

Valentīns Lukaševičs
Silvija Mickeviča
Inga Sokolova



Aktuāli literatūras teorijas jautājumi

LITERATŪRA
VIDUSSKOLAI



METODISKS LĪDZEKLIS SKOLOTĀJAM

UDK82(091)
Lu 385

Aktuāli literatūras teorijas jautājumi

Literatūra vidusskolai
Metodisks līdzeklis skolotājam

Autori: *Valentīns Lukaševičs, Silvija Mickeviča, Inga Sokolova*

Projekta vadītāja: *Vineta Vaivade*

Edgara Švanka vāka dizains

Redaktore: *Sandra Meškova*

Recenzents: Dr. philol., LU asoc. prof. *Ojārs Lāms*

Tehniskā redaktore: *Ilga Klotiņa*

Projektu līdzfinansē Eiropas Savienība

Salikts un iespiests Jelgavas tipogrāfijā

LVAVA, 2007

ISBN 978-9984-765-95-2

Saturs

Priekšvārds	4
1. nodaļa. Teksta (poēzijas) inspirācija un bicepcija	5
2. nodaļa. Aktuālākās literatūrzinātnes skolas	11
Poststrukturālisms	11
Naratoloģija	20
Receptīvā estētika	28
Psihoanalīzes un analītiskās psiholoģijas pieredze literāra teksta analīzē	34
Postpoststrukturālisms	40
3. nodaļa. Versifikācijas un prosodijas problēmas	47
4. nodaļa. Literāro laikmetu raksturojums	68
5. nodaļa. Postmodernisms	95
6. nodaļa. Literatūras žanru pazīmes	110
Interesanta literatūra	116

Priekšvārds

Divdesmitā gadsimta otrajā pusē pasaules literatūra pieņem postmodernisma paradigmu, akceptējot gan noteiktu vērtību sistēmu, gan jaunu pieeju teksta interpretācijai. Septiņdesmitajos gados, veidojoties patlaban pastāvošās pasaules ainas teorētiskajam pamatojumam, konkrētas aprises iegūst mūsdienās aktuālās literatūrzinātnes skolas. Tās piedāvā katra savu teksta analīzes metodiku, savu unikālu teksta interpretācijas iespēju, taču tās vieno īpaša attieksme pret tekstu, kas aplūkojams kontekstā. Paplašinās literatūrzinātnes robežas, teksta interpretācija tiek iekļauta filosofijas un psiholoģijas pieredzes paradigmā.

Nu jau turpat divdesmit gadus arī Latvijas literatūra ir saistāma ar postmodernās vērtību sistēmas realizāciju gan literāros, gan kultūras tekstos. Mākslā ir akceptēta noteikta estētika, kuru varētu aprakstīt, izmantojot pēdējā pusgadsimta pasaules literatūrzinātnes pieredzi.

Veidojot grāmatu, izraudzījāties tos literatūrzinātnes aspektus, kas būtu izmantojami skolā, veidojot sarunu ar jauniešiem par to, kas tad īsti ir mūsdienu literatūra un kultūra un kāda ir jauna cilvēka vieta šajā gadsimtu pieredzē sakņotajā tradīcijā. Veicām mēģinājumu shematiski sistematizēt šo mantojumu, aprakstot pasaules ainu diahrono pakāpenību, veidojot žanru interpretāciju sistēmu un aprakstot tās problēmsituācijas, kas vērojamas, analizējot literāru tekstu.

Grāmata iecerēta kā palīgs skolotājam, lai sistēmiski strukturētu jau zināmo, jo savulaik jau Platons ir apgalvojis, ka mēs visu zinām, atliek vien šīs zināšanas atsaukt atmiņā.

Valentīns Lukaševičs

Silvija Mickeviča

Inga Sokolova

1. nodaļa

Teksta (poēzijas) inspirācija un bicepcija

Ar jēdzienu „inspirācija” literatūrzinātnē saprot visu to iespaidu summu, kuru ietekmē ārējie stimulatori, kas, „izlaužoties” caur subjektīvo autora „es”, realizējas daiļrades procesā un rezultātā rada māksliniecisku tekstu. Inspirācijas process ir psiholoģiskas subjektivitātes noteikts pārreāls akts. Plaši pazīstama ir vārdkopa „Boldinas atvasara”. Šeit ir runa par inspirāciju kā literatūras atražojošā loka elementu, mazāk par A. Puškina vai kādu citu personāliju.

Literatūra kā teksts atražo pati sevi. Ja mēs pazīstam vielas, enerģijas un masas nezūdamības likumus, pārfrazējot var teikt: teksts ir savā evolūcijā nezūdoša un nemainīga substance. Tāda ir literatūras **ontoloģiskā** definīcija.

Kādā veidā teksts atražo pats sevi?

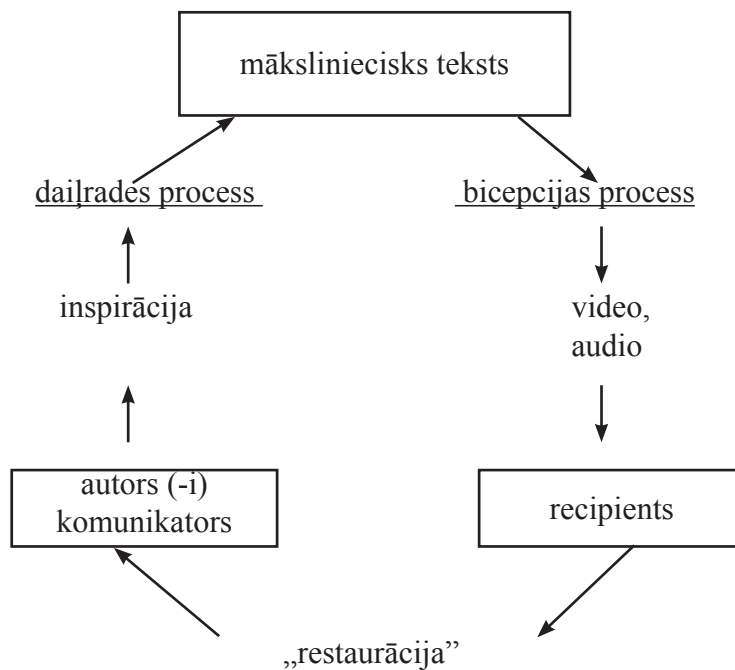
Inspirācijas signālus saņēmis, komunikators modulē tekstu.

Avotus šim inspirācijas procesam var iedalīt šādi:

- 1) literārie;
- 2) ārpusliterārie.

Rezultātā teksts kā virzības elements un nezūdoša viela sevi papildina, transformē vai aktualizē. Latviešu tautasdziesmu folklorā sevi ir atražojusi gan stilizāciju transformācijās (A. Skalbe „Tēva dubļi sidraboti”), gan formas un ideju aktualizācijās (Rainis „Pūt, vējiņi!”).

Shematiski literatūras atražojošo loku var iztēloties sekojoši:



bicepcija – recepcija, kurai piemīt divdaļība (termins akcentē tieši šo dualitāti)

inspirācija (lat. *inspiratio* 'iedvesma, ietekme') – iedvesmošana, pamudināšana, provocēšana, kūdīšana

ontoloģija (gr. *on 'esošais' + logos 'jēdziens, mācība'*) – mācība par esamību, kurā skaidroti esamības vispārīgie pamati, principi, struktūra un likumsakarības, pieņēmumi par to, kādas lietas eksistē vai var eksistēt attiecīgajā realitātes jomā, kādi varētu būt to eksistences apstākļi, no kā un kādā veidā tās varētu būt atkarīgas

komparatīvs (lat. *comparativus*) – salīdzinošs

Teksts caur bicepciju ietekmē **recipientu** pasīvai uztverei vai aktīvai jaunradei. Ikviens rakstnieks lasa daiļliteratūru – apzināti, izvēles veidā vai kā materiālu. Psiholoģijas zinātne apliecina, ka abos slāņos – vai nu apziņā, vai arī bezapziņā – biceptētais materiāls noslāņojas, tiek uzglabāts, vai recipients to vēlas vai ne. Transformācijas rezultātā teksts (kā fragments, sižeta forma, tēlu tipoloģija utt.) noteikti ienāk paša rakstnieka daiļradē. Te var runāt par **alūziju** kā apzinātu literatūrsacerējuma elementu, par **reminiscenci** (tieši ar to operē modernā literatūra) utt. Tas ir fiksējuma līmenis – līdzīgi tēlu tipoloģijām, satura arhetipisko konstrukciju paralēlēm, apzinātām parodijām (Servantess, Dž. Džoiss, V. Nabokovs u.c.). Ir līmeņi, kuru klātbūtne ir reāla, bet fiksācija nav uztverama. Te var runāt par ētisko atziņu evolūciju vai polemiku, jau esošo tēlu pāreju citās formās, sižeta **kompilācijveidīgumu** utt. Praktiski jebkurš rakstnieks mācās rakstīt uz jau esošas bāzes, tātad – nav teksta, kura dzimšanu nebūtu izraisījis cits teksts. Paradoksālā kārtā daži literatūrzinātnieki pat runā par antinomijtekstualitāti.

Inspirācijai var kalpot arī ārēji faktori, kuru dēvē par papildinspiratoriem. E. T. A. Hofmanis atzina, ka tāds papildinspirators viņam bija alkohols, tāpat arī E. A. Po, Šarlam Bodlēram – hašiša piesista pīpe, O. de Balzakam – kafija. Interesi saista Raiņa papildinspiratoru analīze. Gan J. Kalniņa biogrāfiskā romāna dati, gan Aspazijas un A. Birkerta apceres ļauj runāt par diviem Raiņa tekstu papildinspiratoriem:

- 1) darbs saulainā laikā tiešā saules gaismā;
- 2) rakstīšana pusguļus stāvoklī ar grafīta gabaliņiem uz īpaša koka dēlīša.

Figurāli runājot, arī bez saules un koka dēlīšiem Rainis būtu uzrakstījis gan „Galū un sākumu”, gan „Uguni un nakti”, gan citus darbus. Bet, pilnvērtīgi analizējot literatūras atražojošo lomu, arī šim „koka dēlītim” ir svarīga nozīme. Jo rakstnieks ir cilvēks kā teksts vispār un, iespējams, ka tieši šis „dēlītis” ir teksta „cilvēks” kriptogrammas šifrs. Bez papildinspiratoriem inspirācijas process nav precīzi analizējams, bet nebūt ne neiespējams.

Pamatinspiratorus, kā jau iepriekš minējām, iedala literāros un ārpusliterāros, kaut gan šī dalījuma pamatā nav absolūtu mērauklu. Ir grūti konstatēt literārā darba ietekmes robežas – Dante ar savu „Dievišķo komēdiju” radīja moderno itāliešu valodu. Bībele kā teksts mainīja pasaulesizjūtu, teksts ietekmē kino, tēlotāju mākslu, teātri (bez teksta tie neeksistē un ir tam pakārtoti). Tādēļ, definējot šīs ietekmes, vērsīsimies pie objektīviem kritērijiem:

- 1) ar literārām ietekmēm sapratīsim tiešu teksta citēšanu, atsauci, alūziju, reminiscenci, formas elementu tēlu pārņemšanu utt.;
- 2) ar ārpusliteratūras ietekmēm apzīmēsim sabiedrisko procesu inspirācijas (Rainis „Vētras sēja”), polemikdarbus (Rainis „Jāzeps un viņa brālī”), personīgo pārdzīvojumu (mīla, pesimisms, pacilātība utt.) literārās izpausmes (A. Čaka dzejolis „Atzīšanās”), veltījumdarbus un pasūtījumus.

recipient – teksta uztvērējs

alūzija (*fr. allusion*) – stilistiska figūra, kurā kādam faktam uz analogijas pamata piekārtu tēlainu izteicienu

reminiscence (*lat. reminiscencia*) – aizmirstu notikumu, iespaidu u.tml. atcerēšanās, atmiņas, kāda īpatnība, kas ierosina salīdzinājumu ar kaut ko

kompilācija (*lat. compilare 'laupīt, piesavināties, izmantot'*) – citu cilvēku radošo vai zinātnisko darba rezultātu izmantošana bez patstāvīga vērtējuma

Teksts var sevi atražot vairākos līmeņos:

- 1) tēlu līmenī;
- 2) sižetu līmenī;
- 3) ideju līmenī.

Kurbada tēls latviešu literatūrā ir ticis vairākkārt atražots. Līdzīgi ir ar Donu Žuanu, Faustu, Velnu. Velns, dzimis kā mitoloģisks tēls, nes savu spriedzi arī literatūrā, tāpat kā visi pārējie arhetipiskie tēli (J. Jaunsudrabiņš „Jaunsaimnieks un velns”, I. Ziedoņa lirika utt.). Arhetipiskie tēli var iegūt izpausmes alegoriju. Leopolds Blūms kā Odiseja transformācija Dž. Džoisa „Ulisā” ir Homēra teksta atražojums. Šeit rodas vēl viena problēma – cik daudz (tēlu sistēmā, sižetā) „Ulisā” ir no Džoisa un cik daudz – no Homēra? Šāda jautājuma nostādne ir nekorekta un, apzinoties atražojošā loka teoriju, arī mazsvarīga, jo teksts eksistē kā autonoma realitāte.

Sižeta un ideju līmenī atražošana nav tik acīmredzama. Ja A. Pumpura „Lāčplēš” (1888) un Raiņa „Ugunī un naktī” (1904) tiek atražoti tēli, sižets un ideja, runājot par Lāčplēša tēlu, var konstatēt, ka drāmas žanra specifika ir noteikusi tēla dinamiku, labā un ļaunā sintēzi. Hronoloģiski raugoties, katrs nākošais atražojošā loka teksts ietver sevī iepriekšējā maģistrālās pazīmes un vai nu šo tēlu papildina, restaurē, vai pat nomaina (Dz. Sodums „Lāčplēsis trimdā”, J. Turbads „Ķēves dēls Kurbads”). Līdzīgi utopija transformējas antiutopijā, romāns – antiromānā, racionālisms – absurda poētikā.

Psiholoģijas skatījumā inspirāciju var iedalīt šādi:

- 1) personīgā;
- 2) pārpersonīgā.

Personīgā inspirācija ir fantāzijas tēlu auglis. No pārreālā teksta, nepieskaroties dzīves realitātei, inspirācija dzimst kā fantāzija komunikatora apziņā, t.i., loks kustas tikai verbālā materiāla ietvaros.

Pārpersonīgā inspirācija saskaras tieši ar ārpuseteksta realitāti, proti, inspirāciju ietekmē neverbālā sfēra: apkārtējo cilvēku iespaidi, negaidīti notikumi dzīvē, kuri vēlāk caur rakstnieku materializējas tekstā, noklausīti atgadījumi, sociālas ietekmes.

No daiļrades psiholoģijas viedokļa inspirācijas aktu var iedalīt:

- 1) momentālā (A. Bloks „Divpadsmit”);
- 2) evolucionējošā (Raiņa iecerētās drāmas).

Daudzkārtējas atražošanas rezultātā var runāt par literāru mītu rašanos. Latviešu literatūrā tie varētu būt Lāčplēša, Kurbada, trešā tēva dēla, maizes un piena mīti. Tā kā tēlu (simbolu) izcelsmes saknes meklējamas folklorā, par mīta individuālās (pretēji folklorai kā kolektīvai literatūrai) literatūras primārtēkstu uzskata hronoloģiski vecāko sacerējumu (Pumpura eposs ir Lāčplēša mīta primārtēksts Raiņa, Petera, Soduma sekundārmītiem). Šeit var runāt par neomītismu kā atražojošā loka iezīmi (skat. arī Ķikāns V. „Neomītisms XX gs. latviešu literatūrā”. // Literatūra un Māksla, 28.04.1993.), skatot to jaunā aspektā – neomītisms ir arī nefolkloras mītu aktualizācija: mīts var izaugt arī no individuāla autora teksta (līdzīgi kā Baiba no Raiņa lugas „Pūt, vējiņi!” mītu virknē ir neomītisks tēls Leona Brieža un citu autoru lirikā, kinomākslā (I. Ziedoņa kinoscenārijs)). Pasaules literatūrā individuālus, folklorā un mitoloģijā

nebalstītus un netransformētus mītus ir radījuši G. G. Markess (Makando) un V. Folkners (Joknapatofa). Māksla ir atražojoša gan kopumā – Bībele kā literārs teksts ģenerē tēlotājas mākslas un arhitektūras darbus, „Nībelungu dziesma” iedvesmojusi R. Vāģnera muzikālo tetraloģiju, gan arī viena mākslas veida ietvaros starp dažādiem žanriem – brāļu Grimmu pasaka „Karalis Brusubārda”, A. Brigaderes luga „Princese Gundega un karalis Brusubārda” utt.

Attiecībā uz atražošanu sižetu un ideju līmenī var runāt par arhetipu teoriju, t.i., sižeti un idejas niansējas, evolucionē, transformējas, novirzās pretstatos, taču 20. gadsimta literatūra ir izteikti arhetipiska, jebkurš tās sižets vai ideja savā dziļākajā būtībā ir jau iepriekš izklāstīts arhetips, ir iespējama tikai to niansēšana vai polarizācija (no utopijas uz antiutopiju, no reālisma uz S. Beketa un E. Jonesko absurda poētiku). Tas šķietami liecina par „literatūras krīzi”, par jaunu formu un satura meklējumiem, taču pašreiz realizētie meklējumi neko būtiski jaunu nav aklājuši.

Inspirācija kā fenomēns, kas saista arhetipu virknes, pagātni, tagadni un nākotni vienā kopībā, iepriekšminētajā kontekstā ir nozīmīga literatūras parādība. Tā nav apzināts plaģiāts, bet ietver kolektīvo un individuālo apziņu, vedinot uz tēzi – jebkurš literārs darbs ir tikai Vienota Teksta teorijas atoms, bez kura šis teksts nav izprotams, bet kuru šis pats teksts arī rada. Tā nav literatūras deantropocentrizācija, bet jauna komunikatora lomas izpratne.

R. Barts uzskata, ka teksts principiāli atšķiras no literāra daiļdarba:

- teksts nav estētikas produkts, bet gan zīmju aktivitāte;
- tā nav struktūra, bet gan struktūru radošs process;
- tas nav pašīvs objekts, bet gan darbs un spēle;
- tas nav sevī ierobežotu zīmju kopums, kurš apveltīts ar nozīmi, kuru var restaurēt, bet gan telpa, kurā ir ieskicētas jēdzienisko robežu līnijas.

Teksta līmenis ir nevis nozīme, bet gan Apzīmējamais – šī jēdziena semiotiskajā un psihoanalītiskajā izpratnē. Šeit minamas divas piezīmes. Kultūrvēstures teorijā ir iedibinājies, ka kanonisko Svēto rakstu (Bībele, Korāns, Avesta, Tipitaka utt.) radīšanas procesā subjekts (komunikators) ir pašīvs – teksts ir kā atklāsme, Augstākās gribas izpausme, respektīvi, inspirācija ir **transcendentā** apziņai un no komunikatora gribas neatkarīga. Šī atziņa ir hipotētiska un pamatojas uz kultūrvēsturisku tradīciju, par labu Visaptveroša teksta koncepcijai. No otras puses – gluži neprātīgi ir ignorēt komunikatora brīvo gribu un aktivitāti. Kā min V. Ķikāns („R. Barts pret Ziedoni”), centieni absolūti deantropocentrizēt literatūru un deklarēt pilnīgu teksta autonomiju pat modernisma tradīcijā nav pilnībā atbalstāmi – teksta abstrahēta izpratne un poliinterpretācija bez autora pozīcijas un mērķa analīzes nav nopietni uztverama.

Runājot par inspirācijas procesu, ietekmju kvantitātes skatījumā to var iedalīt sekojoši:

- 1) vienkāršā;
- 2) saliktā.

Šāda klasifikācija ir ļoti abstrakta un amorfa. Retos gadījumos var runāt par monoinspirāciju, lielākoties tā ir poliformiska, sintētiska. Iespējams, ir kāds galvenais inspirācijas tips vai avots, bet pat autorefleksijas ceļā to ir

transcendents (*lat. transcendentis* 'tāds, kas pārsniedz robežu') – tāds, kas atrodas ārpus izziņas vai pieredzes robežām, absolūts, ārpus un pāri pasaulei eksistējošs

grūti konstatēt. Daiļrades psiholoģijas potencēs ir inspirācijas akta analīzes dziļāka izpēte saistībā ar moderno poētiku.

Vai inspirācijas aktā ir vērojamas atšķirības sistēmā „poēzija – proza”? Prozas teksta inspirācija ir evolucionāra, poēzijas teksta (šeit – tieši lirikas) – pārsvarā momentāna. Dzeja dzimst kā **impresija**, kā mirkļa fiksācija. Daiļrades psiholoģija izdala divus tekstu tipus:

- 1) vienakta daiļdarbi;
- 2) daudzaktu daiļdarbi.

Prozas teksts neapšaubāmi ir daudzaktu daiļdarbs, poēzijas – ideālā gadījumā vienakta. Ko mēs saprotam ar šiem jēdzieniem? Tie ir psiholoģiski–estētiski nojēgumi. Vienakta daiļdarbi dzimst kā vienas komplicētas inspirācijas realizācija, t.i., shēmā „inspirācija – daiļrade – teksts” bez turpmākām korekcijām un uzslāņojumiem, kā mākslinieciski tīra atklāsme.

Pretējs tips ir evolucionāra inspirācija. Rainis savas pieccēlienu lugas sāka rakstīt no trešā, kulminācijas cēliena, apaudzējot to ar žanram atbilstošu materiālu abos virzienos. Otrā tipa inspirācija ir ar saliktu, daudzaktu raksturu – inspirācijas un to realizācijas uzslāņojas un nomaina cita citu, dažreiz pat anihilējoties; laika izpratnē tas ir daudzpakāpju process, kas nav uztverams vai realizējams vienā mirklī. Prozas teksts savas iepriekšminētās specifikas un materiāla kvantitātes dēļ vairumā gadījumu ir tieši šī otrā inspirācijas tipa radīts. Savā ziņā atkarība no inspirācijas tipa ir prozas un poēzijas tekstu identificējošs faktors.

Lirikas subjektivitāte ļauj to pretstatīt epikas objektivitātei. Subjektivitāte inspirācijas aspektā vairāk pamatojas uz dvēseliski personisko, savukārt epika – uz zinātnisko, loģisko, fabulisko. Bez šīm iezīmēm inspirāciju ietekmē apersepcija, vecumposmu īpatnības, žanra specifika, etnomentālitate, dzimums.

Teksts rakstnieka apziņā nav idents tā verbālajai izpausmei rakstveida vai mutvārdu formā. Vārdiskā materiāla polisēmija tos nešķir. Vienas personas – komunikatora apziņas ietvaros vēl verbāli nerealizēts teksts var būt par inspirācijas avotu jaunam tekstam. Autoinspirācija salīdzinājumā ar inspirāciju ir vēl sarežģītāks psihiskais process, ko no malas praktiski nav iespējams konstatēt.

Īpaša vieta ir patoloģiskām inspirācijām – t.s. „vājprātīgo mākslai.” Paranojas, šizofrēnijas, psihiskas neirozes stāvokļos ir iespējama gan mākslinieciska daiļrade, gan tai piemītošā inspirācija (Fr. Nīče, J. Poruks u.c.), tādēļ arī šāda tipa inspirācijas un daiļrades analīze nav atstājama ārpus literatūrzinātnes pētījumu loka.

Mēs pārsvarā aplūkojam „viena mākslinieka” daiļrades procesu inspirācijas kontekstā, tālāk iezīmējot, ka ir arī komplicētāki varianti – „divu mākslinieku” daiļrade (Ilfs un Petrovs, brāļi Grimmī, brāļi Gonkūri, brāļi Kaudzītes), „mākslinieku grupu” daiļrade (Kozma Prutkovs, vizuālā māksla, arhitektūra, mūzikas izpildīšana). Īstenībā visus šos variantus var reducēt līdz „viena mākslinieka” daiļradei, protams, neaizmirstot to, ka kolektīva daiļrade (izņemot folkloru) ir sarežģītāks process par „viena mākslinieka” aktivitātēm.

Inspirācija saskaņā ar mūsdienu modernās psiholoģijas atziņām galvenokārt funkcionē bezapziņas un zemapziņas slāņos un tikai kā

impresija
(fr. *impression*
'iespaids') – īslaicīgs
iespaids, īslaicīga
noskaņa

2. nodaļa

Aktuālākās literatūrzinātnes skolas

Poststrukturālisms

Divdesmitā gadsimta septiņdesmitajos gados literatūrzinātnē un filosofijā tiek formulēti poststrukturālisma pamatprincipi. Pieņemot **strukturālistu** viedokli par tekstu kā struktūru, poststrukturālisti tekstu aplūko noteiktā kontekstā, tādējādi pieņemot citu zinātņu pieredzes sistēmu un paplašinot teksta uztveres robežas. Izstrādājot savu priekšstatu sistēmu, poststrukturālisms veidojas par sazarotu un polisemantisku teksta interpretācijas mehānismu kopumu.

Strukturālisms – literatūrzinātnes skola, kas, aplūkojot tekstu, pamatuzmanību pievērš tā struktūrai

Literārais dekonstruktīvisms

Nosaukumu ieguvis no **Ž. Deridā** piedāvātās teksta analīzes metodes – dekonstrukcijas.

Dekonstruktīvās analīzes metode ietver sevī teksta slāņu savstarpējo saikņu noteikšanu, slēpto jēdzienisko nozīmju atklāšanu, teksta atšifrēšanu, kas saistāms ar kultūras kodu sistēmu kopumā. Tā kā jebkurš teksts ir sistēma, kuras visus nozīmes elementus analīzē vienlaikus aptvert nav iespējams, Jēlas dekonstruktīvistu pauž viedokli, ka ikviena teksta interpretācija ir unikāla, taču neviena no interpretācijām nav uzskatāma par vienīgo pareizo (tiek definēta „naivā lasītāja” pozīcija – tas ir lasītājs, kurš tekstā vēlas saskatīt tikai vienu objektīvu nozīmi, nepieņemot teksta polisemantismu). Teksta analīze ir process, kurā iesaistās teksts un lasītājs, meklējot slēptos jēdzieniskos elementus. Līdz ar to literatūra un kritika veic līdzīgas funkcijas – tās abas realizē radošu procesu, kura pamatā ir jebkura izteikuma patiesās jēgas atšifrēšana. **Dekonstruktīvistu pieņem, ka literārā valoda zināmā mērā pielīdzināma dzīvam organismam, līdz ar to radot priekšstatu par „teksta dzīvi”. Tādējādi lasītājs veido ar tekstu īpašas aktīvas attiecības, lasīšana kļūst par savdabīgu jaunrades procesu, spēli ar tekstu, kura ietvaros lasītājs saskata, aktualizē savus teksta jēdzieniskos aspektus.**

Žaks Deridā
(Jacques Derrida,
1930 – 2004) –
franču filosofs

Pastāv dažādas dekonstruktīvisma skolas (piemēram, Jēlas dekonstruktīvisms, kreisais dekonstruktīvisms), kas pievērsušās dažādu humanitāro zinātņu aspektu interpretācijai.

Būtiskākie poststrukturālistu izmantotie termini ir *decentrācija*, *dekonstrukcija*, *diskursīvā prakse*, *šizofrēniskais diskurss*, *feministiskā kritika*, *intertekstualitāte*.

Decentrācija

Ž. Deridā termins, kuru pretstata tradicionālajam Rietumeiropas domāšanā valdošajam logocentrismam principam. Decentrācijas ietvaros tiek apšaubīts „centra” princips un uzskats, ka pagātne ir tikai sagatave nākotnes darbībām un ka jebkurš elements ir aplūkojams striktā sistēmā, attiecībā pret centru.

Decentrācija ir saistīta ar tā dēvēto „decentrēto subjektu”, kas reprezentē postmodernismam raksturīgo ne-hierarhisko pasaules uztveri. Citiem vārdiem, veidojot savu vērtību sistēmu, postmodernais „decentrētais subjekts” nepieņem sākotnējās autoritātes, patiesību meklējot pieredzē. Tiesa, arī pieredze nebūtu jāpārvērš par elku, jo, pirms pieredzē var rasties pārlicība, sākotnēji ir jābūt informācijai, kuru analizējot, veidojas savs viedoklis. Zūd priekšstats par viennozīmīgi pareizo, neapšaubāmo, par centrālo vērtību sistēmā.

Fragments iedvesmai

Rolāns Barts

No raksta „No daiļdarba uz tekstu”

[..] Teksts ir **plurāls**. Tātad tam ne vien ir vairākas nozīmes, bet tas arī tieši realizē nozīmju pluralitāti: nereducējamu (nevis tikai pieņemamu) pluralitāti. Teksts nav nozīmju **koeksistence**, tas ir iešana pāri, tas ir šķērsošana. Tātad tas nevar izrietēt no vienas interpretācijas – pat liberālas ne -, tas var izrietēt tikai no eksplozijas, no izkļiedēšanās. Patiešām, teksta pluralitāte ietver nevis daudznazīmīgu saturu, bet gan tā saukto **stereogrāfisko apzīmētāju pluralitāti**, kas to noauž (etimoloģiski teksts ir audums). Teksta lasītājs varētu tikt salīdzināts ar bezdarbīgu personu (ar pilnīgi atslābinātu iztēles spēju): šis šķietami tukšais subjekts pastaigājas [..] pa ielejas nogāzi, pa kuru lejup plūst straume (ūdens straume šeit tiek minēta tikai tādēļ, lai radītu dīvainības iespaidu); tas, ko šī persona uztver, ir kaut kas daudzslāņains, nereducējams, nākošs no heterogēniem plāniem un substancēm, kas zaudējušas sasaisti; gaismas, krāsas, veģētācijas, karstums, gaiss, sīkas trokšņu eksplozijas, īsi putnu iekļiedzieni, bērnu balsis pāri ielejai, pārskrējieni, žesti, iedzīvotāju apģērbs tepat tuvumā un tālienē – visas šīs nejaušās detaļas ir tikai puslīdz identificējamās; tās nāk no zināmiem kodiem, bet to kombinācija ir unikāla, tā piepilda pastaigu ar atšķirību, kas varēs atkārtoties tikai kā jauna atšķirība. Tieši tā notiek ar Tekstu: tas var sevi apliecināt tikai atšķirībā (atšķirība nenozīmē individualitāti), teksta lasīšana ir vienreiz veicama darbība (tā vērš iluzoru jebkuru induktīvi deduktīvo tekstu zinātni: nepastāv taču teksta „gramatika”), un tomēr tā pilnībā ir citātu, atsauču, atbalsu caurausta; kultūras valodas (kura valoda gan nav kultūras valoda?) – gan senās, gan mūsdienīgās – šķērso to no viena gala līdz otram plašā stereofonijā. Intertekstuālais, ar kuru saistībā

Rolāns Barts
(Roland Barthes,
1915 – 1980) – franču
kritiķis, literāts,
semiologs

plurāls (*lat. luralis*) –
tāds, kas sastāv no
daudzām vienībām

koeksistence
(*fr. coexistence*
'pastāvēt līdzās') –
līdzāspastāvēšana

stereo- (*gr. stereos*
'ciets, masīvs') –
salikteņu daļa – 1)
ciets, masīvs, 2)
telpisks

tiek skatīts jebkurš teksts, kas pats ir cita teksta starpteksts, nevar tikt sajaukts ar kādu teksta pirmavotu: meklēt kāda darba „avotus” un „ietekmes” nozīmē apmierināt **filiācijas** mītu. Citāti, no kuriem teksts veidots, ir anonīmi, neatrodami un tomēr jau lasīti, tie ir citāti bez pēdiņām.

Žurnāls „Grāmata” A. D. MCMXCII II

Dekonstrukcija

Ž. Deridā termins, kas plaši izmantots gan literārā dekonstruktīvisma, gan poststrukturālisma kopumā ietvaros.

Dekonstrukcija kritiski analizē tradicionālās binārās opozīcijas (zeme – debesis, vīrišķais – sievišķais, labais – ļaunais utt.), pieņemot, ka to būtība patiesībā nav pretstatāma, bet ka binārās opozīcijas ir aplūkojamas kā vienots veselums, kura ietvaros tās viena otru radoši papildina.

Dekonstrukcija tiek veikta, pieņemot, ka realitāte (jeb teksts) un refleksija par to ir vienlīdz nozīmīgas, vienlīdz būtiskas: tikpat jēgpilna un radoša kā teksts ir arī refleksija par to. Tā Ž. Deridā faktiski apgalvo, ka strikta robeža starp reālo un refleksiju, domu pasauli, nav nosakāma, tāpat kā robeža starp mākslas darbu un tā interpretāciju. Varētu teikt, ka dekonstrukcija ir teksta slāņu analīze, akceptējot gan katra elementa unikalitāti, gan to veidotās dialogiskās attiecības. Turklāt teksts ir aplūkojams noteiktā filosofiskā, kulturoloģiskā, vēsturiskā, ekonomiskā un politiskā kontekstā. Parasti tieši tā arī rīkojas franču dekonstruktīvisi, pievēršoties „kultūras intertekstam” – aplūkojot kultūras tekstus kā sistēmu, varētu pat teikt, kā **rizomu** (Ž. Delēza un F. Gvatari lietotais termins).

Dekonstruktīvā pieeja faktiski ir reakcija uz vēlmi akceptēt stingru teksta struktūru, dažkārt pat mehāniski iekļaujot teksta elementu noteiktā struktūras segmentā, jo, lai saprastu tekstu kā sistēmu, tas ir jāaplūko kā elementu vienība.

Aplūkojot tekstu, tiek akceptēts **destrukcijas princips**. Lasot tekstu, mēs to it kā noārdām, lai, izlasot to līdz galam, veidotu no jauna mūsu izpratnē, piešķirot tam mūsu pieredzes nozīmju kopumu. Tā kā būtiska ir katra lasītāja pieredze, tad, interpretējot tekstu dekonstrukcijas ietvaros, kļūdīties nav iespējams, jo viennozīmīgi patiesa teksta sapratne nepastāv, taču tajā pašā laikā lasītājam arī nav tiesību uzspiest tekstam savu redzējumu. Ideālā gadījumā teksta interpretācija ir radošs dialogs, kurā iesaistās teksts un lasītājs.

Fragments iedvesmai

**Žils Delēzs „Atmiņa kā virtuālā līdzāspastāvēšana”
No grāmatas „Bergsonisms”**

Ilgstamība būtībā ir atmiņa, apziņa, brīvība. Un tā ir apziņa un brīvība tāpēc, ka vispirms tā ir atmiņa. Tieši šo atmiņas identitāti kopā ar pašu ilgstamību Bergsons vienmēr rāda divos veidos:

filiācija (*fr. filiation*) – pēctecība, radniecības saites

Žils Delēzs
(Gilles Deleuze,
1925–1995) – franču
filosofs

Fēlikss Gvatari
(Félix Guattari,
1930–1992) –
franču filosofs

rizoma –
literatūrzinātnē –
telpas organizācijas
princips, termins
aizgūts no bioloģijas,
kur tas raksturo auga
sakņu sistēmas tipu

destrukcija
(*lat. destructio*
'noārdīšana') –
sairums, sabrukums;
sagraušana

Anrī Bergsons
(Henri Bergson,
1859–1941) – franču
filosofs

„pagātnes saglabāšana un uzkrāšana tagadnē”. Vai arī: ”vai nu tagadne patiesi slēpj sevī nepārtraukti pieaugošu pagātnes tēlu, vai arī drīzāk gan ar savām nemitīgi mainīgajām īpašībām tā apliecina aizvien smagāku nastu, kas tiek vilkta līdzī, atbilstīgi novecošanas ātrumam”. Vai arī: ”atmiņa šajās abās formās tik lielā mērā, cik tā ietver sevī atmiņu slāni tūlītējas uztveres dziļumos, un arī tik lielā mērā, cik tā iekļauj sevī mirkļu daudzumu”. – Patiesi, mums ir divējādi jāizsaka veids, kādā ilgstamība atšķiras no pārtrauktas mirkļu virknes, kas atkārtojas, būdami identiski paši sev: no vienas puses, „katrs nākamais mirklis ietver sevī arī atmiņas par iepriekšējo, ko tas atstājis”, no otras puses, divi mirkļi saistās jeb kondensējas viens otrā, jo viens vēl nav beidzies, kad otrs jau parādās. Tātad ir divas atmiņas jeb divi nesaraujami saistīti atmiņu aspekti – atmiņa par atmiņām un kontraktīvā atmiņa.[..]

[..] Ir četri aktualizācijas aspekti: pārnešana un rotācija, kas veido tīri psihiskus momentus; dinamiskā kustība, ķermeņa attieksme, kas nepieciešama divu iepriekšējo nosacījumu pareizam līdzsvaram; un visbeidzot – mehāniska kustība, virzošā shēma, kas pārstāv pēdējo aktualizācijas stadiju. Visā tajā ir runa par pagātnes pielāgošanu tagadnei, par pagātnes izmantošanu atkarībā no tagadnes – par to, ko Bergsons sauc par „uzmanību pret dzīvi”. Pirmais moments nodrošina pagātnes un tagadnes tikšanās punktu: burtiski pagātne dodas pretī tagadnei, lai rastu saskarsmes (vai kontrakcijas) punktu ar to. Nākamais moments nodrošina pagātnes **transpozīciju**, tulkojumu, ekspansiju tagadnē; tēli – atmiņas atsauc tagadnē pagātnes atšķirības – vismaz tās, kas ir noderīgas. Trešais moments, ķermeņa dinamiskā attieksme, nodrošina abu iepriekšējo momentu harmoniju, vienam otru papildinot un novedot tos līdz galam. Ceturtais moments, ķermeņa mehāniskā attieksme, nodrošina visa kopuma personisko noderību un tā rezultativitāti tagadnē. – Bet, precizējot, šī noderība, šī rezultativitāte būs nulle, ja visiem četriem momentiem nepievienos kādu noteikumu, kas ir nozīmīgs tiem visiem. Mēs redzējām, ka tīrā atmiņa ir vienlaicīga ar tagadni, kas tā ir bijusi. Tātad atmiņas, gatavodamās aktualizācijai, cenšas aktualizēties vienā tēlā – kā tādā, kas ir vienlaicīgs šai tagadnei. Tomēr ir acīmredzams, ka tāds tēls – atmiņa, tāda „tagadnes atmiņa” būs absolūti nederīga, jo tā tikai divkāršos tēlu – uztveri. Vajadzīgs, lai atmiņas iemiesotos nevis atkarībā no savas personiskās tagadnes (ar kuru tās ir vienlaicīgas), bet atkarībā no jaunās tagadnes, salīdzinājumā ar kuru tās tagad ir pagātne. Šo noteikumu parasti īsteno tagadnes pašas raksturs, jo tā nepārtrauc paiet, iet uz priekšu un radīt plaisu. Lūk, arī piektais aktualizācijas aspekts – sava veida pārvietošanās, ar kuru pagātne iemiesojas vienīgi atkarībā no citas tagadnes, kas tā jau ir bijusi.

transpozīcija (lat. *transpositio*) – pārvietošana

Diskursīvā prakse

M. Fuko termins, kas, atsaucoties uz „vēsturiskā procesa bezapziņas aspektiem”, cilvēka darbības pamatprincipus saista ar to valodisko **diskursīvo praksi**. Tādējādi cilvēka valodiskā pozīcija raksturo vai reprezentē viņa pasaules uztveri.

Mūsu valoda ne tikai sakņojas pieņemtajā **diskursīvajā pozīcijā**, valoda arī nosaka situāciju, tā rada pašu kultūras tekstu, tādējādi katrā vēsturiskā laikmetā ir vērojamas savas „kultūrai piemītošas zināšanas”, kuras šajā laikmetā tiek uztvertas kā laikabiedriem zināms aizliegumu, kodu kopums. Valodiskās normas diktē noteiktas uzvedības normas, jo uzvedība ir tieši pakārtota valodiskajai pašrealizācijai.

Atsevišķu dekonstruktīvistu darbos diskursīvā prakse aplūkota arī kā varas prakse, kā varas valodiskā pozīcija. Šajā gadījumā varas diskursīvā prakse tiek saistīta ar garīgu vardarbību un neiecietību, iespējams, tieši tādēļ postmodernisma ietvaros tai nereti pretstatīts ironijas princips.

Fragments iedvesmai

Mišels Fuko

No „Vārdi un lietas”

Tā kā tās dziļākajā būtībā valodas funkcija ir nosaukt, proti, likt izcelties kādam priekšstatam vai norādīt uz to gluži kā ar pirkstu, tad tā ir norādījums, nevis spriedums. Tā saistās ar lietām, kam piemīt kāda atzīme, piezīme, asociatīva figūra, apzīmējošs žests: ne ar ko tādu, kas būtu atvedināms uz prediktīvām attieksmēm. Pirmās nosaukšanas un vārdu izcelsmes princips līdzsvarojas ar sprieduma formālu sākotnējību, līdzīgi tam, kā no visos savos saistījumos izvērsušās valodas vienas un otras puses esamība būtu savā verbālas funkcijas lomā un pirmcēlonis – pirmās apzīmēšanās lomā. Pēdējā ļauj aizvietot ar zīmi to, kas tiek norādīts, bet pirmā – sasaistīt vienu saturu ar otru. Tādējādi tiek atklātas gan savā pretstatā, gan arī savstarpējā piederībā divas saistījuma un aizvietošanas funkcijas, kuras tikušas dotas zīmei vispār līdz ar tās spēju analizēt priekšstatu.

Izcelt dienasgaismā valodas pirmsākumus nozīmē atkal atrast to primitīvo attīstības pakāpi, kad tā bija tīra apzīmēšana. Ar to pašu vienlaikus tiek skaidrots valodas patvaļīgais raksturs (jo tas, kurš apzīmē, var būt tikpat atšķirīgs no tā, kurš rāda, kā žests no objekta, uz kuru tas tiecas) un tās dziļā saistība ar to, ko tā nosauc (jo attiecīgā zilbe vai attiecīgais vārds vienmēr tikuši izraudzīti attiecīgās lietas apzīmēšanai). Pirmajai prasībai atbilst darbības valodas analīze, otrajai – sakņu izpēte. Taču tās nav pretrunā viena otrai kā izskaidrošana „ar dabu” un „ar likumu” „Kratilā”; gluži

diskurss (*ang. discourse, lat. discursus 'saruna'*) – teksts, konkrēts valodas lietojums, runa

Mišels Fuko (Michel Foucault, 1926–1984) – franču filozofs, valodas, kultūras un zinātnes pētnieks

otrādi, tās nav iedomājamas viena bez otras, jo viena ziņo par zīmes likšanu apzīmējamā vietā, bet otra pamato šīs zīmes nepārtraukto apzīmētāju spēju.

Žurnāls „Grāmata” A. D. MCMXCII V VI

Šizofrēniskais diskurss

Terminu 1972. gadā ieviesuši Ž. Delēzs un F. Gvatari, kuri uzskata, ka M. Fuko definētajai „vēsturiskā procesa bezapziņai” ir pretstatāma personības brīvības augstākā izpausme – **šizofrēniskais diskurss**. Ja mūsdienu sabiedrība pastāv dziļas garīgas krīzes situācijā, ja var runāt par „slimu civilizāciju”, kas ir tālu no harmonijas, tad tai pretstatāms mākslinieks, kas nepieņem šīs sabiedrības definēto kultūras kodu, līdz ar to kļūstot par neiederīgo, to, kas runā, izmantojot šizofrēnisko diskursu.

Šizofrēniskais diskurss ir arī valoda, kas apšaubā sabiedrības pieņemtās valodas normas un valodas loģiku, kas cēloņsakarību vietā liek paradoksālu un pat formāli absurdu pasaules redzējumu.

Fragments iedvesmai

Jūlija Kristeva

No „Mīlestības slavinājums”

Mīlestībā es pievēršu īpašu uzmanību pretrunu un pārpratumu plaisai (tā ir reizē jēgas bezgalība un jēgas pārrāvums) – tas tāpēc, ka, būdama šāda, tā man ļauj nenosmakt zem kompromisu un izlikšanās dražu kaudzes [...] Patiesībā mīlestības aizgrābtībā, laikā, kad gaist mīlestības diskursa atsauces un jēgas precizitāte (par ko R. Barts tik eleganti rakstījis „Fragmentos”), zūd identitātes robežas. Vai mēs, kad runājam par mīlestību, runājam par vienu un to pašu? Un par kādu to pašu? Mīlestības pārbaudījums ir arī valodas pārbaudījums – tās viennozīmīguma, referenciālās un komunikatīvās spējas pārbaudījums.

[...] Kad sapņojam par laimīgu, harmonisku, utopisku sabiedrību, mēs iedomājamies, ka tās pamatā ir mīlestība, tāpēc ka tā vienlaicīgi gan aizrauj, gan pārspēj vai pārāug. Taču ne tuvu – mīlestība, kaislība, kas nepavisam nav savstarpēja sapratne, mazāk līdzinās mierīgajai snaudai, kurā ieslīgušas samierinājušās civilizācijas, vairāk – to delīrijam, atraisītībai, pārrāvumam. Tā ir nestabila visotne, kurā nāve un atjaunotne strīdas par varu.

[...] Mīlestība ir laiks un telpa, kurā „es” sev piešķir tiesības būt neparastam, brīvam, neesot pat indivīdam. Sadalīts, pazudis, iznīcināts, bet arī – caur iedomātu saplūsmi ar mīļoto – kļuvis līdzvērtīgs pārcilvēciskā garīgās struktūras bezgalīgajām telpām. Paranoīķis? Es esmu mīlestībā – subjektivitātes zenītā.

