

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
FILOLOĢIJAS FAKULTĀTE

KĀRLIS VĒRDIŅŠ

Latviešu dzejproza 20. gadsimtā

Latvian Prose Poetry in the 20th Century

Promocijas darbs filoloģijas doktora grāda iegūšanai

Literatūrzinātnes nozarē

Literatūras vēstures apakšnozarē

Zinātniskā vadītāja

Dr. habil. philol. Janīna Kursīte

RĪGA

2009

Saturs

Ievads	3
1. Dzejprozas teorija un vēsture	
1. 1. Dzejprozas vispārīgs raksturojums	7
1. 2. Dzeja un proza: kopīgais un atšķirīgais	15
1. 3. Dzejprozas attīstība pasaules literatūrā	27
1. 3. 1. Dzejprozas attīstība Francijā 19. gs.	27
1. 3. 2. 19.gs.b. Eiropas dzejproza un tās tulkojumi Latvijā	35
1. 3. 3. Galvenās tendences 20. gs. ārzemju dzejprozā	40
2. Latviešu dzejproza 20. gs. pirmajā pusē	
2. 1. Ausekļa, Aspazijas un J.Poruka darbi	46
2. 2. Latviešu autoru dzejproza 20. gadsimta sākumā	53
2. 3. J.Akuraters “Uz Sauleskalnu” un citi darbi	62
2. 4. Modernie meklējumi dzejprozā 20. un 30. gados	70
3. Dzejproza trimdā un Padomju Latvijā	
3. 1. Nacionālais stils un modernisma turpinājums trimdā	85
3. 2. A.Ivaska “Līču loki” un „Pasaules pagalmos”	96
3. 3. Dzejprozas atdzimšana 60. gadu beigās	102
3. 4. I.Ziedonis “Epifānijas” un „Taureņu uzbrukums”	116
3. 5. U.Bērziņš un citi 70. gadu dzejnieki	126
3. 6. 80. gadu debitantu dzejproza	139
4. Dzejproza mūsdienās	
4. 1. 90. gadu jauno autoru darbi	146
4. 2. A.Putniņš “Karogi nemirst” un citi eksperimenti perifērijā	154
4. 3. Autori starp dzeju un prozu. I.Ābele “Atgāzenes stacijas zirgi”	159
Nobeigums	165
Literatūras saraksts	168

1. PIELIKUMS. Latviešu dzejprozas antoloģija (1873—2006)

2. PIELIKUMS. Ārzemju dzejprozas izlase latviešu tulkojumos

Ievads

Promocijas darbā “Latviešu dzejproza 20. gadsimtā” tiek aplūkota dzejprozas tradīcija latviešu literatūrā. Šis žanrs (to var uzskatīt arī par starpžanru veidojumu) ir izplatīts modernajā literatūrā un apzīmē literāru darbu, kura forma apvieno dzejas un prozas elementus.

Līdz šim dzejproza latviešu literatūrā nav tikusi apskatīta kā pastāvīga tradīcija, tās paraugi aplūkoti tikai kā atsevišķi, nesaistīti piemēri. Tas apgrūtina šo darbu žanriskās piederības noteikšanu un interpretāciju, kā arī latviešu dzejas formas pētījumus.

Pētījuma objekts ir teksti, kas sarakstīti latviešu valodā un apvieno sevī kā dzejas, tā prozas iezīmes. Tiek aplūkoti atsevišķi mākslinieciski pabeigti darbi, gan tādi, kurus to autors žanriski pieskaitījis dzejprozai, gan arī tādi, kurus šim žanram ļauj pieskaitīt to formālās pazīmes. Pētījuma priekšmets ir latviešu autoru grāmatas, kurās publicēti dzejoļi prozā, kā arī publikācijas preses izdevumos.

Pētījuma metodoloģiskā bāze ir divu metožu apvienojums:

- pirmkārt, literatūrvēsturiskā metode, ar kuras palīdzību izstrādāts dzejprozas kā pastāvīgas un specifiskas parādības raksturojums 20. gadsimta latviešu literatūrā, skatot tās saistību ar ārzemju dzejprozas tradīcijām. Šī metode balstīta S. Bernāras, M. Delvila, Dž. Saimona un citu Rietumu dzejprozas pētnieku darbos.
- otrkārt, formālās analīzes metode. Pētījumā izmantotas literatūrzinātnieku atziņas žanru teorijā un pētījumi par dzejas un prozas valodas kopīgajām un atšķirīgajām iezīmēm (J. Tiņanovs, A. Potebņa), kā arī dzejprozas un verlibra paveidu klasifikācijas mēģinājumi, kas izstrādāti M. Gasparova, O. Fedotova, H.T. Kērbija-Smita darbos.

Pētījuma empīriskā bāze ir 20. gadsimta latviešu autoru dzejproza. Šis vēsturiskais periods atbilst laikam, kad latviešu dzejproza sāk attīstību un turpina pastāvēšanu visa gadsimta garumā, turpinādamās līdz pat mūsdienām. Papildu ilustrācijai darbā iekļautas ziņas par dzejprozas darbiem arī ārpus šā laika — apskatīti arī teksti, kas publicēti laika posmā no 1873. gada līdz 2006. gadam.

Pētījuma mērķis ir pārliecināties par dzejprozas kā pastāvīgas tradīcijas klātesamību latviešu literatūrā. Pētījuma uzdevumi ir analizēt latviešu dzejprozas attīstību, definēt tās formālās pazīmes, skatīt tās dzejas un prozas kontekstā.

Pētījuma sākumā tika izvirzīta hipotēze — dzejprozas kā patstāvīga žanra ar noteiktām iezīmēm, kuras nosaka literatūras vēsturiskā attīstība un darbu formālās īpatnības, klātbūtne latviešu literatūrā. Lai pierādītu šo hipotēzi, tika pētīti ar dzejprozu saistītie jautājumi: iespējas definēt šī žanra likumsakarības, saistīt latviešu literatūras paraugus ar dzejprozas tradīcijas pastāvēšanu ārzemju literatūrās, izplatītākie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi latviešu autoru darbos, kā arī dzejprozas semantiskais aspekts jeb formas saistība ar tekstā ietverto saturu.

Uzmanība veltīta galvenokārt dzejprozas darbu formālajām iezīmēm, saturu visbiežāk analizējot saistībā ar izvēlēto formu un ar attiecīgā teksta nozīmi rakstnieka daiļrades kontekstā un literatūras procesā. Apskatāmie darbi analizēti, noskaidrojot galvenokārt metra, atskaņu sistēmas un kompozīcijas principu klātesamību, to lomu darba satura atklāsmē.

Pētījuma gaitā ir iegūts pārskats par latviešu dzejprozas attīstību, apzināti autori, kas tai pievērsušies. Izveidota apjomīga latviešu dzejprozas paraugu bāze, kā arī ārzemju dzejprozas paraugu izlase. Tā kā būtu neiespējami pilnībā apzināt visus latviski publicētos darbus, kurus, iespējams, varētu definēt kā dzejprozu, darbā ir mēģināts izsekot šai tradīcijai nozīmīgāko autoru daiļradē, atsevišķos gadījumos pievērsoties arī fona literātu devumam, kas labāk palīdz raksturot attiecīgā laika posma literatūras īpatnības.

Līdz šim dzejproza latviešu literatūras pētniecībā bijusi tikpat kā neapgūta joma. Šis darbs dzejprozas žanru pirmo reizi skata kā noturīgu tradīciju latviešu literatūrā vairāk nekā simts gadu garumā, ne tikai apzinot un reģistrējot šai tradīcijai piederīgos darbus, bet arī tiecoties raksturot tās būtiskākās iezīmes — gan katram laika posmam īpašās, gan pārmantotās —, un atklājot šo darbu formālo un saturisko daudzveidību.

Šajā darbā apskatītie teksti iepriekš pētīti kā citu žanru, tradīciju vai atsevišķu rakstnieku daiļrades paraugi. Šā darba uzdevums bija iekļaut tos dzejprozas žanra paradigmā, izvirzot jautājumu par šādas paradigmas iespējamību latviešu literatūrā. Šāds skatījums ir pamatā darba novatoriskumam.

Pētījums sastāv no četrām nodaļām. Pirmajā sniegts dzejprozas teorētiskais raksturojums, apskatītas dažādu ārzemju literatūras teorētiķu atziņas par šī žanra īpatnībām. Lai sekmīgi analizētu dzejprozas paraugus, pirmajā nodaļā izvērstā dzejprozas klasifikācija pēc M. Gasparova piedāvātā formālo pazīmju iedalījuma, kas ļauj šo žanru integrēt starp citiem literatūras veidiem un žanriem, ļaujot nošķirt tā robežas. Apskatīta dzejprozas saistība ar dzeju un prozu, minētas tās pazīmes, kas vienu vai otru tekstu ļauj uzskatīt par konkrētam žanram vai literatūras veidam piederīgu. Lai novērstu teorētisku neskaidrību, sīkāk raksturots asimetriskās dzejas formas (verlibra) paveids, kam šajā darbā dots apzīmējums „Vitmena rinda”. Nodaļas turpinājumā raksturota dzejprozas kā žanra rašanās un attīstība 19. gadsimta franču literatūrā, kā arī īsumā apskatīti nozīmīgākie 20. gadsimta autoru dzejprozas paraugi.

Pārējās trīs nodaļas veltītas latviešu dzejprozas hronoloģiskai izpētei. Otrajā nodaļā apskatīti pirmie žanra paraugi 19. gadsimta otrajā pusē (Auseklis), kā arī dzejprozas tradīcijas nostiprināšanās 19. – 20. gadsimta mijā. Šajā laikā dzejproza kļūst par visai žanru, ar kuru eksperimentē gan tā laika jaunās paaudzes nozīmīgākie dzejnieki, gan arī plašs autoru loks, kuri mūsdienās ir mazāk pazīstami. Iespējams, tieši lielais epigonisko dzejprozas darbu daudzums bija viens no iemesliem, kāpēc 20. gadsimta otrajā desmitgadē interese par dzejprozu samazinājās. Jauns periods žanra attīstībā ir 20. – 30. gadi, kad top vairāki nozīmīgi eksperimenti ar dzejprozu (P.Ērmanis, L.Zamaiča, A.Čaks), izpētot tās iespējas izmantot dzejas izteiksmes līdzekļus.

Darba trešajā nodaļā apskatīta dzejprozas tekstu izplatība 40. – 90. gados trimdā un padomju Latvijā. Trimdas vecākās paaudzes literātu tiecību uz izteikti nacionāla rakstura darbu radīšanu nomaina 50. – 70. gados debitējušo autoru atvērtība modernisma ietekmēm, intīmāka un provokatīvāka tematika, formas meklējumi. Padomju Latvijā dzejproza piedzīvo popularitātes vilni 60. gadu beigās, kad vairāku dzejnieku interese par šo žanru vainagojas ar ievērojamākajiem latviešu dzejprozas paraugiem, piemēram, I.Ziedoņa „Epifānijām”. Dzejnieku interese par dzejprozu saglabājas arī 70. un 80. gados, kad to pielieto gan U.Bērziņš, gan vairāki citi autori.

Ceturtnā nodaļa veltīta 90. gadu un gadsimtu mijas dzejprozei. Lai arī dzejproza nav kļuvusi par plaši izplatītu tradīciju, tās paraugi regulāri sastopami dažādu latviešu autoru darbos, un šajā periodā tie liecina arī par visas literatūras izmaiņām — modernisma un

postmodernisma poētikas līdzekļu apgūšanu, robežu vājināšanos starp žanriem un literatūras veidiem. Jaunākais no promocijas darbā apskatītajiem dzejprozas darbiem ir I.Ābeles „Atgāzenes stacijas zirgi”.

1. Dzejprozas teorija un vēsture

1. 1. Dzejprozas vispārīgs raksturojums

Pēdējo pusotra simta gadu laikā ievērojama vieta ir dažādām brīvās dzejas formām — dzejai, kam nav stingra strofiska un metriska dalījuma, kā arī atskaņu. Sākot jau no 19. gadsimta, pasaules literatūrā tiek izmantotas formas, kam raksturīgas kā dzejas, tā prozas pazīmes.

Kā rakstījis Jurijs Lotmans, mākslā vienlaicīgi darbojas divas tendences — gan tieksme daiļdarba valodu norobežot (dzejas valoda, prozas valoda, dažādu žanru valodas u.c.), gan arī tieksme pārvarēt šos norobežojumus, ieviešot darba struktūrā elementus, kas tai nav raksturīgi un liekot lasītājam svārstīties starp atšķirīgiem kodiem, ar kuru palīdzību tekstu atšifrēt. Līdz ar to daiļdarbā nemitīgi cīnās divas tendences — tā, kura tiecas uz struktūras normu realizāciju, un tā, kura tiecas šīs normas pārkāpt, līdz ar to daiļdarbam raksturīga abpusēja spriedze, ko nodrošina abu šo tendenču konfrontācija¹. Spilgts žanru robežu pārvarēšanas piemērs ir dzejproza.

Šajā darbā vārds “dzejproza” tiks lietots kā apvienojošs apzīmējums visiem tiem neliela apjoma liriskiem tekstiem, kuros saskatāmas gan dzejas, gan prozas iezīmes, un kuri ir šā pētījuma objekts. Starp šādiem tekstiem var būt gan tādi, kurus pats autors uzskatījis par piederīgiem dzejai vai prozai, kā arī tādi, kuri rakstīti ar vēlmi radīt vai aktualizēt īpašu starpžanru — dzeju prozā, kuras forma būtu maksimāli piemērota autora attiecīgā vēstījuma saturam.

Dzejproza jeb dzeja prozā (fr. *poème en prose*, kr. *stihotvorenije v proze*, angl. *prose poem*) zinātniskajā un uzziņu literatūrā parasti tiek definēta kā daiļdarbs, kurš daļēji atgādina dzejoli un daļēji prozu. Pazīmes, kas dzejoli prozā tuvina dzejai, ir izteikta sižeta trūkums, neliels apjoms, liriska tēlojuma iezīmes, paaugstināta emocionālā spriedze, subjektivitāte, dzejai raksturīgas inversas sintaktiskas konstrukcijas, savukārt ar prozu to

¹ Лотман Ю. Структура художественного текста//Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005, с. 283.

sarado stingra metra un atskaņu trūkums, dalījums rindkopās². Tā kā dzejprozas robežas tradicionāli ir plūstošas, dažādos tekstos šīs pazīmes var variēties.

Franču uzziņu literatūrā dzejprozu salīdzina ar “īsu un blīvu prozas fragmentu, nostrādātu un izslīpētu kā rotaslietu, sevī vērstu (bez autobiogrāfiskiem faktiem), ar spēcīgu estētisku iespaidu³”, savukārt Babetes Doičas angļu valodā sarakstītajā „Dzejas rokasgrāmata” dzejproza definēta kā „nediskursīvas prozas fragments, parasti īsa apjoma, kura poētiskās kvalitātes ir acīmredzamas, vai arī gara apjoma darbs, kurš, lai arī nodrukāts kā proza, izceļas ar atskaņām un bagātīgām valodas konotācijām⁴”.

Jau pats dzejprozas jēdziens apzīmē “žanru ar oksimoronu (nesavienojamu, pat galēji pretēju parādību savienošana vienā vārdkopā) nosaukumā⁵”. Dažādos laikmetos pētnieku attieksme pret šo savienojumu ir mainījusies.

Sekojoit klasiskajām dzejas un prozas definīcijām, krievu valodnieks Aleksandrs Potebņa pēc noteiktiem kritērijiem šķir dzejas un prozas valodu — pēc viņa domām, dzeja ir literatūras veids, kura tēlainību raksturo attiecības „A (tēls) < X (nozīme)”, respektīvi, A vienmēr ir mazāks par X, jo, ja tā nebūtu, tad tiktu iznīcināts „poētiskums” (*поэтичность*) un tēls iegūtu tikai prozaisko (A.Potebņa to vienādo ar sadzīvisko) nozīmi, kura neietvertu neko citu⁶. Savukārt prozu viņš definē kā tiešu, viennozīmīgu valodas lietojumu, kurai ir praktiski mērķi vai arī tā ir piemērota, lai izteiktu zinātnisku informāciju, kura nedrīkst būt daudznozīmīga⁷.

Krievu formālistu pārstāvji izstrādāja sarežģītākus dzejas un prozas mijiedarbības modeļus. Jurijs Tiņanovs, runājot par dzejas un prozas atšķirībām, skaidro: “Dzejolis prozā kā žanrs un romāns dzejā kā žanrs ir balstīts uz lielo atšķirību starp abām parādībām, nevis uz to tuvību: dzejolis prozā vienmēr atkailinās prozas būtību, romāns dzejā — dzejas būtību⁸”. Šī iemesla dēļ viņš uzskata, ka dzeja prozā patiesībā ir nevis dzejas un prozas tuvināšana, bet neparasta materiāla ievietošana specifiskā un noslēgtā

² Kursīte J. Dzejas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 2002, 122.–123. lpp.

³ Poésie//Encyclopaedia Universalis [http://café.umontreal.ca/genres/n-poepro.html [2004]. No franču val. tulk. J.Grostiņa.

⁴ Deutsch, B. Poetry Handbook: A Dictionary of Terms. New York: Minerva Press, 1974, p. 129.

⁵ Ceplis R. Mēs visi piedalāmies kādās bērēs//Š.Bodlērs. Parīzes splīns. Rīga: Atēna, 2003, 7.–27. lpp.

⁶ Потебня А. А. Теоретическая поэтика/Сост. А.Б Муратова. Москва: Высшая школа, 1990, 151. с.

⁷ Turpat, 152. с.

⁸ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. 3-е изд. – Москва: Едиториал УРСС, 2004, с. 47.

sistēmā. Lasītāja uzmanību šāds darbs saasina, jo rada neparastu iespaidu, savienojot abas pretešības.

Mūsdienu kultūras teorijā un literatūras zinātnē ir radīta plaša teorētiskā bāze dzejprozas un tai radniecīgu robežparādību pētīšanai. Poststrukturālisma teorētiķi ir skeptiski pret binārajām opozīcijām, stabilām nozīmēm un definīcijām. Viņu piedāvātās metodes raksturojusi Džoana Vallaha Skota:

„Diskusijas par nozīmi ietver jaunu opozīciju izdalīšanu, hierarhiju izjaukšanu, mēģinājumu atklāt izstumtus terminus, pakļaut šaubām šķietami dihotomu pāru pašsaprotamo statusu, atklāt to savstarpējo atkarību un iekšējo nestabilitāti. Šis analīzes veids, kas Žaka Deridā teorijā zināms kā „dekonstrukcija”, padara iespējamu sistemātiski (bet ne pilnīgi un galīgi) studēt konfliktu pilno procesu, kura gaitā tiek radītas nozīmes⁹”.

Šo tradīciju (vai žanru) iespējams definēt kā pretrunīgu, pirmkārt, tā klasifikācijas ziņā. No vienas puses, dzejprozas nosaukums liecina, ka tā sastāv no dzejas un prozas (no to sakausējuma vai arī pastāvīgas konfrontācijas), no otras puses, literatūras veidu kontekstā tā it kā ieņem starpnieka (vai mutanta) lomu, iesaistīdamās triādē „dzeja – dzejproza – proza”, izjaukdama dzejas un prozas dihotomiju.

Dzejprozas tradīcija ir daudzu konfliktējošu prakšu summa — tajā ietilpst daudzi formālā ziņā atšķirīgi darbi, kurus sarakstījuši autori ar dažādiem mākslinieciskajiem mērķiem. Tādējādi nozīmīgas dzejprozas tradīcijas iezīmes ir pretrunīgums un daudzveidība, gan viena teksta ietvaros, gan dzejprozas ciklu un grāmatu veidojumā. Formāli atšķirīgi teksti var tikt apkopoti gan dzejoļu krājumā, kurā starp pantu dzeju¹⁰ ir dzejproza, gan arī dzejprozas krājumā, kurā, piemēram, ritmiskā proza atrodas kopā ar dzejoļiem prozā vai īsprozu.

Tiek uzskatīts, ka senākais dzejprozas stila iedvesmas avots Eiropas tautu literatūrās ir Bībele — piemēram, tās Karaļa Džeimsa angļu tulkojuma versija. Daudzu dzejprozas autoru episkais, patētiskais, atkārtojumiem piesātinātais stils ir radniecīgs tam stilam, kādā veidoti Bībeles tulkojumi Eiropas tautu valodās.

⁹ Sk. Scott, J.W. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 2000.

¹⁰ „Pantu dzeja” – termins, ar kura palīdzību iespējams aprakstīt „parasto”, pantos sarakstīto dzeju pretstatā dzejai prozā (analoģiski apzīmējumi ir angļu valodā – *verse poetry* un *prose poetry*).

Lai arī dzejprozas brīvā forma sarežģī tās klasificēšanu un analīzi, vairāki pētnieki ir mēģinājuši sagrupēt tai piederīgos tekstus pēc formālām pazīmēm. ASV un Eiropas literatūrzinātnieki pārsvarā pievēršas žanru problēmai, savukārt krievu literatūrteorētiķi tiecas izstrādāt dzejprozas formālo pazīmju klasifikāciju.

Nozīmīgs mēģinājums klasificēt tradicionāli par “saplūdušām” uzskatītās dzejas un prozas robežformas ir krievu literatūrzinātnieka Mihaila Gasparova veidotais dalījums¹¹, kas izmantots arī šā darba pamatā. Paturot jēdzienu “dzejproza” kā apvienojošu nosaukumu visām šīm robežformām, tekstus iespējams sagrupēt pēc to formālajām pazīmēm.

- 1) *Dzejolis prozā* — darbs bez ritma un atskaņām, kurā ritmiskuma un labskanības nav vairāk kā “parastajā” prozā. Šādi darbi ir, piemēram, Jāņa Akuratera dzejoļi prozā, kas iekļauti viņa dzejoļu krājumā “Zvaigžņu nakts”.
- 2) *Gan prozai, gan dzejai piederīgs teksts* — teksts, kurā nav iespējams atklāt autora iecerēto grafisko izkārtojumu, piemēram, tulkojumā no ķīniešu valodas tas jāizvēlas tulkotājam. Latviešu rakstos šāds piemērs ir Pētera Šmita tulkotais 11.gs. ķīniešu dzejnieka Džou Dun-ji darbs “Lotus puķes”, kas žurnālā “Daugava” iespiests prozas veidolā, tomēr izmantojot burtu veidu, kādā žurnālā tika publicēta dzeja¹².
- 3) *Metriskā proza* — darbs, kurš sarakstīts noteiktā metrā (trohajā, daktilā u.c.), un sadalīts rindkopās, nevis atsevišķās rindās. Latviešu literatūrā pirmais līdz šim zināmais metriskās prozas darbs ir 1906. gadā publicētais kāda J.Brieža teksts “Tuksnesī”.
- 4) *Atskaņotā proza* — prozas teksts, kurā ievietotas daudz atskaņu, tās ne vienmēr kalpo kā teksta organizēšanas līdzeklis, bet var būt tikai kā ornamentāls akcents¹³. Šādā formā sarakstīts A.P. Mierkalna darba “Simfōnija “Jaunības sapnis”” daļa “Presto”.

¹¹ Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. Москва: КДУ, 2004, 13.–21. с.

¹² Džou Dun-ji. Lotus puķes/Tulk. P.Šmits//Daugava, 1928, Nr. 12, 1532. lpp.

¹³ M.Gasparovs rakstā „Par vienu nepētītu atskaņotās prozas aspektu” analizē galvenokārt darbus, kuros atskaņām ir nozīmīga ornamentāla funkcija. Viņš izmanto A.Belija un S.Kirsanova darbu piemērus, kuriem raksturīgas blīvas, sarežģītas atskaņu un asonanšu ķēdes, kas caurauž visu tekstu. Sk. krāj. „Finitis duodecim lustris” (Tallina: Eesti raamat, 1982).

- 5) *šķietamā proza* — teksts, kurš ir pierakstīts kā proza, lai gan tam ir dzejas formālās pazīmes (metrs, līdzīga garuma frāzes, kas beidzas ar atskaņām). Šādu formu latviešu dzejā izmantojuši Uldis Bērziņš un Māris Melgalvs.

Ārpus šīs klasifikācijas paliek *brīvā dzeja (verlibrs)* — teksts, kurā var nebūt ne atskaņu, ne metra, ne ritma, bet kuru tieši dalījums rindiņās padara piederīgu dzejai. Šādi teksti nepieder pie dzejprozas, tomēr tos teorētiskajā un uzziņu literatūrā dažreiz kļūdaini pieskaita dzejprozei (piemēram, Volta Vitmena dzejoļus). Atšķirība starp verlibru un dzejprozu ir faktā, ka verlibrā sarakstītu teksts ir dalīts rindās (arī tad, ja katrs no šiem periodiem to garuma dēļ „salauzta” vairākās rindās), savukārt dzejprozu organizē rindkopas.

Visus šos paveidus, atskaitot verlibru, iespējams definēt kā dzejprozu, jo visiem tiem raksturīgs gan dzejas, gan prozas līdzekļu izmantojums.

a) *m e t r i k a*. Krievu literatūrzinātnieks Oļegs Fedotovs iedala dzejprozas metru trīs grupās — regulārā dzejproza (dzejas rindās nedalīta mākslinieciskās runas struktūra, kurā regulāri mijas ikti un neuzsvērtās zilbes, vai arī ir atskaņu sistēma, vai arī ir gan viens, gan otrs); neregulārā dzejproza (bez pastāvīga iekšēja dalījuma, brīvi pārklājas ar prozu); jauktā dzejproza (izmantots gan regulārais, gan neregulārais stils, šī pārmaiņa var būt grafiski marķēta, un var arī nebūt)¹⁴.

b) *s t r o f i k a*. Dzejproza nav dalīta pantos, bet rindkopās. Katru rindkopu var uztvert kā vienu dzejas rindu, kas stiepjas vairāku teksta rindiņu garumā. A.Bertrāns savus dzejoļus prozā rakstīja pārsvarā sešos vienāda garuma pantos, tā saglabājot zināmu tuvību dzejas panta formai, taču Š.Bodlērs raksta brīvas formas tekstus, maksimāli pietuvinātus prozei, ar brīvu rindkopu dalījumu, un to garums svārstās no pāris nelielām rindkopām līdz vairākām lappusēm. Šāda strofikas amplitūda raksturīga arī vēlāku laiku dzejprozei.

c) *k o m p o z ī c i j a*. Franču literatūrzinātniece S.Bernāra¹⁵ nosauc pazīmes, ar ko dzejolis prozā atšķiras no prozas teksta:

¹⁴ Федотов О.И. Основы теории литературы. В двух частях. — Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003, Часть 2, 121.–126. с.

¹⁵ Bernard S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu'а nos jours. Paris: Librairie Nizet, 1959. Citēts pēc: http://web.uvic.ca/french/courses/french446d_p [2004]. No franču val. tulk. J.Grostiņa.

- organisks veselums (dzejolim jāveido autonoma, noslēgta pasaule, tas lasāms un vērtējams, nepaļaujoties uz beigu atrisinājumu, kā tas notiek prozā);
- nemotivētība (dzejoļa atrisinājums nav meklējams ārpus teksta);
- koncentrēta forma (dzejolim jābūt īsam, jāizvairās no plašām atkāpēm un skaidrojumiem, kas to tuvinātu prozai);
- bieži izmantota izteiksme vienskaitļa pirmajā personā;
- tas nevirza stāstījumu uz beigu atrisinājumu, neattīsta secīgas darbības vai idejas, bet parādās lasītājam kā vienība ārpus attīstības laikā.

Vairāki autori, kompensējot metra un atskaņu neesamību, savus dzejprozas darbus strukturē ar atkārtojumu palīdzību.

Dzejprozas pētniecības tradīcijas. S. Bernāra uzskata, ka autori, kas pievēršas dzejprozai, tiek uzskatīti par margināliem, jo viņu mākslai ir „mulsinošs raksturs”. Tomēr kopš 20. gadsimta šos darbus publicē atsevišķās antoloģijās un tiem velta monogrāfijas.

Dzejprozas aizsācēja Aloīzija Bertrāna grāmata „Nakts Gaspārs” apskatīta Mārvina Ričarda grāmatā „*Without Rhyme or Reason: „Gaspard de la Nuit” and the Dialectic of the Prose Poem*” (nosaukumā izmantots angļu valodas izteiciens „*neither rhyme nor reason*”, kas nozīmē „bez jebkādas jēgas”, tās apakšvirsraksts ir „„Nakts Gaspārs” un dzejprozas dialektika”, 1998).

Viena no nozīmīgākajām monogrāfijām par dzejprozas tradīciju ir plaši citētā franču literatūrzinātnieces Suzannas Bertrānas grāmata “*Le poème en prose de Baudelaire jusqu’a nos jours*” (“Dzejolis prozā no Bodlēra līdz mūsdienām”, 1959). Angļu dzejprozas tradīcijas veidošanos apraksta Margarita S. Mērfija grāmatā “*A Tradition of Subversion: Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*” (“Apvērsuma tradīcija: Angļu dzejproza no Vailda līdz Ešberijam”, 1992). Amerikāņu dzejproza ir Mišela Delvila pētījuma “*The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*” („Amerikāņu dzeja prozā: Poētiskā forma un žanra robežas”, 1998) objekts. Dzejprozas attīstību 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā ar uzsvaru uz vācu literatūru apskatījusi Kornēlija Ortlība grāmatā „*Poetische Prosa: Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl*” („Poētiskā proza: Raksti par moderno poētiku no Šarla Bodlēra līdz Georgam Trāklam”, 2001).

Franču, vācu un angļu 19. gadsimta autoru darbi apskatīti Džona Saimona darbā „*The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*” („Dzejproza kā žanrs deviņpadsmitā gadsimta Eiropas literatūrā”, 1987), bet franču 19. gadsimta nozīmīgāko dzejprozas darbu vēsture un tradīcijas turpinājums 20. gadsimta amerikāņu literatūrā aprakstīti Stīvena Montes grāmatā „*Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*” („Neredzami žogi: dzejproza kā žanrs franču un amerikāņu literatūrā”, 2000).

Dzejprozas vēsture ir saistāma arī ar verlibra vēsturi. To darbā “*The Origins of Free Verse*” (“Verlibra izcelsme”, 1998) apskata amerikāņu pētnieks Henrijs Tompkins Kērbijss-Smits.

20. gadsimtā iznākušas arī vairākas dzejprozas antoloģijas: gan dažādu tautu autoru — “*The Prose Poem: An International Anthology*” (1976), gan atsevišķu nacionālo literatūru pārstāvju — “*The Prose Poem in France: Theory and Practice*” (1983), “*Great American Prose Poems: From Poe to the Present*” (2003). Žurnālā “*The Prose Poem*” iekļautie darbi apkopoti kopkrājumā “*The Best of the Prose Poem Journal*” (2003).

Dzejprozas nenoteiktās attiecības starp dzeju un prozu latviešu literatūrzinātnē izsaukušas piesardzīgu attieksmi. “Latviešu konversācijas vārdnīcā” lasām, ka “Dzejolis prozā ir bastarda forma starp prozu un dzejoli. Tāpēc visbiežāk dzejoļus prozā raksta vāji prozaiķi; labi formas meistari to izlieto tikai radošās enerģijas paguruma brīžos¹⁶”.

Dzejoļi prozā pieminēti Margrietas Dombrovskas un Skaidrītes Sirsones grāmatā “Latviešu dzeja: Valoda, ritmika, kompozīcija, žanri” (1966), kā arī Vitolda Valeiņa monogrāfijā “Latviešu lirika XX gadsimta sākumā. 1900—1917” (1973), gan apmierinoties ar vispārīgu raksturojumu un pieminot tikai atsevišķus piemērus. Bronislavs Tabūns, atsaucoties uz Mihailu Gasparovu, monogrāfijā „Prozas specifika” (1988) raksturo ritmiskās prozas īpatnības.

Dzeja prozā apskatīta Janīnas Kursītes grāmatās “Latviešu dzejas versifikācija 20. gs. sākumā: 1900—1919” (1988) un “Raiņa dzejas poētika” (1996). Ausmas Grīnvaldes monogrāfijā “Laiks un dzeja: Jaunās paaudzes latviešu dzeja 80. gados” (2000) nodaļa

¹⁶ [Švābe A.] Dzejolis prozā//Latviešu konversācijas vārdnīca 21 sējuma. 4. sējums. Rīga: A.Gulbis, 1930, 6,160. sleja.

veltīta “rindkopu dzejai”, kas attiecīgajā laika posmā bieži sastopama U. Bērziņa un M. Melgalva darbos, tomēr autore netiecas šos darbus skatīt plašākā kontekstā.

Dzejprozas jēdziena neskaidrība apgrūtina latviešu literatūras vēstures pētījumus. Piemēram, Edgara Lāma monogrāfijā “Mūžīgais romantisms” (2003), runājot par Jāņa Akuratera dzejoļiem prozā, kas publicēti dzejoļu krājumā “Zvaigžņu nakts”, pētnieks līdzās terminiem “dzeja prozā”, “dzejproza” lieto arī tādus apzīmējumus kā “prozas saistītājteksts”, “prozas starpteksts”, “dzejiskās prozas teksts”, “miniatūrtipa starpteksti nesaistītā valodā”, lai gan būtībā runa visu laiku ir par dzejoļiem prozā. Ieviešot vienotu terminoloģiju, turpmākie pētnieki izvairītos no liekas sarežģītības, savukārt dzejprozas formālo iezīmju izpēte atvieglotu arī pētījumus par īsprozas žanriem un asimetriskas formas dzeju.

1. 2. Dzeja un proza: kopīgais un atšķirīgais

Dzejproza un dzeja. Lai definētu dzejprozu, ir nepieciešams novilkt robežlīniju starp verlibru un dzejprozu. Amerikāņu literatūrzinātnieks H. T. Kērbijss-Smits¹⁷ integrējis dzejprozu savā verlibra klasifikācijā, izveidojot verlibra dalījumu piecos paveidos atkarībā no vārsmu dalījuma rindās:

- 1) dzejoļa dalījums rindās atbilst frāzes robežām (*phrase-reinforcing*);
- 2) rinda negaidīti pārtrūkst frāzes vidū (*phrase-breaking*);
- 3) izmantots vārda pārnēsums jaunā rindā (*word-breaking*);
- 4) vārdu saspiešana kopā (*word-jamming*);
- 5) dzejproza (*prose poem*).

Šāds dalījums pie dzejprozas pieskaita visus tos dzejoļus, kuros nav izmantots tīšs frāzes dalījums rindās. Ja ievēro šo dalījumu, tad, piemēram, arī Volta Vitmena un Alena Ginsberga garajās rindās rakstītais verlibrs var tikt pieskaitīts dzejprozai.

Tādēļ nepieciešama plašāka atkāpe par t.s. Vitmena rindu, kura latviešu dzejā 20. gadsimtā ir visai izplatīta.

Verlibrs jeb brīvā dzeja ir dzejas forma, kurā, atšķirībā no sillabotoniskajiem un toniskajiem pantmēriem, nav noteikts intervāls starp uzsvērtajām zilbēm — tas var svārstīties no vienas līdz pat piecām vai sešām neuzsvērtajām zilbēm¹⁸. Pasaules literatūrā verlibra tradīcija saistās pirmkārt ar amerikāņu dzejnieku Voltu Vitmenu, kurš turklāt radīja savu īpašu verlibra paveidu, kuru īsuma labad mēdz apzīmēt par Vitmena rindu.

Atšķirībā no daudzu citu autoru verlibra, V. Vitmena verlibrs sastāv no garām rindām, kuras tehniski nav iespējams iespiest vienā grāmatas rindā, tāpēc tās tiek salauztas divās, trijās vai četrās rindās, katru nākamo sākot ar atkāpi kreisajā malā, kā, piemēram, šajā fragmentā no “Dziesmas par sevi”¹⁹:

*„..Tiesnesis, kas, plaukstas cieši piespiedis galdam, bālām lūpām nolasa
nāves spriedumu,*

¹⁷ Kirby-Smith H.T. The Origins of Free Verse. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998, p. 44.–46.

¹⁸ Kursīte J. Dzejas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 2002, 70. lpp.

¹⁹ Vitmens V. Zāļu stiebrī. Rīga: LVI, 1960, 52. lpp. Atdzejojusi Mirdza Ķempe.

*Krāvēju saucieni, kad tie izkrauj kuģus pie dokiem, jūrnieku dziesma, kad tie paceļ enkuru,
Trauksmes zvana junda, ugunsgrēku vēstījot, straujo mašīnu un šļūteņu
vāga dūkoņa, kas aiztraucas, brīdinājuma zvārguļiem šķindot, ar
daudzkrāsainām ugunīm.”*

Katra rinda šādā dzejoļī var būt dažāda garuma. Rindas “laušana” ir atkarīga no katra izdevuma teksta grafiskā izkārtojuma, dažādos izdevumos to skaits atšķiras, un nav svarīgi, kurā vietā rinda tiek lauza. Pierasts, ka tekstu nolīdzina arī labajā malā²⁰, turklāt pēdējo vārdu rindas beigās var lauzt pārņemšanai jaunā rindā. Šādā veidā sarakstīta lielākā daļa V. Vitmena dzejoļu viņa mūža darbā “Zāļu stiebrī” (“*Leaves of Grass*”, pirmais izdevums 1855).

Vitmena rindu izmantojuši vairāki 20. gs. dzejnieki, tai skaitā arī vācu ekspresionisti. Viņu antoloģijā “*Menschheitsdämmerung*” (“Cilvēces mijkrēslis”, 1920) publicēti, piemēram, Ernsta Šadlera (*Stadler*, 1883—1914) šāda veida dzejoļi “*Abendschluss*”, “*Tage*”, “*In der Frühe*”, arī Johannes R. Behera (*Becher*, 1891—1958), Franca Verfela (*Werfel*, 1890—1945), Ludviga Rubinera (*Rubiner*, 1881—1920) un Karla Ottena (*Otten*, 1889—1963) dzejā izmantota Vitmena rinda.

Latviešu dzejā Vitmena rinda gūst popularitāti 20. gadsimta 20. gadu pirmajā pusē, kad dzejnieki iepazinušies ar minētajiem ārzemju dzejas paraugiem. **Pēteris Ērmanis** šo formu izmantojis ekspresionistiskā posma dzejoļu krājumā “Es sludinu” (1920). Verlibra lietojumu viņš pamatojis dzejoļī “Kāpēc rakstu es bezritma ritmā”: stingras formas dzeja viņam šķiet neīsta, samākslota, laikmeta izteikšanai nepiemērota, viņš dod priekšroku dzejai, kas spontāni izsaka autora jūtas, kaut arī tās forma ir nenoslīpēta: “Un plūst kā raustošas elsas, kā dīvainu moku un gaviļu vienība rindās manās neveiklsmagās”²¹.

Jānis Sudrabkalns šai formai pievēršas otrā krājuma “Pārvērtības” (1923) dzejoļos “Vecās grāmatas”, “Lielo ceļotāju dusmas”, “Avanti!”, “Ruso Nešatelē” un “Gājēji pār Vitmeņa kapu”. Ieva E. Kalniņa tieši šos dzejoļus piesauc, minot, ka “krājumā “Pārvērtības” vēl atrodami ekspresionistiski dzejoļi”, pretstatīdama tos “liriskai, smalki

²⁰ Šajā sakarā mūsdienā Vitmena dzejas izdevumi plašam lasītāju lokam atšķiras — piemēram, “*Wordsworth Editions Limited*” izdotajā grāmatā “*The Complete Poems of Walt Whitman*” (1995) izdevumā teksts lappuses labajā malā nolīdzināts, savukārt “*Penguin Books*” izdotajā “*Selected Poems*” (1996) labā mala nav nolīdzināta, vārdi nav laužti pārņemšanai jaunā rindā.

niansētai pārdzīvojuma lirikai”²². Patiešām, šos garos periodus dzejnieki nereti izmantoja, lai radītu samērā plakātiskus, dažādu lietu un parādību uzskaitījumiem un lozungiem pilnus dzejoļus (spilgts piemērs ir vairāki P. Ērmaņa dzejoļi).

Vēl krājumā “Spuldze vējā” (1931) šādā formā rakstīti vairāki dzejoļi (“Ģīmetne un spogulis”, “Tramvajs”, “Eņģelis”, “Spāniešu gleznu izstādē”, “Tagore”). Arī ar Olivereto vārdu publicētajās grāmatās ir vairāki garajās vārsnās rakstīti teksti.

J.Sudrabkalna darbos Vitmena rindai raksturīgi izteikti gari periodi — viena rinda stiepjas līdz pat 7 grāmatas rindām, piemēram, dzejolī “Gājēji pār Vitmeņa kapu”²³:

„...Tā es dzirdēju Valtu Vitmeni runājam viņa velēnu mājā, tā es dzirdēju viņu atkal un atkal sasprindzam dvēseli dzīvei, tā es dzirdēju kaislo Valtu, vareno amerikānieti dziedam aizdzīves valstī, viņā drausmīgajā ēnu zemē, no kuras nav atgriezies neviens, no kuras neskan ne vēsts, jo mūžīgs klusums un miers pār šo zemi ir klājies.

Un ārā bij tumsa un nakts, nakts vidus pats, un lietus un vējš, februārvējš dauzījās kokos, un sirds mana sita kaislās ilgās, un gars mans pacēlās spārnos, un nebij varas, kas spētu tam pavēlēt: “Stājies!””

Šo periodu pēdējie vārdi ir atskaņoti, tāpat kā visā dzejolī. Kā redzams, šeit Vitmena rinda izmantota dzejolī par tās radītāju, respektīvi, dzejoļa formai ir arī semantiska slodze.

Iespējams, jau 20. gados Vitmena rindas plakātiskais, eksaltētais raksturs dzejniekiem sāka šķist tukšvārdīgs, tāpēc šo verlibra paveidu tiecās disciplinēt un piemērot latviešu dzejas vajadzībām: nereti tika izmantots vairāk vai mazāk izteikts sillabotonisks vai tonisks metrs, dzejoļos ieviesa atskaņas (ne tikai strofu strukturēšanai, bet arī neregulāras atskaņas ar ornamentālu funkciju), izzuda patētiskums un humānistiskās pārrādīšanas patoss. To aizvietoja detalizēts realitātes (vai eksotiskas zemes) attēlojums un daudz mierīgāka intonācija.

²¹ Ērmanis P. Es šaubos, es ticu: Dzejas izlase. Rīga: Kabata, 1990, 7. lpp.

²² Latviešu literatūras vēsture. 2. sējums. 1918—1945. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 231. lpp.

²³ Sudrabkalns J. Pārvērtības. Rīga: Valters un Rapa, 1923, 173. lpp.

Aleksandrs Čaks pievērsies Vitmena rindai savā agrīnajā dzejā. Grāmatiņā “Es un šis laiks” (1928) tajā sarakstīta visa otrā nodaļa (7 dzejoļi). Krājumā “Mana paradīze” (1932) iekļauti vēl četri jauni šādi dzejoļi. Čaks visos šajos dzejoļos tiecies ievērot stingru ritmu, pārsvarā trijzīlbu metrus — tāpat kā savos dzejoļos prozā.

Vitmena rinda izmantota 1931. gadā publicētajā **Pāvila Vīlpa** darbā “Hinemoa”²⁴, kam dots apakšvirsraksts “Polinēzijas poēma”. Šeit autors netiecas “sludināt” vai veidot episku, panorāmisku uzskaitījumu V. Vitmena garā, bet gan sižetisku vēstījumu ar eksotisku kolorītu. Poēma sadalīta trīs daļās, kuras savukārt veido vairāki nelieli fragmenti:

1.

Reiz dzīvoja Ovhatā, pie Rotorua ezera, viens virsaitis, saukts Umukaria.

Vaigs viņam slavā mirdzēja, kā saule mirdz ar gaišiem stariem, un viņa varoņdarbus pazina ikkatrs, kas asinīm pie vienas cilts bij siets.

2.

Ikvienā sacīkstē viņš veica pārdrošnieku, kas viņam pretim stājās. Gan spēkā bij pārāks viņš, gan veiklībā ar stopu šaut. Un žurku medībās bij viņa bulta vienā skrējienā tās desmitiem uz sevis dūrusi, un šķēps ne reizes mērķim garām nebij gājis; bij bieži kanuss svešās malās siets...

3.

Un Umukariam bij meita, Hinemoa vārdā. Tā lepnumu un godu visai ciltij nesa, jo daiļāka par viņu it visā zemē atrodama nebij. Kā slaida kokospalma tā auga tēva tīrumos un mājā un brieda miesas skaistumā un spēkā. Kā dūjas līgojās un tvīka viņas krūtis, un gurnu mīlīgums un matu košums valdzināja kā nakts, pār kuru raugās Balu klusais vaigs. [...]

30. gadu dzejā dominējošais pozitīvisms pievērsās galvenokārt simetriskas formas dzejai, noraidot eksperimentus ar prozu un verlibru. Tomēr atsevišķi Vitmena rindas paraugi sastopami vēl 40. gadu sākumā, piemēram, **Friča Dziesmas** “Jaunā riteņbraucēja” (sar. 1941): apjomīgi jamba periodi, kas neregulāri inkrustēti ar atskaņām:

²⁴ Daugava, 1931, Nr. 6, 669.–678. lpp.

„Bij viņas rata melnais lakojums jau mazliet sirms no putekļiem, kas lēnām sēdās tās gludā, viršu silu ziedēšanas pārstarotā ceļa pēdās. Viņa brauca, rāmā ezerlīča vēsumu un zvīļošanu apcerības mierā baudīdama, sasīlušā meža klusumu un gaismu it kā glaudīt glaudīdama rāmiem skatieniem, — ar viegli līdzsvarotu, daiļu spēku vaļas tīksmē lēni slīdēdama, vieglām gaišām drānām spīdēdama pret pēcpusdienas saules pilnām rudenīgām debesīm.

Tā bija dailes parādība pati: jaunais, tvirtais augums, samērīgā stāva šmaugums un rokas, paļāvīgi noliktās uz stūres, galva liegi paceltā un vēsmā mazliet atrisušie mati... Tās būtne teica daiļu saskaņu ar dzīvi. Vaļīgi un brīvi tā laida ratam ritēt, spieķiem zibēt, gaistot minūtēm kā caurspīdīgām mežavota lāsām. [...]”²⁵

Vitmena rinda atgūst popularitāti 60. gadu latviešu dzejā (iespējams, to impulsējusi 1960. gadā izdotā V. Vitmena dzejas izlase), kad tā nereti tiek izmantota publicistiskiem, polemiskiem tekstiem (piemēram, Vizmas Belševicas dzejolī “Gada bilance jeb Pamācība šīs zemes varenim”²⁶).

1969. gadā Monta Kroma izveido savu Vitmena rindas modifikāciju, kurā sarakstīti daudzi viņas dzejoļi, sākot ar krājumu „Lūpas. Tu. Lūpas. Es.” (1970). Viņas dzejoļos rinda tiek laužta, tās turpinājumu novietojot lappuses labajā pusē, tādējādi grafiski akcentējot rindas sākumu:

„Pareizi, vispirms ir tevī jāieklausās, nu, teiksim,
gadus divsimt vai trīssimt,
kādos trokšņos tu trokšņojies.
Jāklausās – pa gadu jau vārdu neizsoļosim, pa desmit
gadiem viens vārds noteikti
radīsies. Valodas lēnajai
augšanai nav salīdzinājuma. [...]”²⁷

²⁵ Dziesma F. Dzīvības lokā. Rīga: Zelta ābele, 1942, 88. lpp.

²⁶ Sarakstīts 1967. gadā, krājumā “Dzeltu laiks” (1987).

²⁷ Kroma M. Lūpas. Tu. Lūpas. Es. Rīga: Liesma, 1970, 58. lpp.

Līdzīgā formā, kombinējot īsas un garas rindas, sarakstīts arī amerikāņu dzejnieces Džorijas Greijemas (*Graham*, dz. 1950) dzejolis „Vijolnieks pie loga, 1918: Matisa motīvs” („*The Violinist at the Window, 1918: After Matisse*”), kura publikācijai žurnālā „*Poetry*” 2008. gadā²⁸ seko intervija ar dzejnieci. Tajā Dž.Greijema stāsta, ka šī teksta forma ir „garās Vitmena rindas un īsās Viljama Karlosa Viljamsa rindas saprecināšana, tādējādi apvienojot divas radikāli atšķirīgas verlibra formas, kuras savulaik tika radītas, lai paustu vārdos mūziku, kas raksturo izteikti „demokrātisku pieredzi””.²⁹ Dž.Greijama šeit atsaucas uz amerikāņu modernista V.K.Viljamsa izmantoto verlibra veidu, kas sastāv no īsām rindām, kuru dalījums bieži vien nesakrīt ar frāzes robežām, un kuras paraugus H.T.Kērbijss-Smits savā klasifikācijā pieskaita pie „*phrase-breaking*” verlibra kategorijas.

Veidojot dzejoļus Vitmena rindā ar izteikti apjomīgiem periodiem, tie no dzejoļiem prozā, ritmiskās vai šķietamās prozas atšķiras tikai ar teksta grafisko noformējumu. Tomēr, rēķinoties ar dzejas tradīcijām, autors, kas izmanto Vitmena rindu, paliek “tūrās” dzejas robežās, savukārt dzejolis prozā liecina par vēlmi pēc dažādu literatūras veidu saplūsmes viena daiļdarba robežās.

Dzejproza un proza. Dzejprozas un īsprozas attiecības tradicionāli pierasts uzskatīt par “plūstošām”. Šāds atzinums nereti tiek pieminēts, rakstot par īsprozas žanriem — miniatūru, tēlojumu, fantāziju, epifāniju. Dz. Vārdaune rakstījusi: “Visām prozas mazajām formām būtisks tas, ka nav stingri nosakāmas to robežas. Spēja transformēties, saplūst un mainīties ar dažādām citām literatūras formām te daudz izteiktāka nekā lielajām klasiskajām formām un žanriem³⁰”. Latviešu modernajā literatūrā visspilgtākais šādas žanru saplūsmes piemērs ir I.Ziedoņa “Epifānijas”. Šīs robežas var nospraust un mainīt gan autors, gan tā interpreti — piemēram, O. Vailda dzejoļi prozā grāmatas publikācijā latviešu valodā (1986) bija ieguvuši apzīmējumu “Miniatūras”. Savukārt latviešu autores Irbes Treiles īsprozas darbus parasti dēvē par miniatūrām, tomēr viņas

²⁸ Poetry (Chicago), March 2008 (Vol. 191, Number 6), p. 475.–476.

²⁹ Turpat, p. 477.

³⁰ Vārdaune Dz. Epifānija, miniatūra, tēlojums//I.Kiršentāle, B.Smilktiņa, Dz.Vārdaune. Prozas žanri. Rīga: 1991, 201. lpp.

grāmata “Princese atver acis” (2000) bija nosaukta par romānu miniatūrās, bet recenzijās par šo grāmatu autori dēvēja arī par dzejnieci³¹.

Līdzās dzejprozei pasaules literatūrā sastopams prozas paveids, ko dēvē par **poētisko prozu** (vai lirisko prozu). S. Bernāra runā par dzejprozas un poētiskās prozas atšķirībām: lai gan poētiskā proza un dzejproza abas tiecas apliecināt jaunas valodas iespējas, tikai dzejproza apzināti tiecas pēc organizācijas dzejolī, kamēr poētiskā proza drīzāk ir kā matērija, pirmās pakāpes forma, no kuras iespējams veidot tiklab esejas un romānus, kā arī dzejoļus.

Populārākais latviešu poētiskās prozas darbs ir Edvarta Virzas “Straumēni” (1933), kurus pats autors nodēvējis par “poēmu prozā”, kā raksta Janīna Kursīte, vienīgais tāds darbs latviešu literatūrā³². Domājams, ka “Straumēni” piederīgi poētiskās prozas tradīcijai, kura Eiropas literatūrās sastopama kopš romantisma laikmeta. Ne apjoma, ne vēstījuma dēļ šo poēmu nav iespējams pieskaitīt dzejai prozā.

Otrs populārs poētiskās prozas paraugs ir Jāņa Sudrabkalna miniatūru krājums “Viena bezdelīga lido” (1937). Miniatūra tolaik ir “visumā jauns īsprozas žanrs”³³, un šādu apzīmējumu iegūst darbi, kuri gadsimta sākumā, iespējams, būtu dēvēti par tēlojumiem. Arī J.Sudrabkalna miniatūras, pēc B.Smilktiņas domām, ir “mazi, gleznaini tēlojumi”³⁴, un tajos ikdienišķi sīkumi vai pārdomas estetizētā stilā rosina uz apjaušmām par plašākām kopsakarībām.

M. Ābola šos darbus nosauc arī par dzejoļiem prozā: “tēlojumi sarakstīti gleznainā, ļoti poētiskā valodā, un tādēļ tos mēdz saukt arī par dzejoļiem prozā”³⁵. Tomēr šķiet, ka šie darbi neuzrāda dzejas un prozas saplūsmi, paliekot prozas statusā: tiem pietrūkst S.Bernāras formulētās “koncentrētās formas” un “nemotivētības” pazīmjū. Piemēram, darbā “Liriskas pārdomas”³⁶ poētiskie tēli mijas ar iestarpinātām atkāpēm, tā izjaucot teksta viendabīgumu un liekot uztvert šo darbu kā prozu. Sekojošie darbi par Latgali

³¹ Sk. J.Zvirgzdiņa recenziju par I.Treiles grāmatu laikr. „Literatūra un Māksla Latvijā” (2000).

³² Kursīte J. [Par E. Virzas “Straumēniem”]/Latviešu literatūras vēsture. 2. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 147. lpp.

³³ Smilktiņa B. Īsās prozas žanriskais briedums un sazarošanās//Latviešu literatūras vēsture. 2. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 142. lpp.

³⁴ Turpat, 142. lpp.

³⁵ Ābola M. Jānis Sudrabkalns: bibliogrāfija. Rīga: LPSR ZA izd., 1964, 12.–13. lpp.

³⁶ Sudrabkalns J. Viena bezdelīga lido. Rīga: Valters un Rapa, 1937, 49. lpp.

(“Svētki Aglonā”, “Krievu puīša stāsti”, “Kaismes ciems”) jau pilnībā balstās uz aprakstu un sižetu, attālinoties no dzejas izteiksmes līdzekļiem.

Latviešu literatūrā pazīstams poētiskās prozas paraugs ir Viļa Plūdoņa “Fantāzija par puķēm”, no jaunākās literatūras šim paveidam, iespējams, pieskaitāms Franciskas Cimares darbs „Jersikas derība”.

Dzejprozas un dzejas robežu noskaidrošana ir relatīvi vienkārša — tajā iespējams vadīties pēc vizuālā principa. Savukārt dzejprozas un īsprozas robežas parasts uzskatīt par plūstošām un nedefinējamām. Šo problēmu nav iespējams atrisināt, jo dzejprozas žanra vēsturi raksta atsevišķi autori, kuri savus darbus definējuši kā dzejoļus prozā, vai arī to darbi vienkārši atbilst plūstošajiem dzejprozas parametriem.

Vienkāršāk ir analizēt tekstus, kuros spēcīgi izmantots metrs, atskaņas, atkātojumi — paņēmieni, ar kuriem jau pats autors norādījis, ka prozas rindkopās izkārtotais teksts tomēr nav “tīra” proza. Bet, ja šo kompozīcijas elementu nav, jāņem vērā attiecīgā darba definēšanas tradīcija un paša autora uzskati par tā piederību kādam žanram. Latviešu literatūrzinātnieki un uzziņu literatūras autori vairākkārt visai pretrunīgi definējuši attiecības starp īsprozas liriskajām formām (tēlojums, miniatūra, skice, epifānija, fantāzija).

Miniatūra. “Latviešu konversācijas vārdnīcā” miniatūra definēta kā “neliela apmēra sacerējums”, pie tām “nav pieskaitāma lirika un dzejoļi prozā”, jo tā ir “pilnīgi izveidots episks vai dramatisks darbs ar atrisinātu fabulu, kur liriskajam elementam tikai niecīga loma”. Autori nošķir miniatūru no skices, kas “parasti apstrādā tikai kādu plašā darbā ietilpināmu epizodi vai momentu³⁷”.

“Latvijas Padomju enciklopēdijā” miniatūra definēta kā “daiļdarbs, kam pārdomu raksturs un spēcīga poētiski emocionāla nokrāsa”, un kā piemēri minēti I.Turģeņeva dzejoļi prozā, J.Sudrabkalna “Viena bezdelīga lido” un M.Ķempes “Dzintara spogulis”³⁸. Savukārt Vitolds Valeinis grāmatā “Ievads literatūrzinātnē” rakstījis: “Miniatūra ir neliels tēlojums ar pārdomu raksturu³⁹”. Arī jaunākajā “Latviešu literatūras vēsturē”, pieminot J. Sudrabkalna grāmatu “Viena bezdelīga lido”, jēdzieni “miniatūra” un “tēlojums” lietoti

³⁷ [Skulme U., Eliāse-Kairūkštīte H.] Miniatūra//Latviešu konversācijas vārdnīca. 14. sēj. Rīga: A.Gulbis, 1936, 27-313. sleja.

³⁸ Latvijas Padomju enciklopēdija. 6. sēj. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1985, 708. lpp.

³⁹ Valeinis V. Ievads literatūrzinātnē. Rīga: Zvaigzne ABC, 2007, 165. lpp.

kā sinonīmi, atzīstot, ka “miniatūra” šajā laikā ir jauns žanrs⁴⁰. Arī Dzidra Vārdaune miniatūru definē kā „tēlojumu ar spilgti iezīmētu pārdomu raksturu⁴¹.”

Janīna Kursīte “Dzejas vārdnīcā” pie miniatūrām pieskaita kā prozas, tā dzejas darbus, kam raksturīgs “stila lakonisms, formas virtuoziāte un saturisks dziļums”.

Tēlojums. “Latviešu konversācijas vārdnīcā” tēlojums ir “neliela apmēra beletristisks darbs stāsta un noveles nozarē, parasti rakstīts nesaistītā valodā ar tendenci uz dzeju prozā”, kuros ietilpst galvenokārt “acumirkļa sajūtu impresijas, piedzīvojuma atmiņas, dzejiskas pārdomas⁴²”.

Pēc V. Valeiņa domām, tēlojumā “vai nu trūkst episka sižeta, vai arī tas ir vājināts un to, tāpat kā aprakstā, bieži vien vairāk virza nevis raksturu un notikumu attīstība, bet pats autors”, un “tēlojumā ir vairāk dzejiski emocionālā elementa, kas izriet no autora subjektīvās uztveres.” Minēto piemēru starpā ir gan J.Sudrabkalna “Viena bezdelīga lido”, gan I.Ziedoņa “Epifānijas”.

Dz. Vārdaune uzsver tēlojuma tuvību aprakstam un īsajam stāstam, tikai tēlojumā mazāka loma ir sižetam un notikumu attīstībai – to uz priekšu nevirza rakstura pašattīstība, bet autors⁴³.

Tēlojums ir arī jēdziens prozas teorijā. Harijs Hiršs grāmatā “Autora pozīcija romānā” to raksturo kā visa stāstījuma un lielākajā prozas daļā arī visa teksta pamatu un mākslinieciskā satura galvenās daļas nesēju, kas ļauj lasītājam soli pa solim sekot notiekošajam, atklājot varoņu domas un jūtas, kā arī darbību un ārējos apstākļus⁴⁴.

Skice “Latviešu konversācijas vārdnīcā” definēta kā “neliels beletristisks tēlojums ļoti savilkta dzejiskā izteiksmē”, kas var būt gan pabeigts darbs, gan pirmuzmetums tālākai veidošanai. “Dzejiskā prozā par modernās skices meistarību uzskata P.Aaltenbergu. [...] Skices nokrāsa piemīt arī impresionistiskai dzejai. Kā subjektīva iespaids tēlojumā skicē vairāk statiska nekā dinamiska elementa. Ar savu liriski dramatisko noskaņu tā tuva parastam tēlojumam un dzejai prozā”.

⁴⁰ Sk. Latviešu literatūras vēsture. 3. sējums. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 142.–143. lpp.

⁴¹ Vārdaune Dz. Epifānija, miniatūra, tēlojums//I.Kiršentāle, B.Smilkīņa, Dz.Vārdaune. Prozas žanri. Rīga: Zinātne, 1991, 198. lpp.

⁴² Tēlojums// Latviešu konversācijas vārdnīca. 21. sēj. Rīga: A.Gulbis, 1940, 42-496. sleja.

⁴³ Turpat, 199. lpp.

⁴⁴ Hiršs H. Autora pozīcija romānā. Rīga: Zinātne, 1980, 13. lpp.

“Latvijas Padomju enciklopēdijā” skices definīcija skan: “Neliels daiļdarbs nesaistītā valodā, tēlojums⁴⁵”, savukārt V. Valeinis raksta, ka “Skice ir pirmā iespaids fikšējums par kādu dzīves parādību⁴⁶”.

Dzejolis prozā šajās grāmatās definēts visai dažādi. “Latviešu konversācijas vārdnīcā” tas raksturots kā “nesaistītā valodā rakstīts, apmērā neliels tēlojums ar lirisku nokrāsu”. Autori lietojuši spilgti tēlainu apzīmējumu: “Dzejolis prozā ir bastarda forma starp prozu un dzejoli”, un tajā fikšētas “acumirkļa izjūtas vai līdz galam neizdomātas domas lirisks tēlojums, kas ar šo lirismu arī atšķiras no miniatūras”. Apstrīdami šķiet atzinumi, ka “izteiksmes ziņā dzejolis prozā parasti ir tikai ritmiska proza” un “bieži plašāka apjoma darbos sastopamie tēlojumi arī pieskaitāmi dzejolim prozā⁴⁷”.

“Latvijas Padomju enciklopēdijā” dzejolis prozā pieminēts visai nekonkrēti: “sastopama arī ritmizēta proza, taču ritmam tajā nav būtiskas nozīmes, kāda tā ir dzejā. [...] Iespējama arī liriska proza (dzejoli prozā)⁴⁸”.

J. Kursīte par dzejoli prozā raksta: “daiļdarbs, kurš daļēji atgādina dzejoli (bez izteikta sižeta, apjomā parasti negarš, ar liriska tēlojuma īpatnībām un paaugstinātu emocionālo spriedzi [...], ar dzejām raksturīgām inversām sintaktiskām konstrukcijām), daļēji prozu (bez stingra metra, bez atskaņām, ar daļījumu rindkopās)⁴⁹”.

Sākot no 20. gs. 70. gadiem uzziņu literatūrā šiem žanriem piepulcējas Imanta Ziedoņa aktualizētās **epifānijas**, kuru izcelsme tradicionālajā (religiskajā) izpratnē saistāma ar dievišķu atklāsmi.

Visas šīs definīcijas uzrāda, ka latviešu literatūrā īso, lirisko īsprozas žanru klasifikācija ir neatbildēts (iespējams, arī neatbildams) jautājums. Viens žanrs tiek izskaidrots, vienādojot to ar citiem, savukārt viens un tas pats piemērs, kas izmants ilustrācijai, bieži vien tiek attiecināts uz dažādiem žanriem. Domājot par dzejprozas formālo robežu nospraušanu, ir riskanti ļauties šāda veida definīcijām, jo tādā gadījumā dzejolis prozā pilnībā saplūstu ar īsprozas žanriem, un to varētu aprakstīt tikai kā prozai piederīgu tekstu.

⁴⁵ Latvijas Padomju enciklopēdija. 9. sēj. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1987, 54. lpp.

⁴⁶ Valeinis V. Ievads literatūrzinātnē, 165. lpp.

⁴⁷ Švābe A. Dzejolis prozā/Latviešu konversācijas vārdnīca. 4. sēj. Rīga: A.Gulbis, 1930, 6160. sleja.

⁴⁸ Latvijas Padomju enciklopēdija. 8. sēj. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1986, 173. lpp.

⁴⁹ Kursīte J. Dzejas vārdnīca, 122.–123. lpp.

Šī pārskata nobeigumā vēl jāpiemin kāda reta parādība latviešu literatūrā: **grafiski akcentēta proza**. Šāds apzīmējums dodams tiem īsprozas darbiem, kuri netiecas pārkāpt prozas un dzejas robežas, tomēr izmanto atsevišķu vārdu vai frāžu grafisku akcentāciju, izdalot tos atsevišķās rindās vai izvēloties dažādus burtu veidus. Pie šādas prozas pieskaitāms, piemēram, Gunta Zariņa (1926—1965) stāsts „Septiņi kritieni”, kas sarakstīts 60. gadu pirmajā pusē. Tas sastāv no septiņām īsām nodaļām, un tās visas ir grafiski akcentētas. Piemēram „Otrā kritiena” noslēgums:

„ [...] *Pēdējam stāvam nav jumta. Karstuma pilnas debesis. Karstums kā oktopus mani satver — nevienam nav atļauts kāpt tik augstu!*

Mani sviez!

Kājas slīd...

Tumsas mute!

Nav gala —

*Kritienam!*⁵⁰

Autors izmantojis tā saucamās „kāpnes” — grafisko paņēmieni, kurš ieguvis popularitāti Vladimira Majakovska dzejā un reti tiek izmantots prozā.

Domājot par dzejprozas un īsprozas attiecībām, jāņem vērā gan darba žanriskās piederības tradīcija, gan piederība noteikta laikmeta literatūrai ar tās īpašajiem mākslinieciskajiem paņēmieniem. Visraksturīgākais piemērs laikam būtu 20. gadsimta sākuma romantiskā tipa autoru (daļa šo autoru darbu pazīstami no literārajiem izdevumiem „Vērotājs”, „Dzelme”, „Stari” u.c.) īsprozas teksti, kuros „liriskais”, „poētiskais” elements ne vienmēr signalizē par žanru saplūsmi, bet gan norāda uz sava laikmeta literārās modes tendencēm.

Lai uzskatāmāk parādītu dzejprozas formālās iezīmes, iespējams izdalīt vairākas dzejprozas formālās iezīmes dzejas un prozas kontekstā:

PROZA	DZEJPROZA	DZEJA
Īsprozas žanri (miniatūra, tēlojums, skice u.c.), kuriem var būt raksturīgs izvērsts sižets un apraksts. Romantisma un simbolisma ietekmēto prozaīku	1. Dzejolis prozā (rindkopās izkārtots teksts bez atskaņām un stingra metra). 2. Gan prozai, gan dzejai piederīgs teksts (tulkojumi no	Atšķirībā no dzejprozas, dzejai raksturīgs dalījums rindās. Stingras formas dzejā to garums parasti mēdz būt līdzīgs, bet verlibram tas mēdz būt dažāds.

