

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE



ILZE BRĒMERE

**TĒLOTĀJMĀKSLAS OBJEKTA
VERBĀLĀ REPREZENTĀCIJA
XX GADSIMTA SĀKUMA LATVIEŠU DZEJĀ**

Promocijas darbs
filoloģijas doktora grāda iegūšanai
literātūrzinātnes nozarē
literatūras teorijas apakšnozarē

Zinātniskā vadītāja
Dr. philol. LUDMILA SPROĢE

Rīga 2013

Promocijas darbs izstrādāts Latvijas Universitātes Humanitāro zinātņu fakultātē no 2008. gada līdz 2012. gadam. Šis darbs izstrādāts ar Eiropas Sociālā fonda atbalstu projektā „Atbalsts doktora studijām Latvijas Universitātē”.



IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Promocijas darba vadītāja:

Ludmila Sproģe, *Dr. philol.*, Latvijas Universitātes profesore

Recenzenti:

Janīna Kursīte-Pakule, *Dr. habil. philol.*, Latvijas Universitātes profesore

Anna Stankēviča, *Dr. philol.*, Daugavpils Universitātes asociētā profesore

Jānis Kalnačs, *Dr. art.*, Vidzemes Augstskolas profesors

Promocijas padomes sastāvs:

Ausma Cimdiņa, *Dr. philol.*, profesore – padomes priekšsēdētāja

Sigma Ankrava, *Dr. habil. philol.*, profesore – padomes priekšsēdētājas vietniece

Viktors Hausmanis, *Dr. habil. philol.*, profesors

Benedikts Kalnačs, *Dr. habil. philol.*, profesors

Janīna Kursīte-Pakule, *Dr. habil. philol.*, profesore

Valdis Muktupāvels, *Dr. art.*, asociētais profesors

Silvija Radzobe, *Dr. habil. art.*, profesore

Ludmila Sproģe, *Dr. philol.*, profesore

Padomes sekretāre:

Iveta Narodovska, *Dr. philol.*, lektore

Promocijas darbs pieņemts aizstāvēšanai ar LU Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātņu nozares promocijas padomes 2012. gada 4. decembra sēdes lēmumu Nr. 08/2012.

Promocijas darba aizstāvēšana notiks LU Literatūrzinātnes, folkloristikas un mākslas zinātņu nozares promocijas padomes atklātā sēdē 2013. gada 16. aprīlī LU Humanitāro zinātņu fakultātē, Rīgā, Visvalža ielā 4a.

SATURS

IEVADS	4
1.EKFRĀZES TEORĒTISKĀS PAMATNOSTĀDNES	21
1.1. Ekfrāzes traktējuma problemātika.....	21
1.2. Verbālā un vizuālā attiecību vispārējs raksturojums XX gs. sākumā.....	28
1.3. Ekfrāze kā rituāls (V. Benjamina <i>auras</i> teorija).....	31
1.4. Ekfrāze kā dialogs (N. Braginskas dialogiskā pieeja).....	36
1.5. Ekfrāze kā struktūra (M. Rubinsas strukturālā pieeja).....	40
1.6. Ekfrāze kā princips (L. Hellera koncepcija).....	41
Secinājumi.....	44
2. TIEŠĀ UN NETIEŠĀ EKFRĀZE	45
2.1. Tiešā ekfrāze un tās pamatfunkcijas.....	49
2.1.1. Tiešā ekfrāze kā kultūrcitāts (<i>Edvarta Virzas cikls "Francijai"</i>).....	50
2.1.2. Tiešā ekfrāze kā sinestēziska teksta veids (<i>V. Dāvida "Vincent van Gogs"</i>).....	60
2.2. Netiešā ekfrāze kā konceptuālā metafora.....	64
2.2.1. <i>V. Damberga krājums "Zīmējumi"</i>	68
2.2.2. <i>V. Damberga krājums "Bareljeji"</i>	76
2.3. Netiešā ekfrāze kā intertekstuāls kods.....	83
2.3.1. <i>V. Damberga krājumi "Dvēseles ritmi" un "Klusais karnevāls"</i>	84
2.3.2. <i>Portreta verbalizācijas paņēmieni J. Akuratera dzejā</i>	98
Secinājumi.....	105
3. POTENCIĀLĀ EKFRĀZE	107
3.1. Uzskaitījums kā poētiska kategorija.....	110
3.2. Uzskaitījums kā lineārs koncepta modelis.....	112
3.3. U. Eko sarakstu teorija konceptuālā uzskaitījuma kontekstā.....	116
3.4. Konceptuālais uzskaitījums V. Eglīša dzejā.....	118
3.4.1. <i>Tēlotājmākslas konceptuālās kategorijas V. Eglīša dzejā</i>	119
3.4.2. <i>V. Eglīša "Elēģijas" – autoekfrāze un konceptuālie uzskaitījumi</i>	124
Secinājumi.....	137
4. URBĀNĀ EKFRĀZE	138
4.1. Urbānās ekfrāzes pazīmes un funkcijas.....	141
4.2. Būvmākslas objektu vizuāli verbālais fragmentārisms.....	147
4.2.1. <i>Vizuālo mākslu verbālās pazīmes urbānajā telpā (A. Švābes "Bulvāri")</i>	149
4.2.2. <i>Urbāno elementu impresionistiskā portretizācija (A. Austrīņa dzeja)</i>	153
4.3. Subjekts kā urbānās ainavas sastāvdaļa.....	172
4.3.1. <i>Plakātiskums urbānās telpas verbālajā reprezentācijā (L. Laicena dzeja)</i>	173
4.3.2. <i>Avangarda mākslas verbalizācijas paņēmieni (A. Kurcija aktīvisms)</i>	178
Secinājumi.....	186
GALA SECINĀJUMI	188
IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS	191
1. PIELIKUMS	207
2. PIELIKUMS	232

IEVADS

*Mākslas pieredze ir vispārliciecināmais mudinājums
zinātniskajai apziņai atzīt savas robežas.*

(H. G. Gadamers)

Nav apstrīdams, ka XXI gs. sākumā verbālā un vizuālā attiecības veidojas citādi nekā iepriekšējā gadsimtā, var izteikt pieņēmumu, ka notiek zināma paradigmu maiņa. Šīs izmaiņas skar ne tikai filozofiski estētisko domu un kultūrsociālo vidi, bet arī humanitāro zinātņu jomu. Klasiskās mākslas zinātnes pārstāvji, kas tradicionāli bija uzurpējuši tiesības interpretēt jebkādas vizuālās reprezentācijas, savu vietu pamazām atdod teorētiķiem, kuru profesionālā kompetence balstās starpdisciplinārā pieejā, tas savukārt ļauj vizuālo kultūru pētīt visās tās daudzveidīgajās izpausmēs. Vizualitāte vairs netiek vērtēta kā pakārtota kultūrparādību dimensija. Vizuāls mākslas darbs vairs nav īpašs fenomens, kas mīt tikai “mākslas tempļos” un saprotams tikai izredzētajiem. Citiem vārdiem sakot, vizuālā kultūra – tā nav tikai mūsu ikdienas daļa, tā ir mūsu ikdiena.

Pētīt noturīgus un visapkārt esošus fenomenus, parādības un jēdzienus globālu pārmaiņu laikā nav viegls uzdevums. Turklāt vispārzināms, ka jebkura parādība, lai tā tiktu iespējami objektīvi analizēta, komentēta un atspoguļota, ir jāpēta ar zināmu laika distanci, tāpēc, lai kaut nedaudz pietuvotos mūsdienu verbalitātes/vizualitātes problēmu izpratnei, vispateicīgākais, šķiet, ir tieši XX gs. sākums. Arī tolaik notika verbālā un vizuālā attiecību izmaiņas. Starp mūsdienām un modernisma sākumu var saskatīt zināmas paralēles, un, iespējams, tieši poētisko struktūru analīzes līmenī var atrast atbildes uz jautājumiem, kas skar vizuālās kultūras milzīgo ietekmi uz mūsdienu cilvēka kognitīvajiem procesiem. Ļoti precīzi uz mūsdienu situāciju attiecināmi franču dzejnieka un kritiķa Pola Valerī (*Paul Valéry*) vārdi: “*Jau divdesmit gadus nedz matērija, nedz telpa, nedz laiks vairs nav tāds, kāds bija agrāk. Ir jābūt gataviem, ka šie lielie jauninājumi pilnībā mainīs visu mākslas tehniku, līdz ar to ietekmēs pašu daiļradi un varbūt galu galā brīnumainā kārtā mainīs pašu mākslas nojēgumu*” (*Valéry*, 1931: 103–104, cit. pēc: Benjamins, 2005: 152). Izdarot vispārinājumu, var izdalīt vairākas abu laikmetu paralēles, kas strukturētā veidā ļauj definēt promocijas darba **aktualitāti**.

Pirmkārt, tieši XX gs. sākumā tēlotājmāksla, īpaši glezniecība, sper soli pretim literatūrai – rodas t.s. “jaunā poētika” un “jaunā glezniecība”, taču XXI gs. sākums raksturojams ar visaptverošu vizuāli verbālās ideogrāfijas uzplaukumu, kas savukārt saistīts ar internetu kā infrastruktūru – verbālais teksts tīmekļa vidē tikai retos gadījumos nav papildināts, ietekmēts vai citādā veidā saistīts ar vizuālo tekstu.

Otrkārt, abos laikmetos vērojama pastiprināta jaunu tehnoloģiju ietekme uz mākslu – ja XX gs. sākumā tas saistāms ar foto, kino un reproducēšanas tehniskajām iespējām, tad XXI gs. sākumā vēl līdz galam nenovērtēta un neizpētīta ir digitalizācijas nozīme vizuālās domāšanas veidošanā. Turklāt šis process ir raksturojams ne tikai kā paralēle, bet arī kā attīstība.

Treškārt, zinātnes atklājumu un mākslas sfēras mijiedarbība, un proti, XX gs. sākumā ievērojamu ietekmi uz laiktelpas (tātad arī uz vizuālās domāšanas) izpratni atstāj A. Einšteina un neeiklīda ģeometrijas teorijas, savukārt XXI gs. sākums ir iezīmīgs ar arvien aktīvāku kvantu teorijas postulātu ietekmi visās sfērās, tostarp humanitārajā jomā.

Ceturtkārt, paralēles vai, drīzāk, procesa attīstība saskatāma arī nozīmīgāko teorētisko darbu pētniecības laukā: ja XX gs. sākumā V. Benjamins (*Walter Benjamin*), M. Heidegers (*Martin Heidegger*), Z. Freids (*Sigmund Freud*) u.c. turpina “*Huserla iedibināto tradīciju, kas itin labi iekļaujas mūsu gadsimta okulārcentrisma kritikas gultnē*” (Erjavec, 2001: 11–12), tad arī XXI gs. sākuma estētiskajā domā joprojām dominē jau XX gs. beigās nostiprinājušies uzskati, kas pausti amerikāņu kultūrvēsturnieka, filozofa M. Džeja (*Martin Jay*) darbā “*Nodurtais skatiens. Redzes noniecinājums divdesmitā gadsimta franču prātniecībā*”¹, kā arī Ž. Lakāna (*Jacques Lacan*), Ž. Deridā (*Jacques Derrida*), E. Levina (*Emmanuel Levinas*) un R. Rortija (*Richard Rorty*) darbos, kas “*visi kā viens noniecinājuši vai kritizējuši nepelnīti svarīgo lomu, kas redzei piešķirta Rietumu tradīcijas ietvaros, un iestājušies par labu dzirdei vai rakstītajam vārdam, tā turpinādami seno ikonoklasma tradīciju, kuras saknes meklējamas agrīnās kristietības tradīcijā un vēl dziļāk – Vecajā Derībā un jūdaisma ietvaros iedibinātajos, pret tēlu darināšanu vērstajos aizliegumos*” (Erjavec, 2001: 11–12). Savā ziņā paradoksāls process – jo vairāk tiek kritizēta un pelta vizuālās domāšanas ietekme, jo vairāk un intensīvāk tā ienāk pat tradicionāli par akustiskām vai kinestēziskām uzskatītās jomās.

Piektkārt, lai gan ar zināmu nosacītības devu, tomēr var runāt par t.s. laikmeta noskaņu paralēlēm. Proti, XIX gs. beigas – XX gs. sākums raksturojams ar jēdzienu “dekadence” – izpratnē, kādu piedāvā F. Nīče (*Friedrich Nietzsche*) – izsmalcinātības un pagrimuma rezultāts (Nīče, 1996). Arī XXI gs. sākums iezīmīgs ar procesiem, kas ļauj vilkt paralēles ar XX gs. sākumu. Jēdzienu “dekadence” traktējot kā vēsturiski filozofisku kategoriju, pagājušā gadsimta dekadenci var raksturot ar tiekšanos pēc izsmalcinātā un jutekliskā elitārisma; tās pārstāvji norobežojās no masu kultūras un uzskatīja sevi par pārāku estētiskajā un mākslinieciskajā ziņā. XXI gadsimta sākumā, iespējams, var runāt nevis par jutekliski māksliniecisko, bet gan par intelektuāli tehnoloģisko elitārismu, turklāt elitārisms izpaužas gan tehnoloģiju pārmērīgā dievināšanā, gan to noliegšanā. Tehnoloģiskais elitārisms, kas uz

¹ Sk. Jay, 1993.

savu pārākumu norāda, izmantojot digitalizācijas sniegtās iespējas – “vairāk redzēt – tātad vairāk zināt”, vienlaikus sevī slēpj arī intelektuāla un emocionāla pagrimuma dīglus un, iespējams, ir raksturojams kā XXI gs. sākuma dekadence.

Būtiski uzsvērt, ka gandrīz visas minētās pazīmes ir raksturojamas ne tikai kā paralēles, bet arī kā attīstība. Šo paralēļu dinamika ir viens no darba aktualitāti raksturojošiem parametriem.

To var shematizēti attēlot šādā tabulā:

XX gadsimta sākums	XXI gadsimta sākums
mākslu sintēze	tīmekļa vizuāli verbālā ideogrāfija
reproducēšana	digitalizācija
relativitātes teorija un neeiklīda ģeometrija	kvantu teorija
okulārcentriskā kritika	vizuālā kultūra kā ikdiena
jutekliski mākslinieciskā dekadence	intelektuāli tehnoloģiskā dekadence

Īpaši cieša saistība verbālajam ar vizuālo fiksējama noteiktos literatūras attīstības posmos, kas liecina par šo laika periodu nozīmību kopējā kultūras kontekstā. Verbālā/vizuālā attiecībām veltīti daudzi pētījumi, interese par šo fenomenu jo īpaši augusi kopš XX gs. 90. gadiem, kad amerikāņu vizuālo fenomenu pētnieks T. Mičels (*William J. Tomas Mitchell*) nāk klajā ar tēzi par attēlisko pavērsienu (*pictorial turn*) (*Mitchell*, 1994: 11–34) un vienlaikus, bet nesaistīti ar viņu – šveiciešu mākslas zinātnieks G. Bēms (*Gottfried Boehm*) runā par ikonisko pavērsienu (*Ikonische Wende*) (*Boehm*, 1994: 11–38). Lai gan šīs idejas nevar saukt par identiskām (T. Mičels lielākoties pēta mūsdienu izklaides vizuālos fenomenus, bet G. Bēms vizualitātei pievēršas no filozofiski semiotiskā viedokļa²), tomēr tajos ir saskatāma vienojoša pamatdoma: līdzīgi kā lingvistiskais pavērsiens, ko XX gs. 60. gados retrospektīvi fiksēja Ričards Rortijs (*Richard Rorty*), postulēja, ka mūsu domāšanu nosaka nevis sociālie konstrukti, bet gan valoda, attēliskais pavērsiens par domāšanas un uztveres pamatmehānismu pasludina attēlu – modernais cilvēks domā attēliski. T. Mičels šo pavērsienu saista ar faktu, ka “[...] *video un kibernetiskās tehnoloģijas ēra, kā arī elektroniskās reprodukcijas laikmets ar nepieredzētu jaudu vairojuši arvien jaunas vizuālās simulācijas un iluzionisma formas. [...] Ja senāk tiecība uz attēlu, tikai vienīgi uz tēliem balstīta kultūra bija fantāzija, tad tagad to*

² G. Bēma idejas galvenokārt realizējas divos virzienos. Pirmā ir saistīta ar ikonisko pavērsienu un tā sekām, pētot tēla un teksta, ikoniskā un tekstuālā attiecības caur jēdziena “redzējums” (*visibilité*) prizmu un izsekojot t.s. “tēla un redzējuma loģikas” attīstību. Otra Bēma ideja izsakāma viņa paša vārdiem: “*Tur, kur beidzas semiotika, sākas mākslas vēsture*”, un tā realizējas ikonoloģiskās tradīcijas pārskatīšanā – viņš uzskata, ka tēlam ir sava loģika un tā apraksts nevar realizēties plakanajā ekfrāzes jēdzienā, jo teksts pakļauj tēlu, kas kalpojis par pirmavotu tekstam, tādējādi mākslas vēsture iziet ārpus semiotikas (*Cohn*, 2009, 740–741).

tehniski iespējams īstenot visas pasaules mērogā” (Mitchell, 1994: 11). Lingvistiskais pavērsiens kļuva ne tikai par vienu no ievērojamākajiem metodoloģiskajiem pavērsieniem humanitārajās zinātnēs, tas pēc būtības kļuva par diferenciālu diagnozi mūsdienām (modernitātei). Visādā ziņā modernitāte tika lasīta un uztverta, pateicoties diskursa teoriju, tekstu un runas praktiķu milzīgajai ietekmei. Un tad, kā jau minēts, XX gs. 90. gados šo diagnozi nomainīja cita. Mičels un Bēms postulē jaunus pavērsienus, līdztekus viņiem kultūras studiju teorētiķi vizualitāti skaidro kā mūsdienu kultūras būtību, kas ietekmē pilnīgi visas cilvēka darbības sfēras. Ikoniskais pavērsiens skaidrojams šādi: “*Ikoniskais pavērsiens – tas ir pārvirzes apzīmējums sociokulturālajā situācijā, kad ontoloģiskā problemātika tiek pārcelta uz vizuālo tēlu analīzes plānu. Tas seko ontoloģiskajam un lingvistiskajam pavērsienam un komunikatīvajos līdzekļos fiksē atkāpšanos no verbālā veida un pievēršanos vizuālajam*” (Савчук, 2005: 10). Protams, minētie autori nav vienīgie, kas pamana un pētniecības līmenī vērtē attēliskuma problēmu. Tieši šajā “satraukumā” par vizualitātes ievērojamo pārsvaru fiksējama zīmīgākā paralēle starp mūsdienām un promocijas darbā aplūkojamo laikmetu. Par to jau XX gs. sākumā raksta arī V. Benjamins: “*Dienu no dienas arvien neatlaidīgāk kļūst izjūtama vajadzība tuvās apkārtnes tēlus notvert tēlā, drīzāk gan – attēlā, reprodukcijā*” (Benjamins, 2005: 159). Arī M. Heidegers 1938. gadā nolasītajā lekcijā vēsta³, ka laikmetīgā pasaule ir pārvērtusies attēlā un attēliski tiek iekarota, līdz ar to atvieglodama mūslaiku subjekta dzimšanu. Šis subjekts starp sevi un pasauli iedibinājis distanci un padarījis to par kaut ko krasi nošķirtu, par skatiena objektu, par parocīgi lietojamu instrumentu (Erjavec, 2001: 11).

Iepriekš minētie autori, vērtējot attēliskā pavērsiena nozīmību, vairāk izceļ tā negatīvās puses, arī franču strukturālists R. Barts (*Roland Barthes*) pauž uzskatu, ka attēli, konotatīvie attēli, kas tiek radīti reproducēšanas procesa rezultātā, atšķirībā no denotatīvā attēla, kas realitāti attēlo mehāniski, interpretē realitāti, un tieši šeit Barts nesaskata “*neko pozitīvu, jo modernā kultūra ir attēlu kultūra, tajā ir arī spēcīga attēla interpretācijas tradīcija, un viena no interpretācijas zīmēm ir mīts, kas neraisa domāšanu, bet gan tikai sekošanu apzīmējuma radītajam viedoklim: “Tas tā ir”* (cit. pēc: Freiberga, 2006: 167).

Taču atšķirībā no lingvistiskā pavērsiena, kas iezīmēja paradigmu maiņu visās jomās, ikoniskais jeb attēliskais pavērsiens nepretendē uz šādu lomu – tas drīzāk jāaplūko kā komplementārs attiecībā uz lingvistisko pavērsienu, jo tā ietvaros norisinās produktīva humanitāro un sociālo zinātņu priekšmetiskā lauka diferenciācija, kurā veidojas nosacīti patstāvīga, starpdisciplināra pētījumu joma.

³ Lekcija vēlāk drukātā veidā ar nosaukumu “Pasaules ainas laiks” (*Die Zeit des Weltbildes*) iekļauta darbā “Malkasceļi” (Heidegger, 1972).

Domājams, ka šā pavērsiena intensīvākā fāze tiek piedzīvota pašlaik⁴, taču, lielā mērā balstoties uz V. Benjamina secinājumiem, ir pamats domāt, ka attēliskā pavērsiena pirmās kontūras iezīmējas jau XX gs. sākumā – līdz ar fundamentālajām izmaiņām tēlainajā domāšanā, modernisma sludināto un realizēto mākslu mijiedarbību un sintēzi, ar fotogrāfijas un kino masveidīgu ienākšanu dzīvē un jaunām reproducēšanas iespējām: “*Lielo vēsturisko laika periodu ietvaros līdz ar cilvēku kolektīvu kopīgo eksistences veidu mainās arī to jutekliskās uztveres veids un īpatnības*” (Benjamins, 2005: 158). Šo attēliskās domāšanas pirmo kontūru iezīmējums ir otrs svarīgs parametrs, kas liecina par darba aktualitāti.

Taču, tiklīdz ir definēts attēliskais pavērsiens, jau 1996. gadā vācu filozofs Volfgangs Velšs (*Wolfgang Iser*) darbā “Estētikas robežceļi” apgalvo: “*Apkārt klīst aizdomu rēgs: mūsu kultūra, kas līdz šim galvenokārt bijusi redzes noteikta, grasās kļūt par dzirdes kultūru. Un tas ir vēlams un nepieciešams*” (Velšs, 2005: 205). Autors izsaka pieņēmumu, ka vizuālās kultūras paradigmu nomainīs audiālā kultūra, uzsverot, ka šajā pārliecībā viņam ir autoritatīvi atbalstītāji – M. Heidegers, pat F. Nīče.⁵

Tieši Velša uzskatu izklāstā atrodams pētījuma aktualitātes būtisks pamatojums, kāpēc verbālā un vizuālā attiecību kontekstā iespējams vilkt paralēles starp XX gs. un XXI gs. sākumu. Proti, Velšs raksta, un tam nākas piekrist, ka, lai arī XXI gs. sākumā redzes kultūra joprojām vērsas plašumā, tomēr vizuāli akcentēto kultūru pavada uzticamības zudums redzamajam. Īpaši jau, atklājot attēliskās pasaules “*tieksmi manipulēt, elektronisko attēlu manipulācijas iespējas un pāreju pie augstas pakāpes nemateriālām tehnoloģijām*” (Velšs, 2005: 213). Zināmā mērā to pašu savos darbos pauž arī V. Benjamins, runājot par XX gs. sākuma kultūru, – mākslas darba unikalitātes zudums sev līdzī vistiešākajā veidā nes arī uzticamības zudumu reprodukcijai (Benjamins, 2005). Arī H. G. Gadamers, uzsverot reproducēšanas negatīvo ietekmi uz vērošanu, vienlaikus norāda uz specifisko pieredzi, ko sniedz mākslas darbs – tas ir specifisks uzskatīšanās veids, kas izceļas ar to, ka neklūst garlaicīgs: “[...] *uzskatīšanās mākslasdarba priekšā [...], iespējams, ir tā mums pieejamā galīgā atbilstība tam, kas tiek dēvēts par mūžību*” (Gadamers, 2002: 88).

⁴ Par attēliskā pavērsiena aktualitāti liecina 2011. gada decembrī klajā nākušais zinātnisko rakstu krājums *The Pictorial Turn* (Curtis, 2011), kurā apkopoti starpdisciplināri skatījumi uz šo fenomenu, tostarp T. Mitčela un G. Bēma līdzautorībā veidots raksts: *Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters* (Boehm, Mitchell, 2011: 8–27).

⁵ V. Velšs apgalvo, ka Rietumeiropas kultūra pēc savas izcelsmes ir tieši dzirdes kultūra, ka Homēra laika sabiedrībai vissvarīgākā ir bijusi klausīšanās, savukārt vizuālais ienāk ar Pitagoru un pilnībā nostiprinās ar Platonu: “*Par cilvēka augstāko veikumu tiek uzskatīta teorija, šo ideju skatīšana; cilvēka ceļam jāved no alas tumsības [...] pie gaismas sākotnes [...]. Ceļš līdz ar to [...] ir vizuāli noteikts*” (Velšs, 2005: 210). Vēl vairāk, Velšs apgalvo, ka arī zinātne ir [...]okulārās tirānijas noburta, pat akustiku atstājot acs, nevis auss pārziņā (Velšs, 2005: 212–213).

Kā minēts iepriekš, attēliskais pavērsiens ir norisinājies arī humanitārajās zinātnēs, proti, pēdējos desmit piecpadsmit gados ir notikuši vairāki ar šo fenomenu saistīti starptautiski zinātniskie simpoziji un konferences⁶, iznākuši rakstu krājumi, monogrāfijas⁷ u.c. Tomēr Latvijā humanitārajā jomā šis pavērsiens un tā problemātika joprojām ir apzināta maz, lielākā daļa publikāciju ir saistītas ar filozofijas nozares problēmām⁸. Tādēļ promocijas darba autore kā vienu no darba virszuddevumiem ir izvirzījusi attēliskās domāšanas problemātikas literatūrteorētisko aspektu izgaismojumu, kā pētnieciskos avotus izmantojot XX gs. sākuma latviešu dzejnieku poētiskos tekstus. Šis uzdevums ir trešais būtiskais parametrs darba aktualitātes raksturojumā.

Promocijas darbam ir starpdisciplinārs raksturs, ko nosaka jau nosaukumā ietvertie jēdzieni “vizuālais” un “verbālais”. Tādēļ, aprakstot analizētos tekstus, tiek izmantots arī citu zinātņu **jēdzieniskais** un **terminoloģiskais kopums**. Pirmkārt, tā ir mākslas zinātne un mākslas vēsture un tās jēdzieni: glezna, ainava, portrets, žanra glezniecība, skatpunkts, rāmis, perspektīva, gaismēnas, kompozīcija, tonalitāte, koloristika u.c. Darbā izmantoti arī kinopoētikas jēdzieni. Otrkārt, vizuālo zīmju un kodu transponēšana verbālajās zīmēs ir saistīta ar kognitīvo sfēru, tādēļ promocijas darbā tiek izmantoti arī kognitīvo zinātņu (kognitīvās lingvistikas, filozofijas) termini un kategorijas, piemēram, koncepts, tēlshēma, rāmis jeb scenārijs u.c. Turklāt XXI gs. sākumā strauji attīstās kognitīvās literatūrzinātnes nozare, kas galvenokārt balstās anglofonās⁹ humanitārās sfēras pētnieku Dž. Leikofa (*George Lakoff*), M. Tērnera (*Mark Turner*), P. Stokvela (*Peter Stockwell*), E. Semino (*Elena Semino*), Ž. Fokonjē (*Gilles Fauconnier*) u.c. teorētiskajās atziņās.¹⁰

Lai promocijas darbā varētu strukturēt un analizēt parametrus, kategorijas un veidus, kādos vizuālā māksla reprezentējas XX gs. sākuma latviešu dzejā, kā pētnieciskā un analītiskā pamatkategorija jeb matrica tiek izmantots jēdziens **ekfrāze**¹¹. Šis jēdziens ir arī teorētiskajā

⁶ Simpoziji *Экфрасис в русской литературе* Lozannas Universitātē 2002. gadā; Krievu-franču kolokvijs *Искусство versus литература: Франция-Россия-Германия на рубеже XIX-XX веков* Maskavā, Pasaules literatūras institūtā 2001. gadā; konference *Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе* Pēterburgā, Krievu literatūras institūtā 2008. gadā u.c.

⁷ Sk. Rubins, 2000; Геллер, 2002; Burda, Maar, 2004, Curtis, 2011, u.c.

⁸ Sk. Rubene, 2001; Kūlis, Bičevskis, 2007, u.c.

⁹ Kognitīvās literatūrzinātnes “anglofonā ģeogrāfiskā izcelsme” ir diskutabls jautājums, jo noteikti jāņem vērā arī, piemēram, krievu formālistu koncepcija par literāriskumu (*литературность*) un atsvešinātību (*отстранение*), kur tieši atsvešinātības jēdziens, ko ieviesa V. Šklovskis (*Виктор Шкловский*) un kas izsaka jebkura priekšmeta pirmreizēju ieraudzīšanu ārpus ierastā konteksta, nevis apraksta to jau kā zināmu, pēc būtības ir tuvs mūsdienu kognitīvajām nostādnēm; tāpat M. Gasparova (*Михаил Гаспаров*) ideja par dzejas metra semantisko oreolu un statistisko versifikāciju, B. Jarho (*Борис Ярхо*) darbi precīzajā literatūrzinātnē, kā arī Maskavas –Tartu skolas semiotiskā tradīcija ir aplūkojama kā kognitīvo teoriju daļa.

¹⁰ Detalizētu kognitīvās literatūrzinātnes galveno teoriju un metožu apskatu sk. *Лозинская*, 2007.

¹¹ Vārds 'ekfrāze' cēlies no sengrieķu vārda *ekphrāsis*, kur *ek* - nozīmē 'ārā', *phrāsis* -'runāt', un autoritatīvajā *Liddell&Scott* leksikonā tā nozīme ir skaidrota šādi: mākslas darba apraksts literārā darbā (*Liddell*,

literatūrā aprobēts termins¹² un kodificētajā definīcijā, kā arī visplašākajā izpratnē nozīmē “mākslas darba apraksts literārā darbā” (*The Dictionary of Art* – Turner, 1996:128)¹³. Vēl kāds “ekfrāzes” lietojuma pamatojums: pēdējos divdesmit gados ne tikai literatūras pētnieki, bet arī citu nozaru zinātnieki izvēršuši plašas diskusijas par šā jēdziena traktējumu, definīciju, par fenomena kā tāda robežām. Tieši traktējuma robežas ir galvenais diskusiju objekts – vai ekfrastisks teksts ir tāds, kurā tiek aprakstīts tikai un vienīgi tēlotājmākslas darbs, vai tāds, kas apraksta jebkāda vizuāla objekta vai fenomena iespējamo izpausmi. Jāuzsver, ka ekfrastiska apraksta iespējama objekta ierobežojums vienīgi ar tēlotājmākslas darbiem teorētiskajos pētījumos parādās tikai XX gs. otrajā pusē, tiek uzskatīts, ka šie semantiskie ierobežojumi saistīti galvenokārt ar Leo Špitcera (*Leo Spitzer*) klasisko darbu par Dž. Kītsa (*John Keats*) “Oda grieķu vāzei”¹⁴ (*Webb*, 1999: 7–18).

Pētījumā aplūkojamais laika posms – XX gs. sākums – promocijas darbā ir ierobežots no 1900. līdz 1930. gadam. Gan tāpēc, ka tieši šis laika posms atbilst romantiskajam virstipam, pat ņemot vērā visdažādāko, pat galēji pretēju virzienu eksistenci¹⁵, gan tāpēc, ka šādu hronoloģisko robežu noteikšana saistīta ar avotu atlasīšanu. Lai pilnīgi un izvērsti raksturotu jebkuru no tēlotājmākslas objekta verbālās reprezentācijas veidiem un tipiēm, ir jāaplūko dzejnieka poētiskā daiļrade kopumā. Protī, analizējot atsevišķu dzejoli, nevar gūt aptverošu ainu par ekfrāzes īpatnībām, pazīmēm un funkcijām, tādēļ to nevar raksturot kā veidu, kas raksturīgs tikai XX gs. sākuma dzejai. Ekfrāze var būt tikai kā atsevišķs gadījums, kas pilda deskriptīvas funkcijas, taču tā var būt arī poētiskās daiļrades princips, permanents radošais uzdevums, var kalpot kā intertekstuāls kods, visbeidzot, tā var veidot poētiskā teksta (krājuma) jēdzienisko kodolu. Ir gadījumi, kad var runāt par autoram piemītošu ekfrastisku

Scott, 1968: 526). Pamatverbs 'ekfrāso' nozīmē 'pārstāstīt, atstāstīt, aprakstīt, vēlreiz pārskaitīt, krāšņi izteikties' (*Liddell, Scott*, 1968: 526). Kā uzsver vācu literatūrzinātnieks R. Hodels (*Robert Hodel*), vārdam 'ekfrāze', kā norāda prefikss 'ek', ir divas pamatnozīmes. Pēc analogijas ar darbības vārdu εκδιηγχομαι (izstāstīt līdz galam) pirmā nozīme izsaka vēstījuma, stāsta vai apraksta pabeigtību, savukārt pēc analogijas ar lietvārdu εκτροπή (atkāpe, apvedceļš) šā vārda otra pamatnozīme ir atkāpe vai izeja no kaut kā, tātad traktējama kā nepilnīga vai nodalīta no galvenā [teksta – I. B.] (*Ходель*, 2002: 23).

¹² Latvijas literatūrzinātnē šā jēdziena izmantojums ir visai reti sastopams. LZA Terminu datu bāzē ekfrāze kā termins nav atrodams, lai gan akadēmiķe V. Skujiņa atbalsta tieši šādu grieķu vārda 'ekphrāsis' lietojumu latviešu valodā – ekfrāze. Izstrādājot promocijas darbu, autore vērsās pie LZA Terminoloģijas komisijas priekšsēdētājas akadēmiķes V. Skujiņas ar lūgumu sniegt iespējami precīzu tulkojuma variantu. V. Skujiņas atbilde: “Pirmkārt, parasti ir vieglāk lietot aizguvumu, kurš gramatiski ir noformēts tā, ka tas atbilst aizguvējvalodas gramatiskajai sistēmai. Otrkārt, analogijai ir liela loma gan jaunu vārdu darināšanā, gan aizguvumu noformēšanā. Secinājums: grieķu cilmes vārdu, ko angļiski atveido kā “ekphrasis”, vāciski – kā “Ekphrase”, latviešu valodā pēc “ekstāze” un “hipostāze” parauga var atveidot kā “ekfrāze” (kur vārda pamatdaļa “-frāze” ir no gr. phrasis – ‘frāze’)” (No personiskās elektroniskās sarakstes 2009. gada 16. jūnijā).

¹³ Divas lielākās angļu klasiskās vārdnīcas sniedz šādu skaidrojumu: “Ekfrāze – mākslas darba retorisks apraksts” (*Hammond, Scullard*, 1970: 377); “Ekfrāze, retorisks vingrinājums, kas apraksta mākslas darbu” (*Howatson*, 1989: 203).

¹⁴ *Spitzer*, 1962.

¹⁵ J. Kursīte uzskata, ka pamatprincipi, kas saista romantismu ar vienu no modernisma spilgtākajiem virzieniem – simbolismu, raksturīgi no XX gs. sākuma līdz pat 30. gadiem, kad romantiskā tipa vietā nāk klasicistiskais tips, kas ilgst no 30. līdz 50. gadiem (*Kursīte*, 1988: 77).

pasaules redzējumu. Turklāt uz pētījumā analizēto poētisko tekstu autoru daiļradi neapstrīdamu ietekmi ir atstājuši arī laikabiedri, nereti personiski pazīstamie tēlotājmākslas pārstāvji (gleznotāji, tēlnieki), šāda mijiedarbība vērojama Rietumeiropas, Krievijas, arī Latvijas kultūrtelpā. Saskaņā ar literatūrzinātnieces Maijas Burimas piedāvāto modernisma hronoloģisko iedalījumu Latvijas literatūrā laiks no 1900. gada līdz Pirmajam pasaules karam saistāms ar agrīno modernismu, tikai 20.–30. gadi iezīmējas ar klasisko modernismu, savukārt tēlotājmākslā klasiskais modernisms un tā izpausmes fiksējamas, jau sākot ar gadsimta pirmajiem gadiem.¹⁶ Tādēļ izvērstam un pilnīgam verbālā un vizuālā aplūkojumam nepieciešams abu šo modernisma periodu ietvērums.

Kā liecina promocijas darba nosaukums, pētījumā kā analītiskais materiāls tiek izmantoti dzejas teksti, tādēļ ievērojamu daļu promocijas darba jēdzieniskā aparāta veido poētikas, literatūras teorijas un literatūrkritikas termini un jēdzieni. Taču tikpat ievērojama daļa atvēlēta arī tēlotājmākslas (vai plašāk – vizuālās mākslas) jēdzieniem, kas literārajos tekstos nereti marķē vizualitātes zonu, kurā īpaši aktualizējas verbālā un vizuālā saskare. Šīs leksikas biežo izmantošanu nosaka pētāmie dzejas teksti, kuros nereti jau to nosaukumā fiksēti tēlotājmākslas jēdzieni, piemēram, “Zīmējumi” (V. Damberga krājuma nosaukums), “Oforti” (P. Verlēna dzejas cikls), “Nature morte” (L. Laicena dzejojums), nemaz nerunājot par kvantitatīvu “ainavu”, “portretu”, “interjeru” u.c. vizuālo mākslu žanru, veidu, stilu utt. izmantojumu tekstos. Te būtiski ir uzsvērt, ka gan poētiskajos tekstos, gan to analizē runa ir par tēlotājmākslas jēdzienu (žanru, stilu u.c.) definīcijām, kas ekfrastiskajos tekstos ir jāsaprot to gleznieciskajā, tēlotājmākslas nozīmē, nevis poētiskajā¹⁷. Visbiežāk izmantotie jēdzieni – žanra apzīmējumi – ir ainava, portrets, glezna, skats, glezniecība, panorāma, oforts, freska, mozaīka. Vizuālo mākslu kategoriju un jēdzienu gan eksplīcītais, gan implicītais izmantojums XX gs. sākuma dzejā norāda uz vizualitātes vai, precīzāk, attēliskuma pakāpenisku ienākšanu verbālajā reprezentācijā.

Tādējādi vienlaikus ar poētisko tekstu analīzi promocijas darbā tiek risināta arī traktējuma problēma, proti, vai kāds no visai atšķirīgajiem traktējumiem ir attiecināms uz XX gs. sākuma dzeju, jo ir pamats uzskatīt, ka pētījumā aplūkojamā laika posmā vizuālo priekšmetu verbālā reprezentācija iziet ārpus ekfrāzes klasiskās definīcijas robežām.

¹⁶ Papildus sk.: Burima, 2011: 15–20.

¹⁷ Piemēram, poētikas jautājumu teorētiskajos pētījumos lietotais stila apzīmējums “gleznieciskais stils” nebūt nenorāda uz ekfrāzes kā teksta tipa esamību konkrētā autora daiļradē, kuram šāds stils tiek piedēvēts. Līdzīgi arī “varoņa portrets” ne vienmēr būs ar ekfrastiskiem paņēmieniem veidots vizuāls tēls.

Pētījuma **mērķis** ir aprakstīt XX gs. sākuma tekstu poētisko ekfrāzi kā īpašu mākslinieciskā diskursa tipu, galveno uzmanību vēršot uz tās strukturāli semantiskajām īpašībām, kā arī fiksēt un aprakstīt tos kognitīvos procesus, kas sekmē šā diskursa tipa rašanos.

Lai sasniegtu šo mērķi, tiek izvirzīti šādi **uzdevumi**:

- 1) izsekot ekfrāzes ģenealogijai Eiropas kultūrā, nosakot ekfrāzes galvenās pazīmes;
- 2) noskaidrot ekfrāzes tipus XX gs. sākuma latviešu autoru poētiskajos tekstos un izveidot tipoloģisku klasifikāciju;
- 3) noteikt galvenos starpsemiotiskā tulkojuma mehānismus – vizuālo kategoriju transformācijas realizāciju verbālajās kategorijās dažādos teksta līmeņos;
- 4) noteikt un raksturot tos radošā procesa un estētiskā pārdzīvojuma punktus, kas, izmantojot šos mehānismus, tiek aktualizēti ekfrastiskā tekstā.

Pētījuma **objekts** ir ekfrāze, pētījuma **priekšmets** – ekfrāzes dažādie realizācijas veidi.

Kā jau tika minēts, ekfrāze un tās realizācijas veidi nedz kā diskurss, nedz kā žanrs vai paņēmiens, vai retoriska figūra Latvijas literatūrzinātnē no literatūras teorijas viedokļa nav pētīti. Promocijas darbā analizēto **avotu atlase** veikta, ievērojot vairākus kritērijus: hronoloģisko, tipoloģisko, virzieniskās piederības u.c.

Analizējamo tekstu kopuma hronoloģiskās robežas noteiktas no 1900. līdz 1930. gadam. Ņemot vērā hronoloģisko ierobežojumu, analizējamo darbu atlasē iekļauti Edvarta Virzas, Valdemāra Damberga, Viktora Eglīša, Antona Austriņa, Jāņa Akuratera, Valta Dāvida, Linarda Laicena, Arveda Švābes un Andreja Kurcija dzejas darbi. Būtisks kritērijs avotu atlasē ir minēto autoru piederība modernisma virzieniem, strāvojumiem: dekadencei, jaunklasicismam, simbolismam, ekspresionismam. Kā būtisks kritērijs avotu atlasē tika piemērota vizualitātes kategorijas klātesamība poētiskajos tekstos, kā papildkritēriji – daiļrades un biogrāfijas fakti, kas dažādos veidos saistīti ar vizuālo mākslu (piemēram, mācības vai studijas mākslas skolā, raksti periodikā par vizuālās mākslas jautājumiem, citas iespējamās ietekmes).

Jāatzīmē būtisks ierobežojums avotu atlasē. Proti, pētījuma gaitā autore ir iepazinusies gan ar Rietumeiropas, gan Krievijas XX gs. sākuma dzejas darbiem, kuros sastopamas ekfrāzes. Šie teksti analizēti gan oriģinālvalodā, gan tulkojumos, un tieši tulkojuma aspektā ietverts ierobežojums, kas apgrūtina noteiktus ekfrāzes tipus aplūkot sistēmiski un tipoloģiski, ja aptverti tiek gan latviešu, gan Rietumeiropas, gan krievu poētiskie teksti. Precīzāk, ja tulkojums veikts, pamatā balstoties uz ekfrastisko principu, tad tajā saglabājas oriģinālvalodā esošie un analīzei nepieciešamie ekfrastiska teksta marķieri. Taču nereti

tulkojumi ir veikti, vai nu saglabājot pantmēra un atskaņu īpatnības, vai arī maksimāli pietuvojoties saturiskajai atbilstībai, – tie ir atdzejojumi vai parindeņi. Ir gadījumi, kad abas tulkošanas pieejas sakrīt ar ekfrastisko principu, tomēr nereti tulkojumā tiek zaudētas pilnvērtīgai ekfrastiskai analīzei nepieciešamās teksta pazīmes. Tādējādi cittautu dzejnieku ekfrastiskie teksti tiek izmantoti papildu ilustrācijai vai salīdzinošiem komentāriem.

Promocijas darba **pirmā hipotēze** izvirzīta, balstoties uz iepriekš Ievadā izklāstīto par attēlisko pavērsienu. Pēc analogijas ar lingvistisko pavērsienu ne tikai jēdzieniskajā, bet arī hronoloģiskās definēšanas aspektā (lingvistiskais pavērsiens tika definēts XX gs. 60. gados, taču tā iezīmes sastopamas jau XIX gs. beigās (Lasmane, 2004: 51–52)), tiek pieņemts, ka arī attēliskā pavērsiena pirmās iezīmes ir fiksējamas jau XX gs. sākumā, lai gan definēts šis pavērsiens tiek tikai XX gs. 90. gados. Otrs, ne mazāk nozīmīgs pamatojums šās hipotēzes izvirzīšanai ir atsevišķu modernisma tēlotājmākslas virzienu, precīzāk, impresionisma ietekme uz literatūru¹⁸ – vizuālo kategoriju pārnese uz verbālu tekstu. Šajā hipotēzē loģiski iekļaujas subhipotēze, ka XX gs. sākuma latviešu dzeja attīstās eiropeiskās tradīcijas ietvaros un atspoguļo vispārējās tendences un dinamiku.

Otrā hipotēze izvirzīta, balstoties uz modernisma vispārējām, mākslinieciskajām un filozofiskajām nostādnēm¹⁹, un tajā tiek pieņemts, ka aplūkojamā laika posma ekfrāzes ir definējamas visplašākajās robežās, proti, tās ir jebkurš tēlotājmākslas objekta un tā verbālās reprezentācijas saskarsmes fenomens²⁰, t.i., “*vizuāla tēla verbāls priekšstats*” (Mitchell, 1994: 152).

Trešā hipotēze ir saistīta ar avotu atlasī. Analizējamo tekstu atlase pakļauta noteiktiem kritērijiem, kas primāri tika definēti atbilstoši izvirzītajai hipotēzei un sekundāri – atbilstoši noteiktajam mērķim un uzdevumiem. Kā zināms, pasaules kultūrā ir ne mazums personību, kas savu radošo potenciālu realizē ne tikai literatūrā, bet arī tēlotājmākslā. Latviešu tradīcijā tie ir Augusts Bračs, Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Zariņš, Jānis Sarma, Viktors un Anšlavs Eglīši, Hilda Vīka.

Tiek izvirzīts pieņēmums, ka dzejnieks, kurš pats arī glezno (zīmē, ir studējis mākslu kā amatu vai zinātni, nodarbojas ar tēlotājmākslu amatiera līmenī), spēj dziļāk un precīzāk verbāli reprezentēt vizuālo objektu – vai tas būtu zināma mākslas darba apraksts, vai paša radītas ainavas liriska verbalizācija. Dziļāk un precīzāk – tas nozīmē – rūpīgi izvērtēt

¹⁸ Latvijas kultūrtelpā jāatzīmē arī ekspresionisma elementu ienākšana vispirms tēlotājmākslā (V. Matvejs, J. Kazāks), tikai vēlāk – arī literārajā pasaulē (P. Ērmanis, L. Laicens, A. Kurcijs, J. Sudrabkalns).

¹⁹ Pirmkārt, tā ir mākslas refleksivitāte, tās vērstība uz sevi; otrkārt, principiālā pasaules atvērtība un atteikšanās no iepriekšnoteiktās klasiskās harmonijas; treškārt, ideja par saprāta konstruktīvismu un daudzpusību, kas noved pie jaunas valodas veidošanās – jēdzieni tiek nevis uztverti kā dabas doti, bet gan kā konstruējami; ceturtkārt, variativitātes ideja radoša procesa gaitā (*Всемирная Энциклопедия*, 2002: 480–481).

²⁰ Šeit un turpmāk visus pasvītījumus ir veikusi promocijas darba autore.

tēlotājmākslas objektu, mākslas darba tapšanas vēsturi, formu un saturu transformēt poētiskā valodā ar noteiktu izteiksmes līdzekļu palīdzību. Pasaules literatūrā šādas reprezentācijas ir pierādītas un aprakstītas (piemēram, R. Jakobsona (*Роман Якобсон*) darbi par V. Bleika (*William Blake*) un D. G. Roseti (*Dante Gabriel Rossetti*) daiļradi²¹), taču par iepriekš minētajiem latviešu dzejniekiem pētījumu šādā aspektā nav.

Lai vispusīgi pētītu un analizētu pētījumā pieteiktos aspektus, kā arī lai pēc iespējas precīzāk realizētu mērķa sasniegšanai izvirzītos uzdevumus, **pētījuma teorētisko bāzi** veido šādu zinātnieku darbi:

Ekfrāzes pētījumu laukā: M. Krīgera (*Murray Krieger*), H. Lunda (*Hans Lund*), Dž. Hefernana (*James Heffernan*), Dž. Holandera (*John Hollander*), M. Rubinsas (*Мария Рубинс*), L. Hellera (*Леонид Геллер*) u.c. pētījumi.

Mākslas zinātnē tie ir H. Velfina (*Henrich Wölfflin*), B. Vīpera (*Борис Вуннер*), E. Panovska (*Erwin Panofsky*), N. Gudmena (*Nelson Goodman*), D. Arasa (*Daniel Arrase*), M. Frīdlera (*Max Friedländer*), S. Daniela (*Сергей Даниэль*), D. Sarabjanova (*Дмитрий Сарабьянов*) un M. Jampoļska (*Михайл Ямпольский*) pētījumi. Viens no nozīmīgākajiem pēdējo gadu darbiem, kurā no mākslas zinātnes puses sperts solis pretim literāturzinātnei, ir krievu mākslas zinātnieces N. Zlidņevas (*Наталья Злыднева*) monogrāfija *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века* (Злыднева, 2008). Pētījuma avoti promocijas darbā ir latviešu dzejnieku lirikas darbi, ņemot vērā tēmas starpdisciplināro ievirzi, būtiska nozīme teorētiskajā pamatojumā ir latviešu mākslas zinātnieku darbiem: S. Pelšes, D. Lambergas, kā arī I. Bužinskas un R. Lapiņas pētījumiem.

Par vizuālā un verbālā attiecībām pētījumā izmantoti Vjačeslava Ivanova (*Вяч.Вс. Иванов*), J. Lotmana (*Юрий Лотман*), J. Farino (*Jerzy Faryno*), A. Loseva (*Алексей Лосев*), D. Lihačeva (*Дмитрий Лихачев*), V. Toporova (*Владимир Топоров*), B. Uspenska (*Борис Успенский*) un J. Kursītes darbi.

No kognitīvo zinātņu (kognitīvās lingvistikas, kognitīvās poētikas u.c.) teorētiskajiem pētījumiem izmantoti atzinumi, kas atrodami Dž. Leikofa, M. Tērnera, N. Arutjunovas (*Нина Арутюнова*), J. Stepanova (*Юрий Степанов*), J. Sternina (*Иосиф Стернин*), A. Veržbickas (*Anna Wierzbicka*) darbos²².

Promocijas darbs ir literatūras teorijas apakšnozares pētījums, tādēļ izmantoti teksta teorijas, poētikas teorijas, literatūras teorijas darbi: J. Kursītes "Latviešu dzejas versifikācija

²¹ Sk. Якобсон, 1987b.

²² Sk. izmantotās literatūras sarakstu.

20. gadsimta sākumā” (1988); V. Valeiņa “Poētika” (1961) un “Latviešu lirika XX gadsimta sākumā. 1900–1917” (1973); K.Dziļlejas “Poētika” (1985), M. Burimas “Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā” (2011), kā arī B. Tomaševska (*Борис Томашевский*) *Теория литературы. Поэтика* (1996); M. Gasparova (*Михаил Гаспаров*) *Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти* (1999); R. Jakobsona (*Роман Якобсон*) *Работы по поэтике* (1987); R. Barta (*Roland Barthes*) “S/Z” (1975), *Image, music, text* (1977), *The Fashion System* (1967), *Избранные работы: Семиотика. Поэтика* (1989), kā arī J. Lotmana darbi strukturālās poētikas jomā u.c.

Filozofiskā aspekta pamatojumi rasti H. Zedlmaijera *Искусство и истина* (2000), V. Benjamina “Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā” (2005), H. G. Gadamera “Patiesība un metode” (1999), M. Merlo-Ponti “Acs un gars” (2007).

Pieejas un metodes darbam ar avotiem rastas semiotiķu un strukturālistu J. Lotmana, R. Jakobsona un R. Barta iepriekš minētajos darbos, kā arī U. Eko (*Umberto Eco*) darbā „Sarakstu karuselis” (2010).

Promocijas darba avotu analīzē izmantoti darbi, kas veltīti modernisma virzienu analīzei: Z. Mincas (*Зара Минц*) *Поэтика русского символизма* (2004), V. Vāveres, L. Sproģes “Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras “sudraba” laikmets”” (2002), B. Tabūna “Modernisma virzieni latviešu literatūrā” (2008), Ž. Kasū (*Jean Cassou*) *Энциклопедия символизма* (1998) u.c.

Ekfrāze kā sarežģīts, daudzlīmeņu un šajā pētījumā visplašākajā nozīmē traktējams jēdziens prasa arī vairāku savstarpēji saistītu **metožu** lietojumu. Vizuālās mākslas un literatūras savstarpējo attiecību studijas tradicionāli tiek aplūkotas ikonoloģijas un ikonogrāfijas aspektā. Cita metode paredz šo attiecību aplūkošanu tipoloģiskajā griezumā kultūras vēstures gaitā.

Ir vērojami centieni izstrādāt literatūrzinātnei un mākslas zinātnei vienotu analītisko valodu, vienotus identifikācijas un interpretācijas principus, lai aprakstītu vizuālo verbāli. Divu vizualitātes pamattipu – tēlaini gleznieciskā un mākslinieciski verbālā – kompleksas interpretācijas pieredze aplūkota krievu zinātnieces N. Zlidņevas darbos (Злыднева, 2006, 2008).

Promocijas darba pamatmetode darbam ar avotiem ir **tipoloģiskā** metode. Otra, vienlīdz nozīmīga ir **struktūrsemiotiskā metode** – ekfrastiska teksta sadalīšana elementos un šo elementu mijiedarbes analīze, tomēr neaprobežojoties tikai ar strukturālo metodi vien, jo dzejā pat mazākais elements ir uzskatāms par semantiski nozīmīgu un dzejas teksts jāaplūko semiotiskā redzējumā, šajā gadījumā – vizuālās un vārda mākslas sistēmu “sadarbības”

aspektā. Struktūranalīze tiek izmantota, pamatojoties uz ekfrāzes definīcijas būtību, – meklējamais vizuālā koda tulkojums verbālajā slēpjas nekur citur kā pašā tekstā. Savukārt semiotiskais aspekts šajā darbā vairāk skar tieši tēlotājmākslas kategoriju, parametru zīmisko pusi. Proti, ar šās metodes palīdzību tiek sastatītas tēlotājmākslas kategorijas ar literatūras poētikas kategorijām un ar struktūranalīzes palīdzību parādītas šo kategoriju mijiedarbības. Tiek aplūkots arī pragmatiskais aspekts, kas līdz šim ekfrāzes pētījumos nav plaši izmantots. Attieksme pret adresātu tiek veidota uz kopīgām zināšanām par referentu realitātē, uz zināšanām, kuras, kā raksta L. Hellers, “[...] *atbrīvo no liekvārdības un palīdz uzskatīties uz jēdzienisko mājienu spēli*” (Геллер, 2002: 10). Kā visatbilstošākais izvirzīto uzdevumu realizēšanai atzīts analīzes modelis, ko izveidojis A. S. Bekers (*Andrew Sprague Becker*) pētījumā *The Shield of Achilles and Poetics of Ekphrasis*, analizējot vienu no klasiskajām ekfrāzēm – Ahilleja vairoga aprakstu Homēra “Iliādā”²³.

Interpretējot struktūrsemiotiskās analīzes rezultātus, tiek izmantota **hermeneitikas** metode, galvenokārt balstoties uz H. G. Gadamera darbā “Patiesība un metode” (1999) paustajām atziņām par valodas nozīmi pasaules konstruēšanā.

Ekfrāzes kā diskursa tipa izpētei pētījumā papildus tiek izmantotas metodes, kas, pirmkārt, orientētas uz literāro un kultūrvēsturisko kontekstu, un divu mākslas veidu mijiedarbības izpausmju pētīšanā tas nebūt nav mazsvarīgi. Tā, piemēram, avotu atlases un trešās hipotēzes kontekstā tiek izmantota **biogrāfiskā** metode, taču tā ir pakārtota galvenajai metodei un biogrāfijas fakti lielākoties tiek izmantoti kāda pieņēmuma ilustrēšanai vai pamatošanai. To pašu var teikt par **kultūrvēsturisko** metodi, kas traktē literatūru kā tautas gara izpausmes dažādu laikmetu dažādos posmos visā tās vēsturiskajā gaitā. Daiļdarbs pašos pamatos tiek uzskatīts par laikmeta dokumentu. Atslēgvārdi šai metodei ir tautas raksturs, tautas gars, civilizācija, rase, vide, mirklis, literārs fakts. Balstoties uz šās metodes kritērijiem, plašākā kultūrkontekstā kopā ar literatūras un ārpusliteratūras problēmām tiek pamatota, piemēram, poētiskajos darbos nolasāmā modernismam raksturīgā orientācija uz kosmopolītismu, retrospektīvais skatījums uz kultūru, nostalgija pēc noteiktiem mākslas stiliem, kā arī nacionālās identitātes un patriotisma iezīmes, kas parādās gan tēlotājmākslā, gan daiļliteratūrā. Otrkārt, pētot dažādo modernisma virzienu poētiskos tekstus neomītiskās apziņas aspektā, tiek izmantota **mītopoētiskā** metode, kuras atslēgvārdu vidū ir tādi jēdzieni kā mīts, mitologēma, mītopoēzija, monomīts, mīta rekonstrukcija, teksts-variants, teksts-turpinājums. Šai metodei radniecīgā **arhetipiskā** metode tiek izmantota atsevišķos gadījumos – izdalot un raksturojot daiļdarbā atrodamos cilvēka apziņas pamatmotīvus, kas kalpo par

²³ Šo modeli savā pētījumā par akmeistu un parnāsiešu ekfrastiskajiem tekstiem izmanto arī M Rubinsa, vairāk par šo jautājumu sk. promocijas darba 1.4. apakšnodaļā.

prototipiem, pirmtēliem bezapziņā mītošajam, ar ko var izsekot šo pamatmotīvu attīstībai un pazīmēm literatūrā un tēlotājmākslā – tāvad pietuvoties kognitīvajām universālijām, saistītām ar verbālā un vizuālā attiecībām. Visbeidzot, tiek izmantoti tādi **intertekstuālās analīzes** jēdzieni kā metatekstualitāte – komentējoša vai kritiska atsauce uz savu pirmtekstu, arhitekstualitāte – tekstu žanriskā saite un, protams, pati intertekstualitāte.

Promocijas darba novitāte raksturojama šādi: promocijas darbā **pirmo reizi latviešu literatūrzinātnē tiek atklātas viena noteikta perioda literatūras un mākslas kopsakarības vizuālā un verbālā saskarē**, turklāt tas tiek darīts, izmantojot līdz šim terminoloģiski un saturiski Latvijas literatūrzinātnē maz aprobētu jēdzienu – ekfrāzi. Tas dod iespēju semantiski padziļināt literatūras un vizuālās mākslas saskares lauku laikmeta kultūrkontekstā, kā arī paver jaunas un līdz šim neapgūtas perspektīvas latviešu literatūras pētniecībā. Savukārt, no kognitīvo zinātņu atzinumu viedokļa raugoties, Latvijas literatūrzinātnē līdz šim tikpat kā nav izmantotas kognitīvās lingvistikas piedāvāto teoriju atziņas.²⁴ Lai gan arī Eiropas un Amerikas literatūrzinātnē nav noformulēts vienots un skaidrs uzskats par kognitīvās literatūrzinātnes metodoloģiju, pētījumu priekšmetiem, objektiem, materiālu u.c., promocijas darbā piedāvātie konceptuālo metaforu un konceptuālo uzskaitījumu izmantošanas modeļi vizuālā un verbālā mijiedarbības analīzē ir uzskatāmi par jaunpienesumu ne tikai Latvijas literatūrzinātnē vien. Šāda starpdisciplināra pieeja Latvijas literatūrzinātnē ir jauna – gan ekfrāzes teorētiskajā aplūkojumā, izmantojot kognitīvo zinātņu teorētiskos atzinumus, gan mākslas zinātnes un literatūrzinātnes aktuālāko metodoloģiju, paņēmienu, nostādņu savienojumā. Promocijas darbā ekfrāze tiek analizēta, par pamatu ņemot struktūrsemiotisko metodi, tā tiek papildināta ar jaunām, XX gs. beigās – XXI gs. sākumā izstrādātām pieejām – tādējādi darba novitāti raksturo arī inovatīvu metožu izmantojums, analizējot sen aprobētus terminus.

Līdz šim nav veikti apkopojoši latviešu dzejnieku ekfrastisko tekstu pētījumi – arī tas ir jaunpienesums, turklāt dažu autoru dzeja (piemēram, Andreja Kurcija) promocijas darbā tiek aplūkota bez iepriekšējos periodos pieņemtā ideoloģiskā uzslāņojuma, tādējādi aktualizējot viņu daiļrades līdz šim neievērotas, tomēr spožas lappuses. Tiek parādīta un pierādīta XX gs. sākuma latviešu dzejas noturīgā vieta eiropiskajā tradīcijā, turklāt vienlaikus izteiksmīgi un organiski iekļaujoties tolaik jaunās, uz vizualitāti vērstās domāšanas paradigmā.

²⁴ M. Burimas monogrāfija “Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā” ir pirmais apjomīgais solis šajā virzienā.

Visbeidzot, promocijas darbā tiek piedāvāti vairāki jauni jēdzieni, kas papildina vizuālā/verbālā attiecību raksturojumu galvenokārt no teorētisko problēmu aspekta. Promocijas darbs iezīmē tos verbāli vizuālā diskursa vektorus, kuru virzienā iespējams paplašināt literatūras teorijas saskarsmi ar citām apakšnozarēm un nozarēm. Līdzās tradicionālajiem problēmjaudājumiem, ko aplūko literatūras teorija, mūsdienu humanitārā zinātne liek pievērsties arī jautājumiem, kas saista literatūras teoriju ar kognitīvajām un sociālajām teorijām, kā arī datortehnoloģiju un digitalizācijas vēl neizpētīto ietekmi uz verbālo un vizuālo tekstu.

Promocijas darbs raksturojams kā sistēmisks un daudzpusīgs XX gs. sākuma latviešu dzejā sastopamās ekfrāzes aplūkojums un analīze, izmantojot mākslas zinātnes, mākslas vēstures, teksta lingvistikas, kognitīvās lingvistikas, poētikas teorijas u.c. parametrus un nostādnes, tātad tas ir ekfrāzes pētījums starpdisciplinārā rakursā.

Promocijas darba uzbūves raksturojams: ievads, četras nodaļas ar apakšnodaļām, secinājumi, izmantotās literatūras saraksts un divi pielikumi. Katra nodaļa aplūko un risina kādu teorētisku problēmu, kas saistīta ar verbālā/vizuālā attiecībām, precīzāk, – ar ekfrāzes realizācijas dažādiem veidiem.

Pirmajā nodaļā uzmanības centrā ir to nozīmīgāko teorētisko darbu (teoriju) aplūkojums un kritiskie komentāri, kuru postulāti tiek izmantoti avotu analīzē.

Otrajā nodaļā aplūkoti divi savstarpēji saistīti ekfrāzes realizācijas veidi – tiešā un netiešā ekfrāze. Tiešā ekfrāze tiek aplūkota no funkcionālā aspekta – tā var pildīt citāta funkciju, ar ekfrastisku paņēmienu palīdzību atklājot citu kultūru. Šis veids tiek pētīts, analizējot E. Virzas dzejas darbus. Ekfrāze var pildīt sinestēziska elementa funkciju – spilgta ilustrācija šādam veidam ir V. Dāvida dzejojums “Vincent van Gogs”.

Netiešā ekfrāze tiek aplūkota gan kā konceptuālas metaforas veidošanas princips (V. Damberga krājumi “Zīmējumi” un “Bareljefi”), gan kā intertekstuāls (intervizuāls) kods (J. Akuratera, V. Damberga dzejas teksti)

Trešajā nodaļā risināti literatūrteorētiski problēmjaudājumi, proti, vai poētisks teksts, kurā ir fiksējama tikai viena ekfrāzes pazīme, piemēram, uzskaitījums, ir uzskatāms par ekfrāzi, ja šī pazīme kvantitatīvi un kvalitatīvi kompensē neesošās ekfrastiska teksta pazīmes. Līdztekus tiek aplūkota autoekfrāze un tās realizācija. Šajā nodaļā kā avoti izmantota V. Eglīša lirika. Vizuālā un verbālā teksta analīzei tiek piedāvāts izmantot konceptuālā uzskaitījuma modeli.

Ceturtajā nodaļā aplūkots problēmjaudājums, kas saistīts ar virsuzdevuma hipotētisko pieņēmumu, – analizējot ekfrāzes, kurās kā suverēns mākslas objekts tiek aprakstīta pilsēta, ir

mēģināts noteikt laikmeta retorikas izteiksmes līdzekļus un paņēmienus. Urbānā ekfrāze, kas tiek analizēta šajā nodaļā, visprecīzāk atspoguļo izmaiņas ekfrāzes pamatbūtībā – redzējumā. Turklāt šajā nodaļā tiek iezīmēti turpmāko pētījumu virzieni, kas skartu modernisma avangardisko virzienu dzejas tekstu izpēti. Kā avoti izmantoti A. Austriņa, A. Švābes, L. Laicena un A. Kurcija darbi.

Pirmajā pielikumā iekļautas 49 ilustrācijas – tēlotājmākslas darbu reprodukcijas, kas papildina un vizuāli skaidro promocijas darbā analizētos tekstus. Otrajā pielikumā iekļauti vairāki dzejas teksti, kam ir pakārtota nozīme, tomēr arī šie darbi ir svarīgi pētījumā.

Par promocijas darba problemātiku starptautiskās zinātniskās konferencēs nolasīti desmit referāti.

1. Medūzas tēla recepcija Viktora Eglīša krājumā „Elēģijas”. Starptautiska zinātniska konference „Simbolisms un simbols latviešu un cittautu kultūrā”. Rīga: LU, 14.–15.02.2013.
2. J.Akuratera balāde „Mākslinieku Kristus”: dažas piezīmes par reliģisko ekfrāzi. Starptautiska zinātniska konference „Latviešu literatūra un reliģija”. Rīga: LU, 7.–8.12.2012.
3. Rīgas vizuālie tēli L. Azarovas un O. Vācieša dzejā. Starptautiska zinātniska konference „Ojārs Vācietis un viņa laiks latviešu rakstniecībā”. Rīga: LU, 12.–14.11.2012.
4. V. Eglīša poētiskā daiļrade un krievu tēlotājmākslas skola: vizuālā un verbālā saskarsmes punkti. LU 70. starptautiskā zinātniskā konference. Sekcija: Krievu rakstniecība pasaules kultūras kontekstā. Rīga: LU, 22.–23.03.2012.
5. V. Damberga “Vēstules pantos” no krājuma “Klusais karnevāls”: piezīmes par divām ekfrāzēm. Starptautiska zinātniska konference “XXII Zinātniskie lasījumi”. Daugavpils: DU, 27.01.2012.
6. Uzskaitījums kā V. Eglīša poētikas saturiskā dominance. Starptautiska zinātniska konference “Krievu poēzija – 1926”. Daugavpils: DU, 24.-25. 11. 2011.
7. Daiļdarba nosaukums kā tēlotājmākslas veida metafora: V. Damberga dzejas krājums “Zīmējumi”. Starptautiska zinātniska Jauno filologu konference. Rīga: LU, 10. 11.2011.
8. Ekfrāzes jēdziens: traktējuma problēma. Starptautiska zinātniska Jauno filologu konference. Rīga: LU, 04.–06.11.2009.

9. Eža pēctecība latviešu folklorā, literatūrā, mākslā (līdzaut.: J. Kursīte, J. Stauga). Starptautiska zinātniska konference “IV Toporova lasījumi”. Krievijas ZA Slāvistikas institūts, 03.–04.12.2009.
10. Priekšmets klusajā dabā (līdzaut.: L. Sproģe). Starptautiska zinātniska konference “XX zinātniskie lasījumi”. Daugavpils: DU, 28.–29.01.2009.

Par promocijas darba problemātiku publicēti šādi raksti:

1. Brēmere, I. (sagat.). Uzskaitījums kā V.Eglīša poētikas saturiskā dominance: krājums ”Zeme un mūžība” (1926). *Krievu dzeja – 1925/1926*. Daugavpils: Saule.
2. Brēmere, I. (2013). V. Damberga Vēstules pantos: piezīmes par kādu ekfrāzi. *Kultūras studijas. Vēstule literatūrā un kultūrā*. Daugavpils: Saule, 144.–152. lpp.
3. Sproģe, L., Brēmere, I. (2012). Trīs etīdes par ekfrāzi. Grām.: Kursīte, J. (sast.). *Inkluzīvi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 156.–169. lpp.
4. Brēmere, I. (2012). Vizuāls nosaukums kā teksta verbālās jēgas atslēga: V. Damberga “Bareljefi”. *LU Raksti*. 776. sējums. Rīga: LU, 108.–122. lpp.
5. Šteina [Brēmere], I. (2010). Ekfrāze: traktējuma problēmas. *Littera Scripta*. Jauno filologu rakstu krājums, Nr. 7. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 45.–52. lpp.

1.EKFRĀZES TEORĒTISKĀS PAMATNOSTĀDNES

1.1. Ekfrāzes traktējuma problemātika

Dažādu māksliniecisko valodu mijiedarbība ir viena no svarīgākajām XX gs. sākuma dzejas stilistiskajām iezīmēm. Vārda un attēla sintēzes tendence, kas literārajā daiļradē rodama visdažādākajos laika periodos, īpaši aktualizējas t.s. pārejas periodu mākslinieciskajā domāšanā. Šāds periods, nenoliedzami, ir arī XX gs. sākums. J. Lotmans, kurš kultūras stāvokli nosaka, vadoties pēc semiosfēras modeļa, uzskata, ka kultūras attīstības vēsturē ir vērojami periodi, kad viens vai otrs mākslas veids piedzīvo nebijušu aktivitāti un “*savus tekstus translē citās semiotiskajās sistēmās*” (Лотман, 2009 : 15). Ģenētiski mākslu sintēzes saknes ietiecas tālā pagātnē, pirmavoti atrodamī folklorā, bizantiskajā kultūrtradīcijā, antīkajā literatūrā un Jauno laiku mākslā. Var teikt, ka tā ir kultūras universāla īpatnība, un tā pakāpeniski attīstījusies dažādās mākslinieciskajās sistēmās un virzienos: barokā, klasicismā, romantismā, reālismā; tā bijusi dažādu zinātnisku teoriju un diskusiju priekšmets un īpaši aktualizējusies XX gs. sākuma posma mākslā.²⁵

Ekfrāze raksturojama kā apjomīgs un semantiski daudzslāņains retorikas termins.²⁶ Mūsdienu literatūrzinātnē eksistē dažādi tās traktējumi, kas nereti ir visnotaļ atšķirīgi. Promocijas darba autore sliecas domāt, ka viens no iemesliem, kāpēc jau kopš XX gs. vidus eksistē tik daudz ekfrāzes traktējumu, ir tieši attēliskā pavērsiena ietekme, proti, domājot attēliski, indivīds neapzināti paplašina attēliskuma kategoriju kvantitatīvo un kvalitatīvo lauku, tādējādi vizuālajai definēšanai pakļaujot pat tādus objektus, kas līdz tam ir atradušies ārpus “attēla”. Par to liecina fakts, ka daudzajās ekfrāzes definīcijās galvenais akcents tiek likts uz dažādo mākslas veidu kopsakarībām, mākslinieciskās kultūras tipoloģiju un daiļrades kompleksu izzināšanu, priekšplānā izvirzot vizualitāti. Šī traktējumu perspektīva ir ļoti plaša: tā ļauj lasīt ekfrastisku tekstu renesanses tradīcijas rakursā kā da Vinči postulēto “paragonu” – mākslu sacensību, taču tā ļauj to lasīt arī mākslu sadarbības rakursā, kas vainagojas ar

²⁵ Sīkāk sk.: Азизян, 2001; Силантьева, 2000; Мазаев, 1992; Дмитриева, 2006.

²⁶ Retoriskajā tradīcijā ekfrāze nozīmēja sava veida “izziņas vizuālo teoriju” un semantiski, iespējams, tika uztverta visai tuvu mimēzes jēdzienam (Krieger, 1998: 3–4). Ekfrāze no II līdz IV gs. bija viena no *progymnasmata* – daiļrunas sagatavošanas vingrinājumiem, ko ieteica Hermogēns un citi otrās sofistikas virziena pārstāvji (Dubois, 1982: 4). Šo vingrinājumu mērķis bija piespiest lasītāju (klausītāju) ar savām acīm ieraudzīt to, par ko ir runa. Šim vingrinājumam bija arī estētiska funkcija – izsaukt klausītājā apbrīnu (nevis pārliecināt par kaut ko!); neatkarīgi no ekfrāzes lietojuma rituālajiem noteikumiem – vai tā bija slavinājuma runa, vai runa pie aizgājēja kapa, – tajā sākotnēji jau bija ielikta valodas estētiskās nozīmes ideja tās visaugstākajā izpausmē. Tāpat jāatzīmē vēl viena antīko ekfrāžu būtiska funkcija – tā funkcionēja kā tulkojums attēlu slepenajai jēgai, nozīmei – antīkajā kultūrā visa veida attēli bija cieši saistīti ar kulta mērķiem. No šejienes arī cēlies ar reliģiski maģisko sfēru saistītais “atdzīvojušos attēlu” motīvs. Kā viens no spilgtākajiem ekfrastiskās retorikas piemēriem bieži tiek minēts Filostrata Vecākā traktāts “Gleznas” – ritmiskā prozā sarakstīts teksts, kurā divu jaunu cilvēku sarunas laikā tiek aprakstītas 64 gleznas no privātas Neapoles galerijas (Брагинская, 1977: 259).

vāgnerisko sapni par “totālo mākslas darbu” – *Gesamtkunstwerk* (Геллер, 2002: 6). Ekfrāzes traktējuma problemātika tādējādi ļauj visai plaši ar ekfrāzi operēt analītiskajos pētījumos.

Ekfrāze funkcionē uz divu sistēmu – vizuālās un verbālās sistēmas – robežas, tātad tai piemīt noteiktas robežfunkcijas. Līdz ar to pētījuma starpdisciplināro raksturu nosaka arī uzmanības fokusēšana uz pašu robežu, kā arī ne mazāk būtiski – uz pierobežu. Pētījuma virszdevums – saprast, kā šo divu “mediju” saskarsmē, robežsituācijā atklājas kultūras universālijas, iezīmējas laikmeta ritmi. Izprotot šo universāliju darbības principu, iespējams, var rast atbildi arī uz aktuālo jautājumu – kas notiek mūsdienās vizuālā un verbālā attiecībās, jo literatūra un tēlotājmāksla var mijiedarboties ne tikai žanru, toposu, diskursu līmenī; tā, pēc krievu mākslas zinātnieces N. Zlidņevas uzskata, var rast saskarsmes punktus daudz abstraktākā un augstākā – laikmeta retorikas līmenī. Un šī retorika nosaka gan tēmas, gan to traktējuma veidus (Злыднева, 2008: 8). Visbeidzot, vizuālā un verbālā saites var atrast kultūras dziļākajos slāņos – tās mīt līmenī, kur vārdi vēl tikai veidojas, – mūsdienu kultūrā šīs saites parādās kā arhaiskas universālijas vai stereotipi. Šīs universālijas ne vienmēr ir fiksējamas apziņas līmenī, tomēr kā mitologēmas vai simboli vizuāli verbālā kompleksa simbiozē tās eksistē vienmēr.

Apkopojot informāciju par pieejamajiem un zināmākajiem pētījumiem par ekfrāzi, jāsecina, ka lielākā daļa no tiem ir veltīti diviem laikmetiem: pirmā nosacītā daļa ir veltīta antīkajā literatūrā sastopamo ekfrāžu analīzei, otra daļa – XIX un XX gs. mijas, arī XX gs. sākuma (ieskaitot avangarda mākslu) literārajām ekfrāzēm. Nozīmīga daļa pētījumu komentē arī romantisma laika ekfrāzes, taču salīdzinoši ar pirmajām divām nosauktajām – retāk. Iespējamie iemesli, kāpēc tie saistījuši pētnieku interesi, varētu būt šādi: antīkajā literatūrā ekfrāze funkcionē kā retoriska figūra, savukārt retorika ir nozare, kas piesaista pētniekus; turpretim XIX gs. beigas un XX gs. sākums iezīmējas ar t.s. jaunās dzejas ienākšanu kultūrtelpā, un viens no jaunatrastajiem izteiksmes veidiem, neapšaubāmi, ir vizuālā reprezentācija verbālajā, īpaši ņemot vērā daudzu virzienu postulēto un dažu realizēto mākslu sintēzi.

Rietumu literatūrzinātnē īpaši aktīvi ekfrāzes pētījumi aizsākas XX gs. vidū.²⁷ Viens no pirmajiem darbiem ir D. Hagstrumas (*Jean H. Hagstrum*) *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (1958). Nozīmīgs ir H. Lunda 1982. gadā publicētais darbs *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Interese vērā ņemami pieaug, sākot ar XX gs. 90. gadiem, kad cits pēc cita klajā

²⁷ “Otrreizējā jēdziena un termina “ekfrāze” zinātniska aktualizācija kļuva nepieciešama, jo modernistiskie un postmodernistiskie teksti un tajos aprakstītie mākslas darbi lielākoties bija nemīmētiski, otrs iemesls bija izmaiņas jēdzienu “teksts” un “tēls” savstarpējās saistības izpratnē”, raksta poļu pētniece M.Sviderska (*Malgorzata Swiderska*) (Swiderska, 2004:49).

nāca nozīmīgi pētījumi par ekfrāzi. Kā viens no pamatpētījumiem jāmin Marija Krīgera (*Murray Krieger*) fundamentālais darbs *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (1992), arī Dž. Hefernana (*James Heffernan*), M. Bālas (*Mieke Bal*), Dž. Holandera (*John Hollander*) darbi. Par vārda un attēla mijiedarbību rakstījuši K. Braiders (*Cristopher Braider*), Dž. Drukere (*Johanna Drucker*). Jāmin nozīmīgais M. Rubinsas (*Maria Rubins*) darbs par akmeistu un parnasiešu ekfrastisko dzeju: *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ekphrasis in Russian and French Poetry* (2000). Ekfrāzi kā intermediālu fenomenu ir pētījuši P. Vāgners (*Peter Wagner*), T. Mičels (*William J. Tomas Mitchell*), R. Vains (*Robert Wynne*) u.c.

Tā kā ekfrāze savas saknes rod jau antīkajā literatūrā, tad gluži loģiski, ka liela daļa pētnieku pievēršas tieši antīkās ekfrāzes izpētei – šeit kā nozīmīgi minami krievu zinātnieku O. Freidenberga (*Ольга Фрейденберг*), N. Braginskas (*Нина Брагинская*), S. Averinceva (*Сергей Аверинцев*) plašie pētījumi par antīko simboliku, retoriku un poētiku. Rietumu literatūrzinātnē antīkajai ekfrāzei veltītus nozīmīgus pētījumus radījuši A. S. Bekers (*Andrew Sprague Becker*), M. Putnams (*Michael C. J. Putnam*), T. Jakobi (*Tamar Yacobi*) u.c. Savukārt kā pēdējās desmitgades nozīmīgākie darbi jāmin Lozannas Universitātes profesora, slāvista Leonīda Hellera (*Леонид Геллер*) iniciētais Lozannas Simpozījs, kas bija veltīts ekfrāzei, arī vairākas piesaistīto autoru publikācijas, tostarp paša L. Hellera mēģinājums sistematizēt dažādās pieejas un traktējumus. Tas rezultējies rakstu krājumā *Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума* (2002). Jāmin arī 2006. gadā izdots rakstu krājums *Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX и XX вв.*, kurā tiek risināti jautājumi: kā cirkulē estētiskā un filozofiskā doma Krievijā, Francijā un Vācijā XIX un XX gs. mijā, kā tas atainojas literatūrā un tēlotājmākslā, kā cita, sveša kultūra ietekmē nacionālās kultūras veidošanos utt. Nozīmīgs darbs ir 2004. gadā Ķelnē iznākušais rakstu krājums *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, kurā paustas zinātniski argumentētas bažas par ikoniskā pavērsiena negatīvajām ietekmēm, tostarp arī par to, kādu ietekmi uz zinātņi atstāj ar datortehnoloģijām radītās vizualizācijas.

Tā kā lielākajā daļā minēto pētījumu ekfrāzes robežas tā vai citādi, vairāk vai mazāk tiek paplašinātas (t.i., tikai retajā pētījumā ekfrāze tiek traktēta tās kodificētajā variantā), tad gluži loģiski, ka ekfrastiskie teksti tiek analizēti no visdažādākajiem aspektiem: no teorētiskā – joprojām daudzi pētnieki atgriežas pie G. E. Lesinga traktējuma, – pārskata un kritizē viņa izvirzītos postulātus (T. Mičels²⁸, R. Daņiļevskis, L. Hellers, M. Krīgers, M. Konstantini),

²⁸ Pilnībā apgāžot G.E. Lesinga uzskatu par mākslu nesavienojamību, T.Mičels raksta: “Daudzu mākslinieku tendence pārkāpt robežas starp laiciskajām un telpiskajām mākslām nav vis margināla vai izņēmuma parādība, bet gan pašas mākslinieciskās teorijas un prakses pamatu pamats, un kā tāds tas nav reducējams līdz kādam konkrētam žanram vai periodam” (Mitchell,1986:86).

joprojām tiek diskutēts par ekfrāzes, diegēzes, apraksta un vēstījuma attiecībām (K. Baršts, J. Dmitrijeva, R. Bobriks, Ž. Heteni, I. Jesaulovs), par tēla un vārda mijiedarbību (J. Grigorjeva, D. Tokarevs, O. Kovaļs), par ekfrāzes robežām (G. Krancs). Plaši pārstāvēti pētījumi par ekfrāzi nacionālajās literatūrās (E. Bergmane, B. K. Fišere, M. Klārers, M. H. Persina, M. Cimborska-Leboda, N. Grjakalova u.c.). Ekfrāzes kā retoriska paņēmiena analīze piesaista arī lingvistu uzmanību (R. Hodels, O. Klings). Ekfrāzes robežu paplašināšana ļauj meklēt un atrast ekfrāzi un ekfrastiskus elementus tādos tekstos, kas sākotnēji pat nav bijuši “pakļauti aizdomām” par ekfrāzes klātbūtni tajos – kā ekfrastiski apraksti tiek traktētas ainavas (piem., A. Čehova darbos), arhitektūra un interjers (piem., A. Bloka ciklā “Itālijas ceļojumi”), ēdiens (piem., O. Mandelštama “Ceļojumā uz Armēniju”), arī kino un teātris (V. Poznere, K. Egerešs). Mākslas zinātne mēģina tuvoties literatūrzinātnei, meklējot un aprakstot vizuālos naratīvus (īpaši daudz pētījumu ir par avangarda mākslu un literatūru), pārskatot mākslas teorētiku devumu ekfrastiskajā aspektā (N. Zlidņeva, N. Savisko). Tiek diskutēts par mākslas vēstures un zinātnes tekstu definēšanu kā īpašu ekfrāzes žanru (R. Bobriks).

Latvijas literatūrzinātnē vizuālā un verbālā mijiedarbību ir pētījusi Janīna Kursīte²⁹, ekfrāzei pievērsusies Ludmila Sproģe,³⁰ arī Josifs Trofimovs³¹.

Reducējot verbālā/vizuālā problemātiku uz ekfrāzi, ir jāpiemin vispārīgas problēmas, kas galvenokārt tiek aplūkotas teorētiskā aspektā. Primāri tā ir šo divu mākslu valodu savstarpējās tulkojamības iespējamība (vai neiespējamība), ja ekfrāzi aplūko kā semiotikas objektu. Krievu strukturālists R. Jakobsons uzskata, ka ekfrāze ir semiotiska transmutācija, kas aplūkojama kā atsevišķs semiotiskās abstrahēšanas veids, kura būtībā slēpjas neverbālo zīmju “tulkošanas” operācijā verbālajās zīmēs. Nošķirot trīs tulkojuma veidus – iekšvalodiskais, starpvalodiskais un starpsemiotiskais, Jakobsons paskaidro, ka starpsemiotiskais tulkojums jeb transmutācija ir verbālu zīmju interpretācija ar neverbālu zīmju sistēmu palīdzību, tādējādi atzīstot tulkojuma iespējamību (*Якобсон*, 1985: 363). Savukārt pētnieki, kas ekfrāzi aplūko kā intermediālu fenomenu, sliecas uzskatīt, ka tulkojums nav iespējams, jo vizuālajai un verbālajai mākslai katrai ir savs kods, un šo kodu principā nav iespējams adekvāti dekodēt – tas nemaz nav jādara, atstājot katrai no mākslām savu “lauciņu”. Tā amerikāņu pētnieks T. Mičels monogrāfijas *Picture Theory* nodaļā, kas veltīta ekfrāzes problemātikai, izanalizējot ekfrāzi un trīs attieksmes veidus (intences) pret to, secina, ka “*no semantiskā viedokļa, no viedokļa, kas attiecas uz skatītāju/klausītāju, nepastāv*

²⁹ Kursīte, 1996; Kursīte, 1999.

³⁰ Спроге, 2006.

³¹ Трофимов, 2002; Трофимов, 2003.

būtiskas atšķirības starp tekstiem un attēliem, un nepastāv īpašās ekfrastiskās stratēģijas, kas būtu jālieto” (Mitchell, 1994: 160).³² Šāds problēmas uzstādījums liek apšaubīt termina ”ekfrāze” izmantojumu, runājot par XX gs. modernisma tekstiem, kuros nereti robeža starp vizuālo un verbālo kodu ir izplūdusi vai pat neeksistē vispār. Tas tiek pamatots tādējādi, ka lielākā daļa pieredzes, ko mēs iegūstam, aplūkojot vizuālos mākslas darbus, nevar tikt izteikta verbāli – vienas mākslas valodā nevar burtiski atkārtot daiļdarbu, kas radīts ar citas mākslas valodas palīdzību, – proti, semiotiskajā tulkojumā pati zīmju sistēmu atšķirība izslēdz iespēju, ka tulkojums varētu būt strukturāli identisks oriģinālam. Un skaidrots tas tiek nebūt ne ar tradicionālo mākslu dalījumu telpiskajās un lineārajās (laika kategorijai piederošajās). Šī tradīcija, kas nāk no Ņūtona/Kanta teorētiskajiem laika un telpas skaidrojumiem, jau sen ir noraidīta ar neeiklīda ģeometrijas un Einšteina relativitātes teorijas argumentiem: nav apstrīdams, ka laiks un telpa dabā nav atsevišķi sastopami, tie ir nedalāmi. Tulkojuma neiespējamība tiek pamatota tādējādi, ka abas sistēmas ir tik dažādas, ka vispār nav jātulko, bet gan “jālasa” katras teksts tās valodā (Mitchell, 1994: 151–182). Tomēr jāsecina, ka apjomīgais pētījumu daudzums, kas saistīts ar ekfrāzi, tulkojuma iespējamības/neiespējamības problēmu padara mazāk nozīmīgu, nekā to cenšas iztēlot atsevišķi pētnieki.

Otra problēma, kas aktualizējas ar ekfrāzi saistītos pētījumos un teorētiskajos aplūkojumos, ir jēdzienu nošķirums. Daudzu ekfrastisku tekstu pētījumu autors Dž. Hefernans (*James Heffernan*) norāda, ka ir stingri jānodala robeža starp ekfrāzi un jēdzieniem, kas šķiet tai analogiski – tēlainību (*pictorialism*) un ikoniskumu (*iconicity*). Viņš uzskata, ka “*tēlainība rada valodā tādas efektus, kas līdzīgi tiem, ko rada gleznas. [...] Tā vietā, lai radītu kādu attēlu, tēlainā metode izmanto “tēlaino izteiksmes līdzekļu vārdisko ekvivalentu, lai radītu priekšmetus”*” (Heffernan, 1993: 3). Pēc zinātnieka domām, arī ikoniskā dzeja (*iconic poetry*) nenodarbojas ar gleznu, attēlu radīšanu, tā tikai imitē īstu priekšmetu formas. Atzīstot, ka tēlainība un ikoniskums intensificē ekfrastiska teksta vizuālo uztveri, Dž. Hefernans uzsver, ka ekfrāzes galvenā īpašība tomēr ir cita – tā “*reprezentē to, kas pats par sevi jau ir reprezentācija*” (Heffernan, 1993: 3–5). Tātad viens no iespējamiem traktējumiem – ekfrāze ir dubultā reprezentācija. Savukārt Dž. Hagstruma (*Jane Hagstrum*) uzskata, ka tēlainā poētika pieļauj iespēju brīvi “*tulkot vārdisko aprakstu vai tēlu no glezniecības vai cita*

³² T. Mičels uzskata, ka attieksme pret ekfrāzi saistāma ar trim intencēm. Kā pirmo viņš norāda t.s. ekfrastisko vienaldzību, kas rodas no uzskata, ka ekfrāze nav iespējama, – verbālā reprezentācija var aprakstīt, pārdzīvot, identificēt, bet nevar radīt “te un tagad” efektu. Mičels uzskata, ka vārdi var citēt, bet redze nekad nevar citēt. Otra attieksme ir ekfrastiskā cerība, un tā saistāma ar literātu uzstādījumu: “panākt, lai mēs redzētu”, – autors rada tekstu, sīkās detaļās aprakstot artefaktu, un autora vienīgā vēlme ir cerība, ka lasītājs “ieraudzīs”. Visbeidzot, trešā attieksme ir ekfrastiskās bailes, ka atšķirība starp verbālo un vizuālo varētu sabrukt un ka spēle, ko spēlē dzejnieks/lasītājs, varētu tikt sabojāta. Mičels uzskata Lesinga “Lāokontā” izteikto strikto mākslu nodalījumu tieši par šo baiļu klasisku izpausmi. Mičels uzskata, ka ekfrāze mūsdienās ir kļuvusi teju par krāpniecisku ilūziju un burvju tehniku, kas aizvietojsi attēla jēdziena īsto būtību (Mitchell, 1995: 151–182).

tēlotājmākslas veida. Turklāt nepavisam nav obligāti, lai tāds apraksts atgādinātu kādu konkrētu mākslas darbu” (Hagstrum, 1958: 22). Tātad, kā redzams, tēlainība tiek traktēta kā noteikts stils, savukārt ekfrāze tiek uzskatīta par literāru formu, ko nosaka tematiskais saturs – ekfrāzes robežas tiek sašaurinātas: dzejolim, kura radīšanā izmantoti tēlainie (ikoniskie) paņēmieni, var būt jebkāds sižets, un tam nebūt nav jābūt ekfrastiskam. Turklāt sajukumu visbiežāk rada tieši tas, ka lielākajā daļā mūsdienu pētījumu termini “ekfrastisks” un “ikonisks” tiek izmantoti kā savstarpēji aizstājami, līdzīgi – tātad apzināti vai neapzināti ekfrāzes robežas paplašinās.

Zinātniskas diskusijas izraisa arī ekfrāzes funkcijas. Angļu literatūrzinātnieks Rodnijs Edžkombs (*Rodney Stenning Edgecombe*) uzskaita četrus ekfrastiska teksta tipus, pamatojoties uz dažādām funkcijām: interlūdijs (Homēra “Iliāda”), papildinājums (Vergīlija “Enejs”), psiholoģiskā ekfrāze (Dž. Kītss, romantiķi) un heirstiskā ekfrāze, kurā iekļaujas vairākums mūsdienu ekfrāžu (*Edgecombe*, 1993: 106–111). Par mūsdienu ekfrāzi zinātnieks raksta, ka tā, apzinājusies savu izcelsmi un ģenēzi, sadala “savu uzmanību” starp to, ko apraksta (būtisks moments Homēra laika ekfrāzes), un to, kā tas ir attēlots (G. E. Lesinga un viņa sekotāju galvenais arguments) (*Edgecombe*, 1993: 111). Neapstrīdot šādas klasifikācijas iespējamību, drīzāk tomēr jāpievienojas krievu zinātnieces M. Rubinsas uzskatam, ka šāda tipoloģija balstīta uz nejauši izvēlētiem principiem un ir pārlietu vienkāršota. Pirmais tips raksturo ekfrāzi no viedokļa, kāda loma tai ir visa darba kompozīcijā kopumā, trīs pārējie tipi komentē to, uz ko galvenokārt centrējas ekfrāzes teksts (galvenā stāstījuma atainojumu, mākslinieku vai meistarību) (*Рубинс*, 2003: 19).

Turklāt eiropēiskās tradīcijas ekfrāzes raksturo vairāk nekā viena funkcija. Tā, piemēram, tiek norādīts uz atsvešinātības efektu kā vienu no funkcijām: pievēršot uzmanību materiālam, no kā izgatavots dzejojumā aprakstītais priekšmets, ekfrāze izsauc lasītājā “*apbrīnu par mākslas darba mimētiskajām spējām*” (*Becker*, 1995: 85). Pēc analogijas lasītājs sāk apzināties paša teksta mimētiskās spējas – teksts ar abstraktu valodisku līdzekļu palīdzību rada sajūtamam fizisku priekšmetu. Tādējādi, lasot ekfrāzi, kurā aprakstīta, piemēram, ainava, lasītāja apziņa darbojas vienlaikus trīs līmeņos: dabas ainavas, tās reprezentācijas uz audekla un gleznas reprezentācijas literārā tekstā līmeņos.

Var atzīmēt arī Lietuvā dzimušā amerikāņu pētnieka Maiera Šapiro (*Meyer Shapiro*) pieteikto “pravietiskā attēlojuma” funkciju (*Shapiro*, 1990: 97) – nākotnes notikumu paredzējumu vai arī vēsturisku notikumu reprezentāciju – tādu, kuri paliek ārpus stāstījuma robežām; vai Džeralda Grafa (*Gerald Graff*) piedāvāto kompozicionālo funkciju, kas signalizē par tekstuālā bloka sākumu/beigām vai notikumu alternatīvu attīstību, kā arī “*teksta, kas*

iekļaujas citā tekstā, miniatūra dublikāta” funkciju (pēc analogijas ar sinekdohu) (Graff, 1987: 53).

Teorētisko problēmu uzmanības centrā ir arī ekfrāzes pazīmju definēšana. Poļu zinātnieks R. Bobriks (*Roman Bobrik*) piedāvā savu, daudzējādā ziņā precīzi izstrādātu ekfrāzes pazīmju shēmu, kas variējas katrā atsevišķā gadījumā un kurā fiksējama ekfrāzes struktūra. Pirmkārt, pēc R. Bobrika domām, eksistē noteikts tēlotājmākslas darbs. Otrkārt, tiek radīts tā apraksts, kas savukārt tiecas: a) atveidot šā mākslas darba pasauli (attēlotos priekšmetus); b) aizstāt ar sevi šo mākslas darbu, kļūt par vienlīdzīgu adaptāciju šim darbam; c) atveidot mākslas darba ekspresiju un emocionālo papildījumu; d) kļūt neatkarīgs no (vizuālā) mākslas darba: it kā tiek aizmirsts, ka tas ir attēlojuma atveidojums, apraksts tiek pasniegts kā patstāvīga realitāte; e) noturēt aprakstāmo mākslas darbu atmiņā, atgriežoties pie tā apraksta beigās (*Бобрик*, 2002: 180–181).

Visbeidzot, krievu literatūrzinātniece Nadežda Dmitrijeva (*Надежда Дмитриева*) uzskata, ka visa mūsu pieredze glezniecībā lielākā vai mazākā mērā ir verbāla. “*Mēs nekad neredzam gleznu pašu par sevi, jo mūsu redzējums nav “tīrs”, – mūsu skatienu vienmēr nosaka un aptver verbāli komentāri*” (*Дмитриева*, 1978: 62). Tas saskan ar citas krievu literatūrzinātnieces, Natālijas Grjakoļovas (*Наталья Грякалова*) secinājumu, ka mūsdienu ekfrāžu pētnieki par vienu no galvenajiem uzdevumiem uzskata “*iezīmēt tās vizuāli marķētās zonas, kas, pat ņemot vērā maldinošo nekomunikativitāti, ikoniskās zīmes “nodilumu”, parādās kā aktuālo un potenciālo jēgu nesējas. [...] šis aspekts paver jaunas iespējas, jo atklāj neesošo. Vai gan ar to nenodarbojas literatūra?*” (*Грякалова*, 2010: 14).

Tātad jebkāda vizuāla objekta apraksts tekstā pēc būtības arī ir acu skatiena secīguma un vizuālo iespaidu pieraksts. Ekfrāzei ir ambivalenta, paradoksāla daba – kā mimēzes forma tā it kā ļauj runāt mēmam attēlam, bet tajā pašā laikā tiecas pārvarēt šā attēla varu, to transformējot. Sākot ar Homēra “Iliādā” aprakstīto Ahilleja vairogu, ekfrastiskā apraksta māksla dod spēcīgu impulsu naratīvam tā centienos atbrīvot tekstu un vēstītāju no vizuālās mākslas darbu aprakstīšanas. Šis naratīva impulss ir daļa no tā, kas ekfrāzi padara par literāru konfliktu un sacensību. Ekfrāze atspoguļo vārda ambivalento attieksmi pret attēlu – vienlaikus gan pieņemot, gan noliedzot to. Tātad ekfrāze būtībā ir divu konkurējošu reprezentācijas sistēmu cīņa, un šī cīņa notiek laukā, kas pilnībā pieder verbālajai reprezentācijas telpai (*Heffernan*, 1996: 262).

Iepriekšminētais liecina, ka ekfrāze kā apraksta tips ir bagātīgs, daudzslāņains un daudzlīmeņu fenomēns, un mēģinājums reducēt to līdz kādam noteiktam funkciju skaitam, līmenim vai klasificēt to kā žanru, toposu vai kā citādi to sistematizēt, ekfrāzi padara plakanu un statisku, kas neatbilst patiesībai.

1.2. Verbālā un vizuālā attiecību vispārējs raksturojums XX gs. sākumā

Par hrestomātisku kļuvušais izteikums, ka modernismā mainās tēlainā domāšana, pētījuma objekta (ekfrāzes) kontekstā īpaši aktualizējas un tādēļ izklāstāms detalizētāk. Vienu no precīzākajiem modernisma raksturojumiem tēlainās domāšanas kontekstā ir devusi Maskavas–Tartu semiotikas skolas literatūrzinātniece Zāra Minca³³. Kā pirmo un raksturīgāko pazīmi viņa uzver plurālismu – modernismā viens virziens, strāvojums (stils, kategorija u.c.) eksistē blakus citiem, nenoliedzot tos, bet polemizējot un sacenšoties. Verbālā/vizuālā mijiedarbības aspektā plurālisms spilgti izpaužas ekfrastiskās etīdēs, kas apraksta pilsētu kā suverēnu mākslas objektu (sk. promocijas darba 4. nodaļu). Otra būtiskā modernisma pazīme, pēc Z. Mincas uzskata, ir iracionālisms un eksperimentālitate – atteikšanās no XIX gs. otrajā pusē valdošā naivi racionālistiskā klasiskā reālisma ved divos pamatvirzienos: viens no tiem pievēršas iracionalitātei, nonākot līdz pat mistiskās estētikas robežām, otrajā pamatvirzienā ietilpstošie strāvojumi, virzieni, stili savas konceptuālās nostādnes saista ar jaunākajiem zinātnes un mākslas sasniegumiem, zinātnes un mākslas sintēzi. Modernisti eksperimentē – ar valodu, kompozīciju, struktūru utt. Par galveno uzdevumu viņi izvirza nevis īstenības kopēšanu, bet gan tās modelēšanu un veidošanu (te nozīmīga loma ir fotogrāfijas ienākšanai sadzīvē un kultūrā). Ekfrāzes aspektā šis uzdevums raksturojams kā būtisks, jo novēršanās no mimētiskās tradīcijas ienes korekcijas arī ekfrāžu tipoloģijā, pazīmēs un funkcijās – to saturā un formā. Visbeidzot, trešā pazīme, kas raksturo modernismu – refleksivitāte, kas īpaši izceļas ekfrastiskos tekstos. Kā atzīmē Z. Minca, modernisma mākslas saite ar realitāti kļuva arvien pastarpinātāka, māksla interesī pavērsa pret sevi, nevis ārējo īstenību. Līdzīgi kā divas iepriekš minētās pazīmes, arī šī bija novērojama ne tikai mākslā un literatūrā, bet arī citās kultūras un zinātnes sfērās, piemēram, filozofijā interesī par ontoloģiskām problēmām nomainīja gnozeoloģiska rakstura problēmu izzināšana. Modernisma refleksivitāte izpaudās trijās galvenajās sfērās: pirmkārt, pieauga mākslai veltītās tematikas nozīmīgums (šajā ziņā modernisti turpina romantisma tradīciju), otrkārt, daudz lielāka uzmanība tika pievērsta mākslas valodai, tās izstrādāšanai: katrs virziens, strāvojums centās izstrādāt savu stilu un valodu, treškārt, tieši modernisma laikā veidojas mūsdienu mākslas teorija, turklāt tās radīšanā liela loma ir pašiem māksliniekiem (Muhu, 2004: 349–352)³⁴.

Aplūkojot minētās modernisma pazīmes verbālā/vizuālā mijiedarbības kontekstā vai, vēl precīzāk, kā šīs pazīmes skar pētījuma objektu – ekfrāzi, veidojas šāda aina. Pirmkārt,

³³ Lai gan Z. Minca raksta par krievu simbolismu, atklājot tā specifiku modernisma vispārējā kontekstā, tomēr liela daļa viņas sniegto pazīmju ir attiecināmas arī uz latviešu modernismu, protams, ar modifikācijām, iebildēm vai papildinājumiem. Turklāt, kā zināms, latviešu modernisma atsevišķus virzienus (piem., simbolismu, arī ekspresionismu) ietekmēja tieši krievu modernisma analogie virzieni.

