

VIZUĀLĀ DZEJA LATVIEŠU LITERATŪRĀ



Mārtiņš Laizāns ir *Mg. philol.*, lektors, zinātniskais asistents un studentu kurators LU Humanitāro zinātņu fakultātē, Latvistikas un baltistikas nodaļā, literatūras un kritikas portāla *Ubi Sunt* projekta vadītājs, studē doktora studiju programmā „Literatūrzinātne, folkloristika un māksla”. *International Association for Neo-Latin Studies* (IANLS) un *Renaissance Society of America* (RSA) biedrs. Pētnieciskās intereses saistītas ar antīkās pasaules recepciju latviešu kultūrā un literatūrā, renesanses neolātiniskajiem tekstiem, bizantoloģiju, tulkojumzinātnes jautājumiem. Pašlaik strādā ar Platona *Kratila* latviskojuma redakciju un izstrādā promocijas darbu *Bazilija Plīnija teksti: poētika, rētorika, estētika*.

Raksturvārdi: vizuālā dzeja, latviešu literatūra, eksperimentālā dzeja, figurdzejolis.

Vizuālās dzejas vispārīgs apraksts un vēsture

Vizuālā dzeja ir paredzēta redzei. Lai gan arī vizuālās dzejas paraugus iespējams lasīt balsī un uztvert ar dzirdi, tomēr akustiskā iedarbība vizuālajā dzejā ir otršķirīga, pat nenozīmīga, tā kā vārdu un zīmju iedarbība uz dzejas uztvērēju tiek panākta ar vizuāliem līdzekļiem. Aizraujošā kārtā vizuālās dzejas paraugi atrisina nereti sastopamo problēmu ar grāmatām, kurās nav attēlu, – dzejolis vienlaikus ir gan teksts, gan attēls, bet dzejoļa radītājs – dzejnieks un tēlotājmākslinieks. Lai gan kopumā vizuālā dzeja raksturojama kā teksta un attēla simbioze, tomēr atsevišķi tās paraugi ir grūti klasificējami, līdz ar to šis dzejmākslas žanrs savā būtībā ir hibrīds veidojums.

Vizuālās dzejas uztvere lielākajā skaitā gadījumu paredz trīs uztveres soļus. Pirmkārt, uztvērējs ierauga tekstgleznas vizuālo

kompozīciju, tās kopveidolu. Nākamais posms vizuālās dzejas uztveršanā ir tekstuāls, kad notiek tekstuālo zīmju atšifrēšana. Vizuālās dzejas gadījumā tas ne vienmēr ir viegls uzdevums, jo tradicionāli Rietumu kultūrā tekstu lasa no kreisās uz labo pusi, bet vizuālajā dzejā šis uztveres kods lielākoties tiek noārdīts – pilnīgākai dzejoļa uztverei tekstu var nākties grozīt vairākos virzienos, lasīt to no augšas uz leju un atpakaļ, pārslēgties no tradicionāla teksta uz spoguļrakstu utt., tādējādi vizuālā un tekstuālā saspēle lasītāju ievēd atšķirīgu semiotisku sistēmu savstarpējas sadures vai sadarbības labirintā. Trešais posms vizuāla dzejoļa uztverē ir abu iepriekšējo dzejoļa īpašību sintēze vienotā veselumā, kurā uztvērējam ir jāprot apvienot vizuālo un tekstuālo, lai nolasītu vai radītu attiecīgā vizuālā dzejoļa nozīmi¹.

Vizuālajai dzejai ir sena vēsture – piemēri saglabājušies jau no senajiem hellēņiem, kuri to sauca par *tekhnopaigneia* (‘mākslinieciska

¹ Bohn 2011, 15–17.