⁵⁰ Zariņš G. Septiņais kritiens//Karogs, 2001, Nr. 6, 84.–88. lpp.

darbiem raksturīga subjektivitāte, lirisms, fragmentārisms, tāpēc šādu darbu žanrisko piederību bieži vien nosaka literārā tradīcija vai autora dots žanriskais apzīmējums.	citām rakstu zīmju sistēmām). 3. Metriskā proza (noteiktā metrā sarakstīts darbs, dalīts rindkopās) 4. Atskaņotā proza (teksts bez noteikta metra, kas sadalīts rindkopās, un kurā ievietotas atskaņas – gan kā tekstu organizējošs elements, gan kā ornamentāli akcenti). 5. Šķietamā proza (rindkopās izkārtots teksts, kuram ir stingrs metrs un atskaņu sistēma.	Verlibra paveidam, kas šajā darbā dēvēts par Vitmena rindu , raksturīgi gari periodi, kuru ietvaros nav izmantots pārnesums.
---	--	---

Šis daļējums akcentē trīs dzejprozas formveides aspektus: metru, atskaņu sistēmu un vizuālo noformējumu. Cits nozīmīgs dzejprozas elements ir atkārtojuma figūras, kuras sastopamas gandrīz visu nozīmīgāko dzejprozas autoru darbos. Arī atkārtojumi padara tekstu „lirisku”, „poētisku”, tādējādi akcentējot dzejas mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu klātbūtni tajā. Dzejprozā iespējams izdalīt šādus atkārtojuma figūru paveidus:

1. Regulārie atkārtojumi. Atkārtojumu tipi, kuri tekstā ievietoti, vadoties pēc zināmām likumībām, tāpēc tiem iespējams piemērot dzejas teorijas jēdzienus:	a) anafora – viena vai vairāku vārdu atkārtojums rindkopu sākumā; b) epifora – viena vai vairāku vārdu atkārtojums rindkopu beigās; c) ķēde – frāzes atkārtojums divas reizes pēc kārtas; d) pakare – rindkopas pēdējo vārdu atkārtojums nākamās rindkopas sākumā; e) gredzenveida atkārtojums – pirmās rindkopas sākuma atkārtojums pēdējās rindkopas beigās; f) refrēns – frāze vai frāzes daļa, kas periodiski atkārtojas.
2. Neregulārie atkārtojumi. Atkārtojumi, kas tekstā izvietoti asimetriski, tādējādi radot negaidītu efektu.	Neregulārie atkārtojumi var parādīties visdažādākajās kombinācijās, piemēram, kādas rindkopas vidū un citas sākumā, vienas rindkopas ietvaros, kāds no frāzes atkārtojumiem var veidot atsevišķu rindkopu.

Latviešu dzejprozā ir visai maz darbu, kur atkārtojuma figūras izmantojums ir konsekventi īstenots visa darba garumā (piemēram, anafora, kas ievada visas darba rindkopas) — acīmredzot vairums autoru uzskatījuši, ka pārliecīga aizraušanās ar simetrisku teksta organizāciju padara literāro darbu mehānisku un liekvārdīgu.

Šie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi aktīvi izmantoti latviešu autoru dzejprozas tekstos, signalizējot par rakstnieku vēlmi tekstā sapludināt dzejas un prozas paņēmienus.

1. 3. Dzejprozas attīrība pasaules literatūrā

1. 3. 1. Dzejprozas attīstība Francijā 19. gadsimtā

Dzejprozas jēdziens kļūst pazīstams 19. gadsimta franču literatūrā. Priekšnoteikumus žanru saplūsmes iespējamībai radīja romantisma laikmets, kad rakstnieki noraidīja klasicismam raksturīgās dogmas un stingru žanru klasifikāciju, mākslas darba uzbūvi pakļaudami autora individualitātes spējai radīt unikālu mākslas darbu — “patiesam romantiķim rakstniekam ir obligāta tikai gramatikas likumu ievērošana”⁵¹. Frīdrihs Šlēgels ir rakstījis: “Parastākie poēzijas iedalījumi ir tikai nedzīva statņu būve ierobežotam horizontam. Taču poēzijas universā mierā neatrodas nekas, viss top un pārveidojas, un kustas harmonijā”⁵².

Lasot pētījumus par dzejprozu, nākas saskarties ar dažādu valstu pētnieku vēlmi saskatīt šās tradīcijas aizsākumus pēc iespējas tālākā pagātnē. Par vienu no dzejprozas priekštečiem Eiropas romantisma literatūrā tiek uzskatīts vācu rakstnieka **Novāliisa** (*Novalis*, 1772—1801) darbs “Himnas naktij” (1800)⁵³. Šajā neliela apjoma sešdaļīgajā tekstā mijas prozas un dzejas fragmenti, kuri secīgi turpina autora paudumu, darbs noslēdzas ar dzejas nodaļu. To var uzlūkot gan kā daiļliteratūrai, gan kā filosofijai piederīgu darbu — tajā spilgti atklājas romantisma idejas, bet vēstījuma forma ir tēlaina un liriska.

Franču literatūrā dzeja prozā sāka ieviesties, pateicoties valdošajai atdzejošanas praksei, kas nepieprasīja atveidot oriģināla metru un atskaņas, bet ļāva pārstāstīt to prozas tekstā. Turklāt attīstījās t.s. “poētiskā proza”, kurā tika integrēts balāžu un dziesmu saturs, dodot dzejai iespēju pastāvēt arī ārpus vārsmošanas likumiem — dzejprozas rašanos ietekmējis Žana Žaka Ruso (*Rousseau*, 1712—1778) romāns “Jūlija jeb Jaunā Eloīza” (1761), Fransuā de Šatobriāna (*Chateaubriand*, 1768—1848) stāsti “Atala” (1801) un “Renē” (1802).

Krievu literatūrzinātnieks Igors Garins dzeju prozā dēvē “ne tikai par jaunu poētisko formu, bet māksliniecisko paradigmu, jaunu pasaules skatījumu. Grāmatā “Nolādētie

⁵¹ Ivbulis V. Romantisma revolūcija. – Rīga: LU Svešvalodu fakultāte, 1996, 32. lpp.

⁵² Šlēgelis F. “Athenäum” fragmenti/Ivbulis V. Romantisma revolūcija. – Rīga: LU Svešvalodu fakultāte, 1996, 68. lpp.

dzejnieki” viņš 19. gadsimta franču dzejprozas autoriem piedēvē “trauksmainu, mīklainu kolorītu, smalku lirismu, psiholoģismu, rūgtu ironijas un cerības virtuozitāti...”⁵⁴.

Pazīstams agrīns dzejprozas darbs ir **Evarista de Parnī** (*Parny*, 1753—1814) “*Chansons Madécasses*” (“Malagasijas dziesmas”, 1787) — divpadsmit nelieli sacerējumi prozā par Madagaskaras salu, kurus de Parnī nosaucis par tulkojumiem, lai izvairītos no tolaik obligātās dzejas metrikas izmantošanas. Šis sacerējums iekļaujas 18. gadsimta kontekstā, kad “modē bija viss eksotiskais, tai skaitā tālas salas, utopiskas vietas, kur veldzēties dabas valstībā”⁵⁵.

“Malagasijas dziesmas” sarakstītas sarunu formā, daži dzejoļi līdzinās dramaturģiskiem sacerējumiem. Sekojot apgaismības filozofu idejām, de Parnī šajā sacerējumā vēršas pret koloniālismu un verdzību, dažos tekstos ir erotiski motīvi. Lai arī šis darbs sastāv no prozas tekstiem, kam nepiemīt dzejas specifiskās īpašības, to ritmiskums un harmonija tos satuvina ar dzeju. 1927. gadā šos tekstus komponējis Moriss Ravēls.

Par dzejprozas žanra iedibinātāju uzskata **Aloīzija Bertrāna** (*Bertrand*, 1807—1841) darbu “*Gaspard de la nuit*” (“Nakts Gaspārs”, 1842). Bertrāns, līdzīgi citiem romantiķiem, iedvesmojās no Viduslaiku kultūras, tomēr viņa darbu varoņi bija nevis bruņinieki, trubadūri un proneses, bet diedelnieki, bibliofili, ebreji. Viņa darba apakšvirsraksts ir “Fantāzijas Rembranta un Kalo manierē”, jo A.Bertrānu iedvesmojušas abu šo 17. gadsimta autoru gravīras — to saturs nav noskatīts apkārtējā vidē, bet radies mākslinieku fantāzijā. Arī Bertrāna grāmatā līdztekus viņa apdziedātās pilsētas Dižonas reālījām sastopami fantastiski tēli, piemēram, pats Nakts Gaspārs, Skarbo, Nāra, Žans de Tils un citi. “Šie tēli ir dzīvi un tikpat kustīgi kā ūdeņi, kuros daži no viņiem mīt; un nav nejauša sakritība, ka vārdi, ar kuru palīdzību A.Bertrāns apraksta šos tēlus, ir viļņaini, skrejoši, kustīgi”⁵⁶. Beigās tiek atklāts, ka mesjē Nakts Gaspārs ir paša Sātana līdzinieks.

Krievu literatūrzinātnieks N.Balašovs raksta, ka A.Bertrāns dzejoļos prozā izmantojis stilizētu gleznotāja skatījumu — rakstījis ar vārdiem ainavas, žanra interjerus un dīvainus personāžus⁵⁷, iedvesmodamies no renesanses un baroka estētikas.

⁵³ sk. Novālist. Himnas naktij/tulk. V.Bisenieks//Kentaurs XXI. Nr. 15, 1998, 74.–83. lpp.

⁵⁴ Гарин И. Проклятые поэты. Москва: Terra-Книжный клуб, 2003, 108. с.

⁵⁵ http://www.ac-reunion.fr/pedagogie/lyvergerp/Culture/Evariste_de_Parny.htm. 2004. Tulk. J.Grostiņa.

⁵⁶ Aloysius Bertrand//www.poetes.com/bertrand/index.php. 2004. Tulk. J.Grostiņa.

⁵⁷ Балашов Н.И. Бертран и стихотворение в прозе//Бертран А. Гаспар из тьмы: фантазии в манере Рембрандта и Калло. Москва: Наука, 1981, 238. с.

Literāru darbu, kas tiek dēvēts par “fantāziju”, literatūras terminu vārdnīcās definē kā “iztēlē balstītu darbu, kurā mākslinieciskā radīšana netiek pakļauta formāliem likumiem”, savukārt mūzikā tas ir “brīvas formas instrumentāls skaņdarbs”, kura “individuālās iezīmes izpaužas novirzē no sava laika parastajām uzbūves likumsakarībām⁵⁸”.

Darbam pievienots priekšvārds un ievads, kuros mistificēta darba tapšana un iezīmēti A.Bertrāna teorētiskie uzskati. Tiem seko 65 dzejoļi prozā, kas sadalīti sešās grāmatās (“Flāmu skola”, “Vecā Parīze”, “Nakts un tās valdzinājumi”, “Hronikas”, “Spānija un Itālija”, “Mežs”), un pielikumā, kurā apkopoti nodaļās neiekļautie dzejoļi.

A.Bertrāns nepieredzēja sava darba izdošanu, savas dzīves laikā viņš to neuzskatīja par pabeigtu. Viņa pētnieki konstatējuši, ka darba gaitā šie teksti vairākkārt pārveidoti, autoram tiecoties pēc arvien lielākas precizitātes, konkrētības un atmetot pārāk poētiskās detaļas. Viņš centies arī izvairīties no plašiem aprakstiem, tos aizstājot ar “izlaidumiem” starp atsevišķiem dzejoļa fragmentiem, kas piešķir viņa darbam poētisku izteiksmību un daudznozīmību⁵⁹.

A.Bertrāns izmantoja paņēmienu, kas bija raksturīgi stingras metriskas formas dzejā — piemēram, ritmu, atkārtojumus, skaņu sabalsojumus. Viņa dzejoļi prozā pārsvarā bija rakstīti sešās vienāda garuma rindkopās, kas tos tuvināja strofiski organizētam dzejas tekstam. Vairākiem dzejoļiem raksturīgs veselas frāzes atkārtojums, kas palīdz veidot dzejoļa noskaņu un stiprina kompozīcijas vienotību.

A.Bertrāna literāro darbību apturēja viņa pāragrā nāve. Taču vēlāk viņu par savu inspirētāju uzskatīja autors, kam piedēvē īstā dzejprozas tradīcijas aizsācēja lomu — **Šarls Bodlērs** (*Baudelaire*, 1821—1867). Viņa milzīgā ietekme uz moderno literatūru ir tikusi daudzkārt aprakstīta — būdams “savienotājposms starp romantismu un modernismu, [...] savienojot intelektu un jūtas, ironiju un lirismu, [...] Bodlērs attālinājās no romantisma dzejai raksturīgās emocionālās, bet abstraktās un izskaistinātās izteiksmes un tuvinājās modernās dzejas simboliem un jutekliskajai suģestijai⁶⁰”. Saistībā ar meklējumiem viņa novatoriskajā dzejā aplūkojami arī viņa dzejoļi prozā, kas apkopoti krājumā “Parīzes splīns: Mazi dzejoļi prozā” (1869).

⁵⁸ Kārklīņš L. Mūzikas leksikons. Rīga: Zvaigzne, 1990, 62.–63. lpp.

⁵⁹ Балашов Н.И. Бертран и стихотворение в прозе, 277. с.

⁶⁰ Ceplis R. Mēs visi piedalāmies kādās bērēs//Š.Bodlērs. Parīzes splīns. Rīga: Atēna, 2003, 17. lpp.

Lai gan Š.Bodlērs atzinis A.Bertrāna ietekmi savā dzejprozā, viņš tomēr izveidojis patstāvīgu dzejprozas stilu — tam nepiemīt A.Bertrānam nereti raksturīgais romantiskais lirisms, patētika un mistiskā noslēpumainība. Š.Bodlērs izvēlas daudz piezemētāku, reālistiskāku vēstījuma veidu, atklāj moderno Parīzi kā “organismu, kas pārtiek no neskaitāmuniecīgu sadursmju savienošanās lielā, nevaldāmā, bet organizētā mehānismā⁶¹”.

Š.Bodlēra stils daudzus viņa dzejoļus prozā pietuvina miniatūrai, tēlojumam, dažkārt pat īsam stāstam, tomēr spēcīgāka par vēlmi izstāstīt stāstu ir vēlme izgaršot stāsta aizmetni un izbaudīt situācijas, noskaņas krāšņumu.

“Parīzes splīna” priekšvārdā, kas adresēts izdevumu “*La Presse*” un “*L’Artiste*” vadītājam Arsēnijam Usē, Š.Bodlērs raksta: “Kurš no mums [...] nav sapņojis par poētiskas, muzikālas prozas brīnumu bez ritma un atskaņām, gana elastīgas un gana kontrastainas, lai piemērotos dvēseles liriskajām kustībām, sapņu viļņiem, apziņas spējajiem lēcieniem?⁶²”. Šo izteikumu parasti pieņem par Š.Bodlēra dzejprozas definīciju. Līdz ar vēlmi radīt jaunu žanru, kurš būtu vispiemērotākais viņa iecerēm, viņš apliecina arī stingru ierobežojumu ignorēšanu attiecībā uz darba formu un saturu. Tā dzejproza dzimst un turpina pastāvēt kā rakstnieku kaprīze, tieksme izrauties no ierastajiem literārajiem žanriem vai arī kā vēlme akcentēt savu marginalitāti.

Savā laikā Š.Bodlēra dzejoļi prozā ir bijis pārliciecināms pierādījums, ka dzeja var pastāvēt arī ārpus pierastajiem formālajiem kritērijiem. Dzejnieks Teodors de Banvils (*de Banville*, 1823—1891) par Š.Bodlēra dzejprozu rakstīja: “..atņemiet dzejniekam vārsmas un liru, bet atstājiet viņam rakstāmspalvu; atņemiet viņam spalvu, bet atstājiet balsi; atņemiet viņam balsi, bet atstājiet žestu; atņemiet viņam žestu, sasieniet rokas, bet atstājiet iespēju izpausties acu skatienā, viņš vienmēr paliks dzejnieks, radītājs, un, ja viņam būs atļauts tik vien kā elpot, arī viņa elpa kaut ko radīs⁶³”. Arī pats T. de Banvils rakstījis dzejoļus prozā (darbs “*Burvju lukturis*”).

Dzejprozas tradīcija turpinās arī simbolisma laika dzejnieku darbos. Šajā laikā notikušas izmaiņas pašas dzejas rakstīšanas un uztveres principos. Simbolisma autoru darbos dzejas rinda kļūst piesātinātāka, tā nekad neietver tikai “pati sevi”; tā vienmēr

⁶¹ Turpat, 23. lpp.

⁶² Š.Bodlērs. *Parīzes splīns*. Rīga: Atēna, 2003, 33. lpp.

⁶³ Théodore de Banville. <http://perso.club-internet.fr/yz2dkenn/qu.htm>. 2004. Tulk. J.Grostiņa.

“sniedzas ārpus sevis pēc tā, ko nepacietīgi vēlas izteikt”⁶⁴. Piemēram, Stefana Malarmē (*Mallarmé*, 1842—1898) dzejā liela nozīme ir pauzei rindas beigās, kur visas dzejas rindā ietvertās nozīmes saduras un savienojas. Viņš pats rakstījis, ka dzejoļa intelektuālais pamats lasītājam paliek apslēpts, un to var nojaust tikai baltā papīra tukšajā telpā, kas atdala pantus vienu no otra, “grūsnajā klusumā, kuru radīt ir tikpat brīnišķīgi kā pašas dzejas rindas”⁶⁵.

Šādai dzejai atņemot pauzes rindu beigās, katrā frāzē sakrātā enerģija netiek izlādēta, tāpēc krājas visas rindkopas apjomā, arvien kāpinot tās spriegumu.

Simbolistu dzejolis prozā izmanto sava laika dzejas principus, kurus manifestā “Symbolisms” (1886) definē Žans Moreā: “Symbolismam nepieciešams arhetipisks un komplicēts stils: neprofanēti vārdi, periodi, kas mainoties balstās uz viļņveida vārdu izlaidumiem (..), visi tropi — pārdroši un daudzveidīgi, un visbeidzot — pareizā valoda, tradicionālā un modernizētā, pareizā, bagātīgā un straujā franču valoda”⁶⁶.

Ievērojams modernās literatūras (arī modernās dzejprozas) iedvesmas avots ir **Artura Rembo** (*Rimbaud*, 1854—1891) dzejoļi prozā. Ap 1873. gadu viņš pārstāj rakstīt tradicionāli versificētu dzeju ar atskaņām un ritmu, pievēršdamies dzejoļiem prozā.

Vairums pētnieku uzskata, ka hronoloģiski pirmā tapusi grāmata „*Une saison en enfer*” („Sezona ellē”, 1873; datējums pirmizdevumā: „Aprīlis—augusts 1873”), kurā apkopotie teksti tiecas pārkāpt apjomu, kas parasti raksturīgs dzejoļiem prozā, tomēr savā sintaksē un tēlainībā ir modernās, asociatīvās dzejprozas priekšteči.

Pieņemts uzskatīt, ka A.Rembo dzejnieka gaitas beidzas ar krājumu „*Illuminations*”⁶⁷ („Iluminācijas”), kurā apkopoto tekstu manuskriptus viņš iedod Polam Verlēnam 1875. gada sākumā. Grāmata tiek publicēta tikai 1886. gadā.

Krievu literatūrzinātnieks Igors Garins rakstījis, ka A.Rembo darbi rāda “tumšas, suģestējošas dzejas iespējamību — dzejas, kas neprāto un neappraksta, bet, līdzīgi maģijai, tieši dod iemiesojumu dažādiem tēliem”⁶⁸. Šie tēli sakombinēti asociatīvi, veidojot tekstu ļoti koncentrētu un blīvu, iekļaujot tajā alūzijas uz ļoti plašu kultūrtelpu — grāmatā

⁶⁴ Scott C. Symbolism, Decadence and Impressionism//Modernism: 1890–1930. Ed. by M.Bradbury and J.McFarlane. Penguin Books, 1978, 208. p.

⁶⁵ Turpat, 208. p.

⁶⁶ Moreā Ž. Symbolisms. Tulk. N.Pukjans//Ivbulis V. Ceļā uz literatūras teoriju: No Platona līdz Diltejam. Rīga: Zinātne, 1998, 180.–182. lpp.

⁶⁷ Franču valodas vārdu *la illumination* var tulkot arī kā *apgaisme, atklāsme, iedvesma, apskaidrība*.

„Sezona ellē” saskatāmi gan antīkās pasaules pazemes valstības, gan kristiešu elles vaibsti, grāmatu ietekmējuši mīti par Eneju un Persefoni, vairākas Bībeles grāmatas, J.V.Gētes „Fausts”, V.Šekspīra darbi, sociālistu idejas, pasakas, P.Verlēna dzeja un personība, kā arī citi avoti.⁶⁹

Amerikāņu dzejnieks Roberts Blajs (*Bly*, dz. 1926) rakstījis, ka pastāv trīs galvenie dzejprozas paveidi: pirmais balstās uz sižetu, otrs, A.Rembo iedibinātais, balstās uz tēlainību un ekspresīvu valodu, savukārt trešā centrā ir kāda objekta attēlojums⁷⁰.

„Iluminācijas” ir formāli daudzveidīgas, atsevišķus to tekstus var definēt kā vīzijas, līdzības, pirmos verlibra dzejoļus franču literatūrā, darbu vidū ir teksti, kas sastāv tikai no atsevišķām frāzēm. Nozīmīgs grāmatas tēlainības un sintakses iedvesmas avots ir A.Rembo uzturēšanās Londonā, kad, mācīdamies angļu valodu, viņš dzejoļus izmantoja no tās aizgūtas vārdu spēles, savukārt Londonas skati viņu mudināja rakstīt par viaduktiem, tuneļiem, tvaika dzinējiem.

Lai ilustrētu A.Rembo poētiskās izteiksmes daudznozīmību, salīdzinājumam trīs „Ilumināciju” teksta „Jaunība” pirmās daļas „Svētdiena” mūsdienu tulkojumi:

Dagnijas Dreikas tulkojums:

Liekot rēķinus pie malas, neizbēgami nolaižas debess, atmiņu apmeklējumi un ritmu seansi pilda mitekli, galvu un gara pasauli.

Ogļu mēra pārņemts zirgs skrien pa piepilsētas hipodromu garām augu un koku stādījumiem. Kaut kur pasaulē nožēlojama drāmas spēlētāja nopūšas pēc neticamas šķiršanās. Dauzoņas laiskojas pēc negaisa, dzēruma un savainojumiem. Mazi bērni pie upēm smok no lāstiem.

*Atsāksim mācības visaprijoša darba kņadas pavadībā, tai uzslāņojoties un atjaunojoties pūlī.*⁷¹

Gitas Grīnbergas tulkojums:

Atlikti rēķini, nonovēršama debesu lejupslīde, un atmiņu apciemojums un ritmi ieņem mitekli, galvu un prāta pasauli.

⁶⁸ Гарин И. Проклятые поэты. Москва: Terra-Книжный клуб, 2003, 728. с.

⁶⁹ Sk. K.Vērdiņš. „...un man būs ļauts iemantot patiesību”//A.Rembo. Sezona ellē. Iluminācijas. Rīga: Atēna, 2005, 17. lpp.

⁷⁰ Citēts pēc: M.Delville. The American Prose Poem. University Press of Florida, 1998, p. 150.

⁷¹ Jaunība/atdz. D.Dreika//A.Rembo. Cirka zirgi auļos. Rīga: Daugava, 2005, 248. lpp.

— Zirgs aizauļo pār priekšpilsētas skrejceļu garām iekoptiem laukiem un jaunaudzēm, oglekļa mēra caururbts. Nožēlojama drāmas sieviete kaut kur pasaulē nopūšas, tvīkdama mazticamas ļaušanās. Desperado ilgojas vētras, reibuma un rētu. Mazi bērni lāstus upmalās slāpē. —

— *Atsāksim studijas rijīgā darba troksnī, kas sabiezē un paceļas masās.*⁷²

Janas Grostiņas tulkojums:

Prātojumus pie malas — neapturami nolaižas debesis — ierodas atmiņas, atskan ritmi, piepildīdami māju, galvu un prātu.

— *Pa ārpilsētas ceļu gar iekoptiem laukiem un koku audzēm aizbēg melnā mēra ievainots zirgs. Kaut kur pasaulē, vairakkārt neiedomājami pamesta, nopūšas nabaga sieviete no drāmas. Desperado nīkuļo pēc vētras, reibuma un brūcēm. Upmalās mazi bērni slāpē lāstus.* —

*Atgriezīsimies pie pētījuma negausīga darba troksnī, kas samilst un paceļas masās.*⁷³

Kā redzams, A.Rembo darbi krietni izmainās, atkarībā no tulkotāja izvēlēto vārdu nozīmju niansēm, jo to asociativitāte neļauj spriest par teikuma vai rindkopas saturu, vadoties pēc konteksta.

Gan A.Rembo, gan **grāfs de Lotreamons** (*Lautréamont*, 1846—1870) izmantoja A.Bertrāna iedibināto formu kā izejas punktu ne tikai tradicionālās dzejas formas, bet arī mākslas tradicionālās tēlainības izārdīšanai. De Lotreamons publicējis dzejprozas grāmatu “Maldorora dziedājumi” (1879), kurā apliecina savu piederību “nolādēto dzejnieku” dzīves izjūtai, tiecoties ieskatīties cilvēka dvēseles tumšajā pusē.

Savos apjomīgajos, stihiski strukturētajos tekstos autors tiecas izaicināt sava laika ētiskās un estētiskās normas, demonstratīvi sludinot ļaunumu: “es lieku kalpot savam ģēnijam nežēlības baudu attēlošanai. Tās ir nepārejošas, mākslīgas baudas, taču tam, kam ir sākums cilvēkā, turpat ir arī gals”⁷⁴. Ļaunuma ģēniju viņš pretstata ikdienišķajiem, nožēlojamajiem cilvēkiem, kurus viņš redz “veicam daudzus dumjus darbus, notrulinām sev līdzīgos un samaitājam dvēseles ar visiem iespējamiem paņēmieniem”⁷⁵. I.Garins raksta, ka šī grāmata ir kā pirmatnējais haoss, no kura lasītāja acu priekšā dzimst autors,

⁷² Jaunība/atdz. G.Grīnberga//A.Rembo. Sezona ellē. Iluminācijas. Rīga: Atēna, 2005, 139. lpp.

⁷³ Jaunība/atdz. J.Grostiņa. Manuskripts, 2005, 1 lpp.

⁷⁴ Grāfs de Lotreamons. Maldorora dziedājumi. Atdzejojusi I.Auziņa//Tu sapņoji būt brīva: Franču dzejas izlase no Bodlēra līdz... Rīga: Garā pupa, 1995, 116. lpp.

noformējas apziņa, tiek apgūta rakstnieka meistarība, veidojas personība⁷⁶. Darba ieceri raksturo vēlme izaicināt “buržuāzisko” lasītāju, šokēt ar epatāžu (vardarbības, agresīvas seksualitātes, ētisko barjeru sagraušanas motīviem). De Lotreamons mirst 24 gadu vecumā, un šis darbs līdz ar grāmatu “Dzejas” (1870) ir autora vienīgie darbi.

Pola Verlēna (*Verlaine*, 1844—1896) dzejoļi prozā iekļauti krājumā “Atraitņa atmiņas” (1891). Viņš izmanto šo formu, lai rakstītu nostaļģiskus, skumjus tekstus, kas savā prozaiskumā nepakļautos ierastajām dzejas klišejām. Dzejolī “Malārija” viņš paziņo:

“es neieredzu tā saukto labi sarīmēto dzeju. Jūs jau no šejienes redzat — daiļavas, daiļus puisēnus, daiļus garus (...) kā dekorācijas *zaļie meži, zaļās pļavas, zilās debesis, zelta saule un spīdīgās vārpas...* Arī tas man rieb.

P.Verlēns turpina Š.Bodlēra tradīciju aprakstīt sociāli zemāko slāņu dzīvi — par viņa dzejprozas varoņiem kļūst gan ielas suns (“Suņi”), gan nabadzīgs cilvēks, ko piemeklējusi liksta (“Formalitātes”).

Stefans Malarmē publicējis dzejoļus prozā grāmatās “Dzeja un proza” (1893) un “*Divagations*” (tulkojumā “Murgi” vai “Nesakarīgas runas”, 1897). Starp simbolistu autoriem viņš pazīstams kā izsmalcinātas dzejas mākslas kultivētājs, un viņa dzejoļi prozā izceļas ar elegantu formu un aperīgu noskaņu. Līdzās tekstiem, kas skar sociālus motīvus („Nabaga bālais bērns”) sastopami arī subjektīvām pārdomām un atmiņām veltīti teksti („Rudens žēlabas”, „Pīpe”), kurus strukturē autora asociāciju pavediens.

Interesantus modernos meklējumus uzrāda teksts „Ziemas trīsas”, kura estētizētais vēstījums rindkopās kontrastē ar atsevišķi izdalītajām rindām, kas ievietotas iekavās. Vēlāk Stefana Georges atdzejojumā tas kļuva par iedvesmas avotu arī vācu simbolistiem.

Dzeju prozā rakstījuši arī citi 19. gadsimta franču dzejnieki (Pols Klodēls, Šarls Kro). Gadsimta beigās šī forma bija kļuvusi par ierastu izteiksmes veidu un aktīvi tiek lietota arī 20. gadsimta franču literatūrā.

⁷⁵ Турпат, 117. lpp.

⁷⁶ Гарин И. Проклятые поэты, 576. с.

⁷⁷ Verlēns P. Dzeja. Rīga: Vaga, 1995, 120. lpp.

1. 3. 2. 19. gs. beigu Eiropas dzejproza un tās tulkojumi Latvijā

20. gadsimta sākumā dzejolis prozā kļūst par aktuālu žanru latviešu literatūrā — periodikā tiek publicēti daudzi šāda veida darbi gan ar apakšvirsrakstiem “dzejolis prozā” gan bez tiem. To autori ir galvenokārt jaunākās paaudzes rakstnieki, kuri dzejprozā saskata elitāru formu, kurā izteikt savus ideālus, paziņot par savas dvēseles kaislībām un spēcīgām jūtām. Tālaika periodikā dzeju prozā publicē gan vēlāk pazīstami autori (Jānis Jaunsudrabiņš, Linards Laicēns, Kārlis Štrāls), gan dažādi mazāk zināmi literāti. Atsevišķi darbi vēlāk tiek publicēti autoru (piemēram, Jāņa Akuratera, Kārļa Skalbes) dzejas grāmatās.

Šādu darbu rašanos ietekmēja ārzemju literatūra. Latviešu periodikā 19./20. gs. mijā parādās daudz nelielu, lirisku literāru darbu tulkojumu no dažādām valodām piemēram, serbu rakstnieka Janko Veselinoviča⁷⁸ (1862—1905), poļu rakstnieka Kazimeža Tetmajera⁷⁹ (1865—1940), vācu rakstnieku Karla Busses⁸⁰ (1872—1918), Cēzara Flaišlena⁸¹ (1864—1920), krievu rakstnieka Ivana Buņina⁸² (1870—1953) un citu ārzemju autoru dzejoļi prozā ar attiecīgu darba apzīmējumu, kas apliecina dzejoļa prozā kā žanra pastāvēšanu gadsimtu mijas literatūrā līdzās tādiem īsprozas žanriem kā “skice”, “stāstiņš”, “atmiņu tēlojums” u.c. Starp plašāk tulkotajiem šajā laika posmā ir Ivana Turgeņeva, Maksima Gorkija, Šarla Bodlēra un Oskara Vailda dzejoļi prozā.

Domājams, ne vienam vien latviešu lasītājam pirmā tikšanās ar dzejoli prozā bija **Ivana Turgeņeva** (*Тургенев*, 1818—1883) “Dzejoļu prozā” (“Стихотворения в прозе”, 1882) tulkojumi latviešu valodā. Jau 1883. gadā laikrakstos “Latviešu Avīzes” un “Balss” publicēti pieci tulkojumi, daļu no tiem veicis žurnālists un rakstnieks Fricis Bergmanis. Dzejolis prozā “Divi bagātnieki” tulkots pat divas reizes. Arī turpmāk I. Turgeņeva dzejoļi prozā regulāri parādās latviešu preses izdevumos. Starp pirmajiem aktīvākajiem tulkotājiem minami mūsdienās nezināmi literāti Vitāliešu Pārups un Plenzukalns, vēlāk tulkotāju vidū ir arī Augusts Melnalksnis, Antons Austrīņš, Roberts Kroders. Populārākie, vairākos tulkojumos publicētie darbi ir “Divi bagātnieki”, “Vecene”,

⁷⁸ sk. Veselinovičs J. Aklais vectētiņš//”Tēvijās” feļetons, 1900, Nr. 26.

⁷⁹ sk. Tetmajers K. Dzejoļi prozā//”Latvijas” literārais pielikums, 1908, Nr. 31, 34.

⁸⁰ sk. Buse K. Svētlaimīgo sala//Dienas Lapa, 1899, Nr. 92.

⁸¹ sk. Flaišlens C. Skices un dzejoļi prozā//Vērotājs, 1905, Nr. 1.

⁸² sk. Buņins I. Kalna galā: dzejolis prozā//Vērotājs, 1904, Nr. 5.

“Sirmgalvis”, “Rīt! Rīt!”, “Draugs un ienaidnieks”, “Roze”, “Cik brīnišķas bij rozes...”, “Ubags” un “Sliexnis”. Atsevišķā grāmatā I.Turgeņeva “Dzejoļi prozā” publicēti 1926. gadā Eduarda Lejgalieša tulkojumā ar nosaukumu “Cik skaistas un cik svaigas bija rozes”.

1930. gadā tiek publicēti jaunatrasti I.Turgeņeva dzejoļu prozā oriģināli. Latviski apvienots izdevums parādās 1981. gadā Emīla Sudmaļa un Elzas Sudmales tulkojumā.

I.Turgeņeva komentētāji kā rakstnieka iedvesmas avotu min Šarla Bodlēra grāmatu “Parīzes splīns”. Arī I.Turgeņevs savos dzejoļos prozā neizmanto metru un atskaņas, tos reti caurvij atkārtojumi, un dzejoļu apjoms svārstās no trīs teikumiem (“Krievu valoda”) līdz dažām lappusēm (“Ciems”). Arī I.Turgeņevs vairākus dzejoļus noslēdz ar aforismu vai vispārinājumu, vairāki līdzinās nelielām fabulām (“Draugs un ienaidnieks”, “Žēlastības dāvana”).

Darbs “Man žēl”⁸³ uzrāda visai tiešu ietekmēšanos no Š. Bodlēra — tas izskan kā variācija par “Parīzes splīna” pirmo dzejoli “Svešinieks”, kurā “cilvēks mīklainais” nemīl ne radus un draugus, ne dzimteni, skaistumu vai zeltu, bet tikai mākoņus⁸⁴. Turgeņevs savukārt žēlo visu cilvēci, savukārt pēdējā rindā atzīstas, ka apskauž akmeņus:

*„[...] O, apnicība, apnicība, visa iekausēta žēlumā! Zemāk nolaisties cilvēks nedrīkst!
Tad jau labāk es būtu apskaudis... patiesi!
Bet es jau arī apskaužu — akmeņus.”*

Rakstnieks grāmatu rakstīja sava mūža pēdējos gados, un lielā daļā tekstu ir pārdomas par nodzīvoto mūžu un apjausma par nāves neizbēgamo tuvošanos. Interesanti ir daži fantasmagoriski motīvi — “Vecene”, kurā noslēpumaina, baisa Vecene seko cilvēkam viņa ceļā uz nāvi, kā arī daži sapņu pieraksti ar baisu, draudīgu noskaņu (“Pasaules gals”, “Kukainis” u.c.).

Krievu literatūras klasiķa **Maksima Gorkija** (*Горький*, 1868—1936) daudzo darbu vidū ir arī divi, kas pieskaitāmi dzejprozai, un, domājams, spēcīgi ietekmējuši arī latviešu dzejprozas tradīcijas: “Песня о Соколе” (“Dziesma par Vanagu”, 1894) un “Песня о Буревестнике” (“Dziesma par Vētrasputnu”, 1901). Abi šie nelielie darbi ir alegorijas, kurās M.Gorkijs aktivitāti, pārmaiņas alkstošu spēku un brīvības alkas pretstata opozīcijai

⁸³ Turgeņevs I. Dzejoļi prozā. Rīga: Liesma, 1981, 126. lpp. Tulk. E.Sudmale.

⁸⁴ Bodlērs Š. Parīzes splīns. Rīga: Atēna, 2003, 35. lpp. Tulk. D. Dreika.

— glēvumam, apdomībai, pasivitātei. Šos darbus aktīvi izmantoja komunistiskā propaganda gan pirms, gan pēc 1917. gada apvērsuma. Šie darbi publicēti neskaitāmos izdevumos krievu valodā, kā arī vairākkārt tulkoti latviski.

“Dziesma par Vanagu” sarakstīta 1894. gadā. Pirmpublicējums “Samāras avīzē” 1895. gada 9. martā ar nosaukumu “V Černomorje” un apakšvirsrakstu “Dziesma”. Pats M.Gorkijs to kādā vēstulē 1896. gadā nosaucis par feļetonu, kas “sarakstīts baltajā pantā”⁸⁵, kritiķis V.A.Posse to 1898. gadā nosauc par dzejoli prozā⁸⁶. Tomēr pārspriedumus par darba žanru vai tā estētiskajām kvalitātēm tolaik aizsedza runas par idejām, kas tajā paustas — kurp tiecas Vanags, kas ir viņa ienaidnieki, kā darbā savienojas individuālisms un aicinājums uz kopīgu cīņu, u.t.t.

Šo darbu pirmais latviskojis Rainis, atdzejojums publicēts “Saimnieču un zelteņu kalendārā 1900. gadam” (1899) kopā ar nelielu informāciju par M.Gorkiju. Vēlāk tas iekļauts dzejoļu krājuma “Jaunais spēks” pirmizdevumā⁸⁷. Darba latviskojums visai spēcīgi atšķiras no oriģināla. Pirmkārt, Rainis Vanagu nosaucis par Ērgli un Zalkti par Odzi, otrkārt, viņš atdzejojis tikai darba vidusdaļu — Rahima rečitēto seno dziesmu, tās otrās daļas nobeigumu atdalījis ar zvaigznīti kā atsevišķu daļu, un treškārt, Rainis ir mainījis darba žanru, dzejoli prozā sadalot trīsriindu un vietām arī divriindu pantos, pārvēršot par dzejoli verlibrā. Drīz darbs piedzīvo vēl vairākus tulkojumus: ar nosaukumu “Dziesma par Ērgli” to tulkojis arī T.Lejas-Krūmiņš un publicējis izdevuma “Pasaules rakstniecība” 2. daļā (1901), kā arī kāds “Ink. R.” (publicēts laikraksta “Balss” pielikumā 1901. gadā) un Valters Purviņš (publicēts izdevuma “Mūsu Laiki” feļetona pielikumā 1907. gadā); J.Straumes tulkojums ar nosaukumu “Dziesma par Vanagu” publicēts ““Tēvijas” feļetonā” (1900).

Vēl spožāka nākotne gaidīja 1901. gada martā Nižnijnovgorodā uzrakstīto nelielo dzejoli ritmizētā prozā “Dziesma par Vētrasputnu”, kas, sākotnēji paredzēts kā darba “Vasaras melodijas” noslēdzošā daļa, pēc darba aizliegšanas sāk patstāvīgu dzīvi. Pirmpublicējums žurnāla “Žizņ” 1901. gada aprīļa numurā izsauca cenzūras reakciju, kuras rezultātā žurnāla izdošana tika aizliegta un darba parādīšanās grāmatā tika kavēta

⁸⁵ М.Горький. Полное собрание сочинений в двадцати пять томах. Том второй. Москва: Наука, 1969, 586. с.

⁸⁶ Turpat, 588. с.

⁸⁷ J.Rainis. Jaunais spēks. Rīga: Spēks, 1906.

— Pēterburgas, Maskavas un Nižnijnovgorodas cenzūra aizliedza lēta, “masām” paredzēta izdevuma izplatīšanu, taču Rīgas cenzūra to esot atļāvusi. 1902. gadā Rīgā Marijas Malihas izdevniecībā iznāk grāmata krievu valodā, kurā līdzās citu autoru darbiem iekļautas arī “Dziesma par Vētrasputnu” un “Dziesma par Vanagu”⁸⁸.

Darbu drīz tulko arī latviski. A.Avena tulkojumu ar nosaukumu “Dziesma par Vētrasputnu” publicē ““Dienas Lapas” literāriskais feļetons” (1902) un “Apskats” (1903), A.Austriņa variantu “Dziesma par Aukavēstnesi” — “Balss” pielikums (1903), bet J.Puriņa tulkoto “Dziesmu par Vētras putnu” — ““Pēterburgas Avīžu” literāriskais pielikums” (1904).

Kā raksta V.Vāvere, “strādnieku kustības varenie uzplūdi “Dziesmā par Vanagu” un “Dziesmā par Vētrasputnu” ietverti simbolos, kas bija saprotami ikkatram revolucionāri noskaņotam cilvēkam”⁸⁹, tāpēc šis darbs plaši izplatījās strādnieku pulciņos, kur to lietoja kā suģestējošu aģitācijas līdzekli. Piemēram, 1901. gadā Rīgā, Ausekļa biedrībā pēc V.Dermaņa referāta par M.Gorkiju Aspazija nolasījusi “Dziesmu par Vanagu” Raiņa tulkojumā, un klātesošā publika to uzņēmusi ar entuziasmu⁹⁰. Sevišķi Vētrasputna tēls kļuvis par stabilu revolucionārā nemiera izteicēju, kā arī par paša M.Gorkija apzīmējumu, un plaši izplatījies sabiedrībā. Arī latviešu literāti pabijuši Vētrasputna ietekmē, par ko liecina vairāki 20. gadsimta sākumā publicētie dzejoļi prozā, kuros tieši pārņemti M.Gorkija tēli. Piemēram, J.Vainovska dzejoļi prozā “Kad dvēsele skumst” lasām:

“[...] Iz tumsas atsaucas vētras putnis. Kā negaisa zvans dimd viņa sauciens pār stingušiem ūdeņiem. Viņš negaisu vēsta... Ātrāk, ātrāk sāk lidot putni. Būs negaiss, būs”⁹¹.

1940. gadā izdotajā M.Gorkija izlasē “Vētrasputns” iekļauti abi slavenie sacerējumi A.Upīša tulkojumā kā prozas darbi, pilnībā ignorējot to ritmisko uzbūvi. Tomēr abi darbi iekļauti krievu dzejas antoloģijā „Krievu jaunā lirika” (1947), un Aleksandrs Čaks grāmatas recenzijā tos nosauc par „slavenajām dzejām prozā”⁹².

⁸⁸ М.Горький. Полное собрание сочинений в двадцати пять томах. Том шестой. Москва: Наука, 1970, 452. с.

⁸⁹ Vāvere V. Gorkijs un latviešu literatūra (līdz 1940. gadam). Rīga: LPSR ZA izd., 1959, 11.lpp.

⁹⁰ Turpat, 18. lpp.

⁹¹ Vainovskis J. Kad dvēsele skumst//Stari, 1906, Nr. 2, 97.–98. lpp.

⁹² Čaks A. Cildens darbs//Kopotu raksti. 6. sējums: Proza, raksti, vēstules, autobiogrāfija. Rīga: Zinātne, 2007, 317. lpp.

Sociālistiskā reālisma dogmu gaismā Padomju savienībā arī šie kanoniskie darbi kļuva neērti savas žanriskās neskaidrības dēļ — M.Giršmans un J.Orļickis min, ka padomju mācību grāmatās šie darbi publicēti sadalīti rindiņās kā „īsta” dzeja⁹³.

M.Gorkija iecere atklājas jaunākajā šo darbu latviskojumā — 1968. gadā izdotajā suvenīrgrāmatiņā, kurā “Dziesma par Vētrasputnu” un “Dziesma par Vanagu” atdzejojis Ojārs Vācietis, saglabājot gan teksta ritmizāciju, gan prozai līdzīgo grafisko izkārtojumu.

Šarla Bodlēra dzejoļi prozā no grāmatas “Parīzes splīns” latviešu tulkojumos parādās, sākot no 1902. gada, kad “Dienas Lapas” literāriskajā pielikumā un laikrakstā “Vārds” publicēti Teodora Lejas-Krūmiņa tulkojumi. Vēlāk publicēti arī Jāņa Straumes u.c. literātu tulkojumi. 20. gadsimta pirmajā desmitgadē populārākie Š.Bodlēra dzejoļi prozā ir “Svešinieks” (4 tulkojumi) un “Trakais un Venēra” (3 tulkojumi). Latviešu tulkotājus piesaistījuši galvenokārt teksti ar sociāliem motīviem, piemēram, “Kūka”, “Nabadziņu acis”, “Sītīsim nabagus” (pēdējais gan izvairīgi tulkots kā “Nost ar nabagiem!”). Daži tēli ir lokalizēti — piemēram, himeras no dzejoļa “Katrs savu Himeru” Jāņa Straumes tulkojumā kļuvušas par “lietuvēniem”.

Plašāka Š.Bodlēra dzejoļu prozā publikācija ir tikai grāmatā “Ļaunuma puķes” (1989), visa grāmata izdota latviski 2003. gadā.

Angļu rakstnieka **Oskara Vailda** dzejoļi prozā publicēti 1894. gadā, kad izdoti 6 darbi. Vēlāk tiem pievienojas vēl 4 teksti. Atšķirībā no franču dzejprozas tradīcijas darbu sakāpinātības, epatāžas un bieži vien skicēm, uzmetumiem līdzīgā rakstura, O.Vailda stils viņa dzejoļos prozā, tāpat kā viņa daiļradē vispār, ir elegants un noslīpēts, valoda estetizēta, plūstoša, piesātināta ar antīkajiem un Bībeles motīviem, kuri ar negaidīta paradoksa palīdzību ieguvuši citu skanējumu.

20. gadsimta sākumā latviešu lasītāji ar tiem iepazīstas, sākot no 1906. gada, kad šo darbu latviskojumi (dažiem pievienota piezīme “Atstāstījums”) publicēti izdevumā “Mūsu Laiki”. Tulkotāju vidū ir Arturs Bērziņš, Eduards Rudzītis, Jānis Grīns. Populārākie darbi 20. gs. pirmajā desmitgadē ir “Mācekļis” (5 tulkojumi; nosaukuma varianti — “Narcise un Skolnieks”, “Narciss”, “Narcises nāve”), “Mākslinieks” (5 tulkojumi; nosaukuma varianti — “Skulptors”, “Tēlnieks”), “Dzejnieks” (4 tulkojumi).

⁹³ Гиришман М.М., Орлицкий. Стих и проза: два типа ритмической организации//Теория литературы: Роды и жанры. Москва: ИМЛИ РАН, 2003, 542. с.

Viens no pēdējā darba tulkojumiem ar nosaukumu “Stāstītājs”⁹⁴ rāda, ka O.Vailda teksts kalpojis tā tulkotājam Arturam Bērziņam tikai par izejmateriālu, kurā tulkotājs ieviesis tiešo runu, atmetis darba pēdējo rindkopu, mainījis tēlus.

Lasot latviešu autoru dzejoļus prozā, kas publicēti 20. gadsimta pirmajā desmitgadē, jāsecina, ka to mākslinieciskā izveide vairāk radniecīga krievu autoru dzejoļu prozā modelim — bez franču autoru krāšņās fantāzijas, šarmantā, brīžiem vieglprātīgā stila un darba intelektuālā, sadzīviskā un poētiskā slāņa sapludināšanas, bez O.Vailda spožās stilizētāja un paradoksu meistara prasmes. No krievu autoriem aizgūta zināma zemnieciska smagnējība, vienkāršs ētisku un sociālu motīvu risinājums ar krasu tēlu pretstatījumu, vēlme savu ieceri atainot nepārprotami un didaktiski. Dzejoļos prozā plaši pārstāvēti 19. – 20. gs. mijas literatūrā izplatītie tēli un noskaņas, kas mūsdienās uztverami kā štampu un aizguvumu virknes. Redzams, ka tālaika latviešu tulkotājs un lasītājs paņēmis no ārzemju dzejprozas piedāvājuma to, kas bijis pašam saprotams un aktuāls.

1. 3. 3. Galvenās tendences 20. gs. pasaules dzejprozā

Franču dzejprozas popularitāte izplatījās pārējā Eiropā, tāpēc jau gadsimtu mijā dzejprozas paraugi atrodami arī angļu un vācu literatūrās. Šī ietekme turpinās arī vēlāk.

Par klasiskā modernisma laikmetu mākslās tiek uzskatīta 20. gadsimta pirmā puse, galvenokārt laika posms no 1910. līdz 1930. gadam. Šajā laikā agrīnajam modernismam (simbolismam, impresionismam, dekadencei) radās nozīmīgs turpinājums — dažādi modernisma virzieni, kas, lai arī balstoties jaunākajos estētikas meklējumos, katrs tiecās apliecināt savu atšķirību no iepriekšējo laiku mākslas un pieteica sevi kā novatorisku eksperimentu laboratorijas.

Modernisma grupējumu pārstāvji turpina franču simbolisma dzejnieku eksperimentus ar dzejas formu. Aktīvi turpinās gan verlibra izmantojums, top arī dzejoļi prozā. Parasti tie gan neveido atsevišķas grāmatas, bet iekļaujas dzejoļu krājumos, kuros ir dažādā formā sarakstīti darbi.

⁹⁴ Uilds O. Stāstītājs/Tulkojis A.B.//Stari, 1907, Nr. 1, 42.–43. lpp.

Vācu ekspresionisma pārstāvju vidū izceļas nedaudzie austriešu dzejnieka **Georga Trākla** (*Trakl*, 1887—1914) dzejoļi prozā. Domājams, tos viņš sarakstījis pēdējā dzīves gadā un iekļāvis otrā dzejoļu krājuma “Sebastiāns sapnī” (*“Sebastian im Traum”*, 1915) manuskriptā. Krājumā publicēti dzejoļi prozā *“Verwandlung des Bösen”*, *“Winternacht”* un *“Traum und Umnachtung”*, ārpus krājuma atstāts teksts *“Offenbarung und Untergang”*⁹⁵.

Pētnieki atzinuši, ka dzejnieks ietekmējies no Artūra Rembo un Šarla Bodlēra darbiem, kā arī no Fridriha Nīčes filosofijas. G. Trākla dzejoļi prozā turpina tos pašus motīvus, kuri caurvij visu viņa dzeju — nolemtības, sabrukuma, norieta tēmas, kas izteiktas spilgtās, subjektīvās vīzijās. Tā kā dzejolis prozā netiek dalīts rindās, šīs vīzijas tajos strauji seko viena otrai, padarot Trākla koncentrēto izteiksmi vēl blīvāku. Īpaši koncentrēts ir darbs *“Traum und Umnachtung”* (“Sapnis un aptumsums”), kas izdalīts atsevišķi kā pēdējā krājuma daļa:

„[...] *Kaut laukā būtu pavasaris un ziedošā kokā mīlīgi dziedātu putns! Bet nokalst pelēcīgais, skopais zaļums naksnenieku logos, un asiņojošās sirdis vēl perina ļaunu. O, domās iegrimušā krēslainie pavasarceļi! Vispatiesāk viņu iepriecē ziedošs dzīvzogs, jaunās labības asni un dziedošais putns, šī Dieva jaukā radībiņa; vakara zvani un cilvēku vienkāršā dzīve. Ja vien viņš varētu aizmirst sava likteņa durstīgos ērkšķus!*”⁹⁶

Lai arī šie darbi nav ritmiski stingrā ritmā, kompaktu veselumu tiem piešķir galēji koncentrētais stils un vizionāro ainu nepārtrauktā mainība.

Populārajā vācu ekspresionisma antoloģijā *“Menschheitsdämmerung”* (“Cilvēces mijkrēslis”, 1920) publicēts **Ivana Golla** (*Goll*, 1891—1950) dzejolis *“Der Panamakanāl”* (“Panamas kanāls”). Tā pirmā versija (piecdaļīgs dzejolis ar dažāda garuma strofām un atskaņu sistēmu) pabeigta 1912. gadā, savukārt otra, 1918. gadā tapusi versija ir četrdaļīgs dzejolis prozā. Otrā versija jau 1920. gadā publicēta latviski Kārļa Freinberga tulkojumā⁹⁷.

Angļu un amerikāņu imāžistu vidū nebija vienprātības par dzejoli prozā. Lai arī grupējuma sākotnējais līderis **Ezra Paunds** (*Pound*, 1885—1972) pats

⁹⁵ sk. G. Trakl. *Das dichterische Werk*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.

⁹⁶ Trākls G. *Sebastiāns sapnī*. Rīga: Jaunā Daugava, 2006, 143. lpp. Atdz. P.Brūveris.

⁹⁷ Golls I. *Panamas kanāls*//*Taurētājs*, 1920, Nr. 1, 11.–13. lpp.

publicējis vismaz vienu dzejoli prozā (“*Ikon*”, 1913)⁹⁸, viņa attieksme pret savu sabiedroto mēģinājumiem dzejprozā bija negatīva — viņš uzskatīja, ka to apjomā garie, kompozicionāli izplūdušie teksti neatbilst prasībām pēc tvirtas un koncentrētas dzejas, kuru viņš centās kultivēt⁹⁹. Tomēr viņa rediģētajā antoloģijā “*Des Imagistes*” (1914) publicēts, piemēram, Džona Kurnosa (*Cournos*) dzejolis prozā “*The Rose*” (“Roze”) ar piebildi, ka tas sarakstīts pēc poļu simbolista Kazimeža Tetmajera motīviem¹⁰⁰.

Kad E. Paunds grupējumu pamet, iznāk trīs antoloģijas ar nosaukumu “*Some Imagist Poets*” (1914—17), kurās publicēti arī dzejoli prozā. Starp aktīvākajām dzejprozas jeb “polifoniskās prozas” kopējām ir **Eimija Lovela** (*Lowell*, 1874—1925), kas antoloģijās publicējusi tekstus “*The Bombardment*” (“Bombardēšana”, 1915) un “*Spring Day*” (“Pavasara diena”, 1916), tiekdams tajos detalizēti aprakstīt impresijas par moderno pilsētu.

Lai arī **T.S. Eliots** (*Eliot*, 1888—1965) nepiederēja pie šī grupējuma, viņa literārās darbības sākums bija saistīts ar Londonas jauno dzejnieku vidi. Pirmajā T.S. Eliota krājumā “*Prufrock and Other Observations*” („Prufroks un citi novērojumi”, 1917) ir vienīgais dzejolis prozā, kas publicēts viņa dzīves laikā “*Hysteria*”¹⁰¹ (“Histērija”). Tas ir nozīmīgs modernās dzejprozas pieteikums, kurā tēlotā realitātes aina kļūst tikai par atspēriena punktu cilvēka iekšējās pasaules atainojumam. Mišels Delvils raksta, ka tieši vienlaidus plūdums šajā tekstā ļauj attēlot sievietes histērijas izpausmes un vīrieša (stāstītāja) apdraudētības sajūtu, un tas nebūtu iespējams, ja teksts būtu sadalīts rindiņās¹⁰².

Vēlāk Eliots esejās “*Borderline of Prose*” (“Prozas robežlīnija”, 1917) un “*Prose and Verse*” (“Proza un dzeja”, 1921) noraidīja sava laika dzejprozas autoru formas irdenumu un epigonismu, kā trūkumu uzsvērdams R.Oldingtona dzejprozas svārstīšanos starp dzejas un prozas izteiksmes līdzekļiem¹⁰³. Iespējams, T.S.Eliota autoritātes ietekmē

⁹⁸ sk. E. Pound. *Personæ: Collected Shorter Poems*. London: Faber & Faber, 2001, p. 251.

⁹⁹ sk. K. Vērdiņš. Angļu modernisma dzeja. Imažisms. 1909—1922 [Maģistra darbs]. Rīga: LKA, 2004.

¹⁰⁰ *Imagist Poetry*/Ed. by P. Jones. Hamondsworth: Penguin Books, 1976, p. 60.

¹⁰¹ Eliot T. S. *Collected Poems: 1909—1962*. London & Boston: Faber & Faber, 1974, p. 34. Sk. arī *Histērija*/Atdz. K.Vērdiņš//Karogs, 1999, Nr. 1, 102.–103. lpp.

¹⁰² Delville M. *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*. University Press of Florida, 1998, p. 116.

¹⁰³ Murphy M.S. *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992, p. 52.–53.

dzejproza angļu literatūrā klasiskā modernisma periodā neguva popularitāti, no jauna uzplaukdama tikai 20. gs. otrās puses amerikāņu literatūrā.

Vācudadaisma grupējuma pārstāvji apzināti tiecās nojaukt robežas starp literatūras veidiem, paplašināt dzejas valodas iespējas un robežas. Grupējuma dalībnieki tiecās radīt jaunu izpratni gan par dzeju, gan par prozu un drāmu.

Rihards Hīlzenbeks (*Huelsenbeck*, 1892—1974) savā tekstā “Runājošais cilvēks” neizmanto pieturzīmes, brīvi kombinē alogiskas frāzes un neartikulētus izsauceņus:

“..rū rū hop hop rū rū hop hop kurš ienesa panteru tramvajā kurš ielika tanti gumijas sēdeklī tas esmu es manas dāmas un kungi es esmu notikums kopš saullēkta [...]”¹⁰⁴.

Neiztrūkstoša šo tekstu sastāvdaļa ir vārda “dada” pieminēšana. “Es esmu Dadasofs”, R. Hīlzenbeks pasludina dzejprozas tekstā “Cilindrjums” (“*Der Zylindergiebel*”¹⁰⁵). Dadaistu teksti tiecās nojaukt robežu starp manifestu un daiļdarbu, tāpat kā starp dažādiem literatūras veidiem, un šim nolūkam noderēja arī avangardiskas dzejas pieraksts prozā.

Arī dadaisma turpinājumā *sirreālismā* saglabājās interese par dzejoli prozā, kas vispār raksturīga franču modernajai dzejai. Krievu literatūrzinātnieks M. Jasnovs rakstījis, ka šajā laikā franču dzeja sekojusi S. Malarmē uzskatiem, ka dzejai jāattīstas verlibra un dzejprozas virzienā, tādējādi “no verlibra (*vers libre*) ceļš veda tālāk uz dzejprozu (*vers-prose*) un pēc tam — īpaši uzskatāmi sirreālistu poētiskajā praksē — uz prozdeju (*prosème*): proza iekaroja arvien vairāk no tās telpas, kur agrāk mājaja tikai dzeja”¹⁰⁶. Dzejoļus prozā rakstījuši Andrē Bretons, Pols Eliārs, Robērs Desnoss un citi ar sirreālismu saistīti autori.

Citi 20. gadsimta autori. Franču 20. gs. literatūrā dzejproza ir arī vairāku citu autoru iecienīta forma. Šeit pieminami Sen-Džons Perss (*Saint-John Perse*, 1887—1975) un Fransiss Ponžs (*Ponge*, 1899—1988), kuriem dzejproza bija galvenais izteiksmes veids, kā arī Pjērs Reverdī (*Reverdy*, 1889—1960), Renē Šārs (*Char*, 1907—1988), Žans Kokto (*Cocteau*, 1889—1963), Makss Žakobs (*Jacob*, 1876—1944) un citi

¹⁰⁴ Hīlzenbeks R. Runājošais cilvēks/Atdz. J. Vērđiņa//Literatūra. Māksla. Mēs, 1998.7.V, 4. lpp.

¹⁰⁵ Huelsenbeck R. Der Zylindergiebel//Dada: 113 Gedichte. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2003, s. 92.

¹⁰⁶ Яснов М. Европа после дождя//Поэзия французского сюрреализма: Антология. Санкт-Петербург: Амфора, 2003, с. 9. Jēdziena ‘*prosème*’ nozīmi autors sīkāk neizskaidro.

autori. Apjomīgajā antoloģijā „*Anthologie de la poésie française du XXe siècle*” (1–2, 2000–2004) redzams, ka šī tradīcija saglabā savu aktualitāti arī 20. gadsimta otrās puses franču autoru darbos.

Pēc 2. pasaules kara franču dzejprozas angļu tulkojumi tika publicēti ASV. Šīs publikācijas izraisīja amerikāņu dzejnieku interesi par šo formu, un kopš tā laika arī daudzi ievērojami amerikāņu dzejnieki publicējuši dzejprozas grāmatas. Dzejprozas sakarā bieži min amerikāņu autoru Džonu Ešberiju (*Ashbery*, dz. 1927), kurš publicējis krājumu „Three Poems” („Trīs dzejoļi”, 1972), kas sastāv no trim apjomīgiem, meditatīviem dzejprozas tekstiem, kā arī publicējis daudz dzejoļus prozā savos dzejoļu krājumos. Atšķirīgā stilā veidoti Rasela Edsona (*Edson*, dz. 1935) darbi — nelieli sižetiski, paradoksāli teksti vienkāršā valodā, kas tomēr ietver noslēpumainību un tiecas ietiekties cilvēka zemapziņā, tāpat kā sirreālistu darbi. Citi nozīmīgi dzejprozas autori ir Roberts Blajs (*Bly*, dz. 1926) un Čārlzs Simiks (*Simic*, dz. 1938). Amerikā dzejoļi prozā ir populāri joprojām — piemēram, antoloģijā „The Best American Poetry 2007” septiņi teksti no 75 darbiem ir dzejproza, to vidū izceļas Denīzes Duheimelas (*Duhamel*, dz. 1961) teksts „*Language Police Report*” („Valodas policijas ziņojums”), kurā apspēlēti vārdi, kas mūsdienu politkorektuma apstākļos tiek uzskatīti par nevēlamiem.¹⁰⁷

Mūsdienās dzejproza ir izplatīta arī dažādu Eiropas valstu literatūrās.

Čehu autors Jans Vladislavs savā dzejprozas krājumā „*Sny a malé básně v próze*” (2002) plaši izmanto atsauces gan uz dzejprozas žanra vēsturi (Šarls Bodlērs, Aloīzijs Bertrāns) gan uz populāriem tā darbiem (piemēram, darbs „Báje o Narcisovi”¹⁰⁸ atgriežas pie O.Vailda dzejoļa prozā „Mācekli” tematikas). Poļu dzejnieki Zbigņevs Herberts un Vislava Šimborska līdzās pantu dzejai savus racionālos, kritiskos impulsus pauduši arī dzejprozā.

Dzejproza ir izplatīta mūsdienu skandināvu literatūrā. Somu literatūrā to izmantoja modernisma klasiķi (Ēva Līsa Mannere, Veine Kīrstine), 21. gadsimta sākumā tā piedzīvojusi jaunu uzplaukumu (Marku Pāsonens, Miko Rimminens, Saila Susiluoto u.c.). Arī zviedru literatūrā šī forma pazīstama gan Tomasa Transtrēmera, gan citu mūsdienu dzejnieku daiļradē.

¹⁰⁷ The Best American Poetry 2007. New York: Scribner, 2007, p. 29–30.

¹⁰⁸ Vladislav J. Sny a malé básně v próze. 1981–1997. Praha: BB art, 2002, 59. lpp.

Dzejproza attīstījies kā pretrunīgs, katra autora individuālā stila ietekmēts žanrs, kura definīcijās bieži vien dominē nenoteiktība un robežu plūstamība. Šos tekstus analizējot, lietderīgi ir pievērst uzmanību to formālajam aspektam — dažādu dzejai un prozai raksturīgu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu klātesamībai darbā. Ar šādu pieeju iespējams nošķirt diferencēt dzejprozu no dzejas. Savukārt dzejprozas un īsprozas nošķirums paliek problemātisks, jo to nosaka drīzāk autora dotais žanra apzīmējums, literārā tradīcija vai arī darba vēlākie interpretētāji.

Dzejproza aizsākās 19. gadsimta franču literatūrā, kad A.Bertrāns, Š.Bodlērs, A.Rembo, S.Malarmē un citi autori radīja iespaidu par šo žanru kā dekadentisku, nereti elitāru un noslēpumainu izpausmes formu. Tādu to pārņēma arī angļu simbolisma autori un citi Eiropas rakstnieki. Divdesmitā gadsimta gaitā dzejproza ir kļuvusi par visai demokrātisku un daudzu valstu literatūrās plaši izplatītu izteiksmes formu. Tā ir gan viena no dzejas formām daudzu dzejnieku krājumos, gan veido atsevišķus dzejprozas krājumus.

2. Latviešu dzejproza 20. gs. pirmajā pusē

2. 1. Latviešu dzejprozas aizsākumi: Auseklis, Aspazija, Jānis Poruks

Pie agrīnās dzejprozas paraugiem pieder atsevišķi Ausekļa, Aspazijas, Jāņa Poruka un citu autoru darbi. Lai arī tiem piemīt literatūrzinātnieku nosauktās dzejprozas īpašības (neliels apjoms, koncentrētība, uz tēliem un asociāciju loģiku balstīta kompozīcija, izteikta subjektīvā “es” klātbūtne, lirisms), paši autori parasti nav devuši saviem darbiem šādu žanrisku apzīmējumu. Lai arī minētā perioda latviešu dzejprozas autoru loks ir plašāks, likās svarīgi novērtēt, kāda ir dzejprozas vieta šo trīs ievērojamo autoru daiļradē.

Domājams, pirmais latviešu dzejprozas autors ir **Auseklis** (1850—1879). Viņa pirmajā dzejoļu krājumā “Dzeijas” (1873) iekļauti pieci dzejoļi prozā: “Zilais kalns”, “Videvuts un Stenders”, “Raug tavas tautas likteni!”, “*Pacatum hominum genus omnio*” un “Aušra” (pēdējais ievietots nodaļā “Tulkojumi”).