³⁴ Minēto pazīmju klātbūtni latviešu XX gs. sākuma dzejā fiksējuši arī B. Tabūns (Tabūns, 2008: 28–35), M. Burima (Burima, 2012: 42–65).

modernismam raksturīgā mākslu sintēze ekfrāzēs manifestējas kā sinestēziskie efekti, nereti pat var runāt par sinestēziskajām ekfrāzēm, kurās līdzās vizuālajam līmenim nozīmīga vieta atvēlēta tieši audiālajam līmenim (saistāms ar mūzikas, arī F. Nīčes darba “Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara” ietekmi), taču ne mazāka nozīme ir kinestēziskajam (taustes) un olfaktoriskajam (ožas) līmenim. Otrkārt, refleksivitātes pazīme vispirms jau vērojama ekfrastiskajos tekstos, kuru autori līdztekus aktīvi raksta par mākslas teorijas, kritikas un mākslas vēstures problemātiku arī periodikā. Te minami V. Eglītis, J. Akuraters, J. Jaunsudrabiņš, V. Dambergs, E. Virza, A. Kurcijs, J. Sudrabkalns u.c. Turklāt refleksivitātes ietekme netieši novērojama kā autoekfrāzes uzplaukums. Autoekfrāzes sastopamas to dzejnieku darbos, kuri paši vairāk vai mazāk profesionālā līmenī nodarbojas ar tēlotājmākslu, piemēram, V. Eglīša, J. Jaunsudrabiņa daiļradē (arī H. Vīkas gleznas aprakstītas viņas pašas dzejā). Šajā ziņā modernisti uzskatāmi par romantisma tradīcijas tiešiem turpinātājiem (piem., angļu dzejnieks un gleznotājs Viljams Bleiks). Visbeidzot, atteikšanās no mimētisma pastarpināti korespondējas netiešajā ekfrāzē – te spoži paraugi ir Pola Verlēna (*Paul Verlaine*) “Oforti” vai Gijoma Apolinēra (*Guillaume Apollinaire*) “Kaligrammas”.

Nenoliedzami, lielu ietekmi uz verbālā un vizuālā attiecībām XX gs. sākumā atstāj arī filozofiskā doma. Pirmkārt, tie ir F. Nīčes darbi, no kuriem pētījuma kontekstā īpaši nozīmīgs ir iepriekš minētais darbs (“Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara”), kā arī viņa postulētais apolloniskā/dionīsiskā pretnostatījums, pārcilvēka un mūžīgās tapšanas ideja. Vēl jāatzīmē A. Bergsona aktualizētā intuīcijas un iztēles nozīme, V. Dilteja vērojuma un pieredzes, kā arī Z. Freida bezapziņas un K. G. Junga arhetipu teorijas ietekme uz literatūru, tostarp uz tekstiem, kuros transponēti vizuālo mākslu objekti.

Viens no galvenajiem ekfrāzes uzdevumiem ir vizuālās mākslas statiskumu, telpiskumu transponēt lineārā, ar laika kategoriju raksturojamā vēstījumā, tātad būtiska kategorija ir laiktelpa. Līdz ar A. Einšteina relativitātes teorijas atklājumiem, iespējams, fundamentāli mainās arī verbālā/vizuālā attiecību traktējums. Jo šī teorija pamatā izmaina priekšstatus par telpu. I. Kants telpu, kāda mums tā ir dota, uzskatīja par aprioru apziņas struktūru, kurā funkcionē mūsu jutekliskā pieredze, jutekļos dotais. Tātad telpas uztveri mūsdienu cilvēkam nosaka sava veida vizuālais rāmis jeb “vizuālās brilles”, kas konstruētas tā, lai mēs pasauli kā telpu varam ieraudzīt tikai vienā veidā – kā trīsdimensionālu Eiklīda telpu (Daģis, 2007: 172). Kategorija, kas ekfrāzes un neeiklīda ģeometrijas (kas saistīta ar relativitātes teoriju) kontekstā ir svarīga šim pētījumam, ir skatpunkts.³⁵ Šī kategorija, kā

³⁵ Kā atzīmē N.Zlidņeva, skatpunkta problēma ir tā joma, kur visciešāk saskaras literārā un vizuālā naratīva teorijas.

zināms, mākslā ienāk līdz ar Renesanses mākslinieku perspektīvas atklājumiem. Protams, modernismam raksturīgās mākslas un zinātnes sintēzes gaismā aplūkojot vienu no ekfrastiska teksta pamatpazīmēm – skatpunkta klātesamību tekstā, nenozīmē, ka relativitātes teorijas atklājumi vai neeiklīda ģeometrijas principi nekavējoties tika izmantoti gleznu, skulptūru vai dzejas darbu radīšanā, taču kopējie šā laikmeta vektori un nereti nefiksējamās vēsmas varēja rast pēc satura, apjoma, formas dažādas izpausmes mākslas darbos, tostarp tik šaurā un specifiskā teksta realizācijas veidā kā ekfrāzes.

Ekfrāzes teorētiskā aplūkojuma problēma slēpjas apstākļī, ka, vienlaikus eksistējot daudziem traktējumiem, tikpat kā nav iespējams izveidot vienotu ekfrāzes tipoloģiju, klasifikāciju, noteikt pazīmes, funkcijas utt. Kā minēts promocijas darba Ievadā, ekfrāzes traktējumu ir daudz, tos visus aplūkot nav iespējams, turklāt arvien rodas jauni varianti. Latvijas literatūrzinātne ekfrāzei līdz šim veltījusi maz uzmanības, tādēļ promocijas darba autore uzskata par nepieciešamu aplūkot vismaz dažas teorētiskas pieejas, kas ir visai atšķirīgas un tieši tāpēc visnotaļ daudzpusīgi atklāj ekfrāzes sarežģīto dabu. Ekfrāze tiks aplūkota kā rituāls (1.2. apakšnodaļa), kā dialogs (1.3. apakšnodaļa), kā struktūra (1.4. apakšnodaļa) un kā princips (1.5. apakšnodaļa). Minētie aplūkojumi veido promocijas darbā pētīto poētisko tekstu ekfrastiskās analīzes teorētisko pamatu (t.s. bāzi), un šo teoriju atzinumi, analizējot poētiskos tekstus, visbiežāk tiek izmantoti kā apriori un neapstrīdami, jo tie ir vispārināti un attiecināmi uz jebkuru ekfrāzes veidu vai tipu. Taču, tā kā pētījuma priekšmets ir dažādie ekfrāzes realizācijas veidi, atbilstoši katram veidam (vai pēc ekfrāzes tipoloģiskā iedalījuma – tipam) ir nepieciešama vēl kāda (vai kādas) t.s. “virsbūves” vai konkrētam tipam piemērojama teorija, kas sīkāk tiks aplūkota konkrētās nodaļas un apakšnodaļas sākumā. Piemēram, konceptuālās metaforas teorija un tās saistība ar ekfrāzi tiks aplūkota 2.2. apakšnodaļā “Netiešā ekfrāze kā konceptuālā metafora”, savukārt 3. nodaļa “Potenciālā ekfrāze” sevī ietver gan konceptu teorijas, gan U. Eko sarakstu teorijas aplūkojumu saistībā ar ekfrāzi. Visbeidzot, promocijas darbu noslēdzošā, 4. nodaļa “Urbānā ekfrāze” aplūko pilsētu kā ekfrastiska teksta objektu. Atbilstoši aprakstāmajam objektam – pilsētai – kas sevī ietver daudzus un dažādus mākslas objektus, arī teorētisko atzinumu izmantošanas ziņā šī nodaļa raksturojama kā sintētiska. Proti, tajā izmantoti gan atzinumi par ekfrāzi kā rituālu (sagrādā/profānā attiecības), gan kā principu (naratīvās dinamikas kontrole un modalitātes skatpunkta noteikšana), gan kā struktūru (struktūrelementu urbānais sajūgums, piemēram, vides un subjekta sajūgums). Līdztekus šīm teorijām 4. nodaļā aplūkoti arī mākslas zinātnieku atzinumi.

Tieši kvantitatīvi un kvalitatīvi dažādo teoriju piemērošanas iespējamība ļauj risināt promocijas darba mērķi – raksturot ekfrāzi kā diskursa tipu.

1.3. Ekfrāze kā rituāls (V. Benjamina *auras* teorija)

2010. gadā, apspriežot attēliskā/ikoniskā pavērsiena būtību, G. Bēms raksta T. Mitčelam, ka ikoniskais pavērsiens ir kaut kas starp “paradigmu maiņu” T. S. Kūna (*Thomas Samuel Kuhn*) izpratnē un retorisku pēdējās sezonas modes kļedzienu. Ir iespējams atzīmēt tikai atsevišķus faktus, kas liecina par to, ka vienā vai otrā literārā darbā, žanrā, pat sfērā noticis pavērsiens no literatūrcentrisma uz attēlcentrismu. Tāpat nav iespējams noteikt gadu vai gadu desmitus, kad šis pavērsiens sākas, turpinās, noslēdzas (*Boehm, Mitchell*, 2011: 8–13).

Ir zināms apgalvojums, ka mūsdienu civilizācijas stāvoklis ir situācija, kad “*avanscēnā atgriežas tēls, simbolisms, iedomātais*”³⁶. Tas sasaucas ar T. Mitčela un G. Bēma postulēto pavērsienu konceptuālajām nostādņām. Taču viens no pirmajiem filozofiem, kas ne tikai formulēja metodoloģisko kredo un padziļināti aprakstīja eksistences pieredzi vizualizētā kultūrā, bet arī tieši ietekmēja šās pieredzes modeli, bija Valters Benjamins. Īpaši nozīmīgs XX gs. sākuma ekfrāzes kontekstā ir viņa 1936. gadā publicētais darbs “Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā”. V. Benjamins šajā darbā nepiemin ekfrāzi, viņš nekomentē arī verbālā un vizuālā attiecības, taču viņa darba nozīmīgums ir saistāms ar mēģinājumu atklāt aplūkojamā laikmeta kultūras universālības, kas izpaužas vizuālā un verbālā mijiedarbībā. Tieši Benjamins uzskatāms par “atslēgas figūru”, kurš ieliek pamatus “vizuālā pavērsiena” nojēgumam humanitārajās jomās – aprakstot sava laikmeta kultūras transformācijas, Benjamins rada jaunas konceptuālas valodas pamatus un iezīmē mūsdienu vizuālās kultūras problemātikas zonas. Benjamina aplūkotā kategorija ir redzējums, un šī kategorija ir arī ekfrāzes pamatbūtība, tās izpratne atbilstoši XX gs. sākuma indivīda izjūtai un izpratnei ir absolūti nepieciešama kvalitatīvai XX gs. sākuma ekfrastisko tekstu analīzei.

V. Benjamins ne tikai fiksē indivīda redzējuma izmaiņas, bet arī izpēta, kā tās notiek. Viņš sniedz atbildi uz jautājumu – kādus šā redzējuma rāmjus rada fotogrāfēšanas tehnika. Tā kā filozofu interesē pats tehniskās reproducēšanas algoritms, tad analīzei vispirms tiek pakļauta unikalitātes, viņa terminoloģijā “*auras*”, izžušana. Bez šaubām, tehniskā reproducēšana tika radīta tieši tādēļ, lai šo unikalitāti fiksētu, taču te būtiski, ka šī reproducēšana radīja nevis tiešu kopiju, bet gan otrēju tēlu. Vispārīgu raksturojumu procesam, kas attīstās reproducējamības laikmetā, bez šaubām, var atrast ne tikai V. Benjamina darbos: taču vairāki pētnieki vērš uzmanību uz procesu, kurā masu kultūra pārņem kultūrtelpu kopumā, citi – uz pieaugošajiem atsvešināšanās procesiem kultūrā. V. Benjamins nevis vispārina, bet akcentē noturīgas tendences – kā galveno uzsverot jebkuras parādības

³⁶ Sīkāk sk. *Bou Hachem, La Rocca*, 2007.

unikalitātes zaudēšanu, kad uzvaru svin reproducēšana, kas iegūst visplašāko izmantojumu, tostarp ietekmējot pasaules ainu, valodisko ainu, arī vizuālo uztveri.

Mākslas darbs atšķirībā no cita īstenības veida eksistē triju sfēru veidā, kas katra ir lokalizēta īpaša tipa laikā un telpā. *“Reālajā laikā un telpā mākslas darbs ir parasts materiāls objekts, lieta līdzās citām lietām; konceptuālajā laikā un telpā – parādās kāda modeļa veidā, kurā atainojas reālas vai iedomātas situācijas, un visbeidzot – perceptuālajā sfērā – mākslinieciskā tēla formā”* (Зобов, Мочменаненко, 1974: 14). Dzejnieks neglezno (nezīmē) gleznu, bet gan ievirza lasītāja fantāziju, viņa radošās spējas, kas savukārt realizē literārā tēla apcerēšanu tā konkrētajās formās (vizuālajās, audiālajās). Tātad verbāla teksta, kas apraksta attēlu, uztvere aktivizē nevis “vizuālo aparatūru”, nevis fiziskos receptorus, bet gan “iekšējo redzi”, notiek intelektuāls darbs, lai radītu iekšējo tēlu. Ārpus cilvēka uztveres daiļdarbs pastāv vien kā objektīva varbūtība, daiļdarba estētiskā realitāte aktualizējas tikai uztverē, kas saslēdzas ar atbilstošu kultūrvēsturisko kopību.

Mākslinieciskais tēls ir kontemplācijas objekts, to no vērojošā subjekta atdala distance, no kuras raugoties, tēls uztverams kā pilnīgs un unikāls. Šajā nozīmē mākslinieciskajam tēlam piemīt aura vai, citiem vārdiem izsakoties, to aptver neatdarināmības atmosfēra. Un auras jeb neatkārtojamības, jeb veseluma sakarā rodas jautājums, kas ar to notiek tad, kad mākslinieciskais prototips ir nevis realitāte, bet gan cits mākslas darbs, kā tas ir ekfrāzes gadījumā? Citiem vārdiem, kad estētiskā distance veidojas nevis attiecībā pret esamību, bet gan pret izveidotu, pabeigtu tēlisko veselumu.

Reproducējamību V. Benjamins pielīdzina mākslas darba īstuma nāvei. Raksturojot mākslas darba īstumu, viņš lieto vārdu ”aura”: *“Tas, kas mākslasdarba tehniskās reproducējamības laikmetā tiek sabojāts, ir tam piemītošā aura. [...] šī norise ir plašāka par mākslas sfēru. [...] Reprodukcijas tehnika atrauj reproducēto no tradīcijas jomas”* (Benjamins, 2005: 157). Ekfrastisko tekstu radīšana nav kopēšana, vēl jo mazāk to var dēvēt par reproducēšanu. Tieši otrādi, šādu tekstu radīšana savā veidā saglabā tradīciju. Un, V. Benjamina minētos divus iemeslus īstuma un reproducējamības attiecībām attiecinot uz ekfrastiskiem tekstiem, var iegūt šādu ainu: pirmkārt, literārs teksts var izcelt tādas tēlotājmākslas objekta aspektus, kas nav pieejami cilvēka acij, un, otrkārt, teksts dod iespēju un rada tādas situācijas, kas tēlotājmākslas objektam ir nerasniedzamas. Bet, galvenais, ar šā teksta palīdzību mākslas darbam tiek saglabāta šī “te un tagad” vērtība – īstums. V. Benjamins raksta: *“Kādas lietas īstums ir ietverts kopumā: no izcelsmes līdz pārmantotajam, no materiālās ilgstamības līdz pat vēsturiskajam apliecinājumam”* (Benjamins, 2005: 157). Tātad modernisma laikmeta ekfrāzes var uzskatīt par savdabīgu pretošanos masveidīgumam, reproducējamībai. Īpaši tas sakāms par simbolistu tekstiem: šā

virziena pārstāvji uzstājās kā kultūras vērtību pārzinātāji un saglabātāji, turklāt lielu uzmanību pievērta mākslas valodas izstrādāšanai. Vienreizīgums un ilgstamība, pēc V. Benjamina uzskata, ir tas, kas raksturo īstās mākslas tēlu atšķirībā no nepastāvības un atkārtojamības, kas cieši savijušās reprodukcijā. V. Benjamina “te un tagad” vistiešāk ir saistīts ar to subjektīvo, interpretatīvo pieeju mākslas darba aprakstam, kāda dominē modernisma poētiskajās ekfrāzēs; objektivizēts apraksts atvirzās otrajā plānā (taču, nenoliedzami, atrodami arī šāda apraksta elementi – lielākoties kā konkrētas telpiskās un kvalitatīvās pazīmes, taču nedominējošas. Un šīs pazīmes ir tās, kas “provocē” subjektīvo interpretāciju un līdz ar to arī adresāta iztēli). Ekfrāzes vienreizīgumu vislabāk var saskatīt tekstos, kur dažādi autori apraksta vienu un to pašu artefaktu³⁷, – ne tikai skatpunkti ir dažādi, bet arī teksta radīšanas laiks, artefakta aplūkošanas telpa, apgaismojums u.c. faktori, kā arī izteiksmes līdzekļi un, visbeidzot, izvēlētie valodas izteiksmes līdzekļi. Šie teksti saglabā īstā, nereproducētā mākslas darba auru tieši ar šo dažādību.

Reproducēšanas iespēju paplašināšanās galvenokārt maina māksliniecišķā tēla iedarbības ātrumu, notiek savdabīga uztveres “kinematografizācija”, tēla fragmentarizācija. Benjamina minētās simboliskā “tāluma”, “atmosfēras”, “klātbūtnes” kategorijas transformējas. Tāluma, auras efekts veidojās klasiskajā uztveres veidā, kad vērojošais subjekts ilgstoši nodevās vērošanai, viņš “ielūkojās, ieskatījās” un spēja uztvert ne tikai detaļas, bet arī veselumu. Turpretī uztveres/reproducējamības ātruma palielināšanās izraisa veseluma kā ilgstamības aizmiršanu, neesamību. Ilgstošo realitātes tēlu nomaina daudzskaitlīga realitātes veidu atkārtošanās, mirklīgi un nejauši rakursi. Redzamo tēlu nomaina sajūtamais tēls. Šajā laikmetā klasiskās mākslas stabilo vērojumu, redzējumu nomaina fleksiblais redzējums. Veselumu nomaina detaļa.

Šis jaunais attēliskums, kura uzmanības fokusā ir detaļa, bez šaubām, visspilgtāk ir vērojams tēlotājmākslā, kur veidojas jauna attēlošanas valoda, gramatika³⁸. Mainās attiecības starp veselo un daļu, un detaļa nokļūst pirmajā plānā ne tikai šo attiecību maiņas dēļ. Kā raksta mākslas zinātnieks J. Kondratjevs darbā “Māksliniecišķā detaļa un veselais: struktūriskās un vēsturiskās variācijas”: “*Tā [detaļa] dzimst no jauna semantiskā avota un pati nes sevī jaunu, citu saturu, pārstājot būt tikai daļa, kļūst par patstāvīgu attēlojuma jēdzienisko centru, skatītāja uzmanību pievēršot tikai sev*” (Кондратьев, 2010: 131). Vienotā

³⁷ Piemēram, krievu emigrācijas dzejnieka Georgija Ivanova krājums “Brauciens uz Citēras salu” (1912) un tajā ietilpstošais dzejolis “Citēras salā” un Edvarta Virzas ciklā “Francijai” (krājums “Laikmets un lira”) iekļautais dzejolis “Brauciens uz Citēras salu” – abu tekstu radīšanu ietekmējusi Antuāna Vato glezna ar tādu pašu nosaukumu.

³⁸ No semiotiskā aspekta raugoties, tiek uzskatīts, ka attēlam ir semantika un sintakse, bet nav gramatikas, raksta N. Zlidņeva, gan piebilstot – J. Lotmans uzskata, ka gramatikai daļēji atbilst perspektīva, bet gramatiskā pārvaldījuma principam, piemēram, Sezana glezniecībā, atbilst krāsu laukumam un apjoma formu atkārtojamība (Злиднева, 2009: 223).

veseluma sadalīšana modernajā mākslā kļūst par svarīgāko māksliniecisko paņēmienu. Domājams, ka šis paņēmiens atspoguļojas arī vizuālo tēlu transponēšanas veidos verbālajā tekstā, proti, arī ekfrāzes vairs nav pilnīgas un izvērstas, bet to veidošanas pamatā ir daļa no veselā, kur šī daļa ieņem galveno lomu.

Ekfrāze atrodas “starp” – starp valodas/runas diskursu un tēlotājmākslas būtību. Tieši šī atrašanās “starp” līdz maksimālajam līmenim nospriego valodas semiotisko mehānismu, ļaujot valodai atklāt savas viskreatīvākās un visslēptākās iespējas, turklāt uzskatot tās kultūrnozīmīgas garīgās informācijas atklāšanai un fiksēšanai, kas paslēpta vizuālajās formās. Un šī ekfrāzes darbība norisinās tieši iztēles laukā, šajā “starp” šī aura tiek saglabāta, tikai tā transformējas citā zīmju sistēmā.

Otrkārt, Benjamins runā par auras un rituāla nesaraujamo saistību: *“Auratiskais eksistences veids nekad pilnībā neatbrīvo mākslas darbu no rituālās funkcijas [...] mākslas darba pamats ir rodams rituālā, kurā tam piemita sākotnējā un pirmā lietojuma vērtība”* (Benjamins, 2005: 160). Attiecinot Benjamina pausto uz ekfrāzi, var pieņemt, ka vizuālā tēla verbalizēšana arī ir rituāls. Ja par rituālu dēvē noteiktas secīgas darbības, kas vērstas uz kāda sakrāla mērķa sasniegšanu, tad, strukturējot un “sadalot” darbībās to kognitīvo procesu, kurā norisinās vizuālā tēla verbalizācija, var rast paralēles starp rituālo un ekfrastisko procesu. Kas liecina par to, ka šim ekfrastiskajam procesam piemīt rituāla sakralitātes pazīmes? Šajā procesā galvenokārt iesaistīts oriģinālais mākslas darbs un tiek radīts oriģināls teksts, tātad nav reprodukciju, kopiju. Te gan taisnības labad jāpiebilst, ka P. Burdjē arī fotogrāfiju (kā reproducējamības pamatkategoriju) pielīdzina lūgšanai, kolektīvās identitātes konstruēšanas rituāla paveidam (*Bourdieu*, 1993: 25–28)³⁹. Taču minētais nenoliedz apgalvojumu, ka arī ekfrastiskais process, kurā top ekfrāze, ir pielīdzināms rituālam. Līdzīgi uzskata arī vizuālo/verbālo attiecību pētnieks L. Hellers, kurš ekfrāzi raksturo kā *“principiālu divpasauli, kas spoguļa veidā atklāj savu konstrukciju un “simulakrivitāti”*, un uzsver *“ekfrastiskā žesta neredzamību, tā maģisko aicinājumu un apofātiskumu, kas saistīts ar seno, bet šobrīd vairāk nekā jebkad par aktuālu kļuvušo ideju par pasaules principiālo neizsakāmību”* (Геллер, 2002: 17). Pamatatšķirība te slēpjas opozīcijā individuālais – kolektīvais. Ekfrastiskais process, rituāli izejot cauri individuālajai, subjektīvajai transformācijai, tieši tāpat kā reproducējamības pamatkategorija – fotogrāfija, piedalās identitātes konstruēšanā, taču mākslas darbs, “izlaists” caur individuālā rituāla prizmu, spēj uzrādīt konstruējamās identitātes atšķirīgas šķautnes, turpretim kolektīvā uztvere producē samērā vienveidīgus, var

³⁹ P. Burdjē (*Pierre Bourdieu*) koncepcija, kas analizē kultūras prakses, aplūkojot cilvēka sociālās aktivitātes lauku, kurā dominē valoda, maiņa un vara, kā arī komentē gan fotogrāfijas sociālo ekspluatāciju, gan muzeju divdomīgo dzīvi, izklāstīta E. Freibergas rakstā “Mākslas uztveres socioloģiskie aspekti. Simbols, lauks, kods, uztvere” (Freiberga, 2000: 124–133).

pat teikt, masu gaidām atbilstošas identitātes rakursus. Ekfrastiskais process kā individuāls rituāls, kurā kā dalībnieki piedalās mākslas darbi un to autori, transformācijas procesā nereti uzrāda absolūti negaidītus mākslas darbu traktējumus. To, bez šaubām, pieļauj arī modernisma aktualizētā pluralitāte. Savukārt Benjamina aplūkotās kulta vērtības (*Kultwert*) un izstādīšanas vērtības (*Ausstellungswert*) kontekstā, kur viņš atzīmē, ka tieši reproducēšana (precīzāk, fotogrāfija) ir tā, kas ar izstādīšanas vērtību pilnā apjomā izspiež kulta vērtību (Benjamins, 2005: 162–164), var veidot šādu ekfrastiskā procesa un rezultāta ainu: oriģinālā mākslas darba vērtība, ko ekfrastiskajā procesā dzejnieks izvēlas transformēt verbālā mākslas vērtībā, savu kulta vērtību saglabā un pat divkāršo. Saglabā, jo tiek aprakstīts oriģināls (pat ja tā ir kopija tiešākajā nozīmē), un divkāršo, jo dzejnieka subjektīvā uztvere un paņēmieni, ko viņš izmanto, lai šo mākslas darbu aprakstītu, ir oriģināli un pat vistradicionālākajā un nemainīgākajā daiļradē tomēr neatkārtojas. Turklāt rituālam un kultam ir svarīga distances saglabāšana. Un distanci saglabā gan gleznotājs, gan īpaši jau dzejnieks, transformējot vizuālo verbālajā. Šajā procesā obligāti klātesošā kontemplācija (apcerēšana) ekfrastiskā procesa rituāliskumu tikai apliecina atkārtoti. Turklāt, ņemot vērā vizuālā un verbālā ciešo mijiedarbību dzejā kopumā, par ekfrastisku tekstu klātbūtni tomēr nevar runāt visu dzejnieku daiļradē⁴⁰.

Par sakralitātes un ekfrāzes saistību liecina arī fakts, ka vairāki zinātnieki, kas nodarbojas ar ekfrāzes pētījumiem rusistikā, lielākā vai mazākā mērā uzskata, ka krievu literatūrai ekfrāze ir saistīta ar *svētuma* jēdzienisko kodolu⁴¹. Visprecīzāk to raksturo I. Jesaulovs (*Иван Есаулов*): “*Es uzskatu, ka ekfrāze krievu rakstniecībā vairāk vai mazāk atceras savu ikonisko sakrālo invariantu, ka krievu literatūrā aiz gleznas apraksta tā vai citādāk mirgo ikoniskā kristietiskā tradīcija, kas hierarhiski atzīst par augstāku “svešo” – to, kas debesīs, nevis “savējo” – to, kas uz zemes*” (Есаулов, 2002: 167). V. Benjamina tēzes par reprodukciju un auru ļauj izdarīt vairākus secinājumus. Līdz pat modernisma pirmajām iezīmēm, ar brīdi, kad “*katedrāle atstāj savu atrašanās vietu, lai tiktu uzņemta kāda mākslas cienītāja studijā*” (Benjamins, 2005: 156), ar laikmetu, kad zūd nepieciešamība “ceļojumu

⁴⁰ Te raksturīgs piemērs ir J. Poruka dzeja. Viņa prozā ir sastopami ekfrastiski fragmenti (piemēram, “Impresionists”), arī autobiogrāfisko apcerējumu “Mans ceļojums uz Elbflorenci” var traktēt kā ekfrāzi, taču dzejā nav atrodams nekas no Drēzdenes mākslas muzejos pieredzētā. Atbildi sniedz viņš pats, norādot: “*Katram mākslas darbam, kurš ir pabeigts un pilnīgs, vajag savas īpašas svētnīcas, citādi viņš ir un paliek vienas vai otras galerijas reklāma*” (Poruks, 1930: 12). Viņš uzskata, ka ir nepareizi glabāt mākslas darbus muzejos, kur tie, nereti nebūdami izvietoti saskaņā ar citiem mākslas darbiem, zaudē savu patiesumu, nesniedz estētisku gandarījumu: “*Laimīgs, ka to visu redzējis, un tomēr neapmierināts es aizgāju no Berlīnes Apollo svētnīcas taisni uz Ašingera brokastnīcu [...]*” Lai gan te nevar runāt par tiešām paralēlēm starp auras zaudēšanu un mākslas darbu glabāšanu “nepareizās vietās”, tomēr kopīga ir sakralitātes, svētuma nepieciešamība, tas nolasāms gan Benjamina, gan Poruka uzskatos.

⁴¹ S. Zenkins rakstā *Новые фигуры* (Зенкин, 2002) raksta, ka pēc Lozannas simpozija materiāliem publicētajā rakstu krājumā *Экфрасис в русской литературе* (2002) tādu uzskatu var atrast visdažādāko autoru pētījumos, tostarp arī S. Frankas, M. Cimborskā-Lebodas u.c. darbos.

vēstulēs” pēc iespējas precīzāk aprakstīt citzemju mākslas galerijās redzēto, zūd nepieciešamība arī pēc izvērstām, objektīvām, detalizētām ekfrāzēm. Taču nezūd, tieši pretēji, pastiprinās nepieciešamība saglabāt mākslas darba auru (kas saistīta arī ar masu mākslas ienākšanu aprītē), tādēļ modernisma agrīnajos darbos (un arī turpmāk) saskatāmas izmaiņas ekfrāzes tipoloģijā, struktūrā, realizācijā. Sāk dominēt netiešās ekfrāzes (modernismam raksturīgā lasītāja iesaistīšana mākslas darba atpazīšanas procesā), ekfrāzes kā kodi, metaforas (īpaši izteiktas simbolisma virziena pārstāvju dzejā); līdz ar mākslas teorijas izveidošanos mūsdienu izpratnē var rast lielāku skaitu autoekfrāžu un mākslas zinātnes ekfrāžu.

V. Benjamins raksta, ka tehniskās reproducēšanas laikmets atrauj mākslu no tās kultiskajiem pamatiem, un līdz ar to “*uz visiem laikiem izplēn mākslas autonomijas ilūzija*” (Benjamins, 2005: 165). Reproducēšana padara bezvērtīgus tādus jēdzienus kā daiļrade un ģenialitāte, mūžīgās vērtības un mākslas noslēpums. Taču var pieņemt, ka ekfrāze kā teksta tips ir teju vienīgais, kas šos kultiskos pamatus un līdz ar to ilūziju saglabā. Verbalizējot vizuālo, var ieraudzīt neredzamo redzamajā. Verbalizācijas akts itin kā apstādina redzēšanas sarežģīto mehāniku. Nosaukt neredzamo – tas nozīmē ar valodas palīdzību organizēt telpu redzēšanai, tieši ar valodas palīdzību redzamais iegūst redzamības modalitāti.

1.4. Ekfrāze kā dialogs (N. Braginskas dialogiskā pieeja)

Lai ekfrāzes jēdziens nezaudētu savas robežfunkcijas un nepārvērstos izplūdušā un nenoteiktā formulējumā, ir zinātnieki, kas piedāvā atgriezties pie ekfrāzes traktējuma antīkās retorikas termina izpratnē. Tā, piemēram, Ž. Ženets (*Gerard Genette*), aplūkojot ekfrāzi sastatījumā ar diegēzi, raksta: “*Jebkurā vēstījumā ietverti (lai arī sajaukti viens ar otru, turklāt visdažādākajās proporcijās), no vienas puses, darbību un notikumu attēlojumi, kas veido pašu narāciju, un, no otras puses, priekšmetu un personāžu attēlojumi, kas ir raksturojams kā rezultāts tam, ko tagad sauc par aprakstu*” (Женетт, 1998: 290). Grieķu valodā, lai apzīmētu gan vienus, gan otrs, eksistēja termins *diegesis*, proti, pat ņemot vērā dažādo statusu un proporcijas, abi attēlojuma veidi antīkajā literatūrā nav nošķirti. Ž. Ženets raksta, ka, lai gan aprakstu var iedomāties pilnīgi nošķirtu no vēstījuma, tomēr faktiski tas nekad nav sastopams atsevišķi; vēstījums gan var funkcionēt bez apraksta. Pat realizēts kā patstāvīgs žanrs – ekfrāze, apraksts ietver sevī vēstījuma elementus. Naratīva ideologs atzīmē, ka apraksts ir “*kā ancilla narrationis – verdzene, kura pastāvīgi ir nepieciešama, bet kuru visu laiku tur paklausībā*” (Женетт, 1998: 291), tātad apraksts uztverams kā vēstījuma palīgelements. Viņš nodala divas “*apraksta diegētiskās funkcijas*” – dekoratīvo un skaidrojošo. Pirmā, pēc Ž. Ženeta domām: “*Izvērsts un detalizēts apraksts ir kā pauze, atelpas brīdis vēstījumā, un tam piemīt tīri estētiska loma, līdzīgi statujai klasiskā templī*”

(Женемт, 1998: 291). Šī funkcija ir raksturīga antīkajām ekfrāzēm, un, lai gan Ž. Ženets nelieto jēdzienu "ekfrāze", viņš kā piemēru min Ahilleja vairoga aprakstu. Otra apraksta funkcija – skaidrojošā – vienlaikus ir arī simboliska: "Apraksts kļūst par ekspozīcijas galveno elementu" (Женемт, 1998: 292). Te kā piemēru Ženets min O. Balzaka aprakstus. Un secina: "Visa atšķirība starp aprakstu un vēstījumu slēpjas saturiskajā līmenī. Vēstījums aizņemts ar notikumiem un rīcībām kā tīriem procesiem, tāpēc akcentē stāsta temporāli dramatisko pusi; apraksts, gluži pretēji, uzmanību pievēršot priekšmetiem un cilvēkiem un, pat procesus aplūkojot kā izrādes, kā attēlus, itin kā apstādina laiku un veicina stāsta izvērtēšanos telpā" (Женемт, 1998: 291–292). Taču, iespējams, var izdalīt vēl trešo funkciju, kas īpaši raksturīga modernisma laika ekfrāzēm, – tā raksturojama kā ekfrāzes ekspansīva ietiekšanās, ieaugšana pašā vēstījuma struktūrā, kad ekfrāze kļūst par teksta jēdzienisko centru.

Poētiskā ekfrāze ir dažādu mākslas veidu, literatūras un filozofijas kopradīšanas senākā forma. Krievu literatūrzinātniece, antīko ekfrāžu pētniece N. Braginska (Нина Брагинская) uzskata, ka antīkajā literatūrā ekfrāze eksistējusi patstāvīga žanra formā: kā skulptūras vai glezniecības darba apraksts, kā teātra izrādes ainas apraksts, kā arhitektūras pieminekļa apraksts (Брагинская, 1981: 224). Arī krievu zinātniece, līdzīgi V. Benjaminam, uzsver ekfrāzes "izrādiskumu", tās līdzību ar izrādi (зрелище). Detalizēti izanalizējot Filostrata Vecākā darba "Gleznas" poētiku, ģenēzi, struktūru, pētniece nonāk pie secinājuma, ka ne tikai tās ekfrāzes, kas uzrakstītas dialoga formā, bet jebkuras ekfrāzes savā dziļākajā būtībā ir dialogiskas: šo ekfrāžu radītājs (dzejnieks) jau pašā radošā procesa sākumā iesaistās dialogā ar pirms viņa radītajiem mākslas darbiem, kas kļūst par viņa daiļrades materiālu un objektu. Tātad – poētiskā ekfrāze ir pati uzskatāmākā forma tai radošajai sadarbībai, kurā iesaistās literatūra un citas mākslas, tostarp filozofija, kas antīkajā kultūrā tika uzskatīta par mākslas sfēru. Taču vienlaikus pētniece piekrīt vācu filologa Paula Frīdlendera (Paul Friedländer) secinājumiem, ka vairākums konkrētu ekfrāžu pētījumu ir saistīts ar mēģinājumiem noteikt, vai šo ekfrāžu autori ir uzticami un objektīvi mākslas vēstures atspoguļotāji, proti, ekfrāzes tiek aplūkotas kā mūsdienu mākslas zinātnes apraksta analogs (Брагинская, 1977: 259). Pētniece uzsver, ka būtisku ieguldījumu ekfrāzes funkciju noskaidrošanā devuši nevis tie pētījumi, kas analizējuši pašu ekfrāzi, bet gan tie, kuri pētījuši literāru daiļdarbu, kurā iekļauta ekfrāze – mēģinot noskaidrot šās iekļaušanas mākslinieciskās funkcijas.

Ekfrāzes traktējuma, funkciju un pazīmju noskaidrošanā nozīmīgs ir N. Braginskas darbs *Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации)* (Ekfrāze kā

teksta tips (strukturālās klasifikācijas problēma), 1977), kurā paustie secinājumi ir nozīmīgi arī promocijas darba avotu analīzē.

Ņ. Braginskas piedāvātais ekfrāzes traktējums lielā mērā saskan ar kodificēto definīciju, taču ietver būtisku papildinājumu, kas nereti tiek vai nu "aizmirsts", vai netiek ņemts vērā. Proti, ekfrāze ir nevis jebkādu cilvēka roku darinātu veidojumu apraksts, bet tikai tādu, kuros ir saskatāms sižets. Pētniece uzskata, ka eksistējošā ekfrāžu klasifikācija neļauj noteikt, kādos apstākļos ekfrāze kā teksta tips pārvēršas par ekfrāzi kā žanru, jo šī "pasīvā" klasifikācija sadala ekfrāzes atbilstoši tam žanram, kurā tā tiek iekļauta: ekfrāze eposā, ekfrāze epigrammā, drāmā, romānā, retorikā, historiogrāfijā, perieģēzē utt. Zinātniece piedāvā savu klasifikāciju, kas izriet no teksta iekšējās organizācijas, argumentējot, ka nedz monoloģiskā, nedz dialogiskā ekfrāze nesakrīt ne ar vienu no žanriem.

Ņ. Braginskas pētniecisko interešu centrā ir dialogiskās ekfrāzes, kas ietilpst vienā no ekfrāžu klasifikācijas nošķīrumiem⁴² – to iedalījumā pēc autorības. Ņ. Braginska šādi definē dialogisko ekfrāzi: "*Dialogiskā ekfrāze – tā ir saruna, kas saistīta ar attēlu, un tās saturs ir šā attēla apraksts. Attēls šeit tiek aprakstīts nevis kā mākslas darbs, bet gan no saturiskā viedokļa*" (Брагинская, 1981: 277). Tāda veida ekfrāzes būvētas pēc noteikta veida konstrukcijas, ko raksturo šādas pazīmes: pirmkārt, ir nosacīti divi subjekti, kas piedalās artefakta aprakstīšanā – sarunbiedri; otrkārt, attēli ir noslēpumaini – sarunas laikā attēls tiek skaidrots, tiek atklāta tā nozīme, jēga, tiek atminēta mīkla. Turklāt sarunbiedri šās diskusijas laikā spēlē noteiktas lomas: vecākais, gudrākais, iesvētītais zinībās (ekseģēts) spēlē pašu attēlu (mākslas darbu), bet jaunākais, jaunākais personāžs spēlē skatītāja lomu – viņš ir vieglprātīgāks, vienkāršāks, profāns, vēl tikai mācekļis. Ekseģēts ir skaidrojums, skatītājs – nezināšana, ziņkāre, apbrīns, naivums u.c. Jautājumus sarunas laikā biežāk uzdod skatītājs, taču nereti uzvedinošus, pedagoģiskus jautājumus uzdod arī ekseģēts. Skatītāja lomu parasti spēlē nevis viens, bet vairāki cilvēki; ekseģēts parasti ir viens. Ekseģēta un skatītāja uzmanība ir koncentrēta nevis uz māksliniecisko objektu, bet gan uz attēlojuma priekšmetu un tā pārstāstāmo nozīmi, jēgu – tāpēc glezna vai skulptūra, vai cits mākslas darbs pamāca, atklāj dzīves, filozofisko, reliģisko noslēpumu, skaidro mītu. Te nozīmīga šās ekfrāzes konstruktīvā daļa – retoriskie jautājumi (Брагинская, 1981: 277–279). Tādējādi var izdalīt vienu no dialogiskās ekfrāzes pamatfunkcijām – tā ir didaktiskā, apgaismojošā, skaidrojošā funkcija.

Vēl cita pazīme, ko Braginska izdala dialogiskajās ekfrāzēs, pēcāk attiecinot to uz jebkuru ekfrāzi, proti, ekfrastiskā tekstā ir obligāta t.s. skatiena kontroles marķieru, vizuālo imperatīvu klātbūtne. Struktūrelementi ar nozīmi 'skaties', 'redzi' visdažādākajās leksiskajās, gramatiskajās un kontekstuālajās modifikācijās ir neatņemama ekfrāzes sastāvdaļa. Šī pazīme

⁴² Par visiem nošķīrumiem sk. promocijas darba 2. nodaļas 2.1. apakšnodaļu.

cieši saistīta ar vērošanas, skatīšanās darbības aprakstu, turklāt šī darbība var tikt reprezentēta caur intertekstuālu kodu – tekstā ar citātu vai alūziju palīdzību tiek norādīts uz citu tekstu, kurā skatīšanās un vērošana ir galvenā darbība (tādējādi šis teksts kļūst par prototipu).

Nākamā pazīme ir saistīta ar ekfrāzes idejisko struktūru. Dialoga saturiskais līmenis skar mākslas darba īstuma/neīstuma, dzīvā/nedzīvā, reālā/nereālā attiecību jautājumus. Vai ekfrāzes teorijas aspektā – oriģināla/kopijas jautājums. Kā atzīmē Braginska, šī pazīme ir antīko ekfrāžu pastāvīgs motīvs, taču transformētā veidā tā fiksējama arī XX gs. sākuma poētiskajās ekfrāzēs. Piemēram, Jāņa Akuratera balāde “Mākslinieku Kristus”, kur atdzīvojušamies Kristus tēla motīvs norāda uz maģiski reliģiozajām motīva “dzīvs/nedzīvs” saknēm. Braginska izdala arī vairākas citas pazīmes: artefakta vērošana, tā aprakstīšana parasti notiek svešumā, ceļojumā – ceļo aprakstītājs vai pat attēls – aprakstā kļūst iespējama arī ar laika kategoriju saistīta leksika; tiek izmantota leksika, kas saistīta ar visu “svešo” – ar rēģiem, brīnumiem saistītie jēdzieni. Aprakstā dominē gaismas semantika (spīdums, mirdzēšana, uguns, gaisma u.c.).

Kā redzams, minētās pazīmes ir saistītas ar redzi un redzējumu, taču Braginska, pamatojoties uz apjomīgu antīko tekstu izpēti un balstoties krievu semiotiķa Vladimira Toporova darbos, izdara secinājumu, ka ekfrāzes dialogiskuma saknes, iespējams, meklējamas, pēc V. Toporova uzskata, indoeiropiešu kosmogonijas pamatā esošajā jautājuma-atbildes formā. Kosmogoniju jautājumu un atbilžu formā zinātnieks uzskata par pirmformu, no kuras attīstās visas citas formas. Saskatot poētisko tekstu formās (balādēs, sonetos, rondelēs, ritornelēs u.c.) šo pirmformu implicītos un transformētos veidus, Braginska norāda, ka ekfrāžu dialogiskums tomēr paša jēdziena sarežģītības dēļ nav atvedināms tikai uz šādu pirmformu, bet gan drīzāk meklējams mītiskajā domāšanas veidā, kas pasauli redz kā cīņu starp gaismu un tumsu, savējo un svešo utt., tādējādi veidojot mītu un rituālu pēc cīņas un strīda principa. Braginska ekfrāzi uzskata par teksta tipu, ko rada mītiskā domāšana, un diemžēl nav iespējams dokumentāli noteikt, kurām rituālajām formām atbilst ekfrāze, lai arī to saistība ar kultu ir precīzi saskatāma (*Брагинская, 1977: 259–283*). Mītiskās domāšanas atdzimšana jaunās formās XX gs. sākumā nav apstrīdama, tādēļ pazīmes, kas attiecināmas uz antīkajām ekfrāzēm, tiesa, ar izņēmumiem, labojumiem un papildinājumiem, var attiecināt arī uz XX gs. sākuma dzejas ekfrāzēm.

1.5. Ekfrāze kā struktūra (M. Rubinsas strukturālā pieeja)

Kā viena no pamatmetodēm ekfrastisku tekstu pētniecībā tiek izmantota strukturālā analīze. Uzskatāmi tas atklājas M. Rubinsas pētījumā par ekfrāzi akmeistu un parnasiešu dzejā (Rubins, 2000; *Рубинс*, 2003). Pētniece šādas pieejas izvēli pamato ar to, ka ekfrāzes jēdziens neietilpst tikai žanra vai toposa rāmjos – zinātniece rāda uzskatāmu tabulu–shēmu, kas attēlo, pēc viņas domām, pašu izvērstāko ekfrāzes variantu, kurš sastāv no deviņiem potenciālajiem elementiem. Daļēji šī tabula–shēma balstīta uz A. Bekera izveidoto modeli, kurā autors norāda uz vairākiem ekfrāzes iekšējiem līmeņiem: referents, fiziskā vide, radītājs, mākslas darba radīšana un to attiecības ar vidi un referentu, kā arī “*tēlotājmākslas darba jaunradīšanas efekts*” (Becker, 1995: 41–50).

M. Rubinsas piedāvātais ekfrāzes modelis tabulas–shēmas veidā ir šāds:

subjekts	objekts	vide
Mākslinieks (3)	Referents (1)	Īstenība (2)
Dzejnieks (6)	Mākslas darbs (4)	Tēlotājmāksla (5)
Lasītājs (9)	Teksts (7)	Literatūra (8)

Pati vienkāršākā ekfrāze, pēc M. Rubinsas uzskata, ir teksts, kas apraksta mākslas darbu ar vārdu palīdzību, un šādu ekfrāzi veido tikai trīs elementi (4, 7, 9). Sarežģītākās ekfrāzēs jau ir sastopams arī atgādinājums par mākslinieku (3), māksliniecisko vidi vai materiāliem, ar ko viņš strādā (5), un radošo procesu, kurā radīts mākslas priekšmets, kas savukārt bieži vien ir kāda cita konkrēta referenta (1) atainojums. Pētniece piezīmē, ka nebūt ne katram mākslas darbam ir tā prototips, jo ne visi mākslas priekšmeti radīti no dabiskiem priekšmetiem (piemēram, abstraktās mākslas darbi, juvelierizstrādājumi vai pieminekļi drīzāk ir mākslinieka fantāzijas auglis, nevis realitātē esoši priekšmeti). Tomēr, kad mākslas darbs tiek radīts mimētiski, ekfrāzē var ietilpt papildu informācija par referentu (piemēram, par cilvēku, ja runa ir par portretu, vai floru, faunu, ja runa ir par ainavu utt.), kā arī par šā referenta dabisko vidi (2). Nākamais ekfrāzes līmenis jau iekļauj dzejnieku (6), kurš atrodas līdzīgā stāvoklī kā mākslinieks: vērojot mākslas darbu, viņš pārnes to uz literāro darbu līdzīgi kā mākslinieks, vērojot dabu, pārnes to uz audekla, piešķir dabas parādībai citu, māksliniecisku esamību. Analogisks lomu sadalījums vērojams lasītāja (9) līmenī, kurš lasa poētisku tekstu (7) gluži tāpat, kā dzejnieks (6) radīja mākslas darbu (4) un vēl agrāk mākslinieks (3) vēroja īstenību (2). Mākslinieks, dzejnieks un lasītājs ir iesaistīti estētiskās uztveres un apzināšanās procesā, un katrs no viņiem uztver vai nu dabas, vai mākslas objektu, kas radies interpretācijas procesā. Ja ekfrāze ir tikai epizode kādā noteiktā tekstā, minētās struktūras līdzsvars tiek izjaukts ar papildu funkcionāliem elementiem: ekfrāze var garāmejojot

komentēt to ietverošo tekstu – paskaidrojot, apšaubot, detalizējot, noliedzot u.c. – kā tas bieži notiek ar ekfrāzēm eposos vai prozas tekstos (*Рубинс*, 2003: 46–48).

Kā saprotams no tabulas–shēmas, ekfrāze pamatā aprobežojas ar estētisku jautājumu aplūkošanu, no dažādiem skatpunktiem pretnostatot literatūru un tēlotājmākslu. Tomēr, kā atzīmē M. Rubinsa, apspriežot (aprakstot) referentu un viņa vidi, tiek nodibināta saite ar reālo pasauli, kas atrodas ārpus tīrās mākslas. Tabulas–shēmas vertikālo triāžu elementi ir līdzīgi cits citam, savukārt horizontālās attiecības starp subjektu, objektu un vidi tāpat ir analogiskas, tikai katra savā līmenī.

M. Rubinsa īpaši neuzsver faktu, ka referents var norādīt uz citām parādībām vai attiecībām: sociālām, ideoloģiskām, politiskām vai filozofiskām (*Рубинс*, 2003: 46–47). Tomēr promocijas darba autore uzskata, ka tieši šis fakts ļauj ekfrāzi aplūkot kā universālu diskursa tipu. Tipu, ko var iedomāties kā savdabīgu matricu, kuras centrā kā kodols ir ekfrāze (teksta modelis, kas ar referenta palīdzību kļūst abpusēji “tulkojams”), un no šā centra uz perifērijām (kas ir šīs dažādās sfēras) stiepjas pavedieni. Šis modelis ir dinamisks un atvērts – diskursa aptvertās sfēras var mainīties. Ja ekfrāzi traktē tās šaurākajā definīcijā, var apgalvot, ka piedāvātā shēma ekfrāzi ierobežo, tādā gadījumā šīs neuzrādītās referenta diskursālās saites ļauj ekfrāzi plašākajā traktējumā aplūkot no visdažādākajiem aspektiem.

1.6. Ekfrāze kā princips (L. Hellera koncepcija)

Viens no zinātniekiem, kurš jau XXI gs. sākumā mēģinājis apkopot un sistematizēt pētniecisko un teorētisko materiālu par ekfrāzi, ir literatūrzinātnieks Leonīds Hellers. Viņš nošķir vairākas teorētiska rakstura problēmas, kas skar ekfrāzi un tās teorētisko pamatojumu, un, balstoties uz šo problemātiku, piedāvā ekfrāzi traktēt visplašākajā nozīmē.

Pirmkārt, tās ir jau aplūkotās ekfrāzes un žanra attiecības. Hellers secina, ka pašā ekfrāzē, kā jebkurā sarežģītā mākslinieciskā parādībā, atklājas žanriskās atšķirības. Piemēram, izstāžu vai galeriju recenzijās ekfrastiskais apraksts tiek veidots citādā stilistikā nekā vēstījuma vai poētiskajos tekstos. Ir sastopamas dažādas intensitātes pakāpes gan formas, gan apjoma, gan preferenciālajā līmenī. Samērā viegli ir nošķiramas ekfrāzes, kur apraksts ir izvērsts, no tādām, kur ekfrastiskā ikonogrāfija nav eksplicīta, taču tieši no tās aizsākas asociatīvā kognitīvā darbība (*Геллер*, 2002: 7). Hellers nepiekrīt krievu pētniekam A. Grišinam (*Александр Гришин*), kurš piedāvā samērā vienkāršu ekfrāzes žanrisko tipoloģiju, saistītu ar aprakstāmo priekšmetu: ja aprakstīta glezna, tad tā ir glezniecības ekfrāze, ja arhitektūras objekts – tad arhitektoniskā utt. Ja vienā ekfrastiskā tekstā ir vairāki aprakstāmie priekšmeti, tad tā ir tipoloģizējama kā saliktā, jauktā ekfrāze (*Гришин*, 2004). Taču šādas tipoloģijas vājā puse ir tās kategorijas neiekļaušana, ko piemin Hellers, proti, intensitāte, īpaši

apjoma jeb kvantitatīvā intensitāte, kas līdztekus aprakstāmajam priekšmetam ir ļoti būtiska kategorija, lai varētu tipoloģizēt ekfrāzi pēc žanra principa. Šās teorētiskās problēmas risinājums piedāvāts promocijas darba analītiskajā daļā.

Otrkārt, ekfrāzes funkciju sistematizācijas problēma, kas tikpat kā netiek skarta teorētiskajos aplūkojumos. Pastāv iespēja, raksta Hellers, ka attēlojamajiem mākslas priekšmetiem ir pielāgojama shēma, ko strukturālisti izstrādājuši literārajiem varoņiem. Pēc analogijas ar personāžu–zīmi, glezna–zīme darbosies kā reference (vēsturiska, sadzīves vai ainavas glezna utt.), kā šifters⁴³, kā anafora. Šāds sistematizācijas piedāvājums, autoresprāt, ir piemērojams tajos gadījumos, kad tiek pētīta un analizēta viena autora vai kāda noteikta literārā virziena ekfrastisko tekstu funkcionālā daba, jo tad šāda sistematizācija ļauj veidot noteiktu paradigmu. Piemērojot šo sistematizācijas paņēmieni plašākam pētāmo objektu apjomam, pastāv iespēja, ka sistēmas elementi tiek pārāk sadrumstaloti pēc to funkcionalitātes, tādējādi zaudējot ekstrapolācijas iespēju.

Trešā problēma – ir nopietni jāpārskata vispārpieņemtais uzskats par to, ka ekfrāze ir “otrās pakāpes kopija”. Hellers norāda, ka juteklisko iespaidu un intuitīvo zināšanu pārveidošana, tulkošana mākslas valodā ir daudz sarežģītāka un atbildīgāka darbība nekā gatava pasaules modeļa kopēšana. Ekfrāze kā teksts sevī ietver visu fizisko un kognitīvo procesu kopuma esenci, kas atklājas noteiktā un tikai tās radītājam raksturīgā valodas izteiksmē. Ja, dabu vērojot, skatiens ir nosacīti brīvs, tā kustības ir kādas “dabiskas” loģikas noteiktas, tad, vērojot gleznu, darbojas pretējs princips un norisinās ne tikai daudzdimensionalitātes veidošana no jauna, bet arī jau notikušās mākslinieciskās atlases un kompozīcijas pakārtošana valodas loģikai. Tieši tāpēc par identiskiem nevar uzskatīt, piemēram, lirisku ainavu un gleznotas ainavas aprakstu, lai gan retoriski stilistiskais instrumentārijs tām ir līdzīgs. Tomēr, ja šajā liriskajā ainavā ir saskatāms kaut vai viens marķieris, kas norāda uz ekfrastiska teksta pazīmi, tad šāds teksts var tikt definēts kā teksts, kas tiecas kļūt par ekfrāzi. Tādu tekstu promocijas darba autore piedāvā saukt par “potenciālo ekfrāzi”⁴⁴. Tātad, palielinoties ekfrastisko marķieru skaitam, pieaug iespēja šo tekstu tomēr

⁴³ Jēdziens, ko 1922. gadā ieviesa dāņu valodnieks O. Jespersens (*Jens Otto Harry Jespersen*) (1860–1943), bet plašāku lietojumu tas lingvistikā ieguva, pateicoties R. Jakobsona darbiem, precīzāk rakstam *Шифтеры, глагольные категории и русский глагол* (Šifteri, darbības vārdu kategorijas un krievu darbības vārds, 1957). Šifters ir jēdziens, kas vienlaikus apzīmē gan simbolu, gan indeksu, tāpēc to nereti dēvē par indikatīvo simbolu. Pēc R. Jakobsona, spilgts šiftera piemērs ir vietniekvārds “Es” – tas ir simbols, kas apzīmē objektu, t.i., runājošo; vienlaikus “es” norāda arī uz runājošo un reāli ir saistīts ar tā izteikumiem, tātad ir arī indekss (*Якобсон*, 1972: 95–99).

⁴⁴ Krievu dzejnieka simbolista Vjačeslava Ivanova ekfrastisko tekstu pētniece M. Cimborska-Leboda (*Maria Cymborska-Leboda*) piedāvā ieviest līdzīgu jēdzienu – “ekfrastiskais impulss”. Abiem piedāvātajiem piemīt potencialitātes aspekts, taču poļu pētnieces ieviestais jēdziens neraksturo ekfrāzi, bet gan tos tekstus (tostarp kritiski estētisko publicistiku u.c., kā arī semiotisko sistēmu tekstus), kas pamudina autoru radīt konkrētu ekfrāzi, taču šie impulsi nav tieši nolasāmi jau gatavajā ekfrāzē, tie drīzāk implicītu nozīmju veidā caurauž visu

uzskatīt par otrās pakāpes kopiju, savukārt tekstu, kas tikai tiecas kļūt par ekfrastisku, par otrās pakāpes kopiju nosaukt nevar.

Ceturrtā problēma, ko strikti definē Hellers, – tiek sistemātiski jaukti divi jēdzieni – redzamais un redzējums. Īpaši tas raksturīgs autoriem, kuru darbos tiek izteikti spriedumi par neiespējamību vizuālu kodu izteikt ar valodas līdzekļiem (Геллер, 2002: 10). Hellers uzskata, ka “ekfrāze neizteic vārdos objektu (tas patiesi nav iespējams) un arī ne kodu (tas ne vienmēr ir vajadzīgs) [...], bet gan objekta uztveri un koda skaidrojumu” (Геллер, 2002: 10). Pētnieks īpaši uzsver, ka “ekfrāze, pirmkārt, ir acu kustību secības un redzes iespaidu pieraksts. Tā ir nevis gleznas ikonisks (Pīrsa izpratnē) tēls, bet gan gleznas redzējums, dziļākā sapratne” (Геллер, 2002: 10).

Visbeidzot, L. Hellers piedāvā tradicionālā verbālā un vizuālā pretnostatījuma problēmas atrisinājumu; viņš uzskata, ka tāds pretnostatījums izzūd, un noraida pieņemtās opozīcijas ekfrāzes statika/darbības dinamika, ekfrāzes otrreizējums/stāstījuma pirmreizējums. Hellers nenoliedz, ka šie principi atsevišķos tekstos darbojas, taču tie nav uztverami kā likumības. Mūsdienu mākslas zinātne saprot gleznu citādi, nekā to saprata G. E. Lesinga laikos: “Glezna arī, tāpat kā teksts, dzīvo laikā un mainās atkarībā no tās vērotāja skatpunkta un kustībām. Glezna ataino daudz vairāk, nekā redz acs” (Геллер, 2002: 12). L. Hellers piedāvā ekfrāzi traktēt nevis kā paņēmieni, bet gan kā principu⁴⁵. Ekfrāze var būt: reliģiozs princips – uzaicinājums vai pamudinājums uz garīgo redzējumu kā visaugstāko esamības uztveres formu, un līdz ar to mākslas sakralizācijas princips kā vienotas uztveres garantija⁴⁶; filozofiski estētisks princips – apkārtesošā un daiļā kā visa redzamā materializācijas un telpisko attiecību harmonijas apliecinājums; epistemoloģisks vai heuristisks princips – nevis vienkārši mākslu intercitātiskums, bet gan to tulkojamība; semiotisks, kultūrvēsturisks vai poētisks princips (Геллер, 2002: 20).

Tieši šie daudzveidīgie ekfrāzes kā principa izmantojuma varianti (saraksts ir atvērts) paplašina tās izpratni un robežas, tomēr paliekot semiotiskajā redzeslaukā. Hellers piedāvā izteikti paplašinātu ekfrāzes traktējumu, par ekfrāzi dēvējot “jebkādu viena mākslas veida attēlošanu ar cita mākslas veida līdzekļu palīdzību, iekļaujot ne tikai telpiskās, bet arī ar laika kategoriju saistītās mākslas: kino, dejas, vokālās mākslas, mūzikas u.c.” (Геллер, 2002: 13),

kāda konkrēta autora daiļradi (Цимборска-Лебода, 2002: 53–70). Sīkāk par potenciālo ekfrāzi sk. promocijas darba 3. nodaļā.

⁴⁵ Pirmais, kas piedāvā ekfrāzi traktēt kā principu, lai gan neizvērē šo pamatojumu tik detalizēti, ir angļu literatūrzinātnieks M. Krīgers, kurš 1967. gadā publicētajā rakstā *Ekphrasis and Still Movement of Poetry; or, Laokoon Revisited* (vēlāk ievietots kā priekšvārds viņa fundamentālajā pētījumā *Ekphrasis: The Illusion of the Sign*) atspēko Lesinga uzskatus, pierādot “literāro formu vispārējo telpiskumu” un atsakoties no nenožīmīgā “literārā žanra” formulējuma, piedāvā ekfrāzi uzskatīt par “literāru principu”. Tiek uzskatīts, ka tieši M. Krīgera darbs “*dod jaunu dzīvi mirstošajam terminam*” (Heffernan, 1993: 2).

⁴⁶ Fakts, ka reliģiozo principu L. Hellers nosauc kā pirmo, netieši apstiprina Benjamina auras teorijas kontekstā izteikto domu par ekfrāzi kā sakrālu darbību – rituālu.

pamatojot, ka ekfrāzes specifiku galvenokārt nosaka tās daudzveidība un vienlaikus augstais tehniskais izpildījums – retoriskums tādā nozīmē kā spēja efektīvi organizēt dažādus teksta līmeņus (Геллер, 2002: 17). Hellera kritiķi gan atzīmē, ka ekfrāze tomēr nav piemērojama jebkādām pārveidēm, bet tikai tām, kur pārveidojamam estētiskajam objektam ir kontinuāla daba, toties pārveidojošam – diskrēta. S. Zenkins (Сергей Зенкин) raksturo ekfrāzi kā verbāli radošu nepārtraukta tēla digitalizēšanu, pretējo procesu dēvējot par ilustrāciju un uzsverot, ka ekfrastiskās attiecības nav atgriezeniskas: verbāli aprakstīt var tikai tādu mākslas darbu, kuram ir denotējama figūra (Зенкин, 2002: 57).

Secinājumi

Aplūkotās teorētiskās pieejas balstītas uz dažādiem metodoloģiskajiem pamatiem un tekstuālajiem avotiem. Taču šo pieeju kopīgā pazīme ir to atvērtība un spēja mijiedarboties ar citām pieejām. Ekfrāze kā rituāls sasaucas ar dialogisko ekfrāzes traktējumu mītiskās domāšanas aspektā, savukārt abas šīs pieejas pieļauj strukturisku pieeju un diskursiālu paplašināšanu. Lai gan V. Benjamins savos darbos neizmanto jēdzienu “ekfrāze”, tieši viņa izstrādātā koncepcija XX gs. sākumā ievirza verbālā/vizuālā mijiedarbības pētniecību kvalitatīvi jaunā gultnē. Proti, aktualizējot jēdzienus “reprodukcija”, “tradīcija”, “mākslas darba vērtība”, “unikalitāte” u.c., arī vizuālā/verbālā mijiedarbība ir aplūkojama jaunā rakursā – verbālais piekāpjas jaunās vizualitātes priekšā, kas XX gs. sākumā tikai iezīmē tā procesa kontūras, kas vēlāk tiks definēts kā attēliskais pavērsiens. Savukārt Ņ. Braginskas izvērsta un pamatotā antīko ekfrāžu analīze ļauj zinātnieces atziņas izmantot kā aprioras arī XX gs. sākuma ekfrāžu analīzē, īpaši tās piemērojot to dzejnieku dzejas tekstu pētniecībai, kuri saistāmi ar modernismu. M. Rubinsas piedāvātā ekfrastisku tekstu strukturālā analīze ļauj koncentrēt uzmanību uz noteikta perioda vizuālā un verbālā attiecībām gan šauri ekfrastiskā nozīmē, gan plašākā, – aplūkojot ekfrāzi kā diskursa tipu, vienlaikus paplašinot M. Rubinsas piedāvāto shematisko analīzes modeli. Visbeidzot, L. Hellera konceptuālais piedāvājums paplašināt ekfrāzes traktējuma robežas un uzskatīt aplūkojamo jēdzienu par principu ļauj domāt, ka ekfrāzes pētījumi turpmāk neaprobežosies tikai ar šaurām nozares problēmām, bet analizēs arī nozīmīgas globālu kultūrprocesu problēmas.

Visas aplūkotās pieejas raksturo kopīga iezīme – tās, teoretizējot par semiotiskas, filoloģiskas vai šaurākas specifiskas nozares problēmām, vienlaikus papildina ekfrāžu pētniecības empīrisku daļu, nenodalot šīs divas sastāvdaļas. Tieši šāda – daudzspektu un teorētiski empīriskā apvienota pieeja – ļauj XX gs. sākuma poētiskās ekfrāzes aplūkot kā diskursa tipu (kas arī ir promocijas darba mērķis), neiekļaujot tās šaurās žanra, veida vai paņēmienu robežās.

2. TIEŠĀ UN NETIEŠĀ EKFRĀZE

Viens no galvenajiem nošķīrumiem ekfrāzes klasifikācijā ir tās dalījums tiešajā un netiešajā. **Tiešā ekfrāze** – vizuālais artefakts tiek aprakstīts nepastarpināti vai arī tas tiek vienkārši nosaukts. Autors turklāt atklāti norāda, ka apraksta gleznu, skulptūru, arhitektonisku veidojumu, fotogrāfiju utt. **Netiešā ekfrāze** kalpo verbālās realitātes koptēla vai atsevišķa tēla radīšanai. Autors ar vizuāla artefakta motīvu pieminēšanu aluzīvi vai citātu izmantojumā, nenorādot konkrētu darbu, veido vai nu ainavu, vai personāža raksturu, vai citus kompozicionālos, arhitektoniskos elementus. Netiešā ekfrāze nereti ir kā kods teksta izpratnei (Яценко, 2011: 12). Turklāt netiešā ekfrāze uzrāda vistuvāko saistību ar metaforu. Netiešās ekfrāzes dominance XX gs. sākuma tekstos nav nejaušība, tas ir saistīts ar šā laikmeta pasaules redzējuma īpatnībām. Aplūkojamā laika posma teksti – gan poētiskie, gan glezniecības vai mūzikas – galvenokārt raksturojami ar pievēršanos pašam mākslas darba radīšanas procesam. Priekšplānā izvirzās nepabeigtība (kas nebija iedomājama klasiskās mākslas darbos). Un šī nepabeigtība ir cieši saistīta ar vēl kādu fenomenu, kas raksturīgs aplūkojamā laikmeta estētikai un kultūrai – tā ir fragmentaritāte. Precīzāk, uztveres un redzējuma fragmentaritāte. Ir mainījies vērošanas veids: acumirkļīgums rada savā ziņā netiešu uztveri. Lai saprastu pasauli, ir jāasimilē ieraudzītais un pieredzētais un tad tas jātransponē radošajā procesā: dzejniekam (un arī māksliniekam) ir jākļūst par impulsu, iespaidu, iespēju, epizožu, fragmentu apkopotāju, pārveidojot to visu materiālā, no kā veidot savu pasaules uzskatu. Un šī nepabeigtība, fragmentaritāte lielā mērā nosaka to, ka XX gs. sākuma latviešu autoru dzejā reti var atrast precīzus, tiešus un nepastarpinātus mākslas darbu aprakstus – ekfrāzes to klasiskajā izpratnē. Drīzāk tie ir poētiskajā telpā mirgojoši atsevišķi priekšmeti, tēmas, artefakti no visdažādākajām mākslas sfērām.

Savukārt amerikāņu dzejnieks un literatūrkritiķis Dž. Holanders (*John Hollander*) monogrāfijā *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art* (Vērotāja dvēsele: dzeja uzrunā klusējošos mākslas darbus) ekfrāžu tipoloģiju veido pēc cita nošķīruma: reāli eksistējoša mākslas darba apraksts (*actual ecphrasis*), tātad **reālā ekfrāze**, un izdomāta jeb abstrakta mākslas darba apraksts (*notional ecphrasis*), tātad **abstraktā ekfrāze**,⁴⁷ un tās būtība raksturojama šādi – ekfrāze apraksta dzejnieka izdomātu artefaktu⁴⁸. Holanders kā

⁴⁷ Citā traktējumā šāds nodalījums ir mimētiskās un nemimētiskās ekfrāzes (N. Braginska, O. Freidenberga). Ž. Heteni uzskata Ahilleja vairogu par vienu no spilgtākajiem abstraktās ekfrāzes piemēriem, visādā ziņā līdz tam laikam, kamēr arheologi to patiešām atradīs (*Хетени*, 2002: 164). Lielāko daļu XX gs. sākuma ekfrāžu veido tieši reālās.

⁴⁸ Dž. Holanders līdztekus abstraktās ekfrāzes jēdzienam ievieš arī nenosakāmās reālās ekfrāzes (*unassessable actual ecphrasis*) jēdzienu, kuras raksturojuma pamatnozīme ir tās varbūtība: ja ekfrāze precīzi un

pirmo abstraktās ekfrāzes piemēru min Ahilleja vairoga aprakstu Homēra poēmā “Iliāda”. Eksistējošs aprakstītā vairoga prototips vēl līdz šim brīdim nav atrasts, un tie vairoga atveidojumi, kas aplūkojami mūsdienu muzejos, ir pēc Homēra apraksta veidoti artefakti (sk. 1. pielikuma 1. attēlu). Tomēr artefakta reāla neesamība nav kavējusi šo artefaktu gan aprakstīt, gan pētīt tā aprakstus. Holanders izseko abstraktās ekfrāzes attīstībai Eiropas kultūrā, minot Hēsioda Hērakla un Vergīlija Eneja vairoga aprakstu; abstraktās ekfrāzes rada Renesanses vārda meistari Dante, Tasso, Ariosto; Čosera “Kenterberijas stāstos” atrodamas neeksistējošu mākslas darbu ekfrāzes. Arī abstraktā ekfrāzē ir visas pazīmes un marķieri, kādi ir reāli eksistējoša artefakta aprakstam, taču nav identificējams konkrēts prototips. Vēl vairāk, prototipi vai impulsi var būt vairāki, turklāt ne tikai no viena mākslas veida vai žanra – impulsi var būt muzikāli, ar teātra mākslu saistīti, tie var būt cita literāra teksta inspirēti. Lai gan reāla artefakta ekfrāzes arī ir netiešas, implicītas, tās tomēr autors rada ar noteiktu nolūku – lai artefakta prototips būtu nolasāms, lai tiktu iedarbināta lasītāja iztēle un interpretatīvā sfēra (Hollander, 1995: 3–52).

Šie divi – reālā/abstraktā un tiešā/netiešā – ir galvenie nošķīrumi, pārējie ekfrastiskiem tekstiem velītajos pētījumos tiek aplūkoti kā fakultatīvi, atkarībā no konkrēta pētījuma uzdevumiem.⁴⁹ Turpinājumā fakultatīvo nošķīrumu raksturojums.

Apraksta principi ekfrāzē ir aplūkojami gan no formālā, gan no saturiskā aspekta. No formālā viedokļa var nošķirt šādus verbālās reprezentācijas raksturojumus: apjoms, referents, referenta realitāte kultūras vēsturē, atribūcija, autors, autoru skaits, viena vai vairāku mākslas darbu apraksts, apraksts ir nedalāms vai diskrēts, mākslas darbs tekstā tiek minēts pirmoreiz vai atkārtoti utt.

Pēc apjoma ekfrāzes var iedalīt – pilnajās, nepilnajās un nulles ekfrāzēs. Pilnā ekfrāze ir izsmeļoša vizuālā artefakta reprezentācija, kas visbiežāk pēc apjoma sakrīt ar teksta formu (piemēram, viss sonets apraksta gleznu). Nepilnās ekfrāzes apraksts iekļaujas vienā vai divos teikumos. Šīs ekfrāzes lielākoties tiek izmantotas, lai “*nemanāmi atklātu citas perspektīvas, nereti tikai netieši saistītas ar tēlotājmākslu. Ekfrāze šajā gadījumā tiek izmantota kā motivācija*” (Bepap, 2002: 145). Nepilnā ekfrāze tādā gadījumā bieži ir arī netiešā ekfrāze. Nulles ekfrāze tik vien kā norāda uz teksta reāliju saistību ar kādām tēlotājmākslas parādībām, tās pat var nebūt artefakti. Tā var būt reāla, t.i., pieļaujot, ka lasītājam ir zināms referents, uz kuru norāda autors, un ka lasītājs patstāvīgi pārceļ referenta īpašības uz teksta

detalizēti apraksta kādu reāli eksistējošu mākslas darbu (ieskaitot kultūrainavu u.c.), taču nav iespējams atrast un identificēt tās prototipu, tad “*tā tikpat labi var būt abstraktā ekfrāze*” (Hollander, 1995: 34–35).

⁴⁹ Promocijas darbā turpmāk aprakstītie nošķīrumu veidi tiek izklāstīti, balstoties Dž. Holandera, A. Bekera, M. Krīgera, L. Hellera, N. Braginskas, S. Averinceva, Ž. Heteni darbos.

mākslinieciskajām reālijām. Reālajai nulles ekfrāzei bieži raksturīga attēliska informācija. Savukārt abstraktā nulles ekfrāzē ir norādes uz vizuālā artefakta jēdzienisko, kultūrvēsturisko kodu. Šis ekfrāzes tips sastopams mākslas priekšmetu kolekciju aprakstos, kur mākslas darbi netiek detalizēti aprakstīti – nav svarīga to tonalitāte, līniju ritms vai kompozīcija, bet gan tikai klātesamība.

Pēc aprakstāmā referenta ekfrāzes iedalāmas: (1) tēlotājmākslu reprezentējošās: glezniecība, tēlniecība, grafika, arī mākslinieciskā fotogrāfija, (2) lietišķo un dizaina mākslu reprezentējošā (arī arhitektūra un ainava, interjers), (3) sintētiskās mākslas reprezentējošās (kino, balets), (4) tādus artefaktus reprezentējošās, kas nav māksla – fotogrāfija, drukāta produkcija (reklāma, etiķetes, atklātnes u.c.).

Reālā ekfrāze var būt gan atributatīva (eksplicīta), gan neatributatīva (implicīta). Atribūcija, vadoties pēc autorības, ievērojami samazina izskaidrojamības, interpretācijas iespējas – tā padara autora nodomu skaidrāku, caurredzamāku. Savukārt atribūcija, vadoties pēc nosaukuma, padara ekfrāzes tulkojumu ne tik viennozīmīgu, toties daudz plašāku. Abos gadījumos atributatīvā ekfrāze izpaužas, no vienas puses, kā laikmeta, filozofijas, kultūrkoda emblēma, no otras puses – ievērojami bagātina verbālā tēla attēlisko aspektu. Neatributatīvā reālā ekfrāzē neatrast atklātu norādi uz mākslas darba autoru vai pašu mākslas darbu. Un tāda implicīta ekfrāze pieprasa noteiktu receptīvu nostādni. Vispirms adresāta apziņā izveidojas tēla “attēliskais, ilustratīvais” raksturojums, pēc tam ar kultūratmiņas palīdzību notiek māksliniecisku un vēsturisku analogiju meklēšana, rezultāts – tēla jēdzieniskā atšifrēšana. Implicītās neatributatīvās ekfrāzes analogija literatūras teorijā ir alūzija. Jāpiezīmē, ka neatributatīvā ekfrāze teksta gaitā var kļūt atributatīva.

Ekfrāzes autorība. Šis raksturojuma punkts atklāj un atšifrē interpretētāja kultūrvēsturisko, estētisko, informatīvo pasaules redzējumu, sociālo piederību, filozofiskās nostādnes utt. Pēc autorpiederības izšķir monoloģisko (mākslas darbu apraksta viens personāžs) un dialogisko ekfrāzi, kad mākslas darba apraksts veidojas divu vai vairāku personāžu sarunas, diskusijas laikā.⁵⁰ XX gs. sākuma dzejā kinematogrāfiskās domāšanas iespaidā dialogiskā ekfrāze nereti sastopama transformētās formās: pirmkārt, tā, kalpojot autora individuālajiem mērķiem, var tikt sadalīta atsevišķos dialogos, tādējādi paplašinot sākotnējo jēgu, un, otrkārt, dialogiskā ekfrāze var kalpot kā arhetipiska shēma ar savu semantisko piepildījumu (*Познер, 2002: 158*).⁵¹

⁵⁰ Sk. promocijas darba apakšnodalu “Ekfrāze kā dialogs (N. Braginskas dialogiskā pieeja)”.

⁵¹ V. Poznere šādu dialogisko ekfrāzi apraksta, balstoties materiālos, kuri atspoguļo, kā pirmsrevolūcijas un padomju laika Krievijā tiek demonstrētas ārzemju filmas, kas tiek komentētas, turklāt komentētājs (tātad tas, kurš skaidro mākslas darbu) visbiežāk ir mehāniķis. Viņa skaidrojumi nereti ir noreducēti līdz arhetipiskām shēmām, kas piepildītas ar ideoloģiski ievirzītu un didaktisku semantiku.

Pēc veida, kā tekstā tiek iekļauta ekfrāze, tās iedalāmas: monolītās ekfrāzēs, kur apraksts ir nepārtraukta un ierobežota teksta daļa, un diskrētās ekfrāzēs – apraksts ir pārtraukts, izklaidēts teksta telpā, mijas ar vēstījumu.

Pēc translējamās vizuālās informācijas plašuma, precīzāk – pēc skaita, ekfrāzes iedalās vienkāršajās un saliktajās. Vienkāršā ekfrāze apraksta tikai vienu (parasti atributētu pēc autora vai nosaukuma) mākslas darbu. Saliktā ekfrāze savukārt ietver sevī vairāku tēlotājmākslas motīvu vai elementu aprakstu – vai viena autora, vai kādas skolas vai skolu, virzienu utt. – tas viss kopā rada pilnīgu ekfrāzes modeli.

Ekfrāzes var iedalīt arī primārajās un sekundārajās. Primārās apraksta vizuālo objektu, kas tekstā parādās pirmo reizi. Sekundārā ekfrāze atkārto (turpinot, paplašinot, detalizējot) vai vienkārši nosauc tekstā jau bijušu ekfrastisko motīvu (*Хализев, 1999: 398*). Primārās ekfrāzes variants ir minētā nulles ekfrāze, savukārt sekundārās ekfrāzes variants ir mikroekfrāze – tā tikai īsi piemin, nereti pat mājienu veidā, jau agrāk tekstā minētu motīvu. Sekundāro ekfrāzi var aplūkot arī pašintertekstualitātes aspektā, jo šeit dažādās formās (alūzija, komentārs, pārstāsts, parodija u.c.) tiek citētas introtekstuālās ekfrāzes.

No saturiskā aspekta raugoties, t.i., pēc tās dominantes, kuru autors uzsver vizuālajā darbā, tiek nošķirtas deskriptīvās un interpretējošās jeb skaidrojošās ekfrāzes. Šis dalījums drīzāk ir attiecināms uz funkciju, kādu ekfrāze pilda vienā vai otrā tekstā, piemēram, portreta apraksts ir deskriptīvā ekfrāze, bet gleznas motīviskās filozofijas apraksts – skaidrojošā. Šī klasifikācija balstās uz antīkās, bizantiskās un bībeliskās tradīcijas aprakstiem, kas aplūkoti V. Bičkova monogrāfijās (*Бычков, 1991: 132–153; 1992: 58–59*). Deskriptīvā ekfrāze savukārt sīkāk iedalāma precīzi aprakstošajā un psiholoģiskajā. Precīzi aprakstošā ekfrāze vairāk vai mazāk precīzi (tātad burtiski) translē mākslas darba ārējo izskatu atbilstoši tā saturiskajam aspektam; tiek aprakstīts sižets, motīvi, detaļas, tēli; tiek aprakstīts arī process, dinamika, mākslas darba radīšanas tehnoloģija. Ārējais izskats tiek translēts arī dzan no formālā aspekta: telpa, gaismēnas, lineārie un tonālie ritmi, kompozīcija. Psiholoģiskā ekfrāze savukārt atklāj, kā notiek iedarbība uz skatītāju, šī procesa rezultātu, mākslas darba uztveri. Te akcents tiek pārnests no paša mākslas darba apraksta uz subjektīvā iespaيدا aprakstu. Skaidrojošā ekfrāze – tā ir interpretācija, kas vērsta uz mākslas darba dziļākā simboliski tēlainā satura atklāšanu, lai gan tajā var būt elementi, kas parāda attēlojuma vizuālās iezīmes. Skaidrojošajās ekfrāzēs tiek uzsvērtas nevis konstruktīvās priekšmeta īpatnības, bet ir sīki izskaidrots, ko īsti nozīmē attēlotais.

Tādējādi var secināt, ka aplūkotie nošķīrumi poētiskā tekstā ir iespējami visdažādākajās kombinācijās, kā galvenie raksturojumi jāmin tiešā/netiešā un reālā/abstraktā

nošķīrumi. Tieši šī kombinatīvā variēšanas iespēja ļauj runāt par ekfrāzi arī kā par 1. nodaļā aprakstītajiem veidiem: dialogu, struktūru, principu.

Turpmākajās 2. nodaļas apakšnodaļās tiks aplūkoti tiešās un netiešās ekfrāzes dažādi veidi pēc to funkcionālā uzdevuma. Tā 2.1. apakšnodaļā tiek aplūkots veids, kad tiešā ekfrāze pilda kultūrcitēšanas funkciju, ar ekfrastisku paņēmienu palīdzību paverot priekškaru veselam kultūr laikmetam (E. Virzas dzeja); tiešā ekfrāze, izmantojot sinestēziskus efektus, spēj pietuvoties XX gs. sākuma indivīda emocionālajam un kognitīvajam stāvoklim, ko raksturo skaņas, taustes un ožas maņu vienlaicīgums līdzās vizuālai fragmentaritātei (V. Dāvida dzejolis “Vincent van Gogs”) – tādējādi ekfrāze līdzās deskriptīvajai pilda arī naratīvo funkciju. Savukārt 2.2. apakšnodaļā tiek aplūkota netiešās ekfrāzes producēšanas funkcija, proti, tās spēja producēt jaunas metaforas, tostarp vizuālās. Šī apakšnodaļa ar V. Damberga krājumu “Zīmējumi” un “Bareljeji” tekstu analīzi parāda attēliskā pavērsiena sākotnējās, taču vēl latentās pazīmes – pārveidot par attēlu (gleznu, zīmējumu, rasējumu utt.) un caur šo pārveidoto attēlu aprakstīt tādus fenomenus, parādības un jēdzienus, kam sākotnēji nepiemīt attēliskās kvalitātes. Savukārt 2.3. apakšnodaļa raksturo netiešo ekfrāzi kā paņēmienu, kas ar intertekstuālu (un nereti līdzās arī intervizuālu) kodu palīdzību pilda funkciju, ko, pārfrāzējot E. Gombriha izteicienu⁵², var nosaukt par “svešā teksta/attēla atpazīšanas baudas funkciju”. Arī šī funkcija iezīmē attēliskā pavērsiena sākotnējās kognitīvās kontūras, jo modernā māksla nereti pilnībā atsakās no šās funkcijas – tās vietā nāk, franču mākslinieka Marsela Dišāna (*Marcel Duchamp*) vārdiem runājot, “vizuālā vienaldzība”.⁵³

2.1. Tiešā ekfrāze un tās pamatfunkcijas

Tiešā ekfrāze, būdama visskaidrāk nolasāmais artefakta apraksta veids, kā minēts, var pildīt visdažādākās funkcijas. Šīs ekfrāzes veids ir sastopams gandrīz visu to XX gs. sākuma latviešu dzejnieku darbos, kuri uzrāda jaunās, uz vizualitāti vērstās paradigmas pazīmes. Taču ir autori, kuru radītās tiešās ekfrāzes pilda ne tikai noteiktas funkcijas, bet arī spilgti atklāj viņu ieceres un nolūkus, atspoguļo pasaules uztveri, tādējādi apstiprinādamas jau iedibinājušos apgalvojumu, ka XX gs. ekfrāzes raksturojamas kā izteikti subjektivizētas un interpretatīvas. Jāpiebilst, ka tas vēlreiz apstiprina promocijas darba Ievadā minēto, ka ekfrastiskie teksti jāskata ciešā sasaistē ar autora kognitīvajiem procesiem un pasaules ainas uztveri.

⁵² E. Gombrihs, formulējot tradicionālās mākslas pamatfunkciju, definējis to šādi: “Bauda slēpjas atpazīšanā.” (*Gombrich*, 1982: 122).

⁵³ Sīkāk par to sk. Erjavec, 2001: 11–31.

2.1.1. Tiešā ekfrāze kā kultūrcitāts (Edvarta Virzas cikls “Francijai”)

Pierādījums iespējamai franču kultūras ietekmei uz E. Virzas dzejas poētiku ir viņa daudzie visdažādāko franču autoru tulkojumi, kas publicēti periodikā⁵⁴, kā arī apjomīgie darbi: “Franču lirika XIX gadsimtā” (1921) un “Franču renesanses lirika” (1930), tādēļ E. Virzas dzejas tekstos ar franču kultūru saistītu ekfrastisku fragmentu un impulsu klātbūtne ir pašsaprotama.

Viktors Eglītis E. Virzas krājuma “**Biķeris**” (1907) priekšvārdā autoru raksturo šādi: “[...] *tik Virza ārējs, miesīgs un plastisks, [...] atgādina vecos Holandes meistarus, piemēram, Rubensu*” (Eglītis, 1907: 5), bet pašu krājumu raksturo pa nodaļām, pirmo un pēdējo atzīmējot kā plastiskas (gleznieciskas), otro nodaļu kā muzikālu, vieglu rotaļāšanos jaunromantiķu gaumē (Eglītis, 1907: 6). Salīdzinājums ar Rubensu, bez šaubām, drīzāk ir metafora un abiem māksliniekiem kopīgo pazīmju – plastiskuma un miesiskuma – demonstrācija. Pirmajā Virzas krājumā “**Biķeris**” atrodama ekfrāze, kas atklāj Virzas izsmalcināto mākslas uztveri, kā arī precīzi raksturo dzejnieka ekfrastiskos tekstus kopumā. Krājuma otrās nodaļas dzejumā “**Rudens meldijas**” IV daļā lasām:

Tik tukšas vasarnīcas, jūra, rudens zelts

Un skumstošs miers, ko redzam Levitānā,

Un liekas gaisā, dziestošā un plānā,

Uz tevi lielu acu skatiens celts. (Virza, 1907: 33)

Šī ir vienīgā ekfrāze visā krājumā, kurš nav raksturojams kā vizuāls vai vizuāliem tēliem piesātināts. Taču šajā ekfrāzē ir saskatāma viena no būtiskākajām XX gs. sākuma ekfrāžu pazīmēm – tai ir sinekdohāls raksturs, tā ar artefakta vienas atribūcijas (autora) palīdzību paver lauku interpretācijām, tulkojumiem un interkontekstualitātei. Virza precīzi uztvēris Levitāna glezniecības kamertoni; gleznās atainoto plašumu līdz ar Levitāna otai raksturīgo vieglo pieskārienu iekļaudams Latvijas jūrmalas rudens ainavā. Taču Levitāna pieminējums te drīzāk interpretējams kā nozīmīga ekfrastiska atslēga, kas iezīmē divus vektorus, kuru virzienā meklējams šī fakta izskaidrojums. Pirmais vektors saistāms ar tēlotājmākslas impresionismu kā nozīmīgu latviešu dzejnieku (tātad arī E. Virzas) ietekmes avotu⁵⁵. Ekfrastiskā izteiciena sinekdohālais raksturs ar starpsemiotiskā tulkojuma palīdzību

⁵⁴ Laikā no 1907. līdz 1930. gadam dažādos Latvijas periodikas izdevumos publicēti E. Verharna, P. Verlēna, S. Malarmē, Ž. Moreasa, Š. Bodlēra, Ž. Laforža, A. Lamartina, M. Mēterlinka, L. de Lila, Reino, A. de Renjē, G. Apolinēra, O. Baselēna, P. Ronsāra darbi E. Virzas tulkojumā (sk. Latviešu zinātne un literatūra: periodikā iespiesto rakstu rādītājs. 1900–1930. gadi., Rīga, Kultūras fonds, 1934).

⁵⁵ Otrs vektors norāda uz paša Virzas daiļradi. Proti, šī ekfrāze sasaista “**Biķera**” būtisko semantisko lauku ar krājuma “**Laikmets un lira**” tikpat nozīmīgo semantisko raksturojumu, kas eksplicējas ekfrāzēs, kuras apraksta Antuāna Vato darbus. Proti, mākslas zinātnieks E.H. Gombrihs Vato daiļradi kopumā raksturo kā skaistuma vīzijas, kurās jaušamas grūti aprakstāmas un netveramas skumjas, kas Vato mākslu “*paceļ pāri triviāla glītuma un rutinētas meistarības līmenim*” (Gombrihs, 1997: 455). Tātad vienojošs semantiskais lauks – skumjas, kas

precīzi uzrāda vienu no galvenajiem gleznieciskā impresionisma izteiksmes līdzekļiem – tas ir mirkļa tvērums ar viegla, koncentrēta otas triepiena palīdzību. Turklāt gan Virzas, gan citu latviešu dzejnieku tekstos, kuros rodamas ekfrāzes, ir būtisks žanriskuma un ainavas sajūgums, kas saturiskajā plānā ir nozīmīgs impresionisma raksturojumam.⁵⁶ Impresionisms tiek saukts arī par impulsu, gaismas, iespaidu glezniecību, nozīmīgu vietu ierādot arī improvizācijai. B. Tabūns, raksturojot impresionismu literatūrā, atzīmē, ka dzejnieki impresionisti pārsvarā kopuši dabas un mīlas liriku; šim virzienam raksturīga formas atvērtība, fragmentaritāte, kompozicionāls irdenums, nav strikta hronoloģiska sižeta u.c. Tabūns nošķir krāsu simbolikas ziņā bagāto vizuālo jeb glezniecisko un psiholoģiski niansēto impresionisma stila veidu (Tabūns, 2008: 48–51). Literatūrzinātnieks E. Virzas dzeju nepieskaita nevienam no šiem stila veidiem, taču jāuzsver, ka promocijas darbā, aplūkojot Virzas tekstus no ekfrastiskā aspekta, tie raksturoti nevis pēc literārā impresionisma iezīmēm, bet gan pēc gleznieciskā impresionisma pazīmju transponējuma verbālajā tekstā. Te jāpiemin M. Burimas sniegtais precīzais impresionisma pamatpaņēmienu raksturojums, proti, ar kādas detaļas palīdzību apliecināt procesus, kas notiek personāža iekšējā dzīvē (Burima, 2011: 34). Starpsemiotiskā tulkojumā šī tēlotājmākslas detaļa poētiskajā tekstā ir interpretējama kā ekfrastisks pieminējums vai, poētikas terminoloģijā izsakoties, sinekdoha (te – Levitāns). Pamatojumu pieņēmumam, ka Virzas ekfrastiskajos tekstos impresionisms reprezentējas tieši ar gleznieciskā impresionisma izteiksmes līdzekļu palīdzību, var rast vairākos izteikumus. V. Eglītis E. Virzam veltītajā nekroloģā akcentē tās viņa talanta iezīmes, kas saistās ar izteiksmes krāšņumu: “*ārkārtīgo vielas koncentrēšanu, gleznainību un dzirkstošo asprātību*” (cit. pēc Vāvere, 2012: 164). Savukārt Vitauts Ļūdēns raksturo Virzu kā impulsu dzejnieku (Ļūdēns, 2005: 29), arī Janīna Kursīte, aplūkojot Virzas dzejas vizuālo, skaņu un smaržu pasauli, raksta: “*Edvarta Virzas dzejā ne tik svarīgs ir tā vai cita tēla ārējais veidols, bet iespaidi, ko tēls (lieta, dabas parādība, cilvēks) atstāj uz apkārtni. Ne priekšmets, bet ēna, ko tas rada, vai atspīdums*” (Kursīte, 2005: 350), un par dzejnieka 20. gadu dzeju atzīst: “*Virza ir bijis viens no redzamākajiem sava laika eksrompta, improvizācijas meistariem*” (Kursīte, 2005: 357). Pieņēmumu, ka Virzas ekfrastiskie fragmenti ir traktējami kā impresionistiski sinekdohāli, netieši apstiprina arī I. Treimane: “[..] “*Biķerī*” valda subjektīvā elementa dominante [..], attēla korekcija atbilstoši indivīda uztveres, pārdzīvojuma prizmai šeit *neveido*

caurvij Virzas poētiskos tekstus. Skumjas, kas brīžiem nolasāmas kā tieši citāti, variējot Konstantīna Baļmonta motīvu dzejolī “Par skumjām skumjāka mums mīla bij” (Virza, 1907: 51), vai kā dzejoļos “Brauciens uz Citēras salu” un “Parīzē” no krājuma “Laikmets un lira”, kur ekfrāzēs caur Vato glezniecības aprakstu Virza pauž aiz ironijas slēptās skumjas.

⁵⁶ Krievu mākslas zinātnieks D. Sarabjanovs (Дмитрий Сарабьянов) raksta: “[..] *ainavas un žanra saplūšana norisinājās plenēra apgūšanas apstākļos un slēpa sevī nākamā impresionisma pazīmes*”. Skat. Сарабьянов, s.a.

krasi kontrastējošu opozīciju (“es un...”). [...] *individuālismam nav titānisku mērogu, [...] dzejas skatiens koncentrēts tiešajā dzīvības mirklī, nav par to nekā svarīgāka* [...]” (Treimane, 1997: 329–330). Vai jau ļoti konkrēti, uzsverot Virzas jauno pieeju realitātei: “*Virzas realitāte ir it kā veikli tverama, ļoti “vieliska” un tomēr – “caurspīdīga”, it kā pārļāicīgas gaismas caurausta*” (Treimane, 1997: 333).⁵⁷

Tādējādi iespējamais skaidrojums Levitāna glezniecības pieminējumam ir tieši šī impresionistiskā realitātes uztvere, un precīzais krievu gleznotāja impresionista daiļrades raksturojums traktējams kā ekfrastisks impulss. Šādu impulsu Virzas dzejā, kura kopumā nav raksturojama kā izteikti ekfrastiska, ir samērā daudz.

Nepublicētajā Virzas dzejā ir rodami teksti, kuros tēlotājmākslas darbi kalpo par ekfrastiskiem impulsiem. Tā, piemēram, impresionistiska koloristika un pieskāriena kā triepiena verbalizācija nolasāma dzejolī “Rudens meldijas II”: “*dzelteni mirdzošā zīda autā [...] iemirdzas pasaule visa [...] mans tērps dzeltenmirdzošais [...] skaistums mūžīgais*” (241)⁵⁸, dzejolī “Bezgala skumjā sarkanumā”: “*Ko izlej vakars gaisa jumā [...] Zeltstaru vēl kāds tornis skauts [...] baltgaisma mani iekšā sauc*” (309), dzejolī “Un pēc iztukšotām glāzēm”: “*lija rīta zeltains stars*” (322), dzejolī “Mēs gaismā iedzeltenā staigājam bez steigas”: “*mēs gaismā iedzeltenā staigājam bez steigas [...] lūk, pār tumšiem jumtiem pirmo dūmu zilums [...]. Tavs gaišums mūžīgais iz šitās tumsas rēnas.*” (372)

Savukārt dzejolis “Amors un Psihe”, iespējams, vizuālo impulsu radis no O. Rodēna (*Auguste Rodin*) skulptūras (sk. 1. pielikuma 2. att.): “*Glauž silta vēsma viņiem vaigus, / Un sejā staro mīlas prieks, / Tā viņus kaislīgus un maigus / Mums attēlojis mākslinieks.*” (321)

Viens no māksliniekiem, kura gleznotie tēli caurauž Virzas dzeju, ir Sandro Botičelli (*Sandro Botticelli*) – viņa vārds vai uzvārds nereti tiek pieminēts dzejoļos, un viņa gleznotā Venēras dzimšana (sk. 3. att.) Virzas dzejā transponējusies noturīgā tēlā – tas ir “*Venus gliemežrats*” (varianti – gliemežvāks, gliemezis, rati), piemēram, dzejolī “Kad lapas nomet rudens vēlais”: “*Kad, vilkts no delfīniem, reiz gāja / Pār viņiem Venus gliemežrats*” (300).

Impulsus Virza rod arī Rubensa glezniecībā: “[...] *kust mūsu Ances Lindberg rubensiskais stāvs*” (344), “*Tavs krāšņais miesas dārzs, kaut pārpilns tas ar dzeju*” (451), impresionistu P. Sezana (*Paul Cezanne*) un P. N. Gerēna (*Pierre-Narcisse Guerin*) darbos: “*Visur redzu es Sezānu [...] Un es eju, un Gerēna / Koki gāžas virsū man*” (364).

⁵⁷ Sal. M. Burima: “*Pasaule impresionisma literatūrā tiek tēlotā nevis tāda, kāda tā ir, bet gan tāda, kāda tā tiek uztverta*” (Burima, 2011: 33).

⁵⁸ Šeit un turpmāk cit. pēc: Virza, 2011, iekavās norādot lappusi.

Savukārt krājumā **“Dievišķīgas rotaļas”** (1919)⁵⁹ rodami zīmīgi ekfrastiski impulsi. Vispirms jāmin vācu simbolista/ekspressionista Franca fon Štuka (*Franz von Stuck*) gleznu “Sfinksas” un “Sfinksas skūpstis”(sk. 4. un 5. att.) impulss, kas verbalizējies dzejolī “Bij vakars, saulriets dzisa tālē”: *“Uz sienas, vīrieti kur sūca / Ar trakām lūpām Stuka sfinkss [...] Tik nemirstīgā kaislē dega / Pie zāles sienas Stuka sfinkss”* (210).

Savukārt dzejolis “Jums, kas šie nonācāt kā brīnums rets...” veltīts Botičelli: *“Drāzt nīknā spītībā uz pašu elli – / Šās dziesmas pasniedzu, kur viss ir nolādēts – Jums trīskārt daiļais Sandro Botičelli!”* (293)

Krājums **“Laikmets un lira”** (1924) raksturojams kā ekfrāzēm bagāts teksts, te vispirms jāmin dzejolis “Sonets”, tas ir veltījums tuvam draugam – gleznotājam Valdemāram Tonem un viņa pirmajai sievai Valentīnai Tonei kāzu dienā.⁶⁰ Jāatzīmē, ka veltījuma žanrs ne tikai latviešu, bet arī krievu un Rietumeiropas dzejā ir cieši saistīts ar ekfrāzi. Ekfrastiskais pieminējums noslēdz sonetu, un, lai gan tas ir ļoti personisks teksts, tomēr iezīmē arī Tones glezniecības pamatlīnijas – viņa gleznotie sieviešu portreti latviešu mākslas vēsturē tiek augstu vērtēti.

Jo smalko šedevru, ko Amors sāka, – kronē

Un nobeidz šinī naktī viltnieks Himenejs

*Uz gultas, vaļā segtas, – Vallijā un Tonē.*⁶¹ (117)

Krājumā iezīmējas E. Virzas lirikai raksturīgais autocitātiskums un liriskā Es atklāšana caur vizuāliem noteiktas kultūras tēliem, piemēram, dzejolis “Elki”, kur liriskā varoņa dvēsele/sirds tiek salīdzināta ar franču parku⁶². Dzejoļa jēdzieniskais kodols rodams Virzam raksturīgajā ironiskajā antīkās kultūras pārvērtējumā. Zīmīgi, ka jau ar pirmajiem vārdiem Virza netieši apstiprina teorētisko postulātu par ekfrāzes un metaforas ciešo saistību, izmantodams pat gramatisko metaforas marķieri: *“Sirds mana – it kā parks, kas senlaicīgs un vecs”*⁶³ (81). Dzejolis ir ainavas un tēlniecības apvienota ekfrāze, soneta pirmajā daļā aprakstīts parks; vairākkārt izmantotās leksēmas ar nozīmi 'sens' – senlaicīgs, sens, vecs, sen, mūžam u.c. norāda uz parku, kas radīts pagājušos gadsimtos. Šī ekfrāzes daļa nosacīti veido reālo laiku, turklāt tajā tiek nosaukts tēlotājmākslas veids, kas reprezentēsies soneta otrajā

⁵⁹ Šeit un turpmāk cit. pēc: Virza, 2005, iekavās norādot lappusi.

⁶⁰ Voldemārs un Valentīna Tones apprecējās 1920. gadā, laulību liecinieki bija Jūlijs Sproģis un Edvarts Virza. Sonets ir veltījums pārim kāzu dienā, un šā veltījuma rokrakstu Valentīna Tone glabājusi kā lielu dārgumu (Augusts, 1975).

⁶¹ Šeit un turpmāk cit. pēc: Virza, 1924, iekavās norādot lappusi.

⁶² Jau “Dievišķīgajās rotaļās” Virza iemīļo šo paņēmienu: *“Ai, cik daudz reiz, kad bija guris prāts, / Man domās izveidojās vecā parka, / Kur lapām birušām ik taks bij klāts”* (Virza, 2005: 297). Vai dzejojumā: *“Nav visā Latvijā, ne ar uz zemes lodes, / Kaut ilgi meklēju es, stingro mūzu sargs, / Kā jums, mans dziesminiek, pēc savādākas modes, / Tik brīnišķi un daiļi apcirpts dzejas parks”* (Virza, 2005: 182).

⁶³ Šeit un turpmāk cit. pēc: Virza, 1924, iekavās norādot lappusi.

daļā, tādējādi nerada šaubas, ka otrajā daļā aprakstītie artefakti ir piederīgi tieši tēlniecībai, nevis, piemēram, glezniecībai: “*Kur elkus dīvainus uz marmorpjedestāliem / Sen pazīstamās pozās sastingušus redz*”(81). Savukārt mītiskais laiks reprezentējas otrajā soneta daļā, kur lasāms konkrētu tēlniecības darbu apraksts, taču te ir īpatnības: Virza, aprakstot šīs skulptūras, nosauc pazīmes, kas raksturo artefaktā attēloto personāžu, bet nekonkretizē nedz autoru, nedz laiku, kad tās radītas, tomēr rada vispārīgu vizuālu tēlu, tādējādi apvienodams divas viņam tuvas kultūras: franču (parks) un romiešu (skulptūras). Šādi sengrieķu/romiešu dievus attēlojuši gan senie grieķu, gan romiešu, gan nākamo kultūrlaikmetu mākslinieki:

*Tur Venus gliemežratos viz uz jūras klusas
Un, beidzis stabulēt, snauž Pans iekš dienas dusas,
Tur šķīsta Diāna ar suņiem žiglajiem;
Starp mūzām Febus gaišais zelta kokli stīgo,
Bet Amors, paslēpies zem lapu biezokņiem,
Pret viņiem smaidīdams ceļ loku dievišķīgo. (81)*

Šajā ekfrastiskajā tekstā Virza izmanto vizuālo vispārinājumu, taču, nosaucot svarīgākās tēlniecības darbu pazīmes, kas raksturo minētos tēlus, realizē galveno ekfrāzes funkciju, kas iezīmīga visiem ekfrāžu veidiem – viņš pamodina lasītāja iztēli.