rotaļa') vai *kalligramma* ('skaistzīmējums'). Arī romieši tai devuši savu nosaukumu – *carmina figurata* ('veidoldziesmas'). Vēsturiski vizuālā dzeja piedzīvojusi gan uzplaukuma, gan aizmirstības posmus – hellēnisma laikā tā bijusi iecienīta Aleksandrijas dzejnieku vidū, viduslaikos atstādama radošo apriti, lai renesansē piedzīvotu atkārtotu uzplaukumu, pēc kura sekoja nomiedzis līdz pat modernisma laikmetam², kad vizuālā dzeja sāk piedzīvot īstu renesansi līdz ar Stefana Malarmē (*Stéphane Mallarmé*) un Gijoma Apolinēra (*Guillaume Apollinaire*) darbību (dažas Apolinēra kalligrammas atdzejojis/pārzīmējis latviešu valodā Klāvs Elsbergs³). Mūsdienās vizuālā dzeja sazarojusies vairākos strāvījumus, un katrs no tiem piedāvā izcelt kādu īpašu teksta un attēla kopošanas aspektu – ir gan konkrētā dzeja (*poésie concrète*), letrisms (*lettrisme* – īpatnējā kārtā latviski to iespējams tulkot kā 'burtniecība'), arī konceptuālists cieši saistīts ar dzejas vizualitātes aspektiem. Par Rietumu pasaules vizuālās dzejas ciltstēvu (kaut vai tādēļ, ka viņa darbi – *Ola, Spārni, Āva* – saglabāti līdz mūslaikiem) tiek uzskatīts Rodas Simmijs (Σιμμίας ὁ Ῥόδοτος, ap 4. gs. p. m. ē.).

Literatūras kritikā vizuālajai dzejai pievērst maz uzmanības, tā kā arī dzejdari tikai retumis tai pievērsušies nopietni. Vēl pat 1978. gadā franču literatūrkritiķis Fransuā Rigolo (*François Rigolot*) apgalvoja, ka dzejnieki pievērsās vizuālajai dzejai radošas krīzes posmos vai iztēles mazspējas dēļ⁴. Kopš 20. gs. 70. gadiem situācija krietni mainījies, jo vizuālā dzeja ir izkarojusi sev autonoma dzejas/mākslas žanra tiesības, arī literatūras un mākslas kritika pret to izturas nopietnāk. Ir pat izveidots muzejs un arhīvs, kas veltīts vizuālajai dzejai – *Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*⁵. Kā viens iemesls šādai attieksmes maiņai un vizuālās dzejas darbu tapšanas eksplozijai tiek minēta reklāmas industrija, kura rūpējas par to, lai pēc iespējas vieglāk uztveramā veidā mērķauditoriju sasniegtu iespējami lielāks informācijas apjoms. Līdz ar to ziņas tekstuālā

puse tiek pakārtota vizuālajai⁶. Otrs iemesls ir jauno tehnoloģiju izplatība, kuras dominējošā informācijas nodošanas forma gala lietotājam ir vizuāla ar multimediju pavadvēstījumu lielākajā daļā gadījumā.

Latviešu literatūrā vizuālās dzejas paraugu ir samērā maz, uz to norāda arī Jāņa Kursīte *Dzejas vārdnīcā*⁷, arī literatūras kritika tiem pievērsusies minimāli (piemēram, Broņislavs Tabūns savā pētījumā par modernisma virzieniem latviešu dzejā norāda uz dažiem vizuālās dzejas piemēriem (Jāņa Baltvilka *Bezdelīgu*⁸) nodaļā par dadaismu, tomēr plašāku un dziļāku analīzi par vizuālo dzeju kā vienu no modernismā atjaunotiem un pārradītiem dzejas žanriem nesniedz). Vienīgais krājums latviešu literatūrā, kas pilnībā un apzināti veltīts vizuālajai dzejai, ir Leona Brieža *Mariagrammas*.

Vizuālās dzejas piemēri latviešu literatūrā

Vizuālās dzejas sākotnes latviešu dzejā nosacīti var meklēt Jāņa Steika darbos. Uz kopīgā dzejas fona J. Steika dzejiskā izpausme ir neordināra ne tikai epizodisko vizuālo elementu lietojumā, bet arī vārdu un citu teksta vienumu izkārtojuma līmenī. Lai J. Steika dzejā rastu kādu nozīmi, lasītājam ir pamatīgi jānopūlas – to pierāda arī apjomīgais komentāru klāsts viņa dzejas izlasē⁹. Izteiktākais vizuālo elementu izmantojums saskatāms viņa darbā *Latvia's opera* (1921). Ar pakāpeniski savienotiem vizuāliem elementiem tiek izveidots vizuāls simbols, kas, sekojot līdzī dzejas tekstam, nolasāms kā simbols burtu savienojumiem *Latava* vai *Tālava* atkarībā no lasījuma sākumpuses¹⁰.

1969. gada antoloģijā *Dzejas diena* ievietoti trīs Valijas Brutānes radīti konkrētisma dzejoļi – *Gulta, Galds un krēsls* un *Koks*¹¹. Svarīgi gan norādīt, ka tie ievietoti sadaļā *Satīra, humors un parodijas*. Visticamāk, autore šāda veida dzejiskas izpausmes neuzskata par

² Bohn 2011, 13.