Ausekļa tautiskajā romantismā iederas patosa pilni slavinājumi senajai, ideālajai Latvijai, izteikti laikmetam atbilstošā dzejiskā valodā, bet bez stingra ritma un atskaņām, piemēram, tekstā „Raug tavas tautas likteni”:

*Nemirstīgais I m a n t a , kad Daugavas piekrastē sēdēdams garā redzēja tautas likteni asu, tad domāt tev bij, ka mūžam zūd tauta un tēvija svēta. — Gan dzelžu un vara pinekļiem žņaugti, pagura nāvē tautas dēlu daiļajie augumiņi; tomēr Tavs gars, tas tēvu gars dzīvina latvjus no jauna.*¹⁰⁹

Šajā laikā dzejolis prozā ir jauna parādība pat franču literatūrā — Šarla Bodlēra “Parīzes splīns” iznāk 1869. gadā, bet Artūra Rembo “Sezona ellē” — 1873. gadā, tātad reizē ar Ausekļa “Dzejijām”. Tātad ir iemesls apgalvot, ka latviešu literatūrā dzejolis prozā ir pastāvējis jau reizē ar 19.gs. franču autoru darbiem, lai arī šķiet, ka franču literatūras tradīcija šai laikā latviešu autorus nav iedvesmojusi. Drīzāk darbā “Aušra” varētu meklēt paralēles ar Lūkiāna “Dievu sarunām”, un arī plašais antīkās mitoloģijas tēlu izmantojums liecina, ka šīs literārās ietekmes Auseklim bijušas būtiskas. Darbs „Aušra” ir neparasta parādība latviešu tautiskā romantisma ideoloģijas kontekstā — izmantojot no Lūkiāna aizņemto paņēmienu rādīt dievietes kā ikdienišķas būtnes, kuras

viena otrai sūdzās un krata sirdi, Auseklis krietni piezemē sava jaunceļamā latvisko dievu panteona svinīgumu un nopietnību, savienodams dievu varenību ar sadzīvīsku noskaņu.

Dzejolis prozā Ausekļa gadījumā ir savdabīgas latvju teiksmas, kurās pēc grieķu un romiešu mitoloģijas parauga tiek radīts senlatviešu dievību panteons (Aušra, Gudriņa, Miega māte) un tiek atgādināts par senlatvju varoņiem (Nemirstīgais Imanta, Videvuts, kurš atvedis latviešus no Indijas). Turpat blakus ir atzinīgi vārdi, piemēram, Vecajam Stenderam (Auseklis viņu dēvē par latviešu rakstniecības tēvu), kā arī tēli no antīkās vēstures (izteiciens “mirt Leonīda nāvē”) un polemika ar Ausekļa nīstajiem laikabiedriem bizmaņiem. Viena īsa teksta ietvaros Auseklis izmanto vairāku laikmetu un kultūru tēlus, tā savas nacionālās idejas saistot ar mītisko Latviju, kuras varonīgo senatni viņš redz tikpat spožu kā grieķu un romiešu mitoloģijā sastopamos varoņdarbus.

Lai arī šie nelielie darbi sacerēti ar kaismi un ir uzrakstīti savam laikam atbilstošā poētiskā valodā, Auseklis nav tiecies tos metriski organizēt. Toties atsevišķi vārdi (galvenokārt personvārdi) akcentēti, tos retinot.

Ausekļa dzejprozas tradīciju savdabīgi turpina **Jānis Steiks** (1855—1936) 1906. gadā savā autoravīzē “Dieva Sveiksme”, kurā publicēti dažādi informatīvi materiāli, raksti, literāri darbi, pat viena teksta ietvaros brīvā formā pārejot no dzejoļa uz aktualitāšu aprakstu, valodas spēlēm vai autora pārdomām. J.Steika „Izlasē” (2003) publicēti divi neliela apjoma teksti, kuri pieskaitāmi dzejprozei — 1906. gada 7. janvārī publicētie „Pēterburga, vai Pētera gars ir tava burga?” un „Saulē mana dvēsele: *My Soul*”¹¹⁰. Abi šie teksti visai ekspresīvi izsaka dzejnieka sajūtas un pārdomas, balstīdamies spēlēs ar vārdos ieslēpto semantikas potenciālu, izmantojot atskaņas un pārsteidzošas asociācijas.

Tuvāka saikne šajā laikā latviešu literatūrai ir ar vācu zemju literatūrām. Lai arī vācu valodā rakstošo autoru darbi, kurus iespējams iekļaut dzejprozas tradīcijā, nav tik populāri kā franču literātu grāmatas, arī vācu literatūrā iespējams runāt par vairākiem dzejprozas paraugiem. Literatūrzinātnieks Džons Saimons¹¹¹ par pirmo vācu dzejprozas autoru nosauc šveiciešu dzejnieku un gleznotāju Salomonu Gesneru (*Gesner*, 1730—

¹⁰⁹ Dzeijas no Ausekļa. Rīga, 1873, 22., 23. lpp.

¹¹⁰ Steiks J. Izlase. Rīga: Zinātne, 2003, 56. lpp.

¹¹¹ Simon J. The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature. New York & London: Garland Publishing, 1987, 539. p.

1788), kura grāmata “*Idyllen*” (“Idilles”, 1756) ir pastorālas ainas antīkās literatūras garā. Šajā tradīcijā iekļaujas arī atsevišķi vācu romantisma pārstāvju darbi — Novālisa (*Novalis*, 1772—1801) “*Hymnen an die Nacht*” (“Himnas naktij”, 1800), Frīdriha Helderlīna (*Hölderlin*, 1770—1843) atstātais manuskripts “*Im Walde*” (“Mežā”).

Tomēr 19. gadsimta vācu literatūrā dzejproza nav attīstīts žanrs. Nākamie tās paraugi seko tikai gadsimta beigās ar Maksa Dautendeja (*Dauthendey*, 1867—1918) dzejas un dzejprozas grāmatu “*Ultra Violet*” (“Ultraviolets”, 1893) un Cēzara Flaišlena (*Flaischlen*, 1864—1920) grāmatu “*Alltag und Sonne*” (sar. 1891—97, izd. 1898), kā arī Stefana Georges (*George*, 1868—1933) ap 14 tekstiem, kas publicēti laika posmā no 1892. līdz 1903. gadam, kā arī slaveno Rainera Marijas Rilkes darbu “*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Cristoph Rilke*” (“Vēstījums par karodznieka Kristapa Rilkes mīlu un nāvi”, sar. 1899, izd. 1906). Šie darbi iekļaujas Eiropas tālaika dzejprozas kontekstā, kuru nosaka franču autoru darbi — S.George ir tulkojis Stefana Malarmē dzejprozu, Dž.Saimons uzskata, ka arī Rilkes “Karodznieku” ir ietekmējusi franču dzejproza¹¹².

20. gs. sākumā latviešu periodikā parādās daudzu vācu autoru darbu tulkojumi, starp tiem ir arī dzejoļi prozā¹¹³. Tulkoti arī autori, kuri vācu literatūrai nav bijuši nozīmīgi, bet arī sacerējuši dzejoļus prozā, piemēram, Karla Busses (*Busse*, 1872—1918) dzejolis prozā “Svētlaimīgo sala”¹¹⁴, kurā aprakstīta jaunā eņģeļa lidojums uz svētlaimīgo salu, kur varēs dusēt mūžīgā mierā un laimē.

19./20. gs. mijā latviešu literatūrā aktuāls ir īsprozas žanrs “fantāzija”. Saulcerīte Viese to raksturo: “Tās ir pa pusei prozā, pa pusei dzejā rakstītas vīzijas, kurās autori cenšas izteikt savu pasaules izpratni, lielo dzīves jautājumu sintēzi, atbildēt uz ētikas jautājumiem”¹¹⁵. Saistībā ar dzejprozu jāatceras, ka pirmais nozīmīgais franču dzejprozas autors Aloīzijs Bertrāns savai grāmatai “Nakts Gaspārs” (1842) deva apakšvirsrakstu “Fantāzijas Rembranta un Kalo manierē”, iedvesmodamies no 17. gadsimta gravīrām.

¹¹² Turpat, 589. p.

¹¹³ sk. Flaišlens C. Dzejoļi prozā/Tulk. A.Birkerts//Mūsu Laiku pielikums. 1906, Nr. 123.

¹¹⁴ Dienas Lapa, 1899.6.V, 1. lpp. [Tulkotājs nav norādīts].

¹¹⁵ Viese S. “Esmu romantiķe, ne novērotāja”//Aspazija. Kopoti raksti. 5. sēj.: Proza. Rīga: Liesma, 1988, 7. lpp.

Starp populārākajiem tālaika latviešu rakstniekiem, kas pievērsušies “fantāzijai”, ir Jānis Poruks un Aspazija.

Aspazija (1865—1943) šāda tipa tekstus radījusi dažādos savas daiļrades posmos. Ņemot vērā iepriekš uzskaitītās dzejprozas pazīmes, pie šī žanra piederīgi ir vairāki darbi, kas apkopoti viņas Kopotu rakstu 5. sējumā (1988), piemēram, “Patiesības augstā dziesma” (pirmpublicējums 1896), “Dzīves brauciens” (1902), “Gaisma bēdza iz pasaules” (1903) un “Sarkanu zibeņu laikā” (1909). Lai gan tikai pirmajam no minētajiem darbiem dots apakšvirsraksts “Fantāzija”, arī pārējie darbi ieturēti tādā pašā stilistikā — neliela apjoma teksti, kuri, atšķirībā no citiem turpat blakus publicētajiem darbiem, konsekventi pretendē uz liriskā varoņa iekšējās pasaules atklāsmi, tekstu piesātinot ar simboliem (saule, gaisma, tumsa, zibens), kas attiecīgā darba kontekstā iegūst viegli atpazīstamu, samērā viennozīmīgi skaidrojamu nozīmi, kā tas ir tekstā „Gaisma bēdza iz pasaules”.¹¹⁶

Šī darba trauksmainā, dinamiskā noskaņa tiek panākta ar biežo darbības vārdu lietojumu (*bēdza, dzinās, plandījās, iekrita, sekoja, izklāja, apmetās, pārlicās, atvēzējās, uzlēca, nāca, vilka*), kuri katru frāzi piepilda ar kustības efektu.

Darbs “Patiesības augstā dziesma” izraisa asociācijas ar “Zālamana Augsto dziesmu”. Pirmkārt, nosaukuma dēļ, otrkārt tāpēc, ka šis dzejolis prozā ir veidots uz atkārtojuma pamata — tajā 33 reizes atkārtoti uzrunu “tu” (arī “tava”, “tevi”, “tevis” u.c. formās), imitējot Zālamana vēršanos pie savas iemīļotās, aprakstot viņas skaistumu. Saturiski darbs sadalās 3 nodaļās: pirmajā tiek aprakstīts patiesības spēks un skaistums, otrajā rādīta tās ietekme uz cilvēku dzimumu, trešajā, kuru pati autore atdalījusi ar domuzīmju rindu, aprakstīta patiesības ietekme uz lirisko varoni (tāpēc šajā daļā lielā skaitā ienāk vietniekvārdi “es”, “mana”, “man” u.c.). Turklāt pati autore vairākas rindkopas noslēgusi ar domuzīmi, tā, iespējams, imitēdama dzejas panta beigas, sadalīdama tekstu 7 apakšnodaļās, kuras gan ne vienmēr ir intonatīvi atšķirīgas.

Teksts “Dzīves brauciens” ir alegorija par cilvēka mūžu, kura veidota pēc noveles principiem — ekspozīcijai (liriskās varones “trakais brauciens [...] pa kalniem un lejām”) seko sarežģījums (sava mērķa apjausma: kamēr saule nav norietējusi, jāsasniedz “laimīgā bezvētru mala”), kas turpinās ar kāpinājumu (saule sāk rietēt, tāpēc varone trenc savus

¹¹⁶ Aspazija. Kopoti raksti. 5. sēj.: Proza. R., Liesma, 1988, 132. lpp.

zirgus arvien ātrāk; saule noriet, un braucējai sāk tuvoties ēnas). Darba kulminācija ir brīdis, kad varone, no ēnām atpirkdamās, atdod tām visu savu bagātību: prieku dienas, cerības, ilgas. Darbs noslēdzas drūmā noskaņā — varone, zaudējusi visu, bezpalīdzīga gaida nāvi.

Darba kompozīcijai būtiski ir caurviju motīvi, kas kalpo kāpinājuma radīšanai. Vidusdaļā tā ir regulāri piesauktā saules stāvēšana debesīs un grimšana, bet beigu daļā — melno ēnu pakaļdzīšanās. Pamīšus šiem motīviem regulāri tiek skubināti zirgi, līdz tie saļimst un varone turpina ceļu kājām.

Kompozicionāli interesants ir darbs “Sarkanu zibeņu laikā”, kuru organizē vairākkārtēji atkārtojumi un retoriski jautājumi, tā prozas tekstu piesātinot ar dzejas izteiksmes līdzekļiem. Pēc ekspozīcijas seko 6 nelielas ainiņas, katra veltīta savam personāžam (arājs, kuģotājs, tēlnieks, dieva lūdzējs, mīlētājs, dzejnieks). Katra no šīm daļām savukārt sākas ar īsu ekspozīciju, kurai seko attiecīgā personāža konfrontācija ar autores aprakstīto sarkano zibeņu laiku, “kad pretstati izlīdzinājas un kad pasaule top atkal jauna¹¹⁷” — respektīvi, uzsvērta katra indivīda klātbūtnes nepieciešamība pasaules pārradīšanas notikumā. Piecās no sešām ainiņām konfrontācijas tēlojums sākas ar “Bet...”, četrās ainiņās autores attieksmi izteic retoriskie jautājumi ar “Vai...”. Visas sešas ainiņas noslēdzas ar frāzēm, kurās iekombinēts sarkano zibeņu tēls, ar šādu frāzi sākas arī visa darba ekspozīcija. Atšķirīgās variācijās trīs reizes sastopams izteikums, ka attiecīgajam personāžam gar šo saspringto laiku “nav daļas”. Kā redzams, autore mērķtiecīgi panākusi teksta stingru organizāciju, izmantojot arī citu dzejprozas autoru iecienīto atkārtojumu.

Līdzīgi kompozīcijas principi izmantoti arī apjomīgākajā fantāzijā “Dievazemīte” (1907), kas ir veltījums dzimtenei, un citos tālaika Aspazijas prozas darbos.

Ilze Knoka raksta, ka šo darbu “poētikas dominante ir alegorijas un personificētas ideju abstrakcijas. Tēlu nozīmju plūstamība un tikai nojaušamā daudzslāņainība ir šo dzejprozas tekstu vēstījuma pamatā”¹¹⁸. Šajos darbos var saskatīt tos motīvus, kas tajā laikā raksturīgi arī Aspazijas dzejā. Tomēr šo tekstu eksaltācija un tēlu shematisms un viennozīmība neļauj runāt par dzeju prozā kā sasniegumu Aspazijas daiļradē. Aspazija

¹¹⁷ Turpat, 154. lpp.

¹¹⁸ Knoka I. Simbolisma un jūgendstila iezīmes Aspazijas dzejā//Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums. VII. Daugavpils, Saule, 2006, 52. lpp.

vēlāk līdzīgā stilā sarakstījusi arī fantāzijas “Bez vēstures” (1920), “Ērkšķu līgava” (1921), “Viena vakara stunda” (1932) un citas.

Arī **Jānis Poruks** (1871—1911) vairākiem saviem darbiem devis fantāzijas apzīmējumu, taču šie darbi žanriski atšķiras no Aspazijas fantāzijām. Piemēram, fantāzija “Parsifals” (pirmpublicējums 1901) līdzinās pasakai ar izvērstu sižetu, savukārt fantāzija “Grāfs Rodensteins” (1901) drīzāk dēvējama par stāstu. Ar dzejprozas žanru saistāmi tādi Poruka darbi kā “Slimā pasaule: Simfonija vārdos” (1901), “Lielā diena” (1903), “Laika gars: Uzzīmējums” (1903), kā arī “Dvēsele un mūzika” (sarakstīts 1910). Šie darbi apkopoti tikai pēc Poruka nāves un viņa Kopotos rakstos ievietoti kopā ar prozas darbiem.

“Slimā pasaule” ir piecdaļīgs sacerējums, kura centrā likts slimās pasaules tēls un viņas “slimības vēstures” izklāsts — pasauli cenšas iegūt savā varā divi tēli, viens no tiem ir balts un otrs — melns, taču viņa nemīl nevienu no tiem. Darbā tikai vietumis izmantoti atkārtojumi — pirmā un otrā daļa noslēdzas ar teikumu “Viņa ir slima”; pirmajā daļā cilvēka likteņa atklāsmei kopā ar atkārtojumiem kalpo četrkārtīgs sinekdohas izmantojums (“Katras acs liktenis...”, “Katras auss liktenis...”, “Katras rokas liktenis...”, “Neviena kāja...”). Četru daļu kulminācijai izmantoti jautājuma teikumi, un tiem seko atbildes, kas nosauc visu problēmu cēloni — faktu, ka pasaule ir slima.

Darbs “Lielā diena” ir saistīts ar reliģisku tematiku — tas ir Kristus slavinājums (“plivināt baltiem lakatiņiem Goda Kungam pretī, kurš cieta uz Golgata”¹¹⁹) un, ja neskaita īpatno viņam piešķirto Goda Kunga titulu, tad Kristus tēla traktējums neatšķiras no tā tradicionālās izpratnes.

Līdz ar to šis darbs ir samērā plakātisks un, atšķirībā no Oskara Vailda Bībelē saskatītajiem paradoksiem, neizsaka īpašu, personīgu attieksmi pret Bībeles tēliem. Arī šeit izmantots atkārtojums — piecas no vienpadsmit darba rindkopām sākas ar aicinājumu “Gavilējat jaunām dziesmām...”, un arī noslēguma rindkopas sākums ir “Tādēļ lai gavilējam jaunām dziesmām...”.

Atšķirīgā intonācijā veidots uzzīmējums “Laika gars”. Tas ir caurcaurēm skumji ironisks padomu uzskaitījums jauneklīm, kā pareizi iziet dzīvē — būt apdomīgam, viltīgam, biedroties ar stiprāko, neuzņemt lielus, grūtus uzdevumus. Darbu pieskaitīt dzejprozei ļauj tā nelielais apjoms, lakonisms un nepārtraukti lietotā otrā persona, tomēr

¹¹⁹ Poruks J. Lielā diena//Kopotu raksti, 9. sēj. Rīga: J.Roze, 1929, 35. lpp.

no citiem 20. gs. sākuma dzejprozas tekstiem tas atšķiras ar samērā lielu konkrētību, lai gan dažviet izmantotas arī metaforas, piemēram, pēdējā rindkopā: “Netopi nekad par mazas tautas rakstnieku, bet gan par kritiķi, jo mazas tautas rakstnieka honorārs ir pēriens, bet kritiķi pacienā ar plāceņiem un vīnu”¹²⁰.

Darbs “Dvēsele un mūzika” ir tradicionālākais no Poruka dzejprozas tekstiem, jo līdzīgas intonācijas sastopamas daudzu 20. gs. sākuma autoru darbos. Šajā darbā sērīgā Dvēsele skumst par vasaras aiziešanu, bet tad nonāk nebūtības valstībā, lai gūtu mierinājumu mūzikas skaņās, viņu valdzina Bēthovens, Šopēns un Šūmanis. Darbs noslēdzas ar lūgumu pēc sapņiem, dzīvības un laimes.

Darbs ar domuzīmju rindu ir sadalīts divās daļās, un otrās daļas darbība risinās jau aiz nebūtības zvaigžņu telts vārtiem. Otrās daļas vidū vēstījums no trešās personas (Dvēsele) pēkšņi pāriet pirmajā personā (es), tomēr liekot domāt par zināmu nekonekvenci šī darba izveidē. Nereālo, sapņaino noskaņu pavairo bagātīgais daudzpunktu lietojums.

Savdabīgs eksperiments ir J.Poruka teksts “Monologi un nepārkāpjami vārdu žogi” (pirmpublicējums 1903), kurš apvieno sevī trīs nelielas daļas. Pirmā no tām ir rakstīta prozā, otrā — verlibrā, trešā — četrpēdu trohajā. Lasot darbu, redzams, kā vienas tēmas risinājums mainās, atkarībā no darba formas — prozā rakstītā daļa ir piezemēta, ikdienišķa, tajā ir faktu konstatācija, valda apnikums un nīgrums. Verlibra daļā vērojams lielāks vispārinājums, vēlme pacelties pār ikdienību, izkustēties no sava sastinguma. Un trohaja rindas vēlmju un ideāla motīvu pārceļ tēlu valodā, uzsvērdamas kustību, kas, lai arī rosina garu, tomēr beigās kļūst pašiznīcinoša. Šāds dzejas un prozas sajaukums ir jau Novālista “Himnas naktij”, to izmanto arī Plūdonis dzejolī prozā “Sila cīrulis”.

Salīdzinot Aspazijas un J.Poruka dzejprozu, jāsecina, ka Aspazijas darbos dominē alegoriski tēli, kas visi ir pakļauti vienas konkrētas idejas izteikšanai, savukārt Poruka darbos parasti ir klātesoši vairāki savstarpēji saistīti domu pavedieni, kuru izteikšanai vienlīdz kalpo kā tēlu, tā jēdzienu valoda. Šajos darbos izpaužas romantismam tuvs pasaules skatījums, kurš laimes un harmonijas iespēju nesaskata pretstatu un traģisma pilnajā dzīvē, bet nāvē. Sadzīves notikumi nav šo darbu uzmanības centrā, Poruka darbos tie izpelnās ironiju.

¹²⁰ Turpat, 66. lpp.

2. 2. *Latviešu autoru dzejproza 20. gadsimta sākumā*

Ap gadsimtu miju “dzejolis prozā” jau ir samērā izplatīts žanra apzīmējums, kurš pazīstams gan no ārzemju autoru darbu tulkojumiem, gan arī lasāms kā daudzu latviešu autoru nelielu darbu apakšvirsraksts. Kā rakstījusi Janīna Kursīte, “metriskā proza, dzeja prozā, tāpat kā verlibrs un akcentētās vārsmas, parasti raksturīgas periodiem, kad dzeja kā mākslas žanrs jau pierādījusi, ka spēj eksistēt patstāvīgi, atšķiras no prozas — jau kļuvusi pietiekami stipra, lai, sevī uzņemdamā vairākas prozas īpatnības, tomēr nezaudētu savu pamatbūtību”¹²¹. Šajā periodā sastopama gan sentimentālisma ietekmēta dzejproza, gan arī to latviešu autoru teksti, kas 20.gs. sākumā publicēti galvenajos ar t.s. dekadenci saistītajos izdevumos — žurnālos, kurus veidoja noslēgtas domubiedru grupas, kas pretendēja uz jaunas estētikas ienešanu latviešu kultūrā, un kuru dizains bija īpaši pielāgots literāro darbu saturam.

Sentimentālā romantisma atbalsis gadsimtu mijas dzejprozā. 19. gs. 70.—80. gados latviešu dzeja izdzīvo t.s. sentimentālā romantisma fāzi — laiku, kad bieži vien visai diletantiskā veidā latviešu literatūrā sāka cilvēka iekšējās pasaules atklāsme¹²². Romantisks patoss un melanholija daudzu autoru darbos saglabājusies vēl 19./20. gs. mijā.

Visos pētījumos par dzejprozu uzsvērts, ka ir tikpat kā neiespējami nošķirt dzejoli prozā no liriskas īsprozas. Arī apzinot šā pētījuma tekstu korpusu, radās grūtības izsvērt, vai attiecīgais nelielais prozas darbs, kam dažreiz dots apakšvirsraksts “skice”, “etīde” vai “fantāzija”, bet dažreiz tāda nav nemaz, satur pietiekoši daudz liriskā elementa, lai būtu dēvējams par dzejoli prozā. Tomēr 20. gs. sākumā, kad robežas starp žanriem tiecas saplūst, arī plūstošās “dzejoļa prozā” robežas ne vienmēr tiek respektētas. Piemēram, vēlākais jurists un valsts darbinieks **Kārlis Dišlers** (1878—1954) kā literāts debitē ar pseidonīmu K.Galdnieks almanaha “Jaunā Raža” 4. laidienā (1900), kur publicējis darbu “Apeņu lapene” ar apakšvirsrakstu “Dzejolis prozā”. Sešu lappušu garajā stāstā par dzejas elementiem gan var runāt tikai tā sākumdaļā, kur izmantotas atskaņas un asonanses, kā arī izvērsts personāža iekšējā pārdzīvojuma tēlojums: “Tās laikam vasaras asaras...” domā

¹²¹ Kursīte J. Latviešu dzejas versifikācija 20.gs. sākumā: 1900—1919. Rīga: Zinātne, 1988, 17.lpp.

¹²² Gudriķe B. Nacionālās atmodas laika literatūra. 19.gs. 50. gadu vidus—19. gs. 80. gadi//Latviešu literatūras vēsture 3 sējumos. 1. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 1998, 179. lpp.

jauneklis. “Jā gan, — vasaras asaras... Vasara raud par savu pazaudēto varu...”¹²³. Tālākajā tekstā nav iemesla runāt par dzejas un prozas mijiedarbību, jo seko izvērstš sižets, kas vēsta par galvenā varoņa mīlas stāstu un nepiepildītajām cerībām.

K.Dišlera vienīgajā dzejoļu krājumā “Velgansārtie mirkļi” (1905) līdzās tradicionālas formas dzejoļiem ievietoti 16 dzejoļi prozā. Lai arī grāmata iznākusi vienā gadā ar J.Akuratera “Zvaigžņu nakti”, šo darbu estētika vēl kavējas 19.gs. lauku vidē, sentimentālisma tēlainībā un problēmu lokā. Piemēram, teksts “Pions aizdegās” sākas ar teikumu: “Klusā jūnija vakarā mēs ar Mildiņu staigājām roku-rokā pa manu mazo dārziņu”. Seko divu mīlnieku izskaidrošanās, un beigās “es skūpstīju mazās Mildiņas vaigus un lūpas¹²⁴”. Citos dzejprozas tekstos jau apgūta tālaika afektētā tēlainība un izmantots liels daudzums domuzīmju, kas tuvina K.Dišleru daudziem citiem sava laika literārās modes sekotājiem. Komisku iespaidu pirmajā personā sarakstītajos tekstos rada ar lielo burtu rakstītais vārds “Es”— sevišķi, ja sevi šādā veidā vēlas izcelt nevis apokalipsi alkstošs pārcilvēks, bet lauku donžuāns.

Pie latviešu sentimentālisma dzejprozas pieskaitāma arī **Jūlija Dievkociņa** (1879—1906) skice “Nevainība raud” (1900). Tās varonis visu pasauli skata raudošu par ļaudīm, kurus pārņēmusi riebiga miesaskārība:

“[...] Paraugaties uz kuplajiem kokiem un krūmiem... Kāpēc trīc viņu valgās lapas, kā aiz neapturamām asarām?

Kādēļ koki un krūmi raud?

Paraugaties uz puķu dobēm, kuras snauž elektrības gaismā... Kas mirdz viņu glezni baltajās, sārtajās, zilajās ziedu lapiņās? Vai tās nav asaras?

Kādēļ puķītes raud? ...

Paraugaties cits citam acīs... Vai tur, caur nekaunīgajiem smaidiem, nav nojaušamas apspiestas asaras un neapspiežamas dvēseles sāpes?

Kādēļ apspiest asaras, kuras ar varu laužas iz acīm par nozaimoto nevainību? ...

*Nevainība raud, daba sērojas tai līdzī... Bet ļaudis, sāpju sažņaugti, ar apspiestām asarām acīs un nekaunīgiem smaidiem sejā, brien pa netīriem dubļiem un zaimo raudošo nevainību.*¹²⁵”

¹²³ Galdnieks [Dišlers] K. Apeņu lapene//Jaunā Raža. IV. R., 1900, 180. lpp.

¹²⁴ Dišlers K. Velgansārtie mirkļi. Jelgava, 1905, 5. lpp.

¹²⁵ Jūlijs [Dievkociņš]. Nevainība raud//Dienas Lapa, 1900, Nr. 192, 5. lpp.

Anaforām, atkārtojumiem un retoriskajiem jautājumiem dāsni ornamentētā skice iekļaujas tajā stilistikā, kādā tapuši vairāki gadsimtu mijas latviešu dzejoļi prozā. Pēc J.Dievkociņa nāves izdotajā dzejoļu krājumā “Ugunsziedi” līdzās tradicionālas formas dzejoļiem publicēts viens dzejolis prozā “Mazā Minjona¹²⁶”, kas apraksta mazu, bālu meitenīti, kuru liriskais varonis vēro pa logu, līdz sāk uzskatīt par savu dvēseli. Kad meitenīte nomirst, varonis paliek bez dvēseles. Šis darbs par dzejoli prozā var tikt uzskatīts tāpēc, ka ievietots dzejoļu krājumā, jo eksperimenti ar dzejas un prozas izteiksmes līdzekļu sapludināšanu tajā nav vērojami.

Savukārt **Valdis Maldonis**¹²⁷ 1899. gadā publicējis divus dzejoļus prozā, kas šķiet radniecīgi dažiem Ivana Turgeņeva dzejoļiem prozā (respektīvi, vienkāršākajiem, shematiskākajiem no tiem, piemēram, “Divi bagātnieki”, “Draugs un ienaidnieks”) ar pretstatos balstītu, viegli nolasāmu fabulu, kura V.Maldonim, atšķirībā no I.Turgeņeva, netiecas būt didaktiska. Darbā “Ziedonis un ziema” liriskais varonis vasarā skumst par gaidāmo ziemas tuvošanos, savukārt ziemā priecājas par gaidāmo vasaru. Otrā dzejolī “Māmiņas mīļākais dēls” stāstīts par divu dēlu māti, kura vairāk mīl nevis veselo, izveicīgo un gudro dēlu, bet gan otru, kurš ir “nabags pie miesas un saprašanas”¹²⁸.

Rezumējot šos dzejprozas paraugus, jāsecina, ka latviešu literatūrā 19./20. gs. mijā dzejproza nav dumpīgu ģēniju sacelšanās pret valdošajām literārajām normām, bet nekaitīgs, margināls sīkdarbiņu žanrs, kurā latviešu autori izpauž impulsus, kurus nav ne pratuši izvērst līdz stāsta apjomam, ne izstrādāt tradicionālas formas dzejolī. Tomēr šiem autoriem uz pēdām min citi jauni rakstnieki, kuru eksperimenti ar dzejprozu sasaucas ar sava laikmeta aktuālo literatūras procesu.

Modernie meklējumi 20. gs. sākuma dzejprozā. Vitolds Valeinis par šo laiku raksta: “Visā daiļliteratūrā pastiprinās liriskais elements, īpaši impresionistiska stila darbos. Rodas daudz lirisku tēlojumu, lirisku skiču. Pieaug arī tādu darbu skaits, ko apzīmē par dzejoļiem prozā. Tie vairojas gan sakarā ar I.Turgeņeva šā žanra darbu tulkojumiem, jau sākot no pagājušā gadsimta beigām, tāpat ar Š.Bodlēra šā paša žanra

¹²⁶ Dievkociņš J. Ugunsziedi: dzejas. Pēterburga: A.Gulbis, 1907, 33.–34. lpp. Pirmpublicējums: Dienas Lapa, 1901, Nr. 208. Lūcijas Ķuzānes grāmatā “Jūlijs Dievkociņš” (1980) iekļautajā bibliogrāfijā šis darbs klasificēts kā proza.

¹²⁷ Domājams, šis ir teologa un literāta, toreizējā Tērbatas universitātes studenta Voldemāra Maldoņa (1870–1941) pseidonīms (citi pseidonīmi: Valgonis, M. Valdis).

darbu atdzejojumiem, sākot ar gadsimta pirmajiem gadiem, kā arī ar V. Vitmena un E. Verharna darbu atdzejojumu publikācijām, sākot ar 1906. gadu. Bieži tos nav iespējams norobežot no liriskām skicēm¹²⁹”.

1906. gadā publicēts agrīnākais pagaidām atrastais metriskajā prozā sarakstītais latviešu dzejprozas teksts — tas ir kāda **J. Brieža** darbs “Tuksnesī”. Saskaņā ar Mihaila Gasparova rakstīto, metriskā jeb ritmiskā proza ir teksts bez dalījuma rindās bez atskaņām, bet ar izteiktu ritmu. Darbu iespējams sadalīt 25 ritmiskos nogriežņos — pirmais ir četrpēdu trohajs, priekšpēdējais — daļeniēks, pārējie sarakstīti jambā. 3 rindas ir piecpēdu jambā, pārējās — četrpēdu jambā. Autors ar ritmu strādā nekonsekventi — 12 četrpēdu jamba periodi noslēdzas ar sievišķajām klauzulām, kuras veido dabiskas pauzes starp katra perioda pēdējo un nākamā perioda pirmo zilbi, savukārt 8 rindas — ar vīrišķajām klauzulām, kuras teksta lasījumu paātrina:

Teic jel, bērns, ko kalnos meklē? — Tu neatbildi, tālāk eji! Tur ira kalni, klintis, smiltis. — Tur nava rožu, nava ievu, nav ķezberīšu, ābelīšu, nav lakstīgalas sapņu dziesmu, nav avotiņa dzesēdama. — Nav tur pat ēnas, — ir tik saule. Tik vienīgs ērglis gaisos lido — no skata pazūd bezgalībā... Un atnāks vakars, citur maigs, no sapņu šausmām ieaijāts, bet še tas nesīs aklu zvēru baru, kas izslāpis pēc dvēselēm. — Būs dusas vieta kaila smilts un pagalvī būs akmens ciets, un apsegs — debess gurdi pelēka. Ar' zvaigznītes ne dzidri spodras, kā nogurušas, sērīgas...

Tā — labāk, bērns, ej atpakaļ! Ej barā, baram galvu liec: būs rožu ziedi, lakstīgalu dziesmas, būs baudas — nepazīsi ilgas. — Tik nieki tāle! Lai lido ērglis, lai bezgalību mēro zvaigznes!...

Tāpat kā daudzos tālaika darbos, arī šeit izmantota izplatītā opozīcija *augša—apakša*, augšu saistot ar ideāliem, savukārt apakšu ar komfortu un hedonismu. Darbs sarakstīts kā monologs, liriskais varonis uzrunā bērnu, ironiski mudinot viņu atteikties no ideāliem: “Ej barā, baram galvu liec: būs rožu ziedi, lakstīgalu dziesmas, būs baudas — nepazīsi ilgas¹³⁰”.

Citi autori šajā laikā neeksperimentē ar ritmisko prozu — viņu dzejprozas darbi ir dzejoļi prozā bez ritma un atskaņām, kas bieži vien sliecas uz liriskas īsprozas pusi.

¹²⁸ Maldonis V. Ziedonis un ziema//Baltijas Vēstnesis, 1899, Nr. 98, 2. lpp; Māmiņas mīļākais dēls//Turpat, Nr. 100, 5. lpp.

¹²⁹ Valeinis V. Ievads//Latviešu dzejas antoloģija. 3. sēj. Rīga: Liesma, 1973, 10. lpp.

¹³⁰ Briedis J. Tuksnesī//Dzelme, 1906, Nr. 8, 372. lpp.

Jāņa Jaunsudrabiņa (1887—1962) īso, lirisko prozas tekstu žanriskā piederība ir diskutabla: publicēti atsevišķi žurnālā “Dzelme” un citos izdevumos tie līdzinās citu autoru darbiem, kurus tie dēvējuši par dzejprozu, savukārt pats autors acīmredzot tos uzskatījis par prozai piederīgiem tekstiem, jo vēlāk apkopojis krājumā “Kolorēti zīmējumi” (1910), kuru tradicionāli pieņemts uzskatīt par tēlojumu grāmatu.

Vitolds Valeinis “Latviešu dzejas antoloģijas” priekšvārdā par dzejoli prozā nosauc J. Jaunsudrabiņa tekstu “Rīts”. Bronislavs Tabūns šo darbu dēvē par tēlainu skici, kurā uzskatāmi iedzīvināti impresionisma principi¹³¹, saskatīdams to austošā rīta mainīgo krāsu attēlojumā, kurā dominē bālie, sarkanie, zaļie un pelēkie toņi.

Interesants ir arī darbs “Es”¹³², kurš sastāv no četrām epizodēm. Pirmajās trijās liriskais varonis, dzejnieks, tiek ar meiteni, un katru reizi viņa nes kādu izteiksmīgu nesamo — vijolišu pušķi, sarkanas rozes, sarkans apses zars. Mīlestības pārņemts, dzejnieks vienmēr steidzas mājās un uz lapiņas uzraksta vārdu “Tu”. Ceturtajā daļā darbība risinās pēc kāda laika ziemā, kad, atradis šīs trīs lapiņas, dzejnieks pārsvīturo visus trīs “Tu” un vietā uzraksta “Es”. Šo darbu, šķiet, nevajadzētu saistīt ar impresionisma ietekmi — pārāk simboliski ir meitenes nesamie, tie atbilst trim gadalaikiem un, domājams, attēlo trīs viņas dzīves posmus — jaunības nevainību, kaislību un rūgtas pieredzes nestu briedumu. Dzejai darbu tuvina tā simetriskā kompozīcija, kā arī lielais lakonisms, kas balsta varoņa emociju atklāsmi tikai uz vārdiem “Tu” un “Es”.

Par **Kārļa Skalbes** (1879—1945) vienīgo dzejoli prozā tiek uzskatīts teksts “Vakars jūrmalā”, kas publicēts žurnāla “Vērotājs” 4. numurā 1904. gadā, kā arī viņa dzejoļu krājumā “Kad ābeles zied” (1904). Tas šķiet teksts, kas atkarībā no autora gribas varētu tikt dēvēts gan par dzejoli prozā, gan skici, gan tēlojumu un dzejprozas sakarā pieminams tāpēc, ka publicēts dzejoļu krājumā. Šajā darbā liriskais varonis sēž jūras malā ar asiņojošām kājām, vēro saulrietu un sapņo: “Es skatos pelēkā krēslā un redzu tālumā māju aiz liepām. Tur balti klāts galds mirdz starp liepām, tur manis gaida, tur jauns, plecīgs vīrs sauc manis zem liepām, un meitene, ar brūnu bizi pār plecu, gaidīdama nāk un atver man vārtus.” Tad vīzija pazūd, un varonis atgriežas realitātē jūrmalā ar asiņojošām kājām.

¹³¹ Tabūns B. Modernisma virzieni latviešu literatūrā. Rīga: Zinātne, 2003, 50. lpp.

¹³² Jaunsudrabiņš J. Kopoti raksti 15 sēj.; 1. sēj. Rīga: Liesma, 1981, 147.–149. lpp.

Arī pazīstamais dekadents un “Dzelmes” līdzstrādnieks **Kārlis Jēkabsons** (1879—1946) izmēģina roku dzejprozā, nereti pievienojot saviem darbiem attiecīgu apakšvirsrakstu. Viņa debijas dzejoļu krājums “Uz mūsu zemes” (1904)¹³³ noslēdzas ar diviem dzejoļiem prozā. Abi sarakstīti par autora dzimto pusi. Ogres un Naružas upīšu, apkārtējās dabas tēlojums ir harmonisks, dekadences “dēmona slāpju” vēl neskarts. Arī liriskā varoņa iekšējā pasaule ir jūtīga, viņš uzmanīgi vēro apkārtni, pats nopūzdamies: “Ak, nekā, nekā man vairs nevajaga”.

Turpmāk K.Jēkabsona dzejoļi prozā kļūst izslīpētāki, arī grūtāk uztverami un prātnieciskāki. Dzejprozas tekstā “Skolnieks”¹³⁴ deviņas reizes ievīts refrēns krievu valodā “Ты ученикъ”, lai desmitajā reizē to jau atkārtotu kā “ты мученикъ”, respektīvi, skolnieks kļuvis par mocekli. Savdabīgs paņēmiens ir teksta rindkopu numurēšana.

Divdaļīgais 1907. gadā publicētais dzejolis prozā “Tija”¹³⁵ ir ne vien mīlestības vēstule sievietei (dzejoļa otrajā daļā Tija gan kļuvusi par Diānu), ar kuru kopā var “celties un grimt”, bet arī izmisīgas refleksijas par rakstīšanas procesu, kas noslēdzas ar atziņu: “īstenības papīrs nevar izteikt”. Dzejoļa otrā daļa veidota kā atmiņas par Diānas mīlestību, un dzejolis prozā noslēdzas ar divām četrpēdu trohajā, kam dots atsevišķs apakšvirsraksts “Sēru vītols”. Tas ir mīlas dzejolis, kurā atkal pavīd Tijas vārds. Tāpat kā J.Poruka teksts “Monologi un nepārkāpjami vārdu žogi”, arī K.Jēkabsona trīsdaļu teksta kompozīcija ir fragmentāra un nevajadzīgi sarežģīta.

Prātniecība turpinās arī ar Roberta Skargas pseidonīmu publicētajā dzejolī prozā (tam gan nav attiecīga apakšvirsraksta) “Bezgalība”¹³⁶, kurā līdzās bezgalības varenības un neizprotamības slavinājumiem rodami arī pavisam nesakarīgi prātojumi, piemēram: “Atomi sevī nes bezgalības jēdzienus un viņu nozīme ir iznīcības simbols”.

K.Jēkabsona dzejoļi prozā iekļaujas tajā latviešu 20. gs. sākuma dzejprozas daļā, kas apzināti cenšas panākt dzejai tuvu labskanību un plūdumu, viņš izmanto anaforas (“Skolnieks”), tradicionālas formas dzejas pantus (“Tija”), patētisku izteiksmi.

Arī iepriekšējo autoru domubiedrs, žurnāla “Dzelme” līdzstrādnieks **Kārlis Štrāls** (1880—1970) publicējis dzejoļus prozā tālaika periodikā. 1904. gadā publicēts darbs

¹³³ Jēkabsons K. Uz mūsu zemes. Rīga: Burtnieks, 1904. 62 lpp. Saturā arī: “Pie Ogres” (59.–60. lpp) un “Pie Naružas upītes” (61.–62. lpp).

¹³⁴ Jēkabsons K. Skolnieks//Vērotājs, 1905, Nr. 1, 52. lpp.

¹³⁵ Jēkabsons K. Tija//Dzelme, 1907, Nr. 1, 10.–11. lpp.

“Kurzemes klajums”¹³⁷, kurā izvērsti, samērā harmoniski tēlota nakts un rītausma lauku ainavā. Pēc diviem gadiem publicētais darbs “Pie melnās dzelmes” jau nes sevī laikmetam raksturīgo dramatisko, maksimālistisko noskaņu. Šeit attēlots jau cits ceļinieks: “Acis tam kaislīgi mirdz un nelokāmi viņš iet melnajā dzelmē — pārpeldēt vaj mirt”¹³⁸.

Dzejnieks **Fricis Bārda** (1880—1919) 20. gs. sākumā radījis vairākus prozas darbus, kas tradicionāli tiek dēvēti par lirisku prozu vai tēlojumiem. 1907. gadā publicēts tēlojumu cikls “Vita somnium” (lat. *sapņu dzīve, māņu dzīve*), kura daļa “Pie velēnu nama” izceļas ar dzejas un prozas līdzekļu sapludinājumu. Tā līdzinās gadsimtu mijas romantisma ietekmētajām Aspazijas un Jāņa Poruka “fantāzijām”, piedāvā niansētu tēlainību un mērķtiecīgu filosofisko skatījumu. Darba vidusdaļa ir daļēji ritmizēta, daudzviet izmantotas atskaņas, gandrīz visas pieturzīmes aizstātas ar domuzīmju pāriem:

*Ēnas lai staigā — ēnas lai pāri iet — — Lai ļauj viņas dusēt man — mani lai
neaiztiek — —*

*Kastaņkoks tumsu krata no plaukstām — uz manu jumtu — ar lāsēm aukstām. —
Mani tās neaiztiek — — —*

*Naktij ap platajām piedurknēm sikspārņi virtenēs vērpjas; zilganām šķiesnām
aptinas tie un atkal nakts piedurknēs slēpjas. — Mani tie neaiztiek. — —*¹³⁹

Tomēr uzskatīt šo tekstu par dzejprozas žanra paraugu ir diskutabli — tam nepiemīt dzejolim prozā raksturīgā kompozīcijas vienotība un noapaļotība, jo tas sastāv no vairākām dažādām daļām.

Vilis Plūdons (1874—1940) 1909. gadā sarakstījis dzejoli prozā “Sila cīrulis”, darbam pievienots attiecīgs apakšvirsraksts. Darbs tēlo cīruļa rīta dziesmu mežmalā, tajā atkārtojas refrēns “Mīla, mīla, mīla, mīla/ Vīla, vīla, vīla, vīla...”. Dažas rindas ir īpaši grafiski akcentētas, to, iespējams, var izskaidrot ar vācu dzejnieka C.Flaišlena ietekmi.

Rakstnieks **Edvards Vulfs** (1886—1919), kurš vairāk pazīstams kā dramaturgs, publicējis arī daudz dzejoļu, tai skaitā dzejoļus prozā. Viņa dzejolis prozā “Es un tu” (1905) tiecas parodēt šā žanra kanonus. Viņš apvērš tālaika dzejprozas (un tālaika literatūras vispār) eksaltēto jūtēlību un sentimentālismu, mīļotās titānisko pielūgsmi savā

¹³⁶ Skarga R. Bezgalība//Dzelme, 1907, Nr. 7, 308. lpp.

¹³⁷ Štrāls K. Kurzemes klajums: Dzejols//Vērotājs, 1904, Nr. 6, 713. lpp.

¹³⁸ Štrāls K. Pie melnās dzelmes//Dzelme, 1906, Nr. 6, 245. lpp.

dzejolī noslēdzot ar frāzi “Ārprātīgi es mīlu tevi un mīlēšu līdz tai naktij, kad — Tu tapsi mana sieva!..”.

Tomēr vēlāk viņš tiecies radīt “nopietnus” dzejoļus prozā, kuros pats seko tiem principiem, kurus iepriekš minētajā darbā izsmējis — dzejolis prozā “Kvēle” (1907)¹⁴⁰ reproducē šajos gados tik izplatīto eksaltētā slavinājuma modeli, slavīnot “svēto Kvēli”, kuru viņš uzskata par visas dzīves “pirmkustinātāju”.

Uz materiālā un garīgā pretstatījuma balstīts darbs “Šaubas” (1915), kur liriski un jutekliski apdziedāts kāds “vīrs, kas pērk un pārdod”, bet kuram tomēr “sirids ir pilna dziesmu”, un no kura “lūpām plūst medus smarža”.

V.Valeinis rakstījis, ka arī V.Plūdoņa darbs “Fantāzija par puķēm” (1911) dēvējams par dzejoli prozā¹⁴¹, tomēr šis darbs drīzāk pieder citai tradīcijai: romantismā dzimušajai “liriskajai prozai” jeb “poētiskajai prozai”, kurā, par spīti akcentētajai tēlainībai un dzejas fragmentu iestarpinājumiem, visa darba garumā notiek sižeta virzība. Tai ir pakārtota arī darba struktūra, dzejiskas tēlainības dominantei pakļaujoties tikai iestarpinātajos dzejas fragmentos un vēl atsevišķās rindkopās.

Savdabīgs ir Jāņa Poruka darba “Nebijušais un divi vientuļi” liktenis. Darbs publicēts žurnālā “Vērotājs” 1904. gadā kā prozas teksts. Bet Kārlis Egle un Pēteris Ērmanis raksta¹⁴², ka autors savu darbu redakcijā iesniedzis kā dzeju. Tāpēc pirmo J.Poruka Kopotu rakstu veidotāji A.Saulietis un A.Ķeniņš šo darbu rakstu 1. sējumā (1905) sadalījuši rindās pēc sava prāta. Savukārt Līgotņu Jēkaba sastādīto rakstu 4. sējumā (1914) publicēts cits dzejojuma variants, kas esot atrasts J.Poruka atstātos papīros.

19./20. gs. mija un 20. gs. pirmā desmitgade ir laiks, kad dzejolis prozā ir aktuāls žanrs latviešu literatūrā. Žanru saplūšanas apstākļos paši rakstnieki nav tiekušies pēc stingru kanonu ievērošanas, domājams, ka bieži vien žanrs, kurā sarakstīts darbs, viņiem bijis visai mazsvarīgs jēdziens.

20. gadsimta otrajā gadu desmitā dzejprozas publikāciju ir mazāk. Domājams, pirmie dzejprozas paraugi latgaliešu literatūrā ir **Naaizmērstules** (īst.v. Rozālija Tabine, 1890—

¹³⁹ Bārda F. Pie velēnu nama//Raksti. 2. sējums. Rīga: Liesma, 1992, 347.–350. lpp. Pirmpublicējums žurnālā “Stari” 1907, Nr. 7, ciklā “Vita somnium”, 483.–491. lpp.

¹⁴⁰ Vulfs E. Kvēle//Dzelme, 1907, Nr. 11.

¹⁴¹ Valeinis V. Ievads//Latviešu dzejas antoloģija. 3. sēj. Rīga: Liesma, 1973, 10. lpp.

¹⁴² Sk. Jānis Poruks. Kopoti raksti. 14. sējums: Dzejas. Rīga: J.Roze, 1929, 163. lpp.

1965) darbi. 1913. gadā publicētais dzejolis prozā “Tu manis navaicoj!”¹⁴³ (tā ir Naaizmērstules pirmā publikācija) izskan kā patriotisma apliecinājums un eksaltēta atzīšanās mīlestībā Latvijai ar caurviju refrēnu “Es latvīte asu!”. Arī darbs “Nōc, ak vīneiba svātō!” ir tradicionāla reliģiska teksta izmantojums patriotiskiem motīviem, lūdzot pēc Latvijas dēlu vienības.

Šajā laikā dzeja prozā sastopama dažādu avīžu un izdevumu lappusēs, tā rādot, ka žanrs demokratizējas un ir kļuvis arī par iekārojamu eksperimentu placdarmu amatieriem — darbus ar apakšvirsrakstu “dzejolis prozā” publicējuši tādi mazzināmi autori kā Voldemārs Odiņš, J. Vientulis, Jānis Ozoliņš¹⁴⁴ un citi.

Pirmā pasaules kara gados literatūrzinātnieka Rūdolfā Egles dzīvesbiedre **Elza Egle** (1888—1950) ar pseidonīmu “B. Balta” publicējusi trīs dzejoļus prozā Krievijā iznākušā žurnāla “Dzintars” vienīgajā numurā (1918). Domājams, Pirmā pasaules kara iespaidu rosināts ir teksts “Milzu lielgabals”. Šie darbi piesaista uzmanību ar viegli sirreālajām ainām — pār mežiem slejas milzu lielgabals, kapsētā novietotas baltas gultas. Šie darbi iztieks bez eksaltācijas un gadsimta sākumā novazātajiem štampiem, precīzi un svaigi atklājot moderna cilvēka dvēseles vīzijas, liekot lietā arī fantāziju — tekstā “Baltās gultas” pa kapiem staigā “viduslaiku trubadūri un minnezingeri”. bet aiz žoga, kur šalcis mežs, pēkšņi paceļas “mūra sienas ar lielām, mirdzošām logu acīm”¹⁴⁵. Neveiksmīgāks ir trešais dzejolis prozā “Morituri”, kur autore kavējas eksaltētajās 20. gs. sākumam raksturīgajās noskaņās, apdziedādama mazās, pukstošās sirds “sāpju vaidus”.

20. gadsimta sākumam raksturīgā apcerīgā, sentimentālā dzejproza turpina eksistēt mazpazīstamu autoru darbos jau tad, kad nozīmīgākie autori sen atklājuši sev jaunu tēmu un motīvu loku. Pie šāda tipa darbiem pieder, piemēram, **Augusta Mežsēta** (1890—1977) 1919. gadā sarakstītais dzejolis prozā „Aizmirstā dārzā”¹⁴⁶, kas veco, pamesto dārzu salīdzina ar cilvēka dvēseli, epigoniski ekspluatējot 20. gs. sākuma literatūrā bieži sastopamo dārza metaforu.

¹⁴³ Dryva, 1913, 24. jūnijā. Citēts pēc: Latgale: valoda, literatūra, folklorā. Sast. J.Kursīte, A.Stafecka. Rēzekne: LKCI, 2003.

¹⁴⁴ sk. Vold. Odiņš (Valdemārs Ambainis). Betlēmes zvaigzne//Jaunā Avīze, 1913, Nr. 102; J. Vientulis. Baltās lilijas//Kalendārs 1913. gadam. Cēsis: C.Nīderbergers, [b.g.]; Jānis Ozoliņš. Dzejojumi prozā//Jaunības Draugs, 1913, Nr. 34.

¹⁴⁵ Balta B. Baltās gultas//Dzintars, 1918, Nr. 1, 29.–30. lpp.

¹⁴⁶ Mežsēts A. Aizmirstā dārzā: dzejolis prozā//Baltijas Vēstnesis, 1919.26.IX, 2. lpp. Teksts datēts ar 1919. gada 30. augustu.

2. 3. Jānis Akuraters „Uz Sauleskalnu” un citi darbi

20. gadsimta sākuma literatūrai raksturīga iezīme ir dažādu īsu žanru uzplaukums — jau 19./20. gs. mijā tika rakstīti “stāstiņi”, “skices”, “tēlojumi”, arī “dzejoļi prozā”, tagad tiem klāt nākušas arī “fantāzijas”, “liriskas fantāzijas” un “fragmenti”, kā arī žanra apzīmējumi, kas aizgūti no mūzikas, piemēram, “simfonija”.

Arī Jānis Akuraters pievēršas šīm īsajām formām, tālaika periodikā publicēdams visai daudz darbu, kam bieži vien nav norādīta žanriskā piederība — piemēram, īso dzejprozas tekstu klasifikācija mulsinājusi viņa Kopotu rakstu sastādītājus, kas tos iekļāvuši starp prozas sacerējumiem, netiecoties akcentēt to māksliniecisko savdabību kā apzinātu žanru mutācijas mēģinājumu¹⁴⁷. J.Akuraters publicējis darbus ar apakšvirsrakstu “dzeja prozā” līdz 1905. gadam.

Apjomīgākais J.Akuratera dzejprozas sacerējums ir 1904. gadā sarakstītā poēma prozā “**Uz Sauleskalnu**”, kas publicēta žurnālā “Vērotājs”¹⁴⁸ 1905. gadā. Tas ir 45 nelielās daļās sadalīts darbs, kurā savienoti kā dzejas, tā prozas izteiksmes līdzekļi. No prozas aizgūts sižetiskums (zvejnieka dēla Daumanta pūliņi iegūt skaisto Sauleskalna karaļmeitu Liesmu, kas beidzas ar neveiksmi un mieru nāves valstībā), savukārt dzeja šim darbam devusi augsto metaforizācijas pakāpi, estetizāciju, plašo inverso teikuma konstrukciju izmantojumu, atkārtojumus, anaforas un atsevišķās vietās arī atskaņas.

Šā darba formveides īpatnības ļauj vilkt paralēles ar atsevišķiem Eiropas dzejprozas tekstiem. Pirmkārt, dzejprozas izmantojums sižetiskam vēstījumam, kas sadalīts vairākās daļās, to sarado ar Rainera Marijas Rilkes “Vēstījumu par karodnieka Kristapa Rilkes mīlu un nāvi”, kas sarakstīts 1899. gadā un izdots 1906. gadā — arī tas sadalīts vairākās nelielās nodaļās, un katra no tām tēlainā valodā apraksta galvenā varoņa gaitas — viņa piedalīšanos karagājienā un nāvi. Atšķirībā no Akuratera darba, Rilkes tekstā darbība norisinās nevis mītiskā, nosacītā laikā, bet konkrētā vēsturiskā laikmetā (17. gadsimtā), un arī vispārinājuma pakāpe ir krietni zemāka — Akuratera darbā katra no nosauktajām telpām ir metafora, kamēr Rilke apveltī savu darbu ar reālām topogrāfiskām koordinātēm — zināms, ka varonis ir no Langenavas un kritis Ungārijā.

¹⁴⁷ sk. J.Akuraters. Kopoti raksti 12 sējumos. R.: J.Roze, 1923—28. 3. sējums.

¹⁴⁸ Akuraters J. Uz Sauleskalnu: poēma//Vērotājs, 1905, Nr. 3, 257. –268. lpp, Nr. 4, 388. –405. lpp, arī J.Akuraters. Kopoti raksti, 3. sēj. 259.–291. lpp.

Starp apjomīgākiem vairākdaļu dzejprozas darbiem jāpiemin arī 19./20. gs. mijā Latvijā populārā vācu dzejnieka Cēzara Flaišlena dzejprozas grāmatā “No ikdienas un saules” (1897) iekļautie teksti “*Lotte*” un “*Morgenwanderung*”.

Otrkārt, tendence iekļaut garākā dzejprozas darbā tradicionālas vārsmas, kas veido atsevišķas nodaļas vai arī integrētas prozas tekstā. Tā tas ir gan Artura Rembo darbos “Sezona ellē” (1873) un “Illuminācijas” (sar. 19. gs. 70. gadu sāk., izd. 1886), gan arī jau pieminētajā R.M.Rilkes darbā.

Lai arī Viktors Eglītis jaunākās literatūras apskatā žurnālā “Vērotājs” rakstījis, ka Akuratera darbs sacerēts “ritmizētā prozā”, nav pamata šo darbu dēvēt par ritmisko prozu — uzsvērtās un neuzsvērtās zilbes nemijas konsekventi, ritmizācijas pakāpe ir tāda pati kā daudziem tālaika liriskās prozas un dzejprozas darbiem.

Dažas J.Akuratera darba nodaļas ir pieteiktas kā dziesmas — gan prozas tekstā uzrakstītas (9. 10., 12), gan tradicionālā formā rakstīti dzejoļi (28., 41., 43.; pēdējai dots nosaukums “Omega”). Šajās dziesmās netiek turpināts sižeta izklāsts, tās drīzāk ilustrē galvenā varoņa attiecīgā brīža noskaņas. Prozas dziesmu tēlainība ir sakausēta ar pārējām nodaļām, savukārt tradicionālās formas dziesmas šķiet atrautas no darba kopējā ritējuma, drīzāk līdzinoties J.Akuratera attiecīgā perioda dzejoļiem.

Kā daudziem šī perioda darbiem, arī šai poēmai raksturīgi izteikti pretstati, galvenā opozīcija ir *augša–apakša*, kurā augšu pārstāv Sauleskalna pils “augstā, augstā kalnā, uz krasta klints”, savukārt apakšu — zvejniekdēla Daumanta “pelēkā un zemā būda krastmalā”. Kalna tēls ir “viens no svarīgākajiem vertikālajiem akcentiem romantiskajā mākslā”, un, tāpat kā tekstā “Pret kalnu”, arī šajā darbā “kalnu varenība saviļņo un attīra cilvēka garu no sīkā, niecīgā, kalni tuvina cilvēku debesīm, zvaigznēm, kosmosam”¹⁴⁹. Kā rakstījis E.Lāms, “augstā kalna meklēšanas idejā Akuraters acīmredzot izmantojis Eiropas literārās tradīcijas, kas saistītas ar leģendām par Pestīšanas kalnu (Monsalvatu) un Svētā Grāla brālību”¹⁵⁰. Sauleskalna tēls sasaucas ar citiem tālaika darbiem — 1904. gadā žurnālā “Vērotājs” publicēta arī J.Kleinberga fantāzija “Gaismas kalns” un I.Buņina dzejolis prozā “Kalna galā”.

Skaistais Daumants, dodoties meklēt Liesmu, atvadās no iepriekšējās dzīves šādi:

¹⁴⁹ Lāms E. Mūžīgais romantisms: Jāņa Akuratera dzīves un daiļrades lappuses. R.: Zinātne, 2003, 104. lpp.

¹⁵⁰ Turpat, 111. lpp.

“Ardievu, meitene ar savu kluso dziesmu, es vairs nelikšu savā galvā tavu laukpuķu vainagu; vairs mēs nerunāsim saldus vārdus par mīlestību — man ir cita skaistāka, maigāka līgava, gribas pilna kā auka!”¹⁵¹

Šķiet, autors apzināti atvadās no vecās, Latvijas lauku dzīves kolorīta un sentimentālisma noskaņu piesātinātās literatūras (tās ietekmē radušos dzejprozu pārstāv, piemēram, viņa laikabiedrs Kārlis Dišlers krājumā “Velgansārtie mirkļi”, 1905), lai dotos tālākās, augstākās un abstraktākās sfērās.

Līdzās teiksmainajai Sauleskalna videi J.Akuraters 21. nodaļā sava darba ģeogrāfiju paplašina arī horizontālā virzienā — Daumants sapnī redz dažādas pasaules malas:

- 1) Indiju, kur “baltie lotosi viz uz ūdens plašuma” un Buda pielūdz sauli;
- 2) Ēģipti, kur “tuksnešos uz Nīlas stāv piramīdas” un “priesteri vēro zvaigznes”;
- 3) Tālu “jūras salu”, kurā “pus cilvēki, pus dzīvnieki” pielūdz sarkanās ugunis;
- 4) Bētlemi, pār kuras laukiem “spīd zvaigzne kā liels dimants”, un austrumu gudrie nāk to pielūgt;
- 5) Grieķiju, kur “skan pitagoriešu kokles” un pielūdz sauli.

Tā pārlicinājies, ka visa pasaule pielūdz gaismu¹⁵², Daumants uz laiku gūst spēku turpināt ceļu augšup uz Sauleskalna pili.

Šī poēma pieder pie tā 20. gs. sākuma latviešu literatūras darbu kopuma, kuram raksturīgs plašs gatavu, jau daudzkārt izmantotu motīvu izmantojums, ko mūsdienās dēvē par klišejām vai štampiem. Lai arī tie raksturīgi visai poēmai kopumā, gribu minēt piemēru no VI nodaļas, kurā aprakstīts karaļmeitas Liesmas skaistums:

“Viņas saulstaru galvā vizuļo Auseklītis, un viņas matu pīnes galā kā sudraba pakaviņš spīd mēness. Pār viņas skaistajām meitenes krūtīm vienmēr kvēl sarkanu rožu vaiņags, viņas drēbes ir no zila zīžu ētera. Ar dzirkstošām dimanta kurpītēm viņa staigā pa mīksti baltas miglas paklājiem...”¹⁵³

¹⁵¹ Akuraters J. Kopoti raksti, 3. sēj., 272. lpp.

¹⁵² Autora poētiskā loģika šeit nesakņojas realitātē, piemēram, ignorēta kristietības naidīgā nostāja pret pagānisko saules kultu.

¹⁵³ Akuraters J. Kopoti raksti, 3. sēj. 262. lpp.

Salīdzinājumam fragments no 1905. gadā rakstīta Zemgaliešu Birutas dzejoļa “Meitene”¹⁵⁴, kurā aprakstīta kāda līdzīga būtne:

*Melnmatos mēneša pakaviņš trīc,
Acis kā zalgojošs auseklīts,
Mute — vissārtākais magones zieds —
Stāvā jaunības karstums liets...
Apkārt tai plīvo bālgani sārts
Plīvurs, viss zaļganos tīteņos kārts...
Ceļā sudraba rasiņa birst,
Saulītes zeltstaros pērles irst...*

Savukārt Kārlis Skalbe gadu vēlāk, 1906. gadā publicējis dzejoli “Vedēji”¹⁵⁵, kurā skaistuma ideāls pievienojas iepriekšējiem:

*Mēs Rītam līgavu vedām
Ar saules vainagu galvā,
Krūtis bij sārtā zeltā,
Kājas zilā alvā (..)
No galvas tai ņēma kroni,
No pleciem purpuru,
No krūtīm sārto zeltu
Un sirmo sudrabu...*

Kā redzams, skaistules aprakstā tiek izceltas vienas un tās pašas detaļas (galva, krūtis, kājas), turklāt šīs detaļas visiem trīs autoriem estetizētas ļoti līdzīgā manierē.

Jāpiekrīt Mairai Valterei, kura rakstā par simbolismu J.Akuratera daiļradē nosauc viņa metodi par “substanciālo simbolismu”, kurā, atšķirībā no mistiskā simbolisma vai apgaroto sajūtu simbolisma, “tēls-ideja, kas rodas simbolizācijas aktā, nav autora oriģināla izpausme¹⁵⁶”, bet gan gatavu semantisku bloku un arhetipisku modeļu izmantošana.

¹⁵⁴ Zemgaliešu Biruta. Sārtais skūpstis: dzejas 1905—1906. Rīga: Pils, 2005, 18. lpp.

¹⁵⁵ Skalbe K. Mūža raksti. 2. sēj. Rīga: Elpa, 2002, 41. lpp.

¹⁵⁶ Valtere M. Simbolisma virziens un Jāņa Akuratera daiļrade//Jānis Akuraters un skrejošais laiks: Rakstu krājums. Rīga: Pils, 2004, 60.–97. lpp.

Viens no galvenajiem šīs poēmas kompozīcijas principiem ir gandrīz katrā nelielajā nodaļā izcelt vienu galveno tēlu-ideju — metaforu, frāzi vai izsaucienu —, kurai pakļauts viss pārējais teksts. Tomēr šī iecere nav konsekventa, jo darba lasīšanas gaitā dažādas izcelsmes simbolu ilgstoša summēšana padara stilu neskaidru un haotisku. Autoram, šķiet, nav skaidrs, kādu kopīgo ainu jāveido viņa simbolu kopumam, un kādus darbus Daumantam īsti jāpaveic, lai dabūtu skaisto karaļmeitu.

Tādējādi “Uz Sauleskalnu” kļūst par pirmo redzamāko mēģinājumu latviešu 20. gs. literatūrā veidot salīdzinoši apjomīgu vēstījumu tieši dzejprozas formā, izmantojot šī žanra potenciālu apvienot dzejas un prozas iespējas. Kā jau daudzos 20. gs. sākuma darbos, kurus tālaika marksistiskā kritika sauca par dekadentiskiem, tajā paradoksālā kārtā apvienojas divas galējības — no vienas puses, pasaule tiek skatīta caur galēji estetizētu prizmu, darbs tikpat kā attīrīts no visa sadzīviskā, tomēr darba fonā nojaušams, ka karaļmeitas Liesmas iegūšana, iespējams, simbolizē kādu sociālu vai nacionālu motīvu rosinātu atbrīvošanās cīņu. E.Lāms raksta, ka kritiķis Jānis Asars vērtējis poēmu cildinoši, mākslinieciskās izteiksmes un spēka ziņā to salīdzinot ar Ludviga van Bēthovena simfonijām¹⁵⁷.

