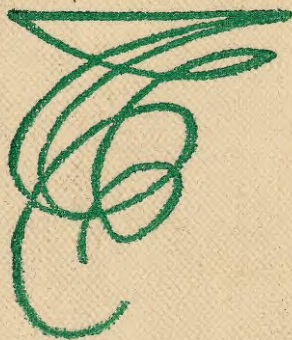
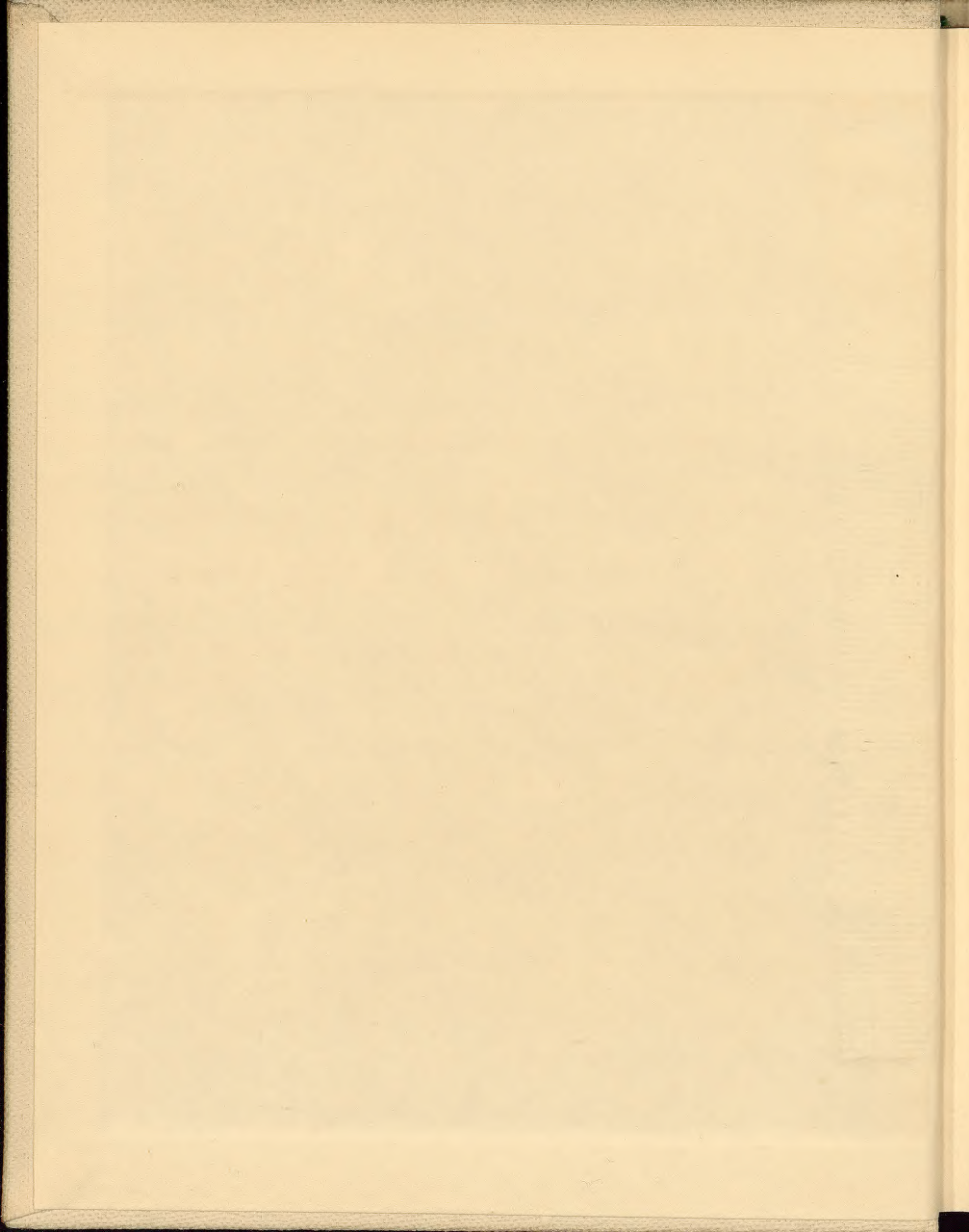


~~87-2~~
~~155~~

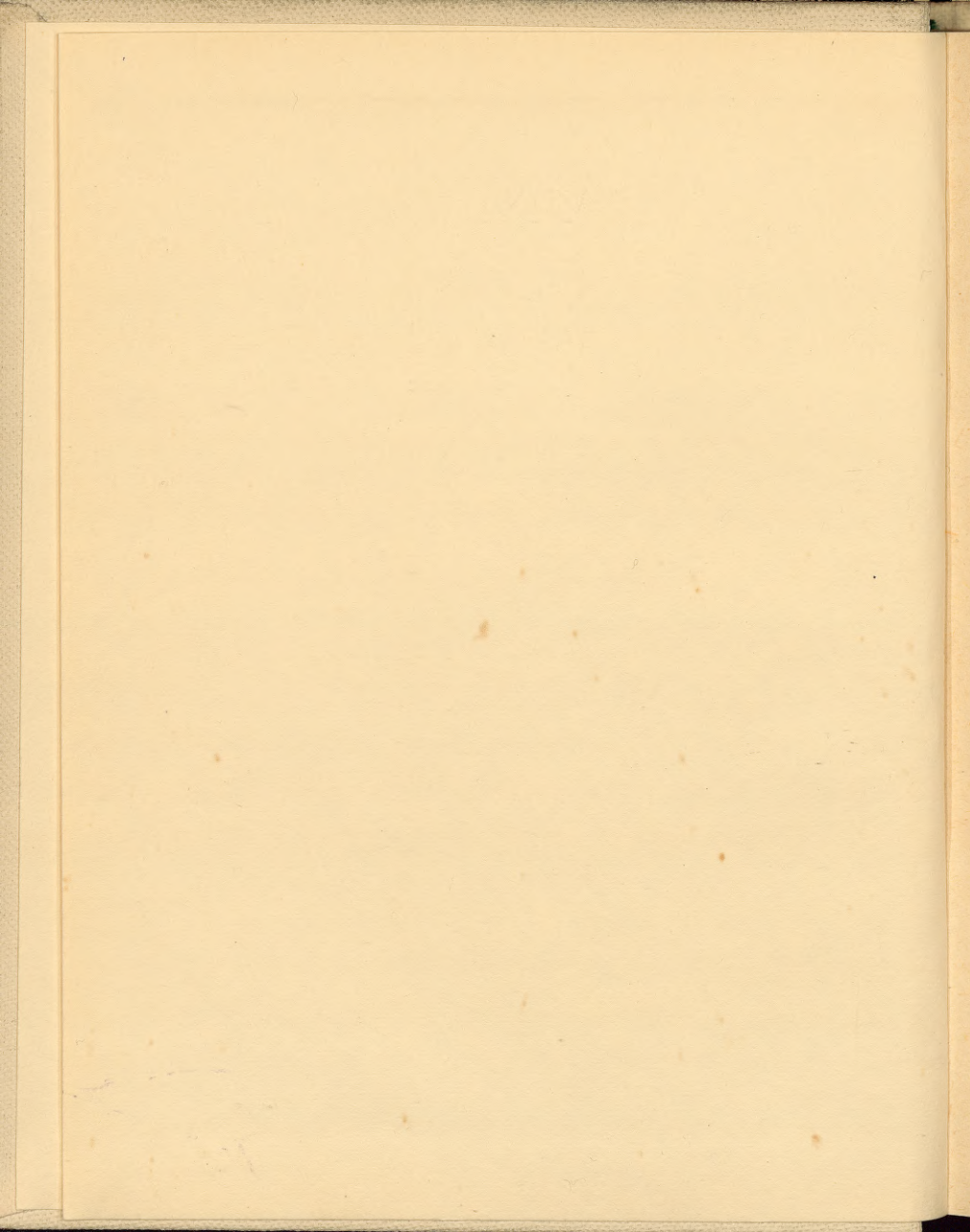
VITOLDS
VALEINIS

DZĪVE-
METAFORA-
DZEJA









VITOLDS
VALEINIS

DZĪVE-
METAFORA-
DZEJA

Vija Lāga Ictv. PSR
VALSĀ BIBLIOTEKA

~~60~~

~~51.289~~

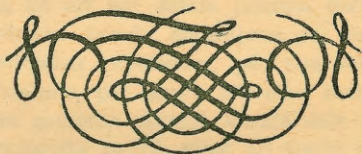
0305076282

~~L 82-2~~
155

L
810.09

VITOLDS
VALEINIS

DZĪVE-
METAFORA-
DZEJA



RĪGA «LIESMA» 1982

8L2
83.3
Va 283

Mākslinieks
ARVĪDS GALEVIUSS
Manuskriptu recenzējusi
VALIJA LABRENCE

V $\frac{70202-223}{M801(11)-82}$ 2.82.4603010202

© «Liesma», 1982

PRIEKŠVārds

Krājumā sakopoti gan periodikā pēc mana pirmā rakstu krājuma («Par dzeju», 1967) publicētie raksti, gan arī pirmpublicējumi. Publicētie raksti ņemti galvenokārt no 70. un 80. gadu periodikas. Krājums izkārtots trīs daļās. Pirmajā apkopotas apceres ar teorētisku vai pētniecisku ievirzi, otrajā — atsauksmes par atsevišķām dzejas grāmatām (B. Saulīša, E. Stērstes, M. Čaklā, M. Bendrupes, L. Līvenas, V. Grēviņa), trešajā — apskati par dzejas gadu ražu, kā arī par dažām jaunākā dzejas procesa iezīmēm. Grāmatu ievada apcerējums par daiļdarbu analīzes un vērtēšanas problēmām, pēc tam seko apceres par dzejoļa tapšanu, par dzejas tēlainību šodien un domas par to mūsu gadsimta sākumā. Otrajā daļā recenzijas kārtotas hronoloģiskā secībā, tāpat arī trešās daļas apskati. Publicētajos rakstos nekas nav mainīts. Paturot sākotnējos atzinumus un pamatvērtējumus, dažviet vienīgi izdarīti īsinājumi.

Autors

APCERES



Vija Lāča Latv. PSR
VALSTIS BIBLIOTĒKA
82 -

APCĒRES

[Faint, illegible handwritten signature or stamp]

DAIĻDARBA ANALĪZES UN VĒRTĒJUMA PROBLĒMAS

1965. gadā tika jautāts: «...vai nav tādas kategorijas, kas apvienotu visas citas — bez to atsevišķās īpašās jēgas zuduma? Vai nav tādas reālas mākslas vienības, kas nošķirtos pati par sevi, bez teorētiska palīdzības?»¹ Un izrādījās: «Pietiek izvīrīt šādu jautājumu, lai tūlīt atbildētu: protams, ir, tas ir daiļdarbs.»²

Šim uzmanības saasinājumam uz daiļdarbu un tā analīzes jautājumiem bija un ir liela nozīme literatūras zinātnē. Nīre Laijošs, šo tendenci vērtējot, rakstīja: «Nostādot literāru darbu uzmanības fokusā, literatūras zinātne līdz ar to izdarīja savā attīstībā ļoti svarīgu, laikmetiski nozīmīgu soli.»³

Laiks kopš 1965. gada pierādījis, ka literatūras zinātnē svarīgākie un aktuālākie jautājumi ir un paliek atsevišķa daiļdarba interpretācijas un vērtējuma jautājumi. Tas ir saprotami un dabiski, jo mākslas teorijas centrā ir un būs paša mākslas pamata un kodola jautājumi, tāpat kā mikrofizikā — atoma un tā kodola problēmas. Nevar būt auglīgas sarunas par mākslu, ja netiek izkopta pieeja pašam

¹ Палиевский П. В. Художественное произведение. — В кн.: Теория литературы, ч. III. М., 1965, с. 422.

² Turpat.

³ Лайош Н. Значение литературного произведения и внетекстовая сфера. — В кн.: Современные проблемы литературоведения и языкознания. К 70-летию со дня рождения академика М. Б. Храпченко. М., 1974, с. 85, 86.

galvenajam — daiļdarbam. Caur atsevišķa daiļdarba uztveri un izpratni ejam uz rakstnieka daiļrades apguvi, bet no tās — uz stilistiskiem strāvojumiem, virzieniem un literatūras procesu vispār. Tātad — visu literatūras novadu izpratne pamatos balstās paša daiļdarba interpretācijas un vērtēšanas kvalitātēs.

70. un 80. gados parādījušies daudzi pētījumi un apcerējumi, kā arī notikušas vairākas diskusijas par daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmām un par literatūras kritikas metodoloģijas jautājumiem. Starp nozīmīgākajiem darbiem varētu minēt «Поэтический строй русской лирики» (Л., 1973), Хованская З. И. «Принципы анализа художественной речи и литературного произведения» (Саратов, 1975), Храпченко М. Б. «Размышления о системном анализе». — В кн.: «Контекст 1975» (М., 1976), «Анализ литературного произведения» (Л., 1976), Рудяков Н. А. «Стилистический анализ художественного произведения» (Киев, 1977), «Par prozas mākslu» (R., 1974), Borevs J. «Literatūras un mākslas kritika. Teorijas un metodoloģijas problēmas» (R., 1977), «Методические проблемы современной литературной критики» (М., 1976), «Современная литературная критика. Вопросы теории и методологии» (М., 1977), «Проблемы теории литературной критики» (М., 1980), «Актуальные проблемы методологии литературной критики» (М., 1980), Krauliņš K. «Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā» (R., 1981), Боров Ю. «Искусство интерпретации и оценки» (М., 1981).

«Šodien literatūras «pašapzināšanās» procesā kritika ļoti saistīta ar teoriju,»¹ uzsver literatūrzinātnieks B. Tabūns. Patiešām, nav iedomājams mūsdienu literatūras vēstures vai literatūras kritikas darbs bez literatūras vispārīgo likumu teorētiskas izpratnes. Daiļdarba analīzes un vērtē-

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 138. lpp.

juma teorija, daiļdarba analīzes metodoloģija un metodika kalpo gan literatūras kritiķim, gan arī literatūras vēsturniekam.

Šajā apcerējumā, runājot par daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmām, netiks iztirzāti praktiski daiļdarba analīzes metodiskie jautājumi, nebūs arī šādai iztirzei atbilstošu analīzes paraugu, jo tie pieder literārās pedagogijas novadam. Te būs risinātas teorētiskas daiļdarba interpretācijas problēmas.

Līdz šim teorētiski neizstrādāts palicis jautājums par daiļdarba vērtēšanu. Tas arī saprotams. Viegļāk ir runāt par «taustāmām» lietām, tās aprakstot, nekā iet grūto vispārināšanas un nopamatošanas ceļu. Kritika labprātāk informatīvi interpretē nekā zinātniski analizē un vērtē. Literatūrvēsturnieki nereti vērtēšanas vietā iztiek gan ar paša daiļdarba atreferējumiem, gan ar atreferējumiem par to, kas savā laikā par kādu darbu teikts. Bet teiktais bieži vien ir dažāds un atšķirīgs.

Literatūras vērtējumus pieprasa arī visa literārās dzīves prakse, kas vienmēr vairāk vai mazāk tieši saistīta ar literatūras teorijas zināšanām. Tās nepieciešamas, lai izvēlētos darbus izdošanai un tulkošanai, kā arī lai popularizētu izdotos darbus, ietvertu tos skolu programmās, ieteiktu ārpusklases lasīšanai utt. Protams, literatūrzinātne šajā praktiskajā darbībā tieši nepiedalās, taču tā var sekmēt zināmas vērtējošas pieejas stabilizāciju. Teorētisks daiļdarbu vērtēšanas problēmu risinājums var palīdzēt izkopt spēju atlasīt darbus un pamatot savu viedokli. Arī tāpēc nepieciešams pievērsties daiļdarbu vērtēšanas problēmām.

Kopumā ņemot, var teikt, ka vērtību un vērtējuma problēmas nav ieņēmušas tām atbilstošu vietu literatūrzinātnē. Līdz ar to palicis nestabils tas pamats, uz kura balstās visi literatūras kā zinātnes pārspriedumi un atzinumi. Kaut gan vērtību un vērtējuma problēmas pašlaik var tikai ieskicēt, nevis atrisināt, tomēr tām jāierāda sava vieta un jāmēģina vismaz raksturot stāvokli, kāds pašlaik ir šajā jomā.

Vispirms — sarežģīta jau ir pati analīzes un vērtējuma attiecību problēma. Katru daiļdarba vērtējumu pamato ar tā analīzi. Un katrai īsti estētiskai analīzei piemīt savs vērtējuma moments. Mākslas darbu, tāpat kā vispār estētisku parādību, uztvere un izpratne nav iespējama bez to vērtējošas subjektivizācijas. Katrs lasītājs vai skatītājs, ikvienu darbu baudot, to konkretizē atbilstoši savām asociatīvajām uztveres īpatnībām. Ja daiļdarbu uztver tikai kā «objektīvu parādību», subjektīvi «nesasildītu», nepārdzīvotu, tad to kā estētisku parādību nav iespējams ne analizēt, ne vērtēt.

Tātad gan daiļdarba uztvere, gan analīze un vērtējums ir objektīvi subjektīvi procesi. Turklāt tie pastāv dialektiskā vienotībā arī kā analītiski sintētisks process. Nav iespējama analīze bez kopskata uz veselo, bet veselais izprotams tikai tad, ja redz tā sastāvdaļas to savstarpējā saistībā, funkcionalitātē.

Mūsdienās nereti tiek izteiktas bažas par literatūras kritikas zinātniskuma līmeņa lejupslīdi. Patiesībā kritika daudz zaudē, pat pārstāj būt par kritiku, ja par savu vienīgo uzdevumu izvirza beletrizētu, līdzpārdzīvotu komentēšanu un slavēšanu. Tas traucē kritikai veikt savu specifisko uzdevumu. Pamatoti šādā sakarā B. Tabūns diskusijā par daiļdarba vērtēšanu uzsver: «..kritikas prakse rāda, ka beletrizācijai un publicistikas līdzekļu izmantošanai te tomēr ir savas robežas. Ja tās tiek pārsniegtas, ja darbā nevalda jēdzieniskā doma, pārspriedums, tad grūti runāt par kritisku apceri.»¹

Par līdzīgām parādībām un problēmām ārzemju literatūrā raksta arī pazīstamās «Literatūras teorijas» autori R. Veleks un O. Vorens: «Mūsu dienās tiek rakstītas esejas, kuras tiek ieskaitītas literatūrkritisko darbu kategorijā un kurās tiek iztirzāti atsevišķi momenti daiļdarbos un ra-

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 138. lpp.

došajās personībās, bet vispārīgs vērtējums netiek dots. Izvirzās iebildumi, ka šādi patērzējumi nebūtu saucami par literāriem pētījumiem (jo grieķiski «kritika» nozīmē «spriedums»). Dažreiz ieteic izšķirt «skaidrojošo» un «objektīvo» pētījumu. Taču parasti dalījums starp satura (*Deutung*) skaidrojumu un spriedumu par vērtībām (*Wertung*) literatūrzinātnē nav ticis praktizēts un diez vai tas ir iespējams.»¹

Kritikai par daiļdarbu jāsniedz analītisks vērtējums, kas līdz minimumam samazina vērtētāja subjektīvo «klātpielikumu». Daiļdarba analīzes pamatā liekams vispārīguma viedoklis, nevis gluži personiska ietele un ieskats. Ja kritika orientējas tikai uz impresijām, tā kultivē subjektīvistisku dezorientāciju. No tā var pasargāt tikai **sociāla vēsturiskuma princips**.

Atteikšanās no vērtējošas analīzes kā labā toņa apliecinājums un esejiskā «pārradišana» kļuvusi par modes lietu. Dzejnieks bieži dziļdomīgi darina metaforas un dara to, kā prot, bet, ja viņu nesaprot, palīgā steidz emocionāli noskaņots izskaidrojošs kritiķis. Protams, kritiķa uzdevumos ietilpst arī izskaidrošana, taču tā ir viena puse, otra ir vērtēšana, jo vispār kritiski apspriest nozīmē vienlaikus izskaidrot un novērtēt.

Runājot par **daiļdarba analīzes iespējām**, bieži tiek aprādīts, ka daiļdarbs kā katrs vienots veselums (varētu teikt — organisks, ar to nebūt nepielīdzinot daiļdarbu organismam bioloģiskā nozīmē) grūti panes operācijas. Uz šī pamata bijuši iebildumi pret daiļdarba analīzi vispār, gleznaini aprādot, ka nevar atrast zieda skaistumu, to sadalot sastāvdaļās.

Latviešu literatūrzinātnē domas par un arī pret daiļdarba analīzi tika izteiktas jau mūsu gadsimta sākumā. Raksturojot to autoru uzskatus, kuri noraida daiļdarba analīzes nepieciešamību, A. Bračs rakstīja: «Šādu uzskatu

¹ Уеллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978, с. 268.

aizstāvji saka: «Jums ir skaists zieds; ņemsat to priekšā kā botāniķis, griezisat, krāsosat — kāds skaistums atliks? Jums ir skaistas jaunavas stāvs; ņemsaties to ar anatoma nazi griezt — beigta būs skaistā dzīvība, skaistās formas! Jums ir skaista dzeja; analizēsiet, sadalīsiet, gudrosiet — atradīsiet galā arī kādu trūkumu un — iespaids beigts, skaistums uz jums vairs nerunā. Tātad vajag lasīt, tikai lai at-tīstītu jūtas (estētiskās vai šīs kopā ar ētiskām, patriotiskām, reliģiskām utt.).»¹ A. Bračs pret šādiem ieskatiem iebilst tā: «Kad anatoms sagriež skaistu cilvēka tēlu, tad viņš nevar vairs tā padarīt tāda, kā tas bij; kad botāniķis saplūc puķes ziedu, tad zieds ir izpostīts un nebūs nekad vesels. Bet pēc analizēšanas mākslas darbs ir gluži tāds pats, kā bij iepriekš. Ja zināsim, ka skaistai sievietei iekšā ir aknas un kuņģis, vai tāpēc tā mums neskaistāka liksies? Īsta mākslas darba vērtība nemazinājas no analīzes.»²

Te gan var iebilst, balstoties uz pazīstamo izteicienu, ka salīdzinājums vienmēr klibo: daiļdarbu analizējot, analizē nevis tā fiziskās, respektīvi, bioloģiskās pastāvēšanas veidu, bet gan to iespaidu, ko rada teksts, tāpēc tas paliek «gluži tāds pats, kā bij iepriekš». Taču arī **iespaidu**, ko sniedz daiļdarba teksts, neprasmīga analīze var sapostīt. Prasmīga analīze, veselo sadalot, veselumu (tā iespaidu) var arī nesagraut.

Tālāk A. Bračs jautā: «Īekš kā tad pastāv dzejas analīze?» — un paskaidro: «Lai mākslas darbu varētu apzinīgi baudīt, ir jāzin, **kāpēc** viņš runā uz mūsu jūtām un **kā** tas notiek; kāpēc viena otra vieta neizpilda sava uzdevuma; kā jūtas atspoguļojas stilā un stils darbojas jūtās. Bet vissvarīgākais ir — kā noticis māksliniekā radīšanas process. Radīšanas psiholoģija ir vidus punkts, ap kuru jāgrupējas katrai mākslas teoretizēšanai. Īsu sistematizētu

¹ Bračs A. Proza un poēzija kā lasāmviela. — Izglītība, 1909, № 3, 219. lpp.

² Turpat, 220. lpp.

rakstniecības analīzes savilkumu mums sniedz rakstniecības teorija, ja tajā ir pietiekoši izskaidrots psiholoģiski estētiskais dzejas pamats; tā satur cilvēka dabas un dzejas **mūžīgos** pamatus; dzejnieka radīšanas pārejošos, laicīgos apstākļus uzrāda dzejas vēsture un apskata radīšanas procesus (rakstnieka daiļradi — V. V.) no atsevišķu laikmetu stāvokļa.»¹

Pozitīvi atzīmējams tas, ka A. Bračš daiļdarba analīzē svarīgu vietu ierāda tā radīšanas procesam, kurā dzīve pārtop par mākslu. Turklāt Bračš analīzē izšķir teorētisko un literatūrvēsturisko pieeju. Patiesībā analīze var būt vairāk teorētiska, kritiska vai vēsturiska. Kritiskajā analīzē pastiprinās aktuālā vērtējuma moments.

Nozīmīgu atzinumu Bračš izsaka par to, ka **laba** analīze nenokauj mākslu, bet padziļina tās izpratni un līdz ar to mākslas emocionālo apguvi: «Nav jāiziet uz to, lai mākslas un zinības stari viens otru noslāpētu, nodzēstu vai tiktu vieni no tiem ievēroti uz otru rēķina, bet — lai parādības apgaismotos no divām pusēm, no divējādu spilgtu staru avotiem.»²

Analīzes pretinieki sajauc divas lietas — literatūras kā mākslas specifiku un iespējas un literatūras zinātnes specifiku, uzdevumus un iespējas. Laba analīze nenokauj mākslu, tās radīto valdzinošo kopiespaidu kā dzīvu veselumu, bet palīdz to padziļināt intelektuāli. Protams, pedantiska elementu reģistrācija patiešām var iznīcināt daiļdarba radīto iespaidu. Zinātne gan aicināta visu sadalīt un izprast pa daļām, bet nedrīkst nodarboties tikai ar sadalīšanu, jo tad kļūst par vienkāršu veselā saskaldītāju un — sajaucēju, līdzinoties mērķaķim pulksteņmeistara godā pazīstamajā fabulā «Mērķaķis un pulkstenis».

Protams, jāapzinās arī tas, ka, lai arī cik laba un pat

¹ Bračš A. Proza un poēzija kā lasāmviela. — Izglītība, 1909, № 3, 220. lpp.

² Turpat.

ideāla analīze (tādas neesot un nekad nebūšot) būtu, tā nekad nespēj izsmelt daiļdarbā ietvertās vērtības un pilnībā atklāt daiļdarba jēgu, jo nespēj aizstāt to iespaidu, ko dod daiļdarbs kā idejiski emocionāls veselums. Ja zinātne to spētu, tad māksla kļūtu lieka. Taču, no otras puses, ja nebūtu nekādas atbilstības starp daiļdarbu kā emocionālu veselumu un tā zinātnisko interpretāciju, lieka būtu zinātne, lieka būtu arī daiļdarba analīze.

Zinātniekam jāsadalā saturīgā forma, bet vienotība jāpatur iespaidā, ko sniedz daiļdarbs kā veselums. Mākslas tēlus un to sistēmu — daiļdarbu — nevar atkal pārrādīt par veselumu ar abstrahētu, loģizētu jēdzienu palīdzību, un zinātnei tas nav arī jādara, jo zinātne ne spēj, ne arī ir aicināta dot daiļdarba analogu. Taču tas nenozīmē, ka daiļdarbu nebūtu iespējams interpretēt, skaidrot ar abstrakciju palīdzību. Patiesībā neviena zinātnes nozare neizvirza uzdevumu atveidot īstenību visā tās konkrētībā. Katra izpēte abstrahē (līdz ar to vienkāršo), modelē. Tāpēc zinātniska analīze, arī nepārradot veselo par otrreizēju veselumu, var izskaidrot kaut ko būtisku daiļdarba veselumā. Paturot vienoto estētisko iespaidu, noskaidrojama atsevišķu elementu loma tā radīšanā. Skaidrojot šo lomu, analizētāja apziņā vienlaicīgi darbojas gan psiholoģiskais kopiespāids, gan socioloģiskais vērtējums, tāpat poētikas un stila zināšanas, kā arī viss kultūrvēsturiskais garīgais piesātinājums.

Taču, lai arī cik bagātas ir analizētāja asociācijas, tomēr zinātniskā, abstrahēti jēdzieniskā izteiksme nekad nevar izteikt mākslas tēla un daiļdarba daudznozīmīgo saturu, jo tā nespēj pilnībā sniegt estētiskā iespaيدا vienoto veselumu. Tas tomēr nenozīmē, ka zinātne jāatzīst par nekompetentu un daiļdarba dzīvīgumam un bagātībai pretī jānostāda tā interpretācijas nespēja — nespēja «līdzī turēt», sacensties. Tas ir pārpratums. Daiļdarba teksts ir polifunkcionāls, zinātne — monofunkcionāla, tā daiļdarbu vienlaikus var skatīt kādā vienā aspektā — no autora daiļrades psiholoģijas viedokļa, sociālās funkcionalitātes vai poētiskās

struktūras (ideja, tēma, kompozīcija, valoda) un citiem viedokļiem (metode, stils), taču parādība, šai gadījumā daiļdarbs, vienmēr, kā saka, bagātāka par likumu. Zinātniskajai domāšanai nevar izvirzīt prasības, kas piemīt vienīgi mākslinieciski tēlainajai un emocionālajai domāšanai. Bet mākslinieciskajam tēlojumam ir savas likumības, kuras ir literatūrzinātnes priekšmets. Tās pētījot, zinātnie veic savu uzdevumu ar saviem līdzekļiem.

Zinātniskās analīzes uzdevums ir nevis daiļdarba «atdarināšana» (tāpat kā kādreiz runāja par dabas atdarināšanu kā par mākslas uzdevumu), bet gan savu patstāvīgu atzinumu veidošana par daiļdarbu, par tēlu, lai, noskaidrojot to struktūru un jēgu, palīdzētu orientēties mākslas vērtību pasaulē. Bet zinātniska analīze to spēj tikai tad, ja analīze, pirmkārt, vienojas ar sintēzi, ar kopskatu uz veselo kā vienību un, otrkārt, ja tā nevis tiecas atkārtot daiļdarbu, bet dod izziņu ar savu, zinātnisku patstāvību. Tēlu un daiļdarba pārstāstošs atkārtojums, beletrizēta dublēšana zinātni atvirza no tās galvenā patstāvīgā uzdevuma un nespēj arī to padarīt par konkurenti pašai mākslai. Tādējādi, neejot savu ceļu, zinātnie, respektīvi, daiļdarba analīze, var kļūt par pseidozinātni, par pseidoanalīzi, kurā ir gan runa «tai sakarā», nevis par objektu pašu.

Sava specifiskā uzdevuma veikšanai literatūrzinātnē attiecībā uz daiļdarbu, tā uzbūvi un analīzi ir izstrādājušies tādi līdzekļi, tādas kategorijas, jēdzieni un paņēmieni, kas palīdz pētījamās likumības formulēt kā atsevišķai parādībai, kā vienreizīgam daiļdarbam piemītošas īpatnības, skatītas stila, žanra, intonācijas, patosa aspektā. Tie, protams, nevar atdot analīzes gaitā saskaldīto vienotību un valdzinājuma dzīvo kopiespaidu, bet spēj noskaidrot tā pastāvēšanas iespēju (vai otrādi).

No analīzes metodikas viedokļa galvenais trūkums līdzšinējā pieejā daiļdarbam ir tieksme pēc šablona, pārāk inerta turēšanās pie ierastā kā vienīgi pareizā. Taču nav tāda «vienīgi pareizā» ne daiļdarba izveidē, ne analīzē.

Analīzei, lai arī tā nespēj būt tikpat daudzveidīga kā māksla, dzīve un cilvēku attiecības, tomēr — atbilstoši pašas mākslas specifikai — ir daudzveidīgs raksturs. Turklāt vienas literatūrzinātniskās analīzes un vērtējuma metodoloģija pakļauta attīstībai, maiņai, pārtapsanai līdz ar katru jaunu, spilgtu parādību literārajā procesā — ar katru jaunu virzienu, izcilu rakstnieku un daiļdarbu.

Galvenās grūtības un problēmas **daiļdarba analīzes metodikā** vienmēr saistījušās ar satura un formas analīzi to vienotībā. Saturs un forma patiesībā ir vienas veselas parādības skatīšana no diviem viedokļiem — vairāk no iekšpuses un vairāk no ārpuses, bet vienmēr ciešā saistībā.

Lai izvairītos no daiļdarba divdalījuma saturā un formā, ir bijuši mēģinājumi to vietā likt jēdzienus, kas tos vienotu. Spilgtākais mēģinājums aizstāt satura un formas divvienību ar vienozoju jēdzienu ir ieteikums to vietā likt kopjēdzienu «struktūra». Struktūra sadalās dažādos savstarpēji saistītos elementos, nesadaloties saturā un formā. Taču tas ir tikai manevrīgs sānceļš, jo visā filozofijā ir runa par parādību satura un formas pusi.

Veidojot daiļdarbu, rakstnieks dzīves parādībās gan atrod, gan arī tām piešķir vienozošo sakarību. Daiļdarba vienotība tād nebalstās tikai uz objektīvo pusi, jo daiļdarbs nav pati īstenība, bet relatīvi patstāvīgā pasaule **ar savu vienotību**, ko nosaka mākslas likumi. Ļ. Tolstojs par naviem uzskatīja tos, kuri daiļdarbu vienozošos momentus redzēja tikai objekta pusē — pašu attēlojamo parādību vienotībā — personu un notikumu caurvijā. Lūk, kā Ļ. Tolstojs raksta: «Cilvēki, kuri maz jūtīgi mākslā, bieži domā, ka mākslas darbs vienots tāpēc, ka tajos darbojas vienas un tās pašas personas, tāpēc, ka viss veidots uz vienas darbības vai tiek aprakstīta viena cilvēka dzīve. Tas nav pareizi. Tas tikai tā liekas paviršam vērotājam: cements, kas saista mākslas darbu vienotā veselumā un ar

to rada dzīves atspoguļojuma ilūziju, ir nevis personu un notikumu vienotība, bet vienotība, ko dod autora savdabīgā tikumiskā attieksme pret priekšmetu.»¹

Daiļdarba veselumu nosaka cilvēka individualitāte — gan rakstnieka, gan arī uztvērēja individualitāte. Tās ir galvenās integrētās vienības. Rakstnieka radošā integrācija vispirmā kārtā izpaužas daiļdarba tonalitātē, tā patosa veidā un līdz ar to kompozīcijā un stilā. Kompozitīvais process vienlaikus virzās saturs un formas plāksnē, radot to nedalāmu vienību.

Rakstnieks jau sava darba iecerē, lai arī neskaidri, it kā apjauš topošo darbu kā gatavu, vienotu veselumu. Un patiesībā tā jau ir radītāja mākslinieka spēja un īpatnība, ka viņš ne tikai prot likt ķieģeli pie ķieģeļa, ko prot arī amatnieks, bet intuitīvi redz celtni kā gatavu — tāpat kā arhitekts.

Protams, ne jau katrs darbs ir ideāls harmonisks veselums. Pat ne visi klasiskie darbi tādi ir, jo patiesībā visa daiļrade rodas uz pretrunu pamata starp mākslinieka tieksmi veidot vienotu veselumu un «raibo dzīvi», kas nekad tāda vesela un vienota nav.

Plašos darbos, kuros tiek attēlots dzīves process, kā, piemēram, romānos, biežāk sastopamies ar atsevišķu elementu relatīvo patstāvību. Tā, piemēram, V. Lāča eņopejā «Vētra» ir paralēlas sižeta līnijas. Kaudziņu romānā «Mērnīeku laiki» ir gan trīs sižeti, gan arī trīs atšķirīgas tonalitātes — traģiskā saistās ar Lienas un Kaspara attiecību tēlojumu, humoristiskā — ar slātaviešu un čangaliešu attiecībām zemes mērīšanas norisē, un atsevišķi nodalās kriminālā dēķu līnija ar dramatiskiem notikumiem.

Koncentriskajos darbos atšķirībā no dzīves procesa atveidotājām hronikām viens vai daži varoņi parasti nostājas centrā — gan idejiski tematiskajā, gan arī kompozi-

¹ Толстой Л. Н. Полное собр. соч. М., 1951, т. 30, с. 18, 19.

cionālajā ziņā. Tā tas, piemēram, ir vienā no spraigākajiem un kompaktākajiem V. Lāča romāniem — «Zvejnieka dēlā», kur viss centrējas ap Oskaru Kļavu, gan rādot viņu ciņā ar atpalcīgo domāšanu zvejnieku vidē, gan risinot viņa attiecības ar Anitu.

Ja, analizējot daiļdarbu, pieļaujam dominantes pārbīdi vai pārkacentējumu, tad nonākam pie sagrozīta priekšstata par darba saturisko jēgu. Piemēram, ja romānā «Zvejnieka dēls» pārnesam akcentu no attiecībām starp Oskaru un zvejniekiem un starp Oskaru un Garozu un citiem, kuri parazitē uz zvejnieku sūrā darba augļiem, uz Oskara un Anitas (arī Oskara un viņa brāļa) attiecībām, tad šā romāna saturs, tā jēga neiegūst īsto interpretāciju. Tāpat, ja V. Lāča romānā «Uz jauno krastu» akcentē Aivara budzisko audzināšanu un piederību pie Tauriņu pasaules, top neskaidra un nemotivēta viņa pāriešana padomju pusē. Tikai tad, ja Aivarā izceļam viņa sirdsapziņas skaidrību, godīgumu, varam izprast to likumsakarību dzīvē, ka godīgie cilvēki no citām šķirām lielo pārvērtību laikā atrod kopīgu ceļu ar šķiru, kam pieder nākotne.

Daiļdarbs ir kustībā esoša sistēma, kur katrs elements organiski «sadarbojas» ar citiem un pakārtojas saturiskajai dominantei kā virsuzdevumam. Daiļdarbu analizējot, to sadalām sastāvdaļās, elementos. Elementu mehāniska summa nekad nevar dot to bagātību, ko dod daiļdarbs tā vienotajā veselumā.

Bieži vien analīzi apgrūtina nepamatota prasība pēc vienlaicīgas satura un formas analīzes, it kā to vienotības princips prasītu analīzes secības un paņēmieni vienveidību. Patiesībā var analizēt arī atsevišķi saturu un atsevišķi formu, ja tikai tos neizolē vienu no otra, t. i., neaizmirst, ka forma ir saturīga un saturs ir māksliniecisks, formīgs. Vienotība satura un formas analīzē tātad nenozīmē vienlaicību.

Tā, piemēram, F. Engelss, sākot F. Lasala traģēdijas «Francs fon Zikingens» apceri, raksta: «Vispirms pievēr-

sīšos formai.» Tas, protams, atkarīgs gan no analīzes uzdevuma, gan no analizējamā daiļdarba īpatnībām, gan no paša analizētāja prasmes. Ja pēdējās trūkst, nepalīdzēs arī nekāda pēc šablona ieturēta kārtība un secība. Turklāt katram daiļdarbam ir sava atslēga, kas atskāršama vairāk intuitīvi, nekā tverama tās ārējā izpausmē.

Vispār — tā kā pats izpētes objekts ir emocionāls, arī tā analīzes pamatā jābūt iejūtai. Ja tās nav, nevar «ieiet» daiļdarbā un gūt estētisko kopiespaidu. Emocionāli subjektīvais elements, kas ir pašā mākslā, prasa zināmu tā esamību kā pamatu arī zinātniskai sarunai par mākslas darbu. Intuitīvi subjektīvas nojautas nepieciešamību tātad nosaka paša estētiskā objekta būtība. Taču analīze, tāpat kā katrs zinātniskas izpētes akts, tiecas pēc maksimālas objektivitātes. Rodas dialektiska pretruna, kas atgādina nepieciešamību vairīties no galējībām. Maldīgas subjektivistiskas novirzes var rasties tad, ja analizētais nepietiekami nojauš to, kas objektīvi pastāv un ir pierādāms no tā, kas vairāk tikai subjektīvi izjūsts un pieņemts.

Tātad daiļdarbu uztveram subjektīvi (S), analizē ejam uz objektivitāti (S → O), bet vērtējumā par nepieciešamību izvīrām objektivitāti (O), lai gan apzināmies, ka pietuvošanās šim «precīzo» zinātņu ideālam gluži neizslēdz arī subjektīvo momentu (O_s). Ja daiļdarbs kā **analīzes** objekts neiztieks ar gluži objektīvu pieeju, tad daiļdarbs kā **vērtējuma** objekts nepieļauj gluži subjektīvu pieeju.

Daiļdarbam tā **analīzē var būt daudz pieeju un veidu**. Pēdējos gadu desmitos iezīmējušās divas spilgtākas atšķirīgas pieejas. Pirmkārt, daiļdarbam pieiet no tā rašanās viedokļa, no ģenētiskā viedokļa, skatot tā sociālo un biogrāfisko nosacītību, tā atbilstību pasaules uzskatam, kā arī psiholoģisko tapšanas procesu. Skatot daiļdarbu šajā aspektā, tiek jautāts, kas attēlots, kā atspoguļojas autora pozīcija un viņa radošā individualitāte. Otrkārt, daiļdarbam

pieiet no struktūras viedokļa, uzmanību sakoncentrējot uz rezultātu — tekstu kā pašvērtību, imanenti, bez saistījuma ar īstenību. Skatot daiļdarbu šajā aspektā, centrā izvirzās jautājumi par elementu funkcionālo savstarpējo sakarību, par iespaidu, ko šī sakarība var radīt lasītāja apziņā.

Tās ir divas galējības. To norobežošana ir stipri nosacīta un iespējama tikai kādā atsevišķā izpētes posmā. Sistēmiskā pieeja, ko mūsdienu literatūrzinātne atzīst brīvu no vienpusības,¹ ietver sevī dažādus aspektus bez to pretstatīšanas. Daiļdarbs skatāms vispusīgi un vienoti — gan no tā rašanās, gan arī no veidojuma un funkcionēšanas viedokļa. Sistēmiskā pieeja aptver gan daiļdarba struktūru, gan tā saistību ar dzīvi, ar daiļrades psiholoģisko procesu un tālāk — ar daiļdarba uztvērēju. Varētu isi formulēt arī tā, ka pati sistēma ir struktūras komponentu funkcionālā saistība ne tikai savā starpā, bet arī ar īstenību, ar dzīvi. Sistēmiska pieeja daiļdarbam iespējama tikai tad, ja pats daiļdarbs tiek saredzēts un izprasts kā savdabīga sistēma.

Strukturālisti daiļdarba struktūrai pieiet kā vērtībai sevī. Ja šo pieeju paceļ metodoloģiskā līmenī, tad tā nav savienojama ar vēsturiskuma principu, ar ģenētisko pieeju, ko ietver sevī sistēmiskā analīze.

Estētiķis J. Borevs daiļdarba analīzē izdala četrus posmus un raksturo tos kā relatīvi atšķirīgus analīzes līmeņus.² Pirmais ir rakstnieka pasaulsuzskata analīzes posms jeb līmenis. Otrs ir kontaktu līmenis, kurā notiek analizējamā darba iepazīšana kopumā, subjektīvajā sintētiskajā uztvērumā. Trešais ir operāciju līmenis, kas saucams arī par analītisko līmeni. Tā ir ieiešana daiļdarba sastāvele-

¹ Par sistēmisko analīzi sk.: Храпченко М. Б. Размышления о системном анализе литературы. — В кн.: Контекст 1975. М., 1977.

² Sk.: Боров Ю. Системно-целостный анализ художественного произведения (О природе и структуре литературоведческого метода). — Вопросы литературы, 1977, № 7.

mentos. Ceturtais ir konceptuālais līmenis, respektīvi, sintēzes līmenis. Tā ir atgriešanās pie vispārīgā pirmā uztvēruma, taču jau ar padziļinātu skatu daiļdarba struktūrā.

Latviešu literatūrzinātnē par daiļdarba kā veseluma sistēmisku analīzi visplašāko apceri devis K. Krauliņš.¹ Atšķirībā no J. Boreva viņš izdala trīs daiļdarba apguves posmus: pirmo — naivi sintētisko, otro — analītisko un trešo — padziļināto sintētisko. Patiesībā J. Boreva minētais rakstnieka pasaulesuzskata analīzes posms pats par sevi īsti pie pašas daiļdarba analīzes nepieder, tāpat kā rakstnieka personība. Protams, tā nosaka daiļdarbu un atspoguļojas tajā, bet nav nedz tā komponents, nedz arī prasa īpašu analīzes posmu un līmeni. Starp citu, Z. Hovanska savā daiļdarba kompleksās analīzes tabulā² rakstnieka pasaules uzskatu pieskaita pie ārpusteksta faktoriem.

Sistēmiskās analīzes pirmā prasība ir atrast daiļdarba dominanti, organizējošo centru. Vieni to redz autora pozīcijā (kas nereti izpaužas arī ar tieša autora tēla palīdzību), citi — mākslinieciskajā nolūkā, iecerē. Abi šie viedokļi nestāv tālu viens no otra. Atšķirība galvenokārt tā, ka autora pozīcija atklājas visā daiļradē kā organizējošais centrs, bet atsevišķam darbam saskaņā ar autora pozīciju izvirzīts konkrēts māksliniecisks nolūks. Tas ir pirmais tiešākais daiļdarba kompozicionālās īpatnības, tās dominantes noteicējs. Tieši te tad arī — starp nolūku un kompozicionālo dominanti — veidojas tas mezgls, no kura izriet un kurā sarīt visas daiļdarba elementu savstarpējās sakarības.

Kā jau teikts, tagad bieži tiek akcentēts veseluma princips gan pašā daiļdarbā, gan arī tā analizē. Bet kā

¹ Krauliņš K. Aktuāli sociālistiskā reālisma jautājumi mūsdienu literatūrā. R., 1981, 21.—48. lpp.

² Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения. Саратов, 1975, с. 329.

praktiski tikt pie veselā? Vai sākt ar atsevišķiem elementiem un tad iet uz kopīgo? Vai sākt ar valodu kā uztveres pirmo pakāpi? Bet vai analizē ir jāiet vienkārša lasījuma uztveres gaita, vai zinātniekam nepieciešams izlikties tik naivam, lai vajadzētu rādīt, kā viņš salasa kopā valodas elementus? Citiem vārdiem — vai ir jārāda un jāredz, kā vienkāršā uztvere «vāc materiālu» analīzei, tās rezultātam? Liekas, ka šie jautājumi ir samērā retoriski, jo, lai sāktu daiļdarba analīzi, vispirms ir jāredz, jāsaprot, jāizjūt viss daiļdarbs kopumā, jāuztver tā saturiskā un kompozicionālā dominante, jo tā taču nosaka gan kompozīcijas elementu un paņēmieni, gan arī valodas īpatnības. Citiem vārdiem, ir jāatskārš daiļdarba vienotājs estētiskais mērķis, mākslinieciskais nolūks, kam pakārtojas visi elementi un paņēmieni, kā arī visa daiļdarba polifunkcionalitāte. Analīzes gaitā mūsu apziņa, glabājot veseluma iespaidu, pulsē starp atsevišķo, analītiski nodalīto elementu un vispārīgo veselo. Citiem vārdiem sakot, elementi tiek skatīti to savstarpējā funkcionalitātē tā, ka tie visu laiku projicējas uz vienotā veseluma, tā iespaida kā fona.

Kā jau teikts, daiļdarba vienotā analīze balstās uz daiļdarba kā veseluma uztveres vienotību. Jo patiesībā pats daiļdarbs kā mākslinieciska parādība funkcionē tikai tad, kad estētiski iespaido lasītāju. Estētiska uztvere, estētisks iespaids ir ne tikai intelekta, bet visas apziņas un arī zem-apziņas darbības rezultāts. Daiļdarba būtības, jēgas tiešs intuitīvs atskārtums dod pamatu, uz kura balstoties var risināties loģisks pārspriedums par māksliniecisko, emocionāli tēlaino veselumu. Vienīgi šis pamats, šī lasītāja tiešā uztvere nodibina pašu analīzes objektu — mākslas darbu — tā istajā realizācijā — dzīvajā, tiešajā recepcijā, daiļdarba iedarbībā uz lasītāju. Šo dzīvo izjutumu, tiešo pārdzīvojumu, atskārtumu var apstrādāt no dažādiem viedokļiem, bet visos gadījumos tas paliek orientieris, sargātājs no maldiem, it īpaši tad, kad analizētājam iepatīkas visu salikt pa plauktiem atbilstoši savām amatnieciskajām

reģistrētāja iemaņām, vai arī tad, kad interpretētājs tiecas ieviest subjektīvi pieņemtus, daiļdarbam svešus uztiepumus.

Sai sakarā, starp citu, varētu atzīmēt — J. Jansons-Brauns kādreiz literāras parādības analizēja, nezinot literatūras teorijas malkumus (protams, tā ir publicistiska kritika, bet no klasiskas publicistiskas kritikas arī var mācīties), analizēja no pašas dzīves un literāra sacerējuma mijiedarbes viedokļa, no sociālā un ētiski estētiskā patosa viedokļa, no tā viedokļa, ko «dara» daiļdarbs sabiedrībā un ar ko un kā. Tagad daudzie tekstoloģiskie strukturālās metodes kopēji mēri un sver visus smalkumus un tajos ieslēptās sakarības un tomēr pārāk bieži būtībai paiet garām. Tāpēc dažkārt neviļus rodas doma — cik labi, ja daiļdarbu analizē teorijā neiegrimušais, bet mākslu saprotošais, izjūtošais. Patiesībā ideāls stāvoklis analizē ir tad, kad jūtējs apvienojas ar pratēju. Vāja ir tā analīze, kas balstās tikai uz zinātnisku sadalīšanu. Mākslā bez pārdzīvojuma nav arī izpratnes, bez vērtību izjūtas nav arī to apguves.

Lasītāja dzīvā, sabiedrībā sakņotā uztvere un vērtību izjūta analīzi saista ar realitāti. Šis uztveres zudums analīzi padara par sava veida gudru niekošanos, par tādu kā spēli ar specifiskiem jēdzieniem, kas paliek tālu no dzīves, no mākslas dzīvā procesa. Tad analīze kļūst par speciālistu pašdarbību, par pseidozinātni.

Analītiska nozīmība piemīt tikai tam, kas padziļina, intelektuāli bagātina recepciju. Reģistrējoša klišana pa maznozīmīgiem sīkumiem nereti aizved prom no kopjēgas, no estētiski uztvertā kopiespauda, gleznaini izsakoties, no tā magnētiskā lauka, kas ar savu enerģiju piestrāvo visu analīzi, dodot arī tai savu veselumu. Analizējot veselais elements gan jādala, bet — nezaudējot tā veselumu, vienotības izjūtu. Ja to zaudē, tad nekāda sintēze analīzes beigās vairs īsti nav iespējama. Sintētiskais uztvērumus jā-saglabā visas analīzes gaitā. Ja to nesaglabā, kāda runa tad var būt par tā padziļināšanu, bagātināšanu? Bet galvenais

analīzes uzdevums, kā jau teikts, ir padziļināt sākotnējo sintētisko uztvērumu.

Intuitīvais atskārtums ir galvenais loģisko pārspriedumu virzītājs spēks, enerģijas devējs un mērķa pamatotājs. Un, ja loģiskie pārspriedumi nonāk nesaskaņā ar to noskaņu, ko izraisījis daiļdarbs, jāatiet atpakaļ pie sākotnējās, tiešās uztveres kā pie pirmās mīlestības, kas ir brīva no iepriekšpieņēmumiem un dažādiem klātienestiem pseidozinātniskiem apsvērumiem. Ja tie rodas, tos kā kāršu namīņu spēj sagāzt veselīgais nemākslotais lasītāja uztvērums.

Daiļdarbā ietvertās emotīvās vērtības prasa atbilstošu emocionālu pieeju. Jūtu pasaulē nav iespējams ieiet ar vēsu prātu. Tātad pats izpētes objekts prasa tam atbilstošu pieeju.

Katra parastā teksta, tas ir, prozas teksta, jēgu var interpretēt, šķirti aplūkojot satura un formas plusus un mīnus, jo te saturu var izteikt dažādās formās. Bet, ja mēģināsim citādi izteikt vārsmas no dzejoļa «Ak, lakstīgala, nedziedi...», tad dzejas struktūra gan saturā, gan formā sabruks. Tātad pati izpausmes forma dzejai piešķir zināmu noskaņu un līdz ar to saturīgu jēgu. Taču šai sakarā jāpiezīmē arī tas, ka, pārspilējot vai absolutizējot sīki formālo, piemēram, fonētisko elementu lomu (un nereti tos vēl arī paceļot pāri vārdu jēdzieniskajai nozīmei), var notikt nesemantisku elementu semantizācija. Protams, skaņas un jēgas attiecības dzejā nav tādas kā parastajā runā; dzejā skaņas top nozīmīgas. Taču skaniskā instrumentācija dzejā pirmām kārtām ir vārdos ietvertās un ievirzītās, pašas dzīves un psiholoģiskās loģikas kā jēgas «skanēšana». Nav iespējams zieda skaistumu baudīt caur mikroskopu, tāpat daiļdarbu — caur fonētiskiem izskaitļojumiem. Te notiek objektu samainīšana. Pašmērķīga analīze parasti balstās uz izolētiem formālajiem «līmeņiem», piešķirot tiem izolēta patstāvīga interpretējuma lomu. Bet daiļdarbs kā veselums tādai pilnīgi racionālai mehānikai nepakļaujas.

Nepakļaujas jau tāpēc vien, ka mākslinieciskums nav sinonīms formas elementu izlietojuma virtuozitātei (tā pietiek formālisti). Mākslinieciskums ir arī satura kvalitātes jautājums.

Daiļdarbos, tāpat kā visās sistēmās, ir savas dominantes. Gan rakstnieka daiļradē, gan arī atsevišķā darbā liela nozīme ir dominējošam patosam, tonalitātei, idejiski emocionālajai virzībai. Patosu veido emocionālo ideju kopums, tā dinamika. Patoss sakņojas vispārīgajā rakstnieka daiļrades un arī atsevišķa darba estētiskajā koncepcijā.

Literāra darba **struktūru** veido četri līmeņi: 1) idejiski tematiskais (arī: problēmiskais, patosa), 2) tēlu, 3) kompozīcijas un 4) valodas līmenis. Visos šajos līmeņos, respektīvi mākslinieciskās struktūras komponentos, ietilpst gan saturs, gan forma, jo struktūra vienmēr ir funkcionāla, saturīga. Divos pirmajos līmeņos vairāk izpaužas saturiskie momenti, divos pēdējos — kompozīcijā un valodā — daiļdarba forma, precīzāk — tā saturs vairāk tiek skatīts no formas puses.

Izejas pozīcija daiļdarba analizē un kritiskajā apspriešanā ir daiļdarba koncepcijas atskārtums. Daiļdarba koncepcijā (iecerē un idejiski emocionālajā kopstrāvotībā) atklājas rakstnieka estētiskie ideāli un metode, un tieši tās analizē visspēcīgāk realizējas arī paša analizētāja un vērtētāja kritiķa sociālā pozīcija). Kritiska raksta publicistisko aktualitāti nosaka tas, ka māksla tiek uztverta caur pašas dzīves strāvotībām, caur to noteikto mākslinieciski cilvēkzinātnisko patosu — izejot no dzīves uz mākslu un no mākslas vienlaikus atejot uz dzīvi, citiem vārdiem — vienlaikus pievērsties mākslai kā dzīves atspoguļojumam un arī tajā atspoguļotajai dzīvei. Šī divvienība tad arī nosaka kritisku rakstu publicistiskumu, kas balstās uz laikmetisku mērķtiecību, kuras saknes ietiecas gan mākslā, gan dzīvē.

Līdz ar to koncepcijas analīze iegūst programmisku un daudzpusīgu nozīmi. Tā skar ne tikai daiļrades metodi, bet arī daiļdarba tematiku, problemātiku, autora un varoņa pozīciju, kā arī daiļdarba idejisko un sociāli ētisko virzību. Šī attieksme pret daiļdarbu tā visciešākajā saistībā ar rakstnieka estētisko kredo un attieksmi pret dzīvi lielā mērā nosaka arī paša kritiskā raksta žanrisko ievirzi un koncepciju.

Daiļdarba tiešie strukturālie komponenti ir tēli un sižets (sižetiskajos darbos). Tēlu atveides līdzekļi un paņēmieni dažādi, bet kompozīcijas līmenī tie vispirms ir priekšmetiskā tēlainība (ainas, detaļas un viss cits, kas saistās ar telpisko vidi) un sižets — kustība laikā. Patiesībā tēli, tēlainība un sižets ir nesaraujama vienība kā telpa un laiks, kā teikuma priekšmets un izteicējs.

Tēli, tēlainība un tās kompozicionāli sižetiskais izkārtojums ietveras valodas formās. Kompozicionāli valodiskā struktūra aptver visu tekstu, sākot no leksikas, frazeoloģijas un sintakses un beidzot ar darba uzbūvi kopumā. Tāpat kā kompozīcija, arī valoda visos tās līmeņos un elementos analizē skatāma no mākslinieciskā nolūka realizācijas viedokļa (citādi pat valodnieks valodu neizpratīs pareizi no valodisko likumību viedokļa, nerunājot nemaz par literatūrzinātnieku). Daiļdarba valodu pareizi var izanalizēt tikai no tās mākslinieciskās, estētiskās funkcionalitātes viedokļa, atbildot uz jautājumu, kā tā kalpo mākslinieciskā nolūka realizācijai.

Daiļdarba valodu var analizēt no dažādiem viedokļiem. Pirmkārt, no tā viedokļa, kā valodā atklājas autors ar savu attieksmi, savu pozīciju. Otrkārt, no tā viedokļa, kā valodā atklājas tēlotās personas (gan tiešajā runā — dialogā un monologā, gan atstāstītajā, tāpat — noģiedamajā runā un citur). Treškārt, no tā viedokļa, kā valoda kalpo par līdzekli dažādu kompozīcijas elementu izveidei (priekšmetiskās, detaliskās tēlainības, sižeta u. c. elementu atveidei).

No valodas vārdu krājuma (leksikas) un no visām gramatiskajām formām (galvenokārt sintakses formām) uzmanība veltījama tikai tām, kas iegūst kādu īpašu estētisku īpatsvaru. Ja kāds no valodas elementiem iegūst kompozicionālu funkciju, tas tiek aplūkots kā kompozīcijas elements, piemēram, kāda vārda atkārtošana kā noteiktas detaļas atkārtota pieminēšana. Valodas elementi, kas iegūst kompozicionālu funkciju, skatāmi attiecībās pret attiecīgiem daiļdarba komponentiem (personām, sižetu).

Daiļdarbos nereti sastopamies ar runas divbalsību vai daudzbalsību (polifonismu). Divbalsīgu stāstījumu parasti veido autora un tēlotās personas balss saplūdums (t. s. noģiedamā runa). Šajos gadījumos veidojas īpašs valodas skanējums, kā tas, piemēram, ir R. Blaumaņa noveles «Andriksone» otrajā daļā, kur autors atveido Andriksona satraukumu pēc meža aizdedzināšanas. Tajos gadījumos, kad vēstījums rit bezpersoniski, šis bezpersoniskums, objektivitāte var būt ar dažādu šķietamības pakāpi, jo visos gadījumos tā kā tā autors ir klāt, vai viņu redz vai ne.

70. gados liela uzmanība pievērsta **daiļdarba funkcionalitātei**, tā recepcijai. Daiļdarba iedarbības iespēju nosaka nevis mākslinieciskais nolūks un tā kompozicionālā iecere, bet gan realizācija kompozīcijā un valodā. No kompozīcijas mākslas atkarīga mākslinieciskā nolūka realizācijas estētiskā kvalitāte un iespaidīgums.

Ja autora un uztvērēja ētiski estētiskās pozīcijas saskan, tad rodas priekšnoteikums, kaut arī ne pilnīgi pietiekams noteikums, lai lasītājs spētu darbu estētiski baudīt. Taču tas var notikt tikai tad, ja darbs būs mākslinieciski iespaidīgi komponēts un ietverts atbilstošā stilā un valodā.

Estētiskā uztvere no lasītāja puses ir reaģēšana uz visu daiļdarba struktūru, sākot no patosa un ideāla un beidzot ar frāzes skanējumu. Radoši uztverot daiļdarbu, lasītājs to papildina ar savā pieredzē uzkrātām asociācijām. Taču šajā daiļdarba subjektivizācijā netiek veidots gluži jauns

personisks saturs. Uztveres subjektīvā faktora loma nav pārspilējama. Daiļdarbs ar tā idejiski emocionālo strāvotību dod virzību lasītāja uztverei un noskaņai. Lai arī cik daudznozīmīgs būtu mākslinieciskais teksts, taču, ja tas katrā individuā radītu tādu vienīgo interpretāciju, kas būtu pilnīgi atšķirīga ne tikai no citu cilvēku uztvērumiem, bet arī no autora radītā satura, tad tas padarītu par nulli autora ieceri un viņa darba idejiski estētisko virzību. Tad jau gleznas vietā varētu iztikt ar palūkošanos mākoņu apveidos, tajos ieprojectējot katrs savu saturu.

Daiļdarba estētiskās vērtības nerodas uztvērēja apziņā. Tās vispirms ir daiļdarbā pašā. Uztvērējā tās var iegūt tikai tādu modifikāciju, kas saskan ar daiļdarbā esošajām vērtībām. Ja šo pamattēzi ignorē, daiļdarba interpretācija no subjektīvas kļūst par subjektivistisku.

Daiļdarba vērtību un vērtējuma problēmas ir svarīga un mūsdienās apzināta kā sevišķi aktuāla literatūrzinātnes sastāvdaļa — gan literatūrkritiskajā¹, gan arī literatūrvēsturiskajā jomā. Lai vērtētu, vispirms jābūt skaidrībā, kas ir vērtība. Otrkārt, lai šo vērtību noteiktu, izmēritu, ir jābūt kādai mērauklai, kritērijam.

«Līdz šim mums nav skaidra priekšstata par to, kas ir mākslinieciska vērtība,» raksta lietuviešu kritiķis V. Kubiljus. «Nevar noteikt daiļdarba vērtību, balstoties tikai uz kādu vienu kvalitāti — patiesīgu īstenības atspoguļojumu vai iekšējās struktūras kvalitāti, vai radošās enerģijas intensitāti u. tml. Daiļdarbs ir sarežģīta parādība, un to vērtēt vajag vispusīgi, pie tam nekad neaizmirstot, ka runa ir par mākslu, t. i., par specifisku parādību.»² Arī latviešu

¹ «Viens no pamata uzdevumiem šodienas kritikā ir padziļināt un pilnveidot literatūrkritisko analīzi.» — *Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi.* — Karogs, 1972, № 7, 139. lpp.

² Вопросы литературы, 1969, № 8, с. 101.

rakstniece R. Ezera izsaka bažas par kritēriju skaidrību un drošumu: «Vai pietiekami viedīga ir literatūras patieso vērtību apzināšana? Vai daiļdarbu vērtējumos augsti un skaidri ir mākslinieciskuma kritēriji? Un vai kaut cik mācāmie no tuvākā un tālākā pagātnē nošautajiem «bukiem»?»¹

Tā tad vērtējot svarīgi ir apzināties, kas ir vērtība. Bet arī, apzinoties to, ne katrreiz iespējams to kā mēru pielikt daiļdarbam. Svarīgs ir paša vērtētāja atskaites punkts. Mēs sakām, ka rakstniekam nepieciešami estētiskie ideāli, uz kuriem viņš ietu, un lai viņa aicinošo balsi sadzirdētu lasītājs. Patiesībā arī vērtēt nav iespējams bez šāda atskaites punkta. Vērtības izjūtu, apzināšanu rada reālas parādības spēja apmierināt noteiktu vajadzību atsevišķa indivīda vai sabiedrības dzīvē. Tādā ziņā vērtība vienmēr ir subjektīvi nosacīta, taču vienmēr atkarīga no objektīviem dotumiem. Tā, piemēram, medus spēja apmierināt garšu un būt barojošam un dziednieciskam nosaka tā vērtību. Tā vērtība pastāv objektīvi, potenciāli, bet realizējas tikai tad, ja rodas vajadzība pēc tā. Tā tad vērtība un arī vērtējums vienmēr satur zināmu subjektīva satura daļu. Vērtējumu nosaka subjektīva attieksme pret objektīvi pastāvošajām materiālajām un garīgajām parādībām kā vērtībām atkarā no vēsturiski radušajiem vajadzībām.

Grūti noteikt sabiedrības vajadzību apmierinājumu estētiskajā sfērā, citiem vārdiem sakot, garīgā sfērā. Kas nosaka to, ka darbs spēj patikt? Citiem vārdiem, seno romiešu formulu lietojot, šo jautājumu var izteikt tā: kas nosaka to, ka darbs spēj vienlaicīgi pamācīt (*docere*), ierosināt (*movēre*) un valdzināt (*dēlectāre*) vai, kā to Horācijs «Dzejas mākslā» formulē, — «valdzinot pamācīt» (*«dulce et utile»*)² — līdzīgi seno grieķu *«kalós kai agatós»*

¹ Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu). — Lit. un Māksla, 1979, 2. febr., 4. lpp.