³ Apolinērs 1985, 113, 115, 122, 123.

⁴ Bohn 2011, 13.

⁵ Pieejams: ww3.rediscov.com/sacknerarchives/.

⁶ Bohn 2011, 14.

⁷ Kursīte 2002, 154.

⁸ Tabūns 2008, 109.

⁹ Steiks 2003, 167–222.

¹⁰ Turpat, 104–116.

¹¹ Brutāne 1969, 187–189.

nopietnām. Par to liecina arī autore izvēlētais epigrāfs pirmajam dzejolim – Andreja Vozņesenska izteikta: „... *bet kāpēc dzejai reizēm nebūt draiskai?*”¹² Paši dzejoļi ir tipiski konkrētisma piemēri – dzejoļu nosaukumi tieši pasaka priekšā, kādu priekšmetu siluetus mēs redzēsim attēlotus ar tipogrāfiskiem burtiem. Šāda pieceja ir atšķirīga no Žebera, kura virsraksts dzejolim *priekšmets* vēl neļauj nojaust, ka runa būs par degunu vai seju sānskatā¹³. Tomēr V. Brutānes dzejolis *Gulta*, kurā gulta attēlota sānskatā, pieļauj vairākas lasījuma iespējas – kā atsevišķus dzejoļus iespējams izlasīt gan galvgali, gan kājgali, lasot pa vienam vārdam virzienā no augšas uz leju (jāpiemin, ka abi gultas gali izcelti, vizuāli tos trekninot). Tomēr, lasot katru vārsmu virzienā no kreisās uz labo pusi, iekļaujot lasījumā arī pašu guļamzonu, šo dzejoļi var uztvert kā vienu veselumu. Savukārt dzejoļi *Galds un krēsls* (1. att.) katrs atainotais priekšmets ir jālasa atsevišķi – katras vārsmas lasījums no kreisās puses uz labo nekādu nozīmes kopsakaru neveido. Turklāt dzejoļa teksts ir izteikti autoloģisks – kur vizuāli ir galda virsa, tur tā tiek pieminēta arī dzejoļi, tāpat arī ar galda kāju. Lai panāktu krēsla kāju vizuāli harmonisku proporcionalitāti, vārdi, kas iekļauti krēsla kājā, ir sadalīti balsienos un pārnesti jaunā rindā bez savienotājzīmes, ļaujot spriest, ka vizuālajā dzejā var pastāvēt savi interpunkcijas likumi, kas atšķirīgi no literārajā valodā pieņemtajiem. Paņēmiens nosaukt attiecīgo priekšmeta daļu, kur tā atrodas, vērojama arī dzejoļi *Koks* – kur vizuāli atrodas koka galotne, tur arī tā pieminēta, savukārt koka pamatnē pieminēta zeme, kurā tad koks iesakņojies.

Jāpiebilst, ka V. Brutānes *Koks* vizuāli atgādina ne tik daudz koku kā atomsēni. Grūti spriest, vai V. Brutānei bija pazīstams bītnīku hrestomātiskais vizuālais dzejolis *Bumba (Bomb)*¹⁴, kuru 1958. gadā sacerēja Gregorijs Korso (*Gregory Corso*). Lai gan *Koka* tekstā var saskatīt leksiskus mājienu uz ieroču radītu vardarbību („*turot / zaļas / liesmas / šautru / auli / jautru / izšāvušos*”), tomēr nešķiet, ka dzejniece apzināti būtu radījusi šādas sasaucis

GALDS UN KRĒSLS

galda virsai uzgulst domu smaigums
ciefai plātei pāri augums sagumst

kājai			
apskau			
žami	sēdekli	deldē	mans dibens
faisna	il		uz
stāja	gi		ie
tāpēc	nā		dves
viņa	kas		mu
galda	pe		ce
kāja	rēt		rēt

