

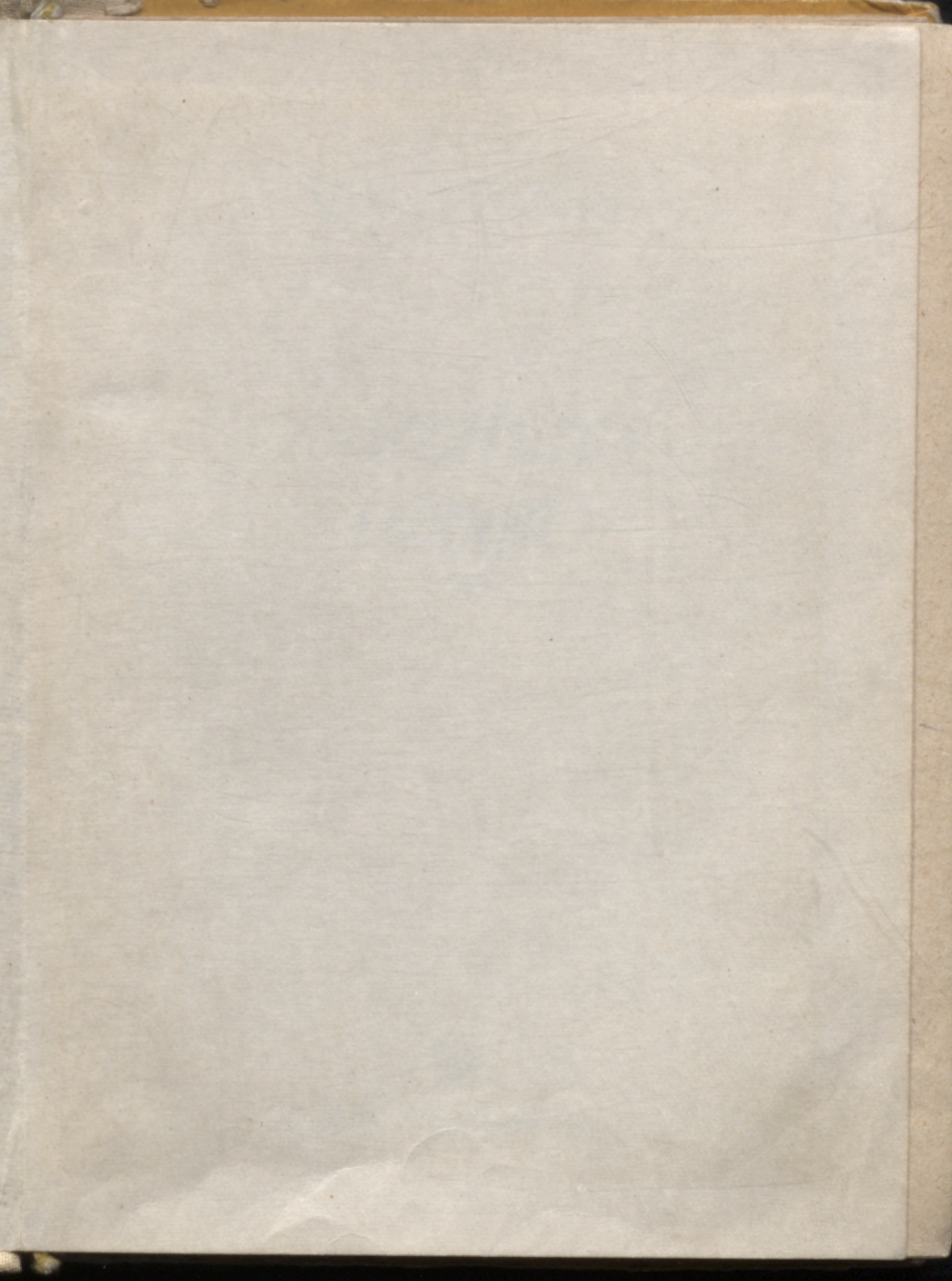
L 83-3
20

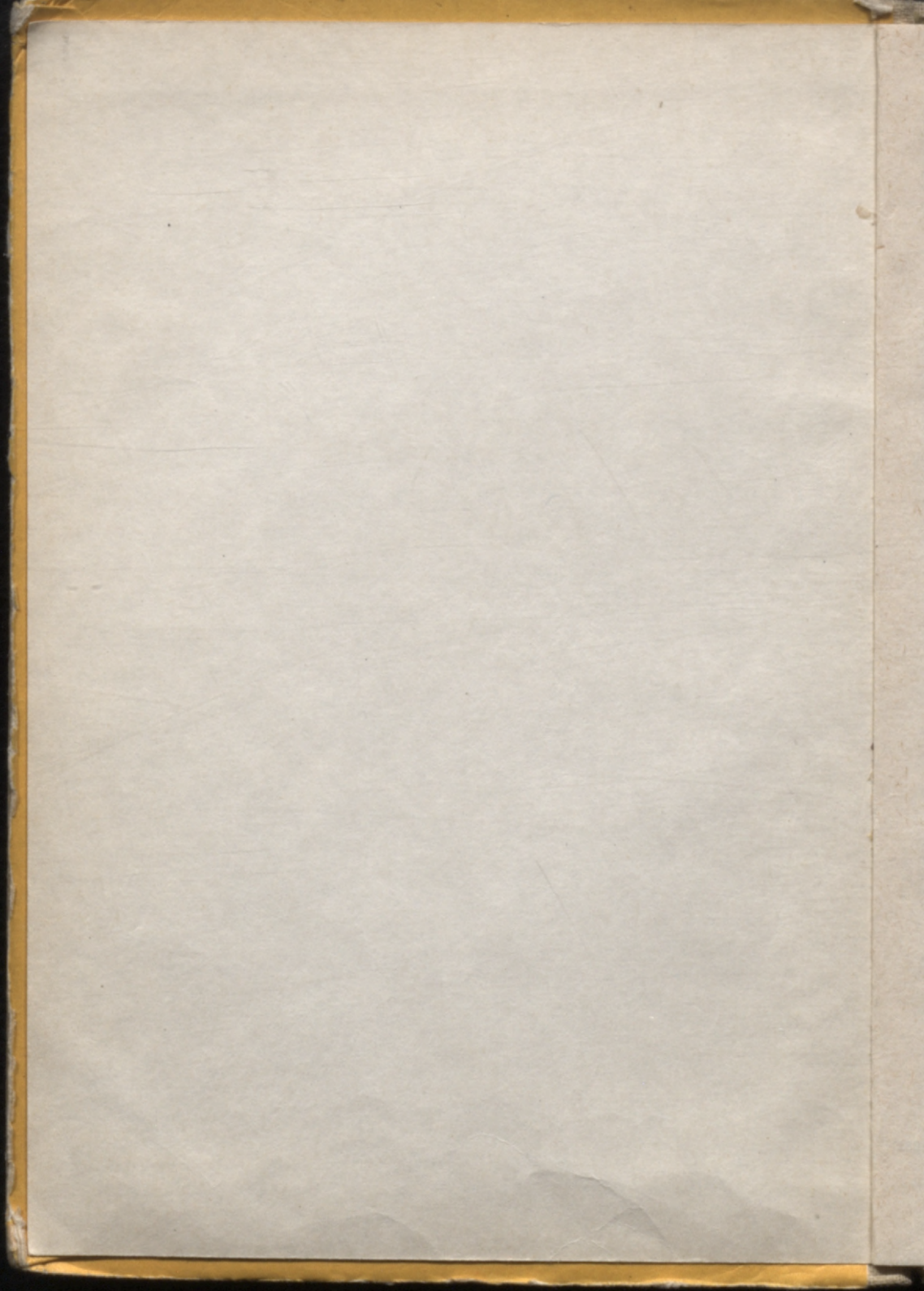
V. VALEINIS

*Literatūras
teorija*



V. VALEINIS • Literatūras teorija





L 83-3
20

L
8

V. VALEINIS

*Literatūras
teorija*

daiļ-
pie
ltīta
nātu

lota,
grā-
mos.
s un

rētu
utā-
tūra

šim
cesu
par
nav
pat
zīmi

enot
verts
laļās

rmu-
lienu
i un
z šo



RIGA «ZVAIGZNE» 1982

8
83.3(0)
Va283

Vija Lāča Latv. PSR
VALSTS BIBLIOTĒKA

~~88-3.247~~
0307082087

literatūras
teorija

Recenzējis B. Tabūns

V 70202-205—190.82.4603000000
M802(11)—82

© «Zvaigzne», 1982

PRIEKŠVārds

Sajā grāmatā aplūkotas svarīgākās likumības, kas piemīt daiļliteratūrai un tās vēsturiskajai attīstībai. Mazāk kavējoties pie atsevišķa daiļdarba izveides jautājumiem, galvenā uzmanība veltīta tam, lai zināšanas par literatūru sistematizētu un padziļinātu atbilstoši literatūrteorētiskās domas attīstībai mūsdienās.

Latviešu valodā tā ir pirmā šāda veida grāmata. Tā veidota, ievērojot jaunākos atzinumus, kas izteikti gan literatūrteorijas grāmatās, gan citos izdevumos, tāpat periodikā publicētos apcerējumos. Ir mēģināts pēc iespējas vairāk balstīties uz latviešu literatūras un literatūrzinātnes vēsturi un sasniegumiem.

Protams, šī teorijas grāmata ir tikai pamats un palīgs, varētu teikt, ievadijums plašākai un tālākai patstāvīgai literatūras jautājumu apguvei. Šim nolūkam grāmatas beigās uzrādīta literatūra (pa nodaļām).

Grūtības teorijas apgūvē bieži vien rodas tāpēc, ka līdz šim literatūrvēstures grāmatās un vispār apcerēs par literāro procesu ne katrreiz pietiekami ievērots tas, ko N. Černiševskis teicis par vēstures un teorijas ciešo vienotību: «Bez priekšmeta vēstures nav priekšmeta teorijas; bet arī bez priekšmeta teorijas nevar būt pat domas par tā vēsturi, jo trūkst izpratnes par priekšmetu, tā nozīmi un robežām.»¹

Ievērojot vēstures un teorijas ciešo saistību, ir mēģināts vienot vēsturisko un loģisko aspektu. Vēsturiskais atskats vispirms ietverts grāmatas ievaddaļā, bet uz vēsturi balstās arī tālākajās nodaļās risināmās mūsdienu teorētiskās problēmas.

Grāmatā galvenais uzsvars likts nevis uz definīcijām un formulējumiem, bet uz iepazīstinājumu ar dažādām pagātnes un mūsdienu pieejām un viedokļiem, jo literatūrteorija ar saviem jēdzieniem un atziņām nemitīgi attīstās un precizējas. Akcents ir likts tieši uz šo precizēšanos attīstībā.

¹ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. — М., 1949, т. 2, с. 265—266.

THE [illegible]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

[illegible text]

IEVADS

I. LITERATŪRTEORIJA KĀ LITERATŪRZINĀTNES NOZARE

Literatūrteorijas priekšmets, uzdevums, struktūra un vieta literatūrzinātnē. Noskaidrojot kādas zinātnes specifiku, jānosaka tās priekšmets un uzdevums. Literatūrzinātne pēti literatūru. Katrai literatūrzinātnes nozarei — literatūrvēsturei, literatūrkritikai un literatūrteorijai — kopēja izpētes priekšmetā — literatūrā — ir savs specifisks izpētes priekšmets.

Par literatūrteorijas *priekšmetu* uzskatāmas *daiļliteratūras vispārīgās likumības*. Literatūrteorija tās pēti gan atsevišķu daiļdarbu izveidē (te tām pievēršas galvenokārt tāda literatūrteorijas nozare kā poētika), gan rakstnieka daiļrades procesā (te literatūrteorija robežojas ar daiļrades psiholoģiju), gan arī literatūras attīstības vēsturiskajā procesā (uz šo likumību izpēti balstās literatūrvēstures metodoloģija).

Literatūrteorijas *uzdevums* ir vispārīgo literatūras kategoriju un likumību noskaidrošana. Citiem vārdiem, literatūrteorijas galvenais uzdevums ir noskaidrot literatūras kā mākslas specifiku vispār un tās attīstības specifiku. Tādā sakarā literatūrteorijai ir divas pamatdaļas. Pirmajā daļā daiļliteratūra tiek aplūkota kā mākslas veids, otrajā daļā tiek aplūktas tās vēsturiskās attīstības formas un likumības. Aplūkojot literatūru kā mākslas veidu, noskaidrojami tādi jautājumi kā mākslinieciskās izziņas un literāra tēla specifika, daiļrades specifika, literatūras sabiedriskā nozīme, literatūras vieta starp citām mākslām un literatūras veidi. Otrajā daļā tiek aplūktas tādas literatūras vēsturiskās attīstības formas kā daiļdarbu patoss un tā veidi, literārie žanri, daiļrades metode, literārie virzieni un stili.

Grāmatā bez tam ietverta trešā daļa, kurā risinātas aktuālas daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas, kas divos pēdējos gadu desmitos saistījušas sevišķu uzmanību.

Literatūrteorija, pētījot nevis atsevišķas «izņēmuma» parādības, bet būtiskas sakarības un vispārīgās likumības, skata tās literatūras attieksmē pret tēloto īstenību, kā arī attieksmē pret citām sabiedriskās apziņas formām. Līdz ar to centrā izvirzās ar valodu veidota tēla specifika — gan atsevišķa tēla vārdiskā struktūra, gan tēlu

sistēma, kam pakļaujas likumības daiļdarba kompozīcijā un valodā atbilstoši vēsturiskajām attīstības formām (patosa veidiem, žanriem, metodēm, virzieniem, stilēm).

Tādējādi literatūrteorija ir zinātne par daiļliteratūras specifiku un attīstības likumbām, par literatūras tomu dzīves izziņā un sabiedrības idejiski estētiskajā audzināšanā; tā ir zinātne par daiļrades īpatnībām un daiļdarba izveides, analīzes un vērtējuma principiem.

Literatūrteorijai ir dialektiska sakarība ar pārējām literatūrziņātnes nozarēm un arī atkarība no tām. Savos vispārinājumos tā balstās ne tikai uz pašu daiļliteratūru, bet arī uz tiem skaidrojumiem un vērtējumiem, ko devuši literatūrkritiķi un literatūrvēsturnieki. Un, jo dziļāk teorija ietiecas pasaules daiļliteratūrā un tajos vērtējumos, ko devuši kritiķi un vēsturnieki, jo nozīmīgākus secinājumus tā dod literārajai praksei, tas ir, gan rakstniecībai, gan zinātnei par to. Un otrādi — jo vairāk kritiķi un vēsturnieki savā darbā balstās uz literatūrteoriju, jo sekmīgāk tie veic savu darbū, tāpēc ka, runājot N. Cerniševska vārdiem, bez priekšmeta teorijas nevar būt pat domas par tā vēsturi.

Noskaidrojot literatūras būtību un attīstības likumības, literatūrteorija veido teorētisku bāzi literatūrvēsturei un literatūrkritikai, to metodoloģijai. Skaidrojot literatūras būtību un sociālo funkciju, aplūkojot satura un formas jautājumus, mākslas tēla kvalitātes un daiļdarba vērtējuma kritērijus, literatūrteorija top par bāzi literatūrkritikas metodoloģijai. (Tas realizēts galvenokārt šīs grāmatas pirmajā un trešajā daļā.) Bet, skaidrojot literatūras attīstības vēsturiskās formas un likumības, literatūrteorija pamato literatūras procesa izpēti metodoloģiskos principus. (Tas notiek galvenokārt grāmatas otrajā daļā.)

Tādējādi literatūrteorētisko atziņu izlietojums literatūrzinātnes praktiskajās nozarēs top par dažādu konkrētu nozaru metodoloģisko pamatu.

Literatūrkritikas un literatūrvēstures metodoloģijas jautājumiem mūsdienu padomju literatūrzinātnē tiek veltīta liela uzmanība. Parādās daudz grāmatu un rakstu, kuros tiek skaidrota pieeja priekšmetam un darba principi.¹

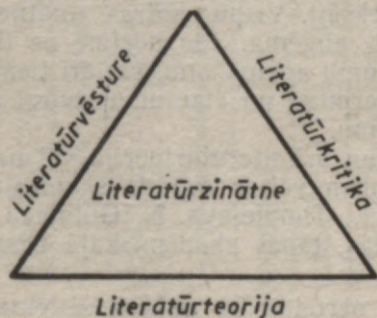
¹ Dažas jaunākās grāmatas par literatūrkritikas metodoloģiju: *Borevs J.* Literatūras un mākslas kritika: Teorijas un metodoloģijas problēmas. — R., 1977; *Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии.* — М., 1977; *Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии.* — М., 1980.

Dažas septiņdesmito gadu grāmatas par literatūrvēstures metodoloģiju: *Борщук В. И.* История литературы и современность. — М., 1972; *Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения.* — Л., 1974; *Современная советская историко-литературная наука: Актуальные вопросы.* — Л., 1975.

Runājot par literatūrteorijas vietu starp pārējām literatūrzinātnes nozarēm, īpaša uzmanība pievēršama jautājumam par tās attiecībām ar literatūrzinātnisko metodoloģiju. Agrāk metodoloģiju bieži mēdza pakārtot literatūrteorijai (L. Timofejevs) vai arī otrādi (poļu zinātnieks J. Kleiners). Tagad tās šķir gan izpētes priekšmeta, gan uzdevumu ziņā. Metodoloģijas priekšmets ir nevis daiļliteratūra, bet literatūras izpētes metodes, principi, to pamatojums pasaules uzskatā. Metodoloģija ir mācība par literatūras pētišanas metodēm — tagadējām un bijušām, vēsturiskām (historiogrāfija). Tātad abas tās ir teorijas, tikai metodoloģija ir nevis daiļliteratūras teorija, bet literatūrzinātnes teorija, jo pievēršas nevis pašas daiļliteratūras, bet gan literatūrzinātnes, literatūras pētišanas vispārīgajām likumbām (kuras, protams, izriet no pašas daiļliteratūras izpētes).¹ Tās realizē praktiskā literatūrzinātniskā darba metodika, kas noskaidro un māca apgūt noderīgākos paņēmienus literatūras izpētes, analīzes un vērtējuma metodoloģisko principu realizēšanā.

Sai pašā sakarā kā īpašs izvirzās vēl arī jautājums par literatūrteorijas un poētikas attiecībām. Ar poētiku mūsdienās saprot vai nu kāda rakstnieka meistarības īpatnības, vai arī mācību par daiļdarba veidojumu.² Poētika tātad ir šaurāks jēdziens nekā literatūrteorija. Tā ir tā daļa no literatūrteorijas, kas attiecas uz daiļdarba izveidi, uz tēlojuma līdzekļiem un paņēmieniem.

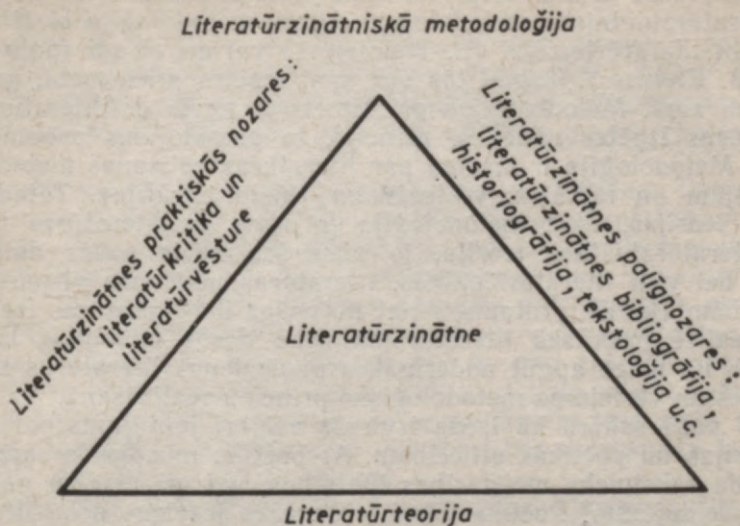
Vispār literatūrzinātnes sadalījumu var atveidot ar shēmu palīdzību.



¹ Sk.: *Курилов В.* Методология литературоведения или теория литературы. — Вопросы литературы, 1968, № 12, с. 148—152; *Бахтин М.* К методологии литературоведения. — В кн.: Контекст 1974. М., 1975, с. 203—212; *Бушмин А. С.* Методологические вопросы литературоведческих исследований. — Л., 1966, с. 20.

² Poētikas un literatūrteorijas nošķiršanas tendence īsti parādās XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā.

Vai pilnīgākā veidā:



Protams, šeit īsumā raksturotā literatūrzinātnes sistēma nav ne pilnīga, ne gluži precīza, tāpat kā maz pilnīga ir arī pati literatūrteorija kā sistēma iekšēji. Vispār katras zinātnes ideālais stāvoklis ir stingra monistiska sistēma. Tas nozīmē ne tikai skaidru izpētes priekšmeta un uzdevumu apzināšanu, bet arī tiem atbilstošu noteiktu kategoriju, precīzu terminu un atzinumu izvirzi un to iekšēju sakārtojumu un pakārtojumu.

Literatūrzinātnē un arī literatūrteorijā vēl nav stabilas sistēmas un daudziem terminiem vēl ir dažāds skaidrojums (sk. atšķirības arī programmās un L. Timofejeva, N. Guļajeva, G. Pospelova literatūrteorijas grāmatās, tāpat akadēmiskajā trissējumu «Literatūras teorijā»).

Neviena zinātne nerodas kā gatava sistēma. Par tādu tā top. Literatūrzinātne par tādu top ilgi (galvenokārt kopš XVIII gadsimta) un grūti, ne mazāk grūti kā psiholoģija.

Patiesībā neviena zinātne nekad nav pilnīgi pabeigta sistēma, kur nekas vairs nav darāms. Kā par Rīgu nekad nevarēs teikt, ka tā ir gatava, tāpat arī par katru zinātni.

Pats sistēmas veidošanās process parasti ir samērā nesistemātisks, līdzīgs atsevišķu izlūku gājieniem salīdzinājumā ar frontes sistēmu, kas tiem seko. Mūsdienās padomju literatūrteorijas laukā tādu izlūku lomu veic ne vairs tikai atsevišķi cilvēki, bet arī kopē-

jas apspriedes, diskusijas, kuru materiālus atspoguļo periodikā, izdod grāmatās.

Pie aktuālākajiem mūsdienu literatūrteorijas jautājumiem pieder žānru un stilu jautājumi, literatūrvēstures un literatūrkritikas metodoloģijas jautājumi, nosacītā tēlainība mākslā, lasītāju uztveres izpēte («literatūras socioloģija»), daiļrades metodes jautājumi, mākslinieciskuma kritēriju problēmas, daiļdarba analīzes metodoloģijas un metodikas jautājumi u. c.

Robežzinātnes. Līdz šim aplūkota literatūrteorijas vieta literatūrzinātnē. Tagad ielūkosimies literatūrteorijas un vispār literatūrzinātnes sakaros ar citām robežzinātnēm. Spilgtāku priekšstatu par to var dot šāda tabula:¹

Literatūrzinātnes metodoloģija un literatūrteorija	Literatūrvēsture	Literatūrkritika	Palīdzībaszāres: literatūrzinātnes bibliogrāfija, historiogrāfija, tekstoloģija u. c.
Zinātņu metodoloģija			
Psiholoģija			
Vispārīgā valodniecība			
Mākslas teorija			
Estētika			
Vispārīgā vēsture			
Sabiedriskās un estētiskās domas vēsture			
Literārās valodas vēsture			
Etnogrāfija, folkloristika			
Socioloģija			
Etika			
Filozofija (aksioloģija)			
Psiholoģija (daiļrades un raksturu)			
Analīzes palīdzīdzekļi: matemātiskā statistika un praktiskā kibernetika			

Robežzinātņu sakārtojums, protams, ir stipri relatīvs. Zinātnes, kas robežojas ar literatūrzinātnes metodoloģiju un literatūrteoriju, bez šaubām, stāv līdzās arī literatūrvēsturei un literatūrkritikai — un arī otrādi. Piemēram, socioloģija, kuras atzinumi sevišķi noderīgi

¹ Nedaudz pārveidota B. Meilaha dotā shēma (Вопросы методологии литературоведения: Сб. ст. — М., 1966, с. 139).

aktuālajai kritikai, savā veidā kalpo arī literatūrvēsturei un literatūrteorijai.

Blakus filozofijai, psiholoģijai un socioloģijai pastāv arī tādi jēdzieni kā «literatūras filozofija», «literārās jaunrades psiholoģija», «literatūras socioloģija». Ar literatūras filozofiju sāprot literatūrteorijas un literatūrzinātniskās metodoloģijas pamatprincipu izpēti — daiļdarba un citu literāro parādību būtības izpēti, literatūras estētikas un aksioloģiju. Literārās jaunrades psiholoģija kā daiļrades psiholoģijas sastāvdaļa, būdama uz robežas starp literatūrzinātne un psiholoģiju, cieši saistīta arī ar lasītāja uztveres psiholoģiju. Arī literatūras socioloģijai ir divas līdzīgas puses — tā pēti daiļradi kā sociālās pieredzes individuālo izpausmi un arī daiļdarbu «dzīvi» sabiedrībā.

Pievērsīsimies tām tuvākajām zinātnēm, kurām literatūrteorija pakārtojas. Literatūrteorija ir ne tikai daļa no literatūrzinātnes, bet vienlaikus arī daļa no vispārīgās mākslas teorijas un līdz ar to daļa no estētikas. Shēmā to varētu attēlot tā:



Mākslas teorija ir zinātne par mākslas vispārīgajām likumbām, par tās pamatprincipiem. Mākslas teorija ir tikai tā daļa no estētikas, kas attiecas uz mākslu. Estētikas priekšmets ir plašāks par mākslu. Tā ir zinātne par dzīves un mākslas emocionālo uztveri no skaistuma viedokļa (gr. *aisthēsis* — sajūta, jūtas).

Diemžēl, definējot estētiku kā zinātne, pārāk bieži (pie tam tikpat kā visās mācību programmās) pieļauj šādu apli: estētika ir mācība

par estētisko. Tad jau analogi matemātika ir mācība par matemātisko un loģika — mācība par loģisko utt.

Jau pagājušā gadsimta beigās J. Kalniņš, runājot par estētiku, centās atšifrēt «estētisko»: «Estētika ir zinība, kura izskaidro, kas daile ir, iekš kā viņa pastāv, noteic dažādo mākslu formas un līdzekļus un nodibina, kāpēc tam tā un ne citādi vajaga būt.»¹

Protams, te no mūsdienu viedokļa varam uzrādīt neprecizitātes (piemēram, estētika nav mācība tikai par skaistu un nav arī izklausējama mākslas teorijā), taču, ja tiks risināts jautājums, «kas daile ir, iekš kā viņa pastāv», tad nonāks arī līdz skatījumam no «skaists—neskaists», «patīk—nepatīk» viedokļa, citiem vārdiem, līdz tai uztverei un attieksmei, kuru L. Stolovičs, savā estētikas definīcijā atšifrējot «estētisko», sauc par «idejiski emocionālo» un par «viengabalīgi jutekliski tēlaino».²

Cilvēka estētiskajās attiecībās ar īstenību ir divas puses — objektīvā un subjektīvā. Tās cieši saistītas un nav pretstatāmas. Estētiskās īpašības, kas ir pašā objektīvajā īstenībā, izpaužas, atklājas, atspoguļojas tikai cilvēka estētiskās uztveres formās, kategorijās (skaists, cildens, traģisks, komisks utt.). Tādējādi estētiskajā attieksmē, estētiskajā uztverumā notiek objekta un subjekta pretstatījuma dialektisks atcēlums. Patiesībā tāda pretstatījuma nav arī pašā dzīvē, jo jau visa dzīves norise iespējama tikai «es» un ār pasaules saistībā, kur objekts un subjekts saistīts ciešās cēloņu un sekū sakarībās un kur viss savu jēgu iegūst noteiktās šo attiecību koordinātās. Tāpat kā derīgais saistīts ar noderīgumu mums, arī estētiskais — ar mūsu emocionālo reakciju. Ir objektīvi dotumi, kas valdzina, bet tas nenozīmē, ka pats valdzinājums, patika un nepatika, mīlestība (arī ironija, humors un satīra) ir īstenībā, objektos, ko mēs estētiski atspoguļojam. Tie jau ir pašā atspoguļojuma, psihiskas reaģēšanas veidi, tāpat kā smieklī pieder mums, nevis pašai īstenībai.

Līdz piecdesmito gadu vidum padomju estētikā netika pietiekami izcelta subjektīvā faktora aktīvā loma mākslā un vispār īstenības estētiskajā apgūvē. A. Burova nopelnis ir tas, ka viņš pirmais padomju estētikā³ mākslas specifiku pamatoja ar tās galvenā priekšmeta noskaidrojumu, mākslas centrā izvirzot cilvēka rakstura, viņa pārdzīvojumu estētisko uztverumu un izvērtējumu. Mākslu var aplūkot no dažādiem viedokļiem, bet novērtēt var tikai no tā viedokļa, kas ir māksla, tās priekšmets un funkcija. Tikai realizējot savu

¹ Kalniņš J. Latviešu rakstniecības teorija. — Jelgavā, 1892, 99. lpp.

² Stolovičs L. Estētikas priekšmets. — R., 1962, 70. lpp.

³ Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. — М., 1956. Plašāk par A. Burova grāmatas nozīmi sk. nodaļā «Māksla kā estētiska parādība, tās priekšmets, saturs un uzdevums».

specifisko, māksliniecisko funkciju¹, māksla var veikt dažādas funkcijas, arī ētiski praktiskās. Pēdējās īsta māksla vienmēr veikusi. Bet, kā uzsver Ļ. Tolstojs, ja mākslas svaru kausos ētiskais plecs paceļas pārāk augstu, tad estētiskais noslīd pārāk zemu. Tā tas, piemēram, bija veclatviešu moralizējošā literatūrā, bet ne tikai tur.

Tādējādi literatūrteorija, būdama literatūrzinātnes un reizē mākslas teorijas un estētikas sastāvdaļa, risina literatūras pamatjautājumus, filozofiskus jautājumus. Par literatūrteorijas filozofisko ievirzi un raksturu liecina arī tas, ka literatūrteorētiskās domas izcilākie pārstāvji no Platona un Aristoteļa (IV gs. p. m. ē.) līdz D. Didro (XVIII gs. otrā puse) vairāk nekā 2000 gadu bijuši filozofi. G. Pospelovs šai sakarā laiku literatūrteorijas attīstībā līdz XVIII gadsimtam sauc par pirmsliteratūrzinātnisko un arī par filozofisko.² Bet arī vēlākajos laikos, lai cik lielā mērā literatūrteorija katrā laikmetā bijusi saistīta ar filozofu darbību un filozofiju, tā vienmēr bijusi un ir filozofiska zinātne un kā tāda ir cieši saistīta ar pasaules uzskatu.

Padomju literatūrteorija, balstīdamās uz marksistiski ļeņinisko filozofiju, nostājas partejiskas cīņas pozīcijā pret buržuāziskajām mākslas teorijām (tīrās mākslas teorija, viena plūduma teorija u. c.).

II. ISAS ZIŅAS PAR LITERATŪRTEORĒTISKĀS DOMAS ATTĪSTĪBU³

Literatūrteorētiskās domas attīstības agrākajos posmos, pat vēl līdz XVIII gadsimtam, bija raksturīga literatūras specifikas interpretācija ārpus tās vēsturiskās evolūcijas, jo vēl nebija izveidojusies vēsturiska pieeja. Toties literatūrteorija savos agrīnajos attīstības posmos bija cieši saaugusi ar filozofiju un estētiku (sākot jau no filozofiem Platona un Aristoteļa). Tādā sakarā laiku līdz XVIII gadsimtam pat mēdz dēvēt par filozofisko literatūrteorijas attīstības laikmetu.

¹ «Bez šaubām, mākslai vispirms jābūt mākslai.. ja tajā nav poēzijas, tajā nevar būt ne skaistu domu, ne kādu jautājumu.» rakstīja V. Beļinskis. Grām.: *Beļinskis V. Filozofiski kritisku rakstu izlase.* — R., 1955, 2. sēj., 341. lpp.

² *Поспелов Г. Н. Теория литературы.* — М., 1978, с. 5—6.

³ Izvērstākus apskatus par literatūrteorētiskās domas attīstību Eiropā var atrast gan literatūrteorijas mācību grāmatās (sk. literatūras sarakstu), gan PSRS Zinātņu akadēmijas trīsējumu grāmatā (1962—1965), tāpat daļēji literatūrvēstures grāmatās. Latviešu valodā apskati par estētiskās un literatūrteorētiskās domas attīstību atrodami šādās grāmatās: «Marksistiski ļeņiniskās estētikas pamati» (R., 1961), P. Zeiles monogrāfijā «Estētiskā doma Latvijā» (R., 1976), P. Zeiles redakcijā izdotajā augstskolu mācību grāmatā «Estētika» (R., 1981).

1. LITERATŪRTEORETISKĀ DOMA ANTIKAJĀ PASAULĒ

Jau antīkajā pasaulē var saziņēt gan ideālistiskas (Platons), gan materiālistiskas (Aristotelis) tendences mākslas izpratnē.

Platons mācīja, ka skaistais pastāv ideju pasaulē, bet jutekliski uztveramajā pasaulē ir tikai tā atspulgi, kopijas. Tā kā māksla, literatūra atdarina ārējo pasauli, tā kopē kopijas. Māksla tver ēnu ēnas. Tāpēc māksla nespēj kalpot pasaules izziņai. Būdam saistīta ar juteklisko uztveri, tā nespēj pacelties līdz ideju uztverei. To spēj tikai filozofija, kas balstās uz prātu. Māksla spēj tvert tikai to nelielo patiesības daļu, kas ieslēpta atsevišķā parādībā, bet tīrā, idejas veidā nav izlobāma. Platons tāpat nodala vispārīgo kā būtisko (ideja), bet maldās, pretstatot to atsevišķajai parādībai. Saisot mākslu tikai ar jutekliski uztveramo parādību pasauli, Platons to degradē ne tikai no izziņas, bet arī no audzināšanas viedokļa. Māksla, pēc viņa domām, modina cilvēkā visu juteklisko un izjauc nepieciešamo harmoniju.

Aristotelis, tāpat kā viņa skolotājs Platons, par mākslas uzdevumu izvirza pasaules «atdarināšanu» (attēlošanu), taču atšķirībā no Platona uzsver mākslas lomu dzīves izziņā un cilvēku audzināšanā.

Aristotelis izteicis vairākas pirmreizīgas atziņas. Viena no tām ir par māksliniecisko vispārinājumu un tā iespējamo nesakrītību ar atsevišķo parādību. Dzejniekam (rakstniekam) nav obligāti jātēlo patiesi notikušais, bet katrā ziņā tas, «kas varētu notikt saskaņā ar varbūtību un nepieciešamību». Šī «nepieciešamība» (likumsakarība) var izpausties arī atsevišķā faktā, tāpēc tā atdarināšana nav nepieļaujama.

Pirmreizīgas atziņas Aristotelis izteicis arī par to, kāds saturs ietverams tēlos. Tajos jāietver esamība, šķietamība un jābūtība.¹

Sevišķi atzīmējams Aristoteļa lielais ieguldījums literatūras veidu sadalījumā. Lūk, viņa slavenais teikums, kas iet cauri gadu tūkstošiem: «Mēs varam vai nu stāstīt, tas ir, liekot stāstīt kādai citai personai, kā to dara Homērs, vai savā personā, neaizstājot sevi ar citu, vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā.»² Ir bijuši arī citi dalījuma pamati (G. Hēgelim u. c.), taču tie nav spējuši mazināt šā formulējuma nozīmi.

¹ N. Čerņiševskim: отражение, осмысление, приговор.

² *Aristotelis*. Poētika. — R., 1959, 38. lpp. S. Ķemeres tulkojumā: «Atdarināt ir iespējams, gan stāstot (vai nu stāstītājam kļūstot par citu personu, kā to dara Homērs, vai paliekot pašam un nemainoties), gan parādot visus kā darbībā esošus un darbīgus (rīkojošos).» Precīzāk te pārtulkotas beigas — par drāmu.

Aristotelis savā «Poētikā», vispārinot tā laika literāro pieredzi, daudzos jautājumos izteicis svarīgas atziņas (piemēram, par tragēdiju), kas nozīmi nezaudē arī šodien.

No antikajām poētikām minama vēl Romas dzejnieka Horācija «Dzejas māksla». Pēc Horācija domām, literatūras uzdevums ir valdzinot pamācīt. Horācija poētika vēlāk noderēja par paraugu tāpat dzejas valodā sacerētājam N. Bualo «Dzejas mākslai».

2. MAKSLAS UN LITERATŪRAS TEORIJA RENEŠANSES LAIKĀ

Nozīmīgs mākslas un literatūras teorijas attīstības posms ir renesanses laiks. Jaunās, kapitālistiskās formācijas rašanās feodālās sistēmas ietvaros nosaka to, ka estētiskā doma izvirzās kā spēcīga viduslaiku ideoloģijas noraidītāja.

Mākslas ciešais sakars ar dzīvi un zinātni pamatoja jaunus atzinumus estētikā. Renesanses kultūru F. Engelss nosaucis par vislielāko apvērsumu, ko līdz tam piedzīvojusi cilvēce, par laikmetu, kam bija vajadzīgi titāni un kas radīja tos. Tieši renesanses laikā pirmo reizi cilvēces vēsturē cilvēks sāka apzināties savas individuālās iniciatīvas un varešanas iespējas. Kā ideāls izvirzījās dabisks, brīvs, harmoniski attīstīts cilvēks ar savu uzņēmības un pašierosmes pilno personību, kas ir brīva no reliģiskiem aizspriedumiem, no pakļautības garīgām un laicīgām varām.

Apliecinot zemes dzīvi un atjaunojot antikā materiālisma tradīcijas, renesanses pārstāvji pretstatā viduslaikiem risina nevis «dievišķā skaistuma» problēmas, bet konkrētus dzīves un mākslas prakses jautājumus. Mākslā parādās spilgtas reālisma tendences, tēlu individualizācijas tendences. Sevišķi spilgti tas izpaužas tēlotājās mākslās, kuras šai laikā ir «vadošās» (Leonardo da Vinči, Mikelandželo, Rafaēls, L. Alberti, A. Dīrers u. c.).

Literatūrā un literatūrteoriijā nozīmīgāko ieguldījumu devuši Dante (apcerējums «Par tautas valodu»), F. Petrarka, Dž. Bokačo. Spilgts sadzīves reālisms literatūrā ienāca ar F. Rablē daiļradi. Augstāko attīstību tas sasniedza Šekspīra dramaturģijā. Tēlu spilgtā individualizācija, kas vienlaikus ietvēra plašu vispārinājumu, deva pamatu K. Marksam Šekspīra daiļradi izvirzīt kā reālistiskā tēlojuma paraugu, to pretstatot romantiskajai «šillerizācijai». Izcils renesanses reālisma pārstāvis ir arī Servantess — gan ar savu romānu «Dons Kihots» kā parodiju par viduslaiku bruņinieku romāniem, gan arī ar savām teorētiskajām atziņām par izdomas lomu vispārinājumos un pārspilējumos.

Renesanses laika teorētīki cieši pietuvojās problēmai par vispārīgā un atsevišķā vienotību mākslas tēlā, meklējot samēru starp

individuālo un vispārīgo. Pamatos renesanses estētika, kas par sistēmu vēl neizveidojās, bija materiālistiska un reālistiska, lai arī sociālā ziņā vēl maz orientēta, jo centrā paturēja vispārīgo, dabisko, universālo cilvēku. Īpaši tas sakāms par teoriju. Pati mākslas prakse šai ziņā bija spēcīgāka.

Vēlās renesanses un baroka laikā, tas ir, no XVI gadsimta līdz klasicisma sākumam (XVII gs.), tiek izdotas antīkās poētikas, taču rodas arī opozīcija pret to kanonizāciju.

Vācijā vēlās renesanses atskaņas izmanāmas M. Opica «Grāmatā par vācu dzeju» (1624). Latvijā vācu feodālās literatūras izkopējiem to pārstrādāja J. Višmanis un izdeva ar nosaukumu «Der unteutsche Opitz, oder kurtze Anleitung zur lettischen Dichtkunst...» (1697). Dzejas piemērus viņš ņēma galvenokārt no K. Firkera, sacerēja arī pats. Šai poētikai lielākas nozīmes nebija, jo tā patiesībā bija dzejas teorija bez pašas dzejas.

3. KLASICISMA LITERĀRTHEORĒTISKIE PRINCIPI

Klasicisms ir pirmais virziens¹ mākslas vēsturē, kas nāk ar savu programmu, ar savu noteiktu uzskatu sistēmu par mākslas priekšmetu, uzdevumiem un tēlojuma līdzekļiem un paņēmieniem.

Renesanses centrs ir Itālija, bet klasicismam tas ir Francija absolūtās monarhijas veidošanās laikā — XVII gadsimtā. Šajā pārejas laikā no feodālisma uz kapitālismu, kad feodālās sadrumstalotības vietā veidojas centralizēta kara valsts, feodālo patvaļu no maina centralizēta monarhiska vara. Visā dzīvē sāk pastiprināties valstiskuma princips. Valsts intereses, ko pārstāv karalis, kļūst par galveno rīcības kritēriju. Valstiskais pienākums bieži saduras ar personiskām interesēm.

Valstiskā reglamentācija saskaņojas ar tā laika filozofisko racionalismu. Pēc R. Dekarta domām, cilvēkam dzīve jākārtoti pēc saprāta harmonijas likumiem. Skaistums piemīt tikai intelekta harmonizētām jūtām.

Pretēji viduslaiku reliģiskajai dogmatikai klasicisti izvērza saprāta valdošo lomu dzīvē un daiļradē, par paraugu daiļradei ņemot antīkās mākslas klasiskos (no tā pats klasicisma nosaukums) paraugus, un, balstoties uz tiem, izstrādā noteikumus, pēc kuriem jāveido daiļdarbi.

Skaistais klasicisma teorijā tiek skaidrots kā vispārēja pasaules harmonija. Šāda atziņa par skaisto, no vienas puses, ļauj iet uz plašiem vispārinājumiem par ideālo kā harmonisko, bet, no otras

¹ Plašāk par klasicismu nodaļā «Daiļrades metodes, mākslinieciskās sistēmas un literārie virzieni».

pusēs, pieļauj nevērību pret ikdienas norisēm. Ideālas, vispārinātas patiesības vārdā notiek istenības idealizācija, kas izslēdz «zemo» sadzīvīsko patiesību kā atvirzi no galvenās, vispārinātās, istās patiesības. Tāds uzskats ved uz atrautību no dzīves, atvirza no sadzīves atveides un no vēsturiskās konkrētības.

Svarīgākais klasicisma laikmeta teorētiskais darbs ir N. Bualo «Dzejas māksla» (1674). N. Bualo literatūrai izvirza šādas prasības: pirmkārt, «atdarināt dabu», citiem vārdiem, atveidot istenību, un, otrkārt, daiļdarbu izveidē vadīties no zināmām regulām, no saprāta diktētām normām.

Vācijā apgaismotā klasicisma spilgtākais sniegums poētikas jomā ir J. Gotšeda grāmata «Vācu kritiskās poētikas mēģinājums». Gan minētajam, gan citiem viņa darbiem bija zināma nozīme apgaismes ideju attīstībā Vācijā. Taču viņa pakļaušanās nedzīvajām klasicisma regulām noderēja zobgalībām, kuras pret viņu vērsa G. Lesīngs un «vētras un dziņu» grupas rakstnieki.

Latvijā savu didaktisko tendenču realizācijā no J. Gotšeda poētikas ieteikumiem vadījās Vecais Stenders un viņa pēcteči. Saskaņā ar didaktiskā stāsta tehniku viņi izvēlējās kādu «tiem latviešiem» noderīgu pamācību un tad kombinēja visu stāsta norisi tā, lai šo pamācību pierādītu.

4. APGAISMES LAIKMETA ESTĒTIKA UN LITERATURTEORIJA

Strauju attīstību teorētiskā doma piedzīvoja apgaismes laikmetā, kad buržuāzija cīnījās pret feodālismu iesaistīja plašus sabiedrības slāņus, tos noskatot pret privileģētajām kārtām. Apgaismotāji, cīnījās pret feodālismu iedami tālāk par buržuāzijas interesēm, centās noskaidrot apgaismota brīva cilvēka tiesības sabiedrībā un iespējas mākslā. Tādā sakarā viņi vērsās pret muižnieciskā klasicisma nosacījumiem, iestājās par tēlu individualizāciju, par «zemo žanru» līdztiesību. Klasicisti filozofijā bija saistīti ar racionālismu, bet apgaismotāji balstījās uz sensuālismu, tas ir, uz filozofijas virzienu, kas izziņas pamatā lika sajūtas. Un, tā kā arī estētika balstās uz sajūtām, tad tieši sensuālisti bija tie, kas vēsturiski pirmie pievērsās estētikas pamatu un estētiskās gaumes noskaidrošanai.

Bet sajūtas ir tikai sākotnējs izziņas posms. Izziņas rezultāts ir atkarīgs no sajūtas dotās informācijas izskaidrojuma. Sajūtu dotumus var uzskatīt vai nu par pašu lietu īpašībām, vai arī par subjektīvās uztveres nosacītām īpatnībām. Pirmajā gadījumā runa ir par materiālismu, otrajā — par subjektīvo ideālismu (Ā. Šāftsberijs, Dž. Bērklījs, D. Hjūms u. c.).

XVIII gadsimta sensuālismā pārsvarā bija materiālistiskas tendences. Viens no izcilākajiem šo tendenču pārstāvjiem bija franču filozofs, rakstnieks un kritiķis D. Didro. Viņš atzīst, ka pirmais mākslas modelis ir daba (īstenība). Māksla nekad nevar pārspēt dabu-īstenību, tāpat kā kopija nevar pārspēt oriģinālu. Iestājoties par dzīves patiesības ietveršanu mākslā, D. Didro tai pašā laikā brīdina no naturālistiskiem dzīves kopējumiem.

Svarīgākais D. Didro estētiskajos uzskatos ir skaistā objektivitātes pamatojums un tā saistījums ar patiesīgumu, derīgumu, krietnumu un vienkāršību («Vienkāršība ir viena no galvenajām skaistuma īpašībām; tā ir neatņemama pazīme cildenajam»).

Nozīmīgas atziņas mākslas teorijas attīstībai devis izcilais vācu apgaismotājs G. Lesings. Viņš vērsās pret tolaik Vācijā populāro klasicistisko J. Gotšeda poētikas mācību. Galvenais G. Lesinga teorētiskais darbs ir «Lāokoonts» (1766). Tajā G. Lesings pamatoja atšķirību starp tēlotāju mākslu un literatūru. Literatūra spēj dzīvi attēlot darbībā, procesā, tāpēc tās sfēra ir plašāka.

Svarīgi atzīmēt, ka tieši XVIII gadsimtā nobrieda doma par daiļrades attiecībām pret vēsturisko laikmetu nācījas dzīvē. Parādījās pirmie mēģinājumi izsekot nacionālās literatūras vēsturiskajai attīstībai. Vācijā literatūras attīstības izpētei pirmos drošos pamatus lika apgaismotājs J. Herders, kurš pirmais dažādu tautu daiļliteratūru skatīja vēsturiskā aspektā. Pie faktoriem, kas nosāka nacionālās literatūras attīstību, viņš pieskaitīja dabas apstākļus, tikumus, domāšanas veidu un valodas īpatnības.

5. VĀCU IDEĀLISTISKĀ ESTĒTIKA UN ROMANTISMA TEORIJA

Svarīgs posms ceļā uz dialektisku estētikas jautājumu risinājumu ir vācu ideālistiskā estētika XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā. Tai ir zināms sakars ar romantisma teoriju ne tikai rašanās laika un apstākļu ziņā, bet arī pēc būtības, saturā. Francijā notikušās buržuāziskās revolūcijas idejas īpašā transformācijā izplatījās arī feodālajā Vācijā un izpaudās gan «vētras un dziņu» kustībā, gan — lai arī samērā abstraktā — indivīda brīvības un nācījas vienoto centienu apzināšanā. Aizvien lielāku uzmanību saistīja indivīds un viņa tieksmes un pienākums, nācija, tās centieni un tās vēsture. Tas viss galvenokārt izpaudās literārajā praksē (F. Sillers, V. Gēte) un estētikas teorijās (J. Herders, F. Šlēgelis, J. Fihte, F. Sellings, I. Kants, G. Hēgelis u. c.).

Izcilākie vācu ideālistiskās estētikas pārstāvji ir I. Kants un G. Hēgelis.

I. Kants, cenždamies atrast vidusceļu starp ideālismu un materiālismu, uzrādīja atsevišķas specifiskas mākslas pazīmes, it īpaši tās, kas mākslu atšķir no zinātnes. Taču, pretstatot mākslu zinātnei, viņš absolutizēja mākslas formālās īpatnības, atraujot mākslu no dzīves satura. I. Kants atzīst un pēti nevis objektīvi pastāvošo skaistumu, bet tikai tos cilvēka subjektīvās uztveres nosacījumus, kuriem pastāvot cilvēks parādības to formā uztver kā skaistas.

Ar mākslas objektīvā satura noliegumu nespēja samierināties lielais dialektiķis, pilnīgākās objektīvā ideālisma sistēmas izveidotājs G. Hēgelis. Tāpat kā visiem filozofijas jautājumiem, arī estētikas jautājumiem G. Hēgelis piegāja dialektiski. Cenždamies pārvarēt I. Kanta formālismu un subjektivismu, G. Hēgelis atzina, ka mākslas darbi nav bezsatura formas, bet ietver sevī objektīvu saturu. Taču ar šo objektīvo saturu G. Hēgelis saprata ārpus laika un telpas pastāvošo skaistā absolūto ideju. Šī ideja un vispār «pasaules gars» reāli pastāvot divās formās — dabas un mākslas formā. Un skaistais mākslā esot pilnīgāks nekā skaistais dabā (N. Černiševskis domā pretēji: skaistais ir dzīve), jo skaistā idejai tiešāk atbilstot mākslas forma, tāpēc ka tai nav īstenības trūkumu, nejausību. Bet vismazāk šādu trūkumu esot zinātnei, kas ideju spēj tvert, izlobītu no konkrētā iemiesojuma formām.

Nozīmīgākais G. Hēgeļa estētikā, pirmkārt, ir vēsturiskums mākslas izpratnē (šis vēsturiskums gan ir ideālistisks un aprobežojas ar pagātņi), otrkārt, satura nozīmes atzišana (lai gan saturs izprasts priekšmeta nozīmē un ideālistiski), treškārt, sakara noskaidrojums starp vispārīgo un atsevišķo, kā arī subjektīvo un objektīvo mākslas tēlā.

Par samērā iespaidīgu skolu vācu literatūrzinātnē XVIII un XIX gadsimta mijā izveidojās *romantisma teorija*, kas radās kā reakcija pret klasicistisko un arī apgaismniecisko racionālismu un kā sentimentālisma un «vētras un dziņu» kustības sekotāja.

Romantisma rašanās sabiedriskā ziņā cieši saistīta ar franču buržuāzisko revolūciju — ar buržuāzijas uzvaru pār feodālismu. Romantisma pamatos bija indivīda brīvības un lielo iespēju ilūzijas, kā arī neapmierinātība ar apgaismotāju lielo paļaušanos uz prāta visvarenību, neapmierinātība ar kapitālisma attīstības radīto auksto aprēķinu cilvēku attiecībās. Tām pretī nostājās romantiķu ilūzijas par tādu jaunu attiecību iespējamību, kur valdītu patiesi cilvēciskas jūtas. Tās izkopt aicinātas radošas personības, kas apzinās cilvēcisko attiecību un kultūras vērtības un kam ir cildeni mērķi un jūtīga sirds. Šī bezmēra jūtība un bezgalības alkas visspēcīgāko izpausmi rod romantiķu mūzikā (tāpat kā renesanses cilvēka cildinājums — tēlotājās mākslās).

6. KRIEVU REVOLUCIONĀRO DEMOKRĀTU ESTĒTIKA UN LITERĀTURTEORIJA

Augstākais sasniegums literatūrteorētiskās domas attīstībā pirmsmarksistiskajā periodā ir krievu revolucionāro demokrātu estētika. Tai bija ciešs sakars ar praktiskiem antifeodālās cīņas mērķiem. Šī ievirze bija pretstatā vācu filozofu abstrakti spekulatīvajam domas risinājumam. Krievu revolucionārie demokrāti pamatos bija nevis filozofi, bet literatūrkritiķi. Savus atzinumus viņi nesakopoja noteiktās sistēmās. Tas, ka viņi bija aktuālās antifeodālās literatūrkritikas pārstāvji, noteica arī viņu pievēršanos reālisma teorijai, kā arī citā gultnē ievirzija jautājumus par mākslas attiecībām pret īstenību, par mākslas saturu un sociālo nozīmi.

Pretstatā I. Kantam viņi pārlicinoši pierādīja mākslas satura objektivitāti un pretstatā G. Hēgelim — mākslas satura materiālistisko objektivitāti. Viņi uzsvēra, ka mākslas tēlā jāietver nevis tikai ģēnija «es» pašatklāsmē (I. Kants) un nevis no absolūtā, objektīvā gara ņemts saturs (G. Hēgelis), bet no dzīves smeltais un tajā jācenšas pilnīgāk un vispusīgāk atklāt būtisko, tipisko pašā īstenībā. Uzsverot īstenības primaritāti, revolucionārie demokrāti uzskatīja, ka pati dzīve aizvien ir daudz pilnīgāka un patiesāka nekā viss mākslā atveidotais (N. Černiševiskis pretstatā G. Hēgelim), jo mākslinieks no dzīves smēl visas vērtības un nekad tās nespēj izsmelt pilnīgi.

Uzsverot īstenības noteicošo nozīmi mākslas attīstībā, revolucionārie demokrāti atzina, ka iespējama mākslas tēlu tuva līdzība prototīpiem dzīvē, bet talanta pakāpi nosaka tas, ar kādu izdomu, cik plaši aptverta dzīve, tas ir, cik tipiski, cik sociāli raksturīgi ir radītie tēli.

Tātad krievu revolucionārie demokrāti, pirmkārt, no mākslas prasīja patiesīgu reālistisku sociālās dzīves atspoguļojumu, otrkārt — konsekventu tautiskumu un idejiskumu (vērsās pret tīrās mākslas teoriju), treškārt, par mākslas galveno uzdevumu izvirzīja ne tikai dzīves atveidojumu, bet arī pārveidojumu.

Tādējādi krievu revolucionāro demokrātu estētika izšķiroši ietekmēja krievu klasiskās literatūras attīstību, sekmēja kritizētāja reālisma nostiprināšanos, deva tam teorētisku pamatojumu.

7. LITERĀTURZINĀTNES VIRZIENI UN SKOLAS BURZUAZISKĀJĀ SABIEDRĪBĀ

XIX gadsimta vidū Rietumeiropas lielākajās valstīs, sevišķi Francijā un Vācijā, literatūrzinātne jau sāka noformēties kā zinātne, kas apzinājusi savu priekšmetu un sāk izvirzīt savus

specifiskos uzdevumus un meklēt metodes to veikšanai. Pamatojoties uz sasniegumiem, kas bija gūti estētikā un literatūras un mākslas kritikā, sāka veidoties dažādi virzieni un skolas. Tieši buržuāziskajā literatūrzinātnē kā raksturīgākās tendences XIX gadsimtā jau līdz gadsimta vidum sāka iezīmēties pozitīvisma tendences. To pārstāvji atteicās no pasaules sakarību izskaidrošanas, jo vispārinājumi vedot pie kļūdām, tāpēc auglīgāk esot darīt darbu, kas pasargāts no kļūdām, — aprakstīt sajūtas un faktus. Pozitīvismam literatūrzinātnē ir ilga vēsture — no mitoloģiskās skolas līdz mūsdienu strukturālismam.

Kā viena no pirmajām buržuāziskajā literatūrzinātnē izveidojās mitoloģiskā skola, ko pārstāv brāji Grimmī — Jēkabs un Vilhelms. Pievērsdamies tautu mitoloģijai un skaidrodami tās vēsturiskās gaitas, viņi kļuva par jaunas skolas pamatlicējiem. (Sai skolai vienā ziņā — ar balstīšanos nācījas vēsturē un folklorā — ir kopēji momenti ar romantisma teoriju.)

Ar savākto folkloras materiālu viņi centās feodālajai sadrumstatotībai pretstatīt vācu kā nācījas vienotību. To viņi centās pamatot ne tikai ar kopeju valodu, bet arī ar kopeju indoeiropiešu izcelsmes mitoloģiju.

Sakarā ar bagātīgi uzkrātiem seno tautu daiļrades materiāliem un to izpētījumiem radās pamats jaunas teorijas izveidei. Apsekojot seno laiku daiļradi un salīdzinot to ar vēlāko laiku literatūru, tika konstatētas sasaukšanās un līdzības gan starp tēliem, gan sižetiem, kam nav mitoloģiska kopsaucēja. Šīs līdzības sāka izskaidrot ar aizguvumiem. Tā radās aizguvumu teorija jeb salīdzināmi vēsturiskā metode, kas visbiežāk gan pazīstama ar nosaukumu komparatīvisms (lat. *comparare* — salīdzināt).

Komparatīvisma pamatlicējs ir vācu zinātnieks T. Benfejs. Viņš nodevās sižetu aizguvumu izpētei, un viņam radās arī sekotāji. Sižetu ceļošana ir iespējama. Teoriju, kas pamatoja un pētīja sižetu migrāciju (ceļošanu), sauca arī par sižetu migrācijas teoriju vai vienkārši par migrācijas teoriju.

Aprobežošanās ar sižetisko līdzību meklējumiem un uzrādījumiem praksē komparatīvistus noveda pie daiļdarbu satura noplicināšanas, jo, visu vērību veltījot līdzībām un aizguvumiem, komparatīvistī nepietiekami novērtēja ipatnējo, novatorisko, kas ir tautas un rakstnieka daiļradē.

Biogrāfiskās metodes pārstāvji (Š. Sentbevs u. c.) rakstnieka biogrāfiju un personību uzskata par galveno daiļrades noteicēju. Bet, tā kā šie noteicēji faktori ir vienreizīgi, tad arī uz to pamata analizētā daiļrade paliek pati par sevi, maz saistās ne tikai ar laikmeta sociālvēsturiskiem apstākļiem, ar virzieniem, bet arī ar citu rakstnieku daiļradi.

Kultūrvēsturiskā skola radās XIX gadsimta otrajā pusē Francijā. Nosaukumu šī skola ieguva sakarā ar tās pārstāvju cenšanos skatīt literatūru tās vēsturiskajā attīstībā un atkarībā no kultūras dzīves. Viņi pirmie literatūrzinātni izvirzīja kā zinātni par literāro procesu.

Šīs skolas pamatlicējs ir izcilais franču mākslas un literatūras zinātnieks *I. Tens*. Lai gan *I. Tēna* zinātniskā darbība attīstījās pozitīvisma ietekmē, tomēr viņš savos pētījumos gāja pāri tā ietvariem, jo centās izskaidrot mākslas atkarību no sabiedriskās dzīves apstākļiem, centās uzrādīt literāro parādību rašanās cēloņus un attīstības pamatus.

Kultūrvēsturiskajai skolai ir lieli nopelni literatūrzinātnes attīstībā, lai arī tās pārstāvji sakarus starp literatūras un sabiedrības attīstību skaidroja ideālistiski, neredzot galveno faktoru sabiedrības un literatūras attīstībā.

Psiholoģiskā skola parādījās pašās XIX gadsimta beigās krievu literatūrzinātnē. Plašāku izplatību un ievēribu tā ieguva XX gadsimta desmitajos gados un divdesmitajos gados. Tās pamatlicējs bija valodnieks un literatūrzinātnieks *A. Potebņa*.

Daudz jaunu un nozīmīgu atziņu *A. Potebņa* ieviesa dzejas valodas izpētē. Taču viņš kļūdījās, vienādojot mākslinieka tēlaino domāšanu ar atsevišķa indivīda «radošo» domāšanu priekšstats ar valodas palīdzību. *A. Potebņas* izvirzīto valodas individuālā lietojuma absolutizāciju atsaucīgi uzņēma simbolisma un formālisma teorētiķi.

XX gadsimtā psiholoģisko skolu pārstāvēja *D. Ovsjaņiko-Kuļikovskis*, *A. Gornfelds* u. c. Mākslas tēlu viņi skatīja nevis kā reālās dzīves atspoguļotāju, bet kā rakstnieka iekšējās pasaules izpausmi.

XIX gadsimtā pozitīvisms buržuāziskajā literatūrzinātnē saistījās pirmām kārtām ar sakaru apzināšanu starp literārajām parādībām, ar to saturiskajiem elementiem (tēlu un sižetu saturiskās īpatnības), bet XX gadsimtā tas «pārcēlās» galvenokārt uz daiļdarbu formas izpēti, radās formālisms. Tas izskaidrojams ar pašas buržuāziskās sabiedrības atiešanu no objektīvās, pašas dzīves izvirzītās problemātikas. Subjektīvi ideālistiskas ievirzes estētika, citiem vārdiem, estētisms, tīrās mākslas teorijas, kas centās pierādīt mākslinieka neatkarību no reālās, sociālās dzīves, gāja roku rokā ar tīrās mākslas kultu pašā praksē, un tas lielā mērā izpaudās arī kā tīrās formas kults. Zinātnē starp tīrās formas jautājumiem pirmajā vietā izvirzījās daiļdarbu struktūras un valodas jautājumi «tīrā» teksta formālo dotumu ietvaros.

Formālisms vislielāko izplatību ieguva Vācijā XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā, tāpat Sveicē, cariskajā Krievijā, arī buržuāziskajā Latvijā.

Spilgti formālistisks raksturs bija krievu tā sauktajai formālajai skolai, kas visaktīvāko darbību izvērta XX gadsimta desmitajos

gados un divdesmito gadu pirmajā pusē. Tā savā sākotnē bija saistīta ar futuristu manifestiem (arī vēlākajos posmos izpētes materiālu tiem bieži vien sagādāja dažādi avangardiskie un neoavangardiskie formas jauninātāji).

Redzamākie šīs skolas pārstāvji bija B. Eihenbaums, V. Sklovskis, R. Jakobsons, J. Tiņanovs, B. Tomaševskis. Viņi par galveno izpētes objektu izvirzīja formu, kurā kā fokusā atklājoties visas mākslas darba vērtības. Tādējādi saturs palika ārpus teksta — kā ārpusliterāra kategorija. Literatūras attīstība tika skaidrota imanenti — kā pašas literatūras atjaunošanās, pārvarot tēlojuma paņēmieni, īpaši valodas vienību automatizēšanos un šim nolūkam, tas ir, aktualizācijas nolūkam, lietojot tā sauktās atsvešināšanas («citādošanas») paņēmieni — neparastu elementu ieviešanu, lai izbrīnītu un liktu domāt, līdzradīt.

Daļa formālās metodes pārstāvju divdesmitajos un trīsdesmitajos gados centās saistīt formas veidojumu ar tās uztveri, ar mākslas darba iedarbību uz tā uztvērēju. Šī tendence ieguva «jaunās kritikas» nosaukumu (manifests 1911. gadā). Tās pārstāvji, norobežojoties no visa, kas ir ārpus dotā teksta, cenšas teksta formas funkcionēšanu izskaidrot uz subjektīvā lasījuma, uz subjektīvas iejūtas pamata. To viņi sauc par «teksta slēgto lasīšanu» (*close reading*), tas ir, tādu «slēgto», kur ārpusē paliek gan sociālā dzīve, gan rakstnieka biogrāfija, citiem vārdiem, visa objektīvā determinācija. Svarīgs ir tikai subjektīvais uztvērums uz teksta formālo dotumu pamata (V. Kaizers, E. Štaigers u. c.).¹

Viena no formālisma atzarēm, kas, apbruņojusies ar jaunākajām pozitivistiskajām izpētes metodēm, ar lielām cerībām centās literatūrzinātņi pārvērst par «īstu zinātņi», bija *strukturālisms*. Tā bija viena no pretenciozākajām teksta imanentās izpētes metodēm.

Ir bijuši un vēl pastāv dažādi strukturālisma paveidi, taču visu to izcelsmei kopēja ir saistība ar tā saukto lingvistisko poētiku.

Patiesībā arī tā daļa no literatūrzinātnes, kas attiecas uz valodu, nevar būt gluži lingvistiska tā vienkāršā iemesla dēļ, ka te jābūt estētiskajam un mākslinieciskajam aspektam, kas prasa ievērot gan žanra specifiku, gan autora individuālā stila īpatnības, gan patosa veidus un, protams, tā visa kvalitātes kopumā, kad ātsevišķā daiļdarbā tās jāvērtē no dzīves atveides estētiskā iespaidīguma viedokļa. To lingvistiskā poētika nespēj visumā, attiecībā uz daiļdarbu kopumā, nespēj arī attiecībā uz daļām, uz valodu. Tāpēc blakus lingvistiskajai stilistikai pastāv vēl arī literatūrzinātniskā stilistika.

Estētiskā iespaīda būtība nav ietverama teksta elementu, sastāvdaļu un to sakarību izskaitļojumos. Nav iespējams formalizēt un

¹ Sk.: Вейман Р. «Новая критика» и развитие буржуазного литературоведения. — М., 1965.

matemātikai pilnīgi pakļaut to, kas būtisks mākslai, — estētisko iespaidu, estētisko valdzinājumu.

XX gadsimta sākumā kā subjektīvā ideālisma atzare estētikā izveidojās *intuitivisms* (lat. *intueri* — cieši, vērīgi skatīties). Intuitīvistiski iejutas un atskārtuma spēju absolutizē, pretstata racionālajam izziņas veidam. Intuitivisma nodibinātājs ir franču ideālistiskais filozofs *A. Bergsons*. Viņš izšķirošo lomu dzīves izziņā piedēvē zemapziņas darbībai, intelektuāli neapzinātajiem psihes procesiem.

Blakus intuitivismam un vienlaikus ar to buržuāziskajā estētikā izveidojās otrs tikpat galējs ideālisma un subjektivisma paudējs virziens — freidisms, kas tika dēvēts tā dibinātāja austriešu psihiatra *Z. Freida* vārdā. Freidisms radās psiholoģijā un no tās pārviesas citās humanitārajās zinātnēs — estētikā, literatūrzinātnē.

Z. Freids nodibināja tā saukto *psihoanalīzes* metodi. Visus atsevišķa cilvēka apziņas un zemapziņas procesus *Z. Freids* centās izskaidrot ar indivīda instinktīvo dzimumtieksmi un tās ierobežojumiem dzīvē.

Eksistenciālisms (lat. *existentia* — pastāvēšana) izpaudies filozofijā, mākslā un mākslas zinātnē. Eksistenciālisms literatūrā un literatūrteoriā pēc otrā pasaules kara izauga no indivīda nedrošības un apdraudējuma izjūtām kapitalistiskās pasaules un kara radīto bezjēdzību un cietsirdības haosā, no neticības cilvēku kolektīvam un tā pozitīvajai darbībai. Vienīgais, ko indivīds var šādos apstākļos, ir pastāvēt, brīvi izvēloties savu rīcību atbilstoši savai sirdsapziņai (ārsta tēls *A. Kamī* romānā «*Mēris*»). Mākslas uzdevums ir izklīdināt ilūziju, kas liek cilvēkam sevi pakārtot ārpasaulē absurda ierastībām, un iegūt patiesu individuālu brīvību šai bezjēdzību haosā. Tātad galvenā vērtība ir izolēta indivīda garīgās patstāvības pretstatīšana nejēdzībai.

8. MARKSISTISKI ĻEŅINISKAIS LAIKMETS ESTĒTIKAS UN LITERATŪRTEORIJAS ATTĪSTĪBĀ

K. Markss un *F. Engelss* kā dialektiski materiālistiskās estētikas pamatlicēji. XIX gadsimtā veidojās jauna kultūra, kas nāca kā buržuāziskās kultūras noraidītāja. To veidoja proletariāts un tā ideju izteicēja inteliģence.

Proletāriskās ideoloģijas pamatlicēji *K. Markss* un *F. Engelss* aizsāka jaunu laikmetu filozofijā un estētikā. Materiālistiski izskaidrojot esamību un apziņu pastāvošo pretrunu un sakarību dialektiku, viņi deva drošu zinātnisku pamatu arī mākslas specifikas un tās sabiedriskās nozīmes noskaidrošanai.

Marxisma klasiķi pirmie cilvēces vēsturē pierādīja, ka dažādas estētiskās apziņas formas — estētiskās jūtas, estētiskā gaume, ideāli,

uzskati un teorijas, kā arī pati māksla — ir objektīvās īstenības atspoguļojums un šo formu attīstību nosaka procesi, kas norit ekonomikā, politikā, ideoloģijā.

K. Markss un F. Engelss pirmie uzsvēra sabiedriskās un arī estētiskās apziņas atkarību no šķiru cīņas antagonistisku šķiru sabiedrībā. Viņi parādīja kapitalisma naidīgumu mākslas attīstībai un pierādīja, ka īsts estētiskās apziņas formu uzplaukums iespējams tikai bezšķiru sabiedrībā.

Pirmsmarksistiskajā estētikā bija apcerēti daudzi estētikas un mākslas teorijas jautājumi, taču vēsturiskās un šķiriskās ierobežotības dēļ tie vēl netika īsti zinātniski pamatoti un ietverti stingrā konceptuālā sistēmā.

Jautājums par estētiskās apziņas iedabu bija nodarbinājis daudzus filozofus jau pirms K. Marksa. I. Kants, estētisko apziņu un māksliniecisko darbību pretstatot praktiskajai, kā arī zinātnei, morālei un politikai, nespēja dot zinātnisku šī jautājuma nostādni. Vistuvāk pareizajai nostādnei nonāca G. Hēgelis, kurš mākslu skatīja kā ār pasaules cilvēciskošanas formu — kā cilvēka pašatklāšanu, pašizzināšanu un pašapliecināšanu ar ārējo parādību palīdzību. Šo mākslas funkciju G. Hēgelis saskatīja redzīgi. Taču viņš daiļradi visumā redzēja tikai kā abstrakti garīgu parādību un tāpēc estētisko apziņu vispār un māksliniecisko jaunradi nespēja saistīt ar cilvēku praktisko darbību. Dialektiski materiālistiskajā skatījumā estētiskā darbība kā viena no pasaules izziņas, tās apguves, kā arī tās pārveides formām cieši saistās ar visu cilvēka darbību. Jaunrade «pēc skaistuma likumiem» rodas darbā, ir tā papildinājums.

K. Markss un F. Engelss pievērsās ne tikai estētiskās apziņas un tās attīstības jautājumiem vispār, bet arī estētikas pamatkategorijām. Estētiskās kategorijas rodas izziņas un prakses attīstības gaitā un atspoguļo pašā īstenībā esošās kvalitātes. Galvenās grūtības estētisko kategoriju izpratnē saistās ar to, ka tajās cieši vienojas objektīvā un subjektīvā puse, tas ir, tajās atspoguļojas ne tikai īstenības objektīvās īpašības, attiecības un sakarības, bet izpaužas arī cilvēka attieksme pret īstenību. K. Markss un F. Engelss materiālistiski atzīst, ka estētiskajās kategorijās atspoguļojas īstenības objektīvās īpašības.

Literatūras galveno nozīmi K. Markss un F. Engelss saista ar tās lomu dzīves izziņā, lai arī to neierobežo tikai šajā jomā. Uzsvērot literatūras lomu dzīves izziņā, K. Markss un F. Engelss uzmanības centra izvirza realismu kā metodi, kas tiecas atklāt īstenības objektīvās likumības. Dzīves mākslinieciskais atveidojums nav vienkāršs kopējošs atdarinājums, bet būtiskā izvirzījums. Taču, tverot būtisko, galvenās līnijas, nedrīkst aizvirzīties otrā galējībā — shematismā. (F. Engelss F. Lasalam sakarā ar «Franci fon Zikin-genu».)

V. I. Ļeņina nozīme marksistiskās literatūrzinātnes attīstībā. V. I. Ļeņina darbība aizsākās laikā, kad pasaules kapitālisms pārgāja imperiālisma stadijā, kad par vēsturisku nepieciešamību izvirzījās revolucionāra pāreja no kapitālisma uz sociālismu un Krievija kļuva par pasaules revolucionārās kustības centru.

V. I. Ļeņins, apzinādamies literatūras lielo nozīmi komunistiskās partijas izvirzīto mērķu sasniegšanā, jau pirmajos gados pēc partijas dibināšanas pievērsās literatūrai, tās uzdevumiem jaunas revolucionārās cīņas apstākļos.

Svarīgākā pamattēze V. I. Ļeņina atzinumos par mākslu, tās sociālo funkciju ietverta īsā formulējumā: māksla pieder tautai; mākslai jāsakņojas tautas interesēs un centienos, jābūt tautai nepieciešamai, tuvai, saprotamai. Bet līdz ar to mākslai bez iztapšanas atpalikušai domāšanai jābūt par aktīvu spēku dzīves pārveidošanā saskaņā ar revolucionārā proletariāta izvirzītiem humāniem ētiskiem ideāliem.

Sevišķi svarīga loma bija V. I. Ļeņina izstrādātajai atspoguļošanas teorijai, kuras pamattēze par izziņas procesu skan: «No dzīvā vērojuma uz abstrakto domāšanu *un no tās uz praksi*...»¹ Šis process ir ejams gan māksliniekam, gan zinātniekam, lai gan abiem tas nav vienāds, tāpat kā nav vienāds pats izziņas priekšmets. Kā mākslas galveno atšķirību no zinātnes V. I. Ļeņins uzsver individualizāciju. Māksla vispārīgo atsedz caur vienreizīgo. Sociālais raksturīgums izpaužas caur atsevišķo, individuālo psihi, kas nav statiska, vienmēr ir kustībā atbilstoši procesiem pašā dzīvē.

V. I. Ļeņina atspoguļošanas teorijā dialektiski vienojās atveide un pārveide: «Cilvēka apziņa ne tikai atspoguļo objektīvo pasauli,» rakstīja V. I. Ļeņins, «bet arī rada to.»² V. I. Ļeņina atspoguļošanas teorija orientē uz reālistisku individualizētu raksturu atveidi, lielu lomu šai atveidē ierādot pārveides tendencei (partejiskums).

Svarīgs ieguldījums literatūrteorijā ir V. I. Ļeņina dotais mākslas partejiskuma pamatojums (sk. nodaļas «Māksla kā ideoloģiska parādība, tās šķiriskums un partejiskums» iedaļu «Literatūras partejiskums»).

Nozīmīga ir V. I. Ļeņina dotā jautājuma nostādne par pagātnes mantojumu un tradīcijām un novatorismu. Uzsverot nepieciešamību pārmantot no pagātnes visu vērtīgo, ko radījusi cilvēce, V. I. Ļeņins noraidīja Proletkulta nihilistisko attieksmi pret kultūras mantojumu. Prasot novatorismu, V. I. Ļeņins asi vērsās pret pseidonovatorismu, kas sevi pieteic kā mākslota oriģinalizēšana. «Bet man ir drosme nosaukt sevi par «barbaru,» izteicās V. I. Ļeņins sarunā ar K. Cetkinu. «Es neesmu spējīgs uzskatīt ekspresionisma, futūrisma,

¹ Ļeņins V. I. Raksti, 38. sēj., 153. lpp.

² Turpat, 191. lpp.

kubisma un citu «ismu» darbus par mākslinieka ģēnija augstāko izpaudumu. Es viņus nesaprotu. Viņi man nesagādā nekādu prieku.»¹

Patiesīgums, demokrātisms, tuvība plašiem sabiedrības slāņiem ir novatorisku meklējumu ceļš, kas ejams līdzī dzīves nemitīgai atjaunotnei caur reālo pretrunu pārvarējumu.

Svarīga ir V. I. Leņina dotās Ļ. Tolstoja daiļrades analīzes metodoloģiskā nozīme. Kā galvenie analīzes principi no V. I. Leņina rakstiem par Ļ. Tolstoju izsecināmi divi. Pirmkārt, katra izcila rakstnieka daiļrade skatāma kā vēsturiskās īstenības atspoguļotāja. Otrkārt, pagātnes literārās parādības skatāmas un vērtējamas, ņemot vērā divu literatūru pastāvēšanu antagonistisku šķiru sabiedrībā, tātad ņemot vērā pretrunas gan dzīvē, gan literatūrā.

Padomju literatūrteorijas attīstība. Padomju varas sākumā notika intensīvi literatūrzinātnes metodoloģisko pamatu meklējumi. Literatūrzinātnieki centās visu literatūrzinātņi pārkārtot uz dialektiskā un vēsturiskā materiālisma pamatiem. Notika asas diskusijas par literatūrzinātniskās metodoloģijas jautājumiem, īpaši starp «formālo skolu» un «sociologiem».

Literatūrzinātnē darbojās dažādu agrāko skolu un metožu — gan kultūrvēsturiskās un biogrāfiskās, gan psiholoģiskās un filoloģiskās, gan citu skolu pārstāvji. Bija arī tādi literatūrzinātnieki, kuri centās apvienot dažādu skolu principus (P. Sakuļins).

Literatūras socioloģiskās izpētes aizstāvji V. Friče, P. Kogans, V. Pereverzevs un citi pievērsās rakstnieku šķiriskās piederības noskaidrošanai — šķiriskās ideoloģijas un psiholoģijas uzrādīšanai. Politisko šķiru cīņas teoriju viņi mehāniski pārnesa uz literatūras procesu un centās visus rakstniekus sadalīt pa šķirām. Sekojot G. Plehanovam un cenšoties katrai literārai parādībai uzrādīt atbilstošu «socioloģisko ekvivalentu», viņi nepietiekamu uzmanību veltīja literatūrai kā mākslai ar tās objektīvajām estētiskajām īpatnībām un vērtībām.

Sāda literatūras abstrakti šķiriskā izpratne bija laikmetiski nosacīta, jo divdesmitajos gados norisa asa šķiru cīņa. Literatūrzinātnieki, kas aizstāvēja jauno, socioloģisko literatūras izpratni, asi nodalīja literatūrā pretējās nometnes. Pašā literatūrzinātnē viņi tādā veidā norobežojās no kultūrvēsturiskās skolas un no formālistiem. Taču, pieejot literārām parādībām no abstrakta šķiriskuma viedokļa, viņi ignorēja to mantojumu, ko bija atstājuši lieli rakstnieki, kas nākuši no dažādām šķirām un bijuši ar dažādu, bieži pretrunīgu pasaules uzskatu.

Vēršoties pret vulgāro sociologu galveno trūkumu — nepietiekamu literatūras kā mākslas novērtējumu, savu padziļināto ietiek-

¹ Leņins par kultūru un mākslu. — R., 1957, 510. lpp.

šanos daiļdarba teksta veidojumā akcentēja un demonstrēja *formālā skola*, kas bija aizsākusies jau pirms kara. Šis skolas pārstāvji visu ģenētiski saturisko, no dzīves ņemto, ko sociologi izvirzīja pirmajā vietā, uzskatīja par ārpus mākslas esošu. Tādējādi, pētījot formu bez satura, arī viņi, neraugoties uz nopietnām atsevišķu formas elementu izpētēm, daiļdarbu kā veselumu nespēja ne izanalizēt, ne novērtēt.

Divdesmito un trīsdesmito gadu mijā literatūrteorijā parādījās jauna kategorija — *daiļrades metode*. Noraidot mēģinājumus par padomju literatūras metodi saukt dialektiskā materiālisma metodi (to pretstatot romantismam kā ideālismam), tika radīts socialistiskā reālisma metodes jēdziens, kā arī tika izstrādāta tās definīcija, kurā tika akcentēts konkrēti vēsturisks īstenības tēlojums tās revolūcionārajā attīstībā.

Tai pašā laikā, tas ir, gadu desmitu mijā, notika diskusija par vulgārā socioloģisma uzskatiem. Arī formālā skola ap šo laiku jau bija izirusi. Tādējādi ar divdesmito gadu beigām patiesībā noslēdzās arī pirmais padomju literatūrteorētiskās domas un metodoloģisko meklējumu posms.

Trīsdesmitajos gados jaunu pavērsienu literatūrzinātnē sagatavoja pārmaiņas dzīvē. Līdz ar vienotas socialistiskās sabiedrības veidošanos pirmajā vietā izvirzījās ne šķiru cīņa, bet kopīgo interešu akcentācija. Tādā sakarā parādījās arī *CK lēmums «Par literāri māksliniecisko organizāciju pārveidošanu»* (1932), kas izbeidza rakstnieku grupējumu pastāvēšanu un ierosināja dibināt rakstnieku savienību.

Tieši tai laikā arī literatūrteorētiskā doma novērsās no abstraktā, vulgārā šķiriskuma un izvirzīja domu par literatūras tautisko nozīmi. Ipaši tika uzsvērtā izcilu reālistisku rakstnieku daiļradei piemītošā objektīvi izzinošā nozīme. Uzsverot to, daži teorētiķi šo reālisma spēju pretstatīja pasaules uzskatam ar tā šķirisko nosacītību. Radās jauna nostādne, saskaņā ar kuru lieli reālisti, sniedzot patiesu dzīves tēlojumu, «neraugoties uz savu pasaules uzskatu», pieder pie progresīviem, tautiskiem rakstniekiem. Un, ja šie rakstnieki ir tautiski, tad viņi ir nešķiriski. Atceļot šķiriskumu tautisku rakstnieku daiļrades interpretācijā, šīs nostādnes pārstāvji nonāca pie tā sauktās viena plūduma teorijas. No pagātnes klasiķu daiļrades tika izslēgtas pretrunas; to analīzes nepieciešamību viņi aizstāja ar abstrakta tautiskuma slavēšanu.

Abu abstrakto un vienkāršoto pieeju — abstraktā, vulgārā socioloģisma un ne mazāk abstraktā humānisma, tautiskuma — sadursmēs trīsdesmito gadu otrajā pusē izvirzījās prasība vairāk pētīt likumsakarības katras nacionālās literatūras konkrēti vēsturiskajā kontekstā. Neraugoties uz maldīgo uzskatu par tautisku rakstnieku pacelšanos pāri šķīrām, šīs nostādnes pārstāvji sekmēja tendenci

pēc saudzīgāka un mākslas specifikai atbilstošāka demokrātiskās literatūras vērtējuma. (Šī tendence, starp citu, parādījās arī tās demokrātiskās latviešu literatūras vērtējumos, kas tolaik bija buržuāziskajā Latvijā. Šī literatūra — pretēji agrākajiem, bieži vien nepelnītajiem nopelniem par sīkburžuāzisku «atpalicību» salīdzinājumā ar sociālistisko literatūru — tagad tika skatīta kā sabiedrotais cīņā pret fašismu.)

Pēckara periodā teorētiski svarīgākie un padomju literatūras attīstībai nozīmīgākie bija tie atzinumi, kas saistījās ar bezkonfliktu teorijas noraidījumu piecdesmito gadu sākumā. Sevišķi nozīmīgi šie atzinumi bija dramaturģijas kā dzīves pretrunu un cīņas atveidotājas mākslas attīstībai. Ļaujot literatūrā ienākt dzīves pretrunām, tika pavērtas lielākas iespējas atveidot dzīves patiesību.

Plašas iespējas literatūrteorētiskās domas attīstībai pavēras pēc personības kulta likvidācijas. Sevišķa nozīme estētiskās domas aktivizēšanā bija A. Burova grāmatai «Mākslas estētiskā būtība» (1956), kurā mākslas saturs un formas vienotība un mākslas specifika vispār pārliecinoši rādīta savā atkarībā no galvenā, specifiskā mākslas priekšmeta.

Estētikā daudz strīdu, kuri gan nebija sevišķi auglīgi, saistījās ar jautājumu par estētikas priekšmetu, par tā objektivitāti un subjektivitāti. Galvenā domu apmaiņa izvērsās par to, vai estētiskais ir jau dots objektīvā īstenībā vai arī par tādu top sabiedrības vēsturē, attīstoties estētiskām jūtām. Tos, kas aizstāvēja pirmo uzskatu, sauca par prirodnikiem, otru — par obščestveņņikiem. Patiesībā, kā parasti ir tādos gadījumos, kad dialektiskas attiecības sadala galējībās, arī šeit notika pretstatu atraušana un absolutizēšana.

Piecdesmito gadu otrajā pusē notika vairākas plašas diskusijas arī par tiešiem literatūrteorijas un metodoloģijas jautājumiem. Sevišķi nozīmīga bija 1957. gadā notikusī diskusija par reālismu, kurā tika sagrauta koncepcija par reālismu un antireālismu pasaules literatūrā. Līdz ar to radās cita pieeja nereālistiskajai literatūrai, arī romantismam.

Liels ieguldījums literatūrteorijas attīstībā bija PSRS Zinātņu akadēmijas Gorkija Pasaules literatūras institūta izdotā trīsējuma «Literatūras teorija. Galvenās problēmas vēsturiskā apgaismojumā» (I daļa — 1962, II — 1964, III — 1965). Te vēsturiskā aspektā aplūkotas tādas literatūrteorijas kategorijas kā priekšmets, tēls, raksturs, metode, veidi, paveidi, žanri, stils, daiļdarbs, literārais process.

Divos pēdējos gadu desmitos, bet jo sevišķi septiņdesmitajos gados, pēc PSKP CK lēmuma «Par literatūras un mākslas kritiku» (1972) īpaša aktivitāte aizsākusies literatūrkritikā. Līdz ar to izvirzās prasība pēc teorētiska kritikas metodoloģijas principu noskaidrojuma. Sai sakarā iznākusi virkne rakstu krājumu par kritikas

teorijas un metodoloģijas jautājumiem.¹ Nozīmīga ir J. Boreva grāmata «Literatūras un mākslas kritika. Teorijas un metodoloģijas problēmas» (R., 1977).

Blakus kritikas teorijas jautājumiem kā sevišķi aktuāli izvirzās daiļdarba analīzes jautājumi, tās metodoloģija un metodika.²

Vispār pievēršanās daiļdarba analīzes teorijai atspoguļo zināmu kāpumu mūsdienu literatūrzinātniskās domas attīstībā. Ir apzināta nepieciešamība tikt skaidrībā par literatūras pamatvienību, kurā fokusējas visas literatūras izpētes problēmas.

* * *

Sis atskats uz galvenajiem posmiem literatūrteorētiskās domas attīstībā skāra tikai atsevišķus jautājumus, dodot vienīgi fragmentārus ieskatus. Taču kā pieturas punktiem tiem varētu būt sava nozīme turpmāk aplūkojamo problēmu risinājumā. Tās risinot, vēl nāksies atgriezties pie atsevišķām atziņām, kas te, bieži gan tikai garāmejojot, tika atzīmētas un ieskicētas.

¹ Starp jaunākajiem rakstu krājumiem minami: Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. — Л., 1975; Методологические проблемы современной литературной критики. — М., 1976; Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. — М., 1977; Методологические проблемы истории и теории литературы. — Вильнюс, 1978; Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии. — М., 1980; Лукьянов Б. Г. Методологические проблемы художественной критики. — М., 1980; Современный литературный процесс и литературная критика. — М., 1982.

² Nozīmīgākie pēdējā laika darbi par daiļdarba analīzi: Об анализе лирического произведения. — Омск, 1973; Поэтический строй русской лирики: Сб. ст. — Л., 1973; Калачева С. В. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. — М., 1973; Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. — Л., 1974; Пар прозы mākslu: Rakstu krāj. — R., 1974; Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. — Саратов, 1975; Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы. — В кн.: Контекст 1975. М., 1977; Анализ литературного произведения: Сб. ст. — Л., 1976; Анализ художественного произведения: Сб. ст. — Воронеж, 1976; Анализ отдельного художественного произведения: Сб. ст. — Л., 1976; Рудяков Н. А. Стилистический анализ художественного произведения. — Киев, 1977; Проблемы совершенствования анализа художественных произведений в вузовском преподавании. — М., 1977; Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977; Borevs J. Literatūras un mākslas kritika: Teorijas un metodoloģijas problēmas. — R., 1977; Методологические проблемы истории и теории литературы. — Вильнюс, 1978; Григорьев В. П. Поэтика слова. — М., 1979; Daiļdarba analīze: Metodoloģija un metodika. — R., 1981; Боров Ю. Б. Искусство интерпретации и оценки. — М., 1981.

PIRMĀ DAĻA

DAIĻLITERATŪRA KĀ MĀKSLAS VEIDS

I. MĀKSLA KĀ ESTĒTISKA PARĀDĪBA, TĀS PRIEKŠMETS, SATURS UN UZDEVUMS

Mākslas specifikas problēma ir galvenā mākslas teorijā. Atkarībā no tās risinājuma tiek izskaidroti visi citi jautājumi.

Atšķirīgas koncepcijas par mākslas specifiku estētiskās domas vēsturē. Estētikas vēsturē bijuši dažādi uzskati par mākslas priekšmetu un uzdevumiem. Dažādi tie bijuši jau kopš antikās pasaules. Lai gan galīgu atrisinājumu arī šodien ir grūti dot, taču pats jautājuma izvirzījums, kāds tas bijis vēsturē, var dot ierosmi. Tāpēc aplūkosim raksturīgākās koncepcijas.

Tradicionāli un pamatoti sāk ar *antiko pasauli*, jo tur pirmo reizi spilgtāk izvirzījās teorijas, kas ietekmē estētiskās domas attīstību vispār un arī uzskatus par mākslas specifiku.

Platons daiļradi uzskatīja par dievišķās iedvesmas, dievišķo ideju atklāsmes rezultātu. Taču, tā kā šī atklāsmē notiek ar atsevišķu parādību palīdzību, ideju būtības atklāsmē mākslā atšķirībā no zinātnes vienmēr esot nepilnīga. Platons no tēla divvienības, ko veido būtība vienkop ar parādību, pēdējai piedēvēja mākslas degradētājas lomu. Parādība tikai ierobežoti spējot atēnot idejas būtību. Tāpēc Platons arī neredz mākslas audzinošo lomu, iztēlo mākslu pat kā kaitīgu. Arī mākslinieka subjektivitāte izkropļojot ideju objektīvo būtību, tāpēc maitājot cilvēkus.

Aristotelis turpreti mākslā kā atdarinātājā redz nevis tās vājumu, bet stiprumu. Atdarinot dzīvi, māksla palīdz to izzināt un ar savu spēju valdzināt rada katarsi, līdzpārdzīvojumu, kas palīdz atbrīvoties no nepatiesa, maldīgā, nejaušā, pārejošā, tātad audzina. Bez tam Aristotelis uzsver mākslas radošo iedabu. Mākslinieks

atdarinot rada savu pasauli kā iespējamību un varbūtību pasauli un ar to atklāj būtību.

Pēc Platona un Aristoteļa ilgus gadsimtus nebija izcilāku koncepciju. *Viduslaiku* valdošā estētika par vienīgo mākslas priekšmetu izvirzīja dieva valstību un dieva ideju, kas atgādināma ar simbolu palīdzību.

Renesanse deva izcilas personības, bet ne tik monolītas koncepcijas. Tas bija vairāk stihisks radošo spēku uzplūdums, kas sistēmas vēl neradīja. Tikai vēlākajos gadsimtos, galvenokārt XVIII gadsimtā, retrospektīvi sāka apkopot renesanses laika uzskatus, balstoties uz dažādiem apcerējumiem par dažādām mākslām.

Galvenais renesanses laika uzskatos par mākslas priekšmetu ir uzticēšanās dabai un cilvēkam kā dabas vainagojumam. Mākslas būtība ir bezaizspriedumainā dabas, resp., īstenības, cilvēka un viņa dzīves atveidojumā. Mākslas būtība ir radošs dabas un dzīves koncentrāts.

Pirmās monolītās koncepcijas parādījās tikai XVII gadsimtā, īpaši franču *klasicismā*. Pretēji viduslaiku estētikai un atbilstoši renesanses estētikai klasicisti par mākslas galveno priekšmetu uzskatīja «dabu», tas ir, īstenību. Tā atveidojama, vadoties no stingriem likumiem, ko nosaka nevis daba, bet prāts. Tātad īstenība atveidojama radoši — to pakārtojot apriorām prāta diktētām normām. Tādējādi radās plaša starp konkrēto esamību un prāta diktētajām regulām, starp reālo un vēlamo, ideālo. Tas radīja klasicisma sastingumu un krīzi, atklājot klasicisma nespēju realizēt savu galveno apzināto audzināšanas uzdevumu — ieaudzināt pienākumu pret vienoto absolūto monarhiju.

XVIII gadsimtā *apgaismes estētika* centās pārvarēt plaisu starp realitāti un saprāta diktēto likumu. Apgaismes filozofi uzsvēra vienotību starp sajūtu un saprāta darbību. Sajūtas dod priekšstatu, bet saprāts — izpratni.

Mākslas priekšmets ir dabiskais cilvēks, kas apveltīts ar visiem tikumiem. Cilvēka dzīves uzdevums ir vienot sevī dabisko ar sabiedrisko, kritērijus ņemot no ideālā dabas cilvēka. Taču šie kritēriji un pats dabas cilvēks palika ārpus konkrētā tālaika cilvēka. Radās atrautība starp dabisko cilvēku un «nedabisko» sabiedrību, tāpēc sauklis «atpakaļ pie dabas» (Ž. Ruso) izskanēja tukšumā.

Šī divatnība, kas raksturīga mākslas priekšmeta izpratnei, parādījās arī citos ar raksturu atveidi saistītajos jautājumos. Tā, piemēram, D. Didro domāja, ka raksturi kā ideāli, dabas doti raksturi atkārtojas, tāpēc tie jānoliek dažādos dzīves apstākļos. Tādā sakarā D. Didro lielu lomu piešķīra apstākļiem. Tādai nostādnei bija progresīva nozīme, jo tā sekmēja sociālā faktora līdzdalību cilvēka tēlojumā.

Dualisms vēlāk raksturīgs arī *I. Kantam*, kurš uzskata, ka cilvēks uztver nevis «lietas par sevi», nevis «noumenus», bet tikai fenomenus kā «lietas mums». Tātad prāts uztver nevis būtību, bet parādības, tāpēc tas var izziņāt tikai pašus izziņas nosacījumus. Estētiskus spriedumus kā jutekliskas gaumes spriedumus *I. Kants* nodala no prāta spriedumiem un tos ierobežo tikai formas jomā, bez saistījuma ar visu praktisko. Estētisks gaumes spriedums, kas apliecina patiku vai nepatiku, esot brīvs no jebkuras praktiskas ieinteresētības. Mākslinieks radot savdabīgi, bez praktiska mērķa, un mākslas nozīmi nosakot ne tikai rezultāts, bet arī pats radošais process, kas tāpat izraisa valdzinājumu.

Te ir daļa patiesības, jo mākslai piemīt arī rotaļas iezīmes. (Māksla dažkārt nostājas starp rotaļu un praktisko darbību. Atšķirība ir tā, ka māksla rada vērtības, rotaļa ne.) Daiļrades procesa atraisītību, praktisko «neieinteresētību» *G. Plehanovs* attiecināja uz atsevišķa indivīda radošo īpatnību, bet ne uz mākslu vispār attiecībā pret sabiedrību. Jaunkantieši turpretī šo domu par neieinteresēto rotaļu izmantoja par pamatu «tīrās mākslas» teorijai.

G. Hēgelis kā būtiskāko mākslas atšķirību no citiem cilvēka garīgās darbības veidiem uzsvēra tās juteklisko izziņas formu un cilvēka atveidē akcentēja indivīda sabiedrisko raksturīgumu. Taču *G. Hēgelis*, tāpat kā *Platons* būdams objektīvais ideālists, mākslu skatīja kā objektīvi esošas idejas paudēju, kā tās atklājēju jutekliski uztveramos tēlos (pirmām kārtām — individualizētos cilvēku raksturos). Tāds idejas atklāsmes veids salīdzinājumā ar tiešo jēdzieniski zinātnisko esot ierobežots, jo te kodols esot ar visu čaulu. Taču pati kodola esamība apšaubīta netiek. *G. Hēgelis* atzīst mākslas saturiskās puses nozīmību. Tā ir viņa atšķirība no *I. Kanta* (lai gan *G. Hēgelim* saturs paliek ne tikai ideālistiski objektīvs, bet arī ideoloģiski objektivistisks, jo viņš ignorē mākslinieka subjektīvā vērtējuma klātesamību).

Krievu revolucionārie demokrāti akcentēja tieši mākslas saturisko pusi (pretstatā *I. Kantam*) un tās satura sakņojumu dzīvē (pretstatā *G. Hēgelim*). Mākslas būtību viņi skaidroja ciešā sakarā ar tās lomu dzīves izziņā un sabiedrības audzināšanā. Sava laika aplodās šī audzināšana nozīmēja cilvēka aktivizēšanu protestam un cīņai pret dzimtbūtniecisko apspiestību. Uzmanības centrā tādējādi nostājas valdošo attiecību nomākts cilvēks, viņa dzīve, kurā ietvērās ne tikai skaistsais, bet arī pretējais, jo par mākslas priekšmetu tika atzīts viss, kas dzīvē interesē cilvēku. Šādi uzskati par mākslas priekšmetu un uzdevumu tad arī balstīja kritizētāja reālisma metodes un tās teorijas attīstību.

Marksisma klasiku uzmanība bija veltīta mākslai kā sabiedrības apziņas formai, kā dzīves izziņas un pārveides līdzeklim. Akcentējot literatūras lielo nozīmi dzīves izziņā, marksistiskā estētika nereducē

tās lomu tikai uz izziņu. Mākslai un literatūrai piemīt arī estētiski aksioloģiskās funkcijas. Māksla uzkrāj un saglabā vispārcilvēciskas vērtības, izvirzot personības ideālus ar nepārejošu nozīmi. Cilvēces attīstības agrīnajos posmos tie daļēji ietvērās mītos (Prometejs, Apollons, Dioniiss u. c.), jaunākajos laikos — aktīvu reālās dzīves pārveidotāju tēlos.

Marxisma klasīki par literatūras galveno priekšmetu izvirzīja cilvēku kā sociālu attiecību kopumu, citiem vārdiem, indivīda sociālo raksturīgumu, kas atklāts autora idejiski estētiskā vērtējumā no viņa praktiski garīgās darbības viedokļa.

Mākslas specifikas problēma mūsdienu padomju estētikā. Literatūras priekšmets. Mūsdienu stāvokli šīs problēmas risinājumā vēl aizvien noteicoši ietekmē tās plašās diskusijas par mākslas specifiku, kas izvērsās piecdesmito gadu otrajā pusē, īpaši pēc A. Burova grāmatas «Mākslas estētiskā būtība» (1956) iznākšanas.

A. Burovs pirmais pārliecinoši nostājās pret plaši izplatīto uzskatu, ka māksla no citām sabiedriskās apziņas formām, galvenokārt no zinātnes, atšķiras nevis ar saturu, bet tikai ar formu. Šā viedokļa pārstāvji bieži atsaucās uz V. Beļinski. V. Beļinskis patiešām kādreiz rakstīja, ka zinātne un māksla atšķiras «nevis ar saturu, bet tikai ar attiecīgā satura apstrādāšanas veidu».¹ Taču no redzesloka šai gadījumā bija izslīdējis tas, ka V. Beļinskis šeit nerunā par zinātnes un mākslas satura specifiskajām īpatnībām, bet par īstenību kā vienas un otras satura avotu. Reālās dzīves saturu atspoguļo kā zinātne, tā māksla, bet katra no tām šo saturu «apstrādā» savā veidā un līdz ar to sniedz jaunu, savu specifisku saturu. Par to, ka V. Beļinskis skaidri redzēja šo saturu — zinātnes un mākslas satura — atšķirības, liecina citas vietas viņa rakstos. Bez tam V. Beļinskis ir devis skaidru daiļdarba priekšmeta un līdz ar to satura raksturojumu vispār. Viņš rakstīja: «Kurš grib būt dzejnieks uz papīra, tam vispirms jābūt dzejniekam dvēselē un pēc savas iedabas jāredz īstenība no tās poētiskās puses.»²

Tātd rakstnieku un viņa daiļradi veido poētiskais dzīvē un viņa paša dvēselē. Kas ir poētiskais? Tas pats estētiskais? Šim jautājumam speciāli pievēršas M. Kaģans³, uzsverot, ka tā ir objektīvi subjektīvā patiesība (истина), kas sevi ietver estētisku vērtējumu, un tā nav izprotama kā objektīvi izzinošās puses papildināšana ar subjektīvi vērtējošo: «Poētiskā patiesība ir vienota un kvalitatīvi savdabīga parādība, ir objektīvi subjektīva patiesība, tas ir, rezultāts tās

¹ Beļinskis V. Filozofisko rakstu izlase. — R., 1955, 2. sēj., 348. lpp.

² Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах. — М., 1948, т. 2, с. 5—66.

³ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971, с. 309.

objekta un subjekta vērtības saistības dziļai izziņai, kas raksturo pašu mākslas priekšmetu.»

Pamatoti šeit akcentēta objekta un subjekta nesaraujamā vienotība ne tikai mākslā vispār, bet jau pašā mākslas priekšmeta izpratnē. Visas estētiskās vērtības ir ne tikai objekta, bet arī pašā subjekta izziņas vērtības, citiem vārdiem, tās ir gnozeoloģiski aksioloģiskas.

N. Černiševskis uzskatīja, ka mākslas priekšmets «ietver sevi visu, kas īstenībā (dabā un dzīvē) interesē cilvēku — nevis kā zinātnieku, bet vienkārši kā cilvēku».¹ Tātad N. Černiševskis atzina, ka dzīvē pastāv kaut kas tāds, kas interesē zinātnieku, un arī tāds, kas interesē cilvēku «vienkārši kā cilvēku».² Pēdējais tad arī saucams par mākslas priekšmetu. Ar šo atzinumu sasaucas pazīstamais A. Bloka teiciens, ka «rakstnieks pēc profesijas ir cilvēks».

Ir bijuši mēģinājumi noliegt speciāla mākslas priekšmeta esamību. Tā, piemēram, A. Dremovs grāmatā «Daiļliteratūras specifika» (1964) raksta: «.. mākslas radikālā atšķirība no zinātnes .. nav izziņas priekšmetā, bet īstenības atspoguļojuma formā, veidā, tipā.»³

Tā pierādīšanai viņš atsauca uz V. Beļinski, N. Černiševski, N. Dobroļubovu. Visos citātos, ko A. Dremovs sniedz minētajā grāmatā, lai pierādītu, ka revolucionārie demokrāti neesot atzinuši mākslas priekšmeta specifiku («Visa pasaule .. var būt par dzejas parādībām» — V. Beļinskis; «Katras mākslas saturs (V. Beļinskis šeit ar saturu saprot priekšmetu. — A. D.) ir īstenība ..» — V. Beļinskis; «Māksla atveido visu, kas interesē cilvēku dzīvē» — N. Černiševskis⁴ u. c.), nav ne vēsts no šīs specifikas noraidījuma. Te ir tikai uzsvērts, ka mākslas priekšmets ir pašā īstenībā (nevis autora subjektivitātē vai objektīvi pastāvošajās idejās, kā to atzina vācu ideālistiskā estētika).

Koncepcija par zinātnes un mākslas priekšmeta tāpatību vienkāršotā veidā izsakāma tā: tēlo, ko gribi, tikai noformē tēlaini. Šī

¹ Černiševskis N. Filozofisko rakstu izlase. — R., 1951, 1. sēj., 108.—109. lpp.

² Zīmīgās gleznās šo atšķirību starp zinātnieka un mākslinieka uztverumu tēlo igauņu rakstnieks F. Tuglass:

«Šodien debesīs neparasti dziļas.

Zinu, gaiss sastāv no slāpekļa, skābekļa, argona, ogļskābās gāzes, hēlija. Saprotu, ka zināmā augstumā t^o sasniedz simtiem grādu... Ļoti labi apzinos, ka ap mums nav nekādas romantiskas zilās tāles, bet visai konkrēti fiziski un ķīmiski faktori.

Un tomēr es apreibstu, raugoties brīnišķi zilajās tālēs..»

Karogs, 1957, № 5, 80. lpp.

³ Дремов А. К. Специфика художественной литературы. — М., 1964, с. 40.

⁴ Турпат, 13. lpp.

teorija netieši atbalsta literatūru, kurā pazūd pats cilvēks. Uz šīs teorijas pamata rodas tā sauktie «ražošanas romāni» un «kolhozu tēmai veltīti» darbi.

A. Burovs pirmais visnoteiktāk uzsvēra, ka mākslas priekšmets ir cilvēks, precizāk — «sabiedriskais cilvēks dzīvajā personiskuma un sabiedriskuma vienotībā, tādā vienotībā, kas viņam piemīt kā objektīvai cilvēciskai būtībai».¹

G. Pospelovs savā grāmatā «Estētiskais un mākslinieciskais», piekrītot A. Burovam par cilvēku kā mākslas priekšmetu, norāda, ka A. Burovs mākslā visu reducē uz šā priekšmeta izziņu un nepietiekami ievēro paša mākslinieka subjektīvi vērtējošo attieksmi pret tēlojamo. G. Pospelovs raksta: «Izzinot sociālus raksturus, viņš pats (tas ir, autors, mākslinieks. — V. V.) acīmredzot nav sociāls raksturs — «dzīvs un individuāls sabiedrisku attiecību kopums». Viņam nav nekādu sabiedrisku interešu, centienu, ideālu. . . Tā spriest nozīmē mākslai patiesi atņemt jebkuru idejisku saturu, reducēt tās saturu tikai uz pasīvu priekšmeta atspoguļojumu.»²

Bez tam cilvēks mākslā nav vienīgais tēlojuma priekšmets. Ir arī daba. Var iebilst, ka arī dabas un dzīvnieku tēlojumos notiek paša cilvēka atklāšanās. Tādā sakarā pastāv arī citāds mākslas un literatūras priekšmeta formulējums — tā ir visa «istenība tās attieksmē pret cilvēku»³. Viss, ko tēlo rakstnieks, tiek skatīts no cilvēka interešu viedokļa, viņa domās, pārdzīvojumos, noskaņās, viņa tieksmē apzināties un noskaidrot sevi, savu cilvēcisko esamību. Arī tad, kad rakstnieks pievēršas parādībām ārpus cilvēka, viņš tās skata kā cilvēka dzīves sastāvdaļu un izteicēju. Tikai zinātne parādības pētī pašas par sevi, ārpus paša uztvērēja subjektīvā uztveruma. Naturālisti un tā saukto «ražošanas tēmu» risinātāji, ignorējot mākslā pastāvošo cilvēkcentrismu, nereti pirmajā vietā izvirza tīri profesionālus jautājumus. Literatūra vienmēr ir lielā saruna par Cilvēku, arī tad, ja viņš rādīts ražošanas procesā, kā tas, piemēram, ir A. Gelmaņa lugā «Kādas sēdes protokols», kur cilvēku raksturi sarunās par ražošanu saduras un atklājas visā savā sociālajā raksturīgumā un savās estētiskajās kvalitātēs.

Var rasties jautājums, vai, paturot cilvēku kā izziņas priekšmetu, nenostādām mākslu blakus raksturu psiholoģijai un sociālajai psiholoģijai? Ar ko tad māksla atšķiras no tām? Vai tikai ar formu?

¹ Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. — М., 1956, с. 136. Šī vienotība saistās arī ar mākslinieciskās izziņas ikreizējo relatīvo pabeigtību katrā daiļdarbā, turpretī zinātniskā izziņa vienmēr it kā rit nebeidzamos turpinājumos, pilnveidojumos.

² Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965, с. 64.

³ Гуляев Н. А. и др. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. — М., 1970, с. 77.

Mākslas teorētiķi šodien ieteic par mākslas izziņas priekšmetu uzskatīt nevis cilvēku vispār, bet raksturu kā estētisku kategoriju (cildens, varonīgs, zemisks utt.). Zinātne (raksturu psiholoģija, sociālā psiholoģija) atšķirībā no mākslas izziņas nevis raksturu tā veselumā, dzīvā attīstības procesā un estētiskajā savdabībā, V. I. Leņina vārdiem — «paškustības un dzīvības iekšējā pulsācijā»¹, bet gan vispārīgajās likumībās, vispārīgajās īpašībās. Māksla vispārīgo saskata individuālajā, raksturīgo — vienreizīgajā. Turklāt šis individuālais mākslā ir divkārtējs — vienreizīgais objektā un autorā kā individualitātē. To ievērojot, nebūtu nepareizi, ja teiktu arī, ka katram māksliniekam, katram dzejniekam ir savs mākslas, savs dzejas priekšmets. Patiesībā arī katram literatūras veidam, paveidam un žanram tas ir savs.

Tātad raksturs mākslā ir estētiska kategorija, estētiska savdabība, citiem vārdiem, estētiski tipoloģiskais individuāls. Uz šo atzinumu virzījusies estētiskā doma jau kopš apgaismes laikmeta. Tā jau G. Lesings uzsvēra, ka rakstniekam svēts ir tikai raksturs. Tālāk šai sakarā lai atceramies klasisko F. Engelsa formulējumu par tipiskiem raksturiem tipiskos apstākļos, kas nozīmēja indivīda sociālo raksturīgumu, kurš atklāts raksturīgās sociālajās attiecībās.