Būdama piedeva iekārei, viņpus vai šaipus baudas, mīlestība met

Jūlija Kristeva
(Julia Kristeva, dz.
1941) –
franču semiotiķe,
psihoanalītiķe

tām likumu vai pārvieto tās, lai mani paceltu Visuma dimensijās. Kāda Visuma? Mūsu, mana, viņa saplūdušā, paplašinātā Visuma. Paplašinātā, bezgalīgā telpā, kurā ar mīlotā starpniecību no savām nepietiekamībām es radu ideālas atmiņas vīzijas. Manējās? Viņa? Mūsējās? Mīlestība – neiespējama, taču spēkā uzturama.

Žurnāls „Kentaurs XXI” Nr. 31, 2003

Feministiskā kritika

Feministiskā kritika iedvesmojas no sieviešu emancipācijas kustības, kuras ietvaros īpaša uzmanība pievērsta sievietēm rakstniecēm, kas daiļdarbos reprezentē savu pasaules uztveri, sieviešu tēliem literatūrā, gan sieviešu, gan vīriešu radītajiem, gan īpašajai sieviešu literatūras izveidotajai valodai. Tiek izvirzīts priekšstats par īpašu sievišķu rakstīšanas manieri, kas saistāma ar intuitīvu pasaules uztveri.

Femīnā literatūra un kultūra, kuras pamatā ir nevardarbīga pasaules izpratne, veidojusies kā paralēla kultūras tradīcija **patriarhālajai kultūrai**, kas sakņojas karā un agresīvā konkurencē. Femīnā literatūra par vērtībām atzīst harmonisku pašrealizāciju dabiskā vidē, tiesa, literatūrā bieži vien uzmanības centrā ir nevis šādas ideālas pasaules reprezentācija, bet gan sievietes pašidentifikācijas mēģinājumi, paštēla meklējumi patriarhālās kultūras ietvaros. Sievieteī nākas meklēt kompromisus, nereti lauzt sevi, lai pastāvētu maskulīnajā pasaulē; veidojot savu gara pasauli, viņa pārdzīvo sarežģītas kolīzijas, jo nākas saskarties ne tikai ar tiem stereotipiem, ar kuriem saskaras vīrieši savos brīvības meklējumos, bet arī ar tiem aizspriedumiem, kas liedz sabiedrībai uztvert sievieti kā pašpietiekamu personību.

Feministiskajā kritikā un lingvistikā tiek pētīti tie īpašie valodas līdzekļi un situāciju interpretējums, kas ļauj runāt par femīnās literatūras tradīcijas unikalitāti.

Fragments iedvesmai

Lisa Irigaraja
No „Mīlestība starp mums”

[..] piedzimt kā sievietei – tas prasa savam dzimumam un savai dzimtei piederīgu kultūru, un svarīgi, lai sieviete to īsteno, neatsakoties no savas dabiskās identitātes. Viņai nav jāpakļaujas identitātes paraugam, ko liek pieņemt kāds cits – viņas vecāki, mīļotais, bērni, valsts, reliģija vai kultūra vispār. Tas nenozīmē, ka viņa var nolaisties līdz kaprīzēm, izklaidētībai, savu vēlmju daudzskaitlībai, identitātes zaudēšanai. Gluži otrādi, viņai jākoncentrējas sevī, lai sasniegtu savas dzimtes pilnību sev, vīrietim, ko viņa mīl, bet vispirms jau pilsoniskajai sabiedrībai, kultūras pasaulei un īstenībai atbilstīgai vispārīgā definīcijai. No šā uzdevuma pozīcijām raugoties,

Lisa Irigaraja
(Luce Irigaray,
dz. 1930) – franču
filosofo

vēlēšanās būt vienlīdzīgai ar vīrieti ir nopietna ētiska kļūda, jo ar to sieviete veicina dabiskās un garīgās īstenības izdzēšanu abstraktā vispārīgajā, kas kalpo vienam kungam – nāvei. Tas nozīmētu viņas pašnāvību un arī atņemtu vīrietim iespēju definēt sevi kā vīrieti, kā dabiski un garīgi dzimumiskotu personu. Jo katram vīrietim ir jāpaliek vīrietim tapšanā. Viņam pašam ir jāpilda uzdevums – būt šim noteiktajam vīrietim, kad viņš ir piedzimis, un arī būt cilvēces uzskatāmajam paraugam, vienlaikus fiziskam un garīgam. Tas nekam neder, ja viņš atstāj sievietes ziņā mātišķas rūpes par viņa kultūru, jo vairāk tādēļ, ka viņa nevar to uzņemties cita vietā. Viņam jātop par vīrieti vienatnē, jāaug bez viņas un nepretstatot sevi viņai. Viņam pašam jāspēj **sublimēt** savi instinkti un savas dziņas – ne tikai daļējās dziņas, bet arī ģenitālās.

Žurnāls „Kentaurs XXI” Nr. 31, 2003

Intertekstualitāte

Termins, ko 1967. gadā ieviesa J. Kristeva, ir kļuvis par vienu no poststrukturālisma stūrakmeņiem. Terminu izmanto ne tikai, lai analizētu literāru tekstu, bet arī lai raksturotu postmodernajā esamībā pastāvošā cilvēka pasaules uztveri – tā ir pasaule, kas nav definējama ārpus konteksta, tā izprotama, tikai analizējot visu pastāvošo kultūras, ekonomikas un politikas notikumu spektru. J. Kristeva veido savu intertekstualitātes redzējumu, pamatojoties uz krievu literatūrzinātnieka M. Bahtina teorētisko mantojumu, akceptējot arī priekšstatu par „savējo” un „svešo” vārdu. Jāsaka, ka M. Bahtina izstrādātais filosofiski kulturoloģiskais literatūrzinātnes stils ir būtiski ietekmējis dekonstruktīvisma un poststrukturālisma idejas kopumā. Faktiski krievu literatūrzinātnieks ir formulējis tos pamatprincipus, kurus turpina attīstīt un izvērst mūsdienu literatūrzinātne.

Intertekstualitātes ietvaros aizgūts un izvērsts priekšstats par nepārtraukta dialoga principu – jebkurš literārs teksts pastāv dialogā ar citiem literāriem tekstiem. Neviens teksts nav aplūkojams ārpus literārā procesa, kas veido vienotu intertekstu, ietverot visu jebkad uzrakstīto. Turklāt teksta jēdzienu neierobežo tikai literārā teksta robežas – teksts ir saistāms ar kultūru, sabiedrības struktūru, ekonomiku un citām cilvēka darbības sfērām, arī pats cilvēks ir teksts, kas uztverams kā interteksta daļa. Līdz ar to jebkurš literārs teksts ir iekļaujams plašākā intertekstuālā kontekstā un nav aplūkojams tikai kā noslēgta zīmju sistēma.

Teksts – tā ir reakcija uz pastāvošo kultūras pieredzi. R. Barts raksta, ka jebkurš teksts ir uzskatāms par intertekstu, jo jebkurā tekstā lielākā vai mazākā mērā ir klātesoši citi teksti – gan agrāk radītie kultūras teksti, gan apkārtējās kultūras teksti patlaban. Katrs teksts ir kā audums, kas noausts no jau esošiem citātiem. Teksts iekļauj sevī kultūras kodu skrandas, ritmiskas struktūras, sociālu **idiomu** fragmentus. Ikviens mākslinieks, radot savu darbu, iekļaujas kopējā interteksta spēlē. J. Kristeva atzīst, ka iekļaušanās šajā spēlē ir neapzināta, intuitīva, jo neviens nevar radīt kaut ko jaunu,

sublimēt (*lat. sublimare* 'pacelt uz augšu') – zemāko tieksmju enerģiju pārvērst augstāku tieksmju enerģijā

Mihails Bahtins (Михаил Бахтин, 1895–1975) – krievu literatūrzinātnieks, filozofs, lingvists, kulturologs, vēsturnieks

idioma (*gr. idiōma* 'privātīpašums') – kādai valodai raksturīgs nedalāms vārdu savienojums, kura nozīme atšķiras no to veidojošo vārdu nozīmes

neakceptējot iepriekšējo kultūras pieredzi. Interteksts veidojas it kā pats par sevi, nesaistīti ar cilvēka vēlmju un gribas procesu. Līdz ar to teksts pastāv autonomi no tā radītāja un spēj liecināt par noteiktu intertekstuālu parādību kopumu.

Interteksta ideja ir cieši saistīta ar M. Fuko definēto „subjekta nāvi” un R. Barta „autora nāvi”, kas nosaka arī atteikšanos no individuāla teksta kā tāda izpratnes, jo, ja pieņemam, ka ikviens teksts ir interteksta daļa, tad individuālā radītāja funkcijas tiek minimalizētas, būtībā mākslinieks tikai iekļaujas spēlē, pieņemot tās noteikumus. Tiek definēta autora „nāve” un jaunu lasītāja funkciju rašanās, jo arī lasītāja apziņu veido tikai nestabilu citātu – kultūras pieredzes – kopums. Interteksts paver iespēju uztvert pasauli kā milzīgu tekstu, kurā vienojas viss reiz sacītais un kurā pateikt kaut ko jaunu ļauj tikai kaleidoskopa princips, kas tā vai citādi savieno jau bijušā fragmentus. Terminu „intertekstualitāte” izmanto arī **naratoloģijas** ietvaros, kā arī analizējot literāru tekstu no analītiskās psiholoģijas viedokļa, tiesa, mainot tā jēdzienisko piepildījumu.

Fragments iedvesmai

Rolāns Barts

No raksta „Autora nāve”

*Bez šaubām, vienmēr ir bijis tā: tiklīdz kāds fakts ir „izstāstīts” intrazīvos nolūkos, nevis lai tieši iedarbotos uz realitāti, t. i., izstāstīts ārpus katras funkcijas, izņemot pašu simbola vingrinājumu, notiek atsvabināšanās, balss vairs neskan, autors nonāk pie sava paša nāves un sākas rakstība. Tomēr šo parādību var izjust dažādi. Etniskajās kopienās stāstīšanu nekad neuzņēmās kāda noteikta persona, bet gan mediators - šamanis vai skandētājs, par kuru runājot, labākajā gadījumā var apbrīnot viņa „performanci” (t. i., naratīvā koda pārvaldīšanu), bet nekad ne „ģēniju”. **Autors** ir moderns personāžs, kuru, bez šaubām, radījusi mūsu sabiedrība – līdz ar angļu empīrismu pārvarējusi viduslaikus, tā, rodoties franču racionālismam un reformācijas personīgajai ticībai, atklāja indivīda prestižu vai, kā to cēlāk saka, – „cilvēka personību”. Tātad loģiski, ka pozitīvisms kā kapitālisma ideoloģijas rezumējums un noslēgums literatūras laukā vislielāko nozīmi piešķir autora „personībai”. **Autors** vēl valda literatūras vēstures grāmatās, rakstnieku biogrāfijās, žurnālu intervijās un pašā literātu apziņā, kas, pateicoties dienasgrāmatām, rūpējas par savas personas un daiļdarba savienošanu; pašreizējā kultūrā literārais tēls ir tirāniski centrēts ap autoru, viņa personību, mūžu, gaumi un kaislībām. [...] Daiļdarba **izskaidrojums** vienmēr tiek meklēts radītajā virzienā, it kā caur vairāk vai mazāk caurspīdīgu iztēles alegoriju tā galu galā vienmēr būtu vienas un tās pašas personas balss – **autora** balss, kurš uztic savu „noslēpumu”.*

Žurnāls „Grāmata” A. D. MCMXCII V VI

naratoloģija –
literatūrzinātnes skola
(sīkāk skat. turpmāk)

performance (ang.,
fr: performance,
'uzstāšanās,
izpildījums') –
mākslinieciski
organizēts, relatīvi
noslēgts process,
akcija, kurā, atšķirībā
no hepeninga,
skatītājus neiesaista;
virziens 20. gadsimta
70.-80. gadu mākslā

Naratoloģija

Vēstījuma teorija, kopš 20. gadsimta 60. gadu beigām uzskatāma par īpašu literatūrzinātnes skolu. Naratoloģija izveidojās laikā, kad tika izvērtēts strukturālisma piedāvātais literārā teksta redzējums, kļūstot par savdabīgu starpposmu starp strukturālismu un receptīvo estētiku. Naratoloģija, pieņemot, ka tekstā pastāv dziļākas sākotnējās struktūras, pievērš uzmanību arī tam, kā tās realizējas aktīvā autora un lasītāja dialoga ietvaros. **Tiek aktualizēta teksta dialogiskā iedaba, pieņemot, ka tieši dialogs ļauj atklāt teksta jēdzienisko piepildījumu.**

Naratoloģijas ietvaros mākslinieciskā komunikācija tiek aplūkota kā polisemantisks process, kas vērojams dažādos vēstījuma līmeņos tekstā. Literatūras komunikatīvā iedaba realizējas ar komunikatīvās ķēdes starpniecību – ķēdē iekļaujas autors (jeb informācijas sūtītājs), komunikāts (jeb informācija) un vēstījuma saņēmējs – lasītājs. Lasītājs savukārt iekļaujas literatūras interpretācijas procesā, izmantojot savu pieredzi un literārās tradīcijas zināšanas (teksta piederība noteiktam žanram, virzienam, nacionālai skolai). Naratoloģijas ietvaros literārs teksts nebūtu saistāms tikai ar tā sižeta līmeni, taču tajā pašā laikā **pamatuzmanība tiek pievērsta tieši tekstam, tā iekšējām likumībām, nevis kulturoloģiskajam, ekonomiskajam vai politiskajam kontekstam.**

Fragments iedvesmai

Jurijs Lotmans

No grāmatas „Kultūra un sprādziens”

Kultūras dinamika nav ne izolēts imanents process, ne arī pasīva ārējās ietekmes sfēra. Abas šīs tendences realizējas savstarpējā spriegumā, kurā to šķiršana būtu pielīdzināma to būtības izkropļojumam.

Sastapšanās ar citām kultūras struktūrām var realizēties dažādi. Ārējā kultūra, iebrūkot mūsu pasaulē, vairs nav attiecībā pret to „ārēja”. Tai ir jāatrod sev nosaukums un vieta tās kultūras valodā, kurā tā iebrūk no ārienes. Lai pārvērstos no „svešā” „savējā”, ārējai kultūrai ir jāspēj pakļauties pārdēvēšanai iekšējās kultūras valodā. Pārdēvēšanas process atstāj iespaidu arī uz saturu, kas iegūst jaunu nosaukumu. Tā uz antīkās pasaules drupām izaugusī feodālā struktūra plaši izmanto vecos nosaukumus, arī Svētās Romas impērijas vārdu; šāda situācija ir saistāma ar barbaru karaļu tieksmi dēvēt sevi par imperatoriem, piesavinoties Romas imperatoru varas simbolus. Sacīt, ka vecā simbolika nebūt neatbilst jaunajai politiskajai realitātei, būtu maigi teikts. Taču neatbilsme realitātei nemulsina, tādēļ ka ideoloģiskajā simbolikā jau neviens nemeklē realitāti. Pagātnes mantojums tiek uztverts kā nākotnes pareģojums. Napoleona „ērgļus” gan var uzskatīt par pagātnes butaforiju, taču neakceptēt tajos simboliski ietverto programmu nevar – tās ir valodas zīmes, ar kuru palīdzību laikmets dešifrē

naratīvs (*vidusl. lat. narrativus* 'vēstījošs') – stāstījums, vēstījums

Jurijs Lotmans (Юрий Лотман, 1922–1993) – krievu literatūrzinātnieks, kultūras vēsturnieks

imanents (*lat. immanens* 'iekšā esošs, piemītošs') – kādai parādībai piemītošs, tajā ierobežots, nedalāmi saistīts ar tās būtību

savu esamību. [...] Tās vai citas simbolu valodas pieņemšana aktīvi ietekmē gan cilvēka uzvedību, gan vēstures attīstības ceļu. Tādējādi plašs kultūras konteksts absorbē no ārienes iebrūkošos elementus.

Žurnāls „Kentaurs XXI” Nr. 33, 2004

Naratoloģijas ietvaros būtiskākie termini ir *eksplicītais un implicītais lasītājs, naratators, narators, diskursīvā analīze, naratīvā tipoloģija, vēstījuma līmeņi, vēstījuma instances.*

Eksplicītais un implicītais lasītājs

Eksplicītais lasītājs apzīmē klausītāju, informācijas uztvērēju, kas pastāv pašā tekstā, par šāda personāža hrestomātisku piemēru uzskata kalifu no „Tūkstoš un vienas nakts pasakām”. Savukārt implicītais lasītājs rada to abstrakto komunikatīvo situāciju, kuras ietvaros lasītājs dekodē tekstā iekļauto informāciju, uztverot to. Implicītais lasītājs ideālā gadījumā spēj uztvert visas tekstā iekļautās **konotācijas**.

Fragments iedvesmai

Erbertu Elders

No grāmatas „Nepārtrauktais dzejolis”

*Ūdens, atbalstījies uz elkoņiem, skatās uz dienu,
kas arī ir atbalstījies uz elkoņiem. Gaismas lapas mazliet
šūpojas šaipus klusumam. Man gribētos uzzināt
vārdu tam, kas nomirst: viņa apģērbs
ugunī, viņa soļi maldās manas sirds vidū. Vārds:
koks, kurš elso, serdē izkaltis,
aiz vecuma sačervelējies,
un izplestais dzīvais galdaus,
vārds: skaistums
kokvilnas plaušās, kurš sadedzinādams atgriežas.
Zelta čūska apvijas melnajiem,
samirkušajiem gurniem. Tad ūdens, kurš noliecas,
paraugās uz ārprātu, un tā vārds ir nesalasāms un akls.*

Elders E. „Nepārtrauktais dzejolis”. – Rīga: Minerva, 2004.

Naratators

Termins, kas raksturo teksta iekšējo komunikāciju, saistāms ar tekstā esošajām vēstījuma instancēm, pievēršot uzmanību iekšējam adresātam –

eksplicīts (*lat. explicitus*) – atklāti izteikts, izpausts

implicīts (*lat. implicitus* ‘ietverts, iesaistīts’) – tāds, ko nevar nojaust, tāds, kas nav pilnīgi izpausts

konotācija (*ang., fr. connotation* – vidusl. *lat. connotari* ‘papildus apzīmēt’) – valodas vienības, piemēram, vārda, emocionālā, stilistiskā u.c. ekspresīvā nokrāsa (nozīmes papildkomponents)

iedomātam vai reālam sarunu biedram, pie kura vēršas vēstītājs – narators. Narators uzklausa stāstītāja viedokli, pieņem vēstītāja pausto informāciju.

Termina teorētiskais pamatojums balstās uz M. Bahtina priekšstatu par „savējo” un „svešo” vārdu, kuru dialogs realizējas teksta ietvaros. Tādējādi pats teksts uzskatāms par iekšēji dialogisku telpu, kurā notiek ne tikai informācijas tālāknodošana, bet kurā šo informāciju arī uztver un izvērtē. Pastāv uzskats, ka naratora esamība izriet no vēstītāja vēstījuma izveides stila, izmantotajām retoriskajām figūrām, turklāt naratora individualitāte ir tieši saistīta ar vēstītāja individualitāti. Narators ir mainīgs un transformācijā esošs lielums, kuru ietekmē vēstījuma tehnika, tas var būt un var arī nebūt patstāvīgs personāžs (kā pasīvs klausītājs, tā aktīvs notikumu dalībnieks). Par naratoru var kļūt arī lasītājs, ja autors vēršas tieši pie viņa; varētu pat teikt, ka narators ir savdabīgs eksplīcīts lasītājs.

Izmanto arī terminu „nulles narators”, kas vērojams dienasgrāmatas žanra ietvaros un dramatiskos monologos, kuros vēstītājs vēršas pie sevis paša. Šajā gadījumā var runāt par naratoru, kas pilnībā neizprot komunikatīvo situāciju, tā viedoklis ir kritiski jāizvērtē lasītājam. Naratoloģija diferencē naratoru un implicīto lasītāju, kas vērojams tekstos, kuros būtisks ir didaktiskais aspekts.

Fragments iedvesmai

Ričards Rortijs

No grāmatas „Nejaušība, ironija un solidaritāte”

*Atšķirība starp pamata meklējumiem un jauna apraksta veidošanas mēģinājumiem iemieso atšķirību starp liberālisma kultūru un senākām kultūras dzīves formām. Jo savā ideālajā veidolā liberālisma kultūrai vajadzētu būt absolūti izglītotai un **sekulārai** kultūrai. Tai nebūtu nekā no dievišķā – ne dievišķotas pasaules, ne dievišķotas patības. Šādā kultūrā nebūtu vietas priekšstatam, ka eksistē kādi pārcilvēciski spēki, kam pakļautas cilvēciskas būtnes. Tā atmestu vai radikāli pārskatītu ne tikai svētuma ideju, bet arī tādas idejas kā „uzticība patiesībai” un „gara dziļāko vēlmju piepildījums”. Attīrīšanās no dievišķā, [...] ideālā gadījumā sasniedz savu kulmināciju, kad zaudē nozīmi ideja, ka galīgie, mirstīgie, nejauši eksistējošie cilvēki varētu atvasināt savas dzīves jēgu no visa cita, tikai ne no galīgām, mirstīgām, nejauši eksistējošām būtnēm. Šādā kultūrā iebildes pret „relatīvismu”, jautājumi, vai mūsdienās sociālās institūcijas ir kļuvušas „racionālākas”, un šaubas par to, vai liberālas sabiedrības mērķi ir „objektīvas morālās vērtības”, skanētu labākajā gadījumā savādi.*

Rortijs R. „Nejaušība, ironija un solidaritāte”. – Rīga: Pētergailis, 1999.

Ričards Rortijs
(Richard Rorty, dz.
1931) – amerikāņu
filosofs

sekularizēt (fr.
seculariser<lat.)
– padarīt par laicīgu,
pasaulīgu, izslēdzot
relīģijas ietekmi

Narators

Termins, ko izmanto kā vienu no naratoloģijas pamatkategorijām. Narators ir vēstītājs, bet ne autors; tas tiek formāli pretstatīts autoram, narators ir autora izvēlēta loma, personāžs, uz papīra esoša personība, kas konkrētajā tekstā pauž noteiktu viedokli. Tiek diferencēts personisks vēstījums – vēstītājs ir pirmajā personā vai vēsta kāds no personāžiem – un bezpersonisks vēstījums, kur vēstītājs ir trešajā personā.

Fragments iedvesmai

Ričards Rortijs

No grāmatas „Nejaušība, ironija un solidaritāte”

Katra cilvēka rīcībā ir vārdu krājums, ko viņš izmanto, lai pamatotu savas darbības, savus uzskatus un savu dzīvi. [...] Ar šo vārdu palīdzību mēs stāstām savu dzīves stāstu – dažkārt no nākotnes, dažkārt no pagātnes viedokļa. Es saukšu šos vārdus par personas „galīgo vārdu krājumu”.

Tas ir galīgs tai ziņā, ka, ja rodas šaubas par vārdu vērtību, tad to lietotājs vairs nevar paslēpties aiz neapļveida argumentu sienas. Šie vārdi nosaka, cik tālu varam iet, rīkojoties ar valodu; ārpus tiem ir tikai bezpalīdzīga pasivitāte vai vēršanās pie vardarbības. Neliela daļa personas „galīgā vārdu krājuma” sastāv no tādiem sekliem, mainīgiem un neskaidriem vārdiem kā „paties”, „labs”, „pareizs” un „skaists”. Lielākā daļa savukārt sastāv no vairāk piesātinātiem, stingrākiem un šaurākiem vārdiem – kā, piemēram, „Kristus”, „Anglija”, „profesionālie standarti”, „pieklājība”, „laipnība”, „revolūcija”, „baznīca”, „progresīvs”, „bardzība”, „radošs”. Svarīgāka nozīme ir tieši vārdiem ar ierobežotu lietošanas jomu.

Par „ironistu” es saukšu tādu cilvēku, kas atbilst trim nosacījumiem: 1) viņš radikāli un nepārtraukti šaubās par savu pašlaik lietoto vārdu krājumu, jo viņu jau ir ietekmējuši citi vārdu krājumi, ko par galīgiem uzskata cilvēki vai grāmatas, ar kurām viņš saskāries; 2) viņš atzīst, ka ar viņa pašreizējo vārdu krājumu izteikts arguments nevar šīs šaubas nedz apstiprināt, nedz izgaisināt; 3) tā kā viņš par savu situāciju spriež filosofiski, tad nedomā, ka viņa vārdu krājums realitāti atspoguļo precīzāk nekā citi vārdu krājumi vai ka tas nonācis saskarsmē ar kādu spēku ārpus šī vārdu krājuma.

Šāda tipa cilvēkus es saukšu par „ironistiem” tāpēc, ka viņi apzinās – dažādi aprakstot, visam var likt izskatīties labi vai slikti, un tāpēc, ka viņu atteikšanās no centieniem formulēt kritērijus izvēlei starp galīgajiem vārdu krājumiem noved viņus stāvoklī, ko Sartrs sauc par „metastabilu”: viņi nekad nespēj attieksmē pret sevi pašu sasniegt pilnīgu nopietnību, jo pastāvīgi apzinās, ka sevis aprakstīšanas termini ir mainīgi [...]

Rortijs R. „Nejaušība, ironija un solidaritāte”. – Rīga: Pētergailis, 1999.

Diskursa analīze

Poststrukturālisma ietvaros plaši izmantots termins. Naratoloģija pievēršas gan vēstījuma līmeņu analīzei, gan diskursa analīzei, kas būtībā balstās uz M. Bahtina teoriju par „sava” un „sveša” vārda savstarpējām attiecībām tekstā. Uzmanība tiek pievērsta tekstā esošo diskursu makrolīmeņiem, tiek aplūkota teksta iekšējā komunikācija – dažādu diskursu savstarpējās attiecības, aplūkots teksta diskurss un personāžu diskurss, diskurss par diskursu, diskurss diskursā utt.

Fragments iedvesmai

Mihails Bahtins

No raksta „Par humanitāro zinātņu metodoloģiju”

Tēla pārtapšana simbolā piešķir tam jēgas dziļumu un perspektīvu. Dialektisks tāpatības un netāpatības samērs. Tēls jāsaprot kā tas, kas tas ir, un kā tas, ko tas nozīmē. Īstena simbola saturs ar pastarpinātu nozīmju „sakabināšanās” starpniecību samērots ar pasaules vienotības ideju, ar kosmiskā un cilvēciskā universa pilnīguma ideju. [...] Ikviens atsevišķa parādība ir gremdēta esamības pirmsākotņu stihijā.

Simbolā ir „saliedēta noslēpuma simbols” (S. Averincevs). Savējā pretstatīšanas moments svešajam. Mīlestības siltums un atsvešinātības vēsums. Pretnostatīšana un salīdzinājums. Simbola jebkāda interpretācija pati ir simbols, taču tas ir nedaudz racionalizēts, tas ir, nedaudz pietuvināts jēdzienam.

Autoru – svešu vārdu paudēju pakāpeniskas aizmiršanas process. Sveši vārdi kļūst anonīmi, tie tiek piesavināti (protams, pārveidotā veidā); apziņa monoloģizējas. Tiek aizmirsta arī sākotnējā dialogiskā attieksme pret svešajiem vārdiem: tie it kā uzsūkti, tie iedzīvojas jau apgūtajos svešajos vārdos (izejot cauri „savu svešo vārdu” stadijai). Radošā apziņa monoloģizēdamās tiek papildināta ar anonīmismiem. Šis monoloģizācijas process ir ļoti nozīmīgs. Pēc tam monoloģizētā apziņa kā viens un vienots veselums iesaistās jaunā dialogā (jau ar jaunām ārējām, svešām balsīm). Monoloģizētā radošā apziņa bieži apvieno un personificē svešus vārdus, apvieno īpašos simbolos par anonīmismiem kļuvušās svešās balsis: „pašas dzīves balsī”, „dabas balsī”, „tautas balsī”, „dieva balsī”.

Žurnāls „Kentaurs XXI” Nr. 40, 2006

Naratīvā tipoloģija

Termins rod savu jēdzienisko piepildījumu divdesmitajā gadsimtā, kaut gan ticis formulēts jau deviņpadsmitā gadsimta beigās.

Naratīvā tipoloģija ir ierobežotu vēstījuma formu skaita realizācija

bezglīgi daudzās kombinācijās. Naratīvās tipoloģijas ietvaros tiek aktualizēta virkne vēstījuma stilu raksturojošu terminu. Tā, piemēram, diferencējot rādīšanu un stāstīšanu, vēstures atspoguļojums tiek saistīts ar terminiem „aina” un „panorāma”. Būtisks ir arī termins „balss” – autors var runāt gan savā vārdā, gan arī izmantot sava viedokļa paušanai kādu no personāžiem. Tiek pretstatīti arī divi vēstījuma modi – *dramatiskais* (darbība tiek virzīta tieši, aprakstot notikumus) un *vizuālais vai gleznas princips*, kad autors it kā rada gleznu, kas atspoguļojas kāda personāža apziņā, tā ir personāža refleksija par notikušo.

P. Laboks definē četras vēstījuma formas:

- 1) *panorāma* (vēstījumā ir klātesošs autors, kas zina visu, kas jau noticis un notiks, un kas sniedz visa romāna notikumu panorāmu);
- 2) *dramatiskais vēstījums* (vēstītājs ir zināmā mērā integrēts vēstījumā, tādā gadījumā autors it kā vairs pilnībā neatbild par tekstā notiekošo, jo pats ir teksta daļa, šajā gadījumā vērtējumu var sniegt tikai lasītājs);
- 3) *dramatizēta apziņa* (tieši attēlo personāža garīgo dzīvi, tās transformācijas iespējas, lasītājam rodas iespaids, it kā viņš būtu klāt notiekošajā);
- 4) *tīrā drāma* (vistuvākā teātra izrādei, lasītāju ierobežo tas, ka tiek rādītas personāžu ārējās reakcijas, tieši neatklājot to iekšējo dzīvi).

Vērojamas astoņas naratīvās formas:

- 1) *redaktora visuzinošā pozīcija* (autors pieņem izdevēja, redaktora pozīciju – autoram viss ir zināms, tas „iebrūk” tekstā, paužot savu viedokli par dzīvi, tradīcijām un ieražām, kas var būt tieši vai netieši saistītas ar kopējo vēstījumu);
- 2) *neitrāla visuzinošā pozīcija* (atšķirībā no iepriekšējās naratīvās formas autors savu viedokli pauž nevis tieši, bet gan trešajā personā);
- 3) *es kā liecinieks* (autonoms, parasti perifēriāls personāžs, kas iekļauts vēstījumā, vairāk vai mazāk iesaistīts darbībā, tas labi pazīst galvenos personāžus un runā ar lasītāju pirmajā personā, līdz ar to personāžs var stāstīt tikai par tiem notikumiem, kuru liecinieks ir bijis – zūd autora visuzinošā pozīcija);
- 4) *es kā protagonistis* (ir romāna darbības centrā, līdz ar to viņa viedoklis ir savdabīgs fiksēts atskaites punkts lasītājam);
- 5) *daudzšķautņaina daļēja visuzinošā pozīcija* (nav vērojams viens visuzinošs personāžs, tā vietā tiek izmantoti vairāki personāži, kuri pauž savu viedokli, tādējādi demonstrējot viedokļu iespējamo dažādību);
- 6) *daļēja visuzinošā pozīcija* (viedokli pauž atsevišķs personāžs, kurš situācijā orientējas daļēji, raksturojot noteiktu skatpunktu un vērtību sistēmas aspektu);
- 7) *dramatiskais mods* (tuvs skatuviskam darbības attēlojumam, personāža dvēseles stāvoklis tiek dramatizēts, dominē iekšējais monologs, izmantota apziņas plūsma, lasītāja viedokli veido tieši personāža vārdi un darbi, autora viedoklis realizējas tikai atsevišķās remarkās, taču autors nekad tieši neraksturo personāžu pārdzīvojumus);
- 8) *kamera* (autors tiek it kā „izslēgts” no spēles, demonstrējot tikai noteiktu dzīves aspektu bez tā vērtējošas analīzes, kamera it kā pilnīgi pasīvi fiksē visu notiekošo).

proto- (*gr. prōtos*
'pirmais') – primārs,
augstākais, galvenais

Fragments iedvesmai

Gundega Repše

No stāsta „Vējam līdzī”

Šīs šalcošās, slīdošās, švīkstošās skaņas, šis dzestrais, dzīvais, dzeļošais gaiss, šīs krēslainās, zilganās, vizošās krāsas, šī glāstošā, pārļainā, dzidrā gaisma. Ģertrūd! Tu viņas zini un pazīsti. Nebaidies! Tumsa ir dilusi, krēsla dzisusi un migla klīdusi. Esmu viens šai spalvajā vēju klajumā. Upe pārpeldēta, nakts aizgājusi. Krasti līgani lekņos zāles čemuros iegrimuši, vien vienīgs koks brāzmās trīc, un es esmu tam piesaistīts. Nebaidies, mīļā mana, neraudi vairs. Ķermenis mans sadalīts, sabirzis pelnos un izsvaidīts. Liec tam mieru, meitenīt! Mans kops ir tukšs, smieklīgs un kropls.

Ģertrūd, es tevi redzu. Es tagad visu redzu. Es dzirdu jūsu slepenās, nepateiktās domas un vārdus. Ģertrūd, es savu dzīvi dzirdu! Tu runā aumaļām, aizrīdamās, skaļi kliezot un vāri noslāpstot. Ikkatrs mans dzīves mirklis te atbildēts. Es nevaru aizbēgt. Es nevaru kļūdīties, es nevaru vilties. Manas šaubas redz īstenību, manas ilūzijas – patiesību. Ticība kļuvusi lieka, jo šeit ir visas atbildes. Esmu viens pie kailā koka piesaistīts. Vētras un vēji- dūcoši, svilpjoši, rēcoši, vaidoši, plandoši, ārdošī – tie rausta mani un plēš, tie neļauj novērst skatu uz dzīvi. Es tuos pie stumbra, ak, sāp, jā, sāp, bet tomēr beidzot pēc dzīves es savā nāvē esmu atraisīts. Nenovērsies, meitenīt! Tu manu dzīvi pārvērti un pabeidzi. Tā ir apaļa kā saulriets.

Ģertrūd, es tagad dzīvoju tevī un zinu par tevi visu. Tu esi mana grāmata un spogulis. Tava piere – naktslampiņa; tavas acis – spuldzes! Es joprojām esmu sentimentāls, es esmu laimīgs. Jo esmu viss tevī. Tu nevari man izbēgt. Es katrā tavā kustībā piedalos. Es ķemmēju tavus matus un ieziežu tavu ķermeni ar eļļu vakaros, es vadu tavu roku, kas tiklab ir manējā, es minu tavas kājas mitrajās smiltīs un apģērbju tevi. Es paeju nostāk vien tad, kad atnāk viņš un skūpstā tavas lūpas. Tad es kļūstu vējš, izlaužu durvis, izberu rūtis. Es novēršos no taviem gludajiem ceļgaliem, kas smeldzīgā nolemtībā cenšas aptvert pasaules priekus. Es plosos un ārdos, bet tad viņš aiziet, noburtām acīm un locekļiem, un es atgriežos tevī. Tu esi mana, un tev nav izvēles. Tu nevari aizbēgt. Ģertrūd! Tev nav citas dzīves, vien tavējā pašas, un es tajā esmu. Nelādi mani! Uzklausi, dzirdi!

Repše G., Rožkalne A. „Poētiskā anatomija”. – Rīga: Pētergailis, 1999.

Vēstījuma līmeņi

Teorētiskas konstrukcijas, kas, pēc naratoloģijas pārstāvju domām, sniedz shematisku priekšstatu par mākslinieciskajā daiļradē ietvertu komunikāciju, kuras laikā lingvistisks teksts pārvēršas literārā darbā.

Atšķirībā no strukturālistu pieredzes, kas tekstu uztver kā sarežģītu daudzlīmeņu struktūru, naratoloģijas pārstāvji uzmanību pievērš tieši teksta līmeņu komunikatīvajai iedabai. Tie ir līmeņi, kuros komunikācijā iesaistās noteiktas vēstījuma instances. Katrs komunikācijā iesaistītais pāris, kas sniedz vai saņem informāciju, komunicē nevis tieši, bet gan izmantojot vēstījuma instanču starpniecību. Tā autors un lasītājs sazinās nevis tieši, bet gan kā starpnieku izmantojot mākslas darbu. Vēstījuma līmeņu skaits tekstā, it īpaši, ja tiek izmantots princips „teksts tekstā”, var būt visai liels.

Fragments iedvesmai

No Leona Brieža dramatiskās līdžības „Sirds virsotnēs”

Brands

(Ironiski.)

Ak, šausmas: dvēse maizes prasa,

Bet viņi akmeņus man dod!

(Grib tikt akmenim garām, bet nespēj.)

Pa kuru ceļu? Tur vai te? Te vai tur?

(Atslīgst uz akmens.)

Pērs Gints

(Izbijies.)

Nav ceļa? Un tomēr tā vajadzētu.

Man liekas, es lasījis pantu kur svētu.

Par nožēlošanu, bet kur un kā?

Viss aizmirsts... Un to vārdu neviens man nesaka.

(Sagumst līdzās Brandam.)

Saki – ko tad vairs lai es daru,

Kad mūžam būt cilvēks vairs nespēju?

Kad mūžam kā trollis lai apkārt eju...

(Kliedz un izbīstas.)

Kaut vārdu - saki!

(Brands, gremdēdamies sevī, viegli dreb. Pērs Gints pārsteigts.)

Ko? Tu raudi?...

Brands

(Caur asarām.)

Ļauj man nu...

Ļauj man, asrās, izmazgātam,

Aizskart tavu drēbju vīli!

(Grib nomesties Pēra Ginta priekšā ceļos un noskūpstīt viņa kamzoļa

malu.)

Pērs Gints

(Samulsis pretojas.)

Nē, nu pie joda!

Receptīvā estētika

Literatūrzinātnes skola, kas pieņem, ka daiļdarbs realizējas, tikai „tiekoties”, saskaroties ar lasītāju, kas, pateicoties atgriezeniskajai saiknei, ietekmē tekstu, iekļaujot to konkrētā kultūrvēsturiskā kontekstā.

Receptīvā estētika pamatuzmanību pievērš **receptijai** – literārā teksta uztverei. Saskaņā ar to māksla nav aplūkojama atrauti no pārējā kultūrvēsturiskā procesa, pieņemot, ka māksla ir noteikta vēsturiska laikmeta produkts, kas ir tieši atkarīgs no interpretējošā lasītāja pozīcijas. Receptīvā estētika īpaši interesējas par masu kultūras un masu literatūras produkciju (izklaides romāniem, avīžu un žurnālu rakstiem, komiksiem), aplūko to socioloģijas un pedagoģijas kontekstā, tādējādi paplašinot literatūrzinātnes robežas.

Receptīvā estētika atsakās no klasiskajām literārā teksta analīzes metodēm, uzmanības centrā izvirzot sociālo esamību, sabiedrisko praksi, kas realizējas lasītāja reakcijās literāra teksta uztveres procesā. Līdz ar to pētnieki galvenokārt pievēršas nevis tā dēvētajiem „augstajiem”, bet gan **marginālajiem** žanriem. Literatūras vērtība netiek saskatīta pašā tās pastāvēšanā, bet gan tās lasīšanā un saprašanā, pieņemot fenomenoloģijas postulātu, ka objekts nevar pastāvēt bez subjekta. Teksta izpratnes modelis zināmā mērā aizgūts no H. G. Gadamera mācības – lasītājs tekstu saprot, it kā „uzlaikojot”, saistot ar savu pieredzes sistēmu, piemērojot teksta ideju sistēmu tai. Pēc receptīvās estētikas pārstāvju domām, literatūra un vēsture ir aplūkojamas kā vienots veselums – līdz ar to mūsdienu literatūrzinātnē nevar būt aizliegtas tēmas, jo, ja iepriekš minētā marginālā ideju sistēma ir sabiedrības uzmanības centrā, tad tā jāaplūko arī literatūrzinātnē.

Attiecībā uz novatorisma principu literatūrā tiek uzskatīts, ka neviens, pat visnovatoriskākais darbs nav aplūkojams ārpus literārās tradīcijas. Daiļdarbs nevar rasties informatīvā vakuumā, tā pamatā ir jābūt noteiktai estētiskai pieredzei, ar kuru veidojas noteiktas attiecības. Šo pieredzi var noliegt vai pieņemt, taču bez tās jauna darba rašanās nav iespējama. Teksts ietver sevī pamanāmu un slēptu elementu sistēmu, kas ļauj to saprast lasītājam. Ja šo savdabīgo signālu nebūtu, nebūtu arī iedomājama lasītāja un teksta komunikācija. Arī lasītāja estētiskā pieredze ir mainīga parādība – uzkrājot estētisko informāciju, paplašinās potenciāli saprotamo tekstu klāsts. Jauno, neparasto lasītājam ļauj uztvert radoša pieeja literāram tekstam, kurā tas meklē ne tikai jau labi zināmo, bet arī jauno.

Īpašas ir lasītāja un iepriekšējos kultūras laikmetos veidoto tekstu attiecības. Lasītājs tos aktualizē savas kultūras ietvaros, izmanto savu kultūras kodu un vēsturisko notikumu izpratni, līdz ar to izpratne, iespējams, kļūst dziļāka un asociatīvi bagātāka. Uztverot literatūru kā procesu, lasītājs vērsas pie tās likumsakarību izpratnes un sistematizācijas savā estētiskajā pieredzē.

Par receptīvās estētikas realizāciju literatūrā uzskata receptīvo kritiku.

receptija (*lat. receptio* ‘pieņemšana’) – kādu cita laikmeta, citas valsts sociālu un kultūras elementu pārņemšana

margināls (*lat. marginalis*) – saistīts ar perifēriju, atšķirīgs no galvenā, centrālā, maznozīmīgs

Hanss Georgs Gadamers (Hans-Georg Gadamer, 1900–2002) – vācu filosofs

Receptīvā kritika

Receptīvās estētikas skola, kas sākotnēji izveidojusies ASV, 20. gadsimta 70. gados kļūst populāra arī Rietumeiropā. Receptīvā kritika par savu uzdevumu uzskata lasīšanas procesā pakāpeniski veidojušās lasītāja un teksta mijiedarbības precīzu aprakstīšanu. Tiek fiksēts tas, kā lasītāja apziņa reaģē uz teksta lasīšanas laikā gūto informāciju. Literārs teksts tiek uztverts kā process, kas rodas lasītāja uztveres ietvaros. Tā, piemēram, ja lasītājs saskaras ar sarežģītu vai nesaprotamu tekstu, tad lasīšanas procesā viņš vienkārši liek tekstam kaut ko nozīmēt, piešķir tam savu nozīmju klāstu.

Receptīvā kritika aplūko lasītāju iespaidu sistēmu – reakciju, kas raisa asociāciju veidošanos un teksta iekļaušanu jau esošajā estētiskajā pieredzē. Līdz ar to, uztverot tekstu, lasītājs veido atklāsmju virkni, ik pēc izlasītā teksta fragmenta pārdzīvojot noteiktu atklāsmi, kuras ietvaros rodas spriedums par situāciju un tekstu kopumā.

Fragments iedvesmai

Vilhelms Diltejs

No „Vēsturiskās pasaules uzbūve gara zinātnēs”

Cilvēks sevi atpazīst tikai vēsturē, nevis caur introspekciju. Faktiski mēs visi vēsturē meklējam cilvēku. Jeb, šo domu paplašinot, mēs vēsturē meklējam arī cilvēcisko, piemēram, reliģiju utt. Mēs gribam zināt, kas tas ir. Ja pastāvētu cilvēkzinātne, tad tā būtu antropoloģija, kas tiektos izprast pārdzīvojumu totalitāti struktūrkopsakarā. Atsevišķais cilvēks vienmēr realizē tikai iespēju, kas no viņa gribas pieturpunktiem vienmēr ir varējusi aiziet citā virzienā. Cilvēks vispār eksistē tikai ar realizētu iespēju nosacījumu. Arī kultūras sistēmās mēs meklējam antropoloģiski noteiktu struktūru, kurā realizējas kāds x. Mēs to saucam par esību, bet tas ir tikai vārds gara darbībai, kas šajā jomā konstituē jēdzienisku kopsakaru. Iespējas šajā jomā arī te nav izsmeltas.

Apvārsnis paplašinās. Jā, arī ja vēsturniekam dots ierobežots materiāls, tūkstoš pavedienu aizved arvien tālāk visas cilvēku cilts atmiņu bezgalīgumā. Vēstures rakstīšana sākas, no tagadnes un pašu valsts atpakaļejoši attēlojot to, kas vēl joprojām dzīvo pašreizējās paaudzes atmiņā; tās ir atmiņas vārda īstajā nozīmē. Vai arī katru gadu annālēs tiek pierakstīts, kas patlaban noticis. Vēsturei turpinoties, skats plešas pāri pašu valsts robežām un atmiņu mirušo valstībā ienāk aizvien vairāk pagātnes. No tā visa ir palicis vēstījums, kad pati dzīve ir pagājusi. Tiešs vēstījums, kurā dvēseles ir izteikušās, kas tās bijušas, un stāstījumi par indivīdu, kopienu, valstu veikumu un apstākļiem. Un vēstures rakstītājs stāv šā drupu lauka vidū starp pagājības atliekām, dvēseļu izpausmēm darbos, vārdos, skaņās, gleznās – dvēseļu, kuru sen vairs nav.

Vilhelms Diltejs
(Wilhelm Dilthey,
1833–1911) – vācu
filosofs

introspekcija
(lat. *introspectare*
'ielūkoties') –
pašnovērošana

konstituēt (lat.
constituere
'noteikt') – veidot,
dibināt

Būtiskākie receptīvās kritikas termini ir *estētiskā distance*, *estētiskā pieredze*, *gaidu horizonts*.

Estētiskā distance

Termins, kas raksturo to teksta negaidītības pakāpi, kurā lasītājs, pievēršoties literārajam tekstam, ir gatavs gūt no tā estētisku informāciju, savukārt teksts ietver zināmu novatorismu, reprezentē eksperimentu formas vai satura līmenī. Receptīvās estētikas ietvaros tieši negaidītības princips arī nosaka teksta poētisko vērtību. Saskaņoties ar tekstu, kurš tieši neatbilst lasītāja gaidītajam, lasītājs pārdzīvo nesapratni un vilšanos, kas liecina par lasītāja un teksta gaidu horizontu distanci.

Estētiskā distance ir estētiskās, sociālās, filosofiskās, vēsturiskās utt. pieredzes atšķirība, tā ir nesapratnes sajūta, kas rodas, saskaņoties jau zināmajam ar vēl nezināmo, kas, sniedzot jaunu pieredzi, liek mainīt gaidu horizontu. Ja, uztverot jaunu daiļdarbu, estētiskā distance nav vērojama, ja daiļdarbs neliek lasītājam mainīt savu uztveres horizontu, tad daiļdarbs tuvinās tīrai patērēšanai – tā ir vienkārša izklaide (H. R. Jauss to dēvē par „kulināru” daiļdarbu), kas realizējas izklaidējošās mākslas ietvaros. Izklaidējošā māksla neliek lasītājam mainīties, tā pilnībā atbilst viņa gaidu horizontam, sniedz to informāciju un pārdzīvojumus, ko lasītājs sagaida.

Estētiskā distance vēsturiski transformējas, pastāv mainībā, lasītājs pakāpeniski pierod pie noteiktas estētikas un pieņem to kā savu, iekļaujot to savā priekšstatu sistēmā, līdz ar to sākotnējā estētiskā distance sarūk. Rodas paradoksāla situācija – klasiski daiļdarbi tiek uztverti līdzīgi kā tie, kas pieder izklaidējošajai mākslai. Tie nerada estētisku distanci, jo pie to mākslinieciskās sistēmas lasītājs jau ir pieradis, tie nerada iebildumus, nesapratni, bet tiek uztverti kā neapšaubāmas vērtības – klasika. Taču, lai šos darbus patiešām saprastu, lasītājam ir jāveic noteikts estētisks darbs – jāatbrīvojas no pieraduma radītās distances.

Fragments iedvesmai

Frīdrihs Nīče

No grāmatas „Tā runāja Zaratustra”

Par lasīšanu un rakstīšanu

No visa, kas rakstīts, es mīlu tikai to, ko kāds ar savām asinīm rakstījis. Raksti ar asinīm, un tu redzēsi, ka asinis ir gars.

Nav viegla lieta, saprast svešas asinis: es ienīstu laiskus lasītājus.

Kas lasītājus pazīst, tas vairs lasītāja labā nenieka nedara. Vēl viens gadusimtenis lasītāju – un pats gars smirdēs.

Tas, ka katrs drīkst mācīties lasīt, samaitā uz ilgiem laikiem nevien rakstīšanu, bet arī domāšanu.

Reiz gars bija dievs, tad viņš tapa par cilvēku, un nu viņš top par pūli.

Hanss Roberts Jauss
(Hans Robert Jauss,
1921–1997) – vācu
literatūrzinātnieks

Kas raksta ar asinīm un sentencēs, tas vēlas nevien tikt lasīts, bet iepazīts caur sirdi.

Kalnos tuvākais ceļš ir no virsotnes uz virsotni: bet priekš tam tev vajaga garu kāju. Sentencēm jābūt šīm virsotnēm: un tiem, uz kuriem runā, lieliem un slaikiem.

Gaiss rēns un tīrs, briesmas tuvu un gars pilns jautras ļaunprātības: tā tas labi saderas kopā.

Es gribu, kaut ap mani būtu kalnu-gari, jo es esmu drošsirdīgs. Drošsirdība, kas spokus aizbaida, rada pati sev kalnu-garus, - drošsirdība grib smieties.

Es vairs nejūtos kopā ar jums: šis mākonis, ko es sev apakšā redzu, šis melnums un smagums, par kuru es smejos – taisni tas ir jūsu pārkoņdebess.

Jūs skatāties uz augšu, gribēdami pacelties, bet es skatos uz leju, tādēļ, ka esmu pacēlies.

Kas augstākajos kalnos kāpj, tas smejas par visām bēdu lugām un bēdu nopietnībām.

Drošsiržus, bezrūpjus, zobgaļus, varmākas – tādus grib mūs gudrība: tā ir sieva un mīl allaž karavīru.

Jūs sakāt man: „Dzīve grūti panesama.” Bet kam jums ir pusdienās jūsu lepnums un vakarā jūsu padevība?

Dzīve ir grūti panesama: bet tad neesiet taču tik vārīgi. Mēs visi esam smuki nastu nesēji ēzeļi un ēzeļmātes.

Kas mums ir kopīgs ar rožu pumpuru, kurš trīc, tādēļ, ka uz viņa miesas uzkritusi rāsas pile?

Tiesa: mēs mīlam dzīvību, ne tādēļ, ka pie dzīvības, bet tādēļ, ka pie mīlestības esam pieraduši.

Aizvien mīlestībā ir drusciņ ārpātības. Bet ir arī aizvien drusciņ prāta ārpātībā.

Un pat man, kas izturas pret dzīvi labvēlīgi, liekas, ka tauriņi un ziepju burbuļi, un tie, kas starp cilvēkiem viņiem līdzīgi, zina no laimes visvairāk.

Šīs viegliņās, neprātīgās, vijīgskaitās, kustīgās dvēselītes redzēt lidojam – tas pavedina Zaratustru uz asarām un dziesmām.

Es ticētu tikai tādām dievam, kas māc diet.

Un kad es savu velnu ieraudzīju, viņš man izlikās nopietns, pamatīgs, dziļš, svinīgs: tas bija grūtuma gars, - caur viņu krīt visas lietas.

Nevis dusmas, bet smiekli nokauj. Celieties, eima nokaut grūtuma garu!

Es esmu mācījies iet: no tā laika es neliedzos arī skriet. Es esmu mācījies lidot: no tā laika es negribu, ka mani pagrūž, lai tiktu no vietas.

Tagad esmu viegls, tagad lidoju, tagad redzu sevi zem sevis, tagad dejo caur mani dievība. –

Tā runāja Zaratustra.

Nīče F. „Tā runāja Zaratustra”. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2002.

Estētiskā pieredze

Viena no receptīvās estētikas pamatkategorijām. Estētiskā pieredze piemīt **recipientam**, ļaujot tam iekļauties noteiktās komunikatīvās attiecībās. Tā dod iespēju lietas aplūkot „jaunā gaismā”, izprotot iepriekš nezināmo.

Estētiskā pieredze ļauj cilvēkam ar fantāzijas palīdzību pārcelties citās pasaulēs, atbrīvojoties no laika ierobežojumiem. Noteiktā laika posmā tiek izdzīvota sveša pieredze, paplašinot objektīvā laika robežas. Tādējādi notiek iesaistīšanās spēlē, kurā cilvēks reizē ir vērotājs un dalībnieks, piemērojot daiļdarba personāžu pieredzi, izdzīvojot viņu emocijas. Estētiskā pieredze ir cilvēka spēja attīstīties, tās apzināta izkopšana bagātina viņa garīgo pasauli un attīsta personību.

Fragments iedvesmai

Hanss Georgs Gadamers No raksta „Dailes aktualitāte”

*[..] mākslā nenotiek jēgas atklāšana vien. Drīzāk jau būtu jāteic, ka māksla jēgu ieslēpj noteiktā satvarā, kas neļauj tai izplūst vai pagaist, glābj to, pakļaujot drošam veidojumam. Un visbeidzot mums jāpateicas tam būtiskajam solim domāšanā, ko ir spēris Heidegers, kas devis iespēju izvairīties no ideālistiskās izpratnes un aptvert to pilnestību un patiesību, kas mūs uzrunā mākslā, spēt uztvert atsegšanas, atslēpšanas, atklāšanas un – apslēpšanas un aizklāšanas dubultspēlē. [..] Līdzās atklāšanai, un nešķirami no tās, notiek aizsegšana un apslēpšana, kas raksturo cilvēka galīgumu. Šī filozofiskā atziņa [..] sevī ietver domu, ka mākslasdarbā ir kaut kas vairāk nekā tikai kāda jēgu neskaidri atklājoša nozīme. Tas, kas veido šo „vairāk”, ir sevišķuma fakts: tas, kas, **Rilkes** vārdiem sakot, liek sajūst, ka „kaut kas tāds savāds jautās cilvēkā”. [..] Šī allaž ar mākslas pieredzi saistītā savādība izraisa satricinājumu, tā ir it kā bojāeja – tapšana.*

[..] Mākslas izcilība slēpjas tieši tajā faktā, ka mākslā attēlotais – neatkarīgi no tā, vai tas ir ar jēdzieniskām saiknēm bagāts vai nabags, vai gluži bez tām, – liek mums pie tā pakavēties un pieņemt to kā kaut ko atpazītu. Ir jānorāda, ka tieši no šā raksturojuma izriet uzdevums, ko visu laiku māksla – un arī mūsdienu māksla – izvirza ikvienam no mums. Tas ir uzdevums iemācīties uztvert to, kas tiecas izpausties mākslā, – un mums jāsaprot, ka iemācīties to uztvert vispirmām kārtām nozīmē iemācīties pacelties

recipients (*lat. recipiens*) – saņēmējs

Martins Heidegers (Martin Heidegger, 1889–1976) – vācu filozofs

Rainers Marija Rilke (Rainer Maria Rilke, 1875–1926) – austriešu dzejnieks

pāri tai visu nonivelējošajai paviršībai un virspusējībai, ko tiecas aizvien vairāk pārkairinātā civilizācija.

Žurnāls „Kentaurs XXI” Nr. 37, 2005

Gaidu horizonts

Receptīvās estētikas termins, kas apzīmē estētisko, sociālo, politisko, psiholoģisko, filosofisko u.c. priekšstatu kopumu, kas nosaka autora un teksta attiecības ar lasītāju.

Tekstā ir ietverts noteikts priekšstatu kopums, un tāds pastāv arī lasītāja pieredzē; tiem saskaroties, notiek mākslinieciskā komunikācija. Iepazīšanās ar jaunu tekstu koriģē lasītāja gaidu horizontu, variē to. Teksta gaidu horizonts ir nemainīgs, savukārt lasītāja gaidu horizonts pastāv nepārtrauktas mainības situācijā, jo to ietekmē gūstamā estētiskā pieredze. Teksta un lasītāja gaidu horizontu saskaršanās rada recepcijas situāciju un veido lasītāja estētisko pieredzi.

Pēc H. R. Jausa domām, mākslinieciskajam ideālam tuvināti ir tie teksti, kas sākotnēji it kā atbilst lasītāja gaidu horizontam, taču lasīšanas gaitā pilnībā transformē sākotnējos priekšstatus, veidojot jaunu estētisko pieredzi.

Lasītāja gaidu horizontam, kas aktualizējas, veidojot attiecības ar literāru darbu, būtu jāietekmē arī personības pilsonisko pozīciju, tādā gadījumā literārs teksts un sabiedriskā doma atrastos nepieciešamā mijiedarbībā. Literārs teksts piedāvā noteiktu vērtību sistēmu, kas var pilnībā neatbilst pieņemtajai sabiedrības morālei; teksts šo morāli var mainīt, koriģēt, veidot, tādējādi veicot zināmas sociālas funkcijas.

Fragments iedvesmai

Martins Heidegers

No raksta „Mākslasdarba sākotne”

[..] vai darbs pats par sevi vispār ir pieejams? Lai darbs būtu pieejams, tas būtu jāatbrīvo no attiecībām ar visu to, kas nav pats darbs, un jāļauj tam vienīgi pašam par sevi dibināties sevī. Tāds arī ir mākslinieka dziļākais nolūks. Māksliniekam darbs jāatbrīvo tā tīrajai pašstāvēšanai sevī. Tieši izcilajā mākslā, un vienīgi par tādu te ir runa, mākslinieks attiecībā pret savu darbu paliek it kā vienaldzīgs, viņš gandrīz līdzinās kādam radīšanā sevi iznīcinošam gājūmam, kurā iznāk darbs.

[..] Īsts sākums kā lēcieni vienmēr ir izlēciens uz priekšu, kurā viss nākošais jau ir pārlektis, kaut arī tas ir vēl miglā tīts. Sākums slēpti ietver sevī jau beigas. Tiesa, īstā sākumā nekad nav iesācēja primitīvisma. Primitīvajam nav nākotnes, jo tajā nav dāvājošā un

pamatojošā lēciena un izlēciena uz priekšu. Primitīvais nespēj kaut ko sniegt tālāk no sevis, jo tas nesatur sevī neko citu, kā vien to, kā gūstā tas atrodas.

Žurnāls „Kentaurs XXI”, Nr. 2, 1992

Psihoanalīzes un analītiskās psiholoģijas pieredze literāra teksta analīzē

Literārā teksta analīzes metodiku un metodoloģiju nenoliedzami ir ietekmējis tā dēvētais dziļu psiholoģijas piedāvātais pasaules redzējums. Īpaši kultūras un literārā teksta uztveri ir ietekmējuši psihoanalīzes pamatlicējs Z. Freids un analītiskās psiholoģijas aizsācējs K. G. Jungs.

Z. Freids, veidojot savu mācību, lielā mērā ir ietekmējies no dabaszinātniska pasaules redzējuma, uzskatot, ka cilvēks ir aplūkojams vispirms jau kā bioloģiska būtne, kuras uzvedību nosaka bērnības erotiskie iespaidi un bērnībā gūtās garīgās traumas. Psihoanalīzes tēvs reformē normas jēdzienu – ikviens cilvēks ir pakļauts bērnības iespaidu radīto kompleksu ietekmei, līdz ar to neviena personība neatbilst normas ideālstāvoklim, ik cilvēks ir interesants tieši tādēļ, ka neatbilst normai un ir unikāls.

Arī personības un kultūras attiecībās izpaužas cilvēka bioloģiskais aspekts – Z. Freids uzskata, ka kultūras teksta radīšana ir seksuālās enerģijas sublimēšanas, tās novirzīšanas citā gultnē rezultāts. Viņa mācības ietvaros būtisks ir priekšstats par individuālo bezapziņu – to veido izstumtās dziņas, kas saistās ar atmiņu epizodēm, kuras apziņai nav pieņemamas. Tur nonāk vispirms jau nevēlamie bērnības iespaidi, kuri, ja tos neapzināmies, pārvēršas kompleksos un nosaka cilvēka uzvedību visa mūža garumā.

K. G. Jungs, būdams Z. Freida skolnieks, izvērtē sava skolotāja mācību un reformē to, viņu nesaista iespēja cilvēka uzvedību skaidrot, iedziļinoties tikai personības bioloģiskajā dzīves aspektā. K. G. Jungs pieņem, ka cilvēks ir garīga, kultūrā sakņota būtne, kuras uzvedību nosaka ne tikai dzīves laikā pieredzētais, bet arī kultūras pieredze kopumā, kas mākslinieciskajā daiļradē izpaužas ar arhetipu starpniecību. Analītiskās psiholoģijas aizsācējs paplašina cilvēka psihi izpratni, pieņemot, ka tagadnes situācija ir apskatāma, vērstoties pagātnē, tradīcijā.

Būtiskākie izmantojamie termini ir *arhetips, kolektīvā un individuālā bezapziņa.*

Arhetips

Termina latviskojums – pirmtēls. Tas definēts analītiskās psiholoģijas aizsācēja K. G. Junga darbos kā savdabīga psihi struktūra, kas realizējas sapņos, murgos, arī mākslas darbos. K. G. Jungs uzskata, ka arhetipi mīt kolektīvajā bezapziņā, ko viņš dēvē par arhetipu māju. No kolektīvās bezapziņas caur cilvēka individuālo bezapziņu arhetips nonāk apziņā, tajā psihi daļā, kuru cilvēks spēj apzināties un kontrolēt, tad savukārt – radošā

Karls Gustavs Jungs
(Carl Gustav Jung,
1875–1961) –
psihologs, kultūras
filosofs

Zigmunds Freids
(Sigmund Freud,
1856–1939) –
psihoanalīzes
aizsācējs

procesa gaitā – tiek atspoguļots mākslas darbā. Arhetipa realizācijas process var būt gan apzināts, gan neapzināts, jo arhetipa esamību nekontrolē cilvēka vēlmes. Arhetips pastāv pats par sevi, tas parādās tad, kad to pieļauj kolektīvā bezapziņa.

20. gadsimta literatūrzinātnē, pieņemot K. G. Junga arhetipu redzējumu, priekšstats par to tiek transformēts, paplašināts. Analītiskās psiholoģijas aizsācējs iezīmē noteiktu arhetipu sistēmu, kas vispirms jau vērsta uz psihes darbības aprakstu un kas ne vienmēr atbilst teksta analīzes kanoniem. Līdz ar to veidojas priekšstats par tā saucamajiem kultūras arhetipiem, kas būtu uzskatāmi par literatūras un kultūras vēsturē arvien aktualizētiem tēliem, kuru variācijas vērojamas literārā tekstā. Par arhetipisku tēlu ir uzskatāms dažādu kultūru ietvaros pastāvošais priekšstats par mirstošo un atdzimstošo Dievu, priekšstats par neparasti dzimušo bērnu, kas glābs pasauli. Latviešu literatūrā par savdabīgu arhetipisku situāciju varētu uzskatīt lauku jaunekļa centienus iegūt izglītību, paplašināt savu redzesloku.

Fragments iedvesmai

Karls Gustavs Jung

No raksta „Par arhetipa „bērns” psiholoģiju”

Šis „bērna–dieva” arhetips ir ļoti izplatīts un visciešākā veidā saistīts ar pārējiem bērna motīva mitoloģiskajiem aspektiem. Diezin vai vēl nepieciešams norādīt uz joprojām dzīvo „Jēzus bērniņa” motīvu, kas leģendā par Kristapu, starp citu, uzrāda tipisko aspektu – „mazāks par mazo un lielāks par lielo”. Folklorā bērna motīvs kā apslēpto dabas spēku izpausme parādās rūķa un elfa tēlā. [..]

[..] Būtisks bērna motīva aspekts ir tā nākamība. Bērns ir potenciāla nākotne. Tādēļ bērna motīva parādīšanās indivīda psiholoģijā parasti nozīmē nākamās attīstības iesvētīšanu, pat ja pirmajā acumirklī šķiet, ka runa ir par retrospektīvu atveidi. Dzīve taču ir arī ritējums, tecējums pretī nākotnei, nevis tikai atpakaļ plūstošs sastrēgums. [..]

[..] „Bērnā” izpaužas drīz bērna-dieva, drīz atkal jauneklīga varoņa aspekts. Abiem tipiēm ir brīnumaina dzimšana un kopīgs bērnības liktenis, pamestība un vajātāju radītā apdraudētība. Dievs nav dabisks, varonim piemīt kaut kas cilvēcisks, bet tā būtība kāpināta līdz pārdabiskai robežai („pusdievišķums”). Ja dievs, it īpaši savā intīmajā attieksmē pret simbolisko dzīvnieku, kas vēl nav integrēts cilvēciskajā būtībā, personificē kolektīvo bezapziņu, tad varonis savā pārdabiskumā iekļauj cilvēcisko būtību un atveido bezapziņas („dievišķā”, t.i., vēl nehumanizētās bezapziņas) un cilvēciskās apziņas sintēzi. Tādējādi tas ievēstī potenciālu individuāciju, kura tuvojas veselumam.

Edipa un Elektras kompleks

Edipa un Elektras kompleksi definēti dažādos dzīļu psiholoģijas attīstības posmos. Edipa kompleksa paradigmu definē psihoanalīzes aizsācējs Z. Freids, savukārt Elektras kompleksu apraksta viņa sekotāji; tā semantisko lauku nosaka gan Z. Freida mācības postulāti, gan antīkais sižets. Z. Freids, aktualizējot cilvēka dzīves bioloģisko aspektu, Edipa kompleksu saista ar bērnības iespaidu, vēlmju, pārdzīvojumu aktualizāciju, kļūstot pieaugušam. Bērnībā radušos problēmsituāciju transformācija rada kompleksus, kas nosaka personības pastāvēšanu pieaugušo dzīvē. Z. Freids, skaidrojot psihes struktūras īpatnības, pievēršas sengrieķu mitoloģijai, aizgūstot un savdabīgi interpretējot divus sižetus. Tiek pieņemts, ka Edipa un Elektras dzīvesstāsti raksturo noteiktas vecāku un bērnu savstarpējās attiecības – Edipa komplekss norāda uz dēla iespējamo pieķeršanos mātei, savukārt Elektras komplekss raksturo tēva un meitas attiecības. Kompleksa izpausmes amplitūda ir pietiekami plaša, sākot ar sengrieķu literatūrā attēloto, beidzot ar vienkārši izteiktāku pieķeršanos ģimenē. Analizējot literāru darbu, gluži kā psihoanalītikim strādājot ar sarunu biedru, ir nosakāma šo kompleksu klātesme un to ietekme uz literāro varoņu raksturu izveidi. Teksta analīzes ietvaros Z. Freida bioloģizēto cilvēka redzējumu iespējams saistīt ar citām analīzes metodēm. Tiesa, interpretējot mūsdienu literatūru, kurā nereti vērojams tieši bioloģizēts sevis un apkārtējo tvērums, psihoanalīzes tēva spriedumi lieti noder.

Fragments iedvesmai

Zigmunds Freids

No grāmatas „Īgnums kultūrā”

*Bet ja cilvēciskā vainas izjūta attiecas uz pirmtēva nogalināšanu, tad tas taču bija „nožēlas” gadījums, un tolaik taču sirdsapziņa un vainas izjūta nevarēja pastāvēt pirms rīcības? No kurienes šajā gadījumā radās nožēla? Šim gadījumam, protams, jāizskaidro vainas izjūtas noslēpums, jādara gals mūsu apjukumam. Un es domāju, ka tas to arī izdara. Šī nožēla izrietēja no sākotnējās jūtu **ambivalences** pret tēvu, dēli viņu ienīda, taču arī mīlēja; kad naidis tika agresijā apmierināts, nožēlā par nodarīto priekšplānā izvirzījās mīlestība, identifikācijā ar tēvu izveidoja *Virs-Es*, it kā sodot par viņam nodarīto agresiju, piešķīra tam tēva varu, radīja ierobežojumus, kam bija jānovērš šādas rīcības atkārtošāns. Un, tā kā agresijas nosliece pret tēvu nākamajās paaudzēs atkārtojās, turpināja pastāvēt arī vainas izjūta, kas no jauna pastiprinājās ar jebkuru apspiesto un *Virs-Es* rīcībā nodoto agresiju. Nu, manuprāt, mēs beidzot visā skaidrībā divējādi aptveram mīlestības līdzdalību sirdsapziņas rašanās procesā un vainas izjūtas liktenīgo nenovēršamību. Tas, vai tēvs nogalināts vai arī no šīs rīcības atturējās, patiešām nav izšķirīgais, vainīgam jāizjūtas abos gadījumos, jo vainas izjūta ir ambivalences konflikta,*

ambi (lat. ambo 'abi') – divējāds
valence (lat. valentia 'spēks') – spēja sev piesaistīt

Erosa un destrukcijas jeb nāves dziņas mūžīgās cīņas izpausme. Šis konflikts tiek uzkurināts, kolīdz cilvēkiem tiek izvirzīts koptdzīves uzdevums; kamēr šī kopība pazīst tikai ģimenes formu, tikmēr tam jāizpaužas Oidipa kompleksā, jālaiž darbā sirdsapziņa, jārada vainas izjūta. Kolīdz mēģina paplašināt šo kopību, šis konflikts tiek turpināts no pagātnes atkarīgās formās un pastiprināts, tā sekas ir vēl lielākas vainas izjūtas kāpināšana. Tā kā kultūra paklausa iekšējam erotiskam dzinulim, kas tai sola apvienot cilvēkus iekšēji saistītā masā, tad šo mērķi var sasniegt tikai aizvien pieaugošā vainas izjūtas pastiprināšanas ceļā. Kas sākas ar tēvu, tas beidzas ar masu. Ja kultūra ir nepieciešamais attīstības ceļš no ģimenes uz cilvēci, tad dēļ iedzimtā ambivalences konflikta, dēļ mūžīgā strīda starp mīlestību un nāves tieksmi ar to nenovēršami saistīta vainas izjūtas kāpināšana līdz tādiem apmēriem, kas indivīdam varbūt ir grūti izturama.

Var tikai nopūsties pie atziņas, ka dažiem cilvēkiem no pašu jūtu mutuļa bez kādām pūlēm dotais gūs visdziļākos atzinumus, līdz kuriem mums pārējiem jāveido ceļš, nemitīgi taustoties un mokoties nedrošībā.

Freids Z. „Īgnums kultūrā”. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.

Individuālā bezapziņa

Z. Freida ieviestais termins, kas tiek izmantots psihoanalīzes ietvaros. Individuālajā bezapziņā saglabājas atmiņas par visiem dzīves notikumiem, tur tiek izstumti tie pārdzīvojumi, no kuriem cilvēks kaunas vai kurus nevēlas atcerēties. Individuālajā bezapziņā šī informācija turpina pastāvēt, ietekmējot cilvēka uzvedību, ar laiku pārtopot kompleksos. Ja personībai izdodas apzināties šīs problēmsituācijas, atzīt, ka kaut kas nevēlams tomēr ir pārdzīvots, tad apziņa atbrīvojas no individuālās bezapziņas varas.

Fragments iedvesmai

Zigmunds Freids

No pētījuma „Dostojevsķis un tēva nogalināšana”

*Skatot Dostojevski kā grēcinieku vai noziedznieku, tiek izraisīta sīva pretestība, kuru nav nepieciešams pamatot ar **filistrisko** noziedznieka vērtējumu. Drīz tiek atklāts īstenais motīvs, noziedzniekam ir būtiskas divas iezīmes: neierobežota patmīlība un stipra destruktīvā tendence; kopējais abām iezīmēm un to izpausmes priekšnoteikums ir mīlestības trūkums, (cilvēcisko) objektu **afektīvā** vērtējuma trūkums. Tādēļ pat atceras Dostojevskas pretstatu – viņa lielo nepieciešamību pēc mīlestības un ārkārtējo mīlēšanas spēju, kas izpaužas pārlabestībā, ļaujot mīlēt un līdzēt tad, kad viņam bija visas tiesības uz naidu un atriebību [...] Taču tad jājautā, kā vispār*

filistrs (vācu *Philister*) – pašapmierināts un aprobežots cilvēks ar šauriem, mietpilsoniskiem uzskatiem un liekulīgu rīcību

afekts (lat. *affectus* 'uzbudinājums') – samērā īslaicīgs, bet ļoti spēcīgs uzbudinājums, kas saistīts ar prāta nekontrolētām bailēm, niknumu vai pēkšņu prieku

rodas kārdinājums pieskaitīt Dostojevski pie noziedzniekiem? Atbilde: rakstnieka sižetu izvēle, kuros galvenokārt attēloti brutāli, slepkavnieciski, patmīlīgi raksturi, kas norāda uz šādu noslieču pastāvēšanu viņā pašā, kā arī daži viņa dzīves fakti [...] Pretrunu atrisina atzinums, ka Dostojevskis stiprā destruktīvas dziņas, kas itin viegli būtu padarījusi viņu par noziedznieku, dzīvē galvenokārt ir vērsta pret viņu pašu (uz iekšu, nevis āru) un tādējādi izpaužas kā mazohisms un vainas izjūta. Taču viņa persona satur arī pietiekami daudz sadistisku iezīmju, kas izpaužas viņa aizkaitināmībā, neiecietībā – arī attiecībā pret mīlamām personām, un veidā, kā izturas pret saviem lasītājiem un kā atklājas; tāpat mazās lietās viņš ir sadists uz āru, bet lielās – uz iekšu, proti mazohists, t.i., maigākais, labsirdīgākais, izpalīdzīgākais cilvēks.

Freids Z. „Bērnusit”. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998.

Kolektīvā un individuālā bezapziņa

Terminu ieviesis analītiskās psiholoģijas aizsācējs K. G. Jungs, vēlēdamies precizēt sava skolotāja, psihoanalīzes aizsācēja Z. Freida terminu „individuālā bezapziņa”. Kolektīvā bezapziņa ir psihiska struktūra, kuras dzīlēs mīt ikvienam no mums piemītošie priekšstati par esamību.

K. G. Jungs veido noteiktu cilvēka psihi struktūras modeli: apziņa – psihi slānis, kuru iespējams kontrolēt; individuālā bezapziņa – piemīt konkrētai personībai, tajā ir izstumtas tās atmiņas epizodes, kas personībai patlaban nav aktuālas, šo psihi slāni kontrolēt nav iespējams; kolektīvā bezapziņa – dziļākā nekontrolējamā psihi struktūra, kurā mīt cilvēces kolektīvā kultūras pieredze, kas reprezentējas arhetipos un spēj izpausties cilvēka darbībā. Kolektīvā bezapziņa ir kolektīvas pieredzes kopums, kas nosaka mūsu pastāvēšanas likumības, mums pašiem to neapzinoties. Savukārt individuālā bezapziņa ir saistāma ar cilvēka zemapziņas darbu, kura ietvaros tiek apstrādāta un akceptēta dzīves laikā iegūtā pieredze, sistematizēts tas biogrāfiskais materiāls, ko cilvēks pārdzīvo ik dienas.

Fragments iedvesmai

K. G. Jungs

No pētījuma „Par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi”

Kaut arī runāt par analītiskās psiholoģijas attiecībām ar poētisko jaunradi ir grūts uzdevums, tas sniedz man brīnišķīgu iespēju izklāstīt savu viedokli par tik strīdīgu jautājumu kā psiholoģijas un mākslas savstarpējās attiecības. Nav šaubu, ka, neraugoties uz abu jomu nesamērojamību, tās ir visciešākajā veidā saistītas, kas savukārt tūdaļ pat vedina tās nošķirt. Šīs attiecības balstās uz to, ka māksla savā izpildījumā ir psiholoģiska darbība, un, ciktāl tā ir tieši

tāda, to var un vajag pakļaut psiholoģiskai interpretācijai, jo no šī viedokļa tā, tāpat kā jebkura cilvēka darbība, kas izriet no psihiskās motivācijas, ir psiholoģijas objekts. Bet līdz ar šo konstatāciju ir noteikts arī ļoti skaidrs psiholoģiskās pieejas lietojuma ierobežojums: psiholoģijas priekšmets var būt tikai tā mākslas daļa, kura pastāv māksliniecisko tēlu jaunrades procesā, nevis tā, kura veido pašas mākslas būtību. Šī otrā daļa — kā jautājums, kas ir māksla pati par sevi, — var būt tikai estētiski mākslinieciskās, nevis psiholoģiskās interpretācijas priekšmets. Arī reliģijas jomā mums ir jāveic līdzīga nošķiršana: arī tur psiholoģisko interpretāciju var attiecināt tikai uz emocionālajiem un simboliskajiem fenomeniem, kas nekādā ziņā neskar un arī nevar skart reliģijas būtību. Pretējā gadījumā ne tikai reliģiju, bet arī mākslu aplūkotu kā psiholoģijas apakšdisciplīnu. To sakot, es nekādā ziņā negribētu noliegt šādas **intervences** faktisko pastāvēšanu. Bet tas, kurš realizē šādu pieeju, acīmredzami aizmirst, ka tāpat var klāties arī psiholoģijai, ja iznīcina tās specifisko vērtību un savpatību, aplūkojot to kādā fizioloģijas apakšdisciplīnā tikai kā smadzeņu darbību līdzīgi citai — dziedzeru darbībai. Un tas, kā visiem zināms, ir arī noticis.

Māksla savā būtībā nav zinātne, arī zinātne savā būtībā nav māksla; tāpēc katrā no abām šīm gara jomām ir rezervāts, kas piemīt tikai katrai no tām un kas izskaidrojams tikai iz sevis. Tālab, ja runājam par psiholoģijas attiecībām ar mākslu, tad runājam tikai par to mākslas daļu, kuru iespējams pakļaut psiholoģiskai interpretācijai, neietiecoties tai nepieejamajā daļā. Lai cik dziļi arī psiholoģija ietiektos mākslas analīzē, tā vienmēr aprobežosies ar mākslinieciskās darbības psihisko procesu izpēti un nekad neskar mākslas intīmākās dzīles. Tas iespējams tikpat mazā mērā kā intelektam atveidot vai kaut nedaudz aptvert jūtas. Jā gan, māksla un zinātne nepastāvētu kā divas nošķirtas, savpatīgas jomas, ja to principiālā atšķirība jau sen nebūtu tās savdabīgi iezīmējusi. Tas, ka mazos bērnos mākslinieciskās, zinātniskās un reliģiskās iespējas neizvēršas „fakultāšu strīdā”, bet vēl mierīgi snauž viena otrai līdzās, vai tas, ka pirmatnējiem cilvēkiem vēl nediferencētie mākslas, zinātnes un reliģijas elementi ir līdzās viens otram maģiskās mentalitātes haosā, vai, visbeidzot, tas, ka dzīvniekiem vispār nekas nav nomanāms no «gara», bet ir tikai „dabiskie instinkti”, — tas viss itin neko neteic par mākslas un zinātnes būtību principiālo vienību, bet tieši šāda vienība pamatotu to savstarpējo subsumpciju, resp. redukciju. Patiesi, ja garīgās attīstības aplūkošanā mēs ejam tik tālu, ka atsevišķo gara jomu principiālā atšķirība vispār kļūst neredzama, tad nokļūstam nevis pie to vienības dziļāko principu izziņas, bet gan tikai pie vēsturiski agrāka nediferencētības stāvokļa, kurā nepastāvēja ne māksla, ne zinātne, turklāt šis elementārais stāvoklis nav tā sākotne, kura ļauj mums spriest par vēlākiem un augstāk attīstītiem stāvokļiem arī tad, kad tie tieši, kā tas parasti arī ir, izriet no sākotnējā stāvokļa. Zinātniskai iestādnei piemīt dabiska nosliece aizvietot būtības diferenciāciju ar cēloņsakarisku dedukciju, lai pēc

intervence (lat. interventio) –
iejaukšanās

tam tiekots pakļaut daudzveidību vispārīgiem, kaut arī pārlietu elementāriem jēdzieniem.

Žurnāls „Grāmata” A. D. MCMXC IX

Postpoststrukturālisms

20. gadsimta beigās – 21. gadsimta sākumā Eiropā un ASV sāka veidoties atkal jauna izpratne par daiļliteratūru un tās analīzes metodēm. Vārds „jauns” šeit ir jāsaprot gana nosacīti – itin bieži *tas* ir kaut kas sen *aizmirsts* vai *samontēts* no iepriekšējo laiku *mehānismu* detaļām. Šķiet, ka precīzāk šādos gadījumos būtu lietot vārdus „cita izpratne”, „no attiecīgā laika domāšanas izrietoša analīze”.

Pašas jaunākās vēsmas šajā mūs interesējošajā sfērā visbiežāk apzīmē ar vispārēju „darba nosaukumu” – postpoststrukturālisms (PPS). Šajā, tāpat kā visos šāda tipa nosaukumos, dominē hronoloģiskā, bet ne saturiskā semantika. Fenomens var eksistēt arī bez nosaukuma. Gravitācija eksistēja vienmēr – neskatoties uz to, vai fiziķi par to zināja un vai bija izdomājuši šai parādībai nosaukumu. Gadās arī tā, ka nosaukums it kā sāk dzīvot pats savu dzīvi un *uzspiež* savu zīmogu pašai parādībai, piemēram, to var teikt par terminu „dekadence” pasaules un latviešu kultūrā. Jādomā, ka *pārgarais* un *bālais* „postpoststrukturālisms” tuvākajā laikā tiks aizvietots ar kādu lakoniskāku un ietilpīgāku jēdzienu.

Postpoststrukturālisms – kas tas ir?

No daudzajām pazīmēm minēsimitikai galvenās. Poststrukturālisms iebilst pret pārmērīgi skrupulozu un detalizētu teksta analīzi. Šāda veida analīze (piemēram, strukturālistu pozitīvisms un elitārisms, poststrukturālistu diktatoriskais subjektīvisms) *okupē* pētāmo tekstu, padara to par savu iekaroto teritoriju.

Kā vēsta arābu sakāmvārds: „Ja pat visas liecības runā ne par labu tavam tuvākajam, izdari pieļāvumu, ka kaut kur ir viens, līdz šim tev nezināms cēlonis, kurš izskaidro viņa rīcību”.

Protams, jebkura analīze deformē pētāmo tekstu, jo analizējot mēs kaut ko akcentējam, kaut ko nepieminam, mūsu radītais metateksts objektivizē mūsu subjektīvo viedokli, šis metateksts piedalās interpretāciju konkurences cīņā utt.

Otrkārt, postpoststrukturālisms ir nevis kritika, bet analīze. Daiļliteratūras tekstu pārpilnības apstākļos kāda teksta analīze pati par sevi ir jau slēpta norāde uz analizējamā teksta nozīmīgumu vai interesantumu, vai nomināciju „sliktākais teksts”, vai ko citu. Analizējot tekstu, postpoststrukturālisms runā par to, kas šajā tekstā ir, arī par to, kā un kādēļ šajā tekstā nav, bet izvairās runāt par to, kas šajā tekstā varēja un kam vajadzēja būt. Postpoststrukturālā analīze ir sava veida reklamācija bez komerciālas indeves, vēstījums, kurš ir viens no daudziem iespējamajiem un kurš ir saprotams *ikdienišķam* mūsdienu izglītotam cilvēkam.

Postpoststrukturālismu, tāpat kā arī citas metodes, vislabāk ir saprast nevis no teorētiskiem postulātiem, bet iepazīstoties ar kādu analīzes paraugu. Diemžēl, šīs grāmatas ierobežotā apjoma dēļ visām metodēm šādus paraugus vienkārši nav iespējams dot.

Piedāvātais piemērs demonstrē gan to, kā postpoststrukturālisms reāli funkcionē, gan arī to, ka Latvijā daiļliteratūras tekstu analīze notiek arī latgaliešu valodā.

Fragmets iedvesmai

Valentins Lukaševičs „KAIDS STŌSTS, TAIDA ANALIZE”

Myusu dīnōs varūneiba ir ōrkōrteigi rata parōdeiba. Na jau par tū, ka cylvāki byutu palykuši glēvuleigōki, bet gon tōdēļ, ka socialais īkōrtōjums un tehnologiskais apreikōjums ļaun dzeivōt bez satrycynōjumim, bez upurim. Tolerance un politikorektums ir nūgludynōjuši osūs styurus, sabīdreiba diskutej par nīkim, sirdī izdzeivoj sabīdreibas krējuma kaprizes. Tūmār dvēseliskais naapmūrynōjums ir sasaglobōjs. Vīnu problemu vītā ir atgōjušas cytas. Taišni par tū ari ir Daces Skraučas »Stōsts par kaču baideitōju«. Stōsts imitej tai saucamōs ar rūku raksteitōs mārgu dīnasgrōmotas.

Pōrfrazejūt autori, var saceit, ka jei ir saprotuse, ka daiļliteratūrā gūdeiguma ir tikai tik vīn, cik suslikam aiz byuda. Ka sovā dziļōkajā byuteībā mōksla ir dvēseles striptizs, mediums, kas pastōsta myusim par goru pasauli. Ka itin bīži teksts myusim nasnādz nikaidu informaciju, bet izdora nazkū cytu – roda nūskaņu, emocijas, inspirej pōrdūmas.

Laikmeteigō mōksla un zynōtne ir otkon aktualizejušas seņ zynomu tematu – mōkslas sagums.

Cik patīsas ir tōs osoras, kuras aproksta autors? Cik gūdeigas ir tōs acis, kas tēmej iz apleicejim cylvākim jūs prīkūs un bādōs? Cik sirsneigi ir tī smīkli, kurus autors īlīk kam ta mutē? Nu molas šitū efimeriju izmēreit ir gryuši.

Sabīdreiba daudz pīprosa nu rakstnīka īpaši tod, kod jys roksta »es« formā. Vēļ vairōk, kod centralais personažs vōrdā, vacumā, izskotā, biografijas faktūs un vēļ kaidā cytā veidā cīši leidzeigs pošam autoram.

1991. goda 2. majā kaidā Ņujorkas dzeivūklī atroda pašnōveibu izdarejušū Ježi Kosinski (e. v. Nikodems Levinkofs). Rakstnīku, kas beja vīns nu popularōkajim Amerikas Savīnōtūs Valstu cylvākim 70. godūs, bet kuru kritika un sabīdreiba izsmēja un pilņeigi ignorēja 80. godūs.

Sovūs »es« formā sacarātajūs tekstūs Ježi Kosinkis apraksteja nūtykumus, par kurim laseitōjs dūmōja, ka tī nūtykuši ar pošu autoru.

Jōsoka, ka »es« forma nav daiļliteratūrā nikas jauns. Dante Aligjeri »Dīviškajā komedijā« ari aproksta nūtykumus, kuri it kai ar jū pošu ir nūtykuši, bet laseitōjs izreiz saprūt, ka tei ir tikai alegorija. Cyta veida »es« formas daiļliteratura – literarō grāksyudze (Aurelijs Augustins, Žans Žaks Ruso u. c.) – it kai pats par sevi saprūtams,

nūzeimoj, ka taidā stilā apraksteitī nūtykumi lelōkā voi mozōkā mārā ar pošu autoru ir nūtykuši.

Kaut ari Ježi Kosinskis nikur teišā veidā nasaceja, ka roksta pats par sovu pagōtni, nikur jys ari nanūlīdze, ka tys tai nava.

Sovūs romanūs jys raksteja par puiku, kurs pīdzeivoj bērneibā sadistisku attīksmi pret sevi, aproksta ar itū puiku nūtykušos holokausta šausmas, emigraciju uz Amerikas Savīnōtajom Vaļstim, sovu daleibu gangsteru bandā utt. Pēc vysa itō Ježi Kosinskis peļdēja slaves yudiņūs. Beja Amerikas Savīnōtūs Vaļstu PEN kluba prezidents, augstōkūs literarūs gūdolgu laureats, vairōkas reizes nomineits apbolvōjumim, ar jū gribēja byut pazeistamas vaļsts augstōkōs personas.

Taču divi žurnalisti 80. godu sōkumā atklōja, ka vyss Ježi Kosinska »es« formā apraksteitais nav nikas vairōk, kai tikai jō fantazija. Vēļ vairōk – atsaklōja Ježi Kosinska biografijas realī fakti, kuri rōdeja jū piļneigi pretejā, negativā gaismā. Ni kritika, ni sabīdreiba, ni izdevēji Ježi Kosinskam tai ari navarēja pīdūt šaidu »literarū triku«. Ježi Kosinska pašnōveiba beja eista.

Pasateicūt jam, Amerikas Savīnōtajōs Vaļstīs »es« formā saraksteiti teksti nu vysa veida publikas puses automatiski vairs nateik »biografizēti«, bet gon vārtāti tikai poši par sevi – kai tekstuala realitate.

Daces Skraučas stōsts it kai ir leidzeigs daudzu latgalīšu literatu raksteitajai memuarliteraturai, tikai šymā gadīnī nav nikaidas nūzeimes, voi apraksteitais ar autori nūticis eistineibā.

Ir vērts šaidā rakursā padūmōt ari par latgalīšu memuarliteraturu.

Losūt daiļliteraturas tekstus, kur izmontōts »grāksyudzes« pajēmīņs, laseišonas procesā grybūt nagrybūt pasarōda papyldus dimensija. Losūt nu tōs atsabreivōt ir gryuši, ari nīmoz navajag. Vīnkōrši ir jōsaprūt niansas, kuras ir »es« formas tekstim.

Pādejūs laikūs kaida daiļdorba kvalitatei teik izvērzeits šaids golvonais kriterijs: voi autors staigoj pa īstaigōtom stygom, voi ari ir īgōjis daiļliteraturas leidz šam naīstaigōtōs teritorijōs. Itō kriterija absolutizatori apgolvoj, ka taišni taidi, jaunas teritorijas parōdūši daiļdorbi vērza iz prišku literarū procesu, ka šaidi daiļdorbi ir tī, kas izcārt stygas meža bīzūkņūs, un cyti literati pa tom varēs aizīt leidz saulainajom pļovom.

Lelā mārā jim ir taisneiba. Bet ir divi vaicōjumi:

- 1) voi navar byut tai, ka daiļliteraturas teritorija nav bezgaleiga un, jo tai ir, tod, piļneigi īspējams, vysa ir jau izstaigōta;
- 2) voi navar byut tai, ka šaidi motivāti literati ir leidzeigi Ruaļam Amundsenam un Robertam Skotam, kuri pyrmī datyka leidz Dīnvydu polam, parōdeja ceļu, bet cylvāki nīmoz nadūmoj pōrsaceļt dzeivōt iz tom atklōtajom teritorijom.

Obas itōs hipotezes nav pīrōdeitas, bet nav ari apgōztas.

Originalitate Dacei Skraučai nav pošmērķis.