1. attēls. Valija Brutāne. *Galds un krēsls*

ar atomieročiem, drīzāk iecere ir bijusi aprakstīt dabas spēku un spriganumu. Sastatot V. Brutānes un G. Korso dzejoļus, jānorāda uz vizuālās dzejas publicēšanas īpatnībām. Klasiska soneta tekstu iespējams tipogrāfiski apstrādāt dažādos veidos (mainīt burtveidolu vai burtu izmēru, izmantot vienlaidu tekstu citātos, vārsmas nošķirot ar slīpsvītru utt.), teju nekādi neietekmējot paša soneta uztveri, taču vizuālo dzeju citēt vai aprakstīt iespējams tikai 1:1 attiecībā pret oriģinālu gan tekstuāli, gan vizuāli. Tā, piemēram, latviski atdzejotā G. Korso dzejoļa *Bumba* publikācija ir smagi nodarījusi pāri šim dzejolim, jo tas, lai to būtu iespējams ievietot vienā atvērumā, ir ticis sašķelts divās kolonnās, tādējādi iznīcinot dzejoļa vizuālo dimensiju, vienlaikus radot arī grūtības uztvert vizuālās formas nozīmi. Šādā aspektā Klāvam Elsbergam ar Apolinēra kalligrammu pārnesi no franču valodas latviešu valodā, saglabājot vizuālo kodu, ir veicies labāk.

Latviešu dzejnieka Eduarda Aivara (īstajā vārdā Aivara Eipura) dzejoļu krājumos rodami piemēri, kas pieskaitāmi pie vizuālās dzejas, konkrētāk – pie konkrētās dzejas. Tekstuālā un vizuālā savstarpēji nozīmīgā saspēle atrodama beznosaukuma dzejoļi¹⁵ krājumā *jā*, kura noslēgums vizuāli atkārtos vārdos izteikto, tādējādi pastiprinot to – „*Man - / - i riets satriec*”. Tā kā „es” akuzatīvforma sadalīta atsevišķās vārsnās un tiek vēstīts, ka liriskais „es” tiek satriekts, tas varētu norādīt uz vien-patības sašķelšanu div-patībā, kā tas ir šajā piemērā. Arī citā beznosaukuma dzejoļi¹⁶ tiek izmantotas

¹² Brutāne 1969, 187.

¹³ Žebers 2007, 47.

¹⁴ Korso 2014, 18–19.

¹⁵ Aivars 1996a, 6.

¹⁶ Turpat, 7.

teksta kompozīcijas vizuālās iespējas, trīs teksta vārsmas pārvēršot par trim kolonnām, tādējādi mainot ierasto Rietumu tradīcijas teksta lasīšanas virzienu. Vēl vienā 1996. gadā izdotajā E. Aivara krājumā *Ainava kļiedz* atrodams viens dzejolis, kurā saskatāms vizuālās dzejas paņēmieni lietojums iespaida radīšanai. Dzejoļi bez virsraksta¹⁷ atsevišķu vārdu ievērojams atstatums sasauca ar pašā dzejoļi lietotajiem tēliem – „pūķi” un „palaist” atrodas viens no otra vairāku teksta rindiņu atstatumā, tādējādi radot ne tikai verbālas, bet arī vizuālas asociācijas ar aprakstīto/attēloto parādību – pūķa laišanu. Šāds paņēmiens ir īpatnējs, jo paši vārdi neveido aprakstītā priekšmeta aprises (kā tas ir V. Brutānes dzejoļos), taču tieši šāds vārdu atstatums teju vai reālistiski ataino pūķa laišanu gaisā vējainā dienā. Šajā gadījumā *ut pictura poiesis* ir nevis salīdzinošā vai pārnēstā nozīmē, bet pavisam burtiskā un tiešā – *poiesis pictura est* vai arī otrādi – *pictura poiesis est*, tā kā runa ir par vizuālo dzeju.

Šī dzejnieka krājumā *Es pagāju* arī ievietoti dzejoļi, kas minimāli (taču ne minimāli savā iedarbē) izmanto teksta vizuālās kompozīcijas paņēmienus, tādējādi tos padarot par būtisku nozīmveides faktoru. Vienā dzejoļī¹⁸ vārdu izvietojuma grafiskās īpatnības ieņem būtisku lomu tekstā ietvertās nozīmes paušanai (vizuālās dzejas gadījumā noteikti nevar runāt par vizuālās vai tekstuālās daļas prioritāti vai sekundaritāti – abi elementi, lai arī kurš šķistu esam pārsvarā, tomēr uzlūkojami kā viens un nenoskaidrojams elements, līdzīgi kā Leona Brieža mariagrammu gadījumā, kad dzejoļa lasījums balsī būtībā ir jāuztver kā pavisam cits dzejolis, tātad vizuālā dzeja ir dzeja klusumam un klusumā, skatienu un prāta uztverei un apcerei paredzēta). Proti, zeme vizuāli ir novietota virs debesīm, ko attaisno vārsmas pirms zemes pieminējuma – „*Saskatīšanās ar sievieti / Izjauc līdzsvaru starp*”. Savukārt nosacīti dēvējamajā dzejoļa otrajā pantā šādas apvērstības nav, jo griesti ir virs grīdas, lai gan vizuāli tie ir nošķirti tieši tāpat kā zeme un debesis iepriekš. Savukārt dzejoļī *Trilleris. Introduction*¹⁹ izmantoti vizuālās kompozīcijas paņēmieni, lai

