

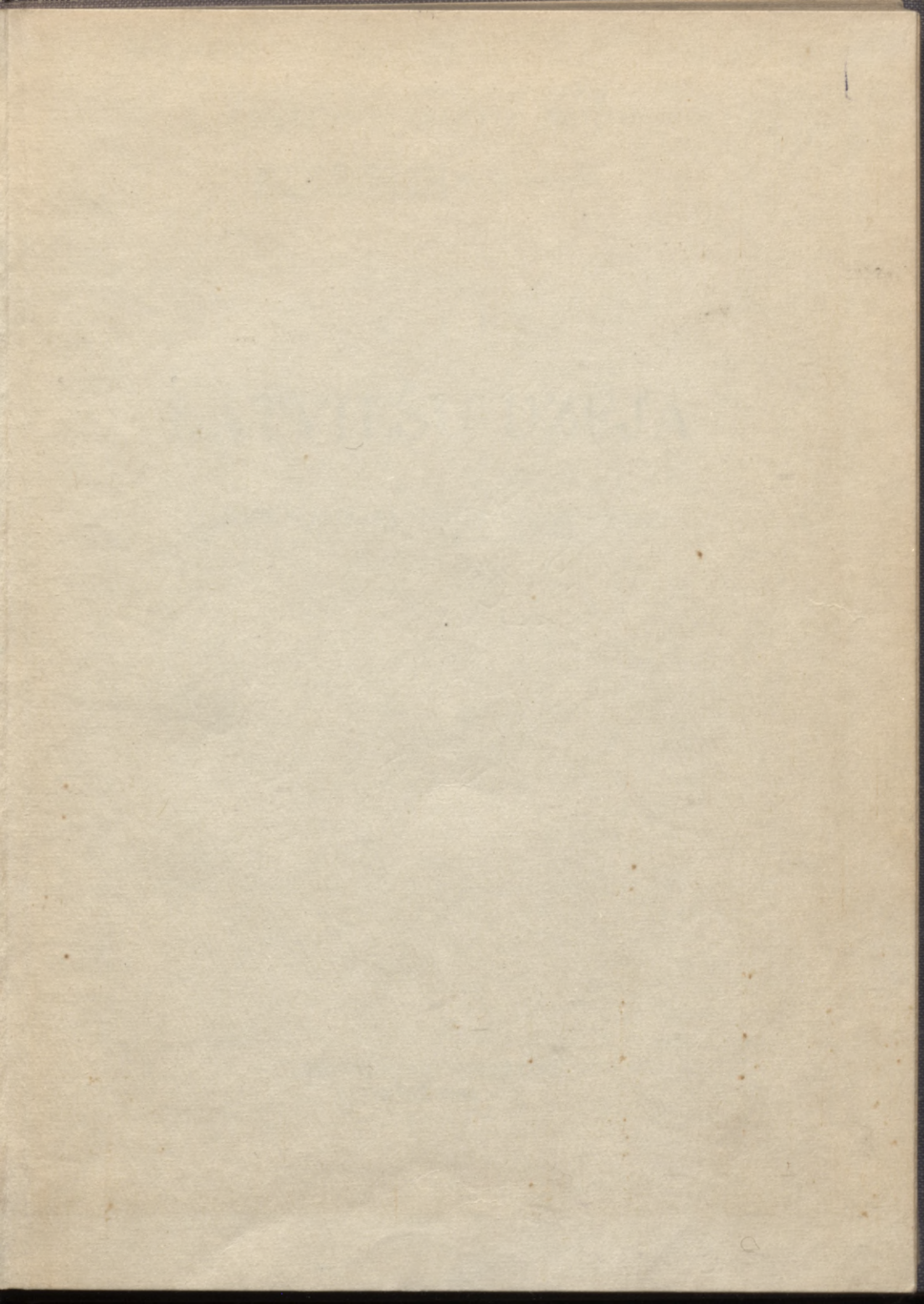
66-3
—
336

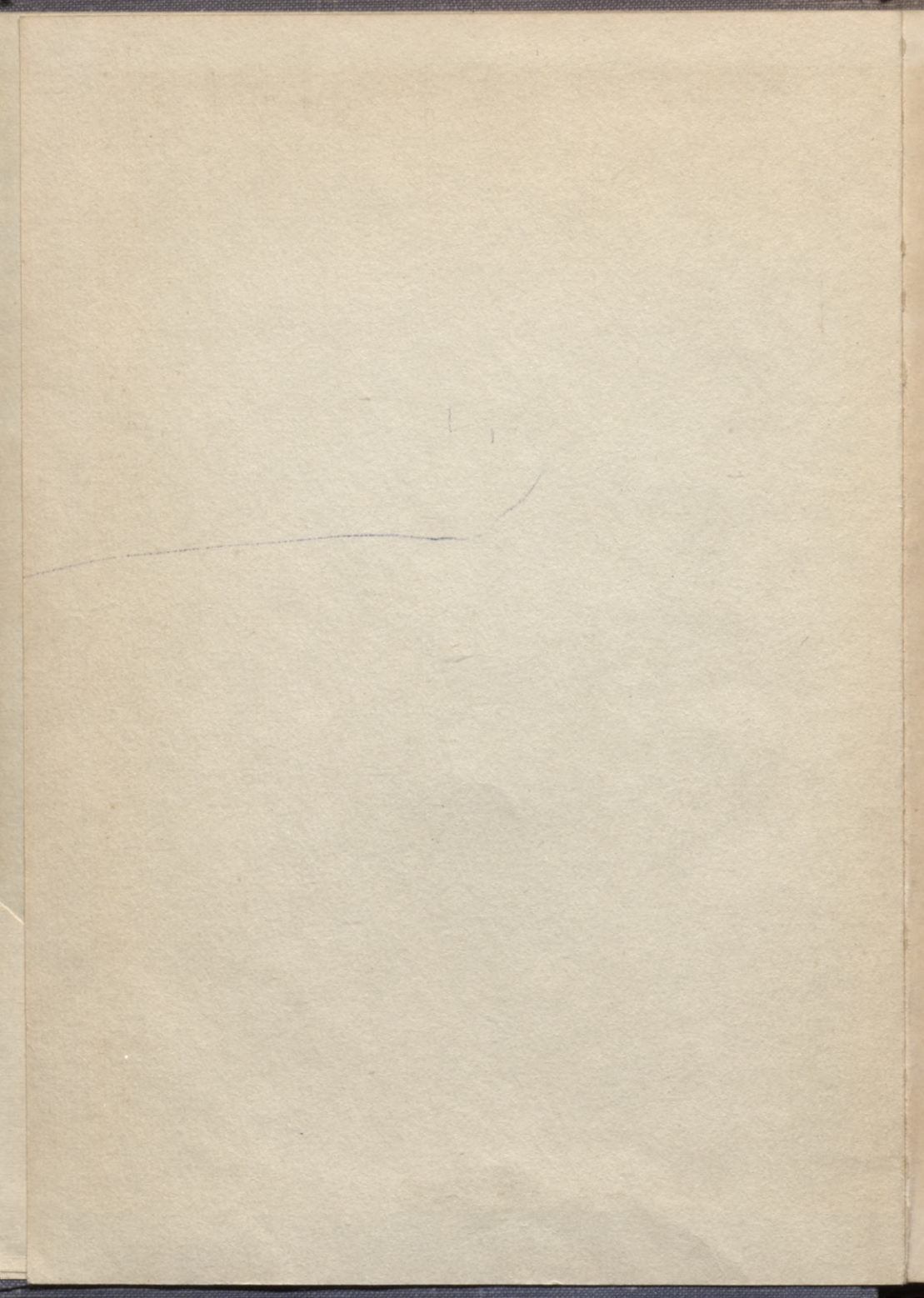
M. DOMBROVSKA
S. SIRSONE

LATVIEŠU
DZEJA

IZDĀVĒJNĀS "ZVAIGZNE"

66-66.037





66-3
336

LATVIJAS PSR ZINĀTŅU AKADEMIJA
VALODAS UN LITERĀTŪRAS INSTITŪTS

810.09

M. Dombrovska un S. Sirsone

LĀTVIEŠU DZEJA

VALODA * RITMIKA * KOMPOZICIJA * ZANRI

IZDEVNIECIBA «ZINĀTNĒ»
RĪGĀ 1966

8L
Do 378

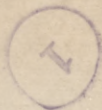
0308027393

Vija Lāča Latv. PSR
Valsts bibliotēka

5

66—66.037

1971



LATVIEŠU DZĒLA

LAUDA • RĪTHIKA • KOMPOZĪCIJA • SĀNI

Publicēts saskaņā ar Latvijas PSR ZA Redakciju un izdevumu padomes
1965. g. 22. maija lēmumu

7-2-2

IEVADAM

Dzeja, tāpat kā māksla vispār, savu ierosmi, tēlus, domas un centienus rod reālajā īstenībā. Daudzas un dažādas dzīves norises un parādības, daudzi un dažādi cilvēki ar savu domu un izjūtu pasauli atklājas dzejas darbos.

Atkarībā no tā, cik plaši attiecīgā dzejas darba autors uztvēris īstenības parādības un kā viņš tās atklājis, dzejā ietilpst dažāda apjoma un dažāda rakstura sacerējumi. Tajā ierindojas liriski dzejoļi, kuros tverts kāds atsevišķs īstenības moments un tā izraisītais pārdzīvojums, kas savukārt var izpausties visdažādākajās domu un izjūtu niansēs, visdažādākajos ritmos un strofu veidojumos. Dzejas novadā ieskaitām tādus satīriskos un humoristiskos darbus kā epigrammas un fabulas, tāpat arī traģiski varonīgā noskaņā rakstītās balādes un plašāku īstenības parādību apgaismotājas poēmas un eposus. Īpaši jaunākajos laikos radies daudz dažādu dzejas izpausmes veidu, tā ka reizēm ir pagrūti ierindot tos kādā noteiktā, jau zināmas tradīcijas ieguvušā žanrā un formā.

Pārlūkojot dzeju vēsturiskā atskatā, redzam, ka tās galvenās īpašības un pazīmes ir stingri noteiktas un atkārtojas no tik tālas pagātnes, cik vien iespējams tai piesniegties un to izsekot, un raksturīgas ne tikai latviešu dzejai, bet dzejai vispār, piemēram, saistītā valoda, leksikas īpatnējais izmantojums, tēlainās izteiksmes līdzekļu pastiprināta izlietošana, savdabīgais frāzes veidojums, īpatnējie žanri.

Latviešu dzejas nacionālās īpatnības spilgti izpaužas tautas daiļradē, kur gan ritmika, gan strofika ir pilnīgi savdabīgi veidotas. Nacionālā specifika piemīt arī mākslas dzejai, lai gan

tā attīstījusies nenoliedzamā cittautu literatūras ietekmē un mijiedarbībā.

Par visiem šiem jautājumiem runā dzejas teorija, atklājot dzejas sacerējumu raksturīgās īpašības un īpatnības, pētījot to uzbūvi gan kopumā, gan detaļās, analizējot stila savdabības un ritmisko veidojumu, vērojot, kā atsevišķie formas elementi palīdz saklausīt satura sabiedrisko un psiholoģisko skaidrojumu. Dzejas teorijā daudz runā par daiļrades tehniku, ar kuras palīdzību autora domas un izjūtas iespējami emocionāli un iedarbīgi tiek nodotas lasītājam.

Latviešu dzejas teorētiskie jautājumi dziļāk un vispusīgāk skarti vienīgi atsevišķās apcerēs, kas rakstītas vai nu par kādu noteiktu autoru un viņa daiļradi, vai arī par kādu meistariības problēmu. Priekšpadomju laikā šādu rakstu ir diezgan daudz, bet dzeja tajos lielāko tiesu vērtēta no buržuāziskā estētisma pozīcijām. Atraujot dzejas darba saturu no formas, rakstu autori izkropļo pašu attiecīgo sacerējumu, jo kā vērtības par sevi izsvērti un aplūkoti tikai dažādie formālie satura izpausmes paņēmieni, tādējādi radot īpašu formas kultu. Par dzejas darbu idejisko pusi, par to saskari ar sava laika reālo īstenību vai izaugsmi no tās, — par to šais apcerēs vispār nav runas.

Progresīvie literatūras pētnieki un teorētiķi (V. Knoriņš, R. Egle, E. Fross), tāpat vairāki dzejnieki (L. Laicens, J. Plaudis, A. Čaks) jau pirmspadomju laikā nopietni pievērsušies arī dzejas uzbūves un izteiksmes jautājumiem. Padomju Latvijā J. Sudrabkalns, J. Plaudis, V. Valeinis, B. Saulītis, M. Ķempe u. c. savos rakstos skāruši dzejas teorijas jautājumus, vērtējuši dzeju no satura un formas saskaņas viedokļa.

Pirmais plašākais darbs latviešu padomju literatūras zinātnē, kur uz konkrēta materiāla pamata sistemātiski aplūkota latviešu literatūras teorija, ir V. Valeiņa «Poētika» (1961.). Tajā sniegts koncentrēts pārskats par visu vārda mākslu, par visiem tās veidiem. Grāmatu par atsevišķiem literatūras veidiem latviešu padomju literatūras teorijā vēl maz, bet tādas ir nepieciešamas.

Šis darbs, kas uzrakstīts ZA Valodas un literatūras institūtā, ir pirmais mēģinājums sniegt sistemātisku pārskatu par latviešu dzejas teoriju. It īpaši savas ritmiskās struktūras dēļ ikvienas tautas dzeja ir cieši saistīta ar attiecīgās valodas īpatnējo raksturu, tāpēc katras tautas dzejas teorijā ir daži specifiski jautājumi. Tāpēc šai teorijas grāmatai, kur, protams, risināti arī vispārteorētiskie jautājumi, virsrakstā minēta lat-

viešu dzeja. Tais nodaļās, kur aplūkoti jautājumi, kas attiecas arī uz citiem daiļliteratūras veidiem un jebkuras tautas dzeju vispār, viscaur izmantots latviešu dzejas materiāls un lūgots parādīt šo vispārteorētisko jautājumu specifiku latviešu dzejā.

Grāmatā ir mēģināts dažus jautājumus risināt, atkāpjoties no tradicionāli pieņemtām agrāko poētiku normām.

Ritmikas nodaļā tradicionālo pēdu vietā runāts par dzejas taktīm. Šis atzinums radies, analizējot mūsdienu latviešu dzejas attīstības tendences, cenšoties pārvarēt shematismu ritma analizē, padarīt vienkāršāku un skaidrāku mācību par dzejas ritmiku. Turklāt latviešu valodā, kur uzsvars parasti ir uz vārda pirmās zilbes, dalījums taktīs lielā mērā saskan ar dalījumu vārdos, turpretī pēdas, sašķeļot vārdus zilbēs, piešķir ritma analīzei formālistisku raksturu. Mācība par taktīm citu tautu dzejas teorijā ir jau pazīstama.

Iespēju robežās materiāls sniegts literatūrvēsturiskā aspektā, piemēram, par dzejas paveidu un žanru ienākšanu un attīstību latviešu literatūrā. Bet, tā kā latviešu dzejas vēsture vēl nav uzrakstīta, autori par šiem jautājumiem varējuši runāt tikai galvenajās līnijās. Te vēl daudz darba veicams.

Grāmata domāta ne tikai šauram speciālistu lokam, bet visiem, kas interesējas par dzeju un tās teoriju. Autori cer, ka šis darbs padarīs lasītājiem tuvākus un saprotamākus dzejas specifikas jautājumus, kāpinās plašākas sabiedrības interesi par dzejas kultūru.

I. DZEJAS VALODAS ĪPATNĪBAS

1. SAISTĪTĀ VALODA

Visvieglāk uztveramā dzejas pazīme ir saistītā valoda. Tā parādās jau tīri ārēji un ir arī galvenā šķirtne starp dzeju un pārējo vārda mākslu. Pretstatā saistītajai valodai literatūras teorijā runā par nesaistīto valodu.

Saistītā valoda ir īpatnēja, zināmā sistēmā organizēta valodas forma. Tā veidota ne vienlaidus, bet arvien atsāktos posmos, pie kam ikkatrs posma atsākums reizē ievada vienādu vai citu citai līdzīgu intonatīvu viļņošanos. Lai to vēl vairāk uzsvērtu, parasti katru šādu posmu sāk ar jaunu rindu.

Vērīgāk ieklausoties un ielūkojoties, uztveram, ka viļņošanos rada vairākas vienādas vai līdzīgas vienības, kas atkārtojas noteiktā secībā no rindas rindā. Šais vienībās kāda vārda daļa (vai vesels vārds) arvien ir uzsvērta vairāk, pārējās mazāk, izveidojas it kā viļņu galotnes un ieplakas. Ritmiskie viļņi pie tam ir lielāki un mazāki: lielākie aptver visu rindu, mazāko rindā ir vairāk.

Pro | jā | m | nu | vī | si, | kas | brī | vību | skau | da,

Pa | dō | mju | ap | vārsni | tā | lu | redz | tī | ru,

Mie | rī | gi | sa | za | ņo | vār | pa | no | grau | da,

Dros | mī | gu | ska | tu | zēns | iz | aug | par | vī | ru.

(J. Sudrabkalns. «Brīvības sargs»)

Citētā piemēra rindās veidojas šāda viļņošanās, atkārtodamās viscaur vienādi. Viļņa galotne te atrodas katrā rindā uz pirmās, ceturtās, septītās un desmitās zilbes, šīs zilbes runājot uzsvēram stiprāk nekā pārējās.

Turpretī nesaistītā valodā uzrakstītā darbā šādas savstarpēji līdzīgas un tik noteiktā secībā atkārtotas vienības nevaram atrast.

Ja kādā īstenības parādībā vai norisē vērojam vienādas vai līdzīgas, citu no citas atšķiramas un noslēgtas vienības, kas zināmā secībā atkārtojas, tad sakām, ka šīs vienības atkārtojas ritmiski, ka tās organizē ritms (gr. *rhythmos* — samērs, saskaņa). Tāpat arī saistītajā valodā, kur rodam šādas atkārtošās vienības, to secību organizē valodas ritms — dzejas valodas plūduma pamats. Ritms šeit balstās uz vārdu izkārtojuma samērīgos posmos. Lai gan katrai runātai vārdu kopai piemīt savs plūdums un gradācija, tomēr par valodas ritmu var runāt, tikai sākot ar to momentu, kad zilbiskās vienības atkārtojas organizēti.

Ritmam kā saistītās valodas organizētājam ir sena vēsture. Tam ir ciešs sakars ar pašiem mākslas (tātad arī vārda mākslas) sākumiem, kad tā bijusi sinkrētiska (gr. *syn* — kopā, *kerámini* — apvienot, kopā saistīt), mākslas vārdiskajai izpaušmei apvienojoties ar mūziku un deju resp. ar noteiktām kustībām. Tādas liecības par dejiskās improvizācijas sākumiem sniedz etnogrāfija, pētījot senās darba dziesmas un to rašanos un kulta ceremonijas. Kā pastāvīgs elements te arvien sastopams ritms.

Ritms ir jau katra cilvēka kustībās, piemēram, iešanā, kas notiek ritmiski, ritmiskas ir arī dažādas cilvēka ķermeņa funkcijas (elpošana, sirds puksti), ritms manāms dabas parādību secībā. Tāpat dažādu kustību saskaņotību prasa cilvēka darbs, kur daudzas norises ir vieglākas, ja tās kārtojas ritmiski. sevišķi liela nozīme kustību ritmiskumam vienmēr bijusi kolektīvi veicamajos darbos. Ja šādus darbus gribēja pavadīt ar kādu skaņu izpaušmi, tā kļuva ritmiska, un tāpat attiecīgajā darba ritmā iekļāvās skaņām pielāgotie vārdi. Tā arī saprotams, ka no darba ritmikas izauga plašs senās dzejas veids — darba dziesmas (piemēram, vienmuļās malēju, sērās kūlēju, raitās vērpeju, drūmās strūdzinieku u. c. dziesmas), kas katras tautas folklorā ieņem redzamu vietu.

Protams, darbs nebija vienīgais dzejas ritma radītājs un organizētājs. Dažādas noskaņas un izjūtas piešķīra cilvēka

domu vārdiskajai izpausmei savu nokrāsu, kas savukārt varēja saskaņoties ar darāmā darba ritmiku. Šai sakarā marksistiskais mākslas kritiķis un teorētiķis Vilis Kņoriņš min zīmīgu piemēru: «Latviešu malējiņas dziesmas sēro noskaņu jau neradīja tikai dzirnakmeņu vienmuļā rūkšana. Tā bija tikai forma, ar kuru asociatīvā kārtā saistījās neprieks, ko šis darbs radīja: (...) smāguma, nospietības, vientulības sajūta, viss darbinieces grūtais mūžs apvienojas ar ritma (...) dažādību (...). Malējas jūtas, viņas psihiskie pārdzīvojumi atrada sev gultni dzirnu gaitai piemērotās, ritmiski iekārtotās (...) kustībās.»¹

Tātad darba procesā radušos dziesmu ritmisko gaitu un uz-būvi galvenokārt noteica kustības attiecīgajā situācijā. Šīm dziesmām raksturīgi arī dažādi izsaučieni, kas dziesmu papildinājuši kā darba atviegločāji, enerģijas koncentrētāji.

Taisi man, bālēliņ,
Sausa koka sprigulīti,
Lai es ietu rijas kult —
Klip klap klip klap klap.

(Tautasdziesma)

Paplašināti šādi izsaučieni izvērtušies par atkārtotiem piedziedājumiem, par t. s. refrēniem. Refrēni varēja būt vai nu izsaučieni, kam ar dziesmas saturu nebija nekā kopīga (tralalā, raidiridirā u. tml.), vai arī vārdi vai teicieni, kas it kā papildināja dziesmā pateikto (kā citētajā piemērā).

Ritmam liela nozīme bija arī seno kultu ceremonijās un dziesmās un deju dziesmās, kurās teksts bija saistīts ar skansku un horeogrāfisku izpildījumu.

Ir ziņas par vairākiem gadījumiem, kur kāds rituāls vai deja izpildīta klusējot, bez mūzikas un teksta. Piemēram, vēsturnieks Līvijs stāsta, ka 364. g. p. m. ē., kad Romā bijuši milzīgi plūdi, no Etrūrijas atsaukti priesteri, lai izlūgtos debesu zēlastību; viņi dejujuši klusējot. Arī vairākās citās tautās to zemākās kultūras pakāpēs sastopamas mīmiskas spēles, kas balstās tikai uz piesitieniem, plaukšķināšanu, zirgu aulēkšu un dzīvnieku balsu atdarināšanu. Šādos gadījumos tiek ievērots tikai noteikts ritms, bet melodijas var nemaz nebūt. No tā izriet dabiskais secinājums, ka ritms var būt radies no atdarinošām kustībām, kas eksistējušas pirms melodijas un teksta.

¹ V. Kņoriņš. Saturs un forma. — Vārds, II, 1913., 134.—135. lpp.

Tā domā arī vācu zinātnieks Kārlis Bihers (Bücher, 1847.—1930.).¹

Tad, kad sinkrētiskajās spēlēs sāk attīstīties vārdiskie elementi, ritms un melodija jau ir izstrādāti un teksts pakļaujas mūzikas formai, kam tādējādi dzejas stila izveidošanā pieder nozīmīga loma. Tā kulta ceremonijas, kas izauga no vienkāršām sinkrētiskām pantomīmām, pamazām kļuva sarežģītākas. Mīmiskie atveidojumi sāka līdzināties konkrētai darbībai, bet dziesmu saturs pacēlās pāri paviršai improvizācijai. Līdz ar to tas zaudēja savu gadījuma raksturu un guva lielāku vai mazāku patstāvību. Tādējādi nostiprinājās zināma poētiskā tradīcija. Piemēram, seno grieķu kulta ceremoniju korī tekstu dzied iesācējs, iedziedātājs, bet koris to vēlāk atkārtō. Atsevišķi atkārtōjumi ar laiku nostabilizējas par patstāvīgiem refrēniem, kurus dzied vai recitē koris. Veidojas dziesmas struktūra, kur iedziedātājs dzied galveno tekstu, koris refrēnu. Iedziedātājs bieži vien ir arī dziesmas radītājs, un līdz ar to viņa loma aizvien pieaug.

Sinkrētiskajai mākslai pamazām diferencējoties, arī teksts kļūst patstāvīgs, atbrīvojas no dejas un mūzikas pavadījuma, ar laiku izveidojoties par atsevišķu vārda mākslas nozari — dzeju, kas savai izpaušmei izmanto visus valodas skaniskos izteiksmes līdzekļus. Tajos ietilpst laba tiesa senās sinkrētiskās dziesmas elementu. Protams, laika gaitā vecās vērtības ir sijātas un mainītas, un tagadējai dzejai daudz kas ir pavisam jauns, agrāk nepazīts.

Tādējādi tieši no mākslas sinkrētisma posma varēja pārņākt daudzas tagadējai dzejai raksturīgas īpašības — stingri izteikts ritmiskums, vairāk vai mazāk kārtna strofika, vārsmu nobeigumu fonētiska saskaņa, dažu zilbju, vārdu, vārdu kopu vai pat veselu vārsmu atkārtōjumi, figurāli paralēlismi, kas arī savos sākumos liekas veidojušies no ritmiski intonatīvā ziņā vienādu vai līdzīgu teicienu atkārtōjumiem. Šādu īpašību nav prozai.

Dzejas ritms tātad atkarīgs no zināmu izteiksmes elementu atkārtōšanās kādās noteiktās intonatīvās vienībās. Tādi elementi var būt vārda zilbju garums un īsums, kā tas, piemēram, ir antīkajā dziesmā un dzejā, vai arī uzsvērtō un vieglo zilbju maiņa samērīgos posmos kā toniskajā dzejā. Ritmiskās vienības savukārt grupējas lielākās kopās, piešķirot izteiksmei zināmu

¹ K. Bücher. Arbeit und Rhythmus, Leipzig, 1949.

intonatīvu plūdumu. Dzejā šie elementi vairāk pārsvarā nekā prozā, kurā galvenokārt vērojams tikai periodu plūdums un gradācijas.

Ritmam kā dzejiskās frāzes organizētājam ir ļoti liela loma arī radošajā procesā. Cik var spriest pēc pašu dzejnieku izteikumiem par daiļrades norisi, tad viņu darbs ar dzejoli visbiežāk sākas tai brīdī, kad izvēlētā doma ieskanas jau kādā ritmiski aptuveni noapaļotā vārsnā. Dažreiz šī pirmatnējā skanēšana dzejniekam ir skaidrāka, dažreiz neskaidrāka, taču tikai tad, kad ritmiskais gājiens kļuvis daudz maz noteiktāks, tajā sāk iekļauties domas izpaušmei nepieciešamie vārdi. Tā Rainis divdesmito gadu sākumā, atbildot uz P. Birkerta izdarīto aptauju, izsakās: «Dažreiz man tāds ritms neliek miera un skan cauru dienu... Dažreiz atkal ritmā viegli ieskaņojas attiecīgs saturs...»¹

Līdzīgi noris Jāņa Sudrabkalna daiļrades process. «J. Sudrabkalns nepieder pie tiem autoriem, kas dzejoli vispirms sīki izdomā un tikai tad sēstas pie galda to uzrakstīt. Parasti, kad J. Sudrabkalns sāk savu dzejnieka darbu, viņam ir tikai dzejoļa pamatdoma, dažreiz kāds iepaticies dzejas tēls vai glezna. J. Sudrabkalns jūt noskaņu, kādā dzejolis būtu jāietur. Retu reizi domās izveidojies jau dzejoļa pareizais pants. Pārdzīvojot domu, J. Sudrabkalna apziņā skan jau topošā dzejoļa ritms. Ja tajā labi iekļaujas pirmās uzrakstītās rindas, ja tas atbilst izjūtai, viņš turpina rakstīt tālāk šajā ritmā visu dzejoli. Gadījumi, kad viņš mainījis ritmu uzrakstītam dzejolim, ir ļoti reti.»²

Arī Valdis Lukss norāda, ka pēc tam, kad viņam noskaidrojusies dzejoļa ideja un tematiskā puse, tās izpaušmei nepieciešamie un atbilstošie vārdi sāk virknēties jau puslīdz noteiktās ritmiski intonatīvās vienībās.³

Izteikt savu domu dziedamā vai recitējamā dzejas formā — šī tieksme cilvēkiem piemītusi jau sen. To liecina tautasdziesmas, kas atspoguļo un līdz pat mūsu dienām saglabājušas attiecīgās tautas vēsturi, dažādas sadzīves norises, cilvēku izjūtas un pasaules uzskatus. Tai pašā laikā gan vārda mākslinieki,

¹ P. Birkerts. Raiņa daiļradišanas procesa psiholoģija. Izglītības Ministrijas Mēnešraksts, 1923., I, 54. lpp.

² M. Ābola. Ieskats J. Sudrabkalna dzejoļu daiļrades procesā (Literatūras vēstures un teorijas jautājumi ZA VLI Raksti, IX, R., ZAI, 1958., 496. lpp.).

³ Saruna ar V. Leksu 1959. gadā.

gan literatūras teorētiķi vienmēr atgriezušies pie šīs problēmas — vai dzejiskā izteiksme ir dabiska un nepieciešama autora domu un izjūtu izpausmes forma. Atbildes ir gan par, gan pret. Dažkārt par saistīto valodu kā mākslinieciskās izteiksmes formu ir pat ironizēts. Piemēram, krievu rakstnieks Mihails Saltikovs-Ščedrins izteicies: «Apžēlojieties, vai tad tas nav neprāts — caurām dienām lauzīt galvu, lai dzīvu, dabisku, cilvēcisku valodu par katru cenu iebāztu izmērītās un atskatītās rindās! Tas jau ir tāpat, ja kāds iedomātos iet tikai pa izstieptu aukliņu, pie tam ik uz soļa pietupdamies.»¹

Padomju dzejas teorētiķis Leonids Timofejevs šai sakarā norāda, ka jautājums patiešām ir ļoti sarežģīts, ka nevar pievienoties tādai nostājai, kāda ir Saltikovam-Ščedrinam, bet grūti arī viņam oponēt. Joprojām paliek spēkā Aleksandra Puškina jautājums: «Kāpēc gan doma no dzejnieka galvas parādās jau apbruņota ar četrām atskaņām un izmērīta ar stingrām vienveidīgām pantmēra pēdām?»²

Franču 19. gadsimta beigu mākslas teorētiķis Žans Maria Gijo (Guyau, 1854.—1888.) savā darbā «Tagadnes estētikas problēmas» saka zīmīgus vārdus, līdz ar to pasniedzot atslēgu minētā jautājuma atrisināšanai: «Runāt dzejā nozīmē izteikt savu domu tā: «Es pārāk ciešu vai esmu pārāk laimīgs, lai to, ko jūtu, izteiktu parastā valodā...»» Un turpat tālāk Gijo atzīmē, ka dzejas īpatnējā ritmiskā struktūra savukārt parāda dzejnieku kā cilvēku, kas sevišķi jūtīgs pret priekiem un bēdām, kas visas dzīves norises uztver asāk nekā citi cilvēki. Dzejas ritms gluži kā autora sirds puksti nokļūst līdz mūsu sirdij un regulē mūsu balsi tā, ka arī citas sirdis sāk pukstēt tādā pašā saskaņā.³

Arī Vladimirs Majakovskis norāda, ka dzejas valoda dod iespēju «iespieties tādā smadzeņu vai sirds nodalījumā, kurā nekādā citā ceļā neietiksi, tikai ar dzeju».⁴

Tieši saistītā valodā paust savas domas un izjūtas rosina autora pārdzīvojums, kas dzejā parādās visizteiktāk. Attiecīgā dzīves parādība viņu tik dziļi saviļņojusi, ka, liekas, vairs nav iespējams runāt «parastā» valodā, bet valoda plūst kāpināti,

¹ Citēts pēc *Л. И. Тимофеев. Очерки по теории и истории русского стиха*, М., 1958, 3. lpp.

² Turpat.

³ *J. M. Guyau. Problèmes de l'esthétique contemporaines*, Paris, 1895. (Citēts pēc *Л. И. Тимофеев. Очерки по теории и истории русского стиха*.)

⁴ Citēts pēc *В. И. Сорокин. Теория литературы*, М., 1960, 164. lpp.

viens ritmiskais posms nomaina otru, ar katru nākamo dzejnieka doma ne tikvien attīstās un kļūst skaidrāka, bet arī gūst arvien lielāku pacēlumu. Tas attiecas tiklab uz neliela apjoma dzejoļiem, kā arī uz dzejas darbiem ar izvērstu sižeta risinājumu (poēmām, balādēm, fabulām, eposiem). Pat darbības attēlojums, ietverts nedaudzās ritmiskās vārsnās, ir spraugis un spēcīgs. Piemēram, kaujas aina V. Luksa balādē «Septiņpadsmit vīri»:

Zeme atveras, šķiet, dzīvas miesas rij.
Gaisā velēnas un koki griežas
un ar dūmiem melnas milzu grīstes vij.
Katrs sprādziens zemes sirdī spiežas, —
uzarts viss, kur šorīt dzīvi bij —
septiņpadsmit vīri.

Tātad, no vienas puses, rakstīt saistītā valodā autoru mūdina lielā emocionalitātē, viņā pašā valdošais lielais jūtu spriegums. Bieži var novērot, ka arī prozas darbos, ja kāda doma vai īstenības norise rakstnieku saviļņojusi ļoti spēcīgi, attiecīgs šīs domas vai norises vārdiskais attēls skan citādāk nekā pārējās darba daļās; tur var samānīt zināmu posmu atkārtosanos, ritmiskumu, gan ne gluži tik kārtņu kā dzejā, taču ļoti līdzīgu.

Un, no otras puses, tieši ar saistīto valodu savukārt var panākt lielāku emocionalitāti, jo saistītajai valodai ir lielāks skaits to komponentu, kas palīdz tādu radīt. Bez tēlainības, kas raksturīga arī prozai, klāt nāk ritms un visa skaniskā organizācija. Liela nozīme te arī apjomam. Prozā nevar uzrakstīt tikpat īsi un tikpat emocionāli kā dzejā. Saistītā valoda tātad palīdz koncentrēt izteiksmi.

Dzejai raksturīgā pastiprinātā emocionalitātē bez tam izpaužas īpašā vārsmas intonācijā. Arī to atbilstoši autora idejiskajam nolūkam un tematiskajam materiālam organizē ritms, padarot vārsmas plūdumu vai nu krītošu (ja vārsma sākas ar ritmiskā viļņa galotni), vai kāpjošu (ja vārsmas sākumā ir viļņa ieplaka). Taču svarīgi ir visu frāzes melodiju veidot tā, lai vārdu plūsmā bez grūtībām varētu uztvert galveno, kas vārsnā pateikts, lai uzmanību neaizkavētu palīgējdziedu vārdi.

Nemot vērā dzejas darbu visumā koncentrēto izteiksmi, īpaši nelielajos dzejoļos, gandrīz katrs vārds vai neliela vārdu grupa veido māksliniecisko tēlu, kas svarīgs šā dzejoļa satura atklāsmēi. Tāpēc ritmiski labi izstrādātā vārsnā tie intonatīvi tiek īpaši izdalīti.

Tad sniegi... sniegi nāk... Kur sniega milzums rodas?
Caur baltiem tukšnešiem, lūk, divīzija dodas.

Un purva niedras dreb. Šķiet, sausā kūla zied.
Kā vētrai spītojt, šī divīzija dzied.

(A. Grigulis. «Tā bija»)

Te katrs vārds vai ik pāris vārdu rada veselu gleznu, ko iztēlē skatot arī lasītājs vai klausītājs izjūt Lielā Tēvijas kara kaujinieku sūros ceļus un nelaužamo izturību.

Vārsmas intonāciju nosaka arī dzejas sacerējuma raksturs resp. saturs. Tā, piemēram, sava īpatnēja intonācija ir ritmiski vienkāršajai un melodiskajai dziesmai (J. Grota «Cimdu pāris», M. Ķempes «Soļi», I. Lasmaņa «Vārdi» u. c.), citāds intonatīvs plūdums ir, piemēram, O. Vācieša un I. Ziedoņa publicistiski asajiem un oratoriskajiem dzejoļiem. Bērnu dzejai bieži raksturīga sarunas intonācija, piemēram, V. Luksa dzejoļiem krājumā «Tinces varavīksne». Tajā it kā ar paša bērna muti attēloti vairāki notikumi pēc mazās pilsētnieces Tinces ierašanās laukos, kur tai viss ir jauns un neparasts. Viņa sarunājas ar dzīvniekiem un putniem, stāsta savas pārdomas par veicamajiem darbiem. Kā paraugu minēsim dzejoli «Saruna ar bezdelīgu»:

Cir-čir!
Nu paklausies, auša!
Kur steidzies,
kur skrien!
Se gabaliņš rauša —
ir garšīgs nudien!
Ko mūžīgi trenkā tās mušas,
nu atpūties!

Autora izvēlētā intonācija priekšnesumā parādās balss modulācijās, runas palēninājumā vai paātrinājumā, kāda saturā sevišķi nozīmīga vārda izcēlumā.

Loģiski un ritmiski pareizu vārsmas intonāciju palīdz izkārtot arī atbilstošs dzejas frāzes sintaktiskais veidojums, ikreiz tā plūdumu virzot tā, lai vislabāk atklātos darba saturs. Tāpat kā ritms, arī intonācija veidojas katram konkrētam gadījumam sava un der tikai šim konkrētajam gadījumam, jo tai ir nenoliedzams sakars ar dzejnieka pārdzīvojuma raksturu un idejisko nolūku. Tāpat te sava nozīme ir rindu garumam, kas ikreiz īpatnēji izkārtoto saturu un vada intonatīvo plūdumu attiecīgajā virzienā. Piemēram, Aspazijas dzejolī «Kāds plašums!» ir afektēta runa, tā ļoti koncentrēta, bieži ar vienu

vārdu izsakot veselu izjūtu vai pārdzīvojumu gammu. Īsas te rindas, vēl īsāki sintaktiskie posmi. Visu vārsmu intonatīvais plūdums ļoti kāpināts un spraigs.

Atelpo krūts!
Kāds plašums! Kāda vaļa!
Kāda tāle!
Debess, zeme, jūra, mežs, zāle
Cik svaiga! Cik zaļa!
Mūsu balss cik skaļa!

Tāpat ļoti emocionāli, bet ne tik afektēti savas jūtas pret dzimteni pauž V. Lukss dzejoli «Nav». Vārsmas ir garākas, lielāki arī sintaktiskie posmi, dzejnieka doma rit rāmāk, taču ar spēcīgu pacēlumu.

Visā pasaulē divi Daugavas nava —
ir tikai tā, kas no Krievzemes ūdeņus vel,
ir tikai tā, kas no avotiem veldzi sev smel,
kuru sagaida jūra un pavada grava,
kuru kā sagšā sedz novakars zils,
kurai zin teikas un daino ik sils.

Dzejas saistīto valodu bieži mēdz saukt arī par muzikālu. Šāds apzīmējums nav nejaušs, jo dzeja, īpaši lirika, ir tuva mūzikai. Pasaules dzejas vēsturē zināmi daudzi fakti, kad autori pat kā galveno dzejā izcēlušī muzikālo elementu. Tā, piemēram, F. Sillers izsakās savas draugam H. Kerneram: «Kad sēstos rakstīt, dzejas mūzika lido manā priekšā daudz biežāk nekā skaidrs jēdziens par saturu.» Vācu dzejnieks F. L. Novaliss gribēja rakstīt dzejoļus, kas būtu pilni daiļskanīgu vārdu, bet bez satura un sakarības. Ir bijuši arī mēģinājumi veidot dzejoļus vai dzejoļu ciklus līdzīgus mūzikas sacerējumiem. J. L. Tīks savu dzejojumu «Ačgārnā pasaule» ievada ar simfoniju, kuras daļas apzīmētas ar mūzikas terminiem (Andante, D-dur, Piano, Crescendo, Adagio utt.). Līdzīgi J. Poruks veidojis savu «Pavasara simfoniju» un dzejojumu «Bēthovens».

Dzejas muzikalitāti vispirms nosaka ritms un prasmīgi izvēlēta leksika. Dzejas valodu par muzikālu sauksim tad, ja vārsmas ritēs viegli, ja satura izpausmei izvēlētajiem vārdiem būs zināms melodisks plūdums. Melodiskumu palīdz radīt jau pieminētie vārdu vai teicienu atkārtojumi, bet jo īpaši atsevišķu skaņu atkārtojumi un sasaistījumi, protams, ja tie lietoti ar mēru un palīdz izcelt saturu. Arī muzikalitāte paspilgtina

dzejas darba emocionālo nokrāsu, vienalga, vai tā pauž gaišas noskaņas vai drūmas izjūtas.

Liepu lapu laipu liku
Pa rasotu puķu druvu.

(Tautasdziesma)

Melna veļu laiva naktī brauc,
Zaļas veļu aires rakstā klaudz —
Daudz, daudz, vēl daudz.

(Rainis. «Veļu laiva»)

Skaniskie atkārtojumi izceļ tieši šos ar atkārtotajām skaņām saistītos vārdus, tos īpaši akcentējot. Tādējādi šie vārdi reizē vairo dzejiskās frāzes muzikalitāti un uzsver arī kādu autora domas izpaušmei nepieciešamu satura niansi. Katram tādām skaņām vai vārdu uzsvērtam atkārtojumam jābūt no satura viedokļa pamatotam, citādi muzikalitāte var kļūt par tukšu rotaļu.

Muzikalitāti vārsnā ceļ arī tās beigu skanisks sabalsojums ar citu vārsmu beigām, t. s. atskaņas. Iepriekšējā Raiņa dzejoļa «Veļu laiva» rindās dzejnieks izmantojis vienlaikus gan skaņu un vārdu atkārtojumus, gan arī vārsmu beigu sabalsojumus. Pie tam šai gadījumā atkārtotās skaņas ir visos (vai vismaz divos no trim) gadījumos vienādas vai līdzīgas: vārdos *brauc, klaudz, daudz*, tāpat vārdos *zaļas un veļu*.

Dzejas teorijā runājam par ārēju un iekšēju muzikalitāti. Ārēja tā būs tad, ja viegli plūstošais ritmiskums, īpatnējais skaņu raksts neatstāj atmiņā un apziņā spilgtu tēlu. Šādas muzikalitātes iespaids pazūd tūliņ pēc dzejoļa izlasīšanas. Par vārsmas iekšēju muzikalitāti runāsim tad, ja līdz ar muzikālo plūdumu saņemsim arī tēlu. Piemēram, pazīstamajā V. Plūdoņa poēmā «Atraitnes dēls» īpatnējā onomatopoētisko un aliterēto skaņu sasaukšanās attēlo vilciena gaitu, kam līdzī traucas poēmas varoņa domas un ilgas pēc staltās zinātnes pils.

Latviešu padomju dzejā ļoti uzsvērtā muzikalitāte piemīt V. Luksa vārsnām. Viņa frāze rit viegli, it kā pati jau skanēdama. Muzikalitāti V. Luksa dzejā ienes daudzās un dažādās ritma variācijas, pie tam tās allaž atrodas ciešā sakarā ar dzejoli ietvertā satura gaitu. Dzejnieks arī stingri vēro, lai reiz pasāktais ritmiskais viļņojums dzejolī būtu manāms no pirmās

līdz pēdējai rindai. Tāpat muzikalitāti Luksa darbos vairo ļoti bieži izmantotie atkārtojumi.

Muzikālais elements spēcīgi izteikts arī S. Kaldupes dzejā. Kā veiksmīgi iekšējas muzikalitātes paraugi minami viņas dzejoļi «Mežsargs» un «Palsmanes sagša». Tieši šo dzejoļu muzikālā uzbūve palīdz izveidot arī dzejoļu varoņu tēlus.

Muzikalitātei dzejā ir liela nozīme, jo tā palīdz izcelt gan gleznu spilgtumu, gan izjūtu niansētību. Vairāk vai mazāk muzikāla būs jebkura dzejas vārsmā, ja vien tās plūdumu organizēs labi izturēts ritms. Ar skaņu atkārtojumiem vai vārsmu beigu sabalsojumiem panākta muzikalitāte dzejas valodā nav obligāta, jo daudz labas un emocionālas dzejas uzrakstīts arī bez tiem.

Ievērojot ritma kā dzejiskās valodas organizētāja lielo nozīmi, vairāki dzejas teorētiķi (B. Tomaševskis¹, E. Arnts²) par dzejas un prozas vienīgo atšķirību uzskata ritmiski saistīto un nesaistīto valodu. Tomēr nav pareizi, runājot par dzejas valodas īpatnībām, ignorēt tās īpašo intonāciju un pastiprināto emocionalitāti. Tieši šie abi momenti raksturīgi vairākiem daiļliteratūras sacerējumiem, kurus nevar ieskaitīt prozā; tiem trūkst tikai saistīta izpausmes veida. Salīdzinājumam divi J. Sudrabkalna darbu fragmenti. Pirmais rakstīts saistītajā valodā:

Cik vien atceros — divlūksloš gadu
Latvju zeme pilna manu radu.

Mīļa sen man latvju dabas valoda.

Kaijas klausijos pa priēžu kāpām,

Lakstīgalas dziesmu sirds man slāpa,

Cēlās cīruļi uz debesu palodām,

Salca Daugava kā māte gudra,

Krācēs mirguļoja laša sudrabs.

Putni mani, zivis manas ūdeņos,

Zaļi meži šņāca mūžu mūžiem.

Sapņos dzirdēju, kā jūra žūžo,

Dārzs un druva izmieloja rudenos.

Aizgrābts vēros tumši zilu nakti,

Debesīs cik staro zvaigžņu saktu.

(«Latvju balss»)

Otra piemēra izteiksme ir nesaistīta:

Kā koks zemē, tā cilvēks ieaug savā tēva malā.

Tur viņam viss labāk padodas, tur viņš gaišāk saskata sava darba

¹ Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, М., 1959, 296., 297. lpp.

² E. Arndt. Deutsche Verslehre, Berlin, 1959, 17. lpp.

augļus, savu daļu lielajā rosmē un plauksmē. Cik jauka mana zeme! — domā latvietis un pārļaiž acis saviem siliem un ezeriem, pakalniem un upēm, tīrumiem un pilsētām. Sapņaini viņš raugās strauta atvariņā, kur zilgans tauriņš līpinās meldra galā, zaļā birstalā, kur kūko dzeguze, norā, kur gans daino, uz akmens pakāpies. Lūk, mana dzimtā puse. Tauriņš un dzeguze, un gana daina, upe, birzs un akmens viņam pēkšņi liekas dārgāki par visu pasaulē. Viņš aizmirst pats sevi, iejukdams kā zvaigžņu puteklis Latvijas debesis, iepļūzdams kā asins lāse tautas miesā, viņš ierauga paudzi pēc paaudzes sūrā darbā un ciņā laužamies uz gaismu un brīvību.

(«Dzimtenē»)

Abos citētajos fragmentos risināta viena tēma — mīlestība pret dzimteni. Abos ir daudz emocionalitātes, ko izraisījis dziļš pārdzīvojums. Tā atklājas ļoti tēlainā izteiksmē, kas šajā ne-saistītās valodas piemērā ir vēl spilgtāka nekā saistītajā. Arī sintaktiskajā veidojumā ir īpašs teicienu intonativais plūdums. Abu citātu galvenais šķirējs ir ritms, kas pirmajā piemērā parādās kā īpašs valodas organizētājs, saistīdams atsevišķas simetriskas vienības. Arī otrā gadījumā jūtams zināms ritmisks vilņojums, tikai bez iepriekšējās simetrijas. Šāda rakstura daiļliteratūras sacerējumus sauc par dzeju prozā. Latviešu vārda mākslā tā daudz sastopama J. Sudrabkalna daiļradē.

Taču visumā dzejas darbi rakstīti saistītajā valodā, jo emocionālā satura izpausmei tā tomēr visatbilstošākā. Ritmiski organizētai valodai arī daudz lielāks akustiskais iespaids, salīdzinot ar neritmisko, tāpēc dzejas darbu izteiksme uz to tiekusies jau senu laiku sentencēs un parunās. Pat antīkie daiļrunātāji (Cicerons, Salustijs, Lisijs), runājot prozas tekstus, bieži iekļāva ritmā atsevišķus teicienus vai to beigas, ietverot tieši šajos nobeigumos (kadencēs) svarīgāko domas daļu.

Saistītā valoda arī palīdz saglabāt tekstu ilgāk atmiņā, īpaši, ja vēl ritmiski vienādie vārsmu vilņojumi ir atskaņoti. Dzejiskās frāzes intonācija un ritms iedarbojas uz mūsu uztveri un vada to dzejnieka izvēlētās domas virzienā, un vārsmu beigu fonētiskie sabalsojumi šo gājienu vēl pastiprina.

*

Saistītajā valodā tātd sarakstīta dzejas darbu lielākā daļa, bet saistītā valoda reizēm sastopama arī citos vārda mākslas veidos; daudz piemēru rodam dramaturģijā (Raiņa «Uguns un nakts», «Jāzeps un viņa brāļi», «Pūt, vējiņi!» u. c., Aspazijas «Vaidelote», «Sidraba šķidrants», «Zalkša līgava» u. c.). Savukārt ir dzeja prozā (vairākas J. Sudrabkalna miniatūras), ir

atsevišķu dzejas žanru darbi, piemēram, fabulas prozā. Visos gadījumos, kad saistītajā valodā sarakstīts kāds cita literatūras veida darbs, tajā tomēr izpaužas dzejas valodas vispārīgais raksturs, ritmiskums, pastiprinātā emocionalitāte.

2. DZEJAS LEKSIKA

Dzejnieka uzdevums ir atrast tādus valodas līdzekļus un paņēmienus, kas vistiešāk un visemocionālāk aiznestu viņa domu pie lasītāja, iedarbotos uz tā jūtām un iztēli, liekot tam dzīvot līdzī un just līdzī dzejas varoņu priekiem un bēdām, liekot ticēt visa tēlotā patiesīgumam un bagātināt lasītāja dzīves pieredzi un pārdzīvojumu jomu. Te liela nozīme arī autora rīcībā esošajam vārdu krājumam, lai ar to spētu atklāt sava sacerējuma saturu.

Tāpat kā pārējās daiļliteratūras jomās, arī dzejā autora pamata vārdu krājums ir vispārlietojamā jeb t. s. neitrālā leksika. Tajā ietilpst vārdi, kam pašiem par sevi nav nekādas īpašas stilistiskas nokrāsas un kas bez jebkādiem ierobežojumiem izmantojami visos darbos. Taču dzejā katrs vārds kļūst par tās sastāvdaļu, par mākslinieciskās izteiksmes līdzekli. Tādēļ labā dzejas darbā vārdi allaž lietoti ar noteiktu idejisku un māksliniecisku motivāciju, t. i., tie nes noteiktu idejisku un māksliniecisku slodzi. Augstvērtīgā vārda mākslas paraugā nevar runāt par kādiem absolūti «neitrāliem», bez idejiskas nepieciešamības lietotiem vārdiem.

Neitrālā leksika atkarā no satura izpausmes un autora idejiskā un mākslinieciskā nolūka dzejā lietota gan tiešā, gan pārņestā nozīmē. Tā, piemēram, Raiņa dzejā bieži sastopams vārds *saule*, kas pats par sevi ir neitrāls, bet kontekstā ikreiz iegūst īpašu emocionālu nokrāsu, piemēram:

Viņš savu dvēseli jums pretī nesa
Kā rīta sauli sārtos mākoņos.

(«Miera ļaudis»)

Man rītu agri jāceļas,
Man saules nav tais istabās.—

(«Fabrikas meitenes dziesma»)

Un žēlums nevairāms uz krūtīm slikt,
Pēc tāliem saules krastiem ilgās tvīkst.

(«Bula laiks»)

Pārskatot vairākus dzejas darbus vai pat vairākus viena vai dažādu autoru krājumus, arī leksikas ziņā redzam tajos atšķirību no pārējiem daiļliteratūras veidiem. Vienkop un daudzreiz atkārtoti tur parādās tādi vārdi, kas prozā sastopami retāk vai pat ļoti reti, piemēram, *mirga, zaigot, margot, dvesma, ausma, austra, dziesna, alkas, alkains, ilgas, ziedonis* u. tml. Tie veido īpašu leksikas grupu, t. s. p o ē t i s m u s.

Met zilganu dzirksteļu *mirgas*
Iz spēka pilnās sirds.

(*Rainis*. «Zilganās dzirksteles»)

Vai, tālā dvēsele, ar slāpēm *alkainām*,
Ar manām acīm nenorimdama
Tā gribi padzerties no *ārēm šalkainām*,
Sais tumšos *dzelmeņos* man līdzī grimdama?

(*M. Kempe*. «Laudonas pusē»)

Poētismu nosaukums var zināmā mērā maldināt, liekot domāt par šiem vārdiem kā par absolūtu dzejas valodas piederumu. Poētismi ietver sevī attiecīgai cilvēka darbības sfērai atbilstošu leksikas stilistisko slāni, kas kalpo zināma ekspresīva paceluma pilnai, emocionālai izteiksmei. Kā tādi tie arī biežāk sastopami dzejas valodā.

Idejiski un mākslinieciski attiecīgi motivēti, poētismi var būt ļoti nozīmīgs spilgtas, tēlainas izteiksmes materiāls. Par krievu un angļu valodu izteikta doma, ka poētismi ir neproduktīva stilistiskās leksikas grupa, kas mūsdienu valodā vairs neveidojas, tātad uzskatāma par arhaisku parādību¹. Kā lietišķa latviešu daiļdarbi, īpaši dzeja, tad šeit šādus secinājumus nevar izdarīt. Tajā atrod ļoti daudz poētismu, ko ar saviem darbiem valodā ienesuši dzejnieki. Tā, piemēram, Raiņa dzejā sastopam veselu virkni poētismu, vai nu viņa paša radītus, vai senākos rakstos atrastus. Bieži tie izmantoti kā sinonīmi jau esošajai neitrālajai leksikai, ar ko viņš nav varējis izvērst savas idejiskās un mākslinieciskās ieceres. Neitrālo *paaudzes* vārdu Rainis aizstājis ar vārdu *audze*, pie tam vēl lietojot to atkārtoti, kopā ar pastiprinātāju ģenitīvu:

¹ *В. И. Левин*. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка. — Вопросы культуры речи, I, М., 1955, 866. lpp. un *А. М. Фитерман*. Опыт стилистического анализа поэтического произведения. — Иностранные языки в школе, М., 1949, № 3, 21. lpp.

Ak, ziedu kvēlo
Man audžu audzes, —
Vai tos lai žēlo
Priekš jaunās draudzes?

(«Priekš kā tu dziedl?»)

Poētisms *audzes* šeit gan ir atskanotā pozīcijā, taču tas vien nav iemesls, kāpēc Rainis izmantojis jauno sinonīmu. Visa attiecīgā konteksta stilistiskā organizācija, kas apzināti virzīta uz pastiprinātu emocionalitāti, un dzejoļa ritmiskā gaita likusi autoram meklēt garākā vārda *paudzes* vietā citu sinonīmu.

Tāpat Raiņa dzejā poētisma nozīmi ieguvuši agrāk jau izloksnēs pazīstami neitrālie vārdi, piemēram, *bieds, jundīt, liegs, liegi, tvirts, spīvs, tverams* utt.

Kur ezers, jūra
Jums *tversmi* dos?
Tie šļāks pār zemi,
Jūs aizskalos.

(«Pastara diena»)

Kopš Raiņa šie vārdi latviešu poētiskajā leksikā izmantoti ļoti plaši.

Tāpat arī no neitrālās leksikas dzejā vairāk nekā citos daiļliteratūras veidos sastopami vārdi, kas attiecīgajā kontekstā iegūst maksimālu emocionālo slodzi un kas paši par sevi šķiet skaistāki, daiļskanīgāki nekā pārējie. Tā, piemēram, gandrīz katrā dzejoļu krājumā nereti vien sastopam tādus vārdus kā *zvaigznes, rasa, lāse, smilgu skaras, vēji, vēju šalkas* u. tml. Dzejas darba kontekstā šādi vārdi pēc sava izlietojuma tuvojas poētiskajai leksikai.

Poētismi ir dzejai raksturīgs izpausmes līdzeklis, bet, ja tie lietoti bez pietiekamas idejiskas un mākslinieciskas motivācijas, ja darba saturs tādus vārdus neprasa, tad šāds pār-mērīgs, nemākulīgs poētiskās leksikas izmantojums atņem daiļdarbam tā individuālo seju, padara to par literāru klišeju.

Balstot izteiksmes resursus tikai uz poētismiem vai uz īpaši meklētiem, šķietami skaistiem vārdiem, dzejniekam draud briesmas iekapselēt savu dzeju estētisma sfērā, tādējādi traucējot pilnvērtīgu īstenības atspoguļošanu. Ne katras norises vai izjūtas atainošanai visnoderīgākie būs tieši poētismi. Dzejniekiem, kas meklē jaunas iespējas redzētā, novērotā un izjustā izteikšanai, jāizlaužas no poētismu sfēras, jāpaplašina valodas

līdzekļi. Citādi dzeja var palikt atrauta no īstenības jautājumiem. Zīmīgi, ka tieši tie dzejnieki, kas nāk ar jaunu saturu, ar jauniem tēliem, meklē savu domu izpausmei arī jaunu leksiku. Viņi drosmīgi cenšas ieviest dzejā vārdus un jēdzienus, kas līdz tam uzskatīti pat par ļoti proziskiem.

Par šādiem prozismiem principā uzlūkojami vārdi, kas dominē lietīšķās vai zinātniskās prozas rakstos, kā arī ikdienās runā, bet dzejā sastopami retāk. Būtībā šis jēdziens ir relatīvs, jo jebkurš prozisms laika gaitā var iesakņoties ne tikvien daiļprozas, bet arī dzejas valodā, iekļaudamies ir saturā, ir noskaņā. Tā, piemēram, savā laikā ļoti proziska šķita E. Veidenbauma dzejas izteiksme, jo tajā kā disonanse līdz tam valdošās romantiskās dzejas poētiskajai leksikai ienāca dzīves skarbuma pilni vārdi un izteicieni. Ļoti raksturīgs šai ziņā dzejolis «Mosties, mosties reiz, svabadais gars», no kura ilustrācijai ņemts fragments:

Zemē kungus, kas *lepnībā* sēž,
Šķērdībā putina miljonu sviedrus!
Zemē *kundzības* draugus un biedrus,
Kas savus brāļus *spaida* un *plēš!*

Tāpat kā prozismus savā laikā uztvēra daudzos modernos terminus, ko īpaši urbānisma dzejā ienesa pilsētas un modernās tehnikas apdzejotāji (A. Čaks, J. Plaudis, J. Grots, V. Lukss). Ar viņiem latviešu poēzijā ienāk īsta pilsētas trauksme ar ielu dimdoņu, ļaužu steigu, ar pilsētas ainavas atribūtiem — bulvāriem, bankām, tramvajiem, ormaņiem u. tml. Šādu leksiku plaši izmantojis A. Čaks savos pilsētas un pilsētas nomales attēlojumos.

Līdz ar *auto* un *tramvaju* zvaniem,
Līdz ar dziesmām, ko akmeņi kliež,
Sveikas jānes arvien pantiem maniem
lelas, jums, kur no bērniņas skriets.

(«Patētiskās kvartas»)

Tieši par šādu savā dzejā izmantotu leksiku un bieži vien ļoti ekspansīvo un vaļīgo izteiksmi dzejnieks tolaik saņēma daudz pārmēta, jo buržuāziskās Latvijas literatūras teorijā pastāvēja uzskats, ka dzejniekam jārunā tikai par dabu un tikai ar tās tēliem jāizteic savas domas, izjūtas un pārdzīvojumi. Pilsētas atspoguļojums dzejā nesa līdzī arī vairāk vai mazāk ak-

centētu sociālu problēmu risinājumu, un no tā buržuāziskie estēti baidījās kā no uguns.

Vai kāds vārds, kas līdz ar jauno dzīves parādību literatūrā ienācis no prozas, paliek par prozismu, tātad zināmā mērā par svešķermeni, vai arī iekļaujas dzejas vārsnā tikpat labi kā visskaistākais poētisms, to izšķir autora talants, viņa radošā darba veiksmē. Dzejnieka uzdevums katram tādām jaunam vārdam sagatavot attiecīgu augsni, attiecīgus idejiskus un tematiskus pamatus, kuros tas iekļautos, līdz ar to dodot lasītājam ne tikai šā vārda jēdzienisko izpratni, bet arī tēlu. Pareizi šai sakarā norāda padomju literatūras kritiķis A. Kovalenkovs: «Liekas gan, ka nav tāda vārda, kas ar savu parādīšanos jebkurā gadījumā izbojātu dzejas darbu. Jautājums ir vienīgi par mēra sajūtu, par māksliniecisko taktu, par meistarību, kāda ir dzejniekam, kurš vēlējies rīkoties ar visiem dzīvās sarunu valodas vārdiem, par viņa prasmi savienot jauno, neparasto vārdu ar lasītājam viegli uztveramiem tradicionālās poētikas paņēmieniem.»¹

Dažādu jaunu īstenības norišu un priekšmetu apzīmēšanai ikdienas valodā sastopam daudz politisko un tehnisko terminu. Arī tie ir prozismi. Attiecīgām norisēm kļūstot par dzejas saturu, līdzī nāk arī šie apzīmējumi.

Savdabīga nozīme latviešu dzejā bijusi politiskajai leksikai. Kā nepieciešama tā parādās jau jaunlatviešu dzejnieka J. Alunāna darbos, īpaši viņa satīriskajā dzejā («Vecā Miķeļa padoms», «Mana manta», «Aizķerts tiesnesis»). Jo vairāk dzejnieki pievērsās sabiedriskām tēmām, jo vairāk viņu prātus sāka nodarbināt aktuāli sava laika politiski un sociāli jautājumi, jo vairāk viņu vārsnās ieplūda politiskā leksika. No šā viedokļa latviešu dzejas attīstībai raksturīgi vairāki periodi: Jaunās strāvas laiks (E. Veidenbaums, Rainis, A. Birkerts, Pērsietis), 20.—30. gadu dzeja Padomju Savienībā (R. Eide-manis, A. Ceplis), revolucionārā dzeja tai pašā laikposmā buržuāziskajā Latvijā (L. Paegle, L. Laicens, A. Kurcijs) un mūsdienu padomju dzeja.

Dažreiz tāds prozisma kontrasts ar tradicionālo dzejiskumu sniedz pavisam jaunu, svaigu iespaidu. Atsevišķi uz-tverti, lasīti vai dzirdēti, tas liekas sauss, nedzejisks. Bet at-bilstoša satura izpausmē tas iekļaujas tik cieši un labi, ka bez

¹ A. Коваленков. Практика современного стихосложения, М., 1960, 56. лрр.

tā šim dzejolim nebūtu vairs īstās nokrāsās. Piemēram, O. Vācieša dzejoļu cikla «Mīlestība» nobeigumā izmantots sporta termins «starts». Te tas cieši ieaudzis ne vien savā vārsnā, bet visā sacerējumā: ir sākusies dižā septiņgade; tas, ko agrāk pat sapņos bija grūti iedomāties, par ko stāstīja tikai teikas, tagad kļūst par dzīves tiešāmību, tāpēc dzejnieks tvirtā koncentrētā frāzē dod savu secinājumu:

Sodien atkal viena veca pasaka
Stājusies uz īstenības *starta*.

Minētajā dzejolī šis svešvārds nav vienīgais, tādu te vairāk, tāpat ir diezgan daudz zinātnisku un politisku terminu (*septiņgades cipars, miera līgums, Konstitūcijas pants, komunisms* u. tml.). Tie visi tik stingri iekaldināti dzejnieka vārsnās, ka pārlicina lasītāju gan par dzejolī pausto atziņu patiesīgumu, gan par to, ka O. Vācietis savu domu atveidam atradis īstos vārdus.

Tieši visjaunākajai latviešu padomju dzejai raksturīga stipri moderna leksika. Līdz ar jaunajiem sadzīves apstākļiem, līdz ar modernās tehnikas attīstību, ar milzīgajiem atklājumiem kosmosā, ar padomju dzīves pāreju jaunā sabiedriskā fāzē — komunismā īstenības norisēs ienāk nebijušas parādības un priekšmeti, kas gluži dabiski pāriet arī īstenības izpausmes formā — dzejā.

Vai redzi?

Jau *lokatoros* gaita iezīmējas lēnāk.

Teic *radioviļņi* — gan sākumā gausāk,

Bet arvien noteiktāk —

cilvēce klausās

Kā rītdienas sirdspukstus *kosmā signālu* sprakstus,

Lielo cerību rakstus.

(V. Rūja. «Planēta bēg no ēnas»)

Kauss bedres malā ievēl dziļas riežas!

Viss *korpus* dreb un rūc, viss *korpus* griežas.

Pat *ventilators* rūkdams spārdās lūkā.

Tu ienāc it kā milzu *centrifūgā*.

(I. Ziedonis. «Pie ekskavatora ass»)

Bet reizēm dzejnieki atbilstoši savas daiļrades īpatnībai politisko terminu vietā izmanto poētisku izteiksmi. Piemēram, B. Saulītis apzīmējuma *šķiru cīņa* vietā saka:

Liesmo *šķiras mīla un naids*.

(«Kārlis Markss Maskavā»)

Visas iepriekš minētās leksikas grupas (neitrālā leksika, poētismi, prozismi, politiskie un tehniskie termini) ietilpst literārajā valodā, uz kuras tad galvenokārt bazējas dzejnieka darbs. Taču var gadīties, ka vajadzīgās domas izpaušmei ar tām nepietiek. Tad autors meklē vārdus citās jomās. Vides un personāža kolorēta zīmējuma labad vārda mākslinieki bieži piesniedz dažādām leksikas grupām, meklējot gan sen aizmirstus vai tikai kādā atsevišķā novadā lietotus vārdus, iepazīstas ar attiecīgām profesijām īpatnēju leksiku un dažkārt izmanto pat žargonu. Vajadzības gadījumā paši autori darina jaunus vārdus.

Jo plaši ar visām leksikas grupām var rīkoties prozists un dramaturgs, lai savu darbu saturu atklātu tik patiesi un krāsaini, cik vien iespējams. Tālas pagātnes notikumus un cilvēkus labāk izgaismot palīdzēs arī sēnāku laiku leksika, arhaismi, kādu novadu un tā ļaudis autors reljefāk attēlos ar dialektismu palīdzību, tāpat, piemēram, sacerējumu varoņu dialogu atbilstoši saturam atdzīvinās viņu profesijām īpatnējie vārdi — profesionālismi. Tā arī rīkojušies mūsu izcilākie vārda mākslinieki. No Andreja Upīša «Robežniekiem» un «Zaļās zemes» kā dzīvi mums pretī nāk noteiktas apkaimes un laika cilvēki ar viņiem raksturīgām izdarībām un valodu, Jāņa Niedres Latgales tēlojumus lielā mērā atdzīvina izvēlētā novada leksika, Viļa Lāča, Jāņa Granta un Žaņa Grīvas jūrnieku un zvejnieku tēlojumos daudz raksturīgu vilcienu panākts ar profesionālismu palīdzību.

Daļēji līdzīgas, tomēr atšķirīgas ir šādu leksikas grupu izmantošanas iespējas dzejā. Dailprozā valodai tāpat jābūt tēlainai un emocionālai, taču dzejā tam visam ir ievērojami lielāka nozīme. Bez tam dzejas valoda ir koncentrētāka, frāze tur nav tik elastīga kā prozā, bet pakļauta dažādiem īpatnējiem sintaktiskiem un ritmiskiem ierobežojumiem. Ja prozas sacerējumā kādu arhaisu, dialektismu vai profesionālismu, kura nozīme uzreiz nav saprotama, var paskaidrot konteksts, tad dzejā tik plaša konteksta nav. Gandrīz katram vārdam dzejā ir daudz lielāka patstāvīga loma nekā citos žanros. Tāpēc ik vārds jāizvēlas ar apdomu, piešķirot tam maksimālu aktivitāti un iedarbes spēku.

Visas minētās leksikas grupas latviešu dzejā tomēr ir sastopamas, un dažkārt tās izlietotas it veiksmīgi. Te atzinīgi pieminams Rainis, kas savā dzejā atdzīvinājis daudz senu vārdu, kuri saglabājušies gan tautas daiļradē, gan atrodamī vecos

rakstu pieminekļos (Stendera vārdnīcā, Manceļa Sprediķu grāmatā, Langes vai Ulmaņa vārdnīcā), piemēram, *brīve, gaita, daile, būtne, klaja, dīma* utt.:

— Nu plūst uz jūru straume,
Uz lielo *brīvi* sirds.

(«Lielais miers»)

Līdz sāpēm pilna dvēse aug un lūst,
Bez gala *dailē* jaunā plūsmā plūst.

(«Klusās dienas brīnums»)

Gan atdzīvinādams senos vārdus, gan ieviesdams literārajā valodā izlokšņu leksiku, Rainis veicis ļoti ievērojamu darbu latviešu leksikas kuplināšanā.

Izteiksmes bagātināšanai un senāku laiku dzīves parādību pilnīgākai noraksturošanai arhaismiem un arhaiskām teikumu konstrukcijām bieži pievērsušies vairāki dzejnieki — V. Plūdonis, J. Medenis u. c. Īpaši balādēs un poēmās par pagātnes notikumiem un aizvēsturisko teiksmu dzejojumos tādus izmanto J. Medenis.

Draso gar Aivieksti pusdienas biedos
Dūkani kumeļi, grimdami ziedos;
Zib pa gaisu krēpes slaižas,
Didās māju — auļos laižas.
Krustā ceļ stabuli gans dziesmas paliem.

(«Burvju stabule»)

Vidū klānu meta lokus melna čūska.

(«Lubāna plūdi»)

Citētajos piemēros pēc šādas īpašas leksikas ir bijusi ar saturu attaisnojama nepieciešamība, bet reizēm J. Medeņa sacerējums gan arhaismu, gan dialektismu loma pārspilēta un seniskā vai novadnieciskā nokrāsa kļuvusi par pašmērķi. Piemēram, ir vārsmas, kur dialektisms, šķiet, izmantots tikai meklētā atskatījuma labad:

Vien rokas savilktais pie zemes kokus *ļimda*,
Un viena atziņa kā sveķu tēce spīd;
Par jaunu tēvijū tev kļuvusi šī trimda.

(«Soneti ar kodu»)

Runājot par arhaismu ieviešanu un izmantošanu latviešu dzejā, svarīgi ievērot motīvus, pēc kādiem autori vadījušies.

Rainis ar tiem bagātināja mūsu tolaik vēl ne pārāk kuplo daiļliteratūras valodu, tāpēc šāda ricība vērtējama pozitīvi. Turpretī J. Medeņa dzejā arhaismi īpaši meklēti un ieviesti nacionālistisku tendenču rezultātā. Viņa balādes un teiksmas par neatminamiem senlaikiem, kad dzīvojuši latviešu senči, skaisti, gudri un izveicīgi laudis, kalpoja trīsdesmito gadu buržuāziskajā Latvijā izplatītajiem mītiem par latviešu dižo pagātni.

No arhaismu un dialektismu pašmērķīgas lietošanas brīdina jau Aristotelis, aizrādīdams, ka seni vārdi un maz pazīstami izlokšņu vārdi, pārmērīgi lietoti, var pārvērst dzejas darbu par svešvārdu mudžekli.¹ Šādu vārdu ieviešana literārā darbā ir atkāpšanās no sava laika rakstu valodas normām, un, kā norāda akad. V. Vinogradovs, «mūsdienu nacionālās valodas normu neievērošana, atkāpšanās no tām daiļliteratūrā, pat vēsturiska romāna stilā, vienmēr estētiski jāpamato».²

Sakarā ar izlokšņu vārdiem svarīgs ir arī to rakstības jau-tājums. Te pastāv divējāda pieeja. Ja autors attiecīgo dialektismu lieto kā kolorīta vai personāža raksturojuma pastiprinātāju, īpaši dialogā, tas rakstāms izlokšnes izrunā. Turpretī, ja autors tiecas ieviest dialektismu literārajā valodā, sinonīmiski aizstājot ar to kādu literārās valodas vārdu, tad tas jāraksta rakstu valodas izrunā.

Reizēm dzejnieki izmanto arī profesionālistismus. Latviešu dzejā vairāk tādu nāk no zvejnieku un jūrnieku dzīves.

Mans kuģis tad projām drīz aizbrauca,
Pēc gada tik atgriezties spēju.
Kad mani *glass lūkautā* aizsauca,
Es dziedāju kopā ar vēju.

* * *

Kuģis piestāj pālim,
Enkurspille kladz.

(H. Gāliņš. «Ciema Noass»)

Pareti, tomēr dzejā reizēm sastopami barbarismi, t. i., tādi vārdi, kas pārņemti no citām valodām, bet pārveidoti neveikli, tāpēc literārajā valodā neieviešas un nav ieviešami. Vārda māksliniekam tie dažkārt tomēr var noderēt. Asprātīgi tie izmantoti, piemēram, R. Blaumaņa satīriskajā daiļradē, ar

¹ Aristotelis. Poētika, LVI, R., 1959., 93. lpp.

² В. В. Виноградов. Заметки о языке советских художественных произведений. — Вопросы культуры речи, I, 1955, 561. lpp.

šādiem no vācu valodas pārņemtiem un sagrozītiem vārdiem raksturojot tā laika sadzīvē sastopamo kārkļuvācietību:

Es nezinu tiešām, kālab
Tik *trūvīgs* man tas prāts...

* * *

Tur Rīgā ir *riteru hauze*
Un daudz to *adelīgu* —

(«Cesvaines klibiķis»)

Reizēm — tomēr reti — dzejā izmantots arī *žargons* (no fr. *jargon*). Tā ir īpatnēja, nosacīta sarunu valoda, šaurāks vārdu un izteicienu krājums, ko izmanto kāda sociāla grupa vai zināmas aprindas. Tajā ietilpst gan barbarismi, gan vulgārismi, gan pavisam nesaprotamā kārtā sakropļoti vārdi. Savas apdzejotās Rīgas nomales un tās jauniešu raksturošanai žargona vārdus izmantojis, piemēram, A. Čaks.

Saldējums, saldējums!
Cik reizes *tramā* es
braucis bez biļetes,
lai tikai nopirktu tev!

(«Saldējums»)

Tāpat dažreiz dzejā autoram nepieciešamas satūra nokrāsas dēļ izteiksme padarīta vairāk vai mazāk vulgāra. Tieši vulgārismus (no lat. *vulgaris* — rupjš) kā atsevišķu leksikas grupu dzejā rodam reti, bet reizēm arī pavisam neitrāli vārdi savienojumā ar kontekstu iegūst vairāk vai mazāk vulgāru nokrāsu, piemēram:

Bet ormanī iekāptu labprāt, kaut jocīgi ir ap dūšu, —
Draugi var sacīt, ka jucis vai *sastrēbies vīnu*...

(O. Vācietis. «Pēdējie ormaņi»)

Tiklab rakstu valodas leksika, kā no citiem vārdu krājuma novadiem paņemtie vārdi gan ar tajos ietverto jēgumu, gan ar skaņu sastāvu kalpo dzejnieka izvēlētajam idejiskajam un mākslinieciskajam mērķim. Pārsātināt dzejas darbu ar literārajai valodai tālāku leksiku nav labi, taču nebūs pareizi te arī ko ierobežot, un savā laikā un savā vietā it noderīgi ir tiklab arhaismi un dialektismi, kā profesionālisti un žargons. Pilnīgi nepareizi ir uzskati par kaut kādu tīri «poētisku» vārdu krājumu, kas it kā būtu vienīgais dzejnieka izteiksmes avots.