Ūtra galejeiba – nūdeļdeitu literaru klišeju atražōšona. Īturēt zalta vydusceļu ir gona gryuši. Vēļ jū vairōk par tū, ka lelōkajai

daļai myusu laiku latgalīšu prozaiku ir lobs priekšstats par latvīšu, franču, krīvu, pat antikū literatūru – kai intertekstualitates olūtim. Ikvīns daiļliteratūras teksts ir vasala pasaule. Tymā ir vyss tys, kas ir cylvāku apziņā un apkārtejā telpā. Tekstā vysod ir filosofija, estetika, morale, didaktika, mitologija, religija. Kaut mikrons. Proporcijas var maineitīs. Jōīgōdoj tikai, ka detaļa daiļliteratūrā var byut svareigōka par tyukstūšom pīraksteitu vōrdu.

Detaļas var īraudzeit tod, jo apleicejais teksts pylda fona funkcijas. Na obligati detaļas ir supersimboli voi kaidis cyts tropu veids. Daces Skraučas tekstā taidu spylgtu brošeņu pi kleitas nav moz: zali nogi, damīgta acs mamai, vīna bolta ūsa, 86 santimi, pakniksēšona, rōzeiga keda u. c.

Detaļom lela nūzeime ir laikmeteigajā, ari latgalīšu, daiļliteratūrā. Amerikas Savīnōtūs Vaļstu sociologs Pols Holanders uzskota, ka postmodernisms marginaliju pasludynoj par normu, bet normu – par marginaliju. Pymom kōrtom tū var attīcynōt uz teksta strukturu. Mainōs vītom golvonō linija un liriskōs atkōpes. Tī mōkslinīciskōs izteiksmes leidzekli, kuri beja prioritari tradicionalajā literatūrā, itin bīži vairs nav taidi laikmeteigajā daiļliteratūrā.

Daces Skraučas »Stōstā par kaču baideitōju« prioritārais mōkslinīciskōs izteiksmes leidzeklis ir detaļas. Tōs ritmizej un strukturej tekstu, veidoj sova veida transcendentalus pīturas punktus, kurus laseitōjs uztver dreizōk ar zamapziņu, nakai prōtu.

Vīna tikai problema – detaļu daiļliteratūrā navar tik precizi definēt kai jambu, saleidzynōjumu, enžembementu voi kū leidzeigu. Var byut, ka tymā ari ir detaļu spāks.

Skrupuloza mōkslas dorba formas elementu analize bīži vīn dūd dziļuma un naapstreidameibas iluziju. Laika un energijas patēriņš nu pētņika puses ir miļzeigs, bet rezultats bīži vīn pavysam nacyls. Mōksla vysūs laikūs ir izmontōjuse leidzeibas, par tū ari es taidu izmontōšu sovas dūmas ilustracijai, vēļ jū vairōk par tū, ka rūbežs storp mōkslu un zynōtni ir mikrons, na vairōk.

Piļsātas centrā ir parks, tymā aug kūki. Zynōtnīks izsprīž, ka jōsaskaita, cik iz kūkim lopu. Vēļ jū obligati tys ir jōizdora par tū, ka leidz šam nivīns kūkim itymā parkā lopus nav saskaitejis. Pajam zynōtnīks trepes un papeiru, atspīž spraišļus pret kotru stymbynu, skaita un pōrskaita lopus uz kotra zora. Tod izsprīž, ka pi reizes prōteigi ir saskaiteit, cik lopu iz kotra atseviška kūka, cik lopu kotrā zorā, cik ovalu, īplāstu un škautnainu, dzaltonu un zaļu. Taidā manīrē paīt puse vosoras.

Byudams gūdeigs zynōtnīks, publiskōtajai statistikai un sacynōjumim pīlīk klōt pībiļdi, ka pētejums dūd tikai vyspōreju priekšstatu, par tū ka, cikom jys skaiteja trešō kūka lopus, nu pyrmō dažas nūkryta, bet dažas uz sūplok zorim izplauka.

Kod izlaseju aprēkinus, kurus tys zynōtnīks izdareja, apbreinōju jō pacīteibu un energiju. Bet sacynōjumi?

Eistineibā vysus vaicōjumus uzdūd pats teksts, un ari vysas atbiļdes var sameklēt pošā tekstā.

Daiļliteratura, kai es jau minēju, vysod ir ari didaktiska. Grib tū autors voi nā, teksts vīnmēr kū ta pastōsta par vaicōjumu »kai pareizi dzeivōt«. Tys ir namaineigi. Mainōs tikai autoru un laseitōju psihologija, manipulācijas tehnikas. Var saceit, ka ir divas golvonōs pējas.

Vulgarizeisim situaciju un pījimsim, ka eksistej autors, kurs grib uzraksteit stōstu, dēļ pīvaduma, par cylvāku žēlesteigu attīksmi pret dzeivīnīkim. Tradicionalō literatura vuica caur pozitivū pīmāru.

Te jōpībylst gon, ka mes īprīkš pījamom aksiomu, ka pasaulē naeksistej rakstnīki–ciniki, kai ari taidi rakstnīki, kuri apzynōti un specialī sludynoj ļaunumu.

Taitod, tradicionalōs literaturas pīkritējs konstruēs sižetu tai, lai apraksteitī nūtykumi byutu paraugs laseitōja darbeibai. Apmāram šaidi. Izīt meitine ōrā pa augstškolas durovom, īt caur parku iz sātu. Redz, ka pi sūleņa sēž pamasts, izabodōjs kucāns. Jei kucānu sažāloj, tīt tyvōkajā veikalā, nūpērk pōrs cīsiņu un atnas kucānam.

Šitaida pēja ir skaidra – tai ir saraksteita absolūti lelōkō pasaules literaturas masa. Bet postmodernais rakstnīks var reikōtīs ari nadaudz viļteigōk. Dēļ pīvaduma, šaidi.

Izīt meitine ōrā pa augstškolas durovom, īt caur parku iz sātu. Redz, ka pi sūleņa sēž pamasts, izabodōjs kucāns. Īzaskrīn, nu vysa spēka īsper kucānam pa vādaru. Dzeivīnīks aizlidoj pa gaisu metrus pīcus, nūkreit, vairs nasakust. Meitine pūt pi dzeivīnīka, lēni apsastōj ar obom kōjom iz suņa golvas.

Kai jyus dūmojat, kurs nu itim divim sižetim izraiseis laseitōjā lelōkas emocijas? Pareizi dūmojat. Autors taidni tū ari grib. Tys ir jō mērkis.

Nav nūlīdzams, ka talanteigs rakstnīks lelu efektu var sasnēgt ari ar tradicionalim pajēmīnim. Bet, ka obi autori ir vīnleidz talanteigi, etiskōs negācijas pajēmīņs byus uzvarātōjs.

Laseitōjs, kurs izlaseis ūtrū stōstu, byus nu sōkuma izbreineits. Vēļōk jō dvēselē sōks virt dusmes. Vysupyrms pret personāžu – meitini, kura iza–reikoj tik sadistiski. Tod dusmes atrass cytu, nūzeimeigōku objektu – autoru. Kai jys kū taidu varēja saraksteit!?

Tōs byus navyltōtas, dabiskas dusmes. Tei byus laikmeteiga katarse laikūs, kod cylvāks it kai ir aizsorgōts nu vysom eksistencialom nalaimem. Autors upurejās, lai kaut taidā veidā izkustynōtu ladu laseitōju apziņas upē. Autors ir smolks psihologs, manipulej ar geštaltim, ar svaigom tehnologijom.

Ari par tū postmodernajā mōkslā ir tik daudz fiziskas un goreigas agresijas, atsvešynōteibas, absurda. Kventins Tarantino voi Vladimirs Sorokins dzeivē ir mīreigi, labesteigi cylvāki, bet sovūs artefaktūs – vōrdū sokūt, jyus saprotot.

Gonzago žurnalistikas izveidōtōjs, ekscentriskais rakstnīks Hanters Tompsons saceja, ka gotovs dareit vysu, lai cylvāki jū

lomōtu un iz jū splautu, ka tik ar tū cylvākūs byutu pamūdynōta arhetipiskō ļaunō un lobō atpazeišonas saĵyuta. Prūtams, tys ir gona riskants pajēmīņs.

Kaidis laseitōjs var padūmōt, ka ar etiskōs negacijas pajēmīni apraksteitais ir pīmārs, kuru vajag atdarināt.

Ka tys ir paraugs, bet navys šoka terapija voi alegorija.

Tai tys var byut tikai tod, jo ir galeigi pazudušas rubežas storp absolutū un relativū, storp fenomenu un fonu, storp eistineibu un virtualitati.

Jo tradicionalī pajēmīni myusu laikūs byutu efektivi, nabyutu vajadzeibas izmontōt kaidus cytus.

Daiļliteraturas teksta recepcijā miļzeiga nūzeime ir autoram vysteišōkajā nūzeimē. Pirms vēļ laseit tekstu, mes 99% gadīņu izlosom, kas itū tekstu ir sarakstejis. Tod – kaidis tekstam nūsaukums. Mes vēļ nikō naasam sōkuši laseit, bet informācijas jau ir par daudz. Šei inerce ir tik stypra, ka bīži vīn īspaidoj kritikas attīksmi pret teirū tekstu.

1990. godā Nobela premiju literaturā saĵēme meksikaņu poets Oktavio Pass. Syntim avīžu un žurnalu praseja, lai jys īdūd publicēšonai kaidu dzejūļu cyklu, bet jys vysim atsaceja.

Itū īdūd–nadūšu nūvārōja vīns nu Oktavio Pasa draugim. Prōteigais draugs jam pasaceja, ka izdevējus un laseitōjus vairōk interesej Oktavio Pasa zeimols, bet na jō dzejūli. Oktavio Pass ībylda, ka jō dzejūli ir vērteiba poši par sevi. Draugs jam pīdōvōja pajimt jō prōt lobōkū sovu napublicātū dzejūļu cyklu, paraksteit ar piļņeigi nivīnam napazeistamu pseidonimu un aizsyuteit iz vīnu nu tim žurnalim, kuri beja tik uzmōceigi.

Pēc nazcik nedeļom atgōja atbiļde. Redaktors raksteja, ka nav galeigi švaki, tūmār daudz vēļ ir jōsavuica, tod varbyut varēs ari nūpublicēt.

Pasaulē nav lykumu bez izjāmuma. Ari īpriķš apraksteitais gadīņs nav universals. Bet cik daudz ir taidu gadīņu, kod atzineibu īgyvis autors halturej un šļyuc tikai iz sova agrōkūs godūs dabōtō lauru vainaga.

2006. goda sōkumā nūmyra 20. godusymta ūtrōs puses feminisma nūzeimeigōkō figura Betija Frīdana. Jei palyka pazeistama, kod 1963. godā izgōja jōs grōmota »Sīvītes nūslāpums«. Betija Frīdana apgolvoj, ka ar mōtes un mōjsaimneicas lūmu sīvītes pošrealizacijai ir par moz. Un vēļ vīnu lītu – ka par tū, ka sīvīte atsasoka nu pošrealizācijas, sabīdreiba tū kompensej jai ar mozvajadzeigom privileģijom – durovu attaiseišonu, rūku bučōšonu, vītas īdūšonu sabīdriskajā transportā utt.

Betija Frīdana ari nūrōda, ka ir divi pajēmīni daiļliteraturā, kas ir kai sōļs un cukurs ēdīņam. Tī – erotika un mistika. Svareigi ir napōrsōleit un napōrsoldynōt. Atsaturēt nu aktualōs erotikas un mistikas, prast parōdeit myužeigū erotiku un myužeigū mistiku. Caur aktualū aizūt iz myužeigū – obligata praseiba. Tys ir taipat, kai vysas upes kod ta satak okeanā.

Ikvīna analīze vai kritika vairāk pastāsta par pošu analizētāju vai kritiķi, ne tik daudz par pošu tekstu. Klasicismā laiku literatūrzinātnieki rakstēja: »Šekspīrs šajā lugā raksta par atriebes un pārdūšonas vaicājumu.« Modernisma laiku literatūrzinātnieki rakstēja: »Es domāju, ka Šekspīrs šajā lugā raksta par atriebes un pārdūšonas vaicājumu.« Poststrukturalisma laikmeta zinātnieks raksta: »Es šajā lugā radzu atriebes un pārdūšonas vaicājumu.« Atrast leidsvaru starp objektivitāti un subjektivitāti ir grūti. Zinātnieks ir kā tīsness futbola laukumā. Jāpāmin, ka golvonis tūmā ir futbolists. Gona smieklīgi ir bejis redzēt tīsnēšus, kuri īsadūmoj, ka publika ir atgājuse pasavērt tāsiņi iz jim.

Absolutas objektivitātes humanitārajās un sociālajās zinātnēs vāspūr nav. Eistieibā ir tikai dažādas pakāpes un dažādas agresivitātes vai labestības subjektivisms.

Dace Skrauča savā stāstā nādola personāžus lobājus un švakājus. Dzeive rit it kā ārpus »loba un ļauna«. Un jāsoka, ka autore gona daudz pasoka, nāizmontojūt vārdus »lobš« un »švaks«. Autore pozicija stāstā – nūvārātāja. Personāži – ni varūni, ni monstri. Ikdiņiški vydusmāra cylvāki. Autore vāroj, kas nūteik pošas sirdi, prātā, kū dora cylvāki āpleik, kāidi priķšmati un dobas objekti maisōs pā kōjom un līn acīs. Nūtykumi plyust kāi Latgolas upe – bez yudiņskrytumim un dzilim otvorim. Kāi dokumentāla filma, kāi stenograma, kāi fotogrāfija dabiskom, nāsāmōkslōtom, sadzeiviski dvēsēliskom cylvāku attīceibom.

Tāi jāu var kotrs pīraksteit? Gon jā, gon nā.

Daces Skraučas teksts generej elegiskumu, leidzpōrdzeivōjumu, izbreinu, pōrsteigumu, cereibas – tys ir daudz. Jo teksts nāizraisa nīkādas emocijas, tod dīzyn vai tys ir pīdareigs daiļliterāturās pulkam.

Stōsts ir sālykts nu daudzim fragmentim. Sāikne storp vīnu fragmentu un ūtru fragmentu dreizōk ir asociatīva, bet nāpazyud āri kūpeibas sājyuta. Šymā āspektā stōsts ir daudz kū pājēmis nu poezijas ārsenālā.

Nu sāceitō vāspōreigi daudz kū var sāprast par konkretū. Āri tū, kā eistas mōkslās spēks ir nāpasāceitāis. Tys, kū var lāsēit storp riņdeņom.

Skrauča D. „Stōsts par kāču bāideitōju” // Olūts. Literāturās ālmanāhs. 10. – Rēzekne: Latgolas Kultūras centrs izdevnīceiba, 2005, 184.–195. lpp.

3. nodaļa

Versifikācijas un prosodijas problēmas

Versifikācijas problēmas

Lirikas teksta struktūras analīzē specifiska disciplīna ir metrika; citi mākslinieciskās uzbūves elementi (tropi, stila figūras utt.) prozā un poēzijā ir drīzāk kopīgi nekā atšķirīgi, ko nevar teikt par metrisko organizāciju, kaut gan neviens nenoliedz to, ka arī prozas valodai piemīt ritms, kurš dažreiz no izpētes pozīcijām var būt pat sarežģītāks nekā poēzijā. Taču prozas ritma organizācijas principi un materiāls ir atšķirīgi no dzejas. Ja prozā var runāt par leksiju, periodu un kolonu ritmisko analīzi, par garākiem un īsākiem teikumiem, par ritma klātesamību visos šajos segmentos vai kādā atsevišķā, īpaši svarīgas nozīmes prozas tekstā nav komparatīvai ritma analīzei – viena kolona vai perioda ritma sastatījumam ar otra kolona vai perioda ritmu. Tieši pretēji tas ir lirikā, kuras struktūras analīzē pats galvenais ir vārsmu sastatījums. No tā izejot, ir jāatbild uz kardinālu jautājumu – pēc kāda parametra samērot vārsmas, respektīvi, kas ir galvenais ritmu veidojošais princips latviešu dzejā – garums un īsums, ikts un neikts, zilbju skaits vārsnā.

Par galveno latviešu poēzijas ritma veidojošo faktoru tradīcija uzskata uzsvērto un neuzsvērto zilbju vairāk vai mazāk regulāru miju. M. Gasparovs savā grāmatā „Очерк истории русского стиха” pasludina sillabotoniku par mūsdienu latviešu dzejas versifikācijas pamatu, kaut gan pats norāda uz daudzām tās realizācijas problēmām.

Sillabotonikas dominantes teoriju pirmie izvirzīja baltvācu zinātnieki, kuri centās „kultūrtrēģerizēt” ne tikai latviešu prātus, bet arī tik smalku lietu kā dzejas forma. Ģermāņu valodām (vācu, angļu u.c.) raksturīgs brīvais, nesaistītais uzsvars. Vācu valodā sillabotoniku veicina tas, ka bez neobligātā uzsvara saknes sākumdaļā ir daudz papilduzsvaru, kuri intensitātes ziņā daudz neatpaliek no pamatuzsvariem. „Kultūrtrēģeru” rekomendācijas tika uzklautas – K. Fīrekers, Vecais Stenders, Neredzīgais Indriķis savā mākslā sillabotoniku uzskatījuši par harmonijas virsotni. Klasicisms un romantisms latviešu literārajā tradīcijā nostiprināja klasisko (ar to mēs saprotam sillabotonikas divzilbju metrus) pantmēru triumvirātu – četru pēdu jambu (ģermāņu tonikas ietekme), piecu pēdu jambu, četru pēdu trohaju.

Interesanti ir piezīmēt, ka baltvācieši izveidoja sillabotonisko tradīciju arī krievu literatūrā. Ilgi pirms V. Tredjakovska (1703–1768) un M. Lomonosova (1711–1765) t.s. reformas Ziemeļu kara laikā uz Maskavu izvestais latviešu tautas apgaismotājs Ernsts Gliks (1652–1705) popularizēja šo dzejas organizācijas metodi krievu „sillabiskajā literatūrā” (Polockas Simeons). Praktiski E. Gliks bija krievu dzejas reformas iniciators, bet objektīvi apstākļi neļāva to ieviest praksē, kā to paveica M. Lomonosovs. Kaut arī kopš 1795. gada visa pašreizējā Latvijas teritorija ietilpa Krievijas impērijas sastāvā, par nopietnu ietekmēšanos no krievu literārās tradīcijas līdz jaunlatviešu periodam diez vai var runāt.

Latviešu literatūrā eksistē trīs rakstītās literatūras versijas (kaut arī lielākā daļa zinātnieku to nevēlas atzīt): 1) lejaslatviešu (populārā lietojumā – latviešu literatūra), 2) augšlatviešu (populārā lietojumā – latgaliešu literatūra) un 3) tāmnieku (populārā lietojumā – lībiešu literatūra). Latgale (Inflantija u.c. nosaukumi) atradās Polijas–Lietuvas valsts politiskā un kultūras ietekmē (1561–1772). Tieši poļu vārsmošanas principi „tika ieteikti” latgaliešu literārajai tradīcijai, kuras reālais aizsākums ir 1730. gadā (J. Lukaševiča sakrālie teksti). Kā tās popularizētāji Latgalē darbojās dominikāņi un jezuīti. Der piezīmēt, ka kristīgās baznīcas ietekmei uz latgaliešu literatūru ir arī negatīvas sekas – pozitīvisms un didaktika, satura un formas vienveidība, eksperimenta iepriekšējs nosodījums, kaut gan nevar arī noliegt, ka, pateicoties tieši baznīcai, šī literatūra ir dzimusi un saglabājusies, kāda tā ir (M. Bukšs savā „Latgaļu literatūras vēsturē” norāda, ka tieši morālās, nevis mākslinieciskās vērtības ir latgaliešu literatūras pamats).

Poļu sillabika atrada augsni latgaliešu literatūrā, piemēram, G. Manteifeļa (1832–1916) lirikā, ko atzīmējusi jau J. Kursīte. Pirmās latgaliešu atmodas gados baltiešu tekstu iespaidā sillabiskās organizācijas principi latgaliešu literatūrā tika atnesti kā arhaisms. Tika ieteikta sillabotika, kura daudzu rakstnieku diletantisma dēļ pārvērtās brīvā tonikā, mikropolimetrā utt., bet šāda tipa tekstus drīzāk var skatīt kā rakstnieka meistarības problēmu, nevis tendenci metrikā. Sillabika pieprasa cezūru kā organizējošu elementu, un cezūras lietojuma regularitāte ir šīs versifikācijas sistēmas formāla pazīme, taču latgaliešu literatūrā tā ne vienmēr realizējas. Obligāta cezūra latviešu dzejā ir sastopama tautasdziesmās un atsevišķās tradicionālās formās, piemēram, elēģiskajā distihā utt.

Otra svarīga problēma šai sakarā ir teksta recepcija. Tā ir ļoti svarīga lieta, kuru tradicionāli literatūrzinātne uzskata par savam izpētes priekšmetam nepiederošu. Rezultātā daiļrades psiholoģija, inspirācija un teksta recepcija paliek ārpus literatūras atražojošā loka. Tieši recepcija, arhetipiskā bezapziņa, audzināšana un izglītība nosaka dzejas uztveri, un ne tikai satura līmenī; tās programmē mūsu ritmisko uztveri, uztveres stereotipus. Katram cilvēkam šie stereotipi ir individuāli, bet kopīgais kultūras slānis veido kolektīvus stereotipus – arī versifikācijas metodes recepcijas stereotipus. Mūsdienā latviešu recipienta auss neuztver eiropisko sillabiku kā metrisku sistēmu, jo pieradums pie sillabotikas un tonikas vārsmojuma liek mums sillabiku drīzāk uztvert kā nerealizētu sillabotoniku, nevis kā oriģinālu sistēmu. Japāņu haikas un tankas bez iepriekšēja poētiskās organizācijas nianšu skaidrojuma tiek uztvertas kā tonikas liberālākie pantmēri vai vispār brīvās vārsmas. Tas, ka latviešu lasītājs neuztver sillabikas formas organizācijas likumus, rada daudzas problēmas arī tulkotājiem. Piemēram, atdzejojumi no poļu valodas visbiežāk ir transformācija no sillabikas uz latviešu toniku vai pat sillabotoniku. Par to liecina J. Osmaņa, A. Bergmaņa u.c. atdzejošanas tehnika. Tā ir izdabāšana lasītājam, tā tradicionālismam un bailes no tā, ka, saglabājot atdzejojuma, piemēram, A. Mickeviča (1798–1855) versifikācijas īpatnības, parastam lasītājam varētu rasties izbrīns par acīmredzamu ritmisku haosu izcilā dzejnieka darbos. Iespējams, ka tāda pati problēma rodas arī citu romāņu sillabikas tekstu atdzejojumos, līdzīgi kā K. Milēnbaham, atdzejojot

latviešu valodā sengrieķu eposus. Līdzīga situācija ir arī kvantitatīvās sistēmas atdzejojumos, jo šeit tradicionāli garums un īsums tiek aizstāti ar iktu un neiktu, kā tas iegājies eiropeskajā tulkošanas tradīcijā (Ā. Felhūns, A. Ģiezens). Ir bijuši arī eksperimentāli mēģinājumi sengrieķu un latīņu tekstus transformēt latviešu kvantitatīvajā sistēmā, ņemot par pamatu L. Bērziņa ieteikto garo un īso zilbju diferenciāciju. Domāju, ka tā ir pilnībā vēl neattīstījusies, bet ļoti produktīva metode.

Padomju literatūrzinātnes gados latviešu literatūras teorijā radās vairāki mīti. Kā lirikas analīzes paņēmieni ienāk rēzeknieša J. Tiņanova (1894–1943) piedāvātais „lirikas varonis” – abstrakta un hipersubjektīva kategorija dzejas zinātnē, kura kļuva par dzejas analīzes kvintesenci pēckara gados Latvijā. Šis paņēmieni pavēra iespēju sofismiem, intelektuālām spēlēm, pārvērtā dzejas satura analīzi sarunā par dzīvi, pilnībā subjektīvā recepcijas problēmā. Otrs mīts saistās ar sillabotonikas propagandu. Daudzi atceras tos gadus, kad O. Vācietis (1933–1983) šokēja Padomju Savienības literāro sabiedrību ar savu brīvo rakstības manieri, asociāciju poētiku, nonkonformismu. Tāpat kā tika apkaroti abstrakcionisti un kosmopolīti, idejiskam spiedienam tika pakļauti „tūrās mākslas apoloģēti”, jo nevarēja taču būt tā, ka saturs dzejā nav galvenais. Verlibrs tika uzskatīts par literāru huligānismu, muļķošanu, pakaļdarinājumu „Rietumu kaitīgajai mākslai”. Tieši pēckara gados izdotajās poētikās (S. Sirsone, M. Dombrovska, V. Valeinis u.c.) parādījās no krievu literārās tradīcijas otrreiz proponētais nosaukums – sillabotonika (kuru S. Sirsone un M. Dombrovska sākumā bijīgi piesaka, bet vēlāk noliedz par labu tonikai kā universālai sistēmai, bet kā patstāvīgu organizācijas sistēmu deklarē V. Valeinis).

Pagājušā gadsimta otrās puses poētikas izpētes mēģinājumi vainagojas ar teologa L. Bērziņa piedāvāto pantoniskumu. L. Bērziņš runā par uzsvērto un neuzsvērto zilbju mijas ritmu latviešu dzejā, nepievēršot īpašu vērību vārsmu izohroniskumam (vārsmas izrunas garuma standarts un sastatījums kvantitatīvajā sistēmā), kuru kā sekundāru metrisku īpašību pieprasa sillabotonika. Iespējams, ka vēsturiskais sillabotonikas atvasinājums no tonikas ir mākslīga parādība, jo ņemot vērā latviešu valodas īpatnības, diez vai sillabotonika ir īstenojama realitātē, nevis tikai kā shēma. Shematiski iecerētais četru pēdu jamba Raiņa vārsnā „Tik viegliņa, tik pārejoša” (xXxXxXxXxX) pārvēršas sillabotonikas jamba rituma shēmā (U/UUU/UUU), kuru var traktēt arī kā tonikas taktometru. Šajā gadījumā ir jāizstrādā noteikta klasifikācijas konsekvence, jo pretējā gadījumā mēs vienu un to pašu teksta fragmentu varam analizēt vismaz divās dažādās dimensijās. Pilnuzsvaru forma ir reta. Par to pārlicina kaut vai tas, ka Raiņa lirikā atrodam tikai pāris šāda veida dzejoļus, bet lielākajai daļai dzejnieku vispār nav dzejoļu, kuros ritums pilnībā saskanētu ar metrisku shēmu. Tā ir teorijas un prakses nesaderība, konflikts starp metrisku shēmu un ritumu, kurš, pateicoties latviešu valodas īpatnībām, ir visai ass. „Shēmas un fakta nesaskaņas” teorijas autori ir 20. gadsimta sākuma krievu literatūrzinātnieki, kuri pārnesa uzsvaru no kārtības uz anomāliju ritmu. Tā ir polifonisma inkarnācija tekstā. Atmetot šo sintētisko organizācijas principu un atgriežoties pie tonikas, konfliktu varētu atrisināt. M. Dombrovska sillabotoniku definē kā toniskās dzejas daļu, kur uzsvērto un neuzsvērto zilbju mijas secība ir regulāra. Ar to domāts dalījums pēdās,

jo noteikta regularitāte piemīt arī tonikas metriem. Līdzīgs viedoklis par toniku pastāvēja līdz tam laikam, kad 20. gadsimta 60. gados V. Valeinis sāka popularizēt sillabotoniku („Poētika”, 1961. g.) un viņa viedoklis sāka iekarot dzejas pētnieku pasauli. Domājams, M. Dombrovskas atziņa nav novecojusi. Latviešu dzejā sillabotonika realizējas tieši neuzsvērtajās zilbēs, tās arī ir šīs metodes eksistences vide, taču uzsvērtās zilbes ir tās, kas tuvina sillabotoniku tonikai, t.i., uzsvērtās zilbes ir akcentoģenētisko sistēmu saskares punkti. Šo versiju dažādos veidos jau ilgi pirms M. Dombrovskas ir apspēlējuši J. Kalniņš, L. Laicens un L. Bērziņš.

Sillabotonika ar daudzām anomālijām (ārpusshēmas uzsvāri un to izlaidumi, proklīze un enklīze, anakrūzu un klauzulu specifika) pārvēršas tonikā un, tikai pateicoties rituma kategorijai, šādu tekstu var atkal atgriezt sillabotonikas sfērā. Ja neatbilstība sillabotonikas shēmai ir gandrīz vai universāla parādība latviešu lirikā, vai šādam mākslīgam veidojumam ir nozīme, pat ja tā ir klasiska shēma? Vai sillabotonika līdz ar to nav futuroģiska zinātne, kur galvenā loma pieder eventuālām kategorijām – „potenciāli stiprai” un „potenciāli vājai pozīcijai”?

J. Peldmē savā pētījumā secina, ka igauņu versifikācijā, kura ļoti tuva latviešu versifikācijai, teorētiski var izdalīt astoņus versifikācijas modeļus. Tā ir aksiomātiska metode, kuru šis zinātnieks droši pielieto savos pētījumos – izejot no valodas materiāla, pieļaut visu iespējamo shēmu pastāvēšanu un tikai pēc tam veikt atlasu, t.i., virzīties no teorētiski iespējamā, dedukcijas ceļā balstoties uz abstrakciju. Kā redzams, saprātīgi pielietota, šī metode var nostiprināt empīrisko pētījumu rezultātus. Līdzīgi arī latviešu literatūrā var izdalīt astoņus pamatmodeļus:

- 1) tonisko (regulēt metrisko akcentu skaitu vārsnā, liberālā veidā arī intervālu starp iktiem);
- 2) sillabisko (regulēt zilbju skaitu vārsnā);
- 3) kvantitatīvo (regulēt garo un īso zilbju miju);
- 4) sillabotonisko (regulēt metrisko uzsvāru skaitu un zilbju skaitu vārsnā);
- 5) kvantitatīvi tonisko (regulēt metrisko uzsvāru skaitu un īso un garo zilbju miju);
- 6) kvantitatīvi sillabisko (regulēt zilbju skaitu vārsnā un īso un garo zilbju miju);
- 7) kvantitatīvi sillabotonisko (regulēt zilbju skaitu vārsnā, metrisko uzsvāru skaitu vārsnā un īso un garo zilbju miju);
- 8) verlibrs vai brīvā vārsma (neko neregulēt, tā ir kvantitatīvi sillabotoniskā sistēma ar mīnus zīmi visos trijos parametros).

Pirmie trīs modeļi ir visvienkāršākie un objektīvi vismazāk atbilst poēzijas valodas organizācijas koeksistējošām metodēm. Vispilnīgākais ir septītais modelis, kurš tādā vai citādā veidā ietver pārējos versifikācijas principus. Rezultātā, ja kvantitatīvi sillabotonisko versifikāciju pieņem kā vienģgo latviešu literatūrā, šis termins automātiski ietver visu latviešu poēzijas eventuālo organizāciju. Ja kāds no trijiem šīs sistēmas parametriem mūs neapmierina vai šķiet maznozīmģgs, mēs to analģzes ceļā varam idealģzģti pasludinģt par nulli. Tģ, atmetot metrisko uzsvāru skaitu vģrsnģ, un īso un garo zilbju miju, mēs kvantitatģvi sillabotonisko universģlo shģmu

transformējam mums pazīstamajā sillabikā utt. Domāju, ka šīs hipotēzes attīstīšana varētu sekmēt latviešu versifikācijas universalizāciju.

Ritums (kā reāla un reizē dzejas zinātnē jauna un mākslīga kategorija) latviešu poēzijā (un prozā) ir spilgta latviešu poētikas iezīme, kas radusies kompromisa meklējumos. Sillabotonikas shēmas divi galvenie Damokla zobeni ir anakrūza un klauzula. Anapesta metrs pieprasa, lai pirms pirmās stīprās pozīcijas vārsnā būtu divas neuzsvērtas zilbes, ko ir visai grūti realizēt praksē – vajadzīgi, teiksim, divi neuzsvērti vienzilbes palīgvārdi. Vairumā latviešu anapestu šo shēmu prasību ievērot ir ļoti sarežģīti, var arī diskutēt par anakrūzas fakultatīvo raksturu, piemēram, A. Čaka (1901– 1950) četru un triju pēdu kombinētajā anapestā uzrakstītajā populārajā dzejoļī “Atzīšanās”:

*Miglā asaro logs. Ko tur liegties, nav vērts:
Tikai tevi es mīlējis esmu.
Kādā dīvainā sulā savas lūpas tu mērc,
Ka tās kvēl ar tik sarkanu dvesmu?*

*Tur, kur bulvāri kūp, tevi satiku reiz
Un vairs nezīnu miera ne mirkli.
Uz tā stūra, kur lūdz naudu ubags sev greizs,
Mani samīs drīz ilgas kā zirgi.*

*Vai tā diena vai nakts, ielās klīstu viens pats,
Rauju lapas no kokiem un ceru,
Ka uz kādas no tām būs tavš skūpstš vai tavš mats,
Bet – tās tukšas es notekās beru.*

Iecerētā metriskā shēma:

*xXxxXxxXxxX (12 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXx (10 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXxxX (12 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXx (10 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXxxX (12 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXx (10 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXxxX (12 zilbju vārsma)
*xXxxXxxXx utt. (10 zilbju vārsma)

Rituma shēma:

/ U /UU /UU /UU /	12 zibes vārsnā
UU /UU / UU / U	10 -//-
UU/UU/UUU/UU/	13 -//-
UU/UU/UU/U	10 -//-
UU/UU/UU/UU/	12 -//-
UU/UU/UU/U	10 -//-
UU/UU/UU/UU/	12 -//-
/U/UU/UU/U	10 -//-
UU/UU/UU/UU/	12 -//-
UU/UU/UU/U	10 -//-

No visa sešu kvartu garā dzejoļa aplūkosim pirmās trīs kvartas. Kā redzam no rituma shēmas, divos gadījumos (pirmās kvartas pirmā vārsma, trešās kvartas otrā vārsma) anakrūza nerealizējas, t.i., vārdi „miglā” un „rauju” ir pilnnozīmes divzīlbu vārdi, kuriem uzsvērtā pirmā zilbe. Pārējos gadījumos anakrūza realizējas, jo tās sastāvā ietilpst vienzilbes palīgnozīmes vai uzsvara ziņā ambivalenti divzīlbu vārdi. Tātad var veidot anapesta klauzulu tipoloģiju – ļoti retos izņēmuma gadījumos ir uzsvērtā anakrūzas otrā zilbe. Šeit izmantotie simboli (to nozīmi skat. zemāk shēmā) palīdz analizēt metru vārsmas ietvaros, mazāk liekot pētniekam domāt par vārsmas ekspozīciju un finālu.

Vienīgā izeja ir ignorēt anomālijas anakrūzās un klauzulās, jo bez tā daudzi metri latviešu valodā kļūst neiespējami. Ļoti populārs latviešu dzejā ir jamba metrs. Tas ir straujš, ātrs un grūti savaldāms metrs, kurš atgādina zirga aulekšošanu vai āmura skaņas smēdē. Latviešu valodas prosodija šim metram ir padevīga, bet saistītais uzsvars nosaka formālu anakrūzas – vārda likumu jambā, t.i., lai izveidotu jambu, vārsmas ekspozīcijā ideālā gadījumā ir vajadzīgs vienzilbes palīgnozīmes vārds. Piemēram, K. Krūzas (1884–1960) trioleta „Svētās dienas”:

*Ak, kā es mīlu dienas svētās,
Kad gulēt var līdz desmitiem
Un aizmirst frāzes nodeldētās.
Ak, kā es mīlu dienas svētās,
Kad klusums valda visās sētās
Un miers no visiem priekšrakstiem.
Ak, kā es mīlu dienas svētās,
Kad gulēt var līdz desmitiem...*

Anakrūza šeit realizēta visās astoņās pozīcijās, prognozējamo gramatisko uzvaru nobīdot par vienu zilbi uz priekšu. Ļoti retos gadījumos jamba vārsmu var ievadīt divzīlbu vai pat trīs zilbu vārds:

*Ikkatram reiz no mums ir brīnums garām gājis
Kā liela mīla, dievišķīgu jūtu kvēle,
Ir tuvu, tuvu nācis, saldi aicinājis
Un atkal izgaisis kā ātra sapņu spēle.*

Katrā šī fragmenta vārsnā ir saglabāts vienāds zilbju skaits – 13.

Pirmās vārsnmas vārddalījuma shēma ir ļoti reti sastopama jamba metrā: 3-1-1-1-1-2-2-2 (ekspozīcijā ir trīsszilbju vārds – „ikkatram”). Jambas un trohajs ir padevīgi sillabiskā principa ievērošanai sillabotoniķā. Der piezīmēt, ka jamba ir ļoti strikta un regulāra konstrukcija, kuras lietojumam latviešu valodā var atrast noteiktu ierobežotu shēmu skaitu. Tādēļ J. Peldmē jamba, amfibrahija un anapesta anakrūzu īpatnību apzīmēšanai ievieš īpašas zīmes, kuras ir izmantojamas arī latviešu metriķā:

X potenciāli uzsvērtā zilbe;

x potenciāli neuzsvērtā zilbe;

^ anakrūza jambā, amfibrahijā un sillabotoniskos logaēdos ar divzilbju anakrūzu;

* pirmā zilbe anapesta anakrūzā un sillabotoniskos logaēdos ar divzilbju anakrūzu.

Jāpiebilst, ka šie grafiskie simboli precīzi neatbilst J. Peldmē piedāvātajiem, bet ir aizstāti ar simboliem, kurus var atveidot standartveida datorprogramma.

Jamba, anapesta un amfibrahija problēma latviešu literatūrā ir saistītais akcents. Jambā un amfibrahijā anakrūza parasti ir vienzilbes palīgnozīmes vārds, kurš ir neuzsvērts un kuru uzsvērtā zīnā it kā nomāc tūlīt sekojošais metriskais akcents. Interesanta un strīdīga latviešu dzejas zinātnē ir teorija par vienzilbes vārdu uzsvāriem – ir pilnnozīmes uzsvērtie vārdi, nepilnnozīmes neuzsvērtie vārdi un akcenta zīnā ambivalenti vārdi. Tradicionāli (drīzāk – lai varētu izveidot shēmu) vienzilbes palīgvārdus, vietniekvārdus un apstākļa vārdus uzskata par metriski reāli vājām pozīcijām, bet vienzilbes lietvārdus, īpašības vārdus un darbības vārdus – par metriski reāli stiprām pozīcijām. Tas ir primitīvs mēģinājums shematizēt latviešu metriku, izveidot abstraktu teoriju, kurai ērti pakļautos dzeja. Fonoloģiski pētījumi neapstiprina dotos pieņēmumus, daudz kas ir arī atkarīgs no teksta uztvērēja poētiskās gaumes un teksta izpratnes. Šī pētījuma ietvaros lielākajā daļā piemēru, ja tas nav pretrunā ar reālo akcenta izvietojumu, ir saglabāta šī dalījuma būtība, bet nav teorētiski izslēgti uzsvāra zīnā ambivalenti vārdi.

Anapesta anakrūza parasti ir divzilbes vārds (problemātiskāk – divi vienzilbes vārdi), kur pirmā zilbe var būt gramatiski uzsvērtā. Šajā gadījumā reālais gramatiskais uzsvārs visādā ziņā ir līdzvērtīgs pārējiem metriskajiem uzsvāriem, un dzejas ainas veidojumā tā ignorēšana nav pieļaujama, tas nozīmē, ka gramatiskais uzsvārs var pārvērsties par metrisko, un tā ir rituma specifika.

J. Peldmē piedāvātais novatoriskais toniskā vārsnojuma dalījums piecos tipos (taktoīds, akcentoīds, sintagmoīds, akcentēts pentamētrs, akcentēts elēģiskais distihs), manuprāt, latviešu tonikas ritmiskā repertuāra analīzē nav produktīvs. Tonikas dalījums daļēnīkā (viena vai divas neuzsvērtas zilbes starp potenciāli stiprajām pozīcijām), taktometrā

(minētais intervāls no vienas līdz pārsvarā trim zilbēm), akcentētās vārsnās (daļēnīka un taktometra sajaukums plus trīs un vairāk zilbju intervāli starp potenciāli stiprajām pozīcijām) un verlibrā nav zaudējis nozīmi. V. Majakovska, G. Trākla u.c. novatoru ietekmē taktometrs un akcentētās vārsnās ir bieži sastopami latviešu dzejā 20. gadsimta vidū.

Runājot par klauzulām – neuzsvērtām zilbēm aiz pēdējās stiprās vietas vārsnā – latviešu dzejā, situācija ir līdzīga kā anakrūzas gadījumā. Krievu, angļu u.c. dzejas poētikās ir izveidots vārsnās pēdējā uzsvāra konstantes likums. Tikai kreisi modernistiskos krievu „andergrunda” tekstos šī konstante var nerealizēties. Latviešu poēzijā samērā precīzi definējama gluži pretēja likumsakarība – lielākajā daļā tekstu pēdējā uzsvāra vietā ir ārpusshēmas uzsvāra izlaidums. Ilustrācijai teksts no cita literatūras veida – līroepikas, J. Lautenbaha-Jūsmiņa (1847-1928) populārā epa „Zalkša līgava” (1880), kura tautasdziesmu formas (četrpēdu trohajs) stilizācija ir visai zīmīga šajā kontekstā:

*Saule brauca jau pa silu
Spoža vara ratiņos,
Tīra zelta ritenīši
Ritēja jau jūriņā;
Zelāboli mētādama,
Lec tā zelta laiviņā,
Brauc ar savu zelta laivu
Jūrā nakti pārgulēt,
Dusēt pašā jūras vidū
Zelta niedru galiņā.*

Rituma shēma ir sekojoša:

/U/U/U/U
/U/U/UU
/U/U/U/U
/UUU/UU
/U/U/U/U
/U/U/UU
/U/U/U/U
/U/U/UU
/U/U/U/U
/U/U/UU

Nepāra vārsnās sastāv no četrām pilnām trohaja pēdām. Pāra vārsnās veidotas no divām pilnām trohaja pēdām un daktiliskas klauzulas vai arī no četrām trohaja pēdām, kur pēdējā nepilnajā trohaja pēdā ir ārpusshēmas uzsvāra izlaidums, t.i., sillabiskais princips ir saglabājies, bet toniskais – nē. Vārsnās pēdējā uzsvāra konstante šeit nav ievērota. Šādus teksta fragmentus ir grūti interpretēt viennozīmīgi, svarīgs ir konteksts un teksta subjektīvā uztvere. Sešās eventuāli stiprās pozīcijās ir reāli neuzsvērtas zilbes. Pēdējā metriski ieprogrammētā ikta aktualitāte šeit nav saglabājusies pāra skaita vārsnās, šajā gadījumā pēdējā stiprā pozīcija ir ļoti spilgts ritmu veidojošs faktors, sava veida formas atskaņas.

Par klauzulu ir vispār grūti runāt, jo pēdējā stiprā vieta vārsnā visbiežāk ir tikai potenciāla, bet ne reāla, un tas apgrūtina klauzulas robežu definēšanu. Šādu apsvērumu dēļ, līdzīgi J. Peldmē grafikai, klauzulu specifikas apzīmēšanai īpašus simbolus neieviesīsim, izdalot tikai tradicionālos klauzulu tipus: vīrišķā, sievišķā, daktiliskā, hiperdaktiliskā.

Klasiskiem metriem latviešu dzejā raksturīgi uzsvāru izlaidumi, trīsziļbju metriem – virsshēmas uzsvāri. Latviešu valoda necieš divas uzsvērtas ziļbes esam līdzās.

Var runāt par shēmas anomalitātes likumsakarībām. Ļoti bieži sillabotonikas kontekstā vērojami metriskā uzsvāra izlaidumi, it īpaši klasiskajos divziļbju metros. Virsshēmas uzsvāru ir mazāk nekā virsshēmas uzsvāru izlaidumu – statistiski kaut vai tādēļ, ka latviešu dzejā divziļbju metri ir pārsvārā pār trīsziļbju metriem. Rezultātā, balstoties uz M. Gasparova krievu metrikas pētījumu metodiku, var runāt par anomālijas regulāciju – pārkcentāciju, tas ir, virsshēmas iktu atrašanās vieta ir noteikta. Balstīšanās uz krievu metrikas likumiem varētu būt arī apšaubāma, jo abu valodu struktūras ir ļoti dažādas – kaut vai tas, ka uzsvērtās un neuzsvērtās ziļbes attiecība krievu valodā ir daudzreiz lielāka par līdzīgu attiecību latviešu dzejā, respektīvi, latviešu poēzija pieļauj ambivalenci stipro pozīciju noteikšanā, pat ne tikai ambivalentu vārdu (piemēram, vienziļbes darbības vārdi) gadījumā vien. Sāk veidoties gatavas shēmas, kuras balstās uz vārdšķiras kategoriju, pēc kurām it kā automātiski var noteikt metrisko uzsvāru eventuālās pozīcijas. Šī dogma visvairāk ir attiecināma uz anakrūzu – vai tajā ir vai nav ārpusshēmas uzsvārs. Līdzīga problēma ir arī krievu literatūrzinātnē.