radītu papildspriedzi tekstā ietvertajam vēstījumam, jo secīga un sintaktiski normēta vārdu atšķeltība ar vairāk nekā vienu ierasto atstarpi rada intrigu, kāda trillerim, visticamāk, piedien. Pēc vārsmas „*Par šīs sievietes garajām kājām vairs nevarēs jūsmot*” seko vārsmā, no kuras viens vārds ir aizvirzīts tālāk no sākuma – „*Pie viņas ķermeņa [...] ir*”, kurām seko atsevišķas vienvārda vārsmas ar atstarpēm starp tām – „*palikusi // tikai // viena*”.

Vizuālās dzejas paraugi sastopami arī Liānas Langanas dzejoļos. Krājumā *te debesīs, te ciparnīca*, kurā spēlēšanās ar vizuālajiem elementiem nav noteicošā, ir divi dzejoļi, kas izveidoti krusta formā, turklāt dzejoļa teksts ir ierāmēts krusta kontūrā²⁰. Jāpieņem, ka šajos dzejoļos teksts ir attiecīgi „*uz redzi[!]*” un „*ar Dievu[!]*”. Īpatnēji, ka šī dzejoļa katrs otrais vārds, kas novietots uz horizontālās krusta ass, ir atkārtots trīsreiz, tādējādi veidojot gan tematiskas, gan konceptuālas sasauces ar kristietību, kas papildinātas arī ar vizuālu simbolisko atsauci – krustu. Šajā krājumā ievietotais 1979. gadā tapušais dzejolis *Hipnotizētājs dārzs*²¹ arī ir vizuālās dzejas piemērs, jo dzejoļa teksts izkārtots trīs kolonnās – malējās no tām ir dominējošās, bet to savienotājosms ir trešā kolonna, kas sastāv vien no divām vienvārda vārsēm. Šāds vizuālās kompozīcijas paņēmiens rada izaicinājumu dzejoļa lasīšanas kārtības un secības noteikšanai, kas var būt patvaļīga, jo nav drošu orientieru, pēc kuriem noteikt, kura kolonna būtu uzskatāma par dzejoļa sākumu, vai arī, lasot no augšas uz leju, būtu ik pa laikam jāpārlec no kolonnas uz kolonnu – tā kā ik vārsēm ir tikai pa vienam vai diviem vārdiem, kurus lineārā sīžetā sakārtot pagrūti, tie drīzāk rada simultānu un paralēlu impresionistisku un imāžisku iespaidu.

Latviešu dzejnieks, kas ar vizuālo dzeju nodarbojies sistemātiski, ir Juris Boiko. Viņa vizuālās dzejas paraugi sastopami gan individuālos krājumos, gan kopdarbos ar Hardiju Lediņu. Vienā vizuālajā dzejoļī (2. att.) no krājuma *Dziesmas un dzejas*²² vārsmas izkārtotas līmeniskos puslokos cita zem citas. Šāds izkārtojums, iespējams, saistāms ar to, ka divās

¹⁷ Aivars 1997b, 7.

¹⁸ Aivars 2001, 86.

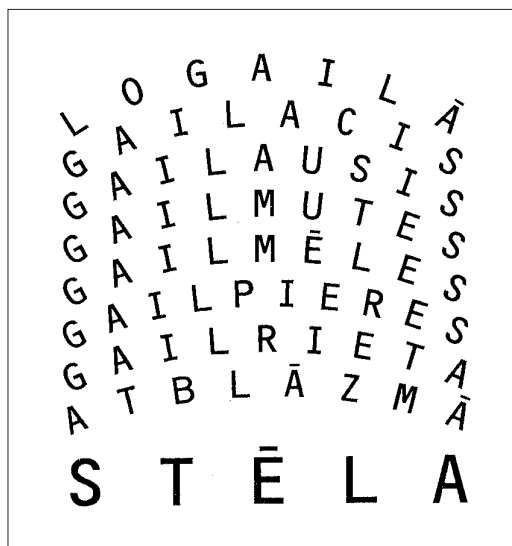
¹⁹ Turpat, 92.

