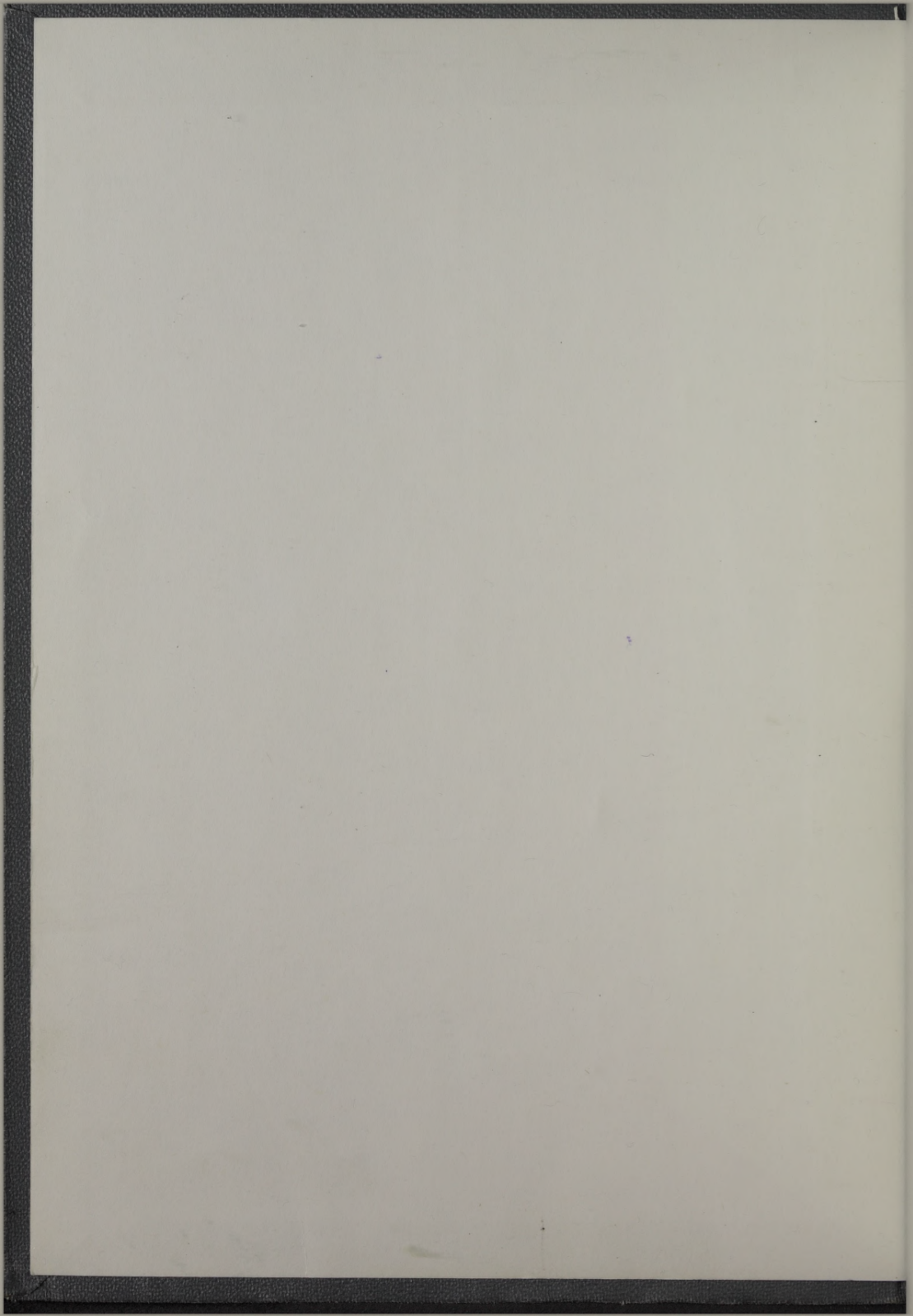
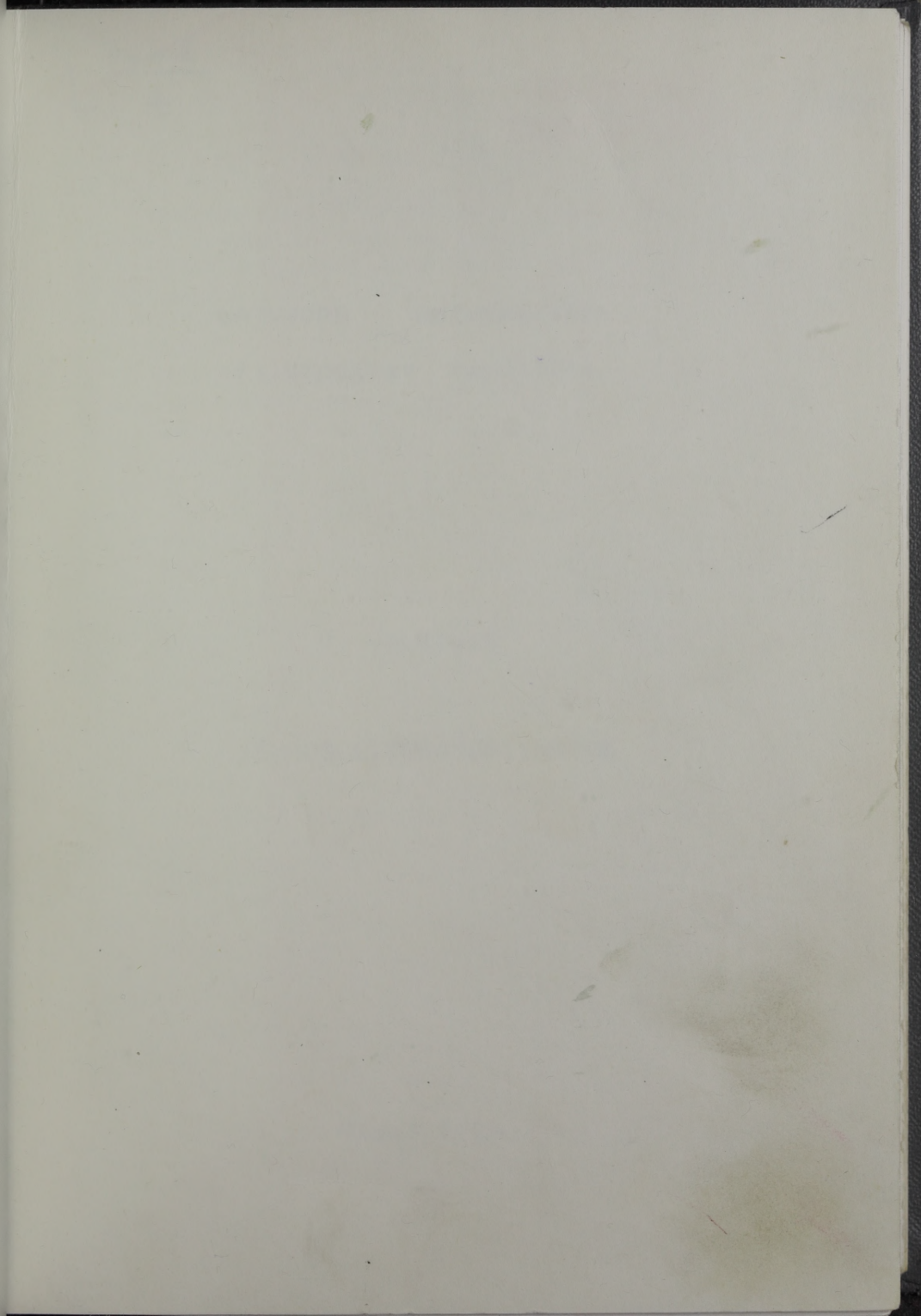
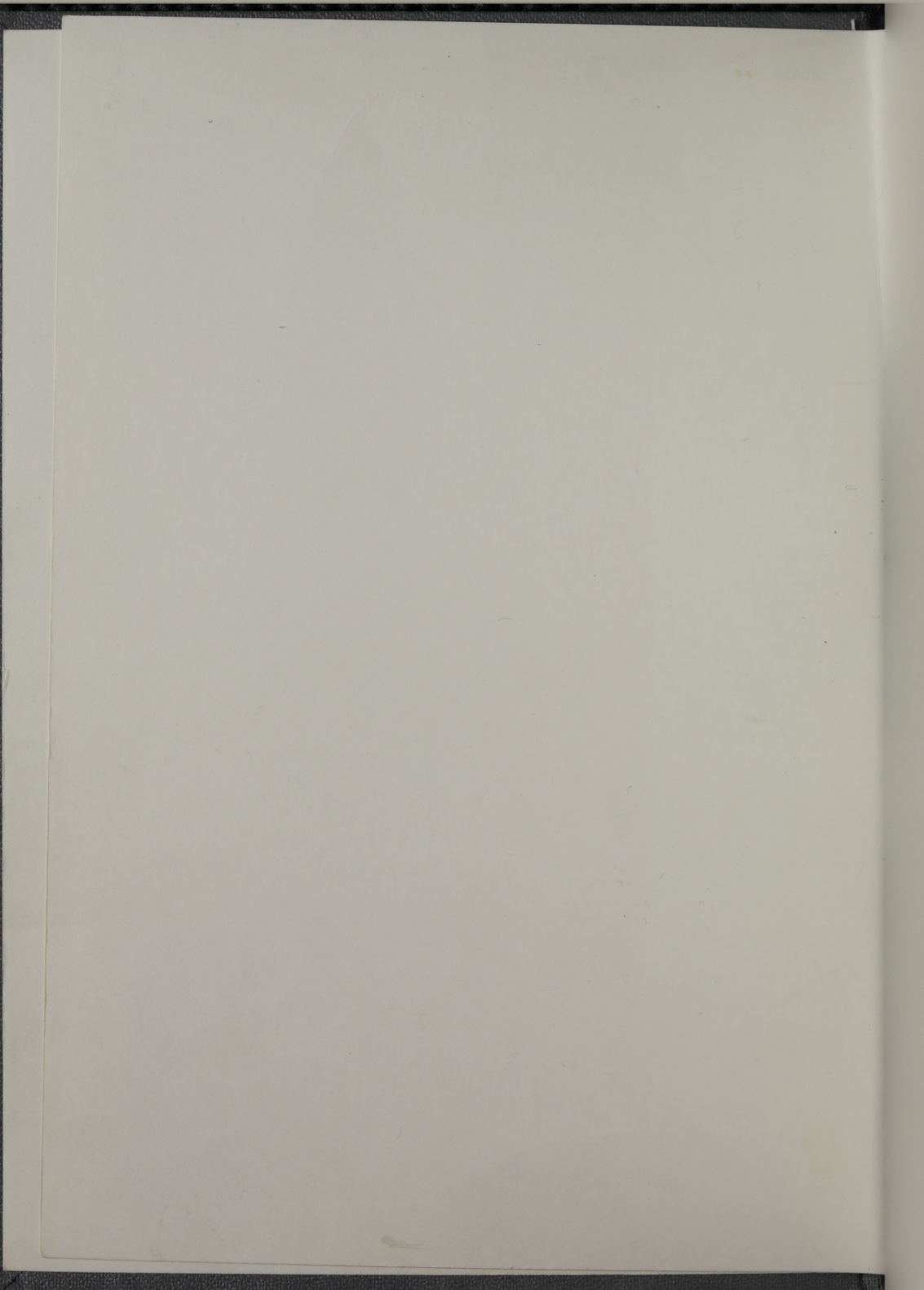


V. Valeinis

IEVADS LITERATŪRZINĀTNĒ







~~96-4~~
L 4

Latvijas Nacionālā
bibliotēka

OBLIGĀTAIS
EKSEMPLĀRS

L
80

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

Filoloģijas fakultāte

V. VALEINIS

IEVADS LITERATŪRZINĀTNĒ

Rīga 1994

Latvijas Nacionālā
BIBLIOTĒKA

OBLIGĀTĀIS
EKSEMPLĀRS

~~96-435~~

0303023402

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
Bioloģijas fakultāte

V. VALEINIS

IZVADS LITERĀTORIINĀTNE

Rīga 1994

Valeinis V. Ievads literatūrzinātnē:
Mācību grāmata/ Pārstrādāts un papildināts
izdevums. Rīga: Latvijas Universitāte, 1994.
- 353 lpp.

Pārstrādātais un papildinātais grāmatas
"Ievads literatūrzinātnē" izdevums pamatos
atbilst augstskolu jaunajai šā kursa
programmai.

Radikāli pārstrādāts grāmatas ievads,
kurā ietilpināts ne tikai pārskats par
literatūrzinātnes nozarēm, bet arī par
literatūrpētniecības mūsdienu metodēm.
Pirmajā daļā apcerēta literatūras kā mākslas
būtība, rakstnieka estētiskā pozīcija un
daīlārba mākslinieciskums. Otrajā -
plašākajā - daļā aplūkoti poētikas jautājumi,
bet trešajā - dots iepazīstinājums ar
literatūras vēsturiskās attīstības
pamatlikumībām.

Pārstrādājot izmantots plašāks
ilustratīvais materiāls - ir ņemti piemēri no
ārzemju latviešu literatūras un pastiprināts
latviešu literārās klasikas izmantojums.

Grāmata domāta Latvijas augstskolu
humanitāro un īpaši filoloģisko specialitāšu
studentiem, tāpat literatūras skolotājiem un
visiem, kuru interešu lokā ir literatūras
jautājumi.

Grāmata iznāk ar Sorosa fonda - Latvija
pabalstu.

IEVADS

1.Literatūrzinātnes nozares

L i t e r a t ū r z i n ā t n e ir mācība par dailliteratūru. Tai ir trīs pamatnozares: literatūrvēsture, literatūrkritika un literatūrteorija.

Katrai no minētajām nozarēm to kopīgajā izpētes priekšmetā ir savs relatīvi patstāvīgs priekšmets. (Minētās nozares var uzskatīt arī par aspektiem viena priekšmeta - literatūras izpētē.)

L i t e r a t ū r v ē s t u r e pētī literatūru tās vēsturiskajā attīstībā. Tā atbild uz jautājumu, kā attīstījusies literatūra atkarā no tautu dzīves apstākļiem dažādos laikmetos. Literatūrvēstures uzdevums ir rādīt literatūras evolūciju, procesu. To rādot, literatūrvēsturniekam jāatklāj katras atsevišķas literāras parādības (daildarba, rakstnieka daiļrades, literārā virziena) jēga un nozīme savā laikā. Lai ,to veiktu, jāanalizē un jāvērtē katra literāra parādība no tā viedokļa, kāda loma tai bijusi sava laika sabiedrības dzīvē. Literatūrvēsturiskā vērtēšana prasa katrai parādībai ierādīt to vietu literatūras procesā, kādu tā ienēmusi savā laikā, turklāt šo vietu nosaka arī tas, kā šī parādība ietekmējusi literatūras turpmāko attīstību vispār vai arī kāda žanra ietvaros.

Vispār literatūrvēsturiskais skatījums ir literāro parādību skatījums cēloņu un seku

aspektā (pēc T.Zeiferta atzinuma, literatūrvēsturniekam jāpētī, "kā viena grāmata no otras radusies"¹). Katras literāras parādības rašanās cēloņi ir gan sabiedriski, gan literāri. Arī ietekmei (sekām) var būt vairāk sabiedriska vai literārs raksturs.

Starp literāras dabas kritērijiem svarīgi ir tādi kritēriji kā pirmreizīguma (piemēram, J.Alunāns ir *pirmais* nozīmīgākais dzejnieks latviešu nacionālajā literatūrā), augstākā sasnieguma kritērijs kādas parādības attīstības līnijā (piemēram, Auseklis un Pumpurs kā tautiskā romantisma *izcilākie* pārstāvji) un lielākās ietekmes kritērijs (piemēram, vāciski rakstītajiem G.Merķeļa darbiem savā laikā nebija tik lielas nozīmes, kāda tiem bija *ietekmes* ziņā uz vēlāko latviešu literatūru, pie tam izšķiroša nozīme bija G. Merķeļa darbu sabiedriskajai virzībai, nevis izcilai mākslinieciskajai kvalitātei).

Izšķir dažādus literatūrvēstures tipus - žanus. To pamatā dažāds literārā materiāla izkārtojums un dažādi izpētes aspekti. Pēc hronoloģiskā iedalījuma var būt senā (antīkā), viduslaiku, renesanses, jaunlaiku un visjaunākā laika literatūrvēsture. Katras nācijas literatūrā šie laikmeti var būt atšķirīgi. Dalot pēc teritoriāli nacionālā principa, izšķir atsevišķu zemju un tautu literatūrvēstures. Vēsturiski ir izveidojušās un pastāv dažādu nāciju, tāpat arī atsevišķu

¹ Mājas Viesis.-1894.-20.jūl.-Nr.30.

kontinentu literatūrvēstures un aptverošas visas pasaules tautu literatūrvēstures. Tāpat ir arī gan atsevišķu literatūras virzienu, gan aptverošas literāro virzienu vēstures. Ir arī atsevišķu literatūras žanru vēstures (romāna, stāsta, noveles, lirikas u.tml. vēstures).

Periodizācijas un klasifikācijas jautājumi pieder pie galvenajiem diskusiju jautājumiem literatūrvēsturnieku darbā. Ir bijuši strīdi par to, kas ir galvenais izpētes objektā. Literāra procesa kopainu akcentēja tā saucamie sinhronisti, prasot parādīt to, kas vienlaicīgi notiek visā literatūrā. Citi iebilda, ka, tā rīkojoties, zūd rakstnieks kā vienība, kas nav izkausējama procesa kopainā. Šā otra viedokļa aizstāvjus literatūrzinātnieku strīdos dēvēja par tradicionālistiem. Protams, tās bija divas galējības. Ir jāizseko process: grāmatu iznākšanas gaita, to tematika, stila evolūcija utt., aplūkotas pa sīkākām laikposmiem, procesa šķērsgriezumā, taču nedrīkst zaudēt arī rakstniekiem piemītošo individuālo savdabību. Neizprotot katra rakstnieka daiļradi visā tās savdabībā, nav iespējas izprast arī visu literatūras procesu. Tāpēc praktiski pēc pārskata par procesu kopumā tiek iekārtoti portreti.

Mūsdienās notiek intensīvi meklējumi literārā procesa tipoloģizācijā. Citiem vārdiem, tiek meklētas kvalitatīvi norobežotas, "tipiskas" parādības kāda plašāka jēdziena ietvaros, piemēram, reālismā vai romantismā katras tautas literatūrā. Diferencētām vienībām tiek doti precīzi jēdzieniski apzīmējumi. Tas, bez

šaubām, var sekmēt literatūras procesa dziļāku un precīzāku izpēti.

Latviešu literatūrvēstures sākumi - ja neskaita *latviski* rakstītās literatūras hronoloģiskos rādītājus: U.Cimmermaņa "Versuch einer Geschichte der lettischen Literatur" (Jelgavā, 1812) un K.Napjerska "Chronologischer Konspekt der lettischen Literatur" (Jelgavā, 1831) - saistās ar latviešu nacionālās literatūras izveidošanos XIX gadsimta vidū un otrajā pusē. Pirmie nozīmīgākie mēģinājumi sniegt pārskatu par latviešu literatūru ir B.Dīriķa grāmata "Latviešu rakstniecība" (1860) un Pavasaru Jāņa "Latviešu rakstniecības vēsture līdz brīvlaišanas laikam" (Jelgavā, 1893), kur jau izdarīta vērtējoša parādību atlase, lai gan vēl nav izsekots to sakariem cēloņu un seku aspektā, nav rādīta vēsturiski evolucionārā sakarība starp literārajām parādībām.

XX gadsimta sākumā latviešu literatūrvēstures sarakstījuši vairāki autori: R.Klaustiņš, V.Plūdonis, Līgotņu Jēkabs u.c. Nozīmīgs ir T. Zeiferta veikums - "Latviešu rakstniecības vēsture" 3 sējumos (1922-1925) un īpaši kolektīvi sarakstītā "Latviešu literatūras vēsture" 6 sējumos (1935-1937) L.Bērziņa redakcijā.

Pirmais mēģinājums sniegt pārskatu par latviešu jaunākās literatūras attīstību ir A.Upīša "Latviešu jaunākās rakstniecības vēsture. 1885-1910" (1.izd.1911, 2.izd.1921). ("Pasaules rakstniecības vēsturi" 4 sējumos (1930-1934) sarakstījuši A.Upīts un R.Egle).

Pēc Otrā pasaules kara ar latviešu literatūras attīstības izpēti nodarbojās galvenokārt ZA Valodas un literatūras institūts un LVU Latviešu literatūras

katedra. Valodas un literatūras institūts sarakstījis "Latviešu literatūras vēsturi" 6 sējumos (1956-1963). Tā nav brīva no vulgarizatoriskām tendencēm. Vēl minami tādi darbi kā A.Upīša "Latviešu literatūra, I" (1951), K.Kundziņa "Latviešu teātra vēsture" (I d.1968, II d.1972). Liela praktiska nozīme ir institūta sastādītajai biobibliogrāfiskajai vārdnīcai "Latviešu rakstniecība biogrāfijās" (1992). Mūsdienās ZA Latviešu literatūras, folkloras un mākslas institūta darbībā notiek intensīvi jaunu metodoloģisku pieeju meklējumi, kas saistās arī ar ārzemju latviešu literatūras iekļaušanu kopējā latviešu literatūras procesā. Ārzemēs nozīmīgākie veikumi latviešu literatūrvēstures laukā pieder A.Johansonam ("Latviešu literatūras vēsture", 1953, 1954), J.Andrupam un V.Kalvem ("Latvian Literature", 1954), M.Bukšam ("Latgalīšu literatūras vēsture", 1957), J.Bičolim ("Ievads latviešu literatūrā", 1991) u.c.

L i t e r a t ū r k r i t i k a a n a l i z ē un vērtē galvenokārt sava laika literatūru. Apspriežot, t.i., izskaidrojot un novērtējot daļdarbu, rakstnieka daļradi vai literārā procesa tendences, kritiķis atšķirībā no vēsturnieka neizvirza sev par obligātu uzdevumu ierādīt vietu apspriežamajai parādībai visā literatūras procesā. Literatūrkritika atbild uz jautājumu, kāda nozīme ir apspriežamajai literārajai parādībai šodien (arī pagātnes parādībām). Tātad literatūrvēsturnieks literatūru skata attīstībā, turpretī kritiķis vērtē to *no mūsdienīgas nozīmības viedokļa.*

Literatūrkritikai citu literatūrzinātnes nozaru vidū ir it kā avangarda loma. Tā pirmā

izsaka vērtējumu. Tāpēc tajā daudz domstarpību un strīdu. Taču arī samērā liels subjektīvā elementa īpatsvars vēl nedod pamatu neuzskatīt literatūrkritiku par zinātni. Tiesa, tā ir savdabīga zinātne, tā atrodas uz robežas starp zinātni, publicistiku un mākslu, tomēr pēc sava uzdevuma tā ir zinātne. *Kritikas uzdevums ir dot daļdarba, rakstnieka daļrades vai kāda procesa tendences objektīvu vērtējumu.* Subjektīvu iespaidu varā radīti esejiski skicējumi un dažāda veida literāri portreti, atmiņas un tīri personiskas pārdomas gan rosina literārās domas attīstību, taču pašas par sevi vien kritikas uzdevumu nevar veikt, lai arī cik mākslinieciski iespaidīgā stilā tās būtu uzrakstītas. Kritikas pamatžanri ir un paliek recenzija un problēmu raksts, kas pamatojas uz iespējami objektīviem vērtējuma kritērijiem. Kritikā subjektīvais kalpo par objektīvās patiesības izpausmes formu un līdzekli. Kritiķis saista lasītāja uzmanību ar to, ka viņš izsaka objektīvo uzskatu kā savu personisko ieskatu. Zinātniski pamatojot savu "patīk" vai "nepatīk", kritiķis tiecas nostāties uz objektīva vērtējuma pamatiem.

Literatūrkritikai var būt dažādas ievirzes - dažādi veidi. Tā var būt vairāk ar *teorētisku, publicistisku vai arī beletristisku* ievirzi. Literatūrkritiskai esejai pamatā ir beletristiska ievirze.

Kritiku iedala šādos žanros: *anotācija* (tā gan tikai stipri nosacīti pieskaitāma kritikai), *recenzija, problēmu raksts, pārskats* (piemēram, tā saucamais gada pārskats), *monogrāfisks pētījums.*

Latviešu literatūrkritika aizsākās līdz ar nacionālās literatūras rašanos XIX gs. vidū. To pārstāvēja galvenokārt publicistiski raksti, kas bija vērsti pret to literatūru, kura pauda vācu feodālo ideoloģiju. Kā patstāvīga rakstniecības nozare literatūrkritika izveidojās XIX gs. 70. gados (Ausekļa, M. Kaudzītes u.c. autoru raksti).

Pirmais izcilākais latviešu literatūrkritiķis T. Zeiferts 80. gadu beigās vērsās pret sentimentālo romantismu, aizstāvēja reālismu. Strauju attīstību kritika piedzīvoja 90. gadu literāri sabiedriskajās cīņās. Redzamā vietā izvirzījās J. Jansons ar savu publicistiski kritisko apcerējumu "Domas par jaunlaiku literatūru" (1892, 1893). Kritikas attīstību gadsimtu mijā sekmēja arī E. Pīpiņš-Vizulis, J. Asars, u.c.

Pirms Pirmā pasaules kara nozīmīgu vietu kritikā ieņēma A. Upīts gan ar saviem rakstiem, gan arī ar literatūrkritisku izdevumu organizēšanas darbu (rakstu krājums "Vārds").

Neatkarīgās Latvijas laikā aktīvāku darbību literatūrkritikā izvērta R. Egle, K. Egle, P. Ērmanis, J. Grīns, Z. Mauriņa, J. Rudzītis, J. Kadilis, J. Bičolis, A. Baumanis u.c.

Padomju kritikā 1940. gadā darbojās A. Upīts, A. Grigulis, K. Krauliņš, J. Niedre, R. Egle u.c. Pēc Otrā pasaules kara kritikā darbojās K. Krauliņš, J. Kalniņš, V. Melnis, E. Damburs, M. Kalve, V. Labrence. Jaunākajā literatūrkritikā rosīgāk darbojas: V. Hausmanis, B. Tabūns, S. Sirsone, P. Zeile, J. Čākurs, H. Hiršs, V. Jugāne, I. Treimane, J. Kursīte, I. Kalniņa, I. Čaklā, D. Ūdre,

A.Rožkalne, N.Naumanis, S.Radzobe, V.Čakare, B.Kalnačs u.c..

No ārzemju literatūrkritikiem minami: J.Kadilis, J.Rudzītis, J.Andrups, V.Nollendorfs, A.Spoģis, A.Priedīte, J.Silenieks, A.Ruņģis, V.Ruņģe u.c..

L i t e r a t ū r t e o r i j a p ē t ī vispārīgās likumības, principus, normas literārajā procesā, rakstnieka dailradē un daildarba veidojumā.

Pētījot vispārīgās likumības *literārajā procesā*, literatūrteorija robežojas ar *literatūrvēstures metodoloģiju*. Pētījot likumības daildarbu vērtējumos, tā saistās ar *kritikas metodoloģiju*. Pētījot dailrades procesa īpatnības, literatūras teorija robežojas ar *dailrades psiholoģiju*, bet, pievēršoties daildarba veidojuma likumībām, tā ievirzās tajā jomā, ko sauc par poētiku.

Literatūrteorijas uzdevums ir, sistematizējot atziņas par literatūras būtību un nozīmi, kā arī par likumībām literārajā procesā, dailradē un daildarbā, dot pamatu literāro parādību izskaidrojumam un kritērijus novērtējumam, nosakot darba metodes un dodot tām filozofisku pamatojumu. Tas nepieciešams praktiskajā darbā literatūrvēsturniekam un kritiķim.

Tātad *literatūrvēsturnieks* literatūru skata tās attīstībā, *literatūrkritiķis* - tās mūsdienīgajā nozīmībā, bet *teorētiķis* - tās vispārīgajās likumsakarībās.

Literatūrteorija, kā katra teorija, palīdz zinātni veidot kā *sistēmu*. Izaugdama no prakses, tā atgriezeniski palīdz šo praksi organizēt un virzīt. N.Černiševskis to izteicis šādiem vārdiem: "Bez priekšmeta vēstures nav priekšmeta teorijas; bet arī bez

priekšmeta teorijas nevar būt pat domas par tā vēsturi.."¹

Dažkārt to literatūrteorijas daļu, kas skaidro literatūras izpētes principus, sauc par literatūrzinātnes *metodoloģiju*, bet to daļu, kas attiecas uz daļdarba elementiem un veidojumu, - par *poētiku*. Taču metodoloģija literatūrteorijā īsti neietilpst tāpēc, ka tās priekšmets nav pati literatūra, bet gan literatūrzinātnes metodes. Literatūrzinātnes metodoloģija kā pētīšanas un izskaidrošanas metožu pamatotāja pasaules uzskatā patiesībā ir metodes, nevis pašas literatūras teorija. Veidojot literatūrzinātnes filozofisko daļu, tā nosaka pētīšanas mērķi un virzienu. (Par mērķa sasniegšanas praktiskajiem paņēmieniem rūpējas metodika.)

Jēdzienam *poētika* ir dažādas nozīmes. Senajā Grieķijā tā bija mācība par literatūru vispār (piemēram, Aristotela "Poētika"). Mūsdienās par poētiku sauc vai nu mācību par daļdarba elementiem un veidojumu vispār visos žanros, vai arī tikai dzejas teoriju, arī kāda žanra, virziena vai rakstnieka māksliniecisko īpatnību kopumu.

Latviešu literatūrteorija - ja neskaita vācu autoru dogmatiskos poētikas jautājumu izklāstus (J.Višmaņa grāmata, Vecā Stendera un K.Hugenbergera apceres) - aizsākas tikai pagājušā gadsimta 70. gados ar Kronvaldu Ata, Ausekļa un Pumpura kritiskajiem rakstiem. Arī turpmāk literatūrteorija cieši vienojas ar kritiku T.Zeiferta, J.Jansona, A.Upīša, R.Egles, Z.Mauriņas, A.Čaka, J.Plauža, E.Sūnas u.c. autoru rakstos.

¹Чернышевский Н.Г. О поэзии. Сочинения Аристотеля // Полное собр. соч., т.2. - М., 1949. - С.265-266.

Kopš XIX gadsimta beigām iznāk arī virkne grāmatu. No pirmajām grāmatām, kam patstāvīgāks raksturs, minama J.Kalniņa "Latviešu rakstniecības teorija" (1892). Līdz Otrajam pasaules karam iznākušas vairākas grāmatas, kas dēvētas gan par rakstniecības teorijām, gan par poētikām (A.Brača, K.Dzillejas u.c. autoru darbi). Visas tās veidotas pēc ciltautu poētiku parauga. To patstāvība lielākoties saistās ar atbilstoša ilustratīva materiāla sameklēšanu latviešu literatūrā.

Pēc Otrā pasaules kara sistemātisks poētikas jautājumu izklāsts atrodams J.Plauža darbā "Ievads dzejas teorijā" (Padomju Latvijas skola.-1947.-Nr.4), V.Valeiņa "Poētikā" (1961) un M.Dombrovskas un S.Sīrsones grāmatā "Latviešu dzeja" (1966).

Galvenais literatūrteorētiskā darba centrs ir bijis ZA Valodas un literatūras institūta Literatūras teorijas sektors. Tas sagatavo teorētiska rakstura grāmatas. Starp nozīmīgākajām minamas "Žanrs un kanons" (1977), "Stils un žanrs jaunākajā latviešu literatūrā" (1983). Ievērojams veikums ir 3 sējumu darbs "Prozas teorija" (1988-1991).

Mūsdienās literatūrteorijā vērojama diferencēšanās pa žanriem un cieša saistība ar estētikas un stila problēmām.

Pie redzamākajiem latviešu literatūrteorētiķiem, kas darbojušies vai darbojas ārzemēs, minami L.Bērziņš, K.Kārklīņš, J.Rudzītis, E.Sūna, V.Nollendorfs u.c.

Bez trim pamatnozarēm literatūrzinātnei ir vairākas *palīgnozares*.

Literatūrzinātniskā bibliogrāfija sniedz klasificētu daīlliteratūras un literatūrzinātnisko darbu sarakstu. No vispārīgajiem rādītājiem, kuros ietilpst visi latviešu valodā atsevišķi iznākušie iespieddarbi, minams J.Misiņa "Latviešu rakstniecības rādītājs"(I d. 1924; II d. 1937), kas aptver grāmatas no 1585.-1925.gadam. No 1925.-1940.gadam iznākušās grāmatas bibliografētas "Valsts bibliotēkas biļetenā", pēc Otrā pasaules kara - "Preses hronikā". Tā aptver arī periodikā publicētos darbus. Periodikā publicētie materiāli bibliografēti A.Ģintera rādītājos "Latviešu zinātne un literatūra". Darbs nav pabeigts. To turpina Nacionālā bibliotēka. No speciālajām daīlliteratūras bibliogrāfijām minama A.Brempeles sastādītā grāmata "Latviešu un latviski tulkotā daīlliteratūra.Bibliogrāfiju bibliogrāfija" (Rīga,1967).

Ārzemēs "Latviešu trimdas izdevumu bibliogrāfiju"(1968-1988) četros sējumos savācis un sakārtojis B.Jēgers.

Literatūrzinātniskā historiogrāfija sniedz pētīšanas metožu vēsturi. Latviešu literatūrzinātniskā historiogrāfija vēl nav uzrakstīta.

Tekstoloģija nosaka teksta piederību laikam, autoram, kā arī skaidro teksta sagatavošanu izdošanai.

Arheogrāfija nodarbojas ar seno rakstu pieminekļu aprak stīšanu un izdošanu. Bez tam vēl ir *avotu mācība*, *arhīvu mācība* un citas palīgnozares.

Visām aplūkotajām literatūrzinātnes pamatnozārēm un palīgnozārēm ir viens kopīgs

uzdevums - atklāt un kopt tās vērtības, ko sevī glabā literatūra.

2. Literatūras pētīšanas un interpretācijas mūsdienu metodes

Runājot par metodēm, šķiramas divas jēdzienu grupas: no vienas puses - princips, pieeja, aspekts, no otras - metode kā paņēmieni kopums. Var būt divas pieejas: *vēsturiskā* un *sistēmiskā*. Vēsturiskuma princips prasa skatīt objektu evolūcijā iekļautu un pārmaiņām pakļautu, likumsakarīgi pārejošu no viena stāvokļa otrā. Sistēmiskā pieeja jeb princips uzsver parādības kā veseluma izpēti, izvirzot dominantī un saredzot daļu pakļautību tai.

Katru no šīm divām pieejām var realizēt ar dažādām metodēm. Pamatos literārā procesa izpēte balstās uz vēsturiskuma principu. Te pirmajā vietā izvirzās *vēsturiski ģenētiskā metode*. Tā kalpo parādību aplūkojumam no to vēsturiskās rašanās viedokļa un kā galveno uzdevumu izvirza cēloņu noskaidrošanu (sociālo un literāro).

Uz vēsturiskuma principa balstās arī *vēsturiski funkcionālā metode*, kas izskaidro literāru parādību lomu sabiedrībā. Tā ir literāru parādību interpretācija nevis no cēloņu, bet no sekū, no to recepcijas puses sabiedrībā. Izskaidrojumi var būt dažādi, jo recepcija nav vienāda ne tikai dažādos laikmetos, bet tāpat arī viena laikmeta ietvaros. Interpretācijās no funkcionalitātes viedokļa vispirms gan nekad nebūtu ignorējams

paša autora viedoklis, viņa ētiskā un estētiskā pozīcija.

Uz vēsturiskuma principa balstās arī *vēsturiski salīdzinošā metode*, kas XIX gs. radās kā t.s. komparatīvisms literatūrzinātnē (ar visiem tā laika trūkumiem) un pastāv arī šodien kā literāro sakaru pētniecība. Šī metode ar saviem paņēmieniem palīdz atklāt mijiedarbi starp dažādu tautu un laikmetu literārajām parādībām (rakstniekiem, virzieniem, daļdarbiem) un to ietekmēm un līdzībām tematikā, tēlu sistēmā, sižetos, stilā.

Vēsturiski salīdzinošās metodes ietvaros radusies *vēsturiski tipoloģiskā metode*, kas ļauj pacelties pāri empīriskiem aprakstiem un, tiecoties pēc salīdzinošiem vispārinājumiem, uzrādīt starp literārām parādībām kopīgo un atšķirīgo.

Tiktāl par metodēm, kas balstās uz vēsturiskuma principu. Pie metodēm, kas balstās uz sistēmisko pieeju, pirmā kārtā minama *strukturālā metode* ar dažādiem paveidiem. Pamatos strukturālā metode daļdarbam pievēršas kā noteiktu sastāvdaļu kopumam, kā sastāvdaļu mīksadarbīgam veselumam, kas savā noteiktā sakārtojumā spēj radīt estētisku iespaidu, efektu.

Šīs metodes absolutizācija izpaužas t.s. strukturālismā, kas, balstīdamies pozitīvismā, tiecas estētiskus vērtējumus pamatot ar t.s. eksakto zinātnu likumībām. Taču nav iespējams formulās un skaitļos izteikt skaisto, tā izjūtu. Te nepieciešama subjektīvā intuīcija.

Strukturālā metode kā sava veida palīgmetode, īpaši daļdarba veidojuma izpētē, var būt auglīga. Ar statistisku dotumu

palīdzību, piemēram, var sekmēt dzejas metru un stila izpēti. Līdzībās runājot, mikroskops noder tad, ja vispirms ir redzoša acs. Humanitārajās zinātnēs svarīgāks nekā izskaitļojumi ir atskārtums, nojauta, intuīcija.

Strukturālā metode var būt ar dažādu ievirzi: strukturāli funkcionālo, strukturāli tipoloģisko, strukturāli semiotisko. Praksē vairāk sevi apliecina *strukturāli funkcionālā metode*, īpaši kritikā, vērtējot daiļdarbu, tā veidojuma iespējamo funkcionalitāti sabiedrībā.¹ *Strukturāli tipoloģiskā metode* noder tādās pētniecības jomās kā žanriskā klasifikācija, stilistika, sižetoloģija. Šī metode tāpat, atšķirībā no vēsturiski tipoloģiskās metodes, dod literāru parādību sinhronu salīdzinājumu horizontālā šķērsgrīzumā.

Strukturāli sistēmiskā pieeja vairāk noder atsevišķu daiļdarbu interpretācijā, kamēr vēsturiskā pieeja un attiecīgās metodes galvenokārt kalpo literārā procesa izpētei. Taču abas pieejas bieži vienojas. Tā, piemēram, kā viens, tā otrs princips noderīgs rakstnieka daiļrades izpētē.

Mūsdienu literatūrzinātnē, tiecoties interpretēt nevis tikai empīrisko, sajūtās doto, "atdarināto", bet arī rakstnieka paša pasauli, cenšas rast daiļdarba objektīvi subjektīvo modeli. Tādējādi tipiskuma izpēte papildinās ar tipoloģiskuma izpēti un pati literatūrzinātne satuvojas ar lingvistiku (līdzīgs process kā vienā filozofijas daļā)

¹ J.A.Jansons savā grām. "Literatūrzinātne" (1934) runā par formāli estētisko metodi. Tā ir tuva šeit aplūkotajai.

kā apziņas izpētes galveno formu un tādu tās nozari kā *semiotiku* (R.Jakobsons, A.Greimass, J.Lotmans u.c.).¹ Semiotiski orientētā literatūras interpretācija tēlus skata kā zīmes, simbolus un pašu daiļdarbu kā zīmju sistēmu. Zīmēm, vispār simbolizācijai kā tādai, daiļradē ir sava noteikta vieta un līdz ar to arī daiļdarba interpretācijā, bet tēlu kā zīmju absolutizēšana, kā katra vienpusība, nespēj vest pie īstas patiesības.

80. gadu literatūrzinātnē vērojama zināma sintēze starp vēsturiski kauzālo un strukturālo pieeju un līdz ar to radusies tāda ievirze, kas ieguvusi apzīmējumu "ģenētiskais strukturālisms".

Vispār pasaules literatūrzinātnē saziņējamās divas ievirzes: scientiskā un antropoloģiskā (humanitārā).

Scientisko (angļu - science - zinātne) skolu filozofiskais pamats ir neopozitīvisms. Šī ievirze balstās tikai uz teksta dotumiem un analīzi ierobežo ar to, ko sniedz pati valoda. Tīcas izmantot eksakto zinātnu metodes.

Raksturīgākā, bet savā absolutizējuma savu laiku pārdzīvojusi jau aplūkotā strukturālā metode. Tā empīriskā apraksta vietā liek abstrakciju, modelus un statistiku, tādējādi cenšoties orientēties uz stingru zinātniskumu.

Jaunākajā laikā, kā jau teikts, struktūrālismu nomainījis *poststrukturālisms*. Tas, atšķirībā no strukturālisma, noraida pretenzijas uz precizitāti un pašķir ceļu

¹ Sk.rakstu krāj."Kultūra.Teksts.Zīme."- R.,1993.-181 lpp.

dekonstruktīvam irracionālismam, plurālismam (Ž.Derrida, R.Barts u.c.). Teksts tiek uzskatīts par analogu jau pašā īstenībā esošajiem veidojumiem un viņu savstarpējai difūzijai. Tā kā zūd visu aprišu noteiktība, zūd arī paša autora visvarenība (R.Barts - "Autora nāve"); valdot kolektīvai apziņai kā teksta pirmamatam un dominantei.

Pie scientiskās ievirzes pieder visa *socioloģiskā literatūrzinātne*, kas tiecas literatūru skatīt sabiedrības interešu aspektā. Tās uzmanības centrā literatūras vēsturiskās ģenēzes un funkcionēšanas aspekts. Te vērojamas arī vulgarizatoriskas tendences. Tās rodas tad, kad daiļradē ignorē subjektīvi radošo faktoru un daiļdarbu interpretē kā sociālās īstenības kopiju.

Tā sauktās *antropoloģiskās skolas* pirmajā vietā izvirza cilvēku nevis viņa sociālajā nosacītībā, bet atkarībā no pašas pastāvēšanas bioloģiskajiem un psiholoģiskajiem pirmmatiem. Uzmanība tiek pievērsta galvenokārt tam, kas kā vispārcilvēciskais iet cauri laikmetiem un paaudzēm.

Viena no spilgtākajām antropoloģiskajām skolām ir psihiatra Zigmunda Freida radītā *psihoanalīzes skola*, metode. Te literatūras interpretācija balstās uz cilvēka slēptāko, zemapziņā sakņoto, dziņu izpēti. Daiļrade tiek interpretēta kā neapmierināto tieksmju kompensācija. Protams, viena daļa no daiļrades noslēpumiem nenozīmē nepieciešamību to absolutizēt.

Freidismam tuva ir K.Junga iedibinātā *arhetipu teorija*. Tā daiļdarbos izakcentē pirmatnējus cilvēka apziņas izteicējus tipus, t.s. "kolektīvo apziņu" (K.Jungs). Ja

mitoloģiskie tēli galvenokārt pārstāv dabas pirmspēkus, tad arhetipi - apziņas pamatīpašības, kas izpaužas rituālos, simbolos, mītos, ticējumos. Cilvēku dzīvē un tieksmēm ir kopīgs pirmamats, kas izpaužas noteiktās kolīzijās un situācijās, piemēram, indivīda konfrontācijās ar likteni, mīlas liktenībās, faustiskumā, donžuānismā. Arī latviešu Antīnā, bārenītē, trešajā tēvadēlā. Līdz ar to literatūrā pastāv mūžīgie tēli un mūžīgās tēmas.

Abām iepriekšējām skolām liela tuvība ar *eksistenciālismu*, kas kā pamatvērtību izvirza indivīda brīvu pastāvēšanu - fizisko un garīgo. Centrā izvirzīta indivīda dzīves vienreizība, kas norit uz tādu antitēžu pamata kā indivīds un sabiedrība, dzīvība un nāve, miesa un gars, patiesība un šķitums.

Eksistenciālistiskā literatūrkritika uzmanību koncentrē uz rakstnieka garīgo izaugsmi attiecībā pret vidi. Sevis apliecinājums jaunradē sākas ar atbrīvošanos no aizspriedumiem un uztiepumiem, kas ierobežo dzīves vienreizību un caur pašapliecināšanos ietiecas pilnīgas garīgas brīvības pasaulē. (Ārzemju latviešu literatūrā spilgtākas šīs ievirzes samānāmas I.Šķipsnas, G.Janovska un G.Zariņa daiļradē.)

Fenomenoloģiskā skola balstās uz tāda paša nosaukuma filozofiju (E.Huserls). Tā par izšķirošo faktoru daiļradē un tās interpretācijā izvirza cilvēka uztveri, kas atbrīvota no dažāda veida priekšpieņēmumiem. Pats izziņas avots ir ne tikai sajūtās tveramais, bet arī garīgi atskāršamais, kas īsti atklājas tikai intencijā - subjektīvā pievērstībā atskārstamajam. Nav cita ceļa, kā izprast garīgas vērtības; tās var tikai

pārdzīvojot ieskatīt. Un mākslā tas ir svarīgāks par to, ko tieši uztveram ar maņu orgāniem.

Ar fenomenoloģisko skolu ciešā sakarā ir *hermeneitika* kā tekstu iztulkošana, kā mācība par interpretācijas principiem. Hermeneitika parasti vienojas ar semiotiku (ar mācību par tēliem kā zīmēm). Hermeneitiķi atzīst, ka, lai izprastu cita cilvēka radošo subjektivitāti, pašam tās apguvējam jābūt apveltītam ar maksimāli radošu aktivitāti. Nozīmīga ir hermeneitiķu tendence savienot daiļdarba dzīvīgumu ar tā interpretācijas zinātniskumu, intuitīvo tiešumu ar kultūras tradīciju.

Hermeneitikai kā daiļdarba ietvertu un pašā interpretējamā pārdzīvoto vērtību skaidrotājai ir sava saskare ar t.s. *receptīvo estētiku*. Patiesībā hermeneitika ir receptīvās estētikas paveids (subjektīvās receptijas lokā). Receptīvā estētika pēti daiļdarba uztveri sabiedrībā. Atšķirība starp hermeneitiku un receptīvo estētiku ir tā, ka viena sludina daiļdarba jēgu, balstoties uz subjektīvo uztveri, otra to skaidro, balstoties uz daiļdarba uztveres izpēti sabiedrībā.

Bez tam pazīstama arī t.s. *apziņas kritika*, kas pēti sakarību starp autoru un daiļdarbu. Daiļdarba jēga tiek radīta rakstnieka un pēc tam atdzimst lasītāja apziņā. Tātad daiļdarba interpretācijas galvenais lauks ir radītāja un uztvērēja apziņa, abu apziņu savienošanās. Kritiķim jāieejūtas gan vienā, gan otrā apziņā, bet nevienā nav jāiegrimst, jāpatur sava "kritiskā apziņa".

Tātad, jau arī šis īsais (un pat pārāk fragmentārais) ieskats literatūrpētniecības un interpretācijas principu un metožu ainā liecina, ka literatūrzinātnē tāpat kā visās humanitārajās zinātnēs pastāv liela pieeju un metožu dažādība un nelaime būtu tam, kurš gribētu absolutizēt kādu vienu no tām. Viss atkarīgs no izpētes objekta īpatnībām un paša pētnieka subjektīviem nolūkiem.

I. DAIĻLITERATŪRA KĀ MĀKSLAS VEIDS

1. Atšķirība starp mākslu un zinātņi

Dailliteratūra ir specifiska atspoguļojuma un dzīves iztulkojuma forma. Šo specifiku nosaka tās piederība pie mākslas. Māksla kā viena no cilvēka radošās darbības galvenajām formām stāv blakus citām tās formām, piemēram, zinātnei, jurisprudencēi, morālei, reliģijai. Visiem īstenības atspoguļojuma un iztulkojuma veidiem ir gan kopīgais, gan atšķirīgais. Vispirms visiem, protams, kopīga ir atspoguļojamā īstenība, taču tajā katrai ir savs specifisks izziņas priekšmets un katrai ir savi uzdevumi dzīves izziņā un pārveidē. Zinātnes pievēršas saviem izpētes priekšmetiem: kosmosu pētī kosmoloģija, zemi – ģeogrāfija un ģeoloģija, valodu – lingvistika. Bet kam pievēršas māksla un līdz ar to literatūra? Kas ir tās priekšmets?

Mākslas un literatūras galvenais priekšmets ir cilvēks viņa personiskajā un sabiedriskajā dzīvē.

Cilvēkam, viņa dzīvei pievēršas arī zinātnes – socioloģija, psiholoģija (sevišķi raksturu psiholoģija), fizioloģija, pedagoģija. Taču tās cilvēku pētī no dažādiem īpašiem viedokļiem un sadalīti. Literatūra turpretī, pievēršoties cilvēkam, uzmanību koncentrē uz raksturu tā dzīvajā veselumā un autora estētiskajā vērtējumā. To visu nedod neviena no minētajām speciālajām zinātnēm par cilvēku.

Cilvēkam kā veselumam gan pievēršas "zinātņu zinātne" – filozofija. Filozofiskā antropoloģija pat skata cilvēku viņa eksistences dažādo formu vienībā, nevis tikai kāda vienā plāksnē. Tomēr arī filozofija netver cilvēku tā individuālajā savdabībā un vienreizībā, bet gan paliek vispārīgu, abstraktu teoriju plāksnē. Tikai māksla spēj sniegt ne tikai veselu, bet arī dzīvu priekšstatu par cilvēku darbībā, kustībā un attīstībā.

Rakstnieks tēlo visu esošo, bet rāda to attieksmē pret cilvēku, rāda cilvēka (tēlotās personas, savā vai arī vienlaicīgi savā un arī tēlotās personas) individuālajā uztvērumā. Tātad māksla visām parādībām vienmēr pievēršas kā estētiski apgūstamām individuālām parādībām to tiešās uztveres konkrētībā un veselumā. Zibenim var pievērsties gan fiziķis, gan rakstnieks. Fiziķis pētī dabas likumības, rakstnieku interesē iespaids, kādu zibens atstāj uz cilvēku, viņa uztveri, pie tam nevis vispār uz kādu abstraktu cilvēku, bet uz konkrētu indivīdu. Kādam gleznotājam jautāts, kam viņš

pievēršoties - dabai vai portretiem, viņš atbildējis: sirdsapziņai. Rakstnieks - A.Bloka vārdiem runājot - pēc savas profesijas ir cilvēks. Pirmām kārtām viņu interesē viss, kas saistīts ar cilvēkiem, viņu attiecībām, pārdzīvojumiem un likteņiem. Māksla ir sava veida saruna par dzīves jēgu, skatītu no ētiski estētisko ideālu viedokļa. Kopīgas un atšķirīgas iezīmes zinātnei un mākslai ir arī pašā *atspoguļojuma procesā*. Kā zinātnē, tā arī mākslā atspoguļojums sākas ar *vērojumu*, ar sajūtās uztverto. Taču arī šeit jau pastāv zināma atšķirība: mākslinieks ir jūtīgāks pret to, kas ir galvenais mākslā. Tās ir cilvēku noskaņas, pārdzīvojumi, individuālie centieni un intereses.

Kā zinātnē, tā arī mākslā vērošanas procesā uztvertais materiāls tiek pārstrādāts ar abstraktās domāšanas palīdzību. Bet arī šeit ir savas atšķirības. Zinātnē abstraktā domāšana pamatos ir jēdzieniska, turpretī mākslā tā saistās ar tēlaino. Tēlainību nosaka mākslas būtība - dzīves atveide ainās, to emocionālajā tiešamībā. Tāpēc arī atspoguļojuma rezultātus zinātne ietver jēdzienos, spriedumos un loģiskos secinājumos, bet māksla - emocionālos tēlos.

Svarīga atšķirība starp zinātni un mākslu ir tieši tā, ka zinātniekam konkrētais, atsevišķais fakts nav nepieciešams vairs tad, kad viņš no daudziem gadījumiem kā piemēriem izsecinājis atzinumu, likumību. Māksliniekam turpretī vienmēr nepieciešams ne tikai vispārīgais un objektīvais, bet arī individuālais un subjektīvais. Bez tā māksla nevar pastāvēt.

Mākslā dzīves likumības atspoguļojas atsevišķu piemēru formā. Te valda likums:

pars pro toto,¹ respektīvi t.s. sinekdohas² princips (*Vecā tēva taisīts Dēla dēla dakšu kāts*. O.Vācietis).

Nereti arī zinātne izmanto atsevišķus tēlus, bet te tie kalpo tikai par ilustrācijām, bez kurām var arī iztikt. Turpretī mākslā tēls ir pati mākslas būtība. V. Belinskis par zinātnes un mākslas atšķirību raksta: " Filozofs (zinātnieks - V.V.) runā ar siloģismiem (ar spriedumiem un secinājumiem - V.V.), dzejnieks (rakstnieks, mākslinieks - V.V.) - ar tēliem un ainām ... Viens *pierāda*, otrs *parāda*, un abi *pārliecina* - tikai viens ar loģiskiem argumentiem, otrs - ar ainām.³

Zinātnieks ūdens būtību ietver vienā īsā formulā - H₂O, bet mākslinieks ūdeni nevar ietvert vienā visiem gadījumiem noderīgā formulā. Māksliniekam vienreiz ūdens būs svina pelēks un smags, citreiz - sidrabaini vizuļojošs. Pie tam ūdens radītais iespaids vienmēr būs atkarīgs arī no tēlotāja cilvēka vai arī no paša autora (it īpaši, ja tas ir dzejnieks) garastāvokļa. Ja viņa noskaņojums ir priecīgs, tad arī ūdens šalkos līdzī

¹ *Caur daļu uz - veselo*. Bieži šo likumību izsaka šāda aforisma veidā: *Lai pārliecinātos, ka jūras ūdens ir sālš, nav jāizdzer visa jūra*.

² Plašākā nozīmē to var saukt arī par metonīmisko principu, kā to dara prof. K. Kārklīņš grāmatā "Virzieni latviešu literatūrā".

³ *Belinskis V. Filozofiski kritisku rakstu izlase*. 2.sēj.-R., 1955.- 348.,349. lpp.

priekam, ja skumīgs - arī ūdens spogulis būs tumšs un sadrūmis.

Zinātne no katras individuālas parādības paņem tikai pašu vispārīgāko, turpretī mākslai svarīga arī katra iespaids vienreizība. Vai arī cits piemērs. Zinātnieku, psihologu interesēs tikai tas, pie kāda psiholoģiskā tipa pēc sava rakstura pieder kāds cilvēks, piemēram, sangviniķis, holēriķis, flegmatīķis, melanholiķis (pēc E.Krečmera), jo viss pārējais zinātniekam ir pakļaujams vispārīgajām šim tipam piemītošajām īpašībām. Rakstnieks turpretī cenšas parādīt, kā šāds raksturs izturas dažādās konkrētās, vienreizējās situācijās.

Zinātne atklātos dabas un sabiedrības likumus saglabā neatkarīgi no atklājēja cilvēciskās individualitātes. Likums, ko atklājis fiziķis, neko nestāsta par to, kā viņš to atklājis. Individuāls fakts pastāv tikai zinātnieka dzīvē, pašai zinātnei svarīgs vienīgi vispārīgais rezultāts. Māksla turpretī vienmēr saglabā individuālo. J.Poruks stāstā "Brūklenāju vaiņags", piemēram, tēlo gluži īpatnēju nebijušu mežu - sava tēva mežu, kas glabā tik dārgas atmiņas, ka pasta puisis tajā nedrīkst svilpot. Tas nav mežs vispār. Tas ir mežs, kuram piemīt atmiņu svētums.

Atšķirīgi ir arī zinātnes un mākslas *nolūki cilvēka audzināšanā*. Zinātne, iedarbojoties uz prātu, veido speciālistu, māksla, iedarbojoties uz visu apziņu - uz prātu, jūtām un gribu, - veido cilvēku kā individualitāti, kā personību. Rainis savā dienasgrāmatā par zinātnes un mākslas atšķirību raksta, ka zinātne pirmajā vietā izvirza vispārīgu likumību, bet māksla -

"atrod likumu arī indivīdā" (ieraksts 1913.gada 28. augustā).

Lai gan zinātnei un mākslai ir kopīgs vispārīgais dzīves izziņas un pārveides uzdevums, tomēr katra no tām sniedz patstāvīgas atziņas, kuras nevar likt vienu otras vietā. Māksla, daiļrade nav zinātnisko atziņu tēlaina propaganda, bet gan savu īpašu atziņu radīšana, tādu, kas ir ne mazāk svarīgas par zinātniskajām atziņām. Mākslā ne mazāk svarīgi kā zināt ir atskārsts, nojaust, izjust. Tāpēc mākslinieks nekad nav tik konsekvents kā zinātnieks. Māksliniekam mainās dažādas noskaņas, viņa izjūtas un arī atzinumi atspoguļo šo "dvēseles dialektiku". Tāpēc, ja dzejnieks vienā dzejolī saka:

*Velti ir strādāt,
Veltīgs ir darbs,
Galā tak zemē
Graudž tevi tārps.*

*Laimības sapņi -
Blēņas un nieks.
Nava virs zemes
Sagaidāms prieks -*

vai arī:

*Es domāju, ka pasaulē
Nav prātīgs it nekas
Un mūsu dzīves nozīme
Ir tīrās mulkības,*

bet citos dzejoļos:

*Īsts filozofs nav pesimists,
Bet dzīvi jautri bauda
Un priecājas cik jauda -*

vai arī:

*Nost reiz metīšu skumību tumšo,
Beigšu pēc nāves reiz ilgoties.
Iesākšu ticēt, ka mērķis ir dzīvei,
Gan tad nāks spēks, gan labāki ies,¹*

tad viņš ir bijis patiess, izsakot visus šos atzinumus, jo māksliniekam, dzejniekam svarīgi ir izteikt ikreizējo savu jūtu stāvokli. Zinātniekam turpretī jākonstatē lietu vispārīgais stāvoklis. Tāpēc, ja zinātnieks vienā vietā rakstīs tā, otrā – pretēji, viņš nonāks pretrunā ar zinātniskās domāšanas noteikumiem, ar tās loģiku.

Jūtu dzīvē nevar prasīt sintētisku, izlīdzinātu pamatnoskaņu. Jau Poruks savā laikā rakstīja: " ..prasīt no dzejnieka poēziju, objektīvu, plastisku tēlojumu, formas daiļumu un morāli, bet nekad konsekvenci!"² (Protams, šī nekonsekvence nedrīkst būt viena dzejoļa daļu kompozicionāla nesaskaņotība.)

Savas atšķirības starp zinātni un mākslu ir arī tādā ziņā, ka zinātnes atklāto patiesību apguve biežāk prasa speciālu sagatavotību nekā mākslas. R.Blaumaņa prozu spēj uztvert, var teikt pat visi cilvēki, bet ne visi spēj izprast Einšteina relativitātes teoriju.

Šai sakarā starp zinātni un mākslu pastāv arī cita atšķirība, proti, cilvēks, kas apguvis Einšteina teoriju, atgriežoties pie tās otrreiz, neko jaunu vairs neiegūs. Turpretī pie mākslas darbiem cilvēki atgriežas atkal un atkal, nekad tos pilnīgi

¹Citāti ņemti no E.Veidenbauma dzejoļiem.

²Poruks J. Kop.r.XVII sēj.-R., 1929.-35.lpp.

neizsmeldami, jo māksla ir daudzšķautnaina un vienmēr ierosina jaunas pārdomas, izjūtas un atziņas. Tāpēc arī zinātnes progress bieži padara maznozīmīgus vai pat nevajadzīgus agrākos atklājumus, turpretī patiesi mākslas darbi nekad nezaudē savu nozīmi.

Tātad raksturojot dzīves mākslinieciskā atspoguļojuma atšķirību no zinātniskā, vispirms šī atšķirība skatāma no izziņas priekšmeta viedokļa. Pat arī tās zinātnes, kas pievēršas cilvēkiem un raksturiem, tomēr netver cilvēku sintētiski kā raksturu, tā ētiski estētiskajā savdabībā. Raksturu atspoguļojuma ziņā māksla atšķirībā no zinātnes saglabā katras parādības individuālo eksistēšanas veidu, kā arī paša autora subjektīvo attieksmi pret to parādību, ko viņš attēlo. Un beidzot atšķirīgs ir arī atspoguļojuma rezultātu sniegums - zinātnē tie ietverti jēdzienos, mākslā - tēlos. Māksliniecisks atspoguļojums ir tēlainis tāpēc, ka māksla dzīvi atveido pašas dzīves formās (arī tad, kad lietoti nosacīti tēli).

2.Literatūra starp citām mākslām

Aplūkojot literatūru citu īstenības atspoguļojumu veidu vidū, tika raksturota galvenokārt mākslas un zinātnes atšķirība.

Bet arī pati māksla vienots, nedalīts jēdziens. Ir dažādi mākslas veidi, kuros tās vispārīgā būtiskā īpašība - tēlainība - parādās atšķirīgās formās.

Pastāv šādi galvenie mākslas veidi: dailliteratūra, mūzika, tēlotāja māksla (glezniecība, skulptūra, grafika),

teātris, kino, dejas māksla, arhitektūra, dekoratīvi lietišķā māksla (keramika, dizains) u.c.

Ir *vienkāršās* un *saliktās mākslas*. Pie vienkāršajām pieder daiļliteratūra, mūzika, glezniecība, skulptūra, grafika; pie saliktajām – kino, teātris, opera, balets u.c. Baletā, piemēram, apvienojas dejas māksla, mūzika un glezniecība (dekorācijas).

Visas mākslas, gan vienkāršās, gan saliktās, visparastāk iedala *telpas, laika un telpiskajās laika mākslās*. Telpa un laiks kā matērijas divi pastāvēšanas veidi nosaka arī mākslas pastāvēšanas veidus. Pie telpas mākslām pieder tēlotāja māksla, arhitektūra, lietišķā māksla. Pie laika mākslām pieder literatūra un mūzika. Pie telpas un laika mākslām vienlaicīgi pieder dejas māksla, aktiera māksla, bet tāpat arī tādas sintētiskās (saliktās) mākslas kā kino, teātris u.c. Telpiskajām laika mākslām piemīt gan telpiskums, gan ilgstība laikā. Mākslām, kas tēlus veido no vieliska, telpiska materiāla (telpas mākslām), nav iespējama ilgstība laikā, tās statistiski tver vienu sastingušu mirkli (ilgstība var būt tikai uztveres iespaidā).

Bez tam mākslu var iedalīt pēc tās *līdzekļiem* un *tēlojuma veida*: skaņa – mūzikā, vārds – daiļliteratūrā, divdimensiju plakne – glezniecībā, trīsdimensiju apjomība – skulptūrā un arhitektūrā.

Daiļliteratūra atveido galvenokārt procesus, norises laikā, jo pats tās tēlojuma priekšmets – cilvēka rīcība, domas, pārdzīvojumi – noris laikā (rīcība, protams, atklājas arī telpā, tāpēc literatūra

ir tikai nosacīti un tikai galvenokārt laika māksla).

Protams, rakstnieks notikumu hroniku neatveido tieši tādu, kāda tā ir dzīvē. Viņš daudz ko izlaiž, citas norises turpretī "pastiepj garumā". Tas dod pamatu runāt literatūrā par īpašu *māksliniecisku laiku*. Tā, piemēram, noveles "Vanadziņš" pirmajā pusē - līdz teikumam: "bet, lūk, vienudien tomēr iznāca savādāk"- V.Lācis, "saspiežot laiku", par Vanadziņa un tēva dzīvi un par zēna vasaras gaitām izstāsta apmēram tikpat daudz lappusēs, cik lappušu aizņem "pastieptais laiks" - viena paša vakara tēlojums noveles otrajā pusē.

Līdzīgi ir arī ar telpu literatūrā. Arī telpa te kļūst par *māksliniecisku telpu*, jo tā tiek organizēta atbilstoši mākslinieciskajam nolūkam. Tēlojot vidi, vietu, rakstnieki parasti vairās no plašiem statistiskiem aprakstiem, jo - kā jau G.Lesings uzsvēris - parādību statika telpā te it kā saduras ar valodas secību laikā un teksts draud kļūt vienmuļš. Tāpēc ir saprotama F. Bārdas tēlotā dabas pievilcība tai ziņā, ka te viss ir kustībā, norisēs: *te dzimtenes svētie bērzi stāv pulciņos zilgani bāli un klusi plaukstošām rokām svētī dīgstošo zāli, te pa krēslu urdziņas ratiņos brauc, te lietutiņš kā pelēks vīriņš gar logu iet.*

Rakstnieks var piešķirt parādībam dinamiku ne tikai pats savā uztverē, bet arī kādas tēlotās personas vai vispār kādas personificētas parādības uztverē.

Atveidojot vidi, rakstnieks salīdzinājumā ar gleznotāju vai tēlnieku var to mainīt daudz brīvāk, pārceļoties no vienas vietas uz otru, vai arī vienā uztvērumā

ietilpināt visu gan ar aci redzamo, gan arī neredzamās kosmiskās tāles.

*No tāles dzirdu: aizšalc lieli vēji ..
Bet trokšņi klūpot bezdibenī grūst.*

*Ap mani klusums izklāj klaju telpu;
Kā viegla migla saulē - mākons kūst,
Un augšā zilā debess aiztur elpu.*

(Rainis. "Augstumā")

Lirikā telpa tiek tverta mobilāk un vispārīgāk, turpretī sadzīves tēlotājā prozā, it īpaši aprakstos, tā tiek atveidota konkrētāk un detalizētāk. Romānos arī telpa, tāpat kā laiks, parasti iegūst daudzviedīgu sazarojumu. Sižetā tie atklājas viens caur otru.

Divas galvenās laika mākslas - literatūra un mūzika - savstarpēji atšķiras ar to, ka literatūra ir vārda, bet mūzika - skaņu māksla. Vārda māksla parasti kaut ko atveido (dzejā gan daļēji), bet mūzikai kā skaņu mākslai tikpat kā nav attēles funkciju, tā vistiešāk izteic paša mākslinieka jūtas, to dinamiku. Mūzikā skaņu tēlu plūdums laikā atbilst paša autora emociju pastāvēšanas formai, tas ir, to norisei laikā. Dzirdes tēli bieži vien izraisa arī redzes priekšstatus (sk. A. Upīša noveli "Mūzika"). Dažādi cilvēki mūziku uztver atšķirīgi, dažādāk nekā literārus darbu un gleznas, jo mūzikas tēls ir vispārīgāks un pieļauj lielāku interpretācijas dažādību.

Vārds atšķirībā no vienkāršas skaņas ir tāds skaņu komplekss, kas ietver jēdzienisku saturu. Līdz ar to vārda māksla ir arī noteiktu jēdzienu lietojuma māksla,

intelektuālu atziņu un vārdos ietvertu ideju māksla. Ar valodu veidots tēls ir intelektuālā ziņā vairāk piesātināts nekā skaņu tēls. Mūzikas, skaņu tēls ietver vispārīgu noskaņu, ar vārdiem veidots tēls sniedz vairāk individuālu, konkrētu iezīmju, tāpēc mūzika spēj vienot daudzus, bet liriskā dzeja ir it kā vienpersonīga.

Valodas iespējas īstenības māksliniecis kajā atveidē, respektīvi, redzes, dzirdes un citu priekšstatu atveidē, ir tikpat neierobežotas kā valodas iespējas vispār cilvēka dzīvē. Vārds ir universāls tēlojuma līdzeklis, ar tā palīdzību iespējams apzīmēt visu, gan to, kas atrodams laikā un telpā ārpus cilvēka, gan arī to, kas norisinās viņa psihē. Tas dod iespēju literatūrai neierobežoti aptvert gan īstenībā esošo, gan izdomā radīto.

Taču, neraugoties uz vārda universalitāti, tā iespējas mākslā tomēr savā ziņā ir arī ierobežotas. Pirmkārt, parādību vienreizības atveides ziņā, jo vārds, valoda vispārina. Otrkārt, vārda mākslai piemīt sava ierobežotība jūtu tiešas izpausmes ziņā, jo valoda, vārds galvenokārt izsaka jūtas nevis tiešā veidā, bet gan pastarpināti ar jēdzienu – ar domu un tādā ziņā vienmēr abstrakti. Tātad literatūra nespēj dot tādu vienreizīgu, konkrēto parādību attēlojumu, kā to spēj tēlotājas mākslas, un nespēj arī tik tieši izpaust jūtas kā to spēj mūzika. Taču literatūra to visu kompensē tādējādi, ka spēj apvienot parādību attēlojumu ar jūtu tiešo izpausmi – attēlojot rakstnieks izteic savu emocionālo attieksmi. Gleznieciskā un muzikālā elementa apvienojumu dzejā Plūdonis raksturojis šādi: "Pie idejas izcelšanas

jārīkojas kā gleznotājam .., priekšmetam krāsas piešķirot, un kā komponistam: galvenās tēzes atkārtojot, variējot, modulējot, pievijot pie visa un apvijot ap visu, kur vien iespējams."¹

Tātad literatūra ar vārda palīdzību rada redzes un dzirdes priekšstatus, kas noder "idejas izcelšanai" un kam raksturīga ne tikai emocionāla, bet arī intelektuāla ievirze. Kaut arī rakstnieks nespēj sniegt tādu uzskatāmu tēlainību kā tēlotājas mākslas, ne arī tādu muzikālo skanējumu kāds raksturīgs skaņu mākslai, tomēr viņš ar asociācijas izraisīto vārda palīdzību spēj lielā mērā *tuvoties tiem iespaidiem*, ko izraisa abas pārējās mākslas. Tas piešķir literatūrai īpašu izplatības iespēju, popularitāti un reizē arī lielu audzinošo nozīmi.

Atkarībā no *formas veidojuma*, respektīvi, tēla izveides īpatnībām, visas mākslas, gan laika, gan telpas mākslas, nosacīti var iedalīt *attēles* un *izpausmes* mākslās. Attēles princips pamatos ir glezniecībā, skulptūrā un grafikā. Turpretī arhitektūrā un dekoratīvi lietišķajās mākslās šis princips nav spēkā. Celtne vai vāze neko neatveido, lai gan zināmi attēles elementi arī te var būt ietverti (tāpat kā mūzikā), piemēram, celtnes ornamentos, tāpat dekoratīvajos audumos - augu stilizētās formas. Vispār daudzās mākslas nozarēs attēles un izpausmes momenti koeksistē, pat arī glezniecībā, kas ir viena no spilgtākajām

¹ RLMVM Plūdoņa fonds, inv.nr.39226.

attēles mākslām. Arī te - tāpat kā mākslā vispār - svarīgs ir subjektīvais uztvērums.

Māksla ir daudzveidīga. Tās daudzveidību nosaka ne tikai īstenības bezgalīgā daudzveidība, bet arī mākslinieka, rakstnieka garīgās pasaules neatkārtojamā savdabība. Mākslinieks atveido priekšmetu caur sava skatījuma un vērtējuma prizmu, caur savu personību, un otrādi - savu personību atklāj - caur attēlojamo priekšmetu. Tādējādi mākslas daudzveidību nosaka gan objektīvais, gan subjektīvais moments, to daudzveidīgā mijiedarbība.

Vienkāršo mākslu veidi

| | Dailrades līdzekļi | | |
|---|---|------------------------|-----------------|
| Īste- nības māksli- niecī- kie uz- tveres veidi | Telpas | Telpiskie | Laika |
| | lī- dzek- ļi | laika līdzek- ļi | līdzekļi |
| Attē- lotājs veids | Tēlotāja māksla (glezniecība, grafika, skulptūra) | Pantomīma | Vārda māksla |

| | | | |
|---------|-----------------|--------|--------------|
| Neattē- | | | |
| lotājs | Arhitektūra | Dejas | Mūzika kā |
| (izpau- | | | |
| mes | | | |
| veids) | Lietišķā māksla | māksla | skaņu māksla |
| | | | (bezteksta) |

3. Mākslas tēls un literārā tēlojuma veidi

Raksturojot mākslas atšķirību no pārējām īstenības atspoguļojuma formām, jau ir norādīts uz to, ka mākslas un līdz ar to literatūras pamatpazīme ir tēlainība, tēls. Tā ir forma, kas atbilst mākslas satura specifikai, kuras pamatā ir sintētisks cilvēka dzīves tvērums veselās ainās, kuras tad arī nosaka atveides formu - tēlus.

Kas ir mākslas tēls?

M ā k s l a s t ē l s ir parādību vispārināts attēls, kam piemīt estētiska nozīme. Mākslas tēlā tātad apvienojas vienreizīgais ar vispārīgo. Mākslas tēls kalpo parādību individualizētam vispārinājumam no estētisko ideālu viedokļa. Māksla sākas tur, kur rakstnieks radoši vispārina parādības un atklāj, kādi mēdz būt cilvēki, viņu pārdzīvojumi, kādās savstarpējās attiecībās cilvēki mēdz nonākt un kas ar viņiem mēdz notikt un kāpēc.

Vispārīgais, kādam laikmetam un kādai sabiedrības daļai raksturīgais tātad izpaužas atsevišķu cilvēku raksturos, vienreizīgos

pārdzīvojumos un notikumos. Tā, piemēram, R.Blaumaņa drāmā "Indrāni" tas raksturīgais, kas piemīt jaunajām attiecībām, kur visu nosaka aprēķins, izmaņa un viltība, izpaužas arī tādā it kā gadījuma rakstura notikumā, ka saimniecība Edvarta un Ievas rokās nonāk tieši ar viltotas vēstules palīdzību. Tāpat arī nevarība, ko rada atpalikusī saimniekošana (vispārīgais), izpaužas kā vecā Indrāna individuālā, vecuma nevarība. Jaunais saimniekošanas veids nāk ar jaunu paaudzi, kas atklājas Edvarta un Ievas individualizētajos raksturos, kam piemīt ne tikai citādas vispārīgās, bet arī tīri personiskās īpašības. Tādējādi vispārīgais kā laikmetam raksturīgais nosaka atsevišķos gadījumus un individuālos raksturus. Citās ģimenēs laikmetiskie konflikti izpaužas citādi; citos daiļdarbos tie guvuši arī citādu attēlojumu, piemēram, R.Blaumaņa drāmā "Pazudušais dēls" un A.Upīša romānā "Jauni avoti". (Starp citu, laikmetam raksturīgie "jaunie avoti" Jāņa un Mārtiņa dzīvē plūst pa atšķirīgu individualitāšu noteiktām gultnēm.)

Ja rakstnieks aiziet vienā galējībā un dod tikai vispārīgo, tad tēli kļūst shematiski, nedzīvi. (Tādi ir daži tēli I.Lēmaņa prozā). Turpretī, ja rakstnieks parāda tikai individuālo, atsevišķo, nejaušo, rodas naturāli, empīriski esošā reproducējumi bez mākslas vispārinošā spēka, būtiskais pazūd nebūtiskajā. Šī nelaime biežāk piemeklē jaunos rakstniekus.

Tipisku tēlu V.Beļinskis zīmīgi nosaucis par "pazīstamu svešinieku". Pazīstams tas ir tāpēc, ka pārstāv kādas sabiedrības daļas īpašības iemiesotas vienreizīgā individuālā raksturā.

Šo momentu īpatnības un attiecības nosaka žanrs. Liriskajā dzejolī ir it kā tikai vienreizīgais, individuālais saturs, paša dzejnieka garīgā pasaule, viņa konkrētais pārdzīvojums. Tā, piemēram, J.Poruka dzejolī "Pie tava augstā, baltā loga" ietvertas dziļi intīmas, personiskas jūtas. Taču dzejolī izteiktais saturs paceļas pāri tīri personiskajam, jo intīmi neatkārtojamā izpaužas objektīvais, vispārcilvēciskais saturs, dzejnieka pārdzīvojumā ietvertas arī citu cilvēku izjūtas. Dzejolī atklātais subjektīvais pārdzīvojums tātad sasaucas ar vispārcilvēcīgo – ar daudzu cilvēku domām un jūtām, ko izraisa līdzīgi dzīves brīži.

Mākslas tēls ir ne tikai vispārīgā un individuālā, bet arī *objektīvā* un *subjektīvā* momenta vienība. Patiesi atveidojot dzīvi, rakstnieks izteic arī pats sevi, savu individualitāti.

Zinātniskiem spriedumiem un secinājumiem atšķirībā no mākslas tēla lielāka vērtība ir tad, ja tie ir pilnīgi objektīvi un ir maksimāli brīvi no jebkuras subjektivitātes. Zinātnē jo vispārīgāks ir sprieduma saturs, jo tas ir vērtīgāks. Mākslā turpretī objektivitāte neizslēdz subjektivitāti. Tieši otrādi: mākslas tēlā vienmēr ir cieši vienots objektīvais un subjektīvais. Var teikt tā, ka mākslā maksimāli izpaužas gan objektīvais, gan subjektīvais moments. Tāpēc literatūrā vienmēr nesaraujami vienots sociālais ar psiholoģisko.

Tāpat kā vispārīgā un individuālā, arī objektīvā un subjektīvā momenta attiecībās iespējama vienpusība un galējības. Ja pārspilē, respektīvi, absolutizē objektīvo momentu, rodas mehāniski vai kopējoši

īstenības atveidojumi, piemēram, naturālismā, turpretī, absolutizējot subjektīvo momentu, autors ieslīgst subjektīvismā, samākslotībā, sadomātībā.

Vispār epikā vairāk izakcentējas objektīvā, lirikā - subjektīvā puse. Bet visas mākslas darba estētiskās vērtības rodas autora attieksmē pret objektīvo īstenību - autora vērtējošā attieksmē pret to, ko viņš tēlo.

Tēls bez tam ir arī *racionālo* un *emocionālo* elementu vienība. Īsta mākslinieciska domāšana saistīta ar personisko pārdzīvojumu. Bez tā mākslas darbs zaudē organisku vienotību, tajā ieviešas konstruktīvisms. Šai sakarā parasti kā piemēru min B.Čellini skulptūru. Tēlnieks, kausējot sudrabu formā jātnieka skulptūrai, meta tajā sudraba dakšas un nažus. Kad noņēma apvalku, izrādījās, ka ne visas dakšas un naži ir izkusuši. Zirga vēderā rēgojās nazis, bet no auss līda ārā dakša.

Ja mākslas darbos pietrūkst autora personiskā pārdzīvojuma, tad īstenības elementi paliek nepārkausēti. Doma kļūst mākslinieciska tikai tad, kad to caurstrāvo jūtas, pārdzīvojums. Tas ne mazākā mērā attiecināms arī uz tā saucamo intelektuālo mākslu, intelektuālo dzeju. Literārs tēls vienmēr ir emocionāls. Tāpēc arī tēlā ietvertu saturu nevar pilnībā uztvert, ja to nepārdzīvo.

Tēla emocionālā iedarbībā ir nepieciešams tā uztveršanas un izpratnes nosacījums. Tā, piemēram, Ilzes Indrānes romānā "Ūdensnesējs" Klintas dramatiskais likteņstāsts un pārdomas par to nav ietverti tīri racionāla vēstījuma un pārsprieduma

formā. Šo stāstu apvij gan Klintas jūtu dzīves atklāsme, gan arī autore pašas spilgti emocionālā attieksme pret savu varoni. Šī attieksme atklājas arī liriskās ainās, autore sarunās ar Klintu, tādējādi radot pat īpaši autore lirisku izpausmes tēlu.

Izšķīrēja loma mākslas tēla izveidē ir *mākslinieciskajai iztēlei, radošajai fantāzijai*. Tā nepieciešama rakstniekam visā viņa daiļrades procesā. Tēlainis vispārinājums ar radošās fantāzijas palīdzību paceļas pāri atsevišķiem dzīves faktiem. Rakstnieks salīdzina šos faktus, atlasa būtiskākos, savam nolūkam noderīgākos. Uz savāktā un pieredzē jau agrāk uzkrātā materiāla pamata rakstnieks veido jaunus "izdomātus" cilvēkus, notikumus, pārdzīvojumus. Rakstnieka radītās jaunās parādības dzīvē konkrētā veidā nav sastopamas, tomēr sakņojas reālajā īstenībā, tās likumībās vēl ciešāk un dziļāk nekā atsevišķi konkrēti gadījumi, jo tiem var būt arī nejaušs raksturs.

Tieši mākslinieciskās iztēles spēja tad arī pieder pie talanta galvenajām pazīmēm. Mākslinieciskā iztēle, protams, nav patvaļīga, jo autors izdomā to, kas dzīvē visvairāk iespējams. Jo talantīgāks ir rakstnieks un jo lielāka viņa pieredze, jo arī dziļāk dzīvē un tās likumsakarībās sakņojas viņas radītie tēli. Ar to izskaidrojama arī tāda parādība, ka nereti rakstnieka radītie varoņi iegūst tik lielu patstāvību, citiem vārdiem, iegūst tādu paškustību, ka vairs nepakļaujas sava radītāja sākotnējai iecerei. Viņi sāk rīkoties atbilstoši dzīves loģikai, sāk runāt savu valodu. Tādos gadījumos mēs sastopamies

ar augstu reālistiskās mākslas sasniegumu, ar talantīgas iztēles spēku. Šai sakarā pazīstams ir A. Puškina izteiciens par Tatjanu, ka viņa izdarījusi to, ko viņš sākotnēji nav nemaz paredzējis - izgājusi par sievu pie veca ģenerāla.

Mākslinieciskā izdoma tātad nav pretstats reālajai dzīvei, tā ir nepieciešama dzīves tēlainam atspoguļojumam visās mākslas nozarēs, visos literatūras veidos, arī liriskajā dzejā un aprakstā, jo katrs tēls ar izdomas palīdzību tiek pacelts pāri atsevišķajam, konkrētajam faktam.

Tēlains vispārinājums ir *daudznozīmīgs*. Tēls ierosina iztēli, fantāziju, asociāciju strāvojumu, kas parastajiem vārdiem un jēdzieniem, to saistījuma savdabībai pievieno katra uztvērēja subjektīvos priekšstatus. Pie tam vieni priekšstati uz asociāciju pamata rosina citu rašanos. Vārdos kā jēdzienos tos grūti ietvert, tie paliek kā zemteksta strāva. Tā rodas daiļdarba un tēla satura daudznozīmība un dziļuma dimensija.

Subjektīvistī, absolutizējot šo tēla daudznozīmību, apgalvoja, ka tēls un daiļdarbs ir tādas vienreizīgas parādības, kuru uztvērē un izpratnē nekad nekas nevar būt kopnozīmīgs. Uz šo teorētisko pamattēzi balstījās uz mistiku orientētie simbolisti, kuri "neizteicamo" vienreizīgo pārdzīvojumu centās ietvert tādā simbolizētā formā, kas citiem bija un palika neatminama mīkla.

Mākslas tēla daudznozīmība nav bezgalīga, tai ir savas robežas. Ja daudznozīmība pārvēršas par amorfu "visnozīmību", tad tā vairs neko nenozīmē. Daudznozīmība nedrīkst aizmiglot estētisko vērtējumu skaidrību. Raiņa tēlotā Ziemeltēva

leduspils kā simbols ietver vēsturiski konkrētu saturu un virzību, un nav iedomājams, ka tai pašā dzejoļu krājumā tam piemistu arī tādas nozīmes, kas runātu pretēju valodu.

Sakarā ar mākslas tēlu daudznozīmību nepastāv gluži viennozīmīgas, visos laikos vienādas tēlu interpretācijas, pat arī klasisko tēlu interpretācijas. Dažādi tēlu interpretējumi var būt arī teātrī. Taču arī tad, kad teātris, izakcentējot vienu vai otru momentu tēla struktūrā, sniedz atšķirīgas interpretācijas, viena no tām var būt tuvāka tai, ko autors mērķtiecīgi motivējis visā situāciju un personu attiecību daudzveidībā.

Sakarā ar teikto saprotams arī tas, ka klasiskās literatūras tēli katrā laikmetā iegūst savu interpretāciju. Tā, piemēram, Hamletu XIX gs. uztvēra galvenokārt kā refleksiju, pārdomu cilvēku, bet XX gs. galvenokārt kā aktīvu cīnītāju pret ļauno. Iespējama arī tāda interpretācija, kurā abas šīs īpašības būtu apvienotas.

Cilvēks dzīvē, protams, vienmēr ir daudzveidīgāks nekā daiļdarbā, taču rakstnieks, akcentējot dažas īpašības un izvirzot rakstura galveno īpašību, spīgtāk atklāj to, ko ikdienā cilvēki nepamana. Rakstnieks bieži tēlu izvirza kā hipotēzi un problēmu. Šāds tēls, piemēram, ir Dzintars G.Priedes lugā "Lai arī rudens" vai arī Spēlmanis I.Ziedoņa un P.Pētersona lugā "Spēlē, spēlmani!". Patiesībā katram nozīmīgam tēlam vajadzētu pretendēt uz hipotēzi, kas izvirza apspriešanai raksturu ar autora dotu vērtējumu un gaida viņa attieksmes pieņēmumu vai noraidījumu.

Tāpat kā zinātnisks spriedums, arī māksliniecisks tēls var būt *paties* vai *nepaties*. Spriedums un tēls ir patiesi tad, ja tie atbilst lietu stāvoklim īstenībā. Citiem vārdiem, tēls ir paties tad, ja ar atsevišķa individuālā rakstura palīdzību tajā atklātas kādas būtiskas īstenības iezīmes.

Naturālisti, kopējot esošo, netieši vispārina to, kam ir gadījuma raksturs. Viņi tēlo tikai atsevišķa fakta patiesību, ko var izteikt ar vārdiem "tā bija". Viņi nepaceļas līdz objektīvam vispārinājumam, ko varētu izteikt ar vārdiem "tā mēdz būt".

Arī formālisti nespēj tēlos ietvert dzīves patiesību. Absolutizējot atsevišķu formas elementu izlietojuma virtuozitāti kā īstās "estētiskās" vērtības, formālisti rada dzīves patiesībai neatbilstošus tēlus un to attiecības. Bez šaubām, tēlu atbilstība dzīvei neprasa to identitāti ar oriģinālu dzīvē. Tā būtu fotogrāfija. Lai spilgtāk izteiktu raksturu un dzīves būtiskās iezīmes, ārieni var deformēt atbilstoši mākslinieciskiem nolūkiem. Tā, piemēram, groteskā, hiperbolā un citās nosacītajās formās ārējie pārspīlējumi parasti izceļ parādību būtiskās, iekšējās iezīmes. Pārspīlējumos, protams, jābūt mēra sajūtai, lai formālie elementi neklūtu par pašmērķi. Tēlaini izsakoties, arī Ķenča plānajam degunam, kas skala gaismu laiž cauri, tomēr ir jābūt degunam.

Ja subjektīvais pasaules skatījums izolēts no reālām attiecībām, tad vienmēr pastāv vai nu subjektīvi psiholoģiskās "patiesības" izvīrējums uz objektīvās patiesības rēķina, vai arī formālisma briesmas. Tās nosacīto formu lietojumā

ieviešas tad, ja rakstnieks zaudē realitātes izjūtu un izdomas vietā sniedz sadomājumus. Šāda nosliece biežāk raksturīga tiem, kas, absolutizējot metaforiski alegorisko tēlojuma veidu, ieslīd mākslotībā.

Tēls, tēlainība ir visu mākslu pamatā. Bet katrā no mākslas veidiem tēlam piemīt sava specifika. Arī literatūrā pazīstam dažādus tēla izveides pamatveidus - episko, lirisko un dramatisko (dramaturģisko).

Episkais tēls tiek veidots ar autora vēstījumu par personām notikumos. Liriskā tēls veidojas kā autora pašizpaušmes tēls (tā saucamais liriskais tēls). Drāmā (dramaturģijā) tēls atklājas cīņā, darbībā. Epikā un drāmā raksturi doti objektīvā formā - ārpus rakstnieka. Liriskajā tēlojuma veidā turpretī raksturs atklājas autora subjektīvajā attieksmē pret parādībām vai arī pret sevi.

Vispār literatūra cilvēku atklāj dažādās attiecībās: epika - notikuma attiecībās, lirika - paša autora attieksmē pret īstenību, drāma - personu cīņas attiecībās.

Aristotelis savā "Poētikā" par trim literārā tēlojuma veidiem ir rakstījis: "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)."¹

Tēlojuma līdzekļu ziņā epikā, kā jau teikts, pamatos ir autora vēstījums par personām, liriskā - autora emocionālā runa, drāmā - personu runa (tā saucamais

¹ Citēts no: Ķemere I. Aristotela "Poētika". - R., 1986. - 9. lpp.

dramatiskais dialogs).

Tēlojamās vielas ziņā epikas pamatos ir notikuma vēsture, lirikā – autora pārdzīvojums, kāds saspriegts viņa dzīves moments, drāmā – kādas cīņas norise.

Tēlojuma valodas ziņā epikā atrodams vēstījums autora valodā un personu valoda (arī autorizēta personu valoda), lirikā – autora valoda, drāmā – personu dialogi.

G.Hēgelis literatūras veidus iedalīja objektīvajā veidā – epikā, subjektīvajā veidā – lirikā un to sintēzes formā – drāmā.

Epikā, apvienojoties autora vēstījumam un pašu personu runai, iespējams panākt lielu attēles pilnību. Rakstnieks savā autora valodā var izskaidrot notiekošo, dot psiholoģisku raksturojumu personām, ko viņš tēlo, var atklāt raksturu rīcības slēptākos motīvus, viņu pārdomas un intīmākās jūtas. Personu valodā, kā arī autorizētajā personu valodā (noģiedamajā runā) atklājas ne tikai domas, bet arī raksturam atbilstošs domāšanas veids.

Citādi tas ir *lirikā*, kur pamatā ir nevis attēles, bet izpausmes tēls (tāpat kā mūzikā). Liriskais tēls jeb autora pārdzīvojums kā koptēls nav vienīgi paša dzejnieka personisko domu, noskaņu un centienu izteicējs. Tas ietver sevī daudz cilvēku pārdzīvojumus. Kā spilgtu piemēru te var minēt J.Poruka dzejoli "No baznīcas braucot Ziemassvētku vakarā". Dzejnieka individuālajā pārdzīvojumā ietveras vispārināts saturs. Liriskais tēls, citiem vārdiem sakot, dzejolī ietvertais pārdzīvojums nav tikai biogrāfisks fakts – tas paceļas līdz vispārinājuma līmenim.

Salīdzinājumā ar episko tēlojumu, kura pamatuzdevums ir ārpus rakstnieka esošo parādību atveide, liriskā tēlojuma uzdevums ir izteikt domas un jūtas, ko cilvēkos izraisa dzīves dažādās parādības. Dzejnieks šīs domas un jūtas izteic kā savas personiskās. To izpaušmei, respektīvi, liriskā tēla pārdzīvojuma atklāšmei, viņš izmanto gleznas - dzejiskus priekšstatus. Tie ir izpaušmes tēla ārējās objektivācijas līdzekļi.

Dramaturģijas darbu saistība ar skatuvi piešķir tiem savas īpatnības tēlu veidojuma ziņā. Lai gan dramaturgs, tāpat kā epiķis, galvenokārt atveido ārpus sevis esošo īstenību, taču viņš to dara atšķirīgi. Galvenā atšķirība ir tā, ka dramaturģijā nav autora vēstījuma, te notiek darbojošos personu pašatklāšme (autora remarkas pie mākslas teksta nepieder).

Trūkstot autora valodai, dramaturģija tēlojuma paņēmieni ziņā ir vienpusīgāka par epiku. Toties tai ir arī sava stiprā puse. Koncentrējot uzmanību uz kādu vienu sevišķi svarīgu konfliktu un rādot cilvēku raksturu sadursmes, dramaturgs ar skatuvisko tēlu palīdzību var spēcīgi ietekmēt cilvēku domas par konkrētas rīcības normām. Tā, piemēram, P. Putniņa drāmā "Aicinājums uz .. pērienu" citu personu vērtējumam izvirzītā mātes attieksme pret barona aicinājumu uz pērienu kļūst par dramatisku diskusiju priekšmetu. Revolucionāro cīnītāju priekšā ir grūti rast morālu pamatojumu un attaisnojumu "iešanai pēc pēriena". Tādējādi konkrētos apstākļos revolūcijas atplūdu un soda ekspedīciju darbības apstākļos tiek izsvērtā vajadzīgā rīcības norma attieksmē pret jaunu tautas

senā ienaidnieka viltību. Brencis pakļaujas kungiem kā bezprincipu vergs, turpretī māte, sargājot ģimeni un klausot savai mātes sirdsbalsij, ir spiesta pakļauties "aicinājumam", bet reizē ar to pat vēl vairāk saasina naidu pret muižu, tādējādi radot pamatu labāk sagatavotai cīņai nākotnē.

Autora pozīcija dramaturģijā izpaužas pašu personu dialogos, to ietonējumos, kas jāatskārš aktierim un skatītājam. Autora attieksme pret tēlotajām personām bieži atskārstama tikai no visas lugas kopīgā toņa, kā arī no tās izskaņas. Tā, piemēram, G.Priedes attieksmi pret Juri drāmā "Zilā" zīmīgi raksturo arī mēmā beigu aina. Tā it kā apšaubā tukša, pašas dzīves morālo vērtību avotos nesakņota cilvēka iespēju augt tikai uz abstrakti intelektuālo garīgo vērtību meklējumu pamata.

Teorētiski nošķirto triju literārā tēlojuma veidu norobežojums pašā daiļliteratūrā ir relatīvs. Tie bieži savijas, krustojas. Epikā nereti ievijas drāmas elementi, īpaši novelēs (tāpēc noveles bieži vien ir viegli dramatizējamas). Dramatizējot plašāku episku darbu, kurā sastopami vairāki konflikti, parasti izvēlas vienu sižetisko līniju.

Pat arī liriskajos darbos nereti iekļaujas gan episki tēlojumi, kā tas bieži ir tā saucamajos dabas dzejoļos, gan arī dramatisku konfliktu izvirzījums (piemēram, meitenes monologā ar lakstīgalu Raiņa "Fabrikas meitenes dziesmā").

Bez tam kā īpašas žanriskas formas pastāv literārā tēlojuma starpveidi: liroepika, lirodramatika u.c.

Lai arī pašā literatūras konkrētajā materiālā bieži izzūd skaidras robežas starp aplūkotajiem trim tēlojuma pamatveidiem, tomēr teorētiski tos pēc būtību raksturojošiem principiem varam izšķirt, un tas arī ir jādara.

4. Rakstnieka estētiskā pozīcija. Literatūras mākslinieciskums

Literatūrā svarīga ir rakstnieka estētiski vērtējošā attieksme pret parādībām, ko viņš tēlo. No rakstnieka attieksmes, kuru nosaka viņa pasaules uzskats, pasaules uztvere, pasaules izjūta, viņa dzīvesziņa un ideāli, atkarīgs daiļdarbu saturs.

Bez autora izpratnes un vērtējuma nav iespējama nedz tēlojamo parādību atlase, nedz arī mērķtiecība to interpretācijā. Izcili rakstnieki vienmēr paši pēc kaut kā tiecas un liek pēc tā tiekties arī lasītājam, liek apzināt un pārdzīvot ne tikai esošo dzīvi, bet ar to dzīvi, kādai tai jābūt. Estētisko ideālu ciešā vienotība ar māksliniecisko meistarību ir katra daiļdarba spēka un skaistuma priekšnosacījums.

Īsts mākslinieks visas parādības tēlo savu simpātiju un antipātiju gaismā. Mākslinieka mīla un naids nosaka viņa daiļrades "tendenciozitāti". Mākslā tā izpaužas ar tēlu starpniecību, ar to attiecībām autora izvērtējumā. Tendence mākslā nedrīkst būt klaji deklaratīva, uzbāzīga.

Dažreiz rodas arī pretrunas starp rakstnieka sabiedriski politisko orientāciju, viņa teorētiskajiem uzskatiem un pieņēmumiem un starp viņa radīto tēlu objektīvo jēgu. Tā, piemēram, Balzaks pēc savas politiskās orientācijas un uzskatiem simpatizēja feodālajiem aristokrātiem, bet viņa romāni parādīja to, ka šai sabiedrības daļai nav nākotnes. Latviešu rakstnieku vidū līdzīgs stāvoklis ir Apsīšu Jēkabam ar pretrunu starp viņa estētiski ētiskiem ideāliem un reālistiski veidotajiem tēliem ("Bagāti radi").

Rakstnieks attēlojamo īstenību vērtē no savu ideālu viedokļa. Ideāls, kā zināms, ir priekšstats par augstāko pilnību kādā dzīves nozarē vai cilvēka raksturā, kuram gribētos līdzināties skaistumā un krietnumā. Ideālus nosaka vēsturiski un sociāli apstākļi. Tā, piemēram, mūsu gadsimta sākumā pilnīgi pretēji ideāli bija revolucionārajiem cīnītājiem, viņu uzskatu paudējiem rakstniekiem, piemēram, Rainim, - un dekadentiskajiem individuālistiem. Raiņa liriskais varonis sevī iemieso tautas spēku, drosmi, nākotnes cerības, turpretī dekadentu dzejā kā ideāls izvirzās pāri sabiedrības interesēm pacēlies "pārcilvēks", kuru vada tikai personiskas vēlmes; pat tautas cīņu un traģiskas sakāves apstākļos viņš domā tikai par savas personas interesēm.

Bieži dzird sakām, ka katrs rakstnieks, dzejnieks sākas ar savu tēmu, ar savu balsi. Rakstnieks patiesībā sākas ar savu ētiski estētisko ideālu, jo pirmām kārtām rakstniekam ir vajadzīga sirds, kas, citu cilvēku priekus un sāpes pārdzīvojot kā savus, tiecas pēc tādas dzīves, kādai tai

vajadzētu būt. Un, jo vairāk viņš tiecas pēc šās dzīves, jo vairāk tuvojas savam dzīves un cilvēka ideālam, jo pilnīgāks top pats un saskata arvien jaunus, tālākus ideālus. To labi savā dzejolī "Mana gaišā debess mala" pateicis A.Skalbe:

*Mana gaišā debess mala,
Kopš es tevi apjaust sāku,
Pretī eju tev bez gala,
Klāt nekad tev nepienāku.*

Ideāls mākslā izpaužas daudzveidīgi. Tas var atklāties gan pozitīvos tēlos, gan vistiešākā veidā tā saucamajā autora tēlā. Autora tēls var būt ārējs, piemēram, Kaspars "Mērnieku laikos", vai arī iekšējs, piemēram, I.Indrānes romānos. Otrā gadījumā šāds prozā atklāts tēls tuvojas liriskajam tēlam dzejā.

Ideāls var atklāties arī ar negatīvu tēlu palīdzību. Tos noliedzot, tiek apliecināts pretējais – pozitīvais. Tā tas ir satīriskajos darbos. Literatūra audzina ne tikai pozitīvā ar paraugu, bet arī ar pretējā noliegumu ideāla vārdā. Tomēr galvenā loma ir pozitīvajiem tēliem.

Literatūra savu sociālo lomu veic tikai tad, ja tā ir *mākslinieciski* augstvērtīga. Priekšnosacījums daiļdarba pilnvērtībai ir autora talants, kura pamatā ir 1) jutīga cilvēku attiecību uztvere, spēja šīs attiecības vērtēt estētisko ideālu gaismā; 2) radošās fantāzijas, mākslinieciskās izdomas spēja; 3) tēlojuma tehnikas apguves spēja.

Par darbu meistarības izkopšanā Elīna Zālīte rakstīja: "Talants – tas ir kā nekultivēts zemes gabals, kas prasa daudz pūļu,

daudz darba, lai nestu bagātus augļus."¹

Tā tad talants pamatos ir ģenētiski dots², bet tas neattīstās, ja to nekopj. Taču ko nozīmē izkopt talantu? Tēlojuma tehnikas izkopšana ir gan nepieciešama, tā ceļ darbu māksliniecisko vērtību, bet pati par sevi to nenodrošina. Jo, lai arī cik virtuozī kāds rakstnieks rīkotos ar tēlojuma līdzekļiem, tomēr viņa radītais daiļdarbs var palikt tukšs, nenozīmīgs. Talanta izkopšana tā tad nenozīmē tikai tēlojuma virtuozitātes attīstīšanu. Talanta izkopšana pirmām kārtām saistās ar rakstniekam specifiskās attieksmes izkopšanu pret dzīvi, ar dzīves pazīšanu, ar pasaules uzskata izveidošanu. Bez atbilstoša pamata, bez attiecīgas vides arī dīgtspējīgais grauds neuzdīgst.

Sevišķa loma daiļradē ir mākslinieciskajai izdomai. Bez tās tēlojums nepaceļas pāri empīriskajam kopējumam. Radošā fantāzija, izdomas spēja pieder pie talanta pamatnosacījumiem. Tā rada jaunus asociatīvus saistījumus, kas izteic jaunus atskārtumus par parādību sakarībām. Izdomas iespaidīguma spēks atkarīgs no tās ticamības pakāpes, no tās tuvības īstenībai, tās iespējamībām. Izdoma bez tuvības reālajai īstenībai kļūst par sadomājumiem.

Bet kādi tad ir pašu daiļdarbu mākslinieciskās pilnvērtības kritēriji?

¹ Zālīte E. Par dzeju, dzejniekiem un lasītājiem // Latv.liter.kritika, 4 sēj., 1.gr.- 487. lpp.

² Pazīstams latīņu teiciens pat atgādina - *poetae nascuntur, non fiunt* (par dzejnieku piedzimst, nevis top).

Vispirms tas ir tēlu individualizācijas spilgtums, dziļums. Mākslas tēlam jābūt konkrētam, neatkārtojamam. To dod gan tēlojamās parādības individuālais saturs, gan arī paša rakstnieka kā individualitātes skatījums uz to. Tā, piemēram, Kristīne R. Blaumaņa lugā "Ugunī" ar viņas rakstura cildenumu, kas izpaužas mīlestībā, kuras dēļ viņa "noliek savas vieglās dienas", ir nebijusi spilgta individualitāte latviešu literatūrā. Dzīvē, protams, ir bijušas kristīnes, bet tās nebija ievirzītas paspilgtinātā gaismā, autora ideālu gaismā. Tikai Blaumanis kā mākslinieks Kristīnes rakstura dominanti spējis padarīt par atklājumu un garīgu vērtību visai sabiedrībai. Līdz Blaumanim šāds raksturs bija mākslinieciski neapzināts, neapgūts.

Kā spilgtas vienreizības piemēru dzejā var minēt Jāņa Ziemeļnieka rindas:

*Tev ir jau viss, tu staigā zvaigžņu lokā -
Es tev vairs dāvāt nevaru neko.¹*

Šie vārdi, kas izteic apbrīnu un dziļu cieņu pret mīloto cilvēku, to izteic tā, kā līdz Ziemeļniekam neviens to nebija pateicis. Oriģināla tēlainība, ko atbalsta ritmiski intonatīvā vārdu mūzika, ir svaiga, nebijusi, un jūtas, ko vārsmas pauž, top par citu cilvēku jūtu izteicējām.

¹"Albumā" // Jānis Ziemeļnieks. Dzeja. Izlase. - R., LVI. - 1960. - 212. lpp.

Otrs daļdarba mākslinieciskās augstvērtības kritērijs ir *tēlu sociālais raksturīgums, to patiesīgums*. Jo tipiskāka individualitāte, jo plašākas dzīves jomas tā atspoguļo. Kā tādi ietilpīgi vispārināti tēli šai sakarā minami gan kolhoza priekšsēdētājs, gan rajona izpildkomitejas darbinieks P.Putniņa komēdijā "Ar būdu uz baznīcu". Pirmais no viņiem - kā maz spējīgs "pārkārtoties", otrais - kā veikls žonglieris, kas vienmēr atrod sev izdevīgu pozu un frāzi, lai figurētu kā priekšnieks. Plašs no tautas dzīves smeltās pieredzes vispārinājums ietverts vecās saimnieces tēlā J.Kalniņa teiksmā "Trollis".

Kā trešais daļdarba mākslinieciskās augstvērtības kritērijs minams rakstnieka *estētisko ideālu nozīmīgums, cildenums*. Lielu rakstnieku darbos vienmēr jūtam it kā aicinošu balsi kļūt redzīgākiem īstu vērtību saskatīšanā, labākiem, aktīvākiem to aizstāvēšanā un vairošanā.

A.Čehovs rakstīja: "Atcerieties, ka rakstniekiem, kurus mēs saucam par mūžīgiem vai vienkārši par labiem un kuri mūs valdzina, ir viena sevišķi svarīga iezīme: viņi kaut kur iet un sauc Jūs turp..."¹

Jo augstākus un estētiski iespaidīgākus ideālus rakstnieks izvirza, jo lielāka ir daļdarba mākslinieciski audzinošā nozīme. Augstu pakāpi estētisko ideālu nozīmība sasniedz tad, ja rakstnieks izvirza plašām tautas masām nozīmīgus ideālus. Diskusijā par mākslinieciskuma problēmām R.Ezera min

¹ Чехов А.П. Полное собр. соч. М., 1949, т.15, с.446.

divas mākslinieciskuma pamatzīmes: emocionalitāti un filozofiskumu.¹ Šīs pazīmes sasaucas ar nule aplūkotojām diviem pirmajiem nosacījumiem. Trešais nosacījums – estētiskā ideāla augstums šai gadījumā ietilptu filozofiskajā koncepcijā. Tādējādi var secināt, ka visas daiļdarba vērtības fokusējas mākslas tēla kvalitātēs, par ko šeit bija runa.

¹ Rakstu krājumā "Kā rakstīt?" – R., 1980. – 74. lpp

II. DAIĻDARBS, TĀ VEIDOJUMS UN ANALĪZE

1. Daiļdarba saturs un forma

1) Satura un formas attiecības daiļdarbā

Daiļdarba mākslinieciskā veidojuma jautājumi saistīti ar satura un formas attiecībām, ar to vienotības jautājumu. Tas ir viens no centrālajiem un svarīgākajiem jautājumiem. Vai aplūkojam literāros virzienus, rakstnieka daiļradi, atsevišķu darbu vai pat atsevišķu tēlu, mēs nevaram estētiski pilnvērtīgi tos interpretēt bez šo attiecību risinājuma. Visspilgtākā veidā satura un formas attiecību specifika izvirzās atsevišķa daiļdarba un arī tēla struktūrā.

Par daiļdarba saturu sauc dzīves attēlojumu rakstnieka izpratnes un ideālu gaismā.

Saturs ir nevis attēlojamā, bet gan attēlotā īstenība. Saturs ir mākslinieciski apgūta īstenība. Tas ir objektīvās pasaules subjektīvs attēls. Atspoguļojamo īstenību parasti sauc par attēles objektu, materiālu, vielu, kas ņemta par pamatu daiļdarba saturam. Tā veido satura objektīvo pamatu. Bet tās atveidojums rakstnieka skatījumā un vērtējumā pārsvarā veido satura subjektīvo pusi.

Tā, piemēram, romāna "Mērnieku laiki" objektīvais pamats, viela, materiāls ir cilvēki un attiecības zemes pārmērīšanas apstākļos Piebalgā pagājušā gadsimta 50., 60.

un 70. gados. Tas ir dzīves "saturs", kas devis pamatu mākslinieciski tēlainajam romāna saturam, ko nosaka ne tikai objektīvās tēlotās parādības, bet arī autoru iecere, kuru Kaudzītes Matīss paskaidro šādi: "Atklājami sadzīves gadījumi... kungu laipnība, tautības švindels, veikalu švindels, varizētība, glaimošana sava labuma dēļ, mērniecība, pag. tiesa, pag. valdība, mācītāji"¹

Tātad autoru nolūks ir parādīt sadzīvi kritiskā gaismā, vērtējot cilvēkus un viņu attiecības no savu ideālu viedokļa. Tas veido romāna satura subjektīvo pusi. Romāna saturā kopumā cieši vienojas, cauraužas objektīvais, attēlojamais un subjektīvi vērtējošais.

To avotu noskaidrošanai, ko daiļdarba saturam devusi pati dzīves īstenība, pieņemts lietot divus jēdzienus: pirmkārt, jēdzienu attēles objekts, otrkārt – izziņas (un vērtējuma) priekšmets.

Attēles objekts var būt dažāds un daudzveidīgs – patiesībā visa dzīves īstenība – lietas, vide, dzīvnieki, daba, cilvēki, viņu kustības, mīmika, žesti, balss, tāpat arī viņu domas, jūtas, centieni utt. Turpretī *izziņas priekšmets* ir vienotāks un viendabīgāks jēdziens nekā attēles objekts. Tas galvenokārt centrēts sociāli psiholoģiskajā jomā un morāli estētiskajās vērtībās, tātad – saistās ar cilvēka dzīvi, raksturiem un likteņiem.

Izziņas un vērtējuma priekšmeta apzināšana un izvēle dod pamatu nākamā

¹ Egle K. Bibliogrāfiskas piezīmes// Kaudzītes Reinis un Kaudzītes Matīss. Mērnieku laiki. – R., 1942. – 591 lpp.

daīldarba saturam, tā specifikai. Izziņa un vērtējums var īstenoties dažādi (arī ar tēloto parādību nolieguma palīdzību). Taču mākslā vienmēr un visur tiek parādīta un vērtēta vienoti - ar cilvēku raksturu un vienotu dzīves ainu starpniecību. Tajās vienotā veselumā caur estētiskā vērtējuma prizmu atklājas visi politiskie, reliģiskie, ētiskie, filozofiskie, psiholoģiskie uzskati un motīvi. Tie visi, respektīvi, visas sabiedriski morālās vērtības to nozīmībā tiek atklātas atsevišķa cilvēka, rakstura vienotajā, vienreizīgajā uztvērumā un vērtējumā. Līdz ar to *par daīldarba saturu var saukt raksturus, kas attēloti autora izpratnē un vērtējumā.* Raksturu izpratni un vērtējumu nosaka autora idejiskā ievirze, viņa estētiskais ideāls.

Daīldarba objektīvās, kā arī subjektīvās puses īpatsvaru nosaka laikmets, žanrs un rakstnieka individuālais stils.

Pie satura subjektīvā momenta pieder autora estētiskais ideāls. Taču arī te, tāpat kā visā daīldarbā un visos tā elementos, ir sava objektivitāte, jo estētisko ideālu nosaka vēsture un sociālā piederība. Tā, piemēram, tā sauktais sirdsšķīstais cilvēks kā estētiskais un ētiskais ideāls varēja tikt izvirzīts tieši pagājušā gadsimta otrajā pusē. Kā ideāls tas bija saistīts ar reliģiski estētiskiem uzskatiem (A.Upīša apcere "Skaidra sirds latviešu rakstniecībā" ¹)

¹ Izglītība. - 1910. - Nr.8, Nr.9

F o r m a ir daiļdarba satura izpausmes un pastāvēšanas veids, satura mērķtiecīga organizācija, tā iekšējā un ārējā struktūra.

Atsevišķa daiļdarba formu vispirms nosaka tā žanrs. Stāsts pēc savas formas ir atšķirīgs no romāna un novele no apraksta. Pie daiļdarba formas elementiem pieder kompozīcija un valoda, dzejā arī ritms kā valodas elements. Formas elementi paši par sevi vēl nav mākslas darba forma, bet tikai līdzekļi tās izveidei, tāpat kā krāsas laukumi gleznā, tāpat kā atsevišķi arhitektoniski elementi celtnē. Formas elementi tikai tad veido formu, kad tie izkārtojas tādās attiecībās, tādā sistēmā, kas kopumā izteic konkrēta mākslas darba saturu.

Vissspilgtāk satura un formas vienotība atklājas daiļdarba pamatšūnās - *tēlos*. *Tēla saturs* ir attēlotās personas domas, centieni, jūtas, pārdzīvojumi autora skatījumā un vērtējumā. *Tēla forma* ir visa minētā satura notēlojuma veids, kas izpaužas tēlotās personas attiecībās ar citām personām, tās rīcībā un valodā. Tēla forma tātad ir satura ikreizējais izpausmes veids vienreizējā sižeta risinājumā, valodā utt. Tā, piemēram, lai lasītājs iegūtu priekšstatu par noveles "Nāves ēnā" varoņiem un lai vērotu, kā katrs no viņiem rīkosies nāves briesmu priekšā, R. Blaumanis rāda viņu izjūtas un domas gan pēc ledus atšķelšanās, gan tālākajās epizodēs un situācijās, kuras visas apzīmogojusi nāves nojausma. Tā mēs uzzinām gan par galveno personu iepriekšējo dzīvi (biogrāfiskā ekspozīcija) un tajā iegūtajām rakstura pamatiezīmēm, gan arī redzam šo iezīmju

izpaušmi varoņu pašreizējās noskaņās un atmiņās par bijušo, kā arī viņu domās par glābšanās izredzēm, par to, kā viņi dzīvotu tālāk. Ja tā visa nebūtu, mums trūktu īsta priekšstata par "nāves ēnā" nonākušo cilvēku individuālajiem raksturiem. Bet visas minētās noskaņas, domas un nodomi izpaužas konkrētās attiecībās ar runas, noģiedamās runas, rīcības, žestu un mīmikas tēlojuma palīdzību. Citādi arī raksturi nemaz nevar atklāties. Tātad dzīves, sociālo apstākļu nosacītie raksturi ar savām īpašībām (kā saturs) mākslā nevar pastāvēt bez to atklāsmes ar dažādu kompozīcijas un valodas elementu, t.i., ar formas elementu palīdzību. Tādējādi G.Hēgela vārdiem var teikt, ka saturs nav nekas cits kā formas pāreja saturā un forma nav nekas cits kā satura pāreja formā.

Kas raksturīgs satura un formas vienotībai atsevišķā tēlā, tas attiecināms arī uz satura un formas vienotību veselā daļdarbā. Tā kompozīcijas un valodas elementi no vienkāršiem līdzekļiem, no materiāla par formu kļūst tikai tad, kad, pārkārtojoties konkrēta, vienreizīga satura izpaušmes prasībām, tie iegūst vienreizīgu saliedējumu, kļūstot par organiskām satura sastāvdaļām, par saturīgām vienībām kopējā sistēmā. Tādējādi visās daļdarba sastāvdaļās ietilpst kā satura, tā formas elementi. Nav satura bez formas, ne arī formas bez satura.

Tāpēc daļdarba "satura" pārstāstījums bez tā formas, t.i., saviem vārdiem pārstāstīts saturs, patiesībā vairs nav mākslas darba saturs, bet tikai informācija par to, respektīvi, par dzīves vielu vai pārdzīvojumu (dzejā), ar kuru daļdarbam ir sakars. Tā, piemēram, no Raiņa dzejola "Kalnā

kāpējs" būsīm izmetuši visu tā māksliniecisko saturu, ja painformēsīm tikai par tām dzīves parādībām, no kā izaudzis dzejolis, vai arī ja mēģināsim pārstāstīt dzejoļa "saturu" bez rainiskā gleznu plūduma tajā informācijas un ritma vienreizīgumā, kādā vienīgi šis dzejolis pastāv kā mākslas darbs. Pārdzīvojums nav atstāstāms. Nav iespējams kā mākslas darbu "atstāstīt" ne mūziku, ne dzejoli, jo tā tiek sagrauta ne tikai forma, bet arī saturs. Protams, tas nenozīmē, ka analizē nebūtu jāietver zināmi pārstāstījuma elementi kā informācija par daiļdarba priekšmetisko pamatu.

Daiļrades procesā saturs ar formu rodas vienlaicīgi, saturs rodas formā, forma veic satura izpausmes funkcijas. Nav pareizi, ka saturs rodas vispirms, un tas meklē sev atbilstošu formu. Pirms formas izveides rakstniekam var būt tikai iecere, nolūks, tieksme uzrakstīt darbu, bet ne pats daiļdarbs, pat ne tā sākotnējās eksistences, t.i., pat ne dīgļa veidā. Māksliniecisks saturs rodas un pilnveidojas tikai tam atbilstošā formā. Tāpēc principā nav pat iespējams daiļdarbs, kuram būtu "labs saturs", bet "vāja forma" – un otrādi. Nav un nevar būt pretrunas starp daiļdarba saturu un formu kopumā.¹ Ja ir runa par šāda rakstura pretrunu, tad tādos gadījumos patiesībā runa ir par pretrunu starp tematisko ieceri (kuru varam iedomāties), starp "labo nodomu" un tā

¹ Par šādu pretrunu var būt runa tikai visā literatūras attīstības procesā, kad dzīves jaunais saturs vēl nerod tam atbilstošas jaunas tēlojuma formas. Pretruna var rasties arī daiļrades procesā, psiholoģiski.

vājo īstenojumu - gan saturā, gan formā.

Formālisti izšķirošo lomu daiļdarbā piedēvē formai. Viņi uzskata, ka daiļdarba nozīme atkarīga tikai no tā, cik virtuozī rakstnieks rīkojas ar formas elementiem. Taču forma, kas nekalpo nozīmīga dzīves satura mākslinieciskai izpausmei, pati kļūst nenozīmīga, patiesībā tā beidz pastāvēt kā mākslas darba forma, jo visi formas līdzekļi par konkrēta mākslas darba formu kļūst tikai tad, ja tie mērķtiecīgā, vienreizīgā saliedētībā izteic šā darba saturu kā pašas dzīves saturu autora izpratnē un vērtējumā. Padarot mākslu par tukšu rotaļu ar formas elementiem, formālisti pārvērs to par niekošanos. Šādu niekošanos piekopj rakstnieki, kam nav ko teikt.

Formālisms literatūras zinātnē sākas tad, ja formas izpēte tiek izvīrziņa par galveno uzdevumu, kad forma tiek skatīta nevis tās vēsturiskajā nosacītībā un funkcionalitātē, bet kā pašvērtība.

Sistēmiskā pieeja daiļdarbam liek to uzlūkot kā savstarpēji saistītu elementu (komponentu) veselumu, kurā *daļas pastāv noteiktā sakārtojumā un pakārtojumā attieksmē pret veselo*. Šāda pieeja dod iespēju izvairīties no vienkāršojumiem satura un formas attiecību skaidrojumā, ļauj pārvarēt ieskatu, it kā forma būtu gatavā satura tēlainais, to ilustrējošais ietērps.

Pieeja daiļdarbam var būt dažāda. To var analizēt vairāk no tā rašanās viedokļa un saistības ar dzīvi un rakstnieka biogrāfiju, var arī galveno vērību veltīt struktūrai. Arī pašas daiļdarba struktūras analizē ir iespējami dažādi līmeņi - leksiski semantiskais, sintaktiski intonatīvais,

priekšmetiski tēlainais un sižetiskais, idejiski tematiskais (protams, skatot tos ne tikai mijiedarbībā, bet arī kustībā, dinamikā). Taču visos gadījumos galvenais princips un gala mērķis ir un paliek daiļdarba kā veseluma, tā jēgas sintētisks uztvērums un noskaidrojums.

Kā daiļdarba saturs, tā forma atspoguļo reālo īstenību. Rakstnieks ņem no dzīves saturu un formu to vienotībā. Var iebilst, ka ne visos darbos forma ir līdzīga ar vienas vai otras parādības formu pašā dzīvē (alegorijas, simboli u.c.). Taču jāteic, ka māksla vispār nav fotogrāfija. Tajā vienmēr pastāv zināma nosacītība. Mākslā dzīves formas var gan atveidot, gan arī līdzībās atgādināt. Tā, piemēram, Raiņa dzejoli "Lauztās priedes" kuģi atgādina tos dzīves spēkus, kas nav satriecami, kas, jaunus veidus iegūstot, tik ilgi cīnīsies ar pretvaru, kamēr gūs uzvaru. Spilgti nosacīta forma ir arī Melnā putna monologs Plūdoņa poēmā "Atraitnes dēls".

Viens no galvenajiem daiļdarba izveidēs pamatprincipiem ir satura iekšējā vienotība. Panākt to nozīmē arī pilnveidot satura un formas vienotības kvalitāti.

2) Daiļdarba tēma un ideja

Visas parādības, ko rakstnieks tēlo, visi dzīves jautājumi, ko viņš risina, un visas atziņas, ko viņš pauž, saistās ar jēdzieniem *tēma* un *ideja*. Saistot abus šos jēdzienus, mēs runājam par daiļdarba idejiski tematisko saturu vai pamatu.

T ē m a

Par t ē m u (gr. *thema* - noliktais, norādītais) sauc parādību vai to kopumu, ko atveidojis rakstnieks, īstenojot savu māksliniecisko ieceri.

Literatūrā viss tiek rādīts attiecībās. Epika rāda personu attiecības notikumos, drāma - cīņā, bet lirika autora attieksmē pret visu, kas dzīvē. Jāuzsver, ka par tēmu sauc nevis attēlojamās parādības, bet gan attēlotās parādības vai to kopumu. Attēlotās parādības caurstrāvo rakstnieka iecere, nolūks. Tas sevišķi uzsverams tāpēc, ka nereti par tēmu sauc pašu īstenības vielu, materiālu, no kā rakstnieks atlasījis zināmas parādības, lai tās attēlotu. Tādos gadījumos zūd tematiskā atšķirība starp daiļdarbiem, kam viela ņemta no viena laika, vietas vai dzīves nozares. Dažkārt to dzīves vielu, kur gūta daiļdarba tēma un ko sauc vispārīgi par "dzīves tematiku"¹, vienādo ar daiļdarba tēmu. Taču ar vispārīgo "dzīves tematiku" nevar aizstāt konkrētā daiļdarba tēmu. Citādi visos darbos, kuros attēlota zvejnieku dzīve, būtu vienīgi "zvejnieku tēma" u.tml. Nereti visus daiļdarbus, kuros tēlots karš, pakārto vienai, t.i., "kara tēmai", aizmirstot nepieciešamību noskaidrot konkrētā darba tēmu. Katrā daiļdarbā ir sava atšķirīga tēma.

¹ Par tematiku (attiecīgos gadījumos par problemātiku) īsti sauc vai nu viena atsevišķa darba, vai arī vairāku darbu tēmu kopumu.

Tēmas jēdzienu saistot vienīgi ar satura objektīvo momentu, padarām to nemāksliniecisku, atdalām no daiļdarba struktūras. Šādi izprasta tēma gan dod zināmu vispārīgu priekšstatu par daiļdarba satura saistību ar zināmām dzīves parādībām, taču tā maz palīdz ietiekties konkrēta daiļdarba "iekšējā" saturā, kurā cieši saistās daiļdarba objektīvais un subjektīvi vērtējošais moments. Tēma ir īss daiļdarba satura vienotās jēgas formulējums.

Tātad tēma (temats) kā vispārīgs jēdziens jāšķir no jēdziena "daiļdarba tēma". Vispārīgajā izpratnē temats ir priekšmets, kam mēs pievēršamies. Daiļdarba tēmā, tāpat kā vispār daiļdarbā un tēlā, ir divas puses - objektīvā un subjektīvā. Daiļdarba tēma nav ne ārpus mākslinieka esoša īstenība (viela), ne arī no ārpasaules izolēta problēma. "Indrānu" tēma, respektīvi, konflikts, piemēram, ir pašas dzīves noteikts, objektīvs, bet tas sniegts rakstnieka subjektīvajā risinājumā, caur rakstnieka simpātiju un antipātiju prizmu. Tēma gan sakņojas dzīves problēmās vai parādībās, bet - kā visi mākslas darba elementi - tā savu īsto skanējumu gūst tikai mākslinieka risinājumā. Tāpēc daiļdarba tēmas nozīmību vai maznozīmību nosaka ne tikai objektīvais, bet arī subjektīvais, paša mākslinieciskā risinājuma moments. Tā sauktās dzīves "lielās tēmas" vājā mākslinieciskā risinājumā kļūst maznozīmīgas, bet sīkas ikdienas noskaņas īsta mākslinieka roka var padarīt nozīmīgas. Visu izšķir tēloto raksturu vai pārdzīvojumu (īpaši dzejā) psiholoģiskais dzilums, sabiedriskā virzība un autora estētisko ideālu nozīmīgums. Citiem vārdiem, nozīmīgs

un izšķirošs ir daiļdarbu humānistiskais un mākslinieciskais iespaidīgums. Par kara laiku ir uzrakstīti daudzi sējumi stāstu, bet Miervalda Birzes "Visiem rozes dārzā ziedi..." un "Viens ābols", Ēvalda Vilka "Pusnakts stundā", H.Gāliņa "Nāves ūtrupe" pieder pie izcilākajiem šajā žanrā. Nozīmīgumu tiem nodrošina nevis viela pati par sevi, bet konkrētas tēmas risinājuma kvalitāte, ko nosaka iepriekš minētie faktori.

Tēmu nozīmīguma atkarība no to risinājuma kvalitātes nebūt nenozīmē to, ka sabiedrībai nav aktuālāku un mazāk aktuālu, svarīgāku un mazāk svarīgu attēles priekšmetu. Akceptēt visu attēles priekšmetu "līdztiesību" nozīmētu pieņemt jebkuru tematiku, arī rakstnieka tematiskā loka šaurību. Vairākkārt un pamatoti ir izteikta prasība, lai rakstnieku uzmanības centrā būtu tas, kas vispār cilvēku interesē kā cilvēku.

Īsta, liela māksla, dziļi atveidojot cilvēku raksturus kā viņu likteņu noteicējus, tematiski nesaskaldās pa dzīves nozarēm, profesijām vai novadiem. Tikai sekls rakstnieks nespēj tvert raksturus to būtībā. Teiciens, ka nav sīku tēmu, ir tikai sīks, nemāksliniecisks to risinājums, vedina domāt, ka tēma pastāv kaut kur ārpus mākslinieka, ārpus darba satura. Patiesībā tikai objekta un uztvērēja subjekta vienībā pastāv visi estētiskie "lielumi" un līdz ar to arī tēma kā estētiska kategorija. Arī tēmā, kā jau teikts, ietilpst objektīvais un subjektīvais aspekts. Un kā ar savu objektīvo, tā arī ar savu subjektīvo momentu tā var būt sīka un pat gluži nenozīmīga.

Šai pašā sakarā jāpiebilst, ka naivi būtu mēģināt rakstniekus mudināt, lai viņi pievērstos lielākām tēmām, norādot viņiem tās dzīves jomas un parādības, kas vēl gaida savu māksliniecisko attēlojumu. Protams, sabiedrība un kritiķi var izteikt savu ieinteresētību, bet nevar rakstniekam diktēt. Īstu mākslinieku nodarbina jautājumi, kuri izaug no viņa būtības un kurus viņš spēj risināt tā, kā to nerisinās neviens cits. Tāpēc arī viņam neder tiešas tematiskas rekomendācijas, kas var noderēt tikai amatniekam.

Salīdzinot daiļdarbus no tematiskā viedokļa, var runāt tikai par vienādu tematisko ievirzi, nevis par identām tēmām. Katrs oriģināls daiļdarbs ir vienreizīgs ne tikai saturā, formā un to vienotībā, bet līdz ar to arī tematiski.

Nepareizs ir apgalvojums, ka cits rakstnieks to pašu saturu atklāj vai to pašu tēmu risina citādāk. Citam rakstniekam ne tikai forma, bet arī saturs ir cits un tēma cita. Tā var gan būt saistīta ar to pašu dzīves nozari, ar to pašu vielu, bet - kā jau teikts - viela kā *tēma* un *daiļdarba tēma* ir dažādi jēdzieni. "Veltījot" darbus tēmām kā dzīves nozarēm un pakļaujot raksturus šādām tēmām, izveidojas tā saucamais tematisms literatūrā un tās izpratnē. Patiesībā reālā īstenība literatūrā skatāma tikai caur raksturu prizmu, un raksturos saplūst visa dzīves tematiskā daudzveidība tāpat, kā balto krāsu saplūstot veido visas citas krāsas.

Ar tēmu cieši saistīts arī tāds jēdziens kā *problēma*. Ir darbi, biežāk episki un dramatiski nekā liriski, kuros šos jēdzienus nereti var aizstāt vienu ar otru. Literatūr-

teorijas grāmatās tēmas un problēmas formulējumi nav vienādi. G.Abramovičs savā "Ievadā literatūras zinātnē" tēmu formulē kā problēmu¹ un uzsver tās ciešo vienotību ar ideju. L.Ščepilova problēmu šķir no tēmas un atšķirību raksturo tā, ka tēma ir daildarbā attēlotās dzīves parādības, bet problēma – risinātais jautājums, tēlojot kādu parādību.² L.Timofejevam problēma ir tēma un ideja, kopā ņemtas.³ J.A.Kadons uzsver, ka "daildarba tēma nav priekšmets, problēma, bet drīzāk tā centrālā ideja"⁴ Viņš tēmu vairāk izprot kā vadmotīvu.

Ir darbi, kuros tēma izvirzās galvenokārt kā problēma, kā tas, piemēram, ir Lauras tēla veidojumā R.Ezeras romānā "Aka", kur tā formulējama jautājumā, vai divu bērnu māte Laura varētu būt laimīga, ja viņa jaunas mīlestības vārdā atstātu vīru Rihardu?

Ir arī darbi, kuros nekādu īstu problēmu nav. Tēmas kā problēmas uztvērums mazāk atbilst liriskas specifikai, it īpaši tas sakāms par tā saucamo noskaņu liriku, kā arī par bērnu dzeju. Tā, piemēram, neiespējami būtu runāt par tēmu kā īpašas problēmas risinājumu Plūdoņa dzejolī "Ziedoņa idille":

¹ *Абрамович Г.Л.* Введение в литературоведение. – М., 1975. – С.109

² *Щепилова Л.В.* Введение в литературоведение. – М., 1968. – С.101

³ *Тимофеев Л.И.* Основы теории литературы. – М., 1976. – С.146

⁴ *Cuddon J.A.* Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. – England, 1992. – P.969

*Gulu zem ābeles
Ziedošiem zariem;
Bitītes ziedos
Lied baru bariem.*

*Atskrēja vējiņš,
Papurināja:
Pilnas acis ziedu
Piebirdināja.*

Tēmas ciešāku apvienošanas vai nu ar tēlojamo materiālu (vielu), vai ar rakstnieka risināto problēmu, vai arī ar ideju nosaka ne tikai laikmets un rakstnieka personība, bet arī žanra specifika. Epikā tēma saistās galvenokārt ar personām un to attiecībām notikumos, drāmā – konfliktos. Dzejoļu tēma saistās ar pārdzīvojuma iedabu.

Ar tēmu saistās vēl arī tāds jēdziens kā *motīvs*. To lieto, galvenokārt runājot par dzejas tematiku. (Tas atgādina dzejas un mūzikas radniecību.) Tā, piemēram, varam teikt, ka viens no galvenajiem Andreja Eglīša dzejā ir tautas likteņceļu motīvs.

Lieto arī jēdzienus *vienotājs motīvs* un *vadmotīvs*. Tādos gadījumos runa ir vai nu par to galveno saturisko pavedienu, kas saista kādu daiļdarbu kopu (kā tas ir nule minētajā lirikas piemērā), vai arī kāda plašāka atsevišķa darba struktūru. Vadmotīvu, kas saista plašāka darba struktūru, sauc arī par galveno tēmu. Tā, piemēram, varmācība un nodevība ir R.Ezeras romānu cikla "Pati ar savu vēju" pirmo divu daļu vadmotīvi (galvenās tēmas).

Formulējot tēmu atkarā no daiļdarba īpatnībām, to var vairāk saistīt ar sižetu

vai ar raksturiem, vai ar vispārīgo problēmu, vai arī ar noskaņu (līrikā).

Runājot par dzejas tematiku, atzīmējams, ka praksē bieži vien to mēdz raksturot ar pārāk vispārīgiem, abstraktiem, visu aptverošiem, bet pašu dzejnieku un viņu konkrēto pārdzīvojumu neizteicošiem jēdzieniem, piemēram, mēdz teikt, ka dzejnieks rakstījis par mīlestību, par darbu, par jūru, par mieru, par dabu u.tml. Katrā dzejolī ir sava vienreizīga tēma, tāpat kā pārdzīvojums. Jūrai latviešu dzejā veltīti simti un tūkstoši dzejoļu, bet katrā no tiem ir sava tēma. Daudzos dzejoļos tēlota ziema, taču R.Blaumaņa dzejolim "Ziema" ir sava tēma. (To var formulēt dažādi, var arī tā: dabas skaistums ziemas snaudā, atpūtā, gatavojoties jaunam pavasarim.) Aplams ir atzinums, ka dzejnieki vienu un to pašu tēmu dažādi izvērsē un variē, dodot tai atšķirīgu emocionālo ietērpu. Ja emocionālais tēls cits, tad saturs un arī tēma - cita.

Daīldarba analizē, formulējot tēmu, vienmēr svarīgi centrā izvirzīt literatūras specifisko priekšmetu - cilvēku viņa sabiedriskajā un personiskajā dzīvē, cilvēku kā raksturu, kas rādīta autora estētisko un ētisko ideālu gaismā. "Mērnieku laiku" tēma nav zemes mērīšana, tāpat kā noveles "Nāves ēnā" tēma nav zvejnieku nokļūšana jūrā uz atlūzuša ledus gabala. Kails fakts, notikums var noderēt par sižeta pamatu, bet ne šis fakts, ne arī uz tā pamata risinātais sižets vēl neveido visu daīldarba saturu. Taču tēma tiecas pateikt to, kas saturā galvenais. Daīldarba saturs nav reducējams uz sižetisko saturu. Daīldarba saturu veido cilvēku raksturi to savstarpējās attiecībās, autora

vērtējumā, kas jāievēro tēmas formulējumā. Jānosauc galvenais vienotājs pavediens cilvēku raksturu un attiecību tēlojumā.

Tā, piemēram, R.Blaumanis novelē "Nāves ēnā", kā to norādījis viņa brālis Arvīds Blaumanis, uz ledus gabala "novietojis" ērglēniešus, lai novērotu, kā kurš no viņiem izturēsies nāves briesmās. Tas ir noveles tematiskais kodols. Protams, tas nav atraujams no paša notikuma risinājuma, no sižeta, no apstākļiem, tāpat kā no autora vērtējošās attieksmes pret Grīntālu, Birkenbaumu, Zaļgu, Kārlēnu un citiem novelē tēlotajiem raksturiem.

Šai sakarā pieminams I.Turģeņeva dotais zīmīgais Hamleta un Dona Kihota pretstatījums, kurā viņš ar katru no šiem tēliem uzsvēris izvirzīto tēmu-problēmu: "Un, lūk, no vienas puses stāv hamleti - domājoši, apzinīgi, visu aptveroši, bet tanī pašā laikā bieži vien nelietderīgi un stingumam nolemti; un no otras puses - pusneprātīgie doni kihoti, kuri tikai tāpēc arī nes labumu un stumda uz priekšu cilvēkus, ka redz un zina vienu vienīgu punktu, kas bieži vien pat neeksistē tādā veidā, kādā viņi to redz. Nevilšus rodas jautājums: vai tiešām vajag būt vājprātīgam, lai ticētu patiesībai? Un vai tiešām prāts, apguvis sevi, zaudē visu savu spēku?"¹

Ar katru no tēliem rakstnieks tiecas lasītājiem kaut ko pateikt. A.Brigadere lūgā "Sprīdītis" ar galveno varoni, piemēram, gribējusi pateikt to, ka visu grūtību pārvarēšanā pats galvenais ir drosme,

¹ Turģeņevs I Hamlets un Dons Kihots// Padomju Jaunatne. - 1968. - 13.nov.

uzņēmība un izturība. Citiem vārdiem - Sprīdīša tēma ir "dūšības" tēma (Sprīdītis pats lugā vairākkārt saka: "Kam dūša, tas atrod"; "Vai zini, nu man atkal dūša" u.tml.).

Patiesībā katrs tēls jau ir sava veida tēma-problēma, un katrs parsonu attiecību loks vairo atkal sava veida tēmu. Tā, piemēram, Birkenbaums kā raksturs izraisa pārdomas par nepiepildītās dzīves alku vadīta, biedriska, bet ne gluži nesavtīga jaunieša raksturu, un viņa attieksme pret Kārlēnu izvirza jautājumu par viņa rīcības morālo pamatu. Tas viss dod novelei tos tematiskos pavedienus, kuru risinājums valdzina lasītāju, liek izjust un vērtēt raksturus to savstarpējās attiecībās.

Katrā darbā ir viena galvenā tēma. Tai piemīt organizētāja nozīme. Izcilos darbos vienmēr ir skaidra tematiskā mērķtiecība (piemēram, Raiņa tā saucamajās lielajās un mazajās strofās).

Daļrades procesā atkarībā no tematiskās ieceres, jau sākot ar parādību atlasī, daļdarbs gūst zināmu mērķtiecību. Rakstnieks pats sev noskaidro, apzina, ko viņš gribēs lasītājam teikt. Jau iecerē, tāpat kā visā tālākajā darba tapšanas gaitā, tēma cieši vienojas ar idejisko nolūku. Tēmas risinājuma gaitā rakstnieka estētiskais vērtējums padziļinās, iegūst intensīvāku emocionālo strāvojumu, bet tēma tai pašā laikā iegūst skaidrākus apveidus un nostādni. Rakstnieks ne tikai attēlo, bet arī iestājas par kaut ko. Ignorējot tēmas ciešo saistību ar ideju, var nonākt vienkāršojumos. Tie rodas tad, ja ignorē tēmas risinājuma virzību katrā konkrētajā darbā. Tēmas ciešā saistība ar

ideju dod iespēju runāt par daiļdarba vienoto idejiski tematisko pamatu.

I d e j a

Tēma ir tas, ko rakstnieks attēlo, *i d e j a* - atziņa, ko daiļdarbs pauž kopumā. Tā ir daiļdarba dominējošā un to vienojošā idejiski estētiskā virzība. Tā, piemēram, novelē "Salna pavasarī" galvenā atziņa ir, ka jaunu, mīlošu cilvēku attiecības nedrīkst kroplot mantiski apsvērumi.

D a i ļ d a r b a i d e j a ir emocionālos tēlos ietverta pamatdoma, patoss, kas izriet no autora vērtējošās attieksmes pret tēlotajām parādībām.

Raiņa dzejoļa "Lauztās priedes" pamatdoma - lai gan cīņa ir zaudēta, tomēr tā nav beigusies, tā turpināsies līdz tautas uzvarai. Ideja izriet no visa tēlojuma, no tēlu attiecībām. Daiļdarba saturā apvienota tēlu un ideju sistēma. Katrā plašākā daiļdarbā ir ne tikai daudz tēmu, bet arī daudz ideju, daudz atziņu. No rakstnieka idejiski estētiskās attieksmes pret dažādām parādībām izriet dažādas idejas, kas tikai kopumā veido daiļdarba galveno ideju.

Pamatdoma tiešā veidā biežāk pateikta fabulu nobeigumos, tā saucamajā morāles daļā. Arī liriskajos darbos tā parasti akcentēta tieši nobeiguma daļā. Tā tas bieži vien ir Raiņa saīsinātajos sonetos.

Protams, kā jau teikts, mākslā ideja, atziņa pati par sevi izriet no tēliem un to attiecībām un autoram uz to katrā gadījumā

nav tīši jānorāda (lai gan autors reizēm to dara, kad ideja jau ir atklājusies pašā tēlojumā; pirms autora izteiktās atziņas jārunā pašiem mākslas tēliem).

Daīldarba idejisko saturu nosaka rakstnieka pasaules uzskats, viņa pārlicība un ideāli. jo nozīmīgāki ir ideāli un atziņas, kuru gaismā rakstnieks skata un attēlo dzīvi, jo nozīmīgāks ir daīldarbs (ja ievēroti citi - jau agrāk aplūkotie mākslinieciskuma nosacījumi).

Autora emocionālā attieksme pret tēloto var būt izteikta dažādi. Pat šķietama pasivitāte bieži ir lasītāja aktivitātes izraisīšanas veids, kā tas, piemēram, ir E. Birznieka-Upīša "Pelēkā akmens stāstos". Paša autora atklāti aktīvā un arī pozitīvo varoņu visādi priekšzīmīgā pozīcija ne katrreiz ir tās izteiksmīgākās. Mākslai ir savi paņēmieni, kā iespaidīgāk izteikties ne tiešajā autora, bet pašas dzīves valodā.

Netiešā veidā autora pozīcija izpaužas zemtekstā, tēloto personu attiecībās - gan ar tēloto situāciju, gan stāstījuma intonāciju izvēlē, gan arī vērtējošo epitetu un citu stila līdzekļu lietojumā. Tiešā veidā, deklaratīvi izteikta autora pozīcija daīldarba māksliniecisko iespaidīgumu var mazināt. Autors pats var runāt tikai tad, ja viņa vietā galveno jau ir netieši "pateikuši" viņa radītie tēli. Bet tad rodas jautājums, vai autoram tas vairs jā dara. Tiesa, šādos gadījumos to izšķir žanra un autora stila īpatnības.

Literatūrā dažkārt vērojama tāda parādība, ka autora *idejiskā iecere* nesaskan ar to *objektīvo ideju*, kas izriet no daīldarba kopumā. Objektīvais, no dzīves

ņemtais materiāls, citiem vārdiem, tēlu atbilstība īstenībai tādos gadījumos lasītājam liek nonākt pie citām atziņām nekā tās, ko pauž autors. Rodas pretruna starp autora subjektīvo un daiļdarba objektīvo ideju. Tā tas, piemēram, ir Apsīšu Jēkaba stāstā "Bagāti radi", kur dzīves materiāls nepakļaujas autora atzinumam: "Mīlējiet, mīlējiet, esiet brāļi!"

Tēlaino pasaules bezgalību nosaka dažādi faktori. Bez tam vienu un to pašu tēlu pasauli dažādi lasītāji ar savu radošo fantāziju uztver ļoti dažādi, jo arī uztvērējs kļūst aktīvs līdzradītājs.

Darba *idejiskā satura analīze* prasa rūpīgu iedziļināšanos tēlu sistēmā kā arī vissīkākajās stila un intonāciju niansēs. V. Beļinskis, norādot uz grūtībām, kas saistās ar daiļdarba idejas noteikšanu, rakstīja: "Maldās tie, kas domā, ka nav nekā vieglāka kā pateikt, kāda ideja ir daiļdarba pamatā."¹

Katrs daiļdarba idejas jēdzieniskais formulējums vienmēr un neizbēgami ir zināms tās vienkāršojums, jo nevar ar jēdzieniem pateikt visu to, ko ar emocionālu tēlu daudzveidīgām sakarībām. Idejas jēdzienu dažkārt par daudz mēdz saistīt ar secinājumu un atrisinājumu, kas būtu it kā rakstnieka izvirzīta tēze. Ar to izskaidrojama nevēlamā tieksme, analizējot daiļdarbu, ideju katrā ziņā izteikt īsas formulas veidā, tā dodot pamatu vienkāršojumiem. Bieži rakstnieks pats kādu jautājumu nav spējis atrisināt, viņš to ir tikai izvirzījis, bet kritiķis vai lasītājs dažreiz bez dziļākas pārdomāšanas

¹ *Белинский В.Г. Соч., т. 2. - 1958. - С.560*

atrisina šo jautājumu viņa vietā, nemaz neietiecoties visu tēlu kopsakaros un to virzībā.

Grūti, pat neiespējami ir vienā teikumā izteikt ideju, kas ietverta R. Blaumaņa "Nāves ēnā", "Salnā pavasarī" un citās novelēs. Pie tam formulējumi var būt dažādi un visi pieņemami, taču reizē tikai aptuveni. Ja mēģinātu formulēt noveles "Salna pavasarī" ideju, tad viens no veidiem varbūt varētu būt šāds. Dzīšanās pēc neīstām vērtībām izposta divu jauniešu mīlestību, tāpat kā salna nomaitā ziedus pavasarī. Jādzīvo saskaņā ar sirdi, patiesām jūtām, kas rada pamatu cilvēku attiecību skaistumam. Ir jāklausa sirdij, ne kailam aprēķinam un mantas kārei. Patiesībā noveles idejiskais saturs atklājas tikai visā tēloto personu darbības gaitā, tēloto situāciju emocionalitātē. Lai to visu noskaidrotu, ir jāanalizē visa novele.

Daļdarba idejiskā satura izpausmē raksturīgas divas īpatnības. Pirmkārt, ideja mākslā atšķirībā no zinātnes parasti izteikta nevis tieši, bet dzīvos tēlos; katrs tēls te ir sava veida ideja ¹, bet tēls - tāpat kā cilvēks vispār - nav ietverams abstraktā formulā. Otrkārt, ideja mākslā vienmēr ir emocionāla. Formulējot daļdarba pamatdomu, pamatnoskaņu, mēs to atdalām no emocionāli tēlainā konteksta, bet vienīgi tajā darba pamatdoma ir dzīva, mākslinieciska. Ideju

¹ Tā kā tēls ir kādas parādības attēls autora vērtējumā, tad tēlu var uzskatīt par ideju, kas izteikta individuāli uzskatāmā formā. Tas dod pamatu tādiem apzīmējumiem kā donkilotisks vai donkilotisms, hamletisks vai hamletisms u.tml.

skaidrojot zinātniskā formā, nepieciešams noskaidrot ne tikai tās intelektuālo saturu, bet arī emocionālo piesātinājumu, citiem vārdiem – ar kādu pārliecinātības un iespaidīguma pakāpi tā pausta (tēlu emocionalitāte un kā tā panākta).

Šai sakarā svarīgs tāds jēdziens kā daildarba emocionālā tonalitāte jeb *patoss*, kas cieši saistīts ar idejisko saturu. Ar to apzīmē domu un jūtu ievirzi, ko nosaka autora emocionāli estētiskā attieksme pret tēloto. Patosā apvienota sabiedriski idejiskā virzība ar autora subjektīvo, intīmo noskaņu. Katram rakstniekam dzīves izjūta un arī tēlojamo parādību uztvere ir citāda. Vieni disponēti vairāk uztvert traģisko, citi – komisko u.tml. Blakus nule minētajiem patosa veidiem vēl izšķir arī cildeno, varonīgo, romantisko, dramatisko, sentimentālo, traģikomisko patosu un citus patosa veidus.¹ Spēcīgs patoss raksturīgs "pravietisku" rakstnieku daiļradei. Te patoss pāriet tajā kvalitātē, ko saucam par patētiku.

Blakus patosa jēdzienam tiek lietots jēdziens *tendence*. Ar to saprot morāli emocionālu vērtējumu, kas izriet no autora estētiskā ideāla un ietilpst visos daildarba komponentos. Tāpēc, runājot par daildarba idejiski tematisko saturu un nosakot tā pamattendenci un patosu, nedrīkst tam pieiet ar gataviem iepriekšējiem pieņēmumiem, ar gataviem teorētiskiem atzinumiem par

¹ Pirmo reizi mācību literatūrā tie plašāk apcerēti grām.: Введение в литературоведение. Под.ред. Г.Н.Поспелова. – М., 1976

rakstnieka pasaules uzskatu. Viss jāatklāj tēlu analizē, idejām jāizriet no tēlojuma analizēs.

Tā kā daiļdarba ideju grūti ietvert zinātniskajā formulējumā, tad varētu likties, ka to iespējams izteikt ar gleznainu, dzejisku teicienu, to bieži arī dara. Taču dzejiskais teiciens var gan kalpot izteiksmes kuplināšanai, bet pamatā formulējumam jābūt zinātniski jēdzieniskam.

Daiļdarbā var būt ietvertas dažāda rakstura idejas: morālas, pedagoģiskas, politiskas u.c., taču visas tās savu nozīmi iegūst tikai tad, ja tās reizē kļūst arī par estētiskām idejām.

Atbildot uz jautājumu, cik patiesa ir kāda atziņa, daiļdarba tēlus mēs salīdzinām ar dzīvi, ar tās likumībām. Bet, atbildot uz jautājumu, cik iedarbīga ir kāda atziņa, pievēršamies tēlu sistēmas funkcijai un jēgai, kā arī atsevišķu tēlu veidojuma mākslinieciskajai kvalitātei. Nākamajā nodaļā tad arī būs runa par daiļdarba pamatelementu - tēlu.

2. Literārs tēls - daiļdarba galvenais komponents

Daiļdarba idejiski tematiskais saturs atklājas tēlos, kas ir dažādu dzīves parādību

attēli.¹ Galvenā vieta daildarbā ir cilvēka tēlam.

Cilvēku tēlus ar individualitātes iezīmēm sauc par *raksturiem*. Raksturus, kuros sevišķi spilgti atklājas kādai sabiedrības daļai piemītošās vai vispārcilvēciskās kopīgās īpašības, sauc par *tipiem*.

Tēls ir vairāk vispārestētiska kategorija. Ar to apzīmē ne tikai reālistiski veidotus raksturus, bet arī romantiskus un simboliskus tēlus, kādi, piemēram, ir Raiņa lugu tēli (Lāčplēsis, Spīdola, Laimdota u.c.), kā arī pasaku un uz to pamata veidotu darbu tēli. Raksturi, piemēram, ir R.Blaumaņa vecais Indrāns, Edvarts, A.Upīša Mārtiņš Robežnieks, Jānis Robežnieks, J.Jaunsudrabiņa Aija, Jānis un daudzi citi tēli reālistiskajā prozā un drāmā.

Raksturam kā individualitātei piemīt dažādas īpašības, bieži vien pretrunīgas, bet starp tām viena vai dažas ir noteicošās, galvenās. Raksturu noteicošo īpašību sauc par *dominantī*. Oskaram un Grīntālam, piemēram, tā ir uzņēmība un darbošanās citu labā, Garozam un Zaļgam – savtīgums. Protams, arī raksturu noteicošā īpašība parasti pakļauta evolūcijai, tā nav nemainīga.

Dažos literatūras žanros (it īpaši satīriskajos un piedzīvojumu žanros) raksturi

¹ Tēlu jēdzienam var būt dažāds apjoms: vārds kā tēls ("saule"), detaļa kā tēls ("lielas, sastrādātas rokas"), veselas parādības detalizēts attēls (tas var būt statistiski aprakstīts vai arī parādīts vairāk vai mazāk izvērstā darbībā). Runā pat arī par laikmeta tēlu, kurā ietilpst gan cilvēku, gan notikumu tēli.

doti jau gatavi un darbības gaitā viņu īpašībās un rīcībā nenotiek krasākas izmaiņas. Reālistiski psiholoģiskajos žanros turpretim raksturi biežāk pakļauti pretrunām un evolūcijai. Te raksturu rīcības motivācija bieži vien jāizlopa no visām tēlu sakarībām un tonalitātes. Tā tas, piemēram, ir R. Ezeras psiholoģiskajās novelēs, arī viņas liriski psiholoģiskajā romānā "Aka". Par romāna varoņiem daudz ko pasaka dabas tēlojums visur tā niansēs. Līdz ar to šo raksturu interpretācija ne vienmēr pakļaujas absolūtai loģiskai interpretācijai un motivācijai. Te vienmēr paliek kāds tikko atskāršams, tieši nepateikts emocionāls strāvojums - kā zemteksts, kā vārdos neizteicamais.

Reālistiski veidota rakstura īpašības atklājas tēlu attiecībās, dažādos notikumos, situācijās un apstākļos. Labi veidots raksturs atklājas savā iekšējā loģikā, paškustībā, kas lasītājam ļauj iedomāties, kā tas varētu rīkoties arī jebkuros citos, ne tikai notēlotajos apstākļos.

Lai raksturs izgaismotos savā iekšējā loģikā, tas ne tikai jāparāda noteiktos apstākļos un situācijās, bet ticami jāmotivē arī viņa rīcība, izturēšanās, lai tā būtu atbilstoša viņa individualitātei, kas atklātos tikai vienam vienīgajam cilvēkam piemītošajos sejas vaibstos, smaidā, acu izteiksmē, apģērbā, kustībās, žestos, domāšanā, runā.

Kā jau grāmatas pirmās daļas nodaļā par mākslas tēlu norādīts, tēls ir dialektiska vienība, kurā ietilpst gan vienreizīgais, gan vispārīgais. Tādā sakarā runājam par tēla individualizāciju un tipizāciju rakstnieka dailradē. Zīmīgus vārdus par tēla

individualizāciju teicis franču rakstnieks Antuāns de Sent-Ekziperī: "Jāmācās nevis rakstīt, bet redzēt, rakstīšana ir sekas.

Pamatojieties vienmēr uz iespaidu. Un nekāda pliekanība Jums nedraud. Jūsu stāstā būs iekšējs saistījums... Viens prieks nav līdzīgs otram priekam. Un tieši šo atšķirību, tas ir, šā prieka īpašo dzīvi arī vajag izteikt. Taču, to darot, nav jābūt pedantam, nevajag šo prieku skaidrot. Prieks jāizsaka ar tā izpausmēm, ar cilvēka rīcību. Un tad Jums pat nebūs vajadzīgs teikt "viņš bija priecīgs", prieks piedzims pats no sevis ar visu savu individuālo raksturu, tieši kā tas prieks, kuru Jūs izjūtat un kuram nav pielāgojama neviena gatava definīcija."¹

Individualizācija cieši saistās ar tipizāciju. Tā, piemēram, barona tēls R. Blaumaņa novelē "Andriksons" rādīts kā vienreizīga individualitāte ar īpašībām, kas piemīt tikai viņam. Pat viņa smalkums izpaužas īpašā veidā. Augstās skolās izglītojies, viņš zemnieku pieņemšanu koridorā uzskata par neērtu un pazemojošu, bet arī ēdamistabā tā nav iespējama, jo tur paliks grūti izvēdināmā zemnieku zābaku trāna smaka. Andriksonu viņš tomēr liek aicināt ēdamistabā. Individuālas iezīmes ir arī barona ārējā izskatā. Rakstnieks liek Andriksonam lūkoties barona smalkajos, baltajos vaibstos, lielajās laipnajās acīs. Bet turpat minēta arī viņa mute, "kura ļāva noģist, ka tā radusi pavēlēt". Tātad te jau iezīmējas vispārīgāka īpašība, kas nav ārēji

¹ A. de Sent-Ekziperī. Vēstule Renī de Sosīnai 1923.g. // Rietumeiropas rakstnieki un kritiķi par literatūru. - R., 1973. - 128.lpp.

uzskatāmi konkretizēta, bet sniegta autora tiešā psiholoģiskā raksturojuma veidā. Arī tālākajā darbības norisē vispārīgais šajā tēlā tieši kā baronam raksturīgais parādās aizvien spilgtāk un noteiktāk. Barona rīcība, kaut arī viņam piemīt psiholoģisks jutīgums, tomēr paliek sociāli noteikta. Viņa rakstura dominante ir parazītiskās šķiras savtīgo interešu noteikta. Tradīciju un prāta noteiktā rīcība šo "sirds cilvēku" padara par pseidohumānistu ar personīgi labiem nodomiem un sociāli nosacītu savtīgu rīcību. Tādējādi individuālais, psiholoģiskais, vienam cilvēkam piemītošais savijas ar vispārīgo, sociāli nosacīto.

Atsevišķais ir daļa no vispārīgā. Tas, protams, nenozīmē, ka atsevišķais pilnīgi iekausējams vispārīgajā. Vispārīgais neietver sevī visas individualitātei piemītošās īpašības, bet arī nenoraida tās, jo saistās ar tām dialektiskā vienībā. Tipiskajā tēlā var būt vairāk akcentēts vai nu psiholoģiskais, vai sociālais moments, tāpēc pamatoti mēdz runāt arī par vispārpsiholoģiskiem tēliem (piemēram, V.Šekspīra daiļradē). Protams, arī psiholoģiskie vispārcilvēciskie tipi nav izolējami no laikmetiskās un sociālās nosacītības.

Blakus tipiskiem tēliem mēdz lietot arī tādu jēdzienu kā *tipoloģiski* tēli. Tie ir tēli ar filozofisku ievirzi, kas tos nošķir no empīriskiem tēliem. Piemēram, tāds ir Jānis Kurons A.Bela romānā "Cilvēki laivās". *Lirikā* parasti runā par tipiskiem pārdzīvojumiem un noskaņām, par liriskā tēla tipiskumu. Tā kā katrs pārdzīvojums ir individuāls, tad arī tā personiskais,

psiholoģiskais dziļums kļūst par priekšnoteikumu pārdzīvojuma vispārināta rakstura un nozīmības radīšanai. Psiholoģiska atsaukšanās uz citu cilvēku pārdzīvojumiem nenotiek bez sociālu simpātiju un antipātiju līdzdalības. Raiņa 1905. gada dzejas lirisko varoni ar sajūsmu uzņēma tie, kas simpatizēja revolūcijai, bet ar noniecinājumu tie, kas kalpoja reakcijai, tāpat arī vienaldzīgie, tie, kas stāvēja malā.

Reālistiskajai epikai un drāmai ir divi raksturīgākie tipizācijas veidi: *monoprototipiskais* un *sintezējošais*.¹ Pirmajā gadījumā tēls veidots uz kādas noteiktas personas īpašību pamata, uz viena konkrēta *prototipa* pamata. Uz prototipu pamata veidoti tēli M. Birzes stāstā "Visiem rozēs dārzā ziedi...". Pats rakstnieks par šo stāstu izteicies, ka to viņam gribējies uzrakstīt arī tādēļ, ka viņš personīgi pazinis "gandrīz visus stāsta varoņu prototipus"². Stāsta galveno varoņu Ģirta un Zentas Viņaudu tēliem par prototipiem noderējuši studenti Viktors Krūtainis un Vilma Brūklene. Protams, kā mākslas tēli tie nav tikai konkrēto rakstnieka atmiņā palikušo personu kopijas, bet ir ieguvuši zināmu vispārinājumu un ir kļuvuši bagātāki nekā to prototipi.

¹ Sk. *Tabūns B. Pieredze, prototips, tēls// Literatūra un laikmets. - R., 1970. - 212. u.c. lpp.*

² Sk. *Anspoks A. M. Birzes stāsts "Visiem rozēs dārzā ziedi..." un tā prototipi// LVU zin.r. 53.sēj. - 1964.*

Otrajā gadījumā tēls veidots uz vairāku dzīvē novērotu personu apvienojuma pamata. Tā, piemēram, A.Upīša romānā "Zaļā zeme" blakus monoprototipiskiem tēliem (Brīviņš, Bramanis, Preimanis, Ansonu Mārtiņš u.c.) ir arī tādi tēli, kas veidoti bez noteikta prototipa. Pats autors par tiem izteicies: "Vanaga sieva Līzbete, pusgraudnieks Osis ar dēlu Andri un Bērziņu Liēna ir sadomāti kolektīvtipi ar dzīvē izklaidus novērotām, šie vienkopus savāktām īpašībām."¹

Savdabīga ir *tipizācija vēsturisku personu tēlojumā*. Te mākslinieciskajai izdomai jādarbojas dokumentālo faktu ietvaros (piemēram, J.Kalniņa romāns "Andrejs Pumpurs", "Auseklis" u.c.). Vēsturiski biogrāfiskajos darbos rakstnieks personas neizdomā, bet kā mākslas tēlus tos tomēr rada ar izdomas palīdzību, atbilstoši attiecīgā laikmeta tipiskajām attiecībām.

Literatūrā blakus reālistiski psiholoģiskajiem tēliem vienmēr ir bijuši tēli, kas dzīves parādības atveido nevis tieši, bet gan atgādinot tās.² Šādus tēlus sauc par *nosacītiem tēliem*. Tie ir simboliski, hiperboliski, shematiski tēli, kuriem sadzīviska konkrētība nav raksturīga. Simboliski tēli ar maksimāla vispārinājuma palīdzību pauž kādu ideju vai izteic kādas parādības raksturīgās iezīmes. Tā, piemēram, Lāčplēsis kā latviešu tautas spēka un

¹ *Upīts A.* Kā tapa romāns "Zaļā zeme" // *Cīņa*. - 1946. - 29. jūn.

² Sk. *Skraucis V.* Nosacītība un tās veidi // *Literatūra un laiks*. - R., 1970. - 247. - 284. lpp.

varonības simbols tēlots A.Pumpura epā "Lāčplēsis", kā arī Raiņa drāmā "Uguns un nakts".

Simbolā parasti izšķir jēgu, nozīmi un tās izteiksmi. Pilnvērtīgā simbolā izteiksme organiski saistīta ar tēla saturu. Tāds raksturs simbolikai ir, piemēram, tautas pasakās.

Visi nosacītie tēli (gan simboli, gan groteskas, hiperbolas) atkāpjas no ārējās atbilstības dzīves parādībām, bet tai pašā laikā izsaka māksliniecisku patiesību, atklāj parādību būtiskās, iekšējās iezīmes. Nosacīts, piemēram, ir Vēstures tēls E.Vilka stāstā "Pusnakts stundā". Pusnaktī tas parādās autoram un piedalās pārsprīdumos par kara laika notikumiem.

Simbola stiprā puse ir vispārinājums, kam nepietiekamu vērību veltī tā saucamā atdarināšanas teorija. Simbolizācijas vājā puse ir tā, ka savā absolutizācijā tā atrauj mākslu no reālām parādībām. Tēls, būdams dzīves tiešs atdarinājums, var novest pie naturālisma, turpretī tēla kā simbola tīrā abstrakcija - pie shematisma.

Mūsdienu mācībā par mākslas tēlu sintezēti tā saucamās atdarināšanas un simbolizācijas pozitīvie momenti. Tēlā parādības tiek atveidotas un reizē vispārinātas, bieži vien ar tipoloģisku un simbolisku raksturu. Spilgti tas izpaužas, piemēram, I.Indrānes romānā "Ūdensnesējs" un R.Ezeras romānā "Aka". Romānā "Ūdensnesējs" simboliska nozīme piemīt gan ūdensnesēja kā romāna caurviju motīvam, gan arī mūzikai kā Klīntas romantiskās nerimtības paudējai, tāpat arī Klīntas roku atkārtotam tēlojumam kā viņas darbīguma izteicējam. Romānā "Aka"

ir gan reāli tēlota aka (tāpat kā "Ūdensnesējā" arī tēlota reāla ūdens nešana), gan arī tās tēlojums pārnestā, simboliskā nozīmē - tas ir cilvēks, kas spēj dot spēku citiem (Lauras tēls).