² Tiešajā tulkojumā: «skaisti un derīgi».

principam)? Kas tad ir šī spēja apmierināt vajadzību pēc patīkamā un derīgā kā vērtības noteicējs pamats? Spēja apmierināt vajadzību pēc estētiski ētiska pārdzīvojuma?

Taču mākslas pārdzīvojums ir grūti nodalāms no citiem pārdzīvojumiem. Turklāt pagātnes literatūrā ir bijuši veseli laikmeti, kad literatūras darbi kalpoja galvenokārt ārpusestetiskiem nolūkiem, piemēram, Vecā Stendera un viņa pēcteču laikmets literatūrā. Ar praktiskas pamācības nolūku radās arī Jaunā Stendera «Žūpu Bērtulis» — lai atturētu tos mīļos latviešu baurus no pārmērīgas alkohola lietošanas. Tāpat arī visa pārējā vecstenderiskās tradīcijas dzeja bija ar ētiski didaktisku ievirzi. Patiesībā arī tautiskā romantisma literatūras daudzi darbi pirmām kārtām kalpoja ētiskiem, politiskiem nolūkiem. Tāpēc gluži pamatoti rodas jautājums, kādi novadi un kādos apjomos var «ieiet» darbos, kurus atzīstam par daiļdarbiem, tas ir, darbiem ar daiļliteratūras vērtībām. Literārajos darbos, protams, ietveras dažādas vērtības un pirmām kārtām estētiski ētiskas vai — otrādi — ētiski estētiskas. Taču to koeksistencē var izakcentēties viena vai otra puse un dažādi saistīties ar sabiedrības praktiskajām vajadzībām. Jau Ļ. Tolstojs atzina — ja literatūrā pārāk augstu paceļas svaru ētiskais plecs, pārāk zemu noslīd estētiskais un otrādi.

Vērtību kvalitātes grūti pakļaut jēdzienisku kategoriju sistēmai. Trūkst arī atbilstoša precīzu apzīmējumu aparāta. Turklāt vērtību kategoriju nenoteiktība izpaužas arī tādā ziņā, ka grūti velkama robeža starp neitrālu un negatīvu attieksmi pret daiļdarbu, jo te liela loma ir subjektīvajam momentam.

Tādējādi, analizējot daiļdarba elementus, drīzāk var orientēt uz to, kādu vērtējamu elementu sniedz daiļdarbs, nekā noteikt, vai šim elementam piemīt estētiska vērtība. Piemēram, atkārtojuma figūra V. Plūdoņa dzejā pati par sevi vēl nesaistās ne ar kādu estētisku vērtību un viens

vērtētājs to kādā konkrētā dzejoli var uzskatīt par māksliniecisku vērtību, otrs — palikt rezervēts, uzskatot to par autora uzspēli ar paņēmieni.

Kādus vērtību novadus aptver literatūra vispār, un kuri no tiem ir specifiski literāriem darbiem? Vai tās ir specifiskās izziņas vērtības, ar ko literatūra atšķiras no zinātnes un, no otras puses, arī no pārējām mākslām? Jeb arī literatūrai, tāpat kā mūzikai, piemīt īpašas strukturālas vērtības? Daiļdarba strukturālās, paša mākslinieciskā veidojuma vērtības parasti netiek apšaubītas,¹ bet vai tās var absolutizēt par vienīgajām vai uzskatīt par galvenajām? Vai «vienotais veselums», «sistēmas harmonija» un «struktūra» ir vienīgā vērtība? Jāatzīst, ka harmoniska elementu funkcionālā mērķtiecība piemīt ne tikai literāriem darbiem, bet arī visiem organismiem, kā arī zinātniskiem un citiem cilvēka radītajiem darbiem, piemēram, mašīnām.

Strukturālisti uzsver katra daiļdarbu elementa funkcionālo mērķtiecību. Autora mākslinieciskais nolūks un no dzīves nākošie noteicēji faktori daiļdarba analizē un vērtējumā netiek iekļauti.

Formālo vērtību absolutizētāji nonāk strupceļā tādā ziņā, ka no intelektuālās sfēras «pārlec» ar prātu nenopamatojamā sfērā. Tā, piemēram, E. Kurciuss rakstīja: «Kritikas galvenais akts ir iracionāls kontakts. Īsta kritika nekad necenšas pierādīt, tā tikai rāda.»² Uzskatu par to, ka nevienu konkrētu veselumu nevar izzināt ar loģisku

¹ Kā vienu no mākslinieciskuma pamatkritērijiem B. Tabūns min «daiļdarba elementu savstarpējo sakarību, vienotību un veselumu. Tā reizē izpaužas arī kā sacerējuma stilistiskā noteiktība un nobeigtība, ja stilu saprotam kā saturīgas formas elementu mijiedarbi un vienību.» — Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu). — Lit. un Māksla, 1979, 2. febr. 2. lpp.

² Curtius E., Eliot T. — Grām.: Kritische Essays zur europäischen Literatur. Bern, 1954, S. 317.

pārspridumu palīdzību, aizstāv ne tikai zvērinātie intuitīvistī A. Bergsons un B. Kroče, bet arī V. Kaizers, E. Štaigers, tāpat tā sauktās jaunās kritikas pārstāvji. Iracionālisms, intuitīvisms, protams, nav objektīvu vērtību uzrādītāji, jo nebalstās ne uz kādu objektīvi pastāvošu atskaites punktu.

Bieži vien par galveno vērtību literatūrā, tāpat kā citās tā sauktajās tiešajās mākslās, izvirza tēlainību, tās kvalitāti. Kvalitāte atkarīga no tā, cik spilgtus priekšstatus tā spēj izraisīt mākslas darba uztvērējā. Taču grūtības sagādā, pirmkārt, jau pašu tēlu, īpaši tā saukto izpausmes tēlu izpratne, sevišķi attiecībā uz literatūru; otrkārt, izraisīto priekšstatu spilgtuma pakāpes noteikšana, jo tā ir atkarīga no subjektīvās uztveres, kas nespēj dot stingru pamatu objektīvam vērtējumam; treškārt, tas, ka dažādos literatūras veidos un žanros tēlainībai tiek izvirzītas dažādas — atšķirīgas prasības.

Tēlainība par sevi ne katreiz nozīmē daiļdarba māksliniecisku iespaidīgumu. Atcerēsimies šai sakarā kaut vai imāzinistus. Darbs var būt gan reālijām, gan metaforām bagāts, bet gluži neiespaidīgs tā iemesla dēļ, ka tēlainība «nestrādā», t. i., kļūst par pašvērtību. Tēls pats par sevi vēl nav pietiekams mākslas darba pamats. Vajadzīgs tēls kā emotīvi estētisko vērtību iemiesotājs, kā traģisku, cildenu, komisku u. c. jūtu iemiesotājs, kas spēj izraisīt atbilstošas, vērtējošas jūtas. Taču arī šeit ir savas grūtības — galvenokārt tai ziņā, ka dažkārt grūti velkama robeža starp reālajām pašas dzīves izjūtām un mākslinieciski «apgūtām» estētiskajām jūtām. Pievēršanās dramatiskiem vai traģiskiem notikumiem pati par sevi var radīt iespaidu, kas ir vairāk psiholoģiski satriecošs nekā mākslinieciski iespaidīgs.

Īpašības ar estētisku vērtību, kas piemīt tiklab tēlotājām personām, kā arī situācijām, protams, nav ierobežojamas dažu pazīstamo estētisko kategoriju lokā. Te pieder visas intonācijas un emocijas, kas ir dzīvē un tikai daļēji

ieguvušas savus apzīmējumus leksikā (elēģisks, maigs, nievīgs, priecīgs, svinīgs u. c.).¹

Dažkārt par literatūras mākslinieciskuma pazīmēm izvirza tās filozofiskumu un emocionalitāti, taču tie paši par sevi vēl nav nekādi mākslinieciskuma rādītāji. Katrā daiļdarbā sastopam zināmu vispārinošu domu, kā arī jūtas, citiem vārdiem, dzīves apjēgumu, izpratni un jūtas (dramatiskas, intensīvi liriskas, tragiskas, cildenas utt.). Filozofiskums, respektīvi, vispārinoša doma par dzīvi tās vērtību aspektā, var būt realizēts gan iespaidīgi, gan arī pavāji, garlaicīgi. Tāpat arī emocionalitāte. Tā var būt sajūtu un jūtīgu līmenī. Tātad kur domai un jūtām ir iespaidīgs mākslinieciskums, kur nav?

Mākslinieciskumu raksturo daiļdarba spēja sniegt estētisku valdzinājumu, spēja patikt uztvērējam. Bet kur slēpjas šis patikas cēloņi, šā zieda saknes? Vispirms tās meklējamas pašā literatūras iedabā, specifikā, bet vienmēr arī ciešā saistībā ar daiļdarbu funkciju un to vērtējošu uztveri (receptiju). Filozofiskums un emocionalitāte var tikt skatīti arī no funkcionalitātes un uztveres viedokļa. Kas iedabā ir potence, tas realizācijā parādās kā funkcija. Tādā sakarā literatūras teorijā attiecībā uz literatūras funkcionalitāti tiek lietoti divi jēdzieni — izziņa un audzināšana. Šis divas funkcijas iekšēji ir cieši vienotas. Izzinot literatūra audzina. Mākslinieciski audzina tad, ja izziņa nav šauri zinātniski praktiska (dabaszinātniskā vai socioloģiskā ievirzē), bet filozofiska vai arī psiholoģiski filozofiska. Arī audzināšana te nav saprotama gluži pedagoģiskā nozīmē, bet kā vispārīga sabiedrības ietekmēšana, kā sabiedriskās domas un gaumes noskaņošana, virzīšana. Izziņas un audzināšanas funkcijas daži uzskata par ārpusliterārām vērtībām, bet tādām uzskatam nav pietiekama pamatojuma. Abas minētās funkcijas piemīt jebkurai sabiedriskās

¹ Intonāciju veidus sk. nosauktus L. Ceplīša grāmatā: Анализ речевой интонации. Р., 1974, с. 179—202.

apziņas formai, tikai dažādās to savstarpējās attiecībās un dažādā realizēšanas veidā. Literatūrā gan izziņas, gan ietekmēšanas vērtībām un funkcijām ir sava specifika, kas skatāma to vienotajā izpausmē, jo vairāk tāpēc, ka daiļdarbos parādības tiek tvertas reizē individuāli un konkrēti, citiem vārdiem, kā veselas, un tēlainā veidā.

Ir izteikti apgalvojumi, ka atsevišķiem daiļdarbiem gan piemītot izcilas izziņas (*docēre*) un audzināšanas (*movēre*) vērtības, bet trūkstot estētisku, māksliniecisku (*dēlectāre*) vērtību. Tā, piemēram, G. Pļehanovs un arī V. Vorovskis vērtēja M. Gorkija romānu «Māte». Šāda dalīta pieeja nav pamatota. Daiļdarbs spēj funkcionēt gan izziņas, gan audzināšanas ziņā tikai tad, ja tajā ir mākslinieciskas vērtības; ja to nav, tad viss paliek tikai labu nodomu līmenī. Ko nozīmē «mākslinieciskas vērtības»? Tās ir tādas saturiskas strukturāli tēlainas vērtības, kam piemīt spēja valdzināt, ietekmēt. Daļēji, nepilnīgi tās var apzīmēt ar tādām mākslas teorijā lietotām kategorijām kā tēlu individualizācijas dzīvīgums (atcerēsīmie lielāko uzslavu mākslai: «kā dzīvē»), emocionāls (dramatisks vai lirisks) spriegums, respektīvi, emociju intensitāte, vispārinājuma patiesīgums, estētisko ideālu cildenums, iespaidīgs kompozicionāls kārtojums (kontrastos, paralēlēs vai citādi) utt.

Ir daiļdarbi, kuros minētās divas funkcijas — izziņas un audzinošā — grūti samanāmas. Bet, ja mākslas darbam piemīt tēlaini emocionālas un strukturālas vērtības, tad ne izziņas, ne vērtējoši audzinošās vērtības nav noliedzamas. Ja lasītājs neatzīst daiļdarba izziņas vai audzinošo vērtību (piemēram, reakcionāru rakstnieku darbos), viņš tomēr var mākslas tēlainajā polifunkcionalitātē saskatīt noteiktas problemātikas esamību ar zināmu nozīmi un vērtību, tiesa, pirmām kārtām, literatūras galvenā izziņas objekta — raksturu psiholoģijas iejomā. Galvenais izziņas objekts literatūrā ir sirds, emociju patiesīgums. Taču te rodas jautājums — kā noteikt šo dzīves un mākslas patiesīgumu, tā pakāpi? Psihologi te maz var palīdzēt, jo kritērijus, ska-

tītus no daiļdarba funkcionalitātes viedokļa, izšķiroši nosaka sociālā prakse, sociālās vajadzības. No struktūras un tēlainības izrietošo subjektīvo iespaidu kā vērtējuma pamatu te gala rezultātā aizstāj sabiedrības attieksme pret daiļdarbu tā funkcionalitātē.

Daiļdarbs ir māja ar daudziem logiem. Tas, tāpat kā mākslas tēls, ir ne tikai daudznozīmīga, bet arī daudzfunkcionāla un daudzvērtību (polivalenta) parādība. Līdz ar to dažādos laikmetos un dažādā sabiedriskā vidē tas var iegūt dažādu skanējumu un vērtējumu. Vērtību kopumā par noteicošo tomēr allaž izvirzās mākslai specifiskais estētiskā valdzinājuma patoss. Citiem vārdiem, izziņas un emotīvi audzinošās vērtības vienmēr atkarīgas no tēlainās struktūras vērtībām. Precīzāk sakot, saturīgajā struktūrā iemīt potenciālas vērtības, kas realizējas uztvērējā. Līdz ar to gan izziņas, gan audzinošās vērtības istā mākslas darbā vienmēr ir specifiski mākslinieciskas — daiļliteratūras vērtības.

Varbūt tādā izpratnē tieši izziņas un sugestijas vērtībām arī būtu jābūt par galveno objektu daiļdarba vērtējumā? Protams. Tikai te jāievēro, ka daiļdarbos ietilpstošās daudzās vērtības var dažādi sakārtoties un pakārtoties un būt dažādi izakcentētas. Turklāt viena un tā paša daiļdarba dažādās daļās šai ziņā var būt atšķirības. Tā, piemēram, brāļu Kaudziņu romāna «Mēriekļu laiki» pirmā daļa ir vairāk piesātināta ar izziņas un ētisko patosu un vērtībām tipisku sadzīves raksturu tēlojumā nekā uz dēkainu notikumu pamata veidotā otrā daļa.

Visā mākslā pastāvošie divi momenti — subjektīvās pašatklāsmes (emocionālās ekspresijas) un objektivizējošās, formalizējošās, racionāli veidotās struktūras momenti — vienmēr veido dialektisku pretstatu un, vienojoties savos labākajos variantos, rada pasaules šedevrus. Maksimāla individuāla pašizteikšanās, vienojoties ar maksimālu objektivizāciju, rada mākslas virsotnes, kuru vērtība nav atkarīga no kāda viena absolūta mākslinieciskuma vai

estētiskuma kritērija. Ir kritēriji, patiesībā to sistēma, turklāt vēsturiski tā ir mainīga. Dominējošais starp kritērijiem ir sociālais, estētiskais saturīgums un patiesīgums, kas mākslā vienots ar tēlu patiesīgumu un struktūras veidojuma kvalitāti. Citiem vārdiem izsakoties, kritisku spriedumu nosaka dzīves patiesīguma un mākslinieciskā iespaidīguma pakāpe. (Tēlos ietveras galvenās vērtības, bet tās gūst savu īsto māksliniecisko realizāciju tikai kopējā struktūrā, satūra un formas vienībā.)

Liela nozīme daiļdarba vērtību sistēmā ir **autora oriģinalitātes** pakāpei. Lai gan tā pati par sevi nav vērtība, tomēr tās esamība darba kopējo vērtējumu spēj paaugstināt. Šai sakarā piezīmējams, ka aizguvumi (sižeta, tēlu, motīvu) vēl ne katreiz liecina par oriģinalitātes trūkumu. Rainis tikpat kā visu lugu sižetus un motīvus aizguva no dažādiem avotiem, taču nekad nezaudēja savu rainisko pieeju un tēlojuma veidu, savu stilu. Tas pats sakāms par B. Brehtu un daudziem citiem rakstniekiem. Izciliem māksliniekiem ir raksturīgs savs stils, kas ir mākslinieka domāšanas, tās autentiskās darbības veids. Tā, piemēram, cik atšķirīgas ir abu izcilāko latviešu klasiķu — Raiņa un A. Upīša — personības, tik atšķirīgs ir arī viņu stils. Un katrs no tiem prasa savu pieeju.

Literāru darbu novērtēšanu var sekmēt to **salīdzinājums** ar citām radniecīgām parādībām gan pagātnē, gan savā laikā. B. Tabūns, uzsverot salīdzināmās metodes vajadzību literatūras izpētē, raksta: «Analīzes ietvaru paplašināšana šodien no kritiķa prasa vērtējamo darbu salīdzināt ar citu rakstnieku darbiem tēmas, problēmas un žanra aspektā.»¹ Salīdzināšana palīdz pārvarēt provinciālismu, stabilizēt orientierus, saredzēt vadošās parādības. Bet pamatota ir arī piebilde, ka «salīdzinājums kā analīzes paņēmiens nav jāpārvērš par noteicošo vērtējuma kri-

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 140. lpp.

tēriju».¹ Nevar augstu vērtēt darbu tāpēc vien, ka mums pašiem «cita labāka nav» «par šo tēmu».

Salīdzināšanā grūtības rodas arī tādā ziņā, ka dažādos laikos ir bijušas dažādas prasības un kritēriji un daiļdarbā kā daudzvērtību sistēmā vienā laikā vairāk izakcentējas vienas vērtības, citā — citas. Turklāt grūti salīdzināt dažādu žanru, dažādu virzienu, dažādu tematiku un dažādu stilu darbus. Grūti vērtības ziņā salīdzināt, piemēram, dzejoļi un lugu vai romānu. Grūti, piemēram, pateikt, kas nozīmīgāks — Raiņa sonets «Kalnā kāpējs» vai luga «Zelta zirgs». Tāpat arī grūti vērtības ziņā salīdzināt A. Pumpura romantisko epu «Lāčplēsis» un brāļu Kaudzišu reālistisko romānu «Mērnieku laiki» vai, piemēram, Raiņa «Uguni un nakti» un A. Upīša «Robežnieku» triloģiju.

Daiļdarbus vērtības ziņā grūti salīdzināt arī tāpēc, ka vērtībām piemīt ne tikai kvalitātes, bet arī tāda īpašība, ka tās atrodas dažādās iejomās, kurās lieto atšķirīgas kategorijas un jēdzienus. Grūti salīdzinoši vērtēt tāpēc, ka daiļdarbs ir daudznozīmīgs, polifunkcionāls un poliaksioloģisks. Katra daiļdarba vērtība turklāt atkarīga no sava laika literārās situācijas. Zvārguļa dzeja uz Raiņa daiļrades fona nobālēja (tiesa, tas nebija vienīgais iemesls).

Daļējs salīdzinājums iespējams galvenokārt radniecīgas tematikas un viena žanra robežās. Tā, piemēram, pazīstami vairāki dzejoļi ar nosaukumu «Taurētājs» (J. Janševskim — «Taurenieks»), taču tikai R. Blaumaņa «Tālavas taurētājs» atzīts par labāko. Teorētiski pierādīt šo labākumu nav tik viegli. Izšķirošā nozīme te bijusi sabiedrības attieksmei, tās prasībām un gaumei.

Ir bijuši mēģinājumi salīdzināt daiļdarbus pēc to vērtības, lai «izliktu atzīmes». Tiesa, pastāv darbi, kurus saucam par klasiskiem un kuri iegājuši nacionālās literatūras zelta fondā. Tos atšijājis laiks un tautas atzinība. Aizgrimst atbirumos darbi bez mākslas vērtībām. Taču sašķirot **visu**

¹ Tabūns B. Vēl par instrumentu pārbaudi. — Karogs, 1972, № 7, 140. lpp.

literatūru pēc labuma pakāpēm ir neiespējami un nevajadzīgi. Nav atbalstāma tendence, kas, noraidot viduvējības kultu vērtējumos, noniecina arī visu to literatūru, kas nepaceļas līdz šedevru līmenim. Viduvēji rakstnieki kā fakts jāatzīst un nav jāuzskata par nelaimi, lai arī uz viņiem vērtējumos nav jāorientējas. Mākslai kā orientieris tomēr vienmēr ir bijušas un paliks virsotnes, ne viduvējība. Tātad esošais jārespektē arī tad, kad orientējas uz optimālo. Pretējā gadījumā, t. i., ja normas godā ceļ pelēko viduvējību, notiek pieticīga pastaigāšanās pa «mūsmāju» lidzenumu. Bet mākslu spirdzina un rosina tikai kalnu gaiss un tieksme pēc virsotnēm.

Īpašas grūtības sagādā literārā mantojuma darbu izvērtēšana. Te iespējamas divas galējības. Pirmkārt, iespējama pagātnes darbu vērtēšana no mūsdienu viedokļa, ar mūsdienu prasībām un vērtējuma mērauklām. To varētu saukt par tīri kritisko vērtēšanu. Otrkārt, iespējama pagātnes vērtējumu atklāšana sava laika prasību aspektā. To varētu saukt par literatūrvēsturisko vērtēšanu. Patiesībā ne vienu, ne otru galējību tīrā veidā realizēt pat nav iespējams, jo nav iespējams daiļdarbu izraut no sava laika sabiedriskā un literārā konteksta un nav arī iespējams pilnīgs, konsekvents vēsturiskums, jo nav iespējams tīrā veidā rekonstruēt sava laika pieeju, gaumi. Taču grūtības un neprecizitātes saistās ar viena vai otra viedokļa absolutizāciju. Te nepieciešams tas vidusceļš, kas ievēro abus viedokļus, bet nevienu neabsolutizē. V. I. Ļeņins, vērtējot Ļ. Tolstoja daiļradi, rakstīja: «...pretrunas Tolstoja uzskatos jāvērtē nevis no mūslaiku strādnieku kustības un mūslaiku sociālisma viedokļa (tāds vērtējums, protams, ir nepieciešams, bet tas nav pietiekams), bet gan no tā protesta viedokļa pret augošo kapitālismu, pret masu izputēšanu un zemes atņemšanu tām, kurš katrā ziņā bija jārada patriarhālajiem Krievijas laukiem.»¹ Tā V. I. Ļeņins uzsver abu vie-

¹ Ļeņins V. I. Raksti. Tulk. no 4. izd., 15. sēj., 179. lpp.

dokļu nepieciešamību un viena atsevišķa viedokļa nepieciešamību.

Nevar, piemēram, E. Veidenbauma dzeju novērtēt tikai no to lasītāju vērtējuma viedokļa, kas viņa dzejoļus 80. un 90. gadu mijā lasīja un izplatīja rokkrastos, kā arī no šķiriski pretējo kritiķu recenzijām pēc krājuma parādīšanās gadsimta sākumā. Nepieciešams zinātnisks, mūsdienīgs izvērtējums. Viegļāk novērtējama izziņas un audzinošā nozīme, kas piemīt un piemīt E. Veidenbauma dzejai, grūtāk — tēlainības, izteiksmības un struktūras specifiskās vērtības (poētika). Te kā vienmēr draud formalizācijas un subjektivizācijas briesmas. Pētnieki parasti dod priekšroku tām poētiskajām sistēmām, kas tuvākas viņu laikmetam, viņu idejiski estētiskajai ievirzei. Literatūras vēsturniekus no šīs ieslidēšanas kritiķa vienpusībā zināmā mērā spēj pasargāt salīdzinošā metode un salīdzinošais vērtējums no tā viedokļa, kādu ieguldījumu rakstnieks vai daiļdarbs devis literatūras attīstībā. Novatoriska daiļrade, kas sekmē jaunu prasību, jaunas gaumes veidošanos, iegūst papildu vērtību un nepieļauj visādu literāru kanonu inerci.

Vērtību kategorijas, ko lieto parādību vērtēšanā, sauc par **vērtējuma kritērijiem**. Bet vai ir tāda noteikta, visiem gadījumiem un visiem daiļdarbiem pieliekama «mēra aukla», ko sauc par vērtējuma kritēriju? Vispārīgi, teorētiski tāda mēraukla it kā būtu, bet konkrēta darba vērtējumam tā var dot tikai pamatu, izejas pozīciju, jo tāpat kā daiļdarba uzrakstīšana nepakļaujas nekādiem priekšrakstiem, arī vērtēšana tiem maz pakļaujas.

Bet mēs taču sakām, ka kritika ir zinātne, tātad tā ir objektīvu spriedumu un secinājumu sistēma, kas darbu vērtēšanā vadās no zināmiem vispārnozīmīgiem, vispāratzītiem priekšnoteikumiem, nevis no subjektīviem iespajdiem. Ar ko tad izskaidrojami pretrunīgie vērtējumi, kā arī tas, ka lieli, nozīmīgi darbi nereti ne uzreiz tikuši

pienācīgi novērtēti? Ja jau ir droši objektīvi kritēriji, tad taču kritikai objektīvā kvalitāte būtu droši jākonstatē. Patiesībā jāteic, ka vairākumā gadījumu tomēr lielie mākslas darbi ieguvuši atzinību, turklāt tūlīt pēc to parādīšanās. Tā tas bija ar Raiņa dzeju, tā ar V. Plūdoņa klasiskajām poēmām, tā ar Aspazijas darbiem. Tātad kopumā un parasti sabiedrība (ieskaitot kritiķus) atskārš, kas ir labs, nojauš, jūt to, un tas jau arī ir daiļdarba vērtējums, vienīga, vai vārdos ir kritiķu izteikts un periodikā publicēts vai ne.

Taču, pieaicinot palīgā sabiedrības spriedumu, tūlīt arī piezīmējams, ka ir bijuši «demokratizācijā» pārprasti un vienkāršoti mēģinājumi daiļdarbu vērtību noteikt pēc publikas atsauksmēm, piemēram, pēc lugas izrāžu apmeklējuma, pēc grāmatas atkārtoto izdevumu skaita un tirāžas lieluma. Taču šādi kritēriji ir ne tikai nedroši, bet dažkārt arī stipri mānīgi. Jo, kā zināms, te liela loma ir sensacionalitātei, vulgarizētai mākslas uztverei, kas lasāmvielu, respektīvi, tā saukto beletristiku, paceļ pāri klasikai. Tātad ne jau viss, kas dažādos lasītājus vai skatītājus pievelk, ir mākslinieciski augstvērtīgs. Kritiķim savos vērtējumos jābalstās uz stabilākiem mākslas kritērijiem, ko neiespaido ne mode, ne citi ārpus pašas mākslas stāvoši momenti un nekādi dažādie «laika apstākļi».

Bet kas tad iespaido un arī drīkst iespaidot daiļdarba vērtēšanu un vērtējumu?

Estētiskas vērtības piemīt daiļdarbam objektīvi, un to realizācijas process ir adekvāta to funkcionēšana sabiedrībā. Līdz ar to vērtību attiecībās ietveras tiklab objekts ar tā īpašībām, kā arī subjekts ar savu vērtējumu. Tādējādi katrs vērtējums atkarīgs no diviem pamatkomponentiem, faktoriem — no vērtējamo parādību īpašībām un no paša vērtētāja uzskatiem, gaumes, ideāliem, dzīves izpratnes un vērtību izjūtas. Jo vairāk subjektīvo vērtējumu pamato pirmais komponents, t. i., parādību objektīvās īpašības, jo tas ir «taisnīgāks», objektīvāks. Un, no otras pu-

ses, jo plašākas progresīvas sabiedrības centienos balstīts vērtējuma kritērijs, jo lielāku vispārnozīmīgumu iegūst pats vērtējums.

Tā kā vērtējuma pamatā ir objekts, subjekts un kritērijs kā attiecību radītājs starp objektu un subjektu, tad visas šīs vienības, būdamas vēsturiski mainīgas, nosaka arī vērtējumu mainīgumu.

Vērtējumu iespaido laikmeta sabiedriski mākslinieciskā doma. Izcilus rakstniekus un viņu darbus vērtē un pārvērtē katrā jaunā laikmetā atbilstoši jaunai attieksmei pret dzīvi. Ik laikmetā daiļdarbs it kā uzsāk jaunu dzīvi, iegūst jaunas kvalitātes, lai gan tās viņā jau ir, bet ik laikmetā tas tikai pagriežas ar jaunām šķautnēm, atklājot jaunas vērtības. Tāpēc izciliem rakstniekiem un darbiem ir vairāki pareizi iztulkojumi.

Vērtējumu atšķirības nosaka sociālā determinācija. Estētisks vērtējums vienmēr sakņojas sabiedriska subjekta (sociālas grupas vai šķiras) interesēs un vajadzībās. Kritiķa ievirzi nosaka sabiedriskā prakse, katras sabiedrības daļas ideāli un centieni. Kritika ir it kā sociāla kontrole, kuras uzdevums rūpēties par produkcijas idejiski māksliniecisko kvalitāti un atbilstību kādas sabiedrības interesēm. Vērtējums ir it kā atbilde uz jautājumu, kādai būtu jābūt attieksmei pret vienu vai otru literāru parādību.

Lai atrastu pareizu pieeju pagātnes literārajām parādībām, vajag izprast to saistību ar sava laika šķiru attiecībām un kultūras dzīvi, ar mākslas un attiecīgi tās žanra funkcionēšanas īpatnībām sabiedrībā un ar laika izvirzītajām prasībām pret mākslu. Tā, piemēram, tautiskā romantisma dzeju, tāpat arī vēlāko revolucionāro dzeju nevaram vērtēt no mūsdienu dzejas liriskuma viedokļa, tai bija savs laiks un savs piepildījums.

Proletkultieši dzeju bieži vērtēja ārpus estētikas, turpretī tā laika estētizējošās grupas dzeju skatīja ārpus sociālām sakarībām. Tās bija divas galēji vienpusīgas

pieejas. Izmantojot jau iepriekš minētos L. Tolstoja vārdus, var teikt: ja estētiskajā vērtējumā viens no svaru pleciem — ētiski sociālais vai estētiski formālais — ceļas par augstu, tad otrs noslīd pārāk zemu. Kā vienā, tā otrā gadījumā tiek izkropļots priekšstats par mākslu, tās uzdevumu, un tas dezorientē mākslinieku un radina sabiedrību pie vienpusībām daiļdarbu uztverē un izpratnē.

Estētiska vērtējuma īpatnībai atbilstot paša vērtējamā objekta īpašībām, tajā ietveras vesels vērtējumu komplekss, kas pakārtojas estētiskajam kā dominantei. Tai pakļaujas gan morālie, gan psiholoģiskie, gan pedagoģiskie, gan filozofiskie u. c. vērtējumi. Ja daiļdarbam trūkst estētisku vērtību, tam nav arī nekādu citu vērtību. Ja tomēr to meklē ieceru aktualitātē, tematiskajā nozīmīgumā vai arī citās ārpusestētisko vērtību jomās, mēs nostājamies uz vulgarizācijas ceļa mākslas izpratnē.

Par estētisko un pārējo vērtību attiecībām mākslā, īpaši literatūrā, pastāvējuši divi pretēji viedokļi. Vieni nolieguši estētisko vērtību saistību ar pārējām vērtībām (Kants un tā sauktās tīras mākslas teorētiķi), citi — apliecinājuši to saistību. Marksistiskā kritika estētiskās vērtības, tāpat kā mākslu, izprot saistībā ar sociālo dzīvi, skata tās kā sabiedrības praktiski garīgās sfēras sastāvdaļas. Taču estētisko un pārējo vērtību vienots tvērums prasa dziļu dzīves un mākslas saistību izpratni. Turklāt tas ikreiz saistīts gan ar vēsturisko laikmetu, gan ar pašas literatūras un žanru attīstības stāvokli un tradīcijām katrā nacionālajā literatūrā.

Skaistais un labais, krietnais (*kalós kai agatós*) auguši uz viena celma, kas sakņojas derīgumā. Relatīvā patstāvība, ko katrs no tiem ieguvis attīstības procesā, nav sarāvusi šo saistību. Tā kā skaistais ir vērtība, to var vērtēt saistībā ar derīgumu. Taču to nevar novērtēt no utilitāra derīguma viedokļa, no praktiska patērētāja labuma viedokļa. Skaistais ir skaists ne tāpēc, ka praktiski noderīgs, taču viss, kas skaists, var būt arī praktiski noderīgs.

Estētisko vērtību derīgums tātad saistās ar to lielo nozīmi, kas piemīt mākslai sabiedrības garīgajā attīstībā, tās gaumes izkopšanā, personības radošo spēku attīstībā. Patiesībā estētisko vērtību realizēšanās sabiedrībā nozīmē vesela vērtību kompleksa īstenošanos. Tās visas kalpo harmoniskas personības audzināšanai.

Tātad estētiska vērtējuma pamatkritērijs ir sociālvēsturiskā prakse. Tai pakļaujas arī tāds dažkārt par patstāvīgu lielumam izvirzīts kritērijs kā estētiskais ideāls. Ja tas nav sakņots sociālajā konkrētībā, tas var kļūt abstrakti absolūtizēts — kā kaila jābūtība pati par sevi pretstatā tam, kas ir īstenībā. Tā, piemēram, diskusijā par kritērijiem žurnālā «Karogs» 1972. gadā pavidēja tendence, vadoties no maksimāliem kritērijiem kā ideāla un neraugoties uz konkrēto esamību, neatzīt tos darbus, kas netiek līdzī labākajiem. Protams, jāorientējas uz virsotnīgo, ideālo, bet tāpēc nevar — turklāt bieži vien tikai no paša pieņemtā ideāla viedokļa — nonievāt tos sniegunus, kas nepieder pie šedevriem. Abstrakti pieņemtu paraugu vārdā nav jānoniecina tie darbi, kas tādi nav. Jārespektē vēsturiski praktiskā situācija, jārespektē literāro tradīciju līmenis.

Bez atšķirībām, kas rodas vēsturiskās un sociālās nosacītības rezultātā, vērtējumu atšķirības rodas arī no pašu mākslas tēlu daudzšķautņainības, no uztvērēju individuālās receptijas īpatnībām un atšķirībām. Subjektivizācija daiļdarba uztvērumā nosaka to, ka nekad nevar būt gluži identu izvērtējumu (ja tos nesaprotam kā vispārīgos jēdzienos izsakāmus vērtējumus: «labs» un «vājš», «mazvērtīgs» u. tml.). Pilnīgas sakritības nav nedz starp atsevišķu cilvēku pārdzīvojumiem, nedz arī starp estētiskajiem raksturojumiem-vērtējumiem. Saprotams, uztverē un pārdzīvojumos vienmēr ir arī kaut kas vienojošs, kopīgs, bez kā vispār nebūtu nekādas savstarpējas saprašanās starp mākslinieku un uztvērēju. Šā kopīguma pamats ir cilvēku emocionālās pieredzes kopīgums, sociālā satura esamība individuā. Tāpēc katrs vērtējums vienlaicīgi ir gan

individuāls, gan arī starpindividuāls, jo balstās gan uz individuālo, gan uz kolektīvo pieredzi. Pēdējā piešķir vērtējumam sociālu ievirzi. Te tad arī kritika veic savu sociālo «pasūtījumu» (kas vienmēr ir diferencēts).

Salīdzinājumā ar vispārīgajiem zinātniski teorētiskajiem vērtējumiem estētiskajos vērtējumos vienmēr — tāpat kā pašā mākslā — ietveras arī individuālās īpatnības — gan objekta, gan subjekta (paša vērtētāja). Vispārīgais te vienojas ar vienreizīgo tāpat kā pašā mākslā. Taču atšķirība sākas tur, kur kritiķis daiļdarba izraisītās patikas vai nepatikas izjūtas pārstrādā par racionāli teorētiskiem atzinumiem, spriedumiem. Tie balstās uz diskursīvas domas pamatiem, nevis uz tēlainu, asociatīvi emocionālu iespaidu reprodukcijām. Pamatos, protams. Taču, tā kā estētiskais, racionālais vērtējums ne tikai izriet no izjūtas, no emocijām, bet neatsakās no tām arī, izsakot pārspriedumus un atzinumus, tad šī pretrunu vienība nosaka kritiķa stila savdabību un atšķirību no tīri zinātniski teorētiskā stila.

Kritika savu nozīmīgumu, svarīgumu guvusi, galvenokārt ejot pa analītiski vērtējošās estētiskās domas ceļu, balstoties uz zinātniskas argumentācijas pamatiem. Taču tas nenozīmē, ka kritikai būtu pret dabisku subjektīvu meklējumu un ieskatījumu ceļš. Tieši otrādi — kritikai pret dabiska ir vērtējošā atzinuma kā galīga sprieduma deklarēšana. Šādi vērtējumi ir sastinguši, nedzīvi, bet kritika ir dzīva subjektīva doma savā pētīgajā kustībā un emocionālajā strāvotībā. Tātad kritikā meklējošai, aktuālai, argumentētai, mērķtiecīgai domai, domai par sava laika cilvēkiem nozīmīgām vērtībām ir jāstāv aiz ikviena summējošā, sabiedrības akceptam izvirzītā vērtējuma.

Tīri subjektīvais reaģējums patikas vai nepatikas līmenī vēl ir kritika «priekš sevis», kas var izpausties vēl vienīgi nopūtās un izsaucienos vienatnē vai ģimenes lokā. Virs šī līmeņa paceļas sabiedriski intelektuālais. Tas ir profesionālās kritikas līmenis. Veidojot sabiedrībai lietojamo spriedumu sistēmu, pirmējais emocionālais kopiepaids vienmēr

paliek orientieris. Emocionālā un racionālā elementa vienotība te pastāv tāpat kā pašā mākslā.

Tāpat izjūtās ir vienreizīgais, bet tas, pirmkārt, ir jāietver vispārīgā, visiem pieejamā jēdzienu valodā, otrkārt, jāpaceļ sabiedriskās domas līmenī. Racionāli jēdzieniskais izteiksmes veids vien nespēj precīzi atveidot vienreizīgo pārdzīvojumu, izjutumu, tāpēc kritiķi lieto ne tikai abstrakti jēdzienisko valodu, bet arī tēlaino — domu izsakot gleznainās līdzībās. Lai arī «katrs salīdzinājums kļibo», tomēr tādā veidā asociācijas vairāk spēj tuvoties vienreizīgajam nekā abstrakti jēdzieni.

Piemēra dēļ te varētu minēt, ka ar abstraktiem jēdzieniem apzīmētās pamatkrāsas mums ir septiņas (tāpat kā pamatnotis), bet nokrāsu ir daudz vairāk. Tām nav tiešu apzīmējumu. Tāpēc vienreizīgās nokrāsas raksturošanai tieša apzīmējuma vietā izmantojam analogiju, pielīdzinājumu, piemēram, sakām — salātu krāsā, ķiršu krāsā, krējuma krāsā, ceriņu krāsā u. tml.

Šīs vienreizības izteikšanai, kas ietveras gan objektā (mākslas darbā), gan subjektā (uztvērēja, kritiķa izjūtā), kalpo kritikas stila lielāka piesātinātība ar individuāli savdabīgo nekā zinātniski teorētiskajos apcerējumos. Te sastopamies ar emociju maiņām, jo kritiķis ne tikai reģistrē un informē, viņš par kaut ko iestājas ar savu pārliecību un to tiecas iedvest arī citiem. Nav jāprasa, lai kritiķis «*sine ira et studio*» paustu kādu vispārīgu absolūti objektīvu viedokli. Tas būtu tik sterils, ka nederētu praktiskai lietošanai. Arī kritiķis ir cilvēks ar savu patiku un nepatiku. Un labi, ka arī viņš ir cilvēks, nevis kibernetiska mašīna. Jo bez īsti cilvēciskas subjektīvas patikas estētisks vērtējums nav domājams, tāpat kā mikroskopa darbība bez dabiskas cilvēka acs. R. Ēzera par kritiska vērtējuma subjektivitāti raksta: «Daiļdarba vērtētājs ir tikai cilvēks un arī cilvēks. No sevis, no sava «patik», sava «nepatik» viņš nekur nevar tikt prom (kaut arī parasti par šiem vārdiem kaunas un aizstāj tos ar eifēmismiem).» Citā vietā,

līdzīgu domu izsakot gleznainākiem vārdiem, rakstniece piebilst: «.. placdarms, no kura startē kritiskā doma, ir indivīds. Indivīds un nevis Olimps. Laiku pa laikam to atcerēties būtu derīgi. Tad mazāk tiktu kareivīgi vicinātas un arī lietā liktas «superobjektivitātes» rungas.»¹

Kritika, pieļaujot un prasot autora subjektīvo viedokli, tomēr nekad neatkāpjas no prasības, lai personiskās uztveres radītā subjektīvizācija vērtējumos maksimāli sabalstotos ar citu lasītāju uztveri un vērtējumu (ar citu cilvēku «subjektīvizācijām»). Estētiskā vērtējuma pamatā esošajam «man patīk» (vai otrādi) pierādīšanas gaitā jāpārtop par «mums patīk». R. Ezeras vārdiem runājot, «gudrs kritiķis.. savu individuālo ausi neuzskata par.. etalonu»². Viņš klausās ne tikai sevī. Un tie citi, kurus viņš cenšas sadzirdēt, arī nav kaut kas gluži viendabīgs. Tāpēc šaubas, aptuvenība, minējums, risks ir šā ceļa pastāvīgi pavadoņi.

Tādējādi kritikā pastāvošā objekta un subjekta dialektiskā saistība un pretruna, no vienas puses, izpaužas tendencē pēc zinātniskas objektīvas patiesības, bet, no otras puses, — individuālā, subjektīvā elementa pastāvīgā klātesamībā. Šai sakarā pastāv strīdi par kritikas piederību vai nu pie zinātnes, vai pie mākslas. Patiesībā kritika ir uz robežas starp vienu un otru. Ar dažām īpašībām tā ir zinātne (loģiski diskursīva argumentācija, spriedumu vispārnozīmīgums), ar dažām īpašībām stāv tuvu mākslai (subjektīva emocionālitate, tēlainības elementi). Turklāt kritikai ir dažādi žanri. Teorētiskā kritika atšķirībā no beletristikas ir ne tikai tuvāka zinātnei, bet ir literatūrzinātnes sastāvdaļa.

Kritikas kā mākslas aizstāvētāji, t. s. radošās kritikas aizstāvētāji, to dēvē par mākslas tālāku dzīvi, par tās tur-

¹ Par prozas sacerējuma «degunu», «iekšējiem orgāniem» un... (Rakstnieces R. Ezeras saruna ar kritiķi B. Tabūnu). — Lit. un Māksla, 1979, 2. febr., 4. lpp.

² Turpat.

pinājumu sabiedrībā. Iejutīga «līdzradīšana», protams, vajadzīga, bet uz to vien kritiku reducēt nevar. Vajadzīga arī «atsperšanās» uz sava pamata — uz savu vērtējuma kritēriju pamatiem. Citādi kritika izkūst mākslā, zaudējot savu specifiku, t. i., savu specifisko priekšmetu un uzdevumu. Bet kritikas uzdevums nav tikai līdzradoša izskaidrošana. Šo ceļu iet impresionistiski beletrizējošā kritika, kas pēc būtības pie kritikas pieder ļoti nosacīti — tās ir vispārīgas publikācijas sakarā ar literārām parādībām, tāpat kā literārās atmiņas, literāri portreti, atziņas par daiļrades procesu utt. Tās var būt ļoti nozīmīgas literatūras izpratnei un izpētei, lai arī tiešā nozīmē pie aktuālās literatūras kritikas nepieder.

Ja kritiku uzskatītu par mākslas turpinājumu, tad tēlotājas mākslas kritikai arī būtu jārada tālāk glezna un mūzikas kritikai — simfonija. Tad būtu tā, ka kritiķa «vārda māksla» papildinātu gleznu un simfoniju. Tas pats arī daiļliteratūrā. Arī te kritika nevar un nav aicināta to darīt. Tai savi specifiski uzdevumi un darbarīki. Tās galvenais uzdevums nav tēlu radīšana un iedvesmošana ar to palīdzību.

Šai sakarā piezīmējams, ka maldīga ir doma, ka daiļdarba uztvērums to pilnīgo un pabeidz. Daiļdarbs ir paša meistara pabeigts, tam tādām jābūt. Mākslinieks nevar paļauties uz radošā uztvērēja palīdzību. Un vispār — kas tas būtu par mākslinieku, kurš sava nolūka galīgo realizāciju nodotu citiem, tā sakot, profāniem? «Līdzradīšanai» nav tiesību it neko mainīt daiļdarbā, un tā arī nespēj to darīt. Te atkal der salīdzinājums ar gleznu un mūziku. Vai var iedomāties, ka mākslas kritiķis būtu aicināts kaut ko mainīt gleznā vai mūzikas kritiķis simfoniņā? Bet literatūras kritiķis ar savu vārdu dažkārt pretendē uz vārda mākslas darba turpināšanu tāpēc, ka iedomājas, ka arī viņš ir tāds pats vārda mākslinieks. Tas ir naivs pārpratumš. «Līdzradīšana» — tā ir dziļa ietiekšanās jau esošā, uz visiem laikiem kristalizētā vērtībā, tās struktūrā,

uztverot tās jēgu, būtību un nevis pie šīs jēgas un būtības vēl pievienojot arī savu papildinājumu, savu piedevu. Kritiķis rada vērtības ar savu — kultūras vērtību, relatīvo, specifisko patstāvību. Ja viņš to nespēj radīt, tad viņš nav ne radītājs, ne līdzradītājs, ne arī kritiķis. Tiesa, daiļdarba ierosmē kritiķis «radoši» var skart daudzas dzīves problēmas un vērtības — morālās, sociālās, filozofiskās, pedagoģiskās u. c. Tas nebūt nekaitē daiļdarbam. Taču daiļdarba novērtējums iespējams tikai tad, ja ir izprasts tajā galvenais patoss bez vienkāršojuma un noplicinošas sadzīviskošanas.

Tātad estētiski vērtējumi ir gan vēsturiski mainīgi, gan sociāli un individuāli diferencēti, tāpēc arī relatīvi, ietver sevī tikai daļu no absolūtās patiesības. Taču relativitāte, protams, neizslēdz to objektivitāti. Progresīvu šķiru ideāli un kritēriji ir objektīvi, tāpēc ka ietver sevī atbilstoši savam laikam maksimāli iespējamo daļu no absolūtās patiesības. «Objektīvajai dialektikai,» raksta V. I. Ļeņins, «pašā relativajā ir absolūtais. Subjektīvismam un sofistikai relatīvais ir tikai relatīvs un izslēdz absolūto.»¹

Kritikā vienmēr pastāv risks kādu daiļdarbu novērtēt par augstu vai par zemu, jo nav nekādas garantijas tam, ka vērtētājs, kurš domā, ka vērtē objektīvi, t. i., saskaņā ar iespējamo plaša lietpratēju loka viedokli, patiešām arī būtu kopīgas, vienotas attieksmes paudējs. Vienotību varētu noteikt tikai socioloģiskas aptaujas ceļā. Bet kritika tādu izpētes ceļu neiet. Tā paļaujas uz autora individuālo spēju un gaumi. Bet kur garantija, ka šī spēja un gaume neieslīd subjektīvismā, neraugoties uz savu objektīvo kritēriju piesaukšanu un to ilūziju? Garantijas te nekad nevar būt. Tāpēc kritiķim vienmēr būtu jāapzinās, ka, lai arī cik tuvu viņš spētu pieiet objektīvai patiesībai, viņš tomēr nedrīkstētu savu vērtējumu iedomāties kā absolūtu patiesību. Jo vairāk tāpēc, ka objektīvā un subjektīvā attiecību

¹ Ļeņins V. I. Raksti. Tulk. no 4. izd., 38. sēj., 338. lpp.

problēma mākslā un kritikā nav dota visiem gadījumiem. Tas prasa vienmēr un katreiz jaunu risku un izšķiršanos ikvienas parādības vērtējumos.

Patiesībā kritiķa reālajās iespējās ne tik daudz ir daiļdarba simtprocentīgi precīzs, objektīvs vērtējums, cik spēja argumentēti izteikt viedokli saskaņā ar savu (un vienlaikus ar plašākas sabiedrības) estētisko gaumi un pārlicību, ievērojot, ka var būt arī cita gaume un pārlicība. Un, jo vairāk argumentētu viedokļu tiek izteikts, jo labāk kritika sekmē daiļdarba dzīvi, tā funkcionēšanu sabiedrībā un tādējādi jo labāk veic arī savu specifisko uzdevumu sabiedrības dzīvē. Piemēram, plašie un sabiedrības domu rosinošie strīdi par Bērtulsonu P. Putniņa lugā «Uzticības saldā nasta» ir daudz nozīmīgāki par varbūtējo «viennozīmīgo» lugas vērtējumu no kompetentās vienas puses ar pārlicību «tikai tā».

Kritēriju izvirzē pastāv divas briesmas: subjektivistiska ierobežotība, no vienas puses, un normatīva iepriekšpieņemtība — no otras. Dažkārt, cīnoties pret normatīvo kritiku, notiek atteikšanās gan no kritērijiem, gan no jebkura vērtējuma vispār, noliedzot pat objektīva kritērija pastāvēšanu. Šādu subjektivistisku neprasīgumu un sociālu neitrālismu vienmēr ir noraidījusi marksistiskā literatūras kritika, kas vienmēr bijusi partejiski vērtējoša. Ja no šaura subjektivismā spēj pasargāt partejisks viedoklis, tad no iepriekšpieņemta normatīvisma un shematisma spēj pasargāt dzīves daudzveidības un mākslas tēlu daudzšķautņainības respektēšana. Kā pozitīvs ieguvums jaunākajā padomju kritikā atzīmējama vairīšanās no minētajām galējībām. Kritika kļuvusi gan subjektīvi radošāka, vairāk piesātinājusies ar individuālu attieksmi un pašapzināšanos, gan arī atbrīvojusies no dažādiem sociāliem un poētikas normatīvismiem. Kā jauns trūkums šai ceļā gan radies tas, ka, atbrīvojoties no normatīvismiem, kritika bieži atkāpjas no vērtējošas attieksmes, paliek pie iejūtīgas komentēšanas.

Komentējošā, skaidrojošā funkcija ir pakārtotā, galvenā ir vērtējošā. To nosaka ne vien kritikas iedaba, bet arī pašas mākslas specifika. Māksla emocionāli diferencē, tā tad — vērtē.

Vispār daiļdarba izskaidrojums kā katras kritikas elements gan vienmēr ir klātesošs visos tās veidos, jo tas ir saprašanās pamats gan starp kritiķi un rakstnieku, gan starp kritiķi un lasītāju. Mākslā vērtējumi ieslēpti pašās parādībās un to attiecībās, bieži tie ir tikai nojaušami zemitēstos. Tas dod pamatu kritiķim interpretēt autora, kā arī viņa radīto tēlu «pozīcijas». Citiem vārdiem, rodas nepieciešamība tēlos un to attiecībās «ieslēptos» vērtējumus noskaidrot jēdzienu valodā.¹

Tas nodrošina pozitīvu izejas pozīciju un pasargā no netaisnīga un netaktiska nolieguma bez tendences saprotoši saskatīt labo. Vispār kritikā, tikai labo, pozitīvo aizstāvēt, iegūstamas tiesības aprādīt uz to, kas traucē pozitīvajam pilnībā realizēties. (Protams, ir gadījumi, kad nav ko aizstāvēt, bet tie galvenokārt ir izņēmumi.) Patiesi zinātniska kritika sevī dialektiski vieno pozitīvā izvīrījumu un tā vārdā — negatīvā noraidījumu.

Zināmos literatūras attīstības posmos izskaidrojošā kritikas funkcija palielinās. Tā sekmē labāku saprašanos starp radītāju un uztvērēju. Taču līdz ar adresātu, recipientu mākslinieciskās kultūras līmeņa celšanos tās loma mazinās. Tomēr kā sava veida palīgsaimniecība tā neaizstājama, tikai nav pārvēršama par galveno un vienīgo kritikas veidu.

¹ Tas gan nenozīmē, ka rakstnieks savā daiļradē, ierēķinot šo kritikas funkciju, var atļauties radīt neskaidri un nenoteikti konturētas «pozīcijas». Autoram jābūt skaidrībā, ko viņš grib pateikt, viņš nevar tikai reproducēt parādības vai virknēt asociācijas bez kādas vērtējošas idejiski emocionālas mērķtiecības, lai tad pakalpijs kritiķis pēc tam «pierada» klāt vēl no savas puses visus vajadzīgos «vērtējošos aspektus».

Mūsdienās notiek tā sauktā kritikas pašapzināšanās — kritika arvien vairāk apzinās savu specifisko priekšmetu un uzdevumus. Akcentējot tās sociāli māksliniecisko funkciju, tiek pasvītota tās saistība ar dzīves realitāti, kā arī ar sabiedriskajām zinātnēm. Tas liecina par kritikas profesionālā līmeņa celšanos. Kā sevišķi neatliekamam uzdevumu savas tālākas pilnveidošanās ceļā tā aizvien asāk sāk apzināties paša daiļdarba vērtējošās analīzes izkopšanu gan metodoloģijas, gan metodikas aspektā.

Sakarā ar mākslas un dzīves ciešo sakaru akcentāciju un kritikas socioloģizācijas pastiprināšanos bieži tiek uzsvērtā estētiskā un sociālā vērtējuma vienotības nepieciešamība. Taču, tā kā estētiskais nav ārpus sabiedrības un ir ciešā saistībā ar visiem pārējiem sociāli determinētiem vērtējumiem, tad var uzskatīt, ka nav lielas vajadzības šķirt, lai pēc tam atkal vienotu estētisko ar sociālo, kā arī estētisko ar ētisko u. tml. Estētiskais nav asociāls. Tāpēc estētiskais vērtējums nav jāpārformulē ne par sociāli estētisko, ne par ētiski estētisko. Estētiskais vērtējums attiecībā uz atsevišķu daiļdarbu ir tā izvērtējums no tā viedokļa, ar kādu estētiskā valdzinājuma pakāpi dzīves patiesība atklājas kā raksturu patiesība autora ideālu gaismā.

Runāt par estētisko iespaidīgumu nozīmē raksturot to cildenuma, traģikas, komikas utt. impulsu intensitāti, ko lasītājs saņem daiļdarba uztveres gaitā. Viena rakstnieka daiļradē spēcīgāk realizējas viena emocionālā tonalitāte, piemēram, humoristiskā (J. Hašeks), otrā — cita, piemēram, varonīgi traģiskā (Rainis).

Pats estētiskais iespaids (cildens, traģisks, komisks utt.) ir pamats sarunai par to, kas to rada, — pamats sarunai par mākslinieciskā, t. i., autora mākslinieciskās spējas radītā iespaidīguma valdzinājuma potencēm, par iespaidīguma pakāpi un tiem faktoriem, kas to nosaka satura un formas aspektos.

KĀ TOP DZEJNIEKS, DZEJA UN DZEJOLIS?

*(Raksta pamatā jauno autoru
seminārā 1973. gadā lasīts
referāts.)*

Labāk par šo jautājumu varētu pastāstīt labs un pieredzējis dzejnieks. Taču labi un pieredzējuši dzejnieki pieder pie tiem, kuri vairāk dara un mazāk runā par to, ko dara. Tāpēc šī ne sevišķi pateicīgā un mazauglīgā runātāja loma palaikam diemžēl jāuzņemas arī citiem, kam nav pieredzes šai laukā. Zināms attaisnojums tam ir aptverošāku, uz vairāku dzejnieku pieredzes balstītu atzinumu iespējas. (Lai gan daiļrade ir tik individuāla, ka vispārinājumu iespējas minimālas.)

Ir atzīts, ka daiļrades laboratorijas tā saukto noslēpumu izpēte nepieciešama tāpat kā visu īstenībā pastāvošu parādību izpēte. To apliecina arī tas plašais grāmatu un vispār publikāciju klāsts, kas par šiem jautājumiem pie mums parādījies tieši pēdējos gadu desmitos.

No malas ielūkojoties dzejnieku atzinumos par to, kā mēdz rakstīt dzejoļus, nekādā ziņā nevajadzētu pat ne mēģināt uz šī pamata mācīt, kā rakstīt dzejoli. Vispirms jau tāpēc, ka nav tiesību mācīt tam, kas pats neprot sace-rēt dzejoļus. Otrkārt, vispār nekad nevar iemācīt tos rakstīt, tāpat kā nevar iemācīt uzrakstīt ne «Mērnieku laikus», ne «Lauztās priedes». Var tikai mēģināt rādīt, kā tas noticis vai mēdz notikt, bet nevar pateikt, kā tam jānotiek.

Lai vieglāk būtu atbildēt uz jautājumu, kā top dzejolis, vispirms isi par to, kā top dzejnieks, kā top dzeja.

Bieži saka tā, ka par dzejnieku piedzimst, nevis top. Tā senie latīņi teica: «*Poëtae nascuntur, nōn fiunt*» (arī: «*Poëtae nascuntur, orātorēs fiunt*» — par dzejniekiem piedzimst, par oratoriem top). Ja par dzejniekiem piedzimst, nevis top, tad jauno autoru seminārs it kā būtu lieks. Latīņu vārds «*semen*» nozīmē sēkla, un «*seminārs*» tiešā nozīmē ir audzētava. Bet kāda audzēšana vai audzināšana iespējama, ja viss izšķirts pie dzimšanas? Kāda jēga runāšanai par to, kā top dzejnieks, ja viņš netop, bet piedzimst? Patiesībā nevis piedzimst vai top, bet gan piedzimst, gan top. Puse no spējām iedzimst, otra puse top.

Pareizs minētais latīņu teiciens tādā ziņā, ka, bez šaubām, uztverē un augstākajā nervu darbībā pastāv iedzimti iedīgli, bez kuriem dzejas laukā neko nevar sasniegt, lai arī kā pūlētos. Kā saka — «nav dots». (Protams, šo spēju trūkums cilvēku nedara mazvērtīgāku par tiem, kam šāda spēja ir, jo citiem ir citas spējas, kas sabiedrībai ne mazāk noderīgas.)

Bet, no otras puses, jāatzīst arī tas, ka daudzi cilvēki, kuriem no dzimšanas piemīt dzejiska apdāvinātība, par dzejniekiem neizveidojas. Par to liecina kaut vai tas, ka daudzi cilvēki jaunībā raksta dzejoļus un bieži vien tīri labus, bet vēlāk šī tieksme zūd.

Ievirzi uz dzeju vai novirzi no dzejas ceļa lielā mērā nosaka apstākļi, kas uz cilvēku iedarbojas jau pirmajos dzīvības gados. Ja, piemēram, izraudzītos brāļus vai dvīņus ar līdzīgām dotībām un pasekotu, kā viens top par dzejnieku, otrs ne, tad vajadzētu izanalizēt visas atšķirības, kas jau bērnībā tā vai citādi iedarbojušās uz viņu uztveri un iztēli, uz spēju uztvert cilvēku attiecībās to, kas nosaka mākslas būtību. Droši vien tas sākas jau no visniecīgākajām atšķirībām, ko nosaka dažādas nejaušības, kaut vai, piemēram, tāda, ka vienam no dvīņiem gadās slimības dēļ kādu dienu nogulēt gultā un no vecākiem dzirdēt kādu pasaku, ko otrs no bērniem nedzird, vai arī satikt kādu cilvēku, kura teiktie vārdi iespaido un

ierosina bērna iztēli, kļūstot par netiešu, varbūt pat neapziņātu sākumu radošās fantāzijas attīstībai.

Dzejnieks ir cilvēks ar īpašu apziņas struktūru. Tas, ka viņš raksta dzejoļus, ir tikai ārēja viņa dziļākās iedabas izpausme. Tādā sakarā ne tikai par dzejnieku, bet arī par dažu cilvēku vispār, par tādu, kas npublicē dzejoļus, nereti saka — viņš ir ar dzejnieka dvēseli. Bet dzejnieka dvēsele pati par sevi vēl negarantē reālu dzejnieku. Lai cilvēks ar dzejisku dvēseli kļūtu par dzejnieku, viņam ir jātop par dzejiskā vārda meistarū.

Tātad, ja nevar izmācīt par dzejnieku, tas nenozīmē, ka dzejniekam nav jāmācās, nav jāapgūst meistarība. Meistars no debesīm nekrīt, arī dzejas meistars ne.

Pastāv arī tāda kategorija kā meistarīgs dzejotājs bez dzejnieka dvēseles. Diemžēl samērā daudzi cilvēki, kas raksta ārēji gludus un pat spilgtus dzejoļus, bieži vien intelektuālus un ar zemtekstiem konstruētus, turklāt spilgti metaforizētus, un dažkārt gūst pat ievēribu, patiesībā nav dzejnieki. Dzejotājs no īsta dzejnieka atšķiras ar to, ka viņš imitē dzeju, bet to neizdzīvo, organiski neizdzied tajā savu mūžu, savu likteni.

Vispār dzejas avots ir dziļi cilvēciska un savdabīga personība. Lai būtu dzejnieks, vispirms jābūt humānai personībai. Ja nav dziļi humāna satura, nevar būt dzejas, jo, kā teicis A. Bloks, rakstnieks pēc profesijas pirmām kārtām ir cilvēks. To nekādos semināros sagatavot nevar. Tie aug dzīvē vai arī neaug. Ir laikmeti, kad maz aug, mūsu dienās — daudz. Starp citu, mūsu republikā dažādos periodiskos izdevumos dzejoļus publicē apmēram 250 autori (neskaitot skolēnu pirmos dzejoļus «Pionieri» u. c.). No tiem tikai apmēram pusei ir spējas un pamats pretendēt uz dzejnieka nosaukumu (starp citu, Latvijas Padomju rakstnieku savienības dzejas sekcijā ir ap 70 biedru). Ražonu avīzēs publicējas ap 200 autoru, no tiem vairāk nekā puse, pat divas trešdaļas ir tādu, kuriem vēl nav pirmās grāmatas. Tātad rezerve liela, un jācer uz dzejnieku sai-

mes pieaugumu. Bet daļa iesācēju visu mūžu paliek pie dzejotājiem, pat nepretendējot uz profesionāla dzejnieka nosaukumu. Viņi samierinās ar savu pašdarbnieka lomu un to vidi, kas viņu dzeju uztver un bauda, lai arī ārpus šīs vides un laika tie savu nozīmi zaudē.

Pašdarbības un profesionālā dzeja ir divas kvalitatīvi atšķirīgas parādības. Tas gan nenozīmē, ka cilvēks, kas sācis rakstīt kā pašdarbnieks, vēlāk nevarētu izveidoties par profesionālu dzejnieku. Tieši otrādi, bieži vien dzejnieka, tāpat kā dziedātāja gaitu sākums ir pašdarbībā. Taču pārkāpt šo robežu nav viegli. Pašdarbnieki ir tūkstoši, īsti dzejnieki ir retums.

Starp citu — dzejas pašdarbība nebūt nepelna noniecinājumu. Tā ir skaista un auglīga nodarbošanās, kas var sekmēt gan autora, gan viņa tuvinieku un draugu estētisko izaugsmi. Turklāt jāteic, pašdarbības līmeņa dzejnieks, tāpat kā izcils dzejnieks, var rakstīt arī šaurākai sabiedrībai, ne katram jāraksta visai nācijai un cilvēcei. Taču jāredz, ko «apkalpo» īsts dzejnieks un ko pašdarbnieks. Pašdarbnieks tomēr apkalpo cilvēkus ar zemākām mākslas prasībām. Bet mākslā gaumes ziņā jāiet kaut nedaudz pa priekšu lasītājam, ja negrib palikt uz tā sauktās neprasīgās, izklaidējošās mākslas līmeņa.

Protams, starp iesācējiem pašdarbniekiem ir arī tādi autori, kuriem ir dotības, bet kuri tomēr diemžēl nekļūst par dzejniekiem. Šiem gadījumiem var būt dažādi cēloņi: pirmkārt, tie var būt nelabvēlīgi dzīves apstākļi, otrkārt, zems kultūras līmenis tajā vidē, kur aug, sliktu draugu sabiedrība, pašdisciplīnas trūkums utt.

Dažādu cēloņu dēļ aizrūtas talanta attīstības rezultātā rodas tā sauktie viduvējie dzejnieki. Bet īsta, pilnvērtīga māksla viduvējībai nekad nav tiekusies izrakstīt pilsoņa tiesības. Jau Horācijs savā laikā atzina, ka dzejas māksla necieš viduvējus panākumus. Horācijs par dzeju rakstīja, ka, «tiklīdz no virsotnes noslīd, nokrīt pavisam tā lejā». Tas nenozīmē, protams, ka visai dzejai būtu jāpaceļas līdz

Raiņa dzejas virsotnēm. Taču pastāv zināms līmenis, kuru neaizsniedzot dzejoļi paliek pie pelēcīgas viduvējības, ir pašdarbnieciski, ir tikai īstas dzejas imitācija.

Kā kļūt par dzejnieku? Šis jautājums nodarbina daudzus jauniešus (gandrīz tāpat kā meiteņu lielā vēlēšanās ir kļūt par Baibas lomas tēlotāju). Uz šo jautājumu atbildēt ir ļoti grūti un tikpat kā neiespējami. Izvirzot jautājumu, kā kļūt par dzejnieku, vispirms jāapzinās, ka šāds jautājums nav stādāms blakus profesijas izvēles jautājumiem, piemēram, blakus tādiem jautājumiem, kā kļūt par skolotāju, lidotāju, kosmonautu.

Dzejnieka ceļa izvēle nav profesijas, bet sava likteņa izvēle. Te nepietiek ar meistarību kā amatu, ko var apgūt kā prasmi, veiklību.

Būt par dzejnieku vispirms nozīmē dzīvot dzejnieka dzīvi, tādu dzīvi, kurā dzeja ir dzīves būt vai nebūt jautājums. Lai uzsāktu šo ceļu, vajag būt pārliecībai, ka spēs uzkāpt dzejas meistarības virsotnēs. Citādi šo ceļu nevar nav vērts sākt. Šo ceļu nedrīkstētu sākt ar pieticīgu domu par viduvēja dzejnieka stāvokli, jo viduvējība un dzeja nav savienojami. Bez tieksmes uz virsotnību dzejoļi būs tāda «it kā dzeja», kuras mums jau tā ir par daudz. Viduvējs dzejolis — tas ir tāds sildītājs, kas nesilda, atslēga, ar kuru neko nevar atslēgt.

Viduvēju dzejnieku nevajadzētu jaukt ar nelielu, bet īstu dzejnieku. Katrs dzejnieks, ko nepieskaitām pie lielajiem dzejniekiem, t. i., kuru daiļradei nav plašākas sabiedriskas, nacionālas nozīmības, tomēr savā novadā var būt īsts dzejnieks, un tajā viņš ir sava veida virsotne un pilnība. Tāds, piemēram, ir Jānis Ziemeļnieks kā mīlas dzejnieks, tāpat Austrā Skujiņa, arī Rūdolfs Blaumanis kā dzejnieks u. c.

Dzejai par labu var nākt dzejnieka spēja uz saviem pārdzīvojumiem paraudzīties arī no malas, ar paškritiķa acīm un, atlasot tos, tas ir, šos pārdzīvojumus, padarīt par mā-

slinieciskas tēlošanas priekšmetu, kam piemīt vispārnozīmīga vērtība. Ceļā uz šādu vispārnozīmību, ceļā uz ieslēgšanos savas nācijas literārajā procesā dzejnieku sagaida tās grūtības, kas saistās ar tradīciju apguvi, un tās briesmas, kas pavada šo apguvi, proti, briesmas apgūstamajās formās kā svešās nogremdēt, pazaudēt sevi, savu balsi, savu dzīves atklāsmes īpatnību. Šie mācekļa posma dzejņi, kas parasti top kādu citu dzejnieku daiļrades iespaidā, ir pieņemami un piedodami. Bet, ja svešie iespaidi nezūd visu dzīvi, tad ir runa par dzejnieka nepatstāvību, epigonismu.

Lai dzejnieks pēc mācekļa posma spētu atgūt pats sevi jaunā kvalitātē, tad dažkārt tiek ieteikts atgriezties pie pirmsagrīnā perioda, t. i., pie dzejoļiem, kas rakstīti kā pirmie un bez jebkādiem iespaidiem no citu dzejnieku pusēs. Šai atiešanai uz visagrīnāko dzeju jābūt tādai, kas dzejnieku tuvinātu viņa vienreizīgā dzīves gājuma radītajai stihijai, ievirzītu tajā gultnē, kas organiski saistītos ar viņa vienreizīgo dzīvi, raksturu, centieniem, ar viņa biogrāfiju.

Dzejnieka biogrāfijai, protams, nav katrā ziņā jāveidojas no dzejiskām ārkārtībām. Patiesībā tāds ārējais biogrāfiskais «dzejiskums» pats par sevi neko neizšķir. Visam dzīves «dzejiskumam» var cauri izskriet bez īstas dzejiskas jēgas. Būtiskais ir dzejnieka garīgās dzejiskās biogrāfijas likumsakarībās un to jēgā. Tikai šī dziļā garīgā mērķtiecība nosaka dzejošanas un dzīvošanas patieso dzejiskumu.

J. Sudrabkalns norāda: «Nekādu neparastu dīvainību manās rakstnieka gaitās nav, tās ir visai ikdienišķas.» Ārēji, protams.

Literārās biogrāfijas problēma it sevišķi svarīga tieši liriska dzejnieka daiļradē, jo viņa daiļrade nav nekas cits kā paša dzejnieka dvēseles stenogramma. Protams, arī liriķis runā ne tikai par sevi, viņš pārdzīvo un vērtē citu cilvēku attieksmes un likteņus. Tādējādi viņa subjektīvie pārdzīvojumi pildās ar objektīvu saturu.

Liriskās dzejas pirmais likums: raksti to, ko pats jūti. Bet tavai dzīvei jābūt dzejas cienīgai; ja tā riņķos sīkajā ikdienas kņadībā, tā nespēs būt par augsni īpatnējai, oriģinālai dzejai, kas būtu vērtība arī citiem. Otrkārt, rakstot par to, ar ko dzīvo, atbrīvo sevi no apgūto formālo pieņēmumu un formālo paņēmumu nedzīvā sloga. Apguvušam versifikācijas veiklību, jāatbrīvojas no tās mehāniskuma — lai nekļūtu par vienkāršu versifikatoru. Šis atzinums skan paradoksāli, bet tas ir patiess. Dzejnieks, ik jaunu dzejoli rakstot, balstās galvenokārt uz jauna, nebijuša satura vienreizību un meklē tā pieprasīto formu, un nekādi nevar balstīties vienīgi uz to tehnisko izveiciību, ko ieguvis, rakstot iepriekšējos dzejoļus. Mākslinieciskajā jaunradē viss vienmēr ir jauns, viss ir gaita uz vēl nebijušo, nezināmo — kā saturā, tā formā.

Dzejnieks nevis vienkārši raksta dzejoļus, bet viņš tajos dzīvo, viņš tajos «izdzied savu mūžu» (I. Auziņš). Tāpēc arī dzejnieks, runājot A. Upīša vārdiem, ir visur un vienmēr vai nekur un nekad. Pa pavaļas brīžiem dzejnieka amatu kopt nav iespējams.

Dažkārt domā, ka dzeja salīdzinājumā ar citiem žanriem prasa vismazāko piepūli un laika patēriņu. Taču Tautas rakstnieks Arvīds Grigulis, piemēram, atzīst, ka dzeja prasa daudz laika. «Īstam dzejniekam,» viņš saka, «pastāvīgi jādzīvo kopā ar dzeju, jādzejo sistemātiski. Ja kādu laiku no dzejas atraujas, grūti atkal no jauna tajā ieslēgties.»¹

Ne starp pašiem dzejniekiem, ne arī starp dzejas zinātnājiem nav īstas vienprātības par to, kas dzejnieka izaugsmei vissvarīgākais. Vieni apgalvo, ka dzejniekam vissvarīgākā ir augsta kultūra, piesātinātība ar filozofiju, zinātņu atziņām, mākslas vērtībām; otri turpretī apgalvo, ka vissvarīgākais saglabāt tiešu, jauneklīgu, no visiem uzslāņojumiem brīvu pasaules uztveri. Vieni apgalvo, ka dzejnie-

¹ Citēts no grām.: *Gudriķe B. Arvīds Grigulis. R., 1961, 112. lpp.*

kam sevišķi svarīgi izkopt poētisko tēlojuma līdzekļu prasmi, apgūt dzejas tehniku; otri turpretī uzskata, ka dzejniekam vispār labāk pat nezināt, ar kādu «paņēmienu» palīdzību viņš rada, ka viņam vienkārši jāseko iedvesmai un tā jāizteic bez jebkādu tehnisku regulu apzināšanās. Tās pat traucējot. Šai sakarā bieži atsaucas uz A. Lunačarska doto līdzību par simtkāji. Lunačarskis mākslinieku lika iedomāties līdzīgu simtkājim, kuram kāds sarežģītā procesa pētītājs jautājis: «Simtkāji, kad tu liec uz priekšu savu pirmo kāju, kādas kājas tu vēl liec uz priekšu? Un, kad tava četrpadsmitā un deviņpadsmitā kāja lokās celī, ko dara tavas divdesmit septītās kājas pēda?» Simtkājis tik nopietni par to sācis domāt, ka nevarējis vairs paiet. Grūti precīzos formulējumos ietvert radošās domas gaitu.

Dažkārt ir arī tā: jo vairāk dažādu paņēmienu zina un lieto, jo samocītāks, nedabiskāks rezultāts. Tāpēc ne velti K. Skalbe devis šādu padomu:

Nedzen Pegazu, dzejniek, ar varu,
Sajuks tam soju dievišķais raksts ...

— — — — —
Palaid, ja tīkas, to vaļā bez saitu,
Mājā to aizvedis zeltainais taks.

(«Dzejniekam».)

Tātad vieniem šķiet, ka visu izšķir kultūras vērtību apguve, citiem — uztveres dabiskums, svaigums; vieniem — tehniskās meistarības pilnveidošana, citiem — iedvesmas dabiska izpausme. Ideāls būtu šo viedokļu sintēze, jo dzeja ir dažāda, daudzveidīga — tāpat kā dzīve.

Centrālais faktors dzejnieka tapšanā un izšķirošais viņa darbā ir dzejnieka estētiskā attieksme pret īstenību, ko, protams, nosaka individualitāte, kultūras piesātināta personība un līdz ar to viņa kā dzejnieka liktenis zināmā sabiedrības daļā.

Dzejnieka kā katra mākslinieka talantu raksturo, pirmkārt, jutīga attieksme pret cilvēku attiecībām, īpašs prāta

redzīgums cilvēku attiecību estētiski ētiskajā uztverē un novērtējumā; otrkārt, spilgtas radošās fantāzijas, izdomas spēja; treškārt, dzejiskā tēlojuma tehnikas apguves spēja, tehniskā virtuozitāte. Tā ceļ dzejoļa māksliniecisko vērtību, bet pati par sevi to nenodrošina.

Runājot par dzejoļu tapšanu, parasti tiek uzsvērts, ka ierosmes dzejoļa sacerēšanai mēdz būt visdažādākās, patiesībā viss, ar ko cilvēks dzīvē sastopas, piedevām vēl tas, ar ko kā ar tiešu ārēju realitāti nemaz nesastopas, t. i., kas nāk no viņa fantāzijām par neesošo un nebijušo.

Ierosināt var kāds noteikts idejisks nolūks. Ierosināt var arī avīžu sludinājums vai kāds vārds, žests, kas kaut ko atgādina, dabas aina, puķes smarža, kas izraisa atmiņas un asociācijas (kā, piemēram, Rainim Šveicē ierosme dzejoļa «Tas bij tik sen» sacerēšanai). Ierosināt var arī skaņu un ritmu pasaule, kaut vai brauciena ritms tramvajā. Sīkumi, kuriem cilvēki ikdienā dažkārt nepievērš uzmanību, mākslinieku var interesēt kā dzejiskās izteiles ierosinātāji.

Lai ierosinātu, kaut kam vajag būt apziņā, ko ierosina. Tie ir dzīvē uzkrātie iespaidi, uz kuru pamata sāk veidoties asociācijas, kas darbojas vairāk vai mazāk noteiktā ievirzē, tiecoties uz kādu mērķi, kurš jārealizē.

Iespaidus dzejnieks krāj visur un to dara gan neapziņā, gan apziņā. Iespaidus dzejnieks uzņem no savas vides, no saskarsmes ar mākslu, zinātņi utt. Dzejnieka atmiņā, kā norāda Herberts Dorbe, «saglabājas daudzi mirklīgi iespaidi uz gadiem, uz visu mūžu»¹. «Ierosinājumu avoti rakstniekam daudzi un dažādi, atmiņu avots tikai viens.»² Tāpēc tas sevišķi jāargānot no aizsērēšanas.

H. Dorbe, piemēram, raksta, ka viņam tikpat kā visi dzejoļi radušies uz konkrētu vērojumu pamata: «Daudz dzejoļu man radies nejaušu gadījumu un mirklīgu noti-

¹ Dorbe H. Par manu darbu. — Karogs, 1971, № 1, 158. lpp.

² Turpat.

kumu ietekmē.»¹ Kāds dzejolis («Sokrāta nāve») radies, skolas grāmatā izlasot aperci par Sokrāta nāvi. Par dzejoļa «Invalidi pie jūras» rašanos dzejnieks pastāsta: «..kādu svētdienas vakaru Ventspils jūrmalā nolūkojos ainā, kad daži kroplīgi vīri no pilsētas nabagmājas kaili brida jūrā un vakara saule apspīdēja viņu bronzas krāsas plikās muguras; manā iztēlē tūdaļ uzauša kur redzēts Rodēna «Domātāja» attēls; šī redzējuma un skatītās jūrmalas ainas ietekmē radās dzejolis par invalidiem pie jūras.»²

Tāpat konkrētais vērojums sakausējās ar atmiņā glabātiem iespaidiem no tēlotājas mākslas.

Runājot par ierosmi, jāpiezīmē arī tas, ka dzejai un dzejniekam nemaz nekait, ja par ierosmi dzejoļa sacerēšanai bijis tā sauktais pasūtījums. Viss atkarīgs no izpildījuma, respektīvi, no tā, vai šis pasūtījums dzejniekā izraisījis tīru atbalss skaņu vai viņš tikai pieskaņo sevi, pielāgojas.

Kā zināms, arī Kārļa Skalbes dzejolis «Lievenis» radies pēc draugu pasūtījuma. Tas noticis tā. Pie Pētera Blaua sapulcējušies jauni dzejnieki. Viņi atradušies uz skolas balkona. Skalbe un Blaus strīdējušies, vai var uzrakstīt dzejoli par katru lietu. Blaus apgalvojis, ka nevar, Skalbe — ka var. Lai pārliecinātos, cik Skalbem taisnības, Blaus nācis ar priekšlikumu, lai Skalbe uzraksta dzejoli par balkonu. Drīz pēc tam Skalbe lasījis savu pazīstamo skaisto dzejoli «Lievenis»,³ par kuru, starp citu, Herberts Dorbe 1971. gadā apercē «Par manu darbu» raksta: «Skalbes rudenīgā dzejoļa «Lievenis» ietekmē man ne tikai iztēlē atainojās vīnogājiem apstīgotais lievenis, bet es tajā kavējos un skumu, stājies līdzās pašam dzejniekam. Tas ir nekad neaizmirstams pārdzīvojums.»⁴

¹ Dorbe H. Par manu darbu. — Karogs, 1971, № 1, 161. lpp.

² Turpat, 162. lpp.

³ Šis fakts minēts P. Birkerta grāmatā «Dailradīšanas psiholoģija, I». R., 1922, 164. lpp.

⁴ Dorbe H. Par manu darbu. — Karogs, 1971, № 1, 160. lpp.

Ierosme dod pamatu iecerei. Ja mākslinieciskā izdoma dzīva un bagāta, tad iecere rodas no vissīkākajiem pamudinājumiem. Iecere pati vēl ir tikai labs nodoms, kas var īstenoties, bet var arī neīstenoties. Iecere var būt arī tukšziedis, kas viegli nāk un viegli aiziet. Daudzi cilvēki iecer, bet ne visi piepilda savas ieceres. Par tām O. Balzaks ironizēja: «Gandrīz katrs var iecerēt daiļdarbu. Kurš gan neiecer pa septiņām vai pat astoņām drāmām, pastaigājoties pa bulvāru ar cigāru zobos? Taču starp šo vientiesīgo nodarbi un darbu pabeigšanu stāv piepūles grēdas, vesela grūtību pasaule.»¹

Lai iecere būtu auglīga, tajā jārodas nākošā darba dīglim, tas ir, emocionālam tēlam zināmā, lai arī vēl sākotnējā izpausmē, bet tādā, kas spēj būt par nākamās dzīvas šūnas pamatvielu.

Iecerē pirmo reizi spilgtākā veidā izvirzās nākamā darba kodols: ideja, doma, daļa no galvenās tēlainības, no tā sauktā koptēla. Ā. Elksne kādā no saviem dzejoļiem jautā «dižgariem seniem» par to mirkli, kad nākamais dzejolis pieteicas apziņai.

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

Literatūras teorētiķis V. Skvozņikovs par šo brīdi raksta: «Cilvēka pārdzīvojuma sākotnējā kustībā ir kāds īpašs raksturīgs mirklis, īpašs domu un jūtu intensitātes moments, zināma to kulminācija. Dzīvē tas ir kāds punkts, fokuss, tieši mirklis. Tas ir kāds raksturīgs dvēseles stāvokļa centrējums. Tas tad arī kļūst par dzejiskā pārdzīvojuma pamatu.»² Šādu apziņas stāvokli parasti sauc par lirisko situāciju, kurai jābūt katra dzejoļa sacerēšanas pamatā, citādi bieži rodas dzejoļi bez dzejiska sprieguma — kā remdens paprātojums, konstrukcija vai tā sauktā ap-

¹ Citēts no grām.: Цейтлин А. Г. Труд писателя. М., 1968, с. 205.

² Сквозников В. Лирика. — В кн.: Теория литературы, II. М., 1964, с. 213.

dzeja. Lirisko situāciju mēdz saukt arī par iedvesmu, un tai pieraksta brīnumdarītājas spējas. Taču vairums dzejnieku par iedvesmām jeb par tā sauktajām «inspirācijām» tikai pazobojušies un to saukuši par pārdzīvojumu, apvienotu ar labu radošu noskaņu. J. Sudrabkalns par to raksta: «Iedvesma, par kuras būtību ļaudis nikni strīdējušies, man nebūt neliekas metafiziska, mistiska, romantiska, iluzora. Tā pastāv reāli un liek sevi skaidri manīt katrā darbā, kā fiziskā, tā intelektuālā.»¹

Bieži dzejolis sākas no vienas ieskanējušās vārsmas. Kā jau minēts, Rainim Šveicē puķes smarža izraisa atmiņas no bērnības, un tad apziņā ieskanas teiciens «Tas bij tik sen». Kā Rainis pats piezīmē, «uz šā teiciena pamata ir izbūvēts viss dzeju cikls «Čūsku vārdi»»².

Raiņa dzejoļa «Filistris» uzmetums tapis uz skaidra ritma pamata, bet domas risinājumam sākotnēji bijušas tikai lielās līnijas, un, lai doma kļūtu par dzejoļa saturu, ilgi bijis jāpūlas pie pantu izveides, tos veidojot un pārveidojot.³

L. Laicens runā par to, ka viņam dzejoļa iedīgļis visbiežāk ir kāda vārsmā, kas sākotnējā veidā sevi ietver emocionāli kondensētu lādiņu, kas prasa izvērsumu, attīstību. L. Laicens raksta: «Visbiežāk dzejolis man sākas tā: ir kāds tipisks novērojums, izjūta, doma, kas it kā piepeši dabū vienu ritmā ievirzītu teikumu. Izejot no šā teikuma, attīstās tālākais — tiklab ritmiski, kā domu atrisē. Reizē ar to es jau dodu arī virsrakstu. Šis virsraksts un pirmā rinda ir tā svira, kas no kondensētās izjūtas un izdomas pamazām velk laukā pārējo saturu. [...] Pie tam pa lielākajai daļai ir tā, ka noslēguma doma rodas reizē ar iesā-

¹ J. Sudrabkalns. Par manām darba gaitām. — Grām.: Varavīksne, 1969, 105. lpp.

² Citēts no: *Ābola M. Raiņa dzejoļu daiļrades procesa vērojumi.* — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis (1865—1965). R., 1965, 173. lpp.

³ Turpat, 183.—184. lpp.

kumu, jo noslēgumam vajag uzsvērt virsrakstā izteiktā satura slēdzienu.»¹

Tātad Laicēns min trīs mezglu punktus, kas nostājas dzejoļa izveides centrā: virsrakstu, pirmo rindu un nobeigumu. (Starp citu, daži dzejnieki izteikušies arī par tādiem gadījumiem, kad viss dzejolis izaudzis no frāzes, kas jau pašā iecerē bijusi beigu frāze.) Laicēns īpaši pasvītro virsraksta lomu dzejoļa izveidē. Mūsdienu dzejā bieži vien par maz tiek novērtēta tieši virsraksta organizējošā loma dzejoļa kompozīcijā. Bet, cik liela ir šī loma, to sevišķi skaidri varam redzēt Imanta Ziedoņa dzejoļa «Ļeņinam» kompozīcijā. Te virsrakstam ir tik liela loma, ka dzejolis īsti visu jēgu iegūst no tā un bez tā nemaz nav domājams. Tas, protams, ir īpašs kompozicionāls paņēmieni. Bet vispār virsraksta lomas apzināšana nenāktu par ļaunu, vismaz daļai mūsdienu dzejas.

Starp citu, Rainis virsrakstus parasti izdomājis, «kad dzejolis jau turpat vai gatavs»². Tie izrietējuši no pārdzīvojuma un savukārt to organizējuši, piešķirot tam kopjēgu. Virsrakstu nav «Dagdas skiču burtnīcās», jo tas ir, kā Rainis teicis, romāns dzejoļos.

A. Fets, runājot par savu dzejoļu rašanos, teica, ka viņam vārsmas it kā pašas nākot pretī vai nu kā tēls, vai kā vesela nejauša vārsmā, vai pat kā vienkārša atskaņa, ap kuru kā ap dīgli apaug vesels dzejolis. Te varētu domāt, ka dzejolis sākas no formas elementa — no atskaņas, kas sev pieaudzē klāt saturu. Patiesībā iedīgli te ir gan saturs, gan forma, tikai šai gadījumā no satura un formas vienotā veseluma dzejnieka uzmanību vispirms piesaistījusi formālā puse.

H. Dorbe par sākuma posmu pie dzejoļa raksta: «Kad sēstos pie galda, lai uzrakstītu dzejoli, skaidri zinu, par

¹ Laicēns L. Kā strādāju. — Tribīne, 1931, № 1, 33. lpp.

² Ābola M. Raiņa dzejoļu daiļrades procesa vērojumi. — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis (1865—1965). R., 1965, 183. lpp.

ko rakstīšu (tātad ir nodoms — V. V.), bet, kā un kad to paveikšu, nekad neiespējami paredzēt. Reizēm esmu jau iepriekš skaidrībā par dzejoļa apjomu, galvenajiem momentiem, pie kā tad arī turos, citreiz jau zināmas dzejoļa beigas, pareizāk, kā dzejoli noslēgšu, jo tam veltīju sevišķu, izcilu nozīmi, bet viss pārējais rodas «itin kā no sevis»; un tomēr ne tā, pie visa tā jānopūlas stundām.»¹

Spriežot pēc I. Ziedoņa «Dzejnieka dienasgrāmatas», viņam dzejoļa diglis bieži ir dažas vārsmas, kuras kļūst par dzejoļa kodolu. Par to pats dzejnieks izsakās: «Pēkšņi kā bite uz skrejceliņa šajā klusumā iedūcas dzejoļa rindas: «Stāv bišu strops uz kontrolsvariem. Tas esmu es.»² Un tālāk autors piebilst: «Rindas dūc un nedod miera.»³

Taču vispār I. Ziedonis pamatoti par dzejoļu rašanos saka, ka tie — «katram atnāk savādāk». Kā divus krasāk atšķirīgus dzejoļa rašanās sākumus viņš min emocionālo impulsu, no vienas puses, un prāta ierosmi — no otras.⁴

A. Skalbe par dzejoļu sacerēšanu izsakās: «Es dzejoļus nesaceru, bet mēģinu satvert, kad tie ap mani kustas kā kuģi miglā, te iznirstot skaidrākam apveidam, te atkal ieslīdot dūmakā. Ja man šādos brīžos izdodas dzejoli satvert, tad es to «izlieku uz papīra».⁵ Te varam konstatēt, ka dzejoļu rašanos pamatos nosaka gleznieciskais moments. Autors redz, pareizāk, cenšas saskatīt to, kam dzejoļa radīšanas procesā ir jāznirst kā no miglas.

Šāds gleznojošais iztēles veids raksturīgs daudziem dzejniekiem, šķiet, arī Andrim Vējānam. Šā daiļrades tipa dzejnieki uzmetumā bieži uzskicē galvenokārt tēlaina priekšstata kontūras, kuras vēlāk precizē, tās noformējot vārdos un tos pēc tam pārlūkojot no galvenā tēla (pārdzīvojuma) atklāsmes viedokļa.

¹ Dorbe H. Par manu darbu. — Karogs, 1971, № 1, 156. lpp.

² Ziedonis I. Dzejnieka dienasgrāmata. R., 1965, 86. lpp.

³ Turpat, 87. lpp.

⁴ Ziedonis I. Garainis, kas veicina vārišanos. R., 1976, 6. lpp.

⁵ Lit. un Māksla, 1973, 27. janv., 4. lpp.

Citādu, pamatos muzikāli nosacītu, varam saskatīt citu dzejaieku darbu pie dzejoļiem. Viņi pirmajā uzmetumā galveno vērību veltī ritmiski skaniskajam plūdumam un tāpēc vispirms uzmet to teksta daļu, kas vistiešāk atbalso ritma gaitu, bieži jau sākotnējā iecerē lielu vērību veltījot atskaņām un saskaņām, tādējādi gleznu rakstam jau iepriekš paredzot noteiktu muzikālu nesējvilni (piemēram, A. Bloks). Lielā mērā muzikāli nosacīta bijusi arī Plūdoņa dzejoļu tapšana. Te jāpiezīmē, ka viņa ritmi lielā mērā saistījās ar kustību izraisītu un nosacītu dinamiku: dzejoļus sacerot, viņš mēdzis nemitīgi staigāt.

Ir dzejnieki, kuri pirmajā vietā liek trešo dzejas komponentu — domu. J. Sudrabkalns, piemēram, uzsver: «Kur avots, kvēlojošā ogle, burvju cēlonis visam labam? Pie manis — domā. Skaidrā, līdz galam izdomātā domā. [.]. Jābūt par visu augstāk domām, kas padara stipras un cilvēkiem vajadzīgas tīri personiskas, intīmas jūtas...»¹

Tik daudz par dzejoļa pamatu un sākumu. Bet ne jau tas visu izšķir. Izšķir tas, kas pa vidu, un tas, kas galīgi nosaka, un, protams, tās ir beigas, jo, kā saka, beigas labas — viss labs. Starp citu, šai teicienā liela loģika: beigas nevar būt labas, tās vienkārši nav iespējamās labas, ja nav bijis labs viss iepriekšējais, no kā šīs beigas izriet; vāju dzejoli nav iespējams labi nobeigt; tāpat labas beigas ir nevis vāja darba glābējas, bet laba darba labs vaiņagojums un liecība tam, ka darbs labs.

Diemžēl mūsu jaunākajā dzejā, pārāk bieži paļaujoties uz «atvērto formu» īpašo iespaidīgumu, ir arī tā, ka vājas beigas vāju padara citādi labu dzejoli. Labs nobeigumu meistars bija Bruno Saulītis. H. Dorbe, piemēram, atzīstas: «.. pienācīgu nobeigumu uzskatu par dzejoļa svarīgāko posmu, kam jāiztur un jāatsedz visa satūra koncentrācijas smagums; bez tā dzejolis man atgādina darbu,

¹ *Sudrabkalns J.* Par manām darba gaitām. — Grām.: Varavīksne, 1969, 107. lpp.

kas nobeigts ne ar punktu, bet ar komatu vai semikolu.»⁴

Pašā dzejoļa tapšanas procesā, kad notiek intensīva asociāciju darbība, no tām atlasot atrisinājumam vislabāk kalpojošās, ir daudz visādu nejaušību, no kā atkarīgi visdažādākie pavērsieni. Tā ir tāda laušanās nezināmajā, kas prasa no «bezveida murgiem» (lietojot dzejnieka vārdus) izrisināt saistīgu jūtu un domu, kas ved uz mērķi, kurš pats īsti top pašā radīšanas procesā, tāpat kā vispār viss saturs.

Šai sakarā vēlreiz jāpiezīmē, ka nav pareizi satura primaritāti izprast no rašanās viedokļa. Rodas abi reizē, jau iedīgli abi — saturs un forma — vienlīdz nozīmīgi. Ievērojot to, jāatzīst arī, ka gatavā darbā nevar būt pretrunas starp saturu un formu. Kāds saturs, tāda forma un otrādi. Pretruna var būt starp ieceri un tās realizāciju gan saturā, gan formā vienlaicīgi. Saturs ar formu veidojas vienkop, un gatavā darbā forma ir paša satura pastāvēšanas veids. Tāpēc nav un nevar būt dzejoļa, kurā būtu labs saturs un vāja forma vai otrādi.

Spilgts piemērs tam, kā dzejnieks, strādājot pie formas, reizē rada, pilnveido arī saturu, ir J. Sudrabkalna darbs pie dzejoļa «Latvju balss», ko labi parādījusi M. Ābola apcerē «Ieskats J. Sudrabkalna dzejoļu daiļrades procesā», kas publicēta ZA Valodas un literatūras institūta Rakstu IX sējumā (R., 1958). Analizējot četrus dzejoļa variantus, M. Ābola parāda, ka dzejas formā nav sīkumu, jo tie visi atsaucas uz satura kvalitāti. To apzinoties, dzejnieks ik vārsmu pārvērtē kā visstingrākais kritiķis un aizvien vēl atrod iecerei atbilstošākas gleznas, ritmus, vārdu semantiskās nianšes.

Pats J. Sudrabkalns par darbu pie dzejoļiem raksta: «Dzejolim pamatā pa lielākai daļai ir tikai viena doma, viens tēls, kāda noskaņa vai izjūta. Pirmais uzdevums ir

⁴ *Dorbe H.* Par manu darbu. — *Karogs*, 1971, № 1, 164. lpp.

tikai pamēģināt sakārtot šīs pirmdomas vai pirmnoskaņas rindās, un pirmais uzmetums ir nožēlojams vārdu savirknējums, puķe bez smaržas, mēma lūpu kustināšana, solis nezināmā virzienā, akla cilvēka iedomātais redzējums [.]. Dažs dzejolis labots [.], svītrots, pilnīgi pārgrozot pamatam iecerētās gleznas, paturot vienīgi pamata domu, 3, 4 un 5 reizes. Un daži dzejoļi tā ir palikuši piektajā formā nekam nederīgi, neizlietoti vai saplēsti. Gausi, ar varu bijis velkams dažs dzejolis uz augšu, līdz beidzot, kā pašam licies, ieguvis spārnus.»¹

Ir bijusi arī citāda dzejoļu rašanās gaita. Kā pats dzejnieks atzīst: «[.] mani dzejoļi ir divējāda rakstura: vieni radušies sūros cīņos ar neīstiem vārdiem, bet otrie sarindojušies gandrīz vienā paņēmienā. Te varētu nosaukt gandrīz visu Klodijas ciklu, «Proleta ceļa dziesmu» u. c.»²

Arī Rainis savā dienasgrāmatā raksta, ka pie dažiem dzejoļiem mocījies ilgi, citus turpretī uzrakstījis vienā paņēmienā. Rainis par dzejoļu tapšanas procesu raksta: «.. pati strādāšana iet alpām, ļoti pēkšņi un tik āši, ka es nekad nespēju ar zīmuli sekot visam.»³ (No tā arī Raina rokraksta lielā neskaidrība.)

Rainis dažu dienu uzrakstījis pat trīs četrus dzejoļus. Parasti vēlāk tie gan laboti. Taču «reizēm acumirkļa noskaņu izdevies izteikt vārsnā tik pilnīgi, ka vēlāk nav labots nekas vai arī tikainiecīgs sīkums»⁴ («Telpas nav», «Kopš garas mūžības», «Sirds tik grūta» u. d. c.).

Dzejoļus parasti raksta bez sīkāk izstrādāta plāna. Daži dzejnieki izsakās, ka plāna vietā biežāk viņi atzīmē kādu tālāk darbā noderīgu frāzi, epitetu vai salīdzinājumu u. tml.

¹ *Sudrabkalns J.* Par manām darba gaitām. — Grām.: Varavīksne, 1969, 104. lpp.

² Turpat, 105. lpp.

³ Citāts no: *Ābola M.* Raina dzejoļu daiļrades procesa vērojumi — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis (1865—1965). R., 1965, 177. lpp.

⁴ Citāts no: *Ābola M.* Raina dzejoļu daiļrades procesa vērojumi. — Grām.: Tautas dzejnieks Rainis (1865—1965). R., 1965, 178. lpp.

I. Ziedonis dzejoļa uzrakstīšanas gaitu gleznaini pielīdzinājis lidojumam ar lidmašīnu — «Lai būtu sajūta, ka tu mākoņus pārgriez. [.]. Tādai jābūt jūtu dinamikai dzejoli: tāda uzbudināta pacelšanās sajūta, kāpiens un kritiens, koliziju vētras. Beidzot — piepildījums, piezemēšanās. Tādai jābūt dzejoļa dinamikai un kompozīcijai.»¹

Doma par dzejoļa kompozīciju, respektīvi, par kompozīcijas izjūtu, sevišķi svarīga šodien, kad daļa no dzejas daudz zaudē savas kompozicionālās nevarības dēļ.

Kā ja minēts, nav iedomājams tāds daiļrades process, kad saturs jau ir un tas tikai jāieģērbj attiecīgās metaforās un pantmēros. Dzejas saturs dzimst un pastāv gleznās, metaforās un ritmos, ārpus tiem tas vairs nav dzejas saturs. Šai sakarā var jautāt, kā tad Rainis papriekš uzrakstījis uzmetumu prozā un tad to pārstrādājis dzejā.² Tāds process var būt, bet tad uzmetums prozā ir nevis dzejoļa saturs, bet tikai tā iecere, tās fiksējums. Tiklīdz dzejnieks šo ieceri sāk īstenot, viņš vienlaicīgi sāk veidot dzejas saturu un formu.

Raiņa dzejoļa «Tev, pamatšķira» vairāki uzmetumi rāda, ka sākumā prozas valodā uzrakstītā iecere vēlākajos pārstrādājumos sevī ietver aizvien vairāk dzejas formas elementu. Tikai līdz ar tiem nāk arī isti dzejiska satura elementi, līdz beidzot viss dzejolis top par organisku veselumu satura un formas vienībā.

Daudzu dzejoļu vairāki varianti un darbs ar tiem liecina, ka arī Raiņa lielums balstās ne tikai uz iedvesmu, bet arī uz lielu, rūpīgu darbu.

Bieži tiek atgādināts, ka dzejai ciešāk jāsakņojas dzīvē: gan tiem dzejoļiem, kas top uz reāla vērojuma pamatiem, gan arī t. s. izdomātajiem dzejoļiem.

Dzejas sakars ar dzīvi ir dzejas specifikas nosacīts. Ja dzejnieks tikai stāstīs par faktiem un tos reproducēs, viņš

¹ Ziedonis I. Dzejnieka dienasgrāmata, 91.—92. lpp.

² Bebre R. Literārā jaunrade. R., 1973, 17. lpp.

sniegs informāciju. Bet šim nolūkam nav vajadzīga vārsmota valoda, lai gan šādu dzejoļu nav mazums, tāpat kā nedzejisku dzejoļu, kuros autors deklarātīvi izsaka savu attieksmi pret parādībām.

Īsta dzeja rodas tikai tad, ja dzejnieks parādības un procesus it kā izgaismo iekšēji, radot īpašu dzejas pasauli ar savu iekšējo organisko struktūru, kas runā savā, tēlu valodā un neiztop nevienam no ārējiem faktoriem. Īstā dzejā it kā pati dzīve, pati notikuma vai pārdzīvojuma realitāte brīvi sevi apzinās un sevi apliecina. Ja filozofs vai publicists runā par dzīvi, tad dzejā pati dzīve runā par sevi. Tātad dzejā ir nevis stāstījums par kaut ko, bet pašas parādības dzīve, norise — tēlos, tiešā veidā. Dzejnieks nevis vienkārši runā par mīlestības jūtām, par savu noskaņu, bet, dzīvojot tajās, tēlaini izpaužas, atklājas, iesaisnot mūs par līdzjutējiem. Domai, apgalvojumam mēs varam nenoticēt, bet, ja nonākam paši savu jūtu varā, tad vairs nespējam neticēt to realitātei, jo mūsu priekšā nav vairs kaila, cita cilvēka izteikta doma, bet mūsu pašu apgarotā, apdvēseļotā, par dzīvu un organisku veselumu padarītā esamība.

Īsts dzejas darbs rada iespaidu, it kā tas nevarētu palikt neuzrakstīts, jo tas ir daļa no mūsu pasaules. Tas nozīmē, ka labs dzejolis ir vienreizīga idejiski estētiska vērtība, nevis tikai skaisti skanoša vārsmota valoda.

Tātad dzejoļus iecer un sacer visdažādākā veidā. Tikai viena prasība vienmēr spēkā: dzejolim jābūt radītam, nevis taisītam. Ko tas nozīmē? Vispirms to, ka visur, kur nevis taisa, bet rada, nevar būt vienveidības. Dzīve to noraida. Un dzejā ir tāpat kā dzīvē.

ATTIECĪBAS STARP REĀLO PRIEKŠMETĪBU UN DZEJAS TĒLAINĪBU

Reālā jeb «naturālā» priekšmetība dzejas tēlos atspoguļojas caur autora subjektīvā skatījuma un mākslinieciskā nolūka prizmu, tātad — nosacīti.

Dzejas tēlainība lielā mērā balstās uz analogijām, līdzībām, kas bieži izpaužas atklātu salīdzinājumu un paralēlismu formās, bet nereti ieslēpjas metaforiski alegoriskos zemtekstos. Dzejā blakus tiešajam priekšmetu attēlojumam, blakus tiešajai informācijai par reālo priekšmetību plašu vietu ieņem netiešā, tēlaini emocionālā informācija, kas ir pastarpināta ar subjektīviem priekšstatiem un vēlmēm.

Lai būtu skaidrāks ieskats priekšmeta un tēla, respektīvi, objektīvā dotuma un subjektīvā priekšstata attiecsmēs, ielūkosimies pašas dzejiski tēlainās izteiksmes pamatšūnas — salīdzinājuma struktūrā.

Kā zila bezgalība pāri pleciem plūst
Man, Indija, tavs lāsmojošais zīds.

(M. Ķempe. «Indijas lakats»)

Lāsmojošais zīds kā zila bezgalība plūst — tā mazliet vienkāršoti un nosacīti varētu izdalīt no teksta tajā ieausto salīdzinājumu. Lāsmojošais zīds šeit ir priekšmets, kura lāsmojošais plūdums pielīdzināts zilai bezgalībai. Šis pielīdzinājums mazāk kalpo tiešajai informācijai par to, kāds ir lakata zīds, bet gan dara mums zināmu pašas dzejnieces emocionālo noskaņu, attieksmi, skatījumu. Tātad tēlā «kā

zila bezgalība plūst» dominē nevis zinātniskā un parastā «precīzā», tiešā iepazīstināšana ar reālo priekšmetu, bet gan tāda, kurā pārsvarā ir dzejnieka šķitums, subjektīvais priekšstats, ko pamato nevis «tikai tā», bet «it kā», «līdzīgi kā», «šķiet, tā kā».

Par pielīdzinājuma vispār un tai sakarā arī par salīdzinājuma lomu dzejiskajā tēlojumā jau pagājušajā gadsimtā J. Kalniņš savā «Latviešu rakstniecības teorijas» grāmatā norādīja: «Salīdzinājumu lasot, jūtamies patīkami pārsteigti. Tas ceļas no tā, ka prātam atveras vienādības starp priekšmetiem, kas senāk izlikās gluži savādi. Pārsteigums arvienu ir patīkams.» Te gan varētu teikt, ka ne visi pārsteigumi kā dzīvē, tā arī dzejā ir patīkami, bet tie patiesi dzejiskas izteiksmes pārsteigumi, kas rodas «it kā» prizmas šķautnēs, vienmēr ir ar savu estētiska valdzinājuma spēku (piemēram, «tumsas saiva aizauž tālo pamali») un patiesībā lielā mērā izteic visa dzejiskā tēlojuma būtību.

Salīdzinošais «it kā» paliek visas metaforiskās izteiksmes pamatu pamats, bez kā dzeja nevar iztikt, ja tā negrib palikt tikai pie pirmās, tiešās, priekšmetiskās informācijas veida, kas mums diemžēl varētu pastāstīt tikai to, ka $2 \times 2 = 4$ un ka ābols ir tāds kā ābols. Bet dzejas uzdevums — vienmēr atrast kādu jaunu pazīmi, īpašu pagriezienu.

Dzeja, piederot pie mākslām, kurām ir specifisks muzikālais princips, t. i., subjektīvā pārdzīvojuma izpausmes princips, kalpo ne objekta izpētei (to dara dažādās zinātnes) un ne arī tā tiešajai attēlei (to dara tēlojošās mākslas, lai arī nepaliek pie tiešas attēles), bet — jaunu iezīmju saskatījumam, jaunu attieksmju atklāšanai pret šo objektu.

Tātad no dzejas neprasām tiešu, Gētes vārdiem runājot,¹ «lieliskās Hamburgas» tēlojumu, bet gan to iespaidu atveidi, ko šis Hamburgas lieliskums uz mums atstāj.

¹ Eckermann I. Gespräche mit Goethe... (1823—1832). Berlin, 1956, S. 222—223.

Dzejā pār tiešo priekšmeta attēli paceļas tā atgādinājums, tā emocionāli subjektīvais uztvērums. Dzeja nav zinātnisks apcerējums, kur katram vārdam precīza jēdzieniska loģika. Lirikā var būt daudz brīvību, jo te valda sava — dzejas loģika, kas gan saskaņojas ar reālo parādību un valodas, jēdzienu objektīvajām likumībām, bet, būdama subjektīvi nosacīta, var pakļauties vienreizīgajam subjekta psiholoģijas noteiktajam lietu uztvērumam.

Lai bezdibens Tev uznes, ko es saucu —
Un klientis uzkāpu un lejā gāzos,
Ho-Tail

(L. Laicens. «Tavu vārdu saucu»)

Te dzejnieks salīdzinājumā ar realitātē pastāvošajām iespējām būtu gluži samelojies, ja mēs neievērotu to, ka dzejai ir sava loģika, ko nosaka nevis tiešās informācijas sniegšana par «objektīvo īstenību», bet gan sava «it kā», sava šķituma izpausme, tā saucamā muzikālā, emocionālā informācija. Šai sakarā par piemēru derētu arī cita L. Laicena dzejas rinda: «Ap sirdi man pasaule griežas.» Kā vienā, tā otrā gadījumā dzejnieks priekšstatus pakļauj ne tik daudz ārpusai kā iekšējās norises sakarībām. Dzejā ārējiem lietu sakariem nav patstāvīgas nozīmes. Arī tam, kas dzejniekam liekas, dzejā ir savas pilsoņa tiesības, jo to balsta psiholoģiska procesa loģika. Filozofiski ņemot, pasaules griešanās ap savu sirdi būtu egocentrisms un vēl kāds ļauns -isms, bet dzejā svarīga subjektīvā «es» izjūta, psiholoģija, jo māksla tēlo ne tikai, kā ir, bet arī, kā liekas. Un šis «liekas» var arī nebūt gluži tāds pats, kādas ir naturālas parādības un procesi. Piemēram, arī mūsdienu cilvēkam estētisku baudu var sagādāt šāda gluži «nezinātniska», bērnišķīgi naiva šķituma dzejiskums:

Zemu, zemu saule tek,
Tik ar roku neaizsniedzu;
Dievīn, tavu likumiņu,
Ka nekrita zemītē.

Dzejā var nevis vējš locīt koku zarus, bet zari pātagot vēju. Jo arī tā var likties.

Šādu dzejas tēlu loģikas atšķirību no «*in natura*» pastāvošām iespējām un attiecībām pamato un attaisno minēto divu informācijas veidu atšķirības un autora ikreizējais mākslinieciskais nolūks.

Kā zināms, informāciju cilvēks uzņem ne tikai ar prātu, bet arī ar noteiktu emocionālu nokrāsu. Arī otrādi — zināma emocionāla noskaņojuma sniegums reizē iepazīstina ar kaut ko, tātad — informē (mūzikā, baletā), sniedz emocionāli psiholoģisku izzīņu. Protams, katrs cilvēks mūzikas vai baleta sniegtajā emociju izpausmē ietver savu — subjektīvu noskaņu (atcerēsimies šai sakarā A. Upīša novelē «Mūzika» tēloto uztveres atšķirību, kāda pastāv starp dažādiem koncerta klausītājiem). Taču šī informācija nav arī gluži patvaļīga. Tai ir savs objektīvs pamats. Tā pati par sevi emocionāli gan noteikta, bet ir stipri vispārināta, kāpēc iespējama dažāda tās subjektīvā konkretizācija.

Dzejā priekšmetiskā informācija bieži ietveras dzejoļa ekspozīcijā un kalpo iepazīstināšanai ar to, «par ko būs runa». Piemēram, F. Bārdas dzejolī «Nakts mese»:

Miklajās pavasarnaktīs,
kad zeme vēl šļagana, slapa, —

tā vēl ir tieša, priekšmetiska informācija par reālām parādībām, bet:

platos, pelēkos svārkos
mans vectēvs ceļas no kapa.

Te jau viss tiek stāstīts «it kā». Tieši ar šo «it kā» vai «šķiet» šīs divas rindas varētu arī sākties.

Līdzīgi tiešo priekšmetisko informāciju tēlainā informācija nomaina arī tādā pazīstamā F. Bārdas dzejolī kā «Lietus vīriņš»:

Ruds rudiņš pa krēslu
čabina lietņš.

Te vēl pārsvarā tiešs iepazīstinājums ar lietu, bet tad nāk dzejnieka iztēle kā virsteksts tam tekstam, ko dod pati realitāte:

Kā pelēks vīriņš
gar logu iet viņš...

Viss tālākais lietus tēlojums jau rit tikai kā emocionāli tēlaina līdzība, kas pakļaujas salīdzinājumam, kurš sākas ar vārdu «kā», aiz kura seko it kā tā salīdzinājuma daļa, ko saucam par tēlu. Protams, ir arī tādi dzejoļi un to posmi, kuros ir tikai tēlainā informācija. Piemēram, rindas no H. Heines «Ziemeļjūras»:

Ar stipru roku no norvēģu mežiem
Rauju es augstāko priedi
Un iemērcu to
Etnas kvēlošā rīklē, — ar tādu
Ugunsslacītu milzeņu spalvu
Rakstu es tumšos debesu griestos:
«Agnes, es tevi mīlul»

Bet šīs rindas tiek sagatavotas ar veselu virkni tiešās informācijas gleznu, kas kalpo it kā motivācija šādai jūtu vētras noteiktai megahiperboliskai, kosmiski varenai «es» rīcībai.

Tātad tiešā priekšmetiskā informācija ir dzejoļa loģiskais pamats, bez kura tēlainība paliktu karājamies gaisā. Bet šis pamats vēl nav pati dzeja un tās kodols, jo dzejas nolūks nav mūs iepazīstināt ar «lielisko Hamburgu». Tiešā priekšmetiskā informācija ir tikai pamats un izejas materiāls, bet ne pati dzejas celtne.

Protams, arī tiešajai informācijai par ārpasauli vai par savām jūtām ir savs emocionālais tonis, savs emocionālais skanējums (P. Ērmanis, piemēram, balstījās galvenokārt uz to). Dzejas uzdevums ir to pastiprināt vai piešķirt jaunu niansi. Dzeja to panāk ar visām tām krāsām, kas glabājas emocionālo «it kā» krāsu krātuvē. Tāpēc šo iekrāsojumiem kalpojošo «it kā» informāciju atšķirībā no tiešās priekšmetiskās informācijas sauc par tēlaino. Ar pirmo tā sais-

tīta nevis tieši, bet ar subjektīvas iztēles un emociju loģiku, tāpēc arī priekšmetiskajai realitātei neatbilstošas parādības dzejā tomēr ir pieņemamas un saprotamas, jo tām visām klāt var likt «it kā»: «Aust asiņains rīts» — Rainis; «Rozes nezied, rozes šodien trako» — A. Vējāns; «Puteņš dzied Grīga «Olafu Trigvasonu»» — B. Saulītis.

Turpretī tiešā, zinātniskā informācija vairās no subjektīvā šķituma kā no vienpusības, uzskatot to par tādu atkāpšanos no vispārīguma, kura ved uz nepareizu ieskatu par parādību. Interesanta bija saruna kādā rajona kultūras namā. Tā kā saruna labi atspoguļo divu pretēju tendenču — zinātniskās un mākslinieciskās informācijas — sadursmi, tad nebūs lieki to šai sakarā atstāstīt.

- Es stāstīšu, ko es zinu par viņu (rakstnieku N.) un kā es viņu saprotu.
- Bet mums vajadzētu visu galveno.
- Tas arī būs tas galvenais.
- Bet tu par viņu zini pārāk maz, un tas, ko tu pateiksi, nebūs tas vissvarīgākais par rakstnieku.
- Visu ne par vienu nevar pateikt, bet tas, ko es pateikšu, būs pietiekami svarīgs, jo būs mans, ko neviens cits nav pateicis un nepateiks par rakstnieku.
- Tad, tā sakot, pēc principa — lai arī puņķains, ka tik pašā.
- Nu, zini, tas jau ir par daudz!

Zinātniskā informācija uztver vispārīgāko un to uzskata par galveno. Mākslai nav obligāti vispusīgi izsvērt, apsvērt un vispusīgi izgrozīt, lai atrastu vidējo vispārīgo. Tā var sniegt subjektīvu ieskatu no vienas puses. Un mums nav jāprasa (vai kultūras nama vadītājam bija pamats to darīt — tā ir cita lieta), lai būtu kopā savilkta objektīvā vispusība.

Ja tiešā informācija ir bez subjektīva pastarpinājuma, tad emocionāli tēlainā vienmēr subjektīvāta. Un reizē arī

nosacīta. Patiesībā nosacītība piemīt visām mākslām, jo tās nekad nefotografē dzīvi un nekad arī nerikojas tikai ar vispārinājumiem kā zinātnē. Šādu visai mākslai piemītošu nosacītību sauc par primāro. Atšķirībā no tās par nosacītību vārda īstajā nozīmē sauc autoru īpašās pieņemtās formas, kas atšķiras no tiešajām dzīves formām.

Nosacītība tāpēc arī saucas par nosacītību, ka tā uz tverama tikai kaut kādā sakarā, kaut kādā attiecībā, un tās ikreizējā lietošanā nevar būt nekādu ārpus un pāri konkrētam gadījumam stāvošu, drošu un nemainīgu vispārīgu noteikumu un priekšrakstu. Viss atkarīgs no ikreizējām sakarībām, no aspekta. Ja dzejnieks ozolu rāda mokoši strādājam, lai ar saknēm izspiestu no zemes sīvu sulu ozola zilēm, tad jāpieņem, ka var paskatīties arī no tāda viedokļa — atbilstoši mākslinieciskajam nolūkam. Un, ja dzejnieks rāmi viņojošu jūru redz kā mierīgi gremojošu govi, tad to uzskatīsim pat par sava veida māksliniecisku atradumu. Dzeja bez līdzīgiem atradumiem nav ne domājama, ne izprotama. Lauztās priedes dzejā nav tikai nolauztas priedes, un rudens lietus nav tikai no debesīm krītošs H₂O. Visa poēzija zustu, ja pazīstamās tautas dziesmas divas rindas

Kurš putniņis agri ceļas,
Agri slauka deguntiņu

aizstātu ar vienkāršā, tiešā informācijas stilā pavēstītu saturu: kurš putns agri pieceļas, agri mēdz būt paēdis vai, vēl vairāk sagraujot jebkuru poētiskumu, «paskaidrotu», ka tas attiecināms arī uz cilvēku.

Māksla bieži runā pusvārdos — ar atgādinājumiem un mājieniem, neizklāstot visu no A līdz Z, bet izvīrnot tikai atsevišķas nosacītas detaļas, it kā sinekdohas. Šo principu varētu salīdzināt ar to veidu, kā dažkārt mēdz veidot pulksteņu ciparnīcas — bez cipariem. Pašu ciparu te nemaz nav, ir tikai apzīmētas tās vietas, kur tiem jābūt. Loģizējošs tradicionālists varētu iebilst, ka tas neatbilst prasībām.

Taču zināmais ir jāpieņem par zināmu. Arī mākslā, dzejā. Zināmais nav jāsludina kā atklājums, citādi iznāk garlaicīgi un uzmacīgi. Zīmes, simboli, mājiņi bieži estētiski atturīgāk pasaka to, ko primitīvs loģizētājs vai daudzvārdis ar plašiem skaidrojumiem (starp citu, labs mākslas darbs, tāpat kā labs anekdotes stāstījums, neprasa komentārus; sakars starp domāto un realizēto atklājas pašā stāstījumā un pašā tēlojumā).

Neatceros vairs, kādā stāstā tas bija. Bet bija tā. Kāds zvērināts loģiķis lasa uz kapa dzejisku uzrakstu: «Mīlestība nekad nebeidzas» — un prāto: kā tad tā? Ar vienu sievu beidzās, ar otru ar iet uz beigām; nomiršu — būs pilnīgi gals. Kā tad nebeidzas? Nepareizi. Vai labākā gadījumā — neskaidri.

Tādam neiestāstīsi, ka dzejnieks mīlotas sievietes vārdu var ierakstīt aukā vai — ar saknēm izrautu priedi — debesīs. Un tādam veltīgi censties iestāstīt, ka māksla, dzeja galvenokārt atgādina, dod nojautas, uz kuriem skatīties, nevis tieši ar pirkstu parāda, pa kuru ceļu iet un kur kas atrodams. Dzeja audzina meklētājus, nevis meklētājiem dod gatavas atbildes.

Tas pats, kas teikts par dzejas tēlainību un tās valodisko ietērpju, attiecināms arī uz atsevišķu vārdu izmantojuma iespējām dažādās nozīmēs un pavērsienos (piemēram, koki — augošie, slēpju, sitamie, būvmateriālu, pludināmie u. d. c.). Vārds ir kā ābols: ja to pagriež uz vienu pusi — sārts, uz otru — zaļš, vidējā pozīcijā — sārti zaļš. Arī pats vārds «ābols», sniegts dažādos kontekstos un savienojumos, var iegūt lielu daudznozīmību, pie tam — kā «strīdus ābols» pat nepaturot ne smakas no reālā, naturālā ābola, tāpat «acs ābols» un citi šā jēdziena izmantojumi vienkāršajā valodā, nerunājot nemaz par dzejas valodu.

Katra parādība un katrs vārds un teiciens dažādās sakarībās un dažādos stilos iegūst savu vienreizīgi nosacītu nozīmi. Visos pārnestas, nosacītas nozīmes tēlojumos vien-

mēr kopā ir divas nozīmes: tiešā, primārā un sekundārā. Abas tās saista kaut kāds kopīgums (piemēram, metaforā — līdzība, metonīmijā — sakars). Šo divu nozīmju — tiešās un pārnestās — mījsadarbībā rodas tas virsteksts, ko neizsaka pati par sevi ne tiešās, ne arī pārnestās nozīmes informācija, respektīvi, ne priekšmetiskā, ne arī tēlainā informācija pati par sevi.

Tēlainā informācija izraisa asociācijas, apaudzē tiešo informāciju kā kailu stumbru ar dzejiskas iztēles kuplo lapotni. Tikai tā isti veido dzejas mūziku, tās dvēseli, ko sajūtamāk uztvert palīdz visi tēlainības nesējliedzekļi, sākot ar intonatīvi ritmisko plūdumu. Asociācijas, ko rada emocionāli tēlainā informācija un ko pastiprina dažādi dzejiskās tēlainās izteiksmes līdzekļi, spēj atmodināt jūtas, kas krājušās katra lasītāja pieredzē.

Nosacīto tēlu vienreizīgais raksturs cieši saistās ar autora individuālo stilu, ar tā īpatnībām. Tādā sakarā bieži izvirzās jautājums, vai individuālajā stilā viss atļauts uz mākslai piemītošā subjektīvā skatījuma vienreizības rēķina vai arī te nosacītībai ir kādi nosacījumi, kas to neļauj pārvērst par absolūtu autora patvaļas produktu.

Tā kā dzejnieks lieto objektīvus, visiem cilvēkiem vairāk vai mazāk vienādi uztveramus dotumus — reālās dzīves ainas un valodu, kas nav tikai personiska saimniecība, bet visas tautas, sabiedrības saziņas līdzeklis, tas autora individuālajam stilam un viņa izvēlētajām formām izvirza zināmus nosacījumus.

Pirmais un galvenais no tiem ir izvēlētais nosacītās formās un valodiskās izteiksmes motivācija tajās sakarībās un attiecībās, kādās tā tiek lietota, kādās tā funkcionē dzīvē un dzejā. Reālās priekšmetības un dzejas tēlainības savstarpējās attiecībās, kā jau redzējām, nebūt nav tiešas atkarības, jo te vienmēr ienāk subjektīvais pastarpinājums. Tāpēc otra un ne mazāk svarīga puse ir autora noskaņa, attieksme un nolūks. Dzejnieks atbilstoši savam nolūkam to pašu jūru var rādīt gan smaidošu, gan saīgušu, gan

citos veidos, un visos veidos būs «pareizi», jo nav jau jāiz-
zina jūras objektīvās īpašības, bet ar jūras tēlu jāatgā-
dina paša uztvērumš.

Bet te tomēr pastāv arī zināmi objektīvi nosacījumi
gan priekšmetiskajā realitātē, gan sabiedrības objektīvi
pastāvošajās vēlmēs, gan to izteicējā valodā.

Grūti, piemēram, būs teikt par trakojošu jūru, ka tā
laipni smaida (ja tas nebūs jāsaprot ironiski, apgriezti), tā-
pat grūti būs pieņemt vēlēšanos, lai saule vienmēr būtu
slapja, bet jūra — sausa; grūti pieņemt arī vēlēšanos, lai
suņi — kaut arī tie ir tikai fantāzijas suņi — rītu mūsu
smadzenes.

Dzeja ne katreiz visiem saprotama, bet tas nenozīmē,
ka tādai tai principā arī jābūt. Jācenšas pēc plašākas sa-
protamības. To nosaka mākslas demokrātisma princips. To
nosaka vārda, tēla, simbola atkarība ne tikai no subjekta,
bet arī no nacionālās dzīves, domāšanas veida un valodas
kā tās reālās izpausmes attīstībā iegūtajām objektīvajām
īpatnībām.

Tātd «nosacītību» nosaka ne tikai autors, bet arī pa-
rādību attiecības dzīvē, cilvēku vēlmes un vārdu lieto-
juma līdzšinējā tradicionālitate. Lai to lauztu, jābūt spē-
cīgai, konteksta balstītai motivācijai, citādi — pretējā ga-
dījumā — kails izvirzījums un apgalvojums vai neizdevies
tēlu un jēdzienu saistījums jaunās sakarībās un attiecībās
griež ausis kā neestētiska dīvainība un neko nelīdz šādos
gadījumos tāda paštaisnošanās, kāda ir I. Seļvinskim:
«Хоть наивность — зато моя» (latviski apmēram to pašu
izsaka sakāmvārds: «Lai arī puņķains, ka tik paša.»).

Tātd nosacītu tēlu lietojumam ir savs objektīvs sak-
ņojums dzīvē, tas nevar būt subjektīvistiski patvaļīgs; aso-
ciatīvam tēlu plūdumam ir savs subjektīvs, psiholoģisks
sakņojums un motivācija pašā autorā. Ja jau sniegs ir
melns un krīt uz augšu, tad tur jābūt vai nu kādai bum-
bai, kas sprāgstot to «nosaka», vai arī īpašam psiholoģis-
kam stāvoklim, kas nosaka un motivē tādu uztveri.

Tā tad nosacītus tēlus un detaļas var izmantot vai nu reālistiski, t. i., saskanīgi ar reālās priekšmetības, cilvēku objektīvo vēlmju un valodas likumsakarībām, vai arī formālistiski, ekstravaganti, tā sakot, labo ausi kasot ar kreiso roku pāri galvai. Ekstravagance uzmanību gan saista, bet paliekošas vērtības nespēj dot. J. Asars kādreiz rakstīja: «Lai mākslinieks neattēlo reālo pasauli, lai viņš rada savu īpašu, to, kas mīt viņa dvēselē, tomēr tā prasība paliek: viņa pasaulei jābūt vismaz ideāli iespējamai, viņa raksturiem pēc iespējas cilvēcīgi nozīmīgākiem, psiholoģiski ievērojamiem un plastiski tēlotiem.»¹

Katra mākslota patvaļība aprok sevi līdz ar pārejošo laikmeta modi, jo īsta māksla, tiecoties uz «cilvēciski nozīmīgo», vienmēr atgādina veco patiesību: ne viss ir zelts, kas spīd, citiem vārdiem — ne viss ir cilvēciski nozīmīgs, kas paspīd dažādos — lai arī atjautīgos — feļetonismos un dažādās citādās pirotehniskās uzspēlēs, kuras pasprēgā, pauguro, bet nenasilda. Un, ja nenasilda, tad nepaliek, izdziest kā rakete.

A. Bračs par mākslotiem originalizējumiem kādreiz rakstīja: «Ja Rafaela Madonnai ir divas acis pierē un rokai pieci pirksti, bet mūsu daiļgaru latvietēm dažkārt pirkstu ir divi, bet sejā acs nevienas, tad nevarēsīm teikt, ka Rafaela darbs būtu protokolisks un mazvērtīgs. Bēdīgi, ja māksliniekam gleznā nav nekā, ko no sevis ielikt, un, lai darbs neizskatītos pēc fotogrāfijas, tam daba jāizkropļo, zīmējot govij trīs nagus, bet cilvēkam tikai divus pirkstus.»²

Bez šaubām, tas ir zināms pārspilējums, saasinājums, bet svarīga šai sakarā autora nostāšanās pret reālās priekšmetības izkropļošanu tādas «originālas» mākslinieciskas

¹ [Asars J.]. Haralds Eldgasta «Zvaigžņotās naktis». — Patiesība, 1906, № 1.

² Domu apmaiņa par dzeju. Augusta Brača vēstule. — Sējējs, 1939, 819. lpp.

tēlainības vārdā, ko saucam par tukšu, nevajadzīgu originalizēšanu.

Tātad, no vienas puses, līdz ar subjektīvā momenta pastiprināšanos dzejā pastiprinās subjektīvi nosacītu formu lietojums, kas ir likumsakarīgi, dabiski saskan ar liriskas kā izpausmes mākslas specifiku un sekmē tās attīstību. No otras puses, kā negatīva pavadparādība šim procesam parādās arī subjektīvistiski sagudroti, patvaļīgi, formālistiski originalizējumi, kas dzejai paliekošas vērtības nedos.

Pareizs ir V. Skvozņikova atzinums, ka mūsdienu liriskas nepietiekama elastība saistās ar «nepietiekamu uzticību jaunajām izpausmes iespējām (tās saprotot dažreiz kā «modernismu»), ar pierašanu pie ērtiem un paaudžu pulētiem vectēvu krēsliem — pie agrākām, ja ne žanra, tad pie tēlainības, ritma normām»¹.

Tikpat neapstrīdama arī tā patiesība, ka, ceļoties no ieradumu ērtajiem krēsliem, jāpadomā, ko darīt: stāvēt, skriet, aiz auss kasīt (un ar kuru roku?) vai — pārsēties citā — vēl ērtākā — patvaļīgas ērmošanās krēslā.

Nosacītās formas dzejā iegūst un arī iegūs aizvien nozīmīgāku vietu un svaru, tāpēc labi būtu, ja, šai virzienā ejot, vairāk būtu drosmīgu eksperimentu, bet mazāk nomaldu.

Vienīgi šāda vēlēšanās arī pamudinājusi uzrakstīt šīs rindas.

Pareizi raksta Imants Ziedonis, ka dzejniekam «ir tiesības redzēt un sludināt to, ko citi neredz. Viņš var piedēvēt Latvijai Jāņa Ivanova, Fabriciusa, Martas Semules vai tranzistora «Spīdola» vārdu [..], bet šoreiz tas ir Zaļkalns, kas ar savu bagāto un skaidro darba mūžu pamatotī licies dzejniekam liela vispārinājuma cienīgs.»² Protams, ne mazāk svarīgi arī, lai tā parādība, kas dzejnie-

¹ Сквозников В. Лирика. — В кн.: Теория литературы, т. II, с. 229.

² Lit. un Māksla, 1968, 29. jūn.

kam likusies liela vispārinājuma un poetizācijas cienīga, tāda liktos arī lasītājam. Ja Zaļkalna vietā tiks Viktoru Eglīti, bet «Spīdolas» vietā «Sarmu», tad diez vai radītāja un ražotāja puse iztiks bez strīda ar uztvērēju un patērētāju pusi.

Tātad svarīgi, ko vispārina, ko poetizē. Interesantas domas par subjektīvi poetizētā tēla neatbilstību reālai priekšmetībai un sabiedrības priekšstatiem par to izteicis A. Birkerts recenzijā par J. Akuratera dzejoļu krājumu «Astras». Iebilstot pret to, ka Akuraters ap poetizē asiņu izliešanu un plēsonību kā cildenu pārcilvēka — vanaga īpašību, Birkerts raksta: «...plēsīgumā nav estētikas! [...] Arī vanaga plēsīgums dzejniekam tik...» Akurateram — «skaists ir vanags, kas barojas no dzīvas miesas un asinīm»¹.

Arī mūsdienu dzejā šur tur, šķiet, pavīd dažkārt maz motivēta ērgļu, vilku, līdaku, lūšu un citu plēsoņu poetizācija. Ievērojot tikai vienu īpašību kompleksu — viņu spēku, izveicību, drosmi —, ap asiņainiem plēsoņām tiek radīts dzejiskuma oreols. Bet estētiskajā vērtējumā parasti līdzdarbojas arī ētiskais.

Ikvienam dzejas tēlam ievirzi, attieksmi pret reālo priekšmetību piešķir autora subjektīvā intonācija, viedoklis, mākslinieciskais nolūks, kā arī žanra specifika un virkne citu faktoru. Tēlojuma līdzekļi un paņēmieni, kas vienā gadījumā un no viena redzesleņķa raugoties var radīt iebildumus, no otra ir gluži iederīgi. Tragēdijai neder komēdijas, elēģijai — kuplejas komisko, grotesko ačgārnību stils. Kas nopietnā patosa dzejolī izliekas kā jo cīgs svešķermenis, tas uz ačgārnībām pretendējošā dzejolī ir pilnīgi vietā. Ķekātās jau visādi var un, jo dīvaināk, jo labāk, tāpat kā pazīstamajā teicienā par sārto actiņu un zilo lūpiņu daļumu. Joku reģistrs nav ne normēts, ne noslēgts. Bet noteiktas jūtas prasa atbilstošu stilu. Mīlas dzeju nevar rakstīt ar satīrisku patosu, jo tad tā ir

¹ Izglītība, 1909, № 5, 390. lpp.

«nemīlas» dzeja. Tāpat arī tragiskais un cildenais zaudē savu tragiskumu un cildenumu, ja to izsaka ar komiskiem līdzekļiem. Nevar Hamleta tragēdiju nospēlēt rotaļīgi komiskā stilā.

Tātad mākslai, tās tēlainībai ir sava loģika, kas atbilstoši mākslinieka nolūkam un viņa intonāciju, viedokļu varavīksnei neierobežoti rīkojas ar reālo priekšmetību. Taču viena prasība vienmēr ir spēkā: visa nosacītā tēlainība pakļaujama rakstura psiholoģiskajai patiesībai, tās atklāsmei. Dzejā šī patiesība ir dzejnieka pārdzīvojumā, noskaņas patiesīgumā, tiešumā, dzīvumā, iekšējā žesta uz-tveramībā. «Īstā dzejā katram teikumam cilvēka seja» (Hēbelis). Bez tās dzejā trūkst galvenā.

NO GADSIMTA SĀKUMA DISKUSIJĀM

*Par valodu, simboliem
un mītiem*

Dažas no gadsimta sākuma diskusijām rada vēlēšanos palūkoties, kā tai laikā risināti jautājumi par valodu un nosacīto tēlainību, cik patiesības, cik maldu tur bijis un kas mums varētu noderēt šo jautājumu risinājumam šodien.

Gadsimta sākumā notikušās diskusijas par valodu, simboliem un mītiem saistījās galvenokārt ar dzeju, kurā tai laikā radās intensīvi jaunas izteiksmes meklējumi sakarā ar to procesu, ko J. Asars saskatīja Aspazijas dzejā — ar dvēseles ienākšanu latviešu literatūrā. Dzejā pastiprinājās atbilstoša stila meklējumi un radās arī strīdi par valodu vispār, par tās tēlainību un nosacīto tēlainību, īpaši sakarā ar simbolisma parādīšanos krievu un latviešu dzejā. Sevišķi daudz rakstu par valodu un stilu radās no 1908. gada līdz 1911. gadam: dzejas prakse lielu vietu sāka ieņemt darbs pie valodas un stila. Starp nozīmīgākajiem rakstiem minami: A. Birkerta «Stils un stila meistari latviešu literatūrā» (1908), A. Ķēniņa «Dzīve un stils» (1908), K. Milēnbaha «Daži valodas jautājumi» (1910), J. Jankava «Par Raiņa dzejas stilu» (1911) u. c.

Asāka valodas dzejiskā lietojuma principu sadure notika valodnieka K. Milēnbaha un dzejnieka V. Eglīša polemikā 1909. un 1910. gadā. K. Milēnbahs pārmeta V. Eglītim valodas mākslotību, neskaidrības, tās uzskatot par dzejas vājuma pazīmēm. V. Eglītis uz to atbildēja: «Valoda ir organiska un dinamiska, kas mūžīgi individualizējas

un pārveidojas, nepazīdama nekādas gramatikas. Izskaidrojumus šai lietā var dabūt arī Potebņas un viņa skolas darbos.»¹ Tas, ka valoda mainās un attīstās, gan ir pareizi, pareizi arī tas, ka valoda «mūžīgi individualizējas», taču jautājums ir par ko citu: kas no valodas «individualizējas» un kā, ar kādu atvirzi no vispārlietojamās tautas valodas.

V. Eglītis atsaucas uz A. Potebņu. Tā nav nejaušība. Uz Potebņu atsaucās arī krievu simbolisti. A. Belijs A. Potebņu dēvēja pat par simbolistu garīgo tēvu.

A. Potebņam vispār ir lieli nopelni gan valodniecībā, gan dzejas valodas izpētē. Viņš pirmais zinātniski pierādīja valodas kā runas individuālo piesātinājumu. Taču viņš pārspilēja valodas individualizāciju un tās lomu tādā ziņā, ka indivīda valodu kā domas reālo izpausmi pielīdzināja mākslinieka tēlaini radošajai domāšanai vispār. Pēc Potebņas ieskata, cilvēka domāšana saistās ar vēlēšanos atrast ikreizējai neskaidrai iekšējai nojausmai valodisku ekvivalentu — vienreizīgus vārdus un izteiksmi. Ar vispārīgiem, parastiem vārdiem šo vienreizīgo izjūtu pilnīgi izteikt nav iespējams, jo, runājot paša Potebņas vārdiem, «tas, ko mēs saucam par izteiksmi, ir tikai virkne mēģinājumu apzīmēt x, bet ne izteikt to». Šo «to» var gan mēģināt izteikt ar salīdzinājumu palīdzību, taču arī tā šis neizteicamais nav skaidri izsakāms, jo katrs salīdzinājums «klibo». Bet, neredzot iespēju citādi adekvāti izteikt noskaņu un ieceri, A. Potebņa kā vienīgo iespēju atzīst psiholoģiskā stāvokļa vienreizību izteikt analogijās, ar dažādu pieņemtu simbolu, pielīdzinošu atgādinājumu palīdzību. Dialektisko pretrunu starp vienreizīgo izjutumu un vispārīgo valodisko izteiksmi Potebņa atrisina par labu individuālajam, un tas galējā konsekvencē noved pie tādas «paša saimniecības», kā rezultātā daiļrades valodai

¹ Eglītis V. Valoda un dzeja. Atbilde Miļenbaha kungam uz viņa rakstu «Daži valodas jautājumi». — Mājas Viesis, 1910, № 7, 148. lpp.

pātrūkst komunikatīvie pavedieni (ko skaidrojošā kritika centās sasiet, bet pašu mākslu tas neglābj).

Tā kā dialektisko pretrunu starp vienreizīgo izjutumu un valodisko vispārīgumu Potebņa atrisināja par labu vienreizīgajam, individuālajam, tad līdz ar to netieši atbalstīja daļradē visu to, kas balstījās uz individuālismu, atvirzot malā to patiesību, ka valodas pirmamats ir tās komunikatīvā funkcija un katrs, arī visindividuālākais stils un izteiksme tomēr ir savas iekšējās pasaules objektīvizācija, «socializācija» komunikatīviem nolūkiem, citiem vārdiem — savu domu reāla izpausme priekš citiem.

Uz V. Eglīša sūrošanos, ka «Milenbahs nu negrib atzīt manis lietoto: murdēja, tvarsts, spīgainis, kuri jo sevišķi zīmīgi priekš dzejoļa, kurā tie lietoti un vispāri priekš manas individualitātes, kāda tā parādījās «Elēģijās»»¹, K. Milenbahs atbildēja: «Bet vai tad V. Eglīša individualitātei piemīt nelaime savirkņot veselu virkni apvidus vārdu un jaunvārdu vienā teikumā tā, ka teikuma saturs nemaz vai vismaz grūti saprotams?»²

K. Milenbahs pārspilēja pretējā virzienā: viņš pārāk ortodoksāli turējās pie vispārīgajām, stabilajām, «pareizajām» vārdu nozīmēm, ignorējot to, ka dzejā vārds iegūst savu — relatīvi patstāvīgu nozīmi atkarībā no konteksta. No šādas pozīcijas Milenbahs jau uzbruka Rainim par valodu «Fausta» tulkojumā. Taču, ja, pret Raina jauninājumiem vērsdamies, K. Milenbahs nespēja pierādīt savas gramatiķa pozīcijas nemaldību, tad, vērsoties pret V. Eglīša mākslotajiem valodas sadarinājumiem, K. Milenbahs visumā pierādīja, cik nevarīga top dzeja, ja kropla ir valoda. Uzrādījis valodas kļūdas, samudžinājumus un neskaidrības,

¹ *Eglītis* V. Valoda un dzeja. Priekšlasījums Rīg. Latv. Biedr. Ziņību Komisijas sēdē 6. nov. 1909. g. Atbilde Milenbaha kgm. — *Mājas Viesis*, 1909, № 50, 986. lpp.

² *Milenbahs* K. Daži valodas jautājumi. — *Mājas Viesis*, 1910, № 6, 126. lpp.

Mīlenbahs piebilst: «Kāpēc V. Eglīša kungs tā iecienījis vārdu zvārguļus? Tie jau var kailo satura tukšumu apsegt tik vientiesīša, bet nevis vakareiropiski (V. Eglīša lietots pašslavēšanās vārds, prasot tikpat izglītotus lasītājus — V. V.) izglītotas publikas priekšā, kurai viņš sakās rakstām savus rakstus.»¹

Rakstnieka valodai ir divi ienaidnieki — trafarets, automatizācija un samākslotība. Samākslotība liek lasītājam darbu uztvert kā sataisītu «literatūru», nevis kā pašu dzīvi. Vispār, ja lasītājs valodu sāk sajukt kā līdzekli, ar ko autors īpaši «oriģināli» rīkojas, tad kaut kas nav kārtībā, tāpat kā tad, ja mūsu uzmanību sāk pievērst sirds darbība. Normālu sirds darbību it kā nemaz nejutām. «Kad rakstu, nekad nedomāju par valodu,» saka J. Baltušis, «par tās vārdu krājuma bagātināšanu, par izsmalcinātu teikumu veidošanu. Mans nolūks ir daudz vienkāršāks: ar valodas līdzekļiem jo precīzāk izteikt darba ideju un personu raksturus [...] Valodas bagātība, sulīgums, krāsainība nāk pati no sevis, neviena nemudināta un aiz matiem nepievilkta. No tā esmu izdarījis visai paradoksālu secinājumu: rakstīdams nedomāju par valodu! [...] patiesi laba literāro darbu valoda ir tā, kuru lasītājs nemaz nejut. Viņš redz tēlus, varoņu raksturus, izdzīvo viņu dzīves un vienkārši nepamana, kādā valodā tas viss pasniegts.»²

Tas teikts par prozas valodu, kurai ir sava specifika, bet savā zinā teiktais attiecināms arī uz dzejas valodu — pirmajā vietā arī šeit ir domu svars un jūtu dziļums (gadsimta sākumā to apzīmēja ar vārdu «sirdsdomas»), nevis metafora kā pašvērtība.

Individuālisti, simbolisti, nostājoties pret tradicionāli-tāti literatūras procesā un valodas lietojumā, savu nostāju

¹ *Mīlenbahs K.* Daži valodas jautājumi. — *Mājas Viesis*, 1910, № 6, 126. lpp.

² *Baltušis J.* Mazliet par jaunradi. — *Lit. un Māksla*, 1979, 20. apr.; 2. lpp.

pamatoja ar to, ka katrs indivīds un viņa pārdzīvojums ir vienreizīgs un ar esošiem vārdiem nav izsakāms, jo parastajā valodā ir tikai nodrāztais vispārīgums kā naudas zīmes ar saviem noteiktiem vērtību apzīmējumiem bez starpnozīmēm, tāpēc valoda jāmaina atbilstoši dzejiskā pārdzīvojuma būtībai, citiem vārdiem — tā jāindividualizē. Šī doma pamatos pieņemama, ja to neabsolutizē, nepavērs pret valodas lietojuma tradicionalitāti, pret tās socialitāti, komunikabilitāti. Bet simbolisti bieži ieslīga galējībā — valodu padarīja par savu personisko pieņemumu valodu ar citiem cilvēkiem svešām, nesaprotamām nozīmēm, apmēram tā, ka saule līst un lietus spīd. Iebilst te neko nevarot, jo radošajam tā liekas un ar to viss atrisināts, varot tikai paskaidrot, kāpēc arī tā var likties, kāpēc var rasties tāds uztvērums, tādas asociācijas. Tādējādi psihologizējot valodu, tā zaudē socialitāti, zaudē objektīvo semantisko pusi, reālo komunikatīvo pamatu. Absolutizējot aktualizāciju un nozīmju pārnēsumus padarot par indivīda un viņa dzejiskā redzējuma autonomu pasauli, simbolisti nonāca tādā galējībā, ka par māksliniecisku atzina tikai to, kas metaforisks (A. Potebņas tā sauktā tropa koncepcija). Ir arī otra galējība: ja pietiekami nenovērtē valodas aktualizācijas un vārdu nozīmju pārbīdes lomu, tad paliek pie trafaretiem un līdz ar to nepaceļas pāri vienkāršu, sajūtās dotu uztvērumu apzīmēšanas līmenim.

Zīmīgi, ka V. Eglītis, atsevišķos izteikumos atkāpjoties no savas «ģēniju ģēnija» (Mīlenbahs) pašpārlicinātības, izsaka arī tādas domas, kas rāda īsto virzienu, kurā jāmeklē patiesība. Par dzejiskiem pielāvumiem (*licentia poetica*) viņš raksta: «Šī apzinīgā rotaļāšanās ar neatļauto var tikai estētisku baudījumu sniegt, ja vien viņa **vietā un ar mēru** (pasvītro V. Eglītis) pielaista.» Tas arī ir galvenais jautājums — vai valodas aktualizācija un individualizācija nepadara autoru par valodas ērmu radītāju. Valodas aktualizācija uz mākslotiem un neveikliem sadarinājumiem ved tad, ja vārds lietots **nevietā**, bez estētiskas

mēra sajūtas, pretēji valodas kā saziņas līdzekļa likumiem. Par to tad arī jārunā kritikā — vai valoda spēj mākslinieciski funkcionēt vai ne. V. Eglītis sava dzejas valoda bija jāpavada ar skaidrojošiem komentāriem. Tā bija ne-laba zīme, jo visi tādi skaidrojumi, vienalga, vai tos sniedz pats autors vai izpalīdzīgi kritiķi, paliek **ārpus mākslas, ārpus estētikas**.

V. Eglītis pareizi saka: «Galvenā domu starpība varētu būt iekš tam, vai jaundarinātais jeb apvidus uzietais vārds tīkams, zīmīgs, vajadzīgs jeb ne.»¹ Tas ir apspriešanas vērts jautājums — vai vārds estētiski «tīkams, zīmīgs, vajadzīgs». Gaumes un ieskati var būt atšķirīgi, turklāt ne tikai starp indivīdiem, bet arī starp paaudzēm un laikmetiem. Bet ir arī viena tāda robeža, šķirtne, aiz kuras paliekošo sauc vienkārši par ārpus kritikas esošo. Tā ir nemāksla, nedzeja, neliteratūra, ko vienmēr pavada arī valodas nevarība. V. Eglīti tā pavadija visu mūžu. Viņam trūka paškritikas — pārāk liela bija pašpārlicinātība.

Atbildot uz K. Milēnbaha prasību pēc dzejas saprotamības, V. Eglītis rakstīja: «Vēl Milēnbaha kungs raksta: «Rakstniekam vienmēr jārikojas tā, ka pazīstamu vārdu apkārtne dara viegli saprotamu jaundarināmu vārdu vai apvidus vārdu.» Bet vispirms katrs dzejnieks nav piespiežams **viegli** saprotami rakstīt, jo droši vien puse pat no klasiķiem ir grūtāki un grūti saprotami, pie tam — kā kurā darbā.»² Atsaukdamies uz klasiķiem, «jaunklasiķis» cer aizslēpties aiz istā vairoga: ja jau klasiski darbi «grūti saprotami», kāpēc tad lai jaunklasiski darbi šai ziņā atpaliktu? Tālāk V. Eglītis par to pārlicina, paskaidrojot Milēnbaham nesaprotamo: «[.] tā kā jau otreiz Milēnbaha kungs man jautā, lai izskaidroju, ko esmu domājis zem panta: «Uz augstākās klints Starp negaisa sēriem Kā zaļa cints Stīdz pretim zibens vēriem,» — tad es arī pa-

¹ Eglītis V. Valoda un dzeja. — Mājas Viesis, 1909, № 50, 986. lpp.

² Turpat, № 7, 149. lpp.

skaidrošu: te ir uz ārējo dabu projektēts (! — V. V.) iekšējais *Kátarsis*, kā to antiķi un Niče caurtaisījuši. Filozofiski vislabāk viņš izskaidrots Platona sokratiskos dialogos. Vai nu ko saprotat, Milenbaha kungs?»¹ Jāsaka, ka izskaidrojums pašas dzejas cienīgs. Bet vakareiopiski izglītotais V. Eglītis, kas lasītājiem un K. Milenbaham pārmet nespēju pacelties līdz viņam, turpina: «Nākošais moments šajā pašā pārdzīvojumā simbolizēts rindās: «Zvaigžņu gans briens Zvaigžņezera selgā, — Haosa velgā stāvu es viens.» Particips te ir pilnīgi vietā, jo aiz tiešā zvaigžņu gana te ir cits — daudz neparastāks gans...»² Ar to neparastāko ganu Eglītis, pēc tālākā teksta spriežot (kur viņš runā par «mitoloģizēšanu»), liek nojaust pašu virsganu — dievu. No citētajām V. Eglīša dzejas rindām un to izskaidrojuma top saprotams, cik liela ir grūti saprotamā dzejnieka nespēja nošķirt māksloto no patiesi mākslinieciskā, grūti saprotamo nebaudāmo (kur nav ko saprast un kas arī nav jāsaprot, tikai «jābauda») no grūtāk saprotamā vērtīgā. Bet kāda daļa gar to dzejniekam bez paškritikas un kritiķiem bez kritikas? Galvenais — paskaidrot. Un V. Eglītis to dara ne tikai polemiski kritiskajos rakstos, bet arī turpat dzejoļu krājumos. Ko viņš nebija pats izdarījis, to palīdzēja spalvas brāļi no skaidrojošo kritiķu nometnes. Pēdējie apgalvoja, ka radošais indivīds smeļ dziļumus, tāpēc galvenais ir saprast, ko dziļnirējs gribējis pateikt. Dzeja esot metafora un simbols, bet kritika — to skaidrotāja. Tā, piemēram, K. Cers, skaidrojot un visādi slavējot V. Eglīša dzeju, izsaka tikai vienu pazemīgu lūgumu: «Vēl jāpiezīmē, ka V. Eglītis būtu varējis pielikt dzejoļu krājumam klāt mazu leksikonu par tiem vārdiem, kurus viņš no jauna radījis; bez tāda paskaidrojuma dažus dzejoļus grūti saprast.»³ Paskaidrojumu

¹ *Eglītis* V. Valoda un dzeja. — Mājas Viesis, 1910, № 7, 149. lpp.

² Turpat.

³ [Cers] K. Latviešu jaunākās liriskas dzejas tehnika. — Dzimtenes Vēstnesis, 1908, № 240, 15. (28.) okt.

nepieciešamība, protams, attiecināma ne tikai uz leksiku un ne tikai uz V. Eglīša dzeju. V. Eglītis un viņa draugi šo padomu labprāt uzklausi. Citos laikos šo lomu lieliski veikusi skaidrojošā kritika vispār.

Literatūra, kas balstās uz visiem reālajiem dotumiem pašā īstenībā, respektē starp tiem arī valodu kā komunikācijas līdzekli. Literatūra atšķirībā no visām citām t. s. tiešajām mākslām (mūzikas, glezniecības u. c.), par «būvmateriālu» izmantojot vārdu, valodu, respektīvi, runu, šo būvmateriālu nepaņem pilnīgi neitrālu kā mūzika skaņu vai glezniecība krāsu. Vārds, valoda, runa vienmēr nāk ar savu objektīvo, dzīvē sakņoto nozīmi, saturu. To pilnīgi ignorēt nozīmētu atraut pašu daiļliteratūru no reālās cilvēku domāšanas veida, padarīt valodu mākslotu.

Valodas aktualizācija nedrīkst pārvērst visu valodu par individuālu jaundarinājumu, ko saprot tikai pats radītājs. V. Plūdonis rakstīja: «Ir starpība starp mūziku un dzeju. Mūzika nedod nekāda noteikta jauzama tēla. Viņa var modināt daždažādas emocijas. Tur var iedomāties, ko grib. Turpretim dzejā zem simboliem vienmēr jāzin, ko saprast. Citādi tam nav nozīmes.»¹

Vārda māksla prasa vienreizīgo ietvert citiem uztveramās valodiskās formās. Šeit ir pretruna, kas prasa dialektisku atrisinājumu. Vispārīgais nedrīkst kļūt visiem aprastais, automatizētais, šabloniskais. Vienreizībai jābūt kā saturā, tā arī formā, arī valodā. Taču formas, valodas vienreizība nedrīkst pārvērsties par tādiem patvaļīgiem pieņēmumiem, par tādu «paša saimniecību», kur pats ražo un vienīgi pats, un vēl labs draugs no *elite* spēj patērēt. Šai pretrunā starp vienreizīgo un vispārīgo tad arī slēpjas mākslinieciskās jaunrades, īpaši dzejiskās jaunrades lielās grūtības un radošās iespējas — kā vienreizīgo, paša personiski izjusto izteikt tādās formās, kas pieejamas arī ci-

¹ Plūdonis V. Dzejas kods un būtība. — Grām.: Plūdonis V. Raksti 3 sēj. R., 1978, 3. sēj., 276. lpp.

tiem un ne tikai saprotamas, bet arī estētiski valdzinošas. Citiem vārdiem — te arī pastāv vārda mākslas iespēja un istā «māksla» — izteikt neizsakāmo. Originalizētāji, cenzdamies izvairīties no trafaretiem, dažkārt izteiksmē kļūst par mākslotiem savādniekiem, kas grūti uztverami un saprotami. «Tradicionālisti» turpreti turas pie ierastās mīļās inerces un līdz ar to neizkopj vai arī nonivelē savu mākslinieka pasauli un uztveri.

Dzejnieki ar savu metaforisko izteiksmi cenšas radīt vārda un teiciena semantisko sazarotību, daudznozīmību un tā tuvoties cilvēka uztveres un izjūtu daudzveidībai.

Aristotelis metaforu ierobežoja tikai vārda nozīmes pārnese robežās, mūsdienu metaforas pētnieki uzsver, ka metafora nav leksikas līmeņa parādība, ka metafora pētījama teikuma robežās, vispār kā kontekstuāla kategorija, kas rodas «divu ideju» — tradicionālās nozīmes un jaunās, neparastās nozīmes — saskarē. Tiši «sagrozot» ierasto kontekstu, tā ar «kļūdas» palīdzību no vecā materiāla rada jaunu semantisku vienību (kas, protams, var būt mākslinieciska vai arī tikai mākslota¹). Ja metafora nebalstās uz būtiskajām parādību pazīmēm, tā var kļūt grūti uztverama un līdz ar to zaudēt savu estētisko pievilcību.

Metafora ir radošās iztēles instruments, nevis tikai izteiksmes pušķotājs līdzeklis. Tā ietveras valodas pamatfunkcijās un nav kāds īpašs tās estētisks papildinājums. Tā uz līdzības, pretstata vai citu sakarību pamata sniedz to asociāciju loku, kas ļauj ne tikai prātam, bet visai apziņai ieslēgties līdzradīšanā, iesaistot to tēlainās domāšanas paškustībā. Metafora ir jauna jēdzieniska vienība, nevis papušķota kāda jau esošā. Tā sagrauj iepriekšējās vienības jēgu, lai izveidotu savu. Tāpat kā asns nav gauda turpinājums, bet kvalitatīvi jauna parādība, arī metafora

¹ Par to derētu spriest rakstos, kas pretendē uz kritiku, nevis izskaidrot, ka metaforiska, divplānu izteiksme ir iespējama un ko nozīmē viena vai otra metafora.

nav tikai izteiksmes kuplināšanai domāta atvirze no iepriekšējā, «vienkāršā» izteikuma jēgas.

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

Metafora vienmēr rada saturisku divplānību (ambivalenci), kur vienlaikus pastāv gan «šis», gan arī «ne šis». Dzejiskajā tēlojumā tas rada konkrētā un vispārīgā, pateiktā un līdz galam vārdos nepateiktā ipašu pāreju no viena otrā. Tas arī piešķir dzejai ipašu dzejisku strāvotumu. Piemēram, O. Lisovskas dzejoli «Nemiers», runājot par konkrētu tiltu celšanu, ar teicienu «Pasaulē vēl tik daudz neceltu tiltu» radīta metaforiska pāreja no tiltiem, kurus ceļot delnās iegulst «koku sveķotais siltums», uz tiltiem, kuri ceļami starp cilvēkiem un tautām.

Tāpat ir arī ar O. Vācieša krācēm, kuras «apiet nav laika». Tās ir gan acīm redzamās, gan arī abstraktās krāces. Tieši pēdējās piešķir dzejolim to virsuzdevumu, bez kā tas neiegūtu īstu dzejiskumu.

Metaforai piemīt dažāda komunikabilitātes pakāpe. Ir metaforas, kas tikai pēc izcelšanās tādas ir, bet ne pēc uzveres. Tās ir tā sauktās mirušās metaforas, kā, piemēram, «saulespuķes galva» un «krēsla kājas». Te tiešā nozīme apziņai vairs pat nemaz nepieteicas. Bet ir arī tādas radoši individuālas metaforas, kurās pārnestā nozīme tik ne-parasta, ka tās pat grūti uztvert. Radot jaunu metaforu, nepieciešama realitātes izjūta valodas lietojumā, citādi var ieslidēt pārāk izstīdzējušos, ar reālo domāšanu maz sais-

tītos sadarinājumos, kādi, piemēram, bagātīgi atrodami dekadentisko simbolistu dzejā («Kūst zibens medū saldā Un saldšausmi skan Kā liktens nāves valdā»; «Mana Dimantpils Ar maniem līkiem un bērniem Tāpat kā stils Kļūst brīva no murgiem pērnēm»; abi piemēri no V. Eglīša dzejoļa «Dimantpils»).

Ja maz apdāvinātu dzejnieku valodā metaforika bieži vien kļūst par samākslotiem, kurioziem sadarinājumiem, kā to redzējam V. Eglīša vārsnās, papildinātās ar paša dzejnieka paskaidrojumiem, tad istu dzejnieku metaforika mūs vienlaikus gan pārsteidz, gan arī liek ar to samierināties un līdzdarboties savā estētiskajā iztēlē. Tā, piemēram, V. Eglīša laikabiedrs F. Bārda personificē, metaforizē un mitologizē ne mazāk kā V. Eglītis, bet, būdams liels mākslinieks, spēj radīt dzīvas, emocionāli intonētas runas iespaidu, tāpēc cauri visiem metaforizējumiem jūtam valdzinošu pārdzīvojuma nesējvilni, kas mūs saista pie dzejnieka jūtu dialektikas, pie to dzīvā plūduma. Spilgti tas izpaužas, piemēram, arī tādā F. Bārdas dzejolī kā «Izirusi dvēsele». Dzejolis veidots kā svešiniekam adresēta dziļi intīma filozofiska runa, kurā «sirdsdoma» vienojas ar spilgtu, kustībā dotu metaforisku tēlainību.

* * *

Uz metaforizācijas problēmu pamata gadsimta sākumā izvērās arī citas diskusijas, piemēram, diskusija **par simboliem** un diskusija **par mītiem**. Šīs diskusijas saistās ar dzejas izteiksmi vispār, neierobežojoties tikai valodas jautājumu lokā. Tās ir diskusijas par tēlainību, par tēliem.

1911. gadā laikrakstā «Latvija» izraisījās diskusija saistītā ar gēdzieniem simbols un simbolisms. Tā risinājās galvenokārt kā polemika starp T. Zeifertu un R. Klaustiņu (piedaloties arī K. Krūzam u. c.). T. Zeiferts uzskatīja, ka katrs «iekšējās dzīves» attēlojums ar ārēju gleznu palīdzību ir vispārinājums, kas tēlam piešķir simbolisku

nozīmi, un tādā sakarā secina: «[.] simbolisms pieder pie dzejas būtības un tāpēc vienmēr tur ir bijis un būs atrodams.»¹ Pretēju viedokli aizstāvēja R. Klaustiņš, kas uzskatīja, ka par simbolu nevar kļūt katrs tēls, bet tikai tāds, kam zināms tradicionāla pieraduma pamats, kura trūkst simbolisma kā virziena simboliem. Tāpēc simboliem vispār esot «zināmas, gan aprobežotas tiesības»².

T. Zeiferta doma, ka literatūrā vispār pastāv iespēja tēlam iegūt simbolisku nozīmi, nav nepareiza, taču jāpiebilst, ka ne jau visi tēli to iegūst. Atkarībā no vispārinošās **simboliskuma pakāpes** katru tēlu nevaram uzvert tieši kā simbolu. (Tāpat ir ar ritmiskumu. Tikai zināmu kvalitātīvu pakāpi sasniedzis ritmiskums iegūst ritma apzīmējumu — mūzikā, dzejā.)

R. Klaustiņš, uzskatīdams, ka visus tēlus nevaram saukt par simboliem, bet tikai tādus, kuros viegli uztverams visiem zināms tradicionāls saturs, ignorē simbola individuāli radošo pusi. Nav tiesa, ka simboli pastāv jau objektīvi un rakstnieks tos paņem lietošanai. Tāda izpratne attiecināma vairāk uz alegoriju. Tāpēc patiesība Zeifertam, kad viņš raksta: «Ja uz simbolismu (simboliem — V. V.) skatāmies no šī stāvokļa (ka ikvienam simbolam jau tradīcijā, pieradumā sakņots, nemainīgs saturs — V. V.), tad šie dzejnieka radīšanas spējām neatliek tikpat kā nekādu telpu. Ja tur nav nekas grozāms, tad tur vienīgi pētāms, bet nav nekas radāms.»³

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

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

² Klaustiņš [R.]. Ko lai īsti sakām par simbolu, simbolistiem un simbolismu? — Latvija, 1911, 2. (15.) jūl.

³ Teodors [Zeiferts]. Vēl par simbolismu. — Latvija, 1911, 18. (31.) jūl.

Zeiferts tālāk paskaidro: «Kā no sajūtām izaug sajēgums, tā no uzskatāmiem salīdzinājumiem simbols. Iesim vēl soli tālāk, atņemsim nost starppakāpes, — un simbols varēs radīt katrs dzejnieks kā savas iekšienes izteiksmes līdzekli. Un atkal notiksim pie tā paša: dzeja no simbolisma nav šķirama. [...] Lūk, še ir simbolisma istā daba: ar to grib sacelt nojausmu par kaut ko neizsakāmu.»¹

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

Piezīmējams gan, ka arī Zeiferts kā kritiķis noraidīja simbolistu «ekstrēmus» un «sevišķos simbolisma centienus» (tā viņš apzīmēja dekadentisko simbolismu), taču kā teoretizētājs ar savām neskaidrībām, kā arī ar atzinumu, ka simbolisti «atgādināja mākslas isto būtību un uzdevumus», objektīvi ņemot, tiem pakalpoja.²

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

Zeiferta un Klaustiņa polemikā izvirzījās jautājums par estētiskās zīmes konvencionalitāti, ko aizstāvēja Klaustiņš. Taču viņa galējai pozīcijai nebija īsta pamatojuma. Viņam bija tikai daļa patiesības, tāpat kā Zeifertam, kas aizstāvēja otru galējību. Mūsdienu literatūras teorijā, galējības noraidot, M. Hrapčenko raksta: «Katrai zīmei parasti piemīt noturīga nozīme, un tā pretojas iztulkošanas daudzveidībai, vismaz noteiktā laika periodā. Un tas ir dabiski. Nozīmju daudzums apgrūtinātu pašas zīmes

¹ Teodors [Zeiferts]. Vēl par simbolismu. — Latvija, 1911, 18. (31.) jūl.

² T. Zeiferta balsij, kas līdzīgi jau bija izskanējusi arī agrāk, bija radusies it mundra atbalss šādos dekadentiskā simbolisma pārstāvja V. Eglīša pārspridumos: «Bet vārdu, ko var pildīt ar dažādāko saturu, lūkojoties pēc brīvas ievajadzēšanās, sauc par simbolu.» (Eglītis V. Tagadnes un mūžības jautājumi dzejā un valodā. — Dzimtenes Vēstnesis, 1911, № 85, 16. (29.) apr.)

pastāvēšanu.»¹ Autors uzsver: «Mākslas darbi arī tad, kad tajos ietveras estētiskas zīmes, domāti saziņai starp cilvēkiem.»² Turpat Hrapčenko piezīmē, ka simbolam var būt divējāda ievirze un loma: «Tas var aizvest lasītāju, skatītāju iracionalitātes sfērā un var būt par īstenības vispārīnājuma līdzekli.»³

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

Rakstnieks, kas dzīvi atspoguļo simboliskos tēlos, ar atgādināšām līdzībām liek atskārst to vispārīgo, ko ar tiešu dzīves tēlojumu nevar izteikt. Simbola stiprā puse ir tā, ka tas pasvīturo tēla vispārīnošo pusi, kam nepietiekamu vērību veltīja t. s. atdarināšanas teorija. Vājā puse ir tā, ka simbolizācija savā absolutizācijā mākslu aizvirza ārpus reālo parādību atveides, ārpus pasaules reālo lietu bagātības, vājina vēsturisko konkrētību. Tātad vienpusīga savā absolutizācijā var kļūt kā tā sauktā atdarināšana, tā arī simbolizācija. Ja mākslā orientētos tikai uz simboliem un mākslas darbu jēgu saistītu tikai ar indivīda radītiem

¹ Храпченко М. В. Природа эстетического знака. — В кн.: Контекст 1976. М., 1977, с. 14, 16.

² Turpat, 16. lpp.

³ Turpat, 19. lpp.

simbolizējumiem, varētu nonākt līdz mākslas atvirzei no reālajiem apziņas procesiem.¹

Mūsdienu teorijā par mākslas tēlu sintezētas stiprās puses no «atdarināšanas» un no simbolizācijas. Tēlā dzīves parādības gan attēlotas, gan reizē vispārinātas, bieži ar simbolisku raksturu (A. Bela «Būri»).

* * *

Īpaša kategorija starp simboliem ir mitoloģiskie simboli — **mīti**.

Mīti (grieķiski *mythos* — runa, teiksma) senatnē izauga no pasaules radošo pirmcēloņu iluzionāriem skaidrojumiem — kā teiksmas par dieviem un varoņiem. Plašā un jaunlaiku nozīmē mīti nav saistīti ar ticību dieviem, citiem vārdiem — brīvi no mitoloģiskās pasaules izpratnes un tiek lietoti tikai kā mākslinieciski līdzekļi, kā dabas parādību personificējumi. Agrākie ar dievu pasauli saistītie tēli tagad kļuvuši par cilvēka dabas prototipiem, par ideāliem cilvēka rīcībai. Mitoloģiskie tēli kļuvuši par indivīda pieredzes paplašinātājiem līdz cilvēces un mūžības apvāršņiem, līdz vispārīgajām cilvēka esamības un jebūtības kategorijām. Jaunlaiku literatūrā mīti bieži sastopami arī reālistiskajos darbos, kaut vai, piemēram, Č. Aitmatova daiļradē — stāstā «Mātes druva», bet jo sevišķi spilgti jaunākajos darbos — stāstā «Raibais suns, kas skrien gar jūras malu» un romānā «Un garāka par mūžu diena ilgst». Stāsta sākumā uz pilnīgi reālas sadzīves fona tēlota ģimene, tās ierašas, tradīcijas, attiecību intīmie ieloki. Bet tad nāk lielais pārbaudījums uz jūras, kas ģimenei liek nonākt uz nāves robežas. Tā kā izsikst dzeramā ūdens krājums, tad, lai paildzinātu dzīvību vieniem, citiem

¹ «Pārbagāta tēla-tāpatības konkrētība (naturālismā), tāpat kā tēla-simbola tīrā abstrakcija (simbolismā) grauj mākslu.» — *Ревякина И. А.* — Реферативный журнал. Литературоведение. М., 1978, № 4, с. 69.

jāziedojas to labā. Pirmais labprātīgi savu dzīvību ziedo zēna vectēvs, tad — tēvocis un beidzot arī tēvs. Tāds cilvēka dabas likums — jāpaliek tam, kuram par citiem tālāk ceļš priekšā. Un palicējs to sāk apjaust kā upuri, kura cieņīgām viņam jābūt visu dzīvi, jo tam ir mūžīgās dabas un cilvēces izstrādātās ētikas likuma spēks, kas atgādina arī viņam, kā jārikojas tad, kad jāizšķiras starp savu dzīvību un to, kas augstāks par dzīvību. Un šī atklāsme zēna apziņā vienojas ar ārējām skatāmajām parādībām uz jūras, ar dabas stihiskajiem spēkiem, ar kuriem paliek vienoti tie, kas bijuši laivā un it kā ceļas par jaunu augšā un iet viņam līdzī dzīvē — vectēvs kā dabas un tās stihijas pirmspēks, tēvocis — kā vētru valdnieks, tēvs — kā saule un mājupceļš.

Plaša diskusija par mītiem notika latviešu literatūras kritikā pirmā imperiālistiskā pasaules kara laikā. To izraisīja F. Bārdas dotais dzejas tēlainības dalījums septiņās pakāpēs, no vienkāršas gleznas sākot un ar mītu beidzot.¹ Lai gan F. Bārda atgādina, ka «mīts te jāsaprot tagadnes nozīmē: kā visplašākais un dziļākais dzīves un likteņa gudrības kopsummu aptverošs veidojums, kas aizvien tomēr gleznaini fantāzijā skatāms», taču A. Bračam nebija patikusi Bārdas vērsšanās pret viņa «intelektuālo dzeju», un viņš centās pierādīt, ka Bārda «skaita mītus par dzejas pašķiru, pie tam par tās augstāko pakāpi», bet neticīgam cilvēkam tas esot tikai «mākslinieciskais simbols», kur nost esot «atdalījies viss reliģiozais»². Patiesībā tas ir tas pats, ko F. Bārda jau bija pateicis, tikai mītu neaizstājis ar simbolu. Bračam mīts turpretī saistās ar reliģiju, un viņš, abstrakti loģizēdams, daļa: mīts vai dzeja («tad tas vairs nav mīts, bet dzeja»).

Ar rakstu «Mītu taisītāji» diskusijā iejaucas Andrejs

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

² Bračs A. Bārdas estētiskie pamati. — Dzimtenes Vēstnesis, 1915, 7. martā.

Upīts. Uzzādot trūkumus F. Bārdas rakstos, viņš mazliet pārspilē Bārdas saistību ar dievu pasauli. Upīts raksta, ka, ja J. Lautenbaham mīti kalpojuši «nevainīgai mitoloģiskai romantikai un naivai tautas teikumu izraibināšanai», tad F. Bārdam turpretī reliģijas sludināšanai, jo Bārda apgalvo, ka «mums vajagot pielūgt nagažas un sukuburus». Gluži tā nav. Par to liecināja jau Bārdas skaidrojums pie minētā dzejas tēlainības septīppakāpju dalījuma. Tāpēc kā mazu uztiepumu uztveram arī šādu Upīša domu gājienu: «Viņš tēlo, kā vecais pavasara vakarā («Latvijas» pielikums, 1915, № 16) atsēžas papīpēties uz mēnešraga, kā viņš pūš dūmus, šķaudās utt. Kā dabas parādības personificējums, kā dzejisks simbols viņa tēls būtu īsti pievilcīgs. Bet tā viņu saprast mums kategoriski liedz Bārdas teorija. «Vecais» ir «mīts», un mīts ietver sevī mūsu filozofisko, tikumisko un estētisko atziņu.»¹

Patiesībā Bārda pats jau ir teicis, ka «mīts te jāsaprot tagadnes nozīmē». Tēlojot veco dieviņu pavasara vakarā uz mēnešraga pīpējam, diez vai dzejnieks te gribējis atgādināt reliģiju. Drīzāk gan tā paša dzejnieka apziņā būs bijusi mākslinieciska spēle, mīlā dieviņa mākslinieciska pannerošana. Arī Upīts to redz, bet cenšas savukārt paspēlēties ar pašu F. Bārdu, apspēlējot viņa teorētiskos, jāatzīst, samērā neskaidros izteikumus par mīta iespējamo saistību ar jaunlaiku un nevis ar «dogmatisko» reliģiju. Patiesībā pamatu šādai zobgalībai Bārda dod labu labo, kaut vai ar šādu prātojumu: «...kad dogmatiskā ticība izirst, tie (dievi — V. V.) turpina savu pastāvēšanu kā mīti.» Nepareizi. Bārda mītus to turpmākajā pastāvēšanā saista ne tikai ar dzeju, bet arī ar reliģiju dzejā: «...tie turpina pastāvēt kā mīti, daudzreiz nesdami sevī tomēr aizvien vēl brīvas reliģijas, it sevišķi panteistiskās, elementus.»²

¹ [Upīts A.] Mītu taisītāji. — Jaunais Vārds, 1915, 11. jūn.

² Bārda F. Pamati un pavisrība. Atbilde A. Bračam. — Dzimentenes Vēstnesis, 1915, 14. martā.

Tātad mīti, no reliģijas atbrīvojušies, var kalpot kā mākslinieciski līdzekļi tēlojumam. To uzsvēra gan F. Bārda, gan A. Upīts. Protams, tāpat kā simbolus vispār, arī mītus nevar uzskatīt par tādiem «tēlu ķēniņiem», pēc kuriem būtu jātiecas visai literatūrai. Tāpat kā simbolizācija, arī mitologizācija nevar būt vienīgi «īstais» tēlošanas veids. Ja paliktu tikai pie šā veida, tad literatūra daudz zaudētu no tās konkrētā saistījuma ar reālo dzīvi tās ikdienas sadzīves formās, literatūra paceltos pārāk abstraktos vispārīnājumos.¹

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

20. gadsimtā līdz ar metaforiskās izteiksmes pastiprināšanos lielāku īpatsvaru starp tēliem ieguva simboli un mīti. Tos izmantoja gan progresīvi un revolucionāri rakst-

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

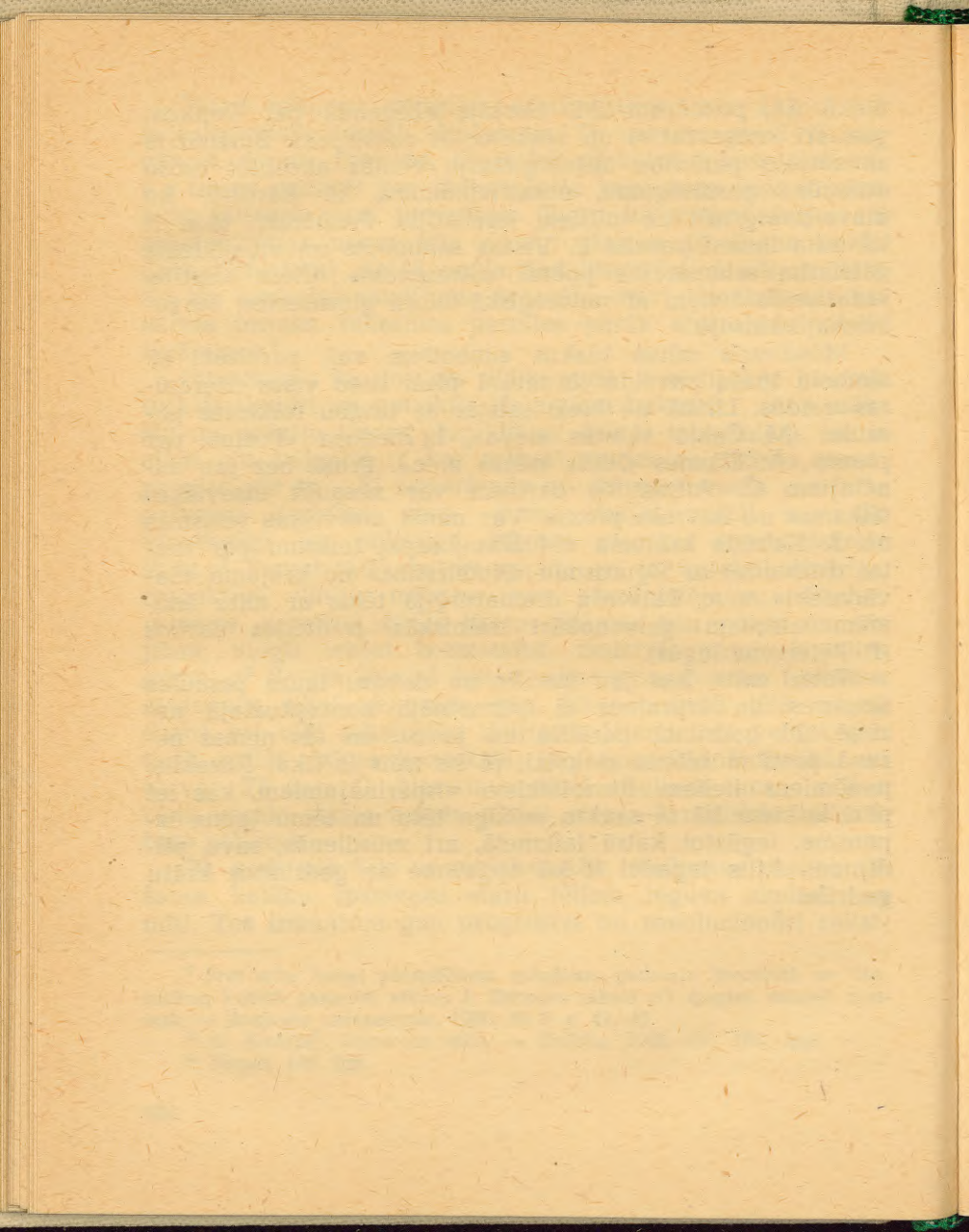
² A. Ķ[eniņš]. Dzīve un stils. — Zalktis, 1908, IV, 168. lpp.

³ Turpat, 169. lpp.

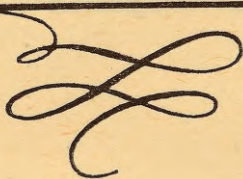
nieki, kā, piemēram, M. Gorkijs «Legendā par Danko», gan arī konservatīvi un reakcionāri rakstnieki. Buržuāzija ar sociālo parādību mitoloģizāciju centās akcentēt esošo attiecību pastāvīgumu, nesatricināmību, kā kārtību, ko dievs zvaigznēs uz mūžiem ierakstījis. Piemēram, tāda it kā mīta līmenī pacelts E. Virzas saimnieks un viņa ideālā patriarha saimniecība poēmā «Straumēni». Cieša saistība šāda veida tēliem ar mitoloģiskā žanra glezniecību buržuāziskajā Latvijā.

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

Tātad mīts, kas jau izzudis no daudzu tautu pasaules uztveres un izpratnes tā pirmatnējā konceptuālajā nozīmē, 20. gadsimtā parādās no jauna, un tas nemaz nerunā pretī mūsdienu mākslai, jo šis mīts ir tikai līdzeklis, paņēmiens lieliem filozofiskiem vispārinājumiem, kas iet pāri laikiem kā tā saukto mūžīgo tēlu un tēmu jauna izpaušme, iegūstot katrā laikmetā, arī mūsdienās, savu pilnīgumu. Mīts tagadni it kā apgaismo ar gadsimtos krātu gudrību.



ATSAUKSMES



ATSAUKSMES

L

MORĀLE BEZ DIDAKTIKAS

(M. Čaklais
«Kājāmgājējs un Mūžība»)

*Tāds miers ir cilvēkam,
kas sevi apzinās.*

(M. Čaklais. «Mājās».)

Mārim Čaklajam šis krājums¹ nav pirmais. Pirmais iznāca 1965. gadā un saucās «Pirmdiena». Recenzijās tas novērtēts kā pirmdienas rīta cēliena veikums. Tagad iznākušais krājums jau ir veselas dienas darbs. Tas vairs nav debitanta, bet jau patstāvīga mākslinieka veikums.

Kādas patstāvīgas mākslas vērtības M. Čaklais savācis savās klētīs (dzejoli «Kad mūs pētīs»: «Kas tad tur ir tajās mūsu klētīs?»)?

Vispirms par motīvu «apcirkņiem». Tie veidojas no pretrunām, no pretrunu skatījuma galvenokārt morālā plāksnē («nervos pretrunas brēc»). Ar tām sastopamies jau pirmajā dzejolī, kas sākas ar vārdiem «Es esmu bagāts». Šī pieredzes bagātība balstās uz visdažādāko pretrunu uzveri. Šķirējliniju starp pretrunām velk asa jo asa labā un ļaunā uztvere. Tālāk visā krājumā tad arī tiek vilkta robeža starp «Atklātību kailo un tai Nelietību pretī». Bet, lai šo robežu vilktu, ir jāpāršķeļ čaula:

Kas ir aiz pateiktās patiesības,
Man vajag zināt.

Ir jāuzzina:

Kas zem vēsuma aplēpts —
Bēdas? Mokas?

¹ Iznācis 1967. gadā.

Un:

Kur sākums negodam? Godam?

Māra Čaklā dzejas galvenā pozitīvā īpašība ir šī cenšanās ieiet dzīvē ar tieksmi redzēt parādības istajā gaismā. Liriskajam varonim, kas «dzīvei tieši acis skatās»,

Šodien vienalga —
Vai pulksteņi no zelta vai sudraba

— — — — —

Galvenais —
Lai tie mēritu precīzi
Mūsu labo nodomu,
Tukšo plāpu, lielo darbu
Un jauno cerību stundas.

Atzīstot, ka

Ir veltīgi centieni
Vēsturi apsudrabot,

dzejnieks saskata, kā

Zem maigās mēness gaismas
Gan gods, gan negods snaūž.

Tā tad pretrunu atklāšanas un cēloņu izziņas tieksme — tas ir krājuma galvenais patoss.

Dažkārt, pretrunām meklējot atrisinājumu, rodas īsti hamletiski jautājumi:

Netaupiet? Taupiet? (maigumu — V. V.)
Netaupiet? Laupiet?
Bet kā tad īsti?
Atzīstieties —
Ļoti gribas
Kādas pamācības?

Bet dzejnieks iztiek bez tām, jo, Raiņa vārdiem runājot, «es tikai ainu redzu» «un ar rokām acis sedzu». Visas pamācības ir par vājām tur, kur runā darbs un fakti («Lauku vīri» u. c.).

Raksturīga iezīme krājumam ir tieši tā, ka te spilgtā-

kajos piemēros morāle atklājas bez moralizēšanas, bez didaktikas. Bez tās iztiek arī sabiedriski asākie dzejoļi, kas vērsti pret tiem, kuri dzīvo ar apziņu «man top piedots».

Krājumam cauri vijas cilvēka pašcieņas motīvs. Dzejnieka sirds pieder «cilvēkiem, kas sevi apzinās», bet neuztiepj sevi kā vienīgo mērauklu citiem. Pret cilvēka cieņas sabradāšanu, pret citu mērīšanu «pēc sava gīmja un līdzības» pavērsta liela daļa no dzejoļiem.

Katrs savu olecti liekam
Otra dzīvei kā drēbei klāt.
Un tad dusmīgi tiekam,
Ka nav vis tā, bet ir citādāk ...

Tā ir nostāja pret tiem, kurus labi raksturo Jukumsons I. Lubēja stāstā «Saltā rasa»: «..visu laiku ar pirkstu citiem pa dvēseli. Un, protams, sabiedrības vārdā! Sabiedrības vārdā aplej cilvēkus ar draņķi, sabiedrības vārdā kāрто personiskus rēķinus..» Nostājoties pret šāda veida parādībām, 1960. gadu vidus un otras puses dzeja iegūst jaunu sabiedrisku skaņu.

Katrs cilvēks ir sava pasaule, kas prasa cieņu un sa-
prašanu. Un tukšas steigas un iedomāta vispārīguma, un
laikmetīga nemierīguma vārdā nav jānoliecina tās no
šīm pasaulēm, kurās mājō miers, sevis un savas tautas
vērtību apzināšanās («Miers»). Bet miers kā pašpietiecīgs
sastingums un mietpilsonisks sasmakums ļaunāks par visu
pasaulē. Pret to saceļas pat visi gaiļi Koktebelē. Dzejas
ironiskā smaile pavēršas gan pret karjerismu un liekulību
(«Dziesmā par četriem krekliem»: «Bet tad, kad vakars
pienāks, Tie (krekli — V. V.) visi melni būs»), gan arī —
neuzskaitot te visu negatīvo parādību virkni — pret to,
ja «nelaimīgais sit nelaimīgo».

Ar visu, kas citēts un teikts, daļēji raksturota dzej-
nieka sabiedriskā pozīcija un filozofiskā koncepcija. Bet
kā tā spēj runāt mākslas valodā?

Māra Čaklā dzejas pamatā vairāk atgādinājums nekā
attēlojums. Atgādināšana ar līdzībām un īpaši atlasītu

detaļu mājiņiem nereti prasa no lasītāja arī piepūli, lai atskārstu zemtekstu, iekšējo kopsakarību. Brižiem autora pieeja parādībām atgādina A. Griguļa stāsta «Caur uguni un ūdeni» varoņa Krista pieskaršanos pasaulei ar pinceti.

Dzejnieks atziņai liek izrietēt no detaļu saistījuma, kam jāatgādina pārdzīvojumu diālektiskā paškustība. P. Paļijevska teiktie vārdi par dokumentu literatūrā savā, galvenokārt psiholoģiskā nozīmē lielā mērā netieši var raksturot arī vienu no Čaklā dzejas stila īpatnībām: «...tas redz un neredz, runā un nerunā, zina visu, bet pārspriež tikai to, ko mēs spējam atzīt. Bet arī tas, ko nespējam atzīt, tik un tā virza uz mums kā līdz galam neizprastu patiesību...» («Literatūra un Māksla», 1967, 25. febr.)

Melnbaltās, viegli gaistošās un uz punktieri pārejošās līnijas jau A. Vējānam recenzijā par pirmo krājumu deva pamatu vieglu grafiskumu uzskatīt kā M. Čaklā dzejas gleznu raksturīgu iezīmi (salīdzinājumā ar V. Līvzemnieka gleznu krāsainību). Šī iezīme paliek arī otrajā krājumā, lai gan blakus grafikām ir arī virkne «kolorētu zīmējumu» («Vasara Kurzemē»).

... Izplūdušās līnijas
Vajag izkonturēt.

Tā ir M. Čaklā pieeja ne tikai atmiņām (dzejoli «Atmiņas»), bet arī vispār dzejas «materiālam» — tiem nojautumiem un atskārtumiem, no kā var «iztaisīt» dzejoli.

Un, kad dzejniekam izdodas konturējumu izveidot līdz citiem uztveramai noteiktībai, asociāciju plūdums ierunājas ar tādu pārdzīvojuma atveides spēku, kāds tas, piemēram, uztverts mūzikas radītā iespaidā (dzejoli «Mūzika»), kas, savā psiholoģiskajā stenogrāfiskumā tuvojoties mūzikas radītajam iespaidam, tomēr atšķirību gūst, uz jūtu vilņiem paceļot atziņu galotnes:

Tam, kas dziļi sevī spēj nokāpt,
Daļa dzīves pārvēršas jokā,
Otra daļa — kā bulta lokā.

Asociāciju plūsmas atveide pamatā arī daudziem intelektuālāka rakstura dzejoļiem («Vēstules», «Dzejolis par to, kas iznāk», «Īsa uzruna no rīta», «Ko man pateica laikmets sentimentālā ziemas vakarā» un vēl dažos).

Māris Čaklais vairās no aprakstošas apdzejas. Ievadot ciklu par Vecrīgu, viņš izsakās, ka cenšoties nevis apdzējot, bet «atdzējot». Tāpēc arī tur, kur parādās apraksta iezīmes, tas nav ne naturālistisks, ne pašmērķīgs. Tā tas ir dzejoļa «Pa nakts grimstošo asfaltu» liriskajā ievadījumā, kā arī dzejolī «Maza pasaka», kur pāreju uz beigu secinājumu autors zīmīgi uzsver ar jautājumu: «Tad kādēļ to visu stāstu?» (līdzīgi arī «Dzejolī par antitēzi»). Tieši šis — izteiktais vai neizteiktais — «kādēļ to visu stāstu» jūtams visos labāk komponētajos dzejoļos.

Daži dzejoļi rāda, kā dzejnieks spilgti ieskicē atsevišķas gleznas, piešķir tām dzīvību, paceļot tās līdz personifikācijām, bet tās attīstīt, ievirzīt kustībā neuzskata par nepieciešamu. Bet dažos dzejoļos tās ir tik spriegas savā starta pozīcijā, ka liekas — tām vajadzētu iegūt gaitu. Piemēram, dzejolī «Vasara Kuršu kāpās», kur fragmentāri parādās vasaras kā sievietes personificējums (turklāt — ja to šeit attīstītu, varbūt dzejolis būtu arī viengabalaināks). Citos darbos, kur mazāka loma ārējam tēlam un vienotība vairāk balstās uz izpausmes, ne attēles tēlu, to tā neizjūt kā minētajā un arī tam radniecīgajā dzejolī «Rāms tālums». Pēdējā parādās atmiņā tik spilgti paliekoša personifikācija, ka žēl kļūst, kad tā it kā iejūk starp citām detaļām, radot nejaušības iespaidu.

Aiz kalna rudens zirgus jūdz,
Jūt viņu elpu kūpam.

Lieliski! Bet nākamajās rindās sadrūzmējas citi priekšstati, un šie varenie rudens zirgi «izkūp» turpat divās starta rindiņās. Protams, nevaram prasīt, lai dzejnieks būtu mainījis savu ieceri un tēlošanas veidu (jo vairāk tāpēc, ka šie dzejoļi nepieder pie vājajiem). Dzejolis nav vērtējams

no kāda cita, protams, varbūt arī iespējama risinājuma viedokļa, jo tad jau iznāktu vērtēt no iedomām, kas vēl un vēl kādā darbā varētu būt. Ar to tikai gribēju apstāties pie domas par varbūtēju iespēju, kas varētu īstenoties citos dzejoļos.

Pilnīgi izvērstus priekšstatus atrodam galvenokārt alegoriskajos dzejoļos (arī «Saplaisājis māls...», «Jaunam zaļoksnam kokam...»), t. i., dzejoļos, kas balstās uz tēlojuma «divplānību», līdzīgu tai, kādu atrodam Raiņa dzejā, kur uz mums runā gan konkrētais dabas tēlojums kā estētiska pārdzīvojuma avots, gan arī šā tēla projekcija uz sabiedrības parādībām (piemēram, «Zeltītas lapas»). Šādos dzejoļos, kuros tēlainība saistās ap vienu centrālo ārējo parādību, dažkārt sajūtam plastiskāku iztēli, un tie retāk atkāpjas no kompozicionālās vienotības principa.

Attiecībā uz kompozīciju, liekas, vērā ņemamas ir rindas, ko autors pats saka par saviem darbiem:

Var jau nebūt aptēsti un gliči,
Var jau katram arī kaut kā trūkt.
Galvenais — ja kopā sasaistīti,
Lai pie pirmām krācēm neizjuk.

— — — — —
Galvenais — lai dziesma nepārtrūktu,
Tā, kam siltā, cilvēciskā balss.

Dzejoļu iekšējās sakarības pakāpe dažāda. Vairumam šo iekšējo sakarību nosaka vienotā tonalitāte, zemtekstā uztveramā «siltā cilvēciskā balss». Vienai daļai, kā jau minēts, plastisku vienotību piešķir alegoriskais tēls. Ir dzejoļi — mozaikas, ko kopā sasaistīt palīdz arī tas, ka autors vietumis pat tieši formulē gleznu virknes kopjēgu («Mājas»). Dažreiz dzejoļu tēlainību saslēdz tikai beigas, kas, metot gaismu pār gleznām, tās vieno, saliedē.

Taču diemžēl ir arī tādi gadījumi, kur, runājot paša autora vārdiem, krācēs «dziesma pārtrūkst» — kopā sietās gleznas sagrozās, līdz ar to dzejoļa vienotās jēgas izpratne apgrūtinās.

Zīmīga parādība tā, ka dzejoļos bez virsrakstiem vērojama biežāka irdenība kompozicionālā ziņā («... Un pēkšņi klusums...», «Es nezinu to...»). Turpretī dzejoli «Vēstules» parādās arī virsraksta kompozicionāli organizējošā loma. Tiem, šķiet, derētu pakārtot vienu otru asociāciju «pārplūsmes» dzejoli, kas kļūst pagrūti uztverami tāpēc, ka atgādināšie mājienu sašķobās un ne katreiz spēj pietiekami spēcīgi virzīt uz vienotu pārdzīvotu atzinumu (tāpat dzejoļa «Savādi vakari» otrajā pusē, daļēji arī — «Nevajag sevi mocīt»).

Bet pa lielākajai daļai kompozicionāli izdevušies atjautīgie pavērsieni, aprāvumi, uzsvērtā «punkta pielikšana» («Vasara Kurzemē» u. c.).

Mārim Čaklajam raksturīgs zemtekstos ejošais lakoniskais teksta risinājuma veids, kas atsevišķos dzejoļos koncentrējas arī īsos atziņu pantos («Pelēka diena», «Kur rodas sirdsapziņa»). Bet blakus dzejoļiem, kas balstās uz asociatīviem mājienu un kas pārsvarā bija pirmajā krājumā, šeit starp labākajiem dzejoļiem minami vēl tādi samērā pagari, atjautīgas sadzīves sarunas intonācijā ieturēti pārspridumi, kādi ir «Dzejoli par 25 gadiem», «Dzejoli par ļoti vecu tēmu», «Ziemas vakaru nodarbībā». Viegli ironiskas konversācijas stilā ieturēts pirmais dzejolis no triptiha Rainim (pirmais no tiem šķiet arī labākais).

Salīdzinājumā ar pirmo krājumu Māris Čaklais sāk rīkoties arī ar plašākiem otas vilcieniem. Īpaši tas sakāms par diviem cikliem, kas pieder pie spilgtākajām un nozīmīgākajām lappusēm krājumā, — «No «Vecrīgas grafikām» un «Latviešu strēlnieku fotogrāfijas Kahovkas muzejā». Īpatnēji, bet ne visi seši gluži vienādā līmenī uzrakstīti dzejoli par Vecrīgu, kur, minimāli izmantojot ārējās priekšmetības aprakstu, autors cenšas sniegt sabiedriski psiholoģisko jutoņu, tiecas tvert mūsu pašu noskaņā dzīvojošo «Lekšrīgu». Gadījumu vairākumā tas izdodas gan tajos dzejoļos, kuros noteicoša vieta šās noskaņas radīšanā ir ārējam kolorītam («Vecrīgas nakts idille», kur

«Pāri lido raganas Tā kā lidmašīnas»), gan arī tajos, kur tāda tikpat kā nav (ironiskais, sarkastiskais «Sveicinājums bīskapam Albertam»). Turpretī «Balādē par kalējsievu», šķiet, pietrūkst gan zīmīgāka ārējā, gan arī tieši Rīgai vien raksturīgā, «iekšrīdziskā» kolorīta.

Savdabīgi kolorējumā un autora emocionālajā uztvērumā ir arī dzejoļi par vecajiem latviešu strēlniekiem. Te sava loma gan attēles līdzekļiem (starp tiem atrodam žargona vārdus), gan arī autora balss tonalitātes izpausmei ar stilistisko figūru palīdzību (retoriskie jautājumi, atkārtojumi).

Vispār šai sakarā jāpiezīmē, ka dzejnieka sintaksei raksturīga atkārtojumu bagātība. Autoram pašam par atkārtojumiem ir presē raksts, kurā viņš runā par tiem gan kā par izteiksmes spēka izpausmi, gan arī kā par nevarīgām pretenzijām uz to. Paša stilā tie visumā ir spēka līdzekļi, jo balstās uz psiholoģisko nepieciešamību, cieši saistās ar dzejoļa intonāciju, ar pārdzīvojuma paškustību.

Mūsdienu dzejā, kad vārdu «klusums» nereti pavada epitets «skaļš» un uzmācīgi sāk valdīt skaļais klusums, šad tad rodas paklusa vēlēšanās pēc klusa klusuma, tāpat kā pēc mājīgām mājām. Māra Čaklā lirikā vairāk nekā citu dzejā sastopamies ar dabisku, klusu klusumu un izjūtam tā dziļumu.

Gan patiesīguma un sabiedriskā nozīmīguma, gan mākslinieciskās pievilcības ziņā šis uz pretstatu dialektikas un asociāciju virknēm veidotais krājums ir viena no savdabīgākajām un simpātiskākajām dzejas grāmatām.

MŪŽA DZIEDĀJUMS

P. Rozītis, jau par pirmo E. Stērstes krājumu rakstot, atzīst, ka «viņas dzejā manāma intelīgences, jūtu smalkums un diezgan dziļa dzejas mūzikas un ritma izpratne» un ka «vielu savai dzejai Naurēnu Elza smēļ no vieglām, tikko tveramām dvēseles kustībām». (Druva, 1914, 436. lpp.) Arī visos turpmākajos krājumos Stērstes dzeja plūst iejutīgu pārdomu un rimtas, apgarotas iztēles gultnē. Dzejniece pati savu pārdomu ceļu raksturo šādiem vārdiem:

Jums šodien dziedu vēl es savas klusās dziesmas.

(«Jaunajiem dzejniekiem»)

Kāds tad ir šis klusais mūža dziedājums?

Izlases krājumā «Atstari» ir 71 dzejolis no pieciem pirmspadomju krājumiem un padomju laika dzejoļiem. Vairāk nekā puse ir padomju laika dzeja (lai arī no tās nav paņemts viss, ko varēja paņemt, piemēram, kaut vai «Cīrulītis» — publicēts: «Literatūra un Māksla», 1959, 9. maijā.)

Lai gan atlase bijusi pārāk stingra un skopa, dzejnieces stila raksturīgākās īpatnības tomēr saglabājušās samērā labi. Kādas tad ir šā mūža dziedājuma īpatnības?

Vispirms motīvu ziņā. Centrālais un sazarotākais motīvs ir saaugšme ar zemi, šo vārdu saprotot dažādās nozīmēs: kā dzimto zemi, kā dzīvības klēpi, kā darba lauku, kā atjaunotnes avotu, kā simbolu pretstatā debesīm, kā laika nežēlīgo plūduma atgādinātāju gadskārtu maiņās, kā

pēdējās dusas vietu un daudzās citās nozīmju niansēs un noskaņās. Ne velti vārds «zeme» krājumā ir vai visvairāk lietotais un estētiskajā ziņā noslogotākais vārds (atkārtojas vairāk nekā divdesmit reizi, apmēram tikpat daudz, cik vārds «ziedi» un «mūžs», «mūžīgs»).

Es zemes elpa karstākā,
Es visu dzīvi daru.

(«Dzejnieks un Maria Magdalena»)

Nekas šai zemes gaitā neapstājas,
Un viss, kas augļus nes, pret zemi liecas...

(«Rudens prieks»)

Un mīlestībai jānāk, zinu,
Lai atkal zeme sāktu zelt...

(«Mīlestība»)

Ar neizteikto gala vārdu
No zemes dvēse aizlidos.

(«Vārdu māksla»)

Blakus saaugsmei ar zemi cauri vijas motīvs par izaugsmi no pagātnes, vienotība ar to, ko paveikušas paauzdes pirms mums («Tēvam», «Novēlējums», «Mani senči», «Okeāna balss»). Pēdējie panti no dzejoļa «Mūsu senči» vistiešāk izsaka šā motīva pamatziņu:

Cik cīnītāju varenu bez bailu,
Cik malēju un dainotāju daiļu,
Cik arājcilšu aplkusušu mani,
Dus gadu simteņiem kā veci zvani.

Kad viņi skan, es līdzī skanu tiem
Un jūtu tos līdz dvēšles pamatiem.
Līdz brīdim pastaram, kad skuju rotā
Es viņu pulkam būšu piebiedrota.

Ir labi, ja cilvēkam stingra, noturīga atmiņa un viņš neaizmirst ne labo, ne ļauno pagātnē un spēj atbīdīt malā tīri personisko, lai nesavtīgi visu mūžu vērtu vārtus labajam cilvēku dzīvē, tautas dzīvē.

Sevis kā savas tautas un tās likteņu sastāvdaļas apzi-
nāšanās ir viena no spēcīgākajām poētiskā patosa līnijām
krājumā.

Doma par paaudžu maiņu un to saistību risinās dau-
dzos krājuma dzejoļos. Arī šajā:

Lai vecā audze aiziet godam
Kā gulbji, kas pret rietu slid,
Un lai neviens to nedzird sodām —
Šo visu plašumu jums dodam
Ar jauniem sapņiem piepildīt.

(«Novēlējums»)

Ievērojamu vietu krājumā ieņem atceres dzeja. Bērnī-
bas, dzimtās puses, tuvu cilvēku atceres ietvertas tādos
dzejoļos kā «Naurēnos», «Mātei», «Laimīgs mūžs», «Pēdējie
ziedi» un citos.

Virkne dzejoļu veltīta «mainīgu likteņu mainīgas rota-
ļas» apcerei («Mirdzošā gredzenā», «Es aiziešu», «Elēģis-
kas rindas»), pārdomām par dzejnieka darbu un viņa sū-
tību («Vārda māksla», «Dzejnieks un Maria Magdalena»,
«Dzejnieks un bērns», «Dzejnieks runā»), par jauno dzej-
nieku paaudzi («Jaunajiem dzejniekiem»), kam lemts
pārņemt gan vijoli, gan tauri no iepriekšējo paaudžu dzej-
niekiem.

Dzejoli «Vijole un taure» autore izsaka domu, ka
dzejā kā sapņainā vijolē ieklausīties ļauj mierīgāki dzīves
posmi.

Bet, tikko mana — tauta briesmās,
Viņš augstā kalnā taurēt kāp.
Istš dzejnieks sevi atdod dziesmās,
Kur visas tautas sāpes sāp.

Pašas dzejnieces rīcībā visu mūžu vairāk bijusi vijole.
Viņas mūža dziedājums izskanējis uz tās.

Filozofiski motīvi dažreiz uzviļņo tikai kā jautājums
bez atbildes, dzīves un nāves jautājumi bieži sacērtas
«mezglotos pavedienos» un paliek savā neizkustināmajā
pretstatījumā («Debess un zeme»).

Uz dabas fona parasti risinās prieka un sāpju, liksmes un skumju pretstatījuma motīvi. Vareni skan himna rudens dabas izlīdzinošajam mieram dzejolī «Pa rudens kāpēm».

Optimisma, gaiša dzīves apliecinājuma un traģisko dzīves izjūtu kaujā dzejniece skatienu vērš vienmēr pretī gaišajam. Bet spēku stāt pretī tumsai dvēsele uzkrāj tikai grūtību akumulatoros. Stabīlu, gaišu mieru var iegūt tikai tad, ja sevi bez žēlošanas pakļauj lielākiem mērķiem ārpus sevis.

Žēlosi sevi —
Aizpūtis tevi
Tuksneša vēj!

(«Laikmeta skrejā»)

Pārdomu takas ir dažādas, taču tās nekad neieslid bezcerīgā, bezpalīdzīgā strupceļā un nesagumst pašas sevī. Dzejniece vienmēr pavērš seju ar smaidu uz saules pusi. Dažreiz šim smaidam klāt smeldze, citreiz visa sapratēja ironija, filozofisks pasvīpsnājums. Hedoniska vitalitāte uzdzirkst tikai pāris vietās kā nejaušs uzzibsnījums («Zibģērba krokās biklais gurns» — «Jaunā pompejiete»).

Vaibstus liriskā varoņa sejā iekļauj viņa estētiskie ideāli, un niansē viņa estētisko priekšstatu un izjūtu toni un pus-toni. E. Stērstes dzejai raksturīga dabas ainām pakārtota emocionāli spēcīga, filozofisku pārdomu atbalstīta augšup-tiece — no empīriskā, pieredzē dotā uz estētisko vispārnozīmīgumu, no sadzīves mirkliem uz pacelšanos pāri tiem, lai paskatītos uz tiem, tā sakot, no mūžības viedokļa.

No tāda viedokļa dzejniece vērojusi arī Daugavu un pateikusi vārdus, kādus neviens vēl nav teicis:

Kas tā pie Daugavas sirdi sien,
Ka atrauties nevar nekā?
Mums Daugava nav upe vien —
Tā Latvijas mūžība.

Daba dzejā nav daba vien. Tā izsaka gan dzejnieku, gan tautu, tās raksturu un likteņus.

Par Stērsti bieži teikts, ka viņa ir augstas dzejiskas kultūras pārstāve. Protams, tas nenozīmē tikai formas slīpējuma virtuozitāti, bet vispirmām kārtām izjūtas dziļumu, tās estētisko ievirzi un estētisko ideālu augstumu, cildenumu. Stērstes dzejā tikpat kā nav konkrētu sadzīves detaļu (protams, vispār dzejā tās var būt un var arī nebūt: svarīgs tikai to izlietojuma veids). Te viss sniegts vispārinātā filozofiskā pacēlumā (tāpat kā mūzikā) un tomēr reizē netiek zaudēts psiholoģiskais kontakts ar savu ikreizējo, vienreizīgo izjūtu, kas ir vienīgais tilts uz lasītāju, viņa pārdzīvojumu. Citiem vārdiem — neraugoties uz konkrētās priekšmetības minimumu, dzeja nekļūst abstrakta.

E. Stērstes dzeja jāuztver it kā ar iekšēju dzirdi, to lasot, jāklūst par intīmu sarunu biedru liriskajam varonim, kura runā pulsē nevis domas ašais vēziens, bet — pārdoma, ne tiešais sajutums, bet jūtu analīze uz sajūtu sintēzes pamata.

Tā ir arī vienā no labākajiem šā krājuma dzejoļiem — «Naurēnos». Tas datēts ar 1966. gadu.

Sagriežas kā viesuls aplī
Iness. Naurēni kā sapnī.
Labo vedēj, turpu ved!

Kurp lai braucu, kurp lai griežu,
Nav ne ceļa, nav ne sliežu,
Bijušais pats sevi bed.

— Iznāc, saņem, māmuliņa! —
Jauna, daiļa bij mums viņa.
Iznāc, Rūsi, vecais draugs!

Sauc vai nesauc, nav neviena,
Nav vairs jumta, nav vairs sienu.
Dūmenī drīz vēji kauks...

Vedēj, ved uz Sila galu,
Tur vēl senā lakstīgala
Dziesmu loka skaļiskaļ.
Ved nu, vedēj, atpakaļ!

Tā ir it kā muzikāla novele ar atrisinājumu pēdējā rindā un ar izlaidumiem «sižeta» risinājumā, kas prasa paša lasītāja iztēli. Šis dzejolis zināmā mērā atgādina Plūdoņa dzejoli «Pēc gadiem tēva mājās» (1920), bet atšķiras ar to, ka pēdējā ir vairāk sīkdetaļu — priekšmetisko un psiholoģisko. Plūdonim intonācija patētiski sāpīga. Stērstei — ne mazāk sāpīga, tomēr reizē arī dzidrāka, vieglāka, it kā tiecas uz izlīdzni — tāpat kā traģisko noskaņu risinājums tautasdziesmās.

Autore pieder pie muzikālākās dzejas pārstāvjiem latviešu lirikas vēsturē blakus Auseklim, Aspazijai, Plūdonim un citiem.

E. Stērstes dzejā bagātīgi lietoti vārdu, frāžu, tāpat sintaktiskie un citi atkārtojumi. Atzīmējams arī raitais ritma plūdums, ko pastiprina visu rindu saistījums noteiktā atskaņu sistēmā. Šīs īpašības sevišķi spilgti redzamas tādos dzejoļos kā «Veras vārti», «Kur ir cīruļi?».

Atkārtojumiem liela nozīme ne tikai dzejoļu valodiskajā izteiksmē, bet arī kompozīcijā. Tā nereti balstās uz gredzenu («Kur ir cīruļi?» u. c.), spirāli («Aizliegusi sirds»). Tās pamatā bieži arī paralēles un pretstati («Divi saules», «Vai vēlams mūžs...», «Vijole un taure», «Dzejnieks un Maria Magdalena»).

Mēs visu laiku uzsveram Elzas Stērstes dzejas filozofiskumu un muzikalitāti. Bet kā ir ar gleznainību?

Visumā tā nav ne ekspresīvi spilgta, ne raiba, tomēr spēj neatvairāmi saistīt un vadīt aci ar savu niansēto plastiskumu. Doma, mūzika un glezna, kas organiski vienojas daudzos dzejoļos, īpatnējā veidā saistās arī dzejolī «Pans rudenī». Šis dzejolis, kam piemīt, varētu teikt, F. Bārdas dzejai līdzīgs dabas kā dzīvas būtnes uztvērumš, saista gan ar tēla kustību, gan ar valodas izteiksmi tā «darbības»

atveidē. Zīmīgas arī rudās rudens krāsas, kas tiecas no zaļās uz purpuru un zeltu («Trīs pustoņi nu lokās, vijas»). Pana fleitas skaņas, «pāri silavām» plūzdamas, it kā krāsos-
jas šajos toņos, kamēr viņš pats stabulējot «ieslidējis zilā
egles ēnā». Daudz «taustāma», estētiski valdzinoša plastis-
kuma varam atrast visā krājumā. Kaut vai, piemēram,
šajās rindās:

Un es pieplokū pie zemes,
Kas aiz prieka dzied,
Ļaudama, lai saules lemess
Tvīkdams pāri iet.

Iemīļotākās krāsas, kas «lokās un vijas» cauri visam
krājumam, ir zelta, sudraba un zaļā. Šāda krāsu gamma
lielā mērā sasaucas ar tautasdziesmām raksturīgo krāsu
paleti.

Attiecībā uz dzejas sintaksi apbrīnu pelna tās dabiskais
plūdums, lai gan viss teksts ir pilnīgi atskanots un bieži
īsās rindās kārtots. Te bijis nepieciešams liels, rūpīgs sli-
pēšanas darbs. Bet svarīgi atzīmēt ne šo darbu par sevi,
bet rezultātu — šā darba sviedrus nemaz nejūt.

Elzas Stērstes dzeja, viņas augstā dzejas kultūra, kurā
sevišķi spēcīgi izpaužas mākslinieces subjektīvais skati-
jums, padara oriģināli neatkārtojamu visu viņas mūža
dziedājumu. Dzejniecei nozīmīga vieta intīmi filozofiskajā
dzejā un reizē ar to — noteikta, paliekoša vieta visā lat-
viešu lirikas vēsturē.

ATSAUCĪBAS NOSLĒPUMS

No jaunajiem latviešu dzejniekiem, kam 1968. gadā iznāca pirmās grāmatas, Laima Līvena ieguvusi vislielāko atsaucību. To apliecina ne tikai laikraksta «Padomju Jaunatne» iegūtā goda balva, ko ik gadus piešķir pirmo labāko dzejoļu krājumu, bet arī citos laikrakstos publicētās recenzijas un lasītāju vēstules.

Kas tad ir tās īpatnības un vērtības, ar ko jaunā dzejniece tik veiksmīgi pieteic sevi dzejā? Kā izskaidrojama šāda atsaucība?

Dzejniece pati savu apmēram četrus gadus laikā (1964—1967) tapušo trīsdesmit piecu dzejoļu grāmatiņu «Caur ziemas dienām» pavada pie lasītāja šādiem uz apvāka malas rakstītiem vārdiem:

«Ziema ir pavasara pirmsākums.

Arī manai dzejai ziema ir pirmsākums. Vēl nekā nav, tikai alkšņi kļūst arvien sātāki, tikai dienas kļūst arvien garākas, tikai sniegs arvien violetāks.

Es brienu caur ziemas dienām.

Grūta ir tāda brišana.»

Šiem ievadvārdiem pievienojas arī dzejiskais kredo, kas ietverts pirmajā dzejolī. To varētu raksturot kā tuvību dabai, zemei («Lai justu, kā smaržot sāk zeme, saule un ievas...»), kā latvisku sīkstumu, ko pati dzejniece sauc arī par spītību («Es nolādu spītību savu, bet tomēr paluksi smeļos, Lai pagaida prātīgus vārdus, lai pagaida

prātīgas dzejas.»). Dzejoļa beigās pat seko tāda kā programma:

Es rakstišu tikai, ko gribu, ko varu un protu milēt.
Bet, ja būs ļoti grūti, es negaidu brīzus vieglus,
No saules tad aizņemsos smaidu,
no cīruļiem — skanīgus smieklus.

Ejot cauri violetajiem sniegiem, autore mūs iepazīstina ar tām sajūtām, ar to dzīvo un atziņas kāro pasaules uz-tveri, kas mostas meitenē, kura grib atrast pamatu, uz kā nostāties, un virsotnes, uz kurām lūkoties, lai nepaietu garām lielajai, istajai dzīvei. Uz daudziem bikliem jautājumiem atbildes jānojauš pašai, jo arī caur sniegiem neviens tavā vietā nebridīs. Pēc atbildēm jābrien ar apņēmību nezaudēt sevi, savas labās un tīrās jūtas, kuras visvairāk dzimst jaunībā un kurām jāaug līdz ar gadiem un jāpie-tiek visam mūžam. Tas ir grūts paša veidošanas ceļš. «Grūta ir tāda brišana», bet tā vienīgā ved uz pavasari. Šī doma sasaucas ar dzejnieka Bruno Sauliša atziņu, kas dzejoļu krājumā «Cīruļu putenis» (1956) ietverta šādā gleznā: «Viskrāšņākie pavasari Vētrās un puteņos nāk.» (Protams, nekādu tiešu aizguvumu te gan nemeklējam.)

Jaunajai dzejniecei ir sava, lai arī vēl ne plaša, bet ar savu dzīvi un vērojumiem cieši saistīta tematika un it kā ar savu personisko pirkstu galiem sataustīta tēlainība — tāda, kādu to var sniegt tikai Līvena un neviens cits cilvēks zem mūsu vecās, daudz atkārtotos redzējušās saules. Piemēram, nav izdomājis un nevar izdomāt neviens tādas detaļas, kādas dzejniece noliek mums priekšā, rādot «salno zirgu» aizkavēšanos ceļā, brienot caur ziemas dienām:

Paliks apledojušie ūdensspaini neizdzerti,
Un smaržos āboliņa siens neaiztikts silēs,
Neaizgriezts ūdenskrāns līdz ritam pilēs...

Ne mazāk taustāma konkrētība dzejolī «Pēc darba». Detaļu radītais kolorīts mūsu acu priekšā nostāda istu

sadzīves žanra gleznu, kur mēs visu saredzam, sadzirdam, saozām.

Jāpiebilst, ka jutekliski tveramās detaļas dzejniecei nepaliek savrup, tās parasti saista vienota izjūta, noskaņa, citiem vārdiem, tas virsteksts, kas rodas no tēlu pacelšanās pāri naturālajai priekšmetībai.

Tādā sakarā nonākam pie vienas no raksturīgākajām autorei stila īpatnībām. Tās ir tēlaini poētiskas analogijas, līdzības (ko formulā var izteikt arī «it kā»: starp citu, krājumā daudz arī tiešo salīdzinājumu). Tās ir daudzos dzejoļos. Tā, piemēram, dzejolī «Ievas» ir runa par «cilvēkiem ar brūnām rokām», kurus, uzrunājot ar parastiem vārdiem «mani biedri, mani draugi», dzejniece aicina pēc darba «pastāvēt zem ievu kokiem», lai dvēsele nepaliek vienaldzīga pret to «ievu prieku», kas dod spēku, ejot cauri ne tikai ziemas, bet arī visām mūža baltām un nebaltām dienām. Līdzīga veida analogija, paralēlisms ir arī, liekas, vienā no krājuma labākajiem dzejoļiem — «Manās vecāsmātes sega». Tēlojot reālu priekšmetu, šai gadījumā segu, autore (tāpat arī ne tik labajā dzejolī «Cimds») pārvērš to par lielas emocionālas ietilpības tēlu, kurā ietver cilvēku mūžus. Lūk, šis dzejolis:

Mana vecāsmātes sega, no lupatiņām austā,
Lupatiņa pie lupatiņas kā krāsainas plaukstas.

Manā vecāsmātes segā zils marta ledus grūstās,
Plīv līgavas plīvura driska — visgaišākā laikam būs tā.

Tur dzeltenais sievas priekšauts —
kā tie pureņi, grāvmalā plūktie.
Un oranži pilādži kvēlo rūgti, rūgti, rūgti.

Bet visvairāk ir tumšo nakšu — skumju nakšu melno
Un tās, kuras vientulībā sagruzd un sakrīt pelnos.

Visvairāk ir melno nakšu, ai, vecomāt, —
Nu kāpēc tev vajadzēja segu man dāvināt?

Blakus spēcīgajam, paralēlēs virzītajam tēlainības rakstam sevišķi uz dzejoļa beigām un it īpaši divās pēdējās rindās uzrunā vecaimātei uzvilņo aizkustinoša mūžu un likteņu apzināšanās atbalsotāja intonācija. Vai to rada sāpīgais priekšpēdējā pantā ietvertais atzinums par to, ka segā kā dzīvē «visvairāk ir tumšo nakšu — skumju nakšu melno», kuras «vientulībā sagruzd un sakrīt pelnos», vai arī to rada šis it kā pašu lietu pateiktās atziņas atkārtojums ar emocionāli kāpināto uzrunas — izsaukšanas formu «ai, vecomāt» un tai sekojošo pretējo jūtu — pateicības, rūgtuma, saudzības un sāpju — caurstrāvoto teicienu: «Nu kāpēc tev vajadzēja segu man dāvināt? Turklāt, šķiet, ja nebūtu tieši šī intīmā, familiāri jutīgā, trauslā vārdiņa «nu», nebūtu arī tā efekta, ar kādu šis dzejolis noslēdzas.

Pie labākajiem dzejoļiem vēl pieder «Es braucu pie mātes» ar tā vieglo, lirisko noskaņu, ko palīdz radīt gan gaišas gleznas, gan atkārtojumu bagātība (vispār Līvenas dzejai raksturīga īpašība). Īpatnējs meitenes nebēdnes pašportrets sniegts dzejolī «Ķiršos».

Detāļu konkrētība raksturīga ne tikai tiem dzejoļiem, kuros tēlota ārējā priekšmetība, bet arī psiholoģiskajos portretos, piemēram, dzejolī «Es satiku cilvēku». Tas pats sakāms arī par psiholoģisko pašanalīzi («Skumjas», «Koncerts» u. c.), kas ir dabiska, bez uzspēles un pozas.

Tādējādi blakus lauku sadzīves un darba ainu konkrētībai un līdz ar to daudzveidībai nostājas arī iekšējā psiholoģiskā daudzšķautņainība kā raksturīga pašas autorei iekšējās pasaules iezīme. Ja mēģinātu nosaukt dažas šķautnes, tad vispirms jāatgādina jau minētā nebēdība (ja grūti — «No saules aizņemšos smaidu...», «Es un tu — kas vēl tā prātis Kokus gāzt un uzsvilpot», «Cik man nesot teikuši, ka man esot puikas daba...», «Jods parauj vasaru, tāds rudens arī skaists!» un citas tamlīdzīgas aušības un šķelmības). Blakus tai meitenīgi puiciskai nebēdībai, kas ir «Ķiršos» (tas, starp citu, atgādina Aspazijas «Nebēdni meiteni»; bez šaubām, nekādu aizguvumu te

negribam saskatīt), nostājas ironiska un paspītīga sava ceļa gājēja cauri visiem sniegiem («Un pasmejoties es saku: «Es meklēju dzīvi jauku...»», «Tā jau ir, nav vīra galvas, Zāģis nekož, grauz kaut pats...», «Tavas skumjas pieder tev pašam, pašam jātiek ar viņām galā...», «Nu gribu pati savas domas domāt... Citi redz jocīgu meitēnu, kas neprot, kā nākas, dzīvot, Bet man priekšā ir sveši lielceļi un sveši karogi plīvo»). Bijība pret nezināmo, nostājoties uz meklējumu ceļa, uz dzīves un cilvēku iepazīšanas ceļa (dzejoļos «Bailes», «Es satiku cilvēku», «Mans liktenis ir mani nobūris»), cieņa pret cilvēku darbīgajiem mūžiem un goddevība pret to, kas dzīvē paaudžu krāts, bet pašai vēl neapjausta (dzejoļos «Manas vecāsmātes sega», «Cimds», «Vecā vīra pēdējā vasara»). Dabiskums un tuvība dabai te izpaužas bez tišām deklarācijām par to. Vēl var minēt vaļsirdīgo intonāciju, kas neļauj mums palikt rezervētiem.

Līvenas dzejā nav mākslota, forsēta intelektuālisma un tomēr ir tik daudz domu, cik prasa sirds — jūtīga, pētīga, nebēdnīga, reizēm draiska, bet kas šajā raibajā un mīļajā dzīvē kā vecāsmātes segā vienmēr saredz katras krāsas vietu, pirmajā vietā samanojot to krāsu, kas saistās ar grūtību pārvarēšanas poēziju.

Līvenas dzeja brīva no mākslotām manierēm, tajā nav neapmaksātu pretenziju, kā tas dažkārt gadās tajā jauno dzejā, kas vairāk nodarbojas ar labu programmu deklarēšanu intelektam bez to īstenojuma pašā dzejā, kur tad ieviešas filozofēšana bez filozofijas.

Ar visām minētajām un daudzām citām iezīmēm mūsu priekšā nostājas dzīvs cilvēks, raksturs, tā iekšējā pasaule. Arī lirikā tas ir galvenais. Ja sajūtam raksturu, ja tas mūs saista, tad mēs esam nonākuši mākslas varā.

Ar to arī izskaidrojama tā atsaucība, ko Laimas Līvenas dzeja ieguvusi lasītājos.

PĀRVAROT LAIKU

Bruno Sauliņa krājumam «Ir cīruļu un liesmu laiks» (1968) nav lielas distances no iepriekšējā («Gadskārtu grāmata», 1967) ne iznākšanas laika, ne idejiski tematiskā satura, ne arī stila ziņā. Tas zināmā mērā ir it kā iepriekšējā krājuma atsevišķu motīvu izvērsums. Jaunajā krājumā plašāks sabiedriski politiskās dzejas klāsts. Lielu daļu no tā veido poēma «Ešloni brauc naktij cauri».

Tāpat kā iepriekšējā krājumā autors pievēršas galvenokārt laika plūduma apcerei, cilvēka mūža gaitai, tās vērtējumam. (Šis pamatmotīvs izpaužas jau pašos dažu grāmatu nosaukumos — «Gaismas gadi», «Cīruļu putenis», «Gadskārtu grāmata», «Ir cīruļu un liesmu laiks».)

Bruno Sauliņa pēdējo gadu dzejā vispār dominē laika dimensija. Aktīvākā no dzejnieka attieksmēm ir attieksme pret laiku, pret gadu skrējieni un šā skrējiena traģisko asimetriju cilvēka mūža ietvaros.

Sevis apzināšanās laika straumē var būt ar šaurāku vai plašāku loku. Dzejnieks «kā savus» var pārdzīvot ne tikai tos līdz baismīgumam nežēlīgos laika metronoma sitienus, kas paša dzīvi mēri skrejošās minūtēs, stundās, dienās un gados, bet arī to laiku, kas bijis pirms un būs pēc viņa.

Filozofiska dzeja par laiku vai — isāk — laika dzeja (analogi dabas dzejai) pirmo reizi spēcīgāk latviešu dzejā ieskanas E. Veidenbauma tulkojumos un oriģinālos («Laiks ātrāki steidzas kā vagona rats»), bet sevišķi spilgtu

izpaušmi gūst Raiņa «viena rituma ziemas dziesmā» — «Gals un sākums».

Šī tēma 60. gadu vidū iegājusi vairāku dzejnieku redzeslokā: A. Griguļa — «Rudens lietus», M. Čaklā — «Kājāmgājējs un mūžība», I. Auziņa — «Skumjais optimisms», bet īpaši A. Baloža dzejoļu krājumā «Laika upe».

Kādreiz pārdomas par mūža ritumu, vecumu un dzīvi kā pārejošu parādību uzskatīja par atkāpšanos no sociālistiskā reālisma — it kā tie būtu rezignācijas un paguruma motīvi. Pēdējo desmit gadu dzeja šo aizspriedumu pārvarējusi. Māksla nedrīkst apiet to, ar ko cilvēks sastopas dzīvē, arī ar domām par vecumu un mūža noslēgumu. Jautājums var būt tikai par to, kā šos motīvus risina — pesimistiski, apātiski, ar izmisumu vai arī apliecinot cilvēka darbīgās dzīves saturu.

Kādā no dzejoļiem B. Saulītis laikam adresē šādus vārdus:

— Lielais atpēmēj Laiks,
manus jaunības gadus atpakaļ laid...

Bet «atpakaļ nekā vairs nevar griezt», laiks ar «bijis» ēnu zīmogo visu. Šķiršanās sāpes no «bijis» jāpārvar «ar darbiem, kas jāpadara», jo laiku, visa «atpēmēju», uzvar tikai tie, «kas strādā, sapņo un cīnās». Tāpēc visbriesmīgāk ir,

Ja ar kailām delnām pret likteni paliek.

Bet kāds tad ir «cīruļu un liesmu laiks», kas «ar kaitētu dzelzi mūs skāris», kāpēc krājumam tieši tāds nosaukums un kā tas sasaucas ar «Cīruļu puteni», vienu no autora labākajiem iepriekšējiem krājumiem? «Cīruļu» balsis dzirdamas, kad

Iet visi pulksteņi un miera dienas iet,

bet tepat atplaiksni arī «liesmas», jo

No ziliem ceriņiem acs apstājas pie dadža.
Smags, pelēks šinelis ir aizdurvē uz vadža...

(«Ceriņziedu elēģija»)

Autors paskaidro, ka ar vārdiem «Ir cīruļu un liesmu laiks» viņš lasītājiem gribējis atgādināt — lai gan priecīgi dzied cīruļi, nedrīkst ļauties bezrūpīgai pavaļai, jo kaut kur blakus lodā arī draudīgas liesmas.

Cīruļu putenis ir pirmais pavasara vēstnesis. Šāds pavasarīgo noskaņu laiks bija PSKP 20. kongresa gads, kad arī iznāca minētais krājums (1956), kurā dzejnieks saka:

Viskrāšņākie pavasari
Vētrās un puteņos nāk.

Bet pašu cīruļu laiks ir īstais pavasara laiks, kad aizvien dzirdamākas kļuvušas arī jauno cīruļu balsis:

Un balsis, balsis skan pa Jāņu rīta mirgu,
Kad pretī vasarai dzen saule kalnā zirgus.

(«Balsis»)

Ne tikai cilvēka mūžu, bet arī sabiedriski politiskās parādības un procesus dzejnieks skata laika plūdumā, par dzejiskas apceres tēmu izvirzot robežu starp pārejošo un paliekošo, starp mirklīgo (nodaļa «Mirkļi») un mūžīgo, kā arī gaitu no vēsturiskās ierobežotības uz laikmetu, kad

..saprāta iespējām robežu stabus
No ceļa vāks cilvēki nost.

(«Robežas»)

Laika svaros likts arī plašākais krājuma darbs — poēma par latviešu sarkano strēlnieku braucienu no Valkas uz Petrogradu sargāt jaunās Padomju valsts šūpuli. Gan liriskajā tiešajā tēlojumā, gan atkāpēs autors veido pārejas no tēlotā laika uz pagātņi un met skatienu uz šodienu. Salīdzinot, vērtējot un cēloņus meklējot, dzejnieks vienā ķēdē saista to, kas bija, ir un būs. Padomju valsts tapšanas patoss, kas ietverts strēlnieku pārdzīvojumos, caur laiku lokiem iziedams, atbalsojas mūsu «sešdesmitajos gados» (starp citu, krājumā raksturīgs arī tīri prozisku

laika apzīmētāju skaitļu biežs ieaudums poētiskajā tekstā: «pieminiet septiņpadsmito gadu», «sešdesmito gadu vidus», «tūkstoš deviņi simti piecdesmitais»). Laika plūduma, mūža rituma motīvam piekļaujas vai pakārtojas lielākā daļa liriskās dzejas motīvu. Vēsturiskās asociācijas, kas plašu vietu ieņem arī jaunajā I. Auziņa krājumā¹, te bez minētās poēmas spilgtāku izpausmi rod vēl dzejolī «Mīrušo dzejnieku stunda» — pārdomās par dažādām vēstures noteiktām attieksmēm pret A. Čaku un viņa dzeju (bet ne tikai par to); te piesaistās krājuma sākumā ietvertie alegoriskie tēlojumi kā atskati uz revolucionāro pagātni — spēka avotu cīruļu dziesmām šodien; te skan arī aicinājums neaizmirst tos cīruļus, no kuriem liela daļa «pavasari nesot, krita». Šai sakarā vēl minams dzejolis «Grūtums» — par tautas vēsturi, kas plecos uzkrauj tīri mūsdienīgus pienākumus.

Uz šī fona izskan dzīves vienreizības, tās piepildījuma un mērķa motīvs. Šai sakarā sevišķi spilgti B. Sauliņa dzejā izvirzās vīrišķības motīvs. Tas izskan kā apņēmība nostāties aci pret aci ar likteni. («Es nelūdzos mani pasargāt No sviedru un asiņu mokām...»); «Jo laiks, kas drebēt liek pat zemeslodes sijām, Nav veltām nopūtām un elēģijām»; «Bet negribu, negribu, ka mani žēlo. Tad pašam vairs sevis nav žēl».) Dzīve ir skarba un reizē aizrautīga darba diena. Nevarība dzīves priekšā ļaunāka par nāvi.

Dzimtenes motīvs, kura spēcīgais skanējums Sauliņa dzejā bija krājumā «Daugavas elpa» (1959), šajā jaunajā krājumā guvis plašāku vēsturisku laika dimensiju vai arī vispār kļuvis daudzbarsīgāks (dzejolī «Balsis» un citos). Tas ir process, kas raksturīgs ne tikai jaunākajai latviešu, bet arī krievu, lietuviešu un citu tautu dzejai.

Dzimtenes un tās vēstures motīvi nereti savijas ar

¹ *Auziņš I. Skumjais optimisms. R., 1968.*

dzimtenes dabas tēlojumu, kā tas, piemēram, ir «Ceriņziedu elēģijā»:

Nē, dzimto zemi sev neviens nav izvēlējis.
Te esi izaudzis, te jaunās dienās smējies,

Tev dziesmu dziedāja vējš slaiko priežu zaros
Gan ziemas puteņos, gan liksmos pavasaros...

Mīlas lirika B. Saulītim visbiežāk ir ar skumju pieskaņu («Sonets par upenēm», «Nepaej garām»), arī te dominē doma, apcere par «atņēmēju laiku», tāpēc divu cilvēku tuvība nereti skatīta kā kaut kas zaudējams vai zudis un neatgriežams. Tāpēc mīlas lirika tik bieži izskan minoros toņos.

Otra mīlas dzejas intonācija — humoristiski rotaļīga, kā tas, piemēram, ir dzejoli «Veto».

Un vēl viens — pašanalīzes motīvs, kas saistās ar atieksmi pret savu dzejas darbu un tādējādi skar arī vispārīgas, laikmetīgas dzejas problēmas. Te centrā nostājas «fantastiskā poēma» — «Jūras brauciens», un tai pievienojas «Balāde par dzejas likumiem», «Pats», «Ceļā».

Poēmā tēlots sava ceļa braucējs kapteinis. Patoss, tāpat kā iepriekšējā krājumā pēdējā dzejoli «Puteņu mūzika», kur arī piesaukts Olafs Trigvasons, ir mākslinieka darba patstāvības, savdabības apliecinājumā. Neatkārtojama («Viens tikai mūžā tāds brauciens, un tajā iet cilvēks viens») ir paša pārliecības buru dzītā radošā gaita. Tā prasa nepakļauties ne «sauszemes priekšniekiem», ne paša slavas kārei, ne tiem, kas meklē «prieku citu cilvēku kļūdās» («Puteņu mūzika»), bet gan sekot vienīgi savai sirdsapziņai un mākslinieka aicinājumam. Tālbraucēja kapteiņa kuģis, braucot «pa okeānu ar dziesmām», pa ceļam prožektora gaismu uzlaiž krastā samanāmajām vienaldzības, mietpilsonības un nelietību skillām un haribdām. Poēma alegoriska, dažviet pagrūti atšifrējama un

tāpēc atšķiras no līdzīga, bet vairāk reālistiska satura poēmas «Rudens zvaigznes» iepriekšējā krājumā.

Humoristiskie dzejoļi veido nodaļu «Balādes par vājībām». Vārds «balāde» te, kā redzams, lietots nevis tradicionāli klasiskajā, bet otrajā — joku balādes nozīmē. Tie ir mazi, komiski vēstījumi par vājībām, kas dažkārt nav nemaz tik mazas. Saulītim vairāk humora nekā satīras. Viņš mīl viegli pajokot un paironizēt.

Liels cilvēks, būdams varens spēkā,

Ap sevi sit un brēkdams lēkā,
Ar odu baru kaudamies.

Nu lai šis elles dzimums kostu,
Bet būtu klusējis vismaz!

Ods neklusēs. Tāds ļaunums odos...

Tā pamazām smieklīgajam tēlam pievienojas izsmejošais noadresējums uz odu dzimumu starp cilvēkiem. Ar «noadresējumiem» B. Saulītis neskopojas arī citās nodaļās, un šiem dzejoļiem parasti ir vispārināts psiholoģiski filozofisks raksturs.

Stilā raksturīgs individuālu parādību tēlojums ar dabas gleznu palīdzību, tajās alegoriski ieproģicējot sabiedriskus procesus un tendences.

B. Saulīša intonācijām raksturīgs vai nu svinīgs pacēlums, kā tas ir filozofiskas apceres dzejoļos, vai arī humoristiska rotaļība — «nenopietnajos». Pirmā no intonācijām un tai atbilstošā stilistiskā izpausme labi, piemēram, atklājas šādā pantā:

Es tagad mirkli iemigšu,
Lai pusnachts svīlpja zvanos
Tavs rāmais, spožais gaismas stars
Pār manu vaigu krīt.
Dod dziļu miera mirkli man
Un agru pamošanos,
To vagu, kas man jāizdzen,
Es taisnu gribu dzīt.

Lauku ainu kolorīts, smagnēji, mazliet pat tā kā paarahiski svinīgais vārds ar galotni «-šanās», laika kategoriju lietojums un laika ritums tā objektīvajā secībā, stingrā klasiskā kārtībā atskanotas kvartas, kuru garās rindas tik stingri cezurētas, ka grafiski uzrakstītas astoņrindas formā, sentences veida nobeigums — tas viss sabalsojas ar svinīgo noskaņu, ko rada apņemšanās stāties pie dzīves vāgas, kas jāizdzen taisna. Piezīmējams, ka svinīgajos dzejoļos dominē medeniski plaši un savā plašumā un stingrībā vareni ritmi, kā, piemēram, dzejolī «Grūtums».

Frāzes, teicienu poēzija («Cilvēk, nepadodies! Ceri, karsē darvu un drīvē!», «...preti vasarai dzen saule kalnā zirgus», «Melnā nakts kaķene lok No saulrieta pēdējās kvēles», «Sausā aizmirstības smiltis») piekļāvīgi balsta psiholoģisko, intonatīvo saturu, ko nes stingrās formās ieturēta ritma enerģija.

Sastopami arī sadzīves reālisma garā ieturēti dažādu raksturu individuālās runas stilizējumi, piemēram, poēmā «Ešelsoni brauc naktij cauri», «Balāde par Betiju Šturckūgeli». Šī iezīme, šķiet, Saulīša dzejā pieaug. Jūrnieku profesionālismi, izmantoti pēdējā no nule minētajiem darbiem, piešķir tekstam humoristisku noskaņu («Paši zināt, laiks paiet drīzi, Un tad vecums pa ahteri sadod ar celi»).

Gleznu rakstā dzejnieks pārsvarā balstās uz dabas ainām. Tajā dominē bērzi, ābeles, ūdeņi. Dabas dzejā ainu attēle un sevis izpaušme līdzsvarojas.

Starp valodas tēlainības un izteiksmības līdzekļiem īpašu vietu ieņem epitets. Starp tēlojošiem epitetiem goda vietā «zils». Zilā krāsā dzejniekam parasti asociējas ar skaistu nemieru («Zilas straumes gulgs»), ar estētiski valdzinošo («Pāri krastam zils ceriņu tvaiks»; «Zem krēslas spārna zilganā Lauks siltā miglā tīts»). Zilo krāsu bieži pavada baltā un sudrabainā. Pēdējā, cik vērojams, saistās ar ko jauneklīgi svaigu, rītausmai līdzīgu. Starp emocionālajiem, subjektīvi vērtējošajiem epitetiem ar īpašu poētisku niansi lietots vārds «labs» (ir bijis arī krājums

«Labā diena», 1960; rindas «Gadskārtu grāmatā»: «Kā tevi driksstu uzrunāt? Es teikšu: — Mana labā stunda!»).

Leksikā vispār atbilstoši dzejiskās apceres «galvenajam varonim» — laikam plaši lietoti laika jēdzieni, īpaši diena, nakts, rīts, gads, arī gadsimti, gadskārtas. Tad — stunda, rudens, ziema. Raksturīgi arī konkrētu mēnešu nosaukumi, tāpat minūte, mirklis, ilgi, agri, pēkšņi un citas laika kategorijas, kas kopumā veido laika kustības, dzīves procesa lielās ainās iespaidu.

Dabas gleznās sevišķi daudz darbojas vējš. Tas bieži iegūst pārnestu nozīmi («vēja spārnus dod dziesma»), tāpat arī jūra, kas simbolizē radošu dzīvi, kura prasa pārvarēt grūtības (poēma «Jūras brauciens»).

Tāpat kā iepriekšējos, arī šajā krājumā jūtama autora augstā dzejas kultūra. Dzejnieks ir ļoti prasīgs attiecībā uz mūsdienu dzejas tehnisko izkoptību, balstītu uz klasiskajām dzejas tradīcijām un likumībām («Ai, likumi! Es neatrodos Starp tiem, kas tīko par jums smiet...»). Kā to teorētisks skaidrotājs un aizstāvētājs B. Saulītis bieži ierunājas arī rakstos preses slejās.

Jaunajā krājumā atrodam bagātīgi lietotas dzejas klasiskās formas. Krājums sākas ar trīspadsmit rindu rondo formu. Bez šīs formas, ar ko sastopamies arī citos dzejoļos, vēl atrodam franču balādi («Balāde par dzejas likumiem»), trioletus («Balāde par odiem»; starp citu, te trioleta «riņķi» ļoti vietā, jo tie pasvītro odu apnicību, turklāt tie ir īstie franču trioleti, nevis «latviskotie», lirizētie, asprātību tajos palīdz izcelt arī tas, ka trešajā rindā teikums nebeidzas, bet saistās ar nākamo tekstu), tad — sonetu ar kodu («Sonets par upenēm»), aleksandrieti («Ceriņziedu elēģija», «Balsis»), nonas («Balāde par Betiju Šturckūgeli»), kvintas («Balāde par tukšu vēderu»), sestīnas («Zeme ligojas...», sākums poēmai «Ešelonī brauc naktij cauri»), ritorneli («Pelni»), oktāvas, Alkaja strofu u. c. Dažādas mainīgas formas atrodam poēmās: gan garās rindās rakstītas kvartas ar cezūru vietās lauztām rindām,

kā tas vietumis ir «Jūras braucienā», gan ļoti dažādu klasisko strofu maiņu un to variācijas, kā tas ir poēmā «Ešloni brauc naktij cauri».

Rondo un līdzīgas strofas izveidot nav viegli. Pat tādā meistaram kā B. Saulītim šur tur dažas rindas tīri vai ieklabas pat tajos dzejoļos, kam nav humoristiska klabinājuma rakstura, piemēram:

Vēl gājputni aiz trejiem kalniem mita,
Un tomēr drūmās domas prata kliest:
Tie tev pa sapņiem rādījās bez mitas...

Ja jautājam, kuri dzejoļi varētu piederēt pie labākajiem, tad būtu jānosauc tādi kā «Ceriņziedu elēģija», «Igaņu elēģijas», «Pats», «Mirkļi». Dzirkstošs humors jūtams lielākajā daļā no «balādēm par vājībām».

Pie dzejoļiem, ko nevar uzskatīt par mākslinieciskiem jaunatklājumiem, pieder «Raksti», arī «Ceļā». Pēc lielākas vienotības prasās «Ziemeļu elēģija», «Astonās rindās» ietverta ne sevišķi skaidra albumprātula. Starp humoristiskajiem dzejoļiem «Balādē par zosi» vietumis pārāk jūt teksta pakļautību atskaņojumiem. Arī poēmai par strēlnieku braucienu pietrūkst īsta mākslinieciskas vienreizības spēka.

Starpt atsevišķiem trūkumiem tekstā minama pārprotamā rinda, ko rada vārds «tuvo», ja to iedomājas, attiecinātu uz laiku:

Cīruļi dzied mūsu dzimtā pusē.
Ugunis pa debess malām plaiksn.
Cīruļu un tuvo liesmu laiks
Kareivim pat kapā neļauj dusēt!

Poēmā «Ešloni brauc naktij cauri» diemžēl pārāk bieži sastopamies ar šampiem (gan saulītiskiem, gan vispārijiem), deklaratīvām un prozaiskām rindām, piemēram:

Sejas kā granītā cirstas,
Uzticami ciņu biedri sauc,
Darba cilvēks savu valsti rada,
Tāpēc, sliedēm dunot, vilciens brauc,
Strēlniekiem ir jātiek Petrogradā.

Bez tam poēmā par daudz cilāšanās gan laika ziņā, gan tāpat — dūšināšanās labad, bet pamaz īstas virzības (lai arī tā būtu tikai liriskā poēma).

Ir arī neskaīdras vietas, piemēram:

Un, ja mums nav šaubu vairs nemaz,
Ka tur īstā dzīves teorija,
Strēlnieki tais gados lapīņas
Ierakumos pacēluši bija.

«Sataisītas» šķiet šādas rindas:

Apkārt sliksņu purvi.
Pāri tiem
Nodārd lielgabala šāvieni patāls.
Nebija pie rokas strēlniekiem
Tagad visiem pazīstamais attēls.

(Liekas, domāts Ļeņina attēls.) Valodnieki turklāt iebilst pret nominatīvu ģenitīva vietā. Bez iebildumiem viņi nelaistu garām, šķiet, arī teikumu «Nav no svara, cik nabags ir cilvēks»...

Krājums vispār nepārspēj labākās no B. Sauliša dzejoļu grāmatām — «Cīruļu puteni», «Daugavas elpu» un «Gadskārtu grāmatu». Tas ir apmēram tajā pašā līmenī, kādā «Labā diena» un «Bērzi».

«KAS PALIEK PĀRI?»

*Kas paliek pāri? Dziļas alkas
Pēc tā, kas tavai sirdij rads...*

*Šo mazo dziesmu atceries,
Kad guls virs manis pliens...*

Šogad¹ no latviešu rakstnieku saimes šķirās īpatnējs dzejas talants — Valdis Grēviņš, dzejnieks, kas nav uzrakstījis daudz (1909. gadā publicēts pirmais dzejolis, ar 1967. gadu datēti pēdējie dzejoli; iznākušas četras grāmatas: divas pirmpublicējumu — 1923. un 1933. gadā — un divas — pārsvarā izlases — 1946. un 1968. gadā), bet viss uzrakstītais ir īpatnējas personības apzīmogots — reizē dziļi nacionāls un spilgti internacionāls.

Dzejnieks pēdējā gadā ar apbrinojamu rūpību kārtoja savu jaunāko, ceturto krājumu, ko likteņa rokai patika padarīt arī par viņa pēdējo krājumu («Dzied vēji», 1968). Kad bija viss paveikts, autora paša vairs nebija. Pie kapa skanēja viņa sacerētā populārā dziesma, kura kā pēdējā ietverta arī krājumā. Tā ir — «Gesta Berlings», kas sākumā ietvērās paša Valda Grēviņa veiktajā Selmas Lāgerlēvas «Gestas Berlinga» dramatisējumā (1933), bet vēlāk, izgājusi ārpus lugas ietvariem, kļuva par vienu no daudz dziedātajām dziesmām — romancēm, kas nav apklususi līdz pat mūsu dienām un skanēs ilgi, skanēs līdzī citiem

¹ Valdis Grēviņš miris 1968. gada 7. aprīlī.

Valda Grēviņa dzejoļiem — dziesmām, kas veido vairākumu no tās viņa daiļrades daļas, «kas paliek pāri» kā «maza dziesma», «ko pēc gadiem dziedās vēl», kad pašu dzejnieku nu jau sedz kapa «pliens».

Skan un skanēs ne tikai Grēviņa dziesmas vārda tiešajā nozīmē, bet arī visa viņa labākā dzeja — īpatnēja, atšķirīga no citu dzejas skanējuma un sadzirdama pāri tam laikam, kurā tā radusies.

Kas tad isti paceļ Valda Grēviņa dzejas labāko daļu pāri savam laikam?

Viena no Grēviņa dzejas galvenajām īpatnībām ir sugstējoša, melodiska pārdoma, pārdoma par dzīvi («Vakara mākoņi»), par cilvēku attieksmju krustceļiem («Es dzirdu naktī soļus»), par dzīves gaitas «kalniem» un «lejām» («Gāji pa kalnu, gāji pa leju»), par mūža noslēgumu un atskatu uz dzīvi gan kā pārgalvības un sāpju sajaukto «trako kavalieru gadu» («Gesta Berlings»), gan kā «deju drausmīgo un baismo» («Un nodejot tu šo deju...»), gan kā «raibo dzīves knadu» («Pēdējā roze»), gan kā kapitālistiskās iekārtas sociālo pretrunu upuri, kas kā kareivis «kritis un asiņo» («Šī dzīve ir kareivis kritis Un asiņo» — «Bojāēja», 1923), gan kā milas un darba koplējuma lielo vienreizību (trešā no «Vēca cilvēka dziesmām»).

Kāpēc šīs pārdomas mūs spēj paņemt savā varā? Vispirms, šķiet, tāpēc, ka dzejnieks pats it kā nekur netiecas to darīt. Viņš liek skanēt pašiem iekšējā dramatismā sašņigtajiem procesiem, bieži pār tiem pārklādams romantisku ironiju. Kā īsts mākslinieks viņš savas noskaņas «neformulē» tiešos vārdos, jo tie vienmēr šādos gadījumos ir par sentimentāliem, par viegliem, bet liek ierunāties gleznām to kustībā, kustībā, ko nosaka reizē gan ārēji, gan iekšēji — psiholoģiski procesi. Turklāt šo kustību isti neatvairāmu padara noteiktā, varētu teikt, blūza tonī ieturētie atkārtojumu viļņi, kas pirmspadomju balādiskas noskaņas dzejoļus bieži pilda — kā recenzents Māris Čaklais

risina ar filozofisku atturību, bez salkanības, un tas piešķir dzejoļiem asociatīvo daudzveidību un dziļumu. Tā tas, piemēram, ir arī dzejolī «Meža cilvēks» (kas, starp citu, ar savu nobeigumu mazliet pat tā kā atgādina V. Gētes «Gājēja dziesmu nakti»):

Nedzird še ļaužu čalu,
Velk tik salmu skudras.
Aizvilks, kad dzīve galā,
Arī tevi, gudrais.

Taču visumā dzejnieks ir dzīves apliecinātājs, kas atzīst:

Man sāp, briesmīgi sāp, bet es raudu aiz prieka.
Es mīlu tevi, dzīve. Nežēlojiet mani. Nav jau nenieka.

Patiesībā arī tajos dzejoļos, kuros ir runa par nakti, kapu un nāvi, respektīvi, vispār par dzīvi kā mirkli «laika dzirnekļos» (130. lpp.), viņš uz melnā fona vēl vairāk ar lielu, traģisku sāpju izjūtu akcentē dzīves, dzīvības neatkārtojamo dārgumu. Tāpēc arī tumšākajā izmisuma naktī

Paveras debess, un vēji
Atkal par dzīvi šalc.

Visai Grēviņa dzejai piemīt spēcīgs romantiski eksotiskais elements. Neparastais, pāri ierastajam «veselajam sa-
prātam» ejošais te paceļas kā īpaša dzejiska vērtība. Ek-
sotika visbiežāk saistās ar tālo zemju iztēlojumu, kā tas
ir «Dziesmā polinēziešu meitenei, sauksim to par Polinē-
ziju», «Japāņu šupuļdziesmā» un citos.

Padomju laikā tas bieži savijas ar tautu draudzības mo-
tīvu, kā, piemēram, dzejolī «Uzbekistāna»:

Samarkanda! Kā aizmirst gan tevi,
Kad tu pacel parandžas stūri
Un kad teiksmainā gadsimtu gaismā
Atviz zalgie Timura mūri!

— — — — —
Uzbekistāna! Ak, ļauj vēl brīdi
Dzirdēt tavus arikus skrejam,

Redzēt vīnogas uzsūcam sauli,
Papeles augstu galvas slejam.

— — — — —

Uzbeku ļaudis, brīnišķie ļaudis!
Vērpjot draudzības zīdu smalko,
Vai jūs dzirdat pār kalniem un stepēm
Manu balsi tik dziļi alko?

Šai pašā sakarā jāmin arī vēl viena «stihija», ko, Andreja Upīša vārdiem runājot, varētu saukt par literatūras romantiku. Grēviņam, kas kā ražīgs tulkotājs un dramatiķētājs nācis saskarē ar daudzu tautu dzejniekiem un māksliniekiem, bieži arī par oriģināldarbu iedvesmas avotiem noderējuši dažādu tautu mākslinieki, literārie darbi, to tēli, motīvi. Uz šīm reminiscencēm daļēji norāda arī biežie epigrāfi, kas ņemti no R. Tagores, V. Igo, A. Bloka, brāļiem Grimmim un citiem, tāpat arī dzejoļu nosaukumi («Paganīni», «Raiņa kaps priedēs», «Dona-Kihota gals», «Raiņa rudens», «Nāves brauciens (Gribojedovs, Puškins, Ļermontovs)», kā arī virkne veltījumu: Jānim Sudrabkalnam, Mirdzai Ķempei, Eduardam Smilģim, Elīnai Zālītei, Pāvilam Rozītim un citiem. Veltījumu dzejoļos bieža parādība ir stilizācija, atbilstoša tā dzejnieka rokrakstam, kam dzejolis veltīts (īpaši spilgta tā ir J. Sudrabkalnam veltītajā «Zemes dziesmā»).

Grēviņa lirika ir kultūras un mūzikas piesātināta, to caurstrāvota. Vietumis tā plūst kā rezignējošas pārdomas («Cilvēks runā ar sevi», «Veca cilvēka dziesmas», «Vecs rokraksts, veca dziesma?»), te sacērtas graciozā rotālā («Rūgtais vīns», «Kaķis Florencē», bērnu dzejoļi) vai arī — un visbiežāk — ieslīd elēģiskās vēju nopūtās («No vēja», «Mans draugs ir šorīt aizmidzis...», «Mārtiņproze», «Pirmais dzeltenais koks», «Lapas lido, lapas skan», «Vientūlais koks»).

Tikai dažos dzejoļos dzejnieks, it kā iziedams no savas parastās minorotņu noskaņas, paver vaļā visus mažoru reģistrus, un tad iznāk tādi dzejoļi kā «Es izgāju

laukā», kur zeme ar debesīm jaucas kopā un pat svētais kultūras piemineklis —

Vecā bibliotēka bij apgāzta, un grāmatas kā
balti putni lidoja pa gaisiem,
Dievbijīgais Luters iegāzās pa dūmeni cietumā,
bezdievīgais Voltērs izsita baznīcai logu
un uzkrita uz altāra,
Miroņi drebēja zem kapsētas krustiem un spieda
pirkstus savās bijušajās ausīs.
Bet es izgāju laukā.
Mijā, mijā, es izgāju naktī, vētrā un
negaisā laukā!

Taču šādas pasaules grāvēja un «carpe diem» izjūtas Valda Grēviņa dzejā drīzāk ir izņēmums nekā norma. Taču kopējs gan minora, gan retajiem mažora noskaņu dzejoļiem ir tas, ka tajos fantāzija bieži rīkojas ar gluži kosmiskiem mērogiem, kuros galveno varoņu loma pieder vējiem un skaņām. Šai sakarā zīmīgs jau pats krājuma nosaukums — «Dzied vēji» (starp citu, tieši šādu frāzi sastopam arī otra latviešu romantiķa Jāņa Grota dzejā krājumā «Vakara mākoņi»). Nosaukums labi raksturo grāmatā ietvertās «daudzo gadu dziesmas». Grēviņam vēji patiešām ir dziedoši, jo — dzied ne jau vēji, bet paša Grēviņa iekšēji skanošā, melodiskā elegances ar tieksmi, kā jau minēts, uz elēģisku izskaņu. Patiesībā katram īstam dzejniekam ir sava melodiskā stihija, savs estētiskais patoss, intonācija — dažādi to var saukt. Un, ja tās nav, nav arī dzejnieka, tāpat kā dziedātāja. Tad viņš ir tikai izpildītājs, vārsmu sacerētājs un salicējs, tiesa, varbūt pat virtuozs, bet — bez tā īpašā valdzinājuma, bez tā mākslas «lipīguma», kas mūs, kā saka, «velk un dziedē».

Daudzu dzejnieku darbos (atcerēsimies kaut vai Pēterpils vējus A. Bloka poēmā «Divpadsmīt») vēji ir kustības, dinamikas, laika plūsmas, vispār «pasaules lietu» procesualitātes atgādinātāji. Arī Grēviņa vēji. Bet tie ir arī īpaši vēji. Tādus ne latviešu (te atcerēsimies daudzos Jāņa Grota dzejoļus, Arvīda Grigūļa «Meiteni un vakarvēju»

un citus), ne citu tautu lirikā neatradīsim, tāpat kā otru «Gestas Berlinga» dziesmu.

To, kā Grēviņa vēji dzied un, stāstot par pasaules plašumu bezgalīgo, izteic paša cilvēka dvēseles un ilgu bezgalīgo daudzveidību, kas līdz galam nav izsakāma pat ar mūziku, dzejnieks pasaka jau krājuma pirmajā dzejolī «Dzied vēji»:

Dzied vēji, un mirdzoši pali
Šai pasaulei pāri iet, —
Dzied vēji, šalc mirdzošie pali:
Hei, vijoles skaņojiet!

Un noskaņo vijoles meži,
Skan Bēthovens, Mocarts un Grīgs.
Dzied vēji, dzied vēji, dzied vēji,
Dzied viss plašums bezgalīgs.

Jau šajā dzejolī, kas, starp citu, nepieder pie vislabākajiem, redzamas vairākas Valda Grēviņa dzejai raksturīgas iezīmes: visu pasauli aptveroša, plaša mēroga tēlainība, fantastika, universālisms, maksimālisms — plašums līdz bezgalībai, ieaugsmē pagātnes mākslas pasaulē, muzikalitāte, kas daļēji izpaužas arī daudzu atkārtojumu veidā.

Ne mazāk zīmīgs par pirmo dzejoli ir arī pirmās no daļas moto:

Kā Antejs zemei pieskaries
Un atkal tālāk dodies.

Dzejnieks zemei, reālajai dzīvei pieskaras un ņem no tās ierosmi un iedvesmu, bet nepaliek par juteklisku apjūsmotāju un aprakstītāju; viņš «tālāk dodas» savā oriģinālas iztēles un skaņu pasaulē, kur fantāzijas teiksmā reālais savijas ar šķietamo tā, ka pat «nebij ausmas, nebij rietu», kur «polku lēca bīskaps pats». Ja, raksturojot dzejnieka pasauli, gribētu uzskatīt kaut mazu daļu no reālajām, tad bez vējiem, kas ienāk turpat vai katrā otrajā dzejolī — gan kā «sāpju vējš», gan kā postītājs, gan kā spēlmanis («Vējš lai spēlē mandoliņu Augsto koku

galotnēs»; «Vējš celsies pret rītu un spēlēs»), jāmin nakts («Vēji, vēji, vēji! Pilsēta un nakts»), kaps, zemes ģeogrāfiskā reljefa jēdzieni: kalni, lejas, meži utt., tad — saule, laika kategorijas («Saule dzisis, kalni grūs, Bet veiks cilvēks kauju kauju. Un, kad lielais vakars būs, Skūpstīs savas zemes sauju»). Lielu vietu, kā jau minēts, ieņem cilvēces kultūras pasaules jēdzieni. Neizsekojot visām reālībām, arī no minētajām varam secināt, ka ikdienas, sadzīves priekšmeti un detaļas priekšplānā nenostājas (to vispār tikpat kā nav). Šai sakarā jāpiezīmē, ka arī psiholoģisko sīkdetaļu tikpat kā neatradīsim. Dzejnieks psiholoģisko saturu ieprojičē ārpusaules atveidojumos. Šai ziņā stils lielā mērā radniecīgs Jāņa Sudrabkalna agrīnās dzejas stilam.

Tēlainība bieži veidota ar lielu subjektīvās šķietamības pagriezieni, leņķi («Bojāēja», «Veca cilvēka dziesmas»), līdz ar to parasti veidojas netieša, nosacīta izteiksme:

No manis uz tevi pa sapņiem
Ik nakts zelta brieži staigā.

Tā vien šķiet, ka tieši te slēpjas Grēviņa stila spēks un pievilcība. Līdzko viņš sāk runāt tiešākiem vārdiem, šī pievilcība plok, kā tas, piemēram, ir atsevišķās vietās dzejoli «Tu izej...», «Grāmata», otrajā dzejoli no «Maniem dēliem».

Savā pārnestās nozīmes izteiksmē Grēviņš visumā, «kā Antejs zemei pieskāries», neatraujas no realitātes, tāpēc viņam nav mīklainu simbolu, viņa iztēles pasaulē viscaur dzird zemes vējus šalcam. Gleznu muzikālais vispārīgums un to nosacītība visā savā skaniskajā lieliskumā parādās gan «Gestā Berlingā», gan «Lapas lido, lapas skan», gan «Pasjansā», gan «Gāji pa kalnu, gāji pa leju», «Nodejot tu šo deju...» un citos iekšēja dramatisma pilnajos dzejolos, kuros pāri «raibajai dzīves kņadai» it kā dzirdam aizrūtu izmisumu, aizrūtas elsas — kā pirms «lielā klusuma» («Pēdējā roze»).

Valda Grēviņa lirikai, kā jau minēts, lielā mērā ir **dziesmu** raksturs (ar balādes vai romances skanējumu). Tas daļēji izpaužas jau paša krājuma apakštitulā — «Daudzo gadu **dziesmas**», tāpat daudzu dzejoļu kā dziesmu nosaukumos — «Dziesma par zvaigzni», «Zemes dziesma». Dzejoļu tekstos daudz muzikalitātes, dzirdes gleznu, fonētiskās instrumentācijas. Nedaudz pakāvēsimies tikai pie viena muzikālas dabas komponenta — atkārtojumiem. Ir dzejoļi, kuros atkārtoto vārdu gandrīz tikpat daudz kā neatkārtoto («Lapas lido, lapas skan», «Trīs bērni karā»). Daži recenzenti kādreiz ir norādījuši, ka Grēviņš šo izteiksmes līdzekli ekspluatējot par daudz. Taču labākajos dzejoļos autors ar atkārtojumiem panāk tīri sugestīvo iespaidu, kā tas, piemēram, ir dzejoļos «Pasjanss», «Gesta Berlings», «Paganīni», «Dona Kihota gals», «Virši zied» un citos, kuros tieši atkārtojumi kalpo kā spēcīgs noskaņas inducētājs līdzeklis.

Un beidzot — «kas paliek pāri»? Kas paliek kā mantojums no Valda Grēviņa dzejas? Vispirms virkne skais-tāko, jau tautā iegājušo dziesmu, tad — virkne ne mazāk populāru dzejoļu, kuros dīvainā veidā skumjas savijas ar prieku un dzimst tas lielais klusums, kas nāk tikai pēc dziļas atziņas, kad vārdi top lieki.

Latviešu dzeja zaudējusi liriķi *par excellence* un mantojusi atziņu, ka lirikā dzīvī var apliecināt ļoti dažādi, tikpat dažādi, kā dzīve pati sevi nemitīgi apliecina visā savā daudzveidībā.

1968

MIRDZAS BENDRUPES «CEĻA GAITA»

Mirdzas Bendrupes dzejas izlasē «Ceļa gaita», kas iznākusi sakarā ar dzejnieces mūža sešdesmito gadskārtu, ietverta apmēram trešā daļa no dzejas, kas uzrakstīta vairāk nekā četrdesmit gados. Tātad te atlasīti paši labākie, nozīmīgākie darbi.

Dzejnieces vārds 30. gadu beigās uzmanību piesaistīja jau ar pirmajiem krājumiem. Ar grāmatām «Dzīvība» (1937) un «Pie jūras» (1939) viņa nostājās starp labākajām tā laika jaunajām dzejniecēm. Šajos krājumos uzspēlētai modernībai nereti cauri dzirkst īsts pārdzīvojums. Pārsvārā te ir individuāli motīvi, bet risināti oriģinālā psiholoģiski filozofiskā tvērumā ar samērā tvirtu aforistiskumu, kā, piemēram:

Visās gaitās tu varēji zust,
Pazust — nevienā.

Arī dzejas tehnika jau samērā labi kalpo dzejnieces iekšējā žesta, intonācijas izpausmei.

No šiem pirmajiem, 30. gadu beigās iznākušajiem krājumiem izlasē tagad iekļauti tikai pusotra desmita dzejoļu. Starp tiem plašākais ir cikls «Pie jūras». Cikla kvintās un sekstīnās atspoguļojas dzejnieces biogrāfijā un raksturā sakņoti pārdzīvojumi, kas bieži apdveš ar intīmu tiešumu, bet ne sentimentalitāti. Manāma jau samērā augsta dzejas kultūra, prasme ar individuālām detaļām izteikt vispārnozīmīgu noskaņu.

Nepacietība, nesamierināšanās ar šauro dzīves kā tikai dzīvošanas uztveri dzejnieci kā stingri vīts pavediens veda no pirmajiem krājumiem tālāk pa lielo laikmeta pārvērtību lokiem un tikai pēc trim gadu desmitiem pie jauna krājuma ar zīmīgu nosaukumu «Nerimas balss», kas iznāca 1967. gadā un liecināja, ka dzejnieces paredzējums, izteikts 30. gados par sevi kā piederīgo pie nemierīgo cilts, ir palicis spēkā visos aizritējušajos gadu desmitos.

Krājums «Nerimas balss» periodikā ieguva pozitīvu vērtējumu. Atzinīgus vārdus par to teicis Arvīds Grigulis. «Mirdzas Bendrupes vārdam,» viņš raksta, «latviešu literatūras attīstības gaitās ir laba un stabila skaņa. [...] Viņas personības raksturīgākā daļa bijusi asa un iejutīga dzīves uztvere, dažbrīd pretrunīgu sajūtu izpausme. [...] Kā savdabīga kvalitāte tam nāk klāt īpašs sievišķīgums. Viņas darbi vienmēr ir apliecinājuši labu literāro kultūru, smalku formas izjūtu un izkoptu tehniku.» Tālāk A. Grigulis uzsver: «Nemiens.. bailes no sastinguma.. trauksme.. domu un izjūtu intensitāte.. ir viena no raksturīgākajām Bendrupes personības līnijām vispār.»¹

Dzejnieces trauksme un nemiers ir vairāk iekšēji — kā garīgās dzīves aktivitātes paudēji. Tas jo skaidri redzams arī nākamajā dzejoļu krājumā «Vētras acs». Vētras acs dabā rodas pašā viesuļa centrā kā mierīgs punkts. Dzīvē un dzejā autore ar to simbolizē paliekošas vērtības, kas dod palāvību sev un savam darbam un pie kā vienmēr var patverties tad, kad apkārt viss mainās un zūd «viesuļa klagās un tracī»:

Un, lai es citur būtu kaut ragā liecama,
Vētras acī atrazdamās, es justos
Gaviļu pilna. Nesatricama.

¹ Grigulis A. Cilvēks dzejā saklusa savu balsi. — Lit. un Māksla, 1967, 7. okt., 4. lpp.

Krājumā «Vētras acs» nenorimas motīvs tiešāko izpausmi guvis dzejoļī «Mana ģints»:

Mana ģints, mana labā un trakā,
Nemiera apsēstā,
Likstu un vainu piemeklētā,
Ar sirdi, sapni un domu nosodītā
Uz mūžīgu nerimtību, —
Tu taču esi!

Visā krājumā skan dialektiskais pretstats starp miera un nemiera noskaņām:

Lai slavēts nemirstīgais bads,
Ne remdināms, ne remdināts,
Un vētra, kas iet karot,
Bet arī drošā vētras acs,
Kas dižā mierā staro!

Vai citā vietā:

Tomēr, saukti un devušies nemiera gājumā,
Ilgojamies arī cietas zemes zem kājām,
Pēc kaut vienas labvēlīgas rokas,
Pēc mājām...

Zīmīgi, ka krājums sākas ar «Vētras acs» nemierīgo mieru, bet beidzas ar dzejoļiem «Vēja brālis» un «Dullais Dauka». Miera un nemiera pretstats galu galā atrisināts pēdējam par labu. Dzejniece saka:

Dzirdi, kā sauc mūs Dullais Dauka,
Ūjina, svilpo aiz baltsmilšu kāpām?
Ejam, nestomies, netici plāpām,
Ka viņš pazudis nevēstē traukdams:

— — — — —

Tādi jau nemirst!

Ir arī citi pretmetu motīvi. No vienas puses — urdoša doma par pagurumu, par nespēju būt tādai, kādi ir ideāli pašai un kādās ilūzijās viņu tērpj citi (piemēram, dzejoļos «Draugiem», «Ziema»), bet, no otras puses — un pār-

svarā —, skan meklētāja gara un cilvēku tuvības kā radošās dzīves spēka avota cildinājums:

Draugi — kā arkla lemešiem jūs manu mūžu diendienā
Arāt un uzarat, nejaušot paši nenieka.
Kaisīšu sēklas klusītiņām. Brīdis vēl pienāks:
Mūžs stāvēs vienos ziedos,
Un es vairs nekaunēšos
no sava un jūsu prieka.

Pretstatos izskan arī šaubu un milas, mazvērtības un spēka apziņas motīvi. Neapmierinātība ar sevi, ko Maksims Gorkijs saucis par vissvētākajām no cilvēka jūtām, Bendrupes dzejā visvairāk izskan kā garīgas radošas aktivitātes prasība. Tā te izvirzās īpašā pozīcijā, varētu pat teikt, ka paceļas estētiskā ideāla kvalitātē — kā formula «degt nesadegot».

Mirdzas Bendrupes dzejai tātad pārsvarā ir psiholoģiski filozofiska ievirze. Viņas dzejoļos parasti dominē individuālā pārdzīvojuma analīze, pārdoma par jūtām, noskaņām to dialektiskajā pretrunībā.

Raksturīgākie motīvi saistās ar dzīves liktenīgākajiem un virsotnīgākajiem brīžiem, ar krustceļu situācijām un bieži ievirzās uz robežas starp pašpaļāvību un izmisīgām šaubām par sevi un sev tuvu cilvēku, starp draudzību un atsvešināšanos, starp dzīvību un nāvi:

Izdzēsiet lāpas —
Nāves un dzīvības robežu sardzē vajag
Saudzīgas gaismas.

Robežsituāciju iekļūtīgā uztvere un analīze parasti rit «es» runas vai arī uzrunas un sarunas formā. Piemēram, sonets «Bezmiega piesaukšana» rit kā patētiska uzruna izšķirīgas apņemšanās brīdī:

Atnāc! Ceļu šurp tu labi zini,
Ilgus gadus pazīstamies mēs.
Atrauj slēgus! Zvaigznes iededzini.
Visu dārza ošu galotnēs.

Kamēr pilnā balsī dziedāt spēšu,
Kamēr pilnā balsī dzīvot prieks,
Es ik nakts no jauna iemilēšos
Tevī vien, mans jautrais sazvērniek!

Miegs ir vingrināšanās — kā jāirst,
Ūdens, kas zem ledus saplok rāmi,
Kurlmēms smiltājs, kurā iestigt bail.

Labāk tev es uzticīga būšu,
Bezmiegs, — lai pār visu manu mūžu
Tavu lūša acu nomods gail!

Dzejolī atklājas vairākas Bendrupes dzejai raksturīgas īpatnības. Bez jau minētās nemiera piesaukšanas, to liekot dzīves sargtornī, te parādās vesela rinda pretstatījumu: bezmiegs pretī miegam, uzdrīkstēšanās pretī neuzņēmības kūttrumam, dzīves pilnskanība pretī ilgstošai pelēkai nīkulībai. Bet blakus tam Bendrupes stilu raksturo arī vispārīgākais dzīves tvērums bez sadzīves detaļām. To raksturo, piemēram, tādas gleznas kā «Bezmiegs, — lai pār visu manu mūžu Tavu lūša acu nomods gail», «Zvaigznes iedziniņi [. . .] visu ošu galotnēs» u. tml. atribūtika. Raksturīgs te arī simboliskais zemteksta skanējums, kā arī sentencveida nobeigums, kas citos dzejoļos izskan tādās rindās kā jau minētajā paradoksālajā teicienā:

Visās gaitās tu varēji zust,
Pazust — nevienā.

Tāpat tas ir arī dzejoļa «Draugiem» nobeigumā:

Grūtākos cīņiņus izcīnīt klājas
Pašam ar sevi, bez liecinieka.

Līdzīgi ir arī daudzu citu dzejoļu nobeigumi.

Un beidzot — šajā dzejolī parādās vēl divas Bendrupes stilam raksturīgas iezīmes: pirmkārt, tas rit uzrunas, sarunas un runas formā, ko dzejniece sevišķi iemīļojusi, otrkārt, tas uzrakstīts vienā no klasiskās strofikas formām —

soneta formā. Dzejniece jau kopš pirmajiem krājumiem plaši un veiksmīgi lieto daudzas klasiskās strofas. Iemīļotākās bez soneta vēl ir kvintas, sekstīnas un to dažādie varianti. Blakus tām nostājas arī brīvās formas, kā, piemēram, jau citētajā dzejolī «Mana ģints». Nereti veidojas arī starpformas starp klasiskajām un brīvajām ar ļoti brīviem un oriģināliem atskaņojumiem (piemēram, dzejolī «Sudraba lode»).

Ievērojot jau minēto, varētu teikt, likteņgriežu situāciju dominanti, lielai daļai Bendrupes dzejas ir balādiski raksturs. Vispār Bendrupei iespaidīgi ir tieši balādiski dzejoli un balādes, kas ieņem nozīmīgu vietu viņas daiļradē jau kopš krājuma «Dzīvība», kurā visu otro un lielāko daļu veido šā žanra darbi. 1969. gada krājumā «Vētras acs» spilgts balādiskums ievijas «Vecā aitu gana stāstā», «Vēlajā viesī» u. c. (Starp citu, balādiskais uztvēruma pastiprinājies arī jaunākajos dzejoļos, bet bez balādei raksturīgā izvērsuma.)

Kā jau minēts, M. Bendrupe necenšas atveidot sadzīves raibo konkrētību. Pat nodaļā «Geto», kur ir sociāli visasākie dzejoli. Tā, piemēram, ir arī minētā cikla dzejolī «Pusdzīve»:

Ai, rijīgā kāre dzīvot,
Ai, baiļu nekrietnais spaidis!
Par to jau varētu raudāt,
Ja nebūtu jāizkuļ naidis:
Pa pusei izteikti vārdi...
Puslepnums, pusdrošme, pusmaigums...
Pussmails... Kā šī grimase greizā
Izkēmo cilvēka vaigu!
Un, ja vēl pusdzīvi šādu
Pa pusei tu pats dzīvo līdz, —
Ko sāksi ar sevi,
Kad beidzot būs saskatīts,
Ka nav vairs tevī nenieka,
Kas būtu drošs un tvirts,
Ka no tām daudzajām pusēm
Pat neiznāk vesela sirds.

Sociāli psiholoģiska tēma šeit iegūst vispārinātu filozofisku skanējumu.

Bendrupes dzeja pēc sava pamattona nav gavilējoša; drīzāk tā ir elēģiska, intelektuāli elēģiska, lai gan pamatatzinā vienmēr dzīvi apliecinoša. Šai sakarā kā zīmīgs minams dzejolis «Par zāgazivi». Kad dzejniece jautā vecam zvejniekam, cik dzīvē bijis bēdu, viņš, ūsās pasmīnēdams, labu brīdi klusē un tad atkal stāsta par savu zāgazivi un saviem lomiem. Bet, kad dzejniece nerimstas ar savām iztaujāšanām un vēlreiz saka:

... Vai mazums rūgtu brīžu,
Ar nedienām jau arī mūžs nav skops!
Viņš atkal: Paklau, ko tev pastāstīšu,
Te dzīvo zāgazivs. Uz to man zobs! —

Un tā tas turpinājās visu rītul
Tik pamazām es apjēdzu daudzmaz,
Kādēļ par zāgazivi sasodīto
Mans lāga Gricko stāsta pasakas:

Nav vērts krāt atmiņas par dienām ļaunām!
Ja man tās atgādinātu šobrīd,
Par zāgazivi allaž kaut ko jaunu
Es arī censtos draugiem pastāstīt...

Tātad — cauri visām pretrunīgajām noskaņām ved atziņa, ka «nav vērts krāt atmiņas par dienām ļaunām» (citiem, labi pazīstamiem Kārļa Skalbes vārdiem sakot: «Kāpēc vairoto sāpes? Lai vairojas labāk prieks»), jo galu galā dzīve pati jau ir prieks, dzīve ir nemitīga radoša darbība. Tāda ir cilvēka «ceļa gaita», kuras katrs posms ir it kā jauns pirmdienas rīts, par ko dzejniece izlases krājuma pēdējā dzejolī saka:

Pirmā nedēļas diena, tev es piederu —
Visi lielceļi, tilti un sliedes
Ved man cauri, rit cauri dunot un skanot
Ar soļiem, riteņiem, aizsteigšanos.
Kurp? ...

Kaut kur dziesmai trūkst vienas balss.
Tieši manas.

Sveiks, pirmās nedēļas dienas rīts,
Nebeidzamā ceļagaita!

Mirdza Bendrupe pieder pie tiem vecākās paaudzes dzejniekiem, ko laika gaita nav padarījusi par novecojušiem. Viņas «nerimas balss» nav skaļa, bet dzirdama. To gribētos īpaši uzsvērt tagad, kad mūsu Parnasā dažkārt vēl par daudz uz dziļdomībām pretendējoša sekla kņadīguma.

THE HISTORY OF THE UNITED STATES OF AMERICA
BY CHARLES A. BEAUPRE

CHAPTER I
THE DISCOVERY OF AMERICA

It is a well-known fact that the discovery of America was made by Christopher Columbus in 1492. He sailed from Spain in August and after a long and dangerous voyage, he reached the island of San Salvador in the Bahamas. This was the first of the many islands that he discovered in the West Indies. Columbus's discovery of America opened up a new world of trade and commerce for Europe.

Columbus's discovery of America was a great event in the history of the world. It led to the discovery of many other islands and continents. It also led to the development of a new world of trade and commerce. Columbus's discovery of America was a great event in the history of the world.

CHAPTER II
THE EARLY HISTORY OF AMERICA

The early history of America is a story of discovery and exploration. It begins with the first people who lived in North America. These people were the Indians, who had lived in North America for thousands of years. The first European to see North America was Christopher Columbus in 1492. He was looking for a new way to get to the East Indies, but instead he discovered a new world.

CHAPTER III
THE SETTLEMENT OF AMERICA

The settlement of America was a long and difficult process. It began with the first European settlers who came to America in 1492. These settlers were looking for a new place to live and to work. They found a new world of opportunity and challenge. The settlement of America was a great event in the history of the world.

APSKATI



APSKATI



1. Recenzijas

1973. gadā iznākuši turpat vai 30 dzejoļu krājumi. Visi tie ir vērtēti periodikā. Par katru uzrakstītas caurmērā divas recenzijas. Par pirmajiem krājumiem recenzijas publicējuši ne tikai «Karogs» un «Literatūra un Māksla», bet arī «Padomju Jaunatne», kas cenšas noskaidrot gada spilgtāko debiju.

1973. gada kritikā vispār vērojama lielāka meklējumu dažādība pieejā, metodēs un stilā. Sākot ar 1973. gadu, radies pamats runāt par lielāku kritiskā sprieduma daudzveidību. Ir pat bijuši gadījumi, kur vērtējumi bijuši stipri atšķirīgi.

1973. gadā «Literatūra un Māksla» sāka publicēt arī tā sauktās īsās recenzijas, pat pa vairākām vienā numurā, tādējādi cenšoties atsaukties uz visām jauniznākušajām grāmatām.

Pārlūkojot visas īsās recenzijas, vērojama pozitīvi vērtējama tendence, kas līdz šim realizējusies gan veiksmīgos, gan arī ne sevišķi veiksmīgos piemēros. Vairāki recenzenti dzejnieka un viņa daiļrades vērtējumam par pamatu izvirza dzejnieka attieksmi pret pasauli. Tā arī vajadzētu būt, jo mākslas un mākslinieka estētiskajai attieksmei pret īstenību jābūt uzmanības centrā. Tikai nelaime tā, ka dažkārt no estētiskās attieksmes vērtējuma gadās noslidēt uz sadzīviskas dabas kategorijām. Turklāt, ievirzītas negatīvā plāksnē un ar ironiju pavadītas, tās rada aizvainojumus, jo runa vairs nav par būtisko

dzejnieka daiļradē, bet par viņa personiskajām īpašībām, kas pakļautas degradācijai. Tas viss stipri vien atgādina kādu 19. gs. polemiku starp T. Zeifertu un J. Grīnbergu par J. Frīdenberga-Mierīņa «Līgas skaņu» 2. daļu. Zeifertam pamatoti tika pārņemts, ka viņš visu dzejā tēloto attiecina uz dzejnieku kā personu. Ja dzejā tēlotas dažādas mīlestības, tad dzejnieks katrā ziņā it kā pats tām cauri gājis un bijis īsts lovelass.

Lai izvairītos no vienkāršota skatījuma uz dzejnieka attieksmi pret pasauli, tā nav jāatrauj no personības kā estētiskas kategorijas.

Visvairāk recenziju publicējusi Inta Čaklā. Viņa rakstījusi par A. Baloža, V. Luksa, H. Heislera, I. Rojas un A. Melnalkšņa grāmatām, tātad pavisam piecas recenzijas. Pa četrām recenzijām publicējuši Augusts Štrauss (par A. Plauža, R. Ventas, J. Gavara, H. Heislera krājumiem) un Andris Bergmanis (par S. Kaldupi, P. Bārdu, J. Gavaru, A. Melnalksni). Pa trim recenzijām — I. Lasmanis (par A. Balodi, A. Krūkli, C. Dineri) un O. Kravalis (par Dz. Rinkuli-Zemzari, M. Kromu, A. Neibartu). Pa divām — A. Vējāns (par J. Vanagu, M. Ķempi), J. Rozenbergs (par I. Roju, Ā. Elksni), A. Plaudis (par E. Vēciņu, A. Krūkli), R. Ādmidiņš (par A. Melnalksni, V. Urtāni) un V. Ķikāns (par M. Ķempi, M. Losbergu). Pārējie — ap pusotra desmita autoru par 1973. gada grāmatām uzrakstījuši pa vienai recenzijai. Savu vārdu pieteikuši arī iesācēji.

Vispār recenzentu skaits tuvojas izdoto dzejas grāmatu skaitam. Gandrīz katram dzejas krājumam savs recenzents vai divi recenzenti. Tam ir sava labā un sava vājā puse. Labā ir tā, ka krājumi tiek skatīti no dažādiem viedokļiem, vājā puse ir tā, ka nav vienota, kopēja vērtējuma viedokļa, jo katram recenzentam tomēr sava gaume. Šai sakarā rodas doma: vai dzejas kritikā varētu būt iespējamā un noderīga viena autora recenzijas — ja ne par visiem, tad par lielāko daļu no krājumiem un vismaz kādu gadu. Tā savā ziņā būtu Andreja Upīša tradīcija.

No visiem dzejas recenzentiem gan kvantitatīvi, gan arī kvalitatīvi visvairāk uzmanību saista Inta Čaklā. Viņas rakstītās recenzijas lasāmas ar patiku tāpēc, ka tās ir pārdomātas un izstrādātas, nevis ar vieglu roku uzņemtas piezīmes, kas rodas ikvienam, kurš tikai palasa grāmatu. Pamatos I. Čaklās recenzijas, īpaši izvērstākās, vairāk vai mazāk analītiskas (sevišķi par A. Melnalksni; ar labu izpratni rakstītas arī par A. Balodi, I. Roju u. c.). Spriedumos un vērtējumos tās ir patstāvīgas. Tā, piemēram, recenzijā par I. Roju argumentēti atklātas stila īpatnības un arī vājās vietas (neskaidrības tēlainībā, neprecizitātes vārdu lietojumā, kas mazina iespaidu). Jācer, ka ar laiku noteiktāk iezīmēsies arī kritiķes estētiskā virzība.

Uz atsevišķām nepārdomātām vietām un neprecizitātēm I. Čaklās recenzijā par V. Luksa krājumu «Apvaga» ir norādījuši E. Damburs un I. Bērsone. Iebildumi pamatoti. Ne bez pamata arī piebaldums, ka kritiskums ir labs tad, ja, pirmkārt, tas nāk no recenzenta labas gribas pozitīvo attīrīt no trūkumiem, lai vērtības iemirdzētos visā savā spožumā. Diemžēl tik lielas gribas minētajā recenzijā nerodam. Citās recenzijās šī iezīme parādās spilgtāk. Otrkārt, kritiskums ir labs, ja tas pavisam pārlicinoši argumentēts un nav pieļautas neprecizitātes ne citējumos, nedz arī vērtējumos. Kā jau tas aprādīts, diemžēl arī šajā ziņā grēkots.

Augusts Štrauss, pirms dažiem gadiem debitējis kā dzejnieks, 1973. gadā ar savu intensīvo recenzenta darbību kļuvis par vienu no aktīvākajiem dzejas kritiķiem. Kā ierūtīgu, pārdomātu, analītisku un ar kritisku labvēlību uzrakstītu varētu minēt viņa recenziju par J. Gavara krājumu «Labību apliecinā». Te, tāpat kā recenzijā par R. Ventas krājumu «Slāņojums», visam var pievienoties, izņemot dažus sīkumus. Kā vienu no tādiem sīkumiem varētu minēt recenzijā par R. Ventas krājumu izteikto domu, it kā dzejoļa «Dimd mana Rīga» kvalitāti pazeminātu vārdu «Rīga» un «dimd» lietošana. Štrauss raksta: «Taču visvairāk

negatīva satura pašam pirmajam vārdam «dimd». Tas jau daudz lietots tautas un citās dziesmās — kāpēc to vēl novazāt?» Te jāteic, ka daudzi folklorismi, kas bieži dzirdēti un lietoti, tāpat arī vārds «sirds», dzejā vienmēr noder un noderēs, kamēr vien dzejos, protams, ja tikai to darīs ar prātu. Nav noraidāms kāds izteiksmes līdzeklis pats par sevi. Viss atkarīgs no tā atbilstības funkcijai kontekstā.

Andris Bergmanis, tāpat kā A. Štrauss, debitējis kā dzejnieks, bet pēdējos gados aizvien vairāk nododas rakstiem par dzeju. A. Bergmanis ir ierakstījis, un viņam spalva labi klausā ne tikai tiešajā literatūras kritikā, bet arī literārajā publicistikā (piemēram te var minēt veiksmīgo dzejnieka J. Gavara portretējumu — «Viņš ir mūsējais»).

Positīvi vērtējami divi A. Bergmaņa sniegtie «Padomju Jaunatnes» literārā pasta apskati, kuros analizēti redakcijai iesūtītie dzejoļi.

Kā recenzentam A. Bergmanim derētu vairāk padomāt (sevišķi sakarā ar recenziju par S. Kaldupes grāmatu) par to, ka trūkumu kritika ir vērtību aizstāvēšanas līdzeklis.

Starp pārējām gada recenzijām iezīmīgākās ir S. Sirsones — ar teorētisko zināšanu izmantojumu un plašākas vietas ierādījumu formas analīzei. Par R. Ventaš krājumu «Slāņojums» S. Sirsones un A. Štrausa domas pamatos saskan, tikai ar to atšķirību, ka A. Štrauss par labākajiem uzskata īsus prātnieciska rakstura dzejolišus («no dzejoļiem labākie tie īsākie»), kamēr S. Sirsone atzīst, ka «tie nepieder pie labākās daļas». Kā tad tur isti ir? Šķiet, no īsajiem dzejoļiem pie labiem var pieskaitīt tikai to daļu, kuros ir noapaļotāks atziņas kodols. Toties abi recenzenti ir vienis prāti, ka dzejai organiskāk jāizaug no autores attieksmes pret pasauli, lai dzejniece to nesalasītu un nesastatītu vai vienīgi no ekskursiju ārējiem iespaidiem. Sirsones recenzija iejutīgāka.

Stilam un intonācijai lielu vērību veltī J. Rozenbergs savās recenzijās par A. Skalbi, Ā. Elksni un I. Roju. No pieredzējušākajiem dzejniekiem recenzijas vairāk rakstījuši A. Vējāns un I. Lasmanis.

Ja pārlūkojam recenzijas ne tikai pa autoriem, bet arī pa recenzējamām grāmatām, tad — kā jau teikts — par dažām grāmatām tās ir stipri atšķirīgas un bieži ir tā — ko viens izdevums plucina, to otrs paglauda, un otrādi.

Nav iespējams pakavēties pie visiem atšķirīgajiem vērtējumiem. Var minēt tikai dažus. Tā, piemēram, par A. Krūkļa krājumu «Teic, kur zeme tā» paskarba recenzija bija «Literatūrā un Mākslā», bet samērā izlīdzinoša «Krogā». Recenzijā, kas publicēta laikrakstā, nav pat ne pieminēts tas pozitīvais, kas ir A. Krūkļa dzejā. Turklāt dziesmu tekstus nevar vērtēt pēc prasībām, kas neatbilst šā žanra specifikai. Dziesmu teksti nav liriskās pašizpaušmes, intīmās pašatklāsmes dzeja. (Tas attiecas arī uz «Jūras dziesmās» ievietotajiem šāda rakstura dzejoļiem-dziesmām.)

Bet gada vispretrunīgākie, vārda tiešā nozīmē diametrāli pretēji vērtējumi par vienu krājumu gada nogalē un gadu mijā parādījās «Literatūrā un Mākslā». Šis krājums ir Aivara Neibarta «Lasāmgabali». Recenzents O. Kravalis, pamatos balstoties uz pareizu principu, ka vispirmām kārtām dzejoļu grāmatā jāmeklē pozitīvais, ar lielu piestrādāšanu meklēja un atrada «Lasāmgabalos» tos ziedus, kuri jāapputekšņo (recenzijas nosaukums «Cilvēks neapputekšņots novītis»), lai tad varētu nākotnē sagaidīt dzejas graudus.

Protams, ir jāizceļ pozitīvais gaudiņš, lai mirdz kritikas saulē. Dzejniekam tas nekaitēs, palīdzēs apzināt, kādas vērtības var tikt vairotas viņa klētī.

Arī metodiskā ziņā pret recenzentu nav iebildumu. Viņš turas pie kritikā atzītas metodes, centrā paturot galveno — dzejnieka attieksmi pret īstenību. A. Neibarta attieksmē pret īstenību recenzents uzrāda šādu pozitīvu

iezīmi: «Sadzīvīskā cilvēka aizspriedumainībai izvirzās pretmets — garīgi atraisījusies personība.»

Bet tā paša laikraksta 1974. gada 1. numurā rakstnieku Jaungada pārdomās, kur vispār lasām vispretrunīgākos vērtējumus, daļa autoru kā uz lielāko trūkumu norāda tieši uz personības trūkumu. M. Kalndruva: «Tas ir patiešām interesants gabals. Jo raugi — to visu, ko autors izkaisījis pa daudzām lappusēm, varēja pasacīt vienā teikumā: «Tā nu te skribinos...» Tas, liekas, ir patiesākais un vērtīgākais teiciens visā grāmatā, un ar to varētu iesākt un nobeigt. Diemžēl ar skribināšanos pagājušā gadā nodarbojies ne tikai Aivars Neibarts...»

Līdzīgs ir arī J. Laganovska vērtējums. Laganovskis, ar ušņu duramo aprušinot «Lasāmgabalus», raksta: «Visspilgtāko izpausmi.. meklējumi raduši Aivara Neibarta «Lasāmgabalos» (citē):

Kā gailis kašajos
Savā sētmalē,
kur vēl čumā grūzu.
Varbūt atradišu,
varbūt arī neatradišu
kādu graudu.

Vienu otru ir atradis, tā nemaz nav, ka nebūtu neviena. Gadās, kā saka, arī aklai vistai grauds.»

Turpretī M. Čaklais, V. Brutāne un A. Štrauss krājumu uzskata par svaigu parādību. M. Čaklais saka, ka «Lasāmgabali» patiek «ar savu drastisko paradoksālismu», V. Brutānei liekas, ka «Aivaram Neibartam piemīt tikami ērmīga īpašība — ar vieglu ironiju runāt par visai nopietnām parādībām un arī par sevi pašu». A. Štrausam no visa gada dzejas grāmatām «visatsvaidzinošākā likās Aivara Neibarta «Lasāmgabali».

Tieci nu gudrs, patiesības alkstošais cilvēk! Katram sava gaume. Katrs izsaka savu patiek un nepatiek. Tā kā tās nav recenzijas, bet atbildes uz jautājumu, kas gada

laikā paticis, tad šie izteikumi-vērtējumi paliek bez pierādījumiem.

Bet viens, kas simptomātisks mūsdienu domājošajai literārajai sabiedrībai, — tas ir diametrāli pretējs vērtējums pašu rakstnieku aprindās, nerunājot nemaz par citiem lasītājiem.

Neibarts tiši spēlē panaiva liriskā varoņa lomu, un tas dažiem ļoti patīk, patīk asprātības, atjautības, patīk arī, ka ērmīgi. Publika (arī rakstnieki) pēc tā izslāpusi, kā redzams.

S. Kaldupes krājuma vērtējums, ko devis A. Bergmanis, kā to jau I. Bērsons parādījis¹, «ir visai bargs». Patiesībā Bergmanis ir ne tikai «visai bargs», bet netaisns. Recenzents ignorē Kaldupes dzejas pozitīvo kodolu. Tā kopēja valoda starp recenzentu un autoru nevar rasties. Protams, ne katrā gadījumā tai arī jārodas. Piemēram, labam recenzentam nevarētu būt kopējas valodas ar diletantu. Bet Kaldupei un viņas dzejai ir daudz cienītāju. Tāpēc gluži nepārliciecināši skan, ka Kaldupes dzeja «abstrahēta no laikmeta, no tautas un cilvēces likteņiem». Bet ar ko tad tā tomēr dzīvo lasītājos? Saikne jāmeklē, un tas jādara estētiski dziļāk, smalkjūtīgāk, iejūtīgāk, saklausot ne tikai tauri, bet arī vijoli un nenoraidot to. Labāka šai ziņā ir A. Būmaņa recenzija, kaut arī tai ir sava vaina: pozitīvais vērtējums te «sabadās» ar negatīvo.

Atšķirības ir arī M. Losbergas dzejoļu krājuma «Vēju roze» vērtējumos. V. Brutāne savās Jaungada pārdomās to raksturo kā izcilu grāmatu. Turpretī recenzents V. Ķikāns ir daudz atturīgāks. Turklāt viņu vairāk interesē nevis vispārīgais, dzejiskais, estētiskais iespaids, bet poētisko regulu un «struktūru» realizēšanas pakāpe. Taču, tāpat kā daiļradē pašā, arī darbu vērtējumos auglīgāk vadīties no dzīvā iespaida, nevis no poētikas regulās balstītiem priekšpieņēmumiem. Tā nav analītiskuma pazīme.

¹ Bērsons I. Līdzatbildība. — Cīņa, 1973, 6. sept.

Autori, kuru rakstītajās recenzijās ignorēts dzejnieka pozitīvais devums, gribētos atgādināt R. Ezera vārdus: «Ja kritiķis savā vērtējumā pirmām kārtām pacenšas noskaidrot, ko rakstnieks gribējis pateikt, tad rodas kopeļa valoda un aizrādījumi uz neveiksmēm palīdz.»¹

Runājot par recenzijām, īpaši izdalāms jautājums par pirmo dzejas grāmatu vērtējumu. Pirmo grāmatu novērtēšana ir svarīga un atbildīga, jo tā var izšķiroši ietekmēt jaunā autora tālākās gaitas un, otrkārt, pirmās grāmatas vērtējums reizē ir arī sabiedrības iepazīstināšana ar debiantu un viņa daiļrades īpatnībām. Tāpēc te nekādā ziņā nedrīkstētu kļūdīties ne peļot, ne debesīs ceļot, jo, runājot D. Zemzares prātulas vārdiem,

Lai pēļs peldams
smagi nepievilas!
Lai atceras:
no kūnas
tauriņš šķīlas!

(«Jūras zvīrgzdi», 1973)

Kā jau teikts, par katru pirmo grāmatu publicētas vairākas recenzijas. No gada laikā iznākušajām četrām — Vitāla Ogas, Jāņa Gavara, Armanda Melnalkšņa un Vilhelmīnes Urtānes pirmajām dzejas grāmatām īpašu uzmanību un arī labvēlību saistījuši Vitāla Ogas un Jāņa Gavara krājumi. Šie abi jaunie autori nepieder pie jaunākajiem gadu skaita ziņā. Jādomā, tas noteicis arī lielāku viņu dzejas briedumu.

Par Vitāla Ogas krājumu «Dūmu grīstis vakara vējā» publicētas trīs recenzijas, kurās uzsvērts, ka dzejnieks nedz uzsvaru, nedz cerības neliek uz pasacīšanas veida modernumu, bet uz pašu pasakāmo. Un V. Ogam ir ko pasacīt, un lasītāju tas vairumā gadījumu saista. Ar ko saista? L. Bīdaka («Iepazīšanās») to meklē personības īpa-

¹ Ezera R. Ieklausieties sevī un apkārtņē. — Padomju Jaunatne, 1973, 4. febr.

šībās, runā par tās atklāsmi intonācijās, R. Remass («Vēl viens pieteikums») uzmanību koncentrē uz tematikas un formu daudzveidību. L. Bīdakai tvērums vairāk sintētisks, psiholoģiski portretējošs, R. Remasam — analītiski sadaļošs. I. Bērsons («Rūgtenais medus») pārlūko dzejas stiprās un vājās vietas. Stiprās — individualitātē dziļi sakņotās intonācijas, vājās — slidēšana pa ierastībām izteiksmē.

Atzinīgus vērtējumus vairākās recenzijās ieguvis arī Jāņa Gavara krājums «Labību apliecini». Arī par šo krājumu ir gan autoru portretējošs raksts (A. Bergmaņa «Viņš ir mūsējais»), gan arī tiešā recenzijas žanra ietvaros rakstītās atsauksmes (P. Zirniša «Pieteikums» un A. Štrausa «Zemes un dzejas darbs»). Krājums vērtēts kā no konkrētas darba vides izaudzis darbīga mūža un veselīgas dzīves augšuptieces slavinājums. Tas ir pirmais dzejoļu krājums, kura autors ir vienkāršs lauku darba cilvēks. Recenzijās labi vārdi teikti gan par nemāksloto tēlojuma veidu, gan par valodu, kas izaugusi no cilvēku attiecību un domāšanas realitātes. Arī uz trūkumu norādīts pamatoti. Krājums nav brīvs no tieksmes deklaratīvi pamācīt, lai lasītājs apliecina gan labību, gan citas vērtības, ko autors par tādām atzinis.

Pretrunīgāku vērtējumu saņēmusi Armanda Melnalkšņa grāmata «Mainība». To plaši un pamatos argumentēti analizējusi I. Čaklā «Literatūrā un Mākslā», gan arī Reinis Ādmīdiņš «Karogā», turpretī pārsteidzoši slavējošas vietas atrodamas A. Bergmaņa recenzijā «Padomju Jaunatnē», kur recenzents apgalvo: «..ši ir ar dzejiskām iespējām potenciāli visbagātākā pirmā dzeju grāmata pēdējo četru gadu laikā.» Un tālāk: «..gaidu un sprieguma pilna sajūta.. izstāro pat no vājākajiem «Mainības» dzejoļiem.» Un vēl tālāk: «Tieši prasmīga izteiksmes līdzekļu izmantošana un rūpīga vārdu izvēle paglābj Melnalkšņa dzeju no deklaratīvisma briesmām.. Patikama ir Armanda Melnalkšņa noskaņu un intīmā lirika.» Tie ir tikai daži teicieni, kas raksturo recenzijas slavējošo toni.

Citādas domas ir Reinim Ādmīdiņam, kurš atzīst, ka Melnalksnim spēju tālākai izkopšanai nepieciešams padomāt par organiskāku, vienotāku pārdzīvojuma kā izpaušmes tēla atklāsmi. Metaforiska konstruētība, gabalainība, mākslotība — tās ir kaites mūsu dzejā, no kurām jaunam talantam īpaši jāargās. Dzejnieki ir dažādi, bet dzejoli — divējādi: organiski un savārstīti.

No recenzijām par minēto krājumu, kā jau teikts, teorētiski nopamatotāka ir Reiņa Ādmīdiņa recenzija. Taču ar divām piebīdēm. Pirmkārt, ne jau asociācijas ir tas cementējošais spēks, kas dzejoli padara vienotu. Asociācijas var plūst baru bariem, bet dzejolis var nerasties vai arī rasties kompozicionāli pavisam vārgs. Svarīga ir meistarība asociāciju mērķtiecīgā izlietojumā. Tāpēc būtu vietā vairāk runāt par tiešajiem meistarības jautājumiem, par t. s. «amata jautājumu» dzejola veidojumā — par kompozīcijas principu īstenojumu (vienības, kāpinājuma, nobeigtības), par valodu u. c. Otrkārt — vai tad tas ir cēlonis trūkumiem dzejā, ja dzejnieks «savā poētiskajā attīstībā ir pusceļā no pilsētas uz laukiem, no pagātnes uz šodienu, no nelaimīgas mīlestības uz laimīgu»? Talantīgs dzejnieks tieši šīs pusceļa un «galējību» jutības var izteikt ar lielu mākslas spēku. Nav jābūt tīri laimīgam vai gluži nelaimīgam, pilnīgi pilsētniekam vai lauciniekam, lai uzrakstītu labu dzejoli.

Kā īpašs jautājums 1972. un 1973. gadā kritikā figurēja jautājums par otrajiem krājumiem un to kvalitāti, par dzejnieka augsmi laikā starp pirmo un otro krājumu. H. Gāliņš publicēja pat īpašu rakstu «Septiņas otrās grāmatas» («Cīņa», 1973, 31. aug.). 1973. gadā iznākušas četras otrās grāmatas (I. Rojas, R. Ventas, A. Plauža un A. Neibarta). Trīs no tām ieguvušas samērā kritisku novērtējumu. (Neibarta grāmata, kā jau teikts, diametrāli pretrunīgus vērtējumus.) Galvenā vaina — par maz attīstības sava talanta tiešajā virzienā, par daudz nodevu pirmā krājuma ierastībām, turklāt — vājākajām. Jāteic, ka re-

cenzijās par otrajiem krājumiem trūkumi uzrādīti vairāk nekā recenzijās par pirmajiem krājumiem. Patiesībā otro grāmatu autori tikai tagad, kad kritika visumā kļuvusi lielā mērā atklātāka nekā pirms gadiem, ir nonākuši istās krustugunīs. Jācer, ka atklāta valoda, turklāt pa lielākajai daļai divu recenzentu teikta, palīdzēs ceļā uz trešajiem krājumiem.

Kā ļoti reta parādība blakus recenzijām par krājumiem jāatzīmē viena vienīgā recenzija par krājumā vēl neietvertu dzeju. Tā ir M. Čaklā recenzija par L. Brieža dzejoļu kopu, kas publicēta žurnālā «Karogs». Ja parādās kas īpatnējs, ievēribas cienīgs, tad ir labi, ja kritika ir tik elastīga, ka spēj uz to atsaukties.

2. Diskusiju un pārējie problēmu raksti par dzeju

1973. gadā notikusi viena diskusija par dzeju jeb, pareizāk, par dzejas stila jautājumiem. Tā bija diskusija par tā saucamo asociatīvo dzeju žurnālā «Karogs» (H. Priedīša, I. Brices un R. Ādmīdiņa raksti).

Asociācijas ir visā mākslā un dzejā. Bez tām nav jaunrades. Jautājums ir tikai par to, kā tās tiek izmantotas liriskā tēla, respektīvi, pārdzīvojuma atveidē. Šķiet, ka publicētajos rakstos par maz ievērots, ka asociācijas var darboties un tikt izlietotas vairāk sajūtu vai intelekta līmenī. Ja dzejiskie priekšstati saistās tikai ar juteklisko uztveri, citiem vārdiem — ja dzejnieks fiksē juteklisko asociāciju plūsmu, viņš paliek psiholoģiskā naturālisma, respektīvi, impresionisma gultnē. Dzeja top sekla un haotiska, neraugoties uz autora pretenzijām pēc dziļumiem. Iznāk tikai dziļuma seklības un «moku gabali» «lasāmgabalu» vietā.

Sajūtu asociācijās kļīstošais, uz savu iekšieni vērtais, reflektējošais varonis drīzāk gan ir nevaronis. Tas nav

lielu darbu veicējs ne prozā, ne dzejā. Tas nav spēka vīrs, un kritikai nav vajadzības to celt uz pjedestāla un šķeterēt tā sīcīnās un gabalainās smalkjūtas. Tāpēc nav iespējams būt vienisprātis ar tiem asociāciju plūsmas tiešās fiksācijas pārstāvjiem un aizstāvētājiem, kas bieži šo metodi pasludina kā gandrīz vai vienīgo modernā tēlojuma cienīgo, kas šodien vienvienīgā dzeju darot par dzeju. Tā tiek ignorēts tas fakts, ka dažādas manieres, dažādi stili koeksistē un katrs, arī t. s. tradicionālais, dod īstu dzeju.

Diskusijā par tā saukto asociatīvo dzeju nebija stingrāk pavērtētas šā stila pavadparādības un to plašā izplatība. Piemēri no šīm pavadparādībām vairāk tika nosaukti nekā analizēti. Ir taču jāredz, ka tagad uz tā rēķina, ka modē ir asociatīvā dzeja, daži jaunie gluži atraisījušies no visa tā, kas ir un paliek svarīgs tā sauktajā saistītajā valodā.

Daļēji dzejas jautājumi tika skarti divās laikraksta «Literatūra un Māksla» rīkotajās diskusijās — par valodu un par konfliktu.

Diskusijā par valodu dzejas jautājumus vairāk skāra R. Veidemane, A. Blinkena un J. Kārklīšs. Visvairāk var pievienoties tai domai, kas izskanēja diskusijas beigās: nevis pašas atkāpes no literārās valodas izvīrāmas par dzejas valodas normu, bet gan tikai mākslinieciski motivētas, mērķtiecībai, nolūkam pakļautās. Jaunākajā dzejā ne visas ir tādas. Par to arī derēja vairāk parunāt. Ja valoda nereāla, samākslota, tad nekādi nolūki to attaisnot nevarēs, jo mākslota valoda vienkārši nespēj būt palīdzīga kāda nolūka realizēšanai. Diskusijā tas ir jāpasaka skaidrāk un noteiktāk, lai kategoriskāk norobežotos no tām aplamībām, ko savā laikā sludināja dekadentiskie simbolisti un futuristi, un citi, kuri iestājās par autora patvaļu kā savu īpašo normu noteicēju dzejā. Izgājuši ārpus tradīcijām un normām, viņi kļuva par ākstiemiem ne tikai vispār, bet arī valodas laukā.

Atgriežoties pie diskusijas, jāsaka, ka valodnieki savu ir pateikuši un principā pareizi: pirmkārt, to, ka literatūrā

var būt atkāpes no literārās valodas normām, otrkārt, ka šim atkāpēm vienmēr jābūt mākslinieciski motivētām. Par mākslinieciskās motivācijas jautājumiem jāspriež kritiķiem katrā atsevišķā daiļdarbā, atsevišķā kontekstā. Un, tā kā šeit ir runa par māksliniecisko motivāciju valodas līdzekļu lietojumā, tad kritiķim būs labi jāpārzina valodas likumības, kas dzejā tiek pakļautas mākslas likumībām.

Daži diskusijā par valodu izteica tādus uzskatus, ka ir pieļaujams, ja intelektuāli komunikatīvā saite vājinoties, jo to kompensē muzikālais elements. Protams, var tā būt, bet mākslā svarīgas robežas, mēra sajūta. Vārda mākslā tomēr svarīgāka nevis mūzika, bet vārdi kā jēdzieni. Citādi mēs nonāksim pie aplamā principa, kas jau sen formulēts teicienā: «Baznīcu nojauc, bet zvanu torni salabo.» Vārda mākslā tomēr ir un paliek pirmajā vietā intelektuālā sazināšanās, jēdzienu skaidrība, un mūzika ir tikai tā visa pavadītāja. Ja no vārdiem un to radītiem tēliem — asociācijām vītais vainags satrūkst, tad mūzika to nesasies. Katrai mākslai savi likumi. «Valodas deracionalizācija.. atteikšanās no saprāta virzošās lomas, neatbilstību sablīvēšana dažreiz izraisa tikai nepatiku, bet bieži ir pat smieklīga.» (Antss Orass.)¹

Runājot par valodu un tās stilu, vēl jāpiezīmē, ka maz, tikpat kā nemaz nav rakstu par dzejas stila problēmām.

Diskusijā par konfliktiem dzīvē un literatūrā divos rakstos tika aplūkots jautājums arī par konfliktiem dzejā. Par konfliktiem O. Vācieša dzejā rakstīja V. Ķikāns (««Ar to pašu nepārtaisāmo sirdi»»), uzsvērdams, ka Vācieša dzejā pastiprinās iekšēja dramatiska cīņa, iekšēja motīvu cīņa. Raksta galvenais trūkums ir tas, ka netiek pat ne mēģināts noskaidrot, kādi motīvi un pretmotīvi, kādas vērtības nostājas konfliktā un ar kādu iekšēju pamatojumu.

¹ Citēts no P. Kūsberga raksta «Lielā darba laiks». — Lit. un Māksla, 1973, 12. maijs.

Tādējādi runa par konfliktiem iznāk abstrakta. Dramatisms pats par sevi ir psiholoģiska parādība, bet svarīgi, uz kādu cēloņu, uz kādu vērtību konfrontācijas pamata tas izaug. (Konkrētāk par konfliktā esošām vērtībām mūsdienu dzejā runā R. Ādmidiņš rakstā «Arī no sociālā aspekta».)

«Nepārtaisāmās sirds» motīvu O. Vācieša dzejā V. Ķikāns skaidro tā: «..mainās dzīves pieredze, pieaug pret-runu un problēmu drūzma.., bet tā individuāli psiholoģiskais kodols ir nemainīgs.» Ļoti jāšaubās, vai rakstura individuāli psiholoģiskais kodols ir nemainīgs. Dialektika ir tāda, ka cilvēka pārliecības nelokāmība ir visādi slavējama, bet nevar taču filozofiski pieņemt, ka cilvēks ir nemainīgs, un slavēt kādu par to, ka viņš neloka pats sevi. Tad jau viņš neaug, ir pašpārliecināts patmilis. Lai nostātos pret konformismu, nav jācildina paštaisnības apmātība.

Atsevišķi teorētiski jautājumi apcerēti I. Auziņa rakstā «Vai pastāv lirodramatika?», D. Ūdres «Alkaja strofa latviešu padomju dzejā», S. Sirsones «Kompozīcijas principi un tendences jaunākajā latviešu dzejā».

Interesants, ierosinošs, jau virsrakstā tieši kā jautājums izvirzīts, tāpēc būtu pārrunājams minētais I. Auziņa raksts, kas publicēts «Literatūrā un Mākslā» pašā gada sākumā. Gada beigās raksts ieguva laikraksta godalgu.

Ko tad I. Auziņš ieteic saukt par lirodramatiku? Autors raksta: «Bieži lasām sacerējumus, kuros nav ne vēsts no epikas un arī lirikas īpatsvars (šaurākā nozīmē) visai niecīgs, kaut arī tie uzrakstīti dzejā. Tas ir maksimāli objektivizēts tēlojums — dialogu formā, tāda kā neliela lūdžiņa.» Te kā piemēri tiek minēti O. Vācieša «Balsij bez pavadijuma», V. Ļūdēna «Roma» un «Hipnozes seanss», J. Petera «Skroderstunda». Tālāk te tiek pieskaitīti Raiņa «Sveša meitiņa», «Draugam, kas vēlējās mājās būt», «Stiprā paaudze», «Zinātājs», «Draudzene un draugs», «Jautātāja — meitene», «Balss un atbalss» u. c. (Dažs, vismaz divi pēdējie no Raiņa dzejoļiem gan it kā būtu tikai

dialoga paņēmieni lirikā, tāpat kā tas ir arī epikā. Vai tad tūlīt jau cits žanrs?)

Līdz šim bijuši trīs termini, kas lietoti tuvos vai līdzīgos gadījumos: dramatiskā poēma, liriskā drāma un drāma dzejā.

Jāpiezīmē: I. Auziņš kategoriski jau arī neaizstāv tādu viedokli, ka būtu jāpastāv arī lirodramatikai, tāpat kā pastāv liroepika. Viņš tikai izvirza jautājumu un sniedz savus apsvērumus.

Auziņš norāda, ka nepietiek ar līdzšinējo terminu «dramatiskā poēma», jo ir darbi, kuros no «epikas nav ne vēsts». Auziņš uzskata, ka poēmu kā liroepisku darbu raksturo episkums, kura lirodramatikā it kā nebūtu. Bet tad rodas arī jautājums par lirisko poēmu. Poēma pati par sevi ir liroepiska, un tad iznāk lirisks liroepikas darbs. Pazīstamas arī episkas poēmas. Līdz šim analogi plaši lietots arī termins «dramatiska poēma» (A. Puškina «Čigāni», V. Rūjas «Nešķirsimies nekad» u. c.).

Otrs termins — «liriskā drāma» — tiek lietots, raksturojot dramaturģijas darbus. Tas ir apzīmējums drāmām, kurām lirisks raksturs (piemēram, G. Priedes liriskās drāmas). Tātad rodas divi līdzīgi jēdzieni: lirodramatika un liriskā drāma vai lirodramā. Kā jau teikts, pastāv vēl arī tāds termins kā «drāma dzejā». Tās ir lugas, kas rakstītas t. s. saistītajā, dzejas valodā. Tātad trīs jēdzieni jau ir. Vai ceturtajam vēl ir vieta vai ne? Tātad I. Auziņa jautājums paliek: vai pastāv lirodramatika?

Jaunā kritiķe D. Ūdre apcerē par Alkaja strofu latviešu padomju dzejā parāda, cik dzīvotspējīga var būt katra vecā strofa, ja tajā ietver jaunu, mūsdienīgu saturu.

S. Sirsone rakstā par dzejoļu kompozīciju pievēršas aktuālam un sasāpējušam jautājumam mūsu dzejas praksē. Bieži ir ticis norādīts uz kompozicionālas dabas trūkumiem jaunākajā, it īpaši t. s. asociatīvā stila dzejā.

Autore pamatos pareizi atzīst, ka arī asociatīvā stila dzeja nevar atcelt vispārējos, jau no Aristoteļa laikiem

pazīstamos principus, kā, piemēram, vienotības, kāpinājuma un nobeigtības principu. Taču to realizācijā var būt savas īpatnības, un tādas ir arī jaunākajā, it sevišķi t. s. asociatīvajā stilā rakstītajā dzejā. Taču bez īpašas motivācijas kā piemēru minēto kompozīcijas principu nepietiekamam īstenojumam autore gan paņem nevis «jaunā stila» darbus, par ko visu laiku ir runa, bet gan tradicionālā stilā rakstīto S. Kaldupes dzejoli. Te derēja paņemt kādu no tā stila darbiem, kur kompozīcijai visbiežāk nodara pāri.

3. Apskati

Apskatu par dzejas kritiku «Literatūrā un Mākslā» gada beigās šajā pašā laikrakstā sniedzis I. Auziņš. Apskats visumā lietišķs. Autors mudina aktīvāk pievērsties dzejas mantojuma apguvei, vairāk pētīt dzejnieku daiļradi kopumā un «tuvplānā», pamatoti nosoda personisko asumu pieļaušanu recenzijās, pozitīvi vērtē dzejas un dzejas kritikas «jaukšanos zemes lietās», kā arī stingru māksliniecisko kritēriju ievērošanu. Autors pamatoti atzīst, ka folkloras izmantojums dzejā jau gadiem ilgi «prasa plašāku pārrunu». Jāpievienojas ierosinājumam, lai «Literatūra un Māksla» vairāk diferencē kritiku žanriskā un arī apjoma ziņā. Patiešām — par spilgtu grāmatu var uzrakstīt izvērstu recenziju, bet dažas grāmatas labāk aplūkot vienā recenzijā, pat šajā.

Maz apskatu. Par 1972. gada dzejas grāmatām apskats publicēts «Literatūrā un Mākslā» (to ir devis šo rindu autors). Bet par dzeju periodikā: «Karogā», «Literatūrā un Mākslā», «Liesmā» un citos izdevumos? Trūkst arī apskatu par dzeju rajonu periodikā. (1972. gadā tas bija. To bija devusi S. Sirsone.)

Vairāk būtu jāpublicē apskati par redakcijās iesūtītajiem dzejoļiem. Tas ir labs materiāls, uz kura veidot dze-

jas skolu tiem, kas ir pateicīgi un padomu alkstoši skolēni. Viņus atstāt bez ievēribas būtu liela netaisnība viņiem un sabiedrībai. Ja kāds raksta, viņš grib rakstīt sabiedrībai, un tāpēc viņam ir tiesības no tās saņemt padomu. Un tas jānodod ne tikai personiski viņam adresētajā vēstulē. Uz atsevišķu analizēto piemēru pamata var netieši dot ceļa maiži daudziem citiem jaunajiem autoriem.

Vienīgais autors, kas devis redakcijas dzejas pasta apskatus, ir A. Bergmanis. Tie ir vajadzīgi. Pamatos abi A. Bergmaņa rakstītie apskati par «Padomju Jaunatnē» iesūtīto dzeju vērtējami pozitīvi. Tie rosina pārdomāt amata jautājumus. Apskatiem turpmāk būtu jābūt brīviem no dažām nepārdomātībām, sasteigtībām. Tā, piemēram, tāds kā pārpratums šķiet rindas, kurās autors raksta: «Ar tādu kā bijību esmu jauno autoru seminārā skatījies uz kolhoznieku Jāņa Gavara un Millijas Šekavas, šoferes Vilhelmīnes Urtānes sastrādātajām rokām. Semināros un presē viņu dzejoļi ieguvuši pelnīti negatīvu novērtējumu. Bet novērtējums nav galvenais. Galvenais ir sūrajā darba ikdienā atrastais brīdis dzejai, brīdis sevis meklēšanai.»

Vispirms nav pareizi, ka visu minēto dzejnieku darbi vērtēti negatīvi. Starp citu, pats A. Bergmanis par J. Gavaru un viņa pirmo krājumu uzrakstījis nevis negatīvu, bet gan gluži pozitīvu, pat cildinošu rakstu (kas minēts jau iepriekš). Gan jauno dzejnieku kopkrājumā «Acis» publicētie J. Gavara dzejoļi, gan pirmais krājums ieguvis arī labas atsauksmes. Arī V. Urtānes dzejoļi ne jau kā negatīvi vērtēti nāk pie lasītāja šogad pirmā krājuma veidā.

Kādreiz pie literārajiem periodiskajiem izdevumiem bija vēstulnieki. Tie bieži bija strupī, bargi un pat izsmejošī. Bet var taču kaut ko labāku. Iesūtījumus noklusēt nevajadzētu, un nevajadzētu iztikt arī tikai ar personiskām atbildēm. Analītiskas atbildēs avīzē vai žurnālos var veikt savā ziņā jauno autoru skolas lomu. Šai sakarā nāk prātā 1940./41. gadā «Literatūras Avīzē» organizētā iesūtīto

dzejoļu publikācija ar tai pievienotu J. Plauža sniegtu šo dzejoļu izvērstu analīzi. Tā bija īsta dzejas skola. Kāpēc šodien šo tradīciju nevarētu turpināt?

* * *

Beigās — daži secinājumi. Vispār kritikas un arī dzejas kritikas pirmais uzdevums ir pareizi, objektīvi novērtēt, pirmkārt, jauniznākušos krājumus, otrkārt, atsevišķu dzejnieku daiļradi un, treškārt, dzejas procesa tendences. Pirmo uzdevumu kritika daļēji veic, otru — pavisam vāji, trešo arī vāji, bet attiecībā uz visjaunākās dzejas procesu, uz 70. gadu dzejas tendencēm — tikpat kā nemaz.

Ir labi, ja padomus amata meistarībā var dot paši amata brāļi. Ir labi, ja kritiķis arī pats ir dzejnieks. Bet, ja tā nav, tad kritiķim būtu uzmanīgi jāieiet kaut viena dzejnieka darbnīcā. Citādi iznāk spriedelēšana no ārpusēs, no iedomātu, pieņemtu augstu un aukstu prasību viedokļa.

V. Gētes vārdiem runājot (K. Krūzas tulkojumā):

Lai dzejnieku mēs saprast spētu,
Ir jādodas uz viņa sētu.

Dzejnieka sēta, respektīvi, dzimtā zeme, vispirms ir viņa garīgā pasaule, viņa daiļrades laboratorija, viņa daiļrades īpatnības, viņa individuālais stils. Tikai šajā pasaulē iegājušam, rodas iespēja dzejnieku vismaz nepārprast.

Kritikā ir stiprināma vecā un labā tradīcija — dzejnieks par dzejnieku. 1973. gadā šī tradīcija stiprināta ar A. Vējāna, I. Lasmaņa, M. Čaklā, J. Plotnieka, A. Plauža un jauno dzejnieku A. Štrausa, K. Skujenieka, A. Bergmaņa un P. Zirnīša recenzijām un rakstiem.

Žēl, ka pēdējā gadā tikpat kā nemaz vairs nav pēdu vienai sevišķi auglīgai tradīcijai: vecākās paaudzes dzejnieki nav rakstījuši atsauksmes par jauno dzejnieku pirmajiem darbiem un pirmajām grāmatām. Bet tas ļoti dēvētu.

Jau gadus desmit uzmanību saistījusi problēma par dzejnieka daiļrades un lasītāja uztveres attiecībām. 1973. gadā tā risinājusies, sadaloties pa dažādiem atsevišķiem jautājumiem: par asociācijām dzejā, par dzejas valodu u. c.

Šī problēma prasa tālāku risinājumu, turpinot un pastiprinot lielo karu pret mākslotību visā mākslā un īpaši dzejā.

Pēdējos gados dzejā plašu vietu ieņem folkloras izmantojums, kam dažāds skanējums mūsdienu apstākļos. Būtu vajadzīgs izvērtēt šo estētiski stilistisko tendenci — kas tajā ir labs un atbalstāms un kādas ir tās blakus pieskaņas un modes uzvērojumi, kuri lielā mērā iespēj šo ievirzi banalizēt un dzeju pat orientēt prom no mūsdienīgākas ievirzes.

Jaunajiem kritiķiem parasti pretenzijas bieži lielākas nekā varēšana. Taču tāpēc redakcijām vairāk ar viņiem jāstrādā. Lielāks ieguldījums tieši šajā darbā, t. i., darbā ar jaunajiem, katrā ziņā atmaksātos, jo, literārajai domai kļūstot aktīvākai tieši plašākos sabiedrības slāņos, izstrādātos noturīgāka, stabilāka kritiskā doma un drošāki kļūtu kritēriji.

Līdz ar jaunu kritiķu patiesu vēlēšanos pateikt atklātu vārdu par to, ko mīl un ko ne, visa kritika kļuvusi atklātāka, bet nereti arī nepārdomāti neiecietīga, vienpusīga — gan tad, kad tiecas ar sirdi sasildīt, gan arī — sadedzināt.

Taču viens kas tiesa: tā kā kritika ir kļuvusi atklātāka, tad — ja tā izvairīsies no jauneklīgām vienpusībām un pārgudrībām un vairāk ies dziļumā, — tā spēs kļūt par rosinošu literārās dzīves faktoru. Tas ir tāpat, kā ir bijis ar dzeju. Līdzko dzeja kļuva atklātāka, vaļsirdīgāka, tā nostājās uz lielāku attīstības iespēju ceļa; lai arī šīs iespējas nerealizējās tūlīt, taču svarīgi, ka radās pašas iespējas — kā priekšnosacījums, kā pamats, kā augsne tālākai attīstībai. Tāpat tagad ir ar kritiku. Tā kļuvusi atklātāka, raibāka, vienā ziņā un daļā nevarīgāka, otrā — varīgāka, bet kopumā dod cerības. Un tas ir galvenais.

KAS SAISTA UZMANĪBU 1974. GADA DZEJĀ?

Esam pietuvojušies 70. gadu vidum, un kritikā aizvien vairāk atskan balsis par 70. gadu dzejas īpatnībām — kādas tās ir atšķirībā no 60. gadiem, kurp iet šodienas dzeja, kāds ir tās liriskais varonis? J. Sirmbārdis kādā no saviem dzejoļiem taujā: «Kāds tu esi, rīdzinieks?» — un atbildei skicē virkni rīdzinieku, nevienu neizvirzot par vienīgo etalonu. Tādai pašai atbildei laikam jābūt arī attiecībā uz lirisko varoni. To ir daudz, un neviens nevar pārstāvēt visus, lai nekļūtu par abstraktu «nosacīto» varoni. Tāds etalona vienīgais varonis nav iespējams, tāpat kā nav iespējams, ka viens veids pārstāvētu visu to dzīves daudzveidību, kurai mūsdienu dzeja tieši 70. gadu vidū tuvojusies vairāk nekā jebkad. Tieši šī īpatnība tai arī ir vismūsdienīgākā.

1974. gadā iznākuši 24 jauni oriģināldzejas krājumi (ieskaitot tās izlases, kurās ir arī jauni darbi; neieskaitot bērnu dzejas grāmatas). Iznācis kārtējais — astotais dzejas almanahs «Dzejas diena», tematiska antoloģija «Ar zobenu sauli veda», kā arī atsevišķi dzejas mantojuma un tulkotās dzejas izdevumi.

Ja jautājam, ar ko sevišķu iezīmīgs šis dzejas gads, tad jāsaka — nekāda poētiska sprādziena nav bijis, nav bijis nekā pārsteidzoši jauna ne satura, ne formas ziņā, ne atsevišķās grāmatās, ne publikācijās periodikā, ne visā dzejas procesā kopumā.

Noritējuši ārēji maz uztverami procesi, kuri kritiķiem

likuši minēt, vai tie ir krīzes simptomi¹ vai jaunu spēku uzkrāšana².

Kādi ir šie maz manāmie procesi, dažos vārdos to grūti pateikt. Tas varētu būt cilvēku individuālo attiecību ni-ansētāks tvērums un līdz ar to lirisku pārdomu un intīmo jūtu tēlojuma pārsvars. Individuālo pārdzīvojumu un attiecību padziļināšanos pavada spēcīgs liriskais elements, glezniecība un muzikalitāte. Kā zināms trūkums vienā lielā dzejas daļā līdzī nāk pašaura inteligentiski artistiska tematiskā orientācija, un to savukārt nereti pavada arī stilistiska manierība, mākslotība, ko žurnālā «Voprosi literaturi» 1974. gada 11. numurā Ļevs Ozerovs nosauc «Мода на невнятицу» (grūti tulkojams — «Modes tieksme pēc neskaidrā?»). Šī mode sev pakļauj galvenokārt dzejisko priekšstatu, gleznu kā domas un jūtu izpausmes līdzekļa kvalitāti un tā vai citādi galu galā nosaka izteiksmes (ne tikai valodas) estētisko potenci pakāpi.

Vairāk pakavēsimies pie tiem krājumiem, kas kaut kādā mērā iezīmīgi dzejas kontekstā vai dzejnieka evolūcijā un tādējādi pretendē uz paliekošu vietu dzejas vēsturē.

Viena no izcilākajām parādībām 1974. gadā neapšaubāmi ir Mirdzas Bendrupes krājums «Pilna krūze mēnesnīcas» (autore sestā grāmata).

Vispirms šī grāmata ir spilgti laikmetīga ar savu psiholoģiski filozofisko tematiku, kā arī ar ētisko patosu, ar darbīgas cilvēka dzīves satura optimistisku apliecinājumu. Sis apliecinājums nav kaili retorisks. Tas izaug no lielu cilvēcisku sāpju tumsas, to pārvarot. Sevišķi svarīgi, ka dzejniece spēj lasītāju ievirzīt savu dziļi personisko mokošo domu gaitā un padarīt viņu par līdzpārdzīvotāju un līdzatzinēju. To autore panāk gan ar precīzu ārējo

¹ Вопросы литературы, 1974, № 10, с. 47.

² *Sirsone S.* Vai jaunu spēku uzkrāšana? — Lit. un Māksla, 1974, 16. nov., 4. lpp.

reāliju, gan arī ar analītiski tikpat precīzu psiholoģisko norīšu atveidi. Taču dzejas galvenais patoss ir spēcīgs nākotnes romantiskās izjūtas slavinājums, bieži caurstrāvots ar dzīves traģiskām izjūtām:

Kad iekarotais gribēs turēt gūstā,
Šalks zilā skaņā: «Dzīve sākas rīt —
Rīt jāiekaro dižākais, kas gūstams!»

(«Zilā skaņā»)

Tā turēt, traģiskie spārni, traģiskās buras,
tā turēt!

(«Sen tik...»)

Vienmēr ar skatu uz nākotni un ar devīzi nerakņāties pa pagātņi Mirdzas Bendrupes liriskais tēls iet caur dzīvi, it kā pārvarot un noraidot sadzīvīsko ikdienas pelēcību, sikumainību («Neiedeross»). Katra diena tam ir jaunu darbu un uzvaras prieka diena.

Iespaidīgi risinās cilvēkam atvēlētā laika motīvs («Reiz bija»). Vēl saspriegtāk un aicinošāk nekā iepriekšējos krājumos skan lielā nenorīma, jo

Miera spēks ir šķietams —

— — — — —

Tikai kustība ir mūžīga,
uzticīga, neviļoša.

(«Septiņjūdžu zābaki»)

Nākotnīgais kā vilinošais, kas dzīvei piešķir skaistas trauksmes saturu, slavēts daudzos dzejoļos.

Mirdzas Bendrupes dzejiskais patoss ietver sevī spēcīgu vēlmi atbrīvoties no pieņēmumiem, aizspriedumiem, sterilām patiesībām, no tā «vienādmalu prātīguma», kam

Neviena jautājuma — mūžadien
Atbildes, pareizas atbildes vien.

(«Nepiedodams prātīgums»)

Dzejnieces vēršanās pret viszinību, apaļo un tauko, pret prātīgumu, no kā var dabūt galu (123. lpp.) nav deklarātīva nostāšanās pret mietpilsonību vispār, bet tās jēdzieniski precīza psiholoģiska uzšķēršana.

Jāsaka gan, ka «Pilna krūze mēnesnīcas» nav nekāds eksplozīvs pavērsiens ne dzejnieces daiļradē, ne arī dzejā vispār, taču autore ar šo krājumu nonākusi savas daiļrades virsotnē un aktīvi pieslēgusies mūsdienu dzejas psiholoģiski filozofiskajai dominantei. Saista ne tikai saturiskais nobriedums un sniegums, bet arī formas skaidrība, domas tvirtums, darbu izveides mērķtiecība, izteiksmes, valodas un gleznu atbilstība mākslinieciskajam nolūkam.

Kā trūkums minama zināma atkārtotāšanās meklējumos pēc ierosmes. Arī nemiera motīvs var sākt griezties riņķī.

Visspriegāk ar autora ideāliem uzlādētā dzejas grāmata ir Ojāra Vācieša «Visāda garuma stundas» (autora devītā dzejas grāmata). Krājums pamatos rakstīts tādā pašā stilā kā vairāki iepriekšējie. Tikai dažos dzejoļos manāma muzikalitātes akcentācija («Čardašs», «Līdz pašam malām dzīve pilna mūzikas...» u. c.) un meklējumi pēc organizēta koptēla dzejoļa izveidē («Cilvēka bērns», «Oda», «Nesatikšanās diena», «Viņa»).

Dzejnieku daudz nodarbina doma par nākotni. Ar to viņš nostājas blakus M. Bendrupei, pat īpaši iezīmējas starp citiem. Dzejnieks nemitīgi aicina padzirdīt «to zaļo, kas aug cauri pelēkajam Pērn». O. Vācieša liriskā varoņa skats meklē nākotni, ar lielu garīgu spriegumu ieejot pagātnes — nākotnes izjūtu lokā:

Aulekšiem, aulekšiem, aulekšiem —
pretī tiem saullēkšiem, kuru nav bijis vēl.
(«Aulekšiem, aulekšiem, aulekšiem...»)

Atšķirībā no M. Bendrupes O. Vācieša doma par nākotni vairāk pievēršas visas cilvēces rītdienai. Nākotnības kā ideāla apliecinājums vairāk gan paliek pieteikuma formā. «Nebijušo saullēktu» aina vēl gaužām neskaidra.

To aizstāj lielas mobilitātes un pat tragiskuma akcentācija, kas bieži mutuļo it kā nepabeigta doma.

Krājumā nekur nesastopamies ar seklumu, salkanību, pliekanību. Tāpēc tik liela vēlēšanās, lai tajā būtu vairāk vienotā, pārdzīvotā gleznā izvērstu un domā vienotu dzejoļu.

Kopvērtējumā arī par šo krājumu jāatkārto vārdi, kurus Imants Ziedonis rakstījis par «Melnajām ogām»: «Ojārs Vācietis nepārtraukti cinās pateikt nepasakāmo [..]. Un, kad viņam tas izdodas, tad tā ir nebijusi dzeja.»¹ Jāvēlas, lai šādas «nebijušas dzejas» būtu vairāk. Iepriecinoši, ka liela daļa no 1974. gada publikācijām «Literatūrā un Mākslā» (17 dzejoļu kopa 13. jūlijā), kā arī Rīgai veltītais dzejolis «Kopš bērna kājas, mīļā pilsēta...» «Rīgas Balsī» (11. septembrī) vairo šo «nebijušās dzejas» fondu.

Māra Čaklā piektajam dzejoļu krājumam «Sastrēgumstunda» raksturīga alkatīga tieksme pēc istām cilvēciskām vērtībām un lielās cilvēka misijas apzināšanās, saprotot, ka

Tikai divas izejas ir:
vai nu tumsu, vai gaismu vairot.

Tikai tajos brīžos tu dzīvo,
kad tu dienu caur mijkrēslī dedz.

(«Tēti, uzdedz dienu!»)

Krājums uzmanību saista arī ar savu saskaņoto kompozīciju un ar mūsdienīgo tonalitāti gleznās un muzikālajā instrumentācijā. Māra Čaklā dzejai piemīt liela intonāciju bagātība, varētu teikt — to mūzika, kas atveido intīmo jūtu sastrēgumu: skumju pārdomu nomaina smīnīga ironija, sērīgumu — rotaļa, sāpju dziļums savijas ar svinīgu zvēresta intonāciju. Tās visas runā caur gleznu mozaīku un ne katrreiz tik viegli atskārstamas. To dēļ krājuma

¹ Lit. un Māksla, 1972, 22. janv., 2. lpp.

kvalitāte zināmā mērā cieš. Tajā blakus tādiem izciliem dzejoļiem kā balādiski teiksmainajam «Lietus sieva», tāpat meistariski veidotajiem «Apmātība», «Dzied meitene bārā», «Vēju stallis», «Dziesma par karakalpu» un daudziem citiem atrodam arī tādus dzejoļus, par kuriem pamatoti L. Brīdaka recenzijā «Ja reiz ceļš ir uz dziļumiem sācies...» (kurā krājums ļoti atzinīgi vērtēts) piebilst: «[.] bez autora komentāriem tā arī visu dzejolī ielikto domas un emocionālo lādiņu neizdodas saņemt. Kodols ietīts vai nu pārāk daudzslāņainos apvalkos, vai arī tajā tiši atstāts kāds noslēpums, kāda neatšifrējama formula. Domāju, autors tā samazinā savu lasītāju loku, savu izpratēju diapazonu, un man žēl, ka šādu pārpratumu (ne lasītāju istās neizpratnes!) dēļ dzejnieka izvirzītās un pārdzīvotās problēmas gūst mazāku rezonansi, nekā tas varētu būt mūsu tautā, kura patiešām grib dzīvot līdzī saviem dzejniekiem.»¹

Dzejnieka iemīļoti izteiksmes līdzekļi ir personifikācija, simbols, vārds spēle. Diemžēl simbolgleznas ne katrreiz veido koptēlu, tās nereti saskaldās, un katra sāk runāt savu un ne katrreiz vienotu un skaidru valodu. Nereti autora izraudzītie simboli ir gluži subjektīvs pieņēmums, kas dzejoļa gaitā nedabū atšifrējumu. Tāds, piemēram, ir dzejolis par melno sievu:

Sauc melnu putnu sieva savā sētā,
to baro asarām un mikliem rudzu graudiem;
un kumosiem rij putns brūnos graudus
un prasa vēl...

Tev ir vēl daudz ko dot.
Bet baidies atdot visu izmisumam —
ņem vienu sauju vēsā zemē izsēj
un pagaidi — pirms zilās ausmas uzdīgs.

Tad putns atkal nāks. Un zaļos asnus meklēs,
Bet tad zem katra plaksta tupēs vanags,

¹ Karogs, 1974, № 12, 168. lpp.

uz katra spārna sēdēs asa saule.
Nē, baro droši savus graudus putnam!
(«Sauc melnu putnu sieva savā sētā...»)

Tātad sieva baro izmisuma putnu, bet vajag graudus zemē sēt, un tie uzdīgs, un, kad nāks putns, tad tam (izmisuma putnam) būs bargi sabiedrotie — vanags un asa saule. Bet ko tad īsti nozīmē pēdējā rindā izteiktais aicinājums: «Nē, baro droši savus graudus putnam!» — kad jau bija aicinājums izsēt sauju zemē un kad graudi jau uzdīguši, un par jaunu putns ir nācis? Ko nozīmē šis pavērsiens pēdējā rindā? Nevar uztvert ne simboliskos tēlus, ne simbolizēto sižetu, ne arī pēdējo teicienu, kam tas viss būtu jāvaināgo.

Līdzīgas neskaidri sasimbolizētas vietas ir arī dzejolī «Jūlijnakts»:

nāc izkopts apkampienos
un nesūdzes, ka nakts,
nakts tevi klusi gremos...

Tā tomēr ir mazāk iztēle, izdoma, vairāk — sadoma, akla fantāzija, kas izbrīnī, bet nevaldzina, kas mulsina, bet neizgaismo, kas it kā pieteic kaut ko svarīgu, bet nespēj pārliecināt par tā svarīgumu un kopumā kaitina. Bet dažreiz simbolizācija iet tik tālu, ka ne tikai zūd psiholoģiskā patiesīguma izjūta, bet rodas pat komiski priekšstati, kā tas, piemēram, notiek dzejolī «Atceres minūte»:

Slims ar asu, ar sāpošu vēju
es uz pasaules malu skrēju,
bet tad stājos, jo atcerējos
melnos krūmos to puķi zaļo.
Un es atrāvu sevi vaļā (nu labi, ka vismaz tā! — V. V.),
sakni murskuļainu un kāru
tā kā spaini sevī es laidu,
un tur gaidīja, tur jau gaidīja.

Priekšstatu valoda dzejā ir tas pats, kas faktu valoda zinātnē. Un te tā ir šāda: slimis «ar sāpošu vēju», nabags

«es» skrien «uz pasaules malu», bet tad atceras «krūmos to puķi zaļo» un atrauj «sevi vaļā».

Var jau galu galā arī šīs rindas noskaidrot, izskaidrot un pateikt, ka jēga jau tomēr ir citāda, bet pa to laiku mākslinieciskā valdzinājuma putns būs jau aizlidojis. Taču galvenais jau ir tas, nevis ko dzejnieks gribējis. Daudz ko mēs gribam, bet ne katreiz iznāk. Lasīt vēl un vēlreiz? Bet ja zudusi ticība, ka pūles atalgošies?

Pie labākajām, simpātiskākajām 1974. gada grāmatām pieder Jāņa Petera trešā dzejas grāmata (datēta ar 1973. gadu) — «Mans bišu koks», kurai par moto varētu likt rindas no dzejoļa «Dzīvotprieks nav vaļasprieks...»:

Dzīvotprieka darbu strādāt —
tas mans gods un tas mans zelts...

J. Peters valdzina ar savu labestīgo attieksmi pret dzīvi, ar dzīvo, dzirkstošo humoru («Rīga»), ar vitālo, blaugmanisko jautrību. Pievilcīgi ir gan viņa kolorējumi ar sulīgām krāsām, gan arī lielo vārdu, mūža vārdu patētika («Virš oguns rokas turi...»).

Dažkārt vitalitāte kā pašvērtība izvirzās arī tur, kur tēlotas vēsturiskas sociālas parādības. Dažā dzejolī par vēstures notikumiem akcents pārsvēries uz saviesīgu, pajautru sadzīvi («Budeļi Ilūkstes cietumā» u. c.).

Interesanti vērot, kā Jāņa Petera dzeja attīstīsies tālāk, vai to neapdraudēs omulīga slīdēšana pa virspusi, atkārtotānās, citiem vārdiem — tas operetiskums, par kuru ieminējies recenzents I. Auziņš¹.

Uzmanību saista vēl viens trešais dzejas krājums — Laimas Līvenas grāmata «Diena». Saista vispirms ar to, ka dzejniece sāk atgūt sevi. Viņa it kā pa spirāli atgriežas pie tā, kas stilā bija vērtīgākais krājumā «Caur ziemas

¹ Auziņš I. Operetiskums vai likteņdzeja. — Liesma, 1974, № 10, 12.—13. lpp.

dienām», bet ir bagātinājusies ar tiem meklējumiem, kas bija raksturīgi otrajā krājumā «Šūpoles».

Labākajiem dzejoļiem raksturīgs redzīgs detaļu uztvērumš, patstāvīgs svarīgas domas risinājums, iejūta. Patikamas arī pirmās nodaļas folkloriskās stilizācijas un intonācijas ar rudām rudens gleznām dabā un senu dziesmu atbalsīm dvēselē.

Iespaidīgāki, skaistāki tie dzejoļi, kas izteiksmē vairāk tuvojas pozitīvajiem momentiem pirmajā krājumā un ir tālāki otra krājuma smagnējībai, kas saistīta ar zināmu radošās domas un izteiles neatraitību, neveiklībām eksperimentēšanā. Citiem vārdiem, vājāki tie dzejoļi, kuros manāmas safantazētības, sadomātības pēdas un kuros vārdus virza kaila doma, ne jūtas ar pamatu sajūtā. Te vēl ir no-devas «Šūpolēm» («Es ievilku upē zīmi...», «Ad vocem», arī «Diena ikdiena...», «Optimisms», «Logu pusvirus pamest...», «Ainava ar lapsu», «Mūs vēl vieno...» u. c.).

Starp 1974. gada nepretenciozām, bet labskanīgām grāmatām minams Dainas Avotiņas piektais dzejas krājums «Mazās ostas». Krājumā visumā parastie, dzejniecei raksturīgie motīvi, pastiprinoties skarbākām izjūtām, sevišķi nelaimīgas mīlestības pārdzīvojums. Taču tā neved izmisuma ceļos. Dzejniece atzīst tās svētību arī sāpēs:

Ne no debesīm, no tevis guvu
es šo sauli, kura nenoriet, —
arī tāds var atnākt lielais tuvums,
un no tā pat vientulība zied.

(«Ja man būtu lemts kaut dienas trejas...»)

Izvērstāki šai krājumā parādās jūras un akmens tēli. Tie ieguvuši citu ievirzi, atbilstošu dzejnieces jaunajām izjūtām, kuras zīmīgi raksturotas šādās rindās:

Kad cilvēks
caur lapu puteni
brien
ar vēju, ar lietu, ar rudeni
viens,

tam nokrīt viss liekais,

— — — — —
līdz serdei kļūst redzams,
kas viņā
mīt...

(«Kad cilvēks...»)

No tā izriet arī atklātais, pat paskarbais lakonisms, kas noraida ārējos vizuļus un šifrētus kрузuļus. Grāmata zīmīgi beidzas ar «Akmeņu etidēm», it kā norādot uz to skarbumu, līdz kuram nogājusi autore no vērmeļu vīna, no bērzu un magoņu vasarīguma, kad pat akmens ziedējis, līdz dienām, kur akmens, no kņadas novērsdamies, zemē ieaug, jo tik daudz ir atzinis, ka visskopākā vārda vērtību atradis.

Egila Plauža dzejas gleznainā mūzika vai muzikālā tēlainība parādās jau pašā krājuma nosaukumā — «Zili sili zigu zagu augs». Krājums salīdzinājumā ar iepriekšējiem trim nekādu jaunu pavērsienu dzejnieka daiļradē gan nepieteic, bet padziļina esošās vērtības.

Tematiski, kā arī strofiskā veidojuma ziņā īpašu vietu ieņem Andra Vējāna desmitā dzejas grāmata «Balts kuģis zilos ūdeņos», savdabīga reportāža, kas radusies sakarā ar braucienu pa Donavu. Tematiski tā no citām 1974. gada grāmatām atšķirīga ne tikai ar to, ka tajā — kā jau reportāžā — vairāk atspoguļojas ārējie faktori (protams, autora prizmējumā), bet arī ar to, ka tā vairāk piesātināta ar to saturu, ar ko dzīvo cilvēki, iziedami pasaulē, kur uzmanības centrā nostājas tieši tās saites, tie tilti, kas vieno cilvēkus un tautas. Šāda tematiskā ievirze it kā ir pat izņēmums šodienas individuālo motīvu lirikā. Strofiskā ziņā A. Vējāna grāmatā atrodam samērā lielu klasisko pantu un formu daudzveidību (soneti, sekstīnas, tercīnas u. c.), kas tik steidzīgam žanram kā reportāžai šķiet vai neparasti.

Sociālo momentu akcentāciju atrodam arī Laimoņa Pēlmaņa darbu izlasē «Melodijas». Tā ir autora labākā

dzejas grāmata, kurā ietilpināti arī jauni dzejoļi, kuru centrā izvirzās cikls par mūziku — «Melodijas».

Iznākušās divas humoristiski satīriskas dzejas grāmatas — Jāzepa Osmaņa «Vilkuvāle jeb vaļasprieks» un Arnolda Auziņa «Robota ieeļļošana» — ļauj cerēt, ka V. Artavs nepalikis vientuļnieks arī turpmākajos gados.

Pēdējos gados kritikas uzmanību saista otro krājumu kvalitāte kā attīstības spēju pārbaude. 1974. gadā trīs no četriem otrajiem krājumiem ir samērā labā līmenī — Tālivalda Treiča «Redze», Augusta Štrausa «Šaipus apvāršņa kalna» un Vitas Viksnas «Zemes zaļā laime». Tie veiksmīgi attīsta un nostiprina to, kas debijas krājumos aizsāks gan satura, gan formas ziņā.

Kā katru gadu, mūsu uzmanību saista debijas. Ar ko jaunu nāk visjaunākie grāmatu autori? 1974. gadā diemžēl iznākusi tikai viena jaunā autora grāmata. Tas ir Leona Briēža krājums «Liepas koks, zalkša asins», kas izpelnījies daudz atzinīgu vārdu. Un ne bez pamata. Šajā krājumā sastopamies ar autoru, kam ir sava intonācija, sava atslēga pasaulei. Jaunā dzejnieka attieksmi pret īstenību labi raksturo pēdējais pants no dzejoļa «Pārejās»:

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

Autors dzejai ierosmi gūst, apzinoties savu saplūsmi ar citu cilvēku dzīvi. Liriskā pārdzīvojuma, liriskās situācijas nozīmība ir pamats dzejoļa emocionālajam spriegumam un vienotībai. Dzejnieks pats par to saka:

Aizturu sevī aizskarto stīgu,
aizturu sevī dzeju.
Lai saspringtu tā kā bulta lokā,
aizturu vēl uz mirkli.
(«Aizturu sevī aizskarto stīgu...»)

Šīs rindas izraisa domu arī par to, cik bieži gan dzejo itin par visu un pēc jebkura motīva veido parafrāzes, kad

dvēselē pat ne stīga nav aizskarta. Vārdi jau plūst, bet bez spēka un bez vienreizīga pārdzīvojuma un sprieguma.

L. Brieža dzejai raksturīgs plašs, bieži uz folklorisku teiksmainību balstīts vispārinājums, kas nepāriet jēdzienu abstrakcijās, paliek pie konkrētības (jau krājuma nosaukumā). Bet šī konkrētība nav empīriska. Tā pacelta līdz simbolam. Tomēr jāteic, ka atsevišķos gadījumos šis vispārinājums neizveidojas vienots, saskaldās. Tas notiek tad, kad katra glezna ir ar savu simbolisku nozīmi un ne-saistās koptēlā.

Krājums vienots noskaņā un kā debija pieder pie labākajām pirmajām grāmatām 70. gados.

Turpmākajai daiļrades attīstībai nepieciešama ciešāka saistība ar reālās dzīves procesiem.

Pārējās 1974. gada grāmatas (kopskats par tām sniegts V. Anciņa hronikā «Literārā dzīve 1974. gadā») vairāk papildina pašu dzejnieku literāro biogrāfiju, bet ne tik tieši ieslēdzas dzejas procesa virzībā un to stila īpatnību noteikšanā, kas dzejai vairāk raksturīgas 70. gadu vidū.

* * *

Tiešāks dzejas spogulis ir periodikā publicētā dzeja. Nepārlūkojot visus periodiskos izdevumus, ielūkosimies tikai «Karogā» un «Literatūrā un Mākslā».

«Karogā» pārstāvēti vairāk nekā 46 dzejnieki ar apmēram 300 dzejoļiem¹, «Literatūrā un Mākslā» vairāk nekā divtūkstoš autori ar apmēram 500 dzejoļiem². Laikraksta autoru skaitu lielā mērā paplašina jaunie autori, kuriem gada laikā ir bijuši atvēlēti trīs numuri. Jauno dzejnieku skaits te veido vairāk nekā trešo daļu no publicēto autoru kopskaita.

¹ 1972. gadā — 62 autori ar tikpat dzejoļiem.

² 1972. gadā — 94 autori ar apmēram 300 dzejoļiem.

No «Karogā» publicētajiem dzejoļiem uzmanību saista V. Luksa atmiņu dzejojumi par Lielā Tēvijas kara cīņtājiem un A. Grigūļa jau iepriekšējos gados aizsāktā atmiņu dzejojumu virkne par dzejniekiem. 1974. gadā tā papildinājusies ar diviem jauniem dzejojumiem un kopumā, šķiet, jau var veidot izdodamu, mākslinieciski savdabīgu un kultūrvēsturiski nozīmīgu krājumu.

Ievēriību pelna Ā. Elksnes dzejoļi ar satura nozīmīgumu un izteiksmes iespaidīgumu.

No «Karoga» lappusēm vēl kā dzīva balss dzīvajiem skan M. Ķempes vārsmas «Par dzeju», atgādinot:

..kas māksloti starp mākslotajiem spīdēs,
Pats nemanīs, cik ātri novecos,
Šie virtuozī — it kā sienāžus reiz tos
Tā ziema aizslaucīs, kas dikdienību nīdēs.¹

No pārējām publikācijām «Karogā» starp iespaidīgākajām minamas P. Vilipa impresijas «Dialogā ar rudeni», E. Vēvera dzejoļi, sevišķi filozofiskais «Nemirstība», M. Čaklā cikls, sevišķi dzejolis «Pelnu diena», A. Imermaņa dzejoļi, O. Gūtmaņa «Atvadas». Arī Antona Bārdas cikls «Velte cilvēkam». No jaunajiem spilgtākais sniegums pieder Mārai Misiņai, kuras lūgums mātei dzejoli «Valoda» liecina par jaunās dzejnieces cieņu pret taisnajiem «caurduru» vārdiem.

Māt,

ja apviju vārdus man mācīsi,

Es runāšu ilgi, bet zalkšosies gaiss
no tā, ko es pasacīju.

Ja caurduru vārdus man mācīsi,
klūs taisna kā atspolei gaita.

¹ Karogs, 1974. № 3, 3. lpp.

Man nemāci vārdus, kas mezglōjas.
Tajā valodā runā meļi.¹

Aizvien vairāk nostiprinās «Karoga» humora un satīras nodaļa. Tās popularitāti vairo pazīstamu jautrās mūzas bruņinieku līdzdarbība (V. Lukss, V. Artavs, J. Sirmbārdis, J. Osmanis).

«Literatūrā un Mākslā» dzejas publikāciju skaits salīdzinājumā ar 1972. gadu stipri audzis — par divām trešdaļām. Gandrīz katrā numurā parādās kāda dzejnieka darbu kopa vai cikls, kurā ietilpst līdz desmit un pat vairāk dzejoļu (izņemot galvenokārt jaunos autorus, kuriem parasti ir pa atsevišķam dzejolim). Gada laikā vairāki dzejnieki publicējušies pa divi lāgi (E. Plaudis, O. Vācietis, V. Ļūdēns — ap 30 dzejoļu — u. c.). (Piezīmēsim, ka ir dzejnieki, kas nav nemaz publicējušies, piemēram, V. Lukss, A. Skalbe u. c.) Kā jau minēts, daudz jauno — vairāki desmiti.

Pie nozīmīgākajām publikācijām laikrakstā pieder M. Ķempes dzejoļu kopa (puse dzejoļu rakstīti kā divpāru tankas ar atskaņām), A. Griguļa «Septiņi dzejoļi» ar savu anekdotisko kodolību, I. Auziņa jaunības atmiņu poēma «Tek upes, tek lielceļi», kā arī oriģinālais ar tautiski instrumentētu valodu «Neatsavērties», L. Brīdakas dzejoļu cikls par daiļrades lietām «Talantu pavērsieni».

Kvantitatīvi un kvalitatīvi uzmanību saista O. Vācieša dzejoļu publikācijas. Pie labākajām un formā īpatnējākajām publikācijām pieder arī L. Brieža smalki izstrādātās «Tercīnas». Blakus šīm klasiskajām strofām minami P. Vīlipa «Astoņi arābu pantmēri Džamilam, draugam Austrumos», kā arī V. Ļūdēna soneti (kopskaitā 27). Soneti labi. Tomēr rodas tādas kā bažas, ka tik dzejnieks nenododas tiem pārāk «neatgriezeniski». (Te uz asociāciju pamata iznirst atmiņā K. Krūza ar saviem sonetiem.) Labi veidotus sonetus (un ne tikai tos) devis arī A. Pelēcis.

¹ Karogs, 1974, № 3, 72. lpp.

Tematiskā daudzveidība un intonatīvā atbilstība ikreizējam saturam pievilcīgus dara vairākus M. Bārbales dzejoļus («Es tik vien», «Nevajag tulka» u. c.). Ar dziļi rimtu pārdomu un siltu iejūtu uzrakstīti J. Silazara dzejoļi «Dziesma», «Atmiņas», «Rudenīgas rindas» u. c.

Laikrakstam liels nopelns dzejas publikāciju paplašināšanā. Taču vairāk būtu jādomā arī par atlasī, publicējamā materiāla kvalitāti. Par daudz sāk savairoties tādu dzejoļu, kuros aiz deguna vazātais nevar attapt, «ka zaķis tuvumā tur bijis nav nemaz» (L. Brīdaka).

* * *

Ja pārlūkojam dzeju no motīvu viedokļa, respektīvi, no liriskā varoņa īpašību un attieksmju viedokļa, tad jāatzīst, ka esošā atklāsme ir pārsvarā pār vēlmēm pēc tā, kam jābūt. Protams, esošo un jābūtīgo, vēlamo var skatīt dažādos aspektos — vai nu ar akcentu uz sociālo, vai uz morāli psiholoģisko pusi. Pārsvarā ir individuālo, tīri lirisko, psiholoģisko noskaņu un pārdomu dzeja. Arī nākotnes motīvs vairāk ir nevis ar sociālu, bet ar individuālpsholoģisku raksturu (M. Bendrupes, D. Avotiņas, A. Štrausa u. c. dzejā). Ar patosu nākotnes motīvs pietiecas Ojāra Vācieša dzejā, turklāt ar spēcīgāku sociālu ievirzi nekā citu dzejnieku darbos. Jāņa Petera dzejā spēcīga ir vēsturiskās saiknes izjūta starp pagātni un tagadni, bet nākotni viņš neiztēlo, to nedeklarē un vispār par to maz runā. Taču tas nenozīmē, ka viņš par to nerunātu netieši. Viņš ar pagātni tiecas atgādināt nākotni.

Daudz pārdomu par laika skrējieni, par tā viendimensionalitātes traģiskumu mūsu isajā dzīves ceļā. Zīmīgi, ka laika motīvs akcentēts arī krājumu nosaukumos — «Visāda garuma stundas», «Sastrēgumstunda», «Diena», «Starpbrīdis».

Agrāk vairāk tika rādīts cilvēks laikā, laikmetā, tagad — laiks cilvēkā, un tas ir tā sauktais subjektīvais,

psiholoģiskais, cilvēka pārdzīvotais laiks (M. Bendrupes, L. Līvenas, O. Vācieša, T. Treiča («Laiks») dzejā). J. Peteram īpatnēja ir vēsturiskā laika redukcija.

Darba un darbīgas dzīves cildinājums vairāk nekā tieši, atsevišķi (A. Vējāna sniegtie ceļabiedru — darbavīru portreti, V. Viksnas «Darbs») skan kopsavienojumos ar dažādiem citiem motīviem atbilstoši katra individuālai tematiski stilistiskajai ievirzei. Vienam tas ir darba pagātnes cildinājums (J. Peteram), otram — svētku gandarījums par padarīto, izcīnīto (A. Balodim), citam — konkrēta darba darītāja tēlojums (V. Viksnas «Manai vecmāmiņai...», L. Līvenas «Manai sudraba vecmāmiņai», A. Vējāna «Dažas skices ceļabiedru portretiem»), vēl citam — atslēga dzīves sūtības meklējumos. Piemēram, A. Štrausa dzejā lasām:

Ne cilvēks, ne mīla būs laba,
Ja darbs tavs nesaglabās
Sēklu dzīvu un galotni zaļu.

— — — — —
Lai kavējas augošos rudzos nākošais rīts!

Neuzskaitot un neapskatot visus motīvus, te atzīmēsim tikai vienu — gaismas motīvu. Vispirms jau minams U. Leinerta dzejoļu krājums ar nosaukumu «Gaisma», kas labi raksturo krājuma pamatmotīvu. Tad — L. Līvenas krājums «Diena» un M. Bendrupes «Pilna krūze mēnesnīcas», tad J. Petera rindas: «Mūžam gaismas pils Kalnā gaviļēs» (dzejoli «Manai dzimtenei»), V. Brutānes dzejolis «Gaismas vilinājums»¹, P. Zirniša dzejolis ar tumsas un gaismas pretstatījumu — «Vēlu, vēlu, pulksteni, sit vēlu...»², T. Treiča poēma «Gaisma akmens bluķos» (krājumā «Redze»). Te minams M. Losbergas krājums «Sniega gaisma» (1971) u. d. c. darbi. Arī dažās 1974. gada recenzijās ar šo vārdu akcentēta dzejnieka daiļrades īpatnība. Tā, piemēram,

¹ Dzejas diena. R., 1973, 54.—55. lpp.

² Lit. un Māksla, 1974, 19. janv., 11. lpp.

Dz. Vārdaune recenzijai par Māra Čaklā dzejoļu krājumu devusi nosaukumu «Dzeja par gaismas un dzīvības mūžīgumu»¹, ar to akcentējot šās dzejas būtisku ipatnību. Tas pats V. Ķikāna recenzijā «Tālās zvaigznes gaisma»² (par E. Plauža grāmatu). S. Vieses esejai nosaukums — «Tumsa ir tukša, man vajag gaismas».³

Kas par dzejas kategoriju tad īsti ir šī gaisma?

Gaismas un tumsas, uguns un nakts ciņa ir mūžīga. Katrā laikmetā gaismas pils dzejā par jaunu cēlusies augšā citādā veidā un izskaņā.

Tautisko romantiku dzejā gaisma nozīmēja izglītību, nacionālās pašapziņas atmodu, brīvību. Un gaismas pilij bija jāceļas augšā, jau saucot vien tās vārdu.

Lielā Tēvijas kara gados — «ar zobenu sauli veda», Lāčplēsim zobens kā liesma deg, «bēdas un tumsību šķeļ». Šā gaismas zobena galā bija asi sociāls vārds.

Mūsdienu dzejā šis tēls tiek lietots, pirmkārt, divu pretējo ideoloģisko nometņu raksturojumam, kā tas, piemēram, ir Jāņa Petera dzejolī «Bluža vakars»:

...Rietumu radio svētrunu teica, Rīgas radio — dzeju,
gaisma atkal bija aicināta ar nepārsūdzamu seju;
bērni tik priecīgi pamodās, bērni pa sniegu skrēja.

«Ar šodienu tumsa iet mazumā,» māte Eiropa nočukstēja.

(Krājumā «Mans bišu koks»)

Otrkārt, gaismas tēls kalpo pagātnes un tagadnes kontrastējumam, kā tas, piemēram, ir Māra Čaklā «Dziesmā par Rīgas torņiem»:

Ne jau tumsai tie torņi celti,

— — — — —

lai nu kam savā laikā veltīti,
galu galā gaisma tos zeltī.

(Krājumā «Sastrēgumstunda»)

¹ Jaunās Grāmatas, 1974, № 5, 16.—17. lpp.

² Karogs, 1974, № 5, 169.—171. lpp.

³ Lit. un Māksla, 1974, 26. okt. 6. lpp.

Treškārt, gaismas vārds un tēls pildās vairāk ar vispārcilvēcisku psiholoģisku saturu, un tad tas raksturo cilvēka ceļu uz Nākotnes cilvēku (M. Čaklā, M. Bendrupes, I. Auziņa u. c. dzeja).

Skatot 1974. gada dzeju pēc tās atbilstības, tā sakot, laika garam, arī te vienvārda atbilde nevar derēt, vispirms jau tāpēc, ka liela dažādība ir ne tikai dzejnieku, bet arī lasītāju pusē. Un, ja nu skatām tieši no šīs dažādības, daudzveidības viedokļa, tad gan var īsi teikt, ka mūsdienu prasībām atbilstoši. Protams, ne katram pa prātam itin visi krājumi un dzejnieki, bet katrs var atrast savai gaumei atbilstošu dzeju.

Cilvēki, kuriem vairāk patīk tradicionālā stilā rakstīti dzejoļi, lasa un ne bez pamata slavē Mirdzu Bendrupi, Jāni Peteru, Leonu Briedi, Dainu Avotiņu un citus. Bet tiem, kuriem mīlāki citi ritmi, tuvākas ir Egila Plauža muzikālās noskaņu gleznas, Māra Čaklā mājienu dzeja, kas prasa piepūli, lai atskārstu tos, vai arī Ojāra Vācieša saspriņģtība mūzikā un nākotnes domā, kuras uztveršana prasa tādu pašu augstspriegumu, kāds ir autoram, citādi Volta loks neveidojas.

Dažādas ir arī individuālās gaumes un tematiskās ievirzes. Vienam patīk Augusta Štrausa domīgais gleznojums ar pastelkrāsām; cits noskaņots vairāk ciest līdzī Dainai Avotiņai, kad viņu moka mīlestība, un priecājas, ka atstāj dzīvu un dara stiprāku; citam tuvas Mirdzas Bendrupes šķīstīšanās viņas gaitā *per aspera ad astra*; cits labprāt vēro, kā Laima Livena brien ne vairs caur ziemas dienām, bet caur visām raibām dienām, kā apstājas un atkal brien, un, kad apstājas, tad, liekas, dziļāk ieskatās poētiskajās sakarībās. Vārdu sakot, krājumu un vispār dzejas dažādība liela, jo to devuši dažādu paaudžu un dažādas tematikas un stila dzejnieki.

Turpretī, ja ielūkojamies vienīgi periodikā un pārlūkojam galvenokārt to autoru dzeju, kuriem vēl nav pirmās grāmatas, tad par daudzveidību daudz priecāties nenākas,

jo te «nospiedošā» vairumā ir uz vienas stīgas spēlētas melodijas. Te valda tāds tīrais sirds lirisms, kura centrā tikai pats jūtošais, kas poētiskas modes un kautrības dēļ parasti ietērpies simbolu plīvuros.

Individuālās lirikas uzplūdi prasa aizvien dziļāku ietiekšanos mikropasaulē, jaunu slāņu, jaunu, dzidru avotu uzrakšanu, citādi šie uzplūdi sāk pieglumēt. Gluži labi saprotams Ārijas Elksnes aicinājums «Balādē par neapklusināmo balsi»:

... Roc vai nu dziļāk,
Vai niekoties izbeidz tūlīt!

Dziļāk rakt var dažādi. Var rakt ar mistikas lāpstu, kā to darīja individuālisti, un var ar tādu mūsdienīgu dziļurbēju, kas savienots ar sociālās enerģijas avotiem.

Galvenais trūkums lielā jaunāko dzejnieku daiļrades daļā ir tas, ka dzeja par maz sakņojas mūsdienīgo reālo attiecību augsnē. Jāpievienojas Māra Čaklā konstatējumam, ka ne tikai jauno dzejā, bet «nereti pat talantīgāko mūsu šodienas liriku rakstītajā jau apvilcīs tāds kā tēlainības, noskaņojumu, filozofisko uzzībsnījenu aplis. Protams, tikai pašu potences būs tās, kas liecinās, vai šis hermētisms ir pārvarams vai arī turpināsies «riņķa dancis».²

Šos vārdus derētu pārdomāt visiem simboliskas dzejas individuālfilozofētājiem. Ar šo «riņķa danci», protams, dzejas labāko tradīciju turpinājums var piedzīvot krīzi, jo ar riņķi nevar turpināt līniju. Bet latviešu progresīvās lirikas līniju ir noteicis spēcīgs, augsts sabiedriskums.

Raksturīga parādība tā, ka liela daļa dzejas radusies sakarā ar lasīto, mākslas pasaulē sastapto vai sakarā ar kādu faktu, ko sniedz avīzes, vēsture utt. Daudzu dzejoļu rašanās pēc kādiem motīviem un ar moto kā atsaukšanos uz faktu liecina par dzejnieku mazo spēju smelt ierosmes no pašas dzīvās dzīves. Un, ja arī smel no tās, tad, kā jau

¹ Karogs, 1974, № 9, 73. lpp.

² Lit. un Māksla, 1974, 23. nov., 5. lpp.

teikts, bieži neredz tālāk par sevi pašu un sev līdzīgiem, kurus imitē, tā veidojot apli, kurā pieticīgi šupojas paša auklējama dvēsele.

Trešā, ar iepriekšējām cieši saistītā bēda ir tā, ka bieži nejtūt to lirisko situāciju spriegumu, to domas nozīmīgumu un pārdzīvojuma vienreizību kā nepieciešamību, kas liek tapt dzejolim. Šis dzejiskais pamatfakts, kodols nav iztaisāms no metaforām, bet stāv aiz tām un nosaka to dzejiskuma spēku.

Nav pareizi, ka ne tikai dzeja, bet jau pat visa daba esot viena vienīga metafora, kā to intervijā apgalvo J. Helds¹. Nē, daba ir tieša, nepastarpināta. Un tas ir viņas pievilcības spēks. Bet, kad iedomājas, ka dzeja rodas tikai no metaforiskiem, pastarpinātiem uzzibsnījumiem, tad rodas tā samākslotā pastarpinātā dzeja, kurā vairs nevaram atpazīt ne dabu, ne dzīvi, ne paši sevi. Un, ja nevar atpazīt, cik tad tur prieka nodarboties vēl ar atšifrēšanām?

Kritika ne bez pamata parasti uzsver stila dažādību un tendenci to vēl vairāk izkopt un dažādot. Arī 1974. gadā šis process turpinājies intensīvi, bet jau ar bažām un brīdinājumiem par paņēmienu atkārtošanos, par stilizētu imitāciju vairošanos, kā arī par to, ka ar stilu vai, citiem vārdiem, ar metaforu vien dzejā nepietiek.

Izvērsās simbolizētā kamerstila lirika (M. Čaklais, E. Plaudis, V. Leikarts, daļēji L. Livena, J. Helds u. c.). Šai stila ievirzei liels sekotāju pulks starp jauniešiem, kuru vidū šī stilistiskā tendence tiecas kļūt par valdošo (atšķirībā no 70. gadu sākuma). Protams, visi stili ir labi, ja dod labus darbus. Bet šai gadījumā jauno dzejā ieviešas zināma vienveidība un vienmuļība, tā riņķošana, ko it labi samanījuši Ā. Elksne un M. Čaklais.

Versifikācijā, strofiskā turpina sadzīvot brīvās un stingrās klasiskās formas, pat ne tikai pantu, bet dzejoļu formas. Tā, piemēram, Mirdzas Bendrupes krājumā atrodam

¹ Lit. un Māksla, 1974, 28. sept., 5. lpp.

saīsināto sonetu ciklu. To varētu saukt arī par vainagu, jo tas, tāpat kā vainags, sastāv no desmit sonetiem, taču šeit nav vainagiem parastā rindas atkārtojuma. Bendrupes krājumā bez tam ir soneti, kvintās, septīmu un oktāvu cikli. Jāņa Petera dzejas krājumā ir trioletu kopa — pārsvarā ar ironisku saturu. Tie vairāk atbilst trioleta dabai nekā latviešu dzejā pārsvarā esošie liriskie trioleti. Egils Plaudis krājumā ietvēris gan sonetus, gan citas formas. Andra Vējāna jaunajā krājumā ir virkne sonetu, sekstīnas, tercīnas un citas formas blakus brīvajām.

Periodikā tik daudz klasisko strofu¹, ka pamats domāt, ka 70. gadu otrās puses krājumi būs ar tām ne mazāk bagāti kā ar brīvajām formām.

Kritikas vienā daļā attiecībā uz moderno simbolisko, ekspresīvā stila dzeju ieviesusies tās bezierunu apoloģizācija. Viss tiek pieņemts un slavēts. Trūkst izvērtējošas stilistiskas kritikas. Tās vietā pastāv advokatoriska aizstāvība un interpretācija, tādējādi netieši dodot pamudinājumu arī jauniem dzejniekiem nekritiski iet tālāk tajos eksperimentos, kas patiesībā prasītos pēc tāda analītiski kritiska izvērtējuma, kur apvienotos valodnieciski kritēriji ar mākslinieciski estētiskajiem.

Dažādība ir vajadzīga, bet dzejas attīstībai kaitē individuālistiska patvaļība, kas vienā gadījumā paver ceļu bālasinīgu, mazvērtīgu darbu produkcijai, kuri neko nedod dzejas procesam šodien un neatstās nekādas vērtības nākošajām paaudzēm. Liela daļa režģītās un mežģītās produkcijas iet savu tukšgaitu tāpat kā agrākā dzidri tīrā vieglsaprotamība.

Dzejas un kritikas attīstību nevar sekmēt tas, ka periodikā stāvokli nosaka šī kritiskā, pareizāk — nekritiskā advokatūra un pašu dzejnieku savstarpējā apslavēšanās.

¹ Par klasisko formu lietojumu jaunākajā dzejā ir rakstījis I. Auziņš. Daudzās lappusēs, dažās rindās. — Karogs, 1974, № 11, 124.— 129. lpp.

Tas ir loks, kura labais tonis ir tikai stilistiska interpretācija un aizstāvība. Taču zinātnieks un kritiķis nedrīkst uzstāties kā apspriežamā advokāts. Viņš var būt tikai pētītājs arbitrs. Ja viņš tāds nav, tad viņš ir konjunktūrists.

Dzejolis jāskata nevis tikai no tā viedokļa, ko autors gribējis, bet kas iznācis, kādu estētisku iespaidu uz mums atstāj rezultāts — dzejolis kā gatava mākslas vienība. Dzejoļa rašanās psiholoģisko pavedienu atšifrēšana un valodisko iespēju skaidrošana vēl nav kritika.

Un vispār laikam jau nu reiz gan pietiktu provinciāli naivo apgalvojumu, ka viss reāli neiespējamais ir iespējams dzejā. Protams, ir iespējams, tāpat kā, piemēram, ir iespējams un pieļaujams paradokss, groteska u. tml. Vai tad nu nebūtu pienācis laiks izvērtēt visu šo «pieļaujamību» estētiskās funkcijas kvalitāti?

Un šai pašā sakarā par apgalvojumu, ka pats atšifrēšanas process jau ir dzejiskā pašvērtība un sagādā estētisku baudījumu. (Uzskatīt atšifrēšanu par pašvērtību nozīmē formu uzskatīt par pašvērtību.) Ja atšifrēšana kļūst par vienīgo baudu, tad māksla bieži kļūst maz baudāma. Protams, šifri ir dažādi. Ko uzskata mākslā par šifru? Katrs ironisks teiciens jau ir sava veida šifrs, katra metafora — tāpat. Kur zemteksts, tur šifrs. Ja tā saprot šifrēšanu un atšifrēšanu, tad nekādu nesaprašanos nevar būt. Atšifrēšanā jau arī ir, piemēram, ironijas un miklas spēks.

Bet runa ir par tādiem šifriem, kas nevis valdzina, bet nomoka, tāpēc ka aiz tiem, tāpat kā māņu dāvanā, nāk vēl viens ietinamais papīrs, vēl un vēl viens — un beigās arī tikai ietinamā papīra vīstoklītis. Runa ir par tiem antidzejoļiem, kurus zīmīgi dzejniece raksturo šādās rindās:

Trīs dienas dzejolim apkārt un apkārt eju,
Bet nevaru ieeju rast.

Bet varbūt nav ne vārtu,
Ne pasaules aiz tiem
Un es veltīgi brienu un mokus
Pa vārdu čemuriem.

Runa tātad ir nevis par pasauli, kura aizslēgta ar šifra atslēgu (vispār kas tā par pasauli, ko var noslēgt un aizslēgt?), bet par pasaules šķietamību. Nav gan vērts lauzties pa brikšņiem, lai tvarstītu miglu. Pārmocītais pat patiesi esošajam skaistumam var paiet garām.

Runa tātad ir nevis par metaforu vai paradoksu vispār, bet par to kvalitāti, citiem vārdiem — par šifriem, kuru atšifrēšana neatmaksājas.

Ā. Elksne par šādiem šifriem raksta: «..reizēm forma kļūst tik sarežģīta, ka aizsedz saturu (Bērziņš, Helds, Majevskis). [..] Vingrināt prātu — tas savā ziņā labi, bet, no otras puses, — zūd lasīšanas prieks [..]. Reizēm, kad dzejoli izdodas atšifrēt, lasītājs neuzzina neko jaunu.»¹

Lūk, par tādiem šifriem lasītāji līdz šim nav bijuši sajūsmā. Grūti cerēt, ka iestāstīšana, kas nāk no «brāļiem iekš šifra», te ko līdzēs.

Un beigās jāsaka, ka liriskuma pastiprināšanos nevajadzētu vispārināt tā, ka nu būs tikai tīri liriskā dzeja un ka vienīgā vērtība būs tikai tam, kas iz sevis un par sevi. Dzeja ir dažāda. Ir vajadzīga arī tāda, kas tver indivīda un sabiedrības kopsakarus. Tos gan pirmām kārtām atspoguļo romāns, bet savā veidā arī dzeja.

Protams, katra individuālā pasaule, kurā ieiet dziļurbējs lirisms kā mikrokosms, ir bezgalīga, tomēr tieši šajā pārskata gadā gājiens dziļumā it kā mazāks nekā riņķošana ierastības lokā — gan tēmu, gan stila ziņā.

Skaidrīte Sirsone 1974. gada pārrunu rakstam par dzeju «Literatūrā un Mākslā» likusi virsrakstā jautājumu — «Vai jaunu spēku uzkrāšana?». Liekas, jautājums savā ziņā ir pat tāds kā retorisks, tāpēc minētais teikums varēja būt arī bez jautājošā «vai»: jaunu spēku uzkrāšana.

¹ Elksne Ā. «Es lasu jauno dzejnieku dzeju...». — Karogs, 1974, № 5, 36.—37. lpp.

ASTONDESMITAJOS IEEJOT

*Pārdomas par dažām
nepilnībām un to cēloņiem
jaunākajā dzejā un tās kritikā*

PSRS Rakstnieku savienības VII kongresā Gunārs Priede, raksturojot latviešu dzejas pašreizējo stāvokli, blakus izciliem sasniegumiem atzīmēja arī to, ka «ārkārtējā dzejas popularitāte, ar ko mēs ilgus gadus pamatoti lepojamies, pēdējos gados jūtami mazinājusies. Tā ir viena no mūsu problēmām. Kādi tam cēloņi?»¹

Jā, kādi gan tam cēloņi?

Vienu no tiem minējis Tautas rakstnieks Arvīds Grigulis Latvijas PSR Rakstnieku savienības partijas pirmorganizācijas sapulcē 1980. gada septembrī: «Dzeja kļuvusi biedējoši vienveidīga, un tur vainājami gan paši dzejnieki, gan kritiķi, kas atzīst tikai vienas ievirzes dzeju.»² Šis teikums, ņemts no atreferējuma, varbūt nav gluži precīzs. Vienveidība tiek saskatīta ne jau visā dzejā, bet diemžēl tās lielā daļā. Un, runājot par šās dzejas nepopularitātes cēloņiem, Latvijas PSR Rakstnieku savienības VIII kongresā A. Grigulis pievērsās galvenokārt izteiksmes trūkumiem vispār, kā arī tiem «kalambūriskiem mudžekļiem», kurus nav iespējams saprast un nav arī jācenšas saprast, jo aiz tiem slēpjas tukšums.

Trūkumi uzrādīti galvenokārt dzejas formā. Bet kā ir

¹ G. Priedes referāts kongresa plenārsēdē. — Lit. un Māksla, 1981, 10. jūl., 2. lpp.

² Pārskata un vēlēšanu sapulce (atreferējums). — Lit. un Māksla, 1980, 3. okt., 14. lpp.

ar saturu un tā sakariem ar dzīvi, ar tās vērtību un avotu apzināšanu?

Nepopulāra vai maz populāra ir tā dzeja, kas maz palīdz dzīvot reālo mūsdienu attiecību sistēmā. Zīmīgi, ka jau minētajā G. Priedes referātā ir runa par A. Dripes darbu popularitāti. Protams, tie ir dažādi žanri, taču funkcionalitāte sabiedrībā ir svarīga. Dzejas sabiedriskā funkcionalitāte mazinājusies, jo tā maz smeļ no tautas dzīves, no sociālās prakses avotiem. Uznākusi lielā neticība dzejai un ticība dokumentālajai prozai. Kā tas radies? Kādi tam cēloņi? Kāpēc lasītāji grāmatnīcās izķer A. Dripes un E. Hānberga darbus un iet garām daudzu dzejnieku grāmatām? Minētie prozisti un publicisti nepieder pie formas virtuoziem. Populārus viņus dara ar reālo dzīvi saistītā satura svarīgums.

Bet kāpēc tad dzejai tas kļuvis par deficītu? Latviešu dzejas vēsture rāda, ka tradīcijas šai ziņā bijušas stipras jau kopš nacionālās atmodas laika. Revolucionārajās strādnieku cīņās un Lielajā Tēvijas karā tās guvušas jo spēcīgu izpausmi. Dzeja kā mūsu pašu dzīves sastāvdaļa valdzinājusi mūs vēl arī pirms nedaudziem gadiem. Kas tad noticis? Kādi tam cēloņi?

Šodien visur cenšamies redzēt patieso ainu — gan sniegumus, gan trūkumus. Atsedzam trūkumus lauksaimniecībā, transportā, sadzīvē. Tikai attiecībā uz dzeju nez kāpēc vairāk paliekam pie komplimentāras komentēšanas, pie lasītāju pamācīšanas dzejas tēlu un valodas resimbolizācijā, kā pašu par sevi saprotamu vērtību pieņemot aiz šīs skaidrojamās izteiksmes slēptās dziļās iekšpasaules vērtības.

Cēloņus meklējot, ir jāiet pie tiem, kas dzeju rada. Tie ir cilvēki un apstākļi. Mūsu jaunākā dzejnieku paaudze visumā labi situēta, mācās vai beiguši augstākās mācību iestādes un ļoti bieži pieder pie tās artistiski ievirzītās inteliģences, kam pamatintereses nereti maz sakņotas materiālo pamatvērtību ražotajos kolektīvos, to dzīves pieredzē

un dzīves izjūtā. Galvenais avots, kas dod vielu pārdomām un izjūtām, ir paša «es», kas mūsdienu «laika garām» atbilstoši tiecas sevi apzināt par suverēnu personību ar savu neatkarīgu iekšēju pasauli. Protams, pievērsšanās dvēseles un morāles iejomai ir mākslas iešana uz lielākiem dziļumiem, lai tur smeltu tos spēkus, kas nepieciešami dzīves pārveidei caur cilvēka iekšējās pasaules pārveidi (jo ar ārējiem līdzekļiem vien īsta dzīves pārveide nav iespējama). Taču arī šai ceļā var ieslikt galējībā — dvēseļošanās var atvirzīties no sociālā pamata, iegūstot pašvērtības un modes inerci. Nodošanās filozofēšanām par bioloģiski pirmatnējo un mūžīgo cilvēka iedabā var pār-mākt balsis par patiesām mūsdienu sociālām parādībām, par patiesām rūpēm, ar ko dzīvo cilvēki darbā, kas nodrošina sabiedrības pastāvēšanas pamatus. Bez ciešākas ieaugsmes tai vidē, tajos procesos, kur objektīvā dzīve runā savu darba un maizes likumu, reālo attiecību un izjutumu valodā, šīs jaunās personības bieži ir tikai pretendējošas uz to, jo, lai patiesi būtu personība, sevi jāpakārto kādām vērtībām ārpus sevis, par kurām jāiestājas un ar kurām jāsaug kā ar sabiedrības atzītām vērtībām, prasībām, tikumiem.

Tāpēc arī saprotams, ka daļa jaunākās paaudzes dzijas iegājusi kamerstila vienpusībā. Turklāt tā kļuvusi par sava veida modi, kas noskaņo arī citus. Mode vienmēr ir ar dinamisku izplatīšanās spēju un vienmēr vienpusīga.¹

¹ Pārrunās par mūsdienu cilvēku dzīvē un mākslā V. Mikāne šo vienpusību daļā mūsdienu artistiskās jaunatnes raksturo tā: «Šodien māksla it kā vieglāk pieejama un tajā ieplūst arī cilvēki, kuriem vienkārši liekas, ka viņiem pietāv būt māksliniekiem. No tā izriet vajadzība par katru cenu atšķirties, pārsteigt ar neparastāku, skaļāku blāvieni, lai tiktu pamanīts tajā blīvējumā, kas ir ap mums. Ir milzīga starpība starp mākslas darbu — dvēseles impulsu un mākslas darbu — inscenējumu.» (Par mūžvecām kvalitātēm. Saruna redakcijā. — Lit. un Māksla, 1981, 4. sept., 6. lpp.)

Šis vienpusības dēļ lielai mūsu jaunākās dzejas daļai trūkst aktuāla sociāla skanējuma. Ar to tā neizdevīgi atšķiras no tās labākās dzejas, kas, Aspazijas vārdiem runājot, kā «austrumu spīdeklis ceļu rādīdama», gājusi pa priekšu «visiem lieliem darbiem un cēliem pasākumiem».

Protams, atsevišķiem autoriem, kam ir sava noteikta estētiska attieksme pret dzīvi un savs stils, nekādu pārmetumu šai ziņā nevar izteikt, jo vajadzīga dažāda dzeja, ja tā ir īsta dzeja. Un īsta dzeja nevar nebūt dažāda. Bet te ir runa par vienveidīgo Lielo Pelēko.

Atkāpšanās iekš sevis un ieiešana sevī notika ar apgalvojumu, ka arī labai tā sauktajai sirds lirikai, subjektīvajai lirikai ir sava sabiedriska nozīmība. Protams, visam, ko sabiedrība lieto, ir sava sabiedriska nozīmība. Arī tā sauktajiem skaitāmajiem pantiem. Ir sava nozīme karotei un sava — šautenei. Bet ar vienu nevar aizstāt otru. Tāpēc arī ir runa par vienpusību.

Formulas «es pasaulē» vietā nākusi formula «pasaule sevī». Šāds pavērsiens, filozofiski ņemot, tikai pārstata akcentus uz savstarpēji saistītajiem saskaitāmajiem. Bet dzejai tas ir specifiski svarīgi un ir bijis arī auglīgi. To rāda izcilākie sasniegumi 70. gadu lirikā. Taču arī šeit nevarēja iztikt bez pavādu parādībām, kam liela tieksme visu piemērot savai ērtībai: tātad pasaule ir mājās, ar piegādi mājās, ērti un omulīgi. Asie sociālie vēji paliek aiz sienām, paliek kaut kur «uz laukiem» (kur, starp citu, mūsdienās notiek visspraigākā cīņa par to, lai mājās būtu visas iespējas savas dziļdomīgās personības izkopšanai). Šā šaurā dziļdomības loka atvēršana būtu dzejas publicistiskuma pastiprināšana. Tā būtu domas un rūpes pastiprināšana par to kopīgo, kas mūs vieno mūsu praktiskajā sociālajā esamībā un no tās izrietošajos centienos, kur svarīgi arī citu cilvēku likteņi, pārdzīvojumi, kurus atbalsojot dzeja pagātnē augusi par īstu tautas dzeju. Ejot šo ceļu, dzeja palīdzētu dzīvot vairāk un vairākiem, nekā tā to spēj tagad.

«Ne Tavas ērtības dēļ Tu esi radīts,» saka Rainis (ieraksts dienasgrāmatā 17. VI 1916). To raksta dzejoļa «Pats» autors, kurš mākslas tēlu valodā bija atklājis dialektisko sakaru starp — «pats» un sabiedrība. Nemot par karogu paša personības ideju, dažs labs «pats» tā nopatojies, ka ap sevi vien itin visu sien, un, pasarg dies, šo «pašu» mēģināt piesiet pie vienkāršajiem dzīves procesiem — tie viņam par prastiem. Viņš nekur un ne pie kā nesienas, vienīgi pie paša izcilās vērtības apziņas. Pamēģini viņu pakļaut kādas ārējās sistēmas vajadzībām, viņu, ko tikai uz iekšieni pavērsusi modernā dzeja, viņu, kas par ideālu uzskata izaicinošu pašapliecināšanos. Tas ir garīgais patērētājs, kas pavērsies pret objektīvo pasauli ar tās prasībām. Tam garīgo ievirzi devusi arī «paša» kultivētāja dzeja, kurai nav citu pieturas punktu kā vienīgi iedomu un sadomu kamols «Pašā». Tas ir mākslotās mākslas kamols. Un, J. Marcinkeviča «Katedrāles» vārdiem runājot, jāsaka: «Ak, posts un bēdas, ļaudis, Ja sevi rodat tikai sevi vien.» «Pats», rakdamies sevī, norok sevi. Bet, pacēlies sabiedriskas, izplatītas parādības līmenī, tas norok ne tikai sevi, bet pavēršas pret visu to kopīgumu un tradicionalitāti, kur vajadzīga tā sauktās pleca izjūtas morāle, kam pakārtojas indivīds. Individuālistiskā psiholoģija te pārtop par sava veida ideoloģiju ar bremzējošu iedarbību.

Mājas ideja un mājas garīgā atmosfēra ir visādi slavējama, ja vien tā nav aizkrāsnes atmosfēra, no kuras brīdina jau A. Brigadere «Sprīdīti». Tāpat ir arī ar «pats» ideju un vērtībām. Arī te var būt sava aizkrāsne.

Daudz skaistvārdojamies par jūtu kultūru. Bet vai tā ir kāda īsta jūtu kultūra, vai vispār tā ir kultūra, ja apiet galveno, kas izstrādājas sabiedrības praksē, cilvēku attiecībās, arī darba un ikdienas attiecībās, kur atklājas gan cilvēka cildenums, gan jūtu dziļums, gan pretējas parādības un kur izstrādājas īsta jūtu kultūra bez metaforiski mākslotām smalkjūtībām, dziļjūtībām un dziļdomībām.

Mazkulturāli ir domāt un runāt par savas izcilās personības jūtu kultūru un nelikties ne zinīs par citu cilvēku rūpēm un sāpēm, neredzēt citu cilvēku dramatiskos likteņus, drāmas un traģēdijas, vispār tos procesus, kuros līdz ar maizi top arī cilvēks, aug īstais cilvēks — bez īpašiem personības kultivējumiem.

M. Kroma recenzijā par O. Gūtmaņa jaunāko dzejoļu krājumu ne bez pamata uzsver: «Ļoti iesaku Gūtmanim turēties arī turpmāk pie šāda izteiksmes veida, vienalga, par ko dzejnieks rakstītu — par Kurzemi, cilvēku, šodienu, nākotni. Vērtīgākais šajā paņēmiēnā tas, ka dzejniekam nepietiek ar pašatklāsmi, bet viņš stāsta arī par blakus esošo būtņi, un, ja šo paņēmienu skata perspektīvi, tad blakusbūtne var būt cilvēks, draugs, biedrs, kolēģis. Šāda ceļa mūsu dzejā šodien pietrūkst, un ir ļoti svarīgi to iestaigāt.»¹

L. Purs, atzīstot, ka septiņdesmitajos gados pastiprinājusies «tendence aiziet no sociāli, sabiedriski nozīmīgā», norāda, ka notikusi «ieiešana sevī», lai sīkumos savās jūtiņās un izjūtās, pārgudrā stilā pārgudri spriedelētu un pukotos par lasītāja «neiešanu līdzī»².

Mūsdienu liriskais varonis vienā dzejas daļā ir pārlietu paštaisns, bez vēlēšanās iet cilvēkos un būt par viņu dvēseļu tulku. Patiesībā pat arī šauras tematikas — mīlas tematikas risinātājs dzejnieks, tā sauktais mīlas dzejnieks nav vienīgi sevis paša dzejnieks. Vispār īsta dzeja vienmēr ir pasaules atspulgs un atbalss, jo īsts dzejnieks nav vienīgi savas dvēseles aukle. Taču vienmēr pietrūcis cildenuma tai dzejai, kuras autors ir šāda pašaukle.