Populārākie J.Akuratera dzejprozas teksti laikam gan būs tie septiņi teksti, kas iekļauti viņa pirmajā dzejoļu krājumā “**Zvaigžņu nakts**” (1905)¹⁵⁸. Janīna Kursīte rakstījusi¹⁵⁹, ka J.Akuraters ir viens no radikālākajiem formas novatoriem 20. gs. sākuma dzejā, kurš pirmajos dzejoļu krājumos aktīvi izmantoja daļeniķu un brīvu strofisku kārtojumu, pirmajā krājumā — arī dzejprozu.

Krājums sākas ar dzejoli prozā “Z v a i g z n e”, vienu no populārākajiem Akuratera tekstiem, kurā koncentrēti pausts dzejnieka tābrīža ētiskais un estētiskais kredo, dzejnieks romantisma garā akcentē savas sirds saistību ar zvaigzni debesīs un mākslinieka nolemtību mīlēt skaistumu arī tad, ja šī mīlestība rada sāpes: “Kvēlo, mana zvaigzne! Es gribu tavu lielo sāpju! Es gribu tavas laimes!”.

Nākamajā dzejprozas tekstā “P r e t k a l n u”, tāpat kā poēmā “Uz Sauleskalnu”, galvenā ir kalna metafora. Taču, atšķirībā no poēmas, šeit liriskais varonis sava kalna

¹⁵⁷ E.Lāms. Mūžīgais romantisms, 112. lpp.

¹⁵⁸ sk. J.Akuraters. Zvaigžņu nakts. Pēterburga: A.Gulbis, 1905. 104 lpp. Saturā arī: Zvaigzne (5.–6.lpp), Pret kalnu (9.–11.lpp), Uz klints (30.–32. lpp), Viens (39.–40.lpp), Nabadzība (44.–45.lpp), Dzīve (47.–48.lpp), Kam mīli mani?... (76.–77.lpp).

virgotni sasniedz. Kalnā kāpšana šeit ir nevis tuvošanās nesasniedzamam ideālam, bet jebkura mērķa sasniegšana, kas var vainagoties arī ar panākumiem: “Saule un gaisma! Dienvidu vējš! Puķu smarža un gaviles! Plašums un raibi mirdzoša tāle! Mūžīgs plašums un mūžīga vasara, un mēs nemirstīgi! Mēs dievi! Mēs atradām savas saldās skumjas un esam tagad mājās...”

Virgotnes motīvu turpina nākošais krājuma dzejolis prozā ” Uz klints”, kurā liriskais varonis salīdzina sevi ar vientulīgu priedi, kura aug uz augstas klints “Starp debesi un starp zemi mūžīgi! Bez pestīšanas, bez miera, bez baudas un bez izejas!” Vientulības motīvs tiek turpināts tekstā ” Viens”, kurā tai tiek piešķirta cildena, personības pašatjaunošanās un domu noskaidrotājas loma: “Tu izeji no vientulības sapņiem baltā ģērbā, degošu mīlu dvēselē un pilns miera un dzīvības”.

Vientulīgo noskaņu tumšā puse atklājas tekstos ” Nabadība” un “ Dzīve”, savukārt krājuma pēdējā dzejolī prozā “ Kam mīli mani?...” lepnais varonis noraida tādu mīlestību, kas nebalstās pārcilvēciskā ideālismā.

J.Akuratera dzejprozas kompozīcijā izmantoti atkārtojumi. “Zvaigznē” divreiz atkārtots izsauciens “Izdziesi, mana zvaigzne!”, trešajā reizē tas pārvērties par “Kvēlo, mana zvaigzne!”. Tekstā “Pret kalnu” darba nosaukums iepīts astoņas reizes, bet “Kam mīli mani?...” — sešas reizes. “Pret kalnu” ir vienīgais teksts, kurš sarakstīts daudzskaitļa pirmajā personā, tā izvairoties no dzejas varoņa fatālās vientulības, savukārt “Kam mīli mani?...” veidots kā monologs, ko dzejas varonis acīmredzot stāsta kādai sievietei. Savdabīgs paņēmiens izmantots darbā “Uz klints”, kura tekstā iesaistīts citāts, to demonstratīvi liekot pēdiņās: “Caur kaļķakmeņa slāņiem viņa graužas, “melnacainā Daugava” un rit un steidzas it kā izejas meklēdama” — paņēmiens, kurš sevišķu nozīmīgumu pasaules literatūrā gūst pēc apmēram desmit gadiem klasiskā modernisma posmā.

J.Kursīte rezumē, ka J.Akuratera pirmo krājumu dzejas varonis “atrodas starp divām pasaulēm — garīgo un materiālo. Pirmo J.Akuratera dzejā simbolizē tādi poētiskie tēli kā

¹⁵⁹ sk. J.Kursīte. Latviešu dzejas versifikācija 20.gs. sākumā: 1900—1919. Rīga: Zinātne, 1988, 253 lpp.

kalni, klintis, zvaigznes, debess, saule, gaisma, dzīvība, skaistums, skaidrība, brīvība. Otro — migla, zeme, nakts, nāve, tumsa, miers, nebrīve”¹⁶⁰.

1906. gadā J.Akuraters žurnālā “Dzelme” publicē vēl trīs dzejprozas darbus¹⁶¹. Lai arī tiem nav pievienoti apakšvirsraksti “dzejoļi prozā”, tie tipoloģiski ir līdzīgi agrākajiem darbiem, turklāt rāda, kā revolucionārā cīņa ietekmējusi dzejnieka personību šā gada laikā (jāatceras, ka 1905. gadā laiku no februāra līdz augustam un 1906. gadā no janvāra līdz jūnijam. J.Akuraters pavada apcietinājumā).

Vientulībā izauklētās ilgas un ideālus ir nomainījusi asiņaina cīņa, statiskumu — apokaliptiskas noskaņas. Ārdītāja, visa vecā iznīcinātāja patosā izskan teksts “Skaņojiet vētras svilpes...”: “Skaņojiet vētras svilpes, jūs, drošie, jo šai zemei vajaga atjaunošanās!”. Darbā “Kur ir mani kuģi?...” varonis sēro, jo “melns viesulis salauza manu sarkanām zīda burām greznoto flotīliju”, un tagad viņš gaida, kad parādīsies jauni kuģi, kuri viņu, karaļdēlu, atbrīvos. Trešajā tekstā “Miruse dziesma” tiek personificēts dziesmas tēls — mirusi tā augšāmcelsies un “pacelsies kā Menāda ar noreibušām acīm un dejos augsti atspraustām drēbēm, asinīs mirkstošām kājām izpostīšanas deju kā piedzēruse bakhante”, šķīstīdama zemi.

Salīdzinājumā ar iepriekšējiem darbiem, rindkopas kļuvušas īsākas, katra no tām aptver tikai vienu teikumu. Uzkrītoša ir sarkanās krāsas dominante — ar tās asiņaino spīdumu tiek saistīts atdzimšanas un šķīstīšanās process. Šie darbi šķiet rakstīti ar mērķi izkliegt savu biedru pārliecību, mobilizēt cīņai, kā arī iezīmēt perspektīvu, uz ko tiekties — tekstā “Miruse dziesma” teikts: “Un jaunais Dievs tad staigās pa pasauli”.

Vēlāk, ap 1913. gadu, pēc iepazīšanās ar franču dzejnieku Polu Foru (1872—1960), J.Akuraters atdzejo divus viņa dzejprozas darbus¹⁶² “Trakā dziesma” un “Teika par dvēseli un ūdens meitu”. Šo darbu forma krietni atšķiras no paša J.Akuratera darbu formas. “Trakā dziesma” pieskaitāma pie M.Gasparova izdalītā atskaņotās prozas paveida¹⁶³, kur atskaņas var gan organizēt tekstu, gan kalpot arī par ornamentu (šajā tekstā sabalsojas *fejas–dejo–ejot; garo–baro*). Teksts viegli ritmizēts, tomēr neuzsvērto zilbju skaits starp iktīm ir nenoteikts un svārstās no vienas līdz trijām. Savukārt “Teika

¹⁶⁰ Kursīte J. Latviešu dzejas versifikācija, 141. lpp.

¹⁶¹ Kur ir mani kuģi?; Skaņojiet vētras svilpes...; Miruse dziesma//Dzelme, 1906, Nr. 4, 147.–148.lpp.

¹⁶² Publicēti laikraksta “Latvija” literāriskajā pielikumā 1914.5.IV.

¹⁶³ Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. Москва: КДУ, 2004, 13.–21 с.

par dvēseli un ūdens meitu” uzbūvēta uz atkārtojumiem — tā sastāv no divu teikumu pāra, kas, divreiz atkārtots, risina ūdens meitas un dvēseles dialogu. Šo darbu tēlainība saistāma ar dzejprozas žanra nodibinātāja Aloīzija Bertrāna krājumu “Nakts Gaspārs”, kurā arī darbojās nakts fantastiskās būtnes mistiskā, viduslaiku un romantisma uzslāņojumu piesātinātā gaisotnē.

Kā rakstījusi M.Valtere¹⁶⁴, šajā laikā arī J.Akuraters iecer izdot atsevišķu krājumu, kurā būtu apkopotī viņa dzejoļi prozā, tomēr šāda grāmata nav iznākusi, iespējams, tās sagatavošanu traucējusi arī kara sākšanās. Taču J.Kursīte šīs ieceres nerealizēšanos izskaidro ar dzejprozas žanra popularitātes izraisīto epigoņu interesi par šo formu, un daudzas vāju dzejprozas tekstu publikācijas 20. gs. sākumā¹⁶⁵.

Lai arī J.Akuratera dzejproza nenodrošināja šai formai prestižu latviešu literatūrā, šie sacerējumi pieskaitāmi nozīmīgākajiem žanra paraugiem 20. gs. sākuma latviešu rakstniecībā, apliecinot J.Akuratera agrīnās dzejas novatorisko lomu, kas meklēja veidus, kā paplašināt sava laika dzejas iespējas.

¹⁶⁴ Valtere M. Simbolisma virziens un Jāņa Akuratera daiļrade, 66., 67. lpp.

¹⁶⁵ Kursīte J. Latviešu dzejas versifikācija, 142. lpp.

2. 4. Modernie meklējumi dzejprozā 20. un 30. gados

20. gs. 20.—30. gados Rietumeiropas dzejā sevi aktīvi piesaka modernisms. Tā virzienu pārstāvju daiļradē dzejproza reti ir dominējoša forma (izņemto franču dzeju, kurā tai pievēršas gandrīz visi galvenie modernisma laikmeta dzejnieki), tomēr to izmantojuši dažādu tautu un virzienu pārstāvji — vācvalodīgie ekspresionisti Georgs Trāklis un Ivans Golls, angļu un amerikāņu iemažisti Ričards Oldingtons, Eimija Lovela un citi. Īpaša vieta dzejas un prozas sakausēšanā ir avangardisko grupējumu pārstāvjiem — piemēram, vācu dadaisti (Kurts Šviterss u.c.) savus absurdos, tīši alogiskos poētiskos impulsus pierakstīja tiklab dzejas, kā arī prozas vai drāmas formā; krievu futūristi (Aleksejs Kručonihs) savu aizprāta valodu izmantoja kā dzejas, tā prozas formā.

Latvijā šajā laikā aktuāls ir galvenokārt ekspresionisms, sevišķi tā kreisi ievirzītie pārstāvji. Īpaša vieta latviešu literārās gaumes veidošanā ir indiešu dzejniekam Rabindranatam Tagorem, kura darbi Eiropā kļūst pazīstami prozas tulkojumos. Latviešu valodā viņa darbi tiek publicēti kopš 1919. gada, 20.—30. gados izdotas daudzas viņa grāmatas, kā arī vairāki darbi par viņu. R.Tagores popularitāti un ietekmi uz sevi kādā dzejolī atzinis arī Aleksandrs Čaks, dzīves laikā nublicētajā ciklā “Dzīves variācijas” (1927) aprakstot Krievijā pavadītos gadus: “Mēs [...] kaili sēdējām ap krāsniņu kā ņipri nēģerēni un lasījām Romēnu Rolānu, jo Tagori vēl toreiz nepazinām”¹⁶⁶.

Nozīmīga ārzemju dzejprozas publikācija 20. gados ir franču dzejnieka Pjēra Luisa “16 Bilitis dziesmas” Jāņa Sudrabkalna atdzejojumā (1928), dekadences laikmeta mistifikācija par lezbisko mīlu ar izsmalcinātām Sigismunda Vidberga grafikām. J.Sudrabkalns atdzejojis arī Pola Fora dzejoli prozā “Lielais reibums”¹⁶⁷.

Cits nozīmīgs dzejprozas teksts ir Rainera Marijas Rilkes darbs “Vēstījums par karodznieka Kristapa Rilkes mīlu un nāvi” (1906), kurš latviešu valodā iznāk Friča Dziesmas tulkojumā 1939. gadā (atkārtots izdevums Vācijā, 1947. gadā).

Pētera Ērmaņa (1893—1969) vārds latviešu dzejā saistās galvenokārt ar ekspresionisma virziena klātbūtni divos divdesmito gadu sākuma krājumos, daiļrades posmā, kad autors konsekventi iet asimetrijas virzienā, savos dzejoļos pauzdam par

¹⁶⁶ Čaks A. Kopoti raksti. 1. sēj. Dzeja. Rīga: Zinātne, 1991, 468. lpp.

¹⁶⁷ Latvijas Vēstnesis, 1921, Nr. 136.

kliedzošu netaisnību un ļaunumu kara laikā, kā arī rūgtas pārdomas par cilvēka dabu un likteni. Edmunds Zirnītis rakstījis: “P.Ērmanis raksta tā, kā sirds liek, tādā “dumpīgā formā”, ritmiskā prozā, nosaukdams to par “brīvo ritmu”; viņš raksta “kā apskurbis šai ritmā” cilvēcības evaņģēliju, sākdam 1920. gada februārī. Ziemsvētkos A.Mežsēta apgāds “Vainags” publicē krājumu “Es sludinu”¹⁶⁸. Šajā krājumā P.Ērmanis izmanto t.s. Vitmena rindu.

Nākamais krājums “E s š a u b o s , e s t i c u” (1922, pēc citiem avotiem 1923) stilistiski ir visai līdzīgs, taču dzejoļu forma ir cita — no 41 grāmatā publicētā teksta 39 ir dzejoļi prozā, kas noformēti rindkopās. Atsevišķiem dzejoļiem doti apakšvirsraksti — “Slepkava” un “Napoleona Bonaparta sods” dēvēti par balādēm, “Disciplinārais bataljons” — par cara laiku atmiņām, “Kristus, Pāns un zociālists” — par pasaku.

Pamanāmākās šo tekstu iezīmes (tāpat kā P.Ērmaņa iepriekšējā dzejoļu krājumā) ir ekspresija, ko nodrošina tiešās runas izmantojums, pāreja no vēstījuma pirmajā personā uz vēstījumu otrajā personā, kā arī bagātīgais izsaucienu lietojums, kas raksturīgs arī P.Ērmaņa ekspresionistiskā perioda dzejā: “Tas ir viņš!/Laucinieks! Zemes milžu pēdējais! Pretnieks/Samīt! Satriekt! Nost! Nost!”¹⁶⁹.

Autors šajos tekstos bieži vien izmanto sižetu. Iemīļota P.Ērmaņa tēma ir pilsētas un lauku pretstatījums (“Pilsēta un lauki”, “Slepkava”, “Jaunā lauciniece Rīgā”), atmiņas par dienestu armijā un Pirmo pasaules karu (“Napoleona Bonaparta sods”, “Saite visstiprā”), kā arī pacifistisku uzskatu paušana.

Tradicionāli tiek uzskatīts, ka ekspresionisms atainoja mūžīgo, svarīgo, bet sadzīviskus motīvus attēloja hiperbolizēti. P.Ērmaņa darbos līdzās svarīgajām idejām (kara un vardarbības nosodījums, nepieciešamība pēc šķīstīšanās un garīgas attīstības) un simboliskajiem tēliem (sevišķi dzejoļos par Krieviju — tajos izmantoti gan Krievijas vēsturiskās personības, gan literāru darbu varoņi) tomēr vietumis sastopami arī precīzi vērojumi, noskatīti Pirmā pasaules kara gados.

Nozīmīgākais dzejoļu kompozīcijas elements ir plaši izmantotās atkārtojuma figūras. Pateicoties atkārtojumiem, P.Ērmanis sadala garos teikumus īsākās daļās, un viens tēls

¹⁶⁸ Zirnītis E. Dzīvotājs dzejā. Koloradospringsa: Zirņa zieds, 1987, 30. lpp.

¹⁶⁹ Ērmanis P. Slepkava//Es šaubos, es ticu. Rīga: LETA, 1923, 5.–6. lpp.

dzejolī “turpinās”, to piesauc atkārtoti (parasti vienas rindkopas robežās) un turpina veidot asociāciju lauku. Piemēram, dzejolī “Viesojums pie Sātana”:

“Un cēla kā vējš mani, nesa kā vējš mani, īros kā vētrainos viļņos; Projām no zemes es traucos, laidos caur telpām es tālām, telpām miglainām, svešām. [...] Rodēna skulptūrai līdzīgs bij, Rodēna Domātājs tiešām bij..” [64].

Šie pastāvīgie atkārtojumi sagrausina tekstu, piešķirot tam svinīgumu un smagnējību.

Līdzās anaforai (piemēram, tekstā “Burtliči” nosaukumā liktais vārds ievada 3 no 8 teksta rindkopām, katru reizi citādā formā) sastopami pārsvarā neregulāri atkārtojumi. P.Ērmanim raksturīgs paņēmiens ir vienas rindkopas ietveršana atkārtojuma gredzenā — tā sākas un beidzas ar vienu un to pašu vārdu. Piemēram, teksta “Sv. Jāņa Poruka svētķi” pēdējā rindkopa: “Vienots caur Poruku es ar tiem visiem, virszemes un pasaules telpās citās, laikos un mūžībā vienots” [51].

Šo posmu P.Ērmaņa daiļradē E.Zirnītis uzskata drīzāk par novirzi no normas, meklējumu periodu, kurš ļāvis dzejniekam izpaust 1. pasaules karā gūtos pārdzīvojumus, bet nav bijis labvēlīgs “īstas” dzejas sacerēšanai: “No dzejas viedokļa tie ir negatavi, neapstrādāti koka bluķi. Dzejojumi, ielieti ērmaniski īpatā formā, iegūtu monumentalitāti. Protams, daudz kas būtu jāatmet nedzejiskuma dēļ”¹⁷⁰. Turpinājumā E.Zirnītis slavē krājumu “Es visur dzīvību redzu” (1925), saskatīdams tur atgriešanos pie “dzejoļa būtības”¹⁷¹.

1931. gadā publicēta Pētera Ērmaņa balāde “Artūrs un Valts”¹⁷², kurā dzejnieki Artūrs Rembo un Valts Vitmens pēc nāves satiekas un viens otram izstāsta savu dzīvi. Dzejoļa formai ir izteikti semantiska nozīme: A.Rembo teiktais sarakstīts piecpēdu jambā, acīmredzot saistot to ar slaveno dzejoli “Piedzēries kuģis”, savukārt V.Vitmena teiktajam izmantota dzejproza, tādējādi tiecoties imitēt Vitmena garās verlibra rindas. Dzejojums veidots kā divu pretēju raksturu tikšanās: Rembo sūdzas par nodzīvoto mūžu un atkārtoti refrēnu “Ak, neapmierinājums mūžīgais!”, savukārt Vitmens savu dzīvi apraksta liriskā pacilātībā — viņa refrēns ir “Prieks bija par visu, laimīgs es biju”.

¹⁷⁰ Turpat, 34. lpp.

¹⁷¹ Turpat, 35. lpp.

¹⁷² Daugava, 1931, Nr. 4, 421.–426. lpp.

Kontrastējot Rembo izteikumiem stingrajā formā, Vitmena stāstījums veidots, netiecoties to stingri ritmizēt, izmantojot uzskaitījumus, kas veido zināmu liekvārdības efektu (dažreiz ar to jāsaskaras, lasot paša V. Vitmena dzeju).

Kopumā dzejojums mūsdienu lasītājam atstāj panaivu iespaidu — V. Vitmens slavē visu, ko Rembo viņam atstāsta (pēc katra Rembo stāstījuma fragmenta Vitmena tekstā atkārtojas anafora “Lai slava tev...”), cita starpā slavējot arī viņa atmiņas par dzīvi Āfrikā: “Gan tirgotājs, gan darbiem uzraugs biju./Es strādniekiem kā biedris biju draudzīgs./Es iedzimtiem kā tēvs, kā brālis saudzīgs”. Zinot Rembo biogrāfijas faktus (domājams, nodarbošanās ar ieroču un vergu tirdzniecību), P. Ērmaņa cildinājumi mūsdienās var izraisīt vienīgi smaidu.

Dzejojuma beigās Vitmens saka Rembo: “Tad nāc manā laivā, piestāsim krastā, iesim laimīgi jaunajā dzīvē”. 20. gadsimta kritiskās domas attīstība ļauj skatīt dzejoļa noslēgumu kā P. Ērmaņa vēlmi aizsaulē “saprecināt” divus ievērojamus homoseksuālus 19. gadsimta dzejniekus¹⁷³.

Nozīmīgs eksperiments ar dzejprozu latviešu literatūrā ir maza dzejnieces un prozaiķes **Lūcijas Zamaičas** (1893—1965) grāmatiņa “Ielu maldos” (1923) sešpadsmit lappušu biezumā, kurā publicēti trīs dzejprozas teksti. Grāmatas nosaukumā ietvertais vārds “maldi” raksturo šo tekstu liriskās varones psihes darbību: šie darbi ir asociatīvi, fragmentāri pilsētas ainu vērojumi, varone tiecas atrast mīlestību vai vismaz ilgāku vai īsāku brīdi dzīvot maldos, ka tā ir atrasta. Ieva E. Kalniņa rakstījusi: “Trīs poēmas katra savā veidā stāsta par mīlestības ilūziju, kas mīt cilvēkos. Tā viņu psihē tiek lolota un kopta un ir tik spēcīga un dzīva, ka visbeidzot sāk šķīst kā pati realitāte”¹⁷⁴.

Pirmais ir titulteksts “I e l u m a l d o s”, kura varone klīst pa naksnīgu pilsētu, vēro garām slīdošās ainas un pati no sevis arvien vairāk uzbudinās, līdz realitāte sāk jautties ar iedomām:

“Visi narkozi un visas ģiftis kairās miesās sasūcas kā asins kāras dēles, — un no melnās tumsas sirds vairs neizvairās — līdz pat debešiem aug neprātīgas vēles”¹⁷⁵. Šajos maldos vairs nav saprotams, vai “pusnakts maldu vergs”, kas seko varonei, ir reāls

¹⁷³ Cita P. Ērmaņa intereses par marginālu seksualitāti izpaušme ir 2 dzejoļu cikls “Savādie” krājumā “Pelēkā puķe” (1971), kurā aprakstīts kāds transvestīts Valkas slimnīcā un gleznotājs Voldemārs Irbe.

¹⁷⁴ Kalniņa I. Lūcija Zamaiča//Latviešu rakstnieku portreti: Tradicionālisti un modernisti. Rīga: Zinātne, 1996, 102. lpp.

cilvēks, kas uzskata viņu par vieglas uzvedības sievieti, vai arī izdomāts tēls, kas iemieso visus nakts “vīlinājumus”, “maldus” un “vēles”.

Otrajā darbā “S a p n i s” varone muzejā ierauga balta marmora statuju, glītu jaunekli, un iemīlas tajā:

“Un starp aukstām, vēsām granītkolonnām, marmorā un bronzā dzīvinātām līnijām redz tā savu ilgu tēlu, pašas dailes kluso sapni, kas ar līnijām tik slaidām, pilnīgām atbalstās uz bronzas pjedestāla smailes”¹⁷⁶.

Pēc ilgošanās un sapņošanas perioda šī mīlestība tomēr beidzas, kad, noskūpstījusi savu ilgu objektu, varone sajūt, ka “tēls ir miris”, un tāpēc mirst arī viņas mīlestība pret statuju. Šī epizode notiek naktī, kad varone spēj ieiet pa muzeja logu “ar mēnešstaru”, tā atkal dodama lasītājiem mājienu, ka šī situācija, domājams, notiek tikai varones fantāzijā.

Trešajā tekstā “R o m ā n s” aprakstīta iemīlēšanās kādā kareivī, kuru varone ieraudzījusi baznīcā. Noprotams, ka savu ilgu objektu varone redz trīs reizes, un katru reizi viņā dzimst spēcīgs saviļņojums. Citviet tekstā atrodamas arī norādes uz piepildītu fizisku kaisli, un arī šajā tekstā nav saprotams, vai skūpsti tiek mīti ar ilgoto kareivi, vai arī šis tēls tikai nostājas acu priekšā tuvības brīdī ar kādu citu:

“Vienus skūpstus manas lūpas zin — tos, ko skūpstīja viņš tanī dienā. Nu starp tavējiem sirds atkal viņus min, mīlā vārdi liesmo zelta burtiem sienā. Lai ar tavi glāsti cieši mani tin — nejutu es to, ko jutu skāvā vienā. Lūpas klus, bet dvēsele gaviļē: viens, tik viens viņš visā pasaulē!”¹⁷⁷

Dzejnieks Imants Auziņš rakstnieces simtgadei veltītā rakstā vērtē poēmas visai atzinīgi: “polifoniski blīvajās, daudzplākšņainajās lappusēs, savdabīgi vijīgā un ietilpīgā vārsnā saduras un saaužas lieli pretstati, tiek izdzīvota kāda jauna un mūžīga dvēseles drāma. Kas tie ir par pretstatiem? – Jaunības romantiskā jūsma un nežēlīgā realitāte; cerības un zaudēta mīla; dionīsiskais dzīves reibums un apoloniska skaistuma alkas”¹⁷⁸. Tiesa, arī viņš piemin poēmu māksliniecisko nevienmērību.

Formālā ziņā L.Zamaičas krājums ir savdabīga iecere: lai arī šie darbi vizuāli atgādina prozas tekstu, tie ir ritmizēti un atskaņoti — sarakstīti oktāvās (astoņrindu

¹⁷⁵ Zamaiča L. Ielu maldos: poēmas. Rīga: Promets, [1923], 5. lpp.

¹⁷⁶ Turpat, 8. lpp.

¹⁷⁷ Turpat, 12. lpp.

pantos ar atskaņu sistēmu *abababcc*), taču katras astoņas rindas šajos darbos sapludinātas vienā rindkopā.

Šie darbi nav uzrakstīti ar lielu tehnisku veiklību — pantmērs asimetriski mainās, svārstoties no četrām līdz deviņām pēdām. Izmantoti pārsvarā trohajs un jambss, taču sastopams arī daktils un amfibrahijss, kā arī daļēnīkā rakstītas rindas. Arī atskaņas nav viscaur precīzas, dažreiz izlīdzēts ar līdzīgi skanošiem vārdiem (piemēram, *pilnīgām—sāpīgām—neizejamām; trīcošu—aukstumu*).

Kā nozīmīgāko šo poēmu mākslinieciskās savdabības aspektu I.E.Kalniņa min to asociativitāti: “nav svarīgs ār pasaules cēloņsakarību tēlojums, dzejniece ir tiekusies pietuvoties cilvēka apziņas procesiem, viņa uztveres, jūtu un asociāciju tēlojumam”¹⁷⁹. Šķiet, šādu mērķu izvirzīšana apliecina autores interesi par sava laika novatoriskiem meklējumiem literatūrā. Iespējams, vēl izteiksmīgāki tie būtu, ja teksts nebūtu iegrozots stingrajā oktāvu struktūrā, kurā dzejniecei savus liriskos impulsus organizēt ir visai grūti.

Otrs novatoriskuma aspekts ir dzejas un prozas sapludināšana, turklāt tādā veidā, kāds latviešu literatūrā līdz tam, domājams, nav izmantots — Mihails Gasparovs to dēvē par “šķietamo prozu”, kura tikai vizuāli izskatās pēc prozas, jo dalīta rindkopās, nevis rindās, bet metriski un atskaņu sistēmas ziņā pilnībā imitē dzejas struktūru. Sadalot šīs trīs L.Zamaičas poēmas rindiņās, mēs iegūtu oktāvās rakstītu tekstu ar atskaņu sistēmu, jāpiebilst, ne visai konsekventā izpildījumā.

Liecības par metriskajā prozā rakstītiem dzejoļiem latviešu literatūrā sastopamas jau vismaz kopš 1906. gada, taču L.Zamaiča ir, domājams, pirmā latviešu autore, kas ievieš latviešu literatūrā jaunu starpžanru paveidu “šķietamo prozu”, kura popularitāti gūst daudz vēlāk — sevišķi Ulža Bērziņa un Māra Melgalva dzejā. Turklāt L.Zamaičas eksperimenta spilgtumu vairo apstākļi, ka šajā formā sarakstīta visa nelielā grāmatiņa.

Starp **Aleksandra Čaka** (1901—1950) divdesmito un trīsdesmito gadu eksperimentiem latviešu dzejas paņēmienu atsvaidzināšanā ir 29 teksti, kurus var pieskaitīt dzejoļiem prozā. Autora dzīves laikā no tiem publicēts tikai viens. 1971. gada “Rakstu” 1. sējumā publicēti 6 darbi, vēl 7 pirmpublicējumu piedzīvo 1980.—82. gadā

¹⁷⁸ Auziņš I. “Aiz mums vēl priekšā lielā traģēdija”: Kāda hipotēze Lūcijas Zamaičas simtgadē// Rakstnieka Vārds. 1993.1.IV, 8.–9. lpp.

¹⁷⁹ Kalniņa I. Lūcija Zamaiča, 102. lpp.

Latvijas periodikā, atlikušie piecpadsmit publicēti 1991. gada “Kopotu rakstu” 1. un 2. sējumā¹⁸⁰.

Spriežot pēc A. Čaka “Kopoto rakstu” komentāriem, interesi par dzejprozu dzejnieks izrāda divdesmito gadu vidū: 6 teksti sacerēti 1924. gada 2. pusē, 16 — 1925. gadā (10 no tiem maijā), divi datēti ar 1926. gadu. Pārējie teksti, domājams, sacerēti divdesmito gadu vidū, izņemot divus, kas attiecas uz 30. gadu vidu, to skaitā arī vienīgais A. Čaka dzīves laikā publicētais dzejolis prozā “Monologs telefonā” [2:291].

Iespējams, pārējos dzejoļus prozā autors nav mēģinājis publicēt tāpēc, ka daudzi no tiem ir drīzāk uzmetumi, nevis mākslinieciski pabeigti dzejoļi prozā. Šķiet, šī forma A. Čakam pārsvarā kalpojusi kā eksperimentu lauks, kurā noskaidrot, kādā mērā viņam nepieciešama dzejas un prozas saplūsmē un kā, saglabājot teksta ritmiskumu, aprakstīt konkrētām sadzīviskām detaļām bagātas un izaicinošas situācijas. Vienlaicīgi, 1924.—26. gadā tapuši arī 7 Vītmena rindā rakstītie dzejoļi, kas iekļauti ciklā “Es un šis laiks”. Astoņiem Čaka dzejprozas paraugiem nav atkāpju kreisajā malā rindkopas sākumā. Domājams, šos dzejoļus autors rakstījis kā uzmetumus Vītmena rindas dzejoļiem vai arī dzejoļiem prozā, bet nav izšķīries, kurai formai dot priekšroku.

Šie teksti bieži ir sacerēti par Rīgas nomales iedzīvotājiem — par ormani, par jaunekli, kas dodas uz randiņu Arkādijā, par kautiņu uz Āgenskalna sliedēm. A. Čaks tajos labprāt akcentē fizioloģiskas detaļas, neslēpti seksuāla rakstura tēlus un situācijas, neglītās estētikas motīvus.

R i t m s . Šādas vielas apdzejošanai nebūtu piemēroti klasiskie pantmēri, tie neatklātu šās dzīves raupjumu, vienkāršību, kā arī pilsētnieka dzīves straujumu un iespaidu bagātību. Lielākajai daļai A.Čaka dzejoļu prozā tomēr ir izteikts ritms. 14 dzejoļi balstīti uz trijzīlbu metru (visbiežāk — amfibrahija), 5 — uz divzīlbu metru, pārējos neuzsvērto zīlbu skaits pastāvīgi tiek variēts. Tomēr gandrīz visi A. Čaka ritmiskās prozas paraugi sarakstīti visai vaļīgā ritmā, netiecoties sadzīviskos tēlojumus ievietot stingri disciplinētā formā — arī dzejoļos, kuros autors it kā tiecies izveidot regulāru trijzīlbu metru (“Es sēdēju vakar uz dīvāna...” [1:320], “Mans bulvāris”

¹⁸⁰ Turpmāk atsauces uz: V. Rūmnieks. Komentāri//A. Čaks. Kopoti raksti 6 sējumos. 1. sēj.: Dzeja. Rīga: Zinātne, 1991, 631.–685. lpp.; 2. sēj.: Dzeja un dramaturģija. Rīga: Zinātne, 1992, 460.–476. lpp.

[1:310]), tomēr redzami ritma pārsitieni, attiecīgi pirmajā divās vietās un otrajā — deviņās.

A t s k a ņ a s izmantotas tikai divos no šiem dzejoļiem — “Man šonakt *rendeau*...” [1:301] (turpmāk: 1.) un “Es sēdēju vakar uz dīvāna...” [1:320] (turpmāk: 2.). Tās ir izvietotas asimetriski, netiecoties imitēt tradicionālas formas dzeju, kas būtu tikai sadalīta rindkopās — rindkopa var noslēgties ar atskaņu (1. — pirmā, trešā un piektā rindkopa; 2. — pirmā, trešā un ceturtā), un var arī iztikt bez tās. Turklāt atskaņu pāris var būt izvietots divās dažādās rindkopās (2. — ‘krūtis–rūtis’, attiecīgi pirmajā un otrajā). Čaks centies izmantot pārsvarā tīras atskaņas, tomēr abos tekstos ir arī asonanses (1. — ‘ielas–pielies’; 2. — ‘auto–rautā’). Domājams, ritmiskās prozas teksta apjomīgajos periodos asonanses var palikt lasītājam nepamanāmas, tāpēc vājāk izpilda teksta strukturēšanas uzdevumu.

Vairākos dzejoļos izmantotas arī dažādas a t k ā r t o j u m a f i g ū r a s. Dzejas teorijā¹⁸¹ izšķir vārdu atkārtojumus (anafora — viena vai vairāku vārdu atkārtojumi rindu sākumā, epifora — rindu beigās) un dzejas rindu atkārtojumus (dzejprozā attiecīgi iespējams runāt par frāzes atkārtojumu), to varianti ir ķēde (frāze atkārtota divas reizes pēc kārtas) un pakare (rindas pēdējais vārds atkārtots nākamās rindas sākumā; dzejprozā aktuāls tikai rindkopu līmenī).

Lai strukturētu savu ritmisko prozu, Čaks visai aktīvi strādā ar dažādām atkārtojuma figūrām gan viena vārda, gan frāzes, gan pat nelielas rindkopas līmenī.

Visizplatītākā atkārtojuma figūra A. Čaka dzejoļos prozā ir anafora. Tā parasti neievada visas dzejoļa rindkopas — atkārtojuma efektu dzejnieks bieži vien izmanto taupīgi, iezīmējot ar to tikai divu vai trīs rindkopu sākumus.

Vārda līmenī anafora var būt vietniekvārds vai saiklis, kas neuzbāzīgi uzsver teksta regularitāti: “es” (ievada 2 no 3 rindkopām dzejolī “Mans bulvāris” [1:310]), “kamdēļ” (ievada visas četras rindkopas dzejolī “Jautājums visiem priekš sevis” [1:375], pirmajā šim vārdam priekšā likts “jā”, ceturtajā — “bet”), “viņš” (dzejolī “Viņš mani satika uz Āgenskalna sliedēm...” [1:432] tas ievada 1., 2., 5. un pēdējo, 8. rindkopu). Spilgtāk iezīmējas tie atkārtojumi, kuriem izvēlēts kāds dzejoļa kopnoskaņai raksturīgs vārds, piemēram “bulvāri” (“Dziesma par bulvāriem” [1: 393] ar to sāka 1. un pēdējā, 3.

¹⁸¹ sk. Kursīte J. Dzejas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 2002, 46. lpp.

rindkopa) vai “sveiciniet” (dzejolī “Monologs telefonā” [2:291] tas ievada 6., 7., 8. un 9. rindkopu, pavisam to ir 13).

Izplatīti ir arī divu vai trīs vārdu atkārtojumi. Dzejolī “Man šonakt *rendeau...*” [1:301] šī frāze ievada 1. un 2. rindkopu (no piecām), tāpat dzejolī “Vējainā naktī...” [1:312] — 1. un 2. rindkopa (no 4) sākas ar “Vējainā naktī”. Dzejolī “Dziesma par debesīm” [1: 370] 2. un 3. rindkopa (no 5) sākas ar “Tamdēļ, ka”, arī tekstā “Viņā bij suga” [2:362] 2. un 3. (no 6) rindkopām sākas ar frāzi “Viņas tērps bij” (3. rindkopā: “bija”). Dzejolī “Cilvēka vārds” [1:377] 5. un 6. rindkopa (no 9) sākas ar frāzi “Vārds man”, savukārt tekstā “Bij sestdienas vakars” [1:306] frāze “Viņš brauca” ievada priekšpēdējo, 5. un pēdējo, 6. rindkopu.

Visgarākā anafora izmantota dzejolī “Es sēdēju vakar uz dīvāna...” [1:320], kurā 1. un 3. rindkopa sākas ar vienām un tām pašām deviņām anapesta pēdām (“Es sēdēju vakar uz dīvāna, mīksta kā sievietes krūtis, un spriedu par garīgu mīlu”¹⁸²), kam seko atšķirīgi turpinājumi.

Atkārtojumus, ar kuriem sākas katra jauna sintagma rindkopā, varētu dēvēt par iekšējo anaforu. Dzejoļa “Mans bulvāris” [1:310] 1. rindkopā atkārtots tikai vārds “kur”: “Kur Daugava melnīgi spulgo kā madeira pudeles stiklis, kur kuģi guļ kopā ar krastu, kur cilvēki liekas starp mantām kā aizās un debesīs...”), savukārt dzejolī “Vējainā naktī...” [1:312] 3. rindkopā frāze divreiz sākas ar “vienmēr”. Dzejolī “Dziesma par debesīm” [1:370] izmantots divu vārdu atkārtojums — 1. rindkopā divreiz atrodami vārdi “Kamdēļ mums”.

Epifora izmantota dzejolī “Nelaimīga kļūda” [1:372], kurā 4. un pēdējā, 5. rindkopa beidzas ar frāzi “divu valsts galvu ģīmetnes” (5. rindkopā — “ģīmetnēm”).

A.Čaka dzejoļos prozā frāzes var atkārtoties arī asimetriski, piemēram vienas rindkopas sākumā (vai beigās) un citas vidū, turklāt dažādos locījumos un ar nelielām variācijām. Tā tekstā “Nelaimīga kļūda” [1:372]: 2. rindkopas beigās un 5. vidū atkārtojas “zelteris un lētas mūzikas skaņas” (dažādos locījumos), dzejolī “Draugam” [1:373] 1. rindkopas vidū ir: “Visas tās tieksmes un patikas, iegribas un sīkas dziņas”, savukārt 2. rindkopas sākumā: “Visas šīs tieksmes un patikas, iegribas un dziņas”. Divdaļīgā dzejoļa “Humoristiskas poēmas prozā par manu mīlu” [1: 381] I daļā 2.

¹⁸² A. Čaks. Kopoti raksti 6 sējumos. 1. sēj.: Dzeja. Rīga: Zinātne, 1991, 320. lpp.

rindkopas sākumā un vidū atkārtojas frāze “Kaut gan es gribētu būt jautris”, bet tekstā “Viņā bij suga” [2:362] 3. rindkopas vidū un 4. sākumā atkārtojas “Tādu krāsu”, bet 5. rindkopas sākumā un 6. vidū: “Un viņa nāca”. Dzejolī “Ķīpsala” [1:394] 2. rindkopas sākums “Ai, Ķīpsala, brīnišķais hameleons” izmantots arī noslēgumā, pievienojot tam izsaukuma zīmi un atdalot atsevišķā, 5. rindkopā. Līdzīgi dzejolī “Cilvēka vārds” [1:377] 1. rindkopas ievadvārdi “Uzliekat roku” pēc tam izdalīti atsevišķā rindā jeb 2. rindkopā.

Tā kā dzeja prozā netiek dalīta rindās, šeit par atkārtojuma figūru, ko dēvē par ķēdi, uzskatāmi atsevišķu frāžu atkārtojumi, kas atrodas blakus. Piemēram, dzejolī “Mans bulvāris” [1:310] pēdējā rindkopā dubultoti vārdi “par laimi, par laimi”, bet tekstā “Brauciens ar auto” [1: 390] 8. rindkopa sākas ar atkārtojumu “Aiz tilta auto, aiz tilta auto”.

Pakare dzejprozā iespējams fiksēt kā vārda vai frāzes atkārtojumu rindkopas beigās un jaunas rindkopas sākumā. Dzejolī “Es sēdēju vakar uz dīvāna...” [1:320] trešā rindkopa beidzas un ceturtā sākas ar frāzi “caur blūzīti Tavu”.

Iespējams izdalīt arī atkārtojuma paveidu, kurš tiecas ieslēgt tekstu gredzenveida kompozīcijā, parādoties pirmās rindkopas sākumā un pēdējās rindkopas beigās. Tā darīts dzejolī “Uz Akmeņielstūra...” [1:307], kura 1. rindkopa sākas ar frāzi “Uz Akmeņielstūra, kur nošķiras devītais tramvajs...”, savukārt pēdējā, 9. rindkopa beidzas ar vārdiem “...uz stūra, kur nošķiras devītais tramvajs”. Dzejolī “Draudam” [1:373] 1. rindkopas sākums “Ai, visu aukstākais, drēgnākais pagrabs pasaulē esmu es sevim pats” izmantots arī beigās, tas ar nelielām variācijām veido pēdējo, 3. rindkopu: “Ai, visu aukstākais, drēgnākais pagrabs — draugs — esmu es sevim pats”.

Cits gredzenveida atkārtojuma paveids sastopams divdaļīgajā dzejolī “Humoristiskas poēmas prozā par manu mīlu” [1:381]: I daļas 1. un pēdējā, 4. rindkopa sākas ar teikumu “Ielas laterna aiz mana loga ir noslepkavota”, savukārt II daļā identiski izmantota frāze “Mani uzskati jurģo”.

Rinda vai rindas daļa, kas periodiski atkārtojas, tiek dēvēta par refrēnu. A. Čaka dzejolī “Atkusnī” [1: 531] ir identiskas 1. un 4. rindkopa: “Auto rumulē katru ar dubļiem, un dāmām gaišās zeķes pārklājas melnām dzimuma pūtītēm”.

Kā redzams no šī uzskaitījuma, A. Čaks tiecies strukturēt savu metrisko prozu gan ar atskaņām, gan ar ritmu, gan ar daudzveidīgu atkārtojuma figūru izmantojumu (sevišķi

anaforu). Raksturīgi, ka dzejnieks nepakļauj savus darbus dzelžainai simetrijai — ne metrs, ne atskaņas, ne atkātojums netiek konsekventi ņemts par dzejoļa pamatu, tam gandrīz vienmēr raksturīga asimetrija, līdz ar to negaidītības efekts — lasītājs nevar prognozēt, kurā vietā šie saistītājelementi parādīsies.

Ir autori, kas epizodiski pievērsušies dzejprozai, tomēr viņu veikums ir gana spilgts, lai to pieminētu.

Arī **Rainis** ir sarakstījis vienu dzejprozas tekstu. “Dagdas skiču burtnīcu” noslēdzošā grāmata “M ē n e s s m e i t i ņ a ” (1925) sākas ar dzejoli prozā:

“Reiz Džuang Džou sapņoja, ka viņš esot tauriņš, lidojošs tauriņš, kurš juties sveiks un laimīgs un nenieka nezinājis par Džuang Džou.

Piepeši viņš uzmodās: tad viņš bija atkal patiesi Džuang Džou.

Nu es nezinu, vai Džuang Džou sapņojis, ka viņš esot tauriņš, jeb vai tauriņš sapņojis, ka viņš esot Džuang Džou, kaut gan, bez šaubām, starp Džuang Džou un tauriņu ir starpība”¹⁸³.

Šā dzejoļa pamatā ir ķīniešu pasaka par Džuang Džou, kurš kādu dienu aizmidzis un nosapņojis, ka ir tauriņš, kas lido dārzā. Viņa skolotājs sapni iztulko šādi: kad pasaule radīta, Džuang Džou bijis tauriņš. Tad viņš izdarījis pārkāpumu, sodīts un pārvērsts par cilvēku. Šī dzejoļa atkātojumi (sapnis, tauriņš, Džuang Džou) veido sapnim līdzīgu atmosfēru, kurā ir iespējama pāreja no vienas pasaules citā.

Starp krājuma “Mēness meitiņa” dzejoļiem dzejnieks ievietojis arī savdabīgus tekstus, kas līdzinās ierakstiem dienasgrāmatā. Šos tekstus grūti uztvert par literāri izstrādātiem mākslas darbiem, drīzāk par “radāmajām domām”, kas ar savu nepabeigtību paspīlgtina krājumā jūtamo impresionistisko pasaules skatījumu.

Linards Laicens divus dzejoļus prozā publicējis jau 1907. gadā “Latvijas” literārā pielikuma 45. numurā. Tolaik viņa rakstītais iekļaujas dekadences perioda jauno autoru meklējumos, arī šajos darbos izmantota tā laika klišejiskā tēlainība: Darbā “C i l v ē k s ” sastopamies ar jūru, klinti, priedēm, vētru, kā arī vientuļu, izmisušu varoni: “Matī tam bija izspūruši, un noliekto galvu viņš brīžiem daudzīja pret granītu¹⁸⁴”. Savukārt tekstā

¹⁸³ Rainis J. Kopoti raksti. 3. sēj. Dzeja. Rīga: Zinātne, 1978, 389. lpp.; komentāri 659. lpp.

¹⁸⁴ Laicens L. Raksti 9 sējumos. 5. sējums. Rīga: LVI, 1959, 285. lpp.

“Tuksnesī” eksotiskā vidē, Ēģiptē pie sfinksas risinās divu mīlētāju sadomazohistiskās mīlas rotaļas.

Pirmā pasaules kara laikā L.Laicena daiļradē notiek lūzums, viņa dzeja pievēršas sociāliem motīviem, izteiksme kļūst kategoriska, ekspresīva. Krājumā “Semafori” (1924) publicēts dzejolis prozā “Par dzeju” (sarakstīts 1921. gadā), kurā asi noraidīta “vecā”, estētisku motīvu rakstītā dzeja un izteikta “jaunās”, kreisi ievirzītās dzejas programma: “Ne vārdi ir dzeja, bet darbi; bet darbi, un sāpes, un prieki, un vaļa uz jaunu”¹⁸⁵.

Dzejolis sarakstīts konsekventā amfibrahija metrā, izmantojot atkārtojumus (anaforu un ķēdi), rindkopas mijas ar atsevišķām rindām, dažkārt rindas satura uzsvēršanai izmantots pārnesums, tādējādi dzejoli prozā pietuvinot verlibram.

1928. gadā publicētais **Jāņa Sudrabkalna** (1884—1975) dzejolis “Spānīšu gleznu izstādē” pirmpublicācijā ir dzejolis prozā, savukārt krājumā “Spuldze vējā” (1931) tas iespiests kā Vitmena rindā rakstīts dzejolis. Tas līdzinās citiem J.Sudrabkalna dzejoļiem, kas ievietoti viņa krājumos — garās rindas ir atskaņotas (AABBCCDD), tekstā izmantotas atkārtojuma figūras, uzskaitīti spāņu mākslinieki un viņu darbi.

Kā redzams, šajā periodā interese par dzejprozu vērojama galvenokārt kreisi noskaņotu autoru vidū. Atsevišķos gadījumos prozas un dzejas paņēmieni apvienojums tiem palīdzējis visai tieši paust savus politiskos uzskatus un mērķus. Piemēram, kreisajā žurnālā „Signāls” 1929. gadā publicēts **Voldemāra Branka** (1897—1973) teksts „Patiesība” ar žanra apzīmējumu „aģitproza”, kurā autors sniedz poētisku pārskatu par strādnieku ciešanām cauri gadsimtiem, zīmēdams drūmu tagadnes ainu:

„Tik acis jāpaceļ un skats pēc skata kļiedzošāks un ļaunāks acīs duras. —

Un dienas šīs kā ripas rit no kalna: nav darbam augļu, nav gaismas dzīvē, — kā tumšā tunelī iet mūžs...

*Vēl sauli baznīcu ēnas redz, vēl vecie elki kā spoki uz grāmatām sēd un sludina viltus cilvēcību..*¹⁸⁶”

¹⁸⁵ Citēts pēc: Latvju modernās dzejas antoloģija. Rīga: Grāmatu draugs, 1930, 38. lpp.

¹⁸⁶ Branks V. Patiesība//Signāls, 1929, Nr. 7, 202. lpp.

Lai arī šajā tekstā metrs nav lietots konsekventi, tā lakoniskums un spriegums, par spīti valodas kļūdām un plakātiskumam, ļauj šo „aģitprozas” paraugu skatīt dzejprozas tradīcijas kontekstā. Šis darbs savdabīgi kontrastē ar Ulmaņa režīma perioda avīžu ievadrakstiem. Lai arī to forsētais, daiļrunīgais stils šķiet radniecīgs poētiskai prozai, tēlainība un problēmu loks ir krasi atšķirīgs — kreiso spēku kritizējošās nostājas vietā nāk kategoriski apliecinājumi, šķiriskās domāšanas vietā — nacionālā, savukārt internacionāli tēli atkāpjas nacionālā kolorīta priekšā.

Dzejprozu izmantojuši arī revolucionārie latviešu literāti Padomju Krievijā. Piemēram, Komunistiskās partijas darbiniece un kritiķe **Jūlija Janele-Viena** (1894—1938) Maskavā iznākošajā žurnālā „Darba Rīts” 1919. gadā publicējusi dzejoli prozā „Vai esi?”¹⁸⁷. Tekstu ievada Frīdriha Nīčes epigrāfs, un arī visā darbā jūtama viņa ideju ietekme — tas rakstīts no tāda cilvēka viedokļa, kas apzinās sevi kā piederīgu noteiktai cilvēku grupai, kurai lemts kļūt par nākotnes veidotājiem, pasaules atdzimšanas rosinātājiem: „Mēs dzimstošās planētas atomi, mēs jaunās cilts dzīvē vedēji”. 1919. gadā J.Janele-Viena ir Sarkanās armijas politiskās informācijas daļas vadītāja, taču šajā tekstā nav tiešu norāžu uz komunismu vai revolūciju, tas izskan visai abstrakti. Rodas iespaids, ka autore nav pratusi sev aktuālās idejas ietērt laikmetīgā, atbilstošā formā, bet izlīdzējusies ar gadsimta sākuma dekadences mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu arsenālu, tai skaitā domuzīmju rindām un daudzpunktiem. Autore tiekusies darbu organizēt arī skaniski, veidojot sabalsojumus (*pienācis-meklējis-atradis* u.c.) un asimetriskas atskaņas (*prasi-lasi; telpā-elpā; viens-pavediens; lej-ēj*).

Šai laikā vēl ir dzīva arī gadsimta sākuma impresionistiskās prozas tradīcija — piemēram, **Roberta Vizbuļa** (1881—1960) nelielajā grāmatā “Rudenīgi” (1935) ar apakšvirsrakstu “Poēmas” publicētas gan prozas skices jeb tēlojumi, gan dzejoļi.

Latgaliešu dzejproza turpinās ar atsevišķu darbu publikācijām žurnālos, piemēram, **Marijas Andžānes** (1909—1988) „Orōjdāls” žurnāla „Zīdūnis” 1931. gada 6. numurā.

Gadsimta sākuma dzejprozas tradīcijas vēl joprojām turpina mazpazīstami autori dažādu laikrakstu un žurnālu lappusēs. Kāda autore ar pseidonīmu Aza 1926. gadā

¹⁸⁷ Darba Rīts, 1919, Nr. 2/3, jūlijs-augusts, 11. lpp. Darbs parakstīts ar pseidonīmu „Viena”.

izklaides žurnālā „Jaunā Nedēļa” publicējusi tekstu ar nosaukumu „Dzejolis prozā”¹⁸⁸, kurā atkal sastopami 20. gadsimta sākuma štampi:

„Mans mīlais, baltais putni... bērniņas domu, jaunavības sapņu putni. Tu atlidoji pie manis no saules, atnesi uz sudrabmirdzošiem spārniem sevīm līdzīgu saulstaru spožumu, debesu rāsas lāsītes, un šīs lāsītes mirdz un laistās kā zvaigznes un sauc un vilina nezināmā tālē. [...]”

Teksta noslēgumā baltais putns nobeidzas, tā demonstrējot autores ilgu un sapņu sabrukumu.

Daudz interesantāks dzejprozas izmantojuma paraugs ir tā piemērošana humoristiskam tekstam. Šāds darbs ir **Alfrēda Veinberga** teksts „Gadatirgus poēzija”¹⁸⁹, kas publicēts humora izdevumā „Vecais Sikspārnis” 1937. gadā ar pseidonīmu „Klenders”. Autors devis darbam apakšvirsrakstu „Dzejolis prozā”. Darbs ir sarakstīts ritmiskajā prozā, balstīts jambā. Šī stingrā ritmizācija piešķirusi komisku efektu tekstam, kurā aprakstīti piedzīvojumi gadatirgū:

„Kolīdz pa ratu starpu tirgus vidienā, tad jāsaķer, bij tīri tā, kā kādā brīnumainā valstībā, ne gada tirdziņā!

Ikvienā gandrīz būdā, katrā galdā loterijas rats ar pilnām lozēm kustējās — un lieli, mazi, bagāti un nabagi tur vinnēdami, zaudēdami apkārt lustējās.

Un ko tur visu nevinnēja, es jums saku! Par traku! [...]”

Kā redzams, komisko efektu stiprina arī dažviet izmantotās atskaņas.

Dzejproza latviešu literatūrā pastāv kopš 1873. gada, kad publicēti daži šādi Ausekļa teksti. Popularitāti šis žanrs gūst 19. – 20. gadsimta mijā, kad līdzās pieredzējušiem literātiem (Aspazija, Auseklis) to izmanto jaunā autoru paaudze (J. Akuraters un citi), sekojot tajā laikā izplatītajam romantisma un simbolisma ietekmētajam liriskajam, patētiskajam stilam. 20. gadsimta otrajā desmitgadē interese par dzejprozu samazinās.

20. – 30. gados dzejolis prozā ir retu latviešu rakstnieku uzmanības lokā, arī Konversācijas vārdnīcā tas skeptiski definēts kā “bastarda forma” starp dzeju un prozu — domājams, pārāk nomācoša lirisko īsprozas tekstu straume gadsimta sākumā laupīja latviešu autoru vēlmi turpināt šo žanru, kas šķita neatgriezeniski nokļuvis epigoņu rokās.

¹⁸⁸ Jaunā Nedēļa, 1926, Nr. 14, 1. lpp.

¹⁸⁹ Vecais Sikspārnis, 1937, Nr. 657, 5. lpp.

Arī modernās dzejprozas mēģinājumi, kas visspilgtāk izpaužas Pētera Ērmaņa, Lūcijas Zamaičas un Aleksandra Čaka darbos, nespēja radīt plašu interesi par šo formu.

3. Dzejproza trimdā un Padomju Latvijā

3. 1. Nacionālais stils un modernisma turpinājums trimdā

30. gados, kad latviešu literatūrā arvien lielāku vietu sāk ieņemt pozitīvisms, eksperimenti ar dzejas un prozas sapludināšanu apstāst. Priekšplānā izvirzās autori, kuru mākslinieciskie impulsi gūst „tīru” žanru piepildījumu, noraidot asimetriju un modernisma eksperimentus. Lasot tālaika presi, šķiet, ka par dzejprozu šajā laikmetā iespējams runāt galvenokārt avīžu oficiālajos ievadrakstos, kurā latviskuma un Vadoņa kulta slavināšanai netika žēlotas ne poētiskas metaforas un salīdzinājumi, ne patosa pilna izteiksme, kurai vajadzēja lasītāju iejūsmināt un likt noticēt valsts varenībai un spēkam. Šī tēlainā, patosa un patriotisma pilnā izteiksme tika pārmantota arī trimdas rakstos.

Vecākās paaudzes trimdas autori izmantojuši dzejprozu galvenokārt nacionāli iekrāsotu darbu radīšanai. Viens no ievērojamākajiem dzejprozas un ideoloģijas mijiedarbes paraugiem ir **Jāņa Jaunsudrabiņa** darbs “Piemini Latviju!”, kuru parasti pieņemts uzskatīt par tēlojumu¹⁹⁰. Tomēr, ņemot vērā lielo atkārtojuma izmantojumu un tā forsēti tēlaino stilu, ir pamats to analizēt kā dzejprozei piederīgu tekstu.

Darba virsraksts dažādās variācijās tajā atkārtojas 9 reizes, Latvijas vārds minēts 29 reizes. Anafora “atceries” atkārtojas 20 reizes (gan rindkopas sākumā, gan vidū), tā strikti veidojot darba kompozīciju.

Cits kompozīcijas elements ir atmiņas par gadskārtu maiņu Latvijā, secīgi izejot cauri pavasara, vasaras, rudens un ziemas gadalaikiem (šāds gandrīz vai klišejskais paņēmiens jau gadsimta sākumā izmantots arī dzejprozas un tēlojumu strukturēšanai, piemēram, J.Jaunsudrabiņa darbā “Es” krājumā “Kolorēti zīmējumi”).

Autors savu darbu mērķtiecīgi poetizējis ar dažādiem atkārtojumiem un uzskaitījumiem (“..pāri ezeriem, pāri Gaujai, Ventai un Daugavai, pāri Ormanim, Zilajam kalnam un Gaiziņam, pāri Zemgalei, Latgalei, Vidzemei un Kursai” [21]; “..ap sētām, pakalnos un līdzenumos visur slējās stati, stirpas un kaudzes” [35]; “nedēļas pagāja, ievēdot labību, darinot bites un kāpostus, savācot saknes” [35]), daudzas frāzes

¹⁹⁰ Tā tas nodēvēts šā darba atsevišķā suvenīrizdevumā (J.Jaunsudrabiņš. Piemini Latviju! Rīga: Zvaigzne, 1990, 61 lpp.); jauns izdevums apgādā „Zvaigzne ABC” izdots 2008. gadā.

atkārtojas dažādās variācijās (“ja esi tēvs..”, “ja esi māte..”, “ja esi bērns..” [5]; “Diena vai nakts, vakars vai rīts..” [5]; “..ik stundas, ik brīdi, labās un ļaunās dienās” [51]; “..te esmu mājās, te esmu atradis jaunu dzimteni” [53]).

Šis darbs jaunu popularitātes vilni piedzīvo Atmodas laikā, tas publicēts vairākās izlasēs un skolu absolventiem domātos krājumos, kā arī izdots atsevišķā izdevumā 1990. gadā.

Šis darbs atspoguļo tos ideālus, kurus latviešu bēgļu organizācijas propagandēja Vācijas bēgļu nometņu periodā. Visai tieši gan ideju, gan stila ziņā ar J.Jaunsudrabiņa darbu sasaucas 1947. gada novembrī Latviešu Centrālās padomes (Vācijā) pieņemtais un uz atsevišķas lapas nodrukātais dokuments “Latvieša stāja svešumā”. Valters Nollendorfs raksta: “Tajā ar patriotiskiem un reliģiskiem formulējumiem fiksēta tālaika trimdas cietokšņa mentalitāte un latviskā ideoloģija, kas visumā palika statiska līdz pat trimdas beigu posmam. Ar laiku šeit paustā ideoloģija ieguva mītisku raksturu: dokumentā lietotie formulējumi un paustā ideoloģija dažādās variācijās atrodami vai katrā patriotiskā trimdas runā un rakstā¹⁹¹”. Arī zināma daļa tēlainības veido šā dokumenta patosu, kuram, kā redzams, jāietekmē ne tikai adresāta apziņa, bet pat zemapziņa:

“..pasaulē nav jaukākas vietas par manu tēvu zemi: tur drūmais tīrelis ar kaujas postažu man mīļāks un dārgāks par svešzemju dabas krāšņumu; tur laukakmens man stāsta daudz vairāk par kalnu svešatnē, jo viņa valodu nekad es nesapratīšu tik dziļi kā Staburaga stāstus. Lai tādēļ, priecādamies par svešu zemju īpatnējo skaistumu, es neaizmirstu savas Dievzemītes jaukumu, kas mani pavada nevien nomodā, bet arī sapņos¹⁹²”.

J.Jaunsudrabiņa dabas cikla kalngals ir Ziemassvētki, tātad kristīgā tradīcija. Savukārt **Jāņa Vesēļa** (1896—1962) darbs “Latvju teiksmas” veidots kā senās latvju pagāniskās reliģijas “svētie raksti”. J.Veselis to katrā jaunā izdevumā papildinājis (1942. gadā — 17 teiksmas, 1945. — 22, 1948. — 31, 1966. — 42). Starp šīm teiksmām ir viena, kurā J.Veselis eksperimentējis ar metru, organizēdams tekstu pēc dzejas toniskās sistēmas parauga.

Teiksmas “Cīrulis” pirmpublicējums datējams ar 1960. gadu¹⁹³, un tas iekļauts arī “Latvju teiksmu” pabeigtajā izdevumā¹⁹⁴. Teiksma vēsta par teiksmainu pagātni, tā

¹⁹¹ Nollendorfs V. Literatūra trimdā: ievads, vēsturiskais fons, raksturojums//Latviešu literatūras vēsture 3 sējumos. 3. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 2001, 371. lpp.

¹⁹² Latvieša stāja svešumā. Druckerei Otto Lembeck, Frankfurt am Main und Butzbach, [1947], 1 lpp.

atāino latviešu zemnieku darbu, cik noprotams, miera un pārticības gadus, estetizēti aprakstot labības sējēju un zemes arāju darbu (arī viņu savdabīgie vārdi izfantazēti autora iztēlē — Dainavs, Miškurs, Spogūns, Kaists, Gārsāns). Teiksmas sižeta pamatā ir tautasdziesma par cīruli, kurš, augstu debesīs lidodams, tur redzējis nodegot pili un citu, jaunu rodamies vietā. Zemnieki seko cīruļa lidojumam, un cīrulis beigās Dainavam izstāsta redzēto. Šī vīzija beigās tiek interpretēta kā zīme par pasaules un dabas mūžīgo ritējumu:

“Tā aiziet dzīve ir cilvēku mūži, tā sadegs zeme, meži ir kalni kā mākoņu miglainās mutuļu pilis, bet atkal citas celsies no jauna, izkāps no tumsas, iznirs no naktīm gluži kā saule spodrajos rītos”.

Prozas teikumus šajā darbā iespējams sadalīt visai līdzīgos periodos, kuros parasti ir 4 uzsvērtās zilbes. To beigas parasti iezīmē 1 neuzsvērtās zilbes izmantojums:

“..Retumis skati pār robežu klīda, | redzēt kaimiņus Dainavam tikās, | ko viņi darīja silstošos laukos, | zem spožas saules žilbīgiem stariem. | Pret rītiem Miškurs mistru jau sēja, | Spogūns dienvidos linsēklas gludas | slaidiem vēciemiem no delnas laida..”

Jāpiezīmē, ka šie principi nav ievēroti konsekventi, acīmredzot autoram licies svarīgi piešķirt tekstam latviešu tautasdziesmās sastopamās toniskās sistēmas skanējumu.

Kritiķis J.Rudzītis par 1966. gada izdevumu raksta: “Blakus krāšņajai vizionārajai izteiksmei [...] izceļas bagātais stils ar līgano prozas izteiksmes plūdumu. Brīžiem tā ir lieliska tā saucamā dzeja prozā¹⁹⁵”. Tomēr J.Veseļa metriskos eksperimentus viņš vērtē visai skeptiski:

“jāatzīmē Veseļa iedoma [...] rakstīt saistītā valodā ar daktilisku dabu, liekot mīties trīsziļbju pēdām ar divziļbjiem, ne reto reizi izmantojot arī dainu ritmikā bieži dzirdamo enklīzi un trīsziļbju atrisinājumu četrziļbju posmā. Manuprāt, eksperiments ir interesants un reģistrējams kā pirmreizīgs gadījums latviešu prozas stila vēsturē, bet pats par sevi stingri vien diskutējams. Tā saucamais prozas ritms nav saistītā valodā rakstītas dzejas ritms. Kas valdzina dzejā, tas prozā var pat traucēt [...]. Ko teiktum, ja, piemēram, jūra sāktu viļņoties kāda marša vai kādas dzejas stingrajā ritmā?¹⁹⁶”

¹⁹³ Veselis J. Cīrulis: Latvju teiksma//Laika Mēnešraksts, 1960, Nr. 6, 162. lpp.

¹⁹⁴ Veselis J. Latvju teiksmas. Ar Niklāva Strunkes oriģināllitogrāfijām. Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1966.

¹⁹⁵ Rudzītis J. Kāds drosmīgs mēģinājums//J.Rudzītis. Raksti. Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1977, 678. lpp.

¹⁹⁶ Turpat, 678. lpp.

Šāda veida senlatviskās pagātnes glorifikācija atsauc atmiņā 30. gadu pozitīvismu un tā krāšņi ornamentētās, estētizētās latviskās dzīves ainas.