Lai leksikā neieviestos vienmuļība, dzejnieki savu vārdu

krājumu pastāvīgi papildina. Pat visraksturīgākais un īpatnējākais kāda priekšmeta vai parādības apzīmējums, ja to bieži atkārto, kļūst apnicīgs un saturu neatklāj vairs tik spilgti, kā tas bijis pirmo reizi.

Liela nozīme dzejas leksikā ir sinonīmiem, t. i., vārdiem, kas rakstāmi un izrunājami dažādi, bet apzīmē vienu un to pašu priekšmetu vai parādību, tikai dažādās tās niansēs. Tādi sinonīmi, piemēram, ir *skaists, daiļš, jauks, košs, glīts*. tāpat *spidēt, spīgot, mirdzēt, margot, vizēt, laistīties, vizuļot* vai arī *raudzīties, skatīties, lūkoties, vērties* u. tml. Sinonīmus prasmīgi izmantojot, dzejniekiem iespējams izvairīties no leksikas atkārtošanās un niansēt domu un stilu. Piemēram, Raiņa dzejā plaša ir sinonīmu grupa, kas apzīmē gaismu. Dzejnieks runā par *gaismu, gaismas tāli, blāzmu, gaišumu, liesmu, vizmu* utt.

Taču individuāls nacionālās valodas bagātību izmantojums autora daiļradē nav tikai pasīvs. Rakstnieks un dzejnieks radoši iedarbojas uz sava laika literāro valodu, to slīpēdams un pilnveidodams.

Daudzkārt tomēr autoram domas izpaušmei nepietiek ar jau zināmo leksiku un viņš darina kādam priekšmetam vai parādībai nebijušu apzīmējumu. Autora jaunvārds jeb neoloģisms var būt darināts vai nu uz pašu valodas pamata, vai arī atvasināts no citas valodas. Ja jaunais vārds ir labi un pareizi darināts, tas jau pašā radīšanas procesā tiek iekļauts frāzes kopsakarā un ar dzejas darbu ieiet tautā.

Literārajos darbos sastopam daudz neoloģismu, kurus autors darinājis mākslinieciskas nepieciešamības spiests, lai pilnīgāk izteiktu kādu idejisko iecerī un lai to padarītu emocionāli iedarbīgāku. Latviešu literatūras vēsturē pazīstami vairāki vārda mākslinieki, kas aktīvi piedalījušies rakstu valodas kuplināšanā. Tādi ir jau nacionālās literatūras sākuma posma darbinieki J. Alunāns un A. Kronvalds, kuru valodniecisko ieteikumu liela tiesa izturējusi laika pārbaudi līdz mūsu dienām. Var teikt, ka, tieši latviešu valodas kultūru izkopjot, J. Alunāns kļūst par dzejnieku, gribēdams rādīt, «cik latviešu valoda spēcīga un jauka», un to «cik paspēdams, no svešiem grabažiem iztīrīt». Sevišķi nopelni kā vienam no izcilākajiem latviešu valodas bagātinātājiem ir Rainim. Viņam piemita ne tik vien valodnieka talants: viņš labi pārzināja dažādas latviešu izloksnes un folkloru un citīgi nodevās filoloģiskām studijām. Viņš sīki iepazinās ar visu agrāk latviski un par latviešu

valodu uzrakstīto, vecās latviešu vārdnīcas viņš zināja gandrīz no galvas, prata vairākas valodas (krievu, vācu, franču, latīņu, grieķu, lietuviešu, baltkrievu u. c.). Pēterburgas universitātē viņš klausījās arī filologu lekcijas, sekoja jaunākajai valodniecības literatūrai.

Rainis uzskatāms par latviešu dzejas valodas galveno izkopēju. Viņš vienmēr apzinājies, cik svarīgs ir valodas tuvums tautai, kas ir galvenā valodas veidotāja. 1912. gada 18. maijā, kārtojot dzejoļu krājumu «Gals un sākums», dzejnieks savās piezīmēs par latviešu dzejas valodu raksta: «Jāorganizē un jāpārada latv[iešu] valoda tā, ka viņā var vislabāk izteikt augstas domas. Tik vajag aizvien visu tautas masu vest līdz izglītībā, tā ir demokrātisma un sociālisma nepieciešamība.»¹ Raiņa jaunie vārdi un formas bija darināti saskaņā ar tautas valodā valdošajiem principiem, tā ka tie, būdami jauni, šķita sen pazīstami. Tādu daudz bija jau viņa «Fausta» tulkojumā (dzesna, birga, blāvs, grandīt u. c.) un arī vēlāk viņa dzejoļu krājumos un dramatiskajos darbos.

Dzejnieku radītie jaunvārdi reizēm pāriet tautas valodā, reizēm paliek tikai attiecīgā dzejnieka leksikā vai arī tos izmanto vēl citi dzejnieki. Tā, piemēram, tikai kā paša autora vārdu krājuma sastāvdaļa palikuši vairāki L. Laicena radīti apzīmējumi. Teorētiskais pamatojums, uz kuru viņš balstās savā latviešu valodas reformatora darbā, ir ļoti revolucionārs: «Vecā izteiksme paliek par nespēcīgu, līdzšinējie vārdi valodā, viņu locījumi vai galotnes nekustīgas, kāpēc jaunais dzejnieks nevar nesalauzt veco valodu, vecās valodas formas, nevar nerādīt jaunus jēdzienu apzīmējumus un jaunus vārdu pārgrupējumus un pārkombinējumus. Tātad tagadnes sociālistiskai dzejai jābūt arī cīņā par valodnieciskajiem līdzekļiem.»² Taču jāatzīst, ka liela tiesa L. Laicena ieteikto jauninājumu, kurus viņš izmanto savā dzejā, nav tālāk ieviesušies (vispasaules grauja, mietburžijs u. tml.).

Neoloģismu radīšanas darbā dažkārt vērojamas arī kaitīgas tendences, kad autors jaunus vārdus darina tikai kaut kādas niekošanās dēļ, labu un pareizu latvisku apzīmējumu vietā likdams ne skaniski, ne semantiski pamatotus izgudrojumus. Tā, piemēram, Apsesdēls, atdzejodams Dž. Bairaona mistēriju «Debess un zeme», neveiksmīgi mēģinājies neoloģismu radī-

¹ J. Raiņa Valsts literatūras un mākslas vēstures muzejs, inv. nr. 414.

² L. Laicens. Dzejas principi, R., 1923.

šanā: vārgs vietā viņš lieto silpns, rāms — dāms. Ar šādām valodas kroplībām tulkotājs poēmu padarījis pilnīgi nesaprotamu, piemēram:

Ar briesmām viņu divains dims
Un divi māži piesalija.

Atskatoties dzejas vēsturē, var vērot zīmīgu parādību, ka tieši tie autori, kas pauž reakcionāras idejas, palaiķam raksta smagnējā un grūti saprotamā izteiksmē, tāpat tie, kuru darbu saturam ir vēja ziedu vieglums, lūko šo tukšumu aizstāt ar niekalbisku sikšņošanu, virknēdami skanīgus, bet nesaturīgus vārdus. Dzejas darbu spilgtumam un dziļumam kaitīga arī dzejnieku aizraušanās ar vienveidīgu leksiku. Katrs vārds nes līdzī savu tēlu, tādējādi leksikas vienveidība rada arī tēlu vienveidību. Abas puses — leksika un tās izlietojums — vārda mākslā ir cieši vienotas.

Rakstniecības attīstība ir saitīta ar valodas attīstību, un otrādi. Straujas ekonomiskās un kultūras dzīves virzības laikposmos rakstniekiem un dzejniekiem sevišķi jādodomā par savas leksikas kuplināšanu, par valodas pilnveidošanu, lai savos daiļdarbos spētu precīzi un emocionāli pateikt visu to, kas notiek dzīves īstenībā.

No viena laikmeta uz otru mainās ne tikai rakstnieka un dzejnieka leksikas skaitliskais sastāvs, bet arī vārdu formas. Tā, piemēram, mūsu tautas dzejā sastopams daudz deminutīvu.

*Ai puisīši, ai puisīši,
Glābiet savus kumeliņus!
Jānīts sēd krūmiņāi,
Iemauktiņi rociņā.*

Tāpat pagājušā gadsimta otrajā pusē, kad latviešu dzejā izveidojās t. s. tautiskais romantisms, tā posma dzejas darbu autoriem raksturīga pastiprināta piesniegšanās pie folkloras avota tiklab idejiskā un tematiskā ziņā, kā mākslinieciskajā izveidē. Šī ciešā saskare izpaužas arī dzejas leksikā, kur, tāpat kā tautasdziesmās, ir daudz deminutīvu.

*Salaciņa, svētmeitiņa,
Ko tu vedi vezmiņā?
Klusi riņķo ritenīši,
Lēni tekā kumeliņi.*

(Auseklis. «Pie Salacas»)

Vēlākā laika dzejā deminutīvi gan reizēm it labi iekļauti kopīgajā izteiksmē un noskaņā (Rainim, Aspazijai, Plūdōnim), taču visumā to izmantošana dzejā stipri mazinājusies. Izņēmums šai ziņā ir bērnu dzeja, kur deminutīvu palaikam ir daudz, jo tie kā izteiksmes līdzeklis labi atbilst bērnu apkārtnes uztverei un atklāsmei.

Garausīts zaķīts pa pakrēslu
Kurina pļaviņā pirtiņu.
Mēnestiņš, čigāniņš, caur eglēm sāk vērties,
Zaķīšu māte savus bērnus ved perties.

Pičiņu pačiņu — *austiņām*:
Modriņi modriņi sadzirdēt tām!
Pičiņu pačiņu — *actiņām*:
Tāliņi tāliņi saredzēt tām!
Pičiņu pačiņu — *kājiņām*:
Viegliņi viegliņi patecēt tām! ...

(V. Plūdōnis. «Zaķīšu pirtiņa»)

Spilgtāko attiecīga laikposma dzejnieku darbos allaž samānāms viņu leksikas ciešais sakars ar reālo īstenību, ar laikmeta noskaņām. Tā, piemēram, Aspazijas daiļrades sākuma posma dzejoļos bieži lasām par vētru, negaisu, zibšņiem, uguns mēlēm, liesmām. Šāda dzejnieces izmantotā leksika labi atklāja viņas protestu pret apkārtējo sabiedrību, viņas revolucionāra patosa pilno ciņas sauksmi. 20.—30. gadu revolucionārā dzeja buržuāziskajā Latvijā ir asi aģitējoša, tuva lozungiem, tā nevairās no ikdienas sarunu valodas priekšstatiem.

Arī atsevišķiem dzejniekiem reizēm mēdz būt kādas tikai viņiem īpatnējas vārdu formas un darinājumi. Piemēram, Raiņa dzejā daudz sastopami savdabīgi īpašības vārdu un arī apstākļu vārdu salikumi, ar kuru palīdzību dzejnieks izteikto noskaņu vai raksturīgo īpašību vēlreiz paspilgtina.

Ar maigi-zaļu lapu smaršas dvesmu.

* * *

Uz saules zemi aizvelk, *skaistin-skaistu*.

(«Ar zelta saules stariem»)

Līdzīgas saliktas vārdu formas raksturīgas arī J. Sudrabkalnam.

Ak, kā mati Tev mirdz! *Zeltrotālās* slidošie mati.

* * *

Nemierīgbaiga kā nakts — nakts šī kā pekle bij man.

* * *

Ak, kā es saprotu šorīt šos *nemierīgvejainos* kokus.

(«Klodijai»)

Apdāvinātākiem vārda māksliniekiem domu un tēlu un līdz ar to valodas krājums būs bagātāks, turpretim diletantiem vārdu krājums ir trūcīgāks un viņi aizvien atkārtojas. Viņu tehniku aizstāj bieži dzirdēti un vienā un tai pašā nozīmē atkārtoti vārdi vai teicieni. Piemēram, romantiķi savas iemīļotās zilās acis vienmēr pielīdzināja vai nu neaizmirstulēm, vai rudzupuķēm. Ja dzejnieki arī mūsdienās atkārtoti līdzīgus pielīdzinājumus, tad tie jāsauc par klišejiem. Leksikas nabadzība un neprasmē to izmantot bagātīgās variācijās saistīta ar domu un tēlu nabadzību, tādējādi aplaupot darba satura izpausmi.

Vārda mākslinieks, meklēdams savām iecerēm atbilstošu valodas ietēru, izvēlas visiedarbīgākos vārdus vai vārdu savienojumus. Tādēļ īstā mākslas darbā nedrīkst būt tukšu un nenozīmīgu vārdu, jo līdz ar to rodas izteiksmes bālums un kļūst redzama autora neprasmē izmantot tā rīcībā esošo valodas materiālu.

Pareizi norāda Andrejs Upīts: «Pamatīga savas valodas izglītība nav tik vienkārša lieta, kā tas dažam labam liekas. Zināma prasana un veiklība vajadzīga jau skaidrai domu izpausmei. Bet mākslinieciskai izteiksmei jāaptver arī daždažādīgā un plašā jūtu pasaule ar viņas simtējādām noskaņām. Tām visām atrast pieskanīgu attēlu valodā, — tas ir ilgs un nopietns darbs.»¹

Atrast piemērotākos vārdus dažkārt nemaz nav tik viegli un ilgi ir jānopūlas, lai attiecīgā vietā nostātos tas vārds, kas vislabāk izteiktu domu. Te nāk palīgā tā sauktā valodas fantāzija, vienam vārdam radot tieksmi meklēt otru tādā sakarā, lai pirmais iegūtu spilgtāku nokrāsu. Tā ir dzejnieka domāšanas procesa raksturīga īpašība. Taču tā sauktās «vārdu moka» pazīst ne tikai diletanti, bet katrs nopietns autors, ja vien viņš nepaļaujas savam bīstamākajam ienaidniekam — šablonam.

Par sava radošā darba grūtībām ir izteikušies daudzi izcili vārda mākslinieki, to rāda arī viņu atstātie manuskripti. Tā, piemēram, smalks mākslinieciskās slīpēšanas darbs paveras no

¹ A. Upīts. Proletāriskā māksla, 1920., 77. lpp.

Raiņa rokrakstu un piezīmju lapām. Lai rastu domas atveidam nepieciešamās valodas nianšes, dzejnieks maina gleznas, maina pat ritmu, un dzejoļa saturs bieži iegūst pavisam citu, jaunu nokrāsu. Domai atbilstošus vārdus Rainis sver un vērtē saskaņā ar dzejoļa saturu, salīdzina ar citiem iespējamiem tā paša jēdziena apzīmējumiem un tad, izraugoties no tiem vispiemērotāko, rada gleznas un noskaņas, kurās katrs vārds liekas nostājies īstajā un vairs nepārkārtojamā vietā, organiski saplūstot ar saturu. Tā, piemēram, dzejoļa «Dārgais viesis» uzmetumā otrā panta pēdējā rinda bijusi:

Un lēni atveras zilgana tāle.

Galīgajā tekstā vārda «zilgana» vietā ir «sudraba». Trešā panta pēdējā rinda sākotnēji skanējusi:

Ved pretim rītam, nākotnes viesim.

Tagad vārda «nākotnes» vietā ir «dārgajam». Šādus labojumus dzejnieks izdarījis satura izpausmes labad, jo dzejoļa gaišajā noskaņā ne visai iederējies apzīmētājs «zilgans», turpretim «sudraba» šādu noskaņu vēl pastiprina. Arī apzīmētājs «nākotnes» ir pārāk vispārīgs, turpretim «dārgajam» (dārgajam viesim) skaidri parāda liriskā varoņa attieksmi pret šo viesi.

Zīmīgas un interesantas domas par daiļrades grūtumiem izteicis J. Sudrabkalns, stingri paškritiski vērtēdams katru uzrakstītu un vēl rakstāmu darbu. Tā par dzejoļiem «Sarga sapnis» un «Dzīvā valoda» dzejnieks savā dienasgrāmatā atzīmē: «Daudz esmu labojis, īsinājis, un vēl jālabo, un jāisina. Kaut reiz vēl uzrakstītu dzejoli, kur katrs vārds vietā — romantiski-puškinisku... Ja laba rinda, gulst vārds vārdā, ir domas un jūtas, — pašas vecākās atskaņas liekas skaistas un dziļas. Kad nonāk līdz galam neizdevusies rinda, vecās atskaņas uzreiz atsedzas vecas un nelāgas.»¹

Tāds slīpēšanas darbs jāveic un tādas dziļas domas par savu daiļradi jāņem vērā katram dzejas druvas kopējam, pilnveidojot savus sacerējumus tā, lai saturs un forma tajos kļūtu par organisku, cieši saliedētu vienību, kas iedarbojas uz lasītāju tiklab ar idejisko dziļumu, kā ar skaisto māksliniecisko veido-

¹ Citēts pēc M. Ābolas raksta «Ieskats J. Sudrabkalna dzejoļu daiļrades procesā» (Literatūras vēstures un teorijas jautājumi. ZA VLI Raksti, IX, 493. lpp.).

jumu. Tāpēc vērā liekams ir Andreja Upīša norādījums: «Amatam nepieciešamie darba rīki rakstniekam jāpagatavo pašam, pie tam katrā nākamajā darbā vecos pārkonstruējot, papildinot un pielāgojot jaunajai vajadzībai. Reiz lietotais jāuzsina tā, it kā tas tikai pirmo reizi tiktu cilāts.»¹

3. TĒLAINĀS IZTEIKSMES LIDZEKĻI

Tēlainība ir daiļliteratūras izpausmes pamatprasība. Kā jau zināms, vārda māksla sāksies tur, kur autors nerunās sašūtos apgalvojumos, pierādījumos un pamācībās, bet liks lasītājam vai klausītājam pašam redzēt, dzirdēt un just visu to, par ko viņš grib vēstīt. Tieši tēls ir tas, kas izgaismo autora domu.

Kaut arī galvenajos vilcienos tēlainības jēdziens visos vārda mākslas veidos lietojams vienādi, taču dzejā ir savas īpatnības tiklab tēla izpratnē, kā tēlainības izpausmē.

Atšķirībā, piemēram, no romāna vai stāsta, kur ir viena vai vairākas personas, no kurām katra nes sev līdzīgu tēlu, dzejā ir viens īpatnējs kopīgs tēls — liriskā varoņa tēls, kas katra dzejnieka daiļradē veidojas savdabīgi. Atsevišķai tematiski noskaņotai grāmatai vai tematiski saistītam dzejoļu ciklam var būt savs liriskais varonis, tātad arī viņa tēls. Arī katram atsevišķam dzejoļim ir savs liriskais tēls. Tam ir katrā ziņā kopīgas līnijas ar visas attiecīgā autora daiļrades lirisko varoni, bet dzejoli tas atklāts vienā noteiktā pārdzīvojumā. Dzejas liriskais tēls var būt ārēji uzskatāms, bet, ja dzejnieks raksta par iekšējiem, pat gluži intīmiem pārdzīvojumiem, ārējās uzskatāmības var arī nebūt. Piemēram:

Cik viegli kļūst, kad neīstais ir zaudēts, —
Tavs vienatnības stiprums tad ir neapdraudēts.
Lai priecājas, kas glabā laimi savu,
Bez žēlām nelaimē met dzīvi savu.
Par sevi vien — lai dreb, lai baiļojas.
Tu arī drebēji, bet redzi: it nekas
Nav nepieciešams, ja tas nebij īsts —
Ir labi glēvuļus un viņu laimi nīst.

(M. Ķempe. «Cik viegli kļūst»)

Bet dzejai ļoti raksturīga uzskatāmā tēlainība, pie tam šeit tā parādās daudz koncentrētāk nekā prozā. Tur emocionālākas

¹ A. Upīts. Ceļā uz sociālistisko reālismu, R., 1951., 206. lpp.

vietas mijas ar pārstāstošām, bet dzejā — īpaši lirikā — autoram šādu iespēju nav. Dzejā tēlainība vairāk nekā prozā parādās dažādu priekšmetu un norišu atdzīvināšanā, tur viss traucas, dzīvo un elpo. Tas ir dzejnieka īpatnējs domāšanas veids, kad viņš visu it kā apdvēseļo, liek tam dzīvot, domāt un just vienā ritmā ar savas dzejas varoni. Daiļdarba tēlainību pastiprina īpašie tēlainās izteiksmes līdzekļi.

Tēlainās izteiksmes līdzekļu izvēle un to prasmīga izlietošana ir viena no sarežģītākām mākslas darba tapšanas norisēm jebkurā daiļliteratūras veidā, bet visīpatnējāka tā ir dzejā, jo ļoti saistīta ar vienu no dzejas specifiskajām iezīmēm — emocionalitāti. Tēlaina valoda vairo izteiksmes emocionalitāti, un savukārt pastiprināta emocionalitāte izpaužas pastiprinātā tēlainībā.

1. Lielā mērā valodas tēlainību un izteiksmīgumu palīdz kāpināt *epitets* (no gr. *épitheton* — pieliktais) jeb mākslinieciskais apzīmētājs, kas tēlaini apzīmē, paskaidro un raksturo kādu priekšmetu, parādību vai jēdzienu. Ne vienmēr epiteta uzsvērtā īpašība būs priekšmetam visīpatnējākā, bet katrā ziņā gan tā, kas vajadzīgajā brīdī nepieciešama autoram. Tādējādi izceltais priekšmets vai parādība kļūst spilgtāka, tēlaināka.

Ar zaļo zāli *priecīgs* avots runā,
Krit viņam mutē *zeltains* ziedu čemurs.

(J. Sudrabkalns. «Kļavziedu rindas»)

Uz *smago* vārpu skarām
Tu *klusī* pirkstus liec.

(A. Grigulis. «Padomju Latvijā ieejot»)

Ļoti bieži par epitetiem izmanto īpašības, apstākļu vai citām vārdu šķirām piederīgus vārdus to tiešajā nozīmē (tā ir arī abos iepriekšējos piemēros, izņemot epitetu «priecīgs»), bet ļoti bieži kā epiteti sastopami vārdi ar lielāku vai mazāku pārneseuma nokrāsu, piemēram:

Man nenovēliet laimi *vieglu*,
Mums tādas laimes nevājaga.
Ne pieticības *diko* smieklu —
Man vēliet laimi, kas ir *smaga*.

(M. Ķempe. «Laime»)

Plecus kopā!
Sīmtkārt darbs tiks *dižāks*,
sīmtkārt *spožāks* tautā mūsu vārds!

(V. Lukss. «Plecus kopā!»)

Abos pēdējos piemēros apzīmētāji *viegls, diks, smags, dižāks* un *spožāks* lietoti ne savā tiešajā, bet pārnestā nozīmē. Piemēram, laimei nepiemīt tieša viegluma vai smaguma nokrāsa, šie apzīmētāji no reālās īstenības pārnesti uz abstraktu jēdzienu. Epitetos jūtama arī autora attieksme pret raksturojamo parādību vai priekšmetu.

Sai brīdī, šai brīdī, kas ugunīs mirdz,
Mēs *dārgākos* vārdus minam —
Vismīlākos tos, kam atdota sirds,
Ko *bezgala* tuvus sev zinām.

(A. Balodis. «Kad Jaunais gads pār zemi nāk»)

Filozofiskā vai lielu sabiedrisku notikumu attēlotājā dzejā izmantotie epiteti parasti ir tādi, kas attiecīgo parādību raksturo visspēcīgāk, lai dzejoļa nedaudzajās vārsnās atklātu tēlotās parādības sarežģīto dabu. Tā, piemēram, Rainis, aprakstot trimdinieka vientulības izjūtas, saka:

Iet *bargais* vakars,
Nāk *niknais* rīts,
Un vidū viss laiks
Ir naktī tīts.

(«Trīs nāves un dzīve»)

Viens un tas pats epitets, parasti vienā un tai pašā pozīcijā lietots, pārvēršas par *pastāvīgo* (jeb *tradicionālo*) epitetu, jo, pieminot kādu priekšmetu vai parādību, tūdaļ mūsu apziņā asociējas arī tam atbilstošais apzīmētājs. Šādi epiteti bija pazīstami jau antīkajā dzejā. Tā Homēra eposos tie visbiežāk pievienoti dievu un varoņu vārdiem, piemēram, *ātrkājis* Ahillejs, *tālmetis* Apolons, *spulgace* Atēna, *baltroce* Hēra u. tml.

Pastāvīgos epitetus daudz rodam arī latviešu tautas dzejā, kur, piemēram, mātes resp. māmiņas vai māmuliņas vārds parasti asociējas ar epitetiem *miļā, baltā*.

Mana *miļa* māmuliņa
Abeļziedu baltumiņu.

*

Mana *balta* māmuliņa
Cietu miegu aizmīgusi.

(Tautasdziesma)

Par *pastāvīgo* epitetu laika gaitā var pārvērsties jebkurš dzejiskais apzīmētājs, ja tas, raksturojot kādu parādību vai no-

risi, tiek lietots atkārtoti. Tā, piemēram, pieminot Rīgu, tās tēls jo bieži saistīts ar apzīmētāju *sirms*.

Rīga *sirma*, Rīga sena,
Rīgai mūža gadu daudz.

(A. Balodis. «Rīga, Rīga, plauksti brīval!»)

Bieži epitets ir nostājies aiz apzīmējamā vārda; tad to sauc par *pielikuma* epitetu.

Ai rudzīti, *rogainīti*.

*

Ai auziņa, *baltskarīte*.

*

Kaņepīte, *garaudzīte*.

Šie ir tautasdziesmu piemēri, bet līdzīgā pozīcijā epitets sastopams arī mākslas dzejā.

Tu zivtiņa, *zeltzvinīte*,
Es meitiņa, *zeltmatīte*.

(Rainis. «Zivtiņa un meitiņa»)

Pielikuma epiteti latviešu vārda mākslā (ne tikvien dzejā) daudz izplatīti. To veicina tāda latviešu valodas īpatnība kā samērā brīva vārdu kārtība teikumā. Šāds epiteta novietojums palīdz izcelt priekšstata vai parādības raksturīgo īpašību, asāk akcentēt domu, piemēram, E. Veidenbauma dzejolī «Kā gulbji balti padebeši iet...»:

Mums jāmirkst būs asaru dūksnājā *slapā*.

Nereti vienā un tai pašā pozīcijā lietots epitets, kas saistīts ar vienu un to pašu vārdu, pilnīgi saplūst ar to un tālāk lietojams jau kā neatdalāms attiecīgā priekšmeta apzīmējums, kā viena vārdkopa, piemēram, *sveša māte, tautu dēls*.

Epitetu daudzveidība dod dzejniekam vislielākās iespējas izvēlēties vispiemērotākos, visoriģinālākos priekšmeta vai parādības apzīmējumus. Taču epiteta, tāpat kā citu izteiksmes līdzekļu izmantošana mērķtiecīgi saistāma ar visa dzejoļa noskaņu, kas pakļauta autora idejiskajiem un mākslinieciskajiem nodomiem.

Epitetu daži literatūras teorētiķi (piemēram, A. Veselovskis) uzlūko par vissvarīgāko dzejiskās izteiles elementu. Tomēr nav pareizi pārspīlēt epiteta lomu, jo dzejas pilniskani-

gums nerodas, kādu izteiksmes elementu izlietojot tikai vienpusīgi. Ar epitetiem pārsātināts stils nav uzskatāms par labas izteiksmes paraugu. Margodamas dažādās krāsās, skaņās un kustībās, šādas dzejas rindas traucē pietiekami skaidri uztvert autora domu, piemēram:

*Zaļu staru šūpulīti
līgo bāla mēnessroka,
mazo, gurdo dvēselīti
skumju villainītēs loka.*

*Zilā debess dzelmē klusi
Sapņu dievs jau zvaigznes kaisa
un, kad pusnakts atnākusi,
sapņu logus vaļā taisa...*

*Debess viesi mirdzēdami
nāk uz staru šūpulīti
un līdz rītam klusēdami
aijā skumjo dvēselīti.*

(F. Bārda. «Mēs ar cilvēciņu»)

Epitets zaudē savu raksturotāja nozīmi, ja saturs neprasa šādu īpašu apzīmētāju, bet tas lietots vienīgi izskaistinājuma dēļ.

Raksturojot kādu priekšmetu vai parādību, autoram jābūt skaidrībā, kādu tēlu viņš veido un kā to uztvers lasītājs vai klausītājs. Starp apzīmējamo un apzīmētāju jābūt saskaņai, lai tēls nezaudētu savu iekšējo loģiku.

Dzejiskajā izteiksmē sastopamies arī ar tādām parādībām, kur apzīmētājs un apzīmējamais nostājas kontrastā, piemēram: skanīgs klusums, saldās sāpes, tumša gaisma, smaidošas moka u. tml. Sādus pretstatus sauc par *oksimoroniem*, piemēram:

— Tur, vecā māt, tava jaunība iet,
Viņas saldi sāpīgās skumjas tur zied —

(F. Bārda. «Ziedoši ceriņi ziemā»)

Ir vairākkārt dzirdētas domas, ka nav labi epitetus lietot tur, kur bez tiem var iztikt. Piemēram, īpaši uzsvērt, ka zēns ir jauns, jūra zila, dienas gaišas un naktis tumšas, nav nekādas vajadzības; šādi apzīmētāji radot tikai liekvārdību. Taču šādu iebildumu nedrīkst vispārināt; epiteta iekreizējo nozīmi un vietu parāda autora idejiskā un mākslinieciskā iecere.

2. Kā tēlainās izteiksmes līdzeklim svarīga nozīme ir salīdzinājumam, kad divus vai vairākus priekšmetus vai

parādības pielīdzina citu citai, ar vienas īpašībām tuvāk raksturojot otru.

Se kāda liela mīlestība mīt,
Bet, ja ar gadiem viņa aizgājusi,
Lai skaidrās naktīs tai pa pēdām klusi
Kā rudens lapas zelta zvaigznes krīt.

(B. Saulītis. «Brežģis»)

Salīdzinājums labi palīdz izgaismot domu, ja kādas abstraktas parādības konkretizēšanai autors salīdzina to ar kādu reālās īstenības parādību.

Ak Brīvība, kā zelta zvans
Šķan mūžam jauns Tavš sauciens laiku dzīlēs —

(J. Sudrabkalns. «Brīvībai»)

Sadrupa skanošie smieklī kā stikli,
Klusumā tinies es — apsnīdzis lauks.

(J. Plaudis. «Leduspuķe»)

Ipatnējā un konkrētā salīdzinājumā Rainis atklāj cilvēka tieksmi izzināt pasaules būtības noslēpumus.

Gars ass kā zibens
Un dzirkstis met.

(«Gals un sākums»)

Salīdzinājumam agrāk bijis tikai uzdevums mazāk pazīstamus priekšmetus un parādības padarīt saprotamākas ar vairāk pazīstamu priekšmetu un parādību palīdzību. Šī primārā nozīme mūsdienās vairs nav tik izjūtama, un izlietot salīdzinājumus vienīgi tādā lomā nav arī vairs vajadzības. Tagadnes dzejā salīdzinājums kļuvis par tādu dzejiskās izteiksmes līdzekli, ar kura palīdzību tēlaini raksturo kādu citu priekšmetu vai parādību.

Salīdzinājumā apzīmētajam par apzīmējamo nav jādod tiešs, jēdzieniski atbilstošs priekšstats, taču zināmam kopsakaram šādā konkretizācijā jābūt, piemēram:

No dārdiem pazinām daudz gadu rieta pusi,
No lieliem mēriem dzērām uguns dziru.
Tak tavu vārdu pratām izrunāt tik klusi,
Lai dzird vien sirds kā rožu lapu biru.

(A. Grigulis. «Rīgai»)

Salīdzinājums parasti veidots ar saikļiem *kā, tā kā, tāpat kā, līdzīgi kā, it kā, gluži kā*.

Tās važas, kas latvjiem gadsimteniem stiepās,
Uz mūžīgiem laikiem nu iznīkst *kā* murgs,
Un dziesmas *kā* putni pār dzimteni spurgs.

(J. Sudrabkalns. «Zied Maskavā liepas»)

Šodien tavā sastrādātā sauļā
Tā *kā* zvaigznes zelta graudi spīd.

(A. Skalbe. «Rimās negaiss...»)

Tāpat *kā* dārzam nāks man rudens
un salnas garām nepaies.

(Ā. Elksne. «Dārzs un ziedi»)

Līdzīgs rozei uzdzied gaisā šrapnel's...

(A. Grigulis. «Šrapnelis»)

Aiz kalna zilā dzelmē
Grimst mākoņkuģis stalts,
Un *it kā* vadīdami
Tam pakal oši šalc.

(K. Skalbe. «Ko oši šalc»)

Taču salīdzinājums var būt izteikts arī bez saikļiem.

Mana mīļa māmuliņa
Ābeļziedu baltumiņu.

(Tautasdziesma)

Svārki tev būtu *kā* ievziedu zars,
Daugavas straume *kā* josta ap vidu.
Villaine — sniegbaltu baložu bars,
Rītenim pretī kas paceļas līdu.

(H. Heislērs. «Laime»)

Salīdzinājums var būt izteikts arī ar negāciju.

Neviens putns *tā* nepūta
Kā puš meža balodītis.

(Tautasdziesma)

Un šī dzīve jau *nav*
un *nebūs* nekad
Tik viegla un gluda
kā sniegota plava.

(B. Saulītis. «Apsīte»)

Nereti gan gadās, ka salīdzinājumā starp apzīmētāju un apzīmējamo ir pavisam attāls sakars. Tāds piemērs rodams A. Čaka dzejolī «Jaunkundze ar sunīti», kur meitene

... *steidzās*
kā attaisīts zelters,
kā ūdens pa rensteli slīpu
un nervozi raustīja līdzī sev
vēl *sunīti* brūnādas auklā —
tik lielu *kā kalēja dūre,* —
ar *kājiņām tricošām*
kā želē.

Šāds neparasts jēdzienu tuvinājums rada zināmā mērā izteiksmes ekvilibristiku. Bet tieši Čaka dzeja ir visbagātākā ar neparastiem, pat žilbinošiem salīdzinājumiem. Viņam «saule kā zeltaina sloka debesu nojumēs skrien», grāmata ir «dīvains putns», kam «pasaule guļ uz spārna», un «šūpojas pasaules telpā zeme kā pakārts grozs». Salīdzinājumiem A. Čaka dzejā ir nozīmīga vieta jau pašā viņa daiļrades sākumā. Reizēm tie patiešām atgādina akrobātiskus trikus, kad dzejnieka doma šādu salīdzinājumu dēļ tik tikko noturas savā loģiskajā gaitā, bet lielākajā viņa dzejas daļā īpatnējie salīdzinājumi palīdz sasniegt uzskatāmu, konkrētu tēlainību; šādi noraksturotas parādības kā dzīvas nostājas lasītāja acu priekšā un saglabājas atmiņā.

Parasti runājam par divu priekšmetu vai norišu salīdzināšanu, bet salīdzinājumi var būt arī plašāki, var aptvert veselu priekšstatu kompleksu. Tie ir *paplašinātie salīdzinājumi*, piemēram:

Man sirds ir pilna mīlas
Kā maija zaļais ārs,
Kā smaržas puteklišu
Pilns ziedošs ābeldārzs.

(*Rainis. «Zelta tvaiks»*)

Paplašinātā salīdzinājumā apzīmētājs vai apzīmējamais var būt vēl savukārt atsevišķi noraksturoti.

Vēl skaistāka tā cietā, skaidrā daile,
Tā, kas līdz galam visu cietusi,
Tā tava sirds.

(*Rainis. «Dimants»*)

Krāc, upe varenā, lai bangu dzirkstis šķīst!
Sirds tev kļūst līdzīga, kad milu iepazīst

Vai arī iedegas tik bezgalīgā naidā,
Ka pati sevis dreb un sava spēka baidās.

(B. Saulītis. «Daugava krāc»)

Dzejā salīdzinājumi vienmēr izmantoti ļoti bagātīgi. Tiem nozīmīga vieta kā satura spilgtākiem izgaismotājiem, raksturotājiem, padziļinātājiem. Ja salīdzinājumam šo funkciju trūkst, tas dzejā sajūtams kā svešķermenis. Salīdzinājumiem piemīt arī īpašība pagausināt sacerējuma darbību resp. vārsmu plūdumu, liekot lasītājam vēl un vēl ielūkoties tēlotajā priekšmetā vai norisē. Tāpēc ar salīdzinājumu izdarītajam raksturojumam jābūt saskaņā ar visu sacerējuma satura nokrāsu. Pretējā gadījumā tas pārvērtīsies par lieku izskaistinājumu. Vēl ļaunāk ir tad, ja jāsāk nodarboties ar salīdzinājuma atšifrēšanu, ar tā nozīmes atminēšanu. Līdz ar to ir traucēta dzejas plūstoša uztvere un iejūta darbā.

3. Zināmā mērā ar salīdzinājumu sasaucas tematiskais paralēlisms¹ (no gr. *parallēlos* — blakus ejošs), kad blakus tiek nostatītas divas pēc satura tuvas parādības. Tāds nostatījums uzsver parādību līdzību, vienu norisi spilgtāk izceļot uz otras fona.

Ieva, ziedus izkārusi,
Gaida pilnu mēnešīgu;
Māsa, pūru pielocīj'se,
Gaida tautas atjājam.

(Tautasdziesma)

Tieši tautasdziesmām ļoti raksturīgs dabas parādību un cilvēku dzīves notikumu blakus nostatījums.

Paralēlismam kā dzejas izteiksmes paņēmienam sākums, šķiet, rodams cilvēka tieksmēs dabas vai citās parādībās meklēt līdzību savai izjūtai, tuvināt vienu parādību otrai, lai tās padarītu savstarpēji uztveramākas. Piemēram, Rainis domu nemitīgo urbšanos vienā un tai pašā jautājumā saista ar tādu pašu nemitīgu ķirmja graušanos sausā priedē:

Domas netiek tālāk,
Vienās sāpēs gauž:
Sausā priedē ķirmis
Vienmēr grauž un grauž.

(«Sausā priede»)

¹ Par otru paralēlisma veidu — sintaktisko paralēlismu būs runa nodaļā par dzejas sintaksi.

J. Grots dzejoli «Sirds un stepe» blakus dabas ainām raksturo sabiedriski nozīmīgas parādības.

Karsti kvēl Āzijas saule,
Karstāk vēl dzīve tur kvēl,
Plaša ir kazahu stepe —
Sirds tiem — daudz plašāka vēl.

Reizēm paralēlisms sniedzas pāri noteiktam strofiskam veidojumam un izteiksme saistās plašākos periodos, piemēram, A. Skalbes dzejoli «Avots»:

Pret kalnu ceļš ir stāvs un gravots,
Nereti solis paliek gurdš;
Cik labi tad, ja priecīgs avots
No zemes dziļēm preti urdz.

Ja krūkas nav, var sauļā pasmelt,
Un atkal spēcīgs jūties tu:
Ir dažkārt ļaudīm tāda prasme —
Mums kļūt par spēka avotu.

Kā saule ceļ no miega druvu,
Kā plauksmi atnes maija vējš,
Tā viņu smaids un viņu tuvums
Ap sevi gaismu starot spēj.

Epitetus, salīdzinājumus un tematiskos paralēlismus dzejā izlietojam, lai spēcīgāk un arī tēlaināk akcentētu kādu attiecīgajam priekšmetam vai norisei piemītošu vai iedomājamo īpašību.

Tēlainības veidošanā dzejas darba autoram palīgā nāk šādas valodas izteiksmes iespējas: 1) vārda daudznozīmība resp. vārda nozīmes maiņa atkarā no konteksta un 2) vārda lietošana pārnestā nozīmē. Abas ir cieši saistītas.

Dzīves vispusība, reālās īstenības iespaidi, tāpat arī katra cilvēka sajūtu kustība un viņa intelektuālā rosme dod tik daudz dažādu jēdzienu un jēdzienu nokrāsu, ka nepietiktu vārdu, ja katrai ārējai parādībai vai psiholoģiskai norisei meklētu īpašu apzīmējumu. Tāpēc bieži izmantojam jau zināmos vārdus, pielāgojot tos kādas jaunas parādības apzīmēšanai. Piemēram, vārdu *ceļš* lietojam un varam saprast dažādi; vispirms — parastā ceļa nozīmē:

Mazā sirmā kumeliņā
Jāj pa *ceļu* pasaciņa.

(*Aspazija*. «Pasaciņa»)

Ar vārdu *ceļš* dzejnieks apzīmējis dzelzceļa sliedes, braucienu pa tām:

Tad sāka slidēt *ceļš* zem manām kājām,
Tāls vērpās sliežu skumjais pavediens.

(A. Grigulis. «Svešas pilsētas meitenei Ramuti»)

Trešajā piemērā šis pats vārds nozīmē cilvēka mūža gājumu:

Lai tad, kad *ceļš* būs noiets liels un tāls,
Pie Jums ar ziediem nāktu ...

(O. Vācietis. «Uz pulsa»)

No pirmā minētā piemēra līdz pēdējam arvien vairāk zūd vārda tiešā, pirmatnējā jēdzieniskā nozīme. Jēdziens kļūst abstraktāks, un pēdējā citātā vārds *ceļš* lietots pārnestā nozīmē. Abstrakto jēdzienu konkretizēt palīdz vārda pamatnozīme.

Konteksta ietekmi uz vārda nozīmes maiņu var, piemēram, vērot, pasekojot, kā Rainis izlieto vārdus *tāls, tāle, tālums*. Kā neitrāliem vārdiem semantiskā nozīme tiem līdzīga, bet atkarā no konteksta nozīmes mainās. Tā 1905. gada revolūcijas priekšvakarā, kad dzejnieks atrodas trimdā, tāla viņam šķiet dzimtene:

... Daudz simtu jūdžu *tālumā*,
Aiz tīrejiem, purviem un siliem,
Guļ mana dzimtene diendusā —

(«Daudz simtu jūdžu tālumā»)

Turpretī, no dzimtenes raugoties, tāla šķiet svešā vieta:

Bij dziļa ziema,
Kad projām gāju
Uz *tālu* zemi,
Uz svešu māju.

(«Bij dziļa ziema»)

Šai pašā dzejolī svešumu apzīmē arī vārds *tāle*:

Man sirdī ziedons,
Kaut eju *tālēs*.

Pavisam jaunu un īpatnēju nozīmi vārds *tāle* iegūst tad, kad Rainis runā par lielo nākotni un cīņu tās vārdā; te šis apzīmējums lietots jau pārnestā nozīmē:

Tu lauži mūs, naidīgā pretvara, —
Vēl cīņa pret tevi nav nobeigta,

Vēl ilgās pēc *tāles* dveš pēdējais vairs,
Ik zarā pret varu šņac nerimstošs naidis!...

Tu vari mūs šķelt, tu vari mūs lauzt —
Mēs sniegsim *tāles*, kur saule aust!

(«Lauztās priedes»)

Klints asnīs rokas plēš, balsts kājām lūst...
Uz priekšu! priekšā saules *tāles* plūst.

(«Uz priekšu»)

Ļoti bieži dzejā tad arī sastopam šo valodas izteiksmes iespēju — vārdu lietošanu pārnestā nozīmē. Tā rīkoties autoru mudina vispirms tie gadījumi, kad jārunā par kādu agrāk nepazītu norisi vai priekšmetu. Tad tiek meklēta jaunās norises vai priekšmeta līdzība visumā vai atsevišķās detaļās ar citu, jau zināmu; šīs pēdējās apzīmējumu pārnesti attiecina arī uz vēl nepazīstamo. Vārds tad zaudē agrāko patstāvīgo nozīmi, sāk interesēt ar savu jauno nozīmi.

Vārda lietošana pārnestā nozīmē ir valodas vispārīga parādība un bija pazīstama jau tālā senatnē, it īpaši tad, kad cilvēka leksika vēl bija ļoti ierobežota. Katrs vārds tad tiecās kaut kā patēlot apzīmējamo priekšmetu. Tagad dzejnieks tikai cenšas šo valodai būtisko tēlotājas dabu izmantot. Viņš liek vārdam saistīties izteiksmē tā, ka tas gan pēc sava satura, gan pēc skaniskajām īpašībām kļūst priekšstata tēlotājs, individualizētājs.

Tāpat, ja negribam kaut ko minēt īstajā vārdā, mēs varam likt to nojaust, pieminot kādu zināmu tā īpašību. Tā senie latvieši vairījušies minēt vilku, jo tas cilvēkam naidīgs; lai nepiesauktu ļaunu, to parasti dēvējuši par pelēko, pelēci, tā dodami vilkam jaunu vārdu pēc tā spalvas krāsas. Arī te vārdi lietoti pārnestā nozīmē.

Visur, kur mēs priekšstatu tiecamies paraksturot kaut kā īpaši, individualizēt to, bieži lietojam vārdus pārnestā nozīmē. Tādējādi, vārdu nozīmēm savstarpēji krustojoties un pielīdzinoties saskaņā ar pašu priekšstatu īpašību sakariem, mēs zināmā mērā runājam jau līdzībās.

Izmantojot šādas iespējas, var panākt, ka dzejiskā izteiksme top tēlaināka un emocionālāka.

Viens vēja pagrieziena: no jumtiem lāses krīt.
Kas ošu šalkšanu vairs spētu savaldīt,
Kad, liksmi apskurbis no pūpolzara vāra,
Sāk strauji aprīlis šķirt lapas kalendāram.

Drīz tērces sakustas un strauti murdēt sāk,
Velk elpu Daugava, lūst biežais ledus vāks;
Ur spalgā dunoņā, kā dārdot lielgabaliem,
Kāpj upe mūžīgā ar pavasara paliem.

(B. Saulītis. «Daugava krāc»)

Prozā mēs sacītu apmēram tā. Ir pavasaris, sācies atkusnis, no jumtiem tek ūdens lāses, izkusis ledus tērcēs un strautos. Tāpat arī Daugavā izkusis ledus un sākas pavasara plūdi. Bet dzejnieks rikoļies citādi. Visvairāk te nedzīvajām parādībām piedēvētas dzīvu būtņu īpašības: vējš *pagriežas*, ošu šalkšanu neviens *nespēj savaldīt*, aprīlis ir *liksmi apskurbis* un strauji *šķir* kalendāra lapas, tērces *sakustas*, strauti *sāk murdēt*, Daugava *velk elpu* un *kāpj* ar pavasara paliem. Spalgaiss troksnis, kas rodas, ledum lūstot, pielīdzināts lielgabalu dārdonai. Atsevišķi priekšmeti un parādības arī paspilgtināti ar atbilstošiem apzīmējumiem: pūpolzars ir *vārs*, aprīlis kalendāra lapas *šķir strauji*, ledus vāks ir *biezs*, dunoņa *spalga*, Daugava ir *mūžīgā* upe.

Te dzejnieks izmantojis latviešu valodai parastus vārdus, bet daudzus no tiem lietojis pārnestā nozīmē, attiecīgās parādības konkretizējis un pat personificējis, vienlaikus padarot emocionāli uztveramākas.

Tādējādi vārds no vienkārša parādības vai priekšmeta apzīmējuma saskaņā ar autora nolūku teicienā iegūst saturam nepieciešamo nozīmi. Dzejas valodā šī nozīmes maiņa sastopama ik uz soļa, jo te parasti katrs priekšmets kaut kā saistīts, konkretizēts un atainots ar citu radniecisku vai pretstatīgu priekšstatu. Tā rodas jauna izteiksmes vienība, kas iegūst īpašu saturu, īpašu nozīmi.

Dzejiski pateiktās priekšstata īpašības pārsniedz vārda paša tiešo jēdzienisko nozīmi. Atplaucis jaunā atgaismā, tas dziļāk iedarbojas uz mūsu domām un sajūtām. Tādā procesā tas bieži vien atgūst arī savu senāko tēlainību, kas laika gaitā dažkārt kļuvusi jēdzieniski proziska. Ja «zvaigzne» mums vairs nemodina nekādas sevišķas asociācijas, tad «zvaigzne dzirkstošā» atgādina konkrēti vienu tās īpašību, protams, ne galveno, bet gan acumirkli mūsu domai un sajūtai svarīgu. Un teicienā «slavas zvaigzne» apzīmētājs «slavas», asociējoties ar tālās mirdzētājas spožajām īpašībām, spilgti raksturo jauno priekšstatu. Te zvaigznes tiešais jēdziens nevienu vairs nemaz neinteresē, bet uz apziņu iedarbojas tikai kādas spīdekļa īpašības,

kuras tad raksturo jaunā priekšstata galvenās, raksturīgākās iezīmes. Taču līdztekus autors domā arī par tām parādībām vai norisēm, kas palīdz galveno priekšmetu vēl vairāk izcelt.

Attiecīgie priekšstati, kas pārnesumos parasti ir divi, viens otru atēno kādas vienas nozīmes virzienā. Viens no tiem palīdz noskaidrot otru, pie tam vienam no tiem tiešā jēdzieniskā nozīme mainās.

Poētikā tādus vārdus vai izteicienus, kuros mainījusies vārdu tiešā, jēdzieniskā nozīme vai kuri lietoti pārnestā nozīmē, apzīmē par **tropiem** (gr. *trópos* — apgriešanās, *tropē* — apgrieziena, izteiksmes paņēmieni). Valodā un cilvēka domāšanā šiem paņēmieniem liela loma, jo ar tiem parastākam vārdam vai izteicienam var piešķirt neparastāku nozīmi, kas, pārejot apziņā, dod priekšstatam jaunu nojēgumu.

Protams, nekādā ziņā nebūs pareizi meklēt katrā dzejas rindā vai katrā darba nodaļā dzejiski paceltus, pārnestā nozīmē lietotus vārdus vai teicienus. Kā katrs dzejas izteiksmes līdzeklis, tas nedrīkst kļūt par pašmērķi; tādā gadījumā tas tūlīt zaudēs savu īsto nozīmi.

1. Visvairāk sastopamais tropu paveids ir metafora (gr. *metaphora* — pārnesums). Tajā viena vārda vai vārda kompleksa sniegtais tēls lietots otra vietā uz šais vārdos ietvertā priekšmeta, norises vai īpašības pazīmju vienādības, līdzības vai kontrasta pamata, lai attiecīgo autora domas izpausmei nepieciešamo satura niānsi padarītu dzīvāku un konkrētāk uzskatāmu. Apzīmētāja un apzīmējamā tiešās nozīmes te ir pilnīgi krustojušās, izveidojies jauns tēls.

Viena priekšmeta vai parādības īpašības pārnesot uz otru, nedzīvas lietas iegūst dzīvas dabas pazīmes, un otrādi. Tā metafora dzejas valodā piešķir priekšmetiem visdažādākās nokrāsas. Bez tam ar metaforu panāk vārdu ekonomiju, ļoti koncentrētu stilu, jo viena no šā tropa daļām netiek minēta vārdā.

Jau mūsu ikdienas valoda ir ļoti metaforiska, bet, pastāvīgi lietojot, mēs pie daudzām šādām vārdu kombinācijām esam tā pieraduši, ka vairs neizjūtam to metaforisko raksturu. Sacīdami, piemēram, «saule lec», mēs tagad ierosinām tikai tīri astronomisku priekšstatu, bet, atdzīvinot šo darbību tās pirmatnējā konkrētībā, dabūjam metaforu. Tā tautasdziesmās, piemēram, teikts, ka saule,

Rītā agri uzlēkdama,
Atstāj laivu ligojot.

Par sauli runā kā par dzīvu būtņi, kas izlec no laivas.

Visvienkāršākā metaforiskā izteiksme ir tur, kur pārnesums izdarīts uz priekšmeta vai parādības ārējās līdzības pamata.

Un rožu uguns apkārt man plīvo,
Kūp vērsnīgas smaržas kā dzīvības alkme.

(M. Ķempe. «Negaišs»)

Šeit dzejniece izmantojusi ārējo līdzību starp sārtu ziedu pilnu rožu krūmu un liesmu sarkanumu.

Tomēr lielāko tiesu parādību līdzība metaforās paslēpta dziļāk, piemēram:

Kur mēs ejam, ko mēs darām,
Mīļā zeme sirdī deg.
Spēku smelt tur allaž varam —
Daugava caur sirdi tek.

(J. Sudrabkalns. «Ceļa maize»)

No miega kraujas atmodas atvarā
katru rītu es lecu,
Gaismas un saules šļakatas
list man uz plakstiem un pleciem.

(Ā. Elksne. «Katra rītu»)

Kauju vētra varoņpulkus dzemdē,
Milžu cilts iet nāves laukus sēt.

(F. Rokpelnis. «Ir»)

Visi šie piemēri uzskatāmi rāda metaforas lielo nozīmi izteiksmes ekonomijā un tēlainības pastiprināšanā. Piemēram, citētās F. Rokpeļņa vārsmas, ja to tēlainību gribētu kaut daļēji paturēt, būtu jāizteic ar salīdzinājumu: «Kaujas ir kā vētras, un tajās rodas varoņi, tie ir it kā no milžu cilts, un viņu cīņas un uzvaras sēj jaunu dzīvību kauju iznīcinātajos laukos.» Kaut arī dzejnieks šo tekstu ietvertu noteiktā ritmā, izteiksme vairs nebūtu tik koncentrēta un iespaids nebūtu tik spēcīgs, kā tas panākts, izlietojot šīs metaforas.

Metaforu pamatā parasti ir salīdzinājums, bet tās ir koncentrētākas; tāpēc tās dažkārt dēvē par saīsinātiem jeb koncentrētiem salīdzinājumiem, jo tajās reizē ietverts priekšmets vai norise, kuru salīdzina, un tas priekšmets vai norise, ar kuru salīdzina. Piemēram, metaforā «kauju vētra» — «kauja» ir norise, kuru salīdzina, un «vētra» ir norise, ar kuru salīdzina.

Metaforā apvienojas divas nozīmes — pirmā ir tēla tiešā nozīme, otra ir jaunā nozīme, kas vislabāk atklājas kontekstā.

Metaforiski var būt ne tikai atsevišķi teicieni; metaforiska var kļūt atsevišķa dzejoļa daļa vai viss dzejas darbs. Piemēram, fragments no B. Saulīša dzejoļa «Rudenī»:

Manas dzimtenes ruden, tu gurdeni snaudu nīsti,
Tava nākšana tālu pār mežiem un ūdeņiem skan.
Visos vējos tu šalc, visas pasaules lietos tu listi,
Lapu virpuļus dzidams, tu miera vaifs nedod man.

A. Griguļa dzejolis «Šrapnelis» viss balstīts uz vienas no salīdzinājuma izaugušas metaforas:

Līdzīgs rozei uzzied gaisā šrapnel's,
Ļaunais kara zieds, virs mūsu galvām,
Zilas šķembas nāves lāsēm kaisās,
Briesmu smaržu smagi pārklāj laukam.

Reiz no rozēm mācījāmieš mīlēt.
Rozes — krāsu trauki, kuros saule,
Brīnumputni domīgie starp zariem,
Iemīgusi vēja dziesma dārzos.

Tagad melnie nāves ziedi plaukstot
Smagām šaltīm naidu satriec sirdi,
Naidis skrej līdz katrai mūsu lodei,
Katras lode aiznes nāvi vāciem.

Biedri, mani ierakumu biedri!
Drīzi atkal zeme piebirs ziediem.
Vēl tik īsu brīdi mūsu dārzā
Smaržos šrapnelrožu baigā smarža.

No pirmā panta pirmajā rindā ietvertā salīdzinājuma «līdzīgs rozei uzzied gaisā šrapnel's» dzejnieks tālāk izveidojis metaforas «kara zieds», «nāves zieds», «šrapnelrozes», un vēl tālāk no tām izaug citi metaforiski pārnēsumi: «šķembas nāves lāsēm kaisās», «briesmu smaržu pārklāj laukam», «nāves ziedi naidu satriec sirdi» utt.

Taču, ja sacerējumā metaforas atrodas cita no citas patālu, tad bieži notiek tā, ka sākums, no kā pirmā metafora izaugusi, ar dzejoļa nobeigumu gandrīz vairs nemaz nesaistās. Arī metaforu pārblīvētība rada samākslotu izteiksmi.

Metaforas, kuru galvenā sastāvdaļa ir kāds darbības vārds, sauc par *verbālajām metaforām*; tādā tieši darbības vārds lietots pārnēsiti.

Visiem mums krūtīs *deg ienāids* sīvs,
Latvietis dzīvos un nomirs brīvs.

(J. Sudrabkalns. «Klusais drošais»)

Tukšs *vilnis nāk* un krastā *sērē mirst*,
Un *izšalc* smiltis, zvaigžņu gaismā zeltīts.
Nāk nākošais un atkal dziļi *mirst*.

(O. Vācietis. «Dzeja»)

Verbālā metafora ļoti labi atdzīvina abstraktus jēdzienus, padarot tos konkrētākus, uzskatāmākus un līdz ar to saturu novadot tiešāk līdz lasītājam.

2. Izteiksmi ļoti atdzīvina personifikācija (no lat. *persona* — atsevišķa būtne, *facere* — taisīt). Tā veidojas, dzīvniekiem, nedzīvām lietām un dabas parādībām, kā arī abstraktiem jēdzieniem piešķirot cilvēka spējas un īpašības.

Personifikācijas izaugsmei ir ļoti tāla vēsture, kas sakņojas cilvēka pirmatnējā dabas uztverē un domāšanā. Lūkojoties uz augstiem kalniem, lieliem kokiem, tie liekas lepni, droši, spēcīgi, strauts šķiet jautrs, bezbēdīgs, vilņi, kas cits pēc cita sitas pret krastu, ir neatlaidīgi, nerimtīgi u. tml. Apkārtējās parādības un norises cilvēks bieži saista ar saviem iekšējiem pārdzīvojumiem un izjūtām. Šāda tēlošanas veida ļoti senā pagātne parādās arī latviešu tautasdziesmās, kur personifikācijas sastopamas ik uz soļa, atdzīvinot gan dabu, gan ikdienas norises, gan arī mitoloģiskas parādības.

Vakar saule *samērkusi*
Divi simti *villainišu* —
Šodien spoža *notecēja*
Skalodama, *velēdama*.

Dabas personificēšana kā tradīcija pārgājusi arī rakstītajā literatūrā, kur tā veic divas funkcijas. Pirmkārt, ar personifikācijas palīdzību ļoti dzīvi un uzskatāmi attēlo pašu dabu. Tādu piemēru ir daudz F. Bārdas, V. Plūdoņa, Aspazijas u. c. dzejnieku dabas lirikā. Otrkārt, dabas personifikācijas izmanto par palīglīdzekli cilvēka pārdzīvojumu un pārdomu izpaušmei. Personifikācija pastiprina tēlainību un satura izteiksmes krāsainību. Tā, piemēram, traģiskās Liepnas kaujas smagāko brīdi J. Vanags tēlaini izgaismo ar personifikācijām:

Saule aizklāj vaigu, *tecēt stājas diena*,
Zeme gaidās *notric*, elpu aiztur *mežs*.

(«Liepnas kauja»)

Glūži kā ar savu draugu, kā ar dzīvu cilvēku sarunājas V. Lukss ar kara krūzi populārajā dzejolī «Kara krūze»: dzejnieka iztēlē tā kļūst dzīva būtne, kas redz, dzird, zina un atmin visus karavīra priekus un bēdas.

Kā gan šķirsimies mēs tajā ritā,
miers kad ienāks kara lielceļos? —
Pārāk ilgi ejam roku rokā,
tu mans emaljētais skārda draugs!

Tu no galvas zini manas dziesmas,
manas rūpes, visas nedienas, —
manus biedrus vienmēr sauc tu vārdā,
soļus pazīsti un gaidi tos.

Personifikācijas kā spilgts izteiksmes līdzeklis palīdz raksturot abstraktus jēdzienus un domas, piemēram:

Bet *zvaigzne* pieciem stariem
Sauc cīņā cilvēci,
Lai *brīves ozols* zariem
Skauj visu pasauli.

(J. Sudrabkalns. «Draugiem»)

Ar personifikācijas palīdzību J. Sudrabkalns dzejolī «Sapņotājs ceriņu svārkos», cilvēka īpašības un darbības piešķirot vakaram, naktij un ritam, ļoti uzskatāmi notēlojis šo triju diennakts elementu maiņu.

Kad uz zelta trepēm *iznāk*
Augstā Majestāte *Nakts*,
Viņas priekšā *Vakars nokrit*,
Meln kā hotentotu sulains,
Vēdina ar pāva asti,
Un uz zilas fajansplātes
Spīd tam miljards mazu zvaigžņu,
Sudrabausteres, ko *aprīs*,
Putnu dziesmām *šķavādamies*,
Tuklais, sārtais *Rita Puika*.

Ļoti svarīga nozīme personifikācijai ir bērnu dzejā.

Ruds rudiņš pā krēslu
čabina *lietiņš*.
Kā pelēks vīriņš
gar logu iet viņš —
kaklā zīļu vācelīte,
tumšpelēka debesīte —
vasarā tā būšot pārļu sietiņš.

Tēvs liels tam un slīpris —

kuļ jūras un ledu lauž.
Māte pie septiņām ugunīm
debesis varoīksnes auž,
bet dēlīņš — pa krēslu čāpo
un snauž...

(F. Bārda. «Lietus viriņš»)

Personificējot priekšmetus vai dzīvniekus, jāraugās, lai tiem pieskaņotās darbības vai īpašības būtu atbilstošas. Šis norādījums īpaši attiecas uz personifikācijām dzīvnieku pasaulē, ar kurām autori ļoti bieži rikojas pasakā. Ķaut arī varētu iebilst, ka pasakā mēdz notikt visbrīnīšķīgākās, visfantastiskākās parādības, taču — kā pareizi atzīmē B. Saulītis — «Nez kā izskatītos, ja personificēts lasis brauktu mežā cirst malku vai gailis peldētu pa ūdeni... personificējums tomēr patur savas iepriekšējās dzīves pašas būtiskākās īpašības». ¹ Šādas personificēšanas kļūmes nedrīkst ieviesties arī fabulās, kur gadu simtiem ilgā gaitā katrs tradicionālais zvērs vienmēr lietots noteiktu rakstura iezīmju un noteiktas darbības izteikšanai. Šādos gadījumos jau no sirmas senatnes ņemtas vērā attiecīgiem dzīvniekiem piemītošās īpašības un īpatnības, attiecīgi šo tēlu asociējot ar kādu fabulas darbībai nepieciešamu personu. Tā zaķis allaž tēlots bailīgs, lapsa — viltīga, lācis — miegains un naivs, vilks — rijīgs u. tml.

3. No metaforas izaugusi arī alegorija (no gr. *allegoria* — zīmīgs attēls; tas savukārt no *allós* un *agorein* — un nozīmē citādi runāt, nekā domāt), kurā uz zināmas līdzības pamata kādu parādību min otras vietā, jo, pirmo — attēloto — minot, var viegli iedomāties otru — attēlojamo. Alegorija gan izaug no metaforas, bet ir plašāka par to. Metaforā parasti pārnes viena priekšmeta īpašības uz otru, alegorijā pārnesums notiek jau veselā priekšmetu kompleksā. Alegoriskā dzejoli saturs šķiet it kā ieslēpts un atminams, taču alegoriskā izteiksme nedrīkst būt neatrisināma mīkla. Alegoriski raksturojamas dažādas sadzīves parādības, dažādas cilvēka sajūtas. Visvairāk alegoriju dzejnieki izmanto tieši sabiedrisko parādību raksturošanai. Piemēram, spilgtā alegoriskā izteiksmē J. Vanags dzejoli «Vecā sakne» ietvēris asas politiski sabiedriskas norises — kapitālistiskās dzīves atlieku, bijušo ekspluatatoru pretošanos mūsu dzīves attīstības gaitai:

¹ B. Saulītis. Daži formas jautājumi dzejā. — Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā, LVI, R., 1957., 398. lpp.

Melnām, trunejušām stiegrām
Vecā sakne dziļi tveras;
Viņas žņaugu cilpās iegrābts,
Zemes smagums gausi sveras,
Darba roku celts pret sauli.

Vecā sakne trūkst ar naidu,
Kraķš kā melnu mūžu kauli,
Vaid ar ūpja viltus vaidu,
Kājas pin ar mezglu virvi.

Jācērt tā ar asu cirvi.

Spilgti alegoriju piemēri ir Kr. Barona dzejolis «Kalnu strauts», Raiņa «Lauztās priedes», «Ave sol!», V. Plūdoņa poēma «Uz saulaino tāli». Savienojumā ar personifikāciju alegorija parasti atrodama fabulās, bet tā var tikt izmantota jebkurā literatūras žanrā, ja par sacerējuma priekšmetu izraudzīta kāda abstrakta (sabiedriska, filozofiska) parādība, kuru tad izsaka ar pieņemtiem konkrētiem tēliem.

Daudz tradicionālu alegoriju ir folklorā, kur augu un dzīvnieku īpašības attiecinātas uz cilvēkiem. Tā latviešu tautasdziesmās ar bērziem un ozoliem parasti domāti puīši, ar liepām — meitas, precinieki dēvēti par vanagiem, ligavas par irbēm un cielavām u. tml., piemēram:

Aiz upītes balti bērzi
Sudrabiņa lapiņām,
Tur es dotu sav' māsiņu,
Kad būt' liela izaugusi.

Meklēt visur līdzību savām sajūtām, padziļināt un paspilgtināt savas domas un atziņas ar dabas un apkārtnes priekšstatu palīdzību — tā cilvēkam ir raksturīga īpašība. Savas atīstības pirmatnējākās stadijās viņš ar savu pasaules izjūtu stāvēja tuvāk dabai, kādreiz pat vēl ticēdams, ka ik priekšmetam, ik parādībai un pat tikai iedomājamai būtnei ir sava darbīga dvēsele, savas izjūtas, kas radniecīgas viņa izjūtām. Tātad šādu konkretizācijai zināmā mērā ir senas vēsturiskas saknes. Tomēr alegorija un personifikācija kā dzejiskās izteiksmes veidošanas paņēmieni nav uzskatāmi par pagātnes mantojuma produktu vien. Mūsdienu cilvēka domu, izjūtu un atziņu pasaule ir daudz sarežģītāka, un tās atspoguļošanai vārda mākslā šāds atdzīvināšanas un konkretizācijas process tāpēc vēl nepieciešamāks. Spēcīgas un trauksmainas dabas parādības dod iespēju skaidrāk un tveramāk izteikt spējas sajūtu kustī-

bas, bezbēdību, tieksmi pēc augstākiem sasniegumiem visās dzīves un atziņu nozarēs u. tml., turpretim klusas dabas ainavas — smeldzīgas skumjas vai mieru.

4. Tuvu personifikācijai un alegorijai stāv simbols (no gr. *symbolon* — norunāta zīme). Arī tas ir pārnestā nozīmē lietots tēls, kas nosacīti pārstāv sacerējumā ietvērto ideju vai domu. Tā, piemēram, Auseklis latviešiem nolaupīto brīvību simbolizē ar gaismas pili (balādē «Gaismas pils»), kas asiņainās cīņu dienās nogrimusi zemē. Rainim vācu bruņinieku verdzībā nospiestā latviešu tauta ietvērta karaļmeitas simbolā («Karaļmeita»). Simbols šķirams no alegorijas ar pārnestās izteiksmes apjomu, tas ir šaurāks, te izmantots kā pārnesums tikai viens tēls, turpretim alegorijā — vesela reālās īstenības parādība. Protams, šis atsevišķais simboliskais tēls var būt izvērstš plašā daiļdarbā.

Simbola lietošanā un uztverē liela nozīme ir tradīcijai. Vārdi, kurus autors lieto simboliskā nozīmē, parasti ir apzīmējuši kādu raksturīgu priekšmetu vai parādību tuvākā vai tālākā pagātnē; tā, piemēram, šķēps, zobens un vairogs vēl joprojām tiek lietoti kā cīņas momenta simbolizētāji, lai gan modernajā kara tehnikā tiem nav vairs nekādas nozīmes. Tāpat arī tuvākas vai tālākas vēstures vai pat teiksmu varoņi ar savām fiziskajām un rakstura īpašībām kā simboliski raksturotāji tiek bieži izmantoti līdzīgu parādību raksturošanai vēlākos laikos. Tā Lielā Tēvijas kara dienās rakstītājā dzejoli «Lāčplēsis» J. Sudrabkalns šo smago cīņu laiku saista ar latviešu tautas senso sacelšanos pret vācu bruņiniekiem. Kā simbolisks cīņas izteicējs te izlietots zobens, bet jo sevišķi kā kareivīga latvieša raksturotājs viscaur minēts leģendārais Lāčplēsis:

Lāčplēsis latviešus mūžam pret naidniekiem vadījis cīņā,
Zobens kā liesma tam deg, bēdas un tumsību šķel.
Zobens kā zeltaina liesma spīd latviešiem kāžkrusta naktī,
Ceļu uz brīvību cērt Lāčplēsis, diženais vīrs.

Kā simbolam, tā arī alegorijai raksturīgs zemteksts — doma, kas tieši vārdos nav izteikta, bet skaidri saprotama no pārējā teksta.

Simbols veiks savas raksturotāja funkcijas tikai tad, ja autors to būs izlietojis tā, lai neviens to nepārprastu, bet lai tajā pašā laikā tas būtu svaigs un vienreizēji pateikts.

Turpretim neatšifrējami simboli kļūst par tukšiem, neauglīgi izlietotiem vārdiem.

Simbolam ir vēl viena funkcija: tas apvieno zināmus priekšstatus, jēdzienus, idejas un ar tiem saistītās domas un jūtas vienā kopīgā tēlā vai gleznā. Simbols ir šaurāks par domu, kas tajā ietverta. Piemēram, Raiņa dzejoli «Kalnā kāpējs» šai vārdu kopā ietvertais tēls kļuvis par simbolu visiem, kas, nebaidoties nekādu grūtību, cīnās par iecerēto mērķi. Raiņa revolucionārā doma bieži izteikta vai nu ar simboliem, vai alegoriski.

Rainis arī teorētiski īpatnēji risina savas domas par simboliem un simboliku. Viņš simbolus iedala organiskos un neorganiskos. Ja dzejā kāds priekšmets vai parādība simbolizē kādu citu attiecīgu parādību, tad tāds simbols ir nekustīgs, statisks. Bet, ja daiļdarbā tēlota kustība, attīstība, dinamika, tad šādi statiski jeb, runājot ar Raiņa terminu, neorganiski simboli neder. Neorganiski simboli Raiņa uztverē ir priekšmeti, statiskas parādības, bet organiski simboli var būt tikai cilvēki. «Līdz šim dzejā (gandrīz) vienīgi bija šādi neorganiski, mehāniski simboli, tie pietika, kamēr dzeja nepazīna dialektiku, netēloja dinamiku vai attīstības principu. Organisks simbols pats attīstās, un tas vien spēj attēlot masu kustību, idejas, ja gribat. Un tāds organisks simbols ir tik cilvēks.»¹

Atskatoties latviešu dzejas vēsturē, vērojams, kā no viena laika posma uz nākamo mainās simboliski izmantotie tēli. Reizēm tēli paliek tie paši, toties mainās tajos ietvertā doma. Visos šais gadījumos liela nozīme sabiedriskās dzīves norisēm.

Kā jau minēts, tāpat kā alegorijas, arī simboli sastopami jau folklorā. Bet te tie izmantoti diezgan tiešam kādas parādības raksturojumam. Rakstītā literatūra no folkloras pārņēmusi tos simbolus, kas dod iespēju tēlot plašām tautas masām tuvas sabiedriskās dzīves parādības — tautas atbrīvošanās centienus, šķiru attieksmes. Diezgan stabili dzejā turējušies simboli, kas izteic tautas brīvības jēdzienu, kā arī tautas cīņu par šo brīvību. Šādos gadījumos dzejnieki parasti izmantojuši priekšstatus, ar kuriem var labi raksturot šādu progresīvu, augšupvirzošu sabiedrisku parādību, piemēram, gaisma, saule, uguns, rīts, pavasaris. Šādā nozīmē vārdi «gaisma» un «rīts» sastopami jau mūsu nacionālās vārda mākslas sākuma posma dzejā. Auseklis gaismas pils ir simbols tautas zaudētajai brī-

¹ J. Raiņa VLMVM, inv. nr. 212.

vībai, kas atkal jāatgūst. A. Pumpurs saka: «Un gaismas laiku baltis Imantu ārā sauks», J. Alunāns: «Latvieši, uz jums ar rīts jau gaida.»

Gaisma kā tautas brīvības un gaišākas nākotnes simbols daudz sastopama Raiņa dzejā; tādā pašā nolūkā dzejnieks izmanto arī sauli un uguni. Tai pašā vēstures posmā (ap Piekto gadu) sauli kā izcīnāmās brīvības simbolu lieto V. Plūdonis. Viņam ir arī saulainā tāle, saules pils. Revolucionāro cīņu un progresīvo spēku uzvaru abi dzejnieki izteic ar pavasara resp. ziedoņa tēlu (Rainis poēmā «Ave soll!», V. Plūdonis poēmā «Uz saulaino tāli»).

Rīts, saule, gaisma, pavasaris — šie gaišie simboli vadījuši latviešu revolucionāro un progresīvo dzeju cauri vistumšākajiem reakcijas laikiem, un V. Lukss 1936. gadā dzejoli «Saulgrieži» uzmudinādams saka: «Esi drošs, — tava saule ir tuvu!» Tēvijas kara laika dzejā saule un pavasaris simbolizē brīvību, par kuru cīnās padomju karavīri. Tie ir tradicionāli simboli, kas saglabājušies visu laiku dzejā, tikai attiecīgā vēsturiskā situācijā atkarībā no izteicamā satura mainījušās simbola nianšes.

Dažkārt dzejnieki rada arī jaunus simbolus, kas bieži vien vēlāk kļūst par tradicionāliem. Rainim, piemēram, tāds zīmīgs simbols ir *bula laiks*, ar kuru viņš izteic cilvēka nospiestību un nebrīvi kapitālistiskajā iekārtā.

Terminoloģiski zināms sakars ar simbolu ir simbolismam — literatūras virzienam, kas radās franču un krievu buržuāziskajā rakstniecībā 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā. Tas bija reakcionārs novirziens, kas liecināja par buržuāziskās kultūras pagrimumu. Tā pamatā bija simbolu sistēma, kam tika piešķirta īpaša mistiska jēga, un to mērķis bija pārliecināt lasītāju, ka eksistē aizkapa dzīve, pārdabiski spēki u. tml. Simbolismam raksturīga bija galēja individuālisma un mistikas sludināšana, kas novirzīja lasītājus no sava laika sasāpējušiem jautājumiem. Latviešu dzejā tas parādījās šā gadsimta sākumā dekadentu darbos.

5. Salīdzinājumā un metaforā, tāpat arī personifikācijā, alegorijā un simbolā pārnese uz zināmas līdzības pamata. Bet, ja pārnese izdarīts uz abu — raksturojamās un raksturotājas — parādību vai priekšmetu cieša sakara pamata, tad runājam par *metonīmiju* (no gr. *metonymia* — apmaiņa, pārmaiņa). Tāds ciešs sakars, piemēram, ir materiālam ar gatavu lietu vai tās lietotāju, traukam ar

saturu, darītājam ar darbu vai rīku, iedzīvotājam ar apvidu, atsevišķai daļai ar kopumu u. tml. Ar viena vārda vārdu dzejnieks var pavērt visu varenās jūras ainavu, ar metonīmiskiem izteiksmes līdzekļiem var radīt lielus priekšstatus. Tā, piemēram, domājot par dzimteni Latviju, kas smagi cieš okupācijas jūgā un gaidīt gaida, kad latviešu strēlnieku divīzija kopā ar visu Sarkano Armiju to beidzot atbrīvos, A. Grigulis runā tikai par Rīgu, ar to metonīmiski domājot visu dzimteni un tās ļaudis:

Un purva niedres dreb. Šķiet, sausā kūla zied.
Kā vētrai spītējot, šī divīzija dzied.
Vai Rīga dziesmu jauš? Vai Rīga spēku mana?
Vēl vienmēr dziesma skan! Kam vāja dzirdēšana?