Tas, ka latviešu valodā ir konstants uzsvārs, saista metra lietojumu sillabotonikā ar atsevišķu vārdu ziļbisko garumu. Tas nozīmē, ka, piemēram, klasiskajiem divziļbju metriem, it īpaši jambam, problemātiska ir trīsziļbju vārdu inkorporācija paredzētajā metriskajā shēmā, ja nu vienīgi klauzulas robežās. Šīs īpatnības nosaka to, ka gan metra, gan rituma līmenī var izveidot dotā pantmēra formālus variantus, kur metrs un ritums veidojas kā dažāda ziļbju garuma kombinācijas, proti, liela nozīme ir vārddalījumam, mazāka – arī vārsmdalījumam.

J. Kursīte četru pēdu trohaja formā, kur ir metriskā uzsvāra izlaidums pirmajā iktā, fiksējusi četrus vārddalījuma tipus: 3-2-2; 3-3-1; 4-1-3; 4-2-2. Arī trīspēdu daktilam ir ierobežots vārddalījuma formu skaits:

<i>Veltīgi es tevi gaidīju,</i>	3-1-2-3
<i>Vasaras saulrietus skaitīju...</i>	3-3-3
<i>Sarkanām kļavlapām apkritis,</i>	3-3-3
<i>Zuda aiz pakalniem lapkritis...</i>	2-1-3-3

(Ā. Elksne)

<i>Apstādiniet pulksteņus, apstādiniet,</i>	3-3-3
<i>Neļaujiet rudenī iezvanīt.</i>	3-3-3
<i>Apturiet gājputnus steidzīgos,</i>	3-3-3
<i>Stāstiet, ka viss vēl nav pasacīts.</i>	2-1-1-1-1-3

(S. Kaldupe)

<i>Sārtrudas māteres ceļmalā,</i>	3-3-3	_____
<i>Vīgriežu raksti pa vidu.</i>	3-2-1-2	_____
<i>Tāda šī diena kā vēstule tev,</i>	2-1-2-1-3-1	_____
<i>Sudraba raksti pa vidu.</i>	3-2-1-2	_____
(S. Kaldupe)		_____
<i>Tālu bez gala, kur tālu</i>	2-1-2-1-2	_____
<i>tornī vēl zvana un zvan,</i>	2-1-2-1-1	_____
<i>Tālu bez gala, kur tālu</i>	2-1-2-1-2	_____
<i>nemiera dziesma vēl skan.</i>	3-2-1-1	_____
(Fr. Bārda)		_____
<i>Klusi kā brūce, kas slēdzas,</i>	2-1-2-1-2	_____
<i>gaistošās atmiņās sāj.</i>	3-3-1	_____
<i>Klusi iz zilganiem plūdiem</i>	2-1-3-2	_____
<i>mūžības torņgali kāp.</i>	3-3-1	_____
(Fr. Bārda)		_____
<i>Izgāja Ansītis puisītis</i>	3-3-3	_____
<i>agri gar birzītes malu</i>	2-1-3-2	_____
<i>pavadīt upītei pāri</i>	3-3-2	_____
<i>ziedoņa naksniņu zilo.</i>	3-3-2	_____
(Fr. Bārda)		_____
<i>Vakars dūc vabuļu spārniem.</i>	2-1-3-2	_____
<i>Krēsla plūst zilganās joslās.</i>	2-1-3-2	_____
<i>Debessvaigs apvelkas sārmiem.</i>	2-1-3-2	_____
<i>Zvaigznes ver acis un mostas.</i>	3-1-2-1-2	_____
(Fr. Bārda)		_____

Trīs pēdu daktils (tālāk to var klasificēt pēc klauzulu un anakrūzu tipiem) atbilstoši vārddalījuma shēmām ietverams šādās kopās:

- 1) 3-1-2-3
- 2) 3-3-3
- 3) 2-1-3-3
- 4) 2-1-1-1-1-3
- 5) 3-2-1-2
- 6) 2-1-2-1-3-1
- 7) 2-1-2-1-2
- 8) 2-1-2-1-1
- 9) 3-2-1-1
- 10) 3-3-1
- 11) 2-1-3-2
- 12) 3-3-2
- 13) 3-1-2-1-2

Šeit vārddalījuma tipi nav grupēti atsevišķi pēc trīspēdu daktila iespējamajiem rituma variantiem. Katrs rituma variants trīspēdu daktilā

ietver vairākus noteiktus vārddalījuma tipus.

Četrpēdu daktilā vārddalījuma tipu skaits ir vēl lielāks. Minēsim tikai atsevišķus piemērus:

<i>Mūžīgās ilgās pēc gaismas un brīvības</i>	3-2-1-2-1-3
<i>Dvēseli apēno izjūtas slimas,</i>	3-3-3-2
<i>Mīlētai sejai vairs neredzu dzīvības,</i>	3-2-1-3-3
<i>Pretim man rēgojas izsmejošs grimass.</i>	2-1-3-3-2
(J. Ziemeļnieks)	

<i>Dzīvībai – dzīvībai, mīla tavs zieds.</i>	3-3-2-1-1
<i>Dzīvība! ai kur tu dziļa un skaista -</i>	3-1-1-1-2-1-2
<i>Sauli kā dzirkstošu vīnu tu sniedz.</i>	2-1-3-2-1-1
(Fr. Bārda)	

Piemēram, piecu pēdu jamba (E. Zālītes dzejolis „Viesis”):

<i>Teic – kādēļ nenāci tu tajās dienās,</i>	1-2-3-1-2-2
<i>Kad vientulības sāpes mani šauta,</i>	1-4-2-2-2
<i>Kā sasists zvērs kad slēpjas četrās sienās</i>	1-2-1-1-2-2-2
<i>Un sirds bij melna izmisuma skauta?</i>	1-1-1-2-3-2

<i>Teic – kādēļ nenāci tais naktīs grūtās,</i>	1-2-3-1-2-2
<i>Kad nomodā un miegā tevi saucu,</i>	1-3-1-2-2-2
<i>Kad dievu lūdzu, lai man nāvi sūta,</i>	1-2-2-1-1-2-2
<i>Un visus prom no savām durvīm traucu?</i>	1-2-1-1-2-2-2

<i>Tu agrāk dievs un glābējs manim būtu,</i>	1-2-1-1-2-2-2
<i>Kā priekšā zemojas un ceļos stājas.</i>	1-2-3-1-2-2
<i>Nu tik kā laipnu viesi tevi jūtu,</i>	1-1-1-2-2-2-2
<i>Kas nācis apvaicāties, kā man klājas.</i>	1-2-4-1-1-2

Rituma shēma:

//U/UUU/U/U
U/U/U/U/U/U
U/U/U/U/U/U
U/U/U/U/U/U

//U/UUU/U/U
U/UUU/U/U/U
U/U/U/U/U/U
U/U/U/U/U/U

U/U/U/U/U/U
U/U/UUU/U/U
U/U/U/U/U/U
U/U/U/U/U/U

Katrā pantā atkārtojas vārddalījuma forma 1-2-3-1-2-2. Manuprāt, apskatot piecpēdu jamba vārddalījuma formas E. Zālītes, A. Skujiņas, J. Grota dzejā, tieši šī forma ir visbiežāk sastopama.

Vārddalījumam ir svarīga ritmu veidojoša funkcija, jo pauzes vārddalījumā ir ritma elements, tādēļ šādiem pētījumiem ir lielāka nozīme ritmikā nekā metrikā.

Shēmā jamba (tāpat kā anapests) vārsnā beidzas ar uzsvērtu zilbi, t.i., ar vīrišķu klauzulu. Šādā gadījumā vārsmu beigās ir nepieciešami uzsvērti pilnnozīmes vienzilbes vārdi, kas ir visai problemātiski realizējams dzejas tekstā. Biežāk jamba beidzas ar sievišķajām klauzulām (shēma: U/U/U/U/U/U). Tieši zilbju skaits vārdos nosaka noteikta sillabotonikas metra realizācijas formas. Lai izvairītos no klauzulu vienveidības, dažreiz vārsmas finālā dzejnieki izmanto daktiliskās klauzulas, kuras ietekmē gan teksta kopējo ritmu, gan atskaņu ritmu. Piemēram, trīs pēdu jamba paraugs E. Zālītes dzejolī „Ziedu briedumā”:

<i>Tev ir jau viss, ko kāroji</i>	(8 z.v.)	1-1-1-1-1-3
<i>Reiz dzīvē saukt par savu:</i>	(7 z.v.)	1-2-1-1-2
<i>Ir maize, darbs – un nopelni</i>	(8 z.v.)	1-2-1-1-3
<i>Drīz atnesīs ar slavu.</i>	(7 z.v.)	1-3-1-2
<i>Tu šaubās sen vairs nesvaidies,</i>	(8 z.v.)	1-2-1-1-3
<i>Par kalnu nesauc cini,</i>	(7 z.v.)	1-2-2-2
<i>Pār seniem maldiem pacelies</i>	(8 z.v.)	1-2-2-3
<i>Un savu ceļu zini.</i>	(7 z.v.)	1-2-2-2
<i>Un tomēr reizēm negribot</i>	(8 z.v.)	1-2-2-3
<i>Tev ilgas sirdī zogas:</i>	(7 z.v.)	1-2-2-2
<i>Bez pajumtes reiz paklaiņot</i>	(8 z.v.)	1-3-1-3
<i>Un ēst no rudzu rogas.</i>	(7 z.v.)	1-1-1-2-2

Visi trīs panti ir izasillabiski, jo pāra vārsnās ir 7 zilbes, bet nepāra vārsnās – 8 zilbes. Katru vārsmu ievada vienzilbes vārds. Ritma variācijas veido vārddalījums, vārsmdalījums un klauzulas. Tādējādi katram sillabotonikas metra regulāra pantmēra rituma tipam var atrast noteiktu skaitu vārddalījuma variantu. Tam ir būtiska nozīme, jo, izveidojot šādu matricu, mēs tajā varam ietvert visu latviešu sillabotonikas formālo dažādību. Tas liecina, ka sillabotonikas iespējas, it īpaši, runājot par regulāriem pantmēriem, kā iepriekš, ir ierobežotas.

K. Taranovskis kā svarīgu metrikas problēmu norāda dažādas intensitātes uzsvarus – tie ir gramatiskie, metriskie un papilduzsvari. Pētījumi, kuros būtu noteiktas šo uzsvaru veidu proporcijas, nav veikti, kaut gan zināms, ka latviešu valodai raksturīgs papilduzsvars atsevišķos trīszilbju un četrzilbju vārdos; parasti papilduzsvars ir uz tā dēvēto garo zilbi. Citi papilduzsvaru uzskata par virsshēmas uzsvara izlaidumu. Šajā darbā papilduzsvars nav traktēts viennozīmīgi – kā stipra vai vāja pozīcija. Būtu produktīvi papilduzsvara apzīmēšanai ieviest īpašu simbolu. Katrā noteiktā fonētiskā kontekstā papilduzsvaram ir sava noteikta intensitāte, tādēļ lielākajā daļā tekstu papilduzsvars funkcionē kā reāla stipra pozīcija.

Dotais strīds neaptver parādības būtību, drīzāk tā ir terminoloģiska rakstura problēma.

Konsekvences trūkums komparatīvos pētījumos var apgrūtināt objektīvu statistisku rezultātu iegūšanu.

Rituma dominante dzejā liecina par uzsvērto un neuzsvērto zilbju maiņas samērā haotisko raksturu. Nodaļā „Prosodijas problēmas” apskatītā prosodiskā kontūra lietojums dzejas kopējās ritmikas analizē it kā cenšas samierināt poētisko teoriju un praksi. Manuprāt, kaut arī šeit nav izslēgts subjektīvisms, it īpaši jautājumā par stiprajām pozīcijām, tas būtu kompromisa paraugs latviešu dzejas zinātnē. Universālu raksturu šis kontūrs iegūtu tad, ja tiktu fiksētas arī marķētās t.s. garās un īsās zilbes, turklāt neignorējot sillabikas principu. Šādiem pētījumiem būtu unikāla statistiska vērtība. Statistiskais materiāls sniegtu vispārēju pārskatu par dzejas ritmiku, un, pateicoties iegūtajiem datiem, deduktīvā ceļā varētu iegūt atziņas par latviešu versifikācijas likumsakarībām un diahroniju. Iespējams, šeit varētu izmantot B. Tomaševska un A. Kolmogorova akceptu neguvušo teoriju – ka pēdas kā mazākā metrikas elementa vietā ir jāņem vesela vārsmā (ne tikai no sillabiskā viedokļa vien). Vārsmu komparatīvisms vienota prosodiska kontūra ietvaros būtu eksperimentāls ceļš latviešu dzejas zinātnē.

V. Holševņikovs uzskata, ka pēdu teorija adekvāti neatspoguļo dzejas ritma (skaniski fragmenti, kuri atkārtojas noteiktā secībā) būtību, bet var runāt tikai par sillabotonikas klasiskajiem un trīszilbju metriem. Iekšējās atšķirības klasikajos un trīszilbju metros ir tikai anakrūzas rezultāts. Latviešu dzejā, kurai nepiemīt pēdējā uzsvara konstante un tā rezultātā ir problemātiski definēt klauzulu, kurā anakrūzas pēc savas būtības ir drīzāk eventuālas fiksācijas nekā īstenība, šim Sanktpēterburgas zinātnieka hipotēzēm ir reāls pamats. Ja nav uzsvara konstantes vārsmas beigās vai sākumā, pirms cezūras vai pēc cezūras, tad divzilbju (klasiskie) un trīszilbju metri veido divas lielas metriskas grupas. Iekšējā diferenciacija šajās grupās latviešu dzejas materiālā ir ļoti labila – trohajs un jambas var aizvietot viens otru ar daudzajiem pirihijiem; līdzīga situācija ir trīszilbju metros. Tātad atkal būtiska ir vārsmas vidus struktūra, fakultatīvās anakrūzas un klauzulas tikai mākslīgi iedala latviešu sillabotoniku jambos, trohajos, daktilos u.c.

Prosodijas problēmas

Pirms sākt pētīt poēzijas valodas metriskās īpatnības, jābūt zināšanu bāzei par latviešu valodas prosodiju. Tas ir izejas punkts zinātnei par vārsmojumu, pamats šaurākai disciplīnai – metrikai (no grieķu val. – *metron* – *izmērs*), jo tieši prosodija nosauc un nosaka sastatījuma atomus, tas ir, analizē metriski nozīmīgus valodas skaņas elementus. Objektīvas prosodijas zināšanas balstās uz eksperimentālās fonētikas sasniegumiem (piemēram, segmentatora izmantošana u.c.), kur kā revolucionāru, bet dažreiz apšaubāmu autoritāti var minēt Elmāru Liepu.

Pasaules literatūras zinātnē ir izveidota „kolerāciju” teorija, kura saista valodas prosodiskās īpatnības ar kādu noteiktu versifikācijas metodi. Krievu literatūrzinātnieks V. Holševņikovs kā vispārzināmus

likumus formulē šādas sakarības: ja kādā valodā ir kvantitātes kategorija, tai raksturīga kvantitatīvā (antīkā) ritma iegūšanas metode, ja ir nesaistīts uzsvars; saistītam uzsvaram (krievu, angļu, vācu u.c. valodās) ir fonoloģiska nozīme un šīm valodām ir raksturīga toniskā ritma veidošanas metode; ja uzsvars ir fiksēts ar kādu noteiktu zilbi, šādai valodai raksturīga sillabiskā ritma veidošanas metode. Šī teorija norāda uz dialektisku saikni starp valodas diahroniskajām izmaiņām un tās poētiskās organizācijas evolūciju. M. Gasparovs, kurš saista poēzijas valodas, šeit min nevis pašu galveno virzītājspēku – mainīgo prosodiju, bet vairāk balstās uz tradīcijas izmaiņām un recepciju.

Latviešu valodā, kur kvantitātes kategorija diferencē vārdu nozīmes (piemēram, kazas un kāzas; māja un mājā), garumam vai īsumam ir būtiska semantiska nozīme – cilvēks uzmanīgi ieklausās fonēmu un zilbju garumā, jo citādi nav iespējams precīzi izprast teksta nozīmi. Uzsvars savukārt ļoti reti diferencē vārdu nozīmes latviešu valodā, – visbiežāk tikai tad, ja ir jānošķir baltu cilmes vārds no skaņās analoga aizguvuma: piemēram, ‘lama’ (baltu cilmes vārds, poēt. vienskaitlis no ‘lamas’); ‘lama’ (1) aizguvums, Tibetas budistu mūks; 2) Dienvidamerikas dzīvnieks). Savukārt ‘lama’ un ‘lāma’ – šo divu vārdu nozīmju atšķirībā ir svarīga tieši patskaņa *a* kvantitāte, jo šie abi ir baltu cilmes vārdi.

Pēc V. Holševņikova pieņēmumiem iepriekšminētie piemēri varētu būt spēcīgs arguments par labu kvantitatīvi sillabiskajai latviešu dzejas valodas organizācijas metodei, kurā ir arī kvantitātes diferencēšana un fiksētais uzsvars.

Metrikai svarīgi: 1) zilbes garums un īsums; 2) uzsvars; 3) toņu intervāls. Katrai valodai ir sava prosodiskā specifika, tādēļ iepriekšminētie parametri ir stingri jādefinē. Toņu diferencēšana (Hz) latviešu valodas fonēmām nav izteikti raksturīga.

Latviešu valodā ir garie un īsie patskaņi, par gariem uzskatāmie divskaņi. Daudzās citās valodās, piemēram, krievu, vokāļiem šāda kvantitātes diferencēšana acīmredzami nepiemīt, tātad pat teorētiski tiek izslēgta kvantitatīvā vārsmojuma iespējamība, ko nevar teikt par latviešu dzeju. Tradicionālā kvantitatīvā vārsmojumā prosodijas ziņā svarīgs ir nevis atsevišķu fonēmu īsums vai garums, bet gan veselās zilbes kopējais īsums vai garums, jo atsevišķas fonēmas kvantitātes īpatnības pašas par sevi var būt materiāls asonanses vai aliterācijas ritma analīzei, bet tām nav īpaši būtiskas nozīmes metrikā. Zilbes („sillabiskā”) prosodija ir metrikas zinātnes atbalsta punkts.

Izejot no iepriekš teiktā, latviešu valodā izšķir īsās un garās zilbes. Valodnieks A. Ozols, apskatot sinhroni un lokāli ierobežotos latviešu tautas dziesmu trešās un ceturtais zilbes likumus, norāda, ka īsas ir tās gala zilbes, kuras beidzas ar īsu patskani vai ar *-as*, *-es*, *-is*, *-us*, bet garas zilbes ir tās, kuras satur garu patskani, divskani, īsa patskaņa tautosillabisku savienojumu ar plūdeni *l*, *r* vai nāseni *m*, *n* un fakultatīvi arī tad („pēc stāvokļa”), ja aiz īsa patskaņa vienā zilbē (tautosillabiski) atrodas divi līdzskaņi. Piemetināsim, ka divskani var aizvietot diftongisks savienojums, jo dotajā gadījumā ir svarīga nevis grafiskā forma, bet gan reāla artikulācija, proti, fonētiskā transkripcija. A. Ozola nosauktā zilbju kvantitātes

diferenciācija visumā ir latviešu filoloģijai tradicionāla (šaubas vieš īss patskanis plus divi konsonanti).

Iepriekš minētajā kontekstā šo jautājumu plaši iztirzājis dzejnieks un literatūrzinātnieks L. Bērziņš, kura teorijas kļuva populāras jau 19. gadsimta beigās, kad tika arī formulētas to pamatnostādnes. Daudzas L. Bērziņa atziņas pašreiz būtu apstrīdamas, jo viņa aktīvās darbības gados nebija objektīvu fonētisku pētījumu, diskutabla ir arī viņa pētījuma deduktīvā metode. Daudzi akceptē L. Bērziņa pieņēmumus, kuri šajā gadījumā attiecas uz tautasdziesmu poētiku, bet kā instruments izmantojami arī filoloģijā vispār, respektīvi, zilbe ir gara, ja tā ietver garu patskani, diftongu, īsu patskani + *l*, *m*, *n*, *r*; patskani + *k*, dažreiz patskani + *t*, *pt*. Iepriekšminētie piemēri norāda uz jautājuma tradicionālītāti latviešu zinātnē. Par garām zilbēm dažos pētījumos tiek uzskatītas tikai tās zilbes, kuras satur garu patskani, pārējās zilbes tiek uzskatītas par īsām. Es savā pētījumā par garajām zilbēm pieņemu un uzskatu tās, kurās ir ietverts garš patskanis, divskanis vai īsa patskaņa tautosillabisks savienojums ar fonēmām *l*, *l*, *m*, *n*, *ŋ*, *ŋ*, *r*, *r*, arī *j* un *v*. Kvantitāte ir supersegmentāra pazīme, un tādēļ balstīties tikai uz kvantitāti vien garās zilbes marķējumā nebūtu droši.

Šīs atziņas definē absolūto garo zilbi, līdzīgi kā fizikā ir absolūti melns ķermenis, absolūta bezberzes telpa utt. Zilbes izrunas garums ir atkarīgs no daudziem faktoriem (vārda garuma, uzsvara, intonācijas, līdzskaņu pozīcijām zilbē, zilbes tipa u.c.), turklāt konkrētās situācijās īsās un garās vai pat viena tipa zilbju kvantitātes parametri ir visai atšķirīgi, piemēram, garās uzsvērtās zilbes vienzilbes vārdos ir 2,2 reizes garākas nekā garās neuzsvērtās zilbes vairākzilbju vārdos, kas liedz izveidot vienotu teoriju par garo un īso zilbju attiecībām, kā tas ir antīkajā metrikā, kur bija izveidota noteikta garo un īso zilbju proporcionalitātes shēma. Šī shēma idealizēti pat paredzēja garo un īso zilbju aizvietojamību, un tieši šī pazīme ir antīkās versifikācijas dominante. Dotās shēmas patiesi zinātniskas izveides problemātiskuma dēļ latviešu dzejā ignorēta kvantitatīvā vārsmojuma sistēma, kaut gan daudzi pētnieki nenoliedz šo sistēmu kā sekundāru versifikācijas elementu, piemēram, R. Egle, V. Valeinis, J. Kursīte, V. Zeps, O. Kravalis, F. Fjodorovs u.c.

V. Valeinis vedina domāt, ka attiecībā uz latviešu versifikāciju daudz svarīgāk noskaidrot, kāda nozīme latviešu dzejā ir patskaņu garumam. Manuprāt, kvantitātei ir vislielākā nozīme latviešu dzejas ritmā. Sveštautietis, pirmo reizi dzirdot latviešu valodu, uztver un nošķir tieši kvantitātes īpatnības, nepamanot uzsvarus. Empīriski arī latvietim šķiet, ka garums ritma ziņā ir daudzkārt aktīvāks elements par uzsvaru, tikai grūti ir saprotamas kvantitātes organizācijas likumsakarības, kuras, protams, bieži vien nav stingri reglamentētas kā sillabotonika vai cita uz metriskām pēdām (vai pat modernākā veidā – uz taktīm, kas īstenībā ir viens un tas pats) balstīta sistēma. Jautājuma izejas pozīciju neskaidrība rada skepsi. E. Liepa min, ka pagaidām latviešu fonētikā zilbju struktūras un kvantitātes, vārda uzsvara un zilbes kvantitātes attiecību jautājumā var izteikties tikai hipotētiski.

Taču, aplūkojot jau minēto antīko kvantitatīvo vārsmojumu, atklājas, ka tā ir tikai idealizēta shēma, kuru diezin vai pilnībā apliecinātu līdz viduslaikiem funkcionējošo sengrieķu un latīņu valodu fonoloģiskie

pētījumi. Vai šāda idealizēta shēma, vidējā aritmētiskā atrašana nav iespējama arī latviešu literatūrā? E. Liepa izvirza substanciālu problēmu – ja izrādīsies, ka t.s. garās zilbes pēc kvantitātes ievērojami pārsniedz īsās zilbes, tad minētā klasifikācija bāzējas zilbju fonētiskās kvantitātes īpatnībās, turpretī, ja kvantitātes starpība starp šiem zilbju veidiem nav spilgta un konsekventa, tad īso un garo zilbju šķīrums saistāms ar citām supersegmentu sastāvdaļām. Iespējamo atbildi dod pats pētnieks – īso un garo zilbju iedalījuma pamatā ir vokāliskā centra fonoloģiskās pazīmes, nevis zilbes fonētiskā kvantitāte. Tas ir L. Bērziņa tradīcijas revolucionārs aktualizējums – atribūti saglabājas, bet substance mainās, respektīvi, 3. un 4. zilbes likumiem tautasdziesmu poētikā līdztekus iepriekšminētajiem vēl ir arī šķietami formāls raksturs, ja runā par objektīvu zilbes kvantitāti un uzticas E. Liepas pētījumiem.

E. Liepas pētījumi liecina, ka pēc fonētiskās kvantitātes neatšķiras visas īsās un garās zilbes ar vairākiem līdzskaņiem, izņemot četrzilbju vārdus. Vidējais absolūtais izrunas laiks īsajām zilbēm ir 397 ms, garajām zilbēm – 431 ms. Īsās uzsvērtās zilbes attiecas pret garajām uzsvērtajām zilbēm kā 1:1,1. E. Liepa min, ka kvantitātes starpība starp šīm divu zilbju grupām ir pārāk maza (vai tādas nemaz nav). Neuzsvērtajām īsajām zilbēm divzilbju vārdos vidējā absolūtā kvantitāte ir 389 ms, trīs un četru zilbju vārdos – 342 ms; garās neuzsvērtās zilbes vidēji divzilbju vārdos – 497 ms, trīs un četru zilbju vārdos – 396 ms. Proporcija ir 1:1,27 un 1:1,16, tātad praktiski arī šajā gadījumā starpība ir niecīga.

Iegūtie rezultāti latviešu fonētikā ir revolucionārs fakts, jo šādas atziņas nav popularizētas ne agrāk, ne arī vēlāk pēc Elmāra Liepas. Savādi, ka šādi pārsteidzoši zilbju kvantitātes izpētes rezultāti neizsauca plašu diskusiju filologu aprindās. Lielā mērā var apstrīdēt iegūto rezultātu precizitāti – var apšaubīt diktoru izrunu, mērinstrumentu precizitāti, pētnieks nav precīzi formulējis latviešu fonētikā tik sarežģīto jautājumu par zilbes robežu. Modernās filoloģijas un prosodijas „nerakstīts”, bet vispārpieņemts likums ir – ja prakse ir pretrunā ar fonētisko eksperimentu, ja teorija neatbilst valodas īpatnību empīriskai, nepastarpinātai, dzīvai uztverei, zinātnei ir lietderīgi atbalstīt pēdējo; tātad svarīgi ir tas, ko mēs dzirdam tieši ar savu ausi.

Kādēļ tad mums subjektīvi šķiet, ka ir šie divi zilbju tipi – garās un īsās? Jā, t.s. īsās un garās zilbes ir diferencējamas, un mūsu auss tiešā uztverē nepārprotami nošķir garās un īsās zilbes, nemaz nedomājot par fonētikas teoriju un eksperimentiem. Tās ir diferencējamas, bet diferencējamas pēc intonatīvām pazīmēm, uz ko norāda arī objektīvi pētījumi. Pats galvenais ir tas, ka latviešu fonētikas klasisks likums formulē to, ka intonācija piemīt tikai garajām zilbēm, bet īsajām zilbēm intonācija nav raksturīga. Runājot par zilbju ekstravaganci, var teikt, ka runa nav par zilbes kopējo kvantitāti, tā, iespējams, ir tikai empīriskā ilūzija, aiz kuras slēpjas daudzas citas prosodiskas pazīmes, kuras mēs intuitīvi uztveram un, pats galvenais, izdalām poēzijas tekstā – zilbes sastāvelementu individuālā kvantitāte, intonācija, pat, hipotētiski, tonalitāte utt. Viss šeit teiktais, iespējams, nesakrīt ar A. Lauas pētījumiem. Šī zinātniece pieder pie t.s. Ļeņingradas fonētiķu skolas, un viņu meklējumi diezin vai atbilst tai tradicionālajai fonētikas izpratnei, kuru ir dibinājis Boduēns de Kurtenē.

Balstoties uz iepriekšminēto, t.s. īsās un garās zilbes tomēr ir nozīmīgi prosodijas un arī metrikas elementi, kaut gan tām varbūt arī nepiemīt prosodijas kvantitātes kategorija. Rītmu veidojošs šeit ir nevis pats iespējamais zilbes absolūtais garums, bet tās sastāvā esošo elementu marķējums, jo neviens nenoliedz pašu fonēmu kvantitatīvās atšķirības, kuras parasti populārzinātniskās un metodiskās grāmatās veido vidēji aritmētisku proporciju – garā fonēma ir 2,5–3 reizes garāka par īso. A. Lāva uzskata, ka kvantitātes ziņā latviešu valodā fonemātiski pretstatāmas īsās un garās patskaņu fonēmas. Īsās fonēmas kvantitāte pret garās fonēmas kvantitāti attiecas kā 2:5. Respektīvi, to var paskaidrot ar matemātiska piemēra palīdzību: $3+1=4$, $2+2=4$, $1+1+1+1=4$. Kā redzam, kopējā summa visur ir vienāda (4), kā tas, Liepasprāt, arī ir, salīdzinot īsās un garās zilbes kvantitātes. Bet poētika ar to arī atšķiras (līdzīgi haosa teorijai no klasiskās aritmētikas), ka $3+1$ nav vienāds ar $2+2$, jo svarīga ir nevis pati summa, bet marķējums, zilbes ekstravagance, tā ekstravagance, kura pēc noteiktām pazīmēm izdala tieši šo zilbi no citu zilbju skaita. Zilbisks marķējums ir pamats metrikas analīzei, jo metrika – tas ir tīrais komparatīvisms.

Ir nepieciešams aktivizēt garo un īso zilbju ritma meklējumus latviešu dzejā. Bieži vien metodiska rakstura literatūra skolu darbā iesaka primitīvas un bieži vien arī neprecīzas latviešu metrikas analīzes metodes. Saskaņā ar šīm metodikām *apriori* visa latviešu dzeja ir uzrakstīta sillabotoniķā. Metra noteikšana ir primitīva – ja vārsmas sākas ar vienzilbes vārdiem, tad tas ir jamba utt. Lai kaut kādā veidā kritizētu šīs atziņas, kā piemēru minēsim divas Raiņa dzejoļa „Sasistais trauks” rindas:

Jūs prasāt man, kur spēku gūst? (8 z.v.)

Iekš jums tas stāv, iekš jums tas lūst. (8 z.v.)

Balstoties uz prosodijas premisām, katrā dzejas rindā var fiksēt sešas tā saucamās garās zilbes, kuras mēs definējam kā īpaši marķētas (kurās ir garš patskanis vai divskanis, vai noteikts tautosillabisks savienojums) – 1., 3., 4., 5., 6., 8. pirmajā astoņu zilbju garajā vārsnā; 1., 2., 4., 5., 6., 8. otrajā astoņu vienzilbes vārdu garajā vārsnā. Diktora artikulācijā šīs supergarās fonēmas t.s. garajās zilbēs empīriski ir izteiktākas par stiprajām pozīcijām šajā sillabotonikas 4 pēdu jamba paraugā. Skatoties uz t.s. garo zilbju izkārtojumu vārsnā, var redzēt īpašu simetriju, kura ir uztverama diktora runā.

Lūk, vēl viens Raiņa lirikas paraugs:

Neviena nav tev vajdzīga, (8 z.v.)

Tev vienam gaita jāvada. (8 z.v.)

Īso un garo zilbju shēma ir šāda:

U-U----U

----U-UU

Šeit mēs sastopamies ar absolūtu vārsmu izohronismu (vārsmu vienādību nevis pēc zilbju skaita, bet absolūtā izrunas garuma), jo sillabika

tādā valodā, kurā ir īsās un garās zilbes, pilnībā realizējas tikai tad, kad aprēķinos tiek ņemts vērā ne vien zilbju kopējais skaits vārsnā, bet gan īso un garo zilbju kopējais skaits vārsnā, respektīvi, vārsmas absolūtā fonētiskā kvantitāte, kura šajā fragmentā ir piecas garas un trīs īsas zilbes, pie tam pēdējās zilbes vārsnās abos gadījumos ir īsas.

Interesantas ir četru garo zilbju kombinācijas šajās vārsnās. Aplūkojot šo divu vārsmu kvantitatīvo shēmu, var redzēt neparastu simetriju – noslēgumā īsās zilbes, četru garo zilbju kombinācijas un kombinācijas U-U savstarpēja diagonāla simetrija vārsmas sākumos. Šajos fragmentos varbūt slēpjās Raiņa dzejas formas unikalitāte – tieši šādā kvantitatīvā sillabikā. Protams, latviešu dzejā kopumā šāda veida valodas organizācijas paraugi nebūs sastopami biežāk par regulāru anapestu. Taču tos nedrīkst ignorēt Raiņa daiļradē, kuru šādā aspektā varētu apskatīt visplašāk. Šādu piemēru ir salīdzinoši daudz, un noteikti var runāt par to, ka kvantitatīvajai organizācijai ir liela nozīme mūsu slavenākā dzejnieka daiļradē.

Tālākai savas hipotēzes ilustrācijai piedāvāju vienu Raiņa dzejoļa „Šķirti ceļi kopā” strofu:

<i>Jums rīt iet līksmā atdusā,</i>	(8 z.v.)
<i>Mums tālāk darbā un cīņiņā,</i>	(9 z.v.)
<i>Jo mums šī kauja nav pēdējā.</i>	(9 z.v.)

Īso un garo zilbju shēma tajā ir šāda:

-----UU-
-----U-
----U----

Raiņa dzejai ir raksturīgas plašas garo zilbju vienības, kuras sastāv no izvērstiem garo zilbju vienlaidu savienojumiem. Nereti var būt tā, ka 4, 5, 6, 7, 8, vai pat 9, 10 garās zilbes atrodas līdzās, dažreiz pat vesela vārsmā var sastāvēt tikai no garām zilbēm. Šādām garo zilbju supergarām vienībām ir sava iekšējā dinamika un intonācija, šīs vienības var uzskatīt par patstāvīgiem dzejas ritmu veidojošiem elementiem.

Iepriekšējā piemēra trešajā rindā (otrajā deviņu zilbju vārsnā) īsā zilbe daļa rindu tieši uz pusēm, pirmajās divās rindās vārsmu sākumā ir attiecīgi piecas un septiņas garas zilbes, bet izskaņā – attiecīgi divas un viena īsā zilbe. Salīdzinot vārsmas, katrā no tām ir tikai viena vai divas garas zilbes. Zilbju skaits vārsnās – 8, 9, 9. Deviņu zilbju vārsnās ir viena gara zilbe, astoņu zilbju vārsnā tādas garas zilbes ir divas, rezultātā var runāt par visu trīs vārsmu sastatījumu izohronijā. Šos teksta fragmentus var definēt kā kvantitatīvi sillabiskās organizācijas paraugus. Vai tas neatklāj Raiņa dzejas suģestiju, skaņu maģiju?

Vēl viens Raiņa dzejas paraugs:

<i>Tās abas lielās būtības ir viena:</i>	(11 z.v.)
<i>Top dvēse liela – apņemt aizsauli,</i>	(10 z.v.)
<i>Top aizsaule ar dvēseli – prasmē dzīva;</i>	(12 z.v.)
<i>Un, abām plūstot vienā būtībā,</i>	(10 z.v.)
<i>Top laime, miers un gals, un jaunais sākums.</i>	(11 z.v.)

Īso un garo zilbju shēma:

-UU----U—U 7+4
--U-UU---U 6+4
---U—UUU—U 7+5
-U-----
--U-----

Šī dzejoļa fragmenta beigās satura nozīmīgums tiek izcelts ar plašām garo zilbju virknēm, t.i., abās pēdējās 10 un 11 zilbju vārsnās katrā ir tikai pa vienai īsai zilbei, iepriekšējās trīs vārsnās ir 6 un 7 garās zilbes katrā; pirmās trīs beidzas ar īso zilbi, pēdējās divas vārsnās – ar garu zilbi, visām piecām ekspozīcijā ir gara zilbe. Tā ir noteikta ritma regulācija. Sešas garās zilbes ir pirmajā desmit zilbju vārsnā, tas viss veido gandrīz pilnīgu visu trīs pirmo vārsmu izohronismu. Ir arī citi piemēri, kuri šeit nav minēti.

Tā ir ritma organizācija – izmantot ar tradīciju nenostiprinātus, bet noteiktus principus. V. Holševņikovs, pētot N. Asajeva dzeju, aplūko līdzīgas likumsakarības, meklējot nevis sastingušas standarta formas versifikācijā, bet skatot metriku ritmiski tik plaši, ka dažreiz tieši viņa interpretācijas visuniversālāk atklāj kāda poēzijas teksta skanisko struktūru.

Jaunu pieeju dzejas vispārējā ritma analīzē meklējis arī A. Kvjatkovskis, kura idejas ir pārsteidzoši interesantas (taktometriskais vārsmojums), bet vairumā gadījumu tām nav reāla seguma.

Dzejā mēs esam raduši pie ritmiska, acīmredzama shematisma, kaut gan principā to, ko prasām no klasiskās kvantitatīvās versifikācijas, tas ir, regulāciju standarta pēdās, tik stingri neprasām no tīrās tonikas, tomēr to meklējam. Gribas uzsvērt, ka sillabika un kvantitāte ir senākās, pirmatnējās teksta māksliniecišķās civilizācijas formas un sillabotonika kā augstākā dzejas organizācijas forma ir tikai mīts. 20. gadsimta pirmie gadi ir ne tikai Raiņa un dekadentu modernisma laiks satura aspektā, bet arī metriskās revolūcijas gadi, kad gandrīz trīs gadsimtus ilgo klasicisma un ģermānisma determinēto sillabotonikas dominanti latviešu dzejā nomaina ritmiski liberālākā toniskā vārsmojuma straume. Iespējams, tā ir ietekmēšanās formas ziņā no krievu simbolistiem un franču modernistiem, no Eiropas formas meklējumiem un amerikāņu dzejnieka V. Vitmena. Krievu modernās dzejas zinātnes pamatlicējs A. Belijs šajā laikā notiekošos procesus pamato teorētiski. Viņš uzskata, ka ritmu veidojošais elements ir nevis perfekts ritms, bet gan anomālija, ritma „kļūdas” (līdzīgi kā vēlāk J. Tiņanovs izsakās par literatūras evolūciju), kuras stingri reglamentētā sistēmā, kāda ir sillabotonika, veido savu unikālu ritmu, kuru recipiens uztver aktuālāk nekā regulāro fonu.

Vārsmojuma izpētē nenoliedzami svarīgs ir arī uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju jautājums, prosodijai – tieši gramatiskie uzsvāri. Metriskie uzsvāri ir metrikas specifika. Fonētiski skaļums, augstums un kvantitāte, savstarpēji kombinējoties, veido gramatiski uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes. Latviešu valodai raksturīgs saistītais dinamiskais gramatiskais uzsvārs – parasti tiek akcentēta vārda saknes pirmā zilbe (izņemot atsevišķus priedēkļa vārdus un svešvārdus, kopā 8 izņēmumu likumi). Hipotētiski fiksētais

uzsvars ir radies ziemeļbaltu valodās, pateicoties kontaktsakariem ar somugru tautām. Brīvais uzsvars raksturīgs krievu, lietuviešu u.c., visumā arī ģermāņu valodām – šajās valodās uzsvara vieta vārdos nav konstanta. No indoeiropiešu valodām saistītais uzsvars raksturīgs romāņu valodām: piemēram, franču valodā uzsvars ir uz pēdējo zilbi – tā ir romāņu sillabika; arī citu grupu valodām (piemēram, poļu valodā uzsvars ir uz priekšpēdējo zilbi). Tipoloģiski šeit der nominēt sakarību, ka tieši tās valodas, kurās ir saistītais uzsvars, balstās uz sillabiku kā galveno savas dzejas ritmiskās organizācijas principu (dažreiz pakārtojot tam kvantitāti vai toniku). Brīvais uzsvars formāli it kā veicina tonisko organizāciju ar sillabiku kā iespējamu papildus elementu, un der piebilst, ka šo sakarību būtu precīzāk dēvēt par tonisko sillabiku, nevis sillabotoniku, kā to pieprasa tradīcija (lai nerastos pārpratumi, šī darba ietvaros tradīcija tiek saglabāta).

Sillabotonika ir „Prokrusta gulta” dzejai ar saistīto gramatisko akcentu, jo šeit gramatiskie un metriskie uzsvari ir vairāk konfliktējoši nekā viens otru „izvelk”; rezultātā var pat runāt par formālisma protekciju daiļradē, kad vārdu robežu izvēle un savienošana vārsnā nav pakļauta brīvai organiskai plūsmai, bet bieži vien zilbju skaitam vārdā vai to kombinācijās.

Problemātisks ir arī liberālais toniskais vārsmojums – taktometrs un akcentētās vārsmas – trīs un vairāk neuzsvērtas zilbes starp reālām uzsvērtām pozīcijām ir problēma dzejniekam, jo tad ir jāizmanto vairāki nepilnnozīmes neuzsvērti vārdi, formāla proklīze vai enklīze. Divzilbju klasisko metru plašs pielietojums līdz pagājušā gadsimta pašām beigām ir saistāms nevis tikai ar eiropeisko tradīciju vispār, bet arī ar latviešu valodas specifiku – vidējais vārda garums latviešu valodā ir relatīvi mazs – 2,7 zilbes. Dotais objektīvais valodas fakts arī noteica 17. un 18. gadsimtu literāro poēzijas tekstu realizāciju tieši trohajā un jambā. Daktils ir parocīgs ar to, ka anakrūza nepieprasa vienu vai divas neuzsvērtas zilbes, kā tas ir jambā, amfibrahijā un anapestā. Vienzilbes anakrūza praktiski transformē trohaju jambā, un šīs trohaja un jamba robežas latviešu dzejā ir ļoti labilas. Turklāt der atgādināt, ka vispār jebkura versifikācija, un ne tikai versifikācija, ir formas prasība, tikai dažreiz tā rada formālismu, bet dažreiz nē, un pēc savas būtības tā ir drīzāk mākslas inspirācijas un recepcijas problēma.

Runājot par zilbes artikulācijas skaļumu, gramatiski uzsvērto un neuzsvērto zilbju attiecības ir tikpat minimālas kā iepriekš aprakstīto t.s. garo un īso zilbju attiecības. Dotajā valodas situācijā latviešu ekspoziācijas uzsvars praktiski pilda noteiktu funkciju – palīdz runas plūsmā atdalīt vienu vārdu no otra. Jāpiebilst, ka citās valodās šo pašu funkciju var veikt arī fināla uzsvari. Dotie pētījumi attiecas uz sarunvalodas fragmentiem, mākslinieciskā poēzijas tekstā uzsvariem ir citas funkcijas, un to stiprums bieži vien ir izteikti subjektīvs rādītājs. Objektīvi tas nevarētu īpaši atšķirties no uzsvaru attiecībām sarunvalodā. Citās valodās, piemēram, krievu, franču u.c., var runāt par daudzkārt izteiktāku uzsvērto un neuzsvērto zilbju spēli.

Rezumējot iepriekš teikto, latviešu valodas prosodijā nevar runāt par kāda noteikta metru veidojoša parametra – zilbes īsuma vai garuma (E. Liepas pētījumi), uzsvērtās vai neuzsvērtās zilbes – krasu dominanti, kura izrietētu no intervāla starp pretpoliem. Tieši šis kontrasts –

intervāls – arī nosaka recipienta uztverē teksta „ritmu”, tāpat kā vienmēr uzkrītošāka ir mija starp sarkano un balto, bet ne bordo un karmīna krāsām. Eksperimentāli pētījumi šobrīd nenorāda uz lielu fonēmu vai zilbju frekvenču dažādību, kura būtu par pamatu melodiskai vārsmošanai (kā vjetnamiešiem, laosiešiem utt.), dalot zilbes pēc toņa augstuma. Subjektīvi gan mēs marķējam īsās un garās zilbes. Objektīvi valodā eksistē īsākas un garākas, skaļākas un klusākas, augstākas un zemākas skaņas (fonēmas), tātad arī receptīvās zilbes. Bet metrikā, lai to visu varētu uztvert un samērot, ir svarīgas divas lietas, par ko jau tika runāts iepriekš: krass intervāls starp dotās pazīmes minimumu un maksimumu un tas, ka reāli visas trīs pazīmes ir funkcionējošas, bet mēs, balstoties uz pazīmes iespējamo diferenciaciju, veidojam savas mākslīgas sistēmas (sillabotonika, sillabomelodika u.c.). Turklāt sarunvaloda un daiļliteratūras valoda pēc savas struktūras ir atšķirīgas, un pilnīgas skaidrības labad būtu nepieciešami laboratorijas pētījumi tieši šajā nozarē. Lai pārvarētu pretrunas, hipotētiski ir piedāvāts prosodiskā kontūra modelis, kurš balstās akcentoloģijā. Dotais modelis nošķir ritmu no rituma un izdala sekojošus uzsvāru veidus: 1) gramatisko, 2) metrisko, 3) sintagmātisko, 4) loģisko. Šī kontūra pielietojums kļūst arvien plašāks.

4. nodaļa

Literāro laikmetu raksturojums

Pasaules literatūras attīstība

Ir būtiski apzināties gan literatūras attīstību kā procesu, gan katra autora, teksta vietu šajā procesā. Izkārtot informāciju tabulā, noteiktas katra laikmeta hronoloģiskās robežas, akceptējot to laika posmu, kad literārais laikmets dominēja literārajā un kultūras apziņā. Pieņemot nīderlandiešu kultūras vēsturnieka Johana Heizingas (Johan Huizinga, 1872–1945) definēto pasaules ainas modeli, sniegta laika, telpas un cilvēka interpretācija katra laikmeta ietvaros. Tiesa, klasiskais pasaules ainas modelis nedaudz paplašināts, pievēršot uzmanību arī Dieva un cilvēka attiecībām noteiktā laikposmā, kā arī aprakstītas būtiskākās literārās norises.

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
1. gadu tūkstošs p.m.ē. līdz 4., 5. gs. m.ē.	Antīkā pasaules aina Ietver grieķu un romiešu kultūras tradīciju	<p>Pasaules ainu nosaka panteistisks pasaules redzējums. Telpā dominē vertikāle. Telpa tiek dalīta: 1) debesis – Olimps, dievu mītne, kur valda prieks un laime, mūžīga dzīve; 2) zeme – ļaužu telpa, debesu un pazemes ietekme nosaka cilvēku apziņu un uzvedības modeli; 3) pazeme – Aīda valstība, mirušo valstība, valda ciešanas un aizmirstība, to dēvē arī par ēnu valstību.</p> <p>Telpas ietvaros būtiska ir opozīcija <i>savējs – svešs</i>, kuras ietvaros savējs saistās ar polisu, tur pastāvošo kārtību. Polisa ir savdabīga sociāla ideāltelpa, kurā var realizēties brīvs pilsonis, kuram ir savs viedoklis par notiekošo. Svešais savukārt tiek saistīts ar haosu, ar nezināmo, tātad bīstamo. Antīkajā kosmogonijā pasaule ir ierobežota telpa, kuru ieskauj Okeāns. Telpiskās nianse ilustrētas mītu ciklos, kuros sīkāk raksturots noteikts antīkās telpas areāls.</p> <p>Laiks tiek uztverts kā cikls, kura ietvaros mijas laime un nelaime, veiksmes un neveiksmes.</p> <p>Dievi – pakļauti liktenim, darbojas kā likteņa gribas paudēji, antropomorfi, iesaista cilvēkus savu attiecību noskaidrošanā (piemēram, Trojas kara mītu ciklā). Dievi ir kā viena ģimene, kuras ietvaros realizējas visas cilvēkiem raksturīgās kaislības.</p> <p>Cilvēks pasaulē reprezentēts drīzāk kā objekts nekā subjekts. Ar cilvēka starpniecību tiek realizēta</p>	<p>Sengrieķu literatūra: Homērs, Eshils, Eiripīds, Sofokls</p> <p>Romiešu literatūra: Tīts Makcijs Plauts, Marks Tullijs Cicerons, Gajs Jūlijs Cēzars, Vergilijs, Horācijs, Ovidijs, Lūcijs Annejs Seneka, Juvenāls</p>

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>pāresamības, dievu griba. Dzīvi nosaka nerakstīti likumi, ja tos pārkāpj, cilvēks tiek izraidīts no polisas, izstumts uz mūžu.</p> <p>Ja likumi tiek pārkāpti, dievi un liktenis soda nevis vienu cilvēku, bet visu polisu (piemēram, Tēbas Oidipa likteņstāstā).</p> <p>Cilvēks spēj izzināt dievu gribu un likteni, vēršoties pie orākula, kas metaforiskā tekstā sniedz atbildi uz jautājumu.</p> <p>Ideāls cilvēks – svēti pilda likumus, ievēro tradīcijas, kuras nemainās vienas paaudzes ietvaros.</p> <p>Pasaules struktūra: Liktenis – dievi – cilvēks</p> <p>Antīkajā pasaulē dominē <i>dzeja</i> kā literārā forma, jo tā ir saistāma ar normatīvātī un tiekšanos uz ideālu. Dzejas forma simbolizē uzticību senčiem. Dzeja ir pielīdzināma kolektīvajai atmiņai. Katra mākslinieciskā teksta pamatā ir struktūra, kas jāievēro visiem māksliniekiem, radot savus darbus.</p> <p><i>Proza</i> tiek saistīta ar tekstiem, kuros dominē praktiska ievirze. Izplatīta ir runas māksla – retorika.</p>	
6. – 15. gs.	Viduslaiku pasaules aina	<p>Pasaules redzējumu nosaka kristīgās ticības un baznīcas neapstrīdama autoritāte.</p> <p>Telpā dominē vertikāle. Tā ir hierarhiska struktūra, kur katram ir ierādīta noteikta vieta, kura nosaka lietas vērtību. Hierarhiju nosaka šādi principi:</p> <ul style="list-style-type: none"> • dzīvais ir augstāks par nedzīvo; kas spēj radīt, ir augstāks par to, kas nespēj radīt; • kas jūt, ir augstāks par to, kas nejūt; • saprātīgais ir augstāks par nesaprātīgo; • nemirstīgais ir augstāks par mirstīgo. <p>Hierarhija nosaka pasaules kārtību.</p> <p>Telpu veido:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Paradīze – labā koncentrācijas telpa, tur mīt tikumīgie un svētie, cilvēks savienojas ar Dievu, redz to vaigā. Dievs tiek uztverts kā gaisma. Paradīze kristīgajā mitoloģijā attēlota kā dārzs; 2) zeme – cilvēku dzīves telpa, kurā dzīve tiek uztverta kā sagatavošanās dzīvei pēc nāves. Saistīta ar noslēgtu dzīvi Viduslaiku pilsētā, 	Sv. Augustīns Sv. Akvīnas Toms

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>pilī; maz informācijas par to, kas notiek ārpus tās. Līdz ar to horizontālā telpa tiek sašaurināta, tā ir laicīga un nepilnīga, pretstatā garīgajai un izvērstajai vertikālei. Būtiskāka ir saziņa ar Dievu nekā komunikācija ar citiem cilvēkiem. Iekļauj sevī kā Dieva esamību (labo, skaisto), tā Sātana reprezentēto neesamību (nepastāvību, novirzes no normas). Pasaule tiecas uz neesamību – uz nāvi, neesamības zīmi nes visas lietas, jo tās ir iznīcīgas. Pasaulē ļaunais pastāv kā kārtības elements, kas nodrošina labā esamību. Ļaunais – tā ir iespēja sodīt (to raksturo, piemēram, bendes fenomēns – tas ir sabiedrisko attiecību dalībnieks, bet tiek uztverts kā kaut kas margināls, noslēpumains, baiss);</p> <p>3) elle – pekle, mūžīgā soda vieta, tur par saviem grēkiem cieš kritušie eņģeli un grēcinieki, Sātans ir uzņēmis bendes funkcijas. Elle tiek uztverta kā realitāte, ieeja tajā ir pa Sātana rīkli, Sātans tiek uztverts kā tumsa.</p> <p>Laiks. Dievs ir radījis laiku līdz ar pasauli, un laiks tiek uztverts kā pasaules un cilvēka atribūts. Pasaules radīšanu uzskata par reālu notikumu, ar kuru sākas laika skaitīšana. Rodas vēsturiskuma izpratne, kas laiku traktē nevis kā ciklu, bet gan kā vektoru, kas virzās no grēkā krišanas brīža uz Pastaro tiesu. Pastarā tiesa tiek uztverta kā vēstures mērķis, laiks, kad notiks mirušo augšāmcelšanās un to tiesāšana. Vēsture ir saistāma ar procesualitāti, tās mērķis – ideālu cilvēku kopas izveide.</p> <p>Dievs – absolūta esamība, absolūts labais, patiesais, skaistais. Viņš pastāvējis un pastāvēs vienmēr. Dievs ir bijis pirms pasaules un radījis pasauli no sevis. Dievs nodrošina pasaules pastāvēšanu, jo pasaulē reprezentējas arī Dievišķais pirmsākums, kas ir tas nemainīgais, kas tiek pretstatīts pasaules mainīgumam un galīgumam.</p> <p>Cilvēks – Dieva radība un pasaules daļa, cilvēku un Dievu saista dvēsele. Dvēselei Dievs ir devis ķermeni, lai tas tai kalpotu. Cilvēks ir saprātīgs, pateicoties dvēseles esamībai. Cilvēka vērtība ir nosacīta, jo tas saistās arī ar laicīgo. Cilvēka ķermenī ir savienotas cilvēciskās un dzīvnieciskās</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>(no Sātana nākušās) īpašības. Cilvēka esamība vērsta uz nākotni, uz mūžīgo dzīvi, taču arī esamībai pasaulē ir zināma nozīme. Cilvēks dzīvo, lai: * saņemtu sodu par grēkā krišanu; * pretotos ļaunumam, * realizētu vēlmi darīt labu, * izpirktu grēkus. Cilvēks ir savdabīgs starpnieks starp mūžīgo un laicīgo, garīgo un materiālo. Tas iespējams, jo cilvēkā jau sākotnēji iekļauti atšķirīgi pirmsākumi – dvēsele un ķermenis. Dvēselei ir sākums, bet nav gala, tā ir mūžīga, nemateriāla un nav saistīta ar noteiktu telpu. Ķermenis savukārt mainās laikā un telpā. Dvēsele arvien ir klātesoša ķermenī. Dvēseli nevar izprast, var tikai ticēt tās esamībai. Cilvēkam piemīt brīvība izvēlēties starp labo un ļauno.</p> <p>Esamība tiek uztverta ar opozīciju palīdzību: Dievs – Sātans, Paradīze – Elle, labais – ļaunais, labais – kreisais, esamība – neesamība, galīgs – bezgalīgs, mūžīgs – laicīgs. Viduslaikos sākas cilvēka psiholoģisko pārdzīvojumu atspoguļošana, pamatzmanību pievēršot cilvēka iekšējai pasaulei, nevis ārējai darbībai. Psiholoģiskumu nodrošina grēksūdzes žanrs, kura ietvaros nākas analizēt sevi, savas izjūtas.</p> <p>Aktuālākie žanri:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) garīgā literatūra: * svēto dzīvesstāsti (ideālas uzvedības modelis), * grēksūdze (pašanalīzes modelis), * hermeneitiskie skaidrojumi (Svēto rakstu komentāri); 2) laicīgie: * bruņinieku eposs un romāni, * hronikas, kurās sniegta informācija par krusta kariem. 	
14. – 16. gs.	Renesanses pasaules aina	<p>Renesanse veidojās Viduslaiku pasaules uzskata krīzes laikmetā, kad kristīgā baznīca vairs netika uzskatīta par viennozīmīgu autoritāti.</p> <p>Telpa. Pasaules ainu transformāciju nosaka arī Eiropas ekonomisko attiecību maiņa – vērojams ražošanas uzplaukums, intensīva tirdzniecība, līdz ar to paplašinās horizontālās telpas robežas, aktuāla kļūst ne vairs tikai pilsēta, bet gan valsts, pasaule kopumā. Pasaule tiek uztverta kā atvērta sistēma – renesansi pamatoti dēvē par lielo ģeogrāfisko atklājumu laikmetu. Kaut gan tiek apšaubīta baznīcas dominējošā nozīme kultūrā, tomēr renesanses telpas uztverē joprojām aktuāla ir verti-</p>	Dante Aligiēri, Petrarka, Viljams Šekspīrs, Piko della Mirandola, Džovanni Bokačo, Fransuā Rablē, Migels de Servantess Saavedra, Lope de Vega

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>kāle. Tiesa, teocentrisms vairs nav absolūts, aktuāla kļūst arī laicīgā telpa. Īpaši būtiski telpas izpratnē ir priekšstati par dabu. Daba tiek uztverta kā pirmmāte, kā radoša substance, kas veic nepārtrauktu radīšanas aktu. Telpas izpratni ietekmē N. Kopernika definētā kosmogonija – pirmo reizi Zeme netiek uztverta kā pasaules centrs. Zeme, līdz ar to arī to apdzīvojošie cilvēki, vairs nav Visuma centrs, bet gan viens no kosmosa elementiem. Telpisko harmoniju tagad simbolizē planētu kustība; Zemes telpa, salīdzinot ar Visumu, ir kļuvusi mazāka, niecīgāka.</p> <p>Laiks. Tiek pieņemta divējādā laika iedaba, šķirot iekšējo laiku no ārējā. Iekšējā laika ietvaros cilvēks notikumus apvieno atmiņā, ko renesanses laikmetā mēdza dēvēt par laika noliktavu. Tā ir ne tikai cilvēces vēsture, bet arī katra individuāla cilvēka vēsture. Zinot pagātņi, cilvēks pagātnes notikumus iekļauj savā pieredzē. Ārējais laiks iedalās 3 laikmetos: 1) zelta laikmets – harmoniskas pastāvēšanas laiks, ko saista ar antīko pasauli, tās vērtībām un uzvedības modeli; tas ir laiks, kas sen pagājis; 2) dzelzs laikmets – arī saistāms ar pagātņi, ar viduslaikiem, tas tiek dēvēti par „tumšajiem gadsimtiem” (Petrarka); dzelzs laikmetā nav harmonijas, tur valda haoss; 3) zelta laikmets – tagadne, kas iedzīvina iepriekšējā zelta laikmeta ideālus.</p> <p>Dievs joprojām ir aktuāls renesanses pasaules ainā, kaut arī zaudējis savu sākotnējo autoritāti – rodas zināmas šaubas par to, vai patiesi Dievs ir radījis pasauli no nekā. Daļa no Dieva funkcijām tiek piedēvētas dabai. Par vērtību kļūst dabas reprezentētā daudzveidība. Dabu dēvē par Dieva ieceru atspoguļojumu. Dieva redzējums sabalsojas ar jauno kosmogoniju, Dievs ietver sevī pasauli kā kosmosa daļu.</p> <p>Cilvēks ir renesanses pasaules uzskata uzmanības centrā. Tiek rehabilitēts materiālais, ķermeniskais pirmsākums, kas aktualizējas dabas izpratnes kontekstā, ķermeniskajā saskatot skaisto, garīgo. Cilvēks tiek uztverts un aplūkots kā dabas daļa. Mainās cilvēka dvēseles interpretācija, dvēsele vieno sevī materiālo un garīgo pirmsākumu, tā ir radošais pirmsākums materiālajā pasaulē. Dvēsele</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>ir pasaules centrs, starpnieks, kas vieno Dievu un ķermenisko. Veidojas jauna hierarhijas izpratne – tā kā Dievs ir mīlestība, tad tieši mīlestība ir cilvēku un Dievu vienojošā saikne. Līdz ar to augstākā laime ir mistiska Dieva uztvere, saplūšana ar to ekstātiskā reliģiozitātē (neoplatonisms). Izziņa saistās ar sajūtām, tiek akceptēta pieredzes nozīme un aktualitāte. Parādās viedoklis, ka Dievs ir radījis cilvēku pēc sava ģimja un līdzības un ļauj cilvēkam pašam piedalīties un turpināt šo radīšanas procesu, turpināt veidot savu tēlu. Renesanses laikmeta cilvēks ir ironisks, tas, ironizējot par vērtībām, kas iepriekš uzskatītas par sakrālām un neapšaubāmām, it kā izaicina likteni. Atbrīvojies no autoritātēm, cilvēks pats kļūst par neapšaubāmā paudēju. Cilvēks tiek saistīts ar brīvības un ģenialitātes kategorijām. Katrā cilvēkā mīt gan ģeniāls labais, gan ģeniāls ļaunais, izvēle ir cilvēka ziņā. Renesanse ir universālo personību laikmets (piemēram, Leonardo da Vinči), kas spēj realizēties gan mākslā, gan zinātnē.</p> <p>Renesanses laikmeta ģeogrāfiskie atklājumi radīja noteiktu informācijas plūsmu, kas ir intensīvāka nekā iepriekšējos laikmetos. Informācija ir jāakceptē, un rodas pieprasījums pēc grāmatām – ir palielinājies lasīt un rakstīt pratēju skaits – līdz ar to Gūtenberga ieguldījums grāmatu izdošanā arī maina attieksmi pret informāciju, tā kļūst pieejamāka.</p> <p>Dominējošais mākslas žanrs ir glezniecība, jo tieši gleznotāji spēj atveidot dabu visā tās daudzveidībā. Glezna tiek uzskatīta par adekvātu realitātes atspoguļojumu. Glezniecības principi ietekmē citas mākslas, arī literatūru.</p> <p>Būtiska kļūst tautas māksla, kurā realizējas karnevāliskais cilvēka pirmsākums.</p>	
16. gs. 2. puse līdz 18. gs. 1. pusei	Baroka literatūras pasaules aina	Baroks radās Spānijā, tad kļuva aktuāls visas Eiropas mākslā. Pilnīgu uzplaukumu tas sasniedza 17. gadsimtā, taču kultūras paradigmā tas turpināja pastāvēt līdz pat 18. gadsimta beigām. Baroka pasaules ainas izveide ir saistāma ar katolisko kontreformāciju, kura humānismu pretstata kristietībai.	Torkvato Taso, Džons Miltons, Pedro Kalderons de la Barka

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Telpa. 17. gadsimts ir Eiropas traģisko kataklizmu laiks, kad Trīsdesmit gadu karš aiznesa sev līdz daudzu dzīvības. Līdz ar to pasaule kā ārējā telpa saistās ar šausmām un disharmoniju, ar haosu, kas vieš bailes. Telpā būtiska ir vertikāle, tiek šķirta zemes telpa un pāresamība. Pāresamībā pastāv Dievs, tā tiek saistīta ar nerasniedzamu harmoniju, savukārt zeme ir Sātana valdīšanas telpa. Zemes telpas dominante ir reāli pastāvošais ļaunums, Sātans tajā vieš haosu. Telpas uztverē dominē eshatoloģiski motīvi – priekšstats par drīzu iespējamu pasaules galu. Eshatoloģisko pasaules uztveri nosaka matērijas dominante, savukārt matērija ir galīga, tātad tās beigas ir gaidāmas ik mirkli, matērija saistīta arī ar absurdo, bezmērķīgo. Telpu strukturē antitēzes, tajā ik lielums pastāv kopā ar tā pretstatu. Matērija uz zemes ir tieši saistāma ar pāresamības simboliem un alegorijām. Pasaule tiek pielīdzināta labirintam, no kura ir jāmeģina rast izeju. Esamība tiek uztverta kā teātris, kā mākslas darbs, ko veido simbolu valodā pausts vēstījums, kura pamatā ir atminams noslēpums.</p> <p>Laiks saistās ar grēkā krišanas konceptu. Tā kā pirmie cilvēki reiz krita grēkā un tika izdzīti no Paradīzes, tad tagad viņu pēctečiem nākas dzīvot ciešanu pārpildītā pasaulē. Tiesa, arī baroka pasaules ainā laika vektors vērsts no disharmonijas uz harmoniju, no cilvēka uz Dievu. Laika modelis nosaka mākslas darba struktūras īpatnības – fināls un kulminācija ir vienlaikus, tad, kad notiek cilvēka un Dieva mistiska saplūsmē.</p> <p>Dievs tiek uztverts kā ideāltēls, kas saistās ar gudrību un harmoniju. Dievs pastāv pāresamībā un atrodas konfliktsituācijā ar Sātanu. Dieva un Sātana cīņu vainago Dieva uzvara, taču tā ir saistāma ar nākotni, tagadnē risinās cīņa. Tagadnē pasauli ietekmē vienlaikus gan Dievs, gan Sātans. Dievs ir it kā atsvešinājies no cilvēkiem, vai, precīzāk, cilvēki, pieņemot šaubas, ir atsvešinājušies no Dieva un vairs nejūtas droši.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Cilvēks – izbaudījis renesanses brīvības filosofijas sniegto pašpietiekamības izjūtu, saprot, ka tomēr nav visvarens un pielīdzināms Dievišķajam. Ārējā pasaulē valdošās nelaiimes un posts liek cilvēkam atkal apjaust savu niecību un nespēju ietekmēt ne vēstures plūdumu, ne dabas procesus. Pasaule ir sveša un agresīvi tendēta attiecībā pret cilvēku. Cilvēks traģiski izjūt savu vientulību un pamestību, mierinājumu meklējot reliģijā. Līdz ar to aizsākas jaunas mitoloģijas veidošana – dzīve tiek uzskatīta par iluzoru un patiesībā varbūt pat nepastāvošu, pielīdzinot to sapnim. Tiesa, haoss saistās ne tikai ar ārējo esamību, bet arī ar cilvēka iekšējo pasauli, kurā arī norit nepārtraukta labā un ļaunā cīņa, taču īņas esamība neveicina harmonijas dominanti šībrīža pastāvēšanā, cīņa pati par sevi ir apgrūtināša nekārtība. Cilvēks mācās uz pasauli skatīties caur groteskas prizmu, savienojot nesavienojamo. Parādās dialektiska, kustībā esoša, mainīga cilvēka tēls – sarežģītajā pasaulē cilvēkam jābūt dinamiskam, nepārtraukti topošam, lai spētu būt un pastāvēt. Tiek aktualizēts pūļa tēls, pūlis pakļauj sev personību, kura nonākusi tā ietekmes sfērā. Pūlis nosaka dzīves teātra absurdā priekšnesuma likumības, nosaka to, ka cilvēki vairs neuztver viens otru kā radniecīgas būtnes, tie ir ļauni viens pret otru, gatavi savu tuvāko ziedot pūļa vārdā. Tiesa, vienlaikus cilvēks vēlas sevī izjust arī dievišķo pirmsākumu, kuru aktualizēt palīdz askēze, kas tiek uztverta kā ceļš uz glābšanu, ceļš uz debesu valstību.</p> <p>Mākslas izpratni ietekmē reliģija, precīzāk, jezuītu veidotā reliģijas izpratne. Baroka laikmetā darbojas inkvizīcija, tiek veidoti aizliegto grāmatu saraksti (pirmais – 1559. gadā). Tā kā apkārtējā pasaule saistās ar karu, epidēmijām un nelaimi, tad izeja tiek meklēta pagātnes vīzijās. Viena no būtiskākajām Baroka literatūras tēmām ir zaudētā Paradīze, kurā atgriezties vairs nav iespējams. Aktuālas ir arī nāves un bojāejas tēmas, kā arī priekšstats par pasauli kā ilūziju. Literatūrā, raksturojot cilvēku savstarpējās attiecības, ir zudušas ilūzijas par cilvēka garīgo iedabu, tiek aprakstītas moku, slepkavību ainas, uzmanību pievēršot naturālajam, nepatīkamajam.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Daiļdarbos vairs neievēro fabulas simetriju, izmanto piezemētu leksiku, jo jāsavieno nesavienojamais – garīgais un materiālais. Literatūrā aktualizējas fantasmagorija, tiek rādītas eksaltētas emocijas. Veidojot pasaules interpretāciju, tiek savienoti Bībeles un pagānisma elementi. Pasaule tiek uztverta ar antitēžu starpniecību (<i>vienkāršais – sarežģītais, jūtas – prāts, garīgais – materiālais</i>). Būtisks ir alegorijas izmantojums. Tiek savienotas dažādas mākslas, jo visas mākslas ir savstarpēji saistītas, tām ir vienota būtība, tā, piemēram, sintētiski tiek uztverta glezniecība un dzeja, pieņemot, ka dzeja ir runājoša glezna. Veidojas un attīstās tradicionālie sintētiskie žanri – balets (<i>mūzika, dejas, glezniecība</i>) un opera (<i>mūzika, dzeja, glezniecība</i>).</p>	
17. –19. gs.	Klasicisma pasaules aina	<p>Pilsoniska māksla, tās centrā – cilvēka un valsts attiecības. Par vērtībām tiek uzskatīts absolūtisms un monarhija, uzmanības centrā ir valsts, tās hierarhija, kuras virsotnē atrodas karaļa tēls. Valsts tiek pielīdzināta monarham, personiskās intereses pakļaujot valsts interesēm.</p> <p>Telpa – divsfēru telpa, kur pāresamības telpu veido prāts un idejas, savukārt reālā pasaule tiek uztverta kā deformētas idejas, jo, gūstot materiālu veidolu, jebkura ideja profanējas. Tīrās idejas ir sasniedzamas ar prāta palīdzību. Par ideālas telpas modeli kalpo senās Romas valsts, antīkā pasaule kopumā tiek mitoloģizēta, pielīdzināta ideālai esamībai tai raksturīgās valsts un drāmas apogejas dēļ. Pasaulē valda cēloņsakarības, kuras cilvēkam ir jāapzinās kā loģiska darbība, kur katru jaunu notikumu rada iepriekšējais.</p> <p>Laiks tiek uztverts kā kustība no disharmoniskā uz harmonisko, no nesaprātīgā uz saprātīgo, no personības interešu aktualitātes uz valsts interešu būtiskuma apzināšanos. Laiku uztver kā virzību uz racionāli definētu ideālu, kā deformētās matērijas pakāpenisku pārvarēšanu.</p>	Nicolā Bualo, Pjērs Korneijs, Žans Rasins, Žans Batists Moljērs

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Dievs. Dieva vietā stājas Idejas, prāta darbība, tiek dievišķots cilvēka gara darbs. Cilvēks var sasniegt garīgu ideālu, nevis paļaujoties uz ticību, bet gan izmantojot prāta darbu. Dievs netiek noliegts, taču tas nav aktuālākais pārdomu objekts, uzmanība ir pievērsta domājošajam cilvēkam.</p> <p>Cilvēks. Cilvēka apziņa kļūst plastiskāka, par vērtību tiek uzskatīta dažādība. Tiek veidots ideāla cilvēka tēls – tā ir personība, kas pieņem valsts hierarhisko modeli, iekļaujas tajā un ir gatava savu dzīvi pakārtot valsts interesēm. Pasaule tiek izprasta racionāli (Renē Dekarts), prāts stājas ticības vietā, prāts, saprātīgums tiek uztverts kā iespējamais ceļš uz laimi, uz patiesību. Patiesība netiek saistīta ar realitāti, bet gan ar prāta darbības rezultātu. Patiesais ir nemainīgs, savukārt mainīgais ir melīgs, līdz ar to par ideālu zinātņi tiek pasludināta matemātika, pasaules ideālmodelis saistās ar ģeometrisku figūru izkārtojumu – cilvēka dzīvei jābūt regulārai un racionāli pamatotai. Tiek izveidota racionāli pamatota ētika, kas nosaka, ka cilvēkam ir jāpakļauj kaislības un jārepresentē racionāls pasaules uztveres modelis, kalpojot valstij. Tiek identificēta domāšana un morāle. Analizējot cilvēku iedabu, tiek meklēts tipiskais (ietekmējoties no antīkā autora Teofrasta darba par cilvēku tipiem), raksturu uztverot kā shēmu, masku. Raksturu pielīdzina idejai, kas realizējas konkrētas personības kontekstā, raksturs ir kā liktenis, ar kuru cilvēks piedzimst un kuru mainīt nav iespējams. Raksturs tiek uztverts kā abstrakcija, tam nav individuālu iezīmju.</p> <p>Par būtiskāko žanru kļūst drāma, traģēdija, kas akcentē antīkos modeļus, antīko traģēdiju vērtību sistēmu. Klasicisma sacerējumi tiek veidoti pēc antīko traģēdiju parauga, izmantojot antīkajā traģēdijā aktualizētos antīkās mitoloģijas, kā arī vēstures sižetus un varoņus. Antīkajā drāmā tiek saskatīta mākslas simetrija, norma, kas jāsauglabā. Novirze no normas tiek uzskatīta par pretvalstisku, amorālu un antimāksliniecisku. Mākslas darba pamatā ir stingra loģika, kas realizējas kā viena sižeta līnija bez atzariem, jo mākslas darba struktūrai jābūt maksimāli skaidrai un racionāli pamatotai. Mākslas uzdevums ir demonstrēt mūžīgos raksturus,</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>negatīvos – komēdijās, cildenos – traģēdijās. Būtiska ir Nikolā Bualo mācība par žanriem, saskaņā ar kuru katram žanram piemīt savas īpatnības, sava personāžu koncepcija, valodas etiķete. Nikolā Bualo diferencē augstos, vidējos un zemos žanrus. Augstie ir saistāmi ar normativitāti, tie ir: traģēdija, oda, himna; vidējie – elģija un madrigāls – atspoguļo subjektīvos pārdzīvojumus; pie zemajiem žanriem pieder komēdija, farss un romāns.</p>	
<p>Rodas 17. un 18. gs. mijā, pastāv Eiropā arī 18. gs.</p>	<p>Rokoko pasaules aina</p>	<p>Racionāla kultūra, kuras pamatā ir prāta un izjūtu spēle, kas tiek uztverta gan kā dzīvesstils, gan kā mākslas darba radīšanas princips. Rodas laikmetā, kad absolūtisms un līdz ar to arī valsts vara vairs nav tik būtiska, tādējādi pilsoņa pienākumu pildīšanas vietā stājas izsmalcināta spēle.</p> <p>Telpa. Pamatuzmanība pievērsta zemes telpai, kas tiek uztverta kā maskarāde, kurā, spēlējot noteiktu izrādi, katrs izvēlas vai vienkārši pieņem noteiktu masku.</p> <p>Laiks – uztverts kā šis mirklis, kas tiek pārdzīvots un izdzīvots. Pagātnes mantojums ir aktuāls tikai tiktāl, cik tas veido pārdzīvojumu kontekstu, nākotne kļūs aktuāla tikai tad, kad tā pienāks, kad to būs iespējams pārdzīvot. Laiks koncentrējas mirklī, iekļaujot tajā maksimālu emocionālu piepildījumu.</p> <p>Dievs nav aktuāls, jo pamatuzmanība tiek pievērsta pasaulīgām lietām. Dievs netiek noliegts, taču tas tieši neietekmē pasaules izpratni.</p> <p>Cilvēks realizējas, baudot dzīvi, mākslu, mīlestību. Rokoko cilvēks dzīvi uztver kā elegantu spēli, kurā iesaistoties, tiek pieņemti zināmi noteikumi. Tā kā joprojām aktuāla ir racionālisma filosofija, tad spēle saistās ar visiem zināmiem, stingriem un nemainīgiem noteikumiem. Cilvēka ideāltēls ir artistisks un galants mīlētājs, tiesa, jūtas arvien kontrolē prāts, jo pastāv uzskats, ka cilvēka dabiskajām izpausmēm ir jābūt prāta varā.</p>	<p>Šarls Perro</p>

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Literatūrā valda izsmalcinātība un aristokrātiskums. Dominē asprātības kults, ik domai ir jābūt racionāli pamatotai un asprātīgi paustai. Līdz ar to ironija kļūst par savdabīgu pasaules akceptēšanas iespēju – ironizēt ir iespējams par visu – sevi, jūtām, idejām. Būtiska ir anakreontiskā tradīcija, kas aizgūta no sengrieķu mākslas, tā realizējas rokoko literatūrā, apliecinot baudu un erotismu. Mākslā dominē mazās formas, miniatūras, to nosaka laika izpratne, šī mirkļa izjūtas tiek atspoguļotas īsā, koncentrētā mākslas darbā. Aktuāla kļūst austrumnieciskā pasaules uztvere, tiek pārtulkotas „Tūkstoš un vienas nakts pasakas”, pēc to parauga veido jaunus literārus sacerējumus. Austrumnieciskais saistās ar neparasto un juteklisko. Tiek izkopts literārās pasakas žanrs.</p>	
18. gs vidus līdz 19. gs. sākumam	Sentimentālisma pasaules aina	<p>Tiek apšaubīta prāta visvarenība, par pasaules izziņas universālu līdzekli pasludinātas jūtas.</p> <p>Telpa. To raksturo opozīcijas daba – civilizācija, Dievs – radītais cilvēks. Dievs ir radījis harmonisku pasauli, telpu, kurā dzīvot cilvēkam, taču cilvēks, nolēmis, ka pasaule vēl nav gatava, iesaistās radīšanā, veidojot civilizācijas vērtības, kas vairs nav harmoniskas, jo to radītājs nav saskaņā ar sevi pašu. Līdz ar to garīgais pasaulē atkāpjas, dodot vietu materiālajam. Dabas telpa ir civilizācijas telpas pretstats, savukārt civilizāciju uzskata par visu nelaimju cēloni. Tiek pretstatīti lauki un pilsēta kā harmoniskas un disharmoniskas esamības modeļi.</p> <p>Laiks. Laika vektors ir vērsts uz dabisko, kas aizstāj racionālo. Ja tagadnes cilvēks mīt racionālā sabiedrībā, tad laika gaitā, pieņemot dabiskuma etalonu, tas pievērsīsies emocionālai pasaules izziņai. Literatūra attēlo noteiktu laika posmu, lai uzskatāmi parādītu, kā mainījies cilvēks, kas, saskaroties ar dabisku pasaules izjūtu, sapratis, ka kļūdījies, analizējot pasauli racionāli.</p>	Tomass Grejs, Lorenss Stērnss, Žans Žaks Ruso

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Dievs. Aktualizējas priekšstats par cilvēka un Dieva emocionālā kontakta būtiskumu, cilvēks vairs nepaļaujas uz sevi un meklē mierinājumu, aizgādību Dievā. Dievs tiek pielīdzināts Dabai, tās radošajiem spēkiem, Dievs ir Dabas radošā pirmsākuma kvintesence, kas garantē labā un skaistā pastāvēšanu esamībā.</p> <p>Cilvēks. Tiek apšaubīta cilvēka brīvības iespējamība. Cilvēks pasauli var iepazīt tikai ar jūtu palīdzību, jūtas ir patiesas, prāts – nereti melīgs, jo pats apmaldās savos sarežģītajos spriedumos. Par cilvēka ideālu kļūst „dabiskais cilvēks”, kas dzīvo dabiskā vidē saskaņā ar dabu, cilvēks, ko no civilizācijas viedokļa varētu dēvēt par mežoni. Līdz ar to literatūrā tiek atspoguļotas divas pretstatāmas ļaužu grupas – dabiskais cilvēks un civilizācijas cilvēks. Dabiskais cilvēks ir tuvāks ideālam, jo spēj pasauli akceptēt emocionāli, neierobežojot sevi ar prāta uzspiestu priekšstatu pieņemšanu. Dabiskais cilvēks dzīvo, ieklausoties sirds balsī. Civilizācijas cilvēkam ceļā uz ideālu ir jāiemācās saskatīt dabas skaistumu. Cilvēkam ir jāiemācās arī būt vientulībā, ļaujoties pašizziņai, kas iespējams vien dabiskā vidē.</p> <p>Literatūrā dominē priekšstats par to, ka mākslas darba semantisko centru veido cilvēka sirdī slēptie pārdzīvojumi, līdz ar to asaras tiek uzskatītas par intensīvas jūtu dzīves apliecinājumu. Par aktuāliem žanriem kļūst grēksūdze, dienasgrāmata, ceļojumu piezīmes, vēstules; tie ir žanri, kuros tieši atklāti cilvēka iekšējās pasaules pārdzīvojumi. Daiļdarbu pamatā nav kāda loģiska shēma, autori raksta tā, kā nosaka sirds balss. Netiek iezīmētas prioritātes, nav plānojuma, fabula ir otršķirīga. Daiļdarbs tiek veidots kā jūtu dzīves plūsma. Literatūrā pasaule tiek rādīta it kā no iekšpuses, no cilvēka subjektivitātes viedokļa, necenšoties veidot objektīvu priekšstatu par pasauli. Tā kā cilvēka iekšējā pasaule ir sarežģīta, arī mākslas darba struktūra var būt sarežģīta. Sentimentālisma sacerējumiem ir raksturīga didaktiska ievirze, daiļdarbs tiek uzskatīts par savdabīgu paraugu, par cilvēka dzīves, jūtu mācību grāmatu.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
19. gs. sākums līdz 19. gs vidum	Romantisma pasaules aina	<p>Romantisms tiek diferencēts šādi: agrīnais romantisms, Heidelbergas romantisms un vēlīnais romantisms.</p> <p>Telpa. <i>Agrīnā romantisma</i> literatūrā ir vērojama divsfēru telpa, pāresamība jeb bezgalīgais tiek saistīts ar dabas pasauli. Aplūkojot zemes telpu, tiek akceptētas tās reālījas, kurās dabiskums realizējas vispilnīgāk, kur daba realizējas tās pirmatnīgumā – tās ir jūra, stepe, kalni. Būtiska ir arī ceļojuma telpa, ceļš tiek uzskatīts ne tikai par pārvietošanos realitātē, bet arī par savdabīgu garīgu transformāciju, kas atklāj pasauli un tuvina cilvēku bezgalīgā izpratnei. Ceļš ir sakrāls, tā pamatā ir gan fiziska kustība, gan garīga atklāsme.</p> <p><i>Heidelbergas romantismā</i> telpā saglabājas vertikāla struktūra, strikti nošķirot pāresamības un zemes telpu. Pāresamība saistās ar harmoniju un Dievišķo, bet zeme – ar grēcīgumu un vēstures nepielūdzamo ietekmi.</p> <p><i>Vēlīnā romantisma</i> literatūrā māksliniecisko telpu veido trīsdaļīga struktūra: 1) zemes telpa; 2) sapņa telpa; 3) debesu telpa. Zemes telpa tiek dēmonizēta, uz zemes noris Dieva un Sātana cīņa, kurā abi garīgie spēki ir vienlīdz stipri. Zemes telpā Sātans pat zināmā mērā gūst uzvaru, ar Sātanu saistāma matērija, kas gūst virsroku pār garīgo. Sātana vara zemes telpā tiek uztverta kā cilvēkiem naidīgs liktenis. Sapņa telpa ir pielīdzināma mākslinieciskajai esamībai, kurā cilvēks var gūt atelpu, pastāvēt kā garīga būtne, atbrīvojoties no matērijas disharmoniskās ietekmes. Debesu telpa saistās ar Dieva esamību, taču cilvēks ir tiktāl atsvešinājies no Dieva, ka rast mierinājumu tā pastāvēšanā ir gandrīz neiespējami. Tādēļ arī par cilvēkam būtisku gara dzīves telpu tiek pieņemta sapņa telpa, mākslinieciskā telpa, faktiski paša cilvēka radītā pāresamība.</p>	Brāļi Šlēgeļi, Novaliss, brāļi Grimmī, Heinrihs fon Kleists, Ludvigs Tīks, Ernsts Teodors Amadejs Hofmanis, Johans Volfgangs Gēte, Frīdrihs Šillers, Edgars Alans Po, Džordžs Gordons Bairons, Viktors Igo

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Laiks. Agrīnajā romantismā laiks gūst trīsdaļīgu struktūru, akceptējot jau renesanses pasaules ainā būtisko dalījumu zelta, dzelzs un jaunā zelta laikmetā. Agrīnajā romantismā šis dalījums gūst jaunu jēdzienisku papildījumu – zelta laikmets tiek saistīts ar bezgalīgo, savukārt dzelzs laikmets – ar galīgo. Laika izpratne saistās ar nepārtrauktību, pārmantojamību. Īpaša nozīme laika redzējumā ir krēslas stundām, jo tad realizējas agrīnā romantisma mākslai būtiskā robežu izkļiedētība, visu pasaules elementu sintēze.</p> <p>Heidelbergas romantismā laiks saistās ar vēstures jēdzienu, vēstures plūdums un krīzes situācijas maina cilvēka pasaules uztveri, liek pārvērtēt vērtību sistēmu. Laiks vairs nav viendabīgs, ir iespējams izšķirt gan cilvēka privāto laiku, kas var pārtrūkt ik brīdi, gan tautas laiku, kas vērsts uz zelta laikmetu, kurā iespējams nonākt, izpērkot grēkus, gan vēstures laiku, kas reprezentē kādu nenosakāmu gribu, pakļaujot sev cilvēku likteņus.</p> <p>Vēlīnais romantisms akcentē vēstures jēdzienu, pasauli aplūkojot attīstībā. Tiek aktualizēta divdaļīga laika koncepcija – pagātne saistās ar zelta laikmetu, savukārt tagadne – ar dzelzs laikmetu. Laika vektora virzība tiek definēta kā vēršanās no harmonijas uz disharmoniju, netiek iezīmēta perspektīva, jo no vispārējā haosa, kas valda pasaulē, nav izejas. Aktualizēta nakts kā laiks, kad valda dēmoniskie spēki, kad cilvēks ir pakļauts neizskaidrojamu, mistisku parādību ietekmei. Tas ir laiks, kad cilvēks nevar justies droši, būt pārliecināts par sevi, laiks, kad cilvēks apzinās savu bezspēcību un nolemtību.</p> <p>Dievs. Agrīnais romantisms ir reliģijas caurausta pasaules izpratne, pasaulē valda mistiska pāresamības izjūta. Dievs agrīnajā romantismā pielīdzināts Dabai, to var atskārst atklāsmē, kā arī izprotot tā esamības nepieciešamību. Cilvēka un Dieva attiecības veidojas harmoniski, Dieva pasaule tiek uztverta kā mērķis, ko sasniedz, iegūstot noteiktu pieredzi.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Heidelbergas romantismā Dieva un cilvēka attiecības ir mainījušās, cilvēks jūtas atkarīgs no Dieva, Viņa žēlastības; iespējamā glābšanās ir saistīta tikai ar reliģiju. Dieva esamība ļauj saglabāt zināmu optimismu arī vēstures determinisma laikmetā, pastāv ticība, ka zelta laikmets tomēr iestāsies.</p> <p>Vēlīnais romantisms – Dieva esamība netiek apšaubīta, taču Dievs tiek uztverts kā pārāka garīga būtne, kas īpaši neinteresējas par pasaulē notiekošo. Dieva aktīva piedalīšanās zemes dzīvē saistās ar pagātņi, ar zelta laikmetu. Tagadnē Dieva un Sātana realizācija zemes telpā tiek uztverta kā vienlīdz stipru pretinieku pastāvēšana.</p> <p>Cilvēks. Agrīnajā romantismā cilvēks tiecas uz pāresamību, cenšoties to uztvert gan racionāli, gan atklāsmes ceļā. Lai to sasniegtu, ir nepieciešama maksimāla cilvēka garīgo spēku koncentrācija. Cilvēks tiek uztverts kā divdaļīga būtne, tas ir galīgs, ieslodzīts sevī pašā, ierobežots pilsoniskajās likumībās un reizē ir bezgalīga garīga substance, mākslinieks un varonis, kas tiecas pēc garīguma apliecinājuma. Cilvēkam ir jātiecas uz bezgalīgo, atsakoties no galīgā. Cilvēks pēc savas sākotnējās iedabas ir dievišķs, pat pielīdzināms Dievam, jo ir bezgalīgs. Īpaši būtisks agrīnajā romantismā ir mākslinieka tēls. Mākslinieks atšķiras no pārējiem ļaudīm, jo piedalās pasaules radīšanā, kad viņu pārņem iedvesma. Agrīnajā romantismā ļoti būtisks ir draudzības kulta, draudzība apliecina cilvēka garīgo centienu skaidrību un altruismu.</p> <p>Heidelbergas romantismā cilvēka uztveres paradigmu ietekmē vēsturiskā realitāte. Napoleona karagājiens pierāda to, ka cilvēks vēstures kontekstā nebūt nav aplūkojams kā dievišķota būtne, cilvēks ir atkarīgs no apkārtējās esamības. Līdz ar to literatūras uzmanības centrā vairs nav konkrēta personība, bet tauta kā ļaužu kopums. Tauta kļūst par Heidelbergas romantiķu izpētes objektu, būtiska ir arī folkloras mantojuma izpēte. Aktualizēts mentalitātes jēdziens, mēģinot noskaidrot, ar ko viena tauta atšķiras no citas.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Literatūrā kļūst būtiski atspoguļot nevis konkrēta cilvēkapārdzīvojumus, bet tautas garu, kas realizējas mitoloģijā, valodā un ētiskajos priekšstatos. Tautas dzīve tiek uztverta kā iespējamais grēku izpirkšanas ceļš, ceļš uz svētumu, ko tagad iet nevis individuāla personība, bet tauta kopumā. Par vērtību kļūst ģimene, ko uzskata par harmonisku nācīgas modeli, ģimene glabā pagātnes atmiņas un nodod tās tālāk bērniem, tādējādi saglabājot tautas uzkrāto gudrību.</p> <p>Vēlīnais romantisms – cilvēks jūtas vientuļš un nevienam nevajadzīgs pasaulē, kas vēršas pret viņu. Dominē apziņa par ļaunuma visspēcību, pret kuru cīnoties, cilvēks gūst mieru vienīgi nāvē. Būtisks kļūst mākslinieka biogrāfijas fenomens, mākslinieks veido savu biogrāfiju saskaņā ar priekšstatu par dumpīgā cilvēka pašrealizāciju esamībā. Tā kā pasaules izjūtā dominē traģiskais, tad mākslinieks meklē sevi neparastās, bīstamās situācijās, riskējot ar dzīvību, jo nav nekā tāda, kas liegtu to darīt. Traģiskais romantiskais varonis vēršas pret Likteni, būdams gatavs ciest sakāvi, taču viņa cīņa nav bezjēdzīga, jo tā apliecina cilvēka iekšējās brīvības spēku. Mākslinieks dzīvo nelabvēlīgā pasaulē, tomēr ir brīva un neatkarīga garīga būtne, kas ar savu esamību apliecina garīgo vērtību pastāvēšanu par spīti visam.</p> <p>Agrīnajā romantismā māksla tiek uztverta kā sintēze, nevis kanons, transformējas žanriskās robežas, netiek pieprasīta stingra formas ievērošana. Par būtiskāko agrīnā romantisma mākslu kļūst mūzika, jo tajā vispilnīgāk realizējas pasaules kā plūsmas uztvere. Dzejā dominē elēģija, savukārt prozā – romāns, literārā pasaka, būtisks ir arī drāmas žanrs.</p> <p>Heidelbergas romantismā vērojama interese par tautas folkloru un tautas gara mantojumu, tiek vākts un apstrādāts folkloras materiāls. Veidojot daiļdarbus, aktualizēti folkloras tekstu sižeti un valodiskās struktūras.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p><i>Vēltnā romantisma</i> literatūrā izstrādāta īpaša garīga esamība, kas tiek uztverta tikpat reāli kā patiesi pastāvošā. Tiek veidota sapņa telpa, kurā cilvēks meklē un atrod glābiņu.</p>	
<p>19. gs. 20.–30. gadi līdz 19. gs. 70.–80. gadiem</p>	<p>Reālisma pasaules aina</p>	<p>Reālisms pirmo reizi demonstrē demitoloģizētu pasaules uztveri, atsakoties no vertikālas esamības izpratnes. Dominē 19. gadsimta dabaszinātņu un socioloģijas noteikta pasaules uztvere, kurā būtiskākais ir eksperiments, empīriskā doma.</p> <p>Telpa – pirmo reizi literatūras vēsturē ir anulēta telpas vertikāle, debesu telpa netiek attēlota. Viss, gan labais, gan ļaunais, atrodas zemes telpas ietvaros. Joprojām būtiska ir ceļojuma kategorija, taču, ja iepriekš ceļojums tika veikts, lai gūtu garīgu atklāsmi un tuvinātos Dievam, tad reālisma literatūrā ceļojumam ir tīri praktiskas funkcijas – pasaules iepazīšana, sevis iepazīšana zemes dzīves kontekstā.</p> <p>Laiks – tekstā tiek aprakstīts reālā vēsturiskā laika plūdums, kurā būtiska ir pakāpenība, kas ļauj notikumu gaitai atklāt cilvēka raksturu un pasaules redzējumu.</p> <p>Dievs – reālismam nav raksturīga reliģiska pasaules uztvere. Dieva pastāvēšana un iejaukšanās pasaules lietās tiek apšaubīta. Tiesa, Dievs pastāv kā noteikta atskaites sistēma, kā ideālsituācija, kurai cilvēks pielīdzinās, samērojot savus spēkus esamībā.</p> <p>Cilvēks – atsakoties no reliģiskās pasaules uztveres, notiek atteikšanās no pazemības kā vērtības. Cilvēks ir radījis pats savu pasauli – tehnoloģisku civilizāciju, ar kuru var lepoties. Cilvēka uztveri un vietu pasaulē nosaka tehniskā civilizācija, industrializācija. Cilvēkam ir jādzīvo jaunā pasaulē, kurā tehnika simbolizē labklājību, noteiktu dzīves normu. Mašīnas ir radījis cilvēks, nevis Dievs, līdz ar to cilvēks ir šķietami pielīdzinājis sevi Dievam. Cilvēks ir radījis civilizācijas pasauli, kurā valda racionālisma kults – par ētiskām vērtībām pasludināts derīgums un funkcionalitāte, kam vajadzētu aizstāt kristīgo ētiku.</p>	<p>Emīls Zolā, Gistavs Flobērs, Gijs de Mopasāns, Ļevs Tolstojs, Antons Čehovs</p>

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Par vienu no galvenajiem cilvēka dzīves postulātiem kļūst priekšstats par to, ka derīgums veido laimes pamatu. Skatījumu uz cilvēku lielā mērā ietekmē Čārlza Darvina darbs „Sugu izcelšanās”, kurā definēts dabiskās izlases princips, saistot to arī ar cilvēku savstarpējo attiecību atspoguļojumu.</p> <p>Reālisma literatūras būtiskākais žanrs ir romāns, tas dod iespēju sīki aprakstīt notiekošo. Tā estētiku ietekmē pozitīvisma filosofija, kas definē jaunu, zinātnes atziņu realizācijai atbilstošu cilvēka uzvedības modeli. Par vērtību tiek pasludināta pozitīva, empīriska doma, reālais un ticamais. Literatūrā vēstījuma stilu ietekmē zinātniskā pieeja, indukcija, daiļdarba varonis tiek aprakstīts līdzīgi kā zinātniskās izpētes objekts. Vispārinājums tiek panākts, pamatojoties uz plašu faktoloģisko materiālu. Literatūra, līdzīgi dabaszinātnēm, cenšas aprakstīt visas pasaules parādības. Reālisma ietvaros veidojas tā saucamā naturālisma skola, kas par vienu no tekstveides principiem pieņem fizioloģisko aprakstu. Tiek aktualizēta tā dēvētā objektīvā metode, cilvēku pakļaujot analīzei, pārorientējoties no stāstīšanas, ko uzskata par subjektīvu, uz objektīvās esamības demonstrēšanu.</p>	
19. gs. 80. gadi līdz 20. gs. 50. gadiem	Modernisma pasaules aina	<p>Modernisms ir plaša un polisemantiska estētiska koncepcija, kuras ietvaros var akcentēt noteiktas vienojošas pazīmes, taču katra no modernismu veidojošajām estētiskajām koncepcijām piedāvā arī kaut ko unikālu, citām neraksturīgu.</p> <p>Telpa – ir aktuāla telpiskā vertikāle, taču tā veidota, pieņemot zemes dzīves pieredzi. Mākslinieks pats modelē savu pāresamību, kas uzskatāma par personības analīzes veiktā darba rezultātu. Katra no modernisma estētiskajām skolām veido savu <u>neomītu</u>, kas aizstāj tradicionālo pāresamības izpratni. Telpas realizācija saistās ar mākslinieciskā eksperimenta principu, kura ietvaros uzmanība tiek pievērsta dažādiem telpiskajiem modeļiem. Līdz ar to katrs mākslinieks veido savu unikālu telpas interpretāciju. Telpa modernisma ietvaros uzskatāma par reizē vēsturisku un metafizisku, cilvēks pastāv reālajā, vēsturiskajā telpā, bet ik</p>	Marsels Prusts, Pols Eliārs, Albērs Kamī, Džeims Džoiss, Tomass Stērnss Eliots, Francs Kafka, Rainers Marija Rilke, Tomass Manns, Hermanis Hese

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>mirkli var notikt kaut kas tāds, kas anulē ierasto situāciju, paplašinot reālo telpu un iekļaujot to metafizisku parādību kontekstā. Modernisma telpas izpratnei ir raksturīgs caurviju motīva princips, kas veido vienotu mākslinieciskās esamības struktūru.</p> <p>Laiks – literārajos tekstos līdzās pastāv reālais laiks, kas realizējas kā pakāpenisks notikumu izvērsums, un metafiziskais laiks, kas var pastāvēt gan autonomi, gan kā objektīvi esoša substance, kas neietekmē reālo laika plūdumu, bet var arī pēkšņi un negaidīti ietiekties reālajā laikā, principiāli mainot tā plūdumu. Aktualizējoties metafiziskajam laikam, reālajā laika plūdu m ā zūd pakāpenība, laika vektors kļūst fragmentārs. Telpas izveides likumsakarības 20. gs. vidū jau tika pakļautas absurda mākslas poētikai – pasaule ir absurdu darbību un tikpat absurdu telpu kopums, kurā cilvēks, iesaistoties spēlē, pieņem absurdos noteikumus.</p> <p>Dievs – attieksme pret Dievu nav viennozīmīga; tiek atzīta Viņa kā esošas un nenoliedzamas garīgas substances pastāvēšana un reizē Dieva uztveres korekciju veic F. Nīčes definētā pārcilvēka koncepcija. Pieņemot F. Nīčes mācību, cilvēks pats var kļūt par Dievam līdzīgu pārcilvēku, ja vien izdosies pārvarēt cilvēku sevī.</p> <p>Cilvēks ir modernisma mākslas uzmanības centrā. Cilvēks tiek uztverts kā vientuļa, nesaprasta būtne, kura nespēj veidot komunikatīvas attiecības. Ārējā esamība ir nelabvēlīga, tā vērsas pret cilvēku, tiecoties to iznīcināt gan garīgi, gan fiziski. Modernisma ietvaros vērojama traģiska pasaules izjūta, jo cilvēks skaidri apzinās, ka nespēj neko mainīt, ka viņam atliek tikai pieņemt spēles noteikumus vai izvēlēties labprātīgu aiziešanu. Dominē apziņa, ka personība ir atkarīga no vēsturiskās situācijas un bioloģiskajām likumībām. Cilvēks cenšas no tām atbrīvoties, gūt garīgu un fizisku brīvību, taču parasti tas neizdodas, personības centieni ir velti. Līdz ar to literatūrā kļūst aktuāls mākslinieka – cietēja tēls, kas cenšas būt opozīcijā esamībai, taču tiek salauzts vai ziedo sevi, lai apkārtējie saprastu, kas ir patiesais, skaistais, labais. Būtiska ir dumpja situācija, cilvēks savu esamību uztver kā mākslas</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
19. gs. 70. gadi		<p>darbu, kā protestu pret absurdo esamību. Modernisma ietvaros cilvēkam nākas veidot arī īpašas attiecības ar tehniku, parasti pieņemot to kā neatņemamu civilizācijas daļu.</p> <p>Modernisms ir racionāla kultūra, kuras ietvaros ir būtiska pieredzes analīze. Esamība tiek uztverta un interpretēta ar bināro opozīciju starpniecību. Modernisma pasaules uztveri lielā mērā ietekmē F. Nīčes definētā pārcilvēka koncepcija un psihoanalītiķa Z. Freida priekšstats par cilvēku kā par bioloģisku būtni, kuras darbību lielā mērā nosaka bērnībā gūtā erotiskā pieredze. Tieši Z. Freids, aprakstot cilvēka iedabu, uzsver, ka katra personība ir unikāla un neatkārtojama, līdz ar to ikviena persona modernisma mākslā tiek aplūkota kā īpaša. Modernisma mākslai raksturīgs sarežģītu struktūru izmantojums, tas nepieciešams, lai raksturotu pasaulē valdošās komplicētās likumības.</p> <p>Symbolisms – mākslas darba pamatā priekšstats par simbolu – priekšmetisku reāliju, kurai tiek piešķirta pāresamības nozīme. Simbols ir polisemantisks, neviens nevar apjaust visas tā iespējamās nozīmes. Simbola izpratne lielā mērā atkarīga no konteksta. Mākslas darbā būtiskākais simbols parasti aktualizēts tā nosaukumā, pārējie simboli mākslas darba analīzes gaitā izkārtojami hierarhiski pēc to nozīmes svarīguma. Symbolisms sludina mākslu sintēzi, lai mākslas darbā pilnīgāk atspoguļotu esamību. Symbolisma pārstāvji interesējas par mistiskajām mācībām, okultismu. Pieņem priekšstatu „māksla mākslai”.</p>	
1900. – 1920. gadi		<p>Ekspressionisms – saistāms ar apziņas krīzes situāciju, kas valda Eiropā pirms Pirmā pasaules kara un tā laikā. Vienlaikus realizējas tā dēvētajā „rensteļu kultūrā”, pieņemot sociālās kritikas pozīciju, uztverot pasauli kā grotesku, un aktualizē neomītupar Jēzu Kristu, pievēršoties improvizācijām par reliģijas aktualitāti. Ekspressionisms vērsas pret esamības militarizāciju, pauž uzskatu, ka cilvēks nekādi nebūtu pielīdzināms militārajai mašīnērijai pakļaujamai bezgribas būtni. Tā kā māksla pretstatīta esamībai, aktuāla kļūst traģiska atsvešinātība. Mākslā tiek veidota sava estētiskā pozīcija, kuras pamatā ir cilvēka vēlme būt brīvam</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
1909. – 1912. gadi		<p>un brīvi radīt. Literatūrā realizējas kļiedziens kā publicistiskās drāmas paveids. Tajā atveidots abstrakts cilvēks, kas nespēj justies kā harmoniska personība, personāži sarunājoties izmanto vienkāršotu valodu, kurā dominē lietvārdi un darbības vārdi. Būtiska ir groteska.</p> <p>Futūrisms – veido priekšstatu par jaunu morāli un estētiku, jaunais laiks pieprasa jaunu cilvēka redzējumu un jaunu attieksmi pret pasauli. Par futūristu galveno žanru kļūst manifesti, kurā, izmantojot epatāžas elementus, tiek pausts viedoklis par jauno mākslu un cilvēku tajā. Būtiskākie futūristu postulāti: nav skaistuma ārpus ātruma un kara, cilvēks, savienojoties ar tehniku, rada jaunu kultūru un apzināti iznīcina veco, jauna kultūra ir militarizēta civilizācija. Tiek pasludināta anarhija un visatļautība, uzmanību pievēršot pilsētas telpai, jo jaunā kultūra attīstās tieši pilsētā. Tiek veidots jauns cilvēka tēls, tas ir jaunais Kentauris – cilvēks uz motocikla. Futūrisms tiek uztverts kā izaicinājums, rodas jēdziens „futūristiska uzvedība” – mākslinieka uzvedība ir saistāma ar skandālu, asocialitāti.</p>	
1908. – 1918. gadi		<p>Kubofutūrisms – veidojas kā mākslinieciska un sociāla kustība, kura pieņem sociālisma ideālus. Ja Eiropas futūrisms ir saistāms ar pilsētas enerģētikas kultūru, tad Krievijā, pieņemot urbānismu kā pasaules izpratnes modeli, tā aizsākumus meklē dabas enerģijā. Par visa pirmsākumu pasludināta dabas visu radošā un esošā enerģija, kuras darbības rezultāts ir arī pilsētu kultūra. Kubofutūristi deklarē pilnīgu uzvedības brīvību, kas realizējas gan estētisko līdzekļu izvēlē, gan izturēšanās veidā. Noliec principu „māksla mākslai”, uzskatot, ka mākslai ir tieši jāietekmē dzīve, jārada jauna valoda, kurā runās visi, ne tikai mākslinieki. Meklē ekonomiskāko izteikšanās veidu – piemēram, iespēju izteikties bezpriekšmetiski.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
1916. – 1920. gadi		<p>Dadaisms – tulkojumā – zirdziņš, bērna šļupsti, vārds bez nozīmes. Veidojas kā emigrācijā devušos mākslinieku – pacifistu kustība. Būtiskākie principi – alogisms, pasaulē valdošie absurdie likumi kļūst aktuāli arī mākslā, nihilisms, esamībā netiek meklēta un saskatīta jēga, Dievu aizstāj nejausība. Kā literatūras žanrs aktualizēts manifesti.</p>	
1924. – 1940. gadi		<p>Sirreālisms – estētiski un ētiski saistīts ar dadaismu. Ietekmējas no Z. Freida mācības, pievēršoties sapņa darba analīzei, pieņem manifesta žanru, kā iespēju paust viedokli par mākslu un sabiedrību. Akceptē asociālu uzvedību, pieņemot skandāla poētiku. Anrī Bretons raksta, ka sirreālistiska uzvedība ir šaut pūlī, līdz beidzas patronas. Veidojot mākslas darbu, tiek pieņemts psiholoģiskā automatisma princips, kura ietvaros cilvēks ļauj vaļu bezapziņas darbam, atvēlot tam tieši, bez prāta iejaukšanās, realizēties daiļdarbā. Līdz ar to būtiskas kļūst neparastas asociācijas, kolāžas, kuru uzdevums ir atspoguļot pasaules likumsakarības. Sirreālisma pārstāvji interesējas par fizikas un matemātikas atziņām, saistot tās ar mākslas darba radīšanas mehāniku. Sirreālisti par savu mērķi uzskata nezināmā izzināšanu. Kultūras perifērijā sirreālisms pastāv visu 20. gadsimtu.</p> <p>Eksistenciālisms – filosofiskās domas paradigma, kuras aizsākumi meklējami S. Kirkegora darbos, vēlāk tradīcijā iesaistās L. Šestovs un N. Berdjajevs Krievijā un M. Heidegers un K. Jasperss Vācijā. Eksistenciālisms ir plaša un polisemantiska mācība, kura iekļauj sevī gan reliģisku, gan agnostisku pasaules uztveres reprezentāciju. Literatūrā vispilnīgāko izpausmi rod A. Kamī un Ž. P. Sartra darbos, kuru kontekstā arī formulēti eksistenciālisma literatūras pamatprincipi. Termins „eksistenciālisms” sākotnēji lietots ar nozīmi – cilvēka pastāvēšanas veids. Eksistenciālisms pasauli attēlo kā principiāli neizprotamu, ko iespējams atskārst tikai intuīcijas līmenī un kas cilvēkā rada bailes un izmisumu, apjaušot savu neaizsargātību. Būtiska ir brīvības kategorija – cilvēks arvien tiecas pēc brīvības, taču patiesi iespējamā brīvība ir tikai izvēle dzīvība – nāve līmenī. Cilvēks ik mirkli atrodas izvēles situācijā – būt vai nebūt.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Cilvēks ir atbildīgs par savu rīcību, šī atbildība ir jāapzinās un apzināti jāuzņemas. Esamība ir absurda un vienīgais, kas atliek cilvēkam, ir pieņemt nāvi kā vienīgo un neapšaubāmo esamības pamatu. Par vienu no filosofijas un literatūras pamatproblēmām tiek uzskatīta pašnāvības situācija, cik lielā mērā tā ir ētiski un estētiski pieņemama. Tiek anulēta sirdsapziņas kategorija, ja cilvēks izjūt ontoloģisku vienaldzību, arī tas ir ceļš uz brīvību. Literatūrā būtiska ir izmisuma kategorija, cilvēkam ir jāiemācās sadzīvot ar izmisumu. Eksistenciālisma pārstāvji apliecina viedokli, ka mākslai ir jāmaina pasaule, ir jāliek aizdomāties par notiekošo. Līdz ar to būtiska kļūst dumpja kategorija, dumpojoties cilvēks tiecas uz sevi pašu un tiecas pie citiem cilvēkiem, cenšoties būt saziņā ar tiem. Dumpis tiek pielīdzināts mākslai, kas palīdzēs pārvarēt haosu un apliecināt skaistumu, palīdzēs iemīlēt pasauli.</p>	
20. gs. 20. gadi līdz 20. gs. 80. gadiem	Totalitārā māksla	<p>Veidojas totalitārās iekārtas ietvaros, spilgtākie piemēri ir vācu māksla Ā. Hitlera valdīšanas laikā un padomju māksla PSRS. Māksla tiek politizēta, tai ir jākalpo politiskiem un ideoloģiskiem mērķiem.</p> <p>Telpa – ir diferencējama reālā telpa, kurā nereti valda terors un ierobežojumi, un ideoloģijas radītā ideāltelpa, ko varētu uzskatīt par pāresamību, kas rod atspoguļojumu literāros sacerējumos. Ideāltelpā tiek veidots noteikts uzvedības modelis, kam būtu jārealizējas arī reālajā telpā, tiesa, tā iedzīvināšana praksē ir pretrunā ar cilvēka iedabu. Pāresamību veido ideoloģiskas struktūras, kas ir saistītas ar valdošās partijas viedokļa paušanu.</p> <p>Laiks – totalitāras mākslas paradigma atrodas it kā ārpus laika, tā pastāv ārpus mainības, jo ir jau atradusi ideāltēlu, par to liecina oficiāli pieņemtā leksika, kurā apmēram septiņdesmit procentu ir lietvārdu. Pastāv nosacīts laika vektors, kas ir vērsts no sociālistiskās tagadnes uz nākotni, kurā būtu uzceļams komunisms, tiesa, šī laika vektora virzība pamatā tiek imitēta.</p> <p>Dievs – izstumts ārpus literatūras paradigmas. Dievu aizstāj partijas ideoloģija, kurai ir jāpakļaujas,</p>	M. Šolohovs, A. Fadejevs

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>pildot īpašus sociālus rituālus. Dieva jēdziens ir nevēlams, Dievs tiek pasludināts par neesošu. Par savdabīgu reliģiju kļūst ateisms, kas izveido savu rituālu un verbālu formulu sistēmu.</p> <p>Cilvēks – oficiālajā mākslā tiek pakļauts politiskas organizācijas radītam mītam. Cilvēks nejūtas brīvs, kaut mākslā tiek sludināti brīvības ideāli, cilvēks ir nepārtrauktu baiļu un nedrošības par savu nākotni varā. Personības kā tādas nozīme nav būtiska, cilvēks ir sociālas grupas daļa un reprezentē šīs grupas intereses. Cilvēks literatūrā tiek rādīts kā monolīta personība, kurai nav raksturīgs iekšējais konflikts, cilvēks ir vai nu labs, vai ļauns. Cilvēka prioritātes ir veselīgs dzīvesveids un apzinīgs darbs, notiek vēršanās pret marginālismu un citādi domājošajiem.</p> <p>Literatūrai ir raksturīga sentimentalitāte un varonības kults, turklāt par varonību tiek pasludināts arī darbs tautas labā. Līdzās oficiālajai mākslai pastāv tā dēvētā neoficiālā māksla, kas atspoguļo patieso pasaules redzējumu, vēršoties pret totalitāro iekārtu. Literatūrā atspoguļotais normatīvais konflikts formulēts kā labā cīņa ar atsevišķām sīkām nepilnībām, šīs cīņas mērķis ir vēl labākā sasniegšana.</p>	
Kopš 20. gs. 50. gadiem	Postmodernisma pasaules aina	<p>Postmodernisma ietvaros cilvēcei nākas saskarties ar jaunu problēmsituāciju – cilvēkam ir jāpastāv pasaulē, kurā ik mirkli būtiski palielinās informācijas apjoms, ir jāiemācās sadzīvot ar informāciju un pastāvēt tas plūsmā.</p> <p>Telpa – aktualizēts priekšstats par divsfēru telpu, pasaule tiek saistīta ar reālo esamību, savukārt pāresamību veido polifoniska dažādu reliģiju un ezotērisku mācību sintēze. Reālo telpu raksturo rizomas princips, vienojot telpiskas reālijas mākslinieciskā sistēmā. Telpa nereti modelēta kā mozaīka, teksta izvērsumā to raksturojot no dažādiem aspektiem, veidojot kopainu pakāpeniski, pieņemot dažādus skatpunktus. Pāresamības telpa tiek uztverta tikpat esoša kā realitāte, ik darbība realitātē atbalsojas tajā un otrādi. Veidojot attiecības ar informācijas plūsmu, jebkura telpa kopumā tiek</p>	Umberto Eko, Haruki Murakami, Vladimirs Nabokovs, Milorads Pavičs, Viktors Peļevins

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>uztverta arī kā informatīva telpa, kuru nosaka kontekstinformācija.</p> <p>Laiks – postmodernā laika koncepcija saistās ar laika neatgriezeniskumu, laika vektors ir vērstis nākotnē, tā virzība uz nāvi kā pastāvēšanas finālu nav apšaubāma. Tiesa, mijiedarbojoties reālajam un metafiziskajam, laika vektors var tikt pārtraukts, mākslas darbā vēstījums ne vienmēr virzīsies no notikumu aizsākuma uz to pakāpenisku atklāšanu. Daiļdarba autors iesaistās savdabīgā spēlē ar laiku, izgaismojot dažādus laika sprīžus nevis hronoloģiski, bet pakļaujot to virknējumu mākslinieciskajai loģikai.</p> <p>Dievs–Dievapastāvēšanatiek saistīta ar pāresamību, taču tajā vienlaikus aktualizējas dažādas garīgās mācības. Līdz ar to kristīgais Dievs netiek uztverts kā neapstrīdama autoritāte, bet gan kā viens no garīgajiem pirmsākumiem, kuriem var pievērsties cilvēks. Varētu teikt, ka pirmo reizi pāresamības sfēra tiek saistīta ar plašas izvēles situāciju, kurā katrs rod to, kas atbilst viņa pieredzei un uzskatu sistēmai.</p> <p>Cilvēks – postmodernās esamības ietvaros cilvēks netiek uztverts kā traģiska būtne; ja arī traģiskums pastāv, tad tas ir ontoloģijas līmenī, pašrealizācijas līmenī dominē ironija. Cilvēka izpratni reprezentē „cilvēks kā semantisks lauks”, kas, veidojot attiecības ar apkārtējo pasauli, to pieņem zināšanas līmenī, neveidojot attieksmi pret tiem esamības komponentiem, kas nešķiet būtiski. Cilvēks, līdzīgi kā modernismā, jūtas vientuļš, taču ir mainījusies attieksme pret vientulību – tā tiek uztverta kā kaut kas pats par sevi saprotams. Vientulība vairs nav traģēdija, arī tā tiek dekonstruēta ar ironijas palīdzību. Postmodernismā arī ir aktuāla izvēles situācija, tiesa, tā nav tik fatāla kā modernismā. Izvēloties, būt vai nebūt, postmodernais cilvēks izvēlas, vai būt epistēmas centrā vai ieņemt marginālu pozīciju. Cilvēks apzinās, ka, pastāvot noteiktas ekonomiski politiskas formācijas ietvaros, ir jāveic noteiktas darbības, lai atrastos epistēmas centrā. Savukārt, izvēloties marginālu pozīciju, ieguvums ir brīvība, zaudējot noteiktu komforta līmeni.</p>	

Laiks	Laikmets	Raksturīgākās iezīmes	Autori
		<p>Cilvēks vienlaikus ir saistīts ar reālo un metafizisko esamību, apzinoties, ka ik darbība reālajā esamībā atbalsojas pāresamībā. Cilvēks realizējas gan kā reāla, sociālo likumību spēlē iesaistīta, gan metafiziska būtne, kas apzinās arī savas pāresamības funkcijas. Paplašinot literatūrā aplūkojamo tēmu loku, liela uzmanība ir pievērsta ķermeniskuma atspoguļojumam, cilvēks tiek analizēts gan kā garīga, gan miesiska būtne, pievēršot uzmanību dīvainajām, nereti perversajām, marginālajām izpausmēm.</p> <p>Literatūrā, ņemot vērā informācijas nozīmi, radīts jauns māksliniecisks žanrs – vārdnīca, kura ietvaros tiek sistematizēta un grupēta informācija, turklāt pielīdzinot to mākslinieciskai darbībai. Postmodernajā literatūrā notiek elitārās un masu kultūras sintēze, līdz ar to paplašinot literatūras valodiskās un tematiskās robežas. Mainoties sabiedrības vērtību sistēmai, literatūra ir atteikusies no aizliegtajām tēmām (jebkas ir apspriežams, aprakstāms un analizējams literārajā tekstā), aktualizējot ķermenisko pirmsākumu, tā aprakstu.</p>	

lasītājam (piemēram, M. Fuko darbos), savukārt daiļdarbos plašāk izmantota informācija dažādās zinātņu nozarēs. Tā kā postmodernisma ietvaros nākas saskarties ar īpaši izteiktu informācijas plūsmas palielināšanos, tad mainās arī cilvēka un informācijas attiecības. Cilvēkam ir jāiemācās dzīvot pasaulē, kur informācijas klāstam izsekot faktiski nav iespējams, līdz ar to rodas īpaša pasaules uztvere virsrakstu līmenī. Attiecības ar informāciju tiek izvērtētas arī māksliniecišķajā daiļradē; tā M. Pavičs izveido jaunu romāna – leksikona žanru, kura ietvaros lasītājs var mijiedarboties ar tekstu, izvēloties, ko un kā lasīt. Darba „Hazāru vārdnīca” pamatā ir vārdnīcas princips – informācija grupēta šķirkļos un lasītājs, iesaistoties interaktīvā spēlē, pats nosaka teksta izveides principus.

Savdabīga saspēle veidojas darbos, kuros nojauktas robežas starp elitāro un masu mākslu. Nereti autors izraugās sižetu, kurš varētu būt visu laiku masu kultūras darbu pamatā, un veido tekstu, kur katrs atšifrē tik, cik ļauj paša erudīcija. Tā, piemēram, U. Eko romāns „Rozes vārds” piedāvā lasītājam gan spraugu detektīvstāsta sižetisko līniju, gan norādes, kas saistāmas ar noteiktu kultūrvēsturiskas informācijas klāstu. Romānu var izlasīt, gūstot baudu gan sižeta līmenī, gan, ja ir sasniegta zināma kompetence, atpazīstot autora iekļautās atsauces.

Milorads Pavičs
(Milorad Pavić,
dz. 1929) – serbu
rakstnieks, literatūras
vēsturnieks

Fragments iedvesmai

Žans Fransuā Liotārs

No raksta „Postmodernisma skaidrojums bērniem”

Postmodernisms tad būtu elements, kurš modernismā atsaucas uz neattēlojamo pašā atveidojumā, kurš atsakās no „pareizo formu” sniegtā mierinājuma, atsakās no vienotas gaumes, kas ļautu izjust nostalgiju pēc neiespējamā. Postmodernisms izpēta jaunus attēlojuma veidus, nevis lai spēlētos ar tiem, bet gan lai skaidrāk liktu noprast neattēlojamā klātbūtni. Postmodernistiskam māksliniekam un rakstniekam ir filozofa statuss: viņa sacerētais teksts, viņa radītā glezna principā nepakļaujas iedibinātajiem likumiem. Šos mākslas darbus var novērtēt vienīgi ar determinējošu spriedumu, lietojot jau zināmas kategorijas. Daiļdarbi pēta likumus un kategorijas. Tātad mākslinieks un rakstnieks attiecībā uz to, kas vēl tiks radīts, darbojas bez likumiem. Tādējādi mākslinieka un rakstnieka veikumam piemīt notikuma un norises īpašības, taču autoram šīs iezīmes ienāk prātā pārāk vēlu, vai arī tās tiek iekļautas mākslas darbā pārāk agri. Postmodernisms ir jāsaprot, paturot vērā iepriekšējās (modo) nākotnes (post) paradoksu.

Žurnāls „Grāmata” A. D. MCMXCI XII

Autora maska

Terminu ieviesis amerikāņu literatūrkritiķis K. Mamgrens. Autora maska uzskatāma par vienu no postmodernisma principiem, ar kura palīdzību iespējama teksta tradicionālo vēstījuma līmeņu transformācija. Postmodernismā ierastais fragmentārais vēstījums rada tekstuālu situāciju, kurā paslēpies, autors atšķirībā, piemēram, no reālisma nevis tieši pauž savu viedokli, bet gan sniedz šķietami objektīvu informāciju, simulē realitāti. Autora maska saistīta ar savdabīgu triksteru situāciju, tādējādi aktualizējot K. G. Junga priekšstatu par triksteru arhetipu, kas realizējas kā jokdaris, kam sociālais statuss ļauj paust to patiesību, no kuras citi novēršas. Autors – triksters, veidojot tekstu, ironizē par naivā lasītāja gaidām un literatūras tradīcijas radītajiem stereotipiem.

Autora maska – tā ir arī autora klātesamība tekstā, kura ietvaros triksteru piedāvātā spēle autoru pasargā no nesagatavota lasītāja nievām.

Fragments iedvesmai

Karls Gustavs Jungs

No grāmatas „Psiholoģiskie tipi”

*Ēna ir morāla problēma, kas izaicina visu personības apzināto sfēru, jo tā nekļūst apzināta bez ievērojamas morālas piepūles. Ēnas apzināšana iespējama, vienīgi atzīstot savas personības „tumšos” aspektus par reāliem un tagadnē pastāvošiem. [...] Pastāv vairākas Ēnas puses, kas nepakļaujas morālai kontrolei un ir praktiski neietekmējamas. Ēnas pretestība parasti izpaužas projekcijās [...] Cilvēks nevis apzināti rada savas projekcijas, bet tikai rīkojas ar savas bezapziņas radītajām projekcijām. Projekciju efekts ir subjekta pakāpeniska izolācija no viņa apkārtējās vides, līdz reālo attiecību vietā ar to ir stājušās vienīgi ilūzijas. Projekcijas pārvērš pasauli līdz nepazīšanai izķēmotas cilvēka sejas kopijā. Projekcijas noved cilvēku līdz autoerotiskai vai **autiskai** pasaules ilūzijai, tā ka reālā pasaule paliek viņam mūžam nesasniedzama. No šādas ilūzijas izrietošā **sentiment d'incompletude** un tai sekojošā pilnīgas izolētības un sterilitātes izjūta ar projekciju tiek skaidrota kā apkārtējās vides ļaunums, un šī fatālā, apburtā loka ietekmē izolācija tikai pieaug. Vairums projekciju ir izveidojušas tādu kā pastarpinājumu, bastionu starp subjektu un vidi.*

Jungs K. G. „Psiholoģiskie tipi”. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1996.

autisms (gr. *autos* 'pats') – psiholoģisks stāvoklis, kam raksturīga noslēgšanās sevī, ierobežota komunikācija ar ār pasauli

sentiment d'incompletude (fr. val.) – mazvērtības sajūta

Citātu princips

Postmodernismam raksturīgs priekšstats par to, ka cilvēces kultūras pastāvēšanas laikā viss par visu jau ir pateikts. Līdz ar to postmodernajam māksliniekam atliek tikai citēt, apzinoties vai neapzinoties to. Jebkura doma

jau ir pavīdējusi vai tikusi izteikta kāda pagātnes autora darbā; veidojot tekstu patlaban, autors iekļaujas šo pagājības tekstu spēlē un runā par jau zināmo, izmantojot savas pieredzes skatpunktu. Citāts un tā atpazīstamība veido savdabīgu autora un lasītāja saspēli, kuras ietvaros autors tekstā iekļauj norādes, bet lasītājs tās atpazīst. Līdz ar to tiek nodrošināta teksta iekļaušanās kultūras intertekstā, teksts kļūst atvērts, tas veido dialogu ar citiem tekstiem, tādējādi paplašinot savas robežas.

Fragments iedvesmai

Umberto Eko

No romāna „Rozes vārds”

Pirms devāmies uz refektoriju, izmetām loku pa klosterdārzu, lai dzedrajā vakara gaisā aizgainītu miegainību. Tur, domās iegrimuši, pastaigājās daži mūki. Dārza malā, kas piekļāvās klosterdārza vaļējam sānam, ieraudzījām mūžseno Alinaldo no Grotaferrātas, kurš, miesās nevarīgs, vadīja savas dienas dārzā starp augiem vai baznīcā lūgdamies. Viņš sēdēja uz arkādes ārējām margām un, kā likās, nejuta aukstumu.

Viljams teica pāris sveiciena vārdu, un sirmgalvis atplauka priekā, ka viņam veltīts kāds nieks vērības.

- Skaidra diena, - noteica Viljams.
- Slava tam Kungam! – atbildēja vecais.
- Skaidra debesīs, bet drūma uz zemes. Vai jūs labi pazināt Venanciju?
- Kādu Venanciju? – pārvaicāja vecais. Tad viņa acis iemirdzējās.
- Ā, to mirušo zēnu! Zvērs klīst pa abatiju...
- Kāds zvērs?
- Liels zvērs, kas izkāpj no jūras... Septiņas galvas un desmit ragi, un uz ragiem desmit ķēniņa kroņi, un uz galvām zaimu vārdi. Zvērs, kas līdzīgs pardelim, un viņa kājas kā lāča kājas un viņa mute kā lauvas mute... Es to redzēju...
- Kur jūs to redzējāt? Bibliotēkā?
- Bibliotēkā? Kāpēc tur? Jau ilgu gadu neesmu bijis skriptoriņā un nekad neesmu redzējis bibliotēku. Turp neiet neviens. Savulaik pazinu tos, kuri tur kāpa...
- Kurus? Maleahiju, Berengāriju?
- Nē jel! – vecais nosmēja aizsmakušu smiekliņu. – Senāk. To bibliotekāru, kas bija pirms Maleahija, pirms tik daudziem gadiem...
- Kā viņu sauca?
- Neatminos, viņš mira, kad Maleahijs vēl bija jauns. Un pazinu to, kurš bija bibliotekārs pirms Maleahija skolotāja, - viņš bija jaunais bibliotekāra palīgs, kad es biju jauns... Taču bibliotēkā neesmu kāju spēris. Labirints...
- Bibliotēka ir labirints?
- „Hunuc mundum tipice laberinbus denotat ille”, - dziļdomīgi

refektorijs (*vidusl. lat. refectorium*) – ēdamzāle viduslaiku klosterī

citēja Alinardo. – „Intranti largus, redeunti sed nimis artus”.
„Bibliotēka ir dižens labirints, pasaules labirinta atspulgs.
Ieiet vari, bet nezini, vai iziesi. Nevajag doties aiz Hērakla
stabiem...

- Tātad jūs nezināt, kā var iekļūt bibliotēkā, kad Torņēkas durvis
aizslēgtas?
- Kā nu ne! – smējās vecais. Daudzi to zina. Jāiet caur osāriju.
Var jau tam iziet cauri, bet netīkas. Mirušie mūki to sargā.
- Vai tie paši, kuri naktīs ar gaismekļiem klīst pa bibliotēku?
- Ar gaismekļiem? – vecais šķita pārsteigts. – Nav gadījies
neko tādu dzirdēt. Mirušie mūki mīt osārijā; kauli no kapsētas
pamazām grimst lejup un pulcējas tur, lai sargātu eju. Vai esi
ievērojis altāri tajā kapelā, kas ved uz osāriju?
- Tā ir trešā pa kreisi, skaitot no transepta, vai tiesa?
- Trešā? Var jau būt. Tā, kuras altāri grezno akmenī cirsti skeleti.
Ceturtais galvaskauss no labās, piespied acu dobuļos... un esi
jau osārijā. Bet neej vis, es tur nekad neesmu gājis! Abatam
nepatīk.

Eko U. „Rozes vārds”. – Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 1998.

Dubultais kods

Termins raksturo postmodernisma darbu divējādo iedabu. No vienas puses, postmodernisms piesaka sevi kā estētiska koncepcija, kas apzināti noliedz iepriekšējo literāro tradīciju, no otras puses, pieņemot citātu principu un veidojot kultūras intertekstu, notiek apzināta iekļaušanās kultūras tradīcijā. Dubultais kods ir saistāms arī ar ironijas principu, par jebkuru esamības komponentu runājot reizē gan nopietni, gan ironiski.

R. Barts uzskata, ka jebkurā tekstā ir vērojami pieci kodi – kultūras, **hermeneitiskais**, simboliskais, **semiotiskais** un proairētiskais jeb naratīvais. Kods realizējas kā noteikts asociatīvs lauks, nozīmju ārpusteksta organizācija, kas uzspiež priekšstatus par noteiktu struktūru. Kods realizējas kā jau kaut kur redzētais, dzirdētais, lasītais, kā noteikta kultūras teksta konstrukcija, kas pastāv lasītāja pieredzē. Postmodernisma kods uzskatāms par vienu no principiem, kas nosaka teksta organizāciju un liek lasītājam vispār pievērsties literārā teksta izlasīšanai.

hermeneitika (gr.
hermeneutikē
'iztulkošanas,
izskaidrošanas
māksla') – garīgās
kultūras pieminekļu,
senu tekstu, satura
un jēgas zinātniska
skaidrošana

semiotika (gr.
sēmiōtikos 'saistīts ar
zīmēm') – zinātne par
zīmju sistēmām, to
vispārīgajām īpašībām
un funkcionēšanas
likumībām

Fragments iedvesmai

Guntis Berelis

No krājuma „Mīnotaura medības”

*Bet īstenībā nekāda Mīnotaura nav. Varbūt viņu jau aizlaikos
nokāvis Tēsejs, varbūt nogalējis kāds cits drosmīgs bruņinieks, kura
vārdu gadu simti nav saglabājuši, bet visticamāk, ka Mīnotauris ir*

melīgo grifonu izdoma, kas radīta, lai aizšķērsotu nelūgtiem viesiem ceļu uz pasakaini skaisto ieleju.

Nodevies šādām un līdzīgām pārdomām, es pamazām iemīgu pie dziestošā ugunsкура. Nākamajā rītā, saulei austot, mani atmodināja kāda jau pazīstama skaņa, kas lika trūkties kājās un steigšus tvert pēc zobena, ar otru roku maucot galvā pagalvī palikto bruņurupuci. Mirkli pēcāk es nopratu, ka skaņu radījusi alas ieejas vārtu iečīkstēšanās, kāda rodas, tos atverot un aizverot. Vai patiesi Mīnotauris? Tomēr, protams, tas nebija vēršcīlvēks. Tie bija vakardienas jaunie ļaudis, kas nu atgriezās no sava gājiena. Taču viena vienīga nakts bija viņus izmainījusi līdz nepazīšanai... Viņi visi kā viens bija kļuvuši VECI. Nevis daudz ko pieredzējuši šai naktī viņpus klintīm, par kuras notikumiem man nebija ne mazākās nojausmas, bet tieši veci, ļoti, ļoti veci.

Berelis G. „Mīnotaura medības”. – Rīga: Atēna, 1999.

Epistemoloģiskās šaubas

Termins, kas raksturo postmodernismam piemītošo neuzticēšanos autoritātēm („autoritāšu krīze”) un to izteikumiem. Postmodernisma ietvaros tiek apšaubīts jebkura iepriekš izvirzīta postulāta patiesums, par patiesu uzskata tikai to, par ko pati personība guvusi pārliecību savā pieredzē. Faktiski apšaubīšana kļūst par pasaules uztveres modeli; apšaubot autoritāšu viedokli, katrs veido savu pozīciju; šaubas skar visas dzīves jomas, kā liecina M. Fuko un Ž. Deridā darbi. Pēc I. Hasana domām, postmodernisms no modernisma atšķiras tādējādi, ka modernisms, izņemot dadaismu un sirreālismu, apliecina savas mākslinieciskās autoritātes, savukārt postmodernisms par vienīgo pastāvēšanas iespēju uzskata māksliniecisku anarhiju.

Vērojama atteikšanās no vēsturiskuma un determinisma, pasaule saistās ar haosu, kurā kārtība rodas tikai I. Prigožina definētās matērijas pašorganizēšanās rezultātā. Iespējams, tieši I. Prigožina, izcilā 20. gadsimta fiziķa, Nobela prēmijas laureāta, definētā matērijas pašorganizēšanās ir viens no argumentiem, kas liedz uzskatīt postmodernismu par traģiskā bezcerībā un anarhijā iestigušu kultūru. Atšķirībā no modernisma atsvešinātā, traģiski nesaprastā cilvēka postmodernā personība vairs pat nepretendē uz sākotnēju sapratni, tā negaida pasaules ieinteresētību, līdz ar to traģiski nepārdzīvo tās trūkumu. Postmodernais cilvēks, apšaubot autoritātes, tomēr pieņem matērijas pašorganizēšanās principu – kad matērija būs sasniegusi savu entropijas virsotni – **bifurkācijas** punktu, tā pašorganizēsies un uz laiku radīs harmonisku pasaules modeli.

epistemoloģija
(gr. *epistēmē*
'zināšanas' + *logos*
'mācība') – izziņas
teorija, filosofijas
daļa, kas pētī izziņas
un zināšanu dabu,
izcelsmi un robežas

Илья Пригожин (Илья
Пригожин,
1917–2003) – fiziķis
un ķīmiķis

bifurkācija (*lat.*
bifurcatio < *bifurcus*
'divžuburu') –
sadalīšanās,
sazarošanās divās
daļās, novirzienos

Fragments iedvesmai

Mišels Fuko

No grāmatas „Uzraudzīt un sodīt”

„Sargieties uzlikt tos pašus sodus,” teica Mablī. Lai nenāk prātā doma par vienveidīgu sodu, kas mainās tikai pēc kļūdas smaguma. Precīzāk – cietuma izmantošana kā galvenā sodīšanas forma nekad nav klāt šajos specifisko, redzamo un „runājošo” sodu plānos. Bez šaubām, ieslodzījums ir paredzēts, taču starp pārējiem sodiem; tad tas ir specifisks sods zināmiem likuma pārkāpumiem, tiem, kas uzbrūk indivīdu brīvībai (kā cilvēka nolaupīšana), vai tiem, kas izriet no brīvības ļaunprātīgas izmantošanas (nekārtība, vardarbība). Tas ir arī paredzēts kā nosacījums zināmu sodu izpildīšanai (piemēram, piespiedu darbs). Taču tas ar savu ilgumu nepārklāj visu soda sistēmas lauku kā vienīgā iespējamā variācija, vēl vairāk – ieslodzījuma ideju ir noteikti kritizējuši daudzi reformatori. Tāpēc, ka tas neatbilst noziegumu specifikai. Tāpēc, ka tam ir atņemts iespaids uz publiku. Tāpēc, ka tas ir nederīgs un pat kaitīgs sabiedrībai – tas ir dārgs, uztur notiesātos dīkdienībā, vairo viņu netikumus. Tāpēc, ka šāda soda izpildīšana ir grūti kontrolējama un riskē pakļaut ieslodzītos viņu sargu patvaļai. Tāpēc, ka amats atņemt cilvēkam viņa brīvību un uzraudzīt viņu cietumā ir tirānijas realizēšana.

Fuko M. „Uzraudzīt un sodīt”. – Rīga: Omnia Mea, 2001.

Postmodernā ironija

Postmodernisma ietvaros ik mākslinieks apzinās, ka radīt kaut ko jaunu, unikālu, pateikt to, kas vēl līdz šim literatūras procesā nebūtu pateikts, ir neiespējami. Līdz ar to autors ironiski izturas pret savu tekstu kā vairāk vai mazāk atpazīstamu citātu kopumu, tādējādi demonstrējot savu pasaules redzējumu, kas no iepriekšējā atšķiras niansēs, ko piešķir autora unikālā dzīves pieredze.

Visos laikos smiekliem kultūrā ir bijušas īpašas funkcijas – tā ir gan iespēja pateikt patiesību, paliekot nesodītam (trikstera arhetipa visdažādākās izpausmes), gan veidot īpašu zemtekstu sistēmu (totalitārās mākslas ietvaros). Postmodernismā ironija kā patiesību atkailinoši smieklī ir saistāma ar patērētājsabiedrības un autora attiecībām – autors gan ironizē un zināmā mērā „vazā aiz deguna” patērētājsabiedrības gaumes kritērijus un gaidu horizontu (atliek atcerēties V. Nabokova „Ada vai kaislību prieki”), bet tajā pašā laikā autors ir pakļauts patērētājsabiedrības paradigmai, jo personība, lai kā arī vēlētos, nevar pastāvēt ārpus laikmeta, kurā dzīvo, un tā vērtību sistēmas. Lai rastu kompromisu starp sevi un pasauli, atliek vienīgi ironija.