Arī viens no trimdas populārākajiem dzejniekiem **Andrejs Eglītis** (1912—2006) savos vēlīnajos krājumos pievēršas dzejoļiem prozā. Vairāku gadu desmitu attīstības ceļā viņa dzeja no harmoniskas noskaņas un tradicionāli atskaņota panta nonāk līdz dramatismam un trimdinieka nepakļāvības patosam, formu dažādībai, krājumi no atsevišķu nelielu dzejoļu apkopojumiem kļūst par vienotām kompozīcijām, kuras strukturē caurviju motīvi, atkārtojumi, vienas tēmas izvērsums dažādās variācijās, un kas sastāv no nelieliem tekstiem, kuri apkopoti lielākos ciklos.

Pirmoreiz dzejproza sastopama krājumā „*A u d i e t m a n i k a r o g ā s a r k a n b a l t i s a r k a n ā*” (1972)¹⁹⁷, kurā iekļauti daudzi vairākdaļīgi cikli. Starp nelielajām ciklu daļām ir arī atsevišķi teksti, kas sarakstīti prozā, kopā astoņi. Tie iekļaujas krājuma kopējā tematikā un noskaņā, atšķirdamies galvenokārt ar daļījumu rindkopās (bieži vien ir tikai viena neliela rindkopa), kā arī izteiktāku asimetriju.

Tāpat kā citos tekstos, arī šajos izteiktas ilgas pēc garīgas atjaunošanās un šķīstības, ir patosa pilni teksti par tautas likteni. A. Eglīša dzejoļiem raksturīgi, ka arī teksti, kuri sākti kā intīma, meditatīva lirika, asociāciju ceļā pastāvīgi aizvirzās līdz pagātnes pieminēšanai, tautas posta apjaušmai un ilgām pēc dzimtenes.

Piecos no šiem tekstiem izmantotas atskaņas. Tās ir izvietotas visai asimetriski, veidojot dažāda garuma periodus. Autors izmanto arī vienas un tās pašas atskaņas atkārtojumu (*plecam-pa vecam-pa vecam; kaujās-saujās-kaujās*). Šie darbi pieder pie atskaņotās prozas, kurā tekstu neorganizē atskaņu sistēma, jo atskaņas izmantotas tikai kā ornamentāli akcenti (tās arī palīdz stiprināt apziņu par šo tekstu piederību dzejai).

Otra raksturīga šo tekstu pazīme ir atkārtojuma figūru klātbūtne. Izmantota gan anafora (tekstos „Atver manas acis...”, „Gaišā nakts...”) gan arī neregulāri atkārtojumi (vārds „neviens” tekstā „Lapkritis dvēseļu pieminēšanas dienā...”). Atsevišķos darbos kāds vārds dažādās formās atkārtojas vairākas reizes (piemēram, vārdi „šalkt”, „šalkot” tekstā „Klausos, šalko, jauno dvēses šalko...”).

Nākamajā krājumā „*C a u r d a u d z ā m z e m j u z e m ē m , c a u r d a u d z ā m d e b e s ī m*” (1982) dzejprozas izmantojums turpinās. Grāmatā publicēti

¹⁹⁷ Turpmāk citēts pēc: A. Eglītis. Vienmēr kāda zvaigzne aust... Dzejoļi 1939–1982. Rīga: Artava, 1993.

divi piecdaļīgi dzejas cikli „Uz savu sākumu plūstu...” un „Buda, vai tu zini, kur ir manas mājas?...”, kuros visas piecas daļas ir prozas teksti. Pirmais darbs acīmredzot sarakstīts pēc ceļojuma uz Āfriku, savukārt otra kolorītu nosaka piedzīvotais Ceilonas budistu tempļos. Arī šajos tekstos, kuros šķietami dominē silto zemju eksotika, A.Eglīti patiesībā interesē tikai un vienīgi tautas un tēvzemes bēdas — jūras zaļi putoto viļņu šalkas viņam izklausās kā dzimtenes birtaliņas šalkšana, savukārt budistu tempļos viņš iet vienīgi tāpēc, lai izlūgtos labāku nākotni savai zemei.

Krājuma kontekstā nebeidzamās tēvzemes bēdas jau kļūst par klišeju, par uzmācīgu apsēstību, kura ne brīdi neļauj pievērsties kādiem citiem iespaidiem, jebkurā situācijā atgādinādama par sevi, tomēr nespēdama katru reizi izpausties svaigā, mākslinieciski pārlicinošā formā, vien iznīcinādama eksotisko zemju kolorīto tēlu potences veidot daudzveidīgu dzejoļu krājuma noskaņu.

Arī šajos ciklos autors atsevišķus tekstus strukturē ar atkārtojumu palīdzību. Tā pirmā cikla ceturtajā daļā atkārtojas ar šalkšanu saistītie vārdi (šalkt, šalkas, šalkšana), savukārt piektajā atkārtojas bungu skaņu un Āfrikas nakts motīvs. Savukārt otrā cikla pirmajā daļā trīsreiz dažādās formās atkārtots verbs „parakstīties”, turklāt ar to teksts gan sākas, gan arī beidzas. Identiski izmantots arī bungu skaņu motīvs „Ta-ta-tattatā” cikla trešajā daļā.

Pirmajā ciklā atskaņas izmantotas trīs daļās, savukārt otrajā — visās piecās. Arī šeit tās izmantotas asimetriski, turklāt atsevišķos gadījumos atskaņotie vārdi atrodas blakus (katrā no abiem cikliem vienreiz blakus likts atskaņu pāris *taktī-naktī*).

Nosauktās īpatnības raksturīgas arī pārējiem dzejprozas tekstiem šajā krājumā — cikla „Motīvi Atlasa kalnu piekājē” 2. daļai un cikla „Mēness nakts dziesmas” 2. un 3. daļai.

Kopumā šie teksti rāda, ka A.Eglītis apzināti tiecies strukturēt šos dzejoļus pēc dzejas principiem, asimetriski izmantojot atskaņas un atkārtojuma figūras. Dzejoļu tēlainībā liela nozīme ir reliģiskajai un nacionālajai simbolikai, līdz ar to dzejoļu asimetriskā, modernā forma kalpo, lai izteiktu saturu, kas idejiski iekļaujas latviešu 20. gadsimta sākuma nacionālās valsts veidošanās posma idejiskajās nostādnēs, kad dzejas liriskais varonis apzinājās sevi kā vienotu, reliģiskajā pārlicībā un nacionālajā piederībā sakņotu personību.

A.Eglīša liriskā varoņa disharmonisko pasaules izjūtu nosaka ārējie apstākļi, respektīvi, vēstures gaitas diktētā neiespējamība dzīvot vidē, kurā valda viņa atzītās vērtības. Lai arī 20. gadsimta otrajā pusē viņa dzejas idejiskā koncepcija jau šķiet anahroniska, tai ir sekotāji — A.Eglīša dzejas ietekme izpaužas, piemēram, Alfreda Putniņa dzejprozā krājumā „Karogi nemirst...” (1993).

Latviešu trimdas literatūrā tomēr vērojami arī atsevišķi mēģinājumi izmantot dzejprozu modernas literatūras radīšanai. **Fricis Dziesma** (1906—2004), jau Latvijas periodā izmantojis garus Vitmena rindu periodus, trimdā publicējis vismaz trīs tekstus, kas pieskaitāmi dzejprozai.

1953. gadā publicētais darbs “M a s k a s”¹⁹⁸ skata cilvēka mūžu kā maskarādi, kas paiet, pielaikojot sev dažādas maskas. Liriskais varonis apņemas atsvabināties no tām, atlikušo dzīves daļu pavadot ar “zvaigznēm cauriznākuša bezlaiku klusuma masku”. Maskas motīva izmantojums saista šo darbu ar tajā pašā laikā sarakstīto lietuviešu dzejnieka Henrika Radauskas (*Radauskas*, 1910—1970) dzejoli prozā “Ugunsgrēks panoptikā”¹⁹⁹ (“*Gaisras panoptikumē*”, krāj. “*Žiemos daina*”, 1955), kurā sastingušās vaska figūras spēj atdzīvināt tikai uguns, kas beidzot ļauj tām saplūst.

Krājumā “Klusuma zvaigzne” (1969) publicēts šī dzejoļa pārstrādāts variants: lielākā daļa dzejoļa rakstīta otrajā personā sieviešu dzimtē, mainīts nosaukums (“Maskas un tēlotāja”), kā arī dzejoļa grafiskais noformējums — rindkopas kļuvušas par garām Vitmena rindām.

Līdzīgas pārvērtības skārušas arī krietni apjomīgāko dzejoli „M a n a t ē v a p u l k s t e n i s”²⁰⁰ — pirmpublicējumā tas ir dzejolis prozā, savukārt krājumā „Klusuma zvaigzne” tas kļuvis par verlibra tekstu Vitmena rindā.

Vēl viens dzejprozai pieskaitāms darbs ir 1957. gadā publicētais teksts “K o k i u n s e j a s”²⁰¹, kuru varētu uzskatīt par Ezras Paunda dzejoļa “*In a Station of the Metro*” (1913) izvērstāku variantu. Arī šeit pūlī pamanītas cilvēka sejas tiek salīdzinātas ar augu sastāvdaļām, arī šeit dzejoļa pamatā ir spilgtas redzes gleznas, kas palīdz radīt dzejoļa

¹⁹⁸ Dziesma F. Maskas//Ceļa Zīmes, 1953, Nr. 14, 2. lpp.

¹⁹⁹ sk. Radauskas H. Eilēraščiai. Vilnius: Baltos lankos, 1999, 116. lpp; kā arī Radauskas H. The Fire at the Waxworks. Translated by R.Jarrell//Books Abroad. Vol. 43, Number 1, Winter 1969, p. 68.

²⁰⁰ Dziesma F. Mana tēva pulkstenis//Ceļa Zīmes, 1955, Nr. 28, 401.–402. lpp.

²⁰¹ Dziesma F. Koki un sejas//“Daugavas” rakstu krājums 1957. Stokholma: Daugava, 1957, 9.–10. lpp.

intelektuālo un emocionālo veselumu. Tikai, atšķirībā no E.Paunda, kuram ļaužu sejas atgādināja ziedlapas, F.Dziesma iešanu cauri pūlim pielīdzina brišanai pa upi un mežu:

“Raugos un eju — it kā pret straumi un tumsu — nedrošām rokām pašķirot zāles, pieliecot stiebrus un apvandot dūņas, grīļīgām kājām speroties mirušu sakņu čemuros, uzgrūžoties palikušu celmu stumbeņiem, aiztaustoties pār gļotās noglumējušiem akmeņiem, gliemežu apsēstu zaru slotām...”

F.Dziesmas dzejoļi prozā iekļaujas viņa pārējā dzejā ar tās pieklusināto skanējumu, vientulīgumu, precīzo dabā noskatīto tēlu izmantojumu.

Eksperimentāls raksturs ir **Oļģerta Roziša** (1912—1984) īsprozaī grāmatā “Pavedieni” (1966). To ievada darbs “Kautkas kustas”²⁰², kurš pieskaitāms dzejprozaī.

Darba pamatā ir kustības attēlojums, tas saistīts galvenokārt ar divām stihijām — gaisu un ūdeni. Kustību attēlo vairāki tēli (lietus, vējš, sniegs, viļņi, piliens, migla), kas tiecas izšķīdināt robežu starp abām stihijām, sapludinot tās vienā.

Kompozicionāli darbs sadalīts trīs daļās. To ievada nosaukumā liktā frāze (“Kautkas kustas”), tai sekojošo daļu ievada konkretizējums “Kustas gaisss”, kas atšķirīgā formā atkārtojas vēl divas reizes. Otra daļa sākas ar frāzi “Kustas ūdens”, tā vēlāk tiek atkārtota vēl reizi. Noslēdzošā daļa sākas ar frāzi “Kustība ir brīvība”, tajā kustība tiek gloricēta kā brīvības simbols, pretstatot to brāļu nekustīgumam, kas salīdzināts ar klinti. Beigu frāze “Brāļi brīvi” tādējādi iegūst paradoksālu jēgu.

Darbs ir balstīts uz nemitīgiem atkārtojumiem. Katrs tēls parādās vairākas reizes, asociāciju ceļā noved pie cita, savstarpēji mijoties un veidojot darba virzību uz to pamata, nevis uz sižeta pamata.

Darbs ir ieturēts trohaja ritmā, tomēr tas nav ievērots konsekventi — sevišķi sākuma un beigu daļā ir vairāki ritmiski pārsitieni, bet vidusdaļā straujais tēlu plūdums ritmizēts stingrā trohajā.

Zviedrijā izdotajā kopkrājumā „Trīs autori” (1950) publicēts **Dzintara Soduma** (1922—2008) dzejolis prozā „Kapa runa”²⁰³. Kā jau raksturīgs Dz.Soduma darbiem, arī šis tiecas kritiski pārskatīt vairākus latviešu literatūrā populārus uzskatus.

²⁰² Rozītis O. Pavedieni. Salas apgāds, 1966, 7. lpp.

²⁰³ Sodums Dz. Kopoti raksti. 6. sējums. Rīga: Atēna, 2005, 65. lpp.

Pirmkārt, Dz. Sodums ir skeptisks pret latviešu leģionāru, Otrā pasaules kara dalībnieku, glorifikāciju. Gan savos romānos, gan šajā dzejolī viņš karu skata kā absurdu, cilvēka godu pazemojošu afēru, kurā nav un nevar būt uzvarētāju. Līdz ar to miruša kaprāļa apbedīšana, kas ir dzejoļa sižeta pamatā, ir ikdienišķs, necils notikums, kura laikā palikušie biedri ir spiesti domāt par kapa izspridzināšanu sasalušajā zemē, ne teikt jūsmīgas piemiņas runas. Biedrs tiek pieminēts īsiem, skopiem vārdiem, viņu lakoniski sola neaizmirst, kā arī pareģo nākamo paaudžu apbrīnu to cilvēku likteņiem, kurus sadragājis šis laikmets. Tad runa apraujas un atskan komanda „Bērt ciet. Āmen!”, jo laika vairs nav un palikušajiem droši vien jādodas tālāk.

Otrkārt, dzejolim raksturīga mērķtiecīga depoetizācija — par mirušo kaprāli mēs uzzinām, ka viņš tagad palicis „ciets”, ka viņš ir „cauršautais”, ka bijis „nagu vīrs”. Latviešu tālaika dzejas nostalgijas un sapņainības vietā likta griezīga „kailās dzīvības” izjūta.

Šai depoetizācijas tendencei pievienojas arī formas izvēle — dzejolis sarakstīts prozā, netiecoties ievērot ritmu un atskaņas. Par īpašu teksta organizāciju liecina vārdu sabalsojumi (*zeme pie tevis nekūst, tu nekusti; izputēsi ar visām zābaku naglām, lai arī biji nagu vīrs*), kā arī Dz.Sodumam raksturīgais aprautais, lakoniskais stils.

Dzejprozei pievēršas arī citi šīs paaudzes pārstāvji. Starp tiem minams Francijā dzīvojošais dzejnieks **Andrejs Pablo Mierkalns** (1928—2007?), kurš savā krājumā “Trādirīdis” (1956) starp dzejoļiem iekļāvis arī liriskus prozas formā sarakstītus tekstus. Četrdaļīgais teksts “S i m f o n i j a “ J a u n ī b a s s a p n i s ”” atbilstoši simfonijas tradīcijām sadalīta četrās daļās. Pirmās trīs daļas “*Allegro*”, “*Andante*” un “*Scherzo*” ir vizionāri stāstījumi par dažādiem fantastiskiem notikumiem. Tās sarakstītas prozā, netiecoties stāstījumu īpaši poetizēt.

Atšķirīga ir pēdējā daļa “*Presto*”²⁰⁴. Septiņas no tās desmit rindkopām sākas ar vietas vai laika pieminējumu (“Lietū un pļavā”, “Svaigā pievakarē”, “Vējainās debesīs” u.c.), kas no pārējā teksta atdalīts ar domuzīmi, tā piešķirot tekstam regularitāti. Piektās rindkopas laika pieminējums (“pusdienas stundā”) novietots tās beigās.

Astoņās no desmit rindkopām izmantotas atskaņas, kuras asimetriski izveidotas dažādā attālumā viena no otras un dažādās vietās rindkopā. Trīs rindkopās izvietoti divi

²⁰⁴ Mierkalns A.P. Trādirīdis: dzeju krājums divās daļās. [B.v.]: Elmārs Zieds Francijā, 1956, 73.–74. lpp.

atskaņu pāri. Izmantotas gan pilnas atskaņas (*dzidrs–sidrs, gailē–ailē, paijas–kaijas*), gan dažādi sabalsojumi (*orģijas–jorģīnei, patruļai–kastroļus*).

Pēdējā rindkopā nav ne atskaņu, ne izceltā vietas vai laika apzīmējuma. Šajā rindkopā liriskais varonis mostas no sapņa, līdz ar to atklājas autora kompozicionālā iecere: rindkopas, kurās aprakstītas sapņa ainas, ir īpaši organizētas, savukārt pamošanās no sapņa šos harmoniskos elementus apklusina.

Šis teksts beidzas ar trīs atsevišķām rindām, kas nav organizētas rindkopās.

Vēl krājumā “Trādirīdis” ir ievietots darbs “Uvertīra operai “Apokaliptiskais memorands””, kas arī sarakstīts prozā.

Dzejnieks **Gunars Saliņš** (dz. 1924, trimdā ASV) sarakstījis vienu tekstu (jeb teksta fragmentu), kas dēvējams par dzejoli prozā. Kopkrājumā „Pašportreti” (1965) ievietota viņa autobiogrāfija „Dažas iedvesmas”,²⁰⁵ kuras teksta beigās iekļauts dzejprozas fragments „Kāds dzejnieks un mūks...”, kas uzlūkojams par pabeigtu literāru darbu, un kura intonācija līdzinās pārējiem G.Saliņa dzejoļiem, nevis pārējā autobiogrāfiskā apraksta tekstam. Kad autobiogrāfija papildinātā variantā publicēta grāmatā „Iedvesmas no Naudītes līdz Elles ķēķim un 33 dzejoļi — itin neseni” (1997), šis fragments no teksta ir izņemts. Tomēr nevienā G.Saliņa dzejoļu krājumā šis teksts nav iekļauts, tas nav publicēts kā dzejas darbs.

Epizodiski dzejprozu izmantojis arī Zviedrijā dzīvojošais dzejnieks un atdzejotājs **Andrejs Irbe** (1924—2004), atsevišķi paraugi sastopami visos trijos viņa dzejoļu krājumos. Pirmajā dzejoļu krājumā „Vientuļa laiva ir nošu zīme” (1968) tāds ir teksts „Dzejas meklētājs”²⁰⁶, kura ievadrindai seko dzejprozas teksts, kas noformēts kvadrāta veidolā, tā vizuāli papildinot dzejoļa tēmu — mazliet ironisku meditāciju par dzeju, kas „bez pūlēm iekļautos plānos un būtu viegli izmērāma un pārskatāma..”.

Nākamajā krājumā „Bez gulbjiem un bez sniega” (1979) publicēts sešu nelielu dzejprozas darbu cikls „Miniminiatūras”²⁰⁷, kurās samanāma Imanta Ziedoņa „Epifāniju” stila iezīme — iespējams, šis ir viens no uzskatāmākajiem piemēriem, kā Padomju Latvijā tapusi literatūra ietekmējusi rakstniekus trimdā. Šajos darbos A.Irbe

²⁰⁵ Pašportreti: autori stāsta par sevi. Sast. T.Zeltiņš. Bruklina: Grāmatu Draugs, 1965, 307.–311. lpp. Domājams, teksts veltīts dzejniekam Robertam Mūkam.

²⁰⁶ Irbe A. Vientuļa laiva ir nošu zīme. Vesterosa: Ziemeļblāzma, 1968, 37. lpp.

²⁰⁷ Irbe A. Bez gulbjiem un bez sniega. Autora izdevums, 1979, 46.–51. lpp.

pārņēmis I.Ziedoņa atbrīvotību, augstā un zemā, patosa un sarunvalodas savienojumu, tiešo vēršanos pie lasītāja, tautasdziesmu motīvu pārfrāzējumus, kā arī etnogrāfisko un dabas tēlu daudzveidību (*dzirnakmens, lakstīgala* u.c.).

Šāds stils raksturīgs arī dzejolim prozā „Pārnācējs”²⁰⁸, kas iejūtas tāda pārnācēja lomā, kuru mājās vairs nesagaida mīlestība. Tajā attēlota Latvijas lauku ainava, kuru izzīmē gan meiju un akas pieminējums, gan divreiz atkārtota frāze „madaras putu”.

Arī starp krājumā ievietotajiem atdzejojumiem ir dzejproza — četri islandiešu dzejnieka Einara Bragi teksti²⁰⁹. Pirmo trīs darbu („Maija lietus”, „Dienas ausa”, „Pievakarē”) dabas tēlos balstītā, mazliet romantizētā tēlainība sasaucas ar latviešu dzejas tradīcijām, tomēr saglabā arī Īslandes dabas kolorītu. Domājams, latviešu lasītājs viegli spēj uztvert arī darbā „Raize” izpaustās bažas par komunisma cēlāju nesto miera apdraudējumu, to netieši norādot ar parafrāzi par Vladimira Majakovska darba „Mākonis biksēs” nosaukumu.

Trešajā krājumā publicētais teksts „Mēs ejam pa saulgriezies apli...”²¹⁰ balansē starp dzejoli prozā un verlibru ar rindu lauzumu frāzes vidū.

Olafs Stumbrs (1931—1996, trimdā ASV) sarakstījis dzejoli prozā „Vingrojums”, tas iekļauts viņa izlasē „Dzejoli vecākiem cilvēkiem” (1992). Šajā tekstā autors izmanto apziņas plūsmu, lai „norakstītu no apziņas lieko kārtu”, lai ar kartupeļu asna tēlu izteiktu ilgus pēc dabiskuma un garīgas atjaunotnes:

*„...es gribu uzrakstīt kartupeļu laksta un cilvēka tikšanos, es gribu jaunu pavasara dziesmu ne jauktam vai jukušam cilvēku korim, bet instrumentētu smilšu graudiem, strauta ūdenim, čiekura brieduma apaļumam, mēness sejas vecajam, ierastajam, nerakstītajam smaidam...”*²¹¹.

Baiba Bičole (dz. 1931, trimdā ASV) dzejas izlasē „Atgriežos” (1991) iekļāvusi 80. gadu pirmajā pusē sarakstītu tekstu „Apmātība”²¹², bez lielajiem burtiem un pieturzīmēm rakstītu darbu piecās daļās, kura centrā ir kaislīgs erotisks pārdzīvojums, tuvības salduma un neiespējamības sajūta, kas rada sapņa un realitātes sajaukumu

²⁰⁸ Turpat, 52. lpp.

²⁰⁹ Turpat, 65., 66., 68., 70. lpp.

²¹⁰ Irbe A. Divdesmit ceturtais austrumu garums. LaRAs grāmatu klubs, 1989, 26.–27. lpp.

²¹¹ Stumbrs O. Dzejoli vecākiem cilvēkiem. Rīga: Liesma, 1992, 193. lpp.

²¹² Bičole B. Atgriežos. Rīga: Liesma, 1991, 157.–158. lpp.

liriskās varones apziņā. Katra no piecām darba daļām sākas un beidzas ar domuzīmi. Tā akcentēts teksta fragmentārisms, apziņas plūsmai tuvais raksturs.

Jura Kronberga (dz. 1946 Zviedrijā) debijas krājumā „Iesnas un citi dzejoļi” (1971) publicēts divdaļīgs dzejolis ar nosaukumu „Dzejolis prozā”²¹³. Teksts ir veidots tīši absurds un alogisks, tajā pārstāstītie notikumi un izdarības šķiet sakopoti galvenokārt ar mērķi šokēt un mulsināt lasītāju — tam kalpo gan dzejoļa ekspozīcija ar sēdēšanu skurstenī un makšķerēšanu, gan sekojošie notikumi, kas līdzinās slihta sapņa pierakstam, un kuros ikdienas pieredze juceklīgi savijusies ar fantāziju. Domājams, konceptuāli svarīgs ir arī dzejoļa nosaukums, kurš, no vienas puses, piesaka dzejoļa žanru, no otras puses, mudina domāt par tā saucamās „dzīves prozas” klātbūtni dzejolī, it kā pretstatot to pārējiem krājuma dzejoļiem, kas sarakstīti verlibrā.

Grāmatā „Rudens mani raksta” (2005, daļēja izlase) publicēts vēl viens teksts, kas, iespējams, pieskaitāms dzejprozai — tas ir dzejolis „Ventastega Vorbergā”,²¹⁴ kurš, domājams, sarakstīts 21. gs. pirmajos gados. Tajā savirknētas dažādas atsauces uz Latvijas un pasaules vēsturi un kultūru, nav lietotas pieturzīmes (atskaitot vienu komatu teksta sākumdaļā).

Kopumā trimdas autori pievērsušies dzejprozai visai epizodiski, tāpēc šajā posmā nevar runāt par īpašu žanra tradīciju. Vecākās paaudzes autoriem šī forma noderēja, lai paustu harmonisku apliecinājumu tradicionālajām vērtībām. Savukārt trimdā debitējušajiem autoriem, kurus ietekmēja galvenokārt modernisma laika literatūra, darbos vērojama tieksme uz asimetriskāku formu nekā šajā laikā Latvijā. Un arī dzejproza ir bijis viens no veidiem, kā to realizēt.

²¹³ Kronbergs J. Iesnas un citi dzejoļi. Kopenhāgena: Imanta, 1971, 30.–31. lpp.

²¹⁴ Kronbergs J. Rudens mani raksta. Rīga: Valters un Rapa, 2005, 89.–90. lpp.

3. 2. Astrīde Ivaska „Līču loki” un „Pasaules pagalmos”

Nozīmīgākais dzejprozas darbs trimdas literatūrā ir **Astrīdes Ivaskas** (dz. 1926) grāmata „Līču loki” (1981). Krājumā apkopotie teksti tapuši no 1957. līdz 1979. gadam. Pirmizdevumam dots apakšvirsraksts „Ainas un ainavas”, savukārt grāmatas pasītē angļu valodā rakstīts, ka grāmata ir „*poetic travel sketches*” (poētiskas ceļojumu skices). 1981. gadā grāmatai piešķirta Jāņa Jaunsudrabiņa fonda balva, kas domāta prozas darbiem, kas ienes jaunas saturs, stila vai formas vērtības latviešu literatūrā. Latvijā šie darbi tiek publicēti A.Ivaskas dzejas un dzejprozas izlasē „Vārdojums. Līču loki” (1993). 2003. gadā iznācis papildināts izdevums ar nosaukumu „Pasaules pagalmos”²¹⁵. Darbs publicēts arī igauņu (1996) un somu valodā (2002).

A.Ivaska visai aktīvi piedalās trimdas latviešu literārajā dzīvē un ir labi informēta par sava laika pasaules literatūras aktualitātēm. Viņa publicējusi ievērojamā amerikāņu dzejnieka Džona Ešberija (*Ashbery*, dz. 1927) dzejprozas grāmatas „Trīs dzejoļi” („*Three Poems*”, 1972) fragmentu²¹⁶ — nelielu daļu no teksta „Jaunais gars” („*The New Spirit*”). Dž.Ešberija izvērsta, meditātīvais un visai abstraktais stils tomēr nav īpaši iespaidojis pašas A.Ivaskas darbus. „Līču loki” ir visai savrupa grāmata, kas tikai daļēji atbilst 20. gadsimta otrās puses dominējošam uzskatam par dzejprozu. Arī pati autore 2005. gadā atzina, ka nav apzināti sekojusi neviena modernās dzejprozas pārstāvja stilam, vēlēdamās tikai izteikt pašas pieredzēto pēc iespējas piemērotā formā²¹⁷.

A.Ivaskas grāmatas žanriskā piederība interpretēta dažādi. Anita Rožkalne rakstījusi: „Pati autore šos darbus sauc par dzejprozu. Kritiķi teiktu, tie ir dzejiski tēlojumi. Man gribas teikt — izjūtu mirkli, kuros intelekts un dvēsele raduši tik atbilstošu vienotību un izpausmi, ka katrs mirklis kļūst poētiska vērtība²¹⁸”. Mārtiņš Lasmanis recenzijā grāmatu dēvē par liriskām ceļojumu skicēm un saskata tajā liriskai dienasgrāmatai

²¹⁵ Tajā iekļauti jauni darbi sadaļā *Latvija* („Lestenē nevar atgriezties”, „Atgriešanās”), *Somija* („Ezerdomas”, „Svētēzers”, „Lapu lāpas”, „Ziemeļzeme”, „Ezermiers”, „Ezera darbi”), *Īrija* („Es zinu, ka viņa tur ir”, „Īru jūra”), *Spānija* („Meseta”, „Malaga”, „Kastīlijas zeme”, „Rondas ceļš”) un *Amerika* (trīs jauni fragmenti), kā arī pievienota sadaļa *Portugāle*, kurā ir viens teksts.

²¹⁶ Ešberijs Dž. Fragments no „Trim dzejoļiem”/atdz. A.Ivaska//Jaunā Gaita, 1977, Nr. 112, 39. lpp; arī A.Ivaska. Dzeja un atdzeja. Rīga: Pētergailis, 2008, 363.–364.lpp.

²¹⁷ Saruna ar A.Ivasku Rīgā, 2005. gada 11. jūlijā. Sarunas audioieraksts glabājas autora arhīvā.

²¹⁸ Rožkalne A. Pasaules mīļuma grāmata//A.Ivaska. Pasaules pagalmos. Rīga: Pētergailis, 2003, 7. lpp.

radniecīgu intonāciju²¹⁹, savukārt Indra Avena darbu nosauc par ceļojumu atmiņu grāmatu, kurā rodamas dienasgrāmatu skices, atmiņā paturēti piedzīvojumi un iepazīto ainavu apraksti²²⁰. Izdevumā „Latviešu rakstniecība biogrāfijās” šī grāmata klasificēta kā liriska proza jeb ceļojumu aprakstu krājums²²¹. Nora Valtere recenzijā rakstījusi: „Šī veida proza vistuvāk stāv tai dzejai, kas rakstīta brīvā panta formā un kas tik izplatīta un iemīļota mūsdienās. Varbūt to vislabāk varētu apzīmēt par dzejprozu²²²”. Vēl viņa recenzijā lieto apzīmējumu „dzejprozas tēlojumi”.

Lai arī šī darba žanriskā piederība atzīta par visai neskaidru, visās publikācijās tiek norādīts, ka tajā vērojama dzejas un prozas saplūsme, aktīvs dzejai raksturīgo mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu izmantojums. Šīs pazīmes ir visu dzejprozas darbu pamatā, savukārt neierasta ir A.Ivaskas iecere katru darbu veltīt kādai noteiktai valstij, kurā autore dzīvojusi vai arī viesojusies. Papildinātajā izdevumā „Pasaules pagalmos” visvairāk aprakstītās valstis ir Somija, Īrija un Spānija, mazāk impulsējušas Islande, Amerika un Grieķija, pa vienam darbam veltīts arī Itālijai, Austrijai, Ungārijai un Portugālei. Grāmata sākas ar Latvijai veltītiem autobiogrāfiskiem motīviem, galvenokārt par Lesteni, bērnības vietu.

Šis ģeogrāfiskais princips lasītājā var radīt sajūtu, ka svarīgākais autorei ir bijis uzrakstīt savus iespaidus par attiecīgo vietu un radīt ceļojuma piezīmju grāmatu, kam ar dzejprozu nav sakara. Turklāt jāņem vērā, ka „Līču loki” ir žanriski neviendabīga grāmata. Tajā līdzās tekstiem, kurus bez šaubīšanās var atzīt par dzejoļiem prozā, ir arī pagarāki apraksti un atmiņas, kurās subjektivitāti un valodas pašvērtību līdzsvaro ārējo iespaidu bagātība, situāciju un sastapto ļaužu detalizēts apraksts.

I.Avenas pētījumā „Valodas un stila īpatnības Astrīdes Ivaskas „Līču lokos””²²³ uzskaitīti tie paņēmieni, ar kuriem autore panāk „dzejiskumu prozā”: „Valoda ir koncentrēta, stils ar izteiktu dzejiska līmeņa nokrāsu, atsevišķie vārdi rūpīgi izmeklēti skanīguma un izteiksmes precizitātes nolūkos”.

²¹⁹ Lasmanis M. Liktenīgās ainavas//Jaunā Gaita, 1983, Nr. 143. [http://zagarins.net/JG/jg143/JG143_gramatas_Lasmanis2.htm; skatīts 2008.3.III]

²²⁰ Avena I. Valodas un stila īpatnības Astrīdes Ivaskas „Līču lokos”//Zari: literāra gadagrāmata. Stokholma: Baltijas institūts Skandināvijā, 1983, 32. lpp.

²²¹ Vecgrāvis V. Astrīde Ivaska//Latviešu rakstniecība biogrāfijās. Rīga: Zinātne, 2003, 247. lpp.

²²² Valtere N. Astrīde Ivaska – „Līču loki”//Valtere N. Atspulgi: apceres par trimdas grāmatām. Itaka: Mežābele, 1992, 329. lpp.

²²³ Avena I. Valodas un stila īpatnības., 33. lpp.

Darbā izdalāmi vairāki s k a n i s k ā elementa akcentācijas veidi:

1) *aliterācija* divu vai vairāku vārdu savienojumos (*līmeņu lodenums; bada bieds; garie gurduma gadi*), kā arī visa teikuma veidojumā („Dzidra šī zeme, un dzedra” [58]²²⁴; „Pavasārī koki plīvo, plīvuro un plīvojot dzīvo” [127]). Ir pat tekstu daļas, kurās šīs aliterācijas nosaka visa fragmenta uzbūvi („Tunturu pundurtūreļi visapkārt. Pār rāvokšņu sarakti grāvji. Kūdras dūksnainie sūkli piemilzuši rūdas rūgtuma. Rudens apslēptās, apslāpētās lāpas, pirms ziemas slēpe ievēl savu sliedi. Tā ir tāda gurda, sudrabota uguņošana. Rudens rūda ziemas tēraudu” [47]).

2) *skaņu atdarinājumi* jeb vārdi, kuriem piemīt gan jēdzieniska, gan onomatopoētiska vērtība (*čurkstēt, čalot, sprakšķēt, ieturkšķēties* u.c.).

3) *skaniskās asociācijas*, kas satuvina divus semantiski neradnieciskus vārdus, kuri atrodas blakus (*kolonnu vēris aizveras; miesa notirpst nesajustā labsajūtā*) vai arī garāka teikuma ietvaros („Viņas seja ir kā aka, pielijusi līmena sāpju — sava akluma dzelmes jausmas” [105]).

A.Ivaskas dzejprozā izmantotas arī a t s k a ņ a s . Tās parasti iekļautas vienā frāzē un sastopamas visai reti, pārsvarā vienreiz attiecīgajā tekstā. („Zaļi zila silu zeme” [25]; „Rudens otas radītās rotas” [46]; „Es to varu un es to daru...” [50]; „Līku loku mokās”; „Sūces brūce sānos” [87]; „Tavos rudens soļos klausos, tavu ūdeņu solī ausos, Kastīlija” [94]; „Spāņu Jāņi” [102]; „Papēžu situms, asins ritums, nāves ritums” [113]; „Augsne laistās trekna un lekna kā kaņepju sviests” [135]; „Pāri pretī trejgalotņu sala ar jūras izgrebtu alu” [149]).

Atsevišķās vietās atskaņas izvietotas arī garāka perioda robežās vai blakus esošos teikumos („Esmu naktī svešā bešā autobusā, [...] esmu veltīgo vārdu varā, svešumā, bešumā...” [69]; „Jūra nezina sava spēka. Jūra nepazīst grēka” [87]).

Kā zināms, viens no dzejprozā iecienītiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem ir m e t r s . Starp A.Ivaskas darbiem tikai viens teksts ir ritmiskā proza, kurā valda stingri reglamentēts metrs — tā ir trohajā sacerētā teksta „Līču loki” 5. daļa:

„Varoņi, kur pazuduši jūsu soļi, kurā gāršā aizlīkušas jūsu takas? Aizgājuši esat jūs, kā aiziet ūdens vilnis, tā kā dzelmē aizzib sudrabrauda. Palikuši vien mums jūsu vārdi.

²²⁴ Šeit un turpmāk atsaucies uz grāmatu „Pasaules pagalmos” (2003).

Kalevalas senie burvji, manas zemes krīvu krīvi, manas zemes turētāji, kas uz ežas lika galvu, kas palika kara laukā..” [36].

Vairāku citu tekstu daļās nav stingra metra, tomēr īsie, lakoniskie teikumi kopā ar skaniskajām rotaļām, spontānajām atskaņām un atkārtojumiem rada īpaši izkoptas, ritmiskas valodas iespaidu. Raksturīgākais piemērs ir cikls „Īru jūra”, kas sastāv no četrām nelielām daļām, turklāt katras daļas raksturs minēts tās apakšvirsrakstā, kas ir kā muzikāla skaņdarba tempa un rakstura apzīmējums („Rotaļīgi”, „Lēnīgi”, „Aši”, „Svinīgi” [86–87]). Šie dažādie raksturi arī nosaka katras daļas tonalitāti.

Darbā izmantotas arī atkārtojuma figūras. Tās parasti izvietotas visai asimetriski, netiecoties veidot stingru sistēmu. Piemēram, teksta „Līču loki” 2. daļā asimetriski atkārtojumi sastopami gan blakus teikumos, gan viena teikuma robežās: „Man pietrūkst to balsu, kas bij ap mums sākumā. Balsu, kas mācīja mūs savas zemes gudrībā, savas zemes skumjās un līksmē” [35].

Savdabīgs *anaforas* izmantojums vērojams teksta „Andalūzijas zeme” noslēgumā, kurā tās ievadītās frāzes kļūst arvien īsākas: „Viss būs labi. Viss būs. Viss” [120].

Šādi veidojot dzejprozas tekstus, lasītājam katra jauna atkārtojuma figūra ir negaidīts efekts, jo nav sistēmas, pēc kuras tos varētu iepriekš paredzēt. Piemēram, teksta „Es zinu, ka viņa tur ir” noslēgumā *iekšējai anaforai* „Septiņi gadi” seko *ķēde* „viens pret otru, viens pret otru” [85].

Arī *epiforas* lietojums teksta „Malagas mirklī” 5. daļā ieguvis asimetriskas iezīmes. Meitu Sniegbaltīti zaudējušās mātes sēru aprakstā izmantotas piecas atsevišķas rindas, kurās uzskaitītas dažādas darbības, un katra no tām beidzas ar Sniegbaltītes vārdu, gan dažādos locījumos, turklāt vienreiz to liekot frāzē kā priekšpēdējo [114–115]. Līdzīgi arī tekstā „Jonijas jūrā: Itaka” atkārtojumus ar Itakas pieminējumu veido atšķirīgas frāzes, tās vieno Itakas vārds [149–150].

Bieži vien atkārtojas kāds vārds vai frāze, kas atkārtojumā ievietota jau citā teikumā. Piemēram, Teksta „Rija” beigu daļā divās atšķirīgās rindkopās ar izmaiņām atkārtots rauduvju aizlaišanās motīvs („Rudeņos rauduves allaž aizlaižas pirmās”, „Jau augusta beigās aizlaižas rauduves”) [32].

Atsevišķās vietās atkārtojums ir galvenais princips, pēc kura veidota rindkopa vai tās daļa, vienu vai vairākus vārdus atkārtojot vairākas reizes, iesaistot dažādos tēlos: „Melno

rauduvju zeme. Meža gulbju zeme. Atminētu ritmu zeme. Maiga, aizplīvurota, sievišķa zeme. Ūdens izauklēta rimto krastu zeme. Zeme, zeme, zeme. Apsarmojušo atmiņu zeme” [63].

Pie nedaudzajiem simetriskajiem atkārtojumiem pieder, piemēram, *gredzenveida atkārtojums* teksta „Jūras vēstis” 1. daļā: tā sākas ar frāzi „Miglainā rītā sukāju matus dārzā” un noslēdzas ar izmainītu atkārtojumu „rādos es, sukājot matus dārzā miglainā rītā” [67]. Atšķirīgs šā atkārtojuma paveids sastopams tekstā „Maize”, kura sākumā raksturotas īru maizes šķirnes (*karaša; divstāvu .. kukulis; galvaskausi; visdižākie .. celmi* [72]), pēdējā teikumā tās apvienojot uzskaitījumā („viņa ceptuve nebeidz cept plakanās karašas, divstāvu kukuļus, galvaskausus un diženos baltmaizes celmus” [73]).

Jāpiemin vēl kāds atkārtojuma veids — tas ir *frāzes apvērsts atkārtojums*, kurā tā ieguvusi atšķirīgu jēgu („Dzīve bij smaga, bet ne jau smagumā vien bij dzīve”; „Tā ir klusa smarža. Tā smaržo klusums” [35]). Iespējams, dzejoļos šādus apvērsumus mēs nespētu uztvert kā atkārtojumus, taču dzejprozas tekstos tie iegūst atkārtojumam radniecīgu funkciju.

A.Ivaskas dzejprozā sastopamo dažādu valstu nacionālo kolorītu palīdz izcelt atsevišķi vārdi vai frāzes, kas rakstīti attiecīgās zemes valodā — saulrietu Somijā palīdz attēlot izteiciens „*aurinko laskee*” („saule grimst” [41]), savukārt Īrijā valdošās attiecības starp īru un angļu valodu ļauj sajūst uzraksti abās valodās („*Emergency exit — ealu; Pull once — tarraing amhain*”: „Avārijas izeja” un „Paraut vienreiz” [69]). Spāņu robeža autorei palikusi atmiņā ar saucieniem „*Pasaporte en la mano!*” — pavēlēm uzrādīt pasas [102], oriģinālformā sastopams arī spāņu meitenes Sniegbaltītes vārds „*Blancanieves*” [113]. Savukārt grieķu zemnieka sveiciena „*Kriti! Kriti!*” jēgu lasītājam nav ļauts uzzināt [152].

Šo darbu noskaņas radīšanā nav mazsvarīgi arī latviešu folkloras motīvi un alūzijas uz dažādiem literāriem darbiem.

Kā liecina šie piemēri, A.Ivaska pastiprināti pievērš lasītāja uzmanību daiļdarba valodai, mudinādama atzīt, ka viņai svarīgāk ir nevis „ko”, bet „kā” pateikt. Tādējādi ir iemesls teikt, ka šie darbi nav tikai tēlainā valodā pausti ceļojumu apraksti, bet gan teksti, kas piederīgi dzejprozas jomai.

Savu īpatnību grāmatai piešķir tās stilistiskā daudzveidība — piemēram, tekstus „Īru jūra” vai „Jonijas jūrā: Itaka” to lakoniskuma un ritmiskā sprieguma dēļ viegli uzskatīt par dzejoļiem prozā, savukārt, piemēram, „Kolorādo ainas aizās”, domājams, var pieskaitīt tēlojuma, miniatūras vai kādam citam īsprozas žanram — izvērstais apkārtējās vides apraksts tur drīzāk modina asociācijas ar Alberta Caunes miniatūrām, nevis dzejprozas tekstiem.

Tāpat kā A.Ivaskas dzeja, arī viņas dzejproza ir izteikti introverta — lasītājs netiek uzrunāts tieši un agresīvi (spilgtākais piemērs, kas parāda šo atšķirību, būtu Imanta Ziedoņa epifānijas), viņam tikai ļauts iet līdzī autoras iespaidu, asociāciju un pārdomu plūsmai, ticot, ka tajā tiks atrasts kaut kas noderīgs.

3. 3. Dzejprozas atdzimšana 60. gadu beigās

40.–50. gadu latviešu literatūrā valda tā saucamais „sociālistiskais reālisms”, kas, līdzīgi klasicismam, noraidoši vērtē eksperimentus ar žanru saplūsmi. Dzeja atbrīvojas no obligātās simetrijas žņaugiem tikai 60. gadu sākumā. To sekmē gan Vitmena rindas rehabilitācija tās radītāja izlasē „Zāles stiebri” (1960), gan citu padomju tautu dzejnieku darbu atdzejojumi — piemēram, Andreja Vozņesenska poēmā „Oza” atsevišķas daļas ir gan Vitmena rinda, gan dzejoļi prozā (latviski izlasē „Gaismas gadi”, 1968).

Sākotnēji verlibra izmantošana tiek uztverta ar aizdomām — tā ir viena no vainām, kuru 1963. gada radošās inteliģences republikāniskajā apspriedē pārmet Ojāram Vācietim un Vizmai Belševicai: „[...] kritiku izpelnījušies darbi, kas pārstāv tā dēvēto „brīvo dzeju”, kurā nav ne ritma, ne atskaņu un kurā bieži jāsaduras ar satura neskaidrību un juceklību. Šāda veida dzejošana pie mums sāk izvērsties par īstu sērgu”, rakstīja Bruno Saulītis²²⁵.

Volta Vitmena dzejas ietekme vērojama pārāgri mirušā skolotāja un literāta **Jāņa Sarkanābola** (1938—1964) darbos. Lai arī viņa pēcnāves izlasē „Stella polaris” (1972) dzejoļi un miniatūras sakārtoti atsevišķās nodaļās, viņa daiļradē dzeja un proza tiek nemitīgi sapludinātas. J.Sarkanābols rakstījis visai primitīvus tekstus, kuros dominē romantismam raksturīgie pretstati starp ideālo un reālo, estētizācija un patētika. Viņa lasītāja pieredzi raksturo citu autoru literārie tēli, kas sastopami viņa darbos — Henrika Ibsena Pērs un Solveiga, Jāņa Sudrabkalna Klodija, Jāņa Ziemeļnieka Nezināmā, Petrarkas Laura un Viljama Šekspīra lugu varoņi.

V.Vitmena ietekme redzama vairākos tekstos, kurus iespējams pieskaitīt dzejprozai — parasti tie ir apjomā nelieli darbi, kur katru nelielo rindkopu veido viens teikums, tajos bieži vien izmantotas atkārtojuma figūras. Piemēram, darbā „Dziesma manai pilsētai” (sarakstīta 1963. gadā) atkārtojumi noder, lai himniski apdziedātu mīļo pilsētu, pielīdzinot to mīļotajai meitenei: „Pilsētas ielas ir skaistas — Tu tajās soļo./Pilsētas parki ir krāšņi — Tu tajos sēdi un vēro bērnu čalu./Virš pilsētas saule kvēlo un Tavos matos atviz./Pār pilsētu nolaižas krēsla un Tevi savā mantijā ietin.”²²⁶

²²⁵ Sk. B.Saulītis. Par literatūras partejiskumu un tautiskumu//Literatūra un Māksla, 1963.6.IV.

²²⁶ Sarkanābols J. Stella polaris. Rīga: Liesma, 1972, 38. lpp.

Arī miniatūru nodaļā publicētajā tekstā „Saulgrieži”²²⁷ (sarakstīts 1958. gadā), izmantots atkārtojums (refrēns „Klusie, brīnišķie svētki”). Šajā darbā autors slavina padomju laikā noklusētos Ziemassvētkus, saistīdams tos ar pagānisko tradīciju, kad „Lielā valdniece Saule atgriežas atkal pie mums”.

Sešdesmito gadu otrajā pusē dzejoļi prozā iegūst popularitāti, tos sāk rakstīt vairāki pazīstami autori.

Mirdzas Ķempes (1907—1974) grāmatai „Dzintara spogulis” (1968) dots žanra apzīmējums „liriskas miniatūras”. Domājams, autore sekojusi J.Sudrabkalna krājumu „Viena bezdelīga lido” un „Bezdelīgas atgriežas” tradīcijai, tomēr, stāstīdama par gaidāmās grāmatas žanrisko piederību, lieto dažādus apzīmējumus:

„Esmu iecerējusi [...] lirisku miniatūru krājumu. Tā būs dzeja prozā. Šajās liriskajās novelēs runāju par sev tuviem cilvēkiem, [...] caur šo prizmu gribu parādīt arī laikmeta sociālos apstākļus, stāstīt, kā ritēja viņu dzīve un kāda loma bija viņiem mana pasaules uzskata veidošanā”²²⁸.

Miniatūras acīmredzot sarakstītas sešdesmito gadu otrajā pusē neilgā laika posmā. Pirmās to publikācijas periodikā ir 1966. gada nogalē.

M.Ķempes krājums ir žanriski nevienmērīga grāmata, kurā katrs darbs vērtējams atsevišķi. Piemēram, nelielos, liriskos darbus „Nadirs grib dziedāt” un „Mana bērniņa” visai droši iespējams attiecināt uz dzejprozas žanru. Savukārt garāka apjoma tekstu vidū ir gan bērniņa un jaunības gadu atmiņas („Mans tēvs”, „Billīte”, „Dzintara spogulis”), gan prozas skice vai arī uzmetums stāstam („Plūstošie ūdeņi, skrejošie mākoņi”). Būtu neauglīgi katram no nelielajiem tekstiem mēģināt atrast atšķirīgu žanra apzīmējumu, tāpēc jāpakavējas pie tiem, kuros visuzskatāmāk sakausētas dzejas un prozas iezīmes.

M.Ķempe ir viena no retajām savas paaudzes autoriem, kura pievērsusies dzejprozai. Trimdā eksperimentus ar dzejprozu veica Andrejs Eglītis un Fricis Dziesma, savukārt Padomju Latvijā šā forma nebija populāra (M.Ķempes līdzaudze M.Bendrupe dzejprozai epizodiski pievērsās tikai savā pēdējā krājumā „Aiz”, 1995). Līdzīgi kā I.Turģeņevam, arī M.Ķempes dzejproza ir atskats uz aizvadīto mūžu.

²²⁷ Turpat, 98. lpp.

²²⁸ LPSR Tautas dzejniece M.Ķempe//Rīgas Balss, 1967.7.III, 4. lpp.

Ja ņemam vērā atziņu, ka dzejproza parasti atspoguļo sava laika priekšstatus par dzeju, nevis prozu, tad redzams, ka M.Ķempe nav tiekusies rakstīt dzejoļus, kas no viņas pārējās, visai tradicionālās dzejas atšķirtos tikai ar dalījumu rindkopās — viņa „Dzintara spogulī” iekļāvusi tekstus, kuri apzināti balansē starp dzeju un prozu.

Tekstu „N a d i r s g r i b d z i e d ā t”, kurā, domājams, atklājas dzejnieces mīlestība pret Indijas kultūras kolorītu, acīmredzot aprakstīts kāds apspiests dziedonis ar komunistiskiem uzskatiem, uz kura lūpām dus „rītdienas dziesma”. Viņa uzskatus mums ļauj nojaust arī pieminētā „neļķu liesma oktobrī”²²⁹. Darbs sakārtots sešos periodos, un katru no tiem ievada atsevišķa rinda ar Nadira vārda pieminējumu anaforā. Ja šajā tekstā iecerēts parādīt Nadira drosmīgo garu, tad autore nav realizējusies.

Pirmajā brīdī šķiet, ka darbs „M a n a b ē r n ī b a” iemantojis savam laikam ārkārtīgi tradicionālu, kā no 20. gadsimta sākuma aizgūtu stilu, kam raksturīgas primitīva personifikācija un estetizācija, un, ka tas, iespējams, rakstīts pirmsskolas vecuma bērnu auditorijai. Taču teksta gaitā estetizācija atkāpjas dzīves prozas priekšā, un bērniība „ēd rūgtenu maizi bez sviesta”, „viņas tērps ir darināts no krāsotas matrača drēbes” un „viņai garām aiznes kritušos”²³⁰. M.Ķempe apvērš ierastos priekšstatus par laimīgo bērniību, likdama detaļām vēstīt par tās dramatismu. Tiesa, viņas bērniības laiks bija 20. gadsimta otrais un trešais gadu desmits, tātad pirmspadomju laiks, un sava laika vērtību sistēmā ir tikai loģiski, ka šāda bērniība ir nelaimīga.

Cits darbs ar izteikti lirisku dominanti ir „P a t e i c ī b a s m a r ž ā m”, kurā autore saka paldies dažādiem kokiem un augiem par to skaistajām smaržām. Nemitīgie uzskaitījumi atsauc atmiņā V.Vitmena dzeju (M.Ķempe ir viena no izlases „Zāles stieбри” atdzejojājām), radot iespaidu, ka šajā tekstā autore vispilnīgāk ļāvusies dzejas stihijai.

Vairāki teksti ir tematiski saistīti ar dzeju un dzejniekiem. Darbs „K ā d a m d z e j n i e k a m” rakstīts otrajā personā, un tajā, šķiet, polemizēts ar sešdesmito gadu dzejā pierasto skaļumu un didaktiskumu:

²²⁹ Ķempe M. Kopoti raksti. 3. sējums: Dzeja. Rīga: Liesma, 1981, 490. lpp.

²³⁰ Turpat, 494. lpp.

„[...] *Tu nekliedz uz mani milzeņa dūsmās, neuzskaiti manas vainas nevainojama cilvēka balsī, un tavs apgarotais pirksts nevelk zibenīgus lokus pārāk tuvu manai sejai. Neesmu manījusi, ka tu paceltu draudīgu varoņa dūri pāri necilu biedru galvām*”²³¹.

M.Ķempe dažos tekstos izmantojusi atkārtojuma figūras: Gan darbā „Nadirs grib dziedāt”, gan tekstā „Vecais indietis” izmantota anafora. Savukārt teksts „Vecāsmātes dēli” strukturēts sešās daļās, un katra no tām vēsta par vienu no dēliem un sākas ar viņa vārdu. Gredzenveida atkārtojumā tekstu ieslēdz frāze par vecmāmiņu, kas „nesa kliņģerītes un dievkociņus uz savu dēlu kapiem”. Arī teksts „Ielas Vecdaugavā” secīgi vēsta par Airu ielu, Viesuļu ielu un Atlantijas ielu, rindkopu sākumā atsevišķā teikumā nodalīti ielu nosaukumi.

Kopumā M.Ķempes grāmata ir neviendabīga, jo apvieno gan autobiogrāfiskas skices, gan kādas emocijas vai noskaņas attēlojumu, gan arī nodevas ideoloģijai (darbs „Kad es saku: Ļeņins”). Šādu darbu žanriskā piederība ir plaši interpretējama.

Ojāra Vācieša (1933—1983) dzejoļu krājumā „Viņu adrese — taiga” (1966) iekļauti prozas teksti „Leģenda par divkauju” un „Leģenda par ceriņkrāsas akmeni”, pēdējais publicēts žurnālā „Bērnība” jau 1961. gadā. Šie teksti, lai arī ievietoti dzejoļu krājumā, tomēr neatgādina dzejoļus prozā — pārāk liela nozīme to kompozīcijā ir sižetam, tāpēc tos drīzāk jāpieskaita kādam no grūti definējamiem īsprozas žanriem — miniatūrām vai tēlojumiem.

Dzejprozai O.Vācietis pievēršas 1968. gadā, un pirmie paraugi publicēti krājumā „A i z s i m t ā s s l ā p e s ” (1969) — dzejoļi „Bērnība”, „Lūgšana”, kā arī daļa no dzejojuma „Četras melodijas”. Vēl piecos dzejoļos simetriski un atskaņoti panti ar prozas fragmentiem kombinēti dažādās proporcijās: dzejojuma „Paaudžu maiņa” III daļā verlibru pārtrauc dzejprozas teksts, dzejolī „Komunālā dzīvošana” aiz katra no trim četrpēdu jamba pantiem ir neliels atskaņotās prozas teksts. Savukārt dzejolis „Ķīnas vāze” sākas un beidzas ar atskaņotas ritmiskās prozas rindkopu, un tām pa vidu ir trīs verlibra strofas, kurās rindas dalītas, laužot frāzi (*phrase-breaking*).

Kas rosinājis O.Vācieti pievērsties dzejoļiem prozā? Pirmkārt, iespējams, vēlme dažādot savu tehnisko arsenālu, dažādot intonāciju, panākt teksta episku skanējumu vai stilizācijas efektu (gan dzejolī „Lūgšana”, gan dzejojuma „Paaudžu maiņa” fragmentā ir

²³¹ Turpat, 501. lpp.

alūzijas uz kristiešu lūgšanām; starp citu, tāpat kā A.Vozņesenska poēmā „Oza”). Otrkārt, O.Vācietis šajā laikā publicē divus Maksima Gorkija dzejprozas darbu atdzejojumus suvenīrizdevumā „Dziesma par Vētrasputnu. Dziesma par Vanagu” (1968), saskardamies ar šādu formu atdzejotāja darbā, būdams pirmais latviešu atdzejotājs, kas tik konsekventi ievērojis abu darbu saturu un formas specifiku.

Nākamajā krājumā „M e l n ā s o g a s ” (1971) publicēti dzejoļi prozā „Augstums” un „Sprediķis” (pēdējā atkal ir reliģiski motīvi), grāmatā „V i s ā d a g a r u m a s t u n d a s ” (1974) — darbi „Zeme”, „Kad es iebraucu pilsētā...”, „Atvasaras lietus”, kā arī ar citām formām kombinēti fragmenti darbos „Medības”, „Etīde”, „Polka” un „Tāla stadiona atbalss vai Atvadoties no tās Natālijas Kučinskas, kāda tā bija mums visiem”.

Krājums „G a m m a ” (1976) papildina eksperimentu klāstu ar 1974. gadā sarakstīto darbu „Lapu dedzināšana”, kurā verlibrs apvienots ar dzejprozu, par darba epigrāfu izvēloties, domājams, tobrīd tulkotā Mihaila Bulgakova romāna „Meistars un Margarita” frāzi „Manuskripti nedeg”, savukārt „S i m i n o r ā ” (1982) publicētie dzejoļi „Vēstule”, „Atbur” un „Nopin man vaiņagu” ir robežforma starp dzejoli prozā un verlibru ar lauztām frāzēm.

Vairāki līdzīgas formas darbi palikuši ārpus krājumiem — piemēram, trīsdaļīgais dzejolis prozā „Kastaņu diena” (sarakstīts 1968. gadā) un darbs „Slepens karaļa dekrēts” (sarakstīts 1970. gadā), kas droši vien nav tikuši publicēti politisku iemeslu dēļ — pirmajā darbā pieminēta grāmatu dedzināšana Ķīnā un tanki Čehoslovākijā, savukārt otrs ir arhaiskā valodā izteiktas pavēles dumpja apspiešanai.

O.Vācieša daiļradē iespējams runāt par aptuveni četriem desmitiem tekstu, kas pilnīgi vai daļēji ietiecas dzejprozas sfērā. Redzams, ka viņš nav domājis par īpaša dzejprozas krājuma izveidi, viņam dzejā ir noderīga jebkura forma. Tās mainot un variējot, viņš iegūst tekstu, kurā precīzi var izpausties iecerētais saturs polifoniskums.

Iespējams izdalīt dažus O.Vācieša dzejprozas modeļus.

Pirmkārt, lirisks dzejolis metriskā prozā (darbi „Bērniņa”, „Augstums”, „Kad es iebraucu pilsētā...”, „Atvasaras lietus”), kura katru divu rindkopu pēdējie vārdi parasti ir atskaņoti. Šie dzejoļi kalpo pēkšņa impulsa vai jaunas izjūtas intensīvai atklāsmi. Šo dzejoļu intonācija ir ļoti spriega, pateicoties teksta ritmizācijai (parasti izmantots uz

trīsziļbju pēdas balstīts daļeniēks), kā arī tam, ka teksts nav dalīts rindās — piemēram, dzejolī „Augstums”:

„Kā pelēka pele mans lauku ceļš ritēs uz turieni, kur no pieneņu ziediem kamenes noskūpstā medu un aizlido zeltaini smagas pār ziedošo ceļmalas grāvi, kur noslēpies mazs manas bērņības velņiņš un rāda man mēli.

...Kā trakas ap kājām man smilgas sāk glausties un elsdamas prasa, kur es esot licis to zeltainām pūciņām aplāto kaklu, līdz kuram tās sniegušās kādreiz, bet tagad tur man esot ceļgali, un velņēns, no rāsaspodīņa dzerdams, smīn grāvī: — Es, vecīt, tev teicu, ka viss saies dēlī.²³² [..]”

Otrkārt, stilizācija. Dzejolī „Lūgšana” kristietības lūgšanu motīvs kalpo aizlūgumam par cilvēka dzīvību, savukārt darbā „Sprediķis” baznīcas sprediķī mācītājs pauž savu apjukumu, teikdams draudzei, ka „Tas kungs šodien iesniedza atlūgumu²³³”.

Darbā „Slepens karaļa dekrēts”, kurā protokoliska valoda mijas ar arhaismiem, tāpat kā „Sprediķī”, autors apzināti izvairījies no ritmizācijas, veidojot attiecīgi oficiāla dokumenta un skaļi izteikta sprediķa imitāciju. „Slepens karaļa dekrēts” sasaucas ar V.Belševas 1967. gadā sarakstīto dzejoli „Gada bilance jeb Pamācība šīs zemes varenēm”, tikai O.Vācietis protestu pret varmācību neizsaka atklāti kā V.Belševica, bet gan raugoties it kā no varas viedokļa, demonstrējot tās cinismu un viltu:

„§1.

Par armiju. Mazākos činus trenkāt kā suņus un ēst dot vien tik daudz, lai viņi var paskriet, un stingri uz kumosiem skatīt, bet augstākiem činiem, kas penderus nevar vairs panest, iekš štābiem sēdēt un visu no turienes vadīt, un nelīst uz āru, lai nedomā tauta, ka armija sastāv no spēka, un ordeņus vairāk uz pendera kārt, lai šo ārā līšanu novērstu, un bļendakus smagākus taisīt.²³⁴”

O.Vācietis bieži izmanto atkārtojuma figūras:

Anafora. Dzejolī „Bērņība” visas piecas rindkupas sākas ar vārdu „kā”, un līdzīgs princips ievērots tekstā „Kad es iebraucu pilsētā...” Savukārt dzejolī „Lūgšana” trīs rindkupas pēc kārtas tiek sāktas ar uzrunu: „Mirusī atmiņa”, „Mirusī ticība”, „Mirusī

²³² Vācietis O. Kopoti raksti. 2. sējums. Rīga: Liesma, 1989, 161. lpp.

²³³ Turpat, 326. lpp.

²³⁴ Vācietis O. Kopoti raksti. 5. sējums. Rīga: Liesma, 1991, 228. lpp.

cerība”. Dzejolī „Slepen karaļa dekrēts” katrs no četriem instrukcijas paragrāfiem ir veltīts kādam tematam un sākas ar vārdu „Par”.

Iekšējā anafora. Dzejolī „Augstums” pirmajā rindkopā tā izmantota uzskaitījumam: „Un apraujas krauja kā elpa, un iedzeļ tas apvārsnis, no kura nedzīst, un tālums guldz tevī ar spēku, no kura brūk kalni un deniņos asinis dun.”

Epifora. Dzejolī „Bērnība” pirmā un pēdējā rindkopa noslēdzas ar vārdu „mēli”.

Refrēns. Dzejojuma „Četras melodijas” III daļā trīs reizes izmantots izsauciens „Līgo!”, savukārt katra no dzejojuma „Kastaņu diena” trīs daļām noslēdzas ar refrēnu „Šajā trakajā kastaņu biršanas dienā”.

Kopumā O.Vācieša dzejoļiem prozā raksturīga tiecība palikt dzejas sfērā, liriskos impulsus pierakstot rindkopās, tomēr pārsvarā saglabājot izteiktu muzikalitāti, metrisko un atskaņu sistēmu. Tikai atsevišķos tekstos pamanāms no prozas sfēras aizgūtais izvērstāks dažādu personu raksturojums (piemēram, tekstā „Kastaņu diena”). Kā mākslinieciski interesantāko un savdabīgāko O.Vācieša eksperimentu gribētos nosaukt stilizēto tekstu „Slepen karaļa dekrēts”, kurā iemiesojusies krietna deva sešdesmito gadu dumpīguma, jo tieši dzejproza šajā darbā ļāvusi mākslinieciski spilgti izpausties arhaiski kancelejskajai valodai.

O.Vācietis sarakstījis arī dzejprozas tekstu bērniem — krājumā „Punktiņš, punktiņš, komatiņš” (1971) iekļauts teksts „Atvadišanās no teļa”²³⁵, kas rakstīts līdzīgā formā kā vairāki iepriekš minētie dzejnieka darbi, arī tajā izmantotas atskaņas rindkopu beigās un stingrs metrs.

Sešdesmito gadu beigās dzejprozai pievēršas arī **Vitauts Ļūdēns** (dz. 1937). Viņa trešajā dzejoļu krājumā „T r ī s d e s m i t g a d ī g a s a c i s ” (1969) publicēti teksti „Liesim laimi” un „Mežābols” (abi sarakstīti 1968. gadā). Abiem šiem darbiem raksturīga pacilātība, sapņainība, harmonijas meklējumi. Dzejoļu forma šo harmoniskumu balsta ar vairākiem atkārtojumiem un uzskaitījumiem:

„Liesim laimi no šīs dienas un nakts, no šīm klusajām krēslas stundām.

No alvas un svina, no akmens un no stikla trauslā un caurspīdīgā.

*No rotām, kas ir mums, un no asmeņiem, kas bija celti pret mums.*²³⁶ [..]”

²³⁵ Vācietis O. Kopoti raksti. 9. sējums. Rīga: Karogs, 2001, 67. lpp, pirmpublicējums žurnālā „Draugs”, 1969, Nr. 8.

²³⁶ Ļūdēns V. Trīsdesmitgadīgais acis. Rīga: Liesma, 1969, 69. lpp.

Nākamajā krājumā „R u d z u p u t e n ī” (1971) publicēti vēl septiņi dzejprozaī pieskaitāmi teksti — „Slavas dziesma vecajai liepai”, „Slavas dziesma ērģelēm”, „Slavas dziesma pieneņu kalnam”, „Slavas dziesma pieneņu ceļam”, „Vairogi” un „Ezera malā vārdes dzied...” — kā arī savdabīgi grafiski noformētais teksts „Preī austošai dienai dzied motors...”, kas ir starpforma starp verlibru un dzejoli prozā, jo tas noformēts rindkopās, bet daudzas tā rindas ir lauztas:

*„Tēraudam visskaidrākā balss tā ir
stīga no senso kalēju rokām līdz mūsdienu
darbgaldu tvērienam.*

*Gadusimti uz tās spēlējuši un gadu
tūkstoši spēlēs vēl.*

*Laime tēraudam tam, kam cilvēks — radītājs
bijis labs.”²³⁷*

Četras 1969. un 1970. sarakstītās „Slavas dziesmas” (patiesībā ir piecas, jo ciklu noslēdz teksts „Slavas dziesma sienāža cepurei”, kas sarakstīts Vītmena rindā) ir slavīnājumi Latvijas dabai, vēsturei, tautas gudrībai un atmiņai. Mūsdienās šāda veida teksti atstāj ārkārtīgi statisku un pompozu iespaidu, taču, domājams, sešdesmito gadu lasītājs tajos varēja salasīt nepaļāvības un klusas pretestības tēmu.