(«Tā bija»)

Tāpat B. Saulītis Lielo Oktobra sociālistisko revolūciju un tās vēsturisko nozīmi izsaka tikai ar vārdiem «septiņpadsmitais gads»:

Tautas dusmas ir pacēlis kājās
Bargais septiņpadsmitais gads.

(«Septiņpadsmitais gads»)

Metonīmija dod visplašākās iespējas tādējādi raksturot varoņa pārdzīvojumus, rakstura īpašības, sabiedriskos apstākļus utt. Tāpēc dzejā metonīmija izmantota ļoti plaši.

Metonīmijas paveids ir *sinekdoha* (no gr. *synekдохē* — līdzuztveršana), vienas parādības nozīmes pārņemšana uz citu parādību pēc šo parādību kvantitatīvo attiecību pazīmēm. Reizēm vienskaitli lieto daudzskaitļa vietā:

Jel dodat milzeņa domu man,
Lai veldzē tā dzīvi no jauna.

(Aspazija. «Jel dodat milzeņa domu man»)

Var noteiktu daudzumu lietot nenoteikta daudzuma vietā:

Pussimtu gadu mirt, man diezgan šķiet,
Es gribu simtus gadus dzīvot iet.

(Rainis. «Simti gadi»)

Valodnieciskā ziņā izdalīt sinekdohu atsevišķi ir savs at-taisnojums, bet dzejas stilistikā tāds nošķirojums ir lieks, jo pēc būtības sinekdoha no metonīmijas neatšķiras. Bieži arī grūti noteikt, vai pārņemums ir metonīmisks vai sinekdohisks.

6. Metonīmisks tropu paveids ir ironija (no gr. *eirōnéia* — apslēpts izsmieklis). Šo izteiksmes veidošanas paņēmieni dzejnieks lieto tad, ja kādas negatīvas parādības vai priekšmeta raksturošanai izvēlas pozitīvu piemēru, tādējādi pozitīvo liekot lasītājam saprast pretējā resp. pārnestā nozīmē. Autora domas istais saturs atklājas kontekstā; dzejoli nolasot skaļi, to palīdz atklāt balss noskaņa, vaibsti, žesti.

Bagāts viņš, bet mikstu sirdi,
Dzird par grūtdienīšiem raudam;
Tūdaļ kabatā bāž roku,
Izvelk savu — nēzdodziņu.

(Rainis. «Labdaris»)

Raiņa dzejolim «Godīgs pilsonis» ironisku nokrāsu dod filistra raksturošanai trāpīgi izvēlētie apzīmētāji:

*Nopietnas ūsas,
Prātīgas lūpas,
Deguns miermīlīgs.*

Tāpat ar zīmīgiem apzīmētājiem ironisku nokrāsu iegūst tautasdziesma:

Griežat ceļu, griežat ceļu,
Lepna vīra sieva brauc:
*Trim kājām kumeliņš,
Viena sliece kamanām.*

Ironija ļoti bieži sastopama fabulās, jau sengrieķu fabulista Ezopa krājumos; no tām dzejas teorijā arī ienācis pazīstamais šādas aplinku valodas nosaukums «Ezopa valoda», kur patiesība lasāma itin kā caur rindām, piemēram, V. Luksa fabulā «Vēlreiz par kazām»:

Jau zināms bij pie senās Bābeles,
ka dārzam
kaza
lielu postu nes, —
un tomēr,
aiz muguras kaut sen tai slava slikta,
par dārznieci bij atkal
kaza
likta.

— — — — —
Kā tika dārzā —
tūdaļ kāpostos!
Un nu tik ņūc,
un nu tik rij ar zilonisku kāri,

kā negaiss melns
 iet zaļām dobēm pāri...
 Jūs prasīsīt —
 pēc tam
 vai kazu stipri sit?
 Nu kāpēc atriebigām domām ļauties,
 nu kāpēc kauties!
 Pie aktīm nav šī lieta jāpiekar, —
 uz citu dārzu
 kazu
 sūtīt var! ...

Ironija var būt izteikta dažādās nokrāsās — labsirdīgi, skumji, ļauni, griezīgi utt. Sevišķi asu un kodīgu ironiju sauc par *sarkasmu* (no gr. *sarkasmos* — plosīšana; tas savukārt no *sarx* — miesa, ķermenis).

Lēnām izskan svinīgais Te Deum,
 Smaržo vīraks, viļņo smagais gaiss,
 Un ar roku, baltu tā kā krējums,
 Svētī draudzi melnais mācītājs.
 Rādot tautai pazemīgu seju,
 Lepnā kancelē ar pūlēm kāpj:
 — Lai cik grūti jums, lai arī sāp,
 Mūsu kunga avim jābūt rāmām.

(A. Imermanis. «Pagrīdnieks baznīcā»)

Ironiskā valoda ne vien skaidri atklāj attēlojamās parādības būtību, bet parāda arī autora attieksmi pret to.

7. Ja autors dzejolī nerunā par domāto priekšmetu vai parādību tieši, bet uzskaita tikai tai raksturīgās īpašības vai pazīmes un pēc tam liek lasītājam nojaust, ko viņš gribējis teikt, tad šādu izteiksmes paņēmieni sauc par perifrāzi (no gr. *peri* — apkārt, *phrasō* — runāju) jeb aprakstu. Tā, piemēram, R. Blaumanis raksturo tautiskā romantisma epigoņus ar viņu pārāk bieži lietotajām un jau nodeldētajām tēmām:

Senču gars un senču tikums.
 Vienprātība. Brāļi. Biedri.
 Gaisma. Censoņi un sviedri.
 Tēvija un tautas druva.

Tautas labums, mīlestība.
 Liepu meitas. Ozoldēli.
 Slavas dziesmas agri, vēli,
 Brīvība un kumeliņi.

(«Ozoli Baltijā»)

Perifrāze rodama arī A. Krūkļa dzejoļa «Mežu spēks» fragmentā, kad dzejnieks runā par bērniem, nekur tos neminot tieši, bet aprakstot viņu dažādās rotaļas:

Jūs, kas dziļos dienasvidos
Ejat smilšu pilis cell
Un kas sapņojat reiz lidot,
Zemi art vai vilņus šķelt, —
Jūs, ko rotaļas sauc pļavās,
Bet kas dzīvē kļūsiēt drīz
Lieli ozoli un kļavas,
Kuri vētrās nelūzis.

8. Dzejā kā tēlainās izteiksmes paņēmieni daudz izmantota hiperbola (no gr. *hyperbolē* — pārspilējums), kur parādības vai priekšmeta īstos apjomus nesamērīgi palielina, kādu īpašību nedabiski pārspilējot u. tml. Hiperbolisms bieži rodams jau ikdienas valodā (asaras līst straumēm, velkas kā vēzis, mati slienas stāvus utt.). Dzejā ar hiperbolas palīdzību autora domas izpausmei nepieciešamo iezīmi var izcelt iespējami spilgtāk, piemēram:

Manas baltas *villainītes*
Ozoliņa smagumiņu;
Vēl gribēja bāleliņis
Stūros zeltu kaldināt.

(Tautasdziesma)

Es nozogu sauli un iespraužu acis,
Es notveru vēju un paslēpju sirdi,
Un tamdēļ es esmu
Pilns savādu dvesmu,
Kas nedod jums miera, jūs uztrauc un tirdī.

(A. Čaks. «Uz skvēra»)

Hiperbola bieži pavada ironiju, piemēram:

Ūjā, Anniņa,
Tavu garu degunu!
Pats sēd aiz galda,
Deguns namē,
Deguns namē
Cepeti groza.

(Tautasdziesma)

Hiperbola bieži apvienojas ar citiem stilistiskiem paņēmieniem, piešķirdama arī tiem savdabīgu nokrāsu. Tā rodas hiperboliski salīdzinājumi, metaforas u. tml.

Zarkannas putas kā jūras, un dziesmas —
tās līgos un līgos.

(A. Grigulis. «Gvardes karoga svētki»)

Un tev visa pasaule lielā
Vienā mīlā cilvēkā dzīvo.

(B. Saulītis. «Migla»)

Kā īpatnējs tēlainās izteiksmes līdzeklis hiperbola daudz sastopama revolucionārajā dzejā, piešķirot tai lielāku dinamiku un spēku. Kā piemērs minams V. Luksa dzejolis «Manifestācijā».

Es
kā lietus lāse
šai žilbinošajā mirklī
iepilū varenā straumē
un zūdu,
un pazūdu pēkšņi,
un manis vairs nav.

Un jaunajos veidos —
kā sarkano karogu šalkas,
prieka skurbuma rauts,
es plandos pār tūkstošu galvāni;
es brāžos kā dziesma,
es skānu
un liksmoju,
uzvaras nemiera dzīts;
kā spēcīga auka
es ceļos no pelēkā bruģa
un līdzī ar putniem
uz sauli,
uz rītu
es aizspurdzu augšup
kā himna.

9. Dzejā dažkārt rodams arī pārspilējums pamazinājuma veidā. Tādu izteiksmes veidošanas paņēmieni sauc par litotu (no gr. *litotēs* — vienkāršība); tā, piemēram, tautasdziesmā tēlots karavīrs, kas, dodoties karā, pats savu drosmi necildina, gluži otrādi — viņš runā par to kā par kaut ko parastu, neievērojamu:

Ietin man gājējam,
Es nevaru lielīties;
Lai lielās tie ļautiņi,
Kas palika pakaļā,
Kas palika pakaļā,
Kas ar tēvu tūrumiņu.

Tropi tādad aptver krietni plašas dzejiskās izteiksmes iespējas, sākot ar tiem pārnēsumiem, kur pārnēsums un pielīdzinājums vēl skaidri redzams, beidzot ar līdzībām, kas atminamas, tikai dziļāk ielūkojoties kontekstā. Pārnēsātā valoda tomēr nedrīkst lasītāja priekšā nostāties kā neatrisināms uzdevums. Lai pārnēsums būtu cik neparasts vai pārspilēts, zināmam loģiskam sakaram tajā jābūt. Tāpēc tēlaino izteiksmes līdzekļu izvēlē un izmantojumā jāievēro attiecīgās parādības vai norises būtiskākās īpašības, kuras tad atbilstoši saturam autors izceļ ar kādu citu asociatīvi radušos apzīmējumu. So momentu neievērojot, var rasties aklas fantāzijas (katahrēzes) radītas gleznas, kas satura izpausmi nevis pastiprina, bet gan jauc. Aklās fantāzijas gleznas un ainas rodas, vai nu meklējot pārāk savdabīgu izteiksmi, vai arī paviršības un valodas nabadzības dēļ, kad trūkstošā jēdziena vietā ieliek pirmo, kas ienāk prātā, nepadomājot, vai tas tēlotajā ainā iederas vai ne. Metaforiskās un metonīmiskās izteiksmes spēks slēpjas nevis neparastu priekšstatu kombinācijās, bet gan to savstarpējā atdzīvināšanā un konkretizēšanā ar atjautīga pārnēsuma izvēli.

Ļoti svarīgs moments dzejas valodas tēlainībā ir arī tas, ka dažādie tropu veidi ir savstarpēji cieši saistīti. Tos saista dzejoļa saturs, jo tas ir galvenais, kura atklāsmei kalpo visi izmantotie izteiksmes līdzekļi. Tāpēc, piemēram, izvēlētais epitets vai salīdzinājums nedrīkst būt pretstatā metaforai u. tml. Tāda nesaskaņa starp gleznām vērojama F. Bārdas romantiskajā pasakā «Sapņotājs pāžs»: tajā ieviesies salīdzinājums no pavisam citas īstenības jomas. Vairākas lappuses no vietas te jūsmots par skaisto karalieni, viņā iemilējušos pāžu, par brīnumkrāšņo dārzu, un tad pēkšņi dzejnieks saka par karali:

Un niknums zaļš acis tam iedegās
kā saberzti sērkokči.

Dzejiskā valoda kalpo maksimāli pilnīgai satura atklāsmei, tāpēc emocionāla izteiksmība tai ir nepieciešama. Bet nav vajadzības vārdu savienojumus mākslīgi konstruēt. Pať visvienkāršākais vārds, dzejiskā izteiksmē lietots pārnēsiti, rod it kā jaunu saturu, kas iedarbojas uz mūsu emocijām. Tādos gadījumos arī piemirstie un semantiski sastingušie vārdi iegūst ikreiz citu raksturu, citu nokrāsu.

Arī mūsu dzejā jāievēro reālistiskās estētikas normas valodas izveidē. Reālistiskā estētika atrod skaistumu pašā dzīves

istenībā, tāpēc tā prasa tādu valodu, kas vistiešāk, visskaidrāk, visprecīzāk un pareizāk atklātu šo īstenību. Valoda rakstnieka darbā nedrīkst būt estētizējoša rotaļāšanās ar vārdu vizuļiem, valodu nedrīkst pārvērst par līdzekli dzīves patiesības noslēpšanai. Vienkāršība mākslā ir nevis primitīvisma pazīme, bet liela un grūta radošā darba rezultāts.

Lietojot vārdus tikai to tiešajā nozīmē, dzejnieks tāpat var uzvest konkrētu ainu, zīmīgu portretu, bet tad viņš būtu spiests izmantot daudz vairāk vārdu, nekā rikojoties ar pārnesto izteiksmi. Tropi tāpat nozīmē arī valodas ekonomiju, tie neprasa apraksta un pazīmju motivācijas. Tāpēc tie ir tik nepieciešami dzejas konkrētajā izteiksmē.

4. DZEJAS SINTAKSE

Panākt satura izpausmei nepieciešamo emocionalitāti ar valodas tēlainības un atbilstošas leksikas palīdzību ir vēl tikai pirmās pāris pakāpes dzejas izteiksmes veidošanā. Lai ikkatrā dzejas frāzē un kopumā viss sacerējums iegūtu tam nepieciešamo dzejisko intonāciju, liela nozīme ir arī īpašam atsevišķa dzejas teikuma veidojumam, kā arī vairāku teikumu sasaistījumam kopīgā satura un stilistiskā vienībā.

Dzejas frāzei stilistikā ir arī nosaukums — poētiskā frāze (jeb teikums). Ar šo apzīmējumu ir tieši uzsvērtā tās atšķirība no gramatiskās frāzes, ko lietojam praktiskajā prozā. Praktiskās prozas teikumi parasti izkārtoti mierīgi, loģiski. Mierīga un vēstījoša vai aprakstoša ir arī šādu teikumu izskaņa. Turpretim pacilātā vēstījumā teikuma locekļi kārtosies citādi, saskaņā ar autora nolūku vairāk izceļot tos, kas svarīgi domas izpausmei. Lielākas izmaiņas teikumu uzbūvē rodas daiļprozā, kur līdzās frāzes loģiskumam nepieciešama arī tās emocionalitāte, kas tad veidojas, izkārtojot teikuma locekļus atbilstoši darba saturam, rakstnieka vēstījuma nolūkam un stilam.

Vēl jūtāmākas teikuma locekļu izkārtojuma izmaiņas ir dzejā. Ja daiļprozas sacerējumā rakstniekam visumā ir brīvas rokas, tad dzejā autoru ļoti saista ritms. Ritma dēļ garāka frāze bieži jādala vairākās vārsnās, tāpat vārdu kārtību ietekmē ritma kāpjošais vai krītošais raksturs. Liela nozīme ir arī autora nolūkam un viņa stilam, īpatnējiem stilistiskiem paņēmieniem.

So daiļrades procesu, t. i., dzejisko teicienu īpašu izkārtošanu saskaņā ar satura izpausmi, sauc par dzejas sintaksi.

Atkāpšanās no parastās teikuma uzbūves normām dzejā notiek dažādi, gan vārdus pārstatot, gan izlaižot, gan atkārtojot u. tml. Šādas īpašas sintaktiskas konstrukcijas, ko autors izlieto izteiksmības pastiprināšanai, sauc par stilistikām figūrām. Tas sastopamas jau sarunu valodā, un tās izmanto arī prozas rakstnieki, taču daudz lielāka nozīme tām ir dzejā.

1. Viens no visvienkāršākajiem figūru veidiem ir elipse (no gr. *elleipois* — izlaidums). Par to runājam tad, ja domas vai izjūtas tēlojumā vai parādības aprakstā izlaisti atsevišķi nozīmīgi vārdi vai pat vesela teiciena daļa kā pati par sevi saprotama.

Un atkal dārzs... Rudenis... Ābolu grozi...
Tā bija. Tad liesmoja ciemi...

(M. Rudzītis. «Pavasaris»)

Katrs atsevišķi uzrakstīts vārds vai vārdu kopa izraisa liriskajā varonī veselu pārdzīvojumu plūsmu, tagadnes redzējums asociē pagātnei. Bet vai nu satraukumā, vai arī atmiņu uzplūdos nav iespējams katru notikumu konkrēti parādīt. Tomēr lasītājs jūt, ka aiz vārdiem «dārzs», «rudenis», «ābolu grozi» un «liesmoja ciemi» slēpts plašs zemteksts.

Elipse daiļprozā un arī dzejā pārnākusi no ikdienas valodas, kur tā sastopama ļoti bieži izsaučienos, steidzīgos jautājumos, uzaicinājumos, lūgumos u. tml., runas izlaidumus aizpildot ar mimiku un žestiem. Elipse piešķir runai vairāk spara, spēka, dziļāku iespaidu. It kā aizpildot izlaidumus, rakstos uz elipsi norāda pieturas zīmes — daudzpunkti, domu zīmes. Taču ar punktuāciju doti norādījumi var arī nebūt, un tomēr jārūnā par elipsi, piemēram, tautasdziesmā:

Nedzirdēju, neredzēju
Arājiņu izaugot;
Sasatiku piejājot:
Labritiņ, malējiņ!

Šeit starp trešo un ceturto rindu izlaista vesela frāze: *viņš man teica.*

Elipse pastiprina frāzes emocionālo intonāciju, taču iespējama tikai tur, kur izlaistie vārdi nepadara nesaprotamu domu. }

Dzejā elipsi reizēm prasa arī vārsmas ritms, kura dēļ daži vārdi jāizlaiž, lai pārējie paceltos tādā izteiksmīgumā, kāds nepieciešams dzejnieka domas izpaušmei.

«Jo nāve — naidis pret dzīvi, — nav tev draugs.
«Tu esi dzīves sargs, tu dzīves raugs.»

(*Rainis. «Dzīves sargs»*)

Restaurējot varbūtējo izlaidumu, pirmā rinda būtu lasāma šādi:

Jo nāve *ir* naidis pret dzīvi *un* nav tev draugs.

Semantiski šī vārsmā nu būtu pilnīga, bet dzejoļa kopīgajā ritmiskajā gājienā neiekļautos.

Eliptisks frāzes veidojums raksturīgs Raiņa filozofiskajai lirikai. Dzejnieks bieži neatspoguļo parādības to veselumā, neatklāj savu domu nepārtraukti, pakāpeniski, bet atsevišķiem posmiem it kā pārlec pāri. Dzejnieka skarto problēmu, atziņu un vispārinājumu loks ir tik plašs, ka pakāpeniskā domas plūdmā dzejoļa īsuma dēļ tam nav iespējams izsekot. Dzejnieks tāpēc mēdz apstāties tikai pie svarīgākajiem momentiem, dod galvenos vērtējumus.

Tik sauja graudu bij, — kāds krāšņums laukā!
Tas tagad zaļos negaisā un aukā.

(«Pa rudzu lauku»)

Raiņa soneta divās pēdējās rindās ietverta dzejoļa pamatatzīņa, un tā šeit pateikta ar elipses palīdzību. Elipses izceļ risināto jautājumu dziļumu, virza uzmanību uz būtisko.

Cita rakstura eliptiskas vārsmas ir Raiņa mīlas lirikā, kad liriskā varoņa dziļais satraukums un kautrība reizēm neļauj jūtu pārpilnību ietvert vārdos, liek apmierināties ar pusaprautu frāzi:

Nekas nav sapņains
Un blāvs
Pilnais stāvs —
Un sārtais svaigums,
Rokas tevī tver;

Tu stiprais maigums,
Lūpas tevī dzer.
Tu siltais zaigums —
Rīts manim ver
Sarkanās durvis.

(«Nekas nav sapņains...»)

2. Izteiksmes pastiprināšanai kalpo arī *p a u z e s* (šoreiz sintaktiskās, nevis ritmiskās; par tām būs runa tālāk), t. i., pieturas vietas vārsnā bez vārdu izlaiduma. Dzejā tās ir ļoti nozīmīgas, parasti ar domu zīmi pārraujot vārsmas vienmērīgo

plūdumu tieši tai vietā, kur dzejniekam jāakcentē kāda savas domas nianse, piemēram:

Ap sešiem iesākās kauja,
Tā ieilga visu dienu.
Vakarā sanācām kopā,
Izņemot || — vienu.

(A. Grigulis. «Divas nakts»)

Dažkārt dzejnieki intonējamo vārdu līdz ar pauzi pat strofiski izdala ārpus dzejas rindām; tādu paņēmieni sevišķi izmanto brīvajā dzejā.

Tas ir skarbums vēl,
bet drīz || —
tas būs vecs un lieks.

(V. Lukss. «Skarbums»)

Pauzes dzejas valodā sastopam biežāk nekā prozā; tā nav nejaušība — pauzes dod iespēju ilgāk ielūkoties un iejusties tām sekojošos vārdos, saprast šo vārdu domu, izjust to gleznainību un emocionalitāti. Dzeju recitējot, pauzes noteic lēnāku priekšnesumu, akcentējot domas izpaušmei raksturīgos tēlus.

3. Daudz izmantots figūru veids ir *inversija* (no lat. *inversio* — pārstatījums). Tā ir pārkārtota vārdu secība teikumā.

Inversiju dzejā autori izmanto ar dažādu nolūku. Pirmkārt, vārdu kārtu pārstatā ritma un skanīguma labad, kad, parastā kārtībā ieturēti, vārdi un teicieni grūti iekļautos izvēlētajā ritmā.

Nē, vārtos negribu es tikai vērties
Tā skumji notāl, — iekšā gribu iet!

(Rainis. «Dārzi»)

Gramatiski pareizā sasaistījumā šīs vārsmas būtu jāraksta šādi:

Nē, es negribu tikai tā skumji notāl
Vērties vārtos, — gribu iet iekšā!

Līdzīga teikuma locekļu vietu maiņa ritma dēļ ir arī šai piemērā:

Bij atkal pavasars. Un dzērves laidās
Uz dzimteni no zemēm siltajām.
Un pērnō purvu, pērnās saules gaidās
Kā jauni kļuvuši bij spārnī tām.

(A. Skalbe. «Atlido dzērves»)

Parastajā vārdu kārtā šī pati četrinde būtu lasāma tā:

Atkal bij pavasars. Un dzērves laidās
No siltajām zemēm uz dzimteni.
Un pērno purvu, pērnās saules gaidās
Tām spārnī bij kļuvuši kā jauni.

Skaidri redzams, ka abos piemēros par gramatiski pareizām pārveidotās vārsmas zaudējušas vienu no galvenajām dzejas iezīmēm — ritmiskumu. Lai ritms nezustu, dzejnieki izmantojuši inversiju. Bet reizē ar inversiju galvenokārt ritma dēļ atsevišķi vārdi tagad kļuvuši izteiksmīgāki, visa dzejas frāze labskanīgāka.

Otrkārt, inversiju autors lieto tad, ja vārdu resp. ar to apzīmēto jēdzienu vai tēlu grib vairāk izcelt. Piemēram, Rainis pārstata apzīmētāju aiz apzīmējamā vārda, tādējādi tas iegūst spēcīgāku uzsvaru:

Darbs, tu mans nebeigtais.

Reizēm attiecīgo vārdu pārstata pavisam atrauti no tam piederīgās grupas:

Pulkstens garas stundas rāda,
Vai tu vienmēr esi tāda —
Laime?

(O. Vācietis. «Vestule»)

Cik reižu lapkrita puteņos jau
Ir aizvērti vasarām vārti!
Bet āboli tādi vēl redzēti nav —
Mirdzoši, lieli un sārti.

(B. Saulītis. «Ērgemes āboli»)

Abos šais piemēros ar inversijas palīdzību ir veidotas pantu pēdējās rindas: pirmajā izcelts vārds «laime», otrajā uzsvērtas ābolu īpašības, tie ir «mirdzoši, lieli un sārti».

Sakarā ar latviešu valodai raksturīgo diezgan brīvo vārdu kārtību teikumā inversija ir izplatīta tiklab ikdienas runā, kā praktiskajā prozā, daiļprozā un arī dzejā. Ar tās palīdzību tad iespējams dzejas frāzi dažādi variēt. Vēsturiskā atskatā vērojama gan arī tāda parādība, ka ar inversiju dzejiskais teiciens padarīts neveiklāks, redzama dzejnieka nespēja veidot dzejas frāzi (K. Frīdenbergs-Mieriņš, J. Lautenbahs-Jūsmiņš, V. Eglītis, M. Kaudzīte).

4. Saskaņā ar autora nolūku izteiksmes akcentāciju sniedz

arī asindetons (no gr. *asyndeton* — nesaistīts), t. i., saikļu izlaidumi. Tāda bezsaikļa konstrukcija, izlaižot šos vārdus un teikumu savienotājus, padara valodu trauksmainu, piešķir izteiksmei paātrinātu gaitu, piemēram:

Dārza kokos šmaugos
Degošs vakars krīt.
Mierīgs pretim raugos,
Nāk kas nākdams rit.

(J. Sudrabkalns. «Latgalē»)

Starp trešo un ceturto rindu te izlaists saikļvārds «lai».

5. Pretējs asindetonom ir polisindetons (no gr. *polysyndeton* — daudzkārt saistīts), t. i., saikļu pastiprināta atkārtošana. Ar vienu un to pašu saikli ievadot ik dzejas frāzi vai tās daļu, panāk gausāku intonatīvo plūdumu, dažkārt arī rāmu svinīgumu.

Un atzveltnes putni visdažādie
Uz pleciem tam čivinot metas
Un stāsta, un dūdo, un aicina tie,
Un dziesmas tiem nedzirdētas.

(F. Bārda. «Dāvids Zaula priekšā»)

Un visur es veldzējos sirsnības ciemā,
Un visur zied brīvības, taisnības likums,
Un visur man prasa, un visi grib zināt,
Kā latvieši dzīvo, kāds Latvijas zieds.

(J. Sudrabkalns. «Dzimentene»)

Tieši saiklis «un» visbiežāk veido polisindetonu, sasaistīdams daudzas parādības, priekšmetus vai norises vienā virknē.

6. Lai domu spēcīgāk akcentētu, dzejnieki izmanto arī tādus figūru veidus kā retorisko jautājumu, retorisko uzrunu un retorisko izsaukumu. Apzīmētājs «retorisks» šais terminos nāk no grieķu vārda «*rhétor*»; tā senajā Grieķijā sauca daiļrunātājus, oratorus. Viņu runas māksla bija ļoti izkopta, un pastāvēja pat īpaša zinātne — retorika, kas gādāja, lai šīs mākslas stingrie gadu gaitā izstrādātie likumi tiktu ievēroti, lai oratoru runas izteiksme būtu tik smalki un niansēti izstrādāta, ka tās saturs pilnām kalpotu autora nolūkam. Antīkajā poētikā pie retoriskajām figūrām tika pieskaitīti ļoti daudzi stilistiskie paņēmieni, piemēram, anakolūts, antitēze, ironija, pleonasms utt. Mūsdienās pie šīs figūru grupas pieskaitām tikai jau minētos trīs veidus.

a) Par retorisko jautājumu sauc tādu izteiksmi (tiklab dzejā, kā arī prozā), kas veidota jautājuma formā, taču neizteic vis jautājumu, uz kuru vēl gaidāma atbilde, bet jau ietver sevī domas apstiprinājumu vai noliegumu.

*Vai tā vien ir maize ceļam,
Kas pa miltu miglu kūp,
Ko ar asmeni mēs šķeļam,
Kas uz mēles mikstī drūp?*

(J. Sudrabkalns. «Ceļa maize»)

*Tu taču atceries — dārdēja sliedes.
Tā viņi aizbrauca, dziesmu dziedot.
Nu ir tāds klusums, ka sirdi biedē,
Nu ir miers,
Bet vai kāds var piedot?*

(B. Saulītis. «Piemineklis»)

Pats autors, izteikdams savu domu retoriskā jautājuma formā, no citiem atbildi negaida, viņš to zina jau pats. Tādējādi retoriskais jautājums ietver it kā divas puses — jautājumu un atbildi. Šādi izteikta atbilde vai spriedums pastiprina lasītāja uzmanību, liek padomāt, tādā kārtā arī skaidrāk uzvert saturu.

Ļoti daudz retorisko jautājumu Raiņa dzejoļu krājumā «Čūsku vārdi», liriskajam varonim Dagdam meklējot dažādas dzīves atziņas, dzīves vērtības un šo vērtību mērauklas.

*Es pūlos atjēgties: Kas ir? Kas bija?
Kā sliķonim žib garām dzīve visa,
Man sāpju, šaubu garā čūsku vija:*

*Ko dzīvē meklēju? Kas rokās rīsa?
Kas dzīve, saule, es, — kas tas, kas dzīsa?*

(«Uz saulesaugstī cēlos spējā dziņā»)

Kā viens no idejiski un mākslinieciski ļoti iedarbīgiem izteiksmes paņēmieniem retoriskais jautājums dzejā ir stipri izplatīts un bieži izmantots arī kompozicionāli (piemēram, A. Grigūļa balādē «Jefreitors Serovs»).

b) Izteismīguma pastiprināšanas funkcija pieder arī retoriskajam izsaukumam resp. izteiksmes veidošanas paņēmienam ar spēcīgi izteiktu izsaukuma intonāciju. Ar šīs figūras palīdzību frāzē tiek īpaši izcelts kāds vārds vai vārdu kopa resp. tajā ietvertā doma, līdz ar to tieši uz šo vietu no-

virzot frāzes loģisko akcentu un spēcinošot tās emocionālo skaņējumu.

Vēl lielā tice ir: *veic dzīve nāvi!*
Jo dzīvei taisnība.
Aiz saules augstāk ej! par dzīvi stāvi!

(Rainis. «Vēl lielā tice ir»)

Kaujas vēl dārd. Vēl smiltīm nav gana. Vēl karogi laižas
Zemjup un tālumos vien. — *Svēts mūžam lai karogu nomods!*
Uzvaras lepnums un spīts! Un mūžīgas brīvības slava!

(J. Sudrabkalns. «Karogu nakts nomods»)

c) Līdzīga nozīme ir retoriskajai uzrunai. Ar to autors vēršas vai nu pie klāt neesošā dzejas darba klausītāja, vai arī pie galvenā varoņa.

Draugs, kauju laikus atceries
Un klausies savā sirdī!

(T. Brička. «Viņa teica nē»)

Tāda uzrunas forma liek lasītājam uztvert dzejoli kā tieši viņam domātu.

Ai Latvija, tu esi un tu skani
Ar dzīvajiem, ar mirušiem, ar mani.

(M. Ķempe. «Dzimitene»)

Ar retoriskās uzrunas palīdzību īpatnēji veidota, piemēram, A. Grigūļa balādiskā romance «Kara meitene un vakarvējš»:

Plats mēness uz meiteni skatījās,
Un abi viens otram tie patika;
Tā vakarvējš, steidzot no Aiviekstes,
Šo meiteni ceļmalā satika.

Tu meiten, gvardu meiten!

Šī frāze diezgan garajā dzejolī nobeidz katru to kara meitenes un vakarvēja dialoga daļu, kurā vakarvējš uzrunā meiteni.

Uz svinīgās retoriskās uzrunas «*Ave soll!*» — «*Esi sveicināta, saule!*» — pamata komponēta Raiņa lieliskā pavasara atmodas poēma.

7. Daudz biežāk dzejā nekā prozā sastopamies ar vārdu, vārdu kopu, frāzes daļas vai visas frāzes atkārtojumiem, kas lielā mērā pastiprina valodas emocionalitāti, attiecīgo saturu niansi un arī ritmiskumu. Prozā, īpaši zinātniskajā un praktiskajā, kur nepieciešams tikai loģiskums, tāds teicienu

vēidojums nav vajadzīgs. Turpretī dzejā tam ir ļoti svarīgi uzdevumi, niansējot domu vai izjūtu, variējot, modulējot intonāciju, vairāk izceļot kādu saturu detaļu utt.

a) Vienkāršākais atkātojumu figūru paveids ir *vairākkārtējie atkātojumi* jeb *dubultoījumi*. Tie rodas, minot kādu vārdu vai vārdu kopu vairākas reizes pēc kārtas, ar šo vārdu (vai vārdiem) apzīmēto jēdzienu īpaši izceļot, pievēršot tam vairāk uzmanības.

*Teku, teku, nepanācu,
Saucu, saucu, nesusaucu.*

(Tautasdziesma)

Tautasdziesmās parasti atkārtota tikai viena dipodijas daļa, piemēram:

*Grieziet ceļu, grieziet ceļu,
Lepna vīra sieva brāuc.*

Dubultoījumam tuvs atkātojums ir arī tad, kad neatkārtoti vis to pašu vārdu, piemēram, tieši darbības vārdu tādā pašā formā, bet, teiksim, darbības vārda tagadnei pievieno no tā paša darbības vārda darinātu apstākļa vārdu:

Pūtin pūta melnais mednis.

*

*Zviedzin zviedza bāliņam
Aramie kumeliņi.*

(Tautasdziesma)

vai arī tā paša lietvārda citu locījumu:

Gruvekļu gruvekļos sabira dzīve.

(V. Lukss. «Jaungadā»)

Atkārtotā vārda līdzība var būt vēl tālāka, piemēram:

*Godā ļaudis mani gaida
Negodā uzaugam;
Es uzaudzis top' godā,
Godā ļaudis negodā.*

(Tautasdziesma)

*Šo domāja, to domāja,
Sveši ļaudis daudz domāja;
Ko domāja sveši ļaudis,*

To tu līdzī nedomā!
Tev jādomā: laiks atnāks,
Kur ikkatrs domāt sāks.

(A. Pumpurs. «Tautai»)

b) Ja divas vai vairākas dzejas rindas sākas ar vienu un to pašu vārdu vai vārdu kopu, tad tādu atkārtotāņu veidu sauc par *anaforu* (gr. *anaphora* — atpakaļatvešana) jeb sākuma atkārtojumu. Anafora dzejā sastopama visai bieži un dažādos veidos. Piemēram, tā rodama rindu sākumos kā viena vai vairāku vārdu atkārtojums, attiecīgi pastiprinot domu:

Tā kā mēness mīļo sauli,
Tā kā debess mīļo zemi,
Tā kā visums mīļo tāli.

(Rainis. «Mēness svētītājs»)

Kad anafora atkārtojas vairākās vai pat visās dzejoļa strofās, tā veic arī kompozicionālas funkcijas, piemēram, Raiņa dzejoli «Pastara diena»:

Daudz karstas sirdis
Pukstēt rims,
Daudz zaļi stāvi
Vēl lauzti līms;

Daudz nakšu tumsa
Vēl ļaudis segs,
Daudz dzirkstīs dzisīs,
Pirms liesma degs;

Un balti kauli
Vēl laukus klās,
Daudz asins plūdīs,
Pirms vaidi stās;

Daudz krūtis stenēs,
Daudz pleci liks,
Un celsies atkal,
Un atkal sliks;

Daudz viņi velsies
Un atkritīs,
Bet atkal un atkal
Tos vētra dzīs.

Anaforas nozīme atklāsies vispilnīgāk, ja tajā būs ietverts ne tikvien domas pastiprinājums, bet arī kāpinājums, no satura viedokļa svarīgāko momentu atvirzot vairāk uz beigām.

Aši pēdas aizmēž sniegi,
vārdus vēji rauj no lūpām,
salā sagumst katra doma.

*Tikai viena urbj kā ķermis,
tikai viena vējus noskrien,
tikai viena izbrien sniegus,
traukdamās uz pavasari,
traukdamās uz lielo rītu.*

(V. Lukss. «Sniega laukos atminot «Ave sol»»)

Tā kā anafora sintaktiskā ziņā ir īpaši izcelts teikuma locekļis, tad pēc tās kārtojas visi citi anaforizēto rindu teikuma locekļi, resp. anafora nosaka dzejiskās frāzes vārdu kārtu.

Anaforisks atkārtojums var aptvert arī plašākus posmus, taču ne pārāk plašus, jo tad atkārtojuma specifiskā nozīme grūti sajūtama.

c) Pretstatā anaforai nostājas vārsmu beigu atkārtojums jeb *epifora* (no gr. *epiphorein* — pienest klāt), piemēram:

Esi uzvarējis — *priecājies*:
Dzīvu ceļu lauzis sev tavs darbs.

Ir viss pelēks apkārt — *priecājies*:
Spoži sarkans degs tev sirdī darbs.

Esi mīlu radis — *priecājies*:
Gaišāk iesilsies un sildīs darbs.

Esi naidu radis — *priecājies*:
Ciešāk sevi apzinās tavs darbs.

Ej kā iedams, būdams — *priecājies*:
Vienā kustībā tu pats tas darbs.

(Rainis. «Darbs un prieks»)

Epifora var stāvēt ne tikai rindu, bet arī strofu beigās, tikai tādos gadījumos to nedrīkst sajaukt ar refrēnu. Epifora sintaktiski ir attiecīgās frāzes sastāvdaļa, turpretī refrēns stāv atsevišķi. Piemēram:

Birze klusām gaida nāvi:
Viņas zaļums salnas dzelts.
Bet tu dziļi aizgrābts stāvi:
Rudens zelts!

Cik daudz krāsu! Cik daudz dzejas!
Ak, no viņu dzīlēm smelts,
Arī sirdī izauklējas
Rudens zelts!

Lai tad viņa apmierinās!
Nav tās dzīves launags velts:
Apsarmotā kronī pinas

Rudens zelts.

(E. Zvārgulis. «Rudens zelts»)

Tautasdziesmās epifora retāk sastopama, pie tam tad arī biežāk ne blakus, bet pārmiju rindās:

Vai tie visi kungi bija,
Kas nes dārgas *cepurītes*?
Var ar mani bāleliņi
Nēsāt dārgas *cepurītes*.

d) Arī *refrēns* (no fr. *refrain* — piedziedājums) ir atkārtojumu paveids strofu beigās. Refrēns parasti ir patstāvīgs komponents, bez sintaktiska savienojuma ar pašu strofu. Refrēnu sevišķi daudz dziedamajās romancēs un kuplejās.

Ir refrēni, kas satura ziņā nekā neizteic. Tautasdziesmās tādi, piemēram, ir tradiridirā, tradiridirallalā, ak tai ridi ak tai ridi, aijā aijā aijajā u. tml., kas atkārtojas pēc kāda nodziedāta perioda.

Ozolīti, zemzarīti,
Kam tu augi lejiņā?
Aijā aijā aijajā —
Kam tu augi lejiņā?

Līdzīgi refrēni reizēm lietoti arī mākslas dzejā:

Dzīvīte, dzīvīte, — šūpojos tevī
vējā kā žubīte liepzariņā.
Daudz tu man solīji, maz tomēr devi,
vai nav vienalga ar! *Rai-dai-dai-dā.*

(F. Bārda. «Dzīvīte»)

Prof. A. Ozols šādus asemantiskus refrēnus sauc par *kantikiem* (no lat. *canticum* — dziesma, dziedāšana, rečitāts), ieteicot šo terminu tālab, ka šādas interjekcijas tieši saistītas ar dziedāšanu, kā muzikāls elements bez komunikatīvas funkcijas. Kantikus A. Ozols šķir arī no citiem refrēniem, uzsverot, ka «refrēni tiek lietoti sintaktiski patvaļīgā sakarā, bet kantiki izveidoti dziesmā zināmā sakarā ar kontekstu».¹

¹ A. Ozols. Latviešu tautasdziesmu valoda, R., 1961., 127. lpp.

Ipatnējs refrēns ir, piemēram, Raiņa Daugavas barkarolā «Veļu laiva»: *Daudz, daudz, vēl daudz . . .*, Plūdoņa «Rekviēmā»: *Pamazām, palēnām*.

e) Dažreiz anaforiskie un epiforiskie atkārtojumi savirknējas tā saucamajās *ķēdēs*, kas ļoti izplatītas tautasdziesmās. Tur tās organiski izaugušas no dziedāšanas un pretīdziedāšanas, it kā pasviestu dziesmu uzķerot. Piemēram:

Jo labi laistīju,
Jo labi auga;
Jo labi auga,
Jo kuplas lapas;
Jo kuplas lapas,
Jo balti ziedi;
Jo balti ziedi,
Jo melnas ogas.

Tautasdziesmās *ķēde* pazīstama arī kā otrās vārsmas atkārtojums, piemēram:

Dzied, māsiņa, tu pret mani,
Es pret tevi gavilēšu,
Es pret tevi gavilēšu
Viņa lauka galiņā.

Ķēde kā figurāls izteiksmes veidošanas paņēmiens sastopama arī mākslas dzejā.

Pasakait tiem ļaudīm,
Ka bijāt Latvijā,
Ka bijāt Latvijā,
Dziesmotā tēvijā.

(Auseklis. «Bezdelīgām aizejot»)

Ipatnēji *ķēdi* izmantojis Rainis, ar tās palīdzību veidojot «Sudrabotajā gaismā» vienreizēji skaistas trīsriņdes:

Ik vakaru zvaigzne nāca
Manā logā lūkoties. —
Kur tā zvaigzne palikusi?

Kur tā zvaigzne palikusi,
Atraudamās mana loga,
Nakti tumšu darīdama,

Nakti tumšu darīdama,
Miegu tukšu darīdama,
Sapņiem pārraudama saiti.

(«Ik vakaru zvaigzne nāca»)

Variēts ķēdes paņēmiens, kas vēl atsevišķi pazīstams ar nosaukumu *atbals*, piemēram, ir Raiņa dzejoli «Rozīte»:

Man rozes skaistu *skaistas*,
Ak, *skaistas!*
Viss dārziņš ziedos *laistās*,
Viss *laistās*,
Tā vien tik *laistās, laistās!*

Par ķēdes kā stilistiska dzejas frāzes veidošanas paņēmienu izcelšanas pastāv arī domas, ka ar tās palīdzību teicēji tradicionālajam tekstam pievienojuši papildinājumus¹. Bet līdztekus ir uzskats, ka ķēde radusies kā spontāna vārsmas aizstājēja tādā gadījumā, ja dziedātājs vai teicējs aizmirsis kādu daļu teksta un aizpilda šo robu ar ķēdi.²

Tā kā ķēdes uzdevums ir saistīt divas strofas, tad tā parasti ir vienas nobeigums un otras iesākums. Ķēde neievada jaunu teikumu, bet tikai turpina uzsākto, tam pievienodama jaunu locekli.

Pētījumi latviešu tautasdziesmu stilistikā devuši secinājumus, ka ķēde tajās varētu būt ieviesta sakarā ar latviešu tautasdziesmu strofas uzbūves prasībām. Piemēram, tautasdziesmā

Kad paaugse mieži, rudzi,
Ēd maizīti sijādama,
Ēd maizīti sijādama,
Brauc kumeļu dīdīdama —

šīs dziesmas trīs atsevišķās teikuma daļas — kad paaugse mieži, rudzi, ēd maizīti sijādama, brauc kumeļu dīdīdama — vienā strofā resp. četrās trohaja dipodijās nav iespējams izteikt, bet otrām četrām dipodijām teksta pietrūkst. Te tad dziesmas teicējs, šķiet, izlīdzējies, otru frāzes daļu atkārtojot.³

f) Tautasdziesmās un reizēm arī mākslas dzejā sastopams vēl īpatnējs atkārtojums, ko pieņemts saukt par *pakari*. Par to runājam tad, kad iepriekšējā teikuma nobeigums ir tāds pats kā nākamā iesākums. Tādā veidā divi teikumi, kas būtībā ir neatkarīgi, stilistiski sasaistās, piemēram:

Jūra krāca, jūra brēca,
Ko tā jūra *aprijsi?*

¹ L. Bērziņš. Ievads latviešu tautas dzejā, R., 1940., 227. lpp.

² J. Vārhaļtīgs. «Ķēde» latviešu tautas dziesmās, R., 1935.

³ L. Bērziņš. Turpat.

Aprijusi zelta laivu,
Div' sudraba irējiņ'.

(Tautasdziesma)

Pakare daļēji līdzīga ķēdei, taču starp abām ir atšķirība: ķēde uzsākto teikumu paplašina, tam pievienodama jaunu sastāvdaļu, bet pakare uzsāk jaunu teikumu sintaktiski neatkarīgi, piemēram:

Es stāvēju pārsteigts *uz bulvāra stūra*.
Uz bulvāra stūra kā šalkojošs bērzs...

(A. Krūklis. «Uz bulvāra stūra»)

Mazliet variētu pakari sastopam arī tālāk minētajās vārsnās:

Vēl meži mirdz kā sarmā sirmī,
Kad krēslas mierā lido pārslas,
Bet *kad kā laimē ziedēs liepas*,
Viss vizēs zaļumā un zeltā!

Un *kad kā laimē ziedēs liepas*,
Es kaut ko dāvināt Tev iešu,
Kas nesīs Tev tik sirmas skumjas,
Kā pārslas saltā sarmas mierā...

(K. Krūza. «Vēl meži mirdz kā sarmā sirmī»)

Ļoti bieži atkārtojuma figūru savā dzejā izmanto Rainis, ar tās palīdzību pastiprinot galveno domu. Atkārtotās rindas, frāzes vai atsevišķi vārdi teikumos izvietoti dažādi. Bet Raiņa dzejā rodām vairākus īpatnējus atkārtojumus. Tāds, piemēram, ir divkāršojums ar ģenitīvu (*virpu virpām, laiku laikiem*). Rainim raksturīgs šāda divkāršojuma pārveidojums par salikteni, rakstot to kopā vai — biežāk — liekot starpā šķiramo zīmi (*diendienā, dien-dienas, sūr-sūra vara, iz sensenim laikiem, simt-simti pamirs*). Rainim īpatnējs ir arī kādas darbības vārda formas saistījums ar tās pašas saknes lietvārdu (*tūkst tūcumā, žņaugos žņaudz*) vai arī vienas saknes apstākļa vārda saistījums ar īpašības vārdu vai divdabi (*pilnum pilns, slaicin-slaiks, ilgi-ilgotas*).

Atkārtojuma figūra ļoti dažādi izmantota V. Luksa dzejā un ir viens no šā autora iemīļotākajiem izteiksmes paņēmieniem. V. Lukss visbiežāk anaforiski piesaista ainu pie ainas, katrai nākamajai pastiprinot iepriekšējo:

Sīva brāž kauja kā vētra, *cilvēki* ceļas un krīt,
cilvēki pārspēj pat sevi, *cilvēki* tēraudu dragā,
cilvēki izaug kā milži — ceļu uz sauli iet mīt.

(«Ieskaņa»)

Daudzkārt V. Lukss atkārtojumu padara refrēnisku, kāda tematiska posma sākumā, vidū vai beigās atkārtojot vienu un to pašu frāzi vai frāzes daļu. Arī šai gadījumā doma gūst vēl lielāku uzsvāru, bet jo sevišķi šāds vārsmas veidojums pastiprina tās melodiskumu. Piemēram, dzejolis «Uzvarai» sākas ar vārsmām:

*Dziedi, sirds, gaviļu dziesmu,
dziedi, lai Daugava triec!*

Otrais pants sākas ar rindu «*Dziedi, sirds, dziedi* ar druvu», trešais pants — «*Dziedi, sirds, gavilē, dziedi*», un pēdējais sākas līdzīgi pirmajam. Refrēniski atkārtojumi sevišķi zīmīgi Luksa bērnu dzejā («Mikla»).

8. Ievērojama loma dzejiskās izteiksmes veidošanā ir kāpinājuma jeb gradācijai (no lat. *gradatio* — pakāpeniska paaugstināšanās, pastiprināšanās). Ar kāpinājuma palīdzību katrs nākamais vārds (vai vārdu kopa) pakāpeniski spēcina to iespaidu, ko jau radījis iepriekšējais. Tā, piemēram, tautasdziesmā teikts par apīni, ka

Dažam svārkus tas novilka,
Dažam maku izkratīja;
Dažu labu apguldīja
Apautām kājiņām.

Kāpinājuma figūra bieži apvienojas ar atkārtojumu:

Pats cīnies, palīdz, domā, spried un sver,
Pats esi kungs, pats laimei durvis ver.

(Rainis. «Pats»)

Par jaunām padomēm, par tēvu tēvu sētām,
Kur sirmā zemes spēks kā avots liksmi dūc,
Par senču kapkalniem un gara mantām svētām,
Par brīves dimantu, ar asinīm kas gūts,
Par dārgo dzimteni, ko naidnieks plosa rētām, —
Cīnās Sarkanā Armija.

(J. Sudrabkalns. «Sarkanā Armija»)

Kāpinājuma figūru dzejnieki bieži izmanto ne tikai atse-

višķu strofu un pantu, bet arī visa dzejas darba uzbūvē. Te tad tā parādās kā kompozīcijas paņēmieni (par to skat. 144. lpp.).

9. Tautas dzejā diezgan daudz izmantots t. s. hiasms (nosaukums nāk no grieķu burta *x* — *hi*, kam ir slīpa krusta forma). Dzejā šo figūru saprot tā, ka dažādi izteiksmes elementi lietoti krusteniski. Piemēram:

*Pieci simti sešdesmit
Maksā manis kumeliņš;
Seši simti piecdesmit
Maksā pati jājējiņa.*

Hiasms sastopams arī mākslas dzejā, piemēram, O. Vācieša dzejolī «Ievas»:

*Ziedi vien, un lapu nav nemaz,
Ziedi vien uz zaru stīgām tievām.
Vai ir ievas sniegā birušas,
Vai ir sniegi biruši uz ievām?*

Un šā paša dzejoļa pēdējais pants:

*Draugs lai gul. Man miega nav nemaz —
Es līdz ritam padomāšu klusi —
Vai ir ievas sarmā birušas,
Vai ir sarma ievās sabirusi.*

Hiasms rada itin kā paradoksālu izteiksmi un līdzinās vairāk vārdu spēlei.

10. Pilnīgāk raksturot kādu parādību ar otras palīdzību ir arī sintaktiskā paralēlisma uzdevums. Šai līdzteku izteiksmei ir zināms sakars ar tematisko paralēlismu, par ko bija runa sakarā ar tropiem¹. Seit tāpat līdzās nostatītas divas parādības vai norises, pie tam sintaktiskajiem veidojumiem jābūt vienādiem:

*Neviens putns tā nepūta,
Kā pūš meža balodīts;
Neviens mani tā nemīl,
Kā mīlēja tautu dēls.*

(Tautasdziesma)

11. Dažkārt vēl spilgtāk nekā pielīdzinājumā domas vai izjūtas izceļas pretnostatījumā jeb antitēzē (no gr. *antithesis* — pretnostatījums). Abas viena otrai pretī no-

¹ Skat. 43. lpp.

statītās parādības vai norises viena otru vēl vairāk konkretizē un papildina.

Es esmu skaistākā par visu,
Kas zemes virsū un zem zemes ellē;
Visur skan mana balss,
Vistālākā laimīgā malā, —
Ir nāves salā
Vēl manai varai nav gals.

(*Rainis. «Uguns un nakts»*)

Mila grib uzcelt,
Ne nostu plēst —
Mila grib radīt,
Ne spēku dzēst.

(*Rainis. «Addio, bella!»*)

Ar pretnostatījumiem ļoti labi panākama hiperboliska izteiksme, kontrastējot cēlo ar smieklīgo, sīko ar lielo, acumirkliġo ar ilgstošo utt.

Tavas acis ir tik lāsas,
Ielietas no dzīva ūdens, —
Lūk, un viņās spoguļojas
Rīta rasa, strauts un jūra,
Faihilla.

(*Rainis. «Addio, bella!»*)

Lielā jūras bezgalībā
Sīkā čaulā izbrauc dvēse.

(*Rainis. «Daba un dvēsele»*)

Arī ironisku un sarkastisku izteiksmi palīdz veidot pretnostatījums:

Vecais tēvs ar apiņi
Viens otram labu dara:
Tēvs dur mietu apiņam —
Apins tēvu dancināja.

(*Tautasdziesma*)

Visi šie figurālie izteiksmes veidošanas paņēmieni, kas daļēji, protams, parādās arī pārējos daiļliteratūras žanros, sevišķi nozīmīgi ir dzejā, katrā gadījumā raugoties, kāds dzejas frāzes sintaktiskais veidojums vislabāk atbildis sacerējuma saturam un autora idejiskajam nolūkam.

5. DZEJAS VALODAS SKANISKĀ ORGANIZĀCIJA

Dzejā, salīdzinot ar prozu, valodas skaniskā organizācija ir sevišķi nozīmīga. Lietojot šo jēdzienu plašākajā nozīmē, tas ietver visu, kam noteikts uzdevums dzejas skaniskās puses izveidē, — gan dažādos paņēmienus, kas ar skaņām palīdz radīt dzejas tēlus un emocionālo nokrāsu, gan skaņu sabalsojumus, gan ritmiku. Tomēr parasti skanisko organizāciju izprot šaurāk, nesaistot ar ritmiku un atskaņām.

Ieklausoties dzejoļos, nav grūti pamanīt, ka viena autora valoda skan labāk, otra — sliktāk. **Daiļskanība** ir jautājums, ko nevar aplūkot izolēti no citām dzejas veidojuma pusēm. Vāja, samākslota dzeja bez tēliem un emocionalitātes nešķiet daiļskanīga, kaut arī tajā būtu dažādi skaņu efekti. Tāpat valodas daiļskanībai kaitē smagi un neveikli teikumi. Svarīgi arī, cik labi izdevies ritmiskais veidojums. Tomēr galvenokārt šai sakarā nozīmīgas valodas mazākās sastāvdaļas — skaņas, kas dzejā var iegūt īpašas funkcijas — kļūt par tēlainās izteiksmes līdzekli.

Vispirms atzīmējami daži sikāki faktori, kas ietekmē dzejas daiļskanību.

Lielā mērā tai var kaitēt vairāku līdzskaņu sablīvējumi vārdos. Jo sevišķi tas sakāms par salikteņiem, tādiem kā, piemēram, *dzidrgaisos, oktobrdienas*. Neprasme izvairīties no smagi skanošiem, grūti izrunājamiem vārdiem var nodarīt dzejai daudz ļauna.

Dažreiz vārdi, atsevišķi ņemot, nebūtu nedaiļskanīgi, bet, ja viens no tiem beidzas un sekojošais sākas ar vairākiem līdzskaņiem, piemēram, *purvs staigns*, arī tad rodas līdzskaņu sablīvējums.

Parādību, kad viens vārds beidzas, bet tam sekojošais sākas ar patskani, sauc par *hiātu* (no lat. *hiatus*, tas savukārt no *hiare* — stāvēt vaļā, žāvāties). Piemēram, dažas J. Sudrabkalna vārsmas:

Sastaro vienkopus rīti ar rietumiem.

(«Amūras lāse»)

Kas tad atdod jaunību un sauli.

(«Maijs»)

Antīkā metrika prasīja dzejas labskanības dēļ hiātu novērst. Šī prasība dažkārt izskanējusi arī jaunlaiku poētikās.

Latviešu dzejā hiāts viscaur sastopams, sākot ar tautasdziesmām, kur daiļskanības likumības ir sevišķi stingras. Kā to rāda arī jau minētie piemēri, nekā nelabskanīga šādā patskaņu «sadursmē» nav ne tad, ja tie ir dažādi patskaņi, ne arī tad, ja vienādi. Tikai retos gadījumos, ja sastopas vairāki divskaņi (piemēram, *pie ietešanas* — veseli trīs *ie*), daiļskanība zūd.

Tiklab dzejas valodas daiļskanībai, kā izteiksmīguma kāpināšanai kalpo īpaši skaņu atkārtojuma veidi, dažu skaņu pastiprināta izmantošana vai pretējais — izvairīšanās no tām. Vārdu fonētiskā sastāva izlietojumu valodas izteiksmības pastiprināšanai sauc par **skaņu rakstu**. Tā galvenais veids ir dažādu skaņu atkārtošanās.

Patskaņu atkārtošanos dzejā sauc par *asonansēm*, līdzskaņu — par *aliterācijām*¹. Ar mēru lietotas, asonanses un aliterācijas ne vien palīdz radīt daiļskanību, bet arī piedalās dzejoļa emocionālās nokrāsas veidošanā; lai gan skaņām pašām par sevi nekādas īpašas nokrāsas nav, tās var to iegūt saistībā ar dzejas tēliem.

Piemēram, *asonanses* V. Plūdoņa dzejolī «Kad mēs jauni bijām»:

Kāda atbalss šalca
Lakstīgalas vaidās!
Lakstīgalām līdzī
Pati Laima laidās.

Atkārtojot līdzīgas skaņas (*a, ā, i, ai*), te panākta gaiša, jauneklīgas jūsmas pilna nokrāsa.

Cita emocionāla nokrāsa ir *ā, ū, au* asonansēm Raiņa «Zelta zirgā»: te tās it kā izceļ aukstumu, kas stindzina Antiņu:

Pūšu tāšu tauri,
Lai skan mežiem cauri
Vēja mātes auri
A-a-ul A-a-ul

Piemērs, kur asonējas *ie* — A. Skalbes spārnotās vārsmas:

Dziesmai šodien liela diena.

¹ Jēdzienam *asonanse* ir vēl otra nozīme, par kuru būs runa turpmāk, — tā sauc arī daļēja atskaņojuma veidu. Turpretī *aliterācija* sastopama tikai vienā nozīmē.

Daudz dzejā sastopamas aliterācijas — vienādu līdzskaņu atkārtotāšanās.

Viens no latviešu valodas līdzskaņiem, kas dzejā sevišķi bieži lietots aliterācijās, ir *l*.

Lūk, lazdu līcī lakstīgala
Tik līksmi melodijas mij,
Ka noviz visa meža mala!
Lūk, lazdu līcī lakstīgala
Liek skaņām līt un līt bez gala,
Un jautā tu: kas bij? kas bij?
Lūk, lazdu līcī lakstīgala
Tik skumji skaņas vij un mij.

(K. Krūza. «Lakstīgala»)

Dažādu līdzskaņu aliterācijas (saistībā ar asonansēm) ir Raiņa dzejolī «Krēslas laiciņš»:

Sāk lielām lāsēm lietus
Uz nama jumtu līt,
Tā viena pakaļ otrai
Uz sirdi sāpes krīt.

— — — — —
Ko dienā darbi atstumj,
Ko nakti aizklāj miegs,
Tām klausās krēslas laiciņš,
Kas pats tik kluss un liegs.

No mūžiem un uz mūžiem
Tas diegus diegos dzied,
Ka smalkās stiprās dzijas
Līdz pašam galam sniedz.

Tā ir pavisam neuzkritoša skaņu sasaukšanās un saplūšana īpatnējā, dzejoļa saturam atbilstošā melodijā: dziļa smeldze, senas sāpes un ilgas, vientulība — visa šī pārdzīvojumu gamma atveidota klusinātos toņos.

Vislabākā ir nemeklēta, mākslīgi nekonstruēta skaņu sasaukšanās, ko lasot bieži pat īsti neuztveram: dzirdam, ka dzejolis ir daiļskanīgs, bet skaņu atkārtotāšanos atklājam tikai, dzejoli paanalizējot no šā viedokļa.

Lidoņi dzimtenes tālumus taujā;
Bangojot kuģus ceļ rietumu šalts,
Tālu zib zelta grauds austrumu kraujā.

(J. Sudrabkalns. «Miera valsts»)

Šai gadījumā atkārtojas un sasaucas gan patskaņi un

divskaņi (*i, au*), gan līdzskaņi; bieži Sudrabkalns blakus stāvošos vārdus iesāk ar vienu skaņu (*tālumus taujā*).

Minētais piemērs rāda, ka skaņu sasaukšanās ir dzirdamāka, ja sasaucas uzsvērti zilbju patskaņi vai līdzskaņi, bet sava loma var būt arī neuzsvērti zilbju skaņām. Bez tam vairāk izceļas vārdi, kas atrodas vārsmu beigās un ir atskaņoti.

Labā dzejā aliterācijas un asonanses tikai nedaudz akcentē daiļskanību. Pretējā gadījumā, it īpaši atkārtojoties daudzos dzejoļos, tās kļūst apnicīgas un rada iespaidu, kas gluži pretējs dzejnieka gribētajam. Tas lielā mērā jāsaista, piemēram, par K. Krūzas dzejoļu aliterācijām.

Arī tādi citā sakarā aplūkoti vārdu un teikumu daļu atkārtojumi kā anaforas, epiforas un atskaņas lielā mērā nosaka valodas skanisko organizāciju.

Seit jāpieskaras vēl kādai skaņu parādībai, kas daļēji saistās ar atkārtojumiem, bet jo vairāk — ar zināmū atlasī, ar piemērotāko skaņu izvēli. Tā ir t. s. *onomatopoēze* (gr. *onomatopoeia* — nosaukumu atdarināšana) — dažādu dabas skaņu atdarinājums, protams, stilizēts un attiecīgā darba vispārējām mākslinieciskā veidojuma īpatnībām pakļauts. Onomatopoēzes daudz Plūdoņa dzejā.

Ku't tāds, tāds te nāca!
Ku't tāds, tāds, tāds te nāca!
Tāds te nāca! tāds te līda!
Plikadīda!
Zemes loda!
Bez kauna, bez goda!

(«Uz saulaino tāli»)

Vistas kluksstēšanu dzejnieks te asprātīgi atdarina ar cilvēka runas skaņām, izvēloties fonētiski visatbilstošākās. Līdzīgi viņš raksturo arī citu putnu «valodu».

Klasisks onomatopoētisko skaņu piemērs ir vilciena gaitas tēlojums V. Plūdoņa poēmā «Atraitnes dēls»:

Vara rati,
Gari, plati,
Ratu rātiem garām trauc;
Ribēdami,
Ripodami
Riteņi cits citam sauc:
Tik pa taku!
Blaku blaku!
Žviku žvaku! Žviku žvaku!
Sliežu tiklis nepievils...

Aliterējot *r* skaņu un veiksmīgi izlietojot citas skaņas, tāpat vārsmu garuma maiņu, dzejnieks panāk lielisku vilciena gaitas attēlojumu arī ar skaniskajiem līdzekļiem.

Valodas skaniskā organizācija dzejā, kā jau no teiktā redzams, ir ļoti nozīmīga. Tāpēc dabiski, ka dzejas teorētiķi dažādos laikmetos tās problēmām ir veltījuši lielu, dažkārt pat pārspilētu uzmanību. Skaņas kā īpašu vērtību dzejā pirmie izcēla franču simbolisti 19. gadsimta otrajā pusē. Pazīstams, piemēram, P. Verlēna (1844.—1896.) programmatiskais dzejolis, kas sākas ar vārdiem: *Tik mūziku par visām lietām (De la musique avant toute chose)*. Simbolisms kā viens no dekadences pirmajiem strāvojumiem uzsvēra domu par mākslu mākslas dēļ, noliedza tās idejisko saturu kā primāro, noliedza mākslas sabiedrisko nozīmi. Arī muzikalitātes kā pašvērtības izcelšana bija līdzeklis atvirzīt dzeju no tās sabiedriskajām funkcijām. Soli tālāk spēra dažādu tautu dekadenti un dažādie «ismi» 20. gadsimta pirmajos gadu desmitos (bet kapitālistiskajā pasaulē dažkārt vēl līdz mūsdienām). Atzīstot skaņas kā pašvērtību, daļa no viņiem pilnīgi noliedza jebkuru saturu dzejā, vārdu sakārtojumu teikumos un galu galā sāka dzejojot operēt tikai ar skaņām.

Arī krievu simbolisti Valerijs Brjusovs (1873.—1924.), Konstantins Baļmonts (1876.—1942.) u. c. raksturo skaņas kā pašvērtību. Piemēram, Baļmonts grāmatā «Поэзия как волшебство» dod ļoti dzejisku skaņu, sevišķi patskaņu, aprakstu, pilnīgi atraujot tās no satura.

Arī latviešu dekadentiskie dzejnieki dažkārt aizrāvušies ar skaņu efektiem. Minēsim kādu no galējiem kurioziem — V. Eglīša dzejas piemēru:

Dziļupē plašā, priedula dvašā
Erdava valoda dzima.
Mākoņi zili, eglāji stili
Vījganā atklīmā dima.

Līdumā svīda, paēnā līda,
Zvirgzdupe čurēja čuru.
Mērgēli glītu, linautā titu
Ceļgalā turēja turu.

Labā dzejā skaņas ir materiāls vārdu veidošanai. Vārdi ietver sevī jēdzienus un dzejas tēlus, bet to saistījums teikumos — noteiktu saturu. Saturs ir primārais, skaņas, vārdi,

tēli — kalpo tā izpausmei. Tur, kur valodas skaņu raksts kalpo dzejas tēlu atklāsmēi un labskanības vairošanai, tas vērtējams kā ļoti nozīmīga un viena no tieši dzejai specifiskām un pievilcīgām parādībām.

II. RITMIKA

Ļoti nozīmīga dzejas valodas īpašība ir tās ritmiskā uzbuve jeb ritmika. Veidojot t. s. saistīto valodu, tā noteic dzejas būtisko atšķirību no prozas. Ritma jēdziens pamatos noskaidrots jau grāmatas sākumā, tagad tas analizējams detalizēti.

Mācība par dzejas ritmu līdzšinējās latviešu poētikās bieži saukta arī par metriku (no gr. *metron* — mērs, izmērs). Šis termins nāk no antikās dzejas, kuras ritma pamatā ir noteiktas shēmas — pantmēri jeb metri. Arī jaunlaiku dzejā ar metriku saprot galvenokārt mācību par noteiktiem dzejas pantmēriem. Tomēr visa dzejas ritmiskā daudzveidība tajos ne tuvu niekļaujas.

Mācību par dažādajām dzejas ritmiskās valodas veidošanas sistēmām sauc par versifikāciju (no lat. *versus* — vārsmā, latviski arī *vārsmošana*, krievu — *стихосложение*).

Ar šo terminu bieži, it īpaši krievu padomju literatūras teorijās, saprot mācību par dzejas ritmiku. Latviešu padomju dzejas teorijā termins *vārsmošana* ienācis vispirmā kārtā ar tulkojumiem no krievu valodas¹. Arī V. Valeiņa «Poētikā» ir runāts par vārsmojumu².

Šis nodaļas virsrakstā ir *ritmika*. Ritmika un versifikācija nav identī jēdzieni, taču kā virsrakstu nodaļai par ritmikas jautājumiem var lietot vienu un otru, jo šajā nodaļā ir runa gan par ritmikas, gan par versifikācijas jautājumiem, kas ir vienota jautājumu kompleksa divi aspekti. Ritmikas vārds ir īsāks, labskanīgāks, parocīgāks par garo versifikāciju, bet vārdam «vārsmojums» latviešu valodā, vismaz agrāk, bija ne visai pozitīva nozīme, reizēm ar to apzīmēja amatniecisku vārsmu darināšanu bez īstas talanta dzirksts.

¹ Vispirms J. Plauža tulkotajā *L. Timofejeva* «Dzejas teorijā», Karogs, 1940., 1.—4. nr.; 1941., 1.—6. nr.

² *V. Valeinis*. Poētika, R., 1961., 255. lpp.

1. GALVENĀS VERSIFIKĀCIJAS SISTĒMAS

Latviešu, tāpat kā krievu, vācu, angļu, lietuviešu, igauņu, somu un vēl citu tautu dzejas ritmisko uzbūvi raksturo t. s. **toniskā** (no gr. *tonos* — spriegums, uzsvars) **versifikācija**. Toniskās dzejas ritma veidošanā galvenā loma ir vārdu uzsvariem jeb akcentiem resp. uzsvērto un neuzsvērto zilbju mijai. Pētijot toniskās dzejas ritmu, svarīgi divi uzsvaru veidi — gramatiskie un ritmiskie.

Par gramatisko vārda uzsvaru sauc vienas zilbes augstāku vai skaļāku izrunu vairākzilbju vārdā. Izšķir vairākus gramatiskā akcenta veidus. No tiem latviešu valodai raksturīgs t. s. dinamiskais vārda uzsvars, kad akcentēto zilbi izrunā skaļāk. Latviešu valodā uzsvars, atskaitot dažus izņēmumus, ir pastāvīgs — mēdz atrasties uz vārda pirmās zilbes. Pastāvīgs uzsvars ir, piemēram, arī franču valodā — uz pēdējās zilbes. Brīvā uzsvara vieta vārdos ir mainīga, piemēram, krievu valodā.

Bez galvenā uzsvara latviešu valodas vairākzilbju vārdos ir vēl palīguzsvari uz kādas nākamās zilbes, parasti garās, piemēram, **rédzējis, meītenīte, lāsītāji** u. c.¹

Arī vienzilbes vārdi, protams, var tikt uzsvērti, bet teikuma kopsakarā tie, it īpaši mazāk svarīgie palīgvārdi, bieži uzsvara ziņā pieslejas citiem. Retāk akcentu zaudē vairākzilbju palīgvārdi.

Bez gramatiskā uzsvara runas plūdums nav iedomājams nekad. Turpretī par otru akcenta veidu — ritmisko — mēdz runāt tikai sakarā ar dzejas valodu. Tā sauc uzsvarus, ko prasa attiecīgā dzejoļa ritmiskā uzbūve. Piemēram:²

Krūze, mana rudā kara krūze,	∩	∩	∩	∩	∩
tevi lijis dienu skarbums viss,	∩	∩	∩	∩	∩
purva ūdens, sniegs un sviedru lāses,	∩	∩	∩	∩	∩
tā kā vētra kauju troksnis bargs.	∩	∩	∩	∩	∩

(V. Lukss. «Kara krūze»)

Ritmiskie uzsvari šeit grupējas uz visām nepārskaitļu zilbēm un pilnīgi saskan ar gramatiskajiem. Patiesībā tie ir paši gramatiskie uzsvari, tikai atkārtojas noteiktā secībā, ik pēc vienas neuzsvērtas zilbes. Toniskās dzejas daļu,

¹ Galveno uzsvaru apzīmējam ar /, palīguzsvaru — ar \.

² Uzsvērtās zilbes apzīmējam ar /, neuzsvērtās ar \, pauzes trūkstošo zilbju vietā ar ^, garākās pauzes ar ^^.

kur uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mijas secība ir regulāra, sauc par sillabotonisko.

Ja ritmu nosaka galvenokārt akcenti, bet neuzsvērtu zilbju izvietojums ir brīvāks, tad runājam par tīri tonisko dzeju, piemēram:

Plaukst koki
Un cēlas pret sauli kā zāļi, mirdzoši loki.
Nēz vai es līdz tiem plūkšu?
Kā es grībētu irdnē pirkstus kā sāknes ielāst
Tepāt uz vietas — būlvāros, ielās!
Un dzīvot,
Lai pār māni lógi kā mirdzoši vēji plīvo.

(A. Čaks. «Nemlers»)

Kā redzams, te ritmiskais plūdums ir nevienmērīgāks, uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mija neregulārāka.

Līdzšinējās latviešu poētikās nav vienprātības mūsu versifikācijas sistēmas terminoloģijas jautājumos. Vairāki literatūrzinātnieki atzīst latviešu dzejas ritmu par tonisko¹, pakļaujot tam arī sillabotonisko. Citur — arī V. Valeiņa «Poētikā» — sillabotoniskā atzīta par patstāvīgu sistēmu. Viņa dalījumā blakus sillabotoniskajai dzejai ir toniskā, kam autors pieskaita tikai tīri toniskās dzejas daļu ar vienādu akcentu skaitu vārsnās, bet vēl atsevišķi izdalīta t. s. brīvā dzeja, kas nav pieskaitīta nevienai versifikācijas sistēmai.

Tomēr latviešu dzejā viscaur — gan tur, kur uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mija ir pakļauta noteiktām likumībām, gan arī tur, kur šī mija nav tik noteikta, galvenais ritma veidotājs faktors tomēr ir viens — akcenti, to vairāk vai mazāk regulārais izvietojums vārsnās. Ja ritmikai pamats viscaur viens, tad nav iemesla tajā krasi izdalīt vairākas versifikācijas sistēmas, jo vairāk tādēļ, ka robežas starp tām nav stingri novelkamas. Sillabotoniskais ritms (pretstatā, piemēram, antīkajam) noteiktajās shēmās parasti iekļaujas nepilnīgi, variējas galvenokārt

¹ Piemēram, R. Egles raksts «Kārļa Skalbes dzejas māksla» K. Skalbes kopotu rakstu 10. sēj., 161.—315. lpp., 1939.; J. Kalniņa «Latviešu rakstniecības teorija», Jelgavā, 1892.; L. Bērziņa «Poētika pamatvilcienos», R., 1933. u. c.

neuzsvērtās zilbes, kamēr vienādaiz uzsvāru skaits un dzejas iekļāušāna noteiktās, regulārās laika vienībās saglabā ritma regulāro pamātu. Tieši sillābotoniskās dzejas tieksme variēties, pārkāpt stingros ietvārus, tuvoties tīri toniskājai, tomēr atšķīroties ar regulārāku skāņējumu arī ir galvenāis iemesls, kādēļ pāreizāk šķīet nenošķīrt to kā atsevišķu sistēmu, bet pakļāut toniskājai.

Tāpat robežā stārp tonisko dzeju, kur dominē noteikts ākcentu skaits, un brīvo dzeju ir pārāk nenoteiktā, lāi šo pēdējo krāsi nošķīrtu kā atsevišķu sistēmu. Ākcentu noteicošā loma ritmā veidošānā vērojāma arī tājā.

Līdzīgās domās, kā sillābotoniskāis, ākcentētais u. c. ritmikās pāveidi ir vāriānti vienāi toniskājai sistēmai, izskāņējūšās arī krievu jāunākājā dzejas teorijā¹, bet krievu dzejā ritmikās ziņā mums rādniecīgā.

Ritmikās jāutājumu dziļākas izprātnes labād īsumā jāāplūko dāžas citās versifikācijās sistēmas. Pāsāules tātām dāžādos laikmetos ir bijūši un ir atšķīrīgi ritmā veidošānas principi, pār kuriem, attīecīgās vālodās nepāzīstot, grūti iegūt konkrētāku priekšstātū. Mums pieejāmās Ēiropās tātū dzejās teorijās arī diezgan maz runāts pār pārejo kontinentu tātū versifikāciju. Tāču īsumā jāatzīmē dāžas Ēiropās un plāšāk pāzīstāmās āustrumu tātū versifikācijās sistēmas.

Dāudzu tātū, arī lātviešu, jāunlāiku dzeju ir ietekmējusi **āntīkā** jeb **kvāntitātīvā metrikā**, t. i., tās likumības, kās veidojūšās seno grieķu un romiešu dzejā. Seno grieķu un lātiņu metrikā balstās uz gāro un īso zilbju kombinācijām, kuru pāmātā ir t. s. m o r a — lāika vienība, kās vājadzīgā īsās zilbes izrunāi. Gārā zilbe pielīdzīnāta divām morām. Zilbes vār būt gārās pēc dābās — ar gāru pātskāni vāi divskāni un pēc stāvokļa — jā pātskānim seko vīsmāz divi līdzskāņi. Gāro un īso zilbju sāsītījums veido noteiktu pāntmēru — p ē d ā s.