Literāri raksturi, kuros ietverts liels vispārinājums, var tikt uztverti kā simboliski tēli. (Fausts - dzīves jēgas un mūža piepildījuma meklētājs, Dons Kihots - naivs fanātiķis, Hamlets - patiesības un taisnības meklētājs.) Visi mitoloģiskie tēli pārstāv kādu ideju, tātad ir simboli (piemēram, Prometejs - drosmīgs sevis ziedotājs citu labā).

Starp nosacītiem tēliem blakus tipoloģiskiem tēliem un simbolam parasti tiek minēta *groteska*. Tai raksturīga reālā un fantastiskā, traģiskā un komiskā, sarkasma un bezbēdīga humora savienojums, kā arī šo kontrastu tišs saasinājums ar fantastisku ievirzi. Vārds groteska sākotnēji apzīmēja uz alu sienām zīmētus ornamentus ar augu un dzīvnieku formu savijumiem (it. *grotta* - ala). Groteskai vienmēr ir divi plāni. Tas, kas ārēji liekas patvaļīgs, nejaušs, izrādās dziļdomīgs un nozīmīgs (piemēram, F.Rablē romānā "Gargantijs un Pantagriēls", N.Gogoļa stāstā "Deguns"). Ar ārējo parādību un sakarību deformācijas palīdzību tiek uzsvērtā to iekšējā būtība. Spilgtas groteskas mūsdienu latviešu literatūrā atrodam M.Zariņa darbos, it īpaši romānā "Viltotais Fausts jeb pārlābota un papildināta pavārgrāmata".

Tēla izpratnē un analizē svarīgi tā mākslinieciskā veidojuma jautājumi, rakstura atklāšanas līdzekļi un paņēmieni.

Raksturi tiek atklāti trejādās attiecībās:

1) savstarpējās attiecībās un attieksmē pret vidi (galvenokārt ar darbības un runas palīdzību); 2) attieksmē pret sevi (galvenokārt ar iekšējā monologa palīdzību); 3) autora attieksmē pret tiem (autora tiešais raksturojums: biogrāfiskais, psiholoģiskais raksturojums un ārējā izskata raksturojums).

Katram tēlojuma līdzeklim un paņēmienam ir savas īpatnības un uzdevumi. Darbīgo raksturo ar darbību, ar runu - valodīgo. Reflektējošs (apcerīgs) raksturs labāk atklājams ar dažādu pārdomu un runas formu atveides palīdzību, it sevišķi te noder monologs un iekšējais monologs gan tiešās, gan atstāstītās, gan arī noģiedamās runas formās. Bieži vien vairāki tēlojuma paņēmieni izmantoti vienlaicīgi. Tā, piemēram, R. Blaumanis, tēlojot Kristīnes pārnākšanu no baznīcas, rāda viņu reizē gan darbībā, gan runā, rāda ārējā izskata detaļas, pie tam gan savā vērtējumā, gan arī novelē tēlotās parsonas, konkrēti - Kristīnes mātes skatījumā. Noveles sākumā Blaumanis stāsta, kā Kristīne, pārnākusi no baznīcas, apsēžas istabā uz krēsla mātei pretī:

- *Silts!* - viņa sacīja un noņēma no galvas balto batista lakatiņu ar melnajiem punktiem. - *Varen silts, mammiņ.*

Vešeriene pārlaida acis pār jaunekles gaišpelēkā, vilnainā kleitā ģērbto stāvu un lāva saviem mirkliem ar labpatikšanu pakavēties pie Kristīnes zeltainajiem matiem, kuri divās garās bizēs bija sapīti.

- *Tu būsi ātrāk nākuse,* - viņa tad sacīja.

Rakstnieks atbilstoši tēlotā rakstura īpašībām, kā arī savam nolūkam un žanra

specifikai var izraudzīties dažādus līdzekļus un tos izmantot ar dažādu paņēmienu palīdzību. Noteikums ir tikai viens: lai būtu ticami, lai rakstnieks pārlicinātu par tēlotā rakstura rīcību, domāšanas veidu un runu, citiem vārdiem - lai būtu panākta psiholoģiska motivācija.

Tēla analīzei jābūt tā estētiskā iespaids noskaidrojums, ko tēls ar savu saturu un tā māksliniecisko izpausmi uz mums atstāj. Un, ja tas ir estētiskais iespaids, tad tas liek atbildēt uz jautājumu - patīk vai ne. (Protams, bez šā jautājuma deklaratīvas ievirzes.) Tēla analīzes gaitā jānopamato, kāpēc tēls patīk vai nē - gan kā persona tās sociālās ievirzes un psiholoģisko īpašību ziņā, gan arī kā tēls no tā mākslinieciskā veidojuma viedokļa. Skaidrojot, kāpēc raksturs ir tāds un ne citāds, ir jāielūkojas dzīves likumbās, tēloto raksturu sociālajā un psiholoģiskajā satvarā; skaidrojot šā rakstura, t.i., mākslas tēla, iespaidīgumu un atbildot uz visiem "kāpēc", tiks noskaidrots, ar kādiem tēlojuma līdzekļiem un paņēmieniem autors raksturu tā individualizējis un tipizējis, ka tas kļuvis par pilnvērtīgu, iespaidīgu mākslas tēlu.

Galvenā prasība tēlu analīzē ir to funkcionālās sakarības noskaidrojums. Tēlu mākslinieciskā veidojuma analīzē svarīgi ir atrast (atbilstoši raksturam un rakstnieka attieksmei pret to) galvenos raksturojuma paņēmienus, noskaidrot to lietojuma māksliniecisko kvalitāti un efektivitāti. Tā, piemēram, Jāņa Robežnieka tēla atklāšanai romānā "Zīda tīklā" daudz izmantoti iekšējie monologi. Tie atbilst autora nolūkam parādīt Jānī iekšējo motīvu cīņu, "rakšanos" sevī,

inteliģentam raksturīgo mētāšanos starp dažādiem, pat pretējiem sabiedrības grupējumiem.

Tāpat kā tēla izveidē, arī analizē svarīgas dažādas attiecības: gan personu savstarpējās attiecības, gan rakstnieka attieksme pret personām un to attiecībām, gan pašu personu attieksme pret sevi. Analizē nozīmīga ir vēl viena attieksme, vēl viens viedoklis, proti, tā ir analizētāja paša attieksme pret šīm jau minētajām trejādajām attiecībām.

Tēla analizē izvirzāmi tie paši jautājumi, kas daiļdarba analizē vispār. Ievērojot žanra specifiku, svarīgi noskaidrot idejiski tematisko pamatu, tā lomā visa darba izveidē, rakstura dominanti un citas rakstura īpašības, gan vispārīgās, gan individuālās, kā arī autora attieksmi pret tām un pret tēloto personu savstarpējām attiecībām. Runājot par šiem jautājumiem, nevar ignorēt tēla mākslinieciskā veidojuma īpatnības, tēla kompozīciju un tā valodiskās atklāsmes iespaidīguma pakāpi. To visu rezumējot, noteicama tēla sabiedriskā un literārā nozīme.

Jēdzienu secība un saistība attiecībā uz
attēlotājiem darbiem

(O - objektīvais, S - subjektīvais)

| I | II | III | IV | V |
|---|-------------------------------|-----------------------------------|--|---------------------------------------|
| Viela | Tēlojamais objekts | Izziņas priekšmets | Daiļdarba un tēla saturs | Daiļdarba un tēla forma |
| dzīves vide, darba nozare, ģeogr. apvidus | cilvēks, dzīvnieks, daba utt. | raksturs tā estētiskajā savdabībā | viss estētiski apgūtais un izvērtētais | atbilstoša saturam, žanram un stimlam |

| | Tēma (problēma) | Tēma (ideja) | Tēls |
|--|--------------------|-----------------|------|
| | O | O+s | O+s |
| | O+s | O+s | O+S |

3. Daiļdarba kompozīcija

Daiļdarba kvalitāte atkarīga ne tikai no atsevišķiem elementiem, bet arī no to kopsakara, no visa daiļdarba uzbūves, kompozīcijas.

Par kompozīciju (lat. *compositio* - salikums, uzbūve) sauc daiļdarba elementu mērķtiecīgu izkārtojumu, tēlu savstarpējo saistību vienotā veselumā atbilstoši mākslinieciskajam nolūkam.

Kompozīciju dažkārt iedala ārējā un iekšējā kompozīcijā. Darba ārējo izkārtojumu tad sauc par arhitektoniku, bet iekšējo uzbūvi - par struktūru.

Daiļdarba galvenie komponenti ir tēli. To atklāšanai kalpo kompozīcija un valoda. Sižetiskajos darbos kompozīcijas galvenais pamats ir sižets. Blakus tēlu sistēmai sižetu var uzskatīt arī par otru daiļdarba komponentu - par notikumu, norišu (dinamiskajiem) tēliem, to sistēmu.

Kompozīcija tāpat kā visu daiļdarba elementu izkārtojuma sistēma izpaužas visu tēlu sakārtojumā un pakārtojumā, sākot ar valodiskajiem mikrotēliem, aptverot priekšmetiski sižetisko tēlainību, pakārtojot to visu literāro tēlu kā individuālu vienību izveidei. Tā, piemēram, J.Poruka Kukažiņa atklājas darbībā - notikumos, epizodēs un situācijās kā norišu tēlos. Tā vairākās epizodēs notēlots ganu gaitas nobeigums vakarā Silmačos: Kukažiņas sastapšanās ar sirdīgo vērsi, ganu meitenes pacienāšana, kā arī konstatējums, ka paštalas ganu meitenei par lielām un nodoms lūgt puišus, lai pagatavo viņai jaunas pastalas. Visās šajās epizodēs atklājas Kukažiņas galvenā īpašība - labsirdība un gādība par citiem. Personu atklāsmi ar priekšmetiskās tēlainības un darbības, ar notikumu gaitas palīdzību var pielīdzināt teikuma priekšmeta atklāsmi ar izteicēja palīdzību.

Kompozīcija palīdz atveidot īstenību rakstnieka izpratnē un vērtējumā. Rakstnieks parādības izkārtoti atbilstoši savai iecerei, ar zināmu nolūku, lai ne tikai skaidrāk izceltu likumsakarības īstenībā, bet arī lai mākslinieciski iespaidīgāk paustu savu attieksmi, savas atziņas un idejas.

Kompozīciju nosaka ne tikai viela, materiāls un rakstnieka iecere, bet arī daiļdarba piederība pie literatūras veida. Episku darbu kompozīcija balstās uz zināmā secībā izkārtotu autora vēstījumu par personām notikumu gaitā. Dramatiskajos darbos kompozīciju nosaka konflikta risinājums. Līrikā kompozīcija balstās uz autora pārdzīvojuma norisi, ko atklāj zināmā secībā izkārtots dzejisku priekšstatu (gleznu) kopums. Savas atšķirības kompozīcijā ir arī literatūras paveidiem (romānam, novelei u.c.) un žanriem.

Galvenie, vispārīgie katra daiļdarba kompozīcijas principi ir trīs: vienotības, kāpinājuma un nobeigtības princips. Tie tiek realizēti ar dažādu kompozīcijas elementu un paņēmienu palīdzību atbilstoši laikmeta un rakstnieka individuālā stila īpatnībām. Liela relativitāte šai ziņā vērojama tā saucamajā asociatīvā stila dzejā. Taču arī "atvērto formu" nenobeigtība ir dzejoļu sava veida nobeigšanas paņēmiens.

Formālisti raugās tikai uz to, cik veikli un virtuozī tiek izmantoti dažādi kompozīcijas paņēmieni. Taču ar to vien nepietiek. Ir svarīgi, kādiem mākslinieciskiem nolūkiem kompozīcijas paņēmieni kalpo. Svarīga to funkcionalitāte, estētiskā virzība un mērķtiecība.

Kā jau teikts, kompozīciju lielā mērā nosaka žanrs. Krasākas atšķirības šai ziņā vērojamas starp sižetisku un bezsižetisku žanru darbiem, respektīvi, starp darbiem, kuros ir ārējs sižets, un tiem, kuros ir tikai iekšējais, psiholoģiskais sižets.

1) Sižetisku darbu kompozīcija

Galvenie sižetisku darbu (episku, liroepisku un dramatisku darbu) komponenti ir *tēlu sistēma* un *sižets*.

Pie daiļdarba komponentiem vēl pieder dabas tēlojumi, sadzīves ainas, masu skati, liriskas un publicistiskas atvirzes (no sižeta)¹ un iestarpinātas epizodes. Atsevišķos darbos sastopama tikai daļa no minētajiem kompozīcijas palīgelementiem.

Tēlu sistēma un tēlu grupējums

Atveidojot dzīves parādības to sakaros un pretrunās, rakstnieks atbilstoši dzīves īstenībai un savam nolūkam tēlus parāda noteiktā izkārtojumā. *Tēlu izkārtojums tātad var būt vairāk objektīvi vai subjektīvi nosacīts*. Reālistiskajos romānos tēlu izkārtojums pamatos ir objektīvi nosacīts, t.i., tēlu attiecības atspoguļo personu reālās attiecības dzīvē. Autora subjektīvais akcentējums ainu izkārtojumā reālās sakarības

¹ Tās mēdz dēvēt arī par autora atkāpēm.

nemaina. Romantiskajos darbos turpretī notiek reālo sakarību pārkārtošana autora subjektīvo vēlmju ietekmē. Tā tas, piemēram, ir Raiņa lugās, kur tēlotās personas – simboli, autora nolūku, viņa ideju vadītas, veic neveicamo. Jāzepam, piemēram, autors liek atstāt visas citas tēlotās personas un aiziet vientulības tuksnesī meklēt īsto atziņu, īsto patiesību, sintēzes patiesību, bet "Ugunī un naktī" Lāčplēsīm "Spīdola palīgā ies" tai cīņā, kas turpināsies Daugavas atvarā.

Tēlu un to grupu savstarpējās attiecības atspoguļo sakarus un pretrunas atbilstoši attiecīgā laikmeta sabiedrības diferenciācijai. Tā, piemēram, M. Birzes stāstā "Visiem rozēs dārzā ziedi..." personas atkarībā no viņu attieksmes pret laikmeta galveno sociālo konfliktu – cīņu pret okupantiem – sadalās cīņas cēla gājējos (Ģirts Viņauds, Reinis Apenājs, Zenta, vēlāk arī Helēna), cīņas atbalstītājos (vecie Viņaudi un Sniedzes), pašlabuma meklētājos (Brausku pāris u.c.) un tautas ienaidniekos (Vīzemanis, Brenners, Frickalns u.c.).

Daiļdarba *analīzē*, tēlus grupējot, jāvadās no to attieksmes pret darba galveno problēmu vai konfliktu (nav jāignorē arī autora attieksme). Tēlu sistēmas analīze parasti cieši vienota ar sižeta analīzi. Tēli izkārtojas un grupējas notikumu attīstības gaitā, konflikta risinājuma gaitā. Tāpēc nevar katra sižetiska darba tēlus dalīt tikai pēc to sākotnējās pozīcijas, statistiski. Sižeta attīstības gaitā tēlotās personas attieksme pret galveno problēmu var mainīties un tēls var pāriet no vienas grupas otrā. Tāpēc jau arī risinās sižets, lai tēlus ievadītu kādā jaunā stāvoklī.

Epopejiska rakstura darbos, kuros risināti visā tautas dzīvē svarīgi vēsturiski konflikti, tēli parasti iedalās pēc to sociālās piederības. Tā tas, piemēram, ir "Zaļajā zemē", "Plaisā mākoņos" un citos darbos. "Zaļajā zemē", piemēram, atrodam notēlotus bagātos saimniekus, vidējos un sīkos zemniekus, laukstrādniekus, amatniekus, muižas un baznīcas pārstāvjus, bet romāna beigās arī dažādu pilsētas slāņu pārstāvjus.

Lai gan katrā darbā tēlotajām personām varam atrast to sociālo piederību, tomēr ne visos darbos no tās ir atkarīgs tēlu grupējuma princips. To nosaka katrā atsevišķā daļdarbā risinātā tēma, tās raksturs. Psiholoģiskajos romānos tēlu grupējumu nosaka to attieksme pret risinātajām morālpsiholoģiskajām problēmām. Pilnīgi neiespējama tēlu grupēšana pēc to sociālās piederības ir tādos darbos, kuros tēli pieder vienai sabiedrības grupai, kā arī tādos, kur konflikts izvēršas ne sociālā, bet individuālā, psiholoģiskā plāksnē. Tā tas, piemēram, lielākoties ir D.Zigmontes psiholoģiskajos romānos.

Analizējot tēlu sistēmu, parasti izšķir *centrālās personas* un *blakus personas*. Lieto arī jēdzienu *galvenais varonis* - tad, ja daļdarbā ir viena centrālā persona, kam idejiskā satura atklāsmē un sižeta risinājumā ierādīta galvenā vieta, kā tas, piemēram, ir V.Lāča romānā "Zvejnieka dēls". Lai izprastu atsevišķu tēlu un grupu vietu un lomu visa darba uzbūvē, nepieciešams noteikt to funkcionalitāti no daļdarba idejiski tematiskās mēģtniecības viedokļa.

Pēc tam, kad ir noskaidrota atsevišķu, īpaši centrālo, tēlu un to grupu loma visa

darba satura izpausmē un līdz ar to arī visa darba kompozīcijā, parasti pievēršamies galvenā varoņa un centrālo tēlu analīzei, noskaidrojot to lomu dzīves izziņā, kā arī to iespaidīgumu mākslinieciskā veidojuma ziņā.

Dažkārt lieto tādus jēdzienus kā *pozitīvi* un *negatīvi* tēli. Šie jēdzieni noder atsevišķu personu raksturošanai, nevis visas tēlu sistēmas iedalīšanai. Psiholoģiski reālistiskajos darbos tikai daļai no tēliem var piemērot minētos kategoriskos pretpolu apzīmējumus, piemēram, Grīntālu kā pozitīvu personu nostatot iepretī Zaļgam (novelē "Nāves ēnā"), tomēr lielākā daļa no tēlotajām personām paliek starp šiem pretpoliem.

Sižets un tā veidojums

Tēli atklājas savstarpējās attiecībās, to attīstībā, darbības norisē. Šo darbības norisi daiļdarbā sauc par *sižetu* (fr. *sujet* - priekšmets, temats). Tā ir tēloto parādību dinamika telpā un laikā. *S i ž e t s* ir gan ārējās, gan iekšējās darbības elementu sistēma, darbības gaita, kas vistiešāk palīdz izgaismot tēlus kā autora idejas realizētājus. Sižetā izvērstāk nekā citos formas elementos atklājas daiļdarba koncepcija, darbības gaitā atklājas autora idejiski mākslinieciskais nolūks.

Dažreiz no sižeta šķir jēdzienu *fabula*, ar to saprotot dzīves pamatnotikumu, par kuru vēstījot, autors veido sižetu ar visām radošajā fantāzijā iztēlotajām epizodēm un situācijām. Fabulu var pielīdzināt

prototipam, sižetu - mākslas tēlam¹ Kaudzītes Matīss fabulu sauc par "saiti" un, runājot par to "Mērnieku laikos", raksta: "...saite: Liena salaulāta, bet viņas vīrs pazūd, un tā ienaidnieks iemelš viņai, ka laulātājs nav bijis mācītājs - Liena jūk prātā; - caur rullu zagļiem atrodas tā vīra līķis, pie kura atrod laulības zīmi - kad jau Liena apglabāta - mācītājs ir piepeši nomiris ar šlagu un neierakstījis baznīcas rullos"²

Tā kā sižets kalpo personu atklāšanai, tāpēc rakstniekam ir svarīgi, kādus notikumus un situācijas izvēlēties, lai vislabāk parādītu kādu raksturu. Komiska rakstura atklāšanai noder komiskas, traģiska atklāšanai - traģiskas situācijas. Ķenci nav iespējams atklāt varonīgā cīņā par tautas interesēm, bet Lāčplēsi - ķīviņos ar kaimiņiem. Tautas varonis nevar sevi apliecināt pie adīkla, viņam jādod spēka vīra darbs.

Sižeta un personu sakarībām var būt divējāds veids: ~~darbību var virzīt raksturi,~~ to attiecību attīstība vai arī ~~notikumu maiņa.~~ Pēdējais gadījums ir pārsvarā anekdotos, anekdotiskajās novelēs, vispār piedzīvojuma žanros. Sižets, kas balstīts uz ārējiem notikumiem, vienmēr saistīts ar saga-

¹ Ir arī citi fabulas skaidrojumi. Tā, piemēram, G.Pospelovs - tieši otrādi - par sižetu uzskata to, par ko tiek stāstīts, bet par fabulu - pašu vēstījumu par notikumiem. Sk.: Пospelов Г.Н. Лирика среди литературных родов. - М., 1976. - С. 37

² Kaudzītes Reinis un Kaudzītes Matīss. Mērnieku laiki. - R., 1942. - 591. lpp. (K.Egles bibl.piez.)

dīšanās ar nejaušu notikumu līniju krustošanos un sarežģījumiem (peripetijām). Šāds ārējs sižets bija vairāk raksturīgs antīkajai, viduslaiku un daļēji vēl arī renesanses literatūrai (Bokačo darbiem). Pēdējo gadsimtu laikā sižets ieguvis vairāk iekšēju raksturu - tas lielākā mērā psiholoģizēts attiecībā uz tēlotajām personām un vairāk autorizēts attiecībā uz autora "iekšējo klātbūtni". Pastiprinātu uzmanību saista personu emociju norises un uzskatu attīstības gaita. Tas izskaidrojams ar literatūras piemērošanos cilvēka personības daudzveidībai. Pie šā procesa spilgtākajiem izteicējiem var minēt E.Hemingveju, A.Čehovu. Pastiprināti šis process norit arī jaunākajā literatūrā. No jaunākās latviešu literatūras šai sakarā kā spilgtākās parādības var minēt G.Priedes dramaturģiju un R.Ezeras episkos darbus.

Psiholoģiskais, iekšējais sižets rāda cilvēka garastāvokļa maiņu. To var izdarīt gan ar autora doto psiholoģisko analīzi, gan ar raksturu atklāsmi darbībā (tātad ar ārēja sižeta palīdzību), kad varoņa psihes stāvoklis uzminams pēc ārējās izpausmes, gan ar izvērstu pašanalīzi.

A.Upīša novelē "Mūzika" rakstura pāreja jaunā noskaņā parādīta no iekšienes, caur paša varoņa pārdzīvojumiem. Autora klātbūtni nemaz nejūt, viss te rādīts caur tēlotās personas un diriģenta uztveri.

Notikumi, kas ir sižeta pamatā, var saistīties divējādi. Tie var tikt izkārtoti laika secībā brīvi, uz notikumu hronikas pamata, bet tie var būt arī iekļauti kādā vienotā cēloņu un sekū līnijā, risinot raksturu konfliktu vienā pamatnotikumā.

Pirmajā gadījumā sižets ir hronikāls, otrajā – koncentrisks. *Hronikālus sižetus* atrodam galvenokārt plašajās formās, no tām it īpaši piedzīvojumu, autobiogrāfiskajos un vēsturiskajos žanros (piemēram, Rablē "Gargantijā un Pantagriēlā", Servantesa "Donā Kihotā", A. Deglava "Rīgā", Doku Ata "Manā dzīves rītā"). *Koncentriskie sižeti* atrodami galvenokārt dramaturģijā un novelistikā. Te visu notikumu gaitu nosaka kāds viens ierosinātājs faktors (darbības sarežģījums). Tā, piemēram, P. Putniņa lugā "Aicinājums uz... pērienu" tāds ir barona Habihta nodoms pazemot zemniekus ar pērienu, ko viņi paši sev "lūdz" (barona draudu ietekmē).

Hronikālie un koncentriskie sižeti bieži sintezējas, it īpaši darbos, kuros risinās vairākas sižeta līnijas. Tā tas, piemēram, ir A. Upīša romānā "Plaīsa mākoņos", kur sižets, kas saistīts ar Ošu Annas dzīves gaitām Rīgā un beidzas ar viņas bērņu tēlojumu, ir pārsvarā koncentrisks, bet pārējām sižeta līnijām – piemēram, jaunstrāvnīeku aprindu tēlojumam – piemīt vairāk hronikāls raksturs.

Savas atšķirības sižeta veidojumā ir romantismam un reālismam. Romantiskajos daiļdarbos visā vēstījuma sistēmā jūtams autora tēls (tas tā ir arī liriskajās poēmās), turpretī reālistiskajos darbos autora tēls atvirzīts struktūras dziļumā (parasti epikā, arī episkajā poēmā).

Sižeta nozīmīgums atkarīgs no tā, cik lielā mērā tas izriet no dzīves un kā tas kalpo raksturu atklāšanai saskaņā ar autora māksliniecisko nolūku. Sižeta nozīmīgums nav tas pats, kas tēlojamo notikumu nozīmīgums, jo rakstnieks gan var tēlot vēsturiski svarīgus notikumus, taču tvert tos sekli,

virspusēji, bez dziļāka ieskata cilvēku raksturos un likteņos. Turpretī var tēlot arī sīkas ikdienas norises un tajās dziļi atklāt dzīvi ar raksturu starpniecību, ar to attiecībām, kā tas, piemēram, ir A.Čehova stāstos un lugās.

Labi veidots sižets ir intriģējošs, mērķtiecīgs un ietilpīgs. Saistošs, dzīvs stāstījums par interesantu notikumu vienmēr spēj saistīt lasītājus. Atjautīgus un spraigus sižeta risinājumus atrodam J.Ezeriņa darbos. Sižetiskā mērķtiecība cieši saistīta ar darba saturisko, idejisko mērķtiecību. Ja rakstniekam nav spēcīgas pārliecības, par ko iestāties un kurp vest savus varoņus, tad arī darbības risinājums kļūst izkliedēts, ar liču loču gājieniem. Un tad, kaut arī daīldarbam piemīt spilgta tēlainība, tas "mīnājas" uz vietas. Sižets ir ietilpīgs, ja tajā koncentrētā veidā atspoguļojas plaši dzīves procesi, kā tas, piemēram, bieži vien ir klasiskajās novelēs.

Sižeta pamatfunkcija ir dzīves pretrunu un konfliktu atklāšana. Spraiga sižeta pamatā vienmēr ir kāds konflikts. Tas var būt vairāk sociāls vai psiholoģisks. Ir arī tādi darbi, kuros sociālās pretrunas atklājas tikai netieši, objektīva rakstura attiecību psiholoģijas tēlojuma rezultātā, kā, piemēram, R.Blaumaņa novelē "Salna pavasarī". Bet ir arī darbi, kuros pirmajā vietā izvirzīti psiholoģiski, morālfilozofiski konflikti un problēmas, piemēram, V.Lāma romānos "Augstākais amats", "Mūža guvums" un citos, tāpat R.Ezeras novelēs, A.Jakubāna stāstos ("Cements" u.c.).

Konflikta risinājumā, respektīvi, sižeta attīstībā, tā kompozīcijā izšķir vairākas

pakāpes, kas nosaka atbilstošus *sižeta elementus*. Šie sižeta elementi ir pieci: ekspozīcija, darbības aizsākums, darbības attīstība, kulminācija un atrisinājums. Dažos daiļdarbos atrodam vēl arī prologu un epilogu vai arī vienu no tiem. Tie pie sižeta nepieder, jo *prologs* ir tāds ievads, kurā ir vai nu runa par autora nodomiem vai kurā attēlots atsevišķs darbībā neiesaistīts notikums. *Epilogā* autors vai nu pastāsta par to, kas noticis ar tēlotajām personām, kad pagājis zināms ilgāks laiks pēc daiļdarbā tieši tēlotās darbības beigām (te sevišķi raksturīgi I. Turgeņeva romāni), vai arī (lugas izrādē), kad darbība beigusies, vēršas pie skatītājiem, izsakot kādas vispārīgas atziņas (piemēram, šekspīra komēdijās).

Ekspozīcijas uzdevums ir iepazīstināt lasītājus ar tēlojamām personām un apstākļiem, kuros tās darbosies. ekspozīcija bieži vien it kā pieteic tēmu (sarežģījums jeb darbības aizsākums to izvirza kā izšķiramu problēmu). Ekspozīcija var radīt priekšnosacījumus darbības aizsākumam vai arī var būt apvienota ar darbības aizsākumu vai arī ar kādu epizodi no tās. Tā, piemēram, R. Blaumaņa noveles "Andriksons" un "Nāves ēnā" sākas ar darbības tēlojumu un ekspozitīvais materiāls iepludināts darbības risinājuma turpmākajā gaitā.

Darbības aizsākums ir tas moments daiļdarbā, kas ierosina tālāko darbību. Tā, piemēram, drāmā "Indrāni" darbības aizsākums ir Indrānu saimniecības pāriešana dēla rokās.

Darbības aizsākums daiļdarbā var būt izkārtots dažādi. Ar to daiļdarbs var tieši sākties, kā tas ir jau minētajā novelē "Andriksons". Darbības aizsākums var saplūst

ar ekspozīciju, kā tas ir gan "Andriksonā", gan "Nāves ēnā". Darbības aizsākums var būt kāda nodoma rašanās, tā īstenošanas sākums, kā tas, piemēram, ir G.Priedes lugā "Jaunākā brāļa vasara". Tas var būt arī kāds gadījums, kas pārsteidz, kā tas ir "Revidentā". Veidi ir tik dažādi, ka tos uzskaitīt nav iespējams.

Plašākais posms sižetā ir *darbības attīstības* posms no tās aizsākuma līdz kulminācijai. Šai posmā tiek izsvērtas tiesības un iespējas uzvarēt vienai vai otrai pusei (ja daiļdarbā risināts konflikts). Te norit galvenie procesi varoņu nodomu piepildes gaitā. Darbības attīstības posmā ietilpst vairākas epizodes, kas kāpina darbību. Tā, piemēram, novelē "Nāves ēnā" šādas epizodes ir zvejnieku sadursme ar Zaļu pie zivju vezuma, ledus sašķelšanās, gatavošanās karoga pacelšanai un tā pacelšana, tvaikoņa parādīšanās un izzušana. Visās epizodēs un situācijās, kas rādītas darbības attīstības posmā, rakstnieks ar savām simpātijām un antipātijām noskaņo un sagatavo lasītāju, motivē tādu vai citādu atrisinājumu. Tāpēc sižeta un vispār daiļdarba analizē vislielākā uzmanība jāveltī tieši šim posmam.

Darbības attīstība kāpinās līdz *kulminācijai*, kas ir izšķirošais moments konflikta risinājumā vai vispār kāda nodoma piepildē. Raiņa "Ugunī un naktī" kulminācija ir Lāčplēša cīņa ar Melno bruņinieku Daugavas krastā.

Atrisinājums ir cīņas rezultāts, izvirzītās problēmas izšķīrums. "Ugunī un naktī" tas ir abu cīņā esošo pušu fiziskā bojāeja ar Spīdolas kā garaspēka līdzdalības

apliecinājumu par labu Lāčplēša uzvarai nākotnē viņa cīņā par Latvijas brīvību.

Daildarba sižetiskā nobeigtība, tā sižetiskais atrisinājums ne katrreiz ir arī tā galīgais idejiskais atrisinājums. Arī "Ugunī un naktī" galvenā varoņa cīņas idejiskais saturs un atrisinājums sniedzas vēl aiz lugas sižetiskā nobeiguma. Ideja atbilstoši traģēdijas žanram netiek sagrauta, tā top par jaunu spēku jaunām cīņām.

Minētie pieci sižeta elementi atrodami ne jau katrā darbā. Pie tam arī dažu elementu secība nav stingri noteikta. Daži no tiem, kā jau teikts, var arī saplūst, daži var dubultoties, it īpaši kulminācija (R.Blaumaņa novelēs "Andriksons" un "Nāves ēnā"). Analizējot sižetu, ne tik svarīgi ir uzrādīt atsevišķus elementus, cik svarīgi ir redzēt, kāda tiem nozīme darbības mērķtiecīgā risinājumā, kā tie izkārtojas un funkcionē atbilstoši autora mākslinieciskajam nolūkam.

Plašākos darbos nereti ir divas un vairākas *paralēlas sižeta līnijas*. Pārejot no vienas sižeta līnijas uz otru, notiek darbības pārtraukumi. Tie var saistīties arī ar garāku laika posmu izlaidumiem. Darbos, kuros ir viena galvenā sižeta līnija, var būt arī blakus līnija, kas pakārtojas galvenajai. Tā, piemēram, J.Jaunsudrabiņa stāstu triloģijā "Atbalss", "Aija" un "Ziema" Aijas un Jāņa attiecības ir galvenā līnija, bet to apauž vesela virkne citu līniju, kurās atklājas Aijas raksturs attiecībās ar citiem cilvēkiem.

Svarīgs noteikums sižeta risinājumā ir *darbības motivācija* atbilstoši apstākļiem un raksturiem. Notikumu saistījums var būt tieši, atklāti motivēts vai slēpts (lasītāja

intriģēšanai - kā tas, piemēram, ir ar gatavošanos kūts dedzināšanai romānā "Zaļā zeme"). Saistījums var būt nejaušs vai arī tāds, kur lasītājs jau iepriekš tiek sagatavots gaidāmajiem notikumiem (tā saucamais sagatavotājs motīvs).

Pamatu mākslinieciskajai motivācijai dod objektīvo norišu cēlonsakarība. Bet ne katra tēlotā cēlonsakarība saucama par māksliniecisku. Dzīves parādību cēloniskā sakarība un mākslinieciskā motivācija nav viens un tas pats, jo mākslinieciskā motivācija ir *māksliniecisks* cēlonsakarību atklāšanas veids (tāpat kā kontrasta paņēmieni kompozīcijā - dzīves pretrunu mākslinieciskas atklāšanas veids).

Savas īpatnības motivācijā un sižeta izveidē piemīt darbiem ar *asociatīvās domu gaītas tēlojumiem*, kas sevišķi raksturīgi modernajai prozai visā pasaulē, it īpaši lietuviešu romānam. No latviešu romāniem šai sakarā minami tādi darbi kā Z.Skujīņa "Sudrabotie mākoņi", A.Bela "Izmeklētājs", V.Lāma "Jokdaris un lelle" un citi. Asociatīvās apziņas plūsmas tēlojumā tiek laužts episkais hronoloģiskais vēstījums, notiek desižetizācija, deepizācija, samazinās tiešās darbības tēlojums, un tā vietā tiek likta tēlotās personas asociāciju fiksācija. Rakstnieks tēlotās personas pārdzīvojumos, atskārtumos, atmiņās un iecerēs apvieno dažādus laikus. Rodas tā saucamais reducētais darbības laiks, subjektīvais vai *mākslinieciskais laiks*. Tas ļauj rakstniekam nelielā laika apjomā ietilpināt veselus dzīves posmus vai pat dzīves gājumu. Tā, piemēram, romānā "Sudrabotie mākoņi", tēlojot braucienu lidmašīnā uz Zviedriju un dažas

dienas Zviedrijā, Z.Skujinš tēlotajām personām Arnim Zilem un Tilam Rūmniekam pa asociāciju takām liek izstaigāt tālu pagātni no 30. gadiem līdz pēckara laikam. Dažādā nenoteiktā secībā mainītos laikus nosaka tēloto personu priekšstati, iztēle, kas darbojas uz ierosināto asociāciju pamata. A.Bela romānā "Izmeklētājs" vienas dienas ietvaros Rigerā subjektīvo asociāciju prizmā sakoncentrētas romānam raksturīgas laika dimensijas.

Sižeta retrospektīvā kompozīcija spilgti parādās G.Priedes drāmā "Zilā". Te notiek vairākkārtēja atgriešanās pagātnē. Šīs atkāpes pagātnē pat veido sižetisku paralēli tam, kas tieši norit uz skatuves.

Ir arī drāmas un filmas, kurās tas, ko varoņi atceras, iespraustu epizožu veidā tiek parādīts uz skatuves vai ekrāna. Tā tas, piemēram, ir pēc J.Kalniņa veidotā scenārija uzņemtajā filmā, kuras pamatā ir R.Blaumaņa novele "Nāves ēnā". Tāpat tas ir arī vairākos J.Kalniņa stāstos krājumā "Mūžība" un stāstā "Trollis".

Savdabīgs un daudzveidīgs ir *liroepisku darbu sižetiskais veidojums*, ko vairāk nekā episku un dramatisku darbu sižetus nosaka autora tiešāka klātbūtne. Vairāk episki vēstījošs sižets ir episkajās poēmās (piemēram, tautas epos), turpretī subjektivizēts tas ir liriskajās poēmās, kur par sižeta galveno virzītājspēku kļūst paša autora domu un emociju plūsma (A.Vējāna "Saulē kāpj augstāk"). Poēmās iespējami dažādi uz ārējiem notikumiem un konfliktiem vai arī uz iekšējo kolīziju dramatisma balstīti sižeti, tāpat dažādas to saplūdma formas. Biežāk nekā citos sižetiskajos darbos

liroepikā par kompozīcijas pamatu kļūst *subjektīva montāža*. It īpaši tas notiek tajos gadījumos, kad saistību starp sižeta epizodēm un situācijām nosaka nevis hronoloģiskas cēloņsakarības, bet autora domu un emociju virzība, kas saliedē dzīvē tiešā veidā nesaistīto. Autoram šāda montāža palīdz iespaidīgāk izakcentēt paša dziļākos atzinumus, kas izriet tieši no šāda daīldarba gaitas izkārtojuma.

Pēc sižeta montāžas principa veidotas tādas poēmas kā O.Vācieša "Einšteiniāna", V.Lūdēna "Pulkveža Vācieša vēstules" u.c.

Pēc montāžas principa veidotus atrodam arī episkus darbus. Tā, piemēram, A.Bela stāsts "Ilūziju zaļās buras" veidots kā galvenā varoņa iekšējais monologs, kurā ietverts viss, kas šim varonim "iešaujas prātā", domājot par galveno dzīvē. Seno apbedījumu vietā atraktais jaunas sievietes skelets izraisa asociācijas, liekot pārdomās izstaigāt gadu simtus, aptverot pagātni un tagadni, saistot vienkopus laika un vietas ziņā tālu stāvošas parādības.

Īpaši kompozīcijas paņēmienu

Tēloto personu, notikumu, kā arī sekundāro komponentu izkārtojumā pazīstami vairāki speciāli paņēmienu.

Viens no biežāk sastopamajiem ir *kontrasta paņēmiens*, kas noder dzīvē esošo pretstatu akcentēšanai. Tā, piemēram, Plūdoņa dzejojumā "Divi pasaules" tieši ar kontrasta paņēmienu tēlojumā saasinātā veidā atklātas dzīves pretrunas. Pretstatītas var tikt ne

tikai sociālas grupas un to pārstāvji, bet arī dažādas cilvēku rakstura individuālās īpašības, kā arī personu pārdzīvojumi, dabas ainavas utt.

Par *gredzenu* jeb *ietvaru* sauc tādu uzbūvi, kur daiļdarba sākums un beigās ir vienādas vai līdzīgas. Spilgts piemērs gredzenu paņēmiena kompozīcijai ir romāns "Mērnīeku laiki". Romāna beigās atkal rādīta Annuža un Anniņa, tāpat kā romāna sākumā. Tādējādi visi romānā tēlotie notikumi ir it kā ceļojums pagātnē un nobeigumā atkal atgriešanās izejas punktā. Gredzenveida kompozīcija ir arī Ē.Vilka stāstā "Viss notika vasarā", J.Kalniņa "Teikā par kraukli un viņa dēliem" (dubultgredzens) un daudzos citos darbos.

Kā viens no gredzena paveidiem minams *stāsts stāstā*. Te parasti sākumā un beigās tēlots pats stāstītājs, bet visa stāsta galveno daļu veido tieši šās personas vēstījums. Tā tas, piemēram, ir M.Gorkija stāstā "Vecā Izergila"

Retāk nekā lirikā tomēr arī sižetisku darbu kompozīcijā tiek izmantoti dažādi *atkārtojuma* veidi. Tā, piemēram, V.Lācis novelē "Vanadziņš" atkārtoti tēlo jūru kā stihiju, kuras varā nonācis mazā zēna tēvs. Vienlaikus trakojošā jūra savā naksnīgajā baismīgumā atbalso zēna satraukumu, izmisumu un atstātību. Atkārtojums te saistās ar kāpinājumu.

Savas īpatnības daiļdarba veidojumā nosaka arī *vēstījuma veids* un *vedoklis*. Vispār ir trīs teksta izklāsta veidi: vēstījums, apraksts un dialogs. Epikā visplašāko vietu ieņem vēstījums, drāmā - tikpat kā vienīgi dialogs.

2) Vēstījuma formas un episka darba elementi

Formas

Episks vēstījums visbiežāk rit trešās personas ("viņš") formā. Nereti tas ieturēts pirmās ("es") personas formā. Mazāk sastopama otrā ("tu") vēstījuma forma.

Vēstījums trešajā personā pieder pie epikas klasiskās formas. Tas ir stāstījums par parādībām, kas ir ārpus paša stāstītāja, tas ir stāstījums par "viņiem". Sauc to arī par bezpersonisko vēstījumu.

Lirikai atbilstošāka ir "es" kā pašizpaušmes forma, drāmai - sarunas uz "tu", epikai turpretī raksturīga sižeta norise bez jūtamas autora iejaukšanās. Tas ir objektīvs vērtējums, kas rada iespaidu, it kā viss notiktu neatkarīgi no autora. Tēlotās parādības tiek nostādītas lasītāja acu priekšā gan to ārējā izskatā, gan rīcībā, valodā un domu norisēs.

Vēstījums trešajā personā pieļauj lielu iztēlojumu dažādību gan detaliskā personu un to darbības vietas un laika tēlojumā, gan dabas, sabiedrības un dažādu laikmetu un apstākļu raksturojumā. Tā, piemēram, Alfrēds Džilums romānu "Saplēstā krūze" iesāk ar šādu vēstījumu trešās personas formā: "Pēc tēva nāves jaunais Noriešu saimnieks rīkoja ūtrupī. Viņam (pasv. - V.V.) vairs nevajadzēs ne lopu, ne ratu, ne ragavu, ne sīko saimniecības lietu [...]". Tālāk tiek stāstīts, kā uz ūtrupī salasās "daudz ļaužu",

kā viņi izturas un ko runā. Tātad acu priekšā nostājas "viņi" sadzīves ainā, it kā neatkarīgi no autora.

Protams, autora klātbūtne te var būt vairāk vai mazāk jūtama, Tā, piemēram, E. Birznieka-Upīša "Pelēkā akmens stāstos" autors savu vēstītāja lomu uztic pat akmenim ar tā nejūtību pret cilvēku likteņiem. Līdz ar to tiek ieturēta īpaša stilizācija, kas atgādina "akmens sirdi". Arī R. Blaumaņa vēstījums ir gluži objektīvs, un tāpēc vēl jo vairāk izjūtam autora zināmu pat atkāpšanos no objektivitātes, kad viņš, Zalgu raksturojot, lieto savus vērtējošus epitētus: "Zalga atcirta, un viņa dzeltenā ģīmja panti sačervelējās, un viņa acis pieņēma skaudīga pērtiķa izskatu." Te varētu teikt, ka autora dotais salīdzinājums ir mazliet "tendenciozs".

Vēstījums trešajā personā var vienoties ar vēstījumu pirmajā vai otrajā personā.

Īpašs vēstījuma viedoklis veidojas tad, ja tiek apvienots autora un tēlotās personas skatījums, uztvērums, noskaņojums. Šādos gadījumos stāstījums ietverts noģiedamās runas formā, ar pārejām no viena viedokļa uz otru. Tā tas, piemēram, ir Blaumaņa noveles "Andriksons" otrajā daļā, kur tēlots Andriksona satraukums pēc meža aizdedzināšanas: "Ko viņš bij darījis! Ko viņš bij darījis! Ko mežs viņam bij darījis, ka viņš viņu izpostīja! Skaistais, lielais mežs! Un barons! Vai tad viņš tiešām bij tik slikts, ka tas šitā bij jāsoda! Ak, kādēļ cilvēka roka tai acu mirklī nesakalta, kad tā taisījās darīt negantu darbu.

Bet uguns izplatījās arvien tālāk.

Vai Andrikson's viņā lai noskatījās, kamēr tā mežu visā viņa platībā bija pārņēmusē? Vai silu varbūt vēl nevarēja glābt? ... Glābt? Kas? Viņš viens... Viņš kopā ar daudziem citiem. Kopā ar citiem?"

Bieži vien, turklāt iespaidīgi šo autora un tēlotās personas balsu saplūduma veidu, divbalsīgumu, t.s. autorizētu personas runu, kā arī dažādas pārejas formas lietojis A.Upīts,¹ kā arī daudzi mūsdienu prozisti (Z.Skujinš, A.Bels, R.Ezera, A.Kalve, A.Jakubāns u.c.). No ārzemju latviešu rakstniekiem te kā spilgtu piemēru varētu minēt I.Šķipsnu.

Vēstījumu pirmajā ("es") personā sastopam tajos gadījumos, kad autors stāsta par to, ko pats pieredzējis. Tā tas bieži mēdz būt autobiogrāfiskajā, kā arī liriska rakstura prozā un aprakstos. Salīdzinot ar "viņš" formu, šis vēstījums intīmāks, subjektīvāks, tāpēc arī sastopams vairāk tā saucamajā liriskajā prozā.

Blakus emocionālai tiešamībai te raksturīga arī ticamība, jo te tiek stāstīts par to, kas noticis ar šo "es", kā tas, piemēram ir Marisa Vētras romānā "Div'dūjiņas".

Protams, šis "es" ne katrreiz ir pats autors, viņš šo lomu var nodot arī kādam stāstītājam, arī ne cilvēkam, kā tas, piemēram, ir M.Servantesa novelēs, kur šā "es" stāstītāja lomā ir pat suns.

¹ Sk. *Pirtiece A.* Noģiedamā runa kā tēlu raksturotājs paņēmiens A.Upīša romānā "Ziemēla vējš" // ZA Valodas un literatūras institūta Raksti, 9. sēj. - R., 1958. - 359 - 370. lpp.

Ja "es" ir pats autors, tad tas rada arī zināmus ierobežojumus tādā ziņā, ka samazinās attēles plašuma iespējas, jo vēstīt iespējams tikai par to, ko šis "es" tieši piedzīvojis un pārdzīvojis.

Pirmajā personā uzrakstīti gan Apsīšu Jēkaba "Bagāti radi", gan J.Poruka emocijām piesātinātais un spilgti tēlainais stāsts "Brūklenāju vainags", gan J.Akuratera garstāsts "Kalpa zēna vasara", gan A.Birkerta impresionistisko skiču grāmata "Manas meitenes". Šī forma noderējusi arī J.Jaunsudrabiņa bērniības atmiņu tēlojumiem (bet A.Brigadere šā paša žanra darbos lieto trešās personas formu - stāsta par Anneli), arī O.Vācieša atmiņu tēlojumā "Tās dienas acīm", ko autors pats dēvē par "gandrīz dienasgrāmatu". Šo formu atrodam arī Z.Skujīņa "Jauna cilvēka memuāros".

"Es" forma lietota tajos darbos, kas rakstīti vēstulu veidā, kā tas, piemēram ir I.Indrānes romānā "Aisma" (lai gan šī forma te ir arī variēta). Vispār mūsdienu literatūrā pirmās personas vēstījums tiek papildināts ar citām formām, jo nav jau nepārkāpjamu robežu starp tām. Īpašs starpformu vēstījums rodas tad, kas autors liek arī kādai personai "es" formā pastāstīt, ko tā pieredzējusi, un tai pašā laikā neizlaižot no rokām savu kā stāstītāja pavedienu. Savdabīgs autora un vēstītājas personas (Klaudijs Velks) sapludinājums ir Anšlava Eglīša romānā "Piecas dienas". Līdzīga "es" forma ar galveno varoni kā autora dubultnieku atrodama arī Gunāra Janovska diloģijā "Sōla" un "Pār Trentu kāpj migla". "Es" forma, pat ar pašas autorees tēla

izveidi, raksturīga daļai no R.Ezeras jaunākās prozas darbiem.

Vēstījumam otrās personas ("tu") formā ir tikai palīgloma. Tas sastopams galvenokārt tikai kā iespraudums abās pārējās formās ieturētajos vēstījumos. Tas kā pāris lappušu teksts atrodams, piemēram, A.Bela stāstā "Akmens laikmeta smaržas".

E l e m e n t i

Episkajam tēlojumam ir *trīs galvenās sastāvdaļas, elementi*. Tie ir : *stāstījums* (arī pārstāsts), *apraksts* (resp. tēlojums) un *saruna* (arī runa, kā monologs vai iekšējais monologs). Par to jau K.Dzīlleja savā "Poētikā" rakstīja, ka - "sacerējumā var atrast trīs elementus: aprakstu, vēstījumu un pārspriedumu". A.Skuja savā poētikā savukārt uzsver: "Šie trīs elementi dzejiskos sacerējumos parasti savienojas kopā, visbiežāk apraksts ar vēstījumu, un cits citu papildina."

Vēstījums jeb stāstījums ir episka darba pamats. Jau pats grieķu vārds "epein" nozīmē stāstīt, vēstīt. Epikā tiek vēstīts par personām notikumos. Tā parasti vēstī par to, kas noticis (pagātnē). Piemēram, R.Blaumaņa novele "Nāves ēnā" sākas ar šādu pagātni atgādinošu norisi: "Arvienu vēl pūta dienvīdus vakara vējš, un arvien vēl milzīgais ledus gabals peldēja tālāk un tālāk jūrā iekšā." Ari tālākais vēstījums, pievēršoties zvejniekiem, norit pagātnes formā.

Vēstījot par ārējām un iekšējām norisēm, veidojas daiļdarba sižets (ārējais un iekšējais). Tas ir episkā darba dinamikas pamats.

Tēlaini detalizētu, priekšmetiski tēlainu vēstījumu nereti nomaina vienkāršs *pārstāsts*, kad autors vispārīgi informē par notikušo vai notiekošo. Tas noder dažādām pārejām no vienas tēlotās ainas uz citu, vispār tas der kā palīglīdzeklis dažādām pārvirzēm. Tas māksliniecisko tēlojumu vājina, ja tiecas tapt par valdošo teksta risinājuma veidu. Tad ir vietā J.V.Gētes aizrādījums: "Dzejniek, nestāsti, bet tēlo!".

Vēl vairāk nekā *pārstāsts* no tēlojoša vēstījuma attālinās t.s. *atvirzes (atkāpes) no sižeta*. Tajās autors, pārtraucot sižeta risinājumu, izsaka tieši savas domas un jūtas par to, kas sniegts vēstījumā. Atvirzes var būt liriskas, filozofiskas, publicistiskas u.tml. Nereti atvirzes krasi nenošķiras no pārējiem komponentiem un pievienojas tiem kā sava veida vispārinošs rezumējums.

Liriskas atvirzes ir tādas *atkāpes* no sižeta, kurās autors, pārtraucot vēstījumu, izsaka savu emocionālo attieksmi pret tēloto. Šādas *atkāpes* raksturīgas I.Indrānes romāniem. Tās izpaužas arī autore sarunās ar tēlotajām personām. Spilgtas liriskas atvirzes atrodam Apsišu Jēkaba stāsta "Bagāti radi" sākumdaļā.

Par *filozofiskām* dēvējamās tādas atvirzes, kurās ietveras pārspridumi par tēloto norišu būtību vispārcilvēcisko vērtību un procesu kontekstos. Ar filozofiskām atvirzēm biežāk sastopamies A.Bela ("Saucēja balss"), R.Ezeras un citu prozistu jaunākajos darbos. Minot R.Ezeru, piezīmējams, ka

tetraloģijas "Pati ar savu vēju" ievaddaļā rakstniece dod sava veida tīri vai esejisku apceri par savas daiļrades jautājumiem un arī par iecerētā darba ieceri un iedabu.

Atvirzes un to funkcijas ir daudzveidīgas. Tās var sekmēt autora māksliniecisko nolūku pilnīgāku realizāciju.

Stāstījumu bagātina priekšmetiskā detalizācija apraksta formā. Aprakstīt var personu ārējo izskatu (portrets), iekšējo pasauli, domas un jūtas (iekšējais portrets), dabu (peizāža). Spilgta priekšmetiskā detalizācija gan raksturu atklāsmē, gan vides atveidē, gan darbības norisēs atrodama G.Janovska prozas darbos. Tā, piemēram, norises pakāpenības un vides (arī noskaņas) konkretizācija, tēlojot izbraukšanas ainu ar motorlaivu: "...motors nekādi negribēja pielēkt, un sanervozējies es ap to nocīnījos slapju muguru. Beidzot klepodams un rīstīdamies tas sāka pukstēt, un es atsviedu vaļā tauvu. Vēja nebija, jūra gulēja rāma un laiva naski šķēla gludo līmeni, aiz sevis atstādama putu svītru un platu vilņu vēdekli. Nekad man tomēr laivas gaita nebija likusies tik lēna kā šovakar. Mans prāts bija satraukts, rokas drebēja, es dedzu cigareti pēc cigaretes un pussmēķētas sviedu jūrā.

Liels preču kuģis gaisā saslietiem ceļamkrānu bomjiem, piepalīdzot diviem velkoņiem manevrēja ārā no ostas, un es atkal dabūju labu brīdi gaidīt..."¹

¹ Janovskis G. Sōla. - R.: Liesma, 1991. - 177 lpp.

Ar zīmīgām ārējā izskata detalām rakstnieks var sniegt būtisku ieskatu cilvēka garīgajā satvarā. Šādam tēlojumam ir, var sacīt, metonīmiska iedaba, jo, fiksējot ārējās izpausmes - mīmikā, žestos, rīcībā - autors atgādina personas rakstura iezīmes un psiholoģiskās norises. Tā, piemēram, R.Blaumanis, tēlojot Andriksona satraukumu, saka, ka "viņš salika rokas un berzēja spēji īkšķus vienu pret otru", bet, Mālnieka bildināta, - "Liene atkal nolaida galvu, iekoda apakšlūpu zobos un mocījās atrast īsto atbildi."

Portreti veidojas darbības gaitā. Sižets kalpo tā izpausmei dažādās situācijās un rakstura atklāšanai attīstībā.

Portretējumam ir savas atšķirības atkarā no daiļrades pamattipa. Romantiski veidota varoņa āriene nav tik detalizēti un individualizēti raksturota kā reālistiski atveidota. Salīdzinājumam te varētu noderēt Anša Vairoga tēls no J.Poruka "Pērļu zvejnieka" un Ķeņa un Švauksts ārēji spilgtie portretējumi "Mērnieku laikos".

(Vispārīgi tēla izveides līdzekļi un paņēmieni aplūkoti nodaļā "Literārs tēls".)

Portreta veidojumam nepieciešams savs fons. Tā ir *vide*, ko veido gan cilvēku attiecības, gan tēloto personu *telpiskā vide* - *daba un interjers*.

Romantiķi bieži vien apdvēselo *dabu*, ietverot tajā tēloto varoņu jūtīgo attieksmi pret ārpasauli. Ar dabas palīdzību varoņi izteic savas jūtas, piemēram, kā tas ir J.Poruka stāstā "Brūklenāju vaiņgs" ("Mans tēva mežs! Ir varbūt pārspīlēta mana vēlēšanās reiz dusēt nevis miroņu kapsētā, bet tavā vidū, zem dzīvajiem kokiem, kurus es

tā mīlēju un saudzēju [...] kur es cietu savu pirmo mīlestību.").

Reālistiem dabas ainas vairāk kalpo tēlotās vietas un laika raksturošanai, kā arī tēloto personu noskaņas niansēšanai. Piemēram, novelē "Salna pavasarī" pirmais teikums spilgti raksturo pavasari dabā un puīša sirdī agrā rīta stundā aramā lauka malā ("Augšā - zilas debesis, zibošas mākoņu aitiņas un cīruļu nebeidzamā trallināšana; lejā - spilgti zaļumi, balti ziedi, smarža daždažādā, naigas rokas un gaviles sirdīs. ").

Dabas tēlojums var atbilst tēlotās personas noskaņojumam, bet var būt arī pretstatā tam. Piemēram, ziedoņa tēlojums nule sniegtajā noveles tekstā atbilst Andra gaišajam, līksmajam noskaņojumam, turpretī poēmā "Atraitnes dēls" nīrbīgā pavasara aina lielpilsētā rādīta pretstatā bēru gājienam. Šāds kontrasts paspilgtina jaunekļa traģisko dzīves noslēgumu.

Dabas tēlojums var paust tieši autora viedokli vai arī būt par tēlotās personas izjūtu apliecinātāju. Pēdējais gadījums vairāk ir sastopams G. Janovska prozā.

Liriskajā prozā dabas ainas var iegūt patstāvīgu nozīmi, piemēram, J. Jaunsudrabiņa tēlojumos "Ar makškeri" vai arī A. Caunes dabas tēlojumos.

Blakus dabas ainām minamas arī *sadzīves ainas* un *masu skati*. Tie sastopami galvenokārt plašākos darbos. Tie palīdz radīt laikmeta kolorītu vai atklāt masu vēsturisko lomu. Spilgtas sadzīves ainas atrodam jau pirmajā latviešu romānā - "Mērnieku laiki" (aina Slātavas krogā, Ilzes bēru aina, goda mielasts u.c.) Iespaidīgi veidoti masu skati ir A. Upīša romānā "Plaisa mākoņos"

Mūsdienu prozā bieži vien ārējā tēlainība tiek reducēta, lielāku vietu ierādot iekšējiem procesiem (t.s. apziņas plūsmai, iekšējiem monologiem).

Stāstījums un apraksts (tēlojums) ir galvenie episka teksta elementi. Bet episka daiļrade nevar iztikt arī bez sarunu un runas atveidēm. Sarunas, *dialogi*, protams, ir tēlojuma galvenais elements vai pat pats tēlojuma priekšmets drāmā, taču arī epikā tam nozīmīga vieta, īpaši dramatisku situāciju tēlojumos.

Nav viegli personām piešķirt runu īstās intonācijās atbilstoši tēlotajam raksturam. It kā izlīdzoties šai ziņā, prozas autori mēdz blakus tiešajai runai vēl sniegt piebildes paskaidrojumus, ko persona šai brīdī jūt un kā izturas.

Daudz šādu dialogu atrodam R.Blaumaņa novelēs. Tā, piemēram, novelē "Salna pavasarī" vairāk nekā pusi no teksta aizņem tieši dialogs – pirmajā daļā Andra un Lienes, otrajā – galvenokārt Mālnieka un Lienes.

3) Lirisku darbu komponenti un kompozīcija

Lirisku darbu uzbūves pamatā ir nevis ārējās esamības norišu atveide, bet gan paša autora apziņas stāvokļu un procesu izpausme. Nosacīti arī šo iekšējo norisi dažkārt mēdz dēvēt par sižetu – par iekšējo, psiholoģisko sižetu.

Bez ārējā sižeta galvenokārt ir lirikas darbi. Epikā un drāmā atklājas dažādi raksturi ārējos notikumos, to procesā, turpretī lirikā atklājas viens raksturs –

liriskā varoņa raksturs - dažādos pārdzīvojumos, dažādās attiecībās pret dažādām parādībām. Tā kā pārdzīvojums, noskaņa nav ilgstoša, tad arī dzejolis nav garš, toties emocionāli piesātināts.

Lirikā pārdzīvojums veido emocionālu tēlu, lirisko tēlu, kas, līdzīgi mūzikas tēlam, ir vairāk izpausmes nekā attēles rezultāts.

Liriskais tēls (tēls - pārdzīvojums) atklājas ar dzejisku priekšstatu - gleznu palīdzību. Tās rodas uz asociēšanās pamata un var būt gan ārējas, gan arī iekšējas, psiholoģiskas, bez ārējas uzskatāmības. Pēdējās pieder pie tā saucamās izpausmes (muzikālās) tēlainības.

Vispār dzejā ir trīs elementi: jēdzieniskais, gleznieciskais un muzikālais. Visiem tiem ir sava nozīme dzejola kompozīcijā. Dzejnieks atbilstoši pārdzīvojuma vienotības, kāpinājuma un nobeigtības prasībām izkārto gleznu, noskaņu teksta plūdumu un risina domu. Plūdonis par glezniecisko un muzikālo elementu dzejā rakstīja: "Pie idejas izcelšanas jārikojas kā gleznotājam (stilizācija), priekšstatam krāsas piešķirot, un kā komponistam: galvenās tēzes atkārtojot, variējot, modulējot, pievijot pie visa un apvijot ap visu, kur vien iespējams."¹

Intelektuālajā pašapceres un vispār pārdomu resp. meditativajā dzejā dažkārt nav ārēji uzskatāmu gleznu, taču tas nenozīmē, ka

¹ RVLMM Plūdoņa fonds. - 39226 inv.nr. - 1.lp.

tajā nebūtu tēlu.¹ Te atsevišķas psiholoģiski intelektuālas detaļas izkārtotas zināmā secībā atbilstoši jūtu norises dialektikai un dinamikai.

Liriskā varoņa jūtu, pārdzīvojumu dialektika bieži vien atklājas *pretrunu* cīņā, kas nereti īstenojas ar *antitēzes* palīdzību. Tā, piemēram, veidots J.Poruka dzejolis "Pie loga ziemas nāktī", kurā dzejnieks pretī stindzinošam izmisumam izvērza domu:

*Bet manas krūtis
VĒL nedrīkst sastingt,
VĒL dzīvot, dzīvot gribas man!*

Šeit pretstats vairāk raksturo autora subjektīvo izjūtu. Antitēze var veidoties arī vairāk uz tēloto objektīvo parādību pamata (J.Poruka "Vakar - šodien"). Ir iespējamās arī dažādas pārejas un sintēzes formas. (Bet visos gadījumos ir jāšķir dzejolī tēlotās pretrunas un pretrunības dzejolī kā mākslas darbā.)

Blakus pretstatījumam dzejola kompozīcijā biežāk sastopams *paralēlisms*. Tas sevišķi raksturīgs tautasdziesmu uzbūvei. Parasti panta pirmajā pusē sniegta dabas aina, otrajā - paralēle no cilvēka dzīves, piemēram:

*Kas gulbīti baltu dara,
Ka ne jūras ūdentiņš?
Kas bērniņu labi māca,
Ka ne tēvs, māmuliņa?*

¹ Kā to kādreiz centās iegalvot A.Bračs, bet pamatoti apstrīdēja A.Upīts rakstā "Intelektuālā dzeja"// Jaunais vārds. - 1915. - 4.(17) jūl. - 4.lpp.

Rakstītajā dzejā paralēlisma veidi ir dažādi. Saulietis, piemēram, bieži izmantoja tautasdziesmām raksturīgo veidu, turpretī mūsdienu dzejā paralēlisms visbiežāk sastopams kā otrais plāns, zemteksta veidā, piemēram, A.Skalbes dzejoļos "Avots", "Ābele rudenī", "Skaistākā vasara", "Sadegšana", J.Stulpāna dzejoļi "Pārstādītā ābele".

Lirikā biežāk nekā pārējos literatūras veidos sastopama *gredzena kompozīcija*. Dzejoļa sākums un beigas var būt vienādas (A.Vējāna "Mākoņi") vai arī tikai aptuveni līdzīgas (Raina "Svilpojošs vējš"). Abos gadījumos dzejoļa beigas, lai gan tās sasaucas ar sākumu, tomēr skan citādi, jo ietver sevī visa dzejoļa emocionālo kāpinājumu vai kādu pavērsienu tajā.

Retāk nekā gredzens sastopama tā saucamā *spirāles kompozīcija*. Te atkārtojumi ir ne tikai sākumā un beigās, bet arī dzejoļa vidū (Plūdoņa "Rezignācija", K.Skalbes "Mans draugs", J.Poruka "Ceļinieks").

Spirāles kompozīcijai tuva ir *refrēniskā kompozīcija*. Atšķirībā no spirāles šeit atkārtojums regulāri izkārtots ik pēc katra panta. Ja tā ir dziesma, atkārtojums veido piedziedājumu (F.Bārdas "Dzīvītē" - Rai-dai-dai-dā). Refrēnam tuva savukārt epifora. Tā ir vairāk stiliska kategorija. Epifora sintaktiski saistīta pie posma, pēc kura tā atkārtojas (sk.nodalā par valodu, par stilistiskajām figūrām).

Pastāv arī *anaforiskās* (F.Bārdas "Kad nāksi atkal?") un *epiforiskās* (Raina "Darbs") kompozīcijas veidi, kuros ievērota vienādība daiļdarba posmu sākumos vai beigās.

Dažkārt viss dzejolis veidots uz kādas zīmīgas detaļas pamata, kā tas, piemēram,

nereti ir A.Skalbes dzejā. Šai sakarā minami tādi dzejoli kā "Aiziet mani liepu zari", "Par stārķi ar bultu kaklā" u.c.

Nereti īpaša loma dzejoļa uzbūvē ir *virsrakstam*. Tā, piemēram, L.Vāczemnieka dzejolī "Ceriņi zied" nekur nav pateikts, ka runa ir par ceriņiem, to atgādina tikai virsraksts, un tas labi sagatavo teksta uztveri.

Dzejoli var būt veidoti uz dažādu *pielīdzinājumu un līdzību pamata*. Tos var veidot salīdzinājumu virknes (J.Plauža "Acis", A.Čaka "Jaunkundze ar sunīti") vai arī viens izvērstis salīdzinājums (K.Skalbes "Vasara").

Dzejoļa pamatā var būt arī *personifikācija* vai *alegorija*. Ja dzejolis veidots uz personifikācijas vai alegorijas pamata, tad tas bieži kļūst sižetisks, jo personificētais un alegoriski veidotais tēls parasti atklājas darbībā (Aspazijas "Pasaciņa", Raiņa "Kalnā kāpējs").

Bez tam vēl ir *dialoga forma* (Raiņa "Jautātāja meitene", M.Ķempes "Raiņa atbildes", A.Vējāna "Skumjais prieks"). Dialoga forma nav tas pats, kas visa teksta risinājums sarunas formā (Aspazijas "Ikdienas cilvēki"). Tā, tāpat kā runas, "es" forma (Aspazijas "Jel dodat milzeņa domu man") un vēstījums par trešo personu (Raiņa "Senatne") pieder pie trim teksta risinājuma pamatformām. Tām ir lielāka intonatīvā nekā kompozicionālā loma.

Dzejoļos, kas rakstīti brīvajās formās, kā arī tā saucamajā *asociatīvā stila* dzejā, kompozīcijas principi - vienības, kāpinājuma nobeigtības princips - īstenojas ar savām

atšķirīgām īpatnībām.¹ Uzbūvei te nav ārēji regulētu pieturas punktu ne strofiskā, ne ritmikā, ne sintaksē. Vienība te vairāk iekšēja, tā parādās vai nu kā pretstata, vai arī tuvu – dažkārt arī pat ne sevišķi tuvu asociāciju – pieskares, saskares un pārslāņošanās vienība. Gadījumos, kad asociāciju kopsakari sāk pazust zemtekstos, rodas lasītājam grūti uztverama, izplūdusi mozaīka, dzejoļa kopjēga pairst. Kompozicionāli vienotāki dzejoļi veidojas tad, ja asociāciju virkni vieno kādas atziņas vai intelektuāli apzinātu jūtu attīstība, citiem vārdiem – domas un pārdzīvojuma dinamika. Spēcīgus šādus saistītājus pavedienus sastopam I. Ziedoņa dzejoļos (piemēram, dzejoļu ciklā "Tēze – antitēze"). Dzejnieks pats par pārdzīvojuma saspriegumu un atrisinājumu kā dzejoļa kompozicionālo pamatu raksta: "Tādai jābūt jūtu dinamikai dzejoļī (iepriekš bijis salīdzinājums ar braucienu lidmašīnā. – V.V.): tāda uzbudināta pacelšanās sajūta, kāpiens un kritiens, kolīziju vētras. Beidzot – piepildījums, piezemēšanās. Tādai jābūt dzejoļa dinamikai un kompozīcijai."²

Ne tikai dzejoļa vispārīgajai gaitai, bet arī tā nobeigumam asociatīvā stila dzejā ir savas īpatnības. Stingro formu dzejā bieži vien nobeigums ir it kā visa tēlotā

¹ Sk *Sirsonē S.* Kompozīcijas principi un tendences jaunākajā latviešu dzejā // Karogs. – 1973. – Nr.12. – 105 – 108 lpp.

² *Ziedonis I.* Dzejnieka dienasgrāmata. – R., 1965. – 92 lpp.

rezumējums ¹, turpretī šeit parasti dzejolī ir it kā pateikta tikai daļa, lai lasītājs tiktu rosināts domas tālākam risinājumam.

Runājot par asociāciju avotiem īstenībā, tāpat kā par dzejnieka attieksmi pret īstenību, nav pieļaujama autora pieredzes vai biogrāfijas pārāk tieša vienādošana ar to, ko viņš tēlo, jo daiļdarbam ir jābūt mākslinieciskajai, estētiskajai transformācijai - radošās fantāzijas rezultātam.

Dzejoļu - vairāk nekā episko un dramatisko darbu - uzbūve *saistās ar valodas veidojumu* un skanējumu, jo dzejolī katrai frāzei ir lielāks īpatsvars. Tāpēc par dzejoļa uzbūves pamatu var kļūt gan dažādi speciāli valodas tēlainības (tropi), gan izteiksmības (stilistikas figūras) līdzekļi. No lokāliem valodas līdzekļiem tie dažkārt kļūst par visa dzejoļa izveides paņēmieni.

Dzejoļu kompozīcija atkarīga arī no dzejoļu *strofiskā* veidojuma. Tā, piemēram, sonetā pirmais pants parasti pieteic tēmu, otrs - attīsta, trešais (pirmā terca) - kāpina un ceturtais (otrā terca) - atrisina. Savas īpatnības ir arī trioleta, dažādu rondo formu un citu strofu uzbūvē.

¹ A.Skalbes un B.Saulīša dzejā bieži vien dzejoļu nobeigumiem ir pat aforistisks raksturs (piemēram, A.Skalbes "Pie bērza tāss", "Mūsu laiks" u.c.).

4) Dramatisku darbu kompozīcijas īpatnības

Drāmā autors personām liek atklāties dialogos (arī monologos). Vēstītāja valodas te nav (izņemot remarkas, kas pie mākslinieciskā teksta nepieder un ar tām saskaras tikai lugas lasītājs, ne skatītājs).

Tā kā personas atklājas tikai *sarunās* un tās top it kā par galveno tēlojuma objektu, tad tieši tas nosaka dramatiska darba kompozīcijas īpatnības, arī to dalīšanu cēlienos, ainās un skatos. Cēlienus veido relatīvi patstāvīga darbības norise, ainas - darbības (sarunu) vietas maiņa, skatus - sarunas personu maiņa. Tā patiesībā ir lugas arhitektonika - ārējā kompozīcija. Bet lugas kopējā struktūrā noteicošā ir iekšējā kompozīcija, kas balstās uz konfliktu, tā norisi atkarībā no tēloto personu attiecībām pret konfliktiem.

Tāpat kā epikā arī drāmā ir *divi galvenie komponenti: tēli, to sistēma un sižets kā notikumu sistēma*. Sižetā savukārt iekļaujas situācijas kā darbības mazākās sastāvdaļas.

Personu sarunas drāmā organiski saistās ar darbību. Tās var arī viena otru aizstāt. Replika var aizstāt rīcību un otrādi - rīcība var izteikt replikā sakāmo.

Rīcības un replikas vienotība spilgti parādās R. Blaumaņa lugās. Tā, piemēram, drāmā "Indrāni" pirmais cēliens beidzas ar tādu situāciju, ka Edvarts grasās aiziet it kā atteikdamies no mantojuma, bet tēvs gan ar savu rīcību (uz to norāda autora remarka) gan ar vienu vārdu - uzrunu "Edvart" un savukārt ar Edvarta reaģēšanas veidu uz to (nosauktu

remarkā), zemtekstā izsaka visu pirmajā cēlienā risinātās darbības iznākumu. Lūk, kā: Tēvs (kad Edvarts jau durvis atvēris, pieceldamies) Edvart!

Edvarts (pagriežas atpakaļ).

Šo pavērsienu tēva un dēla rīcībā līdzējusi sagatavot māte ar savu pirms tēva teikto repliku: "Mīlie... mīlie... tēv, viņi aiziet!"

Drāmas sižeta kompozīcijai ir savas īpatnības. Atšķirībā no episka sižeta drāmā tas balstās uz saspriegtām, dramatiskām dzīves pretrunām un norisēm. Personas, tiecoties realizēt savus nodomus, virza lugas darbību. To autors izkārtu zināmā secībā un ar zināmu kāpinājumu. Klasiskajā drāmas teorijā pazīstami pieci galvenie (G.Freitāgam pat astoņi) sižeta attīstības posmi (tie aplūkoti vispārīgā nodaļā par sižetisku darbu kompozīciju - iedaļā "Sižets un tā veidojums"). Analizējot lugu, nākas izsekot, kā izpaužas dramatiskas darbības (caurviju darbības) vienotība un virzība uz atrisinājumu atbilstoši tēlu un to grupu attiecībām pret konfliktu.

Vispār lugā *darbību var virzīt:*

1) notikumi, *situācijas*, to nomaiņa (kā tas, piemēram, ir t.s. situāciju komēdijās), 2) *raksturi* (piemēram, R.Blaumaņa lugās) un 3) *idejas* (Raiņa dramaturģijā).

Nozīmīgāki ir divi pēdējie gadījumi, taču arī notikumu un situāciju loma nav noniecināma, jo tie bieži palīdz atklāt raksturus un dot ierosmi cīņai par idejām. Tikai tad, ja atgadījumu situācijas sāk dominēt, tas lugu var darīt seklu.

Bet arī raksturu sadursmju tēlojums vēl nav pašmērķis. Ja raksturi nesakņojas

noteiktā vidē un tiem trūkst tiecīga piesātinājuma ar nacionālām vai vispārcilvēciskām vērtībām un idejām, tiem var pietrūkt suģestīva pamata humānu ideālu apliecinājumam.

Tātad, lugas kompozicionālās izveides analīzē svarīgi noteikt konfliktu un dažādu personu attieksmi pret to. Svarīgi redzēt autora pozīciju personu attiecībās un to attīstībā sižetā. Sižeta elementu uzrādījums nav pašmērķis, bet līdzeklis dramatiskā sasprīguma, tā risinājuma izpratnei.

Sava nozīme te ir arī laika un telpas maiņām, aizskatuves darbības formu, sarežģījumu (peripetiju), kā arī retardāciju lomai. Dialoga veidojumā svarīgi saskatīt darbību virzošo repliku, kā arī monologu kompozicionālo funkcionalitāti.

Daiļdarbu kompozīcijas analīzē pastāv trīs galvenās prasības. Pirmkārt, kompozīcija jāskata kā satura atklāsmes līdzeklis un līdz ar to kā dzīves atveides un autora pozīcijas izpausmes līdzeklis. Otrkārt, kompozīcijā svarīgi ir izvirzīt galveno, noteicošo īpatnību, no kā atkarīgi uzbūves sekundārie elementi un paņēmieni. Treškārt, daiļdarba kompozīcijas analīze nav aizstājama ar dažu maznozīmīgu, no visas sistēmas izrautu elementu uzrādījumu. Tā, piemēram, "Mērnīeku laiku" kompozīcija nav reducējama uz gredzena paņēmienu lietojumu; svarīga ir visa daiļdarba uzbūve - tēlu sistēma un sižets kā autoru dzīves koncepcijas rezultāts.

4. Daīldarba valoda

1) Valoda kā tēlojuma līdzeklis

Daīlliteratūras valoda un literārā valoda

Daīlliteratūras valoda ir viens no funkcionālajiem stiliem visas tautas valodā (starp tādiem stiliem kā publicistiskais, zinātniskais, lietišķo rakstu, sarunu stils).

Raugoties no normu viedokļa, katras nacionālās valodas centrā nostājas normētā, koptā valoda, ko sauc par literāro valodu. Katras tautas valodā – un līdz ar to daīlliteratūras valodā – ir arī tādi elementi, kas neatbilst literārās valodas normām (barbarismi, vulgārismi u.c.).

Daīlliteratūras valodā var ietilpt visu citu funkcionālo stilu, kā arī ārpus literārās valodas esošie elementi, jo daīlliteratūra ar valodas palīdzību atspoguļo visu reālo dzīvi un līdz ar to visu, kas ietilpst valodā kā dzīves sastāvdaļā. Tādā sakarā tad arī daīlliteratūras stils nav īsti liekams blakus citiem iepriekš minētajiem stiliem kā līdznozīmīgs.¹

Daīlliteratūras valodā visas valodiskās likumības tiek pakļautas estētiskajām likumībām un mākslinieciskiem nolūkiem. Tāpēc daīldarbu valodā veidojas papildnormas. Tās, neizejot no valodas vispārējo likumību

¹ Sk. Rozenbergs J. Latviešu valodas praktiskā stilistika. – R., 1976. – 45 lpp.

ietvariem, saistās ar autora ieceri, viņa individuālā stila, izvēlētā žanra un citām īpatnībām. Līdz ar to dailliteratūrā, atšķirībā no normatīvās valodniecības, literārās valodas kategorija, citiem vārdiem, jēdzieni *literārs* un *neliterārs* vairs nav kritēriju jēdzieni, bet tikai raksturotāji jēdzieni valodas elementiem, ko autors lietojis atbilstoši saviem nolūkiem, savai idejiskajai koncepcijai. Toties īpašu vietu dailliteratūras valodā ieņem jautājums par autora un personu valodu un to dažādajām pārejas un polifoniskās saplūsmes formām. Tieši tajās izpaužas dažādu tautas valodas elementu izlietojuma iespējas un valodiski mākslinieciskās likumības, to kopsakars. Valoda ar tās vispārīgajām īpašībām un likumībām pakārtojas tēla izveides prasībām.

V ā r d s u n t ē l s

Lai noskaidrotu daildarbu valodas funkcijas, vispirms jātiek skaidrībā par valodas sīkāko semantisko vienību – *vārdu*.

Vārds kā jēdziens rodas uz priekšstatu apvienojuma pamata, dodot priekšstatu kopai kādu vienu apzīmējumu, nosaukumu un paturot tikai būtisko visos priekšstatos. Tā, piemēram, sajūtās, dotajam vienam priekšstatam par objektu, kuram raksturīgs augsts stumbrs, saknes, zari, pievienojas otrs priekšstats par līdzīgu objektu, kuram tāpat ir augsts stumbrs, saknes, zari un, neņemot vērā citas atšķirības, piemēram, lapas vai skujuas, dabū vispārīgu nosaukumu – *koks*. Vārds *koks* vairs nav sajūtās dotā viena

koka, piemēram, šā likā, šalcošā bērza, tā varenā, žuburainā ozola vai tās slaidās priedes apzīmētājs vārds, bet gan tāds vispārinātājs vārds, kas abstraktā veidā izsaka visiem kokiem pašu raksturīgāko, būtisko. Vārdā atspoguļojas nevis viens priekšmets, bet to kopa.

Taču vārda psiholoģija ir tāda, ka tas sevī tomēr ietver, saglabā sākotnējo saikni starp vienīgo, sajūtās un uztverē doto priekšstatu un tā vispārīgo nozīmi. Vārds, kas pārstāv tēlu, ir reizē smadzeņu abu sistēmu: pirmās - jutekliskās un otrās - jēdzieniski vārdiskās rezultāts. Šo īpatnību izmanto rakstnieks, lietojot vārdu kā tēlošanas līdzekli. Pārejas no priekšstatiem uz jēdzieniem un no jēdzieniem uz priekšstatiem rakstniekam dod iespēju ar jēdzienu palīdzību izraisīt lasītājā sajūtu ilūziju - likt redzēt, dzirdēt utt. Rakstnieks, nepavisam nerīkojoties ar otu un krāsām, var sniegt it kā ar acīm skatāmas zeltītā rudens ainavas iespaidu, tāpat arī, nelietojot ne foto, ne kino kadrus, ne arī skaņas vārdu fonētikā, var radīt trakajošas jūras stihijas iespaidu.

Rakstnieks *tēlo ar priekšstatu un jēdzienu asociatīvo sakaru palīdzību*. Ar vispārīgiem jēdzieniem kā ierosmes signāliem, kas veido priekšstatu, viņš uz asociāciju pamata spēj izraisīt lasītāja iztēlē juteklisku uztvērumu ilūziju. Tādējādi daiļdarbā paralēli jēdzieniskajam saturam, pareizāk - jēdzieniskā satura ierosmē, veidojas priekšstatu, iztēles plūsma - estētiskās informācijas plūsma. Estētiskā informācija ir tēlaini emocionāla, un tāpēc tā nekad nav ietverama jēdzieniski

intelektuālā pārstāstījumā. It īpaši tas attiecas uz liriku, kur noskaņu veido dzejisko priekšstatu konteksti, nevis jēdzieni paši par sevi. Kā piemēru te var minēt I.Ziedona trioletu:

*Tu neej prom! No savas rozēs
 Tu neaizej, kamēr tā zied!
 Varbūt jau rīt laiks vēju grozīs,
 Tu neej prom no savas rozēs.
 Pār kalniem agra salna dosies
 Un aizvērs viņai acis ciet.
 Tu neej prom! No savas rozēs
 Tu neej prom, kamēr tā zied.*

"Pārceļot" šo estētisko informāciju jēdzieniskajā, varētu teikt, ka dzejnieks te brīdina neatstāt pārsteidzīgi to, kas dārgs, jo to drīz var zaudēt pavisam. Varētu izvērst vēl plašāku dzejola iztirzājumu, taču tā būtu ne tikai dzejola satura niecīga daļa, bet arī - un tas ir galvenais - estētiskā satura vienkāršošana, noplicināšana, banalizēšana, jo estētiskā informācija ar savu izpausmes veidu (formu) centrēta emocionālajā uztverē un iztēlē. Tādējādi estētiskā informācija, kas balstās uz dabiskās valodas bāzes, ietver sevī emocionāli tik bagātu informāciju, ka to navar bez atlikuma ietilpināt nevienā citā valodas struktūrā.

Dzīvu, tēlainu priekšstatu dzejnieks var izraisīt ne tikai ar tēlainiem vārdiem un ārēji uzskatāmām gleznām, bet arī ar savu autora intonāciju, kas atspoguļojas sintakses izveidē. Tā, piemēram, M.Zālītes dzejola nobeiguma rindas:

*Kāpiet zemē no garās pupas:
Tu, tu un tu arī!*

Jēdzieniskajai informācijai pietiktu ar to, ka dzejniece pateiktu: *kāpiet visi zemē no garās pupas!* Bet te mēs redzam viņu it kā ar pirkstu norādām ("Tu, tu un tu arī!"), un acu priekšā jau vesela aina. *Abstraktais koks* te kļuvis par šalcošu bērzu. Tas pēdējā rindā panākts nevis ar ārējās tēlainības palīdzību, bet gan ar vārda, sintakses tiešumu intonācijā.

Pārejā no vispārīgā, jēdzieniskā uz juteklisko priekšstatu it kā atjaunojas vārda sākotnējais, konkrētais, viennozīmīgais saturs. Ierosmju signāliem vairojoties un saslēdzoties ķēdē, lasītājs ar tēlainu priekšstatu palīdzību tiek ievadīts veselās dzīves ainās un padarīts it kā par līdzdalībnieku tajās. To spēj tikai māksla. Tikai māksla spēj uztvērēju padarīt par savu sabiedroto, līdzpārdzīvotāju. Tas nenotiek tad, ja pakārtojums tēlam, tā iekšējai loģikai tiek aizstāts ar pakārtojumu paša autora domāšanas loģiskajai secībai, ārpus pārdzīvotā tēla. Tad neveidojas teksta mākslinieciskā struktūra, mākslas darbs neuzsāk pats savu dzīvi. Teksts tādos gadījumos paliek vienkāršas jēdzieniski informatīvas struktūras līmenī.

Tēla izveidei noder visi valodas līdzekļi (leksika, salīdzinājumi, metaforas u.c.), kas atbilstoši rakstnieka mākslinieciskajam nolūkam palīdz lasītājam pāriet no vārdiem kā jēdzieniem uz priekšstatiem. (Protams, ar atsevišķiem priekšstatiem nepietiek, lai arī cik spilgti tie būtu; priekšstatiem jāsaistās

organiskā vienībā. Bet tas jau ir kompozīcijas jautājums.)

Divas galējības: trafarets un samākslotība

Lai valoda kalpotu par sazināšanās līdzekli, valodas elementi jālieto tādās nozīmēs, kādas tās sabiedrībā tradicionāli nostiprinājušās. Bet, tā kā valodas vienības ilgstošas un nepārtrauktas lietošanas rezultātā standartizējas, automatizējas, tad rakstniekam jāvairās no vārdu lietojuma ierastajās bezpersoniskajās standartfrāzēs, jo citādi vārdi nekļūs par iedarbīgiem signāliem dzīvu priekšstatu izraisīšanā, respektīvi, tiešamības iespaidu radīšanā. Prozists Z. Skujiņš par raksta: "Mūsu literatūru pārāk ietekmē prese, frāžaini apdilušais avīžu stils. Rakstāmā doma tāpat kā ūdens uzrāda tendenci noplūst pa reljefu ar vismazāko pretestību. Meklējumi saistīti ar papildu grūtībām, un tās ne vienmēr gribas uzņemties. Ieraduma vara ir liela, arī domāšanā. Tu raksti "Sniegs noklājas kā...", un domas turpinājums pats jau skan ausīs - "balts palags". Valodā, sižetā, kompozīcijā, visur ārkārtīgi lielu launumu nodara šis pirmais un vieglākais variants, kas ļoti bieži novirza uz šablona un štampa ceļa."¹

Rakstnieks cenšas ik vārdu sniegt tādā kontēkstā, lai tas, atspoguļojoties citos vārdos, saistītu uzmanību un izraisītu konkrētu priekšstatu. Dzīva priekšstata un tēla radīšanas labad dzejnieki nereti pat

¹ Literatūra un Māksla. - 1965. - 4.dec.

upurē loģiski jēdzienisko sakarību (tā saucamo aloģismu gadījumos). Ja šādai izteiksmei ir sava psiholoģiski mākslinieciska motivācija, tad iebildumu nevar būt. Turpretī patvaļības šajā ziņā var novest pie mākslotības un neattaisnojamiem samudžinājumiem. Oriģinalizēšana uz valodas skaidrības rēķina mākslai nekad nav lāvusi ne ietiekties psiholoģiskos dziļumos, ne arī spējusi to pacelt īstas mākslas augstumos. Izkropļotas attiecības starp vārdu un īstenību vienmēr rada stila samākslotību. Bet samākslotība ir mākslas bojāeja. T. Zeiferts savā laikā atgādināja, ka tikai tie "jēdzieni, kas cilvēkiem dzīvojot un darbojoties ik dienas caur galvu iet, var attīstīties par dzīvības pilnām estētiskām idejām".¹

R. Veidemane par šo pašu jautājumu izsakās tā: "...dažādu valodas elementu kombināciju iespējas nav bezgalīgas un robežas nosaka tāds varens šķērslis kā reālā īstenība."²

Valoda, arī dzejā, nedrīkst zaudēt to galveno – komunikatīvo – lomu, kas tai ir dzīvē. Estētiskie uzdevumi nedrīkst būt pretrunā ar komunikatīvajiem uzdevumiem. Dzejā vienreizīgais pārdzīvojums, noskaņa jātver vispārīgajā, lasītājam uztveramajā tā valodiskās izpausmes formā.

Tātad daiļdarba valodas Skillā ir standartfrāzes, Haribda – mākslotība. Kūtra, personiska pārdzīvojuma nerosināta doma mēdz

¹ Teodors (Zeiferts). Piezīmes par kritiku// Dienas lapa. – 1894. – 5. janv.

plūst pa ierastu valodiskās izteiksmes
² Veidemane R. Izteikt neizsakāmo. – R., 1977. – 42. lpp.

plūst pa ierastu valodiskās izteiksmes gultni. Trafareti teicieni, piemēram, militārajās komandās atvieglo to uztveri, turpretī daiļliteratūrā ierasti teicieni ir pilnīgi neiedarbīgi, pat vairāk: tie rada nepatiku, noskaņo pret rakstnieku, jo liecina par viņa domas inertumu, par īstas radošas attieksmes trūkumu. Radošais process prasa aizvien jaunu sakaru atskārtumus un lielu aizrautību to atklāšanā ar iespaidīga vārda palīdzību.

Taču, tiecoties pēc individuālākas, svaigākas valodas, jāvairās no samākslojumiem, jo — kā Voltērs "Kandidā" teicis — rakstniekam arī valodā vajag būt oriģinālam, neklūstot par savādnieku.

Tā kā valoda, vārds izsaka vispārīgo, bet rakstniekam ir jāizsaka vienreizīgais, citiem vārdiem — individuālā, neatkārtojamā nianse, tad rodas nepieciešamība pēc automatizētās valodas aktualizācijas, piešķirot tai spēju tvert vienreizīgo. Tas iespējams ar esošo vārdu pārveidojumiem, bet jo vairāk — ar jauniem to saistījumiem un jauniem attiecinājumiem uz parādībām.

Šie aktualizētie elementi izceļas uz automatizēto valodas elementu fona.¹ It īpaši liela nozīme šādai valodas aktualizācijai ir lirikā. Protams, lirikas valodu nevar veidot tikai aktualizācijas elementi, individuālas savādības, kas atšķiras no parastās valodas normām. Aktualizēto elementu slānis salīdzinājumā ar jau esošo vispārīgo, automatizēto elementu daudzumu ir samērā

¹ Sk. *Veidmane R. Izteikt neizsakāmo.* — R., 1977. — 37. — 54. lpp.

niecīgs, taču ir spilgts un veic mākslinieciski nozīmīgu uzdevumu. tāpēc tieši šis slānis saista sevišķu uzmanību. Piemēri aktualizācijai uz esošu vārdu pārveidojuma pamata: *sīks s m i e c i ņ š par sevi* (M.Bārbale), *samērcē tauriņus pirmos šī baltā un s m i e d a m ā s nakts* (O.Vācietis).

Šai sakarā jāpiezīmē, ka dzejnieks var izmantot visdažādākos leksikas slāņus. Nav noraidāms arī neliterārs, vārds, ja ar to tiek realizēts mākslinieciskais nolūks. Vispār mākslas darba valodā ne tik daudz svarīgi, vai vārds ir literārs vai neliterārs, "pareizs" vai "nepareizs", cik svarīgi, vai tas ir mākslinieciski iespaidīgs vai nē, vai tas ir māksliniecisks vai arī nemāksliniecisks. Un to var noteikt tikai tad, ja katru elementu, arī valodas elementu, skata tā funkcionālajā attiecinājumā uz mākslas tēlu, uz māksliniecisko nolūku.

Valoda nav atsevišķu indivīdu, bet visas sabiedrības piederums, tāpēc arī katrs atsevišķais tās lietotājs nevar ar to rīkoties tikai pēc gluži subjektīviem nolūkiem. Daļdarba valodā vienojas vēsturiskais ar mūsdienīgo, vispārīgais ar individuālo, tradicionālais ar novatorisko.

Valoda - attēles un izpausmes līdzeklis

Rakstnieks ne tikai atveido reālo īstenību, bet reizē arī subjektīvi komentē. Līdz ar to atšķirībā no zinātnes mākslas valoda ir ne tikai tēlaina, bet arī emocionāla un oriģināla, jo vienmēr tā ir

paša autora vai kādas personas vienreizīgā iekšējā žesta rezultāts. Patiesībā literatūru varētu dēvēt par runas tēlotāju mākslu. Runa ir ne tikai tēlojuma līdzeklis, bet arī objekts, īpaši apziņas plūsmas tēlojumā prozā. Apziņas plūsma ir it kā apziņas izpausme pirmsrunas formā.

Tātad, no vienas puses, vārds kalpo par tiešu parādības apzīmējumu, par tās "īpašvārdu". Tas ir neitrāls, neizsaka autora attieksmi pret šo parādību. Bet, no otras puses, vārds kalpo arī par līdzekli autora attieksmes izpaušanai. Otrajā gadījumā, ja tas parādās savā tīrajā veidā, - vārds izsaka saturu, kas nav ietverts mākslinieciskajā struktūrā (tēlā). Šo vērtējošo saturu mēs gan ņemam vērā, bet uz tā satura fona arī pārbaudām to, kas izriet no tēlu sakarībām, jo otrajai satura izpausmes formai ir tikai palīgnozīme, un dažos žanros tā pat pavisam atkrīt (drāmā).

Tikai tad, kad vārds apzīmē tēlu un saturs izriet no tēliem un to sakarībām, ierunājas māksla savā valodā bez autora deklarācijām.¹

Te jāpiezīmē, ka, tāpat kā mākslā vispār, arī tās valodā objektīvais un subjektīvais moments ir cieši vienoti. Šī vienotība var izpausties pat arī vienā vārdā, piemēram, epitetos, kuros saistās attēlojošais un subjektīvi vērtējošais moments (*s i d r a - b a i n a debess mala* - J.Poruks).

¹ Atšķirību starp priecīguma deklarējumu un tēlojumu spilgti raksturojis Antuāns de Sent-Ekziperī (par to sk. 79 lpp.).

Valoda literārajā darbā nekad nav tieša forma idejas izteikšanai, bet tikai tēla atklāsmes forma. tātad tēls (lirikā tas ir izpausmes tēls - pārdzīvojums) attieksmē pret valodu ir saturs, kas prasa attiecīgu valodisko izpausmi, izteiksmi. Šeit tad arī parādās daiļdarba valodas galvenā atšķirība no valodas zinātnē, publicistikā, kritikā. Daiļdarba valodas uzdevums ir kalpot par mākslas tēla izveides līdzekli, par tēla atklāsmes, izpausmes veidu. Ja valodas analizē to pietiekami neievēro, tad rodas valodnieciski, nevis literatūrzinātniski apcerējumi par daiļdarba valodu.

Tā kā tēls ir daudzšķautnains un daudznozīmīgs, tad arī daiļdarba valoda ir daudznozīmīga. Mākslinieciskais vārds ik jaunā kontekstā iegūst jaunas papildnozīmes un tādējādi nekad nav vienāds pats ar sevi. Tas vienmēr ir atkarīgs no tēlainības un izteiksmības vienreizīgā kopsakara. Dažādu lasītāju uztverei raksturīgas dažādas nianšes. Dzejas valodai līdz ar to raksturīgs arī tas, ka tajā nekad nav pilnīgas sinonīmijas, jo katrai vienreizējai noskaņai, pārdzīvojumam atbilst tikai viena konkrēta frāze. (Jāpiezīmē, ka šeit nav runa par leksiskiem tiešiem homonīmiem un sinonīmiem, bet par valodas vispārīgo principu attiecībā uz savu funkciju tēla izpausmē.)

Valodas līdzekli ir trejādi: semantiskie (leksika, frazeoloģija, tropi), intonatīvi sintaktiskie un fonētiskie (pēdējie it īpaši dzejā).

Valodas īpatnības epikā, drāmā un lirikā

Daildarba žanriskā piederība nosaka atšķirības abos galvenajos formas elementos – kompozīcijā un valodā.

Epikai raksturīgas divas valodas (runas) sistēmas – autora un personu. Autors savā valodā vēstī par personām notikumos, darbībā. Dažreiz vēstītājs nav autors. Tādos gadījumos rodas cits vēstītāja viedoklis un atbilstoši tam tiek pieskaņota arī valoda (piemēram, A.Upīša "Mazo cilvēku vēstulēs").

Vēstījums par personām epikā parasti mainās ar pašu personu dialogiem. Līdz ar to epikā savā veidā ienāk dramatisks tēlojuma veids. Autors personām liek runāt atbilstoši to individuālajām īpašībām, sociālajai piederībai, profesijai. Tā, piemēram, A.Upīts atbilstoši Ansonu Mārtiņa individuālajām īpašībām liek viņam vienmēr savā runā atkārtot "man domāt" (patiesībā arī tā nav gluži individuāla iezīme, jo patstāvīgi domāt ir raduši galvenokārt amatnieki), tāpat arī sociāli un profesionāli raksturotājus teicienus. Pie tādiem, piemēram, pieder citos novados noklausītas frāzes. Viņam raksturīga arī divējāda valodas intonācija: iztapīga, runājot ar turīgajiem, bet nevērīga, kad ir runāšana ar "sīkajiem".

Tajā jaunākās epikas daļā, kurai raksturīgs tā saucamais asociatīvais stils, pa laiku sastopam straujās viedokļu maiņas un atbilstoši tām – valodas sistēmas maiņu, kā arī biežus dažādu balsu saplūdumus (noģiedamā runa), kur vienu balsi caurskan citas.

Drāmā ir tikai personu valoda (runa). Autora teksts afišas daļā un remarkās nav mākslinieciskā teksta sastāvdaļa. Personu valoda, galvenokārt dialogu formā, te kļūst par vienīgo personas atklāšanas līdzekli. Ar to dramaturgs personu gan individualizē, gan tipizē. Tas nozīmē, ka lugā katrai personai jārunā gan atbilstoši savai iedabai, temperamentam, gan arī atbilstoši tās sociālajai nosacītībai (Frišvagara, Edgara, Sutkas u.c. valoda R. Blaumaņa "Ugunī").

Atšķirība starp atsevišķu personu valodu visvairāk izpaužas frāzes īpatnībās, tās intonatīvi sintaktiskajā plūduumā, skanējumā, ko nosaka katras personas domu gaitas īpatnības, emocionālais noskaņojums.

Dialogs lugā veic divējādu funkciju: atklāj raksturus un virza darbību. Personu runā izteiktās deklarācijas ne katrreiz tieši atklāj viņu gribas virzienu un mērķus. Daļa teksta ārēji neizsaka personas tiešās tendences. Tādos gadījumos zemtekstā atklājas personu patiesās tieksmes.

Liriskas valoda no epikas un drāmas valodas atšķiras pirmām kārtām ar to, ka tā principā ir tikai autora paša valoda (runa). Otrkārt, no prozas valodas (epikas un drāmas valodas) tā atšķiras ar to, ka tā ir ritmizēta valoda (sk.nodaļā "Vārsmas uzbūve"). Pie tam liriskas valoda no prozas valodas atšķiras ne tikai ar ritmu, bet arī ar savām stila īpatnībām. Liriskas jeb dzejas valoda kā tiešas autora emocionālās runas forma ir vairāk piesātināta ar speciālajiem tēlainības (tropi) un izteiksmības (stilistiskās figūras) līdzekļiem. Visi dzejoļa valodas elementi atkarīgi no tajā ietvertā pārdzīvojuma, no vienotās

pamatintonācijas, no liriskā tēla, kas nosaka visa dzejola veidojumu, visu tā komponentu vienotību.

2) Daiļdarba leksika un frazeoloģija

Daiļliteratūras valodai ir divas puses: semantiskā - vārdu (un teicienu) nozīme (tēlainā un ekspresīvā) un intonatīvi sintaktiskā (lirikā - arī ritmiskā) nozīme.

Leksika, tās pamatmateriāls

Rakstnieks rīkojas galvenokārt ar vispārlietojamo leksiku, un tikai īpašiem nolūkiem viņš izmanto arī leksikas palīgmateriālu - dialektismus, barbarismus u.c. Rakstnieks no visas lietojamās leksikas izvēlas tieši tos vārdus, kuri kā "vienīgie" ļauj ar maksimālu precizitāti, tēlainību un emocionalitāti atveidot dzīves parādības visās to attiecībās un niansēs. Nosaucot parādības, to detaļas un procesus, tiek izraisītas līdzīgas asociācijas (piemēram, "galds", "krēsls"). Tās rodas uz ilgstoša pieraduma pamata. Vārdi ir kļuvuši it kā par signāliem, kas izraisa līdzīgus (tiesa, ne gluži vienādus) priekšstatus. Kā jau teikts, atšķirībā no jēdzieniem, kuros ietverts galvenokārt tikai vispārīgais, abstraktais saturā, tēlainās valodas vārdi vieno vispārīgo un individuālo un tādējādi rada dzīvus priekšstatus, kas tālākā izvērsumā un saistībā ar citiem spēj pārtapt par tēliem.

Epikā biežāk lieto ekspresijas ziņā neitrālus vārdus, necenšoties tos lietot

pārnestajās nozīmēs. Nosaucot precīzi detaļas to "īpašvārdos", tiek izraisīts konkrēts priekšstats. Tā, piemēram, R. Blaumanis novelē "Salna pavasarī" ar pustoņu precizitāti apzīmē ik visu, ko viņš tēlo dabā un Andra rīcībā:

..lai gan saule tikai brokastlaiku vien vēl rādīja, tad tomēr lielais tīrums, lēzens paaugstinājums plavas vidū, jau gandrīz līdz pusei bija uzarts, un puisa pietvīkušais ģimīs un kūpošais zirdziņš liecināja, ka šis darbs nebija noticis bez pūlēm. Nodzinis vagu līdz kuplam ievu krūmam, kas uz ežmaļa ziedos līgojās, viņš pieturēja pelēci, pacēla arklu, iegrūda lemešus sparīgi zemē un gāja un nolaidās krūma pavēnī. Tik spēcīga bija saldenrūgtā smarža, ka tā Andram izlikās gandrīz vai nepatīkama. Viņš izvilka nazi, nogrieza zemu, kuplu zariņu un atzvēlās ar to no krūma drusku nost.

Tā tad vispirms precīzi noteikts laiks un pie tam noteiktā, precīzā saistībā ar padarīto (gandrīz līdz pusei). Tālāk ar diviem apzīmētājiem raksturots tīrums, minot arī tā atrašanās vietu. Seko atkal divu parādību kopsakara precīzs uzrādījums (puisā pietvīkušais ģimīs .. liecināja). Ievu krūms arī nav vispārīgs, bet tāds īpašs – kupls un uz ežmaļa ziedos līgojās. Un Andram rakstnieks liek nevis vispārīgi pamest arklu un aiziet pie šī krūma, viņš rāda, kā Andrs to izdara (pacēla arklu, iegrūda lemešus sparīgi zemē ..). Un arī ievu krūma smarža ir nevis vispārīga, bet tik stipra, saldenrūgtā, ka Andram liekas gandrīz vai nepatīkama (atkal pustoņa gandrīz). Un tam atkal seko noteikta cēloņseku kopsakarība: Andram no krūma jāatvirzās. Bet arī to rakstnieks nevis

vispār pavēstī, ka Andrs atvirzījies no krūma, bet parāda, kā tas notiek. Pie tam aizvēlās no krūma nevis nenoteiktā atstatumā, bet - *drusku nost*.

Tādējādi redzam, ka rakstnieks ar parādību, detaļu un norišu precīzu apzīmējumu un precīzas to kopsakarības uzrādījumu, nosaucot tās tiešos ikdienā lietotos vārdos, citiem vārdiem - lietojot tos tiešajās nominatīvajās nozīmēs (bez nozīmju pārnesumiem), spēj izveidot tieši uzskatāmu ainu. Rakstnieks redz visu to, ko tēlo, tāpēc arī viņš spēj tēloto pārliecinoši parādīt lasītājam.

Tā tās ir epikā. Liriskā lielāku īpatsvaru iegūst citas vārdu semantiskās funkcijas. Taču visā literatūrā nominatīvā tēlainība ir galvenā. Mēģinājumi ignorēt šīs pamatnozīmes kļūst par cēloni samākslotībai (piemēram, futūristu tā saucamā zemapziņas valoda, kas sastāv tikai no atsevišķām zilbēm un skaņām).

Pats savā autora valodā rakstnieks lieto galvenokārt *literāro leksiku*, t.i., sava laika valodas kultūras normām atbilstošus vārdus, katru parādību nosaucot tai atbilstošā vārdā, bet bieži vienai parādībai tautas valodā ir vairāki apzīmējumi, vairāki vārdi. Tā, piemēram, cilvēks var ne tikai *runāt*, bet arī *teikt*, *sacīt*, *plāpāt* utt.

Sinonīmi ir vārdi, kas apzīmē vienu parādību vai darbību tieši (*teikt*, *sacīt*) vai arī niansēs (*runāt*, *plāpāt*). Taču svarīgi ir ievērot to, ka daiļdarba kontekstā par sinonīmiem var kļūt nozīmes ziņā attālāki vārdi. Tādā gadījumā pēc savas patstāvīgās nozīmes tie nav sinonīmiski, bet par tādiem kļūst pēc savas funkcijas kontekstā. Tā, piemēram, vārds *šķeterēt* vārda *plāpāt* vietā

lietots J. Granta romānā "Šalc zilais lauks", tēlojot divu pavecu zvejinieksievu sarunāšanos pavalas brīdī. Vārdi, kas par sinonīmiem kļūst tikai kontekstā, robežojas ar paplašinātas un pārnestas nozīmes vārdiem (sk. *metafora*). Šai parādībai tuva ir arī vārda daudznozīmība, piemēram, *vērt* (*durvis, diegu adatā*), *pavērt* (*ziedlapiņas, iespējas*) u. tml.

No vārda daudznozīmības šķirami tropi un homonīmi. Daudznozīmīgs vāds atšķirībā no tropiem patur savu pamatnozīmi, turpretī tropos pirmajā vietā izvirzās pārnestā nozīme. Par *homonīmiem* sauc tādus vienādus vārdus, kam ārpus konteksta ir patstāvīga, terminu nozīme (piemēram, *pūrs* - *kartupeļu pūrs* un *līgavas pūrs*). Starp homonīmiskiem vārdiem nav organiska sakara.

Tautas sarunu valoda, uz ko daīlliteratūras valoda balstās visvairāk, ir neizsīkstošs visu daīlliteratūras valodas līdzekļu avots. Sarunu valodas vārdiem un teicieniem, tāpat rakstnieka jaundarinājumiem, ir dažāda attieksme pret literārās valodas normām. Taču šo vārdu īsto tonējumu nosaka tikai tas, vai tos lieto autors, vai kāda persona, pie tam - kādās attiecībās un kādos apstākļos. Tā, piemēram, dažādi var izskanēt pat neitrāls vārds *labais* (*mīļais, labais* vai arī: *tas nu gan ir labais*). Literārās valodas neitrālie vārdi kā norma ir tas fons, uz kura veidojas vārdu kontekstuālā ekspresivitāte.

Bet ir arī tādi vārdi un teicieni, kuriem pašiem par sevi pēc nozīmes jau piemīt kāda stilistiska nokrāsa (oficiāla, svinīga, intīma, familiāra, humoristiska). Tā, piemēram, atkarībā no *dzejnieka* kvalitātes un

attieksmes pret viņu šā viena jēdziena apzīmēšanai var lietot dažāda stila vārdus. *Dzejnieks* ir neitrāls vārds, *dzesminieks* - svinīgs, ar arhaisku pieskaņu, *dzejdaris* - humoristiski nievīgs, *dzejnieciņš*, *dzejnieķelis*, arī *perškalis* - humoristisks un pavulgārs, pēdējais ar barbarisma pieskaņu.

Visus stilistiski ekspresīvos (t.i., tos, kuri nav neitrāli) vārdus praktiski var iedalīt divās lielās grupās. Pie pirmās grupas pieder vārdi, kas pēc sava skanējuma pacelas pāri neitrālajai leksikai. Tie ir svinīgas, oficiālas vai dzejiiskas nokrāsas vārdi (jau minētais *dzesminieks*, *dižs*, *majestātisks*, *pilsonis* uzrunas formā: piemēram, *pilsoni Kalniņ!*). Pie otras grupas pieder vārdi, kas pēc sava skanējuma atrodas zemāk par neitrālo leksiku. Tie ir vienkāršās sarunvalodas vārdi, kuri neatbilst literārās valodas normām, bet kurus labprāt lieto sadzīvē, ģimenē, draugu vidū, vispār intīmā un familiārā sarunā. Dailīliteratūras valodā šādi vārdi ienāk līdz ar personām, kuras tiek tēlotas. Protams, vulgāra persona lieto viszemākā stila vārdus - *vulgārismus* - tādas vienkāršās sarunu valodas vārdus, kurus to rupjības dēļ pieklājīgs cilvēks nelieto (*šļurbāt*, *paikot*, *sist mājā*, *stumt ģimī* u.tml.). Nemotivēta vienkāršrunas vārdu lietošana liecina par zemu personas attīstības līmeni.

R. Blaumanis, kas dailradē pats plaši lietoja sarunu valodu, arī iesācējiem ieteica: "Galvenā rēgula: raksti dabiski, tā, kā tu runā." ¹ - "Ja apraksti kādu

¹ Blaumanis R. Vēstule J. Grestem // Kop.r. - 8.sēj. - R., 1960. - 76 lpp.

pārdzīvojumu vai cilvēkus, tad neizpuško to "pēc grāmatu vīzes". Tas ir tas, kas labai garšai vismazāk patīk. Lūko visas lietas rādīt tik plikas, cik iespējams. Ja jau daža vieta tad iznāks tāda, ka tās atklātībā nevarēs laist, tad es gan to nomīkstinašu. Labāk par stipru nekā nepatiesi un saldeni." ¹

.Blaumanis, kas citiem ieteic rakstīt tautas sarunu valodā, pats, A.Upīša vārdiem runājot, bija īsts meistars tieši "nepārspējamās dabiskās laucinieku valodas dēļ".² Lūk, kā tā plūst visā savā leksiskajā un intonatīvajā dabiskumā (lugā "No saldenās pudeles"):

T a u k š ķ i s Nē, nē, Kriš. Ko šie par mani... tas man... to tu man izstāsti...

K r i š s Nu, Mārtiņš lakstojoties ap Mariju un Auci, tu ap veco Lavīzi!

T a u k š ķ i s Ko? Ko? Ap to veco... es? Ap Lavīzi? Boi!...Boi, boi, boi! Ak tu tētīt, tādas izmuldēšanas! Es, cilvēks, tik svēts kā svece baznīcā, es lakstojoties! Vuj, vuj, vuj... Tfū tu, tfū tu! (Nosplaujas.) Vadzi, ka šitā, tad tas par Mariju un Auci arī... tad tās arī būs tikai pasakas vien! Meli un pasakas, Kriš.

K r i š s Ko nu par to! Es pats ar savi aci redzēju, ka Auce ar Mārtiņu bučojās.

T a u k š ķ i s Bučojās! Boi, dieviņ! Tādu grēku! Bučojās. Un abi divi? Koe? Precēta sieva ar neprecētu... nē, tu tētīt, tādas pasaules - -

¹ Blaumanis R. Vēstule P.Līcītim. - Turpat. - 65 lpp.

² Austrums. - 1904. - Nr.6. - 479 lpp.

Te atrodam ne tikai sarunu valodas leksiku, bet arī frazeoloģismus, aprautus teikumus, teikumu locekļu izlaidumus, bagātīgi lietotus izsauzienus, jautājumus, uzrunas utt.

Stilistiski tonētus vārdus lietojot dažādos kontekstos, respektīvi attiecinot uz dažādām parādībām, iespējams valodai piešķirt visdažādākās intonācijas. Tā sauktā "augstā stila" vārdus attiecinot uz zemiskām, kroplām, niecīgām parādībām, rodas komisks iespaids. Ja "zemā stila" vārdus attiecina uz "augstām" parādībām, rodas nevērības, izsmiekla intonācijas. Komisku iespaidu rakstnieks panāk arī tad, ja lieto līdzās stilistiski dažādus vārdus, radot tīšu nesaderību, nejēdzību vai ačgārnību (piemēram: Ķeņča vai Pietuka Krustiņa runa "Mērnieku laikos").

Jaunākajā dzejā, kur spilgtāk parādās dažādu viedokļu un balsu maiņas un saplūsme (polifonija), sastopamies ar leksiski un frazeoloģiski daudzslāņainu tekstu pat viena dzejola robežās, piemēram:

Tālu gāja nepazīnu.
 Vai, kā tas var būt!
 Griķu nav, ēdīs svinu...
 Fui, tas nevar būt!
 Griķu nav - ēdīs svinu,
 dritvaikociņ! -
 Uzvarēs, tad ziedus klās,
 zaudēs - nāves segu...
 Bet vienalga, māsiņ,
 naktīs viena neguli.

(O.Vācietis. Variācijas, 3)

Te blakus imitētam strēlnieku valodas drastiskumam skan it kā pretbalss, teksts dialogizējas, ietverot sevī daudzveidīgu sarunvalodas materiālu.

Jaunākajā dzejā ar dažādu ekspresīvu ievirzi daudz izmantoti deminutīvi. To lietojums bieži saistās ar uzslāpojumiem, kas nāk tiem līdzī gan no tautasdziesmām, gan arī no to lietojuma dažādos literārajos virzienos. Taču katra dzejoļa struktūrā tie iegūst savu patstāvīgu funkciju, gan folkloristiski cildinošu (J.Petera dzejā: "noritēs mūžiņi", "kā mūžiņis krāsojās", "ar balsi, balstiņu"), gan ironisku (J.Petera "Pastaliņu ģimene"), gan rotaļīgu (I.Ziedona "Dziesmiņa par prieku").

Leksikas palīgmateriāls

Rakstnieks lieto galvenokārt visā tautas valodā esošus vārdus. Taču īpašiem nolūkiem viņš izmanto arī tādus vārdus, kas nav visas tautas literārajā valodā. Tie ir dialektismi, žargonismi, profesionālismi, vulgārismi, barbarismi, arhaismi, neoloģismi u.c.

Dialektismi ir vārdi, ko lieto tautas daļa, kas apdzīvo kādu noteiktu novadu. Teritoriālus dialektismus sauc arī par provinciālismiem atšķirībā no sociālo un profesiju "dialektu" vārdiem.

Personu valodā var ietilpt dažādu dialektu elementi. Autora valodā mūsdienās dialektismi maz iederas, jo to kā paralēlapzīmējumu lietošana blakus jau esošajiem vārdiem literārajā valodā savu motivāciju iegūst tikai atsevišķos gadījumos.

Dialektismi mūsdienu literatūrā galvenokārt kalpo par iespējamo sinonīmu rezervi un par apvidus kolorīta radīšanai noderīgu stilizācijas un personu portretēšanas materiālu (piemēram, H.Gāliņa dailradē - Lejaskurzemes vārdi: *dzievāt, lunka* u.c.).

Sava loma personu valodā ir arī žargonismiem un barbarismiem. Atvirzes no literārās valodas mēdz dēvēt par slengu (angļu - slang).

Ž a r g o n i s m i ir vārdi un frāzes, ko lieto tikai kāda šaura sociāla grupa (fr. *jargon* - kādas valodas sabojāta izloksne). Latvijā ir bijusi un literatūrā lietota vācu muižnieku, arī savu tautiešu tā saucamā kārkluvācietiskā žargona leksika. Žargoni mērķtiecīgi lietoti Anšlava Eglīša romānā "Piecas dienas".

B a r b a r i s m i ir svešas izcelsmes vārdi, kam piemīt vulgāra vai žargona pieskaņa un kuriem atbilst attiecīgi vārdi nacionālajā valodā ("Zaļajā zemē": *bānis, virčapte, vaktēt, anštendīgi, veša, andele* u.c.). (Piemērus sk. V.Valeiņa "Poētikā".)

Valodas attīstības gaitā vieni vārdi noveco, citi rodas no jauna. Tādā sakarā katrā valodā pastāv arhaismi un neoloģismi. Rakstnieki atbilstoši saviem mākslinieciskajiem nolūkiem var lietot gan novecojušus vārdus, gan arī ieviest jaundarinājumus. *A r h a i s m u s* parasti lieto vēsturiska kolorīta, senatnības iespaida radīšanai (L.Pura romānā "Degošais pilskalns"), kā arī ironiskā nolūkā - raksturojot atpalikušus cilvēkus ar novecojušiem uzskatiem. Mūsdienu valodā arhaiski skan tādi vārdi kā *neba, brangi* utt.

Par *neoloģismiem* dail-
literatūrā saucami paša rakstnieka darināti
jauni vārdi. Rainis devis tādus jaunvārdus kā
mīla, pretmets u.c. Daļa no jaunvārdiem
pāriet tautas valodā, bet citi paliek kā
okazionālismi tikai paša rakstnieka dailradē
(piemēram, *tvarogs* Raina dzējā).

F r a z e o l o ģ i j a

Rakstnieks no tautas valodas izraugās ne
tikai vārdus, bet arī jau gatavus to
savienojumus *frāzes*. Protams, rakstnieks,
tāpat kā jaunus vārdus, var radīt arī jaunus
teicienus – noturīgus, paliekošus, pastāvīgus
vārdu savienojumus. Frāzēs ietilpstošo vārdu
brīvā leksiskā nozīme pārslāņojas ar noturīgo
kopējo nozīmi. Tā, piemēram, *mest plinti*
krūmos nav tas pats, ko nozīmē frazeoloģiski
nesaistīti vārdi – *iesviest šauteni krūmos*.
Tāpat frazeoloģisms ir vārdu kopa ar daļēju
vai pilnīgi pārnestu nozīmi.

Frāzes grūti tulkojamas citā valodā.
Vārds vārdā netulkojamas frāzes sauc par
idiomām (piemēram, *likt galvu kīlā,*
paņemt acis rokā). Tām citā valodā jāmeklē
satura, nozīmes ziņā atbilstoši ekvivalenti
vai arī – ja tas nav iespējams – saturs
jāizsaka bez frazeoloģisma.

Tautas ikdienas valodā sastopamos
teicienus vairāk lietojuši reālistiska stila
rakstnieki. Rakstnieku pašu radītie teicieni
bieži kļūst par tā saucamajiem "spārnotiem"
respektīvi populāriem teicieniem. Tā,
piemēram, plaši iecienīts ir aforistisks
teiciens no R.Blaumaņa balādes "Tālavas

taurētājs": *Mans zelts ir mana tauta vai arī no Raina - Mainies uz augšu!*; *Pastāvēs, kas pārvērtīsies* u.c.

Rakstnieka novatorisms frazeoloģijā izpaužas svaigu kontekstu izveidē. Vārdi jaunos saistījumos it kā atjaunojas, iegūst jaunu jēdzienisku nozīmi un citu stilistisku lomu. Šādas valodas elementu pārvirzes spēj modināt jaunas asociācijas, virzot domu jaunu sakarību atskārtumos. Līdz ar to tad arī jāpievēršas speciālajiem tēlainības līdzekļiem.

3) Speciālie valodas tēlainības līdzekļi

Spilgtas un emocionālas tēlainības radīšanai nepietiek ar esošo vārdu un frāžu precīzu lietojumu. Vajadzīgi arī īpaši valodas aktualizācijas līdzekļi. Dailliteratūras valodā tāpēc bieži lieto vārdus un teicienus dažādos jaunos, neparastos saistījumos un attiecinājumos, kas ir pamats to pārnestajām nozīmēm - tropiem (gr. *tropos* - apgrieziena). Tiesa, kā tas jau arī teikts, nav atzīstama tāda vienpusība, ka valodas tēlainību norobežo tikai speciālo līdzekļu lietojumā. Tie patiesībā tikai palīdz realizēt tos uzdevumus, kas jāveic visiem valodas līdzekļiem, arī sintaktiskajiem un to skaitā - speciālajiem izteiksmības (ekspresivitātes) līdzekļiem - figūrām. Faktiski arī speciālo tēlainības līdzekļu norobežojums no izteiksmības līdzekļiem ir stipri relatīvs. Tēlainība nav iespējama bez izteiksmības, bez autora emocionāli vērtējošās attieksmes pret

parādībām (piemēram, liriskajos epitetos), bet izteiksmības līdzekli palīdz radīt arī tēlainības iespaidu.

Visi speciālie tēlainības līdzekli (tropi), pirmkārt, palīdz izcelt attēlojamā parādībā kādu īpašu pazīmi, kas rakstniekam svarīga visa nolūka realizācijā, palīdz to individualizēt, otrkārt, palīdz to parādīt autora subjektīvajā vērtējumā. Tā, piemēram, epitetā *rudenīga laime* (Ā.Elksne) raksturota nevis laime vispār, bet īpaša, tāda, kas atnākusi vēl un kurai tāpēc skumja pieskaņa.

Speciālie tēlainības līdzekli parasti saistīti ar zemtekstu. *Par z e m t e k s t u sauc to vārdos tieši neizteikto saturu, ko lasītājs uztver kā nojaušamu.* Zemteksts saturu padziļina, bagātina ar asociāciju un izjūtu niansēm.

Dažāds ir zemteksta apjoms un tā izveides līdzekli. Ir zemteksti, kas izvēršas visā daiļdarbā (alegoriski un simboliski tēli), bet ir arī tādi, kas ietverti tikai vienā teicienā. Otrā gadījumā parasti zemteksts saistās ar trojiem, ar vārdu un teicienu lietojumu pārnestā nozīmē. Visur, kur ir nozīmes pārnesums, veidojas tekstā tieši nepateikts saturs - otrais plāns. Tā, piemēram, teiciens *Pasaulē vēl tik daudz neceltu tiltu* (O.Lisovska) izraisa gan konkrētus, gan pārnestās nozīmes priekšstatus. Pārnestajā nozīmē ar tiltiem saprotami sakari starp cilvēkiem un tautām. P.Sila dzejola "Sentence" gleznas -

*Ja reizēm priecājies par sīku lietus lāsi,
Ja liegi noglāsti tu baltu bērza tāsi,
Ir labi tas -*

zemtekstā, kā to norāda arī tālākais teksts, izskan šāda doma: nav slikti, ja cilvēkam piemīt maiguma izpausme sīkajos sadzīves ieradumos. Ja tas būtu pateikts tieši - nebūtu dzejiski.

Zemteksta saturs īsti uztverams tikai kontekstā un atskārstams no intonācijas (piemēram, ironiskajos teicienos).

S a l ī d z i n ā j u m s u n p a r a l ē l i s m s

Pie vienkāršajiem tēlainības līdzekļiem pieder *salīdzinājums*. To, tāpat kā epitetu, dažkārt pie tropiem nepieskaita, taču ne bez sava pamatojuma tas pieskaitāms tropiem, jo arī salīdzinājumā vienmēr ir sava veida nozīmju pārnese. Tā, piemēram, salīdzinājuma pazīme, kas piemīt vienai parādībai, tiek pārnesta uz kādu citu līdzīgu parādību. Arī epitetā atšķirībā no vienkāršā apzīmētāja vienmēr ir kāds svaigs, neparasts apzīmētāja attiecinājums uz apzīmējamo. Par *s a l ī d z i n ā j u m u* sauc divu parādību saistījumu, satuvinājumu, balstoties uz to līdzību.

Salīdzinājums balstās uz vienu vai dažām kopīgām pazīmēm, kas pastāv starp divām parādībām un salīdzināmajā parādībā paspilgtina kādu tās iezīmi atbilstoši autora nolūkam un noskaņai. Tā, piemēram, salīdzinājumā kā *gulbji balti padebeši iet mākoņu pielīdzinājums gulbjiem uz tādu pazīmju kā abu baltuma un augsta lidojuma pamata kalpo nevis mākoņu izzināšanai, bet gan autora uztveres un noskaņas*

atspoguļojumam un - no kompozīcijas viedokļa - visa dzejoļa pretstatu izveidei, proti, baltajiem sapņiem pretstatot dzīvi, *asins un sviedri ik dienas kur plūst.*

Salīdzinājumā (atšķirībā no metaforas) ir divi patstāvīgi locekļi: tas, ko salīdzina (priekšmets), un tas, ar ko salīdzina (tēls). Tos saista kopīga pazīme, piemēram: "*Kā ogļu atgaismā vēl kvēlo viss*" (V.Strēlerte). Te priekšmets ir *viss*, tēls - *ogļu atgaismā*, pazīme *kvēlošana* pēc tam, kad ir kas dedzis.

Salīdzinājuma iespaids atkarīgs no tā, cik spilgta, neparasta un reizē pazīstama ir parādība, ar ko salīdzina. Salīdzinājums zaudē efektu, ja parādība tiek pielīdzināta kaut kam neskaidram (piemēram, *asaras kā topāzi*). Salīdzinājums neklūst par māksliniecisku vienību arī tad, ja tas ir tikai loģiski praktisks, t.i., kalpo tikai izziņai.

Mākslinieciski neiedarbīgi ir arī tie salīdzinājumi, kas sadzīvē ierasti kā valodā vispār lietotas frāzes (*skrien kā vējš; tāds kā negudrs; tāds kā joks* u.tml). Tie tik pat kā nerosina iztēli. Lai salīdzinājumi spētu rosināt iztēli, tiem jābūt svaigiem, neparastiem.¹ Izcils salīdzinājumu meistars bija A.Čaks, kas lietojis spilgtus, neparastus, taču psiholoģiski motivētus salīdzinājumus:

¹ J.Kalniņš savā "Latviešu rakstniecības teorijā" (Jelgavā, 1892. - 44 lpp.) rakstīja: "Salīdzinājumu lasot, jūtamies patīkami pārsteigti. Tas ceļas no tā, ka prātam atveras vienādības starp priekšmetiem, kas senāk izlikās gluži savādi. Pārsteigums arvien ir patīkams."

*Dienas kā putni skrien,
Atgriezties neprot.
Pagātne izkūst kā saldējums mutē.*

("Atgriezties neprot...")

Salīdzinājumi var būt vairāk vai mazāk izvērsti, galvenokārt tēla daļā. Pie tam šī daļa var būt divējādi veidota: vai nu salikta no vairākiem paralēltēliem (I. Auziņa "Mūsu dziesma" priekšpēdējais pants), vai arī te var būt viens izvērsts tēls (dienu pielīdzinājums meitenēm J. Akuratera stāstā "Kalpa zēna vasara"). Abi salīdzinājuma veidi atrodami A. Čaka dzejolī "Asfalta vārīšana un klāšana".

Salīdzinājumiem tāpat kā citiem speciālajiem tēlainības līdzekļiem var būt vairāk vai nu objektīvi tēlojošs, vai emocionāli vērtējošs raksturs. Otrais gadījums atrodams šajās rindās:

*Un brīžam es redzu acis
kā rudens vakarus skumjus.*

(F. Bārda. "Zemes dēls")

Parādību satuvinājums bez salīdzinātālvārdu palīdzības rada *p a - r a l ē l i s m u*. To bieži atrodam tautasdziesmās, kur divas pirmās panta rindas parasti veido dabas aina, otras divas - aina no cilvēka dzīves:

*No saknītes lazda zied
Sarkaniem ziedīņiem;
No sirsnīgas es mīlēju
Savu tēvu, māmuli.*

Salīdzinājums bez salīdzināmā saikla var robežoties arī ar metaforu, piemēram:

*Garām aizskrēja vilciens -
Tālumu laipa.*

(M.Čaklais. "Etīde")

Spilgts uz salīdzinātājas paralēles pamata veidots A.Vējāna dzejolis "Mūžīgais strauts", kur pēc dabas tēlojuma dzejnieks līdzību apliecina tieši:

*Manai sirdij tāpat
Nav vairs miera nekad.*

Šis dzejolis noder par piemēru robežgadījumam starp salīdzinājumu un paralēlismu. Tomēr vairāk uz paralēlisma pusi to nosver tas, ka te abās pusēs ir tēli (salīdzinājumā turpretī vienā pusē priekšmets, otrā - tēls).

Dažkārt izvērstus salīdzinājumus, tāpat kā personifikācijas, alegorijas, simbolus un paralēlismus, pieskaita nevis pie valodas tēlainības, bet pie priekšmetiskās tēlainības. Tam neapšaubāmi ir savs racionāls pamats, jo minētie tropi bieži neietilpst vārdu un teicienu robežās. Taču to apjoms tomēr var ietverties arī šajās robežās. Tā alegorija "lācis" var būt vienā vārdā - kontekstā personas replikā, var būt mīklas pamatā un var būt arī fabulas un vēl plašāka daiļdarba pamatā, tāpat arī salīdzinājums un citi tropi. Tāpēc nevar būt lielu iebildumu arī pret to tradicionālo aplūkojumu pie trojiem.

E p i t e t s

Vairāk sarežģīts tēlainības līdzeklis ir epitets. *Par epitetu* (gr. *epitheton* - pielikums, pievārds, raksturīgs apzīmētājs) sauc māksliniecisku apzīmētāju. Tas, izvirzot kādu sevišķi raksturīgu pazīmi, padara parādību uztveramāku, spilgtāku, emocionāli iespaidīgāku.

Mākslinieciskais apzīmētājs atšķirībā no vienkārša loģiskā apzīmētāja vairāk lietots nevis jēdzienu norobežojuma, bet gan parādību īpaša, mākslinieciski motivēta "iekrāsojuma" nolūkā. Tā, piemēram, dzejas rindā *Manas dzimtenes baltie bērzi* (F.Bārda) krāsas apzīmētājs kalpo nevis parādības norobežošanai no citām, bet gan tās īpašai mākslinieciski motivētai akcentācijai. Citāda loma šādam apzīmētājam, piemēram, ir šādā teikumā: *balts krekls piestāv pie melna uzvalka*.

Nereti gan grūti atšķirt epitetu no vienkārša apzīmētāja, taču to atšķirīgās funkcionālās īpatnības tāpēc vien nav ignorējamas.

No vārdšķirām par epitetu visbiežāk kļūst īpašības vārds (iepriekš minētie piemēri), taču tas var būt arī lietvārds (pielikuma veidā), apstākļa vārds (*dzidri atvērsies un ziedēs* - M.Ķempe) un divdabis (*Un bērzi liesmodami galvas svaida* - A.Vējāns).

Epitetus var grupēt no daudziem viedokļiem. Atkarā no ārējām sajūtām epitetus iedala *redzes* (*Zvaigznes mirgo sudrabainas* - V.Strēlerte), *dzirdes* (*Es skaļā dienā kaunos tev to teikt* -

Rainis), *g a r š a s* (*reibons salds* - E.Virza).

Epitēti dalāmi arī pēc emocionālās tonalitātes (patosa) veidiem: slavējoši (himniski), humoristiski, ironiski, elēģiski, romantiski, sentimentāli utt. Atkarā no tā, vai epitēti vairāk kalpo attēlei vai paša autora attieksmes izpausmei, izšķir tēlojošos un liriskos epitētus (piemēram, *labā diena* - te vairāk ir subjektīvi vērtējošs nekā attēlojošs epitēts).

Īpašs epitēta paveids ir *o k s i m o - r o n s* (gr. *oksymoron* - asprātīgi muļķīgs). *Tas ir epitēts, kas nostājas jēdzieniski loģiskā pretstatā iepretī apzīmējamam vārdam (vissaldākās mokas - K.Skalbe).*

Nereti viens un tas pats vārds reizē ir epitēts un metafora: *zelta cilvēks* - nozīmē *labs cilvēks*. Tiešā nozīme te aizstāta ar pārnesto. To sauc par metaforisko epitētu (*svina vilņi, dzelzs griba* u.tml.).

Vēsturiski literāro stilu maiņā epitēti un to loma mainās. Krievu literatūrzinātnieks A.Veselovskis šādā sakarā rakstīja pat tā, ka "epitēta vēsture ir dzejas stila vēsture saīsinātā veidā"¹

Līdzīgi epitēts raksturo arī atsevišķa dzejnieka stilu un tā evolūciju. Ja šai sakarā pavērojām B.Sauliņa agrīno dzeju, tad tajā atrodam ne mazumu epitētus, par kuriem pats dzejnieks vēlāk ironizēja:

¹ *Веселовский А. Поэтика.* - С.-Петербург, 1913. - С. 58

Un tu rakstīji dzeju:
 Bij debess zila,
 Zāla birzs pār leju...

Turpretī talanta brieduma gados dzejnieks, pirmkārt, epitetu lietojumā kļuva daudz skopāks un, otrkārt, izvēlīgāks niansēs. Dzejnieks labāk pavisam atsakās no epiteta¹, nekā to lieto nodrāztu, maz izteiksmīgu. Ja pats lietvārds spēj ierosināt vajadzīgo iztēli, tas nav jāatšķaida ar bālu epitetu, jo epiteti it kā jau iekļaujas pašā lietvārdā.

Epiteta lietojums prasa mērķtiecību un mēra sajūtu, apzināšanos, ka ne jau skaisti skanoši apzīmētāji dara tekstu dzejisku. Liekvārdība un skaistvārdība liecina par nemākulību.

J.Sudrabkalna, M.Ķempes un S.Kaldupes dzejā bieži sastopam epitetus, saistītus ar gaismas jēdzieniem. M.Ķempes daiļradē bez tam bieži sastopam epitetus, kas izsaka neierobežotību un kas veidoti ar priedēkli *ne-* salikumā ar divdabi (*plūst nedzēšams zaigums, neslāpētā dziesma* u.tml.)

Katrs iespaidīgs epitets ir rakstnieka novatorisma rezultāts vārda mākslinieciskajā izlietojumā. Īsti par mākslinieciskiem epitetiem vārdi kļūst tikai tad, ja tie

¹ Rainis 1917. gadā rakstīja: "Skaidrību! Nesabāzt adjektīvus, izmeklēt galveno!" Literārais mantojums, I. - R., 1957. - 254 lpp.; E.Virza poēmā "Dzejas māksla" par epitetu trāpīgumu savukārt raksta: "Ik lietu, liekvārdībā neizplūstot greizi, Ar vienu epitetu apzīmēt uz reizi."

lietoti vienreizīgos, vēl nebijušos attiecinājumos, kontekstos (*Starp Rīgu un Pērnavu ceļi ir zili..* - J.Peters).

E.Virza poēmā "Dzejas māksla" par epiteta nozīmi dzejā raksta:

*Un gūs tas dziesminieks ikreizes daudz
sevi laba,
Kam mīļš būs epitets un viņa gudrā daba.*

M e t a f o r i s k o t r o p u g r u p a

Pārnestā nozīmē lietotus vārdus un teicienus sauc par tropiem. Nozīmju pārnesumiem var būt dažāds pamats, sakars. Atkarā no tā izšķir šādus tropus: metafora, personifikācija, alegorija, simbols, metonīmija, sinekdoha, ironija, humors, satīra, hiperbola, perifrāze u.c.

M e t a f o r a (gr. *metaphora* - pārnesums) ir viens no galvenajiem tropu veidiem. Tā ir pamatā visiem tropiem, kas balstās uz līdzību (vai kontrastu). Praksē par metaforu plašā nozīmē sauc jebkuru tēlainu, pārnestā nozīmē lietotu izteicienu. Šajā nozīmē metaforas jēdziens nostājas blakus tropu jēdzienam. Šaurā, specifiskā nozīmē par **m e t a f o r u** sauc tādu pārnestas nozīmes teicienu, kurā vienas parādības iezīmes uz līdzības (vai kontrasta) pamata attiecinātas uz citu parādību. Tā, piemēram: *Miglā asaro logs* (A.Čaks) - *logs raso tā, it kā acs asarotu.*

Metaforas var būt gan verbālās (*sauļe smaids, jūra vaid, gadi aizšalc*), gan substantīvās (*sauļes smaids, jūras vaid,*

gadu šalkas, ziedu sveces, dienas vītušās).
Tālāk minētajā dzejas pantā ir divas
substantīvas metaforas (pirmajā un pēdējā
rindā):

*Aizbrida klaidonis Mēness.
Ko nu man dēlam sacīt ?
Guli, mans mazais, guli.
Aizver tās mēness acis.*

(L.Livena. "Šūpuļa dziesma")

Tā kā metafora balstās uz parādību
līdzību, tad tā ir tuva salīdzinājumam. Katru
metaforu var pārvērst salīdzinājumā un
otrādi, piemēram, no teiciena *jūra šalc tā,*
it kā cilvēks vaidētu, vai - *īsāk - jūra it*
kā vaidētu, dabūjam metaforu *jūra vaid.* Cits
piemērs: *Mati kā mākonis - matu mākonis.*
(Metonīmijs turpretī, balstīdamās uz sakaru
starp parādībām, nav pārvēršama
salīdzinājumā, tajā nevar iekļaut
salīdzinātājevārdus "it kā".)

Nereti metafora vienojas ar metonīmijs.
Piemēram: *pārkalsim zobenus lemešos.* Metafora
tā ir tādā ziņā, ka ar zobenu tiek apzīmēts
karš, bet metonīmijs tādā ziņā, ka zobeni ir
daļa no kara ieročiem, tāpat kā lemeši no
arkla un vispār no miera "ieročiem".

Pēc apjoma metaforas var iekļauties
atsevišķos vārdos un var aptvert plašu
tekstu. Tā, piemēram, attiecinot uz kādu
neveiklu cilvēku lācim piemītošas īpašības,
metafora tiek ietverta vienā vārdā (*lācis -*
no tāds kā lācis), turpretī var būt arī plaši
izvērstas metaforas, kā, piemēram: *Un vakars*
uz miglainām rokām kad nes pār kalniem
mirstošo dienu (F.Bārdas "Sapnotājs pāžs").

Te patiesībā metafora jau izvēršas par personifikāciju, jo dabas parādība jau sāk darboties kā dzīva būtne. Šai sakarā jāpiezīmē, ka ne katrs antropomorfisms (pielīdzinājums cilvēka darbībai) jau ir personifikācija, tā, piemēram, metafora *saule smaida* līdz personifikācijai nepaceļas, jo tā balstās tikai uz vienas īpašības pielīdzinājumu. Spilgts izvērstas metaforas piemērs ir F.Bārdas dzejolis "Bērnība".

Uztverot metaforu, apziņā vienlaicīgi rodas divas nozīmes: pamatnozīme un papildu, pārnestā nozīme. Tā, piemēram, vārdi *Krāces apiet nav laika* (O.Vācietis) izraisa gan konkrētus, tiešus, gan pārnestas nozīmes priekšstatus par gatavību neatteikties no grūtākajiem ceļiem dzīvē. Starp divām nozīmēm izveidojas kaut kādas savstarpējas attiecības, kas rada plašas asociāciju iespējas. Pie tam visi izraisītie priekšstati tiek uztverti emocionāli, kā jūtu zemteksts, ko līdz galam ar prātu nav iespējams aptvert. Pārnestās un papildu nozīmes var būt tik bagātas, cik bagāta ir cilvēka pieredze un iztēles spēja. Papildnozīmes, dažkārt ar tikko jaušamiem mājieniem, izraisa visdažādākās subjektīvās nojausmas un piešķir dzejas valodai specifisku daudzskanību, dzejisku krāšņumu un dziļumu. Tādējādi metaforiskā izteiksme, kļūstot bagāta ierosmēm, virza iztēli, liek lasītājam pašam darboties un līdzradīt. Bet tas notiek tikai tajā gadījumā, ja dzejnieks - kā saka Aristotelis - spēj "atrast gadījumam piemērotu metaforu". Aristotelis brīdina, ka metaforu lietošanā jāievēro mērs. Metaforu pārmērība un pašmērķība tekstu gan padara raibu un krāšņu, bet pašu dzejoli vājina.

Vispār, ja tropi no līdzekļa pārvēršas par pašmērķi, tie teksta īsto dzejiskumu nevauro.

P e r s o n i f i k ā c i j a (lat. *persona* - indivīds, atsevišķs cilvēks; *facere* - taisīt) ir tropu veids, kur dabas parādības tiek tēlotas kā cilvēki, vai vispār nedzīvas parādības kā dzīvas būtnes.

Ja metafora paliek tikai vārdu savienojuma līmenī un balstās uz vienas līdzīgas īpašības pārnesuma uz citu parādību, piemēram, *sirmums cērt matos*, tad personifikācija balstās uz visu kādas parādības kā personas iztēlojumu, piemēram:

*Abas nodegušās rokas
Sev pār galvu pārlikusi,
Atspiedusies dižozolā,
Vasarīga stāv un brīnās.*

(R. Blaumanis. "Nesapratne")

Vasara te personificēta. Vasaras kā personas tēlojums iekļauj sevī citus tropu veidus (epitetu - *nodegušās*, metaforu - *stāv un brīnās*). Tātad personifikācija sniedzas pāri tropu kā valodas līdzekļu robežām. Tāpat kā alegorija un simbols, tā bieži ir nevis atsevišķs teiciens, bet jau tēls pārnestā nozīmē. Turklāt jāpiezīmē, ka izvērstas personifikācijas gadījumos dzejoli iegūst sižetisku raksturu.

Spilgti personifikāciju piemēri:

*Un cīruli redz zaļas kurpes aujam;
No lauka malas kāpjām debesīs...*

(V. Lūdēns. "To katra druva...")

Diena ir jasmīnos iekšā līdz ausīm
 un peld,
 aizgūtnēm peld
 un par krastiem negudro

(O.Vācietis. "Nebūsim gudri...")

Aiziet saule tā kā cilvēks piekususi,
 aiziet, savu dienu dienojusi.
 Pāri vakaram kā sliekšnim pārkāpdama,
 savās mājās nakšņot pārnākdama.

(L.Briedis. "Aiziet saule")

Vējš vaidēja kā nāve. Un man bail
 Bij no šīs nakts. Tā ķērās rokās
 manās.

(I.Ziedonis. "Kauns")

A l e g o r i j a (gr. *allegoria* -
 līdzība) ir kādas veselas vienotas parādības
 aizstāšana ar citu līdzīgu parādību.
 Alegorija parasti vairāk saistāma ar
 vārdu vai teicienu, bet ar tēlu un daiļdarbu
 lietojumu pārnestā nozīmē.
 Tautasdziesmās puīši parastis tēloti kā
 ozoli, meitas - kā liepas. Uz alegorismu
 balstās tautas mīklas (kalējs kāla debesīs,
 ogles bira Daugavā - pārkons un zibens).

K.Barona dzejolī "Upe un cilvēka dzīve"
 upe - kā jau pats virsraksts uz to norāda -
 ir upes kā cilvēka dzīves tēlojums. Spilgtu
 alegorisku darbu piemēri ir arī Raiņa
 "Lauztās priedes", Plūdoņa "Uz saulaino
 tāli", Raiņa "Svilpojošs vējš".

Dažkārt dzejā alegorija grūti nošķirama
 no paralēlisma. Īpaši tas sakāms par

zemtekstiem bagātu dabas dzeju. Taču pamatatšķirība ir tāda, ka alegoriskajā dzejolī tēlota viena parādība, ar kuru saprotama cita parādība (kā tas, piemēram, parasti ir fabulās, kur tēloto dzīvnieku vietā iedomājamies cilvēkus). Turpretī uz paralēlisma veidotajā dzejolī vienlīdz aktīvas ir abas paralēlās puses (A.Skalbes "Avots", daļēji arī B.Sauliša "Cīruļu putenis", jo tajā ar dabas tēlojumu atskārsts ne tikai sabiedrības kā dabas procesa tēlojums, bet arī psiholoģiska sevis uzmundrināšana, atverot sirdi tēlotajām pavasara vētrām un puteņiem).

S i m b o l s (gr. *symbolon* - norunāta zīme) ir tēls, kas nosacīti pārstāv zināmu ideju.⁴

Simbols balstās uz parādību paralēlismu. Cilvēku un viņa dzīvi tās dažādās izpausmēs simbolā atgādina kāda analogija. Taču no paralēlajiem tēliem te paliek tikai viena puse. Tēlotais priekšmets vienmēr projicējas uz kaut ko citu. Tas it kā izgaismo cilvēka dzīvi. Dabas simboliku sākotnējā tvērumā lasītājs bieži vien izjūt kā patstāvīgu tēlojumu tā tiešajā nozīmē un tikai vēlāk uztver emocionālo paralēli cilvēka dzīvē. Tā, piemēram, Raiņa dzejolī "Zeltītas lapas" tēloto rudens rīta ainu *pēc kūtrās nakts, kad rīta vēji zeltītajām lapām liek iemirdzēties austras staros*, lasītājs vispirms uztver kā tiešu dabas tēlojumu un tikai, nonācis pie diviem pēdējiem pantiem, īsti atskārš, kādu rītu tās junda cilvēkiem. Līdzīgi tas ir

⁴ Kādā vecā vārdnicā (1908) simbols skaidrots kā "tāds, ko vajag saprast citādāk".

Raiņa poēmā "Ave sol!", arī A.Skalbes dzejolī "Mana gaišā debess mala" un citos simboliskajos dzejoļos.

Vispār simboliku plaši lieto lirikā, retāk epikā un drāmā.

Daudz simbolisku gleznu un tēlu jaunākajā dzejā (piemēram, M.Čaklā balādiskais dzejolis "Lietus sieva", "Vēju stallis", "Svētelis baltajā mētelī", "Romance par zilo sveci", L.Līvenas "Saule", A.Egliša "Svešais cirvis cērt un cērt...").

Simbola atšķirība no alegorijas ir tā, ka alegorijā notiek vienas konkrētas parādības pārnesums uz otru (piemēram, fabulā: *lācis - cilvēks kā lācis*). Te sakars starp parādībām viennozīmīgs. Turpretī simbolisks tēls ir daudznozīmīgs, ar saviem dziļdomīgajiem mājieniem tas modina dažādas asociācijas.

Daudz ir tādu gadījumu, kad skaidru robežu novilkt starp simbolu un alegoriju nav iespējams, piemēram :

*Nopērciet vēju, nopērciet vēju!
Paši redzēsiet - noderēs!*

(A.Elksne. "Trīs dziesmas par vēju")

Simbols var būt veidots uz personifikācijas pamata (Raiņa Lāčplēsis un Spīdola - kā indivīdi un simboli), bet var būt arī bez personificējuma. Karogs kā cīņas simbols dzejā var būt metonīmijs vai *e m b l ē m a* (emblēma ir nosacīta zīme, kas pieņemta ne uz līdzības, bet uz kādas tuvības, sakara pamata).

Simbolisks tēlojums šķirams no simbolistiska (simbolismam kā virzienam raksturīga) tēlojuma. Dekadentiskajā

Visplašāko vietu ieņem uz kvantitatīva sakara balstīta metonīmija. To sauc par *sinekdohu* (gr. *synekdoche* – līdzapzīmējums). Te daļa var nostāties veselā vietā, vienskaitlis daudzskaitļa vietā, noteikts daudzums nenoteikta vietā.

Tā, piemēram, daļa veselā vietā (*dakšu kāts* te izteic visu darbā radīto vērtību mantojumu):

Vēl jau viņa (vectēva – V.V.) taisīts
kāts ir
Dēla dēlu siena dakšās.

O.Vācietis. "Vectēvam")

Vai arī noteikts daudzums nenoteikta vietā:

Tūkstots zvaigžņu actiņām
Nakts man mirkšķina uz leju.

(Rainis. "Nakts kalnā")

Priekšmetiskā detalizācijā patiesībā lielā mērā realizējas metonīmiskais, sinekohiskais princips. Detaļa ir daļa, kas raksturo veselo.

Par sinekohas paveidu uzskatāms arī īpašvārda lietojums sugas vārda nozīmē: *viņam jau tā Napoleona dūša?* ja sakām, ka dzejai vajadzīgi Rainis, tad tas nenozīmē, ka nav vajadzīgi citi. Vai arī rindā no dzejas:

Uz zilām Nilām dzērvju dūmi iet.

(J.Peters. "Laika motīvs")

Sinekdoha kā valodas līdzeklis piešķir izteiksmei zināmu raitumu, spraigumu un vispārinātību. Piemēram: *Svešais cirvis cērt un cērt.* (A.Eglītis).

Sinekdohas princips – daļa veselā vietā (*pars pro toto*) – savā ziņā un veidā tiek uzskatīts arī par visas mākslas pamatprincipu.¹

P ā r ē j i e t r o p i

Ironija, sarkasms, humors un satīra ir komikas galvenās kategorijas.

Par ironiju (gr. – *eironeia* – izlikšanās, slēpts izsmiekls) sauc pozitīvas nozīmes vārdu izlietojumu apgrieztā, negatīvā nozīmē, kas atskārstama pēc konteksta intonācijas.

Par ironiju vārda plašākā nozīmē sauc katru apslēptu izsmieklu.

Ironizētājs vēlamo min kā esošu, bet ar kontekstu liek manīt, ka patiesība gluži pretēja un autora cieņa ir tikai šķietama. Tā, piemēram, Raiņa dzejolī "Labdaris"

¹ Mēdz dēvēt to arī par metonīmisko tēlojumu (K.Kārklīņš). Tas ir tēlojums, kurā caur ārējo detaļu atveidi atskāršams cilvēka pārdzīvojums. Piemēram, R.Blaumaņa novelē "Andriksons": "Pār Andriksona ģīmi savilkās it kā zibsnis, viņš salika rokas un berzēja spēji ikšķus vienu pie otra" un novelē "Salna pavasarī": "Un Liene atkal nolaida acis, iekoda apakšlūpu zobos un mocījās atrast īsto atbildi."

pozitīvas nozīmes vārdi tiek lietoti apgrieztā nozīmē ("*Bagāts viņš, bet mīkstu sirdi..*").

Ironijā pretēji metonīmijai un metaforai dzīves parādību vienādojums nebalstās ne uz tuvību, ne uz līdzību, bet uz kontrastu. Tas notiek tādējādi, ka negatīvo attieksmi pret kādu parādību izteic ar pretējas – pozitīvas – nozīmes vārdu. Ar izlikšanās intonāciju nosaucot muļķi par gudru, neglītu par skaistu, tiek izteikta nievīga, izsmejoša attieksme (*diez vai kāds iekāros tādu skaistuli*).

Spilgts ironijas piemērs, kur pirmo pantu varētu uztvert it kā pat nopietni, ja otrs pants neapvērstu šķietamo līdzjutību:

*Ak, kādas tev ir mokas!
Kā zibens izmisīgs lokās!
Un pasaulē nav nevienas
Palīdzīgas rokas...*

*Tu esi govs, citi – kazas.
Citiem jau sāpītes tādas mazas,
Tikai tavas sāpes ir lielas
Kā štiks. Kā cūkkaujamais nazis.*

(I.Ziedonis. "Ak, kā tu sevi iežēlini,
čalīt! ..")

Asu sašutuma un dusmu pilnu ironiju sauc par s a r k a s m u (gr. sarkasmos – /no sarx – miesa/ – plosīšana). Tas atrodams, piemēram, Raiņa dzejolī "Prātīga rīcība".

Daudz asas ironijas atrodam E.Veidenbauma, Raiņa satīriskajā dzejā.

Par humoru (lat. *humor* - burtiski: mitrums, sula) sauc jocīgu teicienu, stāstījumu vai tēlojumu.

Atšķirībā no ironijas humorā parasti labsirdīgi zobgalīga intonācija. Humorists trūkumus šķietami atzīst par vēlamo normu. Tā, piemēram, Ķenča rakstura komisms saistās ar autoru šķietami nopietno attieksmi pret Ķenča vientiesīgajām izdarībām un prātojumiem. Arī Šveikam Hašeks ļauj svinīgi runāt muļķības.

Par satīru (lat. *satira* - dažādība, sajaukums) sauc uz ironijas, humora un sarkasma balstītu izsmieklu, kas atrodams dažādu žanru darbos.

Par satīru vārda šaurākajā nozīmē sauc izsmejošu atmaskojoša rakstura dzejoli.

Perifrāze (gr. *periphrasis*, no *peri* - apkārt un *phrazo* - runāju) ir kādas parādības netiešs, aprakstošs apzīmējums, nosaukšana ar citiem vārdiem. Tā, piemēram, Raiņa vietā - "Uguns un nakts" autors. Šai gadījumā perifrāze nav metaforiska rakstura un tā neietilpst tropos. Turpretī pie tropiem piederošām perifrāzēm patstāvība ir relatīva, jo tām ir metaforas vai metonīmijas īpašības. Tā, piemēram, "Mans dzīves rīts" (Doku Atis) kā bērniības apzīmējumam ir metaforisks raksturs.

Paradokss (gr. *paradokson* - negaidīts, ierastai domai pretrunīgs) ir teiciens, kas ārēji nostājas pretstatā veselajam saprātam, bet būtībā ir kodolīgs, neparasts domas pavērsiens. Pie tropiem tas pieskaitāms stipri nosacīti. Dažkārt tas

tuvāks aforismam, kalambūram, vārdu spēlei. A.Skalbem ir dzejolis "Paradokss", kura divas rindas skan tā:

*Uz leju krizdams, celties var uz augšu,
Uz augšu celdamies, var lejup krist.*

Ironijā tiek atklāti izteikta tikai viena kontrasta puse – pozitīvā, apslēpjot negatīvo, turpretī paradoksā abas puses tiek dotas tiešā sadurā (*gudrs muļķis*).

Paradoksi ir raksturīgi I.Ziedoņa daiļradei, piemēram, *Nekas nav tik viegli, kā atrast ceļu tumsā* ("Epifānijas").

Paradoksāls var būt ne tikai teiciens, bet arī izvērsti veidots tēls, kā arī viss daiļdarbs (D.Didro "Paradokss par aktieri").

H i p e r b o l a (gr. *hyperbolē* – pārspīlējums) ir *trops*, kas parādību iztēlo pārspīlētā veidā, piemēram, tautasdziesmā:

*Ods nokrita no ozola
Uz ozola saknītēm;
No tā oda kritumiņa
Visa zeme nolīgoja.*

Vai arī A.Pumpura "Lāčplēsī":

*Sāka tie nu abi lauzties,
Tā ka zeme līgojās.*

Hiperbolas uzdevums paspilgtināt tēlu, saasināt lasītāja uzmanību. Tādā plašā nozīmē tā patiesībā, tāpat kā vispār nosacītība, piemīt visai mākslai. (Hiperbola noder arī par rotaļīgas izteiksmes līdzekli.)

Hiperbolā bieži ietverti arī citi speciālie valodas tēlainības līdzekļi (*lietus*

gāž kā ar spaiņiem, saulīte pa zemi staigā). Hiperbola var būt iekļauta vienā teicienā, bet var būt arī izvērsta plašā tēlojumā un aptvert pat visu daiļdarbu. Piemēram, vienā dzejas rindā:

Uz valzivs spuras zemes lode turas...

(L.Vāczemnieks. "Jūra")

vai veselā pantā:

*Ja visiem sēdīgiem
zem sēžamvietas
paliktu kaut cik derīgu olu
vai deficītreizē -
planētu,
Visums nebūtu pārpilns
ar visādiem -ismiēm,
Visums būtu pilns līdz malām
ar visumiem.*

(O.Vācietis. "Dinozauriskais")

4) Daiļdarba valodas sintakse

Izteiksmība un sintakse

Iepriekšējās nodaļās bija runa par vārdu un teicienu, kā arī to nozīmju pārnesuma tēlainību (un izteiksmību), bet tāpat arī par veseliem tēliem, kuri var rasties šo vārdu un teicienu kontekstos.

Bet vārdi un teicieni, kalpojot saistīgas, izvērstas domas izpaušmei, sasaistās intonētos teikumos, bet atsevišķi teikumi noteiktos domu posmos. Vārdi teikumos izkārtojas saskaņā ar to jēgu un loģiski emocionālajām sakarībām.

Vārdi un teicieni to tiešajā un arī pārnestajā nozīmē kalpo galvenokārt (bet ne tikai) par attēles līdzekļiem, turpretī dažādās sintaktiskās konstrukcijas - galvenokārt par izteiksmības (ekspresijas) līdzekļiem. Tos nosaka rakstnieka emocionāli vērtējošā attieksme pret tēloto. Tāpat kā speciālie tēlainības līdzekļi (tropi), tā arī speciālie izteiksmības līdzekļi (galvenokārt stilistiskās figūras kā īpašas sintaktiskas konstrukcijas) sevišķu nozīmi iegūst dzejā, kur tiek lietota emocionāli kāpināta runas forma. Jāuzsver, ka, tāpat kā tropiem, vismaz daļai no tiem, nav tikai tēlotājs, bet arī subjektīvi vērtējošs raksturs; arī izteiksmības speciālie līdzekļi - figūras - nav vienīgi autora emocionālās attieksmes paudēji, arī tie vienlaicīgi kalpo tēlainības nolūkiem.

Valodas sintaktisko struktūru, frāzes veidojumu nosaka tās intelektuāli intonatīvais saturs, runas tonis.

I n t o n ā c i j a ir balss izlocījums atbilstoši vārdu emocionāli jēdzieniskajām sakarībām. Intonācija pavada dzīvo runu tāpat kā žests un mīmika, palīdzot atskārst vārdu īsto jēgu un emocionālo nokrāsu. Dažkārt tonis, intonācija spēj vārdam piešķirt pat gluži pretēju nozīmi. Tā tas, piemēram, ir ironijas gadījumā. Vārdu *gudrība* izsakot ar ironisku intonāciju, var likt noprast gluži pretēju jēdzienu. Tāpat ar dažādu balss

modulāciju izsakot vārdu *atbrauci*, var izteikt gan jautājumu, gan pārsteigumu, prieku, nepatiku, nožēlu, samierināšanos u.tml. Vienā gadījumā šis vārds, piemēram, skanēs kā vai tu *atbrauci*? otrā – un tomēr tu *atbrauci*, trešajā – labi, ka beidzot *atbrauci*, utt.

Rakstu valodā intonācijas neapzīmē. Tās atskārstamas no konteksta un tikai daļēji no pieturzīmēm. Nemainot teikuma struktūru, frāzēs atkarā no tā, kurš vārds tiek izakcentēts, var piešķirt dažādu melodisko skanējumu un līdz ar to dažādu nozīmi. Tā, piemēram, ja teikumā *viņš bija atbraucis* uzsver pirmo vārdu, tad tas atbild uz jautājumu *kas to darīja?* ja uzsver otru vārdu, tad teikums atbild uz jautājumu vai *viņš vispār bija vai nē?* un, beidzot, ja uzsver pēdējo vārdu, tad teikums atbild uz jautājumu *kādā veidā viņš bija ieradies?*

Autors atbilstošu valodas skanējumu panāk ne tikai ar īpašu teksta kopējo intonējumu, kas nosaka arī vārdu kārtojumu atsevišķā teikumā, bet arī atsevišķus vārdus akcenējot ar atkārtojumiem, ar pauzēm, lietojot attiecīgu interpunkciju. Tā, piemēram, A.Upīts romānā "Zaļā zeme", tēlojot Baumaņa uztraukumu, lieto spraigus izsaukuma teikumus: *Un ķimenēm robs! Sapuvis – pagalam! Ko sastampās, visa zupa tūliņ nost, visi kāposti pagalam! Ratos es to neceļu! Ar cirvi! Malkā! Rublis desmit pa logu, suņam zem astes! Acu jums nevienam nebij pierē?* Runas satraukuma atveidei pieskaņota gan leksika, gan intonācijas, gan sintakse ar attiecīgajām interpunkcijas zīmēm.

Attiecībā uz *i n t e r p u n k c i j u* daīlliteratūras valodā konstatējams, ka te

vairāk nekā citos valodas stilos tiek izmantota visa interpunkcijas zīmju bagātība. Pie tam šeit īpaši aktivizējas un vispusīgi tiek izmantotas zīmes, kas kalpo emocionāli ekspresīvo nianšu atveidē. Interpunkcijas zīmes kalpo ne tikai gramatikai, bet arī stilistikai. Un patiesībā to ir par maz, lai atveidotu dažādās intonācijas. Daudzfunkcionāla šai zīņā ir daudzpunkte, kas apzīmē gan dziļu satraukumu, ko vārdos nevar izteikt, gan pauzi, tāpat nagaidītu pāreju uz jaunu tēmu u.c. Tādā pašā sakarā dažu intonāciju apzīmēšanai tiek kombinētas kopā jau esošās zīmes. Tā, piemēram, sašutuma un izbrīna apzīmēšanai lieto jautājuma un izsaukuma zīmi.

Rakstniekiem atkarībā no viņu individuālā stila īpatnībām ir savas iecienītas interpunkcijas zīmes un to lietojuma savdabības. Dažkārt rakstnieku neapmierina gramatikas proponētā interpunkcija, un viņš no tās atkāpjas saskaņā ar sava stila tendencēm. Dzejnieki pat nereti atsakās no interpunkcijas. Ja šāda atteikšanās ir mākslinieciski motivēta un neapgrūtina dzejola uztveri, pret to nevar būt iebildumu (tā tiek panākta lielāka uztvēruma un interpretācijas elastība). Taču nav ieteicams aizmirst arī to, kāpēc cilvēce interpunkciju savā praksē ir izstrādājusi (tāpat kā mūzikā dažādu zīmju sistēmu). Ja dzejnieks savas emocionālās atziņas niansi grib pēc iespējas precīzāk novadīt līdz lasītāja uztverei, tad interpunkcija lieti var noderēt un pat izrādīties par trūcīgu, nepietiekamu, lai pilnībā īstenotu šo autora un lasītāja "sazināšanos" smalkajās niansēs.

Cilvēces attīstības gaitā radušās ne tikai pazīstamās interpunkcijas zīmes, bet arī īpašas sintaktiskas konstrukcijas, ko dzejas teorijā mēdz saukt par stilistiskajām (arī par sintaktiskajām) figūrām.

S t i l i s t i s k ā s (sintaktiskās) f i g ū r a s

Stilistiskās figūras ir viena daļa no sintakses jautājumu kompleksa. Tā galvenokārt nozīmīga dzejai, tāpat kā ritma jautājumi.

Par *f i g ū r ā m* sauc īpašas sintaktiskas konstrukcijas, kas noder valodas izteiksmības pastiprināšanai.

Galvenās figūru grupas ir retoriskās un atkārtojuma figūras. Bez tam vēl ir inversija, noklusējums un citas figūras.

R e t o r i s k ā s f i g ū r a s

Sarunvalodā jautājums kalpo tam, lai praktiski kaut ko uzzinātu (*Ko tu darīsi pēcpusdienā?*), izsauciens pauž jūtu sakāpinājumu (*Kāda apbrīnojama atmiņa!*). Jautājums un izsauciens var būt saistīts ar uzrunu (*Bērni, kas jāievēro, pārejot ielu?*).

Citāda nozīme jautājumiem un izsaučieniem ir referātā un lekcijā. Te jautājums un izsauciens var kalpot tikai klausītāju uzmanības piesaistīšanai. Lektors pats izvērza jautājumu un pats uz to arī atbild, piemēram: *Kādas tad nu ir literatūrzinātnes palīgnozāres? Vispirms te būtu minama...Tātd*

tas ir jautājums, kas noder runas izteiksmības pastiprināšanai. Tas ir retorisks (gr. *rhetor* – orators, *retorika* – mācība par runas mākslu) jautājums.

Daildarba valodā šādi *retoriski jautājumi* un *izsauциeni* sastopami bieži, īpaši dzejā. Tie kalpo valodas emocionālās ekspresivitātes pastiprināšanai. Praktiskajā ikdienas sarunvalodā uz jautājumu atbild jautātais, publiskā runā un referātā uz jautājumu atbild pats runātājs, bet *daildarba valodā uz emocionāli r e t o r i s k a j i e m j a u t ā j u m i e m* neviens neatbild un negaida arī atbildi, jo pats jautājums patiesībā jau ir sava veida apgalvojums, kas izteikts jautājuma formā, lai tādējādi pastiprinātu teiciena emocionālo izteiksmību.

Retorisku jautājumu formā uzrakstīta Raiņa "Pastarā diena". Šī figūra bieži sastopama ikviena dzejnieka dailradē. Piemērs no E.Virzas dzejoļa "Mīlas apinis":

*Kur man iet? Kas mani žēlos?
Mirdz visur pretī Jūsu smaids.*

R e t o r i s k a i s *i z s a u c i e n s* ir *domu un jūtu izpaušme izsaukuma teikuma formā*. Tāpat kā uzrunā, arī šeit var būt dažādas intonācijas. Traģiski patētisks ir šāds izsauциens: *Dievs, Tava zeme deg!* (A.Eglītis)

Ne retāk par jautājumu un izsauциenu sastopama arī *r e t o r i s k ā u z r u n a*. Tai, tāpat kā jautājumam, ir nosacīts raksturs. Uzrunātais nevar atsaukties, un dzejnieks to arī negaida, piemēram:

*Guli, mana dziesmiņa,
guli, dzejolīti.*

(M.Čaklais. "Miega dziesmiņa")

Arī šīs figūras uzdevums ir piešķirt runai attiecīgu toni, intonāciju - svinīgu (E.Virzas "Karogs" - *Pūšat taures, skanāt zvani [...]*), sirsnīgu (J.Sudrabkalna *Bērzi, ai bērziņi zaļi*), sērīgu vai ironisku (R.Blaumaņa "Kāda satīriķa albumā" - *Ak Alksnīt-Zundulīt-Nirdziņ, Liec mierā to dzejas zirdziņ...*) u.c.

Daudz izteiksmīgu retorisku intonāciju dažādā to kopsavijumā atrodam jaunākajā dzejā, piemēram, uzruna saistījumā ar vēlējumiem:

*Labā, mūžīgā zeme,
Dodi man mierīgu prātu!*

(M.Čaklais. "Lūgums")

Jautājumam seko izsauciens:

*Kam zvaigznes logā mirkšķina?
Var būt ka tieši man?
Cik skaļi pulkstens tikšķina,
Cik neparasti skan!*

(I.Auziņš. "Nakts dzejolis")

Ar retorisko intonāciju palīdzību dzejnieki rada emocionālas runas un sarunas iespaidu un tādējādi panāk tiešāku pašatklāsmes kontaktu ar lasītāju.

A t k ā r t o j u m a f i g ū r a s

Tās kalpo atsevišķu vārdu vai teicienu pastiprinājumam, pievēršot uzmanību emocionāli akcentētiem elementiem. Dzejā, tāpat kā mūzikā, jūtu plūsmas atveidošanā sevišķi svarīga loma ir tieši atkārtojumiem, jo to nosaka pati jūtu iedaba, jūtu norises īpatnība.

Pie plašāka apjoma atkārtojumiem pieder *s i n t a k t i s k a i s p a r a l ē - l i s m s* - teikumu uzbūves vienādība.¹ To bieži atrodam tautasdziesmās:

*Neviens putniņš tā nepūta
Kā pūš sila balodīts!
Neviens mani tā nemīl
Kā mīlēja tautu dēls.*

A n a f o r a (gr. *anaphorā* - uznešana virspusē, priekšpusē) ir atkārtojums teikumu rindu vai pantu sākumā, piemēram, (anafora savienojumā ar sintaktisko paralēlismu):

*Topi cieta, doma,
Topi skanīgs, vārds.*

(Rainis. "Topi cieta, doma")

¹ Piezīmējams, ka lielu daļu no atkārtojuma figūrām paplašinātā nozīmē var uztvert arī kā visa darba kompozīcijas principu (ne tikai paralēlo, bet arī anaforisko, epiforisko, gredzenu u.c.) Taču šeit runa ir par valodu, par sintaksi.

*Visu nakti lietus lija,
Visu nakti klausījos.*

(Rainis. "Vēls viesis")

Spilgti anaforu piemēri ir arī Raiņa dzejolī "Pastarā diena", K.Štrāla "Dzīve", "Būt", S.Kaldupes "Šī zeme", "Dzintargrauds".

Daži piemēri no dzejas tekstiem. Anafora savienojumā ar retorisko uzrunu:

*Rudeni, rūgto pīlādžu laiks,
Rudeni, esi pret mani maigs!*

(A.Elksne. "Rudeni, esi pret mani maigs")

Anafora savienojumā ar retorisku uzrunu un jautājumu:

*Zeme sausā un stiprā,
zeme, kā tu to ļauj,
ka tavas debesis saplēš,
ka tavus cilvēkus plauj?*

(M.Čaklais. "Dziesma par Kurzemes partizāniem")

Anafora retoriskajā aicinājumā:

*Nāc gaiša pusnakts staros,
Nāc gaišu pagalvi man klāt,
Nāc nakti gaišu izdziedāt.*

(V.Ļūdēns. "Nakts dziesma")

Bez biežāk sastopamām vārda un frāzes anaforām sastopamas arī fonētiskās un sintaktiskās anaforas (posmu sākumos vienādas skaņas vai vienāda teikumu uzbūve).

E p i f o r a (gr. *epiphorā*, no *epi* - pēc un *phoros* - nesošs, pēcnesums) ir vārds vai frāze, kas atkārtojas kāda posma beigās, piemēram:

*Abpus mūsu liepu kalnam zāģi dzied,
Vara brūnums vīru sejās, zāģi dzied...*

(M.Bārbale. "Zāģi dzied")

Epiforas atrodamas Raiņa dzejoļos "Rozīte", "Laukā", "Pavasara dienas", I.Auziņa "Nakts simfonijas", M.Čaklā "Cilvēks runā ar zirgu", "Miega dziesmiņa", O.Vācieša "Šlāgeris par satikšanos", I.Ziedoņa "Dziesmiņa par stabu". Piemērs no šeit minētā pēdējā dzejoļa (efektu vairo epiforas vienojums ar atskaņu):

*Svilps vilciens drīz. Un viņa tajā kāps,
Viņš vairs šai mūžā viņu nesestaps.
Viņš zināja, ka to vairs nesastaps.
Un klusēja. Un stāvēja kā stabs.*

Epiforai tuvs *r e f r ē n s* (fr. *refrain* - piedziedājums) - teksts, kas atkārtojas ik pēc panta. Atšķirība starp epiforu un refrēnu ir tā, ka epifora sintaktiski saistīta ar posmu, pēc kura tā seko (Raiņa "Darbs"), turpretī refrēns veido atsevišķu patstāvīgu sintaktisku vienību. Refrēnu atrodam Plūdoņa "Rekviēmā" (*Famazām, palēnām...*), Zvārguļa dzejoļī "Rudens zelts", J.Medeņa "Ubānu pilskalns".

Par g l o s o l a l i s k i e m (gr. *glossa* - nesaprotams vārds, *laleo* - runāju) *r e f r ē n i e m* sauc skaņu sakopojumus,

kam trūkst jēdzieniskas nozīmes, piemēram, raidaidaidā.

Divkāršojums vai daudzkā r š o j u m s ir blakus stāvošu vārdu vai teicienu atkārtojums tai pašā posmā, piemēram, tautasdziesmā:

*Teku, tekū, nepanāku,
Saucu, saucu, nesasaucu.*

*Trīs dienas, trīs naktis es gaidīju,
Trīs gadi, trīs mūžības gaidīju.*

(A.Birkerts. "Savu mazo istabiņu")

Divkāršojumus vai daudzkā r š o j u m s sastopam A.Pumpura dzejolī "Tautai", Plūdoņa "Atraitnes dēlā", A.Skalbes "Ziema brauc", Ā.Elksnes "Cik maz, cik maz...", O.Vācieša "Nožņaugtā dziesma", "Aulekšiem, aulekšiem, aulekšiem...", J.Petera "Sievas" (Jaunas, jaunas mūsu sievas...).

Dauzskāršojumam tuvs ir u z s k a i t ī j u m s jeb s a b l ī v ē j u m s. No daudzkā r š o j u m a tas atšķiras ar to, ka tiek minēta dažādu parādību virkne. Vārdi te nav vienādi, bet vienāda to funkcionālā loma. Uzskaitījumu atrodam Plūdoņa "Atraitnes dēlā" (vilciena gaitas tēlojumā), Raiņa dzejolēs "Gaismas pils", "Darbinieku dziesma", "Aizgātņu dziesma", "Revolūcijas ielu gājiens", "Svētvakars", O.Vācieša dzejolēs "Uvertīra", "Bailes no vardēm, pelēm, ķirzakām, čūskām...".

Uzskaitījumi var būt vienkārši, kāpināti, atslābstoši, apvienoti ar atkārtojumu u.c.

Ciešs sakars daudzkārtšojumiem un uzskaitījumiem ar *kāpinājumu* jeb *gradāciju* (lat. *gradatio* - pakāpeniska pastiprināšanās, paaugstināšanās) - vārdu vai teicienu tādu izkārtojumu, kurā to nozīme arvien pastiprinās, piemēram:

*Uzplauka, atvērās, ziedēja, mira,
Vai tas bij mirklis vai mūžs?*

(I.Ziedonis. "Ledus bij zils")

Kāpinājums ir Raiņa dzejoļos "Pats", "Pastarā diena", E.Veidenbauma "Kā gulbji balti padebeši iet".

Gredzens ir vienāda posma atkārtojums panta vai dzejoļa sākumā un beigās. Panta gredzens ir A.Vējāna dzejoļos "Līgo", "Sveiciens", A.Elksnes "Smeldze". Pantu un dzejoļa gredzens ir A.Skalbes dzejolī "Vecā skolas soma", O.Vācieša "Kad tu pārbrauksi tai upei pāri...". Dzejoļa gredzens - S.Kaldupes "Šī zeme", I.Ziedoņa "Koncentrācija". Ja gredzens aptver visu dzejoli, tad runājam par gredzena kompozīciju (sk. nodaļā par kompozīciju).

Kēde ir tāds divu posmu saistījums, kur nākamais posms sākas ar iepriekšējā posma pēdējās rindas atkārtojumu:

*Pasakiet tiem ļaudīm,
Ka bijāt Latvijā,*

*Ka bijāt Latvijā,
Dziesmotā tēvijā.*

(Auseklis. "Bezdelīgām aizejot")

Tikai saulīte iet pāri
 basām kājām nemirkdama,
 basām kājām nemirkdama,
 acis lejup nolaidusi.

(O.Vācietis. "Vilku virsū")

Visvairāk ķēde atrodama tautasdziesmās.

Tautasdziesmās visbiežāk sastopam arī
 ķēdei radniecīgu paņēmienu - pakari. Par
 p a k a r i sauc teikuma daļu, ko atkārtoti,
 sākot jaunu teikumu:

Dziedi, dziedī, tautu meita,
 Gan tu sevi izdziedāsi!
 Izdziedāsi sav' pūriņu,
 Savu ziedu vainadziņu.

Pakari atrodam arī M.Čaklā dzejolī
 "Mazsalaca".

P ā r ē j ā s f i g ū r a s

Ar atkārtojumiem saistās arī tāda figūra
 kā p r e t n o s t a t ī j u m s jeb
 a n t ī t ē z e. Te bieži tiek lietoti
 antonīmi:

Lielā jūras bezgalībā
 Sīkā čaulā izbrauc dvēsele.

(Rainis. "Daba un dvēsele")
 Kas daļas tev, kur dzilumi, kur sekle...

(I.Auziņš. "Vai diezgan saule kaist...")

Šis pats panēmiens izmantots arī E.Zālītes dzejolī "Mīlā skūpstis", M.Ķempes "Divkosība", I.Auziņa "Par vientulību...".

E.Virzas poēmā "Dzejas māksla" ir šāds pretstatījums:

*Dievs tikai talantu pēc savas gribas dod,
Bet māksla pantus vīt - mums pašiem
jāatrod.*

Oratoriskā stilā, kur bieži vien atkārtoti lieto vienvēidīgas teikuma konstrukcijas, nozīmīga vieta ir periodam. Par *p e r i o d u* sauc divdaļīgu teikumu, kura pirmajā daļā dotas premisas, bet otrajā - izšķīrums. Pirmajā daļā bieži ir kāpjjoša, otrajā - krītoša intonācija, piemēram, A.Eglīša dzejas rindās:

*Kur tie laudis, kur tie dedzinātie uguns
sārti, kur tie dūmi,
Kas reiz druvu malās salnas projām dzina?
Kur tās sievas, meitas, vaiņagus kas pina?
Nāk pretī man sejas un pazūd kā dūmi, vālos
veloties.*

(A.Eglītis. "Svešais cirvis cērt un cērt")

Periodu lieto galvenokārt, atveidojot intensīvu tieksmi pārlicināt.

I n v e r s i j a (lat. *inversio* - pārstatījums) ir atkāpšanās no ierastās vārdu secības teikumā. Frāzes daļu pārstatījums palīdz kāpināt izteiksmību, radīt dažādas jēdzieniskas un emocionālas nianšes, piemēram:

Kad pārskatu es dienas vītušās

(J.Akuraters. "Lūgšana")

Dūc skumji samta kameses.

(J.Medenis. "Balāde par kamenēm")

Miers plavām, miers dvēselei manai!

(V.Krile. "Miers plavām...")

Kārkli pelēkie zied.

(G.Friedes scenārijs.)

E.Virzas dzejā epitets bieži likts aiz apzīmējamā vārda. Tas tekstam piešķir īpašu poētisku niansi.

Bez tam pazīstamas ir *d a u d z s a i k l u* un *b e z s a i k l u k o n s t r u k c i j a s*, piemēram, anaforiskais saikļa un atkārtojums Plūdoņa dzejolī "Dziluma balšis":

*Tās modināja
Un pacilāja,
Un aicināja,
Un sauca...*

Anaforisku un atkārtojumu atrodam arī I.Ziedoņa dzejolī "Tad apstājās laiks..."

Saikļu atkārtošānās palēnina valodu, izceļ atsevišķus vārdus. Turpretī tekstā bez saikļiem tā ir raitāka, vienmērīgāka, piemēram:

Cemme.
 Stenderē.
 Miets.
 Mālā.
 Dzīts
 Līdz
 Vidum

(I. Ziedonis. "Stabilitāte")

I z l a i d u m s (elipse) (no gr. *elleipsis* - izlaidums, trūkums) ir kāda teikuma locekļa izlaidums. Tas palīdz atveidot sarunu valodas aprauto izteiksmi, piemēram: Skaties! Šī var divas gemt! Kad es tad: u jā! Kas tad tu par lielmāti! (R. Blaumanis. "Skroderdienas Silmačos").

Elipse ir it kā pretstats epitetam, proti, epitets tiek pievienots apzīmējamam vārdam kā otršķirīgs teikuma loceklis, turpretī elipse ir kāda locekļa izlaidums.

Izlaidumam tuvs *n o k l u s ē j u m s*. Tā ir domas nepabeigtība, un to lieto satraukuma, dziļa pārdzīvojuma atveidei, piemēram: Manu pelēcīt! Manu zirdziņ! Manu pelēcīt!... Mana laime!... (R. Blaumanis. "Salna pavasarī").

Daudz noklusējumu O. Vācieša satīriskajā poēmā "Kārais lauks".

Noklusējumu visbiežāk apzīmē ar daudzpunkti.

Bez tam stilistikā sava loma ir teikuma locekļu *s a v r u p i n ā j u m i e m*, teikumu *i e s p r a u d u m i e m*. Iespraudumus kā paskaidrojošās piezīmes atdala ar iekavām vai domu zīmēm.

Valodas tēlainības un izteiksmības speciālie līdzekļi (tropi un figūras)

funkcionē kontekstos, tāpēc to mākslinieciskā kvalitāte, to iespaidīguma pakāpe izprotama un vērtējama tikai saistībā ar visu teksta struktūru.

5) Daļdarba valodas fonētiskā organizācija

Tāpat kā visi valodas elementi, arī skaņa literatūrā, sevišķi dzejā, kalpo tēlainības un izteiksmības nolūkiem. Valodas skaniskā instrumentācija var izpausties galvenokārt labskaņas, skaņu atdarinājumu un skaņu atkārtojumu formās.

Valodas *I a b s k a ņ a* jeb *e i f o n i j a* (gr. *eu* - labi, *phone* - balss) saistās ar tādu vārdu izvēli, kas fonētiski ir ne tikai labskanīgi, bet arī visnoderīgākie noteiktas noskaņas izraisīšanai. Svarīga ir ne skaņa vien, bet arī vārda jēga. Tā, piemēram, Rainis par zeltītajām lapām saka: *tās junda rītu* un nevis *vēstī*. Vārds *junda* ir svinīgāks pēc nozīmes un fonētiski skanīgāks.

Valodas daļskaņas labā dzejnieki izvairās no grūti izrunājamiem līdzskaņu sablīvējumiem, kā arī no patskaņu saplūduma starp vārdiem, īpaši no tādiem gadījumiem, kur divas blakus esošas vārdu daļas vai līdzās lietoti vārdi var radīt kādu citu vārdu, piemēram, viss tas, kas kā u.c.

Dzejā tiek izmantoti arī *s k a ņ u* *a t d a r i n ā j u m i* jeb *o n o m a t o p o ē z e* (gr. *onomatopoeie* - nosaukumu darināšana). Patiesībā mazāk tie ir tiešie skaniskie atdarinājumi (*vau-vau*, *ku-kū*), bet gan onomatopoētiska rakstura vārdi - jēdzieni

(*grabēt, klabēt, lallināt, tikšķēt*). Kailiem skaniskiem atdarinājumiem nav lielas nozīmes. Tie savu jēgu un nozīmi iegūst, iekļaujoties valodas jēdzieniskajā struktūrā. Kā spilgts piemērs te minams vilciena gaitas tēlojums Plūdoņa "Atraitnes dēlā".

Biežāk sastopama dzejiskās fonētikas forma ir *skaņu atkārtojumi*. Tie var būt divējādi: *as on anses* - patskaņu atkārtojumi - un *aliterācija* - līdzskaņu atkārtojumi. Tai pašā vilciena gaitas tēlojumā Plūdoņa "Atraitnes dēlā" atrodam arī skaņu atkārtojumus, pie tam abu veidu:

*Vara rati
Gari plati
Ratu ratiem garām trauc...*

Te jūtam gan patskaņa *a*, gan līdzskaņa *r* atkārtošanos. Tā palīdz atveidot riteņu klabošo rīboņu, ko pastiprinā arī jau minētie onomatopoētiskie vārdi (*klaudzot klandās* u.c.).

Kā spilgtākus skaņu atkārtojuma piemērus var minēt atsevišķas vietas Raiņa dzejoļos "Veļu laiva", "Talsu tiesa", Plūdoņa "Kad mēs jauni bijām", F.Bārdas "Skaidu spilvens", A.Skalbes "Zili sili, dziļas gravas", E.Plauža krājumā "Zili sili zigu zagu augs".

Vārdi ar atkārtotām skaņām pievērš uzmanību, rada noteiktu intonatīvu nokrāsu.

Dzejas fonētika nav autonoma. Tās iedarbība pastāv tikai kopā ar leksisko, sintaktisko, emocionāli jēdzienisko struktūru. Tāpēc dzejas valodas analīzē teksta skanisko instrumentāciju var izskaidrot tikai kontekstā, visu elementu

kopīgajā funkcionalitātē. Cenšanās katram skaņu elementam sameklēt attiecīgo pamatojumu saturā radīs tišus uztiepumus. Skaņu nozīme nav jāpārspīlē, jo noteicošā nozīme pieder vārdam kā jēdzienam, nevis kā skaņu kopai.

5. Vārsmas uzbūve

R i t m i k a u n s t r o f i k a

1) Vārsmas

Dzejas valoda ir ritmiska valoda. Tieši ar ritmu tā atšķiras no prozas valodas. Protams, savs ritms ir arī prozas valodā, taču te tas neaizsniedz tādu kvalitatīvu pakāpi, lai varētu runāt par ritmu kā par prozas valodas būtisku īpatnību.

Vispār r i t m s (gr. *rhythmos* - takts, atvasinātā nozīmē samērība) ir līdzīgu parādību atkārtotāšanās noteiktos intervālos.

Kas tad dzejā ir tās vienības, kuru regulāra atkārtotāšanās rada ritmu?

Pirmām kārtām tā ir v ā r s m a kā dzejas frāze, kas nosaka teksta grafisko kārtojumu dzejas rindās. Vārsmas ir ne tikai ritma vienība, kas atkārtojas, bet arī pati sastāv no sīkākām ritma vienībām. Vārsma ritmiski organizētas valodas, "koncentrētas un mērķtiecīgas emocionālās runas" ¹ formā

¹ Тимофеев А. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958, с. 184.

ietverts noteikts dažādi akcentētu zilbju kārtojums, pauzes un citi elementi. Taču vislielākā nozīme ritma uzturēšanā ir tieši pauzei rindu galos: tā sadala vārsmotas valodas tekstu atsevišķās vienībās. Parasti šai grafiski ritmiskai pauzei rindu galos pievienojas arī sintakses pauze. Dažreiz rindas galā sintaktiskais posms nenoslēdzas, bet tiek pārnests uz nākamo rindu, līdz ar to vājinot vai pavisam iznīcinot ritma pauzi. Lūk, piemērs loģiskās un ritma pauzes nesakritībai:

*Vēl šo mazo cēla sprīdi
Jānoiet. Par īsu brīdi
Tad zem mitrām velēnām -*

(V. Plūdonis. "Rekviēms")

Parasti šeit saklausām vārdu *jānoiet*, saistītu ne ar pirmo rindu, bet ar tam sekojošiem vārdiem.

Bet, ja punkta vietā ir ritma pauze un arī sintakses pauze, tad veidojas īpatnēja intonācija, kas it kā uz laiku saista domas pacēlumū; tiek izcelts ne tikai pārnestais vārds, bet arī vārdi pirms un pēc tā. Šādu sintaktiski vienotas frāzes pāreju no vienas rindas otrā sauc par *p ā r n e s u m u* (enžambemens, no fr. *enjambement* - pārnēsums). Dzeja, kurā bagātīgi lietoti pārnēsumi, iegūst brīvas, dažkārt dramatiski saspriegtas runas formu.

Pretstatā vārsmotai valodai prozas valoda iedalās tikai sintaktiskās vienībās, starp kurām dažādā atstatumā veidojas dažāda ilguma pauzes. Pie tam prozas valodā ir tikai savs

ritums - loģiski emocionālie akcenti, nav stingru ritma akcentu.

Lai gan vārsmā ir dzejas ritma pamatvienība, taču - kā jau teikts - tās iekšējais ritmiskais kārtojums var būt dažāds, dažādi var būt vārsmas ritma kārtotāji principi. Atkarībā no tā, kādi elementi sadala tekstu samērojamās vienībās, izšķir dažādas vārsmojuma sistēmas.

2) Vārsmojuma sistēmas

Dzejas vēsturē pazīstamas čertas vārsmojuma sistēmas: matriskā, sillabiskā, toniskā un sillabotoniskā. Sistēmu atšķirības nosaka nacionālās valodas īpatnības un nacionālās dzejas attīstības vēsturiskie apstākļi.

Bez tam atsevišķi tiek izdalītas brīvās vārsmas un brīvā dzeja.

M e t r i s k ā j e b a n t ī k ā v ā r s m o j u m a sistēma

M e t r i s k ā (gr. *metron* - mērs) s i s t ē m a pastāvēja antīkajā grieķu un romiešu dzejā. Tā balstījās uz sava laika valodai raksturīgo zilbju izrunas garumu un īsumu. Līdz ar to metriskās sistēmas princips bija garo un īso zilbju maiņas regularitāte.

Ritma īsākā vienība metriskajā vārsnā bija *mora*. Tas bija īsākās zilbes izrunai nepieciešamais laiks. Divas moras veidoja vienu garu zilbi. Zilbju kopu, kas regulāri atkārtojās, sauca par *pēdū* (lat. *pēs* - mūzikā takts). Pēda kļuvisi par mēra vienību arī sillabotoniskajā sistēmā, tikai ar to atšķirību, ka te garo un īso zilbju vietā ir uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes. Pēdā izšķir divas daļas: *stiepto* (respektīvi *uzsvara* - sillabotoniskajā sistēmā) un *īso* (respektīvi *vieglo* - sillabotoniskajā sistēmā). Stiepto zilbi apzīmē ar svītru (-), īso ar lociņu (V). Sillabotoniskajā sistēmā uzsvērtās zilbes apzīmē vai nu tāpat kā metriskajā sistēmā ar garuma zīmi (-), vai ar akcenta zīmi ('), vieglo - tāpat kā metriskajā sistēmā - ar lociņu (V). Antīkās dzejas pēdā ietilpa ne mazāk par divām un ne vairāk par piecām zilbēm. Pēdā bija iespējamās 28 īsu un garu zilbju kombinācijas - 28 pamatpēdas.

Parastākās un svarīgākās no tām ir šādas:

- Divzilbju pēdas -
- 1) *t r o h a j s* (gr. *trochaïos* - skrejošs): *-V*
(piemēram, *māja*);
 - 2) *j a m b s* (gr. *jambos*, no *jambikē* - trākiešu mūzikas instruments): *V-*
(piemēram, *labrīt*);
- Trīszilbju pēdas -
- 3) *d a k t i l s* (gr. *daktylos* - pirksts): *-VV*
(piemēram, *pasauļe*);
 - 4) *a m f i b r a h i j s* (gr. *amphibrachys* - no abām pusēm īss): *V-V*
(piemēram, *labrītīn, vienalga*)

5) a n a p e s t s (gr. *anapaistos* - atstarots, atsists): VV- (piemēram, *pamazīt pamazītiņām*).

Citas pēdas -

s p o n d e j s (gr. *spondaios* - vienādi garš), kas var aizstāt 4 moru pēdu:

p i r r i h i j s (gr. *pirrihios* - dejotājs): VV

p e o n i (gr. *paieon* - himna) 1) -VVV, 2) V-VV, 3) VV-V, 4) VVV-.

Pēdu skaits un veids metriskajā vārsmā varēja būt dažāds. Plaši pazīstama bija sešpēdu daktila vārsmā - h e k s a - m e t r s (gr. *hex* - seši, *metron* - mērs). Katrā pēdā, izņemot piekto, daktilus varēja aizstāt spondeji (sillabotoniskajā dzejā sestā pēda dažkārt trohajiska). Cezūra dalīja vārsmu divās daļās: krītošajā un kāpjošajā daļā. Cezūra parasti bija trešajā pēdā aiz pirmās zilbes.

Heksametram tuvs p e n t a m e t r s (gr. *pentametros* - piecmērs), kurā divas reizes atkārtota heksametra pirmā pusvārsmā (līdz cezūrai), tātad tas sastāv no $2\frac{1}{2}$ un $2\frac{1}{2}$ daktiliem (kopā piecas pēdas). Pusvārsmas atdala cezūra. Spondeji pieļauti tikai pirmajā pusvārsmā. Pentametrš tika lietots kopā ar heksametru (elēģiskais distihs, piemēram, J. Medeņa dzejoli "Saulei atlecot").

S i l l a b i s k ā vārsmojuma sistēma

S i l l a b i s k a j ā (gr. *syllabē* - zilbe) sistēmā svarīgs tikai zilbju skaits rindā. Akcenti nav izkārtoti.

Tā radās viduslaikos, kad kvantitatīvais princips zilbju izrunā vairs nebija noteicošs, bet tā vietā sāka ieviesties toniskais ar uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju maiņu. Tā kā toniskā vārsmojuma sistēmas vēl nebija, tad, zūdot zilbju ilguma principam, tā vietā par galveno noteicēju kļuva zilbju skaits. Šī sistēma pastāvēja romāņu un dažās slāvu valodās (franču, spāņu, itāliešu, poļu, čehu, arī krievu valodā). Tā vairāk iesakņojās to tautu dzejā, kur akcents atradās noteiktā vārda daļā. Krievu dzejā šai sistēmai sava vieta bija tikai literatūras attīstības pašos sākumos.

Šajā sistēmā rakstītajā dzejā līdz astoņām zilbēm garās vārsms cežūras nav; garākās vārsms dalās divās pusvārsms. Katras pusvārsms beigās bieži vien praktiski rodas uzsvari uz pēdējās (ja valodā akcenti ir vārdu beigās) vai priekšpēdējās zilbes.

Mūsdienās sillabisko sistēmu tikpat kā nelieto, jo tajā nav noteiktu ritma principu.

T o n i s k ā vārsmojuma sistēma

T o n i s k a j ā (gr. *tonos* – akcents) sistēmā vārsmu iekšējais ritms balstās uz vienādu uzsvāru skaitu vārsmā. Neuzsvērtu zilbju skaits netiek ņemts vērā. Šo sistēmu tās tīrajā veidā sauc arī par akcentēto. Dažkārt tonisko sistēmu vienādo ar vispārīgo toniskuma principu, un tad daļa to sillabotoniskajā, akcentiskajā (tīrajā tonikā) un citās formās.

Latviešu dzejā pirmie akcentiskie dzejoļi parādās garīgajās dziesmās XVI gadsimtā un

nacionālās literatūras sākumā: J.Alunāna tulkotajā J.V.Gētes dzejolī "Gājēja dziesma naktī", H.Heines "Lorelejā" u.c. Pēc tam to atrodam Ausekļa un dažu citu XIX gadsimta dzejnieku darbos. XX gadsimtā akcentēto vārsmu visvairāk atrodam tādu dzejnieku kā Plūdona, K.Skalbes, J.Sudrabkalna, L.Laicena, A.Čaka, J.Plauža, A.Egliša dzejā.

Piemērs no K.Skalbes dzejas:

/ / /
Es nezinu, draugi ko gaida,

/ / /
Ko kāro dvēsele.

/ / /
Es gribu būt vēl kur citur

/ / /
Kur citur, nekā šē.

("Būt citur")

Te dzejas rindā trīs akcenti neatkarīgi no tā, cik zilbju starp tiem atrodas.

Jaunākajā dzejā toniskā vārsmā bieži saplūst ar sillabotoniskās vārsmas elementiem, tādējādi bagātinot ritmikas iespējas.

S i l l a b o t o n i s k ā vārsmojuma sistēma

S i l l a b o t o n i s k ā s s i s t ē m a s pamatā ir zilbju un uzsvāru vienādība, kā arī uzsvāru secības regularitāte dzejas rindā (vārsmā).

Tā ir visizplatītākā vārsmojuma sistēma

daudzu tautu, arī latviešu¹ dzejā.

Vienāda kārtojuma zilbju grupas sauc par *pēdām*, tāpat kā metriskajā vārsnā. Pēdas sastāv no vienas uzsvērtas un vienas, divām vai – retāk – trim neuzsvērtām zilbēm. Pēdu nosaukumi tādi paši kā metriskajā sistēmā.

Biežāk sastopamās pēdas ir šādas:

T r o h a j s – divzilbju pēda, kurā uzsvērtā pirmā zilbe ('V), piemēram:

/ V / V / V / V

Klausās māte, taujā tāli,

/V / V / V /

Neatsaucas it neviens.

/ V / V / V / V

Tikai griezes bērns pa zāli

/ V / V / V /

Garām kājām mājup skrien.

(A.Skalbe. "Klausās māte")

Pēc pēdu skaita rindā tas ir četrpēdu trohajs (ar aprautām pēdām otrajā un ceturtajā rindā).

¹ Tā kā latviešu valodā blakus uzsvāriem pastāv arī zilbju garums, tad latviešu dzejai praktiski raksturīgs nevis tīri sillabotonisks, bet gan sillabotoniski metriskais vārsmojums (to var saukt arī par toniski metrisku, jo metriskajā sistēmā zilbju skaits jau ir noteikts). V.Zeps to dēvē arī par zilbiski metrisku (sk.: Zeps Valdis J. Tautasdziesmu metri un latviešu dzeja// LZA Vēstis. A daļa. – 1992. – Nr.8. – 1. – 6. lpp.

J a m b s - divzīlību pēda, kurā
uzsvērtā otrā zilbe (V'), piemēram:

V / V / V / V / V

Es baltās lapas skumji pētu

V / V / V / V /

Pie sevis domādams, lai jūs

V / V / V / V / V

Šos pantus kādreiz atminētu,

V / V / V / V /

Kad viņu dzejnieks aizmirsts būs.

(E.Virza. "Albumā")

Tas ir četrpēdu jamps (par pēdu uzskata tikai to, kurā ir uzsvērtā zilbe).

D a k t i l s - trīszīlību pēda, kurā
uzsvērtā pirmā zilbe (VV), piemēram:

/ V V / V V / V V / V V

Saulrieti, ēnainu vakaru vezdami,

/ V V / V V / V V / V V

Zeltu un purpuru debešos mezdami,

/ V V / V V / V V / V V

Sadeg virs mežiem kā bijušie kautiņi -

/ V V / V V / V V / V V

Mierā lai darbojas latviešu ļautiņi.

(E.Virza. "Zemnieka prieki")

Tas ir četrpēdu daktils.

A m f i b r a h i j s - trīszīlību pēda
ar uzsvāru uz vidējās zilbes (V'V), piemēram:

V / V V / V V / V V / V

Tur burvīgā gaismā viss zaigo un laistās,

V / V V / V V / V V / V

Ik skaņa tur dziesmās un saskaņās saistās.

(Rainis. "Senatne")

Tas ir četrpēdu amfibrahijis.

A n a p e s t s - trīszilbju pēda ar
uzsvaru uz pēdējās zilbes (VV') piemēram:

V V / V V / V V / V V /

Zelta tauriņiem domas man lidinās līdz:

V V / V V / V V / V /

Drīzi pārnāks, drīz pārnāks mans mīlulīts.

(V.Plūdonis. "Atraitnes dēls")

Tas ir četrpēdu anapests. Otrās rindas pēdējā pēdā anapestu nomaina jamba.

Vispār anapests, tāpat kā amfibrahijis, bieži vien tiek lietots kopā ar jambu. Amfibrahiju var saistīt ar visām pēdām, jo tas ir kāpjoši krītošs pantmērs. Krītošo pēdu - trohaja un daktila - koeksistence sevišķi vērojama jaunākajā dzejā (sk. B.Saulīša dzejoļu krājumu "Mūžīgā cerība"). Pēdu maiņa novērš ritma vienmuļību.

Par anapestu piezīmējams, ka tā divas pirmās neuzsvērtās zilbes var izrunāt arī kā trohaju vai uzskatīt par pīrihiju. Tādā gadījumā visas tālākās pēdas ir daktiliskas un lielā mērā tiek novērsta vārda uzsvērtās zilbes, t.i., pirmās zilbes atdalīšana. Taču, tā kā dalījums pēdās ir tehniski pieņemts, nosacīts, kas praktisko vārda izrunu neskar, nav pamata iebilst ne pret anapesta esamību citētajās rindās, ne arī pret kāpjošo pantmēru esamību latviešu dzejā vispār.

Īpaša piebilde nepieciešama par spondeja lietojumu latviešu dzejā. Patiesībā spondejs tīrā veidā sastopams reti, jo vārdos nav divu uzsvētu blakus zilbju. Tās iespējamās tikai tad, ja līdzās nostājas divi vienādi akcentēti vienzilbes vārdi: *Un smagā nasta zemē k r ī t: b l ā c!* Latviešu dzejā

dažkārt par spondejiem uzskata arī tādus gadījumus, kur divzilbju vārdā pirmā zilbe uzsvērtā (un var būt arī gara), bet otra ir gara.¹

J.Osmanis tādā sakarā atzīst, ka rindā

Mazā sirmā kumeliņā

pirmos divus trohajos varētu uzlūkot arī par spondejiem.² Zināms pamats šādam pieņēmumam latviešu dzejā ir sakarā ar zilbju garuma pastāvēšanu. Taču īsts spondejs neapšaubāmi ir pirmais no minētajiem gadījumiem.

Ritma īpatnības nosaka ne tikai pēdas struktūra, bet arī pēdu skaits dzejas rindā. Jo rinda īsāka, jo tā raitāka, jo rinda garāka, jo tā lēnāka, domīgāka, smagnējāka.

Dažkārt pēdām pašām par sevi piedēvē kādu nemainīgu īpašību - spraigumu, vieglumu utt. Taču pantmērs "darbojas" tikai visā līdzekļu sistēmā, saistīts ne tikai ar tiešajiem ritmikas elementiem, bet arī ar sintaksi un intonāciju.

¹ Vai, kā E.Dinsbergs norāda, - "pusīsa zilbe" - Grām.: Dinsbergs E. "Metrika...", 1890, 9. lpp. Tādu apzīmējumu viņš dod no tā viedokļa, ka šī otrā zilbe, kurai nav uzsvara, bet tomēr ir garums, attiecībā pret pirmo zilbi metriski skatot (pēc antīkās, métriskās sistēmas izraugoties arī terminu), ir pusīsa. Te E.Dinsbergs pareizi saskata latviešu vārsmas métriskuma iezīmes.

² Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca. R., 1965, 263. lpp.

3) Dzejas brīvās formas

Pie dzejas brīvajām formām pieder *brīvās vārsmas un brīvā dzeja*.

Par *brīvajām vārsmām* sauc vārsmas, kurām ir dažāds pēdu skaits. Agrāk tās biežāk lietoja fabulās, tagad tās iecienītas visā dzejā, pie tam parasti kopā ar brīvo dzeju.

Par *brīvo dzeju* sauc tādu vārsmotu valodu, kurā nav obligāti nevienas vārsmojumu sistēmas principi - nav ne noteikta zilbju, ne uzsvaru skaita rindās, nav arī pēdu. Par galveno ritma organizētāju te top dzīvās intonācijas pulss, kas saistās ar valodas sintaktisko veidojumu un eventuāli arī ar citiem, ārēji neregulētiem versifikācijas elementiem (neregulārs pants, tāpat atskaņojumi, kādas pamatpēdas daļējas iezīmes u.tml.).

Brīvās vārsmas bagātīgi lietotas A.Čaka dzejā. Brīvās vārsmas piemērs - A.Čaka "Sāpes":

*Kā citiem ko nodzerties - ūdens un laime,
man - sāpes, ko atveldzēt sirdi un prātu;
bez sāpēm es esmu kā iela bez laudīm,
kā logi bez rūtīm.*

Ak, sāpes, kur esat?

*Jums saucienus savus es metu kā putniem uz
palodzes maizi.*

Te pamatā ir amfibrahija pēdas, bet to skaits rindās nav vienāds.

Brīvās dzejas piemērs:

Šis pōls nu pieder mutēm
 apledojušām un smejošām,
 un nepārtulkot to nevienās citās,
 arī pašās siltākās.
 Spindz sniega vētrā pōls -
 šis nepieejamais un nepieejošais,
 un kas par to, ka daudziem
 it nekad vairs nebūs siltāk.

(O.Vācietis. "Nepieejamības pōls")

Te un tālāk šā dzejoļa tekstā neatrodam ne noteiktas pēdas, ne citus aplūkotajām versifikāciju sistēmām raksturīgos elementus, tomēr ritmiskums nezūd, jo to uztur intonatīvais vilņojums ar tā ārēju atbalsi - teksta dalīšanos vārsnās - dzejas rindās.

Nereti sastopam jēdzienu *brīvais pants*.¹ Tas veidojas visās brīvajās formās atšķirībā no klasiskajām stingrajām strofām. Citiem vārdiem - brīvais pants ir viss, kas nepakļaujas stingri strofētai dzejai, visas brīvās formas: brīvā vārsma, brīvā dzeja un, daļēji, arī akcentētā dzeja.

Par astrofisku dzeju sauc pantos nesadalītu dzeju. Apcerēs par versifikāciju sastopamies arī ar jēdzienu *takts* un *taktu vārsma*.²

¹ Sk. *Dombrovskā M., Sirsone S.* Latviešu dzeja. - R., 1966. - 183.lpp.

² Sk. *Dombrovskā M.* Par mūsu jaunākās dzejas ritmiku// *Karogs*. - 1961. - Nr.11, kā arī grām.: *Dombrovskā M., Sirsone S.* Latviešu dzeja. - R., 1966. - 95.lpp.

Iebildumi pret taktīm kā dzejas ritma jēdzienu grām: *Коваленков А.* Практика современного стихосложения. - М., 1962. - С. 96, 98, 100.

kā arī dalenieks. ³

4) Tautasdziesmu ritmikas īpatnības

Viss lielais vairums latviešu tautasdziesmu ir *četrriņdes*. Četrriņde dalās divās daļās – pa divām rindām katrā. Šīs puses mēdz saukt par *strofām* (par strofām sauc arī stingrās klasiskās panta formas – oktāvu, Onegina strofu u.c.). Uz šo tautasdziesmu divdaļīgumu norādi atrodam arī kādā no tautasdziesmām:

*Būtu dziesma, būtu dziesma,
Būt' bijusi otra puse.*

Parasti vienā strofā izteikta satura viena puse, otrā – otra. Pirmajā pusē var būt dabas aina, otrā – paralēle no cilvēka dzīves, vai arī pirmajā – jautājums, otrajā – atbilde, pirmajā – vispārīga doma, otrajā – tās konkretizācija, ilustrācija u.tml.

Deviņas desmitdaļas tautasdziesmu sacerētas trohaja pantmērā. Katra trohajiska rinda dalās divās daļās – divās dipodijās. Dipodija sastāv no divām pēdām. Dipodijas šķir ritmiska šķirtne – *cezūra*. Tā ir pauze, kas gan nav tik ilga kā pauze rindu galos,

³ Sk. *Kursīte J.* Latviešu dzejas versifikācija 20.gs. sākumā (1900 – 1919). – R., 1988. – Par dalenieku sauc tādu no toniskā vārsmojuma paveidiem, kur, pastāvot noteiktam uzsvaru skaitam vārsnā, mainās trīsziļbju un divziļbju pantmērs.

tomēr ilgāka nekā pauze starp vārdiem. Cezūra vienmēr saskan ne tikai ar dipodijas, bet reizē arī ar vārda beigām. Citiem vārdiem, cezūra nekad nedala vārdu:

Jūra šņāca, // jūra krāca...

Trohaja dipodijā parasti ir četras zilbes, no kurām pirmā uzsvērtā visvairāk, otrā un ceturtā – neuzsvērtas. Trešā zilbe parasti mazāk uzsvērtā nekā pirmā.¹ Bieži tā nav vārda pirmā, bet gan trešā zilbe, kurai arī parastajā valodā ir tikai palīgakcents (četrzilbju un trīszilbju vārdos):

Daugaviņa, melnacīte ..

Ja dipodijā ir četras zilbes, tad ceturtā zilbe vienmēr īsa.

Ja dipodijā ir tikai trīs zilbes, tad trešā zilbe ir gara:

*Acis darba izbijas,
Rokas darba nebijas,
Rokas darba nebijas,
Zinājas padarīt.*

Te visu rindu otrajās dipodijās ir trīs zilbes, tāpēc trešā zilbe – gara. Arī pēdējās rindas pirmajā dipodijā ir tikai trīs zilbes,

¹ Ievērojot šo īpatnību tautasdziesmu praktiskajā izrunā, Auseklis izteica pat tādas domas: "...pa lielai daļai latviešu tautasdziesmām ir četrdaļīgas "antīku pēdas", un proti, pirmais peons (-VV).. // Latviešu literatūras kritika, I. – R., 1956. – 67. lpp.

tāpēc trešā zilbe ir gara. Kad melodijas dēļ nepieciešama ceturta zilbe, trešajai zilbei pievienojas tā saucamais lāpāmais vokālis (zinājās[i]).

Ja ritma akcents nesakrīt ar vārda akcentu, pārsvaru gūst ritma akcents. Tā, piemēram, rindā

/ V / V / V / V
Lai darīju, ko darīju

pirmās zilbes uzsvara likums liek uzsvērt vārdus *lai* un *ko*, bet līdz ar to gramatisko akcentu zaudē nākamo trīszilbju vārdu pirmās zilbes. Tādu gadījumu, kad akcents pāriet uz iepriekšējo vārdu, sauc par *enklīzi* (ja uz nākamo vārdu – par *proklīzi*). Tas attiecas arī uz daktiliskajām tautasdziesmām.

Latviešu tautasdziesmas tātad veidotas pēc sillabotoniskās versifikācijas likumībām. Pamatots ritms kārtojas atbilstoši toniskajam principam, bet, tā kā latviešu valodā sava nozīme ir arī zilbju garumam, tad kvantitatīvais (metriskais) princips kļūst par ritma līdznoteicēju (trešās un ceturtais zilbes likums). Tāpēc tautasdziesmu pantmērs dažkārt tiek saukts par toniski kvantitatīvu, arī par sillabotoniski, respektīvi, toniski metrisku pantmēru.

Tautasdziesmu ritmika ietekmējusi arī rakstīto dzeju (sevišķi, sākot ar tautiskā romantisma dzeju). Par to liecina ne tikai tiešie tautasdziesmu ritma atdarinājumi, bet arī sillabotonikas dominante visā latviešu dzejā.

5) Atskaņas

Par a t s k a ņ ā m sauc skaņu sabalsojumu rindu galos.

Atskaņām ir vairākas nozīmes, galvenokārt tās pastiprina ritmu, padara jūtamāku dzejas dalīšanos vārsnās, otrkārt, tās veic svarīgu stilistisku uzdevumu – pievērš uzmanību atskaņotajiem vārdiem, tādējādi pastiprinot vārsnas asociatīvo iedarbību, treškārt, atskaņas palīdz organizēt un intonēt vārsnas sintaksi (atskaņotais vārds, iegūstot uzsvaru, arī zināmā mērā organizē vārdu kārtību teikumā). Bez tam atskaņām ir arī fonētiska nozīme – skaņu atkārtotāšanās ietekmē dzejas teksta vispārīgo fonētisko instrumentāciju. Rindu galu skaniskā regularitāte kalpo arī klasisko pantu izveidei (sonets, triolets, gazele, tercīna, oktāva u.c. formas).

Antīkajā dzejā un arī latviešu tautasdziesmās atskaņu nav. Atsaucoties uz to, pagājušā gadsimtā un vēl arī XX gs. sākumā izteiktas domas par atskaņu nevajadzību. Atskaņu meklējumi radot lieku slodzi un bieži pat samokot dzeju. Tomēr visā jaunlaiku dzejā atrodam bagātīgi lietotus dažādus atskaņojumus. Atskaņas spēj pastiprināt dzejiskā teksta izteiksmību.

Pastāv vairāki atskaņu klasifikācijas veidi. Pēc fonētiskā pilnskanīguma atskaņas iedala pilnīgās un daļējās.

Ja atskaņojumā sakrīt visas skaņas (kaut arī būtu vērojamas burtu atšķirības), tad tās sauc par *p i l n ī g ā m a t s k a ņ ā m* (glabā – dabā, krāc – klāts).

D a l ē j ā s a t s k a ņ ā s pār-svarā var būt vai nu *patskaņu* (asonansēs: *iestīgs - griesti, laime - maize*), vai arī *līdzskaņu* (konsonansēs: *zāle - zili, augli - vieglu*) *sabalsojums*. Bieži visus daļējos atskaņojumus sauc par *asonansēm*. Praktiski svarīgāks ir daļējo atskaņu dalījums sakņu un galotņu atskaņās. Latviešu dzejā *sakņu atskaņojumiem* liela nozīme sakarā ar to, ka latviešu valodā uzsvars parasti ir uz pirmās zilbes, bet vārda neuzsvērtā daļa tiek izrunāta klusāk (*naidīgs - vaidi, A.Čaks, "Mūžības skartie"; mājas - gājums, zibošām - klibodams*).

Tā kā blūķis granītsienā izlauzts,

Spīd, bet nesisilda mēmā vizla.

(A.Skalbe. "Tauta...")

Tā kā latviešu dzejā svarīga nozīme ir *palīgakcentam* un *patskaņu garumam*, tad iespējami arī tādi atskaņojumi, kuros sabalsotas tikai tās zilbes, kurām ir palīgakcents. Tā kā tās parasti ir trīszilbju vārda trešās zilbes, tad šādas atskaņas mēdz saukt par *trēšdaļatskaņām* (*pasaulē - gavilē, rievotos - ciematos*). Te uz daktiliskās klauzulas¹ pamata veidojas vīrišķa atskaņa. Raiņa dzejolī "Lauztās priedes" atrodam sabalsojumu pat tikai

¹ Par *klauzulu* (lat. *clausula* - noslēgums) sauc rindas beigu zilbes, sākot ar pēdējo pastāvīgo (konstanto) uzsvaru.

pēdējās, trešās zilbes pēdējos patskaņos:

*Vējš augstākās priedes nolauza,
Kas kāpās pie jūrmalas stāvēja...*

Te saskaņojumiem palīdz realizēties ne tikai ritma vienādība klauzulās, bet arī vārda palīgakcents, kam pievienojas jambiskās pēdas uzsvars, kas, atrodoties uz vārda trešās zilbes, akcentē tieši pēdējo patskani.

Trīszilbju vārda pēdējo zilbi var saskaņot arī ar vienzilbes vārdu. Tādā gadījumā zilbe, kam ir palīgakcents, sabalsojas ar zilbi, kam ir pamatakcents. Labāka atskaņa šeit – tāpat kā visās trešdaļatskaņās – veidojas tad, ja sabalstotās zilbes ir garas, piemēram:

*Tas jaunais laiks, kas šalkās trīs,
Tas nenāks, ja laudis to nevedīs...*

(Rainis. "Jaunais laiks")

Protams, šādā gadījumā pirms vienzilbes vārda jābūt divzilbju (vai četrzilbju) vārdam, lai klauzulas būtu aptuveni līdzīgas. Kā visos atskaņojumos, tā arī šeit bagātāka ir tā atskaņa, kurā sakrīt arī līdzskaņi pirms saskaņotajiem patskaņiem (salīdzinājumam: *gavilē – pasaulē un dzimtene – pasaule*).

Tāpat kā trīszilbju, arī četrzilbju vārda atskaņojumos sava loma ir palīgakcentam. Vārda daļa, sākot no palīgakcenta, var tikt atskaņota ne tikai ar attiecīgu četrzilbju vārda daļu, bet arī ar divzilbju vārdu. Pēdējā gadījumā iepretī palīgakcentam nostājas pamatakcents:

- *Celies un rosies, vai ilgi tā migā krāksi,
Celies, jo otrreiz vairs pasaulē neatnāksi...*

(A.Skalbe. "Rīta vārdi")

Kas attiecas uz skaņu fonētisko pilnīgumu mūsu dienās, tad jākonstatē, ka šis agrāk daudz diskutētais jautājums par pielaujamības robežu fonētiskajos sabalsojumos atvirzījies kā nebūtisks, jo iespējami visdažādākie sabalsojumi. Dažkārt tie pavīd šur tur tikko samanāmi, un tieši tādā veidā dzejas brīvajās formās tie iekļaujas pat organiskāk nekā pilnīgās un regulārās atskaņas, piemēram:

*Es arī esmu
skolots.
Šis lauks nav kārs,
šis lauks bij solīts,
un nu es esmu
solīds -
televizēts
un radiololots.*

(O.Vācietis. "Kārais lauks")

Atskaņojumi, kas, salīdzinot ar citu satīriskās poēmas tekstu, šai vietā lietoti sevišķi bagāti (*skolots - solīts - solīds - radiololots*), kalpo tam, lai komiski "izspoguļotu" skoloto, solīdo un radiololoto mietpilsoni. Atskaņu izkārtojums šajās rindās nav regulārs. Pārējā poēmas tekstā to bieži nemaz nav un to kārtojums dažāds.

Pēc atskaņoto zilbju daudzuma, sākot no uzsvērtās, izšķir šādus atskaņu veidus:

- 1) *v ī r ī š ķ ā s* - vienzilbju atskaņas (*rauts - lauts*);
- 2) *s i e v ī š ķ ā s* - divzilbju atskaņas (*tālums - bālums*);
- 3) *d a k t ī l ī s k ā s* - trīszilbju atskaņas (*saukāja - braukāja*);
- 4) *h i p e r d a k t ī l ī s k ā s* četrzilbju un vairākzilbju atskaņas (*blaustīdamies - raustīdamies, mudinājumu - dudinājumu*).

Pēc atskaņu izkārtojuma pantā izšķir

- 1) *b l a k u s* atskaņas (*aa, bb* utt.),
- 2) *k r u s t e n i s k ā s* atskaņas (*abab*),
- 3) *g r e d z e n a* (aptveru) atskaņas (*abba*).

Bez tam, mainot atskaņotās rindas ar neatskaņotām, savukārt iespējamās dažādas variācijas (neatskaņotu apzīmējot ar *O*: *OaOa, aOaO, aOOa* u.c.).

Ja atskaņas izkārtotas tālu viena no otras, tad tām būtu jābūt fonētiski pilnīgākām, citādi tās var palikt neuztvertas.

Vīrišķās, sievišķās un citas atskaņas pantos bieži kārto pamīšus (sievišķo atskaņu apzīmē ar lielo burtu: *aBaB* u.tml.). Atskaņu izkārtojumam pantā ir ne tikai strukturāla, bet arī stilistiska nozīme. Tā, piemēram, Raiņa dzejolī "Senatne" blakus atskaņas palīdz veidot satura ziņā noslēgtas divrindes. Pie tam raksturīgi tas, ka dzejola vidusdaļā, pieaugot dramatismam, sievišķās blakus atskaņas mainās ar vīrišķām atskaņām, kas skan enerģiskāk, aprautāk.

Pēc morfoloģiskā veidojuma izšķir *v i e n k ā r š ā s* (vienā vārdā ietilpstošas) un *s a l i k t ā s* (divus vai vairākus vārdus aptverošas) atskaņas. Salikto

atskaņu piemēri: *Iedu sēs - nedusēs, draugi
šīs - raugāties, augstam - plauks tam.*

Viens no salikto atskaņu paveidiem ir *k a l a m b ū r i s k ā s* atskaņas. Tās rodas uz negaidītu vārdu savienojumu pamata (fr. *calembour* - vārdu spēle, kas balstās uz skanisko līdzību, pastāvot jēdzieniskai nesaskaņai). A.Upīša humoristiskajā dzejā par šādu atskaņu var uzskatīt: *augšā - raug šā.*

Kalambūriskām atskaņām tuvas tādas atskaņas, kurās ietilpst pēc formas gluži vienādi vārdi, bet ar dažādām nozīmēm:

*Viņš mūs tik strauji aiznes,
Ka svaidās pavaža.
Līdz meža malai zvaigzne
Mūs tikai pavada.*

(A.Skalbe. "Zvaigzne")

Tautoloģiskajās atskaņās atkārtojas ne tikai vārds, bet arī jēdziens.

Pēc tā, cik reizes atskaņa atkārtojas dzejolī, izšķir *d i v k ā r t ē j ā s,* *t r ī s k ā r t ē j ā s* atskaņas (sekstīnā) utt. Ir arī veseli dzejoli ar vienu atskaņu. Tos sauc par *monorimiem*. Tāds, piemēram, ir Raiņa dzejolis "Velu laiva".

Pēc atskaņu atkārtotības *regularitātes* izšķir *r e g u l ā r a s* un *n e r e g u l ā r a s* atskaņas. Parasti dzejā ir regulāras atskaņas, taču ne mazums dzejolu, sevišķi jaunākajā dzejā, ir ar neregulārām atskaņām (O.Vācieša "Zīmogs").

Atskaņas dzejai nav obligātas. Pastāv arī neatskaņota dzeja. *Neatskaņotas vārsmas* sauc par *b a l t a j ā m v ā r s m ā m* (O.Vācieša "Vecenīte ar miķelišiem").

Nav labu un sliktu atskaņu pašu par sevi. Atskaņu ikreizējā nozīme dzejas teksta izveidē izpaužas un nosakāma tikai saistījumā ar visiem citiem izteiksmes līdzekļiem un atkarībā no tā, kā tās palīdz atklāt pārdzīvojumu, to vienoto lirisko tēlu, ko katrā dzejolī var izteikt visu tēlainības un izteiksmības līdzekļu - semantisko, intonatīvi sintaktisko, fonētisko un ritmisko - ikreizējā saaugsmē nedalāmā vienībā.

6) PANTS

Pants ir dzejas forma, kas saistās gan ar dzejola kompozīciju, gan ar valodas veidojumu, gan ar ritmu.

Par *p a n t u* sauc tematiskā ziņā relatīvi nobeigtu dzejas rindu kopu.

Var izšķirt regulārus un neregulārus pantus. Regulārus pantus saista kopīga metriskā shēma un atskaņu sistēma vai arī tikai metriskā shēma. Neregulārajos pantos var nebūt ne noteiktas metriskās shēmas, ne atskaņu. Pantu te saista tikai zināma tematiska, kā arī intonatīvi sintaktiska vienotība. Neregulārie panti var būt vai nu visi aptuveni vienādi, vai arī tie var būt dažādi gan garuma, gan uzbūves ziņā.

Veselus darbus, kas sastāv no noteikti veidotām pantu formām (sonets, triolets, rondo, franču balāde u.c.), sauc par *d z e j o l u f o r m ā m*.

Panti, it īpaši regulārie, ir plašākie ritma posmi dzejolī. Tie palīdz organizēt dzejas tekstu vienībās, kuras atkārtojas. Tekstu tie gan sadala, gan arī vieno (ar savu

regularitāti). Panta, tāpat kā vispār ritma izvēle dzejniekam nav mazsvarīga. Pārdzīvojums, noskaņa, domas enerģija nosaka arī panta formu. To dzejnieks ne katrreiz atrod jau dzejola pirmajās rindās, reizēm piemērotākā forma jāmeklē ilgāk.

Vēsturiskās attīstības gaitā pasaules tautu dzejā izveidojušās dažādas tradicionālas formas. Šeit tiek aplūkotas tikai pazīstamākās no tām, pie tam tās, kas sastopamas arī latviešu dzejā. Stingrajām, klasiskajām pantu formām (strofām) izveidojušies savi stabili apzīmējumi - termini. Tā, piemēram, tercīnas ir īpaši atskāņotas trīsrindes (tercas) un sekstīnas - īpaši atskāņotas sešrindes.

No divrindes līdz desmitrindei

Mazākais rindu skaits, kas var saistīties pantā, ir divas. Par divrindi sauc katru divu rindu kopu, bet pazīstamas arī īpašas divrindes - elēģiskais distihs, aleksandrietis un gazele. Divrindēs rindas mēdz būt garākas. Ja tās būtu īsas, tad jau tāpat īsais pants saruktu pavisam niecīgs.

E l ē ģ i s k a i s d i s t i h s (gr. distihos - divrinde) ir divrinde, kuras pirmā rinda ir heksamets, otra rinda - pentamets. Par elēģisko distihu šo divrindi sauc tāpēc, ka senajā Grieķijā to parasti lietoja elēģijās - nopietna rakstura dzejoļos par sabiedriskām tēmām. Sākotnēji distihs

veidoja patstāvīgu divrindu dzejoli,¹ vēlāk to kā atsevišķu pantu lietoja garāku dzejoļu izveidei. Garās daktiliskās rindas ar precīzām cezūrām distihu padara episki plūstošu, nosvērtu, rāmi smagnēju un domīgu, piemēram:

Aizvērsim grāmatu mazo, kad dārzā zied
pēdējās rozes,
Saulgozī apiņi sarkst, rudenīgs atsmaržo
lauks!

(J.Medenis. "Elēģija")

Pantmēra shēma:

'VV'VV'V//V'VV'VV'V

'VV'VV'//V'VV'VV'

Elēģiskā distiha formā sacerēti Ausekļa "Slavenu tautas vīru kapiem", J.Medena "Saullei atlecot".

Biežāk nekā elēģiskais distihs dzejā sastopams *a l e k s a n d r i e t i s*. Tā ir divrinde, kas rakstīta sešpēdu jambā ar cezūru pēc trešās pēdas un pārmaiņus lietotajām vīrišķajām un sievišķajām blakus atskaņām.

Nosaukums radies Francijā no XII gadsimta poēmas par Aleksandru Lielo, kas bija sacerēta sillabiskajās 12 - 13 zilbju rindās. Vēlāk aleksandrieti lietoja poēmās un dzejas valodā sacerētajās traģēdijās.

¹ Piezīmējams, ka Raiņa divieši "Klusajā grāmatā" ir īpašs elēģisko distihu grafisks izkārtojums - četrās rindās.

Latviešu dzejā aleksandrieti lietojuši
 J.Sudrabkalns, J.Medenis, J.Plaudis.
 Piemēram:

*Es gaidu dienu to, // es gaidu rāmo dienu
 kād izkopts noskanēs // un griezīs pirmo
 sienu.*

*Tad kādā upmalā, // kur straume loku
 lieks,
 Es mierīgs sēdišos, // un līdzās būs mans
 prieks.*

(J.Plaudis. "Vasarai")

Aleksandrieša formā sacerēta E.Virzas plašā poēma "Dzejas māksla", J.Medena "Āboli un zvaigznes".

Retāk latviešu dzejā sastopama austrumnieciskā *g a z e l e s* forma. Tai raksturīgs īpašs atskaņu izkārtojums: pirmās divas rindas saistītas ar atskaņu, kas pēc tam (monorima veidā) atkārtojas katrā panta otrajā rindā (aa, ba, ca, da utt.). Līdz ar atskaņu otro rindu beigās atkārtojas kāds vārds vai frāze (redifs), kas bijusi likta pēc atskaņām divās pirmajās rindās.

Gazeles formā uzrakstīts J.Plauža dzejolis "Gazeles draugam":

*Jau sen, tik sen tu tvīksti visa maiga,
 mans draugs,
 Rit klusos brīžos asara no vaiga, mans
 draugs, -
 Sirds vientuļa kā meža avots irdz
 Lai savās skumjās nomazgātos svaiga, mans
 labais draugs
 Bet drošais iet, kur dzelmes zaļi guldz,*

*Kaut palu laiks un uznāk pusnakts baiga,
mans draugs.*

Atkārtojums redifā akcentē dzejola pamatdomu, to sniedzot aizvien jaunās variācijās, jaunos kontekstos. Redifs gazelei visumā tomēr nav obligāts.

No latviešu dzejniekiem gazeles bez J.Plauža vēl rakstījuši J.Medenis ("Gazele"), L.Laicens ("Gacella"), P.Vīlipsis, A.Vējāns ("Kalnu acis").

Gazeles formā rakstītu ironisku, didaktisku vai prātniecisku dzejoli sauc par k a s i d u.

Divrindēs parasti izkārtojas jautājuma un atbildes formas (Raina "Jautātāja meitene" un "Balss un atbalss", M.Kempes "Raina atbildes").

T r ī s r i n d ē m jeb tercām var būt dažādi atskaņojumi. Var tikt atskaņotas pat visas trīs rindas (Aspazijas "Nebēda"), taču tādu dzejolu nav daudz. Biežāk atskaņotas tikai divas rindas, kā tas ir *r i t o r n e l ē*, kur atskaņota pirmā un trešā rinda (Raina "Ir dzīve kustība...", "Nu viss...", J.Plauža "Ritornele").

Īpaša veida trīsrinde ir t e r c ī n a. Tai raksturīgs starppantu atskaņojums. Te panta vidējā neatskaņotā rinda atskaņojas ar katra nākamā panta malējām rindām; pēdējā atsevišķā rinda (koda) veido atskaņu iepriekšējā panta vidējai rindai (*aba, bcb, cdc* utt. ...*fgf g*).

Latviešu dzejā tercīnas rakstījuši Rainis ("Tad atzied nakts"), J.Sudrabkalns ("Patētiskās tercīnas"), K.Štrāls ("Elēģija"), E.Virza ("Svētā Antonija

pestīšana"), J. Medenis ("Divi bērni"), L. Breikšs ("Šalčošais nemiers").

Trīsrinde ir arī japāņu dzejas forma *h a i k a* (arī *hoka*), kurā abas malējās rindas pieczilbju, vidējā – septiņzilbju (līdzīga tankas pirmajai pusei. Sk. pie piecristindēm). A. Vējāns uzrakstījis "Haikas par divām neatlaidīgām māsām". Haikas ir arī A. Pormalei (krājumā "Zem kokiem klausīties").

Haiku (arī tanku) atdzejošanai pievērsusies G. Eglīte (grām. "Zāles ēna, spāres ēna" (1986)).

Č e t r r i n d e jeb *kvarta* ir visizplatītākā panta forma daudzu tautu un laikmetu dzejā. Arī viss lielais vairums latviešu tautasdziesmu ir četrriņdes (bez atskaņām). Arī mūsdienu daudzu tautu dzejā tā ir visbiežāk sastopamā panta forma.

Rindu garums četrriņdēs ir dažāds, taču reti tas pārsniedz piecas pēdas, jo tad pants kļūtu pārāk smagnējs.

Kvartās var būt trejādi atskaņojumi: krusteniskais (*abab*), gredzenveida (*abba*) un blakus (*aabb*) atskaņojums. Bez tam atskaņotās rindas var mainīties ar neatskaņotām (*0a0a* un citādā veidā). Var tikt atskaņotas visas rindas (monorims – *aaaa*).

Persiešu dzejas īpatnējā panta formā – *r u b a j ā* atskaņu kārtība šāda: *aa0a*. Šī panta forma sastopama arī turku un dagestāņu dzejā. Rubajā aiz atskaņām nereti, tāpat kā gazelē, seko redifs, tas ir, vārda atkārtojums rindas beigās.

Rubajas sastopam arī latviešu dzejā. Tās rakstījuši A. Vējāns ("Starp rubajām", krājumā "Kalnu acis"), A. Grigulis ("Persiešu kvartas", krājumā "Otrie gaiļi"), A. Goba (dažas rubajas krājumā "Pietura"), Z. Purvs

("Iegravējumi zobenā", krājumā "Ja tu uzticētos").

P i e c r i n d e jeb *kvinta* sastopama retāk nekā kvarta. Atskaņu kārtība kvintā var būt dažāda, bet visparastākā ir *abaab* ar vīrišķo un sievišķo atskaņu maiņu. Piecrindes: Raiņa "Saulē uz rokām", K.Štrāla "Tu, neprātīgais...", E.Virzas "Ercenģelis", J.Plauža "Cits brauciens", M.Ķempes "Zelta bite", A.Vējāna "Skūpstis".

Piecrindu pants mazāk lirisks nekā kvarta, vairāk prātniecisks. Piektajai rindai organiski jāsaistās ar iepriekšējām, tā nedrīkst būt it kā kvartas pielikums.

Īpaša japāņu piecrinde ir t a n k a. Tas ir bezatskaņu pants, kura pirmajā un trešajā rindā ir pa piecām, bet pārējās – pa septiņām zilbēm, kopā trīsdesmit viena zilbe. Galvenā tēze ietverta pirmajās trīs rindās, divās pēdējās tai piešķirta noskaņa, secinājums, atrisinājums. Labi uzrakstītās tankās veidojas zemteksts ar vispārinošu atziņu.

Tankas rakstījuši A.Švābe ("Gong-Gong", 1922), V.Lukss (tanku krājums "Dzērves"), A.Grigulis (divdesmit tankas krājumā "Otrie gaiļi"), M.Ķempe (cikls "Tankas ar atskanām" // Karogs. – 1972. – Nr.9. – 5.lpp.), M.Bendrupe (cikls "Līdz dzīlei dreb ūdeņi", krājumā "Nerimas balss"), Z.Purvs (virkne tanku krājumā "Kastaņu nakts" un "Ja tu uzticētos"), I.Lasmanis (krājumā "Mana maize"), A.Goba (krājumā "Pietura"), A.Pormale (krājumos "Izturība", "Zem kokiem klausīties"), J.Gavars (krājumā "Labību apliecinā").

Paraugam dots dzejolis "Mirkļis" no M.Ķempes cikla "Tankas ar atskanām":

Tik brīvu, maigu
 Es reiz sajutu vaigu
 Tuvu pie sava.
 Tikai īsīsu laiku,
 Kuram gala vairs nava.

S e š r i n d e s šķiramas divās daļās: *sešrindu pantos (sekstās)* un *klasiskajās sekstīnās*. Parastākā atskaņu kārtība klasiskajā sekstīnā - *ababcc*, mainoties vīrišķām un sievišķām atskaņām. Dažreiz krustenisko atskaņu vietā pirmajās četrās rindās ir gredzenveida atskaņas, *abbacc*. Ir klasiskajās sekstīnās vēl arī citi atskaņojumi. Sākotnēji sekstīnā bija piecpēdu jamps. Vēlākajā dzejā pantmērs ir dažādojies. Latviešu dzejā sekstīnās ir arī trohaji.

Klasiskās sekstīnas: M.Kaudzītes "Dziesmu svētkos", K.Štrāla "Sirmgalvja dziesma vēlā rudenī", V.Strēlertes "Bruņu kalps", A.Skalbes "Cilvēks ar grāmatu rokā", A.Vējāna "Skaistuma atklājējs". Sekstīnas vēl rakstījuši M.Ķempe ("Cik daudz"), B.Saulītis ("Vēstures ceļos").

S e p t i ņ r i n d e jeb *septima*, tāpat kā kvinta, sastopama ne sevišķi bieži. Atskaņu kārtība te dažāda. Atskaņas *abaabab* izturētas visās M.Bendrupes astoņās "Septimās par ziedēšanu", arskaņas *abbabcc* atrodam A.Vējāna dzejolī "Varavīksne pār Latgales ezeriem".

A s t o ņ r i n d e un *k l a s i s k ā o k t ā v a*. Astoņrindēs var būt dažādi pantmēri un dažādas atskaņas, bet klasiskajā oktāvā parasti piecpēdu vai sešpēdu jambi ar šādu atskaņu kārtību: *abababcc*. Tātad oktāvā ietvertas trīs atskaņas - *abc*. Vīrišķās atskaņas mijas ar sievišķajām. Oktāva sastāv

it kā no krusteniski atskanotas sekstīnas, kurai pievienota divrinde ar jaunām blakus atskaņām. Beigu divrinde ar jaunām blakus atskaņām dod oktāvā ietvertās domas sintēzi, noteiktu secinājumu, vērtējumu.¹

Oktāva, tāpat kā sekstīna, radusies renesanses dzejā Itālijā (Ariosto, T.Taso). Tajās bija vienpadsmitzilbju rindas un sievišķās atskaņas. Vēlāk oktāva plaši izplatījās visu Eiropas tautu dzejā un dažādojās. Krievu dzejā daudz oktāvu sacerējis A.Puškins. Latviešu dzejā tās vairāk rakstījuši K.Štrāls ("Kauja pie Glemu liepas"), P.Rozītis, J.Sudrabkalns ("Jaunais miers", "Neuzvaramā Armāda", "Vispasaules karš"). A.Kurcijs (poēma "Vita nuova"), J.Medenis ("Dienvids pār Aivieksti"), M.Bendrupe (dzejojums oktāvās "Sirds aptumsums")

Oktāvas lieto gan nopietna un himniska rakstura dzejoļos, kur tās skan plūstoši, rāmi, bet ar iekšēju enerģiju, gan arī komiska rakstura darbos. Komiskais efekts bieži saistās ar divām beigu rindām, kuras apvērš iepriekš tēloto "godību".

D e v i n r i n d e jeb *nona* sastopama daudz retāk nekā astoprinde un klasiskā oktāva. Biežāk sastopamā atskaņu kārtība - abababbcc vai arī abababacc (parasti mijoties sievišķām un vīrišķām atskaņām).

¹ Oktāvai tuva *siciliāna* - arī astoprinde, bet viscaur ar vienādām krusteniskām atskaņām abababab. Tā radās viduslaikos kā oktāvas priekštece (siciliānas formā sacerēts Plūdoņa dzejolis "Rudens skats" - krājumā "Tālie krasti").

Latviešu dzejā vispopulārākās ir J.Sudrabkalna "Nonas" (krājumā "Pārvērtības"). Nonas vēl rakstījuši J.Medenis ("Linu kulstītāji"), B.Saulītis ("Balāde par Betiju šturckūgeli").

Pie deviņpindēm pieder arī *Spensera strofa*. Tā lietota Bairona "Čaidā Haroldā". Atskaņu kārtība šāda: *ababbcbcc*. Te it kā apvienotas divas četrrindes ar krusteniskām atskaņām. Beigu rinda (tāpat kā oktāvā) veido blakus atskaņu iepriekšējai. Pantmērs - piecpēdu jamps, izņemot pēdējo rindu, kurā ir sešpēdu jamps.

Tā kā oktāvā, nonā un Spensera strofā pastāv sievišķo un vīrišķo atskaņu maiņa, tad tās sākas un beidzas ar viena veida atskaņām - sievišķām vai vīrišķām.

Desmitrindi ir divas formas: *vienkāršā decīma* un *odas strofa*.

Vienkāršajai decīmai gan atskaņu kārtībā, gan atskaņojumos ir līdzība ar siciliānu un oktāvu. Atskaņas te var būt divas krusteniskā kārtojumā - *ababababab* vai trīs *ababababcc*. Otram veidam par piemēru var noderēt A.Kurcija dzejolis "Piemiņas diena" un J.Sudrabkalna - "Aulojošo ķeizaru decimas".

Šis piecpēdu jamps maz atšķiras no oktāvas un nonas, tikai sakarā ar panta paplašināšanos tas kļūst vēl svinīgāks, himniskāks. Tāpēc tieši desmitrinde arī kļuvusi par pamatu odas strofai.

Par odas strofu sauc četrpēdu un vairākpēdu jambā (retāk trohajā) sacerētu desmitrindi ar šādu atskaņu kārtību - *ababccdeed*. Tātad te ir piecas atskaņas, kuras katrā atkārtojas divreiz. Atskaņu izkārtojums te it kā veido divas kvartas, kur starp pirmo krusteniski un otro

gredzenveidīgi atskanoto iespraustas divas rindas ar blakus atskanām (cc).

Odas strofa radusies Francijā XVI – XVII gadsimtā, pēc tam pārceļojusi uz Vāciju, bet visvairāk lietota krievu dzejā XVIII gadsimta beigās.

Kā piemēru šai strofai no latviešu dzejas var minēt četrpēdu trohajos sacerētu J.Sudrabkalna dzejoli "Lukturis".

Bez aplūkotajām pantu formām sastopamas arī garākas par desmit rindām. Taču tās kā regulāras pantu formas sastopamas reti, jo grūti uztveramas kā vienības, kas regulāri atkārtojas.

Pārējās strofas

Visas minētās pantu formas tika aplūkotas pēc rindu skaita, ietverot šai aprakstā arī atsevišķas vairāk īpatnējas formas. Tālāk sekos atsevišķu oriģinālu strofu un dzejoļu formu apskats.

Vispirms *antīkās strofas*. Grieķu antīkajā dzejā, kā jau tas konstatēts, aplūkojot elēģisko distihu, daudzas pantu formas veidotas, regulāri vienojot dažādas ritma vienības (pēc tā saucamā logaediskā principa). Pazīstamākās no antīkajām strofām ir Sapfo, Alkaja un Asklepiāda strofa.

Sapfo strofā, ko nodibinājusi sengrieķu dzejniece Sapfo, ir divas formas – mazā un lielā. Latviešu dzejā vairāk sastopama mazā forma. Tajā trīs rindas ir vienādas – starp četrām trohaju pēdām vidū

iesprausta daktila pēda, ko daļa cezūra,
pēdējā rindā - daktils un trohajs, piemēram:

/ V / V / V V / V / V

Vai no mīlām bēr-//-nības dienām tavām,

/ V / V / V V / V / V

Vai no dzejas - dzī-//-ve kad rietos beidzas,

/ V / V / V V / V / V

Tavu balsi dzir-//-dušas šurpu steidzas

/ V V / V

Ibika dzērves.

(E.Stārste, "Ibika dzērves")

Latviešu valodā grūtības sagādā vidējās daktiliskās pēdas sadalīšana ar cezūru. Grūti noņemams akcents no divzīlbiu vārda aiz cezūras, sevišķi, ja vienzīlbes vārds pirms cezūras nav garš un ja divzīlbiu vārds aiz cezūras nav mazsvarīgs palīgvārds.

Pirmais latviešu dzejnieks, kas lietojis Sapfo strofu, ir J.Alunāns ("Dievs"). To lietojis Rainis ("Būtnes mērķi", "Upe nikna top"), J.Plaudis ("Viena starp daudzām").

Sapfo lielā strofa ir pēc Horācija rakstītajā J.Alunāna dzejolī "Maija".

Vairāk latviešu dzejā sastopama A I k a j a s t r o f a. Tai ir vairāki varianti. Plašāk lietotajai formai ir šāda uzbūve. Divas pirmās no četrām rindām ir vienpadsmitzīlbiu un katra sadalās divās daļās. Pirmajās pusrindās - divpēdu jamba, otrajās - divpēdu daktils (bet, tā kā pēdējā zilbe var būt arī uzsvērta, tad daktilam var sekot trohajs, arī aprautais trohajs). Trešajā rindā - četrpēdu jamba bez cezūras, ceturtajā - divpēdu daktils, kam seko divpēdu trohajs vai jamba (rindā nav cezūras), piemēram:

~~V / V / V / V V / V V~~ 11
 Līkst bērzi vējā, // zenītā pērkonš grand.
~~V / V / V / V V / V V~~ 11
 Lūst zibins stari. // Mākoņi lejup brāž.
~~V / V / V / V / V~~ 5
 Un laukus, pļavas, // birzis, dārzus
~~/ V V / V V / V / V~~ 10
 Ūdeņi atveldzē jaunai plauksmei.

(J.Plaudis. "Negaiss")

Alkaja, tāpat kā Sapfo strofas, aizsācējs latviešu dzejā ir J.Alunāns ("Uz sava laika nejēdzību"). To lietojis Rainis ("Nenīcība", "Būtnes dzīve" u.c., kopskaitā 11), B.Saulītis ("Ziemeļu elēģija", "Jura Alunāna testaments" (1.)), A.Vējāns ("Vārds", "Dzejnieks"). Pavisam latviešu dzejā ir daži desmiti Alkaja strofā rakstītu dzejolu.

A s k l e p i ā d a s t r o f a i ir vairāki varianti. Vairāk pazīstami ir divi varianti - *mazā* (pirmā) un *lielā strofa*. Pirmo strofu atrodam jau J.Alunāna dzejā, Tas ir pēc Horācija rakstītais dzejolis "Mūzai". Vēlāk šo formu atrodam Raina dzejolī "Būtnes bailes", L.Laicena dzejolī "Versus Asclepiadeus primus" un B.Saulīša dzejolu ciklā "Jura Alunāna testaments" (2.). Piemērs no B.Saulīša "Jura Alunāna testamenta":

V V / V V / / V V / V V
 Mātes valodā bērns // izrunā vārdus tos,
 V V / V V / / V V / V V
 Kurus nevar nekā // citādi pasacīt.
 V V / V V / / V V
 Pirmo prieku tur dzird // smieklos un
 / V V
 gaviļēs,

V V / V V / / V V / V V
Pirmo reizi tur pauž // asaru rūgtumu.

Visu četru rindu pirmajās pusēs ir divi anapesti, otrajās - divi daktili. Divas pēdējās rindas var būt arī saīsinātas par divām pēdām (kā tas ir trešajā strofā).

Asklepiāda pirmo strofu atrodam arī J.Plauža dzejolī "Cilvēka sirds" (katra pusrinda, sākot no cezūras, rakstīta atsevišķā rindā), A.Vējāna dzejoļos "Kalnā kāpēja sirds..." (tāpat kā J.Plaudim grafiski strofa sadalīta divās rindu kopās, pa četrām rindām katrā), "Meklētāji", "Āfrikas pēdējā kauja".

Lielā strofa reti sastopama. Tajā cezūru vietās iesprausti divi daktili (otrs aprauts, tam ir tikai uzsvērtā zilbe). Lielās strofas struktūru atrodam A.Vējāna dzejolī "Vēstures kāvi" (tikai grafiski tas sadalīts divās rindu kopās, pa sešām rindām katrā).

Bez tam vēl ir pazīstama *Arhiloha strofa* ar vairākiem variantiem. Arhiloha ceturto strofu atrodam J.Alunāna dzejolī "Pavasara jaukums", B.Saulīša cikla "Jura Alunāna testaments" trešajā iedaļā, A.Vējāna "Pirms negaisa"; Arhiloha pirmajā strofā uzrakstīts J.Plauža dzejolis "Jūlija gaiss", otrajā - "Morituri".

Piezīmējams, ka pēc antīko strofu parauga, tikai balstoties uz latviešu tautasdziesmu pantmēriem, savus metrus veidojis J.Medenis. Pirmajā no vairāk nekā desmit *Medeņa metriem* kvartā pamīšus kārtojas triju un divu dipodiju trohaja pēdas. Vispār metri balstās uz dažādiem trohajisko dipodiju un daktila pēdu izkārtojumiem rindās un šo

rindu savstarpējiem sakārtojumiem. Medeņa ceturtais metrs:

/ V / V / V / V / V / V

Latvju tauta. No šī kalna sevī manu

/ V / V / V / V / V / V

Tavu domu, savu spēku kustēšanu.

/ V / V / V / V

Stāj ap mani velu pulki, -

/ V V / V V / V V / V

Pagātnes paudēji, nākotnes tulki.

(J.Medenis. "Varenība")

Te pirmajās divās rindās ir triju dipodiju trohaji (sešas trohaju pēdas parasto četru vietā), trešajā - tāpat kā tautasdziesmās - divas dipodijas (četras pēdas), bet ceturto rindu veido četras daktila pēdas.

Bez aplūkotajām strofām dzejas vēsture saglabājusi vēl vairākas citas savdabīgas strofas, kas radušās dažādu laikmetu un dažādu tautu dzejā.

Krievu dzejā pazīstama A.Puškina radītā *O n e g i n a s t r o f a*, kas lietota romānā "Jevgeņijs Ņegins". Tajā apvienotas trīs četrpēdu jamba četrriņdes. Pirmajā četrriņdē sievišķās un vīrišķās atskaņas izkārtotas krusteniski, otrajā - blakus, trešajā - gredzenveidā. Noslēguma divriņdē - vīrišķās blakusatskaņas (shēma: ababccddeffegg).

Pirmajā četrriņdē ir it kā ekspozīcija, tēmas izvirzījums, otrajā un trešajā - tās izvērsums. Divās pēdējās rindās - lirisks vai aforistisks atrisinājums. Nobeiguma iespaidu

rada arī divas blakus liktās vīrišķās atskaņas.

Latviešu dzejā Onegina strofā sacerēts A.Vējāna dzejolis "Puškins".

Viena no visvairāk izplatītajām klasiskajām dzejas formām ir *sonets* (lat. *sonāre* - skanēt). Sonets¹ prasa no dzejnieka īstu meistarību formas veidojumā, kā arī domas nozīmīgumu, dziļumu un filozofiskumu.

Sonetu veido divas kvartas un divas tercās, kopā tātad 14 rindas. Dažreiz tiek pievienota vēl viena savrupa noslēguma rinda - koda, kas parasti atskaņota ar 13. rindu (J.Medenim ir pat vesels cikls - "Soneti ar kodu").

Kvartās var būt krusteniskās vai gredzena atskaņas, tercās atskaņojumu dažādība lielāka, te atskaņu ir vai nu divas, vai trīs. Tātad atskaņu shēma var būt: *abab, abab, cdc, dcd* vai *abba, abba, cdc, cdc* un vēl citāda.

Sonets radies renesanses laikā Itālijā. Lai gan tas bija pazīstams jau XIII gs., tomēr par tā klasiskās formas aizsācēju un izkopēju uzskatāms F.Petrarka (1304 - 1371). Renesanses sonets pauda intīmas jūtas. Vēlākajos sonetos atrodam dažādu saturu (arī satīrisku). Mūsdienās tam biežāk intīms un filozofisks raksturs.

¹ Antoloģiju "Latvju sonets" ar plašu ievadapceri latviešu soneta 100 gadu atceres reizē laidis klajā K.Dzīlleja 1956.g. Kopenhāgenā.

Soneta īpaša forma izveidojās angļu dzejā. Angļu sonets sadalās trīs kvartās, kam seko nobeiguma divrinde. Spensera soneta kvartās ir trīs atskaņas, divrindē atsevišķas atskaņas – *abab, bcbc, cdcd, ee*. Šekspīra sonetā katrai kvartai ir savas un arī divrindei savas atskaņas – *abab, cdcd, efef, gg*.

Latviešu dzejā vairāk lietots renesanses tipa sonets, bet sastopami arī angļu soneti, piemēram, A.Vējāna "Tā dzīvot gribētos".

Latviešu dzejā sonetu ieviesa J.Alunāns. Sonetus rakstījuši M.Kaudzīte, P.Blaus, K.Krūza, E.Virza, J.Sudrabkalns, K.Štrāls, P.Rozītis, L.Laicens, J.Akuraters, J.Medenis, M.Bendrupe, M.Skuja, V.Strēlerte, Dz.Sodums, A.Spoģis, A.Vējāns (soneti ar kodu krājumā "Trejādas atblāzmas"), V.Brutāne (arī angļu sonetus), V.Rūja, E.Plaudis, V.Lūdēnam sonetu ir vesels krājums – "Usmas un Mežotnes sonetas".

Sastopami dažādi sonetu pārveidojumi (galvenokārt J.Behera tradīcija). Vairāk dažādu pārveidojumu sastopam A.Vējāna sonetos. Angļu soneta variāciju vidū īpaša vieta pieder *sonetesei*, kas ir apgriezts sonets: divām tercām seko divas kvartas (V.Brutānes "Skūpstis uz rokas").

Viens no soneta pārveidojumiem ir *s a ī s i n ā t a i s s o n e t s*. Tā kā šo soneta veidu ieviesis Rainis, to sauc arī par Raina sonetu.¹ Tas ir devīnrindu dzejolis, kas sastāv no kvartas, tercās un divrindes.

¹ Vācu dzejā līdzīgas formas gan ir bijušas, taču tās nebija ne stingri noteiktas, ne apzinātas, ne izkoptas. Atzīmējama zināma līdzība ar J.V.Gētes "Erster Verlust".

Parastākā atskaņu kārtība ir šāda: *abab, cbc, dd* vai *abba, cdc, dd*, kā arī *abab, aba, cc*.

Rainis saīsinātā soneta formā uzrakstījis ap 90 dzejoļu. Populārākie no tiem: "Kalnā kāpējs", "Pazudušais dēls", "Pats", "Vēls vakars", "Elēģija", "Firmie upuri", "Jaunais nams".

Zīmīgu saīsinātā soneta raksturojumu sniegusi Aspazija: "...pirmās četrās rindās episkā kvarta apraksta pašu gleznu, otras rada dramatisku darbību un divas pēdējās darbības sekas, kuras izlec it kā elektriska dzirkstele."¹

Saīsinātā soneta formu lietojuši J.Medenis, A.Eglītis, A.Vējāns, M.Bendrupe, Z.Purvs, A.Skalbe, A.Elksne, J.Osmanis.

Raiņa dzejā sastopama arī *s a ī s i n ā t ā s o n e t a m a z ā f o r m a*. Tai ir sešas rindas šādā izkārtojumā: trīs rindas, divas rindas un viena rinda, ar šādu atskaņu kārtību - *aba, bb, a* vai *abb, aa, b*, tāpat arī *aba, cc, b*.²

Šī strofa intelektuāli piesātināta, spraiga. Bieži lietoti dialogi.

Bez tam ir pazīstami arī *s o n e t u v a i n a g i*. Sonetu vainagā ietilpst 15 sonetu. Piecpadsmi to sonetu veido četrpadsmit sonetu pirmās rindas, pie tam katrs nākamais sonets sākas ar iepriekšējā pēdējo rindu, bet četrpadsmitā soneta pēdējā rinda ir pirmā soneta pirmā rinda.

¹ Citēts no grām.: Krauliņš K. Raiņa dzīve un literārā darbība. - R., 1948. - 264. lpp.

² Dažkārt Raiņa sonetisko deviņpindi sauc par Raiņa lielo strofu, bet minēto sešpindi - par Raiņa mazo strofu.

Latviešu dzejā pazīstami šādi sonetu vainagi: P.Blaua "Tev", K.Dzīllejas "Kaps kalnā", J.Sudrabkalna "Iesvaidījums", K.Štrāla "Sonetu vainags", A.Sprūdža "Sonetas", A.Lobreiteņa "Veļtiejums Aglyunas Dīvuotei", Madsolas Juoņa "Mīlas āna", V.Brutānes "Skūpsts uz rokas".

Ir izveidoti arī saīsināto sonetu vainagi, kuros katra soneta beigu rinda saskan ar nākamā soneta sākuma rindu, bet pēdējo, desmito, sonetu veido rindas, kas atkārtojušās. Saīsināto sonetu vainagi ir B.Saulīša "Jaunībai", J.Osmaņa "Šūpulzeme". M.Bendrupei ir saīsināto sonetu cikls "Zilā skaņa", kur tāpat ir desmit soneti, bet nav rindu atkārtojumu.

Ir grupa dzejoļu, kuru pamatā rindu atkārtojuma princips. Liela daļa no tiem radušies Francijā un izauguši no tautas deju dziesmām. Starp formām, kas veidotas uz rindu dažādu atkārtojumu pamata, minamas šādas: triolets, rondo, dubultais rondo, rondele, franču balāde.

Franču astoņrinde, kas ieguvusi patstāvīga dzejoļa formu, ir t r i o l e t s (it. *trio* - trīs). Tas balstās uz trīsreizēju pirmās rindas atkārtojumu. Pirmā rinda atkārtojas kā ceturrtā un septītā rinda, otrā rinda - kā astotā. Pie tam pirmā rinda atskaņota ar trešo un piekto, otrā - ar sesto rindu. Atskaņu shēma: *ABaAabAB* (rindām, kas atkārtojas, atskaņas apzīmētas ar lielajiem burtiem). Viena atskaņa parasti ir sievišķā, otra - vīrišķā.

Latviešu dzejā trioletus aizsācis J.Alunāns ("Pavasara atnāciens" - te gan trūkst astotās rindas, t.i., otrās rindas

atkārtojuma dzejola beigās). Pirmais trioletu krājums ir P.Rozīša "Zīļu rota" (1918). Trīs trioletu krājumus 20. gados sarakstījis K.Krūza ("Trauslā traukā", 1920; "Tautas tiesa", 1924; "Teiku tīklā", 1924). Bez tam trioletus rakstījuši arī L.Laicens, E.Šillers (Sprunguļu Juris), B.Saulītis ("Kur dzīvs ir radīšanas prieks", krājumā "Mūžīgā cerība"), Z.Purvs (krājumos "Meža roze", "Kastaņu nakts", "Ja tu uzticētos"), E.Plaudis (krājumos "Zaļā krēsla" un "Sāp pavasaris"), J.Plotnieks (krājumā "Kuģiem nenāk miegs"), J.Peters (ironiski trioleti krājumā "Mans bišu koks"), I.Ziedonis ("TU neej prom no savas rozes"), J.Sarma (krājumā "Saulgrieze").

Triolets ar rindu atkārtojumiem labi noder vieglu, rotalīgi lirisku noskaņu izteikšanai, bet tāpat arī kādas parādības ironiskai apspēlei.

Franču trioletā teikuma beigas parasti sakrīt ar otrās, ceturtais un astotās rindas beigām, tā veidojot divu divrinžu un kvartas apvienojumu. Atkārtotās rindas tādējādi ietvertas jaunos kontekstos un rada svaigus, atjautīgus pagriezienus. Latviešu trioletos teikumi bieži vien beidzas trešās, sestās un astotās rindas galos, it kā veidojot divas trīsrindes un noslēdzošu divrindi, kas atkārtoti nemainītas divas sākuma rindas. Līdz ar to trioleta rindām nav vairs iespējams saistīties jaunos kontekstos. Tādējādi bieži rodas samērā pavienmuļš, lirisks, atkārtojumos ritošs dzejolis.

Jaunākajos trioletos šai ziņa vērojama lielāka dzīvēdība. Parādās dažādi trioletu pārveidojumi, kā arī dzejoli, kuros triolets

ir tikai panta forma, kas veido garāku dzejoli.

Bez tam sastopami arī trioletu vainagi, kuros ietilpst deviņi savstarpēji saistīti trioleti (tāpat kā sonetu vainagos)

Lirikas vēsture pazīst veselu virkni rondo formu. *R o n d o* (fr. *rondeau* - riņķa dziesma) ir dzejoļa forma, kuras vairāk pazīstamais veids ir šāds: piecriste, trīscriste, atkal piecriste, pie tam aiz trīscristes kā ceturrtā pusrista un aiz otrās piecristes kā sestā pusrista atkārtojas puse no dzejoļa pirmās rindas, tādējādi kopā veidojot piecpadsmit rindu. Atskaņas ir tikai divas, šādā izkārtojumā: *ababa, baaa, abbaaa* vai *aabba, aaba, aabbaa* (pirmā pusrista atskaņota ar rindas beigām).

Ir arī trīspadsmit rindu rondo, kur pirmā ir kvarta, bet pēc otrās kvartas beigām un tai sekojošās tercās beigām kā nākamā pusrista vēl pielikta puse no dzejoļa pirmās rindas. Atskaņas tāpat ir divas, un to kārtība biežāk ir šāda: *abab, ababb, bbab*. Rondo formās grūtības sagādā divu atskaņu sameklēšana 15 vai 13 rindām.

Rondo dzimtene ir Francija. Latviešu dzejā tā sastopama reti. To lietojis P.Rozītis, L.Paegle ("Rondo", ar nelielu atkāpi no pamattipa), J.Medenis ("Rondo par kaņepēm"). Trīspadsmit rindu rondo uzrakstījis B.Saulītis - "Tu atceries", "Vienmēr tā būs" (krājumā "Ir cīruļu un liesmu laiks").

Pazīstams arī *d u b u l t a i s r o n d o* (fr. *rondeau redouble*). Tās ir tādas sešas kvartas, kur pirmās kvartas rindas secīgi pa vienai iekļaujas nākamajos pantos

kā to ceturtās rindas. Pēc piektās seko noslēguma kvarta, bet aiz tās – sākuma daļa no dzejoļa pirmās rindas. Dzejolī viscaur divas krusteniski kārtotas atskaņas.

Dubultā rondo formā uzrakstīts L.Laicena dzejolis "Rondo", J.Plauža "Jaunībai", A.Vējāna "Ar tevi sirds".

R o n d e l e (fr. *rond* – apaļš) sastāv no divām kvartām ar tām sekojošu kvintu. Divas pirmās dzejoļa rindas atkārtojoties veido otrā panta otro pusi. Bez tam dzejoļa pirmā rinda atkārtojas vēl arī dzejoļa beigās. Visā dzejolī viens pāris atskaņu šādā kārtībā: ABab, abAB, abbaA (ar lielajiem burtiem apzīmētas atskaņas rindās, kuras atkārtojas).

Rondele cēlusies Francijā XIII gs. Tās pamatā dziesmas ar refrēnu. No latviešu dzejniekiem tai pievērsušies L.Laicens ("Rondele"), P.Rozītis, L.Paegle ("Rondele"), J.Medenis, A.Vējāns ("Rondele ar ievas zaru"), Z.Purvs ("Atvadoties").

F r a n č u b a l ā d e kā dzejoļa forma šķirama no balādes kā liriskās paveida. Franču balādi (lat. *ballāre* – dejot) veido trīs astoprindes un viena kvarta. Astoprindēs ir šādas atskaņas: ababbcbc, bet kvartā: bcbc. Katra pēdējā rinda visos pantos vienāda (refrēns).

Latviešu dzejā franču balādes forma sastopama reti. Tā ir viena no grūtākajām formām. Franču balādes formā uzrakstīts J.Sudrabkalna dzejolis "Sienāžu vakara dziesma", J.Medņa "Jauno bērzu balāde", "Balāde par kamenēm", B.Sauliša "Magoņu vasara", "Vēja nakts balāde", "Balāde par atvietošanu" (ironiska).

Aplūkotās klasiskās strofas jeb tā saucamās stingrās formas neaptver visu dzeju. Daudz dzejoļu rakstīti bez noteiktas pantu formas vai arī vispār bez dalījuma pantos. Šādu dzeju sauc par *nestrofētu*, bet neregulāri strofētu - par *brīvo pantu*. Jaunākajā dzejā šādu darbu daudzums pieaudzis.

Bet arī nestrofētajā dzejā ir viena forma, kas savu noteiktību iegūst katrā atsevišķā gadījumā atkarībā no tā, kam dzejolis veltīts. Šo formu sauc par *akrostihu* (gr. *acros* - smaile, *stihos* - vārsmā). Tas ir dzejolis, kura rindu pirmie burti, lasīti uz leju, veido vārdu, kam darbs veltīts. Saturs akrostihā var būt gan cildinošs, gan arī nīvējošs (piemēram, Ausekļa - "Kādam latviešu Olimpa ārdītājam", kas vērsts pret mācītāju Neilandu). Akrostiha formā uzrakstīts E.Drēziņa "Veltījums".

Nestrofētā dzejā visbiežāk sastopamas dzejas brīvās formas - brīvās vārsmas, brīvā dzeja, kā arī pusbrīvā - akcentētā dzeja.

Nenoteiktība pastāv jēdziena *brīvais pants* lietojumā. Daži ar to apzīmē brīvās vārsmas, citi turpretī - visas formas, kas nav klasiskais pants, tātad - kā dzejas brīvo formu pastāvēšanas veidu vispār (ietverot jēdzienā "brīvais pants" ne tikai brīvās vārsmas, bet arī brīvo dzeju un akcentēto dzeju).

Brīvās formas, kuru īpatsvers jaunākajā dzejā pieaudzis, vairāk sastopamas O.Vācieša, M.Čaklā, M.Kromas, kā arī M.Līvenas, H.Skujas, N.Kalnas, P.Jurciņa, E.Sudmales daiļradē.

Jaunākajai dzejai raksturīga klasisko pantu un brīvo veidojumu savstarpēja

bagātināšanās. Neviena no formām netiek izvirzīta kā pārāka un nākotnes dzejai vairāk atbilstoša. Daudzi dzejnieki vienlīdz daudz raksta kā stingrajās pantu formās, tā arī brīvajās.

Strofētās dzejas veidojumā nozīmīga vieta ir metriskajai sistēmai un atskaņām, turpretī nestrofētajā dzejā tiem abiem vairs nav noteicējas nozīmes. Atskaņas te nav obligātas, un, ja tās arī tiek lietotas, tad bieži neregulārā kārtojumā.

Ja mainās dzejoļa ritmiskā struktūra, tad to sauc par *poliritmiju*. Tā bieži pavada polistrofiju kā dažādu pantu maiņu (piemēram, Plūdoņa poēmā "Atraitnes dēls", I. Ziedoņa "Poēmā par pienu"¹).

¹ Sk.: *Kursīte J.* Laikazīmes dzejā. - R., 1988. - 122. lpp.

III. LITERĀRAIS PROCESS

1. Literārā procesa vispārīgās likumības

1) Literārā procesa izpratne

Literatūras attīstību nosaka sabiedrības attīstības objektīvie likumi. Literatūras attīstībā pastāv arī savas iekšējas relatīvi patstāvīgas likumības, kas saistās gan ar vispārīgām literāro tradīciju uzkrāšanās un novatorisma likumībām, gan arī ar specifiskiem likumiem un faktoriem, kas darbojas tikai noteiktos žanros un apstākļos. Pie specifiskajiem faktoriem jāpieskaita arī vienreizīgas rakstnieka personības loma literatūras procesā. Pētījot literatūras procesu, ir jāredz, kā tajā vienojas vēsturiski sociālā nosacītība ar mākslinieciskajām tradīcijām.

Tātad ar jēdzienu *l i t e r ā r a i s p r o c e s s* saprotam pakāpenisku, iekšēji likumsakarīgu literatūras attīstību tās vēsturiskajā nosacītībā.

Literatūras procesa izpratne palīdz labāk saprast literatūras būtību, tās funkciju, kā arī tās lomu mūsdienu cilvēka dzīvē.

Pirmajos mēģinājumos patiesi zinātniski izskaidrot mākslas un literatūras rašanos un attīstību ir bijušas vienpusīgas teorijas. Ir pazīstams, piemēram, autora biogrāfijas lomas pārspīlējums Sent-Beva pētījumos, vides nozīmes pārspīlējums I.Tena

literatūrteorētiskajos darbos, rakstnieka personības lomas pārspīlējums G.Brandesa darbos¹, ietekmju un aizguvumu lomas pārspīlējums A.Veselovska un citu tā saucamo komparatīvistu darbos, sociālo faktoru vulgāra izpratne t.s. marksistiskajā literatūrzinātnē. Literatūras sociālā nosacītība nav jāsaprot vulgāri. Ekonomisko un politisko attiecību ietekme uz literatūru nav tieša, bet pastarpināta ar sarežģītām sabiedrības dažādo slāņu attiecībām, ar dažādiem ideoloģiskiem strāvojumiem un cīņām. Pie tam šī ietekme parādās literatūras attīstības gaitā kopumā un nav tieši uzrādāma katrā daiļdarbā. Piemēram, nebūtu nopietni, meklēt konkrētu vēsturisku cīņu atspoguļojumu Raiņa "Zelta zirgā".

Tieksmi ikvienu literāru parādību pakļaut zināmai sociālo attiecību shēmai, ignorējot mākslas darba savdabību, apzīmējam par vulgārsocioloģisku tendenci. Protams, tas nenozīmē, ka būtu jāatsakās no literatūras un tās procesa socioloģiskas izpētes vispār. Arī atsevišķos daiļdarbos, it īpaši tajos, kuros sniegtas plašas sociālo procesu ainas, ir jāsaskata ne tikai sabiedrības dažādo interešu atspoguļojums, bet arī individuālo, nacionālo un vispārcilvēcisko vērtību apliecinājums. Ja organiskajā veselumā absolutizē vienu sastāvdaļu, nonāk pie vienpusības un caur to pie nepatiesības. Vulgārsociologi ignorē to, ka literatūrai ir ne tikai sociālā sakne, bet arī nācijas garīgās kultūras lapotne un indivīda vienreizīgo ideālu virsotnes. Literatūra ne tikai atspoguļo, bet arī iztulko dzīvi.

¹ Pretēji - R.Barts (apc. "Autora nāve").

2) Tradīcijas un to nozīme literatūras attīstībā

Literatūras attīstību nosaka ne tikai ārēji reālās dzīves faktori, kā jau teikts, bet arī tās iekšējie attīstības likumi. Kā viena no tādām iekšējām attīstības likumībām tika minēta specifisko literāro tradīciju un novatorisma mīksadarbība.

Par tradīcijām kā literārā procesa veicinātājām sauc tās dzīvās, rosinošās, nākotnei nozīmīgās tendences, kas izriet no pagātnes literatūras izcilākajiem sasniegumiem.

Sakarību starp iepriekšējo literatūru un to literatūru, kas top, varētu nosaukt par *sakarību pa vertikāli* (otra sakarību plāksne – literatūru savstarpējie sakari). Bez šīs sakarības izpratnes nevar pilnībā izprast literatūras attīstību. Citiem vārdiem runājot, literatūras procesa pētniekam jāredz literāro parādību kontinuitāte, to saistība cēloņu un sekū sakarībās.

Patiesībā katras attīstības pamatā ir cieša saistība starp iepriekšējo un topošo, bet mākslā šai saistībai ir savas īpatnības. Zinātnē, piemēram, jauni atklājumi padara praktiski nenozīmīgus iepriekšējos sasniegumus. Citādi tas ir mākslā. Te jauns sasniegums nepadara maznozīmīgus visus iepriekšējos. Veidenbaums nemazina Ausekla vai Rainis – Veidenbauma nozīmi. Īstas vērtības mākslā nekad nenoveco un nemirst. Tās dzīvo un ietekmē cilvēkus no paaudzes uz paaudzi.

Māksla un literatūra savu vēsturisko vietu cilvēces attīstībā ieņem, tikai apgūstot sabiedriskās domas un estētisko uzskatu mantojumu, radoši izmantojot iepriekšējos sasniegumus tēlojuma meistarībā, tēlojuma līdzekļu un papēmienu lietojumā.

Taču tradīciju apguve var tikt īsti realizēta tikai tad, ja tradīcijas izmanto novatoriski —, ejot līdzī dzīves attīstībai un dodoties nemitīgos jaunā meklējumos. Novatorisms sakņojas pašā dzīvē, daļdarba saturā, kas, protams, nosaka arī jaunu tā izpausmes formu.

Novatorisms jāšķir no vienkāršām novitātēm, no dažādiem jauninājumiem un arī oriģinalizējumiem. Īsts novatorisms parādās tur, kur iepriekšējos sasniegumus izmanto ar jaunu pavērsienu atbilstoši sava laika idejām, vajadzībām un stilam. Ja tāda pavērsiena pietrūkst, ja rakstnieks, mācoties no iepriekšējā laikmeta literatūrās, pārņem tās problemātiku, tēlojuma veidu un mehāniski pārnes savā daiļradē, rodas epigonisms (piemēram, Vecā Stendera pēcteči).

Spilgts piemērs tradīciju un novatorisma apvienojumam ir izcilākais latviešu dzejnieks Rainis. Viņš daudz mācījās no iepriekšējās literatūras, pie tam ne tikai no latviešu (no A.Pumpura, Ausekļa, E.Veidenbauma u.c.) bet it sevišķi no visas pasaules literatūras (no A.Puškina, F.Šillera, V.Gētes, V.Šekspīra u.c.), un visas šīs apgūtās vērtības spēja novatoriski pārkausēt atbilstoši savam laikam un savai individualitātei.

Izšķiram dažādas literatūras specifikai atbilstošas tradīcijas. Ir ideju, tēlu, stila, žanru, virzienu un citas tradīcijas. Žanru un virzienu tradīcijas aplūkotas

attiecīgajās nodalās, tāpēc šeit īsumā raksturotas tikai *ideju, tēlu un stila tradīcijas*. Katrai no šīm tradīciju nozarēm ir citāds raksturs. Tā, piemēram, idejiskā tradicionālitate vērojama tikai starp idejiski tuviem rakstniekiem, turpretī tēlojuma līdzekļu un stila tradīcijas var izpausties arī starp rakstniekiem, kuriem ir dažāda vai pat gluži pretēja sociālidejiskā ievirze. Tas izskaidrojams ar to, ka tēlojuma līdzekļi, tāpat kā valoda, kaut arī to var izmantot dažādiem nolūkiem, pati par sevi ir neitrāla.

Ideju tradicionālitate literatūras attīstībā atspoguļo ideju attīstības procesu pašas sabiedrības dzīvē. Ideju pārmantojamība, protams, nenozīmē to tiešu atkārtojumu jaunos apstākļos citā laikā. Tas būtu epigonisms. Idejiskā virzība var palikt tā pati, bet idejas izpausmes ir citas, tās izriet no jaunajām dzīves prasībām. Tā, piemēram, tautas brīvības cīņas idejas, kas pirmo reizi spilgtā veidā rakstos izpaudās Garlība Merķeļa darbos, ar lielu spēku sevi pieteica tautas atmodas laikā Ausekļa un A.Pumpūra daiļradē, bet vēlāk, XX gs. - cīņā par Latvijas neatkarību Raiņa, K.Skalbes, E.Virzas, J.Akuratera u.c. daiļradē.

Literāros tēlus katrs rakstnieks veido uz savas pieredzes pamata, uz dzīvē novēroto raksturu pamata, taču raksturus novērot, novērtēt un attēlot viņš mācās arī no iepriekšējo rakstnieku veidotajiem tēliem. Tā latviešu literatūrā zināmā tās attīstības posmā var izsekot tā saukto sirdsšķīsto cilvēku tēlu tradicionālitatei, sākot no Annužas un Ilzes "Mērnieku laikos", turpinot

ar Andra tēvu Apsīšu Jēkaba "Bagātajos rados", ar Zalkšņu tēvu J.Poruka "Sirdsšķīstajos laudīs", kā arī ar citiem tēliem Saulieša un citu XIX gadsimta beigu un XX gadsimta sākuma rakstnieku darbos.

Spilgtu līniju latviešu literatūrā iezīmējusi Lāčplēša tēla tradīcija, sākot no tautas teikas un A.Pumpura eposa "Lāčplēsis", ar tā tālāko gaitu Raiņa "Ugunī un naktī" un vēl tālāk M.Zālītes rokoperā "Lāčplēsis". Katrā laikmetā ikviens no šiem minētajiem rakstniekiem šā tēla tradīciju turpina novatoriski - ieviešot tajā aizvien jaunas iezīmes atbilstoši savam laikam.

Tēlojuma līdzekļus un stila tradīcijas saistītas ar tēlojuma principu attīstību un maiņu. Stila tradīcijas ir grūtāk izsekojamas nekā citas - tām nepieciešams rūpīgs darbs ar daiļdarbu tekstiem.

Līdz šim vairāk ir raksturotas tautiskā romantisma stila īpatnības, kā arī atsevišķu rakstnieku, galvenokārt dzejnieku, stila īpatnības, bet trūkst stilu vēstures.¹

Kā lielās līnijās skatītu piemēru no tēlojuma tehnikas vēstures var minēt dažas stāsta izveides atšķirības Vecā Stendera un viņa pēcteču darbos, no vienas puses, un XIX gs. beigu stāstā, no otras puses. Vecais Stenders iedibināja tā sauktā didaktiskā stāsta tehniku - viņš izraudzījās noteiktu pamācību un ilustrēja to ar kaut kādu notikumu no dzīves (jo stāsts bez pamācības - kā izteicās pats Vecais Stenders - ir smuks, bet akls zirgs, kas nekur neved). Šo stāsta

¹ Šis trūkums tikai mazā daļā ir novērsts ar J.Kursītes grāmatu "Laika zīmes dzejā".- R.- 1988.-143 lpp.

tehniku vēlāk pārņēma viņa pēcteči, un to lietoja vēl arī J. Neikens. Viņa stāstā "Vai pamātei nav grūti?" šis "zirgs", kurš nav akls un kurš velk uz patiesības atzīšanu, ir pamācība, ko varētu ietvert šādos vārdos: "Jaunas meitas, neejiet par sievietēm pie veciem vīriem (jo redzējāt, cik grūti būt pamātei)!" Līdzīgi uz pamācības pamata veidots stāsts "Bāris" (mātes, nelutiniet bērnus, jo redziet, cik ļauni tas atriebjas!) un citi stāsti. Pat vēl R. Blaumanis pāris stāstu uzrakstīja šajā tehnikā ("Aizvien lillā" un "Viņa ceļi"), bet tad pārgāja uz reālistiski psiholoģiska tēlojuma veidu, tas ir, uz tādu tēlojuma veidu, kas atklāj raksturu no tā iekšējās loģikas un pašattīstības viedokļa.

Interesanti būtu izsekot, kā tautasdziesmu izteiksmē rakstītā dzeja mainījusi savu stilu, sākot no tautiskā romantisma, tālāk ejot cauri tautiskā romantisma epigonismam, tad - Raiņa dzejai, Otrā pasaules kara gadu dzejai līdz 90. gadu dzejai ar folkloristisku ievirzi. Katrā laikā tradīcijai bijusi sava idejiski stilistiska nokrāsa.

Bez tradīciju un novatorisma izpratnes nav iespējams izprast literāro procesu vispār, kā arī atsevišķu rakstnieku un daiļdarbu vietu šajā procesā. Literārā virziena, rakstnieka daiļrades un atsevišķa daiļdarba vieta un nozīme literatūras attīstībā atkarīga no tā, cik novatoriski tajos tradīcija kalpo sava laika sabiedrības centieniem un vajadzībām.

3) Literatūru savstarpējie sakari un ietekmes

Pie pasaules literārā procesa objektīvajām likumbām pieder literatūru savstarpējie sakari un ietekmes. Nevienmērība dažādu tautu sociālekonomiskajā attīstībā gan nosaka atšķirības dažādu literāro procesu hronoloģijā, tomēr, arī pastāvot šīm atšķirībām, līdzīgi procesi sabiedrības attīstībā izraisa līdzīgas parādības arī dažādu tautu literatūrās, to virzienos, stilos.

Ir divi dažādi literāro sakaru veidi: *kontakta sakari* un *tipoloģiskie sakari* jeb pareizāk *līdzības*. Pie kontakta sakariem pieder *ietekme, aizguvums, atdarinājums* (stilizācija). No kontakta sakariem nozīmīgākie un visvairāk izplatītie ir *vispārīgas ietekmes* (kurās var ietilpt arī citi no minētajiem sakaru veidiem). Pie tipoloģiskām līdzībām pieder *sižetu un tēlu analogijas* u.c.

Ietekmes nemazina nacionālo literatūru savdabību un patstāvību. Norobežošanās no citu tautu literatūras sasniegumiem var savu literatūru padarīt tikai nabagāku. Iepazīšanās ar citu tautu sasniegumiem palīdz atraisīties patstāvīgai radošai iniciatīvai. Te,protams, nav runa par epigonismu, kuru iespējams sastapt visur un vienmēr, tāpat kā nemākulību.

Literatūru sakari ir sarežģīti, un to izpēte nepieļauj vienkāršojumus. Ir nepieciešams atklāt tos dziļos strāvojumus, kas atrodas ietekmju pamatā. Ārēju līdzību konstatācija sižetos, tēlos vai kompozīcijā maznozīmīga. Ar šādu analogiju meklēšanu

nereti nodarbojās komparatīvistī (sākot ar D. Benfeju Rietumeiropā un A. Veselovski Krievijā). Komparatīvistī abstrahējās no vēsturiskās konkrētības, no visa tā sociālā un nacionālā satura, ar ko piesātināts daiļdarbs, un meklēja vienīgi kādu sakritību starp atsevišķiem daiļdarbu elementiem neatkarīgi no reālās īstenības, kas ir daiļdarba pamatā. Šāda līdzību un aizguvumu medīšana, "klīstošo", "mūžīgo" sižetu meklēšana neietiecās literāro procesu un arī atsevišķu daiļdarbu būtībā.

Kādas vienas nacionālas literatūras spēcīgs uzplaukums kļūst par ieguvumu arī citām nācijām, jo tas vienmēr ietekmē arī citu tautu literatūras. Tā, piemēram, antīkajā pasaulē spēcīgs epicentrs literāro sasniegumu izplatībai Eiropā ir antīkā grieķu literatūra, renesanses laikā - itāliešu literatūra, klasicisma laikā - franču literatūra.

Literatūras procesa komplicētā rakstura dēļ ir nepieciešams izkopt literatūras vēstures izpētes metodes. Šodien vairs nespēj apmierināt aprakstoši faktogrāfiskā rakstura metodes, ir jāmeklē ceļi, kā atklāt tieši literatūrai kā mākslai specifisko elementu saistījumu cēloņu un seku sakarībās, aizvien vairāk ir jādomā, kā literāro procesu izgaismot ar teorētiski izprastām un konturētām tradīciju un novatorisma attiecībām, kā dziļāk atklāt literatūru savstarpējo attiecību tipu un vēsturiski konkrēto sakaru sistēmu, kā teorētiski reljefāk parādīt veidu, paveidu un žanru, tāpat virzienu un stilu attīstības gaitu. No rakstnieku biogrāfiju vienkāršiem pārstāstījumiem un daiļdarbu sižetu

atstāstījumiem un personu raksturojumiem jāpāriet uz parādību tipoloģiskiem uztvērumiem, ierādot šīm parādībām savu vietu literatūrai specifiskajās attīstības līnijās.

2. Literatūras veidi, paveidi un žanri

1) Par jēdzieniem

Mākslai kā daudzveidīgās īstenības attēlotājai, dabiski, piemīt bezgalīga daudzveidība ne tikai satura, bet arī formu ziņā. Pastāv ne tikai dažādas mākslas nozares (veidi), bet arī dažādi veidi katras nozares ietvaros. Tā, piemēram, tēlotājā mākslā ir tādi veidi kā glezniecība, skulptūra, grafika. Literatūrā, savukārt, pazīstami trīs galvenie veidi: epika, lirika un drāma. Tos nosaka trīs galvenie literārā tēlojuma tipi: episkais, liriskais un dramatiskais (sk. I daļas 2.nodaļā par tēlojuma veidiem). Bez tam uz episkā un liriskā tēlojuma apvienojuma pamata pastāv tāds starpveids kā liroepika.

Literatūras veidi, paveidi un žanri ir attīstījušies vēsturiskajā gaitā. Sākotnēji pastāv gan visu mākslu, gan arī literatūras formu sinkrētisms, vienkopība. Tikai tālākajā gaitā dailliteratūra atdalās no pārējām mākslām un pati iekšēji diferencējas. Šī diferenciācija nav vienāda visu tautu literatūrās. To nosaka katras nācijas attīstības vēsturiskās īpatnības. Arī formu rašanās un attīstības hronoloģija dažādu tautu literatūrās ir dažāda. Taču, kaut arī

pastāv formu un to attīstības daudzveidība, literatūras teorija, balstoties uz līdzīgām pazīmēm, grupē radniecīgus darbus un cenšas stabilizēt vispārīgu veidu, paveidu un žanru sistēmu.

Literatūras dalījumam veidos ir teorētisks raksturs. Tas praksē ir stipri relatīvs. Praksē atsevišķu daiļdarbu piederību pie viena vai otra veida bieži nosaka tikai kāda elementa pārsvars. Ja šāda pārsvara nav, izveidojas robežgadījumi.

Literatūras veidi vēl nav konkrētu darbu formas. Vēsturiski ir izveidojušās dažādas darbu saturiskās formas. Tās nav ne mūžīgas, ne nemainīgas. Tās rodas un izzūd. Taču ir tādas formas, kas gadu simtiem un pat tūkstošiem pastāvējušas daudzu tautu literatūrās. Epikā tādas formas ir romāns, novele, stāsts. Liriskā kopš seniem laikiem pastāv oda, elēģija, satīra. Dramatiskajā literatūrā trīs galvenie paveidi ir traģēdijs, komēdijs un drāma.

Iedalījums paveidos nav iespējams pēc kāda noteikta viena principa. Galvenās paveidu atšķirīgās pazīmes saistās gan ar piederību pie kāda no trim tēlojuma veidiem (episkā, liriskā, dramatiskā), gan ar tematisko atšķirību (piemēram, liriskas tā saucamais tematiskais iedalījums paveidos), gan ar kāda patosa dominantu (cildinājums, izsmiekls, dramatisms – kā drāmas dalījuma pamats), gan ar darba apjomu (piemēram, epejeisks romāns iepretī novelei), gan arī ar kompozīcijas un valodas atšķirībām.

To pārmaiņu rezultātā, kuras noris kādā literatūras paveidā, rodas paveida diferenciācija. Atšķirībā no paveida kā vispārīgas kategorijas šis nozarojums, kas

bieži vien ir paveida vēsturiskais vai rakstnieka individuālais variants, saucams par žanru (fr. *genre* – veids, paveids), piemēram: antīkā varoņpoēma, romantiskā poēma (Bairona, Puškina poēmas), reālistiskā poēma (Nekrasova, Plūdoņa poēmas). Tāpat ir arī dažādi romāna žanri, lai gan tur vēsturiskā dalīšanās krustojas ar citiem dalījuma principiem (sk. nodaļu par romānu).

Žanru vēsture cieši saistās ar sabiedrības attīstību, ar literāro virzienu vēsturi, ar darbu tematiku. Tā, piemēram, tautiskais romantisms latviešu literatūrā saistīts ar nacionāli vēsturisko žanru grupu (poēmas par tautas vēsturi, balādes par notikumiem tautas dzīvē, teiku un leģendu pārdzejojumi u.tml.) un ar maz attīstītu, tā saukto romānisko žanru grupu (intīmā lirika, novele u.c.) Tematikas mainīgums skar arī žanrus. Patiesībā katra laikmeta, virziena un izcila rakstnieka novatorisms izpaužas arī žanros. Tāpēc, aplūkojot žanra specifikai piemītošās normas, jāievēro tas, ka oriģināli rakstnieki ir radījuši darbus, ko dažkārt grūti ar drošu pārliecību pieskaitīt pie viena vai otra žanra. Dzīve ir daudzveidīga, tāpat arī rakstnieku individualitātes. Dailradi nevar pakļaut žanru kanoniem, kā to darīja klasicistikā un vispār normatīvā poētika. Oriģināls mākslinieks ir brīvs savos meklējumos, lai arī viņa brīvība iekļaujas objektīvo likumību robežās (pie kurām pieder arī žanru likumības). Žanros dialektiski ietilpst gan individuāli vēsturiskais saturs, gan arī teorētiski normatīvās likumības.

2) Epika, tās paveidi un žanri

E p i k a (gr. *epein* - vēstīt) ir literatūras veids, kura pamatā objektīvs vēstījums par personām notikumos. Viss, par ko tiek vēstīts, notiek it kā neatkarīgi no autora. Personas rīkojas atbilstoši savai iekšējai loģikai atkarā no tēlotajiem apstākļiem. Taču tas nenozīmē, ka epikā autoram nebūtu brīvas rīcības iespēju. Viņš pilnīgi brīvi var izvēlēties ne tikai personas, bet arī darbības vietu, laiku, situācijas, tāpat vēstījuma viedokļus (autora, tēlotās personas, kāda notikuma līdzdalībnieka viedokli u.c.).

Atšķirībā no lirikas un dramaturģijas, kurās tiek izmantoti citu mākslu elementi (lirikā - mūzikas, dramaturģijā kā teātra mākslā - attiecīgi inscenējuma elementi), epika vienmēr paliek tīri literārs veids, kas balstās tikai uz vārda kā tēlojuma līdzekļa iespējām.

Epikas dalījuma pamatā vispirms tiek likts darbu apjoms. Izšķir plašo, vidējo formu un mazas formas. Atšķirība starp tām pastāv ne tikai apjoma, bet arī problemātikas plašuma, personāža daudzuma un tā atklāsmes daudzpusīguma, kā arī kompozīcijas izvērsuma ziņā.

R o m ā n s

R o m ā n s ir visplašākā epikas forma, kurā izvērsti atveidotas indivīda un

sabiedrības, personu un dzīves procesa attiecības.

Salīdzinājumā ar epikas vidējo formu, bet jo sevišķi ar mazajām formām, romānā parasti daudz personu, kuras parādītas visdažādāko savstarpējo sakaru un pretrunu attiecībās. Personu dzīve romānā attēlota ne tikai daudzpusīgi, bet arī attīstībā izsekojot vai nu kādam svarīgam posmam to dzīvē (A. Deglava "Zeltenīte", J. Jaunsudrabiņa "Aija"), vai arī aptverot visu kādas personas dzīvi, kā tas mēdz būt biogrāfiskajos romānos.

Pie tam pastāv ne tikai tā saucamie vienplāna, bet arī daudzplānu romāni. Sakarā ar dzīves plašo aptveri arī romāna kompozīcija ir sarežģīta, tā ietver vairākas sižeta līnijas, tāpat izvērstus vides tēlojumus un atkāpes no sižeta.

Romānā tēloto personu dzīves stāsts parasti saistās ar plašākām sava laika sabiedriskajām attiecībām. Tādējādi, attēlojot atsevišķu personu dzīvi, tiek atainots arī laikmets. Visdaudzveidīgāko tēla izveides līdzekļu un paņēmienu izlietojums dod iespēju dziļi un vispusīgi atklāt arī varoņa iekšējo pasauli, tās rosinātājus spēkus.

Romāna rašanos literatūras pētnieki saista ar seno grieķu un romiešu literatūru, lai arī pilnīgāku noformējumu tas ieguva tikai renesanses laikā. Pats romāna jēdziens radās tikai ap XII-XIII gadsimtu. Tad ar romāna vārdu apzīmēja visus plašākus mākslas darbus, kas bija rakstīti kādā no romāņu valodām atšķirībā no tai laikā oficiālajā latīņu valodā rakstītajiem darbiem.

Vecākais no romāna žanriem ir *piedzīvojumu romāns* ar tā pirmajiem aizsākumiem antīkajā literatūrā (Longa "Dafnīds un Hloja", Apuleja "Zelta ēzelis" u.c.). Pirmajā vietā te izvirzītas dažādas sagādīšanās, neparasti notikumi, tikšanās, šķiršanās, meklēšana, laimīga atrašana. Raksturu atklāsme paliek otrajā vietā.

Vēlāk radās *piedzīvojumu romānu* atzare - *bruninieku romāni* (XII-XVI gs.), kuru pamatā bruninieku dzīves, ceļojumu un cīņu notēlojums.

Līdz ar buržuāzijas attīstību un personiskās iniciatīvas pastiprināšanos *piedzīvojumu romānā* radās pārmaiņas. Parādījās tā sauktie *blēžu romāni*, starp kuriem viens no populārākajiem ir XVIII gs. uzrakstītais A.R.Lesāža romāns "Žils Blāzs".

Blēžu romānam tuvs ir *satīriskais romāns*, kā, piemēram, M.Servantesa parodija par bruninieku romāniem - "Dons Kihots". Krievu literatūrā starp izcilākajiem satīriskajiem romāniem vienmēr tiek minētas N.Gogoļa "Mirusās dvēseles", to dēvē arī par poēmu-romānu. No daiļrades tipa viedokļa tas ir reālistiskais romāns, tāpat kā Kaudzišu "Mērnieku laiki" latviešu literatūrā. No romānu klasifikācijas viedokļa "Mērnieku laiki" ir sociālais romāns, tāpat kā A.Deglava "Zeltenīte" un A.Brigaderes "Kvēlošā lokā".

XVIII, XIX un XX gadsimtā pastāvēja tādi žanri kā *ceļojumu romāns* (F.Kupera, Main-Rīda, R.Stīvensona u.c. romāni), *detektīvais jeb kriminālromāns* (A.Kolbergs), *avantūras jeb dēku romāni* (Rutku Tēva vēsturiskie dēku romāni). Tiem var pievienot arī zinātniski fantastisko romānu (Ž.Verns).

Kā pretstats piedzīvojumu romāniem ar visām to nošķirām minams *psiholoģiskais romāns*, kurā pirmajā vietā izvirzās cilvēka dvēseles norišu detalizēts tēlojums, otrā vietā atvirzot ārējos notikumus. Šā romāna sākumi meklējami sentimentālismā – Ž.Ruso, L.Sterna, S.Ričardsona u.c. romānos. Tajos bieži atrodam galvenā varoņa grēksūdzi, viņa iekšējo pasaules atklāsmi vēstulēs, dienasgrāmatās, atmiņās, piezīmēs. Psiholoģiskie romāni bieži iegūst tīri lirisku nokrāsu, kā tas, piemēram, ir romantiķa A.Šatobriāna romānā "Renē". Objektīvās īstenības attēle šajos romānos dažkārt ir minimāla. Latviešu literatūrā pie psiholoģiskajiem romāniem minami J.Jaunsudrabiņa "Aija", P.Rozīša "Divas sejas", J.Vesēla "Dienu krusts", I.Leimanes "Vilkaču mantiniece", A.Dziļuma "Saplēstā krūze", K.Zariņa "Dārza māja", I.Indrānes "Ūdensnesējs" un R.Ezeras "Aka", J.Klīdzēja "Jaunieši", "Zilie kalni" u.c.

Reālistisks romāns, ko var saukt par sociālo vai sociāli psiholoģisko (O.Balzaka, G.Flobēra romāni), sevišķi spēcīgi sakuploja krievu literatūrā XIX gadsimtā (A.Puškina, M.Čerņomova, I.Turģeņeva, F.Dostojevska, I.Gončarova, N.Čerņiševska, M.Saltikova-Ščedrīna, L.Tolstoja romāni). Cilvēka iekšējo procesu analīze apvienojās ar sociālo procesu izpēti. Latviešu literatūrā izcilus sociālos un sociāli psiholoģiskos romānus devuši A.Niedra ("Līduma dūmos"), Zeiboltu Jēkabs ("Ūdens burbuļi"), A.Upīts ("Robežnieku" cikls), K.Štrāls ("Karš"), Anšlavs Eglītis ("Līgavu mednieki", ar dēku romāna elementiem), R.Ezera ("Varmācība"), E.Līvs

("Velnakaula dvīni"), G.Janovskis ("Sōla") u.c.

Sociālpsiholoģiskajam romānam tuvs ir *ģimenes-sadzīves romāns*. Atšķirība tikai tā, ka šeit centrā ir ģimenes vēsture, kā tas, piemēram, ir V.Lāča romānā "Vecā jūrnieku ligzda" (kā sava veida "ģimenes epepeja"), J.Klīdzēja "Cīlvēkbērns", "Dāvātās dvēseles", Z.Skujīņa "Gulta ar zelta kāju" u.c. Pasaules literatūrā labākie ģimenes romāni ir O.Balzaka "Eiženijs Grandē", I.Gončarova "Oblomovs", Č.Dikensa "Dombijs un dēls". Tajos caur ģimenes attiecību prizmu atklājas sava laika sabiedrības struktūra.

Par sava veida atzari no sociālpsiholoģiskā romāna uzskatāms *filozofiskais romāns*, kura centrā ir tēloto personu dzīves uzskati. Pārspridumi par dzīves pamatjautājumiem darbību atvirza otrā vietā. Izvērstās pārdomās un dialogos atklājas ne tikai personāža, bet arī, vairāk vai mazāk netieši, paša autora uzskati. Pie raksturīgākajiem filozofiskā romāna paraugiem var minēt A.Fransa "Pingvīnu salu", Č.Morgana "Avotu", T.Manna "Doktoru Faustu". Latviešu literatūrā romāni ar filozofisku ievirzi ir V.Lāma "Mūža guvums" un A.Bela "Saucēja balss".

Vēsturiskajā romānā tiek tēlotas vēsturiskas personas vēsturiskos notikumos. Patiesi bijušais, ar dokumentiem pierādāmais te vienojas ar rakstnieka iztēlē radīto. Bez iztēles nevar atveidot tēloto personu iekšējo pasauli. No latviešu literatūras te varētu minēt A.Deglava "Rīgu", A.Grīna "Tobago", K.Zariņa "Kauguriešus", A.Upīša "Plaisu mākoņos", J.Kalniņa "Raini", "Andreju Pumpuru" u.c. Patiesībā J.Kalniņa romāni par

pagātnes rakstniekiem ir biogrāfiski vēsturiski.

Daudzi vēsturiskie romāni iegūst epopejas raksturu. *Par epopeju sauc plašu romānu, kurā ietvertie svarīgie vēsturiskie notikumi tautas dzīvē nosaka centrālo tēlu likteņus.* Epopejā autors atklāj savu vēstures koncepciju. Kā epopejas paraugus var minēt Ļ.Tolstoja "Karu un mieru", E.Zolā "Sagrāvi", R.Rolāna "Žanu Kristofu". No latviešu literatūras pie epopejām pieskaitāmi A.Upīša - "Laikmetu griežos", "Plaisa mākoņos".

Romāna problēmas jaunākajā literatūras zinātnē ieņem plašu vietu. Modernisti dažkārt cenšas radīt tādus tīri psiholoģiskus romānus, kuros tēlota tikai personāža apziņas plūsma, bez ārējo norišu atveides, bez sižeta tā tradicionālajā izpratnē. Ar gremdēšanos zemapziņas sfērā un cenšanos atveidot tās strāvojumu, "antiromānu" autori (N.Sarrota u.c.) lielu daļu no saviem romāniem pārvērš par tādu subjektīvu priekšstatu un sajūtu fiksācijām, kas no tradicionālā romāna atšķiras ar to, ka no romānam raksturīgā tēlojuma priekšmeta "indivīds un sabiedrība" te paturēts tikai indivīds.

S t ā s t s u n n o v e l e

S t ā s t i ir visi tie epikas darbi, kuros tēloto personu skaits nav liels un darbība aptver tikai vienu vai nedaudzus notikumus no galvenā varoņa dzīves.

Blakus vispārīgajam apzīmējumam pastāv arī tādi raksturotāji palīgģēdzieni kā

garstāsts un Īsais stāsts jeb vienkārši stāsts. Garais stāsts pieder pie vidējās episkās formas, un tā atšķirība no Īsā stāsta ir vairāk kvantitatīva (lai arī ne bez kvalitatīvām atšķirībām), turpretī atšķirība starp stāstu un noveli ir vairāk kvalitatīva (tuvāk par to šis nodalās otrajā pusē). Atšķirībā no romāna garstāstā tēloti tikai daži notikumi galvenā varoņa dzīvē. Pārējās personas, kuru nav daudz, tiek raksturotas tikai attieksmē pret centrālo tēlu. Sižetam parasti ir viena vai dažas darbības līnijas.

Pie raksturīgākiem garstāsta paraugiem minami Doku Ata "Krišs Laksts", "Divas Jāņudienas", "Paugurieši", J.Poruka "Pērļu zvejnieks", A.Brigaderes "Vīramāte", J.Akuratera "Kalpa zēna vasara", O.Vācieša "Tās dienas acīm", R.Ezeras "Saules atspulgs", "Nakts bez mēnesnīcas", "Vasara bija tikai vienu dienu", Ē.Vilka "Divpadsmit kilometri", Z.Skujīņa "Lielā zivs".

Īsā stāsta, resp. stāsta, centrā ir viena vai dažu cilvēku rīcība vienā vai arī dažās epizodēs, taču vienotā tvērumā, risinot vienu problēmu. Raksturs vai arī kāda tā īpašība atklājas notikuma aspektā. Pakāpeniskas veidošanās process te netiek rādīts. Tas ir it kā viens fragments no tēlotās personas dzīves, kura nav parādīta ne pirms tēlotā notikuma, ne arī pēc tā.

Ja dažkārt arī šajā īsajā stāstā persona rādīta plašākā laika posmā un pārmaiņās (E.Birznieka-Upīša "Pelēkā akmens stāstos"), tad tomēr arī šādā gadījumā viss tiek sniegts vienā īpašā uztvērumā, bet ne daudzpusīgi, kā tas ir romānā vai garstāstā. Īsajam stāstam tāpat ir raksturīgs vai nu vienots notikums, vai arī notikumus vienojošs skatījums.

Latviešu literatūrā stāstus rakstījuši J.Neikens, Apsišu Jēkabs, R.Blaumanis, A.Saulietis, A.Brigadere, J.Poruks, E.Birznieks-Upītis, Sudrabu Edžus, A.Upīts, P.Rozītis, M.Birze, Ē.Vilks, R.Ezera, J.Klīdzējs, A.Bels, A.Kalve, A.Jakubāns, A.Vālodze, E.Rubene, G.Repše, A.Neiburga, J.Lejiņš u.c.

Humoristisku īso stāstu sauc arī par *humoresku*. Tās rakstījuši E.Vulfs, M.Birze (krājumi "Nelaimīgais suns", "Sajaukta diagnoze", "Noklausītas sarunas"). Humoreskas tiek rakstītas arī dzejas formā.

Latviešu literatūrā blakus stāstam jau kopš pagājušā gadsimta beigām tiek lietots *noveles* jēdziens. Patiesībā katra novele ir sava veida stāsts, lai arī ne katrs stāsts ir novele. Tā, piemēram, M.Birzem ir daudz stāstu, bet ne visus tos var saukt par novelēm. Taču stāstu "Viens ābols" ar pilnām tiesībām var saukt par noveli.

Galvenā atšķirība starp noveli un stāstu meklējama tēla izveides īpatnībās un darbības risinājuma veidā. *N o v e l ē*, rādot individuālo, *parasti tiek dots spēcīgs filozofisks vispārinājums*. Noveles pamatā liktais *neparastais notikums tiek risināts spraigi un strauji, darbības risinājums bieži iegūst dramatisku raksturu, to nereti pavada intensīvs pārdzīvojums un negaidīts atrisinājums* (J.Ezeriņa "Mērkaķis"). Novelē nav izvērstu dabas tēlojumu un atviržu no sižeta.

A.Tolstojs noveli sauc par visgrūtāko literatūras paveidu: "Novele ir mākslas visgrūtākā forma. Lielā stāstā lasītāju var "apvārdot" ar lieliskiem aprakstiem, asprātīgiem dialogiem, - vai nu mazums ar ko.

Turpretī te jums viss kā uz delnas. Jums jābūt gudriem, jums jābūt nozīmīgiem – mazā forma neatsvabina jūs no liela satura."¹

Novelē salīdzinājumā ar stāstu vairāk rādīts nevis tas, kas noticis un norisinājies, bet gan tas, kas atgadījies. Stāstā rādīta ikdienu, turpretī novelē tas, kas "satricina" ikdienu, kas ir pretstatā normai. Intensīvais pārdzīvojums, kas piemīt vēstījumam par neparasto atgadījumu, piešķir novelei koncentrētu vienotu noskaņu (piemēram, M. Birzes novelei "Viens ābols").

Tā kā novelēs ir spraiga darbība, kas bieži noris pat tīri dramatiskā izpausmē – dialogos, tās ir vieglāk dramatizējamas (un arī ekranizējamas) nekā stāsti. (R. Blaumaņa novēlu ekranizējumi).

Novēles biežāk nekā citi daīldarbi apvienotas ciklos (Dž. Bokačo "Dekameronis", Dž. Čosera "Kenterberijas stāsti", A. Puškina "Belkina stāsti", A. Upīša "Kailā dzīvība" u.c.).

Kā atšķirīgus novēlu tipus dažkārt mēdz izdalīt *anekdotisko*, tas ir, notikumu *novēli* (Dž. Bokačo "Dekameronis"; patiesībā ar notikumu *novēli* arī sākusies novēles vēsture; latviešu literatūrā to pārstāv galvenokārt J. Ezeriņš), un *psiholoģisko novēli* (kā spilgtāko tās pārstāvi min G. Kellera, latviešu literatūrā – R. Blaumani).

Latviešu literatūrā bez jau minētajiem rakstniekiem novēles rakstījuši arī J. Poruks, J. Saulietis, P. Rozītis, V. Lācis, E. Adamsons, Anšlavs Eglītis, R. Ezera, A. Jakubāns, J. Sarma u.c.

¹ Tolstojs A. Kas ir mazais stāsts // Literatūra un Māksla – 1955 – 27. febr.

Blakus stāstam vēl tiek lietots arī tāds jēdziens kā *pastāsts*. No stāsta tas atšķiras ar to, ka tajā ir raits pastāstījums par atgadījumu. No noveles tas atšķiras ar to, ka notikums, atgadījums ir vairāk ikdienišķs. No tēlojuma tas atšķiras ar to, ka tēlojums ir vairāk aprakstošs, bet pastāsts – norisi skicējošs. Pastāstus rakstījuši A.Sprūdžs, P.Rozītis, K.Zariņš, J.Klīdzējs u.c.

E p i k a s ī s f o r m a s

Liriski apraksti bieži iegūst *tēlojuma* raksturu. No stāsta tēlojums atšķiras ar to, ka tanī vai nu trūkst episka sižeta, vai arī tas ir vājināts un to, tāpat kā aprakstā bieži vien vairāk virza ne raksturu un notikumu attīstība, bet pats autors. Taču no apraksta tēlojums atšķiras ar to, ka tam mazāka praktiskās izziņas loma. Tēlojumā vairāk dzejiski emocionālā elementa, kas izriet no autora subjektīvās uztveres.

Latviešu literatūrā spilgtākos tēlojumus devuši J.Jaunsudrabiņš ("Ar makšķeri"; "Baltā grāmata"), A.Brigadere ("Dievs, daba, darbs"), J.Sudrabkalns ("Viena bezdelīga lido"), I.Ziedonis ("Epifānijas"), S.Andersone ("Smaržīgās pēdas"), A.Caune (dabas tēlojumu grāmatas), S.Viese ("Raganiezis") u.c.

Miniatūra ir neliels tēlojums ar pārdomu raksturu (liela daļa no jau minētā J.Sudrabkalna tēlojumu krājuma "Viena bezdelīga lido").

Skice ir pirmā iespaids fiksējums par kādu dzīves parādību. Raksturīga skiču grāmata ir A. Birkerta "Manas meitenes".

Vēstītājas folkloras žanri

Pasaka ir galvenais žanrs vēstītājā folklorā. Mūsdienās pasaka turpina pastāvēt ne tikai folklorā, bet ieņem savu vietu arī literatūrā, kur to atšķirībā no pasakas folklorā sauc par literāro pasaku.

Pasaka ir neliels prozas darbs (retākas ir pasakas dzejā) kam pamatā fantastiska rakstura izdoma. Te viss tīši rādīts kā dzīvē neiespējams brīnums. Pasakās darbojas izdomātas būtnes (sprīdītis, spēkavīrs, burvji un raganas). Cilvēkiem tiek piedēvētas pārdabiskas spējas. Taču orientēšanās uz pārdabisko nenozīmē atrautību no dzīves. Tieši ar savu fantastisko iztēli pasakas pauda tautas reālos sapņus un cerības par dzīves pārveides iespējām – par cilvēka iespēju pieveikt viņu apdraudētājus dabas spēkus, par cilvēka iespēju lidot pa gaisu, par iespēju uzveikt ļaunumu.

No tā izrietēja arī tēlu un kompozīcijas īpatnības. Pasaku centrā parasti ir varonis, kam jāstājas pretī ļauniem spēkiem un jāpārvar dažādas grūtības, taču galu galā viņš uzvar, un šī uzvara simbolizē labo spēku uzvaras nepieciešamību, ticību pozitīvo spēku nepārvaramībai. Ar to pasaka atšķiras no noveles. Novelē sižeta atrisinājums bieži vien ir negaidīts, turpretī pasaka parasti beidzas ar pozitīvā varoņa uzvaru.

Folklorā izšķir trīs galvenos pasaku žanus: *brīnumu* ("Trīs brīnuma lietas"), *dzīvnieku* ("Zaķis un lapsa") un *sadzīves* ("Zemnieks un mācītājs") pasakas. Literārajai pasakai ir arī filozofiskais žanrs (A.Sakses "Pasakās par ziediem").

Literārās pasakas atšķirībā no tautas pasakām sacerējuši atsevišķi rakstnieki, bieži vien izmantojot tautas pasaku motīvus. Pazīstamas ir Š.Pero, brāļu Grimmu, V.Haufa, V.Žukovska, A.Puškina, H.K.Andersena, K.Paustovska un citu rakstnieku pasakas.

Latviešu literatūrā populārākās ir K.Skalbes pasakas. Šim žanram pievērsušies arī A.Sakse ("Pasakas par ziediem"), S.Kaldupe, I.Ziedonis ("Krāsainās pasakas") u.c.

Blakus pasakām vēstītājā folklorā pazīstamas arī teikas, anekdotes un citas formas. *T e i k a s* atšķirībā no pasakām vairāk saistītas ar vietu un laiku, kā arī tiecas skaidrot cēloņus (fantastiskā veidā). *A n e k d o t e s* ir īsi asprātīgi pastāstījumi par jocīgu atgadījumu (notikumu vai sarumu, vai - abiem kopā). Viss efekts šeit parasti saistīts ar pārsteidzošo nobeigumu.

Literāri publicistiskie žanri

Literāri publicistiskajos darbos tiek izmantoti ne tikai mākslas tēli, plašāka vieta šeit ierādīta arī zinātniskas izziņas līdzekļiem - pārspriedumiem, secinājumiem. Pie literāri publicistiskajiem darbiem pieder

mākslinieciski apraksti, feletoni, pamfleti, esejas u.c.

A p r a k s t s ir literāri publicistisks darbs, kas no stāsta atšķiras ar dokumentalitāti, ar tiešu atbildību dzīves faktiem (notikumiem, personām, dažādām aktualitātēm). Apraksta pamatā vienmēr ir tieši autora vērojumi, tikšanās ar konkrētām personām, kuras bieži tiek nosauktas īstajos vārdos.

Aprakstā atšķirībā no stāsta tēli tiek veidoti mazāk pēc sintezējošā, vairāk pēc monoprototipiskā principa. Tipizācija, kas balstās uz viena reāla prototipa, nosaka minimālas izdomas iespējas. Apraksta autors no prototipa daudzajām īpašībām izraugās tikai tās, kas tieši saistās ar tipizācijas nolūku. Aprakstnieks cenšas jau pašā dzīvē atrast tādus cilvēkus un notikumus, kuru vienreizīgajā individualitātē ietvertos vispārīgais, savam laikmetam raksturīgais.

Izšķir dažādus apraksta žanrus. Pēc aprakstītā objekta izšķir, piemēram, portretu, problēmu, ceļojumu žanru. Pēc pieejas faktiem apraksti var būt vairāk ar publicistisku, zinātnisku vai lirisku ievirzi (pēdējā gadījumā tie robežojas ar tēlojumiem).

Apraksts kā žanrs pirmo spilgtāko izpausmi gūst XVIII gadsimta apgaismes reālismā (F.Voltērs, D.Didro u.c.). Krievu literatūrā apraksts aizsācies jau ar N.Karamzina "Krievu ceļotāja piezīmēm" un A.Radiščeva "Ceļojumu no Pēterburgas uz Maskavu" XVIII gadsimta beigās, tālāk attīstījās "naturālās skolas" laikā (N.Nekrasova rediģētie apraksti "Pēterburgas fizioloģija" XIX gadsimta 40. gados) un

augstu pakāpi sasniedza XIX gadsimta otrajā pusē (G.Uspenska, V.Korolenko apraksti).

Latviešu literatūrā dominējošais apraksta veids tā sākumos bija ceļojumu apraksti (sākot ar A.Pumpura "Ceļojumu no Daugavas līdz Donavai", 1895, un brāļu Kaudzīšu "Viju", 1893-1904).

60. un 70. gados īpašu popularitāti ieguva I.Ziedoņa apraksti "Kurzemīte". Šajā laikā sakarā ar I. Ziedoņa oriģinālo aprakstu un tēlojumu parādīšanos aizvien vairāk lietots termins, kas ticis salikts no diviem jēdzieniem - apraksts-eseja (I.Ziedoņa "Dzejnieka dienasgrāmata", "Pa putu ceļu"). Līdzīgi varētu lietot arī apzīmējumu - tēlojums-eseja (tādas, piemēram, ir daudzas no I.Ziedoņa epifānijām).

F e l e t o n s (fr.*feuilleton* - lapīna) ir humoristisks vai satīrisks avīžu raksts, kura pamatā konkrēti notikumi un personas, kas bieži sauktas to īstajos vārdos.

Ar publicistiku feletonam kopīga sabiedriska aktualitāte. Mākslai to tuvina dažādu tēlojuma līdzekļu un paņēmienu izmantojums - komiskā garā izturēts atjautīgi ritošs vēstījums par notikumiem un cilvēkiem, dialogs, monologs, komiskas frāzes efekts autora pārspriedumos utt. Te bieži sastopam karikatūru, hiperbolu, grotesku, kas kalpo izsmejamas parādības degradācijai. Šim nolūkam bieži tiek izmantoti komiski brahioloģismi, ironiska personu valodas imitācija, paradoksi, vārdu spēle un citi izteiksmes līdzekļi.

Latviešu feletona vēsturē nozīmīgu vietu ieņem Ā.Alunāns, R.Blaumanis, J.Vainovskis (pseidonīms - Sukuburs), E.Vulfs, (pseidonīms

- Puliera Padēls), A.Upīts, V.Grēviņš (pseidonīms - Dr.Orientācijs), J.Jaunsudrabiņš arī:Klaucānu Šiepla, Pēteris Ēteris (īst. v. - K.Sausnītis) u.c.

Feletonam radniecīgs ir *pamflets* (angļu *pamphlet* - lapīna, ko tur rokā). Tas ir asi satīrisks atmaskojums, kas vērsts pret kādu politisku iekārtu vai sabiedrisku parādību. Atmaskojuma centrā parasti ir kāda persona, kas vistipiskākā veidā iemieso kāda sociāla ļaunuma būtību. Tipizācija šeit balstās uz dokumentalitāti, uz faktiem.Politiska publicistika šeit vienojas ar māksliniecisku iztēli un izteiksmi. Te, tāpat kā feletonā, tiek izmantotas hiperbolas, groteskas un citi tēlojuma paņēmieni. Pamfleta valodai raksturīgs ne tikai asprātīgs aforistiskums un kalambūri, bet arī emocionāls pacēlums, tropu un figūru bagātība.

Klasiskā pamfleta tradīcijas aizsākušās ar izcilo humānistu Roterdamas Erasma ("Muļķības slavinājums", 1511) un Hutena ("Tumšo cilvēku vēstules" 1515-1517) darbiem. Vēlāk izcilus darbus šai žanrā atrodam apgaismes laikā (F.Voltērs, D.Didro). Izcili pamfleta meistari bijuši V.Igo, H.Heine.

Starp spilgtākajiem pamfletiem latviešu literatūrā minams A.Upīša satīriskais apcerējums "Dzimtenes Vēstnesis" un tā loma latviešu sadzīvē.

Eseja (lat.*exagium* - izsvēršana, angļu *essay* un fr. *essai* - apcere, mēģinājums) atrodas uz robežas starp mākslu un publicistiku, kā arī starp daīlliteratūru un literatūrkritiku. Esejai raksturīgs īpatnējs, oriģināls kāda jautājuma

risinājums, kam iezīmīgs, spēcīgs autora subjektīvais uztvērums un svaigs interesantā, bieži tēlainā stilā ieturēts izklāsta veids. Eseja ir daiļstilā ieturēts apcerējums.

Eseja bieži vien tuvojas arī aprakstam, kas piesātināts ar teorētiskām un filozofiskām pārdomām. Taču *biežāk par e s e j u sauc mākslinieciski kritisku darbu, kurā autors pauž savu attieksmi pret kādu parādību, galvenokārt literatūrā.* Tātad esejai var piemist filozofiski kritiskas apceres, apraksta un tēlojuma iezīmes.

Par esejas aizsācēju uzskata franču humānistu M. Montēnu ("Esejas", 1580), kurš, par augstāko zinātni izvirzot mācību par cilvēku, esejas pamatā lika intensīvu radošu domu par cilvēka dabu, viņa dzīves jēgu un likteni. Esejists ir oriģināls dzīves un literāro parādību vērtētājs, viņš ir personība, kas daudz zina, bet viņa pieeja parādībām nav objektīva zinātnieka pieeja. Esejists kā vērtētājs ir mākslinieks, kas pāri zināšanām paceļ personīgā pieredzē izauklētu gudrību, pārlicību, kura izstrāvo no viņa paša pārdomu un izjūtu avotiem. Izcila esejiste mums ir Zenta Mauriņa.

Spilgtākās esejas latviešu jaunākajā literatūrā uzrakstījis I. Ziedonis. Tās atrodam "Dzejnieka dienasgrāmatā", "Epifānijās", kā arī rakstos par literatūru grāmatā "Garainis, kas veicina vārīšanos". Esejai pievērsušies arī J. Peters, M. Čaklais u.c.

3) Lirika un tās paveidi

L i r i k a ir literatūras veids, kurā atklājas autora pārdzīvojumi viņa attieksmē pret dažādām dzīves parādībām. Pārdzīvojums atklājas tā tiešajā izpausmē ar valodas kā emocionālas runas veida, ar tās radītās tēlainības un izteiksmības palīdzību. Lirika tādējādi ir autora iekšējās pasaules tieša valodiskās izpausmes māksla. Protams, dzejnieka iekšējais process izraisa dzīves dažādās parādības, viņa attieksme pret tām un arī pret sevi. Tāpēc arī lirika viena cilvēka dvēseles prizmā spēj atstarot visu dzīves daudzveidību. Tā atveidojas dzejnieka jūtu un noskaņu niansēs, kuras atbalso viņa valoda ar visām tās izteiksmības iespējām. Atšķirībā no citiem literatūras veidiem lirika vairāk pieder nevis pie attēles, bet pie izpausmes mākslām. Kā izpausmes māksla, tas ir, kā iekšējās pasaules tēlojuma māksla, lirika stāv blakus dejai un pantomīmai un kā iekšējās pasaules tieša vārdiski muzikāla izskaņa - blakus mūzikai.

No epikas lirika atšķiras ar to, ka lirikā vēstījumu par ārējām parādībām aizstāj autora attieksme pret tām. Arī apraksts, kas sastopams, piemēram dabas dzejā, ir piesātināts ar autora redzējumu, skatījumu un izjūtu. Tātad arī lirikā ir reālijas, objektīvas parādības, bet tās ir objekti un līdzekļi, kas noder ierosmei un - tālāk - kalpo arī izpausmei.

Lirika iepretī dramaturģijai raksturīga ar savu centrējumu dzejnieka pārdzīvojumā, turpretī lugā katra persona kļūst par savas iekšējās pasaules atklājēju.

Dzejiskā pārdzīvojumā ietilpst ne tikai cilvēka jūtas, bet visa apziņa - arī domas un griba, centieni, ko rosina ārējās pasaules impulsi. Līdz ar to pārdzīvojums kā tēls neietver sevī tikai tīri subjektīvu saturu. Pārdzīvojuma izpausmes veids gan ir subjektīvs, personisks, taču tā saturā ir arī objektīvi nozīmīgas domas, jūtas un centieni, un tāpēc tas arī neiekļaujas vienīgi personiskā ietvaros. Tātad subjektīvais pārdzīvojums sakņojas pašā dzīvē, cilvēku attiecībās. Tādējādi arī lirika savā veidā atspoguļo īstenību. Tātad, psiholoģiski skatot, dzejā notiek liriskā "pašizpaušme", taču no filozofiskā viedokļa šī "pašizpaušme" ietver sevī vairāk nekā tikai sevi pašu. Dzejnieka pārdzīvojumā runā ne tikai indivīds, bet vispār cilvēks, sabiedrības loceklis. Liriskais tēls, resp., pārdzīvojums, atklāj ne tikai prototipisko, bet arī tipisko, savam laikam un kādai sabiedrības daļai raksturīgo, jeb - lietojot dzejas zinātnei specifisko terminu, var teikt - liriskajam varonim piemītošo. Tāpēc lasītājs spēj nostāties dzejnieka vietā, kļūt par viņa pārdzīvojuma līdzautoru. Tādējādi dzejnieks savā pārdzīvojumā spēj atklāt gan citu cilvēku pārdzīvojumus, gan arī otrādi - citu cilvēku pārdzīvojumos savas izjūtas.

Arī epiķi un dramaturgi pauž savu emocionālo attieksmi un vērtējumu par parādībām, ko viņi tēlo, taču ne ar tādu intensīvu psiholoģiski subjektīvu tiešumu. Psihes stāvokļi un procesi, ko atklāj lirīķis, var pastāvēt vienīgi paša sajūtās, jūtās, afektos, vispār tādā veidā, kas pauž autora iekšējo attieksmi pret parādībām. Tā kā tie visi ir subjektīvi stāvokļi un

procesī, tad lirika pēc sava attēles priekšmeta ir subjektīvāka no visiem literatūras veidiem. Un šai sakarā vienmēr svarīgs izvirzās jautājums par subjektīvā pārdzīvojuma saturu, par tā nozīmību citiem cilvēkiem. Subjektīvistisks tas kļūst tādos modernistiskajos novirzienos, kur parādās indivīda atsvešināšanās no sabiedrības.

Tāpat salīdzinājumā ar epiku un dramaturģiju lirika ir subjektīvāka. Tas jāievēro, lai spētu saskatīt, cik tālu no lirikas būtībā ir visa apdzejotāja, aprakstītāja un moralizētāja dzeja, cik tālu, piemēram, no īstas lirikas atrodas visa vācu mācītāju latviski rakstītā didaktiskā dzeja, kas cenšas iedarboties uz lasītāju ar pamācošu domu vai ar pasaules izziņas saturu kā galveno vērtību. Tā patiesībā nav lirika, šā vārda īstajā mūsdienu nozīmē, tā ir vārsnota didaktika un pantos ietverta apkārtnes un sadzīves mācība.

Lirisku darbu klasifikācija paveidos un žanros ir sarežģītāka nekā citos literatūras veidos. Lielā daudzveidība, kas piemīt cilvēka pārdzīvojumiem, visdažādākās jūtu nianšes, tāpat lielāka atkarība no kompozīcijas un valodas, kā arī no ritmikas un strofiskas īpatnībām, padara pat neiespējamu lirikas pilnīgu iedalījumu paveidos un žanros pēc kāda viena noteikta principa.

Ir pastāvējuši un arī pastāv dažādi lirikas iedalījuma principi. Vēsturiski pirmais ir antīkais iedalījums pēc dzejnieka emocionālās attieksmes pret īstenību. Pēc tas lirikas iedalījums ir šāds: oda, elēģija, satīra, arī epigramma, veltījums u.c. Vēlāk šo iedalījumu stabilizēja un par

kanoniem pārvērtā klasicisti. Tomēr turpmākajā attīstībā šie tradicionālie paveidi izmainījās. Daži no tiem tālāku attīstību neieguva (pastorāle, ekloga u.c.), citos norisinājās pārmaiņas (elēģijā, epigrammā, veltījumā). Tā, piemēram, veltījums, sākot ar XIX gadsimta otro pusi, dažkārt ieguva gan himnisku, gan elēģisku raksturu. Satīru, sākot ar XVIII gadsimtu, vairs nepieskaitīja pie lirikas.

Lirikas iedalījums odās, elēģijās, satīrās, epigrammās utt., pirmkārt, ir stipri nosacīts, otrkārt, tas nespēj aptvert visu mūsdienu dzejas daudzveidību. Mūsdienu liriku mēs nevaram iedalīt tikai pēc šīm formām. Šādu dalījumu attaisno vienīgi tas, ka ar šīm formām saistās noteikts pārdzīvojums un tam atbilstošs stils, ko nepietiekami respektē dalījums pēc tā sauktā tematiskā principa. Mūsdienu lirikā, vairs nemeklējot odas un elēģijas tādās formās, kādās tās kādreiz pastāvējušas, varam atrast odiskus, respektīvi, himniskus, tāpat elēģiskus, tas ir, skumju motīvu dzejoļus. Pārdzīvojuma raksturs nosaka šo paveidu stilu: svinīgu, drūmu, rotaļīgu u.tml. Bez tam jau kopš J.V.Gētes laikiem blakus minētajām klasiskajām formām pastāv, tiesa, samērā amorfs paveids – lirisks dzejolis. Tas ir īss noskaņu dzejolis, kas atklāj dzejnieka jūtu stāvokli. Ne tematikā, ne stilā tam nav pazīmju. Bet, tā kā šim paveidam var pieskaitīt gandrīz vai visu lirisko dzeju, rodas prasība to diferencēt. Šāda pati prasība izvirzās arī attiecībā uz tematisko iedalījumu, kas par maz pamatojas lirikas būtībā – pārdzīvojumā.

Lirikas tematiskais iedalījums

Pēc tematiskā principa liriku iedala sabiedriski politiskajā (E.Veidenbauma "Mosties, mosties reiz, svabadais gars.."), no tās izdalot *patriotisko* (E.Virzas "Karogs"), *filozofiskajā* (Raina "Nenīcība", "Daba un dvēsele"), *intīmajā* (J.Poruka "Pie tava augstā, baltā loga") un *dabas lirikā* (F.Bārdas "Vakars", Plūdoņa "Ūdeņi runā").

Šādā iedalījumā lirika vairāk tiek šķirota pēc tās dzīves īstenības jomas, kas ierosinājusi pārdzīvojumu. Taču ierosinātājs ne katrreiz ir arī pārdzīvojuma noteicējs, papildītājs un izskaņas devējs. Nereti ir tā, ka dabas vērojums izraisa filozofisku atskārtumu par dzīves būtību un sakarībām. Tātad šajā dalījumā nepietiekami ievērots pats pārdzīvojuma raksturs. Bet tas lirikā ir galvenais, nevis parādības, kas ierosinājušas darba ieceri. Sabiedriskas parādības var izraisīt dažādus pārdzīvojumus - gan cildinošus (hīmās), gan nicinošus (epigrammā, satīrā), gan grūtsirdīgus, elēģiskus (elēģijā). Pēc tematiskā dalījuma to visu var ietvert sabiedriski politiskajā lirikā. Bet tad tiek ignorēts konkrētais pārdzīvojums.

Bez tam, liriku iedalot tematiski, ir grūti noteikt konkrētu dzejōļu tematiku. Bieži vien dzejnieku personiskā dzīve tik cieši vienota ar sabiedrisko, ka visintīmākie viņu pārdzīvojumi nav izolēti no sabiedriskajiem motīviem un dabas ierosinātajos motīvos skan gan intīmā, gan sabiedriskā, gan filozofiskā stīga.

Tā, piemēram, Aspazijas dzejolis "Dzimtene" ("Kā savu dzimteni lai tēloju ..") reizē ir gan dabas tēlojums, gan arī patriotisku jūtu izpausme. Tāpat arī F.Bārdas "Bērzi". Bet Aspazijas dzejolis "Jel dodat milzeņa domu man" vienlaikus pieder gan pie intīmās, gan pie sabiedriskās lirikas. Lai noteiktu liriska darba piederību pie kāda paveida, jānosaka, kāds vadmotīvs ir dominējošais.

Uzrādot tematiskā iedalījuma relativitāti, tā nepietiekamu respektu pret lirikas specifiku, vairāki literatūras teorētiķi atzīst klasisko iedalījumu: oda, elēģija, satīra, epigramma, veltījums u.c.

Patiesībā nav nemaz tik neiespējami arī apvienot divus minētos, līdz šim par nesavienojamiem uzskatītus, iedalījuma veidus. Tematiskais iedalījums nav jāsaista vienīgi ar ārējām parādībām (jo dzeja nav jāvienādo ar "apdzejošanu"), bet ar dzejola saturu, ar pārdzīvojumu, tā raksturu, kas nosaka arī daiļdarba stilu. Tādējādi tematisko iedalījumu var pilnveidot, izmantojot lirikas tradicionālo klasisko formu pazīmes. Līdz ar to, piemēram, *sabiedriski politisko dzeju* var iedalīt himniskajā un satīriskajā (resp., humoristiski satīriskajā). Himniskajā lirikā tikai atsevišķos gadījumos var izdalīt himnas un odas, satīriskajā – satīras, apzinoties, ka tikai šajās formās vien sabiedriski politisko liriku nevar ierobežot. Ir arī elēģiska lirika ar sabiedrisku tematiku.

Intīmajā lirikā liela daļa pieder mīlas lirikai. Sīkāk iedalot mīlas liriku, varētu izšķirt gan veltījumus, kas var būt gan himniski (piemēram, L.Laicena "Tev", "Tavu

vārdu saucu"), gan elēģiski (J.Sudrabkalna dzejoļu cikls "Klodijai"), gan vienkārši lirisku noskaņu dzejoļus (F.Bārdas "Krēslā" – *Es gribētu tevi ieaijāt, kā krēslā vējš liepiņu aiņā*). Arī dabas lirikā var izpausties dažādi pārdzīvojumi dažādās formās: var būt gan elēģiski, gan idilliski, gan himniski dabas dzejoļi (M.Ķempes "Himna pavasarim"). *Filozofiskajā lirikā* var būt himniskas, elēģiskas vai ironiskas intonācijas.

Par novecojušu var uzskatīt lirikas klasifikāciju pēc pantu un dzejoļu formām. Vēl gan arī tagad nākas sastapties ar sonetu kā īpaša žanra apzīmējumu. Taču sonets ir mainījies. Petrarkas sonets bija mīlas lirikas žanrs. Tagad sonetā ietver dažādu saturu.

Austrumu tautas liriku mēdz iedalīt arī gazelēs, rubajos u.c. formās.

Lirikas tradicionālās formas

Tā kā ar klasiskajām formām saistās noteikts pārdzīvojums, kas prasa atbilstošu stilu, tad, lai labāk izprastu atšķirību starp mūsdienu lirikas paveidiem un žanriem, der ielūkoties šajās tradicionālajās formās.

O d a (gr. *ōdē* – dziesma) sākotnēji sengrieķu mākslā bija kora dziesma. Vēlāk par odām sāka saukt tikai svinīgas slavas dziesmas, kurās apdziedāja svarīgus notikumus cilvēku dzīvē, varonārdus, grandiozas dabas parādības. Savu klasisko veidu antīkajā literatūrā oda ieguva Pindara un Horācija dzejā. Vēlāk klasicisti šo veidu kanonizēja

un vispār odu izvirzīja par augstāko žanru, izstrādājot noteiktas prasības tās veidojumā (F.Malerbs Francijā, F.Klopštoks Vācijā). Pacilātas jūtas un cildinoša attieksme pret kādu personu vai notikumu, dabiski, izpaudās krāšņā tēlainībā un prasīja spilgtu valodas metaforizāciju un sintakses figurālo bagātību. Vienkāršās sarunu valodas elementi tika atzīti par odai nepiemērotiem. Odai bija vajadzīgs noteikts strofiskais veidojums (visvairāk desmitrindu, tā sauktā odas strofa), ritma un atskaņu precizitāte.

Krievijā odas rakstīja, klasicisti. Pirmie ievērojamākie odu autori bija M.Lomonosovs un G.Deržavins. G.Deržavina dzejā atrodam dažādus odas žanus: filozofisko, heroisko u.c.

Pie pirmajām *latviešu valodā* rakstītajām odām minama Vecā Stendera tulkotā H.Brokese oda "Rāms laiks pēc pērķona briesmas". XIX gadsimtā, īpaši gadsimta otrajā pusē, oda, zaudējot savu klasicistisko noteiktību, pieņem gan himnas, gan citas formas. Taču oda pastāv arī kā īpašs žanrs. Pie tam daudzi dzejnieki pat tieši par virsrakstu dzejoļiem izraugās apzīmējumu "Oda" (R.Blaumaņa "Oda", J.Sudrabkalna "Oda"). Bieži vien dzejoļus ar odas raksturu paši dzejnieki sauc par himnām, piemēram, M.Ķempes "Himna pavasarim", B.Sauliņa "Himna".

Par *himnu* speciālā nozīmē sauc svinīgu dziesmu, kam piemīt sabiedriski politiskas pozīcijas apliecinājuma raksturs ("Dievs, svētī Latviju!").

E l ē ģ i j a (gr. *elegos* - žēlabas) savā sākotnē *sengrieķu dzejā* bija žēlabu, raudu dziesma, kas dziedāta flautas

pavadījumā. Vēlāk senajā Grieķijā par elēģiju sauca katru elēģiskajā distihā sacerētu dzejoli. Tālākajā elēģijas attīstībā dažādu tautu literatūrās bijuši dažādi pavērsieni (piemēram, J.V.Gētes dzīvespriecīgās "Romās elēģijas"), taču pamatos tas bijis skumju, neapmierinātības, grūtsirdības paudējs dzejolis.

Plaši izplatīta elēģija ir *sentimentālisma* (E.Jungs, T.Greijs) un *romantisma* literatūrā (V.Žukovskis, A.Puškins, M.Čermontovs), kā arī vēlāk – simbolismā. *Latviešu literatūrā* elēģija pirmo plašāko izplatību guvusi gadsimtu mijā un galvenokārt romantiķu daiļradē (P.Blaua, J.Poruka, Aspazijas, J.Akuratera, F.Bārdas, Raiņa ("Elēģija"), E.Treimaņa-Zvārguļa ("Vienkārša aina"), V.Plūdoņa ("Nav asarām gala, nav gala") u.c. dzejā. I.Auziņam ir krājums "Sēlijas elēģijas" (1994).

Vairākus dzejoļus ar elēģijas apzīmējumu sacerējis B.Saulītis: "Ceriņziedu elēģija", "Ziemeļu elēģija", "Igaņu elēģija" u.c., bet viņam ir arī dzejoļu nosaukumi, kuros šis vārds (tāpat kā dažkārt arī balāde) lietots humoristiskā, ne žanriskā nozīmē, piemēram: "Rāmā braucēja elēģija", "Vidējo gadu elēģija". Te elēģijas vārdu varētu aizstāt ar vārdiem "nelaime", "bēda", "noskumšana".

S a t ī r a (no lat.*satira* – mistrojums, maisījums) *plašākā nozīmē ir literārs izsmiekls vispār.* Tas var būt ietverts dažādos veidos, paveidos un žanros.

Par s a t ī r u šaurākā nozīmē sauc dzejoli, kurā izsmietas negatīvās parādības.

Antīkajā dzejā satīru spilgtākie pārstāvji bija Horācijs un Juvenāls, vēlāk

pasaulē literatūrā - H.Heine, V.Igo, Dž.Bairons, A.Puškins, N.Nekrasovs.

Latviešu literatūrā satīras rakstījuši J.Alunāns ("Junkurs un zemnieks", "Vācinātājiem"), Auseklis ("Bizmaņu draugu dziesma"), E.Veidenbaums ("Ikkatrs tev godu dod"), Rainis ("Filistrs", "Godīgs liberālis").

Pie satīriskās dzejas paveidiem pieder *e p i g r a m m a*. Tas ir īss asprātīgs dzejolis par kādu konkrētu personu vai notikumu.

Senajā Grieķijā par epigrammām sauca uzrakstus uz pieminekļa, ēkas, dāvanas u.tml. Par epigrammām sauca arī kodolīgus prātnieciska rakstura pantus.

Epigramma sastāv no divām daļām. Pirmajā parasti iezīmētas kādas personas īpašības, otrajā - dots asprātīgs pavērsiens, aforistisks trāpījums. Tādas, piemēram, ir A.Puškina epigrammas "Par Voroncovu" un "Par Aleksandru Pirmo".

Latviešu dzejā epigrammas atrodam jau J.Alunāna ("Šuslis"), Ausekļa ("Svētnieka politika") dzejā. Daudz spilgtu epigrammu ir Raiņa dzejā (krājumā "Klusā grāmata", nodaļā "Epigrammas"). E.Treimanim-Zvārgulim ir krājums "Epigrammas".

V e l t ī j u m s ir dzejolis, kas sacerēts par godu kādai personai vai notikumam. Kaut arī veltījums adresēts konkrētai personai vai notikumam, tajā ietverts vispārinājums. Nereti veltījumos ir tik daudz atzinumu, ka tie tuvojas zinātniskai vai publicistiskai apcerei, deklarācijai. Tāda, piemēram, ir Aspazijas dzejiskā vēstule R.Blaumanim.

I d i l l e (no gr. *eidyllion* - deminutīvs no *eidos* - veids, glezna; tātad - glezniņa) *senajā Grieķijā* bija viena no bukoliskās (*bukolos* - gans) lirikas formām. Tas ir neliels monologā vai dialogā ieturēts *dzejolis, kurā atspoguļota mierīga lauku ikdienu, intīmas jūtas uz dabas fona. Grieķijā izcilākais idilles pārstāvis bija Teokrīts, Romā - Vergīlijs.*

Idillei no jauna pievērsās *renesanses laikmeta* dzejnieki, bet it īpaši tā sakuploja *sentimentālisma* literatūrā, kad par ideālu tika izvirzīta "dabas bērnu" dzīve. Bet, tā kā šāda dzīve civilizētajā pasaulē nav iespējama, tad idillēs tēlotā pasaule nav īsti reāla, bet sadomāta.

Krievu dzejā idillei pirmie plaši pievērsās N.Karamzins un V.Žukovskis.

Attīstoties *reālismam*, idille kā vienpusīgs un idealizēts īstenības atspoguļojums vairs nespēja gūt izvērstāku attīstību.

Latviešu lirikā idilles vairāk rakstījuši tie dzejnieki, kas pievērsušies arī bērnu dzejai: J.Poruks "Idille", K.Skalbe "Agrā vasara", "Ziedoņa idille", V.Plūdonis "Ziedoņa idille", F.Bārda "Zālē", "Ceriņi".

D z i e s m a kā lirikas un mūzikas starpforma atrodama jau vistālākajā senatnē. Vārdi un mūzika te pastiprina viens otru. *Par dziesmu* (jeb dziesmas tekstu) sauc *nelielu sacerējumu, kas viegli komponējams; to nodrošina regularitāte, muzikalitāte teksta kārtojumā, kā arī zināms noskaņas un tēlainības vispārīgums.*

Dziesma radusies *folklorā*, kur tā tiek saukta par tautasdziesmu. Rakstītajā lirikā dziesma ieguva jaunus paveidus un īpatnības.

Romantiskajā literatūrā tā nostiprinājās kā pilntiesīgs literārs žanrs (F.Šillera, Dž.Bairona, V.Igo, H.Heines dziesmas). Romantisma laikmetā blakus mīlas un sadzīves dziesmām radās arī vēsturiskas un *politiskas dziesmas*.

Latvijā blakus t.s. *masu dziesmām* radās daudz *oriģināldziesmu*. Parasti tās radušās kā populāru dzejas tekstu kompozīcijas ("Kam skanāt, jūs drūmajie zvani", J.Akuratera "Ar kaujas saucieniem..", Raiņa "Lauztās priedes", kas pazīstama ne tikai kā E.Dārziņa komponētā kora dziesma, bet savā laikā arī kā J.Sproģa komponētā masu dziesma).

Otrā pasaules kara gados radušās tādas populāras dziesmas kā E.Rozenštrauha "Šeit ir Latvija", "Zilais lakatiņš (V.Moras vārdi) u.c.

No pēckara dziesmām starp populārākajām minama A.Skalbes "Dziesmai šodien liela diena" (P.Barisona mūzika).

Par dziesmām kļuvuši daudzi A.Krūkļa un J.Petera dzejoļi (komponists R.Pauls). Sevišķi populāra kļuvusi patriotiskā dziesma "Manai dzimtenei" (J.Petera vārdi, R.Paula mūzika).

L i r i s k s d z e j o l i s ir moditatīvās lirikas vistiešākā forma. Tas ir daudzveidīgs gan tematiski, gan mākslinieciskā veidojuma ziņā. Taču raksturīgākā tā pazīme ir nelielais apjoms, tajā ietvertā momenta noskaņa, kā arī - bieži tā nenoslēgtība (tā saucamā atvērtā forma -

"opened form").¹ Bieži vien šie dzejoļi ir bez virsraksta un it kā sākas un beidzas ar daudzpunktu. Valējās jeb atvērtās formas

iezīmes, piemēram, ir L. Brieža dzejolī "Putniem aizlidojot", M. Čaklā "Vasaras pilnmēness naktīs".

Cits dalījuma veids

Lietuviešu dzejas pētnieki (V. Areška, K. Nastopka u.c.) liriku daļa pēc autoru (resp. viņu pārdzīvojumu) valodiskas pašizpaušmes. Reflektējošā "es" formā izteikto dzeju viņi dēvē par *meditatīvo*. Tā ir visliriskākā, vissubjektīvākā lirika. Blakus tai nostājas meditatīvi *tēlojošā* - kā sevis izpaušme aprakstošā attēlē. Lirika ar izvērstāku norises attēli tiek dēvēta par *narratīvo* (stāstošo), bet sabiedrības uzmudinātāja dzeja iegūst apzīmējumu - *oratoriskā* (arī manifestējošā). Bez tam atsevišķi vēl tiek izdalīta *melodiskā* (dziesmu), vēl arī *polifoniskā* lirika.

4) Liroepika

Pie l i r o e p i k a s pieder dzejas formā sacerēti darbi, kuros organiski apvienojas sižets (tas var būt vairāk ārējs vai arī autorizēts) un autora liriskais pārdzīvojums, kas izriet no viņa attieksmes pret tēlojamo.

± Sk. Kalve M. Par žanriem lirikā // žanrs un kanons.-R., 1977.-43.-52.lpp.

Pie liroepikas pieder poēma, balāde, fabula.

P o ē m a

P o ē m a (gr. *poiein* - radīt, darināt) ir cildinošs vēstījums par liktenīgu cīņu tautas vai atsevišķa cilvēka dzīvē.

Pēc savas žanriskās struktūras poēmas ir dažādas: episkas, liriskas, dramatiskas. Episkās poēmas centrā ir vēstījums par ārējiem notikumiem, liriskajā poēmā - autora ekspresija, dramatiskajā - dramatisks dialogs. Taču visu poēmu pamatā ir tēlojamā objekta monumentalitāte, problemātikas filozofiski laikmetīgais vērienīgums un cildinājuma, apdziedājuma patoss. Ar to poēma atšķiras no romāna dzejā, stāsta dzejā un noveles dzejā, jo šie minētie žanri pievēršas ne tikai cildeniem, nozīmīgiem dzīves momentiem un varoņus tēlo ne tikai viņu liktenīgās cīņīšanās brīžos, kā tas parasti ir poēmās, bet vispār dzīves ikdienā, sadzīvē, visās parastajās cilvēku attiecībās. Tāpat kā novele atšķirībā no stāsta tēlo to, kas satricina ikdienu, tā arī poēma pievēršas tam, kas paceļas pāri ikdienai un ir cienīgs, lai to apdziedātu. Tāpat kā bez neparastā nav noveles, bez traģiskā - traģēdijas, tā arī bez izcilā, apdziedāmā nav poēmas.

Pie poēmās tēlotājām, no autora viedokļa cildināmām parādībām bieži pieder kādi varoņdarbi, laikmeta traģiski konflikti un kolīzijas. Episka un dramatiska rakstura poēmās šie varoņdarbi un kolīzijas vairāk attēloti to objektīvajā paškustībā, turpretī

liriskajās poēmās akcentēta paša autora attieksme pret tēloto, te bieži autora domas un jūtas ne tikai izkārto vielu, bet arī top par sižeta pamatu un virzošo spēku (nevis ārējo procesu attēlojums). Plūdoņa dramatiski episkajā poēmā "Atraitnes dēls", piemēram, ir attēlots dinamisks raksturs - varonis cīnā par izglītību un viņa bojā eja, tātad ārējs konflikts hronoloģiskā secībā, bet Raiņa publicistiskajā poēmā "Jauna gadusimtena nakts domas" nav episka sižeta un episku tēlu, te viss centrējas liriskā varoņa kaismīgajā domā par darbaļaužu likteni jaunajā gadsimtā.

Iedalot poēmas pēc to žanriskās struktūras (episkā, dramatiskā, liriskā), tomēr nevaram ignorēt vēsturiski radušos žanrus (antīkā epopejiski heroiskā poēma, heroiskā poēma, romantiskā poēma, reālistiskā poēma u.c.). Tāpēc turpmākajā pārskatā, aplūkojot poēmas tipoloģiski pēc to žanriskās struktūras, tiks lietotas arī šīs vēsturiskās kategorijas. Protams, nav ignorējams arī tas fakts, ka vēsturiski radušies un noteiktā laikmetā pastāvējušie žanri koncentrē sevī tādas tipoloģiski strukturālas iezīmes, kuru klātesamība arī vēlākā laikā liek tās apzīmēt ar to pašu jēdzienu. Tā, piemēram, romantiskā vai reālistiskā poēma, kas radusies līdz ar romantisma un reālisma kā virzienu rašanos (tāpat kā romantisms un reālisms pats), vēlāk kļūst par vispārīgu tipoloģisku kategoriju, ko lietojam līdzīgu parādību apzīmēšanai arī šodien.

E p i s k ā p o ē m a radusies agrāk nekā pārējās. Tās sākums ir antīkajā literatūrā, kur poēmas jēdziens cieši

saistījās ar epa jēdzienu. Antīkajās epejiskā rakstura varoņpoēmās (tautas epos) ietverti notikumi, kuros izšķiras tautas, dzimtenes likteņi. Epā parasti daudz darbojošos personu. Blakus cilvēku tēliem te darbojas mitoloģiskas būtnes ("Iliādā", "Odisejā").

Antīko epu pamatā ir kara konflikti un karotāju varoņdarbi. Taču ar karu saistīti konflikti un varoņdarbi bija tikai antīko varoņpoēmu - epu pamatā. Vēlākā laika episkajās poēmās bijuši arī citi konflikti, citas tēmas.

Vēlākajos antīko episko poēmu atdarinājumos (Vergīlija "Eneīda", M. Heraskova "Rosiāda", Voltēra "Henriāda" u.c.) nebija ievērots tautas epam nepieciešamais sakņojums sava laika tautas dzīvē, tautai izšķirošos notikumos. Tāpēc šīs poēmas neiemantoja paliekošu nozīmi.

Blakus antīkajiem varoņepiem, šīm klasiskajām epejiskajām varoņpoēmām, liekamas visas tās *varoņpoēmas*, kurās vispār tēloti būtiski sava laika konflikti, cildināta varoņība, kas izpaužas cīņā par tautas interesēm. Daļa no šīm poēmām-epiem radusies uz folkloras pamata un saistās ar izciliem notikumiem tautas dzīvē (krievu "Teiksma par Igora kauju", franču "Dziesma par Rolandu", vācu "Nībelungu dziesma", gruzīnu "Bruņinieks tīģera ādā", igauņu "Kalevipoegs", somu "Kalevala", latviešu "Lāčplēsis" u.c.).

Pie varoņpoēmām pieder arī tādas poēmas, kas radušās nevis uz folkloras pamata, bet kā pilnīgi oriģināli atsevišķu autoru sacerējumi (A. Puškina "Poltava", E. Virzas "Karalis Nameitis", A. Čaka "Mūžības skartie").

Jāpiezīmē, ka varoņpoēmas lielumlielā daļā ir episkas, taču ne vienmēr. Tā, piemēram, M.Čaklā varoņpoēma "Liepājas aizstāvēšana" vairāk ir *liriski publicistiska* nekā episka, jo te nav individualizētu varoņu un episka vienlaidus sižeta vietā poēmas vienotājs ir liriskais varonis ar savu publicistiski filozofisko domu par traģiskajiem notikumiem tautas dzīvē.

Dramatiskā poēma ieņem vidusstāvokli starp liroepiku un dramaturģiju. Tās pamatā, kā jau teikts, ir dramatisks dialogs, taču tas ievirzīts ne tik daudz darbojošos personu paškustības gultnē, bet vairāk pauž pretējas nostādnes un viedokļus, uzskatu kolīzijas. Šī tēlojuma forma kalpo personības iekšējās pasaules atklāsmei. Dramatiskās poēmas sākumi meklējami XVIII gadsimtā, apgaismes laikmetā (G.Lesinga "Natans Gudrais"). Taču īsti dramatiskā poēma uzplauka romantisma literatūrā (Dž.Bairons, A.Puškins, M.Čeremontovs). Romantiķi šo formu izmantoja savu sabiedriski politisko uzskatu izpaušmei. Šim nolūkam bieži tika izmantoti mīti, teiksmas, bībeles tēli, kas pieļauj lielāku interpretācijas brīvību nekā vēstures fakti.

Saskaņā ar teikto tad arī kā īpašs žanrs nozīmīgu vietu poēmas attīstībā ieņem tieši *romantiskā poēma*, kas pēc savas žanriskās struktūras ir vairāk nevis episka, bet dramatiska un liriska. Vispār tā vairāk nekā episkā poēma piesātināta ar spēcīgu apdziedājuma patosu. Par poēmas priekšmetu izvirzīts cilvēks, kas apliecina, sevi kā cīnītāju par brīvu, pilnvērtīgu personību. Šādi centieni XVIII gadsimta beigās un XIX

gadsimta sākuma apstākļos izraisa konfliktu starp šo cīnītāju un feodālās vai buržuāziskās sabiedrības valdošajām aprindām. Šādi poēmu varoņi ir Dž.G.Bairona Manfrēds, Kains, Čailds Harolds, M.Ļermontova Demons, Mciri, A.Puškina Gūsteknis, Aleko u.c. Ikdienas apstākļi, kas kļūst par cēloni šo varoņu konfliktam ar īstenību, tiešā veidā netiek rādīti. Poēmā tie atklājas tikai varoņu izteikumos, kaismīgajā, noraidošajā nostājā pret visu, kas nomāc viņu tieksmi pēc iztēlē radītās pasaules. No varoņa dzīves tiek izraudzīti tikai spraiģākie, dramatiskākie brīži, lai tajos atklātu viņa iekšējo pasauli. Lielu vietu šajā poēmā ieņem atmiņas, kas kļūst par pārdzīvojuma pastiprinātājām. Atteikšanās no ārējo notikumu secīgas atveides poēmas kompozīcijā ievieš zināmu fragmentārismu. Bieži šajās poēmās sastopamies ar nosacītību, fantastiku.

Latviešu literatūrā romantiskās poēmas sākums konflikts veidojas nevis starp indivīdu un valdošo sabiedrību, bet starp indivīdu kā savas nācijas pārstāvi un apspiedējas nācijas valdošajām šķirām (atbilstoši tautiskā romantisma ievirzei). Tā tas ir Sudrabu Edžus romantiskajās poēmās, kur tēlota lietuviešu pagātne, kā arī viņa poēmā "Indulis un Ārija".

Pie izcilākajām romantiskajām poēmām latviešu literatūrā pieder Raiņa filozofiski heroiskā poēma "Ave sol".

Pie poēmām, kam vairāk individuāls nekā sociāls raksturs, var minēt Aspazijas "Saules meitu", J.Poruka filozofiski apcerīgo "Zilizana sirdsdedzi" u.c.

Tieši par dramatiskajām poēmām nosauktas V.Rūjas "Mēs nešķirsimies nekad" un V.Ļūdēna

"Roma". Liriski dramatiskas ir O.Vācieša saspriegtās poēmas ar filozofisku ievirzi: "Einšteiniāna", "Klavierkoncerts", izcilas, skatuvei domātas dramatiskas poēmas ir M.Zālītes "Pilna Māras istabiņa", "Tiesa" un "Dzīvais ūdens".

Kā jau minēts, romantiskajai poēmai pēc tās žanriskās struktūras bieži ir lirisks raksturs.

Liriskajā poēmā atšķirībā no liriskā dzejola saglabājas episkais elements. Dzejnieks attēlo ārējās parādības, taču neliek tām attīstīties pēc paškustības likumiem uz iekšējo pretrunu norises un notikumu hronoloģijas pamata. Dzejnieks pats vēstī par visu un virza poēmas gaitu pēc savas gribas un ieskata. Autors, sekojot asociāciju gaitai, veido subjektīvas montāžas un kolāžas.

Latviešu literatūrā starp liriskajām poēmām minamas A.Vējāna "Saulē kāpj augstāk", O.Vācieša "Balsij bez pavadījuma". Šajās poēmās liriskā ekspresija ir pārsvarā pār episko vēstījumu. Noteicoša loma te ir autora liriskajai apcerei un noskaņai.

Kā īpaša poēmas vēsturiskā žanriskā kategorija pazīstama *reālistiskā poēma*. Te atšķirībā no romantiskās poēmas neparastā, ārkārtīgā varoņa un ārkārtīgo apstākļu vietā nāk vienkāršās tautas pārstāvis. Turklāt vēstījums par notikumiem te ir pārsvarā pār varoņa lirisko jūtu atklāsmi. Spilgtākās reālistiskās poēmas ir devuši N.Nekrasovs ("Kam labi dzīvot Krievzemē"), latviešu literatūrā - V.Plūdonis ("Atraitnes dēls"), K.Štrāls ("Kauja pie Glemu Liepas"), A.Čaks ("Umurkumurs", "Poēma par ormani"). Un mūsdienām tuvāk - O.Vācietis ("Merķelis"),

I. Auziņš ("Varavīksne pār mežu", "Balti skaidu jumti").

Poēmu žanrisko nošķiru raksturojumam vēl tiek lietoti tādi jēdzieni kā filozofiskā, publicistiskā, komiskā poēma, arī - bērnu poēma. *Komiskā poēma* ir poēmas formas izmantojums ironiskiem nolūkiem. Arī te it kā būtu apdziedājums, taču cildināmais to nepelna. Tā rodas ironisks efekts. Kā spilgtas komiskās poēmas minamas B. Saulīša "Rudens zvaigznes" un O. Vācieša "Kārais lauks".

B a l ā d e

Poēmas pamatā ir liktenīgas cīņas tēlojums, turpretī balādes pamatā - liktenīgs, bieži traģisks notikums.

Balāde (it. *ballāre* - dejojot) sākotnēji Provansā XII gadsimtā apzīmēja dejas dziesmu, kam bija noteikta forma (vēlāk tai veidojās zināms sakars ar franču balādi kā dzejola formu).

Anglijā un Skotijā balāde tautas nostāstu, ticējumu un leģendu iespaidā kļuva par drūma vēstījuma dzejoli ar neparastu fantastisku, noslēpumainu saturu.

Mūsdienās par *balādi* sauc *sižetisku dzejoli, kurā attēlots neparasts, ārkārtējs notikums. Balādei parasti piemīt heroisks vai fantastisks raksturs.* Liktenīgais notikums varoņa dzīvē tiek tēlots bez plašākiem, tiešiem vispārinājumiem. Laikmetam raksturīgais te atklājas vienreizīgo parādību prizmā.

Balādē ietveras spraigs, satriecošs sižets, parastā, ikdienišķā atveidei te nav vietas. Un, ja arī tas sastopams, tad kalpo tikai sākotnējam fonam, ko satricina sekojošais neparastais notikums (kura atrisinājums parasti arī negaidīts). Tādā ziņā balāde savā sižetiskajā izveidē tuvojas novelei. Tāpat kā novelē, te bieži izmantots arī dialogs. Atšķirība tikai tā, ka te viss rādīts vēl lakoniskāk, ar vēl lielāku paša autora attieksmes līdzdalību.

Pirmais balādes plašākais uzplaukums saistīts ar *sentimentālismu* un *romantismu* XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā. Fantastika, notiekošā nerealitāte, noslēpumainība, netieši mājiieni, neizteikšanās līdz galam - tas viss bija raksturīgs V.Skota, S.T.Kolridža, F.Šillera, J.V.Gētes, V.Žukovska un A.Puškina balādēm.

Pirmās oriģinālbalādes *latviešu literatūrā* parādījās tautisko romantiķu daiļradē (Ausekļa "Beverīnas dziedonis", A.Pumpura "Imanta"). Pagājušā gadsimta beigās iznāk E.Zeibota "Balādes un romances", parādās Raiņa "Karalmeita", XX gadsimta sākumā - R.Blaumaņa "Tālavas taurētājs". XX gadsimtā vairākus izcilus darbus šajā žanrā devis Plūdonis ("Tīreļa noslēpums", "Zagnīcas kalējs", "Salgales Mada loms", "Jumis atriebējs", "Dūkņu sils" u.c.), E.Virza ("Doma baznīcas balāde", "Nakts parāde"), minams arī K.Ābeles balāžu krājums "Vēlais viesis" (1947).

Daudz balāžu ir uzrakstīts par 1905. gada revolūcijas notikumiem. Blakus V.Plūdonim te minams J.Medenis ("Saucēja un atbalss", "Klāvs Spēks" u.c.).

F a b u l a

Fabula (lat. *fabula* - stāstījums, stāsts) aizsākusies jau antīkajā pasaulē. Tā cēlusies no dzīvnieku pasakām, piešķirot tām alegorisku nozīmi. Ar tēlotajiem dzīvniekiem vai dažādām parādībām jāsaprot cilvēki, viņu īpašības un attiecības. Fabulas lielākoties sacerētas dzejas valodā. Tajās ir īss notikums, ass konflikts, kas risinās strauji, parasti ar anekdotiskiem pavērsieniem un beidzas ar atjautīgiem, nereti aforistiski formulētiem atrisinājumiem.

Fabulās bieži notiek asprātīgas sarunas, kurās bagātīgi izlietoti tautas valodas elementi.

Tātad *f a b u l a* ir alegorisks dzejojums par kādu pamācošu, parasti komisku notikumu vai rīcību. Fabulai piemīt ironiska vai humoristiska iedaba. Tās tekstā parasti divas daļas: notikuma tēlojums un pamācošais secinājums, tā sauktā morāle (lai gan gluži obligāta tā nav). Tādējādi vēstījums kļūst par sava veida ilustrāciju vispārinātam atzinumam.

Fabulas parasti rakstītas brīvajās vārsnās, ieturot vienādas (biežāk jamba) pēdas. Izmantojot arī citas brīvās formas, fabulā iespējams elastīgi ietvert sadzīves sarunu valodas intonācijas - gan ironiskās, zobgalīgās, šķelmīgās, gan citas komiskās modulācijas.

Izcilākie fabulas pārstāvji pasaules literatūrā ir Ezops senajā Grieķijā, Ž.Lafontēns Francijā un I. Krilovs Krievijā.

Latviešu dzejā atsevišķas fabulas atrodamas jau starp J.Alunāna, Ausekļa, F.Mālberga darbiem, taču par pirmo latviešu fabulistu īsti uzskatāms P.Sarķis ("Pasaciņas", 1888). Nozīmīgas fabulas devuši Doku Atis, E.Treimanis-Zvārgulis, Rainis u.c. Pie izcilākajiem latviešu fabulistiem pieder Pērsietis ("Paziņas", 1899), A.Upīts ("Fabulas bez morāles", 1924), F.Trasuns ("Fabulas", 1924).

5) Drāma, tās paveidi un žanri

Drāma jeb dramaturģija, tāpat kā epika, pieder pie attēlojošiem, literatūras veidiem, kuri (pretēji lirikai, kas atspoguļo galvenokārt apziņu) pievēršas objektīvajai esamībai. Drāma un epika balstās uz sižetu un tēlu sistēmu, citiem vārdiem, tajās rādītas personas darbībā. Taču starp epiku un drāmu ir būtiskas atšķirības. Dramaturgs nevar dot psiholoģisko raksturojumu, nevar pats tieši motivēt tēlu rīcību. Visam jābūt dzirdamam personu runā un - uz skatuves - arī redzamam personu rīcībā un žestos, it kā pašreiz notiekošam, dramatiska sprieguma uzlādētam.

Drāmā (gr. *drama* - darbība) raksturi atklājas darbībā, cīņā, konfliktos. Cīņa var būt divējāda - ārēja (vairāk sociāla vai sadzīves rakstura) un iekšēja (psiholoģiska).

Tā kā lugas parasti domātas skatuvei, tad tām jābūt uzvedamām vienā vakarā, tas ir, dažās stundās. Šis apstāklis nosaka lugu apjomu. Tās nevar būt tik plašas kā romāni. Darbojošos personu skaits te parasti mazāks,

darbība koncentrētāka, vairāk saistīta ar kādu vienu notikumu vai problēmu, kuras pamatā ir ass konflikts.

Lugu žanrisko klasifikāciju nosaka gan tēlojamie raksturi to estētiskā iedabā un notikumi (traģiski, komiski, dramatiski), gan arī autora attieksme pret galvenajām personām un viņu sadursmi. Pastāv arī daudz robežgadījumu.

Pastāv arī šāds iedalījums: raksturu un ideju drāmas, problēmu un kaislību lugas, intrigu un paražu komēdijas u.tml. Nav iespējams dramatiskos darbus iedalīt pēc kādas vienas pazīmes. Par pamatu tam jāizraugās katra veida pazīmes kopumā, turklāt ņemot vērā teātra praksi.

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

T r a ģ ē d i j a

Par traģēdiju sauc lugu, kurā varonis tēlots nesamierināmā konfliktā ar neuzvaramu pretspēku, kas viņam sagādā traģiskas ciešanas vai liek iet bojā.

Traģēdija radusies senajā Grieķijā. Tās sākumi meklējami kora dziesmās, kas tika dziedātas, upurējot dzīvības dievam Dionisam āzi (gr. *tragos* - āzis, *ōdē* - dziesma; tātad - āža dziesma).

Traģēdijas tālākajā attīstībā tās tekstus sacerēja atsevišķi autori. Izcilākie sengrieķu traģēdiju autori bija Eshils ("Saistītais Prometejs"), Sofokls

("Antigone", "Ķēniņš Edips"), Eiripīds ("Medeja").

Vispārinot to raksturīgo, kas piemīt šīm traģēdijām, Aristotelis nosauc vairākas iezīmes: darbības cildenumu sakarā ar varoņa¹ rakstura cildenumu un varoņa ciešanas sakarā ar bezizejas stāvokli, kurā viņš nonāk. Aristotelis norāda arī skatītāja dvēseles skaidrošanos, kas noris izrādes iespaidā. To Aristotelis sauc par *katarsi*. Tas ir pārdzīvojums, kas rodas, jūtot līdzti cietējam varonim. Šis pārdzīvojums pacel skatītāju pāri personisko interešu lokam, liek iestāties par to ideju uzvaru, par kurām cīnījies, cietis un gājis bojā traģēdijas varonis.

Tā kā traģisko konfliktu pamatā bija cilvēka bezcerīgā cīņa ar dievu nolemto likteni, tad šīs traģēdijas sauca par *liktenstraģēdijām*.

Jaunu uzplaukumu traģēdijas žanrs piedzīvo tikai pēc diviem tūkstošiem gadu. Tas saistās ar angļu izcilā rakstnieka V.Šekspīra vārdu. Šekspīra lugās traģisko konfliktu pamatā ir nevis cilvēku cīņa ar dievu nolemto likteni, bet gan raksturu pretrunas. Tātad Šekspīra traģēdijas atšķirībā no antīkajām liktenstraģēdijām var saukt par *raksturu traģēdijām* ("Karalis Līrs", "Hamlets", "Makbets", "Otello").

V. Šekspīra traģēdijās vairs nav pilnīgi ievērots antīko traģēdiju uzbūvei raksturīgais vietas, laika un darbības

¹ Tā var būt arī negatīva persona, taču ar patiesi dziļu, traģisku pretrunu plosītu, vērienīgu raksturu (V.Šekspīra "Makbets").

vienības princips. Darbība norisinās vairākās vietās un vairākos ilgāka laika posmos. Iespaidīgi tajās izmantoti kontrasti. Viena cilvēka raksturā (Falstafa tēlā "Henrijā IV") vai ainā ("Hamletā" kapraču ainā) bieži apvienots traģiskais ar komisko.

Pēc Šekspīra ievērojamu vietu žanra vēsturē ieņēma franču *klasicistu* traģēdijas. Klasicisti P.Kornejs ("Sids", "Horācijs"), Ž.Rasins ("Andromahe", "Berenika", "Fedra") savus darbus veidoja pēc antīko lugu parauga, stingri ievērojot vietas, laika un darbības vienības principu. Viņu traģēdijās tika risinātas sava laika cilvēku attiecību problēmas, lai arī to risinājums neietiecās tādos raksturu dziļumos kā Šekspīra darbos.

Krievu literatūrā jaunas iezīmes traģēdijā ievieš A.Puškins. Viņš traģisko konfliktu saista ar varoņa attieksmi pret tautu, tās centieniem (piemēram, "Borisā Godunovā"). Līdz ar to traģiskais konflikts iegūst sociālu raksturu. Traģisks ir tā varoņa liktenis, kas atraujas no tautas.

Pie izcilākajām *latviešu traģēdijām* pieder Raiņa "Indulis un Ārija", "Jāzeps un viņa brāļi", A.Upīša "Mirabo", "Žanna d'Arka". Tajās risināta problēma par indivīda attieksmi pret tautu. Traģisks ir to varoņu liktenis, kuri iecerējuši cildenus mērķus, bet kuriem attiecīgajos vēsturiskajos apstākļos nav bijis iespējams tos realizēt. Cenšoties šos mērķus sasniegt viņi iet bojā. Pie spilgtākiem darbiem traģēdijas žanrā minama M.Zīverta luga "Vara", kurā pretstatīta cilvēcība un rupjā vara.

Starp jaunākajām traģēdijām minamas J.Marcinkeviča "Mindaugs", J.Gruša "Herkus Mants", A.Geikina "Leģenda par Kaupo".

K o m ē d i j a

Par k o m ē d i j u (gr. *kōmōdia* – jāutra izrāde ar dziesmām) sauc lugu, kuras centrā izvirzīti komiski raksturi, kas darbojas komiskās situācijās.

Tražēdiju centrā ir cildenas personības, kuru ciešanas un bojā eja rada līdzjūtību, turpretī komēdiju centrā bieži vien izvirzīti aprobežoti, atpalikuši cilvēki, kas, nonākot komiskās situācijās, izraisa gan smieklus, gan ironisku attieksmi pret sevi. Tādējādi kā tražēdija, tā komēdija, tiecoties uz vienu mērķi – apliecinot pozitīvo, dara to ar atšķirīgiem līdzekļiem.

Tražēdijā un drāmā konflikts risinās galvenokārt kā tieša sadursme starp pretējiem spēkiem, kuri katrs aizstāv savu pārliecību, turpretī komēdijā bieži vien tiek rādīti līdzīgu uzskatu cilvēki, kas nenostājas principiāli pretējās pozīcijās. Īstais konflikts tāpēc veidojas starp autora ētisko koncepciju un tēlojamām negācijām (N.Gogoļa "Revidents").

Protams, komēdijā var būt arī drāmas žanram raksturīgais konflikts starp labo un ļauno. Tad negatīvajam pretī tiek izvirzīts pozitīvais varonis, taču tādā gadījumā ir svarīgi, lai viņš neklūtu par svešķermeni komēdijas struktūrā, tas ir, lai viņa attiecības ar pārējo personāžu saistītu komisks situācijās un valodā. Tā tas, piemēram, ir R.Blaumaņa komēdijās

Komiski raksturi komiskās situācijās atklājas ar valodas komikas palīdzību. Raksturu izveidē liela nozīme hiperbolai, groteskai un citiem pārspilējumiem un saasinājumiem, kā arī dažādiem pārsteigumiem notikumu norisē un asprātībām valodā.

Komēdijas žanrus izšķir atkarā no raksturu komiskuma īpatnībām un no autora attieksmes pret tiem. *Par satīrisku komēdiju sauc lugu, kuras centrā ir sabiedrībai kaitīgi, izsmejami, atmaskojami raksturi.* Pozitīvu tēlu te bieži vien nav. Pozitīvais ideāls tiek apliecināts ar saasināti noraidošu nostāju pret negatīvo. Lai tas realizētos, centrālā konflikta atrisinājums parasti beidzas ar ļauno spēku sakāvi (ja ne sižetiski, tad vismaz morāli). Satīriskajām komēdijām raksturīgs saasinājums, lai spilgtāk atklātu tēloto raksturu zemiskumu,niecību, kroplumu. Satīriskas lugas ar fantastikas elementiem sauc arī par *ekscentriskām komēdijām*; tādas, piemēram, ir V. Majakovska "Blakts", A. Upīša "Ziedošais tuksnesis".

Par lirisku (jeb humoristisku) komēdiju sauc jautru lugu, kurā lirika mijas ar smiekliem, humors vienojas ar satīru. Liriskajā komēdijā atklājas tēloto personu jūtas, noskaņas, kas vājina sižeta dinamiku, toties paver ieskatu sadzīves gaisotnē un personu iekšējā pasaulē.

Komēdijas, tāpat kā traģēdijas sākumi meklējami *senajā Grieķijā*, kur tās galvenais pārstāvis bija Aristofāns ("Miers", "Lisistrate" u.c.) Romā izcilākais komēdiju rakstnieks bija M. Plauts.

Pie izcilākajiem komēdijas pārstāvjiem *pasaules literatūrā* minami tādi satīrisku

komēdiju autori kā Ž.Moljērs ("Tartifs", "Skopulis", "Mizantrops"), P.Bomaršē ("Sevilas bārdziniš", "Figaro kāzas"), N.Ģogolis ("Revidents", "Precības") u.c.

Pirmais izcilākais latviešu komēdiju autors ir Ā.Alunāns ("Pašu audzināts", "Priekos un bēdās", "Mucenieks un muceniece"). Pēc Ā.Alunāna latviešu komēdijas attīstībā liela nozīme ir R.Blaumaņa joku lugām "Zagli", "Trīnes grēki, "No saldenās pudeles" un "Skroderdienas Silmačos".

Pie nozīmīgākajām komēdijām latviešu XX gadsimta literatūrā pieder A.Upīša satīriskās komēdijas¹, J.Pētersona salonkomēdijas. Izcili darbi komēdijas žanrā ir M.Zīvertam ("Ķīnas vāze", "Mīnhauzena precības"), Anšlavam Eglītim ("Par purna tiesu", "Kosma simfonija" u.c.). Bez tam starp nozīmīgākajām minamas H.Gulbja "Aijā žūžū, bērns kā lācis", "Silta, jauka ausainīte", P.Putniņa "Lauzīsim galvas dotajā virzienā", "Paši pūta, paši dega", "Šausmas, Janka sācis jau domāt!", "Ar būdu uz baznīcu".

Kā raksturīgu *liriskas komēdijas* piemēru var nosaukt E. Zālītes lugu "Vārds sievietēm", kurā ar atjautīga humora palīdzību risinātas morāles problēmas. Te var minēt arī H.Gulbja lugu "Mans mīlais, mans dārgais".

Kā starpžanrs starp traģēdiju un komēdiju pazīstama *t r a ģ i k o m ē d i j a*.

¹sk.: Kalniņš J. Satīras asajā gaismā. Andreja Upīša komēdijas.- R.,1957.

Arī drāmā bieži apvienojas traģiskais un komiskais. Atšķirība tā, ka *traģikomēdijā traģiskais un komiskais organiski un reizē pretrunīgi caurauž viens otru*. Raksturu pretrunīgums tos padara reizē smieklīgus un traģiskus. Sakarā ar plašu nosacītības izmantojumu traģikomēdija nereti tuvojas ekscentriskajai komēdijai vai dramatiskajai pasakai. Visvairāk traģikomēdijai pievērsušies romantiķi. Traģikomēdijas - P.Putniņa "Muļķis un pletētāji", G.Priedes "Mācību trauksme".

Kā īpašs komēdijas žanrs pazīstama *vodevila* (fr. *voix de ville* - 'ciema balss'; tā senajā Francijā sauca pret feodāliem vērstas satīriskas dziesmiņas). *Par v o d e v i l u* sauc uz intrigu pamata veidotu joku lugu, kurā komiskas situācijas mijas ar dziesmām un dejām. Vodevilai tuvs ir tāds muzikālās dramaturģijas žanrs kā *o p e r e t e*. Latviešu dramaturģijā vodevilas un operetes iezīmes ir vairākām Ā.Alunāna, R.Blaumaņa ("Skroderdienas Silmačos") un citu dramaturgu tā saucamajām joku lugām.

F a r s s (fr. *farce* - pildījums (kulinārijā), iespraudums) viduslaikos bija jautra izrāde par sadzīves tēmām, vēlākā teātrī - banāla satura izrāde. (Dažkārt par farsu sauc arī parupjas teatrālas izdarības.)

S k e ģ s (angļu *sketch* - uzmetums) ir īsa, jautra satura izrāde, kas balstās uz negaidītām sadzīves situācijām un ārējiem efektiem. Skeči pieder pie cirka un estrādes priekšnesumiem.

Arī *b u f o n ā d e* (it. *buffo n a t a* - joks, jocīga izdarība) ir skatuvisks priekšnesums, kas tāpat balstās uz

smieklīgām situācijām. (L. Laicena un L. Paegles bufonādes).

D r ā m a

Drāma atšķirībā no traģēdijas un komēdijas savu žanrisko noformējumu, kā arī tā teorētisko pamatojumu ieguvusi daudz vēlāk. *D r ā m ā* atspoguļojas nopietnas sadursmes starp varoņiem cīņā par tādiem mērķiem, kuri nosaka viņu eksistenci un dzīves jēgu.

Lugas ar drāmai raksturīgām īpašībām bija gan antīkajā, gan renesanses literatūrā, taču pirmo spilgtāko izpausmi ieguva apgaismes literatūrā XVIII gadsimtā Rietumeiropā, kur tās parādījās kā pilsoņu ģimenes drāmas ("Burgerdrāma").

Teorētisko pamatojumu šim drāmas paveidam deva D. Didro un G. Lesings. Didro norādīja, ka starp traģēdiju un komēdiju pastāv tādi dramatiski darbi, kuros darbojošās personas nav īsti ne traģiskas, ne komiskas, tie ir parasti cilvēki, kuri pārdzīvo parastus priekus un bēdas. Drāma jo plaši attīstās XIX gadsimtā sakarā ar reālisma attīstību. Raksturi tajā visbiežāk atklājas parastajās tā laika pretrunās un konfliktos bez traģēdijām raksturīgā ārkārtīguma un neparastuma. Personu rīcība te ikdienišķāka, brīvāka un patstāvīgāka. Cīņas iznākums te nav saistīts ar varoņa bojā eju. Arī tajās drāmās, kurās varonis iet bojā, viņa nāve saistās nevis ar vēsturisko nosacītību, bet galvenokārt ar tēloto personu individuālajām īpatnībām.

Izcilas un oriģinālas drāmas Rietumeiropas literatūrā bez D.Didro un G.Lesinga devuši J.V.Gēte ("Ifigēnija"), F.Šillers ("Vilhelms Tells"), G. Hauptmanis ("Audēji"), H.Ibsens ("Brands", "Pērs Gints"), B.Brehts ("Krietnais cilvēks no Sečuānas", "Trīsgrašu opera, "Galileja dzīve").

Krievu literatūrā XIX gadsimtā izcilākais drāmu autors ir A.Ostrovskis, kurš ģimenes ietvaros risina asas sociālas problēmas ("Talanti un pielūdzēji", "Līgava bez pūra", "Negaiss"). Sabiedriski nozīmīgas drāmas uzrakstījuši arī Ļ.Tolstojs ("Dzīvais mironis"), A.Čehovs ("Ivanovs") u.c. Minētās Tolstoja un Čehova lugas ir sociāli psiholoģiskas.

Latviešu literatūrā drāmas aizsācējs ir Ā.Alunāns ("Kas tie tādi, kas dziedāja", "Visi mani radi raud"). Jaunu pakāpi tās attīstība ieguva R.Blaumaņa ģimenes drāmās "Pazudušais dēls", "Indrāni", "Ugunī" u.c. Pie izcilākajām latviešu drāmām vēl minamas Aspazijas "Zaudētās tiesības", A.Upīša "Balss un atbalss", "Viens un daudzie", M.Zīverta "Āksts", "Nafta", "Nauda", "Ifigēnija".

Pie G.Priedes spilgtākajām drāmām pieder "Jaunākā brāļa vasara", "Lai arī rudens", "Zilā". Te minamas arī H.Gulbja "Cīrulīši", P.Putniņa "U-ūū", L.Stumbres "Sarkanmataināis kalps", "Jānis", "Kronis", J.Jurkāna "Virtuss", "Jāzepiņš", "Akacis" u.c.

Kā īpašs drāmas žanrs izdalāma varondrāma. Romantiķu daiļradē tā tuva traģēdijai, taču te tēlotajam konfliktam nav tās neatrisināmības, kas ir traģēdijā. Ja arī šeit varoņi iet bojā, tad nevis kāda traģiski neatrisināma konflikta, bet vairāk savas

rīcības dēļ. Pie tam atšķirībā no traģēdijas ar tās vispārinošo nosacītību te personas vairāk tiek atklātas sadzīvē, ģimenē, personiskajās attiecībās (M. Zīverta "Tīrelpurvs").

Blakus drāmai pastāv tāds jēdziens kā *melodrama* (gr. *melos* - melodija). Itāliešu teātrī XVII un XVIII gadsimtā par melodramām sauca lugas, kurās liela nozīme bija mūzikai. Šis jēdziens tika lietots arī attiecībā uz tām romantiskajām franču lugām (XVIII gadsimta beigās un XIX gadsimta sākumā), kurās tika tēloti ārkārtīgi raksturi ārkārtīgos apstākļos. Saspringtais, uz dažādām nejausībām balstītais sižets atrisinājās negaidīti, vienmēr par labu pozitīvajiem varoņiem un par sodu negatīvajam personāžam. Lai pastiprinātu emocionālo iedarbību, varoņu darbību un runu pavadīja mūzika. Vēlāk mūziku arvien vairāk sāka aizstāt balss intonācijas un modulācijas, kas pauda personas noskaņu un tiecās rast līdzjūtību skatītājos.

Melodramas iezīmes ir P. Putniņa lugai "Šis dievišķais tuk-tuk".

Bez aplūkotajiem dramaturģijas paveidiem un žanriem vēl pastāv ar citām mākslām saistīti starpveidi, kā muzikālā dramaturģija (opera, operete), kinodramaturģija.

3. Dailrades tips, literārs virziens un stils

Šie jēdzieni cieši saistīti ar literārā procesa likumsakarībām, ar dažādu idejiski estētisko principu rašanos, ar cīņu un maiņām, kas noris literatūras attīstības

gaitā. Blakus tādiem jēdzieniem kā literatūras veidi, paveidi un žanri tie veido jēdzienu kopu, kas vēsturiski izvirzījušies par nepieciešamiem literatūras evolūcijas izpētē.

1) Daiļrades tips

Literārajā procesā vērojama zināma līdzība, dažu vispārīgāko iezīmju atkārtotāšanās, kas savstarpēji saista, tuvina atsevišķu rakstnieku daiļradi. Šai tuvībai, radniecībai, kas sniedzas pāri laikmetu un nacionālo literatūru robežām nepieciešams savs jēdzieniskais apzīmējums. Daiļrades tips ir vēsturiski nosacīta parādība, un pats jēdziens apzīmē noteiktu pazīmju kopu, kura raksturo mākslinieciskās jaunrades būtību.

Daiļrades tips ir pamatprincipu kopums, kas izpaužas dzīves parādību atlasē, attēlē un novērtējumā atbilstoši rakstnieka koncepcijai un pašu attēlojamo parādību estētiskajām īpašībām. Tas ir dzīves mākslinieciskas atveides princips, kas balstās uz konceptuālu attieksmi pret īstenību.

Daiļrades tipu nosaka gan objektīvais moments – reālā īstenība, gan subjektīvais moments – rakstnieka pasaules uzskats, gan arī pašas daiļrades specifika, ieskaitot arī mākslas veidu un žanru specifiku.

Reālā īstenība daiļrades tipu nosaka gan tādā ziņā, ka rakstnieks mūcās tēlot no saviem priekštečiem un laikabiedriem, gan arī tādā ziņā, ka pats objekts, ko rakstnieks izvēlas attēlošanai, zināmā mērā it kā

"prasa" attiecīgu tēlojuma veidu. Tā, piemēram, plaši izvērstu konkrēti vēsturisku tautas cīņu tēlojumam nepieciešams cits tēlojuma veids (piemēram, reālismā) nekā intīmai "grēksūdzei" vēstulu vai dienas grāmatu formā (piemēram, sentimentālismā).

Subjektīvais moments - rakstnieka pasaules uzskats un dzīves izjūta - arī ir daiļrades tipa noteicējs, taču nav tieši vienādojams ar to. Pie tam arī pats pasaules uzskats nav sašaurināti uztverams tikai kā politiski uzskati. Tas raksturo visu rakstnieka pasaules uztveri, izjūtu un izpratni, kas nereti var būt pretrunīga.

Trešais daiļrades tipu līdznoteicējs faktors - daiļradīšanas procesa specifika - līdz šim ir par maz ievērota, taču tā mākslu kā "tēlaino domāšanu" raksturo tieši no mākslinieciskās būtības un mērķa viedokļa. Rakstnieks, atveidojot dzīvi caur subjektīvās uztveres un vērtējuma prizmu, dara to ar mākslinieciskās iztēles, ar fantāzijas un intuīcijas palīdzību. Tas viss mākslinieciskajai jaunradei un daiļrades metodei piešķir īpašu savdabību atšķirībā no formām citās cilvēka garīgās darbības sfērās.

Daiļrades tips neatkarīgi no tā, vai rakstnieks apzinīgi to izkopj, vai arī tā veidojas vairāk stihiski, būdams tēlainās domāšanas veids, daiļrades "instruments", vienmēr dzimst mākslinieciskajos meklējumos un estētiskajos atklājumos. Daiļrades tips tādējādi vienmēr saistīts gan ar iepriekšējo paaudžu rakstnieku pieredzi, gan arī ar sava laika izcilāko rakstnieku sasniegumiem un ietekmēm, tāpēc tas nav gluži viena autora īpašums, lai arī cik ģeniāls viņš būtu. Izcils rakstnieks var būt tikai

visspilgtākais kāda dailrades tipa pārstāvis, tā izteicējs.

Dailrades tipu nosaka rakstnieka attieksme pret dzīvi. Atkarībā no tā, vai subjekta un objekta attiecībās par dominējo šū kļūst viena vai otra puse, mainās arī tēlojuma veids. Šāda subjektīvas vai objektīvās puses akcentācija iezīmejas visā literatūras attīstībā. Jau Aristotelis izšķīra divus tēlojuma veidus – tādu, kas balstās uz esošo, un tādu, kas akcentē vēlamo. Arī V. Belinskis šādā sakarā rakstīja: "Poēzija, tā sakot, divējādos veidos aptver un atveido dzīves parādības. Šie veidi ir pretēji, kaut arī ved uz vienu mērķi. Dzejnieks vai nu pārveido dzīvi saskaņā ar paša ideālu, kas atkarīgs no viņa skatījuma uz lietām, no viņa attieksmes pret pasauli, pret laikmetu un tautu, kurā viņš dzīvo, vai arī atveido to visā kailumā un patiesībā, paliekot uzticīgs visiem īstenības sīkumiem, krāsām un nokrāsām. Tāpēc poēziju var sadalīt, tā sakot, divās daļās – ideālajā un reālajā"¹

Balstoties uz šādu tēlojuma veidu nošķīrumu, literatūrā izšķir divus pamattipus – *reālismu un romantismu*. Protams, reālisms kā objektīvās puses un romantisms kā subjektīvās puses akcentācija literatūrā nepastāv nošķirti. Atveidojot īstenību, rakstnieks reizē to vērtē. Un otrādi, – vērtējošās tendences nevar izpausties citādi kā vien objektīvās īstenības atveides formās. Runa tātad var būt tikai par pārsvaru. Tā, piemēram, J. Poruka dailradē ir gan reālisms,

¹ Belinskis V. Izlase. Literāri kritiski raksti. – R., 1950. – 58. lpp.

gan romantisms; dažos darbos vairāk pirmais (piemēram, stāstos "Kauja pie Knipskas", "Kā Runcis kļuva par Runcē" u.c.), citos - otrais ("Pērļu zvejnieks" u.c.).

Dzīves atspoguļojuma princips, kas izveidojies kādā noteiktā laikmetā, neizzūd līdz ar konkrēta virziena izzušanu. Tipoloģiskais un konkrēti vēsturiskais vienmēr spēj dzīvot līdzās, taču tipoloģiskais - "pārdzīvo" vēsturisko, kā vienu no saviem variantiem.

Tā, piemēram, reālisms kā tipoloģiska kategorija, kā viens no tēlojuma veidiem piemīt dažādu laikmetu "reālismiem", paturot savu pamatprincipu - orientēšanos uz objektīvo momentu mākslas divvienībā - subjekta un objekta vienībā. Katra laikmeta reālismā izveidojas relatīvi patstāvīgs reālisma veids, kas virzienam izzūdot, paliek kā tipoloģiska vienība, ko var salīdzināt gan ar reālismu vispār, gan ar citiem veidiem - tātad izmantot kā zināmu lielumu, kā zināmu vienību, ar ko rīkojoties, var raksturot, precīzāk konturēt literatūrvēsturiskas parādības un tendences.

Galvenie momenti, kas raksturo atšķirību starp daiļrades tipiem ir šādi: 1) kāds ir tēlojuma priekšmets; 2) kāds ir estētiskais ideāls; 3) kādas ir paša tēlojuma īpatnības (stils).

Šādi izprasts daiļrades tipa jēdziens robežojas ar literāru virzienu. Atšķirība, kā jau minēts, ir tā, ka daiļrades tips vairāk raksturo tipoloģiski kopīgo, līdzīgo mākslinieciskajā domāšanā (Istenības uztverē un tās atveidēs īpatnībās), taču virzienu turklāt nosaka arī rakstnieka konkrēti

vēsturiskā savdabība, kas izpaužas žanru un stilu kopainā.

Tā, piemēram, 90. gados latviešu literatūrā uz reālisma pamata izveidojās noteiktas sociālsidejiskas ievirzes reālisms, kam bija ciešs sakars ar Jaunās strāvas tendencēm sabiedriskajā dzīvē. Tas bija sociāls reālisms, un tā aizsācējs bija E.Veidenbaums un pārstāvji - E.Treimanis-Zvārgulis, Persietis, E.Birznieks-Upītis, J.Paļevičs u.c. R.Blaumani toties dēvējam par psiholoģiskā reālisma pārstāvi.

2) Literārs virziens

Par literāru virzienu sauc idejiski māksliniecisku tendenci.

Dailrades tips ir īstenības mākslinieciskās atveides princips, bet virziens - šā principa konkrēti vēsturiskā izpausmes forma. Tāpēc dailrades tips ir tipoloģiski plašāks un vispārīgāks, bet virziens šaurāks jēdziens, toties bagātāks vēsturiskās konkrētības ziņā. Viena virziena rakstniekus vieno ne tikai dailrades tips, bet vēl daudz kas cits, kas dailrades tipa jēdzienā tieši neietilpst, kā, piemēram, vēsturiski konkrēta sociālsidejiskā ievirze, tās pamats, kopējā laikmetiski nosacīta interese par noteiktu tematiku, žanriem, noteiktas stila īpatnības utt. Tātad virziens kā vēsturiska kategorija aptver visas īpatnības no tematikas līdz kompozīcijas un stila īpatnībām. Turpretī dailrades tips attiecas tikai uz pašu īstenības atspoguļojuma principu, pamatu,

kodolu, kas nosaka virziena māklinieciskās pamatiezīmes. Ievērojot šo noteicēja lomu, nevar uzskatīt par pareizu tādu literāra virziena skaidrojumu, kas apiet galveno no visām tā sastāvdaļām un pazīmēm, proti, daiļrades tipa vienotību.

Vienpusība virziena noteikšanā visbiežāk tiek pielauta tieši tad, ja tā pamatā saskata tikai rakstnieku sociālo ievirzi. Tādā gadījumā rakstnieku iedalījums ir vispārīdeoloģisks, jo tiek apieti literārie virzieni kā mākslas virzieni ar to specifiskajām pazīmēm, kuru pamatā ir daiļrades tips un tā manifestācija attiecīgā stilā.

Virziens vienmēr saistās ar vienotu kādas rakstnieku grupas idejiski māksliniecisko ievirzi. Bet, tā kā katrā no nozīmīgākajiem virzieniem izveidojas sava mākslinieciskā sistēma, tad kā šīs sistēmas kodols izveidojas arī īpašs atspoguļojuma princips, kas, kā teikts virzienam izzūdot, paliek kā vispārīga tipoloģiska likumība, ko varam salīdzināt ar citām līdzīgām parādībām un kategorijām. Tāpēc virziens nav tikai kādas vienas literatūras un viena laikmeta vienreizīga parādība, bet kļūst par jēdzienu, kas attiecināms uz citām līdzīgām parādībām. Tā, piemēram, ir pazīstami ne tikai franču, vācu, krievu, latviešu literatūras "romantismi" kā neatkārtojamās, vienreizīgas parādības, bet pastāv arī romantisms ar tā tipoloģiskiem paveidiem (psiholoģiskais, filozofiskais, sabiedriskais). Tātad katrā nacionālajā literatūrā ir ne tikai vēsturiskās romantisma formas (piemēram, latviešu literatūrā - tautiskais romantisms), bet reizē arī tipoloģiskās formas (piemēram,

vēsturiski izveidojies apzīmējums "tautiskais romantisms") pēc savām tipoloģiskajām pazīmēm pieder pie "sabiedriskā romantisma" (K.Kārklīnš).

3) Stils

Katram literāram virzienam piemīt savas stila īpatnības. Stila jēdziens ir daudznozīmīgs un nepastāv vienīgi literatūrzinātnē. To lieto arī valodniecībā, mākslas zinātnē un estētikā. Tā nozīme atkarīga no katras zinātnes priekšmeta.

Pie tam arī katrai no mākslām piemīt savas atšķirības stila izpratnē. Atšķirīgi stilu saprotam, piemēram, literatūrā un mūzikā, glezniecībā un arhitektūrā. Nekritiski pārnesot stila jēdzienu no vienas mākslas uz otru, var radīt pārpratumus.

Stila jēdzienā ietilpst gan vispārīgais, gan atsevišķais. Stilā izpaužas ne tikai oriģinalitāte, ar ko viens rakstnieks atšķiras no otra, bet arī tas, kas tuvina zināmu rakstnieku grupu, rada māksliniecisku līdzību uz noteikta virziena vai strāvojuma pamata.

Ne stila definīcijās, ne izpētes jautājumos nav vienprātības. Bieži par stilu uzskata *satūra un formas iekšējās vienotības veidu, tās īpatnību*. Tas raksturo idejiski mākslinieciskās īpatnības gan tēlojamo dzīves parādību izvēlē un to vērtējumos, gan arī tēlojuma līdzekļu un paņēmienu izvēlē un izlietojumā.

Ir arī tādas stila definīcijas, kurās akcentēta daiļdarbu forma. Tādos gadījumos

stils tiek definēts kā *formas elementu vienības savdabība*. Šādā izpratnē stils ir rakstnieka daiļrades principu realizācija poētikā, daiļdarba elementu - tēlu sistēmas, kompozīcijas, valodas, ritma, intonāciju - iekšējā saistījuma savdabība, kas parādās kā vienotība daudzveidībā.

Literatūrā stila jēdzienam ir vairākas iezīmes. Vispār var izšķirt trīs šā jēdziena apjomus. Visplašākajā nozīmē par stilu sauc kādam daiļrades tipam, literāram virzienam vai nācijai piemītošās literārā tēlojuma īpatnības. Vidējā nozīmē, patiesībā visbiežāk, par stilu literatūrzinātnē sauc rakstnieka daiļradei piemītošās individuālās īpatnības (tā saucamais individuālais stils, ko daži literatūras teorētiķi ieteic saukt par daiļrades manieri.) Visšaurākajā nozīmē stils ir valodas stils - rakstnieka valodas, vai arī tikai atsevišķa daiļdarba valodas stils.

Runājot par rakstnieka *individuālo stilu*, vienmēr jāievēro tas, ka ikviena rakstnieka daiļrade ir cieši saistīta ar viņa dzīves pieredzi, ar viņa biogrāfiju un pasaules uzskatu. Katra rakstnieka individuālās īpatnības izpaužas gan viņa darbu žanriskajā ievirzē un tematikā, gan viņa darbos paustajās idejās, gan emocionālā tonalitātē, gan sižeta un rakstura veidojumā, gan arī valodā.

Rakstnieka daiļradei piemītošās individuālās īpatnības, citiem vārdiem, idejiski mākslinieciskā savdabība, kas izpaužas viņa darbu tematikas, idejiskā satura, kompozīcijas un valodas īpatnībās, ir literārā virziena konkrēti vēsturiskā izpausme.

Rakstnieka stils mainās līdz ar rakstnieka attīstību. Tā, piemēram, J.Sudrabkalna stilā viņa daiļrades sākumā bija daudz romantiskas neskaidrības, nenoteiktas trauksmes, kas vēlāk, 30.gados, izzūd; līdz ar to attiecīgi mainās arī izteiksme - no emocionāli pacilātas uz analītisku izteiksmi, J.Sudrabkalna padomju laika daiļradei atkal raksturīgs patoss, taču tas ir neīsts, uzspēlēts. Kaut arī Sudrabkalna stils savā evolūcijā ir stipri mainījies, tas tomēr viscaur saglabā savdabību - tikai Sudrabkalnam vien raksturīgu daiļrades īpatnību kopumu.

Tātad, noskaidrojot stilu, atsevišķi rakstnieku darbi tiek saistīti savā starpā kā zināma virziena un daiļrades tipa pārstāvji un vienlaikus arī parādīti savās īpatnībās iepretim citu rakstnieku daiļrades īpatnībām.

Literārajā procesā attīstās, savstarpēji ietekmējas un mainās dažādi stili. Dažādos sociāli vēsturiskajos apstākļos tie izpaužas dažādi. Tajās literatūrās, kur pastāv pretēji virzieni, sabiedriskās dzīves pretrunas nosaka arī literāro stilu pretrunas, kuras atspoguļo dažādus estētiskos ideālus, uzskatus un gaumi. Tā, piemēram, pagājušā gadsimta 90.gados reālisma vārdā tika apkarots sentimentālais romantisms un tā stils.

Valodas stila izpētē pastāv viedoklis, ko var apzīmēt par lingvistisko. Šai pieejai raksturīga stila kā dažādu valodas līdzekļu un paņēmienu lingvistiska izpratne. Taču, pirmkārt, kā jau teikts, stils nav ierobežojams tikai valodas lokā, jo tas ir visu formas elementu vienotāja savdabība; otrkārt, lingvistiskais aspekts nav pietiekams valodas kā mākslas darba

sastāvdaļas izpētē. Literatūras zinātne, pievēršoties valodai, tās stilam, uztver to kā vārda mākslas pirmelementu, tas ir, no valodas mākslinieciskās funkcionalitātes viedokļa. Literatūras zinātne aplūko *daiļdarba valodas estētisko lomu*, saistot to ar mākslinieka nolūku un ar tēla izveides īpatnībām, ievērojot gan žanrisku specifiku, gan daiļdarbā ietvertu patosu, gan saistību ar rakstnieka individuālā stila savdabību. Tātad valodas kā literārā stila elementa izpēte nepieder pie lingvistikas, bet pie poētikas – literatūras teorijas sastāvdaļas, jo valodniecība pētī valodas likumības, *literatūras zinātniekam savukārt jāredz, kā valodas likumības kalpo mākslas likumībām.*

4) Galvenie virzieni pasaules un latviešu literatūrā

Virzienu jautājums antīkajā, viduslaiku un renesanses literatūrā

Antīkajā literatūrā pastāvēja īpaša mākslinieciska sistēma, kuras raksturīga iezīme bija mitoloģisko tēlu koeksistence ar reālu cilvēku tēliem. Cilvēku koncepcija veidojās uz augstu morālo kritēriju pamata. Tēlojot gan to, ko cilvēks spēj, gan vienlaikus arī to, kas viņam jāveic kā savas tēvzemes dēlam, kā savas ģimenes loceklim un dievu gribas izpildītājam, antīkā literatūra risināja plaša mēroga morālfilozofiskus jautājumus.

Daiļrades tipa ziņā antīko literatūru nevar uzskatīt par reālistisku tāpēc, ka te

lielu vietu ieņēma normatīvisms, idealizācija, tas ir, cilvēka īpašību un rīcības pacēlums līdz absolūtai vēlamībai, normai, ideālam. Šīs īpašības vairāk noteica autora vēlme, nevis rakstura pašattīstības likumības. Daiļdarbā galvenā loma bija darbībai un notikumiem, ne raksturiem. Tēloto personu darbībā dominēja vispārīgais, nevis individuāli vienreizīgais. Tas noteica raksturu viengabalainību. Tie bija it kā varoņi-bērni, bez krasākām iekšējām pretrunām, bez iekšējās paškustības, pašattīstības, tas ir, bez tās īpašības, kas sevišķi raksturīga reālistiskiem raksturiem jauno laiku literatūrā.

Vispār antīko autoru daiļradei bija īpatnējs raksturs, kas atklājās *mitoloģisko priekšstatu sistēmā*, citiem vārdiem, - ar īstenības mitoloģizētas uztveres palīdzību¹

Lielāka individuālo tieksmju loma atsevišķu cilvēku likteņos parādīta Eiripīda traģēdijās. Salīdzinājumā ar Eshilu un Sofoklu - tā saucamo likteņtraģēdiju autoriem - Eiripīds tēloja tādus varoņus, kuru likteni nosaka ne tikai dievi, bet arī pašu raksturs un kaislības (Fedra, Medeja).

Kopumā sengrieķu literatūra balstījās uz brīvu pilsoņu sabiedrību, kur indivīds un kolektīvs vēl nav šķirti. Vergu esamība pašas grieķu sabiedrības struktūru būtiski neietekmēja. Tas arī nosaka šīs literatūras lielo vispārcilvēcisko nozīmi. Ietverot sevī visas tautas domas un morāli,

¹ Šai sakarā daži literatūras teorētiķi antīkās literatūras daiļrdes tipu sauc par *mitoloģisko reālismu*.

Homēra, Eshila un Sofokla varoņi kļuva sevišķi ietilpīgi – laikmetiski un reizē vispārcilvēciski. Tēlu lielā vispārinātība nenozīmēja shematismu. Tā neizslēdza atsevišķu personu jūtu dzīves daudzveidību un bagātību. Tā, piemēram, Ahillejs ir ne tikai drošsirdīgs, bet spēj būt arī sirsnīgs, dziļi pārdzīvo draudzības jūtas. Taču pamatos, kā teikts, varoņi ir viena patosa varā un pauž sava laikmeta vispārīgos morālos principus. Viņi ir līdzīgi pasaku varoņiem. No tā izriet viņu statiskums, nemainība. Tā tad arī ir otra antīkās literatūras vēsturiskā ierobežotība blakus jau minētajai cēloņu un notikumu mitoloģiskajai motivācijai.

Viduslaiku literatūrā pastāvēja tas normatīvisms, kas valdīja visā dzīvē baznīcas dogmu veidā. Baznīca centās iedvest sabiedrībai domu, ka feodālā iekārta ir paša dieva radīta, mūžīga un tāpēc lielākais tikums ir palikt pie tās kārtas, kurā cilvēks dzimis, un klausīt zemes kungus kā lielā debesu valdnieka vietniekus. Šāda nostādne traucēja uztvert dzīves dialektiku, vēstures dinamiku. Tiesa, viduslaikos pastāvēja arī tautas uzskatu paudēji žanri (kā, piemēram, *fabliau* – joku stāstiņi), taču tie uztvēra tikai atsevišķas parādības, bet nesniedza dzīves procesa ainu.

Viduslaiku sastingumu izkustināja individuālās iniciatīvas attīstība kā pavadparādība amatniecības slāņa attīstībai pilsētās, apziņa par brīva indivīda iespējām. Cilvēks raisījās valā no dogmām un tiecās darboties, savas brīvās gribas, saprāta un izvēles vadīts. Lielie *renesanses* humānisti cildināja cilvēka prātu, viņa iespējas veidot skaistu, pilnvērtīgu dzīvi šai pasaulē.

Atšķirībā no antīkās pasaules viņi cilvēka likteņa cēloņus sāka meklēt pašā dzīvē, nevis dievu lēmumos. Renesanses rakstnieki Rablē, Servantess, Šekspīrs un citi vērsās pret feodālo jūgu, pret indivīda brīvības ierobežojumiem, slavēja cilvēka cildeno sūtību virs zemes. Tādējādi renesanses laika māksla, literatūra pauda zemes dzīves centienus un intereses.

Cilvēka raksturs atklājās kā pašvērtība, kā universāla humānisma iemiesotājs, kā visiem laikiem dots raksturs, kurā individuālā formā atveidots vienmēr un visur iespējamais. No tā izriet renesanses īpatnības atšķirībā no XIX gadsimta reālisma. Renesanses mākslas patiesīgums pastāv sintēzē ar iluzoru priekšstatu par cilvēka dzīves dabisko determināciju, nemainību. Tāpēc renesanses reālisms dēvējams par *universālo* (raksturi, kas var būt vienmēr un visur) *reālismu* (raksturu patiesīgums).

Personiskais un sabiedriskais renesanses literatūras varoņos ir vienots. Viņiem vēl nepiemita tās nesamierināmās pretrunas starp jūtām un pienākumu, kas vēlāk tik raksturīgas bija klasicisma traģēdiju varoņiem. Hamleta, Otello un karaļa Līra attieksmē pret sabiedrību vērojama viņu raksturu viengabalainība.

Tātad visumā renesanses humānisms pret viduslaiku reliģisko dogmatismu, askētismu un liekulību izvirza universālo cilvēku kā pašvērtību. Tāpēc renesanses reālismu daži literatūrzinātnieki dēvē par *humānistisko reālismu*, citi - par *universālo reālismu*.¹

¹Волков М.Ф. "Фауст" Гете и проблема художественного метода.- М., 1970.- с.149 и др.

Taču visbiežāk bez īpaša tipoloģiska apzīmējuma to vienkārši sauc par renesanses reālismu. Piezīmējams, ka daži literatūrzinātnieki noraida reālisma metodes esamību renesanses literatūrā. To viņi (V. Žirmunskis, V. Vinogradovs u.c.) pamato tā, ka renesanses literatūras centrā izvirza nevis objektīvo, bet gan individuāli psiholoģisko, subjektīvo, akcentējot atsevišķu personu, tās varenību.

K l a s i c i s m s

Klasicisms ir pirmais spilgtākais virziens pasaules literatūrā, kas izveidojis savu programmu.

XVII gadsimtā Rietumeiropā veidojās absolūtās monarhijas, kuras salīdzinājumā ar feodālo sadrumstalotību bija solis uz priekšu nāciju valstiskajā konsolidācijā. Nacionālās vienotības nodibināšana tautām palīdzēja cīnīties pret atsevišķu muižnieku patvaļu. Taču absolūtās monarhijas, ieguvušas neierobežotu varu pastiprināti ekspluatēja zemākos slāņus.

Visagrāk un visspilgtākā veidā klasicisms parādījās Francijā XVII gadsimtā, kad visā dzīvē tika ieviesta stingra reglamentācija un no ikviena pilsoņa tika prasīta pakļaušanās valsts interesēm. Par saprātīgu tika uzskatīta tikai tā rīcība, kas atbilda absolūtisma tendencēm. Arī literatūrā un mākslā valdīja stingri saprāta noteikti likumi, kas atbilda absolūtās monarhijas centieniem pēc tādas "harmonijas"

sabiedrībā, kur indivīds un tauta bez ierunām pakļauts centralizētajai varai.

Klasicisms bija cieši saistīts ar R. Dekarta *filozofisko racionālismu*, ar iedzimto ideju teoriju, metafiziskiem priekšstatiem par dzīvi, par intelektuālās reglamentācijas visvarenību. Pastāvēja uzskati par absolūta skaistuma esamību. Šāda skaistuma paraugus klasicisti meklēja antīkās literatūras klasiķu darbos. No šejienes tad arī radies paša virziena nosaukums.

Klasicisma pārstāvji (P. Kornejs, Ž. Rasins un Ž. B. Moljērs), sekojot renesanses tradīcijai atšķirībā no viduslaiku valdošās literatūras - no leģendām par svētajiem un no mistērijām - pievērsās sava laika dzīvei, taču ne tautas dzīvei. Klasicisti attēloja galma ļaudis, karalus un karavadoņus valstiski svarīgos notikumos un dziļos, visbiežāk traģiskos pārdzīvojumos. Rakstnieki atveidoja cildenas parādības, propagandējot morālos un politiskos uzskatus un ideālus, slavēja tikumu un nosodīja netikumu. Tēli krasi sadalījās labajos un ļaunajos, turklāt sižeta atrisinājumā ļaunais parasti saņēma pelnīto sodu. Cildināmu parādību attēlošanai vislabāk noderēja tādi žanri kā traģēdija un oda. Tika stingri reglamentētas un ievērotas žanru robežas, kā arī valodas normas.

Šis normatīvisms traucēja literatūras tuvināšanos dzīves īstenībai, kā arī pilnvērtīga tēlojuma attīstīšanos.

Kur klasicisti, neraugoties uz savām monarhistiskām ilūzijām, uztvēra dzīves patiesību, tur viņi atspoguļoja pretrunu starp absolūtisma un vienkāršā cilvēka interesēm, pretrunu starp valsts interesēm un patiesu humānismu. Šī pretruna tad arī kļuva

par klasicisma gālvēno dramatisko pavedienu, kas visspilgtāko izpausmi guva tieši dramaturģijā, it īpaši traģēdijās. Moljēra komēdijas, kurās pārsvaru jau sāka gūt reālistiskās tendences, patiesībā klasicisma normatīvajos ietvaros gluži vairs neietilpa.

Renesanses raksturi bija viengabala, viņu individuālās intereses nebija pretrunā ar sabiedriskajām. Humānu ideālu vadīti, viņi cīnījās par tiem, pilnā mērā izpauzdami savu cilvēcisko būtību. Turpretī absolūtisma laikmetā valstiskuma patoss nomāca cilvēku. Vēsturiskais nostājās pretstatā dabiskajam. Pienākums pret valsti vai muižnieka gods klasicisma daiļdarbu varoņiem lika nomākt savas dabiskās cilvēciskās jūtas (piemēram, Horācijam, Sidam un Himēnai P.Korneja traģēdijās).

Klasicistu morālistiskā tendence, tieksme pamācīt un propagandēt zināmus uzskatus izpaudās tēlu veidojumā. Tie bija kādas vienas cilvēka īpašības personifikācija, tātad zināmā mērā shematiski, saasināti, vienpusīgi. Skopais ir tikai skops, un liekulis vienīgi liekuļo. Tiem pietrūkst dzīvē esošās daudzveidības un konkrētības, kādu to sastopam, piemēram, XIX gadsimta ievērojamo reālistu veidotajos raksturos.

Neraugoties uz šo vienpusību, izcilo klasicistu darbi lielākā vai mazākā mērā atspoguļoja dzīves patiesību. Turklāt jāatzīst, ka rakstura veidojums uz vienas īpašības pamata kaut daļēji atspoguļoja cilvēciskās daudzveidīgās garīgās bagātības zudumu absolūtās monarhijas apstākļos. Arī tad, kad klasicisti cildināja savu varoņu pienākuma apziņu, tie netieši atklāja viņu

cietsirdību, īstas cilvēcības trūkumu, kas radies, kalpojot absolūtismam (Horācijs P.Korneja traģēdijā ar līdzīgu nosaukumu) vai piedaloties galma intrigās (Kleopatra P.Korneja drāmā "Rodoguna").

Klasicisma patoss un spēks izpaužas dzīves ideālo parādību iemiesojumā; klasicisma vājumš - mākslas tēla vienpusībā, kas saistās ar tēla ilustratīvo funkciju. Tēls vairāk tiek izmantots kā noteiktu morālpolitisku un filozofisku patiesību propagandas līdzeklis, mazāk kā īstenības objektīvās izpētes forma.