Piemēram, pirmajā tekstā „Slavas dziesma vecajai liepai” vārds „slava” atkārtots deviņas reizes, slavīnot liepas zarus, galotni, dobumu, stumbru un saknes, un atstāj visai naivu un patētisku iespaidu. Taču, ja atceras padomju laika oficiālās propagandas izplatītos lozungus „Slava Ļeņīnam!” vai „Slava partijai!”, ar kurām beidzās masu pasākumi, tad blīvā slavēšana V.Ļūdēna tekstā izskan kā klaja ķecerība, uzdrīkstēšanās „citus dievus turēt līdzās” obligātajiem.

„Slavas dziesma ērģelēm” piesauc slavas vārdu tikai divas reizes. Toties autors izvēlējies to strukturēt ar atskaņu pāriem rindu galos, balansējot starp dzejoli prozā un rindās dalītu dzejoli ar atšķirīga garuma rindām.

Teksts „Slavas dziesma pieneņu ceļam” ir balstīts uz izvērstiem atkārtojumiem, kas virza darbu uz kulmināciju:

„[...] Saprotamu vārdu, saprotamu dziesmu ceļi.

²³⁷ Ļūdēns V. Rudzu putenī. Rīga: Liesma, 1971, 16. lpp.

Simts saprotamu vārdu atsauc tūkstoš saprotamus vārdus.

Simts saprotamu dziesmu atsauc tūkstoš saprotamu dziesmu.

Bet tūkstoš saprotamu vārdu un dziesmu ir pietiekamas saknes vienam likteņkokam zemē un debesīs.

Slava pieneņu ceļiem starp mums.

*Slava pieneņu ceļiem ap mums*²³⁸ [..]”

Vēl jāpiemin viens no populārākajiem V.Ļūdēna dzejoļiem „Vairogi” (sarakstīts 1968. gadā), kas vēlāk kļuvis par dumpīgu Jura Pavītola komponētu dziesmu „Līvu” repertuārā²³⁹. Tas strukturēts ar anaforas palīdzību, jo frāze „Mūsu dziesmas ir vairogi seni...” ievada gan pirmo, gan pēdējo, piekto rindkopu.

Folkloras motīvos balstīts ir teksts „Ezera malā vārdes dzied...”. Tas šķiet radniecīgs franču dzejnieka Pola Fora lakoniskajiem dzejoļiem atskaņotajā prozā, tomēr V.Ļūdēns savā tekstā atskaņas nav ieviesis.

Nākamajā krājuma „T ā š u r a k s t i” (1973) „Slavas dziesmu” cikls turpinās ar tekstiem „Slavas dziesma nogurumam”, „Slavas dziesma petrolejai”, „Slavas dziesma vecajām vītolu rindām”, „Slavas dziesma mēnesim”. Taču šo darbu grafiskais noformējums līdzinās dzejoļim „Preī austošai dienai dzied motors...” krājumā „Rudzu putenī”, tādēļ arī tie balansē uz robežas starp verlibru ar asimetriski lauztām rindām un dzejoli prozā. Tas pats sakāms par tekstu „Senais balts Okas krastā” un arī tituldzejoli „Tāšu raksti”. Savukārt mīlas lirikas dzejojuma „Lietus” II daļa ir dzejolis prozā.

Kā redzams pēc dzejoļu datējuma krājumos, redzams, ka V.Ļūdēna eksperimenti šajā virzienā ilgst līdz 1972. gadam. Lasot šos tekstus ar dažādo grafisko izkārtojumu, rodas iespaids, ka autors vēl tikai meklē piemērotāko formu savai izpaušmei. No šo darbu mākslinieciskā veidojuma nav iespējams secināt, kāpēc autors būtībā visai līdzīgos impulsus ietērpis dažādā grafiskajā formā.

Šajā dzejprozas uzplaukuma laikā tai pievērsies arī **Imants Auziņš** (dz. 1937). Viņa daiļradē 60.—70. gadu mijā parādās dzejoļi prozā, bet 70. un 80. gados viņš pievērsas šķietamajai prozai. I.Auziņš dzejprozu publicē savās grāmatās, sākot ar krājumu „S k a ņ a” (1970), kur ciklā „Atgriešanās” (izlasē „Degupļava” tas datēts ar 1969.

²³⁸ Ļūdēns V. Rudzu putenī, 21. lpp.

²³⁹ Tā nosaukta arī V.Ļūdēna 1980. gadā izdotā dzejas izlase.

gadu) starp tradicionāli rakstītiem dzejoļiem 2. un 3. daļa ir dzejoļi prozā. 2. daļas tēma ir vēlme vēlreiz izdzīvot bērnības atmiņas lauku mājās, savukārt 3. daļa ir slavas dziesma Rīgai, kur autors iebilst pret novazātu poētismu lietojumu dzejā:

„Varbūt jums vajag vēl zelta saules, rasas dimantu, matos krituša sniega, dzintarkrasta pilsētu, druvu kuģu un selgas arāju, — visas šīs vārdiskās drazas, lētās butaforijas, bērnībā nepiepildīto ilgu pēc mantiņām košām un spožām?”²⁴⁰”

Šo poētisko štampu vietā autors piedāvā dinamisku, savam laikmetam atbilstošu Rīgas attēlojumu.

2. cikla daļu strukturē atkārtojumi (pirmās divas rindkopas sākas ar frāzi „Mācos runāt no jauna”; katrā no tām ir viens vairākkārt atkārtots tēls — „māja” un „pļava”). Arī 3. daļā izmantota anafora „Mana Rīga”, kā arī atsevišķas ornamentālas atskaņas (*košām un spožām; godkārīga-Rīga*). Abās daļās iepīti citāti no pazīstamām dziesmām — 2. daļā ir atsauce uz populārā „Silavas valša” rindu („Silti vēji patiešām glāsta priežu silu”), savukārt 3. daļā izmantota tautasdziesma, kuras rinda dzejoļa tekstā likta pēdiņās („visapkārt smilšu kalni, pati Rīga ūdenī”).

Poēmā „*T e k u p e s , t e k l i e l c e ļ i*” (1969—1970, publicēta krājumā „Nomodā”, 1975) dzejproza izmantota pamīšus ar tradicionālas formas dzeju. Poēmas prologā starp dzejas pantiem iekļauts arī prozā rakstīts fragments, arī poēmas 2., 4., 6., 8., 10. daļa un epilogs ir dzejprozas teksti. Viens no autora eksperimentiem ir atsevišķu svarīgu frāžu izcēlums ar trekninātiem burtiem. Šo paņēmieni sakarā atkal jāpiesauc A.Vozņesensa poēma „Oza”, kurā ir gan tradicionālas vārsmas, gan Vitmena rinda un prozas teksti, gan arī trekninātu burtu, kursīva un verzāļu izmantojums.

Poēmā autors raksta par bērnības un jaunības gadiem, par kara gadiem, pirmo mīlestību un pirmo seksuālo pieredzi. Arī šeit ieskanas neapmierinātība ar novazātu dzejas izteiksmes līdzekļu izmantojumu: „Nav izsakāms dzīvības lielākais brīnums, jo visi šie — **īsas** un — **trīsas**, **saldi** un — **maldi**, **mīla** un — **vīla** ir pliekana nodevības zeme, glēvs maigums, kas apreibis ieklausās pats savā priekā...”²⁴¹”.

Vairākkārt izmantoti vārdu un frāžu atkārtojumi, iekšējās atskaņas (kā pēdējā citātā), arī populāras dziesmas rinda („Mirdzot šķēpiem zeltsaules staros”) un sakāmvārds

²⁴⁰ Auziņš I. Skaņa. Rīga: Liesma, 1970, 102. lpp.

²⁴¹ Auziņš I. Nomodā. Rīga: Liesma, 1975, 129. lpp.

(„Dzīve ir raiba kā dzeņa vēders”). 8. daļā bērības sajūtas paustas, ievietojot tekstā pēdiņās liktu ritmizētu fragmentu, kas izsaka pusaudža gadu vēlmi pēc pašēlošanas: „*puisītis pazudis, meklējiet puisīti, kāpēc darījāt pāri puisītim, puisītis aizgāja lielajā mežā, puisīti apēda pelēkie vilki...*”²⁴².

Šie dzejoļi prozā ļauj I.Auziņam dažādot dzejas formu, iekļaut tekstā dažādus citātus un atsauces, kuras, iespējams, neiederētos tradicionālas formas pantos, kā arī brīvi ievīt tekstā dažādus atmiņu fragmentus.

Tomēr daudz vairāk 70. gados I.Auziņš izmanto šķietamo prozu. Jau krājumā „*N e z ū d o š a i s*” (1972) publicēts teksts „Izbraukums uz Vidzemi”, kas daļēji ieturēts trohajā, un kuram katru divu rindkopu pēdējie vārdi ir atskaņoti. Katra rindkopa sastāv no četriem ritmiskajiem periodiem, un katrā no tiem ir 3 uzsvērtās zilbes (izņemot pēdējās rindkopas 4. periodu, kurā ir 5 uzsvērtās zilbes).

Arī krājumā „*N o m o d ā*” (1975) turpināta šāda forma. Teksts „Cīsmā brūklenes sārto...” ir piesātināts ar atskaņām — tās ir gan katras rindkopas, gan arī katra nelielā ritmiskā perioda beigās (AAAB, CCB, DDDDB, EEEEEB). Savukārt tekstā „Ziemā pie Daugavas”, kurā daļēji ievērots amfibrahija metrs, atskaņas izvietotas asimetriskāk, dažādi variējot sabalsojuma principus katras rindkopas ietvaros. Šis ir viens no tekstiem, kuros vērojama autora vēlme atrast pēc iespējas vairāk līdzīgu atskaņu, pārpildot ar tām dzejoli un tā tēlu sistēmu pakārtojot atskaņām:

„*Vēl atceros — veros kad piekrastes ceros: te atradu es savu būti; pirms trīssimts, pirms piecsimts, pirms tūkstoš gadiem — bez bērniem, bez sievas un pārējiem radiem — te mīlēju karsti un grūti*”²⁴³.

Sākot ar šo krājumu, I.Auziņa šķietamā proza grafiski organizēta divos veidos: līdzās tekstiem, kas noformēti kā proza, parādās arī teksti, kuru rindas nav nolīdzinātas lappuses labajā malā, kā arī ir īsākas, nekā grāmatas lappuses platums to pieļautu. Citādā ziņā šo tekstu forma ir tāda pati kā dzejoļiem, kas veidoti kā proza (pie tādiem pieder arī dzejolis, no kura ņemts pēdējais citāts).

Nākamajā I.Auziņa krājumā „*T a u r ē j u m s*” (1976) publicēti divi teksti par Otrā pasaules kara tēmu, kuriem dots apakšvirsraksts „balāde”: „Līkais bērzs” un „1945. gada

²⁴² Turpat, 133. lpp.

²⁴³ Turpat, 114. lpp.

novembra nakts”. Darbi vēsta par bandītiem, kuri 2. pasaules kara beigu posmā klejo pa Latvijas laukiem, apdraudot vietējo izpildkomiteju priekšsēdētāju dzīvību un viņu pagastu iedzīvotāju mieru. Šiem darbiem raksturīgs gan simetrisks atskaņu lietojums, gan skaidri samanāms metrs (attiecīgi četrpēdu amfibrahijis un četrpēdu trohajs). No ritma viedokļa interesants ir teksts „Līkais bērzs”, kurā šķietamās prozas atskaņoto un ritmizēto plūdumu pārtrauc laikrakstu stilā ieturēta publicistiska atkāpe bez metra un atskaņām, kurā īsi izklāstīti notikumi, kas veido balādes sižeta kulmināciju:

„Viņi sastapās pie Līkā bērza. Kad svešniekiem pieprasīja uzrādīt dokumentus, viens no viņiem metās uz priekšu, izšāva uz izpildu komitejas priekšsēdētāju un iebēga mežā. Otrs svešinieks sadursmē krita.

Izpildu komitejas priekšsēdētājs, kādreizējais 5. Zemgales strēlnieku pulka strēlnieks un Oškalna partizānis, sadursmes vietā mira²⁴⁴”.

Šīm rindkopām seko divpadsmit rindu garš uz trīspēdu amfibrahija pamata veidots pants. Savukārt tekstā „1945. gada novembra nakts” izmantota dubultā domuzīme, 20. gadsimta sākuma latviešu dzejprozas autoru iecienīts izteiksmes līdzeklis, kas signalizē par pauzi un akcentē iepriekšējo frāzi, apveltot to ar papildu dziļdomību („atpūš ļauni liktens vēji — —”; „abi saļimst asins peļķē vaidot — —”).

Šajā krājumā ir vēl divi šķietamās prozas teksti („Kas tu man bijī...”; „Ja varētu — ja kāds man tādu prašanu dotu...”), kuros autors tiecas analizēt savu mūžu un meditēt par dzejnieka arodu.

Līdzīgi paņēmieni vērojami arī pēdējā I. Auziņa septiņdesmito gadu krājumā „D u n a” (1977) publicētajos sešos šķietamās prozas tekstos. Krājuma titultekstā, tekstos „Pretruna” un „Saruna ar lirisko varoni” autors tiecas rakstīt par sava laika problēmām, cilvēka individuālās un sociālās esamības un atbildības jautājumiem. „Dziesma par sarkaniem ķiršiem” veidota kā rindkopās ievietots lirisks dziesmas teksts, kurā visas četras rindkopas noslēdz refrēns ar atkārtotu sarkano ķiršu motīvu. Lirisms ir arī otrajā personā sarakstītā teksta „Jel piedod par saulainiem rītiem...” dominante; šajā dzejolī atsevišķas rindas ir grafiski akcentētas. Teksts „Meža ritms” vēstī par vērojumiem mežā. Tekstu ritmu nosaka pārsvarā trīspēdu pantmēri, kurus autors netiecas pedantiski ievērot.

²⁴⁴ Auziņš I. Taurējums. Rīga: Liesma, 1976, 39. lpp.

Pēdējais teksts ir metriski īpaši veidots — tas sastāv no deviņām rindkopām jambā, kuras veido 4 ritmiskie periodi, kuros pēdu skaits ir attiecīgi 3-6-3-3 (izņemot atsevišķas rindkopas, kurās variējas 2. perioda pēdu skaits: otrajā 8, sestajā un septītajā 5, astotajā 7, savukārt 4. periods 9. rindkopā sastāv no 6 pēdām).

Arī šā krājuma dzejprozas tekstiem raksturīga atskaņu un dažādu vārdu sabalpojumu pārblīvētība, kas nosaka dzejoļu tēlainību, piemēram, fragmentā no krājuma titulteksta:

„Tāle, kāpēc tā raugies kā puma? Ceļi staigni šai mālainā nurmā; ilgi prasu: varbūt neesmu formā? — Bet ko atbildēt nav man nekā. Nelīdz klusa, nedz satraukta runa; vai man ticis pa krietnākam punam, vai uz mēles man dvēsele kāpi?²⁴⁵”

Šādi teksti šķiet līdzīgi Lūcijas Zamaičas šķietamās prozas darbiem, kuros teksta izkārtojums prozas rindkopās it kā tiecas notušēt darba formālās nepilnības, „aiz matiem pievilktās” atskaņas, liekvārdību, dzejoļa kopējā noskaņā neiederīgus tēlus. Līdz ar to, neskatoties uz formālo daudzveidību, šie I.Auziņa darbi nepieder pie viņa labākajiem sasniegumiem, bet drīzāk kalpo par liecību 60.—70. gadu mijas dzejprozas popularitātei un dzejnieku vēlmei rast savā daiļradē jaunus izteiksmes līdzekļus.

Šķietamā proza tiek izmantota arī I.Auziņa astoņdesmito gadu krājumos „T ā l ā b a l s s ” (1981), „A l k a s ” (1983) un „A t s k ā r s m e ” (1986). Tajos iekļauti gan atsevišķi šāda veida dzejoļi, gan arī teksti, kuros šķietamā proza kombinēta ar dzejas vārsēm. Raksturīgi, ka šajos darbos autors mēdz atsaukties uz savu dzejnieka amatu. Piemēram, Amerikas ceļojumam veltītajā dzejoļu ciklā „Dvēseļu ceļojums jeb Amerika, Amerika...” iekļautajā tekstā „Dvēseļu ceļojums” lasāms: „Brīdi ieejot tavā dzīvē, mājās atstāju visu mantu, paņēmu vienīgi jeņķu poētu brīvo un arī pusbrīvo pantu”²⁴⁶, savukārt tekstā „Kaimiņš”²⁴⁷ aprakstīta dzīve rakstnieku daiļrades namā, kurā autora centienus sacerēt dzejoļus traucē trokšņainie kaimiņi, kas blakus telpās nemitīgi lieto alkoholu.

I.Auziņa dzejoļiem stilistiski līdzīgs ir arī dzejnieka arodam veltītais krievu dzejnieka Leonīda Martinova (1905—1980) dzejprozas teksts „Atdzejošanas māksla”²⁴⁸ (sarakstīts 1962. gadā), kur, pieminot Fransuā Vijona, Pola Verlēna un Artura Rembo dzeju, autors tiecas runāt par padomju literārās vides nivelējošo iedabu.

²⁴⁵ Auziņš I. Duna. Rīga: Liesma, 1977, 5. lpp.

²⁴⁶ Auziņš I. Atskārsme. Rīga: Liesma, 1986, 70. lpp.

²⁴⁷ Turpat, 124. lpp.

²⁴⁸ Martinovs L. Zaļais stars: dzejas izlase/Atdz. U.Krasts. Rīga: Liesma, 1981, 70.–73. lpp.

Tomēr kopumā šajā periodā autora rokraksts, stilistika un tematu izvēle ir jau stabilizējusies, tādējādi izraisot parādību, kuru Knuts Skujenieks savulaik nodēvējis par tematisko un intonatīvo inerci²⁴⁹ jeb pierastu izteiksmes līdzekļu un tēmu atkārtojumu. Līdz ar to arī formālie meklējumi šajos krājumos apstājušies pie septiņdesmitajos gados atrastā.

Tādējādi latviešu literatūrā iespējams runāt par pēkšņu dzejprozas atdzimšanu 1968. gadā. Sākusies ar Mirdzas Ķempes krājumu „Dzintara spogulis”, tā turpinās Ojāra Vācieša, Vitauta Ļūdēna un Imanta Auziņa daiļradē. Turklāt šajā gadā presē publicēti pirmie Imanta Ziedoņa darbi, kuri vēlāk kļūst pazīstami kā epifānijas. Jau sešdesmito gadu vidū top Ulža Bērziņa dzejoļi prozā, kuri grāmatās tiek publicēti tikai pēc ilgāka laika.

Reti kurš latviešu autors turpmākajos gadu desmitos mērķtiecīgi pievērsies dzejprozai, radīdams šajā formā veselas grāmatas, tomēr jāatzīst, ka ir visai daudz autoru, kuri radījuši vismaz vienu šāda tipa tekstu. Sešdesmito gadu beigās sācies, latviešu modernās dzejprozas vilnis mainīgā intensitātē turpinās līdz pat mūsdienām.

²⁴⁹ Skujenieks K. Neesam bagāti, bet pārtikuši//Raksti. 4. sējums: Latviešu literatūras kritika. Rīga: Nordik, 2004, 139. lpp.

3. 4. Imants Ziedonis „Epifānijas” un „Taureņu uzbrukums”

Latviešu dzejprozas tradīcijas redzamākie darbi ir **Imanta Ziedoņa** (dz. 1933) trīs epifāniju grāmatas. I.Ziedonis šos tekstus publicē kopš 1968. gada, un tie ir spilgtākie modernās dzejprozas darbi latviešu literatūrā. Izdotas trīs epifāniju grāmatas (1971, 1974, 1994), I.Ziedoņa Rakstu 3. sējumā (1995) apkopotas arī nedaudzas ārpus krājumiem palikušās, un daži darbi tapuši arī pēc Rakstu iznākšanas — jaunas epifānijas publicētas vēl 2003. gadā²⁵⁰. I.Ziedoņa „Epifānijas” ir citās valodās visvairāk tulkotais latviešu dzejprozas darbs — grāmatas izdotas rumāņu (1975), krievu (1977, 1983, 1984), zviedru (1978), igauņu un moldāvu (1979), slovāku un uzbeku (1981), poļu (1986), vācu (1989) un ukraiņu valodā (2005).

Epifānija (gr. *epiphaneia* — „parādīšanās”) ir jēdziens, kas kristīgajā un arī pirmskristīgajā tradīcijā apzīmē dievišķā klātbūtni, un tās brīdī „dievība vai gars parādās dzīvnieka, putna vai kādā citā veidolā un dod cilvēkam svētuma atklāsmi²⁵¹”. Angļofonajā pasaulē vārds „*epiphany*” attiecas gan uz Dionīsa kultu antīkajā pasaulē, gan arī uz 6. janvāri jeb Zvaigznes dienu kristīgajā tradīcijā, kad trīs austrumu gudrie atnāca sveikt Jēzu, atklājot pasaulei viņa dievišķumu²⁵².

Apzīmējuma „epifānija” izcelsmi modernajā literatūrā parasti saista ar Džeimsa Džoisa daiļradi. Viņa ap 40 nelielos tekstus (pavisam Dž.Džoiss esot sarakstījis 71 epifāniju), starp kuriem ir gan sarunu fragmenti, gan liriskas piezīmes un skices, viņa daiļrades pētnieki apkopojuši ar nosaukumu „Epifānijas”, tie sarakstīti laika posmā no 1901. līdz 1904. gadam. Piemēram, 16. epifānijas tulkojums:

„Balta migla krīt lēnām pārslām. Taka mani aizved pie blāvas peļķes. Kaut kas kustās pa peļķi, tas ir ziemeļu zvērs ar raupju, dzeltenu kažoku. Es pabakstu to ar spieķi un, kad viņš pieceļas no ūdens, redzu, ka viņa mugura uz krustu pusi ir slīpa, un, ka viņš ir ļoti kūtrs. Man nav bail, bet, visu laiku bakstīdams viņu ar spieķi, dzenu to sev pa priekšu. Viņš gurdi kustina ķepas un murmina vārdus kādā valodā, kuru es nesaprotu²⁵³”.

²⁵⁰ Ziedonis I. Epifānijas//Karogs, 2003, Nr. 5, 52.–59. lpp.

²⁵¹ Kursīte J. Dzejas vārdnīca. Rīga: Zinātne, 2002, 136. lpp.

²⁵² Richards B. Critical Idiom – Epiphany [http://www.mrbould.com/epiphany.html; skatīts 2005.6.I].

²⁵³ Joyce J. Poems and Shorter Writings. Ed. by R.Ellmann, A.Walton Litz and J.Whittier-Ferguson. London: Faber & Faber, 1991, p. 176. Tulk. K.Vērđiņš.

Kā redzams, šī drīzāk ir skice atsevišķai epizodei, nevis pabeigts literārs darbs. Vairāki Dž.Džoisa epifāniju motīvi vēlāk pārveidoti iekļuvuši viņa prozas darbos, galvenokārt romānā „Mākslinieka portrets jaunībā” (1916).

Jēdzienu „epifānija” latviešu literatūrā lietoja jau Jānis Steiks savā autorlaikrakstā „Dieva Sveiksme”, piemēram, šāds nosaukums dots J.Steika sacerētā tekstam, ko paredzēts dziedāt melodijā „Es, Dievs Kungs...”²⁵⁴. Taču daudz populārākas ir I.Ziedoņa epifānijas, kuru nosaukums aizgūts no Dž.Džoisa darbiem. Autors pats to aprakstījis priekšvārdā „Rakstu” 3. sējumam:

„Epifānijas piedzimst eksistenciāli. Un tikai tad meklē sev vārdu, nosaukumu. Un tad kāds pasaka, ka tādus īsus uzliesmojumus savā pelēkajā „Ulīsā” Džeimss Džoiss esot dēvējis par epifānijām. Jādomā, ka ne jau aiz reliģioziem apsvērumiem. Bet varbūt tomēr — atklāsme, pat ja tā nav dievatklāsme, tomēr ir Dieva dota: cilvēciskais radījums, dievišķīgai ziņkārībai pasaulē laists, atkārtoto mazos gājienos radīšanas brīnumu. [...]

Tajā laikā, kad man šīs pirmās miniatūras parādījās, šāds zināmā mērā sirreāls stils pastaigājās ārpus sociālistiskā reālisma rāmjiem. Ārzemju literatūras gudriniece Tamāra Zālīte ieteica šos mazos gabaliņus nosaukt par epifānijām, un tā viņas „paslēpās” zem šī netveramā žanriskā nosaukuma. Tas bija nosaukums, kuru grūti „atmaskot” tā netveramības dēļ²⁵⁵.”

Gunars Saliņš rakstījis, ka I.Ziedonis, iespējams, nav vēlējies savus darbus dēvēt par miniatūrām, jo šis apzīmējums latviešu literatūrā saistās galvenokārt ar J.Sudrabkalna daiļradi, un viņš padomju laikā bija sevi diskreditējis, piemērodamies padomju varas literārajām prasībām²⁵⁶.

I.Ziedonis bija pazīstams ar Dž.Džoisa daiļradi jau sešdesmito gadu sākumā, kad mācījās M.Gorkija Pasaules literatūras institūta Augstākajos literatūrasursos Maskavā. Kādā vēstulē Viktoram Līvzemniekam 1962. gadā viņš raksta:

²⁵⁴ Steiks J. Izlase. Rīga: Zinātne, 2003, 55. lpp.

²⁵⁵ Ziedonis I. Autora priekšvārds//I.Ziedonis. Raksti 12. sējums. 3. sējums: Epifānijas. Rīga: Nordik, 1995, 10.–11.lpp.

²⁵⁶ Saliņš, Gunars. Epiphanies, Old and New, in Latvian Letters//Baltic Literature and Linguistics. Ohio: AABS, 1973, p. 37.

„Lasu angļu valodā tādas grāmatas, par kurām Tev prātā nevar ienākt. [...] Par literatūru priekšstats plašāks — mums te lasa fragmentus no visiem ārzemniekiem. Džeimss Džoiss, Kafka utt.”²⁵⁷”

Atšķirībā no citiem tā laika autoriem, kuriem dzejproza bija tikai viena no tehniskām iespējām dzejas rakstīšanā, I.Ziedoņa epifānijas ir apzināts lēmums savienot dzejas un prozas iezīmes, pat pretendēt uz jauna žanra ieviešanu latviešu literatūrā. Lai arī monogrāfijā „Prozas žanri” Dzidra Vārdaune izdala epifāniju kā vienu no īsprozas žanriem, šie darbi formālā ziņā labi iekļaujas latviešu dzejprozas tradīcijā, uzrādīdami šā žanra īstenās potences 20. gadsimta otrajā pusē. Šos darbus par „dzeju prozā” nosauc jau Osvalds Kravalis 1975. gadā²⁵⁸, arī enciklopēdijā „Latviešu rakstniecība biogrāfijās” (1992, 2003) tie dēvēti par dzejoļiem prozā.

T e m a t i k a . I.Ziedoņa epifānijas citu latviešu dzejprozas darbu vidū izceļas ar atraisītību, neprognozējamību un krāšņu fantāziju. Kā jau I.Ziedoņa stilam raksturīgs, autors daudzās 2. personā sarakstītās epifānijās it kā tieši vēršas pie lasītājiem (paņēmiens, kas sarado viņu ar Vladimiru Majakovski un citiem krievu modernajiem dzejniekiem, un kurš nebūtu iedomājams, piemēram, Astrīdes Ivaskas dzejprozā), mudinādams viņus realizēt darbos piedāvāto politisko programmu — piemēram, apzināties savu piederību dzimtai un tautai, nepieļaut paviršu, nivelējošu attieksmi pret cilvēku, izkopt neatkarīgu, patstāvīgu pasaules skatījumu, neizšķiest garīgo enerģiju, iemācīties saskatīt neparasto, spilgtu, vienreizējo. Autors nevienai no epifānijām nav devis nosaukumu, tādējādi pastiprinot spontānas ekspresijas sajūtu, kā arī fragmentārisma iespaidu.

Iespējams izdalīt dažas galvenās tematiskās epifāniju grupas, kā to darījusi Regīna Ezera²⁵⁹ izdevniecības vajadzībām domātā recenzijā par otro epifāniju grāmatu. Kā redzams, katra tēma saistās ar atšķirīgiem formas elementiem:

1) „*eksaktās*” epifānijas, kurās cilvēka dzīves likumsakarību attēlošanai izmantotas ģeometrijas figūras. Šādas epifānijas ir, piemēram, 2. grāmatā „Pārējās vārda īpašības

²⁵⁷ Citēts pēc: Rožkalne A. Komentāri un konteksti//I.Ziedonis. Raksti. 1. sējums: Dzeja 1961–1971. Rīga: Nordik, 1995, 517. lpp.

²⁵⁸ Sk. O.Kravaļa rakstu „Uzart ikdienišķo priekšstatu slāņus” laikr. „Literatūra un Māksla”, 1975.29.III.

²⁵⁹ Ezera R. Virtuvē bez pavārgrāmatas. Rīga: Liesma, 1989, 144.–154. lpp.

mani neinteresē...”, „Mēs tikai pieskāramies...”; „Nav punkta, no kā atsperties...”, „Cik tālu lec zaķis...”, „Tie, kuri krustojas taisnā leņķī...”, „Es varu dzīvot tikai trīsstūrī...”);

2) *ētiskās epifānijas*, kas veltītas garīgā mantojuma saglabāšanai, cilvēka spēkam un pašcieņai, tajās cildināts dabiskums, tradīcijas, tautas māksla un dzīvesziņa pretstatā šodienas paviršībai, unifikācijai un vēriena trūkumam (1. — „Ir ļoti agrs...”, „Uzvelciet baltu kreklus...”, „Es jums saku — dziediet!...”, „Tinamies no kamola kamolā...”; 2. — „Mana māte saka...”, „Kuru dziesmu izdziedāju...”, „Strauja, strauja upe tecēj’...”, „Nedrīkstēju pāri jāti...”, „Bērniņ, neēd, kad dziesmu dzied!...”);

3) *ironiskās epifānijas*, kurās sabiedrības negāciju atklāšanai izmantotas hiperbolas (1. — „Plāpas ir nekaunīgi plēsoņas...”; 2. — „Lēksim bedrē, lēksim bedrē!...”, „Tā samaitāts ar darbu...”, „Man tie ir dāvināti...”, „Strādāts tika saspringti...”; 3. — „Dēls bezpalīdzīgi grima...”, „Paldies par pastaigu...”, „Jo agrāk vai vēlāk...”);

4) *valodas epifānijas*, kuru tēlainību nosaka spēles ar dažādiem vārdiem un valodas kategorijām, tām raksturīga vēlme iedziļināties valodas struktūrā (1. — „Mācos to mākslu...”, „Mēs aizbrauksim 11.48...”, „Visas pieturas zīmes ir izdomātas...”, „Toreiz pazuda akcenti...”; 2. — „Pirmais sāk burbulēt putas...”, „O, ielāpains veci!...”, „Ir viens vārds...”, „Sirds. Draugs. Sirds draugs...”; „Pa virsu, pa virsu...”; 3. — „Var jau arī slaucīties...”, „Divi dvīņi saņēmušies...”).

Šāds dalījums, protams, ir nepilnīgs, jo uzsver tikai četrus galvenos I.Ziedoņa epifāniju novatorisko meklējumu virzienus, daudzas epifānijas atstājot ārpusē vai arī pieļaujot vismaz divu grupu iezīmju klātesamību viena darba ietvaros.

M e t r i k a . Lielākā daļa epifāniju ir dzejoļi prozā, kuriem nav izteikta metra. Pirmajā grāmatā tādi ir visi teksti (trijos darbos gan ievietoti nelieli, grafiski akcentēti citu autoru darbu citāti pantu dzejā), savukārt otrajā parādās arī metriskā proza — epifānijas „Ko tad jūs tā neatdodaties?...” [174]²⁶⁰ vidusdaļa sarakstīta, imitējot tautasdziesmu trohaja metru.

Laika gaitā I.Ziedonis epifānijās arvien biežāk izmanto stingru metrisku zīmējumu, un trešajā grāmatā tādas ir jau vairākas. Parasti tiek izmantots jamba pantmērs.

Darbu „Pirts ķipī palikusi bērza lapa...” [233] iespējams sadalīt 12 ritmiskajos periodos, 10 no tiem sarakstīti piecpēdu jambā, bet pēdējie divi — sešpēdu jambā. Darbs

²⁶⁰ Šeit un turpmāk atsaucies uz I.Ziedoņa „Rakstu” 3. sējumu (Rīga: Nordik, 1995).

izturēts stingrā metriskajā zīmējumā, jo katru periodu veido vienāds uzsvērtu un neuzsvērtu zilbju skaits, izņemot piekto, kurā nav pēdējās neuzsvērtās zilbes. Darbs „Ar svaigu benzīnu...” [248] sarakstīts jambā (ritms nav ievērots tikai pēdējā frāzē „(Ar to arī vajadzēja sākt.)”), taču autors nav to dalījis simetriskos ritma periodos, veidodams vienlaidus plūdumu dažāda garuma rindkopās. Līdzīgi veidots arī teksts „Trīs reizes piedzimt vienā reizē...” [280], no kura 16 ritmiskajiem nogriežņiem 13 ir piecpēdu jambi, 2 — septiņpēdu jambi un viens posms frāze nav ritmizēts („Trīs Brīvības pieminekļi”). Teksts „Man reizēm uznāk nekārtības lēkmes” [276] sarakstīts piecpēdu jambā, to iespējams sadalīt 19 ritmiskajos periodos, un tikai vienā, priekšpēdējā, ir 6 uzsvērtās zilbes. Teksts „Lai katru dienu sīki darbi nokrīt nost...” [268] sarakstīts jambā, tas sadalāms 16 periodos, un uzsvērtu zilbju skaits tajos svārstās starp piecām un sešām.

Trīszilbju pantmērs izmantots tikai darbā „Tā gribas mīļot, kā spilvens, kā samts...” [273], kurš sarakstīts, par pamatu izmantojot amfibrahiju, tomēr netiecoties veidot stingru ritmu.

Citos tekstos izmantots arī daļeniķis. Darbs „Meklēju kaut ko atrodamies...” [239] sastāv no 13 daļeniķa ritmiskajiem periodiem, kuru neuzsvērtu zilbju skaits pēdā svārstās no vienas līdz divām, savukārt uzsvērtu skaits katrā periodā nemainīgi ir četras. Savukārt darbā „Gaismai acīs un lietum uz vaiga...” [246] pirmās trīs rindkopas sarakstītas četrpēdu daļeniķā, savukārt pēdējā — trīspēdu (izņemot tās ceturto ritmisko periodu, kurā ir 4 uzsvērtās zilbes). Mainīgs uzsvērtu zilbju skaits ir darbā „Nebrēc, draudziņ, tikko piedzimis...” [247]. Darbs ir sadalīts sešās apmēram vienāda apjoma rindkopās (līdzīgi kā A.Bertrāna dzejoļi prozā), un katru no tām var sadalīt četros ritmiskajos periodos. Taču, atšķirībā no iepriekšējiem pieminētajiem darbiem, šajā tekstā neuzsvērtu zilbju skaits pēdā svārstās no vienas līdz trijām. Uzsvērtu zilbju skaits 21 periodā ir četras, bet pārējos trīs svārstās no trijām līdz septiņām.

Atkārtojuma figūras. Kā jau ierasts dzejprozas tekstos, arī I.Ziedonis epifānijās daudz izmanto atkārtojuma figūras, un tās ir daudzveidīgas — sākot no saikļa vai prievārda atkārtojuma, kas īpaši izceļ šos vārdus, kuriem parasti ierādīta necila vieta, un beidzot ar pagārām rindkopām, kas balstītas uz atkārtojumu.

Atsevišķās vietās sastopami vairākkārtēji vārdu atkārtojumi dažādās variācijās. Piemēram, ilustrējot plāpības agresivitāti, autors kādai mammai liek runāt šādu monologu:

„Tu nopirksi oliņas. Un sieriņu. Vēl krējumu. Es tagad iešu uz darbu. Tad tu nopirksi oliņas, vai ne? Krējumu. Un neaizmirsti sieriņu. Man jāsteidzas. Te tev ir tīkliņš. Tu saprati: oliņas, krējumiņu un sieriņu. Sešas oliņas, vai ne? Izcepsim, sīpoliņi mums mājās ir, bet tu tagad nopērc krējumiņu. Kad atnākšu mājā... Nu jā, tu jau man esi gudra, tas jau nav grūti; tikai trīs lietiņas: sešas oliņas, vienu krējumiņu un sieriņu. Es nu iešu, tu atceries: sieriņu...” [57].

Darbs „Es teicu, ka domāju tā un tā...” [260] balstīts uz kādas sarunas atstāstu, kurā visu laiku atkārtojas teikumi, kas sākas ar „es teicu” un „viņš teica”. Aprautās frāzes nepaskaidro, kāds tieši bijis sarunas saturs, uzzinām tikai, ka sarunas beigās liriskais varonis sācis just bailes no citiem. Lakonisko teikumu nemitīgā atkārtotāšanās rada atsvešinātības sajūtu, tā līdzinās absurda lugu radītajam efektam.

Vairākas I.Ziedoņa epifānijas ir balstītas uz atkārtojumiem. Iespējams, tieši atkārtojumu piešķirtā muzikalitāte un uzsvērtu frāžu izteiksmība ir dažu popularitātes iemesls. Alegoriskajā epifānijā „Lēksim bedrē, lēksim bedrē...” [129-130] frāze „lēksim bedrē” atkārtota deviņas reizes, ilustrējot masu psihozi, kuras ietekmē visas vārdes lēc lielajā bedrē, par spīti tam, ka tajā paliek arvien mazāk un mazāk mušu, ar kurām mieloties, radot asociācijas ar padomju propagandas saukļiem.

Savukārt epifānijā „Bērniņ, neēd, kad dziesmu dzied!...” [214] šī caurviju frāze sastopama divas reizes, kā arī vēl četras reizes dažādās variācijās (piemēram, „noliec karoti bļodiņā, kad dziesmu dzied”, „bērniņ, paņem karoti pie rokas un paved malā”). Pateicoties daudzajiem atkārtojumiem un uzrunai „bērniņ mans”, epifānija izskan kā lūgšana vai kā suģestējošs teksts, gan neiztiekot bez zināmas didaktikas devas un melnbalta garīgās un materiālās sfēras pretstatījuma.

Epifānijā „Uzvelciet baltu kreklu” [22] sešreiz izmantotās anaforas funkcijas ir līdzīgas kā iepriekš apskatītajā darbā.

Epifānijā „Tas ir tas jaunais ceļš...” (sarakstīta 1979. gadā) [291] četrreiz atkārtotā anafora „Slava...” atsauc atmiņā V.Ļūdēna „Slavas dziesmu” ciklu. I.Ziedonis gan

„slavēšanu” realizējis daudz retoriskāk, slavējot nevis konkrētus poētiskus tēlus, bet gan cilvēka spēju nesekot ierastajam, bet gan meklēt jauno, vēl nezināmo.

Atsevišķās epifānijās atkārtojums izmantots noskaņas radīšanai. Piemēram, darbā „Meklēju kaut ko atrodamies...” [239] trīsreiz sastopams teikums „Tintes pudeļu zilajā tumsā”, tā uzsverot tumsas klātbūtni. Savukārt tekstā „Viegla vītuma vēsma...” [184] ievadfrāze, kas sastopama arī divu nākamo rindkopu sākumā un sestās rindkopas vidū, iezīmēta ar līdzskaņa „v” aliterāciju.

Izmantotas arī citas atkārtojuma figūras, piemēram, gredzenveida atkārtojums darbā „Lai katru dienu sīki darbi nokrīt nost!...” [268].

Atsevišķa vārda izmantojums sevišķi pamanāms ir tekstā „No zaķkāpostiem un raspodņiem...” [303], kurā prievārds „no” sastopams 20 reizes. Tas veido dažādu lietu uzskaitījumu, kuras autors saista ar dzimtenes tēlu.

N e o l o ģ i s m i . Otrajā epifāniju grāmatā izceļas t.s. „valodas epifāniju” grupa, kurā autors iedziļinās atsevišķos vārdos, to saiknē ar citiem vārdiem un tās radītajās asociācijās. Lai paspilgtinātu šīs asociācijas, tiek veidoti arī neoloģismi, kas parasti ir visai ekstravaganti, tāpēc nav uztverami kā valodas papildināšanai piedāvāti vārdi, bet ekscentriski autora žesti (piemēram, *dažzagt*, *dažkakāt*, *dažreizība*, *daždažas*, *diemžēlcūska*, *diemžēlskorpions*, *sirdsdulburjānis*, *sirdsapsmējušajamajies*, *sirdsbet*, *sirdsjo* [154–161]).

No vienas puses, šādi vārdi ilustrē I.Ziedoņa vēlmi nodoties spēles priekam, jaunu nianšu un asociāciju meklēšanai, protestam pret valodas noplicināšanu, bet no otras puses brīžam atgādina padomju laika iestāžu nosaukumos sastopamos daudzkārtējos salikteņus, piemēram, iestādes nosaukumu „Divkārtsarkankarogotā Baltijas flote”. Tomēr šādi veidojumi guva sabiedrisku rezonansi — piemēram, Daiņa Īvāna un Artūra Snipa sastādītais un atmodas laikā publicētais rakstu krājums tika nosaukts „Domu Daugava. Sirdsdaugava” (1989).

„S i ā m a s ” d v ī ņ u e p i f ā n i j a s . Kad top pirmā epifāniju grāmata, šī forma autoram ir jauna un iepazīstama. Notiek svārstīšanās starp dažādiem žanra apzīmējumiem („esejas”, „kaprīzes”), un, tā kā autors pretendē uz sava privāta žanra radīšanu, viņš raksta apstākļos, kuros stingri kompozīcijas likumi it kā nepastāv.

Lasot epifānijas, atklājas, ka atsevišķu darbu dažreiz veido materiāls, kas varētu veidot divas vai pat trīs suverēnas epifānijas. Šādos gadījumos teksta iekšējā loģika to zināmā brīdī noved līdz atrisinājumam, un tālāk šā paša darba turpinājumā jau izmantota cita tēlu sistēma, cita tēma un intonācija.

Darbā „Es eju uz telegrāfu...” [50-51] autors vēsta par savu ieceri nosūtīt telegrammu ar cilvēciņu, tādējādi atklādams vēlmi pēc sirsnīguma un intimitātes, ko nav iespējams īstenot normu un likumu pilnā pasaulē. Pēc desmitās rindkopas, kurā šī situācija tiek atrisināta, seko otra teksta daļa, kas sākas ar teikumu „Pasaule ir pilna ļoti interesantu sakarību...”, un tā piesaka citu tēlu sistēmu un citu tēmu — pasaules negaidīto sakarību atklāsmi.

Līdzīga situācija ir darbā „Jūtu sava prāta aprobežotību...” [69-71], kura pirmā daļa, kas meditē par prāta aprobežotību, noslēdzas ar teikumu „Es nevaru aizsniegt ābolu galotnē”. Tai seko divi īsi teikumi „Tāpat — ar redzi. Tāpat — ar smaržām”. Tiem seko nākamā suverēnā daļa, kas sākas ar teikumu „Manas nāsis ir vijole”, un kura veltīta tēlainam skaņu un smaržu aprakstam.

Īpaši neviendabīgs ir teksts „Un pēkšņi sāka runāt par savu dārgumiņu...” [105-107], kurš sastāv no trim suverēniem posmiem. Pirmais posms, kas veltīts simpātiju un satikšanās tēmai, noslēdzas ar teikumu „Šodien ir tā diena, kad es redzu cilvēku starojumu”. Seko nākamā garā rindkopa, kas veido otru noslēgtu darbu un vēsta par meitenes braucienu taksometrā. Trešā patstāvīgā teksta daļa sākas ar teikumu „Un, kad pie manis nāk, vai man neviena nav, kam atzīties?”, kurš sastāv no vairākiem izteikumiem, kas, cik noprotams, adresēti atšķirīgiem cilvēkiem. Lai arī teksta noslēguma frāze „cik mēs tuvu bijām” it kā saista to ar šīs epifānijas pirmā posma tēmu, arī trešā daļa faktiski uzlūkojama par suverēnu, pabeigtu tekstu.

Vēlāk, kad top otra epifāniju grāmata, autors savus darbus kompozicionāli veido mērķtiecīgāk un šādas „Siāmas dvīņu” epifānijas vairs nav sastopamas.

Kā redzams, I.Ziedoņa epifānijas sākotnēji rodas kā apzināti veidoti „mutanti”, kuros iespējams apvienot dzejas un prozas izteiksmes līdzekļus. Vēlāk daļa epifāniju virzās „uz dzejas pusi” — kompozīcija kļūst kompakta, parādās metrs, liela daļa epifāniju sarūk līdz dzejoļa apjomam. Savukārt citas epifānijas saglabā esejas un publicistikas iezīmes, kā arī sižetiskumu.

Epifāniju klātbūtne jūtama arī I.Ziedoņa dzejoļu krājumos. Visuzskatāmāk tā atklājas krājumā „T a u r e ņ u u z b r u k u m s” (1988), kurā ievietoti arī vairāki dzejoļi prozā. Tāpat kā citi I.Ziedoņa paaudzes dzejnieki, viņš izmanto dažādas starpformas, kurās sarakstītie dzejoļi svārstās starp verlibru ar dalījumu rindās un prozas veidā izkārtotu tekstu. Blakus tekstiem, kuru rindkopas noformētas kā parasta proza („Kastaņu sveču laikā...” [25]²⁶¹; „Kurp dodas taureņi...” [27]; „Mirst Kaudzīšreinis, klusi smiedamies...” [77]), atrodas teksti, kuros autors rindkopās sadalīto tekstu ir vēl salauzis īsākās rindās („Taureņu akas un taureņu krāsni...” [24]; „Fotogrāfs fotogrāfē taureņus...” [26]).

Teksts „Krusts ir visur...” [146] sastāv no īsiem fragmentiem, kas savā starpā nav saistīti. Tādu pašu formu izmantojis arī Arturs Rembo krājuma „Iluminācijas” tekstā „Teikumi”²⁶².

Krājumā ir 27 teksti, kurus iespējams pieskaitīt dzejprozei (atsevišķos gadījumos kā dzejprozas un verlibra starpformu), un vairums no tiem apvienoti dažās kopās, starp kurām ir pantu dzejoļi, kuri veido grāmatas lielāko daļu. Tieši dzejprozas darbos autors akcentējis taureņu tēmu, kas ir visa krājuma vadmotīvs, asimetriskais, rindkopās dalītais teksts palīdz atklāt autora galvenās idejas – visa iracionālā, nepastāvīgā, noslēpumainā slavināšanu, saistot to ar taureņa tēlu.

11 teksti pilnīgi vai daļēji sarakstīti jambā, vienam par pamatu ņemts amfibrāhijš. Neierasts ir aktīvais epiforas lietojums tekstā „Ko taureņi dara zemestrīcē?...” [31], kurā katrs teikums noslēdzas ar vārdu „zemestrīcē”. Ceturtajā rindkopā turklāt izmantotas trīs vienādas atskaņas, katra savā teikumā (*gaisā–maisā–baisā*), atskaņas ir arī pēdējā rindkopā: „Jocīgi gan, ka tikai taureņi mums var līdzēt, kad zeme sāk trīcēt”. Teksts „Manas tautas tauriņi...” [76] atgādina I.Ziedoņa valodas spēlēm veltītās epifānijas, jo tajā darināti daudzi salikteni, izmantojot vārdu „tauriņi” (pārsvarā krājumā tomēr lietota forma „taureņi”).

Kā rāda krājums „Taureņu uzbrukums”, dzejproza, kas septiņdesmitajos gados I.Ziedoņa izpildījumā publicēta ar epifāniju nosaukumu, 80. gadu pirmajā pusē autoram noderējusi arī, lai veidotu daļu dzejoļu krājuma (turklāt konceptuāli nozīmīgu daļu). Šo tekstu formālā neviendabība (metriskās sistēmas variācijas iespējamās pat viena teksta

²⁶¹ Šeit un turpmāk atsaucies uz I.Ziedoņa „Rakstu” 11. sējumu (Rīga: Nordik, 2000).

²⁶² Rembo, A. Sezona ellē. Iluminācijas/Tulk. G.Grīnberga. Rīga: Atēna, 2005, 114.–115. lpp.

ietvaros) šajā gadījumā arī iegūst konceptuālu nozīmi – tā palīdz autoram izvairīties no „taisnvirziena” dzejas, kurai krājumā veltīta kritika: „Dzejā nav stabilam jābūt./ (Tā jau var novecot.)” autors raksta kādā no krājuma pantu dzejoļiem [63].

Šī jaunu ceļu un attieksmju iespējamības demonstrēšana ir viens no I.Ziedoņa dzejprozas popularitātes iemesliem. „Epifānijas” savā laikā kalpoja lasītāja uztveres saasināšanai, atklājot lietu daudzpusību un neprognozējamību, savukārt, pēc Gunta Bereļa domām, „„Taureņu uzbrukuma” teksti, jo sevišķi „taureņu cikls” ir arī viens no deviņdesmito gadu jauno dzejnieku orientieriem²⁶³”.

²⁶³ Berelis, G. Latviešu literatūras vēsture. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 174. lpp.

3. 5. Uldis Bērziņš un citi 70. gadu autori

Dzejprozas tradīcija spēj pastāvēt ar noteikumu, ka šīs tradīcijas ietvaros aplūkojamie darbi tiek uztverti kā eksperimentāla starpforma, starpžanrs, kas atrodas divu „lielu”, „stabilu” literatūras veidu — dzejas un prozas — vidū. 20. gadsimta literatūras process, kurā nozīmīga vieta ir avangardiskām parādībām, tiecās radikāli reformēt priekšstatus par dzeju un prozu.

Klasiskā modernisma periodā proza kļuva asociatīva, Džeimsa Džoisa darbos ieguva strupu, lakonisku, visdažādākajām alūzijām un citātiem piesātinātu veidolu, romāna „Uliss” (1922) beigu daļā autors savas varones apziņas plūsmas attēlošanai atteicās no pieturzīmēm:

„un tad es domāju nu labi vienalga viņš ir tikpat labs kā ikviens cits un tad es ar acīm liku viņam prasīt vēlreiz vai jā un kad viņš prasīja vēlreiz vai es gribētu saki jā mana kalna puķe es vispirms viņam apliku rokas ap kaklu jā un novilku sev klāt tā ka viņš varēja just manas krūtis vienās smaržās jā un viņa sirds trakot daudzījās un jā es teicu jā es gribu Jā.”²⁶⁴

Savukārt Virdžīnijas Vulfas īsprozas krājumā „Monday or Tuesday” („Pirmdiena vai otrdiena”, 1921) dažu stāstu apjoms ir tikai puslappuse vai pusotras, un to asociatīvā tēlainība drīzāk mudina domāt par dzeju, ne prozu:

„Mirkli vēlāk gaisma bija izzudusi. Tad ārā, dārzā? Bet koki pleta tumsu klejojošam saules staram. Tik jauki, tik neparasti, stars, ko es vienmēr meklēju sadegušu aiz stikla, vēsīgi iegrimis zem virsmas. Nāve bija stikls; nāve bija starp mums; vispirms nākdama pie sievietes, pirms simtiem gadu, atstājot māju, cieši noslēdzot visus logus, istabas bija aptumšotas”²⁶⁵.

Arī vairāki Franca Kafkas īsprozas teksti ir tikai īsas skices, kuru nepabeigtība atsauc atmiņā modernisma autoru dzejoļus prozā.

Savukārt 20. gadsimta dzeja, kurā stingrs metrs un atskaņas vairs nav dominējoši formas elementi un kurā dzejnieki atsakās no poētismiem un ietilpīgiem simboliem prozaiskas, ikdienišķas izteiksmes vārdā, arī vairs nav tas pats literatūras veids, kura

²⁶⁴ Džoiss Dž. Uliss/Tulk. Dz.Sodums. Rīga: Liesma, 1993, 721. lpp.

²⁶⁵ Vulfa V. Spokainā māja/Tulk. K.Vērđiņš//Luna, Nr. 6, [2001], 23.–24. lpp.

stingrie metriskie likumi savulaik mudināja franču 19. gadsimta dzejniekus pievērsties dzejprozas „anarhijai”.

Šādā situācijā kļūst aktuāls jautājums, kā, mainoties priekšstatiem par dzejas un prozas būtību un paplašinot to formālās iespējas, iespējams definēt dzejprozas savdabību.

Latviešu dzejprozā šo jautājumu mudina uzdot **Uldis Bērziņš** (1944), kurš intervijās gan neizceļ sevi kā dzejprozas autoru, bet runā par savu vēlmi atbrīvot dzeju no dalījuma pantos:

„Tā bija tāda iedomā [..] — atbrīvot dzejoli no rindās izkārtotuma palīdzības. Arī rindās neizkārtotam dzejolim — teiksim, vienā strīpā aprakstītam apkārt istabai — dzejas struktūra izlien cauri. Nav vajadzīgs speciāli dalīt atsevišķās rindiņās, viss ir ietverts valodas vārdu sadalījuma, akcentācijas ritmā. Bet vienu rindu nevar nodrukāt, jo iznāktu pārāk gara telegrāfa lente. Tāpēc dzejolis ir iespiests visnepretenciozākajā, ko var iedomāties, — avīzes slejā²⁶⁶”.

„Redaktori pārprot dzejoļu telpisko organizāciju. Iedomājas, ka dzejnieks taču nav tik glupjš, ja viņš mašīnrakstā rindu ir pārtraucis — kā tas agrāk bija, kad pats kombinēju, tagad jau dators kaut kā sarēķina, un tad malas ir taisnas un redz, ka tā būtībā ir prozas sleja, avīzes sleja — ja tur ir pārlauzts un vēl vārds pārtraukts ar dalījumu, redaktori izdomā, ka tieši tur ir tā būtība, ka tai vietā vajadzīgs lauzums, un to jau par varītēm taisa. Rinda kā proza — un man jāuztraucas, lai to nenotur par dzejas rindu²⁶⁷”.

Lai arī šie izteikumi it kā liecina par nodomu rakstīt dzeju, kas, lai arī avīzes slejā iespiesta, jālasa kā „normāla” dzeja, autors bieži devis norādes uz prozu — ne tikai darbu grafiskajā noformējumā, bet arī pieminēdams to virsrakstos. Krājumā „Nenotikušie atentāti” (1990) ievietoti gan vairāki dzejoļi ar dažādiem prozas veidiem nosaukumos („Konstatējoša proza”, „Epistolāra proza”, „Īsproza”, „Proza Maijai Silmalei”, „Pilsētas proza” u.c.), gan divas daļas ar prozas vārdu nosaukumos ciklā „Daugavmala” („Proza par manu trako alku” un „Proza par kuģiem”).

„Tīrajai” dzejai Bērziņa darbus tuvina to izteiktā ekspresivitāte, izkoptais valodas materiāls, kurā poētismu vietā bieži vien tiek lietoti arhaismi, apvidvārdi un

²⁶⁶ „Bet es tak necelšos no dievu dzīru galda...” [U.Bērziņu intervē M.Grīnberga]//Karogs, 1996, Nr. 1, 33. lpp.

²⁶⁷ „Es tak nezīnu” [U.Bērziņu intervē I.Zandere]//Karogs, 2002, Nr. 7, 10. lpp.

vienkāršrunas vārdi. Arī tekstus, kuros autors nav izmantojis stingru metru un atskaņu sistēmu, valodas spriegums un lakonisms nepārprotami mudina lasīt kā dzejai piederīgus.

Ausma Grīnvalde rakstījusi, ka uz šādu formu dzejnieku, iespējams, iedvesmojusi saskare ar senajiem literatūras pieminējumiem, sevišķi Bībeles tulkošana²⁶⁸. Arī atsevišķā grāmatā publicētais Saadī darba „Rožudārzs” tulkojums (1983) ir grāmata, kurā proza mijas ar dzejas rindām. U.Bērziņš atdzejojis arī atsevišķus Alena Ginsberga, Vislavas Šimborskas un Tomasa Transtremera dzejoļus prozā²⁶⁹.

Tā kā U.Bērziņa kopotās dzejas grāmatā „Dzeja” pirmie rindkopās dalītie teksti datēti jau ar 1963. gadu (šajā gadā ir arī autora pirmā dzejas publikācija), iespējams runāt par šādu formu kā vienu no būtiskākajām dzejnieka poētikas sastāvdaļām. Šajā grāmatā apkopoti apmēram 35 šādas formas teksti, kas sarakstīti 60. gados, visvairāk 1967. (8), 1968. (6) un 1969. gadā (12), trīs darbiem precīza datējuma nav.

60. gados U.Bērziņa dzejā manāma auglīga A.Čaka dzejas ietekme, tekstos sastopams arī viņa vārds. Šajā laikā dzejoļi ir apzināti naivi, Rīgas skati un Latvijas vēstures ainas skatītas it kā nepieredzējuša jaunekļa vai ikonu gleznotāja acīm. Taču tas ir tikai apzināts māksliniecisks efekts, vēlme uzstāties dzejolī „Pasaciņa” [363]²⁷⁰ pieminētā kāravkalpa lomā, kurš dzied dziesmiņas, kas satracina ķēniņu.

Šajā periodā U.Bērziņš sāk eksperimentus ar pieturzīmju lietojumu — vairākos dzejoļos nav komatu un vienīgā pieturzīme ir tikai punkts rindkopas beigās („Dzejolis par vecumu”, 1967 [25-26]), citos autors atteicies no lielo burtu lietojuma vispār („klausies kas notiek...”, 1969 [427]). Tekstos bez pieturzīmēm parasti teksta ritējums ir spraigāks un lakoniskāks, lai arī tajā nav ievērots stingrs metrs („Kur ir tas gaišākais...”, 1969 [428]), savukārt tekstos, kuros autors izmanto visas pieturzīmes, intonācija ir sadzīviskāka, stāstījumā un sarunvalodas elementos balstīta („Grāmata”, 1969 [545]).

Šķietamajā prozā šajā periodā sarakstīts dzejolis „Dies skrien un laika ratu griež...” (1969 [64]), atskaņotajā prozā — divdaļīgais dzejolis „Čaka pilsēta” (1963—1968

²⁶⁸ Grīnvalde A. Laiks un dzeja. Liepāja: LiePA, 2000, 133. lpp.

²⁶⁹ Ginsbergs A. I. psalms; Kādā Kalifornijas lieltirgotavā//Visiem, visiem jums Amerikas vārdā: Amerikāņu dzeja. Rīga: Liesma, 1980, 158., 165.–166. lpp; Šimborska V. Komēdijas prologs; Kopsavilkums//Šimborska V. Dzeja. Rīga: Jumava, 1998, 24., 29. lpp; Transtremers T. Prelūdijas, III //Transtremers T. Atmiņas mani redz. Rīga: Jumava, 1999, 153. lpp.

²⁷⁰ Šeit un turpmāk atsaucies uz U.Bērziņa grāmatu „Dzeja” (Rīga: Atēna, 2004).

[520]), dzejoļi „Sinagoga” (1963 [535]), „Svētdienas metamorfozas” (1966 [528]), „Sv. Juris” (1967 [531]). Vairāki dzejoļi veidoti no ļoti īsām rindkopām, kuras ir tikai 1–2 rindas garas, līdz ar to teksts ir starpstadija starp rindās dalītu verlibu un rindkopās dalītu dzejprozu.

Dzejproza izmantota arī U.Bērziņa 70. gadu episkajos darbos — vienlaidus plūsmā bez pieturzīmēm sarakstītajā poēmā „Krišjānis Barons” (1970, krājumā „Piemineklis kazai”, 1980), kā arī dzejoļu ciklos „Daugavmala” (1971, krājumā „Nenotikušie atentāti”, 1990) un „Piemineklis donam Alfredo” (1973–1975, krājumā „Poētisms baltkrievs”, 1984). Visos viņa turpmākajos dzejoļu krājumos dzejproza tiek publicēta kopā ar pantu dzeju, kļūdamā par nozīmīgu viņa mākslinieciskā rokraksta sastāvdaļu. Viens no nesenākajiem dzejprozas cikliem ir „Uģim Brikmanim, LTD” (2002—2003, grāmatā „Dzeja”, 2004).

Pie formāliem eksperimentiem pieskaitāms Afganistānas karam veltītais dzejolis „Rekviēms” (1989 [326]), kurā prozas teksta „četrstūrī” ievietoti trīs tukši laukumi, kuri pārrauj teksta rindiņas, radīdami asociācijas ar dzejolī pieminēto klusumu vai arī vēstures „baltajiem plankumiem”. Māris Salējs šos tukšos laukumus tulko kā daudzslāņainu vizuālo zīmi, kura norāda uz vārdu melīgumu, cilvēka nāvi kā esamībā izrautu robu, kā arī papildina „klusuma ozolu” motīvu dzejoļa nobeigumā²⁷¹.

Līdzīgs paņēmiens izmantots tekstā „1944: tekstu meklējot” (2004 [560]), kur trīs „caurumi” aizpildīti ar domuzīmju rindām un citām atsevišķām pieturzīmēm.

Citi 70. un 80. gadu dzejnieki dzejprozai pievērsušies epizodiski. Sākot ar 70. gadiem, veidojas trīs dzejprozas stilistiskās tendences.

Pirmā ir sešdesmito gadu dzejas un dzejprozas noskaņu (visvairāk aizgūts, šķiet, no I.Ziedoņa) turpinājums ar sociāli aktīvu, dažbrīd publicistisku tendenci, tā izmanto ikdienas dzīves motīvus un sadzīvīsku atmosfēru (to raksturo šeit aplūkotie V.Līvemnieka, L.Līvenas, M.Čaklā, T.Treiča darbi).

Laima Līvena (1943—2006) krājumā „Diena” (1974) iekļāvusi tekstu „Uzgriežu tava tukšā dzīvokļa telefona numuru...²⁷²”, kas vēsta par liriskās varones nepiepildītajām

²⁷¹ Salējs M. Ulža Bērziņa dzejas mugurkauls//Karogs, Nr. 1, 2009, 140.–141. lpp.

²⁷² Līvena L. Diena. Rīga: Liesma, 1974, 83. lpp.

ilgām. Darbā atsevišķa rindkopa grafiski akcentēta, nodalot pilsētas dzīvokļa ainu (tajā dominē telefons un grāmatas) no varones asociācijām, ko izraisa domas par laukiem.

Viktors Līvzemnieks (dz. 1936) savā daiļradē daudz izmantojis verlibru un Vitmena rindu, viņš sarakstījis arī dažus dzejoļus prozā. Grāmatā „Doma par pastāvēšanu” (1986) teksts „Kalnciems—Sloka” (sarakstīts 1977. gadā) veidots, kombinējot atsevišķas rindas ar rindkopām, kuras ir grafiski akcentētas līdzīgi kā L.Līvenas darbā, tādējādi nošķirot darbību, kas notiek tagadnē („Anna uz purvu pēc dzērvenēm iet”) un atmiņas par karu, kad purvā notikušajās kaujās kritis „viņas Jānis²⁷³”. Tajā pašā gadā sarakstīts arī dzejolis prozā „Plaušu caurskatīšana”, kas veidots dialoga formā: pacients sarunājas ar ārstu, stāstīdams, kādēļ viņa plaušās manāmas „nelabas ēnas²⁷⁴” — pie vainas ir morālās un materiālās problēmas, kas apēno cilvēka dzīvi.

Dzejoļu krājumā „Tāds laiks” (1997) publicēti trīs dzejoļi prozā par sabiedriskām aktualitātēm. Teksts „Censonis” (sarakstīts 1983. gadā) vēsta par ideālu nevajadzību pragmatiskā un vienaldzīgā sabiedrībā. Savukārt teksts „Aizlīgo siena vezums pa ielu...” (sarakstīts 1990. gadā) ilustrē atmodas laika noskaņas, kad siena vezums, kas iebraucis pilsētā, pārstāvēdams latvisko lauku vidi, sastopas gan ar padomju reālījām (militāristi, migranti), gan atmodas laika novitātēm (relīģijas rehabilitācija, skautu un gaidu kustību atsākšana, politisko partiju cīņas). Teksts „Zied gurķi sviesta dzelteniem ziediem...” sarakstīts tajā pašā gadā un ilustrē situāciju, kad dzejnieks, kuru vēl nesen pratināja par ideoloģiski nepareizu zemtekstu izmantošanu, tiek pamācīts piemēroties jaunajām prasībām un poētisko dzejoli par gurķu ziedēšanu pārvērst par publicistisku pamfletu:

„Lasītājs tagad aizdomīgs. Visu grib zināt. Cik gurķos pesticīdu, cik nitrātu un par kādu kooperatīvo SIA cenu. Ne gurķiem vien, visai tautai brīvai ir jāzied.”²⁷⁵

Māris Čaklais (1940—2003) 1988. gadā sarakstījis tekstu „Ģenēze”²⁷⁶, izmantodams atskaņoto prozu. Atskaņas saista katras divas no četrām dzejoļa īsajām rindkopām, kas nīgrumu un naidu saista ar indīgā dzīvsudraba tēlu.

²⁷³ Līvzemnieks V. Doma par pastāvēšanu. Rīga: Liesma, 1986, 15.–16. lpp.

²⁷⁴ Turpat, 90. lpp.

²⁷⁵ Līvzemnieks V. Tāds laiks. Rēzekne: Latgales Kultūras centra izdevniecība, 1997, 84. lpp.

²⁷⁶ M.Čaklais. Ģenēze//Dzejas diena 1989. Rīga: Liesma, 1989, 255. lpp.