*Divzilbju pāntmēru pēdās āntikājā dzejā ir šādas:*²

— ∪	trohājs jeb horejs	<i>Trīszilbju pēdās:</i>
∪ —	jāmb	— ∪ ∪ daktīls
∪ ∪	pirihījs	∪ ∪ — ānāpests
— —	spondejs	∪ — ∪ āmfībrāhījs

¹ *V. E. Холшевников. Основы русского стихосложения, Л., 1959, 56. lpp.*

² Gārās zilbes āpziēmē ar —, īsās ar ∪.

— ∪ — amfimakrs jeb krētiks	∪ ∪ — kājpošais joniks
— — ∪ bakhijs	∪ — — — pirmais epitrits
∪ — — antibakhijs	— ∪ — — otrais epitrits
— — — moloss	— — ∪ — trešais epitrits
∪ ∪ ∪ tribrahijš	— — — ∪ ceturtais epitrits
Četrzilbju pēdas:	— ∪ ∪ ∪ pirmais peons
— ∪ ∪ — horijambš	∪ — ∪ ∪ otrais peons
∪ — — ∪ antispasts	∪ ∪ — ∪ trešais peons
— — ∪ ∪ krītošais joniks	∪ ∪ ∪ — ceturtais peons

Antikās dzejas pēdu vienmēr raksturo noteikts moru skaits resp. noteikts izrunas ilgums. Tas rada plašas iespējas variēt ritmu: viena veida pēdu aizstāj cita, kam tāds pats moru skaits. Tā daktilu ļoti bieži aizstāj spondejs — pēda, kam abas zilbes garas, t. i., divu īso zilbju vietā nostājas garā, bet pēdas kvantitāte ir tāda pati — četras moras. Tāda divu īso zilbju samainīšana ar vienu garo un otrādi ir ļoti parasta parādība antikajā dzejā.

Lielā pantmēru dažādība tomēr vēl neaptver visu antikās ritmikas bagātību. Atsevišķi pantmēri var dažādi kombinēties strofās ar variētu, bet stingriem likumiem pakļautu uzbūvi.

Antikās dzejas piemērs no romiešu dzejnieka Ovīdija (43. g. p. m. ē. — 17. g. m. ē.) «Metamorfozām», kas rakstītas sešpēdu daktilos:

Nōn gālēpē, nōn | ēnsiš ērānt: || sīnē mīlītīš | ūsū
 Mollīā | sēcūrae || pēragēbant | otiā | gēntēs.
 Flūminā | iam laētīš, || iam | flūminā | nectārīš | ibānt,
 Flāvāquē | dē vīri | i || stī | abānt | ilīcē | mellā.

Vārsmas vidū var atrasties lielāka pauze (grafiski ||) — t. s. cezūra, kas garāka apjoma vārsmas skanējumu padara raitāku, pašu vārsmu — vieglāk uztveramu un skandējamu.

Antikā metrika stipri ietekmējusi jaunlaiku dzejas teorijas. Daudzi antikās dzejas termini vai nu tiešā, vai mainītā nozīmē tiek lietoti vēl tagad, bez tiem jaunlaiku poētikas nav nemaz iedomājamas. Tā metrikas termins pārņemts no grieķiem, versifikācijas savukārt no romiešiem, tikai saturs mainījies tai ziņā, ka jaunlaiku dzejā ir citi ritma veidošanas prin-

cipi. No antīkās dzejas sillabotoniskajā pārgājuši pantmēru nosaukumi — trohajs, jambu u. c. Taču sillabotoniskajā dzejā tiem ir cita nozīme: garo zilbju vietā ir uzsvērtās, bet īso zilbju vietā — neuzsvērtās zilbes. Tāpat no antīkās metrikas pārņemts — tiešā veidā — jēdziens par cezūru.

Vairāki literatūras teorētiķi, piemēram, V. Žirmunskis,¹ izteikuši domu, ka sillabotoniskā dzeja veidojusies tiešā antīkās dzejas ietekmē, samainot zilbju garumu un īsumu ar akcentuāciju resp. kvantitāti ar kvalitāti. Tas tikai daļēji ir pareizi: vairāku Rietumeiropas tautu un krievu literatūrā, kur tautas dzeja balstās uz tīro tonismu, sillabotoniskais princips tiešām veidojies antīkās dzejas un poētikas ietekmē. Turpretī latviešiem jau tautasdziesmās ir sastopami pantmēri, kas pamatos saskan ar toniskās dzejas paveida — sillabotoniskajiem principiem. Vēl daudzveidīgāki sillabotoniskie pantmēri sastopami lietuviešu tautasdziesmās. Tāpat igauņu un somu tautas dzeja saskan ar sillabotonisko principu. Tas rāda, ka regulāra uzsvērto un neuzsvērto zilbju mija kā ritma veidotājs princips sakņojas daudz valodu dabā un nav uzskatāma par pseidoklasisku atdarinājumu, bet radusies patstāvīgi. Tikai vēlāk pantmēriem doti no antīkās metrikas aizgūti nosaukumi.

Tomēr antīkās dzejas un metrikas nozīme kā latviešu dzejas, tā poētikas attīstībā nenoliedzami ir liela, tā devusi ierosmi gan pantmēru un strofu veidošanai, gan dzejas teorētisko pamatu skaidrojumam. Antīkā literatūra stāvējusi jau pie mūsu mākslas dzejas šūpuļa — labs tās pazinējs un tulkotājs bija Juris Alunāns. Arī vēlāk latviešu dzejnieki gan atdzejojuši antīko literatūru, gan mācījušies no tās. Tā E. Veidenbaums un Rainis savas domas un jūtas ietvēruši arī no antīkās dzejas aizgūtās formās, zilbju kvantitātes vietā, protams, liekot akcentu principu.

Tāpat kā antīkā, uz zilbju kvantitāti balstās arī cita versifikācijas sistēma, t. s. **arūzs**. Tā izcelšanās saistīta ar arābu dzeju, pēc tam arūza principi izplatījušies arī irāņu un vairāku tjurku tautu dzejā.

Plaši izplatītas arī versifikācijas sistēmas, kas balstās uz zilbju skaitu vārsnās. Tā sauktā **sillabiskā** (no gr. *sillabē* — zilbe) versifikācija raksturīga vairāku Eiropas tautu, galvenokārt romāņu tautu (franču, itāliešu, spāņu), arī poļu un serbu

¹ В. Жирмунский. Введение в метрику, Л., 1925, 30. лрр.

dzejai. Tāpat krievu mākslas dzejā līdz 18. gadsimta vidum valdīja sillabiskais princips.

Sillabiskajā dzejā galvenais ritma organizētājs faktors ir zilbju skaits vārsnās. Piemērs no franču dzejas:

Figure — toi, Pyrrhus, les yeux étincelants,

Entrant à la lueur de nos palais brûlants.

(Rq̄sins. «Andromaha»)

Katrā vārsnā ir divpadsmit zilbju, vārsnās vidū — cezūra. Zilbe pirms cezūras un vārsnās pēdējā (dažos gadījumos — priekšpēdējā) zilbe obligāti uzsvērtas, turpretī pārējo akcentu izvietojums variējas, tie var atrasties uz dažādām zilbēm. Sillabiskajā dzejā vārsnās raksturo atkarībā no zilbju skaita: desmitzilbju, vienpadsmitzilbju utt.

Citādi veidojusies irāņu un tjurku valodās runājošo tautu dzeja. Sillabiskais princips gan uzglabājies tadžiku, afgāņu u. c. tautu mutvārdu dzejā, bet klasiskā tadžiku un persiešu mākslas dzeja balstās uz arūzu, kura pamatā ir tie paši principi, kas sengrieķu dzejā.

Starp Eiropas tautu jaunlaiku dzejas pamatveidiem — sillabisko un tonisko — nav krasas robežas: tiklab toniskajā zināma nozīme ir zilbju skaitam, kā sillabiskajā ir savas akcenta likumības. Runa tikai par to, kura pazīme ir primāra, kura — sekundāra.

Dažādu pasaules tautu dzejā ritma veidošanas pamati ir vairāk vai mazāk radniecīgi: zilbju kvantitāte (garums, īsums), kvalitāte (uzsvērtas, neuzsvērtas) un zilbju skaits ir tie faktori, kas mēdz veidot ritmu.

2. LATVIEŠU DZEJAS RITMIKAS VISPĀRĪGIE JAUTĀJUMI

Kā jau minēts, latviešu dzejas ritmika veidojas saskaņā ar toniskās versifikācijas principiem. Tās pamatā ir uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju vairāk vai mazāk regulāra mija, nevis nepārtrauktā plūdumā, bet daloties gan lielākās, gan sīkākās vienībās.

Dzejas lielākā pamatvienība, kas aptver noteiktu ritmisku, intonatīvu un parasti arī sintaktisku posmu, ir vārsnā. Piemēram, dzejoļa pants, kas sastāv no četrām grafiski izdalītām vārsnām:

Jel dodat milzeņa domu man,
Lai veldzē tā dzīvi no jauna,
Un brīvu darbību atverat,
Kas rautu no bezdarba kauna!

(Aspazija. «Jel dodat milzeņa domu man»)

Vārsmas dzejā atkārtojas, parasti ir vienāda, bet var arī būt dažāda garuma, taču savstarpēji samērojamas, vispirmā kārtā akcentu skaita ziņā.

Dzejas vārsmā lielāko tiesu sakrīt ar rindu (arī iepriekš minētajā piemērā). Atšķirība nozīmes ziņā ir tā, ka rinda vairāk saistās ar dzejas grafisko attēlu, vārsmā — ar tās dzīvo skaidrību — tāpat *rinda* kā šaurāks termins mēdz apzīmēt tikai uzrakstītu vārsmu.

Ir gadījumi, kad dzejnieks vārsmu salauž vairākās rindās, pie tam to kopumam paliek skaidri samanāms vienotais ritmiski intonatīvais plūdums. Tā Majakovskis savas dzejas vārsmas mēdz rakstīt t. s. «kāpnītēs», kas sastāv no vairākām rindām. Diezgan daudz šāds rindu salauzums izplatīts arī latviešu dzejā. Paraugam fragments no M. Rudzīša dzejoļa «Atzišanās Majakovskim».

Gadi aiziet —
jau sirmums cērt matos,
Tikai acīs
vēl niknuma gana.
Jo, kad bez aplinkiem
spogulī skatos,
Sejā
tādu kā vītumu
mana.
Vecums?
Bet to jau nu neuzveikt
kurnot, —
Smaidīt,
galvu augšā
pat visgrūtākās sāpēs!

Šādu daļījumu dzejnieki lieto, lai vēl asāk izceltu atsevišķus vārdus un vārdu kopas.

Vārsmā vairākās rindās bieži dalās brīvajā dzejā, kur tad arī vienā rindā ietvertais ritmiski intonatīvais posms nav nobeigts, bet pāriet uz nākamo.

Ik dienas
tūkstoti, saslejšot muguras taisnāk,
pasaka skaidri:

biedri,
nāve mums neder!
Proleta ļaudis vairs nemirst —
tik nožņaugti paklūp
un dzīvībām pārbruģē ielas,
lai tie,
kas nāk,
varētu atsoļot drošāk.

(V. Luksa. «Nāve mums neder»)

Skaidri jūtams, ka dzejoli ir aptuveni vienāda apjoma vārsmas, ko autors, kāpinot dzejoļa dinamiku, dala īsākās rindās. Tās apvienojot vārsnās, dzejolis izskatās šādi:

Ik dienas tūkstoši, sasleļot muguras taisnāk,
pasaka skaidri: biedri, nāve mums neder!
Proleta ļaudis vairs nemirst —
tik nožņaugti paklūp un dzīvībām pārbruģē ielas,
lai tie, kas nāk, varētu atsoļot drošāk.

Tomēr parasti vārsnu un rindu mēdz lietot kā sinonīmus. Dzejoļa satura izkārtojums vārsnā saistās ar dažādām stilistiskām figūrām, piemēram, atkārtojumiem, paralēlismiem utt., vārsnu izvietojumu strofās bieži organizē atskaņas.

Lai vārsnās kā patstāvīgus ritmiski intonatīvus posmus vairāk izceltu, tās parasti sāk ar lielo burtu. Taču ir šai ziņā izņēmumi, piemēram, F. Bārdam, L. Paeglem, V. Luksam (arī iepriekš minētajā dzejoli «Nāve mums neder»), kad rindas sāk ar mazo burtu, ja vien aiz iepriekšējām neseko punkts vai kāda cita pieturas zīme, kas prasa aiz sevis lielo burtu.

Lai analizētu dzejas ritmisko uzbūvi, salīdzinātu savā starpā vārsnās un atrastu tām kopīgo, nepieciešams vārsnu sadalīt ritma mazākajās vienībās. Par šādu ritma pamatvienību uzlūkojama dzejas takts.

Takts dzejā ir uzsvērtās un tai sekojošo neuzsvērtas zilbju saistījums, tās robežas vienmēr noteiktas: no uzsvāra līdz uzsvāram neatkarīgi no tā, cik neuzsvērtas zilbju seko uzsvērtajai. Var iebilst, ka tādā veidā sadalās arī jebkura runa, jebkurš prozas fragments, kam nav dzejai raksturīgā ritma. Dzejas taktim būtisks ir laika moments: pakļaujoties ritmiskai inercei, vienas vārsnās, strofas, daļēji pat visa dzejoļa taktis tiecamies izrunāt aptuveni vienādā laikā, trūkstošās zilbes aizstājot ar pauzēm, bet, ja kādā taktī zilbju vairāk, tad izrunājot tās paātrinātā tempā. Ritmiskā struktūra vislabāk parādās, ja dzeju skandē, t. i., ja, pakļaujoties ritmiskajai inercei, runājot

vienādi skaļi izceļ visus ritmiskos akcentus un ar vienādu ilgumu — taktis.

Toniskās dzejas pamatā ir divzīlību (/◡) un trīszīlību (/◡◡) taktis. Piemērs ar divzīlību taktīm¹:

Mānū|jaunū|sāpņū|zēmē,
 Kūr ir|vēl tik|skaistī|sāpņot?
 Siltā|saulē,|āgrās|ziedos
 Klūsums|staigā|līdz ar|smaržu.

(*Rainis*. «Manu jaunu dienu zeme»)

Trīszīlību taktis redzamas šādā piemērā:

Brīvas reiz|tautas no|pagātnes|cietumiem,
 Sāstaro|vienkopuš|rīti ar|rietumiem.

(*J. Sudrabkalns*. «Amūras lāse»)

Šeit, kā redzams, vārsmas sākās ar uzsvētu zilbi, bet tās var sākties arī ar neuzsvētu zilbi (vienu, retāk — ar divām), ar t. s. uz takti jeb a n a k r ū z u.

Kā milzis celies, tauta,	◡ /◡ /◡ /◡
Kā auka smaga brāz	◡ /◡ /◡ /◡
Pret tiem, kas tevi šauta	◡ /◡ /◡ /◡
Un meta ciešanās!	◡ /◡ /◡ /◡

(*F. Rokpelnis*. «Kā milzis celies, tauta»)

Atsevišķi no pārējām taktīm vārsma atzīmējama klauzula (no lat. *clausula* — noslēgums). Tā ir vārsmas daļa, sākot ar pēdējo uzsvēto zilbi. Dzejā sastopamas galvenokārt vīriskās (vienzilbes), sieviskās (divzīlību /◡) un daktiliskās (/◡◡) klauzulas. Reti sastopamas t. s. hiperdaktiliskās klauzulas, kur aiz uzsvēta ir vairāk par divi zilbēm.

Klauzulas jēdziens dzejā bieži sakrīt ar jēdzienu par atskaņām, kas nozīmē atskaņotas klauzulas. Tā kā atskaņas nav ritmiskajai valodai obligāta parādība, tad tās aplūkot atsevišķi².

¹ Grafiski tās atdalām ar vertikālu svītru |.

² Skat. 131. lpp.

Visbiežāk mijas vīriskās un sieviskās klauzulas.

Lakta, mana *lakta*
melna *kfūs*, —
man nu tāli *cefi*
jāiet *būs*.

(V. Lukss. «Mana lakta»)

Pirmajā un trešajā vārsnā ir sieviskās, otrajā un ceturtnajā — vīriskās klauzulas.

Visai bieži sastopama arī sievisko un daktilisko klauzulu mija.

Jūra viļņojās zaļgani *sirma*,
Tur mēs augām, tur sapņojām, *strādājām*,
Bangu arumi tulznas *pirmās*
Mūsu jaunajām plaukstām *gādāja*.

(B. Saulītis. «Pieminekļis»)

Vīriskās klauzulas ar daktiliskajām sillabotoniskajā dzejā nemēdz saistīties, jo te starpība garuma ziņā pārāk liela. Bet arī vienveidīgas klauzulas garāka apjoma dzejā var radīt vienmuļību. Tādēļ parasti dzejnieki klauzulām izvēlas vārdus ar nelielu — vienas zilbes apjoma — dažādību.

Jēdzieni «vīriskā klauzula» un «sieviskā klauzula» radušies vispirms franču dzejā no īpašības vārdiem, kas vīriešu dzimtē beidzas ar uzsvaru, bet kam sieviešu dzimtē aiz uzsvara seko vēl viena zilbe ar tā saukto mēmo e, ko mūsdienu franču valodā izrunā vienīgi dzejā (piemēram, *bel* — skaists, *belle* — skaista).

Sakarā ar klauzulām jāatzīmē plaši izplatīta parādība, t. s. k a t a l e k t i k a. Par katalektiskām jeb nocirstām sauc klauzulas, kam, salīdzinot ar iepriekšējo ritmisko viļņojumu, trūkst kādas zilbes, bet tās vietā ir r i t m i s k ā p a u z e.

Tā kā vārsmas beigas parasti saskan ar sintaktiski vairāk vai mazāk noslēgtām vienībām, tad ritmiskās pauzes šajos gadījumos identas ar sintaktiskajām, akcentē tās.

Sevišķi skaidri pauze izdalās, ja vārsmā, kur dominē trīsdalīgās taktis, beidzas ar vīrisko klauzulu. Tad pauzei jāaizstāj divas zilbes (^^).

Svilpojošs vējš,
Dancojošs sniegs,
Kas viņiem laukā
Savvaļu liegs?

^U|/^
^U|/^
^U|/^
^U|/^

(Rainis. «Svilpojošs vējš»)

Šāda ritmiska struktūra piešķir dzejolim sevišķi spraigu, enerģisku skanējumu.

Vērtējot pauzes trīszilbju taktu vārsmu beigās, jāievēro arī uztakts sekojošās vārsmas sākumā. Ja trīszilbju taktu vārsmā beidzas ar vīrisko klauzulu, bet nākošā sākas ar divām uztakts zilbēm (t. s. anapesti), tad sekojošās rindas uztakts zilbes izjūtam kā iepriekšējās vārsmas beigu takts turpinājumu, piemēram:

Priežu zari arvien vēl trīc,
Lēnās bangās karogi plīvo.

uu|uu|ua|aa
uu|ua|uu|ua

(B. Saulītis. «Rekviēms»)

Te pirmās vārsmas klauzula un otras uztakts zilbes kopā it kā veido trīsdaļīgu takti ar cezūru vidū.

Ja klauzula ir sievīskā, tad ar sekojošo uztakti tā nesasaitās, piemēram, tā paša dzejoļa turpmākās rindas:

Kareivju piemiņa mūžam dzīvo,
Miera ceļos nāk biedriem līdz.

uu|uu|ua|ua
uu|uu|ua|ua

Pauze var būt ne vien vārsmas beigās — tā spēj aizstāt kādu dzejas takts daļu arī vārsmas vidū. Ja, piemēram, trīsdaļīgas takts vietā ir divdaļīga vai, it īpaši, viendaļīga, arī to, pakļaujoties ritmiskajai inercei, izjutīsim kā pauzējamu vai garāk izrunājamu (parasti ir abi šie faktori kopā).

Katalektiskās taktis variē dzejas skanējumu, tās ar ritmiskā plūduma palēninājumu var izcelt satūra ziņā nozīmīgāko. Lūk, raksturīgs piemērs:

Bezmiega naktis ir garas,
Kā putni krīt sapņi uz leju.
Viens, slēdzies sevī,
Lasu gudro cilvēku dzeju.

uu|uu|ua
uu|uu|ua
aa|aa|ua
aa|aa|ua

Daudzi skaistumam dzīvo,
Maz viņam mirst,
Tādēļ to vārdus jums vajag,
Vajag dvēselēs cirst.

ua|uu|ua
aa|aa|aa
uu|uu|ua
uu|uu|ua

(A. Grigulis. «Naktī, kad lasu»)

Šajā ritmiski interesantajā dzejolī ļoti labi redzams, kā izceļas atsevišķi pauzētie vārdi un veselas vārsmas (*Viens, slēdzies sevī, Maz viņam mirst*), kas ir galvenās dzejnieka domas

un noskaņas raksturotājas. Garāko — četrakcentu vārsmu (*Lasu gudro cilvēku dzeju*) izrunājam paātrināti.

Pauze var aizstāt arī veselu takti. Ja, piemēram, četrakcentu vārsmai seko trīsakcentu, tad mēs it kā gaidām ceturto takti, un, ja tās nav, tad tās vietā iestājas lielāka pauze.

Reiz cēlās strēlnieks sarkanais
Un vācuš cirta sīvs.
Mums jāpabeidz — lai kļūtu gaišs
No nāves elpas brīvs.

(F. Rokpelnis. «Strēlnieku dziesma»)

Otrā un ceturkā vārsmā te ir par veselu takti īsāka. Pauzes aiz tām nobeidz ritmiskus posmus. Ja ir kā citētajā piemērā 4—3—4—3 akcentu vārsmas, tad dzejolis sastāv no divām pusēm, kas atdalītas ar lielākām pauzēm.

Pauze var aizstāt ne tikai vienu, bet arī vairākas taktis. Šādā gadījumā tā gan neaizpildīs precīzi laika vienību, ko prasiņu trūkstošo taktu izruna, taču būs garāka par paūzi, kas aizstāj vienu takti. Piemērs:

Vairs nebēdā par laudīm un par nāvi,
No spēka visi panti tevīm smej, —
Nu ej!
Mans gārs kā bijis pilns, vēl spēku lēj.

(Rainis. «Slepens kāju āvējs»)

Te piecakcentu vārsmu vidū īsā pavēle «Nu ej!» ar tai sekojošo paūzi arī ritmiski ir īpaši izcelta.

Kā rāda jau minētie piemēri, pauzes tiklab veselas takts, kā zilbju apjomā ir visai iedarbīgs līdzeklis ne vien ritmiskās kustības variēšanai, bet arī emocionālās nokrāsas pastiprināšanai un satura izcelšanai.

Visās līdzšinējās latviešu dzejas teorijās kļuvis par tradīciju dalīt vārsmu pēdās kā sīkākajās ritma vienībās. Tādēļ nepieciešams apstāties pie pēdas jēdziena, kas pārnācis jauna laiku dzejas teorijās no antikās metrikas kopā ar pantmēru jeb metru nosaukumiem. Par pēdu uzskata uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju saistījumu no vārsmas sākuma, ieskaitot arī neuzsvērtās sākuma zilbes. Dalot tonisko dzeju pēdās, tās ir šādas:

Dīvzilbju: trohajs / ∪, jambis ∪ /

Trīszilbju: daktils / ∪ ∪, amfibrahijis ∪ / ∪, anapests ∪ ∪ /

Dabiski rodas jautājums, vai ir pietiekams pamats un vajadzība aizstāt jau iesakņojušos un visiem pazīstamos jēdzienus ar citiem, likt pēdas vietā takti. Te jāuzsver, ka dzejas ritmika ļoti cieši saistīta ar valodas fonētiskajām īpatnībām un tās katrai valodai ir atšķirīgas. Antīkajā dzejā, no kuras pārņemts pēdas jēdziens, bija gluži citādi versifikācijas principi nekā jaunlaiku dzejā. Tur eksistēja stingri noteiktas metriskās shēmas, saskaņā ar kurām veidojās dzejas ritmiskā uzbūve. Jaunlaiku dzejā vērojama lielāka ritmiskā brīvība, tā šādās shēmās vairs negrib iekļauties.

Runājot par latviešu sillabotonisko dzeju, jāsaka, ka dalījums pēdās ir pavisam nedabisks tur, kur vārsmas sākas ar uztakti, kas parasti ir vienzilbīgs vārds. Piemēram, sadalām ar vertikālām svītrām pēdās jambisko Raiņa vārsmu:

Līst liēti, vēji pūš, un vākārs vēls.

Redzams, ka pēda te ir tīrā fikcija, tā nesaskan ar valodas dalījumu vārdos. Turpretī dabisks ir dalījums taktīs:

Līst liēti, | vēji | pūš, | un | vākārs | vēls.

Šāda veida ritmika — divzilbju taktis ar uztakti, t. s. jambi — latviešu dzejā ļoti izplatīta, lai gan latviešu valodā pavisam reti ir vārdi, kam uzsvars būtu nevis uz pirmās zilbes, bet uz otrās (tādi kā, piemēram, *viennēr, nekad* u. c.). Tādēļ praktiski jambu vārsmas gandrīz viennēr sākas ar vienzilbes vārdu, kas uzsvara ziņā pieslejas sekojošajam. Līdz ar to pēdas, kā no piemēra redzams, mēdz pārdalīt turpmākos divzilbju vārdus. Tādēļ latviešu dzejai piemērotākas ir taktis, kas lielā mērā saskan ar vārdiem.

Ja dzejai, kur regulāri mijas uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes, dalījumu pēdās vēl var piemērot, tad tur, kur uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju izvietojums brīvāks, tas ir pavisam problemātisks. Piemēram, šādas vārsmas:

Spōžas nōzīmes dzīmtene dōd mums,
Lai prēti vistālākiem sāpņiem
Ar mīlžu spītību iētu,
Lai nōzīmju mīrdzošais mētāls
Sātumstu vējos un liētū.

(O. Vācietis. «Zimogs»)

Dalot šis vārsmas pēdās, dabūjam visai raibu ainu: tur ir gan trohaju, gan daktilu, gan jambu, gan amfibrahiju pēdas. Un reizē skaidri jūtams, ka ne jau tas ir svarīgi, raksturojot ritmu, kam tomēr vienots plūdums. Svarīgi ir, pirmkārt, tas, ka te dominē trīszilbju taktis, un, otrkārt, aptuveni vienāda akcentu skaits vārsnās (4—3—3—3—3 akcenti). Dalījums taktis tātad spēj raksturot šī dzejoļa ritmisko struktūru, dalījums pēdās to nespēj.

Izvēloties starp dalījumu taktis un pēdās, jāievēro mūsdienu dzejas, arī latviešu padomju dzejas tendence attīstīties ritmiskās daudzveidības virzienā, un ar pēdām, kas ir stingusi shēma, šis variācijas grūti attēlot un raksturot. Turpretī ar taktīm var bez grūtībām attēlot jebkuru, pat ritmiski vissarežģītāko dzejas darbu, jo te pamatprincips — no uzsvara līdz uzsvaram — ir skaidrs un piemērots katram gadījumam. Bez tam tas arī raksturo katra dzejas darba ritmiku, pamatā liekot divzilbju un trīszilbju taktis. Šis dalījums salīdzinājumā ar dalījumu piecu tipu pēdās ir vienkāršāks un skaidrāks.

Bet galvenais — dalījums taktis, sīkākajās ritma vienībās, latviešu valodā lielā mērā saskan ar dalījumu vārdos, sīkākajās satura izteiksmes vienībās. Turpretī pēdas vispār nerēķinās ar vārdiem, bet tikai ar zilbēm, tātad šis dalījums ir tīri formāls, no valodas prakses un valodas jēgas atrauts.

Visi šie iemesli latviešu dzejā liek dot priekšroku taktij kā sīkākajai ritma vienībai.

Brīvāk un dabiskāk sillabotoniskā dzeja pēdās dalās tajās valodās, kur gramatiskais akcents vārdos var atrasties uz dažādām zilbēm, kā tas ir krievu dzejā. Piemēram, jambu paraugs, kas dabiski dalās pēdās:

Порá! | Порá! | Рорá | трўбят...

(A. Puškīns)

Tāpēc krievu literatūras teorijās takts jēdzienu attiecina galvenokārt uz tīri tonisko dzeju, turpretī sillabotoniskajā parasti runā par pēdām, lai gan vairāki teorētiķi, piemēram, L. Timofejevs, norāda, ka pēda ir tīri teorētiska shēma un istā dzejas ritma pamatvienība ir vārsmā.¹

Arī V. Holševņikovs², dalot pantmērus divdaļīgos un trīs-

¹ Л. Тимофеев. Теория стиха, М., 1939.

² В. Е. Холшевников. Основы русского стихосложения, Л., 1959.

daļīgos, norāda, ka trohaju no jamba šķir anakrūza un attēlot tos var, piemēram, tā:

trohajs: — ◡ — ◡ — ◡ — ◡

jamb: ◡ | — ◡ — ◡ — ◡ —

Arī trīsdaļīgie pantmēri (daktils, amfibrahijis, anapests) atšķiras cits no cita tikai ar anakrūzu.

Šāds dalījums un attēlojums jau faktiski atbilst tam, ko latviešu dzejā saucam par dalījumu taktis.

Vācu valodā akcents ir vairāk saistīts pie vārdu pirmās zilbes. Šķiet, ka tieši tādēļ vācu dzejas teorētiķi vārsmu dalījumu pamatā liek dzejas takti (piemēram, F. Zarans, O. Pauls, A. Hoislers, no pēdējā laika pētniekiem — E. Arnts¹). Viņi arī visvairāk izstrādājuši šā dalījuma teorētisko pusi.

Lai gan šajā darbā lietosim dalījumu taktis kā ritma sīkākajās pamata vienībās, tomēr ar pēdām saistītie pantmēru nosaukumi poētikās nostiprinājušies, piemēram, jamba, trohaja u. c. Tie palīdz raksturot dzejas ritmisko struktūru, piemēram, jambu vārsmas latviešu dzejā parasti sākas ar vienzilbīgu vārdu resp. uztakti, trohaju vārsmas ar uzsvētu zilbi. Tāpēc nav nekādas vajadzības no pantmēru nosaukumiem atteikties. Jāatceras tikai, ka tie ir nosacīti, tīri tehniski termini, kas nepieciešami ritma pētīšanai. Dzīvajā dzejas skanējumā pamata vienības ir vārsmas un taktis.

Sakarā ar pantmēriem jāpieskaras kādai latviešu dzejas ritmikas īpatnībai, kas saistās ar to, ka mūsu valodā galvenais gramatiskais uzsvars gandrīz vienmēr atrodas uz vārda pirmās zilbes. Vairākkārt ir izteiktas domas (piemēram, J. Plāķis, arī A. Čaks un latviešu padomju dzejas teorijā B. Saulītis²), ka latviešu dzejai nav piemēroti tie pantmēri, kas prasa vārsmu sākt ar neuzsvētu zilbi. Tas nav pareizi.

Aplūkojot jebkuru jambos rakstītu dzejoli, redzam, ka vārsmas sākas ar vienzilbīgiem neuzsvērtiem vārdiem, piemēram:

*Pār Daugavu nāk vienmēr jauni rīti
Sākt jaunas dienas, jaunus gadus,
Lai darbi iesāktie tiek visi padarīti
Un versmo sirds: es dzīvoju, es radu.*

(M. Kempe. «Pār Daugavu nāk vienmēr jauni rīti»)

Visi neuzsvērtie vārsmu sākumu vārdi — *pār, sākt, lai, un, tā-*

¹ E. Arndt. Deutsche Verslehre, Berlin, 1959.

² B. Saulītis. Daži formas jautājumi dzejā. — Krāj. «Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā», R., 1957., 367. lpp.

pat arī vārsmu vidū — *nāk, tiek, es*, zaudējot savu akcentu, piekļaujas sekojošiem vārdiem. Šo parādību sauc par proklīzi (no gr. *proklitíkos* — tas, kurš liecas uz priekšu). Proklīze ik uz soļa sastopama arī mūsu sarunu valodā — prepozīcijas, saikļi, bieži arī citi vienzilbes vārdi uzsvara ziņā mēdz piekļauties sekojošiem vārdiem. Sevišķi bieži šādi proklītiski vārdi ievada teikumus. Tādēļ, gluži dabiski, arī dzejas vārsmas var sākties ar proklītiskiem vārdiem, nekā latviešu valodas dabai nepiemērota tur nav.

Proklīzei pretēja parādība ir enklīze (no gr. *enklitiké* — tas, kurš liecas atpakaļ), kad vārds uzsvara ziņā piekļaujas iepriekšējam. Enklīzei parasti pakļautas partikulas, piemēram:

Es *ar'* iešu, līdz skriešu
Tur, kur visi citi.

(V. Plūdonis. «Bērnu ziemas dziesmiņa»)

Partikula *ar'* te enklītiski pieslejas iepriekšējam vārdam *es*.

Enklīze mūsu valodā sastopama daudz retāk nekā proklīze. Īpatnējas, ar ritma prasībām saistītas enklīzes likumības vērojamas tautasdziesmās.¹ Proklītiski un enklītiski lieto galvenokārt vienzilbes, tomēr dažreiz arī vairākzilbju vārdus.

Atkarībā no tā, vai vārsmas sākas ar vai bez uztakts, tai mēdz piedēvēt krītošu (trohajs, daktils) vai kāpjošu (jamb, amfibrahij, anapests) skanējumu. Taču īstenībā vārsmas krītošo vai kāpjošo raksturu nosaka nevis pantmērs, bet vārsmas intonācija, balss nokrāsa, ar kādu to izrunājam: stāstījuma teikumi mēdz skanēt krītoši, jautājuma — kāpjoši. Tā citētās M. Ķempes dzejoļa jambiskās vārsmas skan krītoši, turpretī cita, trohajiska Raiņa vārsmas — kāpjoši:

Ak tu, krūzīt! Kā nu tā?

Šie jautājumi par teikuma kāpjošo raksturu nav tikai dzejai specifiski, tādēļ ritmikas apskatā neietveras.

Dzejā tiklab uzsvērtās, kā neuzsvērtās zilbes izrunā aptuveni vienādā laikā (atkarībā no ritmiskās pozīcijas zilbe var arī pagarināties; par to būs runa turpmāk). Izņēmums te ir zilbes šķietamajos vienzilbes vārdos, kam galotnes -s priekšā divi līdzskaņi, no kuriem viens parasti ir t. s. sonants — l, m, n, r, kas izrunā atsevišķos gadījumos var būt zilbisks, t. i., kopā ar līdz-

¹ Skat. 109. lpp.

skaņiem veidot it kā patstāvīgu zilbi. Līdz ar to šie vārdi, piemēram, *stīprs, lepns, putns, arkls, krāsns, katrs* u. c. izrunā iegūst divzilbju vārdu raksturu. Tādēļ dzejas labskanība cieš, ja tos lieto taktī tur, kur tie pēc ritmiskās inerces lasāmi kā vienzilbīgi, piemēram:

Vai ūdeņos var uzziēdēt *kautrs* smaids?

Vai šālkā sadzirdēt var mīlās balsi...

(A. Vējāns. «Vai ūdeņos var uzziēdēt *kautrs* smaids»)

Šais vārsnās viscaur ir divzilbju taktis, un vārdu *kautrs* runājam kā neuzsvērtu zilbi starp uzsvērtām, lai gan īstenībā tam būtu divas zilbes. Iespēšana vienā zilbē padara šo vārdu grūti izrunājamu. Gluži citādi, dabiski skan šāda veida vārds divās zilbēs, piemēram:

Nu, bērniņi, joziēt, ko *katr(i)s* mān

(V. Plūdons. «Zaķišu pirtīna»)

Tik pieticīgs, *taisns* un patiess...

(V. Belševica. «Vecais mežsargs»)

Te vārdus *katrs, taisns* izrunāsim kā divzilbju (*katr(i)s, taisn(i)s*).

Tālāk jāpievēršas atsevišķiem latviešu dzejas ritmikas veidiem, aplūkojot vispirms sillabotonisko, tad — tīri tonisko dzeju.

3. SILLABOTONISKĀ DZEJA

Sillabotoniskā dzeja, kā jau minēts, ir tā toniskās dzejas daļa, kas saistās ar regulāru vai aptuveni regulāru uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju miju. Parasti viena vai divas neuzsvērtās zilbes saistās ar vienu uzsvērtu. Tādēļ sillabotonisko dzeju var dalīt divās pamatgrupās — ar divzilbju un trīszilbju taktīm, pie tam nozīmīgs faktors ir vārsmu garums. Aplūkosim vispirms divzilbju, tad trīszilbju taktis saistībā ar vārsmu garumu, pakāvējoties pie raksturīgākajām un mūsu dzejā vairāk sastopamajām parādībām.

Divzilbju taktis ir latviešu dzejā valdošās. Vārsmā var sākties vai nu ar uzsvērtu zilbi (*/ ∪ / ∪ ...*), tad runājam par trohaju vārsnām, vai ar neuzsvērtu zilbi, t. i., ar uztakti pirms pirmās takts (*∪ / ∪ / ∪ ...*), tad runājam par j a m -

biem. Atšķirība ir tikai vārsmas sākumā, taču dzejas skanējumu tā ietekmē.

Jāievēro, ka divzilbju taktis vārsnās pavisam reti sastopamas ar visiem uzsvariem. Te ļoti izplatīta parādība ir ritmisko akcentu izlaidums vairākzilbju vārdu beigu zilbēs (sākot ar trešo). Piemērs ar vairākiem trīszilbju vārdiem jambiskajā dzejā:

Šai|dienā|latvietis sveic|brīvās|tautās
Nō|rietumiem līdz|tālām|ritu|jūrām,
Pie|karogā viņš|zvērot|roku|liek.[^]

(J. Sudrabkalns. «Maijs»)

Ja trīszilbju vārdā¹ trešā zilbe īsa (*latvietis, karoga*), tad akcenta uz tās nav. Vārdā *rietumiem* uz trešās zilbes atrodas gramatiskais un līdz ar to ritmiskais palīgakcents.

Līdzšinējās dzejas teorijās, kur par ritma mazāko vienību uzskatīja nevis takti, bet pēdu, atbilstoši antikajai metriķai tur, kur iztrūkst akcenti, mēdza runāt par pirihiņu pēdām (◡◡). Lietderīgāk ir runāt vienkārši par akcentu izlaidumiem. Vienas takts akcents šajā gadījumā pakļauj sev arī otru takti. Tomēr par izlaistu takti te nerunājam, jo ir vajadzīgais zilbju skaits un divas neuzsvērtās zilbes laika ilguma ziņā izpilda takts funkciju. Tādēļ arī minētās Sudrabkalna vārsmas, neskatoties uz akcentu izlaidumiem, uzskatāmas par piecu taktu vārsnām. Taktis, kurās faktiski trūkst uzsvaru, ir iespējamās sillabotoniskajā dzejā, jo tajā sakarā ar periodisku atkārtošanos rodas zināma ritmiska inerce, turpretī tīri toniskajai dzejai tās nav raksturīgas. Te skaidri jūtams, ka sillabotoniskajā dzejā zināma loma ir arī zilbju skaitam vārsnā resp. sillabiskajam principam ritma organizēšanā.

Jāatzīmē, ka ne vienmēr dzejas teorijās akcentu izlaidumi atzīti par gluži dabisku parādību. Piemēram, L. Bērziņš, salīdzinot mākslas dzeju ar tautas dzeju, runā par patvarību palīgakcenta ziņā. Viņš min Sudrabkalna trohaju:

Staru laiks kaut nebijis tik īss

un

Uzvar skaugus, tumsība kam balsts,

¹ Seit un turpmāk ir runa par vārdiem, kam galvenais akcents atrodas uz pirmās zilbes.

un saka, ka tur «vārdi «tik» un «kam» ir atdevuši savu akcentu iepriekšējā vārda īsajai gala zilbei, kas pati palīgakcentu nedrīkstētu dabūt, ne jel nest vēl nākamo tai enklītiski pakļauto vārdu. Tas nav pārmetums Sudrabkalnam, bet raksturo vienu grūtību, kas modernā latviešu dzejā ir nenovēršama».¹ Ieklausoties, kā šādas vārsmas latviešu valodā runā aktieri un kā to diktē arī mūsu ritma izjūta, dzirdam, ka te uzsvars nevis krīt uz īsajām gala zilbēm, bet ir vispār izlaists; shēmā tas attēlojams šādi:

Stáru láiks kaut nábijis tik íss.

Šādu piemēru latviešu dzejā var sameklēt bezgala daudz. Tā nav kļūda, bet gluži likumsakarīga, no latviešu valodas dabas izrietoša parādība. Vēl jo vairāk akcentu izlaidumi sastopami krievu dzejā.

Tomēr, dzejai daloties vārsmās, noteiktā vārsmas vietā vienmēr atrodas pastāvīgs uzsvars — tāds, ko nedrīkst izlaist. Piemēram, krievu un vācu dzejā nekad nav pazudis pēdējais uzsvars vārsmā. Turpretī latviešu valodas pastāvīgais uzsvars uz pirmās zilbes nosaka tai citu likumību — nekad nav izlaists vārsmas pirmais uzsvars. Ja tā trūkst, tad pēc ritmiskās inerces vedas lasīt ar nedabisku uzsvaru. Šajā ziņā daudz grēkojušas valodas ziņā vispār neveiklās vācu mācītāju rakstītās vārsmas, piemēram:

Viēns|bāriņš|bij pie|sáimniekā
Nódots|pār áudzēknī.

(Vecais Stenders. «Bāriņš»)

Ritmiskie uzsvari grupējas uz pārskaitļu zilbēm. Vārdā *nodots* nekādā ziņā nedrīkstētu uzsvērt otro zilbi. Taču to, ritmiski lasot, tiecamies darīt, jo *nodots par* — veselas trīs zilbes — arī grūti būtu proklītiski piekļaut sekojošam vārdam, bet vārsmas sākumā tās nevar enklītiski piekļaut iepriekšējam.

Daudz retāk nekā akcenta izlaidums dzejā ir sastopams lieks uzsvars, kas divzilbju pantmēros var veidot t. s. spondeju.

Spondejs antīkajā dzejā nozīmēja pēdu ar divām garām zilbēm (— —). Latviešu valodā vārdu, kuros būtu vienlīdzīgi uzsvērtas divas blakus stāvošas zilbes, nav, tātad šādā nozīmē

¹ L. Bērziņš. Ievads latviešu tautas dzejā, I, R., 1940., 162. lpp.

nevar rasties arī spondejs. Latviešu sillabotoniskās dzejas teorijās dažkārt aplami ir pārnesti antīkās dzejas kvantitātes likumi, runāts par spondejiem tur, kur ir trohaji.¹

Patiesībā latviešu (un vispār sillabotoniskajā) dzejā divas blakus stāvošas uzsvērtas zilbes nesaistās ar zilbju garumu vai īsumu, bet ar vārdu loģiskajiem akcentiem teikumos. Šāds gadījums rodas tad, ja divi blakus stāvoši vārdi, no kuriem vismaz pirmais ir vienzilbīgs, satura ziņā uzsverami.

*Jauns, balts bērziņš
Iznācis pļavā.*

(*Rainis. «Jaunais bērziņš»*)

Šķietamās divas taktis katra sastāv tikai no vienas — uzsvērtās — zilbes. Nosacīti saucam tās par vienu takti — spondeju. Šādi gadījumi ir izņēmums latviešu dzejas ritmiskajā struktūrā, spondejs, tāpat kā pīrihijs, nav uzlūkojams par īpašu pantmēru. Takts ar divām uzsvērtām zilbēm arī neizmaina vispārīgo takts definīciju (no akcenta līdz akcentam).

Īstie divzilbju pantmēri latviešu dzejā tātad ir tikai divi — trohajs un jambus. Ar trohajiem saistās senākās — tautasdziesmu tradīcijas, turpretī jambi ļoti izplatīti mākslas dzejā jau pirmo dzejnieku darbos — K. Fīrekeras garīgajās dziesmās 17. gadsimtā. Jambu izplatība skaidrojama gan ar cittautu dzejas ietekmi, gan ar vajadzību sākt vārsmu ar proklītiskiem palīgvārdiem.

Tālāk jāpievēršas divzilbju taktīm saistībā ar dažāda garuma vārsēm, minot raksturīgākos gadījumus.

Vienakcenta vārsmas sastopamas reti, parasti nelielos dzejolišos vai atsevišķās dzejojumu daļās. Tāds ir, piemēram, J. Alunāna trohaju dzejolītis — ironiskā sentence, kas sastāv tikai no četriem vārdiem:

Lielo	/ 〰
Mielo,	/ 〰
Sīko	/ 〰
Rīko.	/ 〰

¹ Piemēram, A. Skujas «Rakstniecības teorijā» (Rīgā, 1938.). Aplamu spondeja piemēru min arī J. Osmanis: Aspazijas dzejoļa rindu «Mazā sirmā kumeliņā», kur divas pirmās trohaju pēdas aizstājot spondeji. Te sajauktas divas lietas — akcents un zilbes garums (*L. Timofejevs un N. Vengrovs. Isā literatūrzinātnisko terminu vārdnīca, tulk. J. Osmanis, R., 1957., 231. lpp.*).

es, is, us (minētajā piemērā: *manu, tēvu, maizes arājiņu, balodis, vagas*).

Dipodijā var arī būt trīs zilbes, tad trešā zilbe ir gara vai vismaz spējīga pagarināties par vienu zilbi ar kādu t. s. lāpāmo vokāli. Tā nedrīkst beigties ar *a, e, i, u, as, es, is, us*, jo šīm gala zilbēm nekādu patskani nevar pievienot. Mūsu piemērā trīszilbju dipodijas ir *nopūtās* un *galiņā*; tās viegli var pagarināties: *nopūtāsi, galiņāi*.

Lai izprastu, kā radušās šīs dipodiju gala zilbju likumības, jāņem vērā, ka tautasdziesmas ir nešķirami saistītas ar dziedāšanu, bet melodija bieži prasa gan atnest ceturto zilbi, gan pagarināt trīszilbīgo dipodiju.

Tautasdziesmām ļoti raksturīga enklīze. Atšķirībā no mākslas dzejas tautasdziesmās enklītiski piekļauties iepriekšējam var ne vien vienzilbīgs vārds (mūsu piemērā: *ai tu*), bet arī vairākzilbīga vārda pirmā zilbe: *kā balodis*. Trīszilbīgā vārdā akcents tad pāriet uz otro zilbi. Šāds akcenta pārstatījums tautasdziesmās daudz sastopams un ausij pierasts, turpretī jaunlaiku dzejā tas liekas kļūdainis. Tautasdziesmu ritmikas uzverē te liela nozīme tradīcijai.

Kā redzams, pamatos latviešu tautasdziesmas saskan ar sillabotoniskās ritmikas likumībām. Īpaši raksturīgas tikai tautasdziesmām un to tradīcijās rakstītajai dzejai ir kvantitātes likumības. Tādēļ arī tautas dzejas versifikācija dažkārt saukta par *toniski kvantitatīvo* (atšķirībā no jaunlaiku sillabotoniskās un tīri toniskās), aizrādot, ka vēsturiskā skatījumā toniski kvantitatīvie ritmi ir toniskās dzejas latviešu nacionālais paveids. Tomēr galvenais ritma faktors arī šeit ir uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mija, tādēļ nav pamata tautasdziesmas ritmikas ziņā krasi nodalīt no jaunlaiku toniskās dzejas.

Tautasdziesmu trohaju tradīcijas lielā mērā ietekmējušas arī mūsu mākslas dzeju. Jau 19. gadsimta otrās puses dzejnieki, kas pirmie latviešu nacionālajā literatūrā sāka izmantot folkloras elementus, daudz rakstīja tautasdziesmu trohaju četrindēm radniecīgā formā. Šai laikā tautasdziesmu dipodiju gala zilbju likumi vēl nebija teorētiski izpētīti, tādēļ dzejnieki tos praksē neizmantoja.¹ Bet tas nav obligāti, jo mākslas dzejā atkrit

¹ Pirmie īsti nopietnie pētījumi par latviešu tautasdziesmu formu radās tikai 19. gs. 90. gados ar L. Bērziņa (dz. 1870. g.) darbiem. Kā pirmie mināmi «Latviešu tautasdziesmu metrika» «Austrumā» 1894. un 1896. g., bet īpaši atzīmējams «Ievads latviešu tautas dzejā», kas ietver viņa daudzu gadu pētījumus un publicēts 1940. gadā.

praktiskais kvantitātes likuma pamatojums — saistība ar dziedāšanu.

Piemēram, Ausekļa tēlainā, stilistiski tautasdziesmām tuvā dzejoļa «Pie Salacas» sākums:

Salaciņa, svētmeitiņa,
Ko tu vedi vezmiņā?
Klusi riņķo ritenīši,
Lēni tekā kumeliņi.

Trešajā un ceturtajā vārsnā te nav ievēroti tautasdziesmu dipodijas ceturtās zilbes likumi (*riņķo, tekā* ar garu gala zilbi).

Pēc tam kad tautasdziesmu ritmika ir nopietnāk izpētīta, dzejnieki tās likumības dažreiz ievēro. Tā, daļā Raiņa neatskaņotās četrakcentu trohaju dzejas realizētas nule aplūkotās tautasdziesmu likumības. Tajā ritms ir raits, viegls. Tāds ir, piemēram, krājuma «Sudrabota gaisma» dzejolis «Triju kārtu miglas jostas...»:

Triju kārtu miglas jostas
Kalnu starpu pāri stieptas —
Zila zīda jostas bija,
Sudraboti kalnu gali.

Kā rotaļādamiēs dzejnieks te ar tautasdziesmu gleznām un ritmu uzbur savdabīgu, personifikācijām bagātu dabas ainavu.

Bieži dzejnieki, arī Rainis, vairāk vai mazāk atkāpjas no tautas dzejas likumībām, visbiežāk no dipodijas ceturtās zilbes likuma. Tas vērojams tiklab viņa dzejā, kā lugās «Pūt, vējiņi!», «Krauklītis» u. c.

Mākslas dzejā izplatītas arī citu veidu, no tautasdziesmām neatkarīgas četrakcentu trohaju vārsmas.

Ir pazīstami vairāki četrakcentu trohaju veidi. Viens ir t. s. *spāniešu trohajs* — trubadūru laikmeta romanču forma, kas sastopama arī spāniešu autoru drāmās. Spāniešu trohaja iezīmes — četrakcentu vārsmas te vienmēr sastāv no pilnām taktīm un ir sabalsotas ar asonansēm vai pilnām divzīlību atskaņām. Spāniešu trohaju daudz sastopam vācu dzejnieka H. Heines (1797.—1856.) dzejā, tāpēc runā arī par Heines trohajiem. Latviešu dzejā spāniešu trohaju lieto Rainis lugā «Zelta zirgs». Taču Rainis ievēro galvenokārt pirmo nosacījumu — lai taktis būtu pilnas, bet maz lieto asonanses. Piemērs:

Klau tad: — vienība tā manta;
Tā ir paglabāta sirdīs;

Jo kurš vājāks ir un vārgāks,
Jo tam vienība ir dārga.
Visi, kam nav citas mantas,
Esat viens! un būsat stipri.

Arī t. s. *somu* jeb *Kalevalas trohajus* raksturo pilnās taktis, bez tam tiem raksturīgas bagātīgas aliterācijas. L. Laicena veiksmīgais atdzejojums dod aptuvenu priekšstatu par Kalevalas aliterācijām.

Viedais vecais Veinemeinens
Dzīvoja jau labu laiku
Veinolā vid' plašās noras,
Kalevalas smilšu laukos.

Domājams, ka Raiņa poēmas «Ave soll!» ritmiskā forma radusies Kalevalas trohaju ierosmē.

Tāpat kā trohajiem, arī jambiem daudz sastopamas vidēji garās — četrakcentu vārsmas, piemēram:

Sen saule aug, sen gaisi zilst,
Sen marta ledus pelēks dilst, —
Jo ledus dilst, jo strauti šņāc,
Uz straumi trauc, tos straume vāc.

(Raiņis. «Pavasara dienas»)

Taču visraksturīgākās jambiem ir piecakcentu vārsmas, kas saistās arī ar daudzām klasiskajām pantu formām (sonetu, tercīnu u. c.¹). Piemērs:

Viens | mēnēsis, un | piēnāks | saules | grieži,
Un | tūmsas | tānk | lenam | vēlsies | prōjām,
Nō | gāismās | bikrā | pālāsē | kritīs,
Līdz | tūms | bāi un | salām | bērēs | sitīs.

(J. Sudrabkalns. «No kādas vēstules»)

Izturētas piecakcentu jambu vārsmas ar obligātajām sieviskajām atskaņām, t. s. *vienpadsmitzilbnieks* (no grieķu valodas — *endecasyllabo*) ir itāliešu klasiskās dzejas forma, kas no tās pārgājusi arī cittautu dzejā. Tā sastopama arī latviešu dzejā, piemēram, jau minētajā Sudrabkalna dzejolī.

Piecakcentu jamba ir ļoti izplatīts *klasiskajā dramaturģijā*.

¹ Par tām skat. strofikas nodaļā.

Arī latviešu dramaturģijā tas ir sastopams, sevišķi Rainim («Indulis un Ārija», «Jāzeps un viņa brāļi» u. c.).

Piecakcentu jambu vārsmas dramaturģijā var pāriet no viena runātāja valodas otrā. Tādā veidā tās ir izdevīgas dialoga risināšanai saistītajā valodā. Piemērs no Raiņa lugas «Indulis un Ārija»:

Uģis.
Ak, neļauj, neļauj! Tagad ņem un veici
Indulis.
Ei, puis, dod dzert!
Uģis.
Se būs!
Indulis (uz Āriju rādīdams).
Tam vairāk slāpst,
Tas smagas bruņas nes, es vieglis — raitis.
Uģis.
Man bail.
(Uz Āriju)
Vai nesitīsi?
Indulis.
Viņš ir mēms.
Uģis.
Bet vāci viltīgi.
Indulis.
Dod man.
(Uz Āriju)
Se dzer!

No sešakcentu jambiem jāmin klasiskā franču dzejas forma *aleksandrietis* — divrindes ar cezūru trešās takts vidū un blakus atskaņām, pie kam mijas vīriskās un sievīskās atskaņas. Šādās divrindēs 12. gadsimtā sarakstīta poēma par Maķedonijas Aleksandru. No turienes radies šīs formas nosaukums. Latviešu dzejā aleksandrieša paraugs ir, piemēram, A. Grigūļa «Tā bija»:

Jāu|atka|l|rūde|ns|ir.||Tō|k|āva|teic|pie|lōgā.
Krit|lāpā|līgō|jot||un|deg|kā|pīlād|zōgā.

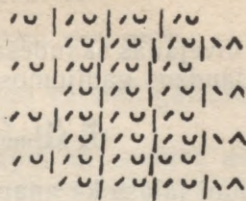
Es visu būdu nost. Kas manim to tā liek?
Vai atkal jāiet kurp? Vai kāds ir jāsatiek?

Piecakcentu un sešakcentu trohaju vārsmas dzejā sastopamas samērā retāk.

Jāatzīmē vēl visgarākās trohaju vārsmas — ar astoņiem akcentiem, bet dalītas divās vienādās daļās ar obligātu cezūru

vidū. Tādas daudz lieto, piemēram, Ā. Elksne, grafiski nošķirot abas daļas.

Zemes ir, kur brīvi plīvot
 nedrīkst karogs sarkanais,
 Slepū uzvilīts, tas kā liesma
 pāri ļaužu galvām kaist.
 Tikai īsu brīdi vēji
 ugunīgās krokas pleš,
 Tomēr savu sarkanumu
 ļaudīm asinīs tas dveš.



(«Dzīvais karogs»)

Otrs sillabotoniskās dzejas paveids ir vārsmas, kurās dominē **trīszilbju taktis**. Tāpat kā ar divzilbīgajām, arī ar tām saistās vārsmas bez anakrūzas un ar to. Dzejā, kur ir vārsmas ar trīszilbju taktīm bez anakrūzas, runājam par daktilu (1 0 0 / 1 0 0 ...), tur, kur vārsmas sākas ar vienu uztakts zilbi, — par amfibrahiju (0 / 1 0 0 / 1 0 0 ...), ar divām, — par anapestu (0 0 / 1 0 0 / 1 0 0 ...). Latviešu dzejā sastopami galvenokārt daktils un amfibrahijis. Tāpat kā jambi, arī amfibrahiji parasti sākas ar vienzilbīgu proklītisku vārdu.

Samērā retāks latviešu dzejā ir anapests, kas prasa divas neuzsvērtās vārsmas sākuma zilbes, Tās proklīzei pakļaujas grūtāk, bet trīszilbju vārdu ar uzsvētu trešo zilbi mūsu valodā ir pavisam maz. Labs anapests latviešu dzejā praktiski nozīmē vārsmu sākt ar tādu divzilbju vārdu vai diviem vienzilbes vārdiem, ko satura ziņā var neuzsvērt. Pretējā gadījumā anapestu drīzāk vedas uztvert kā daktilus ar iepriekš novietotu trohaju.

Protams, te svarīga loma ir ritmiskajai inercei, tomēr pamatnosacījums paliek: nevar būt anapesta vārsmas sākumā divzilbīgs vārds, kas loģiski prasītos uzsvara. Anapestu piemērs:

Manai sirdij tāpat
 Nav vairs miera nekad.
 Draugs, tu svelmainu trauksmi tai devi,
 Un kā mūžīgais strauts
 Cauri dienām sirds trauc,
 Visos tālumos meklējot tevi.

(A. Vējāns. «Mūžīgais strauts»)

Atskaitot trešo rindu, kur gribētos uzsvērt arī vārdu *draugs*, te anapesti veidojas brīvi un dabiski. Šis vārsmas tomēr var skandēt arī citādi:

Manai|sirdij tāpat ^^

Nāv vairs|miera nekād. ^^

Šādas divējādas skandēšanas iespējas latviešu anapestu vārs-
smām ir daudzos gadījumos, tikai retas vārsmas, tādas kā

Un kā|mūžīgais|straūts ^^

nepārprotami jālasa kā anapests.

Vārsmās ar trīszilbju taktīm ritms bieži mēdz būt vairāk
variēts, salīdzinot ar tādām, kur ir divzilbju taktis. Galvenokārt
ritmu variē tā sauktie savilkumi, kad trīszilbju vietā takti
ir divas zilbes. Tā kā vārsmās visas taktis tiecamies izrunāt
aptuveni vienā laikā, tad šis taktis starp trīszilbīgajām izrunā-
sim nedaudz palēnināti un ar sekojošu pauzi (ko arī grafiski
atzīmējam). Variēto taktu skanējumu zināmā mērā nosaka arī
zilbju kvantitāte. Tai sevišķi liela loma tautasdziesmās, par ku-
rām būs runa īpaši, bet arī jaunlaiku dzejā garums kopā ar
pauzi var kompensēt zilbi. Raksturīgs piemērs ar divacentu
daktilu vārsmām:

Tērauda asmens	/ u u / u ^
Vaidēdams lūza,	/ u u / u u
Dusmās mētāja	/ u ^ / u u
Uguns dzirksteles.	/ u ^ / u u

(Rainis. «Tērauds»)

Protams, nav iespējams precīzi noteikt, kādu daļu no trūk-
stošās zilbes sedz iepriekšējās garums un kādu — pauze. Sava
loma ir kā vienam, tā otram faktoram. Svarīgi, ka šie vārdi ir
ritmiski vairāk izcelti. Labi, ja šie izcēlumi kā, piemēram, Raiņa
dzejolī *dusmās*, *uguns* saskan ar loģiski vairāk izceltajiem vār-
diem, tad savilkums kļūst par satura pastiprināšanas līdzekli.
Protams, ne ikreiz dzejnieks apzināti domā par zilbju skaitu.
Lielā mērā savilkumi rodas vienkārši tādēļ, ka dzejniekam ga-
dās izlietot divzilbīgus vārdus, tāpat arī aiz vēlēšanās dažādot
ritmu.

Otrs, retāks trīszilbju taktu ritma variēšanas veids ir t. s.
atrisinājumi, kad triju zilbju vietā takti ir četras, ko tad
izrunā paātrināti — laikā, ko parasti prasītu triju zilbju izruna.
Atrisinājumi sastopami daktilos, galvenokārt tautasdziesmās un
tām tuvajā mākslas dzejā.

Viesi, viesi, viesuli,
Tava diena:
Sērstu gāja saulīte
Aiz jūru jūrām.

```

/ u u | \ u u
/ u ^ | \ u ^
/ u u | \ u u
/ u u | \ u ^

```

(Rainis. «Viesi, viesi, viesuli...»)

Trīsziļbju taktis saistās ar dažādu vārsmu garumu. Šeit ap-
lūkosim atkal raksturīgākos veidus.

Vienakcenta vārsmas te, tāpat kā saistībā ar divziļbju
taktīm, uzskatāmas par izņēmumu, tās sastopamas parasti kopā
ar garākām kā ritma variētājas.

Īsās — divakcentu vārsmas visvairāk ir daktiliskajā
dzejā, turpretī amfibrahijis ir galvenokārt liroepikas pantmērs,
kas saistās ar garākām vārsēm, bet anapesta vispār latviešu
dzejā maz.

Vispirms šai sakarā jārunā par tautasdziesmu daktiliem, kas
saistībā ar divakcentu vārsēm ir, kā jau minēts, otrs mūsu
tautasdziesmu pantmērs. Arī divakcentu daktilam tautasdziesmu
ritmikā ir savas noteiktas likumības, lielā mērā radniecīgas
tām, kas raksturo trohaju dzeju.

Tik noteikts te nav pantu garums; parasti tie gan ir četru
vārsmu, bet var būt arī ievērojami garāki.

Tāpat kā trohajos, tautasdziesmu daktilos ir sastopamas
dipodijas. Sastopama arī enklīze, pie kam te bieži vienziļbes
vārds enklītiski pakļauj divziļbju vai vairākziļbju vārda sākumu,
piemēram:

Ko, jauna būdama,
Es nedarīju.

```

/ u u | \ u u
/ u u | \ u ^

```

Tautasdziesmu daktilu dzejai sevišķi raksturīgi daudzi sa-
vilkumi un atrisinājumi. Piemēram:

Viens gans nomira,
Citi gani raudāja,
Cūka raka kapu
Augstā kalnā,
Dzeguze zvanīja
Līkā bērzā.

```

/ u ^ | \ u u
/ u u | \ u u
/ u u | \ u ^
/ u u | \ u u
/ u u | \ u u
/ u ^ | \ u ^

```

Kā redzams, tad īstu trīsziļbju taktu te ir pat mazākums,
tomēr skaidri jūtams, ka tās regulē izrunu, ka visām taktīm ir

aptuveni vienāds skanējums un visas vārsmas noteikti ritmiskas. Divzilbju taktis izrunā palēnināti un ar pauzi, turpretī četrzilbju taktis abi vārdi, kam šādā gadījumā gala zilbes mēdz būt īsas, it kā saplūst kopā, pie tam otrs enklītiski piekļaujas pirmajam.

Vienādību lielā mērā regulē zilbju kvantitāte. Daktilu vārsmas pirmajā taktī iespējami vairāki gadījumi. Ja šo takti veido divzilbīgs vārds, tad otra zilbe nedrīkst piederēt pie īsajām gala zilbēm. Tā jau minētajā piemērā vārdos *augstā, likā* otra zilbe ir gara. Ja pirmajā taktī ir trīs zilbes, tad trešā parasti ir īsa (*dzeuze*).

Savas likumības ir arī vārsmas otrai taktij. Ja tajā tikai viena zilbe, tad tā nevar būt īsā gala zilbe. Piemēram:

Netika Jānītim
Sētā *iet*.

Gara te ir vienzilbīgā takts *iet*.

Šeit minēti galvenie tautasdziesmu daktilu ritmikas likumi. Tos daļēji izmantojuši arī jaunlaiku dzejnieki; te jāatzīmē daži raksturīgākie paraugi.

Rainis vairākos folkloristiskas nokrāsas dzejoļos meistarīgi lieto tautasdziesmu bagāto daktilu variēšanas iespējas. Piemērs, kur daktilu dzejas takti veido divi divzilbju vārdi:

Zili zīda svārki,
Trīs zelta jostas —
Cepure — žepure,
Divi ragi, divi nagi,
Divas pušķu slotas!

(«Kara kungs»)

Uztverot šo pantu kā trohaju (par tādiem, atsevišķi ņemot, varētu uzskatīt vārsmu vairumu), ritmika iznāk raiba:

/u		/u		/u
/u		/u		/u
/uu		/uu		/u
/u		/u		/u
/u		/u		/u

Pants, kas arī stilistiski tuvs tautasdziesmām, skan labāk, plastiskāk, ja to pakļauj daktiliskajam ritējumam, kaut arī īsti konsekvents tas ir tikai 3. vārsnā.

Tad ritmiskā shēma ir šāda:



Te ir tāda pati variēta, daudzveidīga daktilu dzeja kā jau minētajā tautasdziesmā «Viens gans nomira».

Dažkārt Raiņa dzejā sastopamas daktila variācijas ar četrzīlbu vārdiem.

*Nepietrūka dziesmiņu,
Nesadila mēlīte.*

(«Putniņa dziesmiņa»)

Bieži vien divzīlbu vārds veido daktila takti.

*Vienā kreklīnā,
Basām kājām.*

(*Rainis.* «Jaunais bērziņš»)

Latviešu padomju dzejā jāatzīmē vairāki veiksmīgi J. Vagnas divakcentu daktilu dzejoļi, kur uz tautasdziesmu ritma pamatiem autors veidojis savdabīgu skanējumu, kas labi sakļaujas ar folklorai tuvo stilu:

*Simtiem sūru vasaru,
Melnu moku mūžu
Vācietim vergoja
Bāliņi mani.*

*Bargi rāja baroni,
Rāja pašu pelēči,
Vergi bija, palika
Bāliņi mani.*

*Ausa, ausa austrumos
Sarkana saulīte,
Taisnu lieca muguru
Bāliņi mani.*

(«Vienkārši vārdi»)

Kā redzams, šeit pirmajās taktīs ir tautasdziesmās bieži sastopamais daktilu veids, t. s. atrisinājumi.

Daudz sastopama arī no tautasdziesmu tradīcijām tiešā

veidā neatkarīga divakcentu daktilu dzeja. Piemērs ar pilnām trīs zilbju taktīm, kas skan gluži citādi nekā variētās:

Sidraha kreimenes,	/ u u / u u
Ziedoni zvanošas,	/ u u / u u
Zeltlāsu kameņes,	/ u u / u u
Sapņaini sanošas.	/ u u / u u

(V. Plūdonis. «Ziedoni»)

Īsākās vārs mās daktils biežāk (lai gan ne vienmēr) sastopams tīrā veidā (atskaitot klauzulas), garākās vārs mās tas parasti saistās ar saīsinātām taktīm.

Skatīgu, ritmiski variētu četrakcentu daktilu paraugi ir vairāki K. Skalbes dzejoļi, piemēram:

Sūpojat mani, Daugavas viļņi,	/ u u / u u / u u / u u
Garām Kokneses skanīgiem krastiem,	/ u u / u u / u u / u u
Kur reiz gaišā vasaras dienā	/ u u / u u / u u / u u
Kliedzu es jaunības saucienu savu.	/ u u / u u / u u / u u
Ak, tām klintīm toreiz bij ausis,	/ u u / u u / u u / u u
Kā viņas saprata cilvēka balsi!	/ u u / u u / u u / u u

(«Neteiktie vārdi»)

Arī amfibrahijis visvairāk saistās ar četrakcentu vārs mām. Piemēram, daļa V. Plūdoņa «Atraitnes dēla» rakstīta četrakcentu amfibrahijos. Tāpat «Tīreļa noslēpumā» ir sastopamas četrakcentu amfibrahiju vārs mas (kopā ar trīs akcentu vārs mām):

Pār tīreli vējdzīti mākoņi skrej;	u / u u / u u / u u / u u
Bars avju tīrelī klist un blej,	u / u u / u u / u u / u u
Saulē kaltušo zālīti graudzams.	u / u u / u u / u u / u u
Zem alkšņa, gar kuru tek rāvains strauts,	u / u u / u u / u u / u u
Gans noliecies cītīgi stabuli mauc,	u / u u / u u / u u / u u
Un, it kā nelaimi pauzdams,	u / u u / u u / u u / u u
Meln krauklis pa gaisu riņķo un krauc.	u / u u / u u / u u / u u

Šajā piemērā dzirdam latviešu amfibrahijam raksturīgākās īpašības — diezgan daudz savilkumu (piemēram, otrajā, ceturtajā un sestajā vārs mā). Te arī otrs, samērā retākais amfibrahiju variēšanas veids — trešā vārs ma sākas ar divām neuzsvērtām zilbēm.

Tāpat anapestu vārs mas pa lielākajai daļai ir četrakcentu un piecakcentu. Latviešu padomju dzejā tās visvairāk raksturi-

gas B. Saulītīm garākos dzejoļos un nelielās poēmās («Apsīte»). B. Saulītis mēdz vārsmas dalīt ar cezūru un to arī grafiski izcelt. Piemērs:

Stipra būsi arvien,
 lai ceļš būtu kāds;
 Un, ja tomēr pie reizes
 tev kļūs par grūtu,
 Tajos brīžos neviens
 man nesacīs: — Nāc! —
 Bet es atnākšu tad,
 lai blakus tev būtu.

(«Apsīte»)

No garajām vārsēm daudz sastopami sešakcentu daktili, kuru tradīcijas sniedz atpakaļ antikajā dzejā. Jau no Homēra eposiem līdz pat mūsdienām lietots t. s. *heksamets* — sešakcentu daktils ar obligātu cezūru, kas atrodas trešās takts vidū aiz uzsvērtās vai pirmās neuzsvērtās zilbes. Klauzulas ir sieviskās, neatskaņotas. Heksamets sastopams galvenokārt līroepikā, bet reizēm arī dzejoļos.

Vēcās|Piebālgās|zēmē||pā|Inēšā|zá|ājiēm|krástiēm ^
 Cē|īnieks|kléjō|kā|sāpnī||ūn|nētiēk|nē|grībēdāms|tālāk. ^
 Ézers|kā|spógulīš|zīb,||ūn|jānāk|pie|slēdzienā|tiešām: ^
 Átpūtāi|vārenā|vietā||pie|ūdeņiēm|vāsārās|vídūl ^

(J. Sudrabkalns. «Septiņas dienas uz septiņām salām»)

Antikajā dzejā daktilu variēja spondeju pēdas: tās bija kvantitatīvi vienādas. Toniskajā dzejā daktilus variē t. s. savilkumi — taktis ar divām zilbēm, ko tad izrunā, pielīdzinot daktiliem, nedaudz palēninātā tempā un ar paūzi. Tādēļ vēlams, lai šajos savilkumos otra zilbe būtu gara.

Uz to norāda jau viens no pirmajiem īsti veiksmīgajiem latviešu heksametru darinātājiem — K. Milēnbahs sava «Odisejas» tulkojuma priekšvārdā.¹ Viņš gan runā par spondejiem, kas lietojami daktilu vietā, bet ar to saprot balss pacēlumu ar sekojošu nolaidumu, kur zilbe ir gara. Būtībā Milēnbahs ir pareizi uztvēris latviešu heksametru īpatnības. Viņš aizrāda, ka vārdi

¹ Homēra «Odiseja», 1.—8. dziedājums. Tulk. K. Milēnbahs, Jelgavā, 1890.

ar īsu otru zilbi kā daktilu aizstājēji heksametros būtu lietojami ļoti reti, jo ar tiem nevar panākt vēlamo gausumu. Viņš arī min piemērus savas domas ilustrācijai. Labi skan vārsmā, kur ir divzilbju taktis ar garo beigu zilbi:

Rāniem soļiem tēvs tad uz mājām gāja pie miera.

Nepatikami ir heksametri, kur vairākas divzilbju taktis beidzas ar vieglu zilbi:

Rāmi zirgi veda uz pili kungu it gausi.

Izlasot abas vārsmas, jūtam, ka starpība tiešām ir liela: otrā gadījumā zudis heksametriem īpatnējais smagais, svinīgais skanējums.

Jaunlaiku dzejas praksē šis likums daļēji ir spēkā. Mūsu labākie heksametru meistari, piemēram, J. Sudrabkalns, reti savilkumos lieto vārdus, kas beidzas ar īsu zilbi.

Lai heksametru vārsmas būtu labas un skanīgas, bez jau minēto tīri tehniskas dabas nosacījumu ievērošanas ir nepieciešama augsta dzejas kultūra. To apstiprina arī latviešu heksametru vēsture.

Pirmie vērā ņemamie heksametri latviešu valodā saistās ar K. G. Elverfelda (1756.—1819.) idili «Bērtulis un Maija». Blakus ritmiski veiksmīgām vārsēm viņam ir arī neveiklas, kur gramatiskais akcents nesaskan ar ritmisko. Tieši tā ir galvenā kļūda arī turpmāk, kad viņš mēģinājis dzejot heksametros.¹

Līdz ar vispārējo latviešu dzejas uzplaukumu un valodas bagātināšanos rodas priekšnoteikumi pilnvērtīgiem heksametriem, kādi ir J. Sudrabkalnam u. c., galvenokārt tomēr tulkojumos — jau minētajā K. Milenbaha «Odisejas», A. Ģiezena «Iliadas» un «Odisejas» tulkojumā.

Latviešu padomju dzejā heksametru vārsmas ir retas. Kā piemēru var minēt A. Griguļa dzejoli «Gvardes karoga svētki». Tā sākums:

*Vējš iesviež rudeni sejā, un mežs elpo oktobra elpu,
Paceltām galvām iet vīri: to ieročos uzvara atspīd.*

¹ Piemēram, M. Siliņa tulkotajā Vergīlija «Eneīdas» I dziedājumā (1885.) un Dinsbergu Ernesta tulkotajos Homēra «Odisejas» dziedājumos (I d. — 1894., II — 1903.).

Vēl no antīkās dzejas ir pārnācis t. s. *pentamētrs*, piemēram:

Nōrimis|klūšēja|véjš,||nēnākdāms|laukā nē|lūgts.^^

(B. Saulītis. «Starp divām blāzņām»)

Kā redzams, tad arī tas faktiski ir sešakcentu daktils ar cezūru vidū, bet takts pirms cezūras, kā arī pēdējā vārsma sastāv tikai no uzsvērtas zilbes. Līdz ar to tiklab cezūra, kā vārsmas beigas iezīmējas ļoti reljefi. Par pentamētru to sauc saskaņā ar antīkās dzejas tradīcijām, kur abas uzsvērtās zilbes kopā veidoja vienu — spondeja pēdu. Pentamētrs dzejā parasti sastopams kopā ar heksamētru. Heksamētra un tam sekojošā pentamētra vārsmā veido divrindu pantu, t. s. elēģisko distihu.

Lāčplēša|dziesmīnieks|Pūmpūrs||liek|Lāimdotāi|tīstokļos|lāsīt. ^

Viēnpātis|cīlvēks reiz|mīrst,||vēsēlās|tautās vār|mīrt.^^

Cīlvēku|cīlts tomēr|dzīvōs,||cik|ilgī vien|pāstāvēs|zēmē, ^

Cīlvēcēs|kāreivim|būt||pienākums|kātrām ūn|gōds.^^

(J. Sudrabkalns. «Lāčplēsis»)

Dažkārt elēģisko distihu raksta arī tādējādi, ka ar cezūru atdalītās pusvārsmas dod kā atsevišķas rindas. Tad distihs veido četrindu pantus. Tā šo formu bieži lieto, piemēram, Rainis:

Nenogrimt mazajos darbos
Un ikdienā nezaudēt zvaigznes,
Dūmains un putekljains darbs,
Gaišas lai debesis stāv.

Sīkumos izšķiežas darbi,
Velk cilvēku sīkumos līdzī, —
Lieluma mērķis tik vien
Sīkumiem nozīmi dod.