Pētījuma objekta kontekstā nozīmīgākais ir krājuma cikls “Francijai”. Tā tekstos nosaukti tikai divi mākslinieki – Fransuā Bušē (*François Boucher*) un Antuāns Vato (*Jean-Antoine Watteau*), taču, analizējot no vizuālo tēlu reprezentācijas viedokļa, viss cikls ir bagātīgs franču kultūras artefaktu vizuāli verbāls apraksts. Iepriekš iezīmētā Vato un Levitāna saistība ļauj domāt par Vato īpašu nozīmību Virzas daiļradē, iespējams, saskatīt arī zināmas paralēles A. Vato un E. Virzas pasaules uztverē.

Kā raksta krievu mākslas zinātnieks A. Jakimovičs (*Александр Якимович*), XIX gs. radītais mīts par Vato daudzējādā ziņā nav ļāvis ieraudzīt viņa asredzīgo vērojumu, slēpto ironiju un groteskas elementus, kā arī izteikto filozofisko ievirzi. Vato piemītošais optimisms bez ilūzijām, kas vienlaikus caurvīts ar neskaidrām bažām un trauksmi, un sapņainību, raksturojams kā ārpuslaicisks (*Якимович*, 1980: 42–51). E. Virzas dzeju krājumā “Laikmets un lira” I. Kalniņa raksturo kā tādu, kurā “*netrūkst ironijas un veikla rotaļīguma*” (Kalniņa, 1999: 215), kas saskan ar Vato glezniecības raksturojumu. Turklāt abi mākslinieki ir robežlaikmeta cilvēki – laikmeta, kad vecais tiek noliegts, bet jaunais vēl tikai veidojas. XVIII gs. franču kultūra “spēlē galantumu”, šīs spēles būtība ir realitātes aizvietošana ar iedomātās “maiguma valsts” laimīgo dzīvi. Šīs spēles darbības laukums ir dārzi, parki, alejas, kanāli, grotas un strūklakas (*Якимович*, 1980: 50–51). Cikla “Francijai” dzejoļos Virza precīzi attēlo šo darbības laukumu, ar minēto ainavisko elementu palīdzību veidojot

ekfrastisko pamatu visam ciklam. Cikls sākas ar divdesmit oktāvās izvērstu ceļojuma aprakstu cauri Eiropai uz Franciju, kurā netrūkst ironiskās nots: “*Es vagonā tik ērti sajūtos, / Kā sociālists jūtas Raiņa pantos*” (57). Nākamajos dzejoļos minētie elementi saausti ar ainavu aprakstiem, piemēram, dzejolis “Klosteris”: “[...] *šis klosteris, celts reiz uz mežu pļavas*” (68), dzejolis “Karalienas birztala”: “*Raud, klausīdamās pēd’jās strūklas čalā*” (69), vēsturisku notikumu aprakstiem, galvenokārt saistītiem ar Luija XIV valdīšanu – dzejolis “Versaļas nimfai”: “*Reiz mirdzēja še zīds un smalki smīni / Un Saules karals varenības pills*” (70), dzejolis “Pēdējais brauciens”: “*Bij karals saulei līdzīgs. Dāmas smēja*” (76).

Dzejolis “Brauciens uz Citēru” traktējams kā pilna, izvērsta Vato gleznas “Ceļojums uz Kitēras salu” ekfrāze. Glezna ir Vato vēlīnā perioda darbs, ko viņš gleznoja uzņemšanai Akadēmijā⁶⁴. Kā raksta mākslas vēsturnieks E. Gombrihs: “*Laikā ap 1700. gadu izcilu gleznotāju un tēlnieku nebija mazums, taču tikai viens meistars viņu vidū varēja mēroties ar 17. gs. pirmās puses vadošajiem gleznotājiem. Šis vīrs bija Antuāns Vato*” (Gombrihs, 1997: 454). Vato glezniecība tiek asociēta ar rokoko laikmetu, kam kopumā raksturīga “*mīlestība uz viegliem pasteļtoņiem un dekoratīvu smalkumu, kas atklājas rotaļīgā frivolitātē*” (Gombrihs, 1997: 454). P. Gņedičs (*Пётр Гнедич*) uzsver Vato īpašo koloristiku un apbrīnojamo vieglumu, ar kādu Vato gleznoja dažādas pozas, īpaši rokas (*Гнедич*, 2002: 584), savukārt H. Gardneres (*Helen Gardner*) darbā *Art through the Ages* (Māksla cauri gadsimtiem) tiek uzsvērts Vato glezniecības ekfrastiskais raksturs, kas realizāciju radis, piemēram, angļu klasicisma dzejnieka A. Poupa (*Alexander Pope*) poēmā “Cirtas nolaupīšana” (*Rape of the Lock*)(*Croix, Tansey*, 1986: 780–781).

Taču Vato gleznas “Ceļojums uz Kitēras salu” ekfrāze norāda uz vēl kādu laikmetu – tas ir flāmu gleznotāja Rubensa laiks, jo mākslas zinātnē tiek uzskatīts, ka šī glezna ir savdabīgs Rubensa darba “Mīlestības dārzs” atkārtojums (sk. 8. att.), gan piešķirot savai gleznai “*nedaudz sāpju, veidojot to kā izsmalcinātu poētisko reminiscenci uz Džordžones gleznu “Vētra”*. [...] *viņa figūras nav tik robusti vitālas kā Rubensam [...] tas ir “manierisma” elegances agrīnais ideāls*” (*Janson*, 1986: 556). Vato kā Rubensa tradīciju turpinātājs Virzas tekstos nav nejaušs: “*Caur savu kosmisko, absolūto nodevību kaislības un miesas elementam Virza atgādina [...] Rubensu*” (*Eglītis*, 1907: 5). Taču arī pats Virza, izmantojot ekfrāzi kā autocitātu, norāda uz krājumu “Biķeris”, jo, kā atzīmē B. Tabūns: “*Krājuma semantiskajā*

⁶⁴ Eksistē divi gleznas varianti, viens atrodas Luvrā, otrs Šarlotenburgas pilī, Berlīnē. Turklāt arī nosaukumi ir dažādi: “Svētceļojums uz Citēras salu” vai “Aizbraukšana uz Citēras salu” (sk. 1. pielikuma 6. un 7. att.). Gleznas personāži attēloti ar muguru pret skatītāju, un tieši tas ir apstākļi, kas radījis neskaitāmas interpretācijas par gleznas nosaukumu – vai tā ir atbraukšana vai aizbraukšana. Piemēram, mākslas zinātniece Tatjana Kačalova gleznu dēvē par “Ceļojums uz Kitēras salu” (Kačalova, 1995: 189), savukārt Skaidrīte Cielava 2002. gadā izdotajā “Vispārīgā mākslas vēsture III” – “Atgriešanās no svētceļojuma uz Kitēras salu” (Cielava, 2002: 208).

laukā ienāk arvien jaunas simboliskās nokrāsas. Tēls tiek prezentēts kā mīlas ilgu un sapņu dārzs” (Tabūns, 2008: 41). Dzejolis, kā minēts, ir pilna, izvērsta un tieša ekfrāze, tas aplūkojams detalizēti.

Gleznas aprakstā rodamas tās pazīmes, kas ļauj runāt par jau minēto Virzas un Vato māksliniecisko radniecību, īpaši kā robežlaikmetu cilvēkiem. Proti, aprakstā redzams atsevišķu gleznas kompozicionālo laukumu apraksts, bet apraksta daļu aprautība un nepabeigtība ļauj šo ekfrāzi aplūkot kā tieši XX gs. sākuma vizuālajai uztverei raksturīgu. Proti, skatiens ir fragmentārs, tas nav kontemplatīvs, domājams, ka šī fragmentaritāte nav īpašs mākslinieciskais paņēmiens, bet gan netiešs tā laikmeta raksturojums, kurā dzīvo un rada E. Virza. Katrs soneta pants apraksta kādu gleznas daļu, un kopumā šis apraksts veido skatiena secīgu pierakstu, kas atbilstoši gleznas fragmentiem veido noslēgtu apli, tādējādi “ierāmējot” tekstu.

Soneta pirmā četrinde apraksta gleznas kreisās puses apakšējo daļu un vidusdaļu: “Vēl tukšo kausu šo ar kātu tievu, / Kur pēdējs nektārs putojas un kūš’ / Pie masta purpuru! Viņš bura būs – / Tad pušu zīda virves un – ar Dievu” (71).⁶⁵ Nākamā panta pirmās divas rindas apraksta gleznas labo augšējo daļu: “Caur lapām mīlas dievs ar smalku nievu, / Zeltloku žibinādams, vēro mūs”(71). Ar vārdiem “vēro mūs” norādīdams, ka “mīlas dieva” skulpturālais veidojums gleznots frontāli, Virza panāk klātbūtnes efektu⁶⁶ un, vienlaikus nepārtraukdam slīdošā skatiena pierakstu (šī nepārtrauktība izpaužas tādējādi, ka abu daļu apraksts ietverts vienā pantā), nākamajās divās rindās apraksta gleznas apakšējo vidusdaļu, ko “redz” gan “mīlas dievs”, gan skatītājs/lasītājs: “Par medījumu šovakar tam būs / Bars stipru jaunekļu un daiļu sievu”(71). Tālākā soneta trīsinde tēlaini apraksta gleznas koloristiku un saturisko pusi: “No dāmu krūtīm kāds nāk liesmojums!”(71) Ietvertais retoriskais jautājums norāda uz ekfrāzes dialogiskumu, vienlaikus aprakstot gleznas augšējo kreiso daļu: “Kur paliek Šerubins, šis smalkais rakars? / Ar amoretiem pilns viss debess jums”(71). Tādējādi, sadalot gleznu aprakstāmajos fragmentos, izdalot nozīmīgākās šo fragmentu detaļas, Virza rada vienlaikus formu un saturu attēlojošo gleznas aprakstu, kas noslēdzas ar sinestēzisku efektu pārpilnu pēdējo soneta trīsindi:

*Kāp galvā reibons, zūd ar zemi sakars,
Plūst rožu smarža – visu atsedz mums*

⁶⁵ Šeit būtiska atšķirība starp diviem gleznas variantiem – t.s. Berlīnes variantā ir skaidri saskatāms kuģa masts un buras, bet Luvras variantā masta vietā gleznoti eņģeļi, tie rokās tur lāpu, kas vizuāli ir līdzīga kausam. Tomēr rindas “Pie masta purpuru! Viņš bura būs” var traktēt arī kā Berlīnes varianta aprakstu.

⁶⁶ Šīs rindas, kuras apraksta to, kā mākslas objekts atgriezeniski vēro skatītāju, raksturo kinematogrāfisko domāšanu un vēl tiešāk apstiprina hipotēzi par attēliskā pavērsiena sākuma fāzi.

Šis zeltainais un purpurainais vakars. (71)⁶⁷

Turklāt, lai gan šī ekfrāze tipoloģiski pieder pie tiešajām (aprakstīts konkrēts, reāli eksistējošs artefakts, verbālā mākslas darba nosaukums sakrīt ar vizuālā mākslas darba nosaukumu), pilnajām (viss dzejolis ir izvērsts, pilnīgs un secīgs artefakta apraksts), tā raksturojama vēl kādā aspektā. Proti, šī ekfrāze vienlaikus ir arī netiešā ekfrāze, tā ir kā ekfrāze–kods, jo poētiskā formā atklāj dzejnieka dzīves un mākslas iedvesmas avotu, norāda uz iepriekšējo krājumu tematiku un semantiku. Ceļojums uz Kitēras salu ir kā ceļojums uz Francijas “galanto” laikmetu, kas tik tuvs E. Virzam, un kā atskats uz “Biķeri” un “Dievišķīgajām rotaļām”⁶⁸.

Arī nākamais dzejolis “Pastorāle” jau ar savu nosaukumu ievirza lasītāju XVIII gs. atmosfērā – tā ir dzeja, glezniecība, mūzika. Sonetā Virza nosauc pastorālās glezniecības raksturīgākos parametrus: “*Tu atradīsi kalnājus un lejas // Un tur, aiz šauras, rozēm vītas ejas / Vēl uziet avotu tik skaidru var*” (72). Šajā dzejolī blakus precīzam laikmeta atmosfēras un žanra aprakstam pavīd arī Virzas ironiskums: “*Ak, paskaties, cik savvaļīgi tur / Ar taviem auniem lēkā manas aitas*” (72). Arī erotiskais motīvs izsmalcināts, caur apgērba ekfrāzi: “*Man tunikā ir mezgls tāds kaut kur – / Ja viņu aizskar – manas drēbes raitas / Uz pleciem it nekas vairs nesatur*” (72).

Otrs gleznotājs, kura darbus izmanto Virza, lai aprakstītu Francijas rokoko laikmetu, ir Fransuā Bušē. Savulaik Bušē ir bijis Luija XV galma gleznotājs, viņa pakalpojumus bieži izmantoja ilggadīgā karaļa favorīte marķīze Pompadūra, kuras portretus mākslinieks gleznoja. Pazīstamākais ir Bušē gleznotais marķīzes portrets, kur, krāšņā krinolinā tērpusies, marķīze viegli atlaidusies krēslā. Mazāk zināmas ir viņa gleznotās divas odaliskas: “Tumšmatainā odaliska” (sk. 9. att.) un “Gaišmatainā odaliska” (sk. 10. att.). Tumšmatainās odaliskas modelis ir marķīze Pompadūra, un tieši šo gleznu dzejolī “*Madame de Pompadour*” apraksta Virza, uzsverot gleznas kompozīcijas centrālo daļu:

*Prom drēbes aizmetot kā veltas driskas,
Ar kājām perot zīda spilvenus,
Uz vēdera tā izlaidīgi dus,
Un redzamas ir viņas abas ciskas. (73)*

⁶⁷ Savukārt šeit gan tiešā, gan pārnestā nozīmē attēlotā gleznas koloristika liek domāt par Berlīnes varianta aprakstu.

⁶⁸ Vizuāla artefakta verbāla reprezentācija, kļūstot par literāra daiļdarba mākslinieciskās pasaules daļu, pēc J. Farino domām, var iegūt absolūti neatkārtojamu lomu. J. Farino gan nelieto terminu “ekfrāze”, tomēr runā par to kā jebkura vienas mākslas veida fakta iekļaušanu citā mākslas veidā – tas sniedz papildu informāciju par “*šo pasauli un varoni, tie var lasītājam interpretēt konkrēto pasauli vai varoņa situāciju*”. Viņš arī uzskata, ka, lai pēfītu kāda autora daiļrades poētiku, primāra nozīme ir tieši tekstiem, kas saistīti ar mākslu – tieši šie teksti ļauj piekļūt poētikas semiotiskajiem likumiem, turklāt nevis poētikai, kas ir noformulēta, bet gan imanenta (Фарино, 1991: 336–337).

Nākamajās četrās rindās Virza raksturo gleznas emocionālo un juteklisko raksturu, pieminot gleznas nosaukumu: “*Un, ieņemta no pozas olimpiskas, / Tik nevainīgus met tā skatienus, / Ka galma Tartifs pats top pēkšņi kluss / Un saviļņots no krāšņās odaliska.*”(73).

Soneta noslēdzošajā daļā Virza nosauc gleznas autoru, vienlaikus raksturodams gleznas kopējo koloristiku un ar gliemežvāku (te atkal izmantots noturīgais tēls) salīdzinādams bagātīgās drapērijas, kurās atlaidusies Pompadūra, tādējādi pabeidz gleznu kā gleznotājs:

Kā Venus gliemezī tā laistās še.

Pat dievišķīgam meistaram Bušē

Trīs dažreiz pindzele pie viņa gultas.(73)

Kā dzejnieks viņš piemetina pēdējo trīs rindi, pēdējā rindā nosaukdams gleznas varoni, tādējādi veidodams noslēgtu kompozīciju (nosaukums un pēdējā rinda), kas rada rāmja efektu: “*Un Amors galvas galā bēdīgs lūr, / Viss asiņains no savas paša bultas, / Ķert nespēdams madame de Pompadour*” (73).

Lai radītu pilnīgu Versaļas dzīves panorāmu rokoko laikmetā, Virza izmanto arī ainavas/arhitektonisko ekfrāzi. Dzejoļa “Karalienas birztala” nosaukums norāda uz īpašu Versaļas ainavas komponentu – mākslīgi radītajām birzītēm, lielākā daļa no kurām tika izveidotas Luija XIV valdīšanas laikā (sk. 11. att.). Turklāt jau pirmajā rindā birztala tiek konkretizēta: tā ir Slavā birztala, kura savu nosaukumu ieguva pēc skulptūras “Slava” uzstādīšanas 1675. gadā⁶⁹: “*Gar Slavu, kura dus uz zelta ratiem, / Pa kāpieniem, ko ēno trokšņains laurs*” (69). Visa dzejoļa garumā pakāpeniski iekļaujot arhitektoniskā veidojuma elementus: *Slava, pa kāpieniem, celiņš, caur vārtiem, pa vecām vāzēm, templim, Amors, kapiteļiem, Diana, baseinmala, strūklaka* Virza veido ekfrāzes struktūru, apaudzējot to ar sava redzējuma marķieriem: “*kā senlaikos, efejs maigs, nimfa raud*” u.c., tādējādi šeit ekfrāze pilda naratīva funkciju. Arī šajā sonetā, līdzīgi kā dzejolī “Elki”, Virza saauž divus laikmetus – antīko un rokoko, turklāt aprakstīdams tos tagadnē: “*Kā senlaikos, caur bronzas vārtiem platiem. [...] jūt tuvu galu dievi skumjiem skatiem [...]. Bez loka Amors, apdrupušiem matiem*”(69). Divu laikmetu saaudums ekfrāzē Virzam palīdz izteikt vienu no cikla idejām par zudušo skaistumu, par ilgām pēc pagājušās dailes. Arī šajā dzejolī Virza ir saskaņā ar Vato – ārpuslaiciskums veido soneta hronotopisko kodolu:

Tik nimfa, nokritusi baseinmalā,

Par bijušo, ko aizskalojis laiks,

Raud, klausīdamās pēd'jās strūklas čalā.(69)

⁶⁹ Materiāls par Versaļas dārza plānojumu un izskatu iegūts no Vikipēdijas sadaļas, kur minētas arī atsauces. Pieejams: http://en.wikipedia.org/wiki/Gardens_of_Versailles [sk. 13.05.2012].

Par artefaktu Virza padara pat nāves ieroci – dzejolī “Giljotīna” viņš personificē giljotīnu: “*Bars dreb no tava žilbinošā smīna*” (77), to salīdzinot ar karaļu, viņu favorītu izpriecas vietu – gultu: “*Nu krustšķērsām, kur tie bez galvām dus / Zem tumšsarkanā rietu balдахina*”(77). Soneta noslēdzošie panti konkretizē apraksta objektu ar vēstures faktu palīdzību – Lielās Franču revolūcijas laikā giljotīna no Grēva laukuma tika pārvietota uz Revolūcijas laukumu, kas pēcāk tika nosaukts par Konkordijas laukumu, un giljotīnas vietā tika izvietots Luksoras obelisks: “*Nu tur, kur nāves pjedestāls reiz sarka, / Skaļš fontāns gaisā strūklas lej // Un ceļas obelisks kā slavas arka*”(77). Tādējādi ekfrāze, vienlaikus būdama mākslinieciskās izteiksmes līdzeklis (personificējums), ir arī objektīvs vēsturiska fakta apraksts.

Krājuma nodaļas “Miers” dzejolī “Parīzē”, lai raksturotu vizuālo ainavu, Virza atkal piemin rokoko laikmeta spožo gleznotāju Vato:

Ak, Tevi velti šajos ļaudīs svešos

Un trokšņu pilsētā sirds satikt cer:

Viegls rožainums, lūk, Vatto padebešos

Uz Citeru jau vaļā vārtus ver. (138)

Pirmā panta divas pēdējās rindas ir “Svētceļojums uz Kitēras salu” ekfrāze, tagad jau sekundāra, nepilna un drīzāk netieša. Šajā gadījumā ekfrāze Virzam kalpo lirisko emociju atainojumam, Vato “*vieglo rožainumu*” apvienojot ar otrajā pantā attēloto adresātes apģērba raksturojumu: “*Kā mētels Tavs šis vakars silts un zils*”(138). Virza faktiski sniedz atbildi arī uz jautājumu, kuru gleznas variantu viņš apraksta. Atbilde ir: lai gan aprakstīta tiek reāla glezna, tomēr Virza apvieno abus tās variantus, caur vienas gleznas aprakstu sniegdams, pirmkārt, visas Vato glezniecības raksturojumu, otrkārt, uzsvērdams sava “*rožainā*” toņa semantiku⁷⁰, treškārt, veidodams vesela laikmeta kultūrainavu. Virzas ekfrāzes ir subjektivizētas un interpretatīvas, lai gan tiešā veidā apraksta reāli eksistējošus mākslas darbus.

Virzas ekfrastiskie teksti ir traktējami kā impulsi – šajos tekstos īpašu vietu ieņem ekfrāzes veltījumi, kuros impulsi ļauj portretēt, vērtēt, norādīt utt. Savukārt cikls “Francijai” ekfrastiskus impulsus izmanto kā poētiskas sinekdohas, ar to palīdzību “dodot atsauci” uz “svešiem tekstiem” – visplašākajā semiotiskajā nozīmē citējot (latenti un atklāti) citu kultūru⁷¹.

⁷⁰ Sk.: Kursīte, 1991: 5–22.

⁷¹ Piemēram, “Ceļojums uz Cīteru” vienlaikus ar vizuālajiem kultūrcitātiem traktējams arī kā varbūtēja atsaucē uz Š. Bodlēra dzejoli “Ceļojums uz Cīteru” no krājuma “Ļaunuma puķes” (1857–1868), kas bagāts ar ekfrāzēm, vai Georgija Ivanova krājumu “Ceļojums uz Cīteru salu” (1911).

2.1.2. Tiešā ekfrāze kā sinestēziska teksta veids (V. Dāvida “Vincent van Gogs”)

Pievēršanās visdažādākajiem mākslas veidiem – ne tikai tēlotājmākslai, bet arī mūzikai, arhitektūrai, savdabīgs pasaules uztveres “daudzkanāliskums”, kas turklāt realizējas caur citu māksliniecisko valodu prizmu, vēloties to visu tvert verbāli, – tā ir XX gs. sākuma dzejai raksturīga pazīme, kas vistiešāk izvērs modernisma postulēto mākslu sintēzi.

XX gs. sākuma dzeja, īpaši jau simbolisma pārstāvju, ir raksturojama kā sinestēziska – tajā līdzās vizuālajam līmenim ieraugāms arī audiālais, olfaktoriskais (ar ožu saistīts) un kinestēziskais (ar tausti saistīts) līmenis.⁷² Domājams, ka sinestēzisku elementu klātbūtne XX gs. sākuma ekfrāzēs ir skaidrojama ne tikai ar mākslu sintēzi un izmaiņām tēlainajā domāšanā, ar mūzikas lielo ietekmi uz dzeju. Te sava loma ir arī nesakārtotajai skaņai jeb troksnim, kas līdz ar jaunatklājumiem tehnoloģijās un lielpilsētu uzplaukumu ienāk indivīda dzīvē. Zinātnes, kas pēta sinestēziju kā īpašu psihisku fenomenu, par šo īpašību runā kā par kaut ko atšķirīgu, par izņēmumu. Tomēr mākslinieku vidē šāda spēja dzirdēt krāsainas skaņas vai just prieku, smaržas, garšas kā krāsas nav nekas neparasts un tiek uztverts kā pats par sevi saprotams fakts.

Nereti kāda dzejnieka vai rakstnieka literārais diskurss tiek aplūkots kā fenomens, ko radījusi dažādu mākslas veidu sinestēzija⁷³. Kā raksturīga pazīme sinestēzija tiek piedēvēta P. Verlēna dzejai, jāmin arī slavenais A. Rembo dzejolis “Patskaņi” un ne mazāk lieliskā K. Levi-Strosa (*Claude Levi-Strauss*) šī dzejoļa analīze, kurā vēlreiz tiek pierādīta šā teksta piederība milzīgajai intelektuālajai un estētiskajai kustībai, kurā ietilpa vāgneriskā ideja par “kopīgu, vienotu mākslu” (*Иванов, 2004: 145*). Turklāt K. Levi-Stross atklāj, ka dažādi muzikālie kodi ietiecas mītiskajā domāšanā. Sinestēziju var atrast V. Hļebņikova (*Велимир Хлебников*) poētiskajos tekstos “Bobeobi” un “Pavasara skaņu raksti”⁷⁴.

Sinestēzija ekfrāzē raksturojama šādi: līdzās dominantajam vizuālajam līmenim, aprakstāmajām vizuālās mākslas detaļām, objektiem, sfērām visai noturīgs ir arī audiālā līmeņa izmantojums ne tikai fonētiskajā līmenī, bet arī leksiski semantiskajā, gramatiskajā (līdz pat sintaktiskajam līmenim). Nereti šajās sinestēziskajās ekfrāzēs audiālais līmenis mijiedarbojas (līdzsvaro, papildina, atceļ, pretstata u.c.) olfaktorisko un/vai kinestēzisko līmeni, tādējādi kopumā ekfrāzē apvienojot un manifestējoties visiem šiem līmeņiem dažādās intensitātes un apjoma pakāpēs. Ar šo dažādo sinestēzisko līmeņu palīdzību vizuālais tiek

⁷² Sk.: Kulturoloģijas enciklopēdija. Pieejama: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_culture/ [sk. 21.05.2012.].

⁷³ Sīkāk sk.: Минц, 1973: 96–98.; Погребная, 2001: 149–150.; Цивьян, 1984: 106–124.; Чамыян, 2001: 156–157.

⁷⁴ Sīkāk sk.: Иванов, 2004: 144–145.

izcelts vai “ierāmēts” citā telpā, tam nereti tiek piešķirtas nepieciešamās statistiska pazīmes. Tādējādi tiek panākts savdabīgs efekts, ko var dēvēt par sinestēzisko efektu ekfrāzēs.

Sinestēziskajā ekfrāzē notiek redzes deobjektīvizācija: ir acīmredzama “neticība” uztveres dotajiem parametriem, to subjektīvajam traktējumam; tieši tādēļ dzejnieks izvēlas savienot dažādas uztveres modalitātes, līdz ar to vizuālie iespaidi tiek pastiprināti, papildināti ar audiālajiem, olfaktoriskajiem vai kinestēziskajiem.

Krievu zinātnieks Vjačeslavs Ivanovs, ilgu gadus pētot sinestēzisko fenomenu ne tikai poētiskajos tekstos, bet arī mijiedarbībā ar citām zinātnēm, meklējot atbildi uz jautājumu par smadzeņu funkcionālās asimetrijas u.c. problemātiku, cita starpā īpašu uzmanību pievērsis holandiešu gleznotāja Vincenta van Goga vēstulēs sastopamajai “*pārsteidzoši koncentrētajai uzmanības fokusēšanai uz krāsu un tās nosaukumiem*” (Иванов, 2004: 146).

Visai savdabīgi šo van Gogam raksturīgo sinestēzisko izjūtu poētiskā tekstā ir transponējis Valts Dāvids⁷⁵ 1922. gadā publicētajā dzejolī “Vincent van Gogs”.⁷⁶ Pētījuma kontekstā šis teksts ir interesants vispirms jau tāpēc, ka šis ir teju vienīgais XX gs. sākuma latviešu poētiskais teksts, kas veltīts van Gogam.⁷⁷ Šajā tekstā redzamas sinestēziskas konstrukcijas, tiek aprakstīta van Gogam raksturīgā krāsu palete un arī viņa gleznas. Šās ekfrāzes sinestēziskais raksturs ļauj traktēt to kā psiholoģisko ekfrāzi.

1

Sarkanmatains, sauss un sejā ass.

Acīs kvēle, acīs tieksme strauja.

Un, kad otu satver karstā saujā,

Krāsu liesmās kaisli sadeg tas.

– *Draugi! Draugi! Talkā nākat man*

Milzu darbos paust mums zemes daili! –

⁷⁵ Valts Dāvids, īstajā vārdā Dāvids Vecaukums (1890–1969), rakstījis dzeju un prozu, kā arī recenzijas un rakstus par literatūras jautājumiem, šie darbi rodami XX gs. pirmo divdesmit gadu presē. Valts Dāvids galvenokārt darbojies kā tulkotājs un atdzejojātājs. Viņa spalvai pieder R. Tagores, S. Jeseņina, V. Majakovska, K. Baļmonta, I. Severjaņina, N. Tihonova, A. Barbisa, M. Gorkija, V. Ivanova, M. Aligeres u.c. darbu tulkojumi un atdzejojumi – kopā apmēram 200 darbu. V. Dāvida bibliogrāfija atrodama dzejoļu grāmatā “Dvēseles iela” (Dāvids, 1970: 106–115) – un tikai 1970. gadā viņa paša dzejoļi izdoti atsevišķā grāmatā.

⁷⁶ Dzejolis “Vincent van Gogs” (pirmpublicējums avīzē “Darbs un Maize”, Nr.1) ir samērā neraksturīgs V. Dāvida daiļrades principiem kopumā. “[...] *patētiskajām, ar tieksmi uz ekspresionismu vārsēmām*” (Egle, 1934: 506). Dāvids dzeju rakstījis jau kopš 1908. gada, bet kopš 1920. gada strādājis Valsts mākslas muzejā, un, iespējams, darbavieta ir impulsējusi radīt šo dzejojumu. Viņa dzejas tematika sākotnēji pauž “*individuālas izjūtas, skumīgas rudenīgas noskaņas*”, taču vēlāk tās kļūst izteikti pesimistiskas, un pamazām dzeja kļūst ekspresionistiskiem saukļiem pārpilna “*dažkārt grūti uztvert iecerēto domu, kas grib uzšauties tūri vai kosmiskā lidojumā*” (Ozols, 1970: 8).

⁷⁷ Poētiskās ekfrāzes, kas veltītas konkrētam māksliniekam, XX gs. sākuma dzejā vispār ir salīdzinoši maz sastopamas, tas saistāms, visticamāk, ar “jaunās poētikas” ienākšanu, kas nepieņem atdarināšanu (mimēzi) kā mākslas principu.

*Balss kā putnam vientulīgam skan.
Izmisums spiež rokā naža smaili.*

*Tāds viņš bij, šis holandiets van Gogs.
Tā viņš pauž mums gara spīvu, –
Zaļš un sarkans, dzeltens ziedu zelts.*

*Pāri debess, zilās virnās velts, –
Tā viņš mūžam garu satrauc dzīvu,
Haosā kad satumst dzīves logs.*

2

*Vairs neaizmirst to šauro mūra sprostu,
Ko gurds vai degošs skatiens dienām grauž;
Kur cietumnieku rinda jož kā jostu,
Kad dienasvids pār debesspraugu snauz.*

*Tas viņš, van Gogs, kam mūra stingais ķieģelis
Un cietumnieka skumju sūktais stāvs
Kvēl gleznā tā kā neizdziestošs zieģelis
Vai kautā skats, kas slepkavam ņirdz blāvs.*

*Un, kamēr vien šī zeme riezīs
Ap mūriem tiem, kur važu nemiers zvan,
Tā cietumskats kā spirāls domās griezīs*

*Tiem tūkstošiem, kam dzīves vaidiens skan:
Ak, Ūtopija! – Dzimsti, Ūtopija,
Lai dzīves pekle – zaļojoša vija! (Egle, 1934:507)*

Pirmā soneta pirmais pants tieši norāda uz van Goga pašportretu – lai gan nav interpretējams kāds konkrēts pašportrets, jo to skaits, piemēram, Parīzes periodā (1886–1888) vien tiek lēsts ap divdesmitseptiņiem. Taču lielākā daļa no tiem ir puspagriezienā, tā, lai

redzami mati.⁷⁸ Matu krāsu apzīmējošās leksēmas 'sarkans' un divu leksēmu 'sauss' un 'ass' (kas tiešā nozīmē ir saistāmas ar kinestēziskajām sajūtām) savienojums jau pirmajā rindā piesaka sinestēzisko ekfrāzi. Pirmās divas rindas izteikti vizuālas, ko pastiprina leksēmas 'acis' atkārtojums. Sinestēzijas kinestēziskais līmenis te parādās divās otrajās rindās, kur “*karstā saujā krāsu liesmās sadeg*” mākslinieks: gluži nāvējošās sāpju sajūtas liek radīt izteiksmīgas krāsu gleznas. Otrais pants savukārt reprezentē audiālo līmeni – jau pirmie vārdi “*Draugi! Draugi! Talkā nākat man*”, turklāt atkal atkārtojumā, interpretējami kā saucieni, kā kļiedzieni (izsaukuma zīmes lietojums). Otrajā rindā tieši un nepastarpināti tiek marķēts audiālais līmenis ar leksēmām 'balss' un 'skan', metaforiski – ar izteicienu *kā putnam vientulīgam*. Pirmo sonetu noslēdzošie divi panti drīzāk interpretējami jau kā van Goga gleznu sinekdohāls raksturojums. Proti, “*zaļš un sarkans*” – tās ir pretējās pamatkrāsas (vēl zils – oranžs un violets – dzeltens), to pieminējums koncentrētā veidā, sinekdohāli (sablīvēts ekfrastisks izteiciens) norāda uz van Goga glezniecības pamatkoloristiku – holandiešu izmanto tīrās pamatkrāsas, bieži vienā gleznā izmantodams gan pretējās pamatkrāsas, gan tās modificēdams; piemēram, gleznā “*Guļamistaba Arlā*” zila un dzeltena krāsa kā dominējošas (sk. 12. att.). Savukārt “*dzeltens ziedu zelts*”, bez šaubām, ir norāde uz van Goga slavenāko ziedu gleznojumu “*Saulespuķes*”, lai gan viņš ir gleznojis daudz gladiolu, peoniju u.c. ziedus, īpaši jau pieminētajā Parīzes periodā. Pēdējo pantu iesāk rinda “*Pāri debess, zilās virsmās velts*” – te verbalizēts van Gogam raksturīgais debesu attēlojums, kas izceļas savdabīgajiem virpuļiem un dominē mākslinieka Senremī periodā (1889–1890). Šā perioda gleznas izceļas arī spilgtu debesu zilumu (sk. 13. att.).

Otrais sonets drīzāk raksturojams kā psiholoģiska ekfrāze, kur van Goga dzīves pēdējo gadu fakti tiek izmantoti, lai drīzāk sludinātu savu dzīves pozīciju. Kā raksta R. Egle: “*Viņa gleznas spilgtas, ieturētas plašos vilcienos, lai gan pat sonetos bez vajadzīgā kāpinājuma, brīžam pārāk meklētos vārdos, kas arī ekspresīvu izteiksmi padara triviālu*” (Egle, 1934: 506). Šajā sonetā vairs netiek aprakstītas nedz van Goga gleznas, nedz daiļrades maniere, tik vien kā aprakstītas (drīzāk pat interpretētas) mākslinieka pēdējās dienas ārstniecības iestādē.

Aplūkotajā sinestēziskajā ekfrāzē visi trīs līmeņi reprezentēti kā līdzvērtīgi, tādējādi šajā gadījumā var runāt par pilnu sinestēziju, kur, visiem līmeņiem savstarpēji mijiedarbojoties, tiek aprakstītas ne tikai mākslinieka gleznas, koloristika un tematika, bet netieši norādīts arī uz biogrāfijas un daiļrades faktiem.

⁷⁸ Tātad te acīmredzot nav domāti tie pašportreti, kur van Gogs ir ar apsaitētu ausi, vai pašportreti ar platmali galvā. Nogrieztās auss motīvs gan nolasāms otrā panta pēdējā rindā “*Izmisums spiež rokā naža smaili*”.

2.2. Netiešā ekfrāze kā konceptuālā metafora

XX gs. sākumā, modernisma ietvertajā kultūrtelpā veidojoties mūsdienu mākslas teorijai, veidojas arī modernā cilvēka vizuālā domāšana, un pētījuma objekta kontekstā var runāt par ekfrastisko pasaules redzējumu, kad apkārtējā pasaule ne tikai tiek “domāta” vizuāli, bet mentāli tiek kategorizēta (un pēcāk aprakstīta) vizuālās mākslas kategorijās. Taču, iespējams, vēl būtiskāka ekfrastiskā pasaules redzējuma īpašība ir tā spēja veidot jaunas metaforas. Bez šaubām, ikviens indivīds teju katru dienu spēj producēt jaunas metaforas, taču ir pamats domāt, ka poētiskā vārda meistari, turklāt apveltīti ar lielākām vai mazākām spējām un zināšanām vizuālajās mākslās, jauno metaforu veidošanas procesu “ieliek” tekstā, radot jaunas vizuālās metaforas: “*Vizuālā domāšana, kas eksistē līdzās un saistībā ar verbālo domāšanu, rada jaunus tēlus un uzskatāmas shēmas, kas pēc attieksmes pret vizuālās uztveres objektu ir autonomas un brīvas. Šīs shēmas un tēli ir ar noteiktu jēdzienisko slodzi, padara nozīmes redzamas un producē vizuālās metaforas*” (Мукешина, 2006: 79). Mūsdienu humanitāro zinātņu laukā ir vairākas teorijas, kuru pētnieciskās uzmanības centrā ir tieši vizuālās metaforas⁷⁹. Metaforas radīšana ir saistīta ar spēju redzēt līdzības. Vēl vairāk, metaforu spilgtums atklājas to spējā parādīt jēgu, ko tās izsaka; metafora vispirms jau rada jaunu skatījumu, jaunu priekšmeta redzējumu, jaunu skatīšanās veidu.

Viena no svarīgākajām ekfrāzes funkcijām ir tiecība radīt realitātes ilūziju, tiecība uz mimēzi. Lai aprakstītais priekšmets būtu uzskatāms, tas jāapraksta detalizēti, un tieši šī īpašība naratīvajā līmenī ir iemesls ekfrāzes iziešanai ārpus ierastā vēstījuma rāmjiem. Detalizēts apraksts⁸⁰ nosacīti ir pabeigts un autonomas attiecībā pret apkārtējo tekstu un tādējādi veicina teksta elementu salīdzināšanu ar makrotekstu (*Ходель*, 2002: 23). Šāds apgalvojums nereti kalpo par pamatu pārspriedumiem, ka ekfrāze dažos aspektos līdzinās metaforai. Gan metafora, gan ekfrāze ir saistīta ar tēlu un tēlainību, abas figūras nošķiras savā sinsemantiskajā laukā. Tomēr atšķirībā no metaforas, kas apzīmē nevis reāli eksistējošu priekšmetu, bet gan tēlu, ekfrāze tiešā veidā attēlo konkrētu objektu. Jautājums par šā objekta

⁷⁹ Stikāk par dažādām metaforu teorijām sk.: Арутюнова, 1990.

⁸⁰ Antīkās ekfrāzes pamatā bija kāda stāstījuma daļa, var teikt, sava veida atkāpe no teksta pamatsizeta, un tās galvenā funkcija (līdztekus citām funkcijām) bija un līdz pat šai dienai ir *vizualizācija*, artefakta redzējuma savdabīga atjaunošana ar abstraktu valodas līdzekļu palīdzību – attēlojamā priekšmeta modelēšana tādā veidā, lai lasītāja iztēlē tas veidotos adekvāts tam, kādu šo mentālo tēlu redz autors. Tieši uzsvars uz vizuālo komponentu nodrošina tēla adekvātu izteiksmi un tuvina dažādās modelējošās sistēmas. Ja glezniecībā tas tiek panākts ar zīmju-ikonu palīdzību (tās tradicionāli tiek uzskatītas par dabiskajām, universālajām zīmēm), atainojot īpašības, kas raksturo objektu, kuru tās apzīmē, turklāt neatkarīgi no tā, vai šis objekts eksistē patiesībā vai ir izdomāts, tad dzejā šo funkciju pilda *īpašā veidā organizēti vārdi – kodi*, kuri, cauraužot teksta tēlaino verbālo audumu un pildot savu referenciālo funkciju, uzbur neskaitāmus perceptuālus tēlus, kas glabājas mūsu atmiņā, radot kustīgu attēlu. Tā veidojas t.s. otrreizējā zīme. J. Lotmans pieļauj tās iespējamu pielīdzināšanu “tēlam” literatūras teorijā. Šai otrreizējai tēlainajai zīmei piemīt ikonisko zīmju īpašības, un tā ir aplūkojama no diviem nenoskaidrojamiem aspektiem: līdzība ar attēlojamo objektu un ne-līdzība ar attēlojamo objektu: abi šie aspekti neeksistē viens bez otra (Lotman, 2005b: 73–74). Šī aspektu nedalāmība ir būtiska ekfrāžu traktējumā, īpaši tās plašākajā skaidrojumā, jo, jēdzienu definējot šauri, šis apgalvojums drīzāk nedarbojas vispār.

tēlainību rodas tikai makroteksta līmenī. Ekfrāzi un metaforu salīdzina arī M. Krīgers, taču jau metatekstuālā līmenī: “*Imitācijas objekts kā telpisks priekšmets kļūst par literārā daiļdarba metaforu, attīstoties laikā un mēģinot to pakļaut savam hronoloģiskumam. Turklāt telpiskais priekšmets it kā sastindzina daiļdarba laiku, kas savukārt tiecas atbrīvot to no telpiskajām važām*” (Krieger, 1992: 265). Tam piekrīt arī A. Bekers, definējot ekfrāzi ne tikai kā dzejas metaforu, bet arī kā adresāta reakcijas uz dzeju metaforu: “*Autors pats ir auditorija, un viņa uztvere veido adresāta uztveri*” (Becker, 1995: 57). Arhitektoniskās ekfrāzes sakarā par ekfrāzes un metaforas saistību raksta arī krievu mākslas zinātnieks S. Vanejans (Сменан Ванеян): pētnieks uzskata, ka ekfrāzē apvienojas verbālā retorika, vizuālā retorika (sagrādās telpas pārdzīvojums) un arhitektūras retorika. Pēdējā ietilpstošie latentie arhitektoniskā veidojuma aspekti – simbolika un semantika – ir tie, caur kuriem, līdzīgi kā metaforizācijas procesā, notiek saprašanas, apjēgšanas un interpretācijas mēģinājums (Ванеян, 2010: 590).

Jāatzīmē, ka metaforas un ekfrāzes saistība/līdzība visai izvērsti ir aprakstīta franču filozofa Pola Rikēra (*Paul Ricoeur*) darbos par iztēles hermeneitiku, īpaši *Time and Narrative* (Laiks un stāstījums, 1984).⁸¹ Lai gan viņa darbos nav pieminēta ekfrāze, tā nav filozofa pētījumu priekšmets, Rikērs savā metaforas un stāstījuma teorijā pamato radošo iztēli kā sintezējošu darbību, kas nav patvaļīga, bet balstās uz noteiktu principu: “*Radošā iztēle nav tikai tāda, kas vadās no likumiem, bet konstituē likumus ģenerējošo matrici. Shematismam piemīt šī spēja, jo produktīvās iztēles pamatos ir sintēzes funkcija*” (Ricoeur, 1984: 68).⁸² Iztēles attēlojošās jeb ikoniskās funkcijas sākumu Rikērs saskata Aristoteļa “Poētikā” formulētajā metaforas spējā “stādīt lietas acu priekšā” un “Retorikā” raksturotajā uzskatāmības principā, kas piešķir runai pārliecināšanas spēku. Te vietā atcerēties, ka ekfrāzes kā retoriskas figūras galvenais uzdevums ir tieši pārliecināt, izsaukt apbrīnu, nevis precīzi aprakstīt. Ekfrāze, tāpat kā metafora, spēj ne vien pateikt, ka viena lieta ir līdzīga citai, bet likt skatītājam vai lasītājam ieraudzīt vienu lietu kā citu. Rikērs īpaši uzsver tēla lingvistisko dabu

⁸¹ Metaforu un tās verbalizācijas mehānismu promocijas darbā “Iztēle un valodas jaunrade Pola Rikēra filozofijā” (2008) pētījusi latviešu pētniece Žanete Narkēviča. Pieejams: <https://luis.lanet.lv/pls/pub/luj.fprnt?l=1&fn=F53885/Zanete%20Narkevica%202008.pdf> [sk.05.08.2012.].

⁸² Par iztēli “Tīrā prāta kritikā” raksta jau I. Kants, un iztēles shematisma tēmas uzstādījums šajā darbā izskan kā izaicinājums cilvēka dvēseles noslēpuma priekšā. Filozofs raksta par kultūrdaiļradi, precīzāk, par to, kā rodas jēdzieni. Šajā procesā vadošo lomu viņš uztic produktīvajai iztēlei, kas realizē radošo sintēzi (Kants, 1931: A152). Produktīvas iztēles instruments vai mediators ir “transcendentāla shēma”, kurā vēl nav zudusi jutekliskā uzskatāmība, bet jau darbojas noteikta daļa abstrakta vispārinājuma. Šai pēdējai daļai pakāpeniski palielinoties (vai samazinoties), tēls, kas iztēles laukā tiek pakļauts pārmaiņām, iegūst vienlaikus subjektīvus un jaunus, bet arī nostiprina objektīvus un jau tam piemītošus “vaibstus” (Kants, 1931: A177–185). Šāds shēmas traktējums ietver heterogenitātes ideju, kas ir pamatā arī ekfrāzei: dažādās zīmju sistēmas satiekas iztēles laukā kā neviendabīgas sastāvdaļas, kur, jutekliskajam abstrahējoties vispārīgajā un tad veicot atgriezenisko procesu, jau no vispārīga pārveidota tēlā pārejot atpakaļ jutekliskajā, šoreiz jau verbalitātē, nevis uzskatāmībā. Pols Rikērs pieņem Kanta izaicinājumu mēģināt atklāt iztēles noslēpumu un izmanto Kanta piedāvāto iztēles modeli kā pakāpienu uz iztēles darbības skaidrojumu valodā – viņš paplašina shēmas darbības lauku valodā, kur valodas figūras – metafora un stāstījums – var kalpot kā shēmas.

– tēls gan ekfrāzē, gan metaforā tiek attēlots valodas formā, nekas tajā neparedz jutekliskos tēlus: ikoniskā priekšstatīšana ir izteikti lingvistisks fenomens (Narkēviča, 2007: 115–116).

Ja ekfrāze var tikt aplūkota kā rituāls, dialogs, struktūra un princips, tad, iespējams, viens no veidiem, kā analizēt un strukturēt netiešo ekfrāzi, ir konceptuālās metaforas teorijas principu izmantošana. Šo teoriju izstrādāja amerikāņu lingvists Dž. Leikofs (*George Lakoff*) un filozofs M. Džonsons (*Mark Johnson*) XX gs. 80. gados, un tās galvenais nopelns ir sistēmiskuma ieviešana metaforas kā kognitīva mehānisma aprakstīšanā un fakts, ka tādējādi tika nodemonstrēts teorijas izmantošanas heuristiskais potenciāls praktiskajā analizē.⁸³ Zinātnieku uzskatā metafora nav vis lingvistisks, bet gan universāls un konceptuāls fenomens, un te jāuzsver, ka konceptuālās metaforas teorijas loma literatūrzinātnē nav noreducējama tikai un vienīgi līdz literārās metaforas kognitīvai analīzei, konceptuālās metaforas var būt gan atsevišķu literāru tēlu, gan teksta augstāko līmeņu – vadmotīvu struktūras, kompozīcijas utt. – pamatā.⁸⁴ Konceptuālās metaforas teorijas pamatā ir uzskats, ka metaforizācija balstās uz mijiedarbības procesu starp divu konceptuālo domēnu zināšanu struktūrām – avotsfēra (*source domain*) un mērķsfēra (*target domain*). Vienvirziena metaforiskās projekcijas (*metaphorical mapping*) procesā avotsfēras elementi, kas veidojušies indivīda un ārējās pasaules mijiedarbībā un pieredzē, veido konceptuālo mērķsfēru, kas atšķirībā no avotsfēras ir mazāk skaidra un saprotama, un konceptuālā mērķsfēra ir metaforas kognitīvā potenciāla pamatā. Konceptuālā metafora ir projekciju komplekss; katrai projekcijai ir iespējami loģiskie paplašinājumi (*entailments*), kas balstās mūsu zināšanās par avotsfēru. Konceptuālās metaforas var veidot sarežģītas daudzlīmeņu hierarhijas, kur norisinās projekciju uzslāņošanās. Šādas metaforas ir konceptuālo pieredzes lauku pārnēsumi, tie visbiežāk ir daļēji un asimetriski. Leikofs norāda, ka metaforas balstās pieredzē, nevis līdzībās (*Lakoff*, 1992: 202–251). Ekfrāzes radīšanas procesā ir saskatāma līdzīga darbība, jo galvenais struktūrelements gan ekfrastiskajā, gan metaforiskajā ir “shēma” – termins, kas plaši tiek lietots kognitīvajās zinātnēs: “*Tā ir daļa no fona zināšanām, saistītām ar kādu objektu, subjektu, situāciju vai notikumu*” (*Semino*, 1997: 124). Vienas sfēras elementi tiek pārnesti uz citu sfēru ar projekciju palīdzību, šīs projekcijas var strukturēt, un šo projekciju veidošanas procesā nozīmīga loma ir tēlshēmām (*image-schemata*). Leikofs tās uzskata par pirmsvalodiskām struktūrām, kuras eksistē mūsu ķermeniskajā pieredzē un kurās tiek ietverts

⁸³ Par metaforu kā kategoriālu jēdzienu saistībā ar poētisko metaforu sīkāk sk. Падучева, 2004.

⁸⁴ Viens no pirmajiem darbiem, kas aplūko konceptuālo metaforu literatūrā, ir Dž. Leikofa un M. Tērnera darbs *More than cool reason: A field guide to poetic metaphors*, kurā tiek parādīts, ka dzejas metaforiskie principi ne vienmēr obligāti ir saistāmi ar konkrētu tēlainību, attēliskumu. Šajā darbā tiek prezentēta “konceptuālo kompozīciju” (*conceptual compositions*) ideja, kas vēlāk pāraugs t.s. “konceptuālo integrātu” (*conceptual blends*) teorijā (tajā apvienoti M. Tērnera un Ž. Fokonjē (*Gilles Fauconnier*) teorētiskie uzskati; vispilnīgāk šīs teorijas postulāti izklāstīti darbā *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*).

semantiskais materiāls; daudzas no tām ir saistītas ar telpiskuma kategoriju: daļa un veselais, augša un leja, uz virsmas – zem virsmas, dziļums – seklums, centrs – perifērija, lineārs izkārtojums, priekšpuse – aizmugure u.c. Šo tēlshēmu telpiskais raksturs, projekciju variēšana atkarībā no objekta un, visbeidzot, avotsfēras (ekfrāzē – vizuālais prototips) un mērķsfēras (ekfrāzē – verbālais teksts) komplekss ļauj netiešo ekfrāzi traktēt kā konceptuālo metaforu.⁸⁵ Proti, literāra darba nosaukumā ir ietverts tēlotājmākslas objekts (avotsfēra), taču pašā darba tekstā šis objekts netiek nosaukts tieši, tas atklājas metaforiski; tāvad teksta elementi, kas ietilpst šajās metaforiskajās vienībās, ir definējami kā mērķsfēra. Mērķsfēras elementi visbiežāk fiksējami leksiskajā līmenī, taču iespējami arī fonētiskā, morfoloģiskā, sintaktiskā līmenī, kā arī konstatējami versifikācijas līdzekļu izmantojumā. Piemēram, franču simbolista P. Verlēna cikls “Oforti” no krājuma “Saturnāliju dzejoļi” (1866). Ciklā ietilpst pieci dzejojumi “Parīzes skice”, “Murgi”, “Marīna”, “Nakts ainava” un “Groteskas”. Vai cikli “Akvareļi” un “Beļģijas ainavas” no krājuma “Romances bez vārdiem” (1874). Minētajos darbos “ofortiskums”, “akvareliskums” vai “ainaviskums” atklājas netieši, veidojot jaunas vizuālās metaforas, lai gan vispārzināms ir “Ofortu” ierosmes avots – A. Dīrera gravīras. Nosaukumā minētais objekts tekstā ir paslēpts formālajos un mākslinieciskajos izteiksmes līdzekļos, un, ar tēlshēmu palīdzību projicējot nosaukumā koncentrēto semantiku uz tekstu, tekstā pakāpeniski var atklāt nosaukuma dziļāko jēgu, vienlaikus producējot jaunas metaforas: *“Mākslas darbu šeit nav, to nav mūsu acu priekšā. Lai tie šeit būtu, tos jāaktualizē un jāpamodina. Tas ir tas, ko nesaprot tikai uz priekšmetisko ievirzītais saprāts”* (Зедльмайр, 2000: 134–135). Ekfrāzes un konceptuālās metaforas saistības ilustrācijai turpmākajās apakšnodalās, aplūkojot V. Damberga krājumus “Zīmējumi” un “Bareljefi”, tiek parādīts, kā nosaukumā ietvertais vizuālais nosaukums (avotsfēra) ar atbilstošu tēlshēmu projicējumu visā tekstā (mērķsfēra) darīs iespējamu “nolasīt” nosaukuma vizualitāti tekstā, vienlaikus producējot jaunu metaforu kognitīvo potenciālu.

⁸⁵ Leikofs un Džonsons konceptuālās metaforas iedala trijos paveidos: (1) metaforas, kurās avotsfēras struktūra projicējas mērķsfēras struktūrā, tiek sauktas par strukturālajām metaforām, (2) metaforas, kas organizē veselu konceptu sistēmu attiecībā pret citu sistēmu, tiek dēvētas par orientācijas metaforām, tādēļ ka daudzas no tām ir saistītas ar telpisko orientāciju, tās ir mūsu fiziskās un kultūrpieredzes noteiktas. Trešais veids (3) ir ontoloģiskās metaforas, tās nav saistītas ar veselu struktūru vai nozīmju kompleksa projekcijām, tās nodrošina ontoloģisko statusu abstraktiem jēdzieniem (Lakoff, Johnson, 1980). Visu trīs paveidu pazīmes ir attiecināmas uz ekfrāzi kā konceptuālo metaforu.

2.2.1. V. Damberga krājums “Zīmējumi”

V. Damberga dzeja tiek raksturota kā jaunklasicismam piederīga (Treimane, 1998: 352; Kursīte, 2002: 197), klasicistiskajā dzejā ieaugot caur simbolismu.⁸⁶ Savā autobiogrāfijā V. Dambergs visai atklāti raksturo savu radīšanas procesu, kurā par svarīgu atzīst garīgo evolūciju un uzsver, ka *“pašā radīšanas procesā par svarīgākiem es skaitu plastisko redzēšanu un ritmisko viļņojumu, tad iedvesmu un kā trešo momentu pašu radīšanas, šai gadījumā rakstīšanas procesu, vai plastiskās redzēšanas un ritmiskā viļņojuma iemiesošānu vārdos”* (Egle, 1924b: 287). Tātad pat ne nošķirot plastiku un ritmu, bet glezniecisko un gleznieciski muzikālo apvienojot vienā radošā procesa kategorijā. Turklāt V. Dambergs, izaudzis krieviskā kultūrvidē ar A. Puškina, M. Ļermontova u.c. krievu autoru dzeju, atzīst latviešu dzejas panta neizstrādātību, neveiklumu un lielu uzmanību pievērš tieši “ritmiskajam viļņojumam”. Kā raksta I. Treimane, krājumā “Bareljeji” V. Dambergs *“sasniedz apbrīnojama formas izsmalcinātību, kas tomēr netop par slogu domas vieglam, dzidram plūdumam”* (Treimane, 1998: 352).

V. Dambergs uz tēlotājmākslu un tās objektiem lūkojas kā dzejnieks, izdalot tajā motīvu, tēlu, un dod tiem citu, poētisku dzīvi. Par galveno atzīdams plastisko redzēšanu, viņš to gaida arī no lasītāja. **“V. Damberga dzejoļi: Zīmējumi”**⁸⁷ nosaukums⁸⁸, pēc Leikofa

⁸⁶ Ar V. Eglīša un H. Gintera palīdzību nonākot saskarē ar krievu simbolistiem V. Brjusovu, Vjač. Ivanovu, A. Remizovu, A. Bloku u.c., draugu dzejnieku lokā ar franču un citu Rietumeiropas tautu simbolistiem, veidojas V. Damberga rokkraksts: *“Še biežās un garās sarunās es pirmo reizi tiku informēts dzejas un stila tehnikas sīkumos, iepazīnos ar oktāvu, tercīnu, sonetu īpatnībām, atskaņu tīrību un bagātību utt.”* (Egle, 1924b: 283). Caur H. Ginteru iepazīstoties un vēlāk sarakstoties ar A. Bloku, V. Damberga daiļradē ienāk daudz kas no simbolisma: lasot A. Bloka *Смеху о Прекрасной Даме*, viņu sajūsmina krievu simbolista dzeja, un viņš raksta, ka pirmo reizi saprot, ko nozīmē vienkāršības savienojums ar smalku muzikalitāti. Tomēr vienlaikus atzīstas, ka jūt zināmu simbolisma nepilnību un paredz tā dziļāku un plašāku attīstību (Sproģe, Vāvere, 2002: 32–33). Pētījumos par latviešu XX gs. sākuma literatūru tiek uzsvērts, ka V. Dambergs par vienu no svarīgākajiem savas dzejiskās daiļrades uzdevumiem un principiem uzskata formas tīrību, arī pats dzejnieks to atzīst: *“[...] jāpasvīturo tikai, ka klasiku formu valoda ir ļoti stipra un izteiksmīga [...] aleksandrīniķi pievērs arī lielu vērību tieši formas uztveramā plāksne varēja efektīgāk iedarboties arī uz mūsu jaunākās, vēl topošās paaudzes dzejniekiem un rakstniekiem”* (Dambergs, 1954: 18).

⁸⁷ Nosaukumā atšķirībā no “Bareljejiem” V. Dambergs iekļauj gan savu vārdu, uzvārdu, gan abus mākslas veidus – tātad jau nosaukums ievirza lasītāju dzejniekam būtiskā laukā, proti, dzejošana un zīmēšana autoram ir vienlīdz svarīgas, lai tās tiktu reprezentētas jau nosaukumā. Tā pati roka, kas zīmē, raksta arī dzeju, tā pati acs, kas redz zīmējumu, redz arī dzejas tēlus – un otrādi. Tātad triāde – autors (varonis), dzeja, grafika. Trīs pamatelementi, uz kuriem tiek būvēts krājuma semantiskais lauks. Tāpat iespējams, ka, tieši šādu nosaukumu liekot uz vāka, Dambergs pozicionē sevi arī kā zīmētāju – jo nosaukuma pirmā daļa uztverama kā paraksts zem zīmējuma. Turklāt titullapu rotā zīmējums, iespējams, paša V. Damberga veidots.

⁸⁸ Jebkura daiļdarba nosaukums ir īpašs teksta elements, kas spēj funkcionēt kā patstāvīga vienība, kā metonīmisks teksta aizvietotājs. Nosaukums dod ievirzi izpratnei un tādējādi sablīvē teksta jēgu, un kalpo kā atskaites punkts pārspriedumiem par interpretējamo tekstu. Taču nosaukums vienlaikus ir tikai pietuvināšanās jēgai, kaut arī maksimāli iespējamā pietuvināšanās. Tas ir izpratnes un pirmējās interpretācijas instruments, turklāt interpretācijas, ko piedāvā pats autors. No valodnieciskā aspekta raugoties, nosaukums pieder pie lingvistiskajām vienībām, kas tekstā iezīmējas kā “stiprā pozīcija”, ja ne pati stiprākā, – tas īsteno vairākas funkcijas, aktualizējot praktiski visas teksta kategorijas: informativitāti (kādas vienas teksta tēmas nosaukums), modalitāti (emocionālā vērtība); pabeigtību (viena teksta nodalīšana no cita); saistīgumu (caurviņu atkārtojumi); prospekciju (atbilstība lasītāja gaidām); konceptualitāti (daiļdarba pamatidejas atklāšana) u.c. Tādējādi

teorijas, ir avotsfēra, no kuras ar tēlshēmu palīdzību adresāts var projicēt mērķsfērā (viss krājuma teksts) avotsfērā ietilpstošos elementus, tādējādi, iespējams, producējot jaunas metaforas.

Zīmējums ir pamatā jebkuram tēlotājmākslas veidam, žanram – bez zīmējuma netop nekas. Pirmkārt, zīmējums ir sagatavošanās darbs jebkurai tēlotājmākslas veida vai žanra realizācijai. Otrkārt, zīmējums var funkcionēt arī kā pilnīgi patstāvīgs daiļdarbs – kā grafikas veids, un tad tam ir citas funkcijas, pazīmes un mākslinieciskie uzdevumi. Treškārt, zīmējumu jau plašākā nozīmē izmanto arī citas mākslas: arhitektūra, balets, teātris, kino. Ceturtkārt, zīmējumam bieži ir ikdienišķa, utilitāra nozīme – to, ko nevar izskaidrot ar vārdiem, verbalizēt, nereti loģiskāk un arī saprotamāk, vieglāk ir uzzīmēt. Un vēl kāda būtiska nianse pētījuma kontekstā, precīzāk – par “attēla radīšanu acu priekšā”: pirms tas tiek verbalizēts, vizualizējot jebkādu mākslas tēlu, objektu, šī vizualizācija, visticamāk, būs krāsaina. Analizējamā krājuma kontekstā loģisks šķiet jautājums – kādi radošie motīvi vada dzejnieku, vizualizējot melnbaltus vizuālos objektus, tēlus. Iespējams, ka zīmējuma (grafikas) galvenie izteiksmes līdzekļi – līnija, balto un melno laukumu attiecības, tonālās gradācijas – ļauj pilnīgāk izteikt krājuma dzejas tekstu pamatideju. Zīmējums tiek uzskatīts par mākslinieciski augstvērtīgāku, ja tas nav pilnībā pabeigts, ja visas detaļas nav izstrādātas līdz galam, – šī pazīme ir būtiska analizējamā krājuma kontekstā.

Zīmējuma galvenie izteiksmes līdzekļi ir līnija un gaismēnu attiecības – toņi, pustoņi, refleksi, gaišo un tumšo lauku attiecības – šie pamatelementi, iespējams, arī tiek projicēti tekstā. Tādējādi var izdalīt iespējamās pamata tēlshēmas: linearitāte, gaisma – tumsa u.c. Tonalitāte – no spilgti balta līdz tumši melnam. Zīmējums tiek radīts vienā eksemplārā, visbiežāk ar zīmuli, taču tiek izmantota arī ogle (tad iespējams ar vienu vilcienu iegūt biezu, treknu līniju, iegūt intensīvākus pelēkos toņus, izpludināt pustoņu robežas, kā arī intensīvākas gaismēnu attiecības, zīmējums ir izteikti emocionālāks. Turklāt zīmēšanai ar ogli ir nepieciešama reljefāka virsma). Viena no vecākajām zīmējuma tehnikām ir ar spalvu, kas prasa lielu rūpību un precizitāti, jo uzzīmēto nevar izdzēst (kā tas iespējams ar zīmuli). Šī līnija ir smalka, zīmējumam ir izteiktas motīvu kontūras, tas ir drīzāk informatīvs nekā emocionāli juteklisks. Zīmējumi ar zīmuli (grafītu) apvieno sevī ogles tonālo intensitāti un emocionalitāti ar spalvas smalkumu un zināmu informācijas devu. Kā pamats zīmējumiem lielākoties tiek izmantots papīrs. Turklāt zīmuļa/papīra attiecības zīmējumā ir atšķirīgas no

nosaukumā realizējas trīs svarīgākās intences: referentā – teksta atbilstība mākslinieciskai pasaulei, varoņa esamības ārējam hronotopam vai pašam varonim (iekšējam hronotopam); kreatīvā – teksta atbilstība autora kā komunikatīva notikuma organizatora radošai gribai; receptīvā – teksta atbilstība lasītāja kā potenciālā šā komunikatīvā notikuma realizētāja radošam līdzpārdzīvojumam (Tjona, 2001: 192).

krāsas/audekla attiecībām; ja, gleznojot ar krāsām, tiek nosepts viss audekls, tad zīmējot kontrastējošie baltie laukumi tiek atstāti zīmuļa neskarti – tāpat, līdzīgi kā bareljefi ir nesaraunami saistīti ar pamatni, zīmējumā līdzvērtīga loma ir papīram – tas ir pamats, metaforiski tās ir gaismas (zīmulis, ogle vienmēr būs ēna gaismēnu attiecībās). Turklāt šie laukumi var radīt gan telpiskuma, gan plakanības iespaidu. Zīmējumam, lai tas būtu vērtējams kā mākslas darbs, formāli un saturiski jāsaturs viss, kas pabeigta, gatava gleznei, skulptūrai vai arhitektoniskam veidojumam – tā ir kompozīcija, perspektīvas (tiešās vai apgrieztās) izmantojums, fons, rāmis, motīvi, personāžs, pat autora paraksts kā atsevišķa, taču nozīmīga detaļa.

Zīmēt var jebko – dabas objektu vai parādību, jebkuru cilvēka radītu priekšmetu, dzīvnieku, cilvēku, viņa emocijas – tas viss var būt zīmējuma “varonis”, piemēram, van Goga zīmējums “Bēdas”, kurā zīmēta sakņupusi kaila sieviete, kuras seju neredz, bet ķermeņa stāvoklis nepārprotami pauž skumjas. Arī V. Damberga dzejā sastopamas sastingušas, statiskas skumjas: “*Pēc mirkļa mirklis aiziet lēnā gaitā, / Un sirdī vēlēšanu, liekas, nav; / Tā pilna bij ar cerībām bez skaita, / Bet tagad lēnās skumjās klusi stāv*” (42)⁸⁹.

Tāpat zīmējumam, var teikt, ir ambivalenta daba – tas ir visa pamats tēlotājmākslā, bez tā nevar tikt radīts nekas, un vienlaikus tā ir tikko jaušama skice, kura rada vien nojausmu par to, kas varētu tikt attēlots. Reizē konkrētība un nojausmas radīšana. Šarls Bodlērs, viens no smalkākajiem sava laika mākslas kritiķiem, raksta: “*Lai saglabātu ticību tēlam, kas to radījis, laba glezna jārada tāpat, kā tiek radīts Visums. Līdzīgi kā pasaule ir daudzu gara darbu rezultāts, no kuriem katrs nākamais ir papildinājums iepriekšējo, tā arī harmoniska glezna sastāv no daudzām vienai uz otras uzliktām gleznām, kur katrs no jauna uzliktais slānis piešķir nodomam arvien vairāk realitātes un paceļ to pakāpi tuvāk pilnībai*” (cit. pēc: *Зедельмайр*, 2000: 168). Vai to var attiecināt arī uz grafiku? Grafikas darbos šo slāņu salikšana diez vai ir attaisnojama: tad darbs izskatās samocīts un zaudē savu estētisko kvalitāti. Tāpat gan gadījumā, kad zīmējums ir patstāvīgs darbs (grafika), gan tad, kad tas ir kā sagatavošanās posms kam lielākam, tas ir nozīmīgs, jo ar pirmo pieskārienu līdz pēdējam štriham materializē mākslas darba ideju. Tajā viss ir skaidri nolasāms un tajā pašā laikā neskaidri nojaušams. Par zīmējumu kā idejas realizāciju precīzus vārdus teicis jau vēlīnās Renesanses laika mākslas teorētiķis F. Cukaro (*Frederico Zuccaro*): “[...] tāds ideāls tēls, kas izveidojies apziņā un tad izteikts un izskaidrots ar līnijas vai cita uzskatāma līdzekļa palīdzību, parasti tiek saukts par zīmējumu [disegno], jo tas apzīmē [segna] un parāda jūtām

⁸⁹

Te un turpmāk citēts pēc: Dambergs, 1910, iekavās norādot lappusi.

un intelektam tā priekšmeta formu, kura izveidojusies apziņā un fiksēta idejā” (cit. pēc: Ямпольский, 2007: 97).

Krājuma titullapu rotā zīmējums (sk. 14. att.), kuru var uzskatīt par nosaukuma vizuālu metaforu. “Heraldiskā ovālā” redzamas septiņas kailas sievietes. Iespējams, nimfas vai fejas, varbūt tās ir septiņas no deviņām sengrieķu mūzām, kuras personificē verbālo un muzikālo mākslu. Tās viegli pieliekušās pretim savam atspulgam ezera spogulī, šo atspulgu neskaidrība norāda uz figūru izteiksmīgo dinamiku; līniju veiklība, zināma paviršība – uz to, ka mūsu priekšā ir jēdzienisks uzmetums topošajai gleznai. Ja tas tā ir, tad šis zīmējums fiksē dzejas krājuma nosaukuma ekfrastisku aprakstu. Krājuma, kuru V. Dambergs gatavoja izdošanai 1906. gadā kā kompozicionāli vienotu darbu ar trim numurētām nodaļām. Šis laiks ir V. Damberga radošās dzīves posms, kad viņš iepazīstas ar krievu dzejnieku Aleksandru Bloku, toreiz vēl tikai savas pirmās dzejoļu grāmatas “Dzejoļi par Daiļo Dāmu” autoru. V. Dambergu bezgala apbur šis A. Bloka dzejas krājums, un 1906. gada jūnijā viņi uzsāk saraksti. Raksturīgi, ka autors, kura topošajā grāmatā dominēs ainavu panorāmas, savās vēstulēs izmanto gleznieciskas analogijas. Krājumā “Dzejoļi par Daiļo Dāmu” sajutis mistiskās dabas pasauli, V. Dambergs raksta A. Blokam, saskatot viņā smalku un jūtīgu mākslinieku: *“Tik pat maiga un daiļa kā Daiļā Dāma ir jūsu dzeja, kas apbūra mani un pirmoreiz parādīja, kur slēpjas vienkāršības un smalkas muzikalitātes apvienojums. Jūsu caurspīdīgie un smalki izzīmētie tēli kā baltu eņģeļu virkne klusi izgāja caur manu dvēseli... Uz mani kā iesācēju, kā pirmos mēģinājumus tikko veikušu, tā atstāja dziļu iespaidu, jo vienā no maniem pēdējiem dzejoļiem Viktors Eglītis [...] saskatīja līdzību ar Jūsējiem. Un es arī pats to sajutu”* (Зильберштейн, Розенблум, 1987: 424).

Kā mākslas darba ideja “Zīmējumos” visai atklāti un caurvijoši reprezentējas tumsas/gaismas, labā/ļaunā, cēlā/zemiskā attiecības: ir tīrā, skaidrā daba, kur dominē gaišās krāsas, piemēram, vārdu savienojumos *sidrabortie lauki, sudrab mākoņkraujas, krēslas gaisma, zvaigžņu gaisma, zelta lauki, dabas klusais miers* u.c., un pretstatā cilvēka tumšo kaislību dziļumi, kas ieēnoti melni: *“Atkal dvēselē nemiērs tumši mostas”* (51).

Krājuma poētiskajos tekstos vairāk vai mazāk izteikti V. Dambergs verbalizējis gandrīz visus zīmējumu raksturojošos paņēmienus – gan tehniskos, gan mākslinieciskos.

Grafikas darbos (tēlotājmākslā vispār) nozīmīga ir perspektīva⁹⁰, un tās risinājumi panākami ar niansētiem tumšā/gaišā laukumiem (tonālā perspektīva), kā arī ar līnijas spēcīgāku vai vājāku uzspiedienu (lineārā vai apgrieztā perspektīva), vai objektu

⁹⁰ Vārds cēlies no latīņu valodas un nozīmē ‘redzēt cauri’. Vizuālā vērojumā – iluzoras ķermeņu apjoma, proporciju attiecības. Perspektīva ir ķermeņu attēlošanas veids plaknē, piešķirot tiem telpiskumu. Ir dažādi perspektīvas veidi: lineārā, apgrieztā lineārā, sfēriskā, panorāmiskā, tonālā u.c. perspektīvas.

kompozicionālo apjomu. Perspektīvu V. Dambergs risina, pārsvarā izmantojot lietvārdus *tāles* un *tuvums*, apstākļa vārdus *tāls*, *tuvs*, kā arī īpašības vārdus *tumšs*, *gaišs*, *bāls*, *bālgans*.

*Pār tālo birzi gaišos staros
Mirdz dzidrās sfērās smeltais zelts,
Un baltas mākoņkraujas baros
Peld tuvi, kur slēdzas Dieva telts. (26)*

Zīmējumam nozīmīgās gaismēnu attiecības kā kontrasti iezīmējas jau krājuma pirmajā četrindē – balti/melnā (arī rīta gaisma/nakts tumsa) attiecības, kas dažādos ritmos, dažādās intensitātes pakāpēs caurvij visu krājumu:

*Caur bērzu baltiem stāviem rīti ausa,
Un vieglas tvana strūklas vīdamās
Uz augšu kāpa dejā lēni gausā.
Nakts snauda, vēl meln' segā tīdamās. (11)*

Gaismas refleksi tiek attēloti ar darbības vārdu palīdzību, kuru nozīme ir ‘atstarot’, ‘dot gaismu’ (gaisma, kas atspīd tumšā priekšmetā, rada t.s. gaismas refleksus – un pat vistumšākā ēna nekad nav bez gaismas laukuma): “Kā atstarotu ēnu bars” (17); “Kad klusas ostas atspīd man” (19); “Kad spīd kā tērauds upes ūdens” (37); “Loga rūtis atspīdēdams” (41); Zaigot saules plūdus viz” (44). Tiek uzsvērtas arī tonālās nianšes: “Un rīta krēslas dzintar’ gaismā, / Kas cauri skujām, lapām spīd” (17); “Un vairāk baltas gaismas plūst, / Un maldū ēnas paliek bālas (21); “Pilnas formas, maigi toņi” (27); “Kā mēnesnīca trīc uz rasas, / Tai plūdums svētsvinīgi palss” (29); “Bij debess aplātas ar alvu” (30). Ēnoto laukumu izzīmēšanu, ēnošanu Dambergs risina metaforiski: “Dvēseli aptver melni dūmi” (33). Gaismas laukumi attēloti, izmantojot lietvārdus un īpašības vārdus ar gaismas, gaišuma semantiku: “Nāku, nāku karstās ilgās / Maigi lēns un saules pilns, / Liecas pavasara smilgas, / Lēni šūpo dzidrais vilns” (43).

Līnija kā svarīgs zīmējuma izteiksmes līdzeklis tiek uzsvērts jau pirmajā četrindē: “Un vieglas tvana strūklas vīdamās / Uz augšu kāpa dejā lēni gausā” (11). Ar līniju var panākt apjomu: “Pilnas formas, maigi toņi” (27), tā ir dinamiska: “Tai plūdums svētsvinīgi palss” (29). Līniju smalkums atklājas arī metaforiski: “Te stīgas savelk tā uz stopa” (34); “Dvēselē karstās saules skāvi / Zelta stīgas iesāk pīt” (43).

Tehniskie līdzekļi, ar ko tiek zīmēts, – uzasināts zīmulis, spalva, teksts arī neparādās tieši, bet metaforiski: “Un asāk dvēselē bultas trin” (19); “Asi pasmīn šaubu gars” (33); “Es zinu tevi, aso naidu” (35); “Kad auksta sirds kā tēraudspals” (35); “Es sev un visiem asi durt” (35); “Asas smalkas priežu skujas” (42). Vai maigu jutekliskumu radošā ogle: “Man sirdī kā no atzīšanas koka / Irst piebriedušo sapņu noskaņas” (16); “Bet, ugunīs tumstot, / Bij

iededzies rubīns, / Bet, dvēselei skumstot, / Bij iededzies rubīns” (20); “*Dvēsli aptver melni dūmi*” (33); “*Pār dvēseles debess dzidro kroni / Sāk gulties musturs tumši melns*” (34); “*Valda dvēselē plašums maigi, / Laimes selgā dvēsele trīc. / Sajūt kautras pūsmas vaigi, / Notrīc pūsmās zariņš līdz*” (44); “*Savus spārnus līgo, līgo / Visu apsedzošā nakts*” (49).

Leksiski daudzveidīgi Dambergs modelē arī pašu zīmēšanas procesu: skicējot dabā, lai labāk saskatītu vispārīgos apjomus, zīmētājs (arī gleznotājs) samiedz acis: “*Pusvēris acis horizontā tālā*” (11), ik pa laikam atkāpjas, lai labāk saskatītu zīmējamo un uzzīmēto: “*Un vanags es, kas rinķi spēji / Arvienu augstu gaisā rien*” (36). Rokas kustības zīmējot, skicējot Dambergs sniedz gan tieši: “*Ar zvaigžņu stariem ceļš jums iezīmēts*” (13); “[..] *es stingrāk velku viņas loku*” (19); “*Koks tumšās krāsās uzzīmēts*” (25), gan netieši: “*Lēns gurdenums. Un aizmirstības roka / Tik smagi man uz sirdi noguļas*” (16); “*Un dzīves pārveidotie tēli / Kā atstarotu ēnu bars – / Kā viesus, atnākušos vēli, / Vēl glāsta pēd'jais zelta stars*” (18).

Zīmējuma tapšanas procesā ir neskaitāmi labojumi, tiek vairākas reizes dzēsts un zīmēts par jaunu: “*Tā jūtas viena otru dzēs*” (34); “*Sidrab' skaidri mirdams, mirdams / Koku krēslā aizplūst strauts*” (45); “*Savus spārnus plēt pār mani, / Viss lai aizmirstībā grimst, / Dzīves šausmu pilnie zvani / Dzisdami lai skanēt rimst*” (49).

Zīmējums var tikt uzskicēts ar pāris vilcieniem, ātri un veikli: “*Pār laukiem vilņos lido vēja dvesmas*” (22); “*Kā krāsas mainās kaleidoskopā*” (34), taču tas var tikt arī ilgi, lēnām un rūpīgi izstrādāts: “*Un juzdams dzīves maigo roku*” (19); “*Pēc mirkļa mirklis aiziet lēnā gaitā*” (42); “*Netrauc spēju auku joņi, / Klusi sapņo jūras vilns*” (27).

Vārds ”grafika” ir cieši saistīts ar zīmējumu, tulkojumā no grieķu valodas tas nozīmē 'rakstu, rasēju, zīmēju', tādēļ sākotnēji par grafiku tika uzskatīts zīmējums, izpildīts ar vienu līniju un vienu krāsu (krāsa var būt jebkura). Lai gan tradicionāli zīmējumus tomēr uzskata par melnbaltas grafikas veidu, tomēr ir gadījumi, kad mākslinieciskos nolūkos, lai panāktu lielāku izteiksmīgumu, tiek izmantota arī krāsa – ietonējot, iekrāsojot, māksliniekaprāt, svarīgākos kompozicionālos laukumus vai elementus. Taču vienā zīmējumā gandrīz nekad netiek izmantota vairāk nekā viena krāsa, jo pretējā gadījumā tas īsti vairs nav nosaucams par zīmējumu. Šāds paņēmieni atrodams arī krājuma poētiskajos tekstos, piemēram, zilais tonis māksliniekam/autoram šķiet “ietonēšanas vērts” dzejolī “Neaizsniegta mīlestība”: neaizsniedzamais ir tāls kā “*debess juma, kā jūras tāles*” utt., un lai gan dzejoļa katrā pantā atkārtojas vārds *rieti*, kas tonāli asociējas ar nokrāsām no dzeltenoranža līdz tumši sarkanvioletam, V. Dambergs izvēlas izcelt zilo toni kā tāluma, neaizsniedzamības krāsu, savukārt dzejolī “Kaislība” kā uzsverošais izvēlēts sarkanais (rubīna, uguns) tonis, te iespējama norāde sinopijas zīmējumiem (zīmējumi zem freskām, kas bieži atklāj citu zīmējumu, nekā gleznots freskās) – šis dzejolis ir sižetiski un vārdiski skops:

*Bet, ugunīs tumstot,
Bij iededzies rubīns,
Bet, dvēselei skumstot,
Bij iededzies rubīns. (20)*

Arīdzan kaislība, kas gruzd zem ārēja miera (zīmējums zem freskas):

*Tā jautāja viņa,
Es domāju atdot,
Deg sarkana dziņa,
Es domāju atdot. (20)*

Radīšanas/radošais process (gan mākslinieka, gan dzejnieka) krājumā iezīmējas nežēlīgs, asredzīgs, brīžiem pat postošs: “*Sirds vientulībā bieži jūt*” (19); “*Sirds pilnās formās tērptas redz*” (25); “*Asi pasmīn šaubu gars*” (33); “*Te sirdi nesaskaņā plēš*” (34). Mākslinieku/dzejnieku Dambergs pieskaita izredzēto pulkam (dzejolis “*Izredzētie*”), taču arī šo *Dieva tulku* liktenis ir ērkšķiem kaisīts. Būtiska dzejniekam ir arī atzinība no kritiķiem, draugiem – kā māksliniekam visplašākajā nozīmē. Tā skar gan mākslinieka, gan dzejnieka, gan personības dvēseli, jo XX gs. sākuma radošam cilvēkam daiļrade ir nesaraujami saistīta ar privāto, nav atdalāma no personīgās dzīves.⁹¹

Šī dzejnieka, mākslinieka un personības saaugšana ir tik cieša, ka brīžiem grūti nošķirt, kur runā dzejnieks, kur roku un aci lietā liek mākslinieks, kur dvēseles pārdzīvojumos slīgst pats varonis/autors. Šie pārdzīvojumi krājuma tekstā parādās tikai kā jūtu nianšes, tās ne vienmēr ir nosauktas tieši (īpaši tekstos, kas veltīti dabai) – tās tiek nodotas caur ārējo, vizuālo detaļu aktivizāciju. Savukārt tekstos, kuru nosaukums tieši norāda uz kādu emocionālo dvēseles izpausmi, šīs jūtu nianšes it kā “*paslēptas*” zīmējumā – vai nu dabas tēlojumā, vai notikumu aprakstā. Šo saaugšanu, neatdalāmību V. Dambergs ir iekodējis arī krājuma pilnā nosaukumā.

Zīmēšana natūrā, brīvā dabā prasa no mākslinieka spēju atslēgties no apkārtējās, “*nezīmējamās*” pasaules, koncentrēties uz būtisko, jo ainavu skices vēlāk kalpos kā iedvesmas avoti “*iekštelpas darbam*”, kā uzmetumi. Ainavu skices var būt gan noskaņu, emocionālo

⁹¹ Daiļrades un personīgās dzīves saistība, nenodalāmība šeit domāta Nīčes izpratnē, kurš aicina cilvēku savu radošo potenciālu vērst pašam pret sevi, katram pašam kļūt par savas dzīves mākslinieku un veidot savu dzīvi kā mākslas darbu. Viņš norāda: “*Mēs gribam veidot savu dzīvi kā dzejnieki un vispirms jau sīkumos un ikdienā*”. Nīče uzskata, ka nepieciešamība dzīvot cilvēcisku dzīvi katru no mums padara par mākslinieku. Cilvēka dzīve ir jaunrade, un vienīgi kā neierobežota jaunrade tā iegūst estētisku kvalitāti – kļūst par pilnības nesēju. Jaunrade vairs nav tikai ģēniju privilēģija, tā ir ikviena indivīda cilvēciskās esības noteikts pienākums. Uz šķietami neatrisināmo jautājumu – kā padarīt šo nežēlīgo dzīvi par mākslas darbu – Nīče atbild: māksla iemāca paskatīties uz sevi no malas, saglabāt distanci, nesaplūst ar konkrēto situāciju (cit. pēc: Celma, Fedosejeva, 2000: 81). V. Dambergs savā dzejā spoži demonstrē gan Nīčes sludināto dzīvi kā mākslu, gan spēju distancēties, proti, aprakstot liriskus pārdzīvojumus ar artefakta metaforizācijas paņēmieni.

stāvokļu fiksējumi, gan lielāku vai mazāku dabas objektu, detaļu precīzi izzīmējumi, – abos gadījumos svarīga ir būtiskākā izcelšana. Un autors/liriskais varonis, vienlīdz valdīdams gan pār rakstošo roku, gan pār zīmējošo roku, būtiskā izcelšanai un saglabāšanai izmanto gan vizuālos, gan verbāli emocionālos iespaidus un fiksējumus. Dzejolī “Nogurums”, kas fiksē liriskā varoņa emocionālo stāvokli ar precīzi izzīmētām gaismēnu attiecībām (precīzāk, gaismas lauku mājas/vasarnīcas iekštelpās):

Pēcpusdiena. Saules plūdi

Cauri logam viņnos plūst.

Dvēsele, kas noguruse,

Nogurumā lēni kūst.(41)

Sastingušās, nekustīgās gaismēnu attiecības raksturo varoņa stāvokli, un tās transponējas arī akustiskajā laukā, kas veiksmīgi papildina gan “zīmējuma” semantiku, gan liriskā varoņa emocionālo izjūtu gammu:

Istabā nevienas skaņas,

Dziļlais mēmums lēni grimst,

Katris troksnis blakus, laukā

Skanīgs klusēšanā dzimst.(41)

Trešajā pantā ieskanas caurvijošais pilsētas–dabas opozīcijas motīvs, taču, lai neizjauktu “zīmējuma” kompozīciju, tas atainots tāls, neizteiksmīgs, bāls (pēc perspektīvas likumiem, viss, kas zīmējumā atrodas tālumā, tiek tikai ieskicēts, tonāli tas ir blāvāks nekā tas, kas atrodas priekšplānā):

Loga rūtīs atspīdēdams

Izaug pilsēts nedzīvs, bāls.

Pasaule un domas, jūtas

Liekas sapnis nedzīvs, tāls. (41)

Tādējādi redzams, ka emocionālais, mākslinieciskais, dzejiskais savijas vienā kopumā.

Krājumā “Zīmējumi” bieži izmantotās atkārtojuma figūras, iespējams, pasvītro rokas ātro un spēcīgo piespiedienu un vilcienu, kad zīmējumā jāuzsver kāda detaļa, ar zīmuli vairākkārt stipri un spēcīgi velkot līniju vienā un tajā pašā vietā (mākslinieku profesionālajā leksikā: štrihojot), turklāt šie atkārtojumi ir pirmajā personā, tos izsaka liriskais varonis (autors), kurš dzejo, zīmē, jūt: “*Ak, es zinu, zinu, zinu*” (33); “*Es tomēr gaidu, gaidu, gaidu*” (35). Daudziem dzejas tekstiem raksturīga gredzenveida kompozīcija, kad pirmais pants atkārtojas kā pēdējais: dzejoļos “H. Ginteram”, “Gaiša diena”, “Dabas skati”, “Naidis”, “Savus spārnus, līgo, līgo...”. Šis paņēmiens, iespējams, gan vairāk izmantots formas tīrībai un skaidrībai, taču kontekstā ar zīmēšanas, skicēšanas procesu šiem pantu atkārtojumiem var būt

vēl kāds izskaidrojums. Proti, zīmējot vai skicējot ik pa laikam nepieciešama pauze, pavisam neilga – atpūtināt roku, atpūtināt aci. Gatavā, pabeigtā zīmējumā šo pauzi, protams, nemana, bet, verbalizējot zīmēšanas procesu, šīs pauzes, kas ir tik būtiskas dziļākās jēgas, kompozīcijas apjēgšanai, iespējams, ir jāattēlo. Šie atkārtojumi dzejoļu nobeigumā var būt gan šīs pauzes, gan arī kā zīmējumu rezumējošs skatiens, redzētā novērtējums, apstiprinājums.

2.2.2. V. Damberga krājums “Bareljefi”

Arī 1910. gadā publicētajam krājumam “**Bareljefi**” nosaukums dots pēc līdzīga principa kā “Zīmējumiem”. Ar vizuāla tēla (bareljefa) krājuma teksta jēdzieniskais lauks tiek gan verbāli nostiprināts kā iepriekš noteikts (lasītājs tiek ievirzīts konkrētā mākslas/arhitektūras jomā), gan vienlaikus tiek dota interpretācijas brīvība, jo (1) bareljefu veidi, tipi un paši bareljefi dažādās kultūrās un laikos ir dažādi, (2) jebkurš teksta elements simbolistu dzejā var tikt uztverts kā simbols, kā metafora, kā norāde uz jebkādu kultūrslāni.⁹²

H. G. Gadamers par arhitektūru (viņš gan lieto vārdu “būvmāksla”) raksta, ka pozīcija, ko būvmāksla ieņem attiecībā pret visām citām mākslām, ietver sevī divpusēju pastarpinājumu – tā gan veido, gan atbrīvo telpu – tā ne tikai aptver visus telpas veidošanas aspektus, arī ornamentu, bet saskaņā ar savu būtību ir dekoratīva māksla. Un šī būtība izpaužas tādējādi, ka tā piesaista skatītāja uzmanību, apmierinot viņa gaumi un vienlaikus novēršot pati no sevis, norādot uz to pavadošo dzīves kopsakarību veselumu (Gadamers, 1999: 156). Turklāt viņš uzsver, ka jēdziens “dekoratīvais” jāatbrīvo no vecā uzskata, ka tas ir piederīgs daiļamatniecībai, nevis ģēnija mākslai: “*Atliek tikai atcerēties, ka izskaistinošais, dekoratīvais saskaņā ar savu sākotnējo nozīmi ir tieši skaistais*” (Gadamers, 1999: 157). Tātad bareljefs kā arhitektūras dekoratīvs elements, iespējams, ir skaistā kā estētiskas kategorijas esence, kas turklāt skatītājam liek gan priecāties par skaisto, gan domāt par skaistā aptverošo esamību (H. G. Gadamera minētais divpusējais pastarpinājums). V. Dambergs, V. Eglīša iespaidā būdams tuvs simbolistiem, tādējādi nosaukuma pamatā liek ideju par skaisto.

⁹² Enciklopēdiskais skaidrojums bareljefam ir šāds: “*Bareljefs (franču: bas-relief – zems reljefs) jeb zemcilnis, skulptūra vai ornaments ir tēlniecības darbs, kas aplūkojams no vienas puses (cilnis) un virs plaknes izvirzīts mazāk par pusi no sava apjoma; arī – tēlniecības metode šāda darba radīšanai; parasti bareljefu lieto kā dekoratīvu elementu arhitektūrā*”. *Bareljefs parasti attēlo atsevišķas cilvēku figūras, to grupas vai priekšmetus. Tie tiek veidoti no māla, marmora vai kāda cita akmens, grebti kokā vai atlieti kādā metālā (bronza, dzelzs u.c.)*” (Брокгауз и Ефрон, 1890–1907). Visbiežāk bareljefi tiek veidoti no tēlniecības pamatmateriāliem – akmens, marmora, ģipša u.c. Bareljefus zināmā mērā var uzskatīt par pretstatu apaļskulptūrai, tie ir figuratīvi vai ornamentāli. Arhitektoniskie bareljefi tiek dalīti pēc to atrašanās vietas: frontonos, frīzu joslās vai uz plātnēm. Vēl minama bareljefu raksturojoša pazīme – tas nekad nav aplūkojams atsevišķi, tas vienmēr ir uz kaut kā – uz sienas, uz mūra, uz plātnes. Tas nevar eksistēt viens. Arī šī pazīme ir būtiska analizējamā krājuma kontekstā.

Un skaisto viņš meklē gan antīkajā mākslā, gan sava laika modernajā tēlniecībā, arhitektūrā – jo bareljefs ir ļoti izplatīts arī XX gs. sākuma modernajā būvmākslā. Kā atslēgas vārdus bareljefa vizualitātei var nosaukt: dekorējums, ornamenti, apjoms, plakne, puse. Tātad tas faktiski ir rotājums, tam ir dekoratīva funkcija, nekādu arhitektonisko slodzi tas nenes. Īpaši izplatīts Seno austrumu kultūrās, Senajā Grieķijā un Romā, kā arī viduslaikos. V. Dambergs, līdzīgi kā V. Eglītis un E. Virza, galveno uzmanību pievērš tieši Senajai Grieķijai: *“Latviešu dekadentu dzejā galvenokārt tiek aktualizēts grieķiskais, mazāk romiskais un senlatviskais mītiskā slānis”* (Kursīte, 1999: 401). Domājams, arī *“radot bildi savu acu priekšā”*⁹³, dodot krājumam nosaukumu “Bareljeffi”, V. Dambergs vispirms ierauga tieši grieķu arhitektoniskos veidojumus – tempļus. Sengrieķu sakrālās celtnes stingrā un kanoniskā konstrukcija, precīzāk, frīzu joslas dalījums metopās un triglifos atainojas krājuma kopējā ritmā. Turklāt metopas parasti tika greznotas ar bareljeffiem, retāk ar gleznojumiem.

Gan krājuma piecas nodaļas, gan katrs dzejojums ir kā atsevišķa metopa (jo metopas tempļa frīzu joslā var būt gan ar kopīgu motīvu, gan katra atsevišķi attēlot nesaistītus notikumus), kas kopumā veido frīzu joslu monumentālai, mūžīgai svētnīcai – Dabas tempļim.

Kā zināms, viena no nosaukuma funkcijām ir parādīt visa daiļdarba tekstu koncentrētā veidā. *“Uzņemot savā nelielajā apjomā visu māksliniecisko pasauli, nosaukumam piemīt saspiestas, saritinātas atsperes kolosālā enerģija. Šī saritinājuma attīšanai, atvēršanai, visas šīs enerģijas izmantošanai ir izteikti individuāls raksturs, un iesākas tā ar teksta iepazīšanas gaidām, ar nostādņu formēšanu par daiļdarba lasīšanu – ar posmu, ko nosacīti var nosaukt par pirmstekstuālo periodu”* (Кухаренко, 1988: 192). Nosaukums izsaka autora redzējumu, un saskaņā ar iepriekš minēto bareljefa definīciju (precīzāk – par apjoma pusi no plaknes), iespējams, ka viena no dzejnieka/mākslinieka V. Damberga poētiskajām iecerēm ir tāda, lai adresātam būtu redzama tikai daļa no vēstījuma, no domātā, pārējo atstājot nojaušamu – zem ciļņa (materiālā paslēptu).

Krājums sastāv no piecām nodaļām, un tā semantiskais lauks ir saistīts ar rindojumu, telpiskumu. Krājuma kopējai noskaņai varbūt pat precīzāk atbilst latviskais bareljefa nosaukums – zemcilnis. Krājumā nav augstu virsotņu, nav skaļu epatāžu, tas viscaur ieturēts klusinātos toņos, itin kā tikai pieskaroties domām, nojautām, cilvēkiem un priekšmetiem. Krājums veidots saskaņā ar simbolistu tradīciju – veidot dzejas krājumus kā vienotu veselumu, lai gan pirmajā mirklī piecas nodaļas šķiet dažādas un nesaistītas – vismaz pēc to

⁹³ R. Barts uzskatīja, ka jebkurš literārs apraksts pieprasa noteiktu skatpunktu, skatienu. Lai runātu par jebkādu priekšmetisku “realitāti”, dzejniekam vispirms tā ir jāpārveido gleznieciskā, it kā rāmī ielikta objektā. Tikai pēc tam dzejnieks var “noņemt objektu no āķīša” un at-tēlot (*de-peindre*) to; viņš rada ko līdzīgu “kopijas kopijai”. R. Barts runā par gleznieciskā koda pārākumu pagājušo laiku literārajā mimēzē un izsaka nožēlu, kā tā zudusi un ka ir “miris rakstnieku sapnis par glezniecību” (*Bapm*, 2001: 72).

nosaukumiem sākotnēji tā varētu spriest. Taču arī šī nosacītā dažādība būtībā semantiski norāda uz “bareljefiskumu”, proti, bareljefi mākslas vēsturē sastopami ļoti dažādi: tie ir gan maza izmēra portreti, gan tādi, kuros atveidotas cilvēku grupas; tajos var būt tēloti mīti un leģendas, gan reāli cilvēki, gan fantastiskas būtnes. Tie ir ļoti dažādi gan pēc izmēra, gan pēc materiāla, pēc satura utt. Nodaļas veidojas lineāri, tās ir dažādi piesātinātas ar motīviem, simboliem, citātiem – gan antīkais slānis, gan franču “nolādētie dzejnieki” (P. Verlēns), gan jaunromantiķi (E. Verharns), gan kristietības tradīcija. Tas viss kopā veido simbolistu dzejā realizētu kulturoloģisku universāliju, “*kuru pirmais krievu simbolisma historiogrāfs dzejnieks, tulkotājs un mākslas vēsturnieks Ellis nosauca par “atbilstību simbolismu”*” (Sproģe, Vāvere, 2002: 133), kas caurvij arī V. Damberga krājumu, un tā ir skaidrojama šādi: pasaulē viss atkarīgs no otra, viss ir korelatīvi saistīts. Un mākslinieks spēj atklāt šīs pasaules dziļāko vienotību. Šeit jāpiemin iepriekš nosauktā bareljefa raksturīgākā pazīme – tas nevar eksistēt viens, ir saistīts ar fonu, pamatni, plātņi, uz kura tas atrodas. Tātad jau nosaukumā V. Dambergs ieliek šo saistīguma, korelativitātes ideju.

Kompozicionāli krājuma nodaļas izkārtotas, ritmiski mijoties nodaļu teksta telpām – Daba (plaša, “nost no sevis” telpa), tad Sevī (intraverta, uz iekšieni vērsta telpa), tad Sejas (ne tik plaša kā Dabas telpa, tomēr uz ārpusi vērsta), Dāvinājumi (no sevis uz āru) un, visbeidzot, Domas (telpa ir “sava”, bet tiecas uz āru, uz Lielo telpu). Šis telpu ritms krājumā sākas ar dabu, bet noslēdzošais dzejējums runā par pilsētu – tātad krājuma pamatasi veido lielā opozīcija daba – kultūra. Šī opozīcija nav nejauša un tikai šim krājumam raksturīga, arī vēlāk, 1921. gadā izdotajā krājumā “Dvēseles ritmi”, kurā apkopotas dzejas, kas radītas no 1909. līdz 1920. gadam, šis pretnostatījums parādās vēl plašāk un izvērstāk: nodaļu nosaukumi ir paskaidrojošāki par “Bareljefos” nosauktajiem: Vienatnē ar sevi; Dabā un sevi; Pilsētā un ļaudīs; Domu plašumā; Dvēseles rapsodijas (Dambergs, 1921).

Visbiežāk, vizualizējot bareljefu, tas tiek skatīts kā pelēks dažādās nokrāsās, varbūt dzeltenīgs, varbūt nedaudz zaļgans, taču pārsvarā tomēr pelēks – no balta līdz tumši pelēkam: “*Tik bezkrāsains, tik tumšs, tik bāls*” (26)⁹⁴. Tomēr, izpētot tuvāk dažādu laiku un dažādu veidu bareljefus, īpaši modernisma laika skulpturālos dekorējumus, var secināt, ka tie toņi un krāsas (zilgs, zils, zaļš, dzeltens, balts, arī zelts), kurus V. Dambergs izmanto krājumā, ir visai raksturīgi bareljefiem: piemēram, bieži sastopami bareljefi, kuros dekoratīvie veidojumi ir uz zila vai zaļa fona (pamata), tāpat nav retums dzeltenīgi vai pat zeltīti bareljefi, nerunājot nemaz par zaļo, zaļgano toni, kas rodas apsūbējot (vai speciāli “novecinot” materiālu) varam – patinas tonis. Visi krājuma tekstos minētie toņi faktiski veido klusinātu gammu, kas

⁹⁴ Šeit un turpmāk citēts pēc: Dambergs, 1910, iekavās norādot lappusi.

dziļākajā semantiskajā plānā “strādā” uz bareljefiskumu: “*Un debesu jūmā, / Kas zalgans un maigs* (6); “*Zils, dzeltenīgs, un zelts, un zaļš*” (7); “*Kā liela puķe zilgi plaukstot*” (10); “*Dārzs tumši zaļš bij krēslā liegā*” (27); “*Kā marmora bālgs jums puskrēslā vaigs*” (33).

Pat pirmajā nodaļā “Daba” rudenim veltītajos dzejoļos parādās šie toņi: zaļš, dzeltens, iesarkans, bet nav saskatāms nekas no ierasti rudenīgās koši ugunīgās tonalitātes: “*Dzelten nobālušā parkā*” (13); “*Nobalejs viss laukos, pļavā*” (13); “*Rudens debess papelēkas / ...Nodzeltējšas lapas trūd*” (14); “*Guļ zeme baltos salnas autos. / Zelts, zilgans, iezilgans un zelts*” (15). Turklāt minētās nokrāsas pārsvarā izmantotas pirmajā nodaļā “Daba”, nodaļā “Sevī” jau mazāk un nemaz nav sastopamas nodaļās “Sejas”, “Dāvinājumi” un “Domas”. Tātad, sākotnēji iepazīstinājis un iezīmējis bareljefu iespējamus toņus, turpmāk dzejnieks attēlo tēlniecības/arhitektūras elementa bezkrāsainību (“*Ak, dzejnieks, kāds tu esi savāds, / Tik bezkrāsains, tik tumšs, tik bāls*”), tādējādi uzsverot citas būtiskas pazīmes, apjomu, plakni u.c.

Tēlniecības, bareljefa “mēmo dabu” krājumā pasvītro caurvijošais *klusums*. “*Kluss vakars, priedes snauž*” (6); “*Kūp tvans, viss klusē*” (9); “*Guļ zeme baltos salnas autos*” (15); “*Viegls klusums. Plūst smaržas reibinot gaisā*” (33); “*Un tas dejo, klusu ciešot*” (40); “*Mīlā, kur tu? Klusēt beidz. ...Un pēc tam? – Tad klusums nāks*” (44) u.c. Tas parādās leksēmās un izteicienos, kas netieši saistīti ar klusumu: *sapnis; miers; tvans; miegs; ūdens* utt.

Savukārt apjoma un plaknes, īpaši semantiskās ‘zem’ attiecības iezīmējas leksiski: “*Es tā zem ūdens jūrā gulu*” (21); “*Man samulst liek sejs divējāds, / Zem kura apslēp sevi; Kā tumšs un dziļi apslēpts vilns*” (23), arī metaforiski: “*Orfejs ved iz nomirstošā*” (13); “*Bet to slēp, kas to lai zin*” (16); “*Kas pagājušo sevī glabā*” (22). Būtiskais bareljefu raksturojumā, ka tas, kas redzams, ir puse no apjoma, arī parādās netieši: “*No pievērtiem logiem puskrēsla valda*” (33); “*Dvēselē dziļi ārprāts raud*” (44); “*Es lēni lejup dotos*” (45); “*Un, kamēr apakšzemē svēti garā*” (53); “*Un nāk jau tēli, tvanā tīti*” (63).

Perspektīvas attiecības V. Dambergs risina netieši: bareljefi tiek veidoti ar perspektīvas saīsināšanas paņēmieni un parasti aplūkojami frontāli. Kā šis paņemiens tiek verbalizēts? Visam jābūt tuvam, aptaustāmam, nav izmantotas leksēmas ar nozīmi *tāls, neaizsniedzams* – viss aprakstāmais ir rokas stiepiena attālumā: “[...] *un mana roka izstiepās*” (31). Bareljefos atveidotie portreti var būt gan profilā, gan *en face*. Šis portretiskums, bez šaubām, visspilgtāk parādās nodaļā “Sejas”. Pārsvarā portreti veidoti *en face*, tikai vienā dzejolī manāms profils: “– *Jūs teicāt, ka jūsos cilvēki divi? / – Tos skatos no sāniem klusa es brīvi.*” (33) Savukārt pretskata portretējumam V. Dambergs izmanto spoguļi (šim izmantojumam gan ir arī cita nozīme): “*Mans skaistums zūd un bālē viņa zelts. / Es skatos spoguļi; sirds sāpēs*” (34); “*Es sēžu, nenovēršot skatus / No stikla. Stikls skaidrs un zvīļš*” (35); “*Ciets atnāca viņš savās mājās, / Un spoguļi tas ieskatījās*” (36). Spoguļa izmantošana

semantiski norāda uz frontalitāti. Taču bareljefiski portreti neparedz detalizētu acu, mutes izstrādāšanu – arī šī bareljefa pazīme ir fiksējama tekstos: “*Bij bālgas tavs apskaidrotais sejs*” (31); “[..] un *man uz pieres guļas viņu zaigs*” (34) u.c.

Bareljefu materiāla (akmens, marmors, koks, metāli) semantika krājumā iezīmējas metaforiski: emocijas, darbības, apraksti, nosaukumi tiek raksturoti ar īpašības vārdiem, ar kuriem var raksturot arī tēlniecības pamatmateriālus: “*Un samtaini mīksti Tai smagnējums gulst*” (6); “*Sadrūp arkas, sadrūp pils*” (13); “*Tāds stingums, stingums, žēlums velts*” (15); “*Un smaga, mierīga man elpa*” (21); “*Sirds cietē, iesāk pagurt prāts*” (22); “*Un neticībā ciets*” (25); “*Un saule uzaust smagā dūmā, / Un karstās svelmēs kvēlo pliens. ...No tumšas smagas nesamaņas*” (28); “*Ciets atnāca viņš savās mājās*” (36); “*Un sirdī man tik smagi, smagi*” (37); “*Ciets es stāšos viņam pretī*” (44); “*Ja liktens būtu mans tik ciets, ...Kā vara, izmisuma liets*” (45); “*Sev bagātības guva, pēc lai triektos / Pret likteņklingtīm, grūtu viņa svarā*” (53).

Ir sastopami arī tieši materiālu pieminējumi, gan arī epitetos parādās: “*Kā marmora bālgas jums puskrēslā vaigs*” (33); “*Pants katrs kā marmors sejā klājās*” (36); “*Mūs slēdz ķēdes svina, dzelzs un vara*” (53); “*Tur formulas tiks skaidras, cietas, / Ka, liekas, svina, dzelzs tās lietas*” (62).

Krājuma pirmā nodaļa “Daba” ar vieglu pieskārienu iedod tonalitāti un pamatmotīvu par Dabas templi⁹⁵ kā par pamatu visai esībai. Jau pirmajā nodaļā iezīmējas vairāki simboli, kas caurvij visu krājumu un veido noteiktu sistēmu. Vispirms jāmin simbols *debess jums*. Darbība (garīgā un dažbrīd fiziskā) pamatā notiek ar augšupvērstu skatienu, kas nenolaižas zemāk par horizontu. *Debess jums* ir kā attēla, gleznas “rāmja”, arī frīzu joslas augšējais norobežojums. Saistībā ar horizontu ir otrs nozīmīgs simbols – *ūdens (jūra, viļņi, ezers)*. Ūdens līmenis savukārt kā frīzu joslas apakšējais norobežojums. Tieši uz to tiek norādīts krājuma pēdējā dzejolī “Dzejnieks un lasītājs”:

*Bet klasīkos vispirmāk forma,
Tur cieši noslēgts horizonts,
Un attiecības, dzīves normas
Un zeme, debess, Helesponts,
Viss mītos slēgts. Bet mūsu laiks. (59)*

Savukārt kā telpas, “attēla” vai metopu bareljefus norobežojošās triglifu daļas (kas parasti ir četras vai piecas vertikālas reljefas joslas), caurvijot visas nodaļas, iezīmējas *koki* – tiem nav semantiskas noslodzes, tie kalpo kā ritmu pasvītrotāja detaļa. Tātad “bareljefu”

⁹⁵ No Šarla Bodlēra soneta “Sakarības” (1857) plaši izplatījies citāts “daba-templis”, kas rod nezūdošu vietu Eiropas simbolisma mākslinieciskajā apziņā.

izceltā, redzamā daļa ir virs zemes, līdz debesīm. Neredzamā, slēptā daļa – tas, kas miris, aizgājis – pirmajā nodaļā “Daba” nav ziemas, tā ir “iekšpusē materiālam”, paslēpta akmenī. Ar pirmajām rindām lasītājs tiek ievirzīts noteiktā ritmā, kas turpinās visā krājumā. Šo ritmu pamatā veido atkārtojumi: “*Un svelp arvien, arvien*” (7), “*Gulbim kaklis sniega balts, bet gulbis peldot, gulbis skumst.*” (8); “*Tāds stingums, stingums, žēlums velts*” (15). Turklāt jau šajā nodaļā parādās antīko ekfrāžu modeļu raksturīgākā pazīme – uzskaitījums: “*Egles, apses [...] priedes, apses*” (5), “*Zils, dzeltenīgs un zelts, un zaļš*” (7); “*Zelts, zilgans, iezilgans un zelts*”(15) u.c.

Vispiltāk un visskaidrāk bareljefiskums atklājas trešajā nodaļā, ko priekšā pasaka nodaļas nosaukums – “Sejas”. Nodaļas dzejoļos mijas gan reāli tēli, gan leģendu un mītu varoņi – tātd atkal ritms kā metopās/triglifos. Lūk: *Zuleikai* (leģenda par Potifarū), *Dialogs* (reāla sieviete), *Burve* (leģendu un mītu personāžs, arī metaforiski reāla sieviete), *Narciss* (sengrieķu mīta varonis), *Gleznotājs* (reāls tēls), *Dvēsele un Laiks* (mītiski tēli), *Ballē* (Gainemido – reāls, taču izdomāts tēls). Bareljefiskums te reprezentējas ne tikai sengrieķu metopu veidā, bet arī kā modernisma arhitektūrai raksturīgie maskaroni – tie ir dekoratīvi elementi (bareljefa tehnikā) ēku fasādēs, parasti virs durvīm, kas attēlo gan fantastiskus radījumus, gan dzīvnieku, gan arī sieviešu sejas: “*Kur esi, esi skaista seja?*” (46). Turklāt sieviešu seju parasti iekļauj floras motīvi. Šāds bareljefiskums reprezentēts nodaļā “Dāvinājumi”, šī nodaļa ir sievietes tēla caurausta. Izsmalcināti un uzmanīgiem pieskārieniem tiek verbalizēti dažādu sieviešu tēli. Šo izsmalcinātību pamanījis arī Edvarts Virza, kurš kādā vēstulē V. Dambergam izsakās: “*Vai nu Jūs dusmojaties, vai ne, bet mīlestībā nevaru Jūs iedomāties citā pozā, kā vai nu j-kdzei palīdzot uzvilkt mēteļi, vai pasniedzot rožu ziedu. Jūs esat īsts dekadents pēc Kuzmina tipa... Vsja nadežda, krai odeždi pripodnimet vieķerok...*”⁹⁶ (Dambergs, 1954: 33). Šo sieviešu tēli “ierakstās” dabas ainavā (realizējas minētais korelativitātes princips): “*Par dabas skatu izmeklētu / Aug slaidi jūsu stāvs.*” “*Un stāvs jums tērpā izmeklētā / Aug dabas skatā slaidis*” (43); “*Tuvā, mīlā, pretī steidz! / Pērkons grauļ, spīd zibens gailēs*” (44); “*Un atkal jūras bezgalīgās tāles, / Un atkal saules tvans pār zilgmi liets, / Bet augšā spārnos vieglās mākoņvāles, / Kā laiku vienaldzīgi klusais riets*” (47); “*Un vēla vilni vilns uz klusu jomu, / Un pāri saules vaigs, kas augstu cēlies. / – Cik dziļš bij noslēpums vēl neatklāts*” (48). Un visbeidzot: “*Kaut vārdi, kustības tev apzināti, / Tad tomēr tu kā daba, sirds to jūt*” (49).

Krievu literatūrzinātnieks R. Jakobsons raksta: “*Ir vērojama dziļa analogija starp gramatikas lomu dzejā un glezniecisko kompozīciju, kas pamatojas atklātā vai slēptā*

⁹⁶ Visa cerība – svārku malu mazliet pacels vējiņš (no krievu val.).

ģeometriskā kārtībā vai arī pretspārā ģeometriskumam” (Якобсон, 1983: 472). Lai gan tas teikts par glezniecības un dzejas attiecībām, pilnā mērā attiecināms arī uz tēlniecību, īpaši uz bareljefu, jo tas arī tiek veidots plaknē, tam raksturīgas pazīmes, kas piemīt arī glezniecības darbiem.

Kā jau iepriekš minēts, antīkajos grieķu tempļa bareljefos metopas un triglifi mijas stingri ritmiski, to attiecības ir proporcionālas (visbiežāk 1:1). Lielākajā daļā krājuma dzejoļu (22) izmantotas pamīšus atskaņas. Šis atskaņu veids savdabīgā veidā arī atgādina metopu/triglifu ritmu. Šo arhitektonisko ritmu pasvītro arī tas, ka vairumā pamīšus atskaņās vārdi ir no dažādām gramatiskajām kategorijām (lietvārdi un īpašības vārdi, īpašības vārdi un apstākļa vārdi). Izņēmums ir darbības vārdu un divdabju kategorijas (kas pasvītro statiskumu): tie gandrīz vienmēr veido atskaņas pamīšus rindās:

No rīta saule uzlēkuse,

Uz zemi gaiši noskatas

Un pajukuse, noskumuse

Redz, brīnās, jautājot; kas tas? (15)

Divpadsmit dzejoļos izmantotās gredzena (6) un blakus (6) atskaņas arī dziļākajā semantiskajā plānā palīdz radīt “bareljefiskumu”: ritms saglabājas (6 un 6 dzejoļi), taču iegūtā dažādība bareljefiskumu pasvītro: pirmkārt, tādā veidā, ka arī attēlotais metopu bareljefos nav identisks vai līdzīgs, un, otrkārt, kā jau minēts, bareljefu veidi un stili ir ļoti dažādi, lai gan materiāls un tehnika tiem ir identiski.

Morfoloģiskajā līmenī bareljefa statiskumu lielākoties iezīmē izmantotie lietvārdi, savukārt dzejoļu sintaktiskā uzbūve krājumā vērojama dinamiskā. Pirmo nodaļu dzejoļi veidoti samērā vienkāršā sintaksē, pārsvarā izmantots četrpēdu vai piecpēdu jamps, bet jau no trešās nodaļas pamazām parādās ritmiskas pauzes, pārnesumi: “*Es sēžu nenovēršot skatus / No stikla. Stikls skaidrs un zvīļš*” (35) – gan sintakse, gan ritms kļūst sarežģītāki.

Bareljefiskums visai izteikti parādās arī tēlu sistēmā. Liriskais varonis, autors pats, it kā ieslēpies “zem”, savukārt tēli, personāži ir tie, kas veido bareljefu rindu. Dabas tempļa dekoratīvais rotājums – personāžu bareljefs, kurā rindojas visdažādākie tēli – Gleznotājs, dzejnieks, Orfejs un Eiridike, Venera (Venus), Narciss, Potifara sieva Zuleika⁹⁷, liriskā varoņa “Skaistās dāmas” (nodaļa Dāvinājumi) u.c.

H. G. Gadamers atzīmē: “*Arī uz rotājumu attiecas tas, ka rotājums pieder pie attēlojuma. Bet attēlojums ir būtmes process, attēlojums ir reprezentācija. Rotājums,*

⁹⁷ Šeit arī uzrādās “zem” – leģenda par Potifara sievu un Jāzepu ir aprakstīta Vecajā Derībā, taču Potifara sievas vārds Zuleika nav nosaukts Vecajā Derībā, to viņa iegūst tikai viduslaikos. Zuleika šeit arī kā “pavedinātāja”, kā sieviete vilinātāja.

ornaments, noteiktā vietā izstādīta plastika ir reprezentatīva tādā pašā nozīmē, kādā, piemēram, ir reprezentatīva pati baznīca, kurā tas viss ir izstādīts” (Gadamers, 1999: 157).

Rezumējot – abi aplūkotie krājumi verbālo jēgu neatklāj uzreiz – nosaukumu grafiskā/tēlnieciskā semantika to metaforizē, tādējādi liekot poētiskajā tekstā projicēt vizuālo objektu pazīmes – līniju un gaismēnas “Zīmējumos”, savukārt “Bareljefos” – pusi no redzamā apjoma un tā saistību un nedalāmību ar pamatni (tēlshēma – uz virsmas/zem virsmas). Bareljefiskums galvenokārt reprezentējas leksiski, taču nozīmīga loma arhitektoniskā ritma attēlošanai ir arī atskaņu sistēmai. Savukārt “Zīmējumos” katrs dzejolis atsevišķi uztverams kā zīmējums, skice, kur tiek tēlota gan daba, gan cilvēki, gan autora/varoņa dvēseles pārdzīvojumi. Abu krājumu nosaukumu semantikā vērojama tendence paplašināties, tādējādi ietilpinot visa poētiskā teksta saturu. Struktūriskā nosaukuma saite ar poētisko tekstu atklājas tikai ar implicītās saišu formas palīdzību – šī saite realizējas pastarpināti un simboliski.

Abu krājumu metaforisko nosaukumu izcelsmi var skaidrot arī ar literatūrzinātnieces I. Kalniņas secinājumiem par V. Damberga dzeju: “*Vēsā formas skaidrība, pat zināms “sausums” [..], dominējot loģikai, domai un prātam, asociē viņa dzeju ar melnbaltu grafiku, kurā valda līniju skaidrība un mērķtiecība*” (Kalniņa, 1999: 191).

Netiešajai ekfrāzei realizējoties kā konceptuālajai metaforai, pārnesums galvenokārt balstās vispārinātos vizuālajos tēlos, abstraktās tēlshēmās un priekšstatos, un šīs pazīmes ļauj traktēt šos tekstus kā abstraktās ekfrāzes.

2.3. Netiešā ekfrāze kā intertekstuāls kods

Netiešā ekfrāze tekstā var realizēties arī kā intertekstuāls kods. Proti, artefakta pieminējums vai pat izvērsts apraksts dzejniekam kalpo kā norāde uz citu tekstu – gan literāru, gan vizuālu. Līdzās vispārinātam vizuālajam līmenim tekstā parādās verbālie tēli, shēmas un priekšstati. Atšķirībā no netiešās ekfrāzes kā konceptuālas metaforas šajā gadījumā ne vienmēr veidojas jaunas vizuālās metaforas, bet norisinās process, kas raksturo vienu no tradicionālās mākslas⁹⁸ būtiskākajām īpašībām. Proti, tā, ko definējis E. Gombrichs: “*Bauda slēpjas atpazīšanā*” (Gombrich, 1982: 122) un ko ievērojis jau Aristotelis: “*Atdarinājuma rezultāti visiem sagādā baudu*” (Aristotelis, 2008: 43). Netiešā ekfrāze autoram kalpo kā kods, kuru dekodējot lasītājs nonāk pie citiem tekstiem – gan verbālajiem, gan vizuālajiem. Domājams, ka autora iecere, izmantojot šādu ekfrastisku paņēmieni, ir tieši šī atpazīšanas procesa ierosināšana.

⁹⁸ Ar tradicionālo mākslu šeit domāti mākslas darbi, kas radušies līdz modernisma avangardisko virzienu ienākšanai kultūrtelpā.

2.3.1. V. Damberga krājumi “Dvēseles ritmi” un “Klusais karnevāls”

V. Damberga nākamais krājums “Dvēseles ritmi” (apkopoti dzejoļi, kas sarakstīti laikā no 1909. līdz 1920. gadam) pēc vizuāli eksplīcīti marķētajiem krājumiem “Zīmējumi” un “Bareljeji” turpina vizuālā un verbālā sintētiskās mijiedarbības reprezentāciju, taču jau daudz mazākā mērā. Šajā krājumā atzīmējami dažādās intensitātes pakāpēs izmantotie ekfrāžu marķieri, piemēram, skatpunkts, rāmis, attiecības priekšmets – telpa un priekšmets – pazīme, taču šiem marķieriem tekstā kopumā ir nevis ilustratīvas vai deskriptīvas, bet gan naratīvas funkcijas.

Lai gan krājuma teksti ataino liriskā varoņa iekšējos pārdzīvojumus, tomēr Dambergam raksturīgais ekfrastiskā redzējuma princips, t.i., vērošana no noteikta skatpunkta, atrodamas jau pirmajos dzejoļos: “*Un manā priekšā dzīves karnevāls*” (8)⁹⁹, “*Kāds tavā priekšā sapņains tēls*” (11). Dzejniekam svarīgi šķiet parādīt dzejas un glezniecības līdzības un atšķirības, tādējādi nedaudz citā rakursā turpinot iepriekšējo krājumu tikko jaušamo divu mākslu mijiedarbības attēlojumu: “*Bet kas to domās, kas to zīmēs! [...] Ka, būdams tad tik mākslinieks, Uz pasauli es mierīgs vēros [...] Un, viegli sevī nogrimstot, / Bij krāsu spilgtu gleznu dot! / Es steidzos tad par visu dzejot*” (12).

Savukārt dzejolis “Caur ziliem ceriņziediem spīd...” jau ar pirmajām rindām norāda uz M. Vrubeļa gleznotajiem ceriņiem¹⁰⁰ (sk. 15. un 16. att.). Dzejolis ir precīzs gleznas tonālais un gaismēnu raksturojums: “*Caur ziliem ceriņziediem spīd, / Trīs šaurā sirpā zelta mēness, / Un tev pār bālo seju slīd / No viņa vieglas zelta plēnes*” (16), kurā turklāt caur liriskā Es pārdzīvojumiem norādīts uz ekfrāzes prototipa autora dvēseles pārdzīvojumiem: “*Pilna neprāta un, ak, mans Dievs! / Bez kāda apdoma un ziņas*” (16). Ar olfaktoriskā un audiālā raksturojuma palīdzību, “*No ziedu smaržām pilns un kluss*”, Dambergs norāda uz gleznas kompozīciju un saturisko piepildījumu – kompozicionāli gleznas lielāko daļu aizņem ceriņu gleznojums (*pilns*), un tikai nelielā, mēness gaismas apgaismotā laukumā iekomponēta bālas sievietes figūra, kuras sejā nolasāmas skumjas un miers: *snauž gaiss; nakts sapņaina un salda*. Gleznas gaismēnu attiecības risinātas šādi: blāvās gaismas avots ir gleznā neredzams mēness, un arī šo niansi Dambergs pārceļ verbālajā reprezentācijā: “*Zelt’ mēnešapskāvienos*”, kur leksēma ‘*apskāviens*’ interpretējami kā gaismas avots, kas savdabīgi ierāmē visu gleznu.

⁹⁹ Te un turpmāk cit. pēc: Dambergs, 1921, iekavās norādot lappusi.

¹⁰⁰ M. Vrubeļa daiļradi kā atzinības vērtu raksturoja arī V. Eglītis, būdams Kijevā: “*Vēstures muzeja galerija, izņemot F. Goijas “Odaliskas”, pāris M. Vrubeļa zīmējumu, K. Bogajevska peizāžu un pāris V. Borovikova gleznu, pēc viņa domām, “pilna dražu*” (Vāvere, 2012: 123), savukārt vēlāk, Pēterburgā, viņš jau atklāti jūsmo par krievu mākslinieku: “*Visdziļāk viņu pārsteidz Vrubeļa māksla, sajūsmā viņš pielīdzināja to Leonardo da Vinči un Rafaelam, uzskatīja to par vienīgo krievu, kurš var sacentties ar pasaules klasiķiem*” (Vāvere, 2012: 128).

Dambergas ekfrastiskais redzējums izpaužas arī šajā krājumā, taču, kā jau minēts, daudz mazākā mērā. Tomēr tajos teksta fragmentos, kur verbalizējas vizuālās kategorijas, tas nav gleznieciskuma efektu dēļ, bet gan tādēļ, lai koncentrētā veidā parādītu ciešo mākslas un dzejas, nereti arī mūzikas mijiedarbību. Dzejolī “Sapnī” Dambergs uzbūvē M. Čurļoņa gleznu pasauli, tikai pieminēdams viņa vārdu¹⁰¹: “*No dailes, kuru redz Čurļanis*” (23), pārējā tekstā izmantodams leksēmas, kuru semantika raksturo lietuviešu mūziķa/mākslinieka/dzejnieka simbolistiskos darbus: “[...] *no skaudrās tiešamības vests, [...] es sapnī tiku cauri dvests [...]. Mūs ieslēdzis bij telpas nojums [...] Un tomēr zvaigžņu vizuālojums / Bij apkārt pasakaini liegs*” (23). Krājuma tekstus caurvij vērojuma, vērošanas motīvs, kas reprezentējas izteikumos, kuri tieši norāda uz tēlotājmākslas kategorijām (šis paņēmiens raksturo arī krājumus “Zīmējumi” un “Bareljeji”), piemēram, perspektīvu: “*Man tālēs satumstošās skati klaido*” (31), “*No tālā horizonta tvana*” (49), “*Kā pilns ar pilieniem ir tuvais ceriņkoks, / Kā tālums viss puspelēcīgā miglā grimis...*” (50); gaismēnu attiecības: “*Gaismas un tumsas tās sakopojums!*” (35), koloristiku: “*Pasaule savādā nokrāsā tērpjas, / Visas šie krāsas kā audumā vērpjas*” (35), “*Gaiši sārts kā emaljēts / Debesjums gar rietu pusi*” (41). Samērā bieži izmantotā dzejoļu gredzenveida kompozīcija nolasāma kā vizuāla darba rāmja verbāla reprezentācija, bet dzejoļu nosaukumos ietvertie tēlotājmākslas reprezentanti ļauj visu dzejojumu lasīt kā gleznu. Te spilgts piemērs ir dzejolis “Noguruma peizāžs”, kas iesākas ar vienu no biežāk lietotajiem ekfrastisku tekstu marķieriem, izsaukmes vārdu *Lūk*; tālāk tekstā tiek vēlreiz norādīts, ka tiek aprakstīts *dabas skats*. Glezniecības žanra iekļaušana nosaukumā te pilda vispārinājuma funkciju, aprakstītā ainava var būt vienlaikus gan jebkura, gan arī konkrēta ainava, taču tik zināma, ka tiek uztverta (un aprakstīta) kā vispārīga: “*Un dabas skats, kas pazīstams no sendienām [...] Skumjš sēru auts šie ietin visas lietas*” (47). Vai dzejolī veltījumā “Dvēseles spogulī”, kur, izmantojot spoguļa un spoguļošanās motīvu, detalizēti aprakstot rāmi, izmantojot skatiena kontroles marķierus, Dambergs apraksta B. K. kundzes portretu, kas dzejolī arī grafiski tiek nodalīts no pārējā teksta:

*Un šajā spogulī, kas ierāmēts
Ir ziediem, ķekariem un vīnlapājā
Kā mākslas darinājums vecs –
Es vērīgs skatos brīdī šajā,
Lūk, caurspīdīgs kļūst viņa zaļgans kvēls;
Kā atspulgs tur ir jūsu tēls.*

Seja pilna latvju dailes, [...]

¹⁰¹ Te iespējama arī intertekstuāla norāde uz krievu simbolista Vjačeslava Ivanova rakstu “Čurļonis un mākslu sintēzes problēma” (pirmpublicējums žurnālā “Аполон”, Nr. 3, 1914. gadā)

*Lielo tumšo acu gaires [..]
Brūno sprogu tumšais biežums.
Sejas ovāls iegarens,
Sārto lūpu daiļlais griezumš;
Viss jau redzēts, viss jau sens. [..] (123)*

Arī šajā tekstā caur konkrētu portretu sniegts vispārinājums, kas turklāt tālāk saaužas ar ainavas aprakstu; “*Tā spoguļstiklam zaļganzilam / Fons iedvesmē top skaidrs arvien / Tur klinšu kalni blakus mūžu silam, / Tur jūras līmenis, kur viļņi skrien [..]. Tur lejas, pilsētas un upes viss [..] Tin vieglā plīvurī kā zilgans tvaiks, / Kur dziļas, bagātas un skaidras krāsas* (123), norāda uz Dambergam tuvo itāļu mākslu, precīzāk, uz madonnu glezniecības žanru, kas verbāli manifestēsies nākamajā krājumā “Klusais karnevāls”.

Kā kodu visai daiļradei, bet jau daudz konkrētākā veidā V. Dambergs izmanto krājuma “**Klusais karnevāls**” ekfrāzēs, piemēram, nodaļas “Vēstules pantos” pirmajā dzejolī “*Une lettre d’amour*” lasāmas šādas rindas:

*Arvienu atmiņā man stāv nelielas telpas,
Ar smaržām pildītās no ziedu vieglās elpas.
Pie sienas niecīgs galds, tam blakus etažere
Ar grāmatsējumiem, pie kuriem laiku tērē;
Aiz durvīm mēteļi, un pāri gultai logs,
Caur kuru saskatāms ir priežu zaļais žogs.
Pie sienām karājas še daži dabas skati
Un reprodukcijas; ar gaumi viņas prati
Tu sakārtot. Tur peld, lūk, gulbis-karaliena,
Tur “Dante”, “Mākslinieks un Mūza” no Rodena
Un dažas citas vēl tik pazīstamas man.
Še vērīgs klausījos, kā jūra dobji san,
Vai, šķirstot Puškinu un pusatgulies gultā,
Pussnaudā vēroju, kā niknus viļņus kuļ tā. (113)¹⁰²*

Interjera ekfrāzē¹⁰³ ietverta vēl viena ekfrāze – triju mākslas darbu reprodukciju nominācija. Visa dzejoļa teksta atslēgas kontekstā nozīme ir gan nosaukto mākslas darbu autoriem, gan tam, kas atainots šajās reprodukcijās. Pirmo V. Dambergs min krievu gleznotāja Mihaila Vrubeļa gleznu “Karaliene-gulbis” (sk. 17. att.): “*Tur peld, lūk, gulbis-karaliena*”. M. Vrubeļa glezna ir radīta, vispirms jau balstoties nacionālajā tradīcijā, precīzāk,

¹⁰² Te un turpmāk cit. pēc: Dambergs, 1925, iekavās norādot lappusi.
¹⁰³ Par interjera ekfrāzi sk. turpmāk tekstā.

krievu biļinu eposā, taču konkrētāku iemiesojumu Karalienes-gulbja tēls rod N. Rimskā-Korsakova (*Николай Римский–Корсаков*) / A. Puškina operas “Pasaka par caru Saltanu” personāžā. Šai operas izrādei M. Vrubelis veidojis scenogrāfiju un kostīmus, turklāt Karalienes-gulbja lomu izpildījusi mākslinieka sieva – Nadežda Zabela (*Надежда Забеля*). Taču būtiskākais ir tas, ka šā tēla pieminēšana ievirza lasītāju neaptverami plašā, V. Dambergam ļoti nozīmīgā laukā. Proti, runa ir par krievu simbolista A. Bloka ietekmi uz V. Damberga daiļradi. Un šajā norādē uz “Karalieni-gulbi” var izlasīt veselu stāstu par V. Damberga un A. Bloka iepazīšanos, par 1906. gada pavasarī uzsākto saraksti (*Зильберштейн, Розенблюм, 1987: 424*) par Vrubeļa/ Bloka/Damberga radošo pasaules uzskatu. Uz A. Bloka daiļradi M. Vrubelis tika atstājis ārkārtīgi spēcīgu iespaidu, dzejnieka mājā Šahmatovā pie sienas karājās šīs gleznas reprodukcija, un zīmīgākais teksts, uz kuru norāda šīs gleznas pieminēšana V. Damberga dzejolī, ir A. Bloka dzejolis *Дали слепы, дни безгневны...* (*Блок, 1994: 335*), ar apakšnosaukumu “Vrubelim”. Šis dzejolis ir īpaši nozīmīgs pašam A. Blokam, ar to noslēdzas nodaļa viņa pirmajā publicējumā, bet vēlākajos izdevumos pat viss krājums. Tiek uzskatīts, ka šo dzejoli ir iedvesmojusi glezna “Karalienegulbis”, pats A. Bloks rakstīja: “*Ar Vrubeli esmu saistīts uz mūžiem...*” (*Блок, 1994: 434*).

M. Vrubeļa darbi tiek aluzīvi pieminēti vēl pāris nodaļas “Vēstules pantos” tekstos, piemēram, dzejolī “Vēstule uz Dienvidrītiem”: “*Mēs redzam kalnu kraujas. / Kā zibins violets kur pāri Demons šaujas, / Un kaislās Tamaras uz upes krasta pili, / Pret kuras pamatu šķīst putās viļņi zili*” (126) – te pirmajā mirklī šķiet nolasāma M. Ļermontova “Dēmonam” M. Vrubeļa veidoto ilustrāciju raksturīgā koloristika.¹⁰⁴ Kopumā šī zilgani violetā tonalitāte ir raksturīga visai nodaļai, taču, domājams, ka pamatā šiem aluzīvajiem V. Damberga tekstiem ir divi A. Bloka teksti, kas radīti 1910. un 1916. gadā: abiem dzejoļiem likts nosaukums “Dēmons”. Īpaši zīmīgs te 1910. gada teksts, kurā nolasāma minētā koloristika: *На дымно-лиловые горы / Принес я на луч и на звук / Усталые губы и взоры / И плети изломанных рук // И в горном закатном пожаре, / В разливах синеющих крыл, / С тобою, с мечтой о Тамаре, / Я горный, навеки без сил...* (*Блок, 1994: 28–29*). Jāatzīmē, ka M. Vrubeļa “Dēmons” nebūt nav M. Ļermontova “Dēmons”, drīzāk A. Bloka radītais “Dēmons” un M. Vrubeļa gleznotie visdažādākie “dēmoni” ir daudz tuvāki cits citam, tie dziļākajā līmenī iemieso mākslinieka/dzejnieka grūto, brīžiem traģisko dzīves un mākslas ceļu, kā arī plašākā aptvērumā parāda dziļi slēptās nojautas par XX gadsimtu, par tuvojošos Elli.

¹⁰⁴ V. Damberga “dēmonisko” tekstu zili violetā koloristika ļauj meklēt vizuālas alūzijas ar F. Bārdas “Tamāras nakti”, kur kopējā tonalitāte arī ieturēta zili violetos toņos: “*ap svētbildēm, kas zilās strūklās vijas; es tava zilā pavasara; un violetas mēnesnaktis*” (*Bārda, 1990: 191–198*).

Šādā kontekstā kļūst saprotama tekstā pieminētā franču modernista, novatora Ogista Rodēna skulpturālā darba “Dante” reprodukcija. O. Rodēna lielformāta darba “Elles vārti” augšējā daļā ir šāda figūra (sk. 18. un 19. att.), un pats tēlnieks to nosaucis par “Danti” (“Danti” vēlāk O. Rodēns daudzkārt pārstrādāja un izveidoja kā atsevišķu darbu, kas tagad zināms kā slavenais “Domātājs”)¹⁰⁵, jo šī skulpturālā veidojuma iedvesmas avots ir “Dievišķā komēdija” (vēl kā avots tiek minēts arī Š. Bodlēra “Ļaunuma puķes”, kas savukārt nereti tiek saistītas ar M. Vrubeļa gleznoto dēmonu iespaidu (Bodlērs, 1989: 23). Visticamāk, ka te Danti V. Dambergs domājis kā “Elles vārtu” savdabīgu metonīmiju. Tie ir Elles vārti uz XX gadsimtu, ko Eiropas kultūrkontekstā precīzi raksturo I. Bužinska: “20. gadsimts... Vai nav zīmīgi, ka tas uzsāk savu gaitu ar diviem tik vērienīgiem Ogista Rodēna darbiem – “Elles vārtiem” un “Domātāju” slavenajā 1900. gada Pasaules izstādē Parīzē” (Bužinska, 2002: 4).

Un, visbeidzot, tiek minēta O. Rodēna skulptūra “Mākslinieks un Mūza” (sk. 20. att.), viena no dinamiskākajām un kaislīgākajām tēlnieka skulptūrām. Pirmkārt, šajā nominācijā ietverta simbolisma estētikai raksturīgā mākslinieka radošās dzīves traģika, dzīves un mākslas nešķiramība. Otrkārt, teju katrā no šīm “Vēstulēm” V. Dambergs min, piesauc, runā par Mūzu personificētā un intīmā izteiksmē. Te ekfrāze parādās V. Damberga iecienītajā metaforiskajā, slēptajā veidā. Pat nodaļu un krājumu noslēdzošajā vēstulē “L. C.”, kurā tiek sniegta recepte, kā vairot svaru: “*Jums sūtīt recepti, kā vairot savu svaru / Es apsolīju un to tagad arī daru. / “Ak spalvu vai man!” Tā piesaucu es Mūzu, / Tad iesāku: vispirms jums jāpērk māla krūzu*” (155). Vai dzejoli “Janim Rozem”: “*Maz esmu rakstījis, jo Mūza aizsnaudusies, / Un bieži traucēt to man nava lielas gribas*” (115), vai otrajā vēstulē “J. R.”: “*Un sapīkusi stāv man Mūza blakus raudot / Kā saniņojies bērns, kad stingris skolotājs / Liek burtot ābeci...*” (118). Viktoram Eglītim adresētajā “V. E.” lasām: “*Vēl mana Mūza snauž, vēl mājā sapnī jaukā, / Bet Mūza niņojas: tai muti plāta žāvas / Kā dažiem mirstīgiem, kad rītos miega skāvas*” (122), arī vēstulē Rainim (“R-im”): “*Es rakstu pantos jums, kaut mana Mūza jautrā / Top sarunā ar jums daudz klusāka un kautra; / Jo pantiem svarīgiem maz viņa radināta, / Bet Jūsu nopietnā un stingrā Mūza prātā / Nāk pastāvīgi tai*” (129).

Neieslīgstot mākslas zinātnei piederīgās detaļās, var nosaukt trīs galvenās pazīmes, kas vieno M. Vrubeļu un O. Rodēnu, viņu daiļradi. Pirmkārt, tā ir izteikta emocionalitāte, pat kaislība. Otrkārt, tā ir kustība. Treškārt, ķermeniskums, kas saistāms arī ar erotismu, īpaši O. Rodēnam – ķermenis kā kustības jēdzieniskais centrs. Un šīs trīs pazīmes acīmredzot vēlas aktualizēt arī V. Dambergs, minēdams šo autoru darbus, jo, kā raksturīgi visai V. Damberga daiļradei, un arī šie panti nav izņēmums, viņa dzejā erotisms ir visnotaļ estētisks, tas

¹⁰⁵

Sīkāk sk.: Elsen, Jamison, Barryte, 2003: 175–179.

neatklājas tieši, taču caurvij dzejas krājumus kā pamatmotīvs. Kritiķis E. Sūna raksta: “*Pēc autora [V. Damberga] uzskata, erotika ir tā, kas cilvēku izved no materiālisma, no ikdienības ierobežotības, no kailas seksualitātes. [...] Erotika ir tā, kas atdzīvina dvēseli.. un ļauj dziļi ieskatīties garīgā pasaulē, atrast dzīves vērtīgāko saturu – daiļuma pārdzīvojumus, kuri cilvēku šķīsta un padara garīgi cēlu.*” (cit. pēc: Kalniņa, 1999:192).

Ne tikai aplūkotajai vēstulei, bet arī pārējām ir raksturīga iepriekš pieminētā nepabeigtība – nav vēstules žanram raksturīgo atvadu vārdu, vērojama saturiska un formāla aprautība utt. Un arī šajā ziņā M. Vrubeļa un O. Rodēna darbu pieminēšana ir vienojoša un zīmīga, jo abu šo mākslinieku darbi nereti raksturojami kā nepabeigti. Nepabeigtība īpaši raksturīga O. Rodēnam – viņš necieta pabeigtus, gatavus darbus, varēja tos neskaitāmas reizes pārtaisīt; savukārt M. Vrubeļa darbu nepabeigtība, iespējams, saistīta gan ar psihiski emocionālā stāvokļa svārstībām, gan nepabeigtības kā īpaša mākslinieciska paņēmiena izmantošanu.

Aplūkotais dzejolis ir interesants vēl kādā ekfrastiskā aspektā, proti, tajā vērojamas sinestēzijas pazīmes, precīzāk, audiālā, kinestēziskā un vizuālā pretnostatījums.

V. Dambergs nesāk interjera aprakstu ar raksturīgāko vai centrālo telpas objektu, bet gan secīgi, sākot no viena punkta, apraksta visus telpā esošos priekšmetus. Šāds apraksta veids ir raksturīgs ekfrāzēm – skatiena punktu fiksējums tādā secībā, kādā acs vēro telpu. Tomēr ne jau tāpēc, ka šādu apraksta veidu pieprasa ekfrāze kā teksta tips, V. Dambergs izvēlas šo modeli, domājams, tādēļ, ka viņa intencionālie motīvi ir citi. Proti, tādā veidā, strikti fiksējot skatiena secību, viņš vārdu pa vārdam veido noslēgtu telpu, vienlaikus apstādinot arī laiku. Līdz ar to aprakstītā telpa iegūst konkrētu, detalizētu, “aptaustāmu” izskatu. Dzejnieks it kā patiesi rūpīgi zīmē šo telpu, tiek aprakstīti – uzzīmēti pie katras sienas esošie priekšmeti, tiek minēts *logs* kā simbols pārejai citā telpā. Telpas detalizētais, izzīmētais apraksts V. Dambergam ir nepieciešams, lai ar tā palīdzību norobežotu to “citu” – nemateriālo, mentālo, atmiņu telpu, kurā notiek darbība turpmākajā epizodē – mīlas ainas aprakstā. Šī mīlas aina ir dzejoļa–vēstules kulminācija, un tādā veidā šo gaistošo, ar konkrētiem priekšmetiem nesaistāmo, erotisko epizodi V. Dambergs padara iespējami “materiālāku”:

*Tik mīļš viss man ir še. Bet brīži vēl daudz mīļāk,
Kad klusos vakaros Tev skati dega zvīlāk
No gaismas sarkanas, kad, apreibis no Tevis
Es zemē noslīgu, pus-neatminot sevis,
Un pateikt spēju tik, Tev rokas noskūpstot,
Par laimi, kuru tās tik izšķērdīgi dod.*

*Es atceros, ka apjūkot un smaidīdama
Man galvu atlieci tu, viņu saņemdama,
Un skūpstis un valgs un karsts man dedzināja lūpas;
Ka mani pārņēma tad saldu jūtu šūpas.
Es vēros acīs Tev; to tumšais bezdibens
Par mani plētās... Ak, tas viss tik dārgs, nesens! (114)*

Šī aina beidzas tad, kad:
*Mēs atmodāmieš tik, kad liela gaisma svīda,
Un apkārt skanēja jau putnu dziesma strīda
Jautrs troksnis. Istabā pie iepelēkām sienām
Jau gleznu konturi kāpt iesāka pa vienam.(114)*

Tātad redzams, ka kulminatīvo mīlas ainu, tās gaistošo sajūtu un emociju dinamisko aprakstu V. Dambergs itin kā “ieslēdz” statiskas, konkrētas un reālas telpas aprakstā. Apraksta noslēgums gan ne tik izvērsts, īsāks, tikai divas rindiņas – tas saistīts ar kompozicionālu risinājumu: pirmkārt, lai nobeigums nebūtu smagnējs (šī izvairīšanās no smagnējības netieši korespondējas ar glezniecības, grafikas kompozicionālajiem paņēmieniem), un, otrkārt, ar nepabeigtību kā būtisku šo vēstuļu un arīdzan augstvērtīgu tēlotājmākslas darbu pazīmi.

Tādējādi, izmantojot šos paņēmienus, mīlas ainu V. Dambergs “iekonservē” tā, lai adresāte to varētu reproducēt¹⁰⁶ tieši tādu, kādu to apraksta vēstules autors. Materiālā, priekšmetiskā telpa ierobežo, noslēdz mentālo atmiņu telpu, padara to nemainīgu, fiksē to tādu, kāda tā ir palikusi autora apziņā. Detalizētais interjera objektu apraksts šo reproducēšanas procesu palīdz padarīt maksimāli tuvu vēlamajam.

Sinestēzisko paņēmienu izmantojums ir šāds: telpas aprakstā tiek precīzi fiksēti un aprakstīti vizuālie, redzes tēli, turklāt, tikpat kā neizmantojot darbības vārdus, tiek panākts statiskuma efekts. Savukārt audiālās un kinestēziskās leksēmas, kā arī darbības vārdi dominē mīlas ainas aprakstā – arī šis sinestēziskais kontrasts darbojas, lai reproducētu. Tā, iespējams, arī ir viena no autora intencēm – pēc iespējas precīzāka atmiņu epizodes reprodukcija adresātes apziņā.

Sinestēzisko paņēmienu izmantojums ir vērojams ne tikai atsevišķos tekstos, bet arī visā krājumā. Te jāatgriežas pie V. Damberga pirmā krājuma “Zīmējumi” (1907)¹⁰⁷. Zīmēšana, bez šaubām, vistiešāk ir saistīta ar redzēšanu, redzējumu, skatīšanos, tādēļ pamatā

¹⁰⁶ Viena no vārda ”reproducēt” nozīmēm ir 'atsaukt atmiņā; no jauna atveidot apziņā'. Pieejams: <http://www.letonika.lv/groups/default.aspx?cid=59068&r=1107&lid=59068&g=1&q=reprodukcija&h=2424> [sk. 20.02.2012.].

¹⁰⁷ F. Bārda recenzijā par krājumu raksta: “Redzes efekti, kā klusāki, mazāk traucējoši, stāv pārsvarā pār dzirdes efektiem, vietām pat pēdējos viņš attēlo ar redzes efektu piepalīdzību” (Bārda, 1908: 195).

krājuma semantiskais lauks veidojas no vārdiem, kuru iekšējā nozīme ir saistīta ar ‘redzēt’. Taču tikpat būtiska vieta atvēlēta arī audiālajam līmenim¹⁰⁸: dzejoļi ar izteikti muzikāliem nosaukumiem “Oktave”, “Andante cantabile”, kā arī gandrīz visos dzejoļos sastopamas leksēmas, kas semantiski saistītas ar ‘dzirdēt’, ‘klausīties’: *skanēja, atskanēja, teikt, gavilē, runāja, stāstīja, dzirdējām, smejas, skan* utt. Šim izteiktajam audiālajam līmenim var būt vairāki izcelsmes avoti. Pirmkārt, V. Dambergs ar atzīstamiem un labiem panākumiem apguvis klavierspēli un muzicējis. Otrkārt, tā varētu būt A. Bloka “muzikālās” dzejas ietekme – krievu dzejnieka, kurš “*pasauli dzirdēja kā orķestri, it visā saklausīja “muzikālas” saites un pat “vēstures ritmu” uzskatīja par “mūzikas gara” izpausmi*” (Альфонсов, 2006: 16). Treškārt, arī atskaņu sistēma, atkārtojumi, aliterāciju un asonanšu kombinācija iedarbojas ne tikai audiālajā, bet arī vizuālajā līmenī. Šajā krājumā vizuālo un audiālo nevar uzskatīt par opozīciju, šie līmeņi drīzāk papildina viens otru, precīzāk, audiālais slānis palīdz izcelt vizuālo. Protī, audiālais līmenis pārsvarā izpaužas “klusumā” (*klusums, miegā, klusu, miers, čukst, mēmums, klusēšana* u.c.) – klusums un tā dažādās skaņas Dambergam kalpo, lai pastiprinātu un uzsvērtu zīmējumam piemītošo statistumu, lai cik dinamisks būtu tā “iekšējais redzējums”, kas verbalizējas aktīvos un nelineāros vārdos. Tādēļ bieži vien vizuālās un audiālās leksēmas atrodamas blakus rindās, piemēram: “*Kad klusas ostas atspīd man, / Un tālas atskaņas no jūras*” (19); “*Zelta lauki, zaļas pļavas, / Pāri debess aploks zils, / Klusi meži, klusas gravas, / Miegā nogrimstoša pils*” (27); “*Kā krāsas mainās kaleidoskopā, / Tā jūtas viena otru dzēš, / Te stīgas savelk tā uz stopa, / Te sirdi nesaskaņā plēš” (34); “*Vai dzirdi tu, kā viļņodama jūra san? / Vai dzirdi tu, kā sirds man pukstēdama skan? // Pār safīr-zilgu jūru izliets rietu zelts, / Kas kupelī, kas caurspīdīgi dzidris smelts” (47).**

Krājumā “Klusais karnevāls”¹⁰⁹ ir atrodamas vēl pāris netiešo ekfrāžu kā intertekstuāli kodī, kas raksturojamas sīkāk.

Jau krājumā “Bareljeji” nodaļā “Sejas” iezīmējās Damberga portretista spējas, turklāt šie portreti veidoti saskaņā ar ekfrastiska teksta veidošanas principiem. Arī krājuma “Klusais karnevāls” nodaļas “Garāmaizejošas sejas” portretējumi raksturojami ar vizuālo mākslu kategoriju un paņēmienu izmantojumu. Nodaļas caurviju priekšmets, kas netieši norāda uz portretiskumu, ir albums. Albumu kā vizuālu mākslas priekšmetu uztver arī Dambergs dzejoļī veltījumā “E. I. j-dzei”: “*Kad redzu albumā es tukšu lapaspusi, / Man viņa izliekas kā kaps*

¹⁰⁸ Ekfrāzes pētījumos gan ievērojami mazāka, taču nozīmīga vieta atvēlēta muzikālajām ekfrāzēm, t.i., muzikāla darba aprakstam literārā tekstā. Un līdzīgi kā vizuālās, arī muzikālās ekfrāzes var realizēties tekstā netieši – kā dažādu mūzikas paņēmienu, izteiksmes līdzekļu verbalizācija. Nozīmīgākie pētījumi par muzikālajām ekfrāzēm pieder Siglindai Brūnai (*Siglind Bruhn*), sīkāk sk. S. Brūnas personālo mājaslapu. Pieejama: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/publications.htm> [sk. 06.08.2011.].

¹⁰⁹ Krājuma nosaukuma simbolika vedina meklēt starpsemiotiskas paralēles: krievu mākslinieku biedrības “Mir iskusstva” pārstāvjiem A. Benuā, Ļ. Bakstam u.c. bija raksturīgas karnevāliskas dekorācijas un personāži.

[..]. *Būs viņš tik vientulīgs kā kapa mauzolejs*” (30–31). Portretiskums konkrētāk iezīmējas jau pirmajā nodaļas dzejolī “A. B. kundzei”. Dambergs norāda uz to kultūras un mākslas slāni, kas saista viņa interesi: “*Jūs’ sērais skats un galva tumšmatainā / Kā madonnām, kas itāliešu gleznās / Uz mani lūkojās reiz zālēs greznās*” (25).¹¹⁰ Zīmīgi, ka V. Eglītis, raksturodams V. Damberga dzeju, salīdzina to ar itāliešu primitīvistiem.¹¹¹ Alūzijas ar madonnu glezniecību sastopamas arī nākamajos dzejoļos: “*Man ilgi atmiņā sauks, / Kā gleznā Dieva-Mātes tipu*” (28), “*Kā radīji gaiš-sievišķīgu / Reiz Sancio Tu Rafaeli*” (62).

Savukārt dzejoļos veltījumos “Gleznotājam Mačerniekam”, “Poruč. Ivanovam”, “Valdonīgas sejas” un “Jaunam māksliniekam” saskatāmi citādi portretiskuma elementi. Ekfrāzē veltījumā Robertam Mačerniekam Dambergs norāda uz gleznotāja daiļrades žanrisko ievirzi: “*Tev neredzēt vairs āres mīlās*” (37), iezīmējot viņa darbu koloristiku un klusināto tonalitāti: “*Un latvju saules klusi-zvīlās; / Tās daiļums raras lāsainais / Tev satumsis ir krāsainais*” (37). Taču ekfrastiskie elementi tekstā netiešā veidā pilda sižetveidojošo funkciju, un tikai dzejoļa nosaukumā minētais adresāta nodarbošanās veids ļauj tekstā nolasīt šīs vizuālās kategorijas. Nākamajā veltījumā “Poruč. Ivanovam” Dambergs portreta kategorijas izmanto, lai poētiskā veidā diskutētu par kopš Lesinga laikiem aktuālo mākslas un dzejas laiktelpas transformāciju neiespējamību: “*Šis uzdevums, viņš nav priekš dzejām, / Jo Pegass nava gleznotājs: / Viņš aizjoņo tā pāri lejām, / Kā viesulī skrien pakaļ gais*” (38), iekļaujot šo problēmu modernajā laikmetā: “*Mūs’ laikam straujajam par spīti / Ir jāattēlo – skaidris tas*” (38). Dambergs šajā tekstā risina problēmu par ekfrāzes nepilnīgumu, tādējādi apstiprinot pieņēmumu, ka XX gs. sākuma dzejā rodamas netiešas, nepabeigtas, sablīvētas ekfrāzes:

*Ar akvareļiem uzgleznots
Jums izdevies ir grūti veicams,
No dziļām domām apēnots,
Mans asais profils gluži teicams.*

*Un nu, lai paliktu mēs kviti,
Jūs profilā man jeb en face
Mūs’ laikam straujajam par spīti
Ir jāattēlo – skaidris tas.*

Bet būtu darbs tas pārāk sauss,

¹¹⁰ Te un turpmāk cit. pēc: Dambergs, 1925, iekavās norādot lappusi.

¹¹¹ Par primitīvistiem XIX gs. beigās un XX gs. sākumā dēvēja XIII–XV gs. itāļu gleznotājus – viņu naivā un bijīgā dabas redzējuma dēļ.

*Ja gribētu par mērķi stādīt,
Kāds profils Jums un galvas kauss,
To visiem pantos gaiši rādīt.*

*Šis uzdevums, viņš nav priekš dzejām,
Jo Pegass nava gleznotājs:
Viņš aizjoņo tā pāri lejām,
Kā viesulī skrien pakaļ gaiss.*

*Bet gluži gurdens šoreiz tas,
Viņš jāpamudina ar koku,
Un cits man neatliek nekas,
Kā atvadoties spiest Jums roku. (38)*

Savukārt nodaļas “Raibā rindā” dzejolis “Vecmeistaru daba” uzrāda Dambergu kā mākslas teorijas un vēstures zinātāju, kurš poētiskā ekfrāzē iekļauj modernismam aktuālo jautājumu par dabas atdarināšanu. Dzejolis veidots kā klasiskā dialogiskā ekfrāze, kur pirmajā daļā tiek uzdoti jautājumi, bet otrajā sniegtas atbildes.

*Tie senie vecmeistaru skati,
Ko redz Vato vai Risdāls,
Vai gan tā daba nava pati,
Bet viņas attāls ideāls?*

*Un Rubenss – fantāzija sena,
Kas nebijušo dzīvē sauc?
Un tikai māņi ir Pusēna
Tumš-zilās romantikas auts?*

*Ne daba varenībā lielā
It kā no pārpilnības tūkst;
Tā mākslai – nesīkstoša viela,
Tai noslēpumu nepietrūkst.*

*Un viss, ko mākslinieku skati
Redz iedvesmē un krāsās auž,
Tā daba mūžīga ir pati,*

Ko senie vecmeistari jauž. (51)

Kā mākslas kritiķis Dambergs atklājas arī dzejolī vēstulē (nodaļa “Vēstules pantos”), kas adresēta E. D., acīmredzot brālim Ernestam, un tās nobeiguma daļā V. Dambergs dalās iespaidos par 1914. gadā notikušo 4. Latviešu mākslas izstādi. Šī “Vēstule pantos” ir kompozicionāli strukturēta kā vēstule tuvam cilvēkam, to nosacīti var dalīt četrās daļās, kur pirmās četras rindas veidotas kā tradicionāls vēstules ievads, nākamās 14 rindiņas veido lauku ziemas aprakstu¹¹², kas noslēdzas ar secinājumu: “*Ja dabas skatus šos, tos nevar saukt par jaukiem, / Bet viņi jābauda tiem, kuri mīt uz laukiem.*”(145). Tālāk V. Dambergs turpina ar latviešu mākslinieka raksturojumu, kas, viņaprāt, pamatā nāk no ciešās saistības ar dabu: “*Tak visu sagremot spēj latvju mākslinieks. / Un dabu visupirms ar sajūsmu tas tēlo; / Ne ritmu, atskaņu, nedz eļļas krāsu žēlo, / Jo mūžam kaimiņos ar viņu latviets mīt, / Kā gan par dabu tam arvienu nestāstīt?*” (145).

Tālāk V. Dambergs pāriet pie izstādes apraksta, īpašu uzmanību pievēršot tikai trim autoriem: J. Rozentālam, J. R. Tillbergam un Voldemāram Matvejam: “*Lūk, došu tev tamdēļ, lai variētu viņas / Par gleznu izstādi es dažas īsas ziņas, / Tā dažus iespaidus no stundām divām trim, / Kas palikt guvuši ir svaigi vēl līdz šim*” (146). 4. Latviešu mākslinieku izstāde notika Rīgā, Tērbatas ielā 1/3, un tajā bez minētajiem māksliniekiem savus darbus bija izstādījuši visnotaļ pazīstami mākslinieki (pēc izstādes kataloga¹¹³): J. Auniņš, K. Celmiņš, A. Cīrulis, J. Grosvalds, V. Irbe, J. Jaunsudrabiņš, J. Kuga, N. Strunke, V. Tone, K. Ubāns u.c.

Kā pirmo V. Dambergs raksturo Jani Rozentālu un viņa izstādītos darbus:

Nu, Rozentals vispirms: tas zināms Tev, man šķietas,

Tas izstādījis ir vispārim labas lietas:

Un, kā jau parasti, tas sulīgs ir un svaigs,

Un valgmē vizuļošs kā pašas dabas vaigs;

Un kā arvienu mirdz tam krāsas sudrabskaistas.

Lūk, kādā plīvurī arvienu viss tam laistas. (146)

Izstādē bija aplūkojamas šādas Rozentāla gleznas: “Portreja: Dr. M. kundze”; “Portreja: T. V. kundze”; “Portreja: O. S. F. kundze”; “Krēsla”; “Bērni mežā”; “Pie loga”; 7 eņģes/studijas, viens zīmējums un “Kazaki”¹¹⁴. 1914. gadā Rozentāls jau ir atzīts klasiķis: “*Tas izstādījis ir vispārim labas lietas*”, un visi epiteti, ko V. Dambergs izmanto Rozentāla darbu raksturošanai, norāda uz mākslinieka radošo pilnbriedu, kā arī uz mākslinieciskajiem

¹¹² E. Virza raksta: “*Ja Damberga darbos ievirzās dažreiz dabas ainas, tad tās ir noskatītas no viņa māju apkārtnes, aiz kurām sākas gaismā pazūdošais Zemgales līdzenums*” (Virza, 1930: 134).

¹¹³ Katalogs IV Latviešu mākslinieku izstādei. Rīgā, Tērbatas ielā Nr.1/3. Rīga .“Latvija”, 1914.

¹¹⁴ Katalogs IV Latviešu mākslinieku izstādei. Rīgā, 1914. 11.–13. lpp.

paņēmienu: triepiena *sulīgumu*, redzējuma *svaigumu*, gaismas laukumu *vizuļojumu*, studiju/etižu *zem* plīvura paslēpto patiesumu. Apzīmējums *krāsas sudrabskaistas* norāda uz J. Rozentāla darbu vispārējo koloristiku, ne tikai uz izstādīto darbu tonalitāti (no kuriem vairākums ir studijas). J. Rozentāla gleznas raksturojošie epiteti precīzi norāda uz impresionistisko koloristiku, kā arī uz impresionistisko gaismas dominanci mākslinieka darbos.

Nākamais gleznotājs, kura darbus Dambergs raksturo, lai arī visai īsi, ir J. R. Tillbergs:

Un tad nāk Tillberģis; tam akadēmisks gars;

Tak arī viņā vēl ir jūtams dabas svars;

Tik stilā stingrā tam un, izsakoties prozā,

Daudz gaumes tehnikā ir viņam virtuozā.(146)

Neko nezinot par minēto mākslinieku, pēc dzejas rindām varētu secināt, ka 1914. gadā J. R. Tillbergs ir godājams akadēmiķis, kas pilnībā izkopus tehniku un strādā *stilā stingrā*. Izstādē varēja vērot un iegādāties šādus J. R. Tillberga darbus: “Pils grenadier”; “Mākslinieka sievas portrets”; “T. jkdzes portreja”; “V. kdzes portreja” un trīs portretu zīmējumus. 1914. gads ir Tillberga darbības t.s. agrīnais posms, kad viņš svārstās starp impresionistisku reālismu un postimpresionistisku dekoratīvismu, kā arī vecmeistaru stilizācijām. Tomēr kopumā latviešu mākslas vēsturē J. R. Tillbergs iegājis kā “*izteiktākais tradicionālistiskās reakcijas paudējs impresionistiskās un jūgendstila mākslas dominēšanas periodā galvenais jaunā akadēmisma ieviesējs Latvijas mākslas pedagogijā*”.¹¹⁵ Un šo jau toreiz saskatāmo mākslinieka būtību V. Dambergs ir precīzi uztvēris, būdams laikabiedrs, kas ne vienmēr ir viegli, tas savukārt liecina par V. Damberga labajām mākslas kritiķa un novērotāja/novērtētāja spējām. Turklāt savu attieksmi V. Dambergs pauž ļoti delikāti, un, iespējams, J. R. Tillberga neitrālo “akadēmismu”, īpaši uzsverot virtuozo tehniku, viņš izvēlējis raksturot tāpēc, lai jo vairāk izceltu nākamā raksturojamā – Voldemāra Matveja darbus.

V. Matveja darbi šajā izstādē kopā ar citiem netika izstādīti, bet līdztekus šai izstādei Teodors Zaļkalns tika sarīkojis mākslinieka pēcnāves izstādi, kurā tika izstādīti 173 darbi, numurēti. 4. Latviešu mākslinieku izstādes katalogā ir T. Zaļkalna pēcvārds par šo izstādi, kurā lasām: “*Viss Matveja mūža darbs šē sakopots pēc iespējas laika kārtībā. [...] vienkārši zem numuriem*” (Katalogs, 1914:23). Iespējams, tā bijusi vispilnīgākā V. Matveja darbu izstāde, jo mūsdienās ir zināmi tikai apmēram 140 viņa darbi (Voldemārs Matvejs,

¹¹⁵ Resurss pieejams: http://www.makslasvesture.lv/index.php/J%C4%81nis_Roberts_Tillbergs [sk. 02.01.2012.].

2002: 111–128), no kuriem septiņu atrašanās vieta nav zināma, savukārt ir zināms, ka daļa 1914. gadā izstādīto darbu ir gājuši bojā Japānā Otrā pasaules kara laikā¹¹⁶ (Voldemārs Matvejs, 2002: 110). V. Dambergs par šo izstādi raksta:

*Vēl Matvejs gleznotājs man Tev ir jānosauc,
No iepriekš minētiem tam atšķirības daudz,
Jo sliksnim pāri viņš, kas visai ir no svara,
Aiz kura iesākas jau valsts no tīra gara.
Cik nozīmes tam pilns un domu katris tēls!
Cik viņam maigs turklāt ir košais krāsu kvēls.
No viņa gleznām dveš mums vēsturiskā dvaša;
Cik viņa pasaule ir dažāda un plaša!
Katrš vilciens pindzelei ir māksliniecisks, drošs
Un neparasti jauns, un tamdēļ uztraucošs.
Visģeniālākais viņš glezniecības valstī,
Kas šogad izstādi ar saviem darbiem balstī.” (146)*

Rindas “*Jo sliksnim pāri viņš, kas visai ir no svara, / Aiz kura iesākas jau valsts no tīra gara*”, kas norāda uz to, ka V. Matvejs 1914. gada 16. maijā negaidīti miris, var interpretēt arī kā atslēgu viņa mākslai. Kā raksta mākslas zinātniece I. Bužinska: “*Sacerējumos, garīgajā telpā Matvejs bija milzis-sapņotājs [...], kura gleznotāja mantojums būtu novērtējams kā tradicionālās glezniecības robežu pārvērtēšanas paraugs*” (Bužinska, 2002: 4–5). V. Matveja glezniecību raksturojot, nereti tiek pieminēta dažādu stilistisku strāvojumu ietekme, arī nosliece uz mistiku. Arī Teodors Zaļkalns izstādes pēcvārdā raksta: “*Matvejs sasniedz savu pilnīgāko gatavību un lielāko patstāvību gleznā “Ceļā uz rožaino pasaku pili”. Te man liekas sakopots viss tas, kas izklaidus atrodams un izjūtams līdzšinējās Matveja gleznās*” (Katalogs, 1914: 23–24). Vienā rindiņā V. Dambergs parāda visu V. Matveja māksliniecisko meklējumu spektru – no Lieldienu salu mākslas līdz izteiktam simbolismam un avangarda pirmsākumiem: “*Cik viņa pasaule ir dažāda un plaša!*” (146). Te var minēt tikai dažus V. Matveja darbu nosaukumus: “*Senatne*”, “*Ainava ar kokiem*”, “*Zemnieka portrets*”, “*Visbija*”, “*Sarkanie jumti*”, “*Krustā sistais*”, “*Apraudāšana*”, “*Pilsētas skats ar torni*” u.c. Savukārt rindiņā “*Visģeniālākais viņš glezniecības valstī*” (146) apzīmējums *glezniecības valstī* norāda uz V. Matveja devumu ne tikai praktiskajā, bet arī teorētiskajā glezniecības jomā, jo viņa darbi “*Lieldienu salas māksla*”, “*Nēģeru māksla*”,

¹¹⁶ Šie bojā gājušie darbi atradās pie mākslinieka līdzgaitnieces Veras Bubnovas, kura 1922. gadā devās uz Japānu, bet 1957. gadā atgriezās Padomju Savienībā. Pie radniekiem atstātos (desmit) V. Matveja audeklus viņai izdevās atgūt. Viņa tos novēlēja muzejam Rīgā (Bužinska, 2002: 110).

ievads dzejas izlasei “Ķīnas stabule”, “Jaunās mākslas principi”, “Daiļrades principi plastiskās mākslās. Faktūra”, “Krievu secesija” u.c., īpaši jau pirmie divi pieminētie, vēl joprojām, pat mūsdienās ir mākslas teorētiķu un zinātnieku uzmanības lokā – tāpat arī šeit V. Dambergs parāda savas vērīgā mākslas pazinēja, novērotāja un kritiķa spējas.

V. Damberga spriedumi par šiem trim māksliniekiem nav acumirkļīgu iespaidu fiksējumi – te visā spožumā (jo īsi un konkrēti) izpaužas ne tikai V. Damberga mākslas kritiķa talants, bet viņš caur šiem aprakstiem precīzi raksturo arī sevi un savu daiļrades metodi: te nav ne vēsts no reflektējošiem emocionālo stāvokļu aprakstiem gleznu vērošanas brīdī. Viņš zina, ko raksta, ir pārliecināts par savu vērojumu un spriedumu pareizību. Par to liecina arī interpunkcija – nav nevienas daudzpunktes, toties ir izsaukuma zīmes, īpaši, runājot par V. Matveja darbiem. J. Rozentāls, J. R. Tillbergs un V. Matvejs – viņus vieno izcilība savā jomā, un vienlaikus tie katrs pārstāv kādu atsevišķu virzienu, žanru. J. Rozentāls – izcilākais sadzīves žanra pārstāvis, J. R. Tillbergs – portretists, V. Matvejs – pasaules līmeņa modernists. Turklāt V. Dambergs ir ļoti precīzi uztvēris visu mākslinieku daiļrades kopskaņu. Viņš neapraksta konkrētas gleznas, nav detaļu, nav nosaukumu, bet tam izskaidrojumu rodam E. Virzas vērojumā: “*Kā patiesā māksliniekā – Dambergā mājo dziļa nepatika pret katru dzīves fotogrāfiju. Tā tīrītava, caur kuru viņš laiž gūtos iespaidus, ir pārāk skopa un askētiska: no visas dzīves daudzkrāsainības un spēku dažādības viņa rokās paliekas tikai nedaudzi stari. Bet viņiem piemīt skaidra zelta vērtība un nepārejošs mirdzums*” (Virza, 1930: 134).

Pēdējo analizēto ekfrāzi var raksturot kā klasisku dialogisko ekfrāzi: te atrodamas visdažādākās vērošanas, skatīšanās, redzēšanas konstrukcijas, pat imperatīvi un retoriskie jautājumi; darbojas skolotāja/eksegēta un klausītāja/mācekļa dialogs. Šī ekfrāze ir pats teksta subjekts, pamatsastāvdaļa. Tā ir pašpietiekama kā atsevišķa teksta daļa, taču, izmantojot paņēmieni, kad divas arī nosacīti ekfrastiskās daļas (ja ekfrāzi traktē tās plašākajā definīcijā, tad arī lauku ziemas ainavas un latvieša kurzemnieka portreta apraksti ir traktējami kā ekfrāzes) “sagatavo” t.s. galveno ekfrāzi, pēdējā tikai iegūst gan formas, gan satura ziņā, kļūdamā nepārsātināta, viegla un tajā pašā laikā ļoti precīza.

2.3.2. Portreta verbalizācijas paņēmieni J. Akuratera dzejā

Jānis Akuraters, kā to atzīmē viņa daiļrades pētnieki, apvieno sevī divas spēcīgas tradīcijas – latvisko, kas nāk no folkloras, no Latvijas mākslas un dabas, un rietumniecisko – galvenokārt francisko. Viņš ir viens no pirmajiem, kas latviskajā mentalitātē iekausē dziļo franču kultūras mīlestību, turklāt viņš tiek raksturots kā “*viens no spilgtākajiem gadsimta sākuma dekadentiskajiem simbolistiem [..], kura dzeja neapšaubāmi iekļaujas daiļrades romantiskajā tipā un [..] veido romantiskā poētiskā tipa maksimālistisko variantu*” (Kalniņa, 1999: 193). Viņa teorētiskā izpratne par tēlotājmākslas problēmām, kā arī mākslas teorijas jautājumiem ļauj domāt par viņa poētiskajiem tekstiem kā par ekfrastiskiem.

Iepriekš ekfrāzes tipoloģijā neminēts, taču nozīmīgs ekfrāzes tips, pēc dažu zinātnieku uzskata, pat jēdziens, ir “religiskā ekfrāze”¹¹⁷. Te vispirms gan strikti jānošķir religiskā ekfrāze no religiskā attēla ekfrāzes. Krievu literatūrzinātniece Ņ. Mednis (*Нина Меднис*) uzskata, ka šajā tipā īpaši spēcīgi izpaužas vārda un attēla saistība, jo līdzās artefakta aprakstam spēcīgu ietekmi rada pats Bībeles teksts. Religiskā ekfrāze visbiežāk ir orientēta uz zemteksta, savukārt vizuāla artefakta gadījumā – uz “aizteksta” izteikšanu. Šī ekfrāze nolasa attēlu ar visām iespējamām jēgām un nozīmēm, īpaši tāpēc, ka tā funkcionē ne tikai uz divu semiotisko sistēmu robežas, bet arī uz cita veida robežas – starp dzīvību un nāvi (Bībeles teksta dziļākajā nozīmē). Tādēļ jo īpaši izteikti šā tipa ekfrāzēs ir estētiskie elementi. No ekfrāzes definīcijas viedokļa raugoties, ir zināmā mērā paradoksāli, ka, lai gan visbiežāk religisko ekfrāžu vizuālais prototips ir konkrēts artefakts vai konkrēts sižets, ciešā saistība ar bībelisko tekstu šā tipa ekfrāzi ļauj traktēt visplašākajās robežās. Tas vēlreiz apstiprina pieņēmumu, ka ekfrāze ir definējama kā diskursa tips.

Viens no romantisma laika raksturīgākajiem motīviem un sižeta veidošanas paņēmieniem, ko manto modernisti, ir t.s. “atdzīvojies” portrets¹¹⁸. Kā minēts, portrets kā tēlotājmākslas žanrs ir īpaši iemīļots romantiķu mākslā, nozīmīgs tas kļūst arī modernistiem¹¹⁹.

Atdzīvojies portrets kā sižetu veidojošs paņēmiens var pildīt vairākas funkcijas: mistifikācija, spēle ar varoni, ticības atjaunošana mākslas mistiskajai varai, šausmu atmosfēras radīšana u.c. Arī motīvi šādā sižetā var būt visdažādākie: grēku izpirkšanas, brīdinājuma, īpašas misijas, dubultnieka, sapņa – atmošanās, likteņa, īpašas nemirstības u.c., to rakstā “”Atdzīvojušās gleznas” sižets pasaules literatūrā” atzīmē krievu literatūrzinātnieces M. Sideļņikova un N. Dulova. Pētnieces iezīmē arī šim sižetam raksturīgo hronotopu:

¹¹⁷ Par religisko ekfrāzi sk. Меднис, 2006: 58—67.

¹¹⁸ Ekfrāzes aspektā šis motīvs detalizēti tiek aplūkots: Шатин, 2004: 217–226.

¹¹⁹ Spilgts piemērs ir A. Ahmatovas darba “Poēma bez varoņa” 2. daļa, kur šis paņēmiens ļauj dzejniecei izstāstīt stāstu par savu tuvu draudzeni Olgu Sudeikinu.

visbiežāk tas ir nakts laiks, retāk novakare, telpa noslēgta, mistiska un saistīta ar kādu mistisku notikumu vai noziegumu (*Сидельникова, Дулова, 2005: 190–191*).

Ekfrāze, kurā tiek aprakstīts mākslas darbs, kas atdzīvojas, ir īpaša. Tajā vistīrākajā veidā reprezentējas ekfrāzes pamatbūtība – statiskais mākslas darbs iegūst dinamiku, tas kļūst ne tikai par ekfrāzes, bet arī par visa teksta sižetisko virzītājspēku.¹²⁰

No šī sižeta neatsakās arī latviešu dzejnieki, J. Akuraters šo paņēmieni izmanto balādē “Mākslinieku Kristus” (1924). Balāde veidota no septiņpadsmit astoņrindu pantiem daļenieta pantmērā. Jau pirmajā pantā tiek marķēts ekfrastiskais topos: “*Ir krodziņš Monmartra kalnā*”¹²¹ (293), un vide tiek raksturota ar zīmīgiem Parīzes epitetiem: *nakšu drausmīgā tvaikā; mūžīgā pilsēta dun; mirdz blāvi iesārta guns* u.c. Nākamie divi panti ar uzskaitījuma sintaktiskās konstrukcijas palīdzību apraksta krodziņa publiku, turklāt, izmantojot darbības vārda tagadnes formu, Akuraters panāk ekfrastiska teksta būtisko pazīmi – klātbūtnes, “te un tagad” efektu: “*Nāk dziesminieki [..]. Nāk tēlnieki, aktieri, meičas / Un noklīdis priesteris kāds. / Ir ģēniņi, vagabundi, / Dažs marķīzs, dažs jauneklis vēl. [..] Nāk poeti nolādētie, / Kam dzimtene – pilsēts grēkpilns*” (293). Tālāk Akuraters caur priekšmetisku aprakstu, savā ziņā desakralizējot bībeliskā teksta nozīmīgo motīvu par vīnu, vēl vairāk pietuvina lasītāju Kristus tēmai: *Un saimnieks tiem pasniedz vīnu. / Ikkatram uz galda ir kauss, / Tik pilns kā dvēsele zvaigžņu, / Kā pekles uguns tik sauss*” (294).

Piektajā pantā Akuraters sniedz interjera aprakstu, konkretizējot tikai divus artefaktus: “*Pie sienām ir gleznas tumšas, ko gleznojis dažs nakšņotājs, / Ir Žanna – jaunava gaišā / Un koktēlā Pestītājs*” (295). Te divi tēli, kas nozīmīgi autoram – Žannas d’Arkas tēls aprakstīts arī “Parīzes balādēs” dzejolī “Nakts rēgs” (Akuraters, 1923: 165–166) un Pestītāja tēls. Sestais pants apraksta kokā grebto tēlu: “*Tam kreisajā rokā ir spieķis, / Bet labā cēlpacelta, / Un, liekas, savādo draudzi / Ar smaidu viņš sveicina.*” (295). Akuraters nesniedz izvērstu artefakta aprakstu, iespējams, dzejnieka intences ir tālejošākas, un mākslas darba apraksts šeit kalpo tikai kā impulss. Proti, tālāk tiek norādīts, ka tavernā klīst leģenda, kurā vēstīts par kokā grebtā Pestītāja atdzīvošanos: “*Kas svētceļniekam Roma, / Kas oāze tuksnesim, / Tas pats šī taverna mazā / Ik dievigam vientulim / Ir bijusi laikos visos. / Jo leģenda dīvaina / Ikkatru, kam dvēsele skumja, / Šai krēslībā sveicina*” (296). Šis pants balādes kā reliģiskās ekfrāzes kontekstā ir ļoti zīmīgs, jo tā pirmajā daļā tiek leksiski marķēts bībeliskais teksts: *svētceļnieks, Roma, oāze, tuksnesis, dievīgs vientulis*, bet otrā daļa lasāma kā klasisks ievads, kas sagatavo lasītāju, ka tūlīt atdzīvosies portrets. Astotais pants iesākas: “*Reiz, pusnakts visdziļākajā*

¹²⁰ Īpaši izteiksmīgas ar Bībeles tekstu saistītas ekfrāzes ir N. Gogoļa daiļradē: “Arabeskas”, “Mīrušās dvēseles” u.c., par to sīkāk sk.: Гольденберг, 2009: 404–419.

¹²¹ Te un turpmāk cit. pēc: Akuraters, 1925, iekavās norādot lappusi.

stundā, / Uz ielām kad rudens bij vēls [...] Tavernā atspīdums cēlās [...] Un koka tēls sakustējās”(296). Leģendas pārstāsts norisinās pagātnes laikā un vēsta par to, kā Kristus, izkāpis no kokgrebuma, piepilda biķeri ar vīnu un tavernas klaidoņiem dod kausu, sniedzams tiem iedvesmu kā svēto vakarēdienu. Pēdējos divos pantos atkal tagadnes laiks: “*Bet senajā koka tēlā / Daudz vārdu ir iezīmēts. / Un mazajā telpā valda / Tad iedvesmes plūdums svēts. / Un katrs, no liekuļiem vajāts, / Kas daiļumu meklē un cieš / Savu vārdu svētajā tēlā / Par mūžīgu prieku sev griež*”(301). Būtiski, ka tēlniecības tehnika – kokgrebums – šajā kontekstā iegūst arī vēl papildu nozīmes: katrs no māksliniekiem, dzīves atraidītajiem ir kaut ko “iegriezis, iegrebis” koka tēlā, tādējādi te Akuraters metaforiski pauž balādes galveno ideju par Mākslas mūžību.

Jānis Akuraters savā tekstā neietver kokgriezuma autorības problēmu. Taču atbildi uz jautājumu, kas ir šī artefakta autors, sniedz cita dzejnieka teksts, kurš arī apraksta šo Monmartras mākslinieku krodziņu. Tas ir A. Kurcija dzejolis no krājuma “Barbars Parīzē” (Kurcijs, 1925: 22):

*Zem petrolilampas abažūra
Sēdu es Monmartra krodziņā kaktā
Starp frančiem, angļiem, krieviem un moriem
Brālīgā aliancē – latvietis pats
Un jūtos kā pasaules centrā.
Pie sienas Jēzus,
Nezināma meistara veidots,
Skumīgi mirkšķina acis
Uz grēcīgo Martu,
Kuru šeit zīmējis Ropss.*

Turklāt zīmīgi, ka arī Kurcija tekstā Jēzus tēls ir dzīvs (gan ironiskā nozīmē), viņš “*Skumīgi mirkšķina acis*”. Akuratera variantā “*Ar smaidu viņš sveicina*”. Šā mākslas darba bezautorība ļauj Akurateram, pirmkārt, radīt izteikti subjektīvizētu artefakta aprakstu, brīvi improvizēt, otrkārt, brīvi ļauj mainīt māksliniecisكو telpu un laiku, saglabājot teksta veselumu. Turklāt, izmantojot artefakta atdzīvošanās motīvu, tiek veidots sižets, kurā saplūst bībeliskie un modernās mākslas motīvi. Tiek citēts Bībeles teksts: “*Es zinu, ka liekuļi tiesā / Tos, kuri ar pātagām dzen / No dievnama veikalniekus, / Kas pasauli apgāna sen*” (298), citēti “*noīādētie dzejnieki*”: “*Kam dzimtene – pilsēts grēkpilns, / Bez pajumta un bez dzimtas / Ko svaidījis sapņu vilns, / Bet pazīst viņi viens otru / Un lepni kvēlo tiem skats*” (294), Parīzes un dažu tēlu, piemēram, Žannas d’Arkas apraksts traktējams kā introtekstuāls kods – Parīze un brašā jaunava ir cikla “Parīzes balādes” personāži. Iespējams, ka balādes ievaddaļas panti,

īpaši piektais, norāda uz apjomīgo sadzīves glezniecības žanru, kurā radītajos darbos var nolasīt arī Akuratera uzskaitītos tipāžus, interjeru: “[..] *un saimnieks tiem pasniedz vīnu, / Ikkatram uz galda ir kauss*”(294). Visdažādāko tavernu, krodziņu gleznojumi sastopami franču, nīderlandiešu, skandināvu glezniecībā, kā zināmākie minami: V. Hogarta (*William Hogarth*) “Aina tavernā”, M. Preti (*Mattia Preti*) “Tavernā”, J. Stēna (*Jan Steen*), D. Halsā (*Dirck Hals*) u.c. darbi ar šādu vai līdzīgu nosaukumu. Šajā balādē ekfrāzei ir sižetu veidojoša funkcija, tā traktējama drīzāk kā ekfrastisks impulss. Atdzīvojušamies tēla motīvs ir saistīts ar kultu un rituāliem – dialogs ar attēlu un “dzīvā tēla” motīvs apstiprina pieņēmumu, ka ekfrāze ir traktējama arī kā rituāls.

Arī J. Akuratera krājums “**Dienu prieks**”¹²² marķēts ar savdabīgiem portreta verbalizācijas paņēmieniem, un šā krājuma sakarā rodas jautājums par t.s. ekfrastisko intenci. Visu krājumu kopumā var raksturot kā ekfrastiska redzējuma caurvītu, proti, pirmkārt, galvenā darbība, ko visa krājuma gaitā veic liriskais varonis, tiek ļoti precīzi un neslēpti iezīmēta jau krājuma tituldzejoļa pirmajās rindās: “*Kad daiļā mūza blakus man, / Es topu gaišredzīgs un vēriņš*”¹²³ (63). Ne tikai redzēt, vērot, bet saskatīt citiem nesaredzamo. Šajā dzejolī Akuraters iezīmē arī mītisko elementu, tādējādi jau sākumā norādīdams uz iespējamo šā elementa klātbūtni krājumā: “*Caur labirintu soļi iet, / Tak zelta pavediens mirdz rokā*” (63). Otrkārt, krājuma gleznieciskais caurviju motīvs ir portrets, par ko liecina vispirms jau dzejoļu nosaukumi: “Puķes un sejas”, “Sejs”, “Acis”, “No tava vaiga”, “Smaids”, “Ielas sejs”, taču arī tajos tekstos, kuru nosaukumi nav saistīti ar portreta kategoriju, tā pazīmes ir fiksējamas leksiski. Krājuma ekfrastiskā intence realizējas ar impresionistu iemīļotā paņēmiena – subjekta un ainavas sajūguma – savdabīgu, akuraterisku pieeju. Proti, otrs ne mazāk nozīmīgs caurviju motīvs ir *ielā*. Gandrīz katrā krājuma tekstā, kur nolasāmas portreta kategorijas, Akuraters vairāk vai mazāk arī ielai kā mākslas objektam ir piešķīris tēlotājmākslas žanra portreta īpašības.

Šādam portreta un ielas kā ainavas elementa sajūgumam iespējama šāda autoriskās domas interpretācija: portrets kā vadmotīvs autoram sniedz iespēju iekļaut krājumā “Parīzes balādes”, realizējot romantiķiem raksturīgo poētisko principu par pilsētas kā dzīvas būtnes attēlojumu; turklāt “Parīzes balādēs” aprakstītie artefakti ar portretizācijas palīdzību tiek personificēti, subjektivizēti un vienlaikus tie reprezentējas gan kā intertekstuāli kodi (artefakta nosaukums kā norāde uz citu kultūrtekstu), gan kā intervizuāli kodi (artefakta portretizācija kā

¹²²

Krājuma izdošanas gads nav uzrādīts, tajā apkopoti dzejoļi, kas sarakstīti no 1912. līdz 1918. gadam.

¹²³

Šeit un turpmāk citēts pēc: Akuraters, 1923, iekavās norādot lappusi.

norāde uz citu mākslinieku darbiem).¹²⁴ Divu vizuālo kategoriju – portreta un ielas – sajūgums krājumā spilgti uzrāda ekfrastisko intenču iespējamo variatīvātāti un ekfrastiska teksta spēju ar vizuāla motīva palīdzību veidot cita veida vizuāli iezīmētu sižetu, tādējādi ievērojami paplašinot intertekstuālās un intervizuālās zonas.

Literatūrzinātniece M. Burima atzīmē, ka J. Akuratera “Parīzes balādes” ir samērā objektīvs, lai gan personisks vērojums par pilsētu un kā galveno tās īpašību Akuraters izceļ ambivalenci (Burima, 2011: 206). Šī ambivalence reprezentējas arī aprakstītajā ielas kā ainavas elementa un portreta žanra sajūgumā.

No ekfrastiskā aspekta analizējot krājumu “Dienu prieks”, jāsecina, ka par tā jēdzienisko centru (ekfrastiskā ziņā) var uzskatīt ciklu “Parīzes balādes”, jo tajā aprakstītie artefakti visspilgtāk reprezentējas kā intervizuālie kodī. Dzejnieks pie Parīzes nonāk pakāpeniski, krājuma sākumā vēl kavēdamies tajā pasaulē, kur sejas uztver kā puķes: “*Es mīlu vairāk jūs, bālvēsās puķes, / Kā sejas, kuras dzīves steigā vīst*” (96). Krājuma teksti pakāpeniski “portretizējas”: “*Sejs – prieka taures skaļās, / Sejs – sēru avots salds*” (102); “*Es tavu seju redzu katram niekam [...] Es tavā vaigā redzu katru rīta dienu [...] No sava vaiga masku vaļā segs*” (106); “*Kā rīts tev blāzmo vaigs*” (107) u.c., nemanāmi arvien biežāk tiek iekļauti arī ielas elementi, tādā veidā sajūdzot portretu ar ielu (subjektu ar ainavu): “*Cik ielās atgriežos, es redzu tevi, / Tu, bālais, nevīstoši skaistais sejs*” (109); “*Es mīlu satikt svešas sievietes / Ar acīm...*” (116); “*Bet vēl biežāk, kad ielas sejs man apnicis, [...] Statujās, gleznās un tēlos smaida man viss*” (156). Turklāt šis portretizācijas un urbanizācijas process tiek atklāti un uzsvērti marķēts ar impresionistiskiem skatīšanās, vērošanas marķieriem:

Un skaisti tas bij redzēt,

Tik skaisti tas bija redzēt,

Kā mirdzēja uz ielām

Vizošie ūdeņi –

Uz visām ielām. (103)

Vārds, verbalizācija izgaisina un pazudina redzējuma īsto būtību, kuru, būdams *gaišredzīgs un vērīgs*, liriskais varonis spējis saskatīt:

Šī pētīšana, pirmais tuvais skats

Man sirdi atmodina skaļos priekos.

Viens vārds – un jūtos atkal maldināts,

Viss sabirst parastos un sīkos niekos. (116)

¹²⁴ Iespējams arī otrs intencionālais variants, kad atsevišķs artefaktu kopums (te – Parīze un tās objekti) kalpo kā ekfrastiskais impulss nākamo tekstu radīšanai – tekstu, kuros urbānais reprezentants – iela – kļūst par portreta ekfrastisko impulsu.

Krājuma teksti, kuros izmantotas portreta verbalizācijas pazīmes, nav uzskatāmi par ekfrastiskiem tekstiem, tie traktējami kā implicīti ekfrastiski impulsi, kuri autoram nepieciešami, lai realizētu krājuma ideju. Pat dzejolis, kurā aprakstīta lauku daba (“Rudens lauki”), iezīmēts ar portreta leksiskajiem marķieriem: “*O, daiļums smagais zemes brūnā sejā*” (146). Izsmalcināti un jūtīgi sagatavojis pamatu (vai, mākslinieku profesionālajā valodā izsakoties, nogruntējis audeklu), Akuraters piedāvā savu Parīzes redzējumu, subjektīvi izraudzītus artefaktus aprakstot ar portretēšanas paņēmieniem. Ciklu veido septiņi dzejoļi, aprakstīto objektu skaits nav liels. Pirmajā dzejoļī “Pilsēta” Akuraters sniedz vispārīgu pilsētas raksturojumu, galvenokārt izmantojot sinestēzijas paņēmieni: “*Ar saviem tvaikiem mani apsveicini / Tu, kvēpeklis, ko iedvašojot spirst*” (162). Kultūras un artefaktu pārbagātība apstulbina: “*Bet, tevī blenžot, acs lai netop akla. / Kā mēnesnīca daile plaukst un viz*”(162). Samērā nepoētiskā leksēma 'blenzt' caur sinonīmisko skaidrojumu 'cieši uzlūkot', 'lūkoties apkārt' te semantiski norāda uz jau iepriekš teikto: nerunāt, bet skatīties un vērot, tātad – uz vizuālo dominanci.

Nākamais dzejolis “Place de la Concorde” – viens no centrālajiem Parīzes laukumiem, kura galvenie objekti ir Luksoras obelisks, divas strūklakas un astoņos laukuma stūros izvietotās statujas, kas simbolizē astoņas Francijas pilsētas. Dzejoļa gredzena kompozīcija norāda uz laukuma apļa formu, taču var tikt interpretēta arī kā portreta rāmis. Četrtrinde: “*Dun dzīve aša, / Kā augsta stīga, / Dveš milža dvaša / Te nemitīga*” (162), ievadot un noslēdzot dzejoļi, simbolizē gan Parīzes dinamiskumu (*dun, nemitīga*), gan vienlaikus norāda uz laukuma centrālo un augstāko objektu – obelisku (*augsta stīga, milža dvaša*), ar personifikācijas palīdzību piešķirot tam portreta pazīmes. Nākamajā četrtrindē Akuraters, sasaistot tagadni ar pagātņi, piemin strūklakas: “[...] *šalc strūklu vija, – / Vai tā ko prasa, / Kad pāri lija / Asins rasa?*”(162). Skatiens aizklīst uz Tileriju dārziem (redzami no Konkordijas laukuma), kuros izvietotas skulptūras, kam pēc perspektīvas likumiem no laukuma saskatāmas vien aprises: “*Tik dārzi klusi / Stāv vienos ziedos [...] Bāl marmortēli, / Mirdz saule spoži.*”(163). Vērojums atkal atgriežas pie centrālās ass – pie Luksoras obeliska: “*Dun dzīve aša, / Kā augsta stīga, / Dveš milža dvaša / Te nemitīga.*”(163).

Dzejolis “Kapuciņu bulvārī” no ekfrastiskā aspekta traktējams kā spilgts un bagātīgs intervizuālais kods, turklāt marķēts ar portretizācijas leksēmām: “*Ap seju ziedošo vai noguruši daiļo, / Kur vijas esence, mirdz skats, plīv zīds. // Kur lūpas tērptas maskā gaiši sārtā*” (163). Pirmkārt, Kapuciņu bulvāris ir iecienīts gleznotāju objekts (K. Monē, A. Blanšārs (*Antoine Blanchard*), E. Kortess (*Edouard Cortes*), Ž. Berū (*Jean Beraud*), K. Korovins (*Константин Коровин*) u.c.), īpaši Kloda Monē glezna, kurā reprezentējas XX gs. sākuma fragmentārais redzējums, jaunā koloristika, uzsvērtā dubultās perspektīvas izmantošana u.c. “jaunās

glezniecības” paņēmienu izmantojums. Otrkārt, uz tā atrodas daudzi ar kinematogrāfu un fotogrāfiju, kā arī citu vizuālo mākslu saistīti pilsētobjekti, tātad Kapucīņu bulvāris kā artefakts traktējams kā modernās vizualitātes metafora: “*O, parāde, ko Dievs un Sātans skata*” (163).

Savukārt dzejolī “Luksemburgas dārzā” vērojams dubultportreta apvienojums ar tēlniecības ekfrāzi:

*Še alejā tad vienmēr soļi stājas,
Kur sēru veidots akmens – Pols Verlēns
Zem kailiem zariem sajūtas kā mājās
Un kur tam pretim – Frederiks Šopēns. (164)*

Šajā fragmentā pārliecinoši pierādās pētnieces R. Vebas (*Ruth Webb*) apgalvojums, ka ekfrāzes ne vienmēr var uzskatīt par objektīviem aprakstiem, kas sniedz precīzu informāciju, bet gan par to autora pasaules uzskata un redzējuma subjektīvu izpausmi (*Webb*, 1999: 62). Reālajā Luksemburgas dārzā pretim Pola Verlēna statujai ir nevis Frederika Šopēna, bet gan franču dzejnieka Gabriela Vikāra (*Gabriel Vicaire*) skulptūra¹²⁵.

Cikla noslēdzošais dzejolis “Sacre coeur” jau pirmajā rindā piesaka portretu sinekdohālā raksturojumā: “*Svētā sirds, tu augstu bāli. / Jāpaceļas mums / Simtiem sīku pakāpeņu, / Kur tavs veidojums*” (167). Tālāk tiek iezīmēta ainava, kas ieskauj portretu (baznīcu): “*Vēji dvašo lauku mieru, / Atspīd zilgme, mežs. / Klusums vēsā akmens kalnā*” (167). Visu krājumu caurvijošais portretiskums ir arī šeit, turklāt marķēts ar skatiena kontroles elementiem: “*Visu svētās sejs kur smaida, / Sveču koris mirdz, / Acis veras krēslā vieglāk – / Viegla paliek sirds*” (167).

“Parīzes balādēm” seko dzejolis “Maskava”, kur pilsēta tradicionāli salīdzināta ar sievieti, tātad portretēta. Maskava tiek raksturota salīdzinājumā ar Parīzi kā vēl ambivalentāka – viss dzejas teksts veidots pretstatos:

*Tev galvā zelts un senas diadēmas,
Un dailes skats tik mierīgs mirdz un plašs,
Ne mirkli zvanu mēles nava mēmas,
Un, augšup lūkojot, es būtu sen tavs pāžs.*

*Bet tavas kājas dūkstī iegrimušas,
Tu skrandu princese un princ's tavs aziāts.
Man tavas vergu mājas apnikušas,*

¹²⁵ Skat. Luksemburgas dārza statutāro plānu – izvietojumu. Pieejams: <http://www.a-paris.net/A-paris-balade-jardin-du-luxembourg.htm> [sk. 12. 10.2012.].

Un vēršas atpakaļ uz vakariem mans skats. (168)

Tādējādi var secināt, ka dzejnieks, prasmīgi izmantojot vizuālo mākslu kategorijas un parametrus, portretē pilsētu un urbanizē portretus, tādējādi realizēdams vienu no spilgtākajām XX gs. sākuma ekfrāzes pazīmēm – subjekta sajūgumu ar ainavu – pazīmi, kas arī Akuratera dzejā liecina par impresionisma nenoliedzamo ietekmi. Vienā no krājuma noslēdzošās daļas dzejoļiem “Ielu sejs” šis raksturojums sniegts koncentrētā veidā, kur ir gan sinestēzijas efekti, gan visdažādākās portreta pazīmes: “Parfīms kā dvaša smalks. [...] Baltas drēbes. Rožziedi. / Sejs kā mēnešzaigs bāls... [...] Grēka monuments kūpošs. / Gīmji kā maskās. Sols dails. / Miesu un smaidu vija. / Akmeņa ķermens kails. // Iela – tu karaļu svīta, / Iela – tu krāsu vāls. / Mūžam pa iemīto pīti, / Meklētais mūžam tāls [...]” (173).

Secinājumi

XX gs. sākuma latviešu dzejā ir pārstāvēti galvenie vizuālā objekta verbālās reprezentācijas – ekfrāzes – veidi, proti, tiešā, netiešā, abstraktā, reālā un šo pamatnošķirumu fakultatīvie nodalījumi. Šiem veidiem raksturīgs nevis objektīvizētais, bet gan interpretatīvais apraksta veids, kas nevis liek (ļauj) pazīt un identificēt aprakstāmo objektu, bet gan liek darboties iztēlei un rada objekta ģenerētu izdomājumu, kā arī aktualizē vizualizācijas procesus. Aprakstīto ekfrāžu daudzveidību var noreducēt uz divām būtiskām verbālās reprezentācijas pazīmēm, kas raksturīgas tieši XX gs. sākumam, pirmkārt, XX gs. sākuma tēlotājmākslas ietekme uz dzeju vistiešāk izpaužas impresionisma paņēmienu tiešā un netiešā izmantojumā. Proti, mirkļa tvērums, īslaicīgums, detaļu nosaukšana, nevis aprakstīšana u.c. pazīmes norāda uz šā mākslas veida pastarpināto, taču jaušamo ietekmi uz dzeju. Otrkārt, pat tiešajās un reālajās ekfrāzēs vērojama sinestēzisko efektu izmantojums, kur īpaši audiālais līmenis līdzvērtīgi pastāv blakus vizuālajam līmenim, ļauj secināt, ka XX gs. sākuma ekfrāzes ir komplicēta parādība, kurā tiek mēģināts atainot laikmeta apkārtējo vizuālo vidi visā tās daudzveidībā, neuzsverot tikai vizuālo. Sinestēzisko efektu izmantojums vizuālo sižetu aprakstīšanā ļauj arī dzin apgalvot, ka attēliskā pavērsiena pirmās kontūras iezīmējas tieši šādā veidā – tiek mēģināts padarīt par vizuāliem pat tos fenomenus un parādības, kas neiekļaujas tradicionālajā vizualitātes paradigmā.

Nodaļā nav iekļauta E. Stērstes, K. Jēkabsona, Fallija, H. Vīkas, J. Jaunsudrabiņa, P. Roziša u.c. ekfrastisko tekstu analīze, taču minēto autoru darbu nosaukumi vien liecina par dažādu ekfrāzes tipu esamību. Piemēram, P. Roziša ekfrastiski marķētie dzejoļi “Pie marmora statujas”, “Dāma ar kamēlijām”, “Ielas impresija”, “Bronza” un īpaši jau cikli “Portrejas” un

“Freskas” no krājuma “Zobens un lilija”; K. Krūzas “Helēna” no krājuma “Saltā namā”¹²⁶, K. Jēkabsona krājums “Dziļš miers”, kur nodaļā “Dzimtenes tēli” spilgti impresionistiskiem triepieniem dzejnieks zīmē dabas skatus; vai J. Jaunsudrabiņa paša ilustrētie dzejas krājumi, arī “Kolorēti zīmējumi”. E. Stērstes “*vecās izsmalcinātākās kultūras atribūti, barokā greznotais salons un izkoptais parks, franču renesanses gars, senlaiku īpatnējā mistika un kolorīts*” (Egle, 1934: 425) rodami dzejoļos “Spoguļu zālē”, “Orientālistu izstādē”, “Portreja”, “Iz bilžu grāmatas”, “Ķīniets farforā smalkā” (“Florestans un Eizebijs”), “Šķēps un rozes”, “Cēzara tornī”, “Versaļas nimfai” (“Mezgloti pavedieni”) u.c. Atsevišķi ekfrastiski impulsēti dzejoļu fragmenti sastopami vai ikkatra XX gs. sākuma latviešu dzejnieka daiļradē. Piemēram, R. Blaumaņa dzejas mantojumā zīmīgs ir dzejolis “Bēklina gleznu „Miroņu sala” uzlūkojot”, kas traktējams kā viena no retajām pilnīgajām, izvērstajām ekfrāzēm latviešu dzejā.

Rezumējot šās žanriskās tendences, var izdarīt secinājumus, kas raksturo gan “jauno poētiku”, gan “jauno glezniecību”. Proti, izteikti maz ir fiksējamas ainavu gleznas, jo “jaunā glezniecība” nevis ataino, bet gan apzīmē, kultivējot jebkuras parādības (lietas, fenomena u.c.) konceptualizēšanu. Piemēram, ja tekstā iekļauta ainava, dabasskats, tad gandrīz vienmēr ir nolasāma “atsauce” uz “svešo tekstu” (vizualizācija). Līdzīga tendence vērojama ar jebkura tēlotājmākslas žanra iekļāvumu poētiskajos tekstos.

Tādējādi, kā redzams, tipoloģiskā aprakstāmo artefaktu aina veidojas visai dažāda – te ir gan ainavas, gan portreti, gan oforti, gan freskas, taču gandrīz tikpat kā nav akta, visai nosacīti var runāt par klusās dabas žanra pieteikumu latviešu poētiskajās ekfrāzēs. Var izveidot nosacītu, taču visai precīzu XX gs. sākuma latviešu dzejnieku ekfrastisko tekstu klasifikāciju: te dominē alegoriskās ainas (mitoloģiskie personāži un tēli, antīkās kultūras tēlu sistēma), portreta verbalizācija; sastopamas reliģiskās un garīgi ievirzītās sižetiskās vizualizācijas; dzejnieki izmanto ainavas vai dabas skatu verbālu reprezentāciju kā intertekstuālu vai intervizuālu kodu; kā impulsi nereti izmantoti arī lietīšķās mākslas priekšmeti. No tēlotājmākslas veidiem visvairāk ir pārstāvēta glezniecība un grafika, mazāk, lai gan tikpat izteiksmīgi, – tēlniecība. Būtiski, ka ievērojamu daļu ekfrastisko tekstu raksturo arī t.s. muzikālo ekfrāžu (komponistu, skaņdarbu pieminējums, mūzikas un tās terminu izmantojums u.c.) sajūgums ar vizuālajiem elementiem. Var secināt, ka XX gs. sākumā postulētā mākslu sintēze un izmaiņas tēlainajā domāšanā visspilgtāk un izteiktāk reprezentējas tieši ekfrastiskos tekstos.

¹²⁶ Krājumā ievietotie krievu simbolistu V. Brjusova, K. Baļmonta u.c. atdzejojumi arī ir ekfrastiski marķēti: piemēram, V. Brjusova “Priesteris(bronzas tēls)”, “Vecajā Parīzē” u.c.

3. POTENCIĀLĀ EKFRĀZE

Ekfrāzes pamatpazīme, kas ietverta definīcijā, ir apraksts; arī viena no galvenajām funkcijām ir aprakstošā jeb deskriptīvā. Ekfrāze kā apraksta kompozicionāli valodiskā forma samērā specifiski vēsta par priekšmetiem: apraksta teksti itin kā tver ko svarīgu, būtisku esības mirkļos, tie stingri un noteikti klasificē jeb “*apstiprina kādu pasauli un tās iekārtojumu*” (Лотман, 2005b: 426). Priekšmeti noteiktā laika sprīdī tiek attēloti to stabilitātē, noteiktībā un nemainībā – tieši tas arī nosaka apraksta galveno īpašību – statiskumu. Tiek fiksētas divu veidu attiecības: priekšmets – telpa un priekšmets – pazīme. Tādējādi aprakstam ir raksturīgas divas formas: priekšmetiski adverbiālā forma (tiek izmantoti vietas apstākļa vārdi, lietvārdi ar lokāli telpisko semantiku) un/vai priekšmetiski atributīvā forma (tiek izmantoti konkretizējoši vai tēlaini ekspresīvi epiteti).¹²⁷

Jāatzīmē, ka apraksts neslēpti parāda autora vērtējumu un modalitāti, t.i., norāda uz autora simpātījām/antipātījām. Subjektīvā modalitāte, kas piemīt aprakstam, aktualizējas ar emocionāli vērtējošo vārdu palīdzību, kas savukārt veido vērtējošās personas/autora vai vērojošā personāža tēlu. Vērtējums nav atdalāms no vērtējošā subjekta, tas raksturo ne tikai vērtējamo, bet arī pašu vērtētāju. Apraksta mērķis ir ar verbālu līdzekļu palīdzību atainot, attēlot, uzkonstruēt vizuālu modeli tā vispabeigtākajā veidā. Taču ekfrāzei kā apraksta formai bez iepriekš minētajām ir vēl dažas atšķirīgas pazīmes.

Pirmkārt, ekfrāzes mēdz būt dinamiskas – Lesinga striktais nošķīrums aktualitāti zaudē līdz ar romantisma laikmeta ekfrāzēm, īpaši XX gs. sākuma ekfrāzēm raksturīga dinamika.¹²⁸ G. E. Lesinga traktāts “Lāokoonts jeb Par glezniecības un poēzijas robežām” (1766) ar tajā postulēto strikto mākslu dalījumu un autoritārajiem spriedumiem atstājis ilgstoši noturīgu ietekmi Rietumeiropas estētikā. Kā minēts šā darba Ievadā, vēl joprojām, XXI gs. sākumā dažādu zinātņu nozaru pētnieki atgriežas pie G. E. Lesinga traktāta, pārskatot un argumentējot “par” vai “pret” – meklējot jaunas pieejas, jaunus traktējumus. G. E. Lesings, turpinot L. da Vinči iesākto nošķīrumu, noteikti un sistemātiski nodala verbālās un vizuālās mākslas. Vācu teorētiķa argumentācija balstās laika un telpas kategorijās: traktāta autors

¹²⁷ Kopumā pētnieki izdala šādas statiskā apraksta valodiskās konstantes: atributīvu vai adverbiālu konstrukciju koncentrācija tekstā; saliktu teikumu pārsvars; viena tipa komunikatīvās struktūras teikumi: dotais-jaunais; vienots apraksta laika plāns; izteicējos tiek izmantoti darbības vārdi ar statikas vai stāvokļa semantiku; pasīvo konstrukciju izmantošana; lietvārdu ar konkrētu priekšmetisku semantiku pārsvars, turklāt tos izmanto tiešajā – nominatīvajā – nozīmē; tēlu konkrēta uzskatāmība; gramatiskie un leksiskie reprezentanti ar precīzi ierobežotu telpisko perspektīvu: substantīvu grupas; vietas apstākļi; prievārdi ar vietas semantiku utt. (Домашнев, 1989: 117–119).

¹²⁸ Dinamiska apraksta sporādiskas izpausmes meklējamas jau Renesanses laikmeta poētiskajos tekstos – tas saistīts ar Renesanses laika dzejnieku vēlmi parādīt tieši savu redzējumu, savu mākslas objekta uztveri. Dinamiskajā aprakstā priekšmeti tiek attēloti to mainībā, kustībā, pārvietojumā. Dinamika piemēra fragmentā tiek panākta ar divdabju semantikas palīdzību, ar teikumu sintaktiskās struktūras palīdzību, atainojot darbības, kas seko viena otrai tiešā secībā u.c.

apgalvo, ka katrs mākslas veids ir cieši saistīts vai nu ar vienu, vai ar otru kategoriju. G. E. Lesings uzskata, ka dzeja vairāk ir piemērota darbības attēlošanai, bet tēlotājmākslas – fizisko ķermeņu kopēšanai. Abas mākslas, pēc traktāta autora domām, atšķiras arī pēc atdarināšanas veida: dzejai raksturīgs lineārais, bet glezniecībai un skulptūrai – telpiskais atdarināšanas veids. G. E. Lesings arī uzskata, ka jebkurš viena mākslas veida mēģinājums izmantot otra mākslas veida metodes un tēmas nodara nelabojamu ļaunumu estētiskajam efektam. Viņš noteica stingras hierarhiskās attiecības starp mākslām ar pamatojumu: dzeja ir pārāka pār glezniecību, jo tā adekvātāk kopē realitāti (Lesings, 1986). Laika un telpas attiecības, to vienlaicīgā saistība un pretnostatījums kļūst acīmredzami, kad I. Kants nošķir šos jēdzienus, nosakot telpu kā ārējo aprioro kontemplāciju, bet laiku – kā iekšējo, pats būtiskākais – viņš norāda, ka tie nepiemīt ārpusaules realitātei, bet ir mūsu pašu cilvēciskās formas, mūsu pašu pasaules izjūtas veids: “*Kants, traktējot laiku kā juteklības aprioro formu, klasiskās filozofijas ietvaros norāda laika apjēgšanas vektoru nevis kā ārpus cilvēciskā artikulējošu objektīvu esamību, bet kā subjekta individuāli noteiktu pasauli. [...] Neklasiskās filozofijas ietvaros notiek uzmanības pārorientēšana no sociālā laika traktējuma kā kalendārā iemiesotu sociālo procesu parametra uz cilvēciskās eksistences temporalitātes interpretāciju kā imanentu iekšējo dinamiku*” (Новейший философский словарь, 1999: 658). Šo I. Kanta postulātu nozīme ir nenovērtējama, jo tie pamazām rada un attīsta priekšstatu par personības un indivīda iekšējo pasauli. Precīzi to izsaka M. Merlo-Ponti (*Maurice Merleau-Ponty*) darbā “*Acs un gars*”: “*Es telpu neredzu kā ārēju apvalku, es to pārdzīvoju no iekšpuses, es esmu tās apņemts. Galu galā, pasaule ir ap mani, nevis manā priekšā*” (Merlo-Ponti, 2007: 52–53).

Otrkārt, tiek izmantota noteikta veida sintaktiskā konstrukcija, kas ekfrāzē nereti iegūst arī stilistiskas vai pat jēgveidojošas konstrukcijas nozīmi – tas ir uzskaitījums. Uzskaitījuma kā ekfrāzes pazīmes nozīmību apliecina tā nemainīga klātesamība kopš antīkajiem laikiem.¹²⁹

¹²⁹ Par pašu agrāko antīkās ekfrāzes paraugu uzskatītā Ahilleja vairoga aprakstā (sk. 2. pielikumu) tēlu aktualizācijas galvenais paņēmieni ir uzskaitījums, turklāt dažādās garuma sintaktiskajās konstrukcijās. Tiek uzskaitīti gan vienkārši elementi, objekti, priekšmeti, gan arī plašas ainas: pasaules uzbūve (zeme, debesis, jūras), cilvēku darbības (pilsētu celtniecība, lauku apstrādāšana, kara ainas u.c.). Teksta saistīgums tiek panākts ar lineāru, secīgu uzskaitījumu vienas frāzes, teksta fragmenta līmenī. Kognitīvajā plānā savukārt tiek radīti daudzskaitlīgi, nevienmērīgi un dinamiski tēli. Turklāt bieži vien nesaistīti cits ar citu, tie neveido vairoga tēlu kā vienu veselumu, netiek norādīts, kurā vairoga daļā tie atrodas. Nav viena skatpunkta, no kura raugoties tiktu aprakstīts – kā attiecībā pret citiem izvietots viens vai otrs fragments, nav apvienojoša sākuma un beigu, kas piešķirtu vairoga tēlam viengabalainību. Tas skaidrojams ar uzskaitījuma kā mentālo priekšstatu atspoguļojuma specifisku formu, tā taksonomisko raksturu un zināšanu sistematizācijas funkcijas realizētāju. Uzskaitījuma pamatā ir pati primitīvākā dažādu ziņu klasifikācijas forma, kas saknes rod ļoti tālā senatnē – “skaitu to, ko redzu”. Uzskaitījumu var aplūkot kā liecību pašiem agrīnākajiem mēģinājumiem sadalīt uztveres viengabalainību un diskretu vienību veidošanos, par pamatu ņemot atsevišķus tēlus: atmiņas mentālo priekšstatu haotiskais kopums strukturējas un no tā veidojas kaut kas līdzīgs sakārtotam kosmosam. Pašā sākumā tādi uzskaitījumi bija domāti iegaumēšanai, tajos var pamanīt poētiska ritma pirmavotus, jo visi tie veidoti pēc vienas formulas – “un tas, un tas, un tas...”. Jebkurā uzskaitījumā var saskatīt vienkāršāko ritmisko shēmu ar

Treškārt, līdz ar Renesanses mākslinieku atklājumiem par perspektīvu¹³⁰ ekfrāzēs ienāk būtiska pazīme – kategorija: tas ir skatpunkts.

Ceturtkārt, romantisma periodā parādījušies, XX gs. sākuma ekfrāzēs fiksējami arī retoriskie jautājumi, kas atspoguļo dzejnieka kognitīvos procesus, izzinot mākslas darba būtību. Taču šie jautājumi ir transformējušies, tie ne vienmēr ir verbalizēti tiešā veidā, nereti apslēpti pat visa poētiskā teksta garumā. *“Redzēšana atkal no jauna atgūst savu fundamentālo spēju paust un parādīt vairāk nekā sevi pašu. Un, tā kā mums ir teikts, ka nedaudz tintes ir pietiekami, lai ļautu skatīt mežus un negaisus, tad redzēšanai ir jābūt apveltītai ar savu imaginaritāti. [...] Nevajag vairs runāt par telpu un gaismu, bet jāliek runāt telpai un gaismai, kas ir šeit. Nerimstoša izjautāšana, jo redzēšana, kam tā tiek pievērsta, pati ir jautāšana”* (Merlo-Ponti, 2007: 53).

Modernisma kopējo kultūrnostādņu gaismā aktualizējas arī minēto pazīmju klātesamība ekfrāzēs. Kā parādīts promocijas darba 2. nodaļā, XX gs. sākuma latviešu dzejā, līdzīgi kā eiropēiskajā tradīcijā, dominē netiešās ekfrāzes, kurās ne vienmēr ir atrodamas visas uzskaitītās pazīmes. Tādējādi viens no pamatjautājumiem, definējot vai traktējot ekfrāzes jēdzienu, kā arī plašāk – vizuālā objekta transformācijas veidus verbālajā objektā, ir jautājums par šās transformācijas pazīmēm. Kuras ir tās pazīmes, kas nešaubīgi liek pieskaitīt vienu vai otru teksta fragmentu vai tekstu kopumā ekfrastiskiem, t.i., uz vizuālo/verbālo attiecināmiem tekstiem. Ja tekstā rodama tikai viena no pazīmēm, bet tā pilda vairākas funkcijas: informatīvo, sižetveidojošo, jēgveidojošo, ilustratīvo un deskriptīvo, vai šāds teksts ir uzskatāms par ekfrastisku? Klasiskajā traktējumā nav uzskatāms, jo tam nepiemīt visas nosauktās pazīmes. Taču šāds teksts ietver sevī ekfrastisku potencialitāti – tā kā viena pazīme kvalitatīvi (un nereti arī kvantitatīvi) aizstāj neesošās (vai vāji izteiktas) pazīmes, tad šās

uzsvērtā/neuzsvērtā miju – klasiskā divpēdu pantmēra pirmsākumus. Un tieši šie uzskaitījumu modeļi seno ekfrāžu gadījumā kļūst par starpsemiotisko tulkojumu pamatmehānismu, verbāli kodē galvenos, apjomīgos tēlus. Sākotnēji šādi modeļi parādās episkajās poēmās kā efektīvi stilistiski paņēmieni (piemēram, Hēsioda “Teogonijā” (Hēsiods, 1998), Vergīlija “Eneīdā” (Vergīlijs, 1970)), vēlāk izplatās uz citām literārās jaunrades sfērām, vispirms jau uz prozu un zinātniskajiem žanriem. Ekfrāzei evolucionējot, tās pamatā jebkurā gadījumā uzskaitījums saglabājas kā pamatmehānisms – jo ekfrāzes pieraksta secību veido acs kustība no viena mākslas priekšmeta punkta līdz nākamajam, līdz aplūkots (mentāli “uzskaitīts”) viss mākslas priekšmets.

¹³⁰ Atšķirībā no viduslaiku orientācijas uz “ārpuscilvēka esamību” Renesansē vērojams pasauli izzinoša cilvēka akcentējums. Un mākslām, kas ir šā izzināšanas procesa atainotājas, jāmaina savi estētiskie uzstādījumi. Kā zināma veida manifestācija šai parādībai varētu būt ekfrāzes atdalīšanās no naratīva, kur tai līdz šim bijusi pakārtota loma, pildot dažādas kompozicionālas funkcijas, līdz ar to kļūstot par patstāvīgu lirisko daiļdarbu. Renesanses periodā lielāka uzmanība tiek pievērsta nevis prototipu slavinājumiem, bet gan tēla radīšanas procesam. Tieši šajā laikā veidojas tēlojošā poētika, kuras galvenais uzdevums ir attēlot tēlotājmākslas priekšmetus, izmantojot pašas tēlotājmākslas metodes un paņēmienus. Tas izpaudās kā sarežģītāku atskaņu ieviešana, kas pastiprina dzejas vertikālo struktūru (piemēram, soneta forma tika līdzināta ar cieto un nepadevīgo tēlnieka darba materiālu vai gleznas rāmi), perifērās un apgrieztās perspektīvas izmantošanu, krāsu epitetiem, plastiskām metaforām; oksimoroni un antitēzes tika pielīdzināti gaismēnu efektiem; tika izmantots liels skaits nominējošo teikumu – dominē lietvārdi un īpašības vārdi, gandrīz vispār netiek izmantoti darbības vārdi – tas viss stipri vien pietuvina dzeju mākslas priekšmetu statistikumam.

pazīmes esamība tekstā ļauj traktēt tekstu par potenciālo ekfrāzi. Potenciālā ekfrāze ir jauns jēdziens un ekfrāzes veida nosaukums, ko piedāvā promocijas darba autore. Par paraugu šā jēdziena/veida radīšanai ir kalpojuši M. Krīgera, L. Hellera un M. Cimborskā-Leboda piedāvātie un zinātniskajā literatūrā jau aprobētie jēdzieni “ekfrastiskā intence”, “ekfrastiskais impulss” (Krieger, 1992; Цимборска-Лебода, 2002) un “ekfrastiskais princips” (Геллер, 2002). Lai raksturotu potenciālo ekfrāzi, promocijas darba 3. nodaļā tiek analizēta viena no senākajām un noturīgākajām pazīmēm – uzskaitījums.

3.1. Uzskaitījums kā poētiska kategorija

Viena no būtiskākajām pazīmēm, kas ļauj runāt par ekfrastiska teksta esamību, ir sintaktiskā konstrukcija – uzskaitījums, kas nemainīgi cauri gadsimtiem saglabājusies kā ekfrāzes raksturīgākā pazīme jau no antīkajiem laikiem.

Uzskaitījumam kā sintaktiskai vai poētiskai konstrukcijai piemīt ievērojams jēdzieniskais potenciāls. Taču uzskaitījuma semantiskais un stilistiskais potenciāls balstās uz to, ka savā ziņā šī konstrukcija ir paradoksāla: tā pilnīgi noteikti ir sintaktiska konstrukcija, taču to parametru, kas var raksturot uzskaitījumu kā tieši un nepastarpināti sintaktisku, tajā ir gandrīz vai mazāk nekā jebkurā citā konstrukcijā. Jebkurš uzskaitījums ir “*laika paradigmatikas uzvara pār sintagmatiku*” (Дымарский, 2006: 256). Tajā laika sprīdī, kamēr tiek uzskaitīti atlasītie jēdzieni (priekšmeti, pazīmes u.c.), valodas sintagmatiskā attīstība it kā stāv uz vietas, pat tad, ja tā ir apgrūtināta ar saikļiem (tikai sakārtojuma, pakārtojuma saikļi uzskaitījumos tiek uzskatīti par anomāliju). Sakārtojuma saikļi uzskaitījumā tiek lietoti kā vismazāk specializēti un visuniversālākie. Pastāv uzskats, ka uzskaitījumam ir jābūt savā veidā sakārtotam. Tāds uzskats ir tikpat dabisks kā priekšstats par to, ka homogēnā rindā (kas ir uzskaitījuma sintaktiskais raksturojums) ir jābūt apvienotiem homogēniem elementiem, tāpat kādas paradigmas locekļiem. Tātad, lai kādus elementus uzskaitītu vēstījuma autors, tie neizbēgami tiek uztverti kā vienas paradigmas locekļi – vai šī paradigma ir kāda konkrēta lasītāja pasaules aina (un šajā gadījumā lasītājs it kā piekrīt autoram, uzskata, ka tam var uzticēties un neuzlūko uzskaitījumu kā kaut ko svešu), vai tāda pasaules aina, kas nesakrīt ar autora radīto, – šajā gadījumā uzskaitījums kā paņēmiens kalpo tam, lai raksturotu autoru un viņa kognitīvos procesus (Дымарский, 2006: 257). Tieši pēdējais gadījums ļauj samērā objektīvi vērtēt uzskaitījuma kā paņēmienu izmantošanu ekfrastiskos tekstos – uzskaitījums tiek “nodalīts” no teksta un drīzāk reprezentē autora domāšanas veidu. Uzskaitījuma kā paņēmienu izmantošana var liecināt par domāšanas un pasaules redzējuma īpatnībām.

Uzskaitījuma kā homogēna rindojuma jēdzieniskais potenciāls ir pievērsis pētnieku uzmanību. Tā, piemēram, V. Vinogradovs (Владимир Виноградов) darbā “Efīdes par Gogoļa

stilu” atzīmējis, ka uzskaitījuma konstrukcija spēj semantiski izlīdzināt nehomogēnus priekšmetus (*Виноградов, 1976: 279–281*). Nereti uzskaitījuma izmantošana tiek saistīta ar autora ironisko skatījumu, tam tiek piedēvēta “patētiskuma nolīdzināšana” – tā raksta J. Ščeglovs (*Юрий Щеглов*) par A. Čehova “Anna kaklā” (*Щеглов, 1996: 173*). Tipoloģiski līdzīga, taču vēl spilgtāka sintaktiskā parādība ir nominatīvu rindojums, tas tiek raksturots kā viena no ekspresīvās sintakses spilgtākajām pazīmēm (*Акимова, 1990: 97–99*), savukārt krievu akadēmiķis Vjačeslavs Ivanovs, pētot šo parādību poētiskajā sintaksē, izsaka hipotēzi, ka XX gs. dzejā savdabīgu paaugstinājumu izpelnās tieši “nomenu stils” (*Иванов, 1987: 239–241*). Kā atzīmē M. Dimarskis (*Михайл Дымарский*), nereti uzskaitījuma jēdzieniskais potenciāls pārvēršas jēgā, ko šī sintaktiskā konstrukcija ģenerē neatkarīgi no rakstošā gribas. Šāds apgalvojums prasa nelielu komentāru. Proti, ja šī paņēmiena izmantojums ir neatkarīgs no gribas (apziņas), tad tas, visticamāk, ir tik dabisks un neapzināts rakstošā indivīda radošajam procesam, ka netiek pat pamanīts, – tāpat tas var tikt attiecināts uz to kognitīvo procesu daļu, kas norisinās neapzināti un nepārtraukti. Jo, ja vien uzskaitījumam nav konkrētas formālās vai saturiskās funkcijas, uzdevuma, tad pārlika tā izmantošana neliecina par labu daiļdarba kopējai stilistikai.

Ir teorētiskās poētikas, kur uzskaitījums tiek pieskaitīts figūrām, taču šādu iedalījumu nevar saukt par tradicionālu. Piemēram, K. Dziļļa to neuzskata par izteiksmes līdzekli (*Дзиļļa, 1985: 49–53*), krievu teorētiķis B. Tomaševskis (*Борис Томашевский*) savā darbā “Stilistika” to arī nepiemin (*Томашевский, 1983*). Ž. Ženets uzskaitījumam tieši kā figūrai arī nevelta pārāk lielu uzmanību (*Женетт, 1998*). Tomēr par jebkuras gramatiskas kategorijas un valodas struktūras lomas nozīmi poētisku tekstu analīzē raksta R. Jakobsons darbā *Работы по поэтике*, arcerē *Вопросы поэтики: Постскрипtum к одноименной книге* (*Якобсон, 1987a: 80–98*). Arī latviešu literatūrzinātnieks V. Valeinis uzskaitījumu nodala kā atkārtojuma figūru: “*Divkāršojumam tuvu stāv uzskaitījums jeb sablīvējums. No dubultojuņa tas atšķiras ar to, ka te tiek minēta dažādu parādību virkne. Paši vārdi nav vienādi, bet vienāda ir gan to morfoloģiskā piederība, gan sintaktiskais izvietojums, gan loma viena kopīga priekšstata izveidē*” (*Valeinis, 1961: 221*). Uzskaitījuma un potenciālās ekfrāzes kontekstā īpaši uzsverama V. Valeiņa skaidrojuma pēdējā daļa par kopīgā priekšstata izveidi.

Arī N. Braginska, piedāvājot savu ekfrāzes klasifikāciju, norāda, ka viens no variantiem, kā strukturēt ekfrāzi, ir veidot t.s. hierarhisko ekfrāzi, kurā tekstuālā materiāla izvietojums (sākums, centrs, nobeigums), materiāla pasniegšanas veids, t.i., detalizētība un vispārinājums, stilistiskās pazīmes atbilst noteiktai vērtību hierarhijai. Ja tiek virknēti vienlīdzīgi elementi, tādu ekfrāzi Braginska dēvē par parataksisko ekfrāzi (*Брагинская, 1977: 261*). Pēc sintaktiskās un gramatiskās struktūras šāda parataksiskā ekfrāze atbilst

uzskaitījumam, taču uzskaitījumā šī parataksiskā īpašība nav tik būtiska – saikļu klātbūtne nav noteicošā pazīme.

Uzskaitījuma un ekfrāzes saistībā būtiski uzsvērt, ka ne katrs uzskaitījums ir definējams kā ekfrastiska teksta pazīme. Tādam uzskaitījumam jāatbilst vairākām prasībām. Proti, ja šo uzskaitījumu “pārnes” uz audekla, nosacīti “tulkotu” tēlotājmākslas valodā, tad tam ir jāiekļauj sevī pazīmes, kas to ļauj raksturot kā attēlu, tēlotājmākslas objektu. Pirmkārt, uzskaitījuma elementiem pēc to morfoloģiskās piederības ir jābūt lietvārdiem – vārdšķirai, kas nosauc ekfrāzes priekšmetu, un/vai īpašības vārdiem – vārdšķirai, kas raksturo ekfrāzes priekšmetu. Otrkārt, šiem uzskaitījuma elementiem ir jāiekļaujas divu veidu attiecībās: priekšmets – telpa un priekšmets – pazīme. Treškārt, ir jābūt marķieriem, kas signalizē par tēlotājmākslas kategoriju klātesamību tekstā, piemēram, rāmi, kompozīciju, koloristiku, perspektīvu, gaismēmām u.c. Ceturkārt, tekstā jābūt iekļautiem arī t.s. skatienu kontroles marķieriem – noteiktajiem, norādāmajiem vietniekvārdiem, vietas apstākļa vārdiem u.c. Par tādu marķieri var kalpot struktūrelements 'es redzēju' dažādās variācijās – t.i., jebkādas konstrukcijas, kas saistītas ar skatienu piesaisti. Turklāt visiem šiem marķieriem jābūt ar statistiska semantiku.

Ne vienmēr uzskaitījums modernistu tekstos ir sastopams tīrā veidā, tieši nosaucot vai nu priekšmetus, vai vietas, vai vārdus, vai aromātus u.c., jo par primāru netiek uzskatīts objektivizēts priekšmetu, parādību apraksts, bet gan interpretatīva pieeja. Turklāt, piemēram, simbolisma tekstiem raksturīgā simbolu sistēmas veidošana, nozīmju šifrēšana arī pieļauj implicītu uzskaitījumu veidošanu. Šo uzskaitījumu tipoloģiskā līdzība ar konceptiem ļauj runāt par to, ka uzskaitījums ir raksturojams ne tikai kā sintaktiska konstrukcija, bet arī kā kognitīva kategorija. Tādēļ promocijas darba autore piedāvā nodalīt uzskaitījuma paveidu, to nosaucot par konceptuālo uzskaitījumu: (1) vienkāršais uzskaitījums, kas tiek veidots secīgi, neizvērsti, kā sintaktiska konstrukcija; (2) konceptuālais uzskaitījums, kas tiek veidots neseceģi, izvērsti, ar uzskaitījuma elementu raksturojumiem, turklāt šis konceptuālais uzskaitījums var tikt pārtraukts ar citiem uzskaitījumiem (gan vienkāršajiem, gan konceptuālajiem).

3.2. Uzskaitījums kā lineārs koncepta modelis

Ekfrāzes uzdevums ir atklāt tēlainās un attēliskās jēgrades mehānismu, vienlaikus nezaudējot savu semiotiski valodiskās darbības nozīmību un darbojoties kā visplašākās kultūrnozīmes atainojuma instrumentam. Ekfrāzes pamatuzdevums (kas saistāms ar robežstāvokli starp divām sistēmām) ir dubultot mākslas darbā ieslēgtās konceptuālās

sastāvdaļas, tādējādi padarot tās nolasāmas; šis uzdevums sevī ietver arī nepieciešamību nonākt pie mākslinieciskā tēla vai – plašāk – mentālā kultūras fragmenta, kas veido mākslas darba dziļāko pamatu, konceptuālās interpretācijas. Turklāt šeit izdalāmas divas sfēras, kurās ekfrāze tiek nolasīta. Savā ekstensīvajā sfērā ekfrāze ir vērsta uz tīro vārdisko, lineāro valodas sintagmātiku, savukārt intensīvajā virzienā tā pievēršas vizualizētās jēgas maksimāli abstraktajiem komponentiem. Un šajos komponentos slēpjas zināšanas gan par lineārās sakārtotības, sintaktiskās hierarhijas un gramatiski leksiskās izvēles paņēmieniem, gan zināšanas, kas attiecas uz paša radīšanas procesa konceptosfēru, uz radošā objekta dabu un tā estētiskajām vērtībām. Un šajā sfērā (vai izteiksmes formā) nav vērojama linearitāte, bet drīzāk kontrapunktiskums, kas iezīmē šīs zināšanas. Tādēļ, aplūkojot šo intensīvo plānu, vairs nevar runāt par vienkāršiem uzskaitījumiem, bet gan par konceptuālajiem uzskaitījumiem vai sarakstiem, izmantojot U. Eko terminoloģiju. Uz koncepta un ekfrāzes pastarpināto saistību norāda arī promocijas darba 2. nodaļā aplūkotais jautājums par ekfrāzes un konceptuālās metaforas saistību. Konceptu verbāli var reprezentēt tikai lineāri (jo tas tiek aprakstīts ar vārdu palīdzību), lai gan tā vizuālais modelis visbiežāk tiek tēlots kā centrs un perifērijas. Lai gan konceptu teorija visbiežāk tiek izmantota kognitīvajā lingvistikā, tomēr, kā atzīmē Maija Burima, “uz analogijas pamata ir iespējams runāt par konceptiem poētiskajos tekstos un aprakstīt tos ar literatūrzinātnes paņēmieniem” (Burima, 2011: 25). Pētniece norāda – koncepts atbilstīgi piemērojams starpdisciplinārajam skatījumam uz literārajām parādībām, tā ir būtība, kas izteikta visās saturiskajās formās – tēlā, jēdzienā un simbolā, arhetipā, pirmjēgā utt., koncepts raksturojams kā dinamisks process, kurā valodas vienības ģenerē konceptuālu operāciju virkni un pamatzināšanu nostiprināšanos (Burima, 2011: 24–26).

Krievu semiotiķis Jurijs Stepanovs (*Юрий Степанов*) uzskata, ka koncepts ir mentālās esamības pilnīga lauka fragments, kura neprecīzi sinonīmi ir jēdziens un žanrs (*Степанов*, 2009: 217). Šajā promocijas darbā autore izmanto krievu semiotiķa Jurija Stepanova definīciju: “*Koncepts – tā ir ideja, kas ietver abstraktas, konkrēti asociatīvas un emocionāli vērtējošas pazīmes, kā arī koncentrētu jēdziena vēsturi*” (*Степанов*, 1997: 41–42). J. Stepanovs konceptus raksturo kā emociju, simpātiju un antipātiju, nereti pat sadursmes priekšmetus (*Степанов*, 1997: 43).

Krievu kognitīvisi J. Sternins (*Иосиф Стернин*) un Z. Popova (*Зинаида Попова*) piedāvā šādu semantiski kognitīvo koncepta aprakstīšanas modeli: (1) Koncepta nominatīvā lauka izveidošana; (2) nominatīvajā laukā ietilpstošo valodas līdzekļu semantikas analīze un apraksts; (3) valodas līdzekļu apraksta kognitīvā interpretācija – kognitīvo pazīmju izdalīšana; (4) kognitīvās interpretācijas verifikācija, izmantojot valodas lietotājus; (5) koncepta aprakstīšana uzskaitījuma veidā: tiek uzskaitītas kognitīvās pazīmes (*Попова, Стернин*,

2007: 160–161). Šis modelis vēlreiz apstiprina koncepta un uzskaitījuma saistību, bet, tā kā promocijas darba priekšmets nav koncepta aprakstīšana, turklāt pētījumā tiek analizēti poētiskie teksti, šis modelis tiek transformēts atbilstoši pētījuma objektam, priekšmetam un uzdevumiem. Pirmie trīs piedāvātā modeļa punkti tiek apvienoti – nominatīvais lauks tiek veidots kopā ar valodas līdzekļu semantisko pazīmju interpretāciju. Interpretācijas kritēriji ir, pirmkārt, kvantitatīvie (cik bieži pazīmes atrodamas tekstā) un, otrkārt, tie kuri atbilst pētījuma objektam – ekfrāzei. Pirmkārt, tiek noteikti varbūtējie koncepti, kas atbilst ekfrāzei. Otrkārt, poētiskajā tekstā tiek izdalītas leksēmas, vārdu savienojumi, izteikumi, kas atbilst varbūtējo konceptu nominatīvajam laukam. Treškārt, pēc piedāvātā modeļa 5. punkta¹³¹ tiek veidoti uzskaitījumi, kura elementi galvenokārt atbilst konkrēta koncepta kodolam, mazāk perifērijām. Balstoties uz iepriekš aprakstīto koncepta un uzskaitījuma saistību, tiek piedāvāts uzskaitījuma veids – konceptuālais uzskaitījums, kas pretēji vienkāršajiem, pirmkārt, ir konstatējams nevis diskrētā teksta fragmentā, bet visā tekstā kopumā; otrkārt, to veido tipoloģiski, gramatiski un tekstuāli dažādi elementi: leksēmas, dažādas vārdšķiras, kontekstuāli izdalāmi elementi, tropi un figūras utt. Šis uzskaitījuma modelis tiek piedāvāts kā iespējamā apraksta shēma, kura piemērojama autoekfrāzes tipa tekstam, kad autors pats ilustrē savus poētiskos tekstus. Veidojot gan verbālā, gan vizuālā teksta konceptuālos uzskaitījumus, tos var salīdzināt un izdarīt secinājumus par verbālā vai vizuālā teksta funkcijām krājuma kopējās idejas izteikšanai.¹³²

Ekfrāzes un konceptu saistību atklāj arī krievu zinātnieces N. Abijevas (*Наталья Абијева*) pieeja. Tās pamatā galvenokārt ir kognitīvais aspekts. Viņa aplūko ekfrāzi kā daudzpakāpju diskursu, kura pamatā ir semiotizēts redzes tēls, ko var atšifrēt ar daudzpakāpju kodu palīdzību. Divu savstarpēji saistītu mākslas darbu esamība pieļauj reprezentāciju ķēdes izveidošanu, kurā katrs nākamais posms ir jau reprezentācijas reprezentācija. Balstoties uz šādu pieņēmumu, autore piedāvā šādus interakcionālus procesus, kuri tad arī sekmē diskursa rašanos ekfrāzē.

1. Diskursa rašanos iniciē glezna (vai jebkurš cits tēlotājmākslas darbs). Īstenības izziņas procesā viens vai otrs koncepts mākslinieka apziņā pārveidojas un kļūst par kādu noteiktu mentālu tēlu, ideālu veidojumu (N. Abijevas terminoloģijā – invariantu).

2. Radīšanas procesā mākslinieks mēģina invariantu 1 pārvērst gleznā vai skulptūrā, t.i., izmantojot glezniecības (tēlniecības u.c.) valodu, taču tikai vienā no iespējamajiem variantiem. N. Abijeva norāda, ka zīmju sistēma, kas tiek izmantota glezniecībā, bieži

¹³¹ Modeļa 4. punktu tā autori uzskata par fakultatīvu.

¹³² Kā atzīmē Jurijs Stepanovs, mākslinieciskā attēla loģika pretēji verbālā teksta loģikai ir salīdzinoši maz pēfīta. Zinātnieks min divus nozīmīgus darbus: A. Vasiļeva “Iedomājamā loģika” (*Воображаемая логика*, 1910) un Pāvela Popova 1957. gadā izdoto darbu “Spriedums” (*Суждение*) par implikācijas loģikas jēdzienu.

uzskatīta par vienkāršotu, kas sastāv tikai no viegli atpazīstamām zīmēm – ikonām, lai gan tas nav īsti pareizi. Pat reālisma glezniecībā nenotiek burtiska, tieša mentālo priekšstatu materializācija pēc īstenības parauga. Radošajā procesā gandrīz vienmēr notiek nevis vizuālā kopēšana (pat tad, ja kā mācību uzdevums studentam vai māceklim ir zīmēt/gleznot slavenu darbu kopijas vai, nosodāmā variantā, kad mākslas darbu kopijas tiek izgatavotas noziedzīgiem mērķiem – pat tad, tieši pateicoties kopētāja “radošajam piegājenam”, ir iespējams atšķirt oriģinālu no kopijas), bet gan modelēšana, turklāt ņemot vērā māksliniekam pieejamos izteiksmes līdzekļus. Lai arī glezniecība (tēlotājmāksla vispār) balstās uz pašu jutīgāko un pārbaudītāko maņu – redzi, tomēr jebkurš reāls atveidojums būs tikai pietuvināšanas mēģinājums ideālajam mentālajam tēlam – tas nekad nebūs identisks.

3. Iegūtais redzes “teksts” savukārt kļūst par artefaktu, t.i., par reālās īstenības objektu. Taču tā saturā ir mākslinieka iekodēts viņa personiskais, pat intīmais viņa paša īstenības izziņas variants. Šī mākslinieciskā artefakta uztveres procesā dzejnieks salīdzina, pietuvina, pielāgo attiecīgā vizuālā tēla semantiku tiem atbilstošajiem konceptiem, kas glabājas paša dzejnieka mentālajā krātuvē. Tāds uz konkrēta mākslinieciskā varianta balstīts sastatījums rada jaunu mentālu priekšstatu – bet jau dzejnieka apziņā, un to zinātniece apzīmē kā invariantu 2. Šis invariants ir pilnībā salīdzināms, sastatāms ar invariantu 1, balstoties uz vienu pamatkonceptu, taču nekādā gadījumā nav uzskatāms tam kā identisks, jo tiem ir daudz subjektīvu atšķirību – gan kā radošām personībām, gan kā dažādiem mentāliem tipiem, vērojamas arī etnopshiholoģiskas atšķirības u.c. Un tieši šī priekšstatu nesakritību pakāpe (bet citreiz, gluži otrādi – gandrīz ideāla sakritība) provocē nākamo pārdzīvojuma posmu, vēlēšanos iesaistīties dialogā, dot iespēju pamatkonceptam realizēties citās papildjēgās un nozīmēs.

4. Un, visbeidzot, invarianta 2 realizācija poētiskā tekstā. Bet pēc būtības – vēl viena invarianta 1 transformācija, tikai tā izpausme un realizācija notiek ar valodas zīmju palīdzību.

Tālākais dekodēšanas process ir šā teksta interpretācija daudzos variantos dažādu lasītāju apziņā. Galvenā šā diskursīvā procesa īpatnība, pēc N. Abijevas domām, ir tāda, ka par pamata elementu kalpo noteikts koncepts, bet ekfrāze dod iespēju izanalizēt atšķirību vai sakritību pakāpi ar šo konceptu (Abieva, 2001: 80–94). Pēc pamatelementa, t.i., koncepta, šī pieeja sasaucas ar U. Eko *sarakstu teoriju*, saskaņā ar kuru ekfrastiskā tekstā ir iespējams nodalīt, izveidot dažādus sarakstus, kas veidojas dzejnieka mentālajā krātuvē, konceptualizējot dažādas sfēras.

3.3. U. Eko sarakstu teorija konceptuālā uzskaitījuma kontekstā

Citādi nekā tradicionālās poētikas, taču jēdzieniski gandrīz identiski uzskaitījumu traktē un apraksta itāļu semiotiķis U. Eko savā darbā “Sarakstu karuselis” (2010). Uzskaitījuma vai saraksta veidošanu poētiskos tekstos apgrūstina fakts, ka zinātniskajā literatūrā dažādās valodās vārdi “uzskaitījums”, “saraksts” tiek lietoti kā sinonīmi, turklāt šajā lietojumā nav novērojama konsekvence. Krievu valodā ir *перечень, список*; angļu valodā: *enumeration, list, register, compendium*, vācu valodā: *Aufzählung, Verzeichnis*.

Praktisko, nepoētisko sarakstu raksturo trīs pamatīpašības: tam piemīt referentīva funkcija, t.i., tas attiecas uz ārējās pasaules priekšmetiem un pilda tīri praktisku uzdevumu: nosaukt un uzskaitīt priekšmetus; otrkārt, tā kā šie priekšmeti ir reāli eksistējoši, tad praktiskie saraksti ir galīgi, un, treškārt, šie saraksti ir nemainīgi. Praktiskie saraksti ir kontekstuāli sablīvēti, turklāt tie nekad nav haotiski, jo vienmēr darbojas kāds noteikts atlases kritērijs (Eko, 2010: 113–116). Pretostatot praktisko sarakstu poētiskajam sarakstam, var nošķirt trīs kategorijas, kurām, izmantojot poētisko sarakstu kā mākslinieciskās izteiksmes līdzekli un kā teksta organizēšanas principu, kaut kādā veidā ir jābūt nolasāmām poētiskā tekstā: pirmkārt, poētiskajam sarakstam raksturīgais bezgalīgums jeb nepabeigtība; otrkārt, poētiskā saraksta mainība jeb atvērtība, un, treškārt, spēja parādības konceptualizēt (parādības turklāt nereti ir fantastiskas, nereālas). Turklāt, pēc U. Eko uzskata, poētiskais saraksts var būt attiecināms uz jebkuru mākslas veidu.¹³³ Kultūrlaikmeta kontekstā būtisks ir Eko atzinums, ka pabeigtas formas rodas tad, kad ir skaidra kultūridentitāte, kad kultūra ir pārliecināta par savu spēku nozīmību, bet saraksti veidojas tajā gadījumā, kad priekšā nostājas vesela rinda atsevišķu, izolētu parādību, kad kultūra tikai cenšas tajās šo identitāti atrast (Eko, 2010: 37–40). XX gs. sākums ir laiks, kad jaunais nomaina veco tik strauji, ka “kultūra ir apjukusi”. Daudzajiem XX gs. sākuma mākslinieciskajiem virzieniem un strāvojumiem kā sevi meklējošām kultūrparādībām, cenšoties sintezēt dažādu mākslu veidus, turklāt novēršoties no mimētisma, šādi saraksti kā teksta organizējošais princips varētu būt ļoti raksturīgi.¹³⁴

¹³³ Protams, grūti iedomāties, kā skulptūra varētu teikt “un tā tālāk” (bezgalības kategorija), jo tā ir ierobežota telpā, arī glezna ir ierobežota ar rāmi, taču, piemēram, aiz Leonardo da Vinči gleznotās “Monas Lizas” plešas ainava, kurā iztēlojoties var ieraudzīt gan pilsētu, gan ciemu, gan citus cilvēkus utt. Jo ir gleznas, kuras uzlūkojot šķiet, ka iekšpus rāmja nebūt nav parādīts viss, ka attēlots tikai kāds esamības fragments, piemēram, Hieronīma Bosa glezna triptihs “Pasaulīgo prieku dārzs” vedina uz domām, ka tajā attēlotie brīnumi ir tikai daļa no tiem, kas notiek vēl arī ārpus gleznas. Saraksta struktūra ir raksturīga ne tikai verbālajiem un vizuālajiem mākslas veidiem, bet arī mūzikai (piemēram, M. Ravēla “Bolero” ritms, kas liek domāt, ka skaņdarbs turpināsies bezgalīgi) un kino (Z. Ribžinska 1990. gada filma “Orķestris”, kurā viņš rada kinotēlu, kur daži personāži dodas augšup pa trepēm, kas potenciāli nekur nebeidzas) (Eko, 2010:38–39).

¹³⁴ U. Eko, aplūkojot Rietumu kultūras tieksmi sistematizēt, veidot rindojumus, sarakstus, min vairākus spožus promocijas darbā aplūkojamā laika posma literatūras piemērus, kuros atrodams šis teksta organizēšanas līdzeklis: grāfa Lotreamona “Dzejoļi I”; A. Rembo “Piedzēries kuģis”, E. A. Po “Pūļa cilvēks”, M. Prusta “Svana pusē”, A. Bretona “Mana sieva” (no grāmatas “Brīvā mīlestība”), V. Vitmena “Dzimušais Pomanokā”,

Apgalvojumu, ka uzskaitījums/saraksts ir ekfrāzi raksturojoša konstrukcija vai figūra, var argumentēt šādi: šīs konstrukcijas pamatā ir retorikas jēdzieni un kategorijas. Proti, visdažādākās sarakstu formas ir retoriskās figūras akumulācijas (*accumulatio*) paveidi (kā jau minēts, arī ekfrāze ir retorikas vingrinājums). Akumulācija ir figūra, kas sastāv no vārdu uzskaitījuma, vārdi savukārt apzīmē priekšmetus, parādības, jēdzienus, darbības, īpašības, pazīmes utt., tātad tā vai citādi tie pieder vienai konceptuālajai sfērai. Viens no akumulācijas veidiem – enumerācija (*enumeratio*), kas tiek izmantota, kad starp saraksta elementiem nav acīmredzamas saistības, sastopams viduslaiku literatūrā, kur tiek uzskaitītas Dieva īpašības, kas ir izsakāmas tikai caur atšķirīgām līdzībām. Tā, piemēram, V gs. dzīvojošais Ennodijs par Jēzu Kristu raksta, ka tas ir “*avots, ceļš, labā roka, gaismas nesējs, jērs, vārti, akmens, lauva, vārds, gudrība, grēks–upuris, bēgšana, kalns, tīkls, ērglis, pacietība...*” (Eko 2010: 133).

Vēl cits akumulācijas paveids ir sablīvējums (*congerie*), t.i., vārdu vai frāžu secība, virkne, kas apzīmē vienu un to pašu, kas apliecina vienu un to pašu ideju, domu no dažādiem skatpunktiem. Šī figūra atbilst retoriskās amplifikācijas principam, kuru, kā raksta U. Eko, var raksturot ar pārveidojuma (*metabola*), palēninājuma (*commoratio*) vai pat parafrāzes piemēriem. U. Eko atzīmē arī no klasiskās retorikas nākušos uzskaitījumus, kuru pamatā ir anafora, asindetons un polisindetons (Eko, 2010: 134). Lai gan zinātnieks abus pēdējos piemin kā ekfrastiskai poēzijai raksturīgus (Ariosto (*Ludovico Ariosto*) poēmas “Saniknotais Orlando” un Dž. Miltona (*John Milton*) “Zaudētā paradīze”), promocijas darba avotu izpēte liecina, ka tiešajos uzskaitījumos lielākoties tiek izmantots asindetons, savukārt visu ekfrastisku tekstu kopumā raksturo polisindetona izmantojums.¹³⁵

Un, lai gan Eko uzskata, ka klasiskajā retorikā “*nav atrodams neviens gana saistošs apzīmējums tam, ko mēs varētu dēvēt par saraksta negausību [...] un alkām pēc “vēl un vēl”*” (Eko, 2010: 137), pētījuma autore uzskata, ka no retorikas nākušais jēdziens pleonasms (*pleonasmus*), turklāt gan sintaktiskais, gan semantiskais, arī raksturo uzskaitījumu kā figūru. Turklāt tieši semantiskais pleonasms ļauj runāt par konceptuālo uzskaitījumu klātbūtni poētiskā tekstā.

B. Sandrāra “Proza par Transsibīrijas ekspresi un Francijas Mazo Žannu”, Ž. Hijsmanta “Ačgārni”, O. Vailda “Doriana Greja portrets” u.c.

¹³⁵ Pētot Raiņa dzejas darbus kā iespējamās ekfrāzes, par nozīmīgu analīzes kritēriju kalpoja J. Kursītes novērojums, ka “[...] polisindentons salīdzinājumā ar asindentonu Raiņa dzejā lietots daudz retāk. Iespējams, tas ir sakarā ar Raiņa tiecību visos iespējamajos līmeņos padarīt dzejas domu spraiģāku, īsāku, koncentrētāku, ko polisindentons pretēji bezsaikļu konstrukcijai neveicina” (Kursīte, 1996: 140). Ekfrāze kā apraksta tips ir visai nepārliciecināmi samērojams ar spraiģumu, īsumu un koncentrētību, pat ja tā ir t.s. nulles ekfrāze.

3.4. Konceptuālais uzskaitījums V. Eglīša dzejā

Lai raksturotu konceptuālos uzskaitījumus, visspilgtākais piemērs ir V. Eglīša poētiskā daiļrade, īpaši pirmais krājums “**Elēģijas**”. V. Eglīša poētiskā darbība vispirms saistāma ar dekadenci, simbolismu, vēlāk ar jaunklasicismu: “[...] *kad simbolistisko V. Eglīša daiļradē nomaina klasicistiskais, tad apmāto neskaidrību izteiksmē aizstāj tiecība dzejas domas nepārprotamai un maksimālai skaidrībai*” (Kursīte, 1990: 4). V. Vāvere un L. Sproģe dzejnieku dēvē par “*latviešu dekadences teorētiķi*”, tieši viņa nopelns ir tas, ka latviešu dzejnieki iepazīstas ar krievu simbolistiem (Sproģe, Vāvere, 2002: 16–21). Par laikabiedru attieksmi pret V. Eglīša teorētiskajiem un poētiskajiem meklējumiem rakstījušas V. Vāvere, L. Sproģe, J. Kursīte; pētījuma kontekstā zīmīgs ir V. Damberga izteikums, kas, raksturodams V. Eglīša dzeju, atklāj, ka “*tā ir “programmas dzeja” – Viktora Eglīša stiprā puse*” (Dambergs, 1954:67), ka bieži vien viņa dzejoļi ir interesanti un raksturīgi ar savām tendencēm, nevis formas vai ritma izsmalcinātību (Dambergs, 1954: 67). Otrs būtisks novērojums pieder literatūrzinātniecei V. Vāverei: “*V. Eglīša simbolisma periods [...] stāv zem ļoti spēcīgas ārējo ietekmju zīmes*” (Vāvere, 2012: 106). Tātad, pirmkārt, liela teorētiskā bagāža un arīdzan tieksme didaktiski teoretizēt, otrkārt, akadēmiskas gleznošanas un zīmēšanas skolas pamati, treškārt, krievu, franču simbolistu un citu moderno stāvojamu ietekme, un, visbeidzot, ceturtkārt, vēlme izpausties visdažādākajās mākslās¹³⁶ – tas viss veido to pamatslāni, no kā izaug viens no latviešu dekadentiskā simbolisma spilgtākajiem krājumiem – “*Elēģijas*”¹³⁷.

V. Eglītis raksta, ka viņš “*pārvērtē atsevišķi ik sajūtu, kaislību un domu pašu par sevi*” (Egle, 1924a: 263), tātad pārvērtēšanas procesā vispirms notiek parādību, jēdzienu nodalīšana un pēc tam konceptualizācija¹³⁸. V. Eglīša gadījumā vēlēšanās krājumā atainot visu to zināšanu un emociju pārbagātību, ko viņš paņēmis no pārdomu krīzes, iespējams, var

¹³⁶ “*Kaut gan mani interesējušas arī gandrīz visas zinātnes, kā dabas, tā psiholoģiskās un sabiedriskās, tomēr sava gara izteiksmi esmu meklējis tikai mākslās: dziedāšanā, gleznošanā, teātra spēlēšanā, dzejošanā un literāriskā kritikā. Kurā no šām mākslām es būtu vairāk sasniedzis, grūti teikt. Speciālisti man solījuši gandrīz visās vienādu iespēju sasniegt lielāku pilnību, kā to jūtu arī pats,*” raksta V. Eglītis (Egle, 1924a: 266).

¹³⁷ V. Valeinis savā pētījumā “*Latviešu lirika XX gadsimta sākumā. 1900–1917*” (1973), raksta, ka “*V. Eglīša “Elēģijas” pēc žanra it kā sasauktos ar V. Gētes “Romas elēģijām” un vēlāk rakstīto J. Sudrabkalna elēģiju ciklu, kas veltīts Klodijai [...], taču ir pliekanas, bezgaumīgas, jo tajās viscaur jūtama erotiska āksta poza*” (Valeinis, 1973: 77). Pēcpadomju laika literatūras pētnieki “*Elēģijas*” raksturo kāvienu no latviešu dekadentiskās dzejas virsotnēm līdzās E. Virzas “*Biķerim*”, A. Austrīņa “*Vakardienai*”, K. Skalbes “*Veļu laikā*”, K. Jēkabsona “*Pie meža ezera*” (Kursīte, 1999: 411), kā “*gribas un principu demonstrāciju, [...] savdabīgu “manifestu”, kura postulāti ne vienmēr ir mākslinieciski piepildīti*” (Treimane, 1998: 333). Arī J. Kursīte uzskata V. Eglīti par vienu no spēcīgākajiem jaunu māksliniecisku ideju un formu ģeneratoriem, kas līdzī nes mākslinieciski spēcīgu darbu, pat rindu līdzpastāvēšanu vājiem un neveiksmīgiem darbiem un strofām (Kursīte, 1990: 5).

¹³⁸ Kategorizācijā kā kognitīvā procesā veidojas kognitīvas klasificējošas pazīmes, kas parādās konceptu grupās un atsevišķo konceptos. Kognitīvās klasificējošās pazīmes sakārto konceptus un to grupas vienotā konceptosfērā. Savukārt koncepta ietvaros šīs pazīmes sakārto vienotā struktūrā daudzskaitlīgās diferenciālās kognitīvās pazīmes, kas veido koncepta saturu (Лопова, Стернин, 2007: 127–128).

rezultēties vairākos un dažādos sarakstos. Arī V. Dambergs atzīmē šo V. Eglīša īpatnību: “Viņš labprāt ģeneralizē un, jaunai spilgtai, domai dzimstot, pakļauj tai veselās parādību rindas vai garīgās darbības sektorus” (Dambergs, 1954: 76). Būdams V. Eglīša tuvs draugs, V. Dambergs labi zina arī viņa radošā darba metodes – tās ir deduktīvas, viņa domu plašais vēriens un lidojums, kas bieži nepakļaujas stingrai kontrolei un izvēlei, ir balstīts izlasītajā, pārdomātajā un dziļās teorētiskajās zināšanās. V. Eglītis turklāt šajā laika posmā (līdz “Elēģiju” publicēšanai) dažādus mākslas veidus, mākslas darbus vērtē, analizē un impulsus tajos rod tieši saturiskajā ziņā, formai nepievērš gandrīz nekādu uzmanību, uzskatot to par mazāk nozīmīgu idejas atklāšanā (Dambergs, 1954: 77, 84–85). Uzskaitījuma veidošanās radošā procesa gaitā ir saistīta ar tekstveides formālo pusi, uzskaitījums kā konstrukcija ir formālā, ārējā izpausme: iespējams, ka radošā procesa gaitā jēdzieniskajā laukā norisinās konceptualizēšana, kas tekstā realizējas kā uzskaitījums Eko izpratnē. Šā pētījuma uzmanības centrā ir tie uzskaitījumi, kuros reprezentētās konceptosfēras ir saistītas ar tēlotājmākslu – gan tieši, gan pastarpināti.

3.4.1. Tēlotājmākslas konceptuālās kategorijas V. Eglīša dzejā

V. Eglīša ceļš uz dzeju caur tēlotājmākslu bijis apzināts – viņš iestājas Penzas mākslas skolā¹³⁹, lai “glezniecībā iegūtu vidusskolotāja tiesības un tad, kā tāds, nodotos rakstniecībai” (Egle, 1924a: 261–262). Lai gan skolā viņš ir brīvdomātājs un dumpinieks, kas atsakās pakļauties skolotāju prasībām, tomēr mākslas skolā apgūtie tēlotājmākslas pamati, iespējams, vēlāk rod atbalsi viņa dzejā.¹⁴⁰ Fakts, ka Eglītis tēlotājmākslas pamatus apgūst Krievijā, var izrādīties nozīmīgs, raksturojot tos viņa poētiskos darbus, kas saistīti ar

¹³⁹ Penzas mākslas skolai Latvijas mākslas vēsturē ir īpaša nozīme, tajā no 1911. gada mācījās K. Baltgailis un jau kara un bēgļu laikā K. Ubāns, V. Tone, J. Kazaks, R. Suta, K. Johansons, A. Beļcova u.c. Izņemot A. Beļcovu, pārējie šeit turpināja Rīgas mākslas skolā iegūto izglītību, apguva tradicionālo lineāro zīmējumu N. Petrova (*Николай Петров*) vadībā, impresionistiski modificētu krievu reālisma tradīciju, ko piekopa I. Repina (*Илья Репин*) skolnieks I. Gorjuškins-Sorokopudovs (*Иван Горюшкин-Сорокопудов*). Modernāku faktūru ieteica izglītotais pasniedzējs Aleksandrs Šturmans (*Александр Штурман*), ar kuru latviešiem nodibinājās ciešāki kontakti. Latviešu jaunie mākslinieki Penzā darbojās patstāvīgi, Penzas skola bija svarīga ne tik daudz kā jaunu atziņu gūšanas vieta, bet kā jauno trūcīgo mākslinieku eksistences un radošās vides nodrošinātāja. Tieši Penzas skolas gados notiek būtisks pavērsiens jauno mākslinieku attīstībā, un te sākas jau nepārtraukts klasiskā modernisma posms.

¹⁴⁰ Savukārt gadu ilgā skološanās kņazienes Teņiševas ierīkotā privātdarbnīcā pie I. Repina, visticamāk, nav atstājusi vērā ņemamu ietekmi uz V. Eglīti. J. Lapiņš raksta: “Gleznotājs no V. Eglīša neiznāca, jo vēlāk viņš maz strādājis šai nozarē. Viņš uzgleznojis dažas ainavas, no kurām grūti spriest par Eglīša apdāvinātību glezniecībā” (Lapiņš, 1936:226). Arī V. Eglīša daiļrades pētniece Vera Vāvere uzskata, ka V. Eglītis, domājams, pat vispār nav redzējis Repinu, nerunājot par kādu vērā ņemamu ietekmi. Pētniece atzīmē, ka V. Eglītis dienasgrāmatās bieži piemin krievu gleznotāju Zinaīdu Serebrjakovu (*Зинаида Серебрякова*), Osipa Braza (*Осип Браз*) skolnieci (V. Vāveres komentārs pēc I. Brēmeres referāta “V. Eglīša poētiskā daiļrade un krievu tēlotājmākslas skola: vizuālā un verbālā saskarsmes punkti”, kas nolasīts LU 70. konferences ietvaros starptautiskā zinātniskā konferencē “Krievu rakstniecība pasaules kultūras kontekstā”, LU, 22.–23.03.2012.). V. Eglīša un Z. Serebrjakovas daiļrades iespējamā mijiedarbība ir turpmāko pētījumu uzmanības lokā.

tēlotājmākslas izpausmēm.¹⁴¹ Tomēr ir kategorijas, kas eksistē visās tēlotājmākslas skolās, neatkarīgi no kultūrpiederības, un ar dažādām modifikācijām, arī gandrīz visos virzienos, stilos. Un šādu vispārīgu kategoriju klātbūtne ir saskatāma V. Eglīša poētiskajā daiļradē.

Pirmkārt, nav apstrīdams, ka latviešu dzejā dabas apraksti, ainava ieņem ļoti nozīmīgu vietu. Izņēmums nav arī V. Eglīša dzeja, taču tai piemīt kāda tikai Eglītim raksturīga īpatnība, kas dziļākajā būtībā sasaucas ar vienu no tēlotājmākslas (īpaši – glezniecības) pamatkategorijām. Runa ir par rāmi, rāmiskumu. Krievu semiotiķis B. Uspenskis (*Борис Успенский*) norāda: “Lai ieraudzītu pasauli zīmēs, pirmkārt, ir jāieņem robežas, jo tieši robežas arī veido attēlu [...] tieši “rāmji” – vai tās būtu konkrētas gleznes robežas (tātad tās rāmis) vai kompozicionālas formas – tās organizē attēlu un, precīzāk runājot, arī padara to par attēlu, t.i., piešķir tam semiotisku raksturu” (*Успенский*, 1995: 177). Gandrīz visos poētiskajos tekstos, kuros Eglītis apraksta ainavu, pirmajā pantā viņš ar konkrētu leksēmu palīdzību iezīmē rāmi – 'debesis', 'zeme', 'koki'. Citviet tās ir rāmja semantiskas modifikācijas – 'dārzs', 'parks', 'aleja', vēl sastopama arī rāmiskuma kompozicionāla veidošana, izmantojot dzejoļa gredzenveida kompozīciju, kad pirmais un pēdējais pants ir vienādi. Tā arī Eglītis pirms dzejoļa saturiskās puses izklāsta vispirms šo ainavu “ierāmē”.¹⁴² Piemēram, “*Viens es zaļā dārzā apakš zariem lienu, / Un pār mani lokas balti ziedi vien; / Augšā dziļā debess, dziļā zālē brienu, / Dziļu elpu krūtīs velku cauru dienu*” (23)¹⁴³; “*Zied ķirši, / Un stropos strazdi klusu lien; / Tik zila debess, melna zeme / Kā tikai paradīzē vien*” (56); “*Tie saskaņā kā debess, mežs un lauks, / Skats visu redz, un ausis visā klausās*” (60). Nereti kā rāmis tiek izmantots logs: *Caur logu lūkojos, kur ozols melns, / Tik tikko ziedus raisot, sargā puķi, / Pret zilo dzīli zvērēdams kā velns*” (65); “*Ak, šie lauki, debestiņi, / Zaļās pļavas, bērzu vaidis*” (104). Kā minēts, nereti rāmja funkciju pilda dārzs, parks vai aleja: “*Cik jautra vēl tev sirds, tik tikko valdas! / Tā avots vas'ras laikā kokos skaļi urdz, / Un žube ābeļzaros dziedot*

¹⁴¹

Krievu akadēmiskā glezniecības un zīmēšanas skola visbiežāk tiek raksturota salīdzinājumā ar t.s. franču skolu, un raksturīgās atšķirības ir šādas: pamatā ir ļoti rūpīgs un prasmīgs, izstrādāts zīmējums. T.s. franču skola, piemēram, zīmējot ģipša galvu kā studiju, t.s. konstruēšanu jeb līniju zīmēšanu uzreiz savieno ar gaismēnu laukumu ieklāšanu, kas krievu skolā ir neiedomājami – vispirms ir stingra konstrukcija, proporcijas, līdz galam izstrādāts lineārais zīmējums un tikai pēc tam mākslinieks ķeras klāt ēnošanai. Te atklājas otra būtiska krievu skolas pazīme – tā tiecas uz telpiski apjomīgu zīmējumu (gleznojumu). Atkarībā no zīmējuma svarīguma, šai skolai ir nozīmīga forma, tās izpratne, gaismēnu un tonālās attiecības, kas šo formu padara izteiksmīgu. Mazāka nozīme krievu skolā ir krāsai, I. Kramskojs jau XIX gs. 70. gados raksta: “*Krievu mākslai nepieciešams virzīties uz gaismu, gaišām krāsām,*” – taču, novērtējot Rietumeiropas mākslinieku pieredzi, viņš piemetina slāviskajai mentalitātei tik raksturīgi: “[...] *bet kā lai to izdara, nepazaudējot pa ceļam visdārgāko – mākslinieka sirdi?*” (cit. pēc: Lāce, 1962:71). Trešā iezīme saistībā ar zīmējumu – svarīgs ir sižets, kas līdz ar to ietver sevī literāras kategorijas, proti, krievu glezniecības skolai ir raksturīga aprakstošo detaļu bagātība. Visbeidzot, krievu skolai raksturīgs ainavas motīvu saaudums ar cilvēku tēliem (krievu mākslā tas iesākas ar Venecianova (*Алексей Венецианов*) un Perova (*Василий Перов*) darbiem, bet par spilgtu un tipisku parādību kļuva XIX gs. 90. gados).

¹⁴²

Jebkāds zīmējums vienmēr sākas ar darba “uzstādījuma” (un nav svarīgi, vai tas ir ģipša kubs, sievietes akts vai ainavas skičveidīgs zīmējums) ierāmēšanu – baltā papīra lapa vai audekls tiek “ierobežota” no visām četrām pusēm, lai, mākslinieku profesionālajā terminoloģijā izsakoties, “darbs neskrītu ārā no laukuma”.

¹⁴³

Te un turpmāk cit. pēc: Eglītis, 1925, iekavās norādot lappusi.

maldās, / Līdz beidzot iekšā siltā zilgmē spurdz” (88); “Pār savu grāmatu caur logu ieskatījos / Es dārzā zaļajā: kā sudrabs, redzu, birst” (97), vai dzejolī “Aizmirsts ābols”: “Tur aiz sila, upes, kalnā, / Kuplā dārzā mājas slīgst, [...] Cauri alejai spīd balkons, / Bet aiz stikliem kaut kas balts; / Pāri skrej man vēja šalkons, / Durvīs iznāk augums stalts (Eglītis, 1925: 100). Viens no spilgtākajām rāmiskuma reprezentantiem un, pēc V. Vāveres atzinuma, arī labākajām lirikas miniatūrām, ir dzejolis “Pēc ilga darba”, kurā minētā tēlotājmākslas kategorija nepārprotami norāda uz Eglīša vizuālās domāšanas iezīmēm – viņš ne tikai “ierāmē” ainavu, bet arī ar klusuma semantiku ietverošām leksēmām norāda uz tēlotājmākslas “mēmo” dabu:

Cik ilgs šis vakars, mierīgs, kluss,

Cik augsti bezdelīgas lido;

Mežs, lauki, pļavas ēnās dus

Un sarkans mākons debess vidū.

Bet es pa logu, darbs kad beigts,

Šai mierā kvēlas moka gremdu;

Dus manī gars vēl neizteikts.

Un sapņos vājo sirdi remdu. (cit. pēc Vāvere, 2012: 173)

Tādējādi Eglīša dzejā var nošķirt vairākus konceptus: Māksla, Glezniecība, Ainava.

Otra pazīme, kas netieši norāda uz tēlotājmākslas kategoriju, šoreiz – zīmēšanas varbūtējo klātbūtni Eglīša dzejas darbos, ir koloristikas neizteiksmīgums, atsevišķos krājumos – pat neesamība. Turklāt raksturīgi, ka, piemēram, krājumā “Hipokrēna”, kurā savukārt tikpat kā nav iepriekš minētā rāmiskuma, šī koloristika parādās. Krājuma kopējā tonalitāte ir tumša: “*Un dvēšles tumšai pamatkrāsai [...] Bet tūkstoš krāsu bezdibenis*” (47), lai gan apakšvirsraksts “Jambi un lirika *in modo clasico*” varētu norādīt uz visai seno grieķu un romiešu mākslai raksturīgo gaišo un spilgti krāsaino koloristiku, tā tomēr nav¹⁴⁴. Šī pazīme, iespējams, norāda uz konceptu Tēlniecība vai Grafika klātbūtni Eglīša daiļradē.

Treškārt, Eglīša dzejā nolasāma tēlotājmākslas žanru daudzveidība. Tā visspilgtāk reprezentējas krājumā “**Zeme un mūžība**”. Nereti viņš tieši norāda, ka dzejolis aplūkojams kā glezna, piemēram, dzejolī “Brasla”: “*Blakus bezdibeņa atvars, / Veras tumšs starp klinšu*

¹⁴⁴ O. Špenglers darbā “Eiropas noriets” raksta, ka antīkās tēlotājmākslas koloristika aprobežojas ar dzeltenu, sarkanu, melnu un baltu krāsu, izvairoties no zilās un zili zaļās krāsas, pieļaujot tikai dzeltenzaļas vai zilgani sārtas nokrāsas. Zilā un zaļā ir debesu, tāluma – tātad, transcendentās, garīgās krāsas, dzeltenā un sarkanā – matērijas, asins un tuvuma krāsas, Špenglers tās dēvē par apolloniskajām, politeistiskajām, pūļa, tautas krāsām; zilo un zaļo – par faustiskajām, monoteistiskajām. Lai gan antīkajiem māksliniekiem ir bijis zināms zilās krāsas radītais tāluma un atsvešinātības efekts (metopu foni visbiežāk bija zilā krāsā), tā izmantota vienīgi apjoma formālai radīšanai (*Искусство*, 2003: 297–299). Tradicionāli iedibinātais uzskats, ka seno grieķu un romiešu māksla bija melnbalta, ir un tiek apstrīdēts.

krastiem / *Gleznai ciešs un bīstams satvars / Klintīs priežu mežs pilns mastiem*¹⁴⁵ (32), vai dzejolī “Pilsēta”: “*Kas gleznots, attēlots simts veidos saprotamos [..]. Mākslinieka skaidro aci / Saista dabas nobriedums*” (45). Ekfrastisku gleznu radīšanā V. Eglītis izmanto sapņa motīvu – tas ļauj, pirmkārt, nodalīt citu realitāti, otrkārt, sapņa izmantošana kā pāreja no vienas telpas uz otru, izdomātu, samērā bieži tiek izmantota ekfrastisku tekstu veidošanā. Otrs tēls, kas turklāt bieži saistīts ar sapni¹⁴⁶, ir dārzs (parks, nereti arī aleja) – kā norobežotas un mākslīgi radītas telpas simbols. Arī citos krājumos, bet jau minētajā īpaši izteikta ir ainavas žanra pārstāvēniecība – Eglītis apraksta ainavu kā zīmētu, kā gleznotu – soli pa solim verbāli fiksējot vizuālos ainavas elementus: “*Zeme, zaļās druvas, raibās ziedu pļavas / Ozolāji kuplie, sidrabbirztaļņas, / Upju lejas dziļās, laivu nēsātājas, / Rāmie ezerviļņi pilni gaigalām*” (20). Dzejolis “Savā sētā” iesākas ar vārdiem: “*Tīk man takā seniemītā / Iet pa dārzaleju staltu*” (39), un turpinājumā viss dzejolis veido ainavas aprakstu. Te vērojama perspektīva: “*Blakus klajie sakņu lauki [..] Tālāk ašņo zemeņrindas*”, iezīmējas rāmis: “*Miermīlīgi pāri galvai [..] Blakus klajie sakņu lauki [..] Rāmi stāv gar otru pusi*” (39) Turklāt šeit bagātīgs uzskaitījums: *liepas, kļavi, ligzdas, putni, stumbri, sakņu lauki, zirņi, sparģeļkrūmi, zemeņrindas, tomātu un ķirbju vagas, ābeles, plūmes, puķes, ogu krūmi* utt., kas turklāt marķēts ar skatiena kontroles elementiem: “*Kur vien metu vieglās acis..*” (39) un leksēmām ar konkrētas vietas semantiku: *pāri galvai, blakus, tālāk, balkonā, stāv gar otru pusi, pāri* u.c. (39).

Krājuma pēdējā nodaļa ir “Gadalaiku noskaņas”, un visgleznieciskākie ainavu apraksti rodami tieši šeit. Turklāt te visai tieši tiek izmantotas leksēmas, kas saistītas ar 'redzēt': “*Dārzs ābeļziedos līgo, / Un bišu bari dūc [..]. Un tikko artās vagas / Es aplūkoju kluss*” (161).

Dzejolī “Vēstule no laukiem” ienāk ekfrastisks interjera apraksts: “*Bet, pilnī ieejot, par plašu likās viss*” (48), tajā fiksējams izteikts vietas apstākļu lietojums (*te, še, aiz, pār, no balkona, skats pāri pļavai* u.c.), prievārdi, “interjerisks” uzskaitījums:

*Šīs telpas veikalām, tās siernīcai un tās
Priekš tautas koncertiem, kas visus līksminās,
Tad maniem draugiem vēl, kas pilsētsēras kļiedēs
Še gaišās istabās. Ap logiem rozēs ziedēs.* (48)

Šajās rindās izmantotais pārnesums vēl vairāk pasvīturo skatiena nepārtrauktību, itin kā slīdot pāri telpai. Turklāt šeit interjera uzskaitījums pāriet ainaviskā uzskaitījumā: “*Še gaišās istabās. Ap logiem rozēs ziedēs, / Un dārza krūmi līks, un krāšņie koki šalks*” (48). Un turpinās ar elementiem: *egle, aleja, liepas, kļavas, rozes, puķes, dārza pļava, ābeles, ozolrindas, parks, Gauja, Brasla*. Otrs dzejolis, kur interjera ekfrāze, ir “Puspiepildījies

¹⁴⁵ Te un turpmāk cit. pēc: Eglītis, 1926, iekavās norādot lappusi.

¹⁴⁶ Šo paņēmieni var ieraudzīt arī citu autoru ekfrastiskos tekstos, piemēram, A. Ahmatovas dzejolī “Māksliniekam”.

sapnis”. Šeit savukārt interjera apraksts apvienots ar grupas portretu, kura turklāt “redz” vēl vienu gleznu – mitoloģiska žanra gleznojumu par senlatviešu tēmu. Turklāt šo mitoloģisko gleznu apraksta dzejnieks, kas uz skatuves uzstājas aprakstītās grupas priekšā.

*Es sapni redzēju: bij zāle dekorēta
Un kupols saulespilns, bet solos izmeklēta
Un cēla publika, kas nečaloja vairs
Un kuras uzvalkos bij kaut kas smalks un kairs.
Te bija ģen'raļi, kas nosirmoj'ši kaujās,
Pie kuriem skaistules, kas cēlās maigi kļaujas;
Un gudrie ministri, kas tautai mieru dod,
Dod zemi, dabu tai, lai katrs sev laimi rod;
Un akadēmiķi, kas, mīlot savu tautu,
Sen izpētījuši tās gara druvu pļautu. (73)*

Un mitoloģiskās gleznas centrā “*Pats pērkons-zibeņmets un Saule, kura kvēl, / Un mēness-zvaigžņu gans un Auseklītis vēl*” (73). Turpinājumā tiek aprakstītas kara ainas, grēki – kā mitoloģiski personificējumi. Šajā krājumā V. Eglītis visnotaļ atklāti demonstrē savu pievēršanos dievturībai, līdz ar to viņam svarīgi šķiet atainot nacionālos mītus, parādīt latviešu senatni, dievus, dievības – un to viņš dara, lielu daļu minētajai tematikai veltīto dzejoļu veidojot kā panorāmisku mitoloģisku gleznu (izdomātu, abstraktu) aprakstus. Jāuzsver – tieši panorāmiskas, ko V. Eglītis panāk, visa dzejoļa garumā – ne tikai katrā teikumā, bet katrā dzejoļa rindā ievēdot arvien jaunas personas, visdažādākos notikumus, varoņus, ainavas u.c. Lai šo glezniecisko panorāmiskumu panāktu, viņš izmanto tagadnes darbības vārdus, pasīvās un divdabju konstrukcijas un bagātīgu prievārdu klāstu, kā arī apstākļa vārdus ar vietas nozīmi, kas turklāt apzīmē visdažādākās vietas. Te spožs piemērs ir dzejolis “Augstā dieva brauciens”, kur katrā rindā ienāk vismaz divi jauni tēli, parādības: “*Saules dieve skaistā, Mēness slēpa vaigu / Lauku, Zemes mātes bēga pilnas baigu, / Meži nolocījās, Jūra melna kļuva*” (14).

Jau krājuma pirmajā dzejolī “Himne-lūgšana Lielajam Latvju Dievam” V. Eglītis bagātīgi izmanto uzskaitījumu kā paņēmienu, lai paustu savas domas par vēsturi, par tagadni, par tautas nākotni, un, zīmējot panorāmisku mitoloģisku gleznu ar senlatviešu dieviem, ar vēstures ainām, viņš sniedz ekfrastisku portretu – Lielais Latvju Dievs ir

*Pelēkā mētelī tērpies, krokoti šūtā,
Ar platmali galvā, dzeltenām pastalām kājās
Un baltu ceļa spieķi rokā.
Zilacu skatiem un sārtlūpja smaidiem. (9)*

Arī sadzīves žanrs kā glezniecības žanrs ir pārstāvēts krājuma ekfrastiskajos fragmentos, piemēram, dzejolis “Svētdienas rīts” veidots kā lauku sētas apraksts, savukārt dzejolī “Cietumā” V. Eglītis vizuālu cietuma kameras gleznu rada ar emocionāli ekspresīvu epitetu, vietas apstākļu un citām telpu raksturojošām leksēmām.

Ceturtkārt, V. Eglītis līdz ar J. Jaunsudrabiņu ir teju vienīgais latviešu dzejnieks XX gs. sākumā, kura dzejas darbos rodamas autoekfrāzes – paša radītu artefaktu pašrocīgs apraksts. Šī pazīme ļauj nodalīt iespējamu konceptu – Dzeja.

3.4.2. V. Eglīša “Elēģijas” – autoekfrāze un konceptuālie uzskaitījumi

Dž. Holanders ekfrāžu tipoloģijā bez reālās un abstraktās ekfrāzes nošķir vēl kādu ekfrāzes veidu – tiek aprakstīts reāls mākslas darbs, ko radījis pats dzejnieks,¹⁴⁷ – šīs ekfrāzes var dēvēt par autoekfrāzēm, un, kā noprotams, tās rada dzejnieki, kuri vienlaikus ir arī mākslinieki (vai otrādi)¹⁴⁸. Dž. Holanders min Eiropas kultūras vēsturē spilgtākos autoekfrāzes piemērus: Mikelandželo skulpturālais veidojums “Nakts” un tā apraksts, Dž. Tērnera glezna “Londona” un apraksts un D. G. Roseti sonets un glezna “Lēdija Lilita” (Hollander, 1995: 45–51). Ukrainu zinātnieks Oļegs Kovaļs (Олег Коваль) uzskata, ka autoekfrāzes ir ne tikai semiotisks kodu un veidu tulkojums, bet arī mentālo struktūru un konceptuālo operāciju semiotiska darbība, kas vērsta uz plastiskās nozīmes objektivizēšanu un verbalizēšanu; darbība, aiz kuras slēpjas noteikta redzējuma un pasaules tēlainās sapratnes loģika (Коваль, 2009: 231).

Latviešu literatūrzinātnē nedaudz ir pētītas J. Jaunsudrabiņa autoekfrāzes – ilustrācijas “Baltajai grāmatai” (Kuple, 1999: 88–102). Taču spilgtākais autoekfrāzes paraugs latviešu XX gs. sākuma dzejā ir V. Eglīša “**Elēģijas**” (1907). Krājums vienlaikus ir konceptuāla uzskaitījuma un autoekfrāzes piemērs, tas ļauj izvirzīt hipotēzi, ka konceptuālais uzskaitījums var tikt pieņemts kā potenciāla autoekfrāzes pazīme.

Šajā krājumā V. Eglīša daiļradei raksturīgā dzejas un tēlotājmākslas sintēze izpaužas visspilgtāk.¹⁴⁹ Ap 1902. gadu pārdzīvodams “*dziļu iekšēju krīzi kā cilvēks un arī kā mākslinieks*” (Egle, 1924a:262) un iedziļinādamies filozofiskās, reliģiskās zinātnēs, kā arī

¹⁴⁷ Angl.: *actual ecphrastic poems by the artists themselves*.

¹⁴⁸ Kultūras parādība, kad rakstnieki (dzejnieki) darbojas arī tēlotājmākslā un savukārt mākslinieki sacer literārus darbus, ir visai izplatīta. Taču ne vienmēr šī mijiedarbība izpaužas autoekfrāzēs, piemēram, lai gan Raini no visiem mākslas veidiem visvairāk interesējusi tēlotājmāksla, ekfrāzes viņa poētiskajos tekstos neatrast. Lai gan S. Viese uzskata, ka “*dažas reizes viņš tomēr ķēries pie zīmuļa*” (Viese, 2001: 152), savukārt B. Gudriķe krājuma “Tie, kas neaizmirst” nodaļu “Sausi putekļi”, ko inspirējusi Mikelandželo daiļrade, raksturo: “*Taču pašivs miers nebija Rainim raksturīgs, tāpēc šī “miera” nodaļa ir īsa – pavisam četri dzejoļi, turklāt bez virsraksta, kas liecina par dzejnieka iekšējo pretošanos šim akmens miera stāvoklim [...]*” (Gudriķe, 2001: 40). Iespējams, ka tieši šī B. Gudriķes pamanītā “*negribēšana būt statiskam*” ir viens no varbūtējiem iemesliem, kāpēc Raiņa dzejā nav artefaktu aprakstu, kas raksturojami ar statistiska kategoriju.

¹⁴⁹ Vizuālā un verbālā attiecības mītiskajā aspektā “Elēģijās” pētījusi J. Kursīte monogrāfijā “Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā” (Kursīte, 1999: 413–415).

izstrādādams formu, Eglītis raksta dzejoļus, kuri “*pēc minētā lūzuma*” parādās “Elēģijās”: “*Šajos darbos, iekšējās katarzes pārsteigts, biju novērsies kā no dabas, tā no tautas dzīves, pat no vistuvākiem biedriem un iegājis vistumšākos un mistiskākos dvēseles, kaislību un domu labirintos, pārvērtēdams atsevišķi ik sajūtu, kaislību un domu pašu par sevi, un tāpat rīkodamies arī ar stila materialu. Caur to šā laika darbi atgādina it kā bicantisko mozaiku no visdažādākiem mākslinieciskās formas un satura materialiem*” (Egle, 1924a: 262–263). Bizantiskā mozaīka – tas ir īpašs mozaīkas tehnikas veids, kurā mozaīka tiek veidota no smaltes – dažāda izmēra, dažādu krāsu¹⁵⁰ stikla gabaliņiem – tātad no nosacīti vienkārša, necila materiāla – stikla – tiek veidoti augstvērtīgi monumentālās glezniecības mākslas darbi. Iespējams, V. Eglītis pats visprecīzāk ir raksturojis “Elēģijas” – no visdažādākajiem “materiāliem” izveidojis viengabalainu mākslas darbu.

Tātad “Elēģiju” teksti papildināti ar paša autora zīmējumiem.¹⁵¹ Viens no aspektiem, kādā tiek aplūkotas vizuālā/verbālā attiecības “Elēģijās”, ir šo zīmējumu attiecības ar tekstu. No teksta teorijas viedokļa šis krājums uzskatāms par kreolizētu tekstu – ja aplūkojam poētisko tekstu no komunikatīvās funkcijas aspekta, tad tas ir tekstā ieslēgts vēstījums, kas adresātam tiek nodots vārdiski un attēliski. Vēstītāja galvenais uzdevums ir ar teksta palīdzību radīt adresātam apstākļus, lai tas vislabākajā, vistiešākajā veidā saprastu tekstu. Tāpēc, ņemot vērā teksta “misiju”¹⁵² un raksturu, autors ir tiesīgs variēt vienus vai otrs izteiksmes līdzekļus – vizuālos un verbālos. Poētiski teksti var būt gan daļēji kreolizēti, gan pilnīgi kreolizēti. “Elēģijas” uzskatāmas par daļēji kreolizētu tekstu, jo tajā verbālie un vizuālie komponenti veido autosemantiskas attiecības¹⁵³, kad verbālais teksts nosacīti ir autonoms un vizuālajiem komponentiem ir vairāk fakultatīvs raksturs. Šie abi komponenti var būt saistīti saturiskajā, saturiski kompozicionālajā un saturiski valodiskajā līmenī. Tas atkarīgs no funkcionālā un komunikatīvā uzdevuma, kurš kreolizētajam tekstam kopumā jāveic. Iespējams, ka V. Eglītis

¹⁵⁰ Bizantieši parastajai stikla masai bija iemācījušies pievienot dažādus metālus (zeltu, sudrabu, varu u.c.), kas dažādās attiecībās veidoja neskaitāmu nianšu toņus. Lai gan izmēri un formas bija dažādas, tomēr visvairāk lietotā bija kuba forma, kas viegli pakļāvās salikšanai veselumā. Vēl viena raksturīga bizantiskās mozaīkas pazīme, ko īpaši var novērot baznīcās, – kompozīcijas tika veidotas uz īpatnēja zelta fona, kura savdabība tika panākta ar dažādu nokrāsu un intensitātes zelta kubiņiem, kas kopumā radīja mirdzošu, itin kā dzīvu fonu – gan dienas gaismā, gan sveču apgaismojumā. Šī tehnika prasa lielu pacietību un rūpību.

¹⁵¹ “Elēģijas” ir pirmais un vienīgais paša Eglīša ilustrētais krājums, turpmākos viņa darbus ilustrē R. Suta, K. Ubāns, V. Tone, H. Vīka un dēls Anšlavs. Zīmīgi, ka viņa darbus ilustrē bijušie “penzieši”. V. Vāvere raksta, ka 1905. gadā Eglītis uz kādu laiku dodas uz Kijevu, kur cita starpā satuvinās ar gleznotāju Mihailu Jakovļevu. Pēdējais apņemas ilustrēt Eglīša dzejoļus. Šajā laikā dzejnieks gatavo “Elēģijas” publicēšanai un acīmredzot cer izdot arī tulkojumus. Jakovļevs solās katru dzejoli ilustrēt ar zīmējumiem un vinjetēm. Nodoms neīstenojas (Vāvere, 2012: 125).

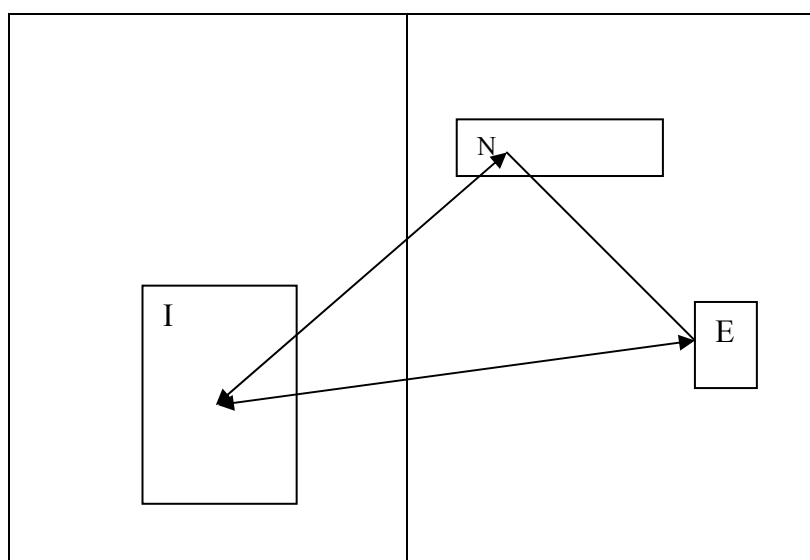
¹⁵² Eglīša poētiskos tekstus labi raksturo vārds “misija”, jo viens no viņa izvirzītajiem uzdevumiem bija pievērst lasītājus “jaunajai mākslai”, izglītēt – pat autobiogrāfijā savus dzīves un daiļrades faktus Eglītis aplūko plašā mērogā, sasaistot tos ar uzdevumiem, kas veicami tautas izglītošanā (sk. Egle, 1924a :260-269).

¹⁵³ Pilnīgi kreolizētos tekstos attēla un teksta attiecības ir sinsemantiskas – komponentu attiecības ir saplūdušas, verbālais komponents ir pilnībā atkarīgs no vizuālā komponenta un attēls ir uzskatāms par obligātu teksta elementu. Šāds teksta veids visbiežāk sastopams zinātniski tehniskajā literatūrā un reklāmā.

ilustrēt krājumu pats izvēlēties tādēļ, lai ar vizuālo tēlu palīdzību vēstītu to, kas verbālā izteiksmē būtu nodēvējams par pleonasmu, jo, būdams teorētiski lieliski izglītots un labi pārzinādams literārās gaumes robežas, viņš nevarēja nesaprast, ka liekvārdība “*neliks pēc viņa alkt*”¹⁵⁴.

Secinājums, ka krājuma “Elēģijas” vizuālā/verbālā attiecības ir definējamas kā autosemantiskas, ļauj runāt par šo krājumu arī kā par autoekfrastisku tekstu.

Daļēji kreolizētā tekstā nozīmīga ir teksta/attēla attiecības, tādēļ jāaplūko šo attiecību kompozīcija un semantika. Vispirms vispārīgs raksturojums. Ilustrācijas ievietotas pirms visu nodaļu pirmajiem dzejoļiem, tās ir arī atvērumos, kur redzams nodaļas nosaukums un epigrāfs nodaļai, un pēc dažu nodaļu pēdējiem dzejoļiem. Pēc dekadentiskās tradīcijas, ilustrācijām semantiski ir jāatbilst tekstuālajam materiālam. Visu nodaļu sākuma atvērumi, izņemot pirmo divu, ir veidoti pēc viena kompozicionālā principa – atvēruma kreisajā lapaspusē, apakšdaļā, centrā ir nodaļu raksturojoša ilustrācija (attēlā apzīmēts ar I), atvēruma labajā lapaspusē novirzīts ne lapas vidusdaļā, bet augstāk un pa kreisi, tātad tuvāk zīmējumam ir nosaukums (N), un pretī zīmējumam tajā pašā labajā lapaspusē (tātad zemāk), un labajā pusē ir epigrāfs (E). Shematiski šī kompozīcija izveido trijstūri, kura punktus savienojot ar līnijām, izveidojas perspektīvas zīmējums (sk. 21. att. pielikumā un shēmu zemāk).



¹⁵⁴

Jāmin vēl kāda nianse, kas saistīta ar tekstu ilustrēšanu. Ja ilustrācijas rada talantīgs mākslinieks, nevis pats autors, tad nereti veidojas situācija, ka attēls, būdams krietni vien iedarbīgāks līdzeklis nekā teksts, veido savu, bieži vien atšķirīgu interpretāciju nekā teksta autors, dažkārt pat aizēnojot tekstu. Tāpēc literāti nereti principiāli atsakās no savu darbu ilustrēšanas. Ir gadījumi, kad tekstu vizuālās ilustrācijas vēlāk dzīvo savu, no teksta neatkarīgu māksliniecisko dzīvi. Piemēram, A. Benuā ilustrācija A. Puškina darbam “Vara jātnieks”, M. Vrubeļa ilustrācija Ļ. Tolstoja romānam “Anna Kareņina” un M. Ļermontova darbam “Dēmons”, Kukriniksu (*Кукрыниксы*) ilustrācijas N. Gogoļa romānam “Mirusās dvēseles” u.c. Galvenais māksliniecisko ilustrāciju uzdevums ir literārā darba jēgas emocionāls atainojums, un tieši tāpēc tās bieži izrādās subjektīvas.

Turklāt perspektīva var būt gan parastā lineārā – kad subjekts (adresants) ir I, tātad N un E ir objekti, uz ko vērsts skats, attēliskā uzmanība. Savukārt, ja šī kompozīcija tiek traktēta no apgrieztās perspektīvas skatījuma, tad subjekti ir N un E, bet objekts (adresāts) ir “ilustrācija”. Abos gadījumos visi trīs atvēruma kompozicionālie elementi ir saistīti, ilustrācija “jātulko” ne tikai nosaukuma, bet arī epigrāfa kontekstā, un, tā kā epigrāfu autors ne visos gadījumos ir pats Eglītis, šis elements varētu tikt uzskatīts par papildinošo vai intertekstuālo elementu šajās triādēs.

Piedāvātā shēma aplūkojama arī autoekfrāzes un ekfrāzes attiecību kontekstā. Proti, attiecības “ilustrācija”/“nosaukums” ir tieša autoekfrāze, attiecības “ilustrācija”/“epigrāfs”, ja epigrāfa autors ir Eglītis, ir uzskatāmas par autoekfrāzi, savukārt, ja epigrāfa autors ir cits dzejnieks, – tādā gadījumā Eglītis ilustrē cita dzejnieka tekstu; visbeidzot, attiecības “nosaukums”/“epigrāfs” var tikt uzskatītas par implicītu autoekfrāzi vai intertekstuālu kodu, kur vizuālais tēls nolasāms pastarpināti.

Tādējādi V. Eglītis krājuma verbālos tekstus papildina ar vizuālajiem tekstiem, iespējams, tas nozīmē, ka verbālajam tekstam daļēji tiek atņemta ilustratīvā funkcija, to pārnesot uz vizuālajiem tekstiem – ilustrācijām.

Par Eglīša autoekfrāzēm runājot, jāmin kāda interesanta detaļa, un proti, Eglītis pēc gadiem vizuāli citē pats sevi. Krājuma “Divas poēmas” titullapu ilustrācijā redzams tieši tas pats zīmējums, kas noslēdz 1907. gadā iznākušās “Elēģijas”. Zīmējumā attēlotā sievietē sēž uz dīvāna, kājas sakrustotas, roka atbalsta pieliekto galvu, zīmējums izteikti tumšs. Sievietes vecums, spriežot pēc apģērba (un apģērbtības) un arī pēc pozas, ir ap pusmūžu (sk. 42. att).

Lai izvērsti parādītu konceptuālo uzskaitījumu saistību ar ekfrāzi, kā arī novērtētu autoekfrāzes īpatnības krājumā “Elēģijas”, atbilstoši katrai krājuma nodaļai tiks aprakstīti konceptuālie uzskaitījumi, kas pārstāv kādu ar ekfrāzi saistītu konceptu.¹⁵⁵ Tiks aprakstīti gan verbālo, gan vizuālo tekstu konceptu lineārie modeļi. Tieši šādu ekfrastisku tekstu analīzē, kurā tiek raksturotas un salīdzinātas verbālā un vizuālā attiecību īpatnības, ir izmantojams konceptuālā uzskaitījuma modelis. Turklāt krājuma uzbūves princips, kas tekstu veido nevis pēc hronoloģiskā principa, bet gan sakārto septiņos atsevišķos ciklos (nodaļās), “*kas kopumā sniedz sižetisku attīstību un ļauj grāmatu uztvert kā vienotu veselumu*” (Vāvere, 2012: 109), arīdzan pieļauj konceptu, tātad konceptuālo uzskaitījumu klātesamību poētiskajā tekstā. Arī kritiķu atsauksmēs rodami apliecinājumi Eglīša semiotiski ievirzītajam domāšanas veidam. Piemēram, F. Bārda raksta: “*Raksturīgākie elementi Eglīša dzejā [...] svaigas*

¹⁵⁵ Šie koncepti sākotnēji tiek pieņemti kā varbūtēji, balstoties uz visu to materiālu, gan zinātnisko, gan poētisko, ko pētījuma autore ir apgūvusi par ekfrāzi. Piemēram, pārlicinoši tiek pieņemti koncepti Māksla, Mūžība, Dzeja. Kā iespējami pētījuma gaitā tika pieņemti: Glezniecība, Grafika, Tēlniecība, taču to esamība neapstiprinājās.

impresionistiskas gleznas, tam visam pāri nupat kalta metāla mirdzums” (Bārda, 1990: 421), bet V. Plūdonis atzīmē, ka “*Īstenības pasaules novērojumi te bieži sajaukti juku jukām ar dīvainākiem, nedibinātākiem murgiem, kuros kā zelta graudiņi netīrā rūdā izkaisītas šur tur zīmīgi uzvertas un oriģināli zīmētas dabas gleznas*” (Plūdonis, 1912: 374), savukārt A. Bērziņš un V. Dambergs akcentē tieksmi uz pārdomu dzeju (Vāvere, 2012: 117).

Pārliet valgmi man neļauj, ak Mūza! Pār pārpilno mēru.

Pārpilnā Doma slīpētā Formā kā Mūžība briest.

Skaistums ir Samēra brālis; bet Doma zūd Mūžības skavā.

Vēli man Skaistuma valgos Vareno Mūžību sviest.

Krājuma tulkotais¹⁵⁶ ievaddzejolis “Entelehija” koncentrētā veidā atklāj pamatdomu, pamatmotīvu – Skaistums kā mūžības iekšējais, dzenošais spēks¹⁵⁷, kas materializējas Domā un Formā. Tātad, iespējams, var izdalīt jau šādas konceptuālās sfēras, kuras reprezentēties uzskaitījumos, ko nosacīti var nosaukt: Skaistums, Mūžība (bezgalība), Mentālais (doma), Māksla, Dzeja. Taču pilnīga konceptuālo uzskaitījumu aina veidosies pēc detalizētas strukturālas verbālā un vizuālā analīzes.

Pirmā nodaļa “Medūzas skats”. Šo nodaļu atvērumā neveido iepriekš aprakstītā triāde, iespējams, tāpēc, ka medūzas zīmējums ir arī uz titullapas. Taču zīmējums ir pirms pirmā dzejoļa “Medūzas skats”. Šis zīmējums (sk. 22. att.) ir vistiešākais un semantiski viens no skaidrāk nolasāmajiem attiecībā pret verbālo tekstu. Turklāt šim dzejolim likts Raiņa epigrāfs: “...*Nekustošais ķermenis...*”, kas vēl tiešāk norāda uz iespējamām interpretācijām¹⁵⁸.

Iespējami vairāki Medūzas tēla impulsi, kuri mudinājuši V. Eglīti uz šādu dzejoļa un nodaļas nosaukumu, kā arī ilustrāciju. Pirmais – sengrieķu mīts, pēc kura Gorgonas Medūzas skatiens spēj pārvērst akmenī, viņa ir vienīgā mirstīgā no trim māsām. Sengrieķu tēlniecībā Gorgona Medūza visbiežāk tēlota bez acu zīlītēm, acis tiek izstrādātas tikai vēlāko laiku glezniecībā un tēlniecībā. Eglīša zīmējums tādējādi norāda un senāko, grieķisko Gorgonu Medūzu – tātad skatiens, kas neskatās, bet redz. Taču mute parasti ir atvērta, bet Eglītim tā drīzāk smaids, smīn (ironija?). Ja jaunāko laiku mākslā Medūza tiek attēlota ar daudzām čūskām uz galvas, kas lokās visos virzienos¹⁵⁹, tad Eglīša variantā Medūzas galva ir

¹⁵⁶ 1907. gada izdevumā zem Entelehijas ir rakstīts – tulkots. V. Eglītis nav uzrādījis, kura autora tulkojums šis teksts ir, arī V. Vāvere monogrāfijā “Viktors Eglītis” nenorāda oriģinālteksta autoru (Vāvere, 2012: 109).

¹⁵⁷ Entelehija Aristoteļa filozofiskajos uzskatos ir iekšējais spēks, kas potenciāli sevī ietver mērķi un galīgo rezultātu. Dvēsele, pēc Aristoteļa, ir pirmā organisma entelehija, un ķermenis, kam piemīt “spēja dzīvot”, patiesi dzīvo, tikai pateicoties šai entelehijai. Aristoteliskajā nozīmē dvēseli kā entelehiju savā daiļradē izmanto arī J. V. Gēte.

¹⁵⁸ Epigrāfs ir no Raiņa dzejoļa „Kopš garas mūžības” (krājums “Tālas noskaņas zilā vakarā” (1903)), un dzejoļa ārējā un iekšējā atribūtika ir vērsta uz iekšējā un ārējā sastinguma, nejutīguma atainošanu.

¹⁵⁹ Arī slavenākajās gleznotajās Medūzu galvās čūskas ir haotiski nesakārtotas: M. M. Karavadžo “Medūza” (1595), P. P. Rubensa “Medūzas galva” (1615), nezināma flāmu autora gleznota “Medūzas galva”,

“sakārtota” – tai ap galvu apvijušās četras čūskas, tās attēlotas simetriski un saskaras ar galvām (vai, iespējams, rij cita citai galvu vai asti – atdzimšanas/nāves aplis), kopējais siluets veido noslēgtu formu, kas atgādina sievietes klēpi. Te zīmīgi, ka sakārtota galva ir lielākajai daļai arhaiskā laikmeta Medūzām, kā arī simbolistiem, piemēram, vācu izcelsmes gleznotāja simbolista Franča Štuka (*Franz von Stuck*) 1892. gadā gleznotajai “Medūzai” un poļu simbolisma glezniecības ievērojamākā pārstāvja Jaceka Malčevska (*Jacek Malczewski*) “Medūzai” (1900) (sk. 23. un 24. att.). Turklāt V. Eglītis attēlo ne tikai Medūzas galvu, bet visu tās ķermeni tupus pozā ar izvērstām kājām – un ķermeņa kopējais siluets pēc formas ir identisks galvas formai. Šī poza turklāt ir viena no senākajām dzemdēšanas pozām: pēc leģendas, no Medūzas asinīm dzimst Pegazs, dzejnieku aizstāvis. Sakrustotajās rokās Medūza tur septiņas mazas čūskas. Var secināt, ka zīmējums ir semantiski papildīts – tas attēlo galējo sastingumu. Otrs varbūtējais impulss ir krievu simbolista V. Brjusova dzejolis “Medūzas skats” (*Лук медузы*), kurā atrodamas gan verbālas, gan vizuālas paralēles ar Eglīša tekstu¹⁶⁰ (dzejoli sk. 2. Pielikumā).

Nodaļā tikai četri dzejoli: “Medūzas skats”, “Agonija”, “*Perpetuum mobile*”, “Sapnis”. Tāda paša nosaukuma pirmā dzejoļa liriskā varoņa dzejnieka dvēsele jau ir noslēgta, nekustīga: “*Tev sirds kā lauva noslēgts bija*”¹⁶¹ (11). F. Nīčes proponētā “Dievs ir miris” ideja sasauca ar Medūzas stindzinošo skatienu, tas tekstā parādās visai tieši: “*Tev zuda viss. / Sen zuda Dievs. Nu pats tu zudi. / Tev nepalika it nekā*” (11). Un turpmākajās rindās V. Eglītis attīsta F. Nīčes dzīves filozofiju par mūžīgo tapšanu – pārcilvēks, kas pārspēj esošo *homo sapiens* un iztur “lielākā”, kas kļuvis par “mazo” (“*kā pigmejs mazs un apsmiets juties*” (11)), “mūžīgo atgriešanos”: “*Gars tavš celtos / Bez saitu – salauzts-nesalauzts – / Un pāri druvām, pāri dārziem / Tad elsdams skrietu Ahasvers*” (12).

Dzejolī “Agonijā” sižets uz antitēzi būvēts: vīrietis pret sievieti, dzīvība pret nāvi, ticība pret neticību, viņa, kas ir regress, zeme, daba; viņš – kas progress, uz priekšu, debesis. Savā ziņā šis dzejolis traktējams kā krājuma atslēga, kā programmatisks sacerējums, jo tajā parādās gandrīz visi turpmākajos vizuālajos un verbālajos tekstos nolasāmie motīvi, elementi, sižeti – visu varbūtējo konceptuālo uzskaitījumu nominatīvie lauki.

Savukārt dzejolis “*Perpetuum mobile*” semantiski sasauca ar zīmējumā “Medūza” divkārt reprezentēto noslēgto apli – lai kādi un kādos laikos tiktu būvēti mūžīgie dzinēji cilvēces sapņos vai īstenībā, to pamatā vienmēr ir aplis, rats, ritenis. V. Eglītim ļaunums,

kas tiek piedēvēta Leonardo da Vinči agrīnajam periodam, A. Bēklina 1878. gadā gleznotā “Medūza”. Arī šajā nesakārtotībā var strukturēt nosacītu simetriju, taču tas ir cita pētījuma priekšmets.

¹⁶⁰ Par V. Brjusova poētikas lielo ietekmi uz V. Eglīša daiļradi sīkāk sk. Sproģe, Vāvere, 2002: 72–106.

¹⁶¹ Te un turpmāk cit. pēc: Eglītis, 1907, iekavās norādot lappusi.

iznīcība kā mūžīgais aplis: “*Un tukša ir debess, / Un zemes gars lieks, / Un zinātnes – akmiņains strauts*” (17).

Nodaļas beigās zīmējums: kails jauns vīrietis, pat vēl pusaudzis, sēž ūdenī līdz viduklim (sk. 25. att). Šajā nodaļā var tikt nodalīti šādi verbālie konceptuālie uzskaitījumi: **Mūžība** (nominatīvo lauku veido leksēmas, vārdu savienojumi, konstrukcijas, leksēmu sinonīmiskās, bet neminētās nozīmes: *nezināmais; Fatums; klusums; Medūzas skats; tev zuda viss; tukšs, salts; lielais Gars; nesalauz tiltu aiz sevis; nāve; mirt; Perpetuum mobile; Dievs; velns; Herostrats; Saule*); **Skaistais** (*Mūza; mērs; forma; klusums; sieviete; visu zemi un debesi sevī es nesu; trīs varavīksnes; saule; Dimantpils*); **Mentālais** (*Doma; Forma; Klusums; otrais tavs; lielais Gars; gars tavs celtos; pārcilvēks: Tev zuda viss, Tev zuda Dievs; mans pārspēka maigums*). Ne tik plaši, bet pārstāvēti arī uzskaitījumi, kas izvērsumu radīs nākamajās nodaļās: **Mītiskais** (*Gorgona Medūza, Pegazs, Herostrats, Ahasvērs, Dievs, Velns*); **Dzeja** (*Gorgona Medūza, dzejnieks, otrais tavs*); **Tēlniecība** (*akmens; Bezgala mierīgs, bezgala ciets; dzelzs*). Savukārt vizuālajā tekstā jeb ilustrācijā nolasāms šāds konceptuālais uzskaitījums, kurš nosaucams **Sieviete/Medūza**, ietver sevī šādus nominatīvā lauka elementus: *Medūza; Noslēgts aplis; Sievietes klēpis; Čūska, čūskas; Kailums; Mati kā čūskas, Gari mati; Smīns; Smaids; Krūtis; Acis; Aizvērtas acis; Nav acu; Sēdēt; Tupēt; Sakrustotas rokas, kreisā pāri; Akmens; Dzejnieks; Pegazs; Sieviete*. Un otras ilustrācijas uzskaitījumā **Vīrietis** ietilpst: *Jaunietis; Īsi mati; ūdens; sēdēt, tupēt, smaidis*.

Kā redzams, uzskaitījumu nominatīvo lauku elementi strukturāli ir visai dažādi – ir elementi, kas nosaukti tieši (piemēram, *Herostrats, Klusums, Ahasvērs*), ir elementi, kas ietverti dzejas rindās kā tropi vai figūras (piemēram, *Bezgala mierīgs, bezgala ciets*), un ir tādi, kuri atklājas tikai kontekstuāli (piemēram, *dzejnieks*).

Otrā nodaļa “**Saturnālijas**”¹⁶². Arī šo nodaļu neveido atvēruma triāde, taču šeit ir vērojams vizuālā teksta saistīgums, kas aktualizējas dinamikā, proti, iepriekšējo nodaļu noslēdz zīmējums (kompozicionāli tieši tai vietā, kur atvērumos ir ilustrācijas) ar jaunu, kailu vīrietī, bet šīs nodaļas pirmo dzejoli ievada zīmējums, kas attēlo padzīvojušu vīrietī (kā krūšutēlu) ar kailu galvvidu un lauru vainagu galvā, viņš ir apģērbts “līdz kaklam”, apģērbu rotā zvaigznes, vīnogu ķekari ar ogām un lapām (26. att.). Acis, līdzīgi kā Medūzai, ir tikai iezīmētas, arī mute smīnā. Tas ir vienīgais zīmējums šajā nodaļā, kas var tikt konceptualizēts vizuālajā uzskaitījumā **Vīrietis/dzejnieks**: *vīrietis, pusbūžs, laime, slava, dzeja, lauru vainags, Roma, apģērbs, smaidis, smīns, plīks pauris*. Leonardo da Vinči epigrāfs: “*Mīlestība ir atzīšanas meita. Jo drošāka atzīšana, jo dziļāka mīlestība*” (19). Iespējams, tas domāts par

¹⁶² Saturnālijas – decembra svētki Senajā Romā, raksturīgākais šiem svētkiem – vergi tiek pielīdzināti kungiem, var tiem blakus sēdēt kā līdzīgi. Tātad vienlīdzība, bet patiesībā – vientulība.

dzejnieka/mākslinieka un publikas attiecībām (dzejoļi “Pegaza pakavs”, “Pie mūzām”). Pirmais dzejolis “Vientuls”, arī dzejoļi “Buda”, “Lai notiek!”, “*Perpetuum mobile*” – visus vieno vientulības motīvs:

*Es vientuļais, pārbīļa mēmais,
Sen mirušais, atkal jau dzīvs,
Kā Visuma liktens un mērķis,
Kā ārprāts un noziegums brīvs.* (30)

Un pēdējais dzejolis “Lincejs”¹⁶³. V. Eglītis vieglu roku apvieno visas versijas, nosaukumā liekot vārda latinizēto variantu. Šajā nodaļā **Mītiskais** (*Hadess, Lincejs*), dominējošu vietu joprojām ieņem **Mentālais**, kurā nozīmīgs elements ir *Pārcilvēks* (*gribā un pārspēkā – nespēka maigums; zeme un debess priekš viņa ir tukši*; dzejolis “Lai notiek!”, *individuālisms*; *Es vientuļais, pārbīļa mēmais*; dzejolis “Lincejs”), tāpat **Mūžība** ar pamatelementu *Vientulība* (*Nezināms Avots; Brīnums; viņš nezina, kas labs, un nezina, kas ļauns; Pasaule Jauna; haoss; zvaigznes; jūra; ūdens; Mūžība*; dzejolis “*Pilns biķers*”; *melnas padebes veļas / Un bezlaikā, beztelpā grimst; Visums*), noteiktāk un izteiksmīgāk sevi piesaka uzskaitījums **Dzeja** (dzejolis “Dimantpils” ar izteikti dekadentiskām vārdsmām: “*Mana Dimantpils, / Ar maniem līķiem un bērniem, / Tāpat kā stils, / Kļūst brīva no murgiem pērnem*”; dzejoļi “Pegasa pakavs”, “Bards”, “Mūza”; “Lincejs”). Šeit pirmo reizi krājuma teksta nominatīvajā laukā ienāk elements *devītais vilnis*, kas līdz ar citiem, turpmākajās nodaļās minētajiem elementiem konceptualizēsies uzskaitījumā, kam atbilstošs nosaukums – **Galējā izpaušme**¹⁶⁴.

Trešā nodaļa “**Labirints**”. Konceptuālo uzskaitījumu aspektā būtisks ir U. Eko sniegtais labirinta skaidrojums: “*Protams, labirints klasiskajā veidā ir noslēgta telpa. Taču šī noslēgtā telpa ir organizēta tādā veidā, ka liekas (tam, kas pa to iet), ka iziet no tā ir neiespējami. Labirints ir forma, tomēr priekš tā, kas tajā nokļuvis, labirints ir ārā tikšanas neiespējamības pieredze, tātad nebeidzamas klaiņošanas pieredze – lūk, tāpēc tas ir tik apburošs un bīstams. Tātad pretēji loģikai, labirints ir nelineārs saraksts, kā kamols, kas uztin pats sevi*” (Eko, 2010: 241). Savukārt simbolisma aspektā nozīmīgs ir L. Sproģes

¹⁶³ Grieķiskajā rakstībā Linkejs, sengrieķu mitoloģijā Ēģipta dēls, vienīgais no danaīdu vīriem, kurš izdzīvoja pēc šaušalīgā slaktiņa – viņa sieva Hipermnēstra neuzdrošinājās pacelt pret viņu dunci. Tātad savā ziņā vientulis – starp brāļiem, kuru vairs nav. Citā versijā ar ārkārtīgi asu redzi (redzējis cauri zemei un ūdenim) apveltīts jauneklis, Dioskūru brālēns, piedalījies argonautu braucienā (Mitoloģijas enciklopēdija II, 1993: 206). Savulaik dzīvojis arī reāls dzejnieks – Samosas Linkejs.

¹⁶⁴ Protī, V. Eglīša izteiktā tieksme “jupiterizēties” izpaužas krājumā arī tādējādi, ka to caurvij motīvi, elementi, kas raksturo jēdzienu, parādību, cilvēka spēju augstāko, galējo robežu. Šajā uzskaitījumā, kas reprezentējas gan tieši, gan kontekstuāli, parādās neomītiskajai pasaules uztverei raksturīgā robežapziņas situācija, piemēram, devītais vilnis ir stāvoklis, kas raksturojams kā visbīstamākais punkts, arī kā visaugstākais pacēlums, kā galēja situācija.

rakstītais: “*Simbolisma tekstos telpas struktūra fiksējama kā unificēti toposi – ala, grota, kalni, labirints, aplis u.c. [...]. Labirinta toposam piemīt universāls raksturs, un tas kalpo kā potenciāls pamats daudzām metaforiskajām nozīmēm, kuras vieno “samudžinātu, bīstamu ceļu” vai plašāk – esamības semantika*” (Cņpoze, 2009: 65).¹⁶⁵

Šī ir nodaļa, kurā pirmo reizi parādās minētā atvēruma triāde (ilustrācija–nosaukums–epigrāfs). Atvēruma zīmējums (27. att.), ko J. Kursīte nosauc par cilvēksikspārni: “*Starp nodaļām “Saturnālijas” un “Labirints” ievietots varbūt pats izteiksmīgākais un, ja tā var teikt, dekadentiskākais no krājuma zīmējumiem “Cilvēksikspārnis”*” (Kursīte, 1999: 414). Pilnībā piekrītot zinātniecei par izteiksmīgumu un dekadentiskumu, par cilvēksikspārni gribētos papildināt – saspringtie kāju un roku gali (nagi), ekspresīvais spārnu veidols patiesi atgādina sikspārni, taču drīzāk varētu uzskatīt, ka kopējais siluets atgādina dēmonu. Dēmonu putna izskatā. Vai, ja ņem vērā V. Eglīša “grieķisko ievirzi”, tā varētu būt arī dekadentiska sirēna – sieviete/putns ar saldo balsi, kas ievilina un nogalina. Galva, kas noliekta, lai neredzētu seju, tātad seja nav galvenais, bet galvenais ir kustības ekspresija, spārni, savilktais ekstremitātes. Dēmonu zīmējumos bieži sastopamas figūras, kuru galvas ir ievilkas, viņiem nav kakla. Un epigrāfā Bairona rindas: “*Liela ir mīlestība, ja kas mīl grēkā un bailēs.*”¹⁶⁶ Jau pirmais dzejolis “Sieviete” ilustrēts (28. att.) – viscaur melnā tērpta sieviete cieši pieklāvusies vīrietim telpas stūrī. Sākotnēji kaislīgā un dinamiskā nodaļa no dzejoļa uz dzejoli pamazām pāriet mierīgākos toņos – līdzīgi kā pamazām norimst kaislība. Sižetiski, motīviski un izstrādātības ziņā dažādie dzejoli, kuru iekšējais, bet uz nodaļas beigām jau mazāk manāmais motīvs – sieviete un grēks – savā ziņā atgādina labirintu – tik dažāds un sānceļiem bagāts ir ceļš pie sievietes. Šajā nodaļā izteikti reprezentējas **Mītiskais** (*labirints, Tesālija, Olimps, Hēra, Hadess, dionīsijas, Stiksa, sfīnksa, nereīda, Prozerpīna, Venera, zalktis, zirneklis, leopardis, bullis*). Vizuālā teksta konceptuālais uzskaitījums **Dēmons** ietver šādus elementus: *dēmons, sikspārnis, sirēna, ekspresija, kaislība, slēpties, neatklāties, cīnīties, baidīties*. Uzskaitījums **Sieviete/vīrietis**: *vīrietis, sieviete, sāpes, lūgt, apģērbs, melns, noslēgta telpa, stūris, saplūst vienā*.

Ceturtās nodaļas “**Olimpiada**” atvēruma zīmējums (sk. 29. att.) – kaila sieviete sēž uz celma (vai podesta). Šajā zīmējumā seja nav tik svarīga, būtiskākais ir ķermenis, tā poza, kopējais siluets. Ķermeņa apakšdaļa ir pavērsta prom, savukārt augšdaļa un seja pret skatītāju, lai gan mati daļēji apsedz seju un kaklu – tātad aicinot slēpjoties. Matu līnija atkārto kāju

¹⁶⁵ L. Sproģes pētījumi liecina, ka daudzkārtējie korespondējošo motīvu atkārtojumi par maldīšanos Labirintā krievu simbolistu F. Sologuba, V. Brjusova, K. Baļmonta, Vjač. Ivanova u.c. tekstos gandrīz visi ir atvedināmi uz zināmā mīta par Tēseju un Ariadni traktējumiem (Cņpoze, 2009: 65). Šo traktējumu un paša mīta refleksijas atrodamas arī nodaļā “Labirints”.

¹⁶⁶ Bairona dēmonisko dabu pamanījis ne viens vien: *Я думаю об утрае Вашей славы, / Об утрае Ваших дней, / Когда очнулись демоном от сна Вы / И богом для людей*. М. Цветаевас dzejolis “Baironam”.

līniju (līdzīgi kā zīmējumā Medūzas skats). Nodaļai V. Eglītis izvēlējies Dantes epigrāfu: “*Nezin, vai patiksies no/ sākas tava runa: / Bet, kad ar laiku būs / tā sagremota, – / Par veselīgu baudu / atzīs visur to.* Pirmā dzejoļa “*Sturm und Drang*” ilustrācija (30. att.) – veca, gnomam līdzīga, vīra seja ar bārdu, kas pilnībā aizsedz muti, un gariem roku pirkstu nagiem, rokās sarautas stieples, kā režģi. Acu skatienā iezīmētas zīlītes. F. Bārda recenzijā par “Elēģijām” raksta: “*Ap 15 (autora zīmētu) vinjetu, kuras stipri oriģināli domātas, bet izveduma ziņā mazāk laimīgas. Dažas tomēr (piem., 57. lpp.) reti interesantas*” (Bārda, 1990: 422). Bārdas pieminētā vinjete ir iepriekš aprakstītā ilustrācija.

Līdzīgi iepriekšējām nodaļām, zīmējumos attēloti sievietes un vīrietis. Sieviete kaila, vīrietis, domājams, apģērbts. Dzejoļu nosaukumi visnotaļ daiļrunīgi: “*Sturm und Drang*”, “*Plutoniads*”, “*Prometiads*”, “*Pandoriada*”, “*Maskās*” u.c. Papildinās **Mītiskais** (*jodi, spīģanas, burtnieki, vilkacis, krīvs, Trimpus, pītija, pegazs, Homers, Apollons, veļupe, Prometejs, Pandora, lira, sirēn-dziesmas, Sīzifpūles, nimfa, Lēta, Sfinksas, Plutons, Minerva, fūrijas, Jupiters, lauru vainags, “Atvēra mūžīgos mītus / Pirmatnē nodibinātus”;* *Aspids, salamandra*), **Mūžība** (*Ļaunais, Visums, haoss, Kāpju, kāpju – kāpšļu simts;*), **Dzeja** (“*Burtnieki! Visi, kas ikdienā smokat, / Jeb ar pa sapņiem pegasus mokat*”; “*Zem ekstaza maģijas ļaunas, / Ko sajūt tik pārcilvēks, / Es paredzu vergus jaunus. / Kam skaitļos viss viņu spēks*”; “[..] *aklo pegaznieku pulki- / Tālo biržu, upju tulki*”). Vizuālais konceptuālais uzskaitījums **Sieviete**: *kailums, kaila sieviete, sēdēt, gari mati, paslēpta seja, kailas krūtis, celms*; vizuālais uzskaitījums **Vīrietis**: *vecs vīrietis, bārda, neglīts vīrietis, režģi, ieslodzījums, brīvība, tumsa, slēpties*.

Piektās nodaļas nosaukumā “**Smags solis, viegla sirds**” izmantotā antitēze arī A. Puškina epigrāfā: *Перед судьбой – я твердый камень, / В волненьях страсти – легкий лист.*¹⁶⁷ Šis epigrāfs traktējams kā poētiskā konceptuālā uzskaitījuma **Dzeja** elements, kas ir bezgalīgs, atvērts (jo bezgalīgie potenciālie elementi var tikt interpretēti dažādi) un konceptualizējams kā sfēra, kas ir ļoti būtiska V. Eglītim – tā ir krievu dzeja, sākot ar dievināto A. Puškinu un beidzot ar krievu simbolistu plejādi – V. Brjusovu, Vjačeslavu Ivanovu, F. Sologubu, A. Remizovu u.c.

Atvēruma kreisajā lapaspusē zīmējums (31. att.) – ļoti dažādi traktējams - gan kā dabasskats, gan kā divas rokas, gan kā kalni. Vissimboliskākais un visneskaidrākais zīmējums. Pirmais dzejolis “*Māņi*” ilustrēts (32. att.) – kaila sieviete pilnā augumā vēro sevi spogulī: “*Spogulis kā ieeja viņpasaulē, citā pasaulē, kurā var ieraudzīt “es” otru*

¹⁶⁷ Tā atkal V. Eglīša brīva, patvaļīga versija, kas norāda, ka dzejnieks var vienā tekstā “sakondensēt” vairākus tekstus un stāstus, jo patiesībā šis rindas pieder P. Vjazemskim, kurš 1818. gadā sacer veltījumu F. Tolstojam: *Под бурей рока – я твердый камень, В волненьях страсти – легкий лист.* A. Puškina bieži šīs rindas citējis un attiecinājis tās uz sevi.

seju”(Kursīte, 1999:415).¹⁶⁸ Šī nodaļa pakāpeniski ievada lirisko varoni mūža otrajā pusē – jau mazāk ekspresīvā, te mazāk kaislību un tumšo dziņu, vairāk rezignētu pārdomu, tikai ik pa laikam vēlme just kā jaunībā, bet apziņa, ka jaunības gaišo skatu nomanījis ļaunums: “*Smags mans solis, skatiens ļauns, / Tvani gulst ap manām kājām*”(82). Uzskaitījumu **Mūžība** iesāk pirmais dzejolis “Māņi”: “*Sirdi tik smagu / Eju kā spoks, / Kļūstu par magu – / Visapkārt loks*”(78). To turpina un papildina elementi: *un murdēs chaoss; Tumsa, tumsa rij un mij*; šajā nodaļā pamazām ienāk ar mūžību saistītais iekšējās atdzimšanas motīvs: “*Nav viegli sevi atrast sevi / un dzīvot tā, kā mūžos dots*”; jaunas parādības, lietas un personāži ienāk konceptuālajā uzskaitījumā **Mītiskais** (*Ādams, Ābels, Kains, Ieva, Jūdass, Austrā, Jods, kumurinīs, Ziemeļkāvs, Amors, Plutons, Jupiters, pāns, nimfa, fauns, Olimpietis, Apollons, Hermess, Orfejs, Simplegādas, Hadess, dēmons*), **Pilsēta** (“*pilsēts šitais – skudru pūls, / numurotā velnu smēde*”), **Dzeja** (*Kā pa sapni dzejnieks kļūstu; Dante, demiurģs*).

Zīmīgi, ka šajā nodaļā spilgti parādās konceptuālo uzskaitījumu sākotnējais, nestrukturizētais haotiskums, kas izpaužas tādējādi, ka subjekts (liriskais varonis, autors) vairs nespēj tikt galā ar visdažādāko sfēru elementu pārblīvējumu – gribas tvert un rādīt visu, bet sanāk pārsātinājums, pat vienā četrindē:

*Pēterītis ar Jānīti
Jādināja bakhnantīti,
Bulits lēca tupu rāpu –
Jūdasiņu rupi trāpu. (87)*

Šis “auglības” leksēmu semantiskais sablīvējums visai skaidri apliecina sākotnēji izteikto domu, ka šis krājums ir kā mozaīka un tajā ir pa druskai no visas nenoliedzami lielās, plašās un teorētiskās Eglīša zināšanu bagāžas, kas konceptualizējas uzskaitījumos.

Vizuālais uzskaitījums. **Sieviete**: *kailums, sieviete, redzēt, otrs es, spogulis*.

Sestā nodaļa “**Rudeņa dienas**”. Atvēruma zīmējumā (35. att.) priekšplānā zem koka upes krastā attēlots kails vīrietis, kurš ar kreiso roku sniedzas pēc noliekta zara. Otrpus upes, zīmējuma tālajā plānā, sēž kaila sieviete, ar paceltām rokām kā dejā, pavisam tālumā, aiz mežiem – kalni un austoša (rietoša) saule. Epigrāfa teksts: “*Kas vīram labs, tas zēnu baida, Un vasar liekais ruden jauks*”(91). Tās ir rindas no nodaļas dzejoļa “Dzejnieka rezignācija”, kas gan pašā dzejolī skan citādi: “*Kas vīram labs, tas zēnu baida, / Un ruden liekais, vasar jauks*”(105). Pirmais dzejolis “Jaunība” ilustrēts (36. att.): vīrs mētelī, ar katliņu galvā, nāk šurp uz tilta pusi. Nāk viņš pa augstu un lapotu koku aleju, kuru rotā arī skulptūras – mazu zēnu (eņģeļu), sieviešu atveidi. Arī alejas galā tālumā redzama skulptūra uz postamenta. Šajā

¹⁶⁸ Šajā ilustrācijā var saskatīt arī simbolistu iecienīto F. Ropsa un F. Štuka darbu atskaņas (sk. 1. Pielikumu: 33. un 34. att.).

nodaļā dominē konceptuālie uzskaitījumi **Dzeja, Mītiskais, Mūžība**. Pēdējā vēl vairāk ieskanas nīcības un rezignācijas elementi (“*Pilnības kalnājs iz nīcības kāpa*”; “*Bērni kad lodās, sirmgalvi godās, / Jaunības maldi atkal būs saldi. / Ak, cīnies un baudī, un valdi!*”), **Dzeja** rezumē, apkopo (*Darbs, tuvības saule, ideāls, mīla*; “*Tu liecies varens, liels un smalks*”; *izvairos, spītēju, mokos*; “[..] *bezvaida, bezmoku, mīlības rāts, / Dūšībā, kaunībā tērpies*”; dzejoļi “Reliģija un māksla”, “Dzejnieka rezignācija”).

Vizuālā teksta uzskaitījums: **Vīrietis/Sieviete**: *kailums, kaila sieviete, sēdoša sieviete, kails vīrietis, stāvošs vīrietis, koks, sniegties, ūdens, robeža, upe, krasts, kalni, saule. Ceļš*: *tilts, aleja, koki, skulptūras, eņģeļi, vīrietis, apģērbts vīrietis, sievietes skulptūra*.

Pēdējā nodaļa “**Dzimtenē**”. Epigrāfs: “*Izeji sētā, izeji kalnā – Avoti zvana, rubeņi rūc*” – no nodaļas dzejoļa “Pavasari”¹⁶⁹. Zīmējumā (37. att.) istabā ar logu, pie tukša rakstāmgalda sēž melnmatains vīrietis ar bārdu, viņš sēž, rokas klēpī salicis, aiz viņa, turoties pie krēsla atzveltnes, stāv sieviete, noliektu galvu, viņai blakus pie krēsla turas mazs bērns. Aiz pāra redzams logs, kurā pilsētas panorāma un atvērtas durvis uz citu istabu. Nodaļas pirmo dzejoļi “Kapos” ievada zīmējums – ainava (38. att.): tālumā mežu ieloki, ezers, labajā pusē mājas, gar kurām tālē aizvijas ceļš, centrā stāv sieviete ar ganu rīksti rokās, baltu priekšautu. Apakšējā kreisajā malā uz baļķa sēž velns ar bārdu un ragiem, smaids un, pēc roku pozas spriežot, kaut ko piedāvā, stāsta. Krājuma pēdējais dzejoļis – “Aizejot”, to noslēdz zīmējums (39. att.), kurā attēlota nogurusi, apģērbta, ne pārāk jauna sieviete, sēžot uz nelielas sofas. Galva atbalstīta uz labās rokas.

Nodaļā pamatā manifestējas **Mūžība**, taču ar krietni vien piezemētākiem elementiem: *kapi, zvaigznājs, smilts, zvani, saltums, tumsa, nakts*, “*Zilgmājā skaudrā – tavs mirēja sejs*”; *sapņi par viņsauli*, “*Dziļdziļi mūžs tavs rakts, / Ak, kāda tumsa! / Pali kā šalc! / Ak, kāda nakts!*” Pat dzejnieku iemīļotais pavasaris, atdzimšanas simbols tēlots drūms, smags: “*Ak, ko nu sili, ko kalnāji saka! [..] / Sagrauta pagraba telts! // Pagrabs tik smagnējs, smagnēji valgans*”. Parādās samierināšanas, izlīdzināšanas elementi – dzejoļi “Dzimtenē”: *aiz cepures neļķē, bērniņi smeļ; šalc rudzulauks, skrej meitiņa, ēd aitas, sakliedzas jēri* (113). Vairs nav nedz radošu moku, nedz asu kaislību, ir tikai velti nodzīvotas dzīves apziņa: “[..] *ak, dzīvību dzīvoju veltu! // Ak, viss, viss – drīz visus mūs vils!*”(113).

Vizuālo tekstu uzskaitījumi. **Vīrietis, sieviete, bērns**: *sēdošs vīrietis, stāvoša sieviete, stāvošs bērns, apģērbts, sieviete ar īsiem matiem, istaba, mājas, logs, pilsēta, miers, statika. Mītiskais*: *velns uz baļķa, sieviete stāv, upe, mežs, mājas, aitas, jēri, ganības. Veca sieviete*: *sēdoša sieviete, akmens, nogurums, miegs, sieviete ar īsiem matiem, sakrustotas kājas*.

¹⁶⁹ Par šo dzejoļi Līgotņu Jēkabs sniedzis “ekfrastisku” atsaukumi: “*Kāda oriģināla, liela, spēcīga pavasara glezna*” (Vāvere, 2012: 115).

Tādējādi, apkopojot aprakstīto, redzams, ka verbālajos konceptuālajos uzskaitījumos neietilpst konceptuālā tēlotājmākslas sfēra – nedz glezniecība, nedz grafika, nedz tēlniecība. Toties tā ir visai plaši pārstāvēta vizuālajā materiālā – zīmējumos. Grafika – tehniskās izteiksmes līdzeklis visos zīmējumos. Tēlniecība – Medūzas atveidojums var tikt traktēts kā akmens simbols, portrets krūšutēls pirms otrās nodaļas pirmā dzejoļa kā tēlniecības žanrs, un nodaļas “Olimpiada” atvēruma zīmējums, kurā redzama sēdoša kaila sieviete – arī to var traktēt kā skulptūru. Un, visbeidzot, visplašāk pārstāvēta glezniecība – akti, ainavas, portreti, dubultportreti (sieviete pie spoguļa), žanriskā glezniecība reprezentējas pārējos zīmējumos. Vizuāli konceptuālie uzskaitījumi dažviet dublē verbāli konceptuālos uzskaitījumus, taču lielākoties tie semantiski papildina tekstu, nereti pat atklājot pārsteidzošas un negaidītas interpretācijas un tulkojuma līnijas.

Vizuāli konceptuālajos uzskaitījumos izsekojamā vīriešu/sieviešu klātesamība, kailuma/apģērbtības¹⁷⁰ un dažādo pozu līnijas, papildinot nominatīvo lauku elementus ar dažādām nozīmēm, var izdalīt divus universālus konceptus: **Sievišķais** un **Vīrišķais**. Savukārt verbāli konceptuālajos uzskaitījumos dominējošie elementi ļauj izdalīt trīs universālos konceptus: **Mūžība**, **Mīts** un **Māksla**. Tādējādi redzams, ka vizuālais teksts – ilustrācijas – veido verbālā poētiskā teksta nozīmīgu papildinājumu. Minētie vizuālie koncepti verbālajā tekstā reprezentējas tikko jaušami, taču kopā tie visi veido vienotu veselumu – **Esamību**. **Esamība**, kas ir arīdzan **Mūžība** (nāk no **Mīta**, dzimst caur **Sievišķo** un **Vīrišķo**) un pietuvoties tai var caur **Mākslu** (dzeju).

¹⁷⁰ Interesanta ir kailuma/apģērbtības dinamika zīmējumos. J. Kursīte raksta: “*Kailums dekadentu dzejā (īpaši simbolistiem – V. Eglītīm, E. Virzam) tiek īpaši uzsvērts kā saistīts ar būtisko cilvēkā. Apģērbs cilvēks ir cilvēks-maskas, kas aiz apģērba noslēpis vai nu savu tukšumu, vai savu dziļumu [...]. Bet vienlaikus kailums (sievišķais kailums) ir saistīts arī ar vilinoši nāvīgo, ar pirmatnējo stihiju un līdz ar to – dabas pasauli. Tas ir ceļš uz nāvi – atvaru, sākotnējo haosu, kurā, sekojot neatturamam vilinājumam, dodas “es” – vīrietis.*” (Kursīte, 1999: 415). Kailas ir zīmējumos redzamās sievietes – Medūza, kas vilinot aizsedzas ar septiņām čūskām, Sieviete, kas sēž uz celma (aizsedzot seju ar matiem un klēpi ar kāju, reizē slēpjot un aicinot), stāvoša sieviete pie spoguļa, sēdoša sieviete ūdens malā. Apģērbs tām parādās tikai pēdējā nodaļā Dzimtene – gan atvēruma zīmējumā, gan noslēdzošajā ilustrācijā. Apģērbta sieviete gan ir arī zīmējumā pirms dzejoļa “Sieviete” (nod. “Labirints”), taču šeit kailums/apģērbtība nav būtisks, jo semantiski zīmējumam ir cita nozīme (sk. par nodaļu “Labirints”). Savukārt vīrietis visos zīmējumos, izņemot pirmās nodaļas noslēdzošo ilustrāciju, kur tēlots jauneklis, pat pusaudzis, ir apģērbs.

Secinājumi

Trīs domātāji, kuri laikam visprecīzāk ir uztvēruši modernā cilvēka sajūtas, ir Š. Bodlērs, G. Zimmels un V. Benjamins, viņi ir vienisprātis, ka modernajā laikmetā ārējā pasaule kļūst par indivīda iekšējo pasauli, turklāt ārējā pasaule reducējas uz nebeidzamu plūsmu, kuras gaistošie, fragmentārie un pretrunīgie mirkļi visi tiek iekļauti personības iekšējā dzīvē. Šo fragmentārismu un pretrunību jūtīgi uztvēris arī V. Eglītis un, iespējams, krājumā “Elēģijas” to mēģinājis pārvarēt ar uzskaitījuma palīdzību – šī konstrukcija ir homogēna rinda, tātad mēģinājums homogenizēt dzejas pasaulē un arīdzan apkārtējā pasaulē esošo fragmentārismu. Eglīša pirmais dzejas krājums ir izteikti haotisks, tieši tāpēc tajā dzejnieka konceptosfēra vēl nav sakārtota un izpaužas kā konceptuālie uzskaitījumi jeb, Eko terminoloģijā, haotiskie saraksti. Savukārt turpmākajos krājumos ar formālās izteiksmes līdzekļu palīdzību (ritms, pants, metrs, pantmērs, atskaņas) Eglītis harmonizē arī konceptosfēru, harmonizē radošo procesu, un tādēļ šajos krājumos uzskaitījums jau vērojams tā vispārpieņemtajā nozīmē – kā sintaktiska figūra, gan neizslēdzot konceptuālo uzskaitījumu veidošanos. Tādējādi var secināt, ka konceptuālo uzskaitījumu var saukt par XX gs. sākuma ekfrastisku tekstu būtisku pazīmi – īpaši autoekfrastiskā tekstā. Caur šo modeli uzskatāmi atklājas modernā cilvēka sadalītā un fragmentarizētā uztvere. Turklāt konceptuālā uzskaitījuma modeļa izmantošana piemērojama autoekfrastisku, kā arī citu ekfrāzes tipu tekstu analīzē.

4. URBĀNĀ EKFRĀZE

Kā minēts Ievadā, ekfrastiskās tradīcijas atdzimšana atsevišķos literatūras vēstures periodos liecina par šo posmu (vai plašāk – laikmetu) īpašu nozīmību kopējā kultūras kontekstā. Viens no šāda ekfrastiska uzplaukuma cēloņiem saistāms ar vienas vai otras mākslas dominējošo stāvokli attiecībā pret citām mākslām: piemēram, romantiķu interese vairāk vērsta uz glezniecību un skulptūru, taču XIX gs. beigās pieaug interese par mūziku un teātri. Runājot par XX gs. sākumu, ir dažādi viedokļi. Tiek uzskatīts, ka mākslu hierarhijā priekšplānā izvirzās mūzika (F. Nīčes “Traģēdijas dzimšana no mūzikas gara”, A. Šopenhauera, R. Vāgnera darbu ietekme u.c.), ir viedoklis, ka tā ir arī glezniecība (īpaši impresionisma kontekstā); taču jāatzīst, – hierarhijas kontekstā vispieņemamākais viedoklis ir tāds, ka hierarhija tās striktā izpratnē vairs nepastāv. Proti, plurālisms un refleksivitāte, kas vērojama katrā atsevišķā mākslas veidā (piemēram, literatūrā), novērojama arī visā kultūrtelpā (Munū, 2004: 346–351, 365–369). Daudzi jaunie modernisma virzieni un strāvojumi savu sākotni rod pilsētā, metropolē. XX gs. sākums ir laiks, kad pilsēta tiek uztverta kā suverēns mākslas objekts, kas “*spilgti atspoguļo laikmeta procesu galvenās tendences*” (Burima, 2011: 191). J. Lotmans raksta, ka kustīgo uzskatīt par mainīgu, savukārt to, kas akmenī veidots, par nemainīgi iemūžinātu uz laiku laikiem, ir maldīgi; pilsēta ir kā ūdenī iemests akmens – tā dod kultūrai un ņem no kultūras (Лотман, 2005a: 85).

Eiropas un Krievijas literatūrā, kino, mūzikā un tēlotājmākslā pilsēta izsenis ieņem svarīgu vietu kā īpašs antropoloģisko pārdzīvojumu, priekšstatu un mītopoētisko asociāciju interpretācijas veids. Literatūrzinātnieces L. Sproģe un V. Vāvere uzsver, ka urbānais teksts vienlaikus var tikt saistīts gan ar kādu realitāti, gan ar mītu par to – veidojas jēdzieniskas antitēzes, īpatnēji semantiskie pretpoli. Urbāno tekstu pētnieces raksturo kā intertekstuālo korespondenču koncentrāciju (Sproģe, Vāvere, 1998: 7–8). Literatūrzinātniece M. Burima atzīmē, ka urbānais teksts sevī ietver universālu iezīmju kopumu, kas raksturīgs gan lielpilsētām, gan mazpilsētām: šis kopums izsakāms tādās dihotomijās kā centrs–perifērija, augša–apakša, radošais–ārdošais, sakrālais–profānais; gan arī atsevišķām pilsētām unikālu reāliju raksturojumus, piemēram, Eifeļa torni Parīzē vai Ermitāžu Pēterburgā (Burima, 2011: 191). J. Lotmans iezīmē vēl kādu savdabīgu dihotomiju: kontinentālas izcelsmes pilsētas pretstata tām, kas izveidojušās upju deltās vai krastos.¹⁷¹ Šī dihotomija savu realizāciju rod krievu literatūrzinātnē noturīgajā tradīcijā – “Maskavas” un “Pēterburgas” tekstu pētniecībā, uzsverot sievišķā un vīrišķā sākotni šajās divās pilsētās, kā arī citus

¹⁷¹ J. Lotmans uzskata, ka tās pilsētas, kas atrodas pie upju deltām vai krastiem, ir agresīvākas, egocentriskākas, tās vēl meklē savu telpu, kur tām kļūt par centru, kamēr t.s. sauszemes pilsētas ir noslēgtas un koncentrētas sevī, pašpietiekamas (Лотман, 2005a: 85).

aspektus. Gan krievu, gan Rietumeiropas literatūrā īpaša vieta atvēlēta arī “Romās” un “Parīzes” tekstiem. J. Kursīte raksta, ka urbānisms dzejā ienāk līdz ar dekadenci un simbolismu (A. Rembo, G. Apolinēra, A. Belija darbi), latviešu literatūrā urbānos motīvus saskata V. Eglīša, L. Laicena un A. Švābes dzejā, taču par mākslinieciski spilgtākajiem nosauc A. Čaku un E. Ādamsonu (Kursīte, 2002: 424). Līdzīgi arī L. Sproģe un V. Vāvere uzskata, ka par īstu pilsētas dzeju var runāt tikai, sākot ar XX gs. desmitajiem gadiem (Sproģe, Vāvere, 2002: 174). Taču urbānā tēma izpaužas arī citu XX gs. sākuma latviešu autoru darbos – tajos visai plaši ir pārstāvētas tās XX gs. sākuma kultūras vēsmas, kurās pilsēta tiek uztverta kā personāžs. Latviešu dzejniekiem V. Eglītim, V. Dambergam, A. Austriņam, J. Akurateram, K. Straubergam, E. Virzam u.c. ir tuva Rietumeiropas kultūra, vienlaikus neatstājot bez ievēribas arī krievu verbālos un vizuālos tekstus. Tādējādi dzejas teksti nevarēja neatainot to kultūrvēsturisko parādību kopumu, kas reprezentējas gan vizuālajos tekstos, gan vizuāli ievirzītajos mākslinieciskajos sižetos.

Šās pazīmes: mākslu hierarhijas nosacīta izzušana; pilsētas kā suverēna mākslas objekta uztvere un vispārējo kultūrvēsturisko parādību kopums ir iespējamie cēloņi, kādēļ XX gs. sākuma dzejā ienāk ekfrāzes, kurās tiek aprakstītas vairāku mākslu sfēras (kas izpaužas kā ekfrāžu sinestēziskā un sintētiskā pazīme), vairāki objekti, turklāt šie objekti ir dažādi pēc veida un žanriskā iedalījuma, semantiskā papildījuma, funkcijām, apjoma, skaita u.c. parametriem. Šīs urbānās ekfrāzes nav traktējamas kā ekfrastiskie apraksti, kas analizēti iepriekšējās nodaļās. Šie ekfrastiskie fragmenti drīzāk uzskatāmi par savdabīgām ekfrastiskām etiķēm ar dominējošiem diviem urbānajiem elementiem – būvmākslu un tēlniecību. Šīs urbānās ekfrāzes struktūras ziņā ir dažādas, katra no tām izceļ (apraksta, nosauc) kāda pilsētobjekta atsevišķu pazīmi, dažkārt arī vairākas. Turklāt, kā atklāts šajā nodaļā, šo ekfrastisko urbāno etiķu galvenais uzdevums ir nevis objektīvi aprakstīt pilsētu kā mākslas objektu, bet gan ar vizuālo mākslu kategoriju palīdzību aprakstīt urbāno vidi tās darbībā. Svarīgi atzīmēt, ka tieši urbānās ekfrāzes visprecīzāk atspoguļo XX gs. sākuma ekfrāžu atšķirības. Ekfrāzes pamatbūtība ir redzējums, un izmaiņas redzējumā arī rada šās atšķirības. XX gs. sākuma redzējums ir raksturojams ar fragmentaritāti (mirklīgums, kas saistīts ar dzelzceļa attīstību), perspektīvas maiņu (vertikalitātes dominance, kas saistīta ar aviācijas attīstību), sinestēziju (īpaši audiālā līmeņa (precīzāk – trokšņa) ietekmi)¹⁷² u.c.

Urbānā ekfrāze ir ekfrāzes veids, kas raksturīgs modernisma laikmeta verbālajām vizuālo tēlu reprezentācijām. Ir iespējams izdarīt šādu pieņēmumu, jo iepriekšējo laikmetu ekfrāzes drīzāk raksturojamas kā arhitektoniskās, – nevar teikt, ka iepriekšējie laikmeti nav

¹⁷²

Par troksni kā noteicošo skaņu pilsētās sīkāk sk.: Shafer, 1994: 71–87, 88–99.

pievērsušies pilsētas artefaktu aprakstiem. Arhitektoniskās ekfrāzes no urbānajām tiek nodalītas, pamatojoties uz aprakstāmā objekta tipu. Arhitektoniskās ekfrāzes ir raksturojamas šādi: tās apraksta divu tipu objektus – (1) sakrālus pilsētobjektus – baznīcas, katedrāles, bazilikas u.c. un (2) tēlotājmākslas objektus, kas izvietoti pilsētā, – tie galvenokārt ir tēlniecības darbi (pieminekļi, parku skulptūras, kapsētu tēlnieciskie darbi u.c.). Sakrālo pilsētobjektu apraksti ietver sevī vienotu eksterjera un interjera aprakstu, un galvenā arhitektonisko ekfrāžu funkcija ir aprakstāmā artefakta sakralitātes saglabāšana verbālā tekstā. Urbānās ekfrāzes atšķirībā no arhitektoniskajām apraksta arī dzīvus objektus – tiltus, krastmalas, ielas utt., un tām raksturīgs subjekta sajūgums¹⁷³ ar objektu – urbānajā ekfrāzē indivīds pats ir pilsētainavas sastāvdaļa. Šajā sakarā zīmīgs arī S. Zontāgas novērojums: *“Fotogrāfijas ētoss – kas mūs skolojis [...] “intensīvā saredzēšanā” – šķiet tuvāks tam, kāds ir spēkā modernisma dzejā un nevis glezniecībā. Glezniecībai vēršoties arvien konceptuālākai, dzeja [...] arvien izteiktāk sevi definējusi kā tādu, kam rūp vizuālais. [...] Dzejas pievēršanās konkrētībai un dzejoļa valodas autonomijai sabalsojas ar fotogrāfijas nodošanos tīram redzējumam. Abas paredz saraustītību, sastāvdaļās sadalītas formas un kompensējošu vienotību: izraujot priekšmetus no konteksta (lai ieraudzītu jaunā gaismā), tos eliptiski kombinējot, pakļaujoties kategoriskajām, tomēr bieži vien nejaušajām subjektivitātes prasībām”* (Zontāga, 2008: 116).

XX gs. sākuma pilsēta ir kultūrparādība, kurā jebkurš indivīds – gan mākslinieks, gan dzejnieks, gan lasītājs/vērotājs – atrodas līdzīgā eksistenciālajā situācijā: visi viņi ir iemesti pasaulē, kuras pamati ir saļodzījušies, pasaulē, kurā pārstāj darboties vēsturiski noteiktie estētikas likumi un kategorijas. Pamattendences, kas raksturo šo situāciju: realitātes pārveidošana tēlos un attēlos, kultūrtēlu producēšana un reproducēšana, ikdienas un mākslinieciskās dzīves saaudzes projekti un vienlaikus pieredze, kas ienāk līdz ar pilsētas dominanci. Šo situāciju precīzi raksturo V. Benjamins un G. Zimmels, kuru darbos pilsēta un tās dzīve ir galvenais aspekts modernās dzīves aprakstā.

G. Zimmelam modernā laika galvenā iezīme ir nervozais spriegums, to caurauž nerimtība, gaidas, apspiestas spēcīgas vēlmes un kaislības. Zemapziņā iemitinājusies neiroze (Zimmels raksturo pilsētnieku kā neirastēnisku personību) savas saknes rod tajā faktā, ka pilsētas eksistence pēc būtības ir abstrakta. Zimmels uzsver, ka metropoles personības tipa

¹⁷³ Jēdzieniskajā un terminoloģiskajā kopumā, ko izmanto ekfrāžu pētniecībā, nereti sastopami kinopoētikas pētniecības termini un jēdzieni. Piemēram, kinopoētikā tiek izmantots jēdziens *suture* (angl. – iešūšana), kas nozīmē subjekta “iešūšanu” kinoainavā. Lai šie jēdzieni nepārklātos, šajā promocijas darbā tiek izmantots jēdzieniski līdzīgs termins “sajūgšana”, jo ekfrāzē runa ir par teksta subjekta sajūgšanu ar objektu, kinovalodā tas nozīmē objektu, kas skatās kino, t.i., skatītāju. Sk.: http://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html [sk. 01.10.2012.].

psiholoģiskais pamatojums meklējams dzīves nervozitātes pieaugumā, kas rodas no paātrinātas un nepārtrauktas iekšējo un ārējo stimulu nomaiņas. Redzes pārākums pār dzirdi kļūst nomācošs, tā ir vadošā tendence visās sfērās. Sociologs norāda: “*Tas, kurš redz nedzirdot, ir daudz vairāk satraukts nekā tas, kurš dzird neredzot. Tas ir kaut kas.. lielpilsētām iezīmīgs. Cilvēku savstarpējās attiecības lielpilsētās raksturo ievērojams redzes aktivitātes pārsvars pār dzirdes aktivitāti. Tā galvenais cēlonis ir sabiedriskie transporta līdzekļi. Pirms deviņpadsmitā gadsimta, kad attīstījās omnibusi, dzelzceļi un tramvaji, ļaudis vēl nebija saskārušies ar nepieciešamību vairāku minūšu vai pat stundu garumā cits citu uzlūkot, nepārmijot ne vārda*” (cit. pēc: Benjamins, 2005: 248). Arī V. Benjamins raksta: “[..] ir skaidrs, ka lielpilsētas cilvēka acis ir pārslogotas ar drošības nodrošinājuma funkcijām” (Benjamins, 2005: 248) – tās (acis), fragmentāri uztverot vizuālo pasauli un vienlaikus uzņemoties arī dzirdes funkcijas, tiek pārslogotas, un dvēseles pamatbūtība pārvēršas bailēs (Benjamins, 2005: 248). Turklāt skatiens ir mainījies – vērojošu skatienu apmaiņu ir nomainījis atbildi negaidošs acu uzmetiens. Fragmentaritāte ir viens no atslēgvārdiem vizuālajai uztverei modernisma indivīda dzīvē, tostarp arī dzejnieka, mākslinieka. Pilsēta tiek uztverta kā estētiska telpa un suverēns mākslas objekts, un tās galvenās pazīmes ir nejaušība, nosacītība, fragmentārisms, neviendabība un estetizācija. Tādējādi pilsētai tipisko pieredzi, tās estētisko un māksliniecisko pasauli ir visai grūti transponēt izvērstā, secīgā stāstījumā, kādas ir klasiskās ekfrāzes. Dzejā ienāk jauns ekfrāzes tips ar atšķirīgām pazīmēm, funkcijām u.c. parametriem.

4.1. Urbānās ekfrāzes pazīmes un funkcijas

Urbānās ekfrāzes objekti XX gs. sākuma dzejā nav tikai sakrālās celtnes un tēlniecības darbi, kas izvietoti pilsētā un pilda informatīvi dekoratīvo funkciju. Urbānā ekfrāze apraksta arhitektūras, tēlniecības un glezniecības objektus, kā arī atsevišķus objektus, kuru primārā funkcija ir utilitāra, taču tiem piemīt arī mākslinieciska vērtība, piemēram, tilti vai upju krastmalas. Tātad par urbānās ekfrāzes objektiem kļūst arhitektūra ne tikai kā neatkarīgs un patstāvīgs mākslas veids, informācijas un tās tālāk nodošanas veids, bet arī kā darbības veids un radošā akta izpausmes veids. Urbānās ekfrāzes pilnīgai izpratnei būtiski ir apzināties, ka pilsētas verbālā reprezentācija nevar tikt uzskatīta par tiešu un neslēptu jēgas avotu; tās jēgas, kura arhitektūrā tiek slēpta, bet literatūrā – atklāta. Krievu mākslas zinātnieks S. Vanejans fundamentālajā darbā, kas veltīts sakrālās arhitektūras interpretācijas problēmu sistemātiskai analīzei, uzsver, ka “*literatūra vienkārši ir cits līmenis vai veids, kā tiek atklāta jēga, kura nepieder nedz rakstniecībai, nedz arhitektūrai, bet kurai ir cits izcelsmes avots*” (Ванеян, 2010: 580). Tajā eksistenciālajā situācijā, kādā atrodas indivīds XX gs. sākumā, vēl jo

būtiskāks kļūst mēģinājums šo slēpto jēgu atklāt. Domājams, ka tieši urbānā ekfrāze, kura mēģina šo pilsētas daudzo un dažādo objektu vizualitāti noreducēt un koncentrēt poētiskā tekstā, ir veids, kā pārvarēt uztveres fragmentaritāti un, apvienojot urbānos objektus vienā veselumā, mēģināt šo jēgu atklāt. Urbānās ekfrāzes raksturo vairākas pazīmes.

Pirmkārt, urbānajā ekfrāzē nav vērojams vizuālo mākslu veidu un žanru nodalījums, bet gan komplicēts arhitektonisko, interjera, tēlniecības, glezniecības vai lietišķās mākslas u.c. apvienojums. Šo vienotību var saistīt ar ekfrāzes kā antīkās retorikas jēdziena perieģēzes (*periegesis*) sākotnējo nozīmi un uzdevumu¹⁷⁴. Kā norāda S. Vanejans, perieģēze ir vietas ekfrāžu standarta procedūra, kas vēl antīkajā literatūrā tika izmantota pilsētu aprakstiem. Perieģēze iedomāta ceļojuma formā nodrošināja detalizētu aprakstu, un, ja bija nepieciešams izteikt iespaidu no veseluma, tad tika izmantoti salīdzinājumi; tas bija veids, kā norādīt auditorijai to, ko tā nevar ieraudzīt – vai nu konkrētajā laikā, vai pēc būtības (*Ванеян*, 2010: 583–584). Domājams, ka perieģēzes kā pamatshēmas izmantojums, aprakstot daudzus objektus, urbānajās ekfrāzēs pilda teksta saistīguma un saskaņotības funkciju.

Otrkārt, urbānā ekfrāze raksturojama kā sinestēziskā ekfrāze, kurā dominē vizuālais līmenis, audiālais līmenis (kura noteicošo skaņu veido troksnis kā semantiska vienība) visbiežāk izpaužas kā opozīcija vizuālajam, tikai atsevišķos gadījumos tas pilda papildinošā līmeņa funkcijas; kinestēziskais vai olfaktoriskais līmenis atklājas līdzīgā veidā. Pilsēta spiež indivīdu būt gatavam impulsu un informācijas uztverei, un šie impulsi iedarbojas ar attēla, skaņas, gaismas (mākslīgās) un smaržas palīdzību. Turklāt nevis secīgi un apcerīgi, bet gan vienlaikus un šokējoši. Vizuāla objekta vienlaicīgu uztveri var attiecināt arī uz iepriekšējo gadsimtu arhitektonisko ekfrāžu pazīmēm – aprakstot sakrālu objektu, autors iepriekš zina, ko viņš ieraudzīs, to nosaka tradīcija, bet vienlaicīgums kopā ar negaidītības (šoka) efektu ir raksturīga pazīme tieši XX gs. sākuma urbānajām ekfrāzēm – lielpilsētā teksta radītājs nevar paredzēt, kurā vietā viņam signalizēs auto vai uzmirdzēs tikko izlikta gaismas reklāma.

Treškārt, nav iespējams uzskatīt urbāno ekfrāzi par objektīvas informācijas avotu, jo, kā atzīmē angļu antīkās literatūras pētniece Ruta Veba, pat sakrālo celtnu izvērstas un pilnīgas ekfrāzes visdrīzāk uztveramas kā objektīva apraksta spogulis, kas rāda deformētu attēlu. Tomēr šāds fakts nevis mazina, bet tikai maina ekfrāzes informativitātes kvalitāti. Cēlonis šādai “neobjektivitātei” ir tāds pats kā citos ekfrāžu veidos sastopamajai nosacītajai verbālajai subjektivitātei: tā ir uztveres īpašība redzamo uztvert dalīti, izlases veidā. Tādējādi pat sakrālajās ekfrāzēs atspoguļojas ne tik daudz pats apraksta priekšmets, cik šo aprakstu autors,

¹⁷⁴ Perieģēze burtiskā tulkojumā nozīmē “teritorijas, vietas apraksts”, kas metaforiski norisinās kā ceļojums pa apli. Tas izriet no vārda etimoloģijas: *peri* – apkārt, *ēgeomai* – es vedu; viena no daudzajām nozīmēm: ģeogrāfisks apraksts, ceļojums apkārt (Liddell, Scoot, 1968: 1374).

viņa attieksme pret materiālu un pasniegšanas veids, kas bieži netiešā veidā atklāj slēptos un ne vienmēr materiālā iemiesotos artefakta aspektus (*Webb*, 1999: 62). Papildinot šo apgalvojumu ar konstatēto un aplūkojamajam laikmetam raksturīgo uztveres fragmentaritāti, kas līdz ar to vēl vairāk pastiprina aprakstāmā priekšmeta deformēto informativitāti, var apgalvot, ka urbānās ekfrāzes ir raksturojamas kā izteikti subjektivizētas. Tas galvenokārt izpaužas kā izteikti subjektīva aprakstāmā objekta izvēle, kas turklāt nereti tiek apgrūtināta ar nejausi izvēlētas detaļas kā objekta galvenās pazīmes aprakstu, tādējādi mēģinot šo detaļu/objektu estetizēt.

Vēl iespējams nošķirt vairākas pazīmes, kuru klātesamība tekstā ļauj to definēt kā urbāno ekfrāzi. Šīs pazīmes ir saistāmas ar vizuālo mākslu kategorijām, kuru transponējums verbālā tekstā gan tiešā, gan netiešā veidā atklāj pilsētas vizuālos raksturojumus.

1. Kā precīzi pamanījis V. Benjamins, Š. Bodlēra darbos tas, kā pilsētas indivīdam pietrūkst un ko viņš meklē, ir tālums, aizmiršanās tāluma vērojumā.¹⁷⁵ Minētā pazīme nav tikai poētisks urbānās ekfrāzes raksturojums, bet gan būtiska tās pazīme, jo tuvā/tālā attiecības vai, tēlotājmākslas kategorijās izsakoties, perspektīva, ir viena no noteicošajām pazīmēm, lai kādu tekstu traktētu kā ekfrastisku semiotiskajā aspektā. Turklāt tuvā/tālā attiecības ir raksturojamas kā dubultekfrastisks paņēmieni, jo vēl viena ekfrāzi raksturojoša pazīme ir t.s. “distances” pazīme, proti, jebkuru vizuālās mākslas darbu var aplūkot no dažādām distancēm un rakursiem un atkarībā no šās distances mainās detaļu apraksts.¹⁷⁶ Savukārt, ja tiek izmantota procesuālā ekfrāze (kad tiek aprakstīts artefakta tapšanas process), sižetiskā, saturiskā, aprakstāmā darbība norisinās “rokas stiepiena attālumā” vai vēl tuvāk; tādā gadījumā detaļu apraksts ir konkrēts, aprakstītie objekti ir pēc telpiskajām pazīmēm nosacīti līdzīgi un tāluma pozīcija šajā procesuālajā ekfrāzē ir līdzvērtīga nullei. Jebkurā gadījumā ekfrāzi raksturo opozīcija tuvs – tāls, kur tuvais ir izteiktāks, detalizētāks, savukārt tālais – neizstrādātāks. Šī pazīme urbānajās ekfrāzēs bieži ir nolasāma tikai kontekstā un tā ir transformēta. Tālums kļūst par ilūziju, pilsētas norobežotā telpa neļauj ne tikai šo tālumu ietvert ekfrastiskā tekstā, pilsēta deformē to, nereti vispār šī opozīcija tiek iznīcināta – tālums ir līdzvērtīgs nullei, tātad savā ziņā urbānā ekfrāze ir raksturojama kā procesuālā ekfrāze – tiek aprakstīts nevis izvērsts vizuāli urbāns sižets, bet gan iezīmēta urbāno elementu fragmentāra klātbūtne to darbībā. Taču urbānajā vidē, kuru turklāt raksturo arī kinētika, nulles

¹⁷⁵ Š. Bodlērs “1859. gada salonā” raksta: “*Es gribu atpakaļ diorāmas, kuru šausmīgā un neaptēstā maģija uzspiež man noderīgu ilūziju. Es labprātāk uzlūkoju dažas teātra aizkulises, uz kuru fona es redzu traģiskā kodolībā meistarīgi izspēlētus manus vismīļākos sapņus. Šīs lietas, būdamas tik pilnīgi neīstas, tieši tādēļ ir daudz tuvākas patiesībai, turpretī mūsu ainavas lielākoties ir meles, jo tās kavējas melot*” (cit. pēc Benjamins, 2005: 249).

¹⁷⁶ Piemēram, gleznu aplūkojot no ļoti tuva attāluma, tekstā var transponēt triepiena virzienu un intensitāti, kas no attāluma vērotai gleznai nebūs saskatāms.

variants nav iespējams, tādēļ šo nulles tālumu aizstāj tāluma ilūzija. Taču ilūzija, apcerēta maldu, parādību, iztēles un realitātes simulēšanas pasaulē, ir tikai ilūzija – jau sofisti ievērojuši, ka ilūzija ir savdabīgs pieredzes veids, kurā prāts svārstās starp ilūziju un ilūzijas apzināšanos (Fridričaka, 2001: 133). Tāluma ilūzija urbānajās ekfrāzēs ir cieši saistīta ar pilsētas kā norobežotās telpas pazīmi. Turklāt “tālums” kā elements urbānajā bināro opozīciju paradigmā pārklājas, savienojas ar elementu “sagrālais”: “*Sagrālais principā ir neaizsniedzams, tas atrodas kaut kur tālumā, un ar to neviens nekādi nevar saistīties [..]. Sagrālais ir tas, kam nevar pieskarties*” (Nansī, 2001: 219).

2. Pilsētas telpai ir konkrētas un neslēptas robežas.¹⁷⁷ Arī tēlotājmākslas objektiem ir robežas/rāmji – glezniecībai, grafikai. Robežas ir arī sintētiskajām mākslām – kinomākslai tas ir kameras objektīvs¹⁷⁸, teātrim – skatuve. Tomēr pārnest glezniecības (vai tēlotājmākslas vispār) kategoriju “rāmis kā robeža” tieši uz urbāno ekfrāzi nav iespējams, jo, lai gan šī kategorija ir vistuvāk atbilstošā pilsētas robežai, tomēr te minamas dažas īpatnības. Rāmis glezniecībā ir ne tikai pabeigtības, savdabīgs “punkta pielikšanas” simbols – glezna var gan iegūt, gan zaudēt, ja tai ir neatbilstošs ietvars; rāmis vienlaikus ir arī sākuma, jaunā simbols (tīrs, balts, norobežots audekls, kura izmēru (tātad robežas) nosaka pats mākslinieks). Turklāt glezniecības kategorija “rāmis” (arī grafikas, tēlniecības, interjera, kino, pat arhitektūras) ir semantiski saistīts ar aptveramības un pārredzamības, tātad skatienu kontroles lauku. Pilsētas robežai nepiemīt nedz šī aptveramības un redzeslauka semantika, nedz arī pabeigtā/jaunā raksturs. Taču konkrētas un vizuāli precīzi nosakāmas robežas ir katram no daudzajiem pilsētas objektiem: “*Katrai mājai ir savas robežas. Tās precīzi kaut kur sākas un beidzas. Katra neona izkārtne izgaismo savu “objektu”. Katra elektriskā spuldzīte izgaismo ja ne precīzi norādāmu, tad katrā ziņā pavisam konkrētu teritoriju. Un arī katrs modernisma mākslinieka žests kaut kur saskatāmi sākas un beidzas*” (Vilsone, 2002). Tādējādi parādās vēl kāda ambivalenta dihotomija, kas raksturo pilsētu un iekļaujama urbānajās ekfrāzēs, proti, šī dihotomija saistīta ar pilsētas robežu: no vienas puses, tā ir konkrēta un strikti iezīmēta, tātad apziņā esoša, jo to nosaka pilsētas kā norobežotas vietas arhetipiskā uztvere (pilsēta kā nocietinājums un katra pilsētas objekta redzamās robežas), bet, no otras puses, šī robeža ir vienlaikus arī neeksistējoša, jo vizuāli, ar skatienu, tā nav fiksējama: pilsētas centrs nemanāmi pāriet nomalēs, kas tikpat lineāri nefiksējami pāriet ārpuspilsētā. Tā ir atšķirība, kas raksturīga modernajām pilsētām, un šajā dualitātē sevi apliecina arī pieminētā tāluma ilūzija – indivīds vienlaikus apzinās, ka tālums ir tur – “ārpus”, bet ar skatienu palīdzību, atrodoties pilsētā, to

¹⁷⁷ J. Lotmans norāda, ka pilsēta ir robeža robežās, tātad dubultrobeža (Лотман, 2005a: 86).

¹⁷⁸ Kinorežisors ar arhitekta izglītību P. Grīnevejs pat ieviesis jēdzienu “rāmja tirānija” (*Tyranny of the Frame*). Sk. . <http://www.egs.edu/faculty/peter-greenaway/articles/have-we-seen-any-cinema-yet/> [sk. 23.10.2012.]

noteikt nav iespējams. Viena no urbānās ekfrāzes funkcijām ir pilsētas telpas robežas dualitātes verbalizēšana. Jāatzīmē, ka arī urbānās robežas ambivalentā uztvere poētiskajos tekstos visbiežāk nolasāma kontekstuāli vai metaforiski.

3. Urbānajās ekfrāzēs nav klasiskajām ekfrāzēm raksturīgās skatienu nepārtrauktības, ir tikai “*atbildi negaidošais acu uzmetiens*” (Fridričaka, 2001: 133), tātad leksiskajā līmenī dominē sēmas ar nozīmi 'mirklis', 'pārejošs', 'nepastāvīgs' u.c. Sintaktiskā līmenī var runāt par vienkāršiem, nesaliktiem vai aprautiem, nepabeigtiem teikumiem, bezsaikļa konstrukcijām u.c. Klasiskajās ekfrāzēs¹⁷⁹ (un pētījumos par tām) tiek uzsvērti tieši skatienu ilgstamība, nepārtrauktība – apraksts kā teksta veids pārtrauc vēstījumu, apstādina laiku, lai iekļautu tekstā divas jebkuru ekfrastisku tekstu raksturojošas pamattiecības: priekšmets–telpa un priekšmets–pazīme. Šīs attiecības klasiskajās ekfrāzēs ir izvērstas un statiskas, to nodrošina skatienu secīguma pieraksts. Urbānajā ekfrāzē kontemplatīvo secīgumu nomaina mirklīgums¹⁸⁰, tātad minētās attiecības ir neizvērstas, aprautas – tās nereti tiek tikai iezīmētas. Iepriekš minētā uztveres fragmentaritāte īpaši spilgti atainojas skatienu mirklīgumā. Šis mirklīgums ir cieši saistīts ar skatpunkta īpašībām urbānajā ekfrāzē¹⁸¹ – tas ir fleksibls, nestabils un afektēts. Šī fleksibilitāte ir gan kognitīvas izcelsmes, gan ārējo apstākļu radīta, proti, vērojošais subjekts bieži atrodas kādā tehniskā līdzeklī – automašīnā, vilcienā, lidmašīnā.

4. Urbāno ekfrāzi raksturo būvniecības materiālu tiešs un metaforisks pieminējums: “*Gluži tāpat mākslu nevarēja neietekmēt modernā arhitektūra, kas jau labu laiku vairs necentās maskēt savas konstrukcijas. Izaicinoši spraugas dzelzs un stikla, vēlāk arī tērauda un dzelzsbetona saspēles, funkcionāli taisnas līnijas [...]*” (Vilsona, 2002). Būvniecisko un jauno materiālu poetizācija ir raksturīga urbānismam kopumā, taču urbānajās ekfrāzēs šis paņēmieni

¹⁷⁹ Te domātas ekfrāzes, kas radītas pirms modernisma laikmeta.

¹⁸⁰ J. Kursīte norāda, ka mirkļa izjūta ir raksturīga romantiskajam poētiskajam tipam: “*Romantiskajā dzejā mirklis var būt veselās dzīves koncentrāts. [...] Mirklīgais, nepastāvīgais reizē nozīmē grūti tveramo, grūti izteicamo*” (Kursīte, 1988: 143–144). Urbānajā ekfrāzē mirklīgums traktējams arī kā jēdzieniskā kategorija, tomēr primāri saistāms ar skatienu, ar vērošanu.

¹⁸¹ I. Kalniņa uzskata, ka A. Čaks pirmais latviešu dzejā atzīst pilsētu par suverēnu mākslas objektu (Kalniņa, 1999: 266), līdz ar B. Tabūnu pētniece A. Čaka urbāno dzeju tās plastiskā telpiskuma dēļ iekļauj imāzinisma virzienā. Imāzinismam darbu tēlainības pamatā ir vizuālais elements, imāzinisti pasauli izsaka priekšmetiskā konkrētībā un vizualitātē (Tabūns, 2003: 130–131), taču tikai šādi parametri vēl nav pietiekams pamats, lai šo dzeju traktētu kā urbāno ekfrāzi. Tieši fiksētā skatpunkta neesamības dēļ urbānās ekfrāzes nav identificējamās A. Čaka pilsētas dzejā. A. Čaks jebkuru pilsētas objektu personificē, jāsaka gan, raksturojot to ar pilsētnieka īpašībām. Lai gan šīs īpašības ir portretiskas, tās kalpo kā personības raksturojums, taču ne kā ārējs vai vizuāls raksturojums. Pārsvārā izmantotais izteikums “Es satiku” tomēr nav identisks ekfrāzēs lietotajam variatīvajam izteikumam “Es redzēju”, kas norādītu uz ekfrastisku elementu esamību tekstā. Nav identificējamās arī citas urbānās ekfrāzes pazīmes – noslēgtā telpa, aprautā perspektīva, deformētā linearitāte u.c. Dažos dzejas tekstos ir vērojamas sinestēzijas pazīmes: “*Un Vecrīgas šķērsielā, šaurā / kā vēstuļu kastītes sprauga, / kur troksnīm un burzmai tik atbalss, / kur smaržo pēc darvas, dzelzs un pēc āboliem pagrabos sausus*” (Čaks, 1991: 11), taču kopumā A. Čaka dzeja nav raksturojama kā ekfrastisks teksts.

pilda noteiktu funkciju, proti, materiālu pieminēšana ir viens no veidiem, kā realizēt ekfrāzei nepieciešamo detaļu aprakstu, kas ļauj autoram “panākt, lai lasītājs redzētu”, – T. Mičela terminoloģijā izsakoties, urbānās ekfrāzes var raksturot kā ekfrastisku cerību. Proti, lai gan pilsētobjekti galvenokārt tiek attēloti, neieslīgstot sīku detaļu aprakstā (to nereti neļauj arī izvēlētās formas, piemēram, soneta apjoms), tieši būvniecības materiālu nosaukumu sajūgums ar objektiem vai to detaļām, vai pat subjektiem ļauj traktēt tekstu kā ekfrastisku.

5. No psiholoģisko kategoriju viedokļa raugoties, urbānās ekfrāzes raksturo bailes. Šī psiholoģiskā kategorija, bez šaubām, ir konstatējama urbānajā dzejā kopumā, un kā atsevišķa kategorija tā nekādi nebūtu saistāma ar ekfrastiskiem tekstiem, taču ekfrāzēs tā pilda noteiktu funkciju. Baiļu semantiskais lauks ar tā leksiskajiem reprezentantiem visbiežāk sasaistīts ar konkrētu pilsētobjektu – leksiski, gramatiski un sintaktiski, un, aktualizējot šo saistību, autors panāk klātbūtnes efektu – būtisku pazīmi, kas ekfrāzēs saglabājusies no antīkās retorikas laikiem. Šī pazīme raksturojama arī kā subjekta sajūgums ar objektu. Atšķirībā no arhitektoniskās ekfrāzes, kurā arī fiksējama līdzīga psiholoģiskā kategorija, taču tur tā drīzāk traktējama kā pietātes, godbijības sajūta, ko izraisa atrašanās sakrālā celtnē.

6. Urbānajai ekfrāzei ir dažas kopīgas un atšķirīgas pazīmes arī ar citiem ekfrāžu veidiem: (1) deformēta linearitāte un aprauta perspektīva – šīs vizuālās mākslas kategorijas ir nosakāmas ar noteiktiem leksiski semantiskajiem, arī gramatiskajiem un sintaktiskajiem marķieriem. Ja šādu marķieru nav, par urbāno ekfrāzi runāt nevar; (2) koloristika nav dominējoša šo ekfrāžu pazīme, tā drīzāk saistāma nevis ar aprakstāmo objektu tonalitāti, bet gan ar viena vai otra autora virzienisko piederību, piemēram, impresionistiskas ievirzes dzejā koloristiku raksturo tīras un gaišas krāsas, savukārt ekspresionisma poētika nosaka samērā tumšu krāsu izmantojumu urbānajās ekfrāzēs; (3) rāmis urbānajās ekfrāzēs nav jaušams tiešā veidā, tas, līdzīgi perspektīvai, ir fragmentārs un transformēts. Šī transformācija parādās kā dinamiskā vertikālitate un horizontalitate; (4) kompozīciju urbānajās ekfrāzēs nosaka tās daudzo un dažādo objektu esamība, tai pārsvarā raksturīga fragmentaritate pat tajos gadījumos, kad tiek aprakstīts tikai viens objekts. Urbānajām ekfrāzēm raksturīga subjekta un objekta saaudums.

Urbānā ekfrāze ir nosacīti jauns ekfrāzes veids, taču XX gs. sākuma ekfrastisko tekstu aplūkojumā, iespējams, viens no būtiskākajiem. Tieši šis ekfrāzes veids visprecīzāk atspoguļo izmaiņas redzējumā, indivīda pasaules ainas vizuālajā uztverē un verbāli reprezentē jaunās, uz vizualitāti vērstās domāšanas sākotnējās pazīmes. Šā veida ekfrāzē mainās “smaguma centrs” – tas no aprakstāmā objekta pārvietojas uz vērojošo subjektu, kas skaidrojams šādi: pirmkārt, pilsēta kā suverēns artefakts sastāv no daudziem mākslas objektiem (te būtiski, ka arī utilitārie objekti tiek uztverti kā artefakti – krastmalas, laternas, ielas, nomales utt.), un dzejniekam kā

vērojošajam subjektam kļūst gandrīz neiespējami sniegt līdzsvarotu un teksta saprotamības principiem atbilstošu šo objektu aprakstu; otrkārt, šo objektu kvalitatīvās pazīmes ir mainīgas, proti, atšķirībā, piemēram, no muzejā ievietota artefakta, kura aprakstāmās pazīmes ir kopumā nemainīgas, pilsētas objekta (gan mākslas, gan utilitārā) pazīmes ir mainīgas – tās ietekmē apgaismojums (dienas un mākslīgais), laika apstākļi, citu indivīdu klātesamība (piemēram, iela, kas vasaras dienas laikā pilna ar cilvēkiem atšķiras no ielas naktī, sniegā), kā arī cilvēka veiktie pārveidojumi (piemēram, krastmalas pārbūve vai ēku fasādes maiņa). Tādēļ turpmāk analizētās urbānās ekfrāzes aprakstītas nevis izceļot objektu, bet gan aprakstot subjekta mainīgo redzējumu; analītiskais fokuss vērsts nevis uz objekta pazīmēm, bet gan uz vērojošā indivīda ekfrastiski iezīmētajām intencēm. Šāds skatījums ļauj analizēt un noteikt tās varbūtējās pazīmes, kas saistāmas ar attēliskā pavērsiena pirmajām kontūrām pagājušā gadsimta sākumā. XX gs. sākuma latviešu dzejnieku urbāno ekfrāžu aprakstāmie objekti galvenokārt ir Rīga un Latvijas pilsētas, lai gan netrūkst arī Pēterburgas un Parīzes skiču.

4.2. Būvmākslas objektu vizuāli verbālais fragmentārisms

Modernizācijas process XX gs. sākumā radīja divas pretējas reakcijas. Viena no tām raksturojama kā mākslas un kultūras apcerētāju izteikts pesimisms attiecībā uz iedzīvotāju koncentrēšanos lielpilsētās un tehnoloģiju kontroli pār indivīdu, otra reakcija raksturojama kā histēriska sajūsma un optimisms, kas spilgti izpaudās, piemēram, futūristu mākslā: *“Modernizācija bija Eiropas mēroga fenomens, un pārmaiņas bieži visās izjuta nomalēs, kur tās vispirms bija aizkavējušās, bet tad tika dramatiski kāpinātas, lai atgūtu iekavēto”* (Harrison, Wood, 1990: 126).

Zināmā mērā XX gs. sākuma urbānajās ekfrāzēs var saskatīt romantisma laikmetam raksturīgo ceļojumu vēstuļu pazīmes, jo arī tajās tika aprakstīti ceļojumu laikā redzētie mākslas darbi. Šāds spilgts romantisma pārmantojamības piemērs ir krievu simbolistu dzejas darbi.¹⁸² Arī latviešu autoru darbos, kuros rodami urbāno ekfrāžu fragmenti, pilsētu vizuāli poētiskie apraksti nereti tapuši ceļojumu (ne vienmēr gan pēc brīvas gribas) iespaidā, piemēram, E. Virzas, A. Austriņa, J. Akuratera urbānās ekfrāzes.

Iepriekš tika minēts, ka XX gs. sākumā starp dzeju un tēlotājmākslu ir vērojama samērā liela mijiedarbība. Šādas mijiedarbības vienu aspektu var novērot arī pieejās, kādas

¹⁸² Piemēram, D. Merežkovska daiļradē pēc ceļojuma uz Itāliju vērojama *“ļoti izteikta un plaša ekfrāzes attīstība, ko veicina tur saglabājušies arhitektūras pieminekļi un mīti [...] tieši Itālija iedvesmojusi Merežkovski radīt arhitektoniskās un urbānās ekfrāzes”* (Гришин, 2004: 18), kas realizējas tekstos: “Partenons”, “Roma”, “Sorento”, “Kapri”, “Addio Napoli” u.c. Spilgtas urbānās ekfrāzes ir V. Brjusova “Vecajā Parīzē. XVII gadsimts”, “Izpostītā Kijeva”, “Vara jātniekam” (te apvienojas tēlniecības ekfrāze un urbānā ekfrāze), “Stokholma”, “Pilsēta. Dīrambs” u.c.

tiek izmantotas pilsētu atveidojumā. Proti, mākslas zinātnieks Jānis Siliņš, kas pagājušā gadsimta 30. gados rakstīja par Rīgu latviešu glezniecībā, norādīja, ka var izšķirt divas pieejas – ainavisko un žanrisko (Siliņš, 1936: 124). Pilsētu var gleznot kā ainavu, rādīt arhitektūru, gaismas, noskaņas, kur cilvēku figūrām ir tikai stafāžas nozīme. Bet var arī centrā izvirzīt cilvēkus un notikumus, sadzīves ainas, kurām savukārt pilsēta ir tikai fons. Ielas, laukumus un ēkas varētu dēvēt par pilsētas statisko formu, kurā pastāv arī dinamiskā forma – cilvēki un notikumi. Mākslas zinātniece R. Lapiņa uzskata, ka latviešu glezniecībā lielākoties sastopama pirmā, statistiski ainaviskā pieeja (Lapiņa, 2007: 195–210). Līdzīgu nošķirumu var attiecināt arī uz literatūru, precīzāk, uz urbānajiem dzejas tekstiem, piemēram, A. Čaka dzeja drīzāk ir traktējama kā žanriskā pieeja, tajā izteikta dinamika, tādēļ tajā tikpat kā nav sastopamas ekfrāzes, kas pieprasa statistikumam. Taču, salīdzinot literatūras un tēlotājmākslas izpausmes aplūkojamā laika periodā, būtiska nozīme ir iepriekš minētajai literatūrzinātnieces M. Burimas atziņai, ka posms, kam infuzoro izpausmju dēļ latviešu literatūras vēsturē tiek piedēvēts jēdziens “agrīnais modernisms”, tēlotājmākslā sakrīt ar programmatiskām gadsimta sākuma klasiskā modernisma mākslas parādībām, ar modernisma spilgtāko virzienu parādīšanos (Burima, 2011: 64). Tātad tēlotājmāksla XX gs. sākumā ir vismaz soli priekšā literatūrai. Taču šo pētnieces atziņu var aplūkot arī literatūrai “labvēlīgākā” gaismā, proti, apzinoties faktu, ka XX gs. sākuma kultūras dzīvē, kas galvenokārt koncentrējās Rīgā (un sporādiski arī Pēterburgā, Maskavā un Parīzē, turklāt šajās pilsētās vēl jo ciešāki kontakti), bija vērojama nenoliedzama mākslinieku un dzejnieku sadzīviskā un mākslinieciskā mijiedarbība¹⁸³, kas neizslēdz atsevišķu “klasiskā modernisma” paņēmieni pastarpinātu ienākšanu arī dzejas telpā.¹⁸⁴ Par šādas mijiedarbības esamību liecina arī koncepts “Saviesīgas vietas”, ko, kā atslēgas tekstus izvēloties V. Eglīša “Zilā cietumā” un J. Akuratera “Sapņi un likteņi”, latviešu modernisma raksturojumā iekļauj arī M. Burima (Burima, 2011: 234–248). Tātad var pieņemt, ka tieši urbānajos tekstos (ekfrāzēs) var būt fiksējami tie “klasiskā modernisma” paņēmieni vai izteiksmes līdzekļi, ko dzejnieki, “saviesīgi mijiedarbojoties”, varētu būt pārņēmuši no māksliniekiem, lai gan kopumā šo dzejnieku daiļrade attiecināma uz “agrīno modernismu”.

¹⁸³ Mākslas zinātniece Vīta Banga raksta: “20. gs. sākumā Rīgā savas pulcēšanās vietas bija gan kokaīnistiem, gan kāršu spēlmaņiem un brīvās profesijas pārstāvēm. Arī dekadentiem tāda radās ap 1912. gadu, kad Teātra bulvārī 8 atvēra “Jenovka Kazarova Kachetijas dabīgo vīnu pagrabu”. Arhitekta Nikolaja Norda projektā tas gan lepni nodēvēts par “local” (restorāns). Ne bez vainas kluba tapšanā, kā raksta Pāvils Gruzna, bija brāļi Štrāli, gleznotājs Voldemārs Zeltiņš un pats Pāvils Gruzna (Pe-Ge). [...] Tā tapa viena no pirmajām dekadentu pulcēšanās vietām, un armēņa Kazarova pagrabs kļuva par mākslinieku klubu, kur visi ar lielu prieku apmainīja banālo šnabi un alu pret garšīgo, dabīgo, pikanti un intriģējoši reibinošo Kaukāza vīnu. “Kā jaunie dievi Parnasā viņi sēdēja pie liegi skanošajām vīna glāzēm” (Banga, 2002).

¹⁸⁴ Plašu mijiedarbības raksturojumu sniedzis G. Šķilters rakstā “Daži mākslas un literatūras saskares momenti” (Šķilters, 1936: 387–400).

4.2.1. Vizuālo mākslu verbālās pazīmes urbānajā telpā (A. Švābes “Bulvāri”)

Izteiksmīgas urbānās ekfrāzes ir kultūrvēsturnieka un literatūras teorētiķa A. Švābes dzejas darbi, īpaši poēma “Pilsēta” un krājums “Bulvāri”. Kā raksta R. Egle, “[...] *dzejojumos Pilsēta (1913) un Bulvāri (1913–1920) Švābe pirmais mūsu lirikā verharniskā, brīvā pantā tēlo jaunlaiku pilsētas dzīvi ar tās drudžaino steigu, bankām, satiksmi, dārziem, laboratorijām, kapsētām*” (Egle, 1934: 473), bet R. Klaustiņš piebilst: “*Atskaņas poēmā “Pilsēta” pielaiktas jaunlaiku kinētikai: atskaņas pārotas, steidzina, zvana kā lielpilsētas trokšņi. [...] Pārrotā atskaņa pārvalda pirmos divus krājumus. [...] Īstā trauksmes izteiksme saskatāma pārējos dzejas tehnikas līdzekļos: figūrās, personifikācijās, epitetos, salīdzinājumos, vispārīgā pasaules izjūtā un skatījumā*” (Klaustiņš, 1936: 334). Arī I. Kalniņa piezīmē, ka A. Čaks savu pilsētai kā mākslas objektam veltīto dzeju neuzsāk tukšā vietā, – viņa priekšgājējs ir A. Švābe ar saviem urbānajiem krājumiem (Kalniņa, 1999: 266–267). Mākslas zinātniece S. Pelše savukārt atzīmē, ka A. Švābes devums mākslas teorijas jomā ir nozīmīgs, jo, lai gan viņa vārds, līdzīgi V. Dambergam, V. Eglītim u.c., ir “*iegājis citu nozaru vēsturēs, bet neko neizsaka mākslas jomā*”, tomēr minēto autoru darbos, kas veltīti mākslas tematikai, “*ir vērojama pietiekami respektabla profesionāla erudīcija un sava laika jaunākās mākslas literatūras pārzināšana, kā arī zināma intelektuāli kritiska distance, kā nereti pietrūkst noteiktu novatorisku ideju aizrautiem vai arī akadēmiski tradicionāliem mākslas praktiķiem*” (Pelše, 2000: 124). Šādi secinājumi ļauj domāt, ka A. Švābes dzejas tekstos varētu būt rodams ne viens vien ekfrastisks fragments. Zīmīgi, ka poēmu “Pilsēta” ilustrē tolaik vēl jaunais, bet nākotnē viens no spilgtākajiem urbāno ainavu māksliniekiem – Ludolfs Liberts. Ilustrācijās manāma jūgendiskā nervozā līnija, šā stila ietekme drīzāk izpaužas groteskā formā (Latvijas mākslas vēsture, bez. g.).

Krājuma “**Bulvāri**”¹⁸⁵ nosaukums ietver sevī urbānajām ekfrāzēm raksturīgo dualitāti – pagātne/tagadne: bulvāru sākotnējā nozīme ir saistīta ar bastioniem, tie būvēti vietās, kur kādreiz bijuši pilsētu nocietinājuma vaļņi; tikai modernajā pilsētā bulvārim parādās cita funkcija – tā taisnais, lineārais un mākslīgi radītais veidols, kas turklāt papildināts ar mākslīgo apgaismojumu, simbolizē tiekšanos pēc tāluma, bet ko arhetipiskā bezapziņas līmenī “*norobežo*” bulvāra kā nocietinājuma, tātad konkrētas robežas esamība: “*Tavs zelta lietus platām straumēm irdz / zem elektriskās dardedzes, kas spoži mirdz*” (Švābe, 1921: 6). Taču vienlaikus tā ir vieta, kas domāta subjektam, indivīdam, kurš tādējādi tiek sajūgts ar urbāno ainavu. Bulvāris savā ziņā ir urbānās ainavas mikromodelis. Norobežotā telpa, skatiena

¹⁸⁵ R. Klaustiņš krājumu “Bulvāri” raksturo kā “*impresionistisku poēmu, kas pasauli skata spilgti sinekdohiski*” (Klaustiņš, 1936: 334). Tiek atzīmēts krājuma kinētiskais raksturs (īpaši spilgti dzejoļi “Kājas, kurām nav vaļas”).

deformācija un nelinearitāte, tāluma kā kategorijas neesamība Švābes tekstos atrodama inversijās, atkārtojumos, divkāršojumos, paralēlismos.¹⁸⁶ Raksturīgs piemērs dzejolī “Mezglis”, kur vienlaikus tēlots gan būvnieciskais materiāls un indivīda emocijas, gan reprezentēts subjekts ainavā, gan jaušama tāluma neiespējamība:

Logā māls un mālā sāpes,

Neizklieltas, cilvēkotas;

Logā māls un mālā sāpes:

Vērtā mutē, aklās acīs.

Veidots māls un mālā ļaudis: –

Kas tiem dzīve? Dzīves rotas? (8)

Slēgtās, norobežotās telpas raksturojums parādās arī metaforiski: “*Vai tie, / kam pagrābmītnes sarkofāgs / uz dzīves uzvelts auksts un smags?*” (9). Vai arī: “*Viss debesjums / viens vienīgs drāšu žogojums*” (12). Dzejolī “Vecrīga” dzejnieks uzsver pilsētas kā mākslīga veidojuma līdzību ar daudzkārt noslēgtu telpu, ko radījusi cilvēka roka, kā zīmējumu: “*kad apnīk mietpilsētas kvadrāti: – / šis gludais šaha galds un viņa naivais zīmējums*” (45). Šajās rindās pilsēta reprezentējas kā abstrakts veidojums.

Urbānās ekfrāzes sinestēziskais raksturs galvenokārt parādās vizuālā un audiālā savienojumā, kur vizuālais ir slēpts vai mazāk izteikts, audiālais – nolasāms tieši, taču apvienojumā abi līmeņi iezīmē norobežoto telpu un konkrētajā tekstā arī ilgas pēc tāluma, tā neiespējamību: “*Un atbalss, mūru atvairīts, balsij pretim veļas*” (10). Dzejolī “Maskava” sinestēzija arī izmantota telpiskuma raksturojumam – plašais līdzenums pretstatā klostera slēgtajai telpai: “*Kas asām krāsu strēlēm acīs riet / Un tīko kairām smaržām, skumjām dziesmām / Pie šaurām tīrummalām viņu siet...*” (49).

Kā viens no pamatmotīviem krājumu caurvij pilsētībūvniecisko materiālu semantikas izmantojums, lai reprezentētu subjekta un ainavas (objektu) sajūgumu. Dzejolī “Tilts”: “*Šķiet, akmens nami kapā grūs, – / tik skaļi runā dzelzs, tik skaļi atbild tērauds, / kad man virs galvas atpland dūmu sērauts / un pūķa vilciens tumsā skrien [...] plikpauru jumti no skārda un alvas*” (14).

Jau krājuma pirmajā dzejolī iezīmējas urbāno telpu kā mākslas objektu raksturojošās kategorijas – vertikālitate un horizontalitate, turklāt tās ir sajūgtas ar dinamiku. Šīs urbanitātes pazīmes, aicinot pievērsties pilsētas tematikai, savā grāmatā “Aktīvā māksla” uzsver arī A. Kurcijs: “*Izvirzoties pilsētām ģeometriski, horizontāli, vertikāli, [...] aug arī tas dzīves izjūtas kāpinājums, kas īpatnēji izteicas tagadnes mākslas intensitātē*” (Kurcijs, 1923: 30). Kā

¹⁸⁶ Minētie izteiksmes līdzekļi ir raksturojami kā klasiskajām ekfrāzēm raksturīgi, tātad šīs pazīmes liecina par urbānās ekfrāzes savdabīgu arhaiskumu.

iepriekš minēts, izteiktais dinamisms XX gs. sākuma tēlotājmākslā saistāms ar tehniskajiem transporta līdzekļiem, bet ne tikai.¹⁸⁷ Dzejolī “Bulvāris” tas izteikts koncentrētā formā: “*un jāskrien saulē, jāskrien sniegā*” (5). Taču jau nākamajā rindā parādās pilsētas norobežotā telpa, kas mēģina šo dinamiku ierobežot: “*Tev liepu lapu jumts virs galvas celts, / Kur augu dienu dusēt miegā.*” Vai dzejolī “Mezglis” sastopamā vertikālitate: “[..] *laužu plūdums augstos sienu plienos / virmo, uzšlāc mirgojošām lāsām / trepju pakāpienos*”, turpat līdzās horizontalitāte: “*Bet šo palu platos plūdus / un šīs straumes straujās strēles / raibā mezglā sien / un nesasien*” (7), kur abu kategoriju dinamiku izteic darbības vārdi un lietvārdi ar izteiktu dinamiskuma semantiku. Šo skatienu vertikālītāti un horizontalitāti determinē norobežotās telpas kategorija, kas neļauj skatienam apcerīgi meklēt un vērot, kā arī arhitektūras kā pilsētu veidojošās sintētiskās mākslas divas pamatdimensijas. Domājams, ka šis dubultais dinamisms ir mēģinājums kompensēt telpas norobežotību, izrauties no tās, kā arī pārvarēt tāluma neesamību.

Ar vertikālītāti un horizontalitāti cieši saistīta cita urbānās ekfrāzes pazīme – skatpunkta fleksibilitāte un acu skatienu mirklīgums: “[..] *kas acij garām ņirbinājas / trīsceturtdaļas sekundes...*” (13). Ne tikai skatiens ir nejaušs un mirklīgs, arī ekfrastiska apraksta fundamentālais nosacījums – skatpunkts – ir fleksibls, nestabils un afektēts.¹⁸⁸ Tas saistāms ar perspektīvas kategorijas tāluma neesamību pilsētā. Dzejolis “Ielu gājiens” sākas ar leksēmu 'šķiet', tā ir visa pirmā rindiņa, šī leksēma atrodama arī citos dzejoļos. Turklāt tās semantikā mirklīgums sasaistās ar iluzorām ilgām pēc neesošā tāluma. Vai dzejolī “Mezglis” saskatāms mēģinājums pagarināt šo mirklīgumu, atjaunot vienlaidu secīgumu: “[..] *acis veras, vēlreiz veras platā brīnā*” (8). Ilūzija kā tāluma neesamību kompensējošs koncepts realizējas arī caur sapņa simbola izmantojumu, kā tas redzams dzejolī “Maskava”: “*Ai, baltā pilsēta, kam somu vārds, / kas pati senā jūras klonā celta, – / tu sen jau rādies man kā sapnis sārts*” (49). Pilsēta te raksturota ar koloristikas palīdzību: *balto namu akmens; zelta torņu vaiņags; zilā romantika* u.c., rodams arī uzskaitījums, taču šī konstrukcija nav šā krājuma dominatīvā pazīme: “*Tu skrēji turp, lai tagad skrietu koki, / pils granītstabos, Kremļa vārti, dārzs / nams*

¹⁸⁷ “Modernās mākslas eksplozija izskaidrojama ar vairākiem radikāliem tālaika pavērsieniem. Vispirms jāmin Alberta Einšteina relativitātes teorija, kas, atklājot masas un kustības relativitāti, matērijas un telpas savstarpējo atkarību, satricināja daudzas gadsimtiem ilgas aksiomas. Otrkārt, elektrifikācijas attīstība, īpaši – jaunās tirgotāju gaismas izkārtnes, kas 19. gadsimta beigās nomainīja gleznotās veikalus “vizītkartes”, ieviešot naksnīgajā pilsētā negaidīti košus krāsas akcentus. Treškārt, atkal ir jāmin transports, kas, neaizmirsīsim, ir viens no urbāniskās kultūras (šī termina plašākajā nozīmē) fundamentiem. Precīzāk – aviācija jeb, citādi formulējot, straujā perspektīvas maiņa. [...] Šī sen lolotā, bet tikai tolaik praktiski realizētā perspektīvas maiņa nevarēja neietekmēt māksliniekus. Tā lika uz pasauli skatīties no cita pavērsiena” (Vilsona, 2002).

¹⁸⁸ Te domātas sinestēziskās ietekmes, jo urbānajai ekfrāzei kopumā raksturīga redzes deobjektīvizācija: tajā ir acīmredzama neticība uztveres faktiem, to subjektīvajam traktējumam; tiek sajūgtas dažādas modalitātes, kur redzes iespaidi tiek iespaidoti ar dzirdes, ožas, taustes iespaidiem.

desmit stāviem, klostērs, tilta loki”(49). Te drīzāk saskatāms iepriekš pieminētās perieģēzes izmantojums.

Skatiens tā mirklīgumā tomēr tiecas aptvert visas dimensijas: tas ir vai nu augšupvērst (saistāms ar tāluma ilūziju), vai horizontāli vērst (tad tam seko izvērsts, taču sadrumstalots urbāno objektu uzskaitījums), vai lejupvērst. Tomēr visiem šiem trim pamatvirzieniem ir kopīga īpašība, proti, tas ir mēģinājums pārvarēt skatienu linearitāti, ielūkoties “aiz” – aiz stūra, aiz mājas, aiz debesīm utt. Skatiens mēģina “aizlocīties”, aizķerties – var pat apgalvot, ka pilsētas telpa un tās daudzie objekti to deformē. Skatiens mēģina pārvarēt savu mirklīgumu, linearizējoties laikā, taču tas nav iespējams, jo šo linearitāti pārrauj (1) daudzie un neviendabīgie pilsētas objekti, (2) sinestēziskās ietekmes, (3) deformētā perspektīva un norobežotā telpa u.c. faktori.

Skatiens ir fragmentarizēts, tas mijiedarbojas ar fleksiblo un ietekmējamo skatpunktu, līdz ar to urbānais apraksts tver transformēto, deformēto ainavu, kurā nav dabiskās tuvā/tālā attiecības. Mēģinājums šo deformāciju pārvarēt (līdzīgi kā asimetriskā tiecība uz simetrisko), ir pieminētā vertikālitate un horizontalitate to dinamismā. Te raksturīgs ekfrastisks apraksts dzejolī “Tilts”. Jau pirmajās rindās fiksēts skatpunkts: “*Melns viļņu lauks / pie manām kājām plati vēries*” (14). Un ar viļņu motīvu nemitīgā kustība, kas vienlaikus ir gan horizontāla, gan vertikāla. Deformētās tuvā/tālā attiecības Švābe attēlo tieši: “[...] *un viļņiem pāri roku izstiepu, lai viņa rastu / man platās straumes otru krastu*”(14). Ir mēģinājums šīs attiecības izlīdzināt citā veidā, audiāli: “*Bet spēks mans slīgst, / un krasta nesasniegusi roka slīgst, / Tad balsi ceļā raidu / un atbalsi sev gaidu...*”(15). Te – jau pieminētā audiālā un vizuālā līmeņa ciešā korelācija. Skatienu mirklīgumu kā kompozicionālu pazīmi A. Švābes daiļradē uztvēris arī R. Klaustiņš: “*Pēdējos septiņos gados (1913–1920) autors spēji modernizējies. Kompozīcija vairs nav romantiski vai reālistiski plaša, bet vienā mirklī tverta*” (Klaustiņš, 1936: 334).

Rindās “*Sirds spējā pusnakts ērmā klausīdamās trīc*”(16) savukārt parādās tilta fizisko īpašību raksturojums caur indivīda emocijām, precīzāk, bailēm. Šis piemērs raksturo to, kā bailes kopā ar pilsēto objekta aprakstu rada telpiskuma un klātbūtnes sajūtu. Vēl izteiktāk baiļu sajūta kopā ar noslēgtās telpas motīvu reprezentējas dzejolī “Vokzāle”, kur turklāt redzams arī pilsētas un labirinta salīdzinājums: “*No četrām debess malām sabraukuši, / tie akmens labirintā nakti pazust baidās*” (39). Šo dzejoli kopumā līdzās vizuāliem tēliem caurvij baiļu motīvs, kas papildinās ar uz augšu vērsto skatienu kā neiespējamām ilgām pēc tāluma: “*Pie griestiem vāji atmirdz svētās Māras zelta krokas, / un guntiņš sarkanais / no bailēm plīvu vējā lokas*”(40).

A. Švābes urbānās ekfrāzes raksturojamas arī kā sinestēziskas. Vizuālā dominance, tās attiecības ar audiālo, skatpunkta fiksācija ar audiālā palīdzību – to Švābe realizē dzejolī

“Kājas, kurām nav vaļas”. Dzejoļi nosacīti var sadalīt trijās daļās, pirmā daļa ir audiāla, un skatpunkts tiek fiksēts netieši, izmantojot audiālo līmeni: “*Iet garām kājas klusas, skaļas / iet, nāk un neredz manis. / Bet ejot, nākot visām viena balsis: “Kas daļas”” (17). Otrā daļa sākas ar rindu, kur vizuālais un audiālais ir līdzās: “Redzi, dzirdi”, tiek nofiksēts konkrēts skatpunkts un ierobežots laukums: “*Nu mūsu pagrabloga rūts” (18). Šajā daļā vizuālais līdzvērtīgs audiālajam: “*Kad meistars pusdieno, es klausos soļu melodijā / un skatos kāju dzīparotā vijā” (18). Turklāt te ir spilgts sinestēziskais efekts: “Guldz laipnā balsī svaigais talks, / *kad kunga zābaks smalks / nes kāju smagi lielu; / un viegli smaržo terpentīns, / kad saulē atplaukst ādai melnais smīns” (18). Visbeidzot, trešajā daļā ir tikai vizuālais: “Redzu: tēvs, kur “*kurpniekpuikas atmiņā spēji uzzied jūrmalas ciema glezna” (19). Tātad hēgeliskās triādes veidā tiek parādīta V. Benjamina un G. Zimmela precīzi uztvertā redzes “uzvara” pār dzirdi. Turklāt sinestēziskajā fragmentā izmantotās sinekdohas var interpretēt kā skatiena acumirkļīguma reprezentantus. Šāds sinekdohāls acumirkļīgums vērojams arī dzejoļī “Konduktora rokas”, kur arīdzan tramvajā esošais, atrodoties ierobežotajā telpā, ir spiests sacīt: “*Es ilgi vēroju šo salto roku klusos traģēdiju” (20).******

Krājuma dzejoļos vērojama dominējoša daudzpunktes izmantošana, daudz domuzīmju. Šī pazīme sastopama arī A. Kurcija darbos, kurš, līdzīgi A. Švābem, ir kultūras un mākslas teorētiķis. Iespējams, ka šo interpunkcijas zīmju izmantojumam urbānajās ekfrāzēs ir jēgveidojoša funkcija, proti, daudzpunktes ir kā neesošās tāluma kategorijas reprezentanti; domuzīmes sava horizontālā grafiskā izskata dēļ interpretējamās kā dominējošās vertikālītātes līdzsvars, arī kā pauzes, kas kompensē urbānajai ekfrāzei raksturīgo dinamismu.

Jāpiekrīt R. Klaustiņa novērojumam par krājuma “Bulvāri” impresionistiski sinekdohālo raksturu, un tas vēlreiz apliecina, pirmkārt, impresionisma lielo ietekmi uz XX gs. sākuma latviešu dzeju un, otrkārt, latviešu ekfrastiskās dzejas sinekdohālo raksturu. No semiotikas viedokļa, impresionisma mirklīgie triepieni tiek transformēti poētiskajos tropos – sinekdohās.

4.2.2. Urbāno elementu impresionistiskā portretizācija (A. Austriņa dzeja)

Literatūrzinātnieces L. Sproģe un V. Vāvere norāda: “*Iespējams, ka tieši A. Austriņš visplašāk atainojis Pēterburgu latviešu rakstniecībā. Viņš sniedzis ne vien plašus pilsētas aprakstus un ainas, bet arī dziļi cilvēcisku, personisku Pēterburgas pārdzīvojumu*” (Sproģe, Vāvere, 2002: 185). Arī A. Romanovska, analizējot telpas iezīmes A. Austriņa prozā, atzīmē, ka A. Austriņa prozā Pēterburga ir viena no visbiežāk aktualizētajām un semantiski

visbūtiskākajām pilsētām¹⁸⁹ (Romanovska, 2006: 23). M. Burima, analizējot koncepta “Pilsēta” reprezentāciju XX gs. sākuma latviešu autoru darbos, kā atslēgas tekstus iekļauj A. Austrīņa dzejoli “Parīzes nakts” un krājumu “Klusuma gaviles” (Burima, 2011: 190). Savukārt pētījuma objekta – ekfrāzes – kontekstā būtiski šķiet K. Kārklīņa divi novērojumi. Pirmkārt, kritiķis raksturo Austrīņu kā impresionistu, kura darbu “*stingrāku uzbūvi padara simbolisma iespaids*” (Kārklīņš, 1936: 111). Impresionists Austrīņš, pēc Kārklīņa novērojumiem, neappraksta atsevišķus priekšmetus, bet tikai nosauc tos, sniedzams vispārīgu ainu.¹⁹⁰ Otrkārt, Kārklīņš norāda uz faktu, ka Austrīņš galveno vērību pievērš jautājumam, kādu iespaidu māksla atstāj uz cilvēka dvēseli (Kārklīņš, 1936: 110–122). Rūdolfs Egle to raksturo šādi: “*Savā tēlojumā Austrīņš vairāk spilgts žanra gleznotājs un portretists ar tieksmi uz drastiskumu, ne sižeta, problēmas vai rakstura veidotājs [..]. Dzejā brīžiem primitīvais, robustais teiciens lāga neiekļaujas ritmiskā plūdumā, brīžam neizveidoti paliek arī priekšstati*” (Egle, 1934: 400). Savukārt A. Goba Austrīņa Kopoto rakstu biogrāfiski kritiskajā ievadā norāda: “*Maza glezniņa – dažreiz žanrs, dažreiz peizāža. Īsti pat ne glezniņa, bet mozaīka. Ne slaidie krāsu vilcieni, bet kopā salikti dažādas krāsas un dažāda lieluma akmentiņi*” (Goba, 1929: 70). Austrīņa dzejai raksturīgais aprautais izteiksmes stils, detaļu nominēšana un kopumā gaišā koloristika ļauj arī viņa ekfrastiskos tekstus interpretēt kā ekfrastiskas etiodes vai skices, kur žanriski izteismīgākie ir portreti, turklāt marķēti ar impresionistiskiem pieskārieniem. Uz skices, uzmetuma raksturu Austrīņa dzejā norāda bieži izmantotais nominatīvais uzskaitījums vienkārša nepaplašināta teikuma veidā – šāds gramatiskais paņēmieni caurvij gandrīz visu Austrīņa dzeju. Turklāt tas papildināts ar koloristiski izteismīgiem ainavas vai priekšmetu raksturojumiem. Un vēl, atšķirībā no V. Damberga vai V. Eglīša, kuri ekfrastiskajās etiodes galvenokārt izmanto substantīvus, tādējādi panākot statiskuma efektu, Austrīņš iet pretēju ceļu – viņa dzejā bieži atrodami no lietvārda vai īpašības vārda darināti darbības vārdi (piemēram, 'bul' (no vārda buls), 'tum' (no vārda tumīgs, 'kņad' (no vārda kņada)). Apvienojumā ar īsajiem, aprautajiem un nominatīvajiem teikumiem šie darbības vārdi rada ekfrastisku efektu, proti, būdami piederīgi vārdšķirai, kas izsaka laiku, tie patur lietvārda vai īpašības vārda telpisko dimensiju

¹⁸⁹ “Pilsēta ir aprakstīta vairākos stāstos (“Nemiers”, “Čaikovska kvartets”, “Peklē”, “Bēgļa svētvakars” u.c.) un romānā hronikā “Garā jūdze”. Pēterburga nav tikai darbības vieta, tā ir telpiskā metafora, kas atspoguļo galvenā personāža pārdzīvojumus, viņa identitātes meklējumus, pasaules uzskatu. Pēterburgas tēlojums ne tikai ietver sevī materiālās pasaules un pilsētas īpašas auras aprakstu, tas sniedz priekšstatu par personāža vērtību skalu, uzskatu sistēmu, materiālais un ārējais šeit nav atdalāms no garīgā un iekšējā. Pēterburgas uztvere, tās tēls A. Austrīņa prozā atspoguļo autora pasaules uzskatu, viņa garīgās prioritātes” (Romanovska, 2006: 23).

¹⁹⁰ Lai gan pamatots ir B. Tabūna atzinums, ka K. Kārklīņš impresionisma un tā pārstāvju vērtējumu izteicis XX gs. 30. gados un ka impresionisma elementu renovācija turpmākajā latviešu literatūras attīstībā šai vērtējumā ienesusi savas korekcijas (Tabūns, 2008: 50), tomēr uz A. Austrīņa urbānajām ekfrāzēm var attiecināt vācu literārā impresionisma klasiķa atzinumu par “*gudri izvēlēto izteiksmes līdzekļu ekonomiju*” (Altenberg, 1993:32, cit. pēc Tabūns, 2008:50).

semantiku, tādējādi tekstā radīdami īpašu dziļuma un piepildītības efektu. Šie novērojumi ar zināmu nosacītības devu ļauj aplūkot daudzkārt komentētos A. Austriņa tekstus arī kā ekfrastiskas eīdes ar urbānajiem elementiem.

Jau pirmajā krājumā “**Vakardiena**” (1907) Austriņa poētikā ienāk urbānie motīvi. Dzejolis “Jūras ielā” ar impresionistiski īsiem, bet piesātinātiem piesitieniem panāk ielas redzējuma skices efektu, turklāt te Austriņš spoži izmanto impresionistu metodi nejaukt krāsas, bet blakus likt gaišo/tumšo vai citas krāsas, tādējādi panākot mirgojošu efektu: “*Uz katra saules loga / Melns spīdacīgs kaķis snauž*” (43)¹⁹¹. Savukārt dzejolī “Vakars” logs kā redzējuma rāmis ļauj fiksēt skatpunktu: “*Es klusām logu atveru, [...] Zem manis pilsētā miroņi kust*” (50) un iezīmēt pilsētas negatīvo pusi: “*Kā demons, pilsēta tumsā guļ, / Kā nezvērs, rūkoņas pilna. / No fabrikas skursteņa izšaujas guns / Un aizskrien kā sarkana dzilna*” (50).

Ar fiksētu skatpunktu iesākas un, fragmentāras urbānās detaļas ieskicējot, krājumā ienāk Pēterburga. Dzejolis “Pēterburgā” ar portretējuma palīdzību iezīmē vizuāli uztveramākos pilsētas objektus, ar urbāno ainavu sajūdzot lirisko varoni – vērojošo subjektu:

*No piektā stāva skats lejup slīd
Uz sētu, kur krēslā ugunis spīd,
Kur pagalms sniega seģeni klāts,
Uz ziemas dusu kā ieaijāts.
Pār namiem zeltkupols galvu slien.
Vēls mākonis tam pāri skrien.
Tur piemalē melni meži snauž,
Kur ziemeļmeita plīvuru auž.
Un mirdzošo pilsētu viņā tin,
Lai sfinksas mīklu tā neatmin.
Pa miglaino prospektu gājēji kust.
Man vienam šo vakara mieru just.
Klab pakavi, ielas dimd un šalc.
Kā gūsteknis še pie galda es kalts. (82)*

Minētie teksti ir kā sagatavošanās skices tiem urbānajiem lielformāta darbiem, kuru galvenais objekts ir Pēterburga un Eiropas dienvidu pilsētas.

Dzejolis “Oktobra rīts Pēterburgā”¹⁹² no krājuma “**Klusuma gaviles**” (1921) ir viens no biežāk komentētajiem A. Austriņa Pēterburgas tekstiem. Pēterburgas ekfrāze, bez šaubām,

¹⁹¹ Te un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1934, iekavās norādot lappusi.

¹⁹² Biogrāfijas faktu dēļ viens no spēcīgākajiem A. Austriņa mākslinieciskās apziņas ietekmju avotiem ir krievu kultūras teksts. Latviešu dzejnieka priekšstats par Rietumeiropas, Skandināvijas, Amerikas kultūras

nav iedomājama bez tēlniecības elementu klātesamības, turklāt Vara jātnieka pieminējums intertekstuāli atsedz ne tikai Puškina tekstu, bet norāda arī uz arhitektonisko Pēterburgas slāni, kurš lielā daļā Pēterburgas tekstu tieši šajā tēlā korespondē ar pašu pilsētu kā arhitektonisko veidojumu, tādējādi veidodams lasītāja apziņā noturīgu vizuālo priekšstatu (skulptūra), kas sajūgts ar tikpat noturīgu un zināmu sižetu (Puškina teksts un tā intertekstuālie varianti). Austriņš nosauc pilsētas zīmīgākās detaļas, veltot tām impresionistiski vieglu pieskārienu:

*Uz prospekta vēl klusums valda [..]
Jau Neva granītkrastos veļas. [..]
Un šalks kā Epikūra dārzs [..]
Vēl mierā sēro drūmais krasts,
Tik miegaina steidz garām ķēkša.
Jāj Vara Jātnieks nesaprasts,
Jo jaunā dzīve, tukšā vēkša,
Vairs nedomā par to, kas sens,
Bet vējdzirnavas miglā lenc:
Viens spārnā ieķeras, cits spriež
Un gaida, vējš lai riņķī griež.¹⁹³ (93)*

Savukārt pēdējās šā dzejoļa oktāvas vizuālo tēlu izkārtojums, iespējams, apraksta Osipa Braza gleznu “Barkas uz Nevas” (40. att.), kas XX gs. sākumā tika reproducēta skatu kartē (iespējama arī norāde uz krievu grafiķa Pjotra Ļvova (1882–1944) litogrāfiju, kurā redzamas barkas):

*Stāv barkas melnas krastmalā,
No tām jau viena izlādēta.
Trīs zemnieki tup čumurā
Un gudro: “Velns, cik malka lēta!”
Viens ceļas, prieks tam acīs smeļ –
Laiž riepu vaļā, straume barku
Gar izmirušo Vas'ras parku
Nes pretī sarmas mežu pamalei. (93)*

Vai dzejolis “Balto nakšu nemiers”, kurā “*detalizēti tēlota Pēterburgas nakts dzīve un uzdzīves vietas, atainots [..] gandrīz katrai pilsētai piemītošais ielasmeitas, sētnieka un*

fenomeniem lielā mērā formējās ar krievu kultūras starpniecību. Tādējādi krievu kultūra sniedza A. Austriņam gan svarīgu ierosmju avotu, gan nodrošināja saikni ar Eiropas kultūras mantojumu. Austriņa daiļradē ir saskatāmas A. Puškina, F. Dostojevska, D. Merežkovska, F. Sologuba u.c. autoru darbos pausto ideju ietekme (Romanovska, 2006: 2).

¹⁹³

Šeit un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1921, iekavās norādot lappusi.

sulaiņa tipāzs” (Burima, 2011: 210). Šajā dzejolī urbānās detaļas (objekti) atkāpjas otrajā plānā, vietu dodot urbānajam subjektam, kas nav nodalāms no pilsētas.

Ar Pēterburgas toposu marķēts arī krājumā iekļautais veltījums “Annai Ahmatovai”. Tā struktūrā iekļautie artefakti – dzejnieces divi pirmie dzejas krājumi “Vakars” un “Rožu kronis”, Natana Altmana A. Ahmatovas portrets, Rīga un Pēterburga kā glezniecības un literatūras teksti ļauj raksturot šo dzejoli gan kā ekfrastisku portretu, gan arī kā Pēterburgas ainavas vispārinātu ekfrāzi, kur artefaktu reducējums līdz detaļai uzsver tekstuālo un vizuālo fragmentārismu. Teksta modālo sfēru nosaka metafora: krājuma “Rožu kronis” pārlapošana atbilst rožu kroņa kreļļu virpināšanai, t.i., rituālajām darbībām, skaitot lūgšanas/dzejas: “*Es “Rožu kroni” šķirstu. Vakars. / Kā paglabāts zils ceriņzieds, / Ar kuru atmiņām salds sakars, / Jūs, Pēterburgas dziesminiec!*” (209). Raksturīgi, ka citētā četrinde arī noslēdz veltījumu, t.i., aplūkojamais teksts veido gredzenveida kompozīciju, kas traktējama vienlaikus kā savdabīgs verbālā portreta/madrigāla “rāmis” un pilsētas – Pēterburgas – robežas.

A. Austriņa teksta ekfrastiskā dominante ir mākslinieka N. Altmana pazīstamais dzejnieces A. Ahmatovas portrets, darināts 1914. gadā (sk. 41. att.). Šim portretam ir sava receptīvā vēsture, kas saistīta ar ”sudraba laikmetu”, un līdz mūsdienām tāda izveidojusies arī A. Ahmatovas daiļrades pētniecībā.¹⁹⁴

Kaut gaiša elektrība, salt' man.

Es raugos Jūsu portrejā,

Ko gleznojis ir Natans Altmans.

Es laikam sēdu caurvējā.(209)¹⁹⁵

Portreta uztveres efektu A. Austriņš padara viegli ironisku, izmantojot makaroniskās pamīšus atskaņas ar mākslinieka uzvārdu: “*Kaut gaiša elektrība, salt' man. / Es raugos Jūsu portrejā, / Ko gleznojis ir Natan Altmann. / Es laikam sēdu caurvējā*” (209).

Teksta vizuālo metaforu vidū īpaši nozīmīgs ir kolorīts, kas tiek veidots kā A. Ahmatovai raksturīgais ceriņkrāsas novakara krēslainums, pelēkās krāsas nianses, zilganie atspīdumi, ceriņziedu nokrāsu bagātība, kā arī N. Altmana gleznas tonālais fons, par kuru vēl 1915. gadā pati A. Ahmatova rakstīja kā par *pelēku* audeklu:

Как в зеркало, глядела я тревожно

На серый холст, и с каждою неделей

Все горше и страннее было сходство

¹⁹⁴ Sīkāk sk.: Панова, 2011: 373–392.

¹⁹⁵ R. Timenčika grāmatā atrodama A. Ahmatovai raksturīgā attieksme pret N. Altmana gleznoto portretu: “*Bet jums patiktu, ja kāds izzīmētu visus jūsu kauliņus? Altmana portrets uz līdzību nepretendē: acīmredzama stilizācija, salīdziniet ar manām tā laika fotogrāfijām*” (Тименчик, 2005: 443).

Мое с моим изображеньем новым.
 Теперь не знаю, где художник милый,
 С которым я из голубой мансарды
 Через окно на крышу выходила
 И по карнизу шла над смертной бездной,
 Чтоб видеть снег, Неву и облака,—
 Но чувствую, что Музы наши дружны
 Беспечной и пленительною дружбой,
 Как девушки, не знавшие любви.¹⁹⁶

Arī poēmā “**Necilvēks**” (1920)¹⁹⁷ redzams ekfrastisku paņēmienu izmantojums, kas palīdz attēlot galvenā varoņa Arnolda Grāma apkārtējo vidi, kā arī raksturot viņu pašu. Poēmas ievaddaļā Pēterburgu Austriņš raksturo ar sev ierastajiem epitetiem un vārdkopām: *gar granītkrastu pelēko; blenž krēslā smaga katedrāle; kā lietuvēns guļ cietoksnis*¹⁹⁸ (41). Šī ievaddaļa ir vistuvāk urbānajai ekfrāzei, jo pilsētas raksturojumā Austriņš ietver gandrīz visas pazīmes, kas raksturo XX gs. sākuma pilsētu. Tās ir bailes: *šais namos tumšas bailes dzimst* (42); tie ir daudzie objekti, kas sajūgti ar pilsētas tipāžiem/subjektiem: “*Ļauzdrūzmas pilnos vokzāļos / Kur pienāk vilcieni, iet, mainās, / Kā skudras skraida ekspreši, / Viens otru važoņi kur gainās*” (42); “*Rau, ielas stūrī ugunskurs [...] Tur baskājs, sētnieks, rokas trinot, / Lien [...]*”; “*[...] policista zobens švarkst. Vai zvejnieki [...] Jeb laupītāji*” (45). Sinestēziski sasaistot norobežotās telpas vizuālo un olfaktorisko raksturojumu, Austriņš panāk ļoti izteismīgu noslēgtās pilsētas telpas attēlojumu, turklāt, minot purvu, uz kā celta Pēterburga, un vienlaikus aktualizējot arī tās mītisko līmeni (labirinta pieminējums): “*Slāpt purva rāvu dzert un slimt; / Slāpt dzidres – miglas labirints*” (42).¹⁹⁹

¹⁹⁶

Ахматова, 1990: 159.
 Kā spoguļi, es trīcot vēros
 Uz gleznu pelēko, un nedēļu ik nākamo
 Arvienu stiprāka un dīvaināka līdzība
 Bij man ar manu jauno attēlu.
 Nezinu es tagad, kur mīļais gleznotājs
 No debeszilā mansarda, ar kuru
 Uz jumta kāpu ārā es caur logu,
 Pa karnīzi virs nāves bezdibeņa gāju,
 Lai sniegu, mākoņus un Nevu redzētu, —
 Bet jūtu es, ka mūsu Mūzas sietas
 Saitēm bezrūpīgas, debešķīgas draudzības
 Kā jaunavai, kas nezina vēl mīlas. (Tulk. I. Brēmere)

¹⁹⁷

L. Sproģe un V. Vāvere uzskata, ka “*Te paveras varbūt visā latviešu literatūrā visplašākā impērijas galvaspilsētas aina [...]. Poēma kļuva par kvintesenci visam, ko Austriņš teicis par Pēterburgu*” (Sproģe, Vāvere, 2002: 180).

¹⁹⁸

Te un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1934a, iekavās norādot lappusi.

¹⁹⁹

A. Austriņa Pēterburgas vizuālie skicējumi stilistiski korespondējas ar grupas „Mir Iskusstva” pārstāvju M. Dobužinska, A. Benuā u.c. ofortiem.

Pilnībā pievienojoties L. Sproģes un V. Vāveres teiktajam, ka tieši šajā poēmā ir pavērtā varbūt visā latviešu literatūrā plašākā Pēterburgas aina, promocijas darba autore papildina šo apgalvojumu ar dažām būtiskām detaļām. Zinātnieču apgalvojums gluži loģiski liek jautāt, kas tad ir tie paņēmieni, ar kuru palīdzību šī aina tiek parādīta. Un atbilde slēpjas faktā, ka Austriņš īpašā veidā, vienlaikus izmantojot ekfrastiskos marķierus, radot nevienādu ritmisko zīmējumu un līdzās liekot visdažādāko līmeņu leksiskos elementus (no senvārdiem līdz jaundarinājumiem, no “augstās” līdz “zemajai” leksikai), “rāda”, nevis apraksta urbāno ainavu. Šis īpašais veids raksturojams ar šādām kategorijām: pirmkārt, tā ir distance, kas veidojas ne tikai starp autoru un lasītāju, bet arī starp poēmas varoni un pilsētu, poēmas varoni un citiem tēliem un, visbeidzot, starp dažādajiem galvenā varoņa iekšējiem “es” – turklāt gan sinhronā, gan diahronā aspektā. Otrkārt, ritms ir nelīdzens (A. Austriņš uzsvērti bieži izmanto pārneseņu), lasītājs “klūp” lasot tekstu, metaforiski runājot – stieg Pēterburgas teksta purvā, taču tas izpaužas sajūtu līmenī un konstatējams, tikai vairākkārt pārļausot tekstu. Treškārt, neviendabīgais leksiskais līmenis parāda pilsētas daudzo objektu fragmentāro redzējumu, kas turklāt sajūgts ar vērojošā subjekta emocijām. Te jāpiebilst, ka veids, kādā Austriņš “rāda” Pēterburgu, vienlaikus dziļākajā semantiskajā līmenī atklāj arī poēmas galvenā varoņa/vērojošā subjekta raksturu – klūpošais ritms un visdažādāko līmeņu leksika – ļauj nojaust Grāma mokošās un izteikti polarizētās izjūtas un domas. Arī izteicieni, ko raksturo krieviskas konstrukcijas²⁰⁰, var tikt interpretēti kā paņēmieni, kas šo neviendabību papildina.

Tādējādi arī šajā poēmā var runāt par savdabīgu portreta un pilsētas sajūgumu gan no tēlotājmākslas žanriskā viedokļa, gan no veida, kādā dzejnieks izmanto ekfrastiskus paņēmienus. Pirmo poēmas galvenā varoņa Arnolda Grāma raksturojumu Austriņš sniedz caur tēlotājmākslas prizmu: “*Gaitā, figūrā / Kaut kas no Ropsa sātana*” (43) (sk. 42. att.). Felisjēns Ropss (*Felicien Rops*) ir beļģu mākslinieks simbolists, kura darbi nereti tiek raksturoti kā pornogrāfiski, tie ir ar izteikti erotisku ievirzi, un Austriņa tekstā Ropsa pieminējums ir uzskatāma ilustrācija poēmas sākumā norādītajam: “*Nē, jauns pusslepkava, pusemāns / Mums radies ērms – erotomāns*” (41). Taču jau nākamajās rindās ar intertekstuāla koda (šoreiz eksplīcītu: “*Tam rads jau pazīstams dižciltīgs – / Oņegins, žāvātājs un slaists*”(43)) palīdzību šo portretu papildina: “*Tak kur tie laiki, kur tās modes! / Tam galvā lepns cilindrs, / Ko sen būs sagrauzušas kodes, / Šim kvebkerplatmale, šis klers. / Tas ballēs dej; šis nomaļus / Velk savus smagos locekļus*”(43). Līdzās esošie pretstati (augstais–zemais),

²⁰⁰ Sal.: “*Uilds, Bairons izdzītībā nīkst – [..]*” в изгнании [..] (55), vārds “izdzītība” kalkēts no krievu val. “*Ar Dievu, mīklainajā ledī*” – таинственная леда (60), kur vārdam “mīklainajā” izskaņa veidota pēc krievu valodas vārddarināšanas principa.

izmantojot salīdzināšanai vizuālos un intertekstuālos kodus – Ropss, Puškins, Oņegins, dziļākajā semantiskajā līmenī jau poēmas sākumā iezīmē Grāma sarežģīto dabu un dzīves ceļu, vienlaikus radot vizuāli izteiksmīgu portretu, kam “šāds tumši-pelēks Grāma fons”(43). Galvenā varoņa divējādo, sarežģīto dabu Austriņš netieši raksturo ar vizualitātes marķieriem – spoguļiem: “Grāms kaktā vēro nomaļi, / Ko rāda sienu spoguļi, / Kā drūzmā nevar sastapti, / Redz nāvi tur ar izkapti”(44) un divējādi tulkojamās rindas: “Kā tīmekli sev aizvilkusi / Priekš acīm, dzīvi apnikusi / Mors siphilitica tur klus” (44), kur *Mors siphilitica* traktējama ne tikai kā metaforiska ielasmeitas nosaukšana nāvējošas slimības vārdā, bet arī F. Ropsa tāda paša nosaukuma zīmējums (sk. 43. att.). Par labu pēdējam traktējumam liecina turpmāk tekstā atrodamais ekfrastiskais fragments: “Ropss – viņa dievs; tam līdzās tik / D’Oreviljē “Diaboliques”” (54)²⁰¹.

Šajā pantā turklāt, iespējams, neapzināti, Austriņš Grāma raksturojumā ielicis tās iezīmes, kas ļoti tieši norāda uz izmaiņām indivīda redzējumā un kas saistāmas ar attēlisko pavērsienu:

Tak lasītājs Grāms kūtris pārāk.

Tam tikai bildes neapnīk.

No rīta tās viņš ķer viskārāk,

Šķir gultā “L’Etude Academigue”²⁰²

Skulptūras, gleznu almahahus

Un vispār kailo skaistumu

Mīl vairāk, cits tik tāpat blakus

Kā īgnumā par garlaiku.(54)

Vai turpinājumā: “Pie Pāvilbaznīcas, kur viņi / Bohēmas ballē redzējās, / Kad augsti sitās laika viļņi – / Grāms gleznās vairāk skatījās / Pie sienām – ne uz tām, kas sēd” (56). Arī Grāma tumšā puse atklājas caur attēliskās domāšanas dominanci, kad pēc Līves apciemojuma viņš apzinās: “Ak, necilvēka liktens grūts! Nav dzīves. Galvā izperina / Viņš varbūtības burvīgas” (68) un savai kaislībai meklē vizuālu mierinājumu 1908. gadā Leipcigā izdotajā K. Karvata “Erotika mākslā” (*Cary von Karwath “Die Erotik in der Kunst”*): “Šis sējums jāmeklē būs tāli: / Karwath “Erotik in der Kunst”. / Napoleons un ģenerāļi / Kur ņemas tā, ka asins gunst / Ar meitām, sievietēm, libertīnēm [...] Ar vārdiem mazāk rādīt var, Tur krāsās, līnijās viss star!” (68).

Savukārt cits intertekstuāls un intervizuāls slānis atklājas poēmas fragmentā, kur Grāms vilciena vagonā risina dialogu ar mākslinieku. Austriņš šo epizodi pats dēvē par

²⁰¹ Šo īso stāstu pirmizdevumu ilustrēja F. Ropss.

²⁰² *L’Etude Academigue* – ilustrēts franču žurnāls, iznāca no 1904. līdz 1914. gadam.

intermeco (no latīņu val. – tāds, kas atrodas pa vidu, starp, iestarpinājums), tādējādi ar mūzikas termina palīdzību norādīdams uz šo fragmentu kā ekfrastisku – arī ekfrāzes, īpaši antīkās, nereti bija kā iestarpinājumi, kā “teksts tekstā”. Ekfrastisko intermeco ievada pants, kurā autors sniedz pāris zīmīgu norāžu: “*Sāk ceļabiedris valodu [..]. Ko jautāt Grāms par atturīgu. / Turpretī kaimiņš neklusē, / Viņš brauc pie Misiņa uz Rīgu, / Jo veļu kults to interesē. / Tā vārds pa vārdam, izrādās – / No “Zaļās puķes” plejādas / Ir Grāma kaimiņš mākslinieks*” (71)²⁰³. Tālākajās rindās seko koncentrēts “jaunās mākslas” izklāsts:

Te jātaisa mazs intermezzo.

Sniedz kaimiņš Grāmim cigāru.

Un nokritizē mākslā veco;

Pārs renesanses meistarū

Tik atrod viņa žēlastību:

Gals draudot mūsu onkuļiem,

Kas publikai ar iztapību

Tik atdodas, ne problēmām.

Bet jaunie – labāk badu mirst,

Tak pūļa gaumē neizvirst. (71–72)

Pēdējās piecas rindas saturiski saskan ar kāda neparakstīta, bet, pēc mākslas zinātnieces S. Pelšes domām, Romana Sutas spalvai piederoša modernistu manifesta “Māksla Latvijā kā politisks ierocis” vārdiem (Pelše, 2003). Tajā lasām: “*Mums ir divas kategorijas mākslinieku 1) tā saucamie lielmeistari un 2) tie kungi...Rīgas mākslinieku grupa. Pirmie ir privilēģēti, taču...tie ir agrāk dzimuši un kā pirmie parādījušies atklātībā, tie ir iezīmēti(?) ar lielāku piemērošanās spēju caurmēra “garšai”, un to mākslinieciskie sasniegumi un tendences ir ļoti tuvas vispārīgai “pareizas” mākslas sajūtai. [..] Tie otrie [..] ir mākslinieki, kuri cenšas pēc modernākām gara kultūras disciplīnām [..] un idejiski piekļaujas šī laikmeta vadošam latīņu garam. Īsāk teksts, tās ir divas pretējas pasaules, vieniem māksla ir piemērošanās un veikalu lieta, otriem viņu eksistences iemiesojuma attaisnojums*” (Suta, 2003: 169)²⁰⁴.

Taču turpmāk tekstā seko netieša norāde, ka Grāma sarunbiedrs varētu būt N. Strunke: *Top vēlāk ekspresionisti / No “Zaļās Puķes” jaunajiem / Kas vecos liek uz nāves listi, / Gals maija svētkos vecajiem*” (72) – zināms, ka 1919. gadā Rīgā 1. Maija svētkus noformēja N. Strunke; turpmākie panti apcer dekadentu ātro norietu, līdz intermeco noslēdzas ar

²⁰³ “Zaļā puķe” – mākslinieku grupa, kas darbojās no 1914. līdz 1915. gadam un pievērsās Rietumeiropas modernās mākslas studijām. No tās 1920. gadā izveidojās Rīgas mākslinieku grupa (1919. gadā vēl nosaukums “Ekspresionisti”), kuras sastāvā bija M. Skulme, R. Suta, A. Beļcova, N. Strunke, S. Vidbergs, Ģ. Eliass u.c.

²⁰⁴ Par manifestu, tā iespējamo autorību sīkāk sk.: Pelše, 2003: 150–156; Pelše, 2007a: 93–95.

konkrēta uzvārda nomināciju: “Šī rindas rakstīdams, Tev sūtu, / Draugs Niklāv Strunke, sveicienu! / Tu laikmeta pilns domu-jūtu; / Še dažu savu teicienu / Tu redzi strofās ierindotu.” (73).

Tādējādi pakāpeniskā un dinamiskā attīstībā (no vispārīgā uz konkrēto) Austriņš rāda un rada veselu vizualitātes zonu, kas aptver gan tēlotājmākslas attīstības zīmīgākos punktus XX gs. sākumā, gan iezīmē divu Latvijas kultūrtelpā nozīmīgu strāvojumu – dekadences un ekspresionisma – literārās un mākslas peripetijas. Vienlaikus improvizējot un minot dokumentāri pierādāmus faktus, Austriņš ar ekfrastisko paņēmienu palīdzību norāda uz šo divu strāvojumu nozīmīgumu arī ekfrastiskajā sfērā. Turklāt N. Strunkes un liriskā varoņa/autora dialogs ir vēl viens apliecinājums faktam, ka XX gs. sākumā savstarpējā latviešu dzejnieku un mākslinieku mijiedarbība, kas, iespējams, izpaudās kā spēcīgāku modernisma paņēmienu izmantošana dzejā, impulsus rada ne tikai izstāžu zālēs un dzejas lasījumos, bet arī tik necilās vietās kā vilciena vagoni vai galdiņš kroga stūrī.

Pēc Itālijas un Spānijas ceļojumiem A. Austriņa dzejā parādās virkne urbāno ekfrāžu, tās iekļautas krājumā “**Dzīves burvība**” (1925). Itālijas ekfrastiskās piezīmes Austriņš iekļāvis astoņos dzejoļos ar cikla nosaukumu “Saulainā Itālija”: dzejnieks apraksta dažādas pilsētas, dažādus objektus.²⁰⁵ Iesākumā tiek sniegts Venēcijas apraksts (“Venēcijā”), iezīmējot precīzas laiktelpiskās kontūras: “*Svētvakars Venēcijā veclaicīgā. / Plūst ļaudis bariem Markus laukumā. / Rets Dievu lūgt iet krāšņā bazilikā. / Rets klausās sīktirgoņa saukumā. / Rets baro baložus. Kust viegli, bezrūpīgi; / Triec Floriana kafejnīcā aizrautīgi” (99)²⁰⁶. Šis iezīmējums ir būtisks impresionistiskam apraksta tipam, jo svarīga ir, pirmkārt, gaismas intensitāte, otrkārt, izvēlēto krāsu izmantojums. Dzejoļa pirmā sešrinda attēlo neierastu pilsētas ainavu, tādējādi norādot, ka pilsēta ir galvenais aprakstāmais objekts. Tas panākts, trīs reizes izmantojot uz subjektiem attiecināmo leksēmu 'rets': “*Rets Dievu lūgt iet krāšņā bazilikā. / Rets klausās sīktirgoņa saukumā. / Rets baro baložus*” (99). Šajās sešās rindās būtībā nosaukti visi Venēciju raksturojošie objekti. Tālākajās rindās pilsētas objekti parādās izklaidētāk, tikai ceturtajā sešrindē *dodžu pils*, nākamajā *kanālmalas* un *ostas panorāma*, visbeidzot tikai noslēdzošajā sešrindē Venēcijas simbols – *gondola*.*

Savukārt dzejoļi “Bambino” Austriņš koncentrētās, netiešās ekfrāzes veidā norāda uz to Itālijas kultūras apjomīgo slāni, kas sakņojas Madonnu glezniecībā un cieši ieaudzis tagadnes Itālijas dzīvē. Madonna ar bērnu ir gleznotāju Masačo, Donatello, Botičelli, Mikelandželo u.c. autoru darbu vidū:

²⁰⁵ Zīmīgi, ka pirms Itālijas cikla ir dzejojums “Trakais lukturis”, kas apraksta kādu emocionāli mistisku notikumu Pēterpilī, vienlaikus ar aprautām detaļām iezīmējot Pēterburgas tumšo, nekustīgo, drūmo urbāno ainavu, pretstatot to saulainajai Itālijai.

²⁰⁶ Te un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1934b, iekavās norādot lappusi.

*Kas visvairāk jāapbrīno
Zemē Dieva svētītā,
Ir Madonna col Bambino –
Dzīvē valda viņas tā,
It kā nokāpusi būtu
Svētbilde no altāra,
Meistars reiz ko daiļu jūtu
Aizgrābtībā radīja [...]
Džotto pats un Rafaels. (101) [Izcēlums – A. Austrīņa.]*

Dzejolis “Klosterī” apraksta Fiesoles franciskāņu klosteri, iegleznojot to Toskānas ainavā: “*Toskānas kalni deg saules rietā*” (102). Pēdējā sešrindē, kurā liriskais varonis atrodas kalna galā (fiksēts skatpunkts), organiski šo dzejoli sasaista ar nākamo tekstu “Florences panteonā” – jo no Fiesoles klostera paveras skats uz Florenci.²⁰⁷

Līdzīgu glezniecisku skici ar piekrastei raksturīgām detaļām Austrīņš sniedz dzejolī “Pie Kapri”: “*Piestātnē zem baltas buras / Gozējas uz zilas jūras / Barka, lūk, ar citroniem*” (107).

Kā savdabīgu ekfrastisku tekstu – kluso dabu – var interpretēt dzejoli “Itālijas vīni”, kurā Austrīņš septiņās sešrindēs uzskaita un ar sinestēzisku paņēmienu palīdzību raksturo zināmākos itāļu vīnus. Šo tekstu kā ekfrāzi var traktēt vairāku iemeslu dēļ: pirmkārt, vīna baudīšana nereti tiek dēvēta par mākslu, otrkārt, vīna atribūtika bieži tiek izmantota ne tikai XX gs. sākuma mākslinieku darbos, treškārt, vīna atribūtika (pudeļu etiķetes, to noformējums, vīna krāsa un nianse, glāžu formas, gaismēnu spēle u.c.) pati par sevi ir traktējama kā māksla.

Dzejolī “Krodziņš uz katedrāles” Austrīņš ironiskā garā apraksta Milānas katedrāli, tās dekoratīvos elementus – torņu un pīlāru statujas atdzīvinot un padarot par apmeklētājiem: “*Uz Milānas katedrāles, / Lūk, krodziņš kā čigāna telts // Ne satiri vien, ir svētie / No torņiem nokāpt jau prot – Joks gadi nav nostāvētie! / Pa jumtu grib paklejt*” (112). Austrīņš tādējādi padara impresionistiski vieglu Milānas katedrāles jumta platformas aprakstu, vienlaikus pieminot arī vienu no autoriem: “*Tā Leonardo, lūk, prata / Rast dievišķo līdzsvaru*” (113). Tēlu atdzīvināšanas motīvs netieši norāda gan uz katedrāles sakrālo nozīmi: “*Bet apvienojs visus mūs, brālīt, / Šai dievnamā kāds augstāks prāts*” (113), gan uz tās ilgo būvniecības un pastāvēšanas vēsturi: “*Joks gadi nav nostāvētie! [...] No stāvēšanas kā dulli / Tie palikuši,*

²⁰⁷ Skats no Fiesoles uz Florenci iedvesmojis arī A. Bloku ciklā “Itālijas ceļojumi”: *Не так же ли стучал топор / В нагорном Фьезоле когда-то, / Когда впервые взор Беато / Флоренцию приметил с гор?*

nudien” (112). Šis motīvs tekstā savijas ar sapņa/halucinācijas motīvu, kas, marķēts ar dēmoniskā melnā runča tēlu, papildina katedrāles būvniecības vēsturi: “*Draugs N. vai murgot ir sācis / Vai parādību redz tas? / Vei, tuvojas savāds tracis – / Ap domu aug stalažas // Lūk, tēlnieki, būvētāji, / Kas dievnamu cēlušī – [...] Bars vīru tur simtiem lasas. / Kāds varens kolektīvs. [...] Tie kaluši divi simts gadu, / To nemiers kā mocekļa sārts*” (117).

Savukārt dzejolis “Ceļa biedri” ar apakšvirsrakstu “Milānas kapsētā” atklāj Austriņu kā vērtīgu vizuālo artefaktu salīdzinātāju: “*Bet kur smagums, skaļums ārīgs / Dienvidniekiem parādās? / Kapu pieminēkļos. Garīgs / Smalkums sastopams še maz. // Tikdaudz sājpu patētikas / Tēlots šajā kapsētā, / Ka nekādas labpatikas / Dzīvot neatstāj vairs tā*” (119). Atbildi sniedz dzejoļa otrā daļa, kur dzejnieks, salīdzinot ziemeļniekus ar dienvidniekiem, precīzi raksturo itāļu aizrautību, pieķeršanos dzīvei un cilvēkiem: “*Mirušos mīl itālieši; [...] Tālab tēlā izcērt tieši, / Lai kā dzīvus viņus jūt,*” (120) vienlaikus norādot uz ziemeļnieku: “*Garīgs smalkums savā ziņā / Brīžam nevarība šķiet*” (120).

Dzejolī “Alpos” spilgti atklājas impresionistiskais fragmentārisms: lai parādītu telpiski ar skatu neaptveramos kalnus, Austriņš īsos teikumos uzskaita detaļas, sajūtas, iespaidus, ar šo sintaktisko konstrukciju palīdzību verbāli pārnēsams redzējuma fragmentaritāti, kas vienlaikus atklāj arī aprakstāmās telpas plašumu, kurā liriskais varonis – subjekts jūtas kā nomināls vienkopas teikums:

Klajs. Dārzi sākas. Retas mājas.

Jauns kalns aiz tām sedz tālumus.

Ne dvēseles. Deg smiltīs kājas.

Tarkš cikādes. Gaiss san un zuz. (121)

Itālijas ciklam seko cikls “Spānijas atskaņas”, kur jau pirmā dzejoļa “Spānija” pirmajā rindā Austriņš norāda uz ceļojuma piezīmju vizuālo pārbagātību: “*Spānija, Spānija, no redzējumiem taviem galva man dažur vai dulla*” (125), kas ļauj domāt, ka arī Spāniju, līdzīgi kā Itāliju, dzejnieks nevis aprakstīs, bet rādīs, attēlos kā impresionistiskas skices. Dzejolis “Spānija” kā ievads koncentrētā veidā fiksē nozīmīgākos spāņu kultūras vizuāli verbālos artefaktus, tādējādi atklājot arī bagātīgu intertekstuālo un intervizuālo kodu slāni Austriņa tekstos. Dzejolī minētie *Kordovas mošeja, Ronsevalas Rolands, Pireneju klintis, inkvizīcija, čigāniete, tamburīns, vēršu cīņas, Madride, Dons Žuans, alkazars, Dons Kihots, Dulcineja, Madonna* iezīmē ekfrastiskas zonas, kurās ietilpst vairāki tēli, kas reprezentēti tēlotājmākslas visdažādākajos veidos un žanros.

Dzejolī “Toledas katedrālē”, līdzīgi kā Itālijas sakrālo celtnu aprakstos, ļoti būtiska ir nosaukuma lokatīva forma, kas norāda uz atrašanos celtnes iekšpusē, lai gan visi šie teksti sākas ar ceļa “uz celtni” aprakstu, tad tiek aprakstīts eksterjers, visbeidzot sakrālās celtnes

iekšpuse. Arī dzejoļī “Toledas katedrālē” Austriņš sniedz impresionistiski precīzus detaļu nosaukumus, ar sinestēzisko efektu izmantojumu panākdams konkrētas sakrālās celtnes vizuālu raksturojumu:

Klintīs pakāpieni cirsti palti.

Kāpjam augšā drūmā pilsētā.

Rīb pār Taho tiltu vēršu vilkti rati. [..]

Ielas šauras. Putekļaina smeltne. [..]

Dzestrums apņem tumšs.

Vīraks. Sveces. Svinīgums. [..]

Velves bezgalīgas. Pīlāri aug slaiki. [..]

Altāros mirdz maigs

Kristus tēls un Mātes vaigs. (130)

Trīs dzejas teksti veltīti Seviljai: “Seviljā”, “Karmenas vēdekļis” un “Ardievas Seviljai”. Arī šie dzejoļi bagāti ar intertekstuāliem un intervizuāliem kodiem, un, tieši balstoties uz tiem, Austriņš veido urbānās ainavas aprakstu. Centrālais tēls – Karmena – varonim seko jau kopš bērnības: “*Aizgrābts jau kopš ganu laikiem, / Taunmalā kad lasīju; / Atceros vēl kā pa tvaikiem / Cīnamies Don Karlosu. // Redzēju kad Karmensitu, / Dziedāja Marija Gai, / Nedomāju vairs par citu, / Piederēdams Karmenai*” (133).²⁰⁸ Karmenas vēdekļis interpretējams kā sinekdohāls gan artefakta (operas, Karmenas tēla vizuālā atainojuma), gan pilsētas, gan iespaidu raksturojums, kas ieturēts impresionistiskā garā un nenoliedzami uzrāda redzējuma fragmentāro dabu.

Arī dzejolis “Alhambrā” ar pāris precīziem detaļu pieminējumiem “parāda” Spānijas mauru laika ievērojamāko arhitektūras pieminekli – pils un cietokšņa kompleksu Alambri, kas celta pēdējam musulmaņu emīram XIV gs. Šā artefakta ekfrastiskais apraksts netieši norāda uz impresionistisko redzējumu, jo Alambras kompozīcijā vissvarīgākā loma ir gaismai un ūdenim. Austriņš norāda, ka pils paceļas virs Granādas: “*Klaigas lejā no Granadas*”(137), fiksē galvenos ainavas elementus: “*Strūklakas pat nečalo. / Ciprese tik dārzā slaika, / Tumša kā no viņa laika*”(137), ar skatiena kontroles marķiera palīdzību “vadīdams” lasītāja/skatītāja skatienu: “*Skat, pār dīķi miršu zālē / Viegli lido balodīts. / Saulē sniegs viz kalnu tālē*” (137). Šo mirkļa iespaidu turpina dzejolis “Impresija”, kurā ar ierasto parādības, sapņu tēla palīdzību Austriņš netieši apstiprina rādāmās ainavas vizualitāti: “*Nāk sieva, galva tīta tai baltā lakatā. / Vai maurs tā neatgriežas kluss savā Alhambrā?*” (138), savukārt nākamais dzejolis “Arifa dārzs” turpina ainavas attēlošanu jau no cita skatpunkta, saglabājot impresionistisko

²⁰⁸ Marija Gaja Zenatello (*Maria Gay Zenatello*) – kataloniešu izcelsmes operdziedātāja (1879–1943), mecosoprāns, viena no ievērojamākajām Karmenas lomas izpildītājām.

iespaidu: “Šalc fontāni. Magnolijas zied. / Balkoni, lapenes, terases. / Palaunags. Koncertē cikādes. / Ciprese veca kalst pamazām, [...] Aiz gravas Alhambra nolejāk. / Tik garas jau ēnas. Vakars nāk” (139).

Ar jau nosaukumā iekodētu vizualitāti lasāms dzejolis “Donkihota parādīšanās”, kurā artefakta literārās, mākslinieciskās un vēsturiskās šķautnes sajūgtas ar modernā cilvēka redzes izjūtām – fragmentārismu, montāžiskumu, taču, izklūstot no pilsētas norobežotās telpas, tomēr saglabāta spēja izjust telpu visās tās dimensijās, arī pilsētas iluzorisko tālumu:

Patlaban Lamančā ir karsta pēcpusdiena.

Guļ dzirnavas bez vēja. Gājēja neviens.

Skrien vilciens. Vagonā pie loga svešinieku

Grābj ilgās redzēt slavenāko bruņinieku.

Ai, tiešām satikšanās būtu interesanta,

Ja pēkšņi parādītos Don-Kihots uz Rosinanta. [...]

Re, drupas kādas. Varbūt krogs tur senāk bijis [...]

Stop! Vilciens piestājas. [...]

Lūk, tusnī resnītis. Vai nav ieročnesējs. [...]

E, melnsvārcis, pēc ciema mācītāja

Tas izskatās, kas Donkihota grāmatplauktu cenzēt gāja.

Varbūt, ja labi uzmanīgi apskatīsies,

Ka arī ciema bārdzinis šai drūzmā atradīsies. (142)

Dzejolis “Valensijas apelsīns” interpretējams kā impresionistiska klusā daba, kurā tās vienīgais priekšmets – apelsīns – traktējams kā savdabīga sinekdoha, kurā koncentrētas provinces raksturīgākās detaļas: “Smaržo Valensijas apelsīns / Man uz galda; rādās zaļa / Spāņu province, kā saulains brīns [...] Dzīvā atmiņā saucas apelsīns / Valensijas ielas, mājas, / Kur kā tumši-brūni-saulains brīns / Mauriete ceļ sapnī kājas, // Iekāpdama otrā tramvajā” (143). Arī šajā dzejolī Austriņš vizuālās ainavas radīšanai izmanto sapņa, parādības motīvu.²⁰⁹

Savukārt tekstā “Dienvidus Francijā” parādās urbānā horizontalitāte: “Skrien vilciens. Aina ainā riešas” (144). Mākslas zinātniece G. Vilsonsē XX gs. sākuma izteikto dinamismu tēlotājmākslā saista ar tehniskajiem transporta līdzekļiem, precīzāk, impresionisma izteiksmes līdzekļus ar dzelzceļa straujo uzplaukumu: “Dzelzceļš, tātad taisnvirziena, vertikāli tendēts ātrums, bija (ir) tikai viens no nepieciešamajiem komponentiem, lai mēs spētu intensīvi

²⁰⁹ Austriņa dzejas impresionistiskā fragmentaritāte, kas izpaužas tekstu sinekdohālajā raksturā, autore sprāt, spoži apstiprinās krājuma “Aizsaule” pēdējā dzejojumā “Apelsīna miza”, kur apraktāmais priekšmets vienlaikus ir gan intertekstuālā norāde pašam uz savu tekstu, gan vēl koncentrētāks nozīmīgās detaļas uzsvērumš: “Apelsīna miza smaržo man uz galda pelnu traukā, / Atgādinot Itāliju, sniegs kā līķauts guļ kad laukā” (Austriņš, 1933: 139).

uztvert (pa vilciena loga redzamo) mainīgo ainavu impresiju. Vēl ir nepieciešami dabas kontrasti un gaisma. Un šo fenomenu Francijā īpaši netrūkst. [...] Impresionismu es saistu ar vilciena kustību, horizontāli slīdošu ainavu maiņu” (Vilsone, 2002). Dzejolis ir strauja attēlu nomaiņa, kas vērojama pa vagona logu. Šī dinamika nogurdina skatienu, tas nespēj uztvert dažādos impulsus, un šo vizuālo nogurumu Austriņš pārnes uz nākamo dzejoli “Vecā pinakotēkā”: “*Netikās vairs vērot, vērties. Redzēts tik daudz. Apnikums*” (145). Šie divi dzejoļi veido savdabīgu vizuālu tagadnes un pagātnes kontrastu – vilcienā, kas pārstāv tagadni, uztvere ir fragmentāra, nogurdinoša, pinakotēkā, kas pārstāv pagātni – vizuālā uztvere kļūst apcerīga un ļauj vērojot reproducēt atmiņas, lai gan uztveres montāžiskā īpatnība, kas raksturīga “vilcienu laikmetam”, saglabājas:

Ainava cit' citai seko,

Lūk, Korredžo, Rafaels;

Spānieši Muriljo, Greko.

Tiešām, brīdis atkal cēls. (145)

Ciklu un vienlaikus visu krājumu noslēdz dzejolis “Rīta ilūzija”, kura pirmās rindas lasāmas drīzāk kā metafora: “*No rīta aizsalis mans logs. / Nav redzams vairs ne ceļš, ne žogs*”(146) – tas saskan ar dzejoļa nosaukumā ietverto leksēmu 'ilūzija', kas līdžās sapņa, parādības motīva izmantojumam noslēdzoši apstiprina Austriņa rādīto Itālijas un Spānijas ainavu vizuālo iluzoriskumu, izteikto subjektivitāti un iespaida dominanci. Aizsalušā loga metafora un dzejoļa nosaukums traktējami arī kā tā procesa verbalizācija, kad ceļojuma spilgtās vizuālās gleznas pamazām izbāl, tiek nobīdītas atmiņas dziļākajos slāņos, līdz beidzot tās kļūst iluzoras, jo tiek nomāktas ar salto tagadnes mirkli – dzejoļa noslēdzošās rindas to apliecina: “*Ek, tiešām, logs mans aizsalis, / Lien saltums klāt kā negēlis*” (146). Austriņš ar metaforu palīdzību lieliski parāda, kā veidojas jaunas vizuālās metaforas.

Arī 1928. gadā izdotajā krājumā “**Vēriens**” pirmā daļa (cikls) “Dienvidos” iezīmējas ar vairākiem ekfrastiskiem tekstiem, kuru urbānie prototipi, kā norādīts, meklējami dienvidu zemēs. Cikls iesākas ar dzejoli “Ceļojuma prologs”, kur tiek norādīts, ka tālāk sekos pirms pieciem gadiem notikuša ceļojuma apraksts: “*Tas pirms pieci gadi bija / (Vēl kā šodien atceros) / Vīnsaulainā Itālija / Dega prātos uztrauktos*” (7)²¹⁰, tātad, iespējams, tas pats, kas aprakstīts krājumā “Dzīves burvība”. Arī ciklā “Dienvidos” Austriņš izmanto ierastos sapņa, parādības motīvus, jau “Ceļojuma prologu” noslēdzot ar “*Itālija vīnsaulainā / Tēlojas mums sapņu ainā*” (8).

²¹⁰

Te un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1928, iekavās norādot lappusi.

Pirmais dzejolis “Vīnē” raksturojams kā sinestēzisks teksts, pirmais pants sevi piesaka impresionistiskās noskaņās: “*Viegli lido rudens lapas. / Vējos kaisās rudens zelts. / Ielas nolijušas, slapjas. / Vakars siltans. Kaut kas smeldz*” (9). Arī nākamie teksti iekļaujas sinestēziski impresionistiskajā gammā. “Jāņvakars Florencē” pirmā rinda iezīmē vērotāja skatu laukumu: “*Atveru viesnīcā žalūzijas*”(11), taču tikai nosaukumā pieminētā pilsēta ir tieša norāde uz vietu, kuru redz vērotājs/liriskais varonis: “*Saule jau laižas aiz kalnājiem [...] Mūžīgi valda kur daiļuma gars*” (11). Izvērstāks pilsētas apraksts seko nākamajā dzejolī “Florences impresijas”, kur jau nosaukumā ietvertās “impresijas” norāda uz noteiktu māksliniecisko paņēmieni klātbūtni tekstā, – formas atvērtība, nav stingra hronoloģiska sižeta, darbības vārdi tagadnes formā, vārdšķiru intensificēšana, sintaktiskie paralēlismi, īsi aprauti teikumi vaļīgā norišu un iespaidu fiksējumā (Tabūns, 2008: 48–55), kas papildināti ar sinestēziskajiem efektiem. Austrīņš ar aprautu urbāno elementu pieminējumu “rāda” vienlaikus vispārinātu un konkrētu XX gs. sākuma pilsētu: “*Pār Ponte Vecchio spīd mēness iesarkans [...]. Pēc pārkoņlietus cēlies Arno līmenis, / Ap tilta margām ļaužu lēvenis [...]. Kliez sīkumpārdevējs, pūš auto, zvana trams, / Kā noslēpums tumšs krastmalā glūn nams [...]. Kur kopā saplūst zem’ un debesis*”(12). Dzejolī “San Miniato” fiksēts skatpunkts: “[...] ļauj saules diena *redzēt Fiesoli / Ar ciprešēnām izrobotu pakalni. / Mirdz lejā San Lorenzo, Doma kupoli / Pār Florenci kā brīnumskaistuli [...]. Še lejup lūkodamies no augšienes*” (13) un gaismēnas raksturojošās leksēmas, kas blakus rindās *saules diena un ciprešēnas*, kā arī leksēmas ar nosacītu punktojuma semantiku (impresionisma glezniecības tehnika) *mirdz, dzirkst, spīgst* ļauj raksturot šos divus dzejoļus kā impresionistiskas skices. Līdzīgi raksturojams arī dzejolis “Mesīnas skats” (24).

Trīs nākamie dzejoli “*Via Appia*”, “*Tarpeja klints*” un “*Rupa Tarpea*” iezīmē vēsturisko pagātnes toposu, turklāt Austrīņš to sasaista ar zemzemi, ar pagājību: “*Visus paņēmis beidzot nebūtības mēms ators. / Ēnas, slavenas ēnas! Drūzmējas šeitān daudz veļu*” (14).

Dzejolis “Klostera fontāns” apraksta Monreales, Palermo piepilsētas klostera strūklaku, precīzi norādot gan vēsturiskos tapšanas apstākļus, gan strūklakas atrašanās vietu (sk. 44. att.): “*Stāsta vēl šo baltu dienu / Tīrā austrumnieku gaumē / Fontans burvīgs sētas stūrī*” (27). Un līdzīgi kā iepriekšējos dzejoļos, turpmākajās rindās Austrīņš iezīmē precīzu skatpunktu: “*Bet, ja iziet cauri vārtiem / Skats tad atveras tur varens. / Lejā dūmakās Palermo, / Tālāk jūras zaļais laidums*” (28). Dzejnieka izmantotais precīzais skatpunkta tvērums ļauj iezīmēt kādu līniju, kas nolasāma, analizējot šos tekstus ne tikai no ekfrastiska aspekta, – šī līnija ievērojami paplašina teksta vizuālās zonas un padziļina teksta ideju. Proti, pirmkārt, ar šo “augšā” (uz augšu, augšup) – “lejā” (lejup, uz leju, zemē) fiksāciju Austrīņš

zīmē ne tikai konkrētās vietas, bet plašāk – Itālijas vai visas Dienvideiropas kalnaino, nelīdzeno ainavu, kas ir pretstatā dzimtās zemes līdzenumiem. Otrkārt, tekstos, kur aprakstāmais artefakts/objekts tiek sajūgts ar vēsturiski iznīcīgu notikumu (karu, inkvizīciju, kauju, cietumu u.c.) aprakstu, vērojošais subjekts skatās “uz augšu”, pats atrazdamies “lejā” – alā, pagrabā u.c., un aprakstāmos objektus vēro no lejas, no zemzemes, tādējādi kā subjekts sajūgdamies ar iznīcināto, izpostīto objektu (“Tarpeja klints”, “*Rupa Tarpea*”). Savukārt tekstos, kuros aprakstāmo objektu vēstures semantika nav saistīta ar nežēlību un iznīcību, skatpunkts (un subjekts) atrodas “augšā”.

Dzejolī “Palermo” aprakstāmo pilsētu Austriņš attēlo, izmantojot gan literārā portretējuma, gan tēlotājmākslas žanra – portreta – paņēmieniem. Sākumā norādot vispārējo tonalitāti: “*Dzelten-brūni-sārta izraibota*”(29), tad ieskicējot portreta zīmīgākās detaļas: “*Galvā skaista austrumzemju čalma, / Vēdeklis un saules sargs tev palma*”(29); turpmākajās rindās norādot portretējamā objekta raksturīgākās “ķermeniskās” īpašības: “[..] guli *kaira, laiski izlaidusies, / Kā pusnomodā, pusaizsnaudusies*”(29). Tiek attēlots arī fons – ainava, šis cilvēka/ainavas sajūgums, kā minēts, ir raksturīgs tieši impresionistiskajam virzienam: “*Dārzu apņemta no visām pusēm [..] Tālāk kalni stāvi, tumšpelēki*”(29).

Urbānajai ekfrāzei raksturīgais skatiena fragmentārisms un uztveres montāžiskums spilgti parādās dzejolī “Ceļā uz Dženovu”: “*Debess mala noklāstīta / Melniem mākoņielāpiem [..] Vilciens skrien caur tuneļiem, // Brīžam pazib vēl iz nakts [..]. Vilciens drāžas, tumsu jaucot*” (31), bet dzejolī “Kordova” redzams mēģinājums šo montāžiskumu un sadalītību fiksēt līdz galējībai precīzi – ar leksēmu *skatīt* un *skaitīt* palīdzību Austriņš mēģina izlīdzināt, nomierināt, līdzsvarot neviendabīgo XX gs. sākuma indivīda redzējumu: “*Skaiti, draugs, pīlārus mošejas tekās, / Izskaiti lūdžējus, vārtus kas ver [..]. Pārredzēt vari ja laika metus, / Karavanes bez skaita kas nāk [..]. Izskaiti kalifus slavenus, cēlus, / Izskaiti sievas, ko mīlēja tie, / Izskaiti viņu meitas un dēlus, / Skaties, kur tempļi, to uzceltie. / Skaiti tos senrakstus grāmatu plauktos, / Skaiti tos tirgoņus, ceļiniekus ar [..]. Skaiti tos zvaigžņu mirdzošos korus [..]. Skaiti to visu, kas nāca un gāja*” (35–36), vienlaikus atzīstot šā mēģinājuma neiespējamību: “*Prātu, draudziņ, tik nezaudē*”(36), taču norādot, ka, tikai iedziļinoties detaļās, var izprast vērojamā dziļāko dabu: “*Visu ja to vēl aptvert tu spēji, [..] Tad tev Kordovas slava būs rokā, / Ģidīsi, kas te pazemē snauž*” (36). Skatiena aprautība, horizontalitāte un ilgas pēc tāluma saskatāmas cikla noslēdzošajā tekstā “Avinjonā”: “*Tad nežēlīgs mūs rumaks projām rāva / No vecās slavinātās pilsētas [..] Ka pēkšņi vagoni paliek man par šauru / Un jālido turp atpakaļ vēl mums [..] Ai, skaistā Provansa, tev garām skrēju es!” (39).*

Krājuma otrs cikls “Ratiņš” raksturojams ar ekfrastiskām etiķēm, kas veltītas ārpuspilsētai, tās zīmīgāko detaļu attēlošanu. Jau dzejolī “Vakars ārpuspilsētā” Austriņš norāda, ka tieši dabā vislabāk sajūtama krāsu un gaismas/ēnas attiecību intensitāte: “*Sprikstošs ziemas vakars pēc saules. / Gaisos izlējies rieta spožums, sevišķi pamalē. / Visvairāk ārpuspilsētā sajūt šo lielo svētsvinīgumu [..]. Koki pret rietu šķiet viegli kā vēdekļi. [..] Uzliesmo gaisos vēl dažas svītras, kā caurdurot sirdi [..]. Salā priedes izskatās kā dūmains kvēpināms trauks*” (44). Impresionistiskas skices ir dzejoli “Indriķa laukumā”, “Dzegužkalna kapos”, “Torņakalna kapos”, “Latgales šoseja”, kuros rodami skatienu kontroles marķieri *lūk, skat, redz*; kā arī dzejolis “Jūrmalas impresija”, kurā zīmēta sinestēziska klusā daba:

*Vāze verandā uz galda.
Rozes, kreses, dievkociņš,
Saule. Mušas. Smarža salda,
Ārā putnu jandāliņš. (88)*

A. Austriņa pēdējā dzejas krājumā “**Aizsaule**” (1933) arī atrodamas ekfrastiskas etiķes ar tiem pašiem pamatelementiem, kurus savu impresionistisko skiču radīšanai visbiežāk izmantojis dzejnieks. Zīmīgs minētajā aspektā ir dzejolis “Mans skats”, kas lasāms kā autora mākslinieciskais moto²¹¹: “*Uz iekšu vērsts mans skats, / Jo ārienei maz svara, / Man tīkas kodols pats, / Bet nevis kāda skara [..]. Bet, kaut vai akls top, / Skats urbjas nežēlīgs – / Mans Dievs man jāsastop, / lai viss kaut apkārt nīkst*” (5).²¹²

Austriņš ekfrastisko etiķu radīšanā bieži un uzsvērti uzmanto loga tēlu, tādējādi vienlaikus gan ierāmēdams vērojamo skatu, gan uzsvērdams urbānās ainavas norobežotību. Te raksturīgs dzejolis “Baznīcas mājiens”, kur, izmantojot loga un kāda noteikta pilsētas būvobjekta (te zīmīgi, ka šis objekts ir sakrālajai jomai piederīgs) detaļu kā sinekdohu, Austriņš “izstiepj” telpisko objektu laikā, vienlaikus neslēpti norādot veidu, kādā pilsētas indivīdam pārvarēt iluzorās ilgas pēc tāluma:

*Kad dzīvoju Vecrīgā senāk,
Man logā gulēja doms. [..]
Es pārceļos Daugavai pāri –
Man logā torņa gals
Slēdz atkal apvāršņa āri; [..]
Tiec, labi ja Latgalē.
Tur vējainā vasaras rītā,*

²¹¹ A. Austriņa meita Mudīte Austriņa rakstā “Tēva pēdējais gads” (Jaunā Gaita, Nr.148(2), 1984) šo dzejoli raksturo kā dzejnieka dzīves un dzejas kredo.

²¹² Te un turpmāk cit. pēc: Austriņš, 1934b, iekavās norādot lappusi.

*Reiz logu atverot,
 Skatos tālumā, dūmakās tītā,
 Ko brīnišķu ieraugot.
 Tur baznīca trešo reiz rādās –
 Divi torņi balti spīd.
 Nav ilūzijas vairs tādas,
 Kas zemē nenokrīt. (14)*

Loga tēls līdzās ar vizuālajiem imperatīviem *skat, skaties, veries, lūk* u.c. izmantots arī dzejoļos “Ceļš”: “*Ceļš, nākdams no kalna, / Ar kājniekiem, braucējiem / Skrien taisni man logā*” (28), “Prologs” (te pārnestā nozīmē): “*Starp Daugavu un Žagarkrogu / Mēs cērtam jaunu, gaišu logu. / Nāc, kaimiņ, tu ar paskaties*” (29), “Uz tilta”: “*Ūdenī veras gaišs debesu logs*” (34), “Mironis pie zelta loga”: “*Rieta zelta logs uz sienas, / It kā laimes atspīdums*” (38), “Mazs brītiņš miera”, “Pie mana loga”, “Kuresāres bezdelīgas”: “*Man logs zem pašas paspārnes*” (78), “Ogres malā”: “*Skaties apkārt, kur no Dieva*” (79) u.c.²¹³

Savukārt impresionistiski iespaidi verbāli reprezentējušies tekstos “Rečitātīvs”: “*Mirgo lietus. Lakstīgala / Dārzā zaļā, dīķa malā / Līksmo, līksmo, līksmojas. / Paspīd saule. Smaržo zaļums. / Bērnu klaigas. Gaisā skaļums. / Ziedoņa prieks izlejas*” (48), “Zaļais trotuārs”: “*Es skatos: zaļo trotuārs! / Kā būtu nokrāsots*” (56), “Rīta nomods”: “*Rīta krēsla pelēkzila / Man uz plakstiņiem jau sila [...] Rindā aizskrien – skati, skati!*” (61), “Ķemeru četrtrindes” u.c.²¹⁴

Modernā indivīda urbānās sajūtas – bailes, apjukumu, nedrošību un saraustītību Austriņš spoži attēlo dzejolī “Reiz”: “*Reiz vecpilsētai spraucoties cauri, / Kur ausis plēš pušu auto auri, / Tu paliec šķībs un greizs kā mērga, / Šķiet, piesitūties tev nelaba sērga*” (48); krājumā ir daži pilsētu apraksti (“Madride”, “Barselona”, “Alkazars”, “Amsterdama”), kas, līdzīgi kā ciklos “Saulainā Itālija” un “Spānijas atskaņas”, ar urbāno elementu fragmentāru pieminējumu pilsētas parāda drīzāk kā skatu kartītes. Antona Austriņa spēju verbāli reprezentēt vizuālas ainavas spilgti apliecina dzejolis “Vakara biķeris”:

*Ai, purpurainās rieta debesis!
 Pret viņām izzīmējas smalki koku zari.
 Tik lielu skaidrību man vakars atnesis.
 Nāk prātā Kastīlijas vecie alkazari.
 Kāp viegla dūmu strūkļa, kā no ziedokļa,*

²¹³ Loga tēls un vizuālie imperatīvi rodami arī krājumā “Dzīves burvība” (dzejoļi “Paskaties”, “Veries!”, “Pavadot” u.c.).

²¹⁴ Impresionistiskie otas triepieni saskatāmi arī krājumā “Dzīves burvība” (dzejoļi “No Latgales”, “Vasaras idille”, “Pirmais zaļums”, “Tējnīcā”, “Pavadot”, “Grāmatnieku tēvam” u.c.).

No kaimiņmājas skursteņa.

Sniedz vakars pilnu zelta biķeri,

Lai to pirms nakts vēl smaidot izdzeru. (153)

Tādējādi var secināt, ka impresionisma paņēmieni izmantojums ļauj veiksmīgi reprezentēt urbāno būvobjektu dažādību, vienlaikus uztveres fragmentaritāti mēģinot izlīdzināt, iekļaujot to ceļojuma sižetā. Turklāt paralēli Dienvideiropas urbāno elementu aprakstam, iekļaujot tekstos arī artefaktu nosaukumus, gleznotāju vārdus u.c. ekfrastiskus marķierus, Austriņš iezīmē spilgtākos Itālijas un Spānijas kultūrfaktus. Dzejnieks daudz izmanto vizuālos imperatīvus, kā arī nosauc (nevis apraksta) detaļas, tādējādi spēdams iekļaut tekstā iespējami vairāk objektu, priekšmetu – tas ļauj domāt, ka Austriņam svarīgi ir nevis raksturot un aprakstīt, bet attēlot un parādīt.

4.3. Subjekts kā urbānās ainavas sastāvdaļa

XX gs. sākuma latviešu tēlotājmākslā pilsētas motīvi kopumā saistīti ar “*kreisi orientētā modernisma adeptu interesi par pilsētu kā aktuālu tēmu, kas liek mākslai iet kopsolī ar sava laikmeta dzīvi*”, savukārt “*tradicionālāk ievirzīto autoru interesi raksturo lauku vide kā patiesais nacionālās savdabības šūpulis*” (Pelše, 2007b: 189). Līdzīgas tendences vērojamas arī literatūrā, tostarp dzejā, šāda nošķiruma pamatā ir šo virzienu poētikas īpatnības (Tabūns, 2008).²¹⁵

Ekspressionismam kā modernisma paradigmu pārstāvošam virzienam, raksta B. Tabūns, ir raksturīgs individuālisma kults, indivīda Es izvirzīšana, cenšoties atklāt viņa identitāti un būtību (Tabūns, 2008: 77). Kā minēts, latviešu glezniecībā dominē statistiski ainaviskā pilsētas gleznojuma pieeja, kas manāma arī V. Damberga, V. Eglīša, A. Austriņa, J. Akuratera urbānajās ekfrāzēs. Urbānajās ekfrāzēs, kuru autori vairāk vai mazāk piederīgi ekspresionismam, konstruktīvismam (Tabūns, 2008; Kalniņa, 1999; Kursīte, 2002), drīzāk vērojama otra – žanriskā pieeja, kas izriet no šo virzienu programmatiskajām nostādnēm. Šādas urbānās žanriskās ekfrāzes, kuru centrā ir cilvēki un notikumi, bet pilsēta tikai fons, ir rodamas L. Laicena, A. Kurcija, J. Sudrabkalna darbos. Lai gan nedz L. Laicens, nedz A. Kurcijs sevi par ekspresionistiem neatzina (Kalniņa, 1999: 228), tomēr viņu urbānajās ekfrāzēs vērojamās iezīmes ļauj šos tekstus pietuvināt šā virziena pamatnostādnēm.

²¹⁵

Stikāk par ekspresionisma tendencēm un dominantēm sk.: Daukste-Silasproģe, 2005: 48–63.

4.3.1. Plakātiskums urbānās telpas verbālajā reprezentācijā (L. Laicena dzeja)

Žanriskuma pieejas pazīmes ir saskatāmas Linarda Laicena urbānajos krājumos “Karavane” (1920), “Berlīne” (1924) un “Semafori” (1924). Krājumu “Karavane” ilustrējis spilgtais urbāno ideju paudējs N. Strunke.²¹⁶ Par varbūtību, ka Laicens savā poētiskajā daiļradē izmantojis vizuālo mākslu kategoriju pārnese verbālajā, precīzāk, ka viņa daiļradei ir raksturīgs t.s. “ekfrastiskais princips” (Krieger, 1992), liecina viņa teorētiskie darbi par jauno mākslu, kuros atrodami daži mākslas teorijas elementi.²¹⁷ Laicens par mākslu arī periodikā nav rakstījis daudz, tomēr par mākslas principu izpratni liecina arī daži savdabīgi salīdzinājumi viņa dzejas tekstos. Piemēram, dzejolī “Fallijs” viņš dzejnieku salīdzina ar itāļu renesanses gleznotāju Džordžoni: “*Tu latvju Džordžone – tik maigs un vēlīgs; / Tev agrais renesanss – mums neaprusts*” (Laicens, 1920: 48); vai dzejolī “Eps” ekfrastiski norāda, ka krāsas vienlīdz izmantojamas kā dzejā, tā glezniecībā: “*Nu ceļos pāri tam, kaut mīlu krāsas / Un dabu desmitkārt, kā peizažs prasa*” (52). Savukārt dzejolī “*Nature morte*” viņš izmanto klusās dabas žanra francisko nosaukumu, lai aprakstītu visai patētiskus un pilsētā notiekošus, bet ar tēlotājmākslu nekādi nesaistītus notikumus, kas apliecina izteikto apgalvojumu, ka urbānajā dzejā atšķirībā no pilsētas attēlojuma glezniecībā raksturīga žanriskā, dinamiskā pieeja. Dzejolī “Kā Rembrants mīlēja” dzejnieks apraksta flāmu gleznotāja radīto sieviešu portretu galeriju, koncentrētā formā parādot t.s. flāmu skolas principus, vienlaikus didaktiski pieminot savus postulētos jaunās mākslas principus:

*Kā Rembrants mīlēja – ar kaislu sparū,
Ar rotām greznotu tai augumu tik vien,
Kam formās dažādās viņš deva garu,
Kas tagad vientulīgs mums apkārt lien.
[..]
Kā Rembrants mīlēja un senie flāmi.
Tā viņi atslēdza un raisīja daudz ko.
Vien šķīsta sievība tiem miesas rāmī –
Tai vīriets garu dod, ja mīlē to. (68)*

²¹⁶ N. Strunke ietilpa 1919. gadā izveidotajā latviešu Ekspresionistu grupā, kas 1920. gadā pārtapa par Rīgas mākslinieku grupu. 20. gadu otrajā dekādē viņš sarakstīja vairākus kaismīgus “jaunās mākslas” apliecinājumus, kuros apvienotas gan pilsētas dzīves atklāsmes, gan “mūsu zemes reālisma” mērķi. Kā raksta S. Pelše, krasais tradīciju noliegums un urbānās realitātes ietvērums liek salīdzināt šos viņa agrīnos izteikumus ar futūrisma nostādņēm. Rakstā “Jaunā māksla” Strunke apgalvo: “*Lielgabalu un ielas trokšņu, automobiļa acumirkliņo kustību arhitektonisko vienkāršību izsaka “jaunā māksla”*” (citēts no: Pelše, 2007b: 190).

²¹⁷ Zināmākais no tiem ir apcere “Dzejas principi” (1922). Mākslas zinātniece S. Pelše uzskata, ka tajā dominē jau pazīstamo XIX gs. teoriju atskaņas par mākslas nepastāvīgumu, atkarību no laikmeta u.c. Pētniece atzīmē, ka mākslai kā aktīvai cīnītājai Laicena izpratnē ir maz sakara ar kubismu, futūrismu vai ekspresionismu (Pelše, 2007a: 85).

Šajā tekstā šis jaunās mākslas principu uzsvērums ir pat svarīgāks nekā flāmu gleznotāja daiļrades apraksts; pēdējais drīzāk kalpo kā ekfrastisks impulss.

L. Laicena urbānajās ekfrāzēs vērojama horizontalitāte un vertikālitate, bet atšķirībā no Švābes ekfrāžu kinētiskā rakstura ar vienādi spēcīgi izteiktajām vertikālitates un horizontalitates kategorijām Laicena ekfrāzes ir izteikti dinamiskas un katrā teksta fragmentā tiek uzsvērtā vai nu viena, vai otra dimensija – tas saistāms ar tekstu ekspresionistisko ievirzi. B. Tabūns L. Laicena daiļradi traktē kā ekspresionismu mijiedarbībā ar reālismu, futūrismu un konstruktīvismu (Tabūns, 2003: 82), un pētījuma objekta kontekstā šis formulējums ir nozīmīgs arguments, lai Laicena tekstus varētu traktēt kā ekfrāzes. Proti, tieši avangarda dzejā visbiežāk ir sastopamas urbānās ekfrāzes, jo avangarda māksla ir tīra pilsētas māksla. Turklāt B. Tabūns Laicena daiļradi saista ar iespējamām V. Majakovska, V. Hļebņikova, D. Burļuka vai A. Kamenska ietekmēm: minēto autoru daiļradē ir atrodami ekfrastiski urbānie teksti.

Krājumā “**Karavane**” apkopoti dzejoļi, kas sarakstīti no 1913. līdz 1919. gadam, īpaši sākotnējie dzejoļi ievērojami atšķiras no vēlākajos krājumos “Semafori” un “Berlīne” ievietotajiem. Pirmkārt, vēl pamanāma opozīcija pilsēta–lauki (dzejolis “Meža skola”, 1913), taču jau šajā dzejolī Laicēns ļoti precīzi raksturo pilsētas mākslīgo un ar mākslu saistīto dabu – tātd raksturo pilsētu kā mākslas objektu:

*Tai otrā – viss, kas panākts darbā ,
Kas mākslās meklēts, skaldīts, celts, –
Skan skaņā pētošā un skarbā;
Tur smagi piešķind sudrabs, zelts. (10)²¹⁸*

Līdzās pilsētu raksturojošajai pazīmei – tās kvantitatīvi dažādajiem objektiem Laicēns precīzi uztvēris arī urbānajām ekfrāzēm raksturīgo polisubjektiskumu. Ja simbolistu urbānajās ekfrāzēs polisubjekts raksturojams kā liriskais varonis, kas vienlaikus atrodas gan tagadnes pilsētā, gan kā subjekts, kas piedalās vēsturiskajos notikumos, piemēram, D. Merežkovska dzejoļos “Leonardo da Vinči”, “Marks Aurēlijs”, “Mikelandželo” (Грушин, 2004: 22), tad ekspresionistu ekfrāzēs subjekts fragmentarizējas tagadnē: “[..] pats līdzī tūkstoš daļās irstu / Un šķīstu, plūzdam daudzveidīgs” (55).

Savukārt dzejolis “Valmiera” veidots kā pilsētas apraksts, kur nosauktas acīmredzot Laicēnam nozīmīgākās vietas, un šo aprakstu viņš veido, salīdzinot Valmieru ar Florenci:

*Kā daiļā Florence bij renesansā
Kā slaika kolonna, kam apkārt vijas
Vien mākslas visādās, tā dekadansā*

²¹⁸

Šeit un turpmāk citēts pēc: Laicēns, 1920, iekavās norādot lappusi.

Vēl klusā Valmiera man atplaiksnijs. (43)

Arī te Laicens precīzi uztvēris urbanitātei raksturīgo skatienu acumirkļīgumu: *man atplaiksnijs*; uzsvērtā pilsētas vertikālitate: “*Kā slaika kolonna*”, kas, kā jau minēts, salīdzinājumā ar citām urbānajām ekfrāzēm ekspresionistiski tonētājās ekfrāzēs ir izteiktāka un dominējošāka.²¹⁹ Aprakstā fiksētie objekti/detaļas: *torņa gailis, grautā pils, Valterkalniņš, kapsēta, upe Gauja, sausās ģēveles, jumti sarkanie* u.c., pēc formas, apjoma, funkcijām un citiem parametriem ir ļoti dažādi, taču tieši šāds neviendabīgu detaļu apraksts semantiski rada to pilsētas raksturojumu, kas izpaužas fragmentaritātē un neviendabībā. Gan no vizuāli verbālās kompozīcijas, gan ekspresionisma estētikas aspekta raugoties, šis objektu diferencētais raksturojums spilgti uzrāda šo tekstu veidošanas ekfrastisko principu – ir daža detaļa, kas izstrādāta un “pievilkta” tuvplānā, ir daži objekti, kas raksturīgi jebkurai pilsētai, tāpēc atainoti vispārīgi. Savukārt salīdzinājums ar Florenci vērtējams kā estetizācijas paņēmieni, arī raksturīgs urbānajai ekfrāzei.

Kopīga iezīme krājumam, kuros atrodamas urbānās ekfrāzes, ir ģeogrāfijas paplašināšana krājuma gaitā. Plašākā mērogā raugoties, arī šī telpas paplašināšana Austrumu virzienā traktējama kā skatpunkta fiksējums, turklāt šis skatpunkts, atšķirībā no tiem, kas tiek marķēti, aprakstot pilsētas “iekšējo” telpu un ir fleksibls, ir nemainīgs – skatiens nemainīgi vērsts uz Austrumiem. Šī nemainības pazīme, kas raksturo stāvokli, kādā atrodas subjekts un vēro (apraksta) plašākas un tālākas telpas (pilsētas), interpretējama kā pilsētas iekšējā telpā neesošās tāluma kategorijas kompensācija, kā ekvivalents “ilgām pēc tāluma”. Tā arī “Karavanē” dzejoļim “Valmiera” seko dzejoļi “Bagdāde”, “Vologda”.²²⁰

Krājums noslēdzas ar diviem koloristikas ziņā atšķirīgiem dzejoļiem. Dzejoļi “Dinamo nakts” Laicens uzsver pilsētas dinamisko raksturu, pastiprinot to ar sinestēziskiem efektiem: “*Ak, cik saldas tumšās ielas*”(119). Dzejnieks mehanizē skatienu: “*ātras auto acis pretī / izplēšas un garām šķīļ*”(119); un it kā elektrizē indivīda emocijas: “*miljonvoltage lielā spēkā / tumsas jūtu kolektīvs / sablīvējies, dodas dēkā*”(119). Dzejoļi “Rīts un parks” identificējami marķieri, kas tieši norāda uz vizuālajām mākslām: “*Kā dekorēts panno, kā kulises vecas / tur liepas pret zilgumu guļas*” (121), parādās koloristiski marķieri: *mēļš, dzeltens un oranžs te ziedkrāsu toņi* un tēlniecības reprezentanti: *šai varenai godībai lauvas te cirsti*. Visbeidzot, glezniecība un dzeja tiek sludinātas par līdzvērtīgām:

²¹⁹ Piemēram, dzejījumā “Sabiedriskais”: “*Kur torņi smaili, slaidi nami, / Tur augšup raujas sirds un acs*” (Laicens, 1920: 55).

²²⁰ Arī A. Švābes krājumā “Bulvāri” no nenosauktas pilsētas apraksta, bet, domājams, tā ir Rīga, autors pāriet uz konkrētām pilsētām: Maskavu, Tbilisi, Rostovu pie Donas, tālāk, vēl plašāku telpu aptverot, krājums noslēdzas ar dzejoļiem “Mandžūrija”, “Honkonga”, “Ceilona”. Jāatzīmē, ka neatkarīgi no virzieniskās piederības gandrīz visos šā tipa krājumos (kuros atrodami ekfrastiski urbānie apraksti) šī telpas paplašināšana notiek Austrumu virzienā.

*Un gaitas un gājēji virknēs rit garām,—
Viss krelles, kas vienveidā vērtas.
No smaragdiem, rubīniem, dzintariem varam
Tās gleznot un dzejot, kaut svērtas
Tās vērtībā nebūtu augstāk par stikliem,
Kam saule dod dažādas krāsas.*

Krājums **“Berlīne”** sākas ar dzejoli “Kustība”, kur jau ar pirmajām rindām parādās tieši Laicena urbānajām ekfrāzēm raksturīgās pazīmes. Viens no redzīgākajiem sava laika literāro un mākslas procesu vērotājiem V. Dambergs krājumu raksturo kā plakātu mākslas līmenim atbilstošu (Dambergs, 1936: 230). Ekfrastiska redzējuma kontekstā šāds vērojums ir ļoti precīzs, jo krājuma tekstos tikpat kā nav reprezentēta urbānās ekfrāzes būtiskā pazīme – norobežotā telpa, teksti ir plakani. Taču te ir bagātīgas linearitātes izpausmes, piemēram, atkārtojuma kā stilistiskas figūras izmantošana, kas nereti pāraug uzskaitījumā:

*Skrien vilciens, nemitīgi vilciens
Caur laukiem, kokiem, tuneļiem un tiltiem (3).²²¹*

Norobežotā telpa, kurā iespējama kustība 'turp—atpakaļ', bet tāluma neesamības un deformētās perspektīvas dēļ maz iespējama kustība 'turp'²²², rada vēl ekspresīvāku izteiksmi: *“triec mani kustība, es triecos viņā”*(3). Izteikta vertikālitate dzejolī “Kolonnā uzkāpu”, kur fiksēts skatpunkts un raksturīgais subjekta sajūgums ar objektu. Skatpunkts, kas nosacīti nemainīgs (jo atrodas kolonnas virsotnē), tomēr ir fleksibls, jo vēro visu sev apkārt “pa apli” (tātad perieģēze). Turklāt šis skatpunkts tiek norādīts tieši (arī raksturīgā epatāža): *“no augšas es pilsētu redzēju”*(5). Skatpunktu un vertikālo dinamismu vēl vairāk pasvīturo vertikālie aplūkojamie objekti: *“kā fabriku varenie skursteņi / tur baznīcu torņus jau aprija”*(5). Pēdējais citāts cita starpā ir zīmīgs vēl kādā aspektā, proti, iepriekš tika aplūkotas arhitektoniskās ekfrāzes, kas galvenokārt apraksta sakrālus objektus. XX gs. sākumā, īpaši ekspresionistiski ievirzītajās urbānajās ekfrāzēs, šī sakralitāte nav atrodama, jo šai laikmetā urbānais, tehnoloģiskais nav savienojams ar sakrālo, uz to norāda arī Laicena ekfrāze. Līdzās vertikālajam arī horizontālais: *“vilcieni cauršāvēs / caur vecajiem torņiem un muzejiem, / caur namiem un pilīm, starp skursteņiem”*(5). Te arī uzskaitījums, kas pilda informatīvo detalizēta apraksta funkciju.

²²¹ Te un turpmāk citēts pēc: Laicens, 1924a, iekavās norādot lappusi.

²²² Kompozicionāli un semantiski šī 'turp' neiespējamība parādās krājuma kompozicionālajā izkārtojumā, pamazām no vienas pilsētas apraksta pārejot uz Austrumu pilsētu aprakstu, tātad mēģinot doties tālumā, krājuma pēdējais dzejolis “atgriežas” sākumpunktā – dzejolis “Dzimtene”.

Krājuma tekstos izmantots arī sinestēziskais paņēmiens, taču ne vairs tik jutekliski kā Švābem, bet futūristiski aprauti, konstatējoši: “*Pie alus sēdēju es Viktorijā / zem Liepām Fridrihielas stūrī – / bij mūzika un dūmi*”(6) (dzejolis “Jautājums restorānā”).

Arī krājums “**Semafors**” ar tāda paša nosaukuma tituldzejoli pozicionē urbānās ekfrāzes raksturīgo pazīmi – divdimensionālo dinamismu (lai gan te Laicens mēģina izzināt arī dziļuma dimensiju) un pilsētu kā labirintu:

Es smagi maldījos ar ceļiem un bez ceļiem,

[..]

Es vairāk neprasu kā signālu –

No kura tālāk-dziļāk-augstāk zināt.(3)

Jau nākamajā dzejolī “Mākslinieks” saturs balstīts uz sinestēziskā paņēmiena izmantošanu:

Kurš izteikt grib vārdiem un krāsām,

Un skaņām, un dziesmām, un dēkām,

Un izcirstiem veidiem un ēkām – (3)

Dzejolī “Pilsētu gals” Laicens apraksta vecās pilsētas nomaiņu ar jauno. Šāds sižets (esošā pilsēta un jaunā pilsēta) raksturīgs ekspresionistiski futūriskajam virzienam; simbolistiskās ekfrāzes, kas apraksta pilsētas, visdrīzāk ataino pilsētas pagātni salīdzinājumā ar tagadni (te spilgti piemēri ir V. Brjusova un D. Merežkovska urbānās ekfrāzes, līdzīgs sižets arī V. Eglīša, A. Austriņa, J. Akuratera, P. Rozīša ekfrastiskajos fragmentos). Dzejolī fleksibls skatpunkts, taču tas ir fiksēts leksiski: “*Kad plašās ielas apņemu ar skatu*”(22). Visai tieši, izmantojot uzskaitījumu, tiek norādīts uz sablīvējumu, sastrēgumu, kas poētiski izsaka pilsētas raksturīgo pazīmi – neviendabību: “*kā tikai pilsētā, kur vienkop sastrēgst / ir darbs un izdoma, un daile, izprieca un vara*”(22). Šajā citātā izmantotais sakārtojuma saiklis 'un', pagarinot sintaktisko konstrukciju uzskaitījuma figūrā, ļauj šo uzskaitījuma formu interpretēt kā slēptās ilgas pēc tāluma, kas izpaužas tik neapzināti, ka formālo izpaušmi rod tik vien kā saikļa atkārtotā izmantojumā.

Precīzais vērotājs V. Dambergs arī šim krājumam dod vizuāli ietonētu raksturojumu: “*Autora pārāk ciešā piesaistīšanās “īstenībai” viņam ļauj būt tikai tās ilustrētājam*” (Dambergs, 1936: 231).

Tādējādi izteiktā divdimensionalitāte, kurā noteicoša loma ir vertikalitātei, koncentrēšanās uz tādām subjekta izjūtām kā pašportretējums, melnbaltās koloristikas izmantojums ļauj traktēt L. Laicena ekfrastiskās etīdes kā plakātiskus zīmējumus. To centrālais tēls ir vērojošais indivīds, kura fleksiblais skatpunkts un aprautie, izsaucieniem

līdzīgie audiālā un kinestēziskā līmeņa marķieri iezīmīgi raksturo vispārējās izmaiņas XX gs. sākuma redzējumā.

4.3.2. Avangarda mākslas verbalizācijas paņēmieni (A. Kurcija aktīvisms)

Urbānās ekfrāzes raksturo arī Andreja Kurcija daiļradi. Būdams skolots mākslas teorijā²²³, arī viņš savā dzejā izmanto vizuālo mākslu kategorijas, tostarp arī urbānajās ekfrāzēs.²²⁴ Kā viens no zīmīgākajiem darbiem te minams krājums **“Barbars Parīzē”** (1925). Krājums vispirms piesaista ar vāka grafisko noformējumu – zem krājuma nosaukuma melns kvadrāts²²⁵. To var traktēt kā vienkāršu grafisku risinājumu vāka noformējumam, kur spēlējas “aktīvās mākslas” tik iemīļotās krāsas – melnā un baltā. Taču ticamāk, ka tuvāka autora iecerei ir ekfrastiskā asociācija ar 1913. gadā K. Maļeviča radīto supremātisma vizuālo manifestu – gleznu “Melnais kvadrāts”.²²⁶ Glezna kā avangardistu manifests, kas pauž tradīciju noliegumu, lieliski sasaucas ar krājuma nosaukumu, kas kopā ar ilustrāciju lasāms gan tiešā nozīmē, gan arī ironiskā traktējumā – jo šo kvadrātu var arī neuztvert kā ilustrāciju, bet kā vienkāršu kompozicionālu laukumu, ja nepievērš tam uzmanību (“barbaram” tas arī būtu tikai vienkāršs melns kvadrāts). Krājuma nosaukums norāda, ka viss teksts kopumā ir raksturojams kā urbānā ekfrāze – ir subjekts (barbars), ir aprakstāmais objekts (Parīze), un ir ilustrācija, kas, ja tā traktējama kā glezna “Melnais kvadrāts”, tad pieņemumu, ka teksts ir ekfrastisks, papildina un apstiprina. Kvadrāts turklāt jau vāka noformējumā manifestējas kā neslēpti, pat uzkrītoši norobežotā pilsētas telpa, un, pēc kreolizētu tekstu likumībām, šāda manifestācija varētu norādīt, ka pašā krājuma tekstā šī urbānās ekfrāzes pazīme (norobežotā telpa) netiks reprezentēta. Tātad melnajam kvadrātam kā vāka ilustrācijai ir vairākas konotācijas – gan Maļeviča glezna kā atsevišķs artefakts, gan “Melnais kvadrāts” kā

²²³ Mākslas zinātniece A. Kļaviņa par A. Kurcija lomu Latvijas mākslas teorijas vēsturē raksta, ka viņa spalvai pieder vienīgais patiesais avangarda mākslas manifests “Aktīvā māksla”. Berlīnes intelektuālās dzīves iedvesmotā Kurcija rakstos jau 20. gadu sākumā parādās progresīvas atziņas, piemēram, par mākslas darbu kā individuālā un sabiedriskā sintēzi, ko tāds kritiskās teorijas pārstāvis kā T. Adorno izvirzīs krietni vēlāk. Ja vien būtu labvēlīgāka sociālpolitiskā situācija, mums būtu pašiem savs oriģināls kritiskās teorijas pārstāvis, uzskata A. Kļaviņa (Kļaviņa A. Uzdrošināties. Pieejams: <http://www.satori.lv/raksts/izdruka/1675> [sk. 16.10.2012])

²²⁴ A. Kurcija vizuālajai domāšanai var meklēt vēl kādus ietekmes avotus, ne tikai viņa paša studijas mākslas teorijā. Proti, viņa sieva ir 20.–30. gados zināma gleznotāja Lūcija Kuršinska, R. Sutas māsiņa. Skolojusies pie V. Purvīša, J. Tillberga, līdz 20. gadu vidum strādājusi kubisma manierē. Viņa ne tikai gleznojusi, bet arī strādājusi par A. Kurcija privātskretāri.

²²⁵ Līdzīgs grafiskais vāka noformējums ir arī 1928. gadā izdotajam A.Čaka krājumam “Sirds uz trotuāra”.

²²⁶ Jēdziens “supremātisms” nozīmē – “visaugstākais”. Manifests norāda, ka Maļevičs meklēja maksimāli godīgu attieksmi pret īstenību, bet vienlaikus noliedza visu līdzšinējo mākslas tradīciju. Gleznotājs vēlas pateikt, ka visa līdzšinējā glezniecība ir balstījusies uz meliem. Meliem, jo daba ir trīs dimensijās, bet glezna – divās. Tādējādi jebkurā gadījumā, ja glezna parakstīta ar nosaukumiem: “Ziedi vāzē” vai “Saulriets jūrmalā” vai tml., tie ir meli! Gleznā nevar būt ne ziedi, ne saulriets! Jo tur nav ne smaržas, ne gaiss, ne trešās dimensijas, ne visa pārējā, kas ir dabā. Bet ko tad var attēlot gleznā, kas ir plakne? Tikai krāsu un tikai ģeometrisku pamatformu. Un Maļevičs attēloja kvadrātu un attēloja krāsu – melnu krāsu, lai nerastos nekādi pārpratumi. Un bija pilnīgi godīgs! Tur vairs nebija ne kriptiņas melu (Sk.: <http://suprematismus.blogspot.com/>).

avangarda mākslas ikona, līdz ar to arī kā tradīciju nolieguma vizuāla metafora, gan kā pilsētas norobežotās telpas un pilsētas kā objekta²²⁷ vizuāla metafora.

Jau pirmais dzejolis raksturojams kā ekfrastisks – Kurcijs iesāk aprakstu ar precīzi novietotu skatiena kontroles marķieri – tā ir leksēma 'starp', kurai seko uzskaitījums ar elementiem, kas izteikti daudzskaitlī – tāpat tiek nosaukti pilsētas daudzie objekti:

Starp muzeju mūmiju trūdošām miesām,

Svētbildēm, Jeziem un kardināliem

Un vecām bruņām, taurēm un šķēpiem,

Starp karaļu skrandām, ko deldē nu kodes. (5)²²⁸

Skatiens tiek fiksēts vēl precīzāk, tas aplūko objektu – jostu:

Es redzēju jostu, kuru ap gurniem

Aplika bruņinieks madonnai savai. (5)

Arī nākamais teksts ir ar norādītu vietu, kur atrodas subjekts, kurš vēro: “*Centrā / Uz Mūku bulvāra stūra*” (6). Tālāk Kurcijs piemin vienu no precīzākajiem urbānās ekfrāzes tekstu veidiem, kas eksistē gandrīz visās lielākajās pilsētās kopš 1835. gada, – tie ir t.s. bedekeri²²⁹, tādējādi tieši norādīdams uz savu poētisko tekstu perieģēzisko/ekfrastisko raksturu: “*No rokām kā klaudzēdams izkrīt / Bedekers – bībele svētā*” (6). Turklāt šeit, izmantojot arī lielā un mazā sākumburta pretnostatījumu (Bedekers ar lielo burtu, Bībele – ar mazo) netieši parādītas arī urbānā/sakrālā attiecības, kur urbānais (profānais) pakļauj sakrālo. Šāds tikko jaušams urbānās pamata opozīcijas noreducējums līdz sinekdohai, kā redzams, ir viena no XX gs. sākuma ekfrāžu pazīmēm (sk. E. Virzas un A. Švābes darbus).²³⁰ Iespējams, ka šajā dzejolī atrodams arī viens no retajiem gadījumiem, kad tiek aprakstīta mode kā māksla: “*Vive! Tu, Parīzes drēbnieks, / Un māksla dekoratīvā!*” (6).

Protams, krājumā ir arī sinestēziskie efekti, taču A. Kurcija ekfrastiskajos tekstos pārsvarā izpaužas tikai audiālais līmenis. Šāds audiālā/vizuālā savienojums, iespējams, apstiprina pieņēmumu, ka urbānā ekfrāze ir spilgtākais XX gs. sākuma pilsētas dzejas reprezentants, jo īpaši tādēļ, ka Kurcija tekstos audiālais tiek pretnostatīts vizuālajam, nevis to papildina. Šis pretnostatījums sasauca ar iepriekš minētajiem G. Zimmela piesauktajiem novērojumiem par dzirdes/redzes attiecībām pilsētā. Turklāt audiālais līmenis tekstā

²²⁷ Tieši pilsētā kā estētiskā objektā meklējama visu avangarda virzienu un strāvojumu izcelsme.

²²⁸ Šeit un turpmāk cit. pēc.: Kurcijs, 1925a, iekavās norādot lappusi.

²²⁹ Karls Bedekers – vīrs, kurš radīja apvērsumu tūrismā, ieviešot to, ko tagad sauc par tūrisma ceļvežiem. Ne velti XIX un pat XX gs. sākumā ceļvežu grāmatas Eiropā tautas mutē nereti sauca par bedekeriem. Pirmais bedekers bija 1835. gadā Koblenčā izdots ceļvedis pa Reinu un tās ieleju. Agrāk ceļojumu apraksti lielākoties bija juceklīgi un operatīvai lietošanai nederīgi, toties Bedekers lika uzsvāru uz satura pārskatāmību, aktualitāti un precizitāti.

²³⁰ Iespējams, ka šāda smalka literāro tropu izmantošana Švābes un Kurcija urbānajās ekfrāzēs saistāma ar minēto autoru pamatīgo izglītību mākslas teorijas jomā. Šāds konstatējums ir vēl vien arguments par labu hipotēzes apstiprinājumam, – par mākslinieka/dzejnieka ekfrastisko pasaules redzējumu.

reprezentējas nevis ar 'klusuma' semantisko lauku, bet pretēji – tas ienāk ar skaļumu, kliedzienu, skaņas apdullinātu indivīdu, kurš tādējādi cenšas apslāpēt to emociju, kas iepriekš raksturota kā urbānajai ekfrāzei piederīga – bailes: “*Aiz melnām smokinga bruņām / Es remdēju savas šausmas / Un prieka kliedzienu mežonīgo*” (6). Šo Zimmela piesaukto “nedzirdēšanas” efektu Kurcijs precīzi izteicis vizuālā dzejojumā, kur galvenais aprakstāmais objekts – Eifeļa tornis – tiek raksturots tieši ar audiālā līmeņa palīdzību. Parīzes galvenā vizuālā simbola metonīmiskais apraksts parādās tikai vienā izteikumā, pirmajā rindiņā, pārējās rindas gan torni, gan pilsētu raksturo ar audiālo leksēmu palīdzību, turklāt izteiksmīgi parādot šo dzirdēšanas neiespējamību. Savukārt rindas par miesniekiem no Buenosairesas šķiet kā īpatnējs tāluma ilūziju izteicējs:

*Eifeļa torņa spridzīgiem lokiem
Piebāžu ausi un klausos:
Tavu radio balsi es gaidu.
Runā!
Bet velti... Es tikai dzirdu,
Kā miesnieki Buenosairesā dzied,
No kautuvēm nākot,
Bet tevi auss neuztver mana,
Un gaidošā sirds man nobrakst
Kā torņa kāpne zem amerikāņzolēm. (7)*

Bez Monmartras, Mūku bulvāra un Eifeļa torņa krājumā, līdzīgi kā bedekerā, tiek pieminēti *Triumfa arka, Sēna, Elizejas lauki, viesnīca Excelsior, Luvra, Latīņu kvartāls, Buloņas mežs, Parīzes Dievmātes katedrāle, Luksemburgas dārzs* – tātad visi “apskatāmie” objekti, ko var aplūkot, ejot kājām pa noteiktu maršrutu (periegēze), gan arī aplūkot no noteikta skatpunkta virs Parīzes.

Iepriekš tika pieminēts dzejolis no šā krājuma, kurā, iespējams, Kurcijs norāda autorību tam artefaktam, kurš “atdzīvojas” J. Akuratera balādē “Mākslinieku Kristus”²³¹: Krājumā tiek minēti arī vairāku mākslinieku uzvārdi: Ropss, Engrs (*Jean Auguste Dominique Ingres*) un naivists/primitīvistis A. Ruso (*Henri Rouesseau*), kurš saviem darbiem iedvesmu smēlies Zooloģiskajā un Botāniskajā dārzā (45. att.). Dzejolī “Es šodien sēdu kā Ruso

²³¹ Faktu, ka latviešu literāti un gleznotāji apmeklēja vienas un tās pašas vietas Parīzē, netieši apstiprina pats Kurcijs krājuma “Barbars Parīzē” dzejolī “Kad taustīja rīts...”, kurā lasām:

*Kad taustīja rīts
Starp Parīzes pelēkiem namiem,
Es atjēdzos pēkšņi un ieraudzīju,
Ka pretī man nosēdies Gruzna,
Ticīgais piīts,
Un Vecozols-Odisejs bezdzimtenīgais (Kurcijs, 1925a: 27).*

dārzos...” Kurcijs poētiski, taču vienlaikus ekspresīvi aprauti parāda laikmetu un stilu nomaiņu, turklāt darot to ar smalka mākslas pazinēja ironiju, kas atklāj liriskā varoņa Barbara dziļās zināšanas par mākslu:

Es šodien sēdu kā Ruso dārzos

Rožaini vieglos.

Man blakus Nanā,

Kā manas dzīvības laimīgās dienās.

Bet tas tikai mirklis. Viss mainās:

Tik vēsi guļ priekšā man Olimpija,

Bet viņas miesa ir plāna –

Es redzu tai cauri,

Un tur jau man raugas Odaliskas

Engra grieķiskā ciska... “Ko jūs, kungs, domājat par mākslu?”

Pienāk un prasa man filistrs.

Un atbildi viņam es rādu

Nerātņu Ropsu vislabākā vietā. (24)

Proti, smalkā ironija parādās tādējādi, ka E. Manē gleznojis savu Olimpiju gulošu pretskatā (46. att.), bet Engra gleznotā Odaliska rādīta, pagriežusi muguru (47. att.), tālāk minētais Ropss²³² šo ironisko noti apliecina.

Kā urbāno ekfrāzi var raksturot ne tikai atsevišķus tekstus, bet visu krājumu kopumā, katrs dzejolis apraksta kādu objektu, un krājumu noslēdz dzejolis “Ardievu, vecā Notr-Dam!”, kurā Kurcijs vēlreiz piemin Parīzes objektus–artefaktus, dažus no tiem raksturojot ar zināmākajām detaļām: “*Ardievu, vecā Notr-Dam! / Snaud tālāk nu savu gadsimteni. / Tavu siluetu tumšo vakara krēslā / Ar visiem svētiem un himeru galvām*” (28). Te pamanāms, ka tradīcijas noliegums tomēr nav tik uzbrūkošs: krājums sākas ar modernās Parīzes vizuālo simbolu – Eifeļa torni, bet noslēdzas ar tradicionālā Parīzes Dievmātes katedrāles veidola aprakstu. Kopumā krājums “Barbars Parīzē” raksturojams kā viens no spilgtākajiem urbānās ekfrāzes piemēriem. Iepriekš izteiktais pieņēmums, ka vāka ilustrācija kā norobežotas telpas pazīmes vizuāla manifestācija krājuma tekstā nav nolasāma, ir apstiprinājies. Kurcijs krājumā izmanto citas urbānās ekfrāzes pazīmes (sinestēziskā paņēmiena audialitāti, detaļu (objektu) aprakstu, baiļu un materiāla sajūgumu vienā izteikumā u.c.), taču pilsētas telpas ekfrastiska apraksta krājuma tekstos nav. Tātad šeit – apzināti vai neapzināti – bet dzejniekam izdevies vāka ilustrācijā reprezentēt vienu no būtiskākajām urbāno ekfrāzi raksturojošām pazīmēm,

²³² F. Ropss, kā minēts iepriekš, zināms kā karikatūrists, ilustrators un gleznotājs, kura darbi nereti raksturojami kā izteikti erotiski, pat pornogrāfiski.

līdz ar to tekstā atvēlot šo kompensējamo “vietu” kam citam – tās ir netiešās glezniecības ekfrāzes, kas tikko nojaušamā veidā metonīmiski vēlreiz atkārtoti (un tātad reprezentē) noslēgto telpu (glezna kā norobežots laukums) un pilda detalizācijas funkciju, bet dziļākā semantiskā plānā norāda uz krājuma autora ekfrastisko pasaules redzējumu.

Eiropas pilsētu ekfrāzes krājumā **“Utopija”** (1925) sākas ar dzejoli “Berlīnē”. Arī te ir ironiskas nianšes, kas Kurcijam kalpo urbāno ekfrāžu pazīmju realizācijā. Piemēram, tāluma ilūzijas, neesamības pazīme šeit ir apvērsta, konkrēta un ironiska: “*Ēst-dzert, / Tvert, tvert!*” (Kurcijs, 1925b: 9). Šī pazīme, gan arī ne bez ironijas, ir konstatējoša: “*Šīs ielas nespēj tālē aizsteigties*” (10). Precīzi tiek fiksēts skatpunkts, kā arī norādīts, kā pilsēta tiek aplūkota, proti, pa apli, tātad perieģēziski: “*Viss guļ pie kājām. Smagos rīņojumos*” (10). Šo skatpunktu netieši apstiprina arī turpmākie dzejoli, kur lasām: “*Tās acis, kuras izcerējušās / Šai pilsētā, kur soļi dun uz leju*” (11); “*Tik lejup, tik dziļāk zemē*” (12).

Pamanāma arī mākslas teorijai raksturīgā leksika, kas nereti ir visai tieša un skarba. Piemēram, dzejolī “Berlīnē II”: “[..] *un cietums, augstskola un kazarma, un pils / Draud sagāzties kā bezpamata stils*” (12). Vai nākamajās rindās, kur savdabīgu poētisku atbalstu viņš sniedz Porukam uzskatos, ka muzejiem nav svētuma izjūtas, tajos savāktie mākslas darbi zaudē savu auru: “*Jūs, muzejkambari! Šai nežēlīgā rītā / Acs noskumst, salstot akmens Afrodītā*” (12). Krājumā “Barbars Parīzē” šī svētuma ārdīšana aprakstīta vēl ekspresīvāk, pat ortogrāfiski vārdu “venera” rakstot ar mazo burtu:

Nabaga venera Luvrā!

Tie tevi pārvērta pilsoņu dāmā,

Izpētīja tev krustu un skaustu

Un priecēja modernos –

Akušerus.

Barbara sirds!

Aptausta tevi netīriem pirkstiem,

Pārgudri rausta plecus

Un vāciski runā par estētiku. (Kurcijs, 1925a: 14)

Krājuma “Utopija” nākamā pilsēta, ko apraksta Kurcijs, ir Roma, tai veltīti trīs dzejoli (Berlīnei – pieci). Minēti tikai divi pilsētobjekti – Kapitolija pakalns un Apija ceļš²³³, taču faktiski tie ir divi Romas pamatobjekti, kas pilsētu raksturo vizuāli. Kapitolija pakalns kā pilsētas centrs ar celtnēm, skulptūrām; Apija ceļš ar katakombām, kapenēm u.c. artefaktiem. Arī te fiksēts noteikts skatpunkts: “*Lejā putekļos sīgst vienkāršā kapela*” (15). Savukārt

²³³ Dzejolī par Apija ceļu gan Kurcijs piemin vēl kādu objektu, kas konkrētīzē šo urbāno ekfrāzi – objekts ir Metella (“*kalnā sauc jau drūmīgais Metella*”) kapenes.

tāluma kā kategorijas reprezentācija nu jau vairs ne ironiski, bet traģiski aprakstīta dzejolī “Aklās ejās”²³⁴ – te zīmīgi, ka jau nosaukumā dotais lokatīva locījums norāda uz skatpunktu (subjekta atrašanos vietu), nevis uz objektu, kas tiek aprakstīts. Arī dzejolī “Laikmetīgs Diogens” mēģinājums sasniegt šo neesošo tālumu, pat ar palīgīdzekļiem: “*Dodiet man brilles, / Tālskatu dodiet man, / Garu kā lielgabalu*” (21).

Arī krājumā “**Dziesmas melnbaltai madonnai**”²³⁵ (1922, ilustrējis S. Vidbergs) atrodamas urbānās ekfrāzes, kas apraksta Pēterburgu. Dzejoļa “19.III 1912.” nosaukumā reprezentēts laiks, taču jau pirmās rindas ir izteikti ekfrastiskas: “*Nāc šurp pie loga, skaties, kas tur stāv / Nakts klusumā aiz Ņevas pelēksirmās!*” (13).²³⁶ Pirmkārt, ir divi subjekti, kas vēro, otrkārt, ir fiksēts noteikts rāmis – logs, tiek pat norādīta ekfrastiska darbība, kas jāveic (*skaties*), un norādīts virziens un objekts. Turklāt gleznieciski tonāls ir upes raksturojums. Dzejoļa nosaukumā minētais datums ir diena, kad tika dota atļauja izvietot Pēterburgā pirmo gaismas reklāmu. Lai gan dzejoļa teksts nepārprotami veltīts liriskā Es iekšējo kaislību aprakstam, tomēr visu trīs oktāvu priekšpēdējās rindas metaforiski var norādīt arī uz gaismas objektiem: “*Tad liesmo, liesmo, kvēlo gaišāk vēl*” (13). Vai dzejolī “Pēterpilī”, kur jau pirmajās rindās glezniecisks efekts: “*Viļņu šļakatas zaļas... / Krastā granīta stils...*” (14), taču tālāk – konkrētu objektu uzskaitījums un arī divi subjekti: *Ļiteinijs... Jusupova pils... Mēs divi – un pretī Delakroa...*” (14). Nozīmīgā urbānās ainavas elementa – gaismas reklāmas – metaforiska reprezentācija liecina par netiešo ekfrāžu dominanci. Dzejoļa otrajā daļā pilsētas pamatmateriāls – granīts – transponējas liriskā Es sajūtās: “[..] *es atkal saldi sastingstu*” (15), tiek aprakstīts Vasaras dārzs: “*Tur – Pēterpilī, Ļetniņ Sad! [..] No slēptas liesmas kaut kur gaisma spuldza, / Zelts torņa siluetā dega spožs*” (15). Visbeidzot, krājuma pirmās nodaļas noslēguma dzejolis “Aizgājei” sākas ar fiksētu telpu, kas saistīta ar tēlotājmākslu: “*Es tevi redzu šaurā galerijā, / Kur mani spoguļi ir nostādīti*” (26).