Fragments iedvesmai

G. Godiņš
„Nakts saule”

*ripo apelsīns pa galdu
stāv balta gaisma baltā sienā
nav jārunā
ir rokas
kas apelsīnu mizo
kas drupina šo sienu*

*aiz muguras aug
grāmatplaukts
kā drošība
pār smaržu rūgteno
kas tavās rokās miglo*

www.satori1/4.lv

Ķermeniskums

Postmodernisma un poststrukturālisma termins, kas norāda uz postmodernismam raksturīgo priekšstatu par garīgā un ķermeniskā, jutekliskā un intelektuālā vienību. Termina semantiskais papildījums veidots, pamatojoties uz Z. Freida un viņa sekotāju mācības postulātiem. Ķermeniskuma princips tiek izmantots arī, interpretējot sociālas (Ž. Delēza termins „sociāls ķermenis”), tekstuālas (R. Barta priekšstats par ķermeni kā tekstu) un citas parādības. Ķermeniskuma aktualizācija ir saistāma ar atteikšanos no tā dēvētajām aizliegtajām tēmām un seksualitātes principa un erotiskā aktualizēšanu daiļdarbos, demonstrējot īpašu varoņa stāvokli, kad prātam nav varas pār jūtām un juteklisko.

Fragments iedvesmai

Mišels Fuko
No grāmatas „Seksualitātes vēsture”

Vēsturiski ir izveidojušies divi pamatpaņēmieni, kā radīt patiesību par seksu. No vienas puses, sabiedrības, kuru ir bijis daudz – Ķīna, Japāna, Indija, Roma, arābu musulmaņu sabiedrības –, ir apgādājušās ar ars erotica. Erotikas mākslā patiesība ir izvilktā no pašas baudas, ņemta kā prakse un apkopota kā pieredze; bauda tiek ņemta vērā nevis attiecībā pret kādu absolūtu atļautības vai aizlieguma likumu un nemaz ne saistībā ar derīguma kritēriju, bet gan pirmkārt un galvenokārt attiecībā pret sevi pašu. Tā ir jāiepazīst kā bauda, tāpat atkarībā no tās

intensitātes, specifiskajām īpašībām, ilgstamības, atbalsīm miesā un dvēselē. Vai labāk: šīm zināšanām pakāpeniski jāatgriežas pašā seksuālajā praksē, lai to pārstrādātu no iekšpuses un pilnveidotu tās ietekmi. Tādējādi izveidojas zināšanas, kam būtu jāpaliek slepenām, - ne vien aizdomu dēļ par necienīgumu, kas raksturo viņu objektu, bet aiz nepieciešamības tās tvert vislielākajā atturībā, jo saskaņā ar tradīciju, būdamas izpaustas, tās zaudētu savu iespaidu un vērtību. Attieksme pret noslēpumus glabātāju skolotāju tātad ir fundamentāla; tikai un vienīgi viņš var tos nodot **ezotēriskā** veidā un **iniciācijās** valodā, kurā viņš ar nevainojamām zināšanām un bardzību ievada skolnieku. Šīs pamācīšanas mākslas ietekme ir daudzkārt iespaidīgāka, nekā to ļautu nojaust tās ieteikumu sausums; šai ietekmei būtu jāpārveido tas, uz ko tā liek iedarboties savām priekšrocībām: ķermeņa pārvaldīšana, nesalīdzināms prieks, laika un ierobežojumu aizmiršana, ilgas dzīves eliksīrs, nāves un tās draudu izraidījums.

Fuko M. „Seksualitātes vēsture. I Zinātgriba”. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.

ezotērisks (gr. esoterikos 'iekšējs') – slepens, apslēpts, domāts vienīgi iesvētītiem, zinošiem (par reliģiskiem rītiem, mistiskām mācībām u.tml.)

iniciācija (lat. initiatio 'iesvētīšana') – iesvētīšana, ievadīšana, kāda procesa ierosināšana, izraisīšana, rituāli un emocijas, kas saistītas ar cilvēka pāriešanu jaunā sociālā statusā

Mākslinieciskais laiks postmodernismā

Postmodernā laika jēdzienu nosaka I. Prigožina fizikā definētais laika bultas princips: laika bulta ir vērsta nākotnē, laiks nav uzskatāms par atgriezenisku lielumu. I. Prigožina laika bultas princips saistās ar matērijas pašorganizāciju – jebkurā atvērtā sistēmā entropija jeb tieksme uz haosu pieaug, līdz sasniedz bifurkācijas punktu, kurā haoss kļūst par dominējošo sistēmā. Bifurkācijas punktā notiek matērijas pašorganizēšanās, sistēma strukturē pati sevi un harmonizējoties pārvar haosu.

Aprakstītā sistēma lielā mērā ietekmē postmoderno laika izpratni, akceptējot gan laika neatgriezeniskumu, gan esamības spēju pašorganizēties. Tas nosaka arī postmodernisma reizē traģisko un ironisko iedabu – no vienas puses, mūsu esamība laikā ir ierobežota, mūsu dzīve virzās uz nāvi, no otras – matērijas pašorganizēšanās zināmā mērā atsvešina cilvēku no sevis paša: ja matērija pašorganizējas, tad ir iespējams pieņemt vērotāja lomu, ik brīdi lemjot, iesaistīties vai nē. Ja laika neatgriezeniskums nav pārvarams reālajā telpā, tad virtuālajā tas ir iespējams. Iekļaujoties virtuālajā telpā, cilvēks veido attiecības ar virtuālo laiku, izdzīvojot koncentrētu laika kvintesenci, kas tiek pielīdzināta reālajam laikam, taču nav ar to identificējama.

Fragments iedvesmai

Haruki Murakami
No romāna "Norvēģu koks"

Dzīvodami savas dzīves, mēs tuvināmies nāvei. Tā ir patiesība, taču tā ir tikai viena no patiesībām, kuras mums ir jāapgūst. Naoko

nāve man atklāja jaunu patiesību: nekāda patiesība nespēj dziedēt skumjas, kuras rada mīļoto cilvēku nāve. Šīs skumjas nespēj kļiedēt ne patiesība, ne vaļsirdība, ne spēks, ne laipnība. Mums atliek vien izbaudīt šīs skumjas līdz galam un iegūt no tām mācību, taču šī mācība mums ne nieka nelīdzēs tajā brīdī, kad bez iepriekšēja brīdinājuma pār mums nāks atkal jaunas skumjas. Naktī, klausīdamies viņos un vējā, es nemitīgi koncentrējos uz šīm domām. Mugursomu mugurā, smiltīm matos es gāju aizvien tālāk uz rietumiem, un mana diēta sastāvēja no viskija, maizes un ūdens.

Murakami H. „Norvēģu koks”. – Rīga: AGB, 2003.

Mākslinieciskā telpa postmodernismā

Postmodernisma literatūrai nav raksturīga opozicionāra telpas organizācija. Postmodernisma literatūras tekstos, atšķirībā no modernisma, nav strikti vērojamas telpiskas opozīcijas (augša – apakša, labais – kreisais, centrs – perifērija u.c.).

Raksturojot telpu, Ž. Delēzs un F. Gvatari lieto terminu „rizoma”. Šis termins ir pretstatīts struktūras jēdzienam, kas ir pārāk hierarhiski tendēts un sistēmisks, lai raksturotu postmodernisma māksliniecisko telpu. Rizomas ietvaros visi telpas punkti ir vienlīdz būtiski, nav svarīgāko un mazāk svarīgo telpas sektoru. Par rizomas simboliskiem attēlojumiem uzskatāmi labirints un internets, rizoma pielīdzināma zirnekļa tīklam, kurā centrs un perifērija ir tikai simboliski, bet ne reāli funkcionējoši.

Telpisko organizāciju raksturo arī termins „plato” – rizomas jēdzieniskā papildījuma kvintesence, kas gan nav uzskatāma par rizomas centru. Plato mainās un attīstās, neļauj rizomai sadalīties vai sašķelties. Plato nereti ietver teksta vērtību sistēmu, kas nav pakļauta postmodernās ironijas ietekmei, t.i., tās ir nopietni uztveramās, neapšaubāmās vērtības, kas netiek dekonstruētas.

Postmodernā teksta telpa ir saistāma arī ar jēdzieniem „reāls” un „virtuāls”, arvien izteiktāk virtuālā telpa gūst virsroku pār reālo. Virtuālajā telpā, pielāgojot dažādas maskas, cilvēks jūtas brīvāks, neatkarīgāks, jo nav pakļauts realitātes sociālajām nosacītībām un telpiskajai determinācijai, kuras vispilnīgākā izpausme ir nāve. Virtuālā telpa piedāvā jaunas pašrealizācijas iespējas, kas saistāmas ar interaktīvu, tiesa, iluzoru iesaistīšanos savas pasaules modelēšanā.

Fragments iedvesmai

Milorads Pavičs

No grāmatas „Hazāru vārdnīca”

Sapņu mednieki – hazāru priesteru sekta, kuras aizbildne bija princese Ateha. Šie priesteri prata lasīt svešus sapņus, jutās tajos kā savās mājās un spēja tur nolaupt visu, kas tiem bija vajadzīgs.

Pierakstā saglabājušies vārdi, ko teicis kāds no vecākajiem sapņu medniekiem: "Sapnī mēs esam kā zivis ūdenī. Ik pa laikam uzpeldam virspusē, lai pārļautu acis sapņa krastiem, bet tad ātri un alkatīgi atkal ienirstam tajā, jo vislabāk jūtamies sapņa dzīlēs. Īsajos uzpeldēšanas brīžos redzam tā krastos dīvainu radījumu, kurš ir smagnējāks nekā mēs. Tas elpo citādā veidā, paša svars to saista pie zemes, un viņš nepazīst baudu, kurā mēs mītam kā savā ķermenī, jo dzelmē bauda nav šķirama no miesas un veido vienu veselumu. Šis radījums sapņa krastos ir tas pats, kas mēs, tikai miljons gadu vēlāk, mūsu starpā ir ne tikai šis laiks, bet arī kāda briesmīga nelaime, kas piemeklējusi šo radījumu tāpēc, ka viņš atšķīris miesu no baudas..."

Leģenda vēsta, ka viens no slavenākajiem sapņu lasītājiem bijis Mukadasalsafars, kam izdevies visdziļāk ielauzties miega noslēpumos. Viņš spējis svešos sapņos dresēt zivis, atdarīt durvis un kā vēl neviens tuvoties Dievam, kurš ir katra sapņa pamatā. Bet tad kaut kas atgadījies, un viņš uz visiem laikiem zaudējis šo māku. Sapņu mednieks ilgi uzskatījis, ka tas tāpēc, ka šajā mistiskajā mākslā viņš jau sasniedzis virsotni. Tam, kurš nonācis pie mērķa, ceļš vairs nav vajadzīgs, tāpēc viņam tas tiek liegts. Citi tomēr tā nedomāja, visu izstāstīja princesei Atehai, un tā paskaidroja, kas ar Mukadasalsafaru noticis:

„Reizi mēnesī, sāls svētkos, hazāru kagana piekritēji visu triju mūsu galvaspilsētu nomalēs uz dzīvību un nāvi cīnās ar tiem, kuri atzīst mani un kurus es atbalstu. Kad satumst vakars un kagana miroņus apglabā pēc ebreju, arābu vai grieķu paražas, bet tos, kuri krituši, cīnoties par mani, apbedī hazāru kapenēs, kagans klusi atver manas guļamistabas vara durvis un ienāk ar sveci, kuras liesma smaržo un dreb no viņa kaisles. Es neskatos uz viņu, jo kagans tad līdzinās visiem citiem pasaules mīlniekiem, kam laimes tvīkums iesities sejā. Mēs divatā pavadām nakti, un rīta ausmā, kad kagans dodas prom, es pulētājās vara durvīs viņu redzu un viņa gudrajā sejā lasu, kādi ir viņa nolūki, no kurienes viņš nācis un kas īsti ir.

Tas pats sakāms arī par jūsu sapņu mednieku. Nav šaubu, ka savā prasmē viņš ir sasniedzis lielus augstumus, skaitījis lūgšanas svešu sapņu tempļos un ticis neskaitāmas reizes sapņotāju zemapziņā nogalēts. Viņš veiksmīgi panācis, ka viņam pakļaujas vissmalkākā viela, proti, sapnis. Taču, ja viņš arī nav pielāvis nevienu kļūdu, tiekdamiem pie Dieva, lai to ieraudzītu sapņu dzīlēs, tad ir to izdarījis atceļā no augstumiem, kuros bija kāpis, - un tāpēc saņēmis sodu!" Tā runāja princese. Nepietiek ar to, ka uzkāpj kalnā, vajag arī laimīgi tikt lejā.

Pavičs M. „Hazāru vārdnīca”. – Rīga: Jāņa Rozes apgāds, 2006.

Metavēstījums

Postmodernisma kultūrā vērojama neuzticēšanās **metavēstījumam** jeb metastāstam. Ar terminu „metastāsts” apzīmē noteiktu vēstījumu, kas pasaules kultūras vēsturē ticis uzskatīts par autoritatīvu un neapšaubāmu. Ž. F. Liotārs to dēvē par paskaidrojošajām sistēmām, kas nosaka mūsdienu mietpilsoniskās sabiedrības vērtību sistēmu, kas tiek pieņemta kā nemaldīga un neapšaubāma. Par šādiem metastāstiem Ž. F. Liotārs uzskata priekšstatu par personības emancipāciju, progresu kā esamības pamatprincipu, Apgaismības domu par cilvēces tuvināšanos harmonijai, Hēgeļa priekšstatus par gara dialektiku utt.

Postmodernisms atsakās akli pieņemt patiesības, uzskatot, ka ikviena no tām ir izvērtējama un analizējama un tikai tad, ja pats esi par to pārliecinājies, patiesība tiek pieņemta kā savējā un kā neapšaubāma vērtība. Līdz ar to postmodernisma vērtību sistēmas stūrakmeņi ir meklējami nevis objektīvajā esamībā, realitātē, bet gan personības pieredzes sfērā – pieredzes, kas spējusi izvērtēt un akceptēt noteiktu informācijas apjomu.

Amerikāņu literatūrzinātnieks F. Džeimisons, turpinot Ž. F. Liotāra domu, metastāstu traktē kā **epistemoloģisku** kategoriju, kas nav uzskatāma par cilvēka empīriskās uztveres iezīmi, bet ir savdabīga tukša koordināte pasaules iepazīšanas ietvaros. Respektīvi, pasaule atklājas cilvēkam tikai kā stāsti par pasauli, kas katram jāizvērtē pašam. Tā, piemēram, V. Nabokovs romānā „Ada vai kaislību prieki”, aprakstot galveno varoņu savstarpējās attiecības, pierāda, ka Z. Freida priekšstats par kompleksu negatīvo ietekmi uz cilvēka harmonisku pastāvēšanu, ir maldīgs.

Fragments iedvesmai

Hulio Kortāsars No „Skola naktī”

Nodoms nakts laikā ielavīties mūsu nenormālskolā (tā mēs to bijām iedēvējuši aiz nicības, bet šim vārdam bija arī citi, nopietnāki iemesli) piedzima Nito galvā — labi atceros, ka tas notika Onses laukumā, kafejnīcā „Pērle”, malkojot vermutu un alu. „Tev nu gan ir cāļa smadzenes,” es tūlīt nokomentēju, taču, neraugoties neusko (tā mēs tolaik mēdzām rakstīt, aiz atriebības kropļodami ortogrāfiju — arī savs sakars ar skolu), Nito turpināja, kā iesācis: tas būšot vienreizīgi — iemanīties iekšā nakts vidū un visu izpētīt; bet ko tu tur pētīsi, Nito, jau tā viņa mums ir līdz kaklam, tomēr ideja man bija iepatikusies, un es strīdējos pretī vienīgi ķīvēšanās pēc, soli pa solim iekšēji piekāpdamies Nito priekšlikumam. Vēl brīdis, un es sāku smalkā vīzē padoties, jo patiesībā arī man skola pavisam līdz kaklam vēl nebija, kaut arī mēs bijām spiesti nest šo slogu sešarpus gadus — četrus, lai dabūtu vispārējo skolotāja diplomu, un vēl gandrīz trīs, lai iegūtu tiesības mācīt literatūru — un pārciest prātam tik neaptveramus priekšmetus kā cilvēka nervu sistēma, uzturmācība un spāņu literatūra; pēdējā rādījās

meta- (gr. meta ‘pēc; aiz; pār; starp’) – tāds, kas nāk aiz; tāds, kas ietver (piemēram, metagalaktika)

Fredriks Džeimisons (Fredric Jameson, dz. 1934) – amerikāņu literatūrzinātnieks

visstulbākā, jo mēs jau trešo trimestri bijām iestiguši „Grāfā Lukanorā” un tikt no tā ārā nebija ne mazāko cerību. Varbūt tieši šīs dīvainās laika stiepšanas dēļ mums ar Nito skola šķita stipri ērmeta, un bija radies iespaids, ka nenāktu par ļaunu daudz ko izpētīt pamatīgāk. Es nezinu – iespējams, bija vēl kaut kas cits; vismaz man skola nešķita tik normāla, kā to prasītu nosaukums; Nito domāja tāpat un bija man to teicis jau pirmajā sastapšanās reizē, tik senajās pirmā mācību gada dienās, ko pa pilnam aizpildīja biklums, burtnīcas un kompasī. Pēc tik daudziem gadiem mēs vairs šo izjūtu neapspriedām, taču šorīt „Pērlē” radās iespaids, ka Nito būtu ieradies kā tēls no turienes, un tāpēc viņš mazpamazām mani pievarēja.

www.satori1/4.lv

Nonselekcija

Pastāv apgalvojums, ka postmodernajā pasaules uztverē nav iespējama nekāda hierarhija, ne sociāla, ne dabā sakņota. Nav veidojama distance, kas šķirtu māksliniecisku tekstu no dzīves, tekstu no lasītāja uztveres un interpretācijas. Nonselekcija anulē tās ilūzijas, kas valda teksta un tā interpretācijas kontekstā, aktualizējot tā dēvēto dokumentālisma principu, kas ļauj demonstrēt tekstā esamību tādu, kāda tā ir, māksliniekam it kā gluži mehāniski fiksējot viņa redzes lokā nonākušos faktus.

Postmodernisma tekstu strukturēšanas pamatā ir nonhierarhijas princips, kas liek mainīt attieksmi pret māksliniecisko komunikāciju kopumā. Tas nozīmē, ka autors, radot mākslas darbu, vairs nepievēršas apzinātai lingvistisko vai citu tekstu strukturējošu elementu atlasei. Savukārt lasītājs, iesaistoties spēlē ar tekstu un to dešifrējot, vairs nemēģina veidot viennozīmīgu interpretāciju, apzinoties, ka, ikreiz pievēršoties tekstam, tiks veidota sava, īpaša komunikatīva situācija, kuras ietvaros veidosies arī unikāla interpretācija. Līdz ar to teksts tiek uztverts kā savdabīga kolāža, kuras pamatā ir fragmentārs diskurss, kas pēc savas iedabas nevar kļūt par vienotu veselumu. Postmodernajam tekstam raksturīgs fragmentārisms, kas faktiski atspoguļo 20. gadsimta otrās puses cilvēku pasaules uztveri, kuras pamatā ir atsevišķu informatīvu fragmentu savienošana un kura pieprasa jaunu, iepriekš nebijušu teksta organizāciju.

Nonselekcijas situāciju īsteno **permutācija** – tā ir dažādu teksta fragmentu savstarpēja aizstājamība, kā arī teksta un sociālā konteksta mijiedarbība. Pasaule tekstā tiek uztverta kā haotiska, tai nereti trūkst jēgas un pastāvēšanas likumsakarību. Lai to atspoguļotu, izmanto tā dēvēto alternatīvās kompozīcijas principu, kas pēc D. Lodža domām ietver sevī šādas pazīmes: pretrunīgumu, permutāciju, fragmentaritāti, nejaušību, ekscesu un īssavienojumu. Tiesa, nereti par pretrunīgumu var uzskatīt teksta polisemantiskumu, kas atspoguļo esamības daudzveidīgās, taču ne pretrunīgās izpausmes. Nonselekcijas ietvaros vienotā veselumā tiek savienotas dažāda līmeņa problēmsituācijas, pieņemot, ka to pastāvēšana nav saistāma ar noteiktu hierarhisku pasaules uztveri, kurā ir būtiskākas un mazāk būtiskas parādības.

permutācija
(lat. *permutatio*
'apmaiņa') –
pārstatīšana,
mainīšana vietām

Fragments iedvesmai

Horhe Luiss Borhess

No „Abenhakans Elboharī, nāves piemeklēts paša labirintā”

...ir salīdzināmi ar zirnekli, kas būvē māju.

Korāns, XXIX, 40

Pārvarējuši smilšainu pakalnu, viņi nonāca pie labirinta. Tuvumā tas izskatījās pēc taisnas, gandrīz bezgalīgas neapmestas ķieģeļu sienas, kas slējās mazliet augstāk par cilvēka augumu. Danreivens apgalvoja, ka siena veido apli, taču tā bija tik nepārskatāma, ka izliekumu nevarēja manīt. Anvinam ienāca prātā Nikolajs Kūzietis, kas jebkuru taisni aplūkoja kā bezgalīgu riņķa līniju... Turpat ap pusnakti viņi atrada izgāzušās durvis, kas veda uz aklu un biedīgu priekštelpu. Danreivens sacīja, ka tālāk mājā esot ne mazums šķēršļu, taču, ja viņi visu laiku turēšoties tikai pa kreisi, tad apmēram pēc stundas nenāksot tīkla centrā. Anvins bija ar mieru. Piesardzīgie soļi atbalsojās pret akmens grīdu; eja sadalījās citās – šaurākās. Griesti nolaidās tik zemu, ka šķita – nams grib viņus noņņaut. Pilnīgā tumsā viņiem vajadzēja virzīties vienam aiz otra. Anvins gāja pa priekšu. Kavēdama gaitu ar stūriem un izciļņiem, viņa rokai nerimus plūda pretī neredzamā siena. Lēni taustīdamies melnumā, Anvins no drauga mutes klausījās stāstu par Abenhakena nāvi.

– Šķiet, vissenākais tēls manā atmiņā, – Danreivens iesaka, – ir Abenhakans Elboharī Pentritas ostā. Viņu pavadīja melnādains cilvēks ar lauvu; tie neapšaubāmi bija pirmais nēģeris un pirmais lauva, ko skatīja manas acis, ja neskaita gravīras Svētajos rakstos. Tomēr, kauču es biju bērns, saules krāsas zvērs un nakts krāsas cilvēks uz mani atstāja mazāku iespaidu nekā pats Abenhakans. Man viņš likās nemēr garš; tas bija vīrs ar dzeltenīgu seju, puspievērtām melnām acīm, nekaunīgu degunu, gaļīgām lūpām, safrānkrāsas bārdu, platām krūtīm, ar drošu un klusu soli. Pārņācis mājās, es sacīju: „Ar kuģi ir atbraucis ķēniņš.” Vēlāk, kad bija sākuši strādāt mūrnieki, es šo titulu papildināju – Bābeles ķēniņš.

www.satori1/4.lv

Pastišs

Parodijas veids, kas ietver sevī gan eksperimentālu formu, gan pašparodēšanu. I. Hasans uzskata, ka pašparodija ir postmodernā mākslinieka ierocis cīņā ar valodas sākotnējo melīgumu. Tradicionālā parodija postmodernisma ietvaros vairs nevar pastāvēt, jo ir anulētas autoritātes, kuru vietā stāties pastišs, kas faktiski ir parodija par parodiju. Tādējādi apzināti tiek jaukti un apvienoti dažādu māksliniecisko stilu elementi un literatūras žanri, izmantoti dažādi leksiskie slāņi un atšķirīgas sociālās pozīcijas.

Fragments iedvesmai

Uldis Bērziņš „Rekviēms”

*Pie velna tos vārdus, kad lielījos, ko visu es zinot un darot, - kā tik daudz klusuma uzrakstīt, ko miljoniem zvaigžņu barot, tu, Juri „Jāni” tumsā tu lēnām ar tukšumu sarod, klusuma ozoli tumsā aug,
klusuma stumbri sāk zarot, pār hospitāļiem, pār hospitāļiem vakars
kā liela plauksta, es tavai rokai piedūros roka jau bija
auksta, ģitāra spēlē pusdebesī, miljons zvaigžņu jau
kājās, samierinies ar neesamību, drīz tu lidosi mājās,
tam es ticu un man ir skaidrs: tu neprati Šveiku mētāt,
kad bij par puikām jākaujas, tu kāvies kā puika sētā, tik viena lieta
man neticas, man tas liekas pat stulbi: vai Rīgas čalim, nekad tev
nav teikts ne vārda par Melno tulpi, tā ir normāla
lidene, čal, reiss pēc reisa gads gadā Melnā tulpe
pār robežu beigtus kareivjus vadā, kaut klusu-
mu uzrakstīt spētu par tevi, čal, tumsai likt starot,
lai telemeli ekrānos dziest, vesj afganskij narod, - vai tāds mums
simts gadus liktenis, zēn, kādam, starp citu, velnam pret veču tur-
bāniem baltajiem, pret bērnu galviņām melnām vai
tāds mums liktenis zēn nolādēts jobanarot mums visi
dod to netīro darbu mēs pa tīro mēs varot tik to plinti to
plinti var latvietim dot nāve tu zemnieka arod pret
miljonu miroņu atkal sūtīji Jāni un Juri karot, nu klusuma ozoli tumsā
aug, klusuma stumbri sāk zarot, klusu, klusu klusu tev dvēsele zvaigznēs paceļas garot.*

Bērziņš U. „Dzeja”. – Rīga: Artava, 1995.

6. nodaļa

Literatūras žanru pazīmes

Jautājums par žanriem mūsdienu žanru robežu nojaukšanas un žanru saplūšanas laikmetā ir sarežģīts, dažiem šķitīs, ka šis jautājums nav dziļākas izpētes vērts. Tomēr, raugoties pagātnē, bez žanru diferenciacijas izpratnes ir grūti pilnvērtīgi saprast agrāko laiku daiļliteratūru.

Arī pētot mūsdienu literatūru, ir visai daudz tekstu, kuros vērojama pārsteidzoša žanriskā tīrība vai acīmredzama divu – triju žanru sintēze.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
Proza Epika	Biogrāfija	Cilvēka dzīves apraksts, kas veidots, pamatojoties uz biogrāfiskiem faktiem.
	Dienasgrāmata	– Ikdienas intīma, darījuma, sabiedriska, politiska u.c. rakstura pieraksti. – Stāstītājs ir pirmajā personā, parasti tiek norādīts datums, dažreiz – nedēļas diena, vieta. – Raksturīga intimitāte, jūtu bagātība, atklātība. – Rada patiesīguma un dzīves realitātes iespaidu.
	Epifānija	„Tā ir gracioza un akrobātiska spēle ar paradoksiem, grotesku, hiperbolu, kas mijas ar dziļu, iejūtīgu intimitāti, maigu, lirisku tēlojumu.” (Dz. Vārdaune) Tiek meklētas fantastiskas, neparastas kopsakarības, parastais redzams īpašā rakursā, sīkās, nenozīmīgās parādībās ietverts būtisks saturs.
	Epopeja	– Plašs romāns, kurā ietverti svarīgi vēsturiski notikumi tautas dzīvē, kas nosaka centrālo tēlu likteņus. – Atšķirībā no romāna, kurš pievēršas atsevišķas personības liktenim un attiecībām ar sabiedrību, epopeja attēlo vēsturisko procesu, tautas likteni, tautas dzīves panorāmu noteiktā vēsturiski svarīgā posmā.
	Eseja	– Autora teorētiskās un filosofiskās pārdomas par kādu zinātnisku, filosofisku, literatūras vai mākslas problēmu ar subjektīviem autobiogrāfiska rakstura iestarpinājumiem. – Autora subjektīvā attieksme pret lietām un parādībām, viņa savdabīgā domāšana, pasaules uztvere. „Esejists izvēlas kādu personību, mākslas darbu vai citu parādību, lai rakstītu par to, kas viņu šai objektā īpaši interesē. Esejā izpaužas tās autora personiskā pieredze, viņa kultūra, izglītība, pasaules uzskats.” (Dz. Vārdaune) – Esejas valoda var būt gan emocionāla, gan poētiska, gan lietišķa.
	Feļetons	Neliela apjoma sacerējums ar nopietnu vai humoristisku saturu, kurā autors reaģē uz aktuālām dzīves parādībām. Raksturīga aktualitāte, dokumentālā precizitāte, satīriskā ievirze.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
Proza Epika	Humoreska	Autors, veidodams raksturus, situācijas un notikumus, atklāj to komisko aspektu, ar labsirdīgu humoru pasmiedamies par cilvēku vājībām, vientiesību, garīgo aprobežotību u.tml.
	Leģenda	– Pamatā ir tautas ticējumi vai fantastiski tēli, kuri tiek uztverti kā reāli esoši. – Raksturīga autora izdoma, fantastika, heroika.
	Literārā pasaka	Līdzīgi kā tautas pasakā: – augsta tēlu un sižetu nosacītības pakāpe; – brīnumains, fantastisks pasaules redzējums, dzīves īstenības norišu uztvere un atveide. Atšķirīgais: – ir autors; – autora pozīcija ir aktīva; – individuāli, neatkārtojami raksturi; – psiholoģiskā piesātinātība, sociālētiski un filosofiski vispārinājumi; – daudznozīmīgums, asociatīvi bagāts saistījums ar īstenību, filosofiskums.
	Memuāri	Autora atmiņas par reāliem pagātnes notikumiem, kuros viņš ir līdzdarbojies.
	Miniatūra	– Maza apjoma tēlojums ar spilgti iezīmētu pārdomu raksturu. – Raksturīga domas un formas koncentrētība, kompozīcijas pabeigtība, viengabalainība. – Satura un izteiksmes līdzekļu lakonisms rada spēcīgu emocionālo iedarbību.
	Novele	– Sižeta spraigums, dinamiskums. – Negaidīts intrigas samezģlojums. – Konflikta (visbiežāk – morālas dabas) atklāta demonstrācija, nevis analīze. – Darbības laiks īss, telpa ierobežota. – Minimāls vides un apstākļu ieskicējums. – Negaidītas beigas, atrisinājums, pavērsiens vai pārsteigums. – „Dzīves metafora” (V.Novikovs) – caur vienreizējo sniedz vispārinājumu.
	Pamflets	Publicistisks vai literārs sacerējums ar spilgti izteiktām atmaskojošām funkcijām. Galvenie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi ir ironija un sarkasms.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
Proza Epika	Romāns	<ul style="list-style-type: none"> – Sniedz plašu, visaptverošu, filosofiski vispārinātu pasaules ainu, veidojot tipiskus raksturus, tiek atainots laikmets. – Raksturīgs liels apjoms, sarežģīts, notikumiem bagāts sižets, kurš aptver ilgu laika periodu un ļauj attēlot veselu cilvēka dzīvi, rādot to kā ilgstošu, daudzšķautņainu procesu, veidojot cilvēka un sabiedrības attiecības. – Daudz personāžu, tiek rādīta to transformācija noteiktā laiktelpā. – Sarežģīta kompozīcija, kas ietver sevī vairākas sižeta līnijas, izvērstus vides un apstākļu tēlojumus, detalizētas ainas, autora atkāpes, iekšējos monologus u.c. – Sintētiskums: romānā sadzīvo lirisms un dramatisms, komiskais un traģiskais, tēlojumi, apraksti, dialogi, dažādu žanru iespaidumi. – Romānam raksturīgs polifonisms (M.Bahtins). Tā ietvaros tēli it kā veido noteiktu balsu kori, kas pauž autora iecerī, izgaismojot to no dažādiem aspektiem. – Liela nozīme ir vides tēlojumam, dzīves telpas iezīmējumam. – Visu elementu – sižeta, vides, raksturu – kopaina realizējas daiļdarba mākslinieciskās idejas atklāsmē.
	Stāsts	<ul style="list-style-type: none"> – Neliela apjoma prozas sacerējums, kas attēlo laikā un telpā ierobežotu notikumu vai arī kādu epizodi cilvēka dzīvē. – Vēstošs, stāstošs parādību atspoguļojums vai tiešs to attēlojums. – Centricies vēstījums – visi stāstījuma elementi vērsti uz vienu mezgla punktu. Citi personāži atklājas tikai attieksmē pret centrālo tēlu. – Vēstījums ir dinamisks, intensīvs, piesātināts. – Uztveres un iespaيدا kopība, kas rodas, pateicoties daiļdarba nelielajai formai. – Īpaša nozīme ir metaforizētai izteiksmei, zemtekstam un mākslinieciskām detaļām. – Nav sazarots sižets. – Neliels personāžu skaits. – Psiholoģiskā spriedze, ētiski un filosofiski vispārinājumi. – „Dzīves metonīmija” (V. Novikovs) – ar neliela īstenības fragmenta palīdzību tiek atklāts liels, nozīmīgais. – Atšķirībā no romāna, garajā stāstā tiek izmantots apjoma ziņā mazāks materiāls, bet tas attēlots sīkāk, ar īpašu asumu.
	Tēlojums, eņide, skice	<ul style="list-style-type: none"> – Neliela notikuma vai novērotas parādības tēlojums vai raksturīga dzīves sākuma uzmetums. – Izteikti subjektīvs piedzīvojumu, pārdzīvojumu, redzētā vai novērotā apraksts vai atstāstījums. – Sniedz lasītājam ne tik daudz objektīvu skatījumu kā emocionālu pārdzīvojumu.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
		<ul style="list-style-type: none"> – Sižets nav būtiskākais mākslinieciskā teksta elements. – Spēcīgāks liriski emocionālais elements, ko nosaka autora subjektīvā uztvere.
Dzeja Lirika	Akafists	Reliģiskās dzejas žanrs, pazīstams 7. gs. Bizantijā. Tās ir dzīšanas, kurās slavina Dievmāti, svētos.
	Dzejolis	Neliels saistītā valodā uzrakstīts daiļdarbs, kurš ar vārdu pauž dvēseles dzīvi tās mainīgajās un daudzveidīgajās izpausmēs.
	Dziesma	Liriskas sacerējums, kurš rakstīts gatavam muzikālam motīvam vai kā teksts, kuram tiek rakstīta mūzika. To izpilda solists, ansamblis vai koris.
	Elēģija	Dzejolis ar skumju, sērīgu noskaņu. Svarīgākais motīvs – traģiskas pretrunas, garīgo ideālu nesavienojamība un nesamierināmība ar esošajiem dzīves apstākļiem.
	Epigramma	Sākotnēji nozīmēja asprātīgu uzrakstu uz pieminekļiem, skulptūrām, altāriem, svētnīcu sienām. Mūsdienu izpratnē tas ir īss satīrisks dzejolis, kurā izsmieta kāda persona; tā ir satīriska (zobgalīga) atziņa par kādu personu vai īpašam gadījumam velītis dzejolis.
	Epitalama	Kāzu dziesma, cildinājums jaunlaulātajiem.
	Epitāfija	Īss piemiņas dzejolis vai izteiciens, kas dažreiz kļūst arī par kapa uzrakstu.
	Himna	Odas paveids, dievu un varoņu slavinājums; tiek apdziedāti arī dažādi izcili notikumi tautas dzīvē. Raksturīgs diženums, cēlums.
	Idille	Lirikas žanrs, kurā izteikta hipertrofēti harmoniska saskaņa ar pasauli un cilvēkam pašam ar sevi. (V. Ķikāns) Dzejolis, kurā tēloti klusās, mierīgās, laimīgās un bezrūpīgās „dabas bērnu” – ganu, zvejnieku, zemkopju – dzīves brīži.
	Oda	Lirisks dzejolis, kas pauž sajūsma, slavinājumu. Raksturīga svinīga izteiksme.
	Paskvila	Aizvainojošs, apmelojošs dzejolis, kura mērķis ir pazemot vai kompromitēt kādu sociālu parādību.
Pastorāle	Dzejolis, kurā attēlotas idealizētas lauku un ganu dzīves ainas.	
Romance	Episks dzejojums, kas vēstī par kādu notikumu, kura pamatā ir mīlas pārdzīvojums.	
Dramaturģija	Drāma	Tēlo personu pārdzīvojumus un ciešanas nopietnos sarežģījumos, tikai bez traģēdijā neizbēgamās bojā ejas.
	Komēdija	<ul style="list-style-type: none"> – Raksturi, situācijas un darbība parādīta komiskā formā. – Komiskā raksturojuma atklāsmei tiek izmantota hiperbola, karikatūra, groteska.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
	Traģēdija	<ul style="list-style-type: none"> – Traģisks, līdz maksimālai robežai saasināts konflikts, kas nonāk līdz eksplozijai, katastrofai, kurā traģiskais varonis parasti iet bojā. – Konflikts veidojas starp varoņa izvirzīto ideālu un tā realizēšanas iespējām. – Traģiskais varonis ir spēcīga personība, kas paceļas pāri viduvējībai, tam ir neikdienišķs, cildens raksturs. – Raksturīgs plašs dzīves zemteksts, kas ved uz lieliem vispārinājumiem.
Liroepika	Balāde	<ul style="list-style-type: none"> – Sižetisks dzejolis, kurā attēlots neparasts, ārkārtējs notikums. – Piemīt heroisks, fantastisks vai romantisks raksturs. – Sižeta spraigums, valodas spilgtums, lakonisms. – Balāde tuvinās alegorijai, taču tā nav alegorija, kas ir skaidra pēc savas būtības. Balādē aizvien paliek kaut kas nepateikts, nojaušams, kas liek darboties lasītāja iztēlei.
	Fabula	<ul style="list-style-type: none"> – Izdomāts stāsts, kas atspoguļo īstenību. Šī „īstenība”, kas veido fabulas idejisko saturu, nepaliek apslēpta tēlos un motīvos, bet tiek deklaratīvi formulēta morālē. – Fabulas pamatā ir piemērs, kas tiek vispārināts. – Tā allaž ir īsa, un tai ir pamācības raksturs. – Struktūra, personāži, stāstījums ir shematiski. – Dzīvnieki, putni, augi, lietas darbojas cilvēku vietā; ja personāži ir cilvēki, to raksturojums parasti aprobežojas ar apzīmējumu „gans”, „skopulis” u.c. – Sižeta struktūra parasti ir šāda: ekspozīcija, nodoms, darbība, iznākums. Noslēgumu nereti veido kāda personāža izteikta vispārināta sentence, kas izsaka fabulas morāli. – Stāstījums attēlo tikai galvenos momentus, nepievēršoties detaļām vai aprakstiem. Gandrīz pilnīgi trūkst emociju. – Valoda ir vienkārša, parasti nav metaforu, vārdu jēga ir nepārprotama un precīza. – Darbība noris ārpus noteikta laika un noteiktas vietas.
	Poēma	<ul style="list-style-type: none"> – Dzejā rakstīts vai tematiski vienots vēstījums par cildenām, nozīmīgām parādībām un raksturiem. – Raksturīga monumentalitāte, kas iezīmējas visos tās komponentos: tēlojamā objekta izvēlē, problemātikas dziļumā, tieksmē pēc lieliem filosofiskiem vispārinājumiem. – Varoņpoēma – centrālais fokuss ir tautas nacionālās apziņas jautājums, savas attīstības gaitas apzināšanās. – Romantiskā un liriskā poēma – nepieļauj dzīves prozu, tver tikai dzīves poētiskos, ideālos momentus; tās saturu veido visdziļākās pasaules problēmas un cilvēces tikumības jautājumi.

Literatūras veids	Literatūras žanrs	Raksturīgākās pazīmes
		<ul style="list-style-type: none"> – Reālistiskā poēma – sava laika dzīves tēlotāja. Tā vispārina noteiktu sabiedriskās dzīves un domas periodu, uzsverot pretrunu un cīņas traģismu, rada savam laikam tipiskus raksturus. – Filosofiskā poēma – liriskā kompozīcija veidota, plaši izmantojot nosacītības elementus – simbolus, alegorijas u.c.

Interesanta literatūra

- Bērziņš L.* Poētika pamatvilcienos. Rīga, 1933.
- Bodriņš Ž.* Simulakri un simulācija. Rīga, 2000.
- Bračs A.* Rakstniecības teorija I. Cēsis, 1920.
- Cera K.* Latviešu jaunākās lirikas dzejas tehnika. // Dzimtenes Vēstnesis, 1908.
- Dinsbergs E.* *Homēra* "Odisejas" latviskā tulkojuma lietā. // Dienas Lapa, 1891/25.
- Dinsbergs E.* Metrika ar tām vajadzīgām dzejas mākslas ziņām. Liepāja, 1890.
- Dombrovska M., Sirsone S.* Latviešu dzeja. Rīga, 1966.
- Dziļleja K.* Poētika. Rīga, 1920.
- Dziļleja K.* Poētika skolām un pašmācībai. Rīga, 1949.
- Eko U.* Bodolino. Rīga, 2002.
- Eko U.* Rozes vārds. Rīga, 1998.
- Gasparovs M.* (paskaidrojumu un pēcvārda autors) Ēzopa fabulas. Rīga, 1978.
- Heidegers M.* Malkasceļi. Rīga, 1998.
- Jēkabsons K.* Piezīme par nemotivētu kritiku. // Rīgas Avīze, 1909.
- Kalniņš J.* Latviešu rakstniecības teorija. Jelgava, 1892.
- Kaneti E.* Masa un vara. Rīga, 1999.
- Kemperers V.* LTI. Rīga, 2004.
- Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz.* Prozas žanri. Rīga, 1991.
- Kursīte J.* Laikzīmes dzejā. Rīga, 1988.
- Kursīte J.* Piezīmes par pantmēru semantiku. // Kritikas gadagrāmata. Rīga, 1984.
- Ķikāns V.* Dziedi man, mūza...: tradīcija un novatorisms latviešu poēmā. Rīga, 1972.
- Ķikāns V.* Lirika: tēli, kompozīcija, žanri, virzieni. DPU, 1998.
- Laicens L.* Dzejas principi. Rīga, 1923.
- Līgotņu Jēkabs.* Īsa latviešu rakstniecības teorija. Cēsis, 1928.
- Osmanis J.* Vai dzejas teorija noveco? // Literatūra un Māksla, 1967.
- Pöldmae J.* Eesti varsiõpetus. Tallin, 1978.
- Razs Dž.* Brīvības morāle. Rīga, 2001.
- Timofejevs L., Vengrovs N.* Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca. Rīga, 1965.
- Valeinis V.* Dzejas klasiskās un brīvās formas. // Literatūra un Māksla, 1968.
- Valeinis V.* Ievads literatūras zinātnē. Rīga, 1978.
- Valeinis V.* Latviešu lirika XX gs. sākumā (1900-1917). Rīga, 1973.
- Valeinis V.* Poētika. Rīga, 1961.
- Vārdaune Dz.* Traģēdijas žanrs latviešu literatūrā. Rīga, 1973.
- Veidemane R.* Izteikt neizsakāmo. Lingvistiskā poētika. Rīga, 1977.
- Zeps V.* Folk Meters and Latvian Verse. // Lithuanus, 1972.
- Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975.
- Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. Москва, 1979.
- Бахтин М.* Творчество Ф. Рабле. Москва, 1965.
- Выготский Л.* Психология искусства. 2 изд. Москва, 1968.
- Гаспаров М.* Очерк истории русского стиха. Москва, 1984.
- Гаспаров М.* Современный русский стих: Метрика и ритмика. Москва, 1974.
- Гириц К.* Идеология как культурная система. // НЛЮ 1998/29.
- Жирмунский В.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Ленинград, 1977.
- Западов А.* Отец русской поэзии. О творчестве Ломоносова. Москва, 1961.
- Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва, 1996.
- Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия. Москва, 1998.
- Калвино И.* Незримые города. Замок скрещенных судеб. Киев, 1997.

- Козловски П.* Культура постмодерна. Москва, 1996.
- Корнев С.* Столкновение пустот: может ли постмодернизм быть русским и классическим. // НЛЮ, 1998/29.
- Латицкий В.* Наука в системе культуры. Псков, 1994.
- Набоков В.* Ада или страсть. Киев, 1995.
- Новиков В.* (сост.) Энциклопедический словарь юного литературоведа. Москва, 1987.
- Норфолк Л.* Словарь Ламприера. Москва, 1996.
- Павич М.* Пейзаж нарисованный чаем. Спб., 1998.
- Павич М.* Хазарский словарь (женская версия). Спб., 1997.
- Павич М.* Хазарский словарь (мужская версия). Спб., 1997.
- Петрович Г.* Атлас составлений небом. // Иностранная литература, 1997/6.
- Пригожин И., Стенгерс. И.* Порядок из хаоса: новый диалог человека с природой. Москва, 1986.
- Пыльдмяэ Я.* Системы эстонского стихосложения и черты развития силлаботонической системы XX в. Автореферат дисс. канд. филол. наук. Тарту, 1971.
- де Серто М.* Хозяйство письма. // НЛЮ, 1997/28.
- Тимофеев В.* Очерки теории и истории русского стиха. Москва, 1958.
- Трофимов И.* Школьный литературный словарь. Рига, 1996.
- Философия эпохи постмодернизма. Минск, 1996.
- Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. Москва, 1993.
- Хейзинга Й.* Homo ludens. Москва, 1992.
- Холшевников В.* Основы стиховедения. Ленинград, 1962.
- Шенгели Г.* Техника стиха. Москва, 1960.