(«Mazie darbi»)

Elēģiskos distihus bez Raiņa latviešu dzejā rakstījuši J. Sudrabkalns (izcils paraugs — cikls «Klodijai»), B. Saulītis u. c.

Interesants sešakcentu daktilu piemērs ir arī t. s. Medeņa

sestais metrs¹. Tas veidots saskaņā ar tautasdziesmu daktilu ritmikas likumbām, ievērojot kvantitāti, enklīzes, bet vārsmas sastāv no trim dipodijām, piemēram²:

Mét krāsni|pāgāli||dēdz spožu|ugūni|| — nāk ziemas|vakars! ^
Tālini|ciemiņi||pā plāšū|Daugāvū||brāuc mūsu|pusē. ^

(«Ziemas vakars»)

Seit aplūkotie pantmēri un vārsmas, protams, neaptver visu sillabotoniskās dzejas ritmisko daudzveidību, tikai raksturīgākos piemērus. Redzams, ka arī sillabotoniskajai dzejai, visvairāk trīszilbju taktīm, ir tendence variēties, atraisīties no stingrajām pantmēru shēmām. Tādēļ tā nav krasi nošķirama no otra toniskās dzejas paveida — tā sauktās tīri toniskās dzejas. Tomēr zināma atšķirība te ir. Sillabotonisko dzeju raksturo vispirms viena veida taktis — arī tad, ja tā bagāta ar savilkumiem un atrisinājumiem.

Jāatzīmē, ka daļa krievu dzejas teorētiķu³ kā atsevišķu toniskās dzejas paveidu nodala t. s. *doļņikus* (*daļenieks*, no kr. *доля* — daļa) — trīszilbju pantmēra vārsmas ar vienas vai divu neuzsvērtu zilbju izlaidumu rindas vidū. Doļņiki mēdz būt trīsakcentu, četrakcentu, retāk — piecakcentu. Latviešu dzejā nav nekāda pamata izdalīt šādu atsevišķu grupu, jo doļņiki tomēr nav nekas cits kā trīszilbju taktis ar savilkumiem un atrisinājumiem, kas ir visai parasta parādība.

4. TĪRI TONISKĀ DZEJA

Blakus sillabotoniskajai otrs toniskās dzejas paveids ir t. s. tīri toniskā dzeja. Ciešas pantmēru formas elementi, vispirmā kārtā — taktis, tikai brīvāk, variētāk izlietotas, arī vispirmā kārtā piešķir šai dzejai ritmiskumu.

Salīdzinot ar sillabotonisko, tīri toniskajā dzejā var vairāk izcelt atsevišķus vārdus un teikuma daļas, vispār — veidot ļoti ekspresīvu pantu.

¹ Par Medeņa metriem skat. 163. lpp.

² Ar || atdalītas dipodijas.

³ Piemēram, *L. Timofejevs* un *N. Vengrovs*. Isā literatūrzinātnisko terminu vārdnīca, Rīgā, 1957., 58. lpp.

Latviešu literatūrā pirmie tīri toniskās dzejas paraugi ienāk ar mūsu nacionālās dzejas sākumu: te jāmin J. Alunāna atdzejotā Gētes «Gājēja dziesma naktī». Alunānam izdevies panākt ritmisko veidojumu, kas ļoti tuvs oriģinālam. Vairāk vai mazāk saskaņā ar šiem principiem rakstījuši daudzi mūsu dzejnieki — Aspazija, Rainis, J. Poruks, V. Plūdonis, J. Sudrabkalns, L. Laičens, A. Čaks, J. Plaudis, J. Grots, A. Grigulis, V. Lukss u. c. Šie pēdējie, kas dzejā ienāca buržuāziskās Latvijas posmā, arī ar šādu ritmiku gribēja protestēt pret buržuāzisko dzeju un tās klasisko formu kultu. Tīri tonisko dzeju rakstījuši latviešu padomju dzejnieki Padomju Savienībā 20.—30. gados — A. Ceplis, R. Eidemanis u. c.

Brīvo dzeju diezgan daudz lieto arī mūsu vidējās un jaunākās paaudzes dzejnieki — O. Vācietis, H. Heislērs, J. Plotnieks, V. Rūja, I. Ziedonis, M. Čaklais u. c.

Tīri toniskās dzejas paveidi ir akcentētā un brīvā dzeja, pie tam robeža starp tiem ir visai plūstoša. **Akcentētās dzejas** ritma pamatā ir vienāds, bet vēl biežāk — aptuveni līdzīgs (trīs un četrus, četrus un piecus) akcentu skaits vārsnās ar brīvu neuzsvērtu zilbju skaitu un izvietojumu starp uzsvērtajām, lai gan zināms trīszilbju taktu pamats arī te var būt. Dažreiz ir pat divi akcenti blakus, turpretī citreiz ir veselas četras, pat vairāk neuzsvērtas zilbes pēc kārtas. Tas ritmam piešķir asu, dinamisku skanējumu, ar paātrinājumu un palēninājumu, pie tam akcentētajai dzejai īpatnējs ļoti intensīvs akcentējums, kas izceļ atsevišķus uzsvērtus vārdus starp neuzsvērtajiem. Šāds ritms raksturo lielu daļu V. Majakovska dzejas, no viņa mācījušies kā mūsu progresīvie dzejnieki buržuāziskās Latvijas periodā, tā latviešu padomju dzejnieki (bez jau agrāk minētajiem, piemēram, M. Rudzītis, V. Rūja u. c.), gan tiešāk, gan mazāk tieši.

Majakovska dzejas formas ietekme ir visciešākajā sakarā ar tās idejisko ietekmi. Šai dzejai raksturīgs asi sabiedrisks, publicistisks skanējums, tieksme aģitēt, pārliecināt. Tieši tas arī nosaka domai visatbilstošākās, visekspresīvākās formas meklējumus. Lai vairāk izceltu vārdus un vārdu kopas un vienlaicīgi akcentētu dzejas idejisko saturu, Majakovskis, bet pēc viņa vēl virkne citu dzejnieku savas vārsmas salauž, raksta t. s. «kāpnītēs».

Raksturīgi akcentētās dzejas paraugi ir, piemēram, V. Rūjam:

Nāv tādas tāles un apvāršņu citur nekūr,
Tēleskopi kā mīlzu adatās dēbesis dūr.
Aiz slēdža —
aizturēta enerģija dzirkstī.

Vādības pulsts.
Dēsmī sāspringti pīrkstī,
Bet aiz tiem —
vīsas Pādomjzemes ātvēziens.

(«Planēta bēg no ēnas»)

Te pārsvarā ir piecacentu vārsmas, daļēji rakstītas divās rindās, lai redzamāk iezīmētu cežūru. Vārsmas pa lielākajai daļai saista blakus atskaņas, kas arī ir svarīgs faktors. Starp citu, te labi redzams, ka akcentētās dzejas skanējumu ietekmē arī kāds gluži vienkāršs motīvs — sillabotoniskajā dzejā grūtāk iekļaujas garie svešvārdi ar četrām un vairāk zilbēm, turpretī tīri toniskās dzejas ritmiskajam plūdim tie pat piešķir savdabīgu nokrāsu (minētajā piemērā vārdi *teleskopi*, *enerģija*). Raksturīgi arī gadījumi, kur divi akcenti «saduras», piemēram:

Bet aiz tiem —
vīsas Pādomjzemes ātvēziens.

Dzejnieks abas uzsvērtās zilbes atdala ar vārsmas lauzumu. Publicistiskais stils ir raksturīgākais akcentētajā dzejā, tur pats dzejas saturs liek ritmiski intensīvi uzsvērt atsevišķus vārdus.

Akcentētā dzeja ir iespējām ļoti bagāts, mūsu dzejnieku vēl pietiekami nenovērtēts tīri toniskās ritmikas veids.

Vēl solis tālāk ritmiskās brīvības ziņā — un rodas t. s. **brīvā dzeja** (dažreiz saukta par *verlibrisko*, no franču *vers libre* — brīvās vārsmas). Te tiklab neuzsvērtu zilbju skaits taktīs, kā akcentu skaits vārmās ir neregulārs. Starp to un akcentēto dzeju robežu grūti novilkt.

Viens no spēcīgākajiem brīvās dzejas meistariem latviešu literatūrā ir A. Čaks. Viņa dzejā jūtama tuvība ar Majakovski (nekādā ziņā ne atdarināšanas nozīmē) — tiklab spilgtajā,

oriģinālajā stilā, kā arī spēcīgajā ritmā, ritmiskajiem posmiem izdaloties saskaņā ar prasību iespējami skaidrāk un reljefāk paust domu. Tomēr Čaks savu ritmu veido citādi nekā Majakovskis. Viņa dzeju raksturo īsas rindas, kas sasaistās plašākos ritmiskos viļņos. Piemēram, fragments no A. Čaka dzejoļa «Brīnums»:

Zēme,
 Zāļā, āpaļā zēme,
 Kād tevi nōglāstīt vēlos,
 Tad es nōpērku gūmijas būmbu
 Veikalā mázā,
 Kur kāsiere smāida par naudu.
 Un tād es ižeju ielās
 Ar gūmijas būmbu virs gālvas
 Smāidošs,
 Lāimīgs.
 Ōrmaņu zīrgi iēplestām ācīm
 Nōskatās mānī.
 Sūņi
 Bāriem skrien līdzi;
 Bet mākoņi vālgie
 Ar ēlkoņiem ātspiežas bāznīcas tōrņos
 Un vēro.

Aplūkojot dzejoli kopskanējumā, kā dominējošais skaidri izjūtams trīsdalīgais daktiliskais viļņojums. Tas arī vispirmā kārtā ir aplūkojamā dzejoļa ritmiskās uzbūves pamats. Te jāievēro, ka atšķirībā no sillabotoniskās un akcentētās dalījums rindās brīvajā dzejā no ritmiskā viedokļa ir sekundāra parādība un trīsdalīgā takts bieži pāriet no vienas vārsmas otrā. Piemēram, iepriekšējā citāta divas rindas, kas veido vienu ritmisko vilni:

Ar |ēlkoņiem|ātspiežas|bāznīcas|tōrņos||un|vēro. ^

Var arī būt aptuveni vienāds divdaļīgo un trīsdaļīgo taktu skaits, piemēram:

Vai sáldi nésmaržo zéme, kad, gránātám káucot,
Cílvēks piéplok pie víņas, juždams pats sévi dzívu?
Vēl sáldák smáržo maíze,
Kad, iédams pa iélu (to bádā graúzuši pílsétas žók(i),
Tu jūti: já, tur smáržo maíze.
Ziedošu rúdzu zéltainos pútekļus iéelpo krúts,
Zéltainas bites sánošās vārpās dúc.

(R. Eidemānis «Zeme un maize smaržo»)

Te ritmiskais plūdums ir it kā smagnējāks.

Vārsnās dzejnieks izdala vārdus, vārdu grupas tā, lai skaidrāk izceltu saturu un dzejas tēlus. Minētajā A. Čaka piemērā, kā redzams, dominē divakcentu un trīsakcentu vārsnās. Ir arī dažas četrakcentu vārsnās un vairākas tikai ar vienu akcentu. Dabiski, ka, paļaujoties zināmai ritmiskai inercei, tiecamies ne vien taktis, bet arī vārsnās izrunāt aptuveni vienādā laikā. Tādēļ īsās vārsnās, ja to ir maz, iegūst lēnu, uzsvērtu skanējumu ar sekojošu pauzi, piemēram, atsevišķās rindās izdalītie vārdi *smaidošs*, *laimīgs*, kas arī satura ziņā ir izceļami. Tāpat R. Eidemaņa piemērā maizes motīvs izcelts īsākās vārsnās.

Taču ne vienmēr īsās vārsnās ir vairāk izceltas. Dažkārt, ja dominē divakcentu vārsnās, var būt arī tā, ka garākās it kā izceļas vairāk. Tā tas ir, piemēram, V. Luksa balādē «Meitenes nāve», kur nelīdzena, asais ritms lieliski palīdz spēcīgo bātālo ainu veidošanā.

Todien
bij grūtākā diena,
bij grūtākais cēšs.
Viss sniegotais klājums,
viss ūpes krāsts,
viss skaudrās ūgunis vārās un ešs
No māju pakšiem,

no dūrvīm,
no vīsa ciēma kā viēsuļa vāls
ik pēdu sniegā,
kur mūsējie gāja,
kāpāja lodes.
Bij rēdzams pat māls.

Arī šajā dzejolī ritmu nosaka vispirms trīsdaļīgās taktis, vārsmas gandrīz konsekventi sākas ar anakrūzu, kas veido takti kopā ar iepriekšējās vārsmas klauzulu.

Taču šajā gadījumā starp īsajām vārsēm vairāk izceļas garākās, jo te ritmiskais vilnis plašāks, līdz ar to spēcīgāks; tas saskan ar saturu, ar dzejas gleznām, kur dots it kā vispārīgums, īpaši vārsē *viss skaudrās ugunis vārās un elš*. Šeit ritma organizēšanā nozīme ir arī atskaņām. Brīvajā dzejā, kā redzams, nemēdz sabalsot blakus stāvošās vārsmas, te atskaņu funkcija ir apvienot un reizē nodalīt citu no cita plašākus ritmiskus posmus (atskaņas *ceļš — elš, vāls — māls*).

Līdz šim bija runa par dzeju, kur iezīmējas vairāk vai mazāk noteikta dzejas taktu un noteikta garuma vārsmu dominante.

Vēl jāmin piemērs, kur trīsdaļīgo taktu dominante kļuvusi stipri vaļīga, bet dalījuma vārsēs vispār nav — tā vietā ir dalījums plašākos ritmiskos posmos.

Kā ūdeņi gāžas no kalniem un spīd! kāds miers un bezgalība!
Koki šalc, ielejā atlaižas putni, govīs maudamas
saiet laidaros, Motjē juntu sarkanie dakstiņi
laistās vakara saulē.

Es klistu te augšā un dziedu, un runāju ar sevi,
un šalcu kā koks, aizlaižos ielejā kopā
ar putniem, mauju ar Motjē govīm un spīdu
juntu dakstiņos.

Es klistu te augšā un dziedu, un runāju ar sevi,
šķeļos ar klints dzelteno akmeņa plaiksnu
un nokrītu aizā, burbuļoju un šņācu
ūdens kritumā, vakara godības apspīdēts,
un aizmirdzu līdz ar virsotņu sniegiem
debesīs.

(J. Sudrabkalns. «Ruso Nešatelē»)

Pirmajā pantā te vēl dominē trīsdaļīgās taktis. Tālāk dzejai raksturīgais ritms it kā atslābst, paliek tas neregulārais viļņojums, kas piemīt prozai. Tomēr garie, vienlīdzīgiem teikuma locekļiem bagātie periodi rada intonatīvus atkārtojumus, kas šajā gadījumā palīdz veidot ritmu. Jāpiebilst, ka šāda ritmiskā konstrukcija plašos, vārsnās nedalītos posmos ir raksturīga 19. gadsimta amerikāņu progresīvajam dzejniekam Valtam Vitmenam, kura ietekme vērojama Sudrabkalna dzejā, tāpat tā 20. gados raksturīga latviešu ekspresionistiem, to pacilātājam stilam.

Iepriekšējais piemērs jau rādīja, ka brīvās dzejas skanējumu zināmā mērā ietekmē arī stilistiskā uzbūve, it īpaši tāda, kas saistās ar kāpinājumiem un uzskaitījumiem. Raksturīgi šai sakarā vairāki Raiņa revolucionārie dzejoļi, piemēram, «Savāda valoda». Tā sākums:

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

Šeit mazāk jūtama trīsdaļīgo taktu dominante. Sākumā kāpinājums it kā straujāks, rindas īsākas, tālāk tās izplešas, kļūst smagākas, svarīgākas — te nāk arī galvenais akcents.

Brīvās dzejas ritmiskais veidojums vismazāk saistīts ar noteiktām likumbām, tas visgrūtāk pakļaujas kādam grupējumam, bet ir atkarīgs vispirmā kārtā no satura un no katra dzejnieka mākslinieciskajām īpatnībām.

Mūsdienu latviešu padomju dzejā sastopami visi toniskās dzejas veidi, labākajos paraugos sasniedzot augstu meistariības līmeni.

5. FAKTORI, KAS MODULĒ DZEJAS RITMU

Dzejas ritmu, protams, nenosaka tikai uzsvērti un neuzsvērti zilbju saistījums zināma apjoma vārsnās. Ir daudz dažādu faktoru, kas, attiekdamiem vairāk te uz vienu, te uz otru toniskās dzejas paveidu, var ievērojami modulēt tās skanisko

plūdumu. Aplūkosim šeit tikai dažus, kas paliek ritmikās jomā, neaizmirstot, ka svarīgs šai ziņā ir gan saturs, gan stilistiskie, kompozicionālie u. c. faktori.

Sava loma dzejas ritmikā ir **vārdu garumam**. Valoda sastāv no dažāda garuma vārdiem, kas var iekļauties ritmā, to modulējot gan ar akcentu izlaidumiem, gan, retāk, ar liekiem uzsvariem.

Par to jau bija runa. Tagad īsumā jāaplūko, kādas ir vārdu attieksmes pret dzejas taktīm un kā ritmu ietekmē viena vai otra garuma vārdu dominēšana. Vienzīlbes vārdi visvairāk saistās ar jambisko dzeju, kur tie parasti stāv visu vārsmu sākumā un ir proklītiski. Vārsmu vidū tie, pakļaudamies sekojošiem, rada īpatnēju kāpjošu nokrāsu.

*Ar smiekliem taisnībai tiek acīs spļauts,
Tur vājiem vaigā sit, tur nav pat cieņas
Ne mātes svētumam — un viss tiek ļauts.*

(Rainis. «Elēģija»)

Ja dzejā ar divzīlbu taktīm dominē divzīlbu vārdi, kas ar tām saskan, tas ritmam piešķir rāmu, zināmā mērā it kā monotonu plūdumu. Tāds ir, piemēram, Raiņa dzejolis «Rasa klāja zemes vaigu»:

Tālos mežos saule slika:
Rasa klāja zemes vaigu,
Sārta blāzma vaigā tvīka;

Visu nakti rasa rita,
Balti klāja zemes vaigu,
Zaļā sagšā mēmi krita;

Saule pārnāk, atrod ritu:
Rasas klātu zemes vaigu,
Baltā asru autā tītu.

Tomēr ritmu nevar saukt par vienmuļu vārda negatīvā nozīmē. Tieši tāds tas vislabāk atbilst dzejoļa mierīgajai, elēģiskajai nokrāsai. Bez tam, lai gan vērojama šķietami pilnīga ritmiskā vienādība, skanējumā ir nelielas atšķirības. Te jāpatur prātā, ka latviešu valodā zilbes atšķiras ne vien pēc uzsvariem resp. kvalitātes, bet arī pēc kvantitātes.

Salīdzinām rindas:

— 0 — 0 — 0 — 0
Sārta blāzma vaigā tvīka

un

0 0 0 0 0 0
Visu nakti rasa rita,¹

un skaidri jūtam, ka pirmās rindas temps ir gausāks, stieptāks, otrās — vieglāks, ātrāks. Tur, kur ritms ir citādi variēts — ar dažāda stipruma akcentu palīdzību, dažādu taktu maiņu u. tml., šo samērā smalkāko niansējumu, ko dod garās un īsās zilbes, jūt mazāk vai pat nemaz.

Vienmērīgs, it kā šūpojošs ritmiskais plūdums ir trīs zilbju taktu dzejoļiem saistībā ar trīs zilbju vārdiem, piemēram:

Maziņi, mīliņi, mikstiņi, maidziņi
Piekalnes pūpolu pūkainie vaidziņi
Siltajā saulītē šūpojas smaidoši,
Gājēja mīlīga glāstiena gaidoši.

(V. Plūdonis. «Pūpoliņi»)

Garie vārdi (ar četrām un vairāk zilbēm) piešķir sillabotoniskajai dzejai smagāku plūdumu, pārāk daudz lietoti, tie var kaitēt labskanībai, grūtāk iekļaujas taktīs. Turpretī tīri toniskajā dzejā, galvenokārt akcentētajā, tie, kā jau minēts, iekļaujas labāk.

Ja svarīgas ir vārdu attieksmes pret dzejas taktīm, tad dzejoļa ritmiku ietekmē arī lielāko pamatvienību — **vārsmu attieksmes pret teikumiem.**

Gadījumi, kad saskan teikumu un dzejas vārsmu robežas, ir reti, un garākos periodos šāda pilnīga saskaņa būtu vienuļa.

Parastākais dzejā ir gadījums, kad vārsmas saskan ar sintaktiski vairāk vai mazāk nobeigtām, ar pieturas zīmēm atdalītām teikumu daļām.

Bedīsim, biedri, īdzīgo pilsoni,
vedīsim, mīlēsim rītdienu — strādnieci,
nākotnes dārzi lai brīvi var plaukt,
liels lai vismazākais garā var augt,
uzveicot nedaili, karu un badu,
pasaulē valda kas seštūkstoš gadu.

(L. Paegle. «Mīlēsim rītdienu»)

¹ Apzīmējot šoreiz pēc antīkā parauga garās zilbes ar —, īsās ar 0.

Šāda vārsmu un zināmā mērā nobeigtu sintaktisko vienību saskaņa piešķir dzejai vienmērīgu, līdzenu plūdumu.

Bieži dzejā sastopami t. s. pārnēsumi (fr. *enjambement*):

Kā jauna rīta saule rinda mirdz
Ar dzirksti, tādu bezgalīgi mōžu.

(A. Vējāns. «Viena dzejas rinda»)

Sajā piemērā pirmā un otrā puse ir viena sintagma: *Kā jauna rīta saule rinda mirdz ar dzirksti...* Pārnēsums, istajā vietā lietots, ir visai ietekmīgs paņēmieni: dzejas ritmiskā plūsma te it kā apstājas, pauze iezīmējas no satura viedokļa negaidītā vietā, vairāk izceļot vārdus apbus pārnēsuma (*mirdz... ar dzirksti*).

Dažkārt pārnēsumus dzejā lieto arī tādēļ, lai piešķirtu tai vairāk sarunu valodas raksturu.

Ar nāvi kā jau visi karavīri
Mēs tiekamiēs šad tad. Tā prasa īri
No mums par dzīvi frontes tuvumā.

(J. Sudrabkalns. «Soīeris»)

Seit tiklab 1.—2., kā 2.—3. vārsnā iezīmējas pārnēsumi, kas, pārtraucot dzejas līdzeno ritmu, uzsver tās sarunu valodas intonāciju.

Sai nodaļā aplūkotas latviešu dzejas ritmikas galvenās likumības un nozīmīgākās parādības. To robežās ritmiskā daudzveidība ir neierobežoti liela. Ikvienam laham dzejas darbam autors ir tiecies atrast atbilstošu skanisko formu, kuras pamatu veido ritms, bet saistībā ar to nozīmīgi ir vēl dažādi citi faktori.

6. ATSKAŅAS

Par atskaņām parasti sauc skaņu sabalsojumus vārsmu beigās. resp. klauzulās. Dažreiz atskaņojas vienas vārsmas beigas ar otras sākumu, sastopami arī vārsmu iekšējie sabalsojumi. Šie gadījumi tomēr samērā reti. Tādēļ, aplūkojot atskaņas, būs runa galvenokārt par vārsmas beigu atskaņām; to sabalsošanas likumībām un nozīmi.

Atskaņas vārds mūsdienu dzejas teorijā ieguvis divējādu nozīmi: pirmkārt, tā sauc jebkuru skaņu sabalsojumu, otrkārt,

pilnīgu sabalsojumu — precīzās atskaņas atšķirībā no daļējiem — asonansēm, konsonansēm. Tā kā dzejas praksē tās parasti lieto kopā un principiālas atšķirības starp tām nav, tad arī šeit lietosim atskaņu vārdu gan plašākajā, gan — ar nosaukumu «precīzās atskaņas» — šaurākajā nozīmē.

Atskaņām ir ļoti svarīga loma dzejas satura atklāsmē: tās atsevišķus vārdus vārsnā vairāk izceļ, tādēļ tiek izlietotas idejisko akcentu pastiprināšanai. Interesanti par to runā V. Majakovskis savā darbā «Как делать стихи». Viņš, starp citu, saka: «Es vienmēr rindas galā lieku visraksturīgāko vārdu un atrodu tam atskaņu, lai kādas pūles tas arī prasītu. Rezultātā mana atskaņa gandrīz vienmēr ir neparasta un katrā ziņā pirms manis vēl nav lietota...» Protams, ne jau burtiski katrai atskaņai jābūt ļoti spilgtai un negaidītai. Starp spilgtajām mēdz būt arī neitrālas, nenozīmīgas atskaņas, jo katrā vārsnā nav īpaši akcentējamu vārdu. Taču labā dzejā atskaņām kā satura izcēlējām ir ļoti svarīga loma. To labi redzam, piemēram, J. Sudrabkalna dzejolī «Burts»:

Burts ir *karavīrs* —
Sen, jau sen tā *sacīts*.
Viņa zobens *tīrs*,
Asinīm nav *slacīts*, —
Drupās triec viņš *tumšo varu*.
Uzveikdams ar *garu*.

Atskaņām dzejā ir vēl vairākas nozīmīgas funkcijas. Atzīmējama stilistiskā funkcija: labai atskaņai nenoliedzami ir liela loma dzejas daiļskanības vairošanā. Līdzīgi citiem skaņu atkārtojumiem, tās var būt viens no paņēmieniem, kā radīt dzejas muzikalitāti.

Bez tam atskaņas ir svarīgs faktors dzejas ritma organizēšanā un kompozīcijā. Tās var izcelt vārsnās kā ritmiskas vienības, apvienot plašākos ritmiskos posmos — pantos un strofās. Sevišķi nozīmīgas atskaņas kā ritmisko posmu organizētājas ir brīvajā dzejā.

Atskaņas dzejā ir izplatītas, tām ir nozīmīgas funkcijas, tomēr tās nav obligātas. Sastopams arī daudz nesabalotsu dzejas vārsnu, t. s. balto vārsnu. Tā, piemēram, latviešu tautasdziesmās atskaņu nav.

▀▀ Precīzā atskaņa ir sabalsojums, kur saskan visas fonēmas, sākot ar pēdējo uzsvērtu patskani.

Aiz tevis mutuļo vēl cīņa *baiga*
Un kauju pērkons *rūc*, —
Kad bites dzirdi — liekas, lodes *dūc*,
Bet tavā sejā laimes blāzma *maiga*,
Un viegli elpo *krūts*.

(J. Sudrabkalns. «Padomju meitene»)

Precīzās atskaņas ir visplašāk izplatītais un ilgi — latviešu dzejā līdz pat šā gadsimta 20. gadiem vienīgais sabalsojuma veids.

Atskaņas sākotnēji — feodālisma laikmeta vācu mācītāju latviskajā dzejā — sauca par rīmēm (tagad šis vārds vēl lietots vienīgi ar negatīvu nozīmi). Atskaņas vārdu darinājis Rūjienas mācītājs G. Bergmanis, kas 1805. gadā sastādījis latviešu atskaņu vārdnīcu.

Daļējā sabalsojuma veidi ir asonanses un konsonanses. Tās mūsu literatūrā plašāk ieviesušās, sākot ar 20. gadiem, un saistās vispirms ar A. Čaka dzeju. Šai laikā vispār iezīmējas lielas izmaiņas gan dzejas tematikā, gan izteiksmē (tieksme pēc oriģināliem salīdzinājumiem un metaforām, brīvais ritmiskais veidojums). Tas viss rosināja meklēt arī jaunas, brīvākas un daudzveidīgākas sabalsojuma iespējas. Šī problēma aktuāla vēl tagad — atskaņas, tāpat arī asonanses laika gaitā var kļūt pārāk parastas (lai gan labā dzejā tās iegūst jaunu svaigumu).

Asonansē obligāts uzsvērtā patskaņa sabalsojums. Vienzilbes asonansēs sabalsojas vēl kāds vai daži līdzskaņi aiz uzsvērtā resp. sabalsotā patskaņa, piemēram, *likst* — *siks*. Garākās asonansēs parasti bez uzsvērtā patskaņa mēdz saskanēt vairākas citas fonēmas — vismaz vēl viens patskanis vai daži līdzskaņi. Daļa asonanšu tuva atskaņām, robeža te grūti novelkama. Tādas ir asonanses, kur atšķiras tikai beigu zilbes patskanis (*ausa* — *gausi*) vai beigu līdzskanis (*justos* — *krustot*, *likajā* — *sīkajām*).

Skaidri no atskaņām atdalās asonanses, kur atšķiras vairākas skaņas beigu zilbē: *smiekli* — *ieklīst*, *tīrums* — *vīru*, *pērnā* — *bērnām*, *katli* — *atlikt*, *silis* — *citiem*, *magnēts* — *smagnējs* u. c. Šādas asonanses mūsu dzejnieki lieto visbiežāk, piemēram:

Augumā pamazs, ne pārāk *sirdīgs*,
Bet, kur vajaga, aizstāvēs *vājos*,
Un, ja kādam ar dūri *cirtis*,
Tad būs tā, it kā cirstu *Čapajevs*.

(B. Saulītis. «Piemīnēklis»)

Ir arī asonanses, kur bez izskaņas atšķiras vēl kāds līdzskanis vidū, piemēram: *saltums — saldumu, plaši — šašliks* u. c.

Tomēr sabalsojumam jābūt pietiekami sadzirdamam. Labskanīgu asonanšu veidošanai neuzsvērtajās zilbēs var izmantot t. s. tuvo sabalsošanos, t. i., tādu, kur sabalsojas ne vienādas, bet fonētiski tuvas skaņas.¹ Garos patskaņus var sabalsot ar tiem radniecīgiem divskaņiem (*ē — ie, ī — ie, ū — uo, ō — uo*), piemēram: *vērpēja — tērpies, rīklēm — tikliem*.

Otrkārt, saskan radniecīgi balsīgie līdzskaņi ar nebalsīgajiem, piemēram: *redzēs — ecēs, mežos — dvešot, stīgu — tikas, vieta — svieda, asinis — sazini* u. c.

Turpretī tādās asonansēs kā *gads — nekad, dots — prot* sabalsojums nav labs, jo *-ds, -ts* te izrunā pārvērtušies par *c*, tādēļ līdzība ir tikai rakstībā, bet tai, kā zināms, labskanībā nekādas nozīmes nav.

Ļoti trūcīgu asonansi veido tikai vienas skaņas sabalsojums (*vārga — kājām*).

Otrs, daudz retāk sastopams daļējā atskaņojuma veids ir konsonanses, kur atskaņoto vārdu uzsvērtie patskaņi ir dažādi, bet vārda daļa aiz tiem saskan. Konsonansēs svarīgākais ir līdzskaņu sabalsojums; konsonanse ir labskanīgāka, ja tas pilnīgāks. Sevišķi tas attiecas uz vienzilbīgajām konsonansēm, kur sabalsoti tikai līdzskaņi, piemēram, *šķelts — šķilts*.

Tur, kur atskaņoti tikai daži līdzskaņi, piemēram, *mērs — miers*, konsonanse labskaņas ziņā ir trūcīga.

Divzilbju vārdos sastopamas konsonanses, kur sabalsota visa neuzsvērtā vārda daļa.

Strēlnieki devās uz rietumiem,

Jonovam pakalnā jādus.

Ciemata meitenes pārnākot

Iesēs uz kapa tam ziedus.

(A. Grigulis. «Dziesma par seržantu Jonovu»)

Šajā gadījumā pilnīgi saskan neuzsvērtā zilbe, t. i., visa abu vārdu daļa aiz uzsvara, un šāds sabalsojums nenoliedzami ir

¹ Šim jautājumam, kas ir katrai valodai lielā mērā specifisks, latviešu dzejas teorijā pievērsies I. Ziedonis rakstā «Par atskaņām latviešu dzejā» (Almanahs «Jauno Vārds», Rīgā, 1960.). Seit izmantoti daži Ziedoņa rakstā dotie secinājumi un piemēri.

savdabīgs un pietiekami labskanīgs. Vaļējās zilbēs tamlīdzīgi sabalsojumi, piem., *bija* — *māja*, sevi neattaisno, te sabalsojuma pakāpe pārāk niecīga.

Dzejas praksē atskaņas, asonanses un konsonanses bieži lietotas kopā, un tas nekādu disonansi dzejas skanējumā neienes, drīzāk gan otrādi — rada patīkamu dažādību.¹

Seit tiks aplūkotas visas atskaņu problēmas reizē, balstoties uz visvairāk izplatīto veidu — precīzajām atskaņām. Galvenie viedokļi, no kuriem raksturo atskaņas, ir precizitāte, iedalījums pēc zilbju skaita, izvietojums strofās un dzejoļos.

Svarīgs atskaņu kvalitātes novērtēšanā ir jautājums par precizitāti, t. i., cik precīzi saskan visas vajadzīgās skaņas. Jaatceras, ka vērā ņemama izruna, nevis rakstība. Vārdi, kam saskan izruna, bet ir dažāda rakstība, var veidot precīzu atskaņu, piemēram, *krūts* — *dūc*, *kāds* — *prāts*. Turpretim tad, ja saskan rakstība, bet izruna atšķiras, atskaņojums vairs nebūs precīzs.

Latviešu valodā gluži precīzo atskaņu skaits ir ierobežots: patskaņi dalās garos un īsos, vārdus izrunā ar dažādu intonāciju (lauztu, krītošu, stieptu), piemēram, intonācijas atšķiras atskaņās *rōkas* — *mōkas*, *kaujā* — *saujā*, *kāds* — *nāc*, tomēr šis nelielās atšķirības dzejas praksē parasti neņem vērā.

Ievērojama starpība ir platā un šaurā e, tāpat divējādā o izrunā. To saistījumu, piemēram, vārdos *nedus* — *medus*, jau vairs nevar uzskatīt par labu atskaņu. Pavisam nepieļaujama

¹ V. Valeiņa «Poētikā» asonansei prasīta visu patskaņu saskaņa (pieļaujot to tuvu sabalsošanos vienīgi sieviskajās asonansēs), bet konsonansei — obligāta ne vien līdzskaņu, bet arī uzsvērtā patskaņa sabalsošanās. Līdzīgi asonanses un konsonanses definē arī B. Saulītis (Daži formas jautājumi dzejā. — Krāj. «Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā», R., 1957., 376. lpp.).

Taču tiklab krievu padomju dzejas teorijā (piemēram, L. Timofejeva un N. Vengrova «Īsajā literatūrzinātnisko terminu vārdnīcā», R., 1957., A. Квятковский, «Словарь поэтических терминов», М., 1940), kā arī latviešu agrākajos rakstos par šiem jautājumiem (piemēram, K. Draviņš — «Atskaņas», R., 1933., 35. lpp.) ir citāds asonanšu un konsonanšu skaidrojums, pie kura pieturējās arī šīs grāmatas autori: pirmkārt, tādēļ, ka šāda asonanšu un konsonanšu izpratne literatūras teorijās vairāk nostiprinājusies, tai ir savas tradīcijas, gan par latviešu, gan par krievu padomju dzeju runājot.

Bez tam V. Valeiņa «Poētikā» dotā klasifikācija faktiski atstāj ārpusē interesantu un atzīstamu, dzejas praksē sastopamu atskaņojumu veidu, ko nav iemesla ignorēt.

ir atskaņa, kur atšķiras divas e skaņas: *tērce tā — mērcētā*. To nevar uzskatīt arī par konsonansi, kur uzsvērtie patskaņi var nesaskanēt. Platais un šaurais e, kas izrunā atšķiras, grafiski ir vienādi, to nostādīšana sabalsojamā pozīcijā tikai vedina izrunāt nepareizi.

Ka dzejnieki intonāciju un e skaņas ziņā daudz kļūdās, tur daļa vainas meklējama tajā faktā, ka dažādos dialektos intonācija un platā un šaurā e izruna ir atšķirīga. Taču arī te, tāpat kā visos citos gadījumos, jāorientējas pēc literārās valodas izrunas. Sevišķi svarīgi tas ir asonansēs: te uzsvērtajam patskaņim, uz kuru asonanse balstās, jāaskan precīzi. Piemēram, gluži aplama ir asonanse *ērti bāzt — vērtības*: pirmajā gadījumā ir platais ē ar laužto intonāciju, otrajā — šaurais ē ar stiepto intonāciju.

Tāpat kā klauzulas vispār, arī atskaņas klasificē pēc zilbju skaita. Viens no izplatītākajiem veidiem ir *vīriskās* jeb *vienzilbīgās atskaņas*.

Vienzilbīgo atskaņu piemērs —

Dun zeme, dzied meži, un sliedes *kauc* —
Uz fronti latviešu strēlnieki *brauc*.

(A. Grigulis. «Latviešu strēlnieku ešelons»)

Vīriskās atskaņas latviešu valodai ar tās pastāvīgo uzsvaru uz vārda pirmās zilbes sagādā zināmas grūtības: tas nozīmē, ka atskaņas, kas balstītas uz galveno gramatisko uzsvaru vārdā, var dot tikai vienzilbes vārdi (ar dažiem retiem izņēmumiem). Turpretī citās, piemēram, krievu valodā, gan divzilbīgie, gan trīszilbīgie vārdi ar uzsvaru uz pēdējās zilbes var veidot vīriskās atskaņas. Tomēr visa latviešu dzejas prakse rāda, ka vīriskajām atskaņām izmantotas trīszilbju vārdu pēdējās zilbes. Ja tām ir palīgakcents, tad sabalsojums ir pietiekami spēcīgs. Sevišķi bieži dzejnieki lieto sabalsojumus, kur viens vārds ir vienzilbes, otrs — trīszilbju ar palīgakcentu, tātad atskaņa balstās uz vienu galveno un otru — palīgakcentu (*tā — pēdējā, sasildīt — krit* u. c.).

Ja atskaņojamo vārdu galotnes ir neuzsvērtas, tad labāk, ja pirms tām saskan vēl kāds līdzskanis, piemēram: *atgriežas — nolaižas* (te saskan arī *ž*).

Jāpiebilst, ka tās un turpmāk aplūkojamās nevar arī uzskatīt par konsonansēm, jo pēc ritmiskās inerces te pēdējo zilbi uztveram kā principā uzsvērtu, kamēr konsontansēs saskan zilbe, kas nav ritmiski uzsverama.

Visproblemātiskākais ir jautājums par atskaņām, ko veido tikai trīszilbīgo vārdu viens — beigu patskanis. Tās sauktas par trūcīgām.¹

Protams, ja šīs «trešdaļas» atskaņas vienas veido garākus dzejas posmus, tad vienmuļība ir nenovēršama. Tomēr nevar tās noliegt pilnīgi. Piemērs, kur tās iederas labi:

Siks lietutiņš, tu neredzi,
Tik dzirdi viņa šalkas;
Top sirdī mīļi — sērīgi,
Pats savas ilgas nejaudi,
Tik tās ir smalkas, smalkas.

(Rainis. «Siks lietutiņš»)

Kā redzams, te, starp sieviskajām atskaņām lietotas, turklāt ne īpaši izceļamā pozīcijā, tās ir labas, it kā «mikstina» dzejoļa ritmisko skanējumu, piešķir tam maigākas kontūras.

Sādu gadījumu, kad «trešdaļas» atskaņas sevi attaisno, var sameklēt pietiekami daudz, lai pierādītu, ka tās nav pilnīgi noraidāmas. Taču to lietošana ir ierobežota, un tur, kur saturs prasa asāku, noteiktāku skanējumu, tās labā dzejā nemēdz būt.

Vēl jāatzīmē: ja atskaņas atrodas tuvu viena otrai, tās var balstīties tikai uz vienas skaņas, bet, ja tās šķir vairākas vārsmas, nepieciešams pilnīgāks saskaņojums, citādi tās neuztvers.

Otrs atskaņu veids, dalot atkarībā no zilbju skaita, ir sieviskās jeb divzilbīgās atskaņas, kas dzejā visbiežāk sastopamas kopā ar vīriskajām, piemēram:

Katra diena jānodzīvo, jānostrādā tā,
Vakarā lai mierīgs, skaidrōts mājup *ietu*,
Lai no sirds es varētu vēl ceļmalā
Laipnus vārdus parunāt ar saules *rietu*.

(J. Grots. «Padomju Latvijai»)

Šeit atskaņu pāris *tā — ceļmalā* ir vīriskās, bet *ietu — rietu* sieviskās. Jāpiebilst, ka vairākās klasiskajās formās eksistē t. s. alternācijas likums, t. i., obligāta vīrisko un sievisko atskaņu

¹ 1951. gadā «Ķarogā» izraisījās diskusija par šīm atskaņām, un vairāki dzejnieki — V. Lukss, M. Ķempe, B. Saulītis un arī J. Sudrabkalns — tās pilnīgi noliedza, kritizējot J. Plaudī un P. Silu par šo atskaņu lietošanu. P. Sils savukārt gan atzīst, ka šīs atskaņas ir nepilnīgas, taču, citēdams Raini un J. Sudrabkalnu, aizrāda, ka ne vienmēr bez skopajiem sabalsojumiem var iztikt, jo latviešu valoda ir samērā nabadzīga ar vīriskajām atskaņām.

mija, lai izvairītos no vienmuļības vārsmas klauzulu skānējumā.

Trešais sabalsojuma veids ir trīszilbīgie jeb daktiliskie, visbiežāk kopā ar trīszilbju taktīm. Piemērs, kur daktiliskās asonanses saistās ar sieviskajām atskaņām:

Mana zeme tā nu reiz *radusi*, —
Ja tu strādā, tad strādā pa godam.
Ozoli iebrien rudzos līdz *padusēm*,
Iebrien liepas — un tām līdz zodam.

(I. Ziedonis. «Es nelielos»)

Reti sastopamas t. s. hiperdaktiliskās atskaņas, t. i., tās, kas garākas par trīszilbīgajām — četrzilbju un pieczilbju (asonanses un konsonanses tik garas nemēdz būt). Meistariski tās lietojis, piemēram, J. Sudrabkalns humoristiski satīriskajā (galvenokārt ar Olivereto vārdu parakstītajā) dzejā. Piemēram, četrzilbju:

Janvāris 1921. bij tik pilns ar visādiem ārkārtīgiem *gadījumiem*
Kā Kolorādo mūža mežs ar fauniskiem *radījumiem*.

(«Janvāris 1921.»)

Pieczilbju atskaņu piemērs Olivereto dzejā:

Es lasu trešo *sludinājumu*:
Gaisa satiksme Rīga-Berlīne un jūtu *mudinājumu*
Pacelties gaisos ar varena propellera *dudinājumu*.

(«Dinamiskais sludinājumu lasītājs»)

Protams, hiperdaktiliskās atskaņas dzejā mēdz būt tikai atsevišķas, daudz tādu vienkopus sameklēt un iesaistīt nav ne iespējams, ne vajadzīgs, bet atsevišķos gadījumos to skanīgais efekts ir visai liels. Galvenokārt tās lieto humoristiskajā un satīriskajā dzejā.

Atskaņām dažkārt izlieto arī vienādi skanošus vārdus ar atšķirīgu nozīmi, piemēram:

Tad, kad nebij, kam lai sapņus *pasaka*,
Mūsu senči gāja teikām sūdzēt.
Un līdz šodienai ir atnākusi *pasaka*,
Tā — par septiņjūdžu zābakiem un jūdzēm.

(O. Vācietis. «Mīlestība»)

Bez vienkāršajām — no viena vārda sastāvošajām ir arī

t. s. saliktās atskaņas, kur saskaņojas divi vai vairāk vārdu viena vietā, parasti — viens vārds atskaņojas ar diviem.

Ziepju deņa straume no mazgājamās bļodas brāžas
(Ak ceļotāj, kādas nu pārciet *mokas tu!*),
Pie durvīm klauvē saimniece... un ienes man *brokastu*.
Ak pasaules ceļiniek! Istabā dēdēdams,
Nenokļūsi ne pie *Slokas tu*.

(J. Sudrabkalns. «Dinamiskais sludinājumu lasītājs»)

Sevišķi plašas iespējas izlietot atskaņojumam divus vārdus paver asonances, piemēram: *mirtes — ir te, raudināt — draudi nāk, pili cirst — milicis* u. c.

Kā savdabīgi vēl jāatzīmē t. s. aprautie sabalsojumi, t. i., paņēmiens sabalsot trīszilbju vārdu ar divzilbīgu, bet divzilbīgu — ar vienzilbīgu. Ritms kļūst šķautnaināks, sabalsojums — vairāk akcentēts.

Mēs pie pašas godīgākās šķiras *piederam*.
Mūsu — katra nagla, katrs dzīpars,
Un ar mūsu dzīslām, mūsu muskuļšķiedrām
Apaug katrs septiņgades cīpars.

(O. Vācietis. «Mīlestība»)

Tāpat virkne interesantu aprauto atskaņu ir V. Rūjas dzelī «Horizonti blāzmo»: *paisumā — gaismā, kauliņus — prauli, mērogā — zvērot* u. c.

Sabalsojumi dejas pantos var būt dažādi izvietoti, un šai sakarā, dažādi sasaistot vārsmas un pantus, parādās arī to kompozicionālā nozīme. Atzīmējami parastākie izvietojuma veidi.

1) *Blakus* atskaņas (aa, bb utt.)¹ cieši sasaista blakus stāvošās vārsmas.

Bridis purvu, niris *nāvi* —
Jaunas dzīves sliexsnī *stāvi*:
Piesīt kalnu — akmens *dzied*,
Vēzē sauju — zeme *zied*.
Tā ir *tava*
Slava.

(J. Vānags. «Cīnītājam»)

2) *Krusteniskās* atskaņas (abab), parastākais četr-

¹ Grafiski atskaņas attēlo ar alfabēta mazajiem burtiem: ar vienādu burtu vārdus, kas savstarpēji atskaņoti, ar O — neatskaņotās vārsmas.

rindu pantu atskaņojuma veids, parasti mijoties sieviskajām un vīriskajām atskaņām.

Ai Rīga, tu esi kā *kaija*,
Tev spārnos šalc tālumu *vējš*, —
Jau Daugava sendienām *aiņā*,
Un baltjūras mirdzums sauc *spējš*.

(A. Balodis. «Rīga»)

3) Gredzena jeb aptveru atskaņas, piemēram:

Rīt ūdeņi. Bet milai — mūža *elpa*.
Pār Dagdas skicēm gadu simti ies,
Un vienmēr kāda roka trauku pilnu lies,
Kas dzers — tas augs, jo šaura liksies *telpa*.

(A. Grigulis. «Dagdas skiču burtnīcas»)

Gredzenu te iezīmē atskaņas a; vidējās vārsmas var būt arī neatskaņotas. Gredzena atskaņas, sasaistot pirmo vārsmu ar pēdējo, saliedē visu pantu sevišķi cieši.

Bieži atskaņas sasaista vairākus pantus. Tā Ā. Elksnes dzejolī «Cīruļi» ik divu pantu vidējās rindas sasaista atskaņas.

Kas cīruļus vēro? Daudz tādu ņirb gaisā,
Tos pārpilnām saujām pa pļavām ber *rits*,
Tos diena pa tīrumiem riekšavām kaisa.

Tie lizdot mēdz spurainos cirpāja ciņos,
Kā punkti starp zemi un debesīm *tric*.
Un tādēļ, ka daudz to, mēs piemirstam viņus.

Te atskaņu kārtība ir aba cbc utt., un panti kompozicionāli (parasti tad arī satura ziņā) grupējas pa divi. Bez šiem regulārajiem var būt arī neregulāri sabalsojumu izvietojuma veidi, visvairāk brīvajā dzejā, kur tie mēdz sasaistīt plašākus ritmiskos posmus.

Jāpiemin arī retāki atskaņošanas gadījumi. Var atskaņoties vārsmas sākums ar beigām, kā tas ir, piemēram, populārajā J. Alunāna veiktajā Rikerta «Ziemas dziesmas» atdzejojumā:

Pūti, ziemas vētra, *sūti*,
Post' uz grezno druvu *nost!*

No sabalsojumu viedokļa interesants ir šāds piemērs:

Lai dzīvot mēs *spētu*,
mums jābūt gataviem *mirt*,
nirt
savu asiņu jūrā

nest naidu
kā sūrstošu *rētu*.

Lai dzīvot mēs *spētu*,
mums jāatdod *viss* —

šis
lai ir pēdējais karš —

pat dzīve
par *lētu*,

lai sauli lecam mēs *saredzētu*.

(V. Lukss. «Lai dzīvot mēs spētu»)

Šeit abu pantu vairākas vārsmas vieno kopīga atskaņa (*spētu* — *rētu* — *lētu* — *saredzētu*), bez tam katrā pantā atskaņotas otrās vārsmas beigas ar trešās vārsmas sākumu.

Dažkārt atskaņots nav viss dzejolis, tikai dažas vārsmas. Piemēram, J. Sudrabkalna garo dzejoli «Dzimtene» raksturo neatskaņotas četrakcentu amfibrahiju vārsmas. Tikai pēdējās divas atskaņotas:

Ai padomju saule, kas tāls bij, ir *tuvu*,
Ar tevi es mājas un pasauli *guvu*.

Šīs vārsmas, kas tā ar skaniskiem līdzekļiem it kā vairāk akcentētas, ietver dzejoļa pamatdomu.

Atskaņai atrasts vārds dzejniekā var izraisīt veselu asociāciju virkni, ietekmēt viņa tēlainās izteiksmes līdzekļu izvēli. Labai dzejai, kur atskaņu radītas asociācijas iesaistās brīvi un nepiespiesti, tās piešķir īpašu svaigumu. Piemēram, pantā no Ē. Adamsona dzejoļa «Cimos pie vecāsmātes»:

Aizmirsts pannas cukurs raibs. Bērni rāmi sēd kā *rāte*.
Ratiņš reizē strādā, dzied — vērpj un stāsta *vecāmāte*.

Skaidrs, ka vārds «*rāte*» radies vispirms kā atskaņa vārdam «*vecāmāte*». Taču šis salīdzinājums ir ne vien oriģināls, bet labi iederas šajā vispār senlaicīgajā ainā.

Atzīmējama vēl kāda jaunlaiku dzejas prakses parādība. Dzejnieki izvairās atskaņot tikai vārdus, kas pieder vienai vārdu šķirai, jo sevišķi tādus, kam arī gramatiskā forma vienāda. Neapšaubāmi interesantas ir atskaņas, ko veido dažādas vārdu šķiras, piemēram:

Lietus ar jumiem par rudeni *tērgā*,
Kvartāls ir sagāzies *slips*, —
Logā lip lapas, un gluži kā *sērga*
Gājputnu satraukums *lip*.

Un, kad pēkšņi aiz stacijas *sienas*
Nozviedzas tērauda *zirgs*,
Šķiet, ka pie kases kāds pilsonis *pienāks*
Un manu biļeti *pirks*.

Un, kad kļava kā ugunsgrēks *sarkans*
Dzirksteļo, liesmo un *krāc*,
Šķiet — manu meiteni degošā *parkā*
Sovakar atvedis *kāds*.

(O. Vācietis. «Lietus ar jumtiem par rudeni tērgā»)

Te atskaņotas dažādas vārdu šķiras: pirmajā pantā darbības vārds ar lietvārdu (*tērgā — sērga*) un ar īpašības vārdu (*slīps — lip*), otrajā — darbības vārdi ar lietvārdiem, trešajā — īpašības vārds ar lietvārdu (*sarkans — parkā*) un darbības vārds ar vietniekvārdu (*krāc — kāds*).

Vājā dzejā bieži jūtams, ka vārds ielikts tikai atskaņas dēļ, dažkārt pat kropļojot domu. Sevišķi daudz samocītu vārsmu ir dekadentiem (V. Eglītīm u. c.), kas, būdami vāji dzejnieki, turklāt centās rakstīt sarežģītās formās un valodu dažādi kropļoja, lai tikai «izspiestu» vēlamo atskaņu. Piemēram, V. Eglītis atskaņu dēļ radījis tādus kroplus «jaunvārdus» kā *āksla — sāksla, slieģšņa — iekšņā, vārsmju — karsmju* u. c.

Turpretī laba dzejnieka rokās atskaņa kļūst par nozīmīgu mākslinieciskās meistarības faktoru.

III. KOMPOZĪCIJA

1. GALVENIE KOMPOZĪCIJAS PRINCIPI

Kompozīcija (no lat. *compositio* — sastādīšana, izkārtošana) ir mākslas darba uzbūve, tā atsevišķo sastāvdaļu izkārtojums saskaņā ar autora idejiskajiem un mākslinieciskajiem nolūkiem. Katrā mākslas nozarē kompozīcijai ir savas īpatnējas likumības. Tāpat katrā daiļliteratūras veidā — dzejā, prozā, drāmā kompozīcijas likumībām piemīt sava specifika (lai gan ir arī daudz kopīga).

Liroepikas kompozīcijai ir diezgan daudz līdzīga ar prozas un drāmas kompozīciju gan sižeta veidojumā, gan atsevišķo detaļu izkārtojumā un personu raksturojumā. Turpretī dzejoļi pēc sava apjoma ir stipri atšķirīgi, nelieli. Tiem raksturīgs nevis sižets (ja arī tas ir sastopams, piemēram, vairumā bērnu

dzejas, tad tomēr nav plašāk izvērsti), bet tiešāks jūtu un domu atveidojums ar tēlainās izteiksmes un ritma palīdzību. Taču tādēļ kompozīcijai dzejoļos nav mazāka nozīme. Ar nedaudz vārdiem, gleznām, kādu raksturīgu epitetu vai metaforu te jāpasaka ļoti daudz, jāatklāj dzejnieka domu un jūtu viļņojums, jāievilņo līdzī arī lasītājs. Ja plašāka apjoma darbu kompozīcijā svarīgas vispirms lielās linijas, tad dzejoļos liela nozīme katram vārdam, katrai gleznai, detaļai. Visam te jāsaliedējas vienā organiskā vienībā.

Tādēļ dzejas kompozīcijā īpašu nozīmi iegūst visos mākslas veidos svarīgais **vienības** princips. Tas dzejoļos vispirms kārtā nozīmē pārdzīvojuma, noskaņas vienību, kas realizējas tēlos, stilā, satura izkārtojumā pa strofām un vārsēm. Dzejoļa vienībai sevišķi svarīgi, lai nebūtu nekā lieka. Katram pantam, katrai vārsmai, katram dzejas tēlam sevi jāattaisno un saskatnīgi jāiekļaujas dzejoļa kopnoskaņā. Tā vienības princips vairāk vai mazāk tieši izpaužas jebkurā labā dzejoļi.

Otrs kompozīcijas princips, kas raksturīgs dzejoļa izveidei, ir **kontrasta** princips. Ja garāka apjoma darbos tas parādās vispirms personāža un notikumu risinājuma kontrastos, tad dzejoļos tas var izpausties tur, kur tēlo pretēju uzskatu sadursmi, pretrunīgus pārdzīvojumus, bieži arī dabas dzejā, padarot to dinamiskāku.

Daudz kontrastu ir, piemēram, O. Vācieša dzejoļos. Viņš tos izmanto ar savai dzejai vispār īpatnējo publicistisko kaismi. Tā ciklā «Zīmogs» vairāki dzejoļi balstās uz kontrastiem. Piemēram, cikla trešais dzejolis sākas ar salīdzinājumu:

Ja kaķītis ir pārāk godīgs,
Viņš kaut kur paslepus zog.
Tāpat ar cilvēkiem.

Tālāk dzejnieks pāriet no salīdzinājuma pie tiešās tēmas:

Mana cieņa un sirsnība plok
Pret tiem ļaudīm, kam vienmēr pieticis laika, —
Viņi zog.

Gadās, ka biedrs atnācis uz partijas sapulci nokavējies un bārdains. Tāpēc —

— Stingro rājienu!
— Varbūt izslēgt!
Vārdi kā akmeņi veļas,
Vārdi kā negaiss ar pārkonu tribīni kuļ.

Klusul

Pēc divām bezmiega naktīm,
Pēc viena pabeigta darba,
Pēc gara, dubļaina ceļa
Biedrs sanāksmē
Guļ.

Ar to dzejolis beidzas. Autora attieksme pret tēloto izpaužas nevis tieši, bet ar ironisko, turpmākajam kontrastējošo salīdzinājumu — «pārāk godīgo kaķīti» dzejoļa sākumā, kam pretstatā izceļas raupjais, bet godīgais partijas ierindnieka tēls.

Asu kontrastu caurstrāvota Raiņa «Fabrikas meitenes dziesma». Liriska, smeldzīga noskaņa ir pirmajam pantam, tā pretstats ir otrā panta reālistiskā fabrikas aina. Pēdējais pants atkal noskaņā līdzīgs pirmajam, bet kā disonanse skan ceturrtā rinda — «Man vecais slogs būs plecos velts». Meistariski Raiņa dzejolī šos kontrastus balsta skaņu raksts — muzikālais, asonansēm bagātais pirmais pants un skarbāk skanošais turpinājums.

Trešais kompozīcijas princips ir **kāpinājuma princips**. Tas lietots ļoti daudzos gadījumos, bieži saistībā ar kontrastiem, un piešķir attiecīgajam darbam spēku un dinamiku. Klasisks piemērs dzejoļiem ar spēcīgu kāpinājumu ir Raiņa «Lauztās priedes». Simboliskās dabas ainās ietvertais sabiedriskais skaņējums, revolucionāro cīnītāju spēks un nesalaužamība izskan ar katru pantu stiprāk un vislielāko spēku un vispārinājumu iegūst pēdējā pantā, kas veidots no kontrastējošām ainām:

«Brāz bangas, tu naidīgā pretvara —
Mēs tāles sniegsim, kur laimība!
Tu vari mūs šķelt, tu vari mūs lauzt —
Mēs sniegsim tāles, kur saule aust!»

Ikvienā daiļliteratūras darbā svarīgs ir **nobeiguma princips**. Ja prozā un dramaturģijā, arī liroepikā tas vispirms saistās ar tēloto notikumu atrisinājumu, tad dzejoļos tas izpaužas īpatnēji. Te minami daži zīmīgāki gadījumi, bet jāatceras, ka iespējas šeit neierobežoti dažādas.

Daudzos gadījumos dzejoļa nobeigumā (pēdējos pantos, dažkārt tikai pašās beidzamajās rindās) dots vispārinājums, īss aforistisks secinājums, ko izraisījis iepriekš tēlotais. Tā tas ir, piemēram, Raiņa sonetu pēdējā divrindē, kur ietveras filozofiskās domas kvintesence.

Tēlains vispārinājums ir A. Vējāna dzejoļa «Divas māsas» pēdējā pantā:

Jūra, esi ilgām maizes dona,
Lai uz cietā zemeslodes klona
Varētu mums vētrasputni dzimt.

Nereti dzejoļa beigas iezīmē perspektīvu, kas bieži ir kontrastā iepriekš tēlotajai domai vai noskaņai. Piemēram, B. Saulītis dzejoli «Pēdējā nakts», tēlojot pēdējo kara nakti, nobeidz ar gaišu nākotnes domu:

Sonakt vēl karš, bet rīt jau būs pēc kara,
Nāks diena,
Un tā diena laba būs.

Dažkārt dzejnieks nobeidz ar gluži negaidītu tēlu vai domu. Šāds nobeigums var būt ļoti interesants un ietekmīgs, bet, protams, arī tam jāizaug no iepriekšējā. Piemēram, O. Vācītim ir dzejolis «Demobilizācija». Tēlaini viņš runā par zirgiem, kas tagad armijā zaudējuši nozīmi, bet paliek cīņu vēsturē. Daļa nobeiguma:

Brāļu kapos šais naktīs
Dolomīts atkal sāk dzīvot,
Zirgi, juzdami kūstošās zemes smaržu,
Sāk kārpīties,
Zviedz...
To nemaz cilvēku valodā nevar pateikt —
Kā viņiem gribas art!

Ļoti īpatnējā, netiešā veidā dzejnieks pauž kaut ko pavisam pretēju cīņas tēlojumam — miera domu. Pat kapa akmeņi cirstie kara zirgi ilgojas nevis cīnīties, bet art zemi. Tomēr šo domu, šo noskaņu neizjūtam kā dzejolim mākslīgi pieliktu, bet gan kā no iepriekšējā organiski izaugušu.

Ir vairāki kompozicionāli paņēmieni, kas daļēji attiecas uz stilistiku, un šai sakarā par tiem jau bija runa, piemēram, paralēlismi, vārdu un strofu atkārtojumi — anafora, epifora, refrēns, tādēļ sīkāk tos šeit neaplūkosit. Atšķirībā no šiem izteiksmes paņēmieniem kā stilistiskām figūrām, kas parasti sastopamas īsākos posmos, vienā vai pāris dzejas frāzēs, kompozīcijā tie galvenokārt izmantoti kā plašāku posmu — pantu, lielāku fragmentu vai visa dzejoļa vienotāji vai arī domas vadītāji un kāpinātāji.

Piemēram, paralēlismi sastopami ne tikai stilistiskā nozīmē; ir arī sarežģītāki to veidi, kur dabas gleznas savijas organiskā vienībā ar cilvēku dzīves ainām, tā ka nevar novilkt noteiktu robežu, kur beidzas vienas, kur sākas otras. Šādas paralēles reizē padziļina dabas telus un reljefāk atspoguļo cilvēka pārdzīvojumus.

Anaforiskie vārsmu atkārtojumi kompozīcijas ziņā parasti saistās ar kāpinājumu, epiforiskie — ar dotās tēmas variēšanu.

Tīri kompozicionāls atkārtojumu veids, kas var parādīties tiklab atsevišķa panta, kā vesela dzejoļa apjomā, ir t. s. g r e d z e n s. Gredzens strofā veidojas, ja pantā ir vienāda pirmā un pēdējā rinda, piemēram:

Kad tālumū alkas tev asinīs mostas,
Dzer atvadu malku no dzimtenes akas!
Sauc pasaulē zilģanas asfalta jostas,
Uz birtalām aicina sudraba takas,
Kad tālumū alkas tev asinīs mostas.

Salc ceļi kā upes, ko savilņo pali,
Un uzbango dzeltenu putekļu šaltis.
Tu mājās vairs mierīgi nevari palikt,
Jo pretī nāk lejas un kalnāji balti,
Salc ceļi kā upes, ko savilņo pali.

(J. Ploņnieks. «Ceļu himna»)

Katrs pants līdz ar to iegūst it kā vairāk noslēgtu, savrupāku raksturu.

Diezgan bieži gredzena kompozīcija sastopama arī vesela dzejoļa apjomā. Tad pirmais un pēdējais vienāda pants mēdz būt dzejoli svarīgākais, kamēr pārējais ir šīs domas vai izjūtas variējums. Piemēram, dzimtenes milas pilnais A. Skalbes dzejolis «Baltie bērzi» sākas un beidzas ar pantu:

Labi dzīvot zemē manā,
Kas vēl otru tādu dos:
Kalnam pāri pretī panāk
Bērzi tāšu zābakos.

Gredzena kompozīcijā atkārtojumiem nav jābūt burtiskiem — tie var būt vairāk vai mazāk variēti, piemēram, izmainīta vārsmu secība (A. Skalbes dzejoli «Ceriņi ceļmalā»), izmainīti vārsma daži vārdi un tamlīdzīgi.

Ir arī pantu formas, galvenokārt no franču dzejas pārņem-

tās, kas lielā mērā balstās uz vārsmu atkārtojumiem — triolets, rondele, rondo u. c. Tās būs aplūkotas strofiskas nodaļā.

Līdz šim runājām par kompozicionāliem paņēmieniem atsevišķu sacerējumu, galvenokārt dzejoļu apjomā. Tomēr ievērojama loma kompozīcijai var būt arī, apvienojot dzejoļus ciklos, krājumos.

Ciklos apvieno dzejoļus ar kopīgu tematiku, kopīgu noskaņu. Ja šiem dzejoļiem vijas cauri kopīga sižetiskā līnija, tad jau jārunā par liroepiskiem sacerējumiem. Taču ir daudz ciklu, kas paliek liriskās dzejas ietvaros. Šajos dzejoļos jābūt kādai vienojošai domai, bet, no otras puses, tie tomēr nedrīkst cits citu atkārtot tikai ar vairāk vai mazāk atšķirīgiem tēliem. Prasmīgam apvienojumam ciklā var būt liela nozīme — dzejoļi sasaistoties spiltāk izgaismo cits citu.

Labs šāda dzejoļu cikla paraugs ir, piemēram, O. Vācieša «Ungārijas cikls» — «Grūtā stunda», kas atbalso Ungārijas notikumus 1956. gadā. Ciklā ir seši dzejoļi. Ievads runā par dzejnieka attieksmi pret tēlojamo, par viņa pilsoņa sirdi, kas atbildīga par visu pasaulē:

Ja visgrūtākais ir ņemt par savām
Svešu cilvēku priekus un bēdas,
Esi godīga saņemt šo pašu —
Visgrūtāko.

Tālākajos dzejoļos emocionāli runāts par kontrrevolucionāru apgāzto Padomju karavīra pieminēkli («Karavīra pieminēklis»), par nonāvēto ungāru meiteni («Nožņaugtā dziesma»), asi vārdi mesti acīs nodevējiem («Vēstule pāri barikādēm»), un izskaņas dzejolī («Krīt Budapeštā sniegs») dots sāpīgs, bet reizē arī optimistisks vispārinājums. Dzejoļi ir pilnīgi patstāvīgi, bet tieši saistībā, citam citu papildinot, tie veido ļoti spēcīgu, sabiedriski asu un tai pašā laikā emocionālu dzeju, paužot gan sāpes par kritušajiem, gan naidu pret ienaidniekiem.

Glūži citāda rakstura cikls ir J. Grota «Uz galda maza vāze». Te ir nelieli, maigi, sirsnīgi mīlestības dzejoļi. Apvienojums ciklā, tā ciešāk saliedējot šos dzejoļus, ko vieno gaiša, dzidra noskaņa, arī šeit vēl it kā kāpina, pastiprina kopīgo skanējumu.

Daudz dzejoļu ciklu radījis Rainis. Viņš tos dažkārt mēdz saliedēt ar kopīgu vadmotīvu. Tāds ir, piemēram, «Klusās grāmatas» cikls «Ziemeļblāzma». Ziemeļblāzmas «lielās gaismas»

motīvs, kas simbolizē 1905. gada cīņas, skan katra dzejoļa pirmajā vārsnā:

1. Kā *liela gaisma* nāk no viņām dienām.
2. Ar *lielo gaismu*, kas pa nakti ausa.
3. Uz *lielo gaismu* kāri skatās masas.

Kompozīcija visa krājuma apjomā saistīta ar nodaļu un dzejoļu izvietojumu zināmā secībā, pakļaujot tos noteiktiem idejiskiem un mākslinieciskiem mērķiem.

Pamatprincipi krājuma sakārtošanā var būt tie paši, kas atsevišķā dzejoļa apjomā, — vienības, pretstata un kāpinājuma princips, pie tam krājumā tie mēdz saistīties vairāk nekā atsevišķā dzejolī.

Dzejoļu krājumi bieži (ne vienmēr) dalās tematiski vairāk vai mazāk saliedētās nodaļās. Veiksmīgs sakārtojums nodaļās un to secība padara krājumu pārskatāmāku, vieglāk uztveramu, kā arī palīdz panākt vajadzīgos idejiskos akcentus.

Ipašu vērību dzejoļu krājumu kompozīcijai pievērsis Rainis. Raksturīgi par to viņš izsakās krājumā «Tie, kas neaizmirst» 1925. gada izdevuma priekšvārdā: «Dzejoļiem šē nav citas nozīmes kā daļām, un viņu kopums ir vairāk nekā visas daļas kopā; jo šē nav dzeju netišs kopojums, ir dzīvs organisms kā drāma, kā romāns, kā simfonija, kā jasmīnu krūms. Laika un ļaužu jūtu satversmi gribēja attēlot šī grāmatiņa, ne jūtas analizēt, bet dot sintezi dzīvā fantāzijas būtņē.

Ceru, ka lasītāji arī šoreiz neapzinoties jutīs organismu šīnī dziesmā kā jau visās manās agrākās dzeju grāmatās...»

Raiņa dzejoļu krājumi viņa domu apstiprina. Zinām, ka Rainis krājumus parasti iecerējis kā organisku vienību un veidojis tos ilgākā laika posmā. Daudz viņš domājis par kompozīciju, rakstījis dzejoļus tieši jau iecerētajam krājumam atbilstoši tā idejiskajiem un mākslinieciskajiem nolūkiem. Piemēram, «Klusā grāmata» dzejniekam bija jau daļēji izveidota, bija atrasts virsraksts, izkārtojums nodaļās, kad viņš uzrakstīja nodaļu «Divieši» un lielu daļu epigrammu, tā saasinot galvenos idejiskos akcentus. Interesanti materiāli saglabājušies arī par krājuma «Gals un sākums» iecerēm un tapšanu, kas notikusi ilgā laika posmā.

Nodaļu secības noteiktā idejiskā virzība sevišķi skaidri jūtama Raiņa dzejoļu krājumos, kas atbalso 1905. gada revolūcijas idejas. Tā krājums «Klusā grāmata» sākas ar nodaļu

«Visu dvēseļu diena», kas pauž sāpes par reakcijas upuriem. Nākamajā nodaļā — «Ziemeļblāzma» — skan cīnītāju spēka un nesalaužamības motīvs. Seko asā satīra par revolūcijas ienaidniekiem un atkritējiem, tad — spēcīgā nodaļa «Vārdi», kas aforistiskā stilā dod cīņas filozofisko vispārinājumu; tālāk — nodaļa «Uz darba dienu», kur it kā apvienojas visas spēcīgās cīņas tēmas un paveras gaišas nākotnes perspektīvas. Krājuma nodaļas kontrastē cita citai un liek saklausīt spēcīgu pamatskaņu — domu par cīnītāju nesalaužamību, par uzvaru. To vēl uzsver varenais kāpinājums krājuma nobeigumā. Kompozīcija lieliski atbalsta dzejnieka dialektisko domu par dzīves attīstības gaitu pretstatu cīņā un vienībā, kas iemiesojas krāsainos un emocionālos dzejas tēlos.

Iespaidīgs kompozicionāls paņēmieni krājumu saliedēšanai ir vadmotīvs. Tā Raiņa krājumu «Gals un sākums» apvieno dialektiskās kustības motīvs, kas izteikts vārdos «es rītu». Tas, dažādi variēdamies, atkārtojas trīsriindu pantīnos, kas raksturo nodaļas un sasaista tās. Šis kompozicionālais paņēmieni pakļauj visdažādākās tematikas dzeju kopīgai cilvēka attīstības domai, kas ir krājuma pamatskaņa.

Vadmotīvs vairāk vai mazāk tieši mēdz būt izteikts jau krājuma virsrakstā, kam vispār ļoti svarīga loma. Virsraksts ir pirmais, ko sastop lasītājs, un tam jābūt tiešām raksturīgam.

Savdabīga, ar noteiktiem vadmotīviem saistīta kompozīcija ir arī A. Veģāna dzejoļu krājumā «Sakliedzas kaijas». Krājumā ir divi vadmotīvi — jūras un Latgales tēmas, kas brīžiem skan atsevišķi, brīžiem — cieši savijas. Sakliedzas jūras un Rāznes ezera kaijas, Latgales dzejnieks blakus dzimtajai pusei kaisli iemīl jūras plašumu un tad ik Rāznes vilnī dzird šalcam jūru.

Šie motīvi skan cauri visam krājumam. Tie aizsākas ieskaņā, dzirdami visu nodaļu ievada dzejoļos, apklust tikai ar izskaņu. Gan tiešā tēlojumā, gan dzejnieka pārdomu simbolos un gleznās tie atbalsojas daudzos dzejoļos. Krājums ir saturā daudzveidīgs, bet vadmotīvi apvieno to, piešķir savdabīgu vaibstus šīs dzejas liriskajam varonim un īpatnēju kolorītu — visam krājumam.

Reti ir gadījumi, kad dzejnieks tematiski un kompozicionāli apvieno vairākus krājumus.

Interesants paraugs šai ziņā ir Raiņa «Dagdas piecas skiču burtnīcas» ar apakšvirsrakstu «romāns dzejoļos».

Priekšvārdā dzejnieks dod īsu sižetisku ievirzi. Viņš stāsta par revolucionāru Dagdu, kas, dzīvodams emigrācijā, iemīlējis

itāliešu meiteni Olīvijū. Pēc viņas nāves Dagda atgriežas dzimtenē, kur tomēr viņas, neatrod mājas. Rainis saka, ka šeit «izsakās dvēsele tieši dzejoļos kā sajūtās un atmet visu apstākļu atstāstīšanu: romāns ne pantos, bet dzejoļos, ne nepārtrauktā lēnā episkā plūdumā, bet atsevišķos, izceltos momentos».

Pašos dzejoļu krājumos sižets jūtams visai netieši, tiem viscaur lirisks, nevis liroepisks raksturs. Noteikta, liriskas specifikai atbilstoša kompozīcija izpaužas tiklab atsevišķo krājumu izveidojumā, kā arī visu krājumu kopsakarā. Šis Raiņa krājumu cikls ir savdabīga, vienreizēja parādība latviešu dzejā, kas varētu būt par ierosmi arī mūsdienu dzejniekiem.

Aplūkotie kompozīcijas pamatprincipi daļēji attiecas arī uz citiem daiļliteratūras veidiem un lielā mērā pat raksturīgi visām mākslas nozarēm, tikai dzejā izpaužas savdabīgi.

2. STROFIKA

Būtisks kompozīcijas jautājums, kas raksturīgs tieši dzejai, ir vārsmu saistījums pantos, strofās, dzejoļu formās. Šos jautājumus aplūko poētikas nozare, ko sauc par strofiku.

Strofa (no gr. *strophē* — pagrieziens) senajiem grieķiem vispirms nozīmēja koriskās dejas dalībnieku noteiktu kustību, pagriezienu un ar to saistīto teksta izpildījumu. Attiecināts uz dzeju, strofas termins apzīmēja ritmisko periodu, kas atkārtojas vienādā formā (strofa un antistrofa).

Jaunlaiku dzejas teorijās parasti blakus lieto panta un strofas terminu, ar pantu saprotot jebkuru relatīvi nobeigtu vārsmu kopojumu jeb dzejas rindkopu, bet ar strofām — tradicionālās, stingri noteiktās pantu formas.¹

Panti dzejolī var atkārtoties vienādi, aptuveni vienādi, var arī zināmā secībā atkārtoties dažādas uzbūves panti. Vispirms aplūkosim noteiktos, regulāros pantus — strofas.

Ir strofas, kas saistās ar noteiktu pantmēru un vārsmu garumu, citos gadījumos dzejniekam šajā ziņā brīva izvēle. Svarīga loma daudzu strofu veidojumā ir atskaņām. Ir strofas, ko raksturojam vispirms pēc atskaņu izvietojuma. Tas nav tikai formāls jautājums, kā varētu likties pirmajā brīdī: labā dzejā atskaņas izkārtas, vārsmas sasaista strofās atbilstoši tajās ietvertajam saturam. Piemēram, atskaņas, kas vijas cauri

¹ Šāds skaidrojums ir, piemēram, V. Valeiņa «Poētikā».

visai strofai, var to ciešāk saliedēt, blakus stāvošu rindu sabal-sojumi var tās akcentēt, izdalot atsevišķi no citām vārsēm, un tamlīdzīgi. Tā atskaņas strofu veidojumā iegūst lielu kompozicionālu nozīmi.

Bezatskaņu dzejā — baltajās vārsēm šo funkciju daļēji var veikt noteikts dažāda tipa klauzulu izkārtojums.

Arī pats dalījums strofās nav tikai formālas dabas. Parasti strofa ir vairāk vai mazāk noapaļota sintaktiska un intona-tīva vienība, noslēgta tēmas daļa.

Sastopami no strofas strofā arī t. s. pārnesumi, tomēr tie ir samērā reti, konkrētiem mākslinieciskiem uzdevumiem pa-klauti. Pārnesuma piemērs:

Blūze uz celma guļ klusu,
Kompassi acis ver ciet,
Zābaki aiziet uz dusu,
Cilvēki turpina iet

Tāpēc, ka taiga šo gaisu
Sasmazo tā, ka vai sāp,
Tāpēc, ka tu, sārtais paisum,
Cilvēku dvēselēs kāp.

(O. Vāciēts. «Nometnē baltā nakts»)

Šajā gadījumā pārnesums no strofas strofā vēl palīdz kā-pināt dzejoļa trauksmaino, nemierīgo noskaņu.

Taču šādi pārnesumi uzskatāmi par izņēmumu.

Dažkārt strofas terminu lieto arī, runājot par sarežģītām, no vairākiem pantiem sastāvošām, noteiktiem likumiem pakļau-tām formām (sonetu u. c.). Tomēr skaidrības labad tās sauca-mas par dzejoļu formām.

Retāk par strofām pamats runāt, saprotot tās šaurākā no-zīmē nekā dzejas pantu. Tā, latviešu tautasdziesmas, pēc L. Bērziņa vērojuma, ritmiski intonativā vienība ar strofas iezīmēm ir divrinde.¹ Kā te pamatvienība ir divrindu strofa, nevis četrindu pants, apliecina tas, ka divrindu strofas var saistīties arī pa trim, veidojot sešrindu pantus, pa četrām utt.

Izkārtojums strofās palīdz izcelt domas, tēlus, dzejolis tā izdalās lielos, ritmiskos viļņos, bet reizē arī sasaistās kopīgā, harmoniskā plūdamā. Strofas izvēle dzejniekam nav nejaušība, viņš allaž tiecas atrast dzejoļa saturam un tēliem vispiemēro-tāko. Protams, strofu saistība ar saturu ir visai netieša, taču

¹ L. Bērziņš. Ievads latviešu tautas dzejā, I, R., 1940., 84. lpp.

neapšaubāmi tāda ir. Bieži dzejnieka doma uzreiz iekļaujas vajadzīgajās strofās, bet reizēm nepieciešami ilgāki meklējumi, kamēr atrasta vispiemērotākā forma.

Dzejas ilgajā attīstības gaitā, kas saistās ar dažādām tautām un laikmetiem, izveidojušās un izkristalizējušās dažādas strofas un dzejoļu formas, kas daļēji pārgājušas daudzu tautu kultūras mantojumā. Šis formu rašanās un dažādo tautu dzejas savstarpējās ietekmes process turpinās vēl mūsu dienās. Šeit aplūkojamas svarīgākās strofas, kas sastopamas arī latviešu dzejā, sākot ar īsajām un vienkāršajām, beidzot ar garākajām un sarežģītākajām.

Strofu nosaukumos blakus latviskajiem divrindes, trīsrindes utt. vārdiem izplatīti arī no antīkās literatūras pārņemtie, piemēram, distihs, tāpat no itāliešu valodas pārnākušie — terca, kvarta u. c. Daļēji tie lietoti kā sinonīmi, piemēram, četrindekvarta, daļēji latviskie nosaukumi ietver vispārīgāku, bet svešie — speciālāku jēdzienu, piemēram, sekstīna nav katra sešrinde, bet ar noteiktu atskaņu kārtību saistīta.

Vārsmu skaita ziņā īsākā strofa ir **divrinde**. Tās vārsmas mēdz būt garākas, sākot ar četrakcentu, bieži arī piecakcentu un sešakcentu, jo īsākas vārsmas saistībā ar īsām strofām piešķirtu dzejai pārāk aprautu raksturu.

Klasiskā divrindu forma ir **distihs** (no gr. *distihos*). Šo terminu lieto divējādi.

Pirmkārt, tās ir divrindu strofas, kuru vārsmas saistītas ar blakus atskaņām un kurās ietverta vairāk vai mazāk nobeigta doma.

Neskumsti — prot dziesmas rudens vēji —
Arī tās, ko tu vēl nepaspēji.

Esi laimīgs, — tevi nespiež čuguns,
Pieminekļis tev no dzīvas lapu uguns.

(O. Vācietis. «Pieminekļis»)

Viens no šādiem divrindu pantiem ir t. s. *aleksandrietis* — sešakcentu jambu divrinde ar blakus atskaņām.¹

Otrkārt, plaši izplatīta divrindu strofa ir arī jau aplūkotais *elēģiskais distihs*.²

Īpatnēja divrindu pantu forma ir t. s. *atbalsis*. Atbalsī

¹ Skat. 112. lpp.

² Skat. 121. lpp.

pirmā, garākā rinda ir jautājums, otra, ar iepriekšējo atskaņotā, īsa, it kā atbalss — atbilde tai.

Kur ir tev tava dziļā mīla?
Vīla.
Kur viss, kas bij tev dārgs un svēts?
Tika lēts.
Kur tavi dārzi ar ziedošo daili?
Stāv kaili.
Kur tavi uguns un tērauda dēli?
Nokauti tēli.

(*Rainis.* «Balss un atbalss»)

Dzejā daudz sastopamas **trīsrindes** jeb **tercas**. Ir trīsrindu panti, kur visas trīs rindas cieši saliedētas ar kopīgu atskaņu.

Pa laukiem un grāvjiem tik tecīgiem!
Suku-juku pinkainiem matiņiem!
Kājiņas basas, bez apaviem.

(*Aspazija.* «Nebēda»)

Taču šādu dzejoļu ir mazāk. Trīs atskaņas blakus visā dzejolī rada dzejniekam grūtības, skan arī zināmā mērā monotoni. Tādēļ trīsrindu pantā divas vārsmas bieži ir savstarpēji atskaņotas, bet trešo sabalso ar nākamo pantu. Tā panti grupējas pa divi, kompozicionāli veidojot it kā sešrindes, bet sintaktiskās uzbūves ziņā — trīsrindes.

Zaļā upe Bzibi,
Viegliem viļņiem zibi
Abhāzijas kraujās.

Zibsnīdama smaidi,
Pāri radzēm svaidi
Putu sprogas straujās.

Klinšu kalnu gāles,
Augstas debess tāles
Tev ir jāatstaro.

Tevis spulgo košas
Mirtes zaļojošas,
Kas no klintīm zaro.

(*M. Ķempe.* «Pie upes Bzibi»)

Te atskaņu kārtība ir aab ccb dde ffe utt. Var saskaņoties arī citas vārsmas. Retāki ir gadījumi, kad kopīga atskaņa saista vairākas trīsrindes; piemēram, M. Ķempes «Balādē par geriljero» atskaņas sasaista visu pantu trešās vārsmas.

Ar trīsriindu pantiem saistās arī vairākas klasiskās dzejas formas. Visizplatītākā no tām ir tercīna (it. *terzina* no *terzo* — trīs) — itāliešu dzejas forma ar vienpadsmitzīlbu vārsēm un sieviskajām atskaņām. Sillabotoniskajā dzejā tercīnas vārsmas parasti (bet ne obligāti) raksturo piecpēdu jambi. Stingri noteiktā kārtībā izvietotas atskaņas, kas savij pantus citu ar citu: aba bcb cdc utt. Dzejolis nobeidzas ar atsevišķi stāvošu rindu, kas atskaņota ar pēdējās strofas vidējo. Piemērs:

Tad atzied nakts. Viss daiļāks kļūs ik rītu.
Ar ziņu acis neveru es vaļā,
Lai saldās gaidas ilgāk izbaudītu.

Man senā izsūdzētā šaurā daļā
Plūst liegais ziedu gaiss, un šaures plaismo,
Un briestot dvēseli pleš, un sirdi vaļā.

Vai rītos stars vai naktīs smaržas baismo?
No stariem debess tumšais kristals spilgo
Sārts, dzeltens, rožains, zaļgans spožums gaismo,

Un rožu ausmā ceres zvaigzne zilgo.

(*Rainis*. «Tad atzied nakts»)

Tercīna ir viena no daudzajām formām, kas radušās itāliešu renesanses laikmetā. Šīs formas tālaika dzejnieki parasti, vairāk vai mazāk pārveidojot, pārņēmuši no tautas dzejas. Tercīnas itāliešu literatūrā izkopa lielie renesanses laikmeta dzejnieki, īpaši Dante Aligjeri (1256.—1321.), kas tajās uzrakstīja savu «Dievišķo komēdiju». Pārējā Eiropā tercīnas izplatījās 16. un 17. gadsimtā ar itāliešu dzejas tulkojumiem. Latviešu dzejā tās rakstījuši visvairāk Rainis, J. Akuraters, J. Sudrabkalns.

Ipatnēja trīsriindu strofa ar mazāk noteiktu ritmisko veidumu ir ritornele (no itāliešu *ritornello* — atgriešanās). Arī tā ir itāliešu forma, kas sakņojas jau viņu tautasdziesmās (t. s. *storneļi*).

Atskaņu kārtība ritonelē parasti ir aOa, piemēram:

Zaļš viņa statiņš!
Tev šorit garām gāja mana mīla —
Jā, jā — tev pieķēries zils zīda matiņš.

(*Rainis*. «Zaļš viņa statiņš...»)

Latviešu dzejā ritorneli pirmais un visvairāk lieto Rainis krājumā «Gals un sākums», bet jo sevišķi «Dagdas piecās

skiču burtņīcās». So krājumu rakstīšanas laikā — emigrācijā Šveicē — Rainim ir dzīva saskare ar itāliešu literatūru. Ritornele ar savu īsumu arī labi atbilst Raiņa dzejas lakoniskajam, koncentrētajam stilam.

Pirmā rinda ritornelē mēdz būt īsāka, parasti izsaukums vai vaicājums, piemēram, jau citētajā dzejolī. Rainis ritorneli dažādi variē. Piemēram, īsā rinda viņam bieži ir vidū.

Nu viss, nu viss vēl vērtīsies mums labā —
Un klēpī dzimtene
Ij mums, ij sevīm atjaunotni glabā.

(«Nu viss...»)

Retāka Rainim ir ritornele ar īsu pēdējo rindu. Dažreiz viņš maina arī atskaņu kārtību, piemēram, atskaņo otru rindu ar trešo. Ritornele Rainim parasti ir sintaktiski un tematiski atsevišķi stāvošs pants. Var arī būt no ritornelēm veidoti dzejoli ar vairākām strofām, bet visai garš apjoms tiem nav raksturīgs.

Citi latviešu dzejnieki ritorneles rakstījuši pavisam reti.

Cetrinde jeb **kvarta** (no lat. *quarta* — ceturtā) ir izplatītākā strofa daudzu laikmetu un daudzu tautu dzejā. Tā raksturīga arī latviešu tautas dzejai. Tāpat kvartas daudz sastopamas cittautu folklorā (krievu častuškas u. c.), arī austrumu tautu dzejā. Piemēram, Sotas Rustaveli poēma «Bruņinieks tīģera ādā» sarakstīta kvartās ar vienu atskaņu visās vārsēs (aaaa). Tāpat mūsdienu latviešu, krievu un daudzu citu tautu dzejā tā ir visuniversālākā strofa.

Vārsmu garums kvartās var būt ļoti dažāds, taču garākas par pieakcentu reti sastopamas, jo tad strofa kā ritmiska vienība būtu pārāk gara un līdz ar to visa ritmiskā kustība — smagnēja.

Atskaņu kārtībai kvartās ir trīs pamatvarianti:

blakus atskaņas aabb,
krusteniskās atskaņas abab un
gredzenveida atskaņas abba.

Par to jau runāts ar piemēriem sakarā ar atskaņu kārtību. Bieži sastopamas kvartas, kur atskaņota tikai otra un ceturtā rinda, kamēr pirmajā un trešajā atskaņu nav (OaOa), īpaši tad, ja vārsmas apjomā īsākas.

Daudz karstas sirdis
Pukstēt rīms,

Daudz zaļi stāvi
Vēl laužti jims,

Daudz nakšu tumsa
Vēl ļaudis segs,
Daudz dzirkstīs dzisis,
Pirms liesma degs.

(Rainis. «Pastara diena»)

Šādā gadījumā dzejas panti it kā dalās divās pusēs. Te šo dalījumu vēl pastiprina arī sintaktiskais veidojums — pirmā un trešā rinda atsākas vienādi, ar «daudz».

Ir, protams, arī kvartas gluži bez atskaņām, piemēram, latviešu tautasdziesmas, arī laba daļa mākslas dzejas.

Vairākas interesantas četrriindu strofas jaunlaiku dzejā pārņemtas no senajiem grieķiem, taču ne tieši, bet ar romiešu, vispirmā kārtā — Horācija starpniecību un ar tām īpatnībām, kādas šīm strofām piešķir liels romiešu dzejnieks. Tā, cezūru vairāku antiko vārsu vidū ir ieviesis Horācijs, tā sastopama arī antikajās strofās latviešu dzejā. Protams, arī te, tāpat kā visos gadījumos, kur toniskā dzeja pārņēmusi antikās tradīcijas, ir būtiska atšķirība — antikās dzejas garo un īso zilbju vietā ritmu veido uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju mija.

Visvairāk latviešu dzejā sastopama t. s. Alkaja strofa. Te četrriindu pantā pirmās un otrās rindas ritmiskā uzbūve vienāda, tās sākas ar neuzsvērtu zilbi, ir piecakcentu un ar cezūru vidū. Trešā un ceturtā ir četrakcentu un bez cezūras, pie tam trešā — tīri jambi, bet pēdējā, ceturtā rinda atšķiras — sākas ar uzsvaru. Pēdējā arī satura ziņā izceļas, ietver sevī zināmu iepriekšējā rezumējumu. Ritma maiņa palīdz to vēl vairāk akcentēt.

Ne rīta rāsā — || pūsdiēnā nevar zūst,
Ne smāržas krīslīts — || ūzpūšot vējam nīkt;
Ne pāri skrējošs saules stāriņš:
Visumā visi uz mūžu dzīvo.

Ne dziļā doma — smadzenēm irstot irst;
Ne maigā jūta — apklustot sirdij gaist;
Ne tava karstā mīla izdzīest:
Cilvēcē visi uz mūžu dzīvo.

(Rainis. «Nenicība»)

Cezūru Rainis izdala ar domu zīmi, un tas jau tīri praktiski nepieciešams, lai lasītājs nenomaldītos pasvešo strofu sarežģītajā uzbūvē. Citētajā piemērā katra panta pirmajā un otrajā rindā ir vienāda sintaktiskā uzbūve — pirmā puse ietver teikuma priekšmetu ar attiecīgo vārdu kopu, otra — izteicēju un ar to saistītos vārdus.

Ne ik reizes teikuma veidojums ir tieši tāds, taču parasti pirmajās divās rindās, kam līdzīga ritmika, radniecīgs arī sintaktiskais veidojums.

Jau J. Alunāna «Dziesmiņu» pirmajā daļā atrodams Horācija Alkaja strofas tulkojums: «Jau ātri maz būs, kuri uz tīrumu». Te ievērots zilbju skaits vārsnās, bet grēkots pret latviešu valodas dabisko akcentu. Arī vēlākie tulkotāji reti spējuši pilnībā pārvarēt šīs sarežģītās formas atveidošanas grūtības.

Latviešu oriģināldzejā Alkaja strofa sastopama nedaudz. Visvairāk (desmit) un vislabākos šīs strofas paraugus devis Rainis.

Nedaudz paraugu mūsu dzejā varam atrast t. s. m a z a j a i Sapfo strofai. Arī tā mūsu dzejā ienākusi vispirms ar Horācija dzejas tulkojumiem.

Visas četras rindas sākas ar uzsvaru, pirmās trīs — piekakcentu vārsnās ar līdzīgu ritmisko struktūru, pēdējā — divakcentu. Piekakcentu rindas veido trohaji ar vienu — vidējo — daktila takti, kuru aiz uzsvērtās zilbes daļa cezūra.

Upe nikna top — || viņas seja melnē.
 Krastā nīdras plūk, — || sīkas putas šlakstā.
 Vēji mētas bēgt, — || tā kā smiltis nōput:
 Rudenis raugās.

(Rainis. «Upe nikna top»)

Tā kā cezūra vīriskā, tad pirms tās latviešu dzejā ir vienzilbes vārds. Zināmas grūtības latviešu valodā, kur vienmēr uzsvērtā vārda pirmā zilbe, rada divas neuzsvērtās zilbes aiz cezūras. Rainis te liek vienu divzilbīgu vai divus vienzilbīgus vārdus, kas loģiski maznozīmīgāki, un tos iespējams izrunāt neuzsvērti (minētajā piemērā *viņas, sīkas, tā ka*). Cezūras arī te mēdz būt izdalītas ar domu zīmēm, pie tam raksturīgi, ka zilbe pirms cezūras parasti ir gara, it kā vēl vairāk uzsvērtā, un izceļ sekojošo pauzi.

Citas antikās strofas (atskaitot jau minēto elēgisko distihu), piemēram, Asklepiada, Arhiloha strofas, latviešu dzejā pavisam reti sastopamas. No tām vēl var minēt Asklepiada 2. strofu, kas sastopama Rainim («Būtnes bailes»), arī A. Vējānam. Viņa dzejolis «Āfrikas pēdējā kauja» ir interesants piemērs tam, kā antikajā formā var iekļaut laikmetīgu saturu:

Kaujā asiņo sirds — || mūžības dziesmā top:
 Ārklā dižēnais miers, || vētrainais lodes spīts;
 Blākus velēnu bāngām
 Lokās tranšēju melnais kaps.

Lodi atvairīt sirds kapsētas malā grib,
 Ietriekt atpakaļ grib naidniekam pierē to;
 Uguns tranšējās pludo,
 Svilstot velēnas gaisā lec.

Lodi uzvarēs sirds — asinis brūcēs žūs,
 Apris varmākas reiz tranšēju melnais kaps;
 Lodi lemesī iekals
 Jaunās Āfrikas arājs brīvs.

Arī šeit visas rindas sākas ar uzsvāru. Abu pirmo rindu struktūra vienāda — tās ir piecakcentu, pie tam abpus cezūras ir uzsvērtas zilbes. Tas latviešu valodā praktiski nozīmē, ka pirms cezūras vienmēr ir vienzilbes vārds (*sirds, miers, grib, reiz*) — parasti gara zilbe, kas tiecas pēc spēcīgāka akcenta, līdz ar to vairāk izdalot pauzes aiz sevis.

Trešā un ceturrtā rinda ir trīsakcentu.

Piecrinde jeb **kvinta** (no lat. *quinta* — piektā) arī saistās ar dažādiem pantmēriem, dažāda garuma vārsēm, bet visbiežāk — četraccentu un piecakcentu. Vispār strofas, kas garākas par kvartām, vairāk saistās ar vidēji garām vārsēm.

Kvintā parasti ir divas atskaņas — vīriskā un sievīskā. To kārtība var būt dažāda, piemēram, abaab:

Vairs mīlestību nepiecinu —
 Man vienmēr bailes bij no tās,
 Cik viņa sāpīga — to zinu.
 Es zelta bitī projām dzinu,
 Kas man uz rokas nolaidās.

(M. Ķempe. «Zelta bite»)

Tas ir visparastākais atskaņu izvietojums. Var būt arī dzejoļi ar atskaņām ababb u. c.

Cita ar citu savīdamās, atskaņas saliedē visu strofu ciešā vienībā.

Ipatneja neatskaņota piecinde ir japāņu tanka. Latviešu literatūrā tā parādās galvenokārt japāņu dzejas tulkojumos, nedaudz arī oriģinālos.

Japāņu dzeja pēc sava rakstūra atbilst tai, ko mēs saucam par sillabisko, — tur vārsmas un dzejoļa ritmiku veido noteiktām likumībām pakļauts zilbju skaits. Tankas vārsms ir 5—7—5—7—7 zilbes. Piemērs no japāņu dzejnieka Hitomaro (7. gs. b.—8. gs. s.) dzejas:

Rudens, kvēl kļavas.
Gaist biezoknī taciņa.
Kur gan tu klisti?
Veltīgi meklēju: svešs
Kalnājos šajos man ceļš.

Tanka ir japāņu dzejā ļoti izplatīta forma, radusies ap mūsu ēras 7. gadsimtu. Tā ir ļoti koncentrēta, izstrādāta līdz apbrīnojamai virtuozitātei, kur tiklab dabas gleznas, kā atziņas un jūtas atklājas nedaudz vārdos, prasot lasītāja iztēles aktīvu līdzdalību.

Lai tanka latviešu tulkojumā labi skanētu, tai jāpiešķir toniskais ritms (tāpat kā, tulkojot sillabisko franču un itāliešu dzeju). Latviešu tankai parasti mēdz būt pārsvarā daktilisks skanējums.

Latviešu oriģināldzejā izturētu tankas paraugu nav daudz. Minams vienīgais tanku krājums — V. Luksa «Dzērvēs» (1964.). Autoram tankas forma palīdz atveidot japānisko kolorītu (krājuma pamatā ir Japānas ceļojumā gūtie iespaidi un pārdomas), pie tam tankām tradicionālā noskaņu un pārdomu dzeja saistās arī ar aktuālām, galvenokārt miera cīņas tēmām. Piemēram, viena no Hirosimas upuru piemiņai veltītajām tankām:

Pieminot bērņus,
Pelēku pelnu izskats
Piemiņas cilnim;
Tas kā pelēka strēle
Sirdi pārlūst un paliek.

(«Pelni»)

Sešrīnde dzejā sastopama dažādās variācijās. Visizplatītākā ir klasiskās sešrīndes forma, t. s. sekstīna (no lat.

sexta — *sestā*), ko veido vārsmas ar atskaņu kārtību ababcc vai arī abbacc. Tā tad sekstina ir kā sastāv no kvartas ar sekojošu divrindi. Pie tam mainās vīriskās un sievīskās atskaņas, līdz ar to pirmās un pēdējo divu vārsmu atskaņām jābūt viena tipa (vīriskai vai sievīskai). Dažkārt par sekstīnu uzskata arī sešrindi ar atskaņām ababab. Sākotnējais sekstīnas pantmērs bija piecācentu jamba, latviešu dzejā tā bieži saistās ar citiem pantmēriem, galvenokārt trohaju. Piemēram:

Mēs uz priekšu vēršam savas domas,
Mūsu ražu mantinieki vāks.
Klusu spēlējam mēs savas lomas,
Slavu taupot tiem, kas vēlāk nāks,
Sūrās gaitās tik ir mūsu laimes,
Cik mēs piederam pie jaunās saimes.

(J. Sudrabkalns. «Tāls vakars»)

Sekstīnu sastopam jau provansiešu trubadūru dzejā 12. gadsimta beigās, bet sevišķi tā izplatījies renesanses laikā Spānijā, Itālijā (Dante, Petrarca), vēlāk visu Eiropas tautu dzejā.

Septiņrinde jeb **septima** (no lat. *septima* — septītā) ir, salīdzinot ar sekstīnu, retāk sastopama.

Tu mana sāpe — zilais mežu loks,
Kur tēvi dēliem cirta šūpla liksti
Un tēvu zārkiem gāzās balķi siksti,
Bet raižu aizkvēpis arvien bij logs,
Caur kuru, labā, smaidīt neuzdriksti.
Pa nakti steidzies ciņas zvaigzņi aust,
Lai karogs celtos acīm drosmi paust.

(A. Vējāns. «Varavīksne pār Latgales kalniem»)

Te atskaņu kārtība ir ababcc, bet tā var variēties jebkurā citā veidā. Septiņrindē starp atskaņotajām var būt arī neatskaņotas vārsmas, taču gluži bez atskaņām tā reti sastopama.

Astoņrinde ir visai izplatīta, un atskaņu ziņā tai dažādi varianti. Bieži sastopama klasiskā astoņrindu forma, t. s. o k t ā v a (no lat. *octava* — astotā).

Nu pasaulei tiek pēdējs dziļums vandīts,
Nez kādas šlakatas vēl pāri urgs;
No paslēptuvēm izlien spiegs un bandīts,
Un naktīs dzeldošs moca uguns murgs.
Kad rimsies negaiss vēl, kas gaisos grandīts,
Un klusas dūjas zemei pāri spurgs?
Un cilvēks, pielicis pie acīm roku,
Dzirdrgaisos skatīs varavīksnes loku?

(J. Sudrabkalns. «Jaunais miers»)

Te atskaņu kārtība ir abababcc, mijoties sieviskajām un vīriskajām atskaņām. Tāpat kā sekstīnā, dzejnieks strofu tiecas veidot tā, lai idejiskais akcents atrastos pēdējā divrindē.

Arī oktāvas pirmsākumi meklējami itāliešu renesanses dzejā (T. Taso u. c.), kur tā saistās ar vienpadsmitzīlību vārsēm. Krievu dzejā oktāvās vairāk rakstījis A. Puškins. Latviešu dzejā tās rakstījis P. Rozītis, J. Sudrabkalns. K. Štrālam ir poēma oktāvās «Kauja pie Glemu liepas».

Bez oktāvām ir vēl citādi astoņrindu panti — atskaņu kārtība te var būt ļoti dažāda. Piemēram, strofa no Ē. Adamsona «Rudens noktirnes»:

Pār viršu pakalniem,
Pār paegļiem, kad tumst,
Kā zelta dālderis
Sāk vizēt pilnais mēness.
Pie klusiem ūdeņiem
Dažs vēlais zieds vēl skumst,
No zariem augļi ris,
Un sūnās smaržo sēnes.

Te atskaņu kārtība ir abcdabcd. Tā tad pants it kā dalās divās pusēs, kas savā starpā saistītas ar atskaņām.

Devītrinde latviešu dzejā samērā reti sastopama. Raksturīgākais šīs strofas veids — t. s. n o n a (no lat. *nona* — devītā) ar atskaņu kārtību abababcc.

Nonas latviešu dzejā rakstījis J. Sudrabkalns, kas veltījis šai grūtajai formai pat veselu ciklu («Nonas»), piemēram:

Es atkal laižos viegliem spārnēm gaisos,
Kā ciruls gribu pazust augstu zils.
Es sen jau, sen jau, brāļi, ceļā taisos
Uz jums, ak tālie! Tiklīdz saule sils
Un sēklas briedīs kauju laukos baisos,
Nekas, nekas tad mūs vairs nenovils
No ceļa, kurā traucām sapņos kaisos, —
Un lai tad nedegs man vairs debess zviļš,
Šis tāles brīves rīts man mūžam mīļš.

Desmitrindei ir divi noteikti klasiskie varianti. Pirmais no tiem — d e c i m a (no lat. *decima* — desmitā daļa) ar atskaņu kārtību ababababcc:

Pakavu atbalsis klausāmieš vājās
Melngalvju sienās, kur ķeizari trauc.
Migla un tumsa pār jātniekiem klājas,
Velti ko zviļošiem scepteriem jauc.

Tiešām, nav negods, ka ceļamies kājās,
Pieminot pulku, kas naktī nu rauts,
Patriekts no lāstiem, kas gadsimtus krājās,
Salūtu ķeizariem! Dziesminieks sauc —
Cauri caur puteņiem, miglu un tvaikiem
Aizauļo prom tie uz mūžīgiem laikiem.

(J. Sudrabkalns. «Auļojošo ķeizaru decimas»)

Šī strofa, kur vienai atskaņai vajadzīgi veseli četri vārdi, ir grūta un dzejā reti lietota. Tā dzejā pārnākusi no spāniešiem.

Otrs klasiskais desmitrindes variants — t. s. o d a s strofa.

Kanālam uz kalna skausta
Vientuļš lukturis sen stāv.
Negants vējš kad dārzus šausta,
Viņš kā ķīnietis zeltblāv,
Tumšā tumsā viņš ar spītu
Ģīmi baltu vieš kā krītu —
Viņš grib gribus spīdēt spožs,
Stumbru ailēs ceļu rādīt,
Klupušos uz kājām stādīt,
Naktsgājējs lai soļo drošs.

(J. Sudrabkalns. «Lukturis»)

Te atskaņu kārtība ir ababcedeed — tātad atskaņu ziņā kvarta ar krusteniskām atskaņām, divrinde plus kvarta ar gre-dzenveida atskaņām. Šajā gadījumā ir piecas atskaņas, katra no tām atkārtojas divreiz.

Ir sastopami arī regulāri panti ar vienpadsmit, divpadsmit un vairāk vārsēm, taču samērā reti.

Kā redzams, klasisko dzejas formu pirmsākums visvairāk saistās ar itāliešu renesanses laikmeta dzeju. Dante Aligjeri, F. Petrarca, T. Taso, L. Ariosto u. c., balstoties daļēji uz tautas un provansiešu dzeju, daļēji uz antīkajām tradīcijām, paši būdami spilgtas, radošas personības, ieviesuši jaunas dzejas formas. Renesanses idejām izplatoties pārējā Eiropā, tur daudz tulkoja arī itāliešu literatūru. Tādējādi itāliešu formas kļuva par ļoti nozīmīgām, tās izveidojušas jaunlaiku strofikas pamatfondu.

Protams, savu ieguldījumu devušas arī pārējās tautas; turklāt katras tautas dzejai raksturīgas arī ar tās folkloru saistītās strofas, kas dažkārt neizplatās citu tautu dzejā.

Jāatzīmē vēl viena īpatnēja četrpadsmit rindu, t. s. Oņe-gina strofa, kas sastopama A. Puškina romānā «Jevgeņijs

Oņegins». Oņegina strofas pantmērs ir četrpēdu jamps, atskaņu kārtība — ababccddeffegg, tātad atskaņas sasaista vārsmas trijās kvartās ar nobeiguma divrindi.

Bet, kamēr dzīve apreibina,
 Jel steidziet, draugi, liksmoties!
 Mans prāts to pārejošu zina,
 Un maz tai esmu pieķēries.
 Pret maldu tēliem acis slēdzu;
 Bet reizēm tomēr cerēt mēdzu,
 Sirds vēlas tālus laikus sveikt:
 Man būtu skumji dzīvi beigt
 Un aiziet, neatstājot pēdu.
 Ne slavai rakstu, dzīvoju;
 Un tomēr, liekas, gribētu,
 Šo manu sūro mūža bēdu
 Lai dzeja spožos audos auž,
 Kaut skaņa lai par mani pauž.

(Tulk. J. Plaudis un A. Smidre)

Latviešu dzejā šī strofa sastopama vienīgi «Jevgeņija Oņegina» tulkojumā.

Ritmikas ziņā interesanta parādība, kas daļēji saistās ar noteiktu strofisko veidojumu, ir t. s. Medeņa metri, ko dzejnieks radija 1930. gados. J. Medenis savus metrus (pareizāk būtu runāt par strofām) veidoja, ņemot par pamatu tautasdziesmu — trohaju un daktilu dipodijas. Parasti viņš kombinē dažāda garuma — divu un trīs dipodiju trohaju un daktilu vārsmas¹. Piemēram, devītais metrs:

Sāulīte rietēja, / staru šaltis mezdāma / krēslainā krāstā; ^
 Koki rāmi / zarus liecā, / dzelmē grimā.
 Izdzīsa, saplūda / ar ūdens dziļumu / debesu blāzmā; ^
 Tumsā, mēlnā / straumē nēsā / jūrā dienū.

Medeņa metri ir ievērota tautasdziesmu zilbju grupēšanās dipodijās un dipodiju gala zilbju likumības.² Ir arī savilkumi, bet visvairāk atrisinājumi daktiliskajās vārsnās (*staru šaltis* u. c.). Medenis daudz lieto tautasdziesmām raksturīgo

¹ Dažādu metru paraugi norādīti J. Medeņa krājumā «Varenība».

² Dipodijas piemēros grafiski atdalītas ar /.

enklīzi (*ar ūdens* u. c.). Tāpat kā tautasdziesmas, Medeņa metri ir neatskaņoti.

Līdz šim bija runa par atsevišķām strofām, kuru skaits dzejolī nemēdz būt ierobežots. Tālāk jāatzīmē sarežģītākās dzejoļu formas, kas sastāv no noteikta strofu skaita un tipa.

Viena no grūtākajām un skaistākajām klasiskajām dzejas formām ir **sonets**, kas daudz sastopams vēl mūsdienu dzejā. Sonets prasa no dzejnieka augstu formas meistarību, satura un formas saliedējumu.

Interesantas ir vācu revolucionārā dzejnieka J. Behera domas par sonetu. Viņš runā par dzejisko disciplīnu, ko sonets prasa vairāk par visām citām dzejas formām, un saka: «Šī disciplīna, šī koncentrētība ir tik koncentrēta domu darba izteiksme, kādu mēs neatrodam nevienā citā mākslas formā.

Bet šī domu darbība var atbilst soneta likumiem tikai tad, ja... stingrība, kas raksturo domu secību, rodas no domu materiāla daudzveidības un bagātības.»¹

Tā ir ļoti svarīga atziņa. Sonets prasa ne vien nevainojamu formas veidojumu, bet arī domu dziļumu. Tāpat kā formas kļūmes, arī satura nabadzība te īpaši duras acīs.

Sonets parasti sastāv no divām kvartām un divām tercām, kopā četrpadsmit rindām. Beigās var būt vēl viena atsevišķi stāvoša vārsma, t. s. koda, kas noslēdz dzejoli.

Atskaņas sonetā ir četras vai piecas, to kārtība var būt nedaudz variēta, piemēram, abab abab cdc cdc, vai abba abba ccd eed un tamlīdzīgi. Tātad kvartas var būt ar krusteniskām vai gredzena atskaņām, tercās arī var būt divas vai trīs atskaņas ar dažādu izkārtojumu. Soneta piemērs:

Kvēl saules tveicē priede iegrimusi.
Caur taviem pirkstiem ūdens sudrabs list.
— Kas tevi mil, tam laime jāpazīst, —
Tā saka sirds un pati apmulsusi.

Kāds kuģis, liekas, nāk uz mūsu pusi,
Ar krastu apradis, zils vilnis plīst.
Pat klusot jūra pavēl augt, ne vīst.
Ir tad vēl vētrai spēks, kad — aprimusi.

Tu plaukstu paceli, — tā pilna zelta.
Zied gaisos mākoņi un straumēm plūst.
Nav, cilvēk, it neviena dzīve velta,

¹ J. R. Becher. Das poetische Prinzip, Aufbauverlag, Berlin, 1957, 406. lpp.

Ja darbs un skaistums viņā daļa kļūst.
Lai zeme vienmēr krāšņāka top celta
Un laika ritums mūžam neapkūst!

(A. Grigulis. «Divi soneti par jūru un mīlestību», i.)

Soneta dzimtene ir renesanses laikmeta Itālija. Tā nosaukums radies no itāliešu dziesmas vārda pamazināmās formas: *canzone* — *canzonetta* — *sonetto* (no *son* — melodija). Sākmā trubadūru dzejā abi nosaukumi lietoti paralēli. Par soneta izveidotājiem tagadējā formā uzskata 13. gadsimta dzejniekus — kapujieti Pjero Della Viņja un sicīlieti Džakomo de Lentino. Pēc apmēram gadsimta ar Padužas jurista Antonio da Tempo traktātu «Summa artis rithmici» (1332.) radīta soneta teorija, kas vēl ilgi noderējusi par rokasgrāmatu. Taču jau pirms tam Dante un nedaudz vēlāk F. Petrarka (1304.—1371.) izkopa soneta klasisko formu, t. s. renesanses sonetu līdz augstākajai pilnībai.

No Itālijas sonets ar dzejas tulkojumiem ātri kļuva par visā Eiropā pazīstamu un iemīļotu formu.

Anglijā sonets ieguva atšķirīgu formu. Galvenie soneta reformatori ir Edmunds Spensers (1552.—1599.) un Viljams Šekspīrs (1564.—1616.). Angļu soneta četrpadsmit rindas dalās trijās kvartās ar distihu noslēgumā. Spensera sonetā atskaņu kārtība ir abab bcbc cdcd ee. Šekspīram atskaņas vēl brīvākas: visas četras strofas ir ar atskaņām savstarpēji nesaistītas: abab cdcd efef gg.

Šekspīra soneta paraugs latviešu dzejā — A. Vējāna «Tā dzīvot gribētos» (no cikla «Skaists mūžs»):

Tā dzīvot gribētos, lai vakars pēdējais
No Rāznas pasmeltu man vēlreiz mēnesnīcu.
Ja ziedos redzētu tur savu ābelnīcu,
Tad nāvei pateiktu: «Mans mūžs bij tiešām skaists.»

Tā dzīvot gribētos, lai tajās pilsētās,
Kur biju apmeties, nams celtu kori manu,
Kā draugu suminot par savu būvēšanu;
Cik ilgi kore būs — tik nāve bēgs no tās.

Tā dzīvot gribētos, lai stundu beidzamo
Var, sāpes pārvarot, būt spēka avots biedriem,
Ar kuriem savienots es asinīm un sviedriem;
Ņemt līdzī pazemē, sirds, nedrīkstī neko!

Tā dzīvot gribētos, lai kāds ar siltumu
Kā dzīvam sacītu pie kapa klusi: «Tu...»

No jaunlaiku sonetistiem īpaši jāatzīmē Johaness Behers (1891.—1958.), kas ne vien pats sacerējis daudz sonetu, bet rakstījis par tiem arī teorētiskajā plāksnē.

J. Behera dzejā sastopami gan renesanses, gan angļu tipa soneti, bez tam viņš vēl citādi tos variē, piemēram, sadalot abas tercās trijās divrindēs, iespraužot vidū kādu lieku vārsmu u. tml.

Latviešu dzejā valdošais ir renesanses sonets.

Pirmais sonets latviešu valodā, tāpat kā vairākas citas dzejas formas, ir publicēts J. Višmaņa «Nevācu Opicā» (1697.), un tas, protams, tikai formāli ir sonets, dzejas tur nav.

Latviešu soneta vēsturi var sākt ar 1856. gadu, kad iznāca J. Alunāna «Dziesmiņu» I daļa. Tajā ir arī trīs tulkoti vācu soneti — viens F. Rikerta un divi G. Hervēga. Tie visi ir ar asi antifeodālu raksturu, kas labi atbilst Alunāna idejiskajiem centieniem. Tomēr te Alunānam vēl nav īsti izdevies pārvarēt smagās formas spaidus.

Pirmie oriģināļsoneti latviešu valodā publicēti Alunāna «Dziesmiņu» II daļā (1869.). Vairākos no tiem Alunānam jau izdevies formas grūtības pārspēt un radīt tiešām labu dzeju («Rīts», «Vakars», «Lienas acis» u. c.). Jāpiezīmē, ka divi no šiem sonetiem rakstīti trohajos; vēlāk trohajs ar sonetu saistās reti, pārsvarā ir jamps.

Kopš Alunāna laika sonets latviešu literatūrā vienmēr sastopams. Jaunākajos laikos vērtīgi sasniegumi ir P. Rozīša, J. Sudrabkalna, J. Medeņa dzejā. Latviešu padomju dzejā labus sonetus rakstījuši A. Grigulis, B. Saulītis, A. Vējāns (arī J. Beheram radniecīgus, formas ziņā variētus sonetus), V. Brutāne (arī angļu sonetus) u. c.

No soneta formas variācijām un nelielām atkāpēm interesanta ir, piemēram, t. s. sonetese, ko izveidojuši 18. gadsimtā angļi Kolridžs un Soutejs. Sonetese ir apgriezts sonets ar vārsmu skaitu atsevišķajos pantos 3—3—4—4.

Sāk staru lemesis celt zilgmes malu,
un mākoņi kā velēnas tur salūst,
augsts dzidrums pāri apvāršņiem drīz milst.

Met atspulgu vēl ceļa grambā lāma,
sniegs pēdējais kā palsa ēna dilst,
bet uzvara jau nav vairs atvairāma.

Ne paturēt, ne saglabāt, nedz siet
vairs ledus rakstu apēnotā rūtī.
Man saules zaķēns uzlēca uz krūtīm
un arvien augstāk azotī jau lied.

Un tu kā saule savu gaismu šķied.
Vai esi agra pavasara sūtišs,
kad stingumā pat paelpot bij grūti?
Es atkal mācos bezrūpīgi smiet.

(V. Brutāne. 5. dzejolis no cikla «Skūpstis uz rokas»)

Grūta, reti sastopama un viena no dzejas monumentālajām formām ir t. s. sonetu vainags. Tas sastāv no piecpadsmit sonetiem. Katra soneta pēdējā vārsmā ir arī nākamā soneta pirmā, bet pirmā soneta pirmā vārsmā saskan ar četrpadsmitā soneta pēdējo. Piecpadsmito sonetu, t. s. maģistrāli veido visu iepriekšējo pirmās vārsmas. Līdz ar to sonetus gan ar maģistrāli, gan savā starpā saista atkārtojošās vārsmas un atskaņas. Sonetu vainags prasa no dzejnieka augstu meistarību, lai šo grūto formu neizjustu kā spaidu un pašu dzeju kā mākslīgi konstruētu.

Latviešu dzejā pazīstami nedaudzi sonetu vainagi. Pirmais no tiem ir P. Blaua «Tev» (pirmiespiedums «Jaunajā Ražā», 1898.). Seko K. Štrāla, P. Roziša, J. Sudrabkalna sonetu vainagi, latviešu padomju dzejā — V. Brutānes «Skūpstis uz rokas», ko veido galvenokārt angļu tipa soneti un dažas sonetes. Labākais no nedaudzajiem latviešu sonetu vainagiem ir J. Sudrabkalna «Iesvaidījums».

1.

*No visiem laikiem — slava saules ritam,
Kas lūgšanās un dziesmās kļuvis svēts;
Viņš atspīdējis kuģim, vētras dzītam,
Kad spēki brūk un viņu niknums rēc.*

*Kā burvju vairogs šaubu nomocītam
Viņš rokās vājās ticis nepārspēts;
Viņš licis aizdegties ir vārgā spītam —
Jo taures skan: pēc tumsas saule lēc,*

*Jo viņa taures skan: nav jaunam varas!
Kur šķīta purvs ar mūža krēslu, staigs,
Skat, sudrabainas zaļo auzu skaras*

*Un klusos smaidos trīso ūdens vaigs —
Kad visi vārti vaļā ritam darās,
Kas zemes ēnu gatvās lejas zaigs.*

Kas zemes ēnu gatoās lejas zaigs
 Kā rīts, tam katra roka pretī māta.
 Kā dzelmē nogrimst tumsas cēliens baigs,
 Jau dzīves viļņu gaisma pāri klāta.

Tā saul' un zvaigžņu šūnās satek laiks,
 Vien dzīve dzīvā neiziet no prāta,
 Un rudens mākoņus dzen projām vaigs —
 Sirds, saules rīta mūžam modināta,

Skan gaisos vējainos kā uzvilks stops,
 Un ceļa stiebram, tukstots kāju mītam,
 Sūrst saules sapņos sāpēs šķeltais robs.

Sirds sūta domas pretī jaunam rītam,
 Kā pavasara piecelts bišu tropš
Sirds mila visa — tālam, nepazītam.

3

Sirds mila visa — tālam, nepazītam,
 Kas zaļā ausmā mūžu sniegos svīst,
 Kas pirmcilyēkam zvēru ādās tītam
 No mežiem lika pirmās druvas list.

Ar pirmiem sapņiem ceļā izvadītā,
 Kas viņam līdzī bij, kad debess šķīst;
 Kas viņam, dienas rūpju sagūstītā,
 Kā rēta spoža sirdī nesadzīst.

No vakariem, kas iegrimst krēslā mīklā,
 Tā brīžiem šaujas zilgans rūsas zaigs,
 Kas trīsas sacel' gājējsirdī biklā,

Lai ceļš caur mežu naktīm raisās naigs,
 Kā dimants tāle griežas dvēšles stīklā,
Kas naktīm cauri trīs kā zvaigžņu tvaiks

4

Kas naktīm cauri trīs kā zvaigžņu tvaiks,
 Kas jūras spoguļos no rītiem staro,
 Kas atspīd dvēselē, to neņem laiks,
 To saknes dziļākas kā zeme baro.

Cik ilgi roze zied, cik narciss slaiks?
 Viss paiet, dzeltē, vīst un novakaro —

Vien sapņu dārzu zaļais mirdzums maigs
Caur mūžiem mūžīgs tūkstots zariem zaro.

Sirds klusums šūpojas kā ezers miksts,
Miers kuģim solīts, bargu viļņu dzītam.
Laiks rāmi atlaižas kā brīva liksts,

Svētvakaram reiz jātiek nosvētītam,
Mirdz klusums, kas nekad nav bijis sīksts, —
Lai slava stundām, kad mēs ceļos kritām!

5

Lai slava stundām, kad mēs ceļos kritām,
Kad gaisos zelta rieta zvanu vēsts!
Sniedz gredzenu, kam jātiek apmainītam,
Jau gaida zārks un krusts vēl nenotēsts.

Reiz dzīves negaisam būt savaldītam,
Lai cik ar viņa spārnu spožums plests;
Reiz jāceļ vārti rietam sengaidītam,
Reiz acis jāaizdar', kad viss būs dzēsts.

Lai klusi paliekam, šo stundu gaidot,
Lai stājas naidis, zūd milas sapnis maigs,
Kad, rieta kuģus zelta ostās raidot,

No ziliem ezeriem kāpj dzestrums svaigs,
Uz domu liturģiju svētu svaidot,
Jo domās ēnojas un staro vaigs.

6

Jo domās ēnojas un staro vaigs —
Jo dzīve dziļāka un starošāka,
Kūst jasmīnsmaržā pēdējs vakars baigs,
Un atspīd dzīvība no zārka vāka.

Ir dzīve miglā mūžīgā purvs staigs,
Ja nekaist kļūt tā mūžam varenāka,
Ja neapspīd to tālu cīņu zaigs —
Par uzvarām, kad zeme dzīvi sāka,

Par uzvarām, kas viņu jaunu pulgs.
Tam laikam, mūžam zaļiem lauriem vītam,
Ir kapos apgūlies pēc pulka pulks,

Tam laikam domās jātiek iezvanītam —
Jo dvēšles pārdomās augs dzīvei tulks,
Zels ziedi vainagam, kam jātiek pītam.

*Zels ziedi vainagam, kam jātiek pitam,
Nāks uzvaras, kas jāizcīna būs,
Kad debess dārzam, zvaigžņu ziedu šķītam,
Jauns saules negaiss zeltā pāri grūs.*

Reiz visam jātiek dzīvē izbauditam,
Reiz visi laiki piepildīti kļūs.
Draugs tālais mans, tev jābūt sataisītam,
Ka prieka strūklas sausos vējos žūs,

Ka laukā tevi pārsteigs krusas brāzma
Un cejus krustos varens negaiss baigs
Un tavus kuģus daudzīs vilņu gāzma.

Tev klusi pārdomāt vēl tādēļ laiks,
Un ticu es, ka drošam saules blāzma
Plauks klusumā, kas ir par visu maigs.

*Plauks klusumā, kas ir par visu maigs,
Jauns darba prieks un jauna ceļa doma;
Kļūs krusts kā katedrāles tornis slaiks,
Ko zvanos paceļ kāda jauna Roma.*

Ak, dzīves vērpums nevar būt tik naigs,
Ka dienu sīkmē zustu svētā loma, —
Raug, miglu katlā atspīd zeltā tvaiks,
Un zvaigznes caurmirdz Putnu Ceļa joma.

Kas sevi maldos kādreiz zaudēt var,
Tam piederēs ar atrašanas slava.
Draugs tālais mans, ak, viss, ko ilgas skar,

Zied, atzaļo kā nevīstoša pļava, —
No priekiem nevairies, kas rozēs star,
No mokām, kuras brūk kā kalnu grava.

*No mokām, kuras brūk kā kalnu grava,
No mokām vienīgām plaukst rožu prieks.
Bet vai! kam sāpes sastingst it kā lava,
Zem kuras visam dzīvam mūžīgs miegs, —*

To neskar vētras vairs, tam sapņu nava,
Vien šalko vēsais, bālais, sausais sniegs.

Cik daudzkārt saldāk atšalc zaļa kļava,
Kad tēva mājās pārnāk trimdinieks!

Viņš kā no jauna smiltis, zarus skata,
Un reizē mīļš tam ticis trimdas sals:
Kur saule silta nu! Kur diena plata!

Un tici — savā vāpenī viņš kals:
«No mokām nevaīries, kas dvēseli krata,
No priekiem, kuros moku sākums, gals.»

10

No priekiem, kuros moku sākums, gals,
It kā no kalniem atspīd gaišas tāles.
Kas mokās kveldināts kā Parsifāls,
Tam saule atstaro no ledus gāles.

Kā avots sudrabgrodos — Svētais Grāls,
Dzied zvans no Monsalvatas katedrāles;
Un ved no jauna zilais sapņu skals,
Un slavas lūgšanu čukst mītās zāles.

Nevienu uzvarējis vēl nav vilts,
Nav taisnība, ka vara garu kava, —
Brūk spēks un vilts kā vēju triekta smilts,

Brīvs ceļas cietumnieks, ko važas skava.
No prieka vien, uz mūžību kas tilts,
Draugs tālais mans, lai atspīd dvēse tava.

11

Draugs tālais mans, lai atspīd dvēse tava
No prieku mūžības kā kalnu logs.
Ar strautiem, dārziem zaļiem ielīkst grava,
Pār ezeriem mirdz varavīksnes loks.

Mūžs kļūst kā zelta bišu drava,
Kā dziļu sakņu pacelts ziedošs koks,
Kam saule debesīs un ēna sava,
Kas savā brīvībā pats sev vien žogs.

Draugs tālais mans, lai tavas dienas laistās
Kā kroņi, kuros dimants, safīrs, lals,
Lai tavas domas, ceras, sapņi saistās

Kā rubīns, smaragds, zvaigžņu naktsopāls,
Lai mūžs tavs atspīd varavīksnēs skaistās
Kā debess diadēmā saulkristāls!

Kā debess diadēmā saulkristāls
 Ir gars, kas priekā sevi atbrīvojis, —
 Tā asins lāses noritina spals,
 Kas cīņas uzvaru ir izkarojis.

Kas priekā sekls, to liktens drupās mals,
 Kas nodziest, reizi sauļup uzliesmojis,
 Tam dzīve nosviesta kā zeltgabals,
 Ko nabags likteņsliekšņos iemantojis.

Tev mana dzīve zied, draugs tālais mans,
 Par kuru tuvāku man bijis nava,
 Par tevi vēsta sērais kapu zvans,

Ar cīruļiem plūst dziesmās dvēse tava,
 Tev dots mans vēlējums, mans talismans:
Lai tavus rietus svēta sapņu slava!

Lai tavus rietus svēta sapņu slava,
 Kad logos zeltjošos dzīve iet!
 Skat, rasā laistās ganu ritu plava,
 Iet meitas Jāņu naktī kroņus siet,

Dūc bišu korus mana tēva drava.
 Tumst. Vējo. Mākons celsies laukus liet.
 Un atkal zelta karogos deg kļava,
 Pār laukiem bezgalīgiem saule riet.

Lai tavus rietus sapņu slava svēta,
 Pār gultu triso zilgans zvaigžņu skals,
 Sirds mīla lai nekad nav izmīlēta,

Lai jasmīnsmaržā līdzī iet tev balss
 No uzvarviesuļa vēl neredzēta,
Lai tavus rītus vada cīņas spals!

Lai tavus rītus vada cīņas spals,
 Kas vadījis ir tavus pirmos brāļus,
 Kas liesmas izšķīla, kad stinga sals,
 Kas dziļos purvos dzina pirmos pāļus.

No mūžības rit zeltā ērgelbalss,
 Šķīr zibens miglā bliestos zvaigžņu vāļus;

Dzied putni zaros, kad jau šķīta gais,
Un rīta saule apspīd laukus tālus.

Skat, krustu kalns. Te trakoj's kauju spēks.
Miers brāļu kapos cīņās aizvadītam,
Kad liesmoj's sapņu pirmais ugunsgrēks!

Lai slava nedziestošam cīņu spītam,
Kas paceļ vairogu: vēl saule lēks —
No visiem laikiem slava saules ritam!

15 (maģistrāle)

*No visiem laikiem — slava saules ritam,
Kas zemes ēnu gatvā lejas zaigs;
Sirds mila visa — tālam, nepazītam,
Kas naktīm cauri trīs kā zvaigžņu tvaiks.*

*Lai slava stundām, kad mēs ceļos krītam,
Jo domās ēnojas un staro vaigs,
Zels ziedi vainagam, kam jāliek pītam,
Plauks klusumā, kas ir par visu maigs.*

*No mokām, kuras brūk kā kalnu grava,
No priekiem, kuros moku sākums, gais,
Draugs tālais mans, lai atspīd dvēse tava*

*Kā debess diadēmā saulkristāls,
Lai tavus rietus svēta sapņu slava,
Lai tavus ritus vada cīņas spals!*

Latviešu dzejai īpatnēja forma ir t. s. Raiņa sonets. Šai Raiņa radītajai dzejas formai doti dažādi nosaukumi. Tā mūsu dzejas teorijās saukta arī par saīsināto (V. Valeinis), rainisko sonetu, par Raiņa lielo strofu (J. Plaudis), par sonetiņu. Tā ir Raiņa oriģināla pantu forma, pats viņš saka: «Arī sonetei nav nekā kopēja ar manu strofu, arī stancai ne.» Tātad, no vienas puses, nebūtu īsti labi Raiņa formu saukt par sonetu. Taču zināma radniecība ar sonetu šai formai neapšaubāmi ir — gan pantu veidojumā, gan vārsmu garumā, noteiktajās atskaņu likumībās un kompozīcijas īpatnībās. Tā kā jēdziens «saīsinātais sonets» var vedināt uz domām, ka Rainis vienkārši saīsinājis parasto sonetu, tad lietosim šeit nosaukumu «Raiņa sonets» (tāpat kā ir, piemēram, Spensera strofa, Oņegina strofa u. c.).

Raiņa sonets ir dzejoļa forma, kas sastāv no četriem, trīs un divu rindu panta, tātad no deviņām rindām.

Viens no skaistākajiem klasiskajiem Raiņa soneta paraugiem ir «Kalnā kāpējs»:

... Tad kļūsi vientulīgāks, gads pēc gada,
No tevis atšķelsies pēc drauga draugs,
Rets ceļotājs, kas būs tev dvēslē rada,
Un reta puķe, kas tev klintīs augs.

Tad zudīs arī tie, — un kalnu tālēs
Bez gala klusums sirdi tevīm žņaus;
Tev nebūs dusas atrast ledus gālēs:

Visapkārt tevi ledains vairogs segs,
Bet visas zemes ilgas krūtīs degs.

Sastopams arī Raiņa sonets ar kodu, piemēram:

«Tu viļņos plūstot laidies lielos lokos:
«Tie viļņi saules līdz ar zvaigznēm veļ,
«I sikās būtnes viņos plok un zeļ,
«I tavā dzīvē loks un viļņi spokos.

«I gara pasaule taīs viļņos griežas;
«Ik loks šķiet atkārtu, bet augstāk ceļ,
«I seniem cauri jaunākošie spriežas,

«Bet patņiem brīve dota lokus lauzt,
«Sākt jaunu kustību, likt saulēm aust.»

Un jaunie loki nost no veciem riežas.

(«Lielie loki»)

Atskaņu kārtība Raiņa sonetos dažāda. Piemēram, citētajā «Kalnā kāpējā» shēma ir abab cbc dd, «Lielajos lokos» — abba cbc dd c; ir arī dzejoļi ar tikai trim atskaņām, piemēram, «Pazudušajā dēlā» pēc shēmas abab aba cc utt.

Līdzīgi, kā tas ir klasiskajās pantu formās, arī te parasti mijas vīriskās un sieviskās atskaņas, lai gan krājumā «Čūsku vārdi» Rainim daudz šo sonetu ar tikai sieviskajām atskaņām (iespējams, itāliešu soneta ietekmē, kur sakarā ar akcentu uz vārdu priekšpēdējās zilbes dominē sieviskās atskaņas).

Kompozicionāli viena no Raiņa soneta raksturīgākajām iezīmēm ir kāpinājums, kas aptver visus trīs dzejoļa pantus, pie tam pēdējais pants ir visa dzejoļa rezumējums vai nu sentences veidā, vai tēlaini. Šāds kāpinājums raksturo, piemēram, jau minēto dzejoļi «Kalnā kāpējs».

Otrs raksturīgs Raiņa soneta uzbūves veids ir tāds, ka pirmajā pantā dota tēze, otrā antitēze, trešajā — sintēze, piemēram, Raiņa dzejoli «Pats»:

Priekš citiem darbodamies attīsti
Pats savus spēkus negurstošā karā —
Un mūžīgs darba lauks būs tavā varā,
Un mūžam jaunots spēks, un ieroči.

Bet sargies būt kā nabadzīgie garā,
Kas sevi projām sviežot laimīgi: —
Uz tevi splaus un samīs tevi barā.

Pats cīnies, palīdz, domā, spried un sver,
Pats esi kungs, pats laimei durvis ver.

Pirmajā pantā dzejnieks runā par to, kādam jābūt cilvēkam, viņa attieksmei pret sabiedrību. Otrs pants ietver antitēzi iepriekšējam, te dzejnieks brīdina, kāds cilvēks nedrīkst būt. Trešais, pēdējais pants ir rezumējums īsā, sentencveidīgā divrindē.

Cik zināms, tad pirmo reizi Rainis šo formu izveidojis kādā no 1897. gadā sacerētajiem dzejoļiem — «Tēvijas mīlētāji» vai arī «Vēls vakars», pēc tam tajā sacerējis vēl daudzus citus dzejoļus gandrīz visos krājumos. Kopskaitā Rainim šai formā ir ap deviņdesmit dzejoļu. Viņš ar to radījis savai filozofisku domu piesātinātajai, bet ļoti koncentrētajai dzejai atbilstošu izteiksmi, kas varbūt vēl vairāk par parasto sonetu atbilst J. Behera dotajam soneta raksturojumam. Satura ziņā visraksturīgākā šī forma ir tajos Raiņa dzejoļos, kuros risināta problēma par dzīves jēgu, par indivīda attieksmi pret sabiedrību (dzejoļi «Pats», «Pazudušais dēls», «Kalnā kāpējs»), kā arī ietvertas 1905. gada revolūcijas idejas («Elēģija», «Pirmie upuri», «Jaunais nams»).

Latviešu jaunākajā dzejā sastopami Raiņa soneti, piemēram, B. Saulītim, J. Medenim, A. Vējānam, Ā. Elksnei u. c. Tajos ietvertais saturs ir ļoti dažāds.

Ir bijuši mēģinājumi radīt Raiņa sonetu vainagus. Princips te tāds pats kā sonetā, bet atbilstoši šīs formas garumam vainags sastāv no deviņiem dzejoļiem un maģistrāles. Raiņa sonetu vainagus uzrakstījis B. Saulītis — «Jaunibai» un J. Osmanis — «Sirdī — pasaules Maijs».

Jāatzīmē vēl kāda īpatnēja, tikai Raiņa dzejā atrodama forma. Skaitliski to gan sastopam visai nedaudz (deviņos

krājuma «Čūsku vārdi» dzejoļos), bet tās meistarības dēļ ir vērts pie tās pakavēties ilgāk.

Šī forma — Raiņa soneta mazā forma¹ ar rindu skaitu pantos 3—2—1 — sarakstīta piecakcentu un sešakcentu jambā, pie tam ceturtnā rinda ir saīsināta — trīsakcentu. Tajā ietvertā dzeja ir intelektuāla rakstura, bez plaši izvērstiem tēliem un bieži saistās ar dialogu. Piemēram, Raiņa dzejolis «Āra pasaule»:

Pār mani āra pasaulei nav varas,
Ne prieks, ne bailes mani nespēj siet.
Mans gars un spēks no āras neatkaras.

Vai brīvs nu varu iet?
«— I brīvos vējus zeme tura ciet. —»

No pasauls pūra neizbirst ne skaras.

Atskaņu kārtība šai gadījumā ir aba bb a. Citi varianti: abb aa b, aba cc b. Mainās varianti un sieviskās atskaņas, bet var būt tikai vienas no tām. Raksturīgi, ka vīriskās atskaņas mēdz veidot vienzilbīgi, tātad noteikti uzsvērti vārdi. Tas atbilst spraigajam, asajam ritmam.

Īsās rindas funkcijas ir visai dažādas. Tā var iezīmēt zināmu pavērsienu dzejoļa domas attīstībā, akcentēt dialektiskās pretrunas, kas ir šo dzejoļu pamatmotīvs. Aiz īsās rindas, kas it kā rezumē iepriekšējo, bieži seko pretēja doma, ar kuru saistās dzejoļa idejiskais akcents. Minētajā piemērā redzama arī cita šīs dzejas izteiksmes īpatnība — dialogi, pavēles sev, jautājumi, kas padara dzejoli spraigāku.

Vairāku dzejoļu formu īpatnība balstās lielā mērā uz vārsmu, to daļu vai veselu pantu atkārtojumu. Vispirms minamas dažas formas, kuru dzimtene ir Francija, un atkārtojumi daļēji skaidrojami ar to pirmsākumu tautas deju dziesmās. Te jāmin triolets, rondele, rondo, franču balāde.

Triolets (fr. *triolet* no it. *trio* — trīs) ir galvenokārt viegla, rotaļīga satura paušanai piemērota forma. Tas cēlies viduslaiku Francijā un īpašu vērību atkal ieguvis 19. gadsimta otrajā pusē parnāsiešu² dzejā. Franču trioletam ir savas stingri

¹ V. Valeinis «Poētikā» to sauc par saīsinātā soneta mazo formu. Neatzīstot terminu «saīsinātais sonets», pārņemam no viņa «mazo formu».

² Parnāsieši — 19. gs. otrajā pusē franču dzejnieku grupa, kas dabūja nosaukumu no savas dzejas antoloģijas «Parnasse contemporairi». Parnāsisms radās kā pretmets romantismam, un to raksturo stingrs formas kults.

noteiktas formas tradīcijas, kas cittaute atdarinājumos (arī latviešu) precīzi ievērotas reti.

Triolets balstās vispirms uz vārsmu atkārtojumu. Tā shēma — ABaAabAB¹, pie tam viena atskaņa mēdz būt sievīskā, otra — vīrīskā. Tātad pirmā rinda atkārtojas trīsreiz, otrā — divreiz, piemēram:

Tev ir tik dzintardzidras dziesmas,
Tev dziļu dzelmēs dzintars dus,
Kā dzintars tavas saules liesmas.
Tev ir tik dzintardzidras dziesmas,
Un kad pār klintīm brāžas briesmas,
Mirdz dzintardzīlēs dziļums kluss.
Tev ir tik dzintardzidras dziesmas,
Un tavās dzelmēs dzintars dus.

(K. Krūza. «Dzintars»)

Lai atkārtojums nebūtu vienmuļīgs un tīri formāls, franču tradīcija prasa, lai triolets sastāvētu no trim teikumiem, pie kam tā vidū būtu punkts pēc otrās un ceturtās rindas. Tas tādēļ, lai atkārtotās rindas teikumā ieņemtu katrreiz citu stāvokli. Pirmā vārsmā (A), kas trioletā atkārtojas trīsreiz, vispirms ir teikuma sākumā, otrreiz beigās, trešo reizi — vidū. Abas atkārtotās vārsmas kopā (AB) pirmo reizi veido vienu noslēgtu teikumu, otru reizi — garāka teikuma beigu daļu. Tad atkārtotās nav mehāniska, jo vārsmas iekļaujas katru reizi citā kontekstā, uzņemas citas semantiskās funkcijas.

Latviešu trioletā nav ievērota prasība pēc noteiktā teikumu izkārtējuma strofā. Visbiežāk (arī jau citētajā piemērā) sastopams elementārākais un formālākais atkārtējuma veids — punkts aiz trešās un sestās vārsmas. Šādā gadījumā atkārtotās vārsmas teikumā vienmēr nostājas tai pašā pozīcijā. Jau interesantāks ir otrs latviešu dzejā sastopamais trioletu veids (P. Rozītīm u. c.), kad punkts ir aiz otrās un sestās rindas. Tad vismaz otrreiz pirmā vārsmā atkārtojas ne teikuma sākumā, bet vidū.

Sirds pilna cerību un prieka —
Gaišs domu plūdums smadzenēs.
Nav dailes alka tagad lieka,
Sirds pilna cerību un prieka —
Un tas ir viss priekš mākslinieka,
Lai mūzas spārnī viņu nes.

¹ Ar lielajiem burtiem apzīmētas atkārtotās vārsmas, ar attiecīgajiem mazajiem — ar tām atskaņotās.

Sirds pilna cerību un prieka —
Gaišs domu plūdums smadzenēs.

(P. Rozītis. «Sirds pilna cerību un prieka»)

Pirmais latviešu triolets ir J. Alunāna «Dziesmiņās» (1856.) ievietotais «Pavasara atnāciens». Daudz trioletu rakstījis P. Rozītis. Viņš publicējis pirmo trioletu krājumu latviešu dzejā — «Zīļu rota» (1918.).

Visvairāk trioletu latviešu literatūrā uzrakstījis K. Krūza, kas publicējis virkni trioletu krājumu: «Trauslā traukā» (1922.), «Tautas tiesa» (1924.), «Teiku tīklā» (1924.) u. c. Lai gan Krūzas trioleti no formas viedokļa veikli uzrakstīti (piemēram, jau sākumā citētais), tie ir vienmuļi jau tādēļ vien, ka atkārtojošas rindas nostājas vienmēr vienādā pozīcijā — teikuma sākumā un aiz punkta.

Latviešu padomju dzejā trioletu ir maz. Te var minēt, piemēram, V. Brutānes ciklu «Trīs mirkļi», Z. Purva trioletus (krāj. «Meža roze»).

Reti latviešu dzejā sastopama *rondelle* (no fr. *rond* — apaļš). Tā sastāv no trim pantiem. Katrs ietver daudz maz noslēgtu domu. Pirmie divi panti ir kvartas, trešais — kvinta, pie tam rindu atkārtojums un atskaņas izkārtotas pēc shēmas: ABba abAB abbaA. Atskaņas ir tikai divas (vīriskā un sievīskā). Pantmērs pēc izvēles, bet visiemīlotākais ir četrpēdu jamps.

Ir atkal plaucis ceriņš zils,
Un liktenis liek laimi zīlēt:
Vai tevi glābs, kas tevi mīlēs,
Vai milas nakšu mēness diļs?

Ai dzīve, skaistā divu pils,
Tu — mīļās vainags zelta zīlēs!
Ir atkal plaucis ceriņš zils,
Un liktenis liek laimi zīlēt:

No ceļa vētrains vakars vils,
Nakts laivu raus prom tumsas dzīlēs,
Bet zieda laipno acu zīlēs
Sirds ceļavedei zvaigznei sils!
Ir atkal plaucis ceriņš zils...

(J. Medenis. «Ir atkal plaucis ceriņš zils...»)

Rondelle cēlusies Francijā 13. gadsimtā, izaugot no dziesmām ar refrēnu. Latviešu dzejā to rakstījis, piemēram, L. Laicens, P. Rozītis, L. Paegle, J. Medenis.

No rondeles savukārt izaugusi tai radniecīga forma, kam arī raksturīgas tikai divas atskaņas un atkārtojums. Tas ir rondo (no fr. *rondeau* — riņķa dziesma).

Tu jautri smeji, ka dziesmu kaņepei
Tev mīlas dziesmas vietā šodien saku:
Ir dzīru laiks tur katrai pazarei,
Tā saldus graudus šķīļ, un kņadu traku
Sāk putnu bars, kas augšup lejup skrej!

Reiz teiksmu daiņojām par laimes aku,
Kas gurdiem kausā spēka zāles lej.
Nu, jaunu prieku gūstot dvēselei,
Tu jautri smeji.

Cik labi būt tik kuplai mīlulei!
Gar dārzu druvā aizejot pa taku,
Kā zvirbulēni bērniņi tek blaku,
Un saldmi sniedz tu katrai mutītei ...
Ai, maldi vien! No posta tālāk ej, —
Tu jautri smeji! ...

(J. Medenis. «Rondo par kaņepēm»)

Te ir 5—3—5 rindu panti, pie kam aiz otrā un trešā panta pēdējās vārsmas ir refrēnveidīgs pirmās sākuma atkārtojums. Atskaņu kārtība šajā gadījumā ir ababa baa abbaa (var būt arī nedaudz citāda, piemēram, aabba aab aabba utt.).

Rondo cēlies Francijā, izplatījies arī citās zemēs, taču aizvien uzlūkots par formas rotaļu (tāpat arī rondo). Latviešu dzejā rondo ir, piemēram, P. Roziša u. c. dzejā.

Vēl cita līdzīga forma ir t. s. dubultais rondo (*rondeau redoublé*) — forma, kas latviešu dzejā sastopama reti, bet frančiem kādreiz bijusi ļoti populāra. Tas sastāv no sešām kvartām, pie kam pirmās kvartas vārsmas pa vienai atkārtojas nākamo kvartu ceturtajās rindās, bet pēc beidzamās kvartas nāk pirmās rindas sākuma atkārtojums. Atskaņas arī ir tikai divas.

Ar tevi sirds kā maizi prieku dala
Un līdzī domu ērgļus nebeidz sviest,
Lai lidotu ap sauli tu bez gala,
Kur mūsu zemes zīmogs nenodziest.

Prāts, plandot svecei, sāka tevi viest,
Tu dzīmi pasakās pie skumjā skala,
Bet šodien lepna zilgmē parādies —
Ar tevi sirds kā maizi prieku dala.

Raug, dūri noņemot no lielgabala,
Nāk vecā zemeslode roku spiest
Tiem varoņiem, kas tevī sirdi kala
Un līdzī domu ērgļus nebeidz sviest.

«Plīv astes zvaigzne — būs mums mēri ciest!»
Balts zintnieks tvēra zobenu aiz spala. — — —
Drūp zintis... Cilvēks likteni spēj spriest,
Lai lidotu ap sauli tu bez gala!

Tev aprīnu dzied mežs un strautu čala,
Jo dodies zvaigžņu jūrā miglu kliest —
Vispirmā mūžos starpplanētu sala,
Kur mūsu zemes zīmogs nenodziest.

Tur vasara, — šeit sniegi nebeidz griezt —
Tā gads mums tagad saules kūļus dala:
Kad laukos iesāks rudziem vārpas briest,
Tu, ziemu gaidot, nenobīsies sala —
Ar tevī sirds!

(A. Vējāns. «Ar tevī sirds»)

No franču dzejas formām vēl atzīmējama arī t. s. franču balāde (provans. *ballada*, fr. *ballade*, no lat. *ballare* — de-jot). Balāde kā dzejas forma šķirama no balādes kā līroepikas žanra apzīmējuma.¹

Franču balāde sastāv no trim astoņrindu pantiem un kvartas: pēdējā parasti dots vispārinājums, tai bieži pārdomu raksturs. Ir tikai trīs atskaņas. Pēdējā vārsmā refrēnveidīgi atkārtojas visos pantos. Shēma — 3 ababbcbC — bcbC:

Šķiet, otras tādas vasaras
Nav tiešām bijis vēl nevienas:
Zied ūdeņi, zied upes krasts,
Un smaržo Daugmale pēc siena.
Bet tur, aiz baltās viļņu sienas,
Kam dziedot pāri braucam mēs,
Dārzs, sveicinot šīs krāšņās dienas,
Deg tumšsarkanās magonēs.

Kā vējā dzelme šūpojas!
Un Daugavā, kas augstu slienas,
Mēs paši esam vilnis maza,
Kam jāpiestāj pie krasta pliena,
Lai pēc šī bangu ligojiena
Mūs malā saņem zīles vēsts,
Ka pasaule kopš Annasdienas
Deg tumšsarkanās magonēs.

¹ Par to skat. 206. lpp.

Vējš, saule, liepas zeltainas —
Kā vainagā viss kopā sienas.
Nāc līdzī, — tas jau nav nekas,
Ka drīz aiz ceļa pagrieziņa
Mums pretī vērsies rudens cienasts
Ar krāsām, kuras gribēs dzēst
To reibumu, kas vēl ik dienas
Deg tumšsarkanās magonēs:

Pat tad, kad tumsīs mākoņsiņa,
Sai krastos kopā būsim mēs,
Lai sirds, kas katram tikai viena,
Deg tumšsarkanās magonēs.

(B. Saulītis. «Magonu vasara»)

B. Saulīša balāde interesanta ar to, ka te blakus atskaņām lietotas arī asonanses. Tas latviešu dzejā ar tās samērā trūcīgajām atskaņu iespējām ir labs paņēmieni, kā atrast daudzos franču balādē nepieciešamos sabalsojumus.

Provansiešu dzejā 12. gadsimtā par balādi sauca jebkuru nelielu dejas dziesmiņu. Par īpašu liriskas formu balādi izveidoja 14. gadsimtā Francijā Mašō, Dešāns, Vijons. Latviešu dzejā dažus balādes paraugus vēl devuši J. Sudrabkalns un J. Medenis.

Paretam latviešu dzejā sastopama arī cita dzejas forma, kur ir atkārtojumi — gazele. Tā izplatīta austrumu tautu — arābu, persiešu, tadžiku, arī turku, uzbeku, azerbaidžāņu u. c. tjurku valodu literatūrā, arī dažu Indijas un Pakistānas tautu dzejā. Gazele radusies no liriskas tautasdziesmas ap 7. gadsimtu, galīgi izveidojusies 13.—14. gadsimtā. Klasiskus šīs formas paraugus devuši persiešu un tadžiku dzejnieki — Saadi, Hafizs, Navojs, Nizami u. c.

Gazeles strofikas pamatā ir austrumu tautu dzejā bieži sastopamais divrindu pants — t. s. beits ar atskaņu kārtību Oa Oa Oa. Aiz atskaņas var atkārtoties viens vai nedaudzi vārdi — t. s. redifs.

Rīta stundas dzidrā zaigā *viļņi zan,*
Zilgmē vējš bez elpas staigā: *viļņi zan.*
Dārzā rozēm lēnām lāsēm rasa krit;
Pretī laižas smarža maigā. *Viļņi zan:*
Liksmes svētkiem mūsu krastā, dienai šai,
Kas ar skūpstiem atplaukst vaigā, *viļņi zan.*
Traukdams snaudu, brūnais augums aši nirst
Putu dzirkstīs, velgā maigā — *viļņi zan!*
Ceļas saule, asins tīksmei tavai līdz
Gaisos raibi putni klaigā, *viļņi zan.*

Manu domu grūtums skrējis vētrai līdz
Naktī aizgājušā, baigā. *Viļņi zan!*

(J. Medenis. «Gazele»)

Blakus dzejai, kas dalāma strofās un saistās ar noteiktām pantu formām, vienmēr bijusi arī nestrofētā dzeja, gan apjomā garāka, gan īsāka, vai nu saskaņā ar saturu dalīta neregulāros pantos, vai arī vispār nedalīta.

Pie nestrofētās dzejas pieder liela daļa liroepisko sacerējumu, it īpaši tādi, kuros ritms ir mainīgs. Piemēram, Plūdoņa poēmas «Uz saulaino tāli» liela daļa ir noteiktās strofās nedalīta. Taču neliela apjoma dzejoļi var būt vienlaidu plūduma. Tā, piemēram, latviešu pādomju literatūrā nestrofētās dzejas paraugi ir J. Sudrabkalnam, B. Saulītim, O. Vācietim u. c.

Atsevišķi vēl jāmin akrostihs (gr. *akrostihon* no *akrós* — smaile, *stihos* — vārsmā), kas arī nesaistās ar noteiktām strofām.

Akrostihs ir dzejolis, kur visu vārsmu pirmie burti sastāda personas vārdu (retāk — kāda priekšmeta vai parādības nosaukumu). Pantmērs var būt dažāds, pantu garumu šoreiz, protams, nosaka attiecīgais vārds. Akrostihā mēdz būt asprātīgs, bieži humoristisks vai satīrisks attiecīgās personas raksturojums. Tas var saistīties ar attiecīgās personas jubileju u. tml., un tad tam var būt cildinoša nokrāsa.

Akrostihi parādījās jau seno grieķu dzejā, uzziedēja Aleksandrijas periodā un renesansē. Tos lietoja dažādos laikos arī kā cīņas līdzekli, lai apmānītu cenzūru. Krievu dzejā akrostihi parādījās 18. gadsimtā. Latviešiem viens no pirmajiem akrostihiem ir Ausekļa «Kādam «latviešu Olimpa» ārdītājam», kur tas izlietots kā līdzeklis cīņai pret mācītāju Neilandu.

Labs piemērs ir M. Ķempes «Tautas rakstniekam» — A. Upītim 80. gadu jubilejā veltītais akrostihs:

Asais, skaidrais, patiesības vārds
Nebeidz skanēt, spīvas liesmas šķildams.
Drošais vīra spēks ir gadu neaizskarts —
Radīt, radīt sauc tas nepiepildāms:
Esi vienmēr stiprs! — savai tautai teic
Jauneklīgo acu zilais tērauds,
Skatās pagājībā, nākamību sveic —

Uzvar saule, nokrīt tumsas sērauts.
Plaisu mākoņrēdās drosmie vēji rauj.

Ista laime tikai cīņās rodas!
Tautas mīlestība staltos plecus skauj
Savam cīnītājam, kad tas tālāk dodas.

Strofu apskatā redzams, cik liela loma to veidošanā ir atskaņām. Turpretī nestrofētā dzeja bieži saistās ar neatskaņotām, t. s. baltajām vārsmaš. Piemēram, heksametros rakstītā dzeja bieži ir noteiktās strofās nedalīta, tāpat piecpēdu jambu vārsmas dramaturģijā.

Jāatzīmē kāda īpaša parādība, kas saistās ar nestrofēto dzeju. Tie ir t. s. brīvie panti (tie jāatšķir no brīvās dzejas). Pēc klasiskās tradīcijas tā sauc jambu vārsmas ar nevienādu akcentu skaitu. Brīvie panti sevišķi raksturīgi fabulām, jo, saglabājot stingru ritmiku, piešķir fabulām nepieciešamo sarunu valodas intonāciju.

Brīvo pantu fabulās meistariski lietojis I. Krilovs krievu literatūrā. Latviešu dzejā tas sastopams gan mūsu fabulu klasiķa Pērsieša (1862.—1901.), gan latviešu padomju dzejnieku fabulās¹.

Latviešu dzejā ir pamats runāt par brīvo pantu arī saistībā ar citiem pantmēriem, jo sevišķi — ar trohaju. Tādas dažāda garuma trohaju vārsmas ir vairākos J. Sudrabkalna humoristiskajos dzejoļos, piemēram, «Es sapņoju par Floridu, kur aug milzums ananasu»:

Un pie loga gaišā stikla
Stumdīts, grūstīts, pussabraukts no motocikla
Stāvu es kā pacietīgs flamingo.
Lūk —
Man iznirst Kuba pretim, Jamaika un Sandomingo,
Rietumindu salu tūkstošs
Un aiz viņa Florida kā radišanas katls vēl rūgstošs,
Florida, kur ziemeļus un dienvidus
Kopā saplūstam redz vienvidus.

Brīvais pants saistībā ar jambiem, arī ar trohajiem un daktiliem raksturo V. Plūdoņa poēmu «Uz saulaino tāli».

Atskaņu kārtība brīvajā pantā var būt neregulāra, tās var pāriet no viena panta otrā. Dalījums pantos nesaistās ar atskaņu izkārtojumu, bet izriet no dzejoļa satura.

Arī brīvā dzeja nemēdz dalīties regulāros pantos un strofās. Panti kā plašāku ritmisko viļņu un reizē sintaktisko

¹ Skat. 210. lpp.

vienību robežas gan var būt arī te, tomēr tie ir apjomā neregulāri, to veidojums atkarīgs no dzejas satura un izteiksmes īpatnībām.

Visā dzejas attīstības vēsturē vērojamas divas tendences — gan pievēršanās stingri noteiktajām strofām un dzejoļu formām, gan ritma veidojums nestrofētās dzejas virzienā. Dzejas dažādībai un atsevišķu dzejnieku savdabībai nepieciešamas abas šīs tendences to visdažādākajās izpausmes formās.

Kompozīcijas nolūkiem kalpo arī t. s. polimetrija, t. i., dažādu pantmēru un dažāda garuma vārsmu maiņa, bieži saistībā ar pantu formu maiņu. Galvenokārt tas sakāms par gara apjoma dzejoļiem un it īpaši — par liroepiku.

Kā ievērojams meistars šajā ziņā latviešu dzejā izceļas V. Plūdonis, īpaši savās poēmās un balādēs, kurās viņš atbilstoši dzejas tēliem un emocionālajai nokrāsai maina tiklab pantmērus, kā vārsmu garumu un pantu formas.

Piemēram, pantmēriem bagāta ir poēma «Atraitnes dēls». Minēsim tikai dažus raksturīgākos momentus. Poēma sākas ar šūpojošām daktilu vārsēm, kas vēsti par mātes un dēla šķiršanos. Kā asāki piesitieni ritmiskajā plūdumā ieskan vīriskās atskaņas.

«Māmuliņ, dzirdi: jau nosita trīs!
Laiks nu ir celties un auties, un posties;
Māmuliņ, dzirdi: jau nosita trīs,
Tālajā ceļā man jādodas driz.»

Asāk, enerģiskāk skanošās, aliterācijām bagātās sešu un piecakcentu jambu vārsēmās tēlota vilciena gaita.

Kā čūska milzīga pa valni vilciens lokās,
Un ripu ripām rit aiz rata rats;
Bēg koki, mājas, sargs ar karodziņu rokās
Un viss, it viss, ko logā rauga acs.

Sevišķi raksturīga formas maiņa ir slimnīcas tēlojumā: autors no atskaņotas, noteiktos pantos (visvairāk kvartās) organizētas dzejas pāriet uz nestrofēto, ar neatskaņotām, ar daudziem pārnesumiem bagātām piecakcentu jambu vārsēmām. To smagnējais skanējums atbilst tēlotās ainas traģiskajai noskaņai.

Kur esmu es? Kam še tik daudz ir gultu?
Un gultās slimnieki. Tie kāšē, vaid
Bez apstājas, un bālas, izdilušas

Spīd sejas tiem uz baltiem spilveniem
Kur liela istaba! Kur augsti griesti!
Un kur man smaga krūts! Man sāp... viss sāp...

Bagātīgi polimetrija izmantota Plūdoņa poēmā «Uz saulaino tāli». Poēma ir ļoti daudzveidīga tēlu un stila ziņā. Tur ir gan ar tās alegorisko raksturu saistīts cildens patoss, gan asa satīra, gan vienkāršs dabas tēlojums, arī dažādi aliterācijām un asonansēm bagāti putnu balsu, jūras krākšanas un citu dabas skaņu atdarinājumi. Sai daudzveidībai atbilst ļoti variētā ritmika. Vārsmu un pantu garums Plūdonim šeit pa lielākajai daļai brīvs, bet ritmu veido noteikts pantmērs — gan jamba, gan trohajs, retāk trīszilbju pantmēri. Sastopami gan panti ar regulāru vārsmu garumu (četrakcentu trohaji, piecakcentu jambi u. c.), gan brīvā dzeja.

Tā veiksmīgi izmantota ritmiskās struktūras maiņa ir viens no kompozīcijas līdzekļiem dzejas emocionālās iedarbības kāpināšanai.

IV. DZEJAS PAVEIDI UN ŽANRI

1. DZEJAS PAMATIEDALIJUMS

Dzejā ir tik liela daiļdarbu dažādība, ka nav iespējams starp atsevišķu sacerējumu grupām novilkt kaut cik stingras robežas. Dažādās dzejas izpausmes formas laika gaitā ir mainījušās, tāpat vairākos gadījumos pārveidojusies dzejas paveidu un žanru terminu nozīme.

Grieķu literatūras teorētiķis un filozofs Aristotelis devis sava laika daiļliteratūras dalījumu lirikā, epikā un drāmā, šo dalījumu balstot uz trim literārā tēlojuma pamatformām — lirisko, episko un dramatisko. Runājot par vārda mākslu tikai teorētiski un pieejot tai no šāda, t. i., literārā tēlojuma viedokļa, minētais dalījums tiek lietots arī mūsdienās. Bet līdztekus tam praksē ar laiku izstrādājies un ieviesies vēl cits trejdalījums — dzeja, proza un dramaturģija. Šāda dalījuma un tam atbilstošas terminoloģijas rašanos veicinājusi pati dzīve resp. literatūras prakse.

Gadsimtiem aizritot, daiļliteratūra ir sakuplojusi tādā bagātībā, ka ar Aristoteļa dalījumu rīkoties arī praktiski vairs nav

iespējams. Griekiem visa literatūra tolaik bija galvenokārt saistītājā valodā, tā, vārdu sakot, bija poēzija, dzeja, tātad — liriskā, episkā un dramatiskā dzeja. Tagad pie visa tā klāt nāk bagāts un daudzpusīgs darbu klāsts, kas sarakstīts nesaistītājā valodā, kuru jau kopš romiešu literatūras laikiem sauc par prozu un kurā sastopama ļoti liela izteiksmes dažādība. Arī dramatiskie darbi jaunākos laikos lielāko tiesu rakstīti nesaistītājā valodā.

Un tā praktiski lirikas vārdu tagad attiecina tikai uz vienu noteiktu dzejas paveidu, bet ne uz dzeju vispār, epikā ietilpst tiklab dzejas sacerējumi (eposi), kā prozas darbi (romāns, stāsts, novele u. tml.). Arī drāmas termina vietā, apzīmējot dramatisko sacerējumu veidus, tagad arvien vairāk ieviešas nosaukums «dramaturģija». Šāds apzīmējums ir arī noteiktāks, jo par drāmu runājam arī kā par atsevišķu dramaturģijas žanru.

Pret šādu visas vārda mākslas dalījumu dzejā, prozā un dramaturģijā ir izskanējuši arī protesti. Bet iebildumu pamatā ir vienkāršota uztvere, it kā, dalot vārda mākslu dzejā, prozā un dramaturģijā, par pamatu ņemta tikai saistītā vai nesaistītā valoda vai arī dialogs. Šāda uztvere ir pilnīgi nepareiza, jo neviens, runājot, piemēram, par dzeju, nepateiks, ka tai pieder viss, kas sarakstīts saistītājā valodā. Protams, saistītā valoda ir dzejas izpausmes pirmā ārējā pazīme, bet ne vienīgā noteicošā. Liekas, nedrīkstētu būt starpības starp kāda jēdziena teorētisko definējumu un praktisko izlietojumu. Ja seno dalījumu lirikā, epikā un drāmā, kas saskaņā ar tradīciju tiek lietots vēl mūsdienās, gribam praktiski attiecināt uz tagadējo daiļliteratūru, tad, gluži dabiski, var saprast, ka vārdu «lirika» attiecina uz dzeju, «epika» — uz prozu. Lai tāds pārpratums nerastos, tad tūlīt jādod atruna. Ir skaidrs, ka daudzu jēdzienu izpratne un tajos ietvertie priekšmeti vai norises laika gaitā mainās. Tā arī lirikas terminam tagad ir sava īpatnēja nokrāsa; tās pamats, protams, saistās ar antīkās dzejas pavadītāju instrumentu. Bet atvasinājumi — lirisks, lirisms — ir jēdzieni, kas vairāk vai mazāk apzīmē cilvēka pārdzīvojumu pasauli, viņa jūtas, viņa iekšējās dzīves norises, un ar vārdu «lirika» apzīmējam tieši to dzejas daļu, kura rodas no spēcīga un dziļa pārdzīvojuma. Neviens gan laikam neiedomāsies teikt: «satīriska lirika», bet tikai — «satīriska dzeja», un blakus liriskajam, episkajam un dramatiskajam tēlojuma veidam patiesībā ir vēl arī ceturtais — satīriskais, kas vienmēr paliek it kā ārpusē.

Jaunais, praksē izveidojies un nostiprinājies trejdaļijums, ja to raksturo, nav izsakāms tikai ar vienu ārējo izpausmes pazīmi, bet gan ar veselu pazīmju kompleksu, un uzsvērt tikai vienu atsevišķu pazīmi nozīmē attiecīgo jēdzienu vienkāršot. Daiļliteratūras veidus dalot tālāk paveidos un žanros, nav iespējams balstīties tikai uz viena principa, taču vienojošas līnijas te atrodamas.

Jau antīkajā literatūras teorijā bija izveidojies arī lirikas, epikas un drāmas sīkāks daļijums paveidos un žanros. Bet īpaši žanru robežas laika gaitā kļuvušas ļoti plūstošas. Senāku žanru vietā stājušies jauni, piedevām vēl radušās daudzas starppakāpes. Tā mūsdienu lirisko dzeju grūti iedalīt antīkās teorijas rubrikās (oda, elēģija un satīra), daļījumu pamatojot uz liriskā pārdzīvojuma raksturu. Tāpēc vēlākos laikos un sevišķi mūsdienās mēģināts atrast citas dzejas daļījuma sistēmas, kam visa lielā poēzijas daudzveidība pakļautos labāk un elastīgāk.

Mēdz dalīt dzeju sīkāk pēc tajā dominējošajiem tematiskajiem motīviem. Tādā šķirojumā tad atzīmējama gan dabas, gan mīlestības, patriotiskā, filozofiskā dzeja utt. Dažkārt tiek minēta vēl viena grupa — sabiedriskā dzeja, t. i., tāda, kurā dominē sabiedriski motīvi. Taču, vērojot tiklab priekšpadomju, kā arī padomju laika dzejas darbus, šāds izdalījums nav īsti pamatots, jo arī t. s. sabiedriskajā dzejā lielāko tiesu redzams ciešs individuālo jūtu savijums ar sabiedriskiem motīviem.

Principā daļijums pēc sacerējumu tematikas nav nepareizs, tomēr tajā uzsvērtā tikai viena puse — saturs, otru būtisku daiļdarba sastāvdaļu — izteiksmi — atstājot neievērotu. Ja prozā atkarībā no tā, cik plaši izvērsti sacerējuma sižets, iespējami pat diezgan sīki daļījumi, tad lielā daļā dzejas šis moments atkrīt, jo te par sižetu šā vārda tiešā nozīmē ne vienmēr var runāt.

Tomēr zināmā mērā pie sižeta kā vienojošas mērauklas jāpieturas arī dzejas daļījumā, tikai šajā gadījumā vadoties pēc citiem pamatprincipiem — vai attiecīgiem dzejas darbiem ir plašāks, izvērsti sižets vai nav. Līdztekus te vērā jāņem literārā tēlojuma veids — liriskais, episkais, dramatiskais vai satīriskais. No šāda viedokļa raugoties, tad saskatāmas četras lielākas dzejas grupas, kas katra apvieno vairāk vai mazāk lielu sacerējumu dažādību.

Pirmkārt, te var izdalīt lirisko dzeju jeb liriku (no gr. *lyra* — mūzikas instruments, ar ko pavadīja dziedājumus). Tajā

ietilpst dzejas darbi, kuru saturs pausts liriskā tēlojumā, kuriem nav izvērsti sižets, lai gan atsevišķi sižeta momenti dažreiz arī te sastopami.

Taču poēzijā rodami daudzi darbi, kam ir vairāk vai mazāk plaši izvērsti noteikts sižets. Bet tā risinājumu diezgan bieži pārtrauc liriskas atkāpes, kas atklāj liriskā varoņa domas, izjūtas un pārdzīvojumus (protams, sakarā ar darba sižeta risinājumu). Literārais tēlojums tātad ir gan lirisks, gan episks. Dzejas teorijā šāda rakstura sacerējumus pieņemts nošķirt atsevišķā grupā — līroepiskajā dzejā (sauc to arī saīsināti — par līroepiku).

Nemot vērā dzejas darbu sižeta izvērsumu un literārā tēlojuma veidu, rodam vēl trešo grupu — episko dzeju (no gr. *epos* — vārds, stāsts, dziesma), kam raksturīgs plašs tematisks risinājums, bet kas sarakstīta saistītā valodā, pastiprināti izmantojot tēlainības līdzekļus un dzejai īpatnējo sintaktisko uzbūvi.

Dailliteratūrā sastopam vēl dzejas darbus, kam raksturīgs satīrisks tēlojums. Tā ir satīriskā dzeja.

Ja starp šīm grupām — dzejas paveidiem — vēl iespējams novilkt zināmas robežas un daļījumā pieturēties pie zināmiem principiem, tad sarežģītāka aina vērojama dzejas tālākajā daļījumā pa žanriem. Atskats vārda mākslas pagātnē rāda, ka žanri arvien ir pārtapuši, laika gaitā daži nākuši klāt no jauna, daži atkrituši.

Žanru attīstību nediktē kāds imanents likums, bet gan pati attiecīgā laikmeta dzīves īstenība. Tāpēc nepareizi ir samērā izplatītie uzskati, ka žanri ir negrozāmi un ka dzejnieka vai rakstnieka uzdevums ir iemiesot savu sacerējumu saturu katra žanra likumībās un īpatnībās. Tas nozīmētu atdarināt iepriekš sniegto. Saskaņā ar šiem uzskatiem autors nedrīkst rakstīt darbu, kurā būtu vērojamas vairāku žanru pazīmes. Šīs teorijas pirmsākums meklējams jau klasicisma periodā 17. gadsimtā, un tās galvenais aizstāvis tolaik bija Nikolā Bualo-Depreo (1636.—1711.). Savā teorētiskajā traktātā «Dzejas māksla» («L'art poétique», 1674.) viņš dažus žanrus uzskata par ieteicamiem, dažus par izskaužamiem. Bualo norāda, ka žanrus nedrīkst jaukt; piemēram, traģēdijā nedrīkst būt nekādu komikas elementu, jo ar to mazinās darba vērtība. Bualo ir pārliecināts, ka laba gaume un veselais prāts ļaujot rast pareizas literatūras normas un šīs normas nedrīkst apgāzt. Tā bija maldīga pārlie-

cība, jo Bualo nesaprata, ka literārās formas mainās līdzī dzīves un laikmetu maiņām, un, piemēram, drīz vien (18. gadsimtā) vārda mākslā ienāca jauns žanrs — drāma, kura tapšanu noieca pati dzīve.

Šā gadsimta sākumā arī krievu literatūrzinātnē (A. Veseļovskis u. c.) pastāvēja uzskats, it kā katru žanru raksturo īpatnēji izteiksmes veidošanas paņēmieni, kas ar laiku nodilst. Tad to vietā nāk citi žanri, citi paņēmieni. Viss literatūras process ir novalkātu paņēmienu apmaiņa pret jauniem. Šāds literārās evolūcijas skaidrojums ir ļoti sekls, un tam nav nekāda sakara ar reālajiem faktiem un visu vārda mākslas vēsturi.

Attiecīga žanra uzbūvei un izpausmes veidam, protams, ir savas robežas, kas autoram uzliek zināmus pienākumus turēties tajās. Taču tās nav nekādas negrozāmas. Kā vispār mākslā — un tāmlīdz arī dzejas mākslā, — sacerējuma kvalitāti un ietekmes spēku nosaka autora talants un viņa meistarība, kas arī vecā formā ieļauj jaunu saturu, liek tai atmirdzēt vēl nebijušā spožumā.

Arī mūsdienu aizrobežu zemju literatūrzinātnieki atzīst žanru evolūciju. III starptautiskais literatūrvēsturnieku kongress, kas notika 1957. gadā, galvenokārt risināja žanru skaidrības problēmu. Literatūrteorētiķis Makss Verli, vispārinot kongresā izteiktās domas, šai sakarā atzīmē, ka «... žanri var tikt uzlūkoti par kategoriskām normām, kas pakļauj sev autoru un tai pašā laikā pakļaujas viņam».¹

Tāpat marksistiskā literatūras zinātne uzskata, ka žanri ir vēsturiskas kategorijas: tie radušies noteiktā literatūras attīstības periodā, tiem piemīt noteiktas pazīmes, bet tajā pašā laikā tie mainās un attīstās, tie iegūst jaunas īpašības.

Kā jau minēts, bezgala ilgajā dzejas attīstības gaitā sastopama tāda satura izpausmes dažādība, ka bieži vien rodas grūtības žanra noteikšanā, īpaši, ja viena žanra darbā ieaucas citam žanram raksturīgi elementi. Tāpat bieži rodami sacerējumi, kas prasās ierindoties kādā starpkategorijā. Tādi strīdīgi gadījumi būtu izšķirami, vērtējot, kādi izpausmes elementi ir pārsvarā.

Tā tālākajā apskatā darīts arī šai grāmatā, uzmanību pievēršot tiem dzejas žanriem, kas latviešu poēzijā visvairāk sastopami.

¹ M. Верли. Общее литературоведение. М., 1957, 101. lpp.

2. LIRIKA

Tieši lirikā, pie kuras pieder dzejas sacerējumu lielākā daļa, viskoncentrētāk izpaužas dzejas vispārīgās īpašības un īpatnības.

Lirikas, tāpat kā visas dzejas priekšmets ir visa dzīve visā tās daudzveidībā. Lirisko sacerējumu saturā var atspoguļoties gan sabiedriski politiski, gan vēsturiski notikumi, filozofiskas pārdomas, patriotisma, mīlestības un draudzības jūtas, tāpat arī dabas ainas. Kā visā dzejā lirikā izpaužas dzejnieka sabiedriskā nostāja, viņa pasaules uzskats un estētiskie vērtējumi.

Lirikā ir īpatnēja galvenā persona, ko sauc par lirisko varoņi. Tieši caur viņa pārdzīvojumu prizmu kļūst redzama lirisko dzejas darbu ideja un saturs. Tāpēc arī šos sacerējumus uztveram kā noteikta rakstura — liriskā varoņa domu un jūtu izpausmes.

Dzejā, īpaši lirikā, dzejnieks nevar stāvēt malā, vērot un attēlot notiekošo. Viņam jāpārdzīvo līdzī. Atsevišķās tēlotās situācijas un pašus tēlus sasaista dzejnieka pārdzīvojums. Taču dzejas darba autoru nevar identificēt ar lirisko varoņi. Dzejolī attēlotais pārdzīvojums uztverams kā liriskā varoņa pārdzīvojums un norāda to, ka dzeja atspoguļo tādas vai citādas jūtas, ko radījusi kāda noteikta dzīves situācija. Svarīgi ir ne tas, vai to piedzīvojis vai nav piedzīvojis pats autors, bet gan tas, kā dzejas darbā attēlotais notikums spēj ietekmēt lasītāju, jo tajā ar konkrētu gleznu resp. cilvēka pārdzīvojumu dots attiecīgu dzīves faktu vispārinājums. Dzejā mūs aizrauj ne tik daudz tas, ka attēlotās jūtas pārdzīvojis tieši attēlotais varonis, bet ka tās var pārdzīvot daudzi cilvēki līdzīgās situācijās, reizē arī mēs paši.

Tomēr atsevišķu dzejas darbu liriskajiem varoņiem viena dzejnieka daiļradē ir daudz kopīga. Kopīgās iezīmes nosaka autora pasaules uzskats un estētiskie uzskati, kas izpausti visdažādākā rakstura darbos. Tāpēc varam runāt par tāda un tāda autora visu sacerējumu lirisko varoņi. Te tad tas parādās kā autora ideju un estētisko normu nesējs, audzinādams šo ideālu garā arī lasītāju.

Piemēram, Raiņa dzejas liriskais varonis ir revolucionārs dzīves un cilvēka pārveidotājs, kas nesavtīgi kalpo savai tautai, pašai dziedīgi sekmē lielo dzīves pārveidošanas darbu un, to veicdams, aug arī pats. Šis varonis ir cīnītājs, dzejnieka nākotnes

ideju sludinātājs, kas atspoguļo autora nesalaužamo pašlāvību tautas masu radošajam spēkam.

Atspoguļojot īstenību pārdzīvojumā, lirika vienlaikus atspoguļo liriskā varoņa domas un jūtas, viņa dažādās noskaņas, kuras arī ir tās galvenais saturs. Priekšmetu vai parādību attēlojums tur ir ļoti tiešs, jo attiecīgais liriskā varoņa pārdzīvojums, ko tie izraisījuši (arī retrospektīvā tematikā), tieši rodas un noris lasītāja acu priekšā. Liriskā nav plaša notikumu attēlojuma ar sākumu un beigām. Skumjas, ilgas, sāpes, prieks, optimisms un traģisms liriskā parasti parādās spontāni, bez plašāka cēloņu un seku noskaidrojuma. Dažreiz ārpusaules notikumi doti kā atsevišķi pieturas punkti un kopainu veido lasītājs savā iztēlē.

Liriskie sacerējumi parasti ir neliela apjoma, pie tam ļoti emocionāli, subjektīvi un individuāli. Taču lirikai īpatnējā subjektivitāte ne vienmēr ir egocentrisms. Subjektīvās izjūtas meklē atbalsi un saskaņu plašākā kolektīvā saskarē. Zīmīgi par to izsakās progresīvais austriešu teorētiķis Ernsts Fišers: «Liriskā vienmēr tiek dots tas, ko pārdzīvoju Es, pie tam Es kā lielākas cilvēku sabiedrības loceklis.»¹ Tāpēc arī lirikā (tāpat kā citās mākslas nozarēs) pastāvīgi rodas dažādi žanri, kam dziļa sociāla sakne, tiešs sabiedrisks raksturs un sabiedrisks uzdevums.

Liriskajai dzejai raksturīgā koncentrētā forma, tās īsums, kādas norises vai izjūtas ļoti ierobežotais attēlojums prasa no autora lielu meistarību, liek ar nēdaudziem vārdiem, ar nelielu gleznu pamatot domu un ideju, ko viņš gribējis atklāt savā darbā. Ar koncentrēto izpausmi dzejnieks tomēr dod vispārīnājumus. Tāpēc liriskos sacerējumus īsti pareizi un dziļi uztversim tikai tad, ja dzejnieka uzburto gleznu neaplūkosim tikai ārēji, ja nevērosim dzejoļa virspusi vien, bet iejutīsimies autora domu gājienā un centīsimies izprast dzejoļa iekšējo būtību. Dzejoli ik vārds jāizprot visā tā veselumā. Tas nozīmē, ka vērojams ne tikai šaurais vārda jēdziens, ko tas apzīmē, bet attiecīgais vārds uzlūkojams kā tāds, kas saista ap sevi veselu virkni domu un izjūtu.

Tieši liriskajā dzejā vairāk nekā citos dzejas paveidos izpaužas viss cilvēka dvēselē notiekošais. Visas izjūtas, pārdzīvojumi un atziņas dzejā ar vārdiem tā īstenotas, ka tās uztverot

¹ E. Fischer. Dichtung und Deutung, Wien, 1953, 73. lpp. — Citēts pēc Л. И. Тимофеев. Очерки истории и теории русского стиха, М., 1958, 334. lpp.

klūst it kā par paša pārdzīvojumu. Tādā uztveres procesā vajadzīga dzejas darba lasītāja vai klausītāja tieša līdzdarbība, domājot par tā saturu, ļaujot tēliem iedarboties.

Lirikas termina izpratne dažādos laikos bijusi dažāda. Antīkā retorikas mācība noteica lirikas dalījumu žanros, vadoties pēc noteiktiem liriskiem motīviem un tiem atbilstošiem formāliem kanoniem (eļģija, epigramma, epitāfija u. tml.). Tālākajā dzejas attīstībā nostabilizējās lirikas dalījums pēc tematikas (mīlas, filozofiskā, sabiedriski politiskā u. c.). Daudzējādā ziņā šis dalījums ir nosacīts, jo visas šīs īpatnības bieži, atspoguļodamas pašas dzīves sarežģītību, savijas un tuvinās cita citai. Savā vēsturiskajā attīstības procesā lirika atspoguļo arvien plašāku dzīves parādību un jūtu novadu.

1. Visvairāk izplatītais latviešu dzejas žanrs mūsdienās ir liriskais dzejolis. Tas parasti ir saistītā valodā sarakstīts neliela apjoma dzejas darbs, kurā tverts kāds īstenības moments, kāda neliela parādība vai norise, attēlojot to liriskā varoņa pārdzīvojumu aspektā. Pārdzīvojumu var būt izraisījis kāda dabas ainava, kāda filozofiska doma vai arī ar dzimtenes mīlestību saistītas izjūtas u. tml. Attiecīga pārdzīvojuma nianse piešķirs dzejolim attiecīgu izpausmes nokrāsu. Paraugam divi Raiņa dzejoļi. Pirmajā ietverta filozofiska atziņa, kas atklāta ar dabas tēliem:

Pār tālām lejām rudens klusums valda.
No sava kalna ilgi noskatos,
Ka manā priekšā, izklāts kā uz galda,
Guļ vēlāis skaistums gaisa dzidrumos.

Dveš stipris, mitris gais; viens mākonis tāli
Viens pats iet augstē; zemes dobumos
Ož lapu trūdi līdz ar jaunu zāli.

Caur trūdu smaršu zāles smarša laistās,
Ar nāvi dzīve gluži tuvu saistās.

(«Viens mākonis»)

Un otrs — kāda liksma notikuma gaišu noskaņu izpausme:

Ar zelta saules stariem ietverts esmu,
Ar baltiem sappiem, sārtām mākoņēnām,
Ar maigi-zaļu lapu smaršas dvesmu.

Es siltu mīlas elpu sūcu lēnām,
Kūst lēnām manas dvēšles kalnu sniegi,
Un smagās dvašas klūst par zili rēnām.

Kā timeklīšu zaļi zīda diegi
Uz saules zemi aizvelk, skaistin-skaistu,
Un saule klēpī auklē mani liegi —

Te jaunais mūža miers, kas neizgaistu.

(«Ar zelta saules stariem»)

Sais piemēros ļoti raksturīgi parādās lirikai īpatnē leksika un izteiksmes līdzekļi: katra vārsmas piesātināta ar poētismiem un tropiem, veidojas emocionālas gleznas un tēli, vieni paužot rudens smeldzīgi skumjās noskaņas, otri margojot gaišās krāsās, izsakot liriskā varoņa bezgalīgo mīlas laimi, kurā «kūst... dvēseles kalnu sniegi». Tāds valodas izpaudums te nav nekas mākslots, jo arī tā ar savu uzbūvi cenšas pēc iespējas adekvāti uzzīmēt dzejolī ietvertu pārdzīvojumu loku.

Citādā noskaņā rit vārsmas, kas izaugušas skaudrajās Lielā Tēvijas kara dienās: tās pilnas sāpju par fašistu izpostīto dzimteni, tomēr ticībā nākotnes uzvarai drūmajiem akordiem cauri laužas optimistiskākas skaņas:

Sirds sāp, sirds tik sēra
Nav bijusi gadsimtu sen, —
Nav svara, nav mēra,
Cik asiņu lej, cik jūgā dzen.

Sirds pilna naida,
Kas septiņu mūžību krāts, —
Tas kareivi cīņā raida,
Ne nāves bail tam, ne niknas vāts.

Sirds kareivjiem strauja,
Tos diženi mērķi ceļ, —
Sauc pēdējā kauja,
Aiz liesmām laime zeļ.

(J. Sudrabkalns. «Sirds»)

Ritmiskajā un strofiskās kompozīcijas ziņā liriskajā dzejolī iespējama vislielākā dažādība, tikai arvien jāraugās, lai attiecīgā forma būtu vislabākā sava satura paudēja.

Zināma līdzība ar lirisko dzejoli ir dažiem seniem tradicionāliem lirikas žanriem (odai, elēģijai un idilei), kuru vēsture sākusies jau antīkajā grieķu dzejā un kuri, reizēm dažādi variējoties, cauri daudziem gadsimtiem atnākuši līdz mūsu dienām.

2. Kā vienu no tādiem var minēt odu (no gr. *ōdē* — dziesma). Tā savos sākumos grieķu dzejā bija dziedama dziesma,

kas vēlāk atbrīvojās no mūzikas pavadījuma. Taču tā saglabājusi senās satura izpausmes pazīmes: tā ir svinīgu, pacilātu jūtu izteicēja patētiskā stilā, slavīnot vai nu kādu personu, svarīgu sabiedrisku notikumu vai varonību, ideju vai ideālus, dabu utt.

Cēlusies un izaugusi no sinkrētiskajām kulta dziesmām, oda tolaik bija pilnīgi identificējama ar *himnām*, kas slavīnāja dievības, dažādus dabas personificējumus u. tml. Starp odu un himnu būtībā lielas starpības nav arī vēlākos laikos, jo tām abām ir slavinošs raksturs, un arī abus nosaukumus dzejnieki lieto identā nozīmē. Atsevišķos gadījumos himna ieguvusi konkrētāku nozīmi: tās ir patriotiskās himnas, valsts himnas ar sabiedrisku centienu izpausmi. Apjoma ziņā tās ir ierobežotas, jo saistītas ar praktisku izpildījumu.

Tālākā attīstības gaitā oda no dziedamas dziesmas pārvērtās par recitējamu un lasāmu dzeju. Jaunu uzplaukumu tā ieguva 17. un 18. gadsimta klasicisma literatūrā Francijā un vēlāk arī Vācijā, kur to sevišķi kultivēja F. Klopstoks, ieviešot šai dzejas žanrā brīvos ritmus. Franču klasicisma ietekmē oda izplatījās arī Krievijā, un 18. gadsimta otrajā pusē to izkopa M. Lomonosovs, G. Deržavins, D. Fonvizīns, A. Kantemīrs. M. Lomonosovs izstrādāja prasības arī odas formai, kam stingri jāatbilst tās cildenajam saturam: valoda jāpiemēro «augstajam stilam», atbilstošākais ritms ir četrakcentu jambus. Kaut gan Lomonosova ieteiktie kanoni ar laiku novecojuši, taču princips par zināmu odas saturam atbilstošu patētiku paliek spēkā vēl tagad.

M. Lomonosovs un G. Deržavins savās odās slavīnāja Katrīnu Lielo kā gudru valdnieci. Taču šī monarhistiskā oda drīz vien izvērtās par tukšu vārdu salikumu, ne tikdaudz paužot dzejnieka īsto pārliecību, cik meklējot pieglaimošanos.

Otrā virzienā oda izplatījās kā sabiedriska dzeja, apdziedot tautas brīvības ideālus. Tāda, piemēram, ir A. Radiščeva slavenā oda «Brīvestība», arī A. Puškina oda ar tādu pašu nosaukumu. Šā virziena tālāku attīstību redzam V. Majakovska daiļradē, cildinot Lielo Oktobra sociālistisko revolūciju un Ļeņina personību, piemēram, «Oda revolūcijai».

Pēc satura vērojot, kā trešo odas paveidu var minēt t. s. filozofisko (vai reliģiski filozofisko) odu, kas slavina augstākus ideālus vai dievības. Ar vācu mācītāju tulkojumiem šāda oda ienāca arī latviešu dzejā. Šai virzienā īpaši centies Vecais Stenders, lai pierādītu, ka nemācīto latviešu zemnieku valodā var iz-

teikt arī augstākas domas. Pirmā viņa atdzejojātā ir vācu dzejnieka H. Brokesa oda «Irdisches Vergnügen in Gott», kuras nosaukums Stendera latviskojumā skan «Rāms laiks pēc pārkoņa briesmas». Šim darbam seko vēl citi Brokesa tulkojumi.

Jaunāko laiku odas tematika ir ļoti dažāda. Dzejnieki vairs nepievēršas personificētai būtnei kā senāk, bet ietver saturā kādu īstenības izraisītu domu vai atziņu. Tāda, piemēram, ir R. Blaumaņa «Oda» — par cēliem ideāliem, par darbu tautas labā, reizē vēršoties pret sabiedrības nogrimšanu mietpilsonībā. M. Ķempes odā «Himna pavasarim» skan gaišs slavinājums šim ziedošajam gadalaikam kā jaunas dzīves un dzīvības sākumam. Vairāk revolucionāras noskaņas ir pazīstamajā J. Sudrabkalna «Oda»:

Zemes zāle, purva stiebri, sīkie zari
Cauri sniegiem, cauri vētrām saulei pretim laužas,
Sūnas stumbriem rīta pusē glaužas,
Oļi strautiem līdzī skrien uz pavasari,
Smalkās smiltis vējos dzied:
Tālāk, tālāk, bultu svied,
Sirds lai zvaigzni mūžīgo tev vied —

Sirds lai zvaigzni mūžīgo tev vied,
Kas kā gaiša rīta roze debess sfērās zied.
Zemes zāle, purva stiebri, sīkie zari
Viņas elpā dzelžu stipri jaužas,
Gāju putni, jūras ceļos paguruši, neaizsnaužas,
Kur pār viļņiem maigā gaisma trīsodama aužas,
Trīsodama šalko: — Ja tu mīli, visu vari —

Visu vari,
Ja tu mīli sauli, brīvi, pavasari —
Garu, kas kā vētra laužas
Augšup tur, kur mūžiem cauri laužas zvaigžņu bari,
Zemes zāle, purva stiebri, sīkie zari,
Kuriem mūžos slavu dzied . . .
Celies, celies liktens vējos! Miers kā smiltis graužas,
Savu dzīvi it kā bultu tālēs svied!

No senatnes līdz pat mūsdienām oda saglabājusi savu pacīlāto stilu, zināmu patosu. Tai raksturīgi hiperbolizēti tēli, plaši salīdzinājumi, freskām līdzīgas gleznas. Noteikta ritma un formas odu nav, bet, cik iespējams, dzejnieki arī ar ritmu cenšas panākt pacīlātāku un svinīgāku izteiksmi. Salīdzinot seno odu ar jaunlaiku, redzams, ka klasiskajā dzejā ir vairāk cēlvārdības. Mūsdienu dzejnieki no tās atbrīvojušies, ietverot domu tikai

slavinošā stilā, kas tad arī ir odas kā liriskās dzejas žanrā raksturīgākā pazīme.

3. Vēl no izplatītākajiem un vecākajiem liriskās dzejas žanriem minama elēģija (no gr. *elegos* — žēlabas). Šīs dzejas dzimtene ir senā Grieķija, kur tā — kā rāda vēstures liecības — sākumā bijusi flautas pavadījumā dziedāta raudu dziesma, kam vēlāk muzikālais elements atkritis. Saturam dažādojoties, elēģiju sāk definēt tikai pēc ārējās formas, dēvējot šādā vārdā katru elēģiskajā distihā sacerētu dzejoli. Šī forma ir skanīga un stingri izturēta, bet tajā labi iekļaujas dažādas ar cildenu vienkāršību izteiktas jūtas. Tā senajā Grieķijā Kallīnam bija patriotiska rakstura elēģijas, Tirtajam dedzīgi, kareivīgi aicinājumi spartiešiem, Solonam politiskas, Teognidam prātnieciskas, Mimnermam mīlestības elēģijas. Romiešu elēģiķi (Katulls, Tibulls, Propercijs) tālāk izveidoja Mimnerma uzsāktu mīlas elēģiju, paspilgtinot subjektīvā pārdzīvojuma nokrāsu.

Pēc tam elēģijas attīstība uz ilgāku laiku pārtrūka. Tā atdzima tikai, sākot ar vēlīno renesansi, bet nu šo nosaukumu deva skumjas noskaņas dzejoļiem, vienai, kādā formā tie bija rakstīti. 18. un 19. gadsimtā šis žanrs atkal no jauna izplatījās kā antīkās elēģijas atdarinājums formas ziņā. Šā posma elēģisko sacerējumu vidū slavenas ir J. V. Gētes «Romas elēģijas». Tajās nav nekādu skumju, ciešanu vai atteikšanās smeldzes. Dievi liriskajam varonim ir labvēlīgi, daba saulaina, mīlestība nes tikai prieku. Elēģijas skan kā himna antīkā dzīvotprieka apgarotam un no viduslaicīgas morāles žņaugiem atbrīvotam cilvēkam.

Taču tiklab vācu, kā arī citu tautu dzejā elēģijas būtība arvien vairāk pārveidojās. Tajā izpaudās nemiers ar dzīvi, pretrīķības starp īstenību un ideālu, tāpēc tās izskaņa bija sāra, pat drūma. Tematika bija ļoti dažāda, jaunākos laikos vairāk saistoties ar pārdomām par dzīvi un mīlestību. Dzejnieka īstenības apziņa un pasaules izjūta elēģijā atspoguļojās ar zināmu refleksu, ne tiešā pārdzīvojumā.

Elēģijas žanru plaši izmantoja romantīķi; pazīstama ir, piemēram, V. Zukovska «Kapsēta». M. Ļermontova dzejā elēģijai ir sabiedriska nokrāsa («Pārdoma»). Simbolistiem 19. gadsimta beigās elēģija ir viens no visiemīlotākajiem žanriem, drūmā izskaņā attēlojot dvēseles nospīestību un dzīves tukšumu.

Latviešu vārda mākslā elēģija sāk izplatīties 19. gadsimta beigās sakarā ar romantisma virziena uzplaukumu (P. Blaus, J. Poruks, J. Akuraters, Aspazija u. c.). Elēģiskas noskaņas

dzejoļus var sastapt gandrīz katra dzejnieka daiļradē. Īsti romantiska, piemēram, ir J. Ziemeļnieka «Elēģija»:

Ilgas ar dvēseli mūžīgā sakarā
Aizlido debesis brīvas un lielas,
Atstājot mani šai lietainā vakarā
Vienu starp ļaudīm uz pelēkās ielas. —

Kādreiz bij debess kā dimantiem apsēta,
Kādreiz kad kopā mēs smiedami gājām...
Tagad man dzīve kā pelēka kapsēta,
Pats es kā lapa, ko samīn zem kājām.

Arī jaunākos laikos ir sastopamas elēģijas, kur bez tām raksturīgās skumjās nokrāsas izmantots arī elēģiskais distihs. Tādas, piemēram, ir Rainim («Vienīgais draugs»), kā arī J. Sudrabkalna mīlestības dzejoļu cikls «Klodijai». Neliels fragments no šā sacerējuma:

Klodij! Kaut raudāt es spētu kā bērņības tālajās dienās,
Dziļi spilvenos plakt, asarās izlāsot viss,
Noņem no manis lai nakts šo neganto ciešanu nastu.
Ilgi pie loga es viens, piespiedis pieri pie rūts,
Klausījos, koki kā šņāc un pilsēta ielaižas miegā.
Marta nakts spīdums tik bāls izzūd tik ātri kā smaidis,
Klodijai lūpās kas aust, — un tumsā un bezgala sāpēs,
Saļimdams brīžam kā stiebrs, nežēlīgs asmens ko dzeļ,
Gaidīju Tevi es nākam. Un sirds mana sita tik kaisla,
Nemierīga kā nakts — nakts šī kā pekle bij man.

Elēģija sastopama arī padomju dzejā, bet šeit tās izaugsme balstās uz cita pamata. Padomju īstenībā nav, piemēram, tādu dzīves un ideālu nesaskaņu, kādas raksturīgas kapitalistiskajai sabiedrībai. Taču atsevišķi skumji, pat ļoti sāpīgi pārdzīvojumi var būt arī mūsu apstākļos, līdz ar to arī mūsu dzejnieku daiļradē ir iespējami un sastopami atsevišķi elēģiski sacerējumi. Tādi, piemēram, ir V. Luksa, A. Griguļa u. c. latviešu padomju dzejnieku dzejoļi par Lielā Tēvijas kara upuriem. Paraugam V. Luksa elēģija «Pēc kaujas»:

Miglas klāju palsu krēsla klāj,
melnām plaukstām sila ēnas māj.

Aplust putni. Tikai grieze vien
vēl pa pļavas tērcēm skaļa brien.

Veras ziediem smaržu plaksti ciet —
nakti bitēm šurpu neatskriet.

Arī stirnu rīts te nesastaps,
te, kur smilgās brāļu kaps —

Vieglas rokas priedes pāri pleš,
zvaigžņu spuldzes debess neizdzēš.

Atskrien vējš un pēkšņi jautā kluss:
— Ko te smilgas auklē? Kas te dus?

Atbild zeme, saknes, zāle, sils, —
zin ikviens — šis balsis nepievilis:

— Krita tie, un sārtāk astras zied, —
krita tie, un tauta dainas dzied.

Vēji, klusāk! Saules ziedos vīts,
no šiem kapiem ausīs rīts.

4. Vēl no agrāk daudz izplatītiem liriskās dzejas žanriem atzīmējama idīle. Tā sastopama jau daudzu tautu senākajā dzejā, arī grieķu, no kurienes nāk tās nosaukums (gr. *eidyllion*, deminutīvs no *eidos* — veids). Pēc vienas versijas šā termina nozīme bijusi «glezniņa», pēc citas — «dziesmiņa». Tā senāk tad saukti neliela apjoma dzejas sacerējumi, kurus nav bijis iespējams iekļaut nevienā no toreiz pazīstamajiem dzejas žanriem.

Idiles radās kā grieķu bukoliskās (no gr. *bukólos* — gans) jeb ganu dzejas īpašs atzarojums, un tās sevišķi izkopa dzejnieks Teokrits (ap 305.—245. g. p. m. ē.). Viņa idiles ir mazas ainiņas dialoga vai monologa formā, kurās attēlotas ganu sarunas, viņu ķildas, sacensības, jūtu izplūdumi, mīla un greizsirdība utt. Vairāk žanra nozīmes šis nosaukums ieguva tikai 1. gs. p. m. ē., kad gramatiķis Artemidors savāca vienkop Teokrita darbus un krājumu nosauca «Idiles». Līdzīgu žanru romiešu dzejā sauca par *bukolikām*; tā galvenais pārstāvis bija Vergīlijs, kam liela nozīme Rietumeiropas idiles attīstībā.

Idiles jēdziena specifiskā nozīme, kādu to izprotam mūsdienās, proti, klusas, laimīgas, īpaši dabas tuvuma apdvestas dzīves attēlojums, izveidojies gan daudz vēlāk, taču pamats sakņojas Teokrita, Vergīlija un viņu skolnieku sacerējumos, kam radās daudz sekotāju.

Idīle no jauna parādījās renesanses laikmetā, bazēdamās uz antikajām tradīcijām, un sevišķi plaši izplatījās Vakarēiropā 17.—18. gadsimtā. Apgaismes laikā to kultivēja konservatīvie buržuāziskie rakstnieki, norobežodamies no sabiedris-

kās cīņas, cenzdamies aizstāvēt visu sabiedriskajā dzīvē patriarhālo un atpalikušo. Idiles nebija vairs liriski sacerējumi vien, bet ietiecās arī prozā.

Francijā šai laikā nozīmīgs idiles žanra pārstāvis bija Bernardēns de Sen-Pjērs, vēlāk Šatobriāns, Itālijā Bokačo, Spānijā Montemajors, Anglijā Pops, Spensers un Stils. Plaši idile izplatījās Vācijā (Ē. Kleists, Z. Gesners, J. H. Foss), ierosmes gūstot gan no angļu dzejas, gan arī, piemēram, no Ž. Ž. Ruso sakarā ar viņa cīņu par dabiskumu un vienkāršību. Sākot ar vētras un dziņu laiku, vācu idile izvērtās divos virzienos. Abi tie bija reālistiska rakstura; viens no tiem izmantoja gan antīkus un bībeliskus, gan arī savas zemes dzīves sižetus (J. P. Hebels), izpausme tomēr bija dažāda, otrs tieši izpausmes ziņā pilnīgi nosvērās uz antīko idili, daudzreiz izmantodams arī heksametru (J. H. Foss, J. V. Gēte, E. Mērike). F. Sillers idili uzskatīja par vienu no sentimentālās dzejas žanriem, kas par savu ideālu izvirzīja dabas un dvēseles vienotību un uz īstenību raudzījās bez kritiskas un satīriskas atieksmes.

Krievu literatūrā idiles žanru izveidoja sentimentālisti (N. Karamzins, V. Žukovskis).

Arī šo vēlāko idiļu galvenie varoņi parasti bija gani, zemnieki un pilsētu iedzīvotāju zemākie slāņi. Tādējādi idilēs atrada izpausmi īpaša daiļliteratūras līnija, kas bija asā pretstatā augstāko šķiru mākslai, kurā dominēja aristokrātijas pārstāvji. Tālāk attīstoties arī pretrunām starp pilsētu un laukiem, idiles idealizēja vienkāršo un mierīgo lauku dzīvi, pretstatot to trokšņainajai pilsētas trauksmei.

Jau senākajās idilēs rodama vēl viena raksturīga to īpašība — sociālo pretrunu notušēšana, aizbēgot no tām lauku klusumā. Sabiedriskās tematikas idilēs tikpat kā nav, visu aizvirzot tikai personisku pārdzīvojumu plāksnē.

Tādējādi idilēs parasti tēlota vienkāršā dzīve, bet tiklab senākajās (grieķu un romiešu), kā arī renesanses laikmeta un vēlāk sentimentālisma idilēs šī vienkāršība nav patiesa, tā ir izdomāta. Būdams nemierā ar sava laika īstenību, dzejnieks savā fantāzijā radīja ideālu, laimīgu dzīves vienkāršību, kurā neielaužas nekas no apkārtnes kultūras un kurā cilvēks var būt bez tās līdzī atnestajiem sarežģījumiem. 1761. gadā Ž. Ž. Ruso ar lepnumu atzīmēja, ka viņš savā romānā «Jaunā Eloiza» esot pierādījis, ka idilei nepieder vienīgi sapņos iedomātās

Arkādijas tēli, bet ka idile atrodama visur, kur vien dabiskos apstākļos cilvēki dzīvo dabiskā pieticībā un uzticībā.

Idiles atveidā tāpat saskatāmi divi pretēji virzieni — reālistisks un fantastisks. Jau minētās grieķu idiles un tāpat Vergīlija bukolikas izaug no reālās sava laika zemnieku un ganu dzīves.

Jaunākos laikos idile sastopama pavisam reti, un, kad sāk attīstīties reālisms, kurā nevar parādīties šāds vienpusīgs īstenības atspoguļojums, idile izzūd no dzīvo dzejas žanru vidus.

Tiklab cittautu, kā arī latviešu dzejā idile sastopama gan kā lirikai piederīgs žanrs, gan arī ietiecoties liroepikā. Pamatnokrāsa abos šais gadījumos ir vienāda, tikai kā liriskas forma tā būs neliela apjoma kādas ainavas vai noskaņas apjūsmojums, turpretī liroepiskajai idilei jau vairāk vai mazāk izveidots sižets.

Pirmā idile latviešu valodā ir vācu mācītāja K. G. Elverfelda liroepiskais lokalizējums «Bērtulis un Maija» (pēc Ovidija poēmas «Pirams un Tisbe» parauga). Jaunākos laikos idiles rakstījis arī V. Plūdonis («Ziedoņa idile»), J. Poruks («Idile»), K. Skalbe («Ziedoņa idile»). Paraugam K. Skalbes idile:

Man teciņa — linu audeklis,
Uz pļavas balināt klāts.
Es eju pa viņu sapņodams,
Un tu pie rokas man nāc.

Spīd zālē bezdelīgactiņas
Un pieneņu ziedu zelts,
Un debess pār zemi nolaižas
Kā zilgana zīda telts.

Ap baltiem namiem ābeles zied,
Plaukst vārpas tūrumā,
Un smiedamies mūsos noskatās
Mazi bērni ceļmalā,

Zālē iebriduši,
Pirkstiņus mutē ielikuši.

5. Starp liriskās dzejas žanriem it bieži sastopams veltījums, neliela apjoma dzejolis, kas veltīts kādai noteiktai personai vai notikumam. Šāda rakstura dzejoļos kā izteiksmes paņēmieni bieži izmantots apraksts, nesaucot attiecīgo personu tieši vārdā, bet dodot tās dzīves gaitu un darbības raksturo-

jūmu. Latviešu dzejā veltījumu sevišķi daudz ir K. Krūzāns, kas tos parasti rakstījis savā iemīļotajā trioleta formā, un M. Ķempei. Paraugam fragments no M. Ķempes veltījuma Antonam Čehovam «Viņa acis»:

Kaiju reiz redzēja viņš, kad tās smeldzīgais sauciens,
Vētraiņā mijkrēšļa nests, klīda kā jautājums spalgs.
— Cilvēku mila, — viņš teica, — kurp tā neziņā traucies?
Zinu — vissīkākā sirds pāri sev pacelties alkst.

Ķiršu dārzš vizmoja vārs, ziediem klusklusi birstot,
Krita pār dvēseli tam smalkais un smaržīgais zaigs.
— Cilvēku ilgas, — viņš teica, — vai tik klusi jūs mirstat? —
Domīgs un dīvaini skarbs kļuva tam sapņainais vaigs.

Ilgi tā raudzījās viņš — skatiens kā jūra tam mainās.
Smaidā un sāpēs aizvien smeldzīgais jautājums kļauts.
Brīnišķās, dzelmainās acis, kur dzīve mirdz bezgala ainās,
Milēt un neaizmirst jūs mūžam nu cilvēcei ļauts.

6. No vistālākās senatnes līdz pat mūsu dienām ļoti izplatīta ir dziesma. Tas ir visvienkāršākais liriskās dzejas žanrs, kurā jūtas izpaužas ļoti tieši un kuru caurstrāvō spēcīgi izteikts attiecīgās noskaņas ritms. Arī dziesmas izpausmes forma ir ļoti vienkārša, sadalīta noteiktās strofās un palaikam atskaņota. Tematiskā ziņā valda vislielākā dažādība.

Dziesma parasti ir saistīta ar melodiju, ar dziedāšanu, taču šis moments nav izšķirošais. Ir daudz dziedātu dziesmu, kuras būtībā par tādām nevarētu saukt, tāpat ir daudz vēl nekomponētu dzejoļu, kas pēc savas uzbūves un izpausmes pieskaitāmi pie dziesmām arī bez melodijas.

Dziesmām ir spēcīgi uzsvērtā vārsmu muzikalitāte. Dzejai, īpaši lirikai, tā ir vispār raksturīga, tomēr dažos sacerējumos tā izpaužas spilgtāk, dažos mazāk spilgti. Jau V. Beļinskis atzīmē, ka «ir pat tādi liriski sacerējumi, kuros gandrīz pazūd robeža, kas šķir dzeju no mūzikas». Pie tādiem viņš, piemēram, pieskaita pazīstamo A. Puškina dzejoli «Spāniešu romance», norādīdams, ka šais vārs mās saplūst kopā dzeja, glezna un mūzika un «glezna runā skaņās, skaņas veido gleznu, bet vārdi zaigo krāsās, vijas tēlos, skan harmonijā un izpaužas loģiskā valodā».¹

¹ Citēts pēc A. Kovaļenkova grāmatas «Практика современного стихосложения», М., 1960, 10. lpp.

Par sava darba muzikalitāti autors sevišķi domā tad, ja viņš to jau rakstot iecerējis kā topošu dziesmu. Dziesmas tekstam piemītošais melodiskums un vienkāršība jo bieži vedina to iekļaut kādā pazīstamā melodijā, kaut arī tā nav šim tekstam komponēta. Tā latviešu dzejā par dziedamām dziesmām izveidojušies vairāki sacerējumi: F. Brīvzemnieka «Daugaviņa, māmuliņa», F. Bārdas «Dzīvīte», E. Zālītes «Zilie virši» u. c.

Labai dziesmai ir divi priekšnoteikumi — tīkama melodija un augstvērtīgs teksts. Tad šādas dziesmas var ar prieku dziedāt un klausīties un ar tikpat lielu prieku lasīt kā vispār vērtīgu dzeju. Dziesmām jābūt ar patstāvīgu raksturu, lai tās varētu dzīvot ne vien kopā ar melodiju, bet arī bez tās.

Lielā vienkāršība, kādai jāvalda dzejolī, kas pretendē kļūt par dziesmu, nereti dažu labu autoru novedusi pie teksta nonivelēšanas, uzskatot, it kā dziesmu rakstītājs dzejnieks varētu savam uzdevumam pieiet paviršāk un dziesmas panākumus garantētu tikai komponista darbs. Tāda nostāja ir pilnīgi nepareiza. Arī dziesmas teksta autoram jābūt talantīgam dzejniekam. Kā norāda pazīstamais padomju dziesmu autors M. Isakovskis, jāraksta tā, «lai dzejoļi varētu būt par labu vārdu aūdumu dziesmai un tai pašā laikā būtu arī dzejas darbs».¹

Ir gadījumi, kad dziesmas tekstu raksta jau gatavai mūzikai. Bet arī tad dzejniekam jāpanāk, lai viņa vārsmas būtu dzejiski patstāvīgas. Šāds daiļrades process ir grūtāks, un te kļūdās pat talantīgi meistari; padomju teorētiķis A. Kovalenkovs kā negatīvu piemēru min Ļ. Ošaņina tekstu dziesmai «Trešais liekais», kura vārsmas nabadzīgas leksikas ziņā, un, katrā ziņā cenšoties tās iespraukt komponista izveidotajos ritma ietvaros, frāzes skan nedabiski, salauzīti.²

Tādi kādai noteiktai mūzikai pieskaņoti tekstu darinājumi bijuši arī latviešu dzejā, piemēram, J. Pilsātnieka dzejoļi «Ozoli vēl Baltijā» un «Nu sveiki, draugi, kas šeit kopā esam». Dzejolim «Ozoli vēl Baltijā» izmantota vācu komponista K. F. Celnera, dzejolim «Nu sveiki, draugi...» — zviedru dziesminieka K. Belmana melodija. Kā norādījis M. Kaudzīte, tolaik vēl nav varējuši runāt par savas tautas komponistu melodijām, bet tās bijis jāņem no citu tautu mūzikas un

¹ М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, М., 1960, 120. lpp.

² А. Коваленков. Практика современного стихосложения, М., 1960, 45.—46. lpp.

tad pēc šablona «jāiegulda dziedāmie teksti»¹. Ja nu dzejniekiem tā dažkārt vajadzēja rīkoties mūsu nacionālās literatūras un mākslas sākuma posmā, tad vēlākos laikos šāda rīcība nav sekmējama. Komponista iepriekš radītais ritmiskais gājiens vairāk vai mazāk ierobežo dzejnieka domas izpausmi, kas šai gadījumā nāk sekundāri. Tāpēc arī grūti atrast labus šādas jaunrades piemērus.

Turpretī, kur dzejnieka augstvērtīgais teksts ierosinājis komponistu ietērt to tikpat augstvērtīgā melodijā, abu kopīgajā darbā palaikam radusies laba, mākslinieciska dziesma. Tādu papildnam arī latviešiem.

Kā citām tautām, tā arī latviešiem ir gan tautasdziesmas, gan arī mākslasdziesmas. Tautasdziesmas ir vecākais latviešu vārda mākslas žanrs.

Jaunākajos laikos radušās garākas sižetiskas dziesmas ar romantisku nokrāsu, t. s. tautas romances («Apkārt kalnu gāju», «Aunu, aunu baltas kājas»).

No tautas romancēm atšķiramas ziņģes (arī tautā dziedātas dziesmas), kas 18. un 19. gs. visvairāk ieviesušās ar atdzejotās, lokalizētās poēzijas starpniecību. Ziņģes lielākoties izplatījušās savas melodijas dēļ, kas bieži vien aizgūta no citu tautu dziesmām vai komponistu sacerējumiem. Cik vērojams, daļa ziņģu ir jau folklorizējušies, t. i., šo dziesmu dziedātāji tās pamazām centušies iekļaut latviešu tautasdziesmu veidošanas tradīcijās.

Tieši dziesma ir viens no visiedarbīgākajiem un visaktīvākajiem dzejas žanriem. Tāda tā bijusi jau attālākā senatnē, kad dziesmas pavadījušās katru darbu un katru sadzīves notikumu. Tāda tā ir mūsdienās, kad laba tiesa idejiski un mākslinieciski augstvērtīgu dziesmu ir kļuvušas par masu īpašumu. Lai šeit pieminam kaut vai tikai Lielā Tēvijas kara laikā radušās F. Rokpeļņa dziesmas «Trīs draugi» un «Strēlnieku dziesma» (J. Ozoliņa mūzika), J. Vanaga «No Naras», «Karavīra līgaviņa», «Meitenes vēstule strēlniekam» (J. Ozoliņa mūzika) u. c. Jau visu šo dziesmu tekstā ietverts spēcīgs melodiskums, piemēram, J. Vanaga «Karavīra līgaviņa»:

Tālu nāca, pavadija,
Lieka vārda nesacīja
Meitenīte mazā.

¹ *Kaudzītes Matīss*. Atmiņas no tautiskā laikmeta, II, 1924., 303. lpp.

Vērpa, vērpa garu dziju —
Domās vienmēr blakus bija
Līgaviņa labā.

Gaida, gaida tevi viņa,
Tava jautrā cielaviņa,
Meitenīte mazā.

Dziesmām ļoti bieži raksturīgs refrēns — vai nu atsevišķa vārsmā, pāris vārsmas, vai vesels pants; tā, piemēram, F. Rokpeļņa «Strēlnieku dziesmā» kā refrēns variēti atkārtojas pants

Lai druvas atkal dziedēt sāk,
Cērt, mana roka, varenāk!
Lai tie, kas cer mūs jūgā dzīt,
Ar lodi pierē krīt.

Te variējas pirmā vārsmā: nākamajā reizē tā skan — «Lai Rīga atkal dimdēt sāk» un trešo lāgu — «Lai tautas jaunu dzīvi sāk». No jaunāka laika latviešu padomju dzejnieku dziesmām lielu popularitāti ieguvusi A. Skalbes «Dziesmai šodien liela diena» (P. Barisona mūzika) un J. Vanaga «Zvejnieku dziesma» (J. Ozoliņa mūzika).

7. Reizē ar dziesmu jāpiemin arī senāk plaši izplatīts dzejas žanrs *romance* (spāniešu vārds, ar ko sākumā apzīmēja katru tautas valodā sarakstītu dzejas darbu), kas, no vienas puses, kā jūsmīga dziesmiņa pieslejas lirikai, no otras puses, tuvojas līroepikas novadam.

Romances vārds cēlies Spānijā, kur 14.—15. gadsimtā tā sauca tautā izplatītus liriski episkus dziedājumus, varoņpoēmu fragmentus, balādes par ticības un brīvības cīņām senatnē. Episko pavedienu šais dziesmās arvien pārtrauca iejūsmīga retorika. Romance vienmēr bijusi tuvā sakarā ar mūziku, vai nu dziedama, vai skandējama. Romance attīstījās arī Provanzas, vecfranču un itāliešu līroepiskajā dzejā. Par romancēm dēvē arī franču eposa «Rolanda dziesma» sākotnējās vārsmas, t. s. «chansons de gēstes».

Ritmiski senās līroepiskās romances ieturētas sešpadsmit zilbju rindās ar mainīgu akcentu atkarā no melodijas. Ritmiskos posmus noteica akcentu skaits, bet ne to vieta. Attiecīgās vietās bija ievītas arī asonanses, kas zilbju kopām piešķīra ritmiskāku saistību.

Romances vārds ļoti bieži lietots ārkārtīgi nekonsekventi, tā saucot gan poēmas, gan balādes (Anglijā un Skotijā).

Angļu-skotu balādes ietekmē izveidojās ģermāniskā romance, kas izplatījās Vācijā. Šiem sacerējumiem tomēr bija ļoti stipra balādiska nokrāsa, un ar 19. gadsimta sākumu tie arī ieguva balādes vārdu, bet par romancēm sauca tikai tīri liriskas dziesmas.

Kādu laiku šai ziņā vēl ir zināmas svārstības: tā, piemēram, G. A. Birgers savu tipisko balādi «Lenore» dēvē par romanci, tāpat J. V. Gēte sauca savas pirmās liroepiskās dziesmas. Spāniskās liroepiskās romances žanru gan izmanto arī vēl H. Heine («Donna Klara», «Ata Trolls»), sacerot pat liriski episku dzejojumu krājumu «Romancero». Pēc tam spāniskās romances kults Vācijā izbeidzās.

Otrā virziena romance izplatās kā maza apjoma skumji jūsmīga dziesmiņa. Tādas romances vācu dzejā ir L. Tikam, K. Brentano, J. Eihendorfam. Arī krievu mākslas dzejā romancei ir dziedamas dziesmas raksturs. Tādā veidā romanci uztver A. Puškins, M. Ļermontovs, I. Kozlovs, A. Fets. Plaši pazīstama A. Puškina «Spāniešu romance», kam labu latvisku atdzejojumu devis V. Plūdonis.

Nakts sumināts,
Gaiss klusi šņāc,
Gvadalkvivira skrej un krāc.

Mēness zeltu lecot laista, —
Klusu... Klau, kur ģitara...
Spāniete, lūk, smulga, skaista
Atspiežas uz balkona.

Nomet sagšu, engel' balto,
Parādies kā liljas zieds —
Un caur margu čugunkalto
Daiļkājiņu laukā liec.

Nakts sumināts,
Gaiss klusi šņāc,
Gvadalkvivira skrej un krāc...

Latviešu dzejā par liroepisko romanci runāt nevar, jo šā žanra agrīnie, galvenokārt vācu paraugu atdarinājumi tautā neiegājās. Tas pats sakāms par J. Lautenbaha-Jūsmiņa tulkotajām «Katalāniešu romancēm», kas palika bez ietekmes. Šāda veida romances var gan saskatīt latviešu tautas dzejā («Mēs deviņi bāleliņi», «Ej, bāliņi, lūkolies»).

Vēlāk arī latviešiem romances jēdziens stipri sašaurinājās,

ietverot tajā tikai liriskas dziesmiņas ar mīlas, ilgu un skumju motīviem. Tādas, piemēram, ir A. Pumpuram («Miļākai vakarā»), vēlāk arī Vensku Edvartam («Tu to zini»), A. Stērstem («Tev dziļi acīs ieskatijos»), P. Blauam u. c.

Iepriekš minētie žanri bezgala plašajās liriskās dzejas bagātībā ir tikai niecīga daļa. Lielā motīvu un izteiksmes dažādība sniedz daudzas jo daudzas variācijas un bieži vien, ietverot sevī vairākiem žanriem raksturīgas iezīmes, rezultātā dod atkal kādu pavisam jaunu izpausmes veidu. Šāds aktīvs daiļrades process rāda, ka dzejas žanri nav nekāda stingusi vienība, bet tie attīstās kopā ar reālo īstenību un mākslu.

3. LIROEPISKĀ DZEJA

Liroepiskā dzeja ietver gan lirisku, gan episku īstenības atspoguļojumu. Šādiem sacerējumiem ir vairāk vai mazāk izvērsti sižets, vairāk vai mazāk izveidoti raksturi, bet tai pašā laikā sižeta risinājumā ieaužas liriskā varoņa pārdzīvojumu attēlojums, t. s. liriskās atkāpes, protams, gan sakarā ar sacerējuma tematiku. Ārējās darbības pavediens šais vietās pārtrūkst, taču dzejnieka dotais psihiskais tēlojums to iekšēji turpina, dodot iespēju lasītājam vai klausītājam sekot darbībai arī caur šā pārdzīvojuma prizmu. Tādējādi liroepikā autora iekšējais pārdzīvojums organiski saaug ar varoņu likteņiem, viņu cīņu un dzīves gaitām. Šajā dzejas paveidā mazāks ir autora individuālo jūtu akcents, tas apslēpts zemtekstā.

Sādu liroepisko sacerējumu vidū izdalās trīs galvenie žanri: balāde, fabula un poēma.

1. *Balādes* nosaukums un šā žanra pirmsākums rodams Francijā (Provansā), kur 12. gadsimtā gan par «balada», gan «balete» (Ziemeļfrancijā) sauca deju un rotaļu dziesmas (abi minētie nosaukumi nāk no latīņu darbības vārda *ballare* — dejojot). Šīm dziesmām bija īpaša tematika un īpaša uzbūve. Tajās slavināta mīlestība un pavasara līksme, izzoboti greizsirdīgi viri u. tml. Uzbūvē tām raksturīgs refrēns, kas ar viennādu atskaņu pievienots katras strofas pēdējai vārsmi. Iespējams, ka šīs dziesmiņas izaugušas no provansiešu tautasdziesmām, jo būtībā bija tām diezgan tuvas.

No Francijas šī pati balāde pāriet uz Itāliju, kur tiek saukta par «ballata». Šeit tā atbrīvojas no sakariem ar tautas dejas dziesmu un itāliešu ipatnējā dzejas žanra kanconas ietekmē

iegūst dažas jaunas formas pazīmes, piemēram, tiek atmests refrēns. Tādas balādes rakstījuši izcilie itāliešu renesanses dzejnieki Dante Aligjeri un Frančesko Petrarka.

Ļoti būtiskas izmaiņas balādes formā notiek franču dzejā 14. un 15. gadsimtā, kad izveidojas t. s. franču balāde, kas arī kā kanoniska dzejoļa forma ieviešas daudzu tautu poēzijā. Ar balādi kā dzejas žanru tai tālākā attīstībā nekā kopīga vairs nav.

Apmēram tai pašā laikā, kad Francijā izveidojās šī tikko minētā balādes forma (t. i., 14.—15. gs.), Anglijā un Skotijā balādes nosaukumu deva liroepiskām tautasdziesmām, ko raksturoja nevis metriskās vai strofiskās īpatnības, bet savdabīgs stils, sacerējuma sižetu risinot vai nu traģiski varonīgi, vai fantastiski un pat mistiski. Šīs balādes cikliski saistījās ar kādu personu vairāku dziesmiņu veidā. To varonis vienmēr bija augstāko sabiedrības slāņu atstumta persona, cilvēks, kas dziļi jūt, kam ir humānistiskas tieksmes, daudz pieredzējumu un pārdzīvojumu. Vēstījums dažkārt bija izkārtots sarunas formā. No Anglijas šādas balādes ietekme pārgāja uz vācu dzeju.

16.—17. gadsimtā šo tautas dzejas žanru ieviesa literatūrā, bet īstais mākslas balādes uzplaukums sākās 18. gadsimta otrajā pusē, kad parādījās romantisma virzienam raksturīgā tendence atdzīvināt tautu pagātņi. Tika izdots angļu tautasdziesmu resp. šo minēto tautas balāžu krājums («Reliques of ancient English Poetry», 1765.), kas tolaik kļuva par lielu literārās dzīves notikumu un paraugu; tām radās sekotāji arī citās zemēs, un angļu-skotu balādes ietekme izvērtās jo liela.

Balādes žanriskās pazīmes tomēr nostabilizējās tikai 18. gadsimta beigās un 19. gadsimta sākumā. Balāde, kādu mēs to pazīstam tagad, līdzīga nelielai dzejā rakstītai novelei par varoņdarbiem, traģiskiem vai fantastiskiem notikumiem. Balādē attēlotajiem traģiskajiem notikumiem ir smagas sekas ar dziļiem psiholoģiskiem pārdzīvojumiem. Motīvi parasti teiksmaini vai traģiski varonīgi, tāpēc balādes tematika bieži saistās ar tautas teikām, pasakām un legendām. Darbība noris ļoti kāpināti līdz katastrofas brīdim. Arī darbības fons — visbiežāk tā ir daba — ļoti dramatisks un kāpināts: tā ir vai nu sabangota jūra, vētra, stepe, nakts, vai dēmonisku spēku personifikācijas (mežaiņi, kalnu gari, burvji, spīšanas, nāras utt.). Notikumi un situācijas raksturoti īsi, vēstījums dramatisks,

sizeta risinājums koncentrēts un atrisinājums krietni straujš. Bieži balādēs izmantots dialogs.

Latviešu mākslas dzejā balādes ieviesās ar vācu tulkojumiem. Pirmās latviešu valodā parādījās F. Šillera balādes vācu mācītāju K. Hugenbergera («Cimds», «Gājiens uz dzelzs cepli») un J. Lundberga («Cimds», «Ceļš uz dzelzu namu», «Karš pret pūķi») atdzejojumos. Taču īsti balādes žanrs pie mums sāka dzīvot reizē ar nacionālās rakstniecības izveidošanos pagājušā gadsimta otrajā pusē, kad radās pirmais mākslinieciski veiktais balādes tulkojums — J. V. Gētes «Meža tēvs» J. Alunāna latviskojumā.

Sava nozīme šai laikā bija arī tautiskā romantisma radītajai tieksmei piesniegties savas tautas pagātnei, bieži to pat idealizējot un cenšoties tur saskatīt pēc iespējas vairāk varonības un teiksmainības. Tādas, piemēram, ir Ausekļa balādes «Lai top!», «Gaismas pils», «Beverīnas dziedonis». Atsevišķas balādes ir gandrīz katra pagājušā gadsimta beigu un šā gadsimta sākuma dzejnieka daiļradē, Eduardam Zeibotam tās iznāk pat atsevišķā krājumā «Balādes un romances» (1896.), tomēr uz augstāka idejiskā un mākslinieciskā līmeņa priekšpadomju laikā paceļas vienīgi jau minētās Ausekļa balādes, Raiņa («Karaļmeita»), R. Blaumaņa («Tālavas taurētājs») un V. Plūdoņa balādes («Tīreļa noslēpums», «Zagnīcas kalējs», «Salgaļes Mada loms», «Jumis atriebējs» u. c.). Tieši Plūdonis balādei pievērsies visvairāk, un viņa sacerējumos arī visspilgtāk iemiesotas šim poēzijas žanram raksturīgās īpatnības. Darbības pāveidējam autors parasti risina ļoti strauji, pie tam ar spilgtiem kontrastiem, klusumam un vieglam lirismam mainoties ar spēju dramatismu.

Latviešu padomju balādēm raksturīga varonības tematika, kas saistīta ar kādu cīņas posmu tuvākā vai tālākā pagātnē vai arī tagadnē. Daudz tādu darbu ir par 1905. gada revolūcijas notikumiem (J. Medeņa «Sauceļa un atbalss», «Klāvs Spēks», J. Grota «Klāvs Brūnis», V. Rūjas «Daugavas krāces», «Dzirkstis sniegā»), par pilsoņu karu (B. Sauliņa «Trīs»), par Lielo Tēvijas karu (V. Luksa «Māmuļai», «Septiņpadsmit vīri», A. Grigūļa «Jefreitors Serovs», «Dziesma par seržantu Jonovu», J. Vanagā «Liepņas kauja», «Otrā vada vīri», «Pieci»). J. Vanagā balādes «Liepņas kauja» un «Otrā vada vīri» ir ne tik vien višotnes paša autora daiļradē, bet pieskaitāmas pie visas latviešu padomju dzejas izcilākajiem sasniegumiem. Tās raksturo konkrētība, rūpīga materiāla atlase, atsevišķu varoņu

meistarīgs raksturojums un sižetiskās līnijas mērķtiecīga vadība. Tēvijas kara laikā balādes arī īsti nodibina balādes žanru latviešu padomju dzejā. Tas tagad tiklab tematiski, kā mākslinieciski kļuvis ļoti bagāts un daudzveidīgs. Paraugam B. Saulīša balāde «Trīs» par traģiski varonīgajiem pilsoņkara notikumiem:

Daudz dienu deg Krievzemes stepe kā sārts
Sai pilsoņu kara vasarā bargā.
Līst uguns, bet bezvārda kurgānu sargā
Trīs vīri, kam Zemgalē šūpulis kārts.
Pār galvu tiem plosīti mākoņi plīv,
Zem kājām dreb zeme, un biedru vairs nava;
Bet zvērests un sarkano strēlnieku slava
Kaļ sirdīs, ka atpakaļ kāpties nav brīv.

Cērt maksims, un lodes pār klajumu spindz ...
Bet druvas šalc tālajā Lielupes krastā
Un sveic savus dēlus, kas drosmīgi pastāv,
Kad negaisā šķeļas pat akmens un klints.

Rīts. Kremli varbūt ir piecēlies jau
Tas cilvēks, kas jaunu dzimteni deva
Tiem, kuri uz mājām vairs atgriezties nevar,
Tiem, kuriem vairs dzimtās puses nav ...

Cik dienu, cik nakšu jau granātas dārd.
Ai dzīve — tik strauja, tik skaista kā dziesmal
Ir strēlnieki vidū, visapkārt ruc liesmas,
Bet sirdīs, sirdīs deg Ļeņina vārds.

Tā diena ap kurgānu aplusa drīz,
Bet pēdējā brīdī vēl strēlniekiem šķīta,
Ka Ļeņinam tomēr kāds pastāstīs,
Kā ciniņās viņi un kā viņi krita.

Latviešu padomju balādēs vērojamas zināmas atšķirības no priekšpadomju balādes. Vispirms jau tematiskajā ziņā: tālākas pagātnes notikumu vietā stājusies mūsdienu darba varonība, cīņa par mieru un tautu atbrīvošanos.

Tāpat arī mākslinieciskajā veidojumā redzami vairāki jauni momenti.

Izaugušas no konkrētas, reālas padomju īstenības, sociālistiskā reālisma balādes, gluži dabiski, atsakās no agrāk (piemēram, V. Plūdonim, J. Medenim) sastopamās pārdabiskās fantastikas un mistikas. Tās vietā balādēm raksturīgo traģisko noskaņu rada paši tēlotie notikumi, kas tverti tādā aspektā, lai uzsvērtu gan cildeno varonību, gan tajā ietvertu traģismu.

Kā pilnīgi jauna iezīme latviešu padomju balādē ienāk tās optimistiskā izskaņa, ko rada varoņu pārliecība par savas rīcības nemaldīgumu, nešaubīgā ticība uzvarai.

2. Pie tādiem liroepisko sacerējumu žanriem, kas no seniem laikiem saglabājušies līdz pat mūsdienām, pieder *fabula* (no lat. *fabula* — stāstījums, stāsts). Tā izaugusi no dzīvnieku pasakām un ir neliels sižetisks dzejas sacerējums, kura saturs izteikts alegoriski. Fabulās dzīvi un nedzīvi priekšmeti, visbiežāk dzīvnieki, apveltīti ar spēju runāt un darboties, ar savu rīcību un valodu met atēnu uz cilvēku, viņa tikumiem, sabiedriskām parādībām. Bieži fabulā ietverta pamācība, kas izriet no satura vai pateikta beigās. Fabulai īpatnējie alegoriskie dzīvnieku tēli laika gaitā ieguvuši savas pastāvīgas īpašības, kļuvuši tradicionāli; tā, piemēram, lauva allaž ir gudrs dzīvnieks, lapsa viltīga, zaķis bailīgs u. tml. Fabulai lielāko tiesu raksturīgi brīvie ritmi, kuros labi var iekļaut šā žanra mainīgo izteiksmi, kā arī dažādu personu sarunas veidu.

V. Beļinskis fabulu pielīdzinājis nelielam dramatiskam darbam ar īsu, spraigu sižetu, nelielu personu skaitu, darbam, kas ļoti spēcīgi atveido asus dzīves konfliktus un rāda spilgtus raksturus. Fabulu valoda palaikam lakoniska, bet arī mērķtiecīga un asprātīga, daudz tajā tautas valodas elementu.

Pasaules fabulas vēsturē nozīmīgāko ieguldījumu devuši trīs lieli vārda mākslinieki — senais grieķis Ezops (viņa fabulas gan rakstītas prozā), kuru arī dēvē par fabulas tēvu, francūzis Ž. de Lafontēns un krievu fabulu meistars I. Krilovs. Krievu padomju dzejā virkni fabulu ar revolucionāru saturu devis D. Bednijs, mūsu dienās pazīstams fabulists ir S. Mihalkovs.

Latviešu dzejā fabulas žanram pirmais pievērsies P. Sarkis (1862.—1895.), kam iznācis arī fabulu krājums «Pasaciņas» (1888.). Tālākā latviešu fabulas izveide saistās ar Doku Ati, Pērsieti, Raini un A. Upīti. Mācīdamies no pasaules izcilākajiem fabulistiem un izmantodami arī klasiskos alegoriskos fabulu dzīvnieku tēlus, latviešu fabulisti tomēr nav atdarinātāji, bet nāk paši ar savu tematiku, ar aktuālu sava laika dzīves saturu. Pērsietim, Rainim un A. Upītim alegoriskie tēli reprezentē veselās sabiedrības nošķiras, un līdz ar to viņu fabulas iegūst plašu sociālu skanējumu. Tādas, piemēram, ir Pērsieša fabulas «Pie siles», «Tikli un āķi», viss A. Upīša krājums «Fabulas bez morāles» (1924.). Paraugam fragments no A. Upīša fabulas «Varžu valstībā», kur autors ar dzēlīgu sar-

kasmu vēršas pret buržuāzisko dzejnieku savstarpējiem slavinājumiem:

- Drīz lāma ņirb un ņudz,
drīz tūkstoš Varžu galvu
kā pogas līmenim ir pāri saslaistītas;
pa pāriem vien
tās kopā turas, —
- tik karstā mīlā varžu sirdis sasaislītas.
Un lielā sajūsmā
tā viena — zaļibrūnā
- sāk dziedāt pilnā riklē: Kvarks, kvarks, kvarks!
Un nodziedājsi prasa
tai otrai — dzelten-zaļai:
- Kā patik tev šie jambi? Kvarks, kvarks, kvarks!
Tā sasit pakalķājas
un pretim sauc:
- Oh māsiņ! Lieliski! Kvarks, kvarks!
Tad pamāj zaļi-brūnai
un uzvelk pati:
- Bet mana serenāde kā? Kvarks, kvarks!
Un zaļi-brūnā
tik nogroz' galvu:
- Cik debešķīga melodija! Kvarks!
To izdzirdusi pelēkrudā
no viņas malas kļiedz:
- Bet mīlās! Manas trioletas! Kvarks, kvarks, kvarks!
No tilta puses brūni-rudā
pār visu lāmu brēc:
- Cik nedzirdēti ģeniāli tas: kvarks, kvarks!

Latviešu padomju dzejnieku vidū kā fabulas žanra kopēji pieminami I. Muižnieks, P. Sils un T. Kalnājs. Pa atsevišķām fabulām ir arī citiem autoriem, piemēram, V. Luksam («Vēlreiz par kazām»). Savos sacerējumos minētie autori galvenokārt vēršas pret kapitālisma paliekām mūsu sabiedrībā un cilvēku apziņā.

Padomju literatūras teorijā gan izteikta doma, ka tradicionālie tēli bieži traucē fabulas žanra mūsdienīgumu. Mūsdienu fabulās senie zvēriņi pārnākuši tādā pašā izskatā, kādā tie pirms vairākiem gadsimtiem bija Lafontēna darbos, tādi paši, kādi tie ir Krilovam vai mūsu Pērsietim. Šie senie tēli nes līdzīgi senos priekšstatus, reizēm visu seno vidi, tā pārraujot šā dzejas žanra sakarus ar dzīves īstenību. Kā rāda dzejnieku prakse, labākie darbi radušies tad, kad autors meklējis jaunus tēlus (piemēram, T. Kalnāja fabula «Varde un ekskavators»).

3. Liroepikas žanru poēmu (no gr. *poieo* — daru, rīkojos) parasti raksturo kā vēstījumu dzejā par svarīgiem notikumiem sabiedrības vai atsevišķa cilvēka dzīvē. Poēmas tēlojuma objekts ir vienmēr no autora viedokļa cildināma parādība vai raksturs. Plašāka episka un arī dramatiska rakstura poēmās laikmets atklājas notikumos un tēlu sistēmā, bet liriska vai publicistiska rakstura poēmās — filozofiskās pārdomās un atziņās.

Senajā Grieķijā poēmas jēdziens bija ļoti cieši saistīts ar eposa jēdzienu, un arī lielos grieķu eposus «Īliadu» un «Odi-seju» dēvēja par poēmām. Abus šos terminus identi attiecībā uz vienu un to pašu sacerējumu reizēm lieto arī vēlākos laikos, un, piemēram, Vergīlija «Eneīdu» sauc gan par eposu, gan par poēmu. Ar laiku tomēr poēmas jēdziens iegūst arvien noteiktāku nozīmi. Salīdzinot ar eposu, poēmas notikumu loks ir šaurāks un katrā ziņā saistās ar vienu vai dažu varoņu, ne visas tautas rīcību un piedzīvojumiem, — kā tas ir eposā. No šāda viedokļa raugoties, tad arī «Eneīda» ir poēma, nevis eposs. Lai gan tajā attēlots ļoti svarīgs romiešu dzīves notikums (Romans izcelšanās), arī galvenā varoņa Eneja attēls, dievu iejaukšanās un sadzīves ainas ir tuvas antīkajam eposam, aiz visa tā tomēr redzama viena varoņa (imperatora Augusta) slavināšana.

Poēmas žanriskās izmaiņas nav norisinājušās, protams, visur vienādi, gan tās saturs, gan forma mainījusies atkarā no vēsturisko apstākļu maiņas, taču tās pamatiezīme — vēstījums dzejā — saglabājusies. Tā, piemēram, feodālajos viduslaikos tautu un atsevišķu cilvēku likteņi aizgrimst kristīgi mistiskā skatījumā ar zemes dzīves noliegumu, askētismu un baznīcas morāli. Raksturīga šā laika poēma ir Dantes Aligjeri «Dievišķā komēdija», kas sniedz alegoriski didaktisku autora izjūtu attēlu reliģiskos mītos.

Feodālās kultūras norieta un buržuāziskās kultūras aizsākuma posmā pieaug interese par atsevišķu varoņu likteņi; tas poēmu padara subjektīvāku. Šai laikā vēl diezgan spēcīgi arī izskan bruņinieku poēmas ar tām raksturīgo dēkainību un erotismu, varoni vai nu idealizējot, vai par to dažviet ironizējot. Tāda uz feodālo eposu motīviem balstīta ir itāliešu dzejnieka L. Ariosto poēma «Trakojošais Rolands», kas apliecina vēlīnās renesanses cilvēka dzīvesprieku un reālās īstenības pārākumu pār viduslaiku baznīcas sholastiku.

Pieaugot buržuāzijas pašapziņai un politiskajai lomai, bur-

žuāzijas varoņpoēmas kļūst demokrātiskākas, savu varoņu gaitām liekot risināties uz plašu sabiedrisku notikumu fona, bieži pagātnes norisēs meklējot pamatojumu tagadnes tendencēm un ideāliem (piemēram, T. Taso «Atbrīvotā Jeruzāleme», L. Kamoenisa «Luziada»).

Tie ir mākslīgi mēģinājumi restaurēt eposu, kas beidzas neveiksmīgi, un poēma arvien vairāk nostabilizē savus īpašos žanriskos ietvarus. Poēmas centrā izvirzās atsevišķs varonis ar savām tieksmēm, ar savu cīņu pret apkārtni, ar individuālās brīvības centieniem, ar uzskatu cīņu sevī. Ievērojami tiek padziļināts tēlu psiholoģiskais zīmējums.

19. gadsimta sākumā attīstās romantiskā poēma, kurai zīmīgi izcili varoņi, kam jācīnās ar sevišķi grūtiem apstākļiem un pretiniekiem. Šīm poēmām raksturīgs ļoti ekspresīvs un emocionāls stils. Tāda ir angļu dzejnieka Dž. Bairaona poēma «Cailda Harolda ceļojums», P. Šellija «Alastors». Sižetisko risinājumu te pārtrauc daudz lirisko atviržu, filozofisku pārdomu. Bieži romantisko poēmu metos ir arī fantastika, īpatnēja apkārtne (Dž. Bairaona «Manfredā», M. Ļermontova «Mciri»).

Ap pagājušā gadsimta vidu iezīmējas reālistiskās poēmas sākumi. Tajā kā raksturīgākais moments minams tas, ka izcilā, neparastā varoņa vietā ienāk vienkāršās tautas pārstāvis. Latviešu dzejā te raksturīgs darbs ir V. Plūdoņa «Atraitnes dēls», kurā attēlota nabadzīga jaunekļa traģiskā cīņa par izglītību.

Padomju dzejā poēmas žanrs ļoti plaši izplatīts, sākot jau ar A. Bloka darbu «Divpadsmit». Padomju poēmā nozīmi atgūst un izceļas masu tēlojumi. Strādnieku šķiras cīņa par atbrīvošanos, dižā celtniecības darba norise no Oktobra revolūcijas līdz Lielajam Tēvijas karam, dzīves atjaunošana pēckara gados un ceļš uz nākotnes sabiedrību — komunismu — tas ir padomju poēmu saturs. Poēma tiecas uz plašumu, uz grandiozitāti tēlu un notikumu zīmējumā. Bet, no otras puses, jaunāko laiku un arī padomju poēmā ienākušas vēl citas īpašības. Bieži atsevišķu varoņu vietā nostājas ideja, doma, kas vai nu pauž autora pasaules uzskatu, skar kādu būtisku jautājumu, vai notēlo kādu ievērojamu laikmeta parādību autora uztverē. Doma izpaužas vai nu organiski sakarīgu gleznu virknē, vai arī atsevišķos konkrētos tēlos. Šādai poēmai stipri liriska nokrāsa. Līdz ar to tai piemīt spēcīga iekšēja dinamika un izteiksmes patoss. Tādas, piemēram, ir V. Majakovska poēmas

«Labi» un «Vladimirs Iljičs Leņins», A. Tvardovska «Māja pie ceļa», «Aiz tāles tāle», N. Tihonova «Kirovs ar mums» u. c.

Tēlojums poēmā ir liroepisks, bet atsevišķos laikposmos un atsevišķos poēmas novirzienos vai nu liriskais, vai episkais tēlojuma veids kļūst dominējošais. Piemēram, romantiskajā poēmā dominē liriskais elements. Šādām poēmām bieži nav episku tēlu un vienota sižeta un ja arī ir, tad sižetam un episkajiem tēliem nav galvenā nozīme, bet tie ir tikai palīglīdzekļi satura izpausmei no liriskā varoņa viedokļa. Šādas poēmas sauc arī par liriskajām. Turpretī episkajā poēmā ir samērā stingrs sižets, kas attīstās un tiek kāpināts. Arī raksturi tēloti dinamiski, attīstībā, tiem zīmīgs psiholoģiskais izgaismojums. Arī te lasāmas liriskās atkāpes, bet tām ir pakārtota nozīme. Ja poēmā pārsvarā dramatiskais elements, tad to sauc arī par dramatisko poēmu. Dialogs šādā poēmā nav obligāts, lai gan labā tiesā darbu tāds ir (H. Ibsena «Pers Gints», V. Rūjas «Mēs nešķirsimies nekad» u. c.).

Sižets — ja tāds ir — poēmā izvērsti plašāk nekā balādē. Tajā arī vairāk vai mazāk pilnīgi izzīmēti raksturi un dots apkārtnes un apstākļu tēlojums. Taču, stāstot par notikumiem, par attēloto personu rīcību un pārdzīvojumiem, poēmas autors gan tiešā, gan netiešā vēstījumā tajā ietilpina arī savu pārdzīvojumu un domu atspulgu. Tāpēc poēmā bez personām, kas piedalās darbības norisē, vienmēr ir arī liriskais varonis — autora domu un ideju nesējs.

Sižets un raksturi poēmā var būt izvērsti dažādi. Dažos darbos, piemēram, Sudrabu Edžus poēmā «Atmiņas par divām dzimtām, veco Dūdaku un mani pašu», dots vairāku personu un viņu dzīves apstākļu raksturojums divās nesaticīgās kaimiņu dzimtās, kurās valda patriarhālas attiecības un brāļu draudzes noskaņojums. Te bagātīgi izmantotas autora bērnības un jaunības atmiņas. Turpretī citās poēmās, piemēram, tādā kā V. Plūdoņa «Atraitnes dēls», sižets visumā diezgan sarežģīts, taču uzzīmēts tikai viens, galvenā varoņa portrets, gan spilgti un pārlicinoši, bet pievērsties tikai vienai viņa rakstura līnijai — zinību alkām. Arī V. Lukss poēmā «Slava», šā darba varoņa Eižena Berga portretu veidojot, galvenokārt tvēris to brīžos, kad parādās Berga bezbailība un varonība izšķirīgos cīņas posmos.

Poēmā parasti nav izsekots viss varoņa mūžs, bet attēloti atsevišķi momenti, kas dod iespēju parādīt gan varoņu, gan paša autora iekšējo dzīvi.

Vēl poēmai raksturīgas iezīmes ir attēlojamo personu un notikumu varonīgais raksturs, zināms dramatisms un emocionalitāte. Pēc apjoma poēmas var būt dažādas.

Viens no pirmajiem poēmas žanra izkopējiem latviešu literatūrā ir Sudrabu Edžus. Ar 1884. gadu parādās viņa romantiskās poēmas par Lietuvas senatnes tēmām, cildinot lietuviešu tautas vēsturi, lai tās spožums modinātu un iedvesmotu uz lieliem darbiem un uz cīņu pret apspiedējiem arī latviešus («Gudmina sapnis», «Ķeistuta loms»). Jau minētā poēma «Atmiņas par divām dzimtām, veco Dūdaku un mani pašu» ir reālistiska, ar veiksmīgām sadzīves ainām.

Latviešu klasikā kā izcils poēmu meistars vietu ieņēma V. Plūdonis ar «Atraitnes dēlu» un alegorisko poēmu «Uz saulaino tāli». «Atraitnes dēls» veidots asos sociālos pretmetos: no vienas puses — lielpilsētas trauksmainā dzīve, pārtikusī buržuāzija ar tās tieksmi pēc izpriečām un vienaldzību pret garīgajām vērtībām, un no otras — nabadzīgā atraitnes dēla traģiskā cīņa par izglītību. Līdzīgi sociālie kontrasti ir Plūdoņa nelielajā poēmā «Divi pasaules». Plūdonim pieder arī vēsturiskas poēmas («Kūri pie Rīgas 1210. g.», «Kauja pie Saules», «Kauja Garozas silā») par seno latviešu cilšu varonību cīņā pret vācu bruņiniekiem. Plūdoņa pasaku poēmās («Eža kažociņš», «Lapsiņa kūmiņa un vilks znotiņš», «Brīnumstabilīte») radoši izmantoti tautas pasaku motīvi, padarot šīs poēmas ļoti tēlainas un fantastikas piestrāvotas.

Izcila virsotne latviešu filozofiskās poēmas žanrā ir Raiņa «Ave soll», kurā dzejnieks kā nemitīgas attīstības simbolu apdziedājis sauli.

Latviešu padomju poēmu attīstījuši vairāki dzejnieki. Par tās izveidi var runāt 20.—30. gados (R. Eidemaņa «Pēterpils», «Sirmgalvis», P. Ķikuta «Mašīna», «Mans kameras biedrs»). Šā laika poēma vairāk nozīmīga ar jaunu, sociālisma attīstības tendencēm atbilstošu saturu un tēliem. Izteiksmes līdzekļi tiek pārņemti no pirmspadomju poēmas. Vairākas poēmas rodas Lielā Tēvijas kara laikā (V. Luksa «Tēvs un dēls», M. Rudziša «Nāves vilciens») par padomju cīnītāju varonību šais traģiskajos un smagajos gados. Šī pati tematika turpinās arī vēlāk (C. Dineres «Seržanta Sarmas dziesma»), bet četrdesmito gadu beigās jau ieskanas jauni — sociālisma celtniecības motīvi. Te viens no pirmajiem paraugiem ir V. Luksa «Rita sāk dzīvot». Īpatnējs piecdesmito gadu sniegums poēmas žanrā ir J. Vanaga «Uz sliekšņa», kur autors pievēršas tolaik ļoti aktuā-

lajai un liroepikā nerisinātajai kolektīvizācijas tēmai, rādot, kā bijušais budža kalps, tagadējais jaunais darba zemnieks soli pa solim atrod ceļu uz kolektīvo saimniecību. Nozīmīgi sasniegumi poēmas žanrā ir arī P. Sila «Nemirstība», B. Sauliša «Neaizmirstamie», A. Imermaņa «Kur visi kuģi satiksies», A. Vējāna «Saule kāpj augstāk», V. Luksa «Slava». Abas pēdējās poēmas apbalvotas ar Latvijas PSR Valsts prēmiju.

Balstīdamies uz tiešu dzīves vērojumu vai arī pamatīgi iepazītu senāku notikumu, dzejnieki šais darbos atklājuši dažādas īstenības jomas un dažādu cilvēku pārdzīvojumus. Tietoties dot plašāku sava laika īstenības atainojumu, nekā tas iespējams lirikā, latviešu padomju dzejnieki pēdējos gados pastiprināti pievērsās liroepikai, īpaši poēmai.

4. Tiklab cittautu, kā arī latviešu dzejā ir diezgan daudz sižetisku sacerējumu, kas nav ierindojami nevienā no tikko aplūkotajiem trim žanriem. Tos varētu raksturot kā saistītā valodā sarakstītus aprakstus vai tēlojumus. Nav šim žanram arī noteikta termina. Varētu to saukt par dzejojumu, bet šim apzīmējumam bijusi arī vispārīga rakstura nozīme. Te būtu ietilpināmi tādi latviešu liroepiskās dzejas darbi kā, piemēram, J. Sudrabkalna «Pie Blaumaņa pieminēkļa», «Saruna zem liepām», «Saruna Kolonu zālē» u. c., A. Vējāna «Nabadzības bēres», «Aiz katra vārda dzīve», «Pagātnes un nākotnes zvaigznes», H. Heislera «Maizes smarža» u. c.

4. EPISKĀ DZEJA

Šim literatūras paveidam ir tikai viens žanrs — eposs. Reizēm gan var būt gadījumi, kad saistītā valodā rakstīts arī kāds cits epikas žanrs, kas parasti pieder prozai (piemēram, A. Puškina romāns «Jevgeņijs Oņegins»).

Kā jau iepriekš minēts, eposa nosaukums nāk no grieķu valodas, un tā nozīme (vārds, stāsts) norāda uz šā žanra galvenajām izteiksmes īpašībām.

Epikas sākumi tāpat meklējami sinkrētiskajā mākslā. Kultiskajā ceremonijā apvienojās dejas, dziesma, dramatisks spēle un stāsts. Dziesmas teicēju mutē, kā jau zināms, ieguva arvien lielāku patstāvību, un tās sāka teikt arī ārpus kulta. Šādi teicēju vēstījumi varēja ietvert arī kādu episku notikumu, piemēram, varoņa cīņas. Pirmajām dziesmām bija liroepisks raksturs, bet vēlāk no tām izauga tīras episkas varoņdziesmas.

Tādas ir krievu biļinas, dažas somu rūnas, vācu senā «Hildebranda dziesma», serbu episkās dziesmas u. c. Šīs dziesmas radās pirmatnējās kopienas laikā, kad vēl nepastāvēja šķiras. Katrai dzimtai bija savs dziesminieks, seno dzimtas tradīciju un notikumu glabātājs. Tādi dziesminieki, piemēram, Grieķijā bija aēdi. Kad svinīgā brīdī dzimta bija sapulcināta ap savu vadoni, aēds dziedāja dziesmu par dzimtas dižajiem varoņdarbiem, kas laiku plūsmā un cilvēku atmiņās kļuva arvien diženāki, hiperbolizējās. Cilvēki pamazām pārvērtās par dieviem. Seno ķeltu dziesmās par viņu ķēniņu Zigīridu teikts, ka tas kļuvis neievainojams. Tāds pats ir grieķu varonis Ahilejs, ko var ievainot tikai vienā vietā, viņa papēdī. Šie varoņi pauž katras dzimtas un vēlāk tautas varoņu ideālus, tās īpatos uzskatus.

Varoņdziesmas senāk bijušas daudzām tautām, tās ir anonīmas un pieder pie folkloras. Sociālekonomiskās attīstības procesā dzimtām un ciltīm apvienojoties, arī dziesmas iegūst plašākas dimensijas, notiek t. s. varoņdziesmu ciklizācija. Krievu literatūras teorētiķis A. Veselovskis ir izpētījis, ka varoņdziesmas ar laiku apvienojušās trejādi. Pirmkārt — dabiskās ciklizācijas ceļā, kad dziesmas par vienu varoni sasaistās vienā plašākā dziesmā. Otrkārt — ģealoģiskās ciklizācijas ceļā, kad aēds vai kāds cits dziedonis zināja arī ciltsrakstus un varēja dziedāt arī par varoņa senčiem. Šādām dziesmām apvienojoties, varonim piedēvēja arī darbus, kas patiesībā piederēja vai nu viņa senčiem, vai pēctečiem. Varoņa raksturojums līdz ar to paplašinās. Trešais ciklizācijas veids ir sadziedājums — kad varonim piedēvē citiem varoņiem piederošus nopelnus. Viņš kļūst tik izcils, ka pārējie viņa ēnā nobāl. Tā eposos apvienojas notikumi, ko šķir ilgi gadsimti. Šo trīs ciklizācijas veidu rezultātā ir tapuši visi lielie eposi.

Tie galvenokārt ir *varoņeposi*, t. i., tādi dzejiski sacerējumi, kas attēlo ievērojamus notikumus tautas dzīvē, rādot tos spilgtos tēlos. Eposam raksturīgs plašs daudzu notikumu izklāsts, sižetam sazarojoties vairākās blakus līnijās, svinīgi pacilāts tonis un gleznaina valoda. Par varoņeposu tematiku Homēra sacerējumos teikts, ka tie ir vīru slavenie darbi. To pašu izsaka arī franču termins — «chansons de geste» — dziesmas par slaveniem darbiem.

Varoņeposā izšķir *tautas eposu* un *individuālo jeb mākslas eposu*. Ar tautas eposa jēdzienu saprot tādus šā žanra darbus, kuru radītājs ir pati tauta, resp. tie veidojušies ciklizāci-

jas ceļā no folkloras materiāliem vai arī tautā cirkulējušās dziesmas un teiksmas kopīgā sacerējumā apvienojis kāds noteikts autors. Tādi eposi, piemēram, ir sengrieķiem «Iliada» un «Odiseja», par kuru sižetisko apvienotāju uzskata Homēru, frančiem «Rolanda dziesma», armēņiem «Sasunas Dāvids», kalmikiem «Džangars», krieviem biļinas, angļiem «Beovulfs», somiem «Kalevala», igauņiem «Kalevipoegs» u. c. Individuālo eposu autori ir noteiktas personas, kas gan arī savu varoņu eposu veidojušas vairāk vai mazāk uz tautas dzejas pamata, taču patstāvīgā poētiskā apstrādājumā. Tādi eposi, piemēram, ir gruzīniem Šotas Rustaveli «Bruņinieks tģgera ādā» u. c.

Īsta tautas eposa izaugsme un attīstība vislabāk redzama, pasekojot grieķu episkajai dzejai.

Sengrieķu eposi izauguši no mitoloģijas. Tie radušies, kā saka K. Markss, cilvēces bērnībā. Visas tautas ir pārdzīvojušas savu senatni, bet visskaistākā tā bijusi grieķiem. Zīmīgs ir Marksa secinājums: «Pievilcība, kādu jūtam viņu mākslā, nav pretrunā ar to neattīstīto sabiedrības pakāpi, uz kuras tā izaugusi. Tieši otrādi — tā ir tās rezultāts un nesaraujami ar to saistīta. Tā ir sen pārdzīvota cilvēces stadija, kura nekad vairs nevar atkārtoties.»¹

Mitoloģiskā domāšana ir cilvēka domāšanas senāka stadija, cauri kurai gājusi visa cilvēce. Tā piešķir cilvēka psihes īpašības dabas parādībām un tās personificē. Katru priekšmetu iedomājas, ka to kāds ir izgatavojis vai atradis (nostāsti par to, kā cēlušās upes, kā radīti kalni, kā radušies reliģiskie rituāli, paražas un likumi). Tā sauktie teogoniskie mīti stāsta par to, kā cēlušies dievi, kosmogoniskie — kā radusies pasaule.

«Iliada», kas uzskatāma par eposa vispilnīgāko paraugdarbu, nekur nenorobežojas atsevišķa cilvēka likteņa tēlojumā, tāpēc tai nav ne īsta sākuma, ne īstu beigu. Pasaules aina stāv pati par sevi un sevis dēļ. Velti tur meklēt arī noteiktu visa sacerējuma virzītāju ideju. Ahilejs «Iliadā» gan ir varonis, arī viena no galvenajām personām, tomēr nekļūst par dzejojuma centru. Varonis še vēl nemaz neliekas kā kaut kas sevišķs un neaizsniedzami savrups. Tas tiek skatīts citu līdzīgu pulkā, un šā iemesla dēļ rodas nepieciešamība pēc masu tēlojuma. Ikviens atsevišķs cilvēks reprezentē cilvēces ideāltipu, ikviens pa ceļas pāri realitātei.

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. XII, ч. I, 200.—204. Ipp.

Eposi «Iliada» un «Odiseja» ir izauguši no tautas mutvārdu dzejas. To veidošanās laiks aptver ne mazāk par pieciem gadsimtiem. Eposos ir daudz atmiņu par 14. un 13. gadsimta p. m. ē. notikumiem un parādībām, bet eposu karavīri jau pazīst dzelzi un viņu dzīves veids atbilst 9.—8. gadsimtam p. m. ē. Pētnieki atzīst, ka Homēra eposu galīgais izveidojums noticis pārejas laikā no barbarisma uz civilizāciju.¹ Toreiz notika daudzi kari. Pieauga karavadoņu un viņu draudzību turība. Homēra eposos vēl nav valsts un sabiedriskas varas. Indivīds un sabiedrība vēl nav pretrunā; tas gan ir jau pamodies, bet pamata saturā vēl ir kolektīvisma izjūtas. Tās tad piešķir varoņiem viengabalainību.

Ir pārliecība, ka barbarisma augstākā pakāpe ir varoņeposa uzplaukuma laikmets ne tikai senajā Grieķijā, bet arī visās citās tautās. Pēc valsts izveidošanās varoņdziesmu loma samazinās.

Otrs ievērojams Eiropas tautu eposs ir frančiem — «Rolanda dziesma», kurā skaidri redzams, kā vienā darbā laika gaitā apvienojušies vairākiem laikmetiem piederīgi notikumi un parādības.

«Rolanda dziesmā» labi saskatāms arī kāds eposiem ļoti raksturīgs izteiksmes paņēmieni — hiperbolizācija. 778. gada Ronsevalas kauja, kas patiešām notikusi, ir maznozīmīga, bet eposā tā notēlota kā tāda, kur izšķiras tautu likteņi. Kā liecina hronikas, arī Rolands nav tik izcils varonis, kā parādīts eposā, kur tas attēlots arī kā tuvs karaļa radnieks. Arī pašam karalim Ronsevalas kaujas laikā ir apmēram 35 gadi, eposā tas tēlots kā 200 gadu vecs, jau sirms, bet varonīgs cīnītājs. Visiem eposiem zīmīga satura detaļa ir nodevība, kuras dēļ iet bojā varonis. Tā tas ir arī «Rolanda dziesmā», arī latviešu tautas eposā «Lāčplēsis» un citur. Tādējādi tautai it kā vieglāk attaisnot savu varoņu nāvi. Patiesībā Ronsevalas kauja neveiksme notiek stratēģiskas kļūdas dēļ.

Mongoļu folklorists Sužejevs zīmīgi izsakās, ka eposs ir kā stafete, ko viens laikmets nodod otram, bet tāda stafete, uz kuras katrs laikmets un katra šķira zīmē savus ideālus, gan drīz nenodzēšot iepriekšējos.

Viduslaikos un renesansē daudzu tautu sacerējumi svārstās starp eposu un poēmu (par tiem jau runāts liroepikas nodaļā).

¹ Par to runā F. Engelss savā darbā «Ģimenes, privātipašuma un valsts izcelšanās», R., 1946., 27. lpp.

Lai radītu eposus, atsevišķi vairāku tautu autori apvienojuši tautas nostāstus, dziesmas un teikas plašos episkos dzejojumos. Somiem tādā kārtā radies eposs «Kalevala», igauņiem «Kalevipoegs».

Arī latviešu dzejā bijuši vairāki mēģinājumi radīt episkas dziesmas, izmantojot folkloru, piemēram, F. Mālberga «Staburags un Liesma», «Sēris un Nāra» u. c. Paši šie darbi laika gaitā aizgrimuši vēsturē, taču tie zināmā mērā sagatavojuši ceļu tautas eposam, jo ar tiem iesakņojušies zināmi motīvi, nostiprinājušies īpaši ieskati par Latvijas senatni. Ar it kā pazudušu eposu restaurāciju noņēmies arī J. Lautenbahs-Jūsmiņš («Zalkša līgava», «Dievs un Velns», «Niedrišu Vidvuds»), bet bez vēlamajiem rezultātiem.

Visiem šiem sacerējumiem pāri paceļas vienīgi A. Pumpura «Lāčplēsis» (1888.), kas ir viens no augstākajiem sasniegumiem latviešu poēzijā vispār.

Pumpurs sāpīgi sajuta, ka latviešiem nav tādu plašāku episku dzejojumu, kādus pazina citas tautas. Kā dzejnieks raksta eposa priekšvārdos, tad Zigrīda teikas apstrādātājs Vilhelms Jordans esot lepmi aizrādījis, ka citas tautas eposu vairs nespēšot radīt, jo «epus viela nav vairs tautā atrodama un pašas tautas nav tādu laika periodu aizsniegušas kā ģermāņu tautas, tas ir, nav palikušas par pasaules valdniecēm». Uz to nu Pumpurs pēc pabeigta darba tikpat lepmi atbild: «...bet to gan cerēju, ka pie leišu-latviešu tautām... atradīsies vairāk dzīvas vielas priekš epus, nekā to Jordans atrada pie vācu tautas.»

Sava eposa pamatā Pumpurs licis Lielvārdes apvidū noklausītu teiku par stiprinieku Lāčausi, bez tam ieplūdina tur vēl teikas par cilvēka radīšanu, Daugavas rakšanu, par dievu un velnu un citas. Līdzī ievijas arī iespaidi no kaimiņu tautu eposiem — no «Kalevalas» un «Kalevipoega».

Daudz Pumpurs mācās no klasiskajiem grieķu eposiem un arī savā «Lāčplēsī» izmanto līdzīgus motīvus: tāpat kā Homēra Ahileju var ievainot tikai papēdī, tā arī Lāčplēsim ievainojamas ir tikai viņa lāča ausis; lai pamatotu sava varoņa izcilās fiziskās un garīgās dotības, autors Lāčplēsim liek piedzimt no cilvēka un lāču mātes, gluži kā antikajos eposos varoņi ir dievu vai dieviešu pēcnākamie.

Visu šo folkloras un leģendāro vielu Pumpurs apvieno ar latviešu 13. gadsimta vēstures notikumiem, kad Latvijā iebrūk vācu krustneši un latvieši nonāk svešnieku jūgā. Šo laikposmu

viņš izvēlējies kā vienu no svarīgākajiem tautas vēsturē, jo eposos parasti attēloti īpaši pagriezieni tautas dzīvē. Uz šā vēsturiskā fona tad stiprinieks Lāčplēsis no pasaku varoņa pārvēršas par vēsturisku cīnītāju, tautas varoni, mītiski simbolisku tēlu, kam ir noteikts mērķis — uzvarēt Tumšo bruņinieku (vācu varu), izcelt gaismā nogrimušo Burtnieku pili (senču kultūru) un izcīnīt savai tautai (Laimdotai) brīvību. Tādējādi dzejnieks te risina ļoti aktuālu 19. gadsimta otrās puses sabiedriski politisku problēmu: tautas brīvības cīņas un atsevišķa cilvēka vietu tajās. Latvijas vēsturi Pumpurs idealizē, pēc īpaši konkrēta vēsturiskuma necenšas, bet ļoti spēcīgi un emocionāli izvirza prasību pēc latviešu tautas brīvības.

Sasaukdami ar latviešu tautas atbrīvošanās kustības idejām un cīņām, eposs ļoti spēcīgi atbalsojās sava laika sabiedrībā un nav zaudējis savu nozīmi arī vēlākos laikos.

Pēc eposa tapšanas buržuāziskajā literatūrzinātnē daudz strīdu bijis par to, vai «Lāčplēsi» var uzskatīt par tautas eposu vai nevar. Lielākā daļa buržuāzisko zinātnieku izteikušies pret tautas eposa apzīmējuma piešķiršanu «Lāčplēsim», jo, lūk, tautas eposam esot jābūt visas tautas sacerētam, vismaz lielākiem tā posmiem tiešā veidā jādzīvojojot folklorā (T. Zeiferts), «Lāčplēsim» trūkstot episka stila (R. Klaustiņš); līdzīgas domas izsaka arī V. Plūdonis.

Taču latviešu padomju literatūrzinātne apstiprinājusi uzskatu, ka «Lāčplēsis» ir tautas eposs, jo tas iesakņojies dziļi tautā, tā tuvums ar tautu izpaužas vissvarīgākajos tautas likteņcīņu jautājumos. Arī pēc savas izcelsmes «Lāčplēsis» ir tautas eposs, jo tas sakņojas folklorā un tautas vēsturē un pauž būtiskākās sava laika progresīvās idejas. «Lāčplēsi» gan sacerējis viens noteikts autors, bet šis darbs latviešu tautas dzīvē ieguvis tautas eposa funkcijas.

A. Pumpura radītie «Lāčplēša» tēli iesakņojušies ne tikvien latviešu vārda mākslā, bet visā dzīvē, kļūdami par simboliem. Arvien no jauna tie iemirdzējušies atkal kādā jaunā sacerējumā, savos pamatos tomēr paturēdami jau eposā izveidotos psiholoģiskos vaibstus. Viskrāšņāko atveidu šī «senā dziesma jaunās skaņās» ieguvusi Raiņa dramatiskajā darbā «Uguns un nakts».

Bez «Lāčplēša» mākslinieciski nozīmīgs sacerējums latviešu dzejā ir Raiņa «1905. gada eps», kuru dzejnieks iecerējis kā plašu darbu, bet kurš tomēr palicis nepabeigts. Uz kādas 1906. gadā rakstītas lapiņas Rainis atzīmējis eposā apstrādājamus

kādus 50 tematus, ļoti konkrētus, aptverot visu 1905. gada revolūcijas gaitu. Par varoņiem Rainis te izvēlas visu tautu, ne atsevišķas personas. Uz tās pašas lapiņas viņš raksta: «Personu vārdus neminēt, jo varonis visa tauta jeb tautas gars.» Un vēlāk: «Eps ir tautas eps, tautas ilgas, prieks, mošanās, bēdas un nāves briesmas.» Šādu piezīmju par to, kā Rainis izpratis sava rakstāmā eposa uzbūvi, tematisko izkārtojumu un tā sociālo un politisko, kā arī māksliniecisko nozīmi, ir diezgan daudz.¹ Tās, kā arī uzrakstītie fragmenti liecina, ka Rainis 1906. gadā iecerējis ļoti sarežģītu un revolucionāru sacerējumu, kas diemžēl nav pabeigts.

5. SATĪRISKĀ DZEJA

Satīras jēdziena izpratne ir stipri plaša: satīriskā nokrāsa var būt jebkuram literatūras veidam piederīgā darbā — dzejā, prozā vai dramaturģijā, pie tam noteikti satīrisks ir līroepikas žanrs fabula.

Lai kādam literatūras veidam piederētu satīriskais darbs, tajā parādās īpašs dzīves atspoguļojuma princips. Satīra patiesi, ar idejisku un politisku mērķtiecību atspoguļo dzīves negatīvās parādības un tieši uz tām asina savu uzmanību, izvirzot tās pirmajā plānā, lūkojoties uz tām it kā «caur palielināmo stiklu», kā izteicies V. Majakovskis. Taču dzīves ēnas pušu attēlojums, īpaši progresīvajā satīrā, nav pašmērķīgs, bet autori to dara pozitīvo ideālu vārdā. Līdz ar to satīriskie tēli rada sašutumu un riebumu pret šīm negatīvajām parādībām, aicina cīņā pret tām.

1. Satīrai (vārda šaurākajā nozīmē) jeb satīriskajam dzejolim kā dzīves mākslinieciska atspoguļojuma veidam ir liela sabiedriski politiska nozīme. Jebkurā vēstures posmā reālistiskā satīra, kritizēdama dzīves ļaunās puses, aktīvi un ar lielu sparū piedalījusies sava laika idejiskajās un politiskajās cīņās.

Asi izsmejošus, kritizējošus vārda mākslas sacerējumus pazīst visas tautas, bet to kopīgais nosaukums nācis no romiešu dzejnieku Marciāla, Juvenāla un Horācija darbiem. Interesanta ir šā termina izcelsme. «Satura» jeb «satyra» latīņu valodā

¹ Tuvāk par to skat. Raiņa Kopotu rakstu VI sējumā, R., 1949., 561.—567. lpp.

sauca no dažādām vielām gatavotu ēdienu. Tā kā pirmajām romiešu satīrām bija tišuprāt jaukts pantmērs, tad šo nosaukumu pārnesti attiecināja arī uz tām.

Romiešu satīrās izzoboti sabiedrības trūkumi, ļaužu muļķība. Tādas ir, piemēram, Horācija satīras. Vēl asāki, pat sarkastiski ir romiešu spilgtākā satīriķa Juvenāla darbi, kas atēlo sava laika sabiedriskās dzīves pretrunas.

Krievu dzejā satīriskos dzejoļus rakstījis A. Puškins («Lukullas izveseļošanās»), arī M. Ļermontovs («Pārdomas»), N. Ņekrasovs («Vienas stundas bruņinieks») u. c.

Padomju literatūrā ar lielu atmaskojošu spēku izskan V. Majakovska satīriskie dzejoļi, viņa «bargie smieklī» (kā viņš pats tos dēvē), kas vērsti pret tautas ienaidniekiem, buržuāzisko pasauli un kapitālisma paliekām cilvēku apziņā.

Tiklab satīriskajām dziesmām tautas dzejā, kā arī vēlākajiem satīriskajiem dzejoļiem mākslas dzejā ir arī īpaši mākslinieciskie paņēmieni. Istenības parādību uztvere un atspoguļojums satīrās ir reālistisks, negatīvā akcentēšanai jo bieži izmantota hiperbola vai arī litots, izteiksme ironiska vai pat sarkastiska; piemēram, latviešu tautasdziesma:

Kundziņam tik prātiņa
Kā mazam bērniņam:
Vakarā zirņus sēja,
Rītā pākšu raudzīt gāja.

Latviešu mākslas dzejā satīrisko dzejoļu žanra izveidošanā pirmie nopelni pieder J. Alunānam, kas ierosmī un paraugus radis gan latviešu folklorā, gan cittautu satīriķu darbos. Sevišķa nozīme šai ziņā ir Horācija daiļradei, kura satīras J. Alunāns atdzejojis latviski. Viņa paša satīriskie sacerējumi vērsās pret Baltijas muižniekiem, mācītājiem un pārvācotajiem latviešiem (piemēram, «Vācinātājiem», «Soneti ar rāgiem» u. c.).

Viens no izcilākajiem latviešu satīriskās dzejas pārstāvjiem ir E. Veidenbaums, kura daiļrades apmēram ceturtdaļa veltīta šim žanram. Tajā rodama pastāvošās iekārtas kritika, pret mantrausīgo buržuāziju vērsts nicinājums un zobgalība («Ej un dzenies tik pēc naudas», «Kas staigājot pa košām puķu lejām»). Veidenbauma satīriskajai dzejai bija liela ietekme uz vēlāko satīriķu, piemēram, Doku Ata darbiem («Inventāra liste», «Pa šoseju»).

Daudz satīrai pievērsies arī R. Blaumanis, nicinoša izsmiekla pilnus vārdus metot pret kārkļuvāciešiem, pret reakcio-

nāro literatūru un dekadenci. Savos satīriskajos dzejoļos Blau-
manis izmanto īpatu paņēmieni. Piemēram, kritizējot kārklu-
vāciešus, autors to dara viņu pašu kroplajā žargonā, vērsoties
pret dekadentiem, nereti pārfrazē viņu izteicienus.

Latviešu satīriskajā dzejā nozīmīgas ir Raiņa satīras. Tās
ir kareivīgas, uzbrūkošas, pat ar dzelīga sarkasma pieskaņu.
Raiņa pirmie sacerējumi satīras žanrā ir viņa «Apdziedāšanās
dziesmas III vispārīgiem latvju dziesmu svētkiem» (1889.), kas
sacerētas pēc latviešu tautsdziesmu paraugiem. Vēlākajās
Raiņa satīrās jūtama radniecība ar M. Saltikovu-Ščedrinu, no
kura šai ziņā Rainis daudz mācījies un guvis.

M. Saltikovam-Ščedrinam pieder zīmīgais teiciens, ka tādēļ,
lai satīra būtu īstena satīra un sasniegtu savu mērķi, vaja-
dzīgs vispirms, lai tā liktu lasītājam sajust to pozitīvo ideālu,
kuru redz šīs satīras rādītājs.¹ Raiņa satīriskajā dzejā šis
pozitīvais ideāls ir skaidrs un noteikts — tā ir tautas atbrīvo-
šanās cīņa, cīņa pret visām toreizējās iekārtas negatīvajām
parādībām, par jaunu, sociālistisku dzīves patiesību un jaunām
sadzīves normām. Viens no Raiņa politiskās satīras asākajiem
darbiem ir dzejojums «Fiat justitia!», tāpat arī «Filistris». Lūk,
pēdējā dzejoļa fragments:

Brīnums, cik drīzi,
Brīnums, cik ātri —
Vien-divos gados
Filistris tiki:

Nedz brīvi smieklī,
Nedz skaļa runa, —
Vispārīgs spriedums,
Atgremu domas,

Nopietnas ūsas,
Prātīgas lūpas,
Deguns miermīlīgs,
Pamatīgs vēders!

Cienība svārku
Sikākā kroķītē,
Līdz kurpju galiņiem:
Krietn-krietnis tautiets!

Raiņa satīrām īpatnējas satīriskas hiperbolas, ļoti lako-
niska izteiksme, tēlu saasinājumi.

¹ M. Saltikovs-Ščedrins. Par literatūru, R., 1960., 393. lpp.

Atsevišķi satīriski dzejoļi ir arī gandrīz katra vēlāko gadu dzejnieka darbos.

Mācīdamies no iepriekšējiem sasniegumiem šai žanrā — gan pašu, gan cittautu dzejā — vielu un ierosmi smeldamies sava laika īstenībā, latviešu padomju dzejnieki satīrā devuši redzamus sacerējumus. Visiem tiem raksturīga skaudra cīņas nokrāsa, jo tie vēršas vai nu pret negatīvām parādībām vēl mūsu pašu sadzīvē, vai arī pret kapitālistiskās pasaules varenajiem, atklājot tautai šo «demokrātu» īsto seju. Piemēram, fragments no M. Ķempes satīras «Lielie rīmas»:

Kas ir šis rīma, liels un kārs,
Kas kontinentus rijis?
Puspirāts un pusmisionārs
Džons Bulls ir vienmēr bijis.

Viņš nekāpa kā ienaidnieks
Uz svešu zemju krasta.
Ne dvēseles tam pestīt prieks
No bagātību nastas.

Ar žēlsirdīgu smaidu tas
Stiepj apbruņotu roku:
Viņš zeltu ņem no Āfrikas,
Lauž Ķīnas tējas koku.

2. No senās grieķu literatūras vēlāku laiku vārda mākslā pārnācis un vēl mūsdienās pastāv īpašs satīriskās dzejas žanrs *epigramma* (no gr. *epigramma* — uzraksts). Tie ir īsi satīriski dzejoļi, kas vērsti tieši pret kādu personu vai sabiedrisku parādību.

Šā žanra sākumos Grieķijā par epigrammu sauca uzrakstu saistītā vai nesaistītā valodā uz svētnīcu sienām, statujām, traukiem utt. Ar savu lakonismu un trāpīgumu daudzi no šiem uzrakstiem ieguva patstāvīgu nozīmi, un izveidojās īpašs dzejas žanrs un forma (parasti divrinde). Romiešu dzejā epigrammas kļuva satīriskas, un šī satīriskā nokrāsa izvērtās par epigrammas galveno nozīmi. Sevišķi plaši šis žanrs sakuploja Francijā 17. un 18. gadsimtā (N. Bualo, Ž. Lafontēns, F. Volters), vēlāk arī Vācijā (F. Šillers, J. V. Gēte).

Krievu literatūrā epigrammas pazīstamas no 17. gadsimta, pēc tam tās rakstījis V. Tredjakovskis, G. Deržavins. Jo daudz šai žanrā rakstījis A. Puškins, padarot epigrammu žanru skaudri politisku.

Epigrammas ir arī padomju dzejniekiem (V. Majakovskim, D. Bednijam, A. Bezimenskim, S. Maršakam u. c.).

Latviešu vārda mākslā labus epigrammu paraugus var atrast E. Treimaņa-Zvārguļa dzejā; viņam pieder pat vesels krājums šā žanra sacerējumu «Epigrammas» (1906.). Lielākais latviešu epigrammu meistars ir Rainis. Izteiksmes asuma, lakonisma un mērķtiecīguma ziņā viņš daudz mācījies no grieķiem un romiešiem. Paraugam Raiņa epigramma «Vidusvīrs»:

Tu brīvību cieni, bet kartavas arī,
I tautai, i prettātai kalpot tu vari,
Ar apdomu visu, ar gudrību dari, —
Ej vidusceļu starp kreisiem un labiem
Un beigās — pērienu dabū no abiem.

Latviešu padomju dzejā atsevišķas epigrammas atrodamas C. Dineres, J. Birzvalka, L. Kamaras, V. Straumes daiļradē.

3. Nedaudz līdzīgs, taču ne tik griezīgs, izsmējīgs ir humoristiskais dzejolis, kurā atspoguļojas dzīves komiskās parādības. Autors pret tām neizjūt nekādu sevišķu sašutumu, kā tas ir satīrā; humoristiskajos sacerējumos cauri smiekliem dažreiz saklausāmas pat autora simpatijas pret to, ko viņš labsirdīgi pazobo.

Bet reizēm arī humors papildinās ar dzēlīgāku, pat ironisku izteiksmi. To liecina, piemēram, J. Sudrabkalna darbs humoristiskās dzejas virzienā viņa krājumos «Džentlmens ceriņu frakā» un «Trubadūrs uz ēzeļa». Paraugam fragments no dzejola «Slideno dienu idile»:

Iet viens vīrs pa ielas vidu,
Drusku bēdīgs, drusku liks,
Un te pēkšņi — traidiridu —
Kamanām tinkšķ zvaniņš sīks.
Vīram kājas nošļūc slīdu
(Dažreiz sabaida tāds rīks),
Un nu redz viņš debess vidu.

*

Tādā gājienā — no vissīkākajām dzejas darba vienībām līdz veselam sacerējumam — dzejas teorija spēj izsekot sacerējuma sastāvu pakāpeniski. Protams, ikreiz analizējot kādu atsevišķu izteiksmes elementu, jāvēro tā funkcionālā nozīme kopumā. Analīzē gan mēs skaitām zilbes un akcentus, vērojam atskaņojumu kārtību un pantu formas vai arī raugāmies, kā at-

sevišķi vārdi, lietoti jaunā, līdz tam neparastā nozīmē, izsaka autora domu. Taču, ja mēs tuvojamies literāram darbam kā dzīves īstenības atspulgam, nevis kā skaistu vārdu kopai, tad, arī detalizēti aplūkojot, tā nebūs tikai pasīva sadalāma un atkal saliekama viela. Dzejas patieso skaistumu ne tikvien nejutām mazinājušos, bet gan gluži otrādi — izmanām to vēl vairāk.

Literatūrā valda liela paveidu, žanru un dzejiskās izteiksmes dažādība, kas joprojām pārveidojas un papildinās, tāpēc poētiku atvedinātie vispārināmie nolikumi arvien ir relatīvi. Kā literatūras zinātne vispār, tā arī dzejas teorija ir dzīva zinātne, kas nemitīgi attīstās. Tāpēc arī tas jautājumu komplekss, kas šai grāmatā ietverts zināmā sistēmā, nav nekas absolūti nemainīgs; nemainīga nav arī pati sistēma, jo tajā pavisam viegli var izdarīt izmaiņas jebkurš jauns idejiski un mākslinieciski spēcīgs un īpatnējs darbs. Dzejas teorija tad arī pirmām kārtām aplūko, izskaidro un sistematizē dzejas darbu raksturīgākās īpašības, kur vecās tradīcijas nemitīgi papildinās ar jauniem elementiem vai kur konkrētā materiāla analīze devusi pavisam jaunu kritēriju par dzejas darba izpēti pamatiem.

Dzejas teorija attiecīgo sacerējumu izprot kā īpatnēju vārda mākslas parādību, neizlaižot no acīm tā attieksmi pret reālo īstenību. Rītms un harmonija, glezna un kompozīcija dzejnieka radošajā darbā nav tikai ilustratīvs materiāls vien; tie viņa domas un atziņas arī nes un novada sabiedrībā.

LITERATURA

A. Grāmatas

- Leņins par kultūru un mākslu, R., 1957.
G. Plehanovs. Māksla un literatūra, R., 1959.
K. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве, I и II, М., 1957.
М. И. Калинин. Об искусстве и литературе, М., 1957.
Основа марксистско-ленинской эстетики, М., 1960.
G. Abramovičs. Ievads literatūras zinātnē, R., 1955.
Aristotelis. Poētika, R., 1959.
L. Bērziņš. Ievads latviešu tautas dzejā, I, R., 1940.
L. Cepļītis un N. Katlape. Izteiksmīgas runas pamati, R., 1960.
R. Egle. Kārļa Skalbes dzejas māksla. K. Skalbes kopotu rakstu 10. sēj., R., 1939.
R. Egle. Eduards Veidenbaums. E. Veidenbauma kopoti raksti, R., 1926.
L. Laicēns. Dzejas principi, R., 1923.
A. Ozols. Latviešu tautasdziesmu valoda, R., 1961.
L. Timofejevs un N. Vengrovs. Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca, R., 1965.
V. Valeinis. Poētika, R., 1961.

Skolu poētikas

- L. Bērziņš. Poētika pamatvilcienos, R., 1933.
A. Bračs. Rakstniecības teorija, I, Cēsis, 1920.
E. Dinsbergs. Metrika ar tām vajadzīgām dzejas mākslas ziņām, Liepājā, 1890.
K. Dziļleja. Poētika, R., 1920.
J. Kalniņš. Latviešu rakstniecības teorija, Jelgavā, 1892.
K. Kārklīņš. Rakstniecības teorija, Valmierā—Cēsis, 1923.
Līgotņu Jēkabs. Isa latviešu rakstniecības teorija, Cēsis, 1928.
A. Skuja. Rakstniecības teorija, R., 1938.

- Н. Асеев. Зачем и кому нужна поэзия, М., 1961.
 К. Бальмонт. Поэзия как волшебство, М., 1922.
 В. Брюсов. Основы стиховедения, М., 1924.
 М. Берли. Общее литературоведение, М., 1957.
 А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, Л., 1940.
 В. В. Виноградов. О языке художественной литературы, М., 1959.
 В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей, М., 1961.
 И. Виноградов. Вопросы марксистской поэтики, М., 1936.
 Вопросы теории и психологии творчества, т. II, СПб., 1909.
 И. Гринберг. Лирическая поэзия, М., 1955.
 Н. Дремов. Художественный образ, М., 1961.
 А. И. Ефимов. О языке художественных произведений, М., 1954.
 А. И. Ефимов. Стилистика художественной речи, М., 1957.
 В. Жирмунский. Введение в метрику, Л., 1925.
 В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений, 1921.
 В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория, Петербург, 1923.
 Изучение стихосложения в школе. Сборник статей, М., 1960.
 М. Исаковский. О поэтическом мастерстве, М., 1960.
 А. Квятковский. Словарь поэтических терминов, М., 1940.
 А. Коваленков. Практика современного стихосложения, М., 1960.
 А. Крайский. Что надо знать начинающему писателю, Л., 1928.
 Краткая литературная энциклопедия, т. I—II, М., 1963.
 Литературная энциклопедия, т. I—XI, М., 1930—1939.
 В. Маяковский. Как делать стихи, М., 1952.
 Г. Н. Поспелов. Теория литературы, М., 1940.
 Проблемы поэтики. Сборник статей, М.—Л., 1925.
 В. л. Пяст. Современное стиховедение, Л., 1925.
 Русские писатели о литературном труде, т. I—IV, М., 1954—1956.
 М. Рыбникова. По вопросам композиции, М., 1924.
 Ф. Сеидов. Метрика азербайджанской поэзии (автореферат), Баку, 1955.
 В. И. Сорокин. Теория литературы, М., 1960.
 Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы, М., 1959.
 Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, М., 1958.
 Л. И. Тимофеев. Стих и проза, М., 1938.
 Л. И. Тимофеев. Теория стиха, М., 1939.
 Л. Н. Толстой. О литературе, М., 1955.
 Б. В. Томашевский. Стилистика и стихосложение, Л., 1959.
 Б. В. Томашевский. Стих и язык, М., 1959.
 Ю. Тынянов. Проблемы стихотворного языка, Л., 1924.
 В. Холшевников. Основы русского стихосложения, Л., 1959.
 Г. Шенгели. Техника стиха, М., 1940.
 С. Шервинский. Ритм и смысл, М., 1961.
 М. Штокмар. Рифма Маяковского, М., 1959.
 Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества, М., 1914.
 А. Щепилова. Введение в литературоведение, М., 1956.
 Я. Э. Эльсберг. Вопросы теории сатиры, М., 1957.
 Б. Эйхенбаум. Мелодия русского лирического стиха, Петроград, 1922.
 E. Arndt. Deutsche Verslehre, Berlin, 1959.
 J. R. Becher. Das poetische Prinzip, Berlin, 1957.

- A. Heusler. Deutsche Versgeschichte. Berlin und Leipzig, 1925/29.
 W. Kayser. Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1956.
 R. Lehman. Poetik, München, 1919.
 Literaturkunde. Band I, Beiträge zu Wesen und Formen der Dichtung,
 Leipzig, 1962.
 R. M. Meyer. Deutsche Stilistik, München, 1913.
 R. Müller-Freienfels. Poetik, Leipzig — Berlin, 1921.
 O. Paul. Deutsche Metrik, München, 1950.
 R. Petsch. Die lyrische Dichtkunst, Halle, 1939.
 E. Riesel. Abriss der deutschen Stilistik, M., 1954.
 F. Saran. Deutsche Verskunst, Berlin, 1934.
 Th. Sporei. Französische Metrik, München, 1929.
 E. Staiger. Grundbegriffe der Poetik, Zürich, 1956.
 W. Wackernagel. Poetik, Rhetorik und Stilistik, Halle, 1873.
 O. Walzel. Die künstlerische Form des Dichtwerks, 1916.
 O. Walzel. Das Wortkunstwerk, Leipzig, 1926.
 Ch. Bally. Precis de Stilistik, Genève, 1905.
 M. Grammont. Le vers français, Paris, 1937.
 R. de Gourmont. Le problème du style, Paris, 1902.
 J. Romaine et C. Chennevière. Petit traité du versification,
 Paris, 1923.
 J. Suberville. Histoire et théorie de la versification française,
 Paris, 1956.
 P. Verrier. Essai sur les principes de la metrique anglaise, Paris,
 1909/1910.
 R. Wellek and A. Warren. Theory of Literature, New York,
 1949.
 Ch. Dyffy, H. Pettit. A Dictionary of Literary terms, 1953.

B. Rakstu krājumos un periodikā publicētie raksti

- K. Ancītis. Pārstatītais akcents nevācu dzejā. — «Ceļi», VII, 1937.
 A. Bračs. Mūsu pantmēra sistēma. — «Izglītības Ministrijas Mēneš-
 raksts», 1931., 5/6.
 A. Čaks. Formālie meklējumi latviešu jaunākajā dzejā. — «Sējējs»,
 1939., 7.
 K. Draviņš. Atskaņas. — «Ceļi», III, 1933., IV, 1934.
 K. Draviņš. Alkaja strofa latviešu dzejā. — «Ceļi», IX, 1939.
 J. Endzelīns. Piezīmes par mūsu tautasdziesmu formālo pusi. —
 «Ceļi», III, 1933.
 L. Iljičovs. Lai radošās jaunatnes spēki kalpo diženiem ideāliem. —
 «Literatūra un Māksla», 1963., 3.
 J. Kalniņš. Laikmetīgums literatūrā. — «Meistarības problēmas
 latviešu padomju literatūrā», R., 1958.
 M. Kalve. Dažas piezīmes par Raiņa dzejoļu krājumu kompozīciju. —
 «Karogs», 1954., 9.
 K. Kārklīņš. Skaņu simbolika. — «Ceļi», IV, 1934.
 V. Ķikāns. Poēmas žanriskās īpašības. — «Rakstnieki un meista-
 rība», R., 1964.
 V. Labrence. Par dažiem kompozīcijas jautājumiem. — «VLI
 Raksti», XII, R., 1960.

M. Losberga. Par dažiem dzejas valodas meistarības jautājumiem. «Karogs», 1959., 5.

V. Lukss. Piezīmes par amata jautājumiem. — «Karogs», 1951., 6.

V. Melnis. Meistars un meistarība. — «Rakstnieki un grāmatas», R., 1960.

A. Ozols. Par dažām stilistikas problēmām un latviešu klasisko tautasdziesmu valodas un stilistikas problēmām. — «Latvijas PSR ZA Vēstis», 1955., 10.

J. Plaudis. Par dzejas teoriju un praksi. — «Karogs», 1951., 8.

J. Plaudis. Raiņa pantu forma. — «Karogs», 1945., 7./8.

E. Rozenbahs. Latviešu triolets. — «Latvju grāmata», I, 1928.

B. Saulītis. Daži formas jautājumi dzejā. — «Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā», R., 1957.

B. Saulītis. Par tēlainību dzejā. — «Karogs», 1957., 6.

B. Saulītis. Vēl par amata jautājumiem. — «Karogs», 1951., 9.

L. Timofejevs. Dzejas teorija. — «Karogs», 1941., 1.—4.

V. Valeinis. Satriskā stila līdzekļi un paņēmieni. — «Karogs», 1955., 10.

A. Vējāns. Jāievēro poēmu īpatnības. — «Meistarības problēmas latviešu padomju literatūrā», R., 1957.

A. Vējāns. Laikmeta atbalss dzejā. — «Meistarības problēmas padomju literatūrā», R., 1958.

I. Ziedonis. Par atskaņām latviešu dzejā. — «Jauno Vārds», R., 1960.

В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. — Собрание сочинений, т. II, М., 1948.

А. Макаров. Точность эпитета. — «Вопросы литературы», 1960, 2.

Б. Мейлах. Метафора как элемент художественной системы. — «Вопросы литературы и эстетики», М., 1958.

В. Огнев. Поэтическая интонация. — «Вопросы литературы», 1961, 4.

Я. Эльсберг. Некоторые вопросы теории сатиры. — «Проблемы теории литературы», М., 1958.

SATURS

Ievadam		3
I. Dzejas valodas īpatnības		
1. Saistītā valoda (<i>S. Sirsone</i>)		7
Saistītās valodas jēdziens (7); ritms (8); dzejas sākumi sinkrētiskajā mākslā (8); ritma loma dzejnieka radošajā procesā (9); ritms un emocionalitāte (10); vārsmas intonācija (13); dzejas muzikalitāte (15); dzeja prozā (17).		
2. Dzejas leksika (<i>S. Sirsone</i>)		19
Neitrālā leksika (19); poētismi (20); prozismi (22); politiskā un tehniskā leksika (23); arhaismi un dialektismi (25); profesionālismi (25); žargons (28); vulgārismi (28); sinonimi (29); jaunvārdi (29); dzejnieka loma literārās valodas veidošanā (30); pārmaiņas leksikā atkarā no laikmeta un literārajiem virzieniem (31); leksikas nozīme satura izpausmē (31).		
3. Tēlainās izteiksmes līdzekļi (<i>S. Sirsone</i>)		35
Tēlainība dzejā un prozā (35); epitets (36); salīdzinājums (39); tematiskais paralēlisms (43); vārda daudznozīmība (44); vārdu lietošana pārnestā nozīmē (46); tropi (48); metafora (48); personifikācija (51); alegorija (53); simbols (55); metonīmija (57); sinekdoha (58); ironija (59); sarkasms (60); perifrāze (60); hiperbola (61); litots (62); tropu nozīme dzejas satura atklāsmē (63).		
4. Dzejas sintakse (<i>S. Sirsone</i>)		64
Teikums dzejā un prozā (64); stilistiskās figūras (65); elipse (65); sintaktiskās pauzes (66); inversija (67); asindetons (68); polisindetons (69); retoriskais jautājums (70); retoriskais izsaukums (70); retoriskā uzruna (71); atkārtojumi (71); vairākkārtējie atkārtojumi (72); anafora (73); epifora (74); refrēns (75); ķēde (76); atbalss (77); pakare (77); kāpinājums (79); hiasms (80); sintaktiskais paralēlisms (80); pretnostatījums (80).		
5. Dzejas valodas skaniskā organizācija (<i>M. Dombrowska</i>)		82
Daiļskanība dzejā (82); līdzskaņu sablīvējumi (82); hiāts (83); skaņu raksts (83); asonanses (83); aliterācijas (84); onomatopoeze (85).		

II. Ritmika

(M. Dombrovska)

1. Galvenās versifikācijas sistēmas 87
Toniskā versifikācija (88); gramatiskais vārda uzsvars (88); ritmiskais uzsvars (88); sillabotoniskā un tīri toniskā dzeja (88); antīkā metrika (90); arūzs (92); sillabiskā versifikācija (92).
2. Latviešu dzejas ritmikas vispārīgie jautājumi 93
Vārsmā (93); dzejas takts (95); uztakts (96); klauzula (96); katalektika (97); ritmiskās pauzes (97); pēda un pantmērs (99); proklīze un enklīze (103); krītošie un kāpjošie pantmēri (103).
3. Sillabotoniskā dzeja 143
Divzīlību taktis (104); pīrihijs (105); spondejs (106); vienakcenta, divakcentu un trīsakcentu vārsmas (107); četrakcentu vārsmas (108); latviešu tautasdziesmu trohaji (109); spāniešu un «Kalevalas» trohaji (110); piecakcentu jambi (111); aleksandrietis (112); trīszīlību taktis (113); savilkumi (114); atrisinājumi (114); divakcentu vārsmas (115); tautasdziesmu daktīli (115); četrakcentu vārsmas (118); heksamētrs (119); pentamētrs (121).
4. Tīri toniskā dzeja 122
Akcentētā dzeja (123); brīvā dzeja (124).
5. Faktori, kas modulē dzejas ritmu 128
Vārdu garums (129); vārsmu attieksmes pret teikumiem (130); pārnēsumi (131).
6. Atskaņas 131
Atskaņu nozīme dzejā (132); asonanses (133); konsonanses (134); atskaņu precizitāte (135); atskaņu veidi (136); atskaņu izvietojums (139).

III. Kompozīcija

(M. Dombrovska)

1. Galvenie kompozīcijas principi 142
Kompozīcijas jēdziens (142); vienības princips (143); kontrasta princips (143); kāpinājuma princips (144); nobeiguma princips (144); gredzens (146); dzejoļu cikls (147); krājuma kompozīcija (148); vadmotīvs (149); vairāku krājumu apvienojums (149).
2. Strofika 150
Strofas jēdziens (150); divrindes (152); trīsrindes (153); četrindes (155); piecīndes (158); sešrindes (159); septiņrindes (160); astoņrindes (160); deviņrindes (161); desmitrindes (161); Oņegina strofa (162); Medeņa metri (163); sonets (164); sonetu vainags (167); Raiņa sonets (173); triolets (176); rondo (178); rondo (179); franču balāde (180); gazele (181); akrostihs (182); brīvie panti (183).

IV. Dzejas paveidi un žanri

(S. Sirsone)

1. Dzejas pamatiedalījums	185
2. Lirika	190
Liriskais dzejolis (192); oda (193); elēģija (196); idile (198); veltījums (200); dziesma (201); romance (204).	
3. Liroepiskā dzeja	206
Balāde (206); fabula (210); poēma (212).	
4. Episkā dzeja	216
Eposa veidošanās un tā galvenās pazīmes (216); grieķu eposi (218); «Rolanda dziesma» (219); «Lāčplēsis» (220); Raiņa devums latviešu episkajā dzejā (221).	
5. Satīriskā dzeja	222
Satīra (222); epigramma (225); humoristiskais dzejolis (226).	
Nobeigums	226
Literatūra	228

Pamanītās iespiedklūdas

Lpp.	Rinda	Iespiests	Jābūt
17.	16. no apakšas	Cēlās cīruļi uz debesu palodām,	Cēlās cīruļi uz debess palodām,
21.	14. no augšas	... <i>tverams</i> utt.	... <i>tversme</i> utt.
42.	7. „	un nervozi raustīja līdz sev	un nervozi raustīja līdz sev
74.	19. „	Dzīvu ceļu lauzis sev tavs darbs.	Brīvu ceļu lauzīs sev tavs darbs.
		Ir viss pelēks apkārt — <i>priecājies:</i>	Ir viss pelēks apkārt — <i>priecājies:</i>
		Spoži sarkans degs tev sirdī <i>darbs.</i>	Spoži sarkans sirdi degs tavs <i>darbs.</i>
83.	7. no apakšas	Vēja mātes auri	Vēja mātes auri
97.	5. „	Bez vienas pauzes zīmes \wedge	Shēmā divām $\wedge\wedge$
119.	15. „	... pie ūdeņiem vasaras vidū!	... Pie ūdeņiem vasaras vidū!
120.	14. „	... kad viņš mēģinājis dzejojot heksametros. ¹	... kad mēģināts dzejojot heksametros. ¹
233.	3. no augšas	87	88
„	6. „	88	90
„	13. „	143	104

The first part of the report is devoted to a general description of the country, its position, extent, and population. It then proceeds to a detailed account of the various tribes and nations inhabiting the region, their customs, manners, and languages. The author also describes the natural resources of the country, including its minerals, agriculture, and commerce. The report concludes with a summary of the author's observations and a list of the names of the various tribes and nations mentioned in the text.

The second part of the report is a list of the names of the various tribes and nations mentioned in the text. The names are arranged in alphabetical order and are accompanied by a brief description of each tribe or nation. The list includes the following names:

- 1. The name of the first tribe or nation.
- 2. The name of the second tribe or nation.
- 3. The name of the third tribe or nation.
- 4. The name of the fourth tribe or nation.
- 5. The name of the fifth tribe or nation.
- 6. The name of the sixth tribe or nation.
- 7. The name of the seventh tribe or nation.
- 8. The name of the eighth tribe or nation.
- 9. The name of the ninth tribe or nation.
- 10. The name of the tenth tribe or nation.

М. Домбровская и С. Сирсоне

ЛАТЫШСКАЯ ПОЭЗИЯ

Язык * Ритмика * Композиция *
Жанры

Издательство «Зинатне»
На латышском языке

M. Dombrovskā, S. Sirsone

LATVIEŠU DZEJA

Vāku zīmējis *V. Zirdziņš*

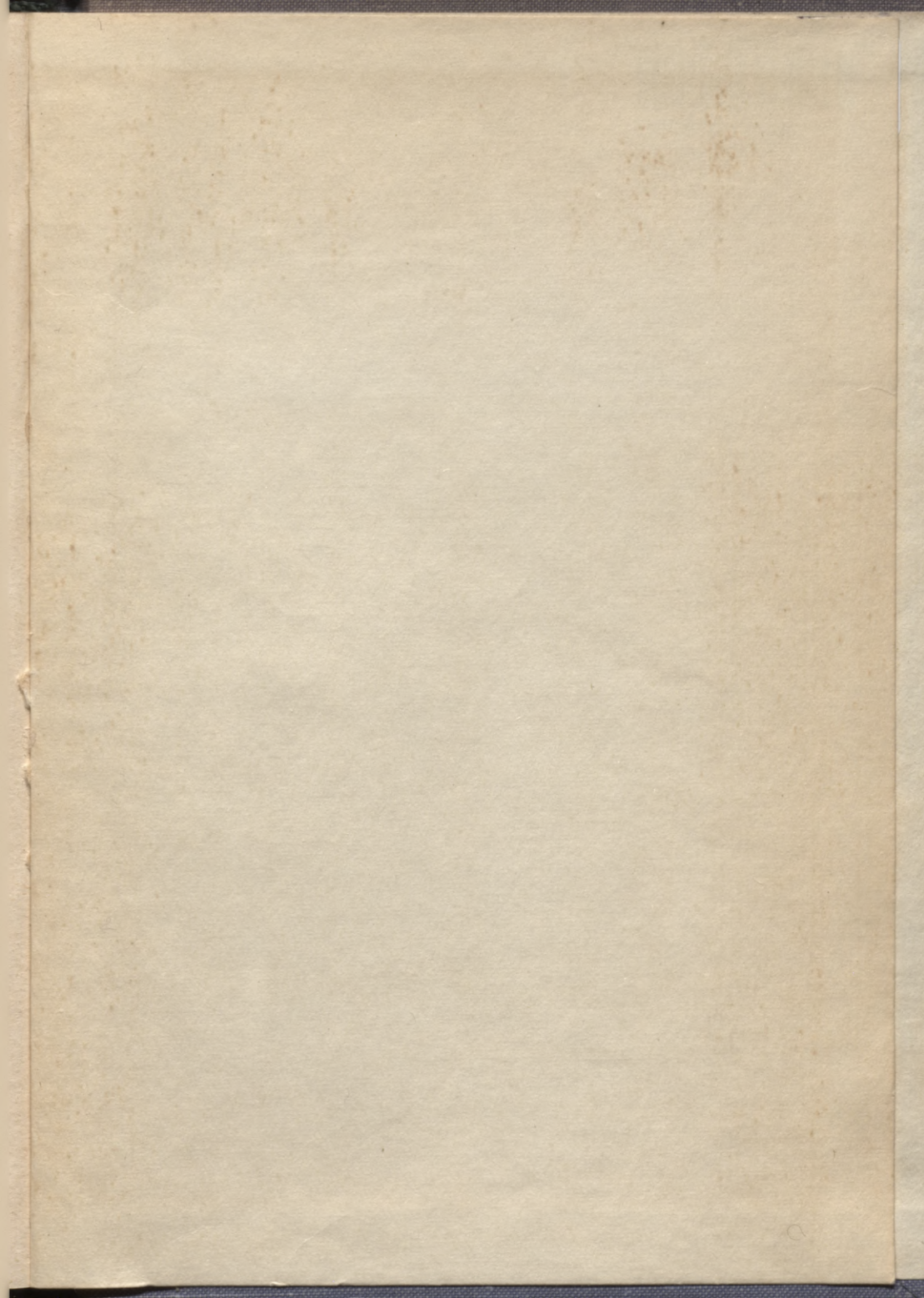
Redaktors *O. Jansons*

Tehn. redaktore *V. Sporāne*

Korektore *R. Agule*

Nodota salikšanai 1966. g. 22. aprīlī. Parakstīta
iespiešanai 1966. g. 31. augustā. Papīra formāts
60×84¹/₁₆. 14,75 fiz. iespiedl.; 14,75 uzsk. iespiedl.;
14,04 izdevn. l. Metiens 2000 eks. JT 06093. Maksā
1 rbl. 6 kap.

Izdevniecība «Zinātne» Rīgā, Turgeņeva ielā 19.
Iespiesta Latvijas PSR Ministru Padomes Preses
komitejas Poligrāfiskās rūpniecības pārvaldes 3. tipo-
grāfijā Rīgā, Ļeņina ielā Nr. 137/139. Pasūt. Nr. 270.



LATVIJAS NACIONĀLĀ BIBLIOTĒKA



0308027393

128