Krājumā neiztrūkstoši arī teksti, kuros aprakstīti mākslas teorijas vai vēstures fakti. Dzejolī “Akadēmijā” Kurcijs raksturo mākslas darbnīcu atmosfēru: “*Kur akadēmisks akmens tēlu forums, [..] Un lieks ir fauniskais gorums, / Viss dreb vēl ampīriskā drīksmē, [..] Vēl vienojas, kur barokais dekorums. / Es raugos iztālēm, bet dzīvais stils / Jau aizklāj madonnu un Rafaeli, / Pie sienas it kā nogrimst panno zils*” (12). Vai dzejolī “Kad vakara dziests”, kur arī urbānās ekfrāzes elementi/objekti (Ermitāža un Monmartra), Kurcijs min Rafaela un Rembranta gleznas:

²³⁴ Aklās ejas te nozīmē bezizeju, ielas, kas visbiežāk noslēdzas ar mūri, ar sienu, tātad liedz iespēju redzēt horizontu kā tāluma reprezentantu.

²³⁵ Melnbaltais un/vai domino krāsu princips raksturīgs konstruktīvistu mākslai un dzejai, tas sastopams arī citos Kurcija krājumos, arī L. Laicena dzejas darbos vai P. Ķikuta konstruktīvisma manierē izturētajā krājumā “Balti torņi melnā naktī” (1927).

²³⁶ Te un turpmāk cit. pēc Kurcijs, 1922.

*Tu esi mans cēlākais Rafaels,
Mans dvēseles starojošs vīns,
Tu, modrīgā māte, ko tēloja Van Rijns,
Mans mūžīgais vienīgais dēls.*

*Kur Ņevas krastos smagst Ermitažs,
Kur sauļumā staro Monmartrs,
Pret tevi mans skaņojums katrs,
Pret tevi es – ievainots pāžs. (16)*

Savukārt dzejolis “Džokonda” jau tieši norāda uz liriskā varoņa mākslinieciskās iedvesmas avotiem: “*Es esmu iemīlējies madonnās, / Tik neredzu es formas rubeniskās, / No gadu simtiem alkas stilistiskās / Caur manu sirdi plūstot veidojas*” (35), teksts ar aluzīvu nosaukumu “Pavasars” arī norāda uz radošajiem pirmavotiem: *Svēt-Marija un Venus* – “[..] *abas, / Ko sāpēs vieno Botičelli*” (36).

Madonnu glezniecība ir īpašs žanrs, kura izpildījumu nosaka stingrs kanons. Viens no madonnu attēlošanas likumiem ir roku un sejas attēlojums, kam ir svarīga nozīme gleznas “pareizā nolasīšanā”. Šo kanonisko aspektu netieši krājumā uzsvēris arī Kurcijs, dzejoļos “Bālās rokas”, “Tas nevar būt” aprakstīdams rokas, savukārt portreta vaibstus iezīmēdams vai ikkatrā tekstā: “*Divas svēti mirdzošas acis, / Ap seju kluss ziedoņa rīts*” (74). Jāatzīmē, ka arī XX gs. sākuma gleznotāji nevairījās gleznot madonnas, tikai tās bija t.s. modernās madonnas, uz to norāda arī Kurcijs dzejolī “*Amor Intellectualis*”: “*Es gribu nogrimt tavā bezgalībā / Un tevi just – ne tā kā mironškalpi: / Es gribu tēpties tavā jaunavībā / Ne kā Manē un Vidbergs – tavi kalpi*” (67).

Jau minētās mākslas teorijas (arī vēstures) zināšanas atspoguļojas arī poēmā “**Vita Nuova**” (1921), kas gan teksta vienotības dēļ nav traktējams kā ekfrāze, taču dažos fragmentos Kurcijam izdodas astoņās rindiņās iekļaut vesela stila (mākslas virziena) raksturojumu. Lūk, divās oktāvās dzejnieks sniedz izteiksmīgu gotikas – gan kā arhitektūras stila, gan arī kā literatūras – raksturojumu, ar konkrētu gleznotāju vārdiem iezīmējot Renesanses laikmetu:

*Lūk, gaisā stiepjas torņi slaidi,
Kā ārprātīgi debess vaigā klimst!
Tie mani visudziļie gaidi,
Tā mana sirds, kas debess miera slimst.
It visur noslēpums un spaidi,
Bet varenāk tad svētas ilgas dzimst,*

Un augstāk gadsimtā par seno Romu
Es ceļu gotiku kā melnu domu. (Kurcijs, 1921b: 17)
Bet svaigiem spēkiem slaidās formās briestot,
Jau dzirdams nesaderīgs disonanss;
Tā, veciem dieviem debess malā dziedot,
Pār zemi staigā jaunais renesanss.
No aizjūrām par eksotiku vēstot,
Ar vieglām burām griežas kuģis mans,
Nāk Andželo ar nemierīgo kvēlu
Un dieviem līdzīgu redz Rafaelu. (17)

Nedaudz citā tonalitātē, taču tikpat izteiksmīgi XX gs. sākuma mākslas pasauli Kurcijs raksturo krājuma **“Dvēseles kabarejs”** (1921) dzejoli “Kabarejs”. Zināmā mērā šo tekstu var attiecināt uz urbāno ekfrāžu klāstu, jo vieta, kura tiek aprakstīta, atrodama tikai pilsētās. Kabarejs šeit Kurcijam kalpo kā metafora liriskā varoņa mentālajai telpai, iztēlei.

Par piederību ekfrāzei kā tipam signalizē jau sākumā vairākkārt atkārtotie izsaukieni: *“Tik ieskaties! [...] Tik ieskaties: re!”*(9). Turklāt izsaukmes vārds 're' norāda uz aptveramību, konkrētību. Viss dzejojums veidots kā personu uzskaitījums, kurā turklāt netiek ievērota hronoloģija un tipoloģija. Tas sākas ar *“Tur saulē nosēdies draugs mans Van Gogs”*(9), pēc tam pieminēti Bodlērs, Verharns, tad seko: *“Tu, debisķīgais Degā!”*(10), kuram seko klusās dabas žanra *vanitas* sinekdohisks apraksts: *“Lec augstāk! lai gaviļē galvaskauss”*(10). Tālāk tiek pasludināta sinestēzijas definīcija: *“Deguns un acis, un smalkā auss”*(10). Vēl tālāk minēta konkrēta glezna ar tās personāžiem: *“Lūk, Vergils un Dante pusnomodā / Snauž veikli klasisko miegu, / (Ne tā, kā tos zīmējs Delakroa / Ar romantiku un ziegu)”*(11). Te divi ekfrastiski marķieri: izsaukmes vārds “lūk”, kas visu veidu ekfrāzēs norāda skatiena virzienu, ko ievirza autors, kā arī iekavas, kurās tiek paskaidrots redzamais – te iekļauta t.s. koncentrētā poētiski teorētiskā ekfrāze – vienai no slavenākajām spilgtā franču romantiķa E. Delakruā gleznām dots nosaukums “Dantes laiva” (48. att.). Glezna ar šādu nosaukumu ir arī franču akadēmisma pārstāvja V. Bugro (*William Bouguereau*) darbu klāstā, bet Danti un Vergīliju gleznojuši arī N. Konsoni (*Nicola Consoni*), G. Dorē (*Gustave Dore*), K. Koro (*Jean Baptiste Camille Corot*), E. Degā (*Edgar Degas*). Savukārt tālākās rindas, kurās minēts Homērs un Jeremija: *“Un kustas caur telpu kā ēnu mija, / Kā Homērs, kā pravietis Jeremija”*(11), iespējams, ļauj tulkot šo sešrindi kā netiešu norādi arī uz Rafaela daiļradi (viņa sienu gleznojuma fragments “Homērs, Dante un Vergīlijs”) (49. att.). Šāda interpretācija pieļaujama, jo leksēma 'telpa' un izteiciens 'ēnu mija' ir vistiešākajā veidā saistītas ar glezniecību.

Tālāk romantiski impresionistisko gleznotāju plejādi papildina: “*Bet kabarē vidū tup Sezans*” (11). Mākslinieks, kura daiļrade tiek iekļauta gan postimpresionisma, gan ekspresionisma, gan pat kubisma virzienā, taču neatkarīgi no tā Sezans ir viena no ievērojamākajām XX gs. sākuma figūrām, kuru var dēvēt par robežfigūru. Tieši Sezans ir mākslinieks, kurš visu mūžu cenšas “jaunās mākslas” teoriju ieviest praksē, līdz pagurumam gleznojot un zīmējot.²³⁷ Turklāt viņš vēlāk kļūst par iecienītu māksliniecisko personību, caur kura daiļradi tiek aplūkotas filozofiska un filoloģiska rakstura problēmas (M. Merlo-Ponti darbā “*Acs un gars*”). Kā savdabīga robežfigūra uztverams arī O. Rodēns: “*Uz sienas, kur Rilkes vārds uzrakstīts, / Stāv noskicēts Rodēns līdz*”(12) – abu mākslinieku pieminēšana līdzās vistiešākajā veidā atklāj visa dzejoļa pamatmotīvu – tēlotājmākslas un dzejas nesaraujami ciešo saistību, mijiedarbību un līdzaspastāvēšanas iespējamību indivīda mentālajā telpā, iztēlē vai metaforiski – ekfrāzes pirmavota ciešo saistību ar verbālo tekstu (arī historiogrāfiska norāde, ka Rilke bijis Rodēna sekretārs). Dzejnieku un mākslinieku uzvārdi, kas samērā haotiski mijas visa teksta garumā (bez jau minētajiem vēl Puškins, Misē, Servantess, Heine, Igo, Bairons, Gēte, Ruso, Šekspīrs, Spinoza, Markss, Hēgelis, Holbahs, Molešots, Paltons utt.), parāda to radošā procesa posmu, kur kāda topoša artefakta pirmavoti pārklājas, mijas, noliedz un visbeidzot sintezē šo artefaktu. Būtībā šis Kurcija teksts atklāj ekfrāzes tapšanas procesu, kas mentālajā jeb kognitīvajā telpā norisinās nepārtraukti, līdz rezultējas jaunā tekstā: “*Man šodien svētki. It visi lai zin, / Ka jaunu mīklu man dvēsele min [...] Tur rakstu “Ergo sum” / Pirms gailis dzied savu “Te Deum”*”.²³⁸

Secinājumi

XX gs. sākuma vispārējais kultūrsociālais un psiholoģiskā noskaņojuma fons atstāj ievērojamu ietekmi uz tiem poētiskajiem tekstiem, kuros dominē urbānie motīvi un elementi. Šos apstākļus papildina un noturīgu ietekmi rada arī uzvaras gājienu sākusī reproducēšanas kultūra, kā arī trokšņa un mākslīgās gaismas pastāvīgā klātesamība urbānajā vidē. Viss minētais poētiskajos tekstos ir nolasāms netieši, metaforiski un fragmentāri – arī tas atspoguļo XX gs. sākuma indivīda vizuālo uztveri. Var secināt, ka urbānā ekfrāze kā īpašs teksta veids visprecīzāk atspoguļo izmaiņas ne tikai indivīda redzējumā, bet arī kolektīvajā vizuālajā uztverē, un tas var kalpot par apstiprinājumu pieņemumam par attēliskā pavērsiena pirmo iezīmju klātesamību jau XX gs. sākumā. Urbānā ekfrāze nereti uzrāda arī izmaiņas tradicionālajās ar pilsētu saistītajās dihotomijās, īpaši tas fiksējams opozīcijās

²³⁷

Sīkāk par P. Sezana teorētiskajiem un praktiskajiem meklējumiem sk. Gombrihs, 1990: 538–545.

²³⁸

Sk.: Kurcijs, 1921a: 9–15, dzejolis “Kabarejs”.

sakrālais/profānais, vertikālais/horizontālais un tālais/tuvais. Ar pilsētu saistītais ekfrāzes veids kā neviens cits manifestē arī vērojošā/aprakstošā subjekta psiholoģisko un emocionālo sajūtu gammu, reprezentējoties kā subjekta un pilsētinaivas cieša sasaiste. Tas ļauj secināt, ka arī urbānās ekfrāzes ir ietekmējis tēlotājmākslas impresionisms, kur šāda sasaiste ir viens no virziena pamatraksturojumiem. Arī īpašais detaļas izcēlums, kas ekfrastiskajos tekstos fiksējams kā sinekdohas vai nomināli vienkopus teikumi, norāda uz impresionisma nenoliedzamo ietekmi.

Tādējādi var runāt nevis par izvērstām, pilnām un “klasiskām” ekfrāzēm, bet gan par ekfrastiskām etīdēm ar dominējošu urbāno elementu. Turklāt urbānā elementa vizuālā līmeņa ciešā sasaiste ar audiālo ļauj šos tekstus traktēt arī kā sinestēziskus.

Urbāno ekfrāzi XX gs. sākuma latviešu dzejā raksturo ne tikai daudzu un dažādu objektu vienkopus apraksts, bet arī tas, ka tā sevī ietver citus ekfrāzes veidus: gan netiešo, gan koncentrēto, tā var būt potenciālā ekfrāze un var ietvert sevī poētiski teorētiskās ekfrāzes elementus. To var identificēt kā nesistemātisku paņēmienu, ko izmanto urbānajā dzejā; tā var tikt identificēta arī kā teksts tekstā (arī urbānās dzejas ietvaros), kad, piemēram, krājumā kāda nodaļa viscaur raksturojama ar urbānās ekfrāzes parametriem; visbeidzot, tā ir identificējama kā atsevišķs diskurss, kas sastopams tikai kāda autora daiļradē vai kāda virziena ietvaros.

GALA SECINĀJUMI

1. Promocijas darbā pirmo reizi latviešu literatūrzinātnē tiek atklātas XX gs. sākuma literatūras un mākslas kopsakarības vizuālā un verbālā saskarē, turklāt tas tiek darīts ar līdz šim terminoloģiski un saturiski maz aprobēta jēdziena – ekfrāze – paņēmienu. Tieši ekfrāzes izmantošana ir ļāvusi semantiski padziļināt literatūras un vizuālās mākslas saskares lauku laikmeta kultūrkontekstā, kā arī pavērusi jaunas un līdz šim neapgūtas perspektīvas latviešu literatūras pētīšanā. Promocijas darbā piedāvātie un aprobētie jaunie jēdzieni, kas papildina vizuālā/verbālā attiecību raksturojumu galvenokārt no literatūrteorētisko problēmu aspekta, vienlaikus sasaista literatūras teoriju ar kognitīvo zinātņu jaunākajām atziņām, tādējādi papildinot tradicionālās literatūrpētnieciskās metodes ar inovatīvām pieejām.

2. Pētījums ļauj secināt, ka XX gs. 90. gados vizualitātes pētnieku T. Mičela un G. Bēma formulētā attēliskā pavērsiena sākotnējās iezīmes ir sastopamas jau XX gs. sākumā. Pirmkārt, šīs pazīmes saistītas ar reproducēšanas tehniku – attēla pavairojamības iespējas padara to pieejamu jebkuram un jebkur. Otrkārt, attēliskā pavērsiena sākotnējās pazīmes saistāmas gan ar tiešo, gan pastarpināto impresionisma ietekmi uz visām mākslas jomām. Arī XX gs. sākuma latviešu dzeja nozīmīgus impulsus guvusi tieši no impresionisma, un tas izpaužas šo tekstu sinekdohālajā raksturā. Attēliskā pavērsiena pazīmes ir vērojamas arī ekfrastiskos tekstos: ekfrāžu objekti vairs nav tikai un vienīgi tēlotājmākslas darbi, un redzējuma aprakstu vairs nediktē tikai mākslas likumi, bet arī dabiski – spontānā redzējuma likumi.

3. Latviešu XX gs. sākuma dzejnieku daiļradē ekfrāzes ir traktējamas kā īpašs mākslinieciskā diskursa tips, tātad uz tām attiecināma ekfrāzes plašākā definīcija – tā ir jebkurš tēlotājmākslas objekta un tā verbālās reprezentācijas saskarsmes fenomens. Spilgts apliecinājums tam ir ekfrāžu daudzveidība, īpaši urbāno ekfrastisko tekstu apjomīgais pieteikums. Latviešu XX gs. sākuma dzejā ekfrastisku paņēmienu izmantošana saistāma ar diviem spēcīgiem virzieniem un strāvojumiem – dekadenci un ekspresionismu. J. Akuraters, V. Dambergs, V. Eglītis, E. Virza u.c. sākotnēji ar dekadenci saistītie dzejnieki katrs savā veidā izmanto ekfrastiska teksta mākslinieciskās iespējas, lai realizētu savas turpmākās radošās attīstības idejas; savukārt ekspresionisma mākslinieciskās nostādnes visciešāk saistāmas ar pilsētas ekfrastisko attēlojumu dzejā un ļauj no cita rakursa palūkoties uz spožiem kreiso ideju autoru dzejas darbiem.

4. Kā atklāj dzejas krājumu analīze, ir apstiprinājusies hipotēze, ka tie dzejnieki, kuri teorētiskā vai praktiskā jomā ir saistīti ar tēlotājmākslu, vizuālo mākslu objektus verbāli reprezentē daudz izvērstāk, precīzāk, taču vienlaikus arī netiešāk un metaforiskāk nekā tie dzejnieki, kuriem nav bijusi tieša saistība ar tēlotājmākslu. V. Dambergs, V. Eglītis,

A. Kurcijs, V. Dāvids u.c. ir tiešā (mākslas teorija, glezniecības vai zīmēšanas apguve) vai pastarpinātā veidā saistīti ar vizuālajām mākslām, līdz ar to viņu dzejas darbos ir vērojams t.s. ekfrastiskais redzējums – pasaules ainas reprezentāciju šiem dzejniekiem lielā mērā nosaka vizuālo mākslu kategorijas.

5. Promocijas darbā analizētās latviešu autoru poētiskās ekfrāzes tipoloģiski ir visai dažādas, taču tām ir viena kopīga pazīme, proti, tās nav raksturojamas kā atdarinājuma paņēmieni, tās nav formāls līdzeklis. XX gs. sākuma tēlotājmākslas verbālā reprezentācija visbiežāk realizējas nevis izvērstās un deskriptīvās ekfrāzēs, bet galvenokārt mākslas darbu pieminējumos – ekfrāzes rāda jeb prezentē, nevis attēlo vai apraksta. Ekfrāzes, izmantojot vizuālo mākslu kategorijas fragmentāri un netieši, pastarpināti veicina jaunu konceptuālo un vizuālo metaforu rašanos, kas implicīti veido jaunus sabiedriskās, sociālās un kultūruztveres veidus, sagatavo augsni procesam, kurš īpaši strauji attīstīsies XX gs. beigās, proti, attēliskā pavērsiena kulminatīvajai fāzei.

6. Ekfrāzes XX gs. sākuma latviešu dzejā nevar tikt definētas kā statiskas, tās ir dinamiskas, tādējādi apliecinot mākslu sintēzes iespējamību. Šī dinamiskuma pazīmes: mainīga, nereti izkropļota perspektīva (tāluma un tuvuma “nepareizās” attiecības), nojauktas proporcijas, sinestēzisku elementu dominance (īpaši audiālā līmeņa klātbūtne). XX gs. sākuma ekfrāzes ir traktējamas kā kodēts teksts ar daudzlīmeņu struktūru, un šis teksts ir dažādi interpretējams – kā rituāls, kā princips, kā struktūra, kā metafora u.c. Tajās ir identificējams apjomīgs specifisku izteiksmes līdzekļu kopums, kas šīs ekfrāzes raksturo kā interpretatīvas, subjektīvas.

7. Pētījuma virszudējuma atrisinājums, mēģinot atklāt laikmeta kultūras universālijas verbālā/vizuālā attiecībās, ir raksturojams galvenokārt ar izmaiņām redzējumā: XX gs. sākuma kultūrai raksturīgā neticība redzamajam, kas netieši izpaužas arī varbūtības modalitātē. Šī modalitāte turklāt atspoguļo laikmeta vispārējo “apjukuma” stāvokli, kad jaunais strauji nomaina veco. Minētais visspilgtāk reprezentējas urbānajās ekfrāzēs.

8. Modernisma kreisi orientēto virzienu autoru ekfrāzēm raksturīga cieša mijiedarbība ar tā laika tēlotājmākslas izpausmēm, kas rodams ne tikai poētiskajos tekstos, bet arī dzejnieku/gleznotāju sadarbībā, ilustrējot krājumus utt. Lai gan idejiski nereti vērsti Austrumu virzienā (Krievija), kā lirisko subjektu kreisi ievirzītie dzejnieki sevi pozicionē kā Rietumeiropas kultūrtelpai piederīgus, un tas ļauj secināt, ka 20.–30. gados latviešu dzejnieki sevi pilnībā apzinājās kā Rietumeiropas kultūrai piederīgus, pat ņemot vērā dominējošās kreisās idejas viņu mākslā.

9. Latviešu dzejnieku ekfrastisko tekstu prototipi galvenokārt ir Rietumeiropas mākslinieku darbi. XX gs. sākuma latviešu tēlotājmākslā ir virkne spēcīgu, izteiksmīgu autoru

un darbu, kas atspoguļojumu rod arī dzejas tekstos: no latviešu māksliniekiem minēti N. Strunke, V. Tone, V. Purvītis, V. Matvejs, J. R. Tillbergs u.c. Minēto mākslinieku daiļrades pamatā ir krievu tēlotājmākslas skola, kas papildināta ar Rietumeiropas studijām. Tas ļauj secināt, ka latviešu dzeja XX gs. sākumā savā dziļākajā būtībā ir ļoti līdzsvarota, pat neraugoties uz dažādo virzienu un strāvojumu līdzāspastāvēšanu un sabiedriski politiskajiem satricinājumiem, proti, vienlīdz izteiktā pievēršanās gan Rietumeiropas, gan Krievijas (kas notiek pastarpināti caur latviešu mākslinieku darbiem) mākslai un literatūrai liecina par XX gs. sākuma Latvijas kultūras stabilu vietu eiropeiskajā tradīcijā.

10. Izmaiņas vizuālajā redzējumā un to reprezentācija verbālajos tekstos ir saistītas ar jaunā tipa vizualitāti. Šo verbālo reprezentāciju raksturīgākās pazīmes, kas promocijas darbā ir attiecināmas uz latviešu dzeju, ir iespējams vispārināt un attiecināt uz kopējo XX gs. sākuma Eiropas poētisko tekstu tradīciju, kas saistīta ar vizualitāti. Šādas vispārinātas pazīmes var izmantot turpmākos pētījumos, kas saistīti ar starpkultūru un starpnozaru pētījumiem.

11. Turpmākie pētījumi par vizuālā un verbālā mijiedarbību latviešu dzejā būtu izvērstami šādos virzienos: ekfrāzes realizācija avangarda virzienu (futūrisms, sirreālisms, kubisms u.c.) mijiedarbības aspektā; mūzikas ietekme un mijiedarbība ar literāro tekstu, t.i., muzikālās ekfrāzes pētījumi latviešu dzejā; attēliskā pavērsiena un ekfrāzes korelācija vēlā modernisma un postmodernisma tekstos, īpašu uzmanību pievēršot digitalizācijas ietekmei.

IZMANTOTĀS LITERATŪRAS SARAKSTS

Avoti

1. Akuraters, J. (1923). *Kopoti raksti*. 12 sējumi. 4. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā.
2. Akuraters, J. (1925). *Kopoti raksti*. 12 sējumi. 9. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā.
3. Austriņš, A. (1921). *Klusuma gaviles*. Rīga: Vaiņaga izdevums.
4. Austriņš, A. (1928). *Vēriens*. Rīga: Latvju Kultūra.
5. Austriņš, A. (1929). *Kopoti raksti*. 8 sējumi. 1. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā.
6. Austriņš, A. (1934a). *Kopoti raksti*. 8 sējumi. 3. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā.
7. Austriņš, A. (1934b). *Kopoti raksti*. 8 sējumi. 8. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā.
8. Bārda, F. (1990). Elēģijas. Viktora Eglīša dzejoļi. Grām.: Bārda, F. *Raksti divos sējumos*. Rīga: Liesma, 420.–422. lpp.
9. Bodlērs, Š. (1989). Lasītājam. Grām.: Bodlērs, Š. *Ļaunuma puķes*. Rīga: Liesma.
10. Čaks, A. (1991). Sirds uz trotuāra. Grām.: Rūmnieks V. (sast.). Čaks, A. *Kopoti raksti* 1. sēj. Rīga: Zinātne.
11. Dambergs, V. (1907). *Zīmējumi*. Rīga: J. Rozentāla apgādībā.
12. Dambergs, V. (1910). *Bareljefi*. Jelgava: Autora apgādībā.
13. Dambergs, V. (1921). *Dvēseles ritmi*. Rīga: Leta.
14. Dambergs, V. (1925). *Klusais karnevāls*. Rīga: Valters un Rapa.
15. Dāvids, V. (1970). *Dvēseles iela*. Rīga: Liesma.
16. Eglītis, V. (1907). *Elēģijas*. Rīga: Autora apgādībā.
17. Eglītis, V. (1912). *Hippokrena. Jambī un lirika in modo classico*. Rīga: Zalkša grāmatapgādībā.
18. Eglītis, V. (1921). *Divas poēmas*. Rīga: Vaiņaga izdevums.
19. Eglītis, V. (1925). *Kastaļavots*. Rīga: Leta.
20. Eglītis, V. (1926). *Zeme un mūžība*. Rīga: Latvju kultūra.
21. Homērs (1936). *Īliada*. Rīga: Izglītības ministrijas izdevums.
22. Kurcijs, A. (1921a). *Dvēseles kabarejs*. Rīga: Kultūras balss.
23. Kurcijs, A. (1921b). *Vita Nuova*. Rīga: A. Gulbja apgādībā.
24. Kurcijs, A. (1922). *Dziesmas melnbaltai madonnai*. Rīga: Vaiņaga izdevums.
25. Kurcijs, A. (1925a). *Barbars Parīzē*. Rīga: Laikmets.
26. Kurcijs, A. (1925b). *Utopija*. Rīga: Laikmets.
27. Laicens, L. (1920). *Karavane*. Rīga: Vaiņaga izdevums.
28. Laicens, L. (1924a). *Berlīne*. Rīga: Promets.

29. Laicens, L. (1924b). *Semafori*. Rīga: Promets.
30. Švābe, A. (1913). *Pilsēta. Gūstekņa dziesma*. Rīga: A. Raņķa izdevniecība.
31. Švābe, A. (1921). *Bulvāri*. Rīga: Kultūras balss.
32. Virza, E. (1991). *Biķeris*. Rīga: Vārds.
33. Virza, E. (1924). *Laikmets un lira*. Rīga: A. Gulbis.
34. Virza, E. (2005). *Raksti*. 1. sēj. Rīga: Zinātne.
35. Virza, E. (2009). *Raksti*. 3. sēj. Rīga: Zinātne.
36. Virza, E. (2011). *Raksti*. 4. sēj. Rīga: Zinātne.

Teorētiskā literatūra

1. Aristotelis (2008). *Poētika*. Rīga: Jāņa Rozes apgāds.
2. Augusts, G. (1975). Valdemārs Tone. Parīzes ceļojums 1922. gadā (Vēstules sievai Valentīnai Tonei). *Jaunā Gaita*, 106–107. Pieejams:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Ox0RF_uP1RYJ:zagarins.net/jg/jg106/JG106_Augusts-par-Toni.htm+valent%C4%ABna+tone&cd=2&hl=lv&ct=clnk&gl=lv [sk. 11.05.2012.].
3. Banga, V. (2002). Provokatīvā bohēma. *Studija*, 03.2002. Pieejams:
<http://www.studija.lv/?parent=1781> [sk. 15.09.2011.].
4. Bārda, F. (1908). Zīmējumi. *Stari*, 2. burtnīca, 195. lpp.
5. Benjamins, V. (2005). Mākslasdarbs tā tehniskās reproducējamības laikmetā. Grām.:
Benjamins, V. *Illuminācijas*. Rīga, Laikmetīgās mākslas centrs.
6. Brēmere, I. (2012). Vizuāls nosaukums kā teksta verbālās jēgas atslēga: V. Damberga “Bareljefi”. *LU Raksti*. 776. sējums. Rīga: LU, 108.–122. lpp.
7. Burima, M. (2011). *Modernisma koncepti 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā*. Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts.
8. Bužinska, I. (2002). *Voldemārs Matvejs*. Rīga: Neputns.
9. Cielava, S. (2002). *Vispārīgā mākslas vēsture III*. Rīga: Zvaigzne ABC.
10. Celma, J. Fedosejeva, I. (2000). *Estētika. Estētisko ideju vēsture Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC.
11. Daģis, G. (2007). Ģeometrija un pasaules vizuālā uztvere. *LU Raksti*. Nr. 713, Rīga: LU, 171.–179. lpp.
12. Dambergs, V. (1936). Linards Laicens. Grām.: Bērziņš, L. (virsred.). *Latviešu literatūras vēsture*. 24./25. burtn. Rīga: Literatūra, 226.–235. lpp.
13. Dambergs, V. (1954). *Sarakstīšanās ar Edvartu Virzu un Viktoru Eglīti: vēstules*. Kopenhāgena: Imanta.

14. Daukste-Silasproģe, I. (2005). Vācu ekspresionisms un Latvija. Atdzeja, tendences un dominantes (20. gs. 20. gadi). *Letonica*, 2005 (12), 48.–63. lpp.
15. Dziļleja, K. (1985). *Poētika*. Īstlansinga: Gauja.
16. Egle, K. (sast.) (1924a). *Atziņas: latvju rakstnieku autobiogrāfijas*. II. Rīga, Cēsis: Jēpe.
17. Egle, K. (sast.) (1924b). *Atziņas: latvju rakstnieku autobiogrāfijas*. III. Rīga, Cēsis: Jēpe.
18. Egle, R. (1934). *Latvju lirika*. Antoloģija. Rīga: A. Gulbja apgādībā.
19. Eglītis, V. (1907). Ievads. Grām.: Virza, E. *Biķeris*. Rīga: Imanta, 5.–6. lpp.
20. Eko, U. (2010). *Sarakstu karuselis*. Rīga: J. Rozes apgāds.
21. Erjavec, A. (2001). Attēlojums un mākslas normatīvitate. Grām.: *Homo aestheticus: no mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*. Rīga: Tapals, 11.–31. lpp.
22. Freiberga, E. (2006). Ievainotais skatiens. Grām.: Barts R. *Camera Lucida. Piezīme par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 163.–192. lpp.
23. Fridričaka, B. (2001). Ikdienas pieredze jeb mākslas ilūzija. Grām.: *Homo aestheticus: no mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*. Rīga: Tapals, 129.–134. lpp.
24. Gadamers, H. G. (1999). *Patiesība un metode*. Rīga, Jumava.
25. Gadamers, H. G. (2002). *Skaistā aktualitāte*. Rīga: Zvaigzne ABC.
26. Goba, A. (1929). Antons Austrīņš. Grām.: Austrīņš, A. *Kopotī raksti*. 1. sēj. Rīga: J. Rozes apgādībā, 2.–77. lpp.
27. Gombrihs, E. H. (1997). *Mākslas vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC.
28. Gudriķe, B. (2001). Itāliešu klasiķi Raiņa daiļradē. Grām.: Grīnuma, G. (sast.). *Rainis radošo meklējumu spogulī*. Rīga: Zinātne, 33.–48. lpp.
29. Hēsiods. (1998). *Teogonija. Darbi un dienas*. Rīga: Zinātne.
30. Kačalova, T. (1995). *Mākslas vēstures pamati*, I. Rīga: Zvaigzne ABC.
31. Kalniņa, I. (1999). Dzeja. Grām.: *Latviešu literatūras vēsture*. 2. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC. 150.–303.lpp.
32. Kastiņš, J. (2004). Dekadence kā kultūrvēsturisks un literatūrzinātnisks jēdziens. Grām.: Kastiņš, J. *Dzejas patiesība*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 325.–331. lpp.
33. [Katalogs] (1914). *Katalogs IV Latviešu mākslinieku izstādei*. Rīga: [b.i.]
34. Kārkliņš, K. (1936). Antons Austrīņš. Grām.: Bērziņš, L. (virsred.). *Latviešu literatūras vēsture*. 20. burtn. Rīga: Literatūra, 110.–125. lpp.
35. Klaustiņš, R. (1936). Arveds Švābe. Grām.: Bērziņš, L. (virsred.). *Latviešu literatūras vēsture*. 24./25. burtn. Rīga: Literatūra, 327.–341. lpp.
36. Kļaviņš, E. (1994). *Symbolisms*. Rīga: Latvijas Enciklopēdija.
37. Kūle, M., Kūlis, R. (1996). *Filosofija*. Rīga: Burtnieks.

38. Kūlis, R., Bičevskis, R. (sast.) (2007). *Filosofija. LU Raksti*, 713. sējums. Rīga: Latvijas Universitāte.
39. Kūns, N. (1959). *Sengrieķu mīti un varoņteikas*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
40. Kuple, Z. (1999). J. Jaunsudrabiņa ilustrācijas “Baltajai grāmatai” mākslas parādību kontekstā. Grām.: Rožkalne, A. (sast.) *Materiāli par literatūru, folkloru, mākslu un arhitektūru*. Rīga: Zinātne.
41. Kurcijs, A. (1923). *Aktīvā māksla*. Potsdama: Laikmets.
42. Kursīte, J. (1988). *Latviešu dzejas versifikācija 20. gadsimta sākumā. 1900–1919*. Rīga: Zinātne.
43. Kursīte, J. (1990). Priekšvārds. Grām.: Eglītis, V. *Baltie akmeņi*. Rīga: Zinātne, 3.–6. lpp.
44. Kursīte, J. (1991). Edvarta Virzas dzeja. Grām.: Virza, E. *Dievišķīgā gaismā*. Rīga, 5.–22. lpp.
45. Kursīte, J. (1996). *Raiņa dzejas poētika*. Rīga: Zinātne.
46. Kursīte, J. (1999). *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga: Zinātne.
47. Kursīte, J. (2002). *Dzejas vārdnīca*. Rīga, Zinātne.
48. Kursīte, J. (2005). Edvarts Virza un viņa dzeja. Grām.: Virza, E. *Raksti*. 1. sēj. Jaunības dzeja. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne. 345.–362. lpp.
49. Lāce, R. (1962). *Krievu māksla*. Rīga: LVI.
50. Lapiņa, R. (2007). Pilsētas tēls 20. gadsimta 20.–30. gadu latviešu glezniecībā. Grām.: Kaminska, R. (sast.) *Pilsēta. Laikmets. Vide*. Rīga: Neputns.
51. Lasmane, S. (2004). *20. gadsimta ētikas pavērsieni*. Rīga: Zvaigzne ABC.
52. [Latvijas mākslas vēsture] (bez.g.). Latviešu grāmatmāksla 19. gadsimta beigās. Grām.: *Latvijas mākslas vēsture*. Pieejams:
http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:VNe3Kzrwx1MJ:www.makslasvesture.lv/index.php/1890_%E2%80%931915:_Latvijas_gr%C4%81matm%C4%81ksla+a+%C5%A1v%C4%81be+pils%C4%93ta+ilustr%C4%81cijas&cd=2&hl=lv&ct=clnk&gl=lv [sk.11.05.2012.]
53. Lesings, G. E. (1986). *Lāokoonts jeb Par glezniecības un poēzijas robežām*. Rīga: Zvaigzne.
54. Ļūdēns, V. (2005). No tālas nākotnes. Grām.: Virza, E. *Raksti*. 1. sēj. Jaunības dzeja. Kubuliņa, A. (sast.). Rīga: Zinātne, 7.–36. lpp.
55. Mauriņa, Z. (1953). Daiļuma dzejnieks Jānis Akuraters. Grām.: *Latviešu esejas*. Vesterosa: Dzintars.
56. Merlo–Ponti, M. (2007). *Acs un gars*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.

57. [Mitoloģijas enciklopēdija] (1993). *Mitoloģijas enciklopēdija*. I, II d. Akmentiņš, R. u.c. (redkol.). Rīga: Latvijas enciklopēdija.
58. Nansi, Ž. L. (2001). Tēls, projekcija un nošķīrums. Grām.: *Homo aestheticus: no mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*. Rīga: Tapals, 219.–235. lpp.
59. Narkēviča, Ž. (2007). Iztēle un valoda: no Kanta un Heidegera uz Rikēra iztēles hermeneitiku. *LU Raksti*. Filosofija. 713. sēj. Rīga: Latvijas Universitāte, 107.–120. lpp.
60. Nīcše, F. V. (1996). *Antikrists*. Rīga: AGB.
61. Ozols, J. (1970). Ievadam. Grām.: Dāvids, V. *Dvēseles iela*. Rīga: Liesma.
62. Pelše, S. (2000). Arveda Švābes raksti par mākslu. *Letonica*. Nr. 1(5), 124.–135. lpp.
63. Pelše, S. (2003). Modernisma aizstāvības manifests. *Letonica*, Nr. 9, 150.–156. lpp.
64. Pelše, S. (2007a). *Latviešu mākslas teorijas vēsture: mākslas definīcijas valdošo laikmeta ideju kontekstā (1900-1940): disertācija*. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts.
65. Pelše, S. (2007b). Pilsētas un lauku motīvi latviešu mākslas izvērtējumos starpkaru periodā. Grām.: Kaminska, R. (sast.) *Pilsēta. Laikmets. Vide*. Rīga: Neputns, 189.–194. lpp.
66. Plūdonis, V. (1912). *Latvju rakstnieki*. Rīga: A. Golta apgāds.
67. Romanovska, A. (2006). *Antona Austriņa proza Eiropas literārajā telpā*. Promocijas darba kopsavilkums. Daugavpils.
68. Rubene, M. (sast.) (2001). *Homo aestheticus: no mākslas filosofijas līdz ikdienas dzīves estētikai*. Rīga: Tapals.
69. Siliņš, J. (1936). Rīga latviešu mākslinieku tēlojumā. *Senatne un Māksla*, Nr. 3. 123.–148. lpp.
70. Sproģe, L., Vāvere, V. (1998). Maskava–Pēterburga latviešu rakstnieku darbos 20. gadsimta sākumā (V. Eglītis, A. Austriņš). *Letonica*, Nr. 2, 7.–28. lpp.
71. Sproģe, L., Vāvere, V. (2002). *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"*. Rīga: Zinātne.
72. Sproģe, L., Brēmere, I. (2012). Trīs etīdes par ekfrāzi. Grām.: Kursīte, J. (sast.). *Inkluzīvi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 156.–169. lpp.
73. Suta, R. (2003). Māksla Latvijā kā politisks ierocis. *Letonica*, Nr. 9, 167.–170. lpp.
74. Šķilters, G. (1935–1936). Daži mākslas un literatūras saskares momenti. Grām.: Bērziņš, L. (virsred.). *Latviešu literatūras vēsture*. 20. burtn. Rīga: Literatūra, 387.–400. lpp.
75. Šteina [Brēmere], I. (2010). Ekfrāze: traktējuma problēmas. *Littera Scripta*. Jauno filologu rakstu krājums, Nr. 7. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 45.–52. lpp.
76. Tabūns, B. (2003). *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga: Zinātne.

77. Treimane, I. (1998). Latviešu literatūra no 1906. līdz 1918. gadam. Dzeja. Grām.:
Latviešu literatūras vēsture. 1. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 327.–358.lpp.
78. Valeinis, V. (1961). *Poētika*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība.
79. Valeinis, V. (1973). *Latviešu lirika XX gadsimta sākumā. 1900–1917*. Rīga: Zinātne.
80. Valeinis, V. (1982). *Literatūras teorija*. Rīga: Zvaigzne.
81. Vāvere, V. (2012). *Viktors Eglītis*. Rīga: Zinātne.
82. Velšs, V. (2005). *Estētikas robežceļi*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.
83. Vergīlijs. (1970). *Eneīda*. Rīga: Liesma.
84. Viese, S. (2001). “Tālu noskaņu” dzejoļi Raiņa un Aspazijas vēstulēs. Grām.: Grīnuma,
G. (sast.) *Rainis radošo meklējumu spoguļi*. Rīga: Zinātne, 152.–161. lpp.
85. Vilsone, G. (2002). Māksla un pilsētas transports urbāniskās kultūras fundamenti.
Studija. Nr. 03. Pieejams: <http://www.studija.lv/?parent=1782> [sk. 10.03.2012].
86. Zontāga, S. (2008). *Par fotogrāfiju*. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs.

87. Altenberg, P., Schäfer, H. D. (1993). *Sonnenuntergang im Prater: fünfundfünfzig
Prosastücke*. Stuttgart: Ph. Reclam jun.
88. Bal, M. (1991). *Reading “Rembrandt”: Beyond the Word-image Opposition the
Northrop Frye Lectures in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
89. Barthes, R. (1977). *Image–Music–Text*. New York: Hill and Wang.
90. Becker, A. S. (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham:
Rowman & Littlefield Publishers.
91. Boehm, G. (1994). *Die Wiederkehr der Bilder//Was ist ein Bild?* Munich.
92. Boehm, G., Mitchell, W. J. T. (2011). Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. In:
Curtis, N. (ed.). *Pictorial Turn*. London and New York: Routledge.
93. Bou Hachem, A., La Rocca, F. (2007). Avant-propos. *Sociétés. De Boeck Université*.
2007/2, N. 96, P. 5–8. Pieejams: <http://www.vdg.lettrevolee.com/pdfs/7-.pdf> [sk.
25.01.2012.].
94. Bruhn, S. (s.a.). *Towards a Theory of Musical Ekphrasis*. Pieejams: [http://www-
personal.umich.edu/~siglind/index.html](http://www-personal.umich.edu/~siglind/index.html) [sk. 20.12.2009.].
95. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
96. Braider, C. (1993). *Refiguring the Real: Picture and Modernity in Word and
Image, 1400–1700*. Princeton: Princeton University Press.
97. Burda, H., Maar, Ch. (2004). *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont
Buchverlag.
98. Cohn, D. (2009). Une logique des images. In: *Critique*. No 740–741, P.39–48.

99. Croix, de la H., Tansey, G. R. (1986). *Gardner's Art Through the Ages*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich Publishers.
100. Curtis, N. (ed.) (2011). *Pictorial Turn*. London, New York: Routledge.
101. Drucker, J., Gass W. H. (1997). *The Dual Muse: the Writer as Artist, the Artist as Writer*. Washington: John Benjamins Publishing Co.
102. Dubois, P. (1982). *History, Rhetorical Description and the Epic from Homer to Spencer*. Cambridge, NY: Biblio Distribution Services.
103. Edgecombe, R. S. (1993). A Typology of Ecphrases. In: *Classical and Modern Literature*. Vol. 13. No 2, P. 103–116.
104. Elsen, A. E., Jamison, R. F., Barryte, B. (2003). *Rodin's Art: the Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*. Oxford University Press.
105. Fauconnier, G., Turner, M. (2002). *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. N.Y.: Basic books.
106. Gombrich, E. H. (1982). *The Image and the Eye*. Oxford: Phaidon.
107. Goodman, N. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, New York: Bobbs-Merrill.
108. Graff, G. A. (1987). *Dictionary of Narratology*. Norman, Oklahoma, London: University of Oklahoma Press.
109. Hagstrum, J. (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press.
110. Hammond, N. G. L., Scullard, H. H. (1970). *The Oxford Classical Dictionary, 2nd ed.* Oxford: Clarendon Press.
111. Harrison, C., Wood, P. (1990). *Art in Theory 1900–1990: an Anthology of Changing Ideas*. Oxford, Cambridge, MA, 1990.
112. Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
113. Heffernan, J. A. W. (1996). Entering the Museum of Words: Browning's "My last Duchess" and XX Century Ekphrasis. In: *Icons Texts Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York; Walter De Gruyter, P. 266–281.
114. Heidegger, M. (1972). *Holzwege*. Frankfurt/Main: Vittorio Klostermann.
115. Hollander, J. (1995). *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
116. Howatson, M.C. (1989). *The Oxford Companion to Classical Literature, 2nd ed.* Oxford: Oxford University Press.

117. Janson, H.W. (1986). *History of Art*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.
118. Jay, M. (1993). *Downcast Eyes*. Berkeley: University of Berkeley Press.
119. Krieger, M. (1992). *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
120. Lakoff, G., Johnson, M. (1980). *Metaphores We Live By*. Chicago, London: Chicago University Press.
121. Lakoff, G. (1992). The contemporary theory of metaphor. In: Ortony, A. (ed.). *Metaphor and thought*. Cambridge: Cambridge University Press, P. 202–251.
122. Lakoff, G., Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
123. Liddel, H. G., Scott, R. (1968). *A Greek–English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
124. Lund, H. (1992). *Text as Picture: Studies in the Literary Transformation of Pictures*. Lewinston: E. Mellen Press.
125. Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology. Image. Text*. Chicago: The University of Chicago Press.
126. Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
127. Putnam, C.J. (1998). *Virgil's Epic Designs: Ekphrasis in the Aeneid*. Yale University Press.
128. Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative*. Chicago: Chicago University Press.
129. Rubins, M. (2000). *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ekphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave.
130. Semino, E. (1997). *Language and world creation in poems and other texts*. London: Longman.
131. Shafer, M. R. (1994). *The Soundscape: our sonic enviroment and the tuning of the world*. Rochester, Vt.: Destiny Books.
132. Shapiro, M. (1990). Ecphrasis in Virgil and Dante. In: *Comparative Literature*. 42., P. 97–115.
133. Spitzer, L. (1962). The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar. In: *Essays on English and American Literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
134. Taylor, J. C. (1980). Two Visual Excursions. In: Mitchel W.J.T. (ed.) *The Language of Images*. Chicago: University of Chigago Press, P. 25–36.
135. Turner, J. (ed.) (1996). *Dictionary of Art* (In 34 vol.). Vol. 10. New York: Growe.
136. Turner, M. (2002). The cognitive study of art, language and literature. In: *Poetics Today*. Vol. 23. No 1, P. 9–20. Duke University Press.

137. Wagner, P. (1996). Introduction: Ekphrasis, iconotext, and intermediality the states of art. In: *Icons Texts Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter De Gruyter, P. 11–30.
138. Wagner, P. (ed.) (1996). *Icons Texts Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin, New York: Walter De Gruyter.
139. Webb, R. (1999). *The Aesthetic of Sacred Space: Narrative, Metaphor and Motion in Ekphrasis of Church Buildings*. Dumbarton Oaks Papers. No. 53. Cambridge: Harvard University Press, P. 59–74.
140. Webb, R. (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. *Word&Image*, 15(1), P. 7–18.
141. Weisstein, U. (1982). *Literature and the Visual Arts. Interrelations of Literature*. NY: The Modern Literature Association of America, P. 281–295.
142. Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture and Cognition: Universal Human Concepts in Culture-specific Configurations*. Oxford and New York: Oxford University Press.
143. Wierzbicka, A. (1996). *Semantics: Primes and Universals*. Oxford and New York: Oxford University Press.
144. Wynne, R. (2005). *Imaginary Ekphrasis*. Columbus: Pudding House Publications.
145. Yacobi, T. (1999). The Ekphrastic Figure of Speech. In: Heusser, M. (ed.). *Text and Visuality. Word and Image Interactions 3*. Amsterdam: Rodopi.
146. Абиева, Н. (2001). Поэтический экфрасис. В кн.: *Проблемы теории европейский языков. Studia Linguistica*. Вып. 10. Спб.: Тригон, с. 80–94.
147. Аверинцев, С. (1981). *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва: Наука.
148. Азизян, И. (2001). *Диалог искусств Серебряного века*. Москва: Прогресс–Традиция.
149. Акимова, Г. (1990). *Новое в синтаксисе современного русского языка*. Москва: Высшая школа.
150. Альфонсов, В. (2006). *Слова и краски*. Спб.: Наука.
151. Араасс, Д. (2010). *Деталь в живописи*. Спб.: Азбука–классика.
152. Арутюнова, Н.(ред.) (1990). *Теория метафоры*. Москва: Прогресс.
153. Арутюнова, Н. (1998). *Язык и мир человека*. Москва: Языки русской культуры.
154. Ахматова, А. (1990). *Сочинения в 2 томах*. 1 том. Москва: Правда.
155. Барт, Р. (2001). *S/Z*. Москва: УРСС.

156. Берар, Е. (2002). Экфрасис в русской литературе XX века. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 145–152.
157. Блок, А. (1994). *Стихотворения*. Книга первая. Санкт–Петербург: Северо–Запад.
158. Брюсов, В. (1973). *Собрание сочинений в 7 т.* Т.1. Москва: Художественная литература.
159. Бычков, В. (1991). *Малая история византийской эстетики*. Киев: Путь к истине, с. 132–153.
160. Бычков, В. (1992). *Русская средневековая эстетика*. Москва: Мысль, С. 58–59.
161. Бобрык, Р. (2002). Схема и описание в научных текстах о живописи. В кн. : *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 180–190.
162. Брагинская, Н. (1977). Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации). В кн.: *Славянское и балканское языкознание. Карпато–восточно–славянские параллели*. Структура текста. Москва: Наука, с. 259–283.
163. Брагинская, Н. (1981). Генезис «Картин» Филострата Старшего. В кн.: *Поэтика древнегреческой литературы*. Москва: Наука, с. 224–289.
164. Ванеян, С. (2010). *Архитектура и иконография. «Тело символа» в зеркале классической методологии*. Москва: Прогресс–Традиция.
165. Вельфин, Г. (2009). *Основные понятия истории искусства*. Москва: Изд. В. Шевчука.
166. Виноградов, В. (1976). *Избранные труды: Поэтика русской литературы*. Москва: Наука.
167. Виппер, Б. (1970). *Статьи об искусстве*. Москва: Наука.
168. Виппер, Б. (2004). *Введение в историческое изучение искусства*. Москва: Изд. В. Шевчука.
169. Виппер, Б. (2008). *Проблема и развитие натюрморта*. Санкт–Петербург: Азбука–классика.
170. [Всемирная Энциклопедия] (2002). *Всемирная Энциклопедия. Философия XX век*. Москва: АСТ.
171. Геллер, Л. (сост.). (2002). *Экфрасис в русской литературе*. Труды Лозаннского симпозиума. Москва: МИК.
172. Геллер, Л. (2002). Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Труды Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 5–22.

173. Гнедич, П. (2002). *История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура*. Москва: ЭКСМО.
174. Гольденберг, А. (2009). Библейский текст в экфрасисе Гоголя. В кн.: Тамарченко Н., Зусева В. и др. (сост.). *Поэтика русской литературы*. Москва: РГГУ, с. 404–419.
175. Гришин, А. (2004). Экфрасис в поэзии старших символистов как форма сотворчества. *Вестник Челябинского гос. ун-та*. Т. 2, № 1, с. 14–34.
176. Грицанов, А. (сост.) (1999). *Новейший философский словарь*. Минск: Изд. В. М. Скакун.
177. Грякалова, Н. (2010). Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова). В кн.: *Русская литература*. Санкт-Петербург: Наука, № 2, с. 3–14.
178. Даниель, С. (2006). *Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя*. СПб: Амфора.
179. Дмитриева, Е. (общ. ред.) (2006). *Искусство versus литература*. Франция–Россия–Германия на рубеже XIX–XX веков. Москва: ОГИ.
180. Дмитриева, Н. (1978). Слово и изображение. В кн.: Благой Д. (сост.). *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград: Наука. с. 57–68.
181. Домашнев, А (1989). *Интерпретация художественного текста*. Москва: Художественная литература.
182. Дымарский, М. (2006). О поэтике перечней, или к определению постмудрнизма. В кн.: *Обретение смысла*. СПб.: Издательство «ОСИПОВ», с. 256–269.
183. Есаулов, И. (2002). Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Труды Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 167–179.
184. Женетт, Ж. (1998). *Фигуры. I–II*. Москва: Изд. им. Сабашниковых.
185. Зенкин, С. (2002). Новые фигуры. Заметки о теории 3. *НЛО*, №57. Pееjams: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> [sk. 14.03.2010.].
186. Зедльмайр, Г. (2000). *Искусство и истина: Теория и метод истории искусства*. СПб.: АХЮМА.
187. Зильберштейн И., Розенблюм, Л. (ред.) (1987). *Письма В. Дамбергса к А. Блоку*. Литературное наследство. Москва: Наука.
188. Злыднева, Н. (2008). *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. Москва: Индрик.

189. Злыднева, Н. (2009). Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицитной вербальности (случай позднего авангарда). В кн.: Степанов Ю., Фатеева Н. и др. (редкол.). *Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», с. 221–228
190. Зобов, Р., Мостепаненко, А. (1974). О типологии пространственно – временных отношений в сфере искусства. В кн.: Мейлах Б., Сапаров М. (ред.). *Ритм, пространство и время (в литературе и искусстве)*. Ленинград: Наука, с.11–25.
191. Иванов, Вяч. (1978). *Нечет и чет. Асимметрия мозга и знаковых систем*. Москва: Советское радио.
192. Иванов, Вяч. (1987). О поэтическом синтаксисе. В кн.: Цивьян, Т. (отв. ред.). *Исследования по структуре текста*. Москва: Наука, с. 238–241.
193. Иванов, Вяч. (2004). *Лингвистика третьего тысячелетия*. Москва: Языки славянской культуры, с. 144–145.
194. Иванов, Вяч. (2007). *Семиотика культуры, искусства, науки*. Москва: Языки славянской культуры.
195. Кассу, Ж. (1999). *Энциклопедия символизма*. Москва: Республика.
196. Коваль, О. (2009). Концепт «минимализации» в живописно–словесном: автоэпиграмм как лингвистический самоанализ художника. В кн.: Степанов Ю., Фатеева, Н. и др. (редкол.). *Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», с. 229–240.
197. Кондратьев, Е. (2010). *Художественная деталь и целое: структурные и исторические вариации*. Москва: Индрик.
198. Кухаренко, В. (1988). *Интерпретация текста*. Москва: Просвещение.
199. Лихачев, Д. (1992). Искусство и наука. В кн. : *Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет*. Т.3. СПб.: АРС, с. 22–35.
200. Лихачев, Д. (2006). Заметки об истоках искусства. В кн.: *Воспоминания. Раздумья. Работы разных лет*. Т.3. СПб.: АРС, с. 11–17.
201. Лозинская, Е. В. (2007). *Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков*. Москва: ИНИОН.
202. Лосев, А.(1982). Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе. В кн.: Иезуитов, А. (отв. ред.). *Литература и живопись*. Москва: Наука, с. 31–65.

203. Лотман, Ю. (2005a) Город и время. In: *Воспитание души*. Спб.: Искусство–СПБ, с. 84–90.
204. Лотман, Ю. (2005b). *Об искусстве*. Спб.: Искусство–СПБ.
205. Лотман, Ю. (2009). *Семиосфера*. Спб.: Искусство–СПБ.
206. Лотман, Ю. (2010). *Чему учатся люди. Статьи и заметки*. Москва: Центр Книги Рудомино.
207. Мазаев, А. (1992). *Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма*. Москва: Наука.
208. Меднис, Н. (2006). «Религиозный экфрасис» в русской литературе. В кн.: *Критика и семиотика*. Вып. 10. Новосибирск, с. 58–67.
209. Мелетинский, Э. (Гл. ред.). (1990). *Мифологическая энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия.
210. Микешина, Л. (2006). *Философия науки*. Москва: Издательский дом Международного университета в Москве.
211. Минц, З. (1973). Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов. В кн.: *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту, с. 96–98.
212. Минц, З. (2004). Эпоха модернизма: «серебрянный век» русской поэзии. В кн.: *Поэтика русского символизма*. Санкт–Петербург: Искусство–СПБ, с. 342–389.
213. Падучева, Е. (2004). Метафора и ее родственники. В кн.: Апресян Ю. (отв. ред.). *Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура: Сб. Статей в честь Н. Д. Арутюновой*. Москва: Языки славянской культуры, с. 187–203.
214. Панова, Л. (2011). Экфрасис с последствиями (М. Кузмин, Г. Иванов, А. Ахматова). В кн.: *От Кибирова до Пушкина*. Москва: НЛО, с. 373–392.
215. Панофский, Е. (2002). *IDEA: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма*. Санкт-Петербург: Андрей Наследников.
216. Панофский, Е. (2004). *Перспектива как «символическая форма»*. Санкт–Петербург: Азбука-классика.
217. Панофский, Е. (2009). *Этюды по иконологии*. Санкт–Петербург: Азбука-классика.
218. Погребная, Я. (s.a.). Параметры синестезии искусств и родов литературы в метапрзе В. В. Набокова. В кн. : *Язык и культура. Тезисы доклада Международной научной конференции*. Москва, 14.–17. сентября, с. 149–150.
219. Познер, В. (2002). Киноэкфрасис. По поводу кинокомментария в России. В кн.: *Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума*. Москва: МИК, с. 152–162.

220. Попова, З., Стернин, И. (2007). *Когнитивная лингвистика*. Москва: Восток–Запад.
221. Ронен, О. (2008). Декаданс, символизм и авангард. В кн.: *Пути искусства. Символизм и европейская культура XX века*. Материалы конференции. Москва: Водолей Publishers, с. 7–24.
222. Рубинс, М. (2003). *Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция*. Спб: Академический проект .
223. Савчук, В. (2005). *Философия фотографии*. Спб: Изд–во СПбГУ.
224. Сапаров, М. (1974). Об организации пространственно–временного континуума художественного произведения. В кн.: Мейлах, Б., Сапаров, М. (ред.). *Ритм, пространство и время (в литературе и искусстве)*. Ленинград: Наука, с.85–103.
225. Сарабянов, Д. (2001). *Стиль модерн: истоки, история, проблемы*. Москва: Искусство.
226. Сарабянов, Д. (s.a.). *Русская живопись. Пробуждение памяти*. Piceejams: http://independent-academy.net/science/library/sarabjanov/1_4.html, [sk. 03.07.2012.].
227. Сидельникова, М., Дулова, Н. (2005). Сюжет «ожившей картины» в мировой литературе. В кн. : *Вестник Иркутского университета*. Иркутск, с. 190–191.
228. Силантьева, В. (2000). *Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин*. Одесса: Астропринт.
229. Спроге, Л. (2006). Вербализация портрета в русском символизме и акмеизме. *Latvijas Universitātes Raksti*. 705. sēj.: Literatūrzinātne, folkloristika, māksla, 53.–60. lpp.
230. Спроге, Л. (2009). *Русская поэзия и проза XX века: эпоха символизма и эмиграции*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds.
231. Степанов, Ю. (1997). *Константы. Словарь русской культуры*. Москва: Языки русской культуры.
232. Степанов, Ю. (2007). *Концепты. Тонкая пленка цивилизации*. Москва: Языки славянских культур.
233. Степанов, Ю. (2009). Публичное изготовление концепта... (новый жанр). В кн.: Степанов, Ю., Фатеева, Н. и др. (редкол.). *Язык как медиатор между знанием и искусством. Проблемы междисциплинарных исследований художественного текста*. Москва: Издательский центр «Азбуковник», с. 217–220.
234. Swiderska, M. (2004). Экфрасис в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» как прием культурного отчуждения. В кн.: *Studia Russica*. Будапешт, Т. XXI, с. 49–55.

235. Тамарченко, Н., Тюпа, В., Бройтман, С. (2004). *Теория литературы*. Том 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. Москва: Издательский центр «Академия».
236. Тименчик, Р. (2005). *Анна Ахматова в 60-ые годы*. Москва: Водолей Publishers.
237. Томашевский, Б. (1983). *Стилистика*. Ленинград: Издательство Ленинградского университета.
238. Топоров, В. (1995). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс–Культура.
239. Трофимов, И. (2002). Экфрасис как метафора в романе Ю. Домбровского «Хранитель древностей». В кн.: *Филологические чтения: 2000*. Daugavpils: Saule, с. 84–92.
240. Трофимов, И. (2003). Экфрасис в путевом очерке С. Кржижановского «Салыр-Гюль. Узбекистанские импресии». В кн.: *Кржижановский I*. Daugavpils: Saule, с. 154–168.
241. Тюпа, В. (2001). *Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ)*. Москва: Лабиринт, РГГУ.
242. Успенский, Б. (1995). *Семиотика искусства*. Москва: Языки русской культуры.
243. Фарыно, Е. (1991). *Введение в литературоведение*. Warszawa: PWN.
244. Франк, С. (2002). Заражение страстями или текстовая «наглядность»: phatos и ekrhrosis у Гоголя. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва, МИК, с. 32–41.
245. Фрейденберг, О. (1998). Образ и понятие. В кн.: Мелетинский, Е., Неклюдов, С. и др. (редкол.) *Миф и литература древности*. Москва: Восточная литература РАН, с. 224–623. Pieejams: <http://kogni.narod.ru/op5.pdf> [sk. 31.10.2009.].
246. Фридлиндер, М. (2001). *Об искусстве и знаточестве*. Санкт-Петербург: Андрей Наследников.
247. Хализев, В. (1999). *Теория литературы*. Москва: Высшая школа.
248. Хетени, Ж. (2002). Экфрасис о двух концах теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 162–166.
249. Ходель, Р. (2002). Экфрасис и демодализация высказывания. В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 23–31.
250. Цивьян, Ю. (1984). К происхождению некоторых мотивов «Петербурга» Андрея Белого. В кн.: *Труды по знаковым системам*. Вып. 18, Тарту, с. 106–124.

251. Цимборска-Лебода, М. (2002). Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение–Память Инобытие). В кн.: *Экфрасис в русской литературе*. Сборник трудов Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, с. 53–70.
252. Чамыян, О. (2001). Музыка как средство интрепретации художественного произведения. В кн.: *Язык и культура. Тезисы доклада Международной научной конференции*, Москва, 14.–17. сентября, с. 156–157.
253. Шатин, Ю. (2004). Ожившие картины: Экфрасис и диегезис. В кн.: *Критика и семиотика*. Вып. 7. Новосибирск, с. 217–226.
254. Шпенглер, О. (2003). *Закат Европы*. Том 1. Москва: Айрис Пресс.
255. Щеглов, Ю. (1996). Из поэтики Чехова («Анна на шее»). В кн.: Жолковский, А., Щеглов, Ю. *Работы по поэтике выразительности: Инварианты–Тема–Приемы–Текст*. Москва: Прогресс, с.157–188.
256. [Энциклопедический словарь] (s.a.). Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Picejams:
<http://www.rubricon.com/qe.asp?qtype=3&ii=91&id=91&rq=0&sletter=%u0411&onlyname=checked&n ewwind=&psize=10&pn=6&slid=1> [sk. 20.07.2011.].
257. Якимович, А. (1980). Об истоках и природе искусства Вато. В кн.: Прокофьев В. (сост.). *Западноевропейская художественная культура XVIII века*. Москва: Наука, с. 42–52.
258. Якобсон, Р. (1972). Шифтеры, глагольные категории и русский глагол. *Принципы типологического анализа языков различного строя*. Москва: Наука, с. 95–99.
259. Якобсон, Р. (1985). О лингвистических аспектах перевода. В кн.: *Избранные работы*. Москва: Прогресс, с. 361–368.
260. Якобсон, Р. (1983). Поэзия грамматики и грамматика поэзии. В кн.: Степанов Ю. (сост.). *Семиотика*. Москва: Радуга, с. 462–482.
261. Якобсон, Р. (1987a). Вопросы поэтики: Постскрипtum к одноименной книге. В кн.: *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, с. 80–98.
262. Якобсон, Р. (1987b). О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников. В кн.: *Работы по поэтике*. Москва: Прогресс, с. 343–363.
263. Ямпольский, М. (1996). *Демон и Лабиринт*. Москва: НЛЮ.
264. Ямпольский, М. (2000). *Наблюдатель. Очерки истории видения*. Москва: НЛЮ.
265. Ямпольский, М. (2007). *Ткач и визионер*. Москва: НЛЮ.
266. Ященко, Е. (2011). «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно–мировоззренческая модель. В кн.: *Вопросы философии*, № 12. Picejams:
http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52 [sk. 02.02.2012.].

1. PIELIKUMS

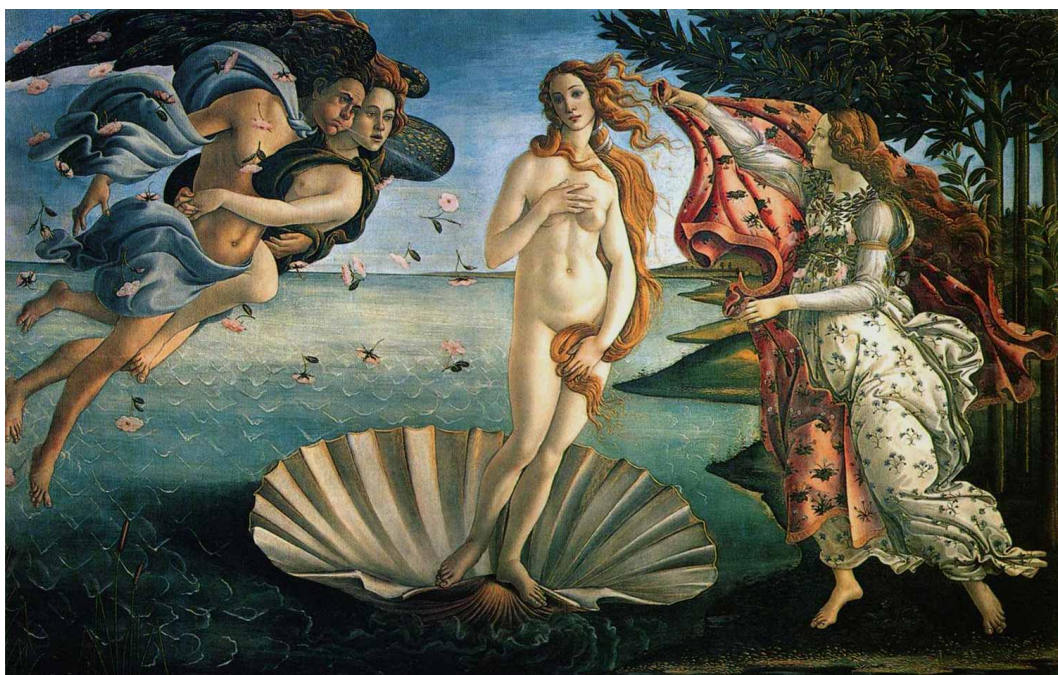


1.att. Džons Flaksmans (*John Flaxman*). Ahilleja vairogs (1821)



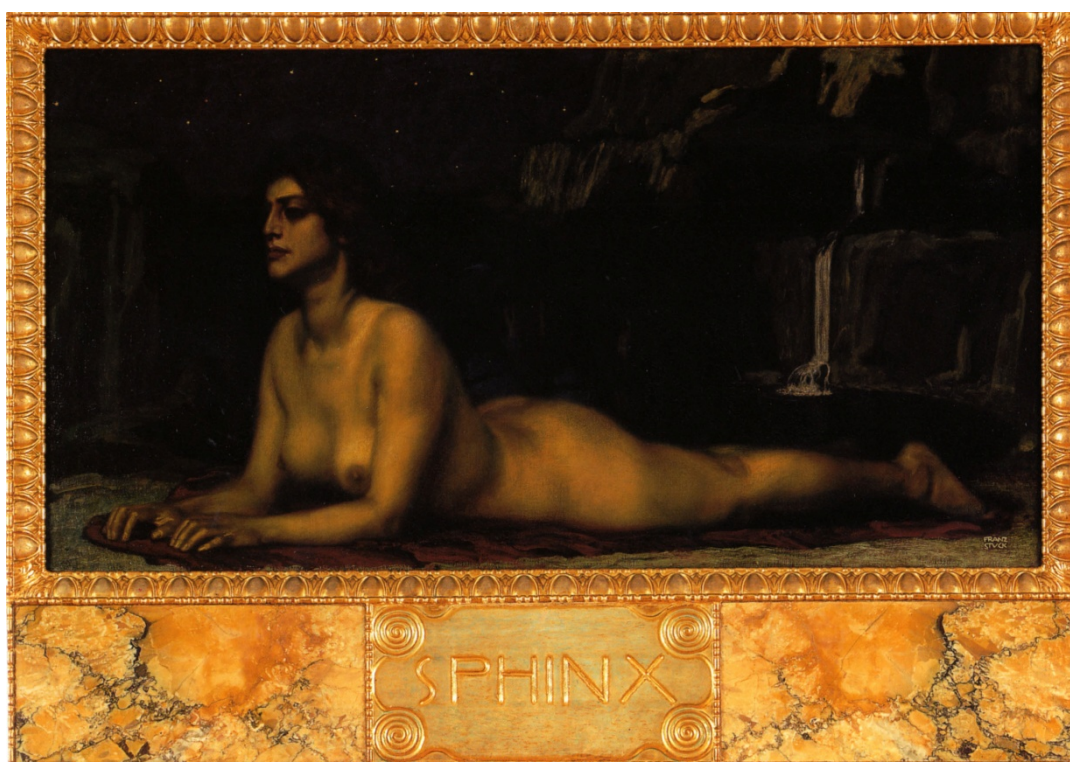
2.att. Ogists Rodēns (*Auguste Rodin*). Amors un Psihe (1905)

E.Virzas dzejolis "Amors un Psihe"



3.att. Sandro Botičelli (*Sandro Botticelli*). Veneras dzimšana (1485)

E. Virzas dzejolis "Kad lapas nomet rudens vēlais" u.c.



4.att. Francs fon Štuks (*Franz Ritter von Stuck*). Sfinksa (1904)

E. Virzas dzejolis "Bij vakars, saulriets dzisa tālē"



5.att. Francs fon Štuks (*Franz Ritter von Stuck*). Sfinksas skūpsts (1895)
E.Virzas dzejolis "Bij vakars, saulriets dzisa tālē"



6.att. Antuāns Vato (*Jean-Antoine Watteau*). Ceļojums uz Kitēras salu (1717) (Luvra)
E.Virzas dzejolis "Brauciens uz Citēru"



7.att. Antuāns Vato (*Jean-Antoine Watteau*). Ceļojums uz Kitēras salu (1718–1721)
(Šarlotenburgas pils)
E.Virzas dzejolis "Brauciens uz Citēru"



8.att. Pīters Pauls Rubenss (*Peter Paul Rubens*). Mīlestības dārzs (1633)
E.Virzas dzejolis "Brauciens uz Citēru"



9.att. Fransuā Bušē (*François Boucher*). Tumšmatainā Odaliska (1743)
E.Virzas dzejolis “*Madame de Pompadour*”



10.att. Fransuā Bušē (*François Boucher*). Gaišmatainā odaliska (1752)
E.Virzas dzejolis “*Madame de Pompadour*”



11.att. Versaļas dārzs. Slavas birztala
E.Virzas dzejolis ” “Karalienas birztala”



12.att. Vincents van Gogs (*Vincent van Gogh*). Guļamistaba Arlā (1889)
V.Dāvida dzejolis ”Vincents van Gogs”



13.att. Vincents van Gogs(*Vincent van Gogh*). Zvaigžņotā nakts (1889)
V.Dāvida dzejolis "Vincents van Gogs"



14.att. Titullapa V.Damberga dzejoļu krājumam "Zīmējumi" (1907)



15.att. Mihails Vrubelis (*Михайл Врубель*). Ceriņi (1900)
V. Damberga dzejolis "Caur ziliem ceriņziediem spīd..."



16.att. Mihails Vrubelis (*Михайл Врубель*). Ceriņi (1900)
V. Damberga dzejolis "Caur ziliem ceriņziediem spīd..."



17.att. Mihails Vrubelis (Михайл Врубель). Karaliene-Gulbis (1900)

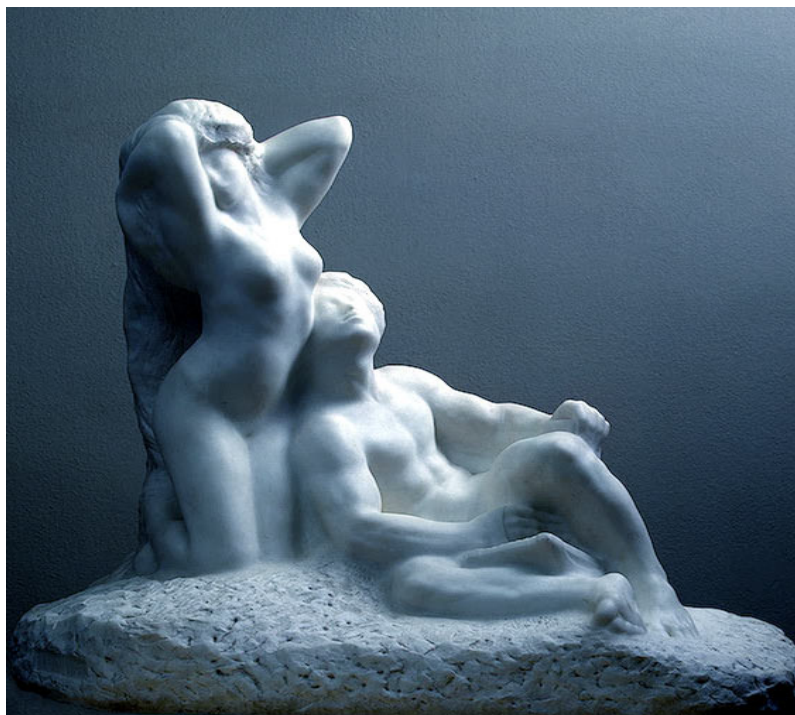
V.Dambergas dzejolis "Une lettre d'amour"



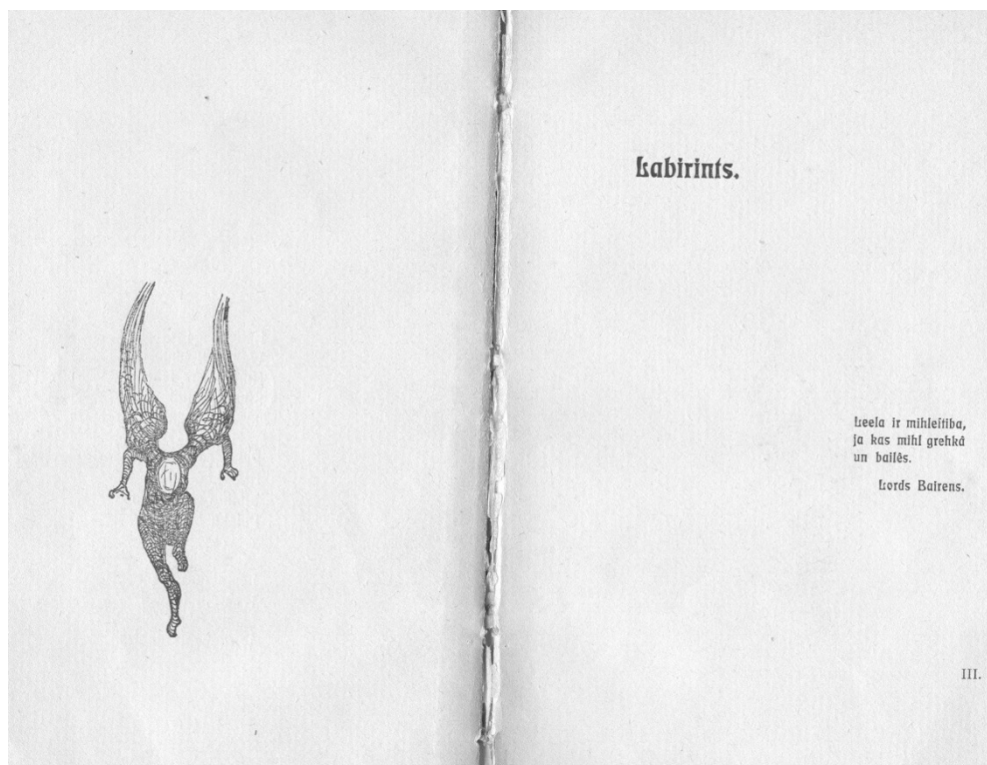
18.att. Ogists Rodēns. Elles vārti (1888)
V.Damberga dzejolis "Une lettre d'amour"



19.att. Ogists Rodēns. Dante (1888)
V.Damberga dzejolis "Une lettre d'amour"



20.att. Ogists Rodēns. Mākslinieks un mūza (1905)
V.Dambergas dzejolis "Une lettre d'amour"



21.att. Atvērums V.Eglīša krājumā "Elēģijas" (1907). V.Eglīša zīmējums



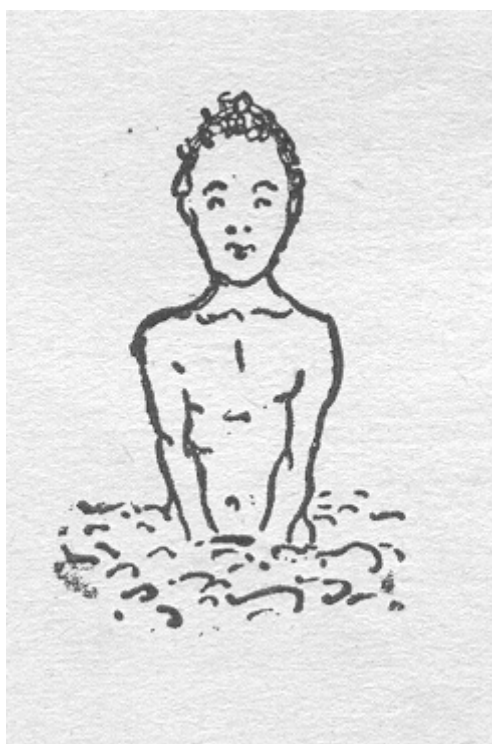
22.att. Medūza. V.Eglīša ilustrācija krājumam "Elēģijas". Vāka un pirmās nodaļas ilustrācija



23.att. Francs fon Štuks. Medūzas galva (1892)



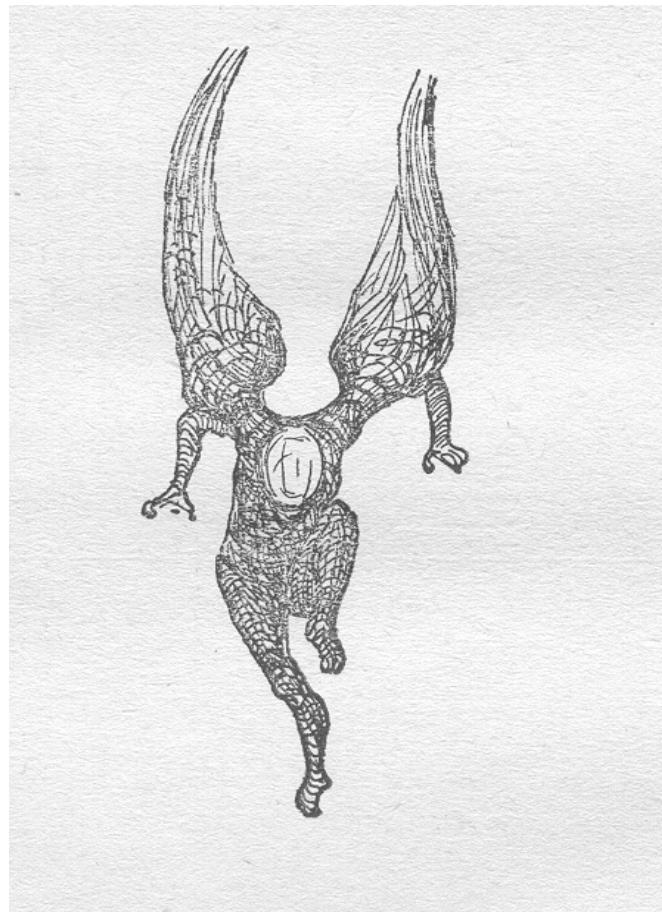
24.att. Jaceks Malčevskis (*Jacek Malczewski*). Medūza (1900)



25.att. Nodaļas "Medūzas skats" noslēguma ilustrācija



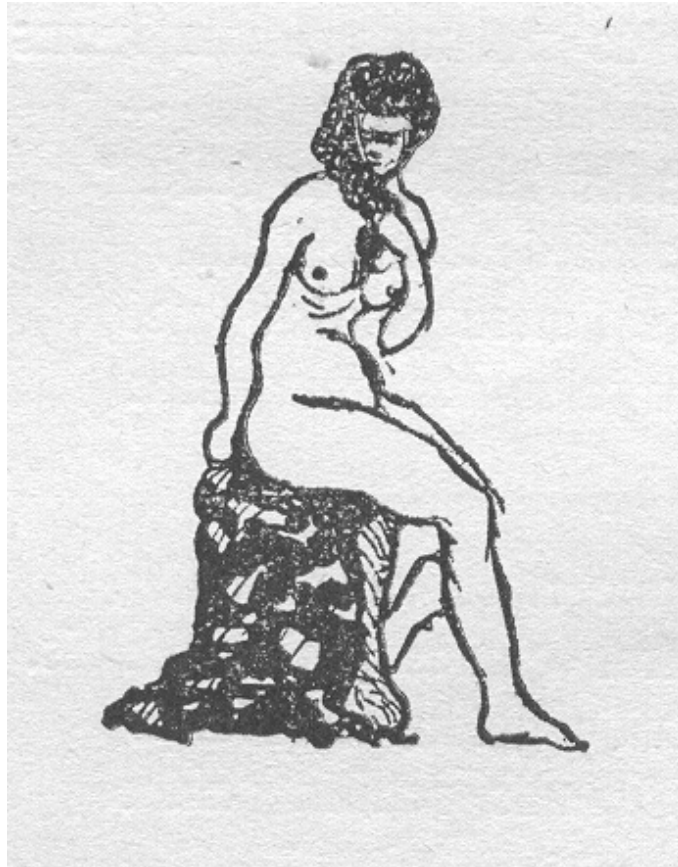
26.att. Nodaļas "Saturnālijas" pirmā dzejoļa "Vientuls" ilustrācija



27.att. Nodaļas "Labirints" atvēruma ilustrācija



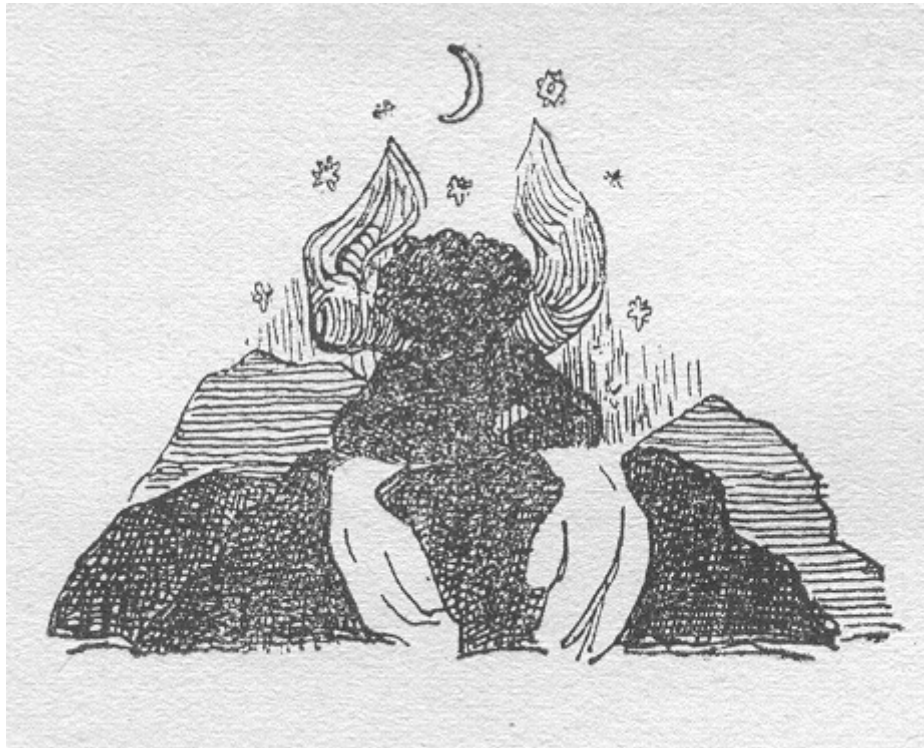
28.att. Nodaļas "Labirints" pirmā dzejoļa "Sieviete" ilustrācija



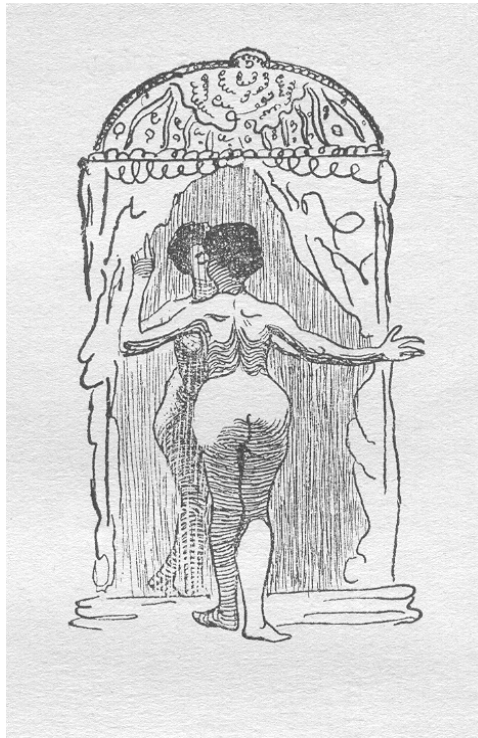
29.att. Nodaļas "Olimpiada" atvēruma ilustrācija



30.att. Nodaļas "Olimpiada" pirmā dzejoļa "Sturm und Drang" ilustrācija



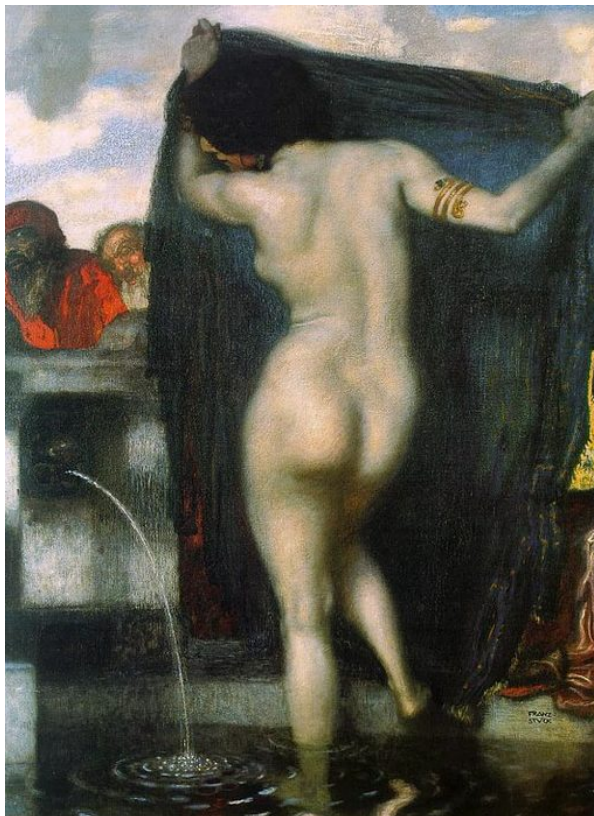
31.att. Nodaļas "Smags solis, viegla sirds" atvērums ilustrācija



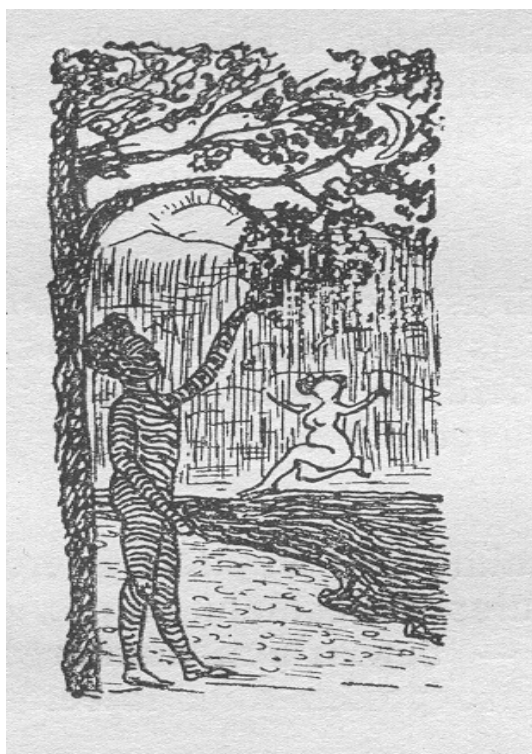
32. att. Nodaļas "Smags solis, viegla sirds" pirmā dzejoļa "Māņi" ilustrācija



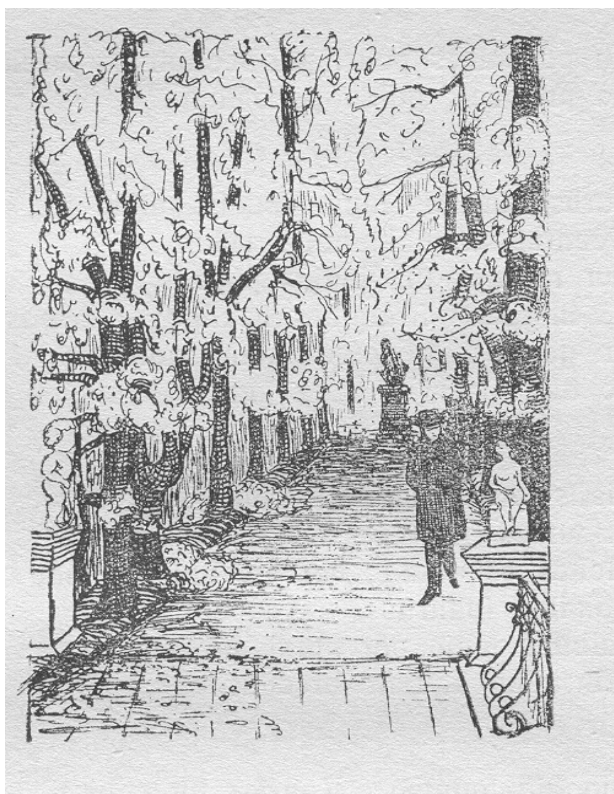
33. att. Felisjens Ropss (*Felicien Rops*). Pašmīla (1881-1887)



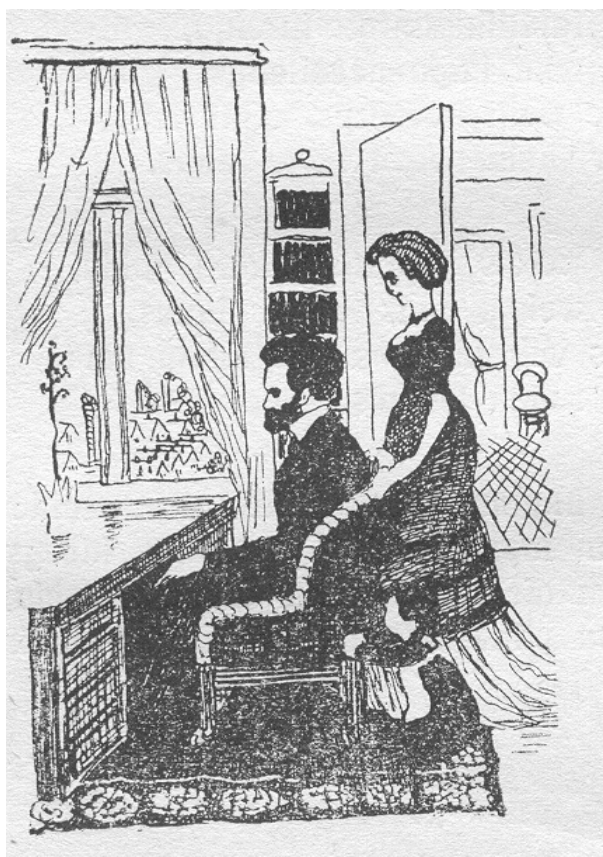
34. att. Francs fon Štuks. Zuzanna un vecajie (1904)



35.att. Nodaļas "Rudeņa dienas" atvērums ilustrācija



36.att. Nodaļas "Rudeņa dienas" pirmā dzejoļa "Jaunība" ilustrācija



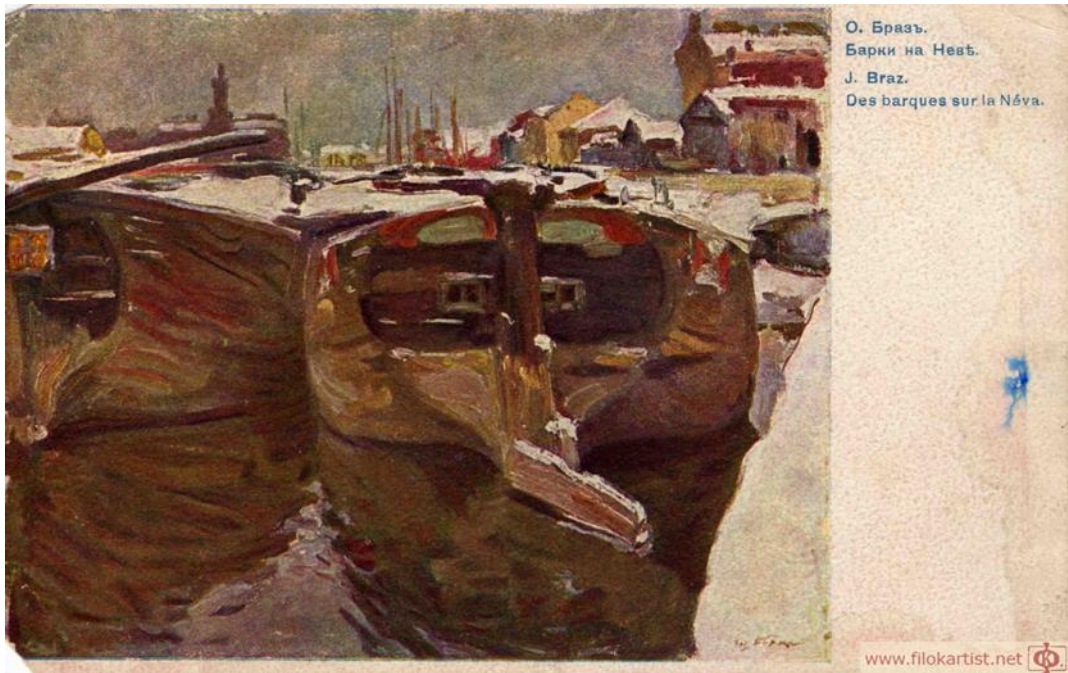
37.att. Nodaļas "Dzimtenē" atvēruma ilustrācija



38.att. Nodaļas "Dzimtenē" pirmā dzejoļa "Kapos" ilustrācija



39.att. Nodaļas "Dzimtenē" noslēguma ilustrācija



40.att. Osips Brazs (*Осип Браз*). Barkas uz Nevas (1905–1907)
A.Austriņa dzejolis "Oktobra rīts Pēterburgā"



41. att. Natans Altmans (*Натан Альтман*). A.Ahmatovas portrets (1914)
A.Austriņa dzejolis "Annai Ahmatovai"



42. att. Felisjens Ropss. Sātans sēj sēklas (1882)
A.Austriņa poēma "Necilvēks"



43.att. Felisjens Ropss. Mors siphilitica (1908)
A.Austriņa poēma "Necilvēks"



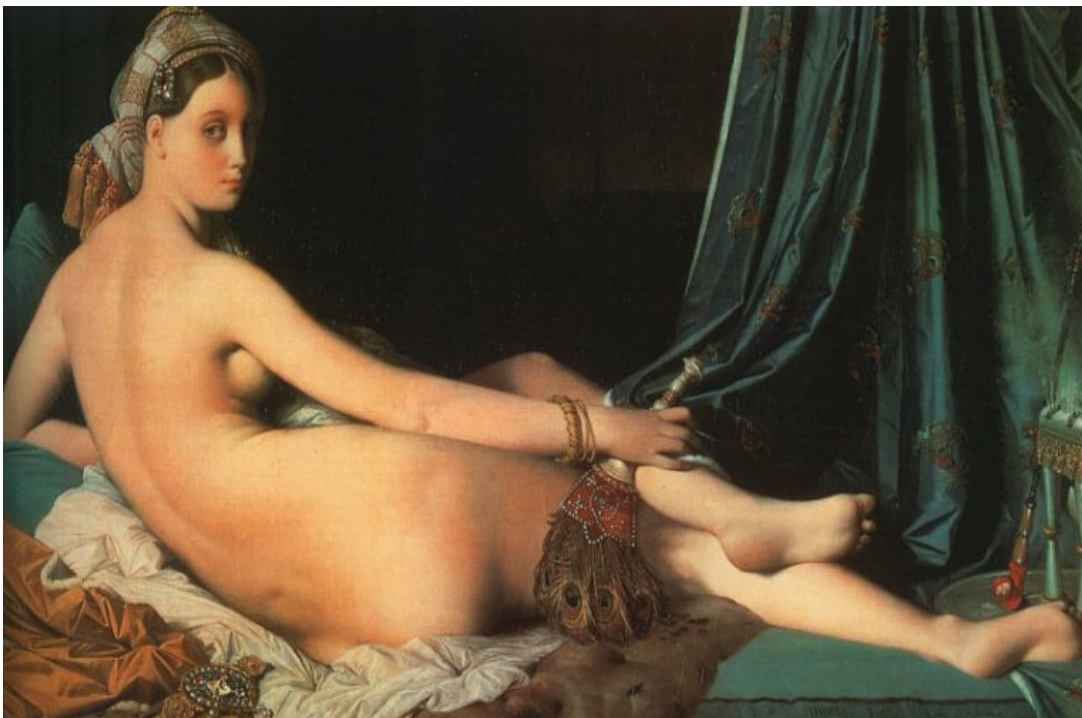
44.att. Monreales klosteris un strūklaka
A.Austriņa dzejolis “Klostera fontāns”



45.att. Anrī Ruso (*Henri Rousseau*). Jozefs Brummers (1909)
A.Kurcija dzejolis ”Es šodien sēdu kā Ruso dārzos...”



46. att. Eduards Manē (*Edouard Manet*). Olimpija (1863)
A.Kurcija dzejolis “Es šodien sēdu kā Ruso dārzos...”



47.att. Žans Augusts Dominiks Engrs (*Jean Auguste Dominique Ingres*).
Odaliska (1823–1824)
A.Kurcija dzejolis “Es šodien sēdu kā Ruso dārzos...”



48.att. Ežēns Delakruā (*Eugene Delacroix*). Dantes laiva (Dante un Vergīlijs) (1822)
A.Kurcija dzejolis "Kabarejs"



49.att. Rafaels (*Raphael*). Homērs, Dante un Vergīlijs (no gleznojuma „Parnass”) (1511)
A.Kurcija dzejolis "Kabarejs"

2. PIELIKUMS

Ahilleja vairoga apraksta fragments (Homērs, 1936:439-443)

475. *Pieliekot slavēto zeltu un gabalu sidraba spožā;
Vēlāk viņš pacēla laktu uz lielāka bluķa, tad tvēra
Veseri smagu ar labo, bet dižākas knaibles ar kreiso.
Vairogu lielu un stipru viņš kaldināt sāka pa priekšu,
Mākslīgi greznodams viņu un apvilkdams mirdzošu stīpu,*
480. *Trīsreiz visapkārt, jo krāšņu, un pielikdams sidraba siksnu.[..]
Debesis, zemi un jūru viņš veidojas vairoga vidū;
Debesīs mirdzēja saule un mēnesis pilnais aiz viņas;*
485. *Bariem tur spīgoja zvaigznes, kas debesīs vaiņago nakti:
Plejadas, Hiadas spožās un brašā Orionā stari [..]*
490. *Pilsētas divas, jo lielas un krāšņas, viņš veidoja tālāk
Ļaudis tur svinēja kāzas un rīkoja bagātas dzīres: [..]*
510. *Armijas divas. Kā vienai tā otrai ir savādas domas: [..]*
515. *Stājoties stiprajos mūros; pat sirmgalvjus vēro starp viņiem.
Paši sāk lauzties pa vārtiem. Tos Arejs ar Atēnu vada,
Abi tie izlieti zeltā, no zelta tiem mugurā drēbes,
Abi tie redzami tālu no bruņām, jo lieli un skaisti, [..]*
525. *Beidzot nāk ganāmie pulki; tos pavada vērīgie gani, [..]*
545. *Melnojas tīrums aiz viņiem; tas uzartam bija jo līdzīgs,
Kauču ar veidots no zelta: tik brīnišķi veica viņš visu.*
550. *Tālāk viņš tēloja lauku, kur viņojās briedušās druvas,
Pļāvēju bija tur pulka ar izstieptām izkaptīm rokā [..]*
570. *Tālāk viņš veidoja govīs un vēršus ar smailajiem ragiem.
Bija tie lieti pa daļai no zelta, pa daļai no alvas [..]*
590. *Slavenais klibkājis Hefaists vēl tālāk aiz zālainās pļavas
Tēloja brīnišķu kori, tam līdzīgu skatā, ko Knosā
Radīja slavenais Daidals par godu Ariadnei košai [..]*

Brjusovs V. **Medūzas skats.** Лик медузы (1905).

*Лик Медузы, лик грозящий,
Встал над далью темных дней,
Взор - кровавый, взор - горящий,
Волоса - сплетенья змей.*

*Это - хаос. В хаос черный
Нас влечет, как в срыв, стезя.
Спорим мы иль мы покорны,
Нам сойти с пути нельзя!*

*В эти дни огня и крови,
Что сольются в дикий бред,
Крик проклятий, крик злословий
Заклеймит тебя, поэт!*

*Но при заревах, у плахи,
На руинах всех святынь,
Славь тяжелых ломов взмахи,
Лиры гордой не покинь.*

*Ты, кто пел беспечность смеха
И святой покой могил,
Ты от века - в мире эхо
Всех живых, всех мощных сил.*

*Мир заветный, мир прекрасный
Сгибнет в бездне роковой.
Быть напевом бури властной -
Вот желанный жребий твой.*

*С громом близок голос музыки,
Древний хаос дружен с ней.
Здравствуй, здравствуй, лик Медузы,
Там, над далью темных дней.*