Šai sakarā nāk prātā rindas no Raiņa «Jaungada pasakas», kur māte saviem bērniem novēl:

¹ Kroma M. «Es — atbalss kļiedzianam» (Gūtmanis O. Atgriešanās ceļš. R., 1981). — Lit. un Māksla, 1981, 11. sept., 12. lpp.

² No sarunas redakcijā. — Lit. un Māksla, 1981, 9. okt., 5. lpp.

Slaukat asras, tik ne savas,
Slaukat citu asariņas!
Citu bēdas remdēdami,
Aizmirsīsiet savas bēdas.
Citu priekus priecēdami,
Atradīsiet savus priekus!

Protams, dzejā vajadzīga pašatklāsmē, savu jūtu izpausme, taču tas, kas ir radišanas psiholoģisks priekšnoteikums, nedrīkstētu pārvērsties par filozofiskā nozīmē izprastu visu vērtību avotu.

70. gadu dzejā vairāk izakcentējās tās subjektīvā puse. Un lirikai tas ir specifiski un svarīgi. Līdz ar to atbilstoši šim uzsvaram mainījās arī izteiksme, stils. Tas kļuva daudzveidīgāks, elastīgāks, nozīmju pārnēsumiem bagātāks, vairāk individuālajās asociācijās slīdošs, izvēršoties tā sauktajai izteiksmes dzejai un pašā izteiksmē atsakoties no retoriskuma, un savas noskaņas un attieksmes izpausmei lietojot atgādinājumu, mājienu priekšstatus to dažādās asociatīvajās saistībās. Te ir daudz ieguvumu. Bet blakus tam plaši izvēršas pavadu parādības, kas izplatās tik ātri, ka aptver lielu dzejas daļu, un tādējādi veido īpašu procesa ainu, kurai raksturīga vienpusība, vienveidība, atiešana no reālās dzīves sakarībām, tāda atiešana, kā gleznaini, I. Ziedoņa vārdiem runājot, puķei jāmeklē kāts un sakne. Samērā paradoksāli. Bet jādara tas tā kā būtu gan. Gan dzejai, gan kritikai.

Ja 70. gados uz iekšējo procesu atklāšanas fona kļuva skaidri saredzams, ka tribīnes patoss, no pjedestāla teiktās patiesības kļūst neiedarbīgas un zaudē to lirisko pašatklāsmes dzejoļu priekšā, kas nomainīja 60. gadu dzeju, tad 80. gados uz jauna prasību fona — no dzīves un par dzīvi — top jo skaidri saredzams 70. gadu dzejas, citiem vārdiem, šai dzejā pārsvarā esošās liriski jūtošās dvēseles nepietiekamais sakņojums sociālajā realitātē.

Uz 70. gadu labākās dzejas ieguvumu pamata — uz stiprināta iekšējās pasaules atklāsmes pamata — tai būtu

jātuvojas tam avotam, kur rodas visas dzīves vērtības, arī dzejas vērtības. «Vienatnē dzer īsu spirdzi, tad ej atkal drūzmā, mirdzi.» (Rainis.) Cilvēks visvairāk cieņas pelna ar to, «ka viņš nodarbojas ar kaut ko citu, nevis pats ar sevi» (A. Sent-Ekziperī.)

Kas būtu darāms, lai metaforiski krāšņā, iekšējā pasaulē sakņotā dzejas puķe vairāk sulu sūktu no pašas dzīves? Kas to izšķir, kas nosaka?

Protams, izšķiroša loma te ir autora estētiskajai attieksmei pret dzīves īstenību, viņa ētiski estētiskajai pozīcijai. Tā nosaka visu — sākot no pārdzīvojuma satura, no dzejiskiem priekšstatiem un beidzot ar visiem valodiskās izteiksmības un tēlainības līdzekļiem. (Runājot par pēdējiem, jāpiezīmē, ka uz dzeju vairāk un tiešāk nekā uz citiem literatūras veidiem attiecināms formulējums «vārda māksla», jo te tieši vārda smaržas un skaņas izmantojums veic īpašu lomu. Tā ir pārdzīvota valoda, precīzāk — pārdzīvojuma skanēšana runā. Tāpēc ļoti svarīgi, kāda ir šī valoda, kāda ir šī runa.)

Dzejai sevišķi vajadzīga valodas kā runas dzīvā realitāte, kuras jaunākajā dzejā nereti pietrūkst. Var pievienoties I. Auziņa domai par bieži sastopamo konstruēto valodu: «Laikmeta jautājumu un problēmu smagums daļu autoru piespiež mesties poētiskās avantūrās, konstruēšanā, **dzejasvārda lomas vienpusīgā pārspilēšanā. Bet dzejas spēks ir tas, ka tajā runā dzīves un cilvēka dvēseles realitāte.** (Pasvitrojums mans — V. V.) Dzeja ir kā putna ligzda, kura bez dzīvajām balsīm kļūst tukša un pamesta.»¹

Līdzīgas domas pagājušā gadsimta beigās izteica T. Zeiferts, atgādinot, ka «tikai tie jēdzieni, kas cilvēkiem dzīvojo-
jot un darbojoties ik dienas caur galvu iet, var attīstīties par dzīvības pilnām estētiskām idejām»².

¹ *Auziņš I.* Ievads. — Grām.: Latviešu dzejas antoloģija 7 sēj. R., 1979, 7. sēj., 2. grām., 36. lpp.

² *Teodors [Zeiferts].* Piezīmes par kritiku. — Dienas Lapa, 1894, 5. janv.

Aiz mākslotas valodas stāv mākslots pārdzīvojums, aiz tā — parasti mākslots cilvēks.

Bet tad rodas jautājums, kur dzejā ir robeža starp māksliniecisku un mākslotu valodu. Pie tā kritika daudz nopūlējusies kopš šā gadsimta sākuma. Zinātniski izšķirt to bieži vien ir grūti, jo te liela loma valodas, vārda izjūtai, bet, kur izjūta, tur tā bieži individuāla, katram savādāka. Vārds, teiciens, īpašs vārdu sastatījums vienam var likties sakonstruēts un mākslots, otram — savdabīgs valodas atsvaidzinājums.

Taču, tā kā valoda ir objektīva realitāte un turklāt komunikabli funkcionējoša realitāte, tajā pastāv savas objektīvi determinētas likumības, no kurām atkāpjoties rodas tāda «paša saimniecība», kas vārda mākslā citiem sagādā nevis estētisku valdzinājumu, bet mocības, par kurām runājot radusies, starp citu, arī tā lielā strīdēšanās par saprotamību un nesaprotamību.

Patiesībā mākslā nav tādu kritēriju kā pareizs un nepareizs, saprotams un nesaprotams. Mākslā vienīgais kritērijs ir — patik vai ne, estētiski valdzina vai ne.

Ko nevar uztvert, tas, protams, ne tikai nevaldzina, bet vispār ir ārpus mākslas, ārpus apziņas. Ja aktiera spēli, piemēram, nevar uztvert, viņš mūs nevis valdzina, bet vārdzina. Tāpat arī dzejā. Kad sakām, ka nav saprotamas un nesaprotamas dzejas, bet ir vienīgi mākslinieciski laba un vāja dzeja, tad tā nesaprotamā vai grūti saprotamā bieži vien (ne vienmēr) arī ir tā vājā, tā, kas nespēj valdzināt.

Ja nesaista un neiespaido, tad var būt dažādi iemesli: gan pārāk saprotama pliekanība, gan arī pārāk samākslota, saviltota dziļdomība. Patiesi dziļus un grūtāk uztveramus dzejoļus parasti pārlasa vēlreiz, jo tie neatgrūž, tie saista.

Kāds žurnālistikas specialitātes students pirms dažiem gadiem jautāja, vai drīkst rakstīt nesaprotami. Vienojāties, ka autors nedrīkst. Bet lasītājam arī laba dzeja var

būt ne gluži un uzreiz uztverama. Tas nenozīmē, ka autors šo faktu var ierēķināt savā jaunradē un atļauties būt aptuvenus, citiem vārdiem — paviršs. Autoram jābūt skaidrībā par to, ko viņš saka, ko pauž, ko atklāj. Tiesa, jābūt ne teorētiski formulējamai, racionālai skaidrībai, bet izteiksmes maksimālai tuvinātībai, adekvātībai tam, ko atskārtis, nojautis, izjutis. Dzejiskās sakarības ir citas nekā zinātniskās, teorētiskās. Taču sakarībai pašai jābūt skaidrai. Ja runā nesakarīgi, tad ir beigas.

Taču, tā kā parastajā valodā ir tikai vispārīgais, bet dzejas valoda ir individualizēta, tad te arī pastāv mūžīgā pretruna starp valodas vispārīgumu un tās mākslinieciskā izlietojuma vienreizīgumu. Tas ir īpašs jautājums, kas latviešu kritikā risināts kopš gadsimta sākuma.

Neiedziļinoties vēsturē, ielūkosimies domās, kas izteiktas šās nerimstošās diskusijas jaunākajās lappusēs. V. Brutāne, atbildot uz teicienu, ka dzejā viss nemaz nav jāsaprot, raksta: «Jāvaicā, kāpēc gan komunikabilitātē atteikties no galvenās priekšrocības, ko dod vārds? Gleznotājs neatsacīsies no krāsas, komponists — no skaņas. Vārds un vārdu savienojumi, aptverdami intonācijā krāsas un skaņas (uzburdami gleznas un raisīdami melodiskumu), ir vispēcīgi, ja pamatos ievērota semantiska skaidrība un rakstītājam laimējies konkretizēt miglaini apjausto (pasvītrojums mans — V. V.). Tāpēc var tikai apsveikt visus tos, kam šodien lielajos dzejas uzplūdus un kaut kur arī jau dzejiskuma devalvācijā izdodas pierādīt sava talanta spēku, ejot pa visgrūtāko — novatorisma ceļu padomju dzejas tradīciju turpinājumā.»¹

Vai drīkst rakstīt nesaprotamu dzeju? Tas ir jautājums, kas līdzīgs citam, arī jau diskutētajam, īpaši 70. gados — vai vajadzīga viduvēja pelēcība, vai drīkst rakstīt viduvējus darbus, citiem vārdiem — vai drīkst rakstīt mākslinieciski mazvērtīgus darbus? Šāds jautājums patiesībā ir

¹ Brutāne V. Aiz anketas datiem. — Karogs, 1981, № 1, 146. lpp.

retorisks. Protams, nedrīkst. Bet — uzrakstās. Visādi darbi ir literatūrā, tāpat kā visādi lopiņi ganās vecā dieva ganībās. Vecā dieva ganībās lai viņi ganās veseli, bet te jādomā par to, ka viņi patērē «kombikormu». Tāpēc neviens neaicinās producēt viduvējus, neskaidrus, nesaprotamus darbus, lai arī faktiski tādi ir un būs, jo mākslā ir tāpat kā dzīvē — pastāv vēlamība, ideāli, orientieri un pastāv, jo nevar nepastāvēt, pati raibā esamība.

Grūtāk uztveramā dzeja tādat ir ar dažādu kvalitāti. Ir tāda, ko vērts saprast, lai baudītu (paša lasītāja vaina, ja uzreiz «nepielec»), un ir tāda, kur piepūle neatmaksājas. Kāpēc neatmaksājas? Var būt vaina paša uztvērēja izpratnē. Bet grūti uztveramā dzeja var kļūt par maz baudāmu lielākajam lasītāju vairumam jau tāpēc vien, ka ar savu grūtuztveramību grauj estētisko pievilcību kā sava veida vērtību — katras mākslas funkcionālo pamatvērtību. Vispār ar jebkuru mākslas darbu kaut kas nav kārtībā, ja tas prasas kaut ko ārpus estētiskā valdzinājuma un kā priekšnoteikumu tam, citiem vārdiem, ja pirms baudīšanas prasā īpašu komentēšanu.

Tādat saprotamība, pareizība un citas kategorijas pakārtojas funkcionālajai mākslinieciskās iespaidošanas spējai. Ir mākslinieciska, valdzinoša dzeja, dzeja, kas patīk, un ir mākslota, sadarināta, kas nepatīk. Māksla prasā nevis absolūtu teorētisku izziņas saprotamību, bet maksimālu māksliniecisku uztveramību uztvērēja ietekmēšanas nolūkā. Tai jārealizējas kā mākslai tās specifiskajā funkcionalitātē, ar maksimāli, lai arī ne absolūti skaidru visu savu nojausmu un atskārtumu virzību. Vārda mākslā šim nolūkam var kalpot tikai tie vārdi — jēdziņi, kam saknes valodas semantiskajā realitātē — dzīvē. Pārējais viss — «paša saimniecības» sadarinājumi, papīra puķes.

Nevar prasībai pēc valdzinājuma kā pretprasību izvirzīt pūlēšanos saprast. Tagad kritikā no visiem stūriem skan prasība, lai saprot, citādi ceļš pie istajām vērtībām liegts. Principā būtu pareizi, bet konkrētajā gadījumā —

kur garantija, ka aiz šīm grūtību grēdām tās vērtības slēpjas. Bet — galvenais — vai mākslai būtu tikai saprašanas vingrinātājas loma un funkcija? Kur tad paliek slavētais hedoniskais moments, ko Horācijs formulēja kā mākslas spēju **valdzinot** iespaidot?

Tā tad būtu jārunā ne tik daudz par saprotamību, bet par patīkamību, baudāmību, jo dzeja ir estētiska parādība. Citādi visa saprotamības un nesaprotamības kņada ir pannaiva. Jo nav tādu estētisku kategoriju, nav tādu māksliniecisku kvalitāšu un tādas diferenciācijas.

Meklējam tā tad gudrus lasītājus un cenšamies tos audzināt. Bet uz kādu neapšaubāmu, aiz sarežģītā teksta stāvošu, aprobežu vērtību pamata? Zināms, tikai uz rakstītprotošu cilvēku radīto vērtību pamata. Varbūt, iekams ieskaidrot lasītājam, ka māksla, dzeja prasa īpašu piepūlīgu saprašanu, vispirms tad arī būtu jātiek skaidrībā, vai un kāpēc tās ir vērtības, kas tā cītīgi slēpjas kā jaunava aiz plīvura. Ja jau ir īsts mākslinieks, tad taču viņam jābūt spējai rakstīt tā, lai necocītu, bet atbrīvotu, pacilātu, dotu atraisītības un gandarījuma sajūtu par to, ka māksla palīdz izteikt viņam, lasītājam, grūti izsakāmo. Tad nebūs jādiedelē pēc saprašanas un nebūs jāsūdzas par lasītāju vājo saprašanas spēju. Ja jau kāds ir mākslinieks, tad viņam arī jābūt mākslinieka spējai paņemt savā varā, iespaidot, lai nevajadzētu visu laiku vainot uztvērēju par nespēju pacelties viņa, mākslinieka, sarežģītās domāšanas līmenī.

Ideāli būtu, ja daudzsolīto lasītāja jūtu kultūras audzināšanu veiktu ar dzejā ietvertās pašas dzīves mācību, nevis ar mākslotām metaforām. Citādi tā jūtu kultūra ir tāda kā pastīdzējusi. Dažkārt dvēseles dziļurbumus izdarām tik skunstīgi, ka vairs neatšķiram mākslotu no patiesi mākslinieciska.

Tiesa, mākslai, ejot pa priekšu lasītājam, ir svarīgi, lai to pavada mākslinieciski izglītots, saprotošs, attīstīts uztvērējs. Bet ne mazāk svarīgs mākslai ir arī tik izglītots tās radītājs, kas cenšas būt maksimāli uztverams, lai bez

lieliem zudumiem pie uztvērēja novadītu svarīgu saturu, kas ir skaidrs sev, bet nav saprotams cilvēkiem.

Tā tad mākslas, dzejas pirmais uzdevums ir estētiski valdzināt. Un sakarā ar to mākslai ir pavisam maz izdevīgi būt grūti saprotamai, jo tad var zūst estētiskās iespai- došanas iespējas, var zūst iespēja ņemt savā varā. Protams, mākslai ir tiesības būt arī grūti saprotamai, taču šīs tiesības vajadzētu izmantot ar estētiskas smalkjūtības mēru. Rakstīt, protams, var visādi, ka tik iznāk. To, ka rakstīt var visādi, mēs skaidrojam plaši jo plaši, bet uz jautājumu, vai iznāk un kā iznāk, nereti pat necenšamies atbildēt.

Neapšaubāmi zaudē šodien tā dzeja, kuras izteiksme paliek tikai retorisku tiešas izpausmes vārdu līmenī, ja neveidojas zemteksta saistības, sakarības. Mūsdienu cilvēka uztvere, ko dzīve radinājusi atskārst nosacītības un tiešos vārdos nepateiktas sakarības, dzejniekam dod iespēju bez liekvārdīgas retorikas runāt atgādinošu mājienu valodā, sniedzot tikai atsevišķus asociācijas rosinošus priekšstatus kā pieturas punktus. Šāda asociatīvi tēlainā piespēles dzeja, kas Eiropā sākusies pagājušā gadsimta vidū (ar Š. Bodlēru), pirmo spēcīgāko izpausmi latviešu dzejā guvusi gadsimtu mijā, tad — A. Čaka dzejā, bet šodien piedzīvo jaunu uzviļņojumu. Gleznu raksts balstās it kā uz nejausībām, taču psiholoģiski motivētām sakarībām. Turklāt mūsdienu dzejnieks ne katrreiz paliek pie sava — tiešā viedokļa; bieži vien tā ir lomas, pozas pozīcija, dažkārt arī robeža starp savu tiešo un ieņemtās lomas viedokli (noģiedamā runa). Veidojas arī daudzbalssīgs, polifonisks teksts.

Jaunus uzplūdus šodien piedzīvo metaforizācijas un simbolizācijas līdzekļu un paņēmienu lietojums. Šodien vieni kritiķi, metaforu nosaucot par «mikromītu»¹, citi, to

¹ Вопросы литературы, 1978, № 9, с. 94.

dēvējot par «stila karalieni»¹, apgalvo, ka visa dzeja sākas no metaforas. (Te jāpiebilst, ka pēdējo domu var saprast arī tā, kā vispār saprot nosacītību, — tā ir mākslas pamatā, jo attiecībā pret dzīvi māksla vienmēr ir nevis tiešs, bet nosacīts tās atveidojums. Tādā sakarā arī visa māksla «nosacīti» saucama par metaforu. Sauc par metaforu gan teātri, gan skatuves tēlu u. tml.)

Dzejas augstākā meistarība, protams, nav metaforizējums. Metaforas var būt, dzejas nebūt. Svarīgs ir to, tāpat kā visu tēlainības un izteiksmības līdzekļu pakļāvums virsuzdevumam, mākslinieciskajam nolūkam. Dzeja sākas nevis no metaforas, bet no emocionālas domas svarīguma. Ne jau metafora sataisa dzejoli. Ir nedzejiskas metaforas, tās var būt mākslotas un mazināt teksta dzejiskumu. Arī tēlains teksts var būt pat intriģējoši tēlains, bet ne katreiz tas ir arī māksliniecisks. Vispār «dzejnieka uzdevums nereducējas uz to, lai sameklētu jaunus, vēl nebijušus tēlus un vārdu savienojumus. Ja būs jauns saturs, jauni būs... tēli.»²

Visciešākās un vistiešākās saistības uzturēšana starp vārdu un priekšmetu, respektīvi, vārdu lietojums to tiešajās nozīmēs, patiesībā var dot pat lielākas iespējas veidot iespaidīgu dzejas tekstu nekā sadomātas metaforas; tās saturu spēj tikai apmiglīt.

Lai cik specifisks arī būtu vārda lietojums dzejas valodā, tas vienmēr projicējas uz tā vispārīgu lietojumu tautas valodā. Bet, ja izdara tik «oriģinālu» pavērsienu, ka, jaunu nozīmi neradot, zaudē šo projekciju? Un kā vārdā to zaudē, upurē? Lai estētiski iegūtu? Lai pārsteigtu ar oriģinalitāti? Tie ir īpaši un, runājot par dzejas izteiksmi, katrā ziņā atbildami jautājumi. Šeit atzīmēsim tikai to, ka,

¹ *Jakimenko I.* ZTR un dažas padomju literatūras problēmas. — Karogs, 1975, № 12, 134. lpp.

² *Брюсов В.* Погоня за образами. — Избр. соч. в 2-х т. М., 1955, т. 2, с. 342.

zaudējot saikni ar semantisko pirmavotu, valoda vispār kļūst par maz iedarbīgu sadarinājumu un tajā ietvertais saturs, ja tāds ir, līdz ar to kļūst maziedarbīgs, maziespaidīgs. Īstā dzejā radošā fantāzija neveido īpašu noslēgtu valodas pasauli, bet atspoguļo īstenību ar tajā ietilpstošās valodas palīdzību. Šis atspoguļojums, būdams subjektīvs, vienlaik ir ar objektīvu sociālu nozīmību, jo vārdu vienmēr pavada tās psiholoģiskās asociācijas, kas vēsturiski saistījušās ar noteiktiem skaņu savienojumiem cilvēku apziņā. Tikai modernisti pretstatā realīstiem dzejas valodu uzlūkoja kā no ikdienišķās valodas principiāli atšķirīgu valodu. Neparastojot, atsvešinot, aktualizējot valodu, viņi bieži veidoja tādus vārdu savienojumus, kas iziet ārpus parastās valodas likumību sistēmas un pat nostājas pret to. Tādējādi viņi valodu faktiski padarīja par funkcionāli nelietojamu. Atjaunotā, aktualizētā (lai arī pagrūti uztveramā) valoda, pēc viņu uzskata, iegūst izteiksmību neatkarīgi no praktiskās valodas normām vai arī no jebkāda dzīves satura, kas tajā būtu ietverams, jo: «Poēzija attiecībā uz izteicamo priekšmetu ir indifferenta.»¹ Tātad — izteiksmīga valoda, kas neko neizsaka. Pašvērtība. Tādējādi valodas aktualizācija šeit kļūst par pilnīgu tās pasivizāciju attiecībā pret dzīvi, pret dzejas estētiski sociālo funkciju.

Dzejas labuma mērs nav ne metaforu daudzumā, ne spilgtumā un vispār nav tēlainībā pašā, lai arī cik tā būtu neparasta. Bez izjūtu vienreizības tās paliks tikai raiba dekorācija, salmu uzšvirkstiens, kas nesusilda. Īsts dziļums nav ārišķīgs. Patiesībā dzejiska pārdzīvojuma, dzejiskas iedarbes rezultātā arī tas priekšmets, tā parādība, kas nosaukta īstajā vārdā, bez īpašas metaforizācijas un simbolizācijas spēj pacelties līdz emocionālas zīmes līmenim, līdz simbola līmenim.

Manierīgi barokālais stila strāvojums mūsu dzejā, kas pirmajā vietā izvirza pašu izteiksmi un tajā pirmo vietu

¹ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. М., 1920, с. 10.

ierāda metaforai, jau gadiem ilgi gar acīm pludina raibu un krāšņu, uz dvēseles dziļatklāsmi pretendējošu, bet visumā bieži vien paseklu un no dzīves maz smeļošu metaforu parādi. Rainis šo vizuālo manierīgumu uzskatīja par nepiemērotu īstai, dzīves valodā runājošai dzejai: «No draugiem lasītājiem arī ceru, ka neņems man ļaunā šo pantiņu vienkāršību, kur ar nodomu esmu vairījies no jauki krāsotām gleznām, raibi savērtiem vārdu vizuļiem; še tikai jūtas, kādas viņas izverd no neaizslēgtas sirds.»¹

Vārdu izauklē tautas pieredze, tās vēsture, tās pasaules uztvere un dzīves izjūta. Tāpēc vārda māte ir tradīcija un nozīmes pastāvīgums. Tas ir pamats. Uz šī pamata vārdiskā, valodiskā jaunrade vienmēr veido un veidos jauninājumus, kas tradīcijai liek būt dzīvai. Vārdam piemītošo nozīmi bagātinot ar jaunām niansēm, tiek kuplināts un stiprināts vārda semantiskais spektrs. Turpretī cenšanās ignorēt vārda esošo jēgu, lauzt to, vārdam piešķirot tik daudz un pat pretēju nozīmju, ka tas zaudē jebkuru nozīmi, tiek radīta daudznozīmīgi dziļdomīga tukšība.

Valodas aktualizācija, jaunas jēgas piešķiršana vārdiem to jaunos attiecinājumos un jaunos saistījumos rada jaunas dabiskas sakarības starp vārdiem. Dzejā tie savu īsto jēgu iegūst tikai mākslinieciskajā veselumā, sistēmā, kontekstā. Te tie atjaunojas, piesātinās ar īsto nozīmi un saturu un top par dzīvu lapotnes sastāvdaļu vai arī ne. Par šiem gadījumiem arī jārunā, nevis vienīgi jānodarbojas ar atšifrējošām remetaforizācijām (tā sakot, «lasītāja audzināšanai»).

Tieksme pēc izteiksmes dabiskuma, pēc precizitātes «dvēseles realitātes» atveidē, pēc vārda kā senas dziesmas (nemirst vārda pieredze), kas izdziedama jaunā skaņā, vien-

¹ Rainis J. Kopoti raksti 30 sējumos. R., 1977, 2. sēj., 67. lpp. Līdzīgas domas izteicis R. Tagore: «...nepieciešamība pēc izgreznojumiem rodas tad, kad izjūti šaubas par to, ko novēro.» (*Tarop P. Собр. соч. в 12-ти т. М., 1961, т. 5, с. 1.*)

mēr bijusi raksturīga īstai dzejai, jau sākot no folkloras. Tā netieši mums atgādina, ka arī liriski visniansētākā, individualizētākā valoda nedrīkst būt subjektivistiska, jo originalizēšanai radītie efekti un triki vienmēr atvirza no īstas mākslas uz mākslotību.

Mēs neradām jaunu valodu, bet saņemam to no dzimšanas. Tāpēc valodai ir stipra tradicionalitāte un to nevar un nekad nevarēs aizstāt ar patvaļīgiem sakonstruējumiem. Tie kā mirklīga švirkstoņa piesaista aci ar savu dīvainību, nekļūstot par paliekošu vērtību. Formāls novatorisms, pretim dabiskumam un tradīcijai izvirzot mākslīgi konstruētu izteiksmi un to nostādot pretīm tā sauktajai automatizācijai pakļautajai izteiksmei, bieži vien tiecas graut un arī grauj to īpašo tautiskās, nacionālās poētikas pamatslāni, kam vistiešākais saistījums ar dzīves un dvēseles realitāti, un formāli žilbīga acumirkliba sāk dominēt pār paliekošajām, noturīgajām, nācijas psihē un mentalitātē sakņotajām vērtībām.¹

Kas liels palika pāri no 20. un 30. gadu modernajiem avangardiskajiem konstruētājiem ar visu viņu neparasto, pretenciozo, sadomāto poētiku? Kas paliks no 70. gadu kružuļojumiem, kas ar tik plašu straumi plūduši, plašu kritikas interpretējumu pavadīti?

Mēdz teikt, ka tradicionālā dzeja pilna šablonu, štampu un ir inerta, bez attīstības perspektīvas. Taču arī pārmērīga

¹ Pārrunās par mūsdienu cilvēku dzīvē un mākslā V. Mikāne, iestājoties par šīm vērtībām mākslā, uzsver: «Bieži, runājot par mākslu, vairāk runā par jaunām, nebijušām formas kvalitātēm un idejām, kas paradoksāli apgriež otrādi kādu senu patiesību. Par mākslas darbā ietvertām cilvēciskām kvalitātēm runā mazāk. Nezinu, cik kurā gadījumā jēgas tādai meklēšanai pēc «vēl nebijušā». Tas «bijušais» — pieņemtās, pierastās lietas un skatījumi — lielākoties izstrādājušies mūžos un darbošanās pieredzē. Ne katrs, kas ampelēdamies pagriež ar kājām gaisā kādu savā vietā stāvošu lietu, jau ir radījis jaunu vērtību. Mākslā visparastākais kļūst par vienreizīgu brīnumu tikai caur talantu un jūtīgu sirdi.» (Par mūžvecām kvalitātēm. Saruna redakcijā. — Lit. un Māksla, 1981, 4. sept., 6. lpp.)

aizraušanās ar metaforizēšanu un tēlu kā pašvērtības izvirkājums, un vispār dažādu oriģinālu valodas jaundarīnājumu blīvums, tāds blīvums, kas aprūtina tikt pašā dzejā iekšā, atrauj valodisko izteiksmi un līdz ar to pašu dzeju no tās objektīvā pamata un satura, aizvirkzot to mākslotā abstrakcijā. Dzeja pārtop par tādu tā saukto izteiksmes dzeju, kurā pats vārdu pinums top par pašvērtību. Izteiksme ieslēdzas un izdarbojas pati sevī. Diemžēl pārāk daudz tādas dzejas, aiz kuras manierīgi bagātās izteiksmes rēģojas dziļdomīgs tukšums.

Neturpinot konfrontēt galējības un atzīstot, ka dzejas valoda nevar palikt pie automatizētajām formām un ka tai nepieciešama radoša subjektivācija, bagātināšana, tomēr dialektika prasa atzīt, ka bagātināšana iespējama tikai uz jau esošu bagātību izkopšanas, nevis izniekošanas pamata. Tradīcijas un novatorisma dialektiskā saistība svarīga arī dzejas valodai. Lai arī cik individualizēta un oriģināla tā būtu, tai nav jāzaudē komunikablā funkcija, ko balsta vispārīgums un tradīcija. Novācījas ārpus tradīcijām vienmēr ir seklas. Un vienmēr tradicionāli bijis tā, ka tas, kas ir tik grūts un mokošs, ka zūd tā pārvarēšanas jēga, ir netīkams — dzīvē, darbā, arī valodā, arī dzejā.

Istā liriskā emocionāla doma tiek izteikta bez retoriskām deklarācijām, tēlainība — bez ierastiem gleznu štampiem, un pārnestas nozīmes izteiksmība un tēlainība, respektīvi, metaforika, tāpat kā fonētika kalpo spilgtākai jūtu un domu izteikšanai, nekļūstot par pašvērtību. «Vārda istā dzīve nav valodas mākslotajā izsmalcinātībā un juveliera slīpējumā,»¹ uzsver daiļliteratūras valodas stila pētnieks A. Čičerins. Vispārinošs pārdzīvotā kā vērtības atgādinājums ar vārdiski tēlainu priekšstatu palīdzību dara savu dzejas darbu bez īpašas metaforizācijas, simbolizācijas un mitoloģizācijas.

¹ Чичерин А. Для чего изучать литературный стиль? — В кн.: Методологические проблемы истории и теории литературы. Вильнюс, 1978, с. 27.

Dzīves noslēpumainie dārgumi, tās «magija» iespaidīgi atklājas ar visparastāko parādību saistījumu un ar parastu vārdu palīdzību tad, ja tos dzīvus uztur autora liriskā izjūta, sirds pulsējums, kas attīra domu un vārdu kā no nejaušā, kam piemīt gadījuma raksturs, «prozaiskums», tāpat arī no visa mākslotā, nedzīvi, lai arī atjautīgi un asprātīgi konstruētā.

Vārdi, no kuriem izzudusi tiešā saikne ar pašas dzīves noteiktu dvēseles kustības realitāti, top par tukšu, sausu papīra puķu čaukstoņu, lai arī cik «dzejiski» tie būtu bijuši. Vārds dzejā ir funkcionāls attiecībā uz lasītāju tikai līdz tam laikam, kamēr tas saglabā pašas dzīves noteikto, pieredzes izaudzēto sazināšanās dzīvīgumu.

Sodien, kad stila izkopšana vienā dzejas daļā ieslīdējusi manierismā, būtu derīgi atgādināt un atcerēties, ka literatūra nav vienkārši «vārdu māksla» kā vārdu salikšanas māksla, bet gan dzīvās runas kā tēlojuma līdzekļa lietotāja māksla. Runas ir dažādas. Vienveidība rodas tikai tur, kur saites ar runu kā valodisku dzīves realitāti atslābušas vai satrūkušas, kur, atsvešināts no pamatnozīmes, vārds, neiegūstot dzīvīgu pavērsienu uz jaunu nozīmes niansi, pakaras gaisā un sažūst, topot par mākslotu vārdu, mākslotu teicienu. Runai un valodai ir jādzer no attiecību psiholoģijas avotiem, bez šiem avotiem tās ir vītušas. Tāpat kā lugā katras personas runā jājūt iekšējais žests, arī dzejā jābūt katras pārdzīvojamā situācijas sakņojumam realitātē, psiholoģijā, iekšējā reālā žestā, citādi draud sadomājums, neīstums.

Strukturālisti atzīst, ka daiļliteratūras valoda ir pilnīgi subjektivizēta, atbrīvota no pastāvošām normām un iztiek ar saviem autonomiem likumiem. Vienreizīgā izjūta parastos vārdos nav izsakāma, jo parastajā valodā ir tikai vispārīgais. Protams, daiļliteratūras, īpaši dzejas valoda, ir subjektivizēta. Tā gan balstās uz literāro valodu, uz tās normām, bet nav pilnīgi iekļaujama tajās, jo dzejas valoda radoši pārveido un bagātina to pamatu. Taču tas

nenozīmē, ka dzejas valoda būtu autonoma, atvirze no literārās valodas. Tā ir īpašs tās realizēšanās novads. A. Metčenko kā lielāko maldību 20. gadu lingvistisko poētiķu uzskatos par daiļliteratūras valodu uzrāda «dzejas valodas pretstatījumu praktiskajai»¹.

Valodas kūleņmetēji, kas gatavi no savas ādas izkūleņot ārā, aizmirst, ka mākslotais no mākslas nolobās nost agri vai vēlu. R. Tagores stāstā «Sacensība» tēloti divi dzejnieki. Viens lieto vienkāršus vārdus un teicienus, tādus, ko «Cilvēki lietoja ik dienas, priekos un bēdās, svētkos un darbdienās»². Otrs dzejnieks lieto neparastus, krāšņus teicienus, izmeklētus ritmus un īpašu valodas skanisko instrumentāciju. Valdnieks par uzvarētāju atzīst otro. Pirmais sadedzina savus dzejoļus un ieņem indi. Pirms nāves viņam parādās personificēta augstākā daile, kurai visu dzīvi dzejnieks ziedojis, un saka, ka tomēr uzvarētājs ir viņš.

Kā dzīvē, tā mākslā, arī dzejā tikai no nepieciešamības izrietošajam piemīt pirmvērtība, satura vērtība. Dzejā klasiskajai vienkāršībai un skaidrībai vienmēr piemītis savs nepārspēts skaistums. M. Gorkijs, to apliecinot, raksta: «Man ir stipra tieksme uz dzejoļiem, kuru vienkāršā forma piesātināta ar vērtīgu saturu.»³

Lai vārdu
nesagrauž laika zobs,
tam jābūt skaidram,
tiešam
un parastam
(bet ne prastam) —

tā savu viedokli izsaka K. Korsaks.⁴ Otrs izcils lietuviešu literatūras pārstāvis J. Marcinkevičs uz jautājumu, kādas

¹ *Метченко А. И. Главное направление.* — В кн.: *О литературно-художественных течениях 20 века.* М., 1966, с. 7.

² *Тарор Р. Собрание сочинений в 12-ти т.* М., 1961, т. 1, с. 475.

³ *Горкијс М. Раксти 23 сēj. R., 1954, 23. сēj., 254. lpp.*

⁴ *Korsaks K. Vārds.* — *Karogs, 1979, № 10, 73. lpp.*

īpašības viņš rakstniekā ciena visvairāk, atbild: «Talantu, drosmi, atbildības sajūtu.. Un vēl es augstu vērtēju vienkāršību. Tā liecina par augstu gara kultūru, inteligenci, cieņu pret citiem.»¹

Protams, vienkāršība pati par sevi nevar būt noteicoša un nemaldīga dzejiskuma pazīme. Taču mākslotība vienmēr ir skaidra dzejas vājuma pazīme.

Lirikas vēsturē bijis tā, ka līdz ar sarežģītas izteiksmes dzeju kā tās pavadparādība izvērsas skaidrojošā kritika, kas interpretē dzejā ietvertās domas un emocijas, tās izsakot ar lasītājam tuvākiem, parastākiem vārdiem, kā arī cenšas teorētiski pamatot šās izteiksmes īpašo estētisko struktūru kā sava veida vērtību. Šāda skaidrošana ir vajadzīga, īpaši zināmos literārās domas attīstības posmos, taču tā ir tikai viena puse no mākslas darbu kritiskās apspriešanas. Otra puse ir vērtēšana. Abas tās ir cieši vienas. Ar izskaidrošanu ir nozīme nopulēties tikai tad, ja mākslas darbs ir to vērts. Taču ir arī tādi dzejoļi, kuri ir uz robežas vai ārpus tās. Tieši par to bieži vien ir runas, ka kritikai, vērtējoši pieejot, nebūtu jāprobežojas vienīgi ar skaidrojumu plūdiem no lingvopoētikas viedokļa, ar nemitīgiem atgādinājumiem, ka to un to var arī saprast un pieņemt — kā teksta veidojuma savdabību. Bet kas slēpjas aiz tās, kas ar to tiek sasniegts un citiem sniegts estētiskā ziņā? Uz šo jautājumu atbildes bieži vien nav.

Runai jābūt par estētiskām kvalitātēm, nevis par lingvistiskām pieļaujāmībām un izprotāmībām. Var būt pieļauts, var būt izprasts, bet var nebūt dzejas. Nepietiek taču ar paradoksa, divplānu teksta, groteskas izskaidrošanu. Dzejā visam jābūt dzejiskam, tam jāveic kāds daiļdarbu vienojošs virsuzdevums, no kura veikuma **kvalitātes** atkarīgs daiļdarba estētiskais iedarbīgums un no tā savukārt arī vērtējums.

¹ No V. Mikuļiča sarunas ar J. Marcinkeviču. — Rīgas Balss, 1981, 8. aug.

Tādat kritikas galvenais uzdevums ir nevis tikai izskaidrot, līdz lasītājam novadīt nekomunikablo radītāju mākslinieku, bet arī spriest, kā valoda, kalpojot mākslas uzdevumiem, realizē dzejnieka nolūku un kur tā nav īsti pakļāvusies mākslinieciskajam uzdevumam. Te ir kritikas darba lauks attiecībā uz daiļdarba valodu, nevis skaidrošanā, ka tas, ko dzejnieks tā «izpauž», saprotams tā un šitā. Tāpat kā metafora, lai cik tā dziļdomīga, vēl nav dzeja, arī metaforas skaidrošana, lai cik tā labestīgi skaidrojoša, vēl nav kritika.

Skaidrojumi par to, ka vārdam šeit vairs nav agrākā satura, bet tas ieguvīš jaunu pavērsienu un nozīmē to un to, protams, arī var noderēt, taču tikai tad, ja palīdz atbildēt uz galveno jautājumu — vai dzejolis šīs detaļas sakarā kā mākslas darbs estētiski iegūst vai zaudē. Paskaidrojumi par to, kā darbojas metaforikas mehānisms, ir vispārīzglītojoši un tādā ziņā svētīgi, un ir labi, ka šāds darbs tiek tautas druvā veikts, bet mākslas kritikai taču jālūkojas no mākslinieciskā iespaidīguma viedokļa, mēģinot noteikt, vai tas var kā mākslas parādība iespaidot uztvērēju, kā, ar ko. Te nepieciešama vērtējoša analīze.

Kritika bieži aicina lasītāju celt kvalifikāciju. Tas pareizi. Visiem jāceļ kvalifikācija — lasītājam, kritiķim, rakstniekam. Kritiķim celt kvalifikāciju nozīmē ne tikai saprast un izskaidrot, bet arī novērtēt atbilstoši tiem kritērijiem, kas nozīmīgi mākslai tās estētiski sociālajā funkcijā.

Lirika pēc radīšanas un uztveršanas ir subjektīva, bet pēc satura un funkcijas — subjektīvi objektīva. Kā tāda tā domāta nevis stilistiskiem vingrinājumiem un šo vingrinājumu eksplikācijām, bet — kāds brīnums! — sirdij. Un, ja sirds neņem pretī, tad skaidro, cik vien patīk no visiem lingvistiskiem un ārpuslingvistikas viedokļiem un līmeņiem, — neiestāstīsi, ka tai jāpatīk, un ar kaunināšanu nepiespiedīsi milēt. Ar varu un ar komentāriem nekļūsi milams. Vēl mazāk ar prasību saprast un ar apvai-

nošanu nesaprašanā. No istas demokrātiskas dzejas puses tādas prasības nekad arī nav izvirzījušās.

Protams, dzejas uztvere, kā jau teikts, var nākt arī caur piepūli, bet, ja mākslai blakus jāstāv komentētājam un vēl advokātam, tad taču tā nestāv uz savām kājām, nerunājot nemaz par tās tautiskumu.

Mākslai svarīga tās specifiskā kvalitāte, un tā — kā jau minēts — ir citā plāksnē nekā tikai saprast — nesa-prast. Tās sfēra ir patīk — nepatīk. Kritiķim tomēr jābūt šo patīk — nepatīk uztvērējam un nopamatotājam, sava veida estētiskam arbitram, tribūnam, tiesnesim (ne prokuro-ram un arī ne tikai komentējošam advokātam). No dze-jas viņam tomēr nākas prasīt maksimālu — protams, tas nenozīmē absolūtu — skaidrību, piebildisim — mākslinie-cisku skaidrību. Kritiķim līdz ar to vairāk jācenšas pierā-dīt nevis, kāpēc jāsaprot, bet kāpēc jāpatīk tekstam, kas piedāvāts uztvērējam.

Līdzradoša skaidrošana ir interpretācija no subjektīvas uztveres viedokļa. Kritika te pietuvojas beletristikai, to-pot par māksliniecisku, beletristisku kritiku (vēl ir zināt-niski teorētiskā un arī publicistiskā). Beletristiskajā kritikā vienmēr vairāk sadzirdama arī paša raksta autora balss, viņa personiskā uztvere un attieksme, viņa izjūtas un in-tonācijas. Tiesa, tas viss saskan ar paša apspriežamā ob-jekta — mākslas darba — būtību. Emociju uztvere nevar realizēties bez subjektīvām emocijām. Taču kritika ar šo subjektīvi uzlādēto, emocionāli līdzradošo reakciju vien sevi vēl nevar piepildīt, citādi iznāk daiļpatērzēšana sa-karā ar kādu darbu, balstoties uz personisku iespaidu kā miglainu mērauklu. Bet būtu taču jātiecas atbalstīties uz vispārpieņemamu objektīvu viedokli, kas no «man patīk» varētu pacelties līdz «mums patīk» (vai arī no «man maz patīk» līdz «mums maz patīk»).

Balstoties uz savu subjektīvo gaumi kā līdzradīšanas pamatu, kritiķis rada tādus daiļrakstus, kur objektīvu kri-tēriju vietā nostājas daiļdarba papildinājumi ar to

pārstāstīšanām (kas sniegti pumākslinieka vai nemākslinieka uztverē). Tā rodas ne īsti māksla, ne kritika, bet katrā ziņā subjektīvs literārs raksts, ko bieži sauc par esēju. Šie savu radošo meditāciju radītie spriedumi var sekmt daļdarba un dzejnieka daiļrades izprašanu. Nelaime tikai tā, ka tie pārāk bieži ir komplimentāri, ditirambiski. Tā dzimst «subjektīvisms, kas noved līdz patvaļai, līdz pārgalvīgai savas gaumes izpaušanai, un viņa, tā teikt, jaunākais brālis — ļaunais «esejisms», kurš reizēm ir spilgts, stilistiski spožs, bet kurš demonstratīvi stāv iepretī zinātniskām prasībām un kritērijiem»¹.

Te nav domāts, ka nebūtu vajadzīgas esejas, portreti, literāras atmiņas un piezīmes. Tas viss ir vajadzīgs, jo rosina literāro dzīvi. Tikai šie visi raksti nevar aizstāt kritiku, kuras pamatžanrs ir recenzija ar tās analītiskiem vērtējumiem un argumentētiem pierādījumiem.

Tas fakts, ka dzejas, vispār mākslas uztvere ir emocionāli subjektīva, vēl nenosaka kritiska sprieduma subjektīvismu. Estētiskā uztvere ir subjektīva, taču analizē, ejot uz vērtējumu, ir jāiet uz objektīvu izsvēršanu, bet gala secinājumos — vērtējumos — katrā ziņā jātiecas pēc iespējamī objektīvāka, plašākām sabiedrības aprindām pieņemama, objektīvi argumentēta sprieduma, pēc tiesneša, bet, ja nepatīk tiesneša vārds, tad — arbitra izšķiruma.

Tātad kritika, ja tā tiecas veikt savu specifisko uzdevumu, nevar palikt subjektīvā uztvēruma interpretācijas lokā un līmenī («man patīk» līmenī), ne arī tikai teksta analīzes indiferentismā; tai jāiet uz estētiski sociālu izvērtējumu — apliecinot un noraidot, iestājoties par vērtībām un noraidot pretējo.

Ar subjektīvismu kā parasti cieši saaug komplimentārisms, jo līdzradošs skaidrojums ir itin kā velte labam

¹ L. Novičenko vārdi, kas teikti PSRS Rakstnieku savienības VI kongresā. — Citēts no I. Bērsona raksta «Prasigumu un saudzīgu attieksmi». — Karogs, 1976, № 9, 130. lpp.

draugam. Un, starp citu, — nez kā jūtas pats apveltītais? Līdz šim nekādu reklamāciju nav bijis, jo, pēc labas tradīcijas, dāvētam zirgam zobos nav skatījušies. Iebildumi nāk tikai tad, ja kritika ir kritiska, bet īsts kritiskums jau labu laiku kā vairs nepieder pie labā toņa. Labais tonis prasa sacīt tikai labu. Un tad iznāk tā, kā reiz teicis V. Plūdonis:

Caur savstarpēju aplaižanos tā, raug,
Mums ģēniji kā bekas aug.¹

Savāda liekas viena otra kritiķa tieksme neatpalikt no dzejnieka viņa ceļā «uz nezināmo». Tā rodas kritikas, kuru sarežģītie domu gājieni līdzinās orākula pareģojumiem vai mistagoga izdarībām. Sak, ja jau dzejnieks kā orākuls, kāpēc tad lai man būtu jāstāv zemāk. Ja dziļdomība ir vērtība, kāpēc tai jābūt tikai dzejā? Jāteic, radišanas mutulī dzejnieks un arī kritiķis var mutuļot, cik to radišana prasa, bet, kad dod sabiedrībai, tad tam vairs nav jābūt mutulim. Un kritikas «pirmais bauslis un visupēdējais» ir nevis daiļdarba skaidrošana no tā miļo, labo nodomu, ieceru un tapšanas miglāja viedokļa, bet analītiski zinātniski, teorētiski vērtēt no tā iespaida viedokļa, ko dod rezultāts.

Tagad, sekojot dzejai, polifoniska kļuvusi arī kāda kritikas daļa. Pat vienā recenzijā vienu noteiktu autora pārlicību neatradīsi. Tur tev dos dažādus piegājienu un risinājumus no vienas, otras un vēl arī no trešās puses, neizslēdzot arī ceturto dimensiju. Tā kritika, pati pretendējot uz mākslu un turpinot mākslas dzīvi sabiedrībā, kā jau katra māksla prasa savu, vēl tālāku līdzradīšanu.

Taču visumā jau jūtama stipra neapmierinātība ar impresionistiski beletristisko, aprakstošo pieeju daiļdarbiem, tā zaudē cieņu lasītājos un rakstniekos. Par jaunu skan aicinājums savienot sociālo un estētisko analīzi un pašu

¹ Plūdonis V. Raksti 3 sēj. R., 1975, 2. sēj., 264. lpp.

analīzi vienot ar vērtēšanu, lai saruna par literatūru būtu gan saruna par dzīvi, gan par meistarību dzīves izpētē un tās atveides mākslinieciskajām kvalitātēm.

Nevis tikai jāizskaidro daiļdarbs no estēta, no drauga, no lingvista un stilista pozīcijām, bet jāatbild uz jautājumu, vai daiļdarbs ir iespaidīgs vai vājš kā mākslas darbs. Kritika vērtē no dzīves pozīcijām un no patik vai nepatik viedokļa. Komplimentārisma metode der saviesīgai sadzīvei, bet komentāri vispirmā kārtā lai paliek tekstologu un bibliogrāfu pārziņai.

Abu — kā dzejnieka, tāpat kritiķa — darba nozīmīgums atkarīgs ne tikai no talanta, bet arī no tā, cik viņi apzinās savu vietu uz zemes, no tā, cik viņi piestrāvoti ar saturu, ar ko dzīvo cilvēki, sabiedrība.

Tātad 70. gadi, kas devuši daudz dzejas un daudz arī labas dzejas, tomēr ir it kā sagatavošanās laiks uz tiem sasniegumiem, kas, cerams, 80. gados nāks, tai ciešāk vienojoties ar dzīves realitāti. Tikai tā dzeja ies cauri laikiem, kuras autori nekarāsies vienīgi savā fantāzijā. Saites ar zemi, kas iezīmējušās 70. gadu dzejā, būtu jāstiprina tādos virzienos kā, pirmkārt, vēsturiskās un folkloriskās atmiņas akcentācija, kas mūs dara par pagātnes turpinātājiem, otrkārt, sociālāka ietiekšanās iekšējā pasaulē — kā lirikai specifiskās varēšanas, pastiprināšanās, kas nodrošina latviešu dzejas tradīciju novatorisku, auglīgu tālākattīstību, un, treškārt, mūsdienīgā skanējuma pastiprināšanās tradicionālajos «mūžīgajos» motīvos, dzejai tiecoties vairāk pieslēgties pie reālās dzīves un valodas, respektīvi, caur reālu valodu pie reālās dzīves.

70. gadi mūsu dzejai, runājot Raiņa vārdiem, bija tāda kā īsa spirdze vienatnē. Cerams, ka 80. gados dzeja atkal ies drūzmā un mirdzēs jo spoži.

Arī jaunākajā kritikā ir pazīmes, kas vieš cerības, ka 80. gados būs vairāk sarunu par kvalitātēm. Agrākos skaidrojumus par to, ka ir iespējama tāda un vēl citāda nosacītība, tāda alegorija vai metafora, ka dzejā iespējami

erotiski un vēl citi motīvi, vēl vairāk nomainīs sarunas par to, kā tas viss realizējas kā mākslas darba sastāvdaļas, ar kādu mākslinieciskuma kvalitāti, ar kādu iedarbības spēku, ar kādu estētisko funkcionalitāti sabiedrībā.

Valodas jauninājumi un visas aktualizācijas var aizdrāzīties sadomātā tukšumā (kā tie zaķi, kas aumaļām skrien pa caurulēm — E. Vildes dzejoli-parodijā¹), erotika var plakt parastā seksā, un kritika var tikai skaidrot valodiskās pieļaujamības un to saprašanas iespējamības, kā arī erotikas pastiprināto, piezemēto dabiskumu dzīvē un mākslā... Bet runa ir par māksliniecisko gaumi, mēru un robežu, par kvalitāti. Nevis par metaforas iespējamību, bet par konkrētas metaforas iederību, iedarbību un vispār par tās, tāpat kā visas mākslinieciskās nosacītības, funkcionalitāti. Pūst ragā vēl nenožīmē spēlēt. Bet runa ir par spēli, par tās kvalitāti.

Kritika ir mākslinieciska atspoguļojuma atspoguļotāja, bet ne vienkārša — vērtējoša. Arī pirmais atspoguļojums — mākslā — nav bez vērtējuma, bez idejiski emocionāla strāvojuma kā mākslinieciska vērtējuma. Kritikai speci-

¹ Stāstā «Džeks Brauns» E. Vilde parodē modernistu stilu: «Bet laimes pūķis raudāja, un viņa asaras ritēja tā, it kā zaķi auļotu pa skārda cauruli uz mūžības pusi, pūpēži mutē — — —

dziļumu dzelmju

dairoties,

kā

kurti

zaigi,

baigi,

maigi

vareni

kaislā

savā

pirmatnējā

nemirstīgā,

kailā

drūmumā

nerimstošā...»

fisks vērtējums ir zinātnisks, teorētiski pamatots daiļdarba mākslinieciskās kvalitātes un sabiedriskās funkcijas izvērtējums, atbildot, uz ko orientē māksla un cik iedarbīgi tas tiek darīts.

Dzeja nesākas ar metaforu un nav metafora šā vārda parastajā nozīmē. Dzeja sākas ar dzīvi un ir pati dzīve tās augstākajos uzviļņojumos. Un kritika nav metaforu skaidrotāja un tekstu resimbolizētāja, bet dzejas un dzīves vērtību salīdzinātāja.

Dzejā tātad pirmām kārtām jāredz pati dzīve, nevis tās metaforizējums. Tāpēc, iekams dzeju skaidro no metaforiskuma puses, tā jāredz no dzīves puses.

SATURS

Priekšvārds 5

APCERES

- Daiļdarba analīzes un vērtējuma problēmas 9
Kā top dzejnieks, dzeja un dzejolis? 54
Attiecības starp reālo priekšmetību un dzejas tēlainību.
(«Karogs», 1968, № 9.) 73
No gadsimta sākuma diskusijām. *Par valodu, simboliem
un mītiem* 87

ATSAUKSMES

- Morāle bez didaktikas («Karogs», 1967, № 7) 109
Mūža dziedājums («Literatūra un Māksla», 1967,
30. dec.) 117
Atsaucības noslēpums («Дружба народов», 1968,
№ 7) 124
Pārvarot laiku («Literatūra un Māksla», 1968,
12. sept.) 129
«Kas paliek pāri?» 139
Mirdzas Bendrupes «Ceļa gaita». («Karogs», 1971,
№ 1) 148

APSKATI

- Dzejas kritika 1973. gadā. («Kritikas gadagrāmata» II. R.,
1974) 159
Kas saista uzmanību 1974. gada dzejā? («Kritikas gadagrā-
mata» III. R., 1975) 178
Astonēsmītajos ieejot. *Pārdomas par dažām nepilnībām
un to cēloņiem jaunākajā dzejā un tās kritikā* 201

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5

ОЧЕРКИ

- Проблемы анализа и оценки художественного произведения 9
Как создается поэт, поэзия и стихотворение 54
Соотношения между реальной предметностью и поэтической образностью («Карогс», 1968, № 9) 73
Из дискуссий в начале века. *О языке, символах и мифах* 87

ОТЗЫВЫ

- Мораль без дидактики («Карогс», 1967, № 7) 109
Песня жизни («Литература ун Максла», 1967, 30 дек.) 117
Тайна отзывчивости («Дружба народов», 1968, № 7) 124
Преодолевая время («Литература ун Максла», 1968, 12 сент.) 129
«Что остается?» 139
«Жизненный путь» Мирдзы Бендрупе («Карогс», 1971, № 1) 148

ОБОЗРЕНИЯ

- Критика поэзии в 1973 году («Ежегодник критики», II. Рига, 1974) 159
Что обращает внимание в поэзии 1974 года («Ежегодник критики», III. Рига, 1975) 178
Вступая в восьмидесятилетие. *Размышления о некоторых недостатках и их причинах в новейшей поэзии и критике* 201

Витолдс Валейнис
ЖИЗНЬ — МЕТАФОРА — ПОЭЗИЯ

Рига «Лиезма» 1982
На латышском языке

Художник Арвид Галевиус

ИБ № 3369

Vitolds Valeinis
DZIVE-METAFORA-DZEJA

Redaktore Ligita Bībere
Mākslinieciskā redaktore Maija Dragūne
Tehniskā redaktore Irēna Soide
Korektore Ilze Rudusa

Nodota salikšanai 30.04.82. Parakstīta
iespiešanai 27.07.82. JT 10279. Formāts
70×108/32. Tipogrāfijas papīrs № 1. Bal-
tikas garnitūra. Augstspiedums. 10,15 uzsk.
iespiedl.; 11,55 uzsk. kr. n.; 10,93 izdevn. l.
Metiens 2500 eks. Pasūt. № 711-3. Cena
60 kap. Izdevniecība «Liesma», 226047 Rīgā,
Padomju bulv. 24. Izdevn. № 223/31308/
Klm-285. Iespiesta Latvijas PSR Valsts iz-
devniecību, poligrāfijas un grāmatu tirdz-
niecības lietu komitejas tipogrāfijā «Cīņa»,
226011 Rīgā, Blaumaņa ielā 38/40.

Valeinis V.

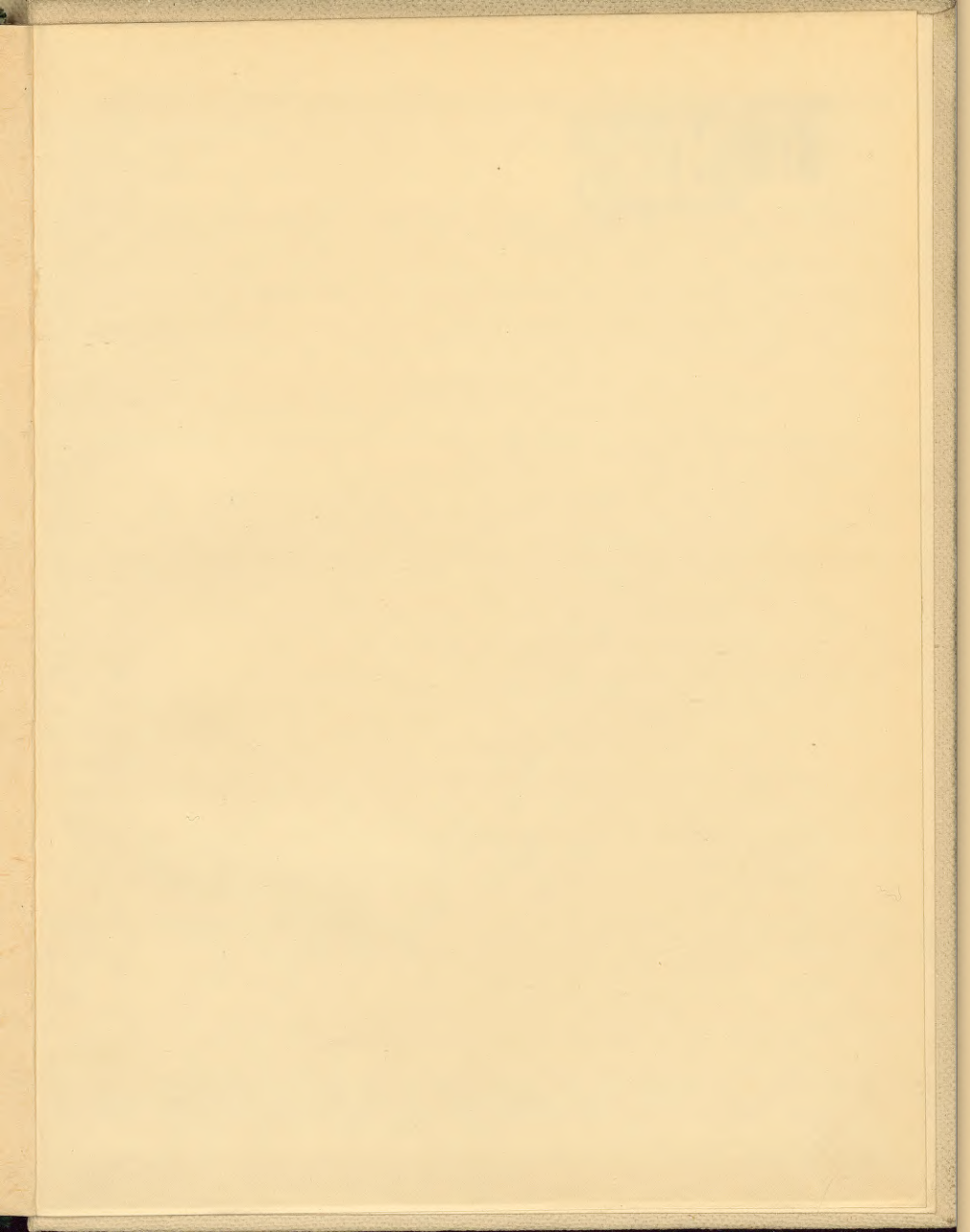
Va 283 Dzīve — metafora — dzeja. — R.: Liesma, 1982. — 230 lpp.

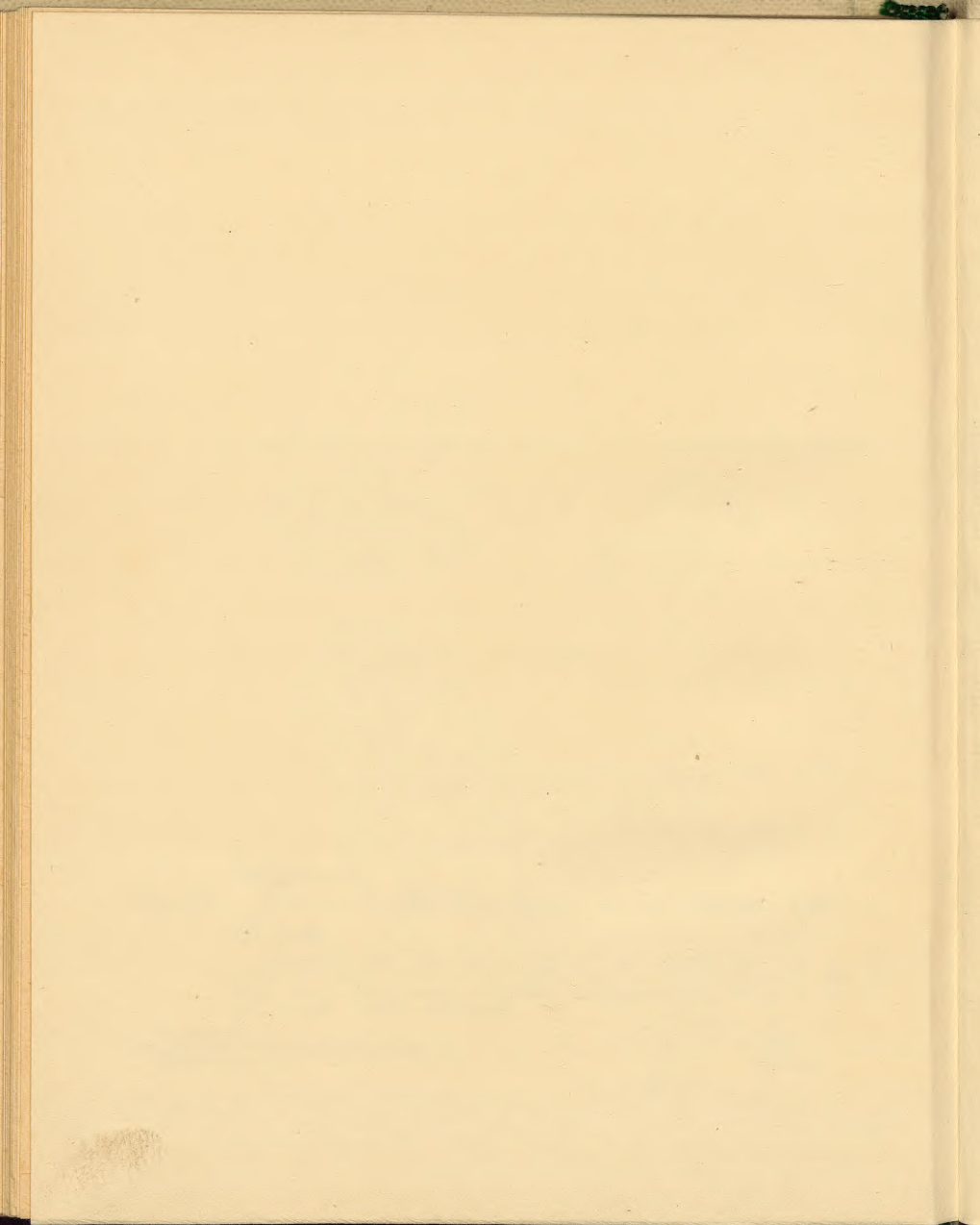
Filoloģijas zinātņu doktora profesora V. Valeiņa grāmatā ietverta latviešu dzejas desmit gadu ražas analīze. Autors aplūko kritikas lomu dzejas meklējumos, daiļdarba vērtēšanas kritērijus u. c. problēmas, recenzē dzejoļu krājumus.

V $\frac{70202-223}{M801(11)-82}$ 2.82.4603010202

8L2
83.3L7

1





LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0305076282

Kontroleksemplär

Q. 60

6