Ievērojot teikto, G. Pospelovs vienmēr uzsver, ka literatūras priekšmets ir cilvēka, indivīda sociālais raksturīgums (социальная характерность), ka literatūrā svarīgs tas, par ko var teikt — tas ir zīmīgi, raksturīgi. Tātad *literatūras specifiskais izziņas priekšmets ir cilvēks savā personiskajā un sabiedriskajā dzīvē*, citiem vārdiem — savās personiskajās un sabiedriskajās attiecībās. Šī divvienība ir pamats psiholoģiskā un sociālā momenta vienotībai literatūrā (J. Raiņa daiļradē psiholoģiskais vienojas ar sociālfilozofisko, pēdējam atklājoties simbolos, piemēram, Spīdola kā persona un reizē kā simbols).

Literatūras centrā vienmēr ir individualitāte (V. I. Leņins: «... jo te galvenais ir *individuālajā situācijā, zināmu tipu raksturu un psihi analizē*»²), kam piemīt sociāli raksturīgs garīgās dzīves saturs. Citiem vārdiem, tā ir tāda garīgās dzīves pieredze, kas nav tikai viena atsevišķa cilvēka pieredzes bagātība. Pie tam tajā ietilpst ne tikai estētiskā pieredze, bet visa pieredze, kas sniegta autora vienotā estētiskā tvērumā un vērtējumā.

Teikto summējot, var teikt, ka *galvenais literatūras tēlojuma objekts ir cilvēks un viss, kas cilvēku interesē kā cilvēku vispār (arī daba, cik tā interesē cilvēku kā cilvēku, nevis kā šauru speciālistu)*. Taču *vienīgais literatūras izziņas priekšmets ir raksturs kā sociāla un estētiska (subjektīvi vērtēta) parādība*.

¹ Leņins V. I. Raksti, 38. sēj., 125. lpp.

² Leņins par kultūru un mākslu. — R., 1957, 423. lpp.

Literatūras saturs un uzdevums. Priekšmeta specifika nosaka tās satura īpatnības, specifiku. Mākslai, literatūrai atšķirībā no zinātnes ir savs saturs, savs «sakāmais». Tāpēc, tāpat kā nepieņemama ir mākslas un zinātnes *priekšmetu* vienādošana, nepieņemama ir arī to *saturu* vienādošana. Nav pareizi mākslas atšķirību no zinātnes meklēt tikai formā (un ir nepietiekami to uzrādīt tikai priekšmetā), jo formas īpatnības nosaka saturs, tā īpatnības.

Literatūras satura izpratnē ir arī tāda nosliece, kas satura īpatnības reducē uz paša priekšmeta atšķirībām un iztiek ar norādījumu uz raksturiem kā objektīvu dotumu, kuros ietveras vispārigais, sociāli nozīmīgais. Taču katra daiļdarba saturu veido divas puses — objektīvā un subjektīvā. Ja saturu reducē uz priekšmetu, tad nepietiekami tiek respektēta rakstnieka idejiski estētiskā ievirze, kas nosaka jau paša attēlojamā un izziņas priekšmeta izvēli un tēlojamo parādību atlasī.

Piemēram, nebūs viss pateikts par I. Indrānes romāna «Udensnesējs» saturu, ja paliksim tikai pie tēlu kā sociālu raksturu objektīvā satura, ignorējot autores pozīciju, viņas aktīvo idejiski estētisko attieksmi pret tēlotajiem raksturiem un to attiecībām.

Starp tiem teorētiķiem, kuri atzīst literatūras satura specifiku, viena daļa, par satura būtisku iezīmi pat īpaši uzsverot tieši autora idejiski emocionālo attieksmi pret tēlotu, tomēr šo attieksmi ierobežo psiholoģiskā, asociatīvi estētiskā parādību apgūvē. G. Pospelovs tos sauc par «estētiskās skolas»¹ pārstāvjiem (pie tiem minot L. Stoloviču, A. Burovu, V. Vanslovu u. c.). G. Pospelovs raksta, ka, pēc «jaunās teorijas» pārstāvju ieskata, «estētiskās izziņas saturu nosaka nevis paša izzināmā priekšmeta estētisko īpašību atspoguļojums», bet tikai «idejiski emocionāls vērtējums».² Taču pēdējais ir subjektivistisks, jo tiek ignorēta gan estētiskās apziņas materiālistiskā izpratne, gan mākslas sociāli ideoloģiskā virzība. G. Pospelovs pārliecinoši pierāda, ka «reālās dzīves estētiskās īpašības nerada cilvēka apziņa, tās viņam tiek dotas. Taču tās var apzināt un novērtēt tikai cilvēka apziņa ar tās sociāli vēsturiskajām īpatnībām.»³

Protams, estētiskās kategorijas, tāpat kā zinātnes kategorijas, cilvēks attiecina uz īstenību, tāpat kā saules vārdu dod lielam kvēlojošam kosmosa ķermenim, kaut gan pats vārds nepastāv ne saulē, ne vispār ir bijis ārpus cilvēka apziņas. Tāpat arī pašas estētiskās kategorijas ir izstrādātas un attīstītas cilvēces vēsturē to attiecinājumā uz noteiktām īstenībām pastāvošām un arī pirms šo kategoriju rašanās pastāvējušām parādībām un to attiecībām un kvalitātēm.

¹ Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965, с. 73.

² Turpat, 54. lpp.

³ Turpat, 72. lpp.

Materiālajā pasaulē nav kategoriju, bet ir tas, ko mēs (cilvēce) ar tām apzīmējam. Pamatoti G. Pospelovs norāda, ka estētikai jārespektē objekta un subjekta vienotība. «Taču sākt tai vajag,» piezīmē G. Pospelovs, «ne no estētiskās gaumes, bet no īstenības objektīvo estētisko īpašību izpētes un to izziņas.»¹

Tātad estētiskā apziņa vispār, kā arī māksla un literatūra atspoguļo visu, kas dzīvē cilvēku interesē kā cilvēku. Bet mākslas saturā nav tikai objekta atspoguļojums, tajā ir arī radītāja subjekta atklāsmē. Aptverot dzīves īstenību vispusīgi un sintētiski, literatūra atspoguļo dažādas dabas, sabiedrības un apziņas parādības, risina dažādus — politiskus, ētiskus, filozofiskus un pedagoģiskus jautājumus, taču visi dzīves jautājumi vienmēr ietiecas un ietveras individuāla psihē, viņa apziņas norisēs un izpaužas kā konkrēta cilvēka jūtu stāvokļi konkrētās situācijās, kā viņa domas tādās norisēs, tādā «paškustības un dzīvības iekšējā pulsācijā» (V. I. Ļeņins), kas piemīt tikai šim cilvēkam.

Literatūra dzīvi atspoguļo individualizētos raksturos un situācijās, tāpēc ka pats tās priekšmets — viss tēlotais, uz cilvēku attiecināts, ietver, aptver un vieno visu, kas ir dzīvē, tās kustībā. Tāpēc par nepieņemamu uzskatāms tā sauktais tematisms literatūrzinātnē. Tas ir tāds literatūras daļējums («tipoloģizējums»), kur, apejot literatūras galveno vienojošo centru — cilvēku, pamatā tiek likta dzīves nozare, no kuras ņemts cilvēks un vispār tēlojamā viela, un tad iznāk rūpniecības, kolhozu, zvejnieku un citas tēmas. Sevišķi nepieņemami tā sadalīt liriku, jo tā izteic dzejnieku, viņa attieksmi pret ārpasauli, nevis apraksta fabriku vai kolhozu dzīvi.

Raksturojot daiļdarba saturu, svarīgi ietvert visas tā sastāvdaļas. Sai sakarā parasti atsaucas uz N. Černiševska tēzi par mākslas trim savstarpēji vienotiem uzdevumiem: attēlot, izskaidrot un novērtēt (отражение, осмысление, приговор).² Divi pēdējie momenti vairāk saistās ar subjektīvo pusi, bet nav subjektivistiski, jo izpratne ir sabiedriski nosacīta un vērtējums ne mazāk.

Raksturojot būtisko, kas piemīt mākslai, vai arī meklējot aptverošāku mākslas definīciju, daudzi teorētiķi uzskaita mākslas daudzās funkcijas, dēvējot mākslu par polifunkcionālu, par universālu sabiedriskās apziņas formu. Tā, piemēram, M. Kagens, par mākslas galveno īpašību uzskatot tās polifunkcionalitāti, izvirza šādas tās funkcijas — komunikatīvo, izglītojošo, audzinošo, hedonisko — un

¹ Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965, с. 75.

² Tas, kā jau minēts, sasaucas ar Aristoteļa atzinumu, ka mākslinieks «savu objektu var attēlot tādu, kāds tas bijis vai kāds tas ir; otrkārt, kādu to ļaudis iztēlo vai kādu to iedomājas; treškārt, kādam tam vajadzētu būt». — *Aristotelis. Poētika*. — R., 1959, 105. lpp.

beigās piebilst: «Funkciju harmoniska vienotība, nevis pretdarbība — tādai jābūt devīzei...»¹

Protams, ka tā. Un blakus šīm funkcijām vēl varētu nosaukt tikpat daudzas, ieskaitot J. Boreva minētās funkcijas — «estētisko jūtu veidotāja» un «iedvesmotāja»² u. c. Taču māksla ir vienots veselums ar savu vienotu specifisku priekšmetu un uzdevumu. No tā jāvadās definīcijā, kurā jāuzrāda viena visbūtiskākā pazīme, kas nav izplūdināma līdznozīmīgos sazarojumos. V. I. Leņins, runājot par arodbiedrībām un to uzdevumu valsts sistēmā un uzsverot, ka jāuzrāda visbūtiskākais to darbībā, izvēlējas pazīstamo gleznaino piemēru par glāzi, kura var derēt gan tauriņa turēšanai, gan cepuma izspiešanai, bet kuras galvenā pazīme ir tā, ka glāze ir stikla trauks, kas domāts dzeršanai.

Tā arī šajā gadījumā, runājot par mākslu, jāvadās no galvenās īpašības un lomas. Definējot mākslu, vajag atrast pašu principu, nevis uzskaitīt visas pazīmes un funkcijas līdz amorfai bezgalībai. Pie tam, definitīvi būtību nosakot, protams, jārēķinās arī ar parasto definēšanas loģiku — māksla jāattiecina pret virskategoriju un jāuzrāda tās specifiskā atšķirība no blakusstāvošām kategorijām.

Māksla ir jaunrade, kuras specifika ir estētiskais valdzinājums.

Jaunrade ir cilvēka darbība, kura rezultātā dod ko jaunu, nebijušu, kam ir vērtība cilvēka dzīvē, sabiedrībā. Ja runājam par jaunradi kā procesu, tad tai ir sava vērtība arī mākslinieka personības pasaulē, tai ir sava pašvērtība. Un tādā ziņā māksla — dažreiz vairāk, dažreiz mazāk — nostājas uz robežas starp darbu, kas dod rezultātu, un rotaļu, kuras vērtība ir pašā norisē, bez rezultāta. Līdz ar to māksla tuvojas spēles priekam, kas balstās uz patīkamību un atraisītību. So pusi mākslā absolutizēja «tīrās mākslas» teorijas pārstāvji. So tendenci, tas ir, gnozeoloģiski audzinošās funkcijas noraidījuma tendenci, atrodam arī ārzemēs izplatītajā (un arī Padomju Savienībā izdotajā un kritiskajos komentāros izvērtētajā) R. Veleka un O. Vorena «Literatūras teorijā», kur par literatūras uzdevumu lasām: «Pirmais un galvenais uzdevums ir uzticība savai iedabai.»³ Tas patiesībā nav nekāds uzdevums, bet gan pati pastāvēšanas būtība, kas piemīt visām, arī neliterārām, nemākslas parādībām. Bet literatūra taču pakārtojas kaut kam ārpus sevis, un šajās attiecībās tad arī pastāv tās uzdevums (varētu arī teikt — virsuzdevums). Literatūras galvenais uzdevums ir uzticība dzīves patiesībai, kas izteikta mākslas valodā. Literatūrā sintēzi rod gnozeoloģiskās un estētiski aksioloģiskās funkcijas — uzdevumi.

¹ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971, с. 278—296.

² Borevs J. Estētika. — R., 1972, 121.—132. lpp.

³ Уеллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978, с. 56.

Attiecībā pret tās priekšmetu mākslai ir gnozeoloģiska vērtība un nozīme, bet savu īsto piepildījumu māksla gūst tikai tās estētiskajā realizācijā — mākslinieciskās komunikācijas procesā — no paša daiļrades procesa uz daiļdarbu un uz tā uztveri un vērtējumiem no atsevišķu indivīdu un sabiedrības viedokļa.

Rezumējot teikto un uzsverot mākslas sociālo funkciju, to varētu raksturot šādā formulā: *māksla ir cilvēka un viņa dzīves raksturīgo parādību atspoguļotāja, ideoloģiska un estētiska izskaidrotāja un vērtētāja*. Tātad māksla, arī literatūra, atspoguļojot, izskaidrojot un vērtējot dzīvi, veic savu divējādo cieši vienoto funkciju — izzinoši vispārinošo (racionālais moments) un emocionāli audzinošo (emotīvi voluntatīvais moments).

Ar šīm savām īpašībām literatūra organiski iekļaujas sabiedrības dzīvē un cīņās, intensīvi iesaistoties mūsdienu spraigajos cilvēces nākotnes ceļa meklējumos.

II. DAIĻDARBA TĒLAINĀ FORMA

I. LITERĀRA TĒLA JĒDZIENS

Mākslas tēls izteic pašu mākslas būtību. Tā ir forma, kas atbilst daiļdarbu satura specifiskajām īpatnībām. Patiesībā tēls nav vienīgi forma, tas reizē ir arī saturs, tēlainis saturs.

Plašā, filozofiskā nozīmē katra izziņa vienmēr ir objektīvās pasaules subjektīvs attēls, atspoguļojums. Savā ziņā visas mūsu sajūtas, visa mūsu apziņa vienmēr ir ārējās pasaules attēls. Šajā attēla nozīmē jēdzienam «tēls» ir vispārfilozofisks raksturs. Cits saturs jēdzienam «tēls» ir šaurākā nozīmē — tas ir kādas konkrētas parādības kopija. Atšķirīga nozīme tam ir mākslā. Mākslas tēls no visiem citiem tēliem — ilustratīviem, fotogrāfiskiem un informatīviem — atšķiras ar to, ka tas *kalpo individualizētam vispārīnājumam no rakstnieka estētisko ideātu viedokļa*. Mākslas tēlam piemīt «paškustības un dzīvības iekšējā pulsācija».¹

Bieži par mākslas tēla būtiskāko iezīmi uzskata to, ka vienreizīgais un vispārīgais tajā veido nedalāmu vienību. Šāda vienība, protams, ir būtiska, taču šī pretstatu vienība vēl stingri nenošķir mākslas tēlu ne no citiem tēliem, ne arī no citām izziņas formām. Vienreizīgais un vispārīgais ir arī vārdā (galds — šis un vispār). Mākslas tēls no visām citām izziņas formām atšķiras ar to, ka tajā ir arī pats mākslinieks, ka te ir tāda pretstatu vienība kā subjekts un

¹ *Leņins V. I. Raksti*, 38. sēj., 125. lpp.

objekts. Bez tam mākslas tēlam būtiska arī trešā pretstatu vienība — tas vienlaikus ir racionāls un emocionāls.¹ Jūtas kā subjektīva īstēnības atspoguļošanas forma saistās ar tēlu individualizāciju.

Mākslas tēls no visiem citiem tēliem tātad atšķiras ar to, ka te ar autora kā individualitātes estētiskā vērtējuma starpniecību atsevišķā individuā tiek izakcentēts sociālais raksturīgums.

Piemēram, labsirdīgajā, omulīgi bramanīgajā un reizē prātīgajā Brīviņā izakcentējas viņa saimnieka lepnums un saprāts. Inteligentā un humānā «laipno acu» īpašnieka sejā («Andriksons») iezīmētas «lūpas, kas radušas pavēlēt».

Katram mākslas veidam ir sava tēlu specifika. Ir mākslas, kurās tēli pamatos ir ār pasaules parādību attēli (tēlotājas mākslas). Ir mākslas, kurām raksturīgi ne attēles, bet izpausmes tēli (mūzika, daļēji arī liriskā dzeja). Protams, starp attēli un izpausmi mākslā nepārejamo robežu nav. Nereti te ceļš iet tieši pa robežu (dzejā).

Bez tam pašam mākslas tēla jēdzienam ir dažāds apjoms — no sīkas detaļas līdz personu tēliem un tālāk līdz laikmeta tēlam un pašam daiļdarbam kā tēlam.² L. Timofejevs gan ir pret jēdziena «tēls» lietošanu attiecībā uz priekšmetiem un detaļām, kas pakārtotas cilvēka, personas atveidei.³ No otras puses, L. Timofejevs noraida arī pārāk plašu, izplūdušu šā tēla izpratni attiecinājumā uz laikmetu, tautu u. c.⁴

Patiesībā šeit veltīga ir cīņa pret jēdziena «tēls» daudznozīmīgu lietojumu. Protams, jēdziena centrālā nozīme saistās ar cilvēka attēlu. Taču nevar noraidīt šā jēdziena attiecinājumu arī uz daiļdarbu, kā to, piemēram, dara N. Gejs. Līdzīgs stāvoklis ir ar daudziem literatūras jēdzieniem-terminiem, piemēram, ar jēdzienu «stils». Ir bijuši mēģinājumi stila jēdzienu paturēt tikai pie daiļdarba (daiļdarba stils), bet rakstnieka stilu aizstāt ar jēdzienu «maniere». Taču tas nav ieviesies (pie tam «maniere» nav arī gluži tas pats, kas «stils»). Bet kāpēc nepieciešami aizliegumi un jauniešumi, ja gluži labi var iztikt ar apzīmētājiem, ko pievienojam katram vairākās nozīmēs lietotam jēdzienam (ir virziena, rakstnieka, daiļdarba, valodas stils)?

¹ Zinātnē no minētajiem trim pretstatiem paliek tikai viena puse: racionālais, objektīvais un vispārīgais.

² Геј Н. К. Произведение как целостный художественный образ. — В кн.: Целостность художественного произведения и проблемы его анализа. Донецк, 1977, с. 3—4.

³ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1976, с. 62—63.

⁴ Turpat, 64.—65. lpp.

2. TĒLA STRUKTŪRA UN PAMATIPASĪBAS

Tēla veidojums. Istu priekšstatu par tēlu nevar iegūt, ja to neskata tā iekšējā struktūrā¹, kur izšķiroša loma ir radošajai fantāzijai, kas no dzīves ņemto pārrada pēc savām likumbām.

Literatūrā kā vārda mākslā raksturs atklājas laika plūdamā, laika secībā. Priekšstats par tēlu kopumā summējas no atsevišķām detaļām, kas iezīmētas portretos, rīcībā, žestos, kustībā, pārdzīvojumos. Dažādos žanros tēlu izveidei kalpo dažādi līdzekļi un paņēmieni. Darbos ar ārējiem sižetiem pamatā tēlus atklāj saistīgas ārējas darbības norise, turpretī psiholoģisko, subjektīvo sižetu darbos — asociatīvi kārtotas gleznas, kurās objektīvas iekšējais tēlpārdzīvojums. (Liriskajā tēlā vienreizīgais ir paša dzejnieka garīgā pasaule, kas atklājas vienreizīgā liriskā situācijā, vispārīgais — sabiedrības noskaņa, kas ietveras dzejnieka pārdzīvojumā.)

Rakstura satura (personu domas, jūtas, centieni, psiholoģiskas un sociālas īpašības, to dominante) atklāsmē izšķiroša nozīme ir laikam un telpai, citiem vārdiem, darbībai (notikumam, epizožu un situāciju sistēmai), no vienas puses, un videi un priekšmetiskajām detaļām, no otras puses. Tiem summējoties tā sauktajā hronotopā (M. Bahtins), raksturi atklājas dažādās attiecībās gan pret vidi, gan pret citiem cilvēkiem, gan pret sevi. Tā ar kompozīcijas un valodas (autora, personu un autorizētas personu valodas) palīdzību veidojas tēls. Tātad sižets un priekšmetiskās detaļas, to kompozicionālais izkārtojums un valodiski stilistiskā detalizācija savā organiskajā kopumā veido tēlu konkrēti juteklisko esamību. To sistēma ir īpaša pasaule, kurai likumus devis tās radītājs mākslinieks. «Raksturs un sižets «iekšējās formas» struktūrā ir divvienība,» uzsver rakstura problēmu pētnieks B. Tabūns, «kas jaunrades procesā top vienlaicīgi un nodrošina daiļdarba idejiski tematiskā kodola izpausmi.»²

Literārā tēla izveides materiāls ir valoda. Daudz apspriests un diskutēts ir jautājums par valodas un tēla attiecībām.³ Kā teorētiska pamatproblēma izvirzījās jautājums, vai tēlu veido tikai valoda ar savām iekšējām īpašībām⁴ vai arī valoda ir tikai viena un ārēji materiālā puse tēla izveidē, bet tēls ir ietilpīgāks nekā valodiskā

¹ Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. — В кн.: Теория литературы. М., 1962, т. 1, с. 72—114.

² Tabūns B. Raksturs latviešu prozā: Iecere un izveide. — R., 1978, 158. lpp.

³ Piemēram, 1958., 1959. gada diskusija «Слово и образ» žurnālā «Вопросы литературы». Vēlāk — krājums ar tādu pašu nosaukumu (1964).

⁴ Kā to, piemēram, domā A. Jefimovs rakstā «Образная речь художественного произведения» (Вопр. литературы, 1959, № 8) un P. Pustovaitis rakstā «Через жизнь к слову» (turpat).

struktūra. Diskusijā pirmais viedoklis ieguva lingvistiskā, otrs — literatūrzinātniskā viedokļa nosaukumu. Lingvistiskais viedoklis ignorē visu to, ko tēla izveidei dod daiļdarba sižetiski kompozicionālais veidojums, rakstnieka individuālā stila un žanra specifiskās īpatnības, tēlu atklāšana ar tā sauktā spoguļa paņēmiena palīdzību utt. Turklāt arī pati valoda nav skatāma vienkārši kā leksika un gramatika, bet kā *dzīva runa*, kurā pulsē personu emocijas, temperaments un visu izgaismo autora pozīcija.

Tēla paškustība kā tā pamatīpašība. Sižeta risinājumā labi veidots tēls iegūst paškustību. Tā ir būtiska tēlu īpašība. Māksliniekam jāveido tādi personu tēli, kas būtu spējīgi pretoties pat pašam to radītājam. Literatūrvēsture zina daudz tādu gadījumu. Piemēram, tādā «nepaklausīgās» lomā A. Puškinam bijusi Tatjana.

Tēla paškustība raksturīga visai mākslai, bet jo sevišķi psiholoģiski reālistiskajai, kurā dzīves loģika vienmēr patur savu koriģējošo, noteicošo lomu. Piemēram, Birkenbauma rīcību pēc lozēšanas noteic divi motīvi — žēlums pret Kārlēnu, kas atstājams drošai nāvei, un alkas pēc «visas neizdzīvotās» dzīves. Ielīcis Birkenbaumu šinīs spīlēs, autors rāda viņa izturēšanos atbilstoši viņa raksturam. Birkenbaums rīkojas *pats*, autors to nebīda, autors it kā stāv malā. Lūk, šī situācija:

«Kā sasalis zēns stāvēja un skatījās laivā.

Birkenbauma ģimīs savilkās sāpīgi. Viņš satvēra zēna roku un spieda viņa liesos, aukstos pirkstus. Puika neatbildēja uz puīša rokas spiedienu, un, kad tas to atkal palaida vaļā, roka kā nedzīva nokrita pie Kārlēna sāniem. Pāris soļus pagājis uz priekšu, Birkenbaums piepeši apstājās, pameta savādu mirkli uz puiku, likās ar sevi cīnoties un iekāpa tad lēnām laivā.»

Atbilstoši raksturam atklājas gan ciņa ar sevi, gan arī tas veids, kā izpaužas viņa nespēja atteikties no «visas neizdzīvotās» dzīves. Un atbilstoši Kārlēna raksturam psiholoģiski motivēti notiek pat viņa nevarīgās rokas «paškustība». «Šī sižetiskā epizode,» raksta B. Tabūns, «tālab liecina par Blaumaņa reālistiskā tēlojuma patiesīgu.»¹

Tēla daudznozīmība. Pie būtiskām mākslas tēla īpašībām pieder tā daudznozīmība. Ne visiem tēliem (tāpat kā vārdiem) tā piemīt vienādā mērā. Visvairāk tā piemīt simboliskiem tēliem.

Tā kā mākslas tēls ir daudznozīmīgs, daudzplānīgs, tas spēj radīt dzīves īstenības iespaidu un kā pati dzīve nav reducējams uz vienzīmību. Zinātne tiecas pēc vienzīmīga vispārinājuma,

¹ *Tabūns B.* Raksturs latviešu prozā: Iecere un izveide. — R., 1978, 180. lpp.

mākslas tēls — pēc reljefuma, pēc gaismēnas, nevis pēc gaismas vai ēnas.

Mākslas tēla daudznozīmības dēļ nevar ar rakstnieka uzskatiem līdz galam izskaidrot ne tēlus, ne viņa daiļradi kopumā, jo daiļradē, tēlos ietvertā dzīves daudzpusība (protams, rakstnieka vērtējumā, bet tādā, kas nedalāmi sakausēts ar objektīvo) bieži sāk runāt pretī autora sākotnējai iecerei (Tatjana un Anna Kareņina vairs neklausā pašiem autoriem).

Rakstnieka pasaules uzskats kopumā nekad nav pretstats tēlu sistēmas saturam, jo rakstnieks ar visiem saviem uzskatiem ir tēlos, bet tēli un to sistēma ir ne tikai rakstnieks, viņa uzskati, koncepcija, bet pirmām kārtām pati īstenība. Tāpēc īstu atbalsi tēlos kā dzīves attēlos rod tikai tā daļa no rakstnieka pasaules uzskata, kura ir saskaņā ar dzīvi. Pārējais no dzīvā tēla lobās nost kā nedzīva, abstrakta čaula, jo abstraktiem pieņēmumiem, uzskatiem nav sakņojuma individuāli uztvertajā vienreizīgajā. Bet tas ir noteicošais. Jo tēls vairāk individualizēts, jo tas ir spilgtāks un labāks. Tāpat arī ar vispārīgo — jo tas ir plašāks, jo labāk. Tātad — maksimāla individualizācija, tāpat kā maksimāla subjektivizācija, kā maksimāla emocionalitāte un maksimāla racionalitāte. Tādu pretstatu vienība ir mākslas tēls.

Kad V. Gētem jautāts, ko viņš ar Fausta tēlu gribējis pateikt, rakstnieks atbildējis, ka tad viņam par jaunu jāraksta viss «Fausts», jo izvirzīt kādu vienu līniju nozīmētu padarīt tēlu nabagāku. Taču tas tiek darīts. Literatūrzinātnieki literāru tēlu «pārceļ» no mākslas teksta uz loģiski abstrakto valodu un tās viennozīmību, labi zinādami, ka tādā veidā tēlu pilnībā interpretēt nekad nav iespējams. Bet, ja šī pārceļšana notiktu bez «zudumiem», arī tad nekāda ieguvuma nebūtu, jo būtu tikai esošā atkārtojums. Un, ja varētu abstrakti izteikt to, ko rakstnieks atklāj tēlaini, tad tēlainā domāšana būtu lieka.

Tēli, tēlainā domāšana vispār sniedz vērtības, kas nav citādi pasniedzamas. Emocionāli tēlainajā dzīves atveidē ietveras visa daudzslāņu kustība, kas ir neizmēlama kā jūra, bezgalīga kā mikropasaule un makropasaule. Tāds pats ir arī meistariski veidots atsevišķais mākslas tēls, piemēram, Hamlets, kura dažādajās interpretācijās atklājas tā daudznozīmība, tā polivalence un dziļums. Un tomēr cilvēks dzīvē aizvien ir daudzveidīgāks nekā mākslā. Seit var iebilst, ka mākslā toties raksturam ir cita priekšrocība — akcentējot atsevišķas īpašības, rakstnieks spilgtāk atklāj to, kas parasti acīm mēdz paslidēt garām (piemēram, «dzintarisms» G. Priedes lugā «Lai arī rudens»).

Ilustratīvisma nesaderība ar mākslas tēla būtību. Tēla pamatīpašību — paškustību — grauj tā sauktais ilustratīvisms. Tas rodas

visur, kur kāds vispārīgs atzinums, tēze tiek tēlaini demonstrēta, ietērpta uzskatāmā formā. Istos mākslas darbos atziņas, idejas izriet no tēloto personu stāvokļiem un darbības, radot pašas dzīves ilūziju. Ilustratīvisms ir pretrunā ar mākslas tēla būtību, ar tā paškustību. Ilustratīvajos tēlos «galvenais» jau it kā dots, resp., vispārinājums jau ir skaidrs, atliek tikai to konkretizēt, virzot tēlu pa iepriekš nospraustu ceļu. Te varētu būt iebildums ar piemēru no J. Raiņa tā sauktajām ideju drāmām, kur vispārīgais izvirzīts priekšplānā kā tēla ideja. Taču te šī ideja nav dota gatava, tā tiek personificēta (J. Raiņa «organiskie simboli») un rādīta attīstībā.

Blakus ilustratīvismam daiļradē nostājas vulgārais socioloģisms literatūrzinātnē. Tas rodas, ja mākslas tēlu reducē tikai uz kādas šķiras vispārīgo «pārstāvi». M. Gorkijs šai sakarā teica: «Tikai šķiriskā pazīme vien vēl nesniedz dzīvu, viengabala cilvēka tēlu, mākslinieciski izveidotu raksturu.»¹

Estētiska valdzinājuma spēks piemīt tikai indivīdam, raksturam, viņa liktenim, morālajām vērtībām, nevis sociālai shēmai un stājošai programmai.

3. LITERĀRU TĒLU VEIDI

Raksturs un tips. Ar cilvēku tēliem literatūrā saistīti vairāki jēdzieni: raksturs, tips, simbols, mīts, groteska u. c.

Cilvēka tēlu ar individualitātei piemītošām īpašībām sauc par raksturu. Raksturs var būt ar dažādu sociālā raksturīguma pakāpi atkarībā no tā, cik plašs ir tā sociālais sakņojums.

Par daiļrades procesu kā dzīves radošu tipizāciju vērtīgus atzinumus izteicis V. Beļinskis, runājot par «pazīstamo svešinieku» un uzsverot individuālā un vispārīgā ciešo vienotību tipiskajā tēlā. Īpašu uzmanību tam veltījis N. Cerniševskis, uzsverot, ka tipiskā tēlā ietveras parādības sociālā būtība. Par tipiskiem tēliem rakstījis M. Gorkijs, pasvītrotot tēla sociālo nosacītību, tā sociālās aptveres plašumu un individualizācijas psiholoģisko dziļumu («ja rakstnieks prātis no katriem .. simt veikalniekiem .. paņemt visraksturīgākās, šķiriskās iezīmes .. un apvienot tās vienā veikalniekā .. tad .. radīs tipu»).

Mūsdienās tipiskuma jautājumā sava koncepcija ir G. Pospelovam, kurš vispār, kā jau teikts, mākslas tēlu skata kā sociālā raksturīguma iemiesotāju, bet ar jēdzieniem «tipisks» un «tips» apzīmē noteiktu, augstu sociālā raksturīguma pakāpi.² Pie tam tipizāciju G. Pospelovs skata ne tikai parastajā vispārinājuma un

¹ Горький М. Собр. соч. — М., 1953, т. 26, с. 415.

² Пospelов Г. Н. Эстетическое и художественное. М., 1965, с. 259—288.

individualizācijas plāksnē, bet kā tādu procesu, kurā *tipizējas arī paša rakstnieka subjektīvā attieksme pret dzīvi* un tādējādi izpaužas savā ideoloģiskajā likumsakarībā un iegūst vispārinājuma nozīmi. Īpaši spilgti tas parādās tēlos ar akcentētu autora subjektīvo vērtējumu — satīriskajos tēlos, groteskā u. c. Ievērojot šo pusi tipisku tēlu izveidē, var labāk izprast tēlu kā objekta un subjekta vienību, vispār — tēlu kā autora koncepciju.

Lai arī tēla-koncepcijas, tāpat arī daiļdarba pamatā ir gan objektīvā īstenība, gan autora subjektīvā pasaule (Klintas tēls I. Indrānes «Ūdensnesējā», Oskara tēls V. Lāča «Zvejnieka dēlā»), tomēr pats tēls un arī daiļdarbs nav šo divu pušu «kopsalikums». Tas ir radošs abu pārkausējums un sakausējums jaunā vienībā, trešajā parādībā, kas vienmēr ir bagātāka, pilnīgāka, nozīmīgāka nekā pats divu pušu «izejmateriāls». Šo jauno pakāpi nodrošina radošā fantāzija, mākslinieciskā izdoma. Tās darbības rezultātā radītais jaunais saturs, jaunā pasaule jaunajā vienībā pastāv atbilstoši saviem tēla un tēlu sistēmas iekšējiem likumiem, ko devis daiļrades process savā vērtības radošajā vienreizībā. Tā ir pasaule, kas tverta rakstnieka oriģinālā skatījumā.

Tēlu nosacītība un nosacīto tēlu veidi. Mākslas tēls, kas visu tam būtisko ņem no pašas dzīves (paškustību, daudznozīmību un pretstatu vienību), tomēr no dzīves atšķiras ar savu nosacītību, jo tas nekad nav un nevar būt tieša dzīves kopija. Tēlus, kuros šī nosacītība attieksmē pret tiešajām dzīves parādībām sasniedz augstu pakāpi, tieši dēvē par nosacītiem (simboli, groteskas u. c.). Tēlu nosacītais raksturs saistās ar nosacītību tēlu attiecībās. Rakstnieks tēlotajām personām liek vienai otrā «atspoguļoties» gan līdzību, gan kontrastu sakarībās. Tikai tādā veidā māksla panāk tēlu pašattīstību un pašatklāšanos, ir pasargāta no autora abstrakcijām un deklarācijām un sniedz pašas dzīves iespaidu. Tā, piemēram, Jura tēls G. Priedes lugā «Zilā» atklājas ne tik daudz viņa paša rīcības tēlojumā, cik citu apziņā, viņu attiecībās pret Juri.

Tāpat kā mākslu nevar reducēt uz izziņu, nevar arī tēlā redzēt tikai tā gnozeoloģisko funkciju (lai arī, protams, tā nav ignorējama). Sarežģīti šī funkcija izpaužas tēlos, ko saucam par simboliem.

Simbols. Simbols¹ (gr. *symbolon* — pazīšanas zīme) kā jēdziens savā izcelsmē saistīts ar lausku salikšanu, jo senatnē trauka vai gredzena lauskas, kuras varēja laužuma vietā salikt, kalpoja par paroli. Mākslā attapt sakaru starp «zīmi», tas ir, tēlu, un īsto priekšmetu, uz ko tas attiecas, var tikai atskārtuma ceļā, kas daž-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976.

kārt prasa uztvērēja piepūli. Sakara izskaidrošana, tāpat kā laba humora izskaidrošana, var kļūt gara un garlaicīga, bet attapīga uztveršana top valdzinoša. Simbols ir tāds ietilpīgs tēls-zīme, kas estētiski valdzina, ja intuitīvi nojauš otro plānu (piemēram, J. Raiņa dzejoli «Zeltītas lapas»).

Simbola kā mākslinieciskā tēlojuma līdzekļa izvirzījumā prioritāte pieder Plotīnam, kurš pretēji Aristotelim apgalvoja, ka māksla tēlos ietver lietu jēgu un nevis vienīgi atdarina esošās, atsevišķās parādības. Ja par tēla galveno saturu uzskata otro plānu, resp., vispārinošo, bet pirmo un redzamo, atsevišķo — tikai par norādījumu, mājienu uz to, tad tādām tēlam ir simbolisks raksturs.

Robeža starp parastajiem, dzīves formām tuvu stāvošajiem tēliem un simboliem nav stingri noteikta. Izcili mākslas tēli parasti paceļas līdz plašākam vispārīnājumam un tādā ziņā top vai nu par tā sauktajiem «sugas vārdiem» (ja tverti vairāk sociālā vai sadzīviskā plāksnē), vai arī tieši par simboliem jau ar vispārinoši filozofisku raksturu. Pēdējie nereti paceļas līdz mītam, tas ir, tēliem, kuri pārstāv cilvēka dzīves un būtības pamatspēkus.

Sakarā ar nule minēto robežas nenoteiktību, bet tāpat arī ar simbola kā jēdziena neskaidrību latviešu literatūras kritikā XX gadsimta sākumā izvērsās diskusija.

T. Zeiferts uzskata, ka katrs «iekšējās dzīves» attēlojums ar ārēju gleznu palīdzību ir vispārīnājums, kas tēlam piešķir simbolisku nozīmi, un tādā sakarā secina: «... simbolisms pieder pie dzejas būtības un tāpēc vienmēr tur ir bijis un būs atrodams.»¹ Pretēju viedokli aizstāv R. Klaustiņš, kurš uzskata, ka par simbolu var kļūt nevis katrs tēls, bet tikai tāds, kam ir zināms tradicionāla pieraduma pamats, kura trūkst simbolisma kā virziena simboliem. Tāpēc simboliem vispār esot «zināmas, gan aprobežotas tiesības».²

T. Zeiferta doma, ka literatūrā pastāv iespēja tēlam iegūt simbolisku nozīmi, nav nepareiza, taču jāpiebilst, ka ne jau visi tēli to iegūst. Atkarībā no vispārīnošās *simboliskuma pakāpes* ne katru tēlu uztveram kā simbolu. (Tas ir tāpat kā ar ritmiskumu. Tikai zināmu kvalitatīvu pakāpi sasniedzis ritmiskums iegūst ritma apzīmējumu — mūzikā, dzejā.)

R. Klaustiņš, uzskatīdams, ka par simboliem var saukt ne visus tēlus, bet tikai tādus, kuros viegli uztverams visiem zināms tradicionāls saturs, ignorē simbola individuāli radošo pusī. Nav tā, ka simboli jau objektīvi pastāv un rakstnieks tos paņem lietošanai. Tāda izpratne attiecināma vairāk uz alegoriju. Tāpēc taisnība ir T. Zeifertam, kad viņš raksta: «Ja uz simbolismu (simboliem. —

¹ Teodors /Zeiferts/. Vēl par simbolismu. — Latvija, 1911, 18.(31.) maijā.

² Klaustiņš /R./. Ko lai isti sakām par simbolu, simbolistiem un simbolismu? — Latvija, 1911, 2.(15.) jūlijā.

V. V.) skatāties no šī stāvokļa (ka ikvienam simbolam ir jau tradīcijā, pieradumā sakņots, nemainīgs saturs. — V. V.), tad šie dzejnieka radīšanas spējam neatliek tikpat kā nekādu telpu. Ja tur nav nekas grozāms, tad tur vienīgi pētāms, bet nav nekas radāms.»¹

Varētu tikai piebilst, ka tas neattiecas vienīgi uz simboliem, bet arī uz visiem tropiem — tie radāmi, nevis paņemami to trafareti.

T. Zeiferts tālāk paskaidro: «Kā no sajūtām izaug sajēgums, tā no uzskatāmiem salīdzinājumiem — simbols. Iesim vēl soli tālāk, atņemsim nost starppakāpes, — un simbolus varēs radīt katrs dzejnieks kā savas iekšienes izteiksmes līdzekli. Un atkal notiksīm pie tā paša: dzeja no simbolisma nav šķirama. . . Lūk, šie ir simbolisma īstā daba: ar to grib sacelt nojausmu par kaut ko neizsakāmu.»²

Tātad T. Zeiferts ar simboliem saprot visu pārnestā un vispārinātā nozīmē lietotu tēlainību (galvenokārt dzejā), bet R. Klaustiņš simbolu vairāk uztver kā alegoriju.

Piezīmējams gan, ka arī T. Zeiferts kā kritiķis noraidīja simbolistu «ekstrēmus» un «sevišķos simbolisma centienus»³, taču kā teoretizētājs ar savām neskaidrībām, kā arī ar atzinumu, ka simbolisti «atgādināja mākslas īsto būtību un uzdevumus», objektīvi ņemot, tiem pakalpoja.

Nosacītiem tēliem, tēliem kā zīmēm ir sava nozīme un vieta mākslā, lai arī nevar visus tēlus, visu mākslu uzskatīt par vienu vienīgu zīmju sistēmu — par simbolisku tēlu pasauli, kā to skaidro semiotiķi.

T. Zeiferta un R. Klaustiņa diskusijā izvirzījās jautājums par estētiskās zīmes konvencionalitāti, ko aizstāvēja R. Klaustiņš. Taču viņa galējai pozīcijai nebija īsta pamatojuma. Viņam bija tikai daļa taisnības, tāpat kā T. Zeifertam, kurš aizstāvēja otru galējību. Mūsdienu literatūrteorijā, galējības noraidot, M. Hrapčenko raksta: «Katrai zīmei parasti piemīt noturīga nozīme, un tā pretojas iztulkošanas daudzveidībai, vismaz noteiktā laika periodā. Un tas ir dabiski. Nozīmju daudzums apgrūtinātu pašas zīmes pastāvēšanu. . . Mākslas darbi arī tad, kad tajos ietveras estētiskas zīmes, domāti saziņai starp cilvēkiem.»⁴ Turpat M. Hrapčenko piezīmē, ka simbo-

¹ Teodors /Zeiferts/. Vēl par simbolismu. — Latvija, 1911, 18. (31.) maijā.

² Turpat.

³ T. Zeiferta balsij, kas līdzīgi bija izskanējusi arī agrāk, radās atbalss šādos dekadentiskā simbolisma pārstāvja V. Eglīša pārspridumos: «Bet vārdu, ko var pildīt ar dažādāko saturu, lūkojoties pēc brīvas ievajadzēšanās, sauc par simbolu.» (V. Eglītis. Tagadnes un mūžības jautājumi dzejā un valodā. — Dzimtenes Vēstnesis, 1911, 16. (29.) apr.)

⁴ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака. — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 14, 16.

lam var būt divējāda ievirze un loma: «Tas var aizvest lasītāju, skatītāju iracionalitātes sfērā un var būt par īstenības vispārinājuma līdzekli.»¹

Jāpiebilst, ka sakarā ar pastiprinātu interesi par mākslas tēlu lielāku vai mazāku nosacītību jaunākajā mākslas zinātnē un literatūrzinātnē bieži parādās semiotikas jēdziens. Semiotikas (gr. *sēma* — zīme) teorētiskais pamats ir izpratne par tēlu kā tādu «zīmi», kas aptver vairāk par to konkrēto parādību, kuru tēls tieši atspoguļo. Taču semiotiķi, pievērsoties tam, kas iet pāri individuālajam, aiziet otrā galējībā — generalizācijā. Protams, ka mākslas tēlu autors rada, nevis vienkārši «norakstot» objektu no īstenības, bet to atklājot savstarpējās attiecībās ar citiem tēliem un piešķirot tiem autora virsuzdevumu. Īpaši spilgti tas izpaužas lirikā (starp citu, tāpēc arī T. Zeiferta un R. Klaustiņa strīds saistījās ar dzeju), taču tas nenozīmē, ka būtu apejams oriģināli vienreizīgais.

Viena daiļdarba ietvaros simboli bieži sadzīvo ar nesimboliskiem tēliem. Tā tas, piemēram, ir E. Vilka stāstā «Pusnakts stundā», kur blakus sadzīviskiem tēliem sastopamies ar spilgti nosacīto Vēstures tēlu. Šai sakarā īpašs jautājums ir par J. Raiņa tā sauktajiem «organiskajiem simboliem», kuros personificētas idejas tādā veidā, ka tie paši tēli rādīti gan vispārinātā skatījumā, gan arī sadzīviski, kā individualizēti raksturi. Tā, piemēram, Spīdola — šis mūžīgās maiņas simbols — dažās ainās rādīta «piezemēti» sadzīviskā vidē. Šī īpatnība ir arī lugā «Spēlēju, dancoju». Šai sakarā izteiktas domas par to, ka inscenējumos šie divi plāni dažviet disharmonē.²

Rakstnieks, kurš dzīvi atspoguļo simboliskos tēlos, ar atgādināšām līdzībām liek atskārst to vispārīgo, ko ar tiešu dzīves tēlojumu nevar izteikt. Simbola stiprā puse ir tā, ka tas izceļ tēla vispārinošo pusi, kam tā sauktā atdarināšanas teorija veltīja nepietiekamu vērtību. Vājā puse ir tā, ka simbolizācija savā absolutizācijā mākslu aizvirza ārpus reālo parādību atveides, ārpus pasaules reālo lietu bagātības, vājina vēsturisko konkrētību. Tātad vienpusīga savā absolutizācijā var kļūt kā tā sauktā atdarināšana, tā arī simbolizācija. Ja mākslā orientētos tikai uz simboliem un mākslas darbu jēgu saistītu tikai ar indivīda radītiem simbolizējumiem, varētu nonākt līdz mākslas atvirzei no reālajiem apziņas procesiem.³

Mūsdienu teorijā par mākslas tēlu ir sintezētas stiprās puses no «atdarināšanas» un no simbolizācijas. Tēlā dzīves parādības gar

¹ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака. — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 19.

² Sk.: Zariņš M. Jauna opera. — Literatūra un Māksla, 1978, 20. janv., 9. lpp.

³ «Pārbagāta tēla-tāpatības konkrētība (naturālismā), tāpat kā tēla-simbola tīrā abstrakcija (simbolismā), grauj mākslu.» (Ревякина И. А. — Реферативный журнал. Литературоведение. М., 1978, № 4, с. 69.)

attēlotas, gan reizē vispārinātas, bieži ar simbolisku raksturu (būris A. Bela «Būrī», aka R. Ezeras «Akā» un ūdensnesēja I. Indrānes «Ūdensnesējā»).

Ipaša kategorija starp simboliem ir mitoloģiskie simboli — mīti.

Mīts. Mīti (gr. *mythos* — vārds, nostāsts, teika) senatnē radās no pasaules radošo pirmcēloņu iluzoriem skaidrojumiem — kā teiksmas par dieviem un varoņiem. Plašā, jaunlaiku nozīmē mīti nav saistīti ar ticību dieviem, citiem vārdiem, tie ir brīvi no mitoloģiskās pasaules izpratnes un tiek lietoti tikai kā mākslinieciski līdzekļi, kā dabas parādību personificējumi. Agrākie ar dievu pasauli saistītie tēli tagad kļuvuši par cilvēka dabas simboliem, par ideāliem cilvēka rīcībai. Mitoloģiskie tēli kļuvuši par indivīda pieredzes paplašinātājiem līdz cilvēces un mūžības apvāršņiem, līdz vispārīgajām cilvēka esamības un jebūtības kategorijām.

Jaunlaiku literatūrā mīti bieži sastopami arī reālistiskos darbos, kaut vai, piemēram, C. Aitmatova darbā «Mātes druva», bet sevišķi spilgti stāstā «Raibais suns, kas skrien gar jūras malu» un romānā «Un garāka par mūžu diena ilgst». Stāsta «Raibais suns...» sākumā uz pilnīgi reālas sadzīves fona tēlota ģimene, tās ieražas, tradīcijas, attiecību intīmie ieloki. Bet tad nāk lielais pārbaudījums uz jūras, kas ģimenei liek nonākt uz nāves robežas. Tā kā izsīkst dzeramā ūdens krājums, tad, lai paildzinātu dzīvību vieniem, citiem jāziedojas to labā. Pirmais labprātīgi savu dzīvību ziedo zēna vectēvs, tad tēvocis un beidzot arī tēvs. Tāds ir cilvēka dabas likums — jāpaliek tam, kuram tālāks ceļš priekšā. Un palicējs to sāk apjaust kā upuri, kura cienīgam viņam jābūt visu mūžu, jo tam ir mūžīgās dabas un cilvēces izstrādātās ētikas likuma spēks, kas atgādina, kā jārikojas tad, kad jāizšķiras starp savu dzīvību un to, kas augstāks par to. Un šī atklāsme zēna apziņā vienojas ar ārējām skatāmajām parādībām uz jūras, ar dabas stihiskajiem spēkiem, ar kuriem it kā paliek vienoti tie, kas bijuši laivā, un iet viņam līdzī dzīvē.

Plaša diskusija par mītiem notika latviešu literatūrkritikā pirmā pasaules kara laikā. To izraisīja F. Bārdas dotais dzejas tēlainības dalījums septiņās pakāpēs, sākot no vienkāršas gleznas un beidzot ar mītu.¹ Lai gan F. Bārda turpat atgādina, ka «mīts te jāsaprot tagadnes nozīmē: kā visplašākais un dziļākais dzīves un likteņa gudrības kopsammu aptverošs veidojums, kas aizvien tomēr gleznaini fantāzijā skatāms», taču A. Bračam nebija patikusi F. Bārdas vērtēšana pret viņa «intelektuālo dzeju» un viņš cenšas pierādīt, ka F. Bārda «skaita mītus par dzejas pašķiru, pie tam par tās augstāko pakāpi», bet neticīgam cilvēkam tas esot tikai «mākslinieciskais

¹ Bārda F. J. Grīns. Rožu ugunī. — Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 14. febr.

simbols», kur nost esot «atdalījies viss reliģiozais».¹ Patiesībā tas ir tas pats, ko F. Bārda jau bija pateicis, tikai mītu neaizstājis ar simbolu. A. Bračam mīts turpreti saistās ar reliģiju, un viņš, abstrakti loģizēdams, daļa: mīts vai dzeja («tad tas vairs nav mīts, bet dzeja»).

Diskusijā ar rakstu «Mītu taisītāji»² iejaucās A. Upīts. Uzrādot trūkumus F. Bārdas rakstos, viņš pārspilē F. Bārdas saistību ar dievu pasauli. A. Upīts raksta, ka J. Lautenbaham mīti kalpojuši «nevainīgai mitoloģiskai romantikai un naivai tautas teiku izraibināšanai», bet F. Bārdam tie kalpojot reliģijas sludināšanai, jo viņš apgalvo, ka «mums vajagot pielūgt nagažas un sukuburus».

Nav jau tā. Par to liecināja jau F. Bārdas skaidrojums pie minētā dzejas tēlainības septiņpakāpju dalījuma.

Tēlojot veco dieviņu pavasara vakarā pīpējam uz mēnessraga, diez vai dzejnieks to tā gribējis rādīt reliģiskiem nolūkiem. Drīzāk gan tā arī paša dzejnieka apziņā bijusi mākslinieciska spēle, miļā, antropomorfā dieviņa mākslinieciska panerrošana.

Arī A. Upīts to redz, bet apspēlē F. Bārdas teorētiskos, jāatzīst, samērā neskaidros izteikumus par mīta iespējamo saistību ar jaunlaiku, nevis «dogmatisko» reliģiju. Pamatu zobgalībai F. Bārda dod labu labo, kaut vai ar šādu prātojumu: «...kad dogmatiskā ticība izirst, tie (mīti. — V. V.) turpina savu pastāvēšanu kā mīti... daudzreiz nesdami sevī tomēr aizvien vēl brīvas reliģijas, it sevišķi panteistiskās, elementus.»³

Tāpat mīti, no reliģijas atbrīvojušies, var kalpot kā mākslinieciski tēlojuma līdzekļi. To uzsvēra gan F. Bārda, gan A. Upīts.

Mūsdienās mītus blakus simboliem vai, pareizāk, kā simbolu īpašu paveidu plaši lieto visos literatūras veidos. Līrikā tie bieži saistās ar tuvību folkloras pasaulei (M. Čaklā «Lietus sieva», I. Ziedoņa «Poēma par pienu», Ā. Elksnes «Meža māte» u. c.). Prozā bez jau minētajiem C. Aitmatova darbiem var minēt atsevišķas teiksmas no J. Kalniņa krājuma «Mūžība», tāpat teiksmu «Nemirstība» (par tautas dziesminieku Sigurdsonu) no krājuma «Savādnieki» u. c. Latviešu dramaturģijā tēlus ar mītu iezīmēm atrodam galvenokārt rainiskās tradīcijas darbos (P. Pēterona lugās).

Protams, tāpat kā simbolus vispār, arī mītus nevar uzskatīt par tādām «tēlu ķēniņiem», pēc kuriem būtu jātiecas visai literatūrai. Tāpat kā simbolizācija, arī mitoloģizācija nevar būt vienīgais «īstais» tēlošanas veids. Ja paliktu tikai pie šā veida, tad literatūra

¹ Bračs A. Bārdas estētiskie pamati. — Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 7. martā.

² /Upīts A./ Mītu taisītāji. — Jaunais Vārds, 1915, 11. jūn.

³ Bārda F. Pamati un paviršība: Atbilde A. Bračam. — Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 14. martā.

daudz zaudētu no konkrētā saistījuma ar reālo dzīvi tās ikdienas sadzīves formās, literatūra paceltos pārāk abstraktos vispārinājumos.¹

Interesanti, ka uz to jau 1908. gadā norādīja A. Ķeniņš, pie tam skaidri un noteikti: «Ir zināmi laikmeti..., kas mākslu un poēziju tiecas pārpildīt ar dzīves taustāmību, un ir atkal citi laikmeti..., kas mākslā raujas no dzīves prom, paceļas pār to.. Šī novēršanās no dzīves tuvuma par labu galvenai darbības resp. domu līnijai nebūt nav tik vientiesīga un nelietīga, kā tas vienam otram dažreiz šķiet.»² Bet turpat tālāk autors aprāda, ka simbolizācija nav absolūtizējama: «Nevar, protams, neredzēt šādas līniju mākslas (simbolizācijas. — V. V.) ēnu puses un vājības; viegli iekļūt bezmiesībā, nedzīvā, pamirušā stingumā...»³ Beigās A. Ķeniņš ieteic «abus principus un tieksmes savienot», tikai nepasaka, kā — vienā tēlā, vienā darbā vai arī visā rakstnieka daiļradē. Vienu tēlu veidot gan tiešā reālās dzīves kontekstā, gan nosacītā kontekstā? Patiesībā arī to var. Tā to izdara, piemēram, C. Aitmatovs stāstā «Raibais suns, kas skrien gar jūras malu», kur zēna tuvinieki stāsta beigās pāriet otras — mītiskās esamības plāksnē.

XX gadsimtā līdz ar metaforiskās izteiksmes pastiprināšanos lielāku īpatsvaru starp tēliem ieguva simboli un mīti. Tos izmantoja gan progresīvi un revolucionāri rakstnieki, kā, piemēram, M. Gorkijs savā legendā par Danko, gan arī konservatīvi un reakcionāri rakstnieki. Buržuāzija ar sociālo parādību mitoloģizāciju centās akcentēt esošo attiecību pastāvīgumu, nesatricināmību. Piemēram, tādā it kā mīta līmenī pacelts E. Virzas saimnieks un viņa saimniecība poēmā «Straumēni». Šāda veida tēliem bija cieša saistība ar mitoloģiskā žanra glezniecību buržuāziskajā Latvijā.

Groteska. Jaunākajā literatūrā pieaudzis arī grotesko (fr. *grotesque* — dīvains, jocīgs, smieklīgs, komisks) tēlu īpatsvars. So spilgti nosacīto tēlu īpatnība ir tā, ka tajos savienojas nesavienojamais. Uz to norāda jau pats nosaukums, kas radies no alu (it. *grotta* — ala) zīmējumiem, kuros savijās augu, dzīvnieku un cilvēku attēli. Visumā tas ir neparasts parādību atveidojums, kas izraisa izbrīnu, pārsteigumu. Tas ir zināms atsvešinājums, kas piesaista uzmanību un neļauj pāriet garām. Starp jaunākajiem dzejas darbiem

¹ Pret mīta lomas pārspīlēšanu mūsdienu padomju literatūrā un literatūrkritikā pamatoti vēršas J. Sidorovs rakstā «О форме нашей прозы» (Вопросы литературы, 1980, № 7, с. 47—48).

² A. Ķeniņš/. Dzīve un stils. — Zalktis, IV (1908), 168. lpp.

³ Turpat, 169. lpp.

te minama O. Vācieša dzejoļu kopa «Dzeja un groteska»¹, spilgtas groteskas sastopamas M. Zariņa prozā.

Dažkārt mēdz teikt, ka tēls esot daiļdarba forma. Tas gan nav nepareizi, bet ir nepietiekami precīzi. Tāpat kā pats daiļdarbs ir gan saturs, gan forma, arī tēls vienlaikus ir saturs un forma. Tēls attiecībā pret daiļdarba idejiski tematisko pamatu ir forma, bet attiecībā pret valodu kā daiļdarba ārējo noformējumu tas ir saturs.

III. MĀKSĻA KĀ IDEOLOĢISKA PARĀDĪBA, TĀS ŠĶIRISKUMS UN PARTEJISKUMS

Māksla kā sabiedriskās apziņas forma stāv blakus zinātnei, filozofijai, morālei, politiskajai un tiesiskajai ideoloģijai. Saurākā lokā ietverot, mākslu sauc arī par estētiskās apziņas formu.

1. MĀKSĻA UN IDEOLOĢIJA

Mākslai kā ideoloģiskai parādībai raksturīgs, no vienas puses, sociālās īstenības atspoguļojums (parasti tieši ar sociālu raksturu palīdzību), no otras puses, īstenības vērtējums atbilstoši autora estētiskajam ideālam (ko nosaka sociālā esamība un pasaules uzskats). Pievēršoties cilvēkam kā individuam, māksla sociālās attiecības atspoguļo personu un autora uztvērumā un izpratnē atbilstoši šķiriskajām un nacionālajām interesēm un centieniem.

Mākslas ideoloģiskā būtība izpaužas visā tās procesā kopumā. Tas nenozīmē, ka visi rakstnieki, žanri un daiļdarbi ir vienādā saistībā ar ideoloģiskajiem procesiem (sal., piemēram, bērnu vai mīlas dzeju ar politisko dzeju). Daiļdarbu ideoloģiskais īpatsvars atkarīgs no tā, cik pilnīgi tie aptver sociālos procesus un spēj iedarboties uz sabiedrību. (Izplatītākie un ideoloģiski iespaidīgākie mākslas veidi mūsdienās ir literatūra un kino.)

Mākslinieciskā izziņa iet roku rokā ar zinātnisko, īpaši attiecībā uz sociālo procesu izpēti. Māksla spēj intuitīvi uztvert noskaņas un tendences. Šai sakarā franču marksistiskais filozofs L. Sevs raksta: «Tas, kas vēl nav zinātniskās izziņas objekts, vienmēr būs mākslas izlūkošanas lauks.»²

Tātad māksla ne tikai popularizē ideoloģiskas atziņas, bet arī piedalās to radīšanā. Mākslā tas bieži notiek vairāk intuitīvi, stihiski nekā zinātnē, taču pats mākslinieciskais sabiedrisko tendenču

¹ Karogs, 1980, № 1, 3.—13. lpp.

² *Ces Л. Марксизм и теория личности.* — М., 1972, с. 580.

pirmatklājums dod bagātīgu materiālu ideoloģiskiem vērtējumiem no dažādiem viedokļiem — gan no dzīves patiesības atspoguļojuma, gan no izvirzīto ideālu un citiem viedokļiem. Lai atceramies šai sakarā marksisma klasiķu dotos vērtējumus par O. Balzaka un Ļ. Tolstoja daiļradi.

Mūsdienās daudz iespaidīga materiāla morālo kritēriju apspriešanai dod literatūra, kuras centrā izvirzītas tikumisko meklējumu un personības koncepcijas problēmas.¹

Māksla, būdama ideoloģiska parādība, nav *tikai* vispārīdeoloģiska parādība. Ietekmējot uztvērēju idejiski, māksla vienlaikus audzina estētiski un emocionāli, izkopj iztēli, attīsta iejūtas spēju, vispār veido personību. Ideoloģiskā ir viena no mākslas funkcijām, kas realizējas, realizējoties mākslas galvenajam specifiskajam uzdevumam (izzināt un estētiski novērtēt, «valdzinot pamācīt» — Horācijs). Mākslas reducēšana uz ideoloģiju ir tās vienkāršošana, noplicināšana, jo tad māksla tiek pielīdzināta katrai sociāli praktiskajai darbībai un tās izpratne kļūst vienkāršoti socioloģiska. Māksla pieder pie estētiskās apziņas formām un no tām atšķiras ar tādu kategoriju, ko saucam par mākslinieciskumu un ko var izskaidrot tikai ar mākslai specifisko priekšmetu, saturu un formu.

Buržuāzijas ideologi mākslas un ideoloģijas sakaru jautājumus sauc par mākslas zinātnes vulgarizāciju. Lielākā daļa no viņiem ideoloģiju iztēlo kā viltību un maldināšanu. Tā citāda nevarot būt, jo vienmēr esot kādas šķiras vai sociālas grupas interešu noteikta, neobjektīva, nezinātniska un kā tāda kaitējot mākslai. Tāpēc pret ideoloģiju esot jānostājas noraidoši, kā to, piemēram, dara R. Veleks un O. Vorens savā «Literatūras teorijā».² Taču, ideoloģiju pasludinot par maldinošu, «musinošu» utt., tās pastāvēšanu atcelt nevar. Un nevar padarīt par neesošu arī to funkciju, ko māksla veic ideoloģijas laukā. Progresīva māksla, atklājot īstenības procesus un liekot tos apzināt, kļūst par virzošo sociālo spēku pašapzināšanās izkopēju un līdz ar to sekmē sabiedrības un progresīvas ideoloģijas attīstību, parādot patiesā gaismā valdošo, melīgo ideoloģiju. Māksla spēj paspilgtināti parādīt objektīvos īstenības procesus.

Tiem, kas iestājas par mākslas «atbrīvošanu» no ideoloģijas, — tā sauktajiem deideoloģizatoriem — nav nepatīkamāka jēdziena kā «atspoguļojums» un «dzīves īstenība». Tam pretstatā viņi liek mitu

¹ Sk.: *Vāvere V.* Tikumisko meklējumu tēma jaunākajā latviešu literatūrā. — Padomju Latvijas Komunisti, 1977, № 3; *Plēsuma A.* Personības atklāsmes raksturīgākās iezīmes jaunākajā latviešu romānā. — Grām.: Kritikas gadagrāmata, IV. R., 1976.

² Piemēram: «Literatūrā saskaņā ar mūsdienu priekšstatiem nedrīkst būt praktisko nostādņu (propaganda, musināšana uz tiešu un tūlītēju darbību)...» (*Уеллек Р. и Уоррен О.* Теория литературы. — М., 1978, с. 256.)

radišanu un īstenības pārradišanu. Autora ideoloģiskās pozīcijas pacelšanai pāri sociālajiem centieniem un interesēm bieži tiek izmantots metaforiskais simboliski mītiskais tēlošanas veids, lai tādējādi, notušeļot savu ideoloģiju, censtos to pasniegt kā neitrāli viscilvēcisku, pie abstraktas cilvēcības apeļeļošu politisku indiferentismu (domāšanu unificējošā, tā sauktā masu kultūra).

Sociālistiskā ideoloģija ir zinātniska un internacionāla un kā tāda — vispārcilvēciska. Būdamā zinātniska, tā kompleksi skata ideoloģisko formu mijiedarbību un mākslu un literatūru atzīst par iedarbīgākajiem komunistiskās ideoloģijas izkopējiem līdzekļiem.

2. LITERATŪRAS ŠKIRISKUMS

Ekonomiskā attīstība caur sociālo attiecību sistēmu ietekmē visu sabiedriskās apziņas formu, arī mākslas attīstību. Sociālo attiecību un līdz ar to sabiedriskās apziņas formu būtība antagonistisku šķiru sabiedrībā izpaužas pretrunu cīņā, šķiru cīņā, kas savu izpausmi rod visā ideoloģijā, arī mākslā. Protams, saikne starp ekonomiski sociālo pamatu un atspoguļojumu ir ne tikai pastarpināta (par ko jau bija runā vēsturiskajā atskatā), bet arī atgriezeniski iedarbīga. Zinātne un māksla spēļ ietekmēt sociālos procesus, jo «cilvēka apziņa ne tikai atspoguļo objektīvo pasauli, bet arī rada to»¹, citiem vārdiem — atspoguļo radoši.

Šķiriskums, partejiskums un tautiskums vistiešāk izpaužas rakstnieka saistībā ar kādu sociālvēsturisku kustību. Rakstnieka daiļrades sociālo raksturu un virzību pirmām kārtām nosaka viņa šķiriskā pozīcija, viņa šķiriskie ideāli. Rakstnieks tos var apzināties vai ne, bet viņš nevar būt brīvs no tās vides, kurā izaudzis. V. I. Ļeņins uzsvēra: «Nevar dzīvot sabiedrībā un būt brīvs no sabiedrības.»²

Nepareizi būtu šķirisko nosacītību saprast kā rakstnieka atkarību no tās šķiras uzskatiem, no kuras tas cēlies. Rakstnieka pasaules uzskatu var ietekmēt dažādu šķiru uzskati, un viņš savā garīgajā izaugsmē var pāriet arī pretējās šķiras nometnē. Tā, piemēram, J. Rainis nāk no turīgas ģimenes, no buržuāzijas aprindām, taču pēc pasaules uzskata viņš ir savas šķiras «pazudušais dēls», kurš nāk, lai valdošo šķiru «iz tempļa triektu».

Tātad šķiriskais pamats rakstnieka pasaules uzskatam vienmēr ir, bet tas nav ierobeļojams ne sociālajā izcelsmē, ne piederībā pie kāda īslaicīga grupējuma. Turklāt nevar visu rakstnieka daiļradi ierobeļot tikai šķiriskajās simpātījās un interesēs, jo īstas mākslas pasaule ar savu saturu vienmēr ir plašāka par jebkuras šķiras

¹ Ļeņins V. I. Raksti, 38. sēļ., 191. lpp.

² Ļeņins par kultūru un mākslu. — R., 1957, 42. lpp.

ideoloģiju. Tikai vulgārie sociologi daiļradi interpretēja vienīgi kā zināmas šķiras interešu ilustrētāju, ieslēdzot rakstnieku vienas šķiras lokā un viņa daiļradi skatot kā mehānisku šķiras interešu psiholoģijas un pasaules uzskata izteicēju. Taču mākslas tēli to sakarībās atklāj ne tikai šķiras, bet arī vispārcilvēciskas, nacionālas un gluži individuālas psiholoģiskas īpatnības un centienus un tāpēc nav reducējami uz standarta «šķiras pārstāvjiem». Piemēram, Mārtiņš Robežnieks A. Upīša Robežnieku ciklā nav strādnieku šķiras pārstāvis vispār, bet latviešu revolucionārais strādnieks, un arī ne vispār tāds, bet, V. Knoriņa vārdiem runājot, «tikai pilsoniski demokrātisks revolucionārs, kura domas nesniedzas līdz strādnieciskai revolūcijai»¹.

Nevaram arī iegūt pilnīgu priekšstatu par Brīviņu kā raksturu A. Upīša «Zaļajā zemē», ja viņa redzam tikai lielsaimnieku pārstāvi, paejot garām tādām viņa gluži individuālām īpašībām kā lielība, lepns godīgums (viņa izpratnē), darbīgums.

Tātad šķiriskuma princips nedrīkst aizstāt dzīvo cilvēcisko individu, arī šķiriskā raksturīgumā nedrīkst pazust cilvēka īpašību konkrētais izpausmes veids; tā sauktais «šķiras pārstāvis» nedrīkst kļūt par shematisku uztiepumu dzīvajam cilvēkam, jo tad tas ved uz vulgāro socioloģismu. Dzīve un māksla vienmēr ir plašāka, bagātāka par teorētiskajām shēmām.

Tāpēc notiek arī tā, ka rodas pretruna starp rakstnieka šķiriskajiem aizspriedumiem un viņa radīto darbu objektīvo idejisko virzību, kā tas, piemēram, bija O. Balzaka daiļradē. O. Balzaks dzīvē orientējās uz muižniecību, bet viņa daiļrade muižniecību atmaskoja.

Tomēr tas apstāklis, ka rakstnieks var pārvarēt savas šķiriskās simpātijas, nenozīmē, ka viņš nostājas ārpusšķiru pozīcijā, paceļas pāri šķirām. Arī tad, kad O. Balzaks savus iemīļotos muižniekus rāda kā sikus un zemiskus cilvēkus, viņš nepārstāj just tiem līdzī. Šķiriskā pozīcija var būt gan pretrunīga, kā šai gadījumā, var būt neapzināta, bet tā vienmēr pastāv un izpaužas visādās formās un tēlojuma mikroelementos. «Literāts ir šķiras acis, ausis un balss,» rakstīja 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 jutoņas, 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.»²

Tātad katra rakstnieka daiļradi nosaka vēsture, laikmets un viņa pasaules uzskata šķiriskā piederība.

¹ Knoriņš V. Jāņa Robežnieka pārnākšana. — Grām.: Upīts A. Jāņa Robežnieka pārnākšana. M.: Prometejs, 1936, 5. lpp.

² Gorkijs M. Par literatūru. — R., 1946, 300. lpp.

3. LITERĀTURAS PARTEJISKUMS

Tāpat kā šķiriskums, arī partejiskums (lat. *pars, partis* — daļa, grupa) ir objektīva literatūras procesa likumība. Īpaši spilgti ideoloģijas un literatūras partejiskums izpaužas, kapitālismam pārejot imperiālisma stadijā.

Komunistiskais partejiskums ir tieša, atklāta darba tautas interešu un centienu aizstāvēšana. Buržuāziskais partejiskums parasti tiek slēpts aiz neitralitātes, objektīvisma aizsega, jo buržuāzijai nav izdevīgi atklāt savu savtīgo interešu prettātisko raksturu.

Pirmais komunistiskā partejiskuma noskaidrojums rodas saasinātas šķiru cīņas apstākļos, tad, kad rodas politiskas partijas un rakstnieki sāk aizstāvēt vienas vai otras partijas programmu. Komunistiskā partejiskuma pirmais pamatojums dots V. I. Ļeņina rakstā «Partijas organizācija un partijas literatūra» (1905), kas radies tikai divus gadus pēc komunistiskās partijas nodibināšanas un ko uzrakstījis pats partijas dibinātājs. Tas rāda, cik lielu nozīmi sociālisma izcīņā partija piešķir literatūrai. Minētais V. I. Ļeņina raksts radies apstākļos, kad, partijas presei legalizējoties, viena daļa literātu nespēja pietiekami norobežoties no anarhistiski individuālistiskām koncepcijām, izvirzīja prasību pēc brīvības kā patvaļas un tādējādi gāja buržuāzisko publicistu pavadā. Bezparteiskuma slavīnāšana šādos apstākļos nozīmēja ūdens liešanu uz ienaidnieka dzirnavām.

Parteiskumu nosaka rakstnieka pasaules uzskats, viņa iekļaušanās kādā sociālvēsturiskā kustībā un gatavība no vienkāršas solidarizēšanās ar ideju pāriet uz aktīvu cīņu par savu sociālo pārliecību. Citiem vārdiem, partejiskums ir apzināts šķiriskums. V. I. Ļeņins savā darbā «Partijas organizācija un partijas literatūra» komunistisko parteiskumu raksturo kā rakstnieka apzinātu, aktīvu iekļaušanos revolucionārajā strādnieku kustībā. Literatūra, kas iestājas cīņā par sociālismu, kalpo nevis «augšējiem desmittūkstošiem», bet «miljoniem un desmitiem miljonu darbaļaužu, kas ir zemes zieds, tās spēks, tās nākotne».¹ Tādējādi V. I. Ļeņins literatūras parteiskumu saista ar tās tautiskumu un ar visas cilvēces nākotni.

Latviešu literatūrkritikas vēsturē parteiskas pozīcijas pirmoreiz asi iezīmējās Jaunās strāvas laikā, kad parādījās J. Jansona-Brauna raksti «Domas par jaunlaiku literatūru» (1893) un «Mūsu vecai paaudzei» (1894), kuriem pretī buržuāzijas partejiskais viedoklis deklarēts Brunhildes brošūrā «Latviešu literatūras soģiem un nievātājiem» (1895). Vēl tiešāk proletāriskā parteiskuma viedoklis iepretī buržuāziskajam atklājās pēc desmit gadiem, kad pret dekadentisko individuālistu manifestu «Mūsu mākslas motīvi» (1906) nostājās

¹ Ļeņins par kultūru un mākslu. — R., 1957, 42.—43. lpp.

visa progresīvā kritika. Visasākos un vistrāpīgākos vārdus par individuālisma slavinātājiem kā slēptā buržuāziskā partejiskuma pārstāvjiem arī šoreiz pasaka J. Jansons-Brauns (kurš tad atradās emigrācijā). Manifesta parakstītāji deklarē, ka mākslai jābūt brīvai no jebkuras saistības ar sabiedrību un ka mākslinieki nevar samierināties ar lomām, kurās viņus gribot «iespiest visādas šķiras un grupas», bet J. Jansons-Brauns tieši pretēji uzsver, ka «uz indivīda brīvību ceļš vienīgi iet caur proletārisko šķiru cīņu»¹.

Partejiskuma principu kā literatūrteorētisku kategoriju pirmais latviešu literatūrzinātnē lieto A. Upīts. Uzsverot šķiriskās pozīcijas aktīvu, apzinātu un konsekventu aizstāvēšanu kā šķiru cīņas diktētu nepieciešamību literatūrai, kas iziet cīņā par sociālismu, A. Upīts 1912. gadā raksta: «Mūs nebaida partejiskuma un polemikas pārmetumi... Jauna māksla nekaunās sava stāvokļa, neliekuļo, nemāna sevi un citus.»²

Partejiskums tāpat atbilst lietu realitātei pašā īstenībā, ir objektīva kategorija. Tas izslēdz subjektivismu un voluntarismu.

Partejiskums var būt saistīts ar dažādām sociālajām kustībām, ar dažādām šķirām. Līdz ar to partejiskumam var būt dažāds šķiriskais saturs.³ Komunistiskā partejiskuma šķiriskais pamats ir proletariāts, tā centieni, intereses, cīņa. Partejiskuma balstīšanās uz šķiriskumu nenozīmē šo jēdzienu vienādību. Partejiskums mākslā nozīmē noteiktas kustības interešu apzinātu un aktīvu aizstāvēšanu ar mākslas līdzekļiem. Šķiriskums turpreti paliek tikai kā uzskatu (arī neapzināta) sociālās piederības diferenciācija.

Vulgārsocioloģiskā pieeja literatūrai patiesībā izslēdz partejiskuma jēdzienu tādā ziņā, ka visu atvedina uz pasīvu piederību pie šķiras. Partejiskums saistīts ar pasaules uzskata aktīvo sociālo virzību. Partejiskums izslēdz pasīva novērotāja pozīciju.

Partejiskums ir ne tikai šķirisks, bet arī tautisks vai arī prettautisks (ja rakstnieks kalpo reakcionārai kustībai). Augstākais tautiskuma izpausmes veids ir komunistiskais partejiskums, jo tas atklāti un aktīvi nostājas cīņas pozīcijā par tautas interesēm.

Reakcionārs partejiskums ir prettautisks un kaitē īstenības izziņai, kropļo dzīves patiesību kā zinātnē, tā mākslā. Progresīvs pasau-

¹ Jansons J. /Brauns/. Fauni vai klauni? — Grām.: Latviešu literatūras kritika. R., 1957, 2. sēj., 323. lpp.

² Upīts A. Rainis un viņa dzeja. — R., 1912, 10. lpp.

³ Sādu viedokli aizstāv L. Timofejevs, G. Pospelovs u. c. Pastāv arī tāds viedoklis, ka partejiskums piemīt tikai tai literatūrai, kas atspoguļo attīstītas, saasinātas šķiru attiecības. Ir vēl trešais viedoklis — ka partejiskums piemīt tikai atklātai, apzinātai saistībai ar noteiktu šķiru. Taču visu viedokļu pārstāvji ir vienis prāts par to, ka komunistiskais partejiskums ir jaunas kvalitātes partejiskums.

les uzskats un tā partejiskums turpretī ir objektivitātes caurausts, nav pretrunā ar īstenības objektīvu izziņu. Sociālistiskās mākslas partejiskums turklāt balstās uz sabiedrības attīstības zinātnisku izpratni, no vienas (gnozeoloģiskās) puses, un uz paša rakstnieka kā vērtējošas personības apzinigumu un atbildību sabiedrības vēstures priekšā, no otras puses. Rakstnieka partejiskums kā daiļrades iekšēja īpašība ietveras viņa daiļrades principos, viņa metodē un patosā, tendencē. Līdz ar to partejiskums kļūst par estētisku kategoriju, par iekšēju nepieciešamību, par prasību radīt saskaņā ar komunistiskās sabiedrības estētiskajiem ideāliem, saskaņā ar «apzinātas nepieciešamības» (F. Engels) kā patiesas brīvības ideāliem.

Daiļrades brīvība, tāpat kā vispār cilvēka brīvība sabiedrībā, ir apzināta nepieciešamība. Citāda brīvības izpratne ved uz anarhistisku patvaļu, kas pavēršas ne tikai pret sabiedrību vispār, bet kaitē arī katram tās loceklim. Sabiedrības loceklis brīvs ir tad, ja viņš savā rīcībā balstās uz dabas un sabiedrības likumu izpratni. Sabiedrības vēsturiskās attīstības likumu izpratne pamato pārliecību par komunistiskās sabiedrības uzcelsmes nepieciešamību. Rakstnieks patiesi brīvs ir tad, ja viņš šo procesu apzinās kā savas dzīves sūtību, kā savu ideālu piepildījumu, iekšēju nepieciešamību, nevis tikai ārēji pielāgojas bez saskaņas ar sevi. Pēdējā gadījumā viņš top saistīts, nebrīvs tāpēc, ka sabiedriskā nepieciešamība nav kļuvusi par viņa iekšējo pārliecību.

Tendenciozitātes un partejiskuma problēma cieši saistīta ar daiļdarbu māksliniecisko kvalitāti, jo partejiskums mākslā nav tikai ideoloģiska, bet arī *estētiska kategorija*. Māksliniecisks pasaules atspoguļojums ar savu emocionālo tēlainību pārliecina tāpēc, ka savaldzina. Ja mākslas tēli nespēj veikt savu primāro — mākslinieciska valdzinājuma funkciju, māksla ne tikai nespēj veikt nekādu citu funkciju, bet tieši otrādi — spēj negatīvi ietekmēt visu pārējo sociālo funkciju realizāciju. Māksla, kas nespēj savaldzināt, nepārliecina un līdz ar to kompromitē visas lielās idejas un visus labos sociālos nodomus.

Kā izpaužas literatūras komunistiskais *partejiskums mūsdienu padomju literatūrā*, kas atspoguļo dzīvi attīstīta sociālisma apstākļos? Te rakstnieka partejiskums pauž viņa aktīvo un principiālo iestāšanos par patiesību dzīvē un literatūrā, par tautas centienu un interešu īstenošanu, par bezkompromisa cīņu tautas humāno ideālu aizstāvēšanā. Mūsdienu literatūrā «prasība pēc partejiskuma ir arī prasība dziļāk, pilnskanīgāk, vispusīgāk, spilgtāk attēlot dzīvi. Jo spilgtāk.. atklāsies raksturi, jo dziļāku skanējumu, lielāku vērtību iegūs arī «morāles tēma» un lielāka būs tās nozīme lasītāju audzināšanā, viņu komunistiskās morāles izkopšanā, nostiprināšanā.»¹

¹ *Kalniņš J.* Partejiskums un jaunākā latviešu padomju literatūra. — Grām.: Vienotā daudzveidība. R., 1978, 29. lpp.

Parteiskuma principa īstenošana atkarīga no patiesīguma, principālītātes un mākslinieciskuma.

Mūsdienu padomju literatūras parteiskums izpaužas tēlu mākslinieciskā vispārinājuma īpatnībā — akcentēt svarīgāko, būtiskāko tautas dzīvē, tās ceļā uz komunistisko rītdienu. Patiesīgi atspoguļojot dzīvi tās pretrunās un vadošajās tendencēs, parteiskums realizējas kā uzmanības saasinājums uz to, kas ir izšķirošais dzīvē kā cīņā par labāku dzīvi. Tas ir galvenais viedoklis, kas nosaka tēloto parādību idejiski estētisko vērtējumu.

Parteiskā nostāšanās pret patērētāja psiholoģiju izpaužas mūsdienu labākajā dzejā, īpaši I. Ziedoņa («Trīs dēli») un O. Vācieša («Partijas piederība», «Kārais lauks») daiļradē. Bet tieši dzejā šai ziņā spilgtāk atklājas arī trūkumi. Ja nav saiknes ar dzīvi, ar tās sociālajiem procesiem, dzejai zūd galvenais spēka avots. J. Kalniņš šādā sakārā uzsver: «...orientēšanās uz «īpaši sagatavotu lasītāju» ir reizē orientēšanās uz īpašu lasītāju nošķiru, vēl jo vairāk tāpēc, ka šīs dzejas daļas sociālais skanējums pat tās saprotamākajos darbos ir stipri zems. Vai tā nav dzeja aprindām, kas sirgst pie kafijas tases, domā, ka pārdzīvo dziļas jūtas un domā dziļas domas, bet īsteni aiz kušlas nevarības nīkst, garlaikojas...»¹

Literatūras sabiedriskais, parteiskais nozīmīgums pastiprinās ar mākslinieciski pilnvērtīgu tās iekļaušanos reālās dzīves procesos. Protams, ir žanri un darbi, kas nav tieši saistīti ar sociālu un politisku tematiku. Taču, tā kā mākslas centrā ir individualitāte, kura vienmēr ir sociālo attiecību kopums, tad, lai arī cik iekšējus procesus autors attēlotu un lai arī kā sevi koncentrētu «uz iekšu», tomēr galā galā daiļradē, pat arī milas dzejā, atspoguļojas noteiktas sociāli psiholoģiskas struktūras indivīds. Jo, kā teicis L. Laicens: «Daba, mīlestība un līdzīgi temati var tikt dzejoti pilsoniski reakcionāri un var tikt dzejoti proletāriski, strādnieciski, sociālistiski — ne ārēji, bet ar izjūtu un skatīšanu.»²

Rakstnieka parteiskumu raksturo ne tikai un bieži vien arī ne tik daudz ārējā tematika, cik «izjūta un skatīšana», jo parteiskums nav tikai intelektuāli idejiska virzība (tendence), bet arī emocionāla tonalitāte, patoss cīņā par sociālo pārliecību. Zīmīgi uz to savā dzejā norāda V. Majakovskis, par parteiskumu saucot «jūtas, kam posaukums šķira» («чувство по имени класс»).

Šīs jūtas nebūt nav vienpusīgi sektantiskas, tās caurstrāvo visu cilvēku kā veselumu un līdz ar to aptver visu dzīvi un ir vispārcilvēciskas. Protams, šīs jūtas orientē uz galveno, kas piemīt tādām

¹ Kalniņš J. Parteiskums un jaunākā latviešu padomju literatūra. — Grām.: Vienotā daudzveidība, R., 1978, 34. lpp.

² Laicens L. Dzejas principi. — Grām.: Latviešu literatūras kritika, R., 1960, 4. sēj., 1. gr., 185. lpp.

cilvēkam, kura dzīves saturs ir cīņa par komunistisku sabiedrību un līdz ar to orientēšanās uz atbilstošu problemātiku dzīvē, taču šī problemātika, sakņodamās vispusīgā personībā, ietiecas visos dzīves novados. Šodien to pamato attīstīta sociālisma apstākļu noteikta cilvēka personība un neierobežota dzīves daudzveidība, ko tā pieprasa kā harmoniskas attīstības nodrošinājumu. Jūtīga aizstāvības attieksme pret visu, kas šo procesu sekmē, un neiecietība cīņā pret to, kas traucē šo virzību, tad arī izpaužas kā partejiskums ikdienas darbos, sadzīves norisēs un arī attiecībās pret dabu. Isāk sakot, šodien komunistiskais partejiskums izpaužas aizrautīgā tieksmē pēc kopīgo, komunistisko ieceru piepildījuma kā augstākā humānisma īstenojuma.

IV. DAIĻDARBA RAŠANĀS PROCESS

1. DAIĻRADES SPECIFIKA

Atskats jautājuma vēsturē. Senatnē mākslinieka talantu uzskatīja par neizprotamu dieva dāvanu (pazīstams teiciens — «dzejnieks no dieva žēlastības»). Par neizprotamu dievišķību cilvēka radošajās spējās runāja ideālisti. Platons runāja par mākslinieka dievišķo iedvesmu un apmātību, kas nākot no citas pasaules un neesot atkarīga no prāta likumiem. I. Kants savā ģenialitātes teorijā daiļradi skatīja kā mākslinieka iedzimtu spēju, ar ko viņš nāk pasaulē kā bagātīgs dāvinātājs, neko neņemdamns no dzīves īstenības.

XIX gadsimta beigās ideālistiskas koncepcijas par daiļrades procesu aizstāvēja A. Bergsons un B. Kroče, kuri daiļradi uzskatīja par vienreizīgu, ne ar ko nesalīdzināmu aktu, kurā mākslinieks intuitīvas gaišredzības ceļā nonāk pie augstāko vērtību ieskatījuma. Šis ceļš ir tik individuāls, ka izslēdz jebkuru vispārinājumu iespējamību.

Taču jau antikajā pasaulē iezīmējās arī citāds viedoklis. Aristotelis, piemēram, atzina, ka dzejnieks īstenību tēlo ar zināmu nolūku un, to darot, balstās uz māksliniecisko pieredzi, ko izkopj un pilnveido, sekojot noteiktiem principiem. Šo viedokli turpmāk aizstāvēja galvenokārt materiālistiskie domātāji, it īpaši apgaismes laikmeta teorētiķi D. Didro, G. Lesings un citi, kā arī krievu revolucionārie demokrāti. Viņi uzsvēra mākslinieka radošās darbības objektīvo — vēsturisko un sociālo — determināciju un noteiktu mākslinieciskās jaunrades principu esamību.

XX gadsimta sākumā īpašu vērību daiļrades psiholoģijas jautājumiem veltīja psiholoģiskās skolas pārstāvji literatūrzinātnē — D. Ovsjaniko-Kuļikovskis, A. Gornfelds u. c. Taču viņu ievirze bija šauri psiholoģiska, bez psiholoģijas saistījuma ar socioloģiju.

Padomju laikā daiļrades psiholoģijas jautājumiem veltītas grāmatas iznāca jau divdesmitajos un trīsdesmitajos gados. Starp tām īpaši atzīmējama L. Vigotska «Mākslas psiholoģija» (1925, 1965, 1968) un P. Medvedeva «Rakstnieka laboratorijā» (1933, 1971). Mūsdienās plašākā ir A. Ceitļina grāmata «Rakstnieka darbs» (2. izd. 1968) un M. Arnaudova «Literārās daiļrades psiholoģija» (M., 1970; tulk. no bulgāru valodas). Latviešu padomju literatūrzinātnē minama B. Tabūna grāmata «Raksturs latviešu prozā. Iecere un izveide» (1978).

Jautājuma nostādne mūsdienās. Patiesībā māksliniekā, rakstniekā un viņa daiļrades procesā nav nekā neizdibināma, noslēpumaini mistiska. Protams, daiļrades process ir sarežģīts, specifisks, tāpēc ne tik viegli pētījams, taču tas nenozīmē, ka tas nepakļautos izpētei.

Jaunrade, īpaši mākslinieciskā, ir cilvēka psihiskās darbības augstākā izpausme, personības pašapliecināšanas veids. Tas katrai individualitātei ir citāds. Dažādas ir mākslinieku radošās ieceres, un tikpat dažādi ir ceļi no ieceres līdz rezultātam.

Cilvēkos, pēc I. Pavlova, var saskatīt divas pamatievirzes. Vieniem cilvēkiem pārsvarā ir abstrakti zinātnisks, otriem — tēlaini emocionāls, māksliniecisks domāšanas veids. Zinātniskā jaunrade pamatos virzās pa tā saukto diskursīvo domāšanas ceļu, mākslinieciskā — pa tēlaini asociatīvo. Zinātniskajā jaunradē dominē objektīvais, vispārīgais, racionālais, mākslinieciskajā — maksimāli izpaužas kā objektīvais, tā arī subjektīvais, kā vispārīgais, tā arī atsevišķais, kā racionālais, tā arī emocionālais.

Dažāds ir minēto elementu īpatsvars atkarībā no rakstnieka individualitātes un no žanra specifikas. Objektīvākas ievirzes rakstniekiem ir racionālāks, vairāk vispārinošs skatījums. Dabas un bērnu dzejā pārsvarā izvirzās objektīvā puse, turpretī milas lirikā — subjektīvi emocionālā puse.

Neraugoties uz visu lielo dažādību, daiļradei vispār un daiļdarba tapšanas procesam ir kopīgas īpatnības.

2. MĀKSLINIEKA TALANTS

Talanta jēdziens. Daiļrades panākumu priekšnoteikums ir mākslinieciskā apdāvinātība, mākslinieka talants. Talants var uzreiz neparādīties. Par to liecina daudzas mākslinieku un rakstnieku biogrāfijas. Daudzi ir gājuši caur neveiksmēm un pat izmisumu. Bet biogrāfijas liecina arī to, ka īsts talants agrāk vai vēlāk gūst izpausmi. Nodarbošanās ar mākslu bez talanta ved pie diletantisma.

Kas ir mākslinieka talants? Tas ir tikpat grūti definējams kā visas vispārīgās cilvēka apziņas kategorijas, parādības un procesi — kā mīlestība, laime un dzeja.

Iedzimst tikai mākslinieka talanta iedīgļi. Talanta attīstībai nepieciešama atbilstoša vide.

Mākslinieka talantu var raksturot kā spēju, kas ļauj intensīvu iztēli, asociāciju un domu bagātību ietvert spilgtos, vienreizīgos mākslas tēlos. Mākslinieka talanta pazīme ir dziļa interese par cilvēku, viņa raksturu, attiecībām un likteni. A. Bloks rakstnieka profesionālo interesi izteicis šādā paradoksā: «Rakstnieks pēc profesijas ir cilvēks.» Viņu interesē viss, kas «interesē cilvēku kā cilvēku» (N. Cerniševskis). Viņa interešu loks ir visa «raibā dzīve», par kuru rakstnieks saka: «Raibā dzīve, Cik tu man mīla!» (R. Blaumaņa «Renatus»).

Citiem vārdiem, rakstnieka talants sākas ar talantīgu attieksmi pret dzīvi jeb, precīzāk sakot, pret literatūras galveno, specifisko priekšmetu — cilvēku viņa personiskajā un sabiedriskajā dzīvē. Tā ir spēja cilvēku, viņa dzīvi uztvert kā individuālā un vispārīgā vienību, kas skatīta un vērtēta no estētisko ideālu viedokļa. Rakstniekam piemīt spēja cilvēku īpašības un attiecības pārdzīvot un vērtēt kā savas un liktenīgas. (J. Rainis savos tā sauktajos organiskajos simbolos psihologizēja un filozofiski izvērtēja pat visas nācijas likteņgaitas.)

Mākslinieciskā talanta iezīmes. Kādas tad ir galvenās mākslinieciskā talanta iezīmes? Pirmkārt, tā ir emocionālā uztvēruma spēja atbilstoši pašu estētisko attiecību specifikai, spēja visu uztvert ar sirdi (mīlot un arī nīstot, par kaut ko iestājoties). Otrkārt, tā ir asā uztveres un novērošanas spēja, kas vērsta mākslinieciskā nolūka virzienā, tas ir mākslinieciskā prāta mērķtiecīgais redzīgums. Treškārt, tā ir mākslinieciskās iztēles, radošas fantāzijas spēja, kas palīdz no atsevišķiem novērojumiem sintezēt jaunas parādības atbilstoši dzīves īstenībai, bet spilgtākas, iespaidīgākas, estētiski piesātinātas un valdzinošas. Mākslinieciskais vispārinājums un iespaidīgums nav iespējams bez iztēles, jo tikai tā no īstenības atlasītās detaļas sakausē vienotā veselumā. Ceturtkārt, mākslinieka talantam raksturīga intuīcija — spēja nojaust, asociatīvi atskārst procesus cilvēku raksturos un attiecībās. Režisors V. Meierholds uzsvēris, ka mākslā atskārst ir daudz svarīgāk nekā zināt. O. Vācietis atzīst, ka mākslai galvenās ir «nojausmas, intuīcijas un paredzējuma funkcijas».¹

Ideālisti ar intuīciju saprot tādu «tiešu» nonākšanu pie patiesības, kas ir pretstatā intelektuālajai izzīņai. Prāts mākslā pat traucējot, vienīgi iejūta vedot pie «atzīšanas koka». Protams, abstraktu loģizāciju māksla necieš, taču tas nenozīmē, ka domas spēks

¹ Citēts no grām.: Estētika / P. Zeiles redakcijā. — R., 1981, 227. lpp.

māksliniekam ir lieks. Arī māksliniekam nepieciešama abstraktā domāšana. Tēlainā domāšana to neizslēdz.

Vispār daiļrade ir tāda neapzināto, zemapziņas un apzināto momentu vienība, kur noteicošā loma ir apzinātajiem procesiem. Asociatīvi intuitīvās sakarības kārtu un vada apzinātais strāvokums. Te gan jāpiezīmē — lai gan apzinātie procesi ir noteicošie, tomēr ne katrs, kas labi apguvis mākslas teoriju un tehniku, var būt mākslinieks. Tad jau visi Saljēri būtu tādi kā Mocarts. Izsmejot teorijas reglamentējošo pieeju daiļradei, A. Lunačarskis kādā runā lika iedomāties tādu līdzību, kur kāds jauns krupis jautā radošajam — simtkājim: «Simtkāji, kad tu liec uz priekšu savu pirmo kāju, kādas kājas tu vēl liec uz priekšu? Un, kad tava četrpadsmitā un deviņpadsmitā kāja lokās celī, ko dara tavas divdesmit septītās kājas pēda?» Simtkājis tā sāka domāt par šīm lietām, ka nevarēja paiet.»¹

Nav iespējams reglamentēt radošās domas gaitu. Un bieži ir tā — jo vairāk teorijas un piepūles, jo samocītāks, nedabiskāks rezultāts. Tāpēc ne velti dzejnieks dod padomu:

Nedzen Pegazu, dzejniek, ar varu,
Sajuks tā soļu dievišķais raksts.
Palaid, ja tīkas, to vaļā bez saitu,
Mājās to pārvedīs zeltainais taks.

(K. Skalbe. «Dzejniekam»)

Daiļradē, tāpat kā dzīvā sarunā, vārds jāatrod pēc izjūtas, ne pēc vārdnīcas.

Protams, teiktais neatceļ teorijas un piepūles nozīmi daiļrades procesā. Tie ir nepieciešami, lai arī nepietiekami nosacījumi, lai nodrošinātu īstu daiļdarbu rašanos. Visi izcili mākslinieki, rakstnieki vienmēr ir bijuši sava laika teorētiskās domas virsotnēs (V. Gēte, A. Puškins, J. Rainis u. c.). Iedzimtais talants nobriest, iegūstot dzīves pieredzi un darba pieredzi, iepazīstot citu rakstnieku darbu, tāpat mākslas teoriju. V. Gēte te izteicies, ka ģeniālu darbu pamatā ir 97% piepūles un tikai 3% dotību (lai arī bez šiem trim procentiem nav mākslinieka).

Talants un meistarība. Profesionāla meistarība rokās dodas tikai darbā. Mākslā tā balstās uz tādu tehnikas pārvaldījumu, kas atstāj pilnīgas atraisītības, viegluma un lielas vienkāršības ilūziju, tādu rotaļas ilūziju, kādu dejojāja (pēc ilgas un grūtas piepūles) atstāj uz skatītājiem ar savas mākslas rezultātu. Tā ir ilūzija, kas līdzinās vanaga miera stāvoklim zilajās debesīs. Aiz šā iluzorā miera ir liels saspriegums. Aiz vienkāršības īsta māksla slēpj lielus dzi-

¹ Literatūra un Māksla, 1961, 10. jūn.

ļumus. Tā ir tā augstākā vienkāršība, kas no primitīvās atšķiras ar garīgu atraisītību un piepildītību (vidū paliek smalkošanās maniere, kas, no rupjas vienkāršības bēgot, līdz augstākajai netiek).

Tātad meistarību nodrošina ne tikai iedzimts talants (un talantīga attieksme pret dzīvi), bet arī tā profesionālais pilnveidojums — tehnikas, amata prasmes apguve. Talants, kurš nav realizējies profesionālā meistarībā, nav talants. Tehnikas prasme ir nepieciešams, lai arī ne pietiekams meistarības nosacījums. Tehnikas lomas nenovērtēšana ved pie diletantisma, pārvērtēšana — pie amatnieciskuma.

Runājot par daiļradi, bieži tiek lietots jēdziens *iedvesma*. Ideālisti to saista ar mistiskiem spēkiem, runā par dievišķīgiem impulsiem. Patiesībā iedvesma ir jaunrades prieks, pacilātība par iespēju valdzināt citus ar savas iztēles un izjūtas radītajām vērtībām. Iedvesma tādējādi ir visu spēku augstākais sasprindzinājums, visu radošo spēju un iespēju apzināšanās un to īstenojuma prieks. Līdzīgu jaunrades savīļojumu pārdzīvo katrs radošs cilvēks, ne tikai mākslinieks. To pavada vēlēšanās paveikt ko nozīmīgu citu un savā labā. Iedvesma vairās no patmīlības šauruma. M. Gorkijs šai sakarā uzsvēra: «Nekoncentrējieties uz sevi, bet koncentrējiet visu pasauli sevī!»¹ Citā vietā M. Gorkijs uzsver, ka dzejnieks nav savas dvēseles aukle, bet pasaules atbalss.

Talants un personība, pasaules uzskats. Pasaules koncentrēšana sevī saistīta ar pasaules uzskata attīstību, ar personības attīstību. Pastāvot vienādei apdāvinātībai un profesionālai gatavībai, par lielāku mākslinieku kļūst tas talants, kam ir bagātāka garīgā dzīve, plašāks uzskatu apvārsnis un dziļāki nacionālie, progresīvāki sociālie un augstāki vispārcilvēciskie centieni un ideāli. Lieli rakstnieki visos laikos bijuši progresīvu uzskatu paudēji (Auseklis, E. Veidenbaums, J. Rainis, A. Upīts, V. Lācis u. c.). Rakstnieka kā cilvēka, kā pilsoņa estētiski ētiskajai pasaulei vienmēr ir tieša saistība ar viņa darbu māksliniecisko vērtību. Rakstnieka progresīvie sabiedriskie centieni, viņa morālie un estētiskie ideāli piešķir daiļradei to humāno raksturu, bez kā vispār nav mākslas. Tikai labs un liels cilvēks var būt arī labs un liels mākslinieks. Talants cieši saistīts ar sirdsapziņu. Sīkai, noziedzīgai dvēselei mākslas vērti neatveras.

Tātad daiļrades procesa īpatnības un rezultātu nosaka personības virzība. Rakstnieks ne tikai «atveido» un «parāda» tā saukto objektīvo īstenību, bet arī rada savu pasauli pēc savas izpratnes un izjūtas likumiem, vulgārākiem vārdiem, — pēc sava ģimja un līdzības. Tāpēc mākslas darbu daudzveidība nav reducējama tikai uz atspoguļojamās pasaules, dzīves daudzveidību. To nosaka arī subjektīvo pieeju un risinājumu daudzveidība. Par jūru, piemēram,

¹ Горький М. Собр. соч. — М., 1955, т. 30, с. 365.

rakstījuši gandrīz visi dzejnieki un to iztēlojuši gan personificētu, gan bez personificējuma. Taču visos gadījumos katram īstam dzejniekam tā ir sava jūra. Piemēram, gan Vizma Belševica, gan Lija Brīdaka jūru tēlo kā sievieti. Bet katrai tā ir sava, īpatnēja.

V. Belševica:

Un arī jūra kādreiz klusa, klusa.
Pat lāse niecīga pār sēkļiem nesašķīst.
Tik bezgalīgi jūra kaut ko gaida,
Ka elpot neuzdrīkst.

Un tad es viņai saku:

«Ak, jūra, jūra,
nelaimīgais bērns,
Ak, mazā meitene, tev šobrīd ļoti grūti.
Ļauj uzbuzināt zīda smilšu kāpu,
Ko palikt tev zem nogurušās galvas.
Kaut brīdi atpūties...

Es zinu, bieži krauj
Tev nastas plecos, neprasot, vai vari,
Un sauc par stipru sievieti.

Cik skumji
Spīd tavos zilos matos balta šķipsna.
Tik jaunai nosīrmod...

Tik jaunai pagurt, jūra...»
Un viņa paslēpj acis manās rokās,
Un dzintars karstām lāsēm rit un rit.
Nu izraudies... būs vieglāk... nedzird jau...
Kāds klusums pāri zemei...

Jūra raud.

(«Klusums». Krāj. «Jūra deg»)

V. Belševica ar jūru sarunājas klusinātos toņos, izsakot tai līdzcietību kā sagurušai un sāpēs klusējošai sievietei.

Citāds skanējums ir L. Brīdakas jūrai veltītajam dzejolim:

Ko tu dusmojies, zaļāce ļaunā,
Kādēļ niknumā zobus griezi!
Kādēļ atkal un atkal no jauna
Dziļumu dziļumus augšup griezi!

Tu izkļiedz visu spītā un draudos, —
Neviens noslēpums tev nav vairs svēts!
Baltās lupatās bangas plēs raudot
Un, ceļos kritot, pēc taisnības brēc.

Bet cik salauztu kuģu guļ tavās dzīlēs!
Man liekas, tu pati te kādu krāp...
Var jau dažādi ciest un dažādi mīlēt,
Bet tik skaļš nav neviens, kuram tiešām sāp.

(«Vētrainā jūra». Krāj. «Zem pērkona debesīm»)

Varētu teikt, ka te «atspoguļota» citāda jūra — vētraina; cits objekts un cits saturs. Taču nav jau tā, ka viena dzejniece pie jūras gadījusies vētrā, otra — mierīgā laikā. Drīzāk gan viena izmantojusi jūru kā līdzību dzīves nastām apkrautas un dzīves nogurušas sievietes stāvokļa izteikšanai, otra — pretstata tēlošanai starp seklo, toties skaļo un patiesi dziļo un tāpēc kluso sāpju izpausmi.

Katram dzejniekam jūra kalpo saviem mākslinieciskiem nolūkiem. Katram dzejniekam un iecerei ir sava jūra. Un ne tikai jūra, bet visa daba. Ja daba kļūst par vienkāršas, sajūtās tvertas apdzejas objektu, tad dzeja neveic savu specifisko uzdevumu — nesniedz dabas atklāsmi estētiska virsuzdevuma gaismā.

3. DAIĻRADĪŠANAS PROCESS

Sagatavošanās, priekšdarbs. Daiļrades, tāpat kā jebkuras izziņas, pamatā ir novērojumi — gan citu novērojumi, gan pašnovērojumi. Tie ir it kā sagatavošanās darbs, kā priekšdarbs daiļradei. Ne katreiz tiem jābūt tiešiem, tie var būt arī tiešam, konkrētam mērķim nepakļauti un maz apzināti, stihiski. Tie ienāk apziņā tāpat kā visa apkārtējā dzīve.

Tā kā tiešā, nepastarpinātā, sajūtās uztvertā dzīve ir daiļrades pamats, rakstniekam ir svarīgi ar savu dzīvi būt dzīves vidū. Izolētība mākslu dara bālasinīgu. V. Lācis par šo «sagatavošanas darbu» raksta: «Sagatavošanas darbs rakstniekam ir visa dzīve, viss, kas notiek ap viņu, viss, ko viņš redz, dzird, dara, jūt, novēro, katrs notikums, kurā iznāk personiski piedalīties vai arī par kuriem tas uzzin no citiem cilvēkiem, no avīzēm, no radio; katra izlasīta grāmata, katra saruna ar pazīstamiem un svešiem ļaudīm — tas viss ir nebeidzams nākošā, jaunā literārā darba sagatavošanas process. Parasti mēs to pat neapzināmies — vienkārši dzīvojam un vērojam, nedomājot par to, ka tā vai cita epizode, dialogs, konflikts var noderēt par literāra darba materiālu.»¹

Māksla rakstīt vispirms ir māksla redzēt un atskārst lietu sakarības. Rakstnieks nevis pasīvi uztver un reģistrē redzēto, bet aktīvi meklē vajadzīgo, iecerei atbilstošo.

¹ Lācis V. Mazliet par manu darbu. — Literatūra un Māksla, 1960, 20. aug., 1. lpp.

Sentimentālistu un romantiķu daiļradē lielāks īpatsvars ir pašnovērošanai, pašanalīzei (Z. Ruso «Grēksūdze», V. Gētes «Jaunā Vertera ciešanas», J. Poruka romantiskie stāsti, piemēram, «Pērļu zvejnieks», u. c.). Reālisti turpretī vairāk izkopj citu novērošanu un faktu atlases mākslu. A. Tolstojs par novērošanas nozīmi reālistiskajā tēlošanā rakstīja: «Vajag pieradināt sevi pie novērošanas. Iemīlēt šo nodarbošanos.»

Novērojumu ziņā atšķirības ir arī pa žanriem. Līrikā, piemēram, uzsvars ir uz pašnovērojumiem, epikā turpretī — uz citu novērojumiem.

Bez pašanalīzes un novērojumiem var būt arī eksperiments — kad rakstnieks tēlo iespējamo, cenšoties uzminēt to, kas varētu būt saskaņā ar pieredzē iegūtiem priekšstatiem.

Daiļrades process, tā posmi. Iecere. Vairums mākslas teorētiķu daiļrades procesā izdala trīs posmus: 1) iecere, 2) izveide (te ietvertot arī iespējamo materiāla vākšanu un plānošanu), 3) noformējums, resp., uzrakstīšana.

Šāds dalījums stadijās, protams, ir nosacīts, relatīvs. Līrikā tas ir citāds nekā epikā un drāmā.

Ieceres rašanās impulsi var būt ļoti dažādi un zinātniski maz vispārināmi. Dažkārt tie tiek dalīti ārējos un iekšējos, intelektuālos un jutekliskos impulsos, pēdējos vēl dalot redzes un dzirdes impulsos.¹ Gleznotāja iecere parasti saistīta ar redzes iespaidiem, līrikā vienlīdz parasti ir redzes, dzirdes un iekšēju, personisku emociju impulsi.

V. Lācis par romāna un stāsta ieceri stāsta: «.. pēkšņi kāds notikums, kāds no pirmā acu uzmetiena nenozīmīgs gadījums dod negaidītu triecienu, palīdz rast atslēgu, lai izprastu līdz šim it kā nedzīvā materiāla jēgu, lai liktu tam dzīvot, kustēties, — un, lūk, rodas jauna romāna, stāsta iecere. Vai tā ir iedvesma? Domāju — nē. Vienkārši dzīve iekustināja kādu līdz šim nedarbojošos sviru, un pēkšņi viss it kā atdzīvojās, sāka darboties rakstnieka fantāzija: ir radusies jēga, kas attaisno tāda vai citāda darba rašanos.»²

Līrikas pētnieks V. Skvozņikovs par dzejnieka ieceri raksta: «Cilvēka pārdzīvojuma sākotnē ir kāds mirklis, īpašs domu un jūtu intensitātes moments, zināma to kulminācija. Dzīvē tas ir kāds punkts, fokuss, tieši mirklis. Tas ir kāds raksturīgs dvēseles stā-

¹ K. Paustovskis par šo dažādību raksta grāmatā «Zelta roze» (R., 1958, 57. lpp.).

² Literatūra un Māksla, 1960, 20. aug., 1. lpp.

vokļa centrējums.. Tas tad arī kļūst par dzejiskā pārdzīvojuma pamatu.»¹

Paši dzejnieki šo svarīgo mirkli izteikuši šādās dzejiskās gleznās:

Vai aiz spārna notvērāt brīdi,
Kad dvēsele pati sāk skanēt?

(Ā. Elksne. «Sakiet...» Krāj. «Galotņu
gaisma»)

Vai arī:

Divos mirkļos es gribu skanēt.
Divos mirkļos dzīvoju es.
... Tad, kad pasaule pāriet mani
un es pāreju pasaulē.

(L. Briedis. «Pārejās». Krāj. «Liepas koks,
zalkša asins»)

Iecerē pirmoreiz spilgtāk izvirzās nākamā darba kodols: ideja, tēma, daļa no galvenā tēla. «Romāna centrs ir tā mērķis (ideja, iecere)...»² saka K. Fedins.

Par tiešu ierosinātāju var būt ne tikai noteikts idejisks nolūks, mērķis, kā tas, piemēram, ir N. Černiševska romānā «Ko darīt?», bet arī konkrēti redzes (arī dzirdes) uztvērumi, kā tas, piemēram, ir A. Upīša novelē «Zaglis», par kuras ieceri pats rakstnieks pastāsta, ka ierosmi devis skats tirgū, kur «divi subjekti sapīpē». Ierosmes pamatā var būt arī vēlēšanās portretēt (P. Roziša «Portretijas», J. Akuratera «Draugu sejas») vai atstāstīt notikumu, atgadījumu. R. Blaumani avižu ziņa par jūrā aizdzītiem zvejniekiem ierosināja iztēlot, kā tas viss notika, un rezultātā radās novele «Nāves ēnā». Bet paša rakstnieka paskaidrojumos (brālim Arvidam) vienlaikus redzam arī vēlēšanos portretēt Ērgļu kaimiņus.

Lirikā galvenais ierosinātājs parasti ir spēcīgs jūtu savijņojums, ko izraisa dažādi dzīves notikumi, saskare ar dažādām parādībām.

Ārējais ierosinātājs var būt arī tāds, kam nav it nekādas lomas ieceres īstenošanas procesā. Piemēram, par dzejoļa ierosinātāju var būt braucoša tramvaja ritms, bet pats dzejoļa saturs var būt gluži intīmas dabas.

Ja iecere rodas uz agrāk uzkrātās dzīves pieredzes pamata (V. Lācis), tad tā līdzīgi dzirkstelei ierosina rakstnieka izdomu un seko auglīgs, iedvesmas pilns darbs. Protams, pat aizraujoša iecere vēl negarantē ne tikai aizraujoša, bet vispār daiļdarba

¹ Сквозников В. Д. Лирика. — В кн.: Теория литературы. М., 1964, т. 2, с. 213.

² Grām.: Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1968, с. 192.

tapšanu. Iecere tikai sola, bet solītais vēl nav rokā iedotais. O. Balzaks par neuzrakstīto darbu autoriem ironizēja: «Gandrīz katrs spēj iecerēt daiļdarbu. Kurš gan nesacer pa 7 vai pat 8 drāmām, pastaigājoties pa bulvāri ar cigareti zobos?.. Taču starp šo vientiesīgo nodarbi un darba pabeigšanu stāv piepūles grēdas, vesela grūtību pasaule.»¹

Ieceres posmā liela nozīme ir idejai. Protams, ne jau kā abstraktai domai, bet kā tēlu virzības atskārtumam, kā daiļdarba patosam. Ideja darbam piešķir mērķtiecību, bet pati skaidrojas un noteiktību gūst tikai ar tēlu veidojuma palīdzību. Bez tēliem nav daiļdarba idejas, mākslinieciskās idejas, ir tikai idejiska iecere, māksliniecisks nolūks.

Ieceres realizācija. Ieceres realizācijas posmā vistiešāk atklājas mākslinieka talants. Šis posms prasa maksimālu piepūli. A. Upīts izsakās, ka rakstnieka gaitu sākumā nebijis pacietības tik ilgi nosēdēt, lai uzrakstītu garāku darbu. J. Sārts atzīst, ka romāna uzrakstīšanai vajadzīga pat fiziska izturība. Neuzrakstītu grāmatu autoriem šis grūtības paliek nepārvaretas.

Daudzi rakstnieki līdz ar Ļ. Tolstoju atzinuši, ka realizēt ir grūtāk nekā iecerēt. Piemēram, arī J. Rainim ieceres radās viegli, bet realizācija, pēc viņa paša atziņās dienasgrāmatā, sagādāja ne tikai grūtības, bet arī īstas mokas. Lietuvas PSR Tautas rakstnieks J. Baltušis par ieceres realizēšanas procesu stāsta: «Nezinu, kā citiem literatūras darbiniekiem, bet man daiļdarbs arvien dzimst necilvēcīgi lēni un, atklāti runājot, ļoti grūti. Tas ilgi guļ kaut kur zem apziņā, ilgi to nēsāju, aizvien cenzdamies.. aizsviest prom, atkratīties no tā, atstumt un aizmirst. Taču tas ietiepīgi neiet prom, kļūst aizvien spilgtāks, pieņemas spēkā, kamēr beidzot spiež sēsties pie rakstāmmašīnas. Pati darba uzrakstīšana, kaut gan es vairākas reizes pārstrādāju un pārrakstu katru epizodi, paņem nesalīdzināmi mazāk laika nekā tā dēvētā iznēsāšana, tas ir, nobriedināšana.»²

Ieceres realizācijas gaitai ir divi veidi. Vieni mākslinieki cenšas ieceri īstenot tūlīt un, to darot, nepaliek pie sākotnējā — gan pilnveido tēlus, gan maina pašu ieceri. Otri darbu uzraksta tikai tad, kad tas iztēlē pamatos jau ir gatavs. R. Blaumanis dzejoli parasti uzrakstījis tikai tad, kad tas bijis gatavs jau galvā. (Gleznotājs K. Brilovs uz audekla sācis strādāt tikai tad, kad skaidri redzējis gleznu jau pabeigtu un pat ierāmētu.)

¹ Grām.: Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1968, с. 205.

² Baltušis J. Mazliet par jaunradi. — Literatūra un Māksla, 1979, 20. apr., 2. lpp.

Ieceri īstenojot, plašākiem darbiem nepieciešama papildu *materiāla vākšana*. Vēsturiska žanra darbos tas ir sevišķi nepieciešams. Autori tādos gadījumos apmeklē vēsturiskās vietas, ievāc ziņas no aculieciniekiem, vāc ziņas arhīvos un citādi. Materiālu vāc gan tiešos novērojumos, gan pašanalīzē, sarunās, no avīzēm, grāmatām. Materiāla vākšanā svarīga ir atlase, atbilstība iecerei.

Lirikā nekāda īpaša materiāla vākšana nenotiek. Tāpat tas ir arī tēlojumos un skicēs. Pat arī romānistu darbā nereti nekādas materiāla vākšanas nav. Tas it kā krājas pats dzīvojot. L. Laicens atzīstas: «Ko dzīvoju, to rakstu, ko mīlēju, to dzejoju», kā arī: «Dzejas materiāls krājas it kā pats no sevis, it kā dzejniekam pašam nemanot, neapzinoties.»¹

Piezīmju grāmatu nepieciešamību atzīst visi, kas nav liriķi (bet dažkārt arī liriķi).² L. Laicens, vācot materiālu stāstiem «Skaistā Itālija», centās pat uzzīmēt redzēto, lai tad vēlāk varētu tiešāk to atveidot. Ir atzīts, ka no visām rakstnieku piezīmju grāmatām visbagātākā bijusi N. Gogolim, kurš to vienmēr un visur nēsājis līdz un piezīmējis visu — gan noklausītu sarunu, gan kādu vārdu, gan žestu, dabas vērojumu utt.

Lirikā vairāk nekā materiāla vākums vajadzīgs pārdzīvojuma vienreizīgums, svaigums un spraigums. Par to L. Laicens raksta: «.. tanī apkārtņē, kur dzīvojam pastāvīgi, katru dienu vienu un to pašu redzot, notrulinām ievērošanas spējas. Svešā apkārtņē it kā no jauna redzam arī savējo, parasto apkārtni. Bet svešā apkārtņē vērtēšanas spējas paasinās. Tāpēc vajadzība un dziņa pēc klejošanas svešā apkārtņē utt.»³

Plāns. Plašāka darba veidošana sākotnēji parasti saistās ar plāna uzmetumu.

Plānošana atkarīga no rakstnieka individuālā stila īpatnībām. A. Upīts atzīst: «Nekādi iepriekšēji plāni un konspekti te nepalīdz. Es viņus daudzreiz esmu uzmetis, bet neatceros nevienu vienīga gadījuma, kad man būtu izdevies darbu jel tuvu pēc viņiem nobeigt. Pašai veidojuma gaitai ikreiz ir sava loģika un savs īpatnējs virziens. Man šķietas, ka noteicējs un vadītājs te ir dzīvais mākslinieciskais instinkts.»⁴

¹ Laicens L. Kā strādāju. — Tribīne, 1931, № 1, 34. lpp.

² Par piezīmju grāmatu nepieciešamību interesanti stāsta V. Bērce grāmatā «Krāsaini sapņi».

³ Laicens L. Kā strādāju. — Tribīne, 1931, № 1, 34. lpp.

⁴ Upīts A. Mana dzīve un darbs. — Grām.: Rīta cēliens. R., 1923, 58. lpp. Līdzīgas domas izsaka arī K. Paustovskis grāmatā «Zelta roze» (R., 1958, 65.—68. lpp.). Līdzīgi arī M. Gorkijs atzīst: «.. plānu es nekad neveidoju, plāns rīdās pats darba procesā.» (Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1968, с. 259.)

Vairums prozistu, dramaturgu un arī liroepiķu plānu atzīst par vajadzīgu, bet tikpat vajadzīgu atzīst arī tā pārveidošanu vai pilnīgu sagraušānu paša darba procesā. Ja provizoriskais plāns-shēma vēlāk radošā darbā netiek koriģēts, tas nozīmē, ka nav strādāts pietiekami radoši.

Atšķirības attieksmē pret plānojumu nosaka arī rakstnieka pierība pie literāra *virziēna*. Klasicisti vienmēr spēja pakļauties ieceeres posmā izstrādātajam plānam. Romantiķi, cīnoties pret klasicismu, aizstāvēja stihisko rakstīšanas veidu. Kritizētāji reālisti īsti aizsāka, bet sociālistiskā reālisma pārstāvji izkopa plašu darbu plānojuma tradīciju.

Pa *žanriem* skatot, psiholoģiski biogrāfiskiem romāniem plānojums nav tik nepieciešams, jo te darbības gaita risinās atbilstoši dzīves gaitai. Tāpat plāna var nebūt arī īsākiem prozas darbiem. V. Lācis par to izsakās tā: «Stāstu, noveli var uzrakstīt bez iepriekš izstrādāta plāna, jo te mēs saskaramies tikai ar divām trim darbojošāmiem personām, ar vienu vai pāris epizodēm. Rakstīt romānu vai epepeju bez plāna un bez rūpīga kompozīcijas uzmetuma, tas, pēc manām domām, ir tas pats, kas doties tālā ceļojumā pa okeānu bez kompasa un stūres. . . Iekams sāku strādāt pie «Vētras» un «Uz jauno krastu», izstrādāju diezgan sīku visa darba plānu: noteīcu galvenās sižetiskās līnijas, galvenos konfliktus un, ja tā var teikt, «ģenerālo maršrutu» — no kurienes un uz kuriēni vest savus varoņus. Es pat lielākai daļai darbojošos personu iekārtoju īpašu kartotēku, kurā atzīmēju personāžu dzimšanas gadus, ārējās pazīmes, rakstura īpašības, lai izvairītos no neprecīzītēm.

Bez stingras, saskaņotas kompozīcionālas uzbūves nav iespējams radīt romānu vai epepeju. . . Tas nenozīmē, ka es akli un verdziski pieturos pie izstrādātā plāna, pilnīgi pakļaujos konspekta piezīmēm un nekur no tā neatkāpjos. Tas vispār nav iespējams. Plāns ir plāns, bet grāmatas rakstīšana pavisam kaut kas cits.»¹

Plāna nepieciešāmību plašākos prozas darbos uzsver arī L. Laīcens: «Neko un nekad nerakstu bez plāna. Pat dzejolis, lai viņā īveidotais materiāls izteiktos skaidrā secinājumā un īzteīcamā īdeoloģiskā satura kāpinājumā, — pat dzejolis prasās plāna. Garākiem dzejoļiem arī reizēm tādu uzmetu, bet īsākiem plāns veidojas galvā — atmiņā.»²

Plāns visiem daiļdarba komponentiem paredz noteīktu vietu un virzību. Tas der tur, kur tas sekmē radošās gaitas mērķtiecību; plāns neder, ja tas saīsta rakstnieka radošo īztēli un dinamīku. Neder plānam pakļauties kā negrozāmam priekšrakstam tad, ja ra-

¹ Lācis V. Mazliet par manu darbu. — Literatūra un Māksla, 1960, 20. aug., 2. lpp.

² Laīcens L. Kā strādāju. — Tribīne, 1931, № 1, 30. lpp.

došā doma to sāk sajukt kā slogu. Citiem vārdiem, plāns ir labs tad, ja tas ir pietiekami elastīgs. O. Balzaks uzsver: «Nelaime tam karavadonim, kurš kaujas laukā ierodas ar sistēmu.»¹

J. Baltušis, nepiederot pie tiem, kas sāk ar gatavu sistēmu, paskaidro: «Esmu dzirdējis, ka ir rakstnieki, kas iepriekš sastāda savu darbu plānus un pēc tam tos precīzi izpilda. Es nevaru strādāt pēc tādās metodes. Vīspirms tāpēc, ka, būdams autodidakts, bez sistemātiskas izglītības, vispār nespēju neko plānot. Un otrkārt — man nekad nav izdevies apvaldīt savu darbu varoņus. Viņi arvien apvalda mani. Stāvokļa saimnieks esmu tikai pašā darba sākumā, kad nospraužu personu pirmās rakstura iezīmes. Taču, tiklīdz viņi iegūst savu izskatu, jau beigas, viņi ne tikai sāk dzīvot patstāvīgu dzīvi, bet arī mani sāk vilkt sev līdzi. . . Tāpēc pat neplānoju savus darbus, tikai paredzu galvenos virzienus, pārdomāju centrālos konfliktus, darbības laiku un vidi. Un viss. Pat uz papīra neko neatzīmēju, paturu prātā slepus no visiem, pat no sava iecerētā personāža.»²

Tēlu izveides process. Daiļrades process bieži sākas kā dzīvē redzētas konkrētas parādības tieša atveide. Bet ir arī fantāzijas radīti tēli.

Spēja veidot tēlus ir izšķiroša visos daiļrades veidos. M. Gorkijs kādam iesācējam, kurš neprata atveidot cilvēku tēlus, ieteica: «Zināt ko? Atmetiet rakstīšanu! Tas, kā redzams, nav jūsu darbs. Jums pilnīgi trūkst spējas attēlot dzīvus cilvēkus, bet tas ir galvenais.»³

Par nepieciešamību un spēju iedzīvoties tēlos H. Ibsens rakstīja: «Iekams uz papīra uzrakstīt vienu vārdu, man pilnīgi jāiedzīvojas tēlos, jāielūkojas visos viņu dvēseles kaktos. Es vienmēr izeju no indivīda.»⁴

Tieši spēja iejusties tēlojamās personās un ieturēt viņu noskaņu un skatījumu ir galvenā prasība daiļradē vispār. Radot cilvēku tēlus, rakstnieki tajos bieži iedzīvojas tā, ka uztver tēlus gluži kā reālas personas. Tā R. Blaumanis, tēlojot pazudušā dēla Krustiņa bojāeju, esot raudājis, bet pēc tam trīs dienas staigājis, it kā būtu apglabājis tuvu cilvēku.

Tēlu rakstnieks iecer tāpat kā daiļdarbu, tā tēmu. Tēls nevar pastāvēt bez tā objektivācijas materiālā. Literatūrā tas notiek ar valodas palīdzību, rādot norises un attiecības. Objektivācijas process patiesībā jau arī ir galvenais, vairāk apzinātais radīšanas

¹ Grām.: Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1968, с. 265.

² Baltušis J. Mazliet par jaunradi. — Literatūra un Māksla, 1979, 20. apr., 2. lpp.

³ Grām.: Цейтлин А. Г. Труд писателя. — М., 1968, с. 291.

⁴ Turpat.

procesa posms, jo tikai rakstīšanas gaitā galīgi izveidojas tēls. Grūti iedomāties, ka romāna tēlu varētu gatavā veidā iznēsāt galvā un tikai tad to uzrakstīt.

Tēlu izveides procesā var būt divi pamatveidi. Pirmkārt, rakstnieks var izmantot konkrētu prototipu. Otrkārt, tēlu var veidot kā daudzu cilvēku īpašu sintēzi, bez viena prototipa. Taču kā vienā, tā otrā gadījumā tēlotā persona pret dzīvē esošo, izsakoties L. Vigotska vārdiem, attiecas «kā vins pret vīnogām». Viss īsta mākslinieka tēlotāis ir pārradīts un subjektīvi apgarots. Tikai empīrisks aprakstītājs vai ilustrētājs bezpersoniski «glezno» vai gatavās atziņas tērpj tēlos, mēģinot tiem iepotēt mākslīgi uzsildītas emocijas.

Uzsverot objektīvā un subjektīvā momenta vienību tēlā, V. Lācis raksta: «Katrā savā literārajā darbā rakstnieks atdod daļiņu no sevis paša — savus novērojumus, pārdzīvojumus, domas, pat atsevišķas epizodes, pat veselus posmus no savas personiskās dzīves, tomēr šādā veidā nepadarot darbu, kā arī atsevišķus tēlus autobiogrāfiskus.»¹

Lai cik spilgtas ir tēlotās personas, tomēr abos gadījumos — gan prototipa esamības, gan neesamības gadījumā — tās par īstu mākslas darba pamatu kļūst tikai tad, ja tiek caurstrāvotas ar rakstnieka subjektīvo pārdzīvojumu — ar mīlestību vai naidu. Ļ. Tolstojs, prasot no rakstnieka veidotajiem tēliem emocionālu apgarotību, piebilst: «Palūkojieties uz tiem, kas ir iemīlējušies, — viņi vienmēr ir talantīgi.»²

Tēla izveidē izšķiroša loma ir nevis prototipiskajam pamatam, bet mākslinieciskas izdomas radītam tēlam kā hipotēzei, kā jautājumam vai atbildei uz to, kas nodarbina sabiedrību. Tikai naturālisti absolutizē atsevišķas parādības. M. Saltikovs-Ščedrins par to ironizēja: «Lai uzrakstītu stāstu, romānu, komēdiju, drāmu, vajag tikai nosēties pie loga un vēriģi skatīties uz ielu. Pagāja garām frants rūtīnās biksēs — pierakstīt; pēc viņa pagāja garām meitene apcirptiem matiem — pierakstīt; pēc tam pabrauca garām važonis un uzkliedza zirgam: «Nū, vecais!» — pierakstīt. Tā, pasēžot pie loga dienas divas, var savākt tādu daudzumu visdažādāko novērojumu, ka pēc tam atliek tikai skriet uz tipogrāfiju.»³

Mākslas tēli prasa atlasī un paspilgtinājumu atbilstoši mākslinieciskajam nolūkam un daiļdarba koncepcijai.

Sīžets daiļrades procesā. Pēc attieksmes pret sīžeta izveidi izdalāmi divi rakstnieku tipi. Vieni pirmajā vietā liek interesantu noti-

¹ Lācis V. Mazliet par manu darbu. — Literatūra un Māksla, 1960, 20. aug., 1. lpp.

² Grām.: Солоухин В. А. Работа. — М., 1966, с. 14.

³ Русские писатели о литературном труде. — М., 1955, т. 2, с. 669.

kumu (A. Tolstojs, V. Lācis, J. Ezeriņš u. c.), citi pirmajā vietā liek raksturus, sižetu atstājot kā raksturu atklāsmes līdzekli (R. Blau-manis, S. Antonovs, vispār psiholoģiskajās novelēs).

Tāpat kā tēla veidojumā rakstnieks nepaliek pie kaila prototipa, arī sižeta veidojumā viņš nepaliek pie kaila notikuma — fabulas. Uz tās pamata viņš organizē ticamu situāciju norisi. Tas prasa atlasīti un māksliniecisku izdomu, laiku maiņu un pārtraukumus, atgriešanos pie pagājušā (Z. Skujiņa «Sudrabortie mākoņi»).

Sižetus bieži aizgūst, piešķirot tiem jaunu jēgu (J. Rainis, B. Brehts). Visās J. Raiņa lugās (izņemot «Pusideālistu») sižets ir aizgūts.

Interesantas domas par sižeta kompozīciju izteicis izcilākais sižeta izveides meistars latviešu literatūrā V. Lācis: «Savus romānus cenšos iesākt ar kādu asu, dramatisku situāciju, lai pamodinātu lasītāja interesi. Kad tas izdarīts, var arī mazliet apstāties, izdarīt atkāpi un pastāstīt lasītājam dažus nepieciešamos sīkumus par attiecīgā varoņa biogrāfiju vai radurakstiem, bet pēc tam atkal virzīt tālāk notikumus. Lielā episkā darbā, kur nākas stāstīt par daudzu personāžu likteņiem, lietoju paralēlas darbības kompozīcijas principu: stāstot par kāda personāža (vai arī veselas darbojošās grupas) likteņiem un novadot sižeta līniju līdz noteiktam punktam, es uz brīdi atstāju šo grupu, pāreju pie citiem personāžiem, attīstītu 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.

Dažreiz lietoju arī citu kompozīcijas paņēmieni: 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 attēlojumu gleznā ienes jaunus toņus, dod lasītājam zināmu «atelpu» — emocionālu pārmaiņu. «Putnos bez spārnēm» 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 Lūduma 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

¹ Literatūra un Māksla, 1960, 20. aug., 2. lpp.

Citādi romānu sižetus veido A. Upīts. Viņam ekspozīcijās parasti plūst mierīgs, plašs vēstījums. Pats rakstnieks paskaidro tā: «Ievada nodaļa arvien iznāk paplaši episka, jo tai jāizvērpj visi tie nodomā esošie pavedieni un jānoskata galveno reprezentējošo personāžu sižeti. Sajā ziņā nav principiālas starpības starp episkā darba pirmo nodaļu un drāmas pirmo cēlienu — vismaz man nē.»¹

A. Upīša prozas darbos salīdzinājumā ar V. Lāča darbiem sižeta gaita gausinās, jo A. Upīts lielāku vietu ierāda detalizētai personu atklāsmei.

Lasītāja uzmanības saistīšanai, viņa ieintrigēšanai kalpo dažādi sižeta izveides paņēmieni, starp tiem arī slēptie motīvi, sagatavotāji motīvi u. c. Tie, piemēram, ir J. Sārta romāna «Vārti» sākumā, kur rādīti divi nepazīstami vīrieši, kuri iekāpj mašīnā, tāpat 2. nodaļā, kur parādās cilvēks ar «brezenta somu, kādu mēdz nēsāt karavīri» (10. lpp.). Autors ar lasītāju iet noslēpuma atklāšanas ceļu kopīgi. Mākslā, tāpat kā pedagogijā, svarīga ir pakāpenība visu noslēpumu atklāšanā. «Nelaieme mīlestībā un mākslā tam,» raksta O. Balzaks, «kas pasaka visu.»²

Dažreiz šo nepateiktību līdz galam, šo intriģējošo noslēpumainību ietver jau pats darba virsraksts. Stendāls kādreiz ieteicis: «Lai grāmata labi izplatītos, tai jābūt ar interesantu nosaukumu.»³ Pats Stendāls šai sakarā sava romāna pirmo nosaukumu «Ziljēns» no-mainījis ar citu — «Sarkanais un melnais». A. Puškinam tikpat intriģējošs ir noveles nosaukums «Sāviens», A. Upītim — «Māsas Gertrūdes noslēpums».

Pārlūkojot īpatnības darbā pie dažādiem sižeta posmiem, īpašu uzmanību saista sākums. Tas prasa visa sižeta mērķtiecības apzināšanos, īpaši tā sauktajos koncentriskajos darbos (ne hronikās). Viss tālākais jāpakārto aizsākumam. Jau sākumā dinamikas atsperei jābūt tik saspriegtai, lai tās atrite spraigumu spētu uzturēt līdz darba beigām, kā tas, piemēram, ir darbos «Nāves ēnā», «Zvejnieka dēls» u. c.

Darbības attīstībā rakstniekus galvenokārt nodarbina jautājums par tēlotā atbilstību dzīves likumbām un raksturu loģikai, kam jākalpo par motivāciju sižeta atrisinājumam. Sai posmā pirmajā vietā izvirzās raksturu un situāciju sakarība, to savstarpējās saistības motivācija, kas gala rezultātā pamato iznākumu. Šo sakarību motivācijās grūtības pieaug tur, kur ir daudz darbojošos personu un paralēlo sižeta līniju. Norūpējies par atsevišķu situāciju saistījumu,

¹ *Upīts A.* Kopoti raksti. — R., 1952, 20. sēj., 424. lpp.

² Grām.: *Цейглин А. Г.* Труд писателя. — М., 1968, с. 373.

³ Turpat, 375. lpp.

Ļ. Tolstojs sakārā ar «Annu Kareņinu» izteicies: «Cik garlaicīgi rakstīt, jo atkal un atkal par jaunu viss jāpārtaisa.»¹

Daudzi rakstnieki un arī dzejnieki uzskata, ka darba nobeigums esot vēl grūtāks nekā sākums, jo sāk ne no kā un līdz ar to var visādi, bet nobeigums viemēr ir zem slodzes — tam jāizriet no visa, kas noticis iepriekš. Ne velti radies pazīstamais sakāmvārds: beigas labas — viss labs. Piemēram, ja dzejoli vismaz labi nobeidz, tad tas var noturēties «uz līmeņa» (protams, ja viss iepriekšējais arī nav bijis zemē metams, jo citādi jau arī nobeigt nevar).

A. Tolstojs par nobeigšanu rakstīja: «Nobeigums ir grūtākais. Gandrīz tikpat grūti ir grāmatai dot nosaukumu.»²

Darba kvalitāti var izbojāt psiholoģiski nemotivēti, šabloniski, autora uztiepti atrisinājumi.

Rezumējot to, kas teikts par sižeta izveidi, jāuzsver, ka sižeta meistarība ir ne tikai intriģējoša fabula, bet pirmām kārtām personu attiecību attīstība rakstnieka vērtējumā un ar viņa doto motīvaciju, taču bez viņa despotisma attiecībā pret raksturiem.

Kā sižetologs J. Dobins apliecina, sižets ir dzīves koncepcija, citiem vārdiem, dzīves sakaru, cilvēku attiecību attīstības izpratne.³

Uzrakstīšana un darbs pie valodas. Darbs pie valodas, protams, neatvirzās aiz tēlu un sižeta veidojuma. Vārda mākslā viss top ar valodas palīdzību.

Tāpat kā par sižeta izveidi, arī par daiļdarba ietveršanu tekstā, valodā daudzi rakstnieki izsakās, ka visgrūtākais ir pats sākums vai pat pirmā frāze, jo tā piešķir vajadzīgo atgrūdienu intonāciju («Arvienu vēl pūta dienvidus vakara vējš, un arvien vēl milzīgais ledus gabals peldēja tālāk un tālāk jūrā» — šķiet atrasta «nāves ēnas» nomācošā intonācija. Un lietišķi sadzīviskais: «Viens saimnieks ar jums vēlas runāt, baronlielskungs.» — «Kas tas ir?» — «Klaucēns.» utt.).

Rakstīšanas gaitā autoram viscaur nepieciešama paškontrolē, pašam jābūt par topošā teksta kritiķi. A. Upīts šādā sakārā uzsver: «Māksliniekam vajadzīga stipri attīstīta pašnojauta un paškritikas spēja, lai atšķirtu pārskrejošo no paliekošā, vienkāršu cilvēciskas sajūtas mirkli no dziļākas dzejiskas ierosmes impulsa.»⁴

Rakstnieka valodai ir divi galvenie ienaidnieki — nemākulība un samākslotība, kas liek lasītājam darbu uztvert kā «literatūru»,

¹ Grām.: *Цейтлин А. Г. Труд писателя.* — М., 1968, с. 382.

² Turpat, 383. lpp.

³ Protams, konceptuāls ir ne tikai sižets, bet arī tēli, īpaši daiļdarbu centrā izvīrītī; konceptuāli var būt pat apstākļi.

⁴ *Upīts А. Копоти raksti.* — R., 1952, 21. sēj., 817. lpp.

nevis kā pašu dzīvi. Ja valodu sāk taisīt un šo taisīšanu lasītājs sajūt, tad kaut kas vairs nav kārtībā. «Kad rakstu, nekad nedomāju par valodu,» saka J. Baltušis, «par tās vārdu krājuma bagātināšanu, par izsmalcinātu teikumu veidošanu. Mans nolūks ir daudz vienkāršāks: ar valodas līdzekļiem jo precīzāk izteikt darba ideju un personu raksturus. Šajā nolūkā, kad darbs jau uzrakstīts, es vairākas reizes to lasu, vērīgi skatos, vai nevar vēl kaut ko nosvītrot vai vienus vārdus aizstāt ar citiem — precīzākiem, krāsainākiem, nianšu ziņā bagātākiem. Kā redzat, lielas gudribas šeit nav. Valodas bagātība, sulīgums, krāsainība un izteiksmība nāk pati no sevis, neviena nemudināta un aiz matiem nepievilkta. No tā esmu izdarījis visai paradoksālu secinājumu: rakstīdams nedomāju par valodu!.. Ir gadījies dzirdēt, ka daži rakstnieki strādā tā: uzraksta darbu, bet pēc tam uzšķir vārdnīcu un retākus vārdus sāk pārceļt savā darbā, tā sakot, bagātina valodu. Man tāda darba metode nav pieņemama. Pat iedomāties grūti, ka tā var strādāt nopietns literatūras darbinieks. Tādējādi bagātināta valoda būs līdzīga auzu putrai, kas vārīta no nesijātiem miltiem un ar savām sēnalām ķeras ēdāja kaklā. Bet patiesi laba literāro darbu valoda ir tā, kuru lasītājs nemaz nejūt. Viņš redz tēlus, varoņu raksturus, izdzīvo viņu dzīves un vienkārši nepamana, kādā valodā tas viss pasniegts.»¹

Pēc darba uzrakstīšanas autors to pārlasa un slīpē, svītrojot lieko vai attiecīgas vietas aizstājot ar atbilstošākiem valodas elementiem. F. Dostojevskis par rakstnieka lielāko spēju uzskatīja spēju šķirties no visa liekā. E. Hemingvejs izteicies, ka, stāstu rakstot, viņš stāvēt uz vienas kājas (lai neuzrakstītu neko lieku), bet, svītrojot lieko darba pārlassiņas laikā, viņš ērti sēžot krēslā.

Vārda māksla prasa vienreizīgo ietvert citiem uztveramās valodiskās formās. Šeit ir pretruna, kas prasa dialektisku atrisinājumu. Vispārīgais nedrīkst būt visiem aprastais, automatizētais, šabloniskais. Vienreizībai jābūt kā saturā, tā arī formā. Taču formas vienreizība nedrīkst pārvērsties par tādu pieņemumu patvaļībām, par tādu «paša saimniecību», kur pats ražo un vienīgi pats un vēl labs draugs no elites spēj patērēt. Šai pretrunā starp vienreizīgo un vispārīgo tad arī slēpjas mākslinieciskās jaunrades, īpaši dzejiskās jaunrades, lielās grūtības — kā vienreizīgo, paša pārdzīvoto izteikt tādās formās, kas pieejamas arī citiem, tātad ir ar zināmu vispārīgā pakāpi, citiem vārdiem, kā izteikt neizsakāmo. Originalizētāji, cenšamies izvairīties no trafaretiem, dažkārt izteiksmē kļūst pārāk nosacīti, samāksloti, grūti uztverami. Tradicionālisti turpretī turas pie ierastās mīļās inerces un līdz ar to neizkopj vai arī nonivelē savu vienreizīgo mākslinieka pasauli un uztveri.

¹ Baltušis J. Mazliet par jaunradi. — Literatūra un Māksla, 1979, 20. apr., 2. lpp.

V. MĀKSLAS VEIDI UN DAIĻLITERĀTŪRAS SPECIFIKA

I. MĀKSLAS DALIJUMS VEIDOS

Atskats jautājuma vēsturē. Teorētiski apzināta un konsekventa pievēršanās mākslas dalījumam notiek, tikai sākot ar XVIII gadsimta otro pusi. Tomēr atsevišķas idejas, īpaši attiecībā uz dažiem mākslas veidiem, parādījās jau antikajā pasaulē. Tā Senajā Grieķijā Apollonam bija sava mūzu «sistēma» (sākumā trīs, vēlāk deviņas mūzas), kur katrai mūzai bija sava «specializācija», atbilstoša atsevišķiem mākslas veidiem un žanriem. Kalliope («Skaistvaidze») bija eposa mūza, Eiterpe («Priecīgā») — liriskas mūza, Melpomene («Dziedošā») — traģēdijas mūza, Talija («Apburošā») — komēdijas un lauku dzejas mūza, Ērato («Miļā») — erotiskas dzejas un mimikas mūza, Polihimnija («Daudzslavējošā») — himniskās dzejas mūza, Terpsihora («Deju mīlošā») — dejas mūza, Klīo («Suminātāja») — vēstures mūza un Urānija («Debešķīgā») — astronomijas mūza.¹

Kā redzams, starp mūzām iekļuvušas arī vēstures mūza² un astronomijas mūza, bet trūkst glezniecības, skulptūras, arhitektūras mūzas.

Aristotelis savā «Poētikā» mākslas daļa «mūziskajās» un «plastiskajās». Aristotelis min tādas mākslas kā glezniecība, dejas, mūzika, dzeja, drāma. Bez tam Aristotelis nošķir dzeju (literatūru) no vēstures un arī no filozofijas un tādējādi aizsāk mākslinieciskās un zinātniskās izziņas diferenciāciju.

Taču lielākais Aristoteļa ieguldījums mākslas morfoloģijā ir viņa dotais mākslu dalījums pēc attēles līdzekļiem, paņēmieniem un priekšmeta. Pēc attēles līdzekļiem mākslas dalās mūzikā (skaņa), dzejā (vārds), dejā (kustības) u. c. Pēc paņēmieniem sadalās atsevišķas mākslas, piemēram, dzeja (literatūra) vārdu kā līdzekli izlieto atšķirīgi epikā, lirikā un drāmā. Pēc attēles priekšmeta mākslas dalās vēl sīkāk — žanros, piemēram, drāma, kas attēlo traģiskas parādības, ir traģēdija, bet drāma, kas attēlo komiskas parādības, — komēdija.

Neizsekojot visu bagāto mākslas sistematizācijas mēģinājumu vēsturi (ko plaši apskata M. Kagan savā grāmatā «Mākslas morfoloģija»), vēl kā nozīmīgāko ieguldījumu var atzīmēt G. Hēgeļa

¹ Dalījums pēc Hesioda; sk.: Кaгaн M. C. Морфология искусства. — Л., 1972, c. 12.

² Vēsture vēlāk starp mākslām minēta daudzās poētiskās, arī pirmajās latviešu poētiskās (J. Kalniņa, A. Brača).

doto mākslas sadalījumu piecās «lielās» mākslās. Šis dalījums balstās uz tēla materiālo pamatu, resp., uz tēla fiziskās pastāvēšanas formu. Arhitektūras darbs ir trīsdimensiju celtnē, kas iespaido ar telpas ritmu, tēlniecības darbs ir trīsdimensiju attēls (cilvēka vai dzīvnieka), glezna — divdimensiju attēls ar līnijām un krāsām, mūzika — skaņu sistēma ar noteiktu skaņu ilgumu, spēku un augstumu, dzeja — īpatnēja valodas sistēma.

G. Hēgeļa laikā šos piecus veidus uzskatīja par tādiem, kas aptver visu mākslu. Tiem varot būt tikai pakārtoti dalījumi. Taču te nav ietvertas mākslas, kas balstās uz cilvēka ķermeņa kustībām, — dejas, pantomīma. Bet arī septiņas mākslas ir relatīvs skaitlis.

Jautājuma nostādne mūsdienās. Mūzas patiesībā arī šodien nav īsti saskaitītas un sadalītas. Dažreiz deju un pantomīmu vieno, arhitektūru uzskata par lietišķās mākslas sastāvdaļu, bet grafiku no tēlotājam mākslām ne vienmēr izdala kā atsevišķu mākslu. Problēma kļūst vēl sarežģītāka, kad runa ir par minēto mākslas veidu iespējām. Katram no tiem ir savas iespējas dzīves izziņā un cilvēku iespaidošanā.

Vispār mākslas veidus var norobežot un salīdzināt pēc vairākām pazīmēm:

- 1) pēc jau minētajām izlietotā materiāla īpatnībām:
vārds — literatūrā,
skaņa — mūzikā,
veidmateriāls (akmens, koks, bronza u. c.) — skulptūrā,
krāsas — glezniecībā,
ķermeņa kustības — dejā, pantomīmā u. c.;
- 2) pēc daiļdarba uztveres veida:
redzes,
dzirdes mākslas;
- 3) pēc īstenības atspoguļošanas veida:
attēlojošās,
neattēlojošās (izpausmes, ekspresīvās) mākslas;
- 4) pēc mākslas tēla pastāvēšanas formas:
telpas, laika,
telpiskās laika mākslas;
- 5) pēc radīšanas veida:
kolektīvās,
individuālās,
pirmējās,
izpildītājas mākslas.

Sai lielajā raksturojošo pazīmju dažādībā jāatrod noteicošie momenti. Pamatos tie nevarētu būt daiļdarba radīšanas veidi, tāpat arī jutekliskās uztveres veidi. Tiem jābūt būtiskākiem — tādiem, kas

saistīti ar pašu mākslas darbu struktūru, jo tā nosaka gan radīšanas, gan arī uztveršanas īpatnības. Otrkārt, sākot klasifikāciju, jau pašā sākumā jānošķir vienkāršās mākslas no saliktajām, sintētiskajām. To ignorēt nozīmētu ķīmisko elementu sistēmā blakus skābeklim likt ūdeni.

Neapšaubāms ir mākslas dalījums pēc matērijas vispārīgajām pastāvēšanas formām — telpas mākslās, laika mākslās un telpiskajās laika mākslās. Pie tam šis dalījums saskan arī ar divām galvenajām, tā sauktajām intelektuālajām uztveres formām — ar redzi un dzirdi. Telpas mākslas pamatos uztver ar redzi, laika mākslas — pārsvarā ar dzirdi, bet telpiskās laika mākslas — gan ar redzi, gan ar dzirdi (aktiera māksla).

Ņemot par pamatu mākslas dalījumu telpas mākslās un laika mākslās, vienlaikus tās dalāmas pēc izlietotā materiāla (vārds, skaņa utt.). Atšķirība starp mākslām ir ne tikai izlietotā materiāla, līdzekļu, bet arī paņēmieni ziņā. Tā vārda mākslinieks apraksta, atveido parādības, bet skaņu māksliniekam šādu iespēju tikpat kā nav, un, nepastāvot attēles funkcijām, nepastāv arī attēles paņēmieni.

Raugoties no tā viedokļa, kas mākslā ir pirmajā vietā — objekta attēle vai subjekta izpausme, vienkāršās mākslas iedala šādi:

1) attēlojošās mākslas — glezniecība, skulptūra, grafika, pantomīma, daiļliteratūra;

2) neattēlojošās (izpausmes, ekspresīvās) mākslas — arhitektūra, mūzika, deja (kas nepāriet pantomīmā), ornamentika.

Protams, praksē nav iespējams pilnīgi norobežot attēli no ekspresijas, jo visā mākslā cieši vienojas atveide ar pārveidi, objekts un subjekts. Šāds divu pretpolu izdalījums ir tikai principā un relatīvs. Dažkārt arī vismazāk attēlojošajā no mākslām — mūzikā — ieiet attēles momenti, piemēram, kā skaņu atdarinājumi, bet literatūrā, īpaši lirikā, trūkst uzskatāmas attēles, lai arī pamatos visā literatūrā ir attēles princips (V. Kožinovs un G. Pospelovs liriku visumā pieskaita pie ekspresīvajām, resp., izpausmes, mākslām).

Tāpat kā laika mākslās, arī telpas mākslās var būt divi formas veidojuma pamatprincipi — attēles un bezattēles princips. Attēlo gleznotājs, tēlnieks, grafiķis. Turpretī arhitektūrā un lietišķajās mākslās attēles princips nav spēkā. Celtne vai vāze neko neatveido, lai gan attēles elementi te var ietverties, piemēram, ornamentos, tāpat kā dekoratīvajos audumos redzamas stilizētas augu formas. No otras puses — arī visvairāk attēlojošajās mākslās — tēlotājās mākslās — nav izslēgta mākslinieka pašizpausme, ekspresija. Gleznotājs ne tikai atveido, bet arī izpauž sevi, savu attieksmi. Tādējādi tradicionālais dalījums attēles un izpausmes mākslās ir relatīvs. Nav tā, ka vienas mākslas tikai attēlo parādības, bet otras — vienīgi pauž paša mākslinieka attieksmi pret tām. Šāds dalījums, tāpat kā

mākslu dalījums objektīvajās un subjektīvajās, galvenokārt tikai norāda uz divu principu pastāvēšanu: uz vienas vai otras puses akcentāciju atkarā no tā, vai pirmajā vietā izvirza sabiedrisko esamību vai sabiedrisko apziņu.

Par mākslu dalījumu teikto var ietvert šādā tabulā:

	Vienkāršās mākslas			Saliktās mākslas
	telpas mākslas	laika mākslas	telpiskās laika mākslas	
Attēles mākslas	Glezniecība Skulptūra	Daiļliteratūra — epika un drāma	Pantomīma	dramatiskais, Teātris: operas, baleta
Izpausmes mākslas	Arhitektūra	Mūzika	Mākslas dejas	Dziedāšana Horeogrāfija (deja + mūzika)

2. DAIĻLITERĀTURAS SPECIFIKA

Valoda, runa kā tēlojuma līdzeklis. Valoda kā tēlojuma līdzeklis literatūrai ļauj būt par visvairāk aptverošo, universālāko mākslu. Valoda ietiecas visur, kur ietiecas doma. Līdz ar to arī literatūra, lai arī tā nespēj ar citām mākslām sacensties dzīves atveides konkrētībā, var tomēr sniegt ļoti lielu tēlojuma daudzpusību. Pievērsties cilvēkam kā «sociālu attiecību kopumam» (K. Markss), literatūra savā lokā ietver visu, kam sakars ar cilvēku, viņa dzīvi.

Literatūra cilvēku kā raksturu atklāj dzīves procesā, dinamikā. G. Lesings, aplūkojot literatūras atšķirību no citām attēles mākslām (glezniecības un tēlniecības), atšķirību skata galvenokārt to satura objektīvajā pirmavotā — atveides priekšmetā — un pēc tam arī to tēlu iekšējā struktūrā. Kā galveno atšķirību G. Lesings uzsver literatūras priekšmeta specifiku — literatūra pievēršas cilvēka darbībai, cilvēkam darbībā. Taču G. Lesings paiet garām tādai būtiskai literatūras īpašībai kā minētā attēles priekšmeta transformācija caur rakstnieka domu, kas, parasti pieņemot iekšējās vai ārējās runas formu, veido daiļdarba saturu un nosaka tā materiālo formu — valodu, jo domas reālā izpausme ir runa, valoda.¹

Daiļliteratūra patiesībā nav nedz īsti vārda māksla tiešā nozīmē, jo tās pamatmateriāls nav vienkārši vārdi un pati literatūra nav to salikšanas spēle, nedz arī valodas kā nedzīvas leksiski gramatiskas

¹ Par to sk. arī: *Дмитриева Н. А. Изображение и слово. — М., 1962.*

sistēmas māksla, bet vispirms tā pamatelementa māksla, kas nosaka valodu. Un tā ir runa, emocionāli domājoša un vērtējoša cilvēka runa. Literatūra ir runas kā tēlojuma līdzekļa izmantotāja māksla. Liriskā runa nāk no pirmējā runas subjekta, tā ir autora subjektīvi emocionāla runas sistēma. Drāmā pastāv katras personas subjektīvi emocionālā runas sistēma, tātad otrējā subjekta runa. Epikā abas sistēmas — pirmējā (autora) un otrējā runas subjekta (personu) sistēma, kas bieži ir ar dažādiem robežgadījumiem (piemēram, autorizēta personu runa kā tā sauktā noģiedamā runa), — veido polifonisku daudz balsību, kas sevišķi spilgta ir F. Dostojevska romānos,¹ kur tēloto personu valodas sistēma atbalso dažādu viedokļu sadursmes.

Dialogiem un monologiem, kā arī to starpformām ir savs tonis, sava intonācija, kuras materiālais pamats ir sintakse — tāda, kāda tā parādās mutvārdu runā. Šī intonētā balss kā cilvēka iekšējās pasaules atbalss ir ļoti svarīga, jo literārajā tekstā vienmēr ir dzīva cilvēka balss. Tā ir gan autora it kā neitrālajā vēstījumā, gan personu monologos un dialogos un dažādās to starpformās, kas kopumā veido sarežģītu daudz balsību, polifoniju.

Polifonija raksturīga arī dzejai, īpaši jaunākajai, piemēram, O. Vācieša dzejoļiem krājumā «Gamma» (poēma «Kārais lauks» u. c.), kur, autoram «diriģējot», skan vesels balsu koris.

Un liriskā kā emocionālas subjekta runas sistēmā atkarībā no tā, cik dzejnieks spēj sevi ieintonēt valodā un tajā likt sajūst savas jūtas, izjūtas, noskaņas, tik viņš ir liriskis, tik viņš ir mākslinieks. Kā izcila parādība šai ziņā minams F. Bārda («Izirusi dvēsele» u. c.).

Un, cik episkis spēj gan pats savu (sevišķi liriskajā prozā), gan tēloto personu noskaņu un domāšanas procesu tvert caur runu kā domāšanas reālu izpausmi (iekšēju un ārēju), tik viņš ir psihologs atklājējs.

Un, vai lugu rakstītājam ir dramaturga spējas, par to var pārliecināties pat no dažām frāzēm, ko autors liek personu mutē. Vai viņš uz mēles uzliek dzīvas dvasas apdvestu personas runu kā iekšēja žesta izpausmi vai tikai sadomātu teicienu, no tā ir atkarīgs raksturu patiesīgums, lugas dzīvums, tās mākslinieciskums.

Ists mākslinieks ne tikai redz, ko attēlo, bet arī dzird — dzird to intonāciju, kas nosaka frāzi kā vienīgo iespējamo noskaņas izpausmi valodā. Svarīgs pie tam runas procesa tiešums, kas mūsu uztveri iesaista domu un jūtu norisēs.

Tātad literatūra, apgūstot pasauli, fiksē galvenokārt tās ārēji netveramo veidolu — cilvēka apziņas norises dialektiku. Pie tam

¹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1972.

cilvēku tā atveido kā domājoši runājošu būtni ar monologa un dialoga palīdzību to dzīvajos intonējumos. (Piemēram sk. «Ievadā literatūras zinātnē» nodaļā par valodu citātu no R. Blaumaņa komēdijas «Skroderdienas Silmačos».)

Runājot par dzīvās runas intonāciju, par balsis melodiju daiļliteratūrā, jāredz, ka XX gadsimta lirika blakus tiešajai balsij kā pārdzīvājuma paudējai izvirza «valodas mākslu» ar tās aktualizācijas iespējām, īpaši metaforizācijas plāksnē. Līdz ar to kritikā bieži parādās dzejnieku dalījums tiešā pārdzīvojuma un izteiksmes dzejniekos. Pie izteiksmes dzejniekiem tādā gadījumā pieskaita tos, kuri uzsvāru liek uz valodisko formu daudznozīmību kā noskaņu daudzveidības izpausmes līdzekli, kas sevišķi spilgti izpaužas simbolismā, tāpat dažādos modernistiskos novirzienos (sirreālismā u. c.). Te metafora, kļūstot pat par radošās apziņas sinonīmu un ignorējot parādību saistības objektīvo pamatu, tiecas uz pilnīgu patvaļu parādību satuvinājumā. Bieži pirmajā vietā izvirzās leksisko, sintaktisko vai fonētisko līdzību asociatīva saspēle.

Maz apdāvinātu dzejnieku darbībā tas dažkārt iegūst gluži kuriozus sadarinājumus, turpretī izcilu dzejnieku daiļradē šī ievirze spēj bagātināt izteiksmes līdzekļu skalu. Tā tas, piemēram, bija F. Bārdas dzejā. Zīmīgu atbalsi tas ieguva arī viņa uzskatos par dzeju, par tās tēlainību. F. Bārda personificē, neesošu tēlo kā esošu. Jau ar to viņš atvirzās poētiskās, metaforiskās (katra personifikācija ir savā ziņā metafora) izteiles pasaulē. Arī viņa domas par mītiem (sk. nodaļu «Daiļdarba tēlainā forma») ietveras šai pašā poētiskās metaforizācijas gultnē, jo katrs mīts ir savā ziņā metafora, resp., katra metafora ir savā ziņā mikromīts.

Metafora šai gadījumā tiek saprasta plašā nozīmē — aptverot visus tropu veidus.

Mītu un metaforu taisīšana var kļūt arī nedzejiska, māksloti sadarināta, nemākslinieciska. Bet F. Bārda ir liels mākslinieks, un tāpēc cauri visiem metaforizējumiem mēs sajūtam dzejnieka balsis intonāciju — to valdzinošo pārdzīvājuma nesējvilni, kas mūs saista pie autora jūtu dialektikas, pie to dzīvā plūduma. Spilgti tas izpaužas, piemēram, F. Bārdas dzejolī «Izirusi dvēsele». Dzejolis veidots kā svešniekam adresēta dziļi intīma filozofiska runa. Tā vienojas ar spilgtu, kustībā dotu metaforisku tēlainību.

Metaforika tātad ir viena no būtiskākajām XX gadsimta dzejas stila īpatnībām. Dzeja cenšas ar vārda un teiciena semantikas sazarotību, daudznozīmību tuvojies cilvēka uztveres un izjūtas daudzveidībai.

Metafora ir pētīta gan valodnieciskajā, gan literārajā aspektā, bet tāpat arī psiholoģiskajā un filozofiskajā. Septiņdesmito gadu

otrajā pusē gan padomju, gan ārzemju¹ literatūrzinātnē parādās virkne pētījumu, pat biezas grāmatas, kas veltītas metaforas izpētei tās dažādos veidos un lietojuma iespējās.

Aristotelis metaforu ierobežoja tikai vārda nozīmes pārnesuma robežās, bet mūsdienu metaforas pētnieki uzsver, ka metafora nav leksikas līmeņa parādība, ka metafora pētījama teikuma robežās, vispār kā kontekstuāla kategorija, kas rodas «divu ideju» — tradicionālās nozīmes un jaunās, neparastās nozīmes — saskarē. Tiši «sagrozot» ierasto kontekstu, tā ar «kļūdas» palīdzību no vecā materiāla rada jaunu semantisku vienību (kas, protams, var būt mākslinieciska vai arī tikai mākslota²). Ja metafora nebalstās uz būtiskākajām parādību pazīmēm, tā var kļūt grūti uztverama un līdz ar to zaudēt savu estētisko pievilcību.

Metafora ir radošās izteiles instruments, nevis tikai izteiksmes pušķotājs līdzeklis. Metafora ietveras valodas pamatfunkcijās un nav kāds īpašs tās estētisks papildinājums. Tā uz līdzības, pretstata vai citu sakarību pamata sniedz to asociāciju loku, kas ļauj ne tikai prātam, bet visai apziņai ieslēgties līdzrādīšanā, iesaistot tēlainās domāšanas paškustībā. Metafora ir jauna jēdzieniska vienība, nevis papuškota kāda jau esošā. Tā sagrauj iepriekšējās vienības jēgu, lai izveidotu savu. Tāpat kā asns nav grauda turpinājums, bet kvalitatīvi jauna parādība, arī metafora nav tikai izteiksmes kuplināšanai domāta atvirze no iepriekšējā, «vienkāršā» izteikuma jēgas.

Tāpat kā valodniecībā, arī literatūrzinātnē metaforas teorijas svarīgākais posms ir tās saistība ar realitāti. Šī saistība skatāma divos aspektos — no metaforas rašanās un no tās uztveres viedokļa. Kā vienā, tā otrā gadījumā svarīgs ir jautājums, ko šī metafora apzīmē, ko izteic un, ja tas ir mākslā, kādu iespaidu rada — estētiski valdzinošu vai mākslotu, citiem vārdiem, vai to caurstrāvo dzīva, pārdzīvota intonācija jeb vai tā ir čaukstoša papīra puķe. Bez tam svarīgs ir arī jautājums par teikuma vispārīgās jēgas sakarību ar atsevišķiem metaforiski lietotiem vārdiem, kas ietveras teikumā.

Metafora vienmēr rada saturisku divplānību (ambivalenci), kur vienlaikus pastāv gan «šis», gan arī «ne šis». Dzejiskajā tēlojumā tas rada konkrētā un vispārīgā, pateiktā un līdz galam nepateiktā īpašu pāreju no viena otrā. Tas arī piešķir dzejai īpašu dzejisku strāvojumu. Piemēram, O. Lisovskas dzejolī «Nemiers», runājot par

¹ Pie nozīmīgākajiem ārzemēs septiņdesmito gadu beigās publicētajiem darbiem šeit mināmi: Ricoeur P. The rule of metaphor. — London, 1978, p. 384; Molinot J., Soublin F., Tamine J. Problemes de la metaphore. — Languages, Paris, 1979, a. 13, № 54, p. 5—41.

² Par to derētu spriest rakstiem, kas pretendē uz kritiku, nevis izskaidrot, ka metaforiska, divplānu izteiksme ir iespējama un ko nozīmē tā vai cita metafora.

konkrētu tiltu celšanu, ar teicienu «Pasaulē vēl tik daudz neceltu tiltu» radīta metaforiska pāreja no tiltiem, ko ceļot delnās iegulst «koku sveķotais siltums», uz tiltiem, kas ceļami starp cilvēkiem un tautām. Tāpat tas ir arī ar O. Vācieša krācēm, kuras «apiet nav laika». Tās ir gan acīm redzamās, gan arī abstraktās krāces. Un tieši pēdējās piešķir dzejolim to virsuzdevumu, bez kā tas neiegūtu istu dzejiskumu.

Metaforai piemīt dažāda komunikabilitātes pakāpe. Ir metaforas, kas tādas ir tikai pēc izcelšanās, bet ne pēc uztveres. Tās ir tā sauktās mirušās metaforas, kā, piemēram, «sauļepuķes galva» un «krēsla kājas». Te tiešā nozīme apziņai vairs pat it kā nemaz nepieteicas. Bet ir arī tādas radoši individuālas metaforas, kurās pārnēstā nozīme ir tik neparasta, ka tās pat grūti uztvert. Radot jaunu metaforu, nepieciešama realitātes izjūta valodas lietojumā, citādi var ieslīdēt pārāk izstīdējušos, ar reālo domāšanu maz saistītos darinājumos — samākslojumos, kādi, piemēram, bagātīgi atrodami dekadentisko simbolistu dzejā («Kūst zibens medū saldā Un saldšausmi san Kā liktens nāves valdā»; «Mana Dimantpils Ar maniem līķiem un bērniem Tāpat kā stils Kļūst brīva no murgiem pērniem» — abi piemēri no V. Egliša dzejoļa «Dimantpils»).

Telpa un laiks literatūrā. Ja runā par literatūru kā attēlojošu laika mākslu (lirika ir uz robežas starp attēles un izpausmes mākslām), izvirzās telpas un laika jautājums. Tam mūsdienu literatūrteoriā pievērsta liela, dažkārt pat pārāk liela uzmanība, jo, nodarbojoties ar šo jautājumu, citas, sociāli svarīgākas problēmas atvirza otrajā plānā.

Daži (M. Saparovs¹ u. c.) uzskata, ka vispār dalījums telpas un laika mākslās esot novecojis, bet literatūra esot gan telpas, gan laika māksla. Taču viņu argumenti ir maz pārliecinoši. Laiks un telpa dabā esot ciešā vienībā, tāpēc tā nevarot nošķirt arī mākslas. Relatīvi tomēr var, jo mūzikā taču neuztveram pirmām kārtām telpu un gleznā tomēr vispirms uztveram telpisko pusi. Bez tam viņi apgalvo, ka mākslā viss tiekot uztverts laikā, arī statisks tēlojums, jo nekustība estētiskam pārdzīvojumam vispār nepiemīt. Taču arī šis arguments ir tikpat nepietiekams, jo nevar taču uztveres psiholoģisko īpatnību pārnēst uz pašu attēles priekšmetu, jaukt gnozeoloģiju ar ontoloģiju. Tā, piemēram, skulptūras nekustība ir acīmredzama gan paša priekšmeta, gan satura, gan formas īpatnība, citiem vārdiem, saturiskās formas īpatnība. Jau G. Lesings savā «Lāokoontā» (16. un 17. nod.) ir norādījis, ka izteiksmes līdzekļiem

¹ *Сaparов М. А.* Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974, с. 85—103.

jābūt saskaņā ar to, ko attēlo. Literatūrā tiek attēlota darbība, norises (dzejā — iekšējā kustība), turpretī tēlotājās mākslās — statika, moments. Mēs gan, protams, varam iedomāties, kas ir bijis pirms tam un kas būs pēc tam, taču tas vairs nav tieši gleznā dotais, bet ilūzija un mūsu iztēle priekšstatītais.

Literatūrā laiks parādās dažādās izpausmēs. Dialogos un monologos ietvertais laiks ir vienlīdzīgs laikam, kas nepieciešams to izlasīšanai. Bet literatūrā laiku var arī reducēt un izstiept. Stāstā var ietvert cilvēka mūžu, un romānā var attēlot tikai dažas stundas. Bez tam laiku var pārstāt (kā to bieži dara kino un arī romānistikā, piemēram, J. Avīzus darbā «Zaudētā pajumte»).

G. Lesings norāda, ka literatūrā statistiku priekšmetu apraksti nedrīkst ieņemt daudz vietas, citādi tie top nogurdinoši, garlaiko lasītāju (piemēram, plaši dabas tēlojumi). Taču G. Lesings šeit neņem vērā, ka tēlojamo parādību statistiskums laika mākslā literatūrā bieži tiek pārvarēts ar to uztveres dinamiku no autora puses. Tā, piemēram, F. Bārdas dabas dzejā visas parādības ir rādītas kustībā. Te svarīga ne tikai objekta (piemēram, personifikācijas) kustība, bet arī subjekta, autora runa, paša stāstījuma kustība, pavediena risinājums jeb, kā A. Bračs savā «Rakstniecības teorijā» saka, «domgaita». Domgaita vai runas gaita ista mākslinieka sniegtumā vienmēr ir kustībā — motīvu, intonāciju plūdu, maiņā.

Tātad literatūra kā attēles māksla rīkojas ne tikai ar laika, bet arī ar telpas priekšstatiem. Abas kategorijas literārajā tēlojumā cieši vienojas — personas darbojas laikā un telpā, sīzēts noris notiekas vietās, un situācija ir tā mazāka vienība, kur personas darbībā sastopas laiks un telpa. M. Bahtins to sauc par hronotopu.¹ Primārais literatūra tomēr ir laiks.

Literārā tēlojuma ierobežotības un priekšrocības. Salīdzinājumā ar citām mākslām literatūrai ir savas ierobežotības un arī savas priekšrocības. Literāram tēlojumam ar valodas palīdzību, ar jēdzienu lietojuma palīdzību pietrūkst tās tiešās uzskatāmības, kas ir tēlotājām mākslām, pietrūkst arī tās tiešās jūtu pārraides, kas ir mūzikai. Taču tai pašā laikā valoda literatūrai paver arī iespējas dot uzskatāmības, plastiskuma un muzikalitātes *iespaidu ilūziju*. Tātad vārds, valoda ar savu vispārinātību ne tikai ierobežo, bet arī bagātina, augstu paceļot literatūras sabiedrisko nozīmi. Literatūra, būdama «vārda māksla», reizē ir jēdzienu, ideju māksla. Valoda literatūrai piešķir *intelektuālu piesātinātību*, spēju atveidot būtiskus sociālās dzīves procesus un konfliktus to attīstībā, spēju ietiekties psihes dziļumos un ar jēdzienu palīdzību tvert sīkākās domu un jūtu niansas.

¹ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975, с. 234—407.

Pie tam literatūrā vairāk nekā citās mākslās, nekaitējot tās mākslinieciskumam, var ieplūdināt teorētiskas, filozofiskas pārdomas un arī publicistiskus elementus. Šīs pārdomas var vai nu ietverties mākslas tēlos, pakļaujoties to iekšējai loģikai, vai arī izpausties tieši, tādējādi ieplūdinot daiļdarbā publicistisku strāvojumu. Tas daiļdarba veselumam var kaitēt tikai tad, ja rakstnieks to nepakārto tēlu izveides un tēlu sistēmas prasībām.

Literatūra un sintētiskās mākslas. Literatūra kā sastāvdaļa ieiet vairākās sintētiskās mākslās. Literatūra ir pamatā tādām mākslām kā dramatiskais teātris (literatūra kā lugas teksts + pantomīma (vai aktiera māksla?)¹ + glezniecība (dekorācijas)), operas teātris (literatūra kā librets + pantomīma (vai aktiera māksla?) + glezniecība + mūzika + deja), vokālā mūzika (dzeja + mūzika), kino (literatūra kā scenārijs + pantomīma + glezniecība + mūzika u. c.).

Saliktajās (sintētiskajās) mākslās sintēze starp telpas mākslām savā starpā un laika mākslām savā starpā viegli realizējas tāpēc, ka mākslas tēla materiālās pastāvēšanas forma ir viena. Tā, piemēram, dziesmā viegli vienojas dzeja un mūzika. Rīgas «Brāļu kapos» ar izcilu iespaidīgumu vienojas telpas mākslas — arhitektūra apvienojas ar skulptūru un veido lielisku ansambli, kas rada ne vien svinīgu plašuma izjūtu, bet reizē šim plašumam liek ierunāties ar tēloto cilvēku cīņu un sēru noskaņām, ko ansamblim piešķir galvas noliekušie jātnieki un visu pārvaldošais Mātes tēls perspektīvā.

Taču sintēze tikpat labi pastāv arī starp telpas un laika mākslām, tām vienojoties saliktajā mākslā (teātrī, kino, arī K. Fridrihsone un I. Ziedoņa «Pasāzās»). Mūsdienās tiek vienoti arī divi sintētisko mākslu veidi, piemēram, teātra izrādēs dažkārt iekomponē filmas (te gan šī sintēze, protams, ir vairāk mehāniska).

Apvienojot mākslas veidus vai ietverot viena darba saturu kādā cita mākslas veida formā, būtu jāievēro katras mākslas specifiskās žanriskās likumības, kas saistītas ne tikai ar formu, bet arī ar saturu. Mākslas atšķiras ne tikai formas, bet arī satura ziņā. Ja to neievēro, tad pieļauj domu, ka viena mākslas veida saturs viegli «pārlejams» citas mākslas formā, piemēram, romāns uz kinofilmu vai uz teātra izrādi un baletu. Sos «pārcēlumus» diemžēl bieži piemeklē neveiksmes, jo katrai mākslai ir savas likumības saturā un formā. Grūti, piemēram, no liriskiem dzejoļiem izveidot teātra izrādi, tā saukto dzejas teātri, jo jau G. Hēgelis teicis, ka lirika «nepāriet uz darbību, bet paliek pie sevis kā iekšējā dzīve»². Nevar romāna

¹ Bieži apgalvo, ka aktiera mākslas pamatā ir pantomīma, kas vienojas ar tekstu. Taču aktiera mākslā klāt vēl nāk runas māksla, kā nav ne literārajā tekstā, ne pantomīmā.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х томах. — М., 1971, т. 3, с. 420.

sazaroto sižetu un personu sarežģīto iekšējo motīvu cīņu pārceļt uz ekrāna bez pārveidojuma atbilstoši kino specifikai. Protams, ir bijuši veiksmīgi epikas ekranizējumi, piemēram, pēc R. Blaumaņa triju noveļu motīviem veidotajā filmā «Salna pavasarī», bet tas nav mehānisks pārcēlums; te veiksmīgi izmantoti sižeta motīvi un galvenie raksturi, radot patstāvīgu jaunu darbu.

Ja vienkāršo un sintētisko mākslu attiecības skata kā kultūr-vēsturisku problēmu, tad vēsturiski vispirms saskaramies ar mākslu tā saukto sinkrētismu (A. Veselovskis). Sākotnēji visas mākslas vēl nebija nodalījušās gan savā starpā, gan arī no sākotnējās zinātnes, filozofijas, reliģijas. Taču sabiedriskās apziņas formas diferencējas, tas ir dabisks process, un diferencējas arī mākslas. Daiļliteratūra, pateicoties savai īpašai formai — rakstu formai, pakāpeniski izdalījās no sinkrētiskās mākslas. Literatūra savu patstāvību ieguva tikai kā rakstītās formas māksla. Patiesībā kopš XVI gadsimta vairākus gadsimtus pastāvēja konkurence starp mutvārdu daiļradi un rakstīto literatūru. Rakstītā literatūra no elitāras parādības par literatūru tautai tapa tikai sakarā ar drukāšanas sākumu.

XIX gadsimtā radās koncepcija, kas sludināja atgriešanos pie mākslu sinkrētisma. Tā R. Vāgners gan praksē, gan teorijā centās pierādīt, ka jāvieno opera ar drāmu. Taču diferenciācija ir nenovēršama, likumsakarīga. Un sintētiskajās mākslās nav sinkrētisma, bet viena māksla ir dominējošā (teātri — literatūra, operā — mūzika). No otras puses, vērojama arī tāda parādība, ka sintēzē notiek dažu mākslu pakļaušana, ierobežošana, piemēram, rakstnieks-scenārists un arī komponists kļūst par «apkalpojošo personālu» kinomākslai, jo te visu nosaka režisors (starp citu, režiju daži teorētiķi, piemēram, V. Haļizevs, uzskata par patstāvīgu mākslu).

Literatūra starp citām mākslām vēsturiskās attīstības gaitā. Skatot to vietu, kādu literatūra ieņēmusi starp citām mākslām to vēsturiskās attīstības gaitā, redzam, ka antīkajā pasaulē visas mūzas bija vienādi nozīmīgas. Renesanses un klasicisma laikā orientācija bija uz tēlotājām mākslām. Romantisma estētikai raksturīgs «muzikocentrisms». XVIII gadsimta apgaisme un XIX gadsimta reālisms pirmajā vietā izvirzīja literatūru, jo pirmajā vietā tika likta izziņa, intelekts, pastiprināts analītiskums, enciklopēdiskums un līdz ar to arī mākslas ideoloģiskā puse. Tas ļāva teorētiķiem runāt par literatūras valdošo lomu starp mākslām. V. Beļinskis rakstīja: «Poēzija ir augstākais mākslas veids...»¹ Tas vispār nav pareizi, bet to nevar arī uzskatīt par V. Beļinska īpašu kļūdu, jo tā bija sava laikmeta nosacīta domāšana, ko var saukt par «literatūrcentrismu». Tā literatūrā redz stiprās puses salīdzinājumā ar citām

¹ *Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах. — М., 1948, т. 2, с. 5.*

mākslām un neredz tos momentus, kur literatūra nevar sacensties ar citām mākslām.

XX gadsimtā literatūras izcilo vietu starp citām mākslām mazina tas, ka bagātīgajā mākslinieciskās informācijas plūsmā grāmata it kā zaudē pirmo vietu. Literatūrai radušies spēcīgi moderni konkurenti — kino un televīzija. Notiek uzmanības pārorientēšanās no teksta uz vizuālo uztveri, notiek pārvirze no jēdzieniskās uztveres uz redzes uztveri.

Kino un televīzija zināmā mērā unificē cilvēku apziņu. Cilvēks ne tikai redz visu, kas pasaulē, bet arī «aplīp» ar citu domām, ideāliem, ap kuriem riņķo pasaule. Daži Amerikas teorētiķi līdz ar to paredz individuālā pašapzinīgā bruņnieciskuma zudumu cilvēku sabiedrībā.

Taču nav jau arī tā, ka cilvēki visu to, ko rāda kino vai raida televīzija, uzņem nekritiski. Mūsdienu cilvēks, kas saņem ļoti bagātīgu informāciju, spēj tajā orientēties un patstāvīgi izvēlēties.

Televīziju, tāpat kā hokeju, skatās daudzi un pēc pāris dienām aizmirst, ko redzējuši. Ja runa ir par mākslu kā gara kultūras potenču uzturētāju, literatūra patur savu izcilo vietu. Televīzijas popularitāte, kas vairāk pievelk un sola, pagaidām pārejoši saista daudzu uzmanību, taču garīgās kultūras stabilo vērtību glabātāja un attīstītāja ir un paliek literatūra.

Literatūra tāpat ir «pirmā māksla starp citām līdzīgām» (N. Dmitrijeva). Taču tas nedod pamatu nekādai hierarhijai, lai arī jāatzīst, ka literatūra dažkārt uzņēmusies mākslu dirigentes lomu, tāpat kā tādu pašu lomu literatūrā dažkārt ir uzņēmusies dzeja (tautiskais romantisms, 1905. gads, Lielā Tēvijas kara gadi).

VI. LITERATŪRAS VEIDI

1. TERMINI UN ATSKATS JAUTĀJUMA VĒSTURE

Termini. Praksē terminu «veidi», «paveidi» un «žanri» lietojumā pastāv liela nenoteiktība. Daži žanra jēdzienu attiecina arī uz paveidiem un veidiem, bet visbiežāk lieto pamīšus žanru un paveidu jēdzienus.¹

Visvairāk izplatītais dalījums ir šāds: epika, drāma un lirika ir veidi; katram no šiem veidiem ir savi paveidi. Tā epika dalās romānos, stāstos, novelēs un citos paveidos, drāma — traģēdijā, komē-

¹ Orientējošu nostādni šajos jautājumos sniedz Latvijas PSR ZA Valodas un literatūras institūta rakstu krājuma «Žanrs un kanons» (R., 1977) ievads.

dijā un drāmā (šā vārda šaurākā nozīmē). Katram paveidam ir savas vēsturiskās formas — žanri. Romāna žanri ir dēku, bruņinieku, blēžu, sociālais, psiholoģiskais romāns u. c.

Atskats antīkajā pasaulē. Daiļliteratūras dalījums trīs veidos — epikā, lirikā un drāmā — aizsākts jau antīkajā pasaulē. Tomēr tas vienmēr par jaunu ir ticis pārskatīts, apšaubīts un dažādi pamatots.

Jau no antīkās poētikas laikiem literatūras veidi tiek dalīti atkarā no stāstītāja subjekta.

Jau *Platons* atzina, ka rakstnieki parādības var atveidot trejādi. «Valsts» trešajā grāmatā Platons dialogā raksta: «Viens poēzijas un mītu radišanas veids pilnīgi balstās uz atdarinājumu — tā ir .. traģēdija un komēdija; otrs veids ietver paša dzejnieka izteikumus — to tu atradīsi galvenokārt ditirambos; bet episkajā poēzijā un daudzos citos veidos ir abi minētie paņēmieni. . .»¹

Līdzīgi Platonam arī Diomēds mūsu ēras IV gadsimtā veidus dalīja subjektīvi monoloģiskajā (lirika), personāžu dialogiskajā (drāma) un jauktajā (epika), kurā mijas autora stāstījums ar personāžu izteikumiem.

Nozīmīga vieta literatūras dalījumam veidos ierādīta *Aristoteļa* «Poētikā». Aristotelis norāda, ka mākslas var atdarināt dzīvi, izvēloties dažādus tēlošanas veidus. Literatūrā atdarināt var trejādi: «..vai nu stāstīt, tas ir, liekot stāstīt kādai citai personai, kā to dara Homērs, vai savā personā, neaizstājot sevi ar citu, vai arī visas atdarināmās personas parādīt darbībā.»²

Pirmais — episkais tēlojuma veids prasa mierīgu vēstījumu par personām un procesiem ar šķietamu autora neiejaukšanos notiekošajā.³ Otrs — liriskais tēlojuma veids prasa autora paša emocionālo attieksmi pret dzīvi, viņa pārdzīvoto runu. Trešais — dramatiskais tēlojuma veids prasa visas «personas parādīt darbībā». Te gan jāpiezīmē, ka arī epīķis personas rāda darbībā. (Varbūt šeit ir neprecīzs tulkojums no grieķu valodas?⁴) Tātad notiek sadalīto kategoriju krustošanās.

Tādējādi, lai gan Aristotelis nav sadalījis literatūru veidos pēc viena dalījuma principa, tomēr viņa dalījums ir vēsturiski nozīmīgs gan tā rašanās agruma, gan arī milzīgās turpmākās ietekmes ziņā.

G. Hēgelis par literatūras veidiem. Tikai apmēram pēc diviem tūkstošiem gadu radās otrs nozīmīgākais mēģinājums sadalīt

¹ *Платон. Сочинения.* — М., 1971, т. 3, ч. 1, с. 175—176.

² *Аристотелис. Поэтика.* — Р., 1959, 38. lpp.

³ Aristotelis neņem vērā, ka, arī stāstot par notiekošo, autors var paust savu attieksmi un «neaizstāt sevi ar citu», bet var arī stāstīt «savā personā» un tomēr nebūt lirīķis (piemēram, Dantes «Dievišķā komēdija»).

⁴ Otru tulkojumu sk. 13. lpp. parindē.

literatūru veidos. Tas ir G. Hēgeļa izvirzītais literatūras dalījums pēc filozofiskām kategorijām — objekts, subjekts, sintēze. Epika sniedz objektīvo, lirika — subjektīvo, drāma — sintēzi, jo drāmā ir «gan objektīvā atklāsme, gan arī . . . indivīda iekšējā dzīve».¹

Aristotelis pirmo tēlojuma veidu raksturoja kā vēstījumu par notikumiem. Patiesībā arī G. Hēgelis uzmanības centrā patur epiku kā vēstījumu par notikumiem, tikai atšķirībā no Aristoteļa dod izvērstu pamatojumu: «Epikā jāattēlo ne darbība kā darbība, bet notikums. Drāmā . . . indivīds ir darbīgs attiecībā uz savu mērķi un tiek atveidots tieši šajā darbībā un tās sekās.»²

Liriku G. Hēgelis skata kā dzīves subjektīvā tēlojuma veidu. Epikā valda objektivitātes princips, bet lirikā pārsvaru gūst subjektīvā pasaule: «Tās (lirikas. — V. V.) saturs ir viss subjektīvais, iekšējā pasaule, domājošā un jūtošā dvēsele, kura nepāriet uz darbību, bet paliek pie sevis kā iekšējā dzīve un tāpēc kā vienīgo formu un galīgo mērķi var sev izvēlēties subjekta valodisko pašizpaušmi.»³

Tātad liriskais tēlojums «nepāriet uz darbību», jo, kur ir darbība, ārējs sižets, tur vienmēr ir objektīvie procesi. Bet vai lirikai nav nekāda sakara ar objektīvo pasauli? G. Hēgelis uz to atbild tā: «. . . izjūta un pārdoma šeit izsaka visu, pat pašu substanciālo un objektīvo kā kaut ko savu — kā klātesošus to (izjūtu un pārdomu. — V. V.) ierosinātājus.»⁴ Tātad visu objektīvi pastāvošo lirika izteic subjektīvizētā veidā.

Dramaturģijā kā objektīvā un subjektīvā tēlojuma sintēzē episkais, objektīvais elements izpaužoties ārējo procesu tēlojumā, liriskais, subjektīvais — katras tēlotās personas emocionālajā pašizpaušmē. Taču šāda pieeja ir abstrakti konstruējoša, jo nav taču te *vēstījuma* par personām notikumos un nav arī, īsti ņemot, emociju tiešās valodiski liriskās pašizpaušmes. Drāmā svarīga ir personu pašatklāšanās darbībā, cīņā. Un, ja skatās tieši no dramaturģijas prakses puses, tad to visvairāk raksturo nevis saistība ar epiku un liriku to sintēzē, bet gan ar teātri, ar izrādīšanu uz skatuves.

Kā G. Hēgelis saprot epikas objektivitāti? Vai pilnīgi bez subjektīvā momenta? Tas būtu pret mākslas tēla specifiku un pret pašu G. Hēgeli kā izcilu dialektiķi. G. Hēgelis raksta: «Dižajam episkajam stilam raksturīgs tas, ka liekas, it kā darbs turpina veidoties pats par sevi un tik patstāvīgi, it kā aiz tā nebūtu autora.»⁵

Tātad epikā ir tikai objektivitātes ilūzija («it kā»). Lasītājam tikai liekas, ka darbs nemaz nepauž autora attieksmi, bet reducējas

¹ Гегель Г. В. Ф. Сочинения. — М., 1958, т. 14, с. 225.

² Turpat, 252.—253. lpp.

³ Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х томах. — М., 1971, т. 3, с. 420.

⁴ Turpat.

⁵ Turpat, 430. lpp.

uz savu objektu. Arī epikā vienmēr ir spēkā mākslas tēla vispārīgā likumība — objekta un subjekta vienība.

Sis objekta un subjekta vienotības likums paliek spēkā arī lirikā. Gnozeoloģiskā aspektā skatot, arī lirika nav tīri subjektīvs literatūras veids, jo ietver gan izzinātāju apziņu, gan izzināmās dzīves parādības. Dzīves izziņā pastāv objektīvās un subjektīvās puses dialektiska vienotība.

Tas nozīmē, uzsver G. Pospelovs, ka ne izziņas plāksnē meklējama radikāla atšķirība starp literatūras veidiem.

2. JAUTĀJUMA NOSTĀDNE MŪSDIENU LITERATŪRTEORIJĀ

Tā kā literatūras dalījums veidos, vadoties pēc izziņas objekta un subjekta pārsvara tajos, ir pārāk relatīvs, G. Pospelovs¹ ieteic balstīties uz citu dalījuma pamatu — uz ontoloģisko pamatu — uz «cilvēku pastāvēšanas» veida šķirojumu.²

Ontoloģiskās attiecības ir citas attiecības starp objektu un subjektu. Cilvēka fiziskā pastāvēšana un visa materiālā pasaule ap viņu — daba un sabiedrība — ir cilvēka eksistences objektīvā puse, bet apziņa ir cilvēka eksistences subjektīvā puse. Šo objekta un subjekta attiecību raksturošanai noder tādi jēdzieni kā sabiedriskā esamība un sabiedriskā apziņa.

Epika. Epikas priekšmets, kā norāda G. Pospelovs, ir cilvēku sabiedriskā esamība, turpretī lirikas — sabiedriskā apziņa. Protams, cilvēka esamība un apziņa ir cieši saistītas. Apziņu nosaka esamība, apziņa atspoguļo esamību. Nav apziņas, kas neko neapzina no tā, kas pastāv esamībā, materiālajā pasaulē.

Vispār literatūras izziņas priekšmets, kā norāda G. Pospelovs, ir parādību sociālais raksturīgums. Literatūras galvenais uzdevums ir to mākslinieciski paspilgtināt ar estētiski pilnvērtīgu tēlu palīdzību, citiem vārdiem — tipizēt. Ko tad tipizē epika, ko lirika, ko drāma?

Epikas priekšmets ir cilvēku sociālās esamības raksturīgums. Esamība kā ārējā materiālā īstenība vienmēr pastāv zināmās laika

¹ Пospelов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978, с. 96.

² Vispār padomju literatūrteoriā dalījums veidos visbiežāk bijis balstīts uz diviem principiem: 1) uz ārēja sižeta esamību (epikā un drāmā) vai tā neesamību (lirikā) un 2) uz valodas risinājuma īpatnībām (epikā divas valodas sistēmas — autora un personu valoda; drāmā — personu valoda; lirikā — autora valoda).

un telpas formās. Esamības raksturīgums literatūrā atklājas individualitātēs, kas darbojas laikā un telpā. Personu atklāsme notikumos, raksturu pašatklāsme darbībā — rīcībā, uzvedībā, runā, vispār attiecībās ar citām personām — ir episkās tipizācijas pamats un būtība. Runa kā viens no darbības veidiem blakus rīcībai un uzvedībai epikā atšķirībā no dramaturģijas vienmēr pakļaujas *vēstījumam par personām notikumos*. Epikā vienmēr kaut kas noris, notiek, sākot jau ar domu, kas pāriet vārdā un darbā. Ja personu runas, monologi ir ar abstrakti intelektuālu ievirzi, tajos tomēr jāsaprot persona, tās individualitāte, jāatspoguļojas rakstura sociālajai esamībai. Ja šīs runas nav pietiekami saistītas ar pārējām darbības formām un attiecībām, kas pastāv noteiktā laikā un telpā, apstākļos un sīzetā, tad tās izvēršas par filozofiska vai publicistiska rakstura pašvērtību, un tā tiek grauts mākslinieciskums, resp., mākslinieciskās tēlainības specifika.

Epikā iespējama vislielākā valodas sistēmu daudzveidība. Pamatā ir divas sistēmas — autora valoda un personu valoda, bet vidū var būt dažādi ievirzītas autorizētas personu valodas, balsu saplūdumi ar dažādu to tuvinājumu vienai vai otrai valodas sistēmai.

Personu kā esamības sastāvdaļu atklāj visa pastāvošā priekšmetība. Episkā vēstījumā atsevišķas tēlainas detaļas atklājas zināmā izkārtojumā laikā un telpā, sīzetā un apstākļos. Romānists vai stāstnieks ar kompozīcijas un valodas palīdzību liek priekšmetiskajām detaļām kalpot ne tikai par raksturu esamības atklājējām, bet arī par autora emocionālā vērtējuma iemiesotājām.

Tā, piemēram, J. Rainis kā personība J. Kalniņa romānā atklāts dažādās situācijās, kurās vienojas gan vēsturiskais laiks, gan notēlotā vēsturiskā vieta un apstākļi. Taču tas viss nav sniegts vēsturnieka vispārinātā tvērumā, bet rādīts konkrētās situācijās. Tā, piemēram, jau pirmajos teikumos sniegta šāda aina: «Pātaga laiku pa laikam asi nosvilpa, un kamanas traucās pa Rīgas ielām neiecietīgā noteiktībā un steigā. Neviens par tām nelikās ne zinis. Bija 1897. gada decembris, un Rīgas ielās plosījās sauss, salts sniegputenis, gājējiem mezdams sejā graudainu, cietu sniegu. Cilvēki steidzās, neskatīdamies nē pretimnācējos, ne braucējos.»

No vēstures te ir tikai datums un vieta — Rīga, viss pārējais ir paša autora izdoma. Ka tieši 1897. gada decembrī noteikti bijis tāds sauss sniegputenis, ka «pātaga laiku pa laikam asi nosvilpa un kamanas traucās» un ka divu uniformētu vīru pavadībā J. Rainis ierodas mājā, kur dzīvo Aspazija, — visa šī izdomā radītā priekšmetiskā tēlainība, Aristoteļa vārdiem runājot, pastāv tikai kā iespējamība un varbūtība. Bet paticama tā ir un mākslai nepieciešama, būtiska, jo mākslā var pārliecināt tikai «taustāma» priekšmetiska vai sugestējoša psiholoģiska detaļa. Starp citu, psiholoģiskas, autora

emocionāli vērtējošo noskaņu pastiprinošas detaļas te pavada ārējo uzskatāmību — kamanas pa Rīgas ielām nevis vienkārši brauca, bet gan traucās «neiecietīgā noteiktībā un steigā». Tā jau nav kamanu, bet braucēju īpašība. «Uniformētie» grib ātrāk tikt galā ar uzdevumu, jo, kā tālākajā sarunā atklājas, ir citas, interesantākas vakara nodarbības. Tādējādi ar tēlainu detaļu un ainu palīdzību romānists aizsāk tēlot to procesu, kuram dažādu kompozicionālo un valodas līdzekļu sistēmā jāietver un jāatklāj tēlotais raksturs, šai gadījumā J. Raiņa personība.

Tādējādi episkajā tēlojumā esamība tiek atveidota caur pašu objektīvo parādību un norišu paškustības un pašatklāsmes ilūziju.¹ Tā kā episkais tēlojums ļauj un liek visam norisināties tā kā dzīvē, tas piešķir episkiem darbiem lielu, dzīves daudzveidībai atbilstošu dažādību tēlojuma iespējās. Iespējami daudzsējumu romāni un dažu rindu stāstiņi. Tas nosaka arī lielu dažādību tematikā, sižetos, kompozīcijā, valodā.

Episku darbu valodai raksturīgs tas, ka leksikā dominējošo vietu ieņem vārdu nominatīvā (lat. *nominare* — nosaukt) funkcija, ekspresīvā funkcija te parasti pakārtota. Citiem vārdiem, pirmajā vietā te nostājas vārda pamatnozīme. Rakstnieks izvēlas vārdus, ar kuriem tieši apzīmē dzīvē esošas parādības un kvalitātes. Epiķim vārdi pirmām kārtām ir to priekšmetisko detaļu un parādību tieši nosaukumi, no kurām veidojas personu tēli. Tāpēc emocionāli ekspresīvie vārdi un pārnestas nozīmes asociativitāte te nedrīkst aizēnot nominatīvos, nosaucošos vārdus un atvirzīt uzmanību no tiem. Nekas te nedrīkst kaitēt priekšmetiskajai noteiktībai un to pārklāt ar emocionālu subjektivitāti.

Viss par episka tēlojuma īpatnībām teiktais rāda ilūziju par tā pilnīgu objektivitāti (ko jaunākajā literatūrā mēdz pastiprināt ar dokumentalitātes elementiem, kā tas, piemēram, ir R. Ezeras romānā «Varmācība»).

Tātad epikas specifiskā forma ir *vēstījums*. Tas ir vēstījums par personām notikumos. Romānā tas ir vēstījums par personām procesos, stāstos — atsevišķās situācijās. Episki darbi līdz ar to nav arī ierobežoti ne apjoma, ne tēlojuma līdzekļu un paņēmieni ziņā. Un beidzot var vēl piebilst, ka epika vairāk nekā drāma un lirika iztieks bez nosacīto formu lietojuma.

¹ Katrs epiķis objektivitātes ilūziju rada savdabīgu, savam stilam atbilstošu. Tā V. Lācis tiecas radīt dinamisku vēsturiskās objektivitātes iespaidu («Vētra», «Uz jauno krastu», «Zītaru dzimta» u. c.), A. Upīts biežāk izvērs sociālu sadzīves hroniku («Zaļā zeme», «Smaidoša lapa» u. c.).

Drāma. Drāmu, kā redzējām, Aristotelis pietiekami skaidri un noteikti nenodala no epikas, jo drāmai uzrādītā īpatnība — «personas parādīt darbībā» — piemīt arī epikai.¹

G. Hēgeļa dotais literatūras veidu dalījums pēc tēzes, antitēzes un sintēzes principa arī neatrisina jautājumu, jo drāma, kā teikts, nav epikas un lirikas sintēze. Drāma balstās uz savu patstāvīgu tēlojuma principu un prasa savu īpašu pieeju īstenības parādībām. Tai ir zināma tuvība ar epiku, jo kā vienā, tā otrā ir individualizētas personas (raksturi), kā arī to atklāsmei kalpojoši ārēji procesi, kas norit telpā un laikā (sižetiskums). Sai sakarā G. Pospelovs uzsver, ka epiku un drāmu var uzskatīt par vienu literatūras veidu («epodramatisko»²) iepretī lirikai, jo te pamatā ir cilvēku sociālās esamības raksturīgums, turpretī lirikā — sociālās apziņas raksturīgums.

Epikas un drāmas kā objektīvās īstenības attēlotāju veidu nošķiršanai jāatrod cits dalījuma pamats nekā subjekta un objekta vai arī esamības un apziņas attiecības, kas der lirikas nošķiršanai no epikas un drāmas. V. Gēte par epikas galveno pazīmi uzskatīja ārējo darbību, par drāmas — iekšējo. Taču tāds uzskats lielā mērā balstījās uz agrākajiem priekšstatiem. Arī epikā, īpaši psiholoģiskajā, ir spēcīga iekšējā darbība, un drāma bieži tiecas pēc ārējās objektivizētās darbības.

Patiesībā tā pamatpazīme, kas var noderēt drāmas nošķiršanai no epikas, *praksē* jau ir izvirzījusies un vēsturiski «darbojusies».³ Tā ir drāmas saistība ar pantomīmu, piemērotība teātrim. Šī saistība izriet no drāmas kā literāra darba satura un formas īpatnībām. Tā kā teātra dominante ir darbība, nevis runa, drāma no epikas atšķiras ne tikai ar savu dialogu (un monologu) formu, kas izslēdz autora vēstījumu un aprakstu, bet arī — un pirmām kārtām — ar to savu priekšmeta un satura specifiku, kas balstās uz *darbības* «dramatisko» spraigumu. Teātrī ar aktiera mākslas līdzekļiem tas atklājas kā cilvēka nolūku un to realizācijas veida raksturīgums. Autora vērtējums te ietveras personu izturēšanās un rīcības detalizācijā, kas, tāpat kā viss drāmā, «ieslēptā» veidā ietveras dialogos un monologos, kuri patiesībā ir uzvešanās izteicēji katrā konkrētā situācijā. Teiciens drāmā ir iekšējā žesta, iekšējās darbības ārējā izpausme.

¹ Varbūt te arī tulkojuma vaina. Labāk pieņemams tāds tulkojums: «.. parādīt kā darbībā esošas un darbīgas (rikojošās)» (sk. šās grām. 13. lpp.).

² Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976, с. 55.

³ Teorētiski, protams, dalījums veidos jāpamato ar paša literārā tēlojuma specifiku. Un to Aristotelis, ja pareizi pārtulko viņa vārdus, pamatos ir uzrādījis (sk. arī 13. lpp.). Jāievēro, ka ir arī lasāmā drāma.

Darbības iekšējo spraigumu nosaka konflikts. Tas veido caurviju darbību. Dramatiska spraiguma pamatā var arī nebūt vienota ārēja konflikta. Tas var balstīties uz slēptām psiholoģiskām tieksmēm un noskaņām (A. Čehova, G. Priedes lugās).

Drāma kā pretrunu un cīņas tēlotāja māksla, kurā autors liek pašām personām atklāties sarunās un runās, prasa no personām aktīvu pašizpaušmi. Drāmai līdz ar to vairāk nekā epikai raksturīgs saasinājums, koncentrētība (to prasa arī skatuves laika ierobežotība). Drāmai, kas salīdzinājumā ar epiku ir daudz vairāk ierobežota gan laika, gan arī telpas ziņā, nepieciešama mērķtiecīga uzbūve, precīza detalizācija. Tā kā drāmā trūkst autora kā vēstītāja klātesamības (kas epikā, kaut ieslēptā veidā, tomēr ir), tas drāmā rada absolūtas objektivitātes iespaidu, ilūziju, ka mēs skatām pašas dzīves norisi, dzirdam pašas dzīves tiešo valodu.

Mūsdienās, kad sabiedrības uzmanības centrā izvirzījušies cilvēka personības un morāles jautājumi, teātris un līdz ar to drāma kā teātra literārā bāze iegūst sevišķi lielu nozīmi aktuālu jautājumu risināšanā, sabiedrības tikumiskajā audzināšanā.

Lirika. Lirikas priekšmets un saturs balstās atsevišķos pārdzīvojumos, ko izvirzījusi autora emocionālā attieksme pret dzīves parādībām. Lirikai saturu var dot vai nu vairāk paša autora pārdomas un noskaņas (tā sauktā subjektīvā, jūtu lirika), vai arī emocionāli caurstrāvots ārēju parādību un noskaņu tēlojums (sabiedriski politiskā un dabas lirika). Liriskajam pārdzīvojumam nav tiešākas saistības ar ārējām norisēm telpā un laikā.¹ Lirikai piemīt spēja sniegt pārdzīvojuma tiešamību. Lirikā viss koncentrēts uz subjektīvo pārdzīvojumu. Tā atveide iztiek bez to konkrēto apstākļu un notikumu atveides, kuros pārdzīvojums radies vai kuri to izraisījuši. Piemēram:

Man gribētos tevi ieaijāt,
kā krēslā vējš liepiņu aijā.
Man lūgšanu gribētos pār tevi klāt
kā zaļsirmu vakaru maijā.

(F. Bārda. «Krēslā»)

Te nekas nav zināms par personu, kam pants veltīts, ne par apstākļiem, kuros tas radies un kuri ierosinājuši to sacerēt. Liriskā

¹ Kādreiz, noraidot «episkoto» «apdzeju», T. Zeiferts rakstīja: «Un uz dzīves atspoguļojumiem (domāts — atveidojumiem. — V. V.) tā iziet, īsta lirika tā nav.» (Teodors /Zeiferts/. Lirika. — Jauna Raža, IV (1900), 225. lpp.)

situācija, neprasot rašanās konkretizāciju, prasa tās maksimālu koncentrāciju un vispārinātas tēlaini ekspresīvās izteiksmes iespaidīgumu.

Literatūrā vispār izziņas priekšmets ir cilvēka raksturs tā sociālajā un individuālajā savdabībā un autora estētiskajā vērtējumā, bet lirikā tas ir liriskā varoņa raksturs vienotā, pārdzīvojumā (liriskais tēls), viņa iekšējās pasaules savdabībā un viņa noskaņu un emociju valodiskajā pašizpaušmē. Emociju pašizpaušme (nevis runāšana *par* emocijām) liriku tuvina mūzikai un citām izpaušmes mākslām. Tomēr salīdzinājumā ar mūziku, kā arī ar deju lirikā ir vairāk attēles nekā tajās, jo te ir vārdi, kas kaut ko apzīmē ārpus subjekta, te ir jēdzieniskas vienības, kas saistās pārdomās par kaut ko ārpus sevis, te ir atsevišķas tēlainas detaļas, kas nes līdzī attēles momentus, te ir doma, kuras atveide nes līdzī cilvēka ārējo sakaru atveidi. Isī sakot, ārpasaules gleznas un motīvi, kas saistās ar ārpasauli, liriku nostāda uz robežas starp izpaušmes un attēles mākslām.

Lirika parasti ir autopsiholoģiska (ne vienmēr un ne gluži autobiogrāfiska, jo atklājas nevis tikai «es», bet sabiedriskā apziņa). Tiesa, dzejnieks iejūtas arī citos cilvēkos, viņu pārdzīvojumos, taču tas nav lirikas pamats. Lirika balstās uz tiešo subjektīvo pārdzīvojumu, tā valodisko pašizpaušmi (dejā tāda pašizpaušme ietveras kustībā, mūzikā — skaņās). Lirikā citu cilvēku jūtas atspoguļojas dzejnieka paša izjūtā, pārdzīvojumā, dzīves izziņa te norit galvenokārt kā pašizziņa. Bet lasītājs, kļūstot par autora sabiedroto, apzina un pārdzīvo pats savā pieredzē gūto.

Liriskā pašizpaušme var būt dažāda. Liriskā dzejnieks pauž paša kā individualitātes attieksmi pret pasauli, sabiedriski politisks dzejnieks pauž kādas sabiedrības uzskatus un noskaņas. Abos gadījumos dzejas *psiholoģiskais* pamats ir paša dzejnieka pārdzīvojums, kas parādās kā *pašizpaušme*. Taču šī paša jūtu izpaušme nav šauri personiska, autoprototipiska: *filozofiskajā* izpratnē tā nāk no plašiem sabiedriskās apziņas avotiem, jo lirikā sevi izteikt, izdziedāt savu mūžu ir vienīgais veids, kā izteikt citus, izdziedāt citu mūžus.

Parasti dzejiskais pārdzīvojums krasi nošķiras no ikdienas sadzīviskajām noskaņām, jo tas paceļas pāri ikdienas un personiskuma šaurībai. Liriskajā pārdzīvojumā spēcīgi darbojas mākslinieciskā izdoma, veidojot īpatnēju vienotu dzejiska teksta struktūru, kurā autopsiholoģisms ar spilgtas ekspresijas palīdzību (hiperbolās, metaforiska izteiksme, ritms u. c.) sugestējoši top par citu cilvēku pārdzīvojumu izteicēju.

Tādējādi lirikā psiholoģiski subjektīvais ietver sevī plašākus sabiedriskās apziņas slāņus.

Tātad epikā esamība atspoguļojas vēstījumā par personām notikumos, drāmas centrā ir cilvēka darbība, ko nosaka gribas aktivitāte cīņā par mērķi, lirikā — vienots paša autora pārdzīvojums, noskaņa.

Literatūrvēsturē pazīstamas daudzas šo veidu starpformas (liroepika, lirodrama, episkā drāma, lasāmā drāma u. c.), taču, neraugoties uz lielo daudzveidību, katra tēlošanas veida un līdz ar to katra literatūras veida specifika, princips paliek teorētiski noteikts un skaidrs.

Ir bijuši teorētiķi (piemēram, B. Kroče u. c.), kuri noliedz literatūras veidu pastāvēšanu. Katrs īsts mākslas darbs esot tik savdabīgs, ka neesot pakļaujams nekādai klasifikācijai. Mākslinieks nerakstot veidu vai paveidu, bet konkrētu, vienreizīgu darbu. No daiļrades psiholoģijas viedokļa skatot, tas ir daļēji saprotams, taču tikai daļēji, jo rakstnieks tomēr zina, ko raksta, — romānu, lugu vai dzejoli. Otrkārt, literatūrzinātne taču neaprobežojas ar daiļdarba radīšanas psiholoģiju. Tai jānodarbojas arī ar rezultātu raksturošanu un šķirošanu.

Piezīmējams, ka ir bijuši mēģinājumi starp literatūras veidiem kā patstāvīgus veidus izvirzīt romānu (V. Dņeprovs), satīru (J. Elsbergs), kinodramaturģiju, radiodramaturģiju un teledramaturģiju (M. Kagans), taču tie ir bijuši pārpratumi.

Liela loma literatūras veidu teorijā ir laika kategorijai, jo vairāk tāpēc, ka literatūra pieder pie tā sauktajām laika mākslām. Šai sakarā ir bijuši dažādi pārsapņēdumi. Izplatītākais no tiem ir tāds, ka lirikā valdot tagadne (izņemot filozofiskās un didaktiskās lirikas vispārīgākus, kas paceļas pāri laikiem), epikā — pagātnes atmiņas saglabātie bijušie notikumi, drāmā — nākotne, jo te vienmēr esot cīņa par to, kam jānāk. Ir bijuši arī uzskati par atsevišķu literatūras veidu nostāšanās ārpus laika vispār (piemēram, E. Ermaņģers par liriku).

Laika problēma mākslā ir īpašs jautājums, kas, tāpat kā telpas problēma, nepieder tikai pie literatūras veidu teorijas. Starp citu, laika kategorija arī literatūrā kā «laika mākslā» var atvirzīties otrajā plānā, kā tas, piemēram, ir tā sauktajā aprakstošajā lirikā — dabas lirikā.

Mūsdienās literatūras dalīšanai veidos ir divas pamattendences. Pirmā orientējas uz veidu induktīvi empīrisku aprakstīšanu, otra — uz būtiskiem pamatprincipiem, kas deduktīvi ved pie tādu tipoloģisku jēdzienu radīšanas, kuriem kā ideāliem «tīrajiem» tipiņiem pakļaujas tikai daļa no literatūras veidiem. Tipoloģizētie veidu principi krustojas ar tādiem jēdzieniem kā liriskums, dramatiskums, episkums kā tēlojuma vispārīgā patosa īpatnība. Tas rada sarežģījumus.

Liriskums var piemist arī citiem literatūras veidiem. Tā, piemēram, jaunākajā literatūrā īpašu vietu ieņēmis romāns, kura būtiska

īpatnība ir liriskums, un tāpēc tas arī tiek dēvēts par lirisko romānu (piemēram, R. Ezeras «Aka»), kas ir daļa no liriskās prozas vispār. Arī dramaturģijā pazīstamas tā sauktās liriskās lugas. Episkums kā jaunākās dramaturģijas īpatnība arī ir vispārzināms (tā sauktā episkā drāma — B. Brehta u. c.). Visus trīs minētos patosa veidus bieži varam atrast vienkop pat vienā atsevišķā dzejolī, kurā liriskums vienojas gan ar episkuma, gan dramatiskuma elementiem (īpaši J. Raiņa sonetos). Arī dramatiskums kā patosa veids, ietverties citos literatūras veidos, paveidos un žanros, tiem piešķir īpatnēju tonalitāti, lai gan tos, protams, nepārvērš par drāmām šā termiņa žanriskajā nozīmē.

OTRĀ DAĻA

LITERATŪRAS ATTĪSTĪBAS LIKUMĪBAS

I. LITERATŪRAS VĒSTURISKĀS ATTĪSTĪBAS FORMAS

Noskaidrojot literatūras vēsturiskās attīstības likumības un formas, literatūrzinātne spēj dziļāk ietiekties sava priekšmeta — daiļliteratūras — specifikā, kā arī skaidrāk sazimēt tās turpmākās attīstības perspektīvas.

Sistematizējot, resp., klasificējot un periodizējot, literatūras materiālu, vispirms konstatējam, ka pasaules literatūra pastāv un attīstās dažādu nacionālo literatūru formās. Kopīgo, vispārīgo attīstības likumību izpēte prasa balstīšanos uz nacionālo literatūru īpatnībām, uz to salīdzinājumu. Tāpēc tik lielu vietu jaunākajā literatūrzinātnē ieņem tieši salīdzināmā literatūrzinātnē.¹

Nacionālās literatūras savā attīstībā iziet cauri līdzīgām vēsturiskās attīstības pakāpēm, dažādām mākslinieciskajām sistēmām.² Tās sakņojas nevis atsevišķā mākslas veidā, bet aptver visas mākslas kā īpašs mākslinieciskās domāšanas veids. Mākslinieciskās sistēmas lielos vilcienos vienlaikus aptver daudzu nāciju (piemēram, Eiropas) literatūras, taču ne bez hronoloģiskām un kvalitatīvām atšķirībām dažādu tautu literatūrās. Eiropas literatūrās nozīmīgākās mākslinieciskās sistēmas ir bijušas šādas: antīkā, viduslaiku, renesanses (humānisma), klasicisma, apgaismes un sentimentālisma, romantisma, kritizētāja reālisma un sociālistiskā reālisma sistēma.

Kas nosaka šīs līdzīgās attīstības fāzes, neraugoties uz lielo dažādību gan ģeogrāfiskā, gan hronoloģiskā ziņā? To nosaka katram laikmetam raksturīgie uzdevumi, bet pēdējos pirmām kārtām nosaka

¹ Sai sakarā sk.: *Неупокоева И. Г.* История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976; *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979; *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения. — М., 1977.

² Sk.: *Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. — М., 1978. G. Pospelovs Eiropas literatūru attīstību skata arī pa stadijām, kas hronoloģiskā ziņā izkārtojas tāpat kā I. Volkova mākslinieciskās sistēmas.

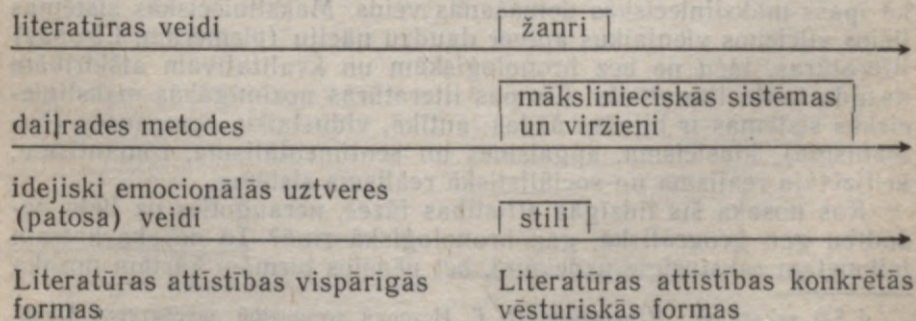
sabiedriskās dzīves un domāšanas vienādība. Rakstnieku individualitāšu, tradīciju un novatorisma īpatnības un likumības pakļaujas nacionālās dzīves objektīvajiem vēsturiskajiem apstākļiem. Šī vispārzināmā patiesība vēlreiz jāuzsver tāpēc, ka idealistiskās teorijas to mēdz ignorēt. Tā R. Veleka un O. Vorena «Literatūras teorijā» apgalvots, ka literatūras attīstībā notiekošās pārmaiņas nosaka pirmām kārtām iekšējie estētiskie procesi: «Lai cik nozīmīga būtu ārējo apstākļu ietekme uz literatūru, to pirmām kārtām nosaka iekšējie procesi.»¹

the degrees of development

Līdzīgas attīstības pakāpes nacionālajās literatūrās nerodas vienlaikus un nenoris arī vienādi ilgu laiku. Viena mākslinieciskā sistēma vai virziens dažādu nāciju literatūrās parādās pat dažādos gadsimtos (un vienā literatūrā var ilgt gadsimtiem, citā — tikai dažus gadu desmitus). Tā, piemēram, klasicisms franču literatūrā parādās XVII gadsimta otrajā pusē, vācu literatūrā — XVIII gadsimta pirmajā pusē, bet krievu literatūrā — tikai XVIII gadsimta otrajā pusē. To nosaka katras tautas dzīves vēsturiskie un sociālie apstākļi.

Kādas tad ir specifiskās literatūras attīstības formas? Ar jēdzienu «forma» mēs šeit saprotam nevis daiļdarbu formu, bet daiļrades metodes, mākslinieciskās sistēmas, literāros virzienus, literatūras veidus, žanrus, mākslinieciskā patosa veidus, stilus u. c. Mākslinieciskās sistēmas, literārie virzieni, žanri un stili ir vēsturiski konkrētākas formas; tās ir neatkārtojamas, vienreizīgas katras nacionālās literatūras ietvaros. Turpretī daiļrades metodes, literatūras veidi un mākslinieciskā patosa veidi pieder pie vispārīgākām formām, kuras sastopamas dažādu tautu un laikmetu literatūrās.

Shēmā tas varētu izskatīties apmēram šādi:



Literatūras veidi, ko raksturoja jau Aristotelis, pamatos, principā cauri gadu tūkstošiem iet ar viņa doto raksturojumu. Citādi ir ar paveidiem kā žanriskajām formām, ko raksturo daiļdarba tematika

¹ Уеллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978, с. 253.

un kompozicionāli stilistiskā organizācija. Šīs formas rodas dažādos literatūras veidos noteiktos laikmetos un var arī izzust, kā, piemēram, tautas eposs, tautas pasaka u. c. Epikā vēsturiski izveidojušies tādi paveidi kā stāsts, novele, romāns u. c., drāmā — traģēdija, komēdija, drāma, liriskā — oda, elēģija, satīra, epigramma, veltījums, dziesma. Liroepikā izveidojušās tādas formas kā poēma, balāde, fabula.

Vēl konkrētākas un līdz ar to vēsturiski mainīgākas ir minēto formu nošķiras — žanri (piemēram, mitoloģiskā traģēdija, nacionāli vēsturiskā traģēdija, romāniskā traģēdija u. c.).

Daiļrades metode kā dzīves mākslinieciskā atspoguļojuma princips (reālistisks, romantisks u. c.) ir vispārīgāks un laikmetiem vairāk pāri ejošs nekā mākslinieciskā sistēma un virziens. Mākslinieciskā sistēma ir uz kādu vienotu daiļrades principu balstīta vēsturiski nosacīta dzīves mākslinieciskās apguves forma (tips). Literāru virzienu veido rakstnieku vienotā sociālīdejiskā virzība kādas mākslinieciskās sistēmas ietvaros. Vienotā virzība nosaka līdzību gan idejiski tematiskajā ziņā, gan žanros, tēlu sistēmā, gan arī tēlojuma īpatnībās.

Tā, piemēram, tautiskā romantisma virziens latviešu literatūrā balstās uz romantisko dzīves atspoguļojuma principu un iekļaujas Eiropas XIX gadsimta romantismā kā mākslinieciskajā sistēmā. Taču tas ir īpašs, nacionālās attīstības nosacīts virziens, kura sociālīdejisko virzību nosaka nācijai cīņa par brīvību, pret vācu feodāļiem.

Ir XIX gadsimtā Eiropā arī citi romantisma virzieni, kuri, piederot pie romantiskās sistēmas, tomēr ir ar savu vēsturisko uzdevumu, saturu un formām. Pastāvot kā mākslinieciska sistēma, Eiropas romantisms dalās virzienos, pamatā divos virzienos — progresīvajā un regresīvajā. Latviešu literatūrā, kā teikts, izveidojas īpašs progresīvā romantisma virziens (strāva) — tautiskais romantisms.

Bez tam estētika pazīst dažādus idejiski emocionālās uztveres (patosa) veidus: traģisko, dramatisko, varonīgo, cildeno, romantisko, komisko, sentimentālo u. c. Tiem arī ir vispārīgs saturs, kas var iet cauri laikmetiem. Bet noteiktā laikmetā, noteiktā virzienā un žanrā šie patosa veidi iegūst arī konkrētu stila izpausmi, kas konkretizējas virzienā vai žanrā. Ir romantiskais, sentimentālais stils, ir poēmisks, ir novelistiskais stils, pie tam ne vispār novelistiskais, bet psiholoģiskajai vai anekdotiskajai novelei raksturīgais.

Tādējādi redzam, ka literatūras attīstība realizējas dažādās vēsturiskās formās, ko nosaka laikmets, nacionāli vēsturiskie apstākļi un arī literāro tradīciju likumības.

II. IDEJISKI EMOCIONĀLĀ ATTIEKSME PRET DZĪVI, TĀS VEIDI (PATOSS UN TĀ VEIDI)

1. PATOSA JĒDZIENS

Katram māksliniekam, tāpat kā katram cilvēkam, ir savs īpatnējs dzīves uztvērums, sava idejiski emocionālā attieksme pret to. Rakstnieka estētisko attieksmi pret dzīvi nosaka, no vienas puses, pašas izzināmās dzīves īpatnības un pretrunas (objektīvā puse) un, no otras puses, rakstnieka ētiskie un estētiskie ideāli un temperaments (subjektīvā puse). Šo abu pušu savstarpējās attiecības tad arī veido rakstnieka un viņa daiļrades intonāciju, tonalitāti, balss toni — patosu.

Jēdziena «patoss» vēsture ir daudz ilgāka par to saturu, ko literatūrzinātne tajā ietver, ar to apzīmējot daiļdarba un daiļrades idejiski emocionālo virzību. Sākotnēji ar jēdzienu «patoss» (gr. *pathos* — jūtas, kaisme) apzīmē visu pārvarošu jūsmīgu tieksmi, kas izslēdz visas citas vēlmes un paceļ pāri ikdienai. Šī pirmnozīme kasītās ar to, ko saucam par patētiku.

Lielu vietu savā estētiskā patosam ierādīja G. Hēgelis, saprotot ar to daiļdarba idejisko virzību, tā piesātinātību ar sabiedrības interesēm un centieniem. Pie tam G. Hēgelis iezīmēja arī iespējamās patosa veidus kā «to tikumisko spēku motīvus, kas praktiski nosaka cilvēku darbību»¹. Tās ir ģimenes, valsts, dzimtenes intereses, draudzības un mīlas jūtas u. tml. Atbilstoši tām parādās varonīgais, romantiskais un citi veidi pasaules uztverē. G. Hēgelis uzsver, ka patoss ir daiļdarba satura vienotājs.

Taču, būdams objektīvais ideālists, G. Hēgelis patosu nesaistīja ar sabiedrības konkrēti vēsturiskajiem strāvojumiem. Šo ierobežotību pārvarēja V. Beļinskis. Aizguvis terminu no vācu ideālistiskās estētikas, V. Beļinskis tam deva materiālistisku pamatojumu. V. Beļinska izpratnē patoss ir daiļdarba idejiskā mērķtiecība, kas lielā mērā nosaka daiļdarba sabiedrisko nozīmību.

Lai gan katram rakstniekam ir sava «balss», sava vienreizīga daiļrades tonalitāte, tomēr ir virkne vispārīgu daiļrades estētisko nokrāsu, «skanējumu», kas savās pamatīpašībās vēsturiski atkārtojas, vienojot vairākus pie viena virziena vai stila tendences piederošus rakstniekus.

Patosa veidus, kas atkārtojas dažādu laikmetu un virzienu literatūrās, «iet cauri» to vēsturiskajiem variantiem, apzīmē ar tādiem jēdzieniem kā cildenais, varonīgais, traģiskais, dramatiskais, sentimentālais, romantiskais, humoristiskais, satīriskais u. c. Cildenais,

¹ Гегель Г. В. Ф. Сочинения. — М., 1938, т. 12, с. 238.

tragiskais un komiskais izsenis tiek aplūkoti kā filozofiskās estētikas kategorijas.

Visi patosa veidi sākotnēji atrodami pašā dzīvē, sabiedrībā, īpaši aktīvi tie izpaužas radošo personību apziņā. Daiļdarba un daiļrades patosu nosaka, kā jau teikts, sociālās dzīves un raksturu pretrunas to attiecībās ar rakstnieka ideāliem. Tragika un dramatisms, heroika un romantika rodas īstenības idejiski emocionāla vērtējuma rezultātā. Piemēram, tragiskas izjūtas pavada cildenu raksturu bojāeju, kas tēlota J. Raiņa «Klusajā grāmatā», Zannas d'Arkas bojāeju A. Upīša traģēdijā ar tādu pašu nosaukumu. Šīs tragiskās izjūtas izriet no pašas dzīves pretrunām, savu estētisko skanējumu iegūstot rakstnieka ideālu prizmā.

Patoss vienmēr saistīts ar daiļrades subjektīvo pusi, ar rakstnieka sabiedriskajiem ideāliem. Taču tas nav patvaļīgs. To determinē daiļrades objektīvā puse — tēlojamo raksturu un vispār parādību īpatnības. Bet dzīves parādības un raksturi, to attiecības ir daudzpusīgi un mainīgi. Rakstnieki parasti uzmanību koncentrē uz atsevišķām līnijām cilvēku raksturos un attiecībās, citas tām pakļaujot atkarībā no ieceres, problēmas un žanra īpatnībām. Tāpēc atsevišķos darbos parasti dominē kāds viens no patosa veidiem. Taču var arī nebūt vienotās dominējošās virzības, kā tas, piemēram, ir «Mērnieku laikos», kur attēloti gan tragiski raksturi (Kaspars, Liena), gan arī humoristiski un satīriski raksturi (Ķencis, Pāvuls, Svauksts, Pietuks).

2. PATOSA VEIDI

Cildenais. Cildenais ir estētiska kategorija, kas atspoguļo dabas un sabiedrības objektīvās īpašības — pasaules un kosmosa grandiozitāti un tautas masu un atsevišķu cilvēku izcilu morālu veikumu. Kā sabiedriska kvalitāte tā, būdama vispārīgākā no idejiski emocionālā apliecinājuma kategorijām, ietveras gan tragiskajā, gan varonīgajā.

Dabā cildenais parādās kā apmēros liels, neizmērojams un bezgalīgs, piemēram, zvaigžņotā debess. Sabiedrībā cildenumu iegūst lieli vēstures pagriezienu brīži, kas nosaka paaudžu likteņus. Atsevišķa cilvēka dzīvē cildenais saistās ar morāli cēlu rīcību, ar pārcelšanos pāri šauri personiskajām interesēm, ar varonību. Piemēram, cildens ir revolucionāro cīnītāju nesavtīgums. Cildena ir arī Grīntāla darbība citu labā R. Blaumaņa novelē «Nāves ēnā».

Nācijās dzīvē, kā arī šķiru cīņās attiecībās par cildenu tiek uzskatīta progresīva darbība, kas iegūst vispārēju nozīmību un cieņu. Cildenais tādējādi kļūst par sastāvdaļu pārējos patosa veidos, kam

piemīt dzīves apliecinājuma raksturs. (Ar to izskaidrojams arī tas, ka bieži vien cildenais kā patstāvīgs patosa veids netiek izdalīts.¹)

Subjektīvistisku cildenā izpratni izvirzīja I. Kants. Pēc viņa domām, cildenais neietveras dabas parādībās, bet tikai mūsu dvēselē. Neraugoties uz šo ideālistisko nostādni, I. Kants savos spriedumos dažviet izteicis nozīmīgas atziņas par cildenuma izjūtas psiholoģisko pusi: cildenais saista, valdzina un reizē arī atbaida, pievelk un atgrūž, radot bijību un apbrīnu pret kādu līdz galam neapjaustu spēku. Dabā tā var būt nežēlīga stihija — vētra, trakojošs okeāns, norises kosmosā. Turpretī daba, kas rada mājīguma un omulīgas atraisītības noskaņu, ir vienkārši jauka, skaista.

Vispār attieksme pret cildeno dažādos laikmetos ir dažāda. Cildenas jūtas rada arī lepnums par baiļu pārvarēšanu to dabas spēku priekšā, kuri vēl nav līdz galam apgūti, izprasti. Tas balstās uz cilvēka radošo, pārveidojošo attieksmi pret īstenību.

Tātad cildenais ir objektīva estētiska īpašība, kas piemīt parādībām ar plašu pozitīvu sabiedrisku nozīmību un ietekmē tautu, cilvēces dzīvi. Grandiozitātes dēļ cildenas parādības nevar apgūt, izprast tūlīt, tās īsti atklājas kā lieli kalni — tikai no tāluma.

Cildenā izpausmi atrodam visā pasaules mākslas vēsturē, sākot no sengrieķu eposiem. Īpaši te atzīmējama Dantes «Dievišķā komēdija», Šekspīra «Karalis Līrs», A. Puškina «Poltava», ciņu ainas Ļ. Tolstoja «Karā un mierā», V. Majakovska poēma «Vladimirs Iljičs Leņins» u. c.

Cildenais spilgti izpaužas L. Bēthovena mūzikā, īpaši 9. simfonijā.

Latviešu literatūrā cildenais visspilgtāko izpausmi radis J. Raiņa daiļradē. Grandiozitātes, monumentalitātes ziņā grūti atrast ko līdzīgu J. Raiņa poēmai «Ave soll!».

Varonības patoss. Ar cildeno cieši saistās tāda kategorija kā varonīgais. Tas ir tādas rīcības apliecinājuma patoss, kura raksturo personību vai masas, kas veic lielus vēsturiskus uzdevumus nācījas, šķiras un cilvēces nākotnes labā.

Varoņdarbus tautas labā veic latviešu tautas varoņa simbols Lāčplēsis. Varonības patoss ir pamatā J. Raiņa 1905. gada dzejai, Lielā Tēvijas kara gadu dzejai. Spilgti tas parādās arī atsevišķos «Klusās grāmatas» dzejoļos, piemēram, «Savāda valoda», «Teiku ļaudis» u. c. Raksturīgs šai ziņā ir jau dzejoļa «Savāda valoda» sākums:

¹ Sk., piem.: Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. — М., 1976, с. 94—120.

Ko jūs brīnāties daudz?
Jums liekas nedabiski un savādi,
Ka cilvēki runā ar tauru skaņām,
Ar zelta mēlēm,
Ar staru vārdiem,
Ar uguns dvašu,
Ar uztrauktu balsi, aizrautām domām,
Ar tāli skanošiem sudraba zvaniem
Augstu runu par augsto darbu. —

«To savādo valodu, kura pieder Varoņiem vien» runā un saprot tikai tie, kuri apzinās sevi par cildena vēsturiska uzdevuma veicējiem. Varonība var izpausties gan cīņā pret dabas stihiju, gan pret dzimtenes iekarotājiem, gan pret reakcionāriem sociālajiem spēkiem, bet vienmēr tā vienlaikus ir cīņa par augstiem, cildeniem cilvēku, tautas un cilvēces ideāliem. Varonīgi ir tie cilvēki, kuri pārvar lielas grūtības un briesmas vēl lielāku mērķu vārdā. Varonīga šodien ir tautu cīņa par brīvību un neatkarību, par mieru, internacionālismu un sociālismu. Varonīga šodien ir padomju tautas cīņa par komunismu.

Varonībai ir raksturīga indivīda pacelšanās pāri personiskajam, apzinoties kolektīva intereses nozīmīgākas par savām un pašreizdzīgi cīnoties par tām. Varonībai vienmēr raksturīga tieši šī apzinātā un brīvprātīgā, paša gribas vadītā iestāšanās par vērtībām, kas paceļas pāri paša dzīvei.

Sis varonības patoss plaši atspoguļojas visas pasaules tautu literatūrā un mākslā kā cilvēces tikumiskās un estētiskās pieredzes koncentrētā atspulgā. Cildenu nacionālu un sociālu centienu iemiesojumu atsevišķa cilvēka darbībā atrodam notēlotu jau antīkajā literatūrā. Blakus dievu tēliem te darbojas cilvēki-varoņi, kuri veic varoņdarbus savas tautas labā. «Illiādā» šādi varoņi ir Ahillejs, Patrokls, Hektors.

Liela nozīme Eiropas literatūrās ir varoņu mītu tēliem, kā, piemēram, Prometejam, kurš no Olimpa kalna nozagto uguni nonesis cilvēkiem, par ko Zevs Prometeju sodījis, liekot viņu piekalt pie klints un sūtot ērgli katru dienu plosīt viņa aknas. Vēlāk Prometeja tēls dažādās variācijās pārstaigājis visu pasaules literatūru un radis iemiesojumu arī tēlotājās mākslās.

Pazīstami tautu varoņtēli ir Rolands (franču «Rolanda dziesmā»), kurš mirst «par mīlo Franciju», krievu biļinu varonis Ilja Muromietis cīņā pret svešzemju iebrucējiem, igauņu — Kalevipoegs, latviešu — Lāčplēsis (kas «latviešus mūžam pret naidniekiem vadījis cīņā» — J. Sudrabkalns).

Daiļdarbi, kuros slavēta varonība, bieži veidoti uz vēsturisku notikumu pamata, un tajos darbojas konkrētas vēsturiskas personas.

Krievu literatūrā pie tādiem darbiem pieder A. Puškina «Poltava», M. Ļermontova «Borodina», L. Tolstoja «Karš un miers» u. c., latviešu literatūrā — A. Upīša «Spartaks».

Varonības patoss sastopams ne tikai tajos daiļdarbos, kuros tēlota cīņa pret nācījas ārējo ienaidnieku, bet arī tajos, kuros tēlota revolucionāra cīņa pret apspiedējiem, kā tas, piemēram, bija M. Gorkija «Dziesmā par Vētrasputnu», romānā «Māte», J. Raiņa 1905. gada dzejā, A. Upīša romānā «Ziemeļa vējš» u. c.

Padomju literatūrā heroiskais patoss sevišķi spēcīgi skan darbos par Lielo Tēvijas karu (A. Fadejeva «Jaunā gvarde», B. Vasiljeva «Bet rītausmas šeit klusas», K. Simonova romāni, V. Lāča romāni un stāsti, A. Griguļa dzeja un stāsti u. c.).

Tātd varonības patoss apliecina indivīda pacelšanos līdz augstāku sabiedrisku vērtību aizstāvēšanas nepieciešamībai, lai arī tā prasītu ne tikai grūtības, bet pat dzīvību. Līdz ar to varonības tēlojumi literatūrā bieži saistās ar dramatismu, traģismu.

Traģiskais patoss. Traģiskais patoss cieši saistās ar varonības patosu, taču atšķirībā no tā mazāk balstās uz ārējās cīņas saspriegumu (sk. arī «dramatisms»), vairāk uz iekšējām pretrunām, uz tādu pārdzīvojumu, kur persona pārdzīvo traģisku cīņu pati ar sevi (piemēram, cīņu starp jūtām un pienākumu, kā tas ir J. Raiņa «Indulī un Ārijā», vai starp jūtām un dzimtu aizspriedumiem, kā tas ir Šekspīra «Romeo un Džuljetā») vai arī, ieslēdzoties cīņā par augstiem sabiedriskiem ideāliem, cieš sakāvi vai iet bojā (A. Upīša «Zanna d'Arka»).

Ne katras ciešanas un ne katrs nelaimes gadījums ir traģisks. Traģiskā stāvoklī nonāk cilvēks, kurš *apzinās* savu nespēju tikt pāri pretrunām, kurš apzinās savu ideālu un mērķu nozīmīgumu un cieš tāpēc, ka nespēj tos piepildīt. Visos gadījumos tātd stāvokļa un pārdzīvojuma traģisms atklājas, izpaužas iekšējās pretrunās un ciešanās, parasti patētiskās, liktenīgās.

Citos cilvēkos traģisku līdzpārdzīvojumu izraisa apziņa, ka cieš un iet bojā fiziski un morāli spēcīga personība un līdz ar to iet bojā lielas, vienreizīgas un neatkārtojamas cilvēciskas vērtības. Traģiskie konflikti nav samierināmi, nav izlīdzināmi nekādās instancēs, citādi tie kļūst nenopietni.

Ideālisti traģisko saista ar kādu iedomātu mūžīgo vērtību pastāvēšanas neiespēju sabiedrībā un cīņas veltīgumu liktenīgu subjektīvu neveiksmju dēļ (J. Poruks). Latviešu dzejā XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā plaši izvērsās pesimisma motīvi. Parādās virkne rakstu par pesimismu un tā cēloņiem latviešu literatūrā. Taču liela daļa no šīs «pesimistiskās» dzejas pauž sociālu neapmierinātību, ir dziļu sāpju un traģikas pilna sociālās netais-

nības dēļ. Tāpēc šī dzejas daļa drīzāk ir traģisku motīvu nekā pesimisma dzeja. Izmisums un dzīves noliegums bija tikai individuālistu dzejā. Vispār traģiskos pārdzīvojumos nonāk tikai garīgi bagāti cilvēki, kuros izvērsas motīvu cīņa. Turpretī sīks individuālists, kam trūkst dziļa morāla sakņojuma, līdz istai traģikai nepaceļas. Traģiskais, tāpat kā cildenais un varonīgais, saistās ar cilvēka diženumu, kas te izpaužas viņa ciešanās, apliecinot morālo lielumu.

Traģisms nav ne pesimisma, ne optimisma kategorija. Pesimismu no tā izslēdz tādas personības aktivitāte, kura izaicina likteni un pat nāvi, nesamierinoties ar to pat tad, kad jāiet bojā. Optimisms te arī nosacīts, jo kolīzija neatrisinās, arī varonim nāvē ejot. Tas ir vērtību apliecinājums, ejot cauri nāvei. Tas ir tas rainiskais «tomēr» un «bet», kas skan daudzu viņa dzejoļu nobeiguma rindās un apliecina varonības gara nesalaužamību:

Jūs varat izmērdēt šīs kyslās miesas,

Jūs asām sāpēm varat garu grauzt,

Tik veikto nespējat: brīvs, kaut to slēgtu,
Un mūžīgs celsies viņš ar saules lēktu!

Traģēdija pat bojā ejošajam piešķir nemirstību, apliecina tā spēju palikt starp mums. Traģiskums vienmēr apliecina mirstīgā nemirstību un zaudētā neaizstājamību.

Traģisks pārdzīvojums rodas tikai tad, ja ar cilvēka aiziešanu aiziet vesela neaizstājama, sabiedrībai nozīmīgu vērtību pasaule. Traģismā reizē ir sāpē, sāpes un to pārvarējums — sāpē par zaudējumu un gandarījums par to, ka zaudētais tomēr paliek kā laikiem pāri ejoša garīga vērtība, kas palīdz cilvēkiem dzīvot.

Traģiskais pārdzīvojums liek dziļāk izprast dzīves būtību tās pretrunu lokos, liek dziļāk ietiekties filozofiskajās pamatatziņās par cilvēka attieksmi pret dabu, sabiedrību, citiem cilvēkiem un pret sava mūža sūtību, kas skatīta no «gala un sākuma» viedokļa (J. Raiņa «Gals un sākums»). Ne, «sevi projām sviežot», izkust citos, ne arī norobežoties no citiem, ieejot sevī. Katra cilvēka mūžam, dzīvei ir sava vērtība, bet īsta tikai tad, kad dzīve dzīvota arī citu labā. Sajā garīgo vērtību apmaiņā cilvēks atrod un apliecina pats sevi, te razdams dzīvei jēgu.

Traģiska personība, traģisks varonis ne tikai pakļauj savu dzīvi augstākām vērtībām, kas paceļas pāri individam un pat viņa dzīvībai, bet arī vienmēr apveltīts ar pašierosmi, ir aktīvs attiecībā pret apstākļiem. Šī īpašība nošķir, piemēram, traģisko cietēju Hamletu no netraģiskā cietēja Laerta. Laerts nenostājas aktīvi pret apkārtnes

nejēdzībām, viņu apstākļi ieģrūž kapā tāpat kā satiksmes negadījuma upurī. Turpretī Hamlets, kas brīvi izvēlas savu rīcību, cieš, apzinoties, ka «laiks izgāzies no eņģēm» un «visa pasaule ir cietums», bet Dānija — «viens no visnejaukākajiem». Hamlets cenšas rīkoties saskaņā ar savu pārlicību. Viņš apzinās, ka jāvēršas pret esošajiem apstākļiem, kaut nevar uzvarēt. Tas jādara tāpēc, lai neiktū pazemots cilvēciskais cilvēkā. Traģiskais varonis vispār nevar neiet cīņā, lai arī viņam būtu jāiet bojā. «... Un zini: augstākā ideja, Tā nepazīst cilvēka žēluma; Kas viņas ugunīs iededzies, Tas neprasa, vai viņš bojā ies» (J. Rainis). Traģiskais varonis mazāk domā par sevi, bet vairāk par cildeniem mērķiem.

Nekas man nevar kaitēt,
Nekā es nebaidos,
Es bojā neaiziešu,
Kaut arī nobeigtos.

(J. Rainis. «Mūžīgā saskaņa».
Krāj. «Vētras sēja»)

J. Rainis latviešu literatūrā vispār ir spilgtākais heroiski traģiskā patosa pārstāvis. (A. Upīts — galvenokārt dramatiskā un satīriskā patosa pārstāvis.)

Runājot par traģēdijas iedarbību uz uztvērēju, Aristotelis lieto jēdzienu «katarse» (gr. *katharsis* — attīrīšana, šķīstīšanās). Lai dvēseli tīrītu no sīkumainības un ļaunuma, vajag uz skatuves tēlot dziļus liktenīgus pārdzīvojumus, izraisot «līdzcietību un bailes». Lai dvēseli darītu cilvēcīgu, jāliek pārdzīvot līdzcietīgas jūtas, tās izkopj cilvēcību.

Traģiskais dažādos laikmetos savā vispārīgajā iedabā — kā šā patosa tipoloģiskais princips — paliek nemainīgs un vienlaikus katrā laikmetā iegūst konkrētu saturu atkarā no sociālām attiecībām, centieniem un ideāliem. Senajā Grieķijā bija raksturīgas tā sauktās likteņa traģēdijas, kurās cilvēkiem bija jācieš dievu lēmuma dēļ (Sofokla «Ķēniņš Edips» u. c.). Sekspīra lugās traģiskais saistās nevis ar cīņu pret dievu nolemto likteni, bet ar rakstura iekšējām pretrunām (protams, sociāli nosacītām). Tās ir raksturu traģēdijas («Hamlets», «Karalis Līrs»). Jaunas iezīmes traģēdijā ienāk ar A. Puškina «Borisu Godunovu». Te traģiskais konflikts saistīts ar varoņa atrautību no tautas. Ar noziedzībām ticis uz troņa, Godunovs grib izpirkt savu vainu, taču tas nav iespējams. Tātad šeit traģisma pamatā ir antagonisms starp indivīdu un masām.

Viens no raksturīgākajiem traģiskajiem konfliktiem cilvēces vēsturē balstās uz pretrunu starp vēsturiski nepieciešamu prasību un

praktisku neiespējamību to realizēt. Sādi konflikti rodas tad, kad progresīvi spēki vēl ir par vājiem gāzt savu laiku pārdzīvojušu iekārtu (Spartaka vergu traģiskā cīņa pret vergturu Romu A. Upīša traģēdijā «Spartaks»). Traģiskās iekšējās pretrunās var nonākt arī cilvēks, kas nestājas ārējā cīņā pret satrunējušo varas valsti, kā tas, piemēram, ir Šekspīra «Hamletā», kur galvenais varonis atzīst, ka Dānija ir viens no visnejaucākajiem cietumiem pasaulē, bet viņš, šis filozofs, vairāk spēj tikai prātot un sevī plōsities par nejdzībām, ar ko nespēj samierināties.

Traģiska konflikta pamatā var būt atsevišķa cilvēka raksturs, viņa tieksmes un intereses, kas nonāk pretrunā ar plašākiem sabiedrības slāņiem, kā tas, piemēram, ir Šekspīra lugā «Makbets», A. Puškina «Borisā Godunovā», A. Upīša «Mirabo».

Kritizētājā reālismā atklājās traģiska nesaderība starp īstu cilvēcību un valdošajām attiecībām. Traģiski dzīves pretrunu motīvi skan revolucionārā dzejnieka E. Veidenbauma dzejā («Virs zemes nav taisnības, dūrei tik spēks», «No stiprākā samīts, vājāks kur lūst Un asins un sviedri ik dienas kur plūst»), J. Raiņa dzejā («Viņš to zināja», «Fabrikas meitenes dziesma» u. c.), tāpat daudzu kritizētāju reālistu stāstos (E. Birznieka-Upīša «Pelēkā akmens stāsti», A. Upīša «Klemansa Perjē nāve» u. c.).

Sociālistiskajā reālismā traģisko motīvu risinājums saistīts ar sabiedrības vēsturisko kustību, tas neierobežojas personiskajā dzīvē un atsevišķu raksturu īpatnībās. Ne personiskas dabas «traģiskās vainas» un «traģisko kļūdu» motīvi, bet gan dzīves revolucionārā procesa izraisīti traģiski pārdzīvojumi ir centrā gan A. Fadejeva «Sagrāvē», gan A. Korņeicuka «Eskadras bojāejā». Jaunais, kas padomju laikā ienāk traģiskajos pārdzīvojumos, ir personības atbildība vēstures priekšā. Jo spilgti tas parādās arī V. Višņevska «Optimistiskajā traģēdijā», tās beigu epizodē, kur komisāre, redzējama neizbēgamo sakāvi, ziedo savu dzīvību turpmākās cīņas labā.

M. Solohova romānā «Klusā Dona» Grigorija Meļehova traģēdija saistās ar pārprastu pienākuma apziņu. Viņa traģēdija balstās nevis atsevišķā notikumā, bet izvēršas veselā notikumu virknē, kurā atklājas šā pretrunīgā rakstura traģiskie nomaldi vēstures ceļos. Autors spilgti parāda, kā vēstures lielajās vētrās tādi raksturi — savdabīgi un nepakļāvīgi — cieš vairāk nekā zema krūmu smalkne.

Dažkārt traģisko patosu saskata visur, kur ir tā sauktās traģiskās beigas — kur daiļdarbs beidzas ar varoņa nāvi. Taču, ievērojot traģisko ciešanu iekšīgumu, ne katra sakāve un nāve būtu iekļaujama traģiskā patosa jomā. Tā, piemēram, B. Vasiļjeva stāstā «Bet rītausmas šeit klusas» tēlotā meiteņu cīņa un nāve vairāk iekļaujas varonības patosa gultnē, jo te tēlota ārējā cīņa. Tāpat tas ir arī A. Griguļa lugā «Māls un porcelāns». Traģiskas patoss turpreti

pārsvārā ir tādos darbos kā M. Birzes «Smilšu pulkstenis» un arī I. Indrānes «Ūdensnesējs», jo te galveno varoņu dzīve nolikta zem traģiski smaga grūtību sloga un tikai no viņiem pašiem vien atkarīgs to pārvarējums. Ciešanas un cildenums (vispār traģisku pārdzīvojumu rada cildenā ciešanas vai bojāeja), sāpes un varonība, kas pavada tēlotos varoņus, padara tos par traģiskiem raksturiem.

Dramatisms. Tāpat kā traģisma jēdziens atvasināts no traģēdijas, dramatisma jēdziens — no drāmas. Saistība ar pamatvārdu ir būtiska tai ziņā, ka dramatisms kā patosa veids vienmēr saistīts ar pretēju raksturu sadursmi cīņā par nopietniem dzīves mērķiem. Dramatisma pamatā vienmēr ir dramatiski raksturi (raksturi, kuriem ir kāda psiholoģiski spraiga virzība, mērķtiecība) un dramatiski konflikti (dzīves pretrunu saspriegti konflikti). Dramatisks ir tāds stāvoklis, kad nozīmīgiem sabiedriskiem vai personiskiem centieniem un morālām vērtībām vai pat dzīvībai draud bojāeja, ko nosaka ārēji spēki.

Paša rakstnieka attieksme pret dramatiskajiem raksturiem var būt apliecināša vai noraidoša (tāpat kā pret traģiskajiem raksturiem). Noraidoša nostāja, piemēram, redzama pret Raudupietes un Lienes drāmām R. Blaumaņa novelēs «Raudupiete» un «Salna pavasarī».

Dramatisms no traģisma atšķiras ar to, ka dramatismā nav tā dziļā iekšējā pretrunīguma, kur mokoši saduras personiskais ar pārpersonisko. Dramatisms balstās uz tēloto personu sadursmi ar ārējiem spēkiem, kas nostājas pret viņu dzīves, pastāvēšanas interesēm un morāles principiem. Dramatiskais patoss pāraug traģiskajā tad, kad personība apzinās savā ricībā kādu augstāku tikumisku spēku, kas stāv pāri viņas personiskajām interesēm, iegūstot vispārcilvēcisku nozīmi. Dramatiskajai cīņai var arī pietrūkt tikumiski pozitīva pamata (piemēram, jauno Indrānu cīņai pret vecajiem R. Blaumaņa drāmā «Indrāni», Lienes dramatiskajam pārdzīvojumam noveles «Salna pavasarī» otrajā pusē).

Dramatismu rada dzīves pretrunas. Tās var būt pamatā dramatiskai cīņai pret ārējiem ienaidniekiem, iebrucējiem (A. Grigulja stāstā «Caur uguni un ūdeni»), cīņai pret valdošo iekārtu un tās pārstāvjiem (A. Upīša novelēs «Kailā dzīvība», «Jūrā»). Dramatisms attiecībās, darbībā un pārdzīvojumos var balstīties uz parastajām sadzīves pretrunām ģimenē, personiskajās attiecībās (R. Blaumaņa novelē «Laimes klēpī»).

Dramatismu dzīvē un literatūrā, starp tēlotajām personām, rada tas pretrunu spraigums, kas pastāv sabiedrībā, kā arī ģimenē kā tās sastāvdaļā. Tā, piemēram, pat personisko attiecību tēlojumā ģimenē, kā tas ir R. Blaumaņa novelē «Laimes klēpī», dramatisma noteicošais pamats ir sociāls. Jauna meitene iziet pie veca vīra tāpēc,

ka tas ir bagāts saimnieks, bet visi, kas viņu apsveic, jau pirmajā kāzu vakarā izturas pret viņu kā pret cietēju, kura pati sev nodarījusi pāri. Ar uzspēlētu samierināšanos viņa var iztikt dienas, bet ne gadus, kas, izrādās, pie tam iznāk nevis divi, kā to solījis vecais Lausks, paredzēdams savu nāvi, bet tuvojas desmitam un paņem Ievas labākos dzīves gadus un arī cerību vēlreiz apprecēties un ievest bagātajā mājā milamu vīru. Tos dziļi dramatiskos pārdzīvojumus, ko pieredz Ieva Lauska mājā, viņas izlikšanos par mīļu sievu R. Blaumanis rāda ar noliedzošu attieksmi pret Ievas neistumu. Tas izmanāms visā tēlojumā, taču, būdams liels mākslinieks, autors to nekur nepasaka tieši, liekot spriest pašam lasītājam — liekot pārdzīvot «laimes klēpī» notiekošo kā vislielāko nelaimi, ko cilvēks var sev uzkraut, ja viņš īstās vērtības samaina ar neistajām. (To izdara arī Liene novelē «Salna pavasarī», un Ievas «laimes klēpis» pie Lauska ir Lienes iespējamais liktenis pie Mālnieka.)

Vispār, skatot no patosa veidu viedokļa, R. Blaumanis ir spilgts sadzīviski dramatiskā patosa talants. Tas attiecas ne tikai uz viņa drāmām, bet arī uz stāstiem un novelēm. Turpretī J. Rainim kā heroiski traģiskā patosa pārstāvim nav līdzīga latviešu literatūrā.

Dramatisma pilnas ir A. Upīša noveles krājumā «Kailā dzīvība», kur tēloti varoņu pārdzīvojumi uz dzīvības un nāves robežas. Uz nāves sliekšņa cilvēku uzbīda sociālie apstākļi, sociālie spēki. Bet indivīda ziņā vēl paliek izšķiršanās par pēdējo soli šajā dramatiski sakāpinātajā situācijā (noveles «Trāķietis Kilons», «Kailā dzīvība» u. c.).

Spēcīgs dramatisma patoss strāvo J. Kalniņa stāstā «Savādnieks» — par nomocītā azerbaidžāņu dzejnieka Nesimī pēdējām dzīves stundām (krājumā «Savādnieki»). Ne tikai šajā stāstā, bet arī vispār gan dzīvē, gan literatūrā dramatisms bieži saistīts ar varoņīgo. Kā spilgtu piemēru te varētu minēt V. Lāča daiļradi («Vētra», «Uz jauno krastu»).

Sentimentalitāte. Terminam «sentimentalitāte» (fr. *sentiment* — jūtas) ir sakars ar sentimentālismu kā virzienu, taču tie nav vienādojami. Tiesa, sentimentalitāte pirmo reizi cilvēces vēsturē spilgtākā veidā parādījās un tika apzināta līdz ar sentimentālisma kā virziena attīstību. Vakareiropā šis virziens parādījās XVIII gadsimta vidū un otrajā pusē, Krievijā — XVIII gadsimta beigās. Taču tas nenozīmē, ka sentimentalitāte kā īpašs veids emocionālai attieksmei pret dzīvi nebūtu pastāvējusi līdz minētajam gadsimtam un pēc tā, jo visi patosa veidi ir gan tipoloģiskas kategorijas, gan reizē arī vēsturiski konkrētas parādības.

Pie tam sentimentalitāte kā patosa veids šķirama no vienkārša jūtīguma. Sentimentalitāte balstās uz pretrunu starp indivīda

morālo vērtību, cieņu un viņa sabiedrisko pazemotību. Jūtīgums ir tīri individuāli psiholoģiska parādība, turpretī sentimentalitātei piemīt vispārīguma un izziņas nozīme. Sentimentalitāte pārdzīvojumam piemīt tad, ja cilvēks ārēji nenozīmīgajā citu cilvēku vai savā dzīvē saskata kaut ko iekšēji nozīmīgu — kādu vērtību, kas tuvina cilvēku īstai cilvēcībai. Šāda attieksme saistās ar līdzjūtīgu sirsnību un cieņu pret vienkāršā cilvēka morāli un jūtu pasauli. Tādā ziņā sentimentalitāte balstās uz uztvērēja subjekta iejūtīgu pārdomu. Līdz tai cilvēce savā jūtu kultūras attīstībā pacēlās tikai pēc viduslaikiem līdz ar personiskas iniciatīvas attīstību, līdz ar interesi par cilvēka tikumisko nostāju, par viņa iekšējo, emociju pasauli.

Interesantas domas par sentimentalitāti izteicis F. Sillers rakstā «Naivā un sentimentālā dzeja» (1796). Sentimentalitāte rodas, kad dabisko, naivo, nemāksloto dzīvi civilizētā sabiedrība jau ir atstājusi, taču ar civilizēto mākslotību un virspusību radusies neapmierinātība, kas liek meklēt aizbērtos avotus. Vienkāršo cilvēku dabiskums sentimentālistu daiļradē kļūst par emocionālu pārdomu priekšmetu un dvēselē rada «saldas skumjas» (F. Sillers). Šādas jūtas bieži vien pārņēma arī pašus autorus, īpaši dzejniekus. Viņi kultivēja tieksmi pēc «nesamaitātas» dzīves, un šī tieksme kļuva par viņu daiļrades valdošo patosu. Ārēji maz ievērojamais, malā nobīdītais viņu acīs ieguva tikumisku nozīmību, kas izpaudās «saldi skumīgā» līdzjūtīgā pārdomā.

Pirmo spilgtāko izpausmi, kā teikts, sentimentalitāte rada sentimentālisma virzienā, it īpaši S. Ričardsona romānā «Pamela jeb Gandarītais tikums» (1740) un Z. Rušo romānā «Jūlija jeb Jaunā Eloīza» (1761). Šajos vēstuļu formas romānos ar lielu emocionālu kvēli paustas pārdomas par cēlām jūtām un nedabiskiem to ierobežojumiem samaitātajā civilizētajā, sociālu aizspriedumu pilnajā pasaulē. Vācijā sentimentalitāti un sentimentālismu kā virzienu pārstāv V. Gētes liriskais romāns vēstuļu formā «Jaunā Vertera ciešanas» (1774). Šis ciešanas nav traģiski filozofiskas, bet gluži sentimentālas, un sentimentāli jūtīga ir arī to valodiskā izpausme. Verteris nāk no vidēji turīgiem slāņiem un kā dabas bērns nostājas pret augstmaņiem, mil un cildina dabu, mākslu, nododas vērojumiem un pārdomām par dabu un cilvēku likteņiem. Iemilējies meitenē, kura jau saderināta ar citu, viņš necīnās par savu mīlestību un atkāpjas, tomēr nespēj isti arī atkāpties. Palīkdams uz nenoteiktības robežas un juzdams atstumtību, šis glēvtais cietējs sper vienīgo drosmīgo soli savā dzīvē — nošaujas.

Krievu literatūrā spilgtākie darbi, kuros kā pamatizjūta dominē sentimentalitāte, minami pazīstamie sentimentālisma virziena pārstāvja N. Karamzina stāsti («Nabaga Līza» u. c.), V. Zukovska elēģijas, arī N. Ņekrasova poēmas («Sals Sārtdegunis», «Zaldāta māte Orina»).

Latviešu literatūrā sentimentalitāte piemīt vācu mācītāju darbos atrodamajiem muižnieku un zemnieku «lustīgās» sadzīvošanas telojumiem, kur

Pātags kapā pakaļu,
Rikstes brižam muguru,
Tomēr esi nebēdnieks,
Nabags zemnieks kurzemnieks.

(*Vecais Stenders*. «Der Cursche Bauer»)

Vecā Stendera aizsāktais sentimentālisms ar tam raksturīgo apņēmību «mācīt zemnieku sirdīm maigāku jušanu» turpinās viņa pēcteču darbos. Zīmīgs ir paša Vecā Stendera dotais paskaidrojums par «mīlības ziņgu» sociālo nozīmi. Grāmatas «Ziņgu lustes» ievadā viņš raksta: «Nopietnas galvas brinīsies, ka es vēl savā vecumā esmu sacerējis dažas mīlas ārijas. Bet es uz šo lietu skatos no cita viedokļa. Tās nav domātas izpriecai vien. Tāds nolūks būtu par niecīgu. Es mēģinu mācīt zemnieku sirdīm maigāku jušanu. Līdz ar to tas mudina viņus kļūt mīlīgiem ar saviem vecākiem, ar saviem kungiem un beidzot arī jūtīgiem pret dievu un reliģiju. Šī maiguma pirmais dīgļis atrodams mīlā uz otru dzimumu, ko jau pati daba ir devusi. *Es to lūkoju izkopt* (Izcēlums mans. — V. V.), turoties tālu nost no neatļautām dziņām. Bez šā pirmā dabas ceļa uz maigumu rupjā zemnieka sirds paliktu nejūtīga.»

Tātad Vecais Stenders sentimentalitāti cenšas izkopt, nevis pievēršot dabai, jo zemnieks pats bija dabas bērns, bet paceļot zemnieka jūtu kultūru. To viņš šais ārijās, gribēdams konkurēt ar latviešu tautasdziesmām, ietvēris šādā izteiksmē:

Miesas dreb un acis plūst ar makt',
Manim sakot labu nakt'.

(«Labu nakt'»)

Citur viņš raksta maigāk un «skaistāk» par tautasdziesmām, kuras Vecais Stenders sauca par rupjām («rohe Lieder»):

Vaigs, mute, krūtiņas
Sev pašas neskūpstās,
Tad ļauj jel, mīlākā,
Ka draugs to padara.

(«Gans ar līgaviņas»)

Latviešu gaumei viņš cenšas piemērot arī tulkojumus, un tad maigās jušanas pajūk «pa tiem kviešu statiem» (lai gan oriģinālā runa ir tikai par vijolīti):

Kur tad ir tās meitiņas
Ar tiem zelta matiem,
Kas ar puīšiem vērtījās
Pa tiem kviešu statiem?

(«Viss novists», pēc F. Jakobi)

No piemēriem redzams, kā Vecais Stenders īstenoja savu nolūku āzkopt zemnieku jūtu pasauli. Šī Stendera iedibinātā sentimentālā smalko rupjību tradīcija kā nejauka sērga, kā nezāle ieviesās latviešu dzejā un tur sabija vairāk nekā gadsimtu kā pretstats īstajām jūtu kultūras izkopējām — tautasdziesmām. Tāpēc latviešu literatūras vēsturē sentimentālismam un sentimentalitātei ir negatīva pieskaņa.

Vakareiropā sentimentālismam bija progresīva loma gan sociāli, gan arī mākslinieciski (ielūkojās cilvēka iekšējā, jūtu pasaulē, sagatavojot ceļu romantiskajam tēlojumam), arī krievu literatūrā sentimentalitāte saistījās ar izciliem progresīviem darbiem (minētās N. Nekrasova poēmas, F. Dostojevskas «Nabaga ļaudis»), bet latviešu literatūrā ne sentimentālisms kā virziens (Vecais Stenders un viņa pēcteči), ne arī sentimentalitāte pozitīvu vērtējumu nav guvuši. Sentimentalitāte atrodama Māteru Jura «Sadzīves vilņos», kur salkani apjūsmota latviešu iespēja iekļūt aristokrātos, tā atrodama arī negatīvi vērtētajā pagājušā gadsimta astoņdesmito gadu dzejā (J. Lautenbahs-Jūsmiņš, Lapas Mārtiņš, Vensku Edvarts u. c.). Sentimentalitātes dēļ negatīvi vērtēta Tirmalietes daiļrade.

Romantiskais patoss (romantika). Tāpat kā traģiskais patoss saistīts ar dramatisko, romantiskais patoss saistīts ar sentimentālo. Romantikai ar sentimentalitāti kopēja ir emocionāla pašapzināšanās, izjūtu un pārdzīvojumu pašapcere. Taču atšķirība ir tā, ka sentimentalitāte ietver jūtīgu («milīgu»), cieņas pilnu attieksmi pret vienkāršu dzīvi un neciliem, neievērojamiem cilvēkiem, romantika turpretī saistās ar jūsmu par cildeniem, pārpersoniskiem ideāliem. Sentimentalitātes patoss radās feodālās sabiedrības sairuma un buržuāzisko attiecību veidošanās laikā, bet romantiskais patoss parādījās pēc sentimentālā sakarā ar ticības zudumu apgaismotāju izvirzītajai saprāta visvarenībai.

Vārdam «romantisks» ir ilga un sazarota vēsture. Sākotnē tam bija sakars gan ar romanci (Spānijā), gan ar romānu. Termina nozīmi tas sāka iegūt XVIII gadsimta otrajā pusē angļu dzejā un kritikā, kur tolaik ar vārdu «romantisks» apzīmēja neparasto, noslēpumaino, brīnumaino. Tas bija dzejas emocionālais strāvojums, kas nošķīrās no klasicistiskā un apgaismes universālā saprāta kā ideāla.

Vācijā «Jēnas skola» (brāļi Šlēgeļi), izstrādājot romantisma teoriju, ar terminu «romantisms» saprata daiļrades principu kopumu, kas bija raksturīgs jaunajam virzienam, kura galvenā pazīme bija pilnīga atbrīvošanās no tradīcijām un jebkādam regulām un visa tēlojuma pakļaušana radošās personības pašapliecinājumam.

Pēc līdzīgu virzienu rašanās citu tautu literatūrās (franču, krievu u. c.) ar terminu «romantisms» sāka apzīmēt visus «romantismus» kā noteiktu pakāpi Eiropas literatūru attīstībā XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā. Taču romantismam dažādu tautu literatūrās bija dažāds raksturs, bieži pat gluži pretējs. Katrā nacionālajā literatūrā tas ieguva vēsturiski konkrētu formu. Tā, piemēram, latviešu literatūrā, kur romantisms parādījās ar pusgadsimta aizkavēšanos, tas kļuva pazīstams kā tā sauktais tautiskais romantisms.

Tā kā dažādu tautu literatūrās romantismam ir dažāds raksturs, nav iespējams uzrādīt visas tā pazīmes. Taču, lai būtu skaidrība pašā pieejā romantisma jautājumam, pirmām kārtām būtu jāšķir divas parādības. Pirmkārt, romantisms ir dažādu virzienu apzīmējums Eiropas literatūrās noteiktā laikā. Otrkārt, tas ir romantiskais patoss, kas neietveras tikai šajos virzienos, bet kā zināms idejiski emocionāls strāvojums var būt raksturīgs daiļradei arī citos laikos un virzienos. Tā, piemēram, jau renesanses laika literatūrā spilgti romantisks patoss piemīt Šekspīra lugai «Romeo un Džuljeta», kur tēlota indivīda spēja savā emociju patosā tiekties pēc cildena ideāla, nerēķinoties ne ar kādiem sava laika aizspriedumiem. Cildena ticība cilvēkam un viņa jūtu dzīves kā īpašas vērtību pasaules izvirzījums notiek Petrarkas sonetos Laurai. Un, ja palūkojamies literatūrās pēc romantisma kā virziena pastāvēšanas, tad spilgtus romantiskā patosa izpausmes piemērus varam atrast pat reālistiskajā literatūrā. Parasti te tiek minēta I. Turgeņeva daiļrade, īpaši viņa romāns «Muižnieku ligzda», tāpat M. Gorkija «Ienaidnieki» u. c.

V. Beļinskis, nošķirot romantismu kā patosu, kas raksturīgs dzīvei un visu laikmetu literatūrai, no romantisma kā literāra virziena, pirmo mēdz dēvēt par romantiku (līdzīgi heroikai, traģikai u. tml.). Tā ir vispārīgāka kategorija nekā romantisma virziens, jo tā pastāv literatūrā un mākslā kā vispārīgs tipoloģisks termins. V. Beļinska raksturojumā romantika ir «cilvēka visa iekšējā, dvēseliskā dzīve, tā sirds un dvēseles noslēpumainā augsne, no kurienes paceļas visas nenoteiktās tieksmes pēc labāka un cildena, cenšoties rast sev apmierinājumu ideālos, ko rada fantāzija».¹

Tātad V. Beļinskis atzīst, ka romantika ir emocionāla tieksme pēc cildeniem ideāliem un ka šī tieksme pēc kā «labāka un cildena»

¹ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955, т. 7, с. 145—146.*

romantisku raksturu iegūst tad, ja tā izriet nevis no intelekta, prāta (uz ko balstījās klasicisti), bet no atsevišķas radošās personības, no viņas dvēseles dzīves, no emociju avotiem. Romantikas pamatā ir jūtu entuziasms. Klasicistu patētikai šā avota nebija. Otrā iezīme, ko uzrāda V. Beļinskis, ir romantiķu tieksme pēc cildeniem, pārpersoniskiem ideāliem. Bet, tā kā šie ideāli var būt dažādi — šķiriskās brīvības, nacionālās neatkarības un citi ideāli, tieksmei pēc tiem katrā laikmetā un sabiedrībā var būt dažāda ievirze un raksturs un romantika var būt dažāda.

J. Lautenbaham romantika ir citāda nekā Auseklim un A. Pumpuram, cita tā ir J. Porukam, un cita — J. Rainim. Ausekļa un A. Pumpura ideāliem piemita nacionāli progresīvs, heroisks raksturs, bet J. Lautenbaha ideāli bija šķiriski ierobežoti buržuāzijas valdonības tendencēs un apmierinātībā ar sasniegto, kam ārējās formās vēl tikai jāpielīdzinās seno latviešu sadzīvei. J. Poruka romantisma pamatā ir filozofisks duālisms par «augsto kalnu», kurā «raugās cilvēka acs», un par «dziļo leju», kurā «nogrimst cilvēks pats». Kaut arī cildenos ideālus nav iespējams realizēt, cilvēka svēts pienākums ir būt par dvēselisko vērtību krājēju un vairotāju («Pērļu zvejnieks», «Asaras»). J. Raiņa ideāli saistās ar darbaļaužu šķirisko atbrīvošanos, ar cīņu pret ārējo, sociālo ienaidnieku. Līdz ar to J. Raiņa romantismā spēcīgi skan heroiski cīņas motīvi, bieži vienojoties ar filozofiski traģisku domu, kas saistīta ar indivīda, sabiedrības un cildeno ideālu savstarpējām attiecībām.

Starp citu, romantiskajam patosam ar heroisko ir savas attiecību īpatnības. Varonība ir cilvēka darbības īpašība, kas balstās spējā realizēt cildenus sabiedrības ideālus, neraugoties uz savas dzīvības apdraudējumu, romantika turpretī saistās ar cilvēka iekšējo pasauli, tā ir spēja ar emocionālu jūsmu apzināties ideāla cildenumu. Cilvēces agrīnajās attīstības stadijās tādas romantiskas ideāla apzināšanās vēl nebija. Tā sāka attīstīties tikai ar renesanses laikmetu, ar humānisma attīstību. Humānisma lokā, līdz ar to arī romantismā ieiet visas cilvēku intereses un ideāli. Romantisms saistās ne tikai ar sociāliem ideāliem, bet arī ar morāles un cilvēku savstarpējo attiecību, ar draudzības un mīlestības jūtu iedvesmojošo cildenumu (J. Ziemeļnieka romantisms).

Tāpat romantikas pamatpazīme ir cilvēka apziņas cildena emocionāla noskaņotība. Tā var ietverties tēloto personu apziņā (epikā, drāmā), var parādīties arī kā autora īpašs idejiski emocionāls pacīlājums, aizrautība, savīļņojums (lirikā, bet var būt arī epikā). Autora paša romantiskais noskaņojums var ietverties arī dabas parādību, tās stihijas tēlojumos. Tādā gadījumā rodas romantiski peizāži (tēva sila tēlojums J. Poruka darbā «Brūkļenāju vaiņags»).

Romantiskais patoss var ieiet arī sociālistiskajā reālismā. Te tas kā jaunā reālisma organiska sastāvdaļa cieši vienots ar heroiku, ar domu un reālu ciņu par cilvēces nākotni. Vēlamā īstenojuma iespēja izslēdz duālismu starp esošo un vēlamā.

Komika, tās veidi. Līdz šim aplūkotie patosa veidi saistījās ar pozitīvu, apliecināšu attieksmi pret dzīves parādībām. Bet dzīvē pastāv arī noliedzīga, noraidīga attieksme pret parādībām. Tāpat kā galvenais apliecināšanās idejiski emocionālās attieksmes veids balstās uz cildenumu, noliedzīgās idejiski emocionālās attieksmes pamatveids balstās uz komismu.

Komikas pamatā vienmēr ir pretruna, neatbilstība starp pretenzijām un būtību. Visbiežāk tā ir smieklīga pretruna starp atpalikušu, aprobežotu cilvēku pretenzijām uz ievēribu, no vienas puses, un sabiedrības progresīvo spēku ideāliem — no otras. K. Markss par komisko kā progresīvās cilvēces apzināto un izsmiemo bijušo «godību», kas kļuvusi par atpalcību, rakstīja: «Pēdējā pasaulvēsturiskās formas fāze ir tās *komēdija*. Grieķijas dieviem, kas jau vienreiz — traģiskā formā — tika līdz nāvei ievainoti Aishila «Saistītajā Prometejā», bija vēlreiz — nu jau komiskā formā — jāmirst Lukiāna «Sarunās». Kāpēc vēsturei tāda gaita? Tapēc, lai cilvēce no savas pagātnes šķirtos *jautri*.»¹

N. Čerņiņevskis komisko pretrunu, tas ir, pretrunu, kas izraisa smieklus, raksturoja kā iekšējo tukšumu un niecīgumu tādas ārienes aizsegā, kura pretendē uz saturu un reālu nozīmi.²

Komiskās pretrunas var būt vairāk psiholoģiskas vai sociālas. Tā var būt nopietna cīņšanās par niekiem, sīkmaņa izlikšanās par cildenu, vēsturiski novecojušu un tukšu formu godāšana u. tml. Smieklīgam piemīt liels atmaskojošs spēks, jo tie atklāj katras parādības slēpto pusi un tādejādi rada «nenopietnu» attieksmi pret to, kas izliekas.

Mākslā tēlotās personas pašas savu komismu ne redz, ne apzinās. To redz tikai no malas. Ja rakstnieks analītiski iedziļinās tēlojamās personas pārdzīvojumos un sāk ietiekties psiholoģiskajās motivācijās, komiskās pretrunas efekts vājinās. Vājinās tas arī tad, ja, piemēram, aktieris uz skatuves pārspilē tēlojamās personas ārējo pretenciozitāti un ar to cenšas palielināt smieklīgumu skatītāju uzjautrināšanai. Komiska persona pati sevī ir vislielākā nopietnība, kas nekad ne domā, ne tiecas ar sevi kādu uzjautrināt. Persona ir smieklīgāka tad, ja tā savā darbībā ir tīra nopietnība, protams, komiska.

¹ Markss K., Engelss F. Par reliģiju. — R., 1956, 29. lpp.

² Čerņiņevskis N. Filozofisko rakstu izlase. — R., 1951, 1. sēj., 62. lpp.

Komisms bieži saistīts ar nopietno, dramatisko, pat ar traģisko, kā tas, piemēram, ir traģikomēdijās (Dzidras tēls P. Putniņa traģikomēdijā «Pusdūša»). Groteskos tēlos nereti komisms sastingst šausmu un cietsirdības priekšā, kā tas, piemēram, ir M. Saltikova-Ščedrīna darbos.

Arzemju valdošās filozofiskās un estētiskās domas pārstāvji par komisma pamatu uzskata nevis reālus dotumus pašā īstenībā, bet gan īpašu subjekta attieksmi pret parādībām. Parādības topot komiskas tikai īpaši noskaņota cilvēka uztverē. Padomju literatūrteorijā tiek uzsvērtā tēze par komisma, tāpat kā visu estētisko parādību, pastāvēšanu ārpus cilvēka apziņas, sabiedrībā. Ir gan bijuši strīdi par to, vai komiskais — tāpat kā traģiskais un varonīgais — pastāv arī dabā. Ir izteiktas domas, ka uz dabu mēs šīs kategorijas pārnesam no sabiedrības un to darām uz līdzības pamata. Daba pati nav ne varonīga, ne traģiska, ne romantiska, ne smieklīga. Kaktusa formu «jocīgums» nav komisks. Arī lācis fabulās pats par sevi nav komisks, komisks ir lācī ieprojectātais sabiedriskais saturs, cilvēks. Smieklīgs cilvēks tātad var būt ne pēc fizioloģiskām, bet pēc sabiedriskām īpašībām.

Komisms kā dzīvē, tā arī mākslā ir daudzveidīgs. Parasti komisko daļa četros paveidos, kategorijās — satīra, humors, ironija, sarkasms, dažkārt vēl min vienkārši jocīgo un arī grotesko.

Satīriskais patoss ir ass, nicinoši izsmejošs kādu sabiedrisku parādību noraidījums. Vēsturiski satīra radusies vēlāk nekā traģiskais un varonīgais, vēlāk izveidojās arī satīras teorija.¹

Satīriskam izsmieklam vienmēr ir sociāla, ideoloģiska virzība. Tā pamatā parasti ir ironija — slēpts izsmieklis (gr. *eirōneia* — izlikšanās), kurā pozitīvas nozīmes vārdi slēpj negatīvu saturu. Ironizētājs esošo rāda kā ideālu, vienlaikus liekot saprast, ka ir gluži otrādi. Bieži ironija ir kāpināta līdz nicinošam, naida pilnam izsmieklam — sarkasmam (gr. *sarkasmos* — plosīšana).

Satīras izsmieklis tikai tad ir pārliecinošs un iedarbīgs, ja tas ir vēsturiski patiess un balstās uz raksturu objektīvo komismu, tas ir, ja izsmejamiem raksturiem piemīt tādas īpašības, kas pelna izsmejošu nosodījumu no progresīvo sabiedrisko strāvojumu puses, resp., no rakstnieka-satīriķa, kas šo sabiedrību pārstāv. Tā, piemēram, brālī Kaudzītes Švauksta tēlā romānā «Mērnieku laiki» koncentrēja dižmanību un lielīgumu, kas bija raksturīgas tā saukto kārkļuvāciešu īpašības.

Turpretī reakcijas rokās satīras ieroči nedarbojas tāpēc, ka pietrūkst objektīva pamata. Piemēram, lai arī kā «Rīgas Avīzes» līdz-

¹ Latviešu literatūrkritikā satīra kā jēdziens, kas apzīmē tēlojuma veidu un stilu, parādās tikai XX gadsimtā — sk. A. Birkerta rakstu «Humors un satīra latviešu tautas gara mantās» (Dzimtenes Vēstnesis, 1908, 15.(28).nov.).

strādnieki Stolipina reakcijas laikā centās izsmiet revolucionāros cīnītājus un J. Raini, taču gan viņu raksti, gan dzejoļi palika nevarīgas ķengas, jo aiz tiem nestāvēja vēsturiskā, objektīvā patiesība, kas vienmēr balstās plašā progresīvo tautas masu attieksmē un pārlicībā.

Smieklēm spēku tātad piešķir tikai demokrātisks sakņojums. Raudāt var viens, ķengāties var viens, bet izsmiešana saistīta ar sabiedrību, pie tam ar sava laika sabiedrību, jo satīra vienmēr ir tagadnīga, ar aktuālu sava laika adresējumu. Iepriekšējo laiku satīra, ja tā ir mākslinieciski augstvērtīga, protams, nezaudē savu iedarbības spēju tāpat kā visi īsti mākslas darbi.

Padomju literatūrā, kas atspoguļo sociālistiskās sabiedrības attīstības gaitu, satīra vērsta pret visu, kas šo gaitu kavē (ārējie ienaidnieki, veci paradumi, negatīvas rakstura īpašības, vispār pretrunīgas parādības jaunajā sabiedrībā). Satīra ietveras gan tiešajos satīriskajos žanros (satīriskas komēdijas, satīriski dzejoļi, fabulas, komiskas poēmas, satīriski romāni u. c.), gan arī — elementu veidā — daudzos citos žanros. Izcilākie satīrisku darbu autori padomju literatūrā ir V. Majakovskis, I. Ilfs un J. Petrovs u. c.

Rakstnieka kā satīriķa daiļrades iespaidīguma pakāpi nosaka ne tikai viņa talanta ievirze, bet arī tas, ka šis talants saistīts ar pasaules uzskatu, kas palīdz pirmām kārtām saskatīt objektīvajā īstenībā pastāvošo komismu — noteiktas sabiedrības daļas pretenziju neatbilstību reālajam stāvoklim un iespējām. Latviešu literatūrā šī talanta un pasaules uzskata vienotība palīdzēja A. Upītim radīt izcilus satīriskas patosa piestrāvotus daiļdarbus — satīriskas komēdijas («Peldētāja Zuzanna», «Apburtais loks», «Ziedošais tuksnesis» u. c.),¹ satīriskus dzejoļus un citus darbus.

Literatūrā vispār un arī A. Upīša daiļradē satīra cieši vienojas ar *humoru*. Humoram ar satīru vispār ir kopīgas iezīmes, taču galvenais, kas tos šķir, piemīt pašai tēlojamai īstenībai, tās komisma atšķirībā. Uzmanības centrā var nostāties vai nu sociālas pretrunas, vai arī pretrunas personiskas morāles un sadzīves plāksnē. Pirmajā gadījumā paveras «darbības lauks» satīrai, otrajā — humoram. Satīrā pārsvarā ir izsmieklis, ironija, bet humorā — labsirdīgs jocīgums, kas bieži vienots ar nožēlu par maldiem un pašapmānu, par cilvēciskās cieņas zaudēšanu. Tā rodas smieklis caur asarām, smieklis par to, par ko patiesībā būtu jāraud. Atšķirībā no ironijas humorā acīmredzamās nepilnības un trūkumus iztēlo kā normu, sīko un nenopietno — kā īpaši ievērojamu. Ironija turpretī esošo rāda kā ideālu, vienlaikus ar intonāciju liekot saprast, ka ir gluži otrādi. Satīra balstās uz ironiju un bieži saistās ar humoru.

¹ Sk. J. Kalniņa grāmatu «Satīras asajā gaismā. Andreja Upīša komēdijas» (R., 1957).

Brāļu Kaudzišu romānā «Mērnieku laiki» daži tēli veidoti pārsvārā ar satīrisku, citi — ar humoristisku ievirzi. Satīriskā ievirze pārsvārā ir jau minētajam Svauksta tēlam, tāpat Pietuka Krustiņa, Oļinietes un Prātnieka tēliem. Turpretī Ķencis, Tenis, Pāvuls ir pārsvārā humoristiski tēli.¹

Ķenča vientiesīgās izdarības un sīkgudrības izraisa smaidu. Ar savām gauži praktiskajām interesēm un šauru redzes loku viņš maisās pa lielajiem mērnieku laiku notikumiem, sprieždams par tiem, kā prot, un rīkodamies kā pabailīgs, bet blēdīgs zemnieciņš, ko izauklējusi sava laika viensētnieciskā vide un bailes no kungiem. Ķenča domāšanai un rīcībai nav ļaunas sociālas ievirzes, tāpēc te ir vietā nevis ass nosodījums, bet viegls humors. Tas pavada gan Ķenča veselīgo zemnieka ēstgribu, kad viņš bulkā izkož «tādu kā pakavu», gan viņa žēlošanos par to, ka kopējā jēra zupa paliek neizstrēbta, gan arī viņa lielo rūpi par to, kā izmantos goda maltītes paliekas. Tātad komiska pretruna — sīku pabīru uzlasišana lielajos notikumos, prāta šaurība, kas uzrauta uz vēstures lielceļa. Sīki ir ne tikai Ķenča mērķi, bet arī blēdības. Spilgti tās atklājas slavenajā Ķenča lūgšanā, ko viņš skaita ceļā pie mērnieka, kuram viņš ved spainīti sviesta un sivēnu. Arī ar dievu viņš aprunājas kā ar līdzīgas domāšanas pārstāvi, tikai augstāk stāvošu. Arī debesu valstība Pāvula atgriešanas runā iztēlota sīkpracticiski: «Tur nebūs nedz pagīru, nedz šķiršanās, nedz kaušanās...» Tur varēšot atbrīvoties no negantās otrās sievas un satikties ar pirmo. Tur bērniem nevajadzēšot rītos basām kājām salt ganos. Komisms rodas, sīkpracticismu sastatot kopā ar mūžības dimensijām.

Citādi — ar satīrisku, pat ar sarkastisku patosu — veidoti Prātnieka un Oļinietes tēli. Labsirdīgas līdzjūtības vietā te jūtama autoru nosodošā attieksme, jo šajos tēlos ietverts sabiedriska ļaunums, kas tiecas savus nekrietnos darbus attaisnot ar nepieciešamību katram iet savu «gudru ceļu» (Prātnieks) vai dzīvot ar dieva vārdiem mutē (Oļiniete: «. . lai iemu kurb iedama, lai daru ko darīdama, bet dieva vārdu man vajaga mutē»). So raksturu egoisms, divkosība, liekulība padara tos sociāli kaitīgus un nosodāmus. Tāpēc raksturu komisko pretrunu atveidi šeit pavada satīriski, izsmejošs idejiski emocionāls strāvojums.

Ir arī tādi tēli, kuru veidojumā apvienojas satīras un humora elementi, vai arī tādi, kas var būt veidoti ne viscaur komiskā plāksnē. Tā, piemēram, Pietuka Krustiņa raksturs atšķirībā no Prātnieka un Oļinietes rādīts vairāk jocīgs nekā bīstams. Bet Oļiņa tēla veidojumā izmantoti tikai atsevišķi ironiska tēlojuma līdzekļi, īpaši rādot viņa iztapību mērnieka palīgu priekšā. Vairākās epizodēs Oļiņš

¹ Tuvāk par to sk.: *Cakars O.* Brāļu Kaudzišu «Mērnieku laiki» — pirmais reālistiskais romāns latviešu literatūrā. — R., 1968, 34.—75. lpp.

tēlots bez komisma. Teņa tēlā humors dažviet pāriet traģismā («... sieniet manas vecās rociņas, še viņas ir»).

Tāpat kā atsevišķu tēlu struktūrā, arī daiļdarba tēlu sistēmā var ietverties tēli ar dažādu idejiski emocionālo tonalitāti. Tajos pašos «Mērnieku laikos» blakus jau minētajiem satīriskajiem un humoristiskajiem (vai arī humoristiski satīriskajiem) tēliem ir arī tēli ar cildenī traģisku pamatievirzi, kādi, piemēram, ir Kaspars un Liēna, arī Annuža un Ilze.

R. Ezeras liriski psiholoģiskajā romānā «Aka» otru sižeta līniju veido Putrāmu dzīves tēlojums Gobu mājās. Tas risinās humoristiskā gultnē. Turpretī galvenajai sižeta līnijai — Rūdolda un Lauras attiecību tēlojumam — piemīt romantiski elēģiska tonalitāte.

Aplūkotie ir galvenie mākslinieciskā patosa veidi. Te vēl varētu pievienot lirisko, elēģisko un citas intonācijas, taču aprobežosimies ar aplūkotajām. Rakstnieka daiļrades, tāpat atsevišķa daiļdarba analizē ir svarīgi atrast to vienreizīgo estētisko tonalitāti, to emocionālo strāvojumu, kas noder par atslēgu durvju atvēršanai uz daiļrades un daiļdarba iekšējo pasauli.

III. LITERĀRIE ŽANRI

1. IEVADJAUTĀJUMI

Zanra jēdziens. Grāmatas pirmajā daļā aplūkotie trīs literatūras veidi (epika, lirika un drāma) ir literatūras attīstības vispārīgās formas. Taču literatūras vēsturiskajā attīstībā pazīstamas arī citas formas, kas ir vairāk mainīgas. Tās apzīmē ar jēdzieniem «paveids» un «žanrs». To izpēte palīdz dziļāk ielūkoties literatūras evolūcijā, tās iekšējos procesos.

Par *paveidiem* sauc triju minēto literatūras veidu vispārīgākās vēsturiskās izpausmes, pastāvēšanas formas. Tā, piemēram, epikā pastāv tādi paveidi kā romāns, novele, stāsts, lirikā — oda, elēģija, satīra u. c., drāmā — traģēdija, komēdija, drāma (vārda šaurākajā nozīmē). Ir arī starpveidi (liroepika — poēma, balāde, fabula u. c.). Paveidu rašanās, attīstība un pastāvēšana saistīta ar vēsturiski nacionālās attīstības īpatnībām. Tā, piemēram, tautas pasakas un tautsdziesmas visām tautām pieder pie senās literatūras (folkloras kā mutvārdu daiļrades) paveidiem, bet novele rodas tikai renesanses laikā Itālijā.

Par *žanriem* (fr. *genre* — veids) sauc paveidu konkrētās nošķiras, vēsturiskos variantus, modifikācijas. Tā, piemēram, romāns ir literatūras veida — epikas — paveids, bet dēku romāns un psiholoģiskais romāns ir romāna žanri blakus citiem žanriem — sadzīves, biogrāfiskajam, vēsturiskajam romānam utt.

Taču jāpiebilst, ka precīzas terminoloģijas joprojām trūkst, jo bieži par žanriem sauc ne tikai paveidus, bet arī veidus, tas ir, epiku, liriku un drāmu. Tā to, piemēram, dara L. Timofejevs, paskaidrojot: «Mēs turpmāk lietosim divus terminus: žanrs (veida nozīmē) un žanriskā forma (paveida nozīmē); jēdziens, kas apzīmētu dališanos. paveida iekšienē (žanru šā vārda šaurā nozīmē), šķiet pārāk sīks un lieks.»¹

Citi literatūrteorētiķi (G. Pospelovs, V. Kožinovs, S. Kalačeva u. c.) šādu viedokli nepieņem. Veidi viņu darbos netiek saukti par žanriem. Par žanriem viņi dažkārt sauc paveidus, bet to nošķiras — par žanru formām. So izplatītāko viedokli neignorēsim arī mēs.

Dažādi viedokļi šā jautājuma risinājumā aplūkoti rakstu krājuma «Žanrs un kanons» (1977) ievadā. Paveidi un žanri ir vēsturiski izveidojušās idejiski tematisko un sīzētiski kompozicionālo īpatnību vienības.² Tajos cieši vienojas tradicionālais ar novatorisko. Katrs paveids un žanrs balstās uz pagātnē izstrādāto saturiski formālo īpatnību pamata, bet nepaliek pie tā kā pie kanona. Katrā laikmetā un virzienā tas iegūst jaunas iezīmes, pārtop. Katrā laikmetā tas ir it kā veca dziesma jaunās skaņās. Bieži vien jauni virzieni noraidoši nostājas pret pastāvošiem paveidiem un žanriem (romantisms pret klasicismu), tai pašā laikā tomēr bieži vien balstās uz kādu žanriskā mantojuma dzīvotspējīgāko daļu, piemēram, romantiskā traģēdija — uz klasicismam raksturīgo plašo vispārinājumu.

Literatūras veids kā vispārīga tipoloģiska kategorija nekad nevar pastāvēt kā tieša daiļdarba forma, bet tikai pastarpināti — caur paveidiem. Rokās varam paņemt nevis epiku vispār, bet romānu vai noveļu grāmatu. Turklāt nevis romānu vispār, bet žanra ziņā noteiktu romānu, piemēram, psiholoģisko romānu, turklāt vai nu individuālpsholoģisko, vai sociālpsholoģisko. Un, ja individuālpsholoģisko romānu, tad intīmi lirisko vai analītiski filozofisko. Bet tad arī konkrētais romāns nav nekāda žanriskā nošķira, modifikācija vispār, bet tās konkrēts iemiesojums vienreizīgā daiļdarbā, piemēram, R. Ezeras romāns «Aka» ir liriski psiholoģiskā romāna iemiesojums. Tāda ir dialektika starp vispārīgo, sevišķo un atsevišķo, šai gadījumā turklāt vēl dažādās to gradācijās.

Katra literatūras veida, paveida un žanra būtības noteikšanā darbojas dialektiska pretruna starp indukciju un dedukciju, citiem vārdiem, starp deskriptīvo un deduktīvo pieeju. No vienas puses, nav iespējams izšķirt, kādi darbi pieskaitāmi vienam vai otram žan-

¹ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1976, с. 344.

² Sai sakarā nevar pievienoties R. Veleka un O. Vorena «Literatūras teorijā» atrodamajam atzinumam, ka žanri ir vienīgi «noteikts daiļdarba organizācijas un struktūras veids». Te tiek ignorēta žanra saturiski tematiskā nosacītība. (Уеллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978, с. 243.)

ram (lietojot šo vārdu plašā nozīmē), bez deduktīva kādas kvalitātes pieņēmuma par pamatkvalitāti, par būtību. Bet, no otras puses, nav iespējams tikt pie būtības bez indukcijas, bez empīrisku faktū uzkrājuma un bez to īpašību aprakstīšanas. Taču, lai sāktu faktus apgūt, jāzina, vai šis fakts, resp., šai gadījumā kāds noteikts daiļdarbs, pieskaitāms tieši šim un nevis kādam citam žanram. Te ir tā gnozēoloģiskā dilemma. Uz to balstās arī neatrisinātais jautājums par to, vai tā sauktā žanroloģija (resp., «genoloģija») pieder pie literatūrteorijas vai pie literatūrvēstures.¹

Pastāv vēsturiski izstrādājušies uzskati par atsevišķu žanru īpašībām. Tie ir pamats, uz kura balstoties pētnieki cenšas salīdzināt un klasificēt. Bet žanri attīstās, papildinās ar jaunām iezīmēm un pārmainās. Tāpēc daudzi oriģināli darbi nav pakļaujami jau esošām izstrādātām shēmām (tāpat kā oriģināli rakstnieki bieži nav ietilpināmi nevienā noteiktā virzienā). Tādā sakarā ir bijušas domstarpības gan par brāļu Kaudzišu «Mērnīeku laikiem» (stāsts vai romāns), gan par J. Raiņa «Uguni un nakti» (drāma vai traģēdija), gan par N. Gogoļa «Mirusajām dvēselēm» (romāns vai poēma) u. c.

Darbus, ko grūti pakļaut kādam no pazīstamo žanru kanoniem, vai nu ieskaita kādā plašā, samērā amorfā kategorijā, ko uzlūko par paplašinātu sinonīmu, kā, piemēram, novelei par tādu uzskata stāstu (pazīstams formulējums «katra novele ir stāsts, bet ne katrs stāsts ir novele»), vai arī atstāj pie tādu darbu grupas, kas atrodas «uz robežas» starp vienu un otru žanru.

No žanru un to teorijas vēstures. Līdz romantismam literatūrā žanriskā ziņā bija noteikta diferenciācija, īpaši klasicismā. Norobežojums balstījās gan uz tematisko, gan uz patosa un stila atšķirību. Katram žanram tika noteiktas savas normas. Patiesībā katrs daiļdarbs pirmām kārtām tika uztverts no žanriskās piederības viedokļa.

Turpretī jau XVIII gadsimtā pirmajā vietā izvirzījās nevis žanriskā piederība, bet daiļdarba saturiskās vērtības, kas bieži radās un rodas tieši uz žanra robežām, un tādējādi radās tādi apzīmējumi kā traģikomēdija, romāns kā universāls «daudzžanru žanrs», opera u. c. G. Lesings rakstīja: «Kāda man daļa gar to, vai Eiripīda darbs ir tikai stāsts vai no sākuma līdz galam drāma? Nosauciet to kaut vai par hermafrodītu; man pietiek, ja šis hermafrodīts man sagādā vairāk valdzinājuma un ir pamācošāks nekā vislikumīgākie jūsu godprātīgo Rasinu bērni vai arī kā viņi tiktu saukti.»²

¹ Pašreizējā augstskolu literatūras teorijas programmā literatūras veidi tiek aplūkoti pirmajā teorētisko problēmu daļā, bet literārie žanri (ar tiem saprotot gan paveidus, gan žanrus šaurā nozīmē) — otrajā — literatūrvēsturisko problēmu daļā.

² *Лессинг Г. Избранные произведения.* — М., 1953, с. 554.

Sentimentālisma un vēlāk romantisma laikā notiek galīgs iepriekšējās normatīvās žanru sistēmas sairums. Rodas darbi uz žanru robežām, kā arī zūd krass nošķirums starp literatūras veidiem. Notiek drāmas epizācija un otrādi. Rodas jauni paveidi un žanru jēdzieni. Raksturīga arī darbu atstāšana bez žanra apzīmējuma vai arī tā apspēle ar starpžanriskiem vai gluži nežanriskiem jēdzieniem, kā, piemēram, «dramatisks romāns», ceļojuma piezīmes, dienasgrāmata, vēstules, grēksūdze vai arī «kāda cilvēka atstātas piezīmes».¹

Taču arī sentimentālistu un romantiķu daiļradei piemita zināma ierobežotība un normatīvisms tādā ziņā, ka par noteicošo izvirzījās autora subjektivitāte. Tikai līdz ar reālisma attīstību literatūras paveidu un žanru daudzveidību sāka noteikt pašas dzīves konkrētā daudzveidība un žanru tradicionālitate organiski apvienojās ar to atjaunotni atbilstoši dzīves attīstībai.

Tādējādi gan paši žanri, gan uzskati par tiem (žanru teorija) krasas pārmaiņas piedzīvoja tikai XIX gadsimtā. Literāro gaumju un stilu kolīzijas ieguva tik intensīvu un sarežģītu raksturu, ka bija grūti klasificējamas. Jaunas parādības literārajā procesā radās nevis gadu simtiem vai gadu desmitiem ilgos posmos kā agrāk, bet pat dažu gadu robežās, tāpēc tām bija grūti atrast kopsauceju gan virzienu, metožu un stilu, gan arī literāro veidu, paveidu un žanru ziņā.

Mūsdienu reālistiskajā literatūrā paveidi un žanri tiek uzskatīti par tādiem daiļdarbu tipiem, kas kalpo kā «atvērta forma» radošiem meklējumiem.

Daiļdarbu žanriskās klasifikācijas principi un iespējas. Paveidu un žanru norobežošana balstās uz vairākiem satura un formas faktoriem, pirmām kārtām — uz piederību pie kāda no literatūras veidiem. Dalījumu paveidos nosaka tādi faktori (dažādā savienojumā) kā tēma, patoss, darba apjoms, kompozīcijas īpatnības, stils, dzejas vai prozas valoda, funkcionalitāte.

Ja dalījumu balsta tikai uz kādu vienu no minētajiem faktoriem, tad var izrādīties, ka tas savas vienpusības dēļ nepietiekami respektē literatūras specifiku. Tāds, piemēram, ir liriskas tā sauktais tematiskais dalījums. Arī romānus dažkārt dalija no tematiskā viedokļa

¹ Šādi attieksmei pret žanriem ir zināma līdzība ar dažām tendencēm mūsdienu literārajā praksē — dramaturģija iemīļojusi vai nu vispārīgo nosaukumu — «lugas», vai arī gleznaini metaforiskus apzīmējumus (G. Priedes «Normunda meitene» — «talkas mēneša dienasgrāmata», P. Putniņa luga «Pasaulīt, tu ļaužu ēka!» — «nesteidzīga norišu spēle iz tautas dzīves»). Miniatūrus tēlojumus un esejas, kā arī dzeju prozā autors dēvē par epifānijām (I. Ziedoņa «Epifānijas»). Romāns tiek dēvēts par «fantasmagoriju» (R. Ezeras «Zemdegas»), stāsti — par «monologiem un dialogiem» (I. Sokolovas stāstu krājums «Ideālu meklējot») un tā joprojām.

(patiesībā gan tas parasti iznāk ne gluži no tematiskā viedokļa, bet pēc nozāres, no kuras ņemts materiāls, viela). A. Upīts par to savas «Romāna vēstures» teorētiskajā ievaddaļā kritiski rakstīja: «Pat arī pieturoties vien apstrādājamā materiāla nošķirām, neiespējami uzrādīt visus modernā romāna paveidus.. reģionālais (provinces), eksotiskais, jūras, kara un pēckara, skatuves, sporta, lidotāju un daudzi citi, tā ka pilnīgi jāatmet mēģinājums nošķirt un rubricēt. Bez tam tādai klasifikācijai pēc ārējā materiāla nav arī it nekādas principiālas nozīmes.»¹

Tātad dalījums žanros nav izdarāms tikai no tematiskā viedokļa, tas prasa kompleksu pieeju. Nosauktie faktori veido vairākas cieši saistītas mijiedarbīgas līnijas. Katra veida, paveida un žanra saturiski tematiskā funkcija (sociālā, morālā, estētiskā, hedoniskā u. c.) un tās noteiktais patosa veids manifestējas atbilstošā tēlu sistēmā un tai atbilstošā kompozīcijā un valodā. Tēlu sistēmai (kas spēj «dzīves valodu» runāt kā «savu valodu») katrā žanrā piemīt īpatnēja, vienota struktūra ar savu paškustību, piemēram, komēdijai tā ir sava, traģēdijai — sava. Kompozīcijā svarīga loma ir darba apjomam (romāns un luga nevar būt vienu lappusi gari, bet dzejolis — grāmatas apjomā). Valodā var būt vai nu autora monologs, vai tēloto personu monologi un dialogi; pirmais gadījums vairāk saistīts ar liriku, otrs — ar epiku, trešais — ar drāmu.

Patiesībā katrā no literatūras veidiem paveidi un žanri sadalās citādi, pēc saviem principiem. Tā, piemēram, epika paveidos daļās galvenokārt pēc attēlotā dzīves procesa apjoma un sarežģītības pakāpes un līdz ar to, protams, arī pēc daiļdarba apjoma un kompozīcijas īpatnībām. Epopejas priekšmets ir visai tautai svarīgi notikumi, turpretī īsā stāsta centrā ir atsevišķa epizode vai situācija viena vai dažu cilvēku dzīvē.

Lirika paveidos daļās pēc pārdzīvojuma rakstura. Svinīgs pārdzīvojums attēlots himnā, grūtsirdīga noskaņa — elēģijā, izsmiekls — satīrā. Liriku nevar dalīt tikai pēc tā, pret ko dzejnieks izteicis savu attieksmi (sabiedriski politiskie notikumi, daba u. c.); svarīgi, kādu attieksmi viņš paudis — slavējošu, skumstošu vai pejošu.

Drāma paveidos daļās pēc autora idejiski emocionālās attieksmes pret tēlotajiem raksturiem un viņu cīņu. Traģēdijā šī attieksme ir cildinoša, komēdijā — izsmejoša. Citiem vārdiem, drāmu daļām pēc patosa veidiem (traģiskais — traģēdijā, komiskais — komēdijā), bet darba apjomam, kas ir izšķirošais epikas dalījumā, šeit nav noteicošas nozīmes.

Visi veidi un arī paveidi dažādās literatūras attīstības stadijās (katra stadija literatūru bagātina, papildina ar saviem paveidiem un žanriem), dažādos virzienos un dažādu rakstnieku daiļradē var iegūt

¹ *Upīts A. Romāna vēsture: Pirmais sējums. — R., 1941, 52. lpp.*

dažādu veidojumu, dažādu struktūru un tomēr viscaur saglabāt savas paveidam raksturīgās pazīmes — tragēdija viscaur paliek tragēdiska, novele — novelistiska, bet elēģija — elēģiska. To nosaka daiļdarba saturs. Tātad paveidu un žanru klasifikācijai svarīgi ir abi aspekti — satura un formas aspekts. Pieejot žanriem no satura puses, tos iespējams grupēt pēc to vēsturiskās problemātikas kopīgajām īpatnībām, kā arī pēc tēloto raksturu idejiski emocionālā vērtējuma. No satura viedokļa, vēsturiskā hronoloģijā skatot, G. Pospelovs¹ galvenokārt epikā izdala tādas grupas kā mitoloģiskā², nacionāli vēsturiskā, sadzīves (нравоописательные) un romāniskā žanru grupa. Radušies noteiktā laikmetā, paveidi un to žanri var pastāvēt dažādos laikmetos un virzienos, bet var arī izzust.

Protams, ir arī tādi daiļdarbi, kas grūti pakļaujami noteiktai grupai. Ir daudz robežgadījumu. Kā rakstnieka individuālajā daiļradē, tā arī dažādos literārajos virzienos vienmēr veidojas īpatnējas žanriskās sakarības, veidojas īpaša žanru sistēma.³ Folklorā un senajās literatūrās paveidi un žanru sistēma bija vairāk noturīgi un pastāvīgi nekā tad, kad radās virzieni ar savām teorijām. Tā, piemēram, jau pirmais noteiktais un spilgtākais literārais virziens — klasicisms — attiecībā uz žanriem ieņēma savu noteiktu viedokli. Šķirojot tos trīs grupās — augstos, vidējos un zemos žanros, katram no tiem ierādīja savu tēlojuma objektu. Augstajos žanros (piemēram, tragēdijās) galvenie varoņi bija «augstdzimušie», bet zemajos — vienkāršie ļaudis, zemāko slāņu pārstāvji (komēdijās). Paveids un žanrs tika saprasts kā uz visiem laikiem noteikts kanons, no kura nav pieļaujams atkāpties.

Taču virzieni, kas radās pēc klasicisma un cīņā ar tā reglamentāciju, arī žanru ziņā aizstāvēja citu viedokli. Tika atcelta žanru dalīšana augstos un zemos, žanru izvēle tika uzskatīta par pilnīgi brīvu radošās subjektivitātes izpausmi. Sentimentālisti un vēlāk, kā jau teikts, romantiķi atteicās no jebkuriem priekšnoteikumiem un kanoniem un sekoja vienīgi tiem likumiem, kas izrietēja no pašatklāsmes nepieciešamības (romāni kā atzišanās, kā «grēksūdzes»).

Piebilstams vēl arī tas, ka pastāv lielas atšķirības terminu lietojumā dažādu nāciju literatūrzinātnē. Tā, piemēram, angļi romānu apzīmē ar vārdu «novel», poļi — ar vārdu «powiesc». Latviešu literatūrzinātnē nav īsta termina tam paveidam, ko krievu literatūrzinātnē

¹ Пospelов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978, с. 240—260.

² P. Nikolajevs un J. Rudņeva brošūrā «Введение в литературоведение: Методические указания» (М., 1980, с. 41), uzrādot šo G. Pospelova dalījumu, runā tikai par trim grupām un nemin mitoloģisko žanru grupu. Domājams, tas ir tāpēc, ka šī žanru grupa paliek senatnē, neturpinās cauri laikmetiem.

³ Sai sakarā sk., piem.: *Наливайко Д.* Жанрово-стилевая система литературы Возрождения. — Вопросы литературы, 1979, № 11, с. 164—200.

nātnē apzīmē ar «повесть»; šai gadījumā tiek lietots apzīmējums «garais stāsts». Pastāv atšķirības starp grieķu un romiešu cilmes žanriem un to teoriju Eiropas tautu literatūrās un, piemēram, arābu tautu literatūrās. Patiesībā katram pasaules literatūru reģionam un arī nācijai ir savi žanri, kas aizsākas jau pirmatnējās mutvārdu formās. Tāpēc nav pamata par vienīgi īsto, «pareizo» uzskatīt Eiropas literatūru žanroloģiju, kuras pamatā ir grieķu un romiešu literatūras klasifikācija.

No visa, kas teikts par literatūras veidu dalīšanu paveidos un žanros, rodas priekšstats par to, kāpēc šie un tiem pakārtotie jēdzieni noder dažādos laikos radītu darbu apzīmēšanai un raksturošanai, lai gan no tiem nevar izveidot stabilu žanru sistēmu, kas balstītos uz kādu vienotu dalījumu. Īpaši tas sakāms par laika un vietas ziņā plašu materiālu. Tāpat kā dzīvē, arī žanroloģijā nav un nekad nevar būt pilnīga un nemainīga loģizēti hierarhiska parādību sakārtojuma un pakārtojuma. Viss plūst un mainās, arī tradīcijas, ja tās nepārvērš par kanoniem.

Patiesībā katram lielam literatūras virzienam un arī rakstniekam ir sava žanru sistēma. Un izziņas nozīme žanra jēdzienam ir tikai tad, ja to lieto šaurākas vēsturiskas parādības (virziena vai izcila rakstnieka daiļrades) apzīmēšanai. Ārpus šā vēsturiskuma žanra jēdziens top par nedzīvu kanonu. Tā, piemēram, novelēm ir tik spilgtas atšķirības gan dažādos virzienos, gan arī dažādu rakstnieku daiļradē, ka tās var pat apzīmēt par zināma laikmeta, virziena vai rakstnieka novelēm, ar to saprotot atšķirības, kas paceļas līdz žanriskam līmenim (renesanses novele, G. Kellera novele, R. Blaumaņa novele un J. Ezeriņa novele). Tātad izziņas nozīme ir nevis jēdzienam par noveli kā mazu epikas formu ar spraugu darbības risinājumu, bet gan jēdzienam par noveles pamatīpatnību izpausmi dažādās konkrētās sakarībās.

Līdz ar to nonākam pie žanra jēdziena tā šaurākajā nozīmē — kā pie paveida vēsturiski konkrētā varianta, modifikācijas.

2. EPIKAS PAVEIDI UN ŽANRI

Par epikas dalījumu vispār. Epika paveidos tiek dalīta, kā jau teikts, galvenokārt balstoties uz darbu apjomu. Izšķir lielās un mazās formas (līdz ar to «paliēk vieta» arī vidējām formām). Pie lielajām formām pieder epopeja un romāns, pie mazajām — stāsts un novele (pastāv, protams, arī citas mazās un pat «sīkās» formas).

Ir literatūrteorētiķi, kuri epiku dala atkarībā no autora kā vēstītāja pozīcijas. Daļā epikas darbu *autors ir vēstītājs, kas neietilpst tēlojamo parādību sistēmā* un var būt gan vertejošs verotājs, gan it kā neitrāli reģistrējošs hronists (piemēram, R. Blaumaņa novelēs,

may show the opinions of various persons

connected with the opinion of a certain character

A. Upīša romānā «Zaļā zeme»), bet var arī apvienot vairāku personu viedokļus vai tiem tuvoties (V. Lāča romānos, arī «Zītaru dzimta», I. Indranēs «Udensneseja» un citos romānos), vai arī saplūst ar kādas tēlotās personas viedokli («Mērnietu laikos» — ar Kaspara viedokli). Vēstītājs «es» (te nav runa par vēstītāju «es» personu, kā tas ir A. Upīša romānā «Smaidoša lapa») ne katreiz identificējams ar autoru. Epikā bieži sastopamies ar fiktīvu, šķietamu autora klātbūtni «es» formā (līdzīgi arī lirikā), ar tā saukto objektīveto «es», kur faktiski šajā «es» formā ielēpusies trešā persona. Ipašu grupu veido tie epikas darbi, kuros *vēstītājs autors figurē kā personāžs, kas ietilpst tēlojamo parādību sistēmā* (piemēram, Z. Skujiņa romāna «Virietis labākajos gados»). Tādos gadījumos vēstītājs var vai nu ar atskatu pagātnē, retrospektīvi informēt par notikušo (dienasgrāmatas vai atmiņu stāstījuma formā), vai arī fikset pašreizējos procesus — ārējos un iekšējos. Uz pēdējo veidu balstās arī tā sauktā apziņas plūsmas tēlojuma metode.

Trešo grupu veido epikas darbi, kuros ir abu iepriekšējo veidu sintēze. Te vēstītājs, ietilpdams tēloto parādību sistēmā, tomēr reizē ir viszinošs vēstītājs, autora gara brālis (piemēram, L. Laicena stāstos krājumā «Attaisnotie»).

Šī trīsdalīgā shēma, kurā neietilpa vēstījumi no personu viedokļa, ne katreiz rod tīru realizāciju praksē, kur bieži vien pat vienā darbā sastopamies ar visiem gadījumiem (Z. Grīvas «Zem albatrosa spārnēm»), turklāt nereti pat grūti noteikt, kurš viedoklis ir pārsvarā. Tāpēc dalījums uz šī pamata var būt par palīgdalījumu, bet ne par pamatdalījumu.

Kā jau minēts, izvērstāk un spilgtāk četras G. Pospelova izvirzītās «žanru formas» parādījušās tieši epikas vēsturiskajā attīstībā. Isumā aplūkosim tās.

mythological genre

Mitoloģisko žanru grupa. Par vēsturiski pirmo, agrāko žanru grupu tiek uzskatīta mitoloģisko žanru grupa, pie kuras pieder pasakas, teikas, mīti, leģendas, episkas poēmas (eposī) u. c.

Mitoloģisko žanru grupa tālāku attīstību nepiedzīvoja tāpēc, ka mitoloģiskā problemātika laika gaitā līdz ar mitoloģiskā pasaules uzskata zudumu zaudēja savu tiešo nozīmi (un vēlāk mīti parādījās tikai kā poētisks līdzeklis, piemēram, literārajās pasakās).

Visplašākā forma mitoloģisko žanru grupā ir episkā poēma — eposs. Tajā tika atveidota pasaule kā stabili sakārtots veselums, kurā ietverti visai tautai vai kādai sociālai grupai nozīmīgi, vēsturiski liktenīgi notikumi, kuros darbojas arī pārdabiski spēki. Eposī sacerēti dzejas valodā. Autors vēstī, būdams it kā līdzdalīgs attēlotajos notikumos. Tēloto personu un dievu iekšējie, psiholoģiskie procesi netiek atveidoti. Tās rādītas ārējos notikumos un it kā no āries, iekšējā statikā.

Heroic genre

Nacionāli vēsturisko jeb heroisko žanru grupa. Otrā žanru grupa radās pārejā no ģints sabiedrības uz šķiru sabiedrību un guva atbalstu feodālajā sabiedrībā. Tās rašanās laikā no atsevišķām ciltīm veidojās tautības, kas izcīnīja savu vienoto pastāvēšanu un neatkarību. Līdz ar to pirmajā vietā izvirzījās nacionāli vēsturiski mērķi un varonība cīņā par tiem.

Atbilstoši šiem procesiem literatūrā radās daiļdarbi ar nacionāli vēsturisku tematiku un problemātiku. Tas bija «varoņu laiks», kas izvirzīja un cildināja tos cilvēkus, kuri bezbailīgi aizstāvēja kopīgās intereses. Sengrieķu eposos tādi bija Ahillejs, Hektors, Patrokls. Vēlākajā šķiru sabiedrībā kā varoņi izvirzījās dažādi vadoņi un spēkavīri. Zīmīgs šai sakarā ir Lāčplēša tēls, kas mitoloģiskajā žanrā — tautas teikā — tēlots lāču plēsēja lomā, bet nacionālās kustības laikā pārtop visas nācijas varonis (A. Pumpura eposā «Lāčplēsis»).

Franču literatūrā varonis, kas mirst «par mīlo Franciju», ir Rolands («Rolanda dziesmā»). Krievu biļinās varoņdarbus veic Ilja Muromietis.

Nacionāli vēsturisko žanru grupas agrīnie daiļdarbi bija nezināmu autoru radītas varoņdziesmas, biļinas, sāgas, varoņpoēmas (drāmā — traģēdijās).

Vēlāk, kad līdz ar absolūtās monarhijas noformēšanos izveidojās klasicisms, radās viena autora darbi ar varonības cildinājuma patosu. Radās episkas poēmas pēc Homēra klasisko poēmu parauga (Voltēra «Anriāda», M. Heraskova «Rosiāda» u. c.), taču tām pietrūka nacionāli vēsturiskā heroiskā patosa un izcilākas meistarības, lielas nodevas tajās bija maksātas tendenciozai didaktikai.

Atšķirīgas no klasicistu poēmām ir tās viena autora radītas poēmas-eposī, kas balstās uz tautas mutvārdu daiļrades pamatiem, kā tas, piemēram, ir igauņu eposā «Kalevipoegs» (F. Kreicvalda apdare), somu eposā «Kalevala» (E. Lenrota apdare), gruzīņu eposā «Bruņinieks tīģera ādā» (sacerejis Sota Rustaveli), latviešu eposā «Lāčplēsis» (autors A. Pumpurs). Izcili šis žanru grupas darbi ir arī N. Gogoļa stāsts «Tarass Buļba», A. Puškina poēma «Poltava», Š. Kostēra «Legenda par Pūcesspiegeli», J. Raiņa «1905. gada epos» (J. Rainis dienasgrāmatā par šī darba galveno varoni raksta: «... varonis visa tauta jeb tautas gars»¹).

Sīžetiski visi nacionāli vēsturisko žanru grupas darbi veidoti uz politisku, nacionāli svarīgu konfliktu pamata. Ja tajos ievijas arī personisko attiecību risinājumi, tad tie tomēr pakļaujas galvenajai līnijai. Līdz ar to visiem šīs žanru grupas darbiem, lai kāds būtu to apjoms, piemīt zināms episks cildenums, monumentalitāte. Tos parasti piestrāvo heroisks patoss.

¹ Rainis J. Kopoti raksti. — R., 1949, 6. sēj., 564. lpp. Zīmīga ir arī J. Raiņa piezīme, ka ar šo darbu viņš gribējis «mācīt tautai varonību».

Etological genre

Etoloģisko žanru grupa. Pie sadzīves tikumu (нравоописательный) vai etoloģisko (gr. *ethos* — raksturs, tikums) žanru grupas pieder daiļdarbi, kuru sižets balstās uz ikdienas paradumu un tikumu tēlojumu, kā tas, piemēram, ir Hesioda poēmā «Darbi un dienas». Nacionāli vēsturisku darbu pamatā vienmēr ir kāds vienreizīgs, visai sabiedrībai svarīgs notikums, bet šeit notikumiem biežāk ir tikai palīgroma — tie palīdz atklāt raksturus to sadzīviskajās izpausmēs. Līdz ar to šīs žanru grupas darbos vairāk ir aprakstošā, nevis vēstījošā elementa.

Pie šīs žanru grupas pieder dažādi humoristiski satīriskie darbi — fabulas, komiskas pasakas un anekdotes, komiskas poēmas un satīriski dzejoļi, humoristiski stāsti. Šīs žanru grupas darbi rodas šķiru sabiedrības agrinajos posmos un attīstās turpmākajos laikmetos.

Bez jau nosauktās Hesioda poēmas «Darbi un dienas» vēl minamas fabulas, kuras Senajā Grieķijā visizcilāk pārstāvēja Ēzops (prozas valodā) un Senajā Romā — Fedrs (dzejas valodā). Vēlāk fabula savu uzplaukumu piedzīvoja klasicisma laikmetā (Francijā — Ž. Lafontēns, Krievijā — A. Sumarokovs). Izcila virsotne fabulas attīstībā ir I. Krilova fabulas (XIX gadsimta sākumā).

Pie etoloģisko žanru grupas vēl pieskaitāmas satīras šā vārda vidējā nozīmē (šaurā nozīmē — satīriski dzejoļi; plašā nozīmē — literārs izsmieklis vispār), tas ir, kā daiļdarbi, kuros izsmiejoši tēlotas kādas sabiedriskas negācijas, neizsekojot raksturu attīstībai, bet pārsvarā aprakstot to īpašības. Komiskajā vēstījumā par notikumiem te bieži dominē paša-autora izsmiejošā attieksme pret negatīvām rakstura īpašībām vai pret kādas sabiedrības daļas netikumiem. Satīra parasti apvienota ar humoru (piemēram, Lukiāna «Sarunās»).

Jaunu attīstību satīras piedzīvoja renesanses laikmetā. Te vispirms minama lielā humānista Roterdamas Erasma satīra «Muļķības slavinājums» (1509) — asākais tā laika darbs, kas atmaskoja feodālās sabiedrības netikumus. Tam pieslēdzās F. Rablē garais stāsts «Gargantija un Pantagriels» (1533—1564), kur vēstījums par ceļošanu ir tikai «saite», kas sien kopā groteskas stilā ieturētus tēlojumus.

Kompozīcijas ziņā līdzīgi ir arī Dž. Svifta «Gulivera ceļojumi» (1726), kur satīra apvienota ar utopiju. Starp citu, arī utopija (burģiski — vieta, kuras nav) kā īpašs etoloģisko žanru grupas tā sauktais pozitīvais žanrs aizsākās jau Senajā Grieķijā, vēlāk spilgti izpaudās renesanses laikmeta humānista Tomasa Mora stāstā «Zelta grāmata, derīga un jocīga, par vislabāko valsts iekārtu un par jaunu salu Utopiju» (1516), kā arī Tomazo Kampanellas «Saules pilsētā» (1602, publ. 1623) un citu utopistu darbos.

Pie etoloģisko žanru grupas pieder arī citi «pozitīvie» žanri. Te pieskaitāma arī idille (gr. *eidyllion* — ainiņa) — poetizēts lauku dzīves tēlojums (prozā un dzejā) pretstatā pilsētas «samaitātajai» dzīvei. Teokrits (III gs. p. m. ē.) jūtīgi atveidoja noskaņas no ganu

dzīves. No prozas valodā sacerētajām idillēm minama Longa idille «Dafnīds un Hloja». Romā šādas klusas, mierīgas, harmoniskas lauku dzīves, galvenokārt ganu dzīves, tēlojumus sauca par bukolicām (lat. *bucolicus* — ganu). Romā tās sacerēja Vergilijs (I gs. p. m. ē.). Vēlāk idille jaunu uzplaukumu piedzīvoja klasicismā.

Krievu literatūrā etoloģisko žanru grupa straujāku attīstību ieguva XVIII gadsimtā līdz ar humoristiski satīrisko žurnālu iznākšanu. Šajos žurnālos bija liela sīko žanru dažādība (vēstules, ceļa piezīmes un stāstījumi par dažādiem atgadījumiem). Vēlāk šai linijā iekļāvās A. Radiščeva «Ceļojums no Pēterburgas uz Maskavu» (1790), aprakstu krājums «Pēterburgas fizioloģija» (1844), I. Turgeņeva darbs «Mednieka piezīmes», N. Ņekrasova poēma «Kam Krievzemē labi dzīvot» un citi darbi. Izcilu vietu te ieņem M. Saltikova-Scedrina satīriskie «apskati».

Latviešu literatūrā etoloģiskie žanri attīstījās, sākot ar «Pēterburgas Avižu» satīriskā pielikuma iznākšanu, tad «Dunduru» satīriskajos krājumos un tālāk fabulās (P. Sarča, Pērsieša), kuplejās (Zvārguļa, Ā. Alunāna). Te minami arī R. Blaumaņa un A. Deglava humoristiski satīriskie stāsti, A. Upīša satīriskās «Mazo cilvēku vēstules» un karikatūras «Pārcilvēki», kā arī noveles no krājuma «Mazas komēdijas». Pie autoriem, kas rakstījuši satīras prozā, vēl minami P. Gruzna, E. Vulfs, J. Vainovskis u. c. Liels sadzīviskās morāles īpatsvars ir J. Jaunsudrabiņa tēlojumos, aprakstos, stāstos, tāpat A. Austrīņa un L. Laicena stāstos un aprakstos.

Arī mūsdienu padomju prozā sastopami darbi, kuru centrā ir sadzīves ieradumu tēlojums, piemēram, V. Solouhina stāstā «Vladimiras ceļi», E. Hānberga stāstā «Pirmā grēka līcis», I. Ziedoņa aprakstos «Kurzemīte», A. Dripes aprakstos «Kolonijas audzinātāja piezīmes».

Sadzīviski aprakstošais un ētiski vērtējošais princips nemazina daiļdarba mākslinieciskumu, ja vien rakstnieks nenoslīd līdz publicistiskam faktogrāfiskumam.

Etoloģisko žanru grupas daiļdarbiem nav vienota daiļrades patosa. Te ietveras gan humoristiskais un satīriskais, gan sentimentālais, dramatiskais un citi patosa veidi. Šo žanru grupu vieno morāla apliecinājuma vai nosodījuma tendence.

novel genre

Romānisko žanru grupa. Romānisko žanru grupa tāpat radusies jau Senajā Grieķijā (nedaudzajos romānos, drāmās, mīlas lirikā), bet pirmo lielo saplaukumu piedzīvo renesanses laikmetā. Šīs žanru grupas nosaukums saistīts ar *romānu* kā žanru, kas izveidojās viduslaiku beigu posmā un renesanses laikmetā, tāpēc uz grieķu plašo

prozu romāna nosaukumu var attiecināt tikai stipri nosacīti.¹ Tikai renesanses laikmets deva īsto pamatu romāna žanriskajai specifikai. Tikai tad cilvēce savā attīstībā bija nonākusi līdz interesei par cilvēka individuālo dzīvi un likteni. G. Hēgelis šai laikā redzēja viena pagātnes literatūras paveida nomaiņu ar citu — eposa nomaiņu ar romānu kā «jaunlaiku eposu». Pēc viņa domām, heroiskās epikas vietā (etoloģisko žanru grupa vēl nebija izdalīta) nāk jauno laiku epika, ko vistiešāk pārstāv romāns.

Romānā atšķirībā no eposa centrā izvirzās personu tēlojums parastā dzīves procesā, individa attiecības ar sarežģīto un pretrunu pilno sabiedrību. Arējie (sociālie) un iekšējie (psiholoģiskie) procesi šeit atklājas ciešā vienotībā. Protams, akcents var būt vairāk uz vienu vai otru pusi — uz sociālo vai psiholoģisko. Ieverojot to, izšķir sociālo romānu un psiholoģisko romānu. Individualizētas ne tikai tēlotās personas; bieži «individualizējas» arī pats vēstītājs — gan ar savu īpašo attieksmi pret to, par ko viņš stāsta, gan arī ar stāstījuma stilu, manieri.

Atšķirībā no eposa romānisko žanru grupā personas vairs nav rīki dievu (mitoloģiskajos žanros) vai nācijas (nacionāli vēsturiskajos žanros) doto uzdevumu veikšanai. Tās ir suverēnas vienības ar savu gaitu un likteni.

Renesanses romānam bija arī sava tuvāka, tiešāka priekšvēsture. Tie bija Francijā, Provansā, sacerētie bruņinieku dēku romāni. Sajos romānos apvienoti mīlas un dēku elementi. Tēlotais varonis iet savu ceļu, ir savas individuālās gribas vadīts. Patstāvīgi viņš izvēlas ideālu, kam kalpot, (parasti tā ir «daiļā dāma») un veic varoņdarbus. Romānu varoņi nepakļaujas ārējai videi, tās ierastajām normām («Tristāns un Izolde»).

Personiskās iniciatīvas spēcīgie uzplūdi renesanses laikmetā sarakā ar buržuāzisko attiecību rašanos un feodālo saistību izirumu radīja auglīgu pamatu visu to žanru attīstībai, kuru centrā izvirzījās indivīds, viņa personiskie centieni, viņa piedzīvojumi, viņa likteņgaitas. Ne tikai romāns (Servantesa «Dons Kihots»), bet arī novele (Dž. Bokačo «Dekameron», 1353) bija atbilstošā forma, kurā ietvērās jaunā pieeja dzīvei, jaunā problemātika, jaunas tendences saturā. Noveli kā romāniska tipa stāstu mēdz uzskatīt arī par ceļa sagatavotāju romānam (lai gan tie radušies vienā laikā). Literārajai novelei savukārt pamatā bija tautā radušies stāsti par dažādiem atgadījumiem — fabljo (Francijā) un švanki (Vācijā). Novele faktiski ir stāsts par vienu epizodi varoņa dzīvē, bet romāns ir šādu epizožu virkne, kas atsedz raksturu tapšanā, attiecībās ar vairākām

¹ Paši senie grieķi plašus prozas darbus sauca par eposiem, drāmām vai stāstiem (Haritona «Stāsts par Hereju un Kalliroju», Efesas Ksenofonta «Efesas stāsts», Heliodora «Etiopijas stāsts», Longa ganu stāsts «Dafnīds un Hloja» u. c.).

citām personām, tādējādi parādot rakstura izveidi, tā attīstību noteiktā sociālajā vidē.

Blakus prozas valodā rakstītiem romāniem bija pazīstamas arī romāniskas poēmas, kā, piemēram, L. Ariosto «Trakojošais Rolands». Tajās centrā ir varoņa mīlas pārdzīvojumi un piedzīvojumi, tiecoties pēc iemīlotās. (Vēlāk šādu romāna-poēmas formu izmanto A. Puškins savā «Jevgeņijā Oņeginā».)

Buržuāziskajā sabiedrībā no XVI līdz XVIII gadsimtam attīstās tā sauktais «blēžu romāns», kurā tēlota varoņa izveicība dažādās dzīves epizodēs (piemēram, A. Lesāža «Santiljanas Zila Blasa piedzīvojumi»).

Pēc piedzīvojumu (dēku) romāna Eiropas literatūrās parādās romāni, kas veidoti uz viena konflikta pamata. Atšķirībā no sižetiski atvērtā dēku virknējuma te romāns sāk balstīties uz noteiktiem laika un telpas ietvariem, tāpēc to šādas kompozicionālās uzbūves dēļ mēdz dēvēt par sižetiski koncentrisku romānu. Sižets pakārtojas rakstura atklāsmei kādā noteiktā konfliktā. Tā tas, piemēram, ir sentimentālista S. Ričardsona romānā «Klarisa Hārlova» (1747, 1748) un Z. Ruso romānā «Jūlija jeb Jaunā Eloīza» (1761).

XVIII gadsimtā romāns kļūst par vienu no galvenajiem paveidiem ne tikai epikā, bet visā literatūrā. Līdz ar reālisma attīstību XIX gadsimtā tas iegūst dziļāku sociālo problēmu risinājumu un sižetiski kļūst daudzveidīgāks un sazarotāks, bieži izvēršoties par īstu tautas dzīves enciklopēdiju. Taču ne enciklopēdisms, ne arī epejisms romānu vēl nepārvērs par ceturto literatūras veidu, kā to apgalvo V. Dņeprovs grāmatā «Reālisma problēmas» (1961).

Starp izcilākajiem XIX gadsimta romānistiem minami tādi reālisti kā O. Balzaks, G. Flobērs, Č. Dikenss, F. Dostojevskis, I. Turgeņevs, L. Tolstojs u. c., XX gadsimtā — T. Manns, A. Barbiss, V. Folkners, E. Hemingvejs, R. Martēns di Gārs, M. Gorkijs, M. Solohovs, A. Upīts, V. Lācis u. c.

XX gadsimtā modernisti indivīda un sabiedrības attiecībās akcentēja nepārkāpjamu plaisu un bezizejas konfliktu. Līdz ar to viņu romāni piesātināti ar neticību indivīda pozitīvai sabiedriskai darbībai, ar pesimistisku neticību cilvēkam un viņa iespējām.

Atteikdamies no ārēju konfliktu risinājuma un visu uzmanību koncentrēdami uz tēloto varoņu apziņas plūsmu, modernisti sāk apšaubīt romāna kā žanra pastāvēšanu un izvirza antiromāna teorijas. Romāns buržuāziskajā sabiedrībā pārdzīvo krīzi, jo romāns, kas jau no tā sākumiem balstās uz indivīda un sabiedrības attiecību tēlojumu, arī mūsdienās nevar to apiet. Bet valdošo attiecību kroplīgo šais iespāids uz indivīdu, cilvēka personības degradācija ar viņa iedzišanu «alā» arī romānu novedusi krustcelēs. Meklējot atrisinājumu, Rietumu romānistu un teorētiķu gājuši dažādos virzienos, kas visi veduši prom no sabiedrības. Tieši bēgšanu no sabiedrības kā

izeju izvirza tā sauktās «apziņas plūsmas» skolas pārstāvji ar M. Prustu (Francija) priekšgalā.

Atsvešināšanās no ār pasaules, no sabiedrības un individuālās apziņas kā īpašas pasaules izvirzīšana romāna centrā izirdina varoņi kā personību, bet līdz ar to izirst arī pats romāns. Pietrūkstot vēstījumam par indivīdu notikumos un ārējos procesos, pietrūkst arī episkā elementa, paliek tikai liriskas pārdomas, pie tam tās balstās galvenokārt uz autora paša psihoanalīzi (N. Sarota) un noder vairāk psihiatram nekā lasītājam, kas grib iepazīt cilvēku attiecībās ar ār pasauli. Ja vispār literatūras uzdevums ir palīdzēt apzināties, kas mēs esam un kas ar mums notiek, tad visobjektīvāk to darīt aicināts tieši romāns.

Ir arī citi veidi, kā romānistī zāgē zaru, uz kura gribētu sēdēt. Tā ir tāda vairīšanās no romānam piemītošās pamatproblēmas par indivīda un sabiedrības attiecībām, kur varoņa prātojumi tiek virzīti pa sadomātām situācijām un filozofiskām trajektorijām, kas rezultātā dod nevis dzīvu raksturu un apziņas kā reālu attiecību atveidi, bet filozofiskas esejas (A. Kamī, P. Sartrs). Arī šai gadījumā romānam jāsairst, jo te tāpat trūkst episki romāniska elementa, trūkst dzīves procesa, ko veido ārēji notikumi un darbība. Isi sakot, trūkst cilvēka un ār pasaules mijiedarbības tēlojuma. Filozofēšana un liriska refleksija vien romānu nespēj veidot un vienot. Tas pārvēršas par bezveida miglāju.

Ievērojot šādu romāna ievirzi, jāatzīst, ka modernisma teorētiķiem patiešām ir pamats runāt par romāna krīzi un izvirzīt antiromāna teoriju. Taču viņiem nav pamata to attiecināt uz visas pasaules romānu, nav pamata savu romāna krīzi absolutizēt. Demokrātisku un sociālistisku rakstnieku daiļradē romāns attīstās un dod izcilas mākslas vērtības (H. Bells, Dž. Apdaiks, V. Folkners, A. Zēgerse, Č. Snovs, G. Grīns, J. Bondarevs, F. Abramovs, P. Kūsbergs, J. Avīžus, V. Lāms u. c.).

Sociālistiskā reālisma romānos tēlotajiem cilvēkiem nav nepārkāpjamas robežas starp «es» un sabiedrību; tie ir vienoti kopējos centienos. Sabiedrību organizējošās formas vairs nav akls, stihisks un indivīda dzīvi kropļojošs spēks, kāds tas ir rādīts, piemēram, F. Kafkas romānos, kuros tēlota buržuāziskā sabiedrība, jo jaunajā, sociālistiskajā sabiedrībā cilvēks ir darbīga sabiedrības kā veseluma sastāvdaļa. Atjaunojoties organiskām attiecībām starp daļu un veselo, starp indivīdu un sabiedrību, spēj uzplaukt arī tas literatūras žanrs, kas tieši radies uz indivīda un sabiedrības attiecību tēlojuma pamata.

Tādējādi romāns, kura aizsākumi saistās ar renesanses laikmetu un kura pirmais nozīmīgākais attīstības posms ir XVIII gadsimta sentimentālismā un apgaismes reālismā, savu plašāko uzplaukumu piedzīvo XIX gadsimta kritizētājā reālismā, kad tas kļūst par gal-

veno epikas paveidu. Uz jauniem pamatiem romāna uzplaukums turpinās sociālistiskā reālisma literatūrā, kur tas, sevišķi mūsdienās, piedzīvo daudzveidīgu žanrisko un stilistisko sazarojumu.¹

Latviešu romāna vēstures pētniece I. Kiršentāle savā monogrāfijā «Latviešu romāns. Zanra tapšana un attīstība līdz 1940. gadam» XX gadsimta romānu redz sazarojamies šādos žanros («tipos»): sociālais, psiholoģiskais, avantūras jeb dēku un vēsturiskais romāns. Tās arī ir galvenās tipoloģiskās nošķiras, kas pastāvējušas latviešu romāna attīstībā XX gadsimtā. Teorētiski te vēl varētu pievienot arī biogrāfisko romānu (sk. A. Upīša «Romāna vēstures» ievadā), zinātniski fantastisko romānu u. c. Bet līdz ar to pieaug krustošanās iespēja, piemēram, starp biogrāfisko un vēsturisko romānu, starp biogrāfisko un psiholoģisko romānu u. tml.

Ir divas galējības romāna žanriskajā klasifikācijā. Iedalot pēc tā sauktā tematiskā principa, patiesībā pēc dzīves materiāla, iegūst tādus romāna žanrus kā «jūras, kara un pēckara», tāpat arī «skatuves, sporta, lidotāju» un daudzus citus romānus.² Otra galējība ir romāna klasifikācija pēc tā tīrās struktūras īpatnībām — romānu iedalīšana tēlu, notikumu un telpas romānos. Taču romānā vienādi nepieciešami visi trīs momenti. Romāna iedalījumā svarīgs ir saturskais moments.³

Aplūkojot latviešu mūsdienu romāna (tas ir, sešdesmito gadu romāna un septiņdesmito gadu pirmās puses romāna) žanrus, literatūrzinātniece A. Skurbe⁴ blakus tradicionālajiem kā laikmetam raksturīgus žanrus izvirza sociāli psiholoģisko romānu, te analizējot galvenokārt V. Lāma romānus «Augstākais amats», «Mūža guvums», «Jokdaris un lelle» un citus (šos romānus mēdz saukt arī par analītiski psiholoģiskajiem atšķirībā no liriski psiholoģiskajiem), un liriski psiholoģisko romānu. Pie liriski psiholoģiskajiem romāniem tiek aplūkots R. Ezeras romāns «Aka» un I. Indrānes «Ūdensnesējs», norādot uz šo romānu atšķirībām, ko nosaka autoru stila īpatnības (R. Ezeras pievēršanās varoņu liriskajām attiecībām ikdienā un I. Indrānes liriski dramatiskā attieksme pret tēloto personu attiecībām). Ipašā žanriskā nošķirā tiek izdalīti M. Zariņa groteskie romāni.

Romānisko žanru grupā ietilpst arī romāniski garie stāsti, kurus mūsdienās sauc arī par *mazajiem romāniem*. No parastajiem romāniem

¹ Sk.: Жанрово-стилевые искания современной советской прозы: Сб. ст. — М., 1971.

² Par to Upīša A. Romāna vēsture: Pirmais sējums. — R., 1941, 52. lpp.

³ Plašāk par romāna žanriskās klasifikācijas problēmām sk. grām.: Kiršentāle I. Latviešu romāns. — R., 1979, 110.—111. lpp.

⁴ Skurbe A. Zanra meklējumi romānā. — Grām.: Zanrs un kanons. R., 1977, 187.—262. lpp.

tie atšķiras ar mazāk sazarotu sižetu un mazāku tēloto personu skaitu (A. Čehova «Joničs»). Kā piemērus no mūsdienu padomju literatūras varētu minēt igauņu rakstnieka E. Vetemā mazos romānus (latviešu valodā izdoti grāmatā ar nosaukumu «Mazie romāni», 1979).

Piezīmējams, ka, tāpat kā visi romānisko žanru grupas darbi, arī romāni ne katrreiz krasi norobežojas no citām grupām, īpaši no etoloģisko žanru grupas. Sadzīves romānos parasti ienāk daudz paradumu tēlojuma, kā arī morāla apliecinājuma vai nolieguma elementu, kas pārslāņo romānisko vēstījumu. Tā tas, piemēram, ir gan Ļ. Tolstoja romānā «Augšāmcelšanās», gan arī J. Janševska romānos «Dzīmtene» un «Bandava», P. Gruzņas romānā «Bursaki» u. c. No mūsdienu latviešu romāniem te varētu minēt V. Lāma romānu «Trase».

Starp prozas mazajām formām romānisko žanru grupā galveno vietu ieņem romāniskās (romāņu) *noveles*, kuru centrā vienmēr ir kāds neparasts atgadījums, notikums, kas atstāstīts dod strauju sižeta risinājumu, bieži vien ar negaidītu atrisinājumu. Pēc Dž. Bokačo šādas noveles sacerēja angļu rakstnieks Dž. Cosers («Kenterberijas stāsti»), A. Puškins («Belkina stāsti»), G. Mopasāns, A. Čehovs, O. Henrijs. Latviešu literatūrā šā tipa noveles rakstīja J. Ezeriņš. Tāpat kā romāni, arī noveles var būt sacerētas dzejas valodā (A. Brigaderes «Bohemienne»).

Blakus romāniskajai kā notikumu (resp., anekdotiskajai) novelei vēlāk izveidojās tā sauktā psiholoģiskā novele. Tai raksturīgs mazāks ārējās darbības spraigums, lielāka ietiekšanās psiholoģiskajās norisēs (G. Kellera, A. Čehova, daļēji R. Blaumaņa noveles). Taču visumā pēc vēsturiskās rašanās un žanriskās specifikas novele pieder pie romānisko žanru grupas. Jaunākais pētījums par šo žanru latviešu literatūrā ir B. Smilktiņas grāmata «Latviešu novele» (1981).

Vispār prozas mazās formas, ko ar aptverošu nosaukumu parasti apzīmē par *stāstiem* un kas radušās dažādos laikos un pieder pie dažādām G. Pospelova izdalītajām tematiski saturiskajām grupām, līdz pat mūsu gadsimta sešdesmito gadu beigām (līdz grāmatai «Русский советский рассказ. История жанра». Л., 1970) no žanriskā viedokļa maz pētītas. Latviešu literatūrzinātnē žanru aspektā stāsts skatīts M. Mauriņas grāmatā «Īsais stāsts latviešu padomju literatūrā» (1975), kur ievadā sniegts gan šīs problēmas izvirzījums, gan arī īss ieskats latviešu pirmspadomju stāsta žanru ainā. Latviešu padomju stāsta īpatnības autore raksturo gan no saturiskā, gan no strukturāli stilistiskā viedokļa bez tendences radīt tipoloģisku sistēmu.

Dažos jaunākajos pētījumos par stāsta žanriem atrodam mēģinājumus sniegt stāsta tipu sistēmu. Tā tas, piemēram, ir spāņu litera-

tūrzinātnieces E. Serras grāmatā «Literāra stāsta tipoloģija»¹ (uz Latīņamerikas XX gadsimta stāstu materiāla pamata) un vācu izcelsmes amerikāņu literatūrzinātnieka K. Libersa darbā «Isā stāsta tipoloģija»². Interesants ir K. Libersa mēģinājums klasificēt stāstu no dažādiem viedokļiem. Par dominējošo stāsta tipu XX gadsimtā viņš uzskata «stāstu ar epifāniju». Tas ir stāsts-tēlojums, kurā nav dinamiskas notikumu norises, bet ir liriski filozofiska «pēkšņa kādas lietu būtības atklāsmē episkā varoņa vai vienīgi lasītāja apziņā».³ Ārēja notikuma risinājums un atrisinājums zaudē savu noteicošo lomu, stāsts top vienādi nozīmīgs visos savos komponentos. Blakus stāstam ar epifāniju K. Liberss min lirisku noveli (A. Čehovs un K. Mensfilda), dramatisko noveli (V. Vulfa) un satīrisko stāstu (E. Hemingveja «Kungs un kundze Elioti»). Visos stāstu tipos par būtiskāko stāsta pazīmi K. Liberss uzskata īsumu, piesātinātību un sugestivitāti. Tie kopumā nosaka isā stāsta būtību — vēstījuma ietilpību, tā ierobežotību laikā un telpā.

Pēc paša materiāla sugestivitātes pakāpes K. Liberss izšķir trīs stāsta tipus: 1) «fabula par vienu» (pamatā viens atgadījums), 2) «fabula par dažiem» (te atklājas indivīda kā daļas attieksme pret sabiedrību kā veselo, piemēram, V. Folknera «Roze Emīlijai»), 3) «fabula par daudziem», kur atklājas nevis sociāli norobežots, bet vispārcilvēcisks saturs.

Stāstus pēc to formas K. Liberss vispirms sadala divās daļās — autoloģiskajos stāstos, kur pārsvarā autora viedoklis, un objektīvajos stāstos. Autoloģisms vēstījumā pārsvarā bijis agrākajos laikmetos, bet mūsdienu prozai vairāk raksturīga autora ieslēpšanās objektīvajās norisēs un pašu personu viedokļos.

3. DRĀMAS (DRAMATURĢIJAS) PAVEIDI UN ŽANRI

Drāmas dalījuma pamats. Drāmai raksturīga uz konflikta norises balstīta kompozīcija, kas, it kā izslēdzot autora klātbūtni, personas ar viņu runas un sarunas palīdzību tiešā veidā (uz skatuves par personu tiešajiem iemiesojumiem kļūst aktieri) nostāda uztvērēja (lasītāja, skatītāja) priekšā. Drāma tāpat ir daudzsubjektu runas teksts, kura uzdevums ir atklāt personu raksturus caur viņu gribas ticību. Piezīmējams gan, ka mūsdienu «episkajā» (B. Brehts) un liriskajā (A. Čehovs) drāmā dažkārt samērā maz izakcentējas viena konflikta norise un spraiģi kāpināta cīņas līnija.

¹ Serra E. Tipologia del cuento literario. — Madrid, 1978.

² Lübberts K. Typologie der Short story. — Darmstadt, 1977.

³ Turpat, 27. lpp.

Drāmas tradicionālā klasifikācija balstās uz raksturu estētisko iedabu un to vērtējumu. Tragiski (un lielākoties arī cildeni) raksturi ir tragēdijā, komiski (un bieži arī zemiski) raksturi — komēdijā. Tragikomiski raksturi ir tragikomēdijā. Drāmās raksturiem piemīt emocijas, ko saucam par dramatiskām.

Blakus šim dalījumam kā otršķirīgs pazīstams dalījums no drāmas realizācijas viedokļa. No šā viedokļa var būt teātrim, kino, operai domāti darbi, bez tam arī lasāmās drāmas. Kinodramaturģijā šai sakarā pastāv īpašs termins — scenārijs, operā — librets.

No kompozīcijas viedokļa dramatiskus darbus iedala slēgtas un atvērtas formas darbos. Mēdz dalīt arī no dominējošā komponenta viedokļa — vai uzmanības centrā ir notikums un vienota darbība vai raksturi, vai arī kāda hronikāla norise (pazīstamas Šekspīra hronikas, šai sakarā minama arī A. Griguļa hronika «Baltijas jūra šalc»). No darbības viedokļa šķir drāmas ar vienotu cēlonisku norisi (antikās tragēdijas un komēdijas), epizodisku ainu virknes (A. Upīša «Zaļās zemes» dramatisējums), statiskās drāmas (A. Čehova lugas).

Dramaturģijas klasifikācijai piemērojams arī G. Pospelova dots universālais grupējuma princips, kas, tāpat kā tas bija epikā, balstās uz problemātiku tās vēsturiskajā attīstībā. Atbilstoši dramaturģijas specifikai to varētu dēvēt arī par dalījumu pēc konflikta vēsturiskā saturiskuma.

Pieejot paveidiem no šī viedokļa, konstatējam, ka dažādu laikmetu un autoru tragēdijām un pārējiem paveidiem bijusi tāda konflikta dažādība, kas šos paveidus ļauj dalīt pa vēsturiskām grupām pēc žanriskās problemātikas. Jau Senajā Grieķijā ir bijušas lugas gan ar nacionāli vēsturisku, gan ar etoloģisku (sadzīves tikumu) un daļēji arī ar romānisku problemātiku (konfliktiem).

Ielūkosimies katra paveida vēsturiskajos žanros.

Tragēdija. Tragēdijas pamatā ir tragisks raksturs, tragisks konflikts un tragisks patoss, tragiska tonalitāte. Lai gan tragiskais patoss var ietverties arī citos veidos un paveidos, tomēr tragēdijai tas ir un paliek būtisks. Tragēdijas centrā parasti ir «es» ciešanu apziņa, te vienmēr risinās konflikts starp personiskiem centieniem un ārējiem spēkiem, kas varonim liek ciest, apzinoties šīs ciešanas kā savas vainas, spējas vai citu pārestības rezultātu vai arī nepieciešamu upuri idejas labā. Gadījumu vairumā konflikts tragēdijā (atšķirībā no drāmas, kur vienmēr ir cīņa pret ārējiem šķēršļiem) risinās tragiskā varoņa apziņā. Sižets parasti kalpo šo «es» ciešanu cildenības, pārpersoniskuma apzināšanai un atklāsmei. Ir arī tādas tragēdijas, kurās priekšplānā izvirzās ārējā cīņa.

Tragikas cēloņu un tragisko raksturu un konflikta vēsturiskais, sociālais un morālais saturs var būt dažāds. Aristotelis uzsvēra, ka tragēdijā tēlojami raksturi, kas ir labāki nekā parastie cilvēki. Aris-

totelis jēdzienā «labāks» ietvēra morālu saturu. Šķiru sabiedrībā par «labākiem» sāka uzskatīt valdošo šķiru pārstāvjus. Sevišķi spilgti tas parādījās klasicisma traģēdijās, kurās galvenie varoņi bija karaļi un karavadoņi. G. Lesings pirmais «demokratizēja» traģēdiju un tās varoņus. Atzīstot, ka traģēdijā jārāda vienkārši cilvēki ar augstām morālām īpašībām, viņš rakstīja: «Lugai firstu un varoņu vārdi var noderēt kā greznums un majestātiskums, bet pārdzīvojumam tie nedod itin nekā. Protams, ka to cilvēku nelaimei, kuru apstākļi ir vislīdzīgāki mūsējiem, jāskar mūsu dvēsele visdziļāk; un, ja mēs jūtam līdzī karalim, tad mūsu līdzjūtība tomēr ir veltīta viņam tikai kā cilvēkam, kas jūt tāpat kā mēs, un nevis karalim.»¹

Tāad traģēdijas varoņa cildenums nav saistāms ar piederību pie «labākajām aprindām». Cildenumu nosaka personības morālais spēks, kas izpaužas nesavtīgā rīcībā kādas idejas vārdā, kuras dēļ var atdot dzīvību (lai nezaudētu dzīves jēgu).

Ilgus gadsimtus pastāvēja tā sauktās traģiskās vainas teorija. Traģēdijas varonim jāiet bojā savas traģiskās vainas dēļ. Sī vaina ir vai nu kāda liktenīga kļūda, vai arī pakļaušanās personiskajām jūtām, tādējādi kļūstot par vainīgo bez vainas. Vispār traģisko vainu par galveno traģēdijas cēloni izvirzīja tie dramaturģi un estētiķi, kuri par noteicēju vēstures spēku uzskatīja atsevišķas personas (klasicisti, apgaismes rakstnieki, arī romantiķi). Estētikā šo traģiskās vainas teoriju aizstāvēja G. Hēgelis. Viņš traģiskā varoņa vainu saistīja ar tā maldīgo nostāšanos pret kārtību, kāda nostabilizējas saskaņā ar absolūtās idejas attīstības objektīvo gaitu. Tāad varonis iedomājas sacelties pret to, atbrīvoties no tā, kas pastāv kā objektīva (ideālistiski objektīva) likumsakarība. Te ir viņa traģiskā vaina — viņš kā indivīds, kā daļa sacēlies pret veselo, pret dievišķo saprātu.²

Pretstatā G. Hēgelim V. Beļinskis uzsvēra varoņa brīvības cīņas sakņojumu sava laika sociālajā dzīvē. Varonim ciešanas sagādā nevis kaut kāda liktenīga vaina, kļūda, bet apziņa par sociālo ideālu piepildījuma neiespējamību tā laika apstākļos.

K. Markss un F. Engelss, skatot traģiskā teoriju no šķiru viedokļa, uzsvēra, ka varonis cieš un iet bojā nevis vienīgi subjektīvu vainu un kļūdu dēļ, bet gan vēsturisku procesu rezultātā. Traģēdiju piedzīvo kā tie, kuri aizstāv atpalikušus uzskatus (Francis

¹ Lesings G. Hamburgas dramaturģija. — Grām.: Drāmas teorija un tehnika. R., 1961, 192. lpp.

² Patiesībā G. Hēgelis te interpretē Aristoteļa atzinumu, ka traģēdijas cildenais varonis nelaimē nonāk nevis kādas savtīgas, zemiskas tieksmes dēļ, bet gan augstu ideālu vadīts, taču, pieļaudams kādu liktenīgu kļūdu, viņš kļūst par vainīgu cietēju bez vainas.

fon Zikingens), tā arī tie, kas cīnās par idejām, kuru realizēšanai apstākļi vēl nav nobrieduši (Tomass Mincers).

Sociālistiskajā realismā traģēdiju varoņiem raksturīga vēsturiskās atbildības apziņa.

Zanriskās problemātikas (konfliktu) ziņā jau Senajā Grieķijā konstatējamās vairākas traģēdiju nošķiras — žanru grupas. Grieķu traģēdijas attīstībā var izsekot, kā simboliski mitoloģiskus uzvedumus (piemēram, Eshila «Saistītais Prometejs») vēlāk nomaina cilvēku raksturu un sadursmju tēlojumi, kuru centrā izvirzās atšķirīgu morāles principu sadursme, kā tas, piemēram, ir Eshila traģēdiju trilogijā «Oresteja» (V gs. p. m. ē.). Eshils attēlo, kā ģimenes lokā viena slepkavība izraisa virkni citu un atriebības turpinās saskaņā ar vecās dzimtu aristokrātijas «likumiem», kamēr beidzot šī ķēde tiek pārtraukta. Trilogijas trešajā daļā rādīts, kā notikumos iejaucas jaunie dievi, kas atbalsta jauno, demokrātisko iekārtu un atceļ dzimtas locekļu atriebšanās pienākumu. Tādējādi tiek apliecināta jaunās morāles uzvara. Pēc problemātikas šī traģēdiju trilogija pieder pie etoloģisko traģēdiju žanra, pie sadzīves tikumu tēlotājām traģēdijām, kas nomaina agrāko — mitoloģisko traģēdiju žanru.

Turpretī cits Eshila darbs — traģēdija «Persieši» (472. g. p. m. ē.) — pēc problemātikas pieskaitāms *nacionāli vēsturiskā* žanra darbiem. Te attēloti persiešu valdnieka Dārija un viņa galminieku pārdzīvojumi sakarā ar grieķu uzvaru pār persiešu floti.

Jau antīkajā literatūrā parādās arī traģēdijas ar *romānisku* problemātiku. Tās ir traģēdijas (daļa no tām dēvējamas arī par drāmām), kuru centrā ir personiski un ģimenes konflikti, kā, piemēram, Eiripīda «Hipolīts» un «Mēdeja». Šajās traģēdiju formā rakstītajās drāmās tēloti individuāli raksturi, kuru rīcībai ir personiski motīvi. Eiripīdam ir arī citas lugas, kas sauktas par traģēdijām, bet patiesībā risina personiskus, ģimenes sadzīves konfliktus un vairāk pieder pie romāniskām drāmām. Vispār jāatzīst, ka jau antīkajā literatūrā aizsākās visi dramaturģijas paveidi, ieskaitot drāmu, kas slēpās vai nu aiz traģēdijas, vai komēdijas nosaukuma un skatuviskā uzveduma veida.

Jauns traģēdijas uzplaukums saistās ar Šekspīra daiļradi XVI gadsimtā Anglijā. Arī starp viņa traģēdijām ir darbi, kas pie šī paveida pieder tikai stipri nosacīti un vairāk sveras uz heroisko vai sociālo drāmu. Savā pirmajā darbības posmā Šekspīrs uzrakstījis virkni lugu, kuras mēdz dēvēt par hronikām. Tajās tiek risināta *nacionāli vēsturiska* problemātika. Bet šāda problemātika var būt gan traģēdijām, gan arī drāmām. Pamatkonflikts un sižets gadījumu vairumā te balstās uz varas kā pienākuma un varas kā patvaļas pretstatījumu. Varonis, kas pie varas nāk negodīgā ceļā, nonāk sadursmē ar nācijas interesēm, kuras ir augstākas par personiskajām. Sadursmes rezultāts ir varoņa traģiskie pārdzīvojumi un bojā-

eja. Tā tas ir tragēdijā «Ričards III» un virknē citu. Blakus politiskajām tragēdijām par valdniekiem, kas rīkojas ar varu un kļūst par varas upuriem («Karalis Līrs», «Makbets»), nostājas politiskas drāmas, kuru centrā tāpat ir nacionāli vēsturiska problemātika, taču tās risinājums vairāk paliek personisku attiecību lokā, kā tas, piemēram, ir lugā «Antonījs un Kleopatra».

Sekspiram ir arī tragēdijas, kuru pamatos ir *romāniski* sižeti, piemēram, «Romeo un Džuljeta» un «Otello». Pirmajā lugā rādīti jaunieši, kuri apliecina cildeno jūtu un ideālu «mūžīgumu», upurējot savu dzīvību. Otrajā lugā psiholoģiski dziļi tvertā greizsirdības moku un izdarītā nozieguma tēlojumā dzirdam balsi, kas aicina pacelties pāri savtīgai šausirdībai.

Arī franču klasicisma dramaturģija, tāpat kā antīkā un renesanses dramaturģija, ir žanriski plašāka par parasto divdalījumu tragēdijās un komēdijās. Virkne klasicistu lugu, kurās tēlotas valdnieku tragiskās ciešanas pienākuma apziņas un jūtu sadursmē (P. Korneja «Sīds», «Horācijs», Z. Rasina «Berenīke») pieder pie *nacionāli vēsturiskajām* tragēdijām. Ir klasicistiem arī par tragēdijām sauktas *varonēdrāmas* (P. Korneja «Cinna», Z. Rasina «Mitridats»), kurās pausts pilsonisks patoss, kā arī *romāniskas* liktenīgo kaislību drāmas (P. Korneja «Mēdeja», Z. Rasina «Faidra»), kurās pirmajā vietā izvirzās personiskas tieksmes un intrigas.

Neizsekojot izvērsti tragēdijas žanriem tās turpmākajā attīstībā, atzīmēsim tikai to, ka pēc XVIII gadsimta, pēc sentimentālisma, romantiskajā literatūrā īpašu nozīmi ieguva «augstie žanri» — politiskas problemātikas tragēdija un drāma. Par īstu tragēdiju var uzskatīt F. Sillera «Orleānas jaunavu», ko pats autors dēvē par romantisku tragēdiju. Žanriski tā pieder pie *nacionāli vēsturiskajām* tragēdijām. Sižeta pamatā te ir galvenās varones tragiskā cīņa starp personiskajām jūtām un valstisko pienākumu. Žanna d'Arka iet bojā savas tragiskās vainas dēļ. Pakļaujoties jūtām, viņa kļūst par vainīgo bez vainas.

Tragēdija ar *romāniska* sižeta risinājumu ir F. Sillera luga «Mīla un viltus». Tas ir tragisks stāsts par Ferdinanda un Luīzes cildeno mīlestību, ko apdraud hercoga un lēdijas Milfordas viltīgās intrigas. Turpretī tādas F. Sillera lugas kā «Vallenšteins», «Dons Karloss», «Laupītāji», «Vilhelms Tells», neraugoties uz asiem konfliktiem, spēcīgiem pārdzīvojumiem un pat varoņu bojāejas tēlojumiem, pie tragēdijām nereti nepieskaita (G. Pospelovs) vai pieskaita visai nosacīti tāpēc, ka tajās pirmajā vietā ir dramatiska ārējā cīņa, nav personisko un pārpersonisko motīvu cīņas varoņu apziņā.

Krievijā klasicistiskās tragēdijas radās XVIII gadsimtā. Tās rakstīja A. Sumarokovs, J. Kņazņins, V. Ozerovs.

Pirmais, kas lauza klasicistiskās tradīcijas krievu dramaturģijā, bija A. Puškins, kurš ar nacionāli vēsturisku tragēdiju «Boriss

Godunovs», atbrīvojoties no klasicisma ierobežojumiem, ieviesa šekspīrisku elastību dzīvās runas intonāciju atveidē. Borisa Godunova kā cara traģiskie pārdzīvojumi saistās ar viņa atrautību no tautas.

XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimtā krievu dramaturģijā pirmajā vietā izvirzās drāma un romāns, kas kļūst galvenie žanri traģisko motīvu risinājumā. Kā piemērus te var minēt tādas lugas kā A. Ostrovska «Negaiss», Ļ. Tolstoja «Tumsas valstība», M. Gorkija «Jegors Buličovs un citi», «Ienaidnieki» u. c. Starp citu, G. Pospelovs lugu «Negaiss» uzskata par sadzīves traģēdiju, jo Katrīnas iekšējā cīņa un traģiskā bojāeja piešķir varonei cildenumu, ko N. Dobroļubovs izteica vārdos «gaismas stars tumsas valstī».

Sociālistiskā iekārta radīja jaunus nosacījumus traģēdijas attīstībai. M. Gorkijs par to rakstīja: «Patlaban mēs ieejam istu, visdziļāko un vēl nepieredzētu traģēdiju laikmetā, šis traģēdijas nerada Aishili, Sofokli, Eiripīdi un Sekspīri, bet jaunais vēstures varonis — visu zemju proletariāts, kura gribu realizē tā avangards — Padomju Savienības strādnieku šķira...»¹

Pirmās traģēdijas padomju literatūrā saistās ar A. Lunačarska un I. Seļvinska vārdiem. Spilgtākos darbus dod V. Viņņevskis ar lugu «Optimistiskā traģēdija» (1933) un A. Korņeičuks ar lugu «Eskadras bojāeja» (1933). Tās ir traģēdijas ar *revolucionāri vēsturisku* (internacionālu) problemātiku. Abās tēlota asa cīņa starp revolūcijas un kontrrevolūcijas pārstāvjiem, un abās ar galveno varoņu nāvi tiek apliecināta revolucionāro ideju nemirstība. Minētajām traģēdijām raksturīga varoņa atbildība par sabiedrības likteņiem. Līdz ar to padomju traģēdijās vēl vairāk pastiprinās dzīves apliecinājuma patoss un optimistiskā izskaņa — nāve paņem mirstīgo daļu, lai mūžos tiktu saglabāta nemirstīgā daļa. Agrāk traģēdijas varoņa nāve deva pamatu ticībai un cerībai, bet padomju traģēdijā tā dod pamatu drošai pārliecībai par jaunā uzvaru.

Starp jaunākajām izcilām padomju traģēdijām minama J. Marcinkeviča traģēdiju trioloģija «Mindaugs», «Katedrāle» un «Mažviids».

Latviešu literatūrā galvenā traģēdijas attīstība saistās ar asāko vēsturisko cīņu laiku — ar XX gadsimta pirmo pusi. Traģēdiju pārstāv izcilākie latviešu sociālistiskās literatūras pārstāvji — J. Rainis un A. Upīts. Laiku līdz viņiem var uzskatīt tikai par latviešu traģēdijas aizsākumiem, ko veidoja nevis vājās «bēdu lugas» (no vācu val. — *Trauerspiel*), ko rakstīja atsevišķi pseidotautiskā romantisma pārstāvji (Stepermaņu Krustiņš un Puriņu Klāvs), un jaunacionālisma sludinātāja A. Niedras darbi, bet gan Aspazijas romantiskās teiksmu lugas, it īpaši «Vaidelote» (izr. 1894) un «Sidraba šķidrants» (1905). Tās ir it kā ceļa sagatavotājas J. Raiņa traģēdijām.

¹ Gorkijs M. Par literatūru. — R., 1958, 499.—500. lpp.

Atšķirībā no agrāko «bēdu lugu» sadzīviskās ikdienības Aspazijas lugās izvirzās cildeni vispārcilvēciski ideāli, par kuriem iestājoties varoņi iet nesamierināmā cīņā, idejas vārdā nesaudzēdami savu dzīvību. Aspazijas traģēdiju varones saceljas pret normām, kas nomāc indivīda brīvību un alkas pēc pilnības. Vēršoties pret ierastības žņaugiem, Aspazijas varones vēl nezina, kurp ejams ceļš uz pilnību.¹ J. Raiņa varoņi to apzinās labāk, dziļāk, vēsturiskāk, taču viņu traģēdija ir tā, ka savā laikā viņi nespēj īstenot to, ko zina un ko grib.

Aspazijas «Vaidelotē» individuālo, mīlestības attiecību tēlojums ir tikai pamats un līdzeklis vispārinātam varas un brīvības tieksmju sadursmes tēlojumam. Lugas skatuviskās interpretācijas parasti balstījās tieši uz otro, simbolisko nozīmi.

Traģisks konflikts un cildena traģiskā varoņa cīņa par «mainīšanos uz augšu» vēl spilgtāk atklāti Aspazijas lugas «Sidraba šķidrants» simbolos, kuros skatītājs mazāk uztver individuālo, vairāk tieši sabiedriskā protesta patosu. Lugas beigās, kad atriebējas Guna sarkanais šķidrants nodedzina despota pili, simboliski attēlots sociālās varmācības gals. Caur individuālo patosu izskan sociālais.

Zīmīgi, ka atbilstoši klasisko traģēdiju izskaņai par nemirstību nāvē arī Guna kā simbolisku idejas nemirstības apliecinājumu nodod Dzirkstītei sidraba šķidrauta gabalu.

Aspazijas traģēdijās cieši vienojas individuālais, romāniskais tēlojums ar sabiedrisko, nacionāli vēsturisko.

Traģēdijas izveidotājs latviešu literatūrā ir J. Rainis. Viņš pats par traģēdijām nosaucis tādas lugas kā «Indulis un Ārija» (1911), «Jāzeps un viņa brāļi» (1919), «Ilja Muromietis» (1927), «Mīla stiprāka par nāvi» (1927) un virkni nepabeigtu lugu. Te vēl jāpiešķaita «sena dziesma jaunās skaņās» — «Uguns un nakts» (1907). Sižetu traģēdijām J. Rainis, tāpat kā Aspazija, ņem no teiksmām vai teiksmainiem vēstures notikumiem. Traģisko konfliktu pamatā ir jauno spēku sadursme ar veco varu, tautas brīvības cīņtāju konflikts ar apspiedējiem («Uguns un nakts»). Dažās lugās konflikts saistīts ar divējādu morāles izpratni («Jāzeps un viņa brāļi»). Attīstības apsūkuma traģēdiju J. Rainis risina lugā «Ilja Muromietis». Traģēdijās ar nacionāli vēsturisku problemātiku J. Rainis pauž domu par proletariāta atbrivošanās cīņu kā tautas seno brīvības cīņu turpinājumu.

A. Upīša reālistiski vēsturisko traģēdiju triloģijā risināts jautājums par vadoņa un tautas masu attiecībām. Traģēdijā «Mīrabo» (1926) vadoņa traģēdijas pamats ir viņa nespēja iet līdzī masām, viņa uzskatu ierobežotība, bet traģēdijā «Zanna d'Arka» (1930) rādīta varones aizsteigšanās priekšā reālajai, vēsturiski nosacītajai

¹ Roberts P. /Pelše/. Kurp trauc Aspazijas varones? — R., 1912.

notikumam norisei. Tragēdijā «Spartaks» (1943) varonis cieš un iet bojā tāpēc, ka, sākušī cīņu par savu kailo dzīvību, vergi vēl nespēj organizēties par vienotu, apzinīgu spēku («vergu dvēseles»).

Kā jaunāks mēģinājums tragēdijas žanrā minama Ā. Geikina luga «Legenda par Kaupo». Tās konflikts vairāk risinās nevis nacionāli vēsturiskās problemātikas, bet morāles plāksnē. Tātad tai pārsvarā ir romāniskas dramaturģijas iezīmes.

Drāma. Blakus tragēdijai jau Senajā Grieķijā minēta un apcerēta komēdija, bet nav atsevišķi izdalīta drāma (šā vārda šaurākajā nozīmē). Taču tas nenozīmē, ka drāmu antīkajā dramaturģijā nav bijis. Starp antīkajām komēdijām un tragēdijām varam atrast tādas lugas, kuras pareizāk būtu saukt par drāmām. Tās ir lugas, kurās risināti pamatos nopietni, dramatiski, galvenokārt individuālos raksturos sakņoti personiski un ģimenes sadzīves konflikti. Tādas, piemēram, ir vairākas Menandra «komēdijas», kurās tēlota galveno personu nopietna sadursme ar ārējiem spēkiem. Tā, piemēram, lugā «Skīrētjiesa» ir vairāk nopietnu nekā komisku ainu, un tā risina svarīgus tā laika ģimenes morāles jautājumus. Tāpēc šī luga vairāk ir romāniskas problemātikas sadzīves drāma nekā komēdija.

A. Cehova luga «Kaija», ko pats autors nosaucis par komēdiju, tās darbības nopietnā, dramatiskā risinājuma, dramatiskā patosa dēļ būtu saucama par psiholoģisku sadzīves drāmu, tāpat arī luga «Tēvocis Vaņa», kam autors devis apzīmējumu «ainas no lauku dzīves».

Latviešu literatūrā XIX gs. septiņdesmito gadu sākumā blakus Ā. Alunāna komēdijām parādās arī pirmie mēģinājumi drāmas laukā, kā, piemēram, R. Tomsona «Mika nāk mājās» (1870), M. Pekšēnas «Gertrūde» (1870), K. Kundziņa «Vecais Klāva tēvs» (1870). Nozīmīgākas ir Ā. Alunāna drāmas «Kas tie tādi, kas dziedāja» (1888) un «Lielpils pagasta vecākie» (1888), kuru pamatā ir tās pašas pretrunas, kas komēdijās, tikai lugu centrā ir nopietna, dramatiska cīņa.

Izcilākās R. Blaumaņa drāmas ir «Pazudušais dēls» (1893), «Indrāni» (1904) un «Ugunī» (1905). Rādot sociālu apstākļu nosacītas sadursmes cilvēku attiecībās morāles plāksnē, R. Blaumanis kļūst par psiholoģiskās drāmas aizsācēju latviešu literatūrā. Ja skatāmies no problemātikas viedokļa, tad «Pazudušais dēls» un «Ugunī» vairāk atbilst tās grupas iezīmēm, ko G. Pospelovs sauc par romānisko drāmu, jo te centrā cilvēka individuālais liktenis, viņa ceļš pa dzīvi kādā tās posmā, Turpretī «Indrāni» ar savu divu morāļu sadursmi vienas ģimenes ietvaros iegūst sadzīves tikumu drāmas īpašības.

Drāmas attīstībā nozīmīgas ir Aspazijas lugas «Zaudētas tiesības» (1894), «Neaizsniegts mērķis» (1895) u. c. Tajās akcentēts sociālais moments cīņā par sievietes tiesībām.

Jaunu attīstības pakāpi latviešu dramaturģijā veido J. Raiņa un A. Upīša lugas. Lai gan katram autoram ir savs tēlošanas veids — J. Rainim vairāk romantisks, A. Upītim stingri reālistisks, tomēr abi cieši saistīti ar to galveno, kas ir sabiedrības vēsturē Latvijā XX gadsimta sākumā, tas ir, ar darbaļaužu cīņu par sociālismu. J. Rainis to tēlo heroiskā pacēlumā un filozofiskos vispārinājumos, simbolos («ideju drāmās»), A. Upīts — ar kritisku sadzīvīskās realitātes analīzi. J. Raiņa drāmas vairāk tiecas uz traģēdijas žanru. A. Upīša drāmas, tāpat kā komēdijas, sadzīves tēlojumā ietver asu sociālu idejisko virzību. Izcilākā no A. Upīša drāmām ir luga «Balss un atbalss» (1911), kuras centrā ir strādnieku apziņas veidošanās.

Latviešu padomju dramaturģijā lielais vairums lugu pieder pie drāmām un komēdijām, bet bieži vien parādās arī dažādas starpžanru nošķiras, kas apzīmētas ar žanriski nediferencēto nosaukumu «luga». No lugām ar skaidrāk izteiktām drāmas pazīmēm nozīmīgākās ir V. Lāča varoņdrāmas «Vedekla» (1945) un «Uzvara» (1945), A. Griguļa varoņdrāma «Māls un porcelāns» (1947), sociālā sadzīves drāma «Karavīra šinelis» (1956), revolucionāri vēsturiska hronika «Baltijas jūra šalc» (1958), G. Priedes psiholoģiskās sadzīves drāmas «Jaunākā brāļa vasara» (1955), «Lai arī rudens» (1956) un «Zilā» (1972), P. Putniņa sociālpsiholoģiskā ģimenes drāma «U-ūū!» (1974) un nacionāli vēsturiskā ģimenes drāma «Aicinājums uz pērienu» (1976), H. Gulbja sociālpsiholoģiskā ģimenes drāma «Cīruliši» (1976), P. Pētersona «ideju drāma» «Bastards» (1975).

G. Priedes drāmas mēdz saukt par liriski psiholoģiskām vai vienkārši liriskām (terminu līdzība ar liriski psiholoģisko resp. lirisko romānu) un tādā ziņā pielīdzināt A. Čehova drāmām. P. Putniņa drāmās sacērtas skarbāki konflikti un ieplūst plašs valodas un raksturu stihijas slānis. P. Pētersona «Bastards» atšķirībā no sadzīves drāmām risina filozofiskus jautājumus, turpina J. Raiņa ideju drāmas tradīcijas.

Starp latviešu padomju drāmām dominējošo vietu ieņem psiholoģiskā drāma, tas ir, drāma, kuras centrā ir raksturu psiholoģija, tās procesa analīze (G. Priedes «Zilā», H. Gulbja «Cīruliši», P. Putniņa «U-ūū!» u. c.).

Komēdija. Starp antikajām komēdijām, tāpat kā starp traģēdijām un drāmām, varam konstatēt žanrus ar atšķirīgu problemātiku (komēdijās gan pārsvarā ar etoloģisku, tas ir, sadzīves tikumu problemātiku). Tā, piemēram, Aristofana komēdiju lielā daļā nosodoši rādītas Atēnu demokrātijas pagrimuma posma pretrunas un morālā degradācija. Tēlojot attiecības starp ģimenes locekļiem, Aristofans nosoda jaunatnes aiziešanu no veco, paaudzēs pārbaudīto stabilo tikumu loka. Komēdijā «Mākoņi» (423. g. p. m. ē.) autors vērsas pret sofistisko izmaņu potēšanu jaunatnē. Dēls isā laikā apgūst

sofistu izmanīgo konversāciju, un ģimene tiek vaļā no kreditoriem. Bet tad sofistikas ļaunās sekas pieteic sevi ģimenes sadzīvē. Tēvs ar dēlu sastrīdas par literatūras jautājumiem, un dēls tēvu piekauj, sofistiski pierādīdams, ka viņš ar to tēvam dara labu, un turklāt solās pārmācīt arī māti. Tēvs sašutumā nodedzina sofistu «gudrotavu». Tā viņš domā paglābt jaunatni no samaitājošās sofistu ietekmes. Šai komēdijai ir spilgts etoloģisks raksturs. Te centrā ir tikumu problemātika ģimenes ietvaros.

Ir Aristofanam arī asi satīriskas komēdijas par politiskiem notikumiem un personām, piemēram, pret valdnieka Kleona politiku vērstās komēdijas «Lapsenes» un «Jātnieki». «Jātniekos» (424. g. p. m. ē.) asi nosodīta kara politika un valdnieka egoisms un demagogija.

Pēc antīkās pasaules komēdija, tāpat kā traģēdija, uzplaukumu piedzīvoja renesanses laikā. Te minams Sekspīrs un Lope de Vega. Vēlāk komēdiju pārstāvēja klasicists Moljērs. Pie populārākajām, spožākajām un komēdijas specifikai visvairāk atbilstošajām Moljēra komēdijām pieder etoloģiskas problemātikas lugas «Skopulis» un «Tartifs». Šajās lugās sadzīves ainās atklājas negatīvi raksturi. Starp Moljēra komēdijām faktiski ir arī romāniska rakstura drāmas, kā, piemēram, «Dons Zuāns» un «Mizantrops». «Mizantropa» galvenais varonis Alsests patiesībā ir nevis komiska, bet traģiska persona. Negribēdams cilvēkiem piedot viņu vājības, Alsests kļūst par tādu maksimālistu, kas pasaulē vairo tikai rūgtumu.

Tādējādi redzam, ka jau pirms XVIII gadsimta ir pastāvējuši visi trīs dramaturģijas paveidi ar dažādām to žanriskajām nošķirām. XVIII gadsimtā G. Lesinga tā sauktā «*Bürgerdrama*» ir tikai uzmanības saasinājums uz vienu drāmas žanru, kam tiek piešķirts drāmas apzīmējums.

Sarežģītu žanrisko ainu redzam A. Ostrovska un it sevišķi A. Čehova daiļradē. Daudzu A. Ostrovska komēdiju konflikti un raksturi liek tās uzskatīt par sociālām sadzīves drāmām («Mežs», «Talanti un pielūdžēji» u. c.), bet par drāmu nosaukto «Negaisu» — par ģimenes sadzīves traģēdiju.

Latvijā komēdija aizsākas ar vācieša Jaunā Stendera (Aleksandra Stendera) sarakstīto «Lustesspēli no zemnieka, kas par muižnieku tapa pārvērsts» (1790); vēlāk atsevišķā izdevumā šī luga saucas «Zūpu Bērtulis» (1867). Tas ir dāņu rakstnieka L. Holberga luga lokalizējums, kura mērķis ir izjokot latviešu zemnieku par viņa tiekšanos pēc augstāka stāvokļa.

Pirmais latviešu komēdiju autors ir latviešu teātra tēvs Ā. Alunāns. Savu pirmo lugu — viencēlienu «Pašu audzināts» (1869) — autors dēvē par «joku lugu». Tās «joki», komika balstās galvenokārt uz smieklīgām situācijām, nevis uz raksturu komiku. Šī luga ir tuva tolaik izrādītajām vācu posēm un krievu vodevilēm. Līdzīgas ir arī

citas Ā. Alunāna komēdijas («Muceniēks un muceniece», 1872, «Icigs Mozess», 1874, «Seši mazi bundzeniēki», 1890, u. c.). Tās vērstas pret tumsonību un kārtu aizspriedumiem.

Pirmais īsti mākslinieciskas latviešu komēdijas pārstāvis ir R. Blaumanis. Lai gan viņš turpina Ā. Alunāna joku lugu humora līniju, tomēr situāciju komika R. Blaumanim vairāk saistīta ar raksturiem, ar raksturos balstītu dzīvās valodas komiku («Zaļi», 1891, «No saldenās pudeles», 1901, bet jo sevišķi «Skroderdienas Silmāčos», 1902).

A. Upītim ir virkne komēdiju, ko viņš pats nosaucis par sociālajām.¹ Tās ir asi satīriskas, pret valdošo sabiedrību vērstas komēdijas («Peldētāja Zuzanna», 1922, «Kaijas lidojums», 1926, «Apburtais loks», 1930, «Ziņģu Ješkas uzvara», 1933, traģikomēdija «Ziedošais tuksnesis», 1930, u. c.).

J. Raiņa vienīgā komēdija «Pusideālists» (1904) atšķiras no citām viņa lugām ar to, ka ir reālistiska, tās saturs ņemts no konkrētās sadzīves. Komēdija «Pusideālists» ir satīriskā, pret tautībniekiem, tas ir, nacionālistiem, vērsta cīņas luga ar lielu politisku nozīmi. Šo tradīciju vēlāk turpina A. Upīts ar jau minētajām sociālajām komēdijām.

No latviešu padomju komēdijām minamas A. Grīguļa satīriskās komēdijas «Uz kuru ostu?» (1945) un «Kā Garpēteros vēsturi taisīja» (1946), E. Zālītes humoristiskā komēdija «Vārds sievietēm» (1950), H. Gulbja satīriskās komēdijas «Aijā, žūžū, bērns kā lācis» (1966, izr. 1968) un «Silta, jauka ausainīte» (publ. 1973), P. Putniņa satīriskās komēdijas «Paši pūta, paši dega» (1967, izr. 1972) un «Sausmas, Janka sācis jau domāt» (izr. 1976). No traģikomēdijām minamas Z. Grīvas «Medūzas plosts» (1959), P. Putniņa «Muļķis un pletētāji» (1971, izr. 1972) un «Pusdūša» (izr. 1980), G. Priedes «Mācību trauksme» (1980).

Tajos gadījumos, kad pats autors lugu nosaucis par drāmu, komēdiju vai traģikomēdiju, mums nav lielas vajadzības apšaubīt lugas žanrisko piederību, lai gan arī tur var būt daudz strīdīgu robežgadījumu (piemēram, ir izteikti iebildumi, ka «Muļķi un pletētājos» komiskais ar traģisko nav organiski vienots, tāpēc lugai pietrūkst žanriski monolītas struktūras²). Bet, kad autors lugu nosauc vienkārši par «lugu», kā to, piemēram, bieži dara G. Priede, tad rodas jautājums, vai šajos gadījumos jēdzienam «luga» ir kāda šaurāka nozīme, tāpat kā apzīmējumam «drāma» ir šaurāka nozīme attiecībā pret plašāko jēdzienu «drāma». Varbūt arī apzīmējums «luga», tāpat kā P. Putniņam apzīmējums «tautas luga» («Paši

¹ Sk.: Kalniņš J. Satīras asajā gaismā. — R., 1957.

² Vārdaune Dz. Dramaturģija. — Grām.: Zanrs un kanons. R., 1977, 306. lpp.

pūta, paši dega»), dod kādu mājienu žanriskās interpretācijas virzienā? Tas paliek autora un režisora ziņā.¹

P. Putniņš lugu «Pasaulīt, tu ļaužu ēka!» nosaucis par «nesteidzīgu norišu spēli iz tautas dzīves». Vai tā ir vairāk drāma vai komēdija? Lugas nosaukumam un žanriskajam raksturojumam ir komiska pieskaņa, arī personu vairums ir veidots komiskā aspektā. Taču centrālās personas — Agate un Antons — nav rādītas kā komiskas personas. Arī lugas caurviju darbībā, kas saistās ar centrālo personu attiecību risinājumu, nav īpašu komisku ievijumu. Lugas fināls, kas iziet ārpus šo attiecību loka un saistās ar Agates labestības veseļojošo ietekmi uz visu šo «sabiedrību» un autora domu par dāsnašas dvēseles cilvēku kā veselīgas, cilvēka cienīgas sadzīves pamatu, izskan nopietnā tonalitātē. Tomēr lugas kopskanējums, visa šī «pasaulīte», kuru piepilda šaursirdīgi ļaudis, pamatos vairāk atbilst nevis drāmas, bet komēdijas specifikai, jo dominē autora ironija par šo cilvēku pazemo morāli. Tātad tā ir humoristiska sadzīves ieražu komēdija, tāpat kā «tautas luga» «Paši pūta, paši dega».

Mūsdienu latviešu dramaturģijā manāma čehoviskā tēlojuma tradīcija — lugas pamatdoma izriet ne no asa vienlaidu konflikta norises, bet no visas lugas kā mozaikas kopējā skanējuma. Tā ir zināma vienpusība, jo dramaturģija pazīst arī lugas ar asu vienlaidu caurviju darbību, ar mērķtiecīgu cīņas līniju.

4. LIRIKAS PAVEIDI UN ZANRI

Lirikas dalījuma problēma. Vissarežģītākā ir bijusi un aizvien paliek lirikas klasifikācija. Vēsturiski tai bijušas daudzas formas un to apzīmētāji jēdzieni, kas jau sākotnēji atspoguļoja lirikas saistību gan ar mūziku, gan ar retoriku (deklamāciju). Pats lirikas vārds radies jau II gadsimtā pirms mūsu ēras un atgādina tās saistību ar mūziku, konkrēti — ar mūzikas instrumentu liru, ko izmantoja teksta pavadījumam. Taču termins «lirika» nebija pastāvīgs un noturīgs. Viduslaikos, piemēram, to nemaz nelietoja, bet pēc tam lietoja dažādās nozīmēs — gan sašaurinot līdz odas nozīmei, gan paplašinot tā, ka lirikā ietvēra arī satīru.

Mūsdienās apzīmējumam «lirika» sinonīmisks ir apzīmējums «dzeja», lai gan uz atsevišķiem paveidiem vairāk attiecina pirmo, piemēram, lirika šaurā nozīmē ir liriskā (subjektīvā) dzeja. Satīrisko dzeju nav pieņemts saukt par liriku, bet dabas dzeja tiek saukta arī par dabas liriku.

¹ *Bibers G. Gunāra Priedes dramaturģija. — R., 1978, 223. lpp.*

Epika un drāma atspoguļo sabiedrisko esamību individualizēti tipiskos ārējos tēlos, aiz kuriem aizslēpjas autora individualitāte, bet lirika atspoguļo sabiedrisko apziņu ar paša stāstītāja subjekta (lirikas varoņa) individualizāciju viņa runas veidā. Lirikas varonī transformētā veidā ieproģicējas autora individualitāte. Arī drāmā individualizācija notiek ar paša runātāja valodas palīdzību, taču drāmā atšķirībā no lirikas autors liek «individualizēties» katrai personai, pats palikdams «aiz kadra». Protams, jāredz arī tas, ka mūsdienās lirika bieži vairs nav tieša pašatklāsmē, bet ietver netiešus stāstītājus, dažādus viedokļus, atveidojot dažādas lomas un līdz ar to kļūstot daudzbalšīga vai arī «starpbalšīga» — kad autora balss saplūst ar kādas lomas balsi. Visos gadījumos lirikai raksturīga atklāsmē ar ekspresīvas, emocionālas runas palīdzību, bet epikā arī tad, kad tajā pārsvaru gūst paša stāstītāja individualizācija, pirmajā vietā tomēr paliek attēles, nevis ekspresijas funkcija. Tāpat tas ir arī drāmā.

Lirikai būtiska ir iekšējo procesu pašatklāsmē, bet attēlojošiem literatūras veidiem — epikai un drāmai — ārējā darbība, kas dod pašas īstenības procesu ilūziju. Lirisks sacerējums pārsvarā ir monoloģisks teksts, kurā attēlojas autora domu, jūtu un gribas procesi.

Jau Senajā Grieķijā radušās grūtības lirikas klasifikācijā saistījās galvenokārt ar to, ka satīriskā un didaktiskā, resp., etoloģiskā, dzeja nebija gluži ieskaitāma lirikā, bet arī epikā tās isās formas maz iederējās. Tāpēc satīrisko un didaktisko dzeju dažkārt izdalīja kā īpašu ceturto literatūras veidu.

Bez tam pastāv aprakstošā dzeja (dabas dzeja), kas pēc izveides metodes tuva episkajam tēlojumam, taču tai ir cita tematika. Tās risinājumam piemīt subjektivitāte — individuālā vai arī kolektīvā.

Simbolistu lirika dažiem literatūrteorētiķiem kļuva par pamatu atzinumam, ka lirika nav tik daudz pārdzīvojuma paudēja kā valodiskās jaunrades rezultāts, kur tieša emocionāla pašizpaušme aizstājama ar tādu objektīvu parādību subjektivizētu atveidi, kas jūtas simbolizē kā citas pasaules vērtību nojausmas. Sajā «izteiksmes dzejā» (pretstatā tiešajai pārdzīvojuma paudējai dzejai) par galveno «varoni» izvirzās metafora. Tā kļūst par dzejas karalieni. Pie tam metafora simbolistu lirikā bieži tiek izprasta kā tīri subjektīvs, tātad patvaļības neizslēdzošs parādību un jēdzienu satuvinājums, kas bieži izvēršas par tādu «sakarību» radišanu, kurām pietrūkst jebkāda pamata un atbilstības reālajā pasaulē. Līdz ar to, saprotams, šāda lirika nav pakļaujama ārpus subjekta esošām sadales kategorijām (B. Kroče).

Lirikas dalījuma mēģinājumi mūsdienās. Kā jau minēts, lirikai salīdzinājumā ar pārējiem literatūras veidiem iekšējais dalījums sagādājis sevišķi lielas grūtības. Turklāt epikā un drāmā varam

izdalīt noteiktus paveidus un paveidiem vēl nošķiras — žanrus, bet lirikā tāds noteikts divpakāpju dalījums vēsturiski nav izveidojies. Elēģijai vai odai, piemēram, trūkst vēsturisko žanrisko variantu klasifikācijas.

Par maz noderīgu atzīts lirikas tematiskais dalījums (sabiedriski politiskā, dabas, filozofiskā, intīmā u. c.), jo lirikā neraksta *par* jūtām un noskaņām, bet sniedz tās tiešajā izpausmē, kurā fokusejas viss cilvēks kā dažādu attiecību un «tēmu» kopums. Tāpēc ne bez pamata B. Saulītis par tā saukto dabas dzeju rakstīja, ka nav tādas tīras dabas dzejas, jo daba dzejā vienmēr kalpo kāda virsuzdevuma īstenojumam.

Dažkārt lirika ir tikusi dalīta tiešajā lirikā (tā sauktā liriskā dzeja, kurā atklājas paša autora subjektīvais pārdzīvojums) un pastarpinātajā, netiešajā lirikā, kas izmanto apraksta un vēstījuma elementus. G. Pospelovs liriku iedala pat piecos paveidos: meditativajā, meditātīvi tēlojošā, aprakstoši tēlojošā, «personāža» un vēstītājā lirikā. Gan pats G. Pospelovs, gan arī viņa skolnieks V. Haļizevs¹, starpformas atmetot, parasti operē ar trīsdalījumu: meditātīva, aprakstošā un vēstītāja lirika. Patiesībā tas ir dalījums pēc strukturāli valodiskā tēlojuma principa un vairāk iederas šās grāmatas pirmajā daļā, nevis otrajā, vēsturiskajā daļā, kur aplūkojami lirikas vēsturiskie varianti.

Meditātīvajā lirikā tiešā valodiskā pašizpausmē atklājas dzejnieka domas un jūtas, aprakstošajā lirikā šis process notiek pastarpināti — caur statisku ārējo parādību atveidi, bet vēstītājā lirikā — caur ārējo parādību atveidi to dinamikā. Pirmais lirikas veids tuvāks mūzikai, otrs — tēlotājam mākslām, trešais — literatūras pārējiem veidiem, kam ir ārējs sižets.

Kā meditātīvās lirikas paraugu var minēt V. Plūdoņa «Rezignāciju» («Ne domu, ne jūtu; Viss tukšs un salts...»), J. Poruka «Tēvijai», A. Griguļa «Tā bija». Meditātīvi tēlojošs dzejolis ir A. Griguļa «Divi soneti par jūru un mīlestību». Meditātīvā lirika tāpat balstās uz «es» runu, pārdomu, pašapceri.

Aprakstošā lirika balstās uz ārpasaules parādību atveidi, tajā pastiprinās attēles moments. Piemēram, F. Bārdas dzejolis «Druvā» («Ai, zeme kūpošā, tu brūnā mātes krūts!»), «Bērzi», «Vakars» u. c.

Vēstītājā lirikā vairāk ienāk objektīvās pasaules process, tāpēc te parasti veidojas arī ārējais sižets (J. Raiņa «Pazudušais dēls», «Zeltītas lapas», F. Bārdas dzejoļi, kuru pamatā personifikācija, — «Pelēkā audēja», «Mēnessmeitiņa» u. c., J. Sudrabkalna «Cilvēks ar stiklu», «Jaunā Ģertrūde zvana»).

¹ Хализев В. Е. Лирические произведения. — В кн.: Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Пospelова. М., 1976, с. 217—218.

Lirika paveidos būtu dalāma pēc tā, kas tai ir būtisks, — pēc tajā ietvertā pārdzīvojuma rakstura un tam atbilstošās izpausmes formas. Katrā liriskajā pārdzīvojumā, tāpat kā vispār mākslas tēlā, ir gan vispārīgais, gan arī vienreizīgais, individuālais, gan objektīvais, gan arī subjektīvais, gan racionālais, gan arī voluntatīvi emocionālais. Atsevišķos dzejoļos var būt uzsvērtā viena vai otra puse. Atkarībā no tā, kura puse vairāk akcentēta, liriku var dalīt subjektīvajā un objektīvajā. Šāds dalījums nestāv tālu no lirikas tematiskā dalījuma (intīmā un sabiedriskā), taču pamatos tas vairāk balstās uz lirikas varoņa iedabu. Dalījums pēc lirikas varoņa pozīcijas varētu pasargāt no aizvirzes vienkāršā aprakstā un vēstījumā. Dalot liriku subjektīvajā un objektīvajā, resp., individuālajā un sabiedriskajā (tāpat kā romantismu), pirmo dažkārt sauc arī par autora «es» liriku, par ekspresīvo, analītisko un filozofisko liriku, bet otro — arī par tēlotāju, gleznotāju liriku, par lomas liriku.

Taču arī šis iedalījums ir stipri relatīvs. Mūsdienu dzejas teorētiķi, šķirot lirikas varoni no dzejnieka kā konkrēta indivīda, vairs stingri neturas pie minētā divdalījuma, jo, lai gan individuālajā lirikā pārsvarā ir darbi ar autora «es» centrā, tomēr mūsdienās biežāk sastopamies ar zināmu lirikas varoņa «atsvešinātību» — arī autora «es» lielākā vai mazākā mērā ir dzejnieka personības transformācija, ieiešana lomās. Pašatklāsme bieži vienojas ar lomu vai otrādi — caur kādas lomas atveidi izpaužas paša dzejnieka pārdzīvojums (J. Raiņa «Kalnā kāpējs», J. Vanaga «Strēlnieka vēstule meitenei»).

G. Pospelova meditativā lirika tādā dalījumā nepieder vienīgi pie autora «es», pie *subjektīvās lirikas*. Tā var būt pārdoma par sabiedriskām parādībām un noskaņām (A. Griguļa «Tā bija»). Tās forma var būt iekšējā runa, monologs. Tā var būt emocionāla informācija par pārdzīvojumu, atveidojot tā norisi un ārējās pazīmes (J. Poruka «Pie loga ziemas nakti» un «Pie tava augstā, baltā loga»). Tas var būt arī kādam cilvēkam vai konkrētai vai abstraktai parādībai adresēts monologs (piemēram, J. Sudrabkalna veltījumi Klodijai).

Ir bijis arī lirikas dalījums jūtu un domu lirikā. Tā ungāru teorētiķis J. Barta īpaši izdala stihiskas emocionālas ekspresijas liriku un racionāli veidotu liriku (protams, J. Rainis tad vairāk pieder pie otrā veida, bet J. Poruks — pie pirmā). Šādā sakarā, kā jau minēts, vēl runā par tiešā pārdzīvojuma liriku un izteiksmes liriku.

Mūsdienu latviešu lirikas žanriski stilistisko raksturojumu sniegusi M. Kalve apcerē «Par žanriem lirikā». Atzīmējusi, ka «visi līdzšinējie lirikas iedalījumi žanros ir apstrīdami un problemātiski»¹,

¹ Kalve M. Par žanriem lirikā. — Grām.: Zanrs un kanons. R., 1977, 15. lpp.

autore norāda, cik neprecīzs ir lirikas dalījums pēc tematikas un cik nepilnīgs — pēc tradicionālajām «stila un mākslinieciskajām īpatnībām» («romances, eļēģijas, idilles, odas...»¹). Autore pamatoti norāda, ka «runāt par žanriskajām iezīmēm septiņdesmito gadu latviešu padomju lirikā lielā mērā nozīmē runāt par tās stilu un kompozīciju»², citiem vārdiem — runāt par «žanra un stila attieksmēm»³. Svarīgs šai sakarā ir arī žanra un metodes savstarpējo attiecību jautājums.

Grāmatā «Jaunākās latviešu padomju dzejas apcirkņos» (1975) M. Kalve min šādus stilus: lirisko, himnisko un rotaļīgo. Blakus tiem autore runā arī par reālistisko un romantisko stilu, par publicistisku, analītisku, asociatīvu, satīrisku, gleznojošu un citiem stiliem. Liriskajā stilā autore vēl izšķir konkrētas vai abstraktas ievirzes stilu. Šie stili zināmā mērā saistās arī ar lirikas žanriskajām iezīmēm, vismaz daļa no šīm stila tendencēm pieteic sevi arī žanra plāksnē. Piemēram, liriskais stils saistās ar lirisku dzejoli kā žanra kategoriju, himniskais stils — ar himnisko dzeju, satīriskais stils — ar satīrisku dzeju.

Tāpat tipoloģiski teorētiskajā aspektā ir mēģināts liriku šķirot no dažādiem viedokļiem. Literatūrteorijas mācību grāmatās atrodam gan lirikas tematisko dalījumu, gan arī tās dalījumu pēc tradicionālajām pārdzīvojuma un stila formām (oda, eļēģija utt.). Šie divi viedokļi nav neapvienojami. Tieši to apvienojums, tāpat kā objekta un subjekta vienība mākslā vispār, ļauj tuvoties šīs problēmas atrisinājumam (piemēram, eļēģiska un himniska mīlas dzeja, bet ne satīriskā).⁴ Citādi jāpievienojas G. Pospelovam, kurš savā grāmatā «Lirika», runādams par lirikas klasifikāciju, ir gaužām noraizējies par to, «cik maz vēl izstrādāti, cik neattīstīti pagaidām pie mums šie principi».⁵

Sakarā ar G. Pospelova jaunieviesumu literatūras žanriskajā klasifikācijā — ar tās dalījumu no vēsturiskās problemātikas, no vēsturiskā satura viedokļa — arī lirika tiek pakļauta dalījumam četrās grupās: mitoloģiskā, nacionāli vēsturiskā, «etoloģiskā» un romāniskā lirika. Šis žanriskais dalījums krustojas ar lirikas dalījumu paveidos kā strukturālajos tipos.⁶

¹ Kalve M. Par žanriem lirikā. — Grām.: Žanrs un kanons. R., 1977, 16. lpp.

² Turpat, 17. lpp.

³ Turpat.

⁴ Par to sk.: Valeinis V. Ievads literatūras zinātnē. — R., 1978, 173.—174. lpp.

⁵ Пospelов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976, с. 205.

⁶ Turpat, 206. lpp.

Līdz rakstītajai lirikai pastāvēja tautasdziesmas. Starp tautasdziesmām senākās bija *mitoloģiskās*, kuru rašanās un pastāvēšana balstījās uz mitoloģisko pasaules uzskatu.

Senajā Grieķijā agri parādījās arī elēģiski distihi ar heroisku saturu (Tirtajs), citiem vārdiem, *nacionāli vēsturiskā lirika*. Tai pievienojās arī epinīkijas — dziesmas par uzvaru (Pindars).

Senajā Grieķijā elēģiskajos distihos sāka ietvert arī sociālu, morālu un filozofisku saturu. Šos distihus var pieskaitīt *etoloģiskajiem žanriem*. Blakus elēģijām pie etoloģiskās lirikas piederēja arī satīriski dzejoļi (Arhiloha jambi) un fabulas. Romā etoloģiska rakstura odas sacerēja Horācijs, kurš tajās ietvēra skumjas par veco tikumu izzušanu.

Sengrieķu literatūrā aizsākās arī *romāniskā lirika* — Sapfo un Alkaja mīlas dzeja un Anakreonta ironiski rotaļīgā pārdomu dzeja. Romā šo žanru pārstāvēja Katullus un Propercijs, bet viduslaikos — trubadūru kanconas un pastorāles, vēlāk — Dante un Petrarka, vēl vēlāk — Sekspira soneti, A. Puškina mīlas lirika, A. Bloka «Dzejoļi par Daiļo Dāmu», latviešu dzejā — J. Sudrabkalna, J. Ziemeļnieka un citu autoru mīlas lirika.

Klasicismā romāniskie žanri neguva plašāku attīstību, toties attīstījās etoloģiska rakstura odas (F. Malerbs, krievu klasicismā — M. Lomonosovs), elēģijas, satīras (M. Renjē, A. Sumarokovs).

Nacionāli vēsturiskā tematika pastiprinājās XIX gadsimta pirmajos gadu desmitos. Cīņā pret privileģētajām šķirām radās politiskas dziesmas, odas, himnas (Francijā — R. de Lila «Himna brīvībai» un «Marseljēza», V. Igo «Himna», Anglijā — T. Mūra «Irijas melodijas», Dž. Bairona politiskie dzejoļi, Krievijā — A. Puškina, K. Riļejeva dzejoļi, Vācijā — H. Heines «Silēzijas audēji» un «Grenadierī», latviešu lirikā — J. Raiņa 1905. gada dzeja).

Līdztekus revolucionārajai dzejai attīstījās politiska satīra (P. Beranzē, H. Heine, piem., viņa «Vāczeme»). Etoloģiskas tendences izpaudās arī idilliskajos un elēģiskajos dzejoļos (V. Zukovskis, V. Verharns, XX gs. — S. Jeseņins, latviešu XX gs. dzejā — K. Skalbe).

Eiropas lirikā XIX un XX gadsimtā tālāku attīstību piedzīvo romāniskie žanri. Blakus nozīmīgiem darbiem mīlas lirikā sakuplo filozofisku pārdomu lirika (M. Ļermontovs, A. Bloks, J. Rainis).

Lirikas žanru vēstures pārskatā vēl nav minēta dabas lirika, kas pastāv jau kopš senatnes. Daļēji tā ietveras idillēs, bet pēc satura var piederēt pie katras žanru grupas, piemēram, patriotiskā dabas dzeja pieder pie nacionāli vēsturiskās grupas, bet pastorālā mīlas lirika, kas parasti ir dabas un mīlas lirikas sintēze, pieder pie romāniskās grupas. Dabas lirika var būt filozofiska un piederēt pie romāniskās grupas. Var būt arī dabas tēlojums ar sadzīves kolorītu (tā sauktā žanra lirika), kas pieder pie etoloģiskās grupas. Tā,

piemēram, Aspazijas «Dzimtene» («Kā savu dzimteni lai tēloju...») kā spilgts patriotiskās dabas lirikas paraugs pieder pie nacionāli vēsturiskās grupas, bet «Mēness starus stīgo», tāpat filozofiskās alegorijas «Briesmās un skaistumā» un «Tu baltā jūra, vai dzirdi?» — pie romāniskās grupas. Vairāk sadzīvisks kolorīts piemīt R. Blaumaņa dzejolim «Ziema», tāpēc tas ierindojas etoloģiskajā grupā.

Tāpat teorētiski tipoloģiskā ziņā liriku var iedalīt pēc tematikas — sabiedriski politiskajā, dabas, intīmajā un filozofiskajā lirikā (taču tematiskais dalījums, kā jau teikts, tiek apstrīdēts), var to iedalīt arī pēc «dažādām valodas funkcijām, kas saistītas ar īpašiem atveidojamā priekšmeta aspektiem,»¹ — meditativā, meditativi tēlojošā, aprakstoši tēlojošā, personāža un vēstījuma lirikā.

Pirmā un otrā teorētiski tipoloģiskā dalījuma rezultātā radušās nošķiras varētu saukt par paveidiem. Turpretī tādas formas, kas radušās vēsturiski, saucamas par žanriem. Uz robežas starp teorētiski tipoloģisko un vēsturisko dalījumu paliek oda, elēģija un satīra, jo šajās formās, no vienas puses, katrā ietveras «uz visiem laikiem» noteikts pārdzīvojums (odā — slavinājums, elēģijā — skumjas, satīrā — izsmieklis), no otras puses — tās ir vēsturiski veidojušās un mainījušās formas, piemēram, elēģija Senajā Grieķijā varēja būt ar dažādu saturu un pārdzīvojumu. Sākumā elēģija tīri formāli bija sacerējums elēģiskā distiha pantmērā, un tikai vēlāk tā stabilizējās kā skumju un grūtsirdības paudējs dzejolis, kas sacerēts jebkurā strofā un ritmā. Tāpat arī odām vēsturiski bijis dažāds raksturs — tajās ietvērās gan varoņdarbu slavinājums, gan arī pārdomas par valsts iekārtu vai dabas varenumu.

Tādējādi odas, elēģijas un satīras (arī idilles, epigrammas, velījumi) katrā laikmetā, tas ir, katrā literatūras attīstības stadijā (resp., katrā mākslinieciskajā sistēmā), iegūst savu vēsturisko variantu: ir antīkā elēģija, ir renesanses, sentimentālisma, romantisma utt. elēģija, pie tam arī viena laikmeta vai virziena elēģijai var būt savas nošķiras — tā var būt romāniska, etoloģiska vai vēl citāda. Tāpat renesanses laika romāniskā elēģija ir noteikts elēģijas vēsturiskais tips — žanra forma.

Tāpat, ja elēģiju skata vispār kā skumju paudēju dzejoli, to var saukt par paveidu (tāpat odu, satīru un citas formas), turpretī tad, ja elēģiju skata vēsturiskā kontekstā, tā iegūst dažādus žanriskos apzīmējumus.

* * *

Literatūras veidu iekšējā tipoloģija pieļauj lielu dažādību, elastību un «starpveidu» un «starpžanru» pastāvēšanu. To nav iespējams pakļaut kādai viena viedokļa sistēmai. Literatūras paveidi un

¹ Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976, с. 206.

žanri sadalījušies vēsturiski «stihiski» un vienmēr dalīsies un mainīsies, nepakļaujoties nekādam vienam dalījuma pamatam («*fundamentum divisionis*»).

Literatūras klasifikācijas veidos, paveidos un žanros, atklājot tipiskākās cilvēces vēsturē izveidojušās literārās formas kā īstenības atveides līdzekļus, palīdz veidot jēdzienisko aparātu, kas kalpo vairāk vai mazāk viennozīmīgam dažādu līdzīgu literārā procesa parādību raksturojumam. Zanriskās piederības noteikšanai nozīme ir arī atsevišķa daiļdarba interpretācijā (un, ja tā ir luga, tad arī inscenēšanā).

Zanru mainīgās un nemainīgās īpašības to saistībā ar vēsturiskajiem apstākļiem un literārajiem virzieniem ir plašs un literatūras attīstības specifikai atbilstošs svarīgs izpētes lauks (tāpat kā literāro stilu evolūcija saistībā ar žanriem, virzieniem un rakstnieku individualitātēm).

IV. DAIĻRADES METODES, MĀKSLINIECISKĀS SISTĒMAS UN LITERĀRIE VIRZIENI

1. PAR JĒDZIENIEM

Līdz šim aplūkotie žanri pieder pie vienas literatūras attīstības vēsturisko formu grupas, ko apskata žanru teorija — «žanroloģija» (veidi, paveidi, žanri). Tā veidojas uz daiļdarbu salīdzinājuma un tipoloģizējuma, resp., to klasifikācijas, pamata.

Otra kategoriju grupa veidojas uz rakstnieku daiļrades vienādo īpatnību pamata un aptver tādus jēdzienus kā metode, mākslinieciskā sistēma, literārs virziens, literārs stils. Šo grupu nosacīti varētu saukt par metodoloģisko grupu. Nosacīti tāpēc, ka te ne viss tieši pakļaujas metodes jautājumiem, piemēram, stils ir gan saistīts ar metodi, bet patiesībā tas nostājas uz robežas starp pirmo un otru grupu un liek risināt vienotas žanriski stilistiskas problēmas. Nozīme šo problēmu risinājumā ir arī tai formu virknei, kas pakārtojas patosa jēdzienam (cildens, traģisks, dramatisks, komisks utt.).

Daiļrades metodes jēdziens, tā izpratnes vēsture. Vispār par metodi (gr. *methodos* — pētījums) sauc izpētes veidu, pieeju pētījamām parādībām, pētīšanas principus. Marksistiskās zinātnes pamatā ir dialektiskā materiālisma metode. Tā ir konsekventi zinātniska īstenības izpētes un tās pārveides metode.

Jautājums par metodi daiļradē radās tikai XX gadsimta divdesmito gadu beigās padomju literatūrzinātnē. Tas pievienojās tādiem tuviem jēdzieniem kā virziens un stils, ar kuriem līdz tam

apzīmēja kustības, strāvojumus un tendences literatūras procesā. Vienprātības par jēdziena «daiļrades metode» nozīmi un lietojumu nebija ne tā rašanās laikā, ne arī vēlāk, līdz pat mūsu dienām.

Sākumā daiļrades metodes izpratnei bija vispārfilozofiska ievirze. Tāpat kā filozofijā atbilstoši pasaules uzskatam tika nošķirtas divas pretējas metodes — reālisms kā materialistiskā pasaules uzskata izpausme un romantisms kā ideālistiskā pasaules uzskata izpausme.¹ Līdz ar to reālistiskā metode tika izprasta kā reālās īstenības atspoguļotāja tai piemītošajās objektīvajās likumsakarībās. Reālismā dzīves izziņas rezultāti ar savu objektīvo patiesīgumu var pavērsties pat pret rakstnieka subjektīvajiem teorētiskajiem uzskatiem. Reālisms tika uzskatīts par īsto, objektīvo daiļrades metodi, kas raksturīga katrai īstai mākslai kopš tās sākumiem. Visa pārējā māksla, kas neatbilst reālisma prasībām, tika uzlūkota par nepilnvērtīgu, antireālistisku.

Šī nostādne sevišķi pastiprinājās pēc Lielā Tēvijas kara līdz piecdesmito gadu otrajai pusei, precīzāk — līdz 1957. gadam, kad diskusijas² rezultātā šī nostādne tika sagrauta, pierādot, ka arī nereālistiskajām (ne vairs «antireālistiskajām») tēlojuma formām, kas pastāvējušas antīkajā literatūrā, klasicismā, romantismā un citur, ir bijusi liela nozīme cilvēces mākslas vēsturē. Bez tam diskusijā tika izteikta doma, ka arī reālisma nozīme nav ierobežojama vienīgi izziņas plāksnē. Arī reālismā, tāpat kā visā daiļradē, jārespektē pārveides moments, autora aktīvā iestāšanās par kādām vērtībām, viņa estētiskie ideāli. Citiem vārdiem, tika akcentēts aksioloģiskais moments.

Taču vēl sešdesmitajos gados sīkstī turas uzskats par reālismu vienīgi kā izzinātāju un objektīvās paškustības pasīvu atveidotāju. Atveidojot lietu paškustību, reālisms it kā kļūstot par spēku, kas runā pretī pat pašam reālistam. Iznāk, ka autors paļauj vaļu tādām dēšanām, ar ko pats vairs netiek galā. Bet vai autora aktīvā attieksme pret dzīvi neko nenosaka? Tāpat kā daiļdarba saturs un forma konkrētā darbā nav nošķirami viens no otra un pretstatāmi, arī metode prasa nenoskirt objektīvo pusi no subjektīvās. Rakstnieks nav ārpus tā, ko viņš radījis, ārpus savas vērojoši vērtējošas attieksmes. Cita lieta, protams, kāda virzība ir tam, ko viņš radījis, — vai tas atbilst sabiedrības progresīvajām tendencēm vai runā tām pretī.

Atšķirībā no stāvokļa zinātnē mākslas izziņošā funkcija reizē ir arī tās pārveidojošā funkcija. Mākslā izziņa vienlaikus ir arī šīs izziņas radoša realizācija, jo pats mākslinieciskās radīšanas akts vienmēr ir pabeigts kā vesela gnozeoloģiski aksioloģiska vienība.

¹ Sk.: *Фадеев А. А. За тридцать лет.* — М., 1957, с. 67.

² Diskusijas materiāli iznāca grāmatā «Проблемы реализма» (М., 1959).

Daiļrades metodes izpratne mūsdienās. Parasti sakām, ka daiļrades metodi nosaka rakstnieka attieksme pret dzīvi, bet attieksmi pret dzīvi — viņa pasaules uzskats. (Kādreiz, divdesmitajos gados, metodi pat vienādoja ar pasaules uzskatu.) Protams, pasaules uzskats nosaka rīcību, bet mūsdienās pie tāda skaidrojuma palikt nevaram, jo tas neuzrāda daiļrades metodei būtisko, estētiski specifisko. Pasaules uzskats un attieksme pret īstenību nosaka ne tikai māksliniecisko izziņu, bet katru izziņu. Bet kas ir tas īpatnējais, kas raksturīgs radošās personības attieksmei pret īstenību? Savā laikā jautājumu par mākslas estētisko attieksmi pret īstenību izvirzīja N. Cerniņevskis. Mūsdienās, skaidrojot metodes jēdzienu, ne mazāk svarīgi ir noskaidrot pašas radošās personības estētisko attieksmi pret īstenību.

Lai izprastu daiļrades metodi, svarīgi ir ievērot pašas mākslas radošo iedabu. Vide veido cilvēku, bet cilvēks pārveido vidi, un kopumā rodas radoša to «savienība», kurai ir bezgala daudz izpausmes veidu. Vide, apstākļi ir ne tikai fiziski, bet arī garīgi — attiecības ar citiem cilvēkiem. Visu uztvērto cilvēks apziņā pārstrādā un izstrādā savu attieksmi pret apkārtējo pasauli. Jo vairāk tas notiek jaunradē, arī tādā jaunrades formā kā daiļrade, kur objektīvo dotumu subjektīvas pārstrādāšanas process ved pie jaunu, pasaulē vēl nebijušu vērtību radīšanas. Līdz ar to arī pats radīšanas process kā īpašs maiņas un apmaiņas process iegūst relatīvi patstāvīgu nozīmi. Cilvēks tajā pārdzīvo savu radošo pašvērtību. Estētiski radošā darbība var ietverties kustībās (deja), skaņās (dziesma, vispār mūzika), runā (dzeja), krāsās (glezniecība) utt.

Daiļrades procesā tapušās vērtības citi cilvēki uztver ar patiku vai nepatiku. Sākas daiļrades rezultāta vērtējoša apguve. Tā kā saskare ar daiļrades rezultātu vienmēr ir tieša un emocionāla, tāpat kā mākslinieka saskare ar vidi, tas nosaka individuālas atšķirības daiļdarba uztvērumā. Individuālās īpatnības un atšķirības konsolidējas dažādu sabiedrības grupu attieksmē pret daiļdarbu. Mākslas darbs sāk savu diferencēto dzīvi sabiedrībā, kritikā.

Tādējādi tie īstenības tiešās uztveres principi, kas vadījuši mākslinieku radīšanas procesā, pēc daiļdarba tapšanas it kā sabalsojas ar daiļrades rezultāta apguves īpatnībām. Daiļdarbu uztvere balstās uz radoši vērtējošu saskari ar jaunradīto vērtību pasauli.

Principus, no kā vadās mākslinieks, pārradot dzīves saturu par mākslas saturu, sauc par daiļrades metodi.

Metodi nosaka gan objektīvā puse — tēlojamās parādības, gan arī subjektīvā puse — paša tēlotāja individualitāte. Tēlojamās parādības, protams, neņem bez atlases, tās vienmēr atbilst tiešās, emocionāli konkrētās uztveres īpatnībām, citiem vārdiem, estētiskās uztveres, mākslinieciskās uztveres specifikai. Tātad mākslinieks uzņem un patur savā redzeslokā, savā apziņā ne visu, bet tikai to,

kas atbilst viņa mākslinieciskiem nolūkiem. Un tas, kas atbilst, radot rezonansi mākslinieka dvēselē, nosaka arī tā apguves veidu, principu. Tāda ir objekta un subjekta sakaru dialektika daiļrades procesā. Un no tā izriet arī daiļrades metodes raksturs.

No objektīvajiem faktoriem daiļrades metodi var nosacīt katra dabas un sabiedrības parādība, kurai piemīt kāda īpašība, kāda likumsakarība, kas mākslinieku iedvesmo un pacilā.

Cilvēks ir sociālo attiecību kopums. Rakstnieks te nav izņēmums. Rakstnieka apziņu veido kādā noteiktā laikā un noteiktā sabiedrības daļā pastāvošās attiecības. Spilgts piemērs tam, kā caur sava laika cilvēku attiecībām izprast literatūras īpatnības, var būt A. Upīša grāmatas «Latviešu literatūra» ievadā raksturotās sabiedriskās attiecības un to izpausmes formas sadzīvē XIX gadsimta beigās. «Līdz ar vīzēm un pašauztām jakām pamazām pazuda arī vecā patriarhālā lauku sadzīves idille, kur saimnieks bija tētiņš saviem gājējiem, bet kalpi un kalpones viņa dēli un meitas,»¹ — ar tādu un līdzīgu gleznainu konkrētību A. Upīts kā rakstnieks un reizē zinātnieks rāda dzīvās ainās tās attiecības, kas ne tikai veido rakstnieka apziņu, bet arī ir galvenais izziņas un attēles priekšmets viņa daiļradē.

Rakstnieka apziņas darbību daiļrades procesā nosaka ne tikai vēsturiski un sociāli nosacītās attiecības sabiedrībā, bet arī pati mākslinieciskās jaunrades specifika. Mākslā, tāpat kā visās citās sabiedriskās apziņas formās, izstrādājas savas metodes, kas no metodēm citās nozarēs atšķiras gan ar priekšmeta, gan uzdevuma specifiku. Māksla dzīvi atspoguļo pašas dzīves formās — juteklisko sajūtu uztveres formās. Tas arī ir mākslinieciskā atspoguļojuma galvenais princips. To papildina mākslas uzdevums veidot aktīvu, radošu attieksmi pret dzīvi. Šo uzdevumu veic arī publicistika. Atšķirībā no tās māksla šo uzdevumu veic, veidojot cilvēku uztveres kultūru, citiem vārdiem, izkopjot jūtu kultūru.

Starp subjektīvajiem faktoriem, kas ietveras rakstnieka pasaules uzskatā (kurā savijas gan politiskie, gan filozofiskie, gan ētiskie uzskati un ieskati), nozīmīga vieta ir estētiskajiem uzskatiem. Taču arī tie nav tiešie metodes noteicēji, jo tie ir teorētiski, bet mākslinieciskā radošā darbība ir jutekliski konkrēta, tēlaina. Tāpēc, nosakot metodi, vienmēr jāredz, kā estētiskais ideāls ietveras pašā tēlojumā, kā ideāls realizējas daiļrades procesā.

Patiesībā katra dzīves parādība, tēma un saturs, lai tas kļūtu par mākslas saturu, ir jāpārrada, jāapgūst ar daiļrades metodes palīdzību. Tas nozīmē, ka viss jātēlo pārliecinoties, ticamās, patiesās, ar sajūtām uztveramās dzīves formās (tiešās vai mazāk tiešās — nosacītās) un pirmām kārtām dzīvei raksturīgās cilvēku attiecībās,

¹ Upīts A. Latviešu literatūra: Pirmā daļa (1885—1905). — R., 1951, 16. lpp.

kas vienmēr detaliski konkretizējas rīcībā, žestos, valodā, pie tam tā, ka tās caurstrāvo autora vērtējošā attieksme.

Atveidojot attiecības, rakstnieks atveido (tiešāk vai nosacītāk) sociāli raksturīgo un nozīmīgo. Tas paliek spēkā arī dabas tēlojumos, jo arī tur izpaužas cilvēka (tas var būt autors vai cita persona) kā «sociālu attiecību kopuma» skatījums. Liriskā dzīves raksturīgums — vairāk sociālā vai vairāk psiholoģiskā pavērsienā — ietveras pārdzīvojumā, noskaņā, domāšanas veidā, epikā un drāmā tas atklājas raksturu un apstākļu mijiedarbē.

Dzīves īstenībai daiļrades procesa rezultātā pārtopot par mākslas īstenību, starp tām nerodas ārējā sakritība — oriģināla un kopijas sakritība. Taču iekšējai atbilstībai jābūt. Tās nav tad, ja mākslas darbā pietrūkst raksturu un attiecību patiesīguma. Tā kā dzīvē esošais raksturīgums radīšanas procesā pārtop par mākslas saturu, par mākslinieciski transformētu raksturīgumu, tad, runājot par daiļrades metodi, pirmām kārtām jātiek skaidrībā par to, kādas attiecības ir starp raksturīgumu mākslā un raksturīgumu dzīvē.

Īpatnības attiecībās starp dzīvi un mākslu ir tajos daiļdarbos, kuros nav tēlota vēsturiski konkrēta īstenība, piemēram, simboliskajos darbos. Atšķirībā no vēsturiski konkrētā patiesīguma šeit patiesīgums ir vairāk vispārināts, universāls, visu cilvēci aptverošs (piemēram, daiļdarbos, kuru pamatā ir mīti). Šie darbi var paust vai nu visas cilvēces centienus un sapņus (folklorā), vai arī būt šķiriski ierobežoti.

Raksturīgums, patiesīgums tādā var būt laikmetiski vairāk norobežots vai universālāks. Spilgti tas redzams, ja salīdzina reālista A. Upīša prozas un dramaturģijas vēsturisko konkrētību ar J. Raiņa romantisko drāmu simbolisko ģeneralizāciju. Politiskajā, vispārīdoloģiskajā sociālu parādību izpratnē abi rakstnieki ir sociālisti, un tas nosaka viņu daiļrades kopīgo laikmetisko virzību. Viņu daiļrades metode balstās uz to, bet nevienādojas. Kā mākslinieki viņi atšķiras ar savu estētisko koncepciju un daiļrades metodi. Pamatos pasaules uzskats, kurā ietilpst politiskie, filozofiskie, ētiskie, estētiskie un citi uzskati, saistīts ar daiļrades metodi, tāpēc viss, ko rakstnieks rada, saskan ar kādu daļu no viņa uzskatiem un nevar būt tā, kā trīsdesmitajos gados apgalvoja daži teorētiķi, tā sauktie «voprekisti» (вопреки — pretēji, par spīti, neraugoties uz), proti, ka izcils reālists un tautisks rakstnieks var radīt darbu, kas atklāj dzīves patiesību, neraugoties uz autora maldīgo pasaules uzskatu (L. Tolstojs). Daiļrades saturs, daiļrades metode nevar būt ārpus pasaules uzskata, jautājums ir tikai tāds, kā metode saistās ar pasaules uzskatu, kas, protams, var būt pretrunīgs un ar to darīt pretrunīgu arī daiļrades saturu.

Ievērojot teikto, *daiļrades metodi varētu raksturot kā tādu dzīves jutekliski konkrētas uztveres un attēles principu, kas izveidojies kā*

vēsturiskā likumsakarība un kļūvis par radošas praktiski garīgas darbības tipu.

Mākslinieciskās sistēmas jēdziens. Jaunākajā literatūrzinātnē izvirzītais sistēmiskuma princips attiecināms ne tikai uz daiļdarbu, bet arī uz rakstnieka daiļrades un literārā procesa parādību izpratni un analīzi. Tādas kategorijas kā daiļrades metode, stils un literārs virziens apzīmē tikai daļu no tām parādībām, kas ir katra laikmeta literatūrā, katrā literatūras attīstības stadijā. Bet katrā laikmetā atbilstoši sabiedriskās domāšanas tipam izveidojas sava mākslinieciskās domāšanas un tēlošanas sistēma, kas aptver visus mākslas veidus un raksturo laikmeta māksliniecisko kopainu. Tās apzīmēšanai jaunākā literatūrzinātne lieto jēdzienu «mākslinieciskā sistēma».¹

Katras sistēmas kodolā, pamatos ir kāda noteikta daiļrades metode, kas nosaka sistēmas satura virzību, žanriski stilistisko sazarojumu un formas elementu izlietojuma īpatnības. *Satura organizēšanas principu kā dzīves mākslinieciskā atspoguļojuma principu saucot par metodi, formas vienojošo, organizējošo principu parasti sauc par daiļdarba stilu.* Metode un stils daiļdarba rašanās procesā vienojas un arī pašā vēsturiskajā mākslas procesā vienojoties veido savam laikam atbilstošu māksliniecisku sistēmu. Stili vairāk raksturo mākslinieciskās sistēmas daudzveidību, turpretī metode — vienotību.

Kā noteiktas un spilgtas, visas mākslas aptverošas mākslinieciskās sistēmas, kas balstījās nevis uz kādu noteiktu programmatisku virzienu, bet uz visu sava laika domāšanas veidu, var minēt antīko un renesanses sistēmu (lai gan par noteiktiem virzieniem šajos laikmetos nemēdz runāt).

Tāpat mākslinieciskā sistēma ir plašāka vēsturiski konkrētā literatūras attīstības forma nekā virziens, jo tajā ietveras visu mākslu īpatnības noteiktā laikmetā un tai ir cieša saistība ar sava laika sabiedriskās apziņas formām. Līdz ar to tādas mākslai svarīgas sabiedriskas kategorijas kā tās šķiriskums, partejiskums, tautiskums organiskāk iesaistās mākslas specifikas izpratnē. Dziļāks top arī cēloņsakarību skaidrojums gan virzienu, stilu un žanru sakarībām vienas sistēmas ietvaros, gan arī to maiņai sakarā ar māksliniecisko sistēmu maiņu.

Literārs virziens. Mākslinieciskās sistēmas ietvaros var pastāvēt dažādi idejiski estētiski strāvājumi. Tos sauc par virzieniem. Tā, piemēram, romantisma mākslinieciskajā sistēmā pastāv divi vir-

¹ Поспелов Г. Н. Стили, художественные системы и литературные течения. — В кн.: Поспелов Г. Н. Теория литературы. М., 1978; Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. — М., 1978. Pastāv arī tāds pieņēmums, ka visaptverošākais jēdziens ir virziens. Sk.: Наливайко Д. Искусство, направления, течения, стили. — Киев, 1981.

zieni — progresīvais un regresīvais (vai konservatīvais). Sie virzieni romantismā parādījās jau pašā sākumā un dažādu tautu literatūrās ieguva atšķirīgu vēsturiski konkrētu izpausmi. Latviešu literatūrā progresīvā romantisma pirmā spilgtākā izpausme ir tā sauktais tautiskais romantisms XIX gadsimta septiņdesmitajos gados. Regresīvs bija tā sauktais pseidotautiskais romantisms, kas estētiskos ideālus saistīja ar pagātni.

Arī citās mākslinieciskajās sistēmās pastāvēja dažādi idejiski estētiskie virzieni. Tā, piemēram, apgaismes mākslinieciskā sistēma tāpat dalās divos virzienos: apgaismes reālismā un sentimentālismā.

Kritizētāja reālisma sistēmā krievu literatūrzinātnē tāpat mēdz izdalīt divus virzienus. Vienā uzsvars likts uz cilvēku sociālajām attiecībām (N. Gogolis, M. Saltikovs-Ščedrins), otrā — uz indivīda psiholoģiju, uz atsevišķa cilvēka iekšējo pasauli (I. Turgeņevs, Ļ. Tolstojs).

Bez tam krievu un vairāku citu tautu literatūrzinātnē pastāv jēdziens *literārā strāva*. Ar to apzīmē literāru kustību ar sociāli ideoloģisku ievirzi. Latviešu literatūrzinātnē strāvas kā mākslinieciskas kustības jēdziens nav ieviesies.

2. MĀKSLINIECISKĀS SISTĒMAS EIROPAS LITERĀTŪRU ATTĪSTĪBAS AGRĀKAJĀS STADIJĀS

Daži ievadjautājumi. Eiropas tautu literatūras savā vēsturiskajā attīstībā iziet cauri vairākiem attīstības laikmetiem. Daži literatūrteorētiķi tos sauc par literatūras attīstības stadijām¹, citi — par literatūras mākslinieciskajām sistēmām². Otrs apzīmējums pievērš uzmanību tam, kas raksturīgs literatūrai tās saistībā ar citām mākslām.

Katra nacionālā literatūra, protams, attīstās saskaņā ar savām īpašām vēstures likumsakarībām, savā veidā ejot visas cilvēces mākslas attīstības gaitu. Stadijas un virzieni katras nacionālās literatūras attīstībā nerodas vienīgi no citu literatūru ietekmes, bet pirmām kārtām uz savas nacionālās sabiedriskās dzīves, tās attīstības pamata. Līdz ar to nacionālās literatūras analogas stadijas piedzīvo hronoloģiski dažādos periodos un šīs stadijas izpaužas dažādās nacionāli atšķirīgās formās. Zināma sasaukšanās starp šiem periodiem pastāv tāpēc, ka tiem ir apmēram vienāda sociālā bāze un tai

¹ Введение в литературоведение / Под ред. Г. Н. Поспелова. — М., 1976.

² Sk.: Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978, с. 306; Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. — М., 1978.

atbilstošas sabiedriskās apziņas formas, to sistēma, citiem vārdiem — līdzība cilvēku attiecībās un domāšanas veidā, kas pamato zināmu līdzību arī mākslinieciskajā domāšanā un līdz ar to zināmu vienādību daiļrades metodēs un to vēsturiskās realizēšanās formās, laikmetiem atbilstošu māksliniecisko sistēmu pastāvēšanu.

Katras mākslinieciskās sistēmas pamatā, kā teikts, ir noteikta daiļrades metode, kas savukārt sakņojas īpašā laikmetam raksturīgā indivīda un sabiedrības attieksmju veidā.

Antīkā mākslinieciskā sistēma. I. Volkovs visas mākslinieciskās sistēmas līdz romantismam (tas ir, līdz XVIII gadsimta beigām) sauc par universālām mākslinieciskām sistēmām, jo tajās cilvēks rādīts kā cilvēks vispār, bez sociāli vēsturiskās determinācijas. Citiem vārdiem, par universāliem dzīves mākslinieciskā atspoguļojuma principiem zinātnieks sauc visus tos principus, kuri cilvēku dzīvei raksturīgo skata kā no laika gala dotu (dieva vai dabas dotu) un tādu, kas var pastāvēt visos laikos un visās vietās.

Antīkie rakstnieki vēl nespēja ietiekties pasaules, dzīves patiesajās likumsakarībās, tāpēc tās izprata kā pārdabisku spēku — mītu darbības rezultātu. Mitoloģiskais pasaules uzskats neļāva antīkajiem rakstniekiem attēlot reālās dzīves cēloņsakarības.¹ Tā ir viņu daiļrades galvenā atšķirība no citu, vēlāko laikmetu rakstniekiem.

Tā kā viņi cilvēkus rādīja bez dziļākas raksturu individualizācijas un apstākļu konkretizācijas, tas ir, kā cilvēkus vispār, šo māksliniecisko sistēmu I. Volkovs ieteic saukt par *mitoloģisko universālismu*. Uz šā pamata balstās visa antīkās pasaules māksla ar tās idejiski tematiskajām un mākslinieciskā tēlojuma īpatnībām, tā veidojot laikmetam raksturīgo māksliniecisko sistēmu.

Viduslaiku mākslinieciskā sistēma. Eiropā uz feodālo attiecību bāzes izveidojās mākslinieciskā sistēma, kurā par dzīves determinanti uzskatīja kristīgā dieva gribu. Tos spēkus, kas šai gribai nepakļāvās, uzskatīja par ļaunā gara apsēstiem, kas vai nu iznīdējami, vai arī atgriežami uz dieva ceļiem.

Tā kā arī šeit cilvēka tēlojumam trūka konkrēti vēsturiskas pieejas un reālas determinācijas, šo māksliniecisko sistēmu I. Volkovs ieteic saukt par *viduslaiku kristīgo universālismu*.

Renesanses mākslinieciskā sistēma. Eiropas mākslā no XIV gadsimta līdz XVI gadsimtam pastāvēja *renesanses universālisms*. Tam raksturīga pastiprināti humānistiska pievēršanās «zemes lietām»,

¹ Tāpēc nav pamata runāt par mitoloģisko reālismu, kā to agrāk darīja N. Guļajevs. 1977. gadā izdotajā grāmatā «Теория литературы» viņš pats šādu apzīmējumu uzskata par tādu, kas «neatbilst parādības būtībai» (198. lpp.).

noraidot pārdabisko spēku iejaukšanos cilvēka dzīvē. Dzīves un mākslas centrā izvirzot dabisko humāno, no jebkādiem aizspriedumiem, bailēm un ierobežojumiem brīvo cilvēku kā dabas valdnieku un sava likteņa vienīgo noteicēju sabiedrībā, renesanses humānisti aizstāvēja viņa tiesības būt laimīgam zem šīs saules. Noraidot reliģisko orientāciju uz laimīgu dzīvi viņšaulē, renesanses rakstnieki apliecināja cilvēka un viņa individuālās zemes dzīves pašvērtību un atbīdīja malā visus abstraktos reliģiskos pieņēmumus un nosacījumus.

Šī dabiskā cilvēka atdzimšana bija arī mākslas atdzimšana. Spilgtāko izpausmi tā guva tēlotājās mākslās un arī literatūrā. Uz jauno uzskatu pamata izveidojās īpaša māksliniecisko uzskatu un mākslinieciskā tēlojuma sistēma. Daži (piemēram, arī N. Guļajevs) to sauc par humānistisko reālismu, bet lielākā daļa, atstājot bez noteikta termina, raksturo to vienkārši kā humānistiskas mākslas, un literatūras sistēmu.

M. Bahtins, pievērsoties renesanses laika tā sauktajai tautas smieklu kultūrai, runā par «grotesko reālismu» (grāmatā par F. Rablē). Groteskums te ir tikai daļa no būtības, un arī reālisms te vēl nav tāds kā XIX gadsimta reālisms, kas dzīves likumsakarības (raksturīgumu) atveido to konkrēti vēsturiskajā determinācijā.

Tātad renesanses mākslai raksturīga pievērsšanās sava laika cilvēkam kā visas zemes dzīves vainagojumam, cildinot viņa dabiskumu kā vērtību un noraidoši nostājoties pret visu, kas to nomāc.

Klasicisms. Klasicisma mākslinieciskā sistēma saistīta ar pirmā noteiktā, programmatiski nospraustā literārā virziena pastāvēšanu.

Klasicisms ir pazīstams kā normatīva māksla, kas radusies laikā, kad, feodālajām dzīves formām irstot un veidojoties vienotai valstij ar karali priekšgalā, tiek izstrādātas normas valsts kārtībai un arī cilvēku iekļaušanai valsts kārtības ietvaros, resp., viņu pakļaušanai kopīgajām valsts interesēm. Tātad pakļautība, ko viduslaikos prasīja debesu valdnieka vārdā, tagad tika prasīta zemes valdnieka vārdā. Literatūrā kā viena no svarīgākajām problēmām līdz ar to tiek risināta problema par attiecībām starp personiskajām un valsts interesēm. Uz to balstās lielākā daļa konfliktu tā laika traģēdijās (arī P. Korneja «Sīdā», «Horācija», «Rodogunā», Z. Rasīna «Andromahē»).

Klasicistu aicinājums «atdarināt dabu» (tas ir, atveidot īstenību) zināmā mērā sasaucas ar reālismu. Taču no reālistiska tēlojuma klasicismu attālina, pirmkārt, varoņu aizgūšana no antikās literatūras (jo nebija ērti tēlot, pareizāk — slavēt sava laika valsts varoņus tieši, vajadzēja tos ietērt antikajās togās), otrkārt, visu tēlojamo cilvēku pakļaušana iepriekš pieņemtām normām. Piemēram, cildeni, varoņīgi raksturi var nākt no aristokrātijas, zemiski — no

zemās, vienkāršās tautas, skopuļi — no buržuāzijas, liekuļi — no mūkiem, intriganti — no sulaiņiem. Pie tam arī pašu raksturu veidojumā kāda viena īpašība tika tā akcentēta, ka viss raksturs pārvērtās par šīs īpašības ilustrāciju ainās. Piemēram, Moljēra skopulis ir tikai skops, turpretī Šekspīra raksturi vienmēr apveltīti ar vispusīgām dzīvu raksturu īpašībām. Pārvēršot raksturu par vienas īpašības personifikāciju un par autora idejas ruporu, klasicisti gan radija spilgtus tēlus, taču tiem vēl nebija ista sakņojuma sava laika sociālajā vidē. Tie bija abstrahēti un shematizēti, pakļauti normatīvismam. Tāpēc klasicistisko tēlojuma veidu I. Volkovs sauc par *normatīvo klasicistisko universālismu*.

Tieši klasicismam piemītošais normatīvisms neļauj tam pacelties pat līdz renesanses mākslinieciskā tēlojuma konkrētībai un dzīvumam. Racionālistiska pieeja parādībām prasīja saprāta diktētas regulas arī pašā tēlojumā. So regulu apcere ir dzejas valodā sarakstītā N. Bualo darbā «Dzejas māksla» (1674). Ar to klasicisms izveidojās kā noteikts virziens — pirmais virziens Eiropas literatūrvēsturē.

Klasicistu pamatprasība — vadīties no saprāta diktētiem likumiem — noteica stingri norobežotu žanru klasifikāciju. Pirmajā vietā izvirzījās «augstie» žanri, kam pamatā tēlojamo parādību aplicinājums, — traģēdija, oda, idille, poēma. Pie «zemajiem» žanriem piederēja komēdija, satīra, fabula. Katram žanram bija ne tikai sava noteikta, no citu žanru elementiem sargājama saturiskā tīrība, bet arī stingri reglamentēta forma. Paraugi žanriem tika meklēti klasiciskajā antikajā literatūrā (no tā arī virziens nosaukums).

Tā kā dramaturģija (īpaši traģēdija) savā skatuviskā uzvedumā varēja labi noderēt monarhistiskā valstiskuma cildinājumam un visādu nevalstiskuma izpausmju nopelūmam, tieši dramaturģija ieguva sevišķu vērību, piedzīvoja uzplaukumu, kā arī plašu teorētisko interpretāciju. Drāmas teorijā tika akcentēts tā sauktais triju vienību likums — laika, vietas un darbības vienība. Tika prasīts vienots konflikts, turklāt tāds, kas tēlojamo varoņu dzīvē ilgst ne vairāk par diennakti un risinās vienā pilsētā vai pat vienā mājā. Šādi ierobežojumi saskanēja ar traģēdiju nolūku — cildināt valstisko un nosodīt pretējo bez lielākas iedziļināšanās tēloto raksturu cēloniskajās saistībās ar apkārtējo vidi. Sis ceļš, protams, neveda uz realismu. Sevišķi jūtami tas parādījās konfliktu atrisināšanā ar autora tiešu iejaukšanos to norisē.

Lielākas iespējas pārvarēt normatīvismu bija komēdijai, jo tur saites ar vidi bija stiprākas tāpēc, ka humors un satīra parasti balstās uz plašākas sabiedrības dotu vērtējumu. Līdz ar to Moljēra komēdijas ar savu demokrātisko ievirzi gāja pāri klasicisma ierobežojumiem, raksturos ietverot dabiskas noskaņas un pārdzīvojumus. Taču arī Moljēra komēdijas nav brīvas no didaktikas un konstruktī-

visma. Piemēram, lielajam intrigantam, ierāvējam un karjeristam Moljērs «Tartifa» beigās liek saņemt pelnīto sodu — rāda, ka pats karalis pavēl šādu ļaundari arestēt.

Klasicisma dzimtene bija Francija, bet tas pastāvēja arī citu Eiropas tautu literatūrās. Vācijā, kas tai laikā, tas ir, XVII gadsimtā, bija sadrumstalota feodālās valstiņās, klasicisms kā vienota «apgaismota absolūtisma» slavinātājs neatrada auglīgu zemi. Tikai XVIII gadsimta sākumā Vācijas rakstnieki, sekojot franču klasicisma teorētiķiem, centās radīt arī savu klasicisma teoriju (J. Gotšeda poētika), taču tā palika bez lielākas ietekmes uz daiļrades praksi.

Lielāku izpausmi klasicisms ieguva Krievijā XVIII gadsimta sākumā, Pētera I valdīšanas laikā. Pie izcilākajiem krievu klasicistiem pieder A. Kantemirs, A. Sumarokovs, M. Lomonosovs, V. Tredjakovskis, M. Heraskovs u. c. Viņu darbos (galvenokārt odās, poēmās un traģēdijās) cildināti cilvēki, kam rūp valsts intereses.

Latviešu literatūrā J. Gotšeda klasicistiskās poētikas ietekme samānāma Vecā Stendera didaktiskajos darbos.

Par klasicisma problēmu lietuviešu literatūrā ir uzrakstīta L. Gineiša grāmata.¹

Būdam teorētiski pamatots virziens ar savu programmu un stingriem daiļrades likumiem, klasicisms Eiropas tautu literatūrās kļuva savā ziņā par skolotāju, disciplinētāju. Prasīgums, lai arī normatīvs, sekmēja mākslinieciskās domas izkopšanu.

Apgaisme. XVIII gadsimta apgaismes māksla nāca kā klasicistiskā normatīvisma noraidītāja. Klasicisma māksla balstījās galvenokārt uz feodālās aristokrātijas gaumi un domāšanas veidu, bet apgaismes mākslai pamatā bija buržuāzijas centieni un domāšanas veids. Tā kā buržuāzija tolaik bija progresīvs, pretfeodāli noskaņots sabiedrības spēks, arī tās māksla nebija šķiriski ierobežota, tā kļuva par plašo masu noskaņas demokrātisku izteicēju.

Apgaismotāji centās atjaunot renesanses cilvēka uztveri, viņa dabiskumu, vienotību, nepakļautību ne dzīves, ne arī reglamentētām mākslinieciskā tēlojuma normām. Viņi atteicās sava laika dzīvi tēlot uz aizgūtu sižetu un tēlu pamata, kā to darīja renesanses un klasicisma rakstnieki, kas izmantoja antīkās mākslas paraugus. Otrkārt, apgaismotāji par pamatprasību izvirzīja dzīves atveidi pašas dzīves formās ar bagātīgu detaļu izmantojumu no dzīves ņemtu personu atveidojumā (sensuālistiskās filozofijas ietekme). Konkrēta detalizācija (to sevišķi prasīja D. Didro) ļāva apgaismotājiem radīt spilgtus, daudzpusīgus raksturus un iespaidīgas dzīves ainas.

Un tomēr apgaismes māksla, tāpat kā renesanses māksla, vēl nav uzlūkojama par reālistisku tajā nozīmē, kā reālisms tiek

¹ *Ginellīs L.* Klasicizmo problema lietuvijū literatūroje. — Vilnius, 1972.

izprasts XIX un XX gadsimtā. Apgaismes rakstnieki, neraugoties uz savam laikam atbilstošu detalīso konkretizāciju un intensīvu pašas dzīves formu izmantojumu, vēl nepacēlās (un tas nav ne viņu trūkums, ne vaina) līdz tādai tipisku raksturu atveidei tipiskos apstākļos, kur atklātos sabiedrības konkrētais vēsturiskais process. Viņi deva spilgtas ainas «iz dzīves», bet vēl netiecās šīs ainas saistīt tā, lai atveidotu sociālās dzīves gaitu, tās likumības. Citiem vārdiem, vēl nebija izveidojies vēsturiskuma princips.

Apgaismes rakstnieku (tāpat kā renesanses rakstnieku) veidotie raksturi parādās vairāk kā no laika gala doti «dabiska» saprāta cilvēki. Pozitīvo varoņu saprātu, kam būtu jātop par dzīves kārtotāju, protams, izstaro pašu apgaismotāju subjektīvā saprāta gaisma. Tā nenāk no vēstures likumiem un to izpētes. Apgaismotāji, apzinādamies sevi iemiesojam dabisko saprātu kā visas tautas saprātu, uzskata sevi par objektīviem vērtētājiem un tiesātājiem, vērsoties pret nedabiskajiem apstākļiem, kādos jādzīvo vienkāršajam cilvēkam. Ar apstākļiem apgaismotāji saprata nevis sociālās attiecības, kas balstās uz ražošanas attiecībām, bet tikai sabiedrisko apziņu. Tā neatbilstot dabiska cilvēka vēlmēm, resp., viņa apziņai. Tā iznāk, ka indivīda dabiskajai apziņai jāpārmaina samaitātā ideoloģija — sabiedriskā apziņa. Tādējādi iznāca, ka vienīgais kritērijs bija pašu apgaismotāju izstrādātie uzskati. Tāpēc starp viņu teorijām un objektīvo vēstures gaitu, starp abstraktiem prātojumiem un jutekliski konkrētajā uztverē iegūto pieredzi radās plaīsa (līdzīga pretruna vēlāk izpaudās arī XIX gadsimta realīstu, piemēram, O. Balzaka, Ļ. Tolstoja, daiļradē).

Apgaīsmē tātad rāda noteiktu mākslinieciskās domāšanas veīdu un nosaka vienotu daiļrades metodi, kuru atbilstoši cilvēka un sabiedrības attiecību tipam var raksturot kā aktīva indivīda apziņas pārveidojošo attieksmi pret iesīkstējušu attiecību un attiecīgas apziņas sistēmu. Līdz ar to apgaīsmotāju darbība spēja iedarbīgi sekmet sabiedrības progresu. Vieni no apgaīsmotājiem par sabiedriskās apziņas ietekmēšanas līdzekli izvēlējās intelektu, otri vairāk vēribas vēltija jūtu izkopšanai. Tādā sakarā pirmo apgaīsmes virzienu mēdz dēvēt par intelektuālo apgaīsmi (uz to balstās apgaīsmes universālais realīsmis), otru — par sentimentālīsmu. Pirmo pārstāv tādi rakstnieki kā Dž. Svīfts, H. Fīldīngs, D. Dīdro, G. Lesīngs, otru — O. Goldsmīts, L. Stērnss, Ž. Ruso, «vētras un dziņu» posma V. Gēte.

Apgaīsmes realīsti, kā jau teīkts, ir stipri nosacīti realīsti, jo viņu daiļradē vēl nebija tā galvenā, kas ir klasiskajā realīsmā, — nebija vēsturiskuma principa, nebija sociālas analīzes. Izejas pozīcija bija nevis objektīvais process, bet domājoša indivīda saprāts, kas tiecas apgaīsmot sabiedrisko saprātu, morāli. Ideālīsmis uzsk-

tos par sabiedrību apgaismotājus padarīja par moralizētājiem, kaut arī tie bija patiesīgākie un dedzīgākie moralizētāji cilvēces vēsturē.

Pie spilgtākajiem intelektuālās apgaismes pārstāvjiem pieder Dž. Svifts ar savu satirisko romānu «Gulivera ceļojumi», kas vērsti pret valdošajām aprindām — pret galma dzīvi, parlamenta partiju — toriju un vīgu — cīņu, ministru intrigām. Milzī Guliverā ietverts daudz autobiogrāfiska materiāla. Romāns kā ceļojuma apraksts ir simptomātiska forma tā laika literatūrai, bet kā tautas smieklu kultūras tradīciju turpinājums tas sasaucas ar Lukriāna, Rablē un citu darbiem.

H. Fildingā spalvai pieder vairāki romāni, taču nozīmīgākais, populārākais ir «Stāsts par Tomu Džonsu Atradeni», kurā rakstnieks parādās kā angļu apgaismes literatūras demokrātiskās strāvas pārstāvis, kas visu mūžu bija nesamierināms valdošo aprindu morāles atmaskotājs (pretējs S. Ričardsonam, kurš vienmēr atrada izlīguma, kompromisa iespēju).

Apgaismes mākslinieciskajā sistēmā dažkārt izdala ne tikai virzienus kā idejiski estētiskas kategorijas, bet arī strāvas kā sociāli ideoloģiskus veidojumus. Tā, piemēram, angļu apgaismes literatūrā mēdz uzrādīt tādas strāvas kā mēreni buržuāzisko (R. Stīls, S. Ričardsons u. c.), radikāli buržuāzisko (D. Defo, L. Sterns) un demokrātisko masu (Dž. Svifts, H. Fildings, R. Bērns) strāvu.

Protams, visi apgaismotāji, lai pie kāda virziena un strāvas viņi piederēja, sekmēja cīņu pret feodālismu, pauda idejas, kas nozīmīgas sabiedrības vairākumam, tautai.

Sentimentālistu pievēršanās jūtu pasaulei virzīja tēlojumu uz psiholoģisku analīzi un līdz ar to uz tēla individualizāciju. Izjūtu atveide prasīja arī atbilstošu valodu — ar pastiprinātu poētismu lietojumu.

Sentimentālisma dzimtene ir Anglija XVIII gadsimta sākumā. Par sentimentālisma aizsācēju ūzskata Dž. Tomsonu ar viņa idillisko lauku dzīves tēlojumu poēmā «Gadalaiki» (1730). Sentimentālismam sevišķi raksturīga E. Janga poēma «Sūdzība jeb Nakts domas par dzīvi, nāvi un nemirstību». Tās ir pārdomas par nāvi naktī kapsētā. Šis motīvs vēlāk kļūst raksturīgs daudzu sentimentālistu elēģijām (T. Greja «Elēģija, kas rakstūrta lauku kapsētā» u. c.). XVIII gadsimta otrajā pusē attīstās arī sentimentālistu proza, ko pārstāv O. Goldsmīts, L. Sterns un citi. Viņi attēlo galvenokārt ģimenes sadzīvi, novēršoties no laikmeta lielajām problēmām. Piemēram, L. Sterna romānā «Džentlmeņa Tristrema Sendija dzīve un uzskati» attēlotie brāļi pavada laiku ar niekiem — viens aizraujas ar daiļrūnību, otrs — ar kara spēlēm pļaviņā pie mājas. Šādas niekošanās tēlojums ietver sevī zināmu orientāciju — novēršoties no samaitātās civilizētās pasaules, veidot savu pasauli ar gluži citiem rīcības motīviem.

Preteji klasicistiem sentimentālisti maz vērības veltīja žanru tīrībai, viņi rakstīja no sirds un maz apsvēra, kāda žanra forma jāveido un kā. Radās daudz ceļojumu piezīmju. Te pirmām kārtām minams darbs, kas nodereja paša virziena apzīmēšanai. Tas ir L. Sterna «Sentimentāls ceļojums pa Franciju un Itāliju» (1768), kurā vairāk subjektīva sentimenta nekā objektīvu novērojumu. Vēl minamas tādas formas kā dienasgrāmata, vēstules, tā sauktā «grēksūdze» u. c. No romāniem pirmajā vietā izvirzījās ģimenes un psiholoģiskais romāns. Dzejā uzplauka intīmā lirika, elēģija.

Francijā spilgtākais sentimentālisma pārstāvis ir Ž. Ruso gan ar savu autobiogrāfisko stāstu «Grēksūdze», gan ar vēstuli romānu «Jūlija jeb Jaunā Eloīza». Sai romānā sevišķi spilgti un emocionāli izpaužas jūtu un dabas kults kā pretstats samaitājošai civilizācijai. Vācijā visspilgtākā sentimentālisma izpausme ir «vētras un dziņu» literatūra (V. Gētes «Jaunā Vertera ciešanas»).

Krievijā sentimentālismam pārsvarā bija muižnieciskais raksturs. Tas izveidojās XVIII gadsimta beigās, kad pastiprinājās jūtīga attieksme pret vienkāršo cilvēku (N. Karamzina «Nabaga Līza») un pret dabu, kā arī intensīvāka kļuva savas jūtu pasaules apzināšanās, kas savukārt gatavoja ceļu romantismam.

N. Karamzina tendence iestāstīt «zemās kārtas» cilvēkiem — zemniekiem, ka patiesi laimīgs ir tas, kurš spēj būt pieticīgs un priecīgs, atgādina līdzīgu parādību vācu mācītāju latviski rakstītajā literatūrā, sākot ar Vecā Stendera «Laimes tēviem» un ar viņa apņemšanos «mācīt zemnieku sirdīm maigāku jušanu». Šāda līdzība starp abām literatūrām dod zināmu pamatu runāt par muižniecisko sentimentālismu arī Latvijā.

3. ROMANTISMS

Romantisms kā metode. Romantisms ir viena no nereālistiskajām metodēm, taču starp citām nereālistiskajām metodēm (klasicisms, sentimentālisms, ekspresionisms u. c.) vēsturē tai piederējusi izcila vieta un loma.

Nosakot romantisma būtību, jābalstās nevis uz šīs metodes tēlojuma līdzekļu un paņēmieni summu, bet uz cilvēka un sabiedrības — gan attēles objekta, gan arī attēlotāja subjekta — attiecību savdabību.

Romantismā dzīves īstenībai pretī nostājas personība kā pašvērtība, ko objektīvie apstākļi ierobežo un nomāc. Vienīgi paša radītā sapņu un ideālu pasaule ir īsto vērtību pasaule. Nepārvarama tieksme pēc neierobežotas personiskas brīvības un patstāvības ir romantiskas personības galvenā īpašība. Romantisms cilvēces vēsturē

atklāja vienreizīgas, individuālas, neatkārtojamas personības vērtību dzīvē un mākslā.

Romantisko domāšanas veidu un tam atbilstošo cilvēka tipu radīja tie sabiedriskie apstākļi, kas Eiropā izveidojās XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā, kad feodālo attiecību vietā strauji ieviesās kapitālistiskās, līdz ar to paverot iespējas indivīda iniciatīvai. Tas bija laiks, kad feodālās sistēmas privilēģētie tika pielīdzināti visiem pilsoņiem un likās, ka nav vairs nekāda spēka, kas nosacītu un regulētu cilvēku attiecības.

Indivīds redzēja veco saistību izzušanu, bet neatrada nekādu citu drošu pieturas punktu, bija iemests buržuāzisko attiecību virpulī starp citiem līdzīgiem indivīdiem, kas vēl neapzinājās jauno — naudas un preču maiņas noteikto attiecību veidošanos, kur par valdošo izvirzās sabiedrības daļa, kas tirgū iegūst un vairo kapitālu. Šādos apstākļos, kad sagruvuši visi tradicionālie balsti, veidojās īpašs romantiskās domāšanas veids, kura raksturīgākā īpatnība ir balstīšanās uz personību kā spēku, kas var glābt no naidīgiem apstākļiem un vadīt uz vēlamo dzīves veidu. Vienīgais reālais spēks, uz ko var paļauties, tātad ir paša «es». No šiem apstākļiem dzima Dž. Bairaona lirikas varonis, kas lepni savu «es» izvirzīja pretī visai pasaulei.

Eiropas romantismam nacionālu bāzi bez tam radīja tautu atbrīvošanās cīņa pret Napoleonu. Tā sekmēja tautu atmodu un sasaukšanos.

Vispār romantisma sociālvēsturiskā bāze nebija viendabīga. Dažāda bija romantisma ideoloģiskā virzība, jo dažādiem indivīdiem un sabiedrības grupējumiem bija savi ideāli, savas vēlmes. Filozofiski romantismu lielā mērā balstīja subjektīvais ideālisms (J. Fihtes «*Urwille*» — «es» pirmgriba kā visa noteicējs pamats; šai sakarā skatāms arī Napoleons un «napoleonisms» kā sevis izvirzīšana pasaules centrā).

Romantiķi attēloja savam laikam tipiskus raksturus — tādus, kas, atraisīdamies no vecajām, feodālajām saistībām, vairs nepatur nekādu citu saistību ar sabiedrību — iemanto putna brīvību (Dž. Bairaona «*Cairlds Harolds*»). Atrautība no ierastajiem apstākļiem, sevis pretstatišana tiem raksturo varoni nevis kā konkrētu sociālo attiecību kopumu attiecīgajā vidē, bet kā parādību ar savu subjektīvo saturu un mērķiem. Indivīda pašvērtība tika absolutizēta.

Atšķirībā no kritizētāja reālisma kā vēsturiski konkrēta īstenības attēlojuma romantisms raksturus un apstākļus nerāda mijiedarbē, bet tos sastata, biežāk pretstata kā vienības par sevi. Protams, praksē ir daudz robežgadījumu, kad grūti izšķirt, vai daiļdarbs ir vairāk reālistisks vai romantisks (Dž. Bairaona «*Dons Zuāns*», M. Ļermontova «*Mūsu laiku varonis*»). Atšķirībā no apgaismes rakstniekiem romantiķi izvirza tipisku sava laika cilvēku, nevis cilvēku vispār un tajā ieprojiēc savu dzīves uztveres veidu. Līdz ar to

romantismam būtiska ir liriskā pašatklāsme — galvenokārt poēmās un dzejoļos. Dzejoļi, kas pauž cildenu romantisku patosu, kaismīgi apliecina augstus ideālus, ar savu dziļo jūtu strāvojumu stāv tuvu mūzikai kā dvēseles pašatklāsmes veidam. Patiesībā tieši mūzika kļūst par galveno romantiskās mākslas veidu (F. Šuberts, F. Sopenh, R. Šūmanis, R. Vāgners, F. Lists u. c.).

Romantisms kā kritizētāja reālisma priekštecis tātad atstāja mantojumā cilvēka personību kā vērtību un viņa iekšējās pasaules atklāsmi. Reālisms iekšējo pasauli rādīja paškustībā un saistībā ar konkrētiem apstākļiem — ar konkrētām sociālajām attiecībām. Turpretī romantismam kā daiļrades metodei raksturīga tādu pašvērtīgu personību atveide, kuras tiecas būt neatkarīgas un savos centienos pēc vēlamā noliedz esošo. Tātad romantiķim, pirmkārt, pastāv vēlamais kā viņa sapņu pasaule ar neierobežotām iespējām un tālēm, otrkārt, pastāv nevēlamais — esošās objektīvās attiecības. Trešais lielums ir viņš pats kā subjektīvā esamība, kas, noraidot objektīvo esamību, apliecina ideālo.

Patiesībā vēlamais un esošais ir divas puses visās mākslās visos laikos, jo, kā to ir atzinis jau Aristotelis, mākslinieks vienlaikus rāda esošo un to, kam pēc viņa ieskata jābūt. Vienā laikmetā vai virzienā akcents tiek likts uz vienu, citā — uz otru, neizslēdzot pretējo. Romantisma uzsvars likts uz šķietamo un vēlamo un uzlikts tā, kā to iedomājas un vēlas pats mākslinieks kā suverēna individualitāte. Citos laikos esošā un šķietamā vai vēlamā akcentāciju vairāk noteica laikmeta kopējā sabiedriskā domāšana. Piemēram, antīko mītu pamatā bija šķitums par dievību visvarenību. Klasicisma mākslā akcents tika likts uz valstisko cilvēku kā vēlamību. Tas noteica klasicisma normatīvismu un attālināja to no reālisma. Romantiķus pavādīja šķitums par personības neierobežotām iespējām — vai nu viņu individuālajās vēlmēs (Dž. Bairons, vēlāk neo-romantiķi), vai arī sabiedrības ideālu apliecinājumos (M. Gorkija agrīnā daiļrade, J. Rainis), bet abos gadījumos ar izkāpinātu vēlamības apliecinājumu.

Romantisms tādējādi lika apzināties cilvēka, nācijas un cilvēces evolūciju kā maiņu uz augšu — gan kā gaitu uz nezināmo, gan arī kā pacelšanos no vienpatnības nācijā un no nācijas cilvēcē. Spilgti to izteicis tautiskais romantiķis A. Pumpurs:

Vienīgais cilvēks nomirst, veselās tautas var izmirt,
Cilvēku cilts tomēr dzīvos, kamēr stāvēs šī zeme.

— — — — —
Tāpat kā vienīgi cilvēki, var arī vesela tauta
Pacelties gudrībā augsti, tā ka tiek līdzīga dieviem, —
Bet tad viņa vairs netic saviem bijušiem dieviem..

(«Lāčplēsis», III dziedājums)

Cilvēka tieksme realizēties gan kā individuam, gan kā daļai no nācijas tās ceļā no pagātnes uz nākotni ir raksturīga romantismam vispār (arī J. Raiņa romantismam).

Tātad romantismam raksturīga neapmierinātība ar dzīves īstenību, bēgšana no tās sapņu pasaulē, ideāla pretstatījums īstenībai, vēlāmā pretstatījums esošajam, dižās pagātnes un vēl dižākas nākotnes pretstatījums sekļajai tagadnei. Romantismam raksturīga kāpināta interese par tautas daiļradi, liriski emocionāla attieksme pret īstenību, subjektīvā ideāla absolutizācija, mīlestības un draudzības jūtu poetizācija, dabas subjektivizācija, tās apdvēseļošana, sevišķa interese par ārkārtējo, neparasto un neizzināto. Romantiķu darbiem piemītošā liriskā emocionalitāte saistās ar jūtāmāku paša autora kā reāla ideāla klātesamību, nekā tas ir reālismā. Romantismu caurstrāvo romantiskais patoss — romantika. Tā var būt ne tikai romantiskajā tēlojumā, bet visā mākslā, kur, V. Beļinska vārdiem runājot, atklājas «cilvēka visa iekšējā, dvēseliskā dzīve; tā sirds un dvēseles noslēpumainā augsne, no kurienes paceļas visas nenoteiktās tieksmes pēc labāka un cildena, cenšoties rast sev apmierinājumu ideālos, ko rada fantāzija»¹. Romantisma mākslinieciskajā sistēmā romantikai, romantiskajam patosam ir svarīga, noteicoša loma, tas izriet no subjekta īpašās pacilātās attieksmes pret dzīvi tās iespējās.

Atkarībā no tā, kur romantiķis šīs iespējas saskata, uz ko vērst viņa romantiskais patoss, ar ko saistās viņa romantika, izšķir divus romantisma virzienus.

Romantisma tipoloģija. Atkarībā no tā, vai romantiķa patoss, viņa ideāli un to realizējums saistās ar pagātni vai ar nākotni, izšķir konservatīvo un progresīvo romantismu. Tie abi, protams, pieder pie vienas mākslinieciskās sistēmas, jo tos vieno kopīga attieksme pret visu, kas noteica romantiskās domāšanas rašanos feodālo attiecību sabrukuma periodā. Kā viena, tā otra virziena pārstāvjiem bija noraidoša attieksme pret klasicistisko normatīvismu un brīvas radošas personības kā cilvēces vērtību glābējas izvirzījums dzīves un mākslas centrā. Kopīga viņiem bija arī mākslas nacionālo īpatnību akcentācija un nacionālo centienu atbalstīšana. Sakarā ar to dažās rakstnieku grupās, apvienībās un skolās iegāja gan vienas, gan otras ievirzes romantiķi. Taču tas neizslēdz iespēju diferencēti skatīt abu virzienu romantiķus pēc viņu sociāli ideoloģiskās ievirzes.

Konservatīvo romantiķu ideoloģisko ievirzi noteica ne tikai muižnieku uzskati ar viņu simpātijām pret pagājušajiem viduslaikiem

¹ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1955, т. 7, с. 145—146.* Citētie V. Beļinska vārdi sasaucas ar G. Hēgeļa teicienu par to, ka romantismā «dvēseles pasaule svin uzvaru pār ārējo pasauli» (*Гегель Г. В. Ф. Эстетика. — М., 1968, т. 1, с. 86*).

kā zelta laikiem, bet arī patriarhāli noskaņotā zemniecība un konservatīvi noskaņotie sīkburžuāzijas slāņi (amatnieki). Tāpēc konservatīvajā romantismā kā virzienā var saskatīt dažādas sociāli politiskas orientācijas. Tā, piemēram, Vācijā, kur romantisms parādījās vispirms, turklāt spilgtas skolas — Jēnas pulciņa — veidā, jau šajā romantisma dīgļī var izšķirt dažādas ideoloģiskas nostādnes. Novālisā izstrādātā romantisma programma paredzēja orientēties uz to aprindu uzskatiem, kuras cerēja atgriezt vecos, labos viduslaikus. Šis aprindas bija reakcionārā muižniecība (uz ko, starp citu, orientējās arī franču buržuāziskās revolūcijas rezultātā par emigrantu kļuvušais franču rakstnieks A. Šatobriāns). Novālisā programmu pulciņš nepieņēma, jo tajā bija arī patriarhāli sīkburžuāziskas ievirzes romantiki, kas nesimpatizēja feodālajai sistēmai. Līdzīgi arī Krievijā konservatīvajam romantismam bija divas strāvas — muižnieciski reakcionārā, ko pārstāvēja N. Kukoļņiks, un abstrakti ētiskā, ko pārstāvēja V. Žukovskis. Latviešu literatūrā reakcionārais romantisms (ar vēlāk tam doto pseidotautiskā romantisma nosaukumu) ir latviešu reakcionārās buržuāzijas romantisms XIX gadsimta astoņdesmitajos gados.

Arī progresīvajā romantismā var izšķirt dažādas ideoloģiski nosacītas strāvas. Franču progresīvajā romantismā izdala liberāli buržuāzisko, sīkburžuāziski demokrātisko (V. Igo, Zorža Sanda) un revolucionāro romantismu (O. Barbjē, E. Mōro), Krievijā — revolucionāro muižnieku (A. Puškina, M. Lermontova), revolucionāro narodņiku un vēlāk revolucionāri proletārisko romantismu (M. Gorkija agrīnā daiļrade). Latvijā pie progresīvā romantisma pieder tautiskais romantisms (Auseklis, A. Pumpurs), deviņdesmito gadu sīkburžuāziski demokrātiskais romantisms (Aspazija, Zvanpūtis) un XX gadsimta revolucionārais romantisms (J. Rainis, L. Paegle). Tos saucam par virzieniem, bet varētu saukt arī par strāvām, lai neveidotu atšķirību no citās tautās pieņemtās terminoloģijas.

Ir viens romantisma tips, kas dažkārt, īpaši Rietumeiropas literatūrās, ir dēvēts par virzienu un strāvu, bet, tā kā dažādu nāciju literatūrās tas ieguvis stipri atšķirīgu izpausmi un stāvokli, par to līdz pašam pēdējam laikam nav vienota viedokļa. Tas ir jaunromantisms (neoromantisms).

Daži krievu literatūrzinātnieki jaunromantismu apiet (I. Volkovs), bet G. Pospelovs ieteic atturēties no šā jēdziena lietojuma virziena nozīmē. Viņš raksta: «..nevajag izdomāt virzienus, kas nekad nav pastāvējuši, — nevajag runāt par «neoklasicismu», «pre-romantismu», «neoromantismu» utt. No tā zinātniskā doma vēl vairāk aptumšojas.»¹ Šis uzskats prasās pēc precizējuma. Pirmkārt,

¹ Пospelов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972, с. 115.

atšķirīgi tas ir dažādu tautu literatūrās un literatūrzinātnēs. Vācu, angļu un franču literatūrvēsturēs un literatūrzinātnisko terminu vārdnīcās jaunromantisms tiek saukts par virzienu, tāpat tas ir latviešu pirmspadomju laika literatūrkritikā un literatūrvēsturēs. Tāpēc šis jēdziens jāizskaidro vismaz kā lietots jēdziens, kā vēsturisks jēdziens, ja arī mūsdienu lietošanai to atzitu par nenoteiktu un nenoderīgu. Turklāt jāredz, ka mūsdienu Rietumeiropas literatūrvēsturēs šis jēdziens tiek lietots gan virzienu, gan strāvas nozīmē. Tā tas lietots arī padomju autoru izstrādātajā mācību grāmatā augstskolām, runājot par Rietumeiropas tautu literatūras virzieniem XX gadsimtā.¹ Otrkārt, arī attiecībā uz krievu literatūru jaunākā laika pētījumos šis jēdziens izvirzīts kā tipoloģisks termins to parādību apzīmēšanai, kam esot jāvēlti pat vesels pētījumu cikls. Grāmatas ievads par to paskaidro: «Grāmatā iecerēta kā metodoloģisks un teorētisks ievads darbu (monogrāfiju, rakstu) ciklā par «neoromantismu» — literāru parādību XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā.»²

Latviešu literatūrā un literatūrzinātnē jaunromantisma jēdziens nav ieguvis noteikta virzienu raksturu, jo tam nav bijis vienas idejiski mākslinieciskas ievirzes, nerunājot nemaz par vienotu sociāli ideoloģisku bāzi. Jaunromantisma jēdziens bieži tika attiecināts uz visām modernajām un modernistiskajām tendencēm, kuru kodols bija subjektivitātes, neparastuma akcentācija (pretstatā naturālistiskas aprakstīšanas tendencēm).

Taču subjektīvā momenta akcentācija varēja būt divējāda — vai nu subjekta lomas vienkārša atzīšana un uzsvēršana mākslā, vai arī subjekta absolutizācija, izolēšana no sabiedrības, indivīda nostādīšana pretī sabiedrībai. Pirmajā gadījumā runājam par individuālo romantismu, pie kura pieder tādi latviešu XX gadsimta sākuma dzejnieki kā J. Poruks, K. Skalbe un F. Bārda. Otrajā gadījumā runa ir par individuālistisko romantismu, kas ar savu naidīgo atsvešinātību no sabiedrības aizvirzījās dekadencē.

Jaunākajos pētījumos par romantisma tipiēm samērā vienprātīgi izdala divus pamattipus — individuālo un sociālo romantismu³ (tāpat kā psiholoģisko un sociālo reālismu un līdzīgi arī psiholoģisko un sociālo romānu). Tautiskais, pseidotautiskais, deviņdesmito gadu progresīvais un XX gadsimta revolucionārais romantisms latviešu literatūrā ir sociālā romantisma vēsturiskie varianti, virzieni, strāvas.

¹ *Graždanska Z. un Dombrovska J.* Angļu literatūra XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā (līdz 1917. gadam). — Grām.: XX gadsimta ārzemju literatūras vēsture. R., 1965, 387. lpp.

² *Нигматуллина Ю. Т.* Введение. — В кн.: Русская литература последней трети XIX века. Казань, 1980, с. 4.

³ *Храпченко М. Б.* Природа эстетического знака. — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 35.

Turpreti jaunromantisms savā kodoldaļā ir individuāls romantisms. To mēdzam saukt arī par pasīvo romantismu, jo tam nav aktīvas līdzdalības sava laika sabiedrības dzīvē.

Literatūrpētnieks U. Fohts, raksturojot mūsu literatūrzinātnē lietoto romantisma dalījumu veidos, saka: «Pašlaik lietotie romantisma veidu apzīmējumi — «revolucionārais» un «reakcionārais», «aktīvais» un «pasīvais» — ir pārāk rupji un taisni. Patiešām, Tjutčeva dzeja — vai tas ir aktīvais, reakcionārais vai revolucionārais romantisms? Klasifikācijas pamatā jāliek kāda strukturāla pazīme, piemēram, īstenības intuitīvās uztveres raksturs (tips). Tad būtu iespējams norobežot psiholoģisko (Zukovskis, Fets), filozofisko (V. Odojevskis, Tjutčevs), sociālo romantismu (Riļejevs). Vairākos gadījumos romantiķi savā attīstībā izgāja divas vai vairākas strāvas. Tā A. Bloks, lielākais XX gadsimta pirmā ceturksņa romantiķis, gāja no psiholoģiskā romantisma caur filozofisko uz sociālo.»¹

Sie U. Fohta vārdi ietver zināmu daļu patiesības, jo tiešām dažkārt ir grūti pieņemt, piemēram, J. Poruka un F. Bārdas ierindošanu pasīvajos vai pat reakcionārajos romantiķos, ja tai pašā laikā izdod viņu dzeju un izjūt tās māksliniecisko valdzinājumu.

J. Poruka romantismu dažkārt sauc par pasīvu. Taču J. Poruks nemaz nebija tik pasīvs, vismaz savos individuālajos meklējumos ne. Tāpēc vārds «pasīvs» te iegūst nosacītu nozīmi — pasīvs pret sava laika aktuālajiem sabiedriski politiskajiem jautājumiem, taču arī ne gluži.² Vai tad nebūtu iespējams J. Poruka un citu tā saukto «jaunromantiķu» daiļradi, ko šodien mēdzam apzīmēt ar pasīvā romantisma jēdzienu, saukt par individuālo vai psiholoģisko resp. filozofiski psiholoģisko (atšķirībā no sociālā) romantismu? Šie jēdzieni tāpat izsaka J. Poruka romantisma raksturu, turklāt bez minētajām blakusasociācijām. J. Poruka romantismam raksturīgs tieši tas, ka tas ir psiholoģiski ļoti aktīvs individuāls romantisms. Tas, protams, šķirams no individuālistiskā romantisma, tāpat kā sociālajā romantismā šķirams progresīvais nacionālais (tautiskais) romantisms no reakcionārā nacionālistiskā.

Tāpat jēdziens «jaunromantisms» gan savā laikā, gan arī mūsdienās lietots bez noteiktāka norobežojuma. Atmest plašākās šā jēdziena izpratnes (visa XIX gadsimta beigu un XX gadsimta sākuma literatūra, kas nepieder pie naturālisma un kritizētāja reālisma, vai arī visi modernismi) liek tas, ka tās jaunromantismam kā aptverošam «virzienam» tiecas pakļaut dažādus, sociāli un idejiski pat gluži pretējus virzienus. Tāda pakļaušana ignorētu virzienu sociālo nosa-

¹ Фохт У. Р. Некоторые вопросы теории романтизма. — В кн.: Проблемы романтизма. М., 1967, с. 91.

² Par to sk.: Grigulis A. Jānis Poruks dzīvē un mākslā. — Karogs, 1981, № 11, 144.—146. lpp.

cītību. Sai sakarā arī šodien jāpievienojas A. Upīša vārdiem, kas atrodami 1921. gadā izdotajā «Latviešu jaunākās rakstniecības vēsturē»: «Latviešu jaunromantisms nav arī nekāds spilgti norobežots virziens.» (253. lpp.) Ar jaunromantismu kā individuālā, subjektīvā momenta akcentāciju romantismā vēsturiskā vienlaicībā saistīta individuālās lirikas attīstība.

Tāpat romantismam kā daiļrades metodei un mākslinieciskajai sistēmai ir bijusi liela loma cilvēces mākslas attīstībā. Tiesa, jāredz arī šīs metodes vēsturiskā ierobežotība. Tā saistās ar to, ka visi romantiķi pasaules centrā izvirza personību kā pašvērtību tās tieksmē pēc labākas dzīves. No šīs personības izstaro visas citas vērtības, un pat vēsturei it kā būtu jāklausa tās dedzīgajām vēlmēm. Tā ir indivīda iespēju un subjektīvā momenta akcentācija (kas vēlāk, XIX gadsimta beigās, savā galējā, individuālistiskajā izpausmē parādījās kā dekadence). Vispār romantiķi, arī progresīvie XIX gadsimta romantiķi, būdami vīlušies buržuāzisko attiecību sistēmā un celdamies savu ideālu augstumos, neielūkojās tajos spēkos, kas varēja realizēt arī viņu vēlmes. Šis spēks bija pamatšķira — darbaļaužu masas kā vēstures galvenais veidotājs faktors. Šo spēku mākslinieciski apgūt romantiķi nespēja. Te bija vajadzīga reālistiska māksla, kas būtu pacēlusies līdz vēsturiski konkrētai esošo sociālo attiecību analīzei. Šo vēsturisko uzdevumu veica mākslinieciskā sistēma, ko saucam par kritizētāju reālismu (to kā sociālistiskā reālisma priekšteci varētu saukt arī par demokrātisko reālismu).

4. REALISMS UN KRITIZĒTĀJS REALISMS

No reālisma izpratnes vēstures. Pirmais teorētiski vēl neapzinātais reālistiskā principa pieminējums ir Aristoteļa izvirzītais vispārīgais «dabas atdarinājuma» (*mimesis*) uzdevums, ko vēlāk aizstāvēja renesanses domātāji un apgaismes teorētiķi (G. Lesings, D. Didro). D. Didro kā jaunumu atdarināšanas teorijā ieviesa atziņu par rakstnieka ideāla aktīvo līdzdalību dzīves tēlojumā.

Pats reālisma jēdziens kā reālā tēla pretstatījums ideālajam sāka veidoties tikai XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā, kad tika risināts jautājums par to, vai mākslai jādod priekšstats par esošo, reālo vai arī pirmajā vietā jāizvirza vēlāmais, jābūtīgais, ideālais. Vēlāk šā jautājuma risinājumā aktīvi iesaistījās V. Beļinskis, aizstāvot «reālās» mākslas nepieciešamību. Lai gan V. Beļinskis vēl nelieto vārdus «reālisms» un «romantisms» virzienu nozīmē, taču to attiecības viņš raksturo spilgti: «Poēzija, tā sakot, divējādos veidos aptver un reproducē dzīves parādības. Šie veidi ir pretēji, kaut arī ved uz vienu mērķi. Dzejnieks vai nu rada dzīvi par jaunu,

sekojot savam ideālam, kas atkarīgs no viņa uzskata par lietām kā viņa attieksmēm pret pasauli, pret savu gadsimtu un tautu, kuras vidū viņš dzīvo, vai atkal attēlo to visā kailumā un patiesībā, palikdams uzticīgs īstenības sīkumiem, krāsām un nokrāsām. Tāpēc poēziju var sadalīt . . . divās daļās — *ideālajā un reālajā*.»¹

Reālisma jēdziens īsti sāka ieviesties tikai XIX gadsimta otrajā pusē. Sai sakarā minams franču žurnāls «*Réalisme*» (1856—1857). Paša daiļradē reālisma principu nostiprināja tādi izcili XIX gadsimta reālisti kā O. Balzaks, G. Flobērs, N. Gogolis, F. Dostojevskis, Ļ. Tolstojs.

Latviešu literatūras kritikā reālisma jēdziens parādījās XIX gadsimta astoņdesmito gadu vidū (J. Zviguļa rakstā). Pirmais par reālismu plašāk sāka rakstīt T. Zeiferts deviņdesmitajos gados. Vēlāk, XX gadsimtā, viņš pirmais noteiktāk uzsvēra reālisma kā daiļrades metodes un literāra virziena atšķirību: «Reālismam, kas parādās pie mums deviņdesmitajos gados un ap to laiku un iepriekš vispārīgi pasaules literatūrā, ir sava zināma nokrāsa, un tas nav samaināms ar vispārējo reālistisko principu mākslā . . .»² Tālāk T. Zeiferts norāda, ka deviņdesmito gadu reālismu sauc arī par jaunreālismu un naturālismu. Cik noprotams no konteksta, T. Zeiferts te runā par kritizētāju reālismu kā reālistiskā tēlojuma virzienu deviņdesmito gadu literatūrā. Tādējādi T. Zeiferts jau šķir reālistiskā tēlojuma vispārīgos estētiskos principus no to realizācijas vēsturiskajiem variantiem.

Reālisms kā metode. Reālisms ir literatūras un mākslas metode, kuras pamatprincips ir attēlot dzīvei raksturīgo pašai dzīvei tuvās formās, izmantojot dažādus tipizācijas veidus. Tiecoties atklāt būtisko, reālisms veido tipiskus raksturus tipiskos apstākļos. Rādot cilvēka un vides attiecības, tas, no vienas puses, atklāj apstākļu ietekmi uz indivīda likteni un, no otras puses, indivīdam raksturīgo nostāju, attieksmi pret to, kas nosaka viņa dzīvi un pretrunas tajā. Tēlojot un vērtējot raksturus un to attiecības kādai sabiedrības daļai piemītošo ideālu gaismā, reālisti piedalās dzīves pretrunu procesos.

Patiesībā visa māksla ne tikai atveido dzīvi, bet arī dara to pašas dzīves formās (arī nosacītās formas tomēr ņemtas no dzīves). Visa māksla atspoguļo dzīvi, cilvēku un vidi, kurā viņš dzīvo. Tas ir bijis gan klasicismā un romantismā, gan arī simbolismā. Jautājums ir tikai par to, kā šī atspoguļošana notiek. Reālisti par dzīves atveides galveno principu izvirza prasību pēc sociālā raksturīguma un dzīvei atbilstošās formu daudzveidības, ietverot arī autora paša

¹ *Beļinskis V.* Izlase: Literāri kritiski raksti. — R., 1950, 58. lpp.

² *Teodors (Zeiferts).* Reālistiskais virziens latviešu rakstniecībā. — Dzimtenes Vēstnesis, 1911, 20. aug. (2. sept.).

subjektīvi iecerētās, nosacītās formas, ja tās kalpo dzīves spilgtākai un dziļākai atveidei.

Reālisms rodas tad, kad cilvēki sāk apzināties savu sociālo esamību un sevi kā sociālo attiecību kopumu. Reālisms ir metode, kurā par principu izvirzās cilvēka sociālās esamības izziņošana (tipiskums) un viņa ētiski estētisko ideālu sociāls izvērtējums. Tieši sociālā analīze reālismā (pretēji vienpusībai, shematismam nereālistiskajos daiļrades veidos) nosaka vispusīgu tipisku raksturu atveidi tipiskos apstākļos.

Galvenā problēma reālismā ir sakarība starp attēlotā ārējo līdzīgumu dzīves parādībām un patiesīgumu. Ārējais līdzīgums nav pietiekams reālistiskā tēlojuma nosacījums. Pēdējā pusgadsimtā reālisms starp saviem tēlojuma līdzekļiem aizvien vairāk iekļauj arī dzīvei tieši neatbilstošas, nosacītas formas, jo, kā uzsver B. Brehts, reālisms nav tikai formas jautājums. «Nekas nav tik ļauns,» raksta B. Brehts, «kā, izvēloties formas paraugus, tos izvēlēties *pārāk mazā* skaitā. Ir bīstami piesaistīt lielo jēdzienu «reālisms» tikai dažu autoru vārdiem, lai tie būtu cik slaveni būdami, un izveidot ideālo daiļrades metodi tikai no dažām formām, kaut arī tās būtu noderīgas formas. Kādu literāro formu izvēlēties, to nosaka īstenība, nevis estētika, arī reālisma estētika ne. Daudzējādi var noklusēt patiesību, un arī pateikt to var daudzējādi.»¹

B. Brehts, tāpat V. Majakovskis un vēlāk E. Miežlāitis reālistiskajā tēlojumā plaši izmantoja nosacīto tēlainību. Dzīves patiesību, tās raksturīgumu, būtību reālistiskais tēlojums var ietvert arī ar atgādināšanām, nevis tieši no dzīves ņemtām parādībām, to kopijām.

Reālists kā katrs mākslinieks nav ne dzīves kopētājs, ne reģistrētājs, bet tās izpratējs, to likumsakarību izpratējs, kuras virza dzīvi, kuras nosaka cilvēku attiecības, kā arī atsevišķa rakstura iekšējās pretrunas un cīņu.

Orientēties pretrunīgajā sociālajā dzīvē rakstniekam palīdz progresīvs pasaules uzskats. Taču arī rakstnieka pasaules uzskats nav pasargāts no pretrunām. Tādos gadījumos reālistiskais tēlojums, kas balstās uz tiešo dzīves vērojumu, parasti balstās arī uz to daļu rakstnieka pasaules uzskatā, kura vairāk saskan ar pašas dzīves kustību. Tādā sakarā F. Engelss par O. Balzaku rakstīja, ka viņš kā liels reālists pat «bija spiests rīkoties pretēji savām paša šķiriskajām simpātijām un politiskajiem aizspriedumiem».²

No šiem F. Engelsa vārdiem nebūt neizriet secinājums, ka reālists, runājot pats savu valodu, nostājas pretī rakstnieka pasaules uzskatam. Vispār jebkurā mākslas darbā dzīve «runā» ne pati no sevis, bet tikai rakstnieka un viņa pasaules uzskata atmodināta un

¹ Bertolts Brehts par reālismu. — Literatūra un Māksla, 1958, 15. febr.

² Markss K., Engelss F. Vēstņu izlase. — R., 1952, 357. lpp.

virzīta. Pretrunas ir nevis starp reālisma metodi un pasaules uzskatu, citiem vārdiem sakot, starp metodi un rakstnieku, bet gan vienā, gan otrā. Un, kā jau teikts, patiesīgs dzīves tēlojums, kas ir autora atlasītu, izprastu un vērtētu parādību tēlojums, vienmēr balsta to pusi pretrunīgajā pasaules uzskatā, kura ir tuvāka pašas dzīves procesam un autora brīvajai, teoriju un aizspriedumu neierobežotajai, tiešajai, emocionāli orientētajai konkrēto dzīves parādību uztverei.

Reālisma teorijā parasti nozīmīga vieta ierādīta metodes gnozeoloģiskajai pusei. Tā, protams, ir stiprākā puse reālismā, lai arī ne vienīgā. Pie tam arī izziņa skatāma atbilstoši mākslas specifikai. Te dzīves, sociālā patiesība ir raksturu psiholoģiskā patiesība. Tikai individuālos raksturos ar to vienreizīgo iekšējo pasauli un dzīves gaitu iespējams ietvert sociālo raksturīgumu. Tā atklāšanai kalpo vide, apstākļi, kuros raksturi parādās dažādās attiecībās un no tām izrietošās izjūtās, noskaņās, rīcībā, pārdomās. Atzīstot raksturu sociālo nosacītību, resp., apstākļu (galvenokārt attiecību) ietekmi uz raksturiem, reālisti rāda arī cilvēka spēju pacelties pāri apstākļiem, nostāties pret tiem. Sevišķi spilgti šī iezīme parādās sociālistiskajā reālismā, sākot ar M. Gorkija romānu «Māte» un J. Raiņa lirikas varoni 1905. gada dzejā. Apstākļi (attiecības), tāpat kā raksturi, nav tieša dzīves kopija, arī tie daļradē iegūst māksliniecisku transformāciju.

Reālistiskajai literatūrai ir raksturīga dziļa un bagātīga sociālo konfliktu atveide, jo šī literatūra, pievēršoties dzīvei tās spraigākajos momentos, pievēršas pretrunām, dramatiskām sadursmēm, traģiskām kolīzijām. Rādot dzīves pretrunas, cīņas un traģēdijas, reālists kā sociāls analizētājs un vērtētājs paliek dzīves apliecinātāja pozīcijā tāpēc, ka pati dzīve savā kustībā un atjaunotnē dod pamatu visu skatīt tieši no šī viedokļa — «dzīvot uz priekšu», tas ir, dzīvot ar perspektīvu.

Tātad viss teiktais var pamatot atzinumu, ka reālists rada tēlus saskaņā ar dzīvē esošo sociālo raksturu iekšējo loģiku. Ja rakstnieks atkāpjas no šīs sociāli nosacītās iekšējās loģikas par labu kādai pieņemtai abstraktai tendencei, viņa darbs kļūst nereālistisks. Apziņējums «nereālistisks» nenozīmē, ka darbs ir mazvērtīgs vai nepatiesīgs. Ir izcili romantiķi un nozīmīgi romantiski darbi. Vispār atsevišķos laikmetos, īpaši līdz reālisma rašanās laikam, tas ir, līdz XIX gadsimtam, daiļdarbiem, jau sākot no antīkās literatūras, varēja būt raksturīgs normatīvisms, bet tas nenozīmē, ka tajos trūka patiesīguma un mākslinieciskuma (klasicisms, romantisma klasika, latviešu literatūrā — A. Pumpura «Lāčplēsis», Aspazijas un J. Raiņa romantiskās lugas). Reālistiskais princips daļēji var ietverties arī citos tēlojuma veidos, un tādējādi reālistiskā tēlojuma elementi var

būt gan antikajā, gan klasicistiskajā, tāpat arī romantiskajā literatūrā.

Piemēram, J. Poruka romantiskajos stāstos ievijas gluži reālistiskas ainas. Tā stāstā «Romās atjaunotāji» visa Silenieku Jāņa dzīve tēva mājās rādīta reālas sadzīves formās. Tēvs: «Es tevi, Jānit, mīļu prātu laistu pa vasaru skolā, bet redzi, kā neiet, tā neiet... Grūti laiki... Es esmu vecs, nespēks jau klāt, un otru puisī algot man nav iespējams.» Līdzīga ir saruna arī ar māti. Mātes runa piesātināta ar konkrētu apstākļu uzrādījumiem, kas raksturo grūtos laikus, tāpat arī Jāņa tālākā rīcība rādīta atbilstoši grūtajiem apstākļiem. Tas viss sniegts sadzīviska reālisma plāksnē. Tikai Jāņa sapņi nostādīti pretstatā šai ainai. Tādējādi gan reālistiskais, gan romantiskais tēlojums te veic savu uzdevumu — viens rāda esošo kā fonu, otrs izvirza vēlamo kā ideālu, kas nostājas pretī esošajam.

Pretruna starp esošo un vēlamo gan kā sociāla parādība, gan kā daiļrades sastāvdaļa tika atcelta līdz ar dzīves zinātnisku, konkrēti vēsturisku izpratni, kas ļāva rakstniekiem redzēt dzīves procesu vienotībā ar tā cēloņiem, rezultātiem un perspektīvu. To spilgtā dzejas formā izteicis A. Upīts:

.. es to, kas bija, un to, kas būs,
vienvienā ķēdē turu.

(«Tagadne», 1913)

Tas nenozīmē, ka sociālistiskajā reālismā būtu atceltas pretrunas, to tēlojums. Arī te raksturi tiek rādīti visā dzīves kontekstā, arī pretrunu kontekstā, tikai tās vairs nav sociāli politiskas, šķiriskas pretrunas.

Kritizētājs reālisms. XIX gadsimta vēstures gaita aizvien vairāk parādīja, ka romantiķu izvirzītā personība kā pašvērtība nebūt nav tik neatkarīga. Aizvien skaidrāks kļuva, ka raksturu nosaka sociālā vide, tās attiecības, kuras objektīvi pastāv un kuru apiešana nav iespējama, jautājums var būt tikai par to, kāda ir indivīda attieksme pret šīm attiecībām.

Pēc feodālo attiecību iziršanas indivīds it kā ieguva pilnīgu brīvību, taču kapitālisms radīja jaunu attiecību sistēmu, kurā cilvēku vērtēja pēc mantas un sociālā stāvokļa. Mantiskā aprēķina noteiktās attiecības spilgtu izpausmi guvušas gan Prātnieka un Oļinietes tēlos Kaudzīšu romānā «Mērnieku laiki», gan Edvarta tēlā R. Blaumaņa drāmā «Indrāni». Pozitīvajiem varoņiem ir noliedzīga attieksme pret valdošajām attiecībām (Kaspars pret mantrauša morāli, vecais Indrāns pret dēla ivenīgo saimniekošanu, kas saposta gan sētu, gan cilvēku ierastās patriarhālās attiecības), taču viņi ir zaudētāji.

Buržuāziskās attiecības uz pilsētas dzīves fona spilgti atklājas A. Deglava romānā «Zeltenīte». Ar rūpīgas sociālas analīzes palīdzību autors rāda divu trūcīgu jaunu cilvēku — Zeltenītes un Sašas — traģisko sadursmi ar postošajiem apstākļiem lielpilsētā. Attiecības, ko nosaka dziņa pēc mantiskas labklājības, nepazīst želuma pret tiem, kas ir vājāki vai arī, sirdsapziņas vadīti, negrib savu labklājību balstīt uz citu posta.

Naudas vara pār cilvēku likteņiem tēlota daudzu lielo kritizētāju reālistu darbos, it īpaši romānistu darbos (O. Balzaks, G. Flobērs, E. Zolā, G. Mopasāns, Č. Dikenss, F. Dostojevskis, L. Tolstojs u. c.). Latviešu literatūrā naudas un mantas varu lauku cilvēku dzīvē spilgtos mākslas tēlos savās novelēs un lugās («Salna pavasarī», «Lai- mes klēpī», «Indrāni», «Pazudušais dēls» u. c.) atveidojis R. Blau- manis. Vēl iespaidīgāk uz lielpilsētas dzīves fona to parādījis A. Upīts, īpaši romānā «Zelts», kur naudas varas tēma izvirzīta par romāna galveno pavedienu (zelta vara pār Sveiļu ģimeni).

Kritizētāja reālisma aizsācējs dzejā E. Veidenbaums ironiska ieteikuma veidā mantisko iegūtdziņu kā cilvēciskuma kroplotāju rak- sturo pazīstamajās rindās:

Ej un dzenies tik pēc naudas,
Krāp un blēdī, cik tik jaudas,
Skaties tik uz savu labu,
Rauj no citiem, rauj, kur dabū,
Tomēr strādā apdomīgi,
Krietni, stingri likumīgi.

(«Ej un dzenies tik pēc naudas...»)

So ar likumu apstiprināto ieraušanas tikumu — cilvēku kroplotāju — kritizētājs reālisms rāda kā valdošo spēku dzīvē. Prozā un dramaturģijā ar to sastopamies individuālu, vienreizīgu un vienlai- kus tipisku raksturu attēlojumos tipiskos konkrēti vēsturiskajos ap- stākļos. Individīda un apstākļu mijiedarbē veidojas likteņi kā vēstu- riskas likumsakarības rezultāts. Šai sakarībai kritizētājā reālismā pievērsta galvenā uzmanība.

Kritizētājs reālisms no iepriekšējām mākslinieciskajām sistēmām atšķiras nevis ar tipizāciju vispār, bet ar tipizācijas īpatnējo veidu. Renesanses un apgaismes sistēmās tipiskums balstījās uz cilvēku kā cilvēces pārstāvi, nesaistot to ar vēsturiski noteiktu sociālu vidi, bet kritizētājā reālismā tieši šī saistība, ko F. Engelss izteicis for- mulā par tipiskiem raksturiem tipiskos apstākļos, kļūst par tēlojuma pamatprincipu.

Tipiskais, protams, nav tikai kādai sabiedrības grupai vai šķīrai raksturīgais. Tas var būt arī vairāk vispārcilvēcisks psiholoģisks.

raksturīgums (Šekspīra tēli). Taču katram vispārcilvēciski raksturīgam individam lielākā vai mazākā mērā piemīt arī sociāls raksturīgums, sociāls sakņojums. Vispār mākslā sociāli raksturīgais izpaužas kā psiholoģiski raksturīgais, individuālais, jo vispārīgais vienmēr pastāv un atklājas atsevišķajā.

Tā kā rakstura attīstība atkarīga no vides vai, plašāk skatot, no apstākļiem, raksturus iespējams sadalīt, vadoties no sociālās piedērbības. Kritizētājs reālists devis veselu galeriju dažādu sabiedrības grupu, slāņu un šķiru pārstāvju. Veselu rindu zīmīgu dažādu sabiedrības slāņu pārstāvju atrodam jau Kaudzišu «Mērnīeku laikos», kur visos spilgtākajos raksturos ietverts noteikts sociāls raksturīgums. Deviņdesmitajos gados uzrakstītajā Zeiboltu Jēkaba romānā «Udens burbuļi» sastopamies ar virkni spilgtu tipu, no kuriem spilgtākais ir jaunbagātņiķis Meimuru Mārcis, kas no sētas puīša ar negodīgu veikalošanas ticis pie bagātības un līdz ar to pie iespējas noteikt citu cilvēku likteņus.

Kritizētāji reālisti rāda raksturu sociālo nosacītību un atklāj arī savu viedokli, vērtē. Izsekojot indivīda saistību ar vidi, rakstnieki atklāj valdošo attiecību nomācošo, kropļojošo ietekmi uz cilvēku, viņa dzīvi un likteni. Šāds viedoklis tad arī dod pamatu kritizētāja reālisma kritiskumam. Tātad *kritizētājs reālists tipiskos apstākļus, resp., valdošās attiecības, rāda kā nelabvēlīgas īstai cilvēcībai un līdz ar to plašajām tautas masām*. Kritizētājs reālists ir demokrātisks reālists.

Kritizētāja reālisma literatūrā tēlotie pozitīvie raksturi, kas tiecas pēc cilvēcīgas, pilnvērtīgas dzīves, rādīti kā traģiski valdošās sistēmas upuri. Tāda ir Zeltenite A. Deglava romānā ar tādu pašu nosaukumu. Tāds ir strādnieks Fricis Stiebriņš Pērsieša stāstā «Acīs krītoši burti». Zīmīgs ir pēdējais teikums — stāsta izskaņa pēc Friča nāves. Tas raksturo cilvēka stāvokli tipiskajos «brīvās konkurences» apstākļos: «Bet man žēl Friča, žēl Olgas ar mazo Rūdiņu, žēl Jēkaba ar veco māti mājā un žēl laika, ko izlietoju, stāstīdams par šiem acīs krītošiem milzu burtiem: jo kam šos laikos tāds garlaicīgs nostāsts lai interesē?» (Izcēlums mans. — V. V.) Ar sava stāsta nosaukšanu par garlaicīgu autors uzsver šādu apstākļu tipiskumu, jo bieži gadās, ka strādnieku ģimene nonāk galīgā postā un izmisumā. Šāda autora piebilde ir tieša kritiskās attieksmes akcentācija, kas dažādos veidos parādās visā kritizētāja reālisma literatūrā (A. Arāja-Bērces «Menusa nāve», L. Laicena «Attaisnotie»).

Traģiskie pārdzīvojumi un likteņi, ko atveido kritizētāja reālisma literatūra, ir patiesīgs dzīvē esošā traģisma atveidojums. Zīmīgi, ka kritizētāja reālisma sākuma periodā latviešu literatūrā — deviņdesmito gadu beigās un XX gadsimta sākumā — kritika daudz apsprieda jautājumu par pesimisma cēloņiem literatūrā, īpaši dzejā. Tā bija saruna par traģiku, kas ienāca latviešu literatūrā ar tādiem

stāstiem kā minētais Pērsieša darbs un ar tādiem tragisko izjūtu dzejoļiem, kādi ir E. Veidenbaumam, Zvārgulim, J. Porukam, J. Rainim. Tragiskais kritizētāja reālisma ietvaros nozīmē augstāko spriegumu starp personību un tās nomācējiem spēkiem, nozīmē šo spēku noraidījumu patiesas cilvēcības un tās nākotnes vārdā, kurā valdīs saskaņa starp indivīda un sabiedrības interesēm.

Māksliniecisko sistēmu vēsture Eiropā rāda, ka, buržuāziskajām attiecībām nomainot feodālās, tas ir, ap buržuāzisko revolūciju laiku, attīstās romantiska māksla kā neizprastu tāļu apugūņotāja, bet, buržuāziskajām attiecībām stabilizējoties un kļūstot par dominējošām, romantiskā pacēluma vietā nāk analītiska pieeja dzīvei, sociālajām attiecībām. Lielas atšķirības reālisma attīstībā nosaka gan laika posmi, gan nacionālās vēstures īpatnības, gan arī tie sociālie slāņi, kuru ideoloģija ir pamatā kādam no kritizētāja reālisma tipiēm. Tomēr visos gadījumos reālisms pēc sociālās ievirzes un morāli estētiskajiem ideāliem nekad un nekur neiekļāvās buržuāziskās ideoloģijas ietvaros, bet, ejot pāri tās interesēm, izteica plašu tautas masu intereses, kļūstot par demokrātisku literāru kustību un līdz ar to zināmā mērā par pretburžuāzisku spēku. Balstoties uz demokrātiskiem centieniem, kritizētājs reālisms vienlaikus objektīvi, patiesīgi, vēsturiski konkrēti atspoguļoja dažādu sociālo slāņu domāšanas veidu. Noraidot tos sociālos apstākļus, kas nomāc cilvēku, kritizētājs reālisms vienlaikus apliecināja nomākto sociālo slāņu tiesības uz pilnvērtīgu dzīvi atbilstoši harmoniskām, neantagoniskām cilvēku attiecībām.

So jauno sabiedrību kā izeju no naudas attiecību radītā strupceļa mākslinieciski iespaidīgi iezīmē A. Upīts romānā «Sieviete». Elza, neredzēdama izeju no apstākļiem, kas viņu pazemo un samīda, aiziet uz strādnieku nelegālo sapulci un dzird vārdus par nākotnes sabiedrību, kas izcīnāma kopīgiem spēkiem: «Jums tak ir izeja. Pēc sava sadzīves stāvokļa jūs nepiederat pie tiem, kuru liktenis izvirst un bojā iet... Mums vajag cilvēku, kas rūdīti sāpju ugunī... Es jūs ievedīšu citā pasaulē — plašā, gaišā pasaulē. Tur jūs vispirms būsiet biedrs blakus vīrietim, strādnieks, liela darba darītājs.. Tikai tas cilvēks tiek brīvs un liels, kas iet cīņā par visas cilvēces atsvabināšanu... Nāciet pie mums, mūsu darbā un cīņā!» Tādējādi šai romānā, runājot K. Krauliņa vārdiem, «līdztekus autora nodomam parādīt darba sievietes nožēlojamo stāvokli kapitālistiskajā iekārtā vijas un ar to savijas viņa nodoms norādīt, kā šo stāvokli likvidēt».¹ Ar šiem sabiedrības nākotnes perspektīvas atgādinātājiem vārdiem kritizētājā reālismā sevi pieteic jauna reālisma kvalitāte, kas orientējas uz cilvēku kā vēstures, apstākļu aktīvu pārveidotāju saskaņā

¹ Krauliņš K. Andrejs Upīts: Dzīve un darbs. — R., 1963, 111. lpp.

ar pašas objektīvās īstenības noteiktajām dzīves attīstības likum-sakarībām.

Tātad kritizētājs reālisms tipizē, tas ir, ar vispārinātu nozīmi parāda tos sabiedrības spēkus, kas neļauj indivīda dzīvei būt piln-vērtīgai. Valdošās sabiedriskās attiecības ir indivīdam naidīgas. Kritizētāja reālisma rādītājās attiecībās starp indivīdu un sabiedrību saskaņa nav iespējama. Saskaņai nepieciešama izeja ārpus šīm attie-cībām. Atsevišķa cilvēka neapmierinātība ar tām un tieksme pēc harmonijas stāvokli nevar mainīt. Ir nepieciešams objektīvs pamats ārpus atsevišķa cilvēka vēlmēm. Šis pamats dzīvē veidojas līdz ar cīņu par jaunu, harmonisku sabiedrību — sociālistisku sabiedrību.

Kritizētāja reālisma tipoloģija. Jaunākajā reālisma teorijā liela vērība veltīta tā tipoloģijai.¹ Kritizētājā reālismā atzīts par iespē-jamu izdalīt, izolēti nenošķirot, tādus *virzienus* kā sociālo un psiho-loģisko reālismu.² Pirmajā akcentēta raksturu sociālā tipizācija (N. Gogolis, M. Saltikovs-Ščedrins), otrajā — indivīda psiholoģiskie pārdzīvojumi, kas, protams, saistīti ar sociālajām attiecībām, taču šas rādītas vairāk psiholoģiskajā aspektā (I. Turgeņevs, Ļ. Tolstojs). V. Kaminskis blakus jau minētajiem reālisma tipiem (sociālo gan saucot par socioloģisko) vēl min romantisko reālismu (V. Garšins, V. Kovaļenko, A. Čehovs, M. Gorkija agrīnā daiļrade) un ētisko jeb morāli didaktisko reālismu (Ļ. Tolstoja vēlīnā daiļrade, N. Ļeskovs)³, turpat norādot, ka visi šie reālisma tipi pastāv plašākas sistēmas — kritizētāja reālisma — ietvaros.

Starptautiešu kritizētāja reālisma prozistiem pie psiholoģiska-jiem reālistiem pieder R. Blaumanis un J. Jaunsudrabiņš, bet pie sociālajiem reālistiem — A. Upīts un V. Lācis.

Bez tam jaunākajos pētījumos kritizētājā reālismā, tāpat kā romantismā, mēdz izdalīt sociāli ideoloģiskas *strāvas*, lietojot sa-biedrisko zinātņu jēdzienus. Tā, piemēram, I. Volkovs⁴ izdala

¹ Te starptautiskajiem un nozīmīgākajiem darbiem var minēt: Храпченко М. Б. Реалистическое обобщение и его формы. — В кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1978; Типология русского реализма второй половины XIX века: Сб. ст. — М., 1979.

² Фохт У. Р. Пути русского реализма. — М., 1963. U. Fohts izdala vēl arī romantisko reālismu, taču citi, arī P. Nikolajevs, to neatzīst par veiksmīgu apzī-tējumu. Sk. arī: Николаев П. А. Реализм как творческий метод. — М., 1975, с. 241—242.

³ Каминский В. И. Основные идейно-художественные тенденции в русской литературе конца XIX века и их трактовка в современной науке. — В кн.: Современная советская историко-литературная наука. М., 1975, с. 319.

⁴ Волков И. Ф. Творческие методы и художественные системы. — М., 1978, с. 201.

revolucionāri demokrātisko strāvu ar tādiem rakstniekiem kā H. Heine, P. Beranžē, Š. Petēfi, N. Cerniševskis, N. Ņekrasovs, M. Saltikovs-Sčedrins, buržuāziski demokrātisko strāvu ar tādiem rakstniekiem kā Stendāls, E. Zolā, R. Rolāns, C. Dikenss, V. Tekerijs, M. Tvens, T. Dreizers, H. Manns, T. Manns, liberāli muižniecisko strāvu ar I. Gončarovu, I. Turgeņevu un patriarhāli zemniecisko strāvu ar Ļ. Tolstoju, T. Hārdiju u. c.

Šāds sadalījums, īpaši attiecībā uz mākslu, protams, ir stipri relatīvs. Visas strāvas ar to lielo sociālo dažādību plūst vienas pamattendences ietvaros — demokrātisma gultnē. Vēsturiski skatot, visām kritizētāja reālisma strāvām bija progresīva nozīme, jo tās pauda noraidošu attieksmi pret sabiedrību, kurā valda šķiru antagonisms.

Par tēlojuma formām kritizētājā reālismā kalpo vēsturiski konkrētas pašas dzīves formas. Tas tomēr nenozīmē, ka kritizētājs reālisms kopētu reālās dzīves formas un detaļas. Svarīga ir parādību iekšējā saistība, ne ārējā sakritība. Tieši atkāpjoties no ārējas sakritības, dažkārt vēl lielāks efekts tiek panākts ar atgādinošu līdzību, ar *fantastisku* tēlainību. Kritizētāja reālisma literatūrā atrodam gan groteskas, gan alegorijas un dažādas citas nosacītas formas. Tā, piemēram, A. Upīša traģikomēdijā «Ziedošais tuksnesis» visa vietas, laika un tēlu nosacītība, visa fantastika ar atgādinošām līdzībām liek Fleurādijas («Ziedošās zemes») tēlojumā atskārst buržuāziskās Latvijas īstenību. Arī šīs lugas tēli, nebūdami tieši reālās dzīves attēli, tomēr ietver to sociālo raksturīgumu, kas piemīt citām, bez tēlu nosacītības veidotām A. Upīša sociālajām komēdijām.

Pēc otrā pasaules kara kritizētāja reālisma sistēmā parādījās īpaša skola — *neoreālisms*, kas savu spilgtāko izpausmi ieguva itāļu kinomākslā. Tā pamatā ir uzsvērts sadzīvīskā psiholoģisks tēlojums. Rādot dzīvi sadrūpam ikdienas sīkumos, neoreālisti liek saprast, ka citāda tā arī nevar būt, jo valdošās attiecības liek cilvēkiem nīkt, ne dzīvot.

Neoreālistu V. Pratolini, R. Roselini un citu tēlotā cilvēku darbība tās ārējās norisēs sekmēja episkā elementa pastiprināšanos literatūrā. Neoreālisms atvirzīja sānis Itālijā plaši saplaukušo formālistisko tēlojumu bez stāstījuma par ārējo darbību. Tas iespaidoja arī dzeju, kuras izcilais pārstāvis P. Pazolini atteicās no hermētiskās ievirzes un vairāk orientējās uz savu pārdzīvojumu objektīvajiem avotiem.

Neoreālistiskā literatūra tāpat saasināja uzmanību uz pretstatu starp vienkāršā cilvēka dzīvi un to attiecību sistēmu, kas guļ kā slogs pār dzīvo dzīvi.

XIX gadsimta beigās un XX gadsimtā karojošs antireālistiskā principa aizstāvētājs bija modernisms ar dažādiem tā novirzieniem. Kritizētāji reālisti ticēja dzīves pārveides iespējām, lai arī, nezinot

īsto ceļu, to bieži aizstāja ar ilūziju, bet modernisti, indivīda un sabiedrības attiecību buržuāzisko tipu uzskatot par nemainīgu un mūžīgu, absolutizēja indivīda atsvešinātību no sabiedrības un pretstatīja cilvēku sabiedrībai. Viņi netic indivīda un sabiedrības iespējamai harmonijai, netic cilvēka un sabiedrības sadarbības pozitīvam rezultātam. Izolējot indivīdu no sabiedrības, viņi līdz ar to anulē cilvēka īsti cilvēcisko saturu, padara cilvēku par vienuļu tukšinieku.

Vispildītāks tas parādās eksistenciālisma teorijā un mākslā. Te par principu izvirzīts cilvēka brīvības apliecinājums, bet brīvība tiek rādīta kā cilvēka patstāvīgās, ar sabiedrību nesaistītās izvēles brīvība. Eksistenciālisti uzsver, ka īsta cilvēka cienīga dzīve ir tikai tā, kuru viņš dzīvo kā no sabiedrības brīvs indivīds. Taču nav iespējams dzīvot sabiedrībā un būt no tās absolūti brīvam, ja negrib sevi pārvērst par būtni, kas par cilvēku saucama tikai ārējā izskata pēc un kam vairs neeksistē tādi cilvēku sabiedrībā radušies un ar cilvēcisku sociālu saturu pildīti jēdzieni kā labs un ļauns, brīvs un nebrīvs u. tml.

Tāpat kritizētājs reālisms, atzīdams indivīda, personības kā pašvērtības lomu, šai ziņā turpina progresīvā romantisma tradīciju, tai pašā laikā norobežojoties no tās tendences, kas romantisma sākumā jau bija iezīmējusies kā individuālistiski reakcionāra un kas savā tālākajā attīstībā XIX gadsimta beigās un XX gadsimtā atdzīva dažādos modernisma novirzienos kā dekadentiska parādība, kā indivīda izolācija no sabiedrības. Kritizētājs reālisms, rādot cilvēka personības attīstībai nelabvēlīgos apstākļus buržuāzisko attiecību sistēmā, netieši apliecina nepieciešamību šo sistēmu nomainīt ar citu, kurā valdītu indivīda un sabiedrības interešu saskaņa. Jaunā, sociālistiskā mākslas sistēma šo saskaņu apliecina ar tiešu, konkrēti vēsturisku jaunās īstenības tapšanas atveidi.

5. SOCIĀLISTISKAIS REĀLISMS

Sociālistiskā reālisma rašanās. Sociālistiskais reālisms ir jauna daiļrades metode. Tā radusies un attīstījusies uz proletāriskās revolucionārās kustības pamata un atspoguļojusi sociālisma izcīņas gaitu. Mūsdienu padomju literatūrā sociālistiskais reālisms attēlo sociālistiskās sabiedrības tālāko attīstību tās gaitā uz komunismu. Mūsdienu ārzemju literatūrā sociālistiskais reālisms attēlo tautu cīņu par sociālismu.

Sociālistiskā reālisma metode radās tad, kad par literārā tēlojuma galveno priekšmetu kļuva proletariāts kā spēks, ko vēstures attīstība izvirzījusi par buržuāziski ekspluatatorisko attiecību sagravēju, lai nodibinātu to vietā harmoniskas brīvu cilvēku attiecības. Cīņu par darba atbrīvošanu no kapitāla varas vadīja strādnieku

šķiras avangards — komunistiskā partija, kas savā darbībā vadījās no zinātniskā komunisma atziņām par sabiedrības attīstību.

Tātad strādnieku revolucionārā kustība kā galvenais tēlojuma priekšmets veidoja sociālistiskā reālisma literatūras *objektīvo* pusi, bet zinātniskā sabiedrības mācība — dialektiskais un vēsturiskais materiālisms — veidoja šīs literatūras *subjektīvo* pusi. Trešais svarīgais moments jaunās metodes tapšanā bija rakstnieka paša aktīvā iekļaušanās šajā kustībā, viņa *partejiskā nostāja* cīņā par darba tautas brīvību.

Krievu literatūrā jaunās metodes rašanās saistīta ar revolucionārās atbrīvošanās cīņas trešo periodu — ar proletariāta revolucionāro cīņu, kas sākās deviņdesmito gadu otrajā pusē. Apmēram tai pašā laikā uz sociālistiskās literatūras ceļa nostājās arī latviešu revolucionārā literatūra.

Latviešu literatūrā jaunā metode, vairāk ar revolucionāri romantisku nekā ar reālistisku raksturu, sākot ar mūsu gadsimtu, veidojas J. Raiņa cīņas dzejā. Ē. Sokols to sauc par *sociālistisko reālismu*, bet pastāv uzskati (piemēram, A. Upīša, kas ir līdzīgi A. Bušmina uzskatiem par pilsoņkara gadu dzeju), ka te ir «jau sociālistiska māksla, bet vēl ne sociālistiskais reālisms»¹, jo tā visumā ir romantiska dzeja.

Patiesībā tas ir terminu jautājums. Bet fakts ir tāds, ka 1905. gada revolūcijas laikā dzīvē un mākslā veidojas jauna cilvēka koncepcija, ko J. Rainis bija ieskicējis savās 1897.—1898. gada piezīmēs «Nākotnes cilvēks», uzsverot, ka nākošās, sociālistiskās sabiedrības cilvēks, kas balstīsies uz zinātnisko pasaules uzskatu, iegūs jaunas kvalitātes ne tikai intelektā, bet arī izjūtās. Dzejā zinātniskums neizslēgs emocionalitāti, dzejisku jūsmu un romantiku.

Tādējādi J. Rainis jau deviņdesmito gadu beigās paredz jauna cilvēka, jaunu attieksmju kā jaunas daiļrades metodes pamata veidošanos. Šo procesu lielā mērā atspoguļo viņa dzeja XX gadsimta sākumā.

Pacelšanās jaunā kvalitātē parādās galvenokārt J. Raiņa krājumos «Tālas noskaņas zilā vakarā», «Vētras sēja», «Klusā grāmata» un 1905. gadā izdotajā antoloģiska rakstura cīņas dzejas krājumā «Nākotnes skaņas». Dzejoli «Dārgā brīvība» (krājumā «Jaunais spēks») J. Rainis par cīnītāja cilvēka pacelšanos jaunā kvalitātē saka:

Reizi, šo reizi mēs tomēr
Par cilvēkiem jutušies esam, —
Tagad mēs zinām, kas vīrs!
Tagad mēs jūtam, kas gars!

¹ Бушмин А. С. Состояние задачи разработки методологии литературоведения. — М., 1966, с. 111—112.

Recenzijā par krājumu «Nākotnes skaņas» lasām: «Nemanot, nezinot izaudzis jauns cilvēks, kurš nepazīst vairs slapstišanos un locīšanos.»¹

Sī jaunā cilvēka rašanās objektīvajā īstenībā un jauna attieksmepret to no dzejnieka puses, resp., zinātniska šā objektīvā procesa izpratne, tad arī dod pamatu runāt par sociālistisko reālismu J. Raiņa 1905. gada dzejā.

Sīs jaunās izpratnes vēl nav E. Veidenbauma daiļradē, tāpēc, neraugoties uz atsevišķiem revolucionāriem aicinājumiem («Mosties, mosties reiz, svabadais gars, Celies un salauzi kalpības spaidus!»), viņš tomēr vēl paliek kritizētājs reālists, tiesa, ar sociālistisku tendenci. Turpretī J. Raiņa darbos jaunā cilvēka koncepcija parādās spilgti — gan teorētiski, gan arī dzejā.

Sociālistiskā reālisma jēdziens un būtība. Latvijā pirms pirmā pasaules kara sāka biežāk lietot proletāriskās mākslas jēdzienu. Tas ieguva pat īpaša termina nozīmi, aptverot to sociālistisko literatūru, kur galvenais tēlojuma priekšmets bija proletariāta un tam tuvu stāvošu darbaļaužu dzīve un kur rakstnieka pozīcijā izpaudās proletārisks partejiskums.

Proletāriskā dzeja daļēji aizsākās jau deviņdesmitajos gados, pat ar E. Veidenbaumu, bet kā *virziens* skaidrāk noformējās tikai strādnieku kustības jaunu uzplūdu laikā, pēc 1910. gada. Tad proletāriskās literatūras jēdziens kritikā ieguva tādu vispārinājumu, ka kļuva par sinonīmu sociālistiskajai mākslai. Ar tādu nozīmi tas pastāvēja vēl arī divdesmitajos gados, kad tas sinonimizējās ar sākotnējo padomju mākslu.

Bet šim jēdzienam pirms pirmā pasaules kara veidojās arī šaurāka nozīme — daži ar to saprata tādu proletārisku literatūru, kuras vēl nav un kura jārada, it kā nebūtu bijis ne E. Veidenbauma, ne J. Raiņa, ne arī to dzejnieku, ko kritika desmito gadu pirmajā pusē mēdza dēvēt par proletāriskajiem dzejniekiem (P. Veinis, A. Brūkleņājs, Šalkonis, Astra u. c.). Proletāriskās literatūras kā īpaša virziena (nevis visas sociālistiskās literatūras) pārstāvji pirms pirmā pasaules kara partejiskā skatījumā tēloja galvenokārt lielpilsētas proletariāta dzīvi. Pēc tēlojuma veida tie pārsvarā bija revolucionārie romantiķi, arī kritizētāji reālisti ar sociālistisku tendenci.

Sociālistiskā reālisma jēdziens kā apzīmējums jaunajai metodei radās krievu padomju literatūras kritikā 1932. gadā, kad tika noraidīts RAPP ieteiktais apzīmējums «dialektiski materiālistiskā daiļrades metode».

Pirmajā padomju rakstnieku kongresā 1934. gadā sociālistiskā reālisma jēdziens jau tika lietots un statūtos ieguva pirmo

¹ Dienas Lapa, 1905, 9. aug.

formulējumu — kā padomju literatūras un literatūrkritikas pamatmetode, kas «prasa no mākslinieka patiesīgu, vēsturiski konkrētu īstenības attēlojumu tās revolucionārajā attīstībā».

Dzīves vēsturiski konkrēts attēlojums bija jau arī kritizētājā reālismā. Jauns sociālistiskajā reālismā ir tas, ka te vēsturiski konkrētais tipiskos raksturos un tipiskos apstākļos tiek rādīts attīstības perspektīvā. Kritizētāji reālisti tēloja cilvēka un sabiedrības disharmoniju. Ja viņi rādītu ceļu uz harmoniju, viņiem būtu bijis jātēlo šo attiecību pārveide, pie tam nevis no novērotāja, bet no cīņas dalībnieka viedokļa, no komunistiskā partejiskuma viedokļa. Līdz tādai pozīcijai kritizētāji reālisti vēl nepacēlās, viņi pamatos palika vispārdemokrātisku uzskatu līmenī. J. Rainis šo jauno sociālistiska dzīves pārveidotāja pozīciju labi raksturojis šādās rindās:

Nevar tā blakus līdzī just!
Cilvēces rīta cīņa par lielu, —
Kad viņa grābj, grābj cilvēku visu,
Visas dziņas un jūtas, un prātu,
Visas miesas un sirdi, un dvēseli.

(«Nevar tā blakus līdzī just», 1905)

Vēlāk šo aktīvo līdzdalībnieka pozīciju saklausām latviešu sarkano strēlnieku dzejā, piemēram, šajā K. Pelēkā dzejas rindā:

Un es lai noskatos? Un mēs lai ļaujām?

(«Aicinājums», 1919)

Citā vārsnā dzejnieks saviem cīņubiedriem — strēlniekiem, kurus alegoriski tēlo kā spirtu pavasara strautu, sūta zīmīgu sveicienu:

..miļš sveiciens tev no tavas sastāvdaļas.

(«Spirgtais strauts», 1917)

Dažādi ir uzskati par to proletārisko literatūru, kas radusies XIX gadsimta vidū līdz ar pirmajām revolucionārā proletariāta cīņām 1848. un 1871. gadā. G. Vērts, F. Freiligrāts, E. Potjē un citi sociālistiskās tendences dzejnieki tomēr vairāk bija ar romantisku ievirzi vai arī pamatos neizgāja no kritizētāja reālisma gultnes, tāpēc viņus var dēvēt par revolucionāri proletāriskiem reālistiem vai romantiķiem.

Sociālistiskais reālisms kā jauna metode un jauna mākslinieciskā sistēma rodas kā sociālisma izcīņas pavadonis pārejā no antagonistisku šķiru sabiedrības uz bezšķiru sabiedrību, tāpēc salīdzinājumā ar kritizētāju reālismu tas galveno uzsvaru liek nevis uz cilvēka nevarību apstākļu priekšā (E. Veidenbaums: «Nolādēts liktens cilvē-

kam būt!)), bet uz lielo vēsturisko varēšanu, kas salauž iepriekš-nolemtības loku un apliecina personības varu pār apstākļiem (J. Rainis: «Reizi, šo reizi mēs tomēr Par cilvēkiem jutušies esam. »). Kritizētājā reālismā brīvība bija tikai pozitīvā varoņa sapnis un subjektīva ilūzija, sociālistiskajā reālismā turpreti tā vada subjektīvi apzinātas objektīvās, vēsturiskās nepieciešamības realizāciju (J. Rainis: «Tagad mēs zinām, kas vīrs! Tagad mēs jūtam, kas gars!»).

Tas «vīrs» un tas «gars», kas brīvi rikojas pēc savas pārliecības atbilstoši šķiras objektīvajai pārliecībai, izvirzās par sociālistiskās literatūras galveno pozitīvo varoni. Tas ir tas nākotnes cilvēks, kurš apzinās savu vietu un lomu vēsturiskajā pasaules revolucionārās pārveides procesā. Objektīvi pamatota un subjektīvi apzināta ir šī cīņa par cilvēka un sabiedrības atbrīvošanu, par indivīda atbrīvošanu no sociālās atsvešinātības.

Tas jaunais, ar ko sociālistiskais reālisms sevi pieteic literatūr-vēsturē, tātad saistās ar subjekta un objekta attiecību dialektiku sabiedrības vēsturiskajā attīstībā. Princips attēlot dzīvi tās revolucionārajā attīstībā vēsturiski saistījās ar prasību atveidot dzīvi kā cīņu par sociālismu. Tātad dzīves revolucionārā attīstība pirmām kārtām var būt pats tēlojuma priekšmets, bet var būt arī tēlojuma princips. Metodē ieiet kā objektīvā puse (tēlojuma priekšmets), tā arī subjektīvā puse (revolucionārs dzīves uztvērumš). Tādējādi sociālistiskais reālisms ne tikai atspoguļo reālo procesu, bet arī aktīvi iekļaujas tajā kā līdzradītājs, sekmējot konkrētās vēsturiskās iespējamības pārvēršanu par sociālistisku īstenību.

Tēlojuma formu daudzveidība sociālistiskajā reālismā. Tēliem un vispār tēlainībai sociālistiskā reālisma literatūrā lielu, neierobežotu daudzveidību piešķir gan reālais ikreizējais dzīves materiāls (tā atveide pašas dzīves formās), gan arī rakstnieka individualitāte. Kopā tas dod formu un stilu daudzveidību.

Blakus tiešajām dzīves formām nostājas mazāk tiešas — tā sauktās nosacītās formas. Pēdējās varētu saukt arī par fantastiskajām, lai būtu ievērots fakts, ka arī tiešās formas mākslā ir nosacītas. Kā spilgtas fantastiskās formas jaunākajā latviešu literatūrā minama R. Ezeras «fantasmagorija» romāna «Zemdegas» ievadā, tāpat Vēstures tēls Ē. Vilka stāstā «Pusnakts stundā». Ietiecoties zemapziņas zemdegās vai arī vispārinātos procesus ietverot konkrētos, sajūtās tveramos tēlos, fantastiskā forma pakļaujas dzīves īstenības dziļākas un mākslinieciski iespaidīgākas atveides nolūkiem. Tādējādi viss it kā neiespējamais un neticamais, ja tas ir mākslinieciski motivēts, tas ir, ja tas caur mākslas patiesību pauž pašas dzīves patiesību, top par iespējamu un ticamu pēc būtības. Formu neierobežotības ziņā sociālistiskais reālisms tiek saukts par atvērtu sistēmu, kas ir «plaši atvērta jaunām dzīves patiesības mākslinieciskā apliecinājuma

iespējām mākslā un aizvērta visam subjektīvistiskajam, metafiziskajam, absurdam, kas saistīts ar modernisma estētiku».¹

Modernisti reālistisku dzīves tēlojumu pašas dzīves formās uzskata par novecojušu. Taču viņi ignorē to, ka arī pati dzīve ar visām tās formām nestāv uz vietas. Pašas dzīves radošā mainība un atjaunotne nodrošina tās atspoguļojuma formu nenovecošanos. Var novērot atsevišķi žanri, stili, nevis pats princips — būt par analoģu dzīves formu mainīgumam un daudzveidībai.

Daiļrades tipi sociālistiskā reālisma sistēmā. Sociālistiskā reālisma mākslinieciskajā sistēmā var konstatēt vairākus mākslinieciskus strāvumus, resp., daiļrades tipus. Tos nosaka līdzība rakstnieku daiļrades problemātikā, stilā un žanros. Atšķirībā no virzieniem un strāvām romantismā vai kritizētājā reālismā šeit strāvotņu pamatā nav atšķirīgu sociāli ideoloģisku pozīciju, jo tādu nav pašā sociālistiskajā sabiedrībā, kas idejiski ir vienota.

Kā raksturīgākie daiļrades tipi sociālistiskā reālisma ietvaros iezīmējušies šādi: pirmkārt, dokumentāli vēsturiskais daiļrades tips ar heroisku ievirzi, otrkārt, morāli psiholoģiskais, treškārt, romantiskais un, ceturtkārt, kritiskais un satiriskais daiļrades tips. Dažādās vēstures posmos viens vai otrs daiļrades tips iegūst pārsvaru, piemēram, mūsdienu padomju literatūrā pārsvaru ieguvusi morāli psiholoģiskā ievirze, turpretī revolūciju un karu laikā pirmajā vietā bija sociālisma izciņa un aizstāvēšana.

Heroiskais daiļrades tips sasauca ar to žanrisko grupu, ko G. Pospelovs savā žanru sistēmā apzīmē par nacionāli vai revolucionāri vēsturisku. Spilgtākie darbi šajā daiļrades tipā ir M. Gorkija «Māte», A. Serafimoviča «Dzelzs straume», D. Furmanova «Čapajevs», A. Fadejeva «Sagrāve» un «Jaunā gvarde», V. Majakovska «Vladimirs Iljičs Ņeļins», N. Ostrovska «Kā rūdījās tērauds», V. Višņevska «Optimistiskā traģēdija», V. Lāča «Nākotnes kalēji», A. Griņļa «Caur uguni un ūdeni» u. c. Sajos darbos galvenā uzmanība ir pievērsta cilvēku attiecībām cīņabiedru kolektīvā. No idejiski un mākslinieciski nozīmīgākajiem septiņdesmito gadu darbiem te minams B. Vasiļjeva stāsts «Bet rītausmas šeit klusas».

Morāli psiholoģiskais daiļrades tips, tāpat kā heroiskais, nav gluži ierobežojams tikai tajā posmā, kurā tas ir pārsvarā. Ķaut arī savu spilgtāko izpausmi šis daiļrades tips radis mūsdienu literatūrā, tā problemātika ievijusies arī M. Solohova «Klusajā Donā», tāpat A. Tolstoja «Sāpju ceļos». Morāli psiholoģiskā daiļrades tipa darbi saistās ar tām žanru grupām, ko G. Pospelovs sauc par romānisko un etoloģisko. No mūsdienu literatūras te var minēt C. Aitmatova

¹ Новиченко Л. Панорама десятилетия. — Вопросы литературы, 1980, № 7, с. 12.

stāstus «Kad pasaka beigusies», «Ardievu, Gulsaril!», «Raibais suns, kas skrien gar jūras malu», A. Arbuzova, G. Priedes («Mācību trauksme»), P. Putniņa («Pusdūša») lugas, R. Ezeras romānus «Zemdegas», «Varmācība» u. c.

Romantiskais daiļrades tips iezīmējas to rakstnieku daiļradē, kuri lielu vietu ierāda romantikai. Atšķirībā no heroiskā daiļrades tipa te galvenā uzmanība veltīta nevis cilvēkam cīņabiedru kolektīvā, bet gan subjektīvai, emocionāli kāpinātai notikumam uztverei, atsevišķa indivīda veikumam un viņa jūtu pasaulei. Pie šā daiļrades tipa pieder E. Bagricka, N. Tihonova, M. Svetlova, S. Vurguna, I. Lugovskoja daiļrade, latviešu literatūrā — A. Veģāna un S. Kaldupes dzeja, I. Indrānes proza.

Atšķirībā no romantisma pirmspadomju literatūrā, kur vēlāmais bija pretstatīts esošajam, te indivīda vēlmes un centieni tēloti bez šāda pretstatījuma — kā pasaules pārveides nepieciešamība un iespējamība, kā subjektīvi apzināta vēsturiskās virzības akcentācija, kā kāpināta vēlēšanās tuvināt, M. Gorkija vārdiem runājot, trešo — nākotnes — īstenību.

Kritiskais daiļrades tips jaunās, sociālistiskās attiecības apliecina ar pretējo attiecību noraidījuma palīdzību, kā tas, piemēram, spilgti redzams satīriskajos darbos, kur centrā izvirzītas negatīvas parādības. Pozitīvais te paliek zemtekstā, aiztekstā — kā autora idejiskā pozīcija (V. Majakovska «Pirts», I. Ilfa un J. Petrova «Divpadsmit krēsli», H. Gulbja «Aijā, žūžū, bērns kā lācis», P. Putniņa «Paši pūta, paši dega», M. Birzes «Rozā zilonis»).

Kritizētājā reālismā negatīvais tika rādīts kā nepārvarama klīns, pret ko sašķīst visu labo vēlēšanos un centienu viņi, bet te negatīvās parādības tēlotas kā tādas, kam pats vēstures process liek atklāties visā to atpalcībā, mazvērtībā, komismā.

Šī daiļrades tipa darbi iekļaujas etoloģisko žanru grupā.

Septiņdesmitajos gados sociālistiskajā reālismā nostiprinājās divi svarīgi principi. Pirmkārt, tas ir vēsturiskums un dokumentalitāte, otrkārt, personības akcentācija literārajā varonī un līdz ar to morāles jautājumu akcentācija visā literatūrā, visās «tēmās», ne tikai ģimenes un sadzīves tematikā.

Blakus tīri reālistiskajam tēlojumam ar tiešu psiholoģisku motivāciju, kā tas, piemēram, ir krievu lauku prozā (V. Belova «Parasta būšana», F. Abramova «Māja» u. c.), nostājas reālistiski psiholoģiska tēlojuma savijums ar mitoloģiski dramatisku nosacītību (Č. Aitmatova «Kad pasaka beigusies», «Raibais suns, kas skrien gar jūras malu» u. c.). Pastiprinās daudzveidība nosacīto formu lietojumā (groteska, bagāta metaforika, laiku maiņa utt.).

Padomju literatūras mākslinieciskā daudzveidība dod pamatu intensīvam stila un žanra problēmu risinājumam jaunākajā literatūrzinātnē.

V. LITERĀRIE STILI

Literāro stilu izpēte mūsdienās ir sevišķi svarīga sakarā ar to lielo uzmanību, kas stila jautājumiem pievērsta pašā literārajā praksē.

1. STILA JĒDZIENS

Jēdziena daudznozīmība. Vārdam «stils» mūsdienās ir daudzas nozīmes. Literatūrzinātnē ar stilu saprot kāda laikmeta literatūrai, kādam literāram virzienam vai rakstnieka daiļradei piemītošās īpatnības, savdabību. Visbiežāk ar stilu saprot tieši rakstnieka daiļrades īpatnības — kādu raksturīgu īpatnību poētisko līdzekļu un paņēmieni lietojumā. Tas ir stila jēdziena lietojums vidējā nozīmē. Saurāka nozīme piemīt stila jēdziena attiecinājumam uz atsevišķa daiļdarba īpatnībām, bet vēl šaurāka, ja to attiecina uz daiļrades (vai daiļdarba) valodas savdabību. Plašāka nozīme ir stila jēdziena attiecinājumam uz parādībām, kas stāv pāri atsevišķa rakstnieka daiļradei (piemēram, virziena stils).

Stila izprašanai svarīgi izšķirt divas puses: stila noteicējus faktorus un stila realizētājus elementus. Pie daiļdarba stila noteicējiem faktoriem pieder literatūras veidi¹ un žanri, metodes un virzieni, kā arī rakstnieka individualitāte un konkrēta daiļdarba saturs, patoss. Pie stila realizētājiem elementiem pieder priekšmetiskā tēlainība, kompozīcija un valoda, kuru vienotības veidu tad arī varam saukt par stilu. Citiem vārdiem, *par daiļdarba stilu sauc visu tā struktūru vienojošo estētisko savdabību. Stils ir daiļdarba tēlainības un kompozicionāli valodisko formu sistēma.*

Rakstnieka stila savdabība ir zināma liecība daiļrades mākslinieciskajai kvalitātei. Atzīstot, ka rakstniekam vai dzejniekam ir savs stils, tiek atzīta noteikta, atšķirīga mākslas pasaule ar savām likumsakarībām. Oriģinālu stilu var apcerēt kā vienību, var arī parodēt. Turpretī amorfo, to, kam nav nekāda stila, pat parodēt nav iespējams.

Katram lielam rakstniekam ir savs stils, sava tēlošanas paņēmieni sistēma. Ja divi savdabīgi rakstnieki tēlo vienas un tās pašas parādības, viņi tomēr neatkārtoti viens otru, jo katrs no viņiem tās attēlo savā uztverē un stilā. Rakstnieku individuālo stilu ilustrācijai var noderēt divu izcilāko latviešu reālistisko romānistu A. Upīša un V. Lāča stila īpatnības (sk. *Valeinis V.* Ievads literatūras zinātnē.

¹ Valodas stila atšķirības atkarībā no literatūras veidiem parādās pat jau viena vārda lietojumā tēlojuma veidam atbilstošā teicienā: «sacēlās rīta vēji» (lirikā), «sacēlās strādnieki» (epikā), «jau sacēlās, es saku!» (drāmā).

R., 1978, 198. lpp.). Rakstnieka stils mainās līdz ar viņa daiļrades attīstību (par J. Sudrabkalna stila evolūciju sk. turpat, 198.—199. lpp.).

Stila originalitāte un tradīcija. Rakstnieka individuālais stils balstās uz kādu tradīciju, taču katrā jaunā posmā šai tradīcijai tiek piešķirts laikmetam un individualitātei atbilstošs risinājums.¹ Ja tas tā nenotiek, tad rodas epigonisms. J. Rainis daudz mācījās no klasiķiem, kurus tulkoja, — no V. Gētes («Uguns un nakts»), no F. Šilpera, Šekspīra, A. Puškina, taču, nepazaudējot savu personību, izveidoja savu oriģinālu stilu.

Pret tradicionālītāti literatūras procesā vispār un arī pret stila tradīcijām nostājās modernisti, latviešu literatūrā — dekadentiskie simbolisti. Nostāšanos pret tradicionālītāti viņi pamatoja ar to, ka indivīds un viņa pārdzīvojums ir vienreizīgs, bet valodā viss ir aprasts, nodrāzts, vispārīgs (kā naudas zīmes ar noteiktiem vērtības apzīmējumiem), tāpēc valoda jāmaina atbilstoši dzejiskā pārdzīvojuma vienreizībai, citiem vārdiem, valoda jāindividualizē. Šī doma pamatos ir pieņemama, ja to neabsolutizē, nevērš pret valodas lietojuma tradicionālītāti un ja šīs prasības realizācijā neaiziet galējībā — «oriģinalizēšanā». Taču turpmākie secinājumi diemžēl aizgāja šo absolutizācijas un galējību ceļu. Individuālajam neizsakāmajam varot pietuvoties tikai tad, ja vārdus un teicienus lietojot nevis parastajā, bet īpašā, pašas radošās, tas ir, vienreizīgi pārdzīvojošās, individualitātes pieņemtajā nozīmē (apmēram tā, ka saule līst un lietus spīd). Iebilst te neko nevarot, jo radošajam tā liekas un ar to viss atrisināts. Sakarā ar valodas aktualizāciju un simbolizāciju tieši XX gadsimta sākumā radās vairākas polemikas un diskusijas par stila jautājumiem, par valodu. Stila jautājumi nodarbināja daudzus literātus, sevišķi sākot ar Stolipina reakcijas gadiem, kad notika intensīva pievēršanās valodas stilam pašā daiļradē.

Dekadentisko simbolistu ciltstēvs un teoretizētājs V. Eglītis par valodas individualizāciju un simbolizāciju rakstīja: «Valoda ir organiska un dinamiska, kas mūžīgi individualizējas, nepazīdama nekādas gramatikas. Izskaidrojums šai lietā var dabūt arī Potebņas un viņa skolas darbos.»² Ātsaucoties uz A. Potebņu, dekadentiskie simbolisti balstījās uz viņa domu par to, ka visa valodas tēlainība vienmēr ir vienreizīga, individualizēta un balstās uz alegorisku līdzību. Šāds uzskats ignorē valodas objektīvo semantisko pusi, ignorē valodas reālo, komunikatīvo pamatu. Pārakcentējot aktualizāciju

¹ Vispār stila struktūru nosaka attiecības starp objektīvo, tradicionālo un subjektīvo, novatorisko. Šo attiecību mainīgā daudzveidība savukārt nosaka tēlu daudzveidību un neatkārtojamību.

² Eglītis V. Valoda un dzeja. — Mājas Viesis, 1910, № 7, 148. lpp.

un nozīmju pārnesumus un pārbīdes, dekadentiskie simbolisti nonāca tādā galējībā, ka par māksliniecisku atzina tikai to, kas ir metaforisks (A. Potebņas tā sauktā tropa koncepcija). Dzeja tika vienādota ar metaforu un simbolu. Jāpiezīmē, ka ir arī otra galējība: ja pietiekami nenovērtē aktualizācijas un vārdu nozīmju pārnesumu un pārbīdes lomu, paliek trafaretā juteklisko dotumu apzīmēšanas limeni.

Reālistiskā literatūra, kas balstās uz visiem reālajiem dotumiem pašā īstenībā, respektē starp tiem arī valodu kā komunikācijas līdzekli. Literatūra atšķirībā no citām tā sauktajām īstajām mākslām (mūzikas, glezniecības utt.), par «būvmateriālu» izmantojot vārdu, valodu resp. runu, šo būvmateriālu nepaņem pilnīgi neitrālu kā mūzika skaņu vai glezniecība krāsu. Vārds, valoda, runa vienmēr nāk ar savu objektīvo, dzīvē sakņoto nozīmi, saturu. To pilnīgi ignorēt nozīmētu atraut pašu daiļliteratūru no reālā cilvēku domāšanas veida, padarīt valodu mākslotu.

Valodas aktualizācija nedrīkst pārvērst valodu par individuālu jaundarinājumu, ko saprot tikai pats radītājs. V. Plūdonis rakstīja: «Ir starpība starp mūziku un dzeju. Mūzika nedod nekāda noteikta jauzama tēla. Viņa var modināt daždažādas emocijas. Tur var iedomāties, ko grib. Turpretim dzejā zem simboliem vienmēr jāzin, ko saprast. Citādi tam nav nozīmes.»¹

Atbildot uz prasību pēc dzejas saprotamības, V. Eglītis rakstīja: «Bet vispirms katrs dzejnieks nav piespiežams viegli saprotami rakstīt, jo droši vien puse pat no klasiķiem ir grūtāki vai grūti saprotami, pie tam — kā kurā darbā.»² Nesaprotamība un grūtsaprotamība esot pašas klasiskās mākslas būtība. Sai sakarā interesants ir paša V. Eglīša dotais savu dzejas rindu izskaidrojums: «... man jautā, lai izskaidroju, ko esmu domājis zem panta: «Uz augstākās klints Starp negaisa sēriem Kā zaļa cints Stūdz pretim zibens vēriem,» — tad es arī izskaidrošu: te ir uz ārējo dabu projektēts (pareizi: projicēts. — V. V.) iekšējais Katarisis, kā to antiķi un Niče caurtaisijuši. Filozofiski vislabāk viņš izskaidrots Platona sokrātiskos dialogos.»³ Jāsaka, ka izskaidrojums ir pašas dzejas cienīgs. No citētajam V. Eglīša rindām redzama viņa nespēja nošķirt mākslotu no patiesi mākslinieciskā, grūti saprotamu nebaudāmo (kur nav, ko saprast, un kas nav jāsaprot) no grūtāk saprotama vērtīgā.

Lai novadītu savas grūti saprotamās vērtības tautā, V. Eglītis neaprobežojās ar to izskaidrojumiem kritiskajos rakstos, viņš sniedza paskaidrojumus arī turpat dzejoļu krājumos. Viņam palīdzēja iztapīgi kritiķi, apgalvojot, ka radošais indivīds smel dziļumus un

¹ Plūdonis V. Raksti. — R., 1978, 3. sēj., 276. lpp.

² Eglītis V. Valoda un dzeja. — Mājas Viesis, 1910, № 7, 149. lpp.

³ Turpat.

galvenais tāpēc ir saprast, ko dziļnirējs ir gribējis. Dzeja esot metafora un simbols, bet kritika — to skaidrotāja. Tā K. Cers, visādi slavējot V. Eglīša dzeju, izsaka pazemīgu lūgumu: «Vēl jāpiezīmē, ka V. Eglītis būtu varējis pielikt dzejoļu krājumam klāt mazu leksikonu par tiem vārdiem, kurus viņš no jauna radījis; bez tāda paskaidrojuma dažus dzejoļus grūti saprast.»¹ Paskaidrojumu nepieciešamība, protams, nav attiecināma tikai uz leksiku un tikai uz V. Eglīša dzeju, ne arī vienīgi uz tā laika dzeju. Atšķirība ir tikai tā, ka draugi lūdza paskaidrojumus pašam V. Eglītim un citiem simbolistiem (un viņi tos bagātīgi deva), bet citos laikos šo lomu veic skaidrojošā kritika.

Stila lingvistiskā un literatūrzinātniskā izpratne. Stils kā literāra tēlojuma savdabība izpaužas visos satura un formas vienotības līmeņos — tēlos, sižetā, kompozīcijā un valodā. Par stilistiku visbiežāk sauc zinātni par valodas lietojuma īpatnībām, zinātni par valodas stilu. Izšķir divējādu pieeju valodas stilam — lingvistisko un literatūrzinātnisko. Lingvistiskā stilistika pēti valodas lietojuma likumības vispār. Literatūrzinātniskā valodas stila izpēte (to atšķirībā no lingvistiskās parasti nemēdz saukt par stilistiku) lingvistisko analīzi skata poētikas un estētikas uzdevumu realizācijas aspektā. Literatūrzinātniskā stila izpēte rāda, kā valodas likumības kalpo mākslas likumbām atbilstoši rakstnieka individuālajam stilam, žanra specifikai, raksturu psiholoģijai.

Stila literatūrzinātniska izpēte var iet pāri valodas² jomai un aptvert visas daiļdarba vai daiļrades mākslinieciskās īpatnības. Mūsdienās literatūrzinātnē ar vārdu «stilistika» (ja šo vārdu lieto, bet to dara reti) saprot macību par visām tēlojuma īpatnībām — gan valodas, gan tādām, kas iekļaujas ne tikai valodas jomā, bet arī tajos slāņos, kuri robežojas ar tēla iekšējo struktūru (sk. V. Zirmunskā, D. Ļihačova, L. Timofejeva, A. Sokolova darbos).

Stils un metode. Ja runā par tiem slāņiem, kur stila noteicēji faktori sastopas ar stila realizētājiem elementiem (tēla iekšējā struktūra), stila jēdziens cieši saistās ar metodes jēdzienu. Par to attiecībām pastāv dažādi uzskati. Vieni stilu uzskata par metodes individuālās realizēšanās formu, citi — par šīs realizācijas rezultātu, vēl citi — par sinonīmu metodei (atsevišķa rakstnieka daiļrades ietvaros).

¹ C/ers/ K. Latviešu jaunākās liriskās dzejas tehnika. — Dzimtenes Vēstnesis, 1908, 15.(28.) okt.

² Strukturālisti, pirmajā vietā izvirzot teksta, tā struktūras izpēti, paliek galvenokārt pie valodas stila, rakstnieka individuālo stilu atzīstot par otršķirīgu. Protams, var ierobežoties tikai valodas stila izpētē, bet tad šāda ievirze arī jāsaprot kā stila izpaušmes pētījums valodas jomā.

Lai arī kā skatītu stila un metodes attiecības, taču visos gadījumos ir svarīgi ievērot, ka stils, tāpat kā metode, skatāms kā mākslinieciskās domas kustības, virzības forma, kur, izziņot īstenību estētisko ideālu gaismā, tiek radīta oriģināla mākslas pasaule. Citiem vārdiem — metode un stils skatāmi radošā procesa dinamikā kā šī procesa vadošie principi, metode vairāk kā satura, stils vairāk kā formas izveides princips.

Stils daiļdarba tapšanas gaitā savdabīgi vieno visus poētikas līdzekļus, tāpēc daži pētnieki stilu dēvē par metodes realizāciju poētikā, par daiļrades principu realizāciju tēlu sistēmas, kompozīcijas, valodas, ritma un intonācijas iekšējā saistījuma savdabībā (vienotība daudzveidībā). Sakausējot formas elementus un kļūstot par to dominanti, stils līdz ar to it kā uzliek zīmogu visiem šiem elementiem, piešķirot katram no tiem atbilstošu lomu visā tēlojumā, padarot tos par vienotas saturīgas formas elementiem. *Stilā satura un formas elementi vienojas idejiski mākslinieciskā veselumā.* Stils ir satura un formas vienotības veids, savdabība.

Daiļdarba valodas stils ir funkcionāli specializēta valodas sistēma, ko vieno vārdu un teicienu papildnozīmes, kuras nosaka autora vai tēloto personu subjektīvais lietu uztvērums, viņu individualitāte. Pētijot rakstnieka valodas stilu, par izpētes priekšmetu patur tautas valodas funkcionālo pārveidošanos rakstnieka valodā.

2. STILA JĒDZIENS PLAŠĀKAJĀ NOZĪMĒ

Stila jēdzienu, kā jau teikts, var attiecināt arī uz parādībām, kas plašākas par daiļdarbu un rakstnieka daiļradi, — uz virziena, laikmeta, kādai nācijai raksturīgām mākslas īpatnībām. Kā spilgtu piemēru virziena stilam latviešu literatūrā var minēt tautiskā romantisma stilu. Tautiskais romantisms pauž sava laika nacionālos centienus buržuāziski nacionālās kustības ierosmē. Neizvirzot raksturus kā konkrētu sociālu attiecību atveides formu, te sniegti vispārināti tēli, ārkārtīgu varoņu tēli, mīti (Lāčplēsis u. c.). Mākslinieciskajai izteiksmei raksturīga simbolika («Bet reizi Pērkoņdēli Tai kalnā lodes spers...»), alegorisms, hiperbolas un citas nosacītas formas, kas vairāk kalpo vēlamības apliecinājumam nekā esamības atveidei.

Turpretī reālisti brāļi Kaudzītes un Apsīšu Jēkabs tēlo cilvēku saistībā ar sociālajiem apstākļiem. Te raksturi ir konkrētas individualitātes (Švauksts, Ķencis, Klucē), kurām katrai savs detalizēts ārējais izskats (Ķenča deguns, Klucē matu celiņš u. tml.) un savas īpatnības rīcībā, uzvedībā, ieradumos, žestos un valodā. Notikumi rit ne pēc agrāk izdomātas gaitas, bet atbilstoši raksturu rīcībai konkrētos apstākļos. Viņu rīcībai ir objektīva motivācija.

pamatā ir vēsturiski konkrēta tēlojuma princips (metode), tas ir, kritizētājā reālismā un sociālistiskajā reālismā, stilam tāda vienojoša pamata nav, jo šīs sistēmas ir brīvas no jebkura normatīvisma. Daži uzskata, ka sociālistiskajā reālismā ir vienots stils. Citi turpretī uzsver, ka sociālistiskajā reālismā, tāpat kā kritizētājā reālismā, stils ir polifonisks, atbilstošs tēlojamās reālās dzīves un radošo individualitāšu daudzveidībai. Patiesībā, dialektiski pieejot, jāredz gan vienojošais, gan arī atšķirīgais. Sociālistiskajā reālismā pastāv gan vispārīgais, gan sevišķais (nacionālie stili), gan atsevišķais (individuālie stili).

Vairums teorētiķu ir vienis prāts par to, ka sociālistiskajā reālismā var būt dažādas nācijām kopīgas stila tendences un strāvojumi. Kā galvenie parasti tiek izdalīti trīs¹: tīri reālistiskais, romantiskais un asociatīvās nosacītības stils. Pie pirmā stila, ko sauc arī par «konkrēti analītiskā», «stingrā», «tiešā», «skaudrā» reālisma stilu un vēl citādi, pieder M. Šolohovs, A. Tolstojs, L. Ļeonovs, J. Bondarevs, V. Astafjevs, J. Avīžus, A. Upīts, V. Lācis. Viņu daiļradei ir raksturīga detaļu konkrētība, tendence tiešās pašas dzīves formās zīmēt konkrētus tipiskus raksturus konkrētos tipiskos apstākļos. Pie romantiskā stila rakstniekiem² pieder S. Vurguns, E. Bagrickis, N. Tihonovs, M. Svetlovs, R. Hamzatovs. No latviešu literatūras te varētu pievienot I. Indrāni, A. Vējānu, A. Krūkli, S. Kaldupī. Te pārsvarā liriski patētiskais, poetizējošais stils. Nosacītību vairāk atrodam Č. Aitmatova, M. Bulgakova, E. Mieželaiša, M. Zariņa daiļradē. Jāpiezīmē, ka nosacītības grupā iedalītie rakstnieki nelieto vienīgi nosacītās formas, runa ir tikai par to īpatsvaru.

Mūsdienu latviešu padomju lirikā konstatētas (gan ļoti relatīvi norobežojamas) tādas stila tendences (resp., strāvojumi) kā liriski tēlojošā (A. Vējāns, S. Kaldupe, Ā. Elksne, D. Avotiņa, A. Krūklis, B. Saulītis, A. Skalbe), filozofiski tēlojošā (V. Ļūdēns, I. Auziņš), ekspresīvi asociatīvā (O. Vācietis, M. Čaklais, M. Kroma), ekspresīvi analītiskā (I. Ziedonis). Kā par stila ievirzēm vēl runā par polifonismu (daudz balsību), rotaļīgumu, folkloristiskumu.

Savas stila tendences ir arī mūsdienu latviešu prozā un dramaturģijā (viena no tām saistās ar liriskuma un līdz ar to lirisko žanru pastiprināšanos; ir tādi jēdzieni kā liriskā proza un liriskais romāns). So stila ieviržu un tendenču diferenciācija ir tikpat relatīva un grūti raksturojama kā lirikā. To konstatēšana un raksturošana ir arī — un pat pirmām kārtām — literatūrkritikas un literatūrvēstures uzdevums.

¹ Sk.: *Krauliņš K.* Andreja Upīša reālisms. — *Karogs*, 1977, № 12, 134.— 135. lpp.

² *Залеская З. И.* О романтическом течении в советской литературе. — М., 1973.

3. DAŽI DAIĻDARBA STILA ANALIZES JAUTĀJUMI

Tā kā stilā vienojas gan saturiskie, gan tēlainie formas elementī, tad daiļdarba kā veseluma analīze nav iespējama bez stila kā sistēmas atklāsmes. Tas palīdz novērst arī satura un formas uztvēruma divdaļību. Daiļdarba kopjēgai jāizriet no daiļdarba struktūras un stila analīzes.

Autora pozīcija un stils. Prozas darbu stils analizējams, centrā paturot autora kā stāstītāja pozīciju, patosu un tiešaku vai mazāk tiešu tā atklāsmi visos tēlojuma elementos. No autora kā stāstītāja toņa atkarīgs viss daiļdarba skanējums, tonalitāte. Piemēram, analizējot I. Indrānes romāna «Ūdensnesējs» stilu, svarīgi redzēt autores ieinteresēto pozīciju šajā laimes un nelaiimes disputā, kas risinās starp tēlotajām personām un ko risina dzīve. Tikai dzirdot autores balsi un uzverot viņas iekšējo tēlu starp citiem romāna tēliem, viņas emocionāli vērtējošo attieksmi pret tēloto personu attiecībām, mēs varam ieiet romāna iekšējo emocionālo strāvojumu struktūrā, tās stilistiskajā savdabībā. Daiļdarba stila pamatvienība tād ir subjekta (autora vai ar runas palīdzību atklātās personas) tēls, kas savdabīgi uztver un vērtē īstenību un šo savu uztveri un domāšanas veidu izpauž domas reālajā izpausmē — valodā (leksikā, gramatiskajā uzbūvē).

Valodas līdzekļus noteiktā sistēmā izkārtu subjekta un objekta idejiski emocionālo attiecību leņķis, kas nosaka daiļdarba polifonijas pamattoni. Tā noteikšanai bezsižetiskajos darbos par orientieri var kalpot darba sākuma un beigu daļa, sižetiskajos — sākums, darbības attīstība un atrisinājums. Tā, piemēram, J. Raiņa dzejoli «Fabrikas meitenes dziesma» uz elēģiskās bezcerības izpausmi norāda gredzenveidā izkārtotā uzruna un lūgums lakstīgalai nedziedāt. V. Lāča novelē «Vanadziņš» svarīgi redzēt sākuma idillisko noskaņu ar tai atbilstošu semantisko sistēmu, tad to vietu, kur autors, kā melnu svītru šai idillei pārviļkdams, pavēsti: «Bet, lūk, vienudien tomēr iznāca savādāk.» Un tad beigu traģiskā izskaņa zemtekstā: «Viņš vēl gaida — mazais vanadziņš... Tētīm vanadziņš...» Sie uz vārdu atkārtojumiem balstītie un atkārtotu daudzpunkšu pavadītie divi teikumi ir atbalss no noveles pirmās puses, no idilles, bet skan pavisam citā intonācijā. Uz šā kontrasta pamata balstās visa noveles tonalitāte. Tās noteikšanā kā svarīgas izvirzās atsevišķas valodas funkcionālās vienības. Tās veido mezglu punktus un analizē kalpo kā atslēga, kā autora pozīcijas atklāsmē.

Kā jau teikts, autora vēstījums var būt tiešs vai mazāk tiešs. Netiešais stāstījums var būt stilizēts, atdarinot kādas personas skatījumu un toni. Te autors var solidarizēties ar to personu, kuras runu viņš atdarina (L. Laicens stāstos «Attaisnotie»), bet var arī

nesolidarizēties, kā tas mēdz būt humoristiskajos darbos un parodijās (piemēram, A. Upīša «Mazo cilvēku vēstulēs», V. Belševicas stāstos krājumā «Nelaieme mājās», 1979).

Dažādu runas sistēmu noteikšana un raksturošana kļūst par pamatu stila analīzei. Pie tam valodas stila analīze vienojas ar tēlainās detalizācijas un kompozīcijas analīzi, tādējādi ietiecoties tēlu sistēmas izveidē, jo stila analīze nav pašmērķis, bet līdzeklis darba satura izpratnei un rakstnieka individuālā stila izpētei.

Detalju atlase stila analīzē. Izsekojot runu plūsmām, to izkārtojumam, detaļu atveides īpatnībām, analīze virzās uz sintēzi — uz vispārinātu atzinumu par daiļdarbu kā veselumu. Analīzes gaitā svarīgi neiegrimt stila paņēmieni registrēšanā, nepazaudēt skatu uz veselo, vienojošo. Tāpēc svarīga ir raksturīgāko stila paņēmieni atlase, kas atklāj autora vienoto toni, patosu kā stila dominanti un līdz ar to visa tēlojuma savdabību.

Tā, piemēram, V. Belševicas humoristiskajā stāstā «Tās dullās Paulīnes dēļ» viss vēstījums ieturēts māsas «prātīgajā» vēstījumā par Paulīnes aušībām. Šis prātīgais vēstījums atklāj abu māsu domāšanas veidu, garīgās attīstības līmeni. Tam īpaši kalpo vienkāršās sarunvalodas leksika un teicieni («Dulla kas dulla», «ar.. visādiem steķiem ķimerējās», «Brēcu es, brēca Paulīne, no zārka laukā svempdamās», «Es līdzī negāju, man pietika kreņķu un blamāžas» u. tml.). Sadzīviski ķildīgajam tonim, kādā rit vēstījums par jocīgām precēšanās un nopietnām sevis iezārkošanas situācijām, pievienojas Paulīni individualizējošais teiciens «Tu saki?», kas, atkārtojoties dažādās situācijās un arī visnegaidītākajā — kad viņa pēkšņi zārkā pamostas un sabaida fotogrāfu, rada īpašu groteska humora tonalitāti.

Stila analīzi var sākt vai nu no darba kā veseluma un tā tonalitātes uztveres, vai arī no sīkākiem valodas elementiem, lai tad meklētu, kas nosaka tādu vai citādu to lietojumu. (Strukturālisti šai nosacītībai no satura puses parasti nevēlti vajadzīgo uzmanību.) Analizējot stilu, jāredz visa tā noteicēju faktoru sistēma, bet galvenokārt žanrs, rakstnieka daiļrades īpatnības, daiļdarba iecere un idejiski emocionālais saturs. Šie stila noteicēji faktori jāaplūko stila realizētāju elementu (kompozīcijas, detaļu un valodas) saistījuma savdabībā.

Praksē, stila analīzi sākot, ieklausāmie tā intonācijā. Ja darbs ir daudz balsīgs, tas ir, aptver daudzus viedokļus un noskaņas, tad cenšamies saklausīt autora vienojošo virsintonāciju (grūtāk to izdarīt tad, ja autora pozīcija neatklājas tieši). Tālāk ir svarīgas detaļas. Tās «iekrāsojas» atbilstoši autora skatījumam. Piemēram: «Zaļga atcirta, un viņa dzeltenā ģimja panti sačervelējās, un viņa acis pieņēma skaudīga pērtiķa acu izskatu.» Šajā Zaļgas uzvedības un mīmikas zīmējumā saklausām paša autora balsi. Vārds «atcirta»

vēl var raksturot veidojamā tēla objektīvo pusi, bet teicienā «viņa dzeltenā ģimja panti sačervelējās» jau jūtama autora negatīvā attieksme, kas visspilgtāk parādās acu salīdzinājumā ar skaudīga pērtiķa acīm. Tādējādi objektīvi attēlojošā izteiksmē pakāpeniski pastiprinās subjektīvi vērtējošais moments, izpauzdamies valodas ekspresijas kāpinājumā (vārds «sačervelējās», acu salīdzinājums ar pērtiķa acīm).

Analizējot epikas mazās formas, vieglāk var saistīt visu saturu ar visa teksta īpatnībām. Turpretī romāns bieži prasa iepriekšēju problemātikas un žanra īpatnību aplūkojumu. Taču visos gadījumos stila apcere prasa daiļdarbu skatīt kā tādu tēlainu sistēmu, kur idejiski emocionāla satura (daiļdarba patosa) izpausmes analizē akcents uzlikts tieši uz izpausmes veidu, tā savdabību. Bet savdabīgo īsti var saredzēt tikai tad, ja ir salīdzinājums ar citu daiļdarbu un citu rakstnieku daiļrades stilu.

VI. DAIĻLITERATŪRAS VĒSTURISKĀ ATTĪSTĪBA

I. SAKARI UN PRETRUNAS LITERATŪRAS PROCESĀ

Literatūra savas rašanās sākumā bija saaugusi ar vairākām citām mākslām (mākslu sinkrētisms) un vispār ar vairākām citām ideoloģijas nozarēm un formām — ar mitoloģiju, hronikām, publicistiku u. c. Sākotnēji literatūra nebija vēl arī rakstniecība, jo tā pastāvēja tikai mutvārdu formā, tas ir, folkloras formā.

Arī tad, kad literatūra attīstījās kā rakstīta vārda māksla, tas ir, literatūra šā vārda īstajā nozīmē (lat. *lit(t)era* — burts), tā cieši saistījās ar folkloru. Ar folkloru nebija saistīta tikai tā literatūra, kas tautai bija sveša, piemēram, vācu mācītāju literatūra Latvijā. Turpretī latviešu nacionālās literatūras sākumi cieši vienojās ar folkloru, īpaši tautisko romantiku Ausekļa un A. Pumpura daiļradē. Literatūras turpmākajā attīstībā uz folkloras ētiku un estētiku visbiežāk un visplašāk balstās demokrātiskā (R. Blaumanis, E. Birznieks-Upītis, K. Skalbe) un revolucionārā (J. Rainis) literatūra. Spēcīga folkloriskā ietekme piestrāvoja latviešu padomju dzeju sešdesmito gadu beigās un septiņdesmitajos gados.

Literatūras vēsturiskās attīstības gaitā izšķiroša nozīme bija pašas sabiedrības attīstībai, sabiedriskās domas attīstībai, sabiedrisko interešu sadursmēm un cīņām. Tāpēc par katras nacionālās literatūras attīstības galveno likumību uzskatāma dažādu literāru virzienu cīņa un maiņa. Tieši te izpaužas arī tradīciju un novatorisma cīņas un mijiedarbe. Sie hronoloģiskie, ģenētiskie sakari starp literārajām parādībām ir tā sauktā *vertikālā* sakaru forma literatūras attīstībā, tā ir sakarība, saistība pagātnes—tagadnes—nākotnes līnijā. Ar

svešvārdu to sauc par *kontinuitāti* (lat. *continuus* — nepārtraukts, vienlaidu). Sajā sakaru līnijā ir svarīgi redzēt, ko kāda laika literatūra pārņem, manto no iepriekšējās un no kāda mantojuma atsakās.

Starp literārajām parādībām pastāv saistība arī horizontālā aspektā — kā sakari ar citu sava laika rakstnieku daiļradi un ar citu nāciju literatūrām. Taču kā vienā, tā otrā gadījumā, kā vienā, tā otrā aspektā var būt trīs sakaru formas: ietekme, aizguvums un atdarinājums.

Ietekme. Ietekme ir visplašākā, aptverošākā sakaru forma. Par ietekmi sauc citu rakstnieku vai citu nacionālo literatūru sasniegumu aktīvu radošu apguvi, piešķirot apgūtajām vērtībām savu patstāvīgu jēgu. Pētījot ietekmes, nereti grūti tās nošķirt no vispārīgām tipoloģiskām līdzībām. Bieži notiek pārsteidzības, kad analogiskas parādības uzskata par genealoģiskām. Paralēles un sasaukšanās, ārēja līdzība starp literatūrām un atsevišķu rakstnieku darbiem ne katreiz dod pamatu runāt par tiešu ietekmēšanos. Šai ziņā pastāv divas galējības. Pirmkārt, elementāra līdzīgu sīkumu meklēšana, otrkārt, abstrakta līdzīguma konstatēšana. Otrajā gadījumā, piemēram, komparatīvisiti sižetisku līdzību atrod pat tur, kur tēloti cilvēki piedzimstam, dzīvojam un nomirstam.

Zinātniski pierādīta ir N. Gogoļa daiļrades ietekme brāļu Kaudziņu «Mērnieku laikos». Taču, mācoties no N. Gogoļa, viņi nav kļuvuši par vienkāršiem atdarinātājiem. Jaunlatviešu daiļradē redzama neapšaubāma G. Merķeļa idejiskā ietekme. Tā izpaužas gan protestā pret feodālismu, gan senatnes idealizācijā.

Aizguvums. Otra sakaru forma ir aizguvums.¹ Tas ir svešu daiļrades elementu izlietojums, tos radoši pārstrādājot. Var aizgūt tēlus, sižetus, motīvus, stila principus un paņēmienus. Piemēram, J. Rainis lugai «Pūt, vējiņi!» stilu aizguvis no tautasdziesmām un to radoši izmantojis sava mākslinieciskā nolūka realizācijai. Tragēdijai «Jāzeps un viņa brāļi» fabulu J. Rainis aizguvis no bībeles, «Zelta zirga» pamatā ir igauņu pasaka, «Ugunī un naktī» izmantoti A. Pumpura epa «Lāčplēsis» galvenie tēli un sižets. Pēc aizgūtiem sižetiem veidota liela daļa no J. Raiņa bērnu dzejas. Uz literāru aizguvumu pamata savas lugas veidoja B. Brehts. Gleznaini šāda veida literāro jaunradi var raksturot tā, ka te vijoles lociņš gan aizgūts, taču spēle ir sava.

¹ A. Upīts savā «Latviešu jaunākās rakstniecības vēsturē» (R., 1921) runā par «neapzinātu aizguvumu» un «tišu aiztāpinājumu» (254. lpp.). Mūsu terminos tā būtu ietekme pirmajā gadījumā un aizguvums un atdarinājums — otrajā.

Atdarinājums. Trešā sakaru forma ir atdarinājums. Tā ir sveša stila pārņemšana, nepiešķirot tam savu jēgu. Piemēram, liela daļa no tā sauktajiem Vecā Stendera pēctečiem rakstīja tā, kā to bija darījis Vecais Stenders. J. Lautenbahs-Jūsmiņš mehāniski atdarināja tautasdziesmu stilu. Apsesdēls dažkārt atdarināja J. Raini.

Par atdarināšanu interesanta diskusija notikusi starp P. Rozīti un V. Eglīti. V. Eglītis ieteic atdarināt, lai mācītos, taču, pirmkārt, nenovelk īstu robežu starp mācīšanos un oriģinālu vērtību radīšanu, otrkārt, nenošķir vienkāršu «pakaļdarināšanu» no ietekmēm un aizguvumiem.

Sevi iedomādamies par klasiķi (jaunklasiķi) un atdarinādams visus lasītos rakstniekus, pirmām kārtām krievu simbolistus, viņš atzīst: «Klasiķis visu ko var aizņemties no savu kolēģu dzejas — sajūtas, sižetu, domas, salīdzinājumus un gleznas, pantmērus, ar yārdu sakot, ko vien vēlas, un tomēr palikt pilnīgi brīvs radītājs. . . Un ko tas nozīmē? Tikai to, ka viņš atdarinājis . . . brīvi un apzinīgi. Viņš ir rikojies kulturāli.»¹ Te, kā redzams, V. Eglītis ar atdarinājumiem saprot galvenokārt aizguvumus.

Uz to savā pretrakstā norāda P. Rozītis, uzsverot, ka V. Eglītim tāda «atdarināšanas» nodarbība par katru cenu jāaizstāv tāpēc, ka tā ir viņa rakstīšanas pamatmetode. Otrkārt, P. Rozītis norāda, ka pirmajā vietā jāizvirza nevis mācekļa nodarbība — atdarināšana, bet «oriģinālradišana»: «Ne priekšgājēju atdarināšana, bet stingri īpata oriģinālradišana ir katra kulturāla un apzinīga mākslinieka nopietns uzdevums. Amatnieki atdarina, bet mākslinieki rada.»²

Polemikas norise bez tam liecināja, ka, trūkstot skaidrībai pašos terminos, trūkst arī sadalījuma, diferenciacijas domā. Un tad var strīdēties bez gala, ejot riņķos un viens otram garām.

2. PRETRUNAS UN CIŅAS LITERATŪRAS PROCESĀ

Aplūkotās trīs sakaru formas ir saistības formas. Taču literatūras procesā vērojamas ne tikai ietekmes, aizguvumi un atdarinājumi, bet arī *pretrunas un ciņas*, kas atspoguļo dažādu pretēju sociālo spēku sadursmes, kolīzijas. Piemēram, Latvijā XIX gadsimta deviņdesmitajos gados literārā ciņa starp kritizētāju reālismu un reakcionāro romantismu bija asas šķiru ciņas atspoguļojums literatūrā. Aiz kritizētāja reālisma stāvēja demokrātiskie un revolucionārie spēki (ar mostošos proletariātu centrā), aiz reakcionārā romantisma — lielburžuāzija. J. Jansons-Brauns referātā «Domas par jaunlaiku literatūru» (1892), izsmejot tādus stila atribūtus kā zeltenītes,

¹ Eglītis V. Kā jāsaprot atdarinājums pie klasiķiem? — Līdums, 1915, 9. jūl.

² Rozītis P. Radīt vai atdarināt? — Līdums, 1915, 9. aug.

kumeliņus un ozoldēlus, patiesībā vērsās pret buržuāzisko ideoloģiju literatūrā, ko tik dedzīgi, vērsoties pret J. Jansonu-Braunu, aizstāvēja Brunhilde.

Cīņa starp literāriem virzieniem notiek ne tikai literatūrkritikas formās, bet arī tā, ka tiek radīti daiļdarbi *pēc antitēzes principa*. Piemēram, A. Upīts trīsdesmitajos gados savus vēsturiskos romānus rakstīja kā pretstatu tālaika buržuāziskajiem pseidovēsturiskajiem romāniem.

Bez tam viena no cīņas formām ir pretinieka darbu *parodēšana*. Piemēram, Servantesa romāns «Dons Kihots» ir parodija par bruņinieku romāniem. A. Upītim ir pret dekadentiem vērstas parodisku noveļu cikls «Karikatūras». Latviešu padomju literatūrā spilgtas parodijas uzrakstījis V. Lagzdiņš (cikls «Dēls iet pasaulē»).

3. TIPOLOĢISKA VIENĀDĪBA LITERĀTURAS PROCESĀ

Literatūras procesā iespējama arī tāda parādība, ka bez jebkādam literārām ietekmēm uz kādas sabiedrības attīstības pakāpes dažādās nacionālajās literatūrās var pastāvēt līdzīgas literārās formas. Tādos gadījumos runā nevis par kontaktvienādību, bet par bezkontakta tipoloģiskām vienādībām, kuras rodas «nevis kontaktu rezultātā (lai gan šie kontakti var tās arī pavadīt), bet kā patstāvīgas attīstības rezultāts uz līdzīga vēsturiska pamata».¹

Tā, piemēram, uz 1905. gada revolucionārās īstenības pamata izauga tādi dažādu tautu rakstnieki, kuru daiļrades idejiski estētiskajā virzībā daudz kā kopēja, lai gan šī kopība neradās uz tiešu ietekmju pamata. Te blakus J. Rainim var nosaukt Janku Kupalu, Jakubu Kolasu, A. Akopjanu, Lesju Ukrainku, J. Janoni u. c. Pirmais faktors, kas nosaka tipoloģiskās vienādības, ir pasaules uzskats, lai arī uz to vien visas daiļrades īpatnības nav reducējamas. Svarīga nozīme ir daiļrades metodei, ko nosaka rakstnieka estētiskā attieksme pret īstenību.

Tipoloģiska vienādība var realizēties ne tikai uz rakstnieku individuālās daiļrades, bet arī uz žanru, virzienu, stilu pamata.

Dažādu nacionālo literatūru tipoloģiska izpēte balstās galvenokārt uz virzienu tipoloģiju, lai gan viens un tas pats virziens dažādās nācijās nav gluži tas pats. Vispār tipoloģiska izpēte tiecas nevis atrast viennozīmīgu radniecību, bet noskaidrot nacionāli savdabīgo uz vispārīgo likumsakarību fona. Kopīgums, vienādība neatceļ savdabību.

¹ *Неупокоева И. Г.* Некоторые вопросы изучения взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур. — М., 1960, с. 11.

4. CITU NĀCIJU LITERĀTURAS SASNIEGUMU RECEPCIJA UN TĀS LOMA NACIONĀLO LITERĀTŪRU ATTĪSTĪBĀ

Liela nozīme kādas tautas literatūras attīstībā ir tiem kontaktiem, kas realizējas, kādai tautai pārejot uz jaunu attīstības pakāpi, kurā jau ir dzīvojuši un kultūras vērtības radījuši tauta, no kuras nāk ietekme. Spilgtus piemērus te dod dažādu stadiju izveidošanās un to tālāka izplatīšanās citu tautu literatūrās (antikajā pasaulē tāds centrs bija Grieķija, pēc tam Roma, renesanses laikā — Itālija utt.). Padomju laikā krievu padomju literatūras pieredze nodēvējusi daudzu citu literatūru attīstībai pa sociālistiskās mākslas ceļu.

Literatūrām, kas radoši pārņem citas tautas literatūras sasniegumus, paveras straujākas attīstības iespējas. Tā, piemēram, dažu Padomju Savienībā ietilpstošo ziemeļu tautu literatūra mūsdienās spēj dot izcilus rakstniekus un daiļdarbus, ko tulko citu tautu valodās, kaut arī šo ziemeļu tautu literatūras sākušas veidoties tikai padomju iekārtas laikā. Tas izskaidrojams ar literārās kultūras strauju recepciju no tautām, kam tā ir bagāta. Mūsdienās arī Āfrikas tautas daudz mācās no sociālistisko tautu literatūrām.

Lai šāda literāro vērtību pārņemšana būtu iespējama, pārņēmjējā nācijā jābūt patstāvīgiem radošiem spēkiem un kultūras attīstībai vajadzīgajiem līdzekļiem un apstākļiem. Lai realizētos recepcija, nepietiek ar informāciju par literārajām vērtībām. Literatūra jātulko un jānodrošina tulkojumu izdošana vai lugu inscenēšana.

Labvēlīgi apstākļi šādai kultūras un literatūras sakaru uzturēšanai pastāv Padomju Savienībā, kur nāciju un literatūru tuvināšana pacelta valstiska uzdevuma līmeni. Padomju daudznacionālā literatūra mūsdienās kļūst par paraugu visas pasaules tautām ceļā uz vienoātu progresīvās cilvēces kultūru un literatūru.

Taču nav pieļaujama nekāda šā procesa forsēšana. Pirmajā vietā izvirzās rūpēšanās par maksimālu iespēju nodrošināšanu katras nacionālās kultūras un literatūras attīstībai, jo tikai tā nācija, kas līdz pilnībai izkopj savas savdabīgās kultūras vērtības, spēj dot nozīmīgu ieguldījumu visas cilvēces dārgumu krātuvē.

VII. DAIĻLITERĀTURAS NACIONĀLĀ UN TAUTISKĀ NOZĪME

1. NACIONĀLO LITERĀTŪRU VEIDOTĀJI FAKTORI

Mūsdienā pasaulē pastāv vairāk nekā divarpus tūkstoši valodu, un būtu jādomā, ka pastāv tikpat daudz nacionālo literatūru. Taču literatūru ir daudz mazāk, jo daudzām tautām nav savas literatūras.

Bet var būt arī tā, ka ir viena valoda, taču literatūras ir dažādas, piemēram, angļu un amerikāņu literatūrām ir viena — angļu valoda; ēģiptiešu, sīriešu, alžīriešu literatūrām pamatā ir arābu valoda.

Tātad valoda vien nav pietiekams nedz nacionālo literatūru nodrošinātājs, nedz arī norobežotājs faktors. Svarīgs faktors ir uz teritoriālās kopības pamata vēsturiski izveidojusies ekonomiskā, politiskā (valsts formā), ideoloģiskā un psiholoģiskā (nacionālais raksturs) kopība.

Literatūras galvenais uzdevums ir raksturu atklāšana to tipiskajās attiecībās. Raksturi ir nacionāli, pie tam nevis ar kādu vienu īpašību, bet visā savā struktūrā. Rakstura nacionālā savdabība pastāv noteiktās daudzu īpašību savstarpējās attiecībās, kā arī vēsturiskajās to maiņas tendencēs. Nacionālais raksturs, tāpat kā literatūras tautiskums, ir vēsturiski mainīga kategorija. Citāds tas ir dzimtbūšanas laikā, teiksim, Ķikuļu Jēkaba protesta dzejā, citāds tas izpaužas Krauklišu Pētera personā, viņam ienākot Rīgā, lai to iekarotu (A. Deglava romānā «Rīga»), vēl citāds tas kā lirikas varonis parādās J. Raiņa 1905. gada dzejā. Jaunā pakāpē visas pasaules priekšā tas atklājas 1917. gadā varonīgo latviešu sarkano strēlnieku raksturos. Jaunas iezīmes latviešu nacionālajā raksturā veidojas mūsdienās, attīstīta sociālisma nosacītajās attiecībās un apstākļos. Spilgtāko izpausmi tās radušas dzejā ar tās dziļo sakņojumu dzīvē un ar domu, kā saistīt pagātņi ar nākotni.

Literatūras tautiskuma galvenā izpausmes sfēra tātad ir nacionālais raksturs, tā psihiskā struktūra. Ar nacionālo raksturu cieši saistās problēmas, ko zināmā laikā izvirza tautas dzīve, kā arī noteikta laika apstākļi un nacionālā valoda.

Modernisti un imperiālistiskā kosmopolītisma ideologi literatūras nacionālo specifiku uzskata par atpalicības pazīmi. Nacionālās īpatnības kļūstot par arhaiskiem nāciju norobežotājiem faktoriem, kas traucējot veidot starpnāciju kontaktus un izstrādāt vienotus mākslinieciskā vērtējuma kritērijus, jo, kas vienai nācijai ir liela kultūras vērtība, tas citām var būt maznozīmīgs.

Otra galējība uzskatos par literatūras nacionālo specifiku balstās uz pieņēmumu, ka īsta vērtība piemīt tikai tam, kas ir tik vienreizīgi nacionāls, ka tam nav nekāda sakara ar citu nāciju dzīvi, kultūru un mākslu. Šāda nacionāla norobežošanās veicina šovinistiska nacionālisma attīstību. To kultivē nacionālistiskā buržuāzija kā līdzekli ideoloģiskai cīņai pret darbaļaužu internacionālās cīņas lozungu «Visu zemju proletārieši, savienojieties!».

Nevienas nācijas kultūra nav attīstījusies un nevar normāli attīstīties, ja tā neuzņem sevī citu tautu radītās kultūras bagātības.

«Ikviens nācija var un tai vajag mācīties no citām nācijām,»¹ rakstīja K. Markss «Kapitāla» priekšvārdā. Norobežošanās aizkavē savas patstāvīgās kultūras izaugsmi.

2. JEDZIENU «TAUTISKS» UN «NACIONĀLS» VĒSTURISKĀS ATTIECĪBAS

Tautiskums un nacionālā piederība ir divi jēdzieni. Feodālisma laikā un kapitālistisko nāciju veidošanās periodā literatūras tautiskumam bija raksturīga folkloras un literatūras nacionālā vienotība cīņā pret feodālo un nacionālo apspiestību. Tā, piemēram, A. Kronvalda grāmatā «Nacionāli centieni» (1872) paustās nacionālās idejas reizē bija arī tautiskas, demokrātiskas idejas, tāpat kā tautisko romantiķu daiļrade bija nacionāla pēc rakstura un tautiska pēc nozīmes. Turpretī A. Niedras «jaunnacionālistiskie» centieni bija klaji reakcionāri, prettautiski, jo tie pauda latviešu reakcionārās buržuāzijas šķiriskās intereses tai laikā, kad proletariāts izgāja cīņā par sociālismu, par internacionālismu.

Proletāriski internacionālistisku tautisko centienu izskaidrojumu atrodam P. Stučkas rakstā «Tautisko centienu nākotne un nākotnes tautiskie centieni» (1904), kur autors norāda: «... mums pirmā kārtā viss jāapskata no strādnieku šķiras interešu, no šķiru cīņas stāvokļa, un, jo tālāk attīstās (sabiedrība. — V. V.), jo mazāk paliek vietas teorijām par dažādu šķiru interešu harmoniju jeb pat kopību, kaut arī tikai nacionālās robežās.»² Tāpēc autors secina un aicina: «Mēs ieteicam visstingrāko internacionālismu pret kuru un katru nacionālismu!»³

Tādat nākotnes tautiskums iet pāri šauriem vienas nācijas ietvariem, kļūstot par internacionālu ideoloģiju, kas veidojas, nevis noliedzot nacionālo savdabību, bet to attīstot atbilstoši visu nāciju pamatinteresēm.

Sociālistiskās sabiedrības internacionālā kultūra veidojas uz nacionālo kultūru bāzes. Attiecību dialektika starp sociālistisko, vienoto, internacionālo un nacionālajām kultūrām ir skatāma kā sarežģīts jautājumu komplekss. To risināšanā iespējamās divas galējības: vienā gadījumā internacionālo var izvirzīt kā pārāku par nacionālo, visu nacionālo uzlūkojot kā vēsturiski ierobežotu un «pārvaramu»; otrā gadījumā var absolutizēt hermētiski norobežotu savu nacionālo kultūru kā ideālu.

¹ Markss K. Kapitāls. — R., 1951, 7. lpp.

² S/tučka/ P. Tautisko centienu nākotne un nākotnes tautiskie centieni. — Darbs, 1904, № 1, 13. lpp.

³ Turpat, 24. lpp.

Protams, ne katra nacionālās literatūras pazīme var kļūt par internacionālās kultūras kvalitāti. Lai tas notiktu, nepieciešams augsts vispārcilvēcisku vērtību līmenis un augsts mākslinieciskums, kā tas, piemēram, ir Č. Aitmatova daiļradē.

Mūsdienu padomju literatūrā pastiprinās divas savstarpēji dialektiski saistītas tendences. Pirmkārt, tā ir spēcīga sociālistiskās nacionālās pašapziņas un nacionālo kultūru izkopšanas tendence, otrkārt, strauja padomju tautu un to nacionālo literatūru tuvināšanās, vispār intensīvs kultūras internacionalizācijas process.

Internacionālais nozīmē starpnacionālo, nevis virsnacionālo (lat. *inter* — starp). Tāpēc internacionālisms nostājas pret nacionālismu un kosmopolitismu. Kaitīga ir ne vien apzināta orientēšanās uz nacionālo norobežotību, bet arī tendence apzināti atteikties no nacionālām tradīcijām, no dzimtās valodas utt. R. Hamzatovs šādā sakarā raksta: «Es nevaru iedomāties mākslu bez mīlestības uz savu zemi, savu dzimteni — vietu, kur piedzimu un kur mani varbūt apglabās...»

.. Manā valodā runā 250 tūkstoši cilvēku.. un, lai kur es būtu, es runāju visas daudzmiljonu padomju tautas vārdā, taču starp 220 miljoniem nekad neaizmirstu 250 tūkstošus savu novadnieku. Lai visas zvaigznes mirdz spoži, nevajag no tām veidot vienu Mēnesi!»¹

Mūsdienās padomju daudznacionālā literatūra pastāv 76 valodās² un grūti, pat neiespējami paredzēt, kāda būs kopējā starpnacionālā kultūra nākotnē. Vai izveidosies vienota starpnacionāla forma vai arī vienota pasaules uzskata ietvaros attīstīsies dažādas nacionāli specifiskas literatūras, to izšķirs laiks. Mākslīga forsēšana nav pieļaujama.

Analizējot priekšlikumus, kas bija iesniegti jaunajai, 1977. gadā pieņemtajai mūsu valsts konstitūcijai, L. Brežņevs norādīja: «Daži biedri — tiesa, tādu ir ļoti maz — .. ierosina ietvert Konstitūcijā vienotas padomju *nācijas* jēdzienu, likvidēt savienotās un autonomās republikas vai krasī ierobežot savienoto republiku suverenitāti.. Padomju tautas sociāli politiskā vienotība nebūt nenozīmē nacionālo atšķirību izzušanu. .. mēs nostātos uz bīstama ceļa, ja sāktu mākslīgi forsēt šo objektīvo nāciju tuvināšanās procesu.»³

Sie norādījumi attiecas arī uz padomju daudznacionālo literatūru savstarpējām attiecībām.

¹ Литературная Россия, 1963, 1 янв.

² Sk.: Дорогой правды, дорогой гуманизма. — М., 1978, с. 4.

³ Brežņevs L. Par PSRS Konstitūcijas (Pamatlikuma) projektu un tā visas tautas apspriešanas rezultātiem: Referāts un runas PSRS 9. sasaukuma Augstākās Padomes ārkārtējā, VII sesijā 1977. g. 4. un 7. oktobrī. — R., 1977, 15. lpp.

Tautas masu centieni vienmēr saistīti ar vispārnacionālajām interesēm. Rakstnieka daiļrades tautiskumu nosaka tās idejiskā progresivitāte, raksturu psiholoģiskais patiesīgums un daiļdarbu mākslinieciskā pilnvērtība. Daiļrades un atsevišķu literāru darbu tautiskums spilgtāk izpaužas tieši to notikumu tēlojumā, kuri saistīti ar visas tautas dzīvi, piemēram, brāļu Kaudzišu romānā «Mērnieku laiki», A. Pumpura eposā «Lāčplēsis», J. Raiņa 1905. gada dzejā un traģēdijā «Uguns un nakts», A. Upīša Robežnieku ciklā, V. Lāča romānos «Zvejnieka dēls», «Vētra», «Uz jauno krastu» u. c.

Daiļdarbu tautiskums var saistīties arī ar noliedzošu pretējo, prettautisko spēku notēlojumu, ar to satīrisku atmaskojumu, kā tas, piemēram, ir P. Rozīša romānā «Ceplis», A. Upīša romānā «Pa varavīksnes tiltu» un viņa tā sauktajās sociālajās komēdijās, kas vērstas pret buržuāziskās Latvijas valdošo sabiedrību.

Arī dzejā, pat liriskajā dzejā, kas vairāk atveido dzejnieka subjektīvo iekšējo pasauli, var būt runa par tautiskumu. Piemēram, nevar noliegt ne Petrarkas un Šekspīra mīlas sonetu, ne Dž. Bairona un A. Puškina, J. Raiņa un J. Grota mīlas dzejas lielo tautisko un reizē vispārcilvēcisko nozīmi. Mākslinieciski augstvērtīga liriskā dzeja bagātina ne tikai nācijas, bet arī visas cilvēces ētisko un estētisko pieredzi.

Arī konservatīvu politisku grupējumu un to uzskatu aizstāvētāji rakstnieki var radīt darbus ar tautisku nozīmi — tai gadījumā, ja viņu estētiskā un ētiskā koncepcija sakņojas tautā, ir dziļi tautiska. Tā tas ir bijis ar Ļ. Tolstoju, kurš nostājās pret 1905. gada revolūciju un aizstāvēja krievu patriarhālās zemniecības uzskatus, tomēr, balstoties uz tautas morālo koncepciju, deva darbus, kas vairāk pauda šo koncepciju nekā viņa teoretizējumus kristīgās morāles garā.

Latviešu literatūrā līdzīgs stāvoklis ir Apsīšu Jēkaba, A. Saulieša, A. Brigaderes un citu demokrātisku rakstnieku daiļradē. A. Saulietis, piemēram, savā «Pasakā» nostājās pret jebkuru mākslas saistību ar sabiedrību un tās vajadzībām, bet stāstos «Nelaieme», «Aiz sniega un tumsas» un daudzos citos pavēra tādas attiecību ainas un tās parādīja tādā tautiskas uztveres un vērtējuma gaismā, ka pilnīgi apgāza savus teoretizējumus tīrās mākslas garā un, apliecinot istas mākslas saistību ar dzīvi, netieši pierādīja tautas ētisko un estētisko ideālu izšķirošo nozīmi mākslas darbu tautiskā patosa izpausmē. Tas notiek tad, ja rakstniekam ir ideāli, kam savā laikā piemīt vispārnacionāla progresīva nozīme.

Rakstnieks subjektīvi var arī nepiederēt pie sava laika progresīvās politiskās ideoloģijas (Ļ. Tolstojs, F. Bārda), bet viņa daiļrades objektīvā vērtība var iet pāri viņa politisko uzskatu ielokam. Rakstnieks sava laika reakcionārās valdošās aprindas un valdošās attiecības var tieši nekritizēt, bet var to izdarīt netieši — izvirzot tādas

morālas vērtības, kas netieši nostājas pret cilvēka dzīvi kropļojošām attiecībām. Tāds rakstnieks, lai kādi būtu viņa uzskati par valsts iekārtu, ar savu māksliniecisko, netiešo, tēlaino vērtējumu sekmē progresīvo spēku augsmi un ciņas, kaut arī pats tajās nepiedalās vai pat uzsvērti atturas, kā to darīja Ļ. Tolstojs ar savu atziņu nevērsties pret ļauno ar varas līdzekļiem. (Bet ļauno viņš tomēr parādīja tieši kā ļaunu.)

Rakstnieka ideāli tāpat var saistīties ar maldīgiem ideālistiski filozofiskiem vai citiem priekšstatiem — patriarhāliem vai vispār utopiski retrospektīviem; svarīgi ir, kāds ir šo ideālu sakņojums tautas gadsimtu gaitā izstrādātajā morāles kodeksā. Ja rakstnieka ideāli tajā balstās un no tā viedokļa tieši vai netieši, rakstniekam to apzinoties vai ne, grauj vai irdina antagonistiskas sabiedrības valdošo sistēmu, viņa daiļrade iegūst tautisku, demokrātisku ievirzi. Lai arī tikai no morāliskām pozīcijām, nevis no sociāli politiskajām, viņš, ja ir liels mākslinieks, noskaņo sabiedrību par vai pret. Par tautas ētiskajām vērtībām, pret to, kas tām traucē realizēties.¹

Teiktais nenozīmē, ka rakstnieka pasaules uzskatam nav izšķirošas nozīmes. Tas nozīmē tikai to, ka pretrunīgā pasaules uzskatā izšķirošā loma ir nevis teorijām un aizspriedumiem, bet tiešajai dzīves uztverei un tās vērtību izjūtai.

Tāpat tautiska nozīme piemīt to rakstnieku daiļradei, kuri, risinot vispār nacionālas problēmas, ceļ līdz to izpratnei sabiedrības demokrātiskos slāņus vai arī, izkopjot tautas ētisko un estētisko pieredzi, sekmē patiesu cilvēcisko vērtību apzināšanos un attīstību.

3. TAUTISKAIS UN VISPĀRCILVĒCISKAIS

Nacionālās literatūras augstākajiem sasniegumiem ir ne tikai nacionāla, bet arī vispārcilvēciska nozīme. Ar lielu māksliniecisku dziļumu un pilnību atklājot raksturīgas iezīmes savas nācijas dzīvē un cilvēkos, rakstnieks spēj dot vērtības visas cilvēces dārgumu krātuvē. Izcilākajām no tām ir paliekoša nozīme visai cilvēcei un visos laikos (Homēra poēmas kā cilvēces bērnības atspoguļotājas, Dantes, Petrarkas un Šekspīra daiļrade kā renesanses gara dokuments, Dž. Bairons — buržuāziskās revolūcijas nemiera paudējs, O. Balzaks, Č. Dikenss, N. Gogolis, F. Dostojevskis, Ļ. Tolstojs, A. Upīts —

¹ Piezīmējams, ka morāliskais viedoklis revolūcijas apstākļos ciņai varēja arī kaitēt, jo, novēršot uzmanību uz sekundāro, veidoja atkāpi no galvenā — no politiskās ciņas uzdevumiem. Tādā sakarā J. Jansons-Brauns ar neiecietību vērsās gan pret Apsīšu Jēkaba kā morāliska «lāpītāja» ievirzi, gan arī pret J. Poruka tā sauktajiem bāļajiem zēniem.

kā buržuāziskās sabiedrības analizētāji, M. Gorkijs, M. Solohovs, A. Upits — kā sociālistiskās sabiedrības apliecinātāji).

Vispilgtākā tautiskuma, nacionālās savdabības un vispārcilvēcisko vērtību saplūsme notiek sociālistiskā reālisma literatūrā. Cilvēka personības veidošanās cīņā par bezšķiru sabiedrību, par iespēju cilvēkam brīvi realizēties kā pašvērtībai harmoniskā sociālistiskajā sabiedrībā ir svarīga visai cilvēcei. Tāpēc literatūra, kas šo cīņu attēlo un atbalsta, iegūst vispārcilvēcisku nozīmi (ja tā atbilst mākslinieciskiem kritērijiem).

Padomju literatūrā tautiskums pacelts internacionālisma līmenī. Internacionālais nevar pastāvēt ārpus nacionālā. Tāpēc padomju literatūra pastāv un attīstās uz nacionālo literatūru bāzes. Labākie padomju literatūras darbi sava internacionālā, visām nācijām un visai cilvēcei nozīmīgā satura dēļ strauji izplatās visā pasaulē.

DAIĻDARBA ANALĪZES UN VĒRTĒJUMA PROBLĒMAS

1. JAUTĀJUMA NOSTĀDNE

Problēmas stāvoklis. Divi pēdējie gadu desmiti rāda, ka literatūrzinātnē svarīgākie un aktuālākie jautājumi tomēr ir un paliek atsevišķa daiļdarba interpretācijas un vērtējuma jautājumi. Un tas ir arī saprotami un dabiski, jo visos laikos mākslas teorijas centrā bijuši, ir un būs paša mākslas pamata un kodola jautājumi, tāpat kā mikrofizikā atoma un tā kodola jautājumi.

Nevar būt auglīga saruna par mākslu, ja netiek izkopta pieeja galvenajam — pašam daiļdarbam. Caur atsevišķu daiļdarbu uztveri un izpratni ejam uz rakstnieka daiļrades apguvi, bet no tās — uz virzienu un literāro procesu vispār. Tātad visas literatūras izpratnes pamatu pamats ir daiļdarbs.

Kā jau iepriekšējās daļās aprādīts, pēdējā gadu desmitā parādījušies daudzi pētījumi un apcerējumi, kā arī risinājušās vairākas diskusijas par daiļdarbu analīzes un vērtējuma problēmām (sk. literatūras sarakstu), par literatūrkritikas metodoloģijas jautājumiem.¹ (Tam visam būtu jāatspoguļojas augstskolu filoloģijas specialitāšu mācību programmās, it īpaši pēdējo kursu literatūrteorijas programmās.)

Sajā grāmatā daiļdarba jautājumiem veltīta trešā daļa. Tas darīts ar tādu apsvērumu, lai daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas varētu balstīt gan uz tiem jautājumiem, kas iztīrāti grāmatas pirmajā daļā, runājot par literatūras specifiku, gan arī uz tiem, kas iztīrāti grāmatas otrajā daļā, runājot par literāro procesu un literatūrvēstures metodoloģijas jautājumiem. Daiļdarba analīzes un vērtējuma teorijai svarīgi abi palīgaspekti — literatūrkritiskais un literatūrvēsturiskais.

¹ «Sodien literatūras «pašapzināšanās» procesā kritika ļoti saistīta ar teoriju.» (*Tabūns B.* Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 138. lpp.)

Sajā grāmatas daļā, runājot par daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmām, netiks iztirzāti daiļdarba analīzes metodiskie jautājumi, nebūs arī šādai iztirzēšanai atbilstošu analīzes paraugu, jo tie paliek pie literatūras mācīšanas metodikas un ievada literatūras zinātnē. Te būs risinātas teorētiskas daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas.

Līdz šim visās mācību grāmatās «Ievadā literatūras zinātnē» daiļdarba analīzes jautājumu daļējs iztirzājums tika dots (vismaz piedevas veidā) pie daiļdarba izveides elementu aplūkojuma. Bet līdz šim nevienā no teorijas grāmatām tikpat kā netika runāts par vērtībām un vērtējumu, vismaz šis jautājums netika izvirzīts teorētiskas apceres līmenī.

Tas arī saprotams. Vieglāk ir runāt par «taustāmām» lietām, tās aprakstot, nekā iet grūto vispārināšanas un pamatošanas ceļu. Arī kritika labprātāk intuitīvi interpretē nekā zinātniski analizē un vērtē. Arī literatūrvēsturnieki vērtējuma vietā gluži labi iztiek ar atreferējumu par to, kas savā laikā par kādu darbu teikts. Bet teikts bieži vien ir ļoti dažādi un atšķirīgi.

Literatūras vērtējumus prasa visa literārās dzīves prakse, kas vienmēr tiešāk vai mazāk tieši saistīta ar literatūrteorijas zināšanām. Tās nepieciešamas arī izdevniecību un preses, kultūras un skolu darbiniekiem, lai atlasītu darbus izdošanai un tulkošanai, kā arī lai popularizētu izdotos darbus, ietvertu tos skolu programmās, ieteiktu ārpusklases lasīšanai utt. Protams, literatūrzinātnē šajā praktiskajā darbībā tieši nepiedalās, taču tā var sekmēt literatūras vērtējumu stabilizāciju. Teorētisks daiļdarbu vērtēšanas problēmu risinājums var palīdzēt izkopt spēju atlasīt darbus un pamatot savu viedokli.

Kopumā ņemot, var teikt, ka vērtību un vērtējuma problēmas nav ieņēmušas tām atbilstošu vietu literatūrzinātnē. Līdz ar to palicis nestabils tas pamats, uz kura balstās visi literatūrzinātnes pārspriedumi un atzinumi. Lai arī vērtību un vērtējuma problēmas pašlaik var tikai ieskicēt, nevis atrisināt, tomēr tām jāierāda sava vieta un jāmēģina raksturot stāvokli šajā jomā.

Analīzes un vērtējuma attiecību problēmas. Katru daiļdarba vērtējumu pamato ar tā analīzi, un katrai īsti estētiskai analīzei piemīt savs vērtējuma moments. Mākslas darbu uztvere un izpratne, tāpat kā visu estētisko parādību uztvere un izpratne, nav iespējama bez to vērtējošas subjektivizācijas. Katrs lasītājs vai skatītājs, ikvienu mākslas darbu baudot, to konkretizē atbilstoši savām asociatīvajām uztveres īpatnībām. Ja daiļdarbu uztver tikai kā «objektīvu parādību», subjektīvi «nesasildītu», nepārdzīvotu, tad to kā estētisku parādību nav iespējams ne analizēt, ne vērtēt.

Tātad gan daiļdarba uztvere, gan analīze un vērtējums ir objektīvi subjektīvi procesi. Turklāt tie pastāv dialektiskā vienotībā arī kā

analītiski sintētisks process. Nav iespējama analīze bez kopskata uz veselo, bet veselais izprotams tikai tad, ja redz tā sastāvdaļas to savstarpējā saistībā, funkcionalitātē.

Mūsdienās nereti tiek izteiktas bažas par literatūrkritikas zinātniskā līmeņa lejupslīdi. Kritika daudz zaudē, pat pārstāj būt par kritiku, ja par savu vienīgo uzdevumu izvirza beletrizētu, līdzpārdzīvotu komentēšanu un slavēšanu. Tas traucē kritikai veikt savu specifisko uzdevumu. Diskusijā par daiļdarba vērtēšanu B. Tabūns šādā sakarā pamatoti uzsver: «...kritikas prakse rāda, ka beletrizācijai un publicistikas līdzekļu izmantošanai te tomēr ir savas robežas. Ja tās tiek pārsniegtas, ja darbā nevalda jēdzieniskā doma, pārspriedums, tad vairs grūti runāt par kritisku apceri.»¹

Par līdzīgām parādībām un problēmām ārzemju literatūrā raksta arī pazīstamās «Literatūras teorijas» autori R. Veleks un O. Vorens: «Mūsdienās tiek rakstītas esejas, kuras tiek ieskaitītas literatūrkritisko darbu kategorijā un kurās tiek iztirzāti atsevišķi momenti daiļdarbos un radošajās personībās, bet vispārīgs vērtējums netiek dots. Izvirzās iebildumi, ka šādi patērzējumi nebūtu saucami par literāriem pētījumiem (jo grieķiski vārds «kritika» nozīmē spriedumu). Dažreiz ieteic izšķirt «skaidrojošo» un «objektīvu» pētījumu. Taču parasti dalījums starp satura skaidrojumu (*Deutung*) un spriedumu par vērtībām (*Wertung*) literatūrzinātnē nav ticis praktizēts un nez vai ir iespējams.»²

Kritikai par daiļdarbu jāsniedz analītisks vērtējums, kas līdz minimumam samazina vērtētāja subjektīvo «klātpielikumu». Daiļdarba analīzes pamatā liekams vispārības viedoklis, nevis personiska ietele un ieskats. Ja kritika orientējas uz personiskām impresijām, tā kultivē subjektivistisku dezorientāciju. No tā var pasargāt tikai *sociāla vēsturiskuma princips*.

Atteikšanās no vērtējošas analīzes kā labā toņa apliecinājums un esejiska «pārradišana» kļuvusi par modes lietu. Dzejnieks bieži dziļdomīgi darina metaforas un dara to, kā prot, bet, ja viņu nesa-prot, palīgā steidz emocionāli noskaņots izskaidrojošs kritiķis. Protams, kritiķa uzdevumos ietilpst arī izskaidrošana, taču tā ir viena puse, otra ir vērtēšana, jo kritiski apspriest nozīmē vienlaikus izskaidrot un novērtēt.

2. DAIĻDARBA ANALIZES PROBLĒMAS

Daiļdarba analīzes iespējas. Daiļdarbs kā katrs vienots veselums (varētu teikt — organisms, ar to nedomājot daiļdarbu pielīdzināt organismam bioloģiskā nozīmē) grūti panes operācijas. Uz šī pamata

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 138. lpp.

² Уеллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978, с. 268.

bijuši iebildumi pret daiļdarba analīzi vispār, gleznaini aprādot, ka nevar atrast zieda skaistumu, sadalot ziedu sastāvdaļās.

Latviešu literatūrzinātnē domas par un pret daiļdarba analīzi tika izteiktas jau mūsu gadsimta sākumā. Raksturojot uzskatus, ko pauda daiļdarba analīzes noraidītāji, A. Bračs rakstīja: «Šādu uzskatu aizstāvji saka: «Jums ir skaists zieds; ņemsat to priekšā kā botāniķis, griežisat, krāsosat — kāds skaistums atliks? Jums ir skaistas jaunavas stāvs; ņemsaties to ar anatomu nazi griezt — beigta būs skaistā dzīvība, skaistās formas! Jums ir skaista dzeja; analizēsiet, sadalīsiet, gudrosiet — atradīsiet galā arī kādu trūkumu un — iespaids beigts, skaistums uz jums vairs nerunā. Tātad vajag lasīt, tikai lai attīstītu jūtas (estētiskās vai šīs kopā ar ētiskām, patriotiskām, reliģiskām utt.).»¹ A. Bračs pret šādiem uzskatiem iebilst tā: «Kad anatoms sagriež skaistu cilvēka tēlu, tad viņš nevār vairs tā padarīt tāda, kā tas bij; kad botāniķis saplūc puķes ziedu, tad zieds ir izpostīts un nebūs nekad vesels. Bet pēc analizēšanas mākslas darbs ir gluži tāds pats, kā bij iepriekš. Ja zināsim, ka skaistai sievietei iekšā ir aknas un kuņģis, vai tāpēc tā mums neskaistāka liksies? Ista mākslas darba vērtība nemazinājas no analīzes.»²

Te gan var iebilst, balstoties uz pazīstamo teicienu, ka salīdzinājums vienmēr klibo: daiļdarbu analizējot, analizē nevis tā fiziskās pastāvēšanas veidu, bet to iespaidu, ko rada teksts, tāpēc daiļdarbs paliek «gluži tāds pats, kā bij iepriekš». Taču arī *iespaidu*, ko sniedz daiļdarba teksts, neprasmīga analīze var sapostīt. Prasmīga analīze, veselo sadalot, veselumu (tā iespaidu) var arī nesagraut.

Tālāk A. Bračs jautā: «Iekš kā tad pastāv dzejas analīze?» — un paskaidro: «Lai mākslas darbu varētu apzinīgi baudīt, ir jāzin, *kāpēc* viņš runā uz mūsu jūtām un *kā* tas notiek; kāpēc viena otra vieta neizpilda sava uzdevuma; kā jūtas atspoguļojas stilā un stils darbojas jūtās. Bet vissvarīgākais ir — kā noticis māksliniekā radīšanas process. Radīšanas psiholoģija ir viduspunkts, ap kuru jāgrupējas katrai mākslas teoretizēšanai. Isu sistematizētu rakstniecības analīzes savilkumu mums sniedz rakstniecības teorija, ja tajā ir pietiekoši izskaidrots psiholoģiski estētiskais dzejas pamats; tā satur cilvēka dabas un dzejas *mūžīgos* pamatus; dzejnieka radīšanas pārējos, laicīgos apstākļus uzrāda dzejas vēsture un apskata radīšanas procesu (rakstnieka daiļradi. — V. V.) no atsevišķu laikmetu stāvokļa.»³

Pozitīvi atzīmējams šeit tas, ka A. Bračs daiļdarba analīzē svarīgu vietu ierāda tā radīšanas procesam, kurā dzīve pārtop par

¹ Bračs A. Proza un poēzija kā lasāmviela. — Izglītība, 1909, № 3, 219. lpp.

² Turpat, 220. lpp.

³ Turpat.

mākslu. Turklāt A. Bračš analizē izšķir teorētisko un literatūrvēsturisko pieeju. Patiesībā analīze var būt vairāk teorētiska, kritiska vai vēsturiska. Kritiskajā analizē pastiprinās aktuālā vērtējuma moments.

Nozīmīgu atzinumu A. Bračš izsaka par to, ka *laba* analīze nenokauj mākslu, bet padziļina tās izpratni un līdz ar to mākslas emocionālo apguvi: «Nav jāiziet uz to, lai mākslas un zinības stari viens otru noslāpētu, nodzēstu vai tiktu vieni no tiem ievēroti uz otru rēķina, bet — lai parādības apgaismotos no divām pusēm, no divējādu spilgtu staru avotiem.»¹

Analīzes pretinieki sajauc divas lietas — literatūras kā mākslas specifiku un iespējas un literatūrzinātnes specifiku, uzdevumus un iespējas. Laba analīze nenokauj mākslu, tās radīto valdzinošo kopiespaidu kā dzīvu veselumu, bet palīdz to padziļināt intelektuāli. Protams, pedantiska elementu reģistrācija patiešām var iznīcināt daiļdarba radīto iespaidu. Zinātne gan aicināta visu sadalīt un izprast pa daļām, bet nedrīkst nodarboties tikai ar sadalīšanu, jo tad kļūst par vienkāršu veselā saskaldītāju un sajaucēju, līdzinoties mērķaķīm pulksteņmeistara godā pazīstamajā fabulā «Mērķaķīms un pulkstenis».

Protams, jāapzinās, ka pat laba analīze nekad nespēj izsmelt daiļdarbā ietvertās vērtības un pilnībā atklāt daiļdarba jēgu, jo nespēj aizstāt to iespaidu, ko dod daiļdarbs kā idejiski emocionāls veselums. Ja jau zinātne to spētu, tad māksla kļūtu lieka. Taču, ja nebūtu nekādas atbilstības starp daiļdarbu kā emocionālu veselumu un tā zinātnisko interpretāciju, tad lieka būtu zinātne, lieka būtu arī daiļdarba analīze.

Zinātniekam jāsadala saturīgā forma, bet vienotība jāpatur iespaidā, ko sniedz daiļdarbs kā veselums. Mākslas tēlus un to sistēmu — daiļdarbu — nevar atkal pārradīt par veselumu ar abstrahēti, loģizētu jēdzienu palīdzību, jo zinātne nespēj dot daiļdarba analogu un nav aicināta to darīt. Taču tas nenozīmē, ka daiļdarbu nebūtu iespējams interpretēt, skaidrot ar abstrakciju palīdzību. Patiesībā neviena zinātnes nozare neizvirza uzdevumu atveidot īstenību visā tās konkrētībā. Katra izpēte abstrahē (līdz ar to vienkāršo), modelē. Tapēc zinātniska analīze, arī nepārradot veselo par otrreizēju veselumu, var izskaidrot kaut ko būtisku daiļdarba veselumā. Paturot vienoto estētisko iespaidu, noskaidrojama atsevišķu elementu loma tā radīšanā. Skaidrošanas procesā analizētāja apziņā vienlaikus darbojas gan psiholoģiskais kopiespāids, gan socioloģiskais vērtējums, tāpat poētikas un stila zināšanas, kā arī kultūrvēsturiskais sakņojums.

Taču, lai arī cik bagātas ir analizētāja asociācijas, zinātniskā, abstrahēti jēdzieniskā izteiksme nekad nevar izfeikt mākslas tēla

¹ Bračš A. Proza un poēzija kā lasāmviela. — Izglītība, 1909, № 3, 220. lpp.

un daiļdarba daudznozīmīgo saturu, jo tā nespēj pilnībā sniegt estētiskā iespaida vienoto veselumu. Tas tomēr nenozīmē, ka zinātne jāatzīst par nekompetentu un daiļdarba dzīvumam un bagātībai pretī jānostāda tā interpretācijas nespēja — nespēja «līdzī turēt», sacensties. Tas ir pārpratums. Daiļdarba teksts ir polifunkcionāls, zinātne — monofunkcionāla, tā daiļdarbu vienā laikā var skatīt kādā vienā aspektā — no autora daiļrades psiholoģijas viedokļa, sociālās funkcionalitātes vai poētiskās struktūras (ideja, tēma, kompozīcija, valoda) un citiem viedokļiem (metode, stils), taču parādība, šai gadījumā daiļdarbs, vienmēr ir bagātāka par likumu. Zinātniskajai domāšanai nevar izvirzīt prasības, kas piemīt vienīgi mākslinieciski tēlainajai un emocionālajai domāšanai. Bet mākslinieciskajam tēlojumam ir savas likumības, kuras ir literatūrzinātnes priekšmets. Zinātnei ir arī savs uzdevums un savi līdzekļi, kā to veikt.

Zinātniskās analīzes uzdevums nav daiļdarba «atdarināšana» (tāpat kā kādreiz par mākslas uzdevumu uzskatīja dabas atdarināšanu), tās uzdevums ir veidot patstāvīgus atzinumus par daiļdarbu, par tēlu, lai, noskaidrojot to struktūru un jēgu, palīdzētu orientēties mākslas vērtību pasaulē. Bet zinātniskā analīze to spēj tikai tad, ja analīze, pirmkārt, vienojas ar sintēzi, ar kopskatu uz veselo kā vienību un, otrkārt, ja tā nevis tiecas atkārtot daiļdarbu, bet dod izziņu ar savu, zinātnisku patstāvību. Tēlu un daiļdarba pārstāstoš atkārtojums, beletrizēta dublēšana zinātni atvirza no tās galvenā, patstāvīgā uzdevuma un nespēj arī to padarīt par konkurenti pašai mākslai. Tādējādi, neejot savu ceļu, zinātne, resp., daiļdarba analīze, var kļūt par pseidozinātni, par pseidoanalīzi, kurā ir gan runa «tai sakarā», bet ne par lietu pašu.

Sava specifiskā uzdevuma veikšanai literatūrzinātnē attiecībā uz daiļdarbu, tā uzbūvi un analīzi ir izstrādājušies tādi līdzekļi, kategorijas, jēdzieni un paņēmieni, kas palīdz pētījamās likumības formulēt kā atsevišķai parādībai, kā vienreizīgam daiļdarbam piemītošas īpatnības metodes, stila, žanra, intonācijas, patosa utt. aspektā. Tie, protams, nevar atdot analīzes gaitā saskaldīto vienotību un valdzinājuma dzīvo kopiespaidu, bet spēj noskaidrot tā pastāvēšanas iespēju (vai otrādi).

No analīzes metodikas viedokļa galvenais trūkums līdzšinējā pieejā daiļdarbam ir tieksme pēc šablona, pārāk inerta turēšanās pie ierastā kā vienīgi pareizā. Taču nav tāda «vienīgi pareizā» ne daiļdarba izveidē, ne analīzē. Analīzei, lai arī tā nespēj būt tikpat daudzveidīga kā māksla un dzīve, cilvēku attiecības, tomēr atbilstoši pašas mākslas specifikai ir daudzveidīgs raksturs. Turklāt literatūrzinātniskās analīzes un vērtējuma metodoloģija pakļauta attīstībai, maiņai, pārtapšanai līdz ar katru jaunu spilgtu parādību literārajā procesā — ar katru jaunu virzienu, izcilu rakstnieku un daiļdarbu.

Teorētiski apsvērumi par daiļdarba analīzes metodiku. Galvenās grūtības un problēmas daiļdarba analīzes metodikā vienmēr saistījušās ar satura un formas analīzi to vienotībā. Saturs un forma ir parādības aplūkojums no divām pusēm — vairāk no iekšpuses un vairāk no ārpusē, bet vienmēr ciešā saistībā.

Lai izvairītos no daiļdarba divdaliģuma saturā un formā, ir bijuši mēģinājumi to vietā likt jēdzienus, kas tos vienotu. Spilgtākais mēģinājums aizstāt satura un formas divvienību ar vienojošu jēdzienu ir ieteikums to vietā likt kopjēdzienu «struktūra». Struktūra sadalās dažādos savstarpēji saistītos elementos, nesadaloties saturā un formā. Taču tas ir tikai sānceļš, jo visā filozofijā ir runa par parādību satura un formas pusi.

Veidojot daiļdarbu, rakstnieks dzīves parādībās gan atrod, gan arī tām piešķir vienojošo sakarību. Daiļdarba vienotība tāpat nebalstās tikai uz objektīvo pusi, jo daiļdarbs nav pati īstenība, bet relatīvi patstāvīga pasaule *ar savu vienotību*, ko nosaka mākslas likumi. Ļ. Tolstojs par naiviem uzskatīja tos, kuri daiļdarbu vienojošos momentus redzēja tikai objekta pusē — pašu attēlojamo parādību vienotībā, personu un notikumu caurvijā. Ļ. Tolstojs raksta: «Cilvēki, kuri maz jūtīgi mākslā, bieži domā, ka mākslas darbs vienots tāpēc, ka tajā darbojas vienas un tās pašas personas, tāpēc, ka viss veidots uz vienas darbības vai tiek aprakstīta viena cilvēka dzīve. Tas nav pareizi. Tas tikai tā liekas paviršam vērotājam: cements, kas saista mākslas darbu vienotā veselumā un ar to rada dzīves atspoguļojuma ilūziju, nav vis personu un notikumu vienotība, bet vienotība, ko dod autora savdabīgā tikumiskā attieksme pret priekšmetu.»¹

Daiļdarba veselumu nosaka cilvēka individualitāte — gan rakstnieka, gan arī uztvērēja individualitāte. Tās ir galvenās integrētajās vienības. Rakstnieka radošā integrācija pirmām kārtām izpaužas daiļdarba tonalitātē, tā patosa veidā un līdz ar to kompozīcijā un stilā. Kompozicionālais process vienlaikus virzās satura un formas plāksnē, radot to nedalāmu vienību.

Rakstnieks jau sava darba iecerē, lai arī neskaidri, apjauš topošo darbu kā gatavu, vienotu veselumu. Un patiesībā tā jau ir radītāja mākslinieka spēja un īpatnība, ka viņš ne tikai prot likt ķieģeli pie ķieģeļa, ko prot arī amatnieks, bet intuitīvi redz celtni kā gatavu, tāpat kā arhitekts.

Protams, ne katrs darbs ir ideāls harmonisks veselums. Pat ne visi klasiskie darbi tādi ir, jo daiļrades pamatā ir pretrunas starp mākslinieka tieksmi veidot vienotu veselumu un «raibo dzīvi», kas nekad nav vesela un vienota.

Plašos darbos, kuros tiek attēlots dzīves process, kā, piemēram, romānos, biežāk sastopamies ar atsevišķu elementu relatīvo patstā-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1951, т. 30, с. 18—19.

vību. Tā, piemēram, V. Lāča epopejā «Vētra» ir paralēlas sižeta līnijas. Kaudzišu romānā «Mērnieku laiki» ir gan trīs sižeti, gan arī trīs atšķirīgas tonalitātes — traģiskā saistās ar Lienas un Kaspara attiecību tēlojumu, humoristiskā — ar slāviešu un čangaliešu attiecībām zemes mērišanas norisē, un atsevišķi nodalās kriminālā dēku līnija ar dramatiskiem notikumiem.

Koncentriskos darbos atšķirībā no dzīves procesa atveidotajām hronikām viens vai daži varoņi parasti nostājas centrā — gan idejiski tematiskā, gan kompozicionālā ziņā. Tā tas, piemēram, ir vienā no spraigākajiem un kompaktākajiem V. Lāča romāniem — «Zvejnieka dēls», kur viss centrējas ap Oskaru Kļavu, gan rādot viņu cīņā ar zvejnieku atpalcīgo domāšanu, gan risinot viņa attiecības ar Anitu.

Ja, analizējot daiļdarbu, pieļaujam dominantes pārbīdi vai pārakcentējumu, tad nonākam pie sagrozīta priekšstata par visu darba saturisko jēgu. Piemēram, ja romānā «Zvejnieka dēls» akcentu no attiecībām starp Oskaru un zvejniekiem un tālāk starp Oskaru un Garozu un citiem, kuri parazitē uz zvejnieku sūrā darba augļiem, pārnesam uz Oskara un Anitas (un arī Oskara un viņa brāļa) attiecībām, tad šā romāna saturs, tā jēga neiegūst īsto interpretāciju. Tāpat, ja V. Lāča romānā «Uz jauno krastu» akcentē Aivara budzisko audzināšanu un piederību pie Tauriņu pasaules, top neskaidra un nemotivēta viņa pāriešana padomju pusē. Tikai tad, ja Aivarā izceļam viņa sirdsapziņas skaidrību, godīgumu, varam izprast likum-sakarību, ka godīgie cilvēki lielo pārvērtību laikā, buržuāzijai kā šķirai bojā ejot, atrod kopīgu ceļu ar šķiru, kam pieder nākotne.

Daiļdarbs ir kustībā esoša sistēma, kur katrs elements organiski «sadarbojas» ar citiem un pakārtojas saturiskajai dominantei kā virsuzdevumam. Daiļdarbu analizējot, to sadalām sastāvdaļās, elementos. Elementu mehāniska summa nekad nevar dot to bagātību, ko dod daiļdarbs tā vienotajā veselumā.

Bieži vien analīzi apgrūtina prasība pēc vienlaicīgas satura un formas analīzes, it kā to vienotības princips prasītu analīzes secības un paņēmieni vienveidību. Patiesībā var analizēt arī atsevišķi saturu un atsevišķi formu, ja tikai tos neizolē vienu no otra, tas ir, neaizmirst, ka forma ir saturīga un saturs ir māksliniecisks, formīgs. Vienotība satura un formas analīzē nenozīmē vienlaicību. Analīzi pie tam var sākt arī ar formu. Tā F. Engelss, sākot F. Lasala traģēdijas «Francis fon Zikingens» apceri, raksta: «Vispirms pievērsīšos formai.» Tas, protams, atkarīgs gan no analīzes uzdevuma, gan no analizējamā daiļdarba īpatnībām, gan no paša analizētāja prasmes. Ja tās pietrūkst, tad nelīdzēs arī nekāds šablons. Turklāt katram daiļdarbam ir sava atslēga, kas vairāk atskāršama intuitīvi nekā tverama tās ārējā izpausmē.

Vispār, tā kā pats izpētes objekts ir emocionāls, arī tā analīzes pamatā jābūt iejutai. Ja tās nav, nevar ieiet daiļdarbā un gūt

estētisko kopiespaidu. Emocionāli subjektīvais elements, kas ir pašā mākslā, prasa zināmu tā esamību kā pamatu arī zinātniskai sarunai par mākslas darbu. Intuitīvi subjektīvas nojautas nepieciešamību tātad nosaka paša estētiskā objekta būtība. Taču analīze, tāpat kā katrs zinātniskas izpētes akts, tiecas pēc maksimālas objektivitātes. Rodas dialektiska pretruna, kas atgādina nepieciešamību vairīties no galējībām. Maldīgas subjektīvas novirzes var rasties tad, ja analizētājs pietiekami nenošķir to, kas objektīvi pastāv un ir pierādāms, no tā, kas tikai subjektīvi izjūts un pieņemts.

Tātad daiļdarbu uztveram subjektīvi (S), analizē ejam uz objektivitāti (S → O), bet vērtējumā par nepieciešamu izvirzām objektivitāti (O), lai gan apzināmies, ka tuvošanās šim «precīzo» zinātņu ideālam gluži neizslēdz arī subjektīvo momentu (O_s). Daiļdarbs kā analīzes objekts necieš gluži objektīvu pieeju, bet daiļdarbs kā vērtējuma objekts nepieļauj gluži subjektīvu pieeju.

Daiļdarba analīzes veidi. Veseluma princips daiļdarba analīzē. Daiļdarbam tā analīzē var būt daudz pieeju un veidu. Pēdējos gadu desmitos iezīmējušās divas spilgtākas atšķirīgas pieejas. Pirmkārt, daiļdarbam pieiet no tā rašanās viedokļa, no ģenētiskā viedokļa, skatot tā sociālo un biogrāfisko nosacītību, tā atbilstību pasaules uzskatam, kā arī psiholoģisko tapšanas procesu. Skatot daiļdarbu šajā aspektā, tiek jautāts, kas attēlots, kā atspoguļojas autora pozīcija un viņa radošā individualitāte. Otrkārt, daiļdarbam pieiet no struktūras viedokļa, uzmanību koncentrējot uz rezultātu — tekstu kā pašvērtību, imanenti, bez saistījuma ar īstenību. Skatot daiļdarbu šajā aspektā, centrā tiek izvirzīti jautājumi par elementu funkcionālo savstarpējo sakarību, par iespaidu, ko šī sakarība var radīt lasītāja apziņā.

Tās ir divas galējības. To norobežošana ir stipri nosacīta un iespējama tikai kādā atsevišķā izpētes posmā. Sistēmiskā pieeja, ko mūsdienu literatūrzinātne atzīst par brīvu no vienpusībām,¹ ietver sevī dažādus aspektus bez to pretstatīšanas. Daiļdarbs skatāms vispusīgi un vienoti — gan no tā rašanās, gan arī no veidojuma un funkcionēšanas viedokļa. Sistēmiskā pieeja aptver gan daiļdarba struktūru, gan tā saistību ar dzīvi, ar daiļrades psiholoģisko procesu un tālāk ar daiļdarba uztvērēju. Varētu īsi formulēt arī tā, ka sistēma ir struktūras komponentu funkcionālā saistība ne tikai savā starpā, bet arī ar īstenību, ar dzīvi. Sistēmiskā pieeja daiļdarbam iespējama tikai tad, ja pats daiļdarbs tiek uzskatīts par savdabīgu sistēmu.

¹ Par sistēmisko analīzi sk.: Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы. — В кн.: Контекст 1975. М., 1977.

Strukturālisti daiļdarba struktūrai pieiet kā vērtībai sevi. Ja šo pieeju paceļ metodoloģiskā līmenī, tad tā nav savienojama ar vēsturiskuma principu, ar ģenētisko pieeju, ko ietver sevi sistēmiskā analīze.

Estētiķis J. Borevs daiļdarba analīzē izdala četrus posmus un raksturo tos kā relatīvi atšķirīgus analīzes līmeņus.¹ Pirmais ir rakstnieka *pasauluzskata* analīzes posms jeb līmenis, kas nosaka analīzes principus, analīzes metodoloģiju un stratēģiju. Otrs ir *kontakta* līmenis, kurā notiek analizējamā darba iepazīšana kopumā, subjektīvajā sintētiskajā uztvērumā. Trešais ir *operāciju* līmenis, kas saucams arī par analītisko līmeni. Tā ir ieiešana daiļdarba sastāvelementos. Četurtais ir *konceptuālais* līmenis, resp., sintēzes līmenis. Tā ir atgriešanās pie vispārīgā pirmā kopuztvēruma, taču jau ar padziļinātu skatu daiļdarba struktūrā.

Latviešu literatūrzinātnē par daiļdarba kā veseluma sistēmisku analīzi visplašāko apceri devis K. Krauliņš.² Atšķirībā no J. Boreva viņš izdala trīs daiļdarba apguves posmus: pirmo — naivi sintētisko, otro — analītisko un trešo — padziļināto sintētisko. J. Boreva minētais rakstnieka pasauluzskata analīzes posms pats par sevi isti pie daiļdarba analīzes nepieder, tāpat kā rakstnieka personība. Protams, tā nosaka daiļdarbu un atspoguļojas tajā, bet nav nedz daiļdarba komponents, nedz arī prasa īpašu analīzes posmu un līmeni. Starp citu, Z. Hovanska savā daiļdarba kompleksās analīzes tabulā³ rakstnieka pasaules uzskatu pieskaita pie ārpusteksta faktoriem.

Sistēmiskās analīzes pirmā prasība ir atrast daiļdarba dominanti, organizējošo centru. Vieni to redz autora pozīcijā (kas nereti izpaužas arī ar tieša autora tēla palīdzību), citi — mākslinieciskajā nolūkā, iecerē. Abi šie viedokļi nestāv tālu viens no otra. Atšķirība ir galvenokārt tā, ka autora pozīcija atklājas visā daiļradē kā organizējošais centrs, bet atsevišķam darbam saskaņā ar autora pozīciju izvirzīts konkrēts māksliniecisks nolūks. Tas ir pirmais tiešākais daiļdarba kompozicionālās īpatnības, tās dominantes noteicējs. Tieši te — starp nolūka un kompozicionālo dominanti — tad arī veidojas tas mezgls, no kura izriet un kurā sarīt visas daiļdarba elementu savstarpējās sakarības.

Kā jau teikts, tagad bieži tiek akcentēts veseluma princips gan pašā daiļdarbā, gan arī tā analīzē. Bet kā tikt pie veselā? Vai sākt

¹ Sk.: Боров Ю. Системно-целостный анализ художественного произведения (О природе и структуре литературоведческого метода). — Вопросы литературы, 1977, № 7.

² Krauliņš K. Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā. — R., 1981, 11.—48. lpp.

³ Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. — Саратов, 1975, с. 329.

ar atsevišķiem elementiem un tad iet uz kopīgo? Vai sākt ar valodu kā uztveres pirmo pakāpi? Bet vai analizē jāiet vienkārša lasījuma uztveres gaita, citiem vārdiem — vai jārāda un jāredz, kā vienkāršā uztvere «vāc materiālu» analīzei, tās rezultātām? Liekas, ka šie jautājumi ir samērā retoriski, jo, lai sāktu daiļdarba analīzi, vispirms jāredz, jāsaprot, jāizjūt viss daiļdarbs kopumā, jāuztver tā saturiskā un kompozicionālā dominante, jo tā taču nosaka gan kompozīcijas elementu un paņēmienu, gan arī valodas īpatnības. Citiem vārdiem, jāatskārš daiļdarba vienotājs estētiskais mērķis, mākslinieciskais nolūks, kam pakārtojas visi elementi un paņēmieni, kā arī visa daiļdarba polifunkcionalitāte. Analīzes gaitā mūsu apziņa, glabājot veseluma iespaidu, pulsē starp atsevišķo, analītiski nodalīto elementu un vispārīgo, veselo. Citiem vārdiem sakot, elementi tiek skatīti to savstarpējā funkcionalitātē tā, ka tie visu laiku projicējas uz vienotā veseluma, tā iespaيدا kā fona.

Kā jau teikts, daiļdarba vienotā analīze balstās uz daiļdarba kā veseluma *uztveres* vienotību. Jo patiesībā pats daiļdarbs kā mākslinieciska parādība funkcionē tikai tad, kad estētiski iespaيدا lasītāju. Estētiska uztvere, estētisks iespaيدا ir ne tikai intelekta, bet visas apziņas un arī zemapziņas darbības rezultāts. Daiļdarba būtības, jēgas tiešs intuitīvs atskārtums dod pamatu, uz kuru balstoties var risināties loģisks pārspriedums par māksliniecisko, emocionāli tēlaino veselumu. Vienīgi šis pamats, šī lasītāja tiešā uztvere nodibina pašu analīzes objektu — mākslas darbu — tā istajā realizācijā — dzīvajā, tiešajā recepcijā, daiļdarba iedarbībā uz lasītāju. Šo dzīvo izjutumu, tiešo pārdzīvojumu, atskārtumu var apstrādāt no dažādiem viedokļiem, bet visos gadījumos tas paliek orientieris, sargātājs no nomaldiem, it īpaši tad, kad analizētājam iepatikas visu salikt pa plauktiņiem atbilstoši savām amatnieciskajām reģistrētāja iemaņām, vai arī tad, kad interpretētājs tiecas ieviest subjektīvi pieņemtus, daiļdarbam svešus uztiēpumus.

Sai sakarā, starp citu, varētu atzīmēt, ka J. Jansons-Brauns kādreiz literāras parādības analizēja, nezinot literatūrteorijas smalkumus (protams, tā ir publicistiska kritika, bet no klasiskas publicistiskas kritikas arī var mācīties), analizēja no pašas dzīves un literāra sacerējuma mijiedarbes viedokļa, no sociālā un ētiski estētiskā patosa viedokļa, no tā viedokļa, ko, ar ko un kā «dara» daiļdarbs sabiedrībā. Tagad daudzie tekstoloģiski strukturālās metodes kopēji mērī un sver visus smalkumus un tajos ieslēptās sakarības un tomēr bieži būtībai pāriet garām. Tāpēc dažkārt neviļus rodas doma — cik labi, kad daiļdarbu analizē teorijā neiegrikušais, bet mākslu saprotošais, izjūtošais. Ideāls stāvoklis analizē ir tad, kad jutējs apvienojas ar pratēju. Vāja ir tā analīze, kas balstās tikai uz zinātnisku sadalīšanu. Mākslā bez pārdzīvojuma nav arī izpratnes, bez vērtību izjūtas nav arī to apguves.

Lasītāja dzīvā, sabiedrībā sakņotā uztvere un vērtību izjūta analīzi saista ar realitāti. Šis uztveres zudums analīzi padara par gudru niekošanos, par spēli ar specifiskiem jēdzieniem, kas paliek tālu no dzīves, no mākslas dzīvā procesa. Tad analīze kļūst par pseidozinātņi.

Analītiska nozīmība piemīt tikai tam, kas padziļina, intelektuāli bagātina recepciju. Reģistrējoša klišana pa maznozīmīgiem sīkumiem nereti aizved prom no kopjēgas, no estētiski uztvertā kopiespaida, tēlaini izsakoties — no tā magnētiskā lauka, kas ar savu enerģiju piestrāvo visu analīzi, dodot arī tai savu veselumu. Analizējot veselais elements gan jādala, bet nedrīkst pazaudēt tā veseluma, vienotības izjūtu. Ja to pazaudē, tad nekāda sintēze analīzes beigās vairs īsti nav iespējama. Sintētiskais uztvērums jā saglabā visas analīzes gaitā. Ja to nesaglabā, kāda runa var būt par tā padziļināšanu, bagātināšanu? Bet galvenais analīzes uzdevums, kā jau teikts, taču ir padziļināt sākotnējo sintētisko uztvērumu.

Intuitīvais atskārtums ir galvenais loģisko pārspriedumu virzītājs spēks, enerģijas devējs un mērķa pamatotājs. Ja loģiskie pārspriedumi nonāk nesaskaņā ar to noskaņu, ko izraisījis daiļdarbs, jāatiet atpakaļ pie sākotnējās, tiešās uztveres, kas ir brīva no iepriekšpiņēmumiem un dažādiem pseidozinātniskiem apsvērumiem. Ja tie rodas, tos kā kāršu namiņu spēj sagāzt veselīgais, nemākslotais lasītāja uztvērums.

Daiļdarbā ietvertās emotīvās vērtības prasa atbilstošu emocionālu pieeju. Jūtu pasaulē nav iespējams ieiet ar vēsu prātu. Tātad pats izpētes objekts prasa tam atbilstošu pieeju.

Katra parastā, tas ir, ne daiļdarba, teksta jēgu var interpretēt, šķirti aplūkojot satura un formas plusus un mīnus, jo te saturu var izteikt dažādās formās. Bet, ja mēģināsim citādi izteikt dzejoli «Ak, lakstīgala, nedziedi...», tad dzejas struktūra gan saturā, gan formā sabruks. Tātad pati izpausmes forma dzejai piešķir zināmu noskaņu un līdz ar to saturīgu jēgu. Taču, ja pārspilē vai absolutizē siki formālo, piemēram, fonētisko elementu lomu (un nereti tos paceļ pāri vārdu jēdzieniskajai nozīmei), var notikt nesemantisku elementu semantizācija. Protams, skaņas un jēgas attiecības dzejā nav tādas kā parastajā runā; dzejā skaņas top nozīmīgas. Taču skaniskā instrumentācija dzejā pirmām kārtām ir vārdos ietvertās un ievirzītās pašas dzīves un psiholoģiskās loģikas kā jēgas «skanēšana». Nav iespējams zieda skaistumu baudīt caur mikroskopu, tāpat daiļdarbu — caur fonētiskiem izskaitļojumiem. Te notiek objektu samainīšana. Pašmērķīga analīze parasti balstās uz izolētiem formālajiem «līmeņiem», kam tiek piešķirta izolēta patstāvīga interpretējuma loma. Bet daiļdarbs kā veselums tādai pilnīgi racionālai mehānikai nepakļaujas. Nepakļaujas jau tāpēc vien, ka mākslinieciskums nav

sinonīms formas elementu izlietojuma virtuozitātei. Mākslinieciskums ir arī satura kvalitātes jautājums.

Daiļdarbos, tāpat kā visās sistēmās, ir savas dominantes. Gan rakstnieka daiļradē, gan arī atsevišķā darbā liela nozīme ir dominējošam patosam, tonalitātei, idejiski emocionālajai virzībai. Patosu veido emocionālo ideju kopums, tā dinamika. Patoss sakņojas vispārīgajā rakstnieka daiļrades un arī atsevišķa darba estētiskajā koncepcijā.

Daiļdarba struktūra. Literāra darba struktūru veido četri līmeņi: 1) idejiski tematiskais, arī problēmiskais, patosa, 2) tēlu, 3) kompozīcijas un 4) valodas līmenis. Visos šajos līmeņos, resp., mākslinieciskās struktūras komponentos, ietilpst gan saturs, gan forma, jo struktūra vienmēr ir funkcionāla, saturīga. Dīvos pirmajos līmeņos vairāk izpaužas saturiskie momenti, bet dīvos pēdējos — kompozīcijā un valodā — daiļdarbs vairāk tiek skatīts no formas puses.

Daiļdarba tiešie strukturālie komponenti ir tēli un sižets (t. s. sižetiskajos darbos). Tēlu atveides līdzekļi un paņēmieni ir dažādi, bet kompozīcijas līmenī tie vispirms ir priekšmetiskā tēlainība (ainas, detaļas un viss cits, kas saistās ar telpisko vidi) un sižets — kustība laikā. Tēli, tēlainība un sižets ir nesaraucama vienība — kā telpa un laiks, kā teikuma priekšmets un izteicējs.

Tēli, tēlainība un tās kompozicionāli sižetiskais izkārtojums ietveras valodas formās. Kompozicionāli valodiskā struktūra aptver visu tekstu, sākot no leksikas, frazeoloģijas un sintakses un beidzot ar darba uzbūvi kopumā. Tāpat kā kompozīcija, arī valoda visos tās līmeņos un elementos analizē skatāma no mākslinieciskā nolūka realizācijas viedokļa (citādi pat valodnieks valodu neizpratīs pareizi, nerunājot nemaz par literatūrzinātnieku). Daiļdarba valodu pareizi var izanalizēt tikai no tās mākslinieciskās, estētiskās funkcionalitātes viedokļa, atbildot uz jautājumu, kā tā kalpo mākslinieciskā nolūka realizācijai.

Daiļdarba valodu var analizēt no dažādiem viedokļiem. Pirmkārt, no tā viedokļa, kā valodā atklājas autors ar savu attieksmi, savu pozīciju. Otrkārt, no tā viedokļa, kā valodā atklājas tēlotās personas (gan tiešajā runā — dialogā un monologā, gan netiešajā, tāpat noģiedamajā runā un citur). Treškārt, no tā viedokļa, kā valoda kalpo dažādu kompozīcijas elementu izveidei (priekšmetiskās, detaliskās tēlainības, sižeta un citu elementu atveidei).

No valodas vārdu krājuma (leksikas) un no gramatiskajām formām (galvenokārt sintakses formām) uzmanība veltījama tikai tām parādībām, kam daiļdarbā ir kāda estētiska nozīme. Ja kāds no valodas elementiem iegūst kompozicionālu funkciju, tas tiek aplūkots kā kompozīcijas elements, piemēram, kāda vārda atkārtošana kā noteiktas detaļas atkārtota pieminēšana. Valodas elementi, kas iegūst

kompozicionālu funkciju, skatāmi attiecībās pret attiecīgajiem daiļdarba komponentiem (personām, sižetu).

Daiļdarbos nereti sastopamies ar runas divbalsību vai daudzbal-sību (polifonismu). Divbalsīgu stāstījumu parasti veido autora un tēlotās personas balss saplūdums (tā sauktā noģiedamā runa). Šajos gadījumos veidojas īpašs valodas skanējums, kā tas, piemēram, ir R. Blaumaņa noveles «Andriksons» otrajā daļā, kur autors atveido Andriksona satraukumu pēc meža aizdedzināšanas. Tajos gadījumos, kad vēstījums rit bezpersoniski, šis bezpersoniskums, objektivitāte var būt ar dažādu šķietamības pakāpi, jo visos gadījumos autors tā kā tā ir klāt, vai viņu redz vai ne.

Daiļdarba funkcionalitāte, tā recepcija. Daiļdarba iedarbības spēju nosaka nevis mākslinieciskais nolūks un tā kompozicionālā iecere, bet gan realizācija kompozīcijā un valodā. No kompozīcijas mākslas atkarīga mākslinieciskā nolūka realizācijas estētiskā kvali-tāte un iespaidīgums.

Ja autora un uztvērēja ētiski estētiskās pozīcijas saskan, tad rodas priekšnoteikums, lai lasītājs spētu darbu estētiski baudīt. Taču tas var notikt tikai tad, ja darbs ir mākslinieciski iespaidīgi kom-ponēts un ietverts nolūkam un kompozicionālajai iecerei atbilstošā stilā un valodā.

Estētiskā uztvere no lasītāja puses ir reaģēšana uz visu daiļdarba struktūru, sākot no patosa un ideāla un beidzot ar frāzes skanējumu. Radoši uztverot daiļdarbu, lasītājs to papildina ar savā pieredzē uzkrātām asociācijām. Taču nav tā, ka šajā daiļdarba subjektivizā-cijā tiktu veidots gluži jauns personisks saturs. Uztveres subjektīvā faktora loma nav pārspilējama, jo daiļdarbs ar tā idejiski emocionālo strāvojumu dod virzību lasītāja uztverei un noskaņai.

Daiļdarba estētiskās vērtības nerodas uztvērēja apziņā, tās vis-pirms ir daiļdarbā pašā. Uztvērējā tās var iegūt tikai tādu modifi-kāciju, kas saskan ar daiļdarbā esošajām vērtībām. Ja šo pamattēzi ignorē, daiļdarba interpretācija no subjektīvas kļūst par subjektī-vistisku.

3. DAIĻDARBA VĒRTĪBU UN VĒRTEJUMA PROBLĒMAS

Daiļdarba vērtējuma problēma mūsdienās ir sevišķi aktuāla lite-ratūrzinātnes sastāvdaļa gan literatūrkritikas¹, gan literatūrvēstu-res jomā.

¹ «Viens no pamata uzdevumiem šodienas kritikā ir padziļināt un *pilnveidot literatūrkritisko analīzi.*» (Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 139. lpp.)

Kas ir literāra vērtība? Lai vērtētu, vispirms jābūt skaidrībā, kas ir vērtība. Otrkārt, lai šo vērtību noteiktu, izmēritu, jābūt kādai mērauklai, kritērijam.

«Līdz šim mums nav skaidra priekšstata par to, kas ir mākslinieciska vērtība,» ne bez pamata raksta lietuviešu kritiķis V. Kubiļus. «Nevar noteikt daiļdarba vērtību, balstoties tikai uz kādu vienu kvalitāti — patiesīgu īstenības atspoguļojumu vai iekšējās struktūras kvalitāti, vai radošās enerģijas intensitāti u. tml. Daiļdarbs ir sarežģīta parādība, un to vērtēt vajag vispusīgi, pie tam nekad neaizmirstot, ka runa ir par mākslu, tas ir, par specifisku parādību.»¹ Arī latviešu rakstniece R. Ezera izsaka bažas par kritēriju skaidrību un drošumu: «Vai pietiekami viedīga ir literatūras patieso vērtību apzināšana? Vai daiļdarbu vērtējumos augsti un skaidri ir mākslinieciskuma kritēriji? Un vai kaut cik mācāmies no tuvākā un tālākā pagātnē nošautajiem «bukiem»?»²

Tātd vērtējot svarīgi ir apzināties, kas tad ir vērtība. Bet, arī apzinoties to, ne katreiz ir viegli daiļdarbu novērtēt. Svarīgs ir paša vērtētāja atskaites punkts. Mēs sakām, ka rakstniekam nepieciešami estētiskie ideāli, uz kuriem viņš ietu un aicinātu līdzī arī lasītāju. Bet arī vērtēt nav iespējams bez šāda atskaites punkta. Vērtības izjūtu, apzināšanos rada reālas parādības spēja apmierināt noteiktu vajadzību atsevišķa indivīda vai sabiedrības dzīvē. Tādā ziņā vērtība vienmēr ir subjektīvi nosacīta, taču vienmēr atkarīga no objektīviem dotumiem. Piemēram, medus vērtību nosaka tā spēja apmierināt garšu un būt barojošam un dziednieciskam. Medus vērtība pastāv objektīvi, potenciāli, bet realizējas tikai tad, ja rodas vajadzība pēc tā. Tātd vērtība un arī vērtējums vienmēr ir zināmā mērā subjektīvs. Vērtējumu nosaka subjektīva attieksme pret objektīvi pastāvošām materiālajām un garīgajām parādībām kā vērtībām.

Grūti noteikt sabiedrības vajadzību apmierinājumu estētiskajā sfērā, citiem vārdiem sakot, «patīk» sfērā. Kas nosaka to, ka darbs spēj patīkt? Citiem vārdiem, seno romiešu formulu lietojot, šo jautājumu var izteikt arī tā: kas nosaka to, ka darbs spēj vienlaikus pamācīt (*docere*), ierosināt (*movere*) un valdzināt (*delectare*) vai, kā to formulē Horācijs savā «Dzejas mākslā», «valdzinot pamācīt» (*«dulce et utile»*)³ — līdzīgi seno grieķu «*kalos kai agatos*» principam)? Kas tad ir šī spēja apmierināt vajadzību pēc patīkamā un derīgā kā vērtības noteicējs pamats? Vai tā ir spēja dot estētiski ētisku pārdzīvojumu?

¹ Вопросы литературы, 1969, № 8, с. 101.

² Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu.) — Literatūra un Māksla, 1979, 2. febr., 4. lpp.

³ Tiešā tulkojumā — «patīkami un derīgi».

Taču mākslas pārdzīvojums ir grūti nodalāms no citiem pārdzīvojumiem. Turklāt pagātnes literatūrā ir bijuši veseli laikmeti, kad literatūras darbi kalpoja galvenokārt ārpusestētiskiem nolūkiem. Piemēram, Vecā Stendera un viņa pēcteču laikmeta literatūra bija ar ētiski didaktisku ievirzi. Ar praktiskas pamācības nolūku radās Jaunā Stendera «Zūpu Bērtulis» — lai atturētu tos mīļos latviešu baurus no pārmērīgas alkohola lietošanas. Arī tautiskā romantisma literatūrā daudzi darbi pirmām kārtām kalpoja ētiskiem, politiskiem nolūkiem.

Tāpēc ne bez pamata rodas jautājums, kādi novadi un cik lielā mērā var «ieiet» darbos, kurus atzīstam par daiļdarbiem, tas ir, darbiem ar daiļliteratūras vērtībām. Literārajos darbos, protams, ietveras dažādas vērtības, pirmām kārtām estētiski ētiskas vai — otrādi — ētiski estētiskas. Taču to koeksistencē var izcelties viena vai otra puse un dažādi saistīties ar sabiedrības praktiskajām vajadzībām. Jau Ļ. Tolstojs atzina, ka tad, ja literatūrā pārāk augstu paceļas svaru ētiskais plecs, pārāk zemu noslīd estētiskais un otrādi.

Vērtību kvalitātes grūti pakļaut jēdzienisku kategoriju sistēmai. Trūkst arī atbilstoša precīza apzīmējumu aparāta. Turklāt vērtību kategoriju nenoteiktība izpaužas arī tādā ziņā, ka grūti velkama robeža starp neitrālu un negatīvu attieksmi pret daiļdarbu, jo te liela loma ir subjektīvajam momentam.

Tādējādi, analizējot daiļdarba elementus, drīzāk var orientēt uz to, kādu vērtējamu elementu sniedz daiļdarbs, nekā noteikt, vai šim elementam piemīt estētiska vērtība. Piemēram, atkarojuma figūra V. Plūdoņa dzejā pati par sevi vēl nesaistās ne ar kādu estētisku vērtību, un viens vērtētājs to kādā konkrētā dzejolī var uzskatīt par māksliniecisku vērtību, otrs — palikt rezervēts, uzskatot to par autora spēli ar paņēmienu.

Kādus vērtību novadus aptver literatūra vispār, un kuri no tiem ir specifiski literāriem darbiem? Vai tās ir specifiskās izziņas vērtības, ar ko literatūra atšķiras no zinātnes un, no otras puses, arī no pārējām mākslām? Jeb arī literatūrai, tāpat kā mūzikai, piemīt īpašas strukturālas vērtības? Daiļdarba strukturālās, paša mākslinieciskā veidojuma vērtības parasti netiek apšaubītas¹, bet vai tās var absolutizēt par vienīgajām vai uzskatīt par galvenajām? Vai «vienotais veselums», «sistēmas harmonija» un «struktūra» ir vienīgā vērtība? Jāatzīst, ka harmoniska elementu funkcionālā mērķtiecība

¹ Kā vienu no mākslinieciskuma pamatkritērijiem B. Tabūns min «daiļdarba elementu savstarpējo sakarību, vienotību un veselumu. Tā reizē izpaužas arī kā sacerējuma stilistiskā noteiktība un nobeigtība, ja stilu saprotam kā saturīgās formas elementu mijiedarbi un vienību.» (Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu.) — Literatūra un Māksla, 1979, 2. febr., 2. lpp.)

piemīt ne vien literārajiem darbiem, bet arī visiem organismiem, kā arī zinātniskiem un citiem cilvēka radītajiem darbiem, piemēram, mašīnām.

Strukturālisti uzsver katra daiļdarba elementa funkcionālo mērķniecību. Autora mākslinieciskais nolūks un no dzīves nākošie noteicēji faktori daiļdarba analizē un vērtējumā netiek iekļauti.

Formālo vērtību absolutizētāji nonāk strupceļā tādā ziņā, ka no intelektuālās sfēras pārlec ar prātu nepamatojamā sfērā. Tā, piemēram, E. Kurciuss rakstīja: «Kritikas galvenais akts ir iracionāls kontakts. Ista kritika nekad necenšas pierādīt, tā tikai rāda.»¹ Uzskatu par to, ka nevienu konkrētu veselumu nevar izzināt ar loģisku pārspriedumu palīdzību, aizstāv ne tikai zvērīnātie intuitivisti A. Bergsons un B. Kroče, bet arī V. Kaizers, E. Staigers, tāpat tā sauktās jaunās kritikas pārstāvji. Iracionālisms, intuitivisms, protams, nav objektīvu vērtību uzrādītāji, jo nebalstās ne uz kādu objektīvu pastāvošu atskaites punktu.

Bieži vien par galveno vērtību literatūrā, tāpat kā citās tā sauktajās tiešajās mākslās, izvirza tēlainību, tās kvalitāti. Kvalitāte atkarīga no tā, cik spilgtus priekšstatus tā spēj izraisīt mākslas darba uztvērējā. Taču grūtības sagādā, pirmkārt, jau pašu tēlu, īpaši tā saukto izpausmes tēlu, izpratne; otrkārt, izraisīto priekšstatu spilgtuma pakāpes noteikšana, jo tā ir atkarīga no subjektīvās uztveres, kas nespēj dot stingru pamatu objektīvam vērtējumam; treškārt, tas, ka dažādos literatūras veidos un žanros tēlainībai tiek izvirzītas dažādas prasības.

Tēlainība ne katreiz nozīmē daiļdarba māksliniecisku iespaidīgumu. Atcerēsimies šai sakarā kaut vai imāzinistus. Darbs var būt gan reālijām, gan metaforām bagāts, bet gluži neiespaidīgs tāpēc, ka tēlainība «nestradā», tas ir, kļūst par pašvērtību. Tēls pats par sevi vēl nav pietiekams mākslas darba pamats. Vajadzīgs tēls kā emotīvi estētisko vērtību iemiesotājs, kā tragisku, cildenu, komisku un citu jūtu iemiesotājs, kas spēj izraisīt atbilstošas vērtējošas jūtas. Taču arī šeit ir savas grūtības, galvenokārt tai ziņā, ka dažkārt grūti velkama robeža starp reālajām pašas dzīves izjūtām un mākslinieciski «apgūtām» estētiskajām jūtām. Pievēršanās dramatiskiem vai tragiskiem notikumiem pati par sevi var radīt iespaidu, kas ir vairāk psiholoģiski satriecošs nekā mākslinieciski iespaidīgs.

Īpašības ar estētisku vērtību, kas piemīt tiklab tēlotajām personām, kā arī situācijām, protams, nav ierobežojamas dažu pazīstamo estētisko kategoriju lokā. Te pieder visas intonācijas un emocijas,

¹ Curtius E., Eliot T. — In: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern, 1954, S. 317.

kas ir dzīvē un tikai daļēji ieguvušas savus apzīmējumus leksikā (eļēģisks, maigs, nievīgs, priecīgs, svinīgs u. c.).¹

Dažkārt par literatūras mākslinieciskuma pazīmēm izvirza tās filozofiskumu un emocionalitāti, taču tie vēl nav nekādi mākslinieciskuma rādītāji. Katrā daiļdarbā atrodam vispārinošu domu un jūtas, citiem vārdiem, dzīves apjēgumu, izpratni un jūtas (dramatiskas, intensīvi liriskas, traģiskas, cildenas utt.). Filozofiskums, resp., vispārinoša doma par dzīvi tās vērtību aspektā, var būt realizēts gan iespaidīgi, gan arī pavāji, garlaicīgi. Tāpat arī emocionalitāte var būt sajūtu un jūtiņu līmeni, citiem vārdiem, jūtēlīgas sentimentalitātes līmeni. Tātad kur domai un jūtām ir iespaidīgs mākslinieciskums, kur ne?

Mākslinieciskumu raksturo daiļdarba spēja sniegt estētisku valdzinājumu, spēja patikt uztverējam. Bet kur slēpjas šis patikas cēloņi, šā zieda saknes? Vispirms tās meklējamas pašā literatūras iedabā, specifikā, bet vienmēr arī ciešā saistībā ar daiļdarbu funkciju un to vērtējošu uztveri (receptiju). Filozofiskums un emocionalitāte var tikt skatīti arī no funkcionalitātes un uztveres viedokļa. Kas iedabā ir potence, tas realizācijā parādās kā funkcija. Tādā sakarā literatūrteoriā attiecībā uz literatūras funkcionalitāti tiek lietoti divi jēdzieni — izziņa un audzināšana. Šīs divas funkcijas iekšēji ir cieši vienotas, jo izziņot literatūra audzina. Mākslinieciski literatūra audzina tad, ja izziņa nav šauri zinātniski praktiska (dabaszinātniskā vai socioloģiskā ievirzē), bet ir filozofiska. Un arī audzināšana te nav saprotama gluži pedagoģiskā nozīmē, bet kā vispārīga sabiedrības ietekmēšana, kā sabiedriskās domas un gaumes noskaņošana, virzīšana.

Izziņas un audzināšanas funkcijas daži uzskata par ārpusliterārām vērtībām, bet tādām uzskatām nav pietiekama pamatojuma. Abas minētās funkcijas piemīt jebkurai sabiedriskās apziņas formai, tikai dažādās attiecībās un dažādā realizēšanās veidā. Literatūrā gan izziņas, gan audzināšanas funkcijām ir sava specifika, kas saistīta ar to vienoto izpausmi, jo vairāk tāpēc, ka daiļdarbos parādības tiek tvērtas individuāli un konkrēti, citiem vārdiem, kā veselas un tēlainā veidā.

Ir izteikti apgalvojumi, ka atsevišķiem daiļdarbiem gan piemīt izcīlas izziņas (*docere*) un audzināšanas (*movere*) vērtības, bet trūkstot estētisku, māksliniecisku vērtību (*delectare*). Tā, piemēram, G. Pļehanovs un arī V. Vorovskis vērtēja M. Gorkija romānu «Māte». Šāda dalīta pieeja nav pamatota. Daiļdarbs spēj funkcionēt gan izziņas, gan audzināšanas ziņā tikai tad, ja tajā ir mākslinieciskas vērtības; ja to nav, tad viss paliek tikai labu nodomu līmenī.

¹ Intonāciju veidus sk. nosauktus L. Cepļiša grāmatā «Анализ речевої інтонації» (P., 1974, c. 179—202).

Ko apzīmē ar vārdiem «mākslinieciskas vērtības»? Tās ir tādas saturiskas, strukturāli tēlainas vērtības, kam piemīt spēja valdzināt, ietekmēt. Daļēji, nepilnīgi tās var apzīmēt ar tādām mākslas teorijā lietotām kategorijām kā tēlu individualizācijas dzīvums (atcerēsimies lielāko uzslavu mākslai: «kā dzīvē»), emocionāls (dramatisks vai lirisks) spraigums, resp., emociju intensitāte, un vispārinājuma patiesīgums, estētisko ideālu cildenums, iespaidīgs kompozicionāls kārtojums (kontrastos, paralēlēs vai citādi) utt.

Ir daiļdarbi, kuros minētās divas funkcijas (izziņas un audziņošā) grūti samanāmas. Bet, ja mākslas darbam piemīt tēlaini emocionālas un strukturālas vērtības, tad ne izziņas, ne audziņošās vērtības nav noliedzamas. Ja lasītājs neatzīst daiļdarba izziņas vai audziņošo vērtību, piemēram, reakcionāru rakstnieku darbos, viņš tomēr var šajā darbā saskatīt noteiktu problemātiku ar zināmu nozīmi un vērtību, pirmām kārtām raksturu psiholoģijas jomā.

Galvenais izziņas avots literatūrā ir sirds, emociju patiesīgums. Taču te rodas jautājums — kā noteikt šo dzīves un mākslas patiesīgumu, tā pakāpi? Psihologi te maz var palīdzēt, jo daiļdarba vērtējuma kritērijus nosaka sociālā prakse, sociālās vajadzības. No struktūras un tēlainības izrietošo subjektīvo iespaidu kā vērtējuma pamatu te gala rezultātā aizstāj sabiedrības attieksme pret daiļdarbu tā funkcionalitātē.

Daiļdarbs ir māja ar daudziem logiem. Tas, tāpat kā mākslas tēls, ir ne tikai daudznozīmīga, bet arī daudzfunkcionāla un daudzvērtīga (polivalenta) parādība. Līdz ar to dažādos laikmetos un dažādā sabiedriskajā vidē daiļdarbs var iegūt dažādu skanējumu un vērtējumu. Vērtību kopumā par noteicošo tomēr allaž izvirzās mākslai specifiskais estētiskā valdzinājuma patoss. Citiem vārdiem, izziņas un emotīvi audziņošās vērtības vienmēr ir atkarīgas no tēlainās struktūras vērtībām. Precīzāk sakot, saturīgajā struktūrā iemīt potenciālas vērtības, kas realizējas uztvērējā. Līdz ar to gan izziņas, gan audziņošās vērtības istā mākslas darbā vienmēr ir specifiski mākslinieciskas — daiļliteratūras vērtības.

Varbūt tādā izpratnē tieši izziņas un sugestijas vērtībām jābūt par galveno objektu daiļdarba vērtējumā? Protams. Tikai te gan jāievēro, ka daiļdarbos ietilpstošās daudzās vērtības var dažādi sakārtoties un pakārtoties un būt dažādi akcentētas. Pie tam viena un tā paša daiļdarba dažādās daļās šai ziņā var būt atšķirības. Tā, piemēram, brāļu Kaudzīšu romāna «Mērnieku laiki» pirmā daļa ir vairāk piesātināta ar izziņas un ētisko patosu un vērtībām nekā uz dēkainu notikumu pamata veidotā otrā daļa.

Visā mākslā pastāvošie divi momenti — subjektīvās pašatklāsmes (emocionālās ekspresijas) un objektivizējošās, formalizējošās, racionāli veidotās struktūras momenti — vienmēr veido dialektisku pretstatu un, vienojoties savos labākajos variantos, rada pasaules

1
šedevrus. Maksimāla individuāla pašizteikšanās, vienojoties ar maksimālu objektivizāciju, rada mākslas virsotnes, kuru vērtība nav atkarīga no kāda viena absolūta mākslinieciskuma vai estētiskuma kritērija. Ir kritēriji, patiesībā to sistēma, turklāt vēsturiski mainīga. Dominējošais starp kritērijiem ir *sociālais, estētiskais saturīgums un patiesīgums, kas mākslā vienots ar tēlu patiesīgumu un struktūras veidojuma kvalitāti*. (Tēlos ietveras daiļdarba galvenās vērtības, bet tās gūst isto māksliniecisko realizāciju tikai kopējā daiļdarba struktūrā, satura un formas vienībā.)

2
Liela nozīme daiļdarba vērtību sistēmā ir *autora originalitātes* pakāpei. Lai gan tā pati par sevi nav vērtība, tomēr tās esamība spēj paaugstināt darba kopējo vērtējumu. Sai sakarā piezīmējams, ka sižeta, tēlu, motīvu aizguvumi ne katreiz liecina par originalitātes trūkumu. J. Rainis gandrīz visu lugu sižetus un motīvus aizguva no dažādiem avotiem, taču nekad nezaudeja savu pieeju un tēlojuma veidu, savu stilu. Tas pats sakāms par B. Brehtu un daudziem citiem rakstniekiem. Izciliem mākslīntiekiem ir raksturīgs savs stils, kas ir mākslinieka domāšanas, tās autentiskās darbības veids. Tā, piemēram, cik atšķirīgas ir latviešu klasiķu J. Raiņa un A. Upīša personības, tik atšķirīgs ir arī viņu stils. Katrs no tiem prasa savu pieeju.

Literāru darbu novērtēšanu var sekmēt to *salīdzinājums* ar radniecīgām parādībām gan pagātnē, gan savā laikā. B. Tabūns, uzsverot salīdzināmās metodes vajadzību literatūras izpētē, raksta: «Analīzes ietvaru paplašināšana šodien no kritiķa prasa vērtējamo darbu salīdzināt ar citu rakstnieku darbiem tēmas, problēmas un žanra aspektā.»¹ Salīdzināšana palīdz pārvarēt provinciālismu, stabilizēt orientierus, saredzēt vadošās parādības. Bet pamatota ir arī piebilde, ka «salīdzinājums kā analīzes paņēmieni nav jāpārvērš par noteicošo vērtējuma kritēriju»². Nevar augstu vērtēt darbu tāpēc vien, ka par šo tēmu «cita labāka nav».

Salīdzināšana grūtības rodas arī tādā ziņā, ka dažādos laikos ir dažādas prasības un kritēriji un daiļdarbā kā daudzvērtību sistēmā vienā laikā vairāk ievēro vienas vērtības, citā — citas. Turklāt grūti vērtības ziņā salīdzināt dažādu žanru, dažādu virzienu, dažādas tematikas un dažādu stilu darbus. Grūti vērtības ziņā salīdzināt, piemēram, dzejoli un lugu vai romānu, grūti pateikt, kas ir nozīmīgāks — J. Raiņa sonets «Kalnā kapejs» vai luga «Zelta zirgs». Tāpat grūti vērtības ziņā salīdzināt A. Pumpura romantisko eposu «Lāčplēsis» un brāļu Kaudziņu reālistisko romānu «Mērnieku laiki» vai J. Raiņa lugu «Uguns un nakts» un A. Upīša Robežnieku ciklu.

Daiļdarbus vērtības ziņā grūti salīdzināt arī tāpēc, ka to vērtībām

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 140. lpp.

² Turpat.

piemīt ne tikai kvalitāte, bet arī īpašība atrasties dažādās jomās, kurās lieto atšķirīgas kategorijas un jēdzienus. Nav viegli salīdzināt tāpēc, ka daiļdarbs ir daudznozīmīga, polifunkcionāla un poliaksioloģiska parādība. Katra daiļdarba vērtība bez tam ir atkarīga no sava laika literārās situācijas. Zvārguļa dzeja uz J. Raiņa daiļrades fona nobālēja (tiesa, tas nebija vienīgais iemesls).

Daļējs salīdzinājums iespējams galvenokārt radniecīgas tematikas un viena žanra robežās. Tā, piemēram, pazīstami vairāki dzejoļi ar nosaukumu «Taurētājs» (J. Janševskim — «Taurenīks»), taču R. Blaumaņa «Tālavas taurētājs» atzīts par labāko. Teorētiski pierādīt šo labākumu nav tik viegli. Izšķirošā nozīme te bijusi sabiedrības attieksmei, tās prasībām un gaumei.

Ir bijuši mēģinājumi salīdzināt daiļdarbus pēc to vērtības, lai «izliktu atzīmes». Tiesa, pastāv darbi, kurus saucam par klasiskiem un kuri iegājuši nacionālās literatūras zelta fondā. Tos atšijājis laiks un tautas atzīnība. Aizgrimst atbirumos darbi bez mākslas vērtībām. Taču sašķirot *visu* literatūru pēc labuma pakāpēm ir neiespējami un nevajadzīgi.

Nav atbalstāma tendence, kas, noraidot viduvējības kultu, vērtējumos noniecina visu to literatūru, kura nepaceļas līdz šedevru līmenim. Viduvēji rakstnieki kā fakts jāatzīst un nav jāuzskata par nelaimi, lai gan vērtējumos jāorientējas uz labākajiem, jo mākslu spirdzina un rosina tikai kalnu gaiss un tieksme pēc virsotnēm.

Ipašas grūtības sagādā literārā mantojuma darbu izvērtēšana. Te iespējamas divas galējības. Pirmkārt, iespējama pagātnes darbu vērtēšana no mūsdienu viedokļa, ar mūsdienu prasībām un vērtējuma mērauklām; to varētu saukt par tīri kritisko vērtēšanu. Otrkārt, iespējama pagātnes vērtējumu atklāšana tālaika prasību aspektā; to varētu saukt par literatūrvēsturisko vērtēšanu. Ne vienu, ne otru galējību tīrā veidā realizēt nav iespējams, jo nevar daiļdarbu pilnīgi izraut no tālaika sabiedriskā un literārā konteksta un nevar arī precīzi rekonstruēt tālaika pieeju, gaumi. Grūtības un neprecizitātes pagātnes daiļdarbu vērtēšanā saistītas ar viena vai otra viedokļa absolutizāciju. Te nepieciešams vidusceļš, kas ievēro abus viedokļus, bet nevienu neabsolutizē.

V. I. Ļeņins, vērtējot L. Tolstoja daiļradi, rakstīja: «...pretrunas Tolstoja uzskatos jāvērtē nevis no mūsdienu strādnieku kustības un mūsdienu sociālisma viedokļa (tāds vērtējums, protams, ir nepieciešams, bet tas nav pietiekams), bet gan no tā protesta viedokļa pret augošo kapitālismu, pret masu izputēšanu un zemes atņemšanu tām, kurš katrā ziņā bija jārada patriarhālajiem Krievijas laukiem.»¹ Tā V. I. Ļeņins uzsver abu viedokļu nepieciešamību un viena atsevišķa viedokļa nepietiekamību.

¹ Ļeņins V. I. Raksti, 15. sēj., 179. lpp.

Nevar, piemēram, E. Veidenbauma dzeju novērtēt tikai no to lasītāju viedokļa, kuri viņa dzejoļus astoņdesmito un deviņdesmito gadu mijā lasīja un izplatīja rokrakstos, kā arī no šķiriski pretējo kritiķu recenzijām pēc krājuma parādīšanās gadsimta sākumā. Nepieciešams zinātnisks vērtējumu mūsdienu izvērtējums. Viegļāk novērtējama izziņas un audzinošā nozīme, kas piemītusi un piemīt E. Veidenbauma dzejai, grūtāk — tēlainības, izteiksmības un struktūras specifiskās vērtības (poētika). Te kā vienmēr draud formalizācijas un subjektivizācijas briesmas.

Pētnieki parasti dod priekšroku tām poētiskajām sistēmām, kas tuvākas viņu laikmetam, viņu idejiski estētiskajai ievirzei. Literatūrvēsturniekus no šīs ieslīdēšanas kritiķa vienpusībā zināmā mērā spēj pasargāt salīdzinošā metode un salīdzinošais vērtējums no tā viedokļa, kādu ieguldījumu rakstnieks vai daiļdarbs devis literatūras attīstībā. Novatoriska daiļrade, kas sekmē jaunu prasību, jaunas gaumes veidošanos, iegūst papildu vērtību un nepieļauj visādu literāru kanonu inerci.

Vērtējuma kritēriji. Vērtību kategorijas, ko lieto parādību vērtēšanā, sauc par vērtējuma kritērijiem. Bet vai ir tāda noteikta, visiem gadījumiem un visiem daiļdarbiem pieliekama mēraukla, ko sauc par vērtējuma kritēriju? Vispārīgi, teorētiski tāda mēraukla it kā būtu, bet konkrēta darba vērtējumam tā var dot tikai pamatu, izejas pozīciju, jo, tāpat kā daiļdarba uzrakstīšana nepakļaujas nekādiem priekšrakstiem, arī vērtēšana tiem maz pakļaujas.

Bet mēs taču sakām, ka kritika ir zinātne, tātad tā ir objektīvu spriedumu un secinājumu sistēma, kas darbu vērtēšanā vadās no zināmiem vispārnozīmīgiem, vispāratzītiem priekšnoteikumiem, nevis no subjektīviem iespaidiem. Ar ko tad izskaidrojami pretrunīgie vērtējumi, kā arī tas, ka lieli, nozīmīgi darbi nereti sākumā nav pienācīgi novērtēti? Ja jau ir *objektīvi kritēriji*, tad taču vismaz kritikai *objektīvā kvalitāte* būtu droši jākonstatē.

Vairumā gadījumu lieli mākslas darbi tiešām ieguvuši atzinību, pie tam tūlīt pēc to parādīšanās. Tā tas bija ar J. Raiņa dzeju, ar V. Plūdoņa klasiskajām poēmām, ar Aspazijas, J. Grota, J. Ziemeļnieka un citu autoru darbiem. Tātad kopumā sabiedrība (ieskaitot kritiķus) atskārš, kas ir labs, nojauš, jūt to, un tas arī ir daiļdarba vērtējums, vienalga, vai tas ir kritiķu izteikts un periodikā publicēts vai arī ne.

Taču sabiedrības spriedums ne vienmēr ir pareizs. Ir bijuši mēģinājumi daiļdarbu vērtību noteikt pēc publikas atsauksmēm, piemēram, pēc lugas izrāžu apmeklējuma, pēc grāmatas izdevumu skaita un tirāžas lieluma. Taču šādi kritēriji ir ne tikai nedroši, bet dažkārt arī stipri mājīgi. Jo, kā zināms, te liela loma ir sensacionalitātei,

vulgarizētai mākslas uztverei, kas lasāmvielu, resp., tā saukto, beletristiku, paceļ pāri klasikai. Tātad ne jau viss, kas dažādos lasītājus vai skatītājus pievelk, ir mākslinieciski augstvērtīgs. Kritiķim, savos vērtējumos jābalstās uz stabilākiem mākslas kritērijiem, ko neiespaido ne mode, ne citi ārpus mākslas stāvoši momenti.

Bet kas tad iespaido un drīkst iespaidot daiļdarba vērtēšanu un vērtējumu?

No problēmas vēstures latviešu literatūrkritikā. Lai rastos ieskats jautājuma sarežģītībā, mazliet pievērsīsimies latviešu literatūrzinātnes vēsturei.

Daiļdarba vērtēšanas kritēriji sāk veidoties jau pirmajos literatūras kritiskajos vērtējumos, jo, lai vērtētu, jābūt kādam priekšstatam par vērtību. Skaidrāk tas parādās tur, kur tiek izvirzīti mākslas un literatūras uzdevumi. Tā, piemēram, kad Vecais Stenders deklarē, ka stāsts bez pamācības ir kā smuks, bet aklis zirgs, tad te jau atklājas vērtējuma didaktiskā mēraukla. Lai cik «smuks» būtu stāsts, bet, ja tajā nav pamācības, tas nekam neder. Un pamācībai esot jābūt tādai, kas sekmē muižnieka un zemnieka sadzīvošanu.

Buržuāziski nacionālās kustības laikā jaunlatviešu rakstos izvirzās jauna pieeja literatūrai. Daiļdarbs ir vērtīgs tikai tad, ja tas trin zobenu uz lielu karu — uz to karu, kas apspiestajai nācijai izcīnāms pret apspiedējām nācijām. Tāpat kā «latvju meitēns» var mīlēt tikai to puisēnu, kas «karsti mīlē tēviju» (Ausekļa dzejolī «Tēvijas dziesma»), arī literatūrā var īsti patikt tikai tas darbs, kas karsti cīnās par nācijas interesēm, nostājoties pret feodāļiem.

Tas, protams, vēl nav īsti literārs kritērijs, jo patiku, mīlestību šeit motivē ārpus mākslas priekšmeta stāvoši faktori.

Isti literāru kritēriju trūkst arī astoņdesmitajos gados, piemēram, J. Dravnieka pieejā «Mērnieku laikiem» (1880. gadā): «Personas romānā pa lielākai daļai ir nelāgi cilvēki — blēži un ģeķi. Labu cilvēku ļoti maz — tie paši tikko pamanāmi, jo par viņiem ļoti maz dzirdam. Labiem arī visiem slikti iet, daudz sliktāki nekā ļauniem. — Dzīves ļaunām pusēm vajag stādīt pretim labās puses — tad lasītājs tiks atsargāts no ļauniem, skādīgiem iespaidiem.»¹ (Tas stipri saucas ar atsevišķiem negatīviem vilcieniem mūsu kritikā pirms dažiem gadu desmitiem.)

Bet, kā teicis V. Beļinskis, māksla vispirms ir māksla, tas ir, vērtību māksla iegūst tikai tad, ja iegūst estētisku pilnvērtību, un, tikai to ieguvusi, māksla spēj kalpot sociāliem, nacionāliem, pedagoģiskiem un citiem uzdevumiem.

Arī teātra kritikā tolaik vēl nav izveidojušies daiļdarba mākslinieciskuma kritēriji. Spriež no dažādiem ārpus mākslas stāvošiem

¹ Baltijas Zemkopis, 1880, 5. martā.

viedokļiem, tāpēc nespēj novērtēt māksliniecisko kvalitāti; patiesībā netiecas to arī darīt, jo tas nav apzināts uzdevums. Tā, piemēram, kāds recenzents par mācību, kas izteikta Ā. Alunāna lugā «Pašu audzināts», raksta: «Pašu audzināts» ir laba saimnieka dēls, kas, bez skolām audzis, precībās braukdams, iedzēries. Brūte viņu neņem, jo viņa pate ir skolota un viņai jau arī savs skolots brūtgāns. Kad esam joku spēli redzējuši, tad liekas, ka kad kāda balss mums ausīs čukstētu: «Sūtiēt savus bērņus skolā!»¹

Pirmo reizi latviešu literatūrzinātnes vēsturē jautājums par daiļdarba māksliniecisku vērtēšanu spilgtāk pieteicas tad, kad, runājot J. Asara vārdiem, ko viņš teicis par Aspaziju, dvēsele sāk ienākt latviešu literatūrā. Tad arī aizvien jūtāmāk sāk izvirzīties jautājums par to, vai šī dvēsele ir sociāla vai asociāla, laikmetīga vai uz mūžību pretendējoša, pārļaimetīga.

Sai sakarā vispirms minama T. Zeiferta un J. Lautenbaha-Jūsmiņa polemika par dzejnieku un viņu laiku, kur T. Zeiferts pauž domu, ka īsta māksla vienmēr atbalso sava laika cilvēku domas un centienus, bet J. Lautenbahs aizstāv uzskatu, ka literatūra ir mūžīga, absolūta, pāri laikmetiem stāvoša gara paudēja, mūžīgu vērtību paudēja. T. Zeiferts atzīst, ka rakstnieks, rakstot savam laikam, raksta arī mūžībai, J. Lautenbahs — otrādi — ka tikai visiem laikiem noderīgi darbi var noderēt katra laika cilvēkiem, ja tie spēj šīs mūžīgās vērtības uztvert.

T. Zeiferts, aizstāvot «sava laika» viedokli, šo viedokli sociāli vēl nediferencē, bet J. Jansons-Brauns par sava vērtējuma galveno principu izvirza tieši šo literatūras sociālā diferencējuma principu, ko viņš veiksmīgi apvieno ar literatūras «dvēseles», resp., literatūras specifikas, respektējuma principu. Tāpēc tikai ar J. Jansona-Brauna «Domām par jaunlaiku literatūru» (1892, 1893) var sākt runāt par daiļdarba vērtējuma kā patiesi mākslinieciskas problēmas sākumu latviešu literatūrzinātnes vēsturē.

J. Jansons-Brauns pirmais parāda, ka reakcionāra ideoloģija mākslā kropļo dzīves patiesību, kā tas ir J. Lautenbaha, daļēji Apsīšu Jēkaba darbos. J. Jansons-Brauns pirmais parāda sakaru starp pasaules uzskatu un spēju mākslā tvert dzīves patiesību.

Ar J. Jansona-Brauna referātu un Brunhildes brošūru latviešu literatūrkritiskās domas attīstībā pirmo reizi spilgtākā formā saduras progresīvs šķiriskums ar buržuāzisko nacionālismu. Tālāk tas risinās gan V. Dermaņa rakstos par A. Niedru (1902, 1904), gan recenzijās par J. Raiņa dzejoļu krājumu «Tālas noskaņas zilā vakarā».

No pretējās puses kā šķiru principa noliedzējs mākslā uzstājas A. Niedra, īpaši recenzijā par J. Raiņa «Tālām noskaņām», kur viņš cenšas pierādīt, ka liels dzejnieks, būdams tautas pārstāvis, nevarot

¹ Baltijas Vēstnesis, 1869, 12. jūl.

būt šķiras dzejnieks, ka abi šie jēdzieni nesaderas, ir pretrunīgi¹.

J. Jansons-Brauns literatūru vērtē kā sociālas «dvēseles» spoguļi, bet deviņdesmito gadu beigās kā pretstats (pagaidām galvenokārt literatūrā pašā) nostājas tie, kas mākslu tiecas šķirt no sabiedrības. Tie ir dekadenti, kas vēlāk — 1906. gadā — savai pozīcijai izstrādā arī teorētisku deklarāciju, kurā ieraksta jau daļēji J. Lautenbaha sludināto kalpošanu mūžībai ārpus sava laika, tikai šī mūžība centrēta subjektīvi: «...mums māksla nevar būt sabiedrības kalpone,» raksta dekadenti, «jo mums viņa nav līdzeklis, bet gan pats mērķis.» Un: «Vienīgi reālais, ko var saprast un aptvert cilvēka apziņa, ir viņa dvēseles iekšējie, dziļākie pārdzīvojumi...» (Tātad izzināt var tikai pats sevi — subjektīvais ideālisms.)

Absolutizējot mākslā subjektīvo momentu, J. Kalniņš-Prātkopis rakstīja: «Istenībai un patiesībai priekš mākslinieka un dzejnieka vajag atrāsties tikai paša sirdī, sevī pašā, savā īpatnībā...»²

So divu filozofiski estētisko viedokļu atšķirības izpaužas arī praksē — atsevišķu rakstnieku un viņu darbu vērtējumos. Vieni vērtības meklē sabiedriskas ievirzes mākslā, otri — individuālistiskajā. Vieni J. Raiņa dzejoli «Kalnā kāpējs» redz tikai psiholoģiju (A. Niedra), citi pirmajā vietā liek socioloģiju. Vispār vieni meklē mākslas sakarus ar sabiedrību un šajos sakaros tās vērtību, otri tvarsta pēc mūžīgajām, asociālajām vērtībām, tā saukto «sirds literatūru» nostādot pretī politiskajai literatūrai (K. Krūza, J. Akuraters un citi Stolipina reakcijas laikā).

Līdz ar to buržuāziskajā, individuālistiskajā literatūrkritikā aizvien jūtāmāk sevi pieteic tāda subjektīvo iespaidu izpausme, kur visi «patika» vai «nepatika» paliek bez zinātniskas analīzes un vispārīguma. So kvazikritiku īpaši pārstāv V. Eglītis un diemžēl atbalsta arī T. Zeiferts, kas atsakās no vērtēšanas, prasot ievērot tā saukto «vispusīgo simpātiju» principu. Daiļdarbā vajagot iejusties un to izskaidrot no iekšienes. Tā T. Zeiferts «iejutās» arī dekadentu darbos. Protams, daiļdarbu bez tā pārdzīvošanas nevar izprast, bet palikt tikai pie tās kritikā ir nepietiekami.

1909. gadā notiek diskusija starp sabiedriskās un subjektīvistiskās kritikas pārstāvjiem. Nostājoties pret subjektīvismu, F. Mierkalns (Coilos)³ raksta: «Tiklīdz kritiķis spriež subjektīvi, pēc savām iejū-

¹ Te jāpiezīmē, ka A. Niedra pieder pie pirmajiem, kas blakus jautājumam par kritikas uzdevumiem izvirza metožu klasifikāciju (dogmatiskā, izprašanas, mākslinieka, estētiskā). Rakstā «Kritikas uzdevums» (1902) A. Niedra šo jautājumu neatrisina.

² Baltijas Vēstnesis, 1901, 17. (30.) apr.

³ Coilos (F. Mierkalns). Par kritiku. — Jaunā Dienas Lapa, 1909, 19. dec. (1. janv.).

tām un individuālām iegribām, tas nekad nenonāks pie tās atziņas, ko mēs esam paraduši apzīmēt ar jēdzienu «objektivitāte» un «objektīvā taisnība».

A. Bračš šajos gados, zināmā mērā nostājoties opozīcijā pret T. Zeiferta vispusīgo simpātiju un iejūtas principu, uzsver, ka daiļdarba apspriešanā nepieciešama ne tikai iejūta, bet arī distancēšanās spēja, lai varētu saredzēt nepilnības. A. Bračš raksta: «Bet, kad mākslas darbam esot kādas kļūdas (domāti trūkumi, nepilnības. — V. V.), tad varot šo darbu tomēr baudīt, ja viņa sīki netirzājot un kļūdu nemeklējot. . . Vajagot ļaut sevi neapzinīgi nesties no mākslas vilņiem. . . Ja mākslas darbos negribēsim redzēt kļūdas, tad visa mākslas attīstība apstāsies un sāksim dusēt kā nieres klasiskās. «cūku zemes» taukos. Ja zinām, iekš kā kļūda pastāv, tad līdz ar to mums ir arī pozitīva sajēga, kādam vajadzētu būt mākslas darbam, ir slāpes, ir ceļš pēc dailes mūžam nesasniedzamās pilnības. Vai šīs slāpes nepadara cilvēka vērtīgāka nekā spēja sajūmināties par katru — arī nepilnīgu — mākslas darbu?»¹

Jauni meklējumi un jauna pakāpe literatūras un atsevišķu daiļdarbu vērtējuma kritēriju attīstībā ir pirmo marksistisko kritiķu darbība pirms pirmā pasaules kara. Asas šķiru cīņas apstākļos marksistiskie kritiķi galveno uzmanību koncentrē uz pamatšķiras interešu atspoguļojumu literatūrā. Nostājoties šķiriski partejiskā pozīcijā, marksistiskie kritiķi asi noraida uzskatus un daiļdarbus, kuros paustas vienotās nācījas idejas.

Sajā pašā laikā, kad literatūrkritisko domu sevišķi nodarbina attieksmes starp šķirisko un nacionālo momentu, izvirzās arī citas, pakārtotas problēmas. Raksturīgākā starp tām ir vienota kritērija meklējums starp sociālo un māksliniecisko, ko pirmais bija uztvēris un daļēji izvirzījis jau J. Jansons-Brauns 1892. gadā. Vērtējuma sociālais un mākslinieciskais viedoklis tagad ne katreiz gūst vienotību. Tā, piemēram, K. Skalbes dzejas aplūkojumos parādās vērtējums «no vienas puses» un «no otras puses». No vienas puses, K. Skalbe ir no sava laika sociālās dzīves atrautu idillu un sapņu dzejnieks un kā tāds proletariātam un viņa cīņas uzdevumiem svešs, bet, no otras puses, K. Skalbe ir liels mākslinieks un augsta dzejas mākslas virsotne.

Tā, piemēram, A. Upīts rakstīja, ka K. Skalbe pilnīgi «sapņos un teikās nogrimis» un viņa dzeja ir «tas labākais un vērtīgākais pēdējā gada pilsoniskajā lirikā».² Tātad pilsoniskajā lirikā K. Skalbes dzeja ir vērtīgākais un labākais. Bet cik vērtīga un nozīmīga tā ir proletariātam, pamatšķirai? Tas paliek neskaidrs, īpaši vēl tāpēc, ka A. Upīts tālāk turpina: «Pretstatā pilsoniskajai dzejai rodas arī

¹ Bračš A. Proza un poēzija kā lasāmviela. — Izglītība, 1909, № 3, 219. lpp.

² Vārds, II, 1913, 237. lpp.

proletāriskās literatūras mēģinājumi. Acumirkli vēl grūti pateikt, vai ir iemesls priecāties par tiem.»¹ Bet par K. Skalbi kā par «pilsonisku» dzejnieku A. Upīts jau ir nopriecājies.

Pēc Lielā Tēvijas kara A. Upīts padomju literatūrpētniecības apskatā par to laiku, kad toni literatūrpētniecībā noteica V. Pereverzevs, V. Friče un citi (divdesmitajos gados), rakstīja: «Vulgārā socioloģija tāpēc tiecās atzīt un pieņemt viņu (A. Puškina, Ļ. Tolstoja un citu. — V. V.) māksliniecisko meistarību, bet atmēta šīs mākslas saturu. Forma un saturs izrādījās mehāniski atšķelti...»²

Tas daļēji tā bija arī A. Upītim pirms pirmā pasaules kara K. Skalbes novērtējumā. Salkoni A. Upīts turpreti slavē par idejisko ievirzi, bet noklusē mākslinieciskās nepilnības. (Tā to divdesmitajos gados bieži darīja arī latviešu padomju literatūrkritika Padomju Savienībā.)

A. Birkerts savos rakstos pat tieši atzīst, ka mākslas darbs aplūkojams vispirms no sociālā un tad no estētiskā viedokļa. V. Knoriņš, F. Bārdu vērtējot tikai no sociālā viedokļa (patiesībā no vulgārsocioloģiskā viedokļa), rakstīja: «Nevis mūsu jaunās, spēcīgās un daiļās nākotnes šķiras spēka sajūta, bet gan irstošās, nāves šausmās drebošās un nāves gaitā ejošās šķiras nāves murgu dziesma un priekšnāves murgu dziesma ir Bārdas dzeja.»³

Vērtējuma kritēriju meklējumos pirms pirmā pasaules kara notiek arī vienpusības, piemēram, dažādu daiļrades metožu kā izšķirošās mērauklas izvirzīšana. Tā, piemēram, marksisma vulgarizētājs A. Svābe rakstīja: «... *romantisms* nav vairāk nekā cits kā *sabiedriski izbankrotējušu vakardienas ļaužu māksla*...»⁴ Atbildot uz to, J. Bērziņš-Ziemeļis pareizi rakstīja: «Mēs.. nebūt nesviežam mēslainē ne «klasicisma lilijas», ne «zilo romantikas puķi».. *mēs cienām visu istu un patiesu mākslu*...»⁵ Vērtējot svarīgs ne tēlojuma veids, ne metode, bet gan rezultāts.

Arī divdesmitajos gados padomju literatūrkritikā izvēršas strīdi par daiļdarba kvalitātes atkarību no tā, kādā stilā — romantiskajā, reālistiskajā vai vēl kādā — tas ir uzrakstīts, līdz beidzot žurnālā «Celtne» A. Zaprovska un J. Janele-Viena apliecina, ka stili var būt dažādi un nevienam no tiem pašam par sevi nav nekādu priekšrocību, svarīgs tikai sasniegtais mākslas tēlu iedarbīgums.

A. Upīts pirms pirmā pasaules kara, 1913. gadā, akcentē mākslinieciskuma un šķiriskuma kritēriju vienotību: «Mākslas kritiķim

¹ Vārds, II, 1913, 237. lpp.

² *Upīts* A. Krievu padomju literatūrpētniecības 30 gadi. — ZA Vēstis, 1948, № 2, 27. lpp.

³ *Knoriņš* V. Zemes dēls. — Jaunais Laiks, 1911, 27. aug.

⁴ Latviešu literatūras kritika. — R., 1958, 3. sēj., 421. lpp.

⁵ Turpat, 452. lpp.

jābūt pašam māksliniekam, kaut arī ne aktīvam, radošam māksliniekam. Bet īsts mākslinieks-kritiķis var būt tikai tas, kas organiski saaudzis ar savu šķiru, kas ar to dzīvo vienu dzīvi, elpo vienā elpā.»¹

Tādējādi A. Upīts atšķirībā no A. Birkerta vieno māksliniecisko un sociālo.

Visplašāk un aptverošāk A. Upīts par kritikas uzdevumiem izskaidro apcerējumā «Proletāriskā māksla» (rakstīts 1919, izd. 1920), nodaļā «Proletāriskās mākslas teorija un kritika». Norādījis uz kritikas līdzdalību radīšanas procesā, A. Upīts raksta: «Vispirms kritika ir apzinīgais kārtotājs, regulētājs un organizētājs prāta elements jau pašā mākslinieciskās radīšanas darbā. Izteiksmes meklējumos, stila veidojumā mākslinieciskās kritikas līdzdarbība katram viegli redzama. Mākslinieciskās tehnikas veiksmē un neveiksmē tieši atkarīga no tā, cik augstu attīstīta māksliniekam novērtējuma un izvēles spēja.»² (Pret A. Niedru, kas noliedz iespējas loģiski izprast emocijas.)

Kā uzsver A. Upīts, kritiķim «nesalīdzināmi vairāk kā māksliniekam.. vajadzīgs apzinīgas daiļuma būtības izpratās, analīzes un novērtējuma spējas. Mākslinieks bieži vien rada tīri intuitīvi.. Kritiķim mākslas.. teorētiskā puse ir vislielākā svarā.. Kritiķa talanta galvenā īpašība ir īpatnējā iedomas un iejūtas spēja. Kā mākslinieks iedomājas un iejūtas simtējados atsevišķi īpatnējos cilvēkos un parādībās, tā kritiķis iejūtas atsevišķos mākslinieku indivīdos. Jo, tikai nostājies uz mākslinieka individuālās platformas, viņš var pareizi saprast.. mākslas darba rašanās un veidošanās gaitu un pareizi novērtēt viņa pozitīvās un negatīvās īpašības.»³

Kritiķim jābūt ar savu dzīves un mākslas koncepciju, jo, kā norāda A. Upīts, «viņš nav tikai vienkāršs tulkotājs, komentators, paskaidrotājs. Viņam ir sava patstāvīga mākslas un dzīves atziņa, un ar to viņš allaž nāk kā vērtētājs. Absolūtas vērtību mērauklas viņš nemēģina uztipt, bet tomēr viņš ierosina māksliniekus pašus un ļaužu masas meklēt savu mērauklu un ar tās palīdzību iedziļināties katra mākslas darba īpatnējā būtībā.»⁴ Te var rasties jautājums, vai A. Upīts nesludina vērtējuma relativitāti, subjektīvismu — ka katram ir sava mēraukla. Taču A. Upīts te uzsver subjektīvo pusi, nenoraidot otru — objektīvo, tas ir, objektīvo kritēriju esamību.

¹ *Upīts A.* Latviešu rakstniecība (1911. g. otrā un 1912. g. pirmā puse). — Grām.: Latviešu literatūras kritika. R., 1958, 3. sēj., 472. lpp.

² *Upīts A.* Proletāriskā māksla. — Grām.: Latviešu literatūras kritika. R., 1962, 5. sēj., 1. grām., 139. lpp.

³ Turpat, 139.—140. lpp.

⁴ Turpat, 140. lpp.

Sakarā ar subjektivitātes klātesamību kritiska vērtējuma būtiska īpašība ir polemiskums, uzskatu atšķirības. A. Upīts vēstulē J. Rainim 1912. gada 29. jūlijā raksta: «...kritiķa darbībai tāds savāds tīri paradokssāls raksturs: kritikā tikai tas var būt lietišķs, kas individuāli patiess, kas subjektīvi par patiesu atzīts — tādad visspilgtāki personīgs? Es nu tā klusībā pie sevis dažreiz palepojos vienīgi ar to, ka savas personīgās izjūtas un atziņas, savas sim- un antipātijas vienmēr esmu attiecinājis pret zināma rakstnieka literārisko un sabiedrisko darbību, ne pret personu.»¹

Daiļdarba kā atsevišķas vienības vērtējuma jautājumi ne pirms pirmā pasaules kara, ne arī divdesmito gadu sākumā kritikas uzmanības centrā vēl nebija ievirzījušies. Ne Padomju Savienībā dzīvojošo latviešu padomju literatūrkritiķu, ne arī buržuāziskajā Latvijā dzīvojošo revolucionāro literātu rakstos divdesmito gadu pirmajā pusē vēl neatrodam intensīvākus teorētiskus daiļdarba mākslinieciskās kvalitātes kritēriju meklējumus.

Pirmie nozīmīgākie kritēriju meklējumi notiek uz divdesmito gadu beigām, kad sakāpinās pretrunas starp sociālo (sevišķi, piemēram, L. Laicena «Kreisās Frontes» izvīrzi) un estētiski formālistisko vērtējumu un kad literātus vairāk sāk nodarbināt jautājums par vienota vērtējuma iespēju un nepieciešamību. Tādā sakarā 1927. gadā žurnālā «Latvju Grāmata» parādās plašāks E. Sūna apcerējums par kritikas metodēm — «Daži mūsu jaunākās kritikas centieni un raksturības», kur centrā nostādīts jautājums par daiļdarba vērtējuma kritērijiem. E. Sūna raksta: «Mūsu kritikai vispirāmā kārtā jāatsvabinās no subjektivisma viņa dažādos veidos un otrām kārtām savā teorētiskā, tāpat arī praktiskā daļā noteiktāki un dziļāki jāizstrādā un jāpamato ne tikai vērtēšanas principi un mērauklas, bet tieši arī kritikas metodes, lai spriedumiem nebūtu tikai gadījuma raksturs — kas padoti visādām varbūtībām un blakus motīviem, t. i., lai darbi netiktu apspriesti pēc acumirkliņas iejūtas vai pārāk abstraktām, dzīvei tālu stāvošām nederīgām shēmām.»²

E. Sūna uzrāda šādas kritikas metodes:

1. «*Slavināšanas metode*». Tās pārstāvji baidās uzrādīt daiļdarbu trūkumus (izņemot sīkos, tehniskos, kas nav galvenais). Bet baidīšanās aizrādīt uz kļūdām ir kritikas pirmā lielā kļūda. «Slavināšanas metode» rada «reklāmas recenzijas», un tās esot «kritikas pārpratums».³

2. «Paskaīdrojošās jeb interpretējošās recenzijas».⁴ To autori

¹ RLMVM, A. Upīša fonds, inv. nr. 140226.

² Sūna E. Daži mūsu jaunākās kritikas centieni un raksturības. — Latvju Grāmata, 1927, № 4/5, 242. lpp.

³ Turpat, 236. lpp.

⁴ Turpat.

pārstāsta darbus un izsaka savu uztvērumu — emocionālo un izzi-
nošo. Vērtējuma nav, kritēriju arī nav.

3. Pie vērtējošām metodēm E. Sūna vispirms aplūko «*sociālis-
tisko kritiku*». Tā esot atrodama žurnālā «Domas». Tās vājā puse
esot tendenciozitāte, tā izejot no sabiedriskas dogmas, bet ne no
mākslinieciska darba uztvēruma. Metode tai esot ļoti vienkārša:
atliek tikai darbus klasificēt, prasot, kurai šķirai tie tuvāki, un pēc
tam par vērtējumu un spriedumu nav vairs jālauza galva. Tātad arī
te esot simpātijas un antipātijas, lai gan ne vairs personīgas, bet
«šauri sabiedriskas», tās esot izšķirošās. Kā redzams, E. Sūna visu
«Domu» kritiku reducē uz vulgārsocioloģiskiem literatūras vērtēju-
miem, bet tam nav pamata. Vairāk šādas ievirzes elementu bija
vēlākajā «Kreissajā Frontē» (1928—1930).

Tālāk E. Sūna aplūko daiļdarba *apspriešanu no tēlojuma tehni-
kas viedokļa* — tā varot noderēt amatnieka darba iztīrīšanai, ne
radoša liela mākslinieka vērtējumam. Kritika prasa vērtēt no sa-
biedrības viedokļa, nevis vienkārši konstatēt tehnisko paņēmieni
atbilstību nolūkam.

Visbeidzot autors pievēršas *formālistiski estētiskai metodei* —
daiļdarba aplūkojumam no kompozīcijas un vispār no mākslinieciskā
veidojuma viedokļa.

It kā atbalss šim rakstam 1928. gada «Daugavā» parādās A. Ber-
tolda raksts ar zīmīgu nosaukumu — «Kā vērtēt literatūras daiļ-
darbu?». Autors raksta, ka «absolūti objektīva kritika nav iespējama.
Ir tikai dažādas subjektīvisma pakāpes. Tāpēc īsti kritisks apcerē-
jums vairāk sniedz paša kritiķa pārdzīvojumus, ko viņam iedvesis
mākslas darbs, nekā šā darba objektīvu analīzi.»¹

Te, kā redzams, autors sliecas attaisnot subjektīvismu, kas kri-
tiku tiecas pārvērst par tīri subjektīvu iespaidu sniegumu.

Pēc četriem gadiem šo pašu domu «Daugavā» risina J. Vidiņš:
«Katrs kritiķis īstenībā runā nevis *par* tādu un tādu grāmatu, bet
gan *sakarā ar* tādu un tādu grāmatu... Viņš varētu kritiku nosaukt
arī tā: domas, kas man šāvās prātā, lasot šo grāmatu.»² Valdošajā
buržuāziskajā kritikā tā tas lielā mērā arī notiek visus trīsdesmitos
gadus. Šis «kritikas» veids raksturojams kā subjektīvu impresiju
izpaušme.

Arī mūsdienās ārzemju literatūrteorijā impresionistiskais subjek-
tīvisms bauda pilsoņa tiesības. Tā R. Veleks un O. Vorens savā
«Literatūras teorijā» raksta: «... impresionistiska» kritika ir apslēpts
autoritatīvs tāda speciālista spriedums, kura gaume parādās kā
norma jautājumos, kuros nav sevišķas skaidrības.»³ Būtu jau labi,

¹ Bertolds A. Kā vērtēt literatūras daiļdarbu? — Daugava, 1928, 902. lpp.

² Vidiņš J. Par kritiku. — Daugava, 1932, 903.—907. lpp.

³ Уеллек Р. и Уоррен О. Теория литературы. — М., 1978, с. 268.

ja impresionistiskās (subjektīvo iespaidu) kritikas pārstāvjiem būtu nemaldīga gaume, taču ģēniji ir reta parādība. Parastajai kritikai jāmeklē citi ceļi.

Formai daudz uzmanības veltīja arī Padomju Savienībā divdesmitajos gados pastāvējusi tā sauktā formālā skola. Taču «formālā skola divdesmitajos gados nebija marksistiska. Tā skatīja formu bez satura.»¹

Pirmspadomju laikā blakus minētajam, E. Sūnas dotajam kritikas metožu klasifikācijas mēģinājumam ir bijuši arī citi. Uzmanību šai sakarā saista J. A. Jansona dotais pārskats 1935. gadā. J. A. Jansons kritikas pieejas daļa trīs lielās grupās: 1) informācijas, 2) izskaidrošanas, 3) vērtēšanas pieejas.² Katrā šajā grupā ir 3—6 pieejas, kopā 13.

1. Informācijas pieejas:
 - a) hronoloģiskā,
 - b) statistiskā,
 - c) publicistiskā un
 - d) pedagoģiskā pieeja.
2. Izskaidrošanas un saprašanas pieejas:
 - a) estētiskā (principiāli),
 - b) ētiskā,
 - c) psiholoģiskā,
 - d) biogrāfiskā,
 - e) socioloģiskā un
 - f) vēsturiskā jeb ģenētiskā pieeja.
3. Vērtēšanas pieejas:
 - a) filozofiskā jeb estētiski valodnieciskā,
 - b) salīdzināmā un
 - c) formāli estētiskā pieeja.

Trīs reizes te atkārtojas vārds «estētiskā» (2.a, 3.a, 3.c). Te kaut kas slēpjas.

Visas minētās (patiesībā arī 3. iedaļā uzrādītās) ir tikai daiļdarba *apsekošanas* metodes, bet *vērtējumam* jābūt vienam vienotam, turklāt nevis no kādas praktiskas dzīves nozares (pedagoģijas, filoloģijas u. tml.), bet vienīgi no estētiskā viedokļa. Kritisks vērtējums ir daiļdarba estētisks novērtējums. Tikai tad nu ir svarīgi, kā saprot jēdzienu «estētisks», ko tajā ietver. Vai estētiskais ietver arī sociālidejisko un ētisko vērtējumu?

Padomju Savienībā trīsdesmitajos gados dzīvojošie latviešu padomju literatūrkritiķi bez īpašām daudzmetožu sistematizācijām, toties jo asos strīdos nonāca ļoti tuvu pareizam atrisinājumam. Tā V. Knoriņa, R. Pelšes un vairāku citu rakstos ap trīsdesmito gadu

¹ Вопросы литературы, 1969, № 8, с. 98.

² Latviešu literatūras vēsture. — R., 1935, I. sēj., 37. lpp.

vidu aizvien biežāk uzsvēta doma par to, ka daiļdarba vērtējumā jāievēro viens — estētisks kritērijs, kurā kā fokusā saplūst politiskais, sociālais, morālais un mākslinieciskais vērtējums.

1940. gadā un arī pēckara gados padomju kritikai toreizējos aso sociālo ciņu apstākļos vairāk bija publicistiski socioloģisks raksturs, dažviet ar vulgārā socioloģisma iezīmēm.

Mūsdienās kritikā stabilizējas estētiski socioloģiska vērtējuma principi. Sevišķi intensīvi literatūrkritiskā doma šiem jautājumiem pievēršas tieši pēdējos gadu desmitos. Daļēju atbalsi tas viss rod žurnāla «Вопросы литературы» slejās, kā arī īpašās kritikas metodoloģijai veltītās grāmatās.¹

Daiļdarba vērtējuma problēmas mūsdienās. No šā īsā ieskata daiļdarbu vērtēšanas teorijā, tās vēsturē, kāda tā atklājas latviešu literatūrkritikā, redzams, ka vērtējuma kritēriji nav mūžīgi, tie mainās līdz ar cilvēces vēsturisko attīstību un atbilstoši nacionālo centienu īpatnībām. Vēsturiski dažāda iedarbības sfēra izvirza savas prasības, kuras literatūrvēsturniekam jāzina un jārespektē. Pamatos ir divi faktori, kas nosaka vērtēšanas un vērtējuma raksturu:

1) pats mākslas darbs kā dzīves patiesības atspoguļojums caur mākslas patiesību atbilstoši tā žanriskajai specifikai un rakstnieka individuālajam stilam;

2) vērtētāja pieeja daiļdarbam, uzdevums un nolūks.

Dažādi darbi prasa dažādu pieeju un vērtējumu. Dabas vai intīmā dzeja prasa citādu pieeju un mērauklu nekā politiskā dzeja, no stāsta nevar prasīt to, ko no romāna, no psiholoģiska sadzīves romāna — to, ko no sociāla romāna, no tautas pasakas — to, ko no mūsdienu stāsta.

Bez tam no daiļdarba nevar prasīt to, ko tajā ietvert nav bijis autora nolūks.

No pašiem darbiem izrietošo, to prasīto pieeju un vērtējuma daudzveidību labi var izteikt ar A. Griguļa dzejoļa rindu: «Uz dažādiem svāriem viss sverams.» Protams, dzīves un mākslas estētiskā koncepcija viena pasaules uzskata cilvēkiem ir kopīga, bet uz tās pamata jānostāda dažādi svāri — gan tādi, uz kuriem uzbrauc pašizgāzēji, gan tādi, kas nosver simtās daļas no grama.

Vērtējumu, kā jau minēts, nosaka arī paša vērtētāja ievirze un nolūki. Atšķirība, piemēram, ir starp literatūrkritisku un literatūrvēsturisku vērtēšanu. Vērtējumu atšķirību nosaka arī laikmeti, to izvirzītās prasības. Ikvienu izcilu mākslas darbu un rakstnieku vērtē un atkal pārvērtē katrā jaunā laikmetā, katra jauna paaudze, jo tas ik laikmetā it kā iegūst jaunas kvalitātes. Patiesībā tās mākslas

¹ Tās minētas šīs grāmatas 6. lpp., bet pilnīgākā veidā — literatūras saraksta attiecīgajā nodaļā.

darbā jau ir, tikai ik laikmets atbilstoši cilvēces attīstībai atklāj mākslas darbā jaunas vērtības. Tāpēc izciliem mākslas darbiem rodas vairāki pareizi iztulkojumi. Lugas, piemēram, tiek pārvērtētas, pagrieztas pret sabiedrību ar jaunu šķautni un iestudētas jaunā skatījumā. Pa jaunam tiek izlasīti daudzi klasiski darbi. Tā, piemēram, V. Gētes «Faustā», Šekspīra «Hamletā», Servantesa «Donā Kihotā» ik gadsimts atklāj jaunas kvalitātes. Arī Kaudzīšu «Mērnīeku laiki» tiek vērtēti un atkal pārvērtēti, un par tiem nebeigs rakstīt apcerējumus, jo tie dzīvo un nebeigs dzīvot tautā tāpat kā tautasdziesma.

Vērtējumu atšķirību nosaka ne tikai laikmets, bet arī estētisko ideālu sociālā nosacītība, šķiriskums, tāpat dažādu tautu domāšanas un uztveres veids. Tā, piemēram, Ķīnā valdošā ideoloģija sešdesmitajos gados pauda uzskatus, ka Ž. Bizē opera «Karmena» ir caur un cauri buržuāzisks daiļdarbs un ka tā ir proletāriskiem centieniem neatbilstoša un kaitīga. No tā «Karmenas» vērtība, protams, ne cēlās, ne krita, jo mākslas darbā kristalizētās vērtības ir nemainīgas, mainīga ir tikai attieksme pret tām, to izpratne un vērtēšanas nolūki.

Pilnīgi vienota vērtējuma iespēju izslēdz arī mākslas tēla daudzšķautņainība un uztvērēju individuālās uztveres atšķirības. Nav identiskuma ne tēlu, ne risināmo konfliktu, ne arī valodas lietojuma uztverē. Šī subjektivizācija daiļdarbu uztverē nosaka to, ka nevar būt arī gluži identu vērtējumu. A. Franss šo subjektivizāciju izteicis šādos vārdos: «Katrai grāmatai ir tik daudz formu, cik tai ir lasītāju.» Auseklis līdzīgu domu izteicis tā: «...īsts dziesminieks lasītāju nekādā neaizved līdz gala mērķim, bet tam piesien fantāzijas spārnus un to atstāj lidinot bezdibeņos. *Lielam dziesminiekam daudz un dažādi izskaidrotāji.*»¹ (Šai sakarā minams, piemēram, J. Rainis.)

Tāpat mākslinieciskuma vērtējumi ir vēsturiski mainīgi un tāpēc relatīvi un ietver tikai daļu no absolūtās patiesības — tāpat kā visas estētiskās normas un ideāli. Relatīvitāte, protams, neizslēdz to objektivitāti. Progresīvu šķiru ideāli un kritēriji ir objektīvi, tāpēc ka ietver savam laikam maksimāli iespējamo daļu no absolūtās patiesības. «Objektīvajai dialektikai,» rakstīja V. I. Leņins, «pašā relatīvajā ir absolūtais. Subjektīvismam un sofistikai relatīvais ir tikai relatīvs un izslēdz absolūto.»²

Lai arī tas izklausās mazliet vientiesīgi un vienkāršoti, taču vienīgais īstais, atzīstamais vērtētāja nolūks ir daiļdarba novērtējums no tā viedokļa, vai un kāpēc tas *patīk vai nepatīk*.

Bet ja nu kritiķis teiks, ka tam patīk veids, kā raksta A. Skalbe, bet nepatīk veids, kā raksta O. Vācietis, vai otrādi? Vai šādi «patīk»

¹ Auseklis. Kop. raksti. — R., 1923, 410. lpp.

² Leņins V. I. Raksti, 38. sēj., 338. lpp.

un «nepatīk» iederas kritiķa leksikā? Kritiķim taču jābūt par objektīva vērtētāja paraugu.

Tā nebūt nav, ka kritiķim nedrīkst būt nekādas subjektivitātes un viņam jāpauž kāds vispārīgs, absolūti objektīvs viedoklis. Arī kritiķis ir cilvēks ar savu patiku un nepatiku.

R. Ezerā par kritiska vērtējuma subjektivitāti raksta: «Daiļdarba vērtētājs ir tikai cilvēks un arī cilvēks. No sevis, no sava «patīk», sava «nepatīk» viņš nekur nevar tikt prom (kaut arī parasti par šiem vārdiem kaunas un aizstāj tos ar eifēmismiem).» Tālāk līdzīga doma izteikta citiem vārdiem: «... placdarms, no kura startē kritiskā doma, ir indivīds. Indivīds un nevis Olimps. Laiku pa laikam to atcerēties būtu derīgi. Tad mazāk tiktu kareivīgi vicinātas un arī lietā liktas «superobjektivitātes» rungas.»¹ Tātad kritiķa subjektivajai patikai ir savas tiesības viņa uzskatu un izjūtu lokā un tās nevar ignorēt. Vispār bez tā *estētisks vērtējums* nav iedomājams. Estētiska vērtējuma pamatā vienmēr ir «man patīk» (kas pierādīšanas gaitā pārtop par «mums patīk»).

Tādos gadījumos, kad kritiķis šīs savas subjektīvās simpātijas tiecas pārvērst par vienīgo kritēriju, kad viņam patīkamais stila strāvojums vai rakstnieku grupa kļūst par absolūtu kritēriju, kas aizēno visu pārējo literatūras daudzveidību un bagātību, tad pret to jāiebilst, jo tad subjektivitāte iegūst citu — subjektivistisku, patvaļīgu kvalitāti, kas vairs nav objektīvā vērtējuma sastāvdaļa. Rakstnieces R. Ezeras vārdiem runājot: «Gudrs kritiķis... savu individuālo ausi neuzskata par... etalonu.»² Tātad personiskās uztveres radīto subjektivizāciju vērtējumos jātiecas maksimāli saskaņot ar citu lasītāju uztveri (subjektivizāciju).

Tādējādi literatūrkritikā, tāpat kā literatūrā, pastāv objektīvā un subjektīvā momenta vienība. Iznāk pat it kā paradoksāli, pretrunīgi: kritika tiecas pēc zinātniskas, objektīvas patiesības, un reizē tajā ne tikai *iemīt*, bet pat *ir nepieciešams* subjektīvais elements, bez kura neviena īsta kritika nav iztikusi un neiztik. (Jāpiezīmē, ka tāpēc daži literatūrkritiku uzskata nevis par zinātni, bet par daiļliteratūras žanru.³)

Kritika tātad nevar iztikt bez subjektīvas iejušanās, bez subjektīva pārdzīvojuma. To prasa pats apspriežamais objekts, to prasa estētiskā vērtējuma specifika. Spilgts piemērs te ir V. Beļinska

¹ Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu.) — Literatūra un Māksla, 1979, 2. febr., 4. lpp.

² Turpat.

³ Jansons J. A. Literatūras zinātne. — Grām.: Latviešu literatūras vēsture. R., 1935, 1. sēj., 24. lpp. Tādas domas izteiktas arī diskusijā par kritiku Bulgārijā sešdesmito gadu sākumā.

subjektīvi pārdzīvotie, daiļdarbu it kā pārradošie vērtējumi, kuros cauri autora degsmei un aizrautībai skan pati dzīve.

Kritiķa emocionāli subjektīvo attieksmi prasa ne tikai daiļdarbs, bet arī viņa līdzdzīvošana laikmetam. Kritiķis nevar būt objektīvi reģistrējošs, viņam jābūt kaismīgam cīnītājam par dzīvē un mākslā ieņemtu pozīciju. Ists vērtējums iespējams tikai no kāda noteikta cīņas viedokļa. Kritika ir noteikta stāvokļa ieņemšana, noteiktas estētiskas nostādnes aizstāvēšana.

Ņemot vērā vērtējuma subjektivitāti, kritiķim jāapzinās arī tas, ka viņš nedrīkst savu vērtējumu uzskatīt par neapstrīdamu patiesību (pretējā gadījumā būtu jāizbeidzas katrai attīstībai). Ne mazāk svarīgi ir apzināties, ka objektīvā un subjektīvā momenta attieksmju problēma nav atrisināma visiem gadījumiem. Tā izvirzās katrreiz, kad sastopamies ar jaunu mākslas parādību. Daiļdarba vērtējumā katrreiz jāuzņemas zināms risks, jo darbu var novērtēt par augstu vai par zemu.

Patiesībā kritiķa reālajās iespējās ir ne tik daudz daiļdarba simtprocentīgi pareizs, objektīvs vērtējums, cik spēja argumentēti izteikt savu viedokli saskaņā ar savu (un vienlaikus ar plašākas sabiedrības) estētisko gaumi un pārliecību, ievērojot, ka var būt arī cita gaume un pārliecība. Un, jo vairāk argumentētu viedokļu tiek izteikti, jo labāk kritika sekmē daiļdarba dzīvi, tā funkcionēšanu sabiedrībā un tādējādi jo labāk veic arī savu specifisko uzdevumu sabiedrības dzīvē. Piemēram, plašie un sabiedrības domu rosinošie kritiķu strīdi par Bērtulsonu P. Putniņa lugā «Uzticības saldā nasta» ir daudz nozīmīgāki par varbūtējo «viennozīmīgo» lugas vērtējumu ar pārliecību «tikai tā».

Vai pastāv objektīvs vērtējuma kritērijs, un kā tas atrodams? Kur ir garantija tam, ka vērtētājs patiešām novērtē objektīvi un neiesliģst subjektivismā, neraugoties uz savu objektīvā kritērija piesaukšanu un tā ilūziju?

Dažkārt, cīnoties pret normatīvo kritiku, atsakās no vērtējuma vispār vai arī noliedz objektīva vērtējuma kritērija pastāvēšanu. Viena nelaime ir subjektivistiska vienpusība, otra — normatīvā ierobežotība.

Parteiskums, tas ir, marksistisks socioloģisms spriedumos, pasargā no subjektīvisma, bet turēšanās pie dzīves daudzveidības pasargā no iepriekšpieņemta normatīvisma un shematisma. Pozitīvs ieguvums jaunākajā kritikā ir tas, ka tā kļuvusi subjektīvi radošāka, vairāk piesātināta ar individuālu attieksmi un pašizpaušmi; negatīvais — ka, atbrīvojusies no normatīvisma, tā bieži atkāpjas no vērtējošas attieksmes, paliek pie iejūtīgas komentēšanas.

Kāda atbilde dodama uz tiešu un kategorisku jautājumu: *kādi isti ir daiļdarba vērtējuma kritēriji vai kritērijs?*

1
Galvenais un nemainīgais kritērijs, protams, ir *estētiskā valdzinājuma kritērijs*, vienkārši sakot, tas pats vecais «patik» kritērijs; varbūt pareizāk teikt: šis kritērijs kā visu kritēriju pamatu pamats.

Bet kas tad patik un kāpēc patik daiļdarbā? Uz šo jautājumu vai ikkatrs, kas būs apliecinājis savu «patik», šķiet, paskaidros: tāpēc, ka daiļdarbs ir patiess, tajā viss ir tā kā dzīvē. Bet uz tālāko jautājumu, vai daiļdarbs patik tikai tāpēc, ka tas ir patiess, droši vien atbildēs, ka ne tikai tāpēc, bet arī tāpēc, ka saista daiļdarba idejiskā ievirze, ideāli, kā arī tas veids, kā rakstnieks tēlo.

Te mēs nonākam pie vienotā estētiskā kritērija trīsdaļības: 1) saskaņa ar dzīvi, resp., patiesums, 2) idejiskā virzība un 3) mākslinieciskais iespaidīgums. Tātad, vienotā formulējumā izsakot: *dzīves patiesības atspoguļojuma kvalitāte mākslas patiesībā, tās virzībā*.

Daiļdarbu vērtējot, jāiziet no tā iekšienes, no tā struktūras, no tā, kas tur dots un kādā iekšējā sakarībā, autora iecerē, koncepcijā. Šī imanentā ielūkošanās darba iekšienē nedrīkst ierobežoties kādu formāli estētisku vai formāli filoloģisku pārspriedumu lokā; šis loks jāatver un jāsaslēdz ar dzīvi, jo tikai uz tās fona var runāt par daiļdarbu, tā vērtībām. Vērtējumā jāiet no dzīves uz daiļdarbu un, kad tas izprasts, atkal uz dzīvi, uz daiļdarba dzīvi sabiedrības uztverē, recepcijā.

Tātad, citiem vārdiem izsakoties: no satura puses skatot, pirmais un galvenais kritērijs tā divvienībā ir *dzīves patiesuma* kā raksturu (vai — dzejā — pārdzīvošana) *tipiskuma* un to *individualizācijas* kritērijs. To varētu saukt arī par risinātās problemātikas dzīvuma, patiesuma, nozīmīguma kritēriju. Tā ir objektīvā puse daiļdarba vērtējuma kritērija.

Kritērija subjektīvajā pusē izvirzās rakstnieka un vērtētāja *estētiskie ideāli*. Tie, zināms, ir tikai nosacīti subjektīvi, jo ietver arī sabiedrības ideālus.

Tātad daiļdarbs prasa *estētisku novērtējumu*, tas ir, *novērtējumu no tā viedokļa, kā, ar kādu estētiskā valdzinājuma pakāpi dzīves likumības caur individuāliem raksturiem atklājas rakstnieka estētisko ideālu gaismā*.

Patiesums vienmēr ticis akcentēts kā literārā tēlojuma galvenais princips. Ļ. Tolstojs teicis, ka viņa darbu galvenais varonis ir patiesība.

Patiesību, protams, var izprast dažādi. Naturālisti, piemēram, izvirzīja kopējo «patiesību», subjektīvistu — savu šauri personisko, iekšējo. Bet, ja objektīvā puse tiek pilnīgi ignorēta, tad tāda «patiesība» ieslīgst subjektīvismā.

Kā zināms, teorētiskā patiesība ir subjektīvās atziņas saskaņa ar objektīvo īstenību. Mākslas patiesība saskan ar teorētisko patiesību tādā mērā, kādā mērā māksla ir īstenības atspoguļotāja un

izzinātāja. Bet, tā kā māksla dzīvi atspoguļo tēlaini, tad mākslas patiesībai ir savas īpatnības, un pirmā no tām ir, ka māksla, lai arī attēlo īstenību, tomēr nedrīkst būt īstenības parādību tieša kopija. «Dzīves forma» mākslā nav fotogrāfiska, bet balstās, varētu teikt, uz sinekdohas principu — caur daļu attēlot veselo.

Lirikā atbilstoši tās specifikai patiesuma jautājums cieši pieslēdzas subjektīvai vaļširdībai, atklātībai, dedzībai. Taču visu patiesību pat arī lirika uz to vien reducēt nevar, kā to savā laikā attiecībā uz visu literatūru centās darīt V. Pomerancevs rakstā «Par patiesīgumu (vai patiesumu. — V. V.) literatūrā»¹. V. Pomerancevs par galveno kritēriju mākslas darbu vērtējumos izvirzīja to saskaņu nevis ar objektīvo īstenību, bet tikai ar autoru — ja autors būs dedzīgs, vaļširdīgs, tad viss patiesuma jautājums atrisināsies. Taču tā tas nav, jo var būt arī autora tīri subjektīvistisks «patiesums». Tas ir tad, kad subjektīvais psiholoģiskais patiesums nav objektīvās patiesības sastāvdaļa. Dekadenti, piemēram, pauda gan vaļširdīgu, bet kroplu atziņu par dzīvi.

Vispārzināms, ka ne katra fakta (arī psiholoģiska fakta) patiesība var kļūt par mākslas patiesību. Mākslas patiesība nav pierādāma tikai ar atsaukšanos uz to, kas justs, kas bijis, te svarīgi arī, kā mēdz būt. Tas attiecas arī uz liriskās noskaņas vispārīgumu vai dabiskumu.

Rakstnieks var kļūdīties detaļās (protams, arī tas nav labi), bet nedrīkst kļūdīties vispārīnājumā. Par to savā laikā rakstīja jau Aristotelis: «Ja nu dzejnieks attēlojis kaut ko neiespējamu, tad arī, protams, izdarījis kļūdu. Bet sacerējums pilnīgi attaisnojams, ja tas tomēr sasniedz savu nolūku, t. i., ja dzejnieks tādā kārtā šo pašu vai citu sacerējuma daļu padara iespaidīgāku.»² Tātad Aristotelis piedod kļūdu detaļās, ja galvenais realizēts.

Sai sakarā interesanti atzīmēt, kā lasītāji «nepiedeva» kļūdu detaļās rakstniekam V. Tendrjakovam. Tā daži sovhoza darbinieki uzrakstīja vēstuli, kurā V. Tendrjakovam pārmeta, ka viņš stāstā «Ciešais mezgls» nepareizi aprakstījis ziemeļos izaudzēto šķirnes lopu īpašības un līdz ar to viņš kā rakstnieks nepalīdzot veikt lopkopībai izvirzītos uzdevumus. V. Tendrjakovs uzklausa pārmetumus par šķirnes lopu «rakstura» neprecīzu atveidi un atbildes vēstulē solīja izlabot nepatīkamās kļūdas. Taču rakstnieks arī norādīja, ka galvenais daiļdarbā nav dabas izziņa. Viņš rakstīja: «Lietišķi sastādīta lopkopības instrukcija dos praktiski noderīgākus padomus nekā daiļdarbs, kas balstīts tieši uz «lopkopības konfliktu». Tikai tad, ja «lopkopības konflikts» pa īstam kļūst par cilvēku konfliktu, tam ir

¹ Karogs, 1954, № 1.

² Aristotelis. Poētika. — R., 1959, 106. lpp.

tiesības kļūt par literārā tēlojuma priekšmetu, tikai tad rakstnieks spēs būt noderīgs palīgs mūsdienu uzdevumu īstenošanā.»¹

Kā zināms, no lopkopja patiesības viedokļa kādreiz, mūsu gadsimta sākumā, A. Niedras stāstu vērtēja agronoms J. Mazvērsītis, tā kļūstot par R. Blaumaņa pazīstamā feļetona objektu. J. Mazvērsītis savai recenzijai par A. Niedras stāstu «Bārenis un Brūnā» apakšvirsrakstā pat dod šādu piebildi: «No lopkopības zinību stāvokļa apskatīts.» Tas vēl nebūtu nekas, ka stāstu tikai *aplūkotu* no lopkopja viedokļa, bet stāsts no šā viedokļa tiek arī *novērtēts*. Un tas jau ir ļaunāk. J. Mazvērsītis raksta: «Vispirms viņš (A. Niedra. — V. V.) īsumā runā par lopu skaistumu. «No šā telēna izaugs skaista govš.. visi locekļi tik skaistā samērā, galva tik smuka...!» Pats par sevi protams, nav jau nekāds noziegums, ka lopiņš ir skaists, ka viņa locekļi «skaistā samērā», bet labuma no tam maz. Govslopus jau neaudzējam locekļu skaista samēra labad, bet gan tādēļ, lai no tiem iegūtu daudz piena, sviesta vai gaļas. Pie visām minētām ražībām skaistumam nepiekrīt nekādas lomas, tādēļ arī pēc viņa dzīties ir ačģārniska cenšanās, kura nespēj novest pie mērķa.. Lopkopja augstākais bauslis nav vis audzēt skaistus, bet ražīgus lopus!»²

Bet, ka literatūras «augstākais bauslis» nav audzēt ne skaistus, ne ražīgus lopus un ka ne no šā viedokļa literatūra jāvērtē, to agronoms nebija sapratis.

Govslopa skaistums A. Niedram ir rādīts tēlotās personas uzvertē ne nepastāv kā pašvērtība, bet kalpo tās atklāšanai. Ja ignorē literatūru kā māksliniecisku «cilvēkzinātni» un vērtē to no viedokļa, cik tā noderīga citām, praktiskajām zinātnēm, tad šo pieeju dēvējam par vulgāri praktisko vai utilitāro.

Pietiek raižu arī tad, ja literatūru aplūko no cilvēku sabiedrības zinātnes — socioloģijas viedokļa, jo arī šeit ne katreiz atrodam īstu, estētikas prasībām atbilstošu pieeju. Kā piemēru tādām vērtējumam, kas balstīts uz vulgārsocioloģisku iepriekšpieņemumu, var minēt dažas recenzijas par Z. Skujiņa stāstu «Vienas nakts hronika». Daži vērtētāji piegāja no pašu konstruētas jēbūtības vulgāra socioloģisma garā un prasīja, lai stāstā būtu sniegta pēckara kopaina, ignorējot to, ka nedrīkst no stāsta, kurā tēlota atsevišķa epizode, prasīt to, kas iespējams tikai visai literatūrai kopumā.

Iespējams vēl viena veida iepriekšpieņemta viedokļa uztiepums daiļdarbam. Kādreiz V. Ošiņas stāsts «Jana» tika vērtēts no viedokļa, kā tajā realizētas kaut kādas īpašas padomju piedzīvojumu žanra

¹ Citēts no grām.: *Stolovičs L.* Estētikas priekšmets. — R., 1962, 61.— 62. lpp.

² Vārds, 1902, 30. apr.

normas. Neraksta jau, lai kalpotu žanra normām, raksta pēc labu mākslas darbu likumiem, kas nevar tikt reglamentēti. Sādu reglamentāciju veltīgi kādreiz izmēģinājās dot klasicisti.

Protams, nevar žanra specifiku arī ignorēt vai vienam žanram pieiet ar cita žanra prasībām («Tomass Nīpernādijs», kas tika uzvests Dailes teātrī, recenzijās — kā pareizi norādījis E. Damburs — būtu bijis jāskata nevis kā reālistisks sadzīves žanra darbs, bet kā tāds darbs, kam piemīt romantiska fantastika¹).

Paša vērtētāja pieņemts viedoklis bez pietiekamas autora viedokļa respektēšanas var radīt grūtības arī atsevišķa tēla novērtējumā. No piemēriem varētu minēt dažu B. Sauliša romānam «Ošu gatve» izvīzītu, maz pamatotu prasību, kur nepietiekami ievērots autora nolūks un koncepcija. Daži Kārļa Paipalas tēlu iztulkoja no sava pieņēmuma viedokļa, ignorējot autora ieceri un attieksmi pret šo tēlu.

Tādad iepriekšpieņēmumi, kas ignorē autora koncepciju, var būt dažādi:

- 1) dažādas sadzīviskas, utilitāri praktiskas tendences, kam ar estētiku maz sakara,
- 2) socioloģiskas shēmas,
- 3) žanriskie normatīvi kā Prokrusta gulta, kurā stiepj daiļdarbu, utt.

Ja sakām, ka daiļdarbs vērtējams no estētiskā iespaidīguma viedokļa, tad tas nozīmē, ka daiļdarbs vērtējams pēc tā, kā, cik iespaidīgi tajā ierunājas pazīstamās estētiskās kvalitātes — skaistais, cildenais, traģiskais, komiskais utt. Tikai to esamība var mūs valdzināt (piemēram, tā, kā valdzina humors slavenajā Ķeņa lūgšanā).

Viena rakstnieka daiļradē spēcīgāk realizējas cildenais un traģiskais, varonīgais (piemēram, J. Raiņa daiļradē), cita — dramatiskais vai arī komiskais (piemēram, R. Blaumaņa daiļradē). Katra rakstnieka estētiskā ievirze jārespektē; nevar prasīt, lai J. Hašeks rakstītu traģiskās intonācijās, bet J. Rainis veidotu Sveikam līdzīgus tēlus.

Ja sakām, ka daiļdarbs vērtējams no estētiskā viedokļa, tad var rasties jautājums, vai šis viedoklis nav par šauru. Tas ir atkarīgs no tā, ko mēs saprotam ar estētisko, — vai tajā, kā jau teikts, ietveram sociālu vai «tīrās dailes» saturu. Ja estētisko *mākslā* saprotam kā universālu, visas pārējās vērtības aptverošu kategoriju, tad šis vērtējums nav par šauru un nav nepieciešams lietot tādus apzīmējumus kā idejiski estētisks, sociālestētisks vai ētiski estētisks, jo estētiskais ietver sevī arī sociālos un morālos vērtējumus.

¹ Damburs E. No dzīves uz dzīvi. — Karogs, 1971, № 3, 129. lpp.

Daiļdarbu vērtējot no estētiskā viedokļa, vispirms jāņem vērā, kā jau teikts, daiļdarbā ietvertās, mākslinieciski realizētās vērtības un, tikai *tās* apspriežot un izskaidrojot, jāatiet uz ārpus daiļdarba stāvošiem faktoriem, kas ietekmējuši rakstnieka pozīciju.

Literatūrzinātne ir socioloģiska, estētika arī. Literatūru var un vajag tvērt no dažādiem aspektiem — no politiskā, filozofiskā, ētiskā, vēsturiskā, psiholoģiskā, pedagoģiskā, sadzīviskā aspekta, bet *vērtējumam jābūt vienam un vienotam.*

Atsevišķu tēlojuma paņēmieni un elementu vērtējums. Daiļdarba vērtēšanā svarīgi ir pareizi uztvert un neizkropļot autora ieceri un estētisko pozīciju, koncepciju un tikai tad spriest par tās mākslinieciskās izpausmes kvalitāti. (Protams, var tikt vērtēta arī pati iecere un pozīcija.)

Autora pozīcija var būt ļoti dažādi izteikta. Pat šķietama pasivitāte bieži ir īpaša lasītāja aktivitātes izraisīšanas pozīcija, kā tas, piemēram, ir E. Birznieka-Upīša «Pelēkā akmens stāstos» un B. Brehta lugā «Kuražas māte un viņas bērni» (1939), kuras autors pret iebildumiem, kāpēc viņš māti neaizved līdz aktīvai nostājai pret karu, atbild, ka Kuražas māte neko nemācījās no savas rūgtās pieredzes, bet tāpēc jo dedzīgāks šajā mācībā top skatītājs.

Paša autora aktīvā un arī pozitīvo varoņu visādi priekšzīmīgā pozīcija ne katrreiz ir audzināšanas ziņā iespaidīgākās. Mākslai ir savi paņēmieni, kā iespaidīgāk ierunāties ne tiešajā autora, bet dzīves valodā.

Te daudz kas atkarīgs no žanra, no rakstnieka individuālā stila un citiem komponentiem. Dzejā, piemēram, autora sabiedriskā pozīcija vistiešāk izpaužas tās publicistiskajā žanrā, mazāk tieši un grūtāk tā uztverama pārējos dzejas žanros, kur tā biežāk izpaužas kā zināms emocionāls tonējums, mazāk tieši tekstā samanāms, vairāk intuitīvi atskārsts. Bet tur, kur dzejā ienāk vēsturiskā tematika, pagātnes sociālo cīņu procesi, sevišķi asi pieteicas prasība pēc šķiriski partejiskas nostājas.

Daiļdarbu vērtējumos ne mazumu grūtību sagādā jau pašas *idejas* pareiza uztvere un izpratne. Ne bez pamata V. Beļinskis atzina: «... maldās tie, kas domā, ka nav nekā vieglāka kā pateikt, kāda ideja ir daiļdarba pamatā.»¹

Kad gleznotājam A. Beklinam reiz jautāts, ko viņš gribējis teikt ar kādu no viņa simboliskajām gleznām, viņš atbildējis: «Ja es būtu gribējis tikai *ko* teikt, tad es to būtu pateicis vārdos. Laikam gan man ir gribējis darīt skaidru un saprotamu kaut ko tādu, ko vārdos izteikt nevar.»

¹ *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. — М., 1953, т. 2, с. 560.*

Un, kad Ļ. Tolstojam jautāts, kā viņš varētu formulēt romāna «Anna Kareņina» ideju, viņš atbildējis, ka tad viņam vajadzētu otrreiz uzrakstīt to pašu romānu.¹

Katrs daiļdarba galvenā satura un idejas resp. galvenā patosa jēdzienisks formulējums vienmēr ir zināms tā vienkāršojums, jo nevar ar jēdzieniem pateikt visu to, ko pasaka ar emocionālu tēlu daudzveidīgām sakarībām. Tāpēc bieži jāsastopas ar rupjiem vienkāršojumiem, tādiem kā šāds idejas formulējums R. Blaumaņa novelē «Nāves ēnā»: «Nekāp uz ledus pavasarī, kad tas kūst! (Bet, ja esi uzkāpis, tad esi tāds kā Grīntāls, nevis tāds kā Zaļga!)»

Tēla un idejas vienotību labi raksturojis B. Tabūns: «Daiļdarba idejai... jāizaug no mākslinieciskās domas, kas dzīvo pašā tēlā un ko kritiķis nedrīkst «ietulkot». Ja mēdz teikt, ka mākslinieks mācās saprast, mācoties radīt, tad acīmredzot kritiķa pirmais uzdevums ir mācīties pareizi, bez uztiempumiem, savā iztēlē uztvert un iedzīvināt šo jau radīto tēlu, tā daudzšķautņainību un krāsainību. Tikai tad interpretējumam būs īsta bāze.»²

Tātad katra daiļdarba idejiskā satura izpausmē ir raksturīgas divas īpatnības:

1) ideja mākslā atšķirībā no zinātnes parasti izteikta nevis tieši, bet dzīvo tēlos; katrs tēls te ir savā ziņā ideja, bet tēls — tāpat kā vispār cilvēks — nav ietverams abstraktā formulā;

2) ideja mākslā vienmēr ir emocionāla.

Formulējot daiļdarba pamatpatosu, tas tiek izcelts ārpus emocionāli tēlainā konteksta, bet vienīgi šai kontekstā tas ir dzīvs, māksliniecisks. Izsakot ideju, pamatdomu abstraktā formulā, tas ir, bez tās emocionāli tēlainā satura, mēs mākslas darba specifisko «valodu» aizstājam ar zinātnisku valodu. Ideju skaidrojot zinātniskā formā, jānoskaidro ne tikai idejas intelektuālais saturs, bet arī tas, ar kādu iespaidīguma pakāpi ideja izpaužas.

Atbildot uz jautājumu, kāpēc daiļdarbs patiek vai nepatiek, mēs faktiski atbildam uz jautājumu par mūsu estētiski vērtējošo attieksmi pret tēliem. Un, līdzko sākam pamatot savu simpātiju vai anti-pātiju noteikto attieksmi pret daiļdarbu, mēs ejam uz tēlu analīzi. Tēla vērtējošā analīze sākama un veicama kā tā *estētiskā iespaida* noskaidrojums, ko tēls uz mums atstāj ar savu sociālidejisko un psiholoģisko saturu, kā arī tā māksliniecisko izpausmi. Citiem vārdiem sakot, jāatbild, kāpēc tēls patiek vai nepatiek — gan kā persona, gan arī kā mākslas veidols. Un cik valdzinošs tas ir kā mākslas tēls —

1) autora pozīcijas ziņā,

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. — М., 1953, т. 52, с. 268—269.

² Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 138. lpp.

2) paša tēlojuma mākslas ziņā (tēlu mākslinieciskā veidojuma ziņā).

Skaidrojot rakstura noteicējus faktoros, esam spiesti ielūkoties dzīves likumbās, tēlotās personas sociālajā sejā un psiholoģijā; skaidrojot rakstura kā mākslas tēla iespaidīgumu un šai ziņā atbildot uz visu sekojošo «kāpēc» virkni, jāpievēršas tiem tēlojuma paņēmieniem, ar kuriem autors individualizē un tipizē tēlus.

Katra tēla idejiski tematiskais saturs izvērtējams no trim viedokļiem: tēla attieksme pret citām personām, attieksme pret sevi pašu un autora attieksme pret personām un to savstarpējām attiecībām.

Runājot par tēlu vērtējumu, jāņem vērā E. Dambura apdomīgie vārdi: «Sargāsimies no kategoriskiem daiļdarba vērtējumiem; visvairāk: iespraukt mākslas tēlu Prokrusta gultā, izejot tikai no it kā lietīšķā apsvēruma, cik tas vienā vai otrā gadījumā atbilst mūsu ieskatam par īstenību.»¹

Tā kā arī daiļdarbs ir tēls vārda plašākajā nozīmē, šeit teiktie vārdi attiecināmi arī uz daiļdarbu, kas kā vienots veselums prasa uztvert tā kopjēgu.

Vērtējot daiļdarbu, svarīgi ir saskatīt gan *kompozīcijas*, gan arī katra tās elementa, komponenta mākslinieciskā iespaidīguma pakāpi un līdzdalību kopējā daiļdarba struktūrā, visa daiļdarba izveidē.

Arī *valoda* ietekmē daiļdarba māksliniecisko vērtību. Lai cik idejisks un raksturo dzīš būtu daiļdarbs, ja tā valoda ir neveikla, trūcīga, tad visi dziļumi kļūst sekli. Sevišķi liela loma valodai ir dzejā, kur estētiskais valdzinājums saistās ar mākslu suģestējoši pateikt dzejas frāzē to, kas citiem uz sirds. Ne velti V. Gēte teicis, ka tieši valoda ir dzejas galvenais spēks.

Ne tikai analīzei, arī vērtējumam jābūt vienotam. Runājot par daiļdarba formu un tās vērtējumu literatūrkritikā, jāatzīst, ka daiļdarbu vērtējumos un analīzēs par maz pievēršamies tam, kā dzīve pārtop par vienotu mākslas darbu ar savu iekšējo struktūru, par maz pievēršamies sintētiskai analīzei, par maz ievērojam to, ka «mākslā visu aptverošais «kā» tad arī ir tās īstais «kas»».²

Protams, daiļdarbs aplūkojams no viedokļa, ko rakstnieks attēlo, bet to nevar aplūkot bez kā, tātad jāsak ar abiem, jo idejiskums un mākslinieciskums, saturs un forma mākslā nav šķirami.

Ja aplūkosim tikai atsevišķus daiļdarba elementus, nevis to sakarību, tad spriedīsim tā, ka ūdenim jābūt degošam materiālam, jo tā sastāvdaļas — ūdenradis un skābeklis — tādas ir. Bet kopā taču

¹ Damburs E. No dzīves uz dzīvi. — Karogs, 1971, № 3, 132. lpp.

² Бочаров С., Кожин В., Палиевский П. Человек за бортом. — Вопросы литературы, 1962, № 4, с. 61.

izveidojas nedegoša viela! Cits gleznains piemērs tādai pieejai, kur pievēršas tikai atsevišķiem elementiem, ir anekdote par trim aklaļiem, kas ar tausti gribējuši gūt priekšstatu par ziloni. Vienam licies, ka zilonis ir resni stabi, otram — kustīga taure, trešajam — kustīga tauva.

Vērtējot daiļdarbu, jāizjūt satura un formas vienotības kvalitāte, tās pakāpe. Te nekādu reģistrējamu, tīri racionālu, skaitļos izsakāmu dotumu nav un nebūs tik ilgi, kamēr kritikā darbosies individualitātes un tās neaizstās mašīnas. Bet tas nevar notikt, jo te, tāpat kā daiļradē, nepieciešama īpaša individuāla spēja, kurā sava loma arī intuīcijai. Mikroskops nevar aizstāt dabisko redzi.

Tātad, lai izteiktu tikai un vienīgi *savu* iespaidu par darbu, noder jēdzieni «patik» vai «nepatik». Ar tiem var arī piētikt skopākā sarunā, ģimenē. Taču, lai daiļdarbu *literāri novērtētu* sabiedrības priekšā, *to vajag izprast*, bet, lai *zinātniski izprastu, to vajag analizēt*, vērtējoši analizēt, tādējādi dodot savam subjektīvajam uztvērumam objektīvu pamatojumu. Citiem vārdiem, no «*man patik*» jāiet uz jautājumu, kāpēc «*mums patik*», un tas jāmotivē ar sintētisku resp. sistēmisku analīzi. Deklaratīvais «man» tādā kārtā nomainās ar skaidrojošo «mums».

Tātad daiļdarba estētiskam vērtējumam jāizriet no argumentētas analīzes, kam pamatā ir literāro raksturu izvērtējums no «patik» un «nepatik» viedokļa, aplūkojot tos gan kā personas, gan kā mākslas tēlus. Raksturu vērtēšanā no abiem šiem savstarpēji vienotajiem viedokļiem, kā jau teikts, svarīgi ir trīs kritēriji: tipiskuma, individualizācijas un autora estētisko ideālu augstuma kritērijs.

Analītiskam vērtējumam atkarā no daiļdarba īpatnībām jāiet dažādos virzienos — politiskā, sociālā, filozofiskā, ētiskā, psiholoģiskā utt. Taču, lai arī no kādiem viedokļiem daiļdarbu analizētu, tas tomēr vērtējams nevis no socioloģiskās pareizības, gnozeoloģisko vērtību, psiholoģiskās ticamības vai lasītāja simpātiju viedokļa, bet tikai no darbā esošo estētisko vērtību viedokļa. Jo var būt sociāli un vēsturiski pareizs, psiholoģiski patiess (pat «satriecošs») tēlojums, bet ar mākslu tam var būt vājš sakars.

Isī, kodolīgi sakarību starp estētisko, ētisko, sociālo un vēsturiski konkrēto raksturojis L. Jakimenko: «Emocionālais caur morālo, morālais caur sociālo, sociālais caur vēsturiski konkrēto — lūk, tā ķēde, kas... var vest pie noteikta rezultāta...»¹ Tikai tādā gadījumā estētiskais būs piesātināts ar dzīvi, morālais nepaliks abstrakts un abstrakti moralizējošiem pseidohumānistiem nebūs pamata tiesāt to morālo saturu, ko radījusi un rada vēsturiski konkrētā, partejiskā pozīcija.

¹ Якименко Л. Движение времени — движение критики. — Вопросы литературы, 1969, № 8, с. 79.

Tā tad pastāv estētiskajā vērtējumā centrēts vesels kritēriju komplekss, sistēma, ko veido gan gnozeoloģiskās, gan aksioloģiskās kvalitātes. Kritēriji izveidojas vēsturiski, un tos nosaka dažādi sociālās un nacionālās attīstības faktori. Tāpēc kā analīze, tā arī vērtējums pirmām kārtām prasa izprast mākslinieka estētisko attieksmi pret īstenību.

Vērtējot daiļdarbu, bieži lieto salīdzināmo metodi. Apspriežamo darbu parasti mēdz salīdzināt (ja tas nav pirmais darbs) ar citiem tā paša rakstnieka darbiem. Ja paliek tikai pie šāda salīdzinājuma, kritērijs ir nestabils un ne vienmēr drošs, īpaši, ja nav tālāka salīdzinājuma ar citu rakstnieku daiļradi. Stabilāks pamats vērtējumam rodas tad, ja vērtējamo daiļdarbu aplūko uz visas sava laika nacionālās literatūras (resp. tās veida, paveida vai žanra) fona vai arī — vēl plašāk — uz visa literatūras vai žanra vēsturiskā procesa fona. Tad vērtējuma pamats kļūst objektīvāks (protams, tas gan ir tikai pamats, viss atkarīgs no salīdzinājuma kvalitātes). Vēlams būtu vairāk praktizēt visplašākā mēroga salīdzinājumus — ar citu tautu rakstniekiem un literatūrām, lai pārbaudītu savu darbu kvalitāti uz visas pasaules, visas cilvēces literatūras fona. Kritēriji nedrīkst būt pieticīgi, tiem jābūt augstiem. Pēc tā jātiecas, tāpat kā pēc ideāliem vispār.

Daiļdarbu vērtējumos mūs aizvien kā Skilla un Haribda apdraud divas galējas tendences. Viena galējība ir *vulgārais socioloģisms*, kas, par spīti deklarācijām *pret to*, ir ļoti dzīvotspējīgs un ieperinās visur tur, kur pietiekami nenovērtē daiļdarba estētisko pusi. Otra galējība, kura pēdējā laikā sevišķi jūtami kaitē daiļdarbu objektīviem vērtējumiem, ir *subjektīvisms*, kas pietiekami neievēro marksistiskās kritikas *socioloģisko* pamatu un tādējādi paver durvis komentējošam komplimentārisma estētiska formālisma garā.

Daiļdarba vērtējumam jābalstās uz sociālo un estētisko funkciju vienotības izpēti. Vērtējumam jābūt estētiski vērtējošam un vienotam.

LITERATŪRA

VISPĀRĪGA

- Markss K., Engelss F.* Vēstuļu izlase. — R., 1952. — 472 lpp.
Ļeņins par kultūru un mākslu. — R., 1957. — 559 lpp.
Padomju Savienības Komunistiskās partijas programma. — R., 1977. — 182 lpp.
PSKP XXVI kongresa materiāli.
- Borevs J.* Estētika. — R., 1972. — 297 lpp.
Estētika / P. Zeiles redakcijā. — R., 1981. — 340 lpp.
Гуляев Н. А. Теория литературы. — М., 1977. — 278 с.
История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли в пяти томах. — М., 1962—1970.
Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — Л., 1971. — 766 с.
Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978. — 351 с.
Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. — М., 1962—1965, т. 1—3.
Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. — М., 1976. — 448 с.

LITERATŪRA PA NODAĻĀM

Ievads

I. Literatūrteorija kā literatūrzinātnes nozare

- Borevs J.* Literatūras un mākslas kritika: Teorijas un metodoloģijas problēmas. — R., 1977. — 248 lpp.
Критика — теорija, vēsture, prakse. — R., 1975. — 290 lpp.
Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии. — М., 1980. — 339 с.
Бушмин А. С. Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры. — М., 1980. — 334 с.
Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. — Л., 1974. — 274 с.
Поспелов Г. Н. Теория литературы. — М., 1978, с. 5—6.

Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. — М., 1977. — 272 с.

Современный литературный процесс и литературная критика. — М., 1982. — 469 с.

II. Isas ziņas par literārteorētiskās domas attīstību

Aristotelis. Poētika. — R., 1959. — 243 lpp.

Horācijs. Dzejas māksla. — Grām.: Antikās literatūras antoloģija. R., 1952, 2. sēj., 166.—180. lpp.

Bualo N. Dzejas māksla. — Grām.: Drāmas teorija un tehnika. R., 1961, 117.—133. lpp.

Didro D. Spriedumi par dramatisko poēziju. — Grām.: Drāmas teorija un tehnika. R., 1961, 128.—133. lpp.

Cerņiševiskis N. Mākslas estētiskās attiecības pret īstenību. — Grām.: Cerņiševiskis N. Filozofisko rakstu izlase. R., 1951, 1. sēj., 39.—150. lpp.

Pļehanovs G. Vēstules bez adreses. Māksla un sabiedriskā dzīve. — Grām.: Pļehanovs G. Māksla un literatūra. R., 1959, 53.—145., 184.—238. lpp.

Gorkijs M. Referāts Vissavienības padomju rakstnieku I kongresā (1934). — Grām.: Gorkijs M. Par literatūru. R., 1958, 705.—732. lpp.

Upīts A. Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. — R., 1957. — 747 lpp.

Лессинг Г. Лаокоон. — М., 1957. — 519 с.

Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — В кн.: Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах. М., 1948, т. 2, с. 5—66.

Apcerējumi par sabiedriskās un filozofiskās domas attīstību Latvijā. — R., 1976, 1977. — I — 295 lpp., II — 319 lpp.

Estētisko uzskatu attīstības galvenie posmi. — Grām.: Marksistiski ļeņiniskās estētikas pamati. R., 1961, 28.—132. lpp.

Zeile P. Estētiskā doma Latvijā. — R., 1976. — 507 lpp.

Борев Ю. Б. Критика современных буржуазных эстетических концепций. — М., 1977. — 173 с.

Николаев П. А. и др. История русского литературоведения. — М., 1980. — 349 с.

Поспелов Г. Н. Методологическое развитие современного литературоведения. — В кн.: Советское литературоведение за пятьдесят лет. М., 1967, с. 7—125.

Pirmā daļa

I. Māksla kā sabiedriskās apziņas un darbības veids

Estētika/P. Zeiles redakcijā. — R., 1981. — 340 lpp.

Абрамович Г. Л. Предмет и назначение искусства и литературы. — В кн.: Теория литературы. М.: АН, 1962, т. 1, с. 28—57.

- Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. — Л., 1968. — 339 с.
 Буров А. И. Эстетическая сущность искусства. — М., 1956. — 292 с.
 Дремов А. К. Специфика художественной литературы. — М., 1964. — 262 с.
 Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. — М., 1965. — 360 с.

II. Daiļdarba tēlainā forma

- Grinvalde A. Vārds un tēls dzejā. — Grām.: Vārds un vārda funkcija. R., 1977, 114.—145. lpp.
 Skraucis V. Nosacītība. Dzīves īstenība. Literatūra. — R., 1977. — 186 lpp.
 Tabūns B. Raksturs latviešu prozā: Iecere un izveide. — R., 1978. — 346 lpp.
 Дремов А. К. Художественный образ. — М., 1961. — 406 с.
 Еремина В. И. Миф и метафора. — В кн.: Поэтический строй русской народной лирики. Л., 1978, с. 3—57.
 Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — М., 1976. — 367 с.
 Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976. — 407 с.
 Палиевский П. В. Внутренняя структура образа. — В кн.: Теория литературы. М., 1962, т. 1, с. 72—114.
 Слово и образ. — М., 1964. — 288 с.
 Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. — М., 1978, с. 207—314.

III. Māksla kā ideoloģiska parādība, tās šķiriskums un partejiskums

- Kalniņš J. Partejiskums un jaunākā latviešu padomju literatūra. — Grām.: Vienotā daudzveidība. R., 1978, 21.—35. lpp.
 Беляев А. А. Идеологическая борьба и литература. — М., 1977. — 391 с.
 Волков И. Ф. Партийность искусства. — М., 1966. — 103 с.
 Дремов А. К. Партийность литературы и современность. — М., 1980. — 272 с.
 Иезуитов А. Живое оружие: Принцип партийности литературы в трудах В. И. Ленина. — Л., 1973. — 211 с.
 Куницын Г. И. Еще раз о партийности литературы: Трактат в лицах. — М., 1979. — 342 с.

IV. Daiļdarba rašanās process

- Bebre R. Literārā jaunrade. — R., 1973. — 23 lpp.
 Birkerts P. Daiļradišanas psiholoģija. — R., 1922, 1925. — 1. sēj. 256 lpp., 2. sēj. 272 lpp.
 Hausmanis V. Raiņa daiļrades process. — R., 1971. — 373 lpp.
 Paustovskis K. Zelta roze: Pārdomas par rakstnieka darbu. — R., 1959. — 317 lpp.
 Tabūns B. Raksturs latviešu prozā: Iecere un izveide. — R., 1978. — 346 lpp.
 Арнаутов М. Психология литературного творчества. — М., 1970. — 654 с.
 Кожин В. В. Как пишут стихи: О законах художественного творчества. — М., 1970. — 275 с.

- Лилов А.* Природа художественного творчества. — М., 1981. — 479 с.
Никифорова О. И. Исследования по психологии художественного творчества. — М., 1972. — 155 с.
Психология процессов художественного творчества. — Л., 1980. — 285 с.
Цейтлин А. Г. Труд писателя. — 2-е изд. — М., 1968. — 563 с.

V. Mākslas veidi un daiļliteratūras specifika

- Гей Н. К.* Художественность литературы: Поэтика. Стиль. — М., 1975. — 471 с.
Дмитриева Н. А. Изображение и слово. — М., 1962. — 314 с.
Дремов А. К. Специфика художественной литературы. — М., 1964. — 262 с.
Каган М. С. Морфология искусства. — Л., 1972. — 440 с.
Кожин В. В. Виды искусства. — М., 1960. — 128 с.
Ритм и пространство в литературе и искусстве. — Л., 1974. — 299 с.
Храпченко М. Б. Жизнь в веках. Внутренние свойства и функция литературных произведений. — В кн.: Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1976, с. 173—204.

VI. Literatūras veidi

- Zanrs un kanons. — R., 1977, 5.—10. lpp.
Кожин В. В. К проблеме литературных родов и жанров. — В кн.: Теория литературы. М.: АН, 1964, т. 2, с. 39—49.
Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976. — 208 с.

Otrā daļa

I. Literatūras vēsturiskās attīstības formas

- Бушмин А. С.* Преемственность в развитии литературы. — Л., 1975. — 159 с.
Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. — М., 1979. — 320 с.
Неупкоева И. Г. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976. — 359 с.
Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972. — 271 с.
Храпченко М. Б. Типологическое изучение литературы. — В кн.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972. — 406 с.

II. Idejiski emocionālā attieksme pret dzīvi, tās veidi (patos un tā veidi)

- Hiršs H.* Autora pozīcija romānā. — R., 1980. — 178 lpp.
Gei H. K. Пафос — метод, стиль. — В кн.: Геи H. K. Художественность литературы: Поэтика. Стиль. М., 1975, с. 388—412.
Поспелов Г. Н. Проблемы исторического развития литературы. — М., 1972, с. 63—151.
Руднева Е. Г. Пафос художественного произведения. — М., 1977. — 163 с.

III. Literārie žanri

- Aristotelis.* Poētika. — R., 1959. — 243 lpp.
Bibers G. Drāmas mainīgās un nemainīgās iezīmes. — Grām.: Literatūras un vēstures fakultatīvā mācīšana. R., 1976, 28.—39. lpp.
Drāmas teorija un tehnika: Rakstu krājums/Sakārtojis A. Grigulis. — R., 1974. — 795 lpp.
Kalniņš J. Satīras asajā gaismā: Andreja Upīša komēdijas. — R., 1957. — 307 lpp.
Kalve M. Jaunākās latviešu padomju dzejas apcirkņos. — R., 1975. — 362 lpp.
Kirsēntāle I. Latviešu romāns: Zanra tapšana un attīstība līdz 1940. gadam. — R., 1979. — 215 lpp.
Krauliņš K. Mūsdienu padomju romāns: Dažas problēmas. — R., 1969. — 231 lpp.
Latviešu folklorā: Zanri. Stils. — R., 1977. — 288 lpp.
Mauriņa M. Isais stāsts latviešu padomju literatūrā: Zanra attīstības un teorijas jautājumi. — R., 1975. — 339 lpp.
Smilktiņa B. Latviešu novele. — R., 1981. — 277 lpp.
Stils un žanrs jaunākajā latviešu padomju literatūrā. — R., 1981. — 210 lpp.
Vārdaune Dz. Tragēdijas žanrs latviešu literatūrā. — R., 1973. — 235 lpp.
Žanrs un kanons. — R., 1977. — 326 lpp.
Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. — В кн.: Белинский В. Г. Собр. соч. в трех томах. М., 1948, т. 2, с. 5—66.
Жанрово-стилевые поиски советской литературы 70-х годов. — Л., 1981. — 196 с.
Огнев А. В. Русский советский рассказ 50—70-х годов. — М., 1978. — 208 с.
Поспелов Г. Н. Лирика среди литературных родов. — М., 1976. — 208 с.
Советский роман: Новаторство. Поэтика. Типология. — М., 1978. — 693 с.
Современный советский роман: Философские аспекты. — Л., 1979. — 262 с.
Фролов В. В. Жанры советской драматургии. — М., 1957. — 335 с.
Эсалнек А. Я. О методологии изучения жанра. — В кн.: Методологические проблемы истории и теории литературы. Вильнюс, 1978, с. 113—116.
Явчуновский Я. И. Актуальные проблемы теории жанра. — В кн.: Проблемы истории критики и поэтики реализма. Куйбышев, 1981, с. 40—60.

IV. Daiļrades metodes, mākslinieciskās sistēmas un literārie virzieni

- Kraulīņš K.* Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā. — R., 1981. — 173 lpp.
- Vienotā daudzveidība: Sociālistiskā reālisma problēmas jaunākajā latviešu padomju literatūrā un mākslā. — R., 1978. — 186 lpp.
- Zeile P.* Eksistenciālisms. — R., 1969. — 135 lpp.
- Zeile P.* Sociālistiskais reālisms. — R., 1981. — 242 lpp.
- Андреев Л. Г.* Импрессионизм. — М., 1980. — 249 с.
- Андреев Ю. А.* О социалистическом реализме. — М., 1978. — 103 с.
- Волков И. Ф.* Творческие методы и художественные системы. — М., 1978. — 264 с.
- Литературные направления и стили: Сборник статей, посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelова. — М., 1976. — 390 с.
- Надъярных Н. С.* Типологические особенности реализма: Годы первой русской революции. — М., 1972. — 248 с.
- Николаев П. А.* Реализм как творческий метод (историко-теоретические очерки). — М., 1975. — 280 с.
- Петров С. М.* Критический реализм. — 2-е изд. — М., 1980. — 359 с.
- Петров С. М.* Социалистический реализм. — М., 1976. — 216 с.
- Проблемы романтизма. — М., 1967, 1971. — I — 360 с., II — 304 с.
- Русский романтизм. — Л., 1978. — 385 с.
- Современные проблемы социалистического реализма: Эстетическая сущность метода. — М., 1976. — 320 с.
- Эльящевич А. П.* Лиризм. Экспрессия. Гротеск: О стилевых течениях в литературе социалистического реализма. — Л., 1975. — 356 с.

V. Literārie stili

- Ciēcerins A. V.* Idejas un stils: Par dzejas vārda iedabu. — R., 1974. — 351 lpp.
- Kalve M.* Andreja Upiša stila meistarība. — R., 1962. — 225 lpp.
- Kalve M.* Jaunākās latviešu padomju dzejas apcirkņos. — R., 1975. — 362 lpp.
- Stils un žanrs jaunākajā latviešu padomju literatūrā. — R., 1981. — 210 lpp.
- Veidmane R.* Izteikt neizsakāmo. — R., 1977. — 361 lpp.
- Гей Н. К.* Художественность литературы: Поэтика. Стиль. — М., 1975. — 471 с.
- Лармин О. В.* Художественный метод и стиль. — М., 1964. — 271 с.
- Одинцов В. В.* О языке художественной прозы. — М., 1973. — 104 с.
- Очерки по стилистике художественной речи. — М., 1979. — 254 с.
- Поспелов Г. Н.* Проблемы литературного стиля. — М., 1970. — 330 с.
- Рудяков Н. А.* Стилистический анализ художественного произведения. — Киев, 1977. — 136 с.
- Смена литературных стилей. — М., 1974. — 388 с.
- Соколов А. Н.* Теория стиля. — М., 1969. — 223 с.

Теория литературных стилей. — I — М., 1976, II — М., 1977, III — М., 1978, IV — М., 1982.

Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. — Саратов, 1975. — 429 с.

Храпченко М. Б. Проблемы стиля. — В кн.: Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972, с. 88—159.

VI. Daiļliteratūras vēsturiskā attīstība

Бассель Н. Типологические связи эстонской литературы с литературами других народов: Художественная проза. — Таллин, 1980. — 392 с.

Борщук В. И. История литературы и современность. — М., 1972. — 337 с.

Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы. — Л., 1975. — 159 с.

Бушмин А. С. Преемственность литературного развития. О повторяемости в процессе развития литературы. Специфика прогресса в литературе. — Главы в кн.: Бушмин А. С. Наука о литературе. М., 1980, с. 140—250.

Вопросы методологии историко-литературных исследований. — Л., 1981. — 259 с.

Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур. — М., 1963. — 227 с.

Современная советская историко-литературная наука: Актуальные вопросы. — Л., 1975. — 347 с.

VII. Daiļliteratūras nacionālā un tautiskā nozīme

Dobroļubovs N. Par tautiskuma līdzdalību krievu literatūras attīstībā. — Grām.: Dobroļubovs N. Filozofisko rakstu izlase. R., 1956, 1. sēj., 91.—141. lpp.

Mākslas tautiskums un nacionālā specifika. — Grām.: Marksistiski ļeņinskās estētikas pamati. R., 1961, 283.—293. lpp.

Ломидзе Г. Ленинизм и судьбы национальных литератур. — Изд. 2-е, доп. — М., 1974. — 326 с.

Межнациональные литературные связи. — Р., 1979. — 100 с.

Национальное и интернациональное в советской литературе. — М., 1971. — 518 с.

Современная советская литература в духовной жизни общества развитого социализма. — М., 1980. — 383 с.

Trešā daļa

Daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas

Borevs J. Literatūras un mākslas kritika: Teorijas un metodoloģijas problēmas. — R., 1977. — 248 lpp.

Daiļdarba analīze: Metodoloģija un metodika. — R., 1981. — 195 lpp.

- Daiļdarba vērtēšanas kritēriji. — Diskusija žurnālā «Karogs», 1971, № 12 — 1972, № 12.
- Grinvalde A.* Dzejas analīzes pamatprincipi. — R., 1980. — 26 lpp.
- Кā rakstīt?: Polemiskas apceres un radoši strīdi. — R., 1980. — 378 lpp.
- Krauliņš K.* Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā. — R., 1981. — 173 lpp.
- Актуальные проблемы методологии литературной критики: Принципы и критерии. — М., 1980. — 339 с.
- Анализ литературного произведения. — Л., 1976. — 236 с.
- Анализ отдельного художественного произведения. — Л., 1976. — 122 с.
- Анализ художественного произведения. — Алма-Ата, 1979. — 108 с.
- Анализ художественного произведения. — Воронеж, 1976. — 163 с.
- Барабаш Ю.* Алгебра и гармония: О методологии литературоведческого анализа. — М., 1977. — 224 с.
- Борев Ю. Б.* Искусство интерпретации и оценки. — М., 1981. — 399 с.
- Бушмин А. С.* Об аналитическом рассмотрении литературного произведения. — В кн.: Наука о литературе. М., 1980, с. 104—125.
- Буяльский Б. А.* Курс на мастерство: Начала методики изучения литературы. — Киев, 1974. — 222 с.
- Гей Н. К.* Время и пространство в структуре произведения. — В кн.: Контекст 1974. М., 1975, с. 213—228.
- Гиршман М. М.* Проблемы целостного анализа художественной прозы. — Донецк, 1973. — 45 с.
- Гиршман М. М., Громяк Р.* Целостный анализ художественного текста. — Донецк, 1970. — 117 с.
- Елкин В. Г.* Опыты логико-диалектического анализа художественного произведения. — Владимир, 1977. — 88 с.
- Искусство анализа художественного произведения. — М., 1971. — 238 с.
- Калачева С. В.* Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения. — М., 1973. — 95 с.
- Корман Б. О.* Практикум по изучению художественного произведения. — Ижевск, 1977. — 70 с.
- Лукьянов Б. Г.* Методологические проблемы художественной критики. — М., 1980. — 333 с.
- Лукьянов Б. Г.* Эстетическая оценка искусства: сущность и критерии. — М., 1977. — 64 с.
- Маймин Е. А.* Опыты литературного анализа. — М., 1972. — 207 с.
- Маранцман В. Г. и Чирковская Т. В.* Проблемное изучение литературного произведения в школе. — М., 1977. — 206 с.
- Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. — М., 1980. — 405 с.
- Одинцов В. В.* Стилистика текста. — М., 1980. — 263 с.
- Очерки по стилистике художественной речи. — М., 1979. — 254 с.

- Поэтический строй русской лирики. — Л., 1973. — 351 с.
- Проблемы совершенствования анализа художественных произведений в вузовском преподавании / Под ред. А. Ревякина. — М., 1977. — 367 с.
- Проблемы теории литературной критики. — М., 1980. — 262 с.
- Пруцков Н. И.* Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. — Л., 1974. — 203 с.
- Ревякин А. И.* Проблемы изучения и преподавания литературы. — М., 1972. — 367 с.
- Рудяков Н. А.* Стилистический анализ художественного произведения. — Киев, 1977. — 136 с.
- Современная литературная критика: Вопросы теории и методологии. — М., 1977. — 272 с.
- Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. — Л., 1975. — 264 с.
- Современный литературный процесс и литературная критика. — М., 1982. — 469 с.
- Хованская З. И.* Анализ литературного произведения в современной французской филологии. — М., 1980. — 303 с.
- Хованская З. И.* Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. — Саратов, 1975. — 429 с.
- Храпченко М. Б.* Размышления о системном анализе литературы. — В кн.: Контекст 1975. М., 1977, с. 37—58.
- Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. — Донецк, 1977. — 302 с.
- Щукина Т. С.* Теоретические проблемы художественной критики. — М., 1979. — 144 с.

SATURS

Priekšvārds	3
Ievāds	5
I. Literātūrteorija kā literātūrzinātnes nozare	5
Literātūrteorijas priekšmets, uzdevums, struktūra un vieta literātūrzinātnē	5
Robežzinātnes	9
II. Isas ziņas par literātūrteorētiskās domas attīstību	12
1. Literātūrteorētiskā doma antīkajā pasaulē	13
2. Mākslas un literatūras teorija renesanses laikā	14
3. Klasicisma literātūrteorētiskie principi	15
4. Apgaismes laikmeta estētika un literātūrteorija	16
5. Vācu ideālistiskā estētika un romantisma teorija	17
6. Krievu revolucionāro demokrātu estētika un literātūrteorija	19
7. Literātūrzinātnes virzieni un skolas buržuāziskajā sabiedrībā	19
8. Marksistiski ļeņinskais laikmets estētikas un literātūrteorijas attīstībā	23
K. Markss un F. Engelsš kā dialektiski materiālistiskās estētikas pamatlicēji	23
V. I. Ļeņina nozīme marksistiskās literātūrzinātnes attīstībā	25
Padomju literātūrteorijas attīstība	26
Pirmā daļa. Daiļliteratūra kā mākslas veids	30
V I. Māksla kā estētiska parādība, tās priekšmets, saturs un uzdevums	30
Atšķirīgas koncepcijas ² par mākslas specifiku estētiskās domas vēsturē	30
Mākslas specifikas problēma mūsdienu padomju estētikā. Literatūras priekšmets	33
Literatūras saturs un uzdevums	37
II. Daiļdarba tēlainā forma	40
1. Literāra tēla jēdziens	40
2. Tēla struktūra un pamatīpašības	42
Tēla veidojums	42
Tēla paškustība kā tā pamatīpašība	43
Tēla daudznozīmība	43
Ilustratīvisma nesaderība ar mākslas tēla būtību	44
3. Literāru tēlu veidi	45
Raksturs un tips	45
Tēlu nosacītība un nosacīto tēlu veidi	46
Simbols	46
Mīts	50
Groteska	52
III. Māksla kā ideoloģiska parādība, tās šķiriskums un partejiskums	53
1. Māksla un ideoloģija	53

2. Literatūras šķiriskums	55
3. Literatūras partejiskums	57
IV. <u>Daiļdarba rašanās process</u>	61
1. <u>Daiļrades specifika</u>	61
Atskats jautājuma vēsturē	61
Jautājuma nostādne mūsdienās	62
2. <u>Mākslinieka talants</u>	62
Talanta jēdziens	62
Mākslinieciskā talanta iezīmes	63
Talants un meistarība	64
Talants un personība, pasaules uzskats	65
3. <u>Daiļradišanas process</u>	67
Sagatavošanās, priekšdarbs	67
Daiļrades process, tā posmi. Iecere	68
Ieceres realizācija	70
Plāns	71
Tēlu izveides process	73
Sižets daiļrades procesā	74
Uzrakstīšana un darbs pie valodas	77
V. <u>Mākslas veidi un daiļliteratūras specifika</u>	79
1. <u>Mākslas daļījums veidos</u>	79
Atskats jautājuma vēsturē	79
Jautājuma nostādne mūsdienās	80
2. <u>Daiļliteratūras specifika</u>	82
Valoda, runa kā tēlojuma līdzeklis	82
Telpa un laiks literatūrā	86
Literārā tēlojuma ierobežotības un priekšrocības	87
Literatūra un sintētiskās mākslas	88
Literatūra starp citām mākslām vēsturiskās attīstības gaitā	89
VI. <u>Literatūras veidi</u>	90
1. <u>Termini un atskats jautājuma vēsturē</u>	90
Termini	90
Atskats antīkajā pasaulē	91
G. Hēgelis par literatūras veidiem	91
2. <u>Jautājuma nostādne mūsdienu literatūrteoriā</u>	93
Epika	93
Drāma	96
Lirika	97
<u>Otrā daļa. Literatūras attīstības likumības</u>	101
I. <u>Literatūras vēsturiskās attīstības formas</u>	101
II. <u>Idejiski emocionālā attieksme pret dzīvi, tās veidi (patoss un tā veidi)</u>	104
1. <u>Patosa jēdziens</u>	104
2. <u>Patosa veidi</u>	105
Cildenais	105
Varonības patoss	106
Tragiskais patoss	108
Dramatisms	112
Sentimentalitāte	113
Romantiskais patoss (romantika)	116
Komika, tās veidi	119
III. <u>Literārie žanri</u>	123
1. <u>Ievadjautājumi</u>	123
Žanra jēdziens	123
No žanru un to teorijas vēstures	125
Daiļdarbu žanriskās klasifikācijas principi un iespējas	126

2. Epikas paveidi un žanri	129
Par epikas dalījumu vispār	129
Mitoloģisko žanru grupa	130
Nacionāli vēsturisko jeb heroisko žanru grupa	131
Etoloģisko žanru grupa	132
Romanisko žanru grupa	133
3. Drāmas (dramaturģijas) paveidi un žanri	139
Drāmas dalījuma pamats	139
Tragēdija	140
Drāma	146
Komēdija	147
4. Lirikas paveidi un žanri	150
Lirikas dalījuma problēma	150
Lirikas dalījuma mēģinājumi mūsdienās	151
IV. Daiļrades metodes, mākslinieciskās sistēmas un literārie virzieni	157
1. Par jēdzieniem	157
Daiļrades metodes jēdziens, tā izpratnes vēsture	157
Daiļrades metodes izpratne mūsdienās	159
Mākslinieciskās sistēmas jēdziens	162
Literārs virziens	162
2. Mākslinieciskās sistēmas Eiropas literatūru attīstības agrākajās stadijās	163
Daži ievadjautājumi	163
Antīkā mākslinieciskā sistēma	164
Viduslaiku mākslinieciskā sistēma	164
Renesanses mākslinieciskā sistēma	164
Klasicisms	165
Apgaisme	167
3. Romantisms	170
Romantisms kā metode	170
Romantisma tipoloģija	173
4. Reālisms un kritizētājs reālisms	177
No reālisma izpratnes vēstures	177
Reālisms kā metode	178
Kritizētājs reālisms	181
Kritizētāja reālisma tipoloģija	185
5. Sociālistiskais reālisms	187
Sociālistiskā reālisma rašanās	187
Sociālistiskā reālisma jēdziens un būtība	189
Tēlojuma formu daudzveidība sociālistiskajā reālismā	191
Daiļrades tipi sociālistiskā reālisma sistēmā	192
OV. Literārie stili	194
1. Stila jēdziens	194
Jēdziena daudznozīmība	194
Stila oriģinalitāte un tradīcija	195
Stila lingvistiskā un literatūrzinātniskā izpratne	197
Stils un metode	197
2. Stila jēdziens plašākajā nozīmē	198
Stils un laikmets	199
Stilu tipoloģizācija mūsdienās	199
3. Daži daiļdarba stila analīzes jautājumi	201
Autora pozīcija un stils	201
Daļu atlase stila analīzē	202
VI. Daiļliteratūras vēsturiskā attīstība	203
1. Sakari un pretrunas literatūras procesā	203
Ietekme	204

Aizguvums	204
Atdarinājums	205
2. Pretrunas un ciņas literatūras procesā	205
3. Tipoloģiska vienādība literatūras procesā	206
4. Cītu nāciju literatūras sasniegumu recepcija un tās loma nacionālo literatūru attīstībā	207
VII. Daiļliteratūras nacionālā un tautiskā nozīme	207
1. Nacionālo literatūru veidotāji faktori	207
2. Jēdzienu «tautisks» un «nacionāls» vēsturiskās attiecības	209
3. Tautiskais un vispārcilvēciskais	212
Trešā daļa. Daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas	214
1. Jautājuma nostādne	214
Problēmas stāvoklis	214
Analīzes un vērtējuma attiecību problēmas	215
2. Daiļdarba analīzes problēmas	216
Daiļdarba analīzes iespējas	216
Teorētiski apsvērumi par daiļdarba analīzes metodiku	220
Daiļdarba analīzes veidi. Veseluma princips daiļdarba analīzē	222
Daiļdarba struktūra	226
Daiļdarba funkcionalitāte, tā recepcija	227
3. Daiļdarba vērtību un vērtējuma problēmas	227
Kas ir literāra vērtība?	228
Vērtējuma kritēriji	235
No problēmas vēstures latviešu literatūrkritikā	236
Daiļdarba vērtējuma problēmas mūsdienās	245
Atsevišķu tēlojuma paņēmieni un elementu vērtējums	253
Ne tikai analīzei, arī vērtējumam jābūt vienotam	255
Literatūra	258

Витолдс Валеинис
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
Рига «Звайгзне» 1982
На латышском языке

Vitolds Valeinis
LITERATORAS TEORIJA

Vāku zīm. V. Grants
Redaktore R. Augstkalne. Māksl. redaktors J. Sitnieks
Tehn. redaktore E. Gurska. Korektore T. Magone

ИБ № 1957

Nodota salikšanai 16. 03. 82. Parakstīta iespiešanai 17. 11. 82.
JT 10317. Formāts 60×84/16. Tipogr. papīrs Nr. 1. Literatūras
garnitūra. Augstspiedums. 15,82 uzsk. iespiedl., 16,11 uzsk. krāsu
nov., 19,68 izdevn. l. Metiens 2000 eks. Pasūt. Nr. 483-1. Cena
1 rbl. 40 kap. Izdevniecība «Zvaigzne», 226013, Rīgā, Gorkija
ielā 105. Izdevn. Nr. 5908/L-29. Iespiesta Latvijas PSR Valsts
izdevniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdzniecības lietu komite-
jas tipogrāfijā «Cīņa», 226011, Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

Vitolds Valeinis
TEORIJA LIITERATURAS — R. Zvaigzne 1982 — 270 lpp.

Latvijas Valsts izdevniecība
100-37-0000000000
100-37-0000000000

Valeinis V.

Va 283 Literatūras teorija. — R.: Zvaigzne, 1982. — 270 lpp.

Grāmatā aplūkoti literatūras teorijas pamatjautājumi.

Grāmata paredzēta lasītājiem, kas interesējas par literatūras teorijas jautājumiem.

V 70202—205 190.82.4603000000
M802(11)—82

8
83.3(0)

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0307082087

1 rbl. 40 kap.