Septiņdesmito gadu beigās dzejoļi prozā sastopami jau daudzu tālaika autoru daiļradē. **Tāivaldis Treicis** darbā „Stiklenes”²⁷⁷ savas skolas laika atmiņas pierakstījis prozas formā.

Otra tendence ir romantiskās dzejas tradīciju ietekme, kurai raksturīga estetizācija, koncentrēšanās uz atsevišķiem nozīmīgiem simboliem un alegorijām, kurām pakārtots viss teksts, kā dažreiz arī populāru literatūras vai mākslas motīvu izmantošana. Šā tendence šajā periodā vērojama V.Kriles darbos, kā arī nedaudzajos M.Bendrupes, O.Gūtmaņa, Ā.Elksnes, R.Ventas dzejprozas tekstos.

Velga Krile (1945—1991) dzejoļu krājumā „Gaismēna” (1979) iekļāvusi 26 dzejprozas tekstus. Tie ir apjomā visai īsi, tāpat kā vairums viņas pantu dzejas, parasti teksts ir viena rindkopa, kuras garie teikumi ļauj lasīt to it kā vienā elpas vilcienā. Piemēram, teksti „Ūdensrozes, uz mežu galiem atpūzdamās ūdenī...” [6]²⁷⁸, „Kad svētās meitas nāk...” [22], „Atkusnis” [46], „Es sargāju pavardā uguni...” [67] ir veidoti kā viens garš teikums.

Teksts „Saulespilnie jasmīni...” [12] balstīts uz atkārtojumiem — pirmajā un pēdējā, piektajā nodaļā atkārtojas frāze „Saulespilnie jasmīni, es izlūdzos jūs tādus”, savukārt otrā rindkopa veidota no divreiz atkārtotas frāzes „Tik tālu viņa projām no mākoņa”. Turklāt piektajā rindkopā trīs reizes atkārtojas epitets „mirdzošs”.

Vairākos dzejoļos strukturējošais elements ir atskaņas. Tā ir atskaņotā proza bez stingra metriskā dalījuma, atskaņas ne vienmēr izvietotas simetriski. Piemēram, tekstu „Tie kļiedzieni no tālienes...” [32] četrās daļās sadala atkārtojumi „puķes, puķes”, un trijās no šīm daļām asimetriski ievietotas atskaņas. Parasti atskaņotie vārdi veido asonanses, nevis pilnīgas atskaņas, piemēram, tekstā „Kad svētās meitas nāk...” (*slaukt–draugs; slīd–debesīm; neapjausts–daudz*).

Nākamajā krājumā „Es diennaktī esmu” (1982) ievietots tikai viens dzejolis prozā „Tikai plašums un ziedēšana...”, kas līdzinās iepriekš apskatītajiem. Tomēr autore šo formu izmantojusi arī vēlāk, līdz pat savai nāvei.

²⁷⁷ Treicis T. Stiklenes//Dzejas diena 1977. Rīga: Liesma, 1977, 248. lpp.

²⁷⁸ Šeit un turpmāk atsaucies uz V.Kriles krājumu „Gaismēna” (Rīga: Liesma, 1979).

Arī V.Kriles pēdējā dzīves gadā rakstītajā krājumā „Sikspārnis. Rekviēms” (1994) ir dzejprozas teksti. Atsevišķos darbos šī forma izmantota, lai atklātu dzīves grotesko, nepieņemamo pusi. Piemēram, dzejolī „mans kalps, kad es nodevu tavu paļāvību...” autore apraksta brīdi, kad „dievkalpojums kļuva par šausmu un seksa izrādi kastrētiem kropliem²⁷⁹”, turklāt bagātīgi izmanto arī citus negatīvi ietonētus tēlus (degvīns, liķis, mēsli, maita), kuru biežā koncentrācija dzejoli beigu beigās padara komisku.

Arī nesen iznākušajās V.Kriles izlasēs publicēti dzejprozas teksti. Grāmatā „Skrien sarkans jaguārs” (2005) atrodams teksts „Mana himna”, kam acīmredzot ir programmatisks raksturs — šajā tekstā mīla tiek pielīdzināta dievam, un mīlestības spēka apdvestie tiek pretstatīti „drūzmīgajiem, īslaicīgajiem un ātrajiem cilvēkiem²⁸⁰”, nicināmās reālās pasaules iemītniekiem. Tāpat kā visā V.Kriles daiļradi, arī viņas dzejprozu tās irdenā forma, galējā subjektivitāte un eksaltācija sarado ar 20. gadsimta sākuma romantisma, simbolisma un sentimentālisma ietekmēto dzeju, atstājot savrup no latviešu 70.–80. gadu dzejprozas procesa.

Mirdza Bendrupe (1910—1995) divus dzejoļus prozā iekļāvusi savā pēdējā dzejoļu krājumā „Aiz” (1996). Teksts „Ko dilstoša mēness zīmē dzimušās audzes...”²⁸¹ sarakstīts atmodas laikā un veltīts tā laika populārajam sabiedriskajam darbiniekam Leopoldam Ozoliņam. Šajā darbā visas laikmeta nelaimes saistītas ar paaudzēm, kas dzimušas „dilstoša mēness zīmē”, un patriotiskais patoss un Latviju simbolizējošo tēlu uzskaitījums to sarado ar J.Jaunsudrabiņa „Piemini Latviju!”.

Otrs dzejprozas teksts šajā grāmatā ir dzejolis prozā „Logs”²⁸², kurš ir sievietes monologs bezmiega naktī. Liriskā varone pārdzīvo savu vientulību un nespēju saprasties pat ar vistuvākajiem cilvēkiem. Domājams, dzejolis sarakstīts astoņdesmitajos gados (par to liecina videomagnetofona pieminējums), lai arī „kinoaktiera Abdulova²⁸³” (domājams, aktiera Osipa Abdulova, 1900—1953) pieminējums šādā gadījumā kļūst par anahronismu. Teksta ekspozīcija līdzinās V. Belševicas dzejolim „Nakts atkāpes” (izlasē „Kamola tinēja”, 1981), tikai M. Bendrupe šo tēmu risina sadzīvīskāk un pesimistiskāk.

²⁷⁹ Krile V. Sikspārnis. Rekviēms. Rīga: Preses nams, 1994, 51. lpp.

²⁸⁰ Krile V. Skrien sarkans jaguārs: Mīlas lirika. Rīga: Neputns, 2005, 84. lpp.

²⁸¹ Bendrupe M. Aiz. Rīga: Daugava, 1996, 46.–47. lpp; pirmpublicējums almanahā „Dzejas diena” (Rīga: Liesma, 1989).

²⁸² Bendrupe M. Aiz, 37.–38. lpp.

²⁸³ Domājams, minēts aktieris Osips Abdulovs (1900–1953).

Olafa Gūtmaņa (dz. 1927) dzejoļu krājumā „Atgriešanās ceļš” (1981) publicēti divi dzejoļi prozā. Teksts „Jūra piedāvā liedaga balto lentu...”²⁸⁴ strukturēts, katru no četrām rindkopām noslēdzot ar izsaucienu „Jo-ho-ho-ho!”, kā arī, izmantojot anaforu — ievadfrāze atkārtojas arī ceturrtās rindkopas sākumā.

Drastiskais teksts „Pa tumšajiem kaktiem skāvušās, skūpstījušās...”²⁸⁵ pretstata liriskā varoņa romantiskos ideālus (stikla kalns, antiņi, princesītes) miesas kaislībām, kuras dzejolī pārstāv „meitenes manas”, kuras spilgtā gaismā bez kautrēšanās „noģērbjas kailas”.

70. gadu sākumā, dzejprozas popularitātes viļņa brīdī trīs dzejprozas tekstus publicējusi arī **Ārija Elksne** (1928—1984). Dzejoļu krājumā „Trešā bezgalība” (1971) publicēts atskaņotā prozā sarakstīts darbs „Maza balāde par mīlētājiem un adatas aci”²⁸⁶, kura pamatā ir atsauce uz Mateja evaņģēlija 19. nodaļas 24. pantu: „Vieglāk kamielim iziet caur adatas aci, nekā bagātam ieiet Dieva valstībā”²⁸⁷. Ā. Elksne raksta, cik grūti ir ilgstoši saglabāt mīlestību, jo pārbaudījumi, kas jāiztur abiem mīlētājiem, ir tikpat grūti kā izlīšana caur adatas aci. Teksts nav stingri ritmizēts, bet tajā viscaur izmantoti atskaņu pāri.

Divi dzejprozas teksti ievietoti nākamajā dzejnieces grāmatā „Klusuma krastā” (1973). Darbs „Cik maz mums pieder mūsu laiks!...”²⁸⁸ veltīts modernā cilvēka mūžīgajai nevaļai, tas veidots jamba pantmērā. Otrs dzejprozas teksts šajā krājumā ir „Mistērija”²⁸⁹. Tas ir noslīkušas meitenes monologs, kura apraud savu un sava mīļotā likteni. Arī šis darbs ir atskaņotā proza, kura balstīta uz trohaja ritmu, un tajā izmantots atkārtojums — divreiz atkārtota iekavās liktā frāze „(kā vēlāk uzzināju)”.

Arī **Rūta Venta** dzejoļu krājumā „Sīpolu vainags” (1979) iekļāvusi piecu darbu ciklu „Dzejoļi prozā”²⁹⁰. Tāpat kā R.Ventas dzejai kopumā, arī šiem dzejoļiem prozā raksturīga zināma naivitāte, konfliktu tajos veido sajūsma par pasaules skaistumu un neizpratne par negācijām, kas tiecas šo skaistumu iznīcināt. Liriskā varone pārdzīvo, ka

²⁸⁴ Gūtmanis O. Raksti. 1. sējums. Liepāja: LiePA, 2006, 319. lpp; pirmpublic. laikrakstā „Literatūra un Māksla” 1976.7.VIII.

²⁸⁵ Gūtmanis O. Raksti. 1. sējums, 271. lpp.; pirmpublicējums laikrakstā „Komunisti” 1977.8.I.

²⁸⁶ Elksne Ā. Raksti. 2. sējums. Rīga: Preses nams, 1996, 234. lpp.

²⁸⁷ Bībele. 1965. gada izd. revidētais teksts ar pielikumiem. Rīga: Latvijas Bībeles biedrība, 2000, 812. lpp.

²⁸⁸ Elksne Ā. Raksti. 2. Sējums, 313. lpp.

²⁸⁹ Turpat, 419. lpp.

²⁹⁰ Venta R. Sīpolu vainags. Rīga: Liesma, 1979, 82.–84. lpp.

viņas bērniņas mežmalā vairs neaug kaķpēdiņas („Kaķpēdiņas”) un ka nozāģēta skaistā bērzu birztaliņa („Nozāģēto bērzu zari”). Arī vērojot baleta iestudējumu „Mirstošais gulbis”, viņai rodas vēlēšanās pasargāt gulbi no nāves: „Gulbis ir skaists un labs. Kāpēc gulbim jāmirst? Gulbim jālido” („Gulbim jālido”).

Trešā tendence ir valodas iedvesmota dzejproza jeb darbi, kuros īpaša uzmanība pievērsta nevis tematikas aktualitātei, bet valodas lietojumam un stila niansēm. Šajā tendencē, kas mūsdienā lasītājam, iespējams, var šķist vispievilcīgākā, iekļaujas K.Skujenieka, A.Neibarta, J.Baltvilka un J.Kunnosa darbi, kā arī V.Belševicas vienīgais dzejprozas teksts „Atlantīdas gals un sākums”.

Lai arī **Knuta Skujenieka** (dz. 1936) dzejas lielākā daļa ir ritmiski organizēti, lakoniski īsa apjoma dzejoļi, 70. gadu sākumā viņš dažreiz eksperimentējis ar dzejprozu, arī šādos tekstos atsakoties no pieturzīmēm un lielajiem burtiem. Tā sarakstīti cikli „es esmu panācis to ka pasaule pieskaras man ar ābeles lapu...” (sarakstīts 1971. gadā), „krasta mala pasaki vilnim...” un „psalmi” (abi sarakstīti 1972. gadā). Tiem nav stingras metriskas sistēmas un atskaņu, un katrs no tiem sastāv no vairākām nelielām daļām.

Lai arī šādi teksti šķiet robežstadija starp dzejprozu un verlibru, dzejprozas sakarā jāpiemin teksts „psalmi”, mīlestības dzejolis, kurš radies, iedvesmojoties no Bībeles tēlainības. Jau virsraksts piesaka darba saistību ar reliģiskajām dziesmām, kuras visos Bībeles izdevumos tradicionāli iespiestas numurētās rindkopās, un tām nav stingra metra un atskaņu. K.Skujenieka „psalmi” beidzas ar vārdu „āmen”, tomēr to saturs ir sekulārs. Tās ir kaislīgas dziesmas par godu iemīļotajai, kas rada asociācijas arī ar citu Bībeles grāmatu, „Dziesmu dziesmu”, pie kuras atdzejojuma K.Skujenieks strādā jau sešdesmitajos gados, atrazdamies ieslodzījumā²⁹¹.

„Psalmi” ir sarakstīti folklorai tuvā, arhaizētā valodā, izmantojot Bībeles latviešu tulkojumam raksturīgās gramatiskās formas. Katra rindkopa ir samērā īsa, bieži vien tas ir salikts sakārtots teikums, kura daļas saistītas ar „un” — autors nav vēlējies apgrūtināt lasītāja uztveri ar garām bezpieturzīmju rindkopām vai vienlaidus plūduma tekstu, kā tas ir, piemēram, U.Bērziņa poēmā „Krišjānis Barons”.

²⁹¹ Sk. K.Skujenieks. Jo stipra kā nāve ir mīlestība...//Dziesmu dziesma. Rīga: Zinātne, 1993, 37. lpp.

Neliela apjoma dzejoļus prozā bez pieturzīmēm un lielajiem burtiem rakstījis arī **Aivars Neibarts** (1939—2001), divpadsmit šādi teksti publicēti viņa dzejoļu krājumā „Vārdošana” (1990). Šie darbi parasti ir izkārtoti kā vienlaidus plūsma, vairums no tiem nav sadalīti rindkopās. Domājams, A.Neibartu ietekmējusi U.Bērziņa dzeja, tās lakonisms, spriegais daļeniķis un arhaizētā leksika. Šajā krājumā U.Bērziņam veltīts dzejprozas teksts „man paslīd mēle...”.

Lai teksts nepārvērstos par grūti atšifrējamu apziņas plūsmu, A.Neibarts frāzes norobežo ar saikli „un” (šis paņēmiens raksturīgs arī viņa pantu dzejai, kas rakstīta verlibrā):

*„ar sauli ķešā pa tumsas pilsētas tumsu klimst klīst zavatnieks gaišs un zavatnieks
gaišais nobur akmeņus pelēkos par rozēm rātnām un laternstabus dižos par lapegļu
katedrālēm un vēl zavatnieks vēl grib visus ļaužus tumšos noburt par bērniem gaišiem
bet dzied gailis skaļrīklis un sprūk zavatniekam iz ķešas saule barga un debesī lec
zvērodama”²⁹²”*

A.Neibarts, atšķirībā no U.Bērziņa, neveido liela apjoma tekstus ar pretenziju uz episkumu, bet izsaka savus liriskos impulsus nelielos tekstos, kuri parasti nepārsniedz viņa pantos rakstīto dzejoļu apjomu. Arī šajos tekstos izpaužas dzejnieka iecienītais naivais, rotaļīgais stils, vēlme runāt no āksta un margināļa pozīcijām.

Vienu dzejprozas tekstu publicējusi **Vizma Belševica** (1931—2005). Tas ir 1978. gadā sarakstītais Uldim Bērziņam veltītais dzejojums „Atlantīdas gals un sākums”²⁹³.

Autore izmantojusi teiksmainās Atlantīdas tēlu — tā ir milzīga sala, kas zemestrīces laikā esot nogrimusi Atlantijas okeānā vai Egejas jūrā pirms 10–12 tūkstošiem gadu, un par kuru klīda nostāsti jau antīkajā pasaulē, tā pieminēta arī Platona dialogos „Tīmons” un „Kritijs”²⁹⁴. Atlantīdas tēlu izmantojis Andrejs Pablo Mierkalns, dzejoļu krājumā „Atlantīda” (1954) iekļaujot dzejoli „Dziesma par Atlantīdu”²⁹⁵, kurā nogrimušo salu Atlantijas okeāna Biskajas līcī dodas apskatīt valis un atgriežoties mirst, ziemeļu jūrā saskrējies ar leduskalnu.

²⁹² Neibarts A. Vārdošana. Rīga: Liesma, 1990, 284. lpp.

²⁹³ Belševica V. Raksti. 2. sējums. Rīga: Jumava, 2000, 42.–43. lpp. Publicēts žurnāla „Draugs” 1979. gada 3. numurā un izlasē „Kamola tinēja” (1981).

²⁹⁴ Latvijas Padomju enciklopēdija. 1. sējums. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1981, 438. lpp.

Šis dzejolis uzlūkojams kā V.Belševicas mēģinājums izmantot U.Bērziņa stilu — atteikšanās no liriskuma par labu episkumam, kā arī no rindu dalījuma un intīmas, subjektīvas tematikas, kas raksturīga lielākajai daļai viņas dzejas. Tekstā attēlota visai apokaliptiska plūdu aina, nogrimst Atlantīda, kuru autore apveltījusi ar Latvijas reālijām (pieminēta Pūre, Sabile, Abava, Plostakrogs, Rīga), taču gaidāms, ka tā atkal pacelsies no ūdens. Septiņās rindkopās sadalītais darbs rakstīts pagātnē, bet sestās rindkopas vidū autore pāriet uz nākotni, it kā apstādinādama dzejoļa laiku brīdī, kad Atlantīda nogrimusi un ļaudama iztēlē skatīt turpmākos notikumus, kad „zeme celsies, ūdens notecēs” un „spīdēs saule”.

Šajā darbā samanāmas vairākas atsauces. Jau nosaukums piesaka saistību ar Raiņa dzejoļu krājumu „Gals un sākums” (1912), ienesot arī nojausmu par mūžīgo mainību, kurai pakļauta Atlantīdas dzīve. Par U.Bērziņa stila klātbūtni liek domāt atsevišķu izsaucienu izmantojums — *ai, saudziet!; O, valis!* —, kā arī iekavu izmantojums (pēdējā rindkopā trīsreiz atkārtojas iekavās liktā frāze „(spīdēs saule)”. Kopumā autore tomēr nav ļāvusies U.Bērziņa dzejas intonācijai, saglabādama sev raksturīgo valodas plastiskumu un tēlainību, kas šajā dzejolī pakļauts ūdenim un ar to saistītajiem tēliem (lietus, dubļi, putas, tūces, migla, šļakatas, viļņi).

Iespējams pamanīt atsauces arī uz V.Belševicas poēmu „Indriķa Latvieša piezīmes uz Livonijas hronikas malām” — ceturtās rindkopas tēli („...ļima zem atzīšanas augļu kastes maigs filozofs, un arheologs no pieres ugunska pa pelnus kā tukšus dubļus norausa.”) atsauc atmiņā poēmas rindas „Par agru atzīšanas koka auglis plūkts/Un zobus nomizojis. Mute ilgi sāpēs” un „Un ugunska pā aplūsīsim mēs./Un žokļi sacirstie par pelnu pīšļiem sūriem/Kļūs”²⁹⁶. Visa dzejojuma kopējā intonācija ļauj secināt, ka traģiskās poēmas tēli šeit pārspēlēti vieglākā, iespējams, pat pašparodiskā intonācijā.

Anda Kubuliņa par šā perioda darbiem rakstījusi: „1979. gads ar „Atlantīdas galu un sākumu” un „Nakts atkāpēm”²⁹⁷ rāda vēlreiz atsvaidzinātu poētiku, [...] meklējumi pēc „Madarām” pilsētas būtību pauda ar izsvaidītu, nesaridātu priekšmetu klājienu. „Atlantīdas” un „Nakts atkāpju” priekšmetiskums ir saspiests, blīvs, lai gan aprišu

²⁹⁵ Mierkalns A.P. Atlantīda. Eufīna (VFR): Andr. Ozoliņš, 1954, 72.–76. lpp. Atlantīdas motīvu kādā 50. gadu vidus dzejolī izmantojis arī Linards Tauns; Egila Plauža krājumā „Zili sili zigu zagu augs” (1974) publicēts dzejolis „Atlantīda, vai zivis liesmo...” (106. lpp).

²⁹⁶ Belševica V. Raksti. 1. sējums. Rīga: Jumava, 1999, 233. lpp.

skaidrību tiem neatņem²⁹⁸”. Pēc A.Kubuliņas domām, teksts uzsver demiurga lomu haosa sakārtošanā. Vēlākā interpretācijā viņa to nosauc par kosmogoniskās radīšanas attēlojumu, kura sekmīgai realizēšanai tomēr nepieciešams episkas, nevis liriskas ievirzes talants²⁹⁹.

Darbam nav stingras metriskas sistēmas, lai arī četru rindkopu sākums liecina par jamba izmantojumu. Katrā rindkopā ievietots kāds atskaņu pāris, dažreiz atskaņoti arī vārdi blakus rindkopās (*bija–lija* 5. un 6. rindkopā; *čaulām–saule* 6. un 7. rindkopā). 1. un 6. rindkopā verbs „lija” atkārtots četras reizes pēc kārtas, 7. rindkopā — piecas reizes. Oriģināls grafiskā noformējuma elements ir rindkopu sākumi — īsas rindas, kas sākas teksta labajā malā, it kā akcentējot teksta nepārtrauktību un papildinot ūdens plūduma efektu.

Arī **Juris Kunnoss** (1948—1999) vairāku gadu garumā sarakstījis dažus dzejprozas tekstus. 1977. gadā top krājumā „Drellis” (1981) publicētās stilizācijas „No senām tirdznieku dziesmām” un „No senām ugunsgrēka dziesmām”, divi šķietamās prozas teksti ar numurētām rindkopām, kas atdarina ziņģes, kas 19. gadsimtā Rīgā tika iespiestas uz atsevišķām lapām un dziedātas pazīstamās melodijās.

J.Kunnoss minētajos tekstos imitē šo ziņģu polimetriju un panta uzbūvi. Tirdznieku dziesma sarakstīta trīspēdu jambā, tās atskaņu sistēma ir ABABCDDC. Ugunsgrēka dziesmas ritmiskā sistēma ir sarežģītāka: katru pantu veido deviņi ritmiskie periodi, pirmais, otrais, ceturtais un piektais ir četrpēdu trohajs, trešais, sestais, septītais, astotais un devītais — trīspēdu trohajs (izņemot pirmo un septīto pantu, kurā septītais periods ir atšķirīgs, jo starp otro un trešo uzsvērto zilbi nav neuzsvērtās).

Lai arī J.Kunnoss neizmanto ierastos tālaika refrēnus, piemēram, „*Zum Tinglingling*”, abi dzejoļi noslēdzas ar izsaucienu „Hei-hei!”. Starp precīzām atskaņām manāmi arī dažī sabalsojumi, kas ir parasti 19. gadsimta dzejā (*piekūni–lupati; atkāpies–našķēties*). Atšķirībā no Andreja Johansona „Vecrīgas ziņģu grāmatā” iekļautajām 19. gs. ziņģēm (piemēram, „Tingeltangelis uz Rīgas tirgu”³⁰⁰), J.Kunnosa teksti mazāk balstīti sižetā,

²⁹⁷ Vēl viens 1978. gadā sarakstīts V.Belševicas dzejolis, izlasē „Kamola tinēja”.

²⁹⁸ Kubuliņa A. Vizma Belševica. Rīga: Preses nams, 1997, 237. lpp.

²⁹⁹ Kubuliņa A. Mākslinieciskie meklējumi un atradumi 1994. gada debijās//Latviešu literatūra: 1994. gads. Rīga: Zinātne, 1995, 42. lpp.

³⁰⁰ Johansons A. Vecrīgas ziņģu grāmata. Rīga: Zinātne, 1994, 85.–87. lpp.

tajos lielāka uzmanība pievērsta daudzveidīgajai faktūrai — valodas baudai, ko sniedz seno reāliju uzskaitījums.

J.Kunnosa interese par dzejprozu atkal parādās 1987. gadā, kad sacerēti līdzīgas formas darbi: 1. „...tā tīrā folklorā, bet trīsdomīga...”, 2. „...un tad, un tad ar vārnu spārnu...”, 3. „...te, ieskrietuvē, kur visi bezmaz vienādā vērtē...”, 4. „citējot piemirstus poētus...”³⁰¹. Pirmie divi sarakstīti šķietamajā prozā, tiem ir izteikta atskaņu sistēma (1.: AABAAB CCBCCB DDBDDB EEBEEB; 2.: ABAB CDCD EFEF GHGH IJIJ). Abi darbi sarakstīti jambā, kuram pēdu skaits ritmiskajos periodos svārstās no 4 līdz 6. Divos pārējos tekstos neuzbāzīgi ievītas asonanses. Katrs no šiem tekstiem sākas un beidzas ar daudzpunktu, it kā norādot, ka dzejolis ir tikai fragments, kas izrauts no nepārtrauktās apziņas plūsmas.

1993. gadā sarakstīti divi dzejprozas teksti, kas iekļauti krājumā „Ar jaunu mirdzumu acīs” (1999) — dzejolis prozā „Džins” un atskaņotās prozas teksts „Jauna pildspalva tikpat kā jauna vēl neiejādīta ķēvīte...”, kur katra no četrām rindkopām beidzas ar atskaņu (*rauj–skauj–mauj–grauj*).

Jāņa Baltvilka (1944—2003) darbs „Karš”³⁰² sākas, reālistiski iezīmējot kara postījumu sekas, kas atstājušas iespaidu uz cilvēku dzīvi. Taču darba turpinājumā piesaiste konkrētajai videi un notikumiem zūd, autoram pamazām atsakoties no pieturzīmēm un tradicionāli strukturētiem teikumiem, teksts izvēršas par apziņas plūsmu, kas tiecas atainot kara šausmu nospiedumu cilvēka psihē.

Lai arī šo trīs pieeju daudzveidība ļāvusi radīt stiliski atšķirīgus darbus, tie tomēr nav pieskaitāmi pie minēto autoru 70.–80. gadu nozīmīgākajiem sasniegumiem, tādējādi bieži vien paliekot formāla eksperimenta līmenī.

³⁰¹ Kunnoss J. Jura Kunnosa X. Rīga: Neputns, 2008, 100., 101., 244., 245. lpp.

³⁰² Baltvilks J. Sniegam nav izvēles. Rīga: Liesma, 1989, 54. lpp.

3. 6. 80. gadu debitantu dzejproza

80. gadi ir vienīgais posms latviešu literatūrā, kas līdz šim pētīts dzejprozas sakarā — A. Grīnvaldes grāmatā „Laiks un dzeja” (2000) viena nodaļa veltīta dzejprozei 80. gadu nozīmīgāko debitantu darbos. Pētniece gan lieto terminu „rindkopu dzeja”, runājot par šo parādību kā vienu no iespējamām dzejas tehnikām. 80. gadu kontekstā šādai nostājai ir pamats, jo visi turpmāk apskatītie dzejnieki dzejprozu izmantojuši epizodiski, tikai atsevišķos darbos, kas iekļauti krājumos starp verlibra un stingras formas dzejoļiem.

Astoņdesmitajos gados izdoti arī ārzemju dzejprozas paraugi. Šajā periodā beidzot publicētas divas nozīmīgas 19. gs. autoru dzejprozas grāmatas — izdots Ivana Turgeņeva „Dzejoļu prozā” pilnīgs izdevums Elzas un Emīla Sudmaļu tulkojumā (1981) un Oskara Vailda grāmata „Miniatūras” Ziedones Sērmūkšas tulkojumā (1986). Pēdējās grāmatas nosaukums ir neprecīzs — tajā apkopoti darbi, kurus pats autors dēvēja par dzejoļiem prozā. Iespējams, šāda nosaukuma izvēli ietekmēja tā laika mazo, lirisko īsprozas formu popularitāte, jo identisks nosaukums dots arī igauņu rakstnieka Antona Hanzena Tammsāres (1878—1940) nelielo prozas un dzejas darbiņu apkopojumam (1978), kas Tamāras Vilsones tulkojumā tika laists klajā 30 000 eksemplāros.

Galvenais dzejprozas tradīcijas turpinātājs starp 80. gados debitējušajiem dzejniekiem ir **Māris Melgalvs** (1957—2005). Dzejprozas paraugi sastopami visās četrās viņa dzīves laikā iznākušajās grāmatās „Meldijās iešana” (1980), „Labu vakar” (1984), „Sarmots ugunskurs” (1989) un „Mākoņu pasts pienāk vēlu” (1997).

Viņa izmantotā forma ir šķietamā proza — teksti, kurus no viņa pantu dzejoļiem atšķir tikai sadalījums rindkopās, nevis rindās. Šiem tekstiem ir raksturīgs gan metra un atskaņu izmantojums, gan arī visai M.Melgalva dzejai raksturīgā muzikalitāte un artistiskums. Parasti šie teksti sarakstīti sillabotoniskajā vārsmošanas sistēmā, visai stingri ievērojot uzsvērto un neuzsvērto zilbju miju, kā arī saglabājot līdzīgu pēdu skaitu visa darba ietvaros. Tomēr ir atsevišķi izņēmumi, piemēram, teksts „Pieskaries zemei, zeme ir balta...”³⁰³, kas sarakstīts daļēnīkā.

Īpaša M.Melgalva dzejas iezīme ir kāds latviešu dzejā reti izmantots paņēmiens — pantu dzejas un dzejprozas apvienojums viena teksta ietvaros. Šādi teksti publicēti visos

³⁰³ Melgalvs M. Labu vakar. Dzejoļi 1978–1983. Rīga: Liesma, 1984, 38. lpp.

četros dzejoļu krājumos. Krājumā „Meldijās iešana” ir 6 „tīras” dzejprozas teksti un 13 jauktas formas darbi, „Labu vakar” attiecīgi 3 un 10, „Sarmots uguns kurs” — 6 un 5, pēdējā krājumā — 3 un 4.

Šajos jaukta tipa tekstos metriskā sistēma var saglabāties līdzīga visā darbā, gan arī mainīties, atšķiroties šķietamās prozas un pantu dzejas daļās. Piemēram, tekstā „Redzi, rudens rītā runā rasa rāmu valodiņu...”³⁰⁴ panti ir sarakstīti astoņpēdu trohajā, savukārt rindkopas — jambā (pirmajā izmantots septiņpēdu jambas, otrajā — astoņpēdu).

Citos tekstos pantmēri mainīti asimetriskāk. Piemēram, darbā „Tā paiet rīts, tā paiet parīts...”³⁰⁵ ir pamīšus kārtoti trīs panti un divas rindkopas. Pirmais pants sarakstīts četrpēdu jambā, bet pārējā tekstā izmantots četrpēdu trohajs.

Tā kā svarīga M.Melgalva dzejas iezīme ir folkloriskums (tā iespāids vērojams gan viņa dzejas tēlainības, gan metrikas sakarā), tāpēc atsevišķās vietās viņa dzejas metriku ietekmējusi tautasdziesmu sillabiskā vārsmošanas sistēma. Pakļaujot ritmiku zilbju skaitam rindā, piemēram, dzejolī „Kāpēc veca, šķība čība...” pēdējās divas rindas „Ai, pūcīte, ziedastīte/kad tev trūka, trūks man ar”³⁰⁶, kas ir grafiski izceltas, noformējot tās kā pantu dzeju, ieguvušas četrpēdu trohaja ritmu.

Domājams, M.Melgalvs rakstījis dzejoļus šķietamajā prozā gan tāpēc, lai grafiski dažādotu savu dzeju, gan arī, lai piešķirtu tekstam lielāku intonatīvu spriegumu: tas sevišķi jūtams dzejoļos, kuri strukturēti ar atkārtojumu palīdzību. Piemēram, amfibrahijā sarakstītais darbs „Es ielienu mežā, es ielienu krūmā...”³⁰⁷ pieprasa no lasītāja spriegu lasījumu, jo tas veidots kā viens garš, četrās rindkopās sadalīts teikums:

„Es ielienu mežā, es ielienu krūmā, es ielienu brūkleņu cerā, jo kur lai es palieku rudenī drūmā kā vardulēns jautrs un nerātns,

man mežs vēl ir mājas un krūms man vēl mājas, man mājas vēl brūkleņu cers, bet ko vēl var zināt, ja gadīsies kājas, kas stiprāk par manējām spers, [...].”

Arī tekstā „Kāpēc veca, šķība čība...” vienlaidus teksta plūdums kāpina teksta ekspresiju un suģestijas spēju, tikai šeit šo efektu nodrošina nevis atkārtojumi, bet

³⁰⁴ Melgalvs M. Sarmots uguns kurs. Dzejoļi un pieclapītes 1977–1988. Rīga: Liesma, 1989, 186. lpp.

³⁰⁵ Melgalvs M. Meldijās iešana. Dzejoļi 1975–1980. Rīga: Liesma, 1980, 30. lpp.

³⁰⁶ Melgalvs M. Labu vakar, 32. lpp.

³⁰⁷ Melgalvs M. Meldijās iešana, 9. lpp.

leksikas bagātība un negaidītās asociācijas, kas rodas, folklorai un dziesmu tekstiem raksturīgās formulas apvēršot ironiskā, parodiskā izteiksmē.

Lai arī visā M.Melgalva dzejā jūtama tieksme uz simetrisku formu, plašs dažādu folkloras un dziesmu motīvu izmantojums, viņa darbi nav stingri organizēti. Tie parasti saglabā saikni ar runāto vai dziedāto vārdu, tajos manāma sarunvalodas klātbūtne un improvizācijas azarts. Tas pats attiecināms uz viņa šķietamās prozas tekstiem.

Citi 80. gados debitējušie autori dzejoļus prozā rakstījuši visai maz. **Amandas Aizpurietes** (dz. 1956) pirmajā dzejoļu krājumā „Nāks dārzā māte” (1980) publicēti trīs teksti, kuri ir saistīti ar dzejprozu. Teksts „Jūs, kam acis tālā meža lapotnes...”³⁰⁸ veidots kā viens garš teikums, sarakstīts otrajā personā un sadalīts četrās rindkopās. Tajā izmantotas atkārtojuma figūras — abas pirmās rindkopas sākas ar uzrunu „jūs”, trešajā rindkopā un noslēdzošajā frāzē atkārtojas frāze „cik skaisti jūs esat”.

Otrs dzejolis „Nepļautā pļavā, mežā pirms malkascirtējiem...”³⁰⁹ veidots no divām daļām — pirmajā rindkopā tiek nosauktas vietas, kurās meklēts noslēpumainais vīrs, „kurš prata reiz svilpot kā strazds”, savukārt otra dzejoļa daļa sastāv no sešām nelielām rindkopām (vairums to nav garākas par vienu teikumu un vienu rindu), kas veidotas kā dažādu balsu atbildes uz liriskās varones jautājumu³¹⁰. Pēdējā atbilde liecina, ka meklētais ir jau miris: „Zem asfalta guļ viņš un svilpo kā strazds”.

Trešais teksts „Vakara ceļš: aizmigušas vārdes...”³¹¹ ir jauktas formas teksts, kurš sastāv no divām nelielām rindkopām, kurām pa vidu ir divas verlibra divrindes. Šajā tekstā rindkopas tiecas uzzīmēt situāciju, kurā atrodas liriskā varone, savukārt verlibra rindas raksturo viņas psiholoģisko stāvokli.

Dzejnieks **Klāvs Elsbergs** (1959—1987) 1985. gadā sarakstījis dzejoli prozā „Kur tie gadi” (krājumā „Velci, tēti”, 1989), kurā pilsēta salīdzināta ar krūmāju, kurā dzīvo atsvešināti cilvēki: „Es zinu, ka blakus krūmā dzīvo mans klasesbiedrs. Es neesmu viņu satīcis kur tie gadi. Bet es nezinu viņa zariņu, nezinu viņa lapu.”³¹² Iespējams, K.Elsberga mēģinājumu dzejprozā iespaidojusi viņa interese par franču moderno dzeju.

³⁰⁸ Aizpuriete A. Nāks dārzā māte. Dzejoļi 1976–1980. Rīga: Liesma, 1980, 29. lpp.

³⁰⁹ Turpat, 47. lpp.

³¹⁰ No sarunas ar A.Aizpurieti 2008. gada 1. jūlijā.

³¹¹ Aizpuriete A. Nāks dārzā māte, 51. lpp.

³¹² Elsbergs K. Velci, tēti. Rīga: Liesma, 1989, ????? lpp.

Dzejprozai epizodiski pievērsies arī **Guntars Godiņš** (dz. 1958). Dzejoļu krājumā „Ar atpakaļejošu datumu” (1989) publicēts četrdaļīgs cikls „Sala. Iekarotāji” (sarakstīts 1985.—1987. gadā), kura pirmā daļa ir dzejolis prozā. Tas vēsta par teiksmainu salu, kurai tuvojoties jādzied „Es esmu laimīgs”. Sekojošās daļas sarakstītas pantu dzejā, tās vēsta par iekarotājiem, kas pakļauj salu un māca tās iedzīvotājiem vergot³¹³.

Šajā krājumā ir vēl viens dzejolis prozā — „Piekāpsimies, mēs taču esam gudrāki...” (sarakstīts 1986. gadā), kurā līdzās mudinājumiem uz cerību un ticību ieskanas arī ironija: „Ja gribat, es būšu jūsu baznīca, nāciet un aizlūdziet par dēliem, par meitām, par tomātiem, mārīņrozēm, par mīlestību, greizsirdību, par malku, par vistām.”³¹⁴ Šajā dzejolī aktīvi izmantoti uzskaitījumi, kā arī anaforas („Piekāpsimies”, „Ja gribat, es būšu jūsu...”), kas, atšķirībā no iepriekšējā teksta, netiecas aprakstīt kādu ainu, bet gan uzrunāt lasītāju emocionāli. Ausma Grīnvalde rakstījusi, ka cikla „Sala. Iekarotāji” pirmā daļa „ietiecas liriskas prozas gultnē”, savukārt teksts „Piekāpsimies...” uzskatāms par dzejoli, jo tam piemīt „lirikai raksturīgā intonācijas spriedze un atkārtojuma figūru blīvums”³¹⁵. Kā jau šādos gadījumos raksturīgs, ir grūti izšķirt, vai pirmajam tekstam patiešām nepiemīt pietiekoši daudz „spriedzes”, lai to atzītu par dzejoli prozā — teksta uztverei svarīgāks laikam gan ir apstākļi, ka tas publicēts dzejoļu krājumā kā dzejoļu cikla daļa.

Pēc ilga pārtraukuma G.Godiņam tapis vēl viens dzejprozas teksts — izlasē „CV” (2008) publicēts teksts „Šī diena ir jau ievilkts ķeksītis...” (sarakstīts 2008. gadā). Šajā tekstā arī vērojama G.Godiņa jaunākajai dzejai raksturīgais nemiera un steigas noraidījums, šajā dzejolī, kā noprotams, liriskais varonis vēl tikai cenšas atbrīvoties no dienā sakrātā stresa, un pēdējais teikums „Es nedomāju, es elpoju” ir drīzāk apņemšanās, nevis jau sasniegts rezultāts. Šis dzejolis ir atskaņotā proza, kurā atskaņas un vārdu sabalsojumi izmantoti visai asimetriski, visvairāk to ir pirmajā rindkopā.

Iespējams, šos darbus iedvesmojusi arī G.Godiņa tulkotāja prakse, jo, atdzejojot igauņu un somu dzejnieku darbus, G.Godiņš latviskojis arī vairākus dzejprozas tekstus

³¹³ Godiņš G. Ar atpakaļejošu datumu. Rīga: Liesma, 1989, 46.—48. lpp.

³¹⁴ Turpat, 92. lpp.

³¹⁵ Grīnvalde A. Laiks un dzeja: jaunās paaudzes latviešu dzeja 80. gados. Liepāja: LiePa, 2000, 137. lpp.

— stilistiski atšķirīgos igauņu autoru Ilmara Lābana, Paula Ērika Rummo, kā arī somu dzejnieku Ēvas Līsas Manneres, Veines Kirstines darbus³¹⁶.

Dažus dzejoļus prozā sarakstījis **Pēters Brūveris** (dz. 1957). Pirmajā krājumā „Melnais strazds, sarkanie ķirši” (1987) iekļauts dzejolis prozā „kā dunakt maigs tīģeris ienāk pie manis...”³¹⁷, kurā izmantots franču gleznotāja Anrī Ruso gleznotā tīģera tēls (A.Grīnvalde min, ka tas aizgūts no gleznas „Tīģeris tropu tveicē”³¹⁸). Dzejolis veidots kā liriskā varoņa saruna ar šo tīģeri, un tas veidots kā sirreālu tēlu un situāciju virtene. Tekstam nav pieturzīmju, lielie burti tiek lietoti tikai personvārdos.

Viens dzejprozas teksts — „Arvien biežāk, nu jau ik pārnakti...”³¹⁹ — iekļauts arī nākamajā krājumā „Dzintara galvaskausi” (1991). Tas ir rēgains, fantasmagorisks teksts, vīzija, kurā biedējoši pagātnes tēli parādās liriskā varoņa sapnī, čukstēdami noslēpumainus vārdus — dzejolī iekļauts verlibra iestarpinājums prūšu valodā. Lai arī dzejolis nav stingrā metrā un arī atkārtojuma figūras tajā izmantotas minimāli, bagātīgā, arhaiskā valoda nerada šaubas, ka lasām lirisku tekstu. Šajā periodā P.Brūveris atdzejojis austriešu ekspresionista Georga Trākla dzeju un dzejprozu, un, iespējams, tieši tā piešķīrusi rēgaino noskaņu arī paša P.Brūvera darbiem. Starp citiem atdzejotajiem dzejprozas autoriem jāmin lietuviešu dzejnieki Henriks Radausks un Sigits Geda.

Arī krājumā „Sēdēju parkā uz sola” (1994) iekļauts viens dzejolis prozā — Andrejam Irbem veltītais „Ievada vietā”³²⁰ (tāpat kā viss pārējais krājums, sarakstīts 1990. gadā). Teksta centrā ir jūras tēls, kurš kļūst par vienotības un satikšanās simbolu starp dzejoļa autoru un Zviedrijā dzīvojošo trimdas dzejnieku A.Irbi, plašākā nozīmē — par ievadu jaunam posmam sadalītās latviešu tautas dzīvē.

Krājumā „Sirdī melnajam putnam lizda” (1995) publicēti divi dzejprozas teksti. Tie abi veidoti, akcentējot teksta vienlaidus plūdumu. Teksts „...mēs atnākdami aizejam...”³²¹ sākas ar daudzpunktu un rakstīts kā viens garš teikums, kurā viscaur sastopams vārda „mēs” atkārtojums. Šajā tekstā dzejproza mijas ar pantu dzeju — tajā

³¹⁶ Laukuma vidū stāv Mīlestības milzīgais ledus kubs//Lābans I. Putnu mistiskais mugurkauls. Rīga: Neputns, 2003, 84. lpp; Artura Alliksāra atdarināšanai un piemiņai//P.Ē.Rummo. Nosūtītāja adrese. Rīga: Mīnerva, 1998, 59. lpp; Ē.L.Manneres un V.Kirstines darbus sk. Tā mainās gadalaiki: Somu dzejas izlase. Rīga: Nordik, 1997, 19., 22., 36., 37., 38., 40., 45., 135., 149., 153. lpp.

³¹⁷ Brūveris P. Melnais strazds, sarkanie ķirši. Rīga: Liesma, 1987, 76. lpp.

³¹⁸ Grīnvalde A. Laiks un dzeja, 139. lpp.

³¹⁹ Brūveris P. Dzintara galvaskausi. Dzejoļi 1985–1989. Rīga: Liesma, 1991, 102. lpp.

³²⁰ Brūveris P. Sēdēju parkā uz sola. Dzejoļi 1990. Rīga: Preses nams, 1994, 87. lpp.

kā refrēns iekļauta arī divreiz atkārtota četrinde, kas iespiesta kursīvā un atgādina dziesmas teksta fragmentu, kuru, iespējams, dzied vai deklamē liriskais varonis.

Cits dzejprozas teksts šajā krājumā ir bez pieturzīmēm sarakstītais „noguris unguris...”³²², kas veidots uz trohaja metra pamata. Teksta vienlaidus plūdums pārtrūkst tā beigu daļā, kuru veido trīs atsevišķas dzejas rindas. Kā P.Brūvera dzejai raksturīgs, arī šajā tekstā iekļauti vairāki arhaismi un neoloģismi, kas rada seniskuma un mistiskas noslēpumainības efektu.

Astoņdesmitajos gados tapis arī **Eduarda Aivara** (dz. 1956) dzejolis prozā „Mazais arābs”³²³, kas publicēts tikai 2007. gadā, neliels sadzīvisks vērojums, kam eksotiku piešķir mazā arāba tēls.

A.Grīnvalde savā pētījumā pie „rindkopu dzejas” pieskaita arī Annas Rancānes dzejoli „Rīts”³²⁴ krājumā „Piekdiena” (1986), taču tam trūkst pazīmju, kas to pārliecinoši nošķirtu no verlibra teksta, tāpat kā vairākiem citiem krājuma tekstiem.

Kopumā astoņdesmitie gadi dzejprozā nav ražīgs periods. Šāda veida tekstus turpina rakstīt U.Bērziņš, nozīmīgs devums ir M.Melgalva šķietamā proza, arī I.Ziedoņa krājumā „Taureņu uzbrukums” publicēti vairāki dzejprozas teksti, tomēr nav nevienas spilgtas grāmatas, kas pārliecinoši izceltu šīs formas savdabību. Šīs desmitgades debitantiem dzejolis prozā ir viens no tehniskiem formveides paņēmieniem, kuru retumis izmanto līdzās daudziem citiem.

Reizē ar modernisma ietekmes pastiprināšanos latviešu literatūrā mainās arī dzejprozas izpausmes. Trimdas literatūras nacionālo patosu (Andrejs Eglītis, J.Veselis) sešdesmitajos un septiņdesmitajos gados tiecas nomainīt asociatīvāki, eksperimentāli darbi (A.Irbe), vēlāk tiek izdots galvenais trimdas dzejprozas darbs — A.Ivaskas „Līču loki” (1981), kurš, atšķirībā no lielākās daļas latviešu dzejprozas, izmanto daudz vairāk prozas elementus, tuvinot vairākus darbus ceļojumu aprakstiem vai esejām.

Padomju Latvijā dzejnieki atklāj dzejprozu 60. gadu beigās, kad tai pievēršas O.Vācietis, I.Auziņš, V.Ļūdēns, M.Ķempe un citi autori. Nozīmīgākais šā perioda darbs ir I.Ziedoņa trīs epifāniju krājumi. Septiņdesmitajos gados dzejprozas autoru loks

³²¹ Brūveris P. Sirdī melnajam putnam lizda. Dzejoļi 1991–1992. Rīga: SolVita, 1995, 35. lpp.

³²² Turpat, 88. lpp.

³²³ Karogs, 2007, Nr. 1, 16. lpp.; arī krājumā „Sāras mīlestība” (2008).

³²⁴ Rancāne A. Piekdiena. Rīga: Liesma, 1986, 62. lpp.

paplašinās, par nozīmīgu tās radītāju kļūst U.Bērziņš. Šie procesi turpinās arī astoņdesmitajos gados, kad šķietamo prozu publicē M.Melgalvs.

Gan trimdas, gan Latvijā dzīvojošie autori izmanto dzejprozu savu tekstu formas dažādošanai. Tā ir iespēja papildināt savu poētisko izteiksmes līdzekļu arsenālu, rindkopās kārtotajam tekstam piešķirot gan distancēta vērojuma, gan emocionāli blīva mirkļa sajūtu pieskaņu, gan arī imitēt sadzīviska, ārpus literatūras robežām pastāvoša teksta stilu. 70. – 80. gados dzejprozā, tāpat kā tālaika dzejā, pieaug asociatīvitate, dažādu laiku saplūsme viena neliela teksta ietvaros

4. Dzejproza mūsdienās

4. 1. 90. gadu jauno autoru dzejproza

90. gados turpinās izmaiņas latviešu dzejas formā. Arvien lielāku popularitāti iegūst verlibrs, neregulāras strofas, arvien mazāka uzmanība tiek pievērsta regulāram metriskam rakstam — par to liecina vairums desmitgades debitantu pirmās grāmatas.

Izņēmums nav arī Linarda Zolneroviča, Annas Auziņas, Ingas Gailēs un Liānas Langas krājumi, kuros līdzās verlibram sastopami arī dzejoļi prozā.

Linarda Zolneroviča (1970) vienīgajā dzejoļu krājumā „Zius” (1994) publicēti 14 teksti, kurus varētu pieskaitīt dzejprozai — tie ir teksti bez pieturzīmēm un lielajiem burtiem, kā arī bez stingra metra un atskaņām. Šādi darbi sastopami jau Ulža Bērziņa, Aivara Neibarta un Jura Kunnosa daiļradē.

Linarda Zolneroviča dzejas ietekmju loks nav cieši saistīts ar nacionālo tradīciju,³²⁵ bet gan ar pasaules modernisma dzeju un austrumu filozofijām, kā arī ar Bībeles un mitoloģijas tēliem. Sevišķi nozīmīgs autoram bijis franču dzejnieks Sen-Džons Perss (*Saint-John Perse*, 1887—1975), autors, kura nozīmīgākie darbi ir dzejproza. Krājumā „Zius” Gītas Grīnbergas atdzejojumā publicēts Sen-Džona Persa dzejolis prozā „Pilsēta”,³²⁶ tam seko piecdaļīgs L.Zolneroviča dzejoļu cikls ar identisku nosaukumu, un četras daļas no tā ir dzejproza.

Kā rakstījusi Jana Grostiņa, par Sen-Džona Persa dzejas galvenajām iezīmēm franču literatūras kritika 20. gadsimta vidū uzskatīja „pārsteidzošos tēlus, ritmu un gluži vai liturģisko dzejas skanējumu, kurā tiek sakralizēta pasaule, un iedziļināšanos galvenajā dzejas materiālā — vārdā, tā sākotnējās nozīmes (latīniskās saknes) atdzīvināšanu, šīs dzejas autoru dēvējot par dzejnieku — mīta radītāju.”³²⁷ Viņš dzejoļos bieži pievērsies savam iecienītajam „Salas mītam”, eksotiskas dienvidu salas tēlojumam, ko ietekmējušas viņa atmiņas par Atlantijas okeāna saliņā Gvadelupā pavadīto bērnību.

³²⁵ Viņš ir viens no jaunajiem dzejniekiem, kurš piedalījies „Sarunā par neiesaistīšanos”, diskusijā, kas publicēta žurnāla „Karogs” 1993. gada 3. numurā, un kurā tā laika jaunie autori runāja par sava pasaules uzskata atšķirību no iepriekšējo paaudžu literātiem.

³²⁶ Sen-Džona Persa dzejolis „Pilsēta” ir daļa no cikla „Krūzo tēli” (1904), G.Grīnbergas atdzejojumā tas publicēts, daļēji izjaucot izkārtojumu rindkopās, atsevišķās vietās tekstā ir izlaidumi, kas apzīmēti ar punktētām līnijām. Sal. ar J.Grostiņas atdzejojumu portālā „1/4 Satori” (public. 2004).

³²⁷ Grostiņa J. [Sen-Džons Perss]//Luna, Nr. 9, [2002], 18. lpp.

Šīs salas iezīmes parasti saistītas ar auglību, dabas spēku pārbagātību un daudzveidību, šādi motīvi parādās vairākos viņa dzejojumos. L.Zolnerovičs vairākus Sen-Džonam Persam raksturīgus motīvus izmantojis tekstā „mana mazā māsa šorīt nāca pa aleju pretī...”,³²⁸ kurā ir gan eksotisko dienvidu džungļu, gan auglības motīvs; tie ir papildināti ar tēliem, kas raksturīgi arī Latvijas dabai (kastaņi, ūdensrozes, kalnes).

Dzejolī „Pilsēta” Salas motīvu papildina visai atbaidošs un naturālistisks modernās pilsētas tēlojums:

„Sodrēji! Aizturētas elpas un aizdomīgu ļaužu dvaka — jo visa pilsēta ir atkritumu ieskauda.

Pār mājas jumta lodziņu — pār patversmes atkritumu kastēm — pār matrožu kvartāla zilā vīna smaržu — pār policijas iecirkņa pagalmā elsojošu strūklaku — pār akmens statujām un pamestiem suņiem — pār mazu svilpojošu bērnu un ubagu iekritušiem vaigiem uz trīcošā žokļa,

pār slimu kaķeni, kurai pierē trīs rētas,

nolaižas vakars, ļaužu dvakā...

Kā augonis pilsēta pa upi plūst uz jūru...”³²⁹

L.Zolneroviča ciklā „Pilsēta” visai konkrēti iezīmētas Rīgas aprises (tiek pieminēts Pulvertornis, Daugava), viņš skata pilsētu kā palimpsestu, kurā katrs laikmets atstājis savu nospiedumu: „laiks izdilis kā vecs pergaments un pieliekot pirkstus var just tā pārsegtos grubuļus un lasīt bez burtiem tālās dzīves.”³³⁰

L.Zolnerovičs nav ieviesis savos tekstos regulāru metru, arī to grafiskais veidojums ir nekonekvants — lai arī teksti it kā tiek dalīti rindkopās, daudzviet rinda tomēr beidzas ar pārnesumu.

Tādējādi rodas īpatnība, kas visai bieži sastopama mūsdienu latviešu dzejā — astrofiskums jeb nevēlēšanās vizuāli organizēt dzejoli pēc vienotiem principiem. Darbos, kuri rakstīti ar šādu attieksmi, ir grūti izšķirt, vai dzejas rinda beidzas ar pārnesumu, vai arī to turpina nākamā rinda, jo autori par to nedod skaidrus signālus. Līdz ar to dzejprozas jēdziena pielietojums mūsdienu dzejā kļūst neskaidrs, jo ir vairāki teksti, kuros verlibrs un dzejolis prozā ir neatšķetināmi saplūduši.

³²⁸ L.Zolnerovičs. Zius. Rīga: Uguns, 1994, VIII teksts.

³²⁹ Sen-Džons Perss. Pilsēta. Atdz. G.Grīnberga/L.Zolnerovičs. Zius, XXXV teksts.

³³⁰ Zolnerovičs L. Zius, XXXVIII teksts.

Dzejprozas paraugi sastopami arī **Annas Auziņas** (dz. 1975) dzejā. Laikā, kad top viņas pirmā grāmata „Atšķirtie dārzi” (1995), viņai ir cieša radoša sadarbība ar L.Zolneroviču. Vairāki tēli un motīvi, kas izmantoti krājumā „Zius”, pārceļo arī uz A.Auziņas grāmatu. Domājams, šīs sadarbības piemērs ir arī teksts „mazas lūgšanas smilšu būves...”,³³¹ kas, līdzīgi vairākiem L.Zolneroviča darbiem, veidots kā rindkopās sadalīts teksts bez pieturzīmēm un lielajiem burtiem teikumu sākumā. Cita abu autoru rokraksta līdzība ir vairāku laiku un motīvu klātbūtne viena teksta robežās. Šajā A.Auziņas dzejolī par to liecina semītu meitenei veltītā rindkopa, kas uz brīdi pārtrauc dzejoļa lirisko situāciju — karstas vasaras dienas attēlojumu, kurā parādās un pazūd vairāki sieviešu tēli (tautumeita, māsa, Marija, mazulīte) — situāciju, kura dzejolī īsti negūst atrisinājumu.

Mērķtiecīgāk autore pievērsusies dzejprozei otrā krājuma tapšanas laikā. Grāmatā „Slēpotāji bučojas sniegā” (2001) publicēti pieci dzejprozas teksti.

Interesants eksperiments ir uz atkārtojumiem un citātiem balstītais 1995. gadā sarakstītais teksts „Dzelzceļa dzeja” [14]³³². Atkārtojumi veido teksta lielāko daļu, ar atkārtoto motīvu variāciju palīdzību dzejolim tiek piešķirta attīstība. Dzejoļa sešās rindkopās sastopamas vairākas atkārtotas un variētas frāžu grupas.³³³

Dzejolī ir tikai nedaudzas frāzes, kuras neiekļaujas kādā no šīm motīvu grupām, un arī tās savukārt ir organizētas ar atkārtojumu un uzskaitījumu palīdzību: „Pavasaris, bet mēs dzērām ābolu vīnu, nez kuro gavēni mēs tā reibām. Jo bija pavasaris, un skolotāji skolā bija iemīlējušies, zvērināti notāri bija iemīlējušies, cigarešu un spirta pārdevēji arī bija iemīlējušies” (2.); „jocīgos vārdus, ar kuriem var spēlēt spēles un pateikt īpašas lietas” (4.); „Kāds iebrauc vārtos, nepareizo vai tuvāko ceļu, es nezinu”; „Bet vai tu,

³³¹ Auziņa A. Atšķirtie dārzi. Rīga: Uguns, 1995, 21. lpp.

³³² Turpmāk atsaucies uz: A.Auziņa. Slēpotāji bučojas sniegā. Rīga: Preses nams, 2001.

³³³ **1)** „Es meklēju tevi visu rītu” (1. rindkopa; tālāk „tu meklēji mani, kad es biju tā otra”, 2.; „Tu meklēji mani, kad es biju tā cita, tieši tāpēc tu mani neatradi”, 3.); **2)** „Sirds upē gāja un lūza brakšķēdama” (1.; tālāk „sirds” aizstāta ar „ledus”, 3., un „vilciens”, 6.); **3)** „Vilciens bija pilns ar mazuļiem, kucentiņiem un kumeliņiem un ļaužu bērniem” (1., tālāk „iestumjot lifta kabīnē bērnu ratiņus un izstumjot no kabīnes, bērns jāņem uz rokām”, 4.; „Tava māte vai varbūt manējā kapsētās vārtos stāv bērnu rokās”, 5.); **4)** „Opā, opā, opacī, vilki krita akacī” (1., tālāk „Akacī sēž vilks un smilkst, kas to vilku ārā vilks”, 3.; „Vai mēs zinām, kas vilku vilks ārā”, 4.; „Pirmais krita lielais vilks, otrais krita mazais vilks”, 5.); **5)** „Mūsu tērētā mīlestība” (1., tālāk „Mūsu zemes mīlestība, mūsu neprātīgā, neglābjamā, tērētā”, 3.; „Mūsu tērētā mīlestība”, 6.); **6)** „Dzeltenās baznīcas pagalmā zāle aug” (1., 3., 5., 6.); **7)** „Dzelzceļa ūdeni iedod man nodzerties” (2., 4., 6.; otrajā rindkopā arī variācija „iedod man nodzerties dzelzceļa ūdeni”); **8)** „Sapnis paklūp un ripo pa sliedēm” (5., „stāsti par sliedēm, par vītnēm, par eņģeli”, 6.).

kāds mani nesa, pāri upei, pāri ķēdei, pāri augstiem viļņiem cēla. Ei, runā vēl, stāsti vēl kaut ko” (6.).

Pateicoties šiem atkārtojumiem dzejolis prozā iegūst asociatīvu saistību ar sapni, kurā situācijas mainās ātri un mazliet neskaidri, vai arī ar polifonisku skaņdarbu, kura motīvi asimetriski atkārtojas, radot kaleidoskopisku mīlestības pārdzīvojuma atklāsmi. Līdzās asimetriskajiem atkārtojumiem izmantota arī epifora: frāze „Dzeltenās baznīcas pagalmā zāle aug” noslēdz 1., 3. un 5. rindkopu, bet frāze „Dzelzceļa ūdeni iedod man nodzerties” — 2. un 4. rindkopu, un pēdējās rindkopas beigās novietoti abi šie motīvi.

Šie atkārtojumi ir saistīti ar intertekstualitātes tēmu — abi epiforu motīvi ir citāti no krievu mūziķa Borisa Grebenščikova rokgrupas „Akvarium” dziesmām, savukārt frāze „Ei, runā vēl, stāsti vēl kaut ko” saistās ar dzejoli „runā vēl es mīlu tavu balsi...” krājumā „Atšķirtie dārzi”. Teksts nav ieturēts stingrā ritmā, izņemot četrpēdu trohajā ieturēto motīvu par vilku, kas aizgūts no bērnu dziesmiņas, kā arī četrpēdu daktilu citātā „dzeltceļa ūdeni iedod man nodzerties”.

Līdzīgi strukturēts arī darbs „Modeļa vēstule gleznotājam, kurš vēlāk kļuvis par mūku” [22]. Arī šis darbs ir balstīts uz atkārtojumiem un variācijām; tajā iespējams izdalīt vairākus motīvus.³³⁴

Atkārtojumi signalizē par dažādu laiku līdzāspastāvēšanu liriskās varones apziņā — tagadnes tukšums un skaidrība (to izsaka ziemas piesnigušo ielu un baltās patiesības tēli) kontrastē ar tumšā un zaļā dārza jutekliskumu un modeļa pozēšanas brīža erotisko saspīlējumu. Šis dzejolis iekļaujas vienā no krājuma galvenajām tēmām — atmiņu izraisīta pārdzīvojuma atklāsmē, nostalgijas un nepiepildītības izjūtas klātbūtnē. Darba nosaukums uzrāda pretrunu iemeslu — tas ir „zemes sievietes”, gleznotāja modeles un garīgā, šķīstā „gleznotāja, kurš vēlāk kļuvis par mūku” mīlestības neiespējamība.

Tekstā „Jau vairākus gadus tu nelaupi manu mieru...” [27] atkārtojumi izkārtoti vienkāršāk, tie parasti saistīti ar uzskaitījumu. Izņemot frāzi „Jo dzīvot, dzīvot es gribu”,

³³⁴ 1) „Tu nelasi, tu labāk nelasi to nekad” (1., turpat arī „tu nelasi”; „Bet tu nelasi, nelasi to nekad”, 4.); 2) „Taču es neaizmirsīšu tavas dziļās un tumšās acis” (1., „un es neaizmirsīšu tavas dziļās un tumšās senatnes gleznotāja acis”, 4.); 3) „Kad stāvēju tavā priekšā paplāti rokās” (1., „ne kannu, ne paplāti”, 4.); 4) „Sapņi Polijas laukos” (1. un 4.; „sapņi”, 3.); 5) „Vai arī tu mani satīki tonakt, [...] dārzā, [...] tumšā un zaļā?” (1., „kā mēs atvadījāmies tonakt, dārzā tumšā un zaļā”, 3.; „ne dārzu, tumšo un zaļo”, 4.); 6) „Atceries” (1. [divreiz], 3.); 7) „Ir svētki, mēs ēdam mandarīnus” (2., „svētkos ir mandarīni”, 4.); 8) „Un es allaž strīdos” (2., „Es strīdos”, 3.); 9) „Tā vajag” (3., 4.).

kas atrodas gan dzejoļa sākumdaļā, gan arī ir tā noslēdzošā frāze, pārējie atkārtojumi novietoti blakus („Tu nezini to rītu, tu nezini balto kreklu, tu nezini ziemas sauli, tu nezini vēstules lasītāju”; „Un es likšu vannā savu mīļuci mazo, savu pīkstuli, savu kakuci”). Teksts noformēts kā viena rindkopa, tādējādi izceļot tā nepārtraukto plūdumu, kas līdzinās ātram monologam, sakāpinātai grēksūdzei.

Darbs „Dievs iedezd jaunū rudens dienu...” [44] strukturēts ar anaforas palīdzību — ievadfrāzes pirmie divi vārdi atkārtojas visās rindkopās, kā arī pēdējā no diviem atsevišķi izdalītajiem teikumiem, kas likti teksta beigās. Ievadfrāze pilnībā tiek atkārtota darba pēdējā teikumā, tādējādi veidojot gredzenveida atkārtojumu. Darbā sastopami arī atkārtojumi, kas piesaistīti uzskaitījumam: „Baudi īstu garšu. Baudi savu bērnu bērniību kā savējo. [...] ..baudi atvasaru, baudi Rilki, baudi vaniļas pienu ar bulciņām. Baudi kustīgo debesi, baudi. Baudi Beverlīhilzu ar kokakolu”. Šie atkārtojumi gan padara tekstu muzikālu un plūstošu, gan arī izceļ ikdienas rutīnu, ikdienišķo darbību regulāro atkārtošanos.

Pēdējais dzejprozas teksts krājumā „Vēl ilgi pirms” [50] strukturēts ar epiforas palīdzību — katra no tā trim rindkopām noslēdzas ar frāzi „...būs jādzemdē bērns”. Darbā ir atsauce uz Marka Šagāla glezniecību („Pār Vitebskas jokainām mājām es lidoju tavās skavās”), kā arī pašcītāts („visam pāri milzīgās skumjas”³³⁵).

A. Auziņai dzejprozas teksti rodas arī 21. gadsimtā³³⁶, saglabājot atkārtojuma figūru radīto harmoniskumu, muzikalitāti un spilgto tēlainību, tādējādi apliecinot šīs formas dzīvotspēju un mākslinieciskās potences mūsdienās.

Dzejprozai pieskaitāmi teksti atrodami arī **Ingas Gailes** (dz. 1976) dzejoļu krājumos. Arī viņas darbos manāmas astrofiskuma iezīmes — vairākos darbos teksta nepārtraukts plūdums mijas ar atsevišķi atdalītām rindām, tādējādi veidojas teksti, kas daļēji līdzinās dzejprozai un daļēji — verlibra tekstam ar garām rindām. Tā kā autore grāmatās rindkopas netiek noformētas ar atkāpi pirmās rindas kreisajā malā un teksts parasti netiek nolīdzināts lapas labajā malā, dzejprozas un verlibra robežu noteikšana iegūst izteikti subjektīvu raksturu.

³³⁵ Sk. dzejoli „Pedvāle” šā krājuma 36. lpp.

Astoņi dzejprozas teksti publicēti pirmajā krājumā „Laiks bija iemīlējies” (1999). Teksts „Kad visās baznīcās pusdienlaiks...” [6]³³⁷ ir daļēnīkā sarakstīts šķietamās prozas darbs ar atskaņu sistēmu, kurā katra no trim rindkopām sastāv no četriem aptuveni vienāda garuma nogriežņiem, kuros ir blakus atskaņas.

Darbs „Aizkauc vēji un aizkauc vilcieni...” [12] ir dzejolis prozā, tajā pirmās piecas rindkopas saistītas ar daudzpunktiem. Atšķirībā no 20. gadsimta sākuma autoriem, I.Gaile izmanto daudzpunktus nevis, lai sagausinātu teksta lasījumu un liktu lasītājam „pārdomāt” izlasīto rindkopu, bet gan, lai signalizētu par teksta nepārtrauktību.

Dzejolis prozā „Mans vīrs ar rokām, kas kā sijas...” [31] strukturēts ar atkārtojuma palīdzību, izmantojot frāzi „Mans vīrs”, kas tekstā parādās trīs reizes. Arī darbā „Kāds dievs ir radījis šo pasauli...” [34] ir atkārtojumi — abas rindkopas sākas ar ievadfrāzes pirmajiem diviem vārdiem.

Teksts „Smiekli burzguļojoši aizķērās kaklā” [44], atšķirībā no iepriekšējiem, nav uzskatāms par dzejoli, kurā izmantots teksta vienlaidus plūdums, bet gan par darbu, kas ietver sevī gan dzejas, gan prozas iezīmes — līdzās fragmentārisma un subjektivitātei šeit vērojama prozaiska valoda, nelielas sižetiskuma iezīmes, tēlainis apkārtējās vides ieskicējums. Šādas iezīmes vērojamas arī pārējos krājuma dzejprozas tekstos „Kad tu pamanīji pretējo logu atspīdumu...” [52], „Mēs nepavisam neesam dievi...” [58] un „Kādi zilo acu zibeņi...” [59].

Otrajā krājumā „Raudāt nedrīkst smieties” (2004) publicēti deviņi dzejprozei pieskaitāmi teksti. Šajā krājumā autore intensīvāk izmanto atkārtojumu un uzskaitījumu, reizēm uz tiem balstīts viss dzejolis. Piemēram, darbā „Piezvaniet manai meitenei...” [23]³³⁸ 11 reizes atkārtojas vārds „piezvaniet”, savukārt teksts „Viss izkūst cigarešu smaržā...” [52] veidots kā uzskaitījumu katalogs, kurā katru nosaukto lietu piesaka vārds „ir” („ir sestdiena, ir istabas ar parketu un logi, ir kaut kur jūra, [...] ir puķes vāzēs, ir pildspalva uz galda”).

Krājumā ir trīs nelielu dzejprozas tekstu cikls („Dziesma par beisbola nūju”, „Dziesma par neuzrakstītu dzejoli” un „Dziesma par kādu, kurš klausās” [87-88]), kuru

³³⁶ Sk. „Lai skan melodija par norītiem vārdiem...”; „Sākās pavisam nevainīgi, ar arbūziem...” (Kultūras Forums, 2005.29.VII), „Kā lai esmu tavs eņģelis, kukulīt...”; „Negribu tevi tai visā iesaistīt...” (Karogs, 2006, Nr. 12), „Man iekšā ir grāmata...”; „Lai līst caur mani rudens rums...” (Karogs, 2009, Nr. 1).

³³⁷ Turpmāk atsaucies uz: I. Gaile. Laiks bija iemīlējies. Rīga: Pētergailis, 1999.

nosaukumā esošais vārds „dziesma” uzsver tekstu emocionalitāti un lirismu. Citi krājuma dzejprozas darbi ieturēti formās, kas parādījās jau pirmajā grāmatā.

Dzejprozas teksti publicēti arī trešajā krājumā „Kūku Marija” (2007), kurā 16 darbi sarakstīti bez dalījuma rindās (vai arī šāds dalījums mijas ar nepārtrauktu teksta plūdumu). Starp šiem darbiem izceļas teksts „ibiorio”,³³⁹ kurš sarakstīts atskaņotā prozā, un kurā, neraksturīgi I.Gailes dzejai, manāms izteikts sižetiskums.

Lai arī **Valta Ernštreita** (dz. 1974) debijas krājums „*Inter/rational*” (2004) ir izdots jau 21. gadsimtā, vairums tajā iekļauto darbu sarakstīti 20. gadsimta 90. gados. Šajā grāmatā iekļauti arī vairāki dzejprozas teksti. Darbi, kas tapuši 90. gadu sākumā ir dzejoļi prozā, kuros nav izmantots stingrs metrs („Mani sapņu kuģi...” [42],³⁴⁰ „Visiem, kas gāja pret rītu...” [43], „Pēterburga” [53]), daži no tiem noformēti sašaurinātas slejas veidolā, līdzīgi kā daudzi U.Bērziņa teksti („Ziemeļvirdžīnijas tuksnešainie klajumi...” [52], „Vienmēr tavā pusē...” [54]). Deviņdesmito gadu vidū dzejoļiem prozā pievienojas metriskās prozas teksti („Vairs nesāpēs nekad nekas nevienam...” [59], daļēji arī „Kā pa vijīgām zālēm...” [56]). Dzejoļos „Karsta ir rīta kafija” [47] un „Maza lieta” [79] rindkopas kombinētas ar verlibra rindām.

Jaunākajos krājuma dzejoļos, kas sarakstīti jau gadsimtu mijā, izmantotas arī atkārtojuma figūras, piemēram, tekstā „Iekšas asiņo...” [84]:

„...uz viļņiem laivas, uz viļņiem tīkli, uz viļņiem zvejnieki noskalo rūgtumu, noskalo slāpes un noskalo sāli no pieres, no rētām un iekšām. [...] Un papīra laivā lejup bez burām, bez tvaika, bez aira mēs laižamies lejup pa straumi un laižamies lejup pa straumi, un laižamies lejup pa straumi, līdz iestājas punkts.”

Pie nesenākajiem darbiem pieder arī krājumā ievietotais šķietamās prozas teksts „Es zvanu tev caur bezgalības miglu...” [92], kas, iespējams, liecina, ka V.Ernštreita dzeja pamazām attīstās harmoniskākas, simetriskākas formas virzienā (par spīti atkailināti emocionālajam saturam), un tas ietekmē arī viņa dzejprozas tekstu veidojumu.

Līanas Langas (dz. 1960) pirmajā krājumā „Te debesis, te ciparnīca” (1997) publicēts dzejolis prozā „Ainava”.³⁴¹ Šajā tekstā attēlots agrs rīts pilsētā, liriskās varones

³³⁸ Turpmāk atsauces uz: I.Gaile. Raudāt nedrīkst smieties. Rīga: Nordik, 2004.

³³⁹ Gaile I. Kūku Marija. Rīga: Orbīta, 2007, 72.–73. lpp.

³⁴⁰ Turpmāk atsauces uz: V.Ernštreits. Inter/rational. Rīga: Rīgas Jauno literātu apvienība, 2004.

³⁴¹ Langa L. Te debesis, te ciparnīca. Rīga: Daugava, 1997, 41.–42. lpp.

skatiens slīd pāri nemājīgai, piedrazotai videi, ar kuru kontrastē tikai „skaistulis Mēness” debesīs. Disharmoniskās vides aprakstā izmantoti uzskaitījumi, imitējot dažādu savstarpēji nesaderīgu lietu atrašanos blakus — paņēmiens, kas izmantots arī citos L.Langas darbos. Darbā izmantots atkārtojums — gan pirmā, gan pēdējā rindkopa sākas ar frāzi „Rīts atkal ir pienācis [pārāk] agri”, taču kopumā tam nav raksturīga tendence uz atkārtojumiem vai metrisko elementu izmantojumu.

90. gados tiek publicēti arī atsevišķi dzejprozas atdzejojumi, piemēram, Pola Verlēna dzejoļi prozā no krājuma „Atraitņa atmiņas” izlasē „Dzeja” (1995) D.Dreikas atdzejojumā un Šarla Bodlēra, Pola Verlēna, Artura Rembo, Grāfa de Lotreamona, Stefana Malarmē, Šarla Kro, Sen-Pola Rū un Pola Klodēla dzejoļi prozā franču dzejas izlasē „Tu sapņoji būt brīva” (1995) vairāku autoru atdzejojumā.

Arī nākamajā P.Verlēna grāmatā „Vienkāršas freskas” (2005) turpināta dzejprozas latviskošana. Šajā pašā gadā iznāk arī beļģu dzejnieces Rozes Marijas Fransuā dzejprozas cikla „Bezceļa avoti” atdzejojums.³⁴² Darbs pie šiem tekstiem, iespējams, atdzejotāju D.Dreiku iedvesmojis sarakstīt dažus dzejprozas tekstus arī pašai, tie publicēti laikrakstā „Kultūras Forums” (2005).

Deviņdesmitajos gados un gadsimtu mijā latviešu dzejproza ir atsevišķi spoži uzplaiksnījumi, nevis noturīga un pastāvīga tendence, kā tas ir, piemēram, franču, amerikāņu vai skandināvu literatūrās. Dzejprozas popularitāti, iespējams, pārspēj astrofiskās dzejas izplatība — autori nevēlas strukturēt savu darbu pēc jebkādiem stingriem principiem, nedomājot par darba žanriskajiem vai vizuālajiem aspektiem.

³⁴² Fransuā, R.M. Bezceļa avoti. Kurzemes princis. Tulkojusi D.Dreika. Rīga: Tapals, 2005.

4. 2. *Alfreda Putniņa „Karogi nemirst...” un citi eksperimenti perifērijā*

Līdzās 90. gadu jauniešiem autoriem dzejprozei šajā periodā pievērsušies arī vecāku paaudžu autori. Maz zināms dzejprozas darbs ir vecākās paaudzes autora **Alfreda Putniņa** (dz. 1919) dzejprozas krājums grāmatā „Karogi nemirst...” (1993) — tas veido grāmatas pirmo daļu „Sāpju sliekšnis”. A.Putniņš savas biogrāfijas dēļ³⁴³ nevarēja pilnvērtīgi realizēt literāta dotības padomju laikā, tāpēc 90. gados, kad autors sāk publicēt grāmatas, viņa darbi šķiet anahroniski — kā rakstījusi Inta Čaklā, A.Putniņš, lielāko daļu mūža pavadījis iekšējā emigrācijā, „orientējas uz savu jauno dienu literāro skolu un dus tradīcijas klēpī.”³⁴⁴ Šie vārdi attiecināmi arī uz viņa dzejprozas darbiem.

A.Putniņa darbu tematika ir dzīve okupētajā Latvijā, „iekšējā emigranta” neapmierinātība ar šādu dzīvi, kaismīgi apliecinājumi „īsteni latviskajām” vērtībām (respektīvi, ticība latviešu nacionālās atmodas literatūras piedāvātajam pasaules skatījumam, priekšstats par latviešiem kā īpašu tautu ar augstiem ētiskiem ideāliem un lielu radošu potenciālu) un maksimālistiska vēlme „cīnīties vai mirt” par latviešu nākotni. Visi šie uzskati pausti visai abstrakti un klišeji, izmantojot jau gatavus, 30. gados nostabilizējušos latviskās ideoloģijas priekšstatus un tēlus. Vairākkārt izmantoti Annas Brigaderes, Rūdolfa Blaumaņa, Jāņa Poruka, Jāņa Medeņa un citu latviešu autoru darbu motīvi. Daudzviet nacionālais patoss un tēlainība atgādina Andreja Eglīša daiļrades vidējā un vēlīnā posma darbus.

Par spīti šī krājuma hermētiskumam atsevišķās vietās manāmas sakarības ar Padomju Latvijā strādājošo dzejnieku motīviem — piemēram, Vizmas Belševicas dzejoļa „Latvijas vēstures motīvs: Vecrīga” opozīcija *vēji-klusums* parādās arī tekstā „Vēji, izbijušies, kliez...” [14],³⁴⁵ tikai A.Putniņš šos tēlus interpretē citādi: viņam ir „vēji uzticamie, vēji labie”, kuri skraida pa pamestām viensētām un pārdzīvo par nāves klusumu, kas tajās valda. Savukārt tekstā „Karogi nemirst...” slavas dziesma karogu mūžīgumam rada asociācijas ar Vītauta Ļūdēna dzejprozas tekstu „Vairogi”.

³⁴³ A.Putniņš Otrā pasaules kara laikā iesaukts Latviešu leģionā, pēc kara nokļuvis filtrācijas nometnē. Literatūrai pievērsies 50. gados, un padomju laikā viņam nebija iespēju publicēties.

³⁴⁴ Čaklā I. 1996. gada dzejas grāmatas//Jaunākā latviešu literatūra 1996. Rakstu krājums. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997, 8. lpp.

³⁴⁵ Turpmāk atsauces uz: A.Putniņš. Karogi nemirst...: Dzeja. Rīga: Arka, 1993.

Šādu tekstu rakstīšana, iespējams, autoram ļāvusi dzīvot pašradītā vērtību pasaulē, kurā par valodas iespēju izpēti vai žanra problemātiku svarīgāka ir iespēja iestāties par atņemtajām vērtībām un skarbi kritizēt tos, kas, autoraprāt, nelabvēlīgajā laikā nerīkojas īsta patriota cienīgi (piemēram, tekstā „Vientiesīgā, iebiedētā tauta...” [38]).

Krājumā „Sāpju sliexnis” visi teksti, izņemot piecus pantu dzejoļus, ir dzejproza. 23 darbi ir dzejoļi prozā bez stingra metra. Pārējie teksti (61) uzskatāmi par ritmisko prozu: 22 darbi sarakstīti, izmantojot daļeniķu, 20 — jambu, 10 — trohaju, 6 — amfibrahiju (parasti visai nekonsekventā izpildījumā) un 3 — daktilu. Autors metriskajos jautājumos rīkojas visai vienpusēji — sadzīviskākiem, kritiskākiem vai publicistiskākiem motīviem parasti izteikti bez stingra metra, savukārt patētikai un estetizācijai kalpo metriskā proza.

Vienu no jambā sarakstītajiem tekstiem „Šī zeme lai ir tava sāpe...” [70] var uzskatīt par šķietamās prozas tekstu — tam ir gan atskaņu sistēma (atsevišķi atskaņu pāri sastopami arī citos tekstos), kas iekļauj aptuveni vienāda garuma teksta nogriežņus (7–5 jamba pēdas).

Vairāku tekstu iedarbības pastiprināšanai izmantotas arī atkārtojuma figūras. Parasti tās ir anaforas, kuru mērķis ir akcentēt dzejoļa galvenos motīvus (piemēram, jau pieminētajā tekstā „Karogi nemirst...” vārds „karogi” piesaukts 14 reizes, astoņas reizes tas ievada rindkopu, un ievadfrāze likta arī gredzenveida atkārtojumā darba noslēgumā. A.Putniņš anaforas parasti izmanto simetriski visā tekstā, līdz ar to padarīdams tās diezgan mehāniskas.

Kopumā šis darbs liecina vien par autora kategoriski nacionālo stāju un deviņdesmito gadu kontekstā neienes novitātes latviešu dzejprozas tradīcijā —no darbu tapšanas laika līdz grāmatas publicēšanai pagājis pārāk ilgs laiks.

Arī citi autori mūsdienās epizodiski pievēršas dzejprozei.

Liepājas prozaiķis **Edvīns Tauriņš** (dz. 1937) apjomīgajā dzejoļu krājumā „Zvīņu katedrāle” (1998) iekļāvis arī dzejprozas tekstus. Šajā grāmatā ir gan viengabalaini dzejprozas paraugi, gan darbi, kuros rindkopas kombinētas ar pantu dzeju, gan arī vairāki teksti, kas balansē starp verlibra rindām un īsās rindkopās dalītu tekstu, jo tajos katra frāze parasti aizsāk jaunu rindkopu.

E.Tauriņa dzeja iekļaujas tajā latviešu dzejas daļā, kuras interešu lokā ir dzejas izteiksmes veida dažādošana, tieksme tajā ietvert daudzveidīgu valodas materiālu un

vēlme veidot asociatīvu, daudzslāņainu tekstu. Tomēr šo darbu mākslinieciskā kvalitāte ir visai nevienmērīga, jo autors savus impulsus īsti nespēj pakļaut kompozīcijai, kā arī bieži vien ļaujas liekai ekstravagancei, kas apgrūtina darbu uztveri.

Vairums dzejprozas tekstu krājumā ir dzejoļi prozā bez ritma un atskaņām. Izņēmums ir krājuma ievadteksts „Mana miniatūra”, kurā daļa rindkopu ir veidota jamba metrā (visā darbā šis metrs gan nav konsekventi ievērots):

„Un tā tas ir, un tā tas nav, ka strazdam knābī dziesma tūkst.

Un tā tas nav, un tā tas ir, ka uztūkusi — dziedama.

Un tā tas ir, un tā tas nav, ka dziesma, tā ir putna sirds un svētā dvēsele, tā — patraks prieks un skumdināšanās (ak, pamēģini ligzdu pamest...).

Un dziestot, tukšā ligzdā dziesma klīdīs, kad strazds būs prom jau gabalā?” [5]³⁴⁶

Citos dzejprozas tekstos muzikalitāti un liriskuma iespaidu nodrošina atkārtojumu izmantošana, kā arī atskaņas, kas parādās atsevišķās vietās, piemēram, teksta „Retoriski jautājumi” noslēgumā: „Vai zēnu dienu smaids, bārdas naža, darba skoteļa un vēlāk spieķa padzīts (cik daudz naglu jau labotā papēdī sadzīts!) [...] Garākā lokā... (Doma jau lokās? Lai sokās!)” [27].

Interesanta iecere ir darbs „Miniatūru popūrijs” [141], kas sastāv no trim suverēniem dzejprozas tekstiem, un katru no tiem ievada verlibra rindas. Šajās rindās aprakstīta autora darba kolēģu un draugu neizpratne par viņa daiļradi, atzinums, ka no tās „ne i joda nesaprotam” un prasība „Vai tu nevari rakstīt,/Velns parāvis,/Latviski un saprotami?”. Savukārt dzejprozas teksti it kā sniedz autora daiļrades paraugus un mudina lasītāju apsvērt, vai patiešām darbi ir tik nesaprotami. Iespējams, autors iecerējis šo darbu kā zināmu rehabilitāciju līdzbiedru acīs, jo visi trīs dzejprozas teksti ir samērā vienkārši uztverami, tāpat kā atsevišķi citi viņa dzejprozas teksti (piemēram, „Zari” [179] un „Lapas” [180]), kuru pamatā ir kāds atsevišķs tēls, kam pakārtota visa darba tēlainība.

Atšķirībā no A.Putniņa dzejprozas, E.Tauriņš neapmierinās ar tradicionālu, latviešu literatūrā jau sen aprobētu tēlainību, bet meklē oriģinālus tēlus un individuālu, savdabīgu izteiksmi, ietekmēdamies no savas paaudzes latviešu dzejniekiem ar līdzīgām interesēm

³⁴⁶ Turpmāk atsauces uz: E.Tauriņš. Zvīņu katedrāle: Dzeja. Liroepika. Liepāja: Kurzemes Vārds, [1998]. Sk. arī E.Tauriņš. Greizsirdīgās klavieres//Kultūras Forums, 2008.19.IX, 8. lpp.

(Uldis Bērziņš, Aivars Neibarts). Brīžos, kad šī oriģinalitāte spēj izteikt autora pārdzīvojumu, E.Tauriņa dzejprozā sastopami interesanti atradumi, kas parasti tomēr nekļūst par vienotu, saliedētu tekstu.

Dzejprozu rakstījusi arī **Eva Mārtuža** (dz. 1954). Viņas dzejoļu krājumā „Sniegs apsedz vaļēju brūci” (1996) ievietoti 20 dzejprozas teksti. E.Mārtužas dzejprozas tekstos sievietē apzinās sevi kā miesīgu, grēcīgu būtni, daudzi teksti veltīti iekārei, baudai, grēka un vainas sajūtai, ko izteic metafora „tumšas asinis”. Ar šo motīvu loku savdabīgi kontrastē latviskās ideoloģijas nospiedumi šīs sievietes apziņā (ganiņa, Barontēva, Raiņa pieminējums), kas pārstāv šķīstības un miera sfēru, līdz kurai liriskā varone nespēj pacelties.

Vairums šo darbu ir dzejoļi prozā, to kompozīcijā bieži vien vērojamas dažādas nekonsekvences, piemēram, ritma maiņa un atskaņu parādīšanās teksta vidū. Liriskās varones impulsīvā daba izpaužas arī darbu uzbūvē — piemēram, darbā „Manī notiek asiņu pārvērtība...” [53]³⁴⁷ sākumdaļa ir bez atskaņām, tās parādās brīdī, kad liriskā varone sāk izjust spēcīgu kaislību, it kā spontāni izlauzdamies no viņas prāta:

„Pie velna es kautrību sūtu tai brīdī, kad asinis jūtu. Par vilkati šonakt es kļūtu, ar tevi lai pildīta būtu, no asinīm brīva tad būtu pēc nakts, kad tava es kļūtu. Pie velna šorīt tevi es sūtu, jo jaunas asinis tuvumā jūtu.”

Par atskaņoto prozu uzskatāmi tikai divi darbi, kuros atskaņas sastopamas visa teksta garumā: „Mēness, nepabeigts, apaļš...” [11] un „Nu meklē, meklē jaunus vārdus...” [58].

Daudzos tekstos izmantotas arī atkārtojuma figūras. Uz tām balstīts darbs „Skrien tirpiņas pār muguru...” [17], kuru organizē gan anafora „Skrien tirpiņas pār muguru”, gan epifora (ar variācijām) „Lai cits [neviens] te/vairs mani neatrod” pirmās un trešās rindkopas noslēgumā, gan atkārtotā frāze „Es kaila, kaila, kaila” un arī atsevišķu vārdu atkārtojumi, parasti ietverti vienā frāzē. Darba „Meklējiet sievieti...” ievadvārdi atkārtojas visu sešu rindkopu sākumā [43].

16 dzejprozas teksti publicēti nākamajā E.Mārtužas dzejoļu krājumā „Es tumsai pieglaužos” (2004), to vidū ir gan ritmizēti, koncentrēti teksti, gan arī izvērstāki darbi, kas līdzinās autobiogrāfiskam tēlojumam vai esejai („Aizlidošana” [33],³⁴⁸ „Mamma un

³⁴⁷ Turpmāk atsauces uz: E.Mārtuža. Sniegs apsedz vaļēju brūci. Rīga: autorizdevums, 1996.

³⁴⁸ Turpmāk atsauces uz: E.Mārtuža. Es tumsai pieglaužos. Dzeja. Rīga: Poligrāfijas infocentrs, [2004].

nosalusī meitas sirds” [43], „Loga rāmis gleznas ietvars” [57], „Vakara maigā nosarkšana” [81], „Zeme ir gudra sieviete” [116]). Arī šā krājuma dzejprozas tekstiem raksturīga neapvaldīta emocionalitāte, jutekliskums, kā arī mākslinieciska nevienmērība.

Starp 90. gadu dzejprozas autoriem jāpiemin arī **Ilona Miezīte** (dz. 1967), kuras pirmajā krājumā „Mūžības aicinājums” (1995) publicēti dzejoļi prozā „Tur ziemeļos miglā brēc gulbji...” un „Aizskar mani ar baltu spārnu...”³⁴⁹. Šie darbi ieturēti visai tradicionālā romantisma ietekmētā stilā un tēlainībā, tiem raksturīga atkārtojumu pārbagātība un visai eksaltēts izteiksmes veids. Pirmajā darbā vairākkārt izmantotas iekšējās atskaņas, savukārt otrā tekstā piecas no septiņām nelielajām rindkopām noslēdzas ar epiforu „Dievs”.

Deviņdesmitajos gados vēl vairāki latviešu autori izmantojuši dzejprozu — arī reģionālās preses publikācijās pavīd Ādolfa Gaujiesha, Margaritas Silagalas un citu literātu darbi ar šādu apakšvirsrakstu³⁵⁰.

³⁴⁹ Miezīte I. Mūžības aicinājums. Rīga: Ingmāra Zemzara apgāds, 1995, 47., 62. lpp.

³⁵⁰ Gaujietis Ā. Dzeja prozā vai kaut kas līdzīgs//Kurzemes Vārds, 1995.4.VIII; Silagala M. Dzeja prozā//Staburags, 1991.19.XII, Asteres dziesma. Dzeja prozā//Stars, 1991.17.VIII u.c.

4. 3. Autori starp dzeju un prozu, Inga Ābele „Atgāzenes stacijas zirgi”

Viena no deviņdesmito gadu jaunās literatūras iezīmēm ir robežu vājināšanās starp dzeju un prozu. Tā izpaužas gan kā rindkopu izmantojums dzejnieku darbos, gan kā subjektivitāte, spilgta, nereālistiska tēlainība un neliels teksta apjoms atsevišķu prozaiķu darbos, kas liek gan aizdomāties par šo darbu žanrisko piederību, gan arī par žanra robežu problemātiku mūsdienu literatūrā.

Spilgts piemērs ir prozaiķes **Irbes Treiles** (dz. 1978) darbi, kuri apkopoti grāmatā „Princese atver acis” (2000). Preses publikācijās I.Treiles teksti parasti tiek dēvēti par miniatūrām, savukārt grāmatai dots žanra apzīmējums „romāns miniatūrās”, kas, iespējams, uzskatāms drīzāk par komerciālu apsvērumu diktētu soli, jo grāmatu veido daudz savstarpēji sižetiski un arī formāli nesaistītu tekstu. Šo darbu spilgtā tēlainība, emocionalitāte un subjektivitāte tos tuvina dzejai.

Spēles ar darbu žanrisko piederību grāmatā piesaka gan nodaļas nosaukums „Pasakas pirms pamošanās”, gan darbu nosaukumi „Pēc pieprasījuma rakstīta luga, kurā ir lielas sāpes”, „Neesošas miniatūras aptuvens tulkojums no valodas, kuru neviens nesaprot” un darbu ievadfrāzes, kuras dod mājienu par darba žanra saistību ar stāstu („Šis stāsts nebūs par to...”) vai vēstuli („Es rakstu jums ar patiesām skumjām sirdī...”).

Grāmata ir žanriski neviendabīga — tajā ir, piemēram, gan pasaka „Reiz dzīvoja kāds sasiensams suns...” [60]³⁵¹ ar izvērstu sižetu, gan arī dzejprozei pieskaitāmi darbi: teksts „Klau, draugi, nerimtīgi smaidošie...” [9], kas veidots, balstoties uz jambu, savukārt darbi „Ja man būtu mīļotais...” [18] un „Es rakstu jums ar patiesām skumjām sirdī...” [99] strukturēti ar anaforas palīdzību — tās abos darbos sastopamas visu trīs rindkopu sākumā.

Uz atkārtojuma figūrām balstīts teksts „Karavīri jādelē šurpu turpu...” [24] — Ievadfrāze tekstā atkārtota vēl divas reizes, savukārt otrajā rindkopā meitenes runātās frāzes dažādās variācijās izsacītas divreiz („Dzirdi, vai dzirdi, man mīļā nav bijis. Dzirdi, vai dzirdi, simts man bij mīļo, bet viena nav bijis”; „Trenc viņus prom no mana loga, trenc visu simtu no loga”). Trešajā rindkopā pirmais un trešais teikums noslēgts ar uzrunu „nakts”.

³⁵¹ Turpmāk atsauces uz: I.Treile. Princese atver acis. Rīga: Daugava, 2000.

Kā raksturīgs dzejprozas grāmatām, arī šis krājums ir žanriski neviendabīgs. Tajā ir gan darbi, kas pieskaitāmi dzejprozai, gan arī teksti, kas, iespējams, aktualizē mūsdienu literatūrā visai marginālo miniatūras žanru. Kā ierasts šādos gadījumos, starp šiem darbiem noteikt žanriskās robežas šķiet neiespējami.

Cits piemērs ir **Jāņa Einfelda** (dz. 1967) īsprozas darbi, kas publicēti periodikā un viņa stāstu krājumos. Arī šo darbu žanriskā piederība ir diskutabla, tos iespējams definēt kā īsos stāstus, metaforiskus, blīvus dzejprozas tekstus, tēlojumus vai miniatūras. Guntis Berelis par J.Einfelda grāmatu „Mēness bērns” (1995) rakstīja: „Ar tradicionālajiem prozas žanru apzīmējumiem — stāsts, romāns, novele, pasaka, līdzība, miniatūra utt. — Einfeldam ir stipri saspīlētas attiecības,”³⁵² minēdams īpašo žanra apzīmējumu „einfelds”, kas izceļ autora mākslinieciskā rokraksta savdabību, kā arī prozai citkārt neraksturīgu īpašību — vairumam Einfelda īsprozas darbu nav iespējams pārstāstīt sižetu, jo šajos darbos tas tradicionālā izpratnē nepastāv. „Einfeldu poētika balstās uz bezgaldaudzo metaforu savstarpējo attiecību spēli; būtībā tuvošanās Einfelda prozai iespējama frāzes vai pat tikai dažu vārdu līmenī”³⁵³.

Tā kā J.Einfelds ir prozaikis, stāstu krājumu un romānu autors, arī viņa īsprozas teksti tiek uztverti kā prozai piederīgi darbi, lai arī to mākslinieciskais risinājums dažkārt ļauj runāt arī par prozas un dzejas saplūsmi. Piemēram, īsprozas krājumā „Neļaudis” (2005) ir vairāki teksti, kuru tēlainība un muzikalitāte, kā arī aktīvais atkārtojuma figūru izmantojums drīzāk līdzinās dzejai, nevis īsprozai.

Darbs „Apsolītā Eldorado” sarakstīts daudzskaitļa pirmajā personā, un gandrīz katrā nelielajā teikumā atkārtots vietniekvārds „mēs, mūsu, mums”. Darba tēlainība atsauc atmiņā franču moderno dzejprozu, kas bieži pievērsusies pilsētas tēlam: „Mums ir dakstiņi un šiferi, mums ir melni skursteņi, to apkvēpušais meistars un mēnessērdzīgie kaķi uz kores.”³⁵⁴

Interesanti prozas un dzejas saplūsmes paraugi ir arī nelielie teksti „Raijo”, „Korņīkam” un „Upe”³⁵⁵. Visi trīs tie ir rakstīti otrajā personā, darbos vairākkārt uzrunājot to, kas piesaukts darba nosaukumā. Šo darbu stilu ietekmējušas liriskas

³⁵² Berelis G. Klusums un vārds. Esejas un apceres par literatūru. Rīga: Daugava, 1997, 228. lpp.

³⁵³ Turpat, 230. lpp.

³⁵⁴ Einfelds J. Neļaudis. Rīga: Dienas grāmata, 2005, 70. lpp.

³⁵⁵ Turpat, 107., 125. un 146. lpp.

dziesmas, folkloras motīvi, kā arī modernā literatūra. Rodas iespaids, ka J.Einfelds vēlēties radīt sinkrētiskās literatūras paraugus — tekstus, kas tapuši pirms mūsdienu literāro žanru izveidošanās, un atgādina seno kultūru dziesmu un teiksmu pierakstu atšifrējumus.

Gan I.Treiles, gan J.Einfelda darbi rāda, ka mūsdienu literatūrā spēles ar dažādiem žanriem un stiliem izplatītas ne tikai dzejā, bet arī prozā. Lai arī iepriekš apskatītie darbi formālā ziņā krietni līdzinās daudziem dzejnieku rakstītiem dzejprozas paraugiem, literārais konteksts tos tiecas pieskaitīt prozaiķu sarakstītiem īsprozas tekstiem, tā apliecinot konteksta lielo nozīmi žanriski diskutablu parādību definēšanā.

Mūsdienu latviešu dzejprozā iezīmīga ir **Ingas Ābeles** (1972) dzejprozas grāmata „Atgāzenes stacijas zirgi” (2006), viena no grāmatām, kas uzrāda šī žanra potenciālu 21. gadsimta latviešu literatūrā. Lai arī I.Ābele pazīstama galvenokārt kā dramaturģe un prozaiķe, viņa publicējusi grāmatas dažādos žanros, apliecinot savu interesi par žanru atšķirīgajiem spēles noteikumiem. Autore grāmatas pasītē definējusi savus darbus kā dzejprozu. Grāmata sastāv no 57 dzejprozas tekstiem un diviem izvērstiem verlibra dzejoļiem, tā turpinot jau kopš 19. gadsimta pastāvējušo tradīciju vienas grāmatas ietvaros savienot dzejprozu un pantu dzeju.

Cita dzejprozas tradīcija ir dažādu žanru imitēšana un atdarināšana. Kā atzinis Raimonds Briedis, arī I.Ābeles grāmata piedāvā formālu daudzveidību, „ietverot atšķirīgus žanrus. No nospriegota teikuma („Skatiens”) līdz sižetiska vēstījuma konspektam („Māju dzīve”). Pati autore nosaukumos izmanto žanriskus apzīmējumus: „saruna”, „klusā daba”, „lūgšana”, „leģenda””³⁵⁶. Vēl R.Briedis min tādu darbu kvalitāti kā „balādiskums” — tā sastopama tekstos, kuri uzrunā kādu promesošu vai nesatīktu personāžu.

Grāmatas galvenā darbības vieta ir Atgāzenes stacijas apkārtnē, autore tābrīža dzīvesvieta. Lai arī grāmatā sauktas vārdā vairākas reālijas (Vienības gatve, Dīķu iela, Altonavas iela, Atgāzenes un Zasuļauka stacijas, netālais veikals „Rimi”) un ir atklāts vietējās vides kolorīts (piemēram, apkārtnē dzīvojošās čigānu ģimenes, kurām pieder grāmatas nosaukumā minētie zirgi), darbu asociativitāte ļauj autorei domām brīvi ceļot laikā un telpā attālinātos notikumos un izjūtās.

³⁵⁶ Briedis R. Pasaule panāk pretī. Kā gan autorei tas izdodas?//Kultūras Forums, 2006.14.VII, 2. lpp.

Vairums grāmatas tekstu ir dzejoļi prozā bez ritma un atskaņu sistēmas. 10 tekstos autore izmantojusi ritmu — šie teksti sarakstīti, izmantojot daļenieku, visai brīvi rīkojoties ar neuzsvērto zilbju daudzumu tajos. Divos tekstos izmantotas atskaņas, kopā ar atkārtojumu lietots atsevišķs atskaņu pāris, kas piešķir rindkopai ornamentālu, ritmisku akcentu („ne sūces, ne brūces” [18]³⁵⁷, „kā klīstoši soļi, kā birstoši oļi” [23]).

Divi teksti sastāv no vairākām nelielām daļām (titulteksts un „Spēles”), savukārt citi, lai arī ir viendabīgi, ietver laikā un telpā attālinātas epizodes. Šādā veidā autore neliela apjoma tekstā spēj koncentrēt bagātīgu materiālu („Māju dzīve”, „Es biju”, „Viņa”). No uzmetuma garākam prozas darbam šos tekstus atšķir tas, ka visos no tiem atrodami tikai sižeta aizmetņi, apvienoti ar spilgtu tēlainību.

Cits dzejiskuma avots ir atkārtojuma figūras, kuras izmanto arī I.Ābele. Arī viņa visvairāk izmanto anaforu. Vairākos darbos anaforu veido frāze, kas nosaka darba saturisko dominanti, atkārtodamās vairāku rindkopu sākumā. Darbā „Dzīvnieku mīlestība” [15] 4 no 6 rindkopām sākas ar frāzi „Esmu pilsētas dzīvnieks”, tekstā „Zīmes” [54] visas trīs rindkopas sākas ar „Iespējams”, savukārt darbā „Kafejnīca „Es tevi mīlu” Zaslauka stacijā” [62] sešas rindkopas sākas ar „Pie sliedēm”, ar šo frāzi sākas arī viena no trim rindām darba beigās. Tekstā „Krāsainā dzīve” [70] deviņas reizes atkārtojas vārdi „Mana vecmāmiņa”, sešas reizes tā aizsāk rindkopu.

I.Ābele izmanto atkārtojumus arī vienas rindkopas ietvaros, parasti tie aizsāk jaunu teikumu vai teikuma daļu (šāds paņēmieni šajā pētījumā dēvēts par iekšējo anaforu). Darbā „Gaidot rudo vīru” [16] 2. rindkopā piecreiz atkārtojas „zinu” vai „es zinu”, savukārt tekstā „Zāles pret sevi” [65] 17 no īsajiem teikumiem sākas ar vārdu „Bailes”. Vienas rindkopas ietvaros vairāki teikumi pēc kārtas sākas ar vienu un to pašu vārdu arī darbos „Societēšana” [72] un „Novembris” [73], kā arī vārdi atkārtojas vienas rindkopas ietvaros („Klusā jūra” [74]). Tekstā „Klusā Altonava” [66] atsevišķi teikumi sastāv no atkārtojumiem: „Klusais ciems, klusā istaba, klusais grāmatplaukts ar klusējošām grāmatām, klusā saule” un „Uz vārnu, uz koku, uz ielu, uz muižu, uz mani.”

Epifora izmantota darbā „Mirklis nav mana ieejas biļete laimē” [34], kurā pirmās trīs rindkopas beidzas ar vārdiem „Esi laimīga? Esmu”. Bet darbā „Atgāzenes stacijas zirgi” [24] 1. daļā trīsreiz atkārtojas refrēns „Ne vārda par to, kā čigāni naktīs sit zirgus”, tālāk

³⁵⁷ Turpmāk atsauces uz: I.Ābele. Atgāzenes stacijas zirgi. Rīga: Atēna, 2006.

seko frāze „Bet ne vārda par to”, citā daļā [26] divreiz „Lai veselība tev un tavai ģimenei”.

„Dienvīdū” [29] pirmā un pēdējā rindkopa beidzas ar ģimenes locekļu uzskaitījumu (ar nelielām variācijām): „tēvs, māte, vīrs, dēls, pāris kaķu un suns”. Otrā un trešā rindkopa ir vienādas, izņemot divus vārdus: „Viss ir iespējams. Tomēr neticams. Ka varētu iepazīties vēlreiz/nesatikties kādreiz”. Šie atkārtojumi noapaļo teksta kompozīciju, piešķirot šīm frāzēm maģisku skanējumu, padarot tos līdzīgus buramvārdiem. Līdzīgs princips izmantots Veltas Sniķeres dzejolī „Es iekritu vārdu atvaros...”, kurā dzejoļa otrā puse atkārtoti pirmās puses rindas, tikai apgrieztā pantu secībā.³⁵⁸ Šādu atkārtojuma paveidu varētu dēvēt par spoguļveida atkārtojumu.

Gredzenveida atkārtojumiem līdzīgas konstrukcijas I.Ābele veido, nevis noslēdzot darbu ar sākuma frāzes atkārtojumu, bet gan izvēloties atkārtot kādu frāzi (vai frāzes) no darba sākumdaļas. Tekstā „Māju dzīve” [30] otrās rindkopas tēli „Aplis. [...] Cirka telts stepes vidū. Vējā plandošs karodziņš” atkārtojas arī darba pēdējā rindā, savukārt darbā „Spēles” [36] otrās daļas frāzes atkārtojas pēdējā daļā.

Īpatnēja pakares modifikācija sastopama tekstā „Plaisā” [71], kurā frāze „Gaidīšu tevi atpakaļ” atkārtota piecas reizes — 3. rindkopas beigās, nākamajās divās atsevišķi izdalītās rindās un sekojošās rindas sākumā. Frāze atkārtota arī darba pēdējā rindā. Šīs frāzes pārveidots variants „sagaidīt atpakaļ” četras reizes izmantots kā epifora.

Komplicēti atkārtojumi parādās arī darbā „Viņa” [52], kur trešajā rindkopā atkārtojas līdzīgas teikuma konstrukcijas (*lai.. vajag..*), darbā atkārtojas arī nāves gaidīšanas motīvs („gulēja uz mutes gultā un skatījās, kā mušas starp rūtīm mostas uz pavasari”) un Viņas rūpju motīvs („neaizver acis. Es vienmēr esmu tev līdzās”).

I.Ābeles grāmata ir spilgts 21. gadsimta sākuma latviešu dzejprozas darbs, kura autore ir drīzāk prozaiķe, nevis dzejniece. Tāpēc grāmata uztverama arī kā mēģinājums izveidot koncentrētus, no visa liekā atbrīvotus dzejprozas tekstus, kuros atsevišķa epizode vai asociācijas spēj sniegt vispārīnājumu, sapludinot kopā dažādus laikus un telpas. Daži no šiem darbiem, iespējams, varētu veiksmīgi iekļauties kādā garākā prozas tekstā, bet citu spilgtā tēlainība padara tos pašvērtīgus.

³⁵⁸ Sniķere V. Nemitas minamais. Čikāga: Alfrēda Kalnāja apgāds, 1961, 11. lpp.

20. gadsimta pēdējie gadi liecina par dzejnieku (A.Auziņa, I.Gaile, V.Ernštreits) un prozaiķu (I.Treile, J.Einfelds, E.Tauriņš) interesi par prozas un dzejas robežparādībām, eksperimentiem ar dažādu žanru iezīmēm, prozas rindkopās iekausētu lirismu, subjektivitāti un krāšņu tēlainību. 21. gadsimta sākuma nozīmīgākais dzejprozas darbs ir I.Ābeles „Atgāzenes stacijas zirgi”.

Kā liecina mūsdienu autoru darbi, žanriskās piederības jautājums mūsdienu rakstniekam ir visai margināls jautājums. Līdzās dzejprozai pastāv īsproza, kuras metaforiskums un asociativitāte tuvina to dzejai, kā arī astrofiska dzeja, kuras apjomīgie periodi netiecas pārtapt ne dzejas rindu daļījumā, ne dzejprozas rindkopās.

Īsprovā rodas jauni, „privāti” žanri, kas balstīti krievu rakstnieka Daniila Harmsa un citu autoru absurda literatūras paraugos – Riharda Bargā presē publicētās „tenkas”, Māra Bērziņa īsprovā darbi krājumā „Gūtenmorgens” (2007), Eduarda Aivara (Aivara Eipura) „Mīnimas jeb Vienā istabā ar Antonu Vēbernu” (2008). Domājams, nākotnē katrs autors ieņems savu īpašu vietu iedomātā skalā, kuras vienā pusē būtu „tīra” dzeja un otrā – tīra „proza”, tādējādi paplašinot žanra jēdzienu līdz pilnīgai identifikācijai ar konkrētu autoru.

Nobeigums

Latviešu dzejproza ir žanrs, kam nu jau ir 135 gadus senas tradīcijas, un kura savdabība vēl joprojām nav apzināta. Šajā darbā apzināti dzejprozas tradīcijas galvenie pieturas punkti, mēģināts saskatīt tās likumības un galvenās iezīmes.

Dzejproza vienmēr izvirza priekšplānā žanra problemātiku, nedodot skaidru atbildi uz jautājumiem par darba žanrisko piederību. Šī darba ietvaros tika konstatēts, ka vieglāk ir nošķirt dzejprozas un dzejas atšķirības, jo tajās iespējams vadīties pēc formāliem principiem, savukārt sarežģītāk ir apjaust dzejprozas un īsprozas (miniatūras, tēlojuma, skices) atšķirību. Otrajā gadījumā darba žanrisko piederību bieži vien nosaka autora dotais apzīmējums, literatūrvēsturiskā tradīcija vai pat atsevišķu interpretētāju uzskati.

Dzejproza, sākot ar 19. gs. franču literatūru, veidojusies kā dumpīgs, literāros kanonus un normas izaicinošs žanrs, kuram nav iespējams piemērot stingras formālas vai saturiskas prasības. Šis darbs tiecas atklāt latviešu dzejprozas daudzveidību, raksturot katra darba nozīmīgākās kvalitātes un formālos aspektus, koncentrējoties uz metra, atskaņu sistēmas un atkārtojuma figūru izpēti — nozīmīgākajiem dzejprozas formveides elementiem. Promocijas darbā īsi raksturota arī attiecīgā tipa tekstu tematiskais loks un to nozīme autora daiļradē (sevišķi gadījumos, ja teksts pieder pie nozīmīgiem sasniegumiem), ja iespējams, minētas paralēles ar citiem latviešu un pasaules literatūras darbiem.

Darba tapšanas procesā nācās saskarties ar līdzīgu pētījumu trūkumu latviešu literatūrzinātnē, kā arī ar terminoloģiskām nepilnībām, kas raksturīgas dažādu pētnieku izteikumiem par dzejprozas, īsprozas un dzejas asimetrisko formu specifiku. Viens no šī darba mērķiem bija tuvoties izpratnei par šo specifiku, piedāvājot formālus kritērijus, pēc kuriem diferencēt dzeju, dzejprozu un īsprozu, tā mudinot skaidrāk apzināties visu trīs kategoriju savdabību.

Viens no darba galvenajiem mērķiem bija pierādīt, ka dzejprozas tradīcija latviešu literatūrā vispār ir eksistējusi un ka ir iespējams uzrakstīt pārskatu par tās vēsturisko attīstību. Apzinot avotus, tika atrasti daudzi dzejprozas paraugi, gan ievērojamāko latviešu autoru radīti, gan maz zināmu un pilnīgi nezināmu literātu darbi. Šajā darbā galvenokārt akcentēts to autoru veikums, kuru vārdi ir pazīstami plašākam lasītāju un

pētnieku lokam un kuru darbi latviešu literatūras vēsturē guvuši rezonansi. Tomēr atsevišķos gadījumos, lai labāk raksturotu kādu formālu paņēmienu vai detalizētāk izprastu kādu vēsturisku posmu, analizēti arī maz zināmu autoru daiļrades paraugi.

Lai arī darbu kvantitātes ziņā iespējams runāt par latviešu dzejprozas tradīciju, šo darbu mākslinieciskās izteiksmes līdzekļu dažādība mudina domāt, ka latviešu autori mazāk iespaidojušies cits no cita darbiem, kurus bijusi iespēja lasīt, bet gan no dažādiem ārzemju paraugiem. Šis apstāklis nosaka latviešu dzejprozas tradīcijas zināmu hermētiskumu latviešu literatūras kontekstā.

Kā redzams no latviešu dzejprozas vēstures, sākumposmā (19. gs. beigas – 20. gs. sākums) dzejproza ir kā antitēze tradicionālajai jeb pantu dzejai, tāpēc autori tikpat kā neizmanto ne metru, ne atskaņas (Auseklis, Aspazija, Jānis Poruks, kā arī 20. gs. sākuma debitanti Jānis Akuraters, Kārlis Štrāls, Kārlis Jēkabsons). Tikai 20. – 30. gados sākas sintēze jeb eksperimenti ar tekstu ritmizēšanu un atskaņu sistēmas izveidi (vai arī ornamentālu, asimetrisku atskaņu lietojumu), kuri tajā laikā ir klātesoši Lūcijas Zamaičas un Aleksandra Čaka darbos.

Mūsdienās ir izplatītas abas šīs tendences, parasti metru un atskaņas izmanto autori, kuri pazīstami galvenokārt kā dzejnieki (Uldis Bērziņš, Māris Melgalvs), savukārt prozaiķi šos elementus izmanto daudz mazāk (Inga Ābele, Irbe Treile). Visai latviešu dzejprozai ir raksturīga atkārtojuma figūru izmantošana.

Dzejproza latviešu literatūrā piedzīvojuši divus popularitātes periodus. Pirmais ir 20. gs. sākums, kad to izmanto vairāki populāri autori. Šajā periodā izplatīta ir arī romantisma un simbolisma ietekmēta proza, kurai raksturīgs liriskums un izkāpināta emocionalitāte. Otrais ir 60. gadu otrā puse padomju Latvijā, kad šo formu atklāj tā laika populārākie dzejnieki, pārsvarā gan izmantodami to kā vienu no formāliem paņēmieniem dzejoļu rakstīšanai (izņēmums ir I.Ziedoņa „Epifānijas”).

Nozīmīgi mākslinieciskie sasniegumi latviešu dzejprozā saistās ar tiem autoriem, kas izmantojuši dzejprozas piedāvātās iespējas radīt tekstu, kura poētika izriet no izmantotās formas. Tādējādi dzejprozas teksts var būt komentārs par dažādiem literāriem žanriem (piemēram, jau darba virsrakstā aktualizējot apzīmējumus „slavas dziesma”, „proza”, „himna”, „psalmi”, „lūgšana” u.c.), gan atsauce uz cita autora iecienītiem formveides paņēmieniem (P.Ērmaņa „Arturs un Valts”, V.Belševicas „Atlantīdas gals un sākums”),

gan ārpus literatūras esoša teksta imitācija (O.Vācieša „Slepens karaļa dekrēts”, Dz.Soduma „Kapa runa”). Šādā kontekstā darba forma izmantota kā semantisks elements, kas mākslinieciskos sasniegumus padara spilgtākus.

Savukārt mazāk veiksmīgu darbu sakarā jādomā par dzejprozu kā literatūras jēlvielu, izejmateriālu, pirmatnējā haosa atspulgu, kad debesis vēl nav nodalītas no zemes (šajā gadījumā — dzeja no prozas), un teksts ietver sevī potenciālu kļūt vai nu par vienu, vai otru. Šī dzejprozas dimensija aktualizējas epigoņu un amatieru darbu kontekstā.

Gan I.Ābeles „Atgāzenes stacijas zirgi”, gan citi mūsdienu autoru darbi apliecina dzejprozas dzīvotspēju un aktualitāti mūsdienu latviešu literatūrā, tāpēc šī pētījuma tēma būs nozīmīga gan 21. gadsimta rakstniekiem, gan lasītājiem, kas vēlēšies labāk saprast dažādus literāro darbu formveides aspektus.

Literatūra

Vispārīgā literatūra, pētījumi

1. **Avena I.** Valodas un stila īpatnības Astrīdes Ivaskas “Līču lokos”//Zari 1983: Literārā gadagrāmata. – Stokholma: Baltijas institūts Skandināvijā, 1983, 32.–49. lpp.
2. **Berelis G.** Klusums un vārds. Esejas un apceres par literatūru. – Rīga: Daugava, 1997, 351 lpp.
3. **Ceplis R.** Mēs visi piedalāmies kādās bērēs//Bodlērs Š. Parīzes splīns. – Rīga: Atēna, 2003, 7.–27. lpp.
4. **Dombrovska M., Sirsone S.** Latviešu dzeja: Valoda, ritmika, kompozīcija, žanri. – Rīga: Zinātne, 1966, 234 lpp.
5. **Dzilleja K.** Poētika. – B.v.: Pētera Mantinieka apgāds, 1949, 174 lpp.
6. **Grinvalde A.** Laiks un dzeja: Jaunās paaudzes latviešu dzeja 80. gados. – Liepāja: LiePA, 2000, 189 lpp.
7. **Ivbulis V.** Romantisma revolūcija. – Rīga: LU Svešvalodu fakultāte, 1996, 117 lpp.
8. **Ivbulis V.** Ceļā uz literatūras teoriju: No Platona līdz Diltejam. – Rīga: Zinātne, 1998, 213 lpp.
9. **Kalniņa I.** Lūcija Zamaiča//Latviešu rakstnieku portreti: Tradicionālisti un modernisti. – Rīga: Zinātne, 1996, 89.–122. lpp.
10. **Knoka I.** Simbolisma un jūgendstila iezīmes Aspazijas dzejā//Literatūra un kultūra: process, mijiedarbība, problēmas. Zinātnisko rakstu krājums. VII. – Daugavpils: Saule, 2006, 51.–57. lpp.
11. **Kursīte J.** Latviešu dzejas versifikācija 20. gs. sākumā: 1900–1919. – Rīga: Zinātne, 1988, 253 lpp.
12. **Kursīte J.** Raiņa dzejas poētika. – Rīga: Zinātne, 1996, 251 lpp.
13. **Kursīte J.** Dzejas vārdnīca. – Rīga: Zinātne, 2002, 487 lpp.
14. **Lāms E.** Mūžīgais romantisms: Jāņa Akuratera dzīves un daiļrades lappuses. – Rīga: Zinātne, 2003, 221 lpp.
15. **Latviešu** literatūras vēsture 3 sējumos. Zin. red. V.Hausmanis. – Rīga: Zvaigzne ABC, 1998–2001.

16. **Salinš**, G. Epiphanies, Old and New, in *Latvian Letters//Baltic Literature and Linguistics*. Ohio: AABS, 1973, p. 37.–43.
17. **Skrābāne**, A. Priekšvārds//Tu sapņoji būt brīva: franču dzejas izlase no Bodlēra līdz... Rīga: Garā pupa, 1995, 5.–21. lpp.
18. **Tabūns** B. Prozas specifika. – Rīga: Zinātne, 1988, 210 lpp.
19. **Valeinis** V. Latviešu lirika XX gadsimta sākumā. 1900–1917. – Rīga: Zinātne, 1973, 320 lpp.
20. **Valeinis** V. Ievads literatūrzinātnē. – Rīga: Zvaigzne ABC, 2007, 222 lpp.
21. **Valtere** M. Simbolisma virziens un Jāņa Akuratera daiļrade//Jānis Akuraters un skrejošais laiks. – Rīga: Pils, 2004, 60.–97. lpp.
22. **Vārdaune** Dz. Epifānija, miniatūra, tēlojums//Kiršentāle I., Smilktiņa B., Vārdaune Dz. Prozas žanri. – Rīga: Zinātne, 1991, 197.–201. lpp.
23. **Vāvere** V. Gorkijs un latviešu literatūra (līdz 1940. gadam). – Rīga: LPSR ZA izdevniecība, 1959.
24. **Vērdiņš** K. “...un man būs ļauts iemantot patiesību”/Rembo A. Sezona ellē. Iluminācijas /Tulk. G. Grīnberga. – Rīga: Atēna, 2005, 7.–21. lpp.
25. **Zirnītis** E. Andrejs Eglītis. – Linkolna: Vaidava, 1980, 509 lpp.
26. **Bernard** S. Le poème en prose de Baudelaire jusqu’a nos jours. Paris: Librairie Nizet, 1959.
27. **Bradbury** M., **McFarlane** J. (ed.). *Modernism: 1890–1930*. – Penguin Books, 1978, 684 p.
28. **Delville** M. *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*. – Florida: University Press of Florida, 1998, 291 p.
29. **Deutsch** B. *Poetry Handbook: A Dictionary of Terms*. New York, Minerva Press, 1974, 203 p.
30. **Genette** G. *The Architext//Modern Genre Theory*. Edited and introduced by David Duff. – Harlow: Pearson Education Limited, 2000, 210.–218. p.
31. **Howard** R. *Alone With America: Essays on the Art of Poetry in the United States since 1950*. – New York: Atheneum, 1971, 594 p.
32. **Johnson** P. *The Prose Poem*//http://www.webdelsol.com/tpp/tpp5/tpp5_johnsonintro.html

33. **Kirby-Smith** H.T. The Origins of Free Verse. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, 304 p.
34. **Lehman** D. The Last Avant-garde: The Making of the New York School of Poets. – New York, London etc.: Doubleday, 1998, 433 p.
35. **Monte** S. Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature. – Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2000, 298 p.
36. **Murphy** M. S. A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery. – Amherst: The University of Massachusetts Press, 1992, 246 p.
37. **Ortlieb** C. Poetische Prosa: Beiträge zur modernen Poetik von Charles Baudelaire bis Georg Trakl. – Stuttgart & Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2001, 310 p.
38. **Richards** M. Without Rhyme or Reason: Gaspard de la Nuit and the Dialectic of the Prose Poem. – Lewisburg: Bucknell University Press, London: Associated University Presses, 1998, 162 p.
39. **Ryan** J. Rilke, Modernism and Poetic Tradition. – Cambridge University Press, 1999, 256 p.
40. **Scott** J.W. Gender and the Politics of History. – New York: Columbia University Press, 2000.
41. **Senderovich** S. A Fragment of Semiotic Theory of Poetic Prose (The Chekhovian Type)//Essays in Poetics: The Journal of British Neo-Formalist Circle. – September 1989. Volume 14, Number 2, 43.–64. p.
42. **Simon** J. The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-century European Literature. – New York & London: Garland Publishing, Inc., 1987, 704 p.
43. **Todorov** T. The Origin of Genres//Modern Genre Theory. Edited and introduced by David Duff. – Harlow: Pearson Education Limited, 2000, 193.–209. p.
44. **Балашов** Н. И. Алоизиус Бертран и рождение стихотворения в прозе//Бертран А. Гаспар из тьмы. Из истории французского стихотворения в прозе XIX века. – Москва: Наука, 1981, 235.–296. с.
45. **Гаспаров** М. Об одном неизученном типе рифмованной прозы//Finitis Duodecim Lustris: Сборник статей к 60-летию Ю.М.Лотмана. – Таллин: Ээсти раамат, 1982, 154.–159. с.

46. **Гаспаров** М. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. – Москва: Фортуна Лимитед, 2003, 272 с.
47. **Гаспаров** М. Русский стих начала XX века в комментариях. 3-е изд. – Москва: КДУ, 2004, 312 с.
48. **Федотов** О.И. Основы теории литературы. В двух частях. – Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. Часть 2, 237 с.
49. **Лотман** Ю.М. Структура художественного текста//Об искусстве. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005, 14.–285. с.
50. **Потебня** А. А. Теоретическая поэтика/Сост. А.Б Муратова. – Москва: Высшая школа, 1990, 344 с.
51. **Словарь языка поэзии** (образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX в.): Более 4500 образных слов и выражений/Н.Н. Иванова, О.Е. Иванова. – Москва: АСТ/Астрель/Русские словари/Гранзиткнига, 2004, 668 с.
52. **Теория литературы: Роды и жанры.** Москва: ИМЛИ РАН, 2003, 591 с.
53. **Тынянов** Ю.Н. Проблема стихотворного языка. – 3-е изд. – Москва: Едиториал УРСС, 2004, 176 с.

Avoti

1. Atsevišķu autoru grāmatas

Latviešu(nozīmīgākās)

1. **Inga Ābele.** Atgāzenes stacijas zirgi. Rīga: Atēna, 2006.
2. **Jānis Akuraters.** Zvaigžņu nakts. Pēterburga: 1905.
3. **Jānis Akuraters.** Uz Sauleskalnu//Kopotī raksti, 3. sējums. Rīga: J.Roze, 1923.
4. **Auseklis.** Dzeijas no Ausekļa. Rīga, 1873.
5. **Anna Auziņa.** Slēpotāji bucojas sniegā. Rīga: Preses nams, 2001.
6. **Uldis Bērziņš.** Dzeja. Rīga: Atēna, 2004.
7. **Kārlis Dišlers.** Velgansārtie mirkļi. Jelgava, 1905.
8. **Andrejs Eglītis.** Vienmēr kāda zvaigzne aust... Rīga: Artava, 1993.
9. **Jānis Einfelds.** Neļaudis. Rīga: Dienas grāmata, 2005.
10. **Pēteris Ērmanis.** Es šaubos, es ticu. Rīga: Leta, [1923].
11. **Valts Ernštreits.** Inter/rational. Rīga: RJLA, 2004.

12. **Inga Gaile**. Laiks bija iemīlējies. Rīga: Pētergailis, 1999.
13. **Astrīde Ivaska**. Līču loki. Stokholma: Daugava, 1981.
14. **Astrīde Ivaska**. Pasaules pagalmos. Rīga: Pētergailis, 2003.
15. **Jānis Jaunsudrabiņš**. Piemini Latviju! Rīga: Zvaigzne, 1990.
16. **Mirdza Ķempe**. Dzintara spogulis. Rīga: Liesma, 1968.
17. **Eva Mārtuža**. Sniegs apsedz vaļēju brūci. Rīga: autorizd., 1996.
18. **Alfreds Putniņš**. Karogi nemirst... Rīga: Arka, 1993.
19. **Jānis Steiks**. Izlase. Rīga: Zinātne, 2003.
20. **Jānis Sudrabkalns**. Viena bezdelīga lido. Rīga: Valters un Rapa, 1937.
21. **Edvīns Tauriņš**. Zvīņu katedrāle. Liepāja: Kurzemes Vārds, [1998].
22. **Irbe Treile**. Princese atver acis. Rīga: Daugava, 2000.
23. **Ojārs Vācietis**. Kopoti raksti. 1.–5. sējums. Rīga: Liesma, 1989–1991.
24. **Lūcija Zamaiča**. Ielu maldos. Rīga: Promets, 1923.
25. **Imants Ziedonis**. Raksti. 3. sējums. Epifānijas. Rīga: Nordik, 1996.

Ārzemju autori latviešu tulkojumos

26. **Šarls Bodlērs**. Parīzes splīns: mazi dzejoļi prozā/Tulk. I.Auziņa, D.Dreika, K.Elsbergs, G.Grīnberga. – Rīga: Atēna, 2003, 156 lpp.
27. **Roze-Marija Fransuā**. Bezceļa avoti. Kurzemes princis/Tulk. D.Dreika. – Rīga: Tapals, 2004, 179 lpp.
28. **Maksims Gorkijs**. Dziesma par Vētrasputnu. Dziesma par Vanagu/Atdz. O.Vācietis. – Rīga: Liesma, 1968, 29 lpp.
29. **Pjērs Luiss**. 16 Bilitis dziesmas/Tulk. J.Sudrabkalns. – Rīga, 1928, 1990², 80 lpp.
30. **Sen-Džons Perss**. Sniegi. Trimda/Tulk. un priekšvārdu sar. J.Grostiņa//Luna, Nr. 9, 2002, 19.–32. lpp.
31. **Rainers Marija Rilke**. Vēstījums par karodznieka Kristapa Rilkes mīlu un nāvi/Tulk. F.Dziesma. – B.v.: Uguns un Nakts, 1947, 31 lpp.
32. **Arturs Rembo**. Sezona ellē. Iluminācijas/Tulk. G.Grīnberga. – Rīga: Atēna, 2005, 281 lpp.
33. **Artūrs Rembo**. Cirka zirgi auļos/Tulk. D.Dreika. – Rīga: Daugava, 2005, 264 lpp.
34. **Rabindranats Tagore**. Lirika: izlase/Tulk. K.Egle, R.Rudzītis. – Rīga: LVI, 1961, 389 lpp.

35. **Georgs Trākls**. Sebastiāns sapnī: dzejas izlase. – Rīga: Jaunā Daugava, 2006, 188 lpp.
36. **Ivans Turgeņevs**. Cik skaistas un cik svaigas bija rozes: dzejoļi prozā/Tulk. Ed. Lejgalietis. – Rīga: Jaunatnes vārds, 1926, 52 lpp.
37. **Ivans Turgeņevs**. Dzejoļi prozā/Tulk. E.Sudmale, E.Sudmalis. – Rīga: Liesma, 1981, 185 lpp.
38. **Oskars Vailds**. Miniatūras/Tulk. Z.Sērmūkša. – Rīga: Liesma, 1986. – 95 lpp.
39. **Pols Verlēns**. Dzeja/Atdz. D.Dreika. – Rīga: Vaga, 1994. – 127 lpp.
40. **Pols Verlēns**. Vienkāršas freskas/Atdz. D.Dreika. – Rīga: Omnia Mea, 2005. – 315 lpp.
41. **Valts Vitmens**. Zāļu stiebri/Atdz. M.Ķempe un R.Rudzītis. – Rīga: LVI, 1960. – 206 lpp.

Ārzemju autoru darbi oriģinālvalodās

42. **John Ashbery**. Three Poems. – New York: The Ecco Press, 1989, 118 p.
43. **John Ashbery**. A Wave: Poems. – New York: The Noonday Press, 1998, 89 p.
44. **Charles Baudelaire**. Petits poèmes en prose (Le spleen de Paris). – Paris: Garnier-Flammarion, 1967, 188 p.
45. **Aloysius Bertrand**. Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot// <http://cage.rug.ac.be/~dc/Literature/Gaspard/> [2005.26.februārī]
46. **Russel Edson**. The Tormented Mirror. – Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001, 88 p.
47. **Russel Edson**. The Rooster's Wife. – Rochester: Boa Editions, 2005, 88 p.
48. **Paul Éluard**. Choix de poèmes/Préface de Alain Bosquet. – Paris: Éditions Gallimard, 1963, 446 p.
49. **Paul Éluard**. Poésies: 1913–1926/Préface de Claude Roy. – Paris: Éditions Gallimard, 2000, 219 p.
50. **Cäsar Fleischlen**. Von Alltag und Sonne: Gedichte in Prosa. – Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1937, 181 p.
51. **Max Jacob**. Le cornet à dés. – Paris: Éditions Gallimard, 1978, 257 p.
52. **Saint-John Perse**. Amers (suivi de Oiseaux). – Paris: Éditions Gallimard, 2001, 177 p.

53. **Rainer Maria Rilke.** Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke. – Berlin: Suhrkamp, 1996, 62 p.
54. **Georg Trakl.** Das dichterische Werk: Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von W.Killy und H.Szklenar. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001, 333 p.
55. **Jan Vladislav.** Sny a malé básně v próze: 1981–1997. – Praha: BB art, 2002, 108 p.

II Kopkrājumi un antoloģijas

56. **Es tevi turpinu:** Franču mūsdienu dzejas izlase/Sast. M.Silmale. – Rīga: Liesma, 1970, 211 lpp.
57. **Tu sapņoji būt brīva:** Franču dzejas izlase no Bodlēra līdz.../Sast. A.Skrābane. – Rīga: Garā pupa, 1995, 204 lpp.
58. **Anthologie de la poésie française du XXe siècle.** Volume 1. Édition de Michel Décaudin. – Éditions Gallimard, 2000, 579 p.
59. **Anthologie de la poésie française du XXe siècle.** Volume 2. Édition de Jean-Baptiste Para. – Éditions Gallimard, 2004, 684 p.
60. **The Anchor Anthology of French Poetry:** From Nerval to Valery in English Translation. – New York: Anchor Books, 2000, 456 p.
61. **Dada:** 113 Gedichte/Herausgegeben von K.Riha. – Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2003, 201 p.
62. **Dreaming the Miracle:** Three French Prose Poets: Max Jacob, Francis Ponge, Jean Follain. – Buffalo, New York: White Pine Press, 2003, 206 p.
63. **Great American Prose Poems:** From Poe to the Present./Ed. by David Lehman. – New York: Scribner Poetry, 2003, 345 p.
64. **The Best American Poetry 2007:** Ed. by David Lehman, Guest Editor Heather McHugh. New York: Scribner Poetry, 2007, 169 p.
65. **The Longman Anthology of Contemporary American Poetry:** 1950–1980. Ed. by Stuart Friebert and David Young. – New York & London: Longman, 1983, 592 p.
66. **Поэзия французского сюрреализма:** Антология/Сост. М.Яснова. – Спб.: Амфора, 2003, 502 с.