Klasicismam ir savas stila īpatnības. Galveno no tām nosaka tendence propagandēt idejas, būt par noteiktu morālu principu sludinātāju. Pozitīvo varoņu cildinājumam kalpo "augstais stils" - krāšņš, autora tendences un patosa noteikts. Galvenos klasicisma principus formulēja N.Bualo savā darbā "Dzejas māksla"(1674). Tie bija šādi: atveidot īstenību (patiesībā valstiski svarīgo tajā), vadīties pēc antīkās mākslas klasiskajiem paraugiem un pēc saprāta diktētiem nemainīgiem darbu izveides noteikumiem, ievērojot darbības, laika un vietas vienības nosacījumus.

Krievijā klasicisms izveidojās XVIII gadsimtā. To pārstāvēja A.Sumarokovs, M.Heraskovs, V.Tredjakovskis, M.Lomonosovs un citi. Krievu klasicisti pauda "apgaismotās monarhijas" idejas, kritizēja valdnieku despotismu. Krievu klasicistu darbi balstās nevis uz antīkās pasaules, bet uz nacionālās vēstures materiāla (M.Heraskova poēma "Rosiāda", M.Sumarokova "Viltus Dimitrijs", M.Lomonosova "Petriāda"). Nacionāli patriotiskie motīvi krievu klasicismā ieviesa

demokrātisku tendenci, kura vairs īsti nepakļāvās racionālistiskās estētikas reglamentiem.

Latvijā klasicisma iezīmes samanāmas Vecā Stendera darbos. Sekojot J.Gotšēda teorijai, Vecais Stenders savu stāstu pamatā parasti lika kādu pamācību, kādu morālu atzinumu, kura nozīmi dzīvē centās pierādīt ar īpaši izraudzītu un sakārtotu notikumu palīdzību. Šo stāsta izveides tehniku atrodam arī Vecā Stendera pēcteču darbos. Viņu paustās idejas nesaistās ar valstiskiem notikumiem. Tām ir feodāla un reliģiska tendence. Klasicisma atbalss saklausāma arī Vecā Stendera atdzejotajā H. Brokesa odā "Rāms laiks pēc pērkona briesmas", kurā slavēta dieva visvarenības izpausme dabā.

A p g a i s m e s r e ā l i s m s

XVIII gadsimta reālisms tiek dēvēts par *apgaismes reālismu*, jo tā pamatā ir *apgaismes ideoloģija*, kas tautas interešu vārdā vērsta pret feodālismu. Apgaismotāji pauda tālaika jaunās šķiras - buržuāzijas uzskatus. Viņus neierobežoja buržuāzijas savtīgums, viņi cīnījās par visas tautas labklājību, viņus vadīja ticība, ka pēc feodālās monarhijas sagrāves visa sabiedrība baudīs brīvības, vienlīdzības un brālības senilgoto laimi. Visam viņi lika stāties saprāta tiesas priekšā un liedza pastāvēšanas tiesības jebkurai sabiedriskai parādībai, kas nespēja izturēt prāta kritiku. Tātad sabiedrības pārveidi viņi domāja sākt ar apziņas pārveidi. Apgaismotāji absolutizēja

audzināšanas, morāles, vārda nozīmi sabiedrības pārveidē. No tā izrietēja pretruna, kas izveidoja it kā burvju loku, proti, cilvēku nosaka sabiedriskā vide, bet sabiedriskās attiecības vada sabiedriskā apziņa, saprāts.

Dzimbūtniecības negatīvā ietekme uz cilvēka morāli bieži atklāta izvirtuša muižnieka tēlojumos. Sevišķi raksturīga šī iezīme bija G.Lesinga ("Emīlija Galoti") un F. Šillera ("Mīla un viltus") daiļradei. Pret baznīcas dogmām vērsti daudzi F.Voltēra, D.Didro, G.Lesinga un citu rakstnieku darbi. Apgaismotāju kritika tika vērsta pret valdītāju patvaļu, cietsirdību (F.Šillera "Vilhelms Tells", "Dons Karloss"). Pretstatā tiem tika parādīts vienkārša cilvēka krietnums. Tādējādi kritiskā un apliecinošā momenta apvienojums kļuva par raksturīgu parādību apgaismotāju daiļradē.

Literatūras tuvināšanās dzīvei reizē bija tās demokratizācija. Pretstatā klasicisma estētikai G.Lesings un D.Didro noraidīja antīkās mākslas likumu mehānisku pārņemšanu uz sava laika mākslu. Viņi atzina tikai dzīves atveidi visās tās pretrunās, visā tās vēsturiskajā konkrētībā un prasīja attēlot ne tikai ideālo, bet arī nepievilcīgo, nekrietno, kas mākslinieciskā tēlojuma rezultātā iegūst savas estētiskās kvalitātes. Tādējādi, paplašinot tēlojuma priekšmetu un tuvinot literatūru dzīves daudzveidībai, tika pavērts plašāks ceļš literārā tēlojuma dažādošanai.

Cilvēks tika atklāts viņam raksturīgajos parastajos sadzīves apstākļos, ģimenē, pilsoniskajās attiecībās. Līdz ar to kā raksturīgi žanri izvirzījās tā sauktā

pilsondrāma un sadzīves romāns. Klasicistu traģēdija ar tās neikdienišķajiem varoniem tika atzīta par novecojušu.

Pretruna ideoloģijā noteica arī divdaļību daiļdarbu sižetos un tēlu sistēmā. Romānu un drāmu pirmajā pusē reālistiski atklātās sabiedriskās pretrunas parasti tika notušētas ar morālo spēku iejaukšanos, kas virzīja darbību uz saprāta noteiktu vēlamu atrisinājumu par labu pozitīvajam varonim. Atrisinājums parasti atalgoja pozitīvā varoņa ciešanas ar visādiem sadzīves labumiem.

Tādējādi negatīvie raksturi, kas pa lielākai daļai pārstāvēja feodālo aristokrātiju, tika atklāti kā apstākļu nosacīti tipiski raksturi, bet pozitīvie varoņi parasti pacēlās pāri sociālajai nosacītībai, pāri vēsturiskajai konkrētībai. Viņi bija autora morālo principu nosacīti un normēti. Līdz ar to viņiem trūka iekšējās pašattīstības. Pozitīvie varoņi bija vispārcilvēciski, it kā pirmatnīgās cilvēka būtības izpausme, it kā vienmēr un visur iespējami, universāli. Tāpēc arī apgaismes reālismam pārsvarā piemita universālisms atšķirībā no raksturu vēsturiskās konkrētības XIX gadsimta reālismā.

Latviešu literatūrā dedzīgs apgaismības un franču buržuāziskās revolūcijas ideju propagandētājs bija G. Merķelis. Savos vācu valodā rakstītajos darbos¹ viņš ar lielu naida patosu vērsās pret muižnieku vardarbībām Latvijā (sevišķi publicistiskajā

¹ Romantiskā ievirzē sacerēti "Vanems Imanta" (1802), "Vidzemes senatne" (1798, 1799) u.c. darbi, vairāk reālistiskā ievirzē "pusromāns" - "Atgriešanās dzimtenē" (1797).

darbā "Latvieši", 1796), aicināja Krievijas carisko valdību atbrīvot zemniekus no dzimtbūšanas. Merķeļa darbība sekmēja feodālisma sairšanu un latviešu nācijas veidošanos, Merķeļa spēcīgā idejiskā ietekmē veidojās jaunlatviešu kustība XIX gadsimta vidū.

S e n t i m e n t ā l i s m s

XVIII gadsimta literatūrā iezīmējas arī otrs tēlojuma veids - sentimentālisms. Apgaismes reālismā pirmajā vietā izvirzījās intelekts, turpretī sentimentālismā - *jūtas* (no tā arī nosaukums - fr. *sentiment*).

Arī sentimentālistu darbībai piemita zināmas apgaismības tendences. Atšķirība tikai tā, ka sentimentālisti, kas darbojās galvenokārt XVIII gadsimta otrajā pusē, vairs tik dedzīgi neslavēja saprātu kā izšķirošo spēku cilvēces attīstībā. Viņiem nepiemita tāds vēsturiskais optimisms, kāds vadīja apgaismes reālistus, jo viņi jau vairāk bija iepazinuši jauno sabiedrisko attiecību un pretrunu ēnas puses.

Sentimentālisms nebija viendabīgs. Vienai daļai sentimentālistu raksturīgs aktīvs protests pret privileģētās sabiedrības patvaļībām un netaisnībām (Ruso un viņa domu biedri). Citi turpretī palika pasīvu vērotāju vai arī pretējo nometņu samierinātāju pozīcijās (L.Sterns, O.Goldsmits un T.Grejs Anglijā, N.Karamzins Krievijā, Vecais Stenders Latvijā).

Progresīvie sentimentālisti, tāpat kā apgaismotāji, protestēja pret tautas masu

nomāktību, aicināja pārveidot sabiedrību tā, lai cilvēks varētu dzīvot dabisku dzīvi. Šis protests un šie aicinājumi, būdami objektīvi savās konsekvencēs, spēja virzīt sabiedrību uz franču buržuāziski demokrātisko revolūciju (1789-1794).

Angļu sentimentālisti sociālā ziņā ir mazāk radikāli, viņi uzmanības centrā izvirza nevis pretrunas starp zemniekiem un muižniekiem, bet morāles jautājumus. Tā, piemēram, O.Goldsmita romānā "Veikfīldas vikārs" mācītāju interesē tikai sadzīves morāle, viņš ir vienaldzīgs pret sociālajām attiecībām un pauž uzskatus, ka laime nav atkarīga no ārējiem apstākļiem, bet no cilvēka paša izjūtas. Romānā tēlotajam konfliktam dots laimīgs izlīdzinājums, - tas, kurš nodarījis pāri mācītāja ģimenei, apprec viņa meitu. Līdzīgs konflikta atrisinājums morālā plāksnē atrodams S.Ričardsona romānos. Tā, piemēram, romānā "Pamela jeb atmaksātā tikumība" lords apprec kalponi, kuras tikumība liegusi viņam to iegūt negodīgā veidā.

Tematiskā ziņā sentimentālisti salīdzinājumā ar apgaismotājiem bija subjektīvāki. Viņi neaptvēra dzīvi tik plašā apjomā, galvenokārt pievērsdamies sadzīvei. Laikmeta pulss viņu darbos jūtams mazāk. Tajos nav mokošu pārdomu par lielām politiskām problēmām. Toties sentimentālisti vairāk ietiecās cilvēka iekšējā pasaulē, viņa personiskajās izjūtās, atklājot tās galvenokārt ģimenisku un sadzīves attiecību lokā. Atvirzē no laikmeta maģistrālēm, noliedzošajā attieksmē pret laikmeta nosacīto civilizāciju, neticībā prāta visvarenībai atspoguļojās apgaismes ideju krīze. Tātad

ietiekšanās cilvēka iekšējā pasaulē, raksturu maksimāla individualizācija, kas ieviesa lielāku dzilumu tēlu veidojumā un pasargāja tos no shematisma un normatīvisma (piemēram, V. Gētes "Jauna Vertera ciešanas"), tai pašā reizē atvirzīja no cilvēka tēlojuma saistībā ar dzīves pretrunām. Atsevišķa cilvēka izjūtu un pārdzīvojumu tēlojums bieži pat aizēnoja reālo dzīvi. Spilgti tas, piemēram, parādījās darbā, kas gan ar savu nosaukumu, gan ar saturu popularizēja sentimentālismu. Tas bija L. Sterna romāns "Sentimentāls ceļojums pa Franciju un Itāliju". Franciju un Itāliju te redzam pamaz, to aizsedz paša ceļotāja šaurās, tīri personiskās noskaņas.

Tematika, tēlojamā priekšmeta īpatnības noteica arī žanru un tēlojuma formu savdabību. Pirmajā vietā izvirzījās ceļojuma piezīmes, ģimenes un psiholoģiskais romāns, dienasgrāmata, vēstules, tā sauktā "grēksūdze", memuāri. Vēstījums parasti dots pirmajā personā.

Dzejā plaši uzplauka intīmā lirika. Tajā savukārt pirmajā vietā izvirzījās elēģija, kurai raksturīgas skumjas pārdomas par dzīves nīcību (raksturīgie tēli — kapsēta, nakts, nopūtas un asaras).

Sentimentālisms Krievijā atšķirībā no Rietumeiropas saistīts ar muižniecību, ar tās liberālajām aprindām. N. Karamzins, P. Lvovs, I. Dmitrijevs u.c. puda līdzjūtību vienkāršajiem ļaudīm. Tā, piemēram, P. Lvovs savā "Krievijas Pamelā" pavisam nopietni atzina, ka "ir arī pie mums tik maigas sirdis zemajā kārtā", bet N. Karamzins savā stāstā "Nabaga Līza" kā lielu atklājumu pavēstīja: "Arī zemnieces prot mīlēt".

Muižniecisko sentimentālistu līdzjūtīgā ieklausīšanās "zemās kārtas" cilvēka jūtās aprobežojās ar šiem atzinumiem. Viņu doma nesniedzās tālāk par sadzīves morāli, turklāt arī viņu izteiktā kritika būtībā sekmēja muižnieku pozīciju stiprināšanu.

Karamzins un citi sentimentālisti uzskata, ka jātēlo nevis esošais, bet vēlamais, skaistais, dzejiskais. Šai ziņā tā ir klasicisma tradīcijas akcentācija. Arī pamācošais, sludinošais tonis, atgādinājumi par to, kāda rīcība ir cildena, sasaucas ar klasicistu normatīvismu.

Karamzins cenšas noniecināt dzīves labumus un iestāstīt, ka patiesi laimīgs ir tas, kurš, nabags būdams, spēj būt apmierināts un priecīgs. Laimīgs tas, kurš pieticīgi apmierinās ar to, kas viņam ir, un neprasa vairāk (dzejolī "Nabaga dzejniekam").

Latviešu literatūrā līdzīgus uzskatus atrodam Vecā Stendera un viņa pēcteču darbos, kuros idilliskā gaismā rādīta zemnieku dzīve un viņu sadzīvošana ar kungiem – saviem "laimes tēviem". Šim sentimentālismam pamācošs raksturs, tāpēc tas tiek dēvēts par didaktisko sentimentālismu. Jāpiezīmē, ka sentimentālajam romantismam XIX gs. 80. gados raksturīgs tiešs un salkans jūtu apliecinājums ar mīlvārdu palīdzību.

R o m a n t i s m s

Jēdziena plašā nozīmē romantisms ir daiļrades tips, kurā dominē rakstnieka subjektīvā vai arī vispārīga vēlamības pozīcija attieksmē pret attēlojamām dzīves

parādībām. Romantīķim īstenības, tās likumsakarību izziņa un analīze nav tik svarīga kā savas vēlmes izpaušme. Šī vēlme bieži saistīta ne tikai ar viņa paša, bet arī ar viņa laikabiedru centieniem un ideāliem. Romantīķis, attēlojot dzīvi, akcentē tās pārveidi, tas ir, esošā noraidījumu ideāla vārdā. Tas nosaka romantīķu daiļrades lielāku piesātinātību ar asiem kontrastiem starp īstenību un ideāliem, ar nosacītajām formām (simboli, fantastika, groteska u.c.), ar subjektīvi vērtējošiem elementiem autora valodā utt.

Atkarībā no tā, kādi ideāli vada rakstnieku viņa dzīves pārveides centienos, citiem vārdiem, atkarībā no rakstnieka pasaules uzskata romantisms var iegūt dažādu raksturu. Ja rakstnieka subjektīvie uzskati saskan ar vēsturiskās attīstības gaitu, tad viņa subjektivitāte izteic progresīvās sabiedrības noskaņas, centienus, pārdzīvojumus. Romantismam var būt vairāk sociāls (piemēram, tautiskais romantisms) vai individuāls raksturs. Bet individuālajā ievirzē var būt vairāk filozofiska vai psiholoģiska nosliece.

Jēdziena šaurākajā nozīmē ar romantismu saprot virzienu Eiropā XIX gadsimta sākumā. Vēlāk līdzīgu parādību apzīmēšana ar šo jēdzienu notiek salīdzinājumā ar šo pirmo spilgto romantisma izpaušmi, kas dod tipoloģisko pamatu citiem "romantismiem".

Romantisms radās kā lielo vēsturisko pārmaiņu un notikumu atbalss. Lielā franču buržuāziskā revolūcija, nacionālās atbrīvošanās kari, pastiprināta zemnieku cīņa pret dzimtbūšanu - tas viss savā veidā transformējās tā laika literatūras tendencēs.

Kā liecina pašaules literatūras vēsture, romantisms aktivizējas lielu vēsturisku pārvērtību posmos, kad grūst vecās sabiedriskās attiecības un to vietā rodas jaunas, kaut arī vēl ne skaidri priekšstatāmas, taču tāpēc vēl jo vairāk valdzinošas, saistošas. Romantisms tver tieši šīs gaidu un nojautu pilnās noskaņas.

Romantisms kā apzināts daiļrades tips ar savu programmu un estētisko pozīciju veidojās tikai XVIII un XIX gs. mijā, kaut gan romantiski daiļdarbi atrodami arī pirms tam.

Romantisms kā laikmetīga māksla izvirzījās iepretī klasicismam kā pagātnes mākslai. Romantismā atspoguļojās vilšanās apgaismotāju sludinātajā saprāta visvarenībā, neapmierinātība ar kapitālisma attīstību, kuras rezultātā pavērās ceļš egoistiskai mantrausībai, aukstam aprēķinam cilvēku attiecībās. Neapmierinātība ar to, ka cilvēku attiecībās zuda cilvēcība, romantiķiem saistījās ar neskaidrām nojautām par jaunu attiecību iespējamību. Tādējādi romantisms atspoguļoja dzīļu pārmaiņu skarto pārejas laika nepastāvību, gaidas pēc kaut kā jauna, neapjausta.

Pirmie romantisma teorētiķi brāļi Šlēgeļi (Frīdrihs un Augusts Vilhelms) par mākslas centru izvirzīja cilvēka personību, viņa subjektivitāti. Tā bija likumsakarīga parādība, kas radās sakarā ar cilvēka atbrīvošanos no feodālo attiecību saitēm, kā arī ar neticību apgaismotāju sludinātajai objektivitātei dzīves pārveidošanā, kas bija balstīta uz kailiem saprāta apsvērumiem. Filozofijā uzplaukst *subjektīvais ideālisms* (I.Kants, J.G.Fihte, F.Šellings), literatūrā - *baironisms*, politekonomijā - *sensimonisms*.

Romantismā, runājot Hēgela vārdiem, "dvēseles pasaule svin uzvaru pār ārējo pasauli". Tēls kalpo galvenokārt rakstnieka attieksmes izpausmei pret dzīvi, nevis tās atveidei, tās objektīvai izziņai. Nevis īstenība, bet rakstnieka personība, nevis objekts, bet subjekts nostājas daiļdarba centrā, nosakot mākslas tēla izveidi.

Romantismā cilvēka personība tika izvirzīta kā pašvērtība. Tika akcentēta tās neatkarība no apstākļiem. Tā, piemēram, Bairons savā poēmā "Čailds Harolds" sniedz plašus Eiropas aprakstus, bet atrauti no tiem, tēlo varoņa dvēseles "elli". Trūkst iekšēja sakara starp tēloto varoni un vidi - tas var tikt iekļauts jebkurā vidē, ietverts visdažādākās nosacītās formās.

Romantiskais varonis, būdams nemierā ar esošo, tiecas uz citu, sev tīkamāku vidi. Taču arī tad, kad varonis nokļūst sev vēlamajā vidē, viņš tomēr paliek vientulis (A. Puškina "Kaukāza gūsteknis" u.c.).

Tīri romantiska pamattēze izskan Aspazijas pantā:

*Augstībā tur neaizsniegtā
Ideāli pacēlas -
Pīšļu radījumiem atliek
Tik pēc viņiem cenšanās.
("Mūsu dzīve")*

Romantisms latviešu nacionālās literatūras sākumā pastāv kā tautiskais romantisms (A. Pumpurs, Auseklis), kura sabiedriskie un estētiskie ideāli saistās ar nacionāliem centieniem cīņā pret vācu feodālismu. 80.

gados pastiprinājās sentimentālais romantisms, kas sabiedrību tiecās orientēt uz omulīgu sadzīvi sentēvu garā. Tāda ievirze atbilda labklājību ieguvušās sabiedrības noskaņām un interesēm.

XIX gs. 90.gados un XX gs. sākumā sabiedriskā romantisma izcila pārstāve bija Aspazija. Sabiedriskais romantisms latviešu literatūrā spilgtāko izpausmi ieguvis Raiņa dailradē. Individuālā romantisma pārstāvji ir J.Poruks (pārsvarā filozofiskā ievirzē), F.Bārda, K.Skalbe (pārsvarā psiholoģiskā ievirzē).

Romantisku darbu *kompozīcija* pretēji klasicistu darbiem, kur tā balstījās uz zināmiem teorētiski noteiktiem priekšrakstiem, un atšķirībā no reālistu darbiem, kur tā bija pakārtota parastās dzīves gaitas atveidei, galvenokārt atbilda autora subjektīvai iztēlei un iejūtai. Notikumu risinājums palīdzēja atklāt spēcīgas personības, to pārdzīvojumus un centienus, tiecoties pēc savu ideālu piepildījuma (piemēram, romantiskajās poēmās).

Romantisku darbu *valodā* arī izpaudās subjektīvi emocionālā elementa pārsvars. Valodā tas atklājās kā tieksme uz subjektīvi vērtējošu, spilgtu metaforiku un ekspresīvām stilistiskām figūrām (retoriski izsaučieni, jautājumi, uzrunas). Vispār romantiku valoda vienmēr pacilāta, jo to nosaka tēlu raksturs.

Romantiķiem ir savas īpatnības arī *žanru* izvēlē. Visumā romantiku darbos nav stingra žanru norobežojuma. Poēmai viņi piešķir lirisku vai dramatisku skanējumu, plaši lieto balādi, elēģiju, viņu dailradē atrodam arī sociālpsiholoģiskas iedabas romānus un tāda paša rakstura drāmas un citus žanrus.

Komēdijas romantiķiem mazāk piemērotas, toties svarīgu vietu viņu daiļradē ieņem nacionāli vēsturiskie žanri.

Vērtējot romantisma nozīmi literatūras procesā, ir jāsaprata tā pretrunīgais raksturs, kas izpaudās ne tikai dažādu romantismu pastāvēšanā, bet arī tai ziņā, ka, pievēršoties ārkārtējiem raksturiem ārkārtējos notikumos, romantisms nespēja atveidot cilvēka dzīvi visā tās daudzveidībā un pilnībā. Neraugoties uz to, romantismam tomēr bija liela nozīme dzīves mākslinieciskajā izziņā un sabiedrisko noskaņu impulsēšanā. Romantiķi pievērsa uzmanību cilvēka iekšējās pasaules sarežģītībai, individuālajām savdabībām.

Individuālā romantisma nopelns bija subjektīvā elementa, personības aktīvās nozīmes izcelšana. Tam bija pozitīva loma literatūras attīstībā, jo tas pasargāja reālistisko literatūru no bezpersoniskuma un no objektīvo apstākļu lomas pārvērtējuma cilvēka dzīvē (A.Saulieša, A.Brigaderes, J.Jaunsudrabiņa daiļradē).

30.gados t.s. pozitīvistu literatūrā kā īpašs strāvojums bija pazīstams nacionālais romantisms (t.s. dzimtenes dzejā). Tā spilgtākie pārstāvji: J.Medenis, L.Breikšs V.Cedriņš u.c.

R e ā l i s m s

Reālisms (lat.*realis* - vielisks) Eiropas tautu literatūrās veidojās XIX gs. 30.gados. Tas turpināja romantisma aizsākto cīņu pret

klasicismam raksturīgo normatīvismu. Pārmantojot no romantisma cilvēka pašvērtības principu, reālisms atteicās no indivīda absolutizācijas, saistīja to ar vidi. Pie tam reālisms tieši pievērsās sakaru izpētei starp indivīdu un sociālo vidi. Tas attēloja sava laika raksturus konkrētos sava laika apstākļos.

Reālisms radās tad, kad bija pilnīgi sabrukušas ilūzijas par apgaismes varoņu un viņu prāta visvarenību, kad zinātnieki pievērsās sabiedrības struktūras un objektīvo sociālo rosinātāju spēku izpētei, kad sāka cilvēces vēsturei pievērsties no dažādu sociālo teoriju viedokļiem.

Krievijā reālisma attīstība saistīta ar plašo tautas masu cīņu par atbrīvošanos no cara patvaldības un dzimtbūšanas. Tā saistīta ar zemnieku nemieru spēcīgiem uzplūdiem. Līdz ar cīņu pret feodālismu sociālie spēki un vēstures likumības jūtami ielauzās katra cilvēka dzīvē. Tas rosināja gan visas sabiedrības, gan atsevišķa cilvēka dzīvi skatīt jauno sociālo attiecību nosacītībā, kas savukārt sekmēja ne tikai sociālo zinātņu, bet arī sociālanalītiskas dailliteratūras attīstību. Reālisti pievērsās sabiedrības procesu izpētei, atklājot sociālo apstākļu nomācošo ietekmi uz personību.

Reālisms, pievērsoties visas sabiedrības dzīves ikdienai, paplašināja literatūras tematiku. Klasicisti, piemēram, tēloja tikai izcilas personas izcilos vēsturiskos notikumos, sentimentālisti orientējās uz "jūtošo dvēseli", reālisti atveidoja dzīvi visā tās daudzveidībā, sākot ar vēsturiskiem notikumiem un beidzot ar ģimenes un personisko dzīvi.

Reālismam piemita savas īpatnības arī žanru ziņā. Ja romantismā nozīmīgu vietu ieņēma poēma, balāde, elēģija, tad reālismā pirmajā vietā izvirzījās episkie žanri. To noteica reālistu pievēršanās īstenības izpētei. Attīstījās stāsts, novele un it īpaši romāns. Šīs formas vislabāk noderēja ikdienas sadzīves prozas atveidei, indivīda un sabiedrības attiecību attēlojumam.

Raksturīgākā stila iezīme reālismā bija konkrēta detalizācija. Tā bija galvenā atšķirība no romantiskā stila. Arī reālismā atrodamas nosacītas (groteskas, hiperboliskas u.c.) formas, taču tās šeit bija pakārtotas reālistiskā tēlojuma nolūkiem, kalpoja sadzīviskai un sociālai konkretizācijai.

Citāds raksturs salīdzinājumā ar iepriekšējiem daiļrades tipiem bija arī pašam cilvēka dzīves atveidojumam. Klasicisti cilvēku atveidoja galvenokārt no valsts interešu viedokļa, rādot viņu veicam valstiski nozīmīgus darbus vai cīnāmies starp savām jūtām un valstisko pienākumu, sentimentālisti tēloja galvenokārt personisko dzīvi bez tās ciešāka saistījuma ar sabiedrisko dzīvi, romantiķi galveno vērību veltīja indivīda, spilgtas personības pārdzīvojumiem ārkārtējos gadījumos, bet reālisti atveidoja visu "raibo dzīvi" un visdažādākos raksturus konkrētu apstākļu nosacītībā.

Rietumeiropas literatūrā kā pirmie izcilākie reālisti pazīstami O.Balzaks, Stendals, Č.Dikenss. Krievu literatūrā reālisma sākumi meklējami jau I.Krilova, D.Fonvizina un A.Radiščeva darbos. Par valdošo virzienu krievu literatūrā reālisms kļuva, sākot ar N.Gogoļa daiļradi. Pēc viņa

kā šā virziena pārstāvji krievu literatūrā jāmin I.Turģeņevs, N.Ščedrins, F.Dostojevskis, N.Nekrasovs. Reālisma virsotnes gadsimta beigās sasniedza Ļ.Tolstoja un A.Čehova daiļrade.

Latviešu literatūrā reālisma sākumi meklējami jau Neikena daiļradē, tad Apsīšu Jēkaba stāstos, bet kā virziens tas savu gaitu sāka pagājušā gadsimta 90. gados, kad arī jaunās strāvas laika literatūras kritika, nostājoties pret konservatīvo romantismu, izvirzīja prasību pēc sociālās patiesības atveidojuma literatūrā. Pirmie reālisti, kas tēlu sistēmā spēja ietvert spilgtu vispārinājumu, bija E.Veidenbaums, Pērsietis, E.Birznieks-Upītis, Sudrabu Edžus u.c. Ievērojamākais sociālā reālisma pārstāvis latviešu literatūrā ir Andrejs Upītis, kas vairāk nekā citi latviešu reālisti pievērsies raksturu sociālā sakņojuma atklāšanai. R.Blaumanis tiek dēvēts par psiholoģisko reālistu.

Pie XX gs. izcilākajiem reālistiem pasaules literatūrā pieder R.Rolāns, R.M. di-Gārs, H.Manns, Dž.Golsvertijs, B.Šovs, Dž.Londons, T.Draizers, I.Buņins, A.Kuprins u.c. Latviešu literatūrā bez jau minētajiem būtu nosaucams J.Jaunsudrabiņš, A.Grīns, V.Lāms, R.Ezera, J.Kalniņš u.c.

Par īpašu reālisma atzari uzlūkojams dažu Rietumu tautu kino mākslā un literatūrā spilgtāku izpausmi ieguvušais *neoreālisms*.

Neoreālisms radies šā gadsimta 40. gados. Tas saistīts ar pretošanās kustību.

Neoreālisti ar detaļu precizitāti cenšas dziļi atveidot psiholoģisko patiesību. Tā kā katra psiholoģiska patiesība ir arī rakstura patiesība, bet līdz ar to arī daļa no dzīves

patiesības, tad šim virzienam ir sava nozīme cilvēka izziņā. Neoreālisms galvenokārt pievēršas vienkāršo ļaužu ikdienas sūrumam un likstām. Tāpēc tajā skan dzīves aizlauztības motīvs. Par to varam pārliciecināties tādās itāļu filmās kā R. Roselīni "Roma - atklāta pilsēta", Vitorio de Sikas "Velosipēdu zagļi" u.c., tāpat spāņu filmā "Velosipēdista nāve" u.c. Patiesībā neoreālisma sākotne arī saistās tieši ar itāliešu kinomākslu. No daiļliteratūras te minams V. Pratolīni "Stāsts par nabaga mīlētājiem", pēc kura veidots arī scenārijs kinofilmam. Dziļais humānisms, līdzjūtība "dzīves neveiksmniekiem" piešķir šim sava veida psiholoģiskajam reālismam īpašu vietu un nozīmi literatūrā un mākslā.

Postmodernisma literatūrā pazīstams jēdziens *magiskais* (arī mītiskais) *reālisms*. Ar to apzīmē tēlojuma veidu, kurā vienojas simboliskais romantiski vispārinošais, ar reālistiski atspoguļojošo momentu (G.G. Markess).

5) Pārējie virzieni XIX gadsimta beigu un XX gadsimta literatūrā

N a t u r ā l i s m s

Naturālisms (lat. *natura* - daba) vārda plašākajā nozīmē ir *dzīves ārējais atveidojums bez mazsvarīgā atsijāšanas un bez būtiskā, tipiskā izcelšanas*. Lai gan parādības naturālistu darbos pašas par sevi notēlotas precīzi un attēls kā tieša kopija

līdzinās oriģinālam, tomēr, kavējoties pie nejausā, mazsvarīgā, naturālisms nespēj atklāt dzīves patiesību un dažkārt pat izkropļo to.

Naturālisms, balstās uz *pozitīvismu filozofijā*. Pozitīvistī (lat. *positus* - priekšā likts) māca, ka paties ir tikai tas, ko mēs tiešā pieredzē par tādu esam atzinuši. Pie tam pieredzi pozitīvistī uzskata par subjektīvu sajūtu, priekšstatu un pārdzīvojumu kopumu. Zinātnes lomu pozitīvistī reducē uz pieredzes faktu aprakstīšanu (un nevis izskaidrošanu). Šāda pieeja, protams, atbilstoši mākslas īpatnībām, jūtama arī naturālistu darbos.

Par naturālismu vārda šaurākajā nozīmē sauc literāru virzienu, kas izveidojās XIX gadsimta pēdējā trešdaļā Francijā un ko pārstāvēja E.Zolā un brāļi Gonkūri. Savos teorētiskajos rakstos E.Zolā noliedza nepieciešamību rakstniekam vērtējoši, kritiski izturēties pret attēlojamo īstenību. Līdz ar to viņš ignorēja ideāla nozīmi daiļrades procesā, kā arī literatūras lomu dzīves pārveidē un pārvērtā rakstnieku par vienaldzīgu dzīves kopētāju.

Naturālisti dabas pētīšanas metodes mehāniski pārnes uz literatūru. E.Zolā savā "Eksperimentālajā romānā" saka, ka, veidojot tēlus, jāvadās no kādas hipotēzes un jāizseko tam, kā zināma kaislība veido cilvēka likteni. Tēlotā persona līdz ar to kļūst par cilvēka noteikta temperamenta, par kādas bioloģiskas likumības ilustrētāju.

Darbību tātad virza bioloģiskas tieksmes, kaislības. Tās saduras ar sociāliem pretspēkiem. No tā tad arī izriet, ka pēc šī principa rakstītajos darbos pirmajā vietā

izvirzās negatīvais, tas ir, viss, kas kaislībām nelauj piepildīties. Bez tam - ja kaislības kļūst par rakstura noteicēju un rosinātāju spēku, tad sekas ir tās, ka raksturs kļūst negatīvs. Tāpēc arī kādu laiku literatūrzinātnē nostiprinās pat uzskats, ka naturālisms ir negatīvā attēlojums. Šādas nostādnes dēļ par naturālistiem dažkārt sāka saukt arī tos sociālos reālistus, kas pievērsās negatīvo parādību tēlojumam.

E. Zolā labākie darbi, neraugoties uz viņa uzskatiem, visumā bija reālistiski, jo tajos ietvērās nozīmīgi vispārinājumi, kas atklāja dzīves likumsakarības. Turpretī E. Zolā pēcteči, cenšoties pēc precīzas protokoliskas deskripcijas, saglabādami ārējo līdzību, nespēja sniegt patiesīgu reālistisku dzīves attēlojumu un bija naturālisti šī vārda tiešajā nozīmē. Tātad, ja naturālismu pārvērš par tēlojuma principu, par metodi, sistēmu, tad tas ved prom no dzīves patiesības. Turpretī naturālistiskie, tāpat kā impresionistiskie momenti reālistu darbos var veikt arī reālisma principam pakārtotu lomu (E. Zolā "Žerminālā").

Latviešu literatūrā kā naturālistiskas ievirzes piemērs parasti tiek minēts Zeltmata stāsts "Vijolītes" (naturālas fizioloģiskas ainas) un atsevišķas vietas A. Deglava romānā "Rīga" (kopējošs protokolisms).

Modernistiskie virzieni literatūrā

Modernisms (fr. *moderne* - jaunākais, mūsdienus) ir vispārīgs apzīmējums dažādiem XIX gs. beigū un XX gs. virzieniem, kas noraidoši nostājās pret to ievirzi

literatūrā, kas determinējošo lomu tiecās ierādīt apstākļiem (šīs tendences galējākā izpausmē bija pozitīvisms literatūrzinātnē un naturālisms pašā literatūrā).

Visiem modernismiem raksturīga subjektīvā momenta akcentācija, zināma dzīves uztveres subjektivizācija. Līdz ar to nereti vājinās objektīvi kritēriji, jo atkāpes no dzīves patiesības tiek motivētas ar sava subjektīvā uztvēruma un skatījuma īpatnībām.

Viena daļa no modernismiem īpaši pievēršas formas meklējumiem (avangardisms).

I m p r e s i o n i s m s

Impresionisms (fr. *impression* - iespaids) ir *iespaidu, sajūtu atveidotāja māksla*. Naturālisti centās parādības atveidot ar sīkdetaļu precizitāti, turpretī impresionisti sniedz tikai pirmo vispārīgo iespaidu, kādu parādības atstāj uz mākslinieku. Impresionisti parādības rāda acumirkļa uztverē, bez iedziļināšanās tajās. Līdz ar to impresionisti vairāk tver tikai parādību ārieni, lietu ārējo maiņu, kustību.

Impresionisms ir pasīva māksla, jo pašam iespaيدا uztvērējam nav aktivitātes. Uz to iedarbojas apkārtne. Impresionistu māksla nav dziļa. Pievēršoties sajūtām, tā atstāj novārtā jūtas un dziļākas pārdomas. Tajā nav spēcīgas gribas. Impresionistiem trūkst stingra veidojuma kā sižetā, tā tēlu sistēmā. Viņu daiļdarbos atsevišķi motīvi viegli savijas, kļūdami par zināmas vienotas noskaņas izteicējiem.

Impresionisti parasti ir smalki noskaņu liriķi, kas pievēršas galvenokārt dabas un mīlas dzejai. Epikā viņi parasti pievēršas skicei. Vismazāk impresionisti izmantojuši drāmu. Drāma ir cīņas māksla, bet impresionisti nav cīnītāji.

Atsevišķus impresionistiskā stila elementus var atrast visā literatūras procesā, bet apzināta šā stila elementu izvirzīšana par tēlojuma principu veido impresionismu kā virzienu XIX gadsimta otrajā pusē un XX gadsimta sākumā.

Savā ziņā impresionisms ir subjektīvi sensuāls naturālisms, cilvēka uztveres iespaids, ne ārējo parādību kopējums. Lai panāktu tiešamības iespaidu, impresionisti atveido personu runu visās to dzīvajās intonācijās, vairāk pievēršot uzmanību ne loģiskajam sakaram, bet emocionālajam pulsam. Paša autora valodai raksturīga parādību un detaļu nosaukšana, nerūpējoties par teikumu loģisko sakaru, aizstājot šo sakaru ar daudzpunktiem.

Tā kā impresionisti fiksē parādības bez sakarību meklējuma, tad parastāks ir vēstījums tagadnes formā. Stils nemēdz būt aktīvs, verbāls. Pamatos tas ir nomināls un liela loma te īpašības vārdiem un lietvārdiem. Daudz salikto epitetu. V.Plūdonis par impresionistiskā stila dzeju izsakās, ka tā esot "zilzaļdzeltena", piebilstot, ka tā "izskan vairāk pustoņos".¹ Tās skanējumā liela loma ir fonētikai un ritmam.

¹ Vilis Plūdonis. Raksti, III sēj.-R., 1978.-277.lpp.

Tieša uztveres procesa reproducēšanai kalpo arī tēlojums pirmajā personā no stāstītāja viedokļa, kas dod iespēju labāk paust personīgo attieksmi pret attēlojamo, rada intimitātes izjūtu.

Sintaksei raksturīgs teikumu īsums, aprautība. Tā kā impresionisti necenšas atklāt komplicētus sakarus starp parādībām, tad arī sarežģīti periodi, kas pastiprina valodas loģisko pusi, nav nepieciešami. Nerūpējoties par teikumu loģisko saistību, bet gan cenšoties panākt iespaيدا tiešamību, impresionisti domas saistību it kā atstāj zemtekstam.

Spilgtā impresionisma stilā rakstīta grāmata *latviešu literatūrā* ir A.Birkerta skiču grāmata "Manas meitenes" (1907). Impresionistisks stils piemīt arī A.Kurcija romānam "Dzīvības vērtos" (1957).

Palaikam impresionisms iekļaujas reālismā, pakārtojas tā uzdevumiem. Tā tas ir dažos V.Plūdoņa, J.Jaunsudrabiņa, A.Austrīna un citu autoru darbos, arī minētajā A.Kurcija romānā.

Dažkārt impresionisms pakļaujas arī romantismam, piemēram, Raiņa dzejoļu grāmatās "Dagdas piecas skiču burtnīcas", arī īpatnēji veidotajā L.Laicena dzejoļu grāmatā "Ho-Taī". Raiņa Dagdas skiču burtnīcās, it īpaši grāmatā "Sudrabotā gaisma", daudzus dzejoļus veido pat viena aprauta rinda. Te neapšaubāmi var runāt par impresionistisku mirkļa sajūtu stilu. Un tomēr galvenais šeit ir nevis stila iezīmes, bet gan tas, ka Rainis pacēlas pāri acumirkļa sajūtu jomai. Ar savām atziņām viņš ietiecas dziļāk jūtu dzīvē.

Ar daļu no saviem darbiem pie impresionistiem pieskaitāms arī A.Baltpurviņš

(grāmata "Atspīdumi drumstalās"),
J. Akuraters.

Salīdzinājumā ar Raini Akuratera dzejā nav tik spēcīgas vienotas domas un skatījuma. Akuratera jūtu dzīvi veido mirkli, dzīve viņam ir acumirkļu mozaīka:

*Pieņem, ko diena mums nes,
Steidzīgs ir saules laiks.*

Impresionisms, kas izveidojās pēc naturālisma, vairāk ietvēra sevī subjektīvo elementu, objektīvās īstenības analīzi atzīstot par garlaicīgu. Tomēr impresionismā ir mazāk subjektīvā elementa nekā ekspresionismā. Tāpēc arī impresionisms zināmā mērā ir tuvāks reālismam, bet ekspresionisms – romantismam.

E k s p r e s i o n i s m s

Impresionisms ir iespaidu, turpretī ekspresionisms – izpausmes, izteiksmības māksla (fr. *expression* – izteiksmība).

Ekspresionisms pretēji impresionismam pievēršas nevis ār pasaules iespaidiem, bet gan cilvēka iekšējai pasaulei ar jo dedzīgu sauksmi pēc humānistiskajiem estētiskajiem ideāliem, lielu vērību veltījot cilvēka gara dzīvei, intelektam, gara kultūrai. Ekspresionisti slavina garu un cilvēces izcilos gara kultūras pārstāvjus.

Ekspresionisms radies XX gadsimta sākumā, bet savu spilgtāko izpausmi gūst Pirmā pasaules kara laikā. Ekspresionisti nostājas pret karu kā dzīvības un kultūras

iznīcinātāju. Ekspresionismu raksturo pacifisms un cilvēcība, taču skatījums uz pašu cilvēku ir abstrakta patosa pārpilns.

Ekspresionisms, nostājoties pret kara šausmām, sludina saprašanos starp cilvēkiem, sludina tautu draudzību. Tā ir aktīva māksla, pretēja impresionismam. Te pirmajā vietā izvirzās ne pasīvas sajūtas, bet griba, doma, kas meklē sev spēcīgu izpausmes formu. Ekspresionisti nīst esošo īstenību, traucas tai pāri, bet paši nezina, uz kurieni.

Ekspresionistu daiļdarbu uzbūvi un stilu raksturo dinamisms, kas bieži izplūst deklarativismā. Te nav plašu ārējo parādību aprakstu. Viscaur jūtama mākslinieka paša atziņa, vērtējums. Lai izteiktu savu atziņu, ekspresionisti vairās no ierastām formām.

Kā jau teikts, impresionistu valodas stilam raksturīga nominālā forma, bet ekspresionisti lieto verbālu stilu. Tā, piemēram, P.Ērmanis dzejolu krājumu "Es sludinu" ievada ar dzejoli "Verbs varenais":

Sākumā darbs bij.

Dimdēt! Vārīties! Mutulus mest!

Verbs! Verbs! Bezgaltelpā valdnieks tik verbs!

*Substantīvu radīja viņš - pilsoni resno,
Saprotamo, taustāmo, tveramo ikvienam.*

Tad tik adjektīvs nāca ..

Verbs: Karot! Dumpoties! Rīņkot ap sauli!

Ritēt! Ritēt!

Verbs arī ir: sludināt!

Ekspresionisti visvairāk rakstījuši brīvo dzeju. Tā atbilst ekspresionistu spēcīgajam pārdzīvojumam un izteiksmei.

Ekspresionisms starp visām mākslām visvairāk ir pārstāvēts *literatūrā*, it īpaši lirikā. Vācu literatūrā, kur ekspresionisms izpaudies visspilgtāk, ap 1920. gadu kā īpaša grupa izdalījās kreisie ekspresionisti. Tos ar savu dumpības garu pārstāvēja V.Hāzenklēvers, I.Behers, E.Tollers, L.Franks u.c.

Latviešu literatūrā ekspresionisma ietekme manāma P.Ērmaņa, J.Sudrabkalna ("Spārnotā Armāda"), daļēji arī A.Kurcija, L.Laicena, J.Grota, R.Rudzīša u.c. dzejā. Latviešu literatūru ekspresionisms ietekmēja aptuveni 20. gadu sākumā.

Ekspresionisms tuvs romantismam. Tomēr atšķirība tā, ka ekspresionismā vienmēr spēcīgs ir intelektuālais elements, abstrakcija cilvēku ideālu meklējumos, kā arī ārējo parādību deformācija ekspresijas nolūkos.

Zīmīgi teicis kāds no ekspresionistiem: "Mēs nestrādājam ar acīm, bet uztveram visu ar domu centru". Ekspresionisti tiecas pārveidot dzīvi ar savas subjektīvi izjustas patiesības sludināšanu.

S i m b o l i s m s

Simbolisms bija viens no galvenajiem modernisma virzieniem XIX gadsimta beigās un XX gadsimta sākumā. Tas sevišķi spilgti izpaudās Francijā. To pārstāvēja P.Verlēns, S.Malarmē, A.Rembo u.c. Ap gadsimtu miju tas parādījās arī citu tautu literatūrās. Vācijā to pārstāvēja S.George, Beļģijā - M.Meterlinks, Polijā - S.Pšibiševskis,

Krievijā - K. Baļmonts, D. Merežkovskis, Z. Hippiusa, F. Sologubs, A. Belijs u.c., Latvijā - V. Eglītis, H. Eldgasts, Fallijs u.c.

Simbolisms kā virziens šķirams no simbolu lietojuma mākslā vispār. Simboliski tēli tāpat kā mīti un arhetipi mākslā pastāv kopš tās sākuma.

Simbolisms kā virziens bija saistīts ar tieksmi pēc padziļinātas to vērtību izziņas, kas individuā sakņojas kā mūžīgas, ar prātu neizdibināmas. Tās atklāt nozīmē atklāt pašu dzīves būtību, īsto patiesību. Sabiedriskā patiesība stāvēt tālu no šīs mūžīgās patiesības, kas nosaka cilvēka eksistences ārējās, reālās formas. Šī mūžīgā un dziļi psiholoģiskā patiesība ar parastiem vārdiem nav izteicama. Tomēr tā kā citu līdzekļu literatūrai nav, tad jālieto tas pats vārds, taču tikai kā simbols šim grūti atskāršamajam, lielajam, neskaidrajam, mūžīgajam. Vārds kā simbols dod aptuvenu priekšstatu par to. Citu līdzekļu simbolistiem nav, kā tuvoties lietu būtībai. No tā tad arī izriet simbolistu atziņa: jo dziļāk gremdējamies simbolizācijā, jo tuvāk nonākam mākslas patiesībai. Līdz ar to simbolisms nereti saistījās ar subjektīvismu un misticismu. Un līdz ar to ar galēju individuālismu. Pārcilvēks nav saistīts ar pūļa normām.

Teātrī simbolisti radīja tēlus - maskas, kas bija citas pasaules vērtību atklājējas šās pasaules iemītniekiem.

Simbolismā tātad vājinās sakars ar reālo dzīvi un mākslas darba valoda kā īpaša, poētiska valoda top mākslota.

Latvijā *dekadentiskais simbolisms* kā virziens pieteica sevi tūlīt pēc 1905. gada

revolūcijas sagraāves 1906. gadā, izpaužoties spilgti izteiktas dekadences formā. Reakcijas gados, kad soda ekspedīcijas asiņaini izrēķinājās ar tautas brīvības kustību, daļa no revolūcijas līdzskrējējiem nosodīja revolucionāro cīņu no individuālisma pozīcijām. Īstās revolūcijas vietā viņi sāka sludināt "gara revolūciju". Tās vārdā šajā tautas ciešanu laikā, kad izauga Raiņa "Klusā grāmata", viņi sludināja savas "pārcilvēku" idejas. Nerazdami atbalstu sabiedrībā, dekadenti pēc dažiem gadiem, sākoties strādnieku kustības uzplūdiem, centās sevi nostādīt latviešu literatūras jaunklasiķu un vispār modernās mākslas izkopēju lomās. Jāpiezīmē, ka no šiem simbolistiem šķirami tie tā laika rakstnieki, kuri jaunus meklējumus ar modernisma ievirzi deklarēja rakstā "Mūsu mākslas motīvi".

F u t ū r i s m s

Futūrisms (lat. *futūrum* - nākotne) ir formālistisks virziens, kas parādījās pirms Pirmā pasaules kara vairāku Rietumeiropas tautu literatūrās un arī krievu literatūrā. Futūrisma raksturīgs *tradīciju, kā arī sava laika kultūras vērtību noliegums no iedomātas nākotnes mākslas viedokļa*. Futūristi centās radīt oriģinālu, dinamisku nākotnes mākslu. Līdz ar to futūristu darbos izvērtās *tehnikas kults* un visa tā apdzejošana, kas grauj tradicionālītāti un pastāvošās normas. Daudzu futūristu darbos pirmajā vietā izvirzījās oriģinalizēšana, akcentējot stila saistību ar tehnicismu. Atteikdamies no vārda

jēdzieniskās skaidrības, izturoties nevērīgi pret sintaksi, lietojot tā saukto "telegrāfisko stilu", kas balstās uz izsaučieniem, pašradītiem neoloģismiem, uz vārds spēli un skaņu atdarinājumiem, futūristi ar savu formālismu, ignorējot valodas komunikatīvo lomu, nostājās pret vārda mākslas pamatprasībām.

Futūrisma dažādu tautu literatūrās bija stipri atšķirīga sabiedriski politiskā ievirze. Itālijā futūristus pārstāvēja profašists F. Marineti. Francijā futūrisma tuvi bija tādi novirzieni kā dinamisms, simultānisms u.c.

Krievijā pirms Pirmā pasaules kara izveidojās tādas futūristu grupas kā kubofutūristi, egofutūristi u.c. Krievu futūristi nebija imperiālisma ideologi, kā tas, piemēram, bija Itālijā. Krievu futūrisma visumā raksturoja anarhistiski individuālistisks dumpīgums, cenšanās demonstratīvi nostāties pret pilsonisko reprezentāciju, ceremoniālo dzīves veidu.

Latviešu literatūrā futūrisms kā virziens nav pastāvējis.

I m a ž i n i s m s

Imažinisms (lat. *imago* - tēls) radās Anglijā pirms Pirmā pasaules kara. Imažinisti centās dzejā ieviest jaunu *tēlainību*, izvirzot to kā *pašvērtību* un neprasot pēc tās pakārtojuma noteiktam nolūkam.

Krievu dzejā imažinisms parādījās Pirmā pasaules kara laikā (pirmais krievu imažinistu manifestis iznāca 1919. gadā).

Krievijā imažinistus pārstāvēja V.Šeršenevičs, N.Kļujevs, A.Marienhofs u.c., arī S.Jeseņins savas daiļrades sākuma posmā.

Latviešu literatūrā atrodamas dažas imažinisma iezīmes, piemēram, tēlainības kā pašvērtības akcentācija samanāma arī A.Čaka agrīnajā dzejā.

S i r r e ā l i s m s

Sirreālisms (fr. *surrealisme* - virsreālisms) savā laikā bija viens no ietekmīgākajiem modernismiem. 1924. gadā tā manifestu publicēja franču dzejnieks Andre Bretons. Balstoties uz freidismu un intuitīvismu un visus patiesības kritērijus meklējot zemapziņas sfērā, cilvēka pārdzīvojumu pasauli viņi uzskatīja par irracionālu. Lai to atklātu, fiksējama visa apziņas plūsma, kas kopumā var atklāt īsto cilvēkā sakņotu realitāti. Tāds reālisms pārāks par ārējo parādību atveidotāju reālismu. Stilam raksturīga ekspresīva asociativitāte, ko rada "automātiskā rakstība", kas fiksē pirmos galvā ienākušos vārdus, runas fragmentus, priekšstatus to stihiskajā plūsmā.

Sākumā sirreālismam simpatizēja samērā plašas literātu un mākslinieku aprindas, jo tas solīja tēlojumu, kas sniedz tiešāku apziņas pulsāciju kā sava veida realitāti. Taču tas bija tikai viens no palīgpaņēmieniem iekšējās pasaules atklāsmē. Tāpēc lielākās personības jau 30. gados atkāpās no sirreālisma un gāja savu patstāvīgu daiļrades gaitu (P.Eliārs, L.Aragons u.c.).

Eksistenciālisms

Eksistenciālisms (lat. *existentia* - eksistēšana) vispirms radās filozofijā. To nodibināja dāņu filozofs S.Kjerkegors (1813-1855). Ar eksistēšanu Kjerkegors saprata "indivīda garīgo dzīvi" un to, kā eksistēšanu nostatīja iepretī esamībai, tas ir, reālajai sabiedrības dzīvei. Galvenā problēma ir "Es" un sabiedrības attiecības. Galvenais jautājums, kas ir cilvēka dzīve, tās jēga un kam ir vērts pakļaut savu dzīvi, lai nezaudētu šo tikai vienreiz doto dārgumu? Tātad uzmanības centrā te izvirzās attiecības starp personības brīvību un sabiedrības prasībām.

Literatūrā eksistenciālisms sevi pieteica pirms Otrā pasaules kara, galvenokārt Francijā, bet kara laikā un sevišķi pēc kara izplatījās daudzu tautu literatūrās. Tā spilgtākie pārstāvji ir Ž.P.Sartrs, A.Kamī, F.Kafka, A.Merdoka, Kobo Abe u.c. Ietekmes ir arī latviešu literatūrā (K.Zariņš, I.Šķipsna, G.Zariņš, G.Janovskis u.c.).

Tehnokrātiskā un politizētā sabiedrība tiecas pakļaut, nivelēt atsevišķu cilvēku, viņa vienreizīgo pasauli. Bet visa politikāņu taisītā vēsture kā varmācību un salauztu cilvēku likteņu vēsture liecina, ka cilvēkam sava dzīve jāšargā un jānosaka vienīgi pašam, prasot, lai arī valstis balstītos nevis uz varmācībām, bet respektētu cilvēciskās personības kā lielāko vērtību.

Personības brīvība pastāv iespējā izvēlēties savu pastāvēšanas veidu - fizisko un garīgo. Sargājot savu brīvību, cilvēks nonāk *izvēles situācijās*, kas bieži vien ir ekstremālas un prasa uz "būt" vai "nebūt" robežas attaisnot savu izvēli. Vienīgais orientieris ārpusaules bezjēdzību jūklī ir ticība paša ieskatītām, augstākām cilvēciskām vērtībām, pašapliecināšanās šo vērtību pasaulē. Tā, piemēram, ir arī ārsta Rjē pozīcija A.Kamī romānā "Mēris". Kā vienīgo attaisnojumu savai eksistencei ārsts savā izolētības izmisīgajā situācijā kopj apziņu, ka viņš savu dzīvi var ziedot paša izraudzītajām (kaut arī iluzorām) vērtībām. Tā ir paša radīta jēdzība pret apkārtējo bezjēdzību: pastāvēt arī bezcerībā, ar ticību atvairīt izmisumu.

XX gadsimta otrajā pusē eksistenciālismam blakus nostājas "absurda drāma (teātris)", "jaunais romāns", kā arī tēlojuma veids, ko dēvē par apziņas plūsmas metodi.

P o s t m o d e r n i s m s

Ar postmodernisma jēdzienu apzīmē tendences pēdējo gadu desmitu literatūrā (kā arī vispār mākslā), kas atšķiras no modernisma ar to, ka par visu vērtību centru neizvirza vairs indivīdu. Postmodernisms ir sava veida avangardisms attiecībā pret modernismu. Tas tiecas ārā no tradicionalitātes un nostājas pret autoritātēm un goda vietā izvirza eksperimentu (antiromāns, absurda drāma, konkrētā dzeja u tml.).

Postmodernismam raksturīga eklektiska aptuvenība, tekstu imitācijas un parodijas, arī pašparodija, ironija un pašironija, vispār visāda veida karnevalizācija, dažāda veida piespēles.

Ja modernisma pamatā bija protests pret pseidocivilizāciju, indivīda vārdā klauvējot pie saprāta, tad postmodernisms, zaudējis ilūzijas par stabilām vērtībām, iestājas par to dekanonizāciju.

Postmodernismam līdz ar to raksturīgs vislielākais tēlojuma un izteiksmes līdzekļu plurālisms. Te ir sava vieta arī t.s. maģiskajam reālismam.

6) Par virzieniem latviešu literatūrā

Literāra virziena kā kāda laikmeta literatūrai piemītošas idejiski mākslinieciskas (stilistiskas) tendences izpratnē dažkārt vairāk ir bijusi uzsvērtā vai nu pirmā - idejiski programmatiskā - vai arī otra - stila puse.

Vācu mācītāju rakstītajā literatūrā, Vecā Stendera un viņa tradīciju turpinātājā literatūrā, pārsvarā bija tā tendence, ko dēvējam par *didaktisko sentimentālismu* (XVIII gs. d otrā puse un XIX gs. pirmā puse). Didaktisms izpaudās tendencē pamācīt latviešu zemnieku, kas viņam vajadzīgs pie kārtīgas dzīvošanas. Un, ja tādas pamācības trūkst, tad, runājot Vecā Stendera vārdiem, tās stāsts tikai "tik daudz ģēldēs kā smuks, bet akls zirgs, kas nekur neder". Vecā Stendera nolūks viņa paša vārdiem izeikts arī ziņģu

grāmatā, ievadot nodaļu "Mīlības ziņģes": "Es mēģinu mācīt zemnieku sirdīm maigāku jušanu".

Tādējādi jau pašā virziena nosaukumā "didaktiskais sentimentālisms" vienojas abas puses - saturiskā virzība un tā mākslinieciskā izpausme.

Tas pats ir arī jēdzienā, ar ko apzīmējam pirmo virzienu latviešu nacionālajā literatūrā - *tautiskais romantisms*. Tā pamatā bija nacionālas idejas, tautiski centieni, un romantiska bija to literārā izpausme. Tātad, tā bija savam laikam atbilstoša idejiski mākslinieciska tendence, kas visspilgtāk izpaudās Ausekļa un A.Pumpura daiļradē (galvenokārt 70.gadi).

XIX gs. 80.gadi iezīmīgi ar tendencēm, kuras apzīmējam ar *tautiskā romantisma* epigonisma (J.Lautenbahs-Jūsmiņš) un *sentimentālā romantisma* (Vensku Edvarts, Lapas Mārtiņš u.c.) jēdzieniem. Tautiskā romantisma epigoni pievērsās senatnes idealizācijai bez sava laika tautisko centienu patosa. Bet sentimentālā romantisma pārstāvji pauda mīlīgas izjūtas tādā izteiksmē, kas piemērojās maz attīstītai gaumei.

Tajos pašos 80. gados *reālisms*, kas bija aizsācies jau J.Neikena stāstos (ar ieskaņām jau A.Līventāla dzejā), spēkā pieņēmas Apsīšu Jēkaba stāstos. Šo, tāpat kā Neikena reālismu, mēdz dēvēt par *ētisko reālismu*, jo tajā vēl dominē didaktiskā stāsta tehnika.

Tikai ar R.Blaumani latviešu literatūrā ienāk psiholoģiskais tēlojums. Blaumaņa reālismu sauc gan par *psiholoģisko*, gan *estētisko* (K.Kārklīņš), atšķirībā no *ētiskā reālisma*.

Tikai 90. gados *reālisms* īsti pieteic sevi kā virziens, iegūdam savu teorētisko atbalstu J.Jansona "Domās par jaunlaiku literatūru". J.Jansons reālismu kā virzienu norobežo ne tikai no sentimentālā un formāli tautiskā romantisma, bet arī no naturālisma, kas sevi latviešu literatūrā gan bija pieteicis tikai fragmentāri atsevišķu ietekmju veidā (daļēji Zeltmata un A.Deglava daiļradē). J.Jansons, arī T.Zeiferts, aizstāv *sociālo reālismu* kā to jauno virzienu, kam jāpaver attīstības iespējas. 90.gados to pārstāv Veidenbaums, Zvārgulis, E.Birznieks-Upītis, Pērsietis, Sudrabu Edžus, A.Deglavs, Zeiboltu Jēkabs, J.Palevičs, P.Sarkis.

90. gados blakus *sabiedriskajam romantismam*, ko pārstāv Aspazija un Rainis kā jaunstrāvnieki, nostājas *individuālais romantisms*, galvenokārt tā sauktā jaunromantisma formā (J.Poruks). Jaunromantiķu stilam raksturīgs pastiprināts metaforiskums (Fr.Bārda XX gs.sākumā) un muzikalitāte (V.Plūdonis XX gs. sākumā).

Jaunromantisms, atšķirībā no tautiskā romantisma un tā epigoniskās izpausmes kā "vecromantisma", pievēršas subjektīviem pārdzīvojumiem. Pēdējiem var būt vai nu vairāk *filozofiska* (J.Poruks) vai arī *psiholoģiska* ievirze (K.Skalbe, Fr.Bārda). Raiņa romantismam sociāl- vai nacionālfilozofisks raksturs. XX gadsimtā ētiskais reālisms guva padziļinājumu indivīda vērtību pasaulē. Tā bija ietekme no jaunromantisma, piemēram, A.Brigaderes, bet tāpat arī A.Saulieša u.c. daiļradē. XX gadsimtā *sociālais reālisms* izvērās A.Upīša daiļradē. Te minams arī Ezerietis, M.Liepa u.c.

Daļa individuālā romantisma pārtapdama individuālistiskajā, veido *dekadentisko simbolismu*, ko no 1906. līdz 1910. gadam pārstāv V.Eglītis, Haralds Eldgasts, Fallijs u.c. Viņi izolējas no to gadu tautas posta dzīves cariskā terora apstākļos un centrā izvirza savu kā pārcilvēka pozīciju.

Jaunklasicisms Latvijā radās uz redakcijas grupas pamata. Tā bija žurnāla un rakstu krājuma "Zalktis" grupa, kas par vadošo principu izvirzīja sekošanu klasiķu paraugiem un atturēšanos no politisko uzskatu galējībām. Arī jaunklasīki lietoja simbolus, taču atšķirībā no dekadentiem, kuri simbolos centās ietvert "mutulojošo" (V. Eglītis) asociāciju plūsmu tās tiešajā norisē, jaunklasīki pārdzīvojumu centās sniegt skaidrā "klasiskā" noformējumā, vadoties pēc labas mākslas paraugiem (parasti atsaucās uz Šilleru un Gēti, cienīja salonu gaisotni un drukāšanai – labu krīta papīru). Šai sakarā A.Birkerts savam rakstam par jaunklasīkiem deva zīmīgu nosaukumu – "Zelta vidusceļa noskaidrotie gājēji" (Mn, 1908, 266. lpp.). Grupas centrā bija redaktors A. Keniņš.

Piezīmējams, ka klasicisma un jaunklasīcisma iezīmes pavadīja atsevišķu dzejnieku dailradi arī 20. un 30. gados (E. Virza, J. Medenis u.c.).

Bez tam pirms Pirmā pasaules kara parādījās arī *impresionistiskā* tēlojuma ietekmes. V. Plūdonis, kas impresionismu bija iepazinis, tulkojot jaunāko vācu dzeju ("Modernā vācu lirika", 1912) un savās darba piezīmēs, uzsverot iespaida tēlojuma nozīmi ("Netēlot lirikā vis parādības un

priekšmetus, bet tikai iespaidus ..")¹
rakstīja : "Jauna dzeja - zilzaļdzeltena."²
Impresionisma iezīmes ir A.Birkerta,
J.Akuratera, K.Skalbes, J.Jaunsudrabiņa
u.c.daiļradē.

Ekspresionisma ietekmes ienāca latviešu
dzejā Pirmā pasaules kara laikā.
Ekspresionisti sludināja savu patiesību, kas
vērsta pret kara izraisīto postu, nežēlību un
nejēdzību.

Viņi ar vēlamā izvirzījumu un ar savu
nostāju pret kara radīto postu bija
radniecīgāki romantismam, kamēr impresionisti
- vairāk tuvi reālismam. Stilā ekspresionisti
līdzīgi romantiķiem nostājās pret
normatīvismu, centās uzspridzināt harmoniju
līdzsvarotību. Sludinot savu attieksmi pret
pasauli, viņi bieži kļuva sava radošā procesa
demonstrētāji.

Latviešu literatūrā ekspresionisms
(tāpat kā impresionisms) par patstāvīgu
virzienu nenoformējās. Ietekmes (galvenokārt
no vācu literatūras nākušās), samanāmas
J.Sudrabkalna, P.Ērmaņa, L.Laicena, J.Grota,
R.Rudziša dzejā.

Neatkarīgās Latvijas sākumā sevi
pieteica, bet ilgi nepastāvēja
konstruktīvisms (construo - celu) un ar to
saistītā t.s. aktīvā māksla un vēlākais
prezentisms. Konstruktīvistu mākslai izvirza
praktiskus dzīves celšmes uzdevumus, kas
iziet ārpus estētisko vērtību pasaules.

Krievijā konstruktīvismam bija zināms
sakars ar formālo skolu.

¹ *Plūdons V.* Raksti, III sēj. - R., 1978. - 311
lpp.

² RLMVM, Plūdoņa fonds, inv.nr.39487.

Latvijā 20.gadu sākumā šā cēla gājēji bija L.Paegle, L.Laicens ar savām strādnieku skatuvēm domātajām ludziņām un šarādēm. Dzejā šai ievirzei sekoja P.Čikuts (poēma "Mašīna"), bet bez nozīmīgākiem panākumiem.

Neatkarīgās Latvijas laikā literatūra gāja divus politiski pretējus ceļus : pozitīvisma un negatīvisma. *Pozitīvisma* teorētiskos uzskatus izteica K.Rabācs rakstā "Par reālisma ceļiem" (1927). Reālisms vienmēr esot bijis progresa un sociālas aktivitātes pusē. Jaunos, valstiskās patstāvības apstākļos tam jāatsaucas - "zemnieciskas, pozitīvi virzošas mākslas vajadzībai". Pret to, kā autors norāda, vērsās "pretējā radikālā grupa", kas "mākslas aicinājumu mēģina saklausīt sociālismā".

Pozitīvisma tendenci pārstāvēja E.Virza, K.Rabācs, A.Francis, Ē.Raisters, P.Aigars, K.Zariņš, J.Sārts, A.Grīns, J.Veselis ("mītiskais reālisms"), Aīda Niedra, V.Strēlerte, A.Sprūdžs, J.Klīdzējs u.c.

Negatīvistī orientējās uz pilsētu un strādniecību tajā. Viņi pievērsās dzīvē esošo trūkumu akcentācijai. Formas jautājumos viņi noraidīja tradicionālītāti, meklēja veidus, kā izpaust lielpilsētas pulsu un ritmu un atklāt sociālās pretrunas. Negatīvismu pārstāvēja A.Kurcijs, A.Čaks, A.Grigulis, J.Grots, J.Plaudis, A.Skujīna u.c. Šā virziena teorētiskos uzskatus puda A.Kurcijs grāmatās "Aktīvā māksla" (1923) un "Par mākslu" (1932). Viņš atzina, ka ekspresionisms savu laiku pārdzīvojis un impresionisms kā pasīva māksla neder aktīvajai mākslai, "kuras psiholoģiskajos dziļumos plūst sabiedriskās gribas strāvojums". Šis strāvojums nebija

labvēlīgs valstij, kurai viņi kā ideālu pretstatīja sociālismu.

Romantiska ievirze bija dzejai ar patriotiskiem nacionāliem motīviem. To mēdz dēvēt par *nacionālo romantismu* (atšķirībā no agrākā tautiskā romantisma) un to pārstāv tādi dzejnieki kā V.Plūdonis, E.Virza, J.Medenis, V.Cedriņš, L.Breikšs u.c.

Attiecībā uz radniecīgas ievirzes prozu tika lietots arī tāds jēdziens kā mītiskais reālisms¹ un kā pārstāvji minēti J.Veselis, J.Sārts, A.Grīns, Aīda Niedra u.c.

Citās izpausmēs turpinās *individuālais romantisms* gan *filozofiskajā* (Rainis, K.Štrāls, P.Ērmanis, R.Rudzītis, V.Dambergis), gan plaši sakuplojušā *psiholoģiskajā* ievirzē (J.Grots, J.Ziemeļnieks, P.Bārda, A.Dāle, V.Strēlerte, Z.Lazda, E.Raisters, M.Bendrupe, V.Mōra, E.Ķezbere, I.Kalnāre, I.Vīksna).

Pēc 1940. gada, padomju varas laikā latviešu literatūra tika virzīta pa t.s. *sociālistiskā reālisma* ceļu. Patiesībā valdošajā daļā, kas kalpoja padomju valstiskuma glorifikācijai, dominēja sava veida pseidoreālisms. Tā bija dzīves uzspodrināšana klasicistiska tēlojuma manierē. Bet šajā pusgadsimta literatūrā kopumā bija dažādi strāvojumi: bija skarbs reālisms, bija romantisms, naturālisms, simbolisms, arī sentimentālisms u.c.

Noturīgāk īsts reālisms spēja sevi apliecināt galvenokārt plašajās prozas

¹ *Kroders R.* Mītiskais reālisms // Tēvijas Sargs.- 1938.-Nr.37; t.i., zināma sasaukšanās ar mūsdienu t.s. maģisko reālismu.

formās, kuras izvērstāk atklājās objektīvās likumībās. Tā tas bija gan A.Solženicina izvērstajos dokumentālajos tēlojumos, A.Ribakova, V.Dudinceva, A.Beka, J.Zamjatina un citos romānos, kas atklātībā varēja parādīties tikai 80.gadu otrajā pusē. Latviešu literatūrā patiesību saglabāja galvenokārt tā romanistika, ko apzīmējam kā psiholoģisko (I.Indrāne, R.Ezera), filozofisko (V.Lāms, A.Bels) vai vēsturiski biogrāfisko (J.Kalniņš).

Romantisms dzīves patiesību atklāja citās formās. Romantiskas tendences pastāvēja galvenokārt dzejā, un īstā dzejā saglabājās tās vērtības, kas ir vispārcilvēciskas. Tās kā dzejnieka atklātības un cilvēciskas godprātības apliecinātājas uzturēja sabiedrībā uzticēšanos tādiem dzejniekiem kā O.Vācietis, I.Ziedonis, M.Čaklais, A.Skalbe, J.Peters, M.Zālīte u.c.

Tādējādi, atstājot pagātnei sociālistiskā pseidoreālisma sacerējumus, paturam to, kas bijis patiesi tautisks un mākslinieciski augstvērtīgs, brīvs no neīstiem uzslāpojumiem.

SATURS

| | |
|--|-----|
| Ievads | 3 |
| 1. Literatūrzinātnes nozares | 3 |
| 2. Literatūras pētīšanas un interpretācijas mūsdienu metodes .. | 14 |
| I. Daīlliteratūra kā mākslas veids ... | 21 |
| 1. Atšķirība starp mākslu un zinātņi . | 21 |
| 2. Literatūra starp citām mākslām | 28 |
| 3. Mākslas tēls un literārā tēlojuma veidi | 35 |
| 4. Rakstnieka estētiskā pozīcija. Literatūras mākslinieciskums | 47 |
| II. Daīldarbs, tā veidojums un analīze | 54 |
| 1. Daīldarba saturs un forma | 54 |
| 1) Satura un formas attiecības daīldarbā | 54 |
| 2) Daīldarba tēma un ideja | 61 |
| Tēma | 62 |
| Ideja | 71 |
| 2. Literārs tēls - daīldarba galvenais komponents | 76 |
| 3. Daīldarba kompozīcija | 88 |
| 1) Sižetisku darbu kompozīcija | 91 |
| Tēlu sistēma un tēlu grupējums | 91 |
| Sižets un tā veidojums | 94 |
| Īpaši kompozīcijas paņēmiņi | 104 |
| 2) Vēstījuma formas un episka darba elementi | 106 |
| Formas | 106 |
| Elementi | 110 |
| 3) Lirisku darbu komponenti un kompozīcija | 115 |
| 4) Dramatisku darbu kompozīcijas īpatnības | 122 |

| | | |
|----|---|-----|
| 4. | Daiļdarba valoda | 125 |
| 1) | Valoda kā tēlojuma līdzeklis | 125 |
| | Daiļliteratūras valoda un literārā valoda | 125 |
| | Vārds un tēls | 126 |
| | Divas galējības: trafarets un samākslotība | 130 |
| | Valoda - attēles un izpausmes līdzeklis | 133 |
| | Valodas īpatnības epikā, drāmā un lirikā | 136 |
| 2) | Daiļdarba leksika un frazeoloģija . | 138 |
| | Leksika, tās pamatmateriāls | 138 |
| | Leksikas palīgmateriāls | 145 |
| | Frazeoloģija | 147 |
| 3) | Speciālie valodas tēlainības līdzekļi | 148 |
| | Salīdzinājums un paralēlisms | 150 |
| | Epitets | 154 |
| | Metaforisko tropu grupa | 157 |
| | Metonīmija un sinekdoha | 164 |
| | Pārējie tropi | 166 |
| 4) | Daiļdarba valodas sintakse | 170 |
| | Izteiksmība un sintakse | 170 |
| | Stilistiskās (sintaktiskās) figūras | 174 |
| | Retoriskās figūras | 174 |
| | Atkārtojuma figūras | 177 |
| | Pārējās figūras | 182 |
| 5) | Daiļdarba valodas fonētiskā organizācija | 186 |
| 5. | Vārsmas uzbūve | 188 |
| | Ritmika un strofika | 188 |
| 1) | Vārsmā | 188 |
| 2) | Vārsmojuma sistēmas | 190 |
| | Metriskā jeb antīkā vārsmojuma sistēma | 190 |
| | Sillabiskā vārsmojuma sistēma | 192 |
| | Toniskā vārsmojuma sistēma | 193 |

| | |
|--|------------|
| Sillabotoniskā vārsmojuma sistēma . | 194 |
| 3) Dzejas brīvās formas | 199 |
| 4) Tautasdziesmu ritmikas īpatnības .. | 201 |
| 5) Atskaņas | 205 |
| 6) Pants | 210 |
| No divrindes līdz desmitrindei | 211 |
| Pārējās strofas | 220 |
| III. Literārais process | 234 |
| 1. Literārā procesa vispārīgās likumības | 234 |
| 1) Literārā procesa izpratne | 234 |
| 2) Tradīcijas un to nozīme literatūras attīstībā | 236 |
| 3) Literatūru savstarpējie sakari un ietekmes | 241 |
| X 2. Literatūras veidi, paveidi un žanri | 243 |
| 1) Par jēdzieniem | 243 |
| 2) Epika, tās paveidi un žanri | 246 |
| Romāns | 246 |
| Stāsts un novele | 251 |
| Epikas īsformas | 255 |
| Vēstītājas folkloras žanri | 256 |
| Literāri publicistiskie žanri | 257 |
| 3) Lirika un tās paveidi | 262 |
| Lirikas tematiskais iedalījums | 266 |
| Lirikas tradicionālās formas | 268 |
| Cits dalījuma veids | 274 |
| 4) Liroepika | 274 |
| Poēma | 275 |
| Balāde | 281 |
| Fabula | 283 |
| 5) Drāma, tās paveidi un žanri | 284 |
| Traģēdija | 285 |
| Komēdija | 288 |
| Drāma | 292 |

| | |
|---|-----|
| 3. Dailrades tips, literārs virziens un stils | 294 |
| 1) Dailrades tips | 295 |
| 2) Literārs virziens | 299 |
| 3) Stils | 301 |
| X 4) Galvenie virzieni pasaules un latviešu literatūrā | 304 |
| Virzienu jautājums antīkajā, viduslaiku un renesanses literatūrā | 304 |
| Klasicisms | 308 |
| Apgaismes reālisms | 312 |
| Sentimentālisms | 315 |
| Romantisms | 318 |
| Reālisms | 323 |
| 5) Pārējie virzieni XIX gs. beigu un XX gs. literatūrā | 327 |
| Naturālisms | 327 |
| Modernistiskie virzieni literatūrā | 329 |
| Impresionisms | 330 |
| Ekspresionisms | 333 |
| Simbolisms | 335 |
| Futūrisms | 337 |
| Imažinisms | 338 |
| Sirreālisms | 339 |
| Eksistenciālisms | 340 |
| Postmodernisms | 341 |
| 6) Par virzieniem latviešu literatūrā | 342 |

Vitolds Valeinis

IEVADS LITERATŪRZINĀTNĒ
Mācību grāmata

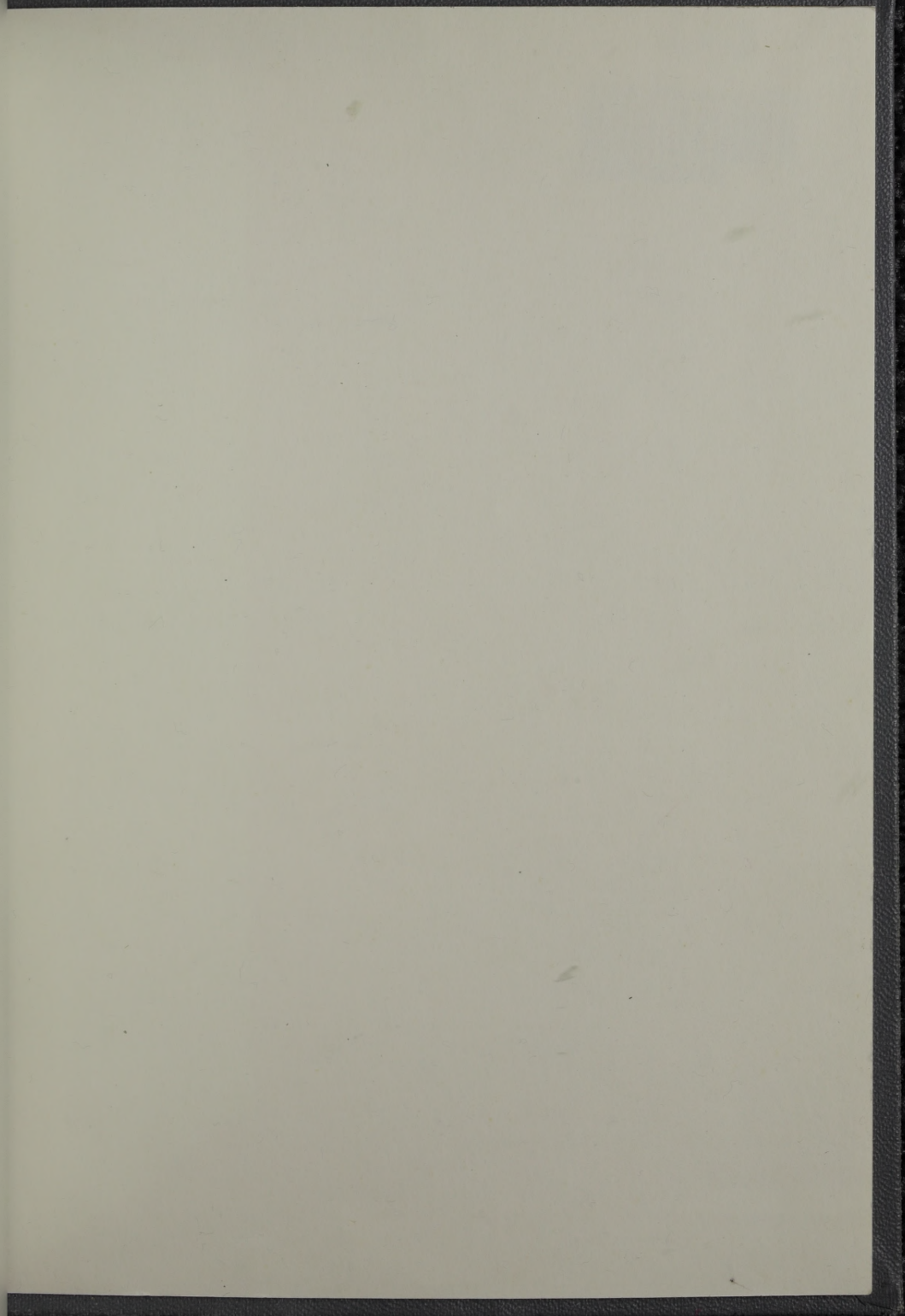
Datorsalikums uz IBM PC MS Word

Redaktores

I.Audriņa, L.Paegle, S.Liniņa

Parakstīts iesp. 01.07.94. Reģ.apl.2-0266.
Pap.formāts 60x84/16.Pap.Nr.1. 22 fiz.iesp.l.
14,2 izd.l. Metiens 2000 eks. Pasūt.Nr. 104^a

Latvijas Universitāte
LV-1098 Raiņa bulv.19
Iespiests LU tipogrāfijā
LV-1050 Rīga, Baznīcas ielā 5

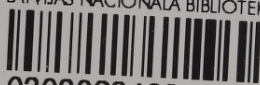




Kontroleksemplārs

L 2.8^o

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTEKA



0303023402

~~96-4~~
L 4