²⁰ Langa 1997, 37–38.

²¹ Turpat, 50.

²² Boiko 2000, 16.

priekšpēdējās vārsnās norādīts uz rieta atblāzmu, līdz ar to mēs katru loku varam uztvert kā saulrietu kādā noteiktā mirklī – lasot dzejoli, piedzīvojam tekstuāli vizuālu saulrietu, līdz atduramies pret pēdējo vārsnu, kas vairs nav puslokā, bet ir taisna un iezīmē gan apvāršņa līniju, gan arī statisku pretstatu procesuālajai dinamikai iepriekšējām ieloka vārsnām. Tekstuālā un vizuālā sasaiste ar saulrietu saskatāma arī teksta daļas *gail* atkārtojumā pirmajās septiņās vārsnās, kas ir kā norāde [saul]rieta atblāzmai, par kuru vēstīts jau minētajās divās priekšpēdējās vārsnās. Līdz ar to J. Boiko šajā dzejolī vai dziesmā izveidojis gan tekstuālu, gan vizuālu vēstījumu.



2. attēls. Juris Boiko. *Dziesmas un dzejas* (16. lpp.)

Arī dzejolī Švitteram²³ vērojams vizuālu elementu izmantojums, lai izceltu un padarītu vieglāk uztveramu dzejoļa tekstuālo pusi. Divas noslēdzošās vārsnas savstarpēji atdala svītra, kuru var uztvert kā spoguļi, jo priekšpēdējā vārsma ar tekstu *BALSSANNA* varētu būt taustāms priekšmets, savukārt pēdējā vārsma ar tekstu *ATBALSSANNA* kā priekšmeta atspulgs, tātad attēls, turklāt pēdējā vārsnā burti ir sagriezti 180° leņķī attiecībā pret priekšpēdējo vārsnu, tādējādi arī vizuāli radot priekšstatu par priekšmetu un tā attēlu spoguļvirsmā.

Savukārt dzejolī *Sludinājums*²⁴ saskatāmas pastarpināta konkrētisma iezīmes – dzejolis veidots kā sludinājums zvanu lietuvei *Schwenn*, kas papildināts ar zvana formā izkārtotu tekstu no vārdiem *schwenn*. Vārdi izkārtoti, sākot ar vienu pirmajā vārsnā, kas turpmākajās vārsnās izvēršas par diviem un trim vārdiem, un tie savstarpēji attālinās, radot iespaidu, ka attēlots ir nevis zvans, bet skaņas izplatības vilnis no skaņas avota. Citu šī krājuma dzejoli²⁵ var raksturot kā vizuāltekstuālu partitūru. Dzejoli veido četras vārsnas, no kurām pirmā un trešā ir balsieni *ZŪ ZĀ*, bet otrā un ceturtais vārsma – *tī tī tī*, turklāt pirmajā un trešajā vārsnā visi burti ir lielie un ievērojami lielāka burtizmēra nekā otrajā un ceturtajā vārsnā, kurās tekstu veido tikai mazie burti. Šo dzejoli var nosaukt par partitūru tādēļ, ka J. Boiko šo dzejoli ir pārtapinājis arī skaņdarbā kopā ar Hardiju Lediņu (apvienība pazīstama kā *NSRD*). Skaņdarbam pat ir vairākas versijas – 1989. gada *NSRD* albuma *Sarkanie rakordi*²⁶ 4. un 14. kompozīcija, kurās vienīgie vārdi ir „zū zā” / „tī tī tī”, kuri visu laiku tiek atkārtoti.

Runājot par vizuālo dzeju un *NSRD*, noteikti ir jāmin 2005. gadā izdotā apvienības grāmata *ZUN*. Šajā krājumā teksta un vizualitātes paņēmieni saspēle izmantota plaši un mērķtiecīgi. Sākot jau ar dažādiem neierastiem vārdu pāršķēlumiem, izcēlumiem, pārsvītrojumiem un pārnesumiem, līdz pat dadaiskas manieres teksta izkārtojumam. Dažās krājuma lappusēs teksts vizuāli atgādina vārdu lietu, vētru, haosu un tamlīdzīgas ar redzi uztveramas parādības²⁷. Ar vizuālas kompozīcijