka domas saskan. Ja rakstnieks savā darbā, savās domās balstās uz tautas interesēm, kuras vidū viņš dzīvo, viņš pareizi atspoguļos sabiedrības dzīvi.»

¹ «Литературная газета», 1954, 26 декабря.

Atspēkojot apgalvojumus par to, ka partija it kā ierobežotu radošas individualitātes brīvību, Ņ. Hruščovs turpat norāda: «Daži saka, ka, rakstot no partejiskām pozīcijām, rakstnieks zaudē individualitāti, kļūst šablonisks. Tas patiesi var notikt, ja rakstnieka darba pamatā nebūs viņa dziļās pārliedības, ka tautas dzīve jāattēlo patiesīgi, bet viņš vienkārši pielaiķosies. Ja rakstnieks dzīvo kopā ar savu tautu, attēlo tās dzīvi, tās cīņu Komunistiskās partijas vadībā, tad partejiskums ir rakstnieka dzīves, viņa daiļrades pamats un jēga.

Uz ko partija aicina vārda māksliniekus? Tā aicina viņus dziļāk, pilnīgāk, vispusīgāk iepazīt un apgaismot padomju tautas dzīvi un cīņu, tās titānisko darbu komunistiskās sabiedrības uzcelšanas vārdā. Tauta un partija mūsu sociālistiskajos apstākļos ir nedalāma, nešķirama vienība.»¹

Kalpošana tautai, kas ceļ komunismu, nekādā ziņā neierobežo daiļrades brīvību. Sabiedrības attīstības izpratne un apzinīga darbība par labu šai attīstībai ir vienīgais veids, kā apzinātā nepieciešamība kļūst par brīvību. «Absolūtās brīvības» vārdā nostājoties pret vēsturisko nepieciešamību, cilvēks nonāk nejaušību varā un, kalpojot tām, apzināti vai neapzināti sāk kalpot reakcijai.

Runājot par partejiskumu, jāievēro arī, ka to rakstnieku partejiskums, kuri darbojās literatūrā līdz proletāriskās partijas un literatūras izveidošanās laikam, nebija apzināts un stingri konsekvents. Viņu daiļradē varam runāt tikai par šķiriskumu. Nezinot ceļu, kas ved uz darbaļaužu nākotni, progresīvie rakstnieki, kuri darbojās līdz Komunistiskās partijas nodibināšanai, nespēja savu cīņu izvadīt līdz galam. Tikai strādnieku kustības un zinātniskā sociālisma apvienojuma apstākļos, Komunistiskās partijas vadītās cīņas apstākļos, izveidojās vispilnīgākais partejiskums — komunistiskais partejiskums.

V. Ļeņina izvirzītais partejiskuma princips kļuva par vadošo principu literatūrā, kas izgāja cīņā par

¹ «Cīņa», 1959, 1. sept.

sociālismu, un tagad tas ir padomju literatūras pamatprincips cīņā par komunismu.

Padomju iekārtā izskausts šķiru antagonisms, bet partejiskuma princips dzīvē un mākslā paliek. Un tas izpaužas ne tikai cīņā pret mūsdienu kapitālisma ideoloģiju vai pagātnes šķiriski antagonistisko parādību vērtējumos, bet arī cīņā pret tādām pagātnes ideoloģijas paliekām mūsu sabiedrībā kā buržuāziskais nacionālisms u. c.

Komunistiskais partejiskums mūsu dienās ir literatūras tautiskuma augstākā pakāpe, jo iemieso sevī tautiskuma aktīvāko formu.

Jautājums par literatūras partejiskumu nav atraujams no jautājuma par tās *tautiskumu*.

Tautiskuma problēma saistās ar jautājumu par literatūras atbilstību tautas prasībām.

Literatūra atbilst tautas prasībām tikai tad, ja tā ar patiesu mākslas spēku risina jautājumus, kas interesē tautu, un šos jautājumus atrisina saskaņā ar tautas interesēm, atbilstoši laikmeta progresīvajiem uzskatiem.

Par tautiskiem uzskatāmi tie darbi un rakstnieki, kas sakoncentrē un mākslinieciski augstvērtīgā formā izteic labāko, ko sevī glabā visu materiālo un garīgo vērtību radītāja tauta.

Padomju iekārtā rakstniekiem, kuru daiļradē sevišķi spilgti izpaužas tautiskums, mēdz arī oficiāli piešķirt tautas rakstnieku goda nosaukumus. Latviešu literatūrā ar šo nosaukumu godinām tādus rakstniekus kā Raini, A. Upīti, E. Birznieku-Upīti, V. Lāci, J. Sudrabkalnu.

Minēto rakstnieku daiļrades tautiskumu nosaka vispirms tas, ka viņi mākslinieciski augstvērtīgos darbos atspoguļojuši tautas dzīvi un tēlojumam izvēlējušies tieši tās parādības, kas katrā laikmetā tautai bijušas visnozīmīgākās. Rainis savā dzejā atbalsojis tautas cīņas 1905. gada revolūcijā, dramaturģijā rādījis tautas gadsimtu cīņas par brīvību. A. Upīts savā plašajā daiļradē notēlojis tautas dzīvi un cīņas vesela pusgadsimta laikā, E. Birznieks-Upītis visā savā daiļradē, bet īpaši «Pelēkā akmens stāstos» notēlojis galvenokārt lauku darbaļaužu sūro dzīvi kapitalistiskajā iekārtā, V. Lācis savos plaša-

jos romānos parādījis, kā latviešu darbaļaudis izcīna padomju varu Latvijā un šodien varonīgā darbā kopīgi ar citām padomju tautām ceļ komunismu, J. Sudrabkalns savā dzejā cildinājis darba tautu, kas iet cīņā par brīvību un visas cilvēces labāko centienu piepildi.

Tautas rakstnieks ne tikai pievēršas galvenokārt tautas dzīvei, bet arī pareizā izvērtējumā atklāj gan tautas cīņas sekmētājus, gan arī tai kaitīgos spēkus. Ar to arī saistās mūsu labāko rakstnieku daiļrades būtiskākās īpatnības: tās dziļi nacionālais raksturs, patriotisms, optimisms un humānisms.

Tautiskas literatūras dziļi nacionālais raksturs ne mazākā mērā nav pretrunā ar tās vispārcilvēcisko nozīmi. Taisni otrādi — tikai tā literatūra, kas dod nacionāli īpatnējus raksturus, ienes vērtības visas cilvēces kultūrā. Tautiskums vieno nacionālo ar vispārcilvēcisko.

Tautiskuma tāpat kā partejiskuma jēdziens dažādos vēstures posmos nav bijis viennozīmīgs. Feodālisma laikmetā bieži vien daiļrades tautiskumu saistīja ar pievēršanos tautas dzīvei, ar nostāšanos pret valdošās literatūras tradīciju tēlot tikai augstmaņu dzīvi.

Taču tautas dzīves tēlojums pats par sevi vēl nenodrošina literāro darbu atbilstību tautas prasībām. Vēlākajos gadsimtos, kapitālisma laikmetā, līdz ar nāciju izveidošanos tautiskuma jēdzienā ietvēra arī prasību pēc nacionālo īpatnību un centienu attēlojuma. Savā laikā tas bija solis uz priekšu tautiskuma izpratnē. Taču kapitālisma attīstība aizvien skaidrāk parādīja, ka ne viss, kas nācijai piederīgs, ir tautisks, jo antagonistisku šķiru sabiedrībā katrā nacionālajā kultūrā ir divas kultūras, divas literatūras: tautiskā un tautai naidīgā. Tā, piemēram, latviešu literatūrā pagājušā gadsimta 90. gados izvērsās asas cīņas starp divām literatūrām: progresīvo, patiesi tautisko un reakcionāro, pseidotautisko. Reakcionārā buržuāzija centās piesavināties tiesības runāt visas tautas vārdā. Patiesībā buržuāziskajiem nacionālistiem tautiskuma jēdziens kalpoja tikai par izkārtņi veikaljiem un par masku politiskajām aferām. Tikai progresīva literatūra ir īsti tautiska.

Mūsu dienās padomju tautu draudzīgajā saimē tautiskums ieguvis dziļāku jēgu. Par tautiņiem tagad

uzskatām tādus darbus, kas kalpo darba tautas masām, katras nācijas pamatšķiras interesēm. Līdz ar to padomju literatūras tautiskums pretstatā buržuāziskajam pseidotautiskumam tiek atbrīvots no nacionālisma un pacelts līdz internacionālisma principam. Internacionālisma un tautu draudzības cildenās idejas, kas vada padomju literatūru, piešķir tai lielu nozīmi visas cilvēces vēsturē.

Padomju patriotisms un komunistiskais partejiskums ir mūsu literatūras tautiskuma neatņemamas sastāvdaļas. Komunistiskais partejiskums ir aktīva cīņas forma par tautas interesēm. Pie tam tā ir ne tikai aktīvākās, bet arī viskonsekventākās un principiālākās cīņas forma par tautas mērķu un ideālu īstenošanu. Tāpēc arī mūsu literatūrā komunistiskais partejiskums ne tikai cieši vienots ar tautiskumu, bet ir tautiskuma augstākā forma. Ņ. Hruščovs, norādot uz tautas un Komunistiskās partijas vienotību, raksta: «Padomju sociālistiskās sabiedrības spēks ir Komunistiskās partijas un tautas vienībā. Komunistiskās partijas politika, kurā izpaužas tautas vitālās intereses, sastāda padomju sabiedriskās un valsts iekārtas dzīvinošo pamatu. Tāpēc ļoti maldīgi būtu domāt, ka mūsu — padomju apstākļos var kalpot tautai, aktīvi nepiedaloties Komunistiskās partijas politikas realizēšanā. Nevar gribēt iet kopā ar tautu, nepiekrītot partijas uzskatiem, tās politiskajai linijai. Kas grib būt kopā ar tautu, tas vienmēr būs kopā ar partiju. Kas stingri stāv partijas pozīcijās, tas vienmēr būs kopā ar tautu.»¹

Šī partijas un tautas vienotība spilgti izpaužas visā daudznacionālajā padomju literatūrā.

SATURA UN FORMAS ATTIEKSMES LITERATŪRĀ. MĀKSLINIECISKĀ MEISTARĪBA

Satura un formas attieksmes mākslā ir viens no galvenajiem jautājumiem.

Visām dabas, sabiedrības un cilvēku apziņas parādī-

¹ Ņ. Hruščovs. Par literatūras un mākslas ciešām saitēm ar tautas dzīvi. R., 1957, 28. lpp.

bām ir savs saturs un forma. Saturs ir parādības iekšējais pamats, būtība. Forma ir šīs būtības izpausme, tas veids, kā organizēts saturs. Saturs nosaka formu, un forma organizē un izteic saturu. Forma mākslā nav pasīvs elements, tai liela nozīme satura respektīvi dzīves patiesības atklāšanā.

Satura un formas vienība pastāv uz satura primāta pamata, t. i., saturs nosaka formu. Taču arī forma no savas puses spēj ietekmēt saturu, nosaka tā izpausmes kvalitāti.

Daiļdarbā par saturu sauc rakstnieka tēloto dzīves īstenību viņa izpratnes un vērtējuma gaismā. Rakstnieka uzskati un parādību vērtējums tātad nosaka literāra darba idejisko saturu.

Mākslas darba saturs ir nevis pati *atspoguļojamā* dzīves īstenība, kas eksistē ārpus mākslinieka, bet gan mākslinieka *atspoguļotā* dzīves īstenība, kas ir objektīvās pasaules subjektīvs (bet ne subjektivistisks) attēls. Attēlotā dzīve, kas veido daiļdarba saturu, no attēlojamās dzīves, kas ir tikai literārā tēlojuma priekšmets, atšķiras ar to, ka ietver sevī arī paša mākslinieka dzīves izpratni, estētisko skatījumu un vērtējumu. Tāpēc arī satura definīcijā uzsverts, ka saturu dod dzīves parādību (daiļdarba satura objektīvā puse) atveidojums paša rakstnieka skatījumā un vērtējumā (daiļdarba satura subjektīvā puse). Tātad literārā darba saturā sava vieta ir arī subjektīvajam momentam. Bet tas tomēr jāsaprot pareizi un nav jāizvērs par galveno, noteicošo.

Subjektīvā ideālisma pārstāvji estētikā apgalvo, ka visas vērtības mākslas darba saturā ienes ar sabiedrību nesaistīts, objektīvās īstenības likumībām nepakļauts radītājs indivīds, viņa domu, jūtu un ideālu vienreizība. Patiesībā māksla saturu smel nevis no izolēta indivīda patvaļīgām iedomām, bet no objektīvās, ārpus subjekta pastāvošās īstenības, kas tā vai citādi vienmēr nosaka arī subjekta domas, jūtas, centienus un gaumi. Mākslas darba saturu nosaka rakstnieka pasaules uzskats, ko savukārt nosaka sabiedrība, tās uzskati, jo — «cilvēks nēvar dzīvot sabiedrībā un būt brīvs no tās» (V. Ļeņins).

Literārā darba saturs ietveras tēlos, raksturos. Tēli

attieksmē pret idejisko saturu ir forma, bet attieksmē pret visiem kompozīcijas līdzekļiem un valodu ir saturs. Tāpēc tieši tēlos, raksturos vistiešākā veidā realizējas saturs un formas vienotība.

Rakstnieka idejiski tematiskā iecere jau savā sākotnē nevar citādi pastāvēt kā tikai dzīvē novērotu raksturu veidā, bet raksturi savukārt nevar citādi apliecināt savu esamību kā tikai rīcībā, domās un pārdzīvojumos. Bet cilvēka rīcības attēlošanai literārā darbā kalpo kompozīcija un sižets; domu, pārdzīvojumu atklāšanai — runa, valoda. Tādā veidā autora iecerētais darba idejiski tematiskais pamats kā saturs var pastāvēt un atklāties tikai raksturu formā, bet raksturi savukārt kā saturs spēj izpausties tikai kompozīcijas un valodas formās.

Par daiļdarba formu sauc tā elementu mērķtiecīgu organizāciju, iekšējo struktūru, kas izpauž darba saturu. Citiem vārdiem — forma ir daiļdarba idejiski tematiskā saturs izpausmes veids.

Literārā darba formas elementi ir gan žanrs (literatūras veids un paveids, pie kura darbs pieder, par to sk. attiec. nod.), gan tēli un to savstarpējais saistījums, t. i., kompozīcija, gan arī valodas vārdu krājuma (leksikas), tropu un sintakses, bet dzejā arī ritma īpatnības.

Visi šie formas elementi, sākot ar žanra specifiku un beidzot ar intonācijām un ritmu, paši par sevi vēl nav un nevar būt forma, bet tikai līdzeklis formas veidošanai, tāpat kā ķieģeļi arhitektūras formu veidojumam. Visi minētie formas līdzekļi top par formu tikai tad, kad tie izkārtojas tādās attiecībās, tādā sistēmā, ka kopumā ar mākslinieciskajiem tēliem izteic kāda konkrēta mākslas darba saturu; jo pilnīgāka šī izpausme, jo augstvērtīgāks mākslas darbs.

Saturs un formas ciešā vienotība pastāv jau pašā daiļdarba iecerē, kad rakstnieks sāk apzināties nākamā darba tēmu. Patiesībā pati tēmas izvēle, tās noteikšana jau ir sava veida forma iecerei, sākotnējam saturam. Bet tai pašā reizē tēma ir saturs.

Tikpat cieši saturs ar formu saistās arī tālākajā daiļrades procesā, kad rakstnieks izraudzītās dzīves parādības un savu vērtējumu par tām ietver mākslas tēlos.

Mākslas tēli attiecībā pret tajos ietveramo idejiski tematisko saturu (tēlojuma priekšmets un tā vērtējums), protams, ir forma. Taču tai pašā reizē tēli, raksturi ar to īpašībām, viņu domas, jūtas jau arī ir pats daiļdarba saturs. Iedomāsimies, piemēram, V. Lāča noveli «Vandziņš». Viss noveles saturs ir tēva un dēlēna pārdzīvojumi, noskaņas, domas, sapņi un beidzot — zēna naivā neizpratne par notikušo traģēdiju, ko drūmi atgādina dabas aina, bet kas zēna uztverē spēj atbalsoties tikai neapzinātas, lai arī neatlaidīgas un ļaunas nojausmas veidā. Tātad, par noveles saturu runājot, runājam par tēliem.

Tēli literārā darbā pastāv tikai *valodas* «ietērpā». Valoda ir literāra tēla veidojuma līdzeklis, materiāls. No vienkārša materiāla par formu tas kļūst tad, kad, pakārtojoties noteikta tēla izpausmes uzdevumiem, iegūst vienreizīgi izkārtotu saliedējumu. Un tādā gadījumā visi valodas elementi kļūst par satura sastāvdaļām, kļūst saturīgi, jo kā leksikā, tā tropos, sintaksē un intonācijās vienmēr ietveras gan daļa no tēlojamā priekšmeta, gan arī daļa no autora vienotās attieksmes pret tēloto parādību. Piemēram:

Ir labi zem Oktobra karoga stāvēt
Visu dzīvi. Un, ja vajag, arī nāvē.

(B. Saulītis, «Zem karoga».)

Te īstenības atveidojums reizē ir arī tās vērtējums. Ne mazāk kā valoda saturīga arī daiļdarba *kompozīcija*, jo tēlu savstarpējā saistījuma īpatnības atkarīgas gan no attēlojamā dzīves materiāla, gan arī no autora idejiski mākslinieciskā nolūka. Citiem vārdiem, tēlu izkārtojums daiļdarbā atspoguļo cilvēku savstarpējās attieksmes pašā dzīvē un, otrkārt, palīdz autoram iespaidīgāk izteikt savu vērtējumu, savu attieksmi pret tēlotajām parādībām (tās nostādot kontrastos vai arī veidojot paralēles u. tml., sk. nod. par kompozīciju — par kompozīcijas lomu V. Plūdoņa darbā «Divi pasaules»).

Pie tam ne tikai tēlos, bet arī notikumos un to savstarpējā saistījumā (sižetā) tāpat atklājas satura un formas vienība. Tāpat kā tēls, arī sižets attiecībā pret tēmu

un ideju ir forma, bet attiecībā pret tā izveides elementiem (eksponēcija, sarežģījums utt.) un valodu — saturs.

Tādējādi visās daiļdarba sastāvdaļās ietveras kā satura, tā formas elementi, un tie tur tikpat nesaraujami saistīti kā atoma elementi, tikai ar to atšķirību, ka atoma elementi ir saskaldāmi ne tikai teorijā, bet arī praksē, kamēr mākslas darbā satura un formas elementi — tikai teorētiski. Praksē satura un formas atdalīšana nav iespējama, jo tad pazūd pats daiļdarbs. Satura atraušana no formas un otrādi vienmēr ved pie nepareiza priekšstata par mākslas darbu.

Tā, piemēram, — vai varam iedomāties Raiņa dzejoļa «Lauztās priedes» saturu, izteiktu bez alegoriskās formas, bez laužto priežu tēlojuma? Ja iztiksim bez šīs formas, tad runāsim vienkārši par vēsturi, bet ne par mākslas darbu, kas vēsturisko īstenību atspoguļo specifiski, tēlainā veidā.

Tātad saturs un forma, daiļdarbā savstarpēji un cieši saistīti, pāriet viens otrā. Viss daiļrades process izpaužas nozīmīga satura un saturam visatbilstošākās formas meklējumos.

Forma mākslas darbā ir tikpat nozīmīga kā saturs. Tāpēc nepareiza, mākslai kaitīga ir satura vai formas īpaša izcelšana. V. Beļinskis, uzsvērdams satura un formas līdznozīmību, rakstīja: «Bez šaubām, mākslai vispirms jābūt mākslai... Lai arī cik skaistas domas būtu izteiktas dzejolī, lai cik stipri tajā arī būtu izjūtami šodienas jautājumi, bet, ja tajā nav poēzijas, — tajā nevar būt ne skaistu domu, ne kādu jautājumu un viss, ko tajā vār ievērot, ir varbūt labs nodoms, kas slikti realizēts.»¹

Formālisti izšķirošo lomu daiļdarbā piedēvē formai. Viņi uzskata, ka literārā darba nozīmība atkarīga tikai no tā, cik virtuozī rakstnieks spēj rīkoties ar dažādiem tēlojuma līdzekļiem un paņēmieniem kompozīcijā un valodā. Taču forma, kas nekalpo nozīmīga satura izpaušmei, pati kļūst nenozīmīga un bezjēdzīga un patiesībā vairs nav forma, jo — kā jau atzīmēts — visi tēlojuma līdzekļi par formu kļūst tikai tad, ja tie izteic kāda kon-

¹ V. Beļinskis. Filozofiski kritisku rakstu izlase, 2. sēj., R., 1955, 341. lpp.

krēta darba saturu, citādi tie paliek tikai haotiski samē-
tāta lūzņu kaudze.

Pārvēršot mākslu par tukšu rotaļu ar formas elemen-
tiem, formālisti daiļradi pārvērš par niekošanos, kuras
rezultātā māksla deģenerējas, pagrimst. Šādu niekoša-
nos attīsta reakcionāru šķiru «mākslinieki», kam vai
nu nav nekā nozīmīga, ko sacīt, vai arī — kas baidās
atklāt dzīves patiesību. Latviešu literatūrā spilgtākie
šāda mākslas pagrimuma pārstāvji bija dekadentiskie
simbolisti pēc 1905. gada revolūcijas. Mūsdienās for-
mālismu pārstāv dažādi «modernismi» kapitālistisko
zemju valdošajā literatūrā (abstrakcionisms, indetermi-
nisms u. c.).

Daiļrades galvenais princips ir satura un formas sa-
skaņa, pateicoties kurai uztveram mākslas darbu kā vie-
notu; saturu uztverot, formu vairs nemaz it kā pat ne-
manām. Un tā ir lielas mākslas pazīme, ja mums šķiet,
ka rakstniekam viss tēlojums iznācis dabisks un vien-
kāršs, ja liekas, ka viss būtu sniegts bez mazākās piepū-
les, lai gan patiesībā katra īsta daiļrade prasa ļoti lielu
piepūli. A. Upīts, «rakstnieka amatu» atzīdams par «to
grūtāko no visiem amatiem», tomēr prasa, lai rakstnieka
darbi, kad tos lasa, neliktu just autora sviedrus.

Tikai tie daiļdarbi, kuros panākta tāda satura un for-
mas vienība, ka vairs nejūt ne atsevišķus formas ele-
mentus, ne to piepūli, kas bijusi rakstniekam, panākot
tādu stāvokli, var pretendēt uz māksliniecisku augst-
vērtību.

Reālistiskos darbos kā saturs, tā forma atspoguļo reālo
īstenību. Attēlojot dzīvi pašas dzīves formās, literatūra
ņem no dzīves saturu un formu to vienotībā. Un no
rakstnieka meistarības atkarīgs tas, kā viņš ar vārda
mākslas līdzekļiem spēj dzīvē esošo vienotību pārkausēt
par mākslas darba satura un formas vienotību.

*Mākslinieciskās meistarības jautājums reizē ir satura
un formas jautājums.*

*Mākslinieciskā meistarība ir rakstnieka spēja realizēt
tās iespējas, kas piemīt literatūrai kā vārda mākslai.*

Mākslinieciskuma priekšnosacījums ir cieša saistība

ar tautu, tās dzīvi, jūtīga attieksme pret sava laikmeta pulsu. Viena no svarīgākajām talanta pazīmēm ir spēja saskatīt sabiedrībai svarīgāko, mākslinieciski nozīmīgāko. Mākslinieka talants parādās jau tēlojamo parādību atlasē. Ar to sākas mākslinieciskā izdoma, literārā darba veidošana. Parādību atlase nav iespējama bez izvērtējuma, tāpēc jau sākotnējā daiļrades posmā svarīga, izšķiroša nozīme rakstnieka idejiskajai nostājai, viņa pasaules uzskatam, viņa izpratnei par sabiedrībai nozīmīgo.

Bet kādas ir mērauklas, kas rāda kāda daiļdarba mākslinieciskās kvalitātes pakāpi?

Literatūra kā īstenības atspoguļotāja vispirmām kārtām kalpo dzīves izziņai, tāpēc *pirmā prasība*, kas tai izvērāma, ir prasība pēc dzīves patiesības. Dzīves patiesības pakāpi var konstatēt, vienīgi salīdzinot attēloto ar pašu «dzīves oriģinālu».

Protams, šī salīdzināšana nedrīkst būt empīriska, protokoliska, jo mākslai svarīgs ne katrs īstenības fakts un detaļa. Māksla prasa tēlot ne visu eksistējošo, bet daļu un caur to atklāt likumsakarīgi iespējamo. Tātad, atveidojot dzīves īstenību, rakstnieks vadās no tēlotā iespējamības dzīvē, nevis no tā, vai tēlotais patiesām īstenībā ir noticis vai ne (tikai pagājušajos gadsimtos, kā zināms, lasītāju pārliecināšanai par notikumu patiesīgumu veikalnieki zem darba virsraksta piezīmēja: patiesīgs stāsts iz dzīves).

Dzīves patiesības kritērijs mākslā prasa noteikt, cik pareizi rakstnieks izpratis dzīvi un kā dzīves patiesību atklājis mākslas patiesības formā. Bet, lai pārbaudītu mākslas patiesību (balstoties uz zināšanām, kas gūtas galvenokārt no paša dzīves pieredzes), jāiejūtas, jāiedziņojas attēlotajos notikumos, gan tajos apstākļos, kuros darbojas raksturi, gan arī dziļi jāielūkojas pašu raksturu īpatnībās, raksturu iekšējā loģikā, kas nosaka to rīcību atsevišķās situācijās.

Otra svarīga prasība katram mākslas darbam — lai visi rakstnieka vispārinājumi izrietētu no konkrēti individuālo dzīves parādību atveidojuma. Māksla necieš tā saukto ilustratīvismu, kad rakstnieks tēlus pārvērš par vienkāršu kādas pamācības vai atziņas ilustrāciju. Rakst-

nieka izejas pozīcija vienmēr ir konkrētas dzīves parādības, un atziņai jāizriet no visa dzīves īstenības atveidojuma.

Tātad otrs faktors, kas nosaka darbu māksliniecisko kvalitāti, ir tēlu *individualizācijas* pakāpe.

Katru raksturu, kas notēlots literatūrā, vērtējam pēc tā iekšējā patiesīguma, jo dzīves patiesība, tās likumsakarības mākslā atklājas tikai vienreizīgos, ipatnējos raksturos.

Mākslas darbos, kuros ievērotas tipizācijas un individualizācijas prasības, lasītāju priekšā nostājas dzīvi cilvēki un patiesi notikumi un bez autora deklarācijām runā pārlicinošu un dzīves izziņai nozīmīgu valodu.

Izraugoties tēlošanai kādu dzīves jomu un ar to saistītos cilvēku raksturus, rakstnieks liek tiem darboties, atklāt īpašības, kas autoram šķiet svarīgākās, būtiskākās. To viņš panāk, gan atveidojot noteiktas attieksmes un sakarus starp raksturiem, gan arī paužot savu attieksmi pret tiem.

Nemot vērā šo autora estētiski vērtējošo attieksmi pret tēlojamiem raksturiem, daiļdarba mākslinieciskumam izvirzāma *trešā svarīgā prasība* — to estētisko ideālu cildenums, kuru vārdā rakstnieks vērtē tēlotās personas. Šo ideālu izvirzījumā liela loma rakstnieka pasaules uzskatam. Jo dziļāk un pareizāk rakstnieks izprot dzīvi, jo augstāki un aizraujošāki ir tie mērķi, kurus viņš spēj izvirzīt lasītāja priekšā. Un, jo augstākus un valdzinošākus ideālus rakstnieks izvirza lasītājam, jo lielāka literārā darba mākslinieciski audzinošā nozīme.

Estētiskais ideāls vistiešākā veidā atklājas pozitīvā varoņa tēlā, tādā raksturā, kas rāda konkrētu ceļu ideāla īstenošanai.

Tāpēc arī pozitīvā varoņa tēla izveide ir literatūras galvenais uzdevums katrā tās attīstības posmā. Un, ja arī pagātnes literatūrā ne katrreiz atrodam pozitīvā varoņa tēlu, tad tomēr katrā ziņā atrodam ideālu, kura vārdā rakstnieks ne tikai meklē pozitīvo, bet arī noraida negatīvo, kas neļauj pozitīvajam dzīvē kļūt par noteicošo.

Rakstnieka estētiskajiem ideāliem var būt dažāda sabiedriskas nozīmības pakāpe. Ja rakstnieka ideāli šauri, subjektivistiski, tad viņa darbi var valdzināt tikai viņu

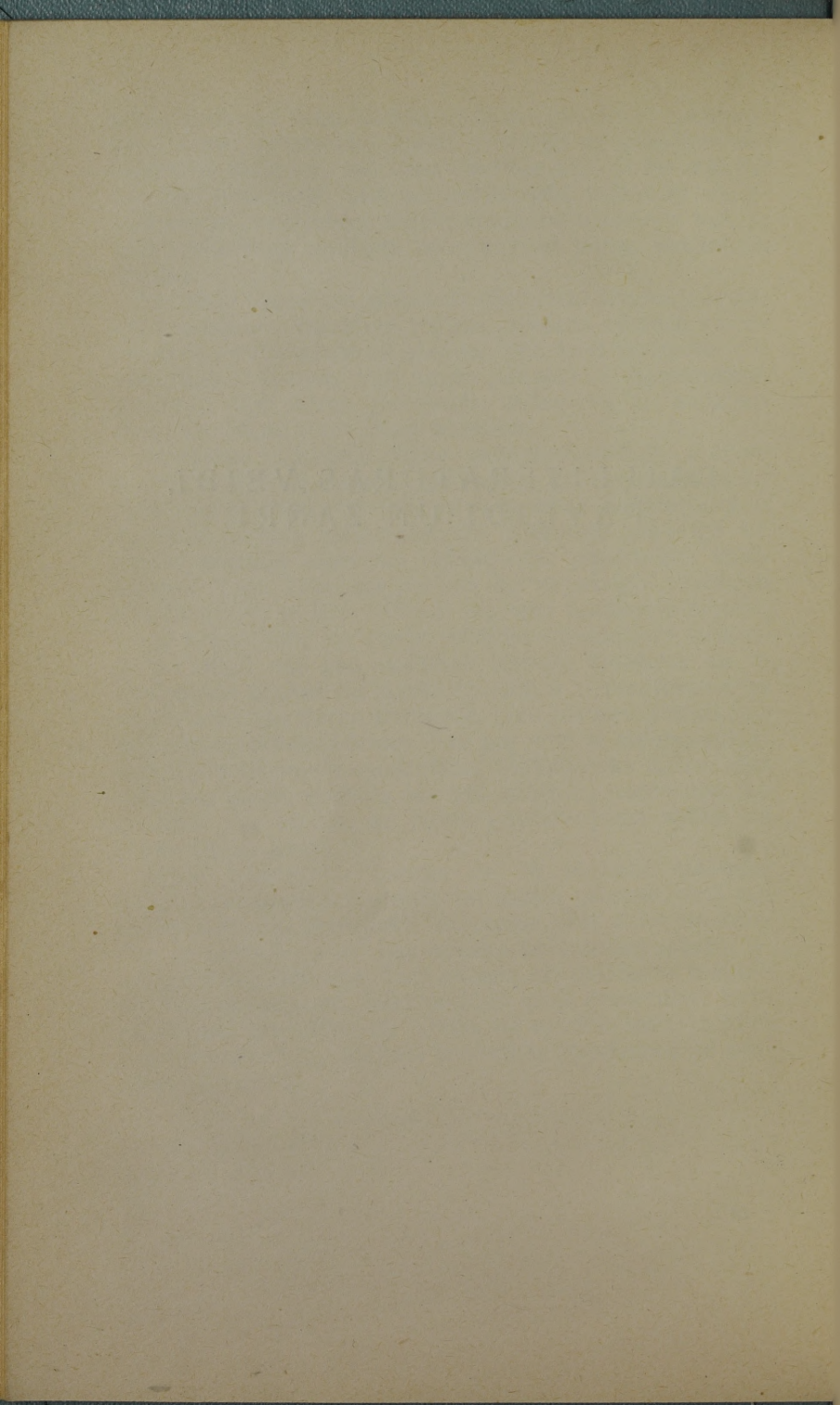
pašu, tiem nav sabiedriskas un mākslinieciskas nozīmes. Ja turpretī rakstnieka ideāli saskanēs ar plašākas sabiedrības ideāliem, tad viņa veidotie tēli, ja tie mākslinieciski iespaidīgi, būs arī sabiedriski iedarbīgi. Augstāko pakāpi estētisko ideālu nozīmība aizsniedz tad, ja rakstnieks savā daiļradē izvirza visai tautai nozīmīgus ideālus.

Padomju literatūra atbilstoši vēsturiski jaunai, augstākai tautiskuma izpratnei izvirza cilvēces vēsturē viscil-denākos, vishumānākos ideālus, pēc kuriem vadās cilvēki, kas cīnās par visu tautu nākotni — komunismu. Padomju literatūras galvenais uzdevums ir audzināt tautu atbilstoši komunisma ideāliem.

Atsevišķa literārā darba mākslinieciskajā izveidē (kompozīcijā un valodā) galvenais kritērijs saistās ar prasību pēc satura un formas vienotības. Daiļdarba veidojuma, formas mākslinieciskā kvalitāte atkarīga no amata prasmes tēlojuma līdzekļu un paņēmieni izlietojumā. Taču *tehniskā meistarība* vajadzīgo rezultātu dos tikai tad, ja būs ievēroti iepriekš aplūkotie meistarības nosacījumi un darbs atbildīs minētajiem kritērijiem. Tātad, lai gan poētikas likumu zināšana un to ievērošana praksē daiļdarba izveidē ir nepieciešama un no tās atkarīga darba kvalitāte, taču tas nav pietiekams mākslinieciskuma faktors. Pati par sevi šī «tehnoloģija» mākslinieciskumu nenodrošina. Mākslinieks katru reizi it kā par jaunu uzstāda sev vēl nebijušu uzdevumu, ko atrisināt var vienīgi ar jaunu pārdzīvojuma spēku un jaunu iztēles spēju.

Tātad rakstnieka talants un tā idejiski estētiskā ievirze, rakstnieka pieredze un amata prasme, viņa pasaules uzskats, partejiskā attieksme pret dzīvi un saistība ar tautu — viss, kas nosaka personības saturu, — ietilpst tajos faktoros, kuri nosaka arī daiļdarba māksliniecisko skanējumu. Rakstniekam jābūt personībai, kura attieksmes pret dzīvi un cilvēkiem modina lasītāju interesi un veido viņu idejiski estētiskās attieksmes un prasības pret dzīvi.

DAIĻLITERATŪRAS VEIDI,
PAVEIDI UN ŽANRI



VEIDI

Daiļliteratūras veidi, paveidi un žanri nerodas līdz ar literatūras rašanos. Agrīnajā stadijā pastāv t. s. pirmatnējais daiļliteratūras sinkrētisms (t. i., tās veidu savijums, vienkopība), tāpat kā vispār visu mākslu sinkrētisms, kas tālākajā attīstībā izzūd. Daiļliteratūra atdalās no pārējām mākslām, un daiļliteratūra pati diferencējas. Jāatzīmē, ka diferenciācija visu tautu literatūrās nav gluži vienāda. To nosaka īpatnējie nacionālās attīstības vēsturiskie apstākļi un vajadzības. Neraugoties uz daiļdarbu lielo daudzumu un dažādību, kā arī uz atšķirībām veidu, paveidu un žanru vēsturē dažādu tautu literatūrās, teorija, balstoties uz darbu līdzīgām pazīmēm, grupē radniecīgus darbus un cenšas stabilizēt vispārīgu, vienotu klasifikāciju. Plašākos grupējumus sauc par veidiem; tiem pakārtojas paveidi un pēdējiem savukārt — žanri.

Nostabilizēties ir tradicionālais daiļliteratūras sadalījums trijos pamatveidos: epikā, lirikā un drāmā. Šā dalījuma pamatā ir trīs literārā tēlojuma pamatformas: episkā, liriskā un dramatiskā. Bez tam uz episkā un liriskā tēlojuma apvienojuma pamata pastāv relatīvi patstāvīgs starpveids — liroepika.

Pie *epikas* (gr. «epos» — vārds, stāsts, dziesma) pieļau literāri darbi, kuros tēlota attieksmē pret autoru *ārējā* pasaule. Epikai raksturīgs autora stāstījums par notikumiem un personām resp. par personām notikumos. Epīķis atturas runāt par savām domām un jūtām. Tās lasītājs atskārš netieši — no tēloto personu un notikumu atveidojuma.

Tēlojuma pamatprincips nosaka episku darbu veidojuma īpatnības. Kompozīcijas pamatu te veido izvērsti

tēlotās personas un notikumi (sižets). Ar to izskaidrojams samērā plašais episko darbu apjoms. Episkajam stāstījumam un tēlojumam piemērotāka ir prozas valoda, jo tajā elastīgāk spēj atspoguļoties tēloto personu un autora valodas daudzveidīgās nianšes, kurās atainojas pašas ārpus rakstnieka esošās īstenības daudzveidība.

Pie *lirikas* (gr. «lyra» — mūzikas instruments) pieder darbi, kuros atklājas *paša* dzejnieka domas un pārdzīvojumi, attieksmes pret dažādām parādībām. Ārējās parādības dzejnieks izmanto tikai kā līdzekli savu domu, jūtu, pārdzīvojuma izpausmei. Dzejnieks parasti min tikai atsevišķas ārējās pasaules detaļas, pēc kurām lasītājs pats rada priekšstatu par lirisko varoni noteiktā pārdzīvojuma situācijā un apstākļos. Ja epīķis atveido tipiskas ainas, tad lirīķis izteic tipiskus pārdzīvojumus, kuros atspoguļojas liriskā varoņa attieksme pret īstenību.

Tā kā lirikā nav izvērstas ārējo parādību un procesu atveides, tad nav tajā arī sižeta, vismaz nav tāda sižeta, kāds ir epikā un drāmā (lirikā «notikumu» gaitu veido *paša* liriskā varoņa pārdzīvojums). Lirisku darbu apjoms neliels. Lirikā dominē autora valoda, pie tam dzejas valodas formā, jo tā vairāk nekā prozas valoda noder autora izjūtu izteikšanai.

Pie *drāmas* (gr. «drama» — darbība, drāma) pieder darbi, kuros personas atklājas asos konfliktos. Drāmā tēlotajai darbībai ir cīņas raksturs. Dramaturgs tēlošanai izvēlas dramatiskus, t. i., kritiskus lūzuma momentus cilvēku dzīvē.

Drāma no pārējiem veidiem atšķiras ne tikai *paša* dzīves materiāla, bet arī tā atveides ziņā. Ja epikā autors stāsta par personām un notikumiem, tad drāmā viņš liek personām pašām atklāties rīcībā un runā (dialogos). Līdz ar to drāmā mūsu priekšā vienmēr ir it kā tagadne. «Luga — drāma, komēdija — visgrūtākā literatūras forma,» rakstīja M. Gorkijs, «grūta tāpēc, ka luga prasa, lai katra persona tajā būtu raksturota ar viņas pašas tekstū un darbību, bez autora aizrādījumiem. Romānos un stāstos tēlotie cilvēki darbojas ar autora palīdzību, autors vienmēr paliek kopā ar viņiem, pastāsta lasītājam savu personāžu slepenās domas, viņu rīcības apslēptos

motīvus, ar dabas un apstākļu aprakstiem atspoguļo viņu noskaņojumu un vispār nepārtraukti tur viņus savu nodomu pavedienos, brīvi un, bieži lasītājam nemanot, ļoti veikli, bet patvarīgi vada savu personāžu rīcību, vārdus, darbus, viņu savstarpējās attiecības, visiem spēkiem pūlēdamies padarīt romāna personāžus mākslinieciski skaidrākus un pārliedzinošākus.»¹

Objektivizētais tēlojums drāmā, nepieļaujot autora iejaukšanos, nepieļauj tik plašas iespējas ār pasaules atveidē kā episks tēlojums. Pie tam skatuves prasības ierobežo arī darbības ilgumu.

Pilnīgu dzīves ilūziju drāma dod tikai uzvedumā uz skatuves. Izrādes laikā drāmas mākslu papildina citas — un vispirms jau aktiera spēles māksla, kas veido teātra mākslas centrālo ķēdes locekli. Bez tam skatuviskais iekārtojums (dekorācijas, butaforija, kostīmi) teātrī ienes telpisko mākslu elementus (glezniecības u. c.). Tam bieži vien pievienojas mūzika. Tā drāma uz skatuves parādās plašā sintēzē ar citām mākslām.

Starp trim aplūkotajiem literārā tēlojuma veidiem nav asu robežu. Katrs episks darbs, būdams ārējās pasaules atveids, tai pašā laikā izteic autora domas, jūtas, vērtējumu. Tā, piemēram, E. Vilka stāstos liriskais elements sevišķi sajūtams, un tas ietveras ne tikai liriskajās atvirzēs, bet caurstrāvo arī visu tēlojumu, īpaši dabas tēlojumus. Liriski motīvi ievijas arī drāmā. Lirisms, piemēram, ir būtiska īpatnība G. Priedes dramaturģijā. Tas dod pamatu viņa lugas saukt par «liriskām drāmām». Lirika no savas puses atkal neiztieks bez ārējo parādību tēlojuma. Dzejnieks savu domu un jūtu pārdzīvojumu atsegšanai izmanto ārējās pasaules priekšstatus un gleznas. Īpaši skaidri tas redzams dabas dzejā. Arī drāmas elementi var ievīties epikā un lirikā. Tā, piemēram, A. Upīša novelēs dramatisms bieži sasniedz sevišķi augstu pakāpi un nereti iegūst arī tiešu dramatiska tēlojuma veidu — risinās kā sprāgs dialogs. Šādas noveles viegli dramatisējamas. (A. Upīša viencēlieni no noveļu cikliem «Pārcilvēki» un «Stāsti par mācītājiem».)

Tātad literatūras daļījumam veidos ir relatīvs raksturs.

¹ M. Gorkijs. Par literatūru. R., 1958, 578. lpp.

Atsevišķa daiļdarba piederību vienam vai otram veidam nosaka episko, lirisko vai dramatisko elementu pārsvars.

Ja šāda pārsvara nav, tad rodas jaukts, sintētisks tēlojuma veids — starpveids. Literatūrā visbiežāk sastopama lirikas un epikas sintēze. Šādu tēlojuma veidu sauc par liroepisku.

Liroepika ir tāds daiļliteratūras veids (starpveids), kurā orgāniski apvienojas gan epika, gan lirika. Episko sastāvdaļu veido autora vēstījums par ār pasaules parādībām — cilvēkiem un notikumiem. Tas dod pamatu izvērstas tēlu sistēmas un sižeta izveidei. Lirisko sastāvdaļu veido autora pārdzīvojums, kas caurstrāvo vēstījumu un tieši atklāj viņa domas, jūtas, centienus. Tā kā vēstījums rit autora emocionālas runas formā, tad teksts visbiežāk pieņem vārsmotas, dzejas valodas formu.

Piezīmējams, ka liroepikā var ievīties arī dramatiska tēlojuma elementi. Ja tie sevišķi spēcīgi, tad darbu apzīmē par dramatisku (piem., A. Puškina «dramatiskā poēma» «Čigāni»).

PAVEIDI UN ŽANRI

Daiļliteratūras veidi paši par sevi vēl nav konkrētu daiļdarbu formas. Aplūkotie veidi sadalās paveidos un žanros.

Dažādu tautu literatūrās vēsturiski izveidojušās dažādas episko, lirisko un dramatisko darbu formas. Dažas no tām pēc kāda laika izzūd, citas rodas vietā. Taču ir arī tādas formas, kas ar savu gadu simteņu un tūkstošu ilgo vēsturi nostabilizējušās un ir plaši pazīstamas daudzu tautu literatūrās.

Epikā kopš seniem laikiem izveidojušās tādas formas kā romāns, stāsts, novele u. c. Liriskā tēlojuma veids izlietots tādās formās kā oda, elēģija, satīra, epigrama, veltījums, dziesma. Vispārīgie drāmas principi guvuši savu izpausmi traģēdijā, komēdijā un drāmā (šā jēdziena šaurākā nozīmē). Liroepiku pārstāv poēma, balāde u. c. formas.

Tātad katrs daiļliteratūras veids dalās paveidos.

Daiļliteratūras veidu iedalījums paveidos nav iespējams pēc kāda noteikta viena principa. Galvenās paveidu atšķirīgās pazīmes saistās:

- 1) ar piederību pie viena no trim tēlojuma pamatveidiem;
- 2) ar atšķirībām īstenības idejiski emocionālā vērtējumā (piemēram, cildinājums — tragēdijā un odā, izsmiekls — satīriskajos žanros);
- 3) darbu apjomā (ko nosaka īstenības aptveres plāšums, piemēram, garajā un īsajā stāstā);
- 4) kompozīcijā un
- 5) valodā.

Paveidi literatūras attīstības procesā nepaliek nemainīgi.

Ja paveida pārmaiņu rezultātā rodas vesela literāru darbu grupa, kam piemīt jaunas īpatnības, tad ir pamats runāt par jaunu sacerējumu nošķiru. Atšķirībā no paveida kā vispārīgas kategorijas — tā nozarojums, t. i., šā *paveida vēsturisks variants, saucams par žanru* (fr. «genre» — veids, paveids).

Tā, piemēram, poēma, kas sirmā senatnē radās daudzām tautām kā episka dziesma par tautas varoņu cīņām, savā tālākajā attīstībā pārdzīvoja vairākas pārmaiņas. Katrs laikmets, katrs literatūras virziens (romantisms, reālisms utt.) piešķīra poēmai kā literatūras paveidam savu īpatnību, mainot vienu vai otru no tās pazīmēm, tā izveidojot īpašus šā paveida žanrus. Pietiek kaut vai salīdzināt tādus poēmas žanrus kā antīkā varoņpoēma (Homēra «Iliāda» un «Odiseja»), romantiskā poēma (Bairona «austrumu poēmas», A. Puškina «dienviņu poēmas» u. c.), reālistiskā poēma (N. Nekrasova «Kam labi dzīvot Krievzemē», V. Plūdoņa «Atraitnes dēls», V. Majakovska poēmas, poēmas, kas radušās Lielā Tēvijas kara laikā cīņā pret okupantiem: A. Tvardovska «Vasilijs Tjorkins», M. Rudziša «Nāves vilciens», V. Luksa «Tēvs un dēls» u. c.), lai pārliecinātos, ka žanri tik atšķirīgi savā starpā, ka par katru no tiem var runāt kā par īpašu, vēsturiski izveidojušos paveida atzari. Runājot par tāda episka paveida kā romāna žanriem, var izdalīt (kaut arī

zināmā mērā krustojošos) turpat vai desmit dažādus romāna žanrus (sk. nodaļu par romānu).

Žanriem ciešs sakars ar daiļdarbu idejiski tematiskō saturu. Tāpēc žanru vēsture saistās ar laikmeta prasībām un virzienu īpatnībām. Tā, piemēram, klasicismā 17. gs. atbilstoši prasībai cildināt «zēmes varenos» pirmajā vietā izvirzījās prasība pēc īpaša veida tragēdijām un odām, turpretī sentimentālisms nāca ar vienkārša cilvēka jūtu atklāsmi, vēstuļu, dienasgrāmatu, ceļojumu piezīmju formā rakstītiem romāniem un stāstiem, kā arī ar ģimenes dzīves tēlotāju drāmu.

Žanru un formu novatoriskā daudzveidība spilgti izpaužas sociālistiskajā reālismā.

Ne paveidus, ne žanrus tātad nevar uzlūkot kā nemainīgas formas. Katra laikmeta, virziena un liela rakstnieka novatorisms izpaužas arī žanros.

Norobežojot paveidus un žanrus, kā arī izvirzot prasības rakstniekiem ievērot žanra specifiku, jāņem vērā, ka daudzi oriģināli rakstnieki radījuši darbus, ko grūti ar drošu pārliecību pieskaitīt vienam vai otram paveidam un žanram. Dzīve savā attīstībā ir daudzveidīga, daudzveidīgas ir rakstnieku individualitātes, un tas dabiski prasa arī žanru izlietojuma daudzveidību. Nevar un nedrīkst daiļradi pakļaut kaut kādiem absolūti tīru žanru kanoniem, kā to darīja normatīvā poētika. Oriģināls mākslinieks ir brīvs savos meklējumos, lai arī viņa brīvība ietveras mākslas objektīvo likumību robežās. Un starp šīm mākslas objektīvajām likumsakarībām nozīmīgu vietu ieņem žanru specifikas vispārīgās likumības.

EPIKAS PAVEIDI UN ŽANRI

Epikā izšķir plašo, vidējo un mazās formas. Atšķirība starp tām parādās ne tikai apjoma ziņā, bet arī 1) risināmās tematikas plašuma, 2) personāža daudzuma, 3) raksturu atklāsmes daudzpusīguma, 4) sižeta un pārējo kompozīcijas elementu izvērsuma ziņā.

ROMĀNS

Romāns ir visplašākā epikas forma, kurā izvērsti atveidots dzīves process, daudzpusīgi atspoguļots laikmets un cilvēka dzīve.

Atšķirībā no vidējās, bet jo sevišķi no mazajām epikas formām romānā parasti daudz personu, kuras parādītas visdažādāko savstarpējo sakaru un pretrunu attieksmēs. Galvenā vai centrālo varoņu dzīve romānā attēlota attīstībā, izsekojot vai nu kādam svarīgam posmam viņu dzīvē (A. Upīša «Jauni avoti», V. Lāča «Zvejnieka dēls», A. Sakses «Pret kalnu»), vai arī aptverot visu dzīvi (I. Gončarova «Oblomovs»).

Sakarā ar to romāna sižets izvērsts, aptver daudz epizodu un bieži sazarojas vairākās līnijās (V. Lāča «Vētra»). Salīdzinot ar stāstu, romānā mēdz iekļauties daudz ārpusižeta elementu: liriskas un publicistiskas atvirzes, sadzīves ainas, apraksti u. c.

Romānā tēloto personu dzīves stāsts parasti saistās ar sava laika sabiedriskajām attieksmēm. Atveidojot atsevišķu personu likteni, romānā plaši un daudzveidīgi atspoguļojas laikmets un dažādu sabiedrības slāņu dzīves ainas.

Romāns, pavērdams iespējas maksimāli pilnīgi atveidot kā atsevišķa cilvēka, tā arī sabiedrības dzīvi visā tās sarežģītībā, mūsdienās kļuvis par vienu no galvenajiem daiļliteratūras paveidiem.

Romāna vēsture ilga un bagāta pārmaiņām.

Romāna resp. epikas plašās formas aizsākumi meklējami jau seno grieķu un romiešu literatūrā. Tiem ir piedzīvojumu un dēku romānu raksturs (Longa «Dafnis un Hloja», Apuleja «Zelta ēzēlis» u. c.).

Feodālisma laikmetā parādās t. s. bruņinieku romāni. Tiem ir piedzīvojumu, pareizāk, dēku romānu raksturs. Tie izzūd līdz ar kapitālistisko attieksmju veidošanos, kad aizsākas reālistiskais romāns (Rablē «Pantagriels un Gargantija», Servantesa «Dons Kihots» u. c.).

Pats romāna nosaukums radies ap 12.—13. gs. Sākumā Vakareiropā par romāniem sauca visus tos prozas darbus, kas atšķirībā no pārējiem, tai laikā latīņu valodā rakstītajiem darbiem, bija rakstīti kādā no romāņu

valodām. Vēlāk par romāniem sāka saukt visus plaša sižetiska vēstījuma prozas darbus.

18. gadsimtā kā sevišķs romāna žanrs izveidojās avantūristiskais, bet vēlāk — kriminālromāns.

19. gs. Rietumu literatūrā kā izcilākie reālistiskā romāna pārstāvji minami Stendāls, O. Balzaks, Č. Dikenss, M. Tvens u. c.

Sevišķi augstu pakāpi aizsniedz krievu 19. gs. reālistiskais romāns. Tā galvenā īpašība ir tautiskums, aktuālu sociālu problēmu risinājums. Izcilākie krievu reālistiskā romāna pārstāvji 19. gs. ir A. Puškins, M. Ļermontovs, I. Turgeņevs, F. Dostojevskis, I. Gončarovs, N. Černiševskis, M. Saltikovs-Ščedrins, Ļ. Tolstojs u. c. Jaunu posmu krievu reālistiskā romāna attīstībā aizsāk M. Gorkijs ar romānu «Māte». Tas ir pirmais spilgtākais sociālistiskā reālisma metodē rakstītais daiļdarbs.

Pirmais latviešu reālistiskais romāns «Mērnieku laiki» parādās tikai 1879. gadā. Tālākajā latviešu reālistiskā romāna attīstībā nozīmīgi A. Deglava, Zeiboltu Jēkaba u. c., bet jo sevišķi Andreja Upīša romāni.

Padomju romāna labākie paraugi ir M. Šolohova «Klusā Dona» un «Plēsums», A. Fadejeva «Sagrāve» un «Jaunā gvarde», N. Ostrovska «Kā rūdijās tērauds», A. Tolstoja «Sāpju ceļi» un «Pēteris Pirmais», kā arī jaunākie romāni, kā G. Nikolajevas «Kauja ceļā», D. Graņina «Pēc kāzām» u. c. Starp labākajiem padomju romāniem ierindojas arī vairāki latviešu izcilāko rakstnieku darbi, piemēram, A. Upīša un V. Lāča romāni.

Izšķir šādus mūsdienu romāna žanrus: vēsturisko, sociālo, filozofisko, ģimenes — sadzīves, piedzīvojumu, zinātniski fantastisko, biogrāfisko, satīrisko. Minētie žanri krustojas, un bieži vienā romānā apvienojas vairāku žanru iezīmes.

Dažreiz romāni savā starpā saistās gan sižetiski, gan ar tēlu sistēmu, tā veidojot vai nu romānu dioloģiju, trioloģiju, tetraloģiju, vai pat veselas romānu virknes, kā, piemēram, O. Balzaka «Cilvēciskā komēdija» (ap 100 romānu) vai A. Upīša «Robežnieku» romānu virkne (seši romāni).

Pie epikas plašās formas pieskaitāma arī epopeja.

Par epopeju sauc tādu romānu, kurā attēlota tautas

dzīve sevišķi plašā un nozīmīgā laikmetā (piemēram, L. Tolstoja «Karš un miers», M. Šolohova «Klusā Dona», V. Lāča «Vētra» u. c.).

Salīdzinājumā ar iepriekšējiem laikmetiem un literatūras virzieniem padomju literatūrā starp epikas paveidiem izcilu vietu ieņem romāns ar epopejisku raksturu. Tas izskaidrojams ar to, ka rakstnieki cīnījās par sociālismu un komunismu centušies tautas cīņu atspoguļot visa vēsturiskā procesa plašumā, lai tādējādi parādītu tautas lomu sociālisma izcīņā.

Buržuāziskie romānistu savu darbu sižetus ierobežo galvenokārt ģimenes vai atsevišķa cilvēka likteņa ietvaros. Sociālistiskie reālisti romānos tāpat tēlo ģimenes un atsevišķu indivīdu dzīvi, taču ar to palīdzību tiek parādīti nozīmīgie procesi visas tautas dzīvē (piemēram, V. Lāča «Uz jauno krastu»).

Tā sauktajās monumentālajās epikas formās tiek tēlots ne tikai sociālisma izcīņas laikmets, bet arī tālāka pagātne. Padomju literatūrā uzplaucis vēsturiskā romāna žanrs. Arī tā ir dabiska un saprotama parādība, jo rakstnieki cenšas parādīt vēstures gaitu uz sociālismu arī iepriekšējo gadsimtu dzīves materiālā (sk. grāmatas P. Мессер, «Советская историческая проза», 1955 un С. Петров, «Советский исторический роман», 1958).

Jāpiezīmē, ka romāna — epopejas īpatsvara pieaugums prozas plašajās formās nepadara pārējās formas mazsvarīgas, taču latviešu padomju literatūras sasniegumi pa lielākajai daļai saistās tieši ar epikas plašo formu.

Zīmīgi, ka viens no lielākajiem sociālistiskās literatūras pārstāvjiem — Andrejs Upīts sevišķi pievērsies romānam un tā teorijai. A. Upīts devis vispasaules romāna vēsturi. Arī otrais izcilākais mūsdienu latviešu padomju rakstnieks — Vilis Lācis pārstāv galvenokārt epikas plašo formu.

Daļēji šāds stāvoklis izskaidrojams ar to, ka latviešu prozā pastāv spēcīgas sociālās analīzes tradīcijas, cēloņu atklāšanas tradīcijas, stingrs reālisms. Un romāns šai ievirzei kalpo kā visnoderīgākā forma, jo tas tver dzīves procesus to plašajos cēloniskajos kopsakaros.

EPIKAS VIDĒJĀS UN MAZĀS FORMAS

Stāsti

Pie vidējās episkās formas pieder *garais stāsts*.

Garajā stāstā atšķirībā no romāna tēlots tikai viens atsevišķs mazāks posms vai daži notikumi no cilvēka dzīves. Blakus galvenajam varonim garajā stāstā vairāk vai mazāk detalizēti tēlotas vairākas citas personas. Te var būt risinātas vairākas sižeta līnijas.

Raksturīgi šā paveida paraugi ir A. Grigūļa «Leņina ielā deg spuldze», J. Granta «Vēja pusē», Br. Sauliša «Jaunības gadi» u. c.

Garo stāstu dažkārt, īpaši vācu literatūrā, sauc arī par mazo romānu.

Latviešu padomju literatūrā šim apzīmējumam atbilstu Z. Skujiņa «Kolumba mazdēli», L. Pura «Ēnas gaist», O. Vācieša «Tās dienas acīm».

Īsajā stāstā (vai vienkārši — stāstā) turpretī visa uzmanība pievērsta viena vai dažu cilvēku rīcībai vienā notikumā. Raksturs vai tikai viena tā īpašība atklājas īsā epizodē. Visā pilnībā un pakāpeniskas veidošanās procesā raksturs netiek rādīts. Epikas īsajās formās parasti nemēdz kavēties pie tēlotās personas dzīves pirms tēlotā notikuma un pēc tā.

Ja dažkārt arī īsajās formās persona rādīta plašākā laika posmā un pārmaiņās (E. Birznieka-Upīša «Pelēkā akmens stāstos», V. Lāča «Četros braucienos» u. c.), tad arī šeit stāstnieks cilvēkus un notikumus skata kā vienu faktu, rāda tos kādā īpašā, viena fakta skatījumā, bet ne daudzpusīgi, kā tas ir romānā vai garajā stāstā.

Krievu literatūrā stāstu pārstāv tādi rakstnieki kā A. Puškins, N. Gogolis, I. Turgeņevs, A. Čehovs, M. Gorkijs, M. Šolohovs, B. Poļevojs, S. Antonovs, K. Pautovskis u. c. Krievu literatūrā garo stāstu tagad apzīmē ar vārdu «повесть». 18. gs. un 19. gs. sākumā šo terminu attiecināja galvenokārt uz īso stāstu (A. Puškina «Повести Белкина»). Tagad krievu literatūrā īso stāstu sauc «рассказ».

Latviešu literatūrā blakus stāstam kopš pagājušā gadsimta beigām vienmēr lietots arī noveles jēdziens.

Īsais stāsts resp. stāsts plašajā nozīmē pakārto sev arī noveļi, bet šaurākajā nozīmē nostājas iepretī novelei kā no tās atšķirīga paveida apzīmējums. Tātad katra novele ir sava veida stāsts, bet ne katru stāstu var saukt par noveļi (sal., piemēram, R. Blaumaņa stāstu «Nezāle» ar novelisko stāstu «Nāves ēnā»).

Galvenā atšķirība *starp noveļi un stāstu* jāmeklē tipizācijas un individualizācijas īpatnībās un darbības risinājuma veidā. Novelē, rādot individuālo, rakstnieks vienmēr dod spēcīgu filozofisku vispārinājumu. Notikuma neparastums šeit apvienojas ar spilgtu tipiskumu.

A. Tolstojs noveļi sauc par visgrūtāko mākslas formu: «Novele ir mākslas visgrūtākā forma. Lielā stāstā lasītāju var «apvārdot» ar lieliskiem aprakstiem, asprātīgiem dialogiem, — vai nu mazums ar ko... Turpretī te jums viss ir kā uz delnas. Jums jābūt gudriem, jums jābūt nozīmīgiem — mazā forma neatsvabina jūs no liela satura.»¹

Stāstā salīdzinājumā ar noveļi vairāk atveidotas parastās, ārējās dzīves norises, novelē — neparasti notikumi un intensīvs pārdzīvojums. Viss, kas tēlots novelē, atklājas tieši kāda viena pārdzīvojuma caurstrāvojumā. Un šis pārdzīvojums novelē atšķirībā no stāsta nesaistās ar ikdienišķīgo, bet ar to, kas «satricina» ikdienu.

Novelei raksturīga dramatiska, ap galveno notikumu cieši saistīta, koncentrēta, spraiga un strauja darbība, kas bieži beidzas ar pēkšņu, negaidītu atrisinājumu (piemēram, J. Ezeriņa novele «Mērkaķis»).

Tā kā novelēs spraiga darbība, kas bieži rit dialogu formā, tad tās vieglāk dramatizējamas nekā stāsti (R. Blaumaņa noveļu «Purva bridējs» un «Pērkona negaiss» dramatizējumi, A. Upīša noveļu «Stāsti par mācītājiem», «Pārcilvēku» cikla u. c. dramatizējumi).

Raksturīgi, ka noveles biežāk nekā citi epikas darbi apvienotas ciklos (piemēram, Dž. Bokačo «Dekameron», Dž. Čosera «Kenterberijas stāsti», A. Puškina «Belkina stāsti», A. Upīša «Stāsti par mācītājiem», Ž. Grīvas «Viņpus Pirenejiem» u. c.).

Vēsturē novele savu pirmo spilgtāko izpausmi guvusi

¹ A. Tolstojs. Kas ir mazais stāsts. «Literatūra un Māksla», 1955, 9.

Bokačo (1313.—1375.) «Dekameronā». Ar to aizsākusies t. s. anekdotiskā, t. i., notikumu novele.

Izcilākie novelisti pasaules literatūrā ir A. Puškins, A. Čehovs, M. Gorkijs, G. Mopasāns, G. Kellers, O'Henri u. c.

Latviešu literatūrā noveli pārstāv R. Blaumanis, A. Upītis, J. Ezeriņš, P. Rozītis, V. Lācis, Ž. Grīva, M. Birze u. c.

Visi no minētajiem novelistiem rakstījuši arī stāstus. Stāstu latviešu literatūrā pārstāv bez minētajiem rakstniekiem arī Apsīšu Jēkabs, A. Saulietis, A. Brigadere, J. Poruks, E. Birznieks-Upītis, Sudrabu Edžus, E. Vulfs, L. Paegle, A. Grigulis, E. Vilks, M. Birze, M. Kalndruva, R. Ezera u. c.

Apraksts un tēlojums

Par aprakstu sauc epikas paveidu, kurā attēlotas konkrētas, dzīvē tieši novērotas personas un notikumi.

Viena no svarīgākajām apraksta īpatnībām ir satura dokumentalitāte. Aprakstā atšķirībā no stāsta tipiski tēli veidoti mazāk uz izdomas, vairāk uz prototipa pamata. Izdomas loma aprakstā aprobežojas tikai ar atsevišķām sīkām detaļām. Dokumentālā precizitāte attiecas galvenokārt uz aprakstāmā priekšmeta būtību, kamēr ārējās detaļas, tāpat cilvēku vārdus, notikumu vietas un laika dokumentāla datēšana nav nepieciešama.

Krievu literatūrā apraksts, savu pirmo spilgtāko izpausmi gūdam A. Radiševa «Ceļojumā no Pēterburgas uz Maskavu» (18. gs. beigās) un N. Nekrasova rediģētajos aprakstos «Pēterburgas fizioloģija» (19. gs. 40. gadi), augstu pakāpi sasniedz 19. gs. otrajā pusē Gļeba Uspenska darbos. Lielu ieguldījumu šajā žanrā devuši arī A. Čehovs, V. Koroļenko un M. Gorkijs. Krievu padomju literatūrā pēc M. Gorkija minami tādi aprakstu autori kā M. Šaginjana, B. Poļevojs, M. Prišvins, V. Ovečkins u. c.

Latviešu pirmspadomju literatūrā dominējošais žanrs aprakstā ir ceļojumu apraksti (A. Pumpura «Ceļojums

no Daugavas līdz Donavai», 1895., Kaudzīšu ceļojumu apraksti — «Vija», 1893.—1904. u. c.).

Sevišķu uzplaukumu *latviešu apraksts* piedzīvo *padomju laikā*, kur aprakstam kā īpatnējam operatīvās literatūras paveidam, kas ātri iepazīstina ar audzinošu dzīves faktu materiālu, ar jauno mūsu dzīvē, sevišķi liela nozīme. Latviešu padomju apraksta pirmie lielākie sasniegumi saistās ar to rakstnieku vārdiem, kas 20. un 30. gados dzīvoja un darbojās Padomju Krievijā: E. Eferts-Klusais, A. Kadiķis-Groznijs, O. Rihters, D. Beika, A. Cēplis u. c.

Lielā Tēvijas kara gados un pēc kara izcilākie latviešu padomju apraksta pārstāvji ir V. Kacēna, A. Talcis, J. Laganovskis, G. Cīrulis u. c.

Pēc aprakstāmā objekta apraksti var būt ceļojumu, dabas, portretu u. c. apraksti, pēc formas — vēstuļu, reportāžas, dienasgrāmatu u. c. tml.

Pēc nokrāsas apraksti var būt vairāk ar publicistisku, zinātnisku vai lirisku raksturu.

Liriski apraksti dažkārt iegūst īpaša epikas paveida — tēlojuma raksturu.

No stāsta tēlojums atšķiras ar to, ka tanī vai nu pa-visam trūkst sižeta, vai arī tas ir vājināts un to, tāpat kā aprakstā, bieži vien vairāk virza ne raksturu dinamika, bet pats autors. Taču no apraksta tēlojums atšķiras ar to, ka tam mazāka praktiskās izziņas loma. Tēlojumā vairāk dzejiski emocionālā elementa, kas izriet no autora paša subjektīvās uztveres.

Kā spilgti tēlojumi latviešu literatūrā ir minamas J. Sudrabkalna miniatūras. No latviešu padomju rakstniekiem tēlojumus bez tam devuši E. Eferts-Klusais, A. Bērce, A. Kadiķis-Groznijs, I. Lēmanis («Nomales vējos», R., 1940. u. c.), A. Talcis («Manas raibās dienas». Stāsti un tēlojumi. R., 1958.), J. Laganovskis, E. Vilks u. c.

Latviešu pirmspadomju literatūrā spilgtākos šā žanra darbus devuši A. Birkerts («Manas meitenes», 1907.), J. Jaunsudrabiņš («Ar makšķeri», 1921.), bez tam tēlojumus rakstījuši E. Vulfs, Mākonis, A. Brūklenājs u. c.

Fejetons, humoreska un pamflets

Par fejetonu (fr. «feuilleton» — lapaņa) sauc *satīrisku avīžu rakstu*. Fejetons ir starpforma starp publicistiku un mākslu. Ar publicistiku tam kopīga sabiedriski politiska un praktiska aktualitāte, avīžu raksta īsums un koncentrācija. Bet tanī tiek izmantoti arī visi dažādie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi — atjautīgs vēstījums par notikumiem un cilvēkiem, dialogs, monologs, autora paša domu un pārdzīvojumu izpaušme utt. Tā kā fejetons ir satīriskas sacerējums, tad *visi* mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi kalpo satīriskam nolūkam, kritikai, nosodījumam. Bet starp šiem izteiksmes līdzekļiem īpaša vieta pieder tiešiem satīriskā tēlojuma līdzekļiem un paņēmieniem. Tā, piemēram, fejetonā bieži sastopim karikatūrisku tēlojumu, kur ar hiperbolas vai pat groteskas palīdzību atklātas komiskas iezīmes; fejetonā bieži tiek izmantoti tautā radušies joku teicieni, atsevišķas personas valodas ironiska imitācija, paradoksi, vārdu spēle, ironija dažādos paveidos utt. Šie fejetona ieroči — satīras ieroči, ja tos prasmīgi lieto, spēj asi vērsties pret negatīvajām parādībām, kas traucē sabiedrības attīstību.

Fejetons kā visātrākā un iedarbīgākā nosodošā atbalss uz dažādām negatīvām sadzīves, sabiedriskās un politiskās dzīves parādībām blakus aprakstam ir viens no operatīvākajiem literatūras paveidiem. Šīs īpašības dēļ fejetonu mēdz dēvēt par «frontes tuvciņas ieroči».

Starp izcilākajiem krievu padomju fejetonistiem minami tādi rakstnieki kā I. Ērenburgs, D. Zaslavskis, L. Lenčs, S. Narinjani u. c.

Latviešu fejetona vēsturē redzamāko vietu ieņem Ā. Alunāns, R. Blaumanis, J. Vainovskis-Sukuburs (viņa fejetoni iznākuši arī atsevišķos izdevumos — «Raibā lenta», 1923., un «Slotiņa», 1924.), E. Vulfs (kr. «Piķa rasā», 1923.), A. Upīts (pseud. Tāravas Anna), V. Grēviņš (Dr. Orientācijs), J. Jaunsudrabiņš (Klaucēnu Šiepla) u. c.

Mūsu dienās starp aktīvākajiem latviešu padomju fejetonistiem populārākais ir Pēteris Ēteris (Kārlis Sausnītis).

Blakus feļetonam kā patstāvīgs žanrs pazīstama humoreska. Tas ir īss, anekdotisks prozā vai dzejā rakstīts stāstiņš. Gandrīz visi minētie feļetonisti rakstījuši arī humoreskas.

Latviešu padomju literatūrā humoresku prozā pārstāv A. Grigulis («Vēži» u. c. stāstiņi grāmatā «Ūdenskliņģeris»), J. Laganovskis, dzejā — M. Rudzītis («Parudens vējiem» u. c.), B. Saulītis (krāj. «Ļoti jautrs cilvēks») u. c.

Par *pamfletu* (gr. «pan» vai «pam» — viss, «phlego» — dedzinu, aizdedzinu) sauc *satīriski atmaskojošu rakstu vai vispār literāru darbu, kas vērstas pret kādu politisku objektu — konkrētu personu vai aprindām.* Pamfleti, piemēram, ir M. Gorkija satīriskie apraksti «Amerikā».

Latviešu literatūras vēsturē pamfleta raksturs ir A. Upīša satīriskajam apcerējumam «Dzimtenes Vēstnesis» un tā loma latviešu sadzīvē» (1911.). Pamfletu raksturs ir arī A. Upīša satīriskajiem portretiem «Galviņas» (1948.), kuros atmaskoti imperiālisma varasvīri. Starp jaunākajiem latviešu padomju pamfletiem minamas Ž. Grīvas «Laikmeta komēdijas» (1959.).

Miniatūra, skice, eseja

Pie epikas mazajām formām pieder arī miniatūras, skices, esejas. Mazā apjoma tēlojumus ar pārdomu raksturu (arī lirikas un drāmas sīkformas) sauc par *miniatūrām* (E. Vulfa «Miniatūras», J. Sudrabkalna «Viena bezdelīga lido», 1937., «Bezdelīgas atgriežas», 1951.).

Par *skici* sauc *atsevišķa notikuma vai cilvēka zīmējumu pirmajā uztverē, pēc pirmā iespaida.*

Skices dažkārt asi nenorobežojas no isajiem stāstiem un tēlojumiem.

Par *eseju* sauc *nelielu mākslinieciski kritisku sacerējumu, kurā koncentrēti un sevišķi noskaņotā, izslīpētā izteiksmē rakstnieks stāsta par savu attieksmi pret kādu parādību.* Esejai piemīt *apceres*, apraksta un tēlojuma iezīmes. Esejām bieži vien filozofiski kritiskas apceres raksturs. Starp jaunākajām esejām var minēt V. Eglona «Ievas zied» («Lit. un Māksla», 1960, 19.) un P. Zeiles «Tālumi sadodas rokām» («Lit. un Māksla», 1961, 2.).

Mazās formas vēstītājā folklorā

Pie epikas mazajām formām pieder arī vairāki vēstītājas folkloras paveidi: pasaka, teika, anekdote, nostāsts u. c.

Pasaka ir vēstītājas folkloras (retāk arī mūsdienu epikas) forma, kurā stāstīts par iedomātiem, bieži vien gluži neiespējamiem notikumiem.

Pasakas ir visizplatītākā un vissenākā tautas daiļrades forma. Tās atspoguļo tautas uzskatus un centienus, šķiru attieksmes un paražas. Vēstījumi par reālām lietām pasakās savijas ar reālā dzīvē neesošām parādībām, ar fantastiku. Pasaku fantastikas pamatā ir tautas meklējumi, kā uzlabot dzīvi, pārveidojot dabu un cilvēku attieksmes.

Galvenie pasaku veidi ir dzīvnieku, brīnumu un sadzīves pasakas. Brīnumu pasakās parasti darbojas ar pārdabisku spēku apveltīti varoņi, kas cilvēku labā veic lielus darbus, cīnās pret visu ļauno. Sadzīves pasakās, kurās darbojas vienkārši cilvēki, spilgti atspoguļojas šķiru attieksmes. Sadzīves pasakās bieži izmantota satīra kā cīņas ierocis pret ekspluatatoriem.

Raksturīgākie latviešu pasaku pozitīvie varoņi ir spēkavīrs, sērdienīte (pameita), trešais tēva dēls, atjautīgs puisis vai meita u. c. Starp negatīvajiem pasaku tēliem visbiežāk sastopam kungu — velnu, raganas, sumpurņus utt.

Bez tautas pasakām sastopamas arī literārās pasakas, ko sacerējuši atsevišķi rakstnieki, bieži vien izmantojot tautas pasaku motīvus.

Pazīstamas ir Andersena, brāļu Grimmu, Haufa, A. Puškina u. c. pasakas.

No lietuviešu rakstniekiem šai sakarā minams P. Cvirka.

Latviešu literatūrā populārākās ir K. Skalbes pasakas.

No Padomju Latvijas rakstniekiem pasakas rakstījuši A. Sakse, V. Ošiņa, E. Salenieks u. c.

Teika, tāpat kā pasaka, ir izdomāts vēstījums par dažādām parādībām, taču atšķirībā no pasakas tā vairāk cenšas izskaidrot cēloņus un tāpēc saistīta ar noteiktu vietu un laiku. Teikas bieži veidotas kā dabas un sabiedrisko

parādību izcelšanās fantastiski tēlojumi un tādā veidā atspoguļo cilvēku priekšstatus par vēstures, ģeogrāfijas un citiem jautājumiem. Kā pazīstamākās teikas varētu minēt «Kā Daugava cēlusies», «Kāpēc zaķim lūpa pāršķelta», «Kā Lubānas ezers cēlies» u. c.

Teikas, tāpat kā pasakas, rakstnieki izmantojuši savos darbos. Pasaku motīvi izmantoti A. Brigaderes pasaku lugās, Raiņa «Zelta zirgā» u. c. Teikas izmantotas Ausekļa dzejoli «Lai top», A. Pumpura poēmā «Lāčplēsis», Raiņa traģēdijā «Indulis un Ārija» u. c.

Latviešu tautas pasakas un teikas krājuši un kārtājuši F. Brīvzemnieks, Ansis Lerhs-Puškaitis, P. Šmits, J. Niedre u. c.

Anekdote (gr. «anekdotos» — neizdots) ir īss stāsts par jocīgu atgadījumu. Anekdote robežojas ar joku pasakām, bet atšķiras no tām ar īsumu un pēkšņu, pārsteidzošu nobeigumu.

Literatūrā par anekdotisku stāstu (vai noveli) sauc stāstu, kurā sižeta pamatā ir kāds notikums, sagādīšanās.

Krievu literatūrā populāri A. Čehova anekdotiskie stāsti.

Latviešu pirmspadomju literatūrā anekdotiskas noveles rakstījis J. Ezeriņš, anekdotiskus stāstus — E. Vulfs u. c.

Latviešu padomju literatūrā pazīstami A. Grigūļa (krājumā «Ūdenskliņģeris»), M. Birzes (krājumā «Nelaimīgais suns»), J. Laganovska, A. Talča un citu rakstnieku anekdotiskie resp. humoristiskie stāsti. (Nereti tie nav norobežojami no humoreskām.)

Par nostāstu sauc tiešo pieredzējumu, piedzīvojumu un atmiņu tēlainu stāstījumu, kas bieži balstās uz konkrētu izziņas materiālu.

LIRIKAS PAVEIDI UN ŽANRI

Lielā daļādība, kas piemīt cilvēka pārdzīvojumiem, kuri ir lirikas darbu galvenais saturs, padara neiespējamu lirikas pilnīgu, izsmeļošu sadalījumu paveidos un žanros pēc viena noteikta principa.

Ir divi viedokļi, divi plašāk lietotie lirikas dalījuma veidi: t. s. tematiskais un dalījums pēc tradicionālajām lirikas formām. Tie, kas turas pie t. s. tematiskā dalījuma, liriku šķiro pēc tās dzīves jomas, kas ierosinājusi dzejnieku rakstīt attiecīgu darbu (L. Timofejeva «Literatūras teorija», V. Golubkova «Literatūras mācīšanas metodika», J. Plauža «Ievads dzejas teorijā»). Vadoties pēc šā iedalījuma principa, tiek uzrādīti šādi lirikas paveidi: sabiedriski politiskā, mīlas, dabas, filozofiskā (pārdomu) lirika utt.

Šis viedoklis tomēr zināmā mērā vienkāršo lirikas klasifikācijas jautājumu, ignorē pašu lirisko *pārdzīvojumu*, tā raksturu, bet lirikā galvenais jau ir pēdējais, nevis parādības, kas pārdzīvojumu ierosinājušas. Tā, piemēram, sabiedriskas parādības var izraisīt dažādus pārdzīvojumus (cildinošus, nicinošus), kas nosaka atšķirību arī dzejoļu stilā.

Pie tam šis dalījums rada grūtības daudzu dzejoļu tematikas noteikšanā. Bieži vien dzejnieku personiskā dzīve tik cieši vienota ar sabiedrisko dzīvi, ka visintīmākie viņu pārdzīvojumi nav izolēti no sabiedriskajiem motīviem un dabas ierosinātajos pārdzīvojumos skan gan personīgā, gan sabiedriskā, gan filozofiskā stīga. Piemēram, Meinharda Rudziša «Atzišanās Majakovskim», — tā ir reizē dzejnieka personiskā atzišanās un visas mūsu dzejas jautājumu risinājums dzejisku tēlu valodā.

Uzrādot šā dalījuma trūkumus, vairāki padomju literatūras teorētiķi (piemēram, G. Abramovičs «Ievadā literatūras zinātnē», L. Timofejevs un N. Vengrovs «Īsajā literatūrzinātnisko terminu vārdnīcā») izvērza citu — tradicionālo lirikas dalījumu pēc tādām formām kā oda, satīra, elēģija utt.

Protams, arī šis dalījums nedod īstu atrisinājumu mūsdienu dzejas sadalījuma problēmai, jo nevaram mūsdienu dzejoļus sadalīt pēc šīm formām. Dalījumu pēc šīm formām attaisno vienīgi tas, ka ar tām saistās noteikts pārdzīvojuma raksturs un tam atbilstošas stila īpatnības. Mūsdienu lirikā (vairs nemeklējot odas, satīras un elēģijas tādās viņu formās, kādās tās pastāvējušas kādreiz) varam atrast odiskus resp. himniskus,

tāpat elēģiskus, t. i., skumju, sāpju motīvu dzejoļus. Pārdzīvojuma raksturs nosaka šo paveidu stilu: svinīgu, humoristisku u. tml. Bez tam, apzinoties, ka dzeju nav iespējams sadalīt odās, elēģijās, satīrās u. c. klasiskajās formās, teorētiski blakus tām kā īpašu paveidu izvirzījuši *lirisku dzejoli*. Tas ir īss sacerējums, kas atklāj dzejnieka jūtu stāvokli, noskaņu. Tematikā un stilā tam nav krasi izteiktu pazīmju.

Bet, tā kā šim paveidam var pieskaitīt turpat vai visu mūsu jaunāko lirisko dzeju, rodas prasība to diferencēt. Šāda pati prasība izvirzās arī attiecībā uz tematisko dalījumu — tas ir vairāk jākonkretizē, jātuvina pārdzīvojumu raksturam. Un, tā kā «katrs pārdzīvojums veido liriska dzejoļa tēmu»¹, šīs abas prasības kļūst par vienu. Lirisku dzejoļu tematiskā konkretizācija reizē būs arī to klasifikācija pēc tā, kas lirikai būtisks — pēc pārdzīvojuma.

Tas rāda, ka ir iespējams apvienot divus līdz šim «karajošos» liriskas dalījuma veidus — tematisko un dalījumu pēc tradicionālajām klasiskajām formām. Lai to panāktu, tematiskais dalījums jāsaista nevis ar mērķi uzrādīt ārējo ierosinātāju, bet noteikt saturu, rezultātu — ko šis darbs saka lasītājam. Šo dalījumu var precizēt, izmantojot liriskas tradicionālo formu pazīmes, jo, kā jau minējām, tās cieši saistītas ar pārdzīvojuma raksturu. Tādējādi *sabiedriski* politisko liriku (dzeju) varam dalīt himniskajā un satīriskajā (resp. humoristiski satīriskajā). Himniskajā dzejā tikai atsevišķos gadījumos varam izdalīt noteiktas himnas un odas, satīriskajā — satīras, apzinoties, ka tikai šajās formās sabiedriski politisko dzeju nevar ierobežot (*ir arī elēģiska dzeja* ar sabiedrisku raksturu).

Intimajā lirikā lielāko daļu ieņem *mīlas lirika*. Šis termins pamatoti praksē ieguvis savas tiesības. Mīlas pārdzīvojumi specifiski, tāpēc tiem īpašs nosaukums arī liriskas paveidu klasifikācijā. Mīlas liriku sīkāk dalot, varētu izšķirt gan elēģiska rakstura darbus, kuros bieži vien izpaužas nelaimīga mīlestība (piemēram, J. Sudrabkalna dzejoļu cikls «Klodijai»), bet te varētu būt arī

¹ И. Гринберг, Лирическая поэзия М., 1955, стр. 139.

himniski veltījumi (piemēram, A. Puškina dzejolis, veltīts Kernai). *Dabas* dzejā var izpausties dažādi pārdzīvojumi un dažādās formās; var būt gan elēģiski, gan idiliski dabas dzejoļi. Atsevišķi var izdalīt *filozofisko* resp. apceres vai pārdomu dzeju (kurai var būt pesimistiskas, ironiskas vai optimistiskas intonācijas). Un beidzot atsevišķi var izdalīt *dziesmu*.

Sava nozīme lirikas klasifikācijā ir arī pantu un dzejoļu klasiskajām formām (sonets, triolets, rondo, rondele, ritornele, tercīna, gazele u. c.), jo arī ar tām saistās zināma noskaņa. Protams, te svarīgi ievērot arī laikmetu. Petrarkas sonets bija īpašs mīlas dzejas žanrs. Tagad sonetā ietver dažādus pārdzīvojumus. (Par pantu un dzejoļu formām sk. nod. par pantiem.)

Lai gan lirikas formas, kas izveidojušās jau antīkajā literatūrā, pēc klasicisma (17. gs.) pamazām zaudē savu veidojuma noteiktību (daļēji izņemot tikai satīru un epigramu), tomēr, par cik ar katru no šīm formām saistās noteikts pārdzīvojums, kas prasa atbilstošu stilu, tad, lai labāk izprastu atšķirību starp mūsdienu dzejas paveidiem un žanriem, ir jāzina, kādus pārdzīvojumus mēdza ietvert tradicionālajās lirikas formās un kādus specifiskus stila līdzekļus katrā no tām izlietoja. Tāpēc pievērsīsimies īsam tradicionālo lirikas formu apskatam.

Par *odu* (gr. «odē» — dziesma) antīkajā sabiedrībā sākumā sauca katru dzejoli. Bet ar laiku šā vārda etimoloģiskā nozīme zuda un par odām sāka saukt *svinīgas slavas dziesmas, kurās apdziedāja lielus, svarīgus notikumus cilvēku dzīvē, varoņdarbus, grandiozas dabas pārādības*.

Izcilākais sengrieķu odas pārstāvis ir Pindars (5. gs. pirms m. ē.), kas, cildinot uzvarētājus olimpiskajās sacīkstēs, ietvēra savās dziesmās nozīmīgu, svinīgu sabiedrisku saturu. Pacilātas jūtas un cildinoša attieksme pret personu vai notikumu izpaudās krāšņā tēlainībā un prasīja spilgtu valodas metaforizāciju un sintakses figurālo bagātību.

Senajā Romā Horācijs, atdarinot Pindaru, vairs ne spēja savās odās ietvert tik nozīmīgu, visai tautai svarīgu saturu. Horācija odas kalpoja galvenokārt Romas impērijas valdnieka Augusta slavinājumam.

Klasicisma literatūrā (17. gs.) odai bija ierādīta sevišķi izcila vieta, jo klasicisti vispār pievērsās tikai svarīgiem notikumiem un ievērojamiem cilvēkiem. Arī odas stils saskanēja ar klasicistu prasību pēc augstā stila. Klasicisti (Malerbs) izstrādāja arī noteiktas prasības odas uzbūvē, valodā, atskaņojumos.

Krievijā pirmais odas uzplaukums saistās ar M. Lomonosova un Deržavina vārdiem (18. gs.). Lomonosovam cildenais nesaraujami saistīts ar dzimtenes ideju, ar tās nozīmi cilvēka dzīvē. Pēc Lomonosova G. Deržavins izveidoja dažādus odas žanus: filozofisko, heroisko un arī satīrisko. Ar savu atmaskojošo, pret tirāniju vērsto patosu satīriskā oda pieskaņojās toreiz topošā kritizētāja reālisma prasībām. Tomēr kritizētājā reālismā oda uzplaukumu nepiedzīvo, jo šim virzienam noderīgāki citi žanri (epika, it īpaši tās plašā forma). Taču odas tradīcijas turpinās arī kritizētāja reālisma literatūrā un nozīmīgu vietu ieņem arī sociālistiskā reālisma mākslā (V. Majakovska «Oda revolūcijai» u. c.).

Latviešu literatūrā pirmie dzejoļi ar odu raksturu sastopami 19. gs. otrajā pusē (Ausekļa, Pumpura u. c. dzejā). 20. gs. odas rakstījuši Rainis («Jaunais spēks»), Aspazija («Dzimtene»), R. Blaumanis («Oda», «Renātus»), J. Sudrabkalns («Oda») u. c.

Odu ar sabiedriski politiskas dziesmas raksturu sauc par *himnu* (valsts himna, partijas himna u. c.).

Dažkārt dzejoļus ar odas raksturu paši autori sauc par himnām (M. Ķempes «Himna pavasarim», B. Saulīša «Himna» u. c.).

Latviešu padomju literatūras sākumā sevišķi attīstījās sabiedriski himniskā lirika, kas pauda prieku par atgūto brīvību un cildināja uzvarētāju tautu (J. Sudrabkalna «Maijs», «Dzimtene», «Maskava», «Krievu tautai» u. c., A. Grigūļa «Jūnijs», V. Luksa «Prieka vārdi», «Slava», «Uzvarai» u. c.). Šīs dzejas labākās tradīcijas rod jaunu attīstību mūsu dienās O. Vācieša, I. Auziņa un citu jauno dzejnieku daiļradē.

Jēdzienu *satīra* (lat. «satura» — dažādība, sajaukums) lieto divās nozīmēs. *Plašākajā nozīmē par satīru sauc literāri sabiedrisku izsmieklu*. Tas var ietverties dažādu veidu, paveidu un žanru darbos.

Šaurākā nozīmē par satīru sauc tikai lirikas paveidu, kurā izsmietas negatīvas parādības. Izsmejot negatīvo, satīriķi bieži izlieto pārspilējumu — hiperbolu, lai tādā veidā spilgtāk atklātu šo parādību bezjēdzību, komismu, nostādot to pretstatā visam, kas cildens un cienījams.

Satīra ir tiešs pretstats oday. Ja odā ir cildinājums, tad satīrā pretējas jūtas — nicinājums, nosodījums. Taču tas nenozīmē, ka satīra, tāpat kā oda, nevarētu kalpot viena un tā paša ideāla apliecinājumam. Ja oda to apliecina tieša slavinājuma veidā, tad satīra — ar pretējā noliegumu.

Antikajā literatūrā satīra spilgtāko izpausmi guva Romas dzejnieku Horācija un Juvenāla dzejā (1. un 2. gs. m. ē.).

Satīrisko dzeju pasaules literatūrā līdz 20. gs. pārstāv H. Heine, V. Īgo, Dž. Bairons, R. Bernss, A. Puškins, M. Ļermontovs, N. Ņekrasovs u. c. Minēto dzejnieku satīra kalpoja kā asa atmaskojoša kritika, kas vērsta gan pret atsevišķām negatīvām parādībām, gan arī pret visu sociālo attieksmju sistēmu antagonistisku šķiru sabiedrībā.

Latviešu pirmspadomju literatūrā visu lielāko sabiedriskās dzejas pārstāvju daiļradē lielu vietu ieņem tieši satīriskā dzeja. Jau pašā latviešu literatūras sākuma posmā J. Alunāns ar savām satīrām «Vācinātājiem», «Kādam vesela koka lēcējam», «Sonets» («Nu zobens man . . .») u. c. aizsāka tās tradīcijas, ko vēlāk turpināja Auseklis un citi dzejnieki, izejot cīņā pret feodālajiem «bizmaņiem». Pie labākajām Ausekļa satīrām pieder «Augsta laime bizmaņiem», «Bizmaņu draugu dziesma», «Ubi bene ibi patria», «Neikenam», «Bizmanis un latvietis» u. c.

Jauns posms latviešu satīriskās dzejas attīstībā sākas ar E. Veidenbauma dzeju. 80. gadu beigās un 90. gados satīras smaile vēršas ne tikai pret vācu feodāļiem, bet arī pret latviešu buržuāziju.

Starp spēcīgākajām Veidenbauma satīrām atzīmējamas tādas kā «Ej un dzenies tik pēc naudas», «Ja gribi tikt pie labas vietas», «Daudz godīgu cilvēku pasaulē dzīvo», «Īkkatrs tev godu dod» u. c.

Izcila nozīme satīriskās dzejas attīstībā 90. gados un 20. gadsimta sākumā ir E. Treimanis-Zvārgulim («Laksti un raksti», «Siksna pušu», «Dažu brošūriņu» u. c.). Zvārgulis izdevis arī satīriskās dzejas antoloģiju «Uz karstiem ķieģeļiem» (1904.). Humoristiski satīrisko dzeju šai laikā pārstāv R. Blaumanis, Doku Atis, Pērsietis u. c.

Sevišķi nozīmīga vieta latviešu satīriskās dzejas vēsturē ir 1905. gada revolūcijas laika satīrām, galvenokārt Raiņa satīrai, kā arī baznīcu dziesmu parodijām. No Raiņa satīrām pazīstamākās — «Saimnieciskās pamatmācības», «Filistris», «Godīgs liberālis», «Kārtības partijas», «Prātīga rīcība» u. c. Pazīstamākās baznīcas dziesmu parodijas — «Klusa nakts», «Stipra pils» u. c.

Latviešu satīriskās dzejas attīstībā pēc 1905. gada revolūcijas nozīmīgākos darbus devis A. Upīts (Tāravas Anna).

Humoristiski satīriskās dzejas laukā latviešu literatūrā nozīmīga vieta ir R. Blaumanim.

Satīrai liela nozīme arī mūsdienu *padomju literatūrā*. Tā kalpo kā ass ierocis cīņā pret kapitālisma paliekām cilvēku apziņā un sadzīvē. Krievu satīriskajā dzejā padomju laikā izcilākos darbus devis V. Majakovskis. Latviešu padomju literatūrā satīriskos dzejoļus rakstījuši V. Lukss, M. Ķempe, A. Balodis, V. Rūja u. c.

Viens no satīriskās dzejas paveidiem ir *epigrama* (gr. «epigramma» — uzraksts). *Tas ir īss, asprātīgs dzejolis par kādu konkrētu personu, tās smejamām īpašībām* (par epigramām reizumis apzīmē arī īsus prātnieciska rakstura pantus).

Senajā Grieķijā par epigramām sauca uzrakstus uz dažādiem priekšmetiem. Romā par epigramām sauca īsus, asprātīgus satīriskus dzejoļus.

Krievu literatūrā epigramas rakstījuši A. Puškins, V. Majakovskis, S. Maršaks, A. Bezimenskis, S. Vasiļevs u. c.

Latviešu dzejā epigramas atrodam jau starp J. Aluņāna («Šuslis» u. c.) un Ausekļa («Svētnieka politika» u. c.) dzejoļiem. Labākās epigramas devuši Rainis (krājumā «Klusā grāmata», nod. «Epigramas»), E. Treimanis-Zvārgulis (krājumā «Epigramas», 1906.). Pazīstamākās no Raiņa epigramām ir «Ideāls», «Vidusvīrs», «Labda-

ris», «Birokrāts un ordenis», «Galvas darbs», «Godīgs pilsonis», «Bijušais draugs» u. c.

Par *elēģiju* (gr. «elegos» — žēlabas) sauc *dzejoli ar skumju noskaņu*.

Senajā Grieķijā pie elēģijām piederēja visi dzejoļi, kas bija rakstīti t. s. elēģiskajos distihos (heksametra un pentametra apvienojums). Grieķu elēģiju raksturo vienīgi ārējās formas pazīmes, jo elēģijā varēja ietverties dažāds saturs. Tikai sengrieķu vēlākā laika dzejā — aleksandriešu dzejā, bet īpaši romiešu dzejā elēģija iegūst romantisku skumju pazīmes.

Ievērojamākais elēģiju autors antīkajā literatūrā bija Romas dzejnieks Ovidijs, kas, dzīvodams trimdā, rakstīja dzejoļus, kuros izpaudās viņa bezcerīgais stāvoklis, skumjas.

Vēlākajos gadsimtos īpaši sentimentālistu un pasīvo romantiķu daiļradē elēģijai kā skumju paudējam dzejolim ierādīta sevišķi plaša vieta. Melanholiskas pārdomas par cilvēka un viņa dzīves nīcību pilda Junga, Greija, tāpat Karamzina, Žukovska elēģijas. Latviešu literatūrā šādas noskaņas atrodam J. Esenbergā, J. Poruka («Ceļinieks», «Sen jau cerība man zuda»), Fr. Bārdas («Dzīvīte», «Skaidu spilvens», «Elēģija» u. c.) elēģijās.

Cita loma elēģijām progresīvo rakstnieku, īpaši kritiķu reālistu un progresīvo romantiķu daiļradē. Šo dzejnieku elēģijās atbalsojas neamierinātība ar sava laika sabiedrisko kārtību, bezpalīdzība, vientulība, kurā cilvēku iedzinuši sociālie apstākļi. Te minamas A. Puškina, M. Ļermontova, N. Nekrasova elēģijas krievu literatūrā un Raiņa («Elēģija», dzejoļi «Klusās grāmatas» I. nodaļā «Visu dvēseļu diena»), E. Treimaņa-Zvārguļa («Vienkārša aina»), V. Plūdoņa («Pār manas dzimtenes tīreļiem», «Tā tie aiziet citš pēc cita», «Pēdējais gājums», «Nav asarām gala, nav gala» u. c.) un citu dzejnieku elēģijas — latviešu literatūrā.

Padomju dzejā elēģiskiem motīviem ir citāds raksturs nekā pirmspadomju literatūrā, kas pauda neapmierinātību ar pastāvošo sociālo sistēmu. Padomju dzejā elēģiskie motīvi nesaistās ar sociālo neapmierinātību. Te elēģiska rakstura dzejoļos ietveras dažādas skumju un

sēru intonācijas, gan atceroties vai pēdējā gaitā pavadot kritušos biedrus, gan pārdzīvojot drauga vai tuvieku zaudējumu (M. Aligeres «Zoja», P. Antokojska «Dēls» u. c.).

Latviešu padomju dzejā kā elēģiska rakstura dzejoļi minami V. Luksa «Brālim», «Vai rudens rūsā?», A. Grigūļa «Izlūka skumjas», M. Ķempes «Šķēres» u. c.

Bez tam vēl kā tradicionāli, ar formas un «praktiska» izlietojuma īpatnībām saistīti lirikas paveidi pazīstami *veltījums, dziesma* u. c.

Par veltījumu sauc dzejoļi, kas sacerēts par godu kādam notikumam, personai utt.

Veltījumi latviešu dzejā atrodami jau no pašiem tās sākumiem. Tā, piemēram, J. Alunāns jau ir rakstījis veltījumus dzejniekiem (Hugenbergeram u. c.). Auseklim ir pat vesels veltījumu cikls ar nosaukumu «Ozolu vaiņagi» (1875.).

Revolucionārie dzejnieki savus darbus bieži veltījuši cīnītājiem. Tā, piemēram, populārs ir Raiņa dzejolis ar veltījuma raksturu — «Tev, pamatšķira». Šeit minams arī Raiņa dzejolis «Viens acumirkļis» (Biedrenes skolnieces piemiņai) u. c.

Pie šā paveida pieder arī J. Sudrabkalna veltījumi «Klodijai». Šiem veltījumiem ir intīmās dzejas raksturs. J. Sudrabkalns rakstījis daudz veltījumu rakstniekiem un kultūras darbiniekiem («Romēnam Rolānam 60. dzimundienā» u. c.).

Dzejoļus ar veltījumu raksturu atrodam arī padomju dzejā, piemēram, V. Luksa «Voldemāram Jungam», A. Grigūļa «Rīgai», M. Ķempes «Kritušajam» u. c.

Dziesma ir dzejolis, dzejisks teksts, kas vienkāršās, spilgtās gleznās ietver vispārīgu noskaņu, sastāv no vienveidīgiem, izteismē viegli uztveramiem pantiem, bieži ar piedziedājumu (refrēnu) un ir viegli komponējams.

Senākā dziesmas forma ir tautas dziesma.

Kā īpašs dziesmu žanrs proletariāta revolucionāro cīņu laikā izveidojās *revolucionārās strādnieku dziesmas* (sk. krājumu «Cīņas dziesmas», 1957.). Kā populārākās no revolucionārajām strādnieku dziesmām atzīmējamas

«Internacionāle», «Marseljēza», «Varšavjanka», «Kas paši staigā driskās», «Kam skanāt jūs, drūmajie zvani», «Ar kaujas saucieniem uz lūpām», «Draugs draugam teic», «Mēs — strādnieki» u. c.

Lielā Tēvijas kara laikā virkni dziesmu tekstu uzrakstījis F. Rokpelnis («Strēlnieku dziesma», «Trīs draugi» u. c.).

Labākās no dziesmām bieži vien folklorizējas. Folklorizēšanos sekmē arī mūzikas atbilstība tekstam un masu uztveres prasībām.

LIROEPIKAS PAVEIDI UN ŽANRI

POĒMA

Pie liroepikas pieder poēma, balāde, romance, fabula.

Poēmas (gr. «poiein» — radīt) vēsturiskās pārmaiņas ir tik dažādas, ka grūti dot vispārīgu definīciju. *Vispārīgākā veidā poēmu var raksturot kā dzejisku vēstījumu par cildināmiem varoņiem, kas rādīti ilgākā laika posmā cīņā par sabiedrībai nozīmīgiem ideāliem.* Vēstījot par neparastiem notikumiem tādu izcilu cilvēku dzīvē, kam autors simpatizē, viņš lieto dzejas valodu, jo vēstījumam cauri aužas paša autora pārdzīvojums. Autors ne tikai vēstī, bet arī apdzied to, par ko vēstī. Raksturīgi šai sakarā ir ievadvārdi Vergilija «Eneīdā»: «Arma virosque cano» («Es dziedu par vīriem un ieročiem»). Poēmā viss stāstījums ieturēts pacilātā noskaņā.

Vissenākā poēmas forma bija dziesma par tautas un tās pārstāvju varoņdarbiem, par ciltij vai tautai svarīgiem notikumiem, ko apdziedāja tautas dziesminieki. Šīm dziesmām centrējoties ap vienu notikumu vai varoni, veidojas plašas poēmas — epepejas (eposi), kurās apdziedāti svarīgi notikumi visas tautas dzīvē. Tādas, piemēram, ir sengrieķu klasiskās poēmas — epepejas «Iliāda» un «Odiseja».

Šajās poēmās parasti ietvērās daudz darbojošos personu un daudzpusīgi atspoguļojās tautas dzīve.

Pazīstami arī vairāki sengrieķu varoņpoēmu — epopeju *atdarinājumi*. Romas dzejnieka Vergilija «Eneida» (1. gs. pirms m. ē.) kā «Iliādas» atdarinājums pamudināja arī vēlāko gadsimtu dzejniekus uz šādiem atdarinājumiem. Šai sakarā minams portugāļu dzejnieka Kamoensa «Luziāda» (16. gs.), itāļu dzejnieka Torkvato Tasso «Atsvabinātā Jeruzaleme» (16. gs.), vācu dzejnieka Klopštoka «Mesiāda» (18. gs.), angļu dzejnieka Dž. Milтона «Pazaudētā paradīze», franču rakstnieka Voltēra «Henriāda» (18. gs.), krievu rakstnieka M. Heraskova «Rosiāda» (18. gs.) u. c. *Šajos darbos autori jau šķiriski antagonistiskos apstākļos vēl cenšas radīt to centieni kopību, kas bija iespējama tikai antikajā pasaulē.* Veltīgi ir arī viņu mēģinājumi atdzīvināt mitoloģiskos priekšstatus. Šīs 16. un 18. gs. poēmas — sengrieķu poēmu — epopeju atdarinājumus sauc par *pseidoklasiskajām* poēmām.

Klasiskā varoņpoēma — epopeja nevarēja vairs atdzimt tāda, kāda tā bija parādījusies senos laikos. 19. un 20. gadsimtā epopejas raksturu iegūst cits literatūras paveids — romāns. Tas arī dabiski, jo romāns vairāk nekā poēma noder sarežģītas sociālās dzīves un tās pretrunu atveidojumam (sk. A. Čičerina grāmatu «Возникновение романа — эпопеи». М., 1958).

Iepretī pseidoklasiskajām varoņpoēmām minamas tās *varoņpoēmas*, kas radās uz dažādu tautu varoņdziesmu un teiksmu pamata un uzrakstītas tikai vēlākajos gadsimtos, piemēram, krievu «Teiksma par Igora kauju», franču «Dziesma par Rolandu», vācu «Nībelungu dziesma», gruzīnu «Bruņinieks tīģera ādā», igauņu «Kalevipoegs», somu «Kalevala», latviešu «Lāčplēsis» u. c. Daļai no šīm poēmām ir epopeju raksturs.

Un beidzot — pie varoņpoēmām minamas arī tādas poēmas, kas radušās nevis uz folkloras pamata, bet kā pilnīgi oriģināli darbi, ko sacerējuši atsevišķi autori (A. Puškina «Poltava», K. Štrāla «Kauja pie Glemu liepas», 1915., u. c., M. Rudziša «Nāves vilciens», 1944.).

Īpašu poēmas žanru veido *romantiskā poēma*, kurās nosaukums radies no tā, ka šīs poēmas pārstāvji vielu smēlušī no romāņu tautu (itāliešu, franču) dzīves.

Pie romantiskās poēmas tās sākotnējā posmā pieder

tādi darbi kā Volframa Ešēnbaha «Parsifals», Gotfrīda «Tristans un Izolde» u. c.

Romantiskajām viduslaiku poēmām, kurās tēlota galvenokārt bruņinieku dzīve, raksturīgas divas īpatnības: sievietes idealizācija un cilvēkam neizprotamu pārdabisku spēku apdziedājums.

Krasu pagriezienu romantiskās poēmas attīstībā ienes Dž. Bairons, kas nodibina revolucionāri romantisko poēmu. Tajā cildinoši vēstīts par atsevišķa indivīda prāta, jūtu un gribas spēku cīņā pret valdošo kārtību, kas nomāc cilvēka personību. Bairona poēmu varoņi cīnās pret buržuāzijas rupjo prakticismu. Bairona poēmās tēloti lepni un stipri cilvēki, kas, tāpat kā Čailds Harolds, protestē pret buržuāziskās sabiedrības žņaugiem, bet neredz izeju, ne arī to meklē ārpus indivīda interešu loka. Tāpēc K. Markss izteicās: ja Bairons būtu dzīvojis ilgāk, tad, iespējams, būtu nonācis pie buržuāziskā individuālisma.

Citāds raksturs bija krievu revolucionārai poēmai. Rādot atsevišķu cilvēku, traģēdijas cēloņus tā lika saskatīt varoņa atrautībā no tautas (A. Puškina «Čigāni», M. Ļermontova «Mcirī»).

Kapitālisma laikmetā blakus romantiskajai poēmai izveidojas *reālistiskā poēma*. Ja romantiskajā poēmā tēloti ārkārtīgi raksturi ārkārtīgos apstākļos, tad reālistiskajās poēmās tēloti izcili (ne ārkārtīgi) varoņi parastajos apstākļos. Starp izcilākajām reālistiskajām poēmām var minēt N. Nekrasova «Kam labi dzīvot Krievzemē», «Krievu sievietes» u. c.

Latviešu literatūrā poēmas sākumi saistās ar tautisko romantiķu liroepiku. Vispirms te minams F. Mālberģa darbs «Staburags un Liesma» (1869.), daži Ausekļa un citu tā laika dzejnieku darbi. Arī A. Pumpura «Lāčplēsis» (1888.) uzlūkojams par vienu no pirmajām romantiskajām poēmām. Vēlāk tām pievienojas Sudraba Edžus romantiskās poēmas par lietuviešu senatni.

Reālistiskās poēmas sākumi latviešu literatūrā saistās ar tādiem darbiem 19. gs. beigās kā Sudraba Edžus «Atmiņas par divām dzimtām» (1898.), «Kā Petrs izlīga ar Mozu» (1899.) un V. Plūdoņa «Atraitnes dēls» (1900.).

20. gs. latviešu poēma sakuplo un žanriski dažādojas.

Rainis uzraksta savdabīgu revolucionāri romantisku poēmu «Ave, sol!» (1910.). Tā ir alegoriska poēma ar liriskā elementa pārsvaru pār episko. Arī V. Plūdonis uzrakstījis alegorisku poēmu «Uz saulaino tāli» (1908.). Bez tam V. Plūdonis sacer arī virkni vēsturisku poēmu par latviešu senatni.

Jauni meklējumi poēmas žanrā nāk līdz ar jaunu dzejnieku paaudzi 20. gadu beigās un 30. gados, kad rodas tādas poēmas kā J. Vanaga «Ķeksis, zābaki un laime» (1933.), V. Luksa «Poēmas fragmenti» (1933.), M. Rudziša «Jaunais cilvēks» (1940.) u. c. poēmas. Blakus poēmām jauno dzejnieku meklējumi iet arī poēmai radniecīgos virzienos. Tā, piemēram, A. Grigulis uzraksta noveli dzejā «Nogurušo namā» (1934.).

Padomju literatūrā pie pirmajiem izcilākajiem sasniegumiem poēmas žanrā pieskaitāmas V. Majakovska liriskās poēmas, piemēram, «V. I. Ļeņins», «Labi!» u. c. Nozīmīgākās poēmas pēc V. Majakovska devuši A. Tvardovskis («Muravijas zeme», «Vasilijs Tjorkins», «Aiz tāles tāle»), M. Aligere («Zoja») u. c.

Latviešu padomju literatūrā nozīmīgākās poēmas devuši V. Luksa («Rita sāk dzīvot», 1948., «Slava»¹, 1957. u. c.), M. Rudzītis («Nāves vilciens», 1944.), B. Saulītis («Neaizmirstamie», 1953.), A. Imermanis («Kur visi kuģi satiksies», 1953.). Poēmas rakstījuši arī R. Eidemanis, A. Vējāns, J. Medenis, O. Vācietis u. c.

Dažkārt vērojama tendence visus garākos darbus, kas sacerēti dzejas valodā, saukt par poēmām. Taču nav pieņemams poēmas nosaukuma lietojums visu dzejā rakstītu vēstījošu sacerējumu (dzejojumu) apzīmēšanai, citādi poēma kā literatūras paveids zaudētu savu specifisko iekšējo formu, savu īpatnību dzīves atspoguļojumā. No vēstījošiem darbiem, kas rakstīti dzejas formā, jāmin romāns, stāsts vai novele vārsnās, taču nebūtu pareizi šos pēc sava iekšējā rakstura krasi atšķirīgos literāro darbu tipus pieskaitīt vienam paveidam. Ja paveidam ir ne tikai ārēja, bet arī sava iekšēja forma, kas atbilst tajā ietvertajam saturam, tad jārunā par poēmas

¹ Tā ir t. s. mazā poēma, kas no parastās poēmas atšķiras apjoma un dzīves materiāla aptveres plašuma ziņā.

specifiku, kas to atšķir no citiem vārsmotā valodā rakstītajiem vēstījumiem.

Poēma ir cildinošs darbs, kurā apdzied dzīvi «tās augstākajos momentos» (V. Beļinskis). Tāpat kā bez traģiskā nav traģēdijas, tā arī bez izcilā, kas «jāapdzied», nav poēmas. Tā ir poēmas atšķirība no tādiem vēstījumiem kā romāns, novele un stāsts, kas rakstīti vārsnās (komiskā poēma ir it kā ačgārna poēma, te izsmiets cildināmā pretstats).

Tātad ne visas dzejiskā vēstījuma formas saucas par poēmām. Tomēr poēmas jēdziens nav arī jānorobežo tikai tā sauktās varonpoēmas robežās, kuras attēlojuma priekšmets ir kāds tiešs varonīgs notikums. Poēmas specifiskais priekšmets jāsaprot plašāk — tas ir viss, kas paceļas pāri parastās dzīves līmenim un saistās ar cildeno, ar to, kas cienīgs, lai to apdziedātu.

BALĀDE UN ROMANCE

Balāde (it. «ballare» — dejojot) sākotnēji 12. gs. Provansā, kur tā radusies, bijusi jautra dejas dziesmiņa ar noteiktu formu.

Skotijā balāde iegūst gluži pretēju raksturu. Tautas ticējumu, nostāstu un leģendu iespaidā tā kļūst par drūma vēstījuma dzejoli ar fantastisku, noslēpumainu saturu. Balādes saturs parasti saistās ar neparastiem notikumiem, ar teiksmainību. Šādas balādes rakstījuši V. Skots un Kolridžs Anglijā, F. Šillers un V. Gēte Vācijā, V. Žukovskis, A. Puškins u. c. Krievijā.

Latviešu balādes sākumi meklējami atsevišķos Ausekļa dzejoļos ar teiksmainiem senatnes motīviem («Beverīnas dziedonis», «Gaismas pils» u. c.). Balādes rakstījis arī Pumpurs («Imanta» u. c.) un citi dzejnieki: E. Zeibots (krājumā «Balādes un romances», 1896.), R. Blaumanis («Tālavas taurētājs» u. c.), J. Jaunsudrabiņš («Kalējs Kalvis» u. c.).

Daudzus balādiskus revolucionāra satura dzejoļus atrodam Raiņa daiļradē («Karaļmeita», «Talsu tiesa», «Veļu laiva», «Dzīves sējējs» u. c.).

Daudz meistarisku balādu latviešu pirmspadomju lite-

ratūrā atrodam V. Plūdoņa daiļradē (krājumā «Balādes un baladeskas», 1922.). Pie labākajām Plūdoņa balādēm pieder «Tireļa noslēpums», «Jumis — atriebējs», «Zagnicas kalējs», «Salgales Mada loms».

Nozīmīgas ir arī J. Medeņa balādes «Pulkvedis Vācietis Perekopā» un «Svijaga».

Padomju balādei vairs nav raksturīga noslēpumainība kā balādiskā «baiguma» pamats. Mūsdienās *par balādi sauc negaru sižetisku dzejoli par neparastu traģisku notikumu, kas pa lielākajai daļai ir vēsturisks un saistīts ar cilvēka varonību*. Tāds raksturs ir labākajām krievu padomju balādēm (N. Tihonova «Balāde par zilo saini», «Balāde par naglām», A. Tvardovska «Balāde par Maskavu»).

Pirmās izcilākās *latviešu padomju balādes* radušās Lielā Tēvijas kara laikā. Pie tām pieder J. Vanaga «Otrā vada vīri» un «Liepnas kauja». Balādīšs raksturs ir arī V. Luksa dzejoļiem «Septiņpadsmit vīri», «Meitenes nāve», «Naras krastos», A. Grīguļa «Kara meitene un vakarvējš» (ar romances iezīmēm) u. c. Pēckara gados balādes par 1905. gada revolūcijas notikumiem («Dzejnieka nāve», «Grāfa Krustdēls») un sarkanajiem latviešu strēlniekiem rakstījis J. Medenis, balādes par neparastiem un traģiskiem notikumiem latviešu darbaļaužu nesenaajā pagātnē — V. Rūja («Daugavas krāces» u. c.). Atzīmējama arī M. Rudziša balāde «Bāraiņu dārzā» (dzejoļu ciklā «Rīgas piefrontē»).

Dažiem balādes žanriem tuvs tāds sižetiska rakstura dzejolis-dziesma kā *romance* (fr. «romance»). Tāpat kā balādē, arī romancē īsi attēlots kāds *notikums*, taču *romancē tas parasti ir rotaļīgi dēkains, bieži saistās ar mīlestību vai ar teiksmainu varonību*. Romances raksturs ir arī dažām mūsu garākajām tautas dziesmām («Pūt, vējiņi!», «Līgo laiva uz ūdeņa», «Tālu dzīvo mana mīlā» u. c.).

Mākslas dzejā kā romances var minēt K. Skalbes «Grāfs Luksemburgs un meitiņa slotu sējēja», «Ansītis un Grietiņa», Raiņa «Romance», «Teiku ļaudis», J. Medeņa «Melnā prinča romance». Romanču raksturs vairākiem E. Ādamsona dzejoļiem.

FĀBULA

Par *fābulu* (lat. «fābula» — stāstījums, stāsts) sauc *dzejas, retāk prozas valodā rakstītu īsu alegorisku stāstīņu ar satīrisku vai ironiski pamācošu saturu.*

Cilvēka rakstura negatīvās īpašības un attieksmes fābulā alegoriski atveidotas galvenokārt kā dzīvnieku īpašības un attieksmes. Retāk alegorijām izmantotas nedzīvas lietas, vēl retāk — paši cilvēki nosacītās formās, visprimitīvākajās attieksmēs.

Fābulā kā īsā sižetiskā darbā parasti tēlota viena rakstura īpašība vienā notikumā. Fābulai raksturīgs tēlu plašais vispārinājums un lakonisks sižeta risinājums. Koncentrētā, bieži dramatiskā stāstījumā, rādot tēlu attieksmes, uzskatāmi atklājas «morāle darbībā».

Fābulas kompozīcijas pamatā parasti ir vai nu salīdzinājums, paralēle, vai arī antitēze. Sižeta attīstība parasti ved pie negaidīta iznākuma, kas sākuma situāciju atklāj gluži no pretējas puses, to sagrauj, līdz ar to atklājot darbības patieso jēgu.

Piemēram, Raiņa fābulā «Miera līdzēji» sākumā tēlota vilka un aitu saruna par draudzības nepieciešamību un tikai beigās atklājas, kam un kāpēc šīs «draudzības» ievajadzējies.

Fābulai raksturīga ne tikai efektīga sižetiskā nobeigšana, bet arī izteiksmes lakoniskums, atbilstība sadzīves sarunu valodas intonācijām. Fābulas parasti rakstītas brīvājās vārsnās, kurās ieturētas vienādas (parasti jamba) pēdas, bet dažāds ir to skaits rindās. Šādi veidotajās vārsnās iespējams pilnīgāk ietvert sadzīves sarunu valodas ironiskos, zobgalīgos un citus komiska rakstura toņus.

Fābulas beigās, retāk sākumā, parasti formulē vispārīgo atziņu — tā saukto morāli, bet tā nav obligāta (sk. A. Upīša «Fābulas bez morāles», 1924.).

Fābula pieskaitāma vecākajiem literatūras paveidiem. Tā pazīstama jau senajā Indijā. Senajā Grieķijā izcilākais tās pārstāvis ir Ezops (6. gs. pirms m. ē.), Romā — Fedrs (1. gs. m. ē.), Francijā — Lafontēns (17. gs.), Krievijā — I. Krilovs (19. gs.), 20. gs. pirmajos gadu desmitos — D. Bednijs, mūsu dienās krievu padomju lite-

ratūrā populāras S. Mihalkova fābulas. Ar labiem panākumiem šajā žanrā darbojas arī ukraiņu rakstnieks S. Oļeiniks.

Pirmās latviešu fābulas meklējamas jau starp J. Alunāna («Līdaka»), Ausekļa («Lapsa un bišu koks» u. c.), F. Mālberģa («Muša un ods», «Ķibeles», «Līdzība» u. c.) darbiem. (Piezīmējams, ka pirmos I. Krilova fābulu tulkojumus devuši J. Bārs (1847.), K. Hugenbergers; nozīmīgākie Krilova fābulu atdzejojumi ir F. Adamovičam.) Dažas fābulas rakstījis arī Ā. Alunāns («Uzpūšanās» u. c.). Taču par pirmo latviešu fābulistu īsti uzskatām P. Sarķi, kas 1888. gadā laiž klajā pirmo latviešu fābulu krājumu «Pasaciņas».

Fābulas žanru latviešu literatūrā pēc P. Sarķa vēl pārstāv Ķoku Atis, E. Treimanis-Zvārgulis, Rainis u. c. Pie izcilākajiem latviešu priekšpadomju fābulistiem pieder Pērsietis (krājums «Paziņas», 1899.) un A. Upīts (krājums «Fābulas bez morāles», 1924.).

Latviešu padomju fābulu pārstāv P. Sils, T. Kalnājs (krājumā «Varde un ekskavators», 1955.), I. Muižnieks (krājumā «Kā pasakā», 1956.), V. Lukss, M. Ķempe, V. Rūja u. c.

DRĀMAS PAVEIDI UN ŽANRI

Lugas žanrisko piederību nosaka gan pats tēlojamais priekšmets, t. i., tēlojamie raksturi (cildeni, smieklīgi vai «dramatiski»), gan galvenās cīņas, konflikta raksturs, gan arī autora iecere, viņa paša attieksme pret galvenajām personām un viņu sadursmi.

Arī dramaturģijā, tāpat kā citās literatūras nozarēs, pastāv daudz robežgadījumu, tomēr prakse liecina, ka skaidrs priekšstats par žanra iespējām un vienota vērtējoša attieksme pret traģisko, komisko un dramatisko autoriem palīdz izveidot saturā un formā vienotāku, mērķtiecīgāku darbu.

Galvenie drāmas paveidi ir trīs: traģēdija, komēdija un drāma (šaurā nozīmē).

TRAGĒDIJA

Par tragēdiju (gr. «tragos» — āzis, «odē» — dziesma, «tragoīdia» — āža dziesma) sauc dramatisku darbu, kurā varoņa raksturs atklāts cīņā ar nepārvaramiem pretpēkiem, kas liek viņam pārdzīvot traģiskas ciešanas un iet bojā.

Tragēdija radusies jau senajā Grieķijā. Tās iedīgi meklējami kora dziesmās, ko dziedāja, upurējot āzi par godu Dionisam (dzīvības dievam).

Pirmo uzplaukumu tragēdija piedzīvoja 5 gs. pirms m. ē. Pie izcilākajiem grieķu traģiķiem pieder Eshils («Saistītais Prometejs» u. c.), Sofokls («Antigone», «Ķēniņš Edips»), Eiripids («Mēdeja»).

Balstoties uz šo rakstnieku pieredzi, Aristotelis 4. gs. pirms m. ē. noskaidroja vairākas tragēdijām raksturīgas iezīmes: darbības cildenumu sakarā ar varoņa rakstura cildenumu un varoņa ciešanas sakarā ar bezizejas stāvokli, kurā viņš nonāk. Aristotelis norādīja uz tā saukto katarsi, t. i., tādu baiļu un līdzjūtības pārdzīvojumu kā uz tragēdijas mērķi, kas mudina skatītāju iziet ārpus personisko interešu loka, iesaistoties cīņā par to ideju uzvaru, par kurām cīnījies, cietis un bojā gājis tragēdijas varonis.

Tā kā traģisko konfliktu pamatā antīkajā literatūrā bija cilvēka bezcerīgā cīņa ar dievu nolemto likteni, tad šīs tragēdijas sauca par liktentragēdijām. Eshila un Sofokla tragēdijās dievu nolēmumam ir neierobežota vara pār cilvēku likteņiem, turpretī vēlāk Eiripida tragēdijās cilvēks jau sasienas pret šo aklo varu. Eiripids galveno uzmanību pievērš cilvēku tieksmēm un pārdzīvojumiem, tāpēc ne bez pamata saka: ja Eshils tēlojis dievus, Sofokls — varoņus, tad Eiripids — cilvēkus.

Pēc tragēdijas uzplaukuma sengrieķu literatūrā šajā žanrā ilgu gadsimtu neradās jauni sasniegumi. Tikai 16. gs. beigās un 17. gs. sākumā tragēdija piedzīvoja jaunu uzplaukumu, kas saistās ar angļu slavenā rakstnieka V. Šekspīra vārdu. Šekspīra lugās traģisko konfliktu pamatā nevis vairs cilvēka cīņa ar dievu nolemto likteni, bet raksturu pretišķības, ko noteica tā laika sabiedrības pretrunas. Tātad Šekspīra tragēdijas atšķirībā

no antikajām likteņtragēdijām varētu saukt par raksturu tragēdijām («Karalis Līrs», «Hamlets», «Makbēts», «Otello» u. c.).

Pēc Šekspīra redzamā vietā izvirzās franču klasicistu tragēdijas 17. gs. (Korneja «Sids», Rasīna «Fedra» u. c.).

Vācijā tragēdijai liela loma t. s. «vētru un trauksmju» posmā, V. Gētes un F. Šillera daiļradē.

Jaunas iezīmes parādās A. Puškina tragēdijās. A. Puškina tragisko konfliktu saista ar varoņa attieksmēm pret tautu kā galveno vēstures veidotāju. Tragēdiju piedzīvo varonis, kas atraujas no tautas («Boriss Godunovs», 1825.).

Latviešu pirmspadomju literatūrā izcilākie tragēdiju autori ir Rainis un A. Upīts. Viņu tragēdijās risinātas galvenokārt varoņu un tautas masu attieksmju problēmas. Tā tas, piemēram, ir Raiņa tragēdijā «Īndulis un Ārija» (1911.), arī «Jāzepā un viņa brāļos» (1914.), kā arī A. Upīša vēsturisko tragēdiju triloģijā — «Žanna d'Arka» (1930.), «Mirabo» (1926.) un «Spartaks» (pēdējā uzrakstīta padomju laikā, 1943.). Rainis un A. Upīts rāda, ka tragēdiju piedzīvo cilvēki, kas iecerējuši to, ko attiecīgā vēsturiskā situācijā objektīvu apstākļu dēļ nav iespējams realizēt un ko cenšoties realizēt viņi neizbēgami iet bojā. Jācieš un bojā jāiet pat spēcīgiem raksturiem, ja viņi paliek sveši tautai.

Tragēdijai padomju literatūrā raksturīgs tas, ka varonis, kas cīnās par jauno, cīnās ne tikai par savu personisko likteni, bet par tautas centieniem un mērķiem. Un tomēr arī mūsu sabiedrībā var būt tragiski konflikti starp vidi un varoni, kurš nonācis strupceļā. Otrs tragisko konfliktu veids mūsu sabiedrībā saistīts ar tādu parasti cildena rakstura cilvēku, kas maldās, neizprot objektīvos likumus. Tāds cilvēks var pārdzīvot savas klūdas kā tragēdiju, ko rada nesaskaņa starp viņu un kolektīvu.

Var būt arī tādi tragiskie konflikti un raksturi, kas nāk kā smags mantojums no vecām, privātipašnieciskām attieksmēm. (M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi».)

Padomju literatūrā citāds raksturs to varoņu tragēdijai, kuri apzinās, ka viņu cīņa un pat bojā eja nav velīga, ka viņu sabiedriskā esamība nezudis līdz ar fizisko

bojā eju. Te pamats tā sauktajai optimistiskajai traģēdijai, kas notēlota V. Višņevska traģēdijā ar nosaukumu «Optimistiskā traģēdija». Tāds pats traģiskās tēmas risinājums ir arī A. Korņeičuka traģēdijā «Eskadras bojā eja», M. Aligeres poēmā «Zoja», A. Fadejeva romānā «Jaunā gvarde», N. Pogodina lugā «Trešā, patētiskā».

Optimistisks traģiskās tēmas risinājums sevī ietver dialektisku pretrunu. Traģēdija personiskajā dzīvē ir un paliek traģēdija, bet cilvēks taču nedzīvo tikai sev vien. Šī apziņa, apziņa par to, ka ar savu dzīvību glābis no iznīcības visiem cīņas biedriem visdārgāko, traģiskajam pārdzīvojumam atņem izmisuma raksturu.

Latviešu padomju literatūrā, atskaitot vienīgi A. Upīša vēsturisko traģēdiju «Spartaks» (1943.), nav lugu, kurām pilnā mērā varētu dot šā žanra apzīmējumu. Atsevišķi traģiski motīvi ieskanas Ž. Grīvas vēsturiskajā varoņdrāmā «Sniga sniegi» (1957.), traģikomēdijā «Medūzas plosts» (1959.) un A. Grigūļa hronikā «Baltijas jūra šalc» (1957.).

KOMĒDIJA

Par komēdiju (gr. «komodia» — jautra izrāde ar dziesmām) sauc dramatisku darbu, kura centrā izvirzīti komiski raksturi un konflikti.

Smieklus izraisa raksturi, nonākot komiskās situācijās un atklājoties ar valodas komikas palīdzību. Saasinājums, negaidīti gājieni intrigas risinājumā, pārspilējums, asprātības — tas viss komēdijā kalpo smieklu izraisīšanai.

Ja traģēdijā atveido izcilas personības, kas nonāk traģiskos konfliktos, tad komēdijā attēlo parastus cilvēkus, kas, nonākdami komiskos konfliktos, izraisa gan jautrus smieklus, gan ironisku izsmieklu par negatīvo personu stulbumu un raksturu kroplībām.

Komēdijā pozitīvais ideāls tiek apliecināts ar negatīvā noliegumu.

Komēdija, tāpat kā traģēdija, radusies jau senajā Grieķijā. Tās sākumi meklējami jautrajos priekšnesu-

mos, kas tika rīkoti par godu Dionisam sakarā ar viņa augšāmcelšanos, sakarā ar dzīvības uzvaru pār nāvi.

Izcilākais grieķu komēdijas pārstāvis bija Aristofans («Miers», «Lisistrate», «Vardes», «Putni» u. c.). F. Engels, Eshilu sauks par «tragēdijas tēvu», Aristofanu pamatoti nosaucis par «komēdijas tēvu». Aristofans savās komēdijās risina aktuālus sociāli politiskus jautājumus. Svarīgu vietu viņa darbos ieņem miera, tāpat arī bagātības un nabadzības, politiskās iekārtas un citas tēmas.

Kā izcilākie komēdijas pārstāvji pasaules literatūrā minami Moljērs (17. gs. franču literatūrā) ar komēdijām «Tartifs», «Skopulis», «Mizantrops», Bomaršē u. c., N. Gogolis ar komēdijām «Precības», «Spēlmaņi», «Revidents» u. c., A. Ostrovskis, A. Čehovs u. c.

Latviešu komēdijas ilgli meklējami jau dažādās senajās ieražās. Tā, piemēram, ziemas un vasaras saulgriežu laikā bija masku gājieni, kuros dziedamos dialogus pavadīja žesti un kustības. Tomēr šie latviešu dramaturģijas pirmie iedīgļi, tāpat kā latviešu māksla un literatūra vispār, nevarēja attīstīties sakarā ar vācu iebrukumu 13. gs., ar kuru sākās gadsimtiem ilgā apspiestība.

Vācu valdošajās aprindās ap 18. gs. notika pirmie mēģinājumi dot latviešu «bauriem» izrādes, lai viņus pamācītu dzīvot kungiem pa prātam. Ar tādu nolūku radās gan Jaunā Stendera «lustes spēle no zemnieka, kas par muižnieku pārvērsts» — «Žūpu Bērtulis» (1790.), gan K. Elverfelda luga «Tā dzimšanas diena» (1804.) u. c.

Latviešu komēdijas respektīvi dramaturģijas īstais sākums saistās ar Rīgas Latviešu biedrības nodibināšanu. Te noorganizēts arī pirmais latviešu teātris, kura vajadzībām pašu latviešu autori sacer pirmās lugas. Tas notiek pagājušā gadsimta 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā, kad Ā. Alunāns uzraksta vairākas komēdijas: «Paša audzināts» (1869.), «Priekos un bēdās» (1871.), «Mucenieks un muceniece» (1873.), «Skaistā Grietiņa» (1873.) u. c.

Pēc latviešu «teātra tēva» Ā. Alunāna pagājušā gadsimta beigās kā redzamākais komēdiju autors izvirzās Blaumanis ar savām t. s. joku lugām: «Zagļi» (1891.), «Trīnes grēki» (1896.), «No saldenās pudeles» (1901.),

«Skroderdienas Silmačos» (1902.) u. c. Nozīmīgu komēdiju «Preilenite» pagājušā gadsimta beigās devis J. Paļevičs.

20. gs. komēdijas rakstījuši Rainis («Pusideālists», 1901.), A. Brigadere («Čaukstenes», 1904.), E. Vulfs («Svētki Skangalē», 1916., «Sensācija», 1916.).

Sevišķi liela nozīme latviešu komēdijas attīstībā ir A. Upītim, kas uzrakstījis tādus darbus kā «Peldētāja Zuzanna» (1922.), «Apburtais loks» (1929.), «Ziedošais tuksnesis» (1930.), «Ziņģu Ješkas uzvara» (1933.). Visas minētās komēdijas, kurās asā satīras gaismā atklājas buržuāziskā sabiedrība, ir uzvestas arī uz latviešu padomju teātru skatuvēm.

Latviešu padomju literatūrā komēdija starp pārējiem dramaturģijas žanriem ieņem nozīmīgu vietu. Komēdijas ir rakstījuši A. Upīts («Spuldzes maisā», 1948.), A. Grigulis («Uz kuru ostu?», 1945., «Kā Garpēteros vēsturi taisīja», 1946., «Profesors iekārtojas», 1953. u. c.), E. Zālīte («Vārds sievietēm», 1949.), J. Anerauds («Grēku grāmata», 1956.) un citi.

Atkarībā no tā, kas pārsvarā — satīrisks atmaskojums vai humors, izšķir *satīriskas* un *liriskas* (resp. humoristiskas) komēdijas.

Satīriskas komēdijas uzdevums — ar asu izsmieklu vērsties pret padomju dzīvei kaitīgām parādībām. Satīriskā komēdija prasa vispārinājumu, filozofisku uztvērumu, asos konfliktos parāda jauno un veco, labo un ļauno, vienu dedzīgi aizstāvo, otru — noliedzot.

Satīriskajās komēdijās sižetu «organizē», darbību vada parasti negatīvās personas. Te parasti figurē kāda persona, kas izraisa nicinājumu, sašutumu.

Kā pazīstamākās padomju satīriskās komēdijas minamas V. Majakovska «Pirts», «Blakts», N. Erdmana «Mandāts», L. Ļonova «Parastais cilvēks», Krapivas «Kas smejas pēdējais», S. Mihalkova «Vēži», V. Minko «Nenosaucot uzvārdus», A. Makarenko «Lūdzu, atvainojiet!» u. c.

Starp minētajām latviešu padomju komēdijām satīriskas komēdijas raksturs ir tādām kā A. Griguļa «Uz kuru ostu?», «Kā Garpēteros vēsturi taisīja», «Profesors iekārtojas» u. c.

Līriskajās komēdijās blakus ironijai par trūkumiem un nevēlamām īpašībām tiek atveidotas humoristiski jautras ainas, kurās izskan prieks par mūsu dzīvi un padomju cilvēku sasniegumiem. Te var minēt gan A. Korneičuka «Irbenāju birztaļu» un «Ukrainas stepēs», gan Baratašvili «Spārīti» un citas lugas.

Latviešu padomju literatūrā šo žanru pārstāv E. Zālītes «Vārds sievietēm» (1949.) u. c.

Kā īpašs komēdijas žanrs attīstās *vodeviļa* (fr. «voix de ville» — ciema balss; tā senajā Francijā sauca pret feodāļiem vērstas satīriskas dziesmiņas). Par vodeviļu sauc *joku lugu, kurā parasti ietveras kuplejas un dejas*. Bieži vien tā ir jautra viencēliena komēdija, kas balstās uz jocīgiem atgadījumiem un dažādiem pārpratumiem. Cilvēki šeit nonāk dažādās smieklīgās situācijās. Izdoma sižeta samezgļojumos un triki ir raksturīgi vodeviļas izveides paņēmieni. Viena no populārākajām padomju vodeviļām ir C. Solodara «Ceriņu dārzā».

Latviešu dramaturģijā vodevilisks raksturs vairākām Ā. Alunāna, R. Blaumaņa u. c. rakstnieku joku lugām.

Vodeviļām radniecīga jautra ludziņa ir arī *farss* (fr. «farce» — pildījums (pavāru mākslā), iespraudums). Senākos laikos tā bija jautra izrāde par sadzīves tēmām, bet vēlāk — buržuāziskajā teātrī rupja, banāla izrāde, parasti apvienota ar dziesmām un mūziku.

Intermēdija (lat. «intermedia» — starpspēle) ir īsa joku aina, ko 17. un 18. gs. teātrī iestarpināja nopietnās lugās starp cēlieniem izklaidēšanai un atpūtai.

Skečs (angl. «sketch — uzmetums) ir īsa humoristiska vai satīriskā aina, kas balstās uz negaidītām komiskām situācijām. Skečs pieder pie estrādes, cirka vai miniatūrteātra priekšnesumiem. Skečus no latviešu padomju dramaturgiem rakstījis J. Anerauds.

Bufonāde (it. «buffonata» — joks, jocīga izdarība) ir teātra izrāde, kuras priekšnesums balstās uz komiskām situācijām.

Bufonādei bija zināma loma latviešu revolucionārās dramaturģijas attīstībā 1920. gados (L. Laicens, L. Paegle). Ar ārējās — situāciju komikas palīdzību tika atklāta, pasvītota buržuāzijas prettautiskā pozīcija.

DRĀMA

Par drāmu (jēdziena šaurākajā nozīmē) sauc lugu, kurā tēlota nesamierināma cīņa par nopietniem mērķiem, galvenokārt sadzīvē.

Drāma mūsdienās ir visizplatītākais dramaturģijas paveids.

Drāma (tā sauktā «pilsoņu drāma») radusies 18. gs. sakarā ar buržuāzijas cīņu pret feodālismu un to apkalpojošo klasicistisko literatūru. Pretstatā klasicistu traģēdijām, kurās augstā stilā tika attēlotas galma aprindas, drāmā galvenais tēlojuma priekšmets bija vidējo un zemāko šķiru ģimenes dzīve. Atteikšanās no izcilu vēsturisku parādību un valdnieku tēlojuma, no traģisku konfliktu risinājuma noteica drāmas atšķirību no traģēdijas, bet tas, kas drāmā tomēr risināja nopietnus, «dramatiskus» konfliktus, nošķīra drāmu no komēdijas. Tātad drāma ieņem it kā vidēju stāvokli starp traģēdiju un komēdiju. Te cīņas mērķi dažkārt tikpat cildeni, bet šķēršļi ne katreiz tik nepārvarami kā traģēdijā, taču arī ne tik niecīgi un smieklīgi kā dažkārt komēdijā. Drāmā cīņa var beigties ar varoņa uzvaru vai zaudējumu. Uzvaru drāmā parasti sasniedz ar lielu piepūli un ciešanām.

Kā viens no redzamākajiem drāmu autoriem 18. gs. minams vācu rakstnieks Lesings, kas devis ne tikai drāmas («Minna fon Barnhelma», «Nātans Gudrais» u. c.), bet arī daudzus nozīmīgus teorētiskus rakstus par šā dramaturģijas paveida īpatnībām («Hamburgas dramaturģija»). Šajā nozarē darbojies arī franču apgaismes darbinieks Didro.

Vācu literatūrā drāmu pārstāv V. Gēte («Ifigēnija» u. c.), F. Šillers («Vilhelms Tells» u. c.), tad — G. Hauptmanis («Audēji»).

Jaunākajā vācu dramaturģijā redzamāko vietu ieņem B. Brehta drāmas.

Krievu dramaturģijā drāma sāka veidoties tikai 19. gs. vidū, kad krievu literatūrā radās klasiskās drāmas, kurās tēloti cilvēki ar cildeniem brīvības ideāliem. Te minami tādi darbi kā A. Ostrovska «Negaiiss», «Tantanti un pielūdžēji», «Ligava bez pūra», Ļ. Tolstoja

«Dzīvais mironis», «Tumsas vara» u. c., bet gadsimta beigās — A. Čehova un M. Gorkija drāmas, kurās žanrs iegūst jaunas, laikmetam atbilstošas iezīmes.

M. Gorkija drāmām («Vasarnieki», «Saules bērni», «Ienaidnieki» u. c.) pieder īpaša vieta krievu drāmas vēsturē. To pamatā likts vēsturiskais konflikts starp kapitālu un darbu, starp buržuāziju un darbaļaudīm.

Balstoties uz drāmas īpatnībām 19. gs. un 20. gs. sākumā, tā raksturojama kā žanrs, kas vistiešāk parāda cilvēku viņa dzīves visraksturīgākajos, izšķirošākajos notikumos un atklāj rakstura morālo spēku vai vājumu. Drāmas varonis parasti ir cilvēks ar ikdienas rūpēm un cīņu par vissvarīgākajām, dzīves diktētām interesēm (ģimenē, mīlestībā, darbā u. tml.).

Drāmā parasti apvienojas traģiskais ar komisko. Taču drāma ne tikai apvieno šos pretējos elementus, bet patur arī savu īpašu, patstāvīgu specifiku, ko raksturo *dramatisms*. Tas saistīts ar parasta cilvēka neparastiem pārdzīvojumiem.

Padomju dramaturģijā un teātrī drāma ieņem vadošo vietu.

Mūsdienu drāma tēlo cilvēkus, kas meklē jaunus ceļus to uzdevumu veikšanā, ko sabiedrībai izvirza komunisma celtniecība. Drāma ielūkojas darba cilvēka dzīves svarīgākajos, saspriegtākajos momentos, kuros, risinot dzīvē visbūtiskākos, neatliekamākos jautājumus, atklājas viņa raksturs, iekšējās pretrunas, attieksme pret cilvēkiem un sevi. Par drāmu šodien saucam tādu darbu, kurā ar dramatiskas cīņas tēlojuma palīdzību rakstnieks atklāj vienkārša padomju cilvēka morālo seju, sabiedrisko stāju.

Padomju dramaturģijā izšķir divus drāmas žanus: *varoņdrāmu* un *psiholoģisko drāmu*.

Ja kapitālistiskajā iekārtā rakstnieki, meklējot sižetus varoņdrāmām un neatrodot tos sava laika dzīvē, parasti pievērsās tālākai pagātnei, legendām par varoņdarbiem (F. Šillera «Vilhelms Tells», F. Lasala «Francis fon Zikingens» u. c.), tad padomju dramaturgi radīja jaunu *varoņdrāmas* tipu — tādu varoņdrāmu, kas atveidoja sava laika varoņīgo revolucionāro īstenību. Pamats tam bija vēsturiskā masu varoņība. Te atzīmējamas

tādas drāmas kā K. Treņeva «Ļubova Jarovaja», V. Ivanova «Bruņu vilciens», B. Lavreņeva «Lūzums», tad N. Pogodina «Cilvēks ar šauteni» u. c. Starp jaunākajām varoņdrāmām redzamāku vietu ieņem K. Simonova «Krievu ļaudis» un L. Ļeonova «Iebrukums».

Psiholoģiskās drāmas raksturīgākā īpašība ir tā, ka šajā žanrā atrodam atveidotu raksturu dialektiku, personu pārdzīvojumus. Psiholoģiskā drāma izseko ne tikai cilvēku rīcībai, bet arī domu gaitai, jūtu stāvokļiem, varoņu skatījumam uz to, kas dzīvē izšķirošais. Psiholoģiskā drāma, protams, nenorobežojas no sabiedriski nozīmīgā, bet to skata cilvēka psiholoģisko norišu aspektā. Drāmas, kas cilvēka psihi, viņa jūtu pasauli rāda izolēti no sabiedrības, nevar gūt plašāku sabiedrības, tautas atsaucību. Tātad arī psiholoģiskā drāma, ja tā ir augstvērtīga, ir ar sociālu raksturu.

Psiholoģiskās drāmas uznākšanu sociālo cīņu arēnā skaidri redzam tādu krievu rakstnieku kā A. Ostrovska, Ļ. Tolstoja, A. Čehova un M. Gorkija daiļradē.

Psiholoģisko drāmu krievu padomju literatūrā pārstāv A. Afinogenovs ar tādiem darbiem kā «Savādnieks», «Mašeņka» u. c., A. Korneičuks — ar «Platonu Krečetu», A. Arbuzovs — ar «Taņu», «Meklējumu gadiem» u. c.

Latviešu literatūrā drāmas pirmais pārstāvis ir Ā. Alunāns. Nozīmīgākās viņa drāmas: «Kas tie tādi, kas dziedāja» (1888.), «Lielpils pagasta vecākie» (1888.), «Visi mani radi raud» (1891.).

Latviešu drāmas attīstībā jaunu pakāpi iezīmē R. Blaumaņa drāmas «Ļaunais gars» (1891.), «Pazudušais dēls» (1893.), «Indrāni» (1904.), «Ugunī» (1905.).

Kā izcilākās drāmas latviešu pirmspadomju literatūrā vēl minamas Aspazijas «Zaudētās tiesības» (1894.), «Sidraba šķidrants» (1905.) u. c., J. Paļeviča «Purvā» (1897.), Zeibolts Jēkaba «Mājas naidis» (1895.), J. Linduļa «Dižūdru Māle» (1912.), M. Ziverta «Ķīnas vāze».

Sevišķi nozīmīga vieta latviešu dramaturģijas vēsturē Raiņa savdabīgai alegoriski veidotajai drāmai «Uguns un nakts» (1904.) un A. Upīša drāmu triloģijai «Balss un atbalss» (1911.), «Viens un daudzie» (1914.) un «Saule un tvaiks» (1914.).

Latviešu padomju literatūrā lugas ar drāmai piemītošām īpašībām devuši V. Lācis («Uzvara», 1945., «Vedekla», 1945.), A. Grigulis («Māls un porcelāns», 1949., «Karavīra šinelis», 1956.), A. Brodele, E. Zālīte, Ž. Grīva, bet īpaši G. Priede («Jaunākā brāļa vasara», 1955., «Lai arī rudens», 1956., «Normunda meitene», 1958. u. c.). G. Priedes lugām piemīt psiholoģisku drāmu raksturs.

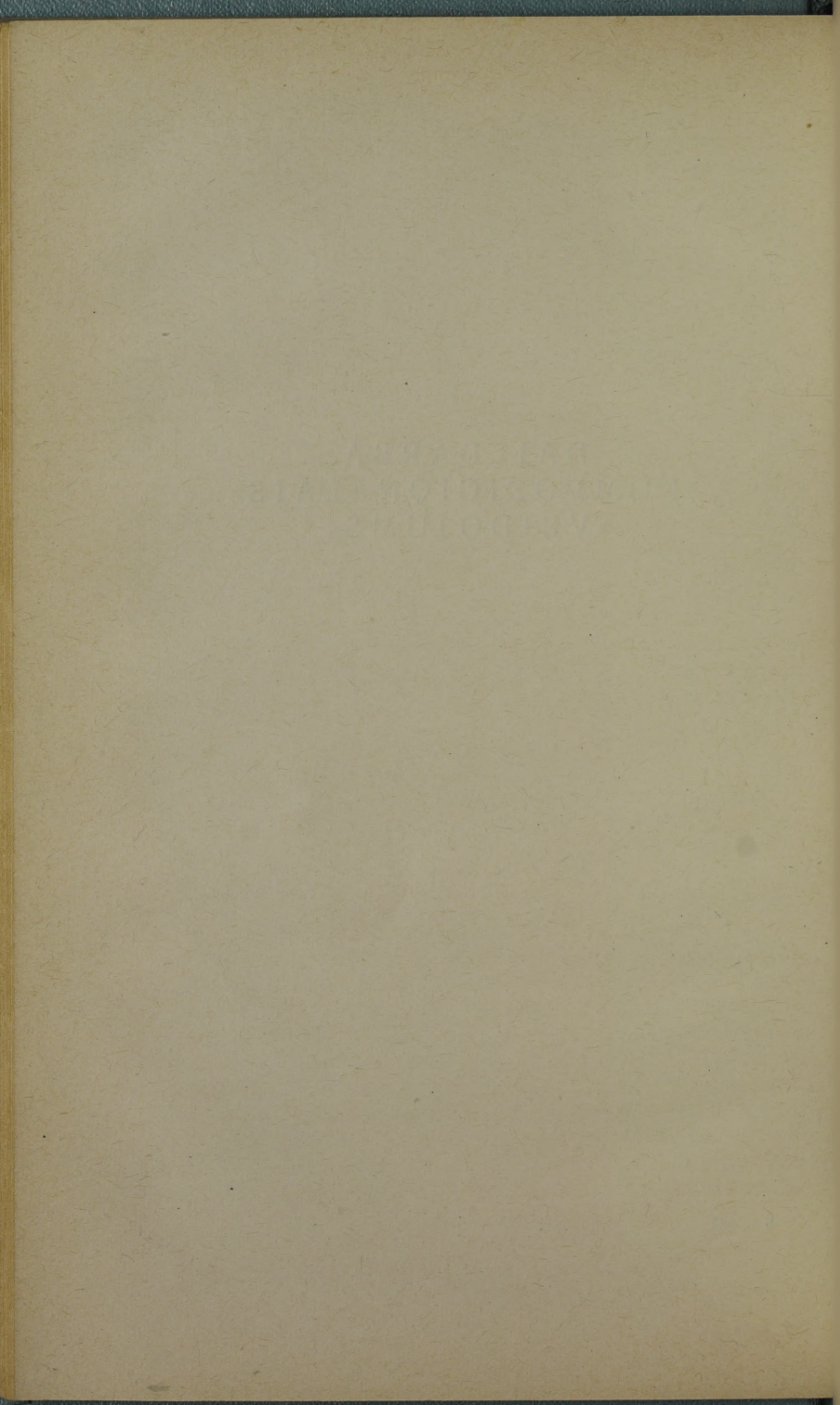
Te jāatzīmē arī A. Griguļa darbs «Baltijas jūra šalc», kam dots hronikas apzīmējums.

Hronikā galvenais nevis raksturi, bet notikumi. Personu tēlojums pakļaujas notikumu atveidojuma prasībām. Hronikā cilvēku tēliem ne katreiz jāieveidojas individualizētos raksturos, tie var ilustrēt notikumus arī kā masa jeb kolektīvs.

Pēckara gados lugām bieži vien nedeva tīru žanra apzīmējumu, bet vienkārši sauca vispārīgā vārdā — par «lugām». Lielākā daļa no tām bija ar drāmas, retāk ar komēdijas iezīmēm.

Daiļliteratūras veidu, paveidu un žanru aplūkotās īpatnības turpmākajās nodaļās noderēs par pamatu daiļdarbu veidojuma dziļākai izpratnei. Daiļliteratūras nozarēm un literāru darbu formām, neraugoties uz to atšķirībām, ir daudz kopīgu iezīmju sastāvelementos — idejiski tematiskajā saturā, kompozīcijā un valodā. Kompozīcijas un valodas ziņā lielākās atšķirības ir starp sižetiskajiem (epikas, drāmas, liroepikas) un bezsižetiskajiem (galvenokārt lirikas) darbiem. Tālab pēc daiļdarbu tēmas un idejas vispārīga apskata, pievēršoties darbu kompozīcijai un valodai, šīs grupas būs jānošķir.

DAIĻDARBA
KOMPOZICIONĀLAIS
VEIDOJUMS



DAIĻDARBA TĒMA UN IDEJA

Galvenais literārā tēlojuma priekšmets ir cilvēka dzīve. To atveidojot, rakstnieks pievēršas visdažādākiem raksturiem. Un, tā kā katrs raksturs atklājas visdažādākās attieksmēs gan pret citām personām, gan pret notikumiem, vidi u. tml., tad katrā darbā veidojas sarežģīts tēlu un to attieksmju komplekss, kur katrs tēls un katra situācija izraisa dažādus jautājumus, pārdomas un atziņas par cilvēku rīcības formām un pārdzīvojumiem. Viss, kam daiļdarbā pievēršas rakstnieks, visi dzīves jautājumi, ko viņš risina, un atziņas, ko viņš pauž, literatūras teorijā saistās ar jēdzieniem — tēma un ideja. Katrā daiļdarbā ir daudz tēmu un ideju, bet starp tām varam izdalīt galvenās.

TĒMA

Par tēmu sauc dzīves parādību kopumu, ko atveidojot rakstnieks piepilda savu idejisko ieceri.

Tā, piemēram, Miervalda Birzes stāsta «Visiem rozēs dārzā ziedi . . .» galvenā tēma ir jauniešu cīņa pret fašistiskajiem okupantiem Valmierā 1943. gadā. Galvenajai tēmai pakārtojas, tanī ietveras citas šā stāsta tēmas: jauniešu attieksmju tēlojums cīņas apstākļos, okupantu un viņu rokaspuīšu noziedzību atmaskojums u. c. Tēmu kopumu daiļdarbā sauc par tā tematiku. Katrs darbs tematiski ir daudzveidīgs, taču galvenā tēma visu šo daudzveidību virza vienā gultnē, darbu padara tematiski vienotu. Atkarībā no ieceres, sākot jau ar parādību atlasī, daiļdarbs dabū zināmu mērķtiecīgu ievirzi. Lielu

rakstnieku darbos vērojama skaidra tematiska mērķtiecība — visi uzbūves un valodas elementi pakļauti galvenajam, palīdz risināt galveno tēmu.

Daiļdarba nosaukums (virsraksts) tikai retu reizi un arī tikai daļēji atklāj tēmu — *par ko* darbā rakstīts (piemēram, A. Upīša traģēdijā «Spartaks» — par Spartaku u. tml.). Lielāko tiesu literāru darbu nosaukumi ir gleznaini, metaforiski darbā tēloto parādību un ietvertā satura apzīmējumi, idejas paudēji. Tādi, piemēram, ir vai visi A. Upīša romānu nosaukumi, tāpat V. Lāča «Vētra», «Nākotnes kalēji», A. Sakses «Pret kalnu», «Dzirksteles nakšņi» u. tml. Tātad darba nosaukums kā tēmas raksturotājs prasa atšifrējumu.

V. Lāča romānā «Vētra» tēlota Latvijas darbaļaužu vētrainā cīņa par padomju varu laikā no 1939. līdz 1948. gadam, A. Sakses romānā «Pret kalnu» — Latvijas lauku darbaļaužu nostāšanās uz kolektivizācijas ceļa, A. Upīša romānā «Plaisa mākoņos» — strādnieku šķiras kustības sākums Latvijā pagājušajā gadsimta 90. gados.

Te pavisam īsi un līdz ar to daļēji arī vienkāršoti formulētas tikai galvenās tēmas, atstājot neminētas daudzās blakustēmas. Tā, piemēram, romānā «Plaisa mākoņos» kā papildtēmas var minēt jaunstrāvnietu un «Dienas Lapas» darbinieku notēlojumu, E. Veidenbauma mūža pēdējo gadu atveidojumu, Rīgas Latviešu biedrības un tās aprindu atmaskojumu u. c.

Jāvairās no pārāk vispārīgiem tēmas formulējumiem, kas tēlojamā priekšmeta ziņā nenošķir vienu darbu no citiem. Tā, piemēram, pārāk vispārīgs un tāpēc neprecīzs ir tāds V. Plūdoņa darba «Divi pasaules» tēmas formulējums, kas norāda vienīgi uz zvejnieku dzīves attēlojumu. Zvejnieku dzīve tēlota arī R. Blaumaņa novelē «Nāves ēnā», V. Lāča romānā «Zvejnieka dēls» un J. Granta stāstā «Vēja pusē». Bet katrā no šiem darbiem ir sava galvenā tēma. Nereti visus daiļdarbus, kuros tēlots Lielais Tēvijas karš, pakārto vienai («kara») tēmai, nemeklējot katrā darbā savu atšķirīgo tēmu, un tādējādi ar vispārīgo tematiku aizstāj katra darba konkrēto tēmu.

Formulējot atsevišķu darbu tēmas, jāraksturo to parādību un problēmu loks, kas ietveras konkrētā darbā,

neaprobežojoties ar personāža, darbības vispārīgu raksturojumu.

Daiļdarbu tēmu formulējumā dažkārt nepietiekami ievēro literatūras specifisko priekšmetu. Dažkārt tēmu vienādo ar dzīves nozari, kas devusi vielu, materiālu, un tad iznāk rūpniecības, zvejniecības, lopkopības, frizieru u. tml. «tēmas».

Par šādu pieeju literatūrai ironizējis jau Blaumanis. Agronoms Mazvērsītis kādā savā rakstā par A. Niedras stāstu «Bārenis un Brūnā» bija šo stāstu apcerējis — kā viņš pats norāda — no «lopkopja stāvokļa». Blaumanis feļetonā «Jauns kritikas veids» (1902.) tad nu paredz, ka pēc šāda parauga turpmāk nāksot apcerējumi, kuros būšot aplūkoti:

Aspazijas «Zārkā» no kaprača stāvokļa;

Kaudzišu «Smaidi un asaras» no fizionomiķa stāvokļa;

Blaumaņa «Potivāra nams» no arhitekta stāvokļa;

Alunāna «Seši mazi bundzinieki» no unteroficiera stāvokļa;

Lejas-Krūmiņa «Ubags» no gorodovoja stāvokļa;

Teodora «Kārklu svilpe» no cūkgana stāvokļa;

Niedras «Līduma dūmi» no mežsarga stāvokļa;

Poruka «Sirdis starp sirdīm» no desinieka stāvokļa utt.

Literatūrā galvenais nav profesija, bet raksturi un to attieksmju problēmas. Īstu mākslas darbu, lai no kuras dzīves nozares tam būtu ņemts materiāls jeb viela, ar interesi lasīs ikkuras profesijas cilvēks, jo viņš tanī atradīs dzīves patiesību, raksturus emocionālu attieksmju sistēmā, rakstnieka estētisko ideālu gaismā.

Tēmas formulējumā jāņem vērā arī tās ciešā saistība ar ideju. Jau pašu tēmas rašanos, ieceri nosaka rakstnieka idejiskā pozīcija. Tālāk — tēmas risinājumā, t. i., izvēlētās dzīves parādību tēlojuma gaitā autora idejiskais vērtējums padziļinās, bet tēma iegūst skaidrāku nostādni. Tāpēc tēmā zināmā mērā izpaužas daiļdarbā ietvertā pamatdoma. Ja to neņem vērā, tad, nosakot daiļdarba tēmu, var nonākt pie vienkāršojumiem. Tā katrā no minētajiem darbiem, kuros tēlota zvejnieku dzīve, ir ne tikai atšķirīgs tēloto parādību loks, bet arī atšķirīga autoru pieeja un idejiskā virzība. Tas dod

pamatu runāt par vienotu daiļdarba idejiski tematisko saturu.

V. Plūdonis darbā «Divi pasaules» attēlo zvejnieku dzīvi ar noteiktu mākslinieciski idejisku nolūku. Tās nav zvejnieku dzīves ainas «vispār», bet speciāli izraudzītas. Autors pretstata nabadzīgu zvejnieku dzīves posta ainas bagātnieku uzdzīves ainām. R. Blaumanis «Nāves ēnā» arī nav attēlojis zvejnieku dzīvi «kā tādu», bet gan izvēlējies vienu konkrētu notikumu, lai tajā nāves draudu apstākļos parādītu dažādus raksturus to cildenumā un niecībā. Tā kā dzīves parādību atveidojumu caurauž rakstnieka nolūks un vērtējošā attieksme, tad viens un tas pats dzīves parādību komplekss var būt par pamatu dažādu ideju izpaušmei.

IDEJA

M. Gorkijs, runājot par tēmu, norādījis uz tēmas un idejas nesaraujamo vienotību darba ieceres posmā. «Temats — tā ir ideja,» rakstīja M. Gorkijs, «ko radījusi autora pieredze; tematu autoram priekšā pasaka dzīve, bet šī ideja autora iespaidu krātuvē mājā vēl nenoformēta un, prasīdama, lai to iemieso tēlos, modina autorā tieksmi ķerties pie darba, lai idejai piešķirtu formu.»¹

Lai gan tēma un ideja cieši saistītas², taču tās nav vienādojamas. Tas sevišķi skaidri redzams tais gadījumos, kad viena un tā pati tēma, viena un tā pati problēma dažādu rakstnieku darbos gūst dažādu apgaismojumu, dažādu atrisinājumu. Tēma apzīmē tēlojamo priekšmetu (protams, mākslai specifisko priekšmetu — raksturus to attieksmēs), ideja raksturo autora nostāju pret to.

Ja tēma ir tas, ko rakstnieks attēlo — par ko viņš raksta, tad ideja ir atziņa, ko rakstnieks pauž. Literārā darba ideja ir galvenā atziņa, ko gūst lasītāji no autora

¹ M. Gorkijs. Par literatūru. Rakstu krāj. R., 1958, 652. lpp.

² L. Timofejevs tēmu un ideju, kopā ņemtas, ieteic apzīmēt ar jēdzienu — problēma. Sk. grām.: Л. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1959, стр. 131.

vērtējošās attieksmes pret tēlotajām parādībām. Tā, piemēram, ja romāna «Uz jauno krastu» tēma ir Latvijas darbaļaužu cīņa par padomju varu un tās nostiprināšanu pēc uzvaras, tad romāna ideja īsi formulējama tā: Latvijas darbaļaudis, kas Komunistiskās partijas vadībā izcīnījuši un nostiprinājuši padomju varu, pavēruši iespējas visu darba tautas centienu piepildījumam.

Protams, tāds galvenās idejas, t. i., darba pamatdomas formulējums ir stiprā mērā vispārināts un vienkāršots. Katrā literārā darbā vienmēr daudz ideju, daudz atziņu, tāpat kā tēmu. Rakstnieka idejiskā nostāja, attieksme pret dažādām tēlotajām parādībām izpaužas dažādos emocionāli estētiskos šo parādību uztvērumos — idejās, kas tikai kopumā veido darba galveno ideju.

Tā, piemēram, romāna «Uz jauno krastu» tēlu sistēma bez galvenās idejas ietver vēl šādas atziņas — idejas: sagraujot veco, kapitālistisko iekārtu un skaudrās cīņās tautai ejot «uz jauno krastu», visi godīgākie, ar tautas likteņiem saistītie cilvēki nostājas jaunās, sociālistiskās iekārtas pusē (Aivars u. c.); cīņa par tautas varu, kas lauž visus vecās varas balstus, izārda arī uz ekspluatāciju balstītos paradumus, ieražas un līdz ar to pat spēj sašķelt ģimenes, nostādot ģimenes locekļus vienu pret otru cīņas stāvoklī (Tauriņi, Paceplī u. c.), u. c. idejas. Tās visas uzrādīt nav iespējams, jo — kā Ļ. Tolstojs teicis — tad jau ir jāatkārto viss daiļdarbs no sākuma līdz beigām.

Pie tam gan galveno, gan arī citas idejas var izteikt dažādos vārdos, atšķirīgos formulējumos. Tas izriet no tā, ka rakstnieks, sniedzot veselas dzīves ainas, dod iespēju lasītājam un kritiķim atkarībā no interesēm un ievirzes pievērsties vienam vai otram momentam un raksturot to dažādiem vārdiem. Protams, labāks pamatidejas formulējums būs tas, kas aptverošāk un dziļāk izteiks idejiskā satura būtību.

Katra daiļdarba idejiskā satura analizē svarīgi ievērot divas raksturīgas īpatnības idejas izpausmē.

Pirmkārt, ideja mākslā parasti nav izteikta tieši, un, ja arī ir (dažkārt liriskā un fābulās), tad tikai kā palīglīdzeklis un pastiprinājums tam, kas izriet jau no paša tēlojuma. Mākslas darbos idejas ietveras, «dzīvo» tikai

tēlos, līdz ar to aužas cauri arī kompozīcijai, valodai un vispār visam darba veidojumam līdz pat ritma elementiem un intonāciju niansēm. Tāpēc, lai izprastu darba ideju, vispirms nepieciešams labi izprast tēlus. Katrs tēls, katrs raksturs atklāj kādu dzīves daļu, tāpēc katrā tēlā ietveras sava ideja, un, patiesībā, arī pašu tēlu var uzskatīt par ideju, kas izteikta konkrēti uzskatāmā individuālā formā. Pie tam svarīgi izprast ne tikai atsevišķus tēlus, bet arī to savstarpējo saistību un paša autora attieksmi pret tiem, jo visas idejas izriet ne tikai no raksturiem, bet arī no to kopsakariem un autora idejiski vērtējošās attieksmes gan pret raksturiem, gan pret to savstarpējām simpātijām un antipātijām.

Piemēram, Ē. Vilka stāstā «Pie upes» idejiskais saturs galvenokārt atklājas tieši tēlu kopsakaros. Pie tam stāstam cauri vijas arī autora — vēstītāja tēls un tā attieksme gan pret dabu, gan pret cilvēkiem, ar ko viņš nāk saskarē.

Stāstā blakus autoram — vēstītājam iepazīstam meiteni, kas vairākus pavasara vakarus raud pie upes, nevarēdama sagaidīt savu draugu. Nesagaidījusi viņa aizbrauc ar citu, kam ir savs motocikls un... neatlaidība. Svarīga vieta stāsta izveidē un idejas atklāsmē ir liriskiem dabas tēlojumiem. Tieši tie palīdz izteikt sāpīgo atziņu par jūtu nepastāvību, par skaistāko jaunības sapņu un ideālu sagandēšanu. Uz skaistā dabas fona šāda meitenes rīcība parādās kā nekrietnība. Šī atziņa tēlu sistēmā gūst lielu emocionālu spēku, jo tajā ietveras ne tikai prāta spriedums, bet arī jūtu patoss.

Tā kopumā, nerisinot nekādu spraigu notikumu līniju, bet tikai ļaujot ielūkoties cilvēku dzīvē, rakstnieks liek pārdzīvot darba tautas tikumu noturību, pastāvību to saistībā ar dzimtenes dabas skaistumu, darba pasauli, tagadni.

Stāsta galveno domu, pamatideju, protams, var izteikt arī citiem vārdiem, akcentējot vēl dažas citas nozīmīgas puses šajā vienotajā cilvēku dzīves ainā, ko rakstnieks kādā citā stāstā pats sauc par «niecīgu daļu no visas dzīves», bet kas idejisko vispārinājumu ziņā tik ietilpīga, ka aptver cilvēku mūzus.

Otra svarīga ideju izpausmes īpatnība mākslā ir tā,

ka idejas vienmēr ir emocionālas, dziļi saistītas ar jūtām. Sevišķi spilgti un tieši šī vienotība izpaužas lirikā. Piemēram:

Es ticu tev, cilvēce!
Kas reizi grimis, spēj tomēr celties...
Tu mūžīgais spēka avots,
Kas verd no tumšas dzelmes uz augšu,
Es tevi mīlu, cilvēce!
Ņem manu karsti pukstošo sirdi,
Ņem manas asaras,
Ņem manus spēkus!
Es mīlu tevi
Kā māte savu sāpju bērnu! —
Ar tevi līdzās es topu un augu.
Es jūtu, ir vērts ar tevi ciest,
Ir vērts!

(*Aspazija, «Ir vērts».*)

Te katra rinda ir spraiģis, emocionāls sauciens.

Domu, atziņu emocionālitate caurauž arī sižetiskos darbus, tikai šeit atbilstoši žanram tā vairāk izriet (un dramaturģijā pat tikai) no tēloto personu attieksmēm.

Formulējot galveno ideju, darba pamatdomu, tā tiek izņemta ārpus tēlaini emocionālā konteksta, bet vienīgi tanī tā ir dzīva, mākslinieciska. Izsakot ideju abstraktā formulā, bez tās emocionālā satura, mākslas darba specifisko «valodu» aizstājam ar zinātniska apcerējuma valodu.

Literārs darbs, izraisot morālas, estētiskas un citas pasaules uzskatā sakņotas jūtas, dod lasītājam zināmu idejisku ievirzi. Tāpēc, noskaidrojot mākslas darba ideju, kas eksistē tikai konkrēti jutekliskā formā — emocionālā tēlā, vienmēr jāpatur vērā, ka nepietiek noskaidrot tikai to, kāda ir rakstnieka dzīves izpratne un tās vērtējums; nepieciešams noskaidrot, ar kādu emocionalitātes pakāpi, cik iespaidīgi tas izteikts. Te izvirzās jautājums par to, cik pārlicinoši, ar kādu pārdzīvojuma spēku atklājas raksturi un kā tie savilņo lasītāja jūtas. Tēli var būt ar dažādu emocionālā iespaidīguma pakāpi: var būt dzīvi, patiesi raksturi, bet var būt arī shēmas.

Literāra darba idejiskais saturs un tā sastāvdaļas (tēloto parādību izpratne, to vērtējums, galvenā ideja utt.) vienmēr ir jūtu caurstrāvoti, jo pats idejiskais saturs ir jūtu patoss, kas ir darba dvēsele, dzīvība.

Tātad literārā darba idejiskā saturā svarīga ne tikai intelektuālā atziņa, bet arī tās emocionālais spēks, kas atkarīgs no rakstnieka talanta, no mākslinieciskās meistarības.

Bet visos gadījumos un ikviena mākslas darba nozīmība vispirmām kārtām atkarīga no idejiskā satura. Jo progresīvākas idejas darbs pauž, jo lielāka iedarbības iespēja tam uz sabiedrību (protams, ja tas ir īsts mākslas darbs un atbilst aplūkotajiem mākslinieciskuma kritērijiem).

Formālisti noliedz daiļdarbu idejisko saturu, pasludina par mākslas darba vienīgo vērtību tēlojuma līdzekļu un paņēmienu meistarīgu izlietojumu, kas pats par sevi varot dot estētisku valdzinājumu neatkarīgi no satura. Idejiskus darbus formālisti sauc par tendencioziem, šim vārdam piešķirot nievājošu nozīmi.

Patiesībā tendenciozitāte, t. i., idejiskā virzība, var būt dažāda — mākslinieciska un nemākslinieciska. Ja tā neizriet no rakstura attīstības loģikas, ja autors to uztiēpj lasītājam kaili, deklaratīvi vai arī tā runā pretī dzīves patiesībai, tad tendenciozitāte ir nemākslinieciska. Kā vienā, tā otrā gadījumā tāda «tendenciozitāte», protams, grauj darba mākslinieciskumu. Turpretī tendenciozitāte kā progresīva idejiska mērķtiecība, kas pauž tautas intereses un ietveras mākslinieciski augstvērtīgos tēlos, paceļ mākslas darbu kvalitāti un nozīmību. Piemērus šādai tendenciozitātei varam atrast visā pasaules klasiskajā literatūrā. Latviešu literatūrā apstiprinājumu tam redzam Ausekļa un A. Pumpura, E. Veidenbauma un Aspazijas, Raiņa un A. Upīša, V. Lāča un J. Sudrabkalna, kā arī daudzu citu izcilāko latviešu rakstnieku daiļradē.

Tēlojamo parādību atlase, to savstarpējais saistījums un vērtējums — tas viss atkarīgs no autora idejiskās pozīcijas, no viņa pasaules uzskata.

Taču katrā darbā tomēr ir un paliek no rakstnieka neatkarīgs materiāls — tie ir paši dzīves fakti. Tos dod

dzīve, un autors nespēj tos padarīt citādus vai neesošus. Atveidojot cilvēka dzīvi, rakstnieks savu darbu piesātina ar konkrētām ainām un detaļām, kas kopumā neatkarīgi no paša autora spēj lasītājā izraisīt objektīvu priekšstatu par tēloto dzīvi.

Tāpēc literatūrā dažkārt vērojama tāda parādība, ka objektīvais materiāls lasītājam liek nonākt pie citāda, no autora uzskatiem atšķirīga secinājuma. Tādos gadījumos iznāk, ka rakstnieks runā savu, bet darbā sniegtais dzīves materiāls savu valodu. Literatūras teorijā tādos gadījumos šķir daiļdarba *objektīvo ideju* no *autora subjektīvās idejas*.

F. Engels, norādot, ka reālistiskam daiļdarbam dažkārt var būt liela nozīme, neraugoties pat uz autora uzskatiem, kā piemēru minēja Balzaku. Pēc saviem politiskajiem uzskatiem Balzaks bija feodālās aristokrātijas pusē, bet viņa daiļdarbos sniegtais materiāls skaidri parādīja, ka šai aristokrātijai jānoiet no vēstures skatuves. «Es uzskatu par vienu no vislielākajām reālisma uzvarām, par vienu no vērtīgākām vecā Balzaka kā satīriķa īpašībām to,» rakstīja F. Engels, «ka viņš bija spiests iet pret savām personīgajām šķiriskajām simpātijām un politiskajiem aizspriedumiem, to, ka viņš redzēja savu iemīļoto aristokrātu krišanas neizbēgamību un aprakstīja viņus kā cilvēkus, kas nepelna labāku likteni, kā arī to, ka viņš redzēja īstus nākotnes cilvēkus tur, kur tos vienīgi arī varēja atrast.»¹

Latviešu literatūrā pretrunas starp rakstnieka subjektīvo un darba objektīvo ideju visbiežāk sastopamas to reālistu daiļradē, kas vairāk nekā citi sludinājuši ideālistiskus ētikas principus (Saulietis, Brigadere u. c.). Tā gandrīz visos Saulieša labākajos reālistiskajos stāstos redzam, kā rakstnieka ētiskais ideāls un ar to saistītā viņa vēlēšanās labot dzīvi «caur līdzcietību», morāli pāraudzinot cilvēkus, saduras ar skarbo īstenību, kas, atklādamās viņa stāstos, runā pretēju valodu — par šādu dzīves uzlabošanas neiespēju.

Izšķirot jautājumu, cik patiesa kāda darba ideja, tā saturu salīdzinām ar dzīvi un tās likumsakarībām, ko

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. XXVIII, стр. 28—29.

darbs atspoguļo. Bet, izšķirot jautājumu, cik mākslinieciski iedarbīga, estētiski nozīmīga kāda darba ideja, mēs pievēršamies tēliem, to veidojuma mākslinieciskajai kvalitātei.

TĒLI, RAKSTURI, TIPI UN TO VEIDOJUMS

Daiļdarba idejiski tematiskais saturs atklājas tēlos. Literatūrā atrodam cilvēku, dabas, sadzīves priekšmetu un dzīvnieku tēlus; galvenie vienmēr ir cilvēku tēli. Cilvēku tēlus ar individualitātes iezīmēm sauc par raksturiem. Tie ir katra daiļdarba centrā.

Raksturu atklāsmei kalpo visi daiļdarba izveides elementi, sākot ar visu tēlu sistēmu un kompozīciju, sižetu un beidzot ar dažādajiem valodas līdzekļiem. Tāpēc katra literārā darba analīzes un vērtējuma galvenais priekšmets ir raksturi. Visi meistarības jautājumi saistās ar raksturu veidojuma jautājumiem.

Raksturs dzīvē un literatūrā parādās kā cilvēka individuālās izturēšanās (rīcības, domu, pārdzīvojumu) forma. Tā, piemēram, Indrānu tēvam attieksmes un izturēšanās veids pret saimes locekļiem ir citāds nekā viņa dēlam Edvardam. Tie ir divi spilgti atšķirīgi raksturi. Un to atklāšanai autors izlieto atbilstoši izkārtotas un atveidotas situācijas un valodu.

Raksturam kā individualitātei piemīt dažādas īpašības. Starp daudzajām īpašībām, kas piemīt raksturam, viena vai dažas parasti mēdz būt noteicošas, vadošas. Lai atsegtu rakstura dažādās īpašības, tas jāredz dažādos apstākļos, dažādās attieksmēs un situācijās. Īsti izveidots raksturs ir tikai tad, ja lasītājam pakāpeniski un skaidri atklājas tā iekšējā loģika, tā rīcības un uzvešanās iekšējie motīvi un lasītājs spēj iedomāties, kā raksturs rīkosies jebkuros, ne tikai notēlotajos apstākļos. Tā, piemēram, R. Blaumaņa veidotais Zaļga, kas pat nāves draudos neļauj saviem likteņa biedriem ņemt zivis no sava vezuma, labi pārlicina, kā viņš rīkosies visos citos apstākļos.

Pirmā un vissvarīgākā prasība, kas izvirzāma katram mākslas tēlam, katram raksturam, ir prasība pēc individualizācijas. Katram raksturam jābūt dzīvam, spilgtam, konkrēti sajūtamam, vienreizīgam. Rakstnieks netēlo cilvēku vispār, bet konkrētu individu ar viņam vienīgajam piemītošām īpatnībām gan sejas vaibstos, smaidā, acu izteiksmē, gan augumā, kustībās, žestos, apģērbā, gan domāšanas un runas veidā utt. Cenšoties individualizēt tēlu, rakstnieks izmanto visdažādākās detaļas ārējā izskatā, psihiskajās norisēs, vidē utt. Ar to palīdzību rakstnieks piešķir raksturam vajadzīgo spilgtumu, dzīvīgumu, rada tā eksistences tiešamības iespaidu. A. Upīts savā apcerējumā «Reālistiskais stils literatūrā», runājot par šo jautājumu, citē G. Flobēra vēstuli G. Mopasānam: «Par sīkumiem es jums, lūk, ko teikšu: studējiet tos, līdz kamēr jūsu ausis atskan jūsu varoņa balss, kamēr paši savām acīm redzat priekšmetus, kas viņam apkārt. Jo vajag rakstīt tā, lai lasītājam caur burta a vai o apveidu, cauri visu burtu apveidam, kurus lietojat vārda sastādīšanai, būtu gaiši saredzama jūsu varoņa seja un viņa vaibsti. Tad, ja jūs aprakstāt saules rietu, lasītājam lappusei vajag likties sarkanai un zaļai, ja jūs tēlojat pļavu.»¹

Arī pats A. Upīts tēlojumā lielu vērību veltī tieši bagātīgi lietotu detaļu precīzam atveidojumam, ar to panākot pārlicinošu tiešamības iespaidu. Tā, piemēram, ielūkojamies kaut vai novelē «Svētdiena». Fabrikas apakšmeistara Brēma raksturojumā autors izmanto daudz spilgtu detaļu, tā padarīdams tēlu dzīvu, pārlicinošu. Lūk, Brēms ar ģimeni tramvajā: «Brēms nopirkās četras biļetes, salocīja un aizsprauda aiz laulības gredzena. Izvilka pulksteni un it kā paskatījās tajā. Ielūkojās, ka pretimsēdošam kungam manšetu maliņas smuki laukā no piedurkņu galiem, paskatījās uz savējām un pavilka tās arī drusku. Bet tā ieskatījās apdedzinātās, sarepējušās delnas un pirkstu galus, un kļuva tāds nemierīgs. Ar labo roku tālu apņēma spieķa turekli, kreiso aizbāza sievai aiz muguras. Galanti pieturēja sievu un pamazām atkal apmierinājās: tā izskatījās

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 17. sēj., 670. lpp.

diezgan smalki. Pameta acis uz leju, uz vēderu — tur dzeltenais ripulis smuki kūlājās.»¹

Veidojot mietpilsoņa raksturu, autors īpašu vērību veltī tām detaļām, kas rāda, kā viņš grib būt smalks. Tas viņam neizdodas, tomēr pašapziņa viņu neatstāj. Tā balstās uz zināmu mantiskas labklājības izjūtu; Brēma pašvērtības apziņa atgūst līdzsvaru, kad viņš skata, kā uz vēdera pulksteņa ķēdē «smuki kūlājas» «dzeltenais ripulis».

Šādas detalizētas individualizācijas rezultātā lasītājs iepazīstas ar tēlu kā ar dzīvu personu, kā pašā dzīvē. Atšķirība tikai tā, ka daiļdarbā šī iepazīšanās ar personu kā raksturu notiek daudz īsākā laikā un to pavada estētiskais valdzinājums, ko rada rakstnieka māksla koncentrētāk un emocionāli asāk izcelt raksturīgo, būtisko.

Spilgtu raksturu izveide iespējama arī bez plašāka detaļu tēlojuma. Rakstnieks var pat ar pāris vilcieniem, ar dažu detaļu zīmējumu lasītāja acu priekšā izveidot spilgtu priekšstatu par veselu raksturu. Tā tas, piemēram, ir V. Lāča novelē «Ko tur var darīt...». Noveles sākumā dažos vilcienos skicēto ārējo portretu autors vairs nepapildina: «Dambiņu Krišus bija liels kā zirgs, varenām sarkanām rokām un spēcīgu kaklu.» Viss tālākais viņa likteņa tēlojums tieši sasaistās ar viņa «divām lielām, sarkanām rokām» un nesavtīgu nebēdnieka prātu. Īsais portreta un rīcības skicējums atsevišķās dzīves epizodēs paver skatu uz tēlotās personas raksturu un dzīvi kopumā.

Raksturu atklāsmes veidi un paņēmieni atkarīgi gan no rakstnieka stila īpatnībām, gan arī no žanru specifikas. Ja epikā un drāmā raksturi atklājas darbībā, personu attieksmēs, runā, — epikā arī autora tiešajā raksturojumā un ārējo detaļu izvērstā tēlojumā, — tad lirikā autors atklāj raksturu tikai kādā vienā pārdzīvojuma stāvoklī. Bet arī šai gadījumā ar daļu tiek atklāts veselais. Viens atsevišķs pārdzīvojums var spilgti atklāt raksturu. Tā, piemēram, Raiņa dzejolī «Tomēr» izpaužas 1905. gada revolucionāra — nesalaužamā cīnītāja un grūtību pārvarētāja attieksme pret «pretvaru». Sudrab-

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 2. sēj., 550. lpp.

kalna dzejoli «Padomju cilvēks» atklājas padomju cilvēkiem raksturīgās lepnuma jūtas par mērķu diženumu, par nākotni, kuras vārdā viņi dzīvo, cīnās un strādā.

Literāros tēlos individuālā formā atklājas vispārīgais, likumsakarīgais. Katrs mākslas tēls ir sava veida sinekdoha, kas ar daļu raksturo veselo, vispārīgo. Atsevišķa individuāla rakstura nozīmi dzīves izziņā nosaka tā vispārinājuma pakāpe. Raksturi, kas dod vispārinātu priekšstatu par īpašībām, kuras piemīt kādai sabiedrības daļai, ir *tipiski raksturi*. Tēlu tipiskums vispildītāk izpaužas reālistiskajā mākslā. Tipizācija ir reālistiskās mākslas pamatnosacījums. Par tipizāciju sauc kādai sabiedrības daļai raksturīgu īpašību sakoncentrēšanu atsevišķā indivīdā.

F. Engelss kā svarīgākās reālisma pazīmes uzsvēris detaļu precizitāti un tipisku raksturu atveidojumu tipiskos apstākļos. Tipisku raksturu tēlojums tipiskos apstākļos nodrošina vispusīgu sociālo likumsakarību atklāsmi.

Tipi var pārstāvēt plašāku vai šaurāku sabiedrības daļu. Tipi var pārstāvēt šķiras, bet tāpat arī dažādus sociālos slāņus un grupas. Katram tipam patiesībā ir visai šķirai un arī attiecīgam slānim vai grupai piemītošās īpašības. Tipi, kurus saucam par šķiras pārstāvjiem, sevī ietver vairāk tādu īpašību, kas raksturīgas visai šķirai (piemēram, Brīviņš A. Upīša romānā «Zaļā zeme»), turpretī kādas šaurākas sabiedrības daļas pārstāvji, lai arī tāpat nav brīvi no šķiriskām pamatiezīmēm, tomēr vairāk raksturīgi tieši ar to, kas piemīt mazākai ļaužu grupai (piemēram, Lejassmeltēnu Jorgis A. Upīša «Zaļajā zemē» vai Gailēns A. Upīša Robežnieku romānu triloģijā).

Katru tipu izprast var tikai tad, ja raugās uz to konkrēti vēsturiski, jautā, kur, kad un kādos apstākļos, tieši kādas sabiedrības daļas būtību tas atspoguļo.

Tipa galvenā pazīme ir tā, ka tanī atspoguļojas būtiskas/rakstura/īpatnības, kas piemīt kādai lielākai vai mazākai ļaužu grupai. Taču vispārīgais — tā ir tikai viena puse tipiskajā raksturā. Arī zinātne atklāj būtisko,

kopīgo, kas piemīt dabas un sabiedrības parādībām un procesiem. Atšķirībā no zinātnes, kuras uzdevums vispārīgos spriedumos un formulās atklāt vispārīgo, būtisko, mākslā būtiskais vienmēr atklājas individuālā, konkrēti uzskatāmā formā. Sniedzot sabiedrisku tipu, rakstnieks tai pašā reizē rāda, kā tas atklājas atsevišķa cilvēka raksturā.

Tipiskais dzīvē izpaužas daudzveidīgi, tāpēc arī literatūrā viens un tas pats sociālais tips var atklāties dažādos individuālos raksturos. Tā, piemēram, A. Upīts novelēs «Stāsti par mācītājiem», radot mācītāja kā tautas krāpnieka, divkoša sociālo tipu, to atklāj dažādos individuālos raksturos — liekulīgajā, viltīgajā Ludvigā Kalnpēterī («Stāsts par mācītāju»), mantkārīgajā Lindē («Dvēseles izvadītāji»), izvirtulī Piotrovskī («Dieva pirksts») u. c.

Tāpat arī romānā «Zaļā zeme» rakstnieks dažādu lauku ļaužu sociālo slāņu tipiskās iezīmes pagājušā gadsimta 80. gados atklāj vairākos atsevišķos šo slāņu pārstāvjos, viņu individuālā dzīvē un rakstura īpatnībās. Tā, lielgruntniekus romānā pārstāv ne tikai Briviņu saimnieks Vanags, bet arī Lejassmeltēnu Jorgis un Rijnieks. Katrs no viņiem ir īpatnējs raksturs, īpatnēja individualitāte. Tāpat laukstrādniekus pārstāv ne tikai Upišu Mārtiņš, bet arī Galiņš, Ošu Andrs, Bramanis u. c., kalpu sievietes — ne tikai Bērziņu Liēna, bet arī Ošu Anna, Leikartu Lība u. c. Katrā no šiem tēliem kalpu vispārējās iezīmes izpaužas atšķirīgos individuālos raksturos un likteņos. Pie tam individuālo rakstura iezīmju un līdz ar to atšķirīgo likteņu tēlojums nevis aizsedz, bet vēl vairāk niānsē un līdz ar to dziļāk atklāj to, kas raksturīgs katrai ļaužu grupai.

Par *tipizācijas priekšmetu* vispirmām kārtām noder sabiedrībā plaši izplatītas masveida parādības. Uz tām balstās lielākā daļa no romāna «Zaļā zeme» centrālajiem tiptiem. Tā veidots arī Mirdzas Ozolas tēls A. Sakses romānā «Pret kalnu». Mirdza Ozola ir tipiska padomju jaunatnes aktivākās daļas pārstāve pēckara gados Latvijas lauku apstākļos.

Taču tipiskums nesaistās tikai ar plaši izplatīto. Tipiskas var būt arī reti sastopamās parādības, ja tās

raksturīgas noteiktai cilvēku grupai vai laikmetam. Katra jauna parādība rašanās brīdī ir mazākumā, bet, ja tā izpauž zināmas likumsakarības dzīves procesā, ja tā spēj kļūt par plaši izplatītu, tad tāda parādība ir tipiska. Tāds, piemēram, ir Pāvels Vlasovs M. Gorkija romānā «Māte», tāpat revolucionārs pagrīdes cīnītājs Jānis Līdums V. Lāča romānā «Uz jauno krastu». Buržuāziskās Latvijas laikā Līdumam līdzīgu cīnītāju nebija daudz, bet tie bija tipiski, sava laika radīti raksturi, kas atspoguļoja tās likumības dzīves procesā, kuras lauza ceļu «uz jauno krastu».

Ja par tipisku uzlūkotu tikai plaši izplatīto un neredzētu tā izpausmi arī mazākumā, jaunajā, tad vispār dzīvi nevarētu parādīt attīstībā, nevarētu parādīt jaunā uzvaras tiesības un uzvaru pār veco. Bet mūsu literatūras galvenais uzdevums ir atklāt komunistiskā rītdiēnas cilvēka izaugsmi mūsdienu apstākļos. Tipizējot rītdiēnas cilvēku, rakstnieks kļūst par nākotnes izlūku un palīdz lasītājam apzinīgi veidot nākotni.

Tipizējamās ne tikai nākotnei raksturīgās parādības, bet arī tās, kas traucē sabiedrības attīstību, kaut arī daļēji jau pieder pagātnei. (Šādas parādības, protams, nav raksturīgas visai padomju sabiedrībai.) Padomju literatūrā tipiskos tēlos jāatspoguļojas gan pozitīvajām, gan arī negatīvajām parādībām. Bet rakstnieka uzdevums šo divu pretspēku tēlojumā parādīt, kā uzvar spēki, kas virza sabiedrību uz priekšu.

Tā kā sociālistiskajā sabiedrībā valdošais spēks ir pozitīvais, progresīvais, tad arī literatūrā galvenā vieta ierādāma pozitīvo spēku — mūsu dzīves celtnieku tēlojumam. Biedrs N. Hruščovs Vissavienības padomju rakstnieku III kongresā rakstniekus aicināja: «Atspoguļojiet savos darbos dižos darbus, ko veic tauta, vienkāršie cilvēki. Vajag, lai par šiem cilvēkiem zinātu, lai viņus labāk redzētu, lai viņi būtu paraugs visiem, kas Komunistiskās partijas vadībā cīnās par komunistiskās sabiedrības uzcelšanu.»¹

Positīvo varoni rada pati mūsu dzīves īstenība, un

¹ N. Hruščovs. Kalpošana tautai — padomju rakstnieku dižens aicinājums. «Karogs», 1959, 7. nr., 24. lpp.

tam arī literatūrā ir jāieņem galvenā, vadošā vieta. Spilgti komunisma cēlāju tēli spēj iedvesmot, audzināt komunisma garā. Un tas ir literatūras galvenais uzdevums.

Daiļrades procesā iespējami divi tipizācijas veidi; pirmkārt, ļaužu grupai kopīgās īpašības rakstnieks var konkretizēt izdomas radītajā tēlā; otrkārt, var arī ņemt tieši konkrētu personu no dzīves un to papildināt ar vispārīgajām (grupai, slānim, šķirai piemītošajām) īpašībām. Šai gadījumā to konkrēto, patiesi dzīvojušo cilvēku, kas izmantots par pamatu tipiska tēla izveidei, sauc par *prototipu*. Uz prototipu pamata veidota liela daļa no A. Upīša romāna «Zaļā zeme» galvenajiem tēliem. Pats rakstnieks stāsta: «Deviņdesmit procenti no romānā redzamiem cilvēkiem ir restaurēti pēc jaunības atmiņā palikušiem tipiēm un tēliem. Protams, tie nav uzskatāmi kā kaut kādi autentiski atdarinājumi un [...] kopijas [...]. Brīviņu gruntnieks Brīviņš ir mana pagasta Krieviņu māju saimnieks Krūmiņš [...]. Ar viņa dēlu Ješku bijām labi pazīstami [...]. Visa šī Krūmiņu — Brīviņu dzimta ir izmirusi [...]. Tāpat sen nomiruši mani labie paziņas Bramanis, Preimanis un Ansonu Mārtiņš. Bramanī es esmu apvienojis divus cilvēkus [...]. Sedlinieks Preimanis bija manas mātes tuvs radnieks, neliels vīrelis, bakurētais, ar šķidru, labi koptu bārdiņu un ceļgalā saliektu labo kāju [...]. Ratu meistars Ansonu Mārtiņš bija gan Mārtiņš, bet uzvārdā viņu sauca citādi [...]. Vēl Ulmaņa laikā ratu meistars bija dzīvs un nobeidza savu mūžu taisni tur, no kurienes vecais Bramanis spītīgi izvairījās — pagasta nabagmājā.»¹

Minētie prototipi rakstniekam noderējuši tikai par «izejvielu» tipisku tēlu veidojumam, kuri nav un nevar būt tieši pielīdzināmi atsevišķai konkrētai personai, jo vispārinājums tos padara bagātākus par prototipu. Bez tam «Zaļajā zemē» ir arī virkne tādu tipu, kas veidoti bez noteikta prototipa. Pats autors par tiem raksta: «Vanaga sieva Līzbe, pusgraudnieks Osis ar dēlu Andri un Bērziņu Liena ir sadomāti kolektīvtipi ar

¹ A. Upīšs. Kā tapa romāns «Zaļā zeme». «Cīņa», 1946, 150. nr.

dzīvē izklaidus novērotām, šē vienkopus savāktām īpašībām.»¹ Citos Andreja Upīša darbos pārsvarā ir tieši šādi «sodomāti kolektīvtipi».

Zīmīgas rindas par šiem jautājumiem, attiecinātiem uz savu darbu varoņiem, uzrakstījis V. Lācis «Rakstnieka piezīmēs» (rakstnieks te, starp citu, zināmā mērā parāda iespējamo vidusceļu starp iepriekš minētajiem diviem tipizācijas veidiem): «Atbildot uz šiem jautājumiem (uz lasītāju jautājumiem par prototipiem rakstnieka darbos — V. V.), man lielāko tiesu nākas sagādāt jautātājiem mazu vilšanos un paziņot, ka viņu iemīļotie varoņi ir vispārināti literāri tēli, ka tie nav konkrētas personas, bet viņu tēli radīti, sakopojot veselai rindai līdzīgām personām piemītošas tipiskas īpašības. Oskars Kļava «Zvejnieka dēlā», Voldis Vītols «Putnos bez spārniem», Janka Zītaris «Zītaru dzimtā», Silenieks «Vētrā» un Jānis Līdums «Uz jauno krastu» (es pieņemu tieši viņus tāpēc, ka vizbiežāk lasītāji jautā tieši par viņiem) — tie ir vispārināti literāri tēli, zināmā mērā noskatīti īstenībā, bet darba procesā, rakstnieka izdomas vadīti, apveltīti papildus vaibstiem un likteņiem, kas nav atrodamī *daļējā* prototipa likteņos.»²

Blakus tēlu individualizācijai un tipizācijai starp svarīgākajiem jautājumiem tiek izvirzīti tēlu *mākslinieciskā raksturojuma, tēlu veidojuma jautājumi*.

Literatūrā pazīstami dažādi tēlu veidojuma paņēmieni. Svarīgākie no tiem ir šādi (galvenokārt attiecas uz epiku):

- I. *Tiešajā* (autora paša dotajā) *raksturojumā* —
 1. ārējā izskata apraksts (portrets),
 2. psiholoģiskais raksturojums (t. s. iekšējais portrets),
 3. iepazīstinājums ar biogrāfiju.
- II. *Netiešajā raksturojumā* —
 1. darbības (rīcības, uzvešanās) tēlojums,
 2. valodas atveidojums:
 - a) dialoga,
 - b) monologa vai iekšējā monologa atveidojums;

¹ A. Upīšs. Kā tapa romāns «Zaļā zeme». «Cīņa», 1946, 150. nr.

² Vilis Lācis. Mazliet par manu darbu. Rakstnieka piezīmes. «Literatūra un Māksla», 1960, 33. nr.

3. vides (dzīves un dabas) tēlojums,
4. raksturojums no citu personu viedokļa (portrets, psiholoģiskais raksturojums, iepazīstinājums ar biogrāfiju, uzvešanās vērtējums u. c.).

Sīžetiskos darbos galvenā loma raksturu atklāšanā ir sīžetam, raksturu savstarpējām attieksmēm. Raksturi var būt nostādīti dažādās attieksmēs: pirmkārt, pret citām personām un vidi, pret sevi un savu pienākumu, treškārt, pret pašu autoru un tā idejisko ieceru. Rakstura atklāšanai tā attieksmēs pret citām personām un vidi galvenokārt noder

- 1) darbības tēlojums (sīžetiskos notikumos un atsevišķās situācijās),
- 2) domu un valodas atveidojums:
 - a) dialogā,
 - b) monologā, iekšējā monologā.

Attieksmē pret sevi raksturs atklājas galvenokārt ar pārdomu palīdzību (iekšējais monologs).

Kā no šā tēlu veidošanas paņēmieni uzskatījuma redzams, *portreta* raksturojumu var dot vai nu pats autors tieši, vai arī to izdarīt ar kādas tēlotās personas starpniecību. Tā, piemēram, A. Upīts romānā «Plaisa mākoņos» ar Veidenbauma ārējo izskatu iepazīstina gan garderobistes, gan tiešajā autora, gan Ošu Annas un citu personu raksturojumā, tā pakāpeniski izveidojot spilgtu tēlu.

Personu ārējā izskata raksturojumā literatūrā atrodam lielu dažādību. Vieni rakstnieki varoņa portretu sniedz vienkop (piemēram, J. Poruks stāstā «Kukažiņa»), citi — pa daļām, pakāpeniski, saistot ar citiem tēlu veidošanas paņēmieniem — rādot darbībā, runā, ārējā izskata aprakstu saistot ar personas psiholoģisko raksturojumu un analīzi. Te par piemēru labi var noderēt jau minētais Veidenbauma portretējums A. Upīša romānā «Plaisa mākoņos» (sk. romāna 1951. gada izdevumu no 35. līdz 43. lpp.). Pozitīvi A. Upīts atsaucas par Ž. Grivas tēlu atklāsmes veidu novelēs par Spāniju: «Viņš neapraksta savu varoņu ārieni no matu galiem līdz zābaku zolēm [...], tikai rāda tos viņu gaitās.»¹

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 20. sēj., 447. lpp.

Tāpat kā ar ārējo izskatu, arī ar personas *biogrāfiju* rakstnieks var iepazīstināt vai nu pats, tieši, vai arī kādas personas skatījumā. Pie tam mākslinieciski augstvērtīgāku tēlojumu rakstnieks sasniedz tad, ja biogrāfiskās ziņas ietilpina nevis kā vienkopus dotu atkāpi, bet pa daļām, pakāpeniski saistot ar atbilstošām situācijām tēloto personu attieksmēs.

Sevišķi liela nozīme tēlu veidojumā ir rakstura *psiholoģiskajai analīzei*, kas var apvienoties ar visiem citiem tēlu atklāšanas paņēmieniem. Rakstnieka talants saistās ar spēju iejusties varoņa pārdzīvojumos un pasauli skatīt viņa acīm. Spilgtu šīs spējas izpausmi redzam A. Upīša daiļradē. A. Upītim ir virkne noveļu, kurās tieši psiholoģiskā analīze kļūst par galveno tēlu atklāšanas paņēmieni, personu ārējam raksturojumam atstājot samērā mazu vietu («Nemiērs», «Dūmos» u. c.). Piemēram, novelē «Nemiērs»: «Viņš skaidri sajuta, ka pārsteidzas, ka runā aplamības, ka nepareizi apvaino. Ka visu, kas pa šiem nemiera laikiem apzinīgi un neapzinīgi sakrājis dvēselē, kā samazgas izlej uz savu bērnu galvām. Uz bērniem, kas viņam tik mīļi... Ka ar katru vārdu drūp gabals no viņa cieņas, ka kļūst mazāks un nožēlojamāks savu skolnieku acīs, nožēlojams un riebīgs savas sirdsapziņas priekšā. Kā desmit minūtēs izposta visu savu mūža darbu un samīn dubļos to, ko līdz šim glabājis tīru un svētu... Bet noturēties nevarēja. Kā pa stāvu piegāzi šāvās lejā.»¹

Tā, runas tēlojumu apvienojot ar psiholoģisko analīzi, rakstnieks panāk pārliecinošu «dvēseles dialektikas» (Ļ. Tolstojs), iekšējo pretrunu atveidojumu. Patiesībā viss noveles «Nemiērs» tēlojums risinās galvenā varoņa Griezes iekšējās runas formā.

Iespaidīgi ir tie A. Upīša tēlojumi, kur psiholoģiskā analīze saistās ar ārējā portreta raksturojumu vai, pareizāk, kur tēloto personu slēptākās domas un izjūtas rakstnieks rāda atspoguļojamies sejā un žestos. Pakāpeniski, pa daļām atklājot personu ārieni un to saistot ar psiholoģisko analīzi, rakstnieks ievieļ jaunus vaibstus varoņa sejā, pievieno tiem jaunus iezīmes arī

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 2. sēj., 606. lpp.

raksturā, rezultātā rada personas iekšējo tēlu — psiholoģisko portretu.

Iekšējo konfliktu un personu iekšējās pasaules atveidojumam vispār īpaši noder *iekšējais monologs* — varoņa pārdomas. To kā elastīgāko iekšējās pasaules atklāšanas paņēmieni atrodam visu lielāko 19. un 20. gs. rakstnieku daiļradē.

Dažkārt vienādo jēdzienus «iekšējais monologs» un «*noģiedamā runa*». Iekšējo monologu var izteikt dažādās gramatiskajās formās; tiešās, netiešās un noģiedamās runas formā. Tāpēc iekšējo monologu vienādot ar vienu no tā ārējās izpausmes formām nav pamata. Bez tam arī termins «*noģiedamā runa*» («*косвенно прямая речь*», «*erlebte Rede*») kā literatūras teorijas jēdziens nav sevišķi izdevīgs tāpēc, ka visbiežāk šajos gadījumos runas nemaz nav, ir tikai domas, apsvērumi, pārdomas.

Noģiedamās runas gadījumā, rakstniekam iejūtoties tēlojamās personas lomā, viņa vēstījums saplūst ar daiļdarba varoņa pārdomām, uztveri, viņš sāk visu skatīt un vērtēt tēlotās personas acīm, tā liekot arī lasītājam parādības uztvert no tēlotās personas viedokļa. Noģiedamās runas gadījumā rakstnieka un tēlotās personas balss it kā saplūst. Noģiedamā runa, tāpat kā psiholoģiskā analīze, var pavadīt visus citus tēlu veidojuma paņēmienus.

Latviešu literatūrā sevišķi meistarīgi noģiedamo runu izlietojis A. Upīts. Piemēram, Jāņa Robežnieka slēptāko liekulīgo domu atklāšanai A. Upīts šo paņēmieni izlieto īpaši plaši un daudzveidīgi. Tā, atveidojot Jāņa Robežnieka liekulīgo rīcību ne tikai citu, bet arī savā priekšā, rakstnieks viņa darbības tēlojumam liek pāriet iekšējā monologā, kas izteikts noģiedamās runas formā: «*Jānis Robežnieks met likumu pa sānielām. Lai nesastptos ar kazakiem. Bail... nē, bail viņam nav. No kazakiem viņam nav bail, drīzāk tad jau... Neviena viņš nebaidās. Bet kādēļ tiešu sadursmi meklēt? Tagad spēki jākrāj izšķirošai cīņai. Tagad katrs cilvēks no svara...*»¹

Vistiešāk cilvēka raksturs atklājas rīcībā, izturēšanās veidā. Risinot notikumus, nostādot personas dažādās

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 5. sēj., 11. lpp.

situācijās, rakstnieks liek raksturiem darboties, tā atklājot viņu sabiedrisko un individuālo seju.

Mākslā tēlam jāatklājas it kā pašam — darbībā un dažādos stāvokļos, bez autora iejaukšanās; rakstniekam «jārūnā tēlojumos un tēlos, kas atkal runā paši par sevi, nebāžot autoram savu galvu laukā no sacerējuma un ik acumirkli neatgādinot: tas bij tā un tā, tāpēc un tādēļ.»¹

Šā principa visstingrāko ievērošanu prasa dramaturģija. Tāpēc arī dramaturģiju mēdz uzskatīt par vienu no grūtākajām vārda mākslas nozarēm.

R. Blaumanis vēstulē L. Laicenam dod padomus, kā dažādas situācijas izmantojamas raksturu atklāšanai: «Jūs sastopat, p. p., kādu raksturu, kas Jūs savas savādības dēļ kairina uz attēlošanu. Ņemiet šo karakteri un ielieciet to interesantā sarežģījumā, kuru Jūs paši izdomājat [...]. Jūs pazīstat skopu veci. Izmantojiet situāciju, kur tam nāktos ciest lielu kaunu vai maksāt daudz naudas. Iznāks interesanta cīņa. Jūs zināt māti, kas ļoti mīlo savus divus dēlus: ielieciet šo mātes sirdi spilēs. Rādiet apstākļus, kuros mātei jāzaudē viens dēls, un lieciet viņai nežēlīgo lēmumu uz pleciem, ka tai pašai jāizšķiras priekš viena mīlota dēla nāves priekš otra mīlota bērna dzīvības.»²

Blaumanis pats šādas dramatiskas situācijas licis daudz savu noveļu pamatā. Šai sakarā īpaši minama viņa novele «Nāves ēnā», par kuru Blaumaņa brālis Arvids izteicies: «Personas ņemtas no Ērgļu pagasta. Rūdolfs viņas salicis uz ledus gabala un vēro, ko viņas katra darīs.»³

Vispār Blaumanis savā daiļradē raksturu atklāšanai visvairāk lietojis tieši darbības — rīcības un uzvešanās tēlojumu dzīvei nozīmīgās situācijās. Tā, piemēram, novelē «Salna pavasarī» rakstnieks, tēlojot Andra pārdzīvojumu tai brīdī, kad viņa Liene mantas dēļ aiziet pie vecā, nemīlamā Mālnieka, autors rāda tikai viņa rīcību, neko nestāstot par viņa jūtām. Taču tās vēl jo iespaidī-

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 20. sēj., 424. lpp.

² R. Blaumanis. Kopoti raksti, 7. sēj., 548., 549. lpp.

³ Turpat, 3. sēj., 414. lpp.

gāk izpaužas skopajos ārējo norišu konstatējumos. Zīmīgi, ka Andrs, zaudējis Lieni, aiziet uz stalli pie pelēča — sava vienīgā drauga, kas bijis liecinieks Lienes solījumam ne pie viena cita neiet: «Pa tam Andrs bija aizgājis uz stalli un piegājis pie sava pelēča, kas izsalcis ēda sienu. Viņš aplika roku ap zirga valgo kaklu, uzspieda pieri uz krēpēm un pajāja viņu.

Zirgs iebubinājās un ēda tālāk. Pūsis nemitējās ar glāstīšanu, un pelēcis nobubinājās no jauna, pagrieza it kā izbrīnējies galvu un piedūra purnu pie Andra elkoņa.

«Manu pelēcīt?» Andrs čukstēja raustīdamies. «Manu pelēcīt! Manu zirdziņ! Manu pelēcīt... Mana laime! Mana laime! Mana puķe!»

Rīcības tēlojums te, kā redzam, pāriet runā, monologā. Bet arī tas ir īss un neko nestāsta par jūtām tieši. Tikai īsie atkārtojumi liecina par to dziļumu.

Cilvēka raksturs spilgti atklājas dzīves izšķirošajos brīžos, nonākot grūtā, sarežģītā stāvoklī. Taču tas nenozīmē, ka rakstura atklāšanai noderētu tikai svarīgi, visu dzīvi satricinoši notikumi. Rakstura atklāšanai tikpat labi var noderēt arī ikdienas apstākļu tēlojums, kā tas, piemēram, ir A. Upīša novelēs «Joki», «Svētdiena» u. c.

Personas darbības tēlojumā vienlaicīgi atklājas ne tikai tas, ko tā dara, bet arī, kā dara. Tas izpaužas galvenokārt cilvēka paražās un manierēs — izturēšanās stilā. Piemēram, Pirsons A. Upīša novelē «Labdaris»: «Acis Pirsona kungam vēl grāmatā. Tagad viņš neskatīdamies pasniedza to pašu roku, paņēma no galda ziloņkaula papīrnazi, ielika grāmatā un aizvēra. Pacēlās gandrīz sēdus dziļajā ādas krēslā, kur līdz šim puszviļus gulējis. Kājas ar mīkstām korpēm gan nenoņēma no polstētā divāniņa [...]. Viņš šūpoja slaidajās dzīslainajās rokās grāmatu ar ziloņkaula papīrgriežamo un, kā likās, klausījās pats savā balsī. Viņam bij sīka, melodiska balss, un runāja viņš ar nelielām, apdomātām pauzēm, interpunkciju stingri ievērodams un teikumus daiļi noapaļodams.»¹

No izturēšanās stila redzams, ka mūsu priekšā smalks kungs. Tālākajā tēlojumā atklājas visa viņa smalkās

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 3. sēj., 257. lpp.

izturēšanās pavadītā zvēriskā rīcība. Tādējādi rakstnieks parāda, kā aiz labdara pozas slēpjās ļaundaris.

Svarīga prasība raksturu atveidojumā ir to rīcības un pārdzīvojumu iespējamības pārliecinošam nopamatojumam, ko sauc par *psiholoģisko motivāciju*.¹

Personu izturēšanos nosaka raksturu īpatnības, raksturu iekšējā loģika, attieksmes pret citām personām un situācija, kurā tās atrodas. (Šo motivāciju B. Tomaševskis pretēji šizetiskajai dinamiskajai sauc par statisko motivāciju.) Piemēram, Brīviņa izturēšanos pret Preimani brauciena laikā no kroga uz mājām nosaka gan Brīviņa individuālās rakstura īpatnības (rimtība, pašapziņa), gan arī viņam raksturīgā nicīgā attieksme pret «mazajiem», pie tam šoreiz pret tādu no mazajiem, ar kuru jāsadzīvo, jo Preimanis kā amatnieks viņam bieži noderīgs. Brīviņa izturēšanos nosaka arī konkrētā situācija — viņš ar zemākas kārtas cilvēku vienos ratos brauc cauri pagastam, kur visu acis vērstas uz Brīviņu saimnieku. Tāpēc, lai gan viņš sēdina Preimani blakus uz maisa, nevis ratu galdos priekšā, pats sev sēdēšanai ieņem augstāku un ērtāku vietu.

Trūkumi psiholoģiskajā motivācijā parasti grauj visa literārā darba veidojumu, jo dzīves patiesība mākslā var atklāties tikai kā raksturu patiesība. Ja lasītājs netic raksturu attieksmēm, tad viņš sāk neticēt visam, kas veido stāsta idejisko un psiholoģisko pamatu, un līdz ar to zūd estētiskās iedarbības iespēja.

Ne mazāk nozīmīgs tēlojuma līdzeklis ir *personas valoda*, jo svarīgi ne tikai tas, ko cilvēks saka, bet arī, kā saka. Arī rupjš un nežēlīgs cilvēks var lietot pieklājīgus un pat laipnus vārdus. Tas labi redzams kapitālista Pirsona runā A. Upīša novelē «Labdaris». Bet var būt arī otrādi — dziļi cilvēciskas jūtas var izpausties ārēji paskarbā runā.

Individualizētā valodā raksturs dažkārt atklājas vēl

¹ Jāpiezīmē, ka ar motivācijas jēdzienu mākslā saprot arī visu tēlojamo līdzekļu nopamatojumu saturā. Tā motivāciju definē L. Timofejevs (sk. gr. «Теория литературы», М., 1948, kā arī «Īsa literatūrzinātnisko terminu vārdnīca», R., 1957). Šai gadījumā motivācija saistās ar jautājumu par satūra un formas saskaņotību, vienotību, par formas atbilstību saturam.

pārliecinošāk nekā darbībā. No valodas atveidojuma vien nereti gūstam tik spilgtu priekšstatu par kādu personu, ka katru frāzi redzam pat it kā attiecīga žesta vai vaibsta pavadītu. Tas sevišķi sakāms par R. Blaumaņa un A. Upīša tēloto personu valodu. Tā, piemēram, lugā «Indrāni» valodas individualizācija lasītāja priekšā katru cilvēku parāda kā dzīvu — Indrānu tēva valodā atklājas sīkstums, pašapziņa, beigās — spītīga nevarība, Indrānu mātes valodā redzam atspoguļojamies viņas sirsnīgumu, jūtīgumu un vēlēšanos vienmēr visu «griezt par labu». Ievas valodā izskan salts, viltīgs aprēķins, Līzes valodā — atklātība, vaļsirdība, noteiktība.

Un cik raiti ritoša un personām raksturīga sarunu valoda R. Blaumaņa komēdijā «Skroderdienas Silmačos», Lūk, Tomulīšas un Pindacišas tērgāšana.

Pindaciša. Ko tu gribēji teikt?

Tomulīša (pamezdamā mirkli uz vidus durvīm, paklusām). Saki tak, kā tad šie te... Vai varbūt viņiem arī manis drīz nevajadzēs?

Pindaciša. Ujā, ujā, Tomuļu māt! Ko nu par to! Tie jau tik svēti... Es jau, taisnību sakot, tā Alekša par lāgu saimnieka galā vēl neesmu redzējuse. Saiet jau nu pa reizei... nevar gluži tā teikt... Bet tak... tāds... tāds man vien izliekas kā domīgs, kā savāds... ni var saprast, ni...

Tomulīša. Jā, daži jau, to kāzu gaididami, tādi paliek. Nez kā šī šam vēl patīk?

Pindaciša. Vai nu bez patikšanas! Branga un priša jau nu diezgan vēl ir. Vecāka jau arī nav par Aleksi.

Sava nozīme tēlu veidošanā ir arī *vides* tēlojumam. Vide var būt divējāda — brīvās dabas vide un cilvēka iekārtota dzīvojamā telpa. Pirmajā gadījumā — attieksmē pret dabu — var atklāties dažādas cilvēka rakstura īpatnības. Cilvēki dabu uztver atšķirīgi, atbilstoši rakstura ievirzei un interesēm. Tā, piemēram, G. Priedes lugā «Normunda meitene» sākuma ainā redzam, cik dažāda ir studentu attieksme pret pārplūdušo upi.

Gundega. Cik strauja upel!

Daga. Bet kā lai tiek pāri?

Edvīns. Es tevi pārnesīšu.

Emīlija. Skaties, atkal aiznesusi laipu.

Bruno. Šitā mazā upīte?

Gundega. Tik strauja un tīra. Man patīk.

Maigurs (dzied). «Strauja, strauja upe tecēj, rock-and-roll!»

Visvaldis. Žēl, ka sekla. Varētu patrenēties kraulā.

Edvīns. Jā, septembrī. Paldies.

Daga. Cik ilgi mēs te stāvēsim?

Jau šajā pirmajā ainā attieksmē pret upīti iezīmējas noteicošās līnijas raksturos: Gundegas jūsma, Dagas praktisms, Maigura bravūra, Visvalda dižošanās. Tālākajās situācijās autors ieskicētos raksturus papildina ar jaunām iezīmēm, kas pakārtojas noteicošajai ipašībai.

Cilvēka raksturs tikpat labi atklājas arī pret tuvāko un pastāvīgāko vidi — pret savu dzīvojamo telpu, ko viņš pats veido pēc savas gaumes. Šis vides tēlojums kā raksturojuma veids tuvu stāv arī apgērba tēlojumam, jo arī to cilvēks veido atbilstoši savām parašām un gaumei.

Istabas iekārtas atveidojums kā personas raksturojuma papildlīdzeklis atrodams, piemēram, A. Upīša romānā «Zaļā zeme» barona Zīversa tēlojumā: «Jau durvis verot, no sienām pretī stiepās žuburaini briežu ragi. Blakus durvīm stirna bez ragiem, gluži kā dzīva, labajā pusē mūrim piesiets liels peļu vanags izplestiem spārnēm, bet abu šauro logu starpā no bērza zara ausaina pūce dzeltenām stikla acīm noskatījās ienācējā. Lielais ozolkoka plaukts pustukšs, tur redzēja divas trīs grāmatales, divas trīs apaļas skārda kārbas ar muižas, pagasta un mežu kartēm un krūmu apcērpamās šķēres. Pašā augšā stikla pods ar riebīgi saritinājušos, kaut kādā šķidrumā iemērtu čūsku un vēl viens pāris briežu ragu ar visu pieres kaula gabalu, stipri līdzīgs tiem, kādi šad tad pavasaros mētājās ataugās un krūmmalās, lapsu apgrauti, vārnu apskrubināti un saules izbalināti. Skapī aiz stikla durvīm vien — un divstobru šautenes, pulvera

ragi ar misiņa deguniem, skrošu maki un medību somas, pašā dibenā piesliets milzīgs aprūsējis zobens. Andram šķita, ka istabā rūsas un kožu zāļu smaka.» Un pats barons — no zemnieka saņemto naudas «žūksni atvilktnē novietojis, paslēja seju augšup un pirmoreiz paskatījās. Viena acs viņam stikla, tāda pati dzeltena kā tai pūcei, nemirkšķoša un tikpat īgna. Totiesu šauriņa piemiegtā otrā, laikam, lai pēc iespējas mazāk redzētu no tā radījuma, kas te ielaists tikai tāpēc, ka atnesa naudu.»¹

Kā redzam, gan vidē, gan barona paša rīcībā pasvītrots vienkāršai tautai neparastais arhaiskais, dzīvību stindzinošais — «Slapju muguru Andrs izmetās laukā»².

Tēlu veidošanas paņēmieni uzskaite, kas dota un raksturota, protams, nekādā ziņā nedrīkst pamudināt tēlu veidojuma analīzi pārvērst par paņēmieni reģistrēšanu, vadoties pēc dotā sadalījuma. Tāpat kā vispār literāra darba uzbūves, arī tēla veidojuma analīzē jāvadās no ikviena darba un tēla savdabības un no prasības atrast galveno, noteicošo īpatnību tēlu izveidē.

Galvenā prasība tēlu veidojuma analīzē ir atrast vienu vai dažus raksturīgos, dominējošos paņēmienus, kas autoram noderējuši noteikta rakstura vadošo tipisko un individuālo īpašību atklāšanai saskaņā ar viņa paša (rakstnieka) vērtējošo attieksmi pret tēlojamo personu resp. saskaņā ar tēla tēmu un ideju. Kad atrasti galvenie paņēmieni (noteiktos sižeta posmos, situācijās), tad pārējie apskatāmi kā pakārtoti pirmajiem, galvenajiem. Tā, piemēram, veidojot Jāņa Robežnieka tēlu, romānā «Zīda tīklā» A. Upīts, lai atklātu šā lielummānijas apsēstā egoista rakņāšanos savā iedomu pasaulē, kā visnoderīgāko paņēmieni izlieto tēlojamās personas iekšējo monologu. Ar tā palīdzību autors šo tukšinieku, kas pieņēmis ģēnija pozu, atklāj visā viņa pretenciozajā apmātībā.

Tāpat svarīgākie jautājumi, kas jāatrisina atsevišķa

¹ A. Upīts. Zaļā zeme. R., 1947, 521. lpp.

² Turpat.

tēla analizē, ir šādi. Pirmkārt, jānoskaidro tēlā ietvertais idejiskais saturs resp. tēla pamatideja. Ar to saistās rakstura sociālā sakņojuma un tipiskuma noskaidrošana. Otrkārt, jānoskaidro tēla psiholoģiskais patiesīgums, tā individualizācija. Treškārt, jānoskaidro tā mākslinieciskā veidojuma īpatnības.

Visi literārā tēlojuma elementi kalpo tēlu izveidei, raksturu atklāšanai. Tāpēc pareizi izprast visus tēlojuma līdzekļus var tikai tad, ja tos skata tieši kā tēla izveides līdzekļus. Šāda pieeja nepieciešama gan daiļdarba kompozīcijai, gan valodai, pie kuru apskata tad arī pārejam.

DAIĻDARBA KOMPOZĪCIJA

Daiļdarba idejiski mākslinieciskā izteiksmība, iespaidīgums atkarīgs ne tikai no tēliem, bet arī no kompozīcijas.

Par kompozīciju sauc daiļdarba uzbūvi, izkārtojumu. Daiļdarba kompozīcija nav vienkāršs daļu un nodaļu secības plāns. Kompozīcijas jēdziens saistās ar daiļdarba iekšējo struktūru. Tā ir tēlu savstarpējā idejiski mākslinieciskā saistība, kas dod vienotu, mērķtiecīgi ievirzītu priekšstatu par tēlotajām parādībām.

Lasot daiļdarbu, mēs pakāpeniski uztveram zināmā secībā, procesā izkārtotus tēlus.

Episku darbu kompozīcijas pamats ir zināmā laika secībā izkārtots vēstījums par personām notikumos, kuros atklājas cilvēku attieksmes un raksturi. Dramatiskajos darbos kompozīcija balstās uz konflikta norisi. Liriskā kompozīcijas pamatā ir noteikts dzejisko priekšstatu izkārtojums.

Kompozīcija palīdz atveidot dzīves īstenību rakstnieka izpratnes un vērtējuma gaismā, t. i., kalpo mākslinieciskās ieceres labākai realizēšanai, darba satura iespaidīgākai atklāšanai. Rakstnieks, tēlojot izvēlētās parādības, saista tās zināmā kārtībā ar tādu nolūku, lai ne tikai pēc iespējas skaidrāk parādītu kādu dzīves likumsakarību, bet arī, lai, visam tēlojumam piešķirot

idejisku mērķtiecību, mākslinieciski pārlicinošāk paustu savu attieksmi, nostāju, pārdzīvojumu. Katrs tēls, katra aina, nostādīta noteiktās attieksmēs pret citām, papildina tās, rezultātā atspoguļojot veselu dzīves kopainu tā, kā to izpratis un vērtējis autors. Tā, piemēram, dzejolī «Divi pasaules» V. Plūdonis izmantojis kontrasta paņēmieni kompozīcijā, lai spilgtāk parādītu pretstatu starp bagātnieku un vienkāršo darbaļaužu dzīvi Latvijā 19. gs. beigās. Dzejnieks koncentrētās ainās parāda, kā jūrmalā vakaru pavada vasarnieki un kā zvejnieki, notēlo nakts izpriecās vasarnīcā un pretstatā tām zvejnieku izmisīgo cīņu ar vētru jūrā un beigās parāda, ka rītā vasarnīcā aizmiegs izpriecās gurušie, bet jūras krastā guļ izskalotie zvejnieki. Tādējādi ar pretmetīgu ainu izkārtojumu dzejnieks spilgti notēlo asās pretrunas kapitālistiskajā iekārtā. Kompozīcija šeit kalpo ne tikai dzīves spilgtākam atveidojumam, bet arī lasītāju noskaņošanai par labu vienai no tēlotajām pasaulēm.

Kompozīcijas īpatnības lielā mērā atkarīgas no žanra, pie kura pieder attiecīgs daiļdarbs. Krasākas atšķirības šai ziņā ir starp sižetiskajiem un bezsižetiskajiem žanriem.

SIŽETISKU DARBU KOMPOZĪCIJA

Katrā sižetiskajā darbā (epikā, liroepikā un dramaturģijā) galvenie kompozīcijas elementi ir *sižets* un *tēlu sistēma*.

Nozīmīgākie no sekundārajiem kompozīcijas elementiem un paņēmieniem sižetiskajos darbos ir liriskās un publicistiskās atvirzes (no sižeta), iestarpinātās epizodes, dabas tēlojumi, gredzena un kontrasta paņēmieni kompozīcijā, dažādi notikumu norises un personu rīcības motivācijas paņēmieni, atkārtojumi, kāpinājumi, paralēlismi, vēstītāja pozīcijas maiņa u. c. Ne visi no sekundārajiem kompozīcijas līdzekļiem lietoti visos žanros vienādi.

Sīžets

Sīžetisku darbu saturs atklājas raksturos, bet raksturi — attieksmēs, konfliktos un darbībā. *Darbības, konflikta risinājumu tad arī sauc par sīžetu.*¹ Citiem vārdiem, *sīžets ir savstarpēji saistītu secīgu notikumu virkne, notikumu sistēma.* Notikumiem sīžetā piemīt iekšēja vienotība. To dod darba idejiski tematiskā mērķtiecība.

Ja daiļdarba kompozīcija ir tēmas attīstības, konkretizācijas rezultāts, tad sīžetu dod tēlu attīstības logika. Tā kā sīžets kalpo raksturu atklāšanai to attieksmēs un attīstībā, tad daiļradē vienmēr svarīgi, kādus notikumus, epizodes un situācijas izvēlēties, lai vislabāk atsegtu noteiktu raksturu. Ja nav atrasti rakstura izpaušmei atbilstoši notikumi, konflikti, tad neizdodas mākslinieciski iespaidīgi izteikt idejisko saturu.

M. Gorkijs sīžetu skata kā «sakarus, pretrunas, simpātijas, antipātijas un vispār savstarpējās attiecības — viena vai otra tipa un rakstura izveidošanās un organizēšanās vēsturi»², tātad kā no raksturu attieksmēm izrietošu notikumu gaitu. Lai notikumu gaita būtu spriega, dinamiska, pašos tēlotajos raksturos jau jāietveras tā konflikta³ priekšnosacījumiem, kas tālāk atklājas sīžeta risinājumā.

Literārā darbā tēloto darbību parasti virza raksturi, cilvēku savstarpējās attieksmes. Taču var būt arī tā, ka notikumi, iedarbojoties uz personām, nosakot to rīcību, kļūst par galveno dzinējspēku sīžeta attīstībā (anekdots un t. s. anekdotiskā novele). Raksturi atklājas kā vienā, tā otrā gadījumā, atšķiras tikai darbības

¹ Vārds «sīžets» radies no franču vārda «sujet», kas burtiski tulkojams kā tēlojuma priekšmets. Dažās mākslās, piemēram, glezniecībā, jēdzienu «sīžets» un tēlojuma priekšmets sakrīt, tāpēc gleznu sīžetu apzīmējumi mēdz būt tādi kā, piemēram, Gaujas ainava pie Siguldas, Pēc lietus u. tml.

Literatūrā jēdzienu «sīžets» lieto šaurākā nozīmē, ar to apzīmējot notikumu sistēmu, tātad ne visu, kas tēlots, bet to, kas notiek ar tēlotajiem cilvēkiem.

² M. Gorkijs. Par literatūru. Rakstu krājums. R., 1958, 653. lpp.

³ Konfliktu, kam sabiedriska raksturs, sauc arī par kolīziju. Individuāla rakstura konfliktu sauc arī par intrīgu.

virzītājs; dzinējspēks ir vai nu raksturi, vai ārēju sagādīšanos virkne. Raksturi to attieksmēs kā sižeta dzinējspēks sevišķi iezīmīgs padomju literatūrai, kas, parādot cilvēku raksturus, to augsmi, atspoguļo padomju dzīves attīstības likumības. Protams, padomju literatūrā ir arī darbi, it īpaši piedzīvojumu žanrā, kur sižets veidots uz ārēju notikumu sagādīšanās pamata. Taču arī šajā sižetā, kura attīstību nosaka ne raksturs, bet notikums, padomju rakstnieki cenšas atsevišķu tēloto personu gaitās, konfliktos, likteņos atklāt likumības, kas nosaka cilvēku dzīvi un raksturus.

Padomju cilvēka raksturs atklājas galvenokārt attieksmēs pret darbu, tādēļ darba attieksmes kļūst par galveno sižeta izveides pamatu. Tomēr tas nenozīmē, ka padomju cilvēks būtu jārāda *tikai* darbā. Darbs ir tikai viena, lai arī visraksturīgākā no tipisko apstākļu, tipisko attieksmju sastāvdaļām. Rādot cilvēkus sadzīvē, rakstnieks atklāj rakstura īpašības, kas neatklājas tieši darba apstākļos.

Sižeta nozīmība atkarīga no tā, cik lielā mērā tas izriet no dzīves un, otrkārt, cik tas noderīgs pārliecināšanai rakstura atklāšanai. Tikai tad, ja ievēroti šie divi noteikumi, sižets kļūst par svarīgu daiļdarba satura sastāvdaļu, kas palīdz atklāt dzīves patiesību. Sižeta galvenā nozīme tā, ka rezultātā tas atspoguļo sabiedriskās attieksmes, pretrunas un konfliktus. Sabiedrības konfliktus daiļdarba sižets atspoguļo cilvēku individuālo likteņu tēlojumā. Tā, piemēram, A. Upīts romānā «Jauni avoti», tēlojot konfliktus starp Robežnieku ģimenes locekļiem, atspoguļo tam laikam raksturīgos konfliktus patriarhālās ģimenes iziruma apstākļos kapitālistiskajā sabiedrībā pagājušā gadsimta beigās. Vienā pusē stāv vecais Robežnieks kā vecās — patriarhālās ģimenes galva, otrā — jauns spēks, ko vairs nevar paturēt šaurajā vecās — patriarhālās ģimenes lokā. Šos jaunus spēkus, «jaunos avotus», pārstāv Mārtiņš. Cīņa starp tēvu un dēlu arī veido šai romānā galveno konfliktu un galveno sižeta līniju, kas, izvēršdamās dažādos notikumos, aptver arī citu ģimenes locekļu un kaimiņu attieksmes. No sākuma nesaskaņām starp veco Robežnieku un Mārtiņu šķietami tikai individuāls raksturs, bet vēlāk Mār-

tiņš aizvien vairāk sāk atskārst, ka pati dzīves īstenība jauno paaudzi ved pāri vecajai pasaulei. Šī cīņa nevar neskart arī otro dēlu Jāni. Tēvs brīdina Jāni no Mārtiņa iespaida. Jānis nevar izšķirties, kurā pusē nostāties.

Plaisa starp tēvu un dēlu padziļinās, kad tēva despotisma dēļ meita izdara pašnāvību. Mārtiņa iekšējā cīņa pieaug. Blakus galvenajam konfliktam veidojas citas sadursmes, tomēr Mārtiņa sīkstums pārvar visas grūtības. Jauzdams lielās dzīves spēku, Mārtiņš dodas uz pilsētu — jaunu avotu ūdens aizbrāž pa jaunu gultni. Jaunu ceļu zem kājām Mārtiņam ir palīdzējuši atrast Gailēns un viņa meita Zelma.

Jāņa attiecības ar tēvu un brāli veido sižetiskas papildlīnijas, kas iekļaujas galvenajā sižetā. Jānis svārstās starp abām šīm cīņas pusēm. Arī viņš protestē pret tēvu, bet viņa protests īslaicīgs un balstās vienīgi pēkšņā aizvainojumā.

Tādos galvenajos sižetiskajos metos autors saauž cilvēku individuālo likteņu ainas, kas rāda konfliktu starp divām paaudzēm patriarhālās ģimenes sairšanas laikā pagājušā gadsimta beigās.

Atrast konflikta cēloņus un izprast tā norisi nozīmē ielūkoties sižetiska darba kompozīcijas pamatos un līdz ar to atrast izejas pozīciju visu galveno satura izpausmes īpatnību izpratnei. Tā, piemēram, V. Lāča romānā — eposējā «Uz jauno krastu» sižeta izveides pamatā ir vēsturiskais konflikts starp latviešu darba tautu un buržuāziju laikā no 20. gadu sākuma līdz 40. gadu beigām. Tāpēc romāna sižetā, personu individuālo likteņu tēlojumos redzam atklājamies vēsturiskās, šķiru attieksmju noteiktās likumības, kas spēj pat sašķelt ģimenes un to locekļus nostādīt nesamierināmās cīņas attieksmēs.

Vērtējot daiļdarbu no dzīves patiesības viedokļa, svarīgi noskaidrot, cik tipisks konflikts attiecīgā laika dzīvei un kāda tam sabiedriska nozīme. Konflikta nozīmīgums gan nav tas pats, kas pašu tēloto vēsturisko notikumu nozīmīgums. Rakstnieks var tēlot vēsturiski svarīgus notikumus (Oktobra revolūciju, Lielo Tēvijas karu u. c.), bet neparādīt būtiskus konfliktus cilvēku dzīvē. Un otrādi — viņš var tēlot sīkus notikumus, bet

dzīli atklāt sava laika dzīvei tipiskos konfliktus (piemēram, Čehova noveles, Ovečkina apraksti u. c.).

Sižets var būt veidots uz kāda vienreizēja vai arī konkrēta vēsturiska notikuma pamata (piemēram, M. Birzes «Visiem rozēs dārzā ziedi»...», B. Sauliņa «Neaizmirstamie») vai arī uz daudzu līdzīgu notikumu novērojuma un to sintēzes pamata (E. Birznieka-Upīša «Pelēkā akmens stāsti»). Un ne tikai otrajā, bet arī pirmajā gadījumā var būt runa par sižeta tipiskumu. Sižeta veidojumā, tāpat kā tipisku tēlu veidojumā, var būt divi gadījumi: pamatā var būt viens noteikts prototips vai arī vairāku raksturu resp. notikumu sintēze. Abos gadījumos caur vienreizējo atklājas vispār iespējama, sabiedriski nozīmīgais.

Vienkāršs dzīves notikums, ko var izstāstīt pāris teikumos, par māksliniecisku sižetu top tikai tad, ja kailā notikumu shēma apaug ar dzīvē raksturīgām epizodēm, situācijām, kurās darbojas un atklājas tipiski raksturi tipiskos apstākļos.

Tomēr tas nenozīmē, ka pašam notikumam, pašam pamatfaktam nebūtu it nekādas nozīmes. Tas dod pamatu visai notikumu dinamikai (tāpat kā individualizācija piešķir raksturam emocionālītāti). Tāpēc arī literatūras vēsture liecina, ka daudzi rakstnieki, īpaši epikas īso formu pārstāvji, tāpat arī dramaturgi, tik neatlaidīgi meklējuši sižetisko pamatnotikumu. Tā A. Tolstojs par to rakstīja: «Sižets ir laimīgs atklājums, atradums [...]. Sižets ir, — tikai nepārprotiet mani, — tā ir masu anekdote, visa vēl neizveidota un gluži svaiga [...]. Pēc tās dodas medībās rakstnieks — pēc šā laimīgās veiksmes košā putniņa.»¹

Pie labi veidota sižeta īpašībām pieder *stāstījuma dzīvums*. Saistošs stāstījums par interesantu notikumu aizvien spēj saistīt klausītāju uzmanību dzīvē un lasītāju — literatūrā. Šādu stāstījumu atrodam daudzos J. Ezeriņa, V. Lāča, M. Birzes u. c. darbos. Izcilākais sižeta meistars latviešu literatūrā ir V. Lācis.

Labi veidots sižets bez tam ir arī *ietilpīgs*. Tas kon-

¹ A. Tolstojs. Kas ir mazais stāsts. «Literatūra un Māksla», 1955, 9. nr.

centrētā veidā atspoguļo plašu dzīves procesu likum-sakarības (piemēram, M. Šolohova «Cilvēka likte-nis»).

Un, treškārt, labi veidots sižets vienmēr ir *mērķtie-cīgs*, nepieļauj neko lieku. A. Čehovs kādam iesācējam deva šādu padomu: «Viss, kam nav tieša sakara ar stāstu, izmetams bez žēlastības. Ja jūs pirmajā daļā sa-kāt, ka pie sienas karājas šautene, otrajā vai trešajā daļā tai noteikti jāšauj. Bet, ja nešaus, tad nav arī jākarājas.»¹

Spraiga dramatiska sižeta pamatā vienmēr ir konflikts. Tikai hronikāla rakstura darbos un liriskos tēlojumos konflikti parasti neiegūst spilgtāku izpausmi.

Konflikti, uz kuru pamata veidots sižets, var būt divē-jādi: psiholoģiski (iekšēju pretrunu cīņa atsevišķā indi-vīdā) un sabiedriski (dažādu sabiedrības šķiru, slāņu un grupu interešu sadursmes).

Konflikta risinājumā izšķir vairākas pakāpes. Atbil-stoši tām *sižetā izšķir vairākus elementus*. Jau Aristot-elis norādīja, ka katrā darbā jābūt sākumam, vidum un beigām. Citiem vārdiem, katrā sižetiskā darbā vajag būt kāda konflikta aizsākumam, tad tā risinājumam un beigām — atrisinājumam. Tātad katrs sižets sevī ietver secīgu posmu izkārtojumu zināmā *kāpinājumā*, pie kam darbībai vajag būt *vienotai* un relatīvi *nobeigtai*. Gal-venie posmi resp. sižeta elementi ir pieci: ekspozīcija, sarežģījums, darbības attīstība, kulminācija un atri-sinājums.²

Ekspozīcijas uzdevums — iepazīstināt lasītāju ar per-sonām un apstākļiem pirms konflikta rašanās.

Sarežģījums atklāj radušos konfliktu, dramatisko stā-vokli, no kura jārod izeja.

Darbības attīstības posmā atklājas spēku un pretspēku cīņa par kādu noteiktu mērķi.

¹ С. Шукин. Из воспоминаний о Чехове. «Русская мысль», 1911, кн. 10, стр. 44.

² Dažos daiļdarbos atrodam vēl arī prologu un epilogu. Par pro-logu sauc darba ievadījumu, kurā autors stāsta par notikumiem pirms tēlojamā konflikta, motīvē šo konfliktu vai vienkārši izklāsta savu autora nolūku. Par epilogu sauc autora vēstījumu par to, kas noticis vēlāk ar personām, kuras tēlotas konfliktā.

Kulminācija ir izšķirošais posms darbības risinājumā. *Atrisinājums* ir risinātā konflikta, notikušās cīņas iznākums.

Tā, piemēram, A. Upīts traģēdijas «Spartaks» *ekspozīcijā* (1. un 2. skats) parāda vergus un patriciešus, atklāj tās pretrunas, kas draud izvērsties atklātā konfliktā. *Sarežģījums* lugā saistās ar Spartaka vīru organizēšanos bruņotai cīņai un ar Spartaka atteikšanos no patriciešu piedāvājumiem (Katilina: «Tas vīrs mums sagādās baismīgas dienas...»). Ar to aizsākas *darbības attīstība*, t. i., to notikumu risinājums, kas atklāj abu cīņas momentu stiprās un vājās puses. Darbības attīstības posmā atklājas Spartaka rakstura diženums un viņa traģēdijas neizbēgamība, jo apstākļi un cīnītāji uzvarai nav nobrieduši. *Kulminācija* — pēdējā kauja starp Spartaka vadīto vergu un Krasa vadīto patriciešu armijām. *Atrisinājums* — sakāve. Konflikts šai konkrētajā gadījumā atrisinās vēl par labu vecajam, taču tas nenozīmē, ka konflikts dzīvē ar to arī izšķirts. Tas turpināsies citās formās, līdz jaunais tomēr gūs uzvaru pār veco. Tātad sižetiskais atrisinājums atspoguļo vienu relatīvi nobeigtu notikumu un reizē iezīmē tālāko notikumu virzienu. Pēdējo nosaka autora idejiskā attieksme pret tēloto traģēdiju.

Traģēdijā «Spartaks» sevišķi plaši izvērsta ekspozīcijas daļa. Tas darīts, lai lasītāju (skatītāju) labāk iepazīstinātu ar tēlotās senās Romas dzīvi, ar tiem neciešamajiem apstākļiem, kas lika vergiem sacelties. Pats rakstnieks par ekspozīcijas lomu plašākos darbos un līdz ar to par ekspozīciju «Spartakā» stāsta: «Ievada nodaļa arvien iznāk paplaši episka, jo tai ir jāizvērpj visi tie nodomā esošie pavedieni un jānoskata galveno reprezentējošo personāžu silueti. Šajā ziņā nav principiālas starpības starp episkā darba pirmo nodaļu un drāmas pirmo cēlienu — vismaz man nē. «Mirabo», «Žannas» un tāpat «Spartaka» sākumā ir tāds orientējošs ievads, kura uzdevums ar reizi parādīt vēsturisko laikmetu, sociālo vidi, apstākļus un tos cilvēkus, kuru kolīzijās slēpjas traģēdijas virzītāji impulsi. Tiri estētiskā izkārtojumā tomēr liela starpība starp dramatisko un episko ievadu. Uz skatuves ir šauri norobežota telpa un tikpat šauri

norobežots, pusstundas garš laiks, te nepieciešami koncentrēties līdz beidzamam [...]»¹

Lasītāja iepazīstinājums ar personām un apstākļiem ekspozīcijā var būt ļoti dažāds. Par to, kā A. Upīts rīkojas romāna «Zaļā zeme» ievada daļā, pats autors pastāsta: «Lai pašā sākumā padarītu lasītājam skaidru to ģeogrāfiski-vēsturisko apvidi, kur, pēc manas izdomas, jānorisinās nākamajam kultūrvēsturiskajam laikmeta tēlojumam, es lieku savam galvenajam «varonim», pirmajam gruntniekam, Vanagam pirmajā nodaļā izbraukt plāpas sedlinieka pavadībā no vienas pagasta malas līdz otrai.»²

Ja A. Upīša romānu plašās ekspozīcijas parasti iekārtotas pašā sākumā, tad citādāk tas ir V. Lāča darbos. «Savus romānus,» raksta V. Lācis, «cenšos iesākt ar kādu asu, dramatisku situāciju, lai pamodinātu lasītāja interesi. Kad tas izdarīts, var arī mazliet apstāties, izdarīt atkāpi un pastāstīt lasītājam dažus nepieciešamus sīkumus par attiecīgā varoņa biogrāfiju vai radurakstiem, bet pēc tam atkal virzīt tālāk notikumus.»³ V. Lācis, kā redzam, priekšroku dod t. s. aizturētajai ekspozīcijai.

Ne katrā sižetiskā darbā atrodami visi pieci elementi. Nereti darbos īpašas ekspozīcijas trūkst vai arī tā līdz minimumam sašaurināta. Bez tam daži no minētajiem elementiem var saplūst (piemēram, «Andriksonā» ekspozīcija un sarežģījums), daži var dubultoties, īpaši kulminācija («Andriksonā, «Nāves ēnā» u. c.). Dažkārt lieto retrospektīvu sižetu uzbūvi, — ejot no sekām uz cēloņiem. Te atsevišķu sižeta elementu kārtība citāda. Pie tam jāievēro, ka, analizējot literāru darbu, ne tik svarīgi uzrādīt atsevišķus sižeta elementus, cik svarīgi izsekot tiem spēkiem, kas ir pamatā dramatiskajam sašņegumam; svarīgi izsekot atsevišķu epizodu un situāciju izkārtojumam atbilstoši autora nolūkam, atbilstoši raksturu un to atklāsmes īpatnībām.

Plašajās epikas formās galvenā sižetiskā līnija dažkārt risinās paralēlu sazarojumu formā (piemēram,

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 20. sēj., 424. lpp.

² Turpat.

³ V. Lācis. Mazliet par manu darbu. Rakstnieka piezīmes. «Literatūra un Māksla», 1960, 33. nr.

V. Lāča romānā «Vētra»). Tādos gadījumos, pārejot no vienas sižeta līnijas uz otru, bieži notiek darbības pārtraukums, kas var saistīties arī ar zināmu laika posmu izlaidumiem. Pārtraukumi laika ziņā var būt arī tad, ja sižets risinās bez paralēliem sazarojumiem. Garāku laika posmu izlaidumi sižeta līnijas risinājumā ir V. Lāča romānā «Uz jauno krastu». Tas dod iespēju autoram aptvert plašāku laika periodu. Pats rakstnieks par sižeta veidojumu savos plašajos darbos stāsta: «Lielā episkā darbā, kur nākas stāstīt par daudzu personāžu likteņiem, lietoju paralēlās darbības kompozīcijas principu: stāstot par kāda personāža (vai arī veselas darbojošās grupas) likteņiem un novedot sižeta līniju līdz noteiktam punktam, es uz brīdi atstāju šo grupu, pāreju pie citiem personāžiem, attīstu citu sižeta līniju, «panāku», nedaudz «apdzenu» pirmo grupu, pēc tam atkal atgriežos pie tās un savukārt virzu uz priekšu šīs grupas darbību — atkal «iedzenu» un «apdzenu» tik ilgi, kamēr abas paralēlās līnijas saskaras, saplūst vienā. Tas, protams, ir tikai kompozīcijas paņēmieni, var to nosaukt pat par vienkāršu «triku», bet lielā, daudzu līniju darbā tā pielietošana ir noderīga.»¹

Bez galvenās sižetiskās līnijas, kurā, darbojoties galvenajām personām, risinās galvenais konflikts, plašos darbos mēdz būt arī sižetiskās blakuslīnijas, kas risina vai nu citus, pakārtotus jautājumus galveno personu dzīvē tēlotajā laika posmā, vai arī saistās tikai ar blakuspersonām. Tā, piemēram, V. Lāča romānā «Zvejnieka dēls» galvenā sižeta līnija, kas risinās kā galvenā varoņa Oskara Kļavas cīņas līnija pret iesīkstējušiem paradumiem, ir bez paralēliem sazarojumiem, taču tajā ievijas dažas blakuslīnijas, kas risina konfliktus Oskara personiskajā dzīvē.

Sižeta risinājumā svarīgs noteikums ir *darbības motivācija*. Rakstniekam pārlicinoši jāatklāj, jānopamato notikumu cēloņsakarība, jārāda, kā notikums izaug no notikuma un kā tie saistās ar raksturiem, ar to iekšējo loģiku.

¹ V. Lācis. Mazliet par manu darbu. Rakstnieka piezīmes. «Literatūra un Māksla», 1960, 33. nr.

Atveidojot notikumu norisi, rakstniekam jāpārlicina lasītājs par notikumu savstarpējo saistību. (Notikumu saistījumu to cēloņsakarībā B. Tomaševskis savā «Poētiskā» sauc par dinamisko motivāciju.) Notikumu saistījums var būt atklāti motivēts vai slēpts (lasītāja intriģēšanai), nejaus vai tāds, kur lasītājs jau iepriekš tiek sagatavots gaidāmajiem notikumiem (t. s. sagatavotāji motīvi).

Runājot par notikumu norises motivāciju, jāievēro, ka pamatu mākslinieciskajai motivācijai dod dzīves norišu cēloņsakarība, tās atveidojums. Taču ne katra cēloņsakarība, kas atspoguļojas daiļdarbā, saucama par māksliniecisku motivāciju. Tāpat kā dzīves kontrasts un mākslinieciskā kontrastēšana ir divas lietas, tāpat arī dzīves parādību cēloniskā sakarība un notikumu mākslinieciskais sasaistījums nav viens un tas pats, jo mākslinieciskā motivācija ir *māksliniecisks* cēloņsakarības atklāšanas veids.

Tā, piemēram, to notikumu cēloņsakarīgā virkne, kas saistās ar gatavošanos kūts dedzināšanai, romānā «Zaļā zeme» atklāta pakāpeniski vairākās vietās, taču nekur tā, ka lasītājs pilnīgi atskārstu tos motīvus, kas pamatā tik savādai Brīviņa rīcībai, kā iecietība pret Bramani, siena sakraušana citā vietā u. c., līdz beidzot bezmērķīgā braukšana pa pagastu pēdējā vakarā. Visas situācijas, kurās rādīta savādā rīcība, liecina, ka gatavojas kāds notikums. Tās kalpo vienlaicīgi gan kā slēpti, gan kā sagatavotāji motīvi.

Runājot par sagatavotājiem motīviem, jāpiezīmē, ka ne katrreiz sagatavotājiem motīviem pamatā objektīva cēloņsakarība. Tā, piemēram, Tatjanas sapnis Puškina «Jevgeņijā Oņeginā» kalpo kā sagatavotājs motīvs sekojošai divkaujai. Sapnis nevar būt par cēloni objektīvajai notikumu norisei ne dzīvē, ne mākslas darbā. Sapnis šeit kalpo mākslinieciskās motivācijas nolūkiem — lai parādītu tēloto personu noskaņu un iespējamo rīcību un lai saistītu lasītāja uzmanību. Raksturīgs piemērs tāda veida sagatavotājam motīvam atrodams arī A. Griģuļa novelē «Caur uguni un ūdeni». Tās ir Krista domas par tādu varbūtību, ka Pliens kaujā varētu krist.

Arī nejausībai ir sava vieta tēloto notikumu saisti-

jumā. Tā, piemēram, V. Lāča romānā «Uz jauno krastu» nejauša ir Līzes sastapšanās ar Pacepļa kāzu braucienu. Šāds sagadīšanās izlietojums palīdz rakstniekam iespaidīgāk realizēt savu māksliniecisko ieceri.

Mākslinieciskā ziņā nav augstvērtīgs tāds raksturu konflikta atrisinājums, kas balstās uz nejaušību, kā tas, piemēram, daļēji ir R. Blaumaņa lugā «Ļaunais gars», kur kapitālistisko, naudas varas attiecību sakropļotie raksturi it kā uz kādu burvju mājienu atbrīvojas no šā «ļauņa gara» apmātības. Raksturu loģika šādu pārvērtību nepieļauj.

Un beidzot par sižetu jāpiezīmē, ka katram literatūras veidam, paveidam un žanram ir savas īpatnības kā visā kompozīcijā, tā arī sižeta veidojumā. Tā, piemēram, lugai ir citāda sižetiskā uzbūve nekā romānam. Ja romānā izvērstā veidā var risināt vairākas sižeta līnijas, tad lugā visa darbība jākoncentrē ap vienu galveno konfliktu, kura risinājuma ilgumu ierobežo skatuves prasības.

Galvenā cīņas līnijā lugā neizvēršas, neattīstās vienmērīgā gaitā. Darbības attīstībai raksturīgi sasprieguma un palēninājuma momenti.

Sarežģījumus, kas rodas negaidītas apstākļu maiņas rezultātā un rada jaunu nemiera stāvokli, sauc par peripetijām. Galvenās darbības aizkavējumus, palēninājumus sauc par retardācijām.

Dialogam kā lugas veidojuma pamatelementam divējāds uzdevums — atklāt raksturus un virzīt darbību pēc t. s. «zobratu principa», kur katra replika ir it kā sitiens vai pretsitiens.

Drāmas teorijā pazīstama virkne dažādu tehnisko paņēmieniņu sižeta risinājumā: «noklausīšanās», «strupceļa», «personāža sajaukšanas», «spēku koncentrācijas» u. c. paņēmieni.

Liroepikā sižetiskais vēstījums ieturēts liriskā noskaņā, piesātināts ar paša autora pārdzīvojumu. Blakus tam, vēstījumu par notikumiem bieži vien pārtraucot (un dažkārt arī griežoties pie lasītāja), autors biežāk nekā epikā lieto liriskās atvirzes, kurās izsaka savas domas un jūtas sakarā ar tēlotajām parādībām.

Tēlu sistēma

Dzīve ir tik daudzveidīga, ka dažkārt var likties pat, ka tā nejaušību pilna un haotiska. Rakstnieks, cenzdamies šai raibajā dažādībā atrast būtisko, likumsakarīgo, noteicošo un vienojošo, ietiecas dzīves parādību kopsakaros. Atveidojot parādības to savstarpējā saistījumā, viņš sniedz noteiktu tēlu kārtojumu. Tāpēc blakus sižetam kā notikumu sistēmai otrs galvenais uzbūves elements sižetiskajos darbos ir tēlu sistēma. Liela nozīme daiļdarba izveidē ir gan tēlu skaitam, gan to savstarpējam izkārtojumam. Tēlu izkārtojums daiļdarbā atspoguļo cilvēku attieksmes dzīvē un reizē piešķir izvirzītajām problēmām vajadzīgo kopsakaru.

Daiļdarbā atveidotā notikumu sistēma un tēlu sistēma orgāniski saistās: tēli izkārtojas un atklājas notikumu attīstības gaitā, konflikta risinājuma gaitā.

Tā, piemēram, M. Birzes stāstā «Visiem rozēs dārzā ziedi...» personas atkarībā no viņu attieksmes pret tēlotajiem notikumiem sadalās cīņas ceļa gājējos (Ģirts Viņauds, Elmārs Apenājs, arī Zenta un vēlāk arī Helēna), cīņas atbalstītājos (vecie Sniedzes un Viņaudi), pašlabuma meklētājos (Brausku pāris u. c.) un tautas ienaidniekos (Frickalns, Vīzemanis, Elziņš, Brenners u. c.).

Tēlu sistēmas veidojumā, tēlu savstarpējā izkārtojumā atklājas sakari un pretrunas starp cilvēkiem, starp attiecīga laikmeta sabiedrības grupām un šķirām. Tāpēc analizē tēlu sistēmu, it īpaši plašos darbos, parasti izkārto pa grupām.

Tēlus grupējot, jāiziet no to attieksmes pret galveno konfliktu, pret galveno problēmu, kas risināta darbā.

Plašos darbos, kuros risināti visā tautas dzīvē svarīgi vēsturiski konflikti, tēli parasti sadalās pēc sociālām attieksmēm un konfliktiem, citiem vārdiem, — pēc to sociālās piederības. Tā, piemēram, romānos — epopejās «Zaļā zeme», «Plaisa mākoņos», «Uz jauno krāstu», «Vētra» u. c., aplūkojot tēlu sistēmu, tēlus grupējam pēc to piederības noteiktām šķirām un slāņiem,

piemēram, romānā «Zaļā zeme» izdalām lauku buržuāzijas pārstāvjus, vidējos un sīkos saimniekus, laukstrādniekus, amatniekus, vācu muižas un baznīcas pārstāvjus un romāna beigās dažādu pilsētas šķiru un slāņu pārstāvjus.

Kurā katrā darbā tēlotajām personām varam atrast to šķirisko, vispār — sociālo piederību, un tas arī jādara, tomēr tas nenozīmē, ka visos darbos tēli grupējami tikai pēc sociālās piederības. Neiespējama šāda grupēšana tādos darbos, kuros tēloti vienas šķiras vai sociāla slāņa piederīgie, un pie tam tādos gadījumos, kad konflikts izvēršas ne sociālā, bet tīri individuālā plāksnē, kā tas, piemēram, ir A. Upīša novelē «Dūmos», kur divi strādnieki rādīti greizsirdības konfliktā.

Lai izprastu atsevišķu tēlu un to grupu vietu un lomu visā darba uzbūvē, nepietiek, ja nosauc galvenās un blakuspersonas; nepieciešams noskaidrot, kādas ir to savstarpējās attiecības un kādā attiecsmē tās nostādītas pret attiecīgā daiļdarba galveno ideju. Tātad atsevišķi tēli un to grupas jāskata no darba tematiskās vienotības viedokļa, ciešā kopsakarā ar idejisko nolūku. Tā, piemēram, V. Lāča romānā «Uz jauno krastu» visa tēlu sistēma izkārtojas atbilstoši tēloto personu nostājai un rīcībai vecās iekārtas sabrukuma un padomju varas nodibināšanās apstākļos. Rakstnieks parāda, ka tautas cīņa pret darbaļaužu ienaidnieku nometni atver acis arī tiem, kas nonākuši šīs bojā ejai nolemtās šķiras ekonomiskos, ideoloģiskos un pat arī, kā romānā redzam, «radniecības» valgos (Aivars kā budža Tauriņa audzudēls). Visi, kas spēja atrast ceļu uz tautu, spēja atrast ceļu «uz jauno krastu». Blakus revolucionārajiem pagrīdniekiem, kurus pārstāv Jānis Lidums un viņa ģimenes locekļi, nostājas ne tikai strādnieki un sīkā un vidējā zemniecība, bet arī visi tie jaunieši, kas redzīgi uztver dzīvē notiekošo un, apgūstot zinātnisku pasaules uzskatu, nostājas tautas pusē un līdz ar to tautas un savas nākotnes pusē.

Paturot vērā to, ka tēlu sistēma daiļdarbā izkārtojas pēc tēlu attiecības pret galveno konfliktu, jāievēro arī tas, ka konflikta risinājuma gaitā šī attiecība var mainīties.

Dažkārt mēdz tēlus iedalīt pozitīvajos un negatīvajos. Praktiski tas nereti noder tēlu vispārīgajam raksturojošam grupējumam atbilstoši autora idejiskai iecerei, taču neder kā tēlu grupējuma princips vispār, jo visbiežāk reālistiskajos darbos tikai galējos pretpolus varam raksturot ar «pozitīvs» un «negatīvs». Tā, piemēram, novelē «Nāves ēnā» par pozitīvu var apzīmēt īsti tikai Grīntālu, par negatīvu — Zaļgu, bet Birkenbaums un visi citi paliks ārpus šā dalījuma. Tāpēc visu tēlu apcerē nav tik svarīgi tos iedalīt labajos un ļaunajos, cik svarīgi noskaidrot autora idejisko attieksmi pret tiem — kādām rakstura īpašībām viņš simpatizē, kādas nosoda.

Bieži personas daļa galvenajās un blakuspersonās. Tāds dalījums palīdz noskaidrot tēlu un to grupu vietu visā tēlu sistēmā, visā darba uzbūvē. Tomēr, tā sadalot tēlotās personas, jāievēro, ka pats rakstnieks arī šai gadījumā nedod pamatu krasam personu sadalījumam. Piemēram, grūti pateikt, kuras personas romānā «Mērnīeku laiki» ir galvenās un kurām pieder tikai blakusnozīme. Tomēr, kā minēts, šāds grupējums noder pārskatāmākam tēlu sistēmas raksturojumam, tāpēc vajadzības gadījumā izmantojami.

Analizējot literārus tēlus, pēc tam, kad noteikta atsevišķu tēlu un grupu loma visa darba idejiskā saturā izpausmē un līdz ar to visa darba kompozīcijā, parasti pievēršamies galvenā varoņa un centrālo tēlu analīzei.

Par galveno varoni sauc darba centrā izvirzīto raksturu, kas saistīts ar darba centrālo idejisko līniju. Dažkārt par galveno varoni sauc to personu, kas dzīvē ir varoņa lomā, bet literārajā darbā kompozicionāli nav ievirzīts tēlojuma centrā. Daiļdarba analīzē tam nav attaisnojuma. Tā, piemēram, V. Plūdoņa balādē «Tīreļa noslēpums» nav pamata par galveno varoni uzskatīt kritušo revolucionāru, jo darba centrā izvirzīts ganu zēns. Tāpat romānā «Klusā Dona» literārā termina nozīmē galvenais varonis ir Grigorijs Meļehovs. Literārajā darbā literāra termina nozīmē galvenais varonis ir raksturs, kam idejiskā saturā atklāsmē un sižeta risinājumā ierādīta galvenā vieta.

Analizējot literāru darbu, jāatklāj ne tikai tēlu idejiskais un psiholoģiskais saturs, t. i., ne tikai jāparāda,

kāda nozīme tiem dzīves īstenības izziņā, cik tie tipiski, kā saskan ar dzīves patiesību (par to bija runa iepriekšējā nodaļā), bet reizē arī runā par to vietu daiļdarba uzbūvē un par tēla māksliniecisko veidojumu — jānoskaidro, kā ar visu darba struktūru motivētas tēlojamo raksturu attiecības, rīcība.

Tā pieejot tēliem un tēlu sistēmai, rezultātā varam noskaidrot, cik patiesi un mākslinieciski iespaidīgi rakstnieka uztverē un vērtējumā atveidotas dzīves cēloņsakarības.

SEKUNDĀRIE KOMPOZĪCIJAS ELEMENTI UN PAŅĒMIENI

Blakus aplūkotajiem galvenajiem daiļdarba komponentiem — personām un notikumiem — sižetiskajos darbos, īpaši epikā, ir virkne citu komponentu. Atšķirībā no aplūkotajiem galvenajiem komponentiem (elementiem), kas sižetiskā daiļdarbā vienmēr nepieciešami, sekundāro kompozīcijas elementu un paņēmieni izlietojums nav obligāts — tie var būt, bet bez tiem nereti var arī iztikt.

Starp sekundārajiem kompozīcijas elementiem nozīmīga vieta ir gandrīz katrā darbā sastopamajam apstākļu, vides atveidojumam un it īpaši dabas tēlojumiem.

Par *dabas tēlojumiem* jeb peizāžiem sauc dabas ainu atveidojumus literārā darbā. Tie sastopami galvenokārt episkajos darbos un kalpo izteiksmīgākam tēlojamo personu atspoguļojumam. Ar dabas ainu palīdzību rakstnieks rāda apstākļus, kuros dzīvo un darbojas tēlotās personas. Otrkārt, dabas tēlojumi kalpo iespaidīgākai pārdzīvojumu atveidei. Otrā gadījumā dabas tēlojumi var vai nu kontrastēt cilvēku pārdzīvojumiem, vai arī saskanēt ar tiem. Tā, piemēram, A. Upīša romānā «Zaļā zeme» atrodam spilgtu ilustrācijas materiālu minētajiem gadījumiem. Pirmkārt, visas cilvēku gaitas romānā rādītas ciešā saistībā ar to ģeogrāfisko vidi un dabas apstākļiem, kur norit viņu dzīve un darbs. Otrkārt, romāna lappusēs atrodam dabas tēlojumus, kas it kā

atbalso cilvēka noskaņojumu vai to tieši nosaka. Piemēram, vientulību, bezmāju cilvēka, bez padoma un draudzīga kolektīva atstātas meitenes izmisumu, kas apņem Bērziņu Lienu, kad pēc mātes aizvadišanas uz mūža mājām un tēva aizvešanas uz nabagmāju viņa viena nakts laikā atgriežas uz Brīviņiem, — autors pasvītro, tēlojot drēgnas, drūmas, klusas, nospiedošas nakts ainu (romāna pirmizd. 354. lpp.). Tādās pašās tumšās krāsās dabas ainava zīmēta, rādot Lienu pēc nostāšanās pret Sveķāmuru. Aizbēgot mežā, viņa sagaida «melns, šalcošs tukšums», kur «viņa ieklausījās meža baismīgo šņākoņu un sarāvās pavisam maziņa. Tumsa šķita tik bieža, ka to pat sataustīt varētu» (turpat, 579. lpp.). Te jau it kā pat alegoriskā formā raksturota tumsa, kas apņem Lienu. Ziemas tuvošanās nojauta vēl padziļina šo traģisko noskaņu: «Egles stāvēja tumši sabozušās, aukstumu paredzēdamas...» Un Lienā tas izraisa bezspēcīgu un bezcerīgu paļaušanos tālākai notikumam plūsmi, kas nes viņas dzīvi it kā pret ziemu.

Dabas aina kā pretstats cilvēka noskaņojumam rādīta, piemēram, tanīs romāna lappusēs, kur rakstnieks tēlo saīgušo Upīšu Mārtiņu svētdienas rītā ejam pa tīrumiem (turpat, 74.—77. lpp.).

Bez tam dabas tēlojumiem var būt arī simbolisks raksturs, kā tas ir vairākās vietās A. Upīša romānā «Ziemeļa vējš» un romāna «Plaisa mākoņos» ieskaņā.

Samērā bieži literāru darbu kompozīcijā sastopam *kontrasta paņēmieni*. Tas kalpo dzīvē esošo pretstatu iespaidīgākai atveidei, taču nav vienādojams ar pretstatiem pašā tēlojamā priekšmetā. Par kontrasta paņēmieni kompozīcijā varam runāt tikai tur, kur autors ar īpašu apsvaru saasinājis, padarījis pilnīgāk uztveramas dzīves pretrunas, tur, kur notiek tēloto parādību kontrastēšana. A. Upīts sakarā ar šā paņēmiena izlietojumu romānā «Zaļā zeme» raksta: «Sociālistiskā izpratne liek kultūrvēsturisko laikmetu skatīt saimniecisko, sociālo un no tiem izrietošo psiholoģisko pretmetu jomā. Pretmetīgu skatu un tipu savirknējums palīdz ne vien parādīt laikmeta dzīves norisi, bet arī ciešāk un neatlaidīgāk piesaistīt lasītāja interesi tēlojuma garajai gaitai. Labi vai slikti tas izdarīts, bet visa «Zaļās zemes»

stilstiskā koncepcija veidota ar tādu nodomu. Līdzās Brīviņu gruntnieka vāczemnieka arklam, linu maļamai mašīnai un citiem dzimtsīpašuma ieguvumiem esmu rādījis iebūvieša Oša izūtrupēšanu. Blakus saimnieka zirgiem, ko pat vasaras laikā var ragavās jūgt — tā paša iebūvieša niķaino, kas viņu iedzen kapā. Pēc Vanaga dižajām bērēm es ar nolūku tuvā atstatumā esmu nolīcis Bērziņu Lienas mātes bēdīgo aprakšanu un tēva novietošanu nabagmājā. Tādu pretmetu ainu romānā ir daudz, to nolūks parādīt dziļo sociālo plaisu «viskopas tautas lietā», likt nojaust tos cēloņus, aiz kuriem radusies nenovēršama šķiru atšķelšanās arī lauku pasaulē ar tās tālākajām sekām līdz pat mūsu dienu īstenībai.»¹

Tāpat tas fakts, ka lielsaimnieks tiek apglabāts citādāk nekā kalpa cilvēks, pats par sevi vēl nedotu pamatu runāt par kontrasta paņēmieni romāna kompozīcijā. Tie vienkārši ir dzīves pretstati, kas atspoguļojas to reālistiskajā atveidojumā. Bet, kad autors abas šīs bēres tēlo blakus un pie tam izlieto vēl arī citus paņēmienus, lai iespaidīgāk parādītu šo pretstatu, varam runāt par kontrasta paņēmieni kompozīcijā un vispār tēlojumā.

Samērā bieži, it īpaši plašākos sižetiskos darbos, sastopamies ar *masu skatiem*, ar masu tēlojumiem. Masu skati var būt izlietoti kā fons atsevišķu cilvēku notēlojumam, bet var būt arī izvirzīti priekšplānā. Otrajā gadījumā masu tēlojumi kļūst it kā par darbojošos varoni, kā tas, piemēram, ir A. Upīša romānā «Plaisa mākoņos», kur īpaši atzīmējams meistariskais Rīgas (Dzutes) dumpja tēlojums. Te atveidotās masas nav bezsejains pūlis. No masas izdalītas arī atsevišķas personas, taču rādītas kā neatņemama masas sastāvdaļa, kas darbojas masu noskaņā.

Cits uzdevums masu, pareizāk, sadzīves skatiem A. Upīša romānā «Zaļā zeme». Te atsevišķās ainās tēlotās masas nav sociāli vienotas. Sadzīves ainas «Zaļajā zemē» kalpo sociālo pretrunu atklāšanai (vecā Vanaga bēres, tirgus skats u. c.).

Masu skati noder kā līdzeklis plašu tautas slāņu dzīves, noskaņojumu un cīņu atveidojumam. Līdz ar to «so-

¹ A. Upīts. Kopoti raksti, 20. sēj., 426. lpp.

ciālistiskā reālisma prozas lielajam stilam masu tēlojumi kļūst par vienu no visievērojamākajiem un nepieciešamākajiem iztēles un vēstījuma līdzekļiem...» (A. Upīts).

Epikā un liroepikā nākas sastapties arī ar *liriskajām atvirzēm*. Par liriskām atvirzēm sauc tādas vietas autora valodā, kas iziet ārpus personu tēlojuma notikumos un izteic paša autora domas un jūtas sakarā ar to, kas tēlots. Protams, ne jau katras autora paša domas rada atvirzi no sižeta. Lai tā tiešām būtu atvirze, tai jāpārtrauc vēstījums par parādībām un jāizteic autora paša attieksme pret to, kas tēlots. Piemēram, A. Upīša romānā «Ziemeļa vējš» ir ne mazums autora tiešu pārspriedumu par dažādiem jautājumiem, taču tie visbiežāk sniegti tā paša sižetiskā vēstījuma ietvaros un tāpēc neveido atvirzes no sižeta. Mākslinieciski veiksmīgi veidotas liriskās atvirzes atrodam Ē. Vilka stāstos. Piemēram, «Zaļajā kokā», notēlojis vasaras nakts skaistumu, autors izsaucas: «Kā gan mēs dzīvotu bez tādām jaukām naktīm?» Citā vietā tajā pašā stāstā autors aizvirzās liriskās pārdomās par sakaltušu ziedu, kas varētu atgādināt mirušo Līviķu māti.

Par *publicistiskām atvirzēm* sauc tādas atvirzes, kurās atšķirībā no liriskajām izteiktas nevis autora liriskās noskaņas, bet sabiedriski politiska rakstura vērtējumi. Palaikam publicistiskās atvirzes sastopamas jaunākajos V. Lāča romānos. Kā raksturīgu publicistisku atvirzi var minēt romāna «Vētra» nobeiguma lappusi, kur V. Lācis, pabeidzis romāna sižetiskā pavediena risinājumu, izsaka savas domas par romānā attēlotajām sabiedriski politiskajām parādībām.

Blakus publicistiskām atvirzēm V. Lāča darbos vietumis sastopami arī *publicistiski stāstījumi*, kas ietveras sižeta risinājumā, vēstījumā par cilvēkiem notikumos. Tie veic savu lomu tad, ja rakstniekam jāpārstāsta atsevišķi notikumi, kas sižeta notikumu virknē nepieciešami, taču nav tik nozīmīgi, lai tos sniegtu izvērstā mākslinieciskā tēlojumā.

Dažos sižetiskajos darbos atrodamas *iestarpinātas epizodes*, kas pašas pār sevi neizriet no darbā attēlotā galvenā konflikta. Iestarpināts stāstījums par kādu līdzīga

vai pretēja rakstura notikumu palīdz labāk izprast daiļdarba jēgu. Kā raksturīgu iestarpināto epizodi literatūras teorētiķi parasti min stāstu par kapteini Kopeikinu Gogoļa «Mirušo dvēseļu» beigu daļā.

Dažos plašākos darbos atrodam iestarpinātas ne tikai sikākas epizodes, bet arī noveles, piemēram, Ž. Grīvas aprakstā «Zem albatrosa spārniem», vairākos V. Lāča romānos u. c. V. Lācis pats par šo īpatnību romānu kompozīcijā stāsta: «Dažreiz lietoju arī citu kompozīcijas paņēmieni (iepriekš rakstnieks stāstījis par pārejām no vienas sižeta līnijas uz otru. — V. V.); romāna sižetiskajā audumā ieaužu atsevišķas patstāvīgas noveles, kuras šķietami nevirza un arī neattīsta tālāk sižetu, tās pat no pirmā acu uzmetiena it kā bremzē romāna darbības attīstību. Tomēr gala iznākumā katra tāda novele atdzīvina sižetu, vispārējā notikumu attēlojuma gleznā ienes jaunus toņus, dod lasītājam zināmu «atelpu» — emocionālu noskaņu. «Putnos bez spārniem» un «Zītaru dzimtā» ir dažas šādas noveles. Romāns «Uz jauno krastu» radies, apvienojot trīs patstāvīgas noveles. Pēc sākotnējās ieceres es gribēju uzrakstīt trīs atsevišķus stāstus: vienu par Aivara Līduma un viņa tēva likteni, kā arī par budzi Tauriņu, otru par Annu Pacepli un viņas ģimeni, trešo par Čūsku purvu. Pārskatot sakopoto materiālu, es pārliecinājos, ka, apvienojot šos trīs sižetus, var rasties pamats romānam. Tā radās epopejas iecere.»¹

Nereti daiļdarba uzbūvē izlietots *gredzena paņēmiens*. Par gredzena paņēmieni kompozīcijā sauc tādu darba izkārtojumu, kad tā sākums un beigās sasaucas.

Sižetiskajos darbos gredzena paņēmiens vēstījumu padara retrospektīvu (uz pagātņi vērstu), t. i., notiek it kā atskats uz bijušo, lai tad atkal atgrieztos tagadnē. Spilgtu gredzena kompozīcijas paņēmieni atrodam «Mērnieku laikos», kur romāna sākumā un beigās tēlota Annužas un Lienas meitas Anniņas kopīgās gaitas. Gredzenveida kompozīcija ir arī B. Sauliņa poēmā «Neaizmirstamie» un Ē. Vilka stāstā «Viss notika vasarā».

Kā īpašs gredzena kompozīcijas veids minams t. s.

¹ V. Lācis. Mazliet par manu darbu. Rakstnieka piezīmes. «Literatūra un Māksla», 1960, 33. nr.

stāsts stāstā. Tas ir tāds darba izkārtojums, kur stāsta vidējā daļa risinās kā stāstā tēlotās personas vēstījums, stāsts. Tā tas, piemēram, ir A. Griguļa satīriski humoristiskajos stāstos «Kā es karjeru taisīju» un «Paps brauc ar traktoru».

Epikā bez tam īpaša nozīme izvēlētajam *vēstījuma veidam, viedoklim*. Ir darbi, kuros stāsta pats autors, un darbi, kuros stāstījums norit kādas personas (vai arī dzīvnieka vai priekšmeta) skatījumā, uztverē.

Darbus, kuros stāstītājs nav pats autors, var sadalīt divās grupās: pirmkārt, tādos, kas uzrakstīti tieši pirmajā personā, t. i., kur viss stāstījums sniegts kā atsevišķas tēlotās personas pieredzes tiešs atstāstījums (piemēram, A. Upīša romānā «Smaidošā lapa»); otrkārt, tādos, kuros ir stāstītājs, kas pats kā varonis tēlojumā nedarbojas (piemēram, E. Birznieka-Upīša «Pelēkā akmens stāstos»). Vidusstāvokli starp autora un personas viedokli stāstījums ieņem tad, kad autors savu balsi sapludina ar tēlotās personas balsi vienā nedalāmā vienībā (noģiedamā runa). Nereti vienā darbā notiek arī pārejas no viena viedokļa uz citu.

Ž. Grīvas aprakstā «Zem albatrosa spārniem» pamatos vēstījums rit kā autora paša stāstījums par savu ceļojumu kopā ar zvejas ļaudīm. Taču ir vietas šai darbā, kas sniegtas kā atsevišķu jūrnieku stāsti par savu dzīvi. Šajās iestarpinātajās epizodēs pats autors it kā atiet sānis, dodams vārdu tēlotajām personām (piemēram, «Stāsts par divām mīlestībām», «Neveiksminieks», «Devītais vilnis»). Noģiedamo runu kā pārejas formu starp autora uz tēlotās personas viedokli plaši savos darbos izlietojis A. Upīts.

Literāru darbu izveidē sava vieta ir arī dažādiem *atkārtojuma, kāpinājuma* u. c. paņēmieniem, kas palīdz iespaidīgāk atveidot raksturus viņu pārdzīvojumos. Tā, piemēram, V. Lācis novelē «Vanadžīņš» noskaņas kāpināšanai labi izlieto dabas tēlojumus un atkārtojumus, kuros ar pieaugošu dramatismu izskan zēna atstātības motīvs.

Dažu darbu uzbūvē svarīgāku vietu ieņem vieni, citos — citi no aplūkotajiem elementiem un paņēmieniem. Kompozīcijas analīzē svarīgi atrast to kompozīcijas īpatnību, kas noder kā atslēga visai daiļdarba kompo-

zīcijai un būtībai. Tā, piemēram, V. Plūdoņa dzejojuma «Divi pasaules» analīze jāsāk ar to, ka dzejnieks ar kontrasta paņēmienu kompozīcijā saasinātā veidā atklāj dzīves pretrunas. Un tikai tad, ja uzmanības centrā paturam tieši kontrasta paņēmienus, mēs varam mērķtiecīgi noskaidrot visu citu tēlojuma līdzekļu pakļautību autora nolūkam. Romānu — epepeju analīze parasti sākama ar tēlotajiem vēsturiskajiem konfliktiem tautas dzīvē, šķiru attiecībās, līdz ar to dabiski pārejot uz daiļdarba sižeta izveides un tēlu grupējuma apskati.

Kompozīcijas analīzes piemēra dēļ īsumā pasekosim Arvīda Grigūļa stāsta «Caur uguni un ūdeni» uzbūvei.

Rakstot šo stāstu, autora nolūks ir bijis Lielā Tēvijas kara grūtāko cīņu posmā parādīt, ka, cīņās, grūtībās rūdoties, aug tāda kaluma viri, kas ar savu morālo spēku un izturību spēj aizstāvēt savas dzimtenes brīvību jebkuros apstākļos. Šo ideju autors pauž, tēlojot kādas latviešu strēlnieku rotas aizstāvēšanās kaujas purva salā 1941. gada rudenī (tēma).

Galvenais konflikts šai stāstā risinās starp rotu un neatlaidīgi uzbrūkošo ienaidnieku, kura pārstāvji stāstā kā tēli nefigurē. Tēlojuma centrā izvirzīts jauns, nepiedzīvojis rotas komandieris — jaunākais leitnants Kristis. Stāsta galveno sižeta līniju veido rotas gatavošanās ienaidnieka atsišanai izšķirošajā kaujā. Centrālais pavediens šajā sižeta līnijā ir nepiedzīvojušā rotas komandiera izaugsme par nesalaužamu kaujinieku un komandieri, kura vārdu ar cīņu min visi rotas karavīri.

Stāsta sižetiskais risinājums izkārtots tā, ka ekspozīcijā — stāsta pirmajā nodaļā autors iepazīstina lasītāju ar cīnītājiem un ar cīņas apstākļiem: «Kaujās izretinātā rota mirka nakts lietū un grima purvā.» Ekspozīcijas daļā atklājas arī cīņas spēka rezerves, rotas optimisms.

Par sarežģījuma momentu uzlūkojams tas brīdis, kad cīnītāji, nomainījuši iepriekšējo rotu, stājas priekšējā līnijā. Krīt cīņās pieredzējušais komandieris Pliens, un viņa vietā stājas Kristis. Rota viņā vēl neredz komandierim nepieciešamo rūdījumu. Taču cīņas iznākums ir visa kolektīva dzīvības un goda jautājums, tāpēc rota bez ierunām izpilda jaunā komandiera pavēles, veic

visus priekšdarbus, kas nepieciešami salas aizstāvēšanai.

Darbības attīstībā autors atklājis visas tās neizmērojamās grūtības, caur kurām kā caur uguni un ūdeni jāiziet rotas cīnītājiem. Grūtību pārvarēšana darbības attīstībā rādīta gan visa sižeta apjomā, t. i., visas rotas darbības apjomā, gan arī centrālā pavediena risinājumā, kas saistās ar Krista izaugsmi. Kā svarīgākās epizodes darbības attīstībā (3. nod.) izvirzās šādas: epizode pie pusdienu sadales, kurā atklājās, ka Kristis kā komandieris vēl nav pietiekami saskatījis un novērtējis cīnītāju biedriskumu un kolektīva morālo vienotību; tad epizode, kurā atklājās Krista humānisms — aizmiņģu sardzes vīra Apsīša apžēlošana; tālāk — pirmās kaujas un epizode, kurā rādīts, kā Kristis ievainoto Saksu iznes no uguns lauka — tā ir epizode, kas sevišķi ceļ Krista autoritāti. Ar īpašu māksliniecisku apsvaru autors pēc tam, kad Kristis ieguvis labu vīrišķīgu rūdiņumu, īpašā epizodē viņam liek pazaudēt arī jauneklīgo, ārējo kinoaktiera skaistumu — Kristis apdedzina seju, bez tam arī viņa iznesīgo gaitu salauž reimatisms. Un tomēr Kristu tas vairs nesāpina. Cīnītājs, kas nāvei acīs skatījies un ir cieši saistīts ar cīņas biedriem, par sīkumiem nedomā. Varonis sāk dzīvot kolektīvā, un viss vērtīgais dzīvē viņam saistās ne vairs tikai ar personisko labklājību, bet ar kolektīva cīņu, ar kolektīva likteni. Tas parādās visās tālākajās nocietinājumu sagatavošanas ainās, kur Kristis apdedzinātu seju, klibs klepodams rīko ļaudis, gatavojoties izšķīru kaujai. No visām šīm minētajām epizodēm lasītājam jau ir skaidrs, ka tāds kolektīvs par lētu maksu ienaidniekam salu neatdos. Tad seko izšķirošā nakts kauja un iestājas tas mirklis, kad aptrūkst munīcijas... Bet tad parādās savējo lidmašīna un kaujas iznākumu nosver par labu Krista rotai. Atrisinājums: pienākot papildspēkiem, ienaidnieku padzen un rotas cīnītāji dodas atpūtā. Sižeta risinājumā īpaša, intīma izskaņa dota centrālajam pavedienam — Kristis satiek Zigrīdu.

Autors Kristu kā jaunu, augošu komandieri atklāj attieksmēs pret rotu visumā vai pret atsevišķiem cīnītājiem, pēc kāda laika atkārtoti liek rotas pārstāvjiem

raksturot Kristu viņa izaugsmē: autora paša tiešo raksturojumu aizstāj netiešais. Tiešā raksturojumā stāsta sākumā uzsvērta Krista skaistā āriene, lai vēlāk kontrastā tai izvirzītu citu pievilcību: Krista vīrišķību. Netiešā veidā autors Kristu atklāj situācijās, kas viņu reizē raksturo kā cilvēku un rotas komandieri. Izvēlētajās situācijās Krista raksturs atklājas galvenokārt viņa rīcībā un valodā.

No sekundārajiem kompozīcijas elementiem stāstā izmantoti galvenokārt dabas tēlojumi, kas šajā stāstā kalpo par darbības fonu, iezīmē apstākļus, kādos jād darbojas tēlotajām personām, un, otrkārt, dabas tēlojumos it kā atbalsojas rotas noskaņojums, pārdzīvojumi. Ja sākumā rota «mirka nakts lietū un grima purvā», tad pēc izcīnītās uzvaras, izejot atpūtā, uzvarētājus it kā pati daba, laipni saņemdama, āplej ar saules gaismu un zemei liek paklāt dzeltenu smilšu segas zem kājām.

No sekundārajiem kompozīcijas paņēmieniem autors vēl izmantojis sagatavotājus motīvus un kontrasta paņēmieni. Sagatavotāju motīvu autors sevišķi izmantojis stāsta sākumā, pievērsot lasītāja uzmanību tam, ka ar komandieri Plienu var notikt arī tas launākais, un tad Kristam var pienākt smagas dienas. Tā, piemēram, ekspozīcijas daļā autors Kristam liek iedomāties: «Ja no diviem atņem vienu, paliek — viens. Pārāk vienkārša rēķināšana.» Šis motīvs kalpo to notikumu sagatavošanai, kas ietveras sižeta sarežģījuma daļā. Sagatavotāji motīvi aužas arī darbības attīstībā — tie lasītāja uzmanību virza uz izšķirošo brīdi — pēdējo nakts kauju, kas sižetā ir kulminācijas moments.

Kontrasta paņēmieni kompozīcijā vispirms izmantots jau minētajos dabas tēlojumos stāsta sākumā un beigās. Šis kontrasts palīdz izcelt cīnītāju pārdzīvojumus pirms un pēc izšķirošās kaujas. Bez tam kontrastā grūtībām rādīts cīnītāju optimisms, humors. Kontrastēti savā ziņā stāsta sākumā arī Pliens un viņa vietnieks Krists. Šis kontrasts portretos kalpo Krista vēlākās izaugsmes izcelšanai, liekot atzīt viņu par pilnvērtīgu komandieri.

Šis īsais stāsta kompozīcijas skicējums praksē, analizējot visu darbu, būs, no vienas puses, papildinājums ar plašāku stāsta idejiski tematiskā pamata noskaidrojumu,

te piesaistot klāt gan stāsta rašanās vēsturisko apstākļu skaidrojumu, gan ziņas par autoru stāsta uzrakstīšanas laikā, bez tam papildinājumu dos arī stāsta valodas, t. i., autora un personāža valodas analīze.

Šie papildinājumi, tāpat arī iepriekš uzrādītie atsevišķie sekundārie kompozīcijas elementi pēc iespējas ciešāk iekļaujami galveno tēlu un līdz ar to galveno kompozīcijas elementu analīzē.

Lai ielūkotos dramaturģijas darba uzbūves īpatnībās, piemēra dēļ analizēsim Gunāra Priedes trīscēlienu drāmas «Jaunākā brāļa vasara» kompozīciju.

Autors te, tāpat kā citās savās lugās, dziļi ielūkojoties mūsdienu cilvēku attieksmēs, izvērza sabiedriski nozīmīgus rakstura jautājumus, ar katru no galvenajiem jauniešu tēliem izteikdams kādu svarīgu atzinumu par cilvēka vietu dzīvē.

Lugas galvenā darbības līnija saistās ar tās galvenā varoņa — celtniecības tehnikuma absolventa Uģa Dau-gavieša vienas vasaras darba gaitām kolhozā.

Galvenajā sižeta līnijā, kas rāda Uģa nobriedumu, «pieaugšanu» tiešajā darbā, ievijas vairāki blakussīžeti, kas risina citas problēmas galvenā varoņa dzīvē. Tās ir viņa attieksmes ar Ilgu, Daci, Kārli (sakarā ar Daci un ar Kārļa un Ojāra zādzību — tātad divās līnijās), tad, izveidojoties «trīsstūrim» Uģis — Ilga — Marts, darbībā iesaistās arī Marts un viņa sieva Monika (pēdējā, tāpat kā Kārlis, iesaistās tajā arī kā zādzības līdzdalībniece).

Lai arī luga uz beigām negūst vajadzīgo dramatisko kāpinājumu tieši galvenajā cīņas līnijā — Uģa kā celtnieka attieksmēs ar kolhoza ļaudīm, tomēr ar cilvēku raksturu pilnvērtīgu atklājumu valodā un atbilstošās situācijās luga uz skatuves ierunājas mākslinieciski iespaidīgi par svarīgāko jaunatnes dzīvē — par to, kurā virzienā meklējama īstā vieta dzīvē.

Luga sākas ar izdevīgu un dramatiskiem darbiem raksturīgu paņēmieni — ar personu sapulcināšanu kā iepazīstināšanas paņēmieni. Šis paņemiens bieži lietots, to atrodam arī A. Griguļa lugas «Māls un porcelāns» sākumā. — Pie Uģa atnākuši viņa radnieki un draugi, lai viņu aizvadītu vasaras darbā uz kolhozu. Jau no

pirmā teikuma, ko saka Uģa brāļa līgava Ērika, uzzi-
nām, ka Uģis ir Egila jaunākais brālis, kas izšķīries va-
saru pavadīt kolhoza celtniecības darbā. Daži izsaka do-
mas, ka «Mazuļa», «cālēna» nolūki neatbilst viņa rak-
sturam. Vairumam spriedums ir tāds, ka Uģis vēl «zaļš»,
nepieredzējis un tāpēc «vienmēr sacel gaisā putekļus
un iekuļas nepatīkšanās».

Tagad parādās arī pats galvenais varonis, Šādu gal-
venā varoņa uzvešanu uz skatuves atrodam daudzās
lugās, arī A. Upīša traģēdijā «Spartaks». (Šo dramatur-
ģiski izdevīgo paņēmieni atrodam izlietotu arī citās
vietās šajā Priedes lugā. Tā, piemēram, par Martu da-
būjam vispirms zināt no sarunām, un tikai tad, 2. ainā,
parādās viņš pats.)

Kad Uģis pārrodas mājās, uzreiz jau pirmajās replikās
atklājas personu gribas un pretgribas, patikas un nepa-
tikas, nodomu un pretnodomu izpaušme. Kad Uģi sauc
par «Mazuli» un «cālēnu», viņš uzreiz pasaka: «Vai
jums reiz neapniks? Mans vārds ir Uģis, uzvārds Dauga-
vietis.» Tā galvenais varonis netiešā veidā stādās
priekšā skatītājam savā īstā vārdā un uzvārdā. Ar šādu
sapazīstinājuma veidu autors personai liek veikt it kā
divus uzdevumus — tēlotā persona reagē uz citu per-
sonu rīcību un reizē stādās priekšā skatītājam, nosaucot
sevi vārdā.

Motīvs par «Mazuli», kas vairs negrib būt ne «Ma-
zulis», ne «cālēns», ir svarīgs, kompozicionāli nozīmīgs;
atkārtojoties lugas beigās un apliecinot Uģa pieaug-
šanu, tas kalpo lugas uzbūvei un iespaidīgākai tās ide-
jiski tematiskā satura atklāšanai.

Kad Uģis ieguvīvis visus nepieciešamos papildu rak-
sturojumus, vēl asāk izvirzās jautājums par viņa ne-
gaidīto soli dzīvē.

Pavieglais skolas biedrs Rūdolfs Uģi grib atvilināt no
viņa nodoma ar dažādu vasaras izpriecu piedāvājumiem
un ar brīdinājumiem: «Vai nebūs jānožēlo? Vasara as-
toņpadsmit gadu vecumā ir tikai viena katra cilvēka
dzīvē. Neatkārtojama!» Šā dzīves «labāko gadu» baudī-
tāja, patiesībā, izniekotāja filozofija sasaucas ar tāda
paša «dzīves nomnieka», tikai tālāk — līdz noziedznieka
stāvoklim aizgājušā Ojāra uzskatiem, kas atklājas lugas

beigās. Zīmīga ir Uģa atbilde Rūdolfam: «Ko tu, Rūdi, tik neatkārtojamu esi izdarījis pagājušajā vasarā? Noslaiastījies gar Ķīsezeru. Milzīgi interesanti un neatkārtojami...»

Tāpat, strīdoties par Uģa braucienu, raksturi atklāj savu attieksmi pret dzīvi. Blakus galvenajam varonim pirmajā ainā spilgti iezīmējas jau arī citas personas, gan klātesošās, gan arī tās, par kurām tikai runā.

Jau pirmajās frāzēs, ar ko sākas luga, atklājas Ērikas valdonīgais praktiskums, dinamisks, emocionāls egocentrisms un turpat Egilā rezervētība, iniciatīvas trūkums, mikstčaulība, tieksme notikumu gaitu ietekmēt ar pasīvu prātošanu.

Tāpat kā citās G. Priedes lugās (piemēram, «Normunda meitene»), katra persona jau pašā lugas sākumā atklāj savu rakstura pamatipašību, kas vēlāk izpaužas darbībā. Tā lugas sākumā parādās ne tikai Ērikas praktisms (līdzīgs Dagas lietišķībai «Normunda meitenē»), bet arī Ilgas tieksme pamācīt, Monikas rupjība, bezkaunība, stulbums, Rūdolfa tieksme mazāk strādāt, vairāk baudīt utt.

Autors šajā ekspozīcijas — sarežģījuma daļā izlieto arī dažādus skatītāju uzmanības saistītājus paņēmienus — sagatavotājus motīvus. Uzmanību saista ne tikai tas, kā veiksies Uģim, bet arī tas, kas sarunās aizsāks un līdz galam nav pateikts par Daugaviešu vecāko brāli Martu. Uzmanību uz turpmāko darbību virza Ilgas gudrās pamācības: «Ko tu iesāksi laukos? Klausies, zēn: izliecies... vismaz pirmajās nedēļās. Un nesmaidī, kā ar cukurūdeni aplaistīsi!»

Un tā, šaubu, pamācību un brīdinājumu pavadīts, Uģis dodas ceļā. Kā nu Uģim klāsies? Skatītājs jau ir ieinteresēts sekot Uģa tālākajām gaitām. Līdz ar Uģa došanos ceļā aizsākas lugas galvenā darbība. Taču, kaut arī darbības attīstība jau sākusies, lugas ekspozīcija un sarežģījums vēl turpinās arī otrajā ainā, kur notiek skatītāja iepazīstināšana ar cilvēkiem un apstākļiem kolhozā «Rīts».

Atkal autors liek nosaukt vienam otru gan vārdā, gan pēc radniecības. Tā brigadieris vispirms Emmu uzrunā ar «siev», tad vārdā. Tāpat Emmai autors liek vārdā uz-

runāt vīru Mārtiņu. Tādējādi skatītājs iepazīst viņus pēc vārda un attieksmēm, atliek turpmāk iepazīt viņus pēc raksturiem. Pie tam no sarunām starp vīru un sievu uzzinām par apstākļiem kolhozā, par celtniecību, arī par meitu Daci, — ka viņa atgriezies no pilsētas, kur apmeklēja skolu, un ka viņai ir draugs turpat kolhozā — Kārlis, kas pēdējā laikā pasācis dzert.

Parādās Dace un Kārlis. Jau no viņu pirmajām replīkām redzama Kārļa bravūra, kas izraisa Dacē nepatiku. Un, kad Kārlis ir prom, tad no vecāku sarunas uzzinām, ka viņu domas par Kārli dalās. Tas intrigē skatītāju.

Un, kad Dace pastāstījusi par jaunā būvtehnika ierašanos un pie tam izteikusi arī savu spriedumu par viņu (un to darījusi ne bez savas apslēptas patikas), ierodas arī pats Uģis.

Vispār pirmajā — meistarīgi izveidotajā cēlienā autors visu atmosfēru rāda dramatiskās potencēs: visi ir aktīvi savās interesēs, tieksmēs, nodomos. «Mazulis» dodas vīra darbos, Ērika ar Egilu gatavojas kāzām un sakarā ar ģimenes mājas celšanu viņiem savu mērķu sasniegšanai būs jāstājas sakaros ar daudziem svešiem cilvēkiem (pašiem nezinot, pat ar Moniku), Monika iekārtojas Uģa istabā, Ilgai un Annelei savi «sirdsāķi» un sapņi, Martam — ieceru meklēšana jaunai gleznei un vairīšanās no Monikas utt. Un viņi runā viens par otru no tā viedokļa, kā kurš saprot dzīvi, ko tanī atzīst par būtisko, noteicošo. Katrs izsaka savu attieksmi, savu patiku un nepatiku, izpaužas griba un pretgriba: Uģis negrib, ka viņu sauc par Mazuli, citi atkal negrib, ka viņš brauc uz laukiem, Uģim un meitenēm pretīga ir Monikas iekārtošanās Uģa istabā, Ilgai nepatīk Uģa izturēšanās, Uģis ne sevišķi simpatizē Ērikas un Egila mājas celšanai un visam, kas ar to sakarā, vecie Pudāni sāk apšaubīt Kārļa dzīves veida pareizību, pie tam vecie Pudāni ne sevišķi labās domās arī par tādiem ieobraucējiem sprukstiņiem, kas, Mārtiņa vārdiem runājot, krastā sausi stāvēdami, pamāca plostnieku viņa darbā.

Tā lugas ekspozīcijas — sarežģījuma daļā atklājas tieksmju, centienu dažādība un aktivitāte to pretrunībā — tas rada sadursmju potences.

Par otru un galveno sarežģījumu lugas sižetā uzskatāma Uģa pirmā kļūme kolhozā — pirmā, neiejūtīgā, nepārdomātā kritika par celtniecības darbu, kurā cilvēki ielikuši savus labākos nodomus un pūles. Netaktiskā rīcība Uģim neļauj saprasties ar kolhoza ļaudīm. Galvenais darbības sasprindzinājums izkārtojas pāris ainās un skatītāju pārlicina, ka stāvoklis kļuvis patiešām sarežģīts. Varonis ir nonācis dramatiskā stāvoklī. (Par dramatisku saucam stāvokli, no kura varonim katrā ziņā jāizkļūst, un tas iespējams tikai saspringtā cīņā.) Kad Uģis uzsāk cīņu arī pret noziedzniekiem, stāvoklis kļūst vēl dramatiskāks — viņam jau ne tikai ieteic pazust no kolhoza, bet pat piedraud. Dramatiski iespaidīgas, intriģējošas ir pirmā cēliena beigas, kad vecākais brālis dod stāvokļa novērtējumu: «Nelāga sākas tava vasara, Mazuli.»

Ar to lugas sarežģījuma resp. darbības aizsākuma posms beidzies. Sākusies jaunākā brāļa «nelāgā» vasara.

Otrajā cēlienā darbība attīstās. Galvenajai sižeta līnijai, kas rāda Uģa darbu celtniecībā, pievienas vairākas blakuslīnijas, kas risinās Uģa attieksmēs ar Daci un Kārli un reizē arī ar Moniku un Ojāru, tad — Uģa, Marta un Ilgas attieksmju pavediens. Šīs blakuslīnijas, lugas vidusdaļā ieņemot plašāku vietu, sānis atbīda pat galveno cīņas līniju. Tāpēc panākumi kūts ēkas uzlabošanā nāk it kā starp citu. Tas atņem lugai spriegumu tieši galvenajā līnijā.

Neveiksmes apziņu Uģī vēl vairāk pastiprina tas, ka Līgo dienā arī viņa skolas biedri un Ilga ar Anneli, braukdami no Rīgas, uzzina, kāda «slava» jaunajam celtniekam laukos, un to atstāsta Uģim. Pat viņa brālis, kas neko ļaunu viņam nevēl, ieteic: «Vai prātīgākais nebūtu no šejienes vienkārši pazust? Rajonā 19 kolhozu. Brauc uz citu. Sāc no gala.»

Bet to, kā kurš no dramatiskā stāvokļa cenšas izkļūt, nosaka katra raksturs. Un Uģis atbild Daugaviešu garā: «Pazust ir glēvi.» Tāpat kā nebija klausījies atrunātājiem no braukšanas uz laukiem, tāpat arī tagad Uģis neklausa tiem, kas viņu grib pierunāt pazust.

Stāvoklis sasprindzinās.

Bet reizē arī, lai aizkavētu notikumus, ko skatītājs gaida ar sakāpinātu nepacietību, autors ievij retardējošus (galveno darbību aizkavējošus) blakustēmu risinājumus. Tā, otrajā cēlienā izvēršas spraigi, atjautīgi un jautri dialogi starp līgotājiem, arī intimi liriski, ar dziļiem jūtu zemtekstiem, kā, piemēram, starp Ilgu un Martu, arī starp brāļiem, starp Ilgu un Anneli (par mīlestību, kas katrai ir citāda). Sarunā starp brāļiem labi izmantots arī t. s. «lietas paņēmieni»: viņi runā par Ilgas ģimetni, ko Marts slepeni paņēmis no Uģa, un tādējādi zemtekstos noskaidro savas attieksmes pret Ilgu. Šis pats paņēmieni izmantots arī sarunās par Jāņu vainagiem, ko pin Ilga.

Tomēr Uģa «pierādīšanās» tēma atskan atkal un atkal, otrā cēliena vidū gūstot jaunu pagriezieni: Uģis saprot savas rīcības netaktiskumu un Dacei atzīstas: «... es visu laiku domāju, kā atgriezīšos rajonā, kā celšu traci... Nē, jūsu tēvs gribēja vislabāko, tagad es domāšu tikai, kā palīdzēt, kā izlabot.»

Sākas jauns cīņas posms (4. aina), diemžēl, pašu cīņu uz skatuves īsti neredzam, jo 4. ainā, kur rādīti abi brāļi darbā, sarunās risinās citi jautājumi — par Egilu un Ēriku. Tie paši par sevi intriģējoši un ar lugas tēmu — par dzīves mērķiem un vietu dzīvē — gan saistās, taču blakustēmas risinājums nevar veikt to, kas jāveic tiešajam galvenās tēmas risinājumam galvenajā darbības līnijā.

Galvenais pavediens tagad paliek starp citiem. Uģis sarunā ar Martu gan saka, ka viņš neies nekur runāt par savu jauno nodomu — palīdzēt kolhozam, bet to pierādīs darbā, taču skatītājs šo pierādīšanu neredz, jo parādās Monika un viss tālākais aizrit blakussīžetos. Monika nāk, lai pierunātu Uģi nesniegt ziņojumu par Ojāra zādzību, kurā arī viņa pati līdzdalīga. Saruna ar Moniku šo blakustēmu risina spraigi un paceļ līdz kulminācijai. Te labi atklājas arī Monikas intrigantes daba, — kad neizdodas viens sadomājums, viņa pāriet pie otra. Pats par sevi šis skats, īpaši vēl arī labā valodas atveidojuma dēļ, ir meistarīgs. Arī nejauša sagādīšanās te labi iesaistās, radot galvenajā varonī jaunu nemiera stāvokli, sižetā ieviešot jaunu sarežģījumu (pe-

ripetija): to, kō Marts Uģim teicis par pazušanas nepieciešamību, atkārto arī Marta bijusī sieva Monika, motīvējot to tā, ka arī Marts šajā zādzībā iejaukts. Tas Uģi rada šaubas par Marta godīgumu, un tas mazina viņa cīņas spēju pret zagļiem.

Tad nāk pēkšņs pagrieziens darbības attīstībā. Blakuskonflikts starp Uģi un Kārli Daces dēļ, kas saasinās līdz atklātai sadursmei, nejauši izvēršas arī par galvenā konflikta saasinātāju līdz kulminācijai: Mārtiņš izraida no mājas Uģi ne tikai Daces dēļ, bet arī kā būvtehniķi, kas dara vairāk ļauna nekā palīdz.

Konfliktā starp Uģi un Kārli labi atklājas viņu raksturi. Tas, ko Kārlis saka par Daci, atgriezeniski spilgti raksturo viņu pašu. Uģis, aizstāvot meiteni, arī atklājas savās pamatīpašībās, kas raksturo Daugavieša godīgumu attieksmē ar cilvēkiem.

Pēc šī sasprindzinājuma otrā cēliena beigās atkal retardācija — nelaimes gadījums: motocikla braucēju katastrofa.

Trešajā — pēdējā cēlienā, pirmajā ainā, jau skan Uģa uzvaras motīvi. Kūts iekārtota. Sakarā ar ēkas pieņemšanas komisijas ierašanos visi Pudānu mājas iedzīvotāji brauc skatīties. Visi sajūsmā par to, ka kūts atzīta par pieņemamu. Uģis atzīstas, ka savu vasaras darbu sācis par strauju un neapdomīgi.

Martam glezna arī jau tuvojas nobeigumam. Viscaur jūtama uzvaras, atrisinājuma atmosfēra, atslābst tā patī interese, kas galvenās cīņas līnijā nav bijusi arī diez cik kāpināta, vadīta uz šo atrisinājumu.

Te iezīmējas jau arī dažu darbības blakuslīniju atrisinājumi. Ilga atsūta vēstuli, ko abi brāļi izlasa. Nojaušams arī, ka Dace paliek pie Kārļa.

Pēdējai, sestajai ainai lugas galveno darbības līniju atliek tikai kompozicionāli noapaļot, rādot, kā, atgriežoties Rīgā, jaunākā brāļa vasaras veikums un pieaugšana par vīru tiek apstiprināta tur, kur pavasarī viss sācies ar šaubām un brīdinājumiem. Bez tam pēdējai ainai jāsavēl kopā arī daži sīkāki pavedieni — jāatrisina līdz galam Uģa konflikts ar zagļiem, jāsniedz Uģa un Daces attieksmju pilnīgs noskaidrojums, jāatbild uz Uģa un Marta strīdu par to, kādi dzīves ideāli būs Egī-

lam un Ērikai pēc ģimenes mājiņas uzcelšanas, jādod sava izskaņa arī relatīvi patstāvīgajai Monikas tēmai.

Un tas viss tiek izdarīts, lai arī dažviet pietrūkst vajadzīgās motivācijas.

Vajadzīgās motivācijas pietrūkst skatam, kur rādīta Kārļa ierašanās pie Uģa dzīvoklī un apņemšanās sākt godīgu dzīvi. Šo apņemšanos Kārlis apliecina ar gata-vību Uģim sniegt ziņas par zagļiem.

Arī Uģa izšķiršanās par pārceļšanos uz vairākiem ga-diem uz laukiem ne sevišķi pārliecina, jo nav redzama neviena kaut cik stiprāka saite, kas Uģi vilktu atpa-kaļ. Ne sevišķi motivēta arī Uģa atteikšanās no Daces.

Ērika un Egīls kāzu ceļojumu apvieno ar darba ko-mandējumu, līdz ar to piepildās Marta paredzējums, ka viņi nekļūs par mietpilsoņiem.

Marts ar Ilgu paliek Uģa dzīvoklī.

Drusku savilkta, saskrūvēta beigu aina, bet tas jau ir grūtākais — lugu nobeigt. Pat veciem meistariem daž-kārt pagrūti nākas to izdarīt.

Visumā problēmu komplekss, kas lugas ekspozīci-jas — sarežģījuma daļā izvirzīts, lugas gaitā guvis atrisinājumu un vajadzīgo noapaļojumu. Kompozicionāli labi izskan gan Uģa uzvara pār Rūdi un viņa filozofiju par «labāko gadu» pavadišanas veidu. Kompozicionāli labi, sasaucoties ar sākumu, izskan arī nobeiguma vārdi: «Kas ar Uģi šovasar noticis?» — «Uģis vienkārši ir pie-audzis. Mazulis kļuvis par vīru.»

Tāpat lugā ļoti veiksmīgs aizsākums, konfliktu un problēmu izvirzījums. Lugas tālākajā gaitā galvenā kon-flikta risinājumā nav panākts dramatisks kāpinājums. Galvenā darbība «sadrūp» starp blakuskonfliktiem un atrisinājumu gūst bez saspriegtās cīņas tēlojuma.

Lugas stiprā puse — raksturi, to psiholoģija, kas atklājas labi veidotās atsevišķās situācijās un meista-rīgā valodas kā personu raksturojuma līdzekļa izlieto-jumā.

BEZSIŽETISKU DARBU KOMPOZĪCIJA

Bezsižetiskajos darbos (galvenokārt lirikā) kompozī-cijai citāds raksturs nekā sižetiskajos darbos. Te kom-pozīcija pakārtota ne tik daudz visa plašā dzīves pro-

cesa atspoguļošanai kā paša autora noskaņas, izjūtu, vērtējuma izteikšanai sakarā ar atsevišķiem momentiem, parādībām šajā procesā.

Liriskajos dzejoļos ir it kā tikai viena sižeta daļa — kulminācija. Apstākļi, kādos radies psiholoģiskais sasprindzinājums, tāpat arī tā attīstības konkrētais process it kā paliek ārpus darba — pašā apkārtējā istenībā.

Lirikā, kur autora pārdzīvojumos atklājas sabiedrības domas un jūtas, nav ne tēloto personu (vārda parastā nozīmē), ne notikumu sistēmas. Tomēr arī lirikā, atklājas raksturs — *liriskā varoņa* iekšējā pasaule. Liriskais varonis cieši saistīts ar pašu autoru, taču vienādot viņus nevar, jo autors neizsaka tikai savus pārdzīvojumus, bet gan noteikta laikmeta un sabiedrības noskaņas un centienus. Arī liriskais varonis ir sava veida tipisks raksturs tipiskos apstākļos. Dzejnieks konkrēta pārdzīvojuma izpausmes formā atspoguļo būtisko, sabiedrībai nozīmīgo.

Liriskā darba kompozīcija balstās uz pārdzīvojuma norisi, ko izraisa vai nu dabas ainas (dabas dzejā), sabiedriski notikumi un procesi, vai arī individuāli faktori. Dzejoļu uzbūves vienotība balstās uz to, ka liriskais varonis atklājas kādā vienotā, konkrētā pārdzīvojuma stāvoklī, atsevišķā situācijā. Vienotais, dzejiskais priekšstats, t. i., emocionālais resp. liriskais tēls, kas atklāj lirisko varoni noteiktā pārdzīvojumā, balstās uz atsevišķām gleznām un liriskiem motīviem. Pēdējie ir emocionālā tēla jeb vienotā pārdzīvojuma tēlainā, objektīvizētā, konkretizētā izpausme.

Bezsižetiska daiļdarba kompozicionālā struktūra balstās uz secību, izkārtojumu, kādā autors atklāj savu pārdzīvojumu. Gleznainā, tēlojošā dzejolī komponējama pamatelements ir gleznas, ainas — redzes priekšstati. Tās var būt gan dabas ainas, gan ainas no cilvēka dzīves, sabiedrisku, vēsturisku notikumu ainas. Ar ainām jāsaprot priekšstati par vienotu veselu dzīves parādību (epikā un drāmā — «tēls» plašā nozīmē), nevis atsevišķas detaļas valodas tēlainībā.

Filozofiska rakstūra dzejolī kompozīcijas pamatelementi var būt arī atsevišķi motīvi, atziņas, kuras kā pakāpes kalpo pēdējā galvenā secinājuma sagatavošanai.

Dzejoļu, tāpat kā visu daiļdarbu uzbūvē, spēkā ir trīs pamatprincipi: 1) vienības, 2) kāpinājuma un 3) nobeigtības. Šie pamatprincipi var izpausties dažādu kompozīcijas paņēmieni izlietojumā.

Kompozicionāli trūkumi bieži vien rodas, ja, neievērojot dzejoļa vienības principu, tos pārblīvē ar nesaderīgām, nemērķtiecīgām gleznām un motīviem. Tas parasti rodas, kad autors nedaudz rindās grib aptvert turpat vai visu pasauli. Tā top dzejoļi, kur katrs pants vai pat rinda stāsta ko citu.

Dzejoļa pamatā var būt viens motīvs, kas pārslāņojas ar palīgmotīviem (L. Paegles «Pret ko mēs esam», A. Griģuļa «Lielums», V. Luksa «Nav», P. Sila «Caur sidraba birzi»). Bet var būt arī dzejoļi, kas veidoti uz motīva maiņas pamata (E. Veidenbauma «Kā gulbji balti padebeši iet», «Dažs visu mūžu nomocās», J. Poruka «Pie loga ziemas naktī»).

Dzejoļos ar vienu motīvu šis motīvs nepaliek nemainīgs, tas attīstās, jo dzejnieka jūtu plūsmai vienmēr kāda tendence — kāpinājums, kas emocionālā veidā vada lasītāju līdz kādam atskārtumam vai atziņai. Tikai vāju dzejoli var vienlīdz labi «baudīt», lasot kā no viena, tā no otra gala.

Dzejoli, tāpat kā jebkurā citā daiļdarbā, jābūt zināmam ievadījumam (liriskā eskpozīcija), domas un jūtu attīstījumam, izvērsumam un nobeigumam.

Dzejoļa kompozicionālā veidojuma kvalitāte lielā mērā atkarīga no darba nobeigtības, bet nobeigtības iespaids visciešāk saistās tieši ar beigu rindām. Ne velti bieži vien dzirdēts, ka grūtākais esot dzejoli labi beigt.

Bieži vien dzejoļu nobeigumiem ir sentences raksturs. Beigu rindās dzejnieks tieši pasaka to, ko līdz tam ar tēlainības palīdzību sagatavojis un emocionāli kāpinājis. Tā tas, piemēram, bieži ir B. Saulīša (dzejoļa «Daugava ziemā» otrā daļa), A. Vējāna («Būs jauna māja», «Uz Daugavas», «Devīgā dzimtene»), O. Vācieša («Tavas zemes bērība», «Marseljēze») u. c. dzejoļos.

Jaunākajā dzejā bieži sastopams dabas tēlojums, kam paralēli, zemtekstā, vijas sabiedriski motīvi. Paralēlais motīvs beigās it kā uznāk virspusē un gūst tiešu izpaušmi. Tā kā emocionāli gleznainais tēlojums tam

jau ir sagatavojis ceļu un fonu, tad šāds nobeigums bieži vien kompozicionāli un idejiski iespaidīgs (B. Sauliša «Svelmē», «Rudenī» u. c.).

Dzejoļu kompozīcijas elementiem un paņēmieniem vienmēr ciešs sakars ar valodas stilistisko veidojumu (īpaši ar tropiem un figūrām) un ar dzejoļu strofisko uzbūvi (ar pantu un dzejoļu formām).

Visa dzejoļa kompozīcija dažkārt var būt veidota uz atsevišķa tropa vai salīdzinājuma pamata. Tā, piemēram, J. Plauža dzejolis «Acis» veidots uz *salīdzinājumiem*, tāpat arī A. Čaka «Jaunkundze ar sunīti», K. Skalbes «Vasara».

Minētajos piemēros dzejoļi veidoti uz kāda priekšmeta pielīdzinājumu dažādām atšķirīgām, pašām par sevi patstāvīgām parādībām. Tā, piemēram, J. Plaudis «viņas» acis salīdzina gan ar cintijām, gan ar ūbeles acīm, gan ar dzērves kliedzienu u. c. parādībām, A. Čaks jaunkundzi salīdzina ar vijoles lociņu, viņas steigu — ar attaisītu zelteri utt.

Bet var būt arī dzejoļi, kas veidoti uz vienas izvērstas līdzības pamata, kā tas, piemēram, ir A. Vējāna dzejoļi «Mūžīgais strauts», kur salīdzinājums izvēršas pat paralēlismā:

Rāznas ezers jau klus,
Arī Daugava dus,
Un pat jūru jau stindzina ledus.
Cauri plienam tik strauts,
Ledu salaužot, trauc.
Ziemas dziļākos sniegos tas nedus.
Manai sirdij tāpat
Nav vairs miera nekad.
Draugs, tu svelmainu trauksmi tai devi,
Un kā mūžīgais strauts
Cauri dienām sirds trauc,
Visos tālumos meklējot tevi.

Uz *paralēlisma* pamata bieži vien veidotas tautas dziesmas, kur panta pirmā puse (divas rindas) parasti ietver kādu dabas aiņu, otra — aiņu no cilvēka dzīves. Piemēram:

Neviens putniņš tā nepūta
Kā pūš sila balodītis;
Neviens mani tā nemīl
Kā mīl tēvs, māmuliņa.

Paralēlisms kā dzejoļa uzbūves princips atrodams daudzos A. Saulieša dzejoļos.

Spilgts paralēlisma piemērs ir V. Luksa dzejolī «Upes traucas uz jūru».

Jaunākajā dzejā paralēlismu kā visa dzejoļa kompozīcijas pamatu sekmīgi lietojuši A. Skalbe («Avots», «Ābele rudenī»), B. Saulītis («Cīruļu putenis»), J. Stulpāns («Pārstādītā ābele»), J. Silazars («Akmeņogle») u. c.

Salīdzinājumiem ciešs sakars ar *alegorijām* un *personifikācijām*. Arī kompozīcijā salīdzinājums bieži vien pāriet izvērstā pārnestas nozīmes tēlainībā — alegorijās un personificējumos. Tā tas, piemēram, ir I. Auziņa dzejolī «Naktī», kur dzimtās zemes salīdzinājums ar skaistuli izvēršas personifikācijā, kas ir visa dzejoļa uzbūves pamatā.

Kā skaistule dus mana zeme miegā,
Pār kalnu krūtīm mēness stari plūst...
Cik jauka viņa zilgi baltā sniegā,
Šķiet, uzsegusi palagus.

Vējš maigi glāsta kuplos mežu matus,
Steidz daiļo sapņotāju noskūpstīt...
Tu skati, mana zeme, sapņus tādus,
Ko darbos piepildīsi rīt.

Alegorisks tēls kā dzejoļa kompozicionālās uzbūves pamats ir Raiņa «Kalnā kāpējā», «Pazudušajā dēlā» u. c.

Uz personifikācijas pamata veidoti V. Luksa «Kara krūze», Aspazijas «Pasaciņa», F. Bārdas «Vecā pirtiņa», «Lietutiņš».

Dzejoļi, kas veidoti uz alegorijas un personifikācijas pamata, bieži iegūst sižetisku raksturu, jo, rādot personu, to parasti rāda zināmā darbībā, norisē.

Par *metaforisko kompozīciju* runā tad, kad dzejolis

veidots uz vienas metaforas izvērsuma pamata. Tā, piemēram, veidots F. Bārdas dzejolis «Bērnība», kur visiem pieciem trīsrindu pantiem vijas cauri viens motīvs — bērnība, kāda tā uzpeld atmiņā kā zaudēts dārgums. Bērnība dzejolī vispirms metaforiski pielīdzināta zelta ābolam, un tad visi tālākie izteiksmes līdzekļi — salīdzinājumi, epitēti u. c., paši par sevi vairs neiegūstot kompozicionālu nozīmi, pakļaujas galvenajam metaforiskajam priekšstatam: to attīsta, rādot bērnību kā zelta ābolu, ko vējš notriecis melnos vilņos.

Plaši un daudzveidīgi dzejoļu uzbūvē tiek lietoti dažādi *sintaksiski figurālie* līdzekļi. Dažādi atkārtojumu veidi, retoriskās figūras, gredzens vai antitēze var, tāpat kā atsevišķs tropu veids, izvērsties par visa dzejoļa kompozīcijas pamatu.

Anaforiskā kompozīcija rodas tad, kad dzejoļa dalīšanas pa posmiem atbalsta anafora.

Veselas rindas atkārtojumi pantu sākumos ir tādos dzejoļos kā V. Luksa «Sūrais laiks», A. Vējāna «Es neticu, ka dzejnieks nomirt var», V. Belševicas «Soverlas egļu pavēni», H. Heislera «Paiet laiks», L. Vāczemnieka «Ja kāds man vaicātu».

Dažkārt anaforās (tāpat arī epiforās) ir variācijas (piemēram, V. Luksa «Nav», «Slava», «Lodei», A. Vējāna «Pie Gaujas»).

Dzejoļu kompozīcijā sava nozīme ir arī tādām anaforām, kur atkārtojas tikai rindu sākumi (V. Luksa «Meitenes nāve», 10. nod., un «Pēc zvēresta»).

Viens no paplašinātā anaforiskā paralēlisma paveidiem kompozīcijā ir tā sauktā *amebeiskā kompozīcija*, kur visam dzejolim cauri vijas leksiskas anaforas, līdzīgas sintaksiskas konstrukcijas un līdz ar to arī tematiskais paralēlisms. Kā vienu no izplatītākajiem amebeiskās kompozīcijas veidiem, it īpaši tautas dzejā, var atzīmēt jautājumu un atbilžu paralēlismu (antifoniskais paralēlisms). Piemēram:

- Kur tad tu nu biji,
Āzīti manu?
- Sudmalās, sudmalās,
Kundziņi manu!

- Ko tad tu tur darīji,
 Āzīti manu?
 — Miltus malu, bīdelēju,
 Kundziņi manul

Anaforisko, uz paralēlismiem balstīto kompozīciju biežāk nekā citus kompozīcijas veidus pavada *kāpinājums*.
 Piemēram:

Vaicāju saulītei,
 vakarā norietot,
 Kad nāksi atkal
 mūs sasildīt?
 Kad nāksi, sārtvaidsīt?
 «Citu rit! Citu rit!»

Vaicāju ziedonim,
 ar gulbjiem aizbraucot:
 kad nāksi atkal
 vaiņagus vit?
 kad nāksi — kad?
 «Citu gad! Citu gad!»

Vaicāju jaunībai,
 ar rozēm aizejot:
 kad nāksi atkal
 gredzenus mīt?
 kad nāksi — kur un kā?
 «Kalniņā! Baltsmilšu kalniņā!»

(F. Bārda, «Kad nāksi atkal?»)

Blakus un iepretī dažādiem paralēlisma veidiem stāv dažādi *kontrasta* paņēmieni dzejoļu kompozīcijā. Uz kontrasta pamata veidota šāda tautas dziesma:

Dedzu skalu, dedzu sveci,
 Tumša mana istabiņa;
 Ienāk mana māmuliņa,
 Tūlīt gaiša istabiņa

Kontrasta paņēmieni likts tādu dzejoļu kompozīcijas pamatā kā V. Plūdoņa «Divi pasaules», L. Paegles «Miers

virš zemes», «Karš», A. Brigaderes «Rīts un vakars», F. Bārdas «Zemes dēls», J. Sudrabkalna «Cilvēks ar stiklu», «Ābele un šautene» u. c.

Kontrasti var būt dažāda rakstura: kontrasts starp «vakar» un «šodien» (Raiņa «Vakar un šodien», arī «Sīkais laiks» un «Tālās noskaņas», A. Vējāna «Kā to izteikt vari»), kontrasts starp esošo un vēlamo (Raiņa «Memorandum», «Pats rāmākais», «Ķiniešu priesteri», «Nicīgā dzīve», «Mērens vējiņš», «Varoņu laiks», «Krēslas bērniņi», «Pārpilnā mērā»), kontrasts starp divām iekārtām un ideoloģijām (H. Heislera «Meitēns guļ»).

Kā atsevišķu posmu kompozicionālā kārtojuma paņēmieni dzejoļos var kalpot arī epifora. Tādos gadījumos runā par *epiforisko kompozīciju* (F. Rokpeļņa «Trīs draugi», V. Luksa «Par Padomju Latviju», M. Ķempes «Padomju sievietei», «Es nevaru klusēt», A. Skalbes «Cilvēks ar grāmatu rokā», «Sūrābele», B. Sauliša «Maņoņu vasara» u. c.).

Starp atkārtojumiem kā dzejoļa kompozicionālās uzbuves līdzekļiem īpaša vieta vēl pieder refrēnam (pie dziedājums). Par refrēnu sauc tādus noteiktu posmu nobeigumus, kas atkārtojas pēc katra posma, bet kompozicionāli nav saistīti ar pašiem posmiem (parasti pantiem). Savdabīgs ir tautas dziesmās resp. Ligo dziesmās sastopamais refrēns «līgo» (retāk — «rūto»). Dzejoļa kompozīciju, kas balstās uz refrēnu, sauc par *refrēnisku kompozīciju*. To nereti lieto arī balādēs un romancēs (A. Grigūļa dzejolis ar romances raksturu «Kara meitene un vakarvējš», V. Luksa balādiskais dzejolis «Māmuļai»).

Gredzens ir termins, kas sastopams tiklab stilistikā, kā arī kompozīcijas mācībā. Par gredzena paņēmieni kompozīcijā jau runājām sakarā ar sižetisku darbu kompozīcijas apceri.

Lirikā var būt dažāda veida gredzeni, resp. tie var aptvert kvantitatīvi dažādus posmus. Gredzens var aptvert vai nu tikai atsevišķus pantus (A. Vējāna «Līgo sveiciens», «Meitenes būvē ciema klubu»), vai arī kā atsevišķus pantus, tā arī visu dzejoli, kā tas, piemēram, ir A. Skalbes dzejoli «Vecā skolas soma». Var būt arī

tā, ka pantos gredzena nav, ir tikai visa dzejoļa gredzens: A. Vējāna «Zvaigžņu smēlēji», S. Kaldupes «Tranšējās magones zied», A. Krūkļa «Vasara mainās». Ja katrs pants veidots pēc gredzena kompozīcijas, tad tas lielā mērā var iespaidot arī visa dzejoļa kompozīciju (sk. A. Kurcija «Gaitā»).

Dzejoļi, kuri veidoti pēc gredzena kompozīcijas principa, parasti sākas ar galveno motīvu, kas dzejoļa gaitā tiek attīstīts, nopamatots ar vairāku lirisku gleznu palīdzību, no kurām pēdējais posms, kas ārēji saskan ar pirmo, tagad jau izriet kā secinājums no visa, kas teikts. Tātad beigās atkārtotais sākuma posms jaunā izskaņā sniedz dzejoļa pamatmotīvu, tādā izskaņā, kādu to sagatavojis viss dzejoļa saturs; pie tam gredzens rada ritmiski intonatīvu nobeigtību, noapaļojumu (tāpat kā tas ir mūzikā). Tātad gredzena paņēmieni sevišķi pastiprina kompozicionālās vienības principu.

Kā gredzena kompozīcijas piemēru lirikā vēl varam minēt Raiņa «Pavasara zaļā vara», «Svilpošais vējš», «Tā nepaliks», «Jaunais laiks», «Par spīti», «Nāves pulks», V. Luksa «Es rakstu», «Vējš», «Vējš un lietus», A. Grīguļa «Lielums», J. Medeņa «Kaujas vakars», V. Luksa «Slava» (arī anaforas), «Soļa dziesma» (dažos no minētajiem dzejoļiem atkārtotie posmi beigās variēti).

Rētāk dzejoļu uzbūvē sastopama tā sauktā *spirāles kompozīcija*. Tā ir tāda kompozīcija, kad rinda vai plašāks posms, ar ko dzejolis sākas, vēlāk dzejoli vēl atgriežas vidū un beigās (piemēram, J. Poruka «Ceļinieks», V. Luksa «Krēslā», «Mums jāpārnāk», J. Vanaga «Pakāpies kalnā un paskaties pāri», J. Medeņa «Tecila», I. Auziņa «Mūsu dziesma» u. c.).

Piemēram, V. Luksa dzejolis «Krēslā»:

*Sausā šķila, spraksti,
sausā šķila, dedz!
Siltām rokām, krēsla,
sildi mūs un sedz!*

Veļas miglas vāli,
upēs pali plok —

padebešus bērzi
zaļām mutēm lok.

Šauteni pie sāna
egļu skujas skauj —
nakts un gurdums ātri
miegam kājas auj.

*Sausā šķila, spraksti,
sausā šķila, dedz!
Siltām rokām, krēsli,
sildi mūs un sedz!*

Apsīkst kauju auri —
naktis izlūks vien
pāri purvu purviem
klusām kājām brien.

Naktis gadās sapņi,
gadās saulains prieks —
savā sētā ieiet
smaidot kaujinieks.

*Sausā šķila, spraksti,
sausā šķila, dedz!
Siltām rokām, krēsli,
sildi mūs un sedz!*

Tikpat reti, ja ne retāk kā spirāles sastopams arī *pakares* paņēmiens visa dzejoļa kompozīcijā. Tā ir tāda dzejoļa uzbūve, kur katrs nākamais posms (biežāk šai gadījumā pants) sākas ar vārdu vai teicienu, ar ko beidzas iepriekšējais (sk. pie figūrām).

Bez tam vēl ir *dialoga* forma (Raiņa «Jautātāja meitene», «Mans prieks», M. Ķempes «Raiņa atbildes», B. Sauliša «Daugava»).

Kā īpašs kompozīcijas paņēmiens, sevišķi jaunākajā dzejā, sastopama saruna un uzruna (īpaši O. Vācieša dzejā).

Sava loma dzejoļa kompozīcijā dažkārt ir arī virsrakstam. Tā, piemēram, L. Vāczemnieka dzejolī «Ceriņi

zied» nekur nav pateikts, ka runa ir par ceriņiem, to atgādina tikai virsraksts un tā labi sagatavo satura uz-
tverei.

Par figurālo un uz tropiem balstīto kompozīciju jāpie-
zīmē, ka tropi un figūras tikai tad top par uzbūves pa-
matu, kad no atsevišķa valodas elementa pārvēršas par
visa dzejoļa izveides principu. Atsevišķi pantos var
ietverties personifikācija, paralēlisms, kontrasts, gre-
dzens, bet viss dzejolis var būt veidots gluži īpatnēji,
nepārkārtojoties nevienam no minētajiem elementiem
un paņēmieniem.

Bez aplūkotiem stila līdzekļiem, kas veic noteiktus
kompozīcijas uzdevumus, dzejoļu uzbūvē liela loma arī
tradicionālajām *pantu*, bet it īpaši veselu *dzejoļu for-
mām* (strofām). Tādas dzejoļu formas kā sonets, triolets,
rondo, rondale, gazele u. c. atšķiras no aplūkotajām
anaforiskās, amebeiskās u. c. kompozīcijas formām
tikai ar to, ka šeit zināmu atkārtojumu secībā tradicio-
nalitāte, patstāvība un nemainība saistīta ar pantu un
dzejoļu formām (sk. īpašā nodaļā).

Piemēra dēļ paanalizēsim Valda Luksa dzejoļa «Nav»
kompozīciju.

Dzejolis uzrakstīts Lielā Tēvijas kara laikā un pauž
cīnītāja attieksmi pret visu to, kas viņam pasaulē vis-
dārgākais.

Autora nolūks — pateikt, ka patiesam savas zemes
patriotam kara laikā ir tikai viena attieksme pret dzim-
tenes ienaidniekiem — cīņa uz dzīvību un nāvi. Šis atzi-
ņas izteikšanai dzejolī kalpo spēcīgā kāpinājumā ietu-
rēti trīs posmi, kas katrs ietveras savā sešrindu pantā,
un atsevišķi sentences veidā izdalīts divrindu un vien-
rindas nobeigums. Katrā sešrindu pantā sniegts savs
priekšstats par to, kāda ir liriskā varoņa attieksme
pret visu, ko viņš mīl ar nedalītām, vienas sirds jūtām.

Dzejoļa pirmajā posmā dots priekšstats par mīloto
meiteni, kuru sirds «visos vējos un puteņos jauž». Ot-
rajā posmā cīnītāja atmiņās uzpeld priekšstati, kas saīs-
tās ar Latvijas dabu, it sevišķi ar tās lielāko un latviešu
tautas dzīvē un dzejā vissirsnīgāk pieminēto un cildi-

nāto upi — Daugavu. Dzejoļa trešajā posmā, dzejiskām ainām paplašinoties un ieskanoties sociāliem motīviem, sniegts vispārināts dzimtenes priekšstats, kurā iekļaujas abos iepriekšējos posmos raksturotās visdārgākās atmiņas un visskaistākās nākotnes iecerēs.

Dzejoļa beigās divās atsevišķi izdalītajās rindās visā dzejolī ieturētais pārdzīvojuma kāpinājums nonāk līdz augstākajai pakāpei — dzimtenes mīlestības jūtu apliecinājumam šai dzīvības un nāves cīņu laukā. Atcerējies dzimteni un atmiņās pārlaidis skatu visam, kas saistās ar visdziļākajām, vissvētākajām jūtām, cīnījies it kā ciešāk saņņaudz sauļā šauteni, lai iznīcinātu tos, kas viņam nolaupījuši dzimteni un līdz ar to visu dzīvi. Dzimteni mīlēt nozīmē ne tikai vēlēties to redzēt brīvu un laimīgu, bet arī būt gatavam doties visbārgākajā kaujā par tās nākotni.

Un tāpēc tu asiņu straumēs spēj nirt,
Un tāpēc bez baiļu tu kaujā spēj mirt.

Pretstatā iepriekšējos trīs pantos sniegtajām liriskajām atmiņu un apceres vārsēm šajās divās rindās ietveras skarbs cīņas motīvs, aicinājums uz cīņu, kurš, sagatavots jau trijos iepriekšējos pantos, vēlreiz savu nopamatojumu gūst pašā pēdējā rindā, ko autors dod kā visa dzejoļa kopsavilkumu:

Divas sirdis jau cilvēkam naval

Dzejolī jaušams spēcīgs muzikālais elements. To rada galvenokārt dažādie atkārtojumi. Tā katrā no pirmajiem trim pantiem, kuri sākas ar līdzīgu teikumu (mainoties tajā tikai vienam vārdam — meitene, Daugava, dzimtene), raksturojot trīs mīlestības jūtu izpausmes, it kā variācijās izskan viens pamatmotīvs.

Arī teikumu konstrukcijās stingra likumība, kas atkārtojas katrā pantā. Bez jau minētās vienādības pirmo triju pantu pirmajās rindās, otrajās un trešajās rindās, to sākumos atkārtojoties anaforiskajam virsteikumam

Ir tikai tā . . . —

rindojas palīgteikumi, kas virknē seko trijās tālākajās rindās. Šāda rakstura teikumu sakopojumam ar anaforisku rindas ievadījumu ir tā nozīme, ka tas kalpo trauksmīgam stāstījumam par sirdij vistuvākajām lietām. Palīgteikumos, kuros izpaužas dzejnieka — Lielā Tēvijas kara cīnītāja attieksme pret visu, ko viņš mīl un par ko cīnās, ietveras liela bagātība gleznainu izteiksmes līdzekļu, kuri izceļ dzejisko priekšstatu vienreizīgo skaistumu, nopamatojot to, kas uzsvērts pantu pirmajās rindās.

Raksturīgi, ka trešajā pantā zūd anafora pēdējo triju palīgteikumu resp. rindu sākumos. Te vairs neatkārtojas vienmērīgi izkārtoto lirisko vārsmu figūras. Tas izskaidrojams ar to, ka šajā daļā pārdzīvojums, pārejot uz dinamisko nobeiguma daļu, sasprīgst.

Vispār katrā sešrindu pantā ieturētā vienveidība teikumu konstrukcijā resp. sintaksiskie paralēlismi pasvītrot un attīsta vienu domu un izjūtu, padziļina, pamato un ar pieaugošu emocionalitāti izteic aizsāktu motīvu, tādā veidā it kā noraidot katru iebildumu pret pamatdomu, kas izvirzīta pirmajā rindā: īsts cilvēks savā mīlestībā nekad nevar būt ar divpusīgām vai dalītām jūtām.

Interesanti izvēlēts arī pats dzejoļa nosaukums — «Nav». Šajā «nav» izvirzīta viena puse no dzejoli atkārtotošās antitēzes starp «nava» un «ir tikai tā». Tādā veidā dzejoli gan ar pretējā noliegumu, gan ar vēlāmā tiešu apliecinājumu autors spēcīgi realizē savu nolūku — ar emocionālu gleznu palīdzību pārliecinoši pasaka, ka ir tikai viena īsta mīlestība, tāpat kā viena sirds. Lai pasvītrotu to, virsraksta vārds, kas noliedz pretējo, dzejoli atkārtots vairākas reizes un pēdējā, noslēdzošajā rindā ar spēcīgu uzsvaru sentences veidā atgādina:

Divas sirdis jau cilvēkam nava!

Te aplūkoti tikai paši raksturīgākie dzejoļu kompozīcijas paņēmieni. Dzejoļu kompozīcija tik daudzveidīga, ka visus gadījumus aptvert nav iespējams. Galvenais dzejoļu kompozīcijas analizē ir saskatīt atsevišķus pos-

mus — gleznas, motivus — dzejoļa uzbūvē un noskaidrot, kā autors tos izkārtu un kāpēc tieši tā, kādas domas un jūtas izsaka katrā posmā un kādu domu un jūtu ievirzi panāk ar šo posmu kopējo izkārtojumu.

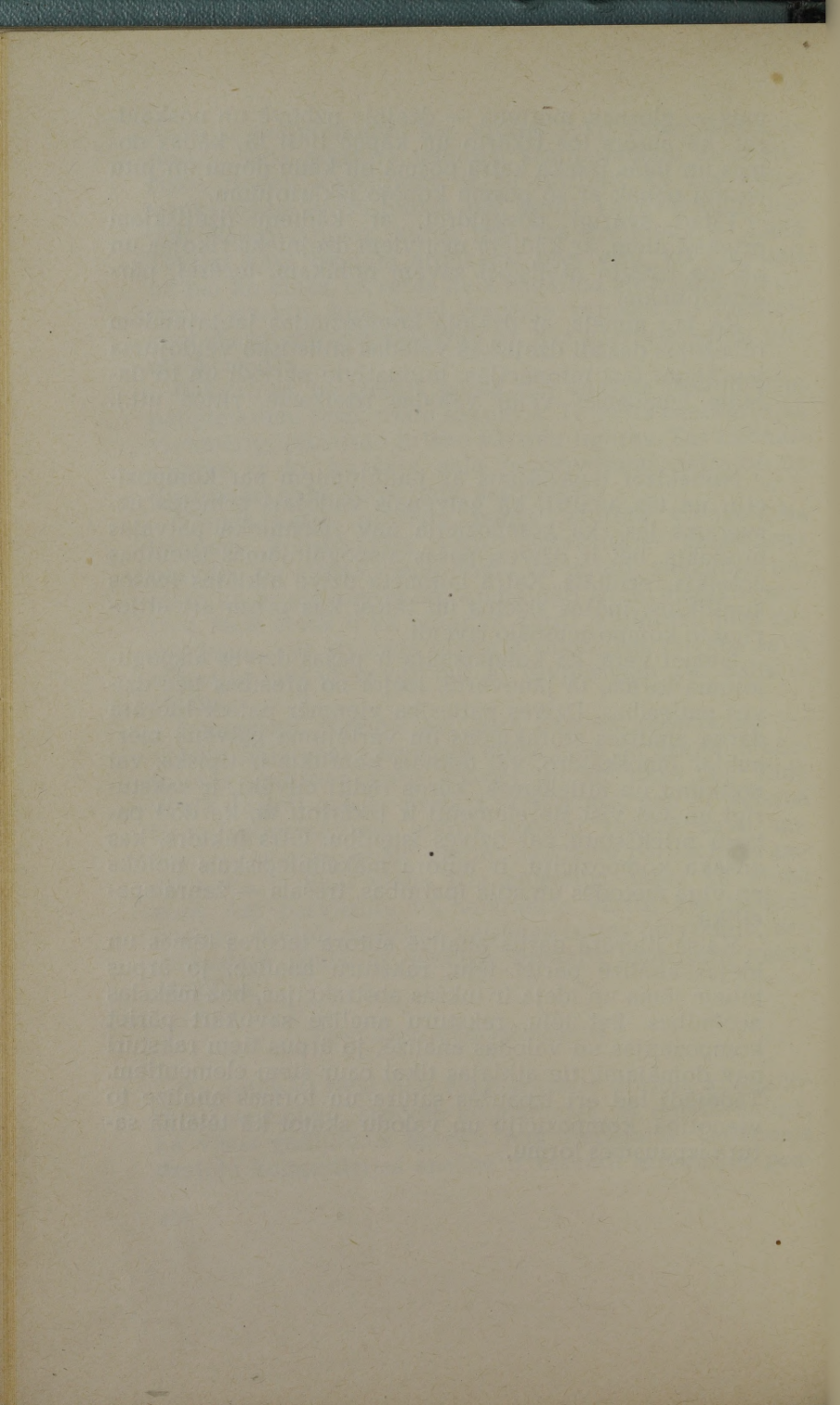
Tātad svarīgi noskaidrot, ar kādiem dzejiskiem priekšstatiem, ar kādiem motīviem dzejnieks rīkojas un kā tos izkārtu atbilstoši savam nolūkam, iecerei, pārdzīvojumam.

Kā jau minēts, ar dzejoļa kompozīcijas jautājumiem robežojas dažādi dzejiskās valodas stilistiskā veidojuma jautājumi (arī intonācijas, intonatīvie periodi un to dažādie izpausmes veidi valodas izteiksmē, ritmā utt.).

Nobeidzot iepazīšanos ar jautājumiem par kompozīciju un tās analīzi, kā galvenais vadošais princips uzsverams tas, ka kompozīcija nav rakstnieka patvaļas produkts, bet ir dzīves, pašas atspoguļojamās īstenības noteikts rezultāts. Katra laikmeta dzīve atklājas īpašos konfliktos, īpašos sižetos un tēlos, kas prasa arī attiecīgu to kompozicionālo izveidi.

Ņemot vērā, ka kompozīcija ir pašas dzīves atspoguļojuma forma, tā jānovērtē, izejot no prasības pēc dzīves patiesības. Dzīves patiesība vienmēr paliek literārā darba analīzes stūrakmens un vērtējuma galvenā mēraukla. Jānoskaidro, vai tēlotais konflikts ir tipisks, vai notikumi un attiecsmes, kuros rādīti cilvēki, ir raksturīgi un vai visi šie elementi ir izkārtoti tā, ka dod patiesu priekšstatu par dzīves īstenību. Otrs faktors, kas nosaka kompozīciju, ir autora mākslinieciskais nolūks un viņa metodes un stila īpatnības, trešais — žanra specifika.

Katra literārā darba analīzē autora ieceres tēmas un idejas analīzē pāriet tēlu, raksturu analīzē, jo ārpus tēliem tēma un ideja ir tukšas abstrakcijas, bez mākslas nozīmības. Bet tēlu, raksturu analīze savukārt pāriet kompozīcijas un valodas analīzē, jo ārpus tiem raksturi nav domājami, tie atklājas tikai caur šiem elementiem. Tādējādi tad arī izpaužas satura un formas analīze to vienotībā, kompozīciju un valodu skatot kā tēlainā satura izpausmes formu.



DAIĻDARBA VALODA

DAVID BARKER & COMPANY

VALODA KĀ LITERĀRĀ TĒLOJUMA LĪDZEKLIS

Valodu kā sazināšanās līdzekli lieto ne tikai daiļliteratūrā, bet visdažādākās dzīves nozarēs. Visās nozarēs lieto vienu un to pašu tautas valodu. Taču katras nozares specifika atstāj savu iespaidu arī uz valodu. Tāpēc ne bez pamata runā par zinātnisku, daiļliteratūras, publicistisku, sadzīves valodu utt. Kopējas tautas valodas lietojuma īpatnības šajās dažādajās dzīves nozarēs nosaka katras nozares uzdevumi. Tā, piemēram, zinātniskās valodas resp. zinātniskā stila uzdevums ir precīzu jēdzienu un spriedumu formās ietvert objektīvās likumības. Cits uzdevums daiļliteratūras valodai, kas kalpo tēlainam dzīves atveidojumam.

Tāpat nav īpašas, atsevišķi pastāvošas daiļliteratūras valodas, bet ir specifisks tautas valodas izlietojums vārda mākslas nozarē. No tautas valodas bagātību krājumiem rakstnieks smeļ visus tos elementus, kas nepieciešami literārā darba izveidei.

Tāpat kā literārā valoda, arī literāru darbu valoda ietver sevī no tautas valodas visu labāko un visvairāk nepieciešamo. Literāro valodu nosaka tautas sarunu valoda, bet literārā valoda savukārt ietekmē tautas valodas attīstību.

Kādas prasības daiļliteratūras valodai?

Vispirms daiļliteratūras valodai (tāpat kā zinātniskajai) jābūt *precīzai*, taču ar to vien nepietiek: daiļliteratūras valodai jābūt arī *tēlainai*. Tēla izveidei rakstnieks no tautas valodas izvēlas vārdus, ar kuriem glezno — sniedz spilgtu, dzīvu priekšstatu par cilvēkiem un cilvēku dzīves parādībām. Pie tam daiļdarba valodai jābūt nevis vienkārši *gleznainai*, bet reizē arī *emocionālai* (ekspresīvai), t. i., jāizpauž arī paša autora attieksme

pret to, ko viņš tēlo. Un, visbeidzot, daiļdarba valodai raksturīga *ietilpība*, koncentrētība. Kā tādas valodas paraugu sevišķi varētu minēt E. Birznieka-Upīša valodu, it īpaši «Pelēkā akmens stāstos».

Šai sakarā varētu minēt arī R. Blaumaņa valodu. Iejūtīgi, smalki ir Blaumaņa dabas ainavu tēlojumi. Meistarīgi izvēlīgs vārdos autors ir, kad tēlo cilvēku rīcību. Ne mazāk tēlaina, raksturam un noskaņai atbilstoša ir arī R. Blaumaņa tēloto personu runa. Lai atceramies plāpīgo *veceņu* valodu joku lugās, Rūda un Kārlēna dialogus «Skroderdienas Silmačos» utt. Dialogi visdažādākajās noskaņās rit ne tikai R. Blaumaņa lugās, bet arī prozas darbos. Tā, piemēram, novelē «Salna pavasarī» dialogos atbalsojas gan jautrība, gaviles un pārgalvība, gan apdomība un nedrošība, gan auksts aprēķins, gan sāpes par pazaudēto laimi utt.

Ieskatoties labāko vārda mākslinieku darbu paraugos, redzam, ka katrs valodas elements pats par sevi neizsaka neko mākslinieciski nozīmīgu, tāpat kā dažādas krāsas gleznā, ja tās skatām pašas par sevi. Jēgu tie iegūst tikai attieksmē pret galveno mākslas darbā — emocionāli tēlaino saturu, kura atklāsmē tie piedalās.

Daiļdarbu valodas īpatnības atkarīgas no rakstnieka *stila*. Plašā nozīmē par stilu sauc rakstnieka daiļrades īpatnību kopumu, kas atklājas gan žanru izvēlē, gan darbu idejiski tematiskajā savdabībā, gan kompozīcijas un valodas īpatnībās. Šaurākā nozīmē ar stilu saprotam tikai rakstnieka valodas īpatnības.

Rakstnieks atbilstoši savām tēlojuma īpatnībām, t. i., atbilstoši savam individuālajam stilam (šā vārda plašā un šaurā nozīmē) un atkarā no ikreizējā mākslinieciskā nolūka izlieto visu tautas valodas līdzekļu bagātību. Kā valodas līdzekļu lietojumā izpaužas autora idejiski estētiskā pozīcija, viņa mākslinieciskā metode un stils, to, protams, nevar izsecināt no viena atsevišķā valodas elementa lietojuma; tas iespējams, tikai izsekojot visu valodas elementu izlietojuma īpatnībām to kopumā.

Daiļdarba valodu nosaka ne tikai rakstnieka individuālā stila īpatnības, bet arī veids, paveids un žanrs, pie kura pieder darbs. Savas valodas īpatnības ir epikai, savas dramaturģijai un lirikai.

Episkā darbā ir divas valodas sistēmas -- autora un personāža valoda. Katrā no tām ir savas atšķirīgas likumības.

Veidojot tēlus, valoda kalpo kā tipizācijas un individualizācijas līdzeklis. Visspilgtāk šī divējādā valodas loma redzama *personāža valodā*. Katrai personai rakstnieks dod atbilstošu valodu, kas no citu personu valodas atšķiras gan ar teikto saturu, gan ar leksiku, sintaksisko veidojumu, intonācijām. Būdamā individualizēta atbilstoši tēlotā rakstura īpatnībām, katras personas valoda tai pašā laikā tipizēta attieksmē pret to cilvēku grupu, ko šī persona pārstāv. Individuālais un vispārīgais personu valodā apvienojas tāpat kā individuālās un tipiskās īpašības tipiskos raksturos. Tā, piemēram, parupjajai, valdonīgajai Brīviņa valodai romānā «Zaļā zeme» ir savas gluži individuālas īpatnības iepretī citu tā laika lielo saimnieku (Lejassmeltēnu Jorga, Rijnieka) valodai, bet tai pašā laikā Brīviņa valodā atspoguļojas sava laika un arī šķiras iezīmes. Tāpat arī Ansonu Mārtiņa valodā A. Upīša romānā «Zaļā zeme» atrodam gan tīri individuālas īpatnības, kaut vai to pašu teicienu «man domāt», gan arī vispārīgas visiem amatniekiem kā zināmam sociālām slānim piemītošas kopīgas valodas īpatnības, kas izpaužas gan teicienos, kuri noklausīti, klaiņojot citos apvidos, tāpat arī divējādā valodas intonācijā: runājot ar «lielajiem» — iztapīga, glaimīga, ar «mazajiem» — nevērīga u. tml.

Personu valodas individualizācijā katrā daiļdarbā mēs atradīsim tikpat daudz īpatnēju, individuālu sistēmu, cik daudz tanī personu.

Tomēr organizējošā, vienojošā loma visas literāra darba valodas veidojumā pieder *autora valodai*, kas visumā noteic arī personu valodu, pat arī drāmā, kur autora tiešās valodas nemaz nav (vienīgi remarkās). Autora attieksme pret tēlotajām personām padara literāra darba valodu zināmā mērā vienotu.

Autora valodas analizē izsekojam, 1) kā, ar kādiem valodas līdzekļiem autors raksturo tēlojamās personas, 2) kādus valodas līdzekļus autors izmanto, stāstot par notikumiem un laikmetu, 3) kādus valodas līdzekļus

autors izmanto dabas, darba procesu, sadzīves ainu utt. aprakstam.

Dramatiskajos darbos ir tikai personāža valoda. Autora paskaidrojumi — remarks te doti tikai kā piezīmes iekavās. Lugā vienīgais personas raksturošanas līdzeklis ir valoda. Tāpēc arī te sevišķi stingra prasība pēc valodas individualizācijas un tipizācijas. Tas nozīmē, ka katrai personai jārunā tādā valodā, kas atbilst tās raksturam, stāvoklim sabiedrībā un apstākļiem, kuros tā dzīvo.

Personāža valodas atšķirības izpaužas nevis tikai leksikā, bet arī — un pat vairāk — valodas intonatīvi sintaksiskajā veidojumā, frāzes īpatnībās, tās jēdzieniski emocionālajā noskaņā, ko nosaka katras personas temperaments, gribas aktivitāte, domu gaitas īpatnības.

Vārds lugā ir ne tikai personu raksturošanas līdzeklis, bet arī tilts starp darbību un pret darbību. Replikas atklāj personu raksturu un sniedz motivāciju darbības risinājumam. Personu valodā gribas virziens un rīcības mērķi ne vienmēr tiek izteikti tieši. Daļa teksta ārēji izsaka ko citu, kas tieši nesaskan ar personas gribu un darbības mērķi. Tādos gadījumos t. s. zemtekstos atklājas personu patiesās tieksmes (kā tas, piemēram, bieži vien atklājas R. Blaumaņa lugās).

Personāža valodas analizē kā episkajos, tā dramatiskajos darbos var būt dažāda kārtība. Var, uzmeklējot personas valodā zināmas īpatnības, noskaidrot tās kā autora izvēlētus līdzekļus kādas (vēl nezināmas) rakstura īpašības atklāšanai, var arī otrādi, — izejot no personas īpašībām, kas zināmas, meklēt to izpausmi valodā (protams, ne tikai valodas saturā, bet galvenokārt valodas elementu izlietojumā, jo te ir runa par valodas analīzi, tāpēc tā jābalsta uz valodai piemītošo specifisko sastāvelementu apceres pamata). Pirmais veids labāk noder tad, ja personas īpašības vēl nav zināmas un tās ir jāatklāj, otrs — ja saskaramies ar pazīstamiem tēliem, kuru īpašības jau zināmas.

Līdz šim runājām par prozas valodu. Iepretī prozas valodai, kas parasti ir epikā un drāmā, dzejas jeb vārsmotā valoda ir raksturīga lirikai. Dzejas valodai, kas no prozas valodas atšķiras pirmām kārtām jau ar savu ritmisko

organizāciju, ir savas īpatnības arī stilistikā. Tā, piemēram, dzejas valoda kā emocionālas runas forma ir vairāk piesātināta ar speciāliem tēlainības un izteiksmības līdzekļiem nekā prozas valoda. Visi atsevišķie dzejas valodas elementi atkarīgi no dzejoli ietvertā pārdzīvotuma, no tās vienotās intonācijas, emocionālā tēla, kas nosaka visu dzejoļa veidojumu — no gleznām, motīviem un to kompozicionālā izkārtojuma līdz ritma elementiem. Svarīgi noskaidrot, kā autors mēdz izlietot zināmus valodas elementus atbilstoši noteiktam idejiski mākslinieciskam nolūkam. Svarīgi atsevišķus valodas elementus redzēt kopsakarā ar visa dzejoļa pamatievirzi un tālāk — arī ar visām dzejnieka stila īpatnībām. Ielūkosimies E. Veidenbauma dzejolī «Kur klusā naktī lakstīgalas dzied». Dzejoļa pirmajā daļā lietoti liriski, gleznojoši valodas līdzekļi, otrajā — sociāli vērtējoši, ekspresīvi. Ja izolēti apskatām valodas līdzekļus dzejoļa pirmajā un otrajā daļā, tad nonākam pretrunā. Analizējot kā pirmās, tā otrās dzejoļa daļas valodas līdzekļus, jāņem vērā vienojošais nolūks. Tā kā dzejoļa idejiskais virziens galvenokārt izpaužas otrajā — dinamiskajā daļā, tad pirmās daļas līdzekļi īsti izprotami, tikai pakārtojot tos otrajā daļā izteiktajām atziņām. Bet otrajā daļā, tāpat kā pirmajā daļā, ietilpstošos valodas izteiksmes līdzekļus pareizi izprast un noskaidrot palīdz visu dzejnieka stila īpatnību, dzejnieka idejiski estētiskās pozīcijas izpratne. Kā zināms, Veidenbauma dzejai raksturīgs sociālo pretrunu attēlojums, asa nostāja pret sociālo netaisnību. Tas izpaužas arī šai dzejolī:

Kur klusā naktī lakstīgalas dzied,
Tur klausīties man labprāt tikas iet.

— — — — —
Bet vairāk tik man tur, kur lodes dzied,
Kur asinskaujā brīvie vergi iet...

Dabas tēlojums noder tikai kā kontrasta līdzeklis sociālo motīvu akcentējumam. No tā izejot, jānoskaidro leksika, tropi, sintakse, figūras utt.

Vai arī, piemēram, analizējot V. Plūdoņa dzejoli «Divi pasaules», vispirms svarīgi ievērot, ka te pretstatā

tēlotas divas pasaules, un, izejot no tā, tad arī noskaidrojami atsevišķi valodas elementi, kā tie kalpo tēloto sociālo pretrunu iespaidīgākai atklāšanai.

Tātad, analizējot jebkura literārā darba valodu, visus tās elementus skatām kā mākslinieka stila līdzekļus. Šo analīzi nedrīkst aizstāt ar valodniecisku vārdu krājuma, valodas gramatiskās uzbūves un citu tikai tīri valodniecisku likumsakarību noskaidrošanu. Valodas materiāls kā valodniekam, tā arī literātam gan ir viens un tas pats, taču pieeja un nolūks, uzdevums ir cits. Literāts izseko, kā valodas likunības kalpo mākslas likumībām (atbilstoši rakstnieka vienreizīgajai individualitātei un stilam, atbilstoši žanra specifikai u. tml.).

Tātad literātam atšķirībā no valodnieka literārā darba analizē jāveic savi specifiski uzdevumi, kas saistās ar prasību, atklājot atsevišķu valodas elementu idejiski māksliniecisko lomu, izdarīt secinājumus par valodas elementu grupu mākslinieciskā izlietojuma īpatnībām emocionālās tēlu sistēmas veidojumā.

Lai to veiktu, nepieciešams (epikā — sadalot autora un personāža valodu) noskaidrot šādus jautājumus:

1. Kādi vārdi un frazeoloģiski teicieni no tautas valodas izmantoti (pie tam nedrīkst visus leksikas jautājumus aizstāt ar jautājumu par t. s. leksikas resursiem), kādiem nolūkiem tie izmantoti un kādas raksturīgākās to izlietojuma īpatnības?

2. Kādi pārnestās nozīmes vārdi un frāzes, t. i, kādi epitēti, salīdzinājumi un tropi, izmantoti, un kāda to stilistikā loma?

3. Kāds un kāpēc tāds (atbilstošos gadījumos) mēdz būt valodas sintaksiski intonatīvais veidojums?

4. Kāda un kāpēc tieši tāda valodas fonētiskā un ritmiskā organizācija?

Turpmākajās nodaļās tad arī pārejām pie daiļdarbu valodas elementu apskata pa galvenajām stilistikas nozarēm: 1) leksika un frazeoloģija, 2) pārnestās nozīmes leksika un frazeoloģija jeb speciāli tēlainās izteiksmes līdzekļi (tropi), 3) sintakse un 4) fonētika.

DAIĻDARBA LEKSIKA UN FRAZEOLOĢIJA

Leksika ir valodas uzbūves materiāls. Katrā laikmetā tautas valodai ir savs pastāvīgs lietojamo vārdu krājums. Šī krājuma robežās rakstnieks izvēlas savam darbam leksikas materiālu. Lielu vārda mākslinieku darbos atrodam izlietotus vairākus desmitus tūkstošus vārdu.

Rakstnieks rīkojas galvenokārt ar leksikas pamatmateriālu. Taču īpašiem nolūkiem viņš izmanto arī leksikas palīgmateriālu (dialektismus, barbarismus u. c.).

LEKSIKAS PAMATMATERIĀLS

Daiļliteratūrā leksikas pamatmateriālu veido tautas valodā lietojamais aktīvais vārdu krājums.

Sava laika valodas kultūras normām atbilstošu tautas valodu sauc par literāro valodu. To lieto laikrakstos, teātros un literatūrā (visticākā veidā paša autora valodā).

Rakstniekam no visas lietojamās leksikas krājuma jāizvēlas tieši tie vārdi, kas ļautu ar vislielāko precizitāti, tēlainību un emocionalitāti atveidot visdažādākās, sarežģītākās dzīves parādības visās to krāsās un nokrāsās. Bet, lai spētu orientēties bagātajā tautas valodas vārdu krājumā, rakstniekam jāzina ne tikai krājums pats par sevi, bet arī jāsaņū vārds dzīvā valodā, tā lietojuma iespējas un nozīmju nianses.

Ir vārdi, kas izrunā un rakstībā ir atšķirīgi, bet tuvi pēc savas nozīmes, t. i., apzīmē vienu un to pašu parādību dažādās niansēs. Tādus vārdus sauc par *sinonīmiem* (piemēram, ēst, rīt, garšot, iekost, gremot u. c. vai arī — runāt, teikt, sacīt, atgādināt, piekodināt, čukstēt, izsaukties, murmināt, bārties, plāpāt, tarkšķēt u. c.).

Sinonīmiski vārdi un teicieni kalpo līdzīga jēdzieniska satura izteikšanai dažādās intonācijās un noskaņās, apzīmējamo parādību «iekrāsojumam» atkarā no attieksmes pret tām. Tā, piemēram, atšķirīgi skan šādi sinonīmi: dzejnieks (neitrāls), dziesminieks (cildinošs, ar

arhaisku pieskaņu), dzejdaris (nievājošs); «seja» (neitrāls), «ģimis» (familiāri pavulgārs), «purns» (vulgārs).

Māksla prasa konkrētas tiešamības iespaidu. To var dot tieši sinonīmiem bagāts gleznojums. Sinonīmi literārajā tēlojumā bez tam palīdz atveidot arī tās papildu pazīmes, bez kurām nav iespējams uztvert parādības no tā viedokļa, kā tās skatījis un vērtējis pats autors. Ar radniecīgu vārdu un to savstarpējā saistījuma palīdzību iespējams panākt maksimāli pilnīgu visa esošā attēlojumu, sākot no ārēji uztveramām parādībām un beidzot ar vissmalkākajiem, vārdos pat it kā netveramiem cilvēka apziņas procesiem.

Sinonīmi kā nozīmē līdzīgi (retāk vienlīdzīgi, tāpatīgi) vārdi, dodot iespēju izdarīt izvēli, paver bezgalīgas valodas nianšu iespējas. Tā saucamās «vārdu mokas» — tās ir galvenokārt tieši sinonīmisko līdzekļu izvēles grūtības.

Jo bagātāka ar sinonīmiem ir rakstnieka valoda, jo dažādāki sinonīmu izlietojuma paņēmieni, jo lielāka rakstnieka spēja vispusīgāk atveidot dzīvi savā vērtējumā. A. Upītim romānā «Zaļā zeme» vārdam «iet» ir 55, bet vārdam «runāt» pat 88 sinonīmi. Daudz sinonīmu atrodam arī J. Granta valodā. Sinonīmu lielā bagātība saistās ar rakstnieku stila īpatnībām, ar viņu tieksmi uz sīki detalizētu un niansētu tēlojumu. Tā, piemēram, J. Granta romānā «Šalc zilais lauks» vienas parādības raksturojumā atrodam vairākus sinonīmiska rakstura apzīmētājus: «Garkalns bija cilvēks ar *smagu, neciešanu* raksturu, *nesaticīgs* un *ķildīgs*, bet iedomājās no sevis diezin ko.» (Tā par Garkalnu domā bufetniece Asara.) Tēlojot trokšņaino kuģu piestātņi, rakstnieks teikumā lieto šādus sinonīmiskus verbus: «Cilvēku redzēja maz, bet visapkārt *klaudzēja* un *rībēja*, kaut kur šņāca metināmais aparāts.»

Šai gadījumā notiek jēdzieniski tuvu vārdu uzskaitījums, savienojums. Tas palīdz gūt precīzāku, spilgtāku priekšstatu.

Blakus sinonīmisko vārdu savienojumiem pastāv arī tāds sinonīmu izlietojuma veids kā viena vārda aizstāšana ar citu.

Tā, piemēram, J. Grants tai pašā romānā, atveidojot

kuģa komandas vīru sarunu ar arteļa priekšsēdētāju Kajaku, autora piebildēs pēc zvejnieku runām katrreiz izvēlas savū atbilstošu sinonīmu vārdam «runāt». Sinonīmi, izvēlēti ne tikai atbilstoši pašiem runātājiem un autora attieksmei pret tiem, bet arī atbilstoši sarunas pakāpeniskam sasprīgumam.

Sarunu mierīgā tonī uzsāk Kajaks.

— Laiks, biedri, domāt par selgu, — reiz priekšsēdētājs *sacīja*,
— paskat, Kaulam pat acis aiz laiskuma aizmūkušas.

— Kas tiesa, tas tiesa, — Elmārs *atsaucās*, — tikai pārlabošu: ne
aiz laiskuma, priekšsēdētāj, bet aiz garlaicības.

Kajaks Elmāram *neatbildēja*, viņš griezās pie Laksta:

— Kad remontnieki sola?

— Ko šie sola, — Laksts *noņurdēja*, — tad viņiem trūkst tas, tad
atkal tas ...

— Un ko tu?

— Viņam pašam savs motors, tad ar to ... — Garkalns *nevainīgi
piebilda*.

Tā autors tēlo sarunas aizsākumu. Vārda «runāt» sino-
nīmi attiecībā uz Kajaku ir ar neitrālu raksturu: *sacīja*,
neatbildēja. Tas saskan gan ar viņa raksturu, gan ar
autora attieksmi pret viņu. Elmārs tēlots kā nemiera un
likstu apsēsts, bet visumā — dzīvs, *atsaucīgs* jauniešs,
tāpēc uz priekšsēdētāja uzrunu viņš reagē tieši, ātri —
viņš «atsaucās». Turpretī pašlabumnieks Laksts, priekš-
sēdētājam jautājot, «noņurdēja», bet lietišķais un ob-
jektīvais Garkalns, ironizējot par Laksta «paša saimnie-
cību», ar kuru tas nodarbināts, — «nevainīgi piebilda».

Tālāk, sarunai sasprīgstot, priekšsēdētājs pārsteigts,
izbrīnījies «iesvīlpās», Garkalns «iekrita starpā», Laksts
«iesaucās», bet uz sarunas beigām Kaijaks tomēr «vai-
cāja», «ieteicās» un «palika nelokāms». Tādā veidā ne
tikai pašā sarunas saturā, bet arī piebildēs atspoguļojas
psiholoģiskā sasprīguma process.

Svarīga iezīme J. Granta stilā arī tā, ka sinonīmu
izvēlē autors viscaur tiecas uz vienkāršās sarunu valo-
das formām kā leksikā, tā arī frazeoloģijā.

Ne mazāk nepieciešami sinonīmi arī dzejas leksikā.
Te sinonīmiem parastāka citāda tendence — nevis uz

vienkāršo sarunu, bet uz t. s. dzejisko leksiku un frazeoloģiju. Vispār dzejā sinonīmiska vārdu aizstāšana biežāk nekā prozā iegūst t. s. *eifemisma* raksturu. Par eifemismu (gr. «euphemo» — runāju pieklājīgi) sauc vārdu vai teicienu, kas lietots kāda rupja un nepieklājīga vārda vai teiciena vietā. Tā kā izteiciena jēga paliek tā pati, bet atšķirīga vienīgi forma, tad «prasta» teiciena aizstāšana ar neitrālu vai pat laipnu runai piešķir citu toni.

Liriski dzejnieki savā leksikā parasti vairās no t. s. prozismiem — no vienkāršās, pavulgārās sarunu valodas vārdiem.

Sinonīmiem sevišķi bagāta J. Sudrabkalna dzeja. J. Sudrabkalna padomju laika dzejā gaismas un mirdzuma apzīmēšanai lietoti 43 lietvārdi, īpašības vārdi vai darbības vārdi: gaisma, gaišs, gaišums, spulgs, spulgt, spodrs, spožs, spožums, spīdums, spīdēt, atspīdēt, spīguļot, stars, sastarot, atstarot, apstarot, zeltstarains, kvēlošs, liesma, liesmot, liesmains, mirdza, mirdzums, apmirdzēt, košs, blāzma, blāzmot, spīgot, laistīties, aust, at aust, zibšņot, plaiksnīties, iedzirkstīties, zvīlot, zaigot, vizmot, vizmināties, saulains, zaigs, ziba, zibēt, zvīļi.

Sinonīmi mēdz būt 1) tādi, kas vispārlietoti tautas valodā (sacīt, teikt), 2) autora paša radīti.

Rakstnieki par sinonīmiem dažkārt izlieto arī pēc nozīmes samērā tālu stāvošus vārdus. Lai noteiktu to sinonīmisko raksturu, jāvadās pēc konteksta. Piemēram, A. Upīša romānā «Plaisa mākoņos» personāža runā fabrika iegūst tādus apzīmējumus kā «slaktūzis», «sviedrētava», «elle» u. tml.

Sinonīmisko līdzekļu sistēmā iekļaujas arī lielākā daļa no perifrāzēm. *Perifrāze* (gr. «peri» — apkārt, «phraso» — runāju) ir tāds tēlainis parādību raksturojums, kas aizstāj šo parādību tiešo nosaukumu. Perifrāzes var būt ne tikai tēlainas (mākslinieciskas; piemērus sk. pie tropiem), bet arī publicistiskas (piemēram, «viņu nodarbina finansu jautājums» — «viņam trūkst naudas»).

Valodā sastopam ne tikai sinonīmiski tuvus vārdus, bet arī nozīmē tuvus *frazeoloģiskus* izteicienus («noskumt» — «nokārt degunu»). Grūti un pat neiespējami

norobežot leksisko un frazeoloģisko sinonīmiku, tāpēc daiļdarba leksikas un frazeoloģijas analīze nav šķirama.

Blakus sinonīmiem vispārlietojamās leksikas stilistikā zināma nozīme ir arī vārda *homonīmiem*. Piemēram, vārdam «zeme» var būt vairākas nozīmes (valsts, augšne, manta, zemeslode, grīda). Vārdam «pūrs» ir divas nozīmes: mēra vienība un līgavas manta. Vārdam «logs» arī ir divas nozīmes: mājas logs un neaizpildīts laiks starp mācību nodarbībām. Šos vārdus, kas izrunā un rakstībā vienādi, bet apzīmē dažādas parādības, sauc par homonīmiem. Tie apzīmē pilnīgi atšķirīgas savā starpā nesaistītas parādības, kas bieži vien gadījuma pēc ieguvušas vienādu nosaukumu. Atšķirībā no vārda daudznozīmības, kas saistās ar vārda nozīmes pārnesumu uz līdzīgām parādībām (piemēram, celt — kādu konkrētu priekšmetu, māju, izglītības līmeni, labklājību utt.), homonīmiem ir viennozīmīgs termina raksturs. Tātad par homonīmiem saucami ne visi tie vienādie vārdi, kas dažādos kontekstos var iegūt dažādas nozīmes (piemēram, pavērt — durvis, ceļu, skatu, iespējas), bet kam tādas nozīmes pastāv kā norobežoti termini jau ārpus kontekstiem.

Homonīmus daiļliteratūrā lieto reti. Dažkārt tos satopam oriģinālās kalamburiskās atskaņās (sk. pie kalamburiskām atskaņām).

Daiļliteratūrā sava loma ir arī *antonīmiem* — jēdzieniski pretējiem vārdiem (patiesība — meli, cildens — zemisks).

Antonīmi bieži ietveras antitēzēs, piešķirot tām spilgtāku emocionālu nokrāsu (uz antonīmiem balstītu antitēzi sk. nod. par figūrām).

Leksikas pamatmateriāla izlietojuma īpatnības atkarīgas no tā, kādā stilā to izmanto: zinātniskajā, publicistiskajā, lietišķajā, sarunu vai daiļliteratūras stilā. Robeža starp šiem stiliem nav stingri novelkama ne sintaksiskajās konstrukcijās, ne arī leksikā un frazeoloģijā.

Daiļliteratūras stilam ir tā īpatnība, ka tajā var iekļauties visu citu stilu elementi. Sevišķi tas iespējams personāža valodā, kā arī dažāda veida stilizācijas paņēmieni izlietojumā (atdarinoj noteikta stila īpatnības, piemēram, kādas personas runas veidu). Taču daiļliteratūrai

visciešākais sakars ir ar vienu no minētajām tautas valodas izlietojuma sfērām — ar sarunu valodu. Personas, īpaši drāmā, atklājas tām raksturīgajā dzīvajā sarunu valodā.

Sarunu leksika ietilpst vispārlietojamā tautas valodas leksikā. Lai gan sarunu leksika nenorobežojas no literārās valodas leksikas, atšķirības tomēr pastāv. Galvenā atšķirība ir tā, ka sarunu valodai piemīt stilistiski pazemināts, vienkāršāks, ikdienišķāks, brīvāks, dažkārt arī familiārs, bet vienkāršajā sarunu valodā nereti pat parupjš skanējums. Protams, leksikas skanējums ir atkarīgs arī no konkrētiem apstākļiem un attieksmēm, kādās tā lietota.

Sabiedrībā izveidojas vārdi un teicieni, kurus lieto ikdienā sarunās starp labi pazīstamiem cilvēkiem, bet kuri neiederas oficiālajās attiecībās (piemēram, sal. «skaists» un «smuks»).

Sarunu valoda, kas raksturo tēlotās personas, ir neizsīkstošs daiļliteratūras stilistisko līdzekļu avots.

Sarunu valodas īpatnības atkarīgas gan no vēsturiskajiem apstākļiem, gan no agrākās sabiedrības diferenciācijas, gan no profesijas un citiem faktoriem.

Sarunu vārdi un izteicieni atrodas dažādā attieksmē pret literāri oficiālās valodas normām. Dažas sarunu formas pieļaujamas oficiālā valodā, lai arī skolas gramatika tās noraida, citas turpretī arī familiārā sarunā var liecināt par izglītības trūkumu, zemu kultūras līmeni. Par to var liecināt kaut vai vārda «šitas» lietošana vārda «viņš» vai iespējamā «šis» vietā. Par to pašu var liecināt arī vārda «šis» lietošana, aizstājot ar to tādas pazīstamas klātesošas personas vārdu, kas nepieder pie ģimenes vai tuviem paziņām. Bet arī attiecībā uz pēdējiem tā lietojums rada vulgāru iespaidu, ja sarunā piedalās citas personas. Vārds «šis» turpretī lietojams attiecībā uz kādu svešu personu, ja aiz tā liek kādu oficiālu vārdu, piemēram, «šis pilsonis», «šis biedrs» u. tml. Tādā gadījumā vārds «šis» iegūst neitrāla norādījuma raksturu.

Minētais piemērs jau rāda, cik dažādi var skanēt viens un tas pats vārds dažādās attiecībās un apstākļos. Kā pašā cilvēku dzīvē savstarpējās attieksmēs, tā arī

valodā ir bezgala daudz nianšu. Valodā visspilgtāk tas parādās tieši sarunās, sarunu valodas formās (leksikā, sintaksē, intonācijās).

Leksikas pamatmateriāla lielākajai daļai stilistiskā ziņā ir neitrāls raksturs, t. i., tie paši par sevi nerada nekādas noteiktas asociatīvas nokrāsas. Tikai kontekstos, kā arī pakārtojoties zināmam nolūkam, tie iegūst stilistisku tonējumu.

Bet ir arī tādi vārdi un teicieni, sevišķi sarunu valodā, kuriem piemīt īpaša stilistiska nokrāsa. Šos vārdus var iedalīt divās grupās. Pie pirmās grupas pieskaitāmi vārdi, kas pēc sava skanējuma paceļas pāri neitrālajai leksikai. Tie ir oficiālas, svinīgas vai dzejiskas nokrāsas vārdi (dižs, majestātisks, dziesminieks). Pie otras grupas pieder vārdi, kas pēc sava skanējuma stāv zemāk par neitrālo leksiku. Tie ir vienkāršās sadzīves (neliterārās sarunvalodas) vārdi. Tātad pie vienkāršās sadzīves sarunu leksikas pieder tie sarunu vārdi, kas neatbilst literārajām normām, bet ko labprāt lieto intīmā, familiārā sarunā. Neiederas šī leksika oficiālā sarunu valodā, bet vienkāršā tauta ikdienas sadzīves sarunās no tiem nevairās, tie ir aprastāki, «parocīgāki». Tie parasti ir tēlaini, izteiksmīgi un spēj radīt dzīvus un precīzus priekšstatus. Bieži vien vārdos var krustoties neitrālās leksikas un vienkāršās sarunu leksikas nozīmes. Piemēram, vārdu «ievilk» tiešā, neitrālā literārā nozīmē varētu attiecināt uz tintes ievilkšanu pildspalvā, bet vienkāršajās sarunās to dažkārt attiecina uz zagšanu. Otrajā gadījumā vārds «ievilk» robežojas ar žargona vārdu. Cits piemērs — vārds «labais» literārā valodā varētu būt lietots šādā kontekstā: «Mīlais, labais!» Bet vienkāršās, pat pavulgārās sarunas valodā, iekārtojoties šādā kontekstā: «Tas nu gan ir labais,» — šis vārds iegūst citu nozīmi un arī citu — pazemināta stila skanējumu.

Vienkāršā sadzīves sarunu leksika sadalās sikākās grupās atkarībā no tā, cik lielā mērā pieļaujams to lietojums sarunās.

Īpaša vienkāršās sarunu leksikas kategorija ir *vulgārismi*, t. i., vārdi un teicieni, kurus to rupjības un nepieklājības dēļ uzskata par neciešamiem un nelietojamiem ne tikai literārā valodā vispār, bet pat arī

vienkāršā sarunā (piemēram, vārda «ēst» vietā «šļurbāt», «paikot», «sist mājā», «stumt ģimī» u. tml.; vulgāra noskaņa arī vārdam «norauties» vai «uzrauties», ja to lieto negaidītas neveiksmes apzīmēšanai; vulgārs ir teiciens «saiet dēli», vulgārs ir vārds «veči», ja to attiecina uz vecākiem, mazāk vulgārs — «vecie», bet pilnīgs žargonisms — «senči»).

Reālistiskā tēlojumā sarunu valoda, ko lieto tēlojamā persona, paver vislielākās raksturojuma iespējas. Tās realizējas, protams, tikai tad, ja valodas atveidojums nekļūst stenogrāfiski naturālistisks, ja valodas materiāls tiek sijāts un lietots atbilstoši reālistiskā tēlojuma mērķim — atklāt dzīvē tipisko, likumsakarīgo.

R. Blaumanis, kas daiļradē pats plaši lietoja sarunu leksiku, arī iesācējiem ieteica: «Galvenā regula: raksti dabiski, tā, kā tu runā.»¹ Blaumanis brīdina, lai iesācējs neraksta «pēc grāmatu vīzes», un atgādina: «Lūko visas lietas rādīt tik plikas, cik iespējams. Ja jau daža vieta tad iznāks tāda, ka tās atklātībā nevarēs laist, tad es gan to nomīkstināšu. Labāk par stipru nekā nepatiesi un saldeni [...]. Atturies arī no tās kļūdas, it kā skaisti skanošu vārdu virkne darītu skaistu iespaidu.»²

R. Blaumanis, kas citiem ieteicis rakstīt vienkāršā sadzīves sarunu valodā, pats, A. Upīša vārdiem runājot, bija liels tieši «nepārspējamās dabiskās laucinieku valodas dēļ»³. Lūk, kā tā plūst visā savā leksiskajā un intonativajā dabiskumā (lūgā «No saldenās pudeles»):

Taukšķis. Nē, nē, Kriš. Ko šie par mani... tas man... to tu man izstāsti...

Krišs. Nu, Mārtiņš lakstojoties ap Mariju un Auci, tu ap veco Lavīzi!

Taukšķis. Ko? Ko? Ap to veco... es? Ap Lavīzi? Boi!... Boi, boi, boi! Ak tu tēti, tādas izmuldēšanas! Es, cilvēks, tik svēts kā svece baznīcā, es lakstojoties! Vuj, vuj, vuj... Tīu tu, tīu tu! (Nosplaujas.) Vadzi, ka šitā, tad tas par Mariju un Auci arī... tad tās arī būs tikai pasakas vien! Meli un pasakas, Kriš.

¹ R. Blaumanis. Vēstule A. Grestem. Kopoti raksti, 8. sēj. 76. lpp.

² R. Blaumanis. Vēstule P. Licitim. Kopoti raksti, 8. sēj., 65. lpp.

³ «Austrums», 1906., 4. nr.

Krišs. Ko nu par to! Es pats ar savi aci redzēju, ka Auce ar Mārtiņu bučojās.

Taukšķis. Bučojās! Boi dieviņ! Tādu grēku. Bučojās? Un abi divi? Koe? Precēta sieva ar neprecētu... nē, tu tēlīt, tādas pasaules! — —

Te atrodam ne tikai sarunu valodai raksturīgo leksiku, bet arī frazeoloģismus, aprautus teikumus, teikumu locekļu izlaidumus, bagātīgi lietotus izsaukumus, jau-tājumus, uzrunas utt.

Līdz ar literārās valodas attīstību daudzi vienkārši sarunu vārdi un dialektismi pāriet literārajā leksikā. Sarunu leksika ir it kā literārās leksikas avots un rezerve.

Stilistiski tonētus vārdus liekot dažādos kontekstos un attiecinot uz dažādām parādībām, iespējams valodai piešķirt visdažādākās intonācijas. Tā sauktā «augstā» stila vārdus liekot neitrālā kontekstā, svinīga, dzejiska intonācija rodas tad, ja tie nav pretrunā ar aprakstāmo parādību. Ja turpretī šāda pretruna ir, tad otrādi — tie rada komisku iespaidu. Ironijā parasti augstā stilā runā par niecīgām, kroplām, zemiskām parādībām.

Kā piemēru varētu minēt Andreja Upīša satīrisko dzejoli «Cipreses zariņš uz R. L. B. nelaimīgās opozīcijas kapa», kurā, stāstot par buržuāzisko grupējumu, t. s. «pozīcijas» un «opozīcijas» plūkšanos Rīgas latviešu biedrībā, autors lieto svinīgu, pacilātu stilu, it kā rakstītu epepeju par izciliem varoņdarbiem tautas vēsturē. Dzejolis rakstīts, imitējot sengrieķu klasisko epepeju stilu:

Nāc nu atkal, Mūza, nāc manim talkā,
lai es, kā pienākas, dzejīgi aptēlot spēju
ciņu, kas lielāka bija nekā pie Trojas,
lielāka nekā pie Narvas un Pultavas lai

— — — — —

Sausmīga, drausmīga ciņa bij Latviešu biedrībā...
Dārdēja logi, dimdēja durvis, ligojās sienas...

Tā nenozīmīgas un smieklīgas parādības, ietvertas svinīgā stilā, reizē parādās gan savā nožēlojamā niecībā, gan arī savās skaļajās sabiedriskajās pretenzijās.

Svinīgais stils bieži vien tiek pārtraukts ar pavulgāru

vārdu vai frāzi, kas it kā neviļus atgādina stila neatbilstību tēlotajām parādībām.

Ja pazemināta toņa vārdus liek neitrālā kontekstā, tad tas iegūst pazeminātu skanējumu. Ja «zemā stila» vārdus attiecina uz «augstām» parādībām, tad rodas nevērības, izsmiekla intonācijas.

Spilgtā formā šo «augstu» personu komiska pazeminājuma paņēmieni atrodam A. Upīša satīriskajā dzejolī «Mana virčapte». Satīriķis «atsēdina» pretenciozo buržuāziskās sabiedrības dāmu, kas savos rakstos plātās ar «dižciltīgās» ģimenes lietām — liela savus bērnus, vīru un netieši arī sevi pašu:

Ak dieviņ, cik tas smuki ir,
kad lēnkrēslā jūs sēdat,
ar saviem bērniem špāsējat...

Un beidzot, ja blakus noliek stilistiskā skanējumā krasī atšķirīgus vārdus, arī tas izraisa komisku efektu. Viens no šādas komiskās izteiksmes līdzekļiem ir alogisms — jēdzienu nelogisks saistījums. Piemēram: «Gefingena slavena ar universitāti un desām» (Heine). Šis paņēmieni (parasti lietots izvērsta veidā) sastopams arī izsmejamo personu valodā — kā alogisku, asociācijās klīstošu domu gaitas atveidojums (piemēram, Ķeņča domu nelogiskums). Alogismi bieži tiek veidoti uz svešvārdu nepareiza, pārprasta lietojuma pamata. Nelogiskam saistījumam tuvs paņēmieni ir nelogisks pretstats, piemēram: «Boloņā vismazākie suņi, bet toties vislielākie zinātnieki» (Heine). Pretrunīgu vārdu saistījumu vienā jēdzienā sauc par oksimoronu (piemēram, «skanošais tukšums», «ziedošais tuksnesis» u. tml.).

Ačgārnība ir tāds alogisms, kur komiska efekta radīšanai parādības saistītas ačgārnā veidā, piemēram, «smuka meita — sārtām actiņām, zilām lūpiņām» vai «И вдруг из под собачки лают ворота». Blakus nelogiskiem jēdzienu saistījumiem stāv dažāda veida neparasti parādību saistījumi, tādu parādību, kam trūkst jebkāda savstarpēja sakara, piemēram: «Arī starp mākonī un kartupeli ir sava līdzība.»

Tādos gadījumos, kad saistītāja starp lietvārdiem nav,

bet tie sakrauti vienkop bez loģiskā sakara, rodas t. s. satīriskie *uzskaitījumi*. Tos, tāpat kā neparastus parādību saistījumus, lietojuši visi lielie satīriķi, bet it īpaši Heine un Gogolis. Latviešu literatūrā daudz šo satīriski humoristiskā stila paņēmieni atrodam «Mērnieku laikos» un Andreja Upīša satīrā.

Piemērs no Andreja Upīša satīriskās dzejas:

Augstāk, vēl augstāk lai zupuri kaisās:
tomasi, kainīti, peru guano,
zalpetri, kāliji, ragu milti,
akcijas, polises, vekseļi, prēmijas,
kapitāli un dividendes,
bankas un bodes, muižas un pirtis,
nami un zārki, dampji un avīzes,
korneti, pistoni, klāvi un matisi,
klabatas, graudiņi, rubļi un vērdiņi —
augstāk vēl augstāk lai zupuri kaisās.

Satīriskais uzskaitījums sākts ar dažādu mākslīgo mēslu uzskaitījumu. Tālāk tiem tiek pievienotas mēslainē aizmetamās sabiedriskās parādības, bet, lai norādījums uz tām būtu slēptāks, autors iesviež arī dažādus neitrālāka rakstura vārdus. Citētajās rindās apvienojas divi stila līdzekļi — satīriskis uzskaitījums un perifrāze. Par perifrāzi šeit varam runāt tāpēc, ka autors, uzskaitot «zupurus» un citus «mēslus», aplinkus rāda buržuāziskās sabiedrības kauna pilno noiešanu no vēstures skatuves.

LEKSIKAS PALĪGMATERIĀLS

Par *dialektismiem* sauc vārdus un frāzes, kas neietveras visas tautas valodā. Atšķirība starp tautas valodas sarunu leksiku un dialektismiem ir tā, ka sarunu leksika ietveras visas tautas valodā, kamēr dialektismi paliek tikai kādas iedzīvotāju daļas lietošanā. Dialektismi līdz ar to neietveras arī literārās valodas leksikā. Tie ir it kā lieki dubultnieki blakus jau esošiem literāriem vārdiem.

Vārdus un frāzes, kas pieder dialektam, sauc arī par *provinciālismiem* atšķirībā no t. s. sociālajiem dialektiem resp. žargoniem un no profesiju «dialektiem» — *profesionālismiem*.

Rakstnieks literārā darba valodā izmanto dažāda veida dialektismus dažādos nolūkos un dažādās pakāpēs.

Galvenā to izmantošanas sfēra — personāža valoda. Reālists katrai personai piešķir tās valodas īpatnības, kas tieši raksturīgas kādai cilvēku kategorijai. Tādā veidā personāža valodā iekļūst visu dzīvo dialektu valodas īpatnības.

Dialektismu — provinciālismu piemēri:

«Viņš tur gulēja . . . liels kā siena *tupesis*. Viņam visapkārt brūnā sūna, *siliņi* zilajiem ziediņiem, retie, panīkušie *kadiķīši*.»

(E. Birznieks-Upītis, «Pelēkais akmens».)

Autora valodā dialektismi parasti maz iederas, tādēļ arī autora valodā daiļdarbos tie reti sastopami.

Dialekti par literārās valodas leksikas rezervi kalpo galvenokārt nacionālās valodas attīstības posmā, taču tad, kad nācijas valoda jau pilnīgi izveidojusies un nostabilizējusies, dialekti pārstāj kalpot par pamatu nacionālās valodas attīstībai, tie strauji izzūd: tos izskauž visas tautas valodas augstākā forma — literārā valoda. Tā kā literārā valoda kalpo visai tautai, bet dialektismu lietojuma robežas šauras, tad dialektismu kā paralēlapzīmējumu ieviešana tajā nav lietderīga un attaisnojama.

Tāpat mūsdienu literatūrā dialektismi kalpo galvenokārt tikai kā iespējamo sinonīmu rezerve un kā apvidus kolorīta radīšanai noderīgs stilizācijas un personu portretēšanas materiāls.

Sava loma literārajā darbā ir arī sociālo žargonu elementiem.

Nacionālās valodas attīstību pavada atzarojumi — dažādu sociālo grupu īpatnības nacionālās valodas izlietojumā. Par žargonismiem sauc vārdus un frāzes, ko lieto tikai kāda šaura sociāla grupa (fr. «jargon» — kādas valodas sabojāta izlokšne).

Vēsturē bijuši pazīstami šādi žargoni:

- 1) muižnieku (piemēram: «Nākamgad es uzliek to Vainelmāj piecdesmit rubļ virsa... Ar pavasar rent Johrge Freiman lai nāk paš.» A. Upīša «Zaļā zeme», 1947., 523. lpp.);
- 2) baznīcas un garīdznieku (piemēram, vācu mācītāju žargons: «Und tas pēdīgais laiks arīdzan ir klātu, und laimīgs var teikties tas cilvēks, kas no mātes miesām neir dzimis.» A. Upīša «Mazo cilvēku vēstules», 1. vēstule);
- 3) buržuāzijas «labāko familiju» kārkļuvācietiskais žargons (piemēram: «Jūs lūdzat man piedošān par traucēšan ar savu grāmatu (domāta vēstule. — V. V.), bet pavisam otrād — es ļoti priecājos, ka jūs tik anstendīgs un grīsejat mani uz vārda dienu.» A. Upīša «Mazo cilvēku vēstules», 4. vēstule). Kārkļuvācietiskais žargons personu valodā daudz lietots A. Deglava romānā «Rīga».

Mūsdienās kā viens no žargona veidiem pazīstams arī t. s. «stilīgo» žargons («baigais džeks» u. tml.).

Daiļliteratūrā žargonismi noder personu portretēšanai.

Visas neliterārās sarunu valodas formas galvenokārt ietveras personu valodā, noder par to raksturojuma līdzekli. Autora valoda vienmēr paliek literāra. Noģiedamās runas gadījumos autora valoda it kā uzņem sevī personāža valodas elementus. Taču tos vienmēr iespējams atšķirt no paša autora valodas, jo tie vienmēr atgādina tēlotās personas runas manieri (sk. nodaļā par sintaksi, noslēguma daļā).

Uz starptautisku sakaru pamata notiek nepārtraukta valodas elementu maiņa un aizguve. Latviešu valodā ir liels daudzums vārdu, kas pārņemti no svešām valodām. Šos vārdus var iedalīt

- 1) tādos, kas laika gaitā kļuvuši par *aizgūtiem vārdiem* (šoseja, glāze, zāģis),
- 2) *internacionālisimos* (filoloģija) un
- 3) *barbarismos*.

Par *internacionāliem* vārdiem sauc tādus vārdus, kas no atsevišķām valodām pāriet daudzās valodās.

Par *barbarismiem* sauc tādus no svešām valodām patapinātus vārdus, kuru

- 1) svešā izcelšanās ir skaidri samanāma,
- 2) kuriem piemīt arhaiska vai žargona nokrāsa,
- 3) kuriem iepretī stāv paralēli vārdi mūsdienu nacionālajā leksikā un kuri līdz ar to valodā nav vajadzīgi, piemēram, «Zaļajā zemē» personu valodā sastopami šādi ģermānismi: vaktēt, bānis, virčapte, anštendīgi, cvibaks, veša, andele u. c.).

Barbarisma nokrāsas spilgtums var būt dažāds. Augstāko pakāpi šeit aizsniedz vārdi un izteikumi, kas lietoti kā izkropļotas svešvalodas frāzes.

Barbarismi mākslas valodā tiek lietoti galvenokārt tikai personāža valodā. Tie kalpo kā raksturošanas līdzekļi. Ar barbarismu palīdzību var atveidot tautas dzīvei un tās valodai tālu stāvošus cilvēkus, sabojātas valodas lietotājus (Švauksts u. c.). Tā, piemēram, A. Deglavs kārkļuvācietes Faustīnes runu atveido tā:

«Ne tik vēn ka uz vārišen, jums arī citad ķēķ būs turet iekš *ordnung*. Viss, kas uz higiēniš... *Hinzicht*, ka *kupfertrauk* būs blank pucet...» (Romānā «Rīga».)

Tāpat A. Upīts romānā «Zaļā zeme» vācu kolonista Sveķāmura un citu vāciešu valodā kā raksturojuma līdzekli lieto barbarismus.

Un beidzot pie leksikas palīgmateriāla vēl minamas tās nozares, kas saistās ar valodas vārdu krājuma vēsturiskajām pārmaiņām. Te minami arhaismi un neoloģismi.

Vēsturiskajā valodas pārmaiņu procesā daži vārdi un vispār valodas elementi atmirst. Taču šos novecojušos vārdus, t. i., *arhaismus*¹, rakstnieks var tai vai citā nolūkā ieviest savā darbā.

Lai noteiktu arhaiskus elementus rakstnieka valodā, vajag to darīt konkrēti vēsturiski. Tikai vispusīgi pazīs-

¹ Vārdus, kurus vairs nelieto tāpēc, ka izzudušas pašas parādības, sauc par historismiem (draudze, kungs u. tml.).

tot attiecīga laikmeta literāro valodu, var konstatēt, kas šai laikmetā ir bijis arhaisks. Tā, piemēram, darbības vārds «jūkstīties» Jura Alunāna laikā varbūt nebija arhaisms («Visa radība nu jūkstās, smaida» — sonetā «Rīts»).

Konkrēti jāpieiet arī arhaismu mākslinieciskās funkcijas noteikšanai. Arhaismi parasti kalpo 1) vēsturiskā kolorīta, senatnības iespaيدا radišanai (sk. A. Upīša vēsturiskos romānus), 2) ironiskam tēmas risinājumam (izsmejot veco, atpaliekošo).

Dažreiz rakstnieks arhaismus var arī atdzīvināt, t. i., ieviest tos atkal valodā. Tā, piemēram, Rainis ir atdzīvinājis vārdus «alkt», «trimda» u. c.

Mūsdienu valodā arhaiski skan tādi vārdi kā arīdzan, dārdedze, neba utt.

Rakstnieki atbilstoši saviem mākslinieciskiem nolūkiem darbos var izlietot ne tikai novecojušus vārdus, bet arī ieviest jaundarinājumus — neoloģismus.

Neoloģismiem ir divi veidi. Pirmkārt, rakstnieks var izmantot jaunus vārdus, ko valodā ieviesušas jaunas laikmeta parādības (piemēram, kibernetika, kosmonauts u. c.), otrkārt, rakstnieks pats var radīt jaunus vārdus. Literatūrā nozīme galvenokārt ir tikai otra veida neoloģismiem un tikai uz tiem īsti arī attiecinā šo terminu. Paša rakstnieka radītie neoloģismi var būt divējādi: tādi, kas ieiet tautas valodas vārdu krājumā, un tādi, kas paliek tikai kā rakstnieka individuālā stila elementi. Piemēram, Raiņa jaunvārds «mila» iegājis tautas valodas vārdu krājumā, kamēr tāds Raiņa jaunvārds kā «tvarogs» (sk. «Mūza cīņās», 1940., 102. lpp.) palicis tikai kā kontekstā izprotama rainiska stila īpatnība. Visvairāk latviešu literārā valodā iesakņojušos jaunvārdu devuši J. Alunāns, Kronvaldu Atis, Rainis un A. Upīts.

Jāievēro arī tāds gadījums, ka rakstnieki esošam vārdam piešķir jaunu nozīmes niansi, pārnes no vienas lietojuma nozīmes citā (piemēram, no ģimenes un sadzīves uz politiku u. tml.). Taču šie jautājumi jau ietilpst tropu jautājumu lokā, tāpēc par tiem — īpašā nodaļā.

FRAZEOLOĢIJA

Frazeoloģija ir mācība par vārdu nozīmi kontekstā un par pastāvīgiem vārdu savienojumiem.

Stilistikā pirmajā vietā izvirzās nevis izolēti vārdi, bet to savstarpējā saistījuma veidi, kuros viens un tas pats vārds var iegūt dažādu nokrāsu un pat pavisam citu nozīmi.

Bet valodā ir arī tādi gadījumi, kad vienus un tos pašus vārdus sastopam pastāvīgos, noteiktos saistījumos. Šajos gadījumos vairs nerunājam par atsevišķu vārdu un tā īpatnējo, vienreizīgo skanējumu kontekstā, bet gan par veselām frāzēm. Šādus vārdu savienojumus sauc par frazeoloģismiem. Frazeoloģismos vārda brīvā leksiskā nozīme pārslāņojas ar noturīgu — tikai vārdu kopsakarā izprotamo nozīmi. Īpaši daudz frazeoloģismu ir tautas sarunu valodā.

Frazeoloģijā izšķir īpašu frazeoloģisko savienojumu grupu — idiomas.

Par idiomām (gr. «idioma» — īpatnējs izteiciens) sauc tādus vārdu savienojumus, kas rada jaunu nozīmi, kurā neizriet no atsevišķiem vārdiem. Tāpēc idiomas nav burfiski pārtulkojamas. Piemēram: «ņemt kājas pār pleciem» (bēgt), «mest plinti krūmos» (zaudēt dūšu), «mazgāt galvu» (bārt, rāt, kritizēt) u. tml.

Ja šos teicienus vārdu pa vārdam tulko kādā citā valodā, tad to īpatnējā nozīme parasti zūd. Tāpēc idiomas citā valodā atveidojamas, nevis tulkojot atsevišķus vārdus, bet gan to kopējo nozīmi vai nu aizstājot ar kādu līdzīgu atbilstošu teicienu, vai arī vārdu kopējo saturu ietverot citos, tiešas nozīmes vārdos.

Idiomatisks raksturs ir sakāmvārdu un parunu lielajam vairumam, vienai aforismu un stabilo vārdkopu daļai («likt lietā», «likt mierā», «ņemt par labu» u. tml.).

Sakāmvārdi no parunām atšķiras ar to, ka, ietveroties nobeigtā teicienā, sniedz patstāvīgu atzinumu, sentenci, kamēr paruna ne katrreiz veido nobeigtu teicienu un vienmēr savu pilnvērtību iegūst tikai attiecinājumā uz kādu konkrētu gadījumu. Piemēram: «Necel āzi par dārznieku» — ir sakāmvārds, jo ietver sevī patstāvīgu atziņu, pamācību. Turpretī: «Āzis par dārznieku!» —

tā var izsaukties, vērojot kādu konkrētu gadījumu, un pats teiciens saprotams tikai attiecinājumā uz atbilstošu situāciju.

Par *aforismiem* sauc tādas sentences, «sakāmvārdus», kas radušies nevis anonīmi, tautā, bet ko devušas atsevišķas personības — rakstnieki, filozofi, sabiedriski darbinieki u. c.

Aforismi no sakāmvārdiem atšķiras arī ar lielākām tulkošanas iespējām citās valodās.

Bez idiomatiskiem teicieniem pie frazeoloģismiem vēl pieder lozungi, dzejiski izteicieni, stabilas zinātniski terminoloģiskas formulas ar internacionālu raksturu, izteicieni svešās valodās, tehniski apzīmējumi, kas izteikti ar kādu vārdkopu utt.

Frazeoloģismus rakstnieks var ņemt no tautas valodas, bet var radīt arī pats (frazeoloģiskie neoloģismi).

Lai noskaidrotu rakstnieku (vai literāru virzienu) frazeoloģijas īpatnības, nepieciešams izpētīt 1) kādu, 2) kādiem nolūkiem un 3) kā rakstnieks (rakstnieki) izlieto tautas valodas frazeoloģiju un ko jaunu ienes tās saturā un struktūrā, kā dažādo tās stilistiskās funkcijas.

Tā, piemēram, tautiskā romantisma pārstāvji vairāk izmantojuši tautas dzejas frazeoloģiju nekā tautas ikdienas sarunu valodā sastopamos teicienus (tiem pievēršas galvenokārt reālisti). Tas saskan ar viņu daiļrades vispārīgo ievirzi.

Var izdalīt šādas frazeoloģiskā materiāla stilistiskās sērijas:

- 1) sabiedriski publicistiskā frazeoloģija («Baltijas jautājums», «sieviešu jautājums»),
- 2) sarunu frazeoloģija («likt aiz auss»),
- 3) profesionāli tehniskā frazeoloģija («piedot gāzi»),
- 4) zinātniski terminoloģiskā frazeoloģija («atrast kopēju saucēju»),
- 5) dokumentāli kancelejiskā frazeoloģija («nodot arhīvā»).

Leksiskā un frazeoloģiskā materiāla analīze sekmīgāka tad, ja to skata vienkopus.

Minēto frazeoloģisko sēriju stilistiskās funkcijas palīdz izprast arī tematiskais dalījums atkarībā no tā, uz kādām parādībām attiecas katrs frazeoloģisms.

Parasti sakāmvārdus un parunas mēdz skatīt tikai kā portretēšanas līdzekļus. Patiesībā tiem stilistiskais izlie-tojums daudz plašāks (tie noder kā literāru darbu no-saukumi, kā epigrāfi, kā nobeiguma teiciens, kā pamats fābuliskās situācijas izvēršanai, kā valodas līdzekļi autora vēstījumā u. c.).

Sintaksiskajā aspektā frazeoloģiskos izteicienus klasi-ficē atkarībā no konteksta un lomas teikumā. Vispir-mām kārtām tas attiecas uz idiomām un parunām, kas parasti ir tēlaini kāda teikuma locekļa ekvivalenti (pie-mēram: «viņš aizbēga» — «viņš aizlaidās lapās» — iztei-cēja, predikatīvā frazeoloģija).

Nemot vērā vārdu savienojumu sintaksisko raksturu, izdala šādas frazeoloģismu grupas:

- 1) predikatīvā frazeoloģija, ko izlieto kā izteicēju («mest ēnu»),
- 2) apstākļu frazeoloģija («zīrgam jāsmejas»),
- 3) atributīvā frazeoloģija («kauli un āda»),
- 4) komparatīvā frazeoloģija («skrien kā vējš»),
- 5) substantīvā frazeoloģija («tautu dēls»).

Blakus frazeoloģiskajām vienībām, kas neveido pat-stāvīgus teikumus, bet tikai aizstāj teikuma locekļus, ir arī tādi frazeoloģismi, kas veido veselu teikumu (gal-venokārt sakāmvārdos, piemēram: «Vērsi tur pie ra-giem, vīru pie vārda»).

Runājot par rakstnieka neoloģismiem, bieži vien mēdz aprobežoties ar leksiku. Taču patiesībā par sava veida neoloģismiem saucami arī jauni frazeoloģismi.

Rakstnieka novatorisms frazeoloģijā vispirms izpau-žas jaunu kontekstu izveidošanā. Vārdi, pārnesti no viena, no parastā savienojuma citā, iegūst jaunu jēdzie-nisku saturu un citu stilistisko lomu. Vārds, kas sasaīs-tīts ar citiem, bez savas brīvās leksiskās nozīmes vēl iegūst frazeoloģiski nosacītu nozīmi, kas izprotama tikai tad, ja ņem vērā visa teiciena jēgu. Daudziem vārdiem pat pavisam trūkst savas patstāvīgas nozīmes. Tie pa-stāv tikai frazeoloģiskos savienojumos. To nozīme izskaidrojama tikai ar sinonīmu palīdzību.

Vārdu bagātība vēl neraksturo visu valodas bagātību. Valodas bagātība rodas vārdu savienojumos. Un šai ziņā valodas iespējas neierobežotas. Tās stiprā mērā plašina speciālie valodas tēlainības līdzekļi.

SPECIĀLIE VALODAS TĒLAINĀS IZTEIKSMES LĪDZEKĻI

Lai kāpinātu daiļdarba valodas tēlainību un izteiksmību, nepietiek ar vārdu krājuma — leksiskā materiāla un frazeoloģijas precīzu lietošanu vien, bet vajadzīgi arī speciāli tēlainības līdzekļi: epiteti, salīdzinājumi un dažādi tropu veidi. Jāpiezīmē, ka visu literāra darba valodas tēlainību nevar ierobežot tikai pārnestas nozīmes vārdu un teicienu lietojuma lokā. Valodas tēlainība nebalstās tikai uz šiem speciālajiem līdzekļiem. Valodas tēlainība vispirms atkarīga no tā, cik prasmīgi rakstnieks ar vārda tiešās un precīzās nozīmes palīdzību atveido priekšmetu pazīmes un detaļas, ārējo uzskatāmību un iekšējo, psihisko stāvokli, kā spēj attēlot pārdzīvojumu. Speciālie valodas tēlainības un izteiksmes līdzekļi tikai palīdz veikt tos uzdevumus, kas jāveic valodai kā tēlainās domāšanas izpausmei.

Tēlainības līdzekļus nevar uzskatīt tikai par jutekliskās uzskatāmības rādītājiem līdzekļiem, jo patiesībā tie reizē ir autora vērtējošās attieksmes izteicējs līdzeklis pret parādībām, ko viņš tēlo.

Dažās literatūras teorijas grāmatās (piemēram, L. Timofejeva) epiteti un salīdzinājumi pieskaitīti tropiem. Citās literatūras teorijas grāmatās (piemēram, G. Abramoviča, L. Ščepilovas u. c.) epiteti un salīdzinājumi nav ietverti tropos, bet izdalīti speciālā nodaļā. Arī J. Plaudis savā «Ievadā literatūras teorijā»¹ epitetu un salīdzinājumu atstāj ārpus tropiem. V. Sorokins grāmatā «Literatūras teorija» (1960.) salīdzinājumu pieskaita tropiem, bet epitetu — tikai daļēji.

¹ Sk. hrestomātiju «Dzimtenes literatūra», 7. klasei, R., 1948.

Patiesībā zināms īpašību pārnesums no vienas parādības uz otru notiek arī salīdzinājumā, kur vienmēr īpašības no tās parādības, ar ko salīdzina, pārnes uz salīdzināmo lietu vai parādību, taču te paši vārdi un teicieni, kas ietveras salīdzinājumā, vēl netiek lietoti pārnestā nozīmē. Līdzīgs raksturs ir arī paralēlismiem, kas šai ziņā stādāmi blakus salīdzinājumiem.

Kas attiecas uz epiteta iederību vai neiederību starp tropiem, tad te var būt dažādi gadījumi. Epiteti, kurus saucam par metaforiskiem, bez šaubām, pieder pie tropiem. Bet ne jau visiem epitetiem piemīt metaforisks raksturs. Tāpēc arī ne visus epitetus pieskaitām tropiem. Piemēram, vārsnās «Sarmaina un zila Guļ pār lauku nakts» (J. Vanags) epiteti «sarmaina» un «zila» nav lietoti pārnestā nozīmē.

Neraugoties uz atšķirībām un nesaskaņotību klasifikācijā, pašu speciālo tēlainās izteiksmes elementu definīcijas un skaidrojums tradicionālajās poētikās nostabilizējies un būtisku atšķirību to apcerē nav.

Valodas speciālo tēlainības līdzekļu uzdevums izvirzīt kādu mākslinieciski raksturīgu, svarīgu pazīmi, kas zināmu parādību atklāj atbilstoši autora attieksmei, atbilstoši viņa skatījumam un vērtējumam.

Speciālie tēlainības līdzekļi grupējami šādi: epitets, salīdzinājums un paralēlisms, dažādie tropu veidi — metafora, personifikācija, alegorija, simbols, metonīmija, sinekdoha, perifrāze, hiperbola, litota, ironija u. c.

Speciāli tēlainības līdzekļi parasti saistās ar zemtekstiem.

ZEMTEKSTS

Par *zemtekstu* sauc vārdos neizteikto saturu, kas pavada tekstu un ko lasītājs uztver kā noģiedamu, nojaušamu.

Ja teksts, vārdi ar savu tiešo, parasto jēdzienisko nozīmi neatklāj domas un jūtas tieši, bet liek tās tikai nojaust, atskārst, tad katrā tādā gadījumā veidojas zemteksts. Tā kā lasītājs cauri ārējam tekstam atskārs, no mana emocionālo apakšstrāvojumu, «apslēpto» jūtu un

gribas plūsmu, tad zemteksts sacerējuma iedarbību padziļina, dažādo ar asociācijām un izjūtu niansēm.

Katrā ironiskā teicienā ietveras zemteksts. Tā, piemēram, Krilova fābulā «Lapsa un ēzelis» teicienam: «No kurienes tu nākdams, lielais gudrenieks?» zemtekstā ir glaimīgi viltīga, liekulīgi nievīga intonācija.

Katrā labā lugā atrodam tēloto personu gribas un tieksmju izpausmi zemtekstos; katrā labā dzejolī jēdzienos ietverto saturu pavada, apvij vārdos tieši nepateiktais, tikai asociatīvi atskāršamais saturs. Tāpēc ne velti Rainis teica, ka dzejā «nav tik vien izteikts, cik vārdos lasāms, bet nesamērojami vairāk.»¹

Dažādi ir zemteksta izveides līdzekļi. Atšķirīgi tie vispirms ir drāmā, lirikā un epikā. Bet liela līdzekļu un paņēmieni dažādība ir arī katrā žanrā.

Daudz dziļu, iespaidīgu zemtekstu atrodam R. Blaumaņa lugās un novelēs. Tā, piemēram, «Skroderdienas Silmačos» Elīna un Aleksis, satikušies, kad saimniece gatavojas kāzām ar Aleksi, runā par vadmalu, ko saimniece atvēlējusi nākamā vīra uzvalkam, bet patiesībā zemtekstā risinās viņu abu attieksmju jautājums. Tāpat Blaumaņa tēlojumā «Atvadīšanās» pie mirēja atnākšais brālis runā par kumeļu audzēšanu, par to, kas saista ar dzīvi, tikai tēlojuma beigās, kad viņš izgājis no slimnieka istabas, atklājas viņa aizturēto, neizteikto jūtu spēks un tad arī ne tiešā autora stāstījumā, bet tikai skopā ārējās rīcības atveidojumā — «atšlukdams uz sola [...], viņš sāka dikti šņukstēt». Tātad arī šeit, beigās, jūtas paliek it kā visa ārējā — tieši tēlotā noteicēja apakšstrāva.

Lielā loma zemtekstiem A. Upīša novelēs ar psiholoģisku raksturu. Tā, piemēram, novelē «Uz tiltiņa» Kārklis un Ziemcieša sarunā daudz kas paliek vārdos tieši nepateikts, tikai atskārstams. Noklusētais, bet nojaušamais saturs novelē tēlotajām parādībām piešķir plaša vispārinājuma raksturu.

Piemēram, kad Kārklis, pastāstījis, kā viņa dēls nomocīts, izsaucas: «Ak dievs, ak dievs, kur tu biji...» — Ziemciešu tēvs izsauc vārdu «dievs!» un viņam «acis

¹ J. Raiņa Valsts literatūras muzejs, inv. Nr. 334.

nelabi iedzirkstas» un sejā pavid viltīgs smaids. Autors te Ziemcieša noskaņojumu nepasaka tieši, bet liek atskārst pēc izturēšanās ārējām pazīmēm. Izglābis dēlu ar personīgu atjautību, Ziemcietis kā saimnieks ir tai pārlicībā, ka visu izšķir individuālā izmanība.

Tādējādi ar ietilpīgas tēlainības palīdzību parādīta gan tautas atraisīšanās no reliģijas māņiem, gan arī tas, kā šī atraisīšanās notiek dažādos raksturos saskaņā ar viņu sociālo piederību.

Ne par velti mākslinieciskajā tēlainībā, kas ar daļu izsaka veselo, saskata zināmu sinekdohas principa izpausmi. Tikpat saprotams arī māksliniecisko detaļu pielīdzinājums peldošiem ledus gabaliem, kuru lielumu var noskārst tikai pēc tās daļas (septītās daļas), kas redzama virs ūdens.

Mūsdienu prozā labi noskaņotus zemtekstus biežāk atrodam Ē. Vilka stāstos, īpaši — «Pie upes» un «Zaļais koks». Otrajā no minētajiem stāstiem zemtekstus un ar tiem saistīto vispārinājumu dod atsevišķas liriskas ainas, ar kuru izkārtojumu un intonējumu rakstnieks izraisa lasītājā plašas dzīves procesu un cilvēku likteņus aptverošas asociācijas.

Mūsdienu dramaturģijā zemtekstiem liela loma G. Priedes lugās, dzejā — O. Vācieša, A. Skalbes, B. Saulīša u. c. darbos.

Zemteksta saturs atskārstams no konteksta un izteikto vārdu intonācijas.

EPITETS

Par *epitetu* (gr. «epitheton» — pielikums, pievārds, raksturīgs apzīmētājs) sauc māksliniecisku apzīmētāju.

Epitets izvirza kādu sevišķi raksturīgu pazīmi, padarot priekšmetu uztveramāku un emocionāli iespaidīgāku.

Dažreiz šā vārda plašā nozīmē par epitetu sauc katru apzīmētāju. Taču šim terminam piešķirama daudz šaurāka nozīme, šķirot epitetu kā dzejisku apzīmētāju no vienkāršā vai loģiskā apzīmētāja.

Loģiskais apzīmētājs izsaka pazīmi, kas sašaurina, no-

robežo, precizē jēdziena apjomu un līdz ar to atšķir to no citiem līdzīga rakstura jēdzieniem un parādībām, ko tie apzīmē. Tā, piemēram, vispārēju jēdzienu «mācību iestāde» raksturo apzīmētājs «vidējā», ar ko tiek norādīts, ka runa ir par vienu mācību iestādes tipu, šķirot to no citām — augstākās, speciālās.

Atšķirībā no loģiskā apzīmētāja par epitetu sauc māksliniecisku apzīmētāju, kas izceļ kādu dzejiski emocionālu pazīmi tēlojamā priekšmetā. Piemēram, «Kauju laukus melnos zaļa zāle segs» (J. Vanaga «Liepnas kauja») — te nepārprotami ir mākslinieciski apzīmētāji, t. i., epitēti, jo vārdi «melnos», bet jo sevišķi «zaļa» nav lietoti tikai norobežojoša precizējuma, bet vairāk «iekrāsojuma» nolūkā. Turpretī frāzē «uz galda guļ zaļa papīra lapa» vārds «zaļa» ir tikai loģiskais apzīmētājs, jo tas pasaka, ka uz galda guļ nevis kādas citas krāsas lapa, bet gan tieši zaļa.

Reizēm grūti atšķirt epitetu no vienkārša apzīmētāja: sastopami dažādi robežgadījumi. Taču šo divu parādību principiālā atšķirība tāpēc vien vēl nav jāignorē.

Epitetu var izteikt ne tikai ar īpašības vārdu, bet arī ar citām vārdu šķirām, it sevišķi ar lietvārdu (piemēram, Daugaviņa, māmuliņa).

No teikuma locekļiem par epitetu var būt ne tikai apzīmētājs, bet arī veida apstāklis — vai nu apstākļa vārda («dzidri atvērsies un ziedēs», M. Ķempes «Eksāmenu laiks»), vai arī divdabja formā («Deg sveļot plaukstā tava asara», A. Vējāna «Asara»; «Un bērzi liesmodami galvas svaida», A. Vējāna «Redzējums»).

Šajos gadījumos epitets mākslinieciski raksturo nevis priekšmetus, bet darbību un stāvokli.

Šāda veida epitēti vēl vairāk pasvītrot, ka mākslinieciskais epitets nav vienādojams ar gramatisko apzīmētāju, jo pēdējais ir tikai viens no teikuma locekļiem, kamēr par epitetu var būt arī apstāklis.

Epitetus iespējams grupēt no dažādiem viedokļiem. Tā atkarā no ārējām sajūtām epitetus iedala *redzes* («Jūra viļņojās zaļgani sirma» — B. Saulītis), *dzirdes* («Es skaļā dienā kaunos tev to teikt; tik dziļas jūtas slēpj, ko man devi» — Rainis), *garšas* («Kļūst iesals reizē rūgts un salds» — A. Vējāns) utt. Redzes epitetus

bez tam dažkārt grupē vēl pēc krāsām. Taču šī klasifikācija aptver tikai daļu no epitetiem — epitetus, kas atspoguļo tiešus mūsu jutekļu orgānu iespaidus («laipnās liesmas» (Rainis) un «Labā diena» (B. Saulītis) te neietversies).

Sevišķā grupā izdala *pastāvīgo* epitetu (epitheton constans), kur pastāvīgais saistījums ar noteiktu lietvārdu balstās uz ieraduma, tradīcijām. Rakstnieks min būtisku pazīmi, kura nešķirami saistīta ar apzīmējamo priekšmetu («cekulaina zīle», «sirmā Rīga» u. c.).

Pazīstams arī t. s. *rotājošais* epitets (epitheton ornans). Bieži tas sastopams tautas dzejā, bet tāpat arī romantiskajā lirikā. Īpašā cieņā tas bija arī klasicisma «augstajā stilā». Tautas dziesmās rotājošais epitets visbiežāk atrodams uzrunās, piemēram: «māsiņ, mana lielvalode», «kumeliņi, baltkājiņi», «māmiņ, manu mīļvārdīti».

Epitetus pēc to uzbūves iedala *vienkāršajos* un *saliktajos*. Salikta epiteta piemēri: «Šai gaiši zilā naktī» (B. Saulītis), «Kā zelta fazāns lido diena, zil-zaļi sārtām spalvām lās» (J. Plaudis). Īpašs saliktā epiteta paveids ir epitets ar negāciju. Piemēram:

Tu esi mūža gaisma, *nebeidzamais* tuvums,
Kas savā maigumā ir *nemainīga*...

(M. Ķempe, «Mīlestībai».)

Vai arī piemērs no tautas dziesmām:

Liec, māmiņa, pūriņā
Nevelētas villainītes,
Kā tautietis man atjāja
Neseglōtu kumeliņu.

Atkarībā no atrašanās vietas teikumā vēl izdala *pielikuma* epitetu, kas atrodas aiz apzīmējamā vārda: «tautu meita, melnacīte», «saule, bāru sildītāja», «dziesmiņ, mana nabadzīte».

Tādu (galvenokārt pastāvīga pielikuma) epitetu, kurā ietveras apzīmējamā vārda atkārtojums, sauc par *tautoloģisku* epitetu. Tas atrodams tautas dziesmās: «tabāk, mana tebeciņa», «māte, mana mīļā māte». Kā redzams,

atkārtojums nav gluži vienlīdzīgs atkārtojamam vārdam, bet to kaut kādā ziņā variē un, it kā kavējoties pie tā, piešķir tam tuvāku, intīmāku skanējumu.

Īpaša veida epitets ir *oksimorons* (gr. «oksymoron» — asprātīgi muļķīgs), kura jēdziens ir loģiskā pretrunā ar to vārdu, ko apzīmē («vissaldākās mokas» — K. Skalbes dzejolī «Barka ar sienu»; tāpat — «sāls vissaldākā», «rūgtais prieks» u. c.).

Taču vairāk nekā klasifikācija nepieciešama epitetu stilistikās lomas noteikšana katrā atsevišķā gadījumā. Epitetus pēc to satura un stilistikās lomas varētu iedalīt (protams, stipri nosacīti)

1) tēlojošos, kas noder kā attēlojamo parādību atveidojuma, kā tēla uzskatāmības radīšanas līdzeklis; te minami visi iepriekš aplūkotie redzes, dzirdes utt. epiteti;

2) liriskajos, kas raksturo autora pārdzīvojumu, noskaņu, vērtējumu. Šādus epitetus dažkārt sauc arī par psiholoģiskiem, emocionāliem vai subjektīvi vērtējošiem epitetiem. Tie vairāk raksturo autora attieksmi pret attēlojamo nekā pašu parādību. Tā, piemēram, epitets «ziedošās» (domas) L. Laicena rindās «Uz Tevi, uz Tevi šīs puķes iet, Uz Tevi šās ziedošās domas» (dzejolī «Tev») nav tēlojošs, bet gan subjektīvi emocionāls.

Pats par sevi saprotams, ka ar šiem galvenajiem veidiem epitetu mākslinieciskā loma vēl nav raksturota. Literatūras vēsturiskajā attīstībā, literāro stilu maiņā un attīstībā epiteti un to loma pastāvīgi mainās. Krievu literatūras zinātnieks A. Veselovskis pat izteicies tā, ka «epiteta vēsture ir dzejas stila vēsture saīsinātā veidā»¹.

Bez tam epitetos lielā mērā atspoguļojas arī atsevišķa rakstnieka valodas stila īpatnības.

Daudz izteiksmīgu epitetu atrodam latviešu tautas dziesmās. Tie lielā mērā raksturo darbaļaužu attieksmi pret dažādām dzīves parādībām. Tā, piemēram, raksturīgi epiteti doti maizei, personificējumā to skatot kā piekusušu kalponi un līdzjūtībā aicinot novērsties no bagātā, kas to vārdzina:

¹ А. Веселовский. Поэтика. 1913, стр. 58.

Maizīt, *baltā, bagātā,*
Nāc pie manis, *nabadziņa:*
Gan tu biji piekususi,
Bagātam vārdzināma.

Mūsdienu dzejā epitētiem sevišķi bagāts J. Sudrabkalna stils. Iespaidīgi lietotus epitetus atrodam arī B. Sauliša dzejā. Piemēram:

Es jutišu jūru tik *lielu* un *zaļu,*
Ka nedziedāt līdzī būs grūt.

(«Dažas rindas draugam».)

Vai:

Ja tavs *ziedošais* mūžs
lielai plauksmei un skaistumam veltīts,
Tad lai bērzi un kļavas
visās ceļmalās *liesmojot* kvēl,
Lai pēc tevis nāk rudens
tik *neaptverami* zellīts
Un tik *bagāts,*
ka šķiršanās brīža nemaz vairs nav žēl.

(«Ar pēdējo lapu».)

M. Ķempes dzejā bieži sastopam epitetus, kas izsaka neierobežotību un kas veidoti ar priedēkli ne-, piemēram: «neizsakāms skaudrums», «neslāpētā dziesma», «nevaldāmi gadi steidzas», «plūst neizdzēšams zaigums» u. tml.

Nereti viens un tas pats vārds reizē ir epitets un metafora, piemēram, «*zelta* cilvēks». Vārds «zelta» kā epitets attieksmē pret vārdu «cilvēks» nozīmē «ļoti labs cilvēks». Tiešā nozīme šeit aizstāta ar pārnesto, metaforisko. Šādus epitetus sauc par metaforiskiem epitetiem («švina vilņi», «dzelzs griba»).

Bez tam epitēti var būt arī metonīmiski (kūpošs šķīvis, putojoša krūze), hiperboliski («milzīga, gaiša cepure», A. Upīša «Zaļā zemē»), ironiski (pārgudrais ēzelis) u. c.

Katrs iespaidīgs epitets ir rakstnieka novatorisma rezultāts vārdu metaforiskajā izlietojumā. Tāpēc, tikai izprotot vārdu metaforiskā izlietojuma īpatnības, iespējams dziļāk atsegt epitetu raksturu.

Par epitetiem vārdi kļūst īsti tikai tajos gadījumos, kad tiek pārnesti citā, tiem neparastā kontekstā. Piemēram, tiešas nozīmes apzīmējumu «administratīvs» («administratīvā prakse») var lietot pārnestā neparastā nozīmē «administratīvi rējieni» (Ščedrins), tāpat neparastu nozīmi iegūst apzīmētājs «skanošais» šādā savienojumā: «skanošais tukšums» (A. Upīts). Patiesībā šajos gadījumos epiteti, saliedējoties kopā ar apzīmējamo vārdu, paceļas jau metaforas pakāpē.

Epiteta lietojums dzejā prasa mērķtīcību un mēra sajūtu, apzināšanos, ka ne jau skaisti skanoši apzīmētāji padara parādības dzejiskas. Rainis savā dzejā skauda visu lieko un to darīja, sākot tieši ar epitetiem. «Skaidrību!» rakstīja Rainis savās piezīmēs. «Nesabāzt adjektīvus, izmeklēt galveno.»¹

Liekvārdība un skaistvārdība — lielākie dzejas ienaidnieki, tie bieži saistās ar nemākulību. Lietojot «vispār-dzejiskos» vārdus un nepadomājot par to, kā tie apzīmēs kādu būtisku īpašību tēlojamā parādībā, rodas nesaskaņa starp saturu un formu.²

SALĪDZINĀJUMS UN PARALĒLISMS

Lietojot epitetu, pazīmi tikai nosauc. Konkrētāku priekšstatu par noteiktu priekšmetu var dot tad, ja, nosaucot kādu pazīmi, reizē min arī to parādību, kurai tā sevišķi raksturīga. Tā rodas salīdzinājums. Piemēram: «Šodien jābūt vīriem vēl kā tērauds cietiem» (J. Vagnags).

Par salīdzinājumu sauc divu parādību saistījumu, satuvinājumu, pamatojoties uz to līdzību.

¹ J. Raiņa Valsts literatūras muzejs, inv. Nr. 413, 49. lpp.

² Tuvāk par to sk. B. Sauliņa apcerējumā «Daži formas jautājumi dzejā». Grām.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, R., 1957, 393.—394. lpp.

Katrā salīdzinājumā (atšķirībā no metaforas) ir divi patstāvīgi locekļi: tas, ko salīdzina (priekšmets), un tas, ar ko salīdzina (tēls). Abus šos locekļus salīdzinājumā saista rakstnieka saskatītā kopīgā pazīme. Piemēram:

Kā bites dzimtā stropā
Mēs mājup laižamies.

(J. Sudrabkalns.)

Cits piemērs:

Uz zemiņas jumta sēdēja mēness kā cepure bez naga.

(A. Grigulis.)

Salīdzinājuma uzdevums ir spilgtāk atsegt kādas iezīmes, nianse tai parādībā, ko pielīdzina kādai citai. Saisot attēlojamo parādību ar citām, paveras liela iespēju dažādība tās vispusīgākam un emocionālākam raksturojumam.

Kopīgo pazīmju daudzums salīdzināmajās parādībās var būt lielāks vai mazāks. No tā atkarīgs salīdzinājuma spilgtums, tiešums un pārliecinātājs spēks. Iespaidis atkarīgs arī no tā, cik izteiksmīga un pazīstama ir parādība, ar ko salīdzina. Salīdzinājums zaudē vajadzīgo iespaidu, ja zināmu parādību pielīdzinām kam neskaidram, maz zināmam (piemēram, «asaras kā topazi» u. tml.). Salīdzinājumam nav mākslinieciskas nozīmes arī tādā gadījumā, ja tas vienkārši kalpo līdz šim nepazīstamas parādības labākai izziņai un neizceļ parādībā nekādu mākslinieciski raksturīgu pazīmi. Piemēram, ja ikdienas runā norāda, ka tāds un tāds priekšmets ir tikpat liels kā kāds cits, kas vairāk pazīstams, tad te vēl nevar runāt par salīdzinājumu tādā nozīmē, kā to saprotam stilistikā: ne kuru katru apzīmētāju saucam par epitetu, ne kuru katru salīdzinājumu varam saukt par māksliniecisku salīdzinājumu.

Bez tam maz iedarbīgi tādi salīdzinājumi, kuri ir ierasti, ietilpst ikdienas valodas frazeoloģijā un kuriem līdzī nenāk mākslinieciskās tēlainības svaigums un spilgtums. Piemēram, saka «skrien kā vējš», «tāds kā neizgulējies» u. tml. Salīdzinājums, kas ietveras ierastos teicienos, bieži līdz tēlainībai nepaceļas un līdz ar to iztēli

neierosina. Lai salīdzinājums būtu iespaidīgs, tam jābūt neparastam, bet motivētam. A. Čaks, kas bija liels salīdzinājumu meistars, dažkārt lasītājus izbrīnīja arī ar maz motivētiem salīdzinājumiem, kā, piemēram, «šo vakar mēness kā marinēts» (krājumā «Mana paradīze», 158. lpp.); viņa «sprigana kā kvass» (krājumā «Iedomu spoguļi», 110. lpp.) u. tml.

Ja salīdzinājumu no tēlojuma palīgīdzekļa pārvērš par pašmērķi, par īpašu triku mākslu, tad tas noved formālismā.

Lai salīdzinājums ierosinātu iztēli, tam jābūt ne tikai neparastam, svaigam, bet arī pietiekami izvērstam. Viena vārda salīdzinājumi, ja tie aprasti un nav sevišķi ekspresīvi, paslīd garām nemanīti.

Pēc apjoma salīdzinājumi var būt mazāk vai vairāk izvērsti. Izvērstas var būt vai nu abas salīdzinājumu daļas, t. i., priekšmets un tēls, vai arī tikai viena no tām (biežāk — tēls).

Abpusēji izvērsts salīdzinājums:

It kā brāli meklēt atnākusi māsa
Apsīte līdz ceļiem ierakumā stāv.

(O. Vācieša «Apsīte».)

Izvērsta salīdzinājuma gadījumos pielīdzinājums var būt vairākkārtējs un ietvert sevī vairākus patstāvīgus tēlus, kas raksturo vienu priekšmetu, piemēram, I. Auziņš cīņu dziesmu raksturo ar šādiem sakārtotiem salīdzinājumiem:

Reiz — kā smaržojošu maizes klaipu,
Reiz — kā šauteni, kas spēku lies,
Reiz — kā karogu bez viena traipa
Dosim viņu tiem, kas tālāk ies.

Bet izvērstajos salīdzinājumos var būt arī tikai viens tēls, kas sniegts plašāka tēlojuma veidā, kur atsevišķas parādības kā detaļas pakārtojas galvenajam tēlam.

Naidis
it kā plaukstā sagraibis sirdi

un tiko to
izraut un ietriekt
kā dūri
vācu vīzdegunīgajā sejā.

(V. Lukss, «Cinītājam».)

Abus izvērstā salīdzinājuma veidus (tēla daļā) — sakārtoto un pakārtoto — atrodam, piemēram, A. Čaka dzejolī «Asfalta vārīšana un klāšana», bet tāpat arī šādā piemērā: «Dienas iet un nāk, iet un nāk un tik līdzīgas viena otrai, ka saplūst visas vienā garā dienā. Un tomēr starp viņām ir dažas skaistas, kā uzziēdējušas saules puķes kaut kur aiz sakritušas sētas, sen redzētas, kā jaunas meitenes, kuras man reiz ceļā nāca un kuru smieklus redzēju — smieklus un dobītes uz vaigiem un — lūpu samulsumu.» (J. Akuratera «Kalpa zēna vasara», R., 1956., 31. lpp.)

Salīdzinājumiem tāpat kā citiem speciālajiem tēlainās izteiksmes līdzekļiem var būt vai nu vairāk tēlojošs, vai arī emocionāli vērtējošs raksturs.

Tēlojošs raksturs ir šādam salīdzinājumam:

Kā gulbji balti padebeši iet.

(E. Veidenbaums.)

Turpretī salīdzinājumā

Trīs vecā zeme kāpurķēžu dunā
Kā jauna sirds, ja kādu dziļi mīl, —

(A. Vējāns.)

emocionāli vērtējošais elements ir *pārsvarā par objektīvi tēlojošo.*

Salīdzinājuma gramatiskā forma parasti ir tāda, ka salīdzināmo teikumu vai teikuma locekli pievieno saikļi «kā», «tā», «it kā», «tāpat kā» u. c. Piemēram:

Dvēsele līdzā top tā kā visums liela.

(Rainis, «Būtnes mērķi».)

Saikļu starp salīdzināmajām pusēm var arī nebūt, to vietā var nostāties vai nu domu zīme, vai arī īpašs frāzes kārtojums. Piemēram:

Draugs, mēs būsīm vienmēr kopā —
Divas bultas vienā stopā.

(A. Čaks, krājums «Cīņai un darbam», 84. lpp.)

Atmetot salīdzinājuma saikļus, salīdzinājumu var pārvērst metaforā vai paralēlismā. Tā, piemēram, teicienu — «Viņš ir kā lācis» — varam izteikt arī ar metaforas (alegorijas) palīdzību: «Tas nu gan ir lācis!» vai «Lācis!». Pēdējos gadījumos vērtējums spēcīgāks, emocionālāks, kategoriskāks.

Ja abas salīdzināmās puses paliek, bet atmesti tiek vienīgi salīdzinājuma vārdi, tad nereti rodas paralēlisms. Piemēram, šādu salīdzinājumu:

Zaļi bērzi locījās
Pret saulīti vakarā;
Tā lokās jauni puīši
Pret to meitu māmuli —

var pārvērst par paralēlismu:

Zaļi bērzi locījās
Pret saulīti vakarā;
Locījās jauni puīši
Pret to meitu māmuli.

Paralēlisms (gr. «paralēlos» — blakus ejošs) ir sintētiska forma, kas sevī apvieno atkārtojuma un salīdzinājuma elementus. *Paralēlisms ir tāds dzejiskais izteiksmes paņēmiens, kur, nostādot blakus divas parādības, tiek pasvītota abu līdzība vai atšķirība.*

Var būt šādi paralēlismu veidi: tematiskais, sintaktiskais un fonētiskais.

Tematiskajā paralēlismā (ko bieži vien pavada arī sintaktisko konstrukciju paralēlisms) blakus tiek nostādītas divas pēc satura tuvas parādības, bez salīdzināmiem vārdiem «kā», «it kā» u. tml. tiek salīdzinātas divas

ainas. Tautas dziesmās, kur paralēlismus sastopam sevišķi bieži, parasti viena aina ņemta no dabas, otra — no cilvēku dzīves. Piemēram:

Smagi pūta sila priede,
Smalka lietus pielijusi;
Gauži raud tie bērniņi,
Kam nav tēva, māmuliņas.

Šajā tematiskajā paralēlismā starp salīdzinātajām parādībām respektīvi starp abām strofām loģiski varētu likt saikšus «tāpat», «tikpat» vai «līdzīgi». Daļēji šeit parādās arī *sintaksiskais* paralēlisms (sk. nodaļu «Figūras»).

Fonētisko paralēlismu dzejas valodā sastopam dažādos veidos: gan kā fonētisko anaforu un epiforu, gan kā atskaņas u. tml.

Paralēlismus atrodam Raiņa dzejoļos «Laukā!», «Vecu ļaužu stāsti», «Krēslas bērniņi», «Kāvi» u. c.

Paralēlisms, tāpat kā daži citi tropi un figūras (grezns, pretnostatījums u. c.), var iziet ārpus valodas līdzekļu jomas un kļūt par izvērsta tēlojuma izveides paņēmieni. Līdz ar to visi šie valodas stila jautājumi pāriet pie literārā darba uzbūves, kompozīcijas jautājumiem (sk. pie lirisku darbu kompozīcijas!).

Jaunlaiku dzejā tieši, uz atklāta pielīdzinājuma balstīti paralēlismi lietoti retāk nekā tautas dziesmās un arī 19. gs. un 20. gs. sākuma dzejā. Mūsdienu dzejā biežāk sastopami tādi izvērsti paralēlismi, kas visu tēlojumu pavada kā sava veida zemteksti (piemēram, B. Saulīša «Cīruļu putenis» vai A. Skalbes «Avots»).

TROPI

Par tropiem (gr. «tropos» — apgriezīens, vārds pārnestā nozīmē) sauc vārdus vai teicienus, kas lietoti pārnestā nozīmē.

Cilvēku sazināšanās iespējama tikai tad, ja runātājs un klausītājs ar vienu vārdu saprot vienu un to pašu parādību. Tāpēc vārdu krājuma formēšanās procesā

katra parādība dabū savu īpašu apzīmējumu, savu nosaukumu, it kā savu precīzu «īpašvārdu». Bet, lūk, rinda tautas dziesmā:

Smagi pūta sila priede...

Koks šalc, šnāc, čikst. Un tomēr kā iespējams šis kokam piemītošās īpašības aizstāt ar citu vārdu, kura nozīme nepiemīt pašai priedei? Kāds pamats tam, lai parādību apzīmētu ar «svešu vārdu»? Vai tas nevar radīt pārpratumus? Un tomēr nē, jo vārda jēga mums kļūst skaidra no konteksta: tas savdabīgā veidā raksturo lietus pielijušās priedes šalkoņu.

Jauniem jēdzieniem rodoties, cilvēki tos apzīmē jau ar esošiem vārdiem un tādējādi katrs vārds iegūst aizvien *vairākas nozīmes*. Tā, piemēram, izteicienā «saule lec» vārds «lec» sākumā apzīmēja tikai dzīvnieku kustību. Bet, tā kā saules pacelšanās virs meža atgādina brieža lēcieni, tad ar to raksturoja arī saules pacelšanos virs mežiem. Tāpat arī teicienā «tramvajs nāk» vārds «nāk» ņemts no dzīvo būtņu pasaules, jo «iet» un «nākt» var tikai tas, kam ir kājas. Taču tagad teicienam «saule lec» un «tramvajs nāk» vairs nav metaforiskas nokrāsas, jo citādi šīs parādības — tāpat kā «dzirkstele lec» u. c. tml. — mēs arī nespējam izteikt. Turpretī, kad Rainis «Fausta» tulkojumā raksta: «Dimd saule seno lielo dziesmu,» — tad šeit saules gaitas raksturojumā izlietotie vārdi iegūst pārnestu nozīmi.

Tāpat ne katram vārda pārnesumam ir tropu raksturs. Tropu raksturs piemīt tikai tiem pārnesumiem, kas svaigi, oriģināli, ko varam izteikt arī citādi — vienkāršāk. Turpretī vārdiem un teicieniem, kas gan cēlušies uz pārnesuma pamata, bet ir aprasti un to vietā vienkāršā ikdienas valodā citus teicienus grūti sameklēt, nav tropu rakstura.

Spilgts dzejiskā pārnesuma raksturs ir, piemēram, šādām Raiņa vārsēm: «Tūkstots zvaigžņu actiņām Nakts man mirkšķina uz leju.» Personificētā nakts raksturota ar dažādu tropu — ar divu metaforu («zvaigžņu actiņas» un «nakts mirkšķina») un ar sinekdohas («tūkstots») palīdzību (par to sk. tālāk). Tā, piemēram, vārds

«mirkšķina» šeit uztverams tikai pārnestā nozīmē tāpēc, ka mirkšķināt var tikai acis; ne naktij, ne zvaigznēm tādu īpašību nav. Šis vārds tātad pārņests, attiecināts uz zvaigžņu mirgošanu. Taču tai pašā reizē vārdu «actīņas» un «mirkšķina» tiešā nozīme mūsu apziņā izraisa blakus asociācijas.

Apzīmējot kādu parādību ar tropa palīdzību, mūsu apziņā rodas vienlaicīgi divas nozīmes: pamatnozīme un papildu nozīme.

Starp šīm divām nozīmēm izveidojas kaut kāda savstarpēja attieksme, kas rada plašu nozīmes iespēju sajūtu. Šī iespēja tiek uztverta emocionāli, kā jūtu zemitēksts, jo, pārnesot nozīmes, pirmajā vietā parādās un emocionāli aktivizējas tādas pazīmes, kas līdz šim esošajās vārdu nozīmēs atradās it kā pasīvā stāvoklī. Tāpēc katra tropa galvenais uzdevums ir pasvītrot kādas raksturīgas pazīmes, kas, savijoties ar pamatnozīmi, iegūst daudzbalstīgu skanējumu. Tā, piemēram, teiciens «krāces apiet nav laika» ar savu uzskatāmo pamatnozīmi (kas izraisa priekšstatu par laiviniekkiem, kurus steidzīgi veicams svarīgs uzdevums pamudina uz drosmīgu soli — braukt pāri krācēm), sasaucoties ar daudziem līdzīgiem gadījumiem dzīvē, kad uzdevuma veikšana prasa drosmi un risku, ierunājas tik daudzveidīgi, cik daudzveidīgi ir cilvēku priekšstati gan par krācēm un tām sajūtām, kas pavada, tām braucot pāri, gan arī par visu to, kas katram dzīvē bijis kā trauksmais, skaists veikums.

Tropu papildu nozīmes var būt ļoti bagātas, piesātinātas tikko jaušamiem mājieniem. Tas modina visdažādākās subjektīvās asociācijas, nojausmas un piešķir dzejas valodai specifisku īpatnību, dzejisku vizmojumu. Tādējādi dzejiskā izteiksme kļūst bagātāka ar asociācijām, rosina iztēli, liek pašam lasītājam darboties un it kā līdzradīt.

Metafora

Par metaforu (gr. «metaphora» — pārnesums) sauc vienas parādības nosaukuma pārnesumu uz kādu citu līdzīgu parādību.

Uz divu parādību līdzību balstās arī salīdzinājums. Metafora no salīdzinājuma atšķiras ar to, ka salīdzinājumā minētas abas salīdzināmās puses, bet metaforā, kas ir it kā saīsināts salīdzinājums, vienā vārdā ietveras gan tēls, gan priekšmets un nav minēta arī pazīme, uz kuras pamata izdara vārdu pārnese. Pazīme jāiedomājas, jāuzmin. Piemēram, salīdzinājums pilnā veidā: miglā logs svīstot (arī metafora!) lāso tā, it kā asarotu acis. Šo salīdzinājumu var saīsināt: miglā logs it kā asarotu. Te vairs nav minēta parādība, no kuras pazīme pārnesta uz logu, atmesta arī pazīme — lāso. Tālāk saīsinot salīdzinājumu, dabūjam teicienu, kurā vārds uz līdzības pamata lietots jau pārnestā nozīmē: miglā asaro logs. Vai cits piemērs: «Viņš ir neveikls kā lācis», «Tāds kā lācis», «Lācis!». Pirmajā gadījumā ir priekšmets, pazīme un tēls, otrajā — tikai priekšmets un tēls, trešajā — tikai tēls, kas apvienojies ar priekšmetu.

Nemot vērā, ka metafora balstās uz salīdzinājumu, nenākas grūti to atšķirt no pārējiem tropu veidiem, piemēram, metonīmijas. Ja tropu var izvērst salīdzinājumā, tad tā ir metafora vai kāds no tās paveidiem, attīstījumiem (alegorija, personifikācija u. c.).

Pēc stilistiskās lomas metafora ir emocionālāka un ekspresīvāka nekā salīdzinājums. Ja salīdzinājums palīdz sniegt spilgtāku priekšstatu par parādībām, tad metafora vairāk raksturo jūtu intensitāti.

Pārnesot vārdu no vienas parādības uz citu, rodas arī homonīmi. Taču metaforizācijas pamatā cits pārnesuma veids. Metaforā vienmēr vienlaicīgi pastāv divas nozīmes, kas nedrīkst būt homonīmu konkrētajā izlietojumā. Metaforā vienlaicīgi pastāv gan tā nozīme, ko vārdam dod konteksts, gan arī tā, ko nosaka vārda parastais lietojums. Tādējādi tiešā nozīme šeit pārslāņojas ar pārnesto nozīmi un pēdējā saprotama uz pirmās, uz pamatnozīmes fona. Piemēram:

Zeļ latvju padomes, darbs visā zemē sokas.

(*J. Sudrabkalns.*)

Vārds «zelt» tiešajā nozīmē raksturo augsmes spēku un krāšņumu dabā. Nezaudējot šo savu pamatno-

zīmi, minētajā kontekstā tas raksturo līdzīgu procesu sabiedrībā.

Tieši šī blakusnozīmju pastāvēšana tad arī ļauj kuplīnāt valodas izteiksmību, kuras pamatā ir līdzība starp divām dažādām parādībām. Piemēram, attiecinot vārdus «āpsis», «lapsa», «lācis», «ēzelis» uz cilvēku, notiek dzīvnieku īpašību abstrahēšana un pārņemšana uz cilvēku.

Metaforizāciju atšķirībā no daļlīteratūras necieš dokumentālais, lietišķais stils, jo te paralēliski un divnozīmība var ieviest pārpratumus.

Visvairāk, visplašāk metaforisku nozīmi iegūst vispārlietojamie vārdi. Dzejā bieži pārnestu nozīmi iegūst dabas parādību apzīmējumi, īpaši tādi plaši pazīstami vārdi kā «saule», «vētra», «gaisma», «rīts» u. tml. Pavasaris tradicionāli saistījies ar jaunību, svaigumu, skaistumu, saule apzīmējusi visu optimistisko, dzīvinošo; mēness saistījies ar ilgu un liegu noskaņu motīviem; blāzma un rīts kā gaismas vēstnesis pārnestā nozīmē apzīmējuši jaunu ideju, jauna laikmeta rašanos (tā, piemēram, jaunlatvieši bieži izmantoja vārdu «rīts», to saprazdami kā sabiedrības atmodu). Ar varenību, nemieru saistīti tādi vārdi kā «vētra», «jūra». Citāda nozīme pārņemumos piemītusi tādiem vārdiem kā purvs, akacis, peļķe, diķis (piļu diķis).

Dažāda var būt dabas parādību uztvere un līdz ar to dažāda izteiksme, kas tās atveido. Tā, piemēram, atkarībā no dzejnieku uztveres vakara attēlojumiem izlietošanas dažādas antropomorfiska rakstura metaforas: J. Sudrabkalns — «Vakars, tu atkal uzbrūc man ar saviem sarkaniem stariem» («Cīņa ar vakaru»), K. Skalbe — «Rudeņa viļņos, kad vakars dzēs dienu» («Barka ar sienu»), F. Bārda — «Un vakars uz miglainām rokām kad nes pār kalniem mirstošo dienu» («Sapņotājs pāžs»). Pēdējā gadījumā metafora paplašinās un izvērsas par personifikāciju, jo vakars jau sāk darboties kā dzīva būtne.

Pārnestā nozīmē lietots vārds parasti saistās ar citiem, kas tāpat iegūst metaforisku nozīmi. Tā rodas metaforisks konteksts, ko pavada jēdzieniski un emocionāli zemteksti. Iesaistoties jaunā kontekstā, var par dzejisku pārvērsties jebkurš vienkāršās sarunu valodas vārds.

Metaforu izlietojuma īpatnības literārajos darbos atkarīgas ne tikai no autora stila īpatnībām, bet arī no žanra specifikas. Ja salīdzināsim, piemēram, elēģiju vai odu ar tās žanriski stilistiskajām tradīcijām un satīru, tad metaforizācija šeit stipri atšķirīga. Satīriķis izlieto galvenokārt metaforas ar degradējošu raksturu.

Metaforas, tāpat kā salīdzinājumi, var būt aprastas, «nodrāztas» (arī metafora!) un svaigas. Neparasta metafora spēcīgāk iedarbojas uz iztēli, tā prasa intensīvāku lasītāja apziņas aktivitāti, lai saskatītu sakaru starp abām vārda nozīmēm. Un, jo dziļdomīgāka metafora, jo tā iedarbīgāka un veido zemtekstiem bagātāku, dzejiskāku izteiksmi. Protams, dziļdomībai gan ir arī savas robežas. Tā nedrīkst pārvērsties par miklainību. Ja metafora kļūst par miklu, tā vairs nespēj veikt nekādu māksliniecisku lomu: ko nevar saprast, tas arī neizraisa pārdzīvojumu (dažkārt tas atgadās Ē. Adamsona dzejā).

Arī pārspilēta un pārskaidrināta metaforizācija kaitē labai dzejai. Īpaši atturīgam metaforu un citu tropu lietojumā jābūt prozaiķim.

Tā, piemēram, A. Puškins, ironizējot par rakstniekiem, kas «domā atdzīvināt bērnišķo prozu ar novītušām metaforām» un tā samākslo, pārskaidrina valodu, raksta: «Šie cilvēki nekad neteiks draudzība, nepiebilduši: šīs svētās jūtas, kuru cēlās liesmas utt. Vajadzētu sacīt: agri no rīta, bet viņi raksta: tikko uzlēcošās saules pirmie stari apmirdzēja zilās debesīs . . .

Kailas vienkāršības daiļums mums vēl tik nesaprotams, ka pat prozā dzenamies pēc novalkātiem izgreznojumiem.» (Rakstā «Par prozu», 1822. g.)

Personifikācija

Par personifikāciju (lat. «persona» — atsevišķs cilvēks, indivīds; «facere» — taisīt) sauc *personai piemītošu īpašību pārnesumu uz nedzīvām parādībām.*

Ja metafora balstās uz vienas līdzīgas īpašības pārnesumu uz citu parādību, piemēram, «sirmums cērt

matos» (M. Rudzītis), «saule smaida» u. tml., tad personifikācija balstās uz visu dzīvas būtnes īpašību pārnese uz nedzīvām lietām.

Metafora, kuras pamatā ir antropomorfisms (parādību pielīdzinājums cilvēkam), bieži vien izvēršas par personifikāciju. Par personifikāciju var izvērsties arī salīdzinājums, kā tas, piemēram, ir J. Auziņa dzejolī «Naktī», kur pirmajā rindā ir salīdzinājums — dzimtās zemes pielīdzinājums skaistulei — un tālāk tā tēlota ar visām cilvēkam piemītošām īpašībām.

Tā kā personifikācija saistās nevis ar vienu vārda lietojumu pārnestā nozīmē, bet ar veselu pārnestas nozīmes tēlu, tad līdzīgi alegorijai tā iet pāri tropu robežām. Sakarā ar to personifikācija, tāpat kā alegorija un simbols, jāuzskata par tādiem ietilpīgiem «tropu veidiem», kuros iekļaujas citi tropi: salīdzinājumi, metaforas, epitēti u. c. Piemēram:

Mazā, sirmā kumeliņā
Jāj pa ceļu pasaciņa.
Ātri ātri steidzas viņa,
Rokā zelta pātdziņa.

(Aspazija, «Pasaciņa».)

Pasaciņa šai gadījumā personificēta. Atsevišķas norises, kas rāda tās gaitu, atveidotas arī ar metaforu un epitētu palīdzību.

Alegorija

Par alegoriju (gr. «allegoria» — līdzība) sauc viēnas (parasti sabiedriskas) parādības aizstāšanu ar citu līdzīgu (parasti dabas) parādību.

Uz līdzības pamata veidota arī metafora. Ja metaforiskā jēdzienā ietverto saturu izvērš tēlā, rodas alegorija, kas bieži iziet ārpus tropu robežām, jo pie tropiem pieder valodas elementi, kamēr te, tāpat kā personifikācijā, nozīmes pārnese saistās ar veselām izvērsti tēlotām dzīves ainām.

Pie alegorijām tropu izpratnē var pieskaitīt galvenokārt tikai tādas tēlainas līdzības, kas ietveras vienā frāzē, piemēram, miklās («Balta pļava, melnas aitas, vajag gudra ganītāja»), sakāmvārdos («Lēna cūka rok dziļu sakni»).

Alegorija nereti apvienojas ar personifikāciju (fābulās).

Simbols

Par simbolu (gr. «symbolon» — norunāta zīme) sauc tēlu, kas pārstāv zināmu nosacītu ideju (piemēram, balodis kā miera simbols).

Simbols tāpat ir pieņemta ārēja, nosacīta zīme kādam noteiktam saturam — idejai. Simbola lietojumā un simbolā ietvertā satura uztverē liela nozīme tradīcijai. J. Sudrabkalna dzejolī «Lāčplēsis», sekojot šā tēla tradīcijai, Lāčplēsis rādīts kā varonības un drosmes simbols. Ciruļi, cielaiviņas un zīles J. Sudrabkalna dzejā simbolizē brīvības un uzvaras vēstnešus.

Simbols var būt veidots uz personifikācijas pamata (Raiņa Lāčplēsis un Spidola — kā indivīdi un simboli), bet var būt arī bez personifikācijas (sarkanais karogs — cīņas simbols).

Simbolu lietojums literatūrā jāšķir no dekadentiskā simbolisma, kas simboliem piešķir mistisku saturu, pārvērš tos par kādas noslēpumu pasaules izteicējām zīmēm.

Metonīmija un tās paveidi

Nozīmes pārnēsumu, kas balstās uz kādu sakaru starp priekšmetiem, sauc par metonīmiju (gr. «metonymia» — nosaukšana citā vārdā).

Sakaru veidi ir ļoti dažādi, un diez vai pat iespējama to pilnīga klasifikācija.

Visbiežāk sastopamie sakaru veidi starp parādībām dod pamatu metonīmiju dalījumam paveidos:

1. Saturs un trauks.

Glāzē noslikst vairāk cilvēku nekā jūrā.

(Sakāmvārds.)

Te metonīmija apvienota ar metaforu. Noslikšana glāzē uztverama tikai metaforiski, bet vārds «glāze» arī jāsaprot pārnestā nozīmē — metonīmiski, jo ar glāzi apzīmēts tās saturs — alkoholiski dzērieni.

2. Rakstnieka darbs un pats rakstnieks.

Lasām Upīti.

3. Iedzīvotāji un pilsētas nosaukums.

Par to visa Rīga runā.

4. Pagatavotā lieta un materiāls.

Zidā un samtā tev' ietērpšu māt...

(V. Plūdons.)

Metonīmijas mākslinieciskais efekts balstās uz to, ka tā koncentrētā veidā izvirza un pasvīturo attēlojamā priekšmetā kādu būtisku pazīmi.

Sinekdoha (gr. «synekдохē» — līdzapzīmējums) ir viens no metonīmijas paveidiem. Tā ir metonīmija, kuras pamatā kvantitatīva rakstura attieksmes starp parādībām:

1) Daļa veselā vietā (arī vienskaitlis daudzsk. vietā).

Droši cērt *cirvis*, un dziļi dzeļ *kalts*,
Mierīgi asni zeļ *velēnā* maigā,
Māti un *bērn*u sauc azaida *galds*.

(J. Sudrabkalns, «Miera valsts».)

2) Veselais daļas vietā.

To redz *visa pasaule*.

3) Vienskaitlis daudzskaitļu vietā.

Labs tas *darbiņš*, kas padarīts,
Labs tas *kumoss*, kas pataupīts.

(Paruna.)

Šai dienā *latvietis* sveic brīvās tautas
No rietumiem līdz tālām rītu jūrām.

(J. Sudrabkalns, «Maijs».)

4) Noteikts daudzums nenoteikta vietā.

Tūkstots zvaigžņu actiņām
Nakts man mirkšķina uz leju.
(*Rainis.*)

Sinekdoha izteiksmei piešķir zināmu spilgtumu, raitumu un vispārinātību.

Perifrāze

Par *perifrāzi* (gr. «periphrasis» — pārstāstījums, aplinkus teiciens) sauc kādas *parādības aprakstošu apzīmējumu*.

Aizstājot pašas apzīmējamās parādības nosaukumu, *perifrāze* tuvojas *metonīmijai*. Atšķirība tikai tā, ka, pirmkārt, *perifrāze* ir *izvērstāka* un, otrkārt, tā balstās ne tikai uz sakaru ar apzīmējamo (ko *nemin*), bet arī uz tā īpašībām. Tādējādi *perifrāze* it kā nostājas starp *metonīmiju* un *metaforu* (jeb *epitetu*).

Perifrāze tāpat priekšmeta tiešā nosaukuma vietā sniedz tā aprakstu. Vārdi, kas ieiet *perifrāzē* pašā, saprotami tiešā nozīmē, piemēram: «Zaļās zemes» autors — A. Upīša vietā.

R. Blaumanis buržuāziski nacionālās kustības epigonus dzejolī «Ozoli vēl Baltijā» raksturo šādiem vārdiem:

Senču gars un senču tikums.
Vienprātība. Brāļi. Biedri.
Gaisma. Censoņi un sviedri.
Tēvija un tautas druva.

Tautas labums, mīlestība.
Liepu meitas. Ozoldēli.
Slavas dziesmas agri, vēli.
Brīvība un kumeliņi.

Hiperbola un litota

Par hiperbolu (gr. «hyperbolē» — pārspilējums) sauc teicienu, ar kura palīdzību kādu parādību raksturo pārspilētos apmēros.

Vārdi, kas veido hiperbolu, parasti saprotami tieši, bet parādības tie raksturo nevis tiešos, bet pārspilētos apmēros. Piemēram: «asaras plūst straumēm». Hiperbola bieži ietveras salīdzinājumos, epitetos un metaforās. Piemēram, salīdzinājumā «lietus gāž kā spaiņiem», epitetā «milzīga skudra», metaforā «saulīte pa zemi staigā» atrodam hiperbolu.

Hiperbolas uzdevums pastiprināt iespaidu, saasināt tēlu. Daudz hiperbolu folklorā. Piemēram, tautas dziesmā:

Ai ozol(i), ozoliņi,
Tavu lielu resnumiņū!
Trīs dienīņas irbe teka,
Nevarēja aptecēt.

Hiperbolas sastopam visos literatūras veidos. Piemēram, epikā: «Ķencim bija tik plāns deguns, ka, ja uguni turēja otrā pusē, tad spīdēja gaisma cauri» (Brāļi Kaudzītes, «Mērnieku laiki»).

Piemēri no dzejas:

Viens mirklis lielā kaujā
Vērts gadu simteni,
Viens smilšu graudiņš sauļā
Mums tēlo dzimteni.

(J. Sudrabkalns, «Draugiem».)

Naida upi izdzer krūts un neatdzeras —
Naida jūra jālej pār šo kalnu mums.

(J. Vanags, «Liepnas kauja».)

Par litotu (gr. «litotēs» — vienkāršība) dažkārt mēdz saukt teicienu, kas it kā pretēji hiperbolai parādību raksturo pārlietu pamazinātos apmēros. Piemēram: «Vīrs kā sprīdis, bārzda kā olekts.»

Taču šāda litotas izpratne būtībā ir pārpratums, jo arī šai gadījumā, mazuma pārspilējumā, pamatos paliek hiperbolas princips.

Par litotu pareizāk saukt mīkstināšanu, mērenāku izteiksmes formu tā asā satura izteikšanai, ko ietver vārds tiešā nozīmē. Litota mazina apgalvojuma kategoriskumu. Bieži vien tai vietā, kur būtu jāsaka kas negatīvs, litota to izsaka kā pretējā, pozitīvā trūkumu vai nepietiekamību. Piemēram, lai neteiktu «mulķis», saka «ne sevišķi gudrs». Tātad negatīva vārda vietā lieto pozitīvu, bet ar nolieguma partikulu. Ironijā, kā redzēsīm, šo partikulu atmet, aizstājot to ar intonāciju, kas pozitīvos vārdus liek saprast pārnestā, negatīvā nozīmē.

Ironija, sarkasms, humors un satīra

Tās ir komikas galvenās kategorijas. Daļai no tām tropu raksturs, piemēram, ironijai.

Par ironiju (gr. «eironeia» — slēpts izsmiekls) sauc pozitīvas nozīmes vārda izlietojumu apgrieztā, negatīvā nozīmē, kas atskārstama galvenokārt pēc konteksta un intonācijas.¹

Ironizētājs vēlamā min kā esošu, bet ar intonāciju liek manīt, ka patiesība ir gluži pretēja.

Ironijas piemērs no tautas dziesmām:

Kur, vācieti, tu sēdēsi?
Ārā lietus, namā dūmi;
Ārā lietus, namā dūmi,
Istabā ciema ļaudis.

Te «rūpēšanās» par vācu muižnieku ir ironiska, jo zemteksts ir noraidošs.

Daudz asas ironijas atrodam E. Veidenbauma, J. Raiņa, A. Upīša u. c. satīriskajā dzejā.

Viens no bieži lietotajiem ironijas līdzekļiem ir esošā negatīvā kā vajadzīgā izvēršanās un ar to saistītais ironiskais slavīnājums (panegiriks). Tas ir neīsts, izsme-

¹ Par ironiju šā vārda plašā nozīmē sauc katru izsmieklu.

jošs slavinājums. Autors «glauda pret spalvu», slavīnot patiesībā peļ. Izsmejošā intonācija slavīnošiem vārdiem piešķir apgrieztu nozīmi. Lūk, kā Andrejs Upīts slavīna dekadentu aizstāvi Miķeli Valteru:

Viņš pārcilvēks, viņš fauns mums cienīgs,
Viņš mūsu pravīets, mūsu gans,
Viņš mūsu tautas kaparzvans, —
Ak Miķiel, Miķiel vienīgs!

Šai slavīnājumā ironiskā intonācija izpaužas šķīetamas jūsmas pārmērībā, kā arī atsevišķu patiesi slavīnošā stilā neiederīgu vārdū lietojumā (fauns, kaparzvans, vārda «Miķelis» izrunas «prastumā» — «Miķiel» utt.).

Blakus ironiskajam slavīnājumam nostājas *ironisks padoms*, ironisks ieteikums. Tā Rainis dzejolī «Saimnieciskas pamatmācības» ironiski ieteic (beigās izdarot ironisku apvēršīenu):

Taupī ēdot, taupī dzerot,
Bet tik saprot' mani labi:
Taupī tik no svešas mutes . . .

Ironiska aizstāvība ir tāds izsmejamās parādības negatīvo īpašību nolīegums, kas tās vēl vairāk ievīrza uzmanības centrā. Tā, piemēram, Andrejs Upīts feļetonā «Literārs brīnumdarbs» «aizstāv» diletantu Kārli Jēkabsonu pret «negudro tautu»: «Kas labs var nākt no Jakobsonu Kārļa — domā viņa, negudrā tauta . . . No savas puses tikai to varam sacīt, ka Jakobsonu Kārļa drāma ir briesmīgi dramatīskis gabals . . .» utt.

Ironiskai aizstāvēšanai un nolīegumam tuvs paņēmiens *ironiska atvainošanās* — atvainošanās, kas daudzkārt pastīrina izsacīto.

Ar ironīsku atvainošanos bieži vien saistās imītēta, ironiska *pārteikšanās* un tai sekojoša atgūšanās, vārda atpakaļ ņemšana vai izteiktās domas precīzēšana, koriģēšana. Pārteikšanos un tam sekojošu koriģējumu atvainošanās var arī nepavadīt. Bez tam — ironīskis koriģējumi var sekot ne paša autora, bet citu izteiktajām do-

mām vai atsevišķiem vārdiem. Galvenais mērķis visos šajos gadījumos ir likt lasītājam padomāt, kāpēc zināmai parādībai nepiestāv kāds apzīmējums vai raksturojums. Tā, piemēram, Andrejs Upīts, runājot par buržuāzijas «zelta jaunatni», jautā: «Vai mūsu labākie, t. i., es gribēju teikt turīgākie dēli un meitas ikgada nebrauc skatīties Augš-Itālijas kalnājus un ezerus?» Te sākumā satīriķis it kā seko buržuāzisko aprindu uzskatam par to, ka tā esot «labākā tautas daļa», bet tad it kā apķeras un precizē — «turīgākā». Lasītājs apziņā pēc «labākie» atsaukuma asociējas pretējas nozīmes epitets, kam pamatā doma, ka tie nav labākie.

Šāda veida pārteikšanos var uzskatīt par vienu no t. s. vārdu spēles paveidiem. Par vārdu spēli sauc galvenokārt imitētu fonētiska un morfoloģiska rakstura «pārteikšanos» (piemēram, Selbstschutz — Selbstschmutz, Veinbergs — Šveinbergs, Niedra — Šķiedra u. tml.).

Kā redzams, vārdu spēle šais gadījumos balstās uz divu vārdu apvienojuma pamata, kur trešais vārds izsmejoši vērst pret parādību, ko apzīmē pamatvārds.

Vārdu spēlē var balstīties uz antonīmiem. Tā Raiņa satīrā par netaisno tiesu: «Spriedumu neies aptumšot ar lietas noskaidrošanu.»

Uz vārdu spēles pamata bieži balstās *divdomība*. Bet divdomība var būt arī pats par sevi patstāvīgs, īpašs stilistisks paņēmieni. Divdomība balstās uz vārdiem un izteicieniem, kam blakus pamatnozīmei ir kāda blakusnozīme, parasti pārnesta nozīme. Divdomības pamatā bieži vien ir homonīma lietojums abās nozīmēs. Viena nozīme šai gadījumā tiek lietota kā komisma radītāja līdzeklis.

Ņemot vērā to, ka komiskas ir tās parādības, kas, būdamas pašas par sevi nekrietnas, muļķīgas, pretendē uz vispārīgu sabiedrības cieņu un ievēribu, ironija bieži balstās uz diviem vērtējumiem kā *komiska pretstata radītāju līdzekli*. Kas atpalikušas vai reakcionāras sabiedrības daļas acīs mēdz būt cienijams, tas, parādīts progresīvās sabiedrības skatījumā, izrādās niecīgs un pretīgs. Pretenzijas un būtība — divas puses, starp kurām uzrādot pretstatu parādība kļūst komiska. Tā, piemē-

ram, A. Upīts savos satīriskajos rakstos, novelēs un dzejā bieži vien «pārcilvēkus» nostāda iepretī «glupaļļai» tautai. Pretnostādījuma paņēmieni atkarībā no žanriem var būt dažādi. Viens no šī paņēmiena veidiem ir tāds, ka izsmejamo parādību vispirms tēlo no tās cēnītāju viedokļa, bet tad — no darba tautas uzskatu, no progresīvās sabiedriskās domas viedokļa. Otra daļa līdz ar to apgāž pirmo. Šādu paņēmieni, kur paskaidrojošā daļa iznīcina slavējošo, sauc par *ironisku apvēršieni*. Ironisks apvēršiens var izpausties arī tādā veidā, ka satīriķis šķietami nopietnā pretinieka domu atstāstījumā ievieto savu piezīmi (lietojot iekavas vai bez tām) vai iemet pa pēkšņam, negaidītam parupjākam vārdam, kas visu godību apgāž, parāda pavisam citā gaismā. Kā piemēru varētu atzīmēt A. Upīša noveli «Mūžības sfērās», kur pārcilvēka sapni par augstām sfērām pārtrauc gorodovoja uzbļāviens: «Слышь — сейчас убийся!»

Ironiskajam apvēršienam tuva radniecība ar *paradoksu*. Par *paradoksu* (gr. «paradoxos» — negaidīts), sauc tādu jēdzienu saistījumu, kuri ārēji šķietami ir nesavienojami (piemēram: lēnāk brauksi, tālāk tiks).

Kā izsmejamo personu pašatmaskošanās paņēmieni plaši tiek lietoti izsmejamo personu valodas *ironiska imitācija*. Par ironisku imitāciju sauc kādas personas valodas karikatūrisku stilizāciju. Ironiski imitē gan sadzīves sarunu, gan oficiālu runu, gan vēstuļu, dokumentu, daiļdarbu u. c. valodu. Rakstu valodas karikatūriski atdarinājums patiesībā ne ar ko neatšķiras no parodijas (par to sk. tālāk). Karikatūriski imitētu valodu vispār bieži sauc par parodētu valodu, arī tajos gadījumos, kad tiek atdarināta ne rakstu, bet mutvārdu valoda.

A. Upīša rakstā «Lauksaimnieki lamājas» («Ziņotājs», 1917., 41.) ar valodas ironiskas imitācijas palīdzību noģiedamās tiešās runas formā izteiksmīgi kariķēts «saimniekpapas» domāšanas veids: «Kritizēt viņus un atklāti sacīt, ka arī viņi, tie ar tām sirmajām bārdām un pamatīgajiem vēderiem, var rīkoties aplam un netaisni. — Puikas tādi! ... Ko gan domājat: pat 18 gadus veci

zēni tur uzstājušies revolūcijas kustībā. Ar kādām tiesībām, jāprasa?»

Šajā «gruntniekapa» raksturīgajā «pukošanās» formā autors, kariķējot viņa valodu, izsmej viņa domāšanas veidu.

Parodija ir kāda rakstnieka vai literāra virziena stila kariķējums. Bieži vien parodija apvienojas ar karikatūru. Piemēram, «Dons Kihots» reizē ir parodija par bruņinieku romānu stilu, kā arī paša bruņinieka karikatūra. Latviešu literatūrā ar nosaukumu «Karikatūras» virkni parodiju devis Andrejs Upīts.

No parodijām šķirami t. s. *pārfrazējumi*. Pārfrazējumi, kas balstās uz dažu populāru dziesmu un dzejoļu rindu pārveidojumu, nav domāti šo dzejoļu stila izsmiešanai. Šo rindu pārveidojumi kalpo komiskas izteiksmes radīšanai, bet nevēršas ne pret šo dziesmu autoru, ne pret viņu darbu. Pārfrazējumiem bieži izmanto arī tautas dziesmu rindas.

Komisko kontrastu satīriķi pasvītiro arī ar neatbilstoša *stila kontrastējumu tai parādībai, par ko runā*: vai nu svinīgā stilā vēstī par niecīgām, kroplām, zemiskām parādībām, vai arī «prastā», degradējošā veidā runā par tiem, kas pretendē uz cieņu (sk. iedaļas «Leksikas pamatmateriāls» beigās — par leksikas stilistisko izlietojumu).

Pretinieka domu atveidojumā (citējot un komentējot, ja tās izteiktas rakstu valodā, vai arī vienkārši tās atstāstot) kā īpašs ironiskā stila paņēmieni tiek lietota t. s. *novešana līdz absurdam* (adductio ad absurdum), t. i., tāds nelogisku, aplamu domu tālākattīstījums, kas izsmejamā domu gaitā atklāj komisku bezjēdzību.

Ironija, tāpat kā hiberbola, atšķirībā no citiem tropu veidiem vispirmām kārtām atspoguļo paša autora attieksmi pret parādībām. Pirmajā vietā šeit nevis attēlojums, bet ekspresija.

Ar naidu, dūsmām un nicinājumu saistītu ironiju sauc par *sarkasmu* (gr. «sarkasmos» — [no «sarx» — miesa] plosīšana).

Tāpat kā ironija, arī sarkasms bieži sastopams E. Veidenbauma, J. Raiņa un A. Upīša satīrā. Piemēram, sarkastisks šāds Raiņa pants:

Bagāts viņš, bet mīkstu sirdi:
Dzird par grūtdienišu raudām,
Tūdaļ kabatā bāž roku,
Izvelk savu nēzdodziņu.

(«Labdaris».)

Par humoru (lat. «humor» — burtiski: mitrums, sula) sauc jocīgu teicienu, stāstījumu vai tēlojumu, kurā izzoboti kādi trūkumi sabiedriskajā dzīvē vai sadzīvē. Humorists bieži vien izliekas šos trūkumus atzīstam nevis par trūkumiem, bet par vēlamo normu. Apziņa par nesaskaņu starp spriedumu un īstenību izraisa smieklus. (Ķeņa vientiesība romānā «Mērnieku laiki».)

Satīra (lat. «satura» — dažādība, sajaukums) ir uz humora, ironijas un sarkasma balstīts literārs izsmiekls, kas var ietverties dažādu žanru darbos. Par satīru vārda šaurākā nozīmē sauc izsmejošu atmaskojoša rakstura dzejoli.

DAIĻDARBA VALODAS SINTAKSE

TEIKUMS, INTONĀCIJA, INTERPUNKCIJA

Leksika un pārnestā nozīmē lietotā leksika un frazeoloģija ir tikai valodas būvmateriāls. Apskatītie valodas elementi savu nozīmi iegūst tad, kad tiek pakļauti gramatiskās uzbūves likumībām.

Katrs rakstnieks savu valodu veido pēc tās nacionālās valodas sintakses normām, kādā viņš raksta. Taču šo vispārīgo normu robežās rakstnieks var brīvi izvēlēties dažādas sintaksiskas konstrukcijas, kas vairāk atbilst viņa stila īpatnībām un nolūkiem. Rakstnieks var veidot sarežģītas teikumu konstrukcijas vai arī otrādi — lietot vienkāršus, īsus teikumus.

Īsi teikumi pārsvarā A. Sakses, A. Grigūļa, E. Birznieka-Upīša stāstos. Arī V. Lācis vairāk lieto īsu teikumu, taču ne vienmēr: daudzos plašos sacerējumos atkarā no tēlojamā notikuma, varoņa pārdzīvojumiem un intonatīviem apsvērumiem viņš, tāpat kā A. Upīts,

veido arī izvērstu teikumu. Visbiežāk vērojams garo un īso teikumu līdzsvars. Tā, piemēram, A. Upīts romānā «Zaļā zeme», tēlojot jautājumu vakaru kopainu un atveidojot atsevišķus apmeklētājus (Ošu vērojumā), starp gariem teikumiem iestarpina arī īsus: «Nekādu Rīgas kungu šajā sapulcē nebij. Priekšējās rindās sēdēja jaukti ļaudis, acīm redzami strādnieki un nomales pilsoņi juku jukām, jaunekļi, pusaudži un veči ar lielām bārdām, sievas plikām galvām, bet arī dažas jaunkundzes ar milzīgām, gaišām cepurēm. Tie tur turējās diezgan cienīgi un klusi, kamēr zāles lejasgals bij visai trokšņains. Apmetušās veselas ģimenes, acīm redzami no svētdienas pastaigas atgriezdamās. Sievai bērns klēpī, bez tam viņa vēl turēja stiebru kurvīti ar dažām tukšām pudelēm un kaut kādām ēdiena paliekām un pievaldīja vīru, kas acīm redzami jautrā dūšā, cepuri pakausī atstūmis, saklaigājās ar savu paziņu trešā rindā un katrā ziņā gribēja pārvērst šo sapulci par svētdienas izpriecās turpinājumu.»

Bet, tiklīdz tēlojums aizvirzīts līdz sapulces kulminācijai, kad «visa zāle vārijās un sprakstēja kā kastrolim pāri uz plīts noplūdusi kafija», teikumu apjoms samazinās: ««Mierā! Klusu! Urā! Mierā, lopi! Ļaujiet runāt! Pietiek! Ārā! . . .» Dārdēja aplausi, rībināja kājām, kāds pielēcis visu krēslu trieca pret grīdu.»

Tāpat romāna citā vietā, tēlodams Baumaņa uztraukumu, A. Upīts dod ļoti spraigus, īsus izsaukuma teikumus: «Un ķimenēm robs! Sapuvis — pagalam! Ko sastampās, visa zupa tūliņ nost, visi kāposti pagalam! Ratos es to neceļu! Ar cirvi! Malkā! Rublis desmit pa logu, suņam zem astes! Acu jums nevienam nebij pierē?» Kā redzams, katrā gadījumā tēlotajām situācijām atbilstoša visa izteiksme — leksika, intonācijas un sintakse.

Arī dzejā sastopam lielu valodas sintaksiskā veidojuma dažādību, ko nosaka gan autoru individuālo stilu, gan žanru, gan arī atveidojamā pārdzīvojuma dažādība.

Tā, piemēram, A. Griguja dzejolis «Tā bija» rakstīts garās rindās un īsiem teikumiem ievirzīts īpatnējā vīrišķīgi aprautā lakonismā, bet tai pašā reizē vēstījošais ritmiski intonatīvais plūdums iztēlei ļauj rāmā pārdomā saistīt esošo ar bijušo.

Jau atkal rudens ir. To kļava teic pie loga.
Krit lapa ligojot un deg kā pīlādžoga.

Es visu bīdu nost. Kas manim to tā liek?
Vai atkal jāiet kurp? Vai kāds ir jāsatiek?

Lai klusums vārtus slēdz. Es kara upē smeju
Un eju atpakaļ pa izvagotu ceļu.

Raiņa filozofiskajā dzejā īsi teikumi saistās ar domas koncentrētību un tās spraiģiem pavērsieniem:

«Ir dzīve kustība». — «Un nāve?» — «Arī —
Tik veids ir cits.
Tu raugi, kā likt lietā viņu var!»

Starp īsajiem teikumiem veidojas pauzes un it kā klu-
sējot runā par jūtām, kas paliek neizteiktas skopajos
vārdos.

Dzejā teikumi vai arī relatīvi patstāvīgas sintaksiskas
vienības parasti izkārtojas tā, ka apjoma ziņā sakrīt ar
rindām — vienu vai vairākām.

Rāma, episka plūduma dzejoļi, kā arī dinamiski,
strauji, īpaši aģitatoriskas intonācijas dzejoļi bieži vien
rakstīti plašākās sintaksiskās konstrukcijās. Plašs tei-
kums J. Sudrabkalna «Odā»:

Zemes zāle, purva stiebri, sīkie zari
Cauri sniegiem, cauri vētrām saulei pretim laužas,
Sūnas stumbriem rīta pusē glaužas,
Oļi strautiem līdzī skrien uz pavasari,
Smalkas smiltis vējos dzied:
Tālāk, tālāk bultu svied,
Sirds lai zvaigzni mūžīgo tev vied —

Sirds lai zvaigzni mūžīgo tev vied,
Kas kā gaiša rīta roze debess sfērās zied.

Vēl garāki teikumi lietoti J. Sudrabkalna «Patētiska-
jās tercīnās». L. Paegles dzejoļi «Pret ko mēs esam»
viens teikums aptver 9 rindās. Plašos, sešas rindas ap-
tverošos teikumos rakstīts V. Luksa dzejoļis «Nav».

Teikuma veidojumu nosaka runas saturs, frāzes emocionālais raksturs, intonācija. Par *intonāciju* (lat. «intonare» — skaļi izrunāt) sauc frāzes jēdzieniski emocionālo noskaņojumu. To dod vārdu izrunas raksturs, cilvēka runas tonis, ko nosaka balss kāpinājuma un nolaiduma maiņa. Intonācija atklāj jūtu noskaņu, runātāja attieksmi pret runas saturu. Intonācija piešķir katram vārdam izteiksmību un to dzīvo, jēdzienisko niansi, skaņējumu, to konkrēto nozīmi, ko runātājs grib izteikt.

Dzīvā runā intonācija ir pilnīgi brīva. Tā pavada runu tāpat kā žests vai mīmika un vārdam var piešķirt ļoti dažādu saturu, dažkārt pat gluži pretēju vārda tiešajai nozīmei, kā tas ir ironijas gadījumā, piemēram, vārdu «gudrība» izsakot ar ironisku intonāciju, var likt noprast gluži pretēju jēdzienu. Tāpat, ar dažādu balsi noskaņu izsakot vārdu «atbrauci», var tajā ietvert gan jautājumu, gan pārsteigumu, prieku, nepatiku u. tml.

Tas pats attiecas arī uz teikumu. Nemainot vārdu kārtību, frāzei var piešķirt dažādu intonāciju un līdz ar to dažādu nozīmi. Piemēram, ja teikumā «*viņš šodien izgāja no mājām*» uzsver pirmo vārdu, tad tas atbild uz jautājumu: kas to darīja; ja uzsver otru vārdu — «*viņš šodien izgāja no mājām*», tad teikums paskaidro laiku, kad tas notika; ja uzsver trešo vārdu — «*viņš šodien izgāja no mājām*», tad teikums atbild uz jautājumu: vai darbība patiešām ir notikusi; ja uzsver teikuma pēdējo elementu — «*viņš šodien izgāja no mājām*», tad nozīmē, ka viņš šodien izgāja tieši no mājām. Tādējādi dažādi intonēti teikums iegūst it kā sinonīmiskus apzīmējumu vienai un tai pašai parādībai.

Rakstītājā frāzē uzsvaru neapzīmē, nedod intonācijas shēmu, un tomēr no visa konteksta to var noprast. Atveidojot dzīvās runas ekspresīvās intonācijas, daiļdarbu valoda bieži atkāpjas no stilistiski neitrālās sintakses normām.

Autors gan pats savai, gan personāža valodai atbilstošo intonāciju panāk ne tikai ar īpašu vārdu izkārtojumu teikumā, bet arī atsevišķus vārdus akcentējot ar paužu palīdzību, ar pārtraukumiem, ar atkārtojumiem, ar palēninātu vai, otrādi, ar paātrinātu valodas ritumu.

Izšķir jautājuma, izsaukuma, stāstījuma, ironiskas, svinīgas, nievājošas u. c. intonācijas.

Tās, kā minēts, atskārstamas pēc konteksta, bet daļēji uz tām norāda arī *interpunkcijas zīmes*.

Daiļliteratūras valodā vairāk nekā citās valodas izlie-tojuma nozarēs tiek izmantota visa interpunkcijas zīmju bagātība. Pie tam daiļliteratūras valodā īpaši aktivizē-jas un vispusīgi tiek izmantotas zīmes, kas kalpo, lai rakstveidā attēlotu valodas emocionāli ekspresīvās nianšes. Daudzpunkts, jautājuma zīme, izsaucejs, ieka-vas, pēdiņas u. c. — tas viss tiek izlietots, lai pilnīgāk atveidotu personu runu, viņu satraukumu, pārdzīvoju-mus, bet tāpat arī lai veidotu loģiski psiholoģiska rak-stura pauzes, uzsvarus, vārdu ironiskās intonācijas (iekavas) utt. Interpunkcijas zīmes kalpo ne tikai gra-matikai, bet arī stilistikai. Un patiesībā par maz to ir, lai apkalpotu visas dažādās intonācijas. Un, tā kā inter-punkcijas zīmju mūsu rīcībā nav daudz, tad katrai zīmei jāveic daudz funkciju. Tā, piemēram, daudzpunkts var apzīmēt gan satraukumu, dziļu pārdzīvojumu, bet tāpat arī noklusējumu, pauzi, kas sevī ietver kādu dziļu jēgu, zemtekstu. Bet daudzpunkts var arī apzīmēt negaidītu pāreju uz jaunu tēmu un krasus pagriezienus stāstījumā. Dažu intonāciju apzīmēšanai tiek kombinētas vairākas zīmes. Tā, piemēram, izbrīnas vai sašutuma apzīmēšanai kalpo jautājuma un izsaukuma zīme.

Interpunkcijas zīmes atkarīgas no nolūka, satura. Rakstnieku dažkārt neapmierina gramatikas proponētā interpunkcija, un viņš no tās atkāpjas saskaņā ar sava stila īpatnībām. Dažiem rakstniekiem ir savas iemīlo-tas interpunkcijas zīmes un īpatnības to lietojumā (Gor-kijam — domu zīme, Turgeņevam — semikols utt.).

STILISTISKĀS FIGŪRAS

Par stilistiskām figūrām (lat. «figura» — tēls, veids) sauc tādas sintaksiskas konstrukcijas, ko izlieto valodas izteiksmības pastiprināšanai.

Figūras aplūkojamas ne tikai kā izteiksmības, bet reizē arī kā tēlainības līdzekļi.

Pie tam svarīgi ievērot, ka figūrām nav katrai savas īpašas visos gadījumos nemainīgas nozīmes. Konkrētā izlietojumā katra figūra var iegūt dažādu raksturu, protams, gan tikai tai piemītošo iespēju robežās.

Galvenās figūru grupas ir t. s. retoriskās un alkārtojuma figūras. Bez tam vēl ir inversija, noklusējums u. c. figūras.

Retoriskie jautājumi, uzrunas un izsaučieni

Retoriskais (gr. «rhetor» — orators) jautājums ir pozitīvs vai negatīvs spriedums, kas izteikts kā jautājums, kurš neprasa atbildi, jo jautājamā forma te ir tikai apstiprinājuma līdzeklis. Jautājošā intonācija kāpina izteiksmes emocionalitāti. Piemēram:

Par kādiem rietumiem jums mēle melus maļ?
Par tiem, kur brīvībai diendienā važas kaļ?

(J. Sudrabkalns, «Ir divas Eiropas».)

Jautājošais elements te var būt gluži nenožīmīgs, tāpēc dažkārt jautājuma zīmes vietā liek izsaukuma zīmi. Piemēram:

Kas no liepas kuplumiņa,
Kad ziediem neziedēja!

(Tautas dziesma.)

Retorisku jautājumu formā uzrakstīts Raiņa dzejolis «Pastarā diena», retoriski jautājumi atrodami arī Raiņa dzejolī «Savāda valoda», J. Sudrabkalna «Kapos», «Dziesmā», «Cīņas lasītājiem», V. Luksa «Vai rudens rūsa», A. Griguļa «Jefreitors Serovs» u. c.

Bez retoriskiem jautājumiem plaši izplatīta arī retoriskā uzruna.

Retoriska ir tāda uzruna, ar ko dzejnieks pievēršas parādībām, kuras nevar atsaukties (nedzīvas vai abstraktas

parādības, klātneesošas personas, bieži — iedomāts lasītājs u. tml.).

Retoriskā uzruna (kurā, starp citu, ietveras arī izsauciens) J. Sudrabkalna dzejolī «Bērzi, ai bērziņi zaļi» izraisa siltu, sirsnīgu noskaņu:

Bērzi, ai bērziņi kupli, zaļi,
Sašalciet, veikuši ziemu sivo!
Dziesma, ai dziesmiņa, skani skaļi
Visur, kur Latvijas draugi dzīvo!

Saule, ai saulīte, mirdzi rūtīs,
Darbi lai sokas un diena silta...

Retoriskā uzruna sastopama daudzos Raiņa, īpaši 1905. gada dzejoļos («Kaps mežmalā», «Lauztās priedes» u. c.), tāpat V. Plūdoņa («Rekviēms» u. c.), M. Ķempes («Pie Puškina kapa», «Tautas talka Blaumaņa Brakos» u. c.), A. Grigūļa («Lielums» — «Draugs, ieklausies...»), V. Luksa («Kara krūze») un daudzu citu, patiesībā, katra dzejnieka daiļradē.

Par retorisku izsaucienu (vai vienkārši izsaucienu) sauc domu un jūtu izpausmi izsaukuma teikuma formā. Piemēram:

Bet ne! Vēl viena rota ir man, —
Tā — mana dvēseles dzeja!

(E. Treimanis-Zvārgulis.)

Ai nē!
Tas bija vēl karš!

(V. Lukss, «Vīzija».)

Izsaukuma figūra, kas var būt ar dažādu intonatīvu nokrāsu, paužot dzejnieka jūtu pārpilnību, vairo dzejas emocionalitāti.

Jaunākajā dzejā biežāk sāk izmantot dažādus retoriskā stila paņēmienus. Blakus minētajām figūrām dzejā bieži sastopam veselus dzejoļus retoriska monologa vai dialoga formā. Sarunas formu sevišķi iemīļojis O. Vā-

cietis. Šo formu meistariski izlietojis V. Lukss dzejolī «Tikšanās»:

Velnš parāvis, vecais puika! Tu vēl tiešām maizi ēd!

Mums jau likās tā, ka tevī desmit svina bites sēd.

Īpaša ir jautājumu un atbilžu forma, kurā uzrakstīts Raiņa dzejolis «Jautātāja meitene», M. Ķempes «Raiņa atbildes», A. Grigūļa «Kara meitene un vakarvējš», A. Vējāna «Atbalss».

Ja ielūkojamies latviešu lirikas vēsturē, tad retorisko figūru ziņā kā vienu no bagātākajiem krājumiem atrodam Raiņa «Vētras sēju». Rakstot par «Vētras sējas» tapšanas laiku, kad «visi elpoja lielo 1905. gada elpu», Rainis vēlāk izsaka izbrīnu, cik pārgalvīgs toreiz esot bijis prāts. Šā laika «pārgalvīgais» noskaņojums daļēji izteicas arī sintaksē, īpaši retoriskajās figūrās, atkārtojumos, onomatopoetiskos izsaukumos: «Laukā, laukā!» (dzejolī «Mērens vējiņš»), «Hei, he! hoi ho!» (dzejolī «Ziemeļtēva ledus pils»), «Uz priekšu, priekšā saules tāles plūst!» (dzejolī «Uz priekšu») u. c.

Retoriskās, īpaši lasītājam adresētās retoriskās figūras rada personiskā kontakta iespaidu ar lasītāju, tuvina dzejoļus sarunu valodai, nemanot personāža lokā iesaista arī lasītāju.

Atkārtojuma figūras

Atkārtojumu galvenā dzejiskā loma ir pasvītrojums, akcents, uzmanības pievēršana idejiski vai emocionāli nozīmīgiem elementiem dzejas izteiksmē. Arī dzejā, tāpat kā mūzikā, vispār jūtu plūsmā, liela nozīme atsevišķu elementu atkārtojumiem. Tieši no atkārtojumiem arī attīstījusies vārsmā. Atkārtotāšanās kāpina iespaidu. Daudz atkārtojumu V. Plūdoņa dzejā.

V. Plūdonis par atkārtojumiem dzejā kādā vietā raksta: «Pie idejas izcelšanas jārikojas kā gleznotājam (stilizācija), priekšmetam krāsas piešķirot, un kā komponistam, galvenās tēzes atkārtotot, variējot, modulējot, pievijot pie visa un apvijot ap visu, kur vien iespējams.»¹

¹ J. Raiņa Valsts literatūras muzejs. V. Plūdoņa fonds.

Sekojojot šai atziņai, Plūdonis pats savā dzejā panācis lielu muzikalitāti. Piemēram:

Māmuliņ, dzirdi: jau nosita trīs!
Laiks nu ir celties un auties, un posties;
Māmuliņ, dzirdi: jau nosita trīs,
Tālajā ceļā man jādodas drīz.

Šeit bez ritma vienību (vienādu pēdu un vārsmu atkārtojumiem un atskaņām) atrodam arī vienādas frāzes atkārtojumu («Māmuliņ...»), tāpat arī vienādu teikuma locekļu atkārtojumus («celties un auties, un posties»). Visi šie atkārtojumi rodas no tās noskaņas, no tā jūtu stāvokļa, kas valda šai situācijā.

Viens no plašāka apjoma atkārtojumiem ir *sintaksiskais paralēlisms*. Tas balstās uz *teikuma uzbūves vienādību divos vai vairākos teksta posmos*.

Sintaksiskais paralēlisms bieži sastopams tautas dziesmās, un tas parasti piebiedrojas tematiskajam (t. i., parādību) jeb semantiskajam paralēlismam. Piemēram:

Kālābad auziņai
Balti milti, daudz sēnalu?
Kālābad bagātiem
Baltas meitas, netikušas?

(Tautas dziesma.)

Sintaksiskais paralēlisms bieži atrodams arī dzejnieku daiļradē. Piemēram:

Sen mazie strauti klusē,
Un lapas dumbrā stieg,
Bet jūra neiet dusēt,
Un cilvēks neiemieg.

(B. Saulītis, «Briedums».)

Šajā piemērā paralēlisms saistīts ar antitēzi (sk. tālāk).

Māksliniecisko izteiksmību sintaksiskie paralēlismi kāpina tādējādi, ka tie pastiprina ritmiskumu un reizē ar to dzejas muzikālo skanējumu, piešķir tās emocio-

nāli intonatīvajam plūdumam noteiktību un vajadzīgo noskaņu. Piemēram, J. Poruka dzejolī «Tracis»:

Kāpostiņš čaukstēja,
Pelīte pikstēja,
Puisīt's klausījās,
Sunīt's ausījās.

Īpatnējs paralēlisma veids ir *hiasms* (gr. «chiasmos» — krustenisks izkārtojums). *Par hiasmu sauc otrādu* (un dažkārt arī variētu) *iepriekšējā teikuma uzbūves un leksikas atkārtojumu*. Piemēram: «Viņš pielūdž to, ko ienīdis, un ienīst to, ko pielūdžis.» Hiasmam tuva izteiksme šādā tautas dziesmā:

Pieci simti sešdesmit
Maksā manis kumeliņš;
Seši simti piecdesmit
Maksā pati jājējiņa.

Parasti vārds un teiciens dzejā atkārtojas noteiktās vietās. Atkarībā no vietas šiem atkārtojumiem ir savī zināmi nosaukumi.

Anafora (gr. «anaphorā» — uznešana virspusē, priekšpusē) *ir atsevišķu vārdu vai vārdu savienojumu atkārtojums teikumu, rindu vai pantu sākumā*. Piemēram:

Turi, tēvis, ceļa zirgus,
Turi ceļa gājējiņus;
Turi, māte, nišu šķietus,
Turi sagšu audējiņu.

(Tautas dziesma.)

Vārda *daudz* atkārtojums rindas sākumā Raiņa dzejolī «Veļu laiva» pasvītro to zaudējumu smagumu, kas jāupurē revolūcijas uzvarai:

Daudz karstas sirdis
pukstēt rīms,
daudz zaļi stāvi
vēl lauzti līms,

daudz nakšu tumsa
vēl ļaudis segs,
daudz dzirkstis dzisis,
pirms liesma degs...

Spilgti anaforu piemēri atrodami arī Raiņa dzejolī «Topi cieta, doma!», L. Laicena «Tev», J. Sudrabkalna «Lāčplēsis», V. Luksa «Nav».

Vienkāršākā anaforiskās saistības forma starp relatīvi nobeigtiem valodas posmiem ir patstāvīgu teikumu virknējums ar «un» (V. Luksa «Meitenes nāve», 10. nod.) vai kāda cita saikļa palīdzību. Blakus šīm patstāvīgu teikumu virknēm var būt arī palīgteikumu paralēlismi. Palīgteikumi anaforiski var sākties ar visiem tiem pašiem saikļiem, kas ir parastā valodā (piemēram, V. Luksa dzejolī «Nav» palīgteikumi sākas ar anaforisko «kas»). Vispilnīgākā formā anaforisms parādās tad, kad viss dzejolī sintaksiski veidots kā viens plašs saliktu sakārtotu vai pakārtotu teikumu kopums. Tādos gadījumos anaforisko struktūru pavada tematiskais un sintaksiskais paralēlisms.

Bez biežāk sastopamajām vārda un frāzes anaforām sastopamas vēl arī fonētiskās un sintaksiskās anaforas (posmu sākumos vienādas skaņas vai teikumu uzbūve).

Epifora (gr. «epiphora», no «epi» — pēc un «phoros» — nesošs, pēcnesums) ir vārds vai frāze, kas atkārtojas teikuma, rindas vai panta beigās. Piemēram:

Manas rozes skaistu skaistas —
Ak, skaistas!
Viss dārziņš ziedos laistās —
Viss laistās,
Tā vien tik laistās, laistās!

(Rainis.)

Epiforas vēl atrodamas Raiņa dzejoļos «Laukā», «Pavasara dienas» u. c., tāpat arī V. Luksa dzejoļos «Septiņpadsmit», «Par Padomju Latviju», J. Sudrabkalna dzejolī «Sarkanā Armija» u. c.

Epiforai tuvs *refrēns* (fr. «refrain»), kas kā piedziedājuma vārsmas atkārtojas ik pēc katra panta (A. Grigūļa

«Gvardu ligo», Fr. Rokpeļņa «Trīs draugi», J. Medeņa «Ūbānu pilskalnā» u. c.).

Divkāršojums vai daudzkāršojums ir blakus stāvošu vārdu vai teicienu atkārtojums vienā un tai pašā posmā (teikumā, rindā vai pantā). Piemēram:

*Paliek saule, paliek jūra,
Paliek dziesma sendziedāta.*

(Tautas dziesma.)

*Trakais tvaika rumaks jau sāk
Krākāt gurdāk, rikšot gausāk, —
Gausāk vienmēr, vienmēr gausāk,
Sveika, Svētā Pētrapils!*

(V. Plūdonis, «Atraitnes dēls».)

Draugs, ieklausies, kā rudzu grauds zem sniega, zemē iearts, briest:
Grauds saprot to, ka *nedrīkst, nedrīkst* pārstāt augt nevienu brīdi.

(A. Grigulis, «Lielums».)

*Un viņa guļ, guļ kā aprauta dziesma,
Dziesma, ko nožņaudzis vējš.*

(O. Vācietis, «Nožņaugtā dziesma».)

Divkārtšojumam tuvu stāv *uzskaitījums* jeb sablīvējums. No dubultojuņa tas atšķiras ar to, ka te tiek minēta dažādu parādību virkne. Paši vārdi te nav vienādi, bet vienāda gan to morfoloģiskā piederība, gan sintaksiskais izvietojums, gan loma viena kopīga priekšstata izveidē. Piemēram:

*Dzelzs rumaks sprauslā, zviedz; dzelzs rāti klandzot klandās,
Un tā kā sapnis nozib ceļmalā:
Tilts, tacis, rejošs suns, gans, tērpies tēva skrandās,
Un virkne sievu līnu gabalā.*

(V. Plūdonis, «Atraitnes dēls».)

Uzskaitījumus atrodam tādos Raiņa dzejoļos kā «Gaismas pils», «Darbnieku dziesma», «Aizgātņu dziesma», «Revolūcijas ielu gājiens», «Svētvakars» u. c.

Ciešs sakars ar divkāršojumiem un uzskaitījumiem dažkārt ir arī tādai figūrai kā *kāpinājums* jeb gradācija (lat. «gradatio» — pakāpeniska pastiprināšanās, paugstināšanās).

Par kāpinājumu sauc paņēmienu jēdzienus izkārtot tā, ka iespaids pakāpeniski pastiprinās. Piemēram:

Nav sāpēs būtības! — nav pašā jaunā,
Nav pašā nāvē! ...

(Rainis.)

Spēcīgs kāpinājums ir arī Raiņa dzejolī «Pastara diena», E. Veidenbauma «Kā gulbji balti padebeši iet» u. c.

Gredzens ir vienāda posma atkārtojums panta vai dzejoļa sākumā un beigās.

Piemēram:

*Sapņo vien, sapņo vien: —
Tev jau cita nav nekā ...
Rudens sirdī, istabā;
Mats pēc mata metas balts,
Neapklāts ir tukšais galds,
Nāve tuvāk, tuvāk lien —
Sapņo vien, sapņo vien ...*

(E. Treimanis-Zvārgulis.)

Jā gredzens aptver ne atsevišķu pantu dzejolī, bet visu dzejolī, tad runājam par gredzena kompozīciju. Un tad tas jau vairs nav valodas, sintakses, bet dzejoļa kompozīcijas jautājums (sk. attiec. nod.).

Ķēde ir tāds pantu vai — tautas dziesmu — divu strofu saistījums, kur nākamais posms sākas ar iepriekšējā pēdējās rindas atkārtojumu. Piemēram:

Apaugs mūsu tēvu lauki
Zaļajām velēnām,
Zaļajām velēnām,
Dzelteniem ziedīņiem.

(Tautas dziesma.)

Pār tevi dienas allažība
Kā upe lēni aizrit pāri;
Zied krastā puķes, lido spāri —
Tu lēni peldi līdz bez vaļas.

Tu lēni peldi līdz bez vaļas, —
Driz ūdenspuķēm līdz smaidi,
Driz spārēm skatus pakaļ raidi
Uz tālām saules debesīm.
Uz tālām saules debesīm...

utt.

(Rainis, «Pār tevi dienas allažība».)

Ja ķēde ir starpstrofisks atkārtojums, tad citāds raksturs ir *pakarei, kas, ievadot teikumu (rindu), atkārtoti iepriekšējā teikuma beigās* (ķēde paplašina uzsākto teikumu, pakare — aizsāk jaunu):

Jūra krāca, jūra brēca,
Ko tā jūra aprijusi?
Aprijusi zelta laivu,
Div' sudraba irējiņ'.

(Tautas dziesma.)

Vai arī

Lode, mana svina bite,
Asi dzell
Dzel bez žēlas un bez mitas
Vēl un vēl!

(F. Rokpelnis, «Kaujas vārdi».)

Ar atkārtojumiem saislās arī tāda figūra kā *pretnostatījums* jeb antitēze, kur blakus tiek nostādītas tieši pretējas parādības. Pretnostatījumos bieži lieto antonīmus.

Uz pretstatiem veidotas šādas E. Zālītes dzejoļa rindas:

Un pati drīz salstu, drīz tvīkstu,
Drīz smiekli, drīz asaras māc,
Drīz gurdēnā pusmiegā slīgstu,
Drīz ass kā bulta ir prāts;

Drīz gaisos ceļos, drīz grimstu,
Sirds mieru un nemieru dzer,
Es vairākkārt mirstu un dzimstu,
Viens mirklis man mūžību sver.

(E. Zālite, «Mijā skūpsts».)

Oratoriskā stilā, kur bieži izlieto atkārtotojās vienvēdīgās teikuma konstrukcijas, nozīmīga vieta ir periodiem.

Par *periodu* (gr. «periodos» — loks) *sintaksē sauc tādu lokveidīgi saslēgtu teikuma konstrukciju, kas veidota no harmoniski organizētām sastāvdaļām un loģiski un intonatīvi izkārtotas divās daļās, kuras šķir pauze un kuras izrunā ar balss pacēlumu un nolaidumu*. Tas ir salikts teikumu sakopojums, kurā vairāki anaforiski vienvēdīgi palīgteikumi pieslēdzas galvenajam (vai arī vairāki patstāvīgi teikumi sakopoti tā, ka jēdzieniski intonatīvā ziņā veido harmonisku vienību). Piemēram:

«Ja tu esi glēvulis [...], ja tu, kaujās ejot, skaties atpakaļ [...], ja izšķirošā brīdī tavs ierocis klusē, ja tu, savu dzīvību glābdams, nodod nāvei savus biedrus, ja tev pirmajā vietā ir rūpes par savu labklājību [...], tad tu esi svešinieks, atkritums, sēnala, mēs nicinām tevi [...].»

(V. Lācis, «Nākotnes kalēji».)

V. Luksa dzejolī «Nav» palīgteikumi seko aiz galvenā teikuma.

Periods tiek lietots galvenokārt tur, kur autors atveido sasprīgumu, dedzību, cīņas apņēmību, kad kļūst par oratoru un cenšas pārliecināt lasītāju (sk., piemēram, J. Sudrabkalna dzejoli «Gājēji pār Vitmena kapu»).

Perioda kāpinājuma daļu no nolaiduma mēdz atdalīt ar kolu, semikolu vai domu zīmi.

Bez tam vēl sastopamas tādas figūras kā inversija, bezsaikļu un daudzsaikļu figūras, noklusējums u. c.

Latviešu valodā teikuma priekšmets parasti stāv pirms izteicēja, bet apzīmētājs — pirms apzīmējamā vārda. Papildinātājs parasti seko aiz darbības vārda.

Taču literārā darba valodā šīs normas ne vienmēr paliek spēkā.

Inversija (lat. «inversio» — pārstatījums) ir īpatnēji, neparasti veidota teikuma konstrukcija, kas saistās ar atkāpšanos no ierastās vārdu kārtības. Vārds, kuru teicēnā novietojam pirmajā vietā, iegūst lielāku uzsvaru, lielāku jēdzienisko lomu. Dzejā jēdzieniski un emocionāli nozīmīgāko vārdu parasti liek arī rindas beigās. Piemēram:

Klusa nakts ar jūras elpu siltu.

(A. Vējāns, «Sirds un durklis».)

Parastā, pēc gramatikas normām ieturētā kārtība būtu tāda: klusa nakts ar siltu jūras elpu. Vārds «siltu», kas nolikts neparastā vietā, pievērš sev lielāku uzmanību, it kā ieņem lielāku vietu teikumā. Cits piemērs:

Kur tādu plašumu lai rod,
Kur atrast ūdeņus tik zilgus?

(B. Saulītis, «Atkalredzēšanās».)

Te otrajā rindā mainīta parastā vārdu kārtība un vārds «zilgas», kas novietots aiz apzīmējamā vārda, izdalās starp citiem vārdiem, iegūst spēcīgāku skanējumu.

Bezsaikļu konstrukcija jeb asindetons ir tāda stilistiska figūra, kurai raksturīga saikļu atmešana starp vārdiem un teikumiem. Piemēram:

Lasu par Amuru. Kuģis peld dienām.
Sārti kā kaujā kvēl mākoņi kraujā.

— — — — —
Aizveru grāmatu. Priecīgi paguru,
Laizdamies lejup ar kuģi pa Amuru.

(J. Sudrabkalns, «Amuras lāse».)

Vai:

Lido granātas, kuldamas vēju,
Sūri sprādzieni velēnas jauc.

Vāci neiztur triecienu spēju —
Vāci atkāpties savējos sauc.

(V. Lukss, «Izlūki».)

Asindetonu lieto tad, kad valodai cenšas piešķirt rai-
tumu, paātrinātu intonāciju.

Daudzsaikļu konstrukcija jeb polisindetons ir figūra, kas saistās ar tišu saikļu skaita palielinājumu, tādējādi izdalot atsevišķus vārdus un lēninot intonāciju. Piemēram:

Cik tāli vien aizlaižas skats,
plāvās un lauki,
un mežmalas tērces,
un ūdens klājums
zils un plats.

(V. Lukss, «Maija rīts».)

Saikļa «un» atkārtojums pasvītro priekšstatu par tālo izplatījumu.

Dažreiz daudzsaikļu konstrukcija rada pacilāti svinīgu intonāciju. Piemēram:

«Un plašums atveras liels un bezgalīgs, un es esmu tur, kur vēji plīvo un balti padebeši dienvidu guļ, un koki šalc bišu pilni, un liepas zied aizaugušu upju malās.

Un kalpa zēns pelēkās drēbēs iet pa lauka malu, un es viņu sveicinu . . . tas esmu es.»

(J. Akuraters, «Kalpa zēna vasara».)

Sava stilistiska nozīme ir arī *sintaksisko pakārtojumu aizstāšanai ar sakārtojumiem* (piemēram: «Kad pulkstenis bija trīs, tad viņš nāca» un «Pulkstenis bija trīs, un viņš nāca»). Pakārtojumi raksturīgāki zinātniskajai un oficiāli lietišķajai, sakārtojumi — vienkāršajai sarunu valodai.

Izlaidums (elipse) (no gr. «elleipsis» — izlaidums, trūkums) ir tāda sintaksiska parādība, kad teikumā trūkst dažu locekļu. Parasti frāzē trūkstošos elementus nav grūti iedomāties. Sarunu valodā pastāvīgi izlaižam dažus

vārdus, jo tos saprotam atkarībā no situācijas, no izturēšanās, žesta, mīmikas.

Elipsi daļdarba valodā lieto, lai atveidotu sarunu valodas dzīvīgumu, lakonismu, frāzes koncentrētību un izteiksmību. Piemēram: «Skaties! Ši var divus ņemt! Kad es, tad: ujā! Kas tad tu par lielmāti!» (R. Blaumaņa «Skroderdienas Silmačos».)

Blakus elipsei kā patstāvīga figūra izdalāms *noklusējums* (aposoipeja). Atšķirībā no elipses, kas ir teikuma locekļu izlaidums, par noklusējumu sauc teikuma un līdz ar to domas nepabeigtību. To lieto saraustītas, sastrauktas domas atveidošanai. Noklusējumu visbiežāk apzīmē ar daudzpunktu. Piemēram: «Tad tā nu bija barona daudzīnātā laipnība... Trīs simts rubļu... Zaglis...» (R. Blaumaņa «Andriksone».)

Stilistiski nozīmīgi var būt arī *savrupinājumi*. Savrupinātais teikuma loceklis iegūst lielāku jēdzienisko svaru, jo tas daļēji veic arī papildu izteicēja lomu.

Savrupinātos teikuma locekļus izrunā ar īpatnēju intonāciju un no teikuma atdala ar pauzēm. Pēc nozīmes tie tuvi palīgteikumiem. Piemēram: «Tā bija pavisam savāda iestāde, *drīzāk vecu vācu jumpravu patversme nekā fabrika*» (A. Upīts, «Plaisa mākoņos», 1951., 963. lpp.).

Bez tam stilistikā pazīstami tādu *teikumu iestarpinājumi*, kas gramatiski nav saistīti ar to teikumu, kurā tiek ievietoti it kā paskaidrojošas piezīmes, kas parasti atdalītas ar domu zīmēm vai pat iekavām. Piemēram:

Atmirgo ūdeņos saulstari silti
Rādās, kāds purenes izklājis smilti.
(Līdzīgi riebēja zāles mēdz žāvēt,
Lai tās aiz svētbildēm ilgi var stāvēt,
Slimniekus gaidot ar taukāko sviestu,
Pēcāk ko pati var aizstiept uz miestu.)
Pazūdot saulei, gaist ziedlapas skaistās;
Atplaukstot stariem, pie zieda zieds saistās.

(A. Vējāns, «Saulē kāpj augstāk».)

Par zeugmu¹ (gr. «zeugyana» — savienot) sauc tādu divu teicienu vai vārdu savienojumu, kas balstās uz kādu viena vārda lietojumu dažādās nozīmēs. Piemēram: «Viņa aizcirta durvis un sirdi.»

Piemērs no tautas dziesmām:

Salna koda bērza lapas,
Tautas manu vainadziņu.

Te vārds «koda» netieši it kā piedalās arī otrās rindas izveidē, bet šeit iegūst citu nozīmi, kas kādā šīs pašas tautas dziesmas variantā ir izteikta ar citu vārdu (bez zeugmas lietojuma):

Salna koda bērza lapas,
Tautas ņēma vainadziņu.

Zeugmu bieži lieto humōristiskā stilā. Komisms balstās uz pretrunu starp sintaksisko vienādību un jēdzienisko nesaderību.

NOĢIEDAMĀ RUNA

Noģiedamā runa ir tāds stila paņēmiens, kur apvienojas autora un personas valoda, t. i., autors atveido atsevišķas personas iespējamo runu vai domas. Atšķirībā no tiešās runas personu domas un vārdi atveidoti bez pēdiņām, tos izsaka autors, lietojot trešās personas vietniekvārdus. Taču atšķirībā no atstāstītās runas kā leksikā, tā sintaksē viscaur dominē personas tiešās runas īpatnības (starp tām arī izsauциeni, jautājumi, vārdi «jā» u. tml.), jo noģiedamajā runā viscaur izpaužas kāda varoņa tiešais viedoklis. Iejūtoties tēlotās personas lomā, rakstnieks visu skata tās acīm. Runājot tēlotās personas vietā, autors līdz ar to zināmā mērā atklāj arī savu attieksmi pret attēlojamo personu.

¹ Šā nosaukuma latviskojuma mēģinājums atrodams L. Bērziņa «Ievadā latviešu tautas dzejā» (R., 1940, 372. lpp.), kur blakus vārdam «zeugma» likts vārds «jūgs».

Tiešajai runai, tāpat kā noģiedamajai, ir emocionāls raksturs, tajā ietveras visi tie elementi, kas atgādina tiešās runas formā paustos pārdzīvojumus. Pie tam noģiedamajā runā ietilpst arī visi sarunu valodas elementi, un šāda teksta analizē jāuzmanās, lai autoram nepiedēvētu tādus vārdus, kas iespējami tikai personāža valodā (vulgārismi, barbarismi u. c.).

Bieži vien noģiedamā runa autora valodā ievijas gluži nemanot. Tas notiek tad, kad autors, runājot par kādu personu, piemērojas tās domāšanas veidam un runas stilam. Piemēram, A. Upīts, tēlodams praktisko, skopo un parupjō veco Robežnieku, stāstījumu ietur atbilstošā tonī: «Lai tik snieg. Svētki tepat priekš durvīm, bet ziemas ceļa vēl nav. Pēc svētkiem jāieved malka — jau vasaru kā pirkta. Mājās tikai žagari vien. Čulā, degt nemaz negrib — kad sausu iekuru nav. Liena katru dienu rājas un paslepšus nes zedeņus no vēja apģāzta sētas . . . Slampa nolāpītā!»¹ Citādāk autors atveido Jāņa Robežnieka pretenciozo domāšanas veidu, atšķirīgi atkal Mārtiņa vienkāršo domu, kas neatlaidīgi risina jautājumus par cīņas metodes un līdzekļu noderību. Piemēram, Mārtiņa domas atveidojums: «Mārtiņš iekšēji pasmīn. *Viegla pašapmānīšanās, vairāk nekās. Tikaj nepiedzīvojušam jauneklīm var būt cieša cerība no tāda gājiena atgriezties. Bet viņš nevar neiet. Reiz tas viņam smadzenēs iegūlies, vaļā viņš netiek. Un vai tad arī nav vienalga? Reiz taču tā kā tā . . . Citas izejas nav.*»²

Pirmajā teikumā te ieturēts paša autora viedoklis, tālāk teksts rit kā Mārtiņa domas. Ja trešās personas vietā liekam pirmo personu, iegūstam tiešo runu.

Mēdz būt arī pavisam sarežģīta vairāku balsu krusošānās. Tā, piemēram, viena persona noģiedamās runas formā var stāstīt par kādas citas personas domām vai runu tā, ka šeit var ievīties arī noģiedamā runa, kas rodas autora un personāža balss mījsadarbībā.

Noģiedamai runai sevišķi liela loma personu iekšējās pasaules atklāšanā.

¹ A. Upīts. Ziemeļa vējš. R., 1955, 69. lpp.

² Turpat, 135. lpp.

DAIĻDARBA VALODAS FONĒTISKĀ ORGANIZĀCIJA

Līdzīgi visiem citiem elementiem, mākslas valodā arī skaņa kļūst par tēlainības un izteiksmes līdzekli. Tāpēc arī ir pamats runāt par īpašu dzejas fonētiku.

Dzejiskā jeb stilistiskā fonētika noskaidro valodas skaniskā veidojuma nozīmi izteiksmības kāpināšanā.

Dzejnieki dažkārt izvēlas vārdus ar tādu skanisko materiālu, kas var kāpināt izteiksmes iespaidīgumu, tās emocionālo ekspresivitāti. Šādu vārdu atlasī sauc par *instrumentāciju*. Tā var izpausties dažādās formās, galvenokārt eifonijas, onomatopoēzes, aliterācijas un asonanses formās.

Eitonija (gr. «eu» — labi, «phone» — balss) jeb labskaņa ir tādu vārdu izvēle, kuru skaniskais sastāvs ir ne tikai labskanīgs, bet arī vislabāk noder vajadzīgās emocionālās noskaņas izraisīšanai.

Valodai, kam nav dzejas rakstura, attieksme pret vārda skanisko materiālu vienaldzīga. Tā, piemēram, zinātne valodu izmanto kā neitrālu ārējās izteiksmes līdzekli, izvairoties tikai no gadījumiem, kas sevišķi jūtami grauj valodas labskaņu. Citāda loma skaņām daiļdarbā, sevišķi dzejas valodā, kur arī skaņa kļūst par tēlainās izteiksmes līdzekli, par satura izpausmes līdzekli.

Lai panāktu valodas daiļskaņu un melodismu, dzejnieki izlieto dažādus valodas instrumentācijas līdzekļus un paņēmienus. Valodas daiļskaņas labā dzejnieki izvairās no grūti izrunājamiem līdzskaņu sablīvējumiem, kā arī no patskaņu saplūduma, kas rodas, vienam vārdam beidzoties un otram sākoties ar patskani (hiāts), bet tāpat arī no tādiem gadījumiem, kur divi blakus stāvoši vārdi var radīt kādu citu vārdu. Piemēram: «ai, tu...», «ak, kā...», «viss tas...», «kas kā...». Valodas daiļskanība prasa ierobežot arī vienzilbīgu vārdu lietojumu tur, kur to sablīvējumam nav īpašas lomas.

Onomatopoēze (gr. «onomatopoe» — nosaukumu atdarināšana) jeb *skaņu atdarinājumi*.

Ne katrreiz iespējams uzrādīt un noskaidrot sakaru starp vārda skanisko pusi un tā nozīmi. Parasti vārda

skaniskā forma neizteic tā nozīmi. Uztverot mums nepazīstamas valodas skaņas, mēs nesaprotam vārdus. Izņēmums var būt tikai neliela grupa vispārējā valodas vārdu krājumā ietilpstošo t. s. skaņu atdarinātāju, onomatopoētiska rakstura vārdu, kur bez katram vārdam piemītošās vispārējās priekšmetiskās nozīmes mēs atskāršam vēl kādu sakarību starp vārda un apzīmējamās parādības skaņām: čīkstēt, svilpot, čaukstēt, čabēt, švirkstēt, grabēt utt. Skaņu atdarinājumi rodas tad, kad vārda mākslinieks nevis vienkārši stāsta par skaņām, bet cenšas tās atveidot ar tiši izmeklētām skaņām. Skaņu atdarināšana ne vienmēr notiek apzināti. Visbiežāk dzejnieks izvēlas vārdus, kas atgādina, nevis tieši atdarina skaņu. Runāt par skaņu atdarināšanu — onomatopoēzi vārda pilnā nozīmē var tikai tad, ja tieši tiek atveidotas kādas skaņas (vau-vau, ku-kū).

Dzejā visbiežāk jāsastopas nevis ar tiešiem skaņu atdarinātājiem, bet ar onomatopoētiska rakstura vārdiem (briks, spudūc, bladāc, blauks utt.), kas ne katreiz un ne tik daudz atdarina skaņu tieši, bet katreiz apvieno sevī fonētisko atdarinājumu un jēdzienisko nozīmi. Tāpēc dzejnieks, pieskaņojot fonētiku atveidojamām parādībām, ne tik daudz tieši atbalso skaņas, bet vairāk gan meklē skaniskā, ritmiskā un intonativā ziņā noteiktai dabas parādībai tuvāk stāvošus vārdus. Piemēram, vilciena gaitas atveidojumam poēmā «Atraitnes dēls» V. Plūdonis izvēlēties vārdus pat ar pilnīgi patstāvīgu jēdzienisku saturu, bet tādus, kas reizē it kā atbalso vilciena riteņu klaboņu uz sliedēm:

Vara rati,
 Gari, plati,
 Ratu ratiem garām trauc;
 Rībēdami,
 Ripodami
 Riteņi cits citam sauc:
 Tik pa takul
 Blaku, blakul

Šajās rindās var runāt tikai par onomatopoētiska rakstura vārdiem. Turpretī nākamajā rindā jau var runāt

par onomatopoēzi, jo te patstāvīga jēdzieniska nozīme samazinās, pārsvaru gūst skaniskais moments:

Žviku žvakul! Žviku žvakul!

Svarīgs valodas fonētiskās organizēšanas veids ir *skaņu atkārtojumi* — *asonances* (lat. «assonans» — sa-skanīgs) un *aliterācijas* (lat. «ad» — pie, «lit(t)era» — burts).

Izkārtojot zināmā secībā vārdus ar līdzīgu skanisko materiālu, tiek pasvītrots šo vārdu jēdzieniski emocionālais sakars, kontekstam tiek piešķirta vajadzīgā intonatīvā nokrāsa. Formālisti uzskata, ka ne tikai skaņām pašām par sevi, bet arī ietvertām vārdos piemīt īpatnēja, patstāvīga emocionāla nozīme un jēga. Tumšas, gaišas, rupjas, maigas, smagas, vieglas, sāpīgas, skumjas utt. skaņas padarot tādus arī vārdus, tāpēc dzejniekam attiecīgu jūtu izteikšanai jāatlasot vārdi, kuros pārsvarā noteikta rakstura skaņas (t. s. «skaņu matemātika» formālistu apcerējumos par dzejas fonētiku). Nenoliedzot to, ka dažādas skaņas atsevišķi, pašas par sevi, rada atšķirīgus iespaidus, tomēr nedrīkst aizmirst, ka vārdā un vispār vārdu saistījumos, kontekstā, noteicēja ir nevis skaņa, bet vārds kā jēdzieniska vienība, kurai vārda skaniskais materiāls bieži vien nepakļaujas.

Par skaņu atkārtojumiem nevar saukt katru gadījumu, kur atkārtojas līdzīgas skaņas, bet gan tikai tādus gadījumus, kad skaņu atkārtšanās veic zināmu māksliniecisku uzdevumu. Vārdi, kuru skaņas atkārtojas, saista uzmanību un rada zināmu noskaņu, tāpat kā stilistiskās atkārtojumu figūras.

Skaņu atkārtojuma veidi kā dzejā, tā prozā var būt dažādi gan pēc paša skaniskā materiāla atšķirībām, gan pēc atkārtojošos skaņu izkārtojuma.

Dalot pēc skaņu atšķirībām, izšķir vienādu patskaņu atkārtojumus — *asonances* un vienādu līdzskaņu atkārtojumus — *aliterācijas*.

Asonances piemērs tautas dziesmā:

Plata plata dadža lapa,
Vēl jo plata plātījās...

Asonanse J. Raiņa dzejolī «Veļu laiva»:

Melna veļu laiva brauc,
Zaļas veļu aires rakstā kladz:
Daudz, daudz, vēl daudz ...
Daudz, daudz, vēl daudz ...

Aliterācijas piemēri:

Rit, riti rīta rasa.
(Tautas dziesma.)

Līgsmas līgo līgaviņas,
Līgo kaļnos, līgo lejās ...
(J. Alunāns, «Jāņu vakars».)

Veļu vēji vēlu vaimanāja,
Vedot vasaru un dienu dusā,
Vērās lēni vēsie tumsas vārti,
Kas uz nakti vada un uz nāvi.
(J. Rainis, «Talsu tiesa».)

Miers nāk pie mums, ar kviešu maizes smaržu.
(J. Sudrabkalns.)

Sausā šķila, spraksti,
sausā šķila, dedz!
Siltām rokām, krēsla,
sildi mūs un sedz!
(V. Lukss, «Krēslā».)

Pazarēs miegaini čabina čiekuri,
Čabina lēni un klusi.
(L. Vāczemnieks, «Pēc puteņa».)

Divos pēdējos piemēros, apvienojoties daļējam skaņu atdarinājumam (onomatopoēzei) ar skaņu atkārtojumu, fonētika kļūst par iespaidīgu dzejoļa noskaņas, intonācijas atbalstītāju un izteicēju.

Par to, cik pieklāvīgi satura, intonācijas izteikšanai kalpo valodas skaniskais materiāls, varam pārliecināties Raiņa dzejolī «Pavasara dienas», kur starp visiem citiem un kopā ar visiem citiem līdzekļiem sava loma ir arī dzejiskajai fonētikai. Tā, piemēram, pēdējā pantā,

tēlojot straujas dabas norises palu laikā, dominē skarbi līdzskaņi (krīt, šķir, spiež, draud), turpretī divi pēdējās rindas bagātas ar patskaņiem, te nav skarbu skaņu. Pie tam, ja pirmajās divās rindās skarbaiss, skaniskais materiāls saistās ar verbālo stilu, tad mierīga plūduma fonētika — ar nominālo stilu:

Viss krīt, kas šķir, kas spiež, kas draud, —
Cik tāli acis redzēt jaud:
Viens vienīgs līdzens ūdens lauks
Kā milzīgs, pildīts dzīves trauks.

Aliterācijas sastopamas arī daiļdarbu nosaukumos: «Zaļā zeme», «Gaismas gadi», «Laika lielums», «Teiku tīklā», «Trauslā traukā» u. c. tml.

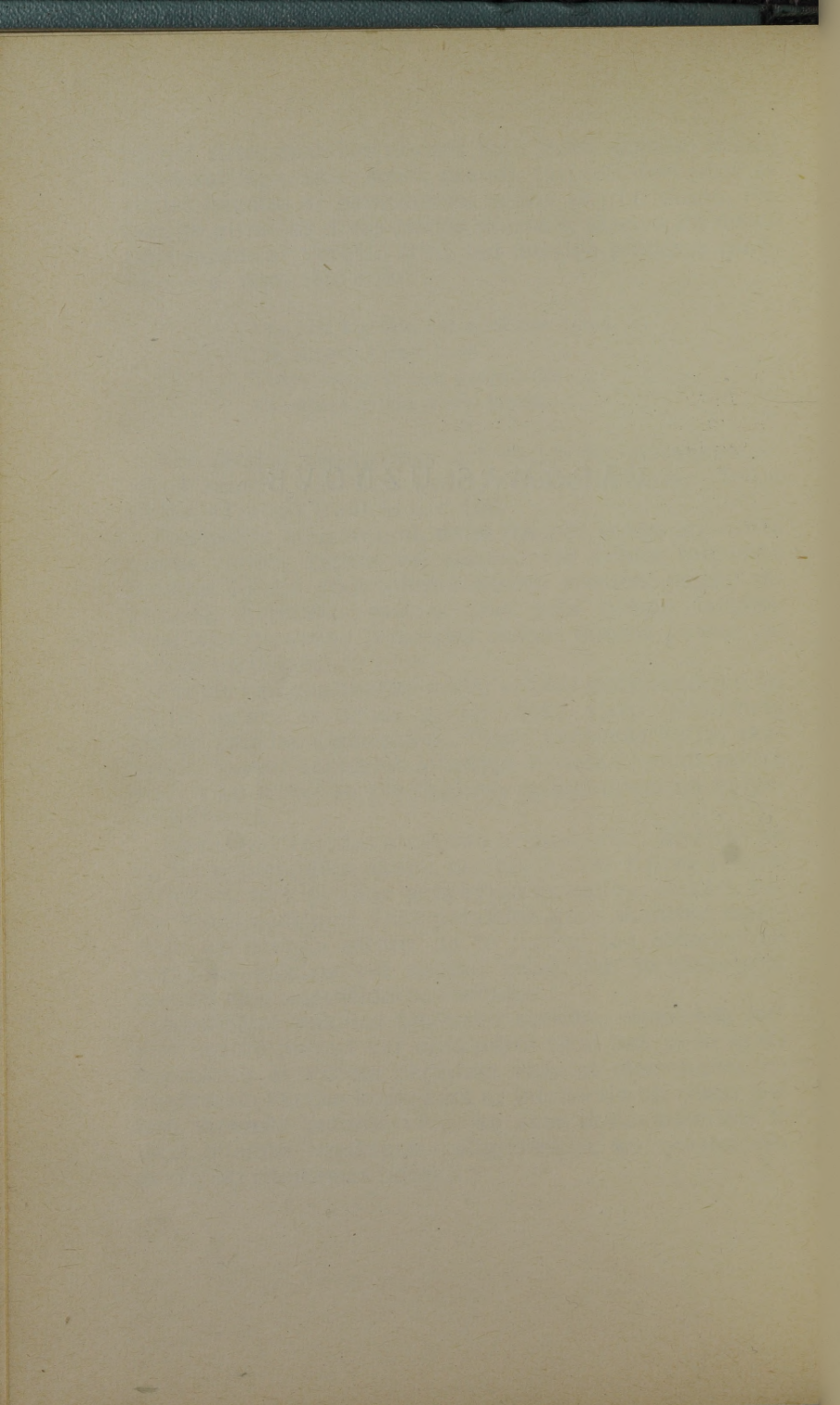
Fonētiskie atkārtojumi, dalot tos pēc skaņu atrašanās vietas vārdos, rindās vai pantos, var veidot *fonētisko anaforu* (skaņu atkārtojumu minēto vienību, posmu sākumos), *fonētisko epiforu* (tas pats posmu beigās), *fonētisko gredzenu* (vienādas skaņas minēto posmu sākumos un beigās).

Dzejas valodas analizē atklāt sakaru starp fonētiku un darba saturu ir daudz grūtāk nekā starp jebkuriem citiem valodas elementiem. Tāpēc cenšanās katrai skaniskai formai sameklēt attiecīgo nopamatojumu saturā bieži vien novedusi pie rupjiem uztiēpumiem un vulgarizējumiem.

Analizējot valodas fonētisko organizāciju, jāvairās no tā, lai nepārspīlētu skaņu nozīmi. Nevar katrai skaņai, pirmkārt, meklēt kādu patstāvīgu nozīmību, otrkārt, nevar katrā gadījumā vilkt paralēles starp skanisko materiālu un dzejoļa saturu. Ja to darītu, tad atdzejojumi patiesībā gandrīz vai nebūtu iespējami, jo atdzejojot mainās visa oriģināldarba fonētika.

Analizējot valodas fonētisko sistēmu, skaniskās formas nozīmi pareizi var noskaidrot tikai tad, ja to skata kopsakarā ar visiem pārējiem valodas elementiem un vispirmām kārtām kopsakarā ar intonāciju un ritmu, pie tam vienmēr paturot vērā, ka skaniskais materiāls ir tikai tēlainās izteiksmes palīglīdzeklis, ko nosaka citi svarīgāki izteiksmes līdzekļi.

VĀRSMAS UZBŪVE



VĀRSMA

Literārā darba valodai divas formas — prozas valoda un dzejas jeb vārsmotā valoda.

Dzejas valoda no prozas valodas atšķiras ar savu ritmu. Vārsmotu valodu tāpēc bieži vien arī sauc par ritmisku valodu. Protams, savs ritms ir arī prozas valodā, taču te tas neaizsniedz tādu kvalitatīvu pakāpi, lai varētu runāt par ritmu kā prozas valodas būtisku īpatnību.

Ritms ir noteiktu vienību likumsakarīga atkārtošānās.

Noteiktu valodas vienību likumsakarīga atkārtošānās rada vārsmotās valodas ritmu, kas šo valodu atšķir no prozas valodas.

Dzejas grafiskā (pantu) forma cieši saistīta ar ritmu, tā nav tikai ārēja, bet saistīta ar dzejas saturu, tās būtību.

Kā zināms, lirikā vistiešākā veidā izpaužas autora pārdzīvojums. Un pacilātu jūtu, spēcīga pārdzīvojuma izteikšanai parastās ikdienas runas vietā nāk emocionālas runas forma ar uzsvariem, pauzēm; valoda sadalās pa noteiktiem, regulāriem posmiem (rindas, panti u. c.).

Prof. L. Timofejevs raksta: «Liriķis nevar balstīties uz sižeta asumu kā novelists, ne uz apraksta spilgtumu kā apraksta autors, ne uz darbības bagātību kā dramaturgs — viņa uzdevums ir attēlot cilvēka pārdzīvojumu ar tādiem izteiksmes līdzekļiem, kas tam piešķirtu tiešā dzīves fakta pārliecinošo spēku, ko pārdzīvo arī lasītājs. [...] Bet jūtu radīšanas līdzeklis lirikā ir vārsmā t. i., koncentrēta un mērķtiecīga emocionāla runa.»¹

¹ Л. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, стр. 81 и 84.

Un šīs emocionālās runas forma — vārsmā ar visiem saviem intonatīvi ritmiskajiem izteiksmes līdzekļiem nav šķirama no tā pārdzīvojuma, no tām jūtām, ko dzejnieks izteic. Vārsnā strāvo cilvēka jūtas. Tās izpaužas ne tikai vārdos, jēdzienos, bet arī ritmā, ko V. Majakovskis sauc par vārsmas «galveno enerģiju»¹.

Tātad vārsmā liriskas eksistēšanai ir nepieciešama forma, jo vienīgi tajā ietvertais pārdzīvojuma saturs ir dzejiski apgarots, lirisks.

Vārsmā kā ritmiski organizētas valodas pamatelements balstās uz tādiem ritma noteicējiem līdzekļiem pašā vārsnā kā uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju, paužu u. c. valodas elementu noteiktu izkārtojumu. Taču vienmēr jāievēro, ka dzejolī galvenais ritma noteicējs ir dzejas frāze (vārsmā šaurā nozīmē) ar pauzēm starp tām, kas pa lielākajai daļai vienmēr iekrīt rindu galos. Tāpēc tādos gadījumos, kad rindā nav noteikta uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju izkārtojuma, nav arī noteiktas vietas pauzēm un akcentiem, vārsmotas valodas ritmiskums tomēr, pateicoties tieši ritmiskajam dzejas frāžu — vārsmu atkārtojumam, neizzūd. Tātad ritma radīšanā vislielākā nozīme ir pauzei vārsmas beigās; tā sadala vārsmotas valodas tekstu atsevišķās vienībās. Parasti šai grafiski ritmiskajai pauzei rindu galos pievienojas arī sintakses pauze. Tādus gadījumos vārsmas — dzejas frāzes — un rindas beigas sakrīt. Taču ne vienmēr tas tā. Dažreiz rindas galā sintaksiskais posms — dzejas frāze resp. vārsmā — nenoslēdzas, bet tiek pārnests uz nākamo rindu, līdz ar to vājinot vai pavisam iznīcinot ritmisko pauzi. Piemēram:

Nekā es neprasu no tevis. Ļauj
Man tikai saņemt patiesības nastu...

(A. Imermanis, «Kur visi kuģi satiksies».)

Šādu sintaksiski cieši vienotas frāzes pāreju no vienas rindas otrā sauc par *pārnesumu* (enžambemens). Pārnesums kalpo kā ritmisks izteiksmes līdzeklis. Pārnestie vārdi tiek izrunāti lēnāk, izdalītāk. Vārsmas, kas ir ba-

¹ В. Маяковский. Как делать стихи. М., 1952, стр. 24.

gātas ar pārnesumiem, iegūst brīvas, dažkārt dramatiski saspriegtas runas intonāciju (piemēram, V. Luksa «Saulgriežos»).

F. Rokpeļņa kara laika dzejā pārnesumiem ierādīta nozīmīga vieta poētisko līdzekļu izlietojumā. Dzejolī «Uz Tēvijas karu» pārnesums kopā ar izsaukuma figūrām un sintaksiskajām pauzēm labi kalpo aģitējošas, oratoriskas intonācijas atveidojumam.

Lai ceļamies atkal! Lai peklē tos *graujam*
Uz mūžu! — lai zeme reiz atelpot sāk.

Ar svinīgu lēninājuma akcentu izskan vārdi šādos pārnesumos:

Ir labi zem Oktobra karoga stāvēt
Visu dzīvi. Un, ja vajag, arī nāvē.

(B. Saulītis, «Zem karoga».)

Bet vai iespējams ir zemē rakt
Sirdi, kura karogos un zvaigznēs?

(I. Auziņš, «Pie kritušajiem».)

Pretstatā vārsmotai valodai prozas valoda dalās tikai sintaksiskās vienībās, starp kurām dažādā atstatumā veidojas dažāda ilguma pauzes.

Ja, lasot dzejoli, ievēro tikai sintaksiskās pauzes, atbīdot malā ritmiskās pauzes, tad dzejolis daudz zaudē no savas dzejiskās izteiksmības, pārvēršas it kā par prozu, tikai ar to atšķirību, ka sintaksē paliek invercijas. Piemēram, A. Grīguļa dzejoļa «Nometnes sardzē» pirmais pants:

Novembra novakars nometnei
Zilganu segu sedz,
Augstu virs priežu galotnēm
Piena Ceļu redz.

Šai pantā ir tikai viena sintaksiskā pauze otras rindas beigās, bet ritmiskās pauzes — katras rindas beigās. Ja ritmiskās pauzes riņdu galos neievērojam, tad dzejisko valodu tuvinām prozas valodai.

Lai gan vārsmā visā dzejas valodā paliek kā ritmiska pamatvienība, taču šo pamatvienību iekšējais ritmiskais izkārtojums var būt dažāds, dažādi var būt vārsmas iekšējā ritma kārtotāji principi.

Atšķirības vārsmu iekšējā ritmiskajā struktūrā atkarīgas no vārsmas uzbūves sistēmas.

VĀRSMOJUMA SISTĒMAS

Literatūras vēsturē pazīstamas četras vārsmojuma sistēmas: metriskā, sillabiskā, sillabotoniskā un toniskā.

Sistēmu atšķirības nosaka nacionālās valodas īpatnības un nacionālās dzejas attīstības vēsturiskie apstākļi.

METRISKĀ JEB ANTĪKĀ VĀRSMOJUMA SISTĒMA

Metriskā sistēma (gr. «metron» — mērs) izmantota seno grieķu un romiešu dzejā. Tā balstās uz seno grieķu un latīņu valodai īpatnējo zilbju izrunas garumu un īsumu un ir nesaraujami saistīta ar mūziku. *Tāpat itmu antīkajā vārsmā nosaka garo un īso zilbju regulāra maiņa.*

Metriskajā sistēmā īsākā ritma vienība bija *mora*, kas nozīmēja laiku, kurš nepieciešams pašas īsākās zilbes izrunai (piemēram, ja — 1 mora, jā — 2 moras). Divas moras veidoja vienu garu zilbi. Bet vairāku zilbju kopu, kas regulāri atkārtojās, sauca par pēdu (lat. «pēs» — mūzikā takts). Pēda tagad ir kļuvusi par vārsmas mēra vienību arī sillabotoniskajā sistēmā, tikai ar to atšķirību, ka te garo un īso zilbju vietā ir uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes. Pēdā izšķir divas daļas: stiepto (resp. uzsvāra — sillabotoniskajā sistēmā) un īso (resp. vieglo — sillabotoniskajā sistēmā). Stiepto zilbi apzīmē ar svītru (—), īso ar lociņu (∪). Sillabotoniskajā sistēmā uzsvērtās zilbes apzīmē vai nu tāpat kā metriskajā sistēmā ar garuma zīmi (—), vai ar akcenta zīmi ('), vieglo — tāpat kā metriskajā sistēmā — ar lociņu (∪). Antīkajā dzejā pēdā ietilpa ne mazāk par divām zilbēm un ne

vairāk par piecām. Pēdā bija iespējamās 28 īsu un garu zilbju kombinācijas — 28 pamatpēdas.

Parastākās un svarīgākās no tām ir šādas:

Divzilbju pēdas

1) trohajs (gr. «trochaïos» — skrejošs): — ◡

Piem.: māja;

2) jamps (gr. «jambos», no «jambikē» — trāķiešu mūzikas instruments): ◡ —

Piem.: labrīt.

Trīszilbju pēdas

3) daktils (gr. «daktylos» — pirksts): — ◡ ◡

Piem.: dzimtene;

4) amfibrahijis (gr. «amphibrachys» — no abām pusēm īss): ◡ — ◡

Piem.: labrītīn, vienalga;

5) anapests (gr. «anapaistos» — atstarots, atsists):

◡ ◡ —

Piem.: pamazit(iņām).

Citas pēdas

spondejs (gr. «spondaïos» — vienādi garš), kas var aizstāt 4 moru pēdu: — —

pirihijis («dejojājs»): ◡ ◡

peoni (gr. «paieon» — himna): 1) — ◡ ◡ ◡,

2) ◡ — ◡ ◡, 3) ◡ ◡ — ◡, 4) ◡ ◡ ◡ —

Pēdu skaits un veids antīkajā vārsnā varēja būt dažāds. Plaši izplatīta bija sešpēdu vārsma — *heksamētrs* (gr. «hex» — seši, «metron» — mērs). Par heksamētru sauca tādu vārsnu, kurā ietilpa piecas daktiliskas un sestā — trohaja pēda. Ritma pastiprināšanai heksamētrā kalpoja cezūra, kas iekrita aiz trešās pēdas vai arī trešajā vai ceturtajā pēdā pēc garās zilbes. Cezūra nekad nedrīkst dalīt vārdu.

Heksamētram tuvs *pentamētrs* — vārsma, kas veidota no četrām daktiliskām pēdām un divām garām papildzilbēm, no kurām viena seko aiz divām pirmajām pēdām, otra — vārsmas beigās. Kopā iznāk četras daktila un viena spondeja pēda. Cezūra pentamētrā atšķirībā no heksamētra ir noteiktā vietā — pēc pirmās

garās papildzilbes, tā ka cezūra vārsmu sadala divās līdzīgās pusvārsnās, katrā divarpus pēdas.

Shēma: —○○/—○○/—//—○○/—○○/—

Pentametrš dažkārt apvienojas ar heksametru. Pentametra un heksametra maiņa padara iespaidīgāku ritmu. Divrindu, kura pirmā vārsma ir heksametrš, otra — pentametrš, antikajā dzejā sauca par elēģisko distihu.

Arī J. Sudrabkalna dzejoļa «Lāčplēšis» divrindās apvienots heksametrš ar pentametru. (Jāpiezīmē, ka tas nav metriskās, bet sillabotoniskās sistēmas piemērs, tomēr līdzība ir, jo tās pašas pēdas atrodam abās sistēmās.)

Lāčplēšis latviešus mūžam pret naidniekiem vadījis cīņā,
Zobens kā liesma tam deg, bēdas un tumsibu šķeļ.

— — — — —

Varonim latvieša sirds un par visu tam dārgāka zeme.
Daugava jūrā kur tek, Rīga kur mūždienu dūc.

Shēma:

—○○/—○○/—//○○/—○○/—○○/—
—○○/—○○ — //—○○ /—○○/—

SILLABISKĀ JEB ZILBISKĀ VĀRSMOJUMA SISTĒMA

Sillabiskajā (gr. «syllabē» — zilbe) vārsmojuma sistēmā svarīgs tikai zilbju skaits rindā.

Šī sistēma radās viduslaikos, tai laikā, kad kvantitatīvais princips skaņu izrunā valodā vispār vairs nebija noteicošais, bet tā vietā sāka ieviesties toniskais, kura pamatā uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju maiņa. Tā kā toniskā vārsmojuma principi dzejā vēl nebija izstrādāti, tad, zūdot zilbju ilguma principam, tā vietā par galveno principu vārsmas uzbūvē izvirzās zilbju skaits. Šī sistēma bija pazīstama romāņu un dažās slāvu valodās (franču, spāņu, itāliešu, poļu, čehu, arī krievu). Šī sistēma iesakņojās vairāk to tautu dzejā, kur akcents vār-

dos ir noteiktā vietā. Krievu dzejā šai sistēmai sava vieta bijusi tikai literatūras attīstības pašos sākumos.

Šajā sistēmā rakstītajā dzejā visas zilbes tika uzskatītas par recitējamām ar vienādu uzsvaru, taču priekšpēdējā zilbe pirms pārejas uz pauci rindas galā parasti bija uzsvērtā. Sillabiskas rindas beidzās ar sievišķu atskaņu. Tādā veidā par ritma palīglīdzekli blakus pauzei rindu beigās top arī akcents uz otras zilbes no vārda beigām un atskaņa. Par ritma palīglīdzekli kalpo arī cežūra, t. i., pastāvīga pauze rindas vidū pēc noteiktas zilbes. Tā kā sillabiskajā vārsnā parasti bija trīspadsmit (dažreiz arī vienpadsmit) zilbju, tad pauze iekrīt pēc 6. (vai 7.) zilbes. Piemēram:

Та-ко-вы слы-ша сло-вы // и при-ме-ры ви-дя

.

(Kantemirs.)

Visas zilbes izrunā atsevišķi un vienādi, svarīgs tikai zilbju skaits.

Tagad sillabisko sistēmu tikpat kā nelieto, jo te nav drošu ritmu organizējošo principu.

TONISKĀ VĀRSMOJUMA SISTĒMA

Pats nosaukums (gr. «tonos» — akcents) rāda, ka šai vārsmojuma sistēmā vārsmu iekšējais ritms balstās uz vienādu uzsvaru skaitu vārsnā. Neuzsvērtu zilbju skaits netiek ņemts vērā. Sillabotoniskajā sistēmā, kā redzēsim, svarīgas ne tikai uzsvērtas, bet arī neuzsvērtas zilbes; sillabiskajā — tikai zilbju skaits.

Mūsu tautas dziesmās, kas visumā sacerētas sillabotoniskajā vārsmojuma sistēmā, vērojami arī tādi gadījumi, kur rindās gan dažāds zilbju skaits, bet vienmēr vienāds akcentu (uzsvaru) skaits. Piemēram:

Viens gans nomira,

Citi gani raudāja;

* Cūka raka kapu

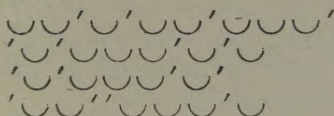
Augstā kalnā,

vērties jau

pār

āpzinīgām sāpēm.

Metriskā shēma:



Lai lasītājs ievērotu pauzes ne tikai vārsmu galos, bet arī to iekšienē un lai tādējādi izceltu nozīmīgākos vārdus, V. Majakovskis mēdz rindu salauzt vairākos fragmentos, vairākās rindās. Tātad vārsmā V. Majakovska dzejolī nelīdzinās rindai. Pirmā vārsmā sadalās pat četrās rindās. Katrā no citētajām vārsēm ir četri uzsvari.

Latviešu rakstītajā dzejā toniskā vārsmojuma sākumi meklējami jau E. Veidenbauma dzejā. Toniskās dzejas iezīmes līdz V. Majakovskim ir arī J. Raiņa, E. Treiņa-Zvārģuļa, K. Skalbes u. c. dzejā. Piemēram:

Es nezinu, draugi, kō gaida,
Ko kāro dvēsele.
Es gribu būt vēl kur citur,
Kur citur nekā še.

(K. Skalbe, «Būt citur».)

Pateicoties V. Majakovskim, toniskās sistēmas iespējas kļuva skaidras un daudzi, sekodami viņam, atveido arī V. Majakovska dzejas grafiskās formas (lauztās rindas, t. s. «kāpnes»).

No latviešu padomju dzejniekiem toniskajā vārsmojuma sistēmā sacerējuši dzejoļus V. Lukss (īpaši krājumā «Skarbums»), A. Grigulis, J. Plaudis, A. Čaks, M. Rudzītis, A. Imermanis u. c.

Pēdējā laikā toniskās sistēmas lietojums sašaurinās, vērojams sillabotoniskās sistēmas pārsvars, taču jāatzīst, ka tā, lielā mērā iespaidojoties no toniskā vārsmojuma, sāk pieļaut lielāku brīvību, elastību vārsmas iekšējā kārtojumā.

SILLABOTONISKĀ VĀRSMOJUMA SISTĒMA

Sillabotoniskajai sistēmai raksturīgs gan noteikts zilbju, gan uzsvaru skaits, gan arī noteikts to izkārtojums rindā.

Viss lielais vairums vārsmotā valodā sacerēto darbu kā mūsu, tā citu tautu dzejā uzrakstīts sillabotoniskajā sistēmā. Tā ir visizplatītākā sistēma.

Latviešu tautas dziesmas sacerētas sillabotoniskajā sistēmā. Uz to pamatos balstās arī latviešu rakstītā dzeja.¹

Krievu dzejā V. Tredjakovskis un M. Lomonosovs 18. gs., reformējot sillabiskā vārsmojuma sistēmu, izkārtēja uzsvērto un neuzsvērto zilbju secību, kas kļuva par jaunu un galveno ritma principu vārsnā. Tas deva pamatu jauno vārsmojuma sistēmu nosaukt par tonisku (gr. «tonos» — akcents). Taču tānī nepazaudēja savu nozīmi arī princips, kas bija iepriekšējās sistēmas pamatos: zilbju skaits. Tāpēc šo sistēmu precizitātes labad sauc par sillabotonisku.

Vārsmas daļu, kas regulāri atkārtojas, pēc metriskā vārsmojuma parauga šeit tāpat sauc par pēdu. Pēdu veido viena uzsvērta zilbe un viena, divas vai vairākas neuzsvērtas. Aprautajās pēdās neuzsvērto zilbju skaits var samazināties, var pat palikt tikai uzsvērtā zilbe, kas tādā gadījumā viena pati veido pēdu. Neuzsvērtās zilbes vienas pašas pēdu neveido (sk. sekojošos trohaja un jamba piemēros).

Divzilbju pēdas:

Trohajs: ' ◡

¹ Patiesībā sakarā ar to, ka latviešu valodā vārdu izrunā pastāv ne tikai uzsvars, bet arī garums (nerunājot te nemaz par fonētiskajām intonācijām), latviešu dzejai raksturīgs nevis tieši sillabotonisks, bet gan sillabotoniski metrīks vārsmojums, jo latviešu dzejā liela nozīme vārsmas skanējumā ir zilbju garumam un īsumam. Ne velti latviešu tautas dzejā pastāv ne tikai pirmās (uzsvara), bet arī trešās un ceturtās (garuma — īsuma) zilbju likumi. Izrunā ir liela atšķirība starp īso un garo zilbi, vai tā būtu uzsvērta vai neuzsvērta, un neuzsvērta garā zilbe bieži veido palīgacentu ar visām no tā izrietošām sekām ritmikā un atskaņojumos. Šie jautājumi pagaidām vēl nav pietiekami izpētīti.

Daktiliskā vārsnā uzsvērtas 1., 4., 7., 10. utt. zilbes.
Piemēram:

Daugava putojot traucas uz grīvu,
Kaijas to sveicina mūžīgi dzīvu...

(J. Sudrabkalns, «Sarkanā Armija».)

Metriskā shēma:

‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡
‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡ / ‘ ◡ ◡

Tas ir četrpēdu daktils. Šajā pagārās rindās lēni plūstošajā ritmā labi iekļaujas svinīgu pārdomu dzeja.

Amfibrahijis: ◡ ‘ ◡

Amfibrahijā rakstītajās vārsnās uzsvērtas 2., 5., 8., 11. utt. zilbes. Piemēram, amfibrahijis Sudrabkalna dzejolī «Es šūpojos zaros»:

Es šūpojos zaros, pār ielām kas sniedz,
Es paceļu galvu un raugos
Pret debesīm putnos, kas laižas un kliedz,
Kā jautros un mūžīgos draugos.

Metriskā shēma:

◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ /
◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ /
◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ /
◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ / ◡ ‘ ◡ /

Te pārmijus seko četrpēdu un trīspēdu amfibrahija rindas.

Anapests: ◡ ◡ ‘

Anapestā rakstītajās vārsnās uzsvērtas 3., 6., 9., 12. utt. zilbe.

Piemēram:

Manas dzimtenes ruden, tu gurdeni snaudu nīsti:
Tava nāksana tālu pār mežiem un ūdeņiem skan.

(B. Saulītis, «Rudenī».)

Metriskā shēma:

○○'//○○'//○○'//○○'//○○'
○○'//○○'//○○'//○○'//○○'

Tas ir piecpēdu anapests.

Spilgti anapesta piemēri ir arī A. Vējāna dzejoļi «Septembris Raiņa bulvārī» un «Dāvana».

Pirmās divas neuzsvērtās zilbes var lasīt arī vai nu kā trohaju, vai pirihiiju, un tad pārējās visas zilbes rindā iznāk daktiliskas, un arī vārdi tādā gadījumā netiek dalīti uz pusēm. Taču, tā kā dalījums pēdās ir tikai tehniks, nosacīts dalījums, kas praktisko vārda izrunu neskar, nav pamata iebilst pret anapesta esamību citētajās rindās.

Tās ir galvenās, biežāk sastopamās pēdas sillabotōniskajā sistēmā rakstītājā dzejā.

Toniskās sistēmas iespaidā jaunlaiku sillabotoniskajā dzejā pēdu kārtojuma regularitāte, ko paredz metriskā shēma, ne katreiz tiek ievērota. Bieži vien neatrodam uzsvara uz zilbēm, kam pēc metriskās shēmas būtu jābūt uzsvērtām. Nereti starp trīszilbju pēdām iesprausta divzilbju pēda un otrādi. Parasti kāpjošās pēdas nostājas kāpjošo (jambi, anapesti) un krītošās — krītošo (trohajs, daktils) vietā. Amfibrahijis var savienoties ar visām pēdām.

Ja vārsmas pamatpēdu nomaina kāda cita pēda, tad tādu gadījumu sauc par ipostasū.¹

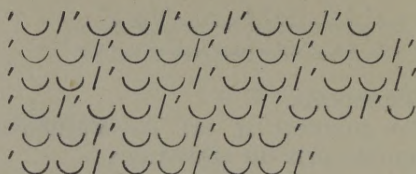
Piemēram:

Visā pasaulē divi meitenes nava —
ir tikai tā, kas tev blakus kā sauleslēkts iet,
ir tikai tā, kurai pretim ik dziesma grib skriet,
kurā šalko ik smadzeņu šūnā kā kļava,
sirds kuru dienās kā dziparus auž,
sirds kuru vējos un puteņos jauž.

(V. Lukss, «Nav».)

¹ Ja dažādu pēdu maiņa vārsmās ir regulāra, tad tādas vārsmas sauc par logaediskām, piemēram, t. s. antikās strofas (par tām sk. attiecīgajā nodaļā).

Metriskā shēma:



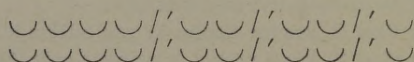
Te, kā redzams, pamatos ieturēta daktila pēda, kas šur tur aizstāta ar trohajiem. Un tas nebūt netraucē ritmu, pat otrādi — to pasargā no vienmuļības. Jāpiebilst, ka pirmajā rindā vārdi «visā» un «divi», tāpat ceturtajā «kura» praktiskajā izrunā var izskanēt arī kā pirihiji (U U). Par anapestu šajos gadījumos runāt mazāk pamata, jo, pirmkārt, viss dzejolis ieturēts daktilos, tāpēc pamatā daktiliem jābūt arī šajās rindās, otrkārt, dažādu pēdu savienojumi, kā jau minēts, notiek tikai starp radniecīgām pēdām (krītošām vai kāpjošām).

Ritma modulācijas kalpo niansētākam pārdzīvojuma, intonāciju atveidojumam.

Tāpēc arī, skandējot (izteiksmīgi lasot) tautas dziesmas, neturamies mehāniski pie metriskās shēmas. Tā, piemēram, šādu trohajā un daktilos sacerētu tautas dziesmu —

Guli, guli, saulīte, ābeļu dārzā,
Pilnas tavas actiņas ābeļu ziedu . . . utt. —

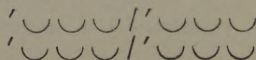
skandējam:



Bet trohajos sacerētu tautas dziesmu —

Gara bij man tā dienīņa,
Kad saulītes neredzēju . . . utt. —

skandējam:



Tā tad praktiskais ritms dažkārt var atšķirties no metriskās shēmas. Kā zināms, šādā sakarā Auseklis par tautas dziesmu pamatpēdu uzskatīja pirmo peonu: '○○○○ (Sk. grām.: Latviešu lit. kritika, I, R., 1956., 67. lpp.)

Ritma īpatnības dzejolī atkarīgas ne tikai no pēdas struktūras, bet arī no pēdu skaita vārsnā resp. rindā, jo, tām atkārtojoties, atkārtojas zināms pēdu skaits zināmā secībā.

Ir divpēdu, trīspēdu utt., pat sešpēdu un astoņpēdu rindas.

Raiti, spraigi rit Raiņa divpēdu daktils:

Brīnums, cik drīzi,
Brīnums, cik ātri —
Vien-divi gados
Filistris tiki.

(«*Filistris*».)

Svinīgi, lēni, bet reizē spēcīgi izskan Sudrabkalna dzejolis «Lāčplēsis», kas sarakstīts elēģiskajā distihā (kurā heksametra vārsmai pievienojas pentametra vārsma):

Lāčplēsis latviešus mūžam pret naidnieku vadījis cīņā,
Zobens kā liesma tam deg, bēdas un tumsību šķel.

Jo rinda īsāka, jo tā raitāka; jo garāka, jo lēnāka, domīgāka, svinīgāka.

Dažkārt pantmēriem (trohaja, jamba u. c. pēdām) pašiem par sevi piedēvē kādu visos gadījumos stabili īpatnību — dinamiku, rotaļību vai nosvērtību, un tad katru vienā vai otrā pantmērā rakstītu tekstu cenšas saskaņot ar šīm īpatnībām. Jāatceras, ka pantmērs kļūst aktīvs un «runā līdzī» tikai visā dzejiskās valodas līdzekļu sistēmā un atkarā no satura un tā tiešās izpausmes liriskajā tēlā. Pie tam pantmērs tikai līdzī runā, piebalso, atbalsta, palīdz izpausties pārdzīvojumam un tam atbilstošai intonācijai.

Un beidzot, sillabotoniskajā vārsmojumā ritmu iespaido ne tikai pēdu un vārsmu, bet arī rindu nobeigumu — klauzulu raksturs. Par *klauzulu* sauc rindas beigu daļu, sākot no pēdējās uzsvērtās zilbes.

Klauzulu vienveidība palīdz uztvert dzejas dališanos rindās.

Klauzulas, ko veido viena uzsvērtā zilbe (...'), sauc par vīrišķām; ja uzsvērtai zilbei seko viena neuzsvērtā (...') — par sievišķām, ja uzsvērtai seko divas neuzsvērtas — par daktiliskām, ja trīs un vairāk — par hiperdaktiliskām.

Piemēram, trīs vīrišķās un viena sievišķā klauzula noslēdz šādas rindas:

Dzīvi tik dzīvot ir maz.
Nav viss ij to pazīt un saprast, —
Pāri pār dzīvi būs augt,
Pāri pār likteni stāt.

(Rainis, «Proletariātam».)

BRĪVĀS VĀRSMAS UN BRĪVĀ DZEJA

Apskatītajās vārsmojuma sistēmās neietilpst t. s. *brīvās vārsmas*, t. i., *tādas sillabotoniskā sistēmā rakstītas vārsmas, kurās pēdu skaits nav noteikts*. Šādas dažāda skaita (un dažkārt arī dažādu pēdu) vārsmas lieto fābulās. Piemēram:

Ko runā tu — tur labuma nekāda,
Tik saulē saplaisāt var mana āda,
Aiz auss sev liec,
Ka ātrāk projām tiec! ...
Kuo? ...
Tu domā: runāju es vēju?

(T. Kalnājs, «Varde un ekskavators».)

Pamatā šeit — kā tas brīvajās vārsnās parasts — jamba pēda, taču pēdu skaits vārsnā ir dažāds.

Brīvās vārsmas lieto, lai dzejas darbam piešķirtu dzīva stāstījuma formu.

Brīvo vārsmu pantu sauc par brīvo pantu.

Brīvajās vārsnās uzrakstīts Raiņa dzejolis «Vēl saule dus».

Vēl saule dus,	(2 pēdu jamba)
Bet pelēks svīst jau rīts,	(3 pēdu jamba)
Tik ilgi, grūti ir viņš sagaidīts.	(4 jamba pēdas un 1 pirihijs)

Brīvajā dzejā atšķirībā no brīvajām vārsēm nav pēdu, t. i., nav sillabotoniskās sistēmas iezīmju un nav arī noteikta akcentu skaita vārsēs, t. i., nav arī toniskās sistēmas iezīmju. Vārsmas pie tam paliek bez kārtojuma pantos vai arī kārtojas nevienādos pantos. Par ritma galveno organizētāju te kļūst vārsmā — dzejas frāze — ar vienveidīgo intonāciju un sintaksisko konstrukciju.

Brīvās dzejas aizsācējs ir beļģu dzejnieks E. Verharns (19. gs. beigās un 20. gs. sākumā). Krievijā to pārstāv A. Bloks, V. Brjusovs.

Latviešu literatūrā brīvās dzejas formu lietojusi galvenokārt «Trauksmes» grupa (20. gadu beigās un 30. gados). Protestēdami pret tā laika valdošās dzejas «skaņošo tukšumu», kas ietverts gludajās, «nomēritajās» vārsēs, jaunie «Trauksmes» grupas liriķi (A. Čaks, J. Plaudis, P. Vīlps u. c.) demonstratīvi pievēršas brīvajai dzejai. Viņu vārsmas veidojumā samanāma V. Majakovska ietekme.

Labā ritma izjūta V. Luksa dzejoļos, kas rakstīti brīvās dzejas formā. Piemēram:

Tavas domas kā putni man aizlaižas garām,
tavi skati grib bēgt.
Un tu velti, draugs, meklējies vārdus,
ko teikt,
kad vakaros sēdu pie tevis
un klausos,
kā tuvojas nakts.

(«Vakars pie tevis».)

Vai arī:

Vakars ir tāds pats kā citi,
bet dziesma
kā putni ar sudraba spārniem
ceļas

un nes mūsu sirdis
pretī cīpām
un dzīvei,
jo nāves mums nav,
ir tikai dzīvības brāžmainā trauksme.

(«Nometne».)

Brīvā dzeja sastopama arī Raiņa, L. Paegles, L. Lai-
cena, J. Sudrabkalna un citu izcilāko latviešu dzej-
nieku daiļradē.

Kā brīvās dzejas piemērus vēl varētu minēt Raiņa
«Laukā», «Skrejošās ugunis», «Topi cieta, doma!» u. c.,
L. Paegles «Uzvaras svētki» u. c. Brīvajai dzejai rakstu-
rīgais nevienādais panta garums, aprautas rindas, izsau-
kuma un jautājuma figūras — tas viss minētajos pie-
mēros rada sarunu valodai tuvu intonāciju, kas atspo-
guļo masu nemieru, cīņas trauksmi.

LATVIEŠU TAUTAS DZIESMU METRIKAS ĪPATNĪBAS

Latviešu tautas dziesmu pants parasti sastāv no čet-
rām rindām. Ir arī garās tautas dziesmas ar lielāku rindu
skaitu pantā vai vairākiem pantiem.

Vārsnās ritms galvenokārt kārtojas pēc sillabotonis-
kās vārsmošanas sistēmas, atsevišķos gadījumos pēc
toniskās. Viss lielais vairums (9/10) tautas dziesmu sa-
cerētas trohajā, pārējās — daktilā. Ir gadījumi, kad
vienā pantā — abi pantmēri (heteroze).

Ritms balstās uz vārda akcentu, palīgakcentu, enklīzi
un proklīzi (sk. tālāk) un zilbju garumu.

*Strofa
2. nozīme*

Divas vārsnmas tautas dziesmas četrpantņu pantā sauc
par strofu. Parasti vienā strofā izteikta satura viena
puse, otrā — otra (jautājums — atbilde, vispārēja
doma — paskaidrojums, dabas aina — cilvēka dzīve).

Katra tautas dziesmas vārsma (rinda) dalās divās da-
ļās — dipodijās (divpēdās). Dipodijas daļa cezūra. Ce-
zūras vietā veidojas palīgpauze (galvenā pauze — rindu
galos).

Cezūra nekad nedala vārdu uz pusēm.

Lai izprastu ritma likumības atsevišķā dipodijā, jāievēro t. s. ceturtās un trešās (arī pirmās zilbes) likums. Galvenais ir ceturtās zilbes likums. Ceturtā zilbe četrzilbīgajā dipodijā vienmēr īsa:

Gara bij man tā dienīņa.

Trešā zilbe trīszilbīgajā dipodijā vienmēr gara, ja vien šī dipodija nav radusies no kādreizējās četrzilbīgās trohaja dipodijas, kuras trešā zilbe bijusi īsa. Piemērs trešās zilbes likumam:

Kas var dziesmas izdziedāt,
Kas valodas izrunāt.
Kas var zvaigznes izskaitīt,
Jūras zvirgzdus izlasīt.

Vai:

Es savos bāliņos...

Dziedājumā, kad takts prasa 4. zilbi, liek klāt t. s. lāpāmo patskani:

Es savos(i) bāliņos(i).

Pirmā zilbe dipodijā parasti uzsvērta. Ja gramatiski uzsvaru prasa arī otrā zilbe, tad virsroku tomēr gūst dzejas ritma likums un otrā zilbe zaudē uzsvaru. Šādos gadījumos rodas enklīze:

Aust gaismiņa, lec saulīte...

Par *proklīzi* sauc akcenta pārnēsumu uz priekšu:

Ai ozol, ozoliņi,
Tavu lielu resnumiņu.

Atskaņu tautas dziesmās visumā nav, ir tikai atsevišķos gadījumos.

Tautas dziesmu leksikā sastopam daudz t. s. «pamazināmo vārdu» — deminutīvu. Tie lietoti galvenokārt kā ritma līdzekļi, nevis savas nozīmes dēļ.

Piemēram:

Ai ozol, ozoliņi,
Tavu lielu resnumiņu.

Latviešu rakstītā dzeja, tāpat kā tautas dziesmas, jau no tās sākumiem sacerēta sillabotoniskajā sistēmā.

Aplūkotie dzejas valodas ritma pamatelementi mākslinieciski iedarbīgi kļūst tikai tad, ja tie palīdz emocionālāk atklāties saturam, it kā izsakot daļu no tā, kas jāizteic vārdiem un to sintaksiski intonativajam izkārtojumam.

Regularitāte rindu, pēdu, paužu, vārdu, sintaksisko konstrukciju, skaniskā materiāla u. c. elementu izkārtojumā — tas viss kalpo ikreizēja īpatnēji intonēta pārdzīvojuma izteikšanai. Vārdu dzejā maz, bet tāpēc tiem jābūt ietilpīgiem gan tēlainības, gan arī izteiksmes, emocionalitātes ziņā, lai, iekļaujoties kontekstā, kāpinātu tā muzikāli emocionālo ritumu.

Ritms un muzikalitāte dzejā saistās ne tikai ar šajā nodaļā aplūkoto ritma elementu atkārtojumiem, bet arī ar regularitāti atskaņu un pantu veidojumā un kārtojumā.

ATSKAŅAS

Par atskaņām sauc skaņu sabalsojumu rindu galos¹, sākot no pēdējā uzsvērtā patskaņa, t. i., tajā rindas daļā, ko sauc par noslēgumu, klauzulu.

Atskaņu nozīme izpaužas trejādā ziņā: pirmkārt un galvenokārt, tās pastiprina dzejas dalīšanos vārsnās, t. i., pastiprina *ritmu*, otrkārt, tās veic svarīgu *stilistisku* uzdevumu — akcentē atskaņotos vārdus, treškārt, tās vairo vārsnmas *fonētisko* daiļskanību.

¹ Iekšējās un sākuma atskaņas sastopamas samērā reti.

Ritmiski vienveidīgas, kaut arī fonētiski atšķirīgas klauzulas palīdz labāk uztvert rindu beigas, pastiprina izteiksmi. Piemēram:

Vējš augstākās priedes *nolauza*,
Kas kāpās pie jūrmalas *stāvēja*

«Tu lauži mūs, naidīgā *pretvara*, —
Vēl cīņa pret tevi nav *nobeigta*»

Un augstākās priedes pēc *lauzuma*
Par kuģiem iz ūdeņiem *iznira* —

«Brāz bangas, tu naidīgā *pretvara*, —
Mēs tāles sniegsim, kur *laimība!*»

Te daktiliskās klauzulas «nolauza» — «stāvēja», «pretvara» — «nobeigta», «lauzuma» — «iznira», «pretvara» — «laimība» sasaucas un piešķir visām blakus stāvošām vārsēm noteiktāku, nodalītāku un reizē arī vienotāku skanējumu.

Vēl lielākā mērā šo lomu veic atskaņas. Regulārs skaņu sabalsojums rindu galos vēl jūtāmāk noslēdz vārsmas, reizē tās saistot ciešās vienībās — pantos. Skaniskajai regularitātei liela loma ritma stabilizēšanā. Noteikta saskaņojumu secība lasītājā, dzirdot vienas vārsmas nobeigumu, izraisa nākamās atskaņas gaidas. Tas kāpina dzejas ritmiskā skanējuma iespaidīgumu. Piemēram:

Lai dienu netin kara dūmi sūri,
Tu miera ugunsroku ausmā kūri.

(A. Vējāns.)

«Atskaņas ir ritma paveids,» rakstīja V. Knoriņš. «Kā ritms sadala rindu pēdās un ar to atvieglina baudīšanu, tāpat atskaņas atdala rindas, dod baudītāja uzmanībai iespēju vēlreiz atskatīties atpakaļ, tādā ceļā apvienodamas beidzamā vārdā itin kā visu rindu.»¹

¹ V. Knoriņš. Saturs un forma. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 3. sēj., 322. lpp.

Ne mazāk svarīga ir atskaņu stilistiskā loma. Atskaņas pievērš uzmanību atskaņotajiem vārdiem, tādējādi it kā norādot ceļu, pa kuru jāseko autora domai. V. Majakovskis savā apcerējumā «Kā darināt dzeju» raksta, ka viņš atskaņām meklējot svarīgus un neparastus vārdus. V. Majakovskis dzejas rindu pielīdzina deglim, bet atskaņu — bumbai. Protams, ne katrreiz atskaņai jābūt neparastai, eksplodējošai kā bumbai. A. Puškina «Jevgeņijā Oņeginā» atskaņotie vārdi pavisam nemanāmi ieaužas visā tekstā un tieši tā vislabāk kalpo autora mākslinieciskajiem nolūkiem. Tātad atskaņu lietojumā nav viena principa. Viss atkarīgs no ieceres un satura.

Labi izvēlētas atskaņas bez tam dara dzejas valodu fonētiski skanīgāku, vairo vārsmas daiļskanību.

Veicot minētos uzdevumus, atskaņas stiprina dzejas muzikalitāti. Jau Kaudzītes Matiss pagājušā gadsimta 80. gados, kad notika strīdi par atskaņu lietošanas lietderību, norādīja tieši uz atskaņu lomu dzejas muzikalitātes vairošanā: «...caur atskaņu atmešanu nav visiedots jau mākslas dziesmām tautas dziesmu gars, bet gan tādiem sacerējumiem atrauts tas jaukums, kurš caur kārtīgi un mākslīgi saliktām atskaņām biedro dzeju ar mūziku.»¹

Antīkajā dzejā un arī latviešu tautas dziesmās atskaņu nav. Atsaucoties uz to, pagājušā gadsimtā un vēl arī 20. gs. sākumā² izteiktas domas par atskaņu nevajadzību. Atskaņu meklējumi novedot pie tā, ka teksts kļūstot samocīts, sakonstruēts. Tomēr visā jaunlaiku dzejā, kā sillabotoniskajā, tā arī toniskajā sistēmā, atrodam bagātīgi lietotas atskaņas. Tās pieder pie valodas dzejiskā skanējuma pastiprinātājiem līdzekļiem.

Visbūtiskākais jautājums atskaņu teorijā ir to *skaniskā pilnīguma* jautājums.

Pēc skaniskā pilnīguma visus atskaņojumus iedala *atskaņās*, *asonansēs* un *konsonansēs*.

Ja atskaņojumā sakrīt visas skaņas (neraugoties uz

¹ Kaudzītes Matīsa un J. Lautenbaha-Jūsmaņa polemika. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 1. sēj., 94. lpp.

² Sk. grām.: Latviešu literatūras kritika, 2. sēj., 888.—893. lpp.

burtu atšķirībām), tad tās sauc par atskaņām (skats — pats, augam — draugam).

Atskaņa ir vēl pilnīgāka, ja saskan arī tie līdzskaņi, kas atrodas pirms uzsvērtā patskaņa (logs — slogs). Tādas atskaņas sauc par bagātām.

Ja vārda resp. rindas atskaņotā daļa sabalsojas tikai daļēji, tad šādus atskaņojumus atkarībā no tā, kādas skaņas sakrīt, sauc vai nu par asonansēm¹, vai par konsonansēm.

Par asonansēm sievišķajās klauzulās sauc tādus atskaņojumus, kuros sakrīt visi patskaņi un tie līdzskaņi, kas atrodas tūlīt aiz uzsvērtā patskaņa (paliem — salien, mokas — roka, sakost — trakos, vecis — plecu, lielāks — ielāps (vai arī ielās). Piezīmējams, ka neuzsvērtie patskaņi fonētiski var būt ne pilnīgi saskanīgi, bet tādi, kas tuvu sabalsojas, piemēram: laukos — plaukums, kādreiz — nātrēs. (Pēdējā piemērā redzams, ka arī līdzskaņi aiz uzsvērtā patskaņa var būt ne gluži saskanīgi, bet tuvi sabalsoti.) Atšķirības starp līdzskaņiem tātad pieļaujamas tikai vārda beigās.

Par asonansēm vīrišķajās klauzulās sauc tādus atskaņojumus, kuros saskan patskanis un vismaz viens tam sekojošais līdzskanis (zirgs — dzirkst, sirgt — pirkt, dzird — mirt, kas — kņazs). Arī šeit, kā no piemēriem redzams, līdzskaņi, īpaši tālākie, var būt tikai daļēji sabalsoti.

Daktiliskajā asonansē sakrīt (vai skaniski tuvi sabalsojas) visi patskaņi, kā arī aiz akcentētā un pirms pēdējā patskaņa stāvošie līdzskaņi vai tikai viens no tiem (jauņībai — kaunīgai, iedziinis — piedzimis, salīka — palīga, debeši — lemeši, piepeši — liekēži, aurēja — caurvēja, maliena — salienat).

Par konsonansēm sievišķajās klauzulās sauc tādus atskaņojumus, kuros sakrīt līdzskaņi un uzsvērtās zilbes patskaņi (zaru — dara), bet daktiliskajās klauzulās saskan vēl arī vienas neuzsvērtās zilbes patskanis (pamati — samīti, laukumi — plaukumu).

¹ Praksē dažkārt visus neprecīzos atskaņojumus sauc par asonansēm.

Latviešu dzejā atskaņu veidošanā svarīga nozīme arī *palīgakcentam* un patskaņu garumam.

Ja vārdā ir trīs zilbes, tad palīgakcenta vajadzību nosaka pēdējās zilbes kvantitāte: ja pēdējā zilbe ir gara, tad tā iegūst papildu akcentu.

Piezīmējams, ka zilbe ir gara ne tikai garo patskaņu, bet arī divskaņu gadījumos, kā arī īsu patskaņu savienojumos ar sekojošiem plūdeņiem (r, l, ļ, m, n, ņ). [Zināma skaniska kvantitāte piemīt arī patskaņu savienojumiem ar svelpēņiem (s, z) un šņāceņiem (š, ž).]

Piemēram:

Es savai māmiņai.

Te trešās zilbes garuma likums ir ievērots, jo «ai» veido garu zilbi.

Tāpat arī šādā rindā:

Mazajam brālītim.

Tāpēc nav noraidāms arī šāds sabalsojums: gavilē — piesaulē, zvaigznītes — pasaules.

Tā kā daktiliskajās klauzulās ir ne tikai akcents, bet arī palīgakcents, tad te it kā apvienojas sievišķā un vīrišķā klauzula. Tāpēc arī tajos gadījumos, kad viena daļa no šās it kā divdaļu atskaņas ir vājināta, atskaņojuma uzdevumu spēj veikt otra daļa (vasarā — asarai, lāsītei — pasaulei, ciematos — rievotos).

Kā no piemēriem redzams, labāka pat tā atskaņa, kurai saskaņojums ir palīgakcenta daļā. Te uz daktiliskās klauzulas palīgakcenta veidojas vīrišķa atskaņa, kas gan nav tik spēcīga kā uz pamatakcenta veidotā (sedz — dedz), tomēr ir skanīga un nav noraidāma. Drīzāk noraidāma pirmā (vasarā — asarai), jo te asonanse veidota uz tādu vārdu pamata, no kuriem, mainot locījumu, var izveidot precīzu atskaņu.

Trīszilbīga vārda pēdējo zilbi, kurai ir palīgakcents, var saskaņot arī ar vienzilbīgu vārdu, t. i., ar zilbi, kurai ir pamatakcents¹ (pavasār — skar, nesaskan —

¹ Pamatakcentu enklīzes rezultātā tas varbūt arī zaudējis, tad iznāk, ka abas saskaņojamās daļas ir ar palīgakcentu.

tvan). Protams, pirms vienzilbīgā vārda tādā gadījumā vajag būt divzilbīgam, — lai klauzulas būtu līdzīgas. Kā vienmēr, tā arī šeit bagātāka atskaņa ir tad, ja sakrīt arī līdzskaņi pirms saskaņotajiem patskaņiem (labdaris — ris, strādāto — to). Lai panāktu klauzulu līdzību, atskaņojot divzilbīgu vārdu ar vienzilbīgu (piemēram, skaistums — mums), pirms vienzilbīga vārda jābūt uzsvērtai zilbei, lai enklīzes rezultātā tas zaudētu akcentu.

Tāpat kā trīszilbīga, arī četrzilbīga vārda atskaņojums sava loma palīgakcentam. Vārda daļa, sākot no palīgakcenta, parasti tiek atskaņota ar divzilbīgu vārdu, kas visos gadījumos, protams, sākas ar pamatakcentu (pavasaros — bērzu zaros, komandējums — sējums, piemīlīga — Rīga).

Beidzot attiecībā uz atskaņu fonētisko pilnīgumu jāpiezīmē tas, ka līdz šim par maz tiek praksē izmantotas un teorijā apcerētas tās iespējas, ko atskaņošanai dod dažādās fonētiski radniecīgu skaņu sabalsojuma iespējas (ē — ie, ī — ie, ū — o (uo), ō — o (uo)).¹

Ne tikai precīzās atskaņas, bet arī skaniski tuvi rindu galu sabalsojumi (asonanses un konsonanses) vairo dzejas daiļskanību.

Bez atskaņu klasifikācijas pēc to fonētiskā pilnīguma pastāv virkne citu dalījuma veidu.

Jau runājot par klauzulām, redzējām, ka tās sadalāmas pēc zilbju daudzuma aiz pēdējā akcenta. Tāpat ir arī ar atskaņām.

Pēc atskaņoto zilbju daudzuma, sākot no uzsvērtās, izšķir šādus atskaņu veidus:

1. *vīrišķās* atskaņas — vienzilbīgas (stars — bars);
2. *sievišķās* atskaņas — divzilbīgas (stāja — klāja);
3. *daktiliskās* atskaņas — trīszilbīgas (staroja — zaroja, padarīts — gandarīts, jūriņā — pūriņā, izmocīts — odi sīc);
4. *hiperdaktiliskās* atskaņas — četrzilbīgas un vairākzilbīgas atskaņas (klejotāji — zvejotāji, kļūdišanās — zūdišanās).

¹ Par to sk. I. Ziedoņa apcerējumu «Par atskaņām latviešu dzejā». «Jauno Vārds», 1960.

Hiperdaktiliskās atskaņas dzejas praksē lieto samērā reti. Daudzzilbigās atskaņas vairāk noder humoristiskajā dzejā. Piemēram:

Es lasu trešo sludinājumu:
«Luftverkehr Riga — Berlin,» — un jūtu mudinājumu
Pacelties gaiscs ar varena propellera dudinājumu.

(*Oliveretto, krājumā «Džentlmens ceriņu Irakā».*)

Lai gan par atskaņām parasti sauc rindu beigu atskaņojumus, tomēr blakus beigu atskaņām pēc atrašanās vietas rindā vēl izšķir *sākuma* un *iekšējās* atskaņas. Tās reti sastopamas, pie tam sākuma atskaņas bieži nenorobežo no fonētiskās anaforas, bet iekšējās — no tādiem skaņu atkārtojuma veidiem kā asonanse un aliterācija.

Piemērs sākuma atskaņām:

Devi tu, dzimtene, devi tik daudz —
Sevi un pasaules ziedošo jūru.

Vēlos un aņņemos — mūžs, kas man lemts,
Kvēlos kā saule, kas aust tālai dienai,
Dienai, kad pēdējais bridis būs ņemts,
Vienai viss veikums tad paliks, tev vienai.
Dodu tev šodien darbu un slavu,
Godu un visu nākotni savu.
Dzirdi, ai dzimtene, ņem visu sev —
Sirdi un dzīvību atdodu tev.

(*J. Osmanis, «Dzimtenei».*)

Daudz biežāk praksē jāsaduras ar atskaņu šķirošanu pēc to atrašanās vietas pantā.

Atskaņu *izkārtojums pantā* var būt dažāds. Vienkāršākais gadījums ir divu blakus rindu atskaņojums. Tās ir tā sauktās *blakus* atskaņas (atskaņas parasti apzīmē ar vienādiem latīņu burtiem): *aa, bb* utt. Piemēram:

Tu vari mūs šķelt, tu vari mūs lautz —
Mēs sniegsim tāles, kur saule aust.

(*Rainis, «Lauztās priedes».*)

Atskaņas var būt izkārtotas, vienu rindu izlaižot. Tās ir *krusteniskās* atskaņas: *a b a b*. Piemēram:

Autiem klāta baltu baltiem
Daba maigu miegu snauž,
Ziemas saule stariem saltiem
Tumšās sila priedes glauž.

(R. Blaumanis, «Ziema».)

Trešais iespējamais atskaņu izkārtojums četrriindu robežās ir *gredzenveida* (aptveru) atskaņas. Šai gadījumā pirmā rinda atskaņojas ar ceturto, otra — ar trešo: *a b b a*. Piemēram:

Viņš brauca jūrā: jaunus ceļus rast. —
Vējš asi pūta, dzina tos uz sēkli,
Un gurdi teic viņš: krastā viņu pērkli.
«Ak, laime tuvu, vajaga to tik prast.»

(Rainis, «Bijušais draugs».)

Bez šiem galvenajiem gadījumiem iespējamās dažādas kombinētu atskaņu kopas, piemēram, otrās un ceturtais vai pirmās un trešās vai pirmās un ceturtais rindas atskaņojums, pārējās atstājot neatskaņotas: *O a O a*, *a O a O*, *a O O a* u. c. Piemēram:

Purva rāva, purva rāva,
Ļaudis nemēdz tevi dzert, —
Bet ir grūti saules tveicē
Izslāpušiem soli spert.

(A. Grigulis, «Purva rāva».)

Atskaņu izkārtojumam pantā ir ne tikai strukturāla, bet arī stilistiska nozīme. Piemēram, blakusatskaņas dzejolim piešķir citādu skanējumu nekā krusteniskās vai gredzenveida atskaņas. Sava nozīme, protams, arī atskaņoto zilbju daudzumam u. c. atskaņu īpatnībām. Piemēram, Rainis dzejolī «Senatne» lietojis divrindu pantu ar atskaņām. Šeit blakusatskaņas labi veic savu māksliniecisko lomu. Katrs pants tematiski noslēgts, tā

saturs ietverts divās rindās. Tāpēc arī to vieno, saslēdz blakusatskaņas. Pirmajā pantā tautas pagātnes idilisko skaistumu pasvītro šādas blakusatskaņas:

Tur burvīgā gaismā viss zaigo un *laistūs*,
Ik skaņa tur dziesmās un saskaņās *saistūs*.

Dzejoļa vidusdaļā pieaug dramatisms un arī atskaņas kļūst enerģiskākas, aprautākas. Te lietotas virišķās atskaņas:

Tur karā jāb bāliņš, aust asiņains *rīls*,
Pret ienaidnieku ass zobens *trīls*.

Sudrabkalns dzejolī «Sarkanai Armijai», kas sarakstīts astoņrindās, lietotas atskaņas *a a b b c c d d*, jo katras divas rindas šajā pantā aptver vienu domu, ko pāra atskaņas palīdz akcentēt.

Turpretī dzejolī «Pie frontes maizniekiem» pirmajā un trešajā pantā pirmā rinda atskaņota ar trešo, otra ar piekto, ceturta ar sesto, septītā ar astoto (*a b a c b c c d d*). Otrajā un ceturtajā pantā atskaņu kārtība cita.

Krescos mašīnās iekrāva miltus,
Un, lūk, mēs nokļuvām pie maizniekiem
Un lauzām frontes klaiņus siltus,
Un lūpas dedzināja karsta tēja.
Kopā ēduši ar strēlniekiem,
Mēs eglēs klausījāmies vēju, —
Kas zin, ar savām žiglām kājām
Varbūt viņš bija atskrējis no mājām.

Maize novembra naktī teltī,
Tālu no Latvijas pie latviešiem —
Uz druvām, ko atmiņu saule zeltī,
Mūs aizveda. Rieciens bij tik smaržīgs
Kā ziedu pļava un brīnišķi garšīgs.
Bet miegā murgojām: uz kamiešiem
Gar vācu rindām vergi maisus stiepa,
Un sēri dzirnas rūca, šalca liepa.

Pirmajā pantā ir divi teikumi, divi posmi. Pirmā posma galvenais loģiskais akcents ir uz vārdu «maizniekiem», kas atskaņots ar vārdu «strēlniekiem», uz kura galvenais uzsvars panta otrā posmā. Tā atskaņas cieši sasaista panta daļas, izceļot domu. Beigās blakusatskaņas palīdz noslēgt pantu.

Otrā pantā atskaņas akcentē vidusdaļu: smaršīgs — garšīgs.

Sudrabkalns bieži kvartās krusto divzīlbīgās un vienzīlbīgās vai trīszīlbīgās ar vienzīlbīgām vai divzīlbīgām atskaņām, lai ienestu dažādību («Padomju sievietes», «Cīruļi, kas redzējuši Latviju», «Padomju cilvēks», «Ceļa maize», «Lietuvjiem», «Tai pašā reizē» u. c.).

Pēc *morfoloģiskās formas* atskaņas var iedalīt

- 1) vienkāršās,
- 2) saliktās,
- 3) kalamburiskās.

Par saliktām atskaņām atšķirībā no vienkāršām sauc tādas atskaņas, kurās ir apvienoti divi vai vairāki vārdi, piemēram, precīzās atskaņas: logu ris — noguris, grāmatu — rāma tu, ledu sēs — nedusēs, kā arī asonansēs: skarbumā — darbu māc, garas tin — parasti.¹

Par kalamburiskām atskaņām (no fr. «calembour» — vārdu spēle, kas balstās uz skanisko līdzību, pastāvot jēdzieniskai nesaskaņai) sauc tādas vienkāršas vai saliktas atskaņas, ko veido negaidīti vārdu atskaņojumi un savienojumi, kas rada komisku pieskaņu (augšā — raug šā). Bieži kalamburiskās atskaņas veido uz *homonīmu* sabalsojumiem. Piemēram:

Kas to lai pasaka —
Mežs viena žilbinoša pasaka.

(O. Vācietis. «Baltā pasaka».)

Humoristiskajām atskaņām ir ārēja līdzība ar *tautoloģiskajām*, kurās atkārtojas viens un tas pats vārds — jēdziens.

¹ Tuvāk par to sk. B. Sauliņa apcerējumu «Daži formas jautājumi dzejā». Grām.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. 1. sēj., R., 1957, 378. lpp.

Pēc vārdu šķirām, kas sabalsotas, atskaņas nemēdz iedalīt, jo atskaņot var gan vienādas (piemēram, lietvārdu ar lietvārdu, īpašības vārdu ar īpašības vārdu utt.) vai arī dažādas vārdu šķiras.

Nevienai vārdu šķirai nav nekādu priekšrocību šai ziņā. Viss atkarīgs no autora nolūka, no konteksta. Trauksmainības, dinamikas panākšanai labāk noder verbālais stils un līdz ar to arī verbālas atskaņas, kā tas, piemēram, ir šādās J. Vanaga rindās:

Strauti ar dziesmu no pakalniem brāž,
Pēdējās kupenas atvaros gāž,
Putojot zelmeni skalo.

Ūdeņi,
Ūdeņi palo.

(«Saulgrieži».)

Turpretī rāmā stāstījumā, kur uzmanības centrā ievirzās priekšmeti, viss stils vairāk nomināls un arī atskaņās izvirzās lietvārdi un īpašības vārdi. Piemēram, A. Vējāna «Dienasvidū»:

Kalnā — mākoņbari,
Lejā — linu druva.
Plaukstā ziedu paņemt vari,
Debess ir tik tuva.

Sagulst vilņi zālē
Padebešiem blakām,
Kas nes labdienas no tālēm,
Kāpu saules takām.

Staigā klusums malā
Bišu soļiem smalkiem,
Ziedu kausi stobra galā
Dāvā medu malkiem.

Kalnā — debess zilga,
Zilga druva lejā,
Vidū Rāzna mirdz kā ilga,
Metot zilgmī sejā.

Smeļu lāsi dzīlēs,
Bagātāko pūru:
Sirds, kas savu Rāznu milēs,
Sasnies pašu jūru.

Leksikā, protams, ir vārdi, kam vieglāk sameklējam atskaņas (ir pat sastādītas «atskaņu vārdnīcas»), un ir arī tādi, kuriem tikai dažas atskaņas. Biežāks šo vārdu lietojums dzejā rada t. s. nodrāztās atskaņas (sirds — mirdz u. c.). Šādus vārdus, protams, nevar izslēgt no atskaņojamo vārdu saraksta, taču tie lietojami ar mēru, meklējot tiem aizvien jaunu skanējumu kontekstā, kā tas, piemēram, ir A. Vējāna dzejoļa «Būs jauna māja . . .» nobeigumā:

Šalc zāgu tērauds. Baļķu sveķi mirdz.
Būs jauna māja, pasaule un sirds.

Pēc atskaņu atkārtojumu skaita dzejoli tās iedala divkārtējās, trīskārtējās, četrkārtējās. Lielākais atskaņu vairums ir divkārtējas (Raiņa «Senatne», V. Luksa «Solījums», A. Grigūļa «Rīgai», A. Vējāna «Divas māsas»). Oktāvas sākumā ir trīskārtējas atskaņas *ababab*, beigās divkārtējas: *cc*. Bet ir arī veseli dzejoļi ar vienu atskaņu (monorimi, piemēram, M. Ķempes «Akrostihs»). Īpaši atskaņu paveidi vēl ir refrēna, redifa (gaželēs) u. c. atskaņas.

Pēc atskaņu atkārtotāšanās regularitātes izšķir regulāras un neregulāras atskaņas. Parasti dzejā ir regulāras atskaņas, taču ne mazums dzejoļu ir arī ar neregulārām atskaņām. Neregulāras atskaņas atrodam J. Sudrabkalna dzejoli «Lielie vientuļi», O. Vācieša «Zīmogs». Piemēram, O. Vācieša rindas no minētā dzejoļa:

Visu ārējo nost,
Jo drēbes var noziest ar mālu,
Ko rakuši *biedri*.
Uz pieres no sastatnēm uzlāsot var
Citu *sviedri*, —
Drēbes, vārdi un papīri —
Ārējais viss var pievilt.

Atskaņotie vārdi kā svarīgākie pievērs lasītāja uzmanību.

Atskaņas nav stingri noteikta vārsmas pazīme. Ir arī neatskaņota dzeja. Daudz neatskaņotu vārsmu atrodam Raiņa daiļradē, īpaši dzejas valodā rakstītajās lugās. Neatskaņotas vārsmas sauc par *baltajām vārsēm*. Piemēram, V. Luksa «Upes traucas uz jūru»:

Upes traucas uz jūru,
pret sauli paceļas putni,
debesu zilumam maigs
pretī smaržo ik zieds.

Katrs cilvēks grib dzīvot,
katra tauta grib augt —
varmāku pātagai ass
pretī ceļas ik virs.

Atskaņu loma dzejas izteiksmības kāpināšanā izpaužas tikai sakarā ar saturu, ar to pārdzīvojumu, noskaņu, ko tās palīdz izteikt. Pašas par sevi atskaņas, tāpat kā visi kompozīcijas un valodas elementi, ir bez jebkādas mākslinieciskas nozīmes, un tāpēc pašas par sevi tās arī nevar būt ne labas, ne sliktas. Viss atkarīgs no to izlietojuma. Labas ir tādas atskaņas, kas orgāniski saistītas ar to vienoto dzejisko priekšstatu, ar to pārdzīvojumu (tēlu), ko katrā dzejoli var izteikt tikai visu tēlainības un izteiksmības līdzekļu — leksisko, sintaksisko, fonētisko, ritmiski intonatīvo — ikreizējā saugsme nedalāmā vienībā. Labas atskaņas ir tādas, kuras mēs pat it kā neievērojam, tās nenovirza lasītāja uzmanību, bet atvieglo tās virzīšanos pa galveno tematisko gultni.

PANTS UN STROFA

JĒDZIENS PAR PANTU UN STROFU

Pēc tam kad esam apskatījuši pēdu un vārsmu kā mazākās ritma vienības ar tām piederošajiem ritma palīg-elementiem (atskaņas u. c.), tagad pārejām pie lielākām

vārsmotas valodas vienībām — pie vārsmu saistījuma pantos.

Vārsmā — dzejas frāze, ietverot sevī relatīvi nobeigtu domu, parasti veido dzejas rindu. *Rindkopu, kas dzejoli regulāri atkārtotas, sauc par pantu.*

Šī definīcija ir pati vispārīgākā. Uzrādot dzejas rindu savstarpējā saistījuma līdzekļus un īpatnības, tā konkretizējama. Parasti pantu veido divu vai vairāku rindu kopa, ko apvieno vai nu kopīga atskaņu sistēma un metriskā shēma, vai tikai pēdējā. Bet var būt arī tādi panti, kuros nav atskaņu, nav arī noteikta pēdu izkārtojuma. Tādā gadījumā panta pamatā ir rindu intonatīvi sintaktiskā vienotība, dzejoļa daļas relatīvā nobeigtība kopējās tēmas risinājumā (līdzinās rindkopai prozas tēlojumā).

Piemērs pirmajam gadījumam, — kad pantu vieno atskaņas un kopīga metriskā shēma:

Laiva, buru cel jūrmalas mastā,
Māsim atblāzmai ilgi no krastā!

Atved pār ūdeņiem ziliem
Smaržu no Dundagas siliem,
Zvaigznes no Vidzemes akām,
Balsis no Latgales takām.

Laiva, buru cel Latvijas mastā,
Tavu atblāzmu redzēsim krastā!

Atved pār ūdeņu klaidu
Kaimiņu draudzības smaidu,
Palmas un debesis zilgas,
Pasaules taisnības ilgas.

Laiva, buru cel Dzimtenes mastā,
Tavu atblāzmu gaidīsim krastā.

(A. Vējāns, «Dziesma».)

Te, kā redzams, regulāri atkārtotas pat divas pantu formas — divrinda un četrinda.

Piemērs pantiem, kas balstās tikai uz kopīgu met-
risko shēmu:

Sargieties maldīgi cerēt,
Ka viss jau no sevīs kļūs labi;
Vecais ar laiku taps jauns,
Tagadnē nākotne augs.

Vecais nemūžam vairs neaugs,
Tas nomirstot vien tik spēj vērsties;
Veco būs noārdīt nost,
Tad tik jaunam būs ceļš.

(Rainis, «Ceļš uz jaunu».)

Un beidzot kā piemērus pantiem, kuru pamatā tikai rindu intonatīvi sintaksiskā vienotība, relatīva tematiska nobeigtība, var minēt Raiņa dzejoļus «Skrejošas ugunis», «Rokas», «Savāda valoda», «Visi un viens», «Dvēsele dziļā» u. c. Minētajos dzejoļos panti cits no cita atšķiras gan pēc rindu daudzuma, gan arī pēc pēdu daudzuma rindās.

Dzejoļi ar brīvi izkārtotām rindkopām biežāk sastopami tieši jaunākajā lirikā.

Tā kā pants ir *rindkopa* — savstarpēji saistīta vairāku rindu vienība, tad saprotams, ka mazākais rindu skaits tajā var būt divas. Lielākais skaits gan nav tik noteikts, taču prakse rāda, ka parasti tas nemēdz pārsniegt pusotra desmita rindu. Pārāk garš pants nelietderīgs tāpēc, ka tad dzejoļa izveidē tā kā tā vairs nesajūtam strofisko atkārtosanos (iedomāsimies 100 rindu pantus).

Pastāv dalījums «brīvajās» un «stingrajās» pantu formās — strofās. Šis dalījums relatīvs. Par stingrajām pantu formām, t. i., par strofām, sauc tādas, kas ar savu noteikto uzbūvi kļuvušas par tradicionālām un ieguvušas īpašus nosaukumus, piemēram, oktāva, Oņegīna strofa u. c. Pārējās pantu formas ikreizējā lietojumā var dažādoties pantmēra, atskaņu u. c. ziņā, piemēram, dažādas četrindas, piecindas u. c.

PANTU FORMAS UN STROFAS

Vienkāršākā panta forma ir *divrinda*. Par divrindu pantu sauc divu rindu kopu, ko saista aplūkotās pantam raksturīgās likumības: kopīgas atskaņas, vienota metriskā shēma vai arī tikai pēdējā (piemēram, elēgiskajā distihā). Abos gadījumos nepieciešama panta tematiskā, jēdzieniskā vienotība.

Atkarībā no rindu garuma divrinda var skanēt mierīgāk, plūstošāk vai arī aprautāk, lakoniskāk. Piemēram, svinīgi un rāmi rit šādas rindas, kas rakstītas astoņpēdu trohajā:

Tumšā rijā veļu naktī, kad bij pusnakts stunda klātu,
Murgu māktai kara draudzei teica strēlnieks drūmu prātu.

(J. Medenis, «Aizbraucēji».)

Un citādāk skan divrindas četrpēdu trohajā:

Zila migla, dūmi zili,
Zili, smagi elpo sili . . .

Ruda nora, ruda liesma,
Ruda rudeniša dziesma.

Celmā grūti uguns kvēlo,
Sirds ko aizgājušu žēlo . . .

Grūti uguntiņai degt,
Migla nāk man sagšu segt . . .

(K. Skalbe, «Rudens».)

Pēdējais dzejolis citēts viss, lai parādītu, ka dzejnieks, lietojot tikai sievišķās atskaņas (izņemot pēdējo divrindu), negarās rindās ar vārsmu vienādi vienmuļo skanējumu atgādina «rudo rudeniša dziesmu». Dzejoli noslēdz vīrišķās atskaņas. Tas dabiski, jo noslēgumam jābūt atšķirīgam, noteiktam, rezumējošam, kā tas arī ir šai gadījumā.

Ja monotona atskaņu raksturs nebūtu tik cieši saistīts ar saturu, tad pēc t. s. alternanses likuma varētu

prasīt, lai pēc sievišķām atskaņām sekotu divrinda ar vīrišķām atskaņām (apzīmējot sievišķās atskaņas ar lieliem burtiem, vīrišķās ar maziem, shēma tad būtu tāda: *AA, bb, CC, dd*, utt.).

Dzejas vēsturē izveidojušās īpašas stabilas divrindu formas, kuras sauc par klasiskajām divrindas formām.

Antikajā dzejā bija pazīstams *elēģiskais distihs*. Tā ir divrinda, kuras pirmajā rindā ir heksamētrs, otrajā — pentamētrs. Distiha rindas neatskaņotas. Uz pusēm katru rindu daļa cezūra.

Savā sākotnē šī forma veidoja patstāvīgu divrindu dzejoli¹, vēlāk to kā atsevišķu pantu lietoja garāku dzejoļu izveidē.

Par elēģisko distihu šo divrindu sauc tāpēc, ka senajā Grieķijā to parasti lietoja elēģijās — nopietna rakstura dzejoļos par sabiedriskām tēmām.

Elēģiskais distihs, kas noder vai nu smagnēji «elēģisku», vai arī svinīgu, pacilātu pārdzīvojumu izpausmei, vienmēr ir episki plūstošs, nosvērts, rāms un dinamisks. Tā skan arī J. Sudrabkalna dzejolis «Lāčplēsis», kas uzrakstīts elēģiskos distihos:

Latvji lai cilvēces saimē var vareņus darbus veikt godam,
Lāčplēsis latviešus sauc: — Likteņa stunda ir klāt. —

Padomju piecstaru zvaigzne mirdz varonim vairogā spožā,
Latvijas saule tur aust, mūžīgas brīvības rīts.

Īpaša divrindu forma austrumtautu dzejā ir *gazele*, kas balstās uz savdabīgu atskaņu izkārtojumu: pirmās divas rindas te saistītas ar atskaņu, kas pēc tam atkārtojas katra panta otrajā rindā (*aa, ba, ca, da, ea* utt.). Līdz ar atskaņu otrajās rindās parasti atkārtojas arī kāds vārds vai vārdu kopa, tā izveidojot īpatnēju piedziedājumu (redifu).

Gazeles piemērs:

Jau sen, tik sen tu tvīksti visa maiga, mans draugs,
Rīt klusos brīžos asara no vaiga, mans draugs,

¹ Piezīmējams, ka Raiņa «divieši» «Klusajā grāmatā» ir īpašs elēģisko distihu rakstības veids — četrās rindās.

Sirds vientuļa kā meža avots irdz,
 Lai savās skumjās nomazgātos svaiga, mans labais draugs.
 Bet drošais iet, kur dzelmes zaļi guldz,
 Kaut palu laiks un uznāk pusnakts baiga, mans draugs.
 Bet drošais iet, kur sniegi viz un gail,
 Kaut viņos salūst saules staru zaiga, mans draugs.
 Lauž stiprais ceļu, gudrais atrod taku,
 Kaut viņam apkārt vientulības taiga, mans draugs.
 Ej tur, kur aiziet drošais, stiprais, gudrais,
 Un kļūsti tirs kā jauno putnu klaiga, mans labais draugs!

(J. Plaudis, «Gazeles draugam».)

Gazeles shema šāda:

— — — — — atskaņa, redifs
 — — — — — atskaņa, redifs
 — — — — —
 — — — — — atskaņa, redifs
 — — — — —
 — — — — — atskaņa, redifs . . . utt.

Atkārtojumu uzdevums gazelē ir akcentēt redifā ietvertu domu, to sniedzot aizvien jaunās variācijās, jaunus kontekstos.

Ir arī tādas gazeles, kurās redifa trūkst. Taču tādā gadījumā gazele atgādina dzejoli — monorimu (vienatskaņu dzejoli).

Gazeles formā rakstītu satīrisku, prātniecisku, svinīgu vai didaktisku (nelirisku) dzejoli sauc par *kasīdu*.

Gazeles bez J. Plauža latviešu dzejā devuši L. Laicens, J. Medenis, P. Vīlps u. c.

Plašāku izlietojumu starp klasiskajām divrindu formām ieguvis *aleksandrietis*. Tā ir divrinda, kas rakstīta sešpēdu jambā ar cezūru rindas vidū un ar tādām blakusatskaņām, kur mainās vīrišķās atskaņas ar sievišķajām.

Nosaukums šādi veidotām divrindām radies Francijā no 12. gs. poēmas par Aleksandru Lielo, kas bija sacerēta līdzīga garuma rindās — sillabiskajās 12—13 zilbju rindās. Vēlāk šajās vārsnās rakstīja tragēdijas un poēmas.

Šī sešpēdu jamba forma pārgāja arī citu tautu dzejā. Latviešu dzejā aleksandrieti lietojuši J. Sudrabkalns, A. Grigulis, J. Plaudis u. c. Piemēram:

Ko rūda kaujas rīts — par vētru kļūst tas pats.
Ar lielu uzvaru aust pēdējs karā gads.

Tā jauni spēki aug kā milzim jauna roka
Un blakus stājas tiem, kas tur pie Dņepras loka.

Gals briesmīgs visiem tiem, kas brīvas tautas nīst.
Drīz alu pietrūksies, kur šausmās viņiem list.

Kad naidnieks padzīts būs, tad tie, kas tagad karo,
Cels jaunas pilsētas, kur saule logos staro.

(A. Grigulis, «Jaunais gads frontē».)

Trīsrindu panti sastopami ne sevišķi bieži. Tie grūtāk atskaņojami, jo prasa vai nu trīs līdzīgas atskaņas (kas var skanēt stipri monotoni), vai viena rinda atstājama neatskaņota — ja to nesaista ar atskaņu nākamajā pantā. Bet, ja saista, tad rodas dažādi pantu saistījuma veidi, un viens no tiem ir tāda panta forma, ko atšķirībā no vienkāršām trīsrindām (tercām, tercetiem) sauc par tercīnu.

Tercīnas ir tādas, biežāk piecpēdu jambā rakstītas, (Itālijā — vienpadsmitzīlbigas) trīsrindas, kurās īpaši izkārtoti atskaņojumi: pirmajā pantā atskaņota 1. un 3. rinda, otrā rinda atskaņota ar otrā panta 1. un 3. rindu, bet otrā panta vidējā (neatskaņotā) rinda savukārt ar trešā panta 1. un 3. rindu utt., līdz beidzot viena atsevišķi izdalīta rinda (koda) noslēdz šo atskaņu virkni tā, ka atskaņo pēdējās trīsrindas vidējo rindu (*aba, bcb, cdc, d*). Itāļu tercīnās bija sievišķās atskaņas, citu tautu dzejā — sievišķās un vīrišķās.

Tercīnas kopš to plašā izlietojuma Dantes «Dievišķajā komēdijā» sastopamas dažādu tautu dzejā.

Latviešu dzejā tās lietojuši Rainis, J. Sudrabkalns, Aspazija, L. Paegle, A. Grigulis u. c. Piemēram:

Droši cērt cirvis, un dziļi dzeļ kalts,
Mierīgi asni zeļ velēnā maigā,
Māti un bērnu sauc azaida galds.

Rudeņa vējos met spožumu vaigā
Cīņu un uzvaru mēnesis bargs.
Asniem un bērniem par gādnieku staigā

Padomju miera valsts robežu sargs.

(J. Sudrabkalns, «Miera valsts».)

Te, kā redzams, tercīnas rakstītas četrpēdu daktilā.

Tercīnās uzrakstīti J. Sudrabkalna dzejoļi «Patētiskās tercīnas», «Ibsens», A. Grigūļa «Snaipere Monika Meikšāne stāsta», J. Medeņa «Divi bērniņas», A. Vējāna «Velēnu viņi» u. c. dzejoļi.

Ritornele ir tāda trīsringa, kurā atskaņota tikai pirmā un trešā rinda, kamēr vidējā rinda paliek neatskaņota (*aOa, bOb, cOc* utt.). Pantmērs un pantu skaits šeit var būt dažāds. Parasti dzejolī ir trīs četri šādi panti. Pantu pirmā rinda parasti īsa, tās domu, pēc Brjusova izteiciena, «divas garākās rindas izskaidro». Piemērs no Raiņa dzejas:

Cik ziedi sārti!

Cik zaļa zāle, debess zils, kā saule plaukst!

Mums veras visa mīlas valsts un vārti!

Rainis īso rindu bieži mēdz likt arī vidū:

«Ir dzīve kustība.» — «Un nāve?» — «Arī —

Tik veids ir cits.

Tu raugi, kā likt lietā viņu vari!»

(Rainis, «Ir dzīve kustība».)

Četrindru pants jeb kvarta ir visvairāk lietotā panta forma. Arī viss lielais vairums latviešu tautas dziesmu ir četrindras (bez atskaņām).

Atskaņas kvartās var izkārtoties dažādi: krusteniski (*abab*), blakus (*aabb*), gredzenveidīgi (*abba*); var būt atskaņotas visas rindas (*aaaa*) vai tikai divas

(OaaO), OaOa, aOaO, (aOOa), vai trīs (aaaO, aaOa, aOaa, Oaaa).

Daļai no šo atskaņu veidiem piemēri doti nodaļā par atskaņām, citiem veidiem piemērus nav grūti atrast. Te nākas norādīt tikai uz vienu no minētajiem — triju rindu atskaņojumu: *aaOa*. To sastopam persu dzejas īpatnējā panta formā — rubajā (jeb robajā). Šī panta forma sastopama arī turku un dagestāņu dzejā. Rubajā aiz atskaņām nereti, tāpat kā gazelē, seko redifs, t. i., viena vārda atkārtojums rindas beigās.

Bez tam turku dzejā pazīstama vēl viena īpatnēja četrinda — gošgi. Te pirmās četrindas pāru rindas beidzas ar redīfu vai ar vienādu atskaņu; nākamā četrinda saistās ar šā redifa vai atskaņas atkārtojumu ceturtajā rindā, kamēr trīs pārējās rindās ir viena cita atskaņa. Shēma: 1. *pants*: a redifs a redifs, 2. *pants*: *bbb* redifs.

Piecrindu pants jeb kvinta, salīdzinot ar kvartu, sastopama retāk. Parastākā atskaņu kārtība ir šāda: *abaa*b, *abab*.

Piecrindās uzrakstīts Raiņa dzejolis «Saulē uz rokām», F. Rokpeļņa dzejolis «Ticējām, gaidījām», J. Sudrabkalna «Zied Maskavā liepas», V. Luksa «Naidis», M. Ķempes «Liepājas jaunais tilts» u. c.

Noslēguma pants pēdējā no minētajiem dzejoļiem:

Un, lūk, bronzas tēlos liets,
Stāv tur krasta malā
Viņu gribas veidols ciets:
Esi brīvai gaitai sliets,
Kam nav mūžos gala.

Atskaņu kārtība šeit piecrindām visparastākā: *abaab*. J. Sudrabkalna dzejolī «Padomju meitene» šāda atskaņu kārtība: *abab*, bet dzejolī «Latvju zēns Maskavā» — *abbb*, A. Griguļa dzejolī «Gadareize» — *abab*, A. Vējāna dzejolī «Skūpstis» — *ababa*.

J. Sudrabkalna dzejolī «Spītīgais» piecrindas mainās ar sešrindām. Kā dzejnieks pats izsakās, tas darīts, lai izvairītos no vienmuļības.

Piebilstams, ka piecrindu pants iepretī četrindai bieži vien ir mazāk lirisks, vairāk prātniecisks. Piektā

rinda šeit nedrīkst būt pielikta pie kvartas, tai orgāniski jāsaistās ar iepriekšējām.

Sešrindu pants sastopams samērā bieži. Atskaņu kārtība dažāda.

J. Sudrabkalna sešrindās dzejoļos «Kremlī satiekas brīvas tautas» un «Korejai» atskaņu kārtība šāda: *abcabc*, bet «Metro piestātnē lietū» — *aabbbba*, dzejoļos «Tālu un tuvu», tāpat arī A. Griguļa «Padomju Latvija» un V. Luksa «Nav» — *abbacc*. V. Luksa dzejoļa «Fragments» sešrindas atskaņotas šādi: *abababa*, A. Kurcija «Kam rādīt dvēseli» — *ababab*.

Pēdējais no minētajiem dzejoļiem ir klasiskā sekstīna. Tā ir tāda sešrinda, kas rakstīta piecpēdu vai sešpēdu jambā ar divām krusteniskām atskaņām. Lūk, viens pants no minētā dzejoļa:

Un svētais vārds ir pārvērsts liekulībā,
Sen apnicis kā gavilēt, tā gaust,
Kad viss ir guldīts saltā bezgalībā
Un miesai atvēlēts jau atkal snaust
Un doties laiski stingā liktenībā,
Un negribēt un neredzēt, kā aust.

(A. Kurcijs, «Kam rādīt dvēseli».)

Šādu pantu iespaidīgums saistās gan ar enerģiska ritma rāmu līdzsvarojumu pagarās rindās, gan arī ar to, ka pilnīgi tiek apmierinātas atskaņu gaidas: bez atskaņu divreizējas atkārtotāšanās pirmajās četrās rindās tās vēlreiz izskan divās pēdējās. Tādējādi izveidojas vienota, ar atskaņām cieši saistīta rindkopa.

Pazīstams arī otrs klasisko sekstīnu veids. Tajās atskaņas izkārtotas tāpat kā oktāvā — pēc krusteniskām atskaņām noslēguma divrindā seko cits atskaņu pāris: *ababcc*. Dažreiz krustenisko atskaņu vietā pirmajās četrās rindās ir arī gredzenveida atskaņas, piemēram, Raiņa dzejoli «Bez savas dzīves». Šis garās jambiskās rindās rakstītās sekstīnas pēc sava skanējuma tuvojas oktāvām (piemēram, A. Kurcija «Oda», «Pret pava-saru» u. c.).

Bez parastās klasiskās sekstīnas vēl pazīstama lielā sekstīna. To veido sešas (dažreiz arī divpadsmit) parastās

sekstīnas. Tās savā starpā saistītas tā, ka tie vārdi, ar kuriem beidzas rindas pirmajā sekstīnā, noslēdz arī visu pārējo sekstīnu rindas, tikai citādā (bet stingri noteiktā) kārtībā.

Septiņrindu pants jeb septima ir samērā maz lietots. Atskaņu kārtība šajā pantā ir *ababbcc* (iespējami varianti). Septiņrindu pantos uzrakstīts J. Alunāna dzejolis «Līgas svētki», mūsdienu dzejā — B. Saulīša «Mana dzimtene», A. Vējāna «Meitenes būvē ciema klubu», J. Medeņa «Zīmuliņa brīnumdarbs». Piemērs no B. Saulīša dzejoļa «Mana dzimtene»:

Cik varena ir mana dzimtene —
Kā granītklints, kam priekšā bangas šķeļas.
Lai kādas vētras vippus jūrām ceļas,
Es esmu mierīgs, drošs es esmu te,
Jo manu darbu dižais likums sargā,
Daudz draugu man, un zīnu — stundā bargā
Nav uzvarama mana dzimtene.

Atskaņu kārtība šeit: *abbacca*.

Astoņrindu pants un klasiskā *oktāva*. Astoņrindas var būt ar dažādiem pantmēriem un dažādām atskaņām (*aaabcccb*, *abbbacc*, *abbbccca* u. c.).

No astoņrindām visvairāk izplatīta klasiskā oktāva. Tā ir tāda astoņrinda, kas rakstīta jambos garās rindās (parasti piecpēdu vai sešpēdu jambi) ar šādu atskaņu kārtību: *abababcc*. Tātad tā sastāv it kā no krusteniski atskaņotas sekstīnas, kas papildināta ar blakus atskaņotu divrindu. Pie tam oktāvā viscaur mijas sievišķās un vīrišķās atskaņas. Oktāva parasti sākas un beidzas ar viena veida, t. i., vīrišķām vai sievišķām atskaņām. Piemēram:

Mans dārgais draugs, pēc otrās kaujas manas
Tev atkal rakstu. Ciņas mīlošam
Varbūt tev patiks ložu svilpošanas
Un granātšņākas pāri karalaukam,
Just jestro elpu, no kā pulki klanās,
Līdz galam padevīgi likteņam,
Kas nāvē ved, kas nāvi dvašo pretī,
Kur kalni kūpo, asnīs apmērcēti.

Mans zīmuls dreb, priekš dzejas tapis truis,
 Man prāts priekš pēdu skaita gurdens ļoti.
 Un tu, viscēlo mūzu apustuls,
 Ka rakstu tev ne visai iedvesmoti,
 Gan jutisi un pārmetoši mulss
 Caur pieri raudzīsies . . . Tak, mīlais, proti:
 Ikkurais pants priekš dziesminieka labs,
 Uz kuru rīt varbūt jau gaida kaps.

(K. Štrāls, «Kauja pie Glemu liepas».)

Te, kā redzams, pirmā oktāva sākas un beidzas ar sievišķām, otra — ar vīrišķām atskaņām.

Oktāvas lieto gan nopietna un himniska rakstura dzejoļos, kur tās skan vēstījoši rāmi, bet ar iekšēju enerģiju un cildenību, gan arī komiska rakstura darbos. Komikas izpausmei oktāvas forma noder tāpēc, ka tās psiholoģiskais efekts saistās ar divām beigu rindām, kas ar jaunām atskaņām vien it kā sola kaut ko jaunu, negaidītu. Beigu divrindai oktāvā vienmēr stingra noslēguma raksturs: tā it kā rezumē, secina, vērtē.

Oktāva radusies senajā Itālijā. Tā kļuva pazīstama ar tādām poēmām kā Ariosto «Trakojošais Rolands» un Tasso «Atsvabinātā Jeruzaleme». Oktāvās rakstītas daudzas bruņinieku, fantastiskās, didaktiskās un komiskās poēmas.

Itāļu oktāvās vienpadsmit zilbes rindā un viscaur sievišķās atskaņas.

Oktāva plaši sastopama visu Eiropas tautu dzejā.

Latviešu dzejā oktāvas bez K. Štrāla lietojuši P. Rozītis, J. Sudrabkalns («Jaunais miers», «Neuzvaramā armāda», «Vispasaules karš» u. c.), A. Kurcijs (poēma «Vita nuova» u. c.), A. Grigulis («Kaujas ceļš»), J. Medenis («Dienvids pār Aivieksti») u. c.

Deviņrindu pants un klasiskā *nona* sastopami retāk kā astoņrinda un klasiskā oktāva. Pēc sava veidojuma un skanējuma klasiskā *nona* ir līdzīga oktāvai. Atskaņu sistēma tajā ir šāda: *abababbcc*, dažkārt arī *abababacc*. Pirmajā atskaņojumu veidā *nonai* ir tāds pats veidojums kā oktāvai, dubultota tikai sestās rindas atskaņa. Līdz ar to *nona* it kā sasprindzina sākotnējo sekstinu, pasvītro nobeigtību, bet to uzreiz arī

apgāž ar beigu divrindu. Otrajā atskaņojumu veidā nonas skanējums ir tāds pats kā oktāvai.

Latviešu dzejā vispopulārākās ir J. Sudrabkalna «Nonas» (krājumā «Pārvērtības»). Lūk, pirmā no šīm nonām:

Es tevi piesaucu šai naktī grūtā,
Kā vētrā glābēju sauc kuģinieks,
Jo viss mans miers un laime, sāpēs gūtā,
Šai naktī pagaisa kā lietū sniegs,
Un katrā domā savā, katrā jūtā
Pats sev es biju svešs un lieks;
Es tevi piesaucu, un sapņu rūtā,
Kas tavā dvēslē trīc kā zvaigznes stars,
Man plauka zaļš un vējains pavasars.

Te ieturēts otrais atskaņojumu veids: *AbAbAbAcc* (ar lieliem burtiem apzīmētas sievišķās atskaņas).

Nonas vēl rakstījis J. Medenis («Linu kulstītāji») u. c.

Pie deviņrindām pieder arī tāda īpatnēja stabila panta forma kā *Spensera strofa*, kas lietota arī Bairona poēmā «Čailds Harolds». Atskaņu shēma tajā šāda: *ababbcbcc*. Te it kā apvienotas divas četrriņdas ar krusteniskām atskaņām un noslēgtas ar vienu rindu, kas atskaņota ar astoto. Spensera strofas pantmērs — piecpēdu jamps, devītajā rindā — sešpēdu.

Spensera strofa un nona, tāpat kā oktāva, parasti sākas un beidzas ar viena veida atskaņām — vīrišķām vai sievišķām.

No *desmitrindām* pazīstamākās ir divas formas: *vienkāršā decima* un *odas strofa*.

Vienkāršajā decimā ietveras vai nu divreiz pa piecām vienādām atskaņām šādā krusteniskā izkārtojumā: *ababababab*, vai arī pēdējā divrindā dodot jaunu atskaņu (līdzība ar oktāvu): *ababababccc*.

Otram veidam piemērs — no A. Kurcija dzejoļa «Pieņiņas dienā»:

Vēl jāliek dusēt varoņi mums kautie,
Ar siržu skumjām jāklāj senais kaps.
Mums jāliec karogi sēdrēbju skautie,
Aiz mums vēl blāzmo miņu blāzmots stabs.

Kur sadeg ilgojumi briesmās rautie
Un pelnos izgaist laiki, jauns kļūst labs,
Kur dvēšles brūk kā torņi vētras grautie
Un cīņā eļš, pirms tumsā gaisma taps —
Mums acis jāiepleš un jāredz tālums
Un mūsu ceļš, un pagājības gālums.

— — — — —
— — — — —

Šai piemiņā es nāku sirdis tīrīt,
Mans laiks ir klāt jums īsto vārdu teikt:
Jūs uzvarēsiet visi! Jaunekļi un vīri,
Jūs dzirdat gan, kas sauc jūs darbu steig!
Caur zemes kunkstieniem un asins dzīri
Jūs nākat nekad nebeidzamo beigt;
Tad vediet taisnību un jauno tīri,
Un atnāks jūs no visiem laikiem sveikt!
Mirst briesmās cilvēce no tautām grautā.
Jūs, mani brāļi, eita tautu tautā!

Šis piecpēdu jamba ne ar ko daudz neatšķiras no oktāvas un nonas. Tikai sakarā ar panta paplašināšanos tas kļūst vēl svinīgāks, himniskāks. Tāpēc tieši desmitrinda arī kļuvusi par pamatu odas strofai.

Par *odas strofu* sauc desmitrindu, kas parasti sacerēta četrpēdu vai vairāk pēdu jambā (retāk trohajā). G. Šengēli tās pamatā redz tādas divas četrrindas — pirmo ar krusteniskām, otru ar aptverošām atskaņām, — starp kurām iesprausta divrinda ar blakusatskaņām: *a b a b (c c) d e e d*¹. B. Tomaševskis turpretī te saskata krusteniski atskaņotas četrrindas *a b a b* apvienojumu ar sešrindu *c c d e e d*.²

Taču, tā kā tie ir tikai divi dažādi uzbūves izskaidrojuma tehniskie paņēmieni, tad šī atšķirība panta būtību neskar.

Odas strofa radusies Francijā 16.—17. gs., pēc tam pārceļojusi uz Vāciju, bet visplašāko izlietojumu guvusi

¹ Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960, стр. 286.

² Б. Томашевский. Стилистика и стихосложение. Л., 1959, стр. 454.

krievu 18. gs. odās. Odai ir it kā trīs daļas. Pirmā daļa, kas ir it kā ekspozīcija, tēze, ietveras četrindā, otrā — tās attīstība — ietveras sešrindas pirmajā pusē, bet pēdējā daļā izteikts prieks, secinājums.

No desmitrindām vēl ir pazīstama, īpaši austrumtautu dzejā, tā sauktā «salauztā» *decima*, kas sastāv no divām piecīdām: *ababa/cddc*.

Bez aplūkotajām pantu formām sastopamas vēl arī garākas par desmitrindām. J. Sudrabkalna dzejolī «Dzimtene» ietvertais patoss un plašais plūdums prasa pat astoņpadsmit rindu pantus. Vienpadsmit rindu pants izlietots M. Ļermontova poēmā «Saša».

Līdz šim, secīgi aplūkojot pantu formas, pēc rindu skaita, sākot no divrindas, paralēli aplūkotas arī vairākas uz dažāda rindu skaita pantiem izveidojušās stabilās, klasiskās jeb tradicionālās pantu formas — strofas.

Vēl atliek aplūkot dažas īpatnējas pantu un dzejoļu formas — strofas. To «dzīvotspēja» mūsdienā dzejā dažāda. Daļu no tām atzīst par novecojušām vai arī, mēģinot lietot, strīdas par to lietojuma lietderību (rondo, triolets u. c.), citas atzīst par nepieciešamām (sonets u. c.).

Visu stabilo klasisko formu apcere grūti iespējama, pie tam arī praktiski maz noderīga. Grūti iespējama tāpēc, ka mēs vēl nepietiekami pārzinām ķīniešu, indiešu, malajiešu un citu pasaules tautu dzeju un tās īpatnējās formas. Praktiski maz noderīga šāda apcere būtu galvenokārt tāpēc, ka mūsu dzejā lielu daļu no šīm formām nesastopam. Tāpēc te galvenokārt aplūkosim tikai vairāk zināmās, Eiropas un latviešu dzejā vairāk sastopamās formas.

Grieķu antīkajā dzejā daudzas pantu formas, kā jau to elēgiskajā distihā daļēji redzējām, balstījās uz dažādu ritmisku posmu saistījumiem. Pazīstamākās no antīkajām strofām ir Safo, Alkaja un Ašklepiādā strofas.

Safo strofā, ko nodibinājusi sengrieķu dzejniece Safo, ritmiskā shēma ir šāda:

1. — ◡ — ◡̄ — ◡ / ◡ — ◡ — ◡̄
2. — ◡ — ◡ — ◡ / ◡ — ◡ — ◡
3. — ◡ — ◡ — ◡̄ / ◡ — ◡ — ◡
4. — ◡ ◡ — ◡

Zilbēs, kas apzīmētas divējādi, parastāko izrunu norāda apakšējā zīme.

Piemērs no Raiņa dzejoļa «Būtnes mērķi»:

Dvēsle līdzā top — tā kā visums liela,
 Visums līdzis top — tā kā dvēsele zinots,
 Doma gribot aug — savas dvēseles klēpī
 Visumu vēršot.

Safo strofā pieļauta cezūras atvirze par vienu zilbi uz labo vai kreiso pusi. Šai piemērā no Raiņa dzejoļa, kā redzams, cezūra atvirzās par vienu zilbi uz kreiso pusi. Līdz ar to shēma iznāk šāda:

— ◡ — ◡ — / ◡ ◡ — ◡ — ◡
 — ◡ — ◡ — / ◡ ◡ — ◡ — ◡
 — ◡ — ◡ — / ◡ ◡ — ◡ — ◡
 — ◡ ◡ — ◡

Dažkārt antīko strofu skaidrojumos lieto arī pēdu jēdzienus. G. Šengeli¹ Safo strofu raksturo kā trīspēdu trohaju garo rindu pusvārsnās kreisajā pusē un kā divpēdu jambu — labajā pusē, strofā pēdējo rindu dēvējot par daktilisku.

Pirmais latviešu dzejnieks, kas lietojis Safo strofu, ir J. Alunāns (piemēram, dzejolī «Dievs»). Bez Raiņa no 20. gs. dzejniekiem to lietojuši tikai nedaudzi. No padomju dzejniekiem Safo strofu izlietojis, piemēram, A. Vējāns. Dzejolī «Alžīrijas zeme» dzejnieks Safo strofās cezūru tāpat kā J. Rainis jau minētajā dzejolī

¹ Г. Шенгели. Техника стиха. М., 1960, стр. 152.

«Būtnes mērķi» licis aiz uzsvērtās zilbes:

Kāpēc zeme dzied? Lai tu nepazustu,
Kā no dzelmes klints, — kalnu galus justu,
Lai tu celtos vēl tur pa akmens kāpēm,
Uzbrūkot sāpēm.

Pazīstama vēl arī lielā Safo strofa, taču tā lietota reti (sk. J. Alunāna dzejoli «Maija», kas rakstīts pēc Horācija teksta).

Alkaja strofai, ko dibinājis sengrieķu dzejnieks Alkajs, ir vairāki varianti. Plašāk lietotā varianta shēma ir šāda:

1. $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} / - \cup \cup - \cup \cup$
2. $\cup - \cup - \bar{\cup} / - \cup \cup - \cup \cup$
3. $\bar{\cup} - \cup - \bar{\cup} - \cup - \bar{\cup}$
4. $- \cup \cup - \cup / \cup - \cup - \bar{\cup}$

Alkaja strofā ir četras vārsmas. Divas pirmās no tām vienpadsmitzilbīgas (pirmajā pusrindā divpēdu jamps, otrajā — divpēdu daktils), trešā rinda — deviņzilbīga (četrpēdu jamps), ceturtā — desmitzilbīga (divpēdu daktils + divpēdu jamps vai trohajs). Kāpjošie un krītošie posmi atstāj nemiera — it kā viļņu uzplūdu un atplūdu iespaidu.

Piemērs no Raiņa dzejoļa «Nenīcība»:

Ne dziļā doma — smadzenēm irstot irst,
Ne maigā jūta — apklustot sirdij gaist;
Ne tava karstā mīla izdziest:
Cilvēcē visi uz mūžu dzīvo.

Tāpat kā Safo, arī Alkaja strofas pirmais lietotājs latviešu dzejā ir J. Alunāns (piemēram, dzejolis «Uz sava laika nejēdzību»).

Asklepiadai, kas nosaukta tās dibinātāja sengrieķu dzejnieka Asklepiada vārdā, tāpat kā Alkaja strofai, ir vairāki varianti. Pazīstamākais no tiem ir variants, kuru lietojis gan J. Alunāns, gan Rainis.

Piemērs no Raiņa dzejoļa «Būtnes bailes»:

Galam būtības nav — būtība gaitai vien,
Nāve dzīvei tik veids — sastrēgu sārņus kliest;
Būtnei vērsties ir šausmas,
Plēšot sāpes, sev galu sākt.

Šīs strofas shēma ir šāda:

1. — — — — — — — / — — — — — — — —
2. — — — — — — — / — — — — — — — — — — — —
3. — — — — — — — — — —
4. — — — — — — — — — — — —

Rainis pirmo pēdu līcis trohajisku (par to nevar būt šaubu vismaz trīs pēdējās rindās). Parastāks šeit ir anapests. Un tad pirmā pusvārsmā šajā Asklepiadas formā iznāk divpēdu anapests, bet otra, tāpat kā Alkaja strofā, divpēdu daktils, kura pēdējā zilbe var iegūt arī uzsvaru, kā tas ir iepriekš aplūkotajā piemērā. Trešā un ceturtā rinda dažās šās strofas formās līdzīgas pirmajām divām rindām.

Latviešu padomju dzejā Asklepiadas formu atrodam A. Vējāna dzejolī «Āfrikas pēdējā kauja»:

Kaujā asiņo sirds — mūžības dziesma top;
Arkla diženais miers, vētrainais lodes spīts;
Blakus velēnu bangām
Lokās tranšeju melnais kaps.

Lodi atvairīt sirds kapsētas malā grib,
Ietriekt atpakaļ grib naidniekam pierē to;
Uguns tranšejās pludo,
Svilstot velēnas gaisā lec.

Lodi uzvarēs sirds — asinis brūcēs žūs,
Apris varmākas reiz tranšeju melnais kaps;
Lodi lemesī iekals
Jaunās Āfrikas arājs brīvs

Piezīmējams, ka pēc antīko strofu parauga, balstoties uz latviešu tautas dziesmu pantmēriem, savas vārsmas resp. metrus darinājis Jānis Medenis. Pirmajā no (trīspadsmi) Medeņa metriem pamīšus kārtojas triju un divu dipodiju trohaja rindas:

Klausaities, jauni puīši, jaunas meitas,
Ko zan bite vakarā,
Ko zan bite liepas dores krēslībā,
Puķu smaržas pielijusi?

Shēma:

— u / — // — u / — u // — u / — u
— u / — u // — u / —

Arī citi Medeņa metri balstās uz dažādiem trohajisko dipodiju un daktila pēdu izkārtojumiem rindās un šo rindu savstarpējiem sakārtojumiem.

Bez antīkajām strofām dzejas vēsture līdz mūsu dienām saglabājusi veselu virkni citu strofu, kas radušās dažādu laikmetu un dažādu tautu dzejā.

Tā, krievu dzejā pazīstama Puškina radītā *Oņegina strofa*, kas lietota dzejas romānā «Jevgeņijs Oņegins». Tas ir četrpadsmit rindu pants, kas rakstīts četrpēdu jambā un atskaņots šādā kārtībā: *A b A b C C d d E - í í E g g*. Oņegina strofa balstās uz trim četrindām. Pirmajā čtrindā sievišķās un vīrišķās atskaņas izkārtotas krusteniski, otrajā — blakus, trešajā — gredzenveidīgi, noslēguma divrindā — vīrišķās blakusatskaņas.

Piemērs:

Nu citu alku balsi jaušu,
Man citas sēras sirdī kvēl,
Gan pirmās sevī neapskaužu,
Bet seno skumju tomēr žēl.
Ai sapņi! Kur ir jūsu tvīksme?
Kur atskaņa sensena — liksme?
Vai jauno dienu vainags jau

Ir novītis un tā vairs nav?
 Vai lai kā īstenību sveicu —
 Bez elēģiskām rotaļām,
 Kad jāgaist dienām ziedošām
 (Ko es līdz šim pa jokam teicu)?
 Vai gan tik strauji gadi rit?
 Vai tiešām drīz man trīsdesmit?

(Atdzejojuši J. Plaudis un A. Šmidre.)

Pirmajā četrindā ietveras it kā visas strofas galvenais saturs, galvenā tēma. Nākamajās divās četrindās šī tēma attīstās, izvērsas, papildinās ar jauniem motīviem. Strofa beidzas ar savdabīgu noslēdzošu lirisku vai aforistisku secinājumu. Noslēgumam vajadzīgo raksturu palīdz piešķirt arī divas blakus noliktās vīrišķās atskaņas.

Kā jau minēts, ir izveidojušies tādi īpatnēji panti vai to kopas, kas ieguvušas patstāvīgu dzejoļu formu.

Īpatnējs astoņrindas veids, kas ieguvis patstāvīga dzejoļa raksturu, ir *triolet*s (fr. «triolet», no it. «trio» — trīs). Tā ir jambiskā (parasti četrpēdu jamba) franču oktāva, kas balstās uz trīsreizēju rindu un atskaņu atkārtojumu. Pirmā rinda te atkārtojas kā ceturtā un septītā, otrā — kā astotā rinda. Pirmā rinda pie tam atskaņota ar trešo un piekto, otrā — ar sesto. Shēma šāda (rindas, kas atkārtojas, apzīmētas ar lieliem burtiem): *ABaAab-AB*. Trīs rindas pēc kārtas — trešā, ceturtā un piektā ir ar vienādām atskaņām.

Latviešu dzejā trioletu aizsācis J. Alunāns («Vai atkal še, tu ziedu laiks?»). Pirmais trioletu krājums ir P. Rozīša «Zīļu rota» (1918.). Trīs trioletu krājumus 1920. gados sarakstījis K. Krūza («Trauslā traukā», 1920.; «Tautas tiesa», 1924.; «Teiku tiklā», 1924.). Bez tam trioletus rakstījis L. Laicens u. c.

Trioleti sastopami arī latviešu padomju dzejā (Z. Purvs u. c.).

P. Rozītis, kas pirmais šai formai deva plašu ieplūsmi latviešu dzejā, vadījās pēc franču trioleta izveides tradīcijām. («No Francijas šī forma nāca» — tā vienu no saviem daudzajiem trioletiem sāk P. Rozītis.) Tomēr pēc

E. Frosa pētījumiem¹, dzejnieks apmēram vienu piektdaļu no trioletiem nav ieturējis franču klasiskajā formā, gājis pa vieglāko ceļu. P. Rozītim sekojot, K. Krūza un citi trioletu autori aizgājuši tieši tikai pa šo ceļu, tādējādi radot īpašu «latviešu valdošo trioleta tradīciju» ar gluži citu tā skanējumu: pārvēršot to no asprātīgi rotaļīgas, kalambūriski asas domu spēles par lirisku «noskaņas» dzejoli. Tas radies šādu pārmaiņu rezultātā. Franču trioletā teikumu beigas sakrīt ar otrās, ceturtās un astotās rindas beigām, tā veidojot it kā divu distihu un kvartas savienojumu, kur atkārtotās rindas, kontekstā katreiz ieņemot citu stāvokli, veic atšķirīgu jēdzienisku funkciju, rada asus domu pagriezienus. P. Rozīša trioleta vienā daļā un visos viņa sekotāju trioletos turpretī teikumi beidzas pēc trešās, sestās un astotās rindas, tā it kā veidojot divas trīsrindas, kam seko divrinda. Visas trīs daļas sākas vienādi. Ir zaudēta iespēja, īpaši beigu rindām, saistīties jaunos kontekstos un gūt jaunus jēdzieniskus pavērsienus. Rodas šāds triolets: pirmajā trīsrindā tiek dota pamatdoma vai pamatglezna, otrajā trīsrindā tā tiek variēta, un divās pēdējās rindās tā parādās vēlreiz aprautā noskaņas nostiprinātājas lomā.

E. Fross šo trioleta latvisko variantu lielā mērā uzskata par pārpratumu un aicina atgriezties pie klasiskā franču trioleta tradīcijas.

Taču jākonstatē, ka līdz šim tas nav noticis. Arī tajos retajos trioletos, kas tagad parādās, pārsvarā tomēr paliek, E. Frosa vārdiem runājot, «latviešu valdošā trioleta tradīcija». Piemēram:

Nav mīla tukša liesmošana,
Bet gaisma, kurā atmirdz mūžs
Un dzīvi dzird kā dziesmu skanam.
Nav mīla tukša liesmošana,
Ne uguns — pilna kaisla tvana,
Kas sadedzinot postā grūž.
Nav mīla tukša liesmošana,
Tās gaismā skaidrots atmirdz mūžs.

(Z. Purvs.)

¹ E. Fross. Latviešu trioleta. Latviešu literatūras kritika. 4. sēj. R., 276.—283. lpp.

Pats par sevi saprotams, ka astoņrindā, kurā viena rinda atkārtojas trīs, otra — divas reizes un līdz ar to autora rīcībā paliek tikai dažas rindas, nav iespējams ietvert izvērstāku domu gājienu, nav iespējams kāpināt jūtu plūsmu. Atsaucoties uz šo īpatnību, daži uzskata, ka trioleta laiks esot pagājis. Taču jāņem vērā formu lielā dzīvotspēja, gūstot jaunus pavērsienus.

Dzejā sastopami arī īpaši veidoti trioletu cikli, ko sauc par *trioletu vaiņagiem*. Tie aptver *deviņus* trioletus. To savstarpējais saistījums līdzīgs sonetu saistījuma veidiem sonetu vaiņagos (sk. tālāk). Atšķirība tikai rindu skaitā.

Sevišķi lielu izplatību guvusi tāda dzejoļa forma kā *sonets* (lat. «sonāre» — skanēt). Tā ir forma, kas, tāpat kā triolets, robežojas jau ar relatīvi patstāvīga dzejas žanra jēdzienu.

Sonets ir četrpadsmit rindu dzejolis, kam pirmajā daļā divas kvartas, otrajā — divas tercās. Abās kvartās vienādas gredzena vai krusteniskās atskaņas (*a b b a*, *a b b a* vai *a b a b*, *a b a b*), tercās atskaņojumu dažādība lielāka. Soneta dzimtenē Itālijā (to aizsācis Petrarca 14. gs. sākumā) tercām ir vai nu divas, vai trīs atskaņas. Ja divas atskaņas, tad visbiežāk tādā izkārtojumā: *CDC*, *DCD*¹ (atvirzes no šā parastā veida: *CDD*, *DCC* u. c.). Ja trīs atskaņas, tad parastākais izkārtojums šāds: *CDE*, *EDC* (Dantes sonetos) vai *CDE*, *DCE* (Petrarkas sonetos).

Franču sonets no itāļu soneta atšķiras gan ar sievišķo un vīrišķo atskaņu maiņu, gan atšķirībām tercu atskaņojumos. Parastākais tercu atskaņojums: *ccD*, *eDe* (Malerba sonetos). Pie tam franču sonets vienmēr ir lirisks, kamēr citu tautu, piemēram, spāņu sonetos ietver visdažādākais saturs.

Kā īpašs soneta paveids jāuzskata angļu resp. Šekspīra sonets. Pirmkārt, tajā viscaur ieturētas vīrišķās atskaņas, otrkārt, Šekspīrs soneta četrpadsmit rindās neievēro atskaņu vienveidību. Šekspīra sonetu shēma ir šāda: *a b a b*, *c d c d*, *e f e*, *f g g*.

¹ Ar lieliem burtiem te rakstām tāpēc, ka itāļu sonetos visas atskaņas ir sievišķas.

Visu tautu soneti pa lielākajai daļai rakstīti piecpēdu vai sešpēdu jambos.

Ielūkojoties soneta satura un kompozīcijas attiecībās, redzam, ka pirmajā kvartā tēma tiek izvirzīta, tiek dots vispārīgs «stāvokļa raksturojums», otrajā kvartā tēma attīstās tā, lai pirmajā tercā varētu izskanēt pretruna, kuru tad atrisinātu otrā terca, tā dodot sintēzi, kurai īpašu izskaņu piešķir pēdējā rinda. Kvartām parasti piemīt mierīgāka, pa laikam vēstījoša nokrāsa, tercas — dinamiskākas. Labi tas redzams, piemēram, A. Grigūļa «Sonetā par jūru un dzīvi»:

Tik ilgi nebij lemts mums tikties, sirmā jūra.
No tevis mācijos es kādreiz tāli slāpt.
Tad cīņa rādīja, kā pāri nāvei kāpt
Un siksti pastāvēt, kaut elpa metas sūra.

Nu dzīvei apkārt nav neviena tumša mūra.
Un saules gaismai vairs nemūžam neatslābt,
Ar jauno karogu bij cilvēci mums glābt.
Ir laika zīme brīvi plīvojoša bura.

Pie manām kājām svied tu dzintaru un oļus,
Kad vētras zirgi, ilgu satrakoti, trauc.
Tam grūti piemērot ir klusam krastam soļus,

Kas steigu pazina, kad pavēle to sauc.
Tev zvēru, jūra: nemeklēt man ostas moļus,
Jo tavi vēji visos asinstraucos kauc.

Sonets rakstīts klasiskā formā, sešpēdu jambā ar šādu atskaņu kārtību: *A b b A, A b b A, C d C, d C d*.

Latviešu dzejā soneta forma bieži lietota jau kopš pirmā tās ieviesēja J. Alunāna.

Ja soneta nodibinātājs Petrārka šo formu lietoja mīlas jūtu izteikšanai, tad tālākajā soneta vēsturē redzam, ka tas kalpojis dažādu pārdzīvojumu izpausmei. Starp J. Alunāna sonetiem labākie tieši tie, kuros ietveras sabiedriski motīvi (piemēram, «Vācinātājiem», «Rīts» u. c.).

Sonetus no latviešu dzejniekiem rakstījuši P. Blaus, K. Krūza, J. Sudrabkalns, K. Štrāls, P. Rozītis, L. Laicens,

J. Akuraters, J. Medenis, A. Grigulis, B. Saulītis, A. Vējāns, V. Brutāne u. c.

Soneta vēsture pazīst ļoti daudzus soneta pārveidojumus. Dažreiz sonetam pievieno piecpadsmito rindu, ko atskaņo ar trīspadsmito. Tā rodas t. s. soneti ar kodu, kuros pēdējā, atsevišķi izdalītajā rindā lakoniski formulēta izskaņa. J. Medenim ir vesels cikls, kas saucas «Soneti ar kodu» (krājumā «Dienu krāšņums»).

Franču simbolisti ir mēģinājuši rakstīt arī otrādā kārtībā ieturētus sonetus — vispirms tercās un tad kvartās. Starp Šekspīra sonetiem ir arī tādi, kuros ir trīs kvartās un beigās divrinda.

Ir bijuši mēģinājumi arī saīsināt soneta formu.

Rainis latviešu dzejā ieviesis īpašu — rainisku *saīsināto sonetu*. Tas ir deviņrindu dzejolis, kas sastāv no kvartās, tercās un noslēguma divrindas. Parastākā atskaņu kārtība šāda: *abab, cbc, dd* vai *abba, cac, dd*, kā arī *abab, aba, cc*.

Piemēram, Raiņa saīsinātais sonets «Kalnā kāpējs»:

... Tad kļūsi vientulīgāks gads pēc gada,
No tevis atšķelsies pēc drauga draugs.
Rets ceļotājs, kas būs tev dvēslē rada,
Un reta puķe, kas tev klintīs augs.

Tad zudīs arī tie, — un kalnu tālēs
Bez gala klusums sirdi tevīm žņaugš;
Tev nebūs dusas atrast ledus gālēs:

Visapkārt tevi ledains vairogs segs,
Bet visas zemes ilgas krūtīs degs.

Katrs pants šeit ir sintaksiski nobeigta vienība. Risinās it kā drāma trīs cēlienos ar nepārtrauktu darbības kāpinājumu.

Zīmīgu vispārīgu Raiņa saīsinātā soneta raksturojumu devusi Aspazija: «... pirmās četrās rindās episkā kvarta apraksta pašu gleznu, otras rada dramatisku darbību un divas pēdējās darbības sekas, kuras izlec it kā elektriska dzirkstele.»¹

¹ Citēts no grām.: K. Krauliņš. Raiņa dzīve un literārā darbība. R., 1948, 264. lpp.

Raiņa saīsinātā soneta formu lietojuši B. Saulītis, A. Vējāns, J. Osmanis u. c.

Raiņa dzejā sastopam arī saīsinātā soneta mazo formu — sešrindīgu strofu šādā izkārtojumā: trīs, divas un viena rinda ar šādu (vai arī citādu) atskaņojumu kārtību: *aba, bb, a*. Piemēram, dzejolis «Čūsku ogas»:

Nu asras rit, kas retās un tik rūgtas.
Aug dziļā purvā melni spožas ogas,
Laiž jestru sulu, dzeļ, no ērkšķiem plūktas.

To asru kauns ir, kam tās acīs zogas;
Kur uzkrīt: dzeltē vaigs un balo sprogas
Bet kurš grib veldzi, — neizspiež ne lūgtas.

Bez tam ir pazīstami arī sonetu cikli — sonetu vaiņagi.

Sonetu vaiņagā ietilpst piecpadsmit sonetu. Piecpadsmito — maģistrālo sonetu veido četrpadsmit sonetu pirmās rindas, pie kam katrs nākamais sonets sākas ar to rindu, ar kuru beidzas iepriekšējais, bet četrpadsmitā soneta pēdējā rinda atkārto pirmā soneta pirmo rindu.

Krievu dzejā pazīstami V. Brjusova, Baļmonta, V. Ivanova, Vološina un citu rakstīti sonetu vaiņagi.

Latviešu pirmspadomju dzejā pazīstami šādi sonetu vaiņagi: P. Blaua «Tev», J. Sudrabkalna «Iesvaidījums», K. Štrāla «Sonetu vaiņags», P. Rozīša u. c., latviešu padomju dzejā — V. Brutānes «Skūpstis uz rokas».

Latviešu dzejā sastopami arī vairāki saīsināto sonetu vaiņagi — B. Saulīša, J. Osmaņa u. c. Labu novērtējumu kritikā guva J. Osmaņa «mazais sonetu vaiņags dzimtenei» — «Šūpulzeme». Te, tāpat kā vispār strofu vaiņagos, desmito — maģistrālo strofu pamatos veido visu pārējo strofu pirmās rindas jeb, detalizētāk un precīzāk runājot, maģistrāles pirmā rinda ir pirmās strofes pirmā rinda, maģistrāles otrā rinda ir pirmās strofes pēdējā (un

otrās strofas pirmā) rinda, maģistrāles trešā rinda ir otrās strofas pēdējā un trešās — pirmā rinda utt., līdz maģistrāles pēdējā rinda ir astotā soneta pēdējā rinda un devītā — priekšpēdējā soneta pirmā rinda. Devītā soneta pēdējā rinda saskan ar pirmā soneta pirmo rindu (un līdz ar to arī ar maģistrāles pirmo rindu).

Bez trioleta un soneta pie patstāvīgu dzejoļu formām vēl pieder rondo, rondele, franču balāde, stances, tanka u. c.

Rondo (fr. «rondeau» — apaļš) ir dzejoļa forma, kas Francijā pazīstama jau kopš viduslaikiem un balstās uz vienas un tās pašas rindas atkārtojumu noteiktās vietās. Tai ir bijušas vairākas formas. Pazīstamākās ir trīspadsmitrindu un piecpadsmitrindu formas.

Trīspadsmitrindu rondo strofai ir divas atskaņas. Devīto un trīspadsmīto pusrindu veido sākuma daļa no pirmās rindas.

Piecpadsmitrindu rondo ar divām atskaņām *a a b b a*, *a a b*, *a a b b a* parasti izkārto kā piecristindu, trīsrindu un atkal piecristindu pantus, pie kam pēc diviem pēdējiem pantiem atsevišķās rindās atkārtojas pirmās rindas sākuma vārdi, kurus neatskaņo. Būdami neatskaņoti, šie vārdi izdalās starp atskaņotajām rindām, tā veidojot rondo tematisko centru.

Sastopams arī pilnīgais jeb dubultais rondo. Tas sastāv no sešām kvartām. Pirmās kvartas rindas secīgi atkārtojas nākamā četrus kvartu beigās. Beigās noslēguma kvarta un pēc tās — sākuma daļa no pirmās rindas. Dzejolī viscaur divas atskaņas, kas kārtojas krusteniski šādā veidā: *a b a b*, *b a b a*, *a b a b*, *b a b a*, *a b a b*, *b a b a*.

Latviešu dzejā rondo formas lietojuši L. Laicens («Rondo»), L. Paegle («Rondo»), J. Plaudis («Jaunība»), A. Vējāns («Ar tevi sirds») u. c. Tā, piemēram, skan A. Vējāna dubultais rondo «Ar tevi sirds»:

Ar tevi sirds kā maizi prieku daļa
Un līdzī domu ērgļus nebeidz sviest,
Lai lidotu ap sauli tu bez gala,
Kur mūsu zemes zīmogs nenodziest.

Prāts, plandot svecei, sāka tevi viest,
Tu dzimi pasakās pie skumjā skala,
Bet šodien lepna zilgmē parādies —
Ar tevi sirds kā maizi prieku dala.

Raug, dūri noņemot no lielgabala,
Nāk vecā zemeslode roku spiest
Tiem varoņiem, kas tevī sirdi kala
Un līdzī domu ērgļus nebeidz sviest.

«Plīv astes zvaigzne — mums būs mēri ciest!»
Balts zintnieks tvēra zobenu aiz spala. — — —
Drūp zintis . . . Cilvēks likteni spēj spriest,
Lai lidotu ap sauli tu bez gala!

Tev apbrīnu dzied mežs un strautu čala,
Jo dodies zvaigžņu jūrā miglu kliest —
Vispirmā mūžos starpplanētu sala,
Kur mūsu zemes zīmogs nenodziest.

Tur vasara, — šeit sniegi nebeidz griezt —
Tā gads mums tagad saules kūļus dala:
Kad laukos iesāks rudziem vārpas briest,
Tu, ziemu gaidot, nenobīsi sala —
Ar tevi sirds!

Rondele tāpat ir sena franču dzejoļa forma, kurā ietveras trīspadsmit rindas, kas pa pantiem sadalās šādi: pirmajā pantā četrās rindas, otrajā — tāpat, trešajā — piecas rindas. Rondelē (kas parasti rakstīta četrpēdu jambos) pirmā rinda atkārtojas trīs, otra — divas reizes, t. i., divas pirmās rindas atkārtojas otras kvartas beigās un pirmā rinda vēl arī visa dzejoļa beigās. Visā dzejolī atkārtojas viens pāris atskaņu: $A B b a, a b A B, a b b a A$ (atkārtojošās atskaņas apzīmētas lieliem burtiem).

Piemēram, L. Laicena «Rondele»:

Kā senatne un tautas gars (1)
Ar dabu vēl Jūs savienota; (2)
Jums katrs vārds, ko sakāt, rota,
Kā zemei ziedošs pavasars.

Kaut pilsēta pār Jums kā bars,
Kam spiežot sirds tiek ievainota,
Kā senatne un tautas gars, (1)
Ar dabu vēl Jūs savienota. (2)

Bet mākslinieks ja dabu skars,
Tā nākotnei tiks vainagota,
Jo dailes veidojumiem dota
Tā Jūs, kā daba, kuras svars
Kā senatne un tautas gars. (1)

Arī L. Paeglem ir rondeles formā sarakstīts dzejolis — «Rondela».

Franču balāde ir lirisks dzejolis (bez sižeta vai ar vāju sižetu), kas sastāv no trim astoņrindām ar šādu atskaņu kārtību tajās: *a b a b b c b C* un vienas noslēdzošas četrpindas ar atskaņām *b c b C*.¹ Katra pēdējā rinda visos četros pantos ir vienāda (refrēns).²

Latviešu dzejā franču balādes formu lietojuši J. Sudrabkalns, J. Medenis («Jauno bērzu balāde», «Balāde par kamenēm» u. c.).

Piemēram, J. Medeņa «Balāde par kamenēm»:

Ceļ žiglos spārnus bišu spiets,
Ko dzemdē zeme miglā titā,
Un smaržīgs vējš to tālē triec
Pa puķu klajiem Jāņu rītā:
Nu logā zāļu kroņiem pītā,
Kur noliecamies — tu un es —
Pie pirmā rožu zara šķītā,
Dūc skumji samta kamenes.

Kur zālē zvaigžņu mirdzums liets,
Tās pavada mūs lēnā svītā;
Un, kur vien vieglo soli liec —
Vai druvā saules apveltītā,
Vai birzī lapu ēnām vītā,
Vai dārzā glaudi jasmīnes —
Kā mākonī, šurp vētras dzītā,
Dūc skumji samta kamenes.

¹ Ar lieliem burtiem apzīmētas atskaņas rindās, kas atkārtojas.

² Ir arī angļu balādes strofa — īpaši veidota kvarta.

Kad logā puķes raksta riets
Bez smaržas — trauslā sarmas kritā,
Tu galvu karstās rokās liec
Un jautā sapnī aizvadītā:
Kur laime staigā, kur gan mīt tā, —
Kas viņas skūpstus garām nes?
Bet rūtī uguns apzeltītā
Dūc skumji samta kamenes.

Tās piedzimst savu acu spītā.
Tu saldās mokās velti dves:
Vai mūžam būs, vai tikai bij tā?
Dūc skumji samta kamenes.

Par *stancēm* sauc liriskus dzejoļus, kas sastāv no relatīvi patstāvīgām četrindām ar prātniecisku saturu. Pantus vieno kopējs motīvs un kopēja metriskā shēma (piemēram, A. Puškina «Vai skaļā ielu troksnī eju»). Stancēm tuvi Raiņa «Divieši» (krājumā «Klusā grāmata»), kas pēc metriskās shēmas ir četrās rindās izkārtoti elēgiskie distihi.

Piezīmējams, ka vācu dzejā par stancēm sauc oktāvas.¹

Tanka ir piecristu dzejolis, kas izveidojies japāņu dzejā un kas gan tulkojumos, gan atdarinājumos iegājusi Eiropas tautu dzejā. Tas ir bezatskaņu pants, kura pirmajā un trešajā rindā ir pa piecām, pārējās — pa septiņām zilbēm (pavisam 31 zilbe). Galvenā doma ietverta pirmajās trīs rindās, noslēgums — pārējās divās.

Tankas pirmajās trīs rindās ir tikpat zilbju, cik elēgiskā distiha pirmajā rindā ($5 + 7 + 5 = 17$), bet pēdējās divās — tik, cik pentametra rindā ($7 + 7 = 14$).

Piemērs:

Satiku viņu,
Kad rudeņa lapkritī
Dzeltēja lapas;
Atkal viz kokgalos zelts,
Viņa zem smiltīm jau dus.

(Hitomoro dzejolis, A. Švābes tulk.)

¹ E. Arndt. Deutsche Verslehre. Berlin, 1959, Seite 111.

Tanku formā uzrakstīts M. Ķempes dzejolis «Baltkrievu maize latviešu rakstniekiem». Lūk, viens pants no četriem:

Brīnumu maize
Mirdz baltā dvielī
Apskaujiet mūs zem saules,
Brāļi, ai brāļi!
Skūpstiet mīļi zem mēness

Arī *haika* (hokku) ir japāņu dzejas forma. Dzejolim trīs rindas — pieczilbīga, septiņzilbīga un atkal pieczilbīga. Tā gan pēc uzbūves, gan pēc rakstura līdzīga tankas pirmajai pusei.

Un beidzot vēl viena īpatnēja dzejoļu forma — *akrostihs* (gr «akrostichon» — galējā rinda). Tas ir tāds dzejolis, kura rindu pirmie burti, lasot no augšas uz leju, veido kādu vārdu, visbiežāk tas ir tāds cilvēka vārds, kam dzejolis veltīts.

Akrostiha formā, piemēram, uzrakstīts Ausekļa dzejolis «Kādam Latviešu Olinīpas ārdītājam» (vērsts pret Neilandu). Akrostihus rakstījuši daudzi dzejnieki. E. Dārziņš akrostiha formā uzrakstījis dzejoli «Veltījums». Mūdienu dzejā vairākus akrostihus sniegusi M. Ķempe («Akrostihs»). Akrostiha formā veidots J. Stulpāna dzejolis «Karavīrs»:

Ausa dzimtā zemē karu kāvi,
Rietos dega mūsu jūra, gaišs ...
Virišķību mērojot ar nāvi,
Īstā sirdī drosme neizgaist.
Dzīves sargpostenī rakstnieks stāja.
Spodru kaujās durkli asināja.
Garām sen jau kara dienu skarbums,
Rīti mierīgi un skaidri aust.
Izšķir vērīgs šodien viņa darbus —
Grūti nebūs ciņas elpu jaust,
Uguns kvēli, kas no lapām staro,
Lai uz zemes viss ir gaišs un tīrs,
Ik ar vārdu viņš par laimi karo, —
Spalva — durklis, rakstnieks — karavīrs.

Tie ir galvenie pantu un strofu veidi. Daudzas pantu formas, kas pazīstamas Āfrikas, Āzijas un citu tautu dzejā, nav raksturotas. Esam aprobežojušies galvenokārt tikai ar tām formām, kuras ir visizplatītākās Eiropas tautu dzejā un kuras lietotas latviešu lirikā.

Šai grāmatā, kā jau to norāda apakštituls, par uzdevumu izvirzīts daiļdarba elementu raksturojums. Tanī aplūkoti poētikas pamatjautājumi — daiļdarbu klasifikācija, žanru specifika, kompozīcija, valoda (stilistika un metrika).

Literārajā daiļradē ļoti svarīgi arī daiļrades psiholoģijas jautājumi, daiļdarbu analīze, satura un formas vienotības plašāki, diferencētāki pētījumi utt.

Tas ir turpmāko literatūrteorētisko darbu uzdevums, kuru īstenošana palīdzēs vēl dziļāk izprast gan daiļdarbu estētiskās vērtības, gan daiļrades būtību, kā arī to atbildību, ko literatūrai izvirza mūsu šodiena.

LITERATŪRA

I. VISPĀRĪGĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

1. MARKSISMA-ĻEŅINISMA KLASIĶU DARBI, PARTIJAS LĒMUMI UN ATSEVIŠĶI RAKSTI PARTIJAS PREŠĒ

- Маркс К. и Энгельс Ф.* Об искусстве. Т. 1—2, М., 1958.
- Ļeņins V.* Par kultūru un mākslu. R. kr., R., 1957.
- KK(b)P CK rezolūcija «Par partijas politiku daiļliteratūras laukā», 1925. g. Grām.: PSKP rezolūcijās un lēmumos. R., 1954.
- VK(b)P CK lēmums «Par literāri māksliniecisko organizāciju pārveidošanu», 1932. g. — Turpat.
- VK(b)P CK lēmums «Par žurnāliem «Zvezda» un «Ļeņingrad», 1946. g. — Turpat.
- VK(b)P CK lēmums «Par dramatisko teātru repertuāru un pasākumiem to uzlabošanā», 1946. g. — Turpat.
- VK(b)P CK lēmums «Par V. Muradeli operu «Lielā draudzība», 1948. g. — Turpat.
- PSKP CK lēmums «Par kļūdu izlabošanu operu «Lielā draudzība», «Bogdans Hmelņickis» un «No visas sirds» novērtējumā». — «Literatūra un Māksla», 1958, 24.
- PSKP CK apsveikums trešajam PSRS rakstnieku kongresam. — «Karogs», 1959, 7.
- Hruščovs Ņ.* Par literatūras un mākslas ciešām saitēm ar tautu. R., 1957.
- Hruščovs Ņ.* Kalpošana tautai — padomju rakstnieku dižens aicinājums (runa PSRS rakstnieku trešajā kongresā). — «Karogs», 1959, 7.
- Hruščovs Ņ.* Uz jauniem literatūras un mākslas sasniegumiem. — «Literatūra un Māksla», 1961, 20.
- Jautājumā par tipiskumu literatūrā un mākslā. «Karogs», 1955, 1.
- О литературе. Сб. докум. М., 1960.

2. ESTĒTISKĀS DOMAS UN DAILĻITERATŪRAS KLASIĶU DARBI

Latviešu valodā

Aristotelis. Poētika. R., 1959.

Čerņiševiskis N. Mākslas estētiskās attieksmes pret īstenību. Filozofisko rakstu izlase. 1. sēj., R., 1951.

Pļehanovs G. Māksla un literatūra. R. kr. R., 1959.

Gorkijs M. Par literatūru. R., 1958.

Upīts A. Reālisms literatūrā. R., 1951.

Upīts A. Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. R., 1957.

Krievu valodā

Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954.

Буало. Поэтическое искусство. М., 1967.

Лессинг Г. Лаокоон. М., 1957.

3. MĀCĪBU LĪDZEĶĻI

Latviešu valodā

Abramovičs G. Ievads literatūras zinātnē, R., 1955.

Тимофеев Л. un Vengrovs N. Īsa literatūrzinātnisko terminu vārdnīca, R., 1957.

Krievu valodā

Сорокин В. Теория литературы. М., 1960.

Тимофеев Л. Основы теории литературы. М., 1959.

Тимофеев Л. Проблемы теории литературы. М., 1955.

Щепилова Л. Введение в литературоведение. М., 1956.

4. CITI PADOMJU AUTORU DARBI

Latviešu valodā

Iesācējiem autoriem un literatūras pulciņiem. Apc. kr. R., 1959.

Kalniņš J. Satīras asajā gaismā. R., 1957.

Literatūras vēstures un teorijas jautājumi. ZA Val. un lit. inst. Raksti. IX sēj., R., 1958 un XII sēj., R., 1960.

- Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. R. kr., I, R., 1957, II, R., 1958.
- Melnis V. Rakstnieki un grāmatas. R., 1960.
- Ovsjaņikovs M., Kornijenko V. Marksistiski ļeņinskās estētikas kurss. R., 1960.
- Plaudis J. Ievads dzejas teorijā. — «Padomju Latvijas Skola», 1947, 4, 5.

Krievu valodā

- Борев Ю. Основные эстетические категории. М., 1960.
- Буров А. Эстетическая сущность искусства. М., 1956.
- Ванслов В. Проблема прекрасного. М., 1957.
- Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. М., 1956.
- Виноградов И. Проблемы содержания и формы литературного произведения. М., 1958.
- Вопросы изучения мастерства писателей в школе. Сб. ст. М., 1957.
- Дремов А. Художественный образ. М., 1961.
- Ершов Л. Советская сатирическая проза 20-х годов. М.—Л., 1960.
- За коммунистическую идейность литературы и искусства. Сб. ст. М., 1957.
- Зельдович М. Вопросы теории реализма. М., 1957.
- Каган М. Марксистско-ленинская эстетика о роли мировоззрения в художественном творчестве. Л., 1955.
- Кожин В. Виды искусства. М., 1960.
- Ломидзе Г. Единство и многообразие. М., 1960.
- Медведев П. В лаборатории писателя. Л., 1960.
- Мейлах Б. Об эстетическом идеале и эстетической оценке в художественной литературе. В книге: Б. Мейлах. Вопросы литературы и эстетики. М., 1958.
- Недошивин Г. Очерки теории искусства. М., 1953.
- О писательском труде. Сб. ст. М., 1955.
- Об идейности и художественном мастерстве. Сб. ст. М., 1957.
- Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1960.
- Озеров В. На путях социалистического реализма. М., 1958.
- Озеров В. Некоторые вопросы социалистического реализма. М., 1958.
- Озеров В. Образ коммуниста в советской литературе. М., 1959.
- Очерки марксистско-ленинской эстетики. М., 1956.



- Плоткин Л.* Партия и литература. Из истории идейного развития сов. литературы. Л., 1960.
- Пруцков Н.* Вопросы литературно-критического анализа. М.—Л., 1960.
- Проблемы литературы. Сб. ст. Изд. Акад. Наук СССР, М., 1958.
- Проблемы эстетики. Сб. ст. М., 1954.
- Разговор перед съездом. Сб. ст. М., 1954.
- Разумный В.* Проблема типичности в эстетике. М., 1955.
- Разумный В.* О природе художественного обобщения. М., 1960.
- Разумный В.* Этическое и эстетическое в искусстве. М., 1959.
- Ревякин А.* Проблема типического в художественной литературе. М., 1959.
- Сорокин В.* Анализ литературного произведения в средней школе. М., 1955.
- Советская литература и вопросы мастерства. Сб. ст. М., 1957.
- Социалистический реализм в зарубежных литературах. Сб. ст. М., 1960.
- Творческий метод. Сб. ст. М., 1960.
- Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М. 1927.
- Уткин С.* Основы марксистско-ленинской эстетики. М., 1961.
- Шамота Н.* О художественности. М., 1958.
- Шкерин М.* Очерки о художественном мастерстве писателей. М., 1957.
- Эльсберг Я.* Вопросы теории сатиры. М., 1957.

5. LATVIEŠU PIRMSPADOMJU RAKSTNIECĪBAS TEORIJAS GRĀMATAS (HRONOLOĢISKI)

- Dinsbergs E.* Metrika ar tām vajadzīgām dzejas mākslas ziņām. Liepājā, 1890.
- Kalniņš J.* Latviešu rakstniecības teorija. Jelgavā, 1892.
- Bračs A.* Rakstniecības teorija, 1. d. Cēsis, 1905, 2. izd. 1906, g., otra daļa 1920. g.
- Bračs A.* Īsa rakstniecības teorija. 1. un 2. Cēsis, 1920.—22.
- Dziļleja K.* Latviešu rakstniecības teorija. Majori, 1914.
- Dziļleja K.* Poētika. R., 1920, 1928.
- Kārklīņš K.* Rakstniecības teorija. Pamatskolas kurss. Valmiera—Cēsis, 1921, otrs izd. 1923, trešais izd. 1932.
- Švābe A.* (sakārt.) Prozas māksla. R., 1924.

- Klaustiņš R.* Poētika pamatskolām, papildskolām un cittautu skolu augstākajām klasēm, I d. R., 1925, II d. 1927.
- Līgotņu J.* Īsa latviešu rakstniecības teorija. Valmieras — Cēsis, 1923.
- Bērziņš L.* Poētika pamatvilcienos. R., 1933.
- Skuja A.* Rakstniecības teorija (Poētika) vidusskolām. R., 1938.
- Bērziņš L.* Ievads latviešu tautas dzejā. R., 1940.

II. LITERATŪRAS SARAKSTS ATSEVIŠĶĀM NODAĻĀM

1. LITERATŪRA

PAR DAIĻLITERATŪRAS VEIDIEM, PAVEIDIEM UN ŽANRIEM

Par epiku

Romāns

Latviešu valodā

- Upīts A.* Monumentālās prozas teorija un daiļrade. Grām.: Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. R., 1957.
- Upīts A.* Romāna vēsture. R., 1941 (Ievads — romāna teorija).

Krievu valodā

- Белинский В.* Разделение поэзии на роды и виды. Полн. собр. соч., т. 5, М., 1954.
- Брандис Е.* Советский научно-фантастический роман. Л., 1959.
- Грифцов Б.* Теория романа. М., 1927.
- Днепров В.* Роман — новый род поэзии. В кн.: Проблемы реализма. М., 1960.
- Кожин В.* Роман — эпос нового времени. — Вопросы литературы, 1957, 6.
- Кузнецов М.* О специфике романа. В кн.: Проблемы теории литературы. М., 1958.
- Маслин Н.* Трагедия или эпос? — Вопросы литературы, 1958, 12.
- Мессер Р.* Советская историческая проза. М., 1955.
- Фокс Р.* Роман и народ. М., 1960.
- Чичерин А.* Возникновение романа-эпопеи. М., 1958.

Angļu valodā

- Kettle A.* An introduction to the English novel. London, v. I 1951, v. II 1953.
- Lindsay J.* After the thirties. The novel in Britain and its future. London, 1956.

Stāsts

Latviešu valodā

- Antonovs S.* Vēstules par stāstu. — «Karogs», 1953, 6.
- Dzelzkalne A.* Blaumaņa un Ezeriņa noveļu salīdzinājums. — Filologu Biedrības Raksti, 1938, 18.
- Krauliņš K.* Stāsts un daži žanra specifiskas jautājumi. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. I kr., R., 1957.
- Niedre J.* Par žanra specifiku (par stāstu). — «Literatūra un Māksla», 1953, 26.
- Melnis V.* Literatūras frontes tuvciņas ierocis (par īso stāstu). — «Karogs», 1952, 2.
- Rozītis P.* Novele un anekdote. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sēj., 1. gr., 319. lpp.
- Tolstojs A.* Kas ir mazais stāsts? — «Literatūra un Māksla», 1955, 9.
- Upīts A.* Sociālistiskā reālisma novele. Kopoti raksti, 20. sēj.

Krievu valodā

- Дружинин В.* В новеллистическом жанре. — Звезда, 1955, I.
- Кедрина З.* Искусство писать рассказы. М., 1944.
- Нинов А.* О современном рассказе. — Вопросы литературы, 1958, II.
- Фоменко Л.* Искусство малой прозы. — Знамя, 1960, 3.
- Статьи (Соскина, Гладковской, Барской) о специфике рассказа в журнале «Звезда» 1953, 3.

Apraksts

Latviešu valodā

- Cīrulis G.* Dokumentalitāte aprakstā. — «Literatūra un Māksla», 1955, 26.

- Damburs E.* Par mākslinieciskā apraksta daudzveidību. — «Karogs», 1956, 8.
- Kacēna V.* Vēlreiz par aprakstu. — «Literatūra un Māksla», 1955, 38.
- Laganovskis J.* Dokumentalitāte un izdoma. — «Literatūra un Māksla», 1955, 28.
- Laganovskis J.* Par māksliniecisko aprakstu. — «Literatūra un Māksla», 1954, 22.
- Melnis V.* Par nopietnāku problemātiku aprakstā. — «Karogs», 1957, 4.
- Pelše Z.* Autora pozīcija mākslinieciskajā aprakstā. — «Literatūra un Māksla», 1956, 48.
- Pelše Z.* Reportāža kā mākslinieciskā apraksta forma. — Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, XII sēj., R., 1960.
- Talcis A.* Mākslinieciskā apraksta žanra īpatnības. — «Karogs», 1954, 4.
- Talcis A.* Vēlreiz par dokumentalitāti un izdomu. — «Literatūra un Māksla», 1955, 32.
- Zeile P.* Par apraksta un tēlojuma žanra specifiku. — «Literatūra un Māksla», 1953, 31.
- Zeile P.* Plašu ceļu mākslinieciskajam aprakstam. — «Literatūra un Māksla», 1960, 45.

Krievu valodā

- Журбина Е.* Искусство очерка. М., 1957.
- Об очерке. Сб. ст. М., 1958.
- Статьи об искусстве очерка (Агапова, Канторовича, Шумского) — Вопросы л-ры 1960, 11.

Feljetons

Krievu valodā

- Заславский Д.* О фельетоне. М., 1948.
- Заславский Д.* Фельетон. В кн.: Газетные жанры, Уч. пос. по журналистике. М., 1955, стр. 200—229.
- Советский фельетон (сб. фельетонов и статей о нем). М., 1959.

Par liriku

Latviešu valodā

- Dombrovska M.* Vairāk vērības lirikas formai. — «Literatūra un Māksla», 1955, 36.
- Krauliņš K.* Intīmā un sabiedriskā lirika. — «Literatūra un Māksla», 1961, 13.
- Laičens L.* Dzejas principi. R., 1922.
- Rokpelnis F.* Dziesmu tekstu jaunrades jautājumi. — «Karogs», 1953, 8.
- Rozenbahs E. (Fross E.)* Žanra jēdziens literatūrā. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sēj., 1. gr., 269. lpp.
- Saulītis B.* Dažas domas par laikmetīgumu dzejā. — «Literatūra un Māksla», 1958, 34.
- Saulītis B.* Daži formas jautājumi dzejā. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju dzejā. R., 1957

Krievu valodā

- Гринберг И.* Лирическая поэзия. М., 1955.
- Инбер В.* Вдохновение и мастерство. М., 1961.
- Исаковский М.* О поэтическом мастерстве. М., 1960.
- Тимофеев Л.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.

Vācu valodā

- Becher J.* Das poetische Prinzip. Berlin, 1957.

Par liroepiku

Poēma un balāde

Latviešu valodā

- Liroepisko dzeju vērtējot. — «Literatūra un Māksla», 1956, 8.
- Melnis V.* Dzīves vērojums — liroepiskās dzejas pamats. — «Cīņa», 1956, 20. IV.
- Rudzītis M.* Par žanra specifiku dzejā (par poēmu un balādi). — «Karogs», 1954, 11.

- Rudzītis M. Vairāk drosmes un mērķtiecības meistarības apgūsmē liroepiskā dzejā. — «Karogs», 1958, 5, 6.
- Vējāns A. Jāievēro poēmu ipatnības. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. 1. kr., R., 1957.

Krievu valodā

- Джарбашиян Э. Жанр поэмы в советской армянской литературе (история и теория поэмы). Автореферат диссертации. Ереван. 1953.
- Соколов А. История русской поэмы XVIII и первой половины XIX века. М., 1956. Введение.

Fābula

Latviešu valodā

- Kalve M. Par mūsu satīrisko dzeju. — «Literatūra un Māksla», 1953, 36.
- Muižnieks I. Fābulu un satīrisko dzejoļu krājums. — «Karogs», 1955, 4.
- Saulītis B. Par humoru un satīru dzejā. — «Padomju Jaunatne», 1954, 1. XII.

Krievu valodā

- Степанов Н. Мастерство Крылова — баснописца. М., 1956.
- Турков А. Старое, но грозное оружие. Заметки о басне. Новый мир, 1952, 7.

Par dramaturģiju

Latviešu valodā

- Dimpēna D. Piezīmes par satīrisko komēdiju. R. kr.: Meistarības problēmas padomju literatūrā. 1. kr., R., 1957.
- Drāmas teorija un tehnika. A. Griguļa sakārt. R., 1961.
- Grēviņš V. Satīra latviešu padomju dramaturģijā. — «Karogs», 1954, 1.

- Homskis P.* Lugas žanrs un izrādes veidojums. Almanahs «Teātris un dzīve», 1. sēj., R., 1956.
- Kalniņš J.* Satīras asajā gaismā (par A. Upīša komēdijām). R., 1957.
- Pabērzs J.* Par žanra skaidrību. — «Karogs», 1954, 1.
- Pētersons P.* Par lielas elpas dramaturģiju. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. 2. kr., R., 1958.
- Smilģis E.* Heroiskā drāma un traģēdija. Alm. «Teātris un dzīve», 1. sēj., R., 1956.

Krievu valodā

- Ауэзов М.* Заметки о теории советской драмы. — Лит. газета, 1953, I/XII.
- Волькенштейн В.* Драматургия. М., 1960.
- Дискуссия о комедии. — Октябрь, 1958, 6.
- Дмитерко Л.* Комедия или драма. — Лит. газета, 1950, 81.
- Сухаревич В.* Дорогу водевилю. — Лит. газета, 1954, 36.
- Фролов В.* Жанры советской драматургии. М., 1958.

Vācu valodā

- Lessing S.* Hamburgische Dramaturgie.
- Zwerenz G.* Aristotelische und Brechtsche Dramatik. Rudolfstadt, 1956.

2. LITERATŪRA

PAR DAIĻDARBA KOMPOZICIONĀLO VEIDOJUMU

Par prozu

Latviešu valodā

- Antonovs S.* Vēstules par stāstu. — «Karogs», 1953, 6.
- Lācis V.* Mazliet par manu darbu. — «Literatūra un Māksla», 1960, 33.
- Mauriņa M.* Tēlu raksturošanas problēmas Andreja Upīša novelistikā. R. kr.: Literatūras vēstures un teorijas jautājumi. Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., R., 1958.
- Mauriņa M.* Par sižeta nozīmi prozā. — «Literatūra un Māksla», 1953, 40.

- Niedre J.* Autora pozīcija un autora tēls prozas sacerējumos. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā. 2. kr., R., 1958.
- Niedre J.* Prozas daiļrades pamatjautājumi. Apc. kr.: Iesācējiem autoriem un literatūras pulciņiem. R., 1959.
- Paustovskis K.* Zelta roze. Pārdomas par rakstnieka darbu. R., 1959.
- Šīra B.* Tipizācijas un individualizācijas jautājumi V. Lāča romānā «Vētra». R. kr.: Literatūras vēstures un teorijas jautājumi. Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., R., 1958.
- Šīra B.* Par dažiem sižeta izveides paņēmieniem romānā — epopejā. R. kr.: Literatūras vēstures un teorijas jautājumi. Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, XII sēj., R., 1960.
- Upīts A.* Amata sīkumi. Kop. r., 20. sēj.
- Upīts A.* Masu tēlojuma problēma literatūrā. Kop. r., 17. sēj.
- Vilsons A.* Daiļdarba analīze. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, 1. kr., R., 1957.
- Vitruna M.* Pāvila Roziša noveļu tehnika. — Filologu Biedrības Raksti, 1933, 18.

Krievu valodā

- Акимова А.* Мотивировка. — Вопросы литературы. 1960, 10.
- Антонов С.* Постройка рассказа. — Лит. газ., 1960, 123, 124, 127.
- Добин Е.* Жизненный материал и художественный сюжет. М., 1958.
- Рождественский Б.* Изучение композиции литературных произведений в школе. М., 1958.
- Сарнов Б.* Что такое сюжет? — Вопросы литературы, 1958, 1.
- Шкловский В.* Заметки о прозе русских классиков. М., 1955.
- Шкловский В.* Художественная проза. Размышления и споры. М., 1959.

Par dramaturģiju

Latviešu valodā

- Drāmas teorija un tehnika. A. Criguļa sakārt. R., 1961.
- Grigulis A.* Kā veidot lugu? — «Padomju Jaunatne», 1955, 28. I. un gr.: Iesācējiem autoriem un literatūras pulciņiem, R., 1959.
- Jakovļevs M.* Daži dramaturģijas tehnikas jautājumi. — «Karogs», 1951, 12.
- Kalniņš J.* Satīras asajā gaismā (par A. Upīša komēdijām). R., 1957.
- Pētersons P.* Nodaļas no grāmatas «Ideja runā no skatuves». Alm. «Toātris un dzīve», 4. sēj., R., 1960.

Krievu valodā

- Арбузов А.* Время меняет и технологию творчества. — Вопросы литературы. 1960, 1.
Вопросы советской драматургии. Сб. ст. М., 1954.
Идейность и мастерство. Сб. ст. М., 1953.
Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария. М., 1960.
О труде драматурга. Сб. ст. М., 1957.
Фролов В. Жанры советской драматургии. М., 1958.
Холодов Е. Композиция драмы. М., 1957.

Par dzeju

Latviešu valodā

- Labrence V.* Par dažiem kompozīcijas jautājumiem liriskajā dzejē. Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, XII sēj., R., 1960.
Saulītis B. Dažas domas par kompozīciju īsajos dzejoļos. — «Literatūra un Māksla», 1956, 4 (arī r. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, R., 1957.).
Sirsona S. Poētikas pamati. Apc. kr.: Iesācējiem autoriem un literatūras pulciņiem. R., 1959.
Vējāns A. Par dzejoļa uzbūvi. «Literatūra un Māksla», 1953, 41.

Krievu valodā

- Гринберг И.* Лирическая поэзия. М., 1955.
Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пб., 1921.
Маяковский В. Как делать стихи. М., 1952.

3. LITERATŪRA PAR DAIĻDARBA VALODU

Latviešu valodā

- Andersone E.* Raiņa dzejas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi «Galā un sākumā». Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., 1958.
Grase H. Spilgtākās iezīmes Jāņa Sudrabkalna liriskas izteiksmē. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sēj., 1. gr., 263. lpp.

- Kalve M.* Dažas piezīmes par Raina dzejas stilu. — «Karogs», 1955, 9.
- Kalve M.* Stila jautājumi A. Upiša romānā «Plaisa mākoņos»
Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., R., 1958.
- Ozols A.* Latviešu tautasdziesmu valoda. R., 1961.
- Ozols J.* Daži latviešu leksikas materiāli, R., 1958.
- Pirtnece A.* Nogiedamā runa kā tēlu raksturotājs parēmiens Andreja Upiša romānā «Ziemeļa vējš». Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., 1958.
- Rozenbergs J.* Vērojumi par dažiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem. — «Karogs», 1958, 6.
- Saulītis B.* Daži formas jautājumi dzejā. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, 1. kļ., R., 1957.

Krievu valodā

- Балли Ш.* Французская стилистика. М., 1961.
- Виноградов В.* Язык художественной литературы. М., 1959.
- Ефимов А.* Стилистика художественной речи. М., 1961.
- Изучение языка писателя. Сб. ст. М., 1957.
- Изучение языка художественных произведений в школе. Сб. ст., М., 1955.
- Исследование по языку советских писателей. Сб. ст. М., 1959.
- Макаров А.* Точность эпитета. — Вопросы литературы, 1960, 1
- Мейлах Б.* Метафора как элемент художественной системы
В кн.: Б. Мейлах, Вопросы литературы и эстетики. М., 1958.
- Рубайло А.* Художественные средства языка. М., 1961.
- Рыбникова В.* Введение в стилистику. М., 1939.
- Шамота Н.* О художественности. М., 1954, стр. 265—295.
- Материалы дискуссии «Слово и образ». — Вопросы литературы, 1960, 2, 4, 5, 7.

Vācu valodā

- Riesel E.* Abriß der deutschen Stilistik. M., 1954.

4. LITERATŪRA PAR VĀRSMAS UZBŪVI

Latviešu valodā

- Andersons E.* Raina dzejas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi «Gala un sākumā». Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., 1958.

- Bērziņš L.* Ievads latviešu tautas dzejā. R., 1940.
- Čaks A.* Formālie elementi jaunāko dzejnieku darbos. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sējums, 2. gr., 388. lpp.
- Čaks A.* Formālie meklējumi latviešu jaunākajā dzejā. Turpat, 425. lpp.
- Dombrowska M.* Kāpjošie pantmēri Raiņa dzejā. Latv. PSR ZA Val. un lit. inst. Raksti, IX sēj., 1958.
- Egle R.* Eduarda Veidenbauma poētika. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sēj., 1. gr., 247. lpp.
- Draviņš K.* Atskaņas. — Ceļi, 1933, 3; 1934, 4.
- Ozols A.* Par latviešu tautasdziesmām, I. nod. no ievada grām.: Latviešu tautasdziesmas I, R., 1955.
- Plaudis J.* Raiņa panta formas. — «Karogs», 1956, 9, 10.
- Rozenbahs E. (Fross E.)* Latviešu trioleta. Grām.: Latviešu literatūras kritika, 4. sēj., 1. gr., 276. lpp.
- Saulītis B.* Daži formas jautājumi dzejā. R. kr.: Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, 1. kr., R., 1957.
- Sirsone S.* Poētikas pamati. Apc. kr.: Iesācējiem autoriem un literatūras pulciņiem. R., 1959.
- Timofejevs L.* Dzejas teorija (J. Plauža tulkojums). — «Karogs», 1940, 1—4; 1941, 1—6.
- Ziedonis I.* Par atskaņām latviešu dzejā. Jauno Vārds, 1960.

Krievu valodā

- Жирмунский В.* Введение в метрику. М., 1921.
- Жирмунский В.* Рифма, ее история и теория. М., 1923.
- Коваленков А.* Практика современного стихосложения. М., 1960.
- Маяковский В.* Как делать стихи. М., 1952.
- Тимофеев Л.* Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958.
- Томашевский Б.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959.
- Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.
- Штокмар М.* Библиография работ по стихосложению. М., 1934.
- Шульговский Н.* Теория и практика поэтического творчества. СПб, 1914.

Vācu valodā

- Arndt E.* Deutsche Verslehre. Berlin, 1960.

SATURS

IEVADS

Literatūras jēdziens un priekšmets	7
Literārā tēlojuma īpatnības	10
Literatūras šķiriskums, partejiskums un tautiskums	18
Satura un formas attieksmes literatūrā. Mākslinieciskā meistarība	26

DAIĻLITERATŪRAS VEIDI, PAVEIDI UN ŽANRI

Veidi	37
Paveidi un žanri	40
Epikas paveidi un žanri	42
Romāns	43
Epikas vidējās un mazās formas	46
Stāsti	46
Apraksts un tēlojums	48
Fēļetons, humoreska un pamflets	50
Miniatūra, skice, eseja	51
Mazās formas vēstītājā folklorā	52
Liriskas paveidi un žanri	53
Liroepikas paveidi un žanri	62
Poēma	62
Balāde un romance	66
Fābula	68
Drāmas paveidi un žanri	69
Traģēdija	70
Komēdija	72
Drāma	73

DAIĻDARBA KOMPOZICIONĀLAIS VEIDOJUMS

Daiļdarba tēma un ideja	83
Tēma	83
Ideja	86
Tēli, raksturi, tipi un to veidojums	92
Daiļdarba kompozīcija	109
Sižetisku darbu kompozīcija	110
Sižets	111
Tēlu sistēma	121
Sekundārie kompozīcijas elementi un paņēmieni	124
A. <i>Griguļa stāsta «Caur uguni un ūdeni» kompozīcija</i> .	130
G. <i>Priedes lugas «Jaunākā brāļa vasara» kompozīcija</i> .	133
Bezsižetisku darbu kompozīcija	140
V. <i>Luksa dzejoļa «Nav» kompozīcija</i>	150

DAIĻDARBA VALODA

Valoda kā literārā tēlojuma līdzeklis	157
Daiļdarba leksika un frazeoloģija	163
Leksikas pamatmateriāls	163
Leksikas palīgmateriāls	173
Frazeoloģija	178
Speciālie valodas tēlainās izteiksmes līdzekļi	181
Zemteksts	182
Epitets	184
Salīdzinājums un paralēlisms	189
Tropi	194
Metafora	196
Personifikācija	199
Alegorija	200
Simbols	201
Metonīmija un tās paveidi	201
Perifrāze	203
Hiperbola un litota	204
Ironija, sarkasms, humors un satīra	205
Daiļdarba valodas sintakse	210
Teikums, intonācija, interpunkcija	210
Stilistiskās figūras	214
Retoriskie jautājumi, uzrunas un izsauzieni	215

Atkārtojumu figūras	217
Pārējās figūras	224
Noģiedamā runa	223
Daiļdarba valodas fonētiskā organizācija.	230

VĀRSMAS UZBŪVE

Vārsmā	237
Vārsmojuma sistēmas	240
Metriskā jeb antīkā vārsmojuma sistēma	240
Sillabiskā jeb zilbiskā vārsmojuma sistēma	242
Toniskā vārsmojuma sistēma	243
Sillabotoniskā vārsmojuma sistēma	246
Bīvās vārsmas un brīvā dzeja	252
Latviešu tautas dziesmu metrikas īpatnības	254
Atskaņas	253
Pants un strofa	268
Jēdziens par pantu un strofu	268
Pantu formas un strofas	271
Literatūra	299

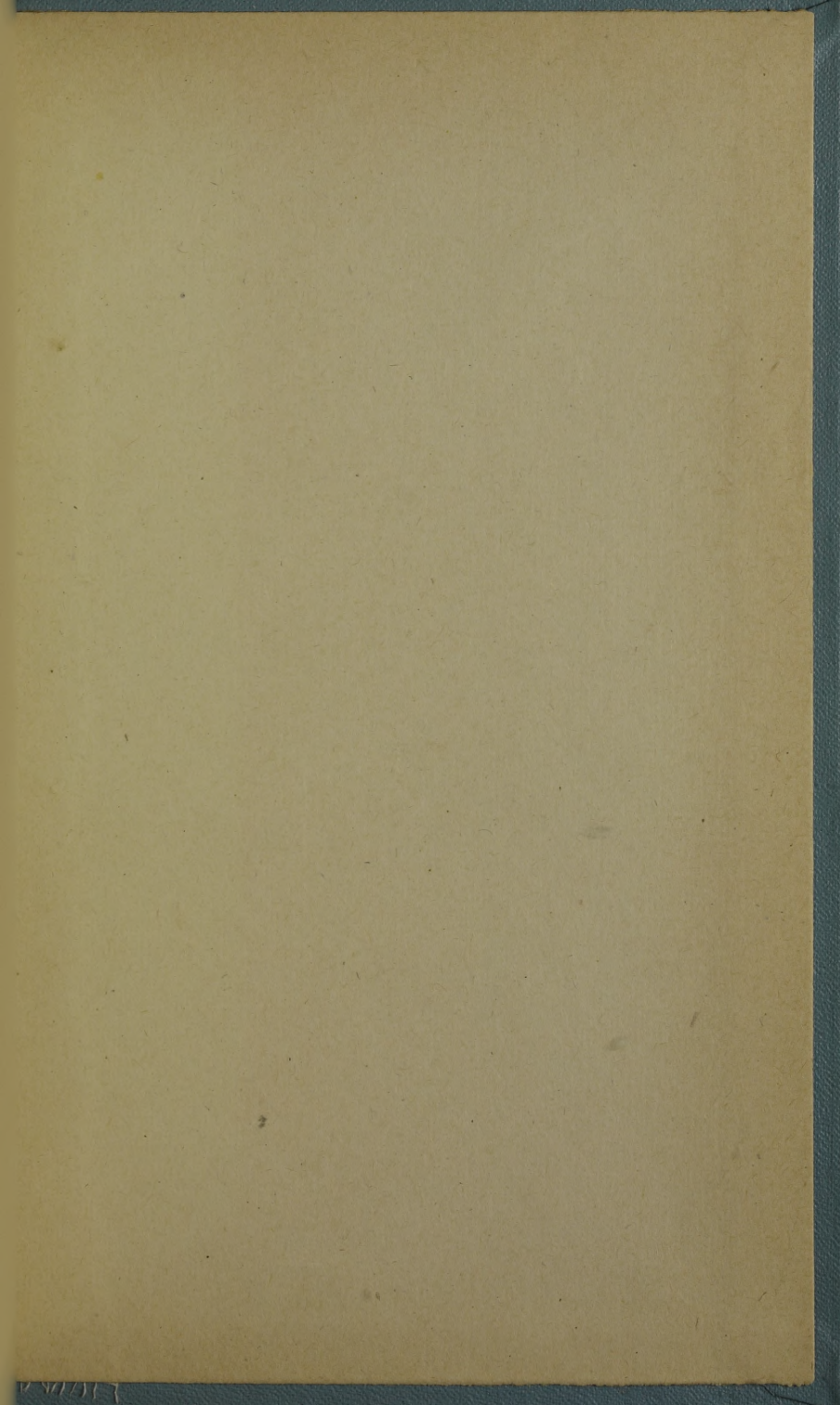
V. Valeinis
P O Ē T I K A

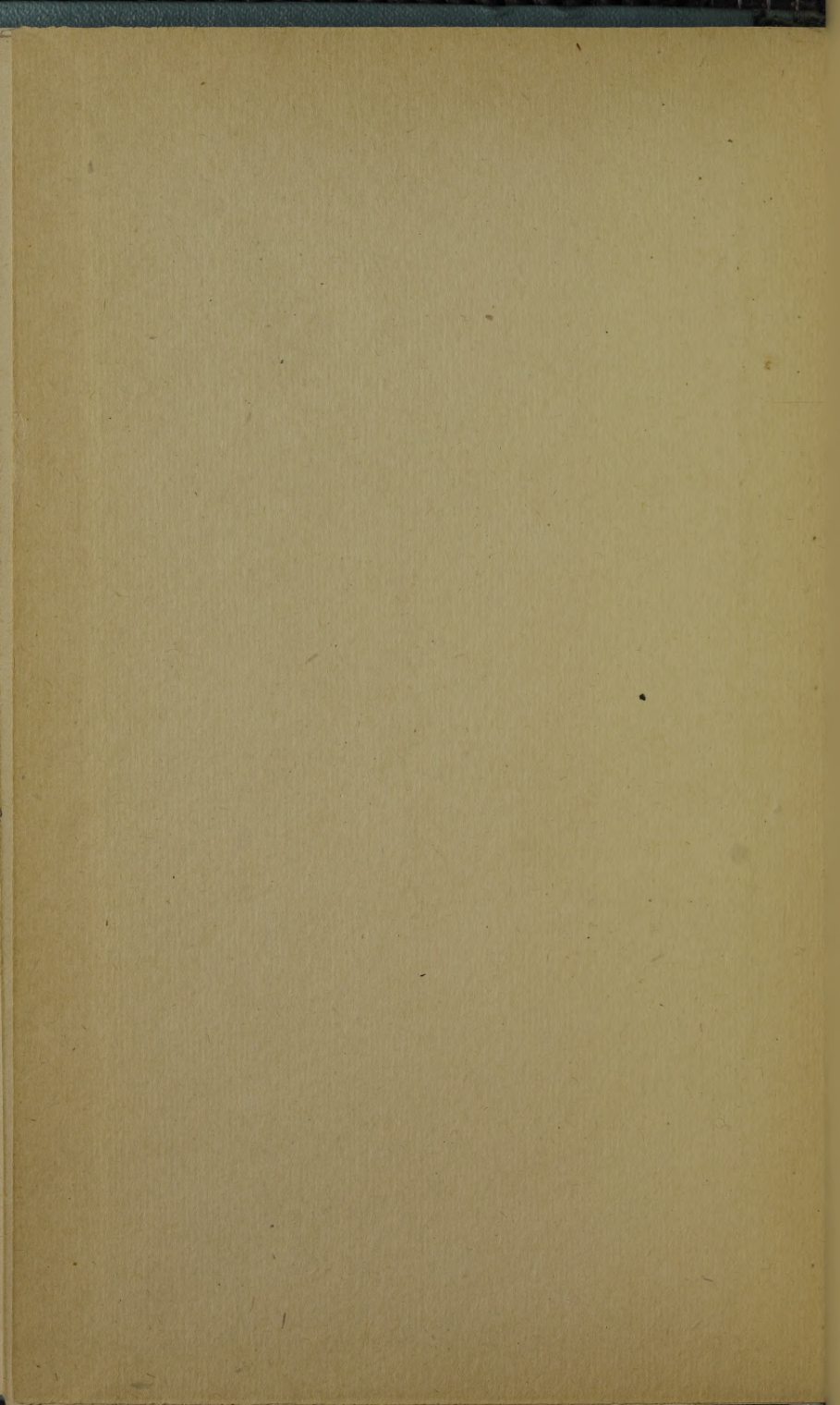
Vāku un titullapu zīmējis T. Lakšēvics

Redaktors J. Osmanis. Māksl. redaktors
A. Jēgers. Tehn. redaktors V. Silīņš. Korek-
tore T. Vilsone

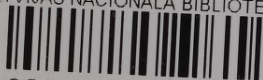
Nodota salikšanai 1961. g. 22. jūlijā. Parak-
stīta iespiešanai 1961. g. 9. oktobrī. Papīra
formāts 84×108/32. 9,88 fiz. iespiedl. 16,2 uzsk.
iespiedl. 15,64 izdevn. l. Metiens 10 000 eks.
JT 03971. Maksā 83 kap.

Latvijas Valsts izdevniecība Rīgā, Padomju
bulv. 24. Pasūt. 14598-D1856. Iespiesta Lat-
vijas PSR Kultūras ministrijas Poligrāfisko
uzņēmumu pārvaldes 3. tipogrāfijā Rīgā,
Ļeņina ielā 137/139. Pasūt. 551.





LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0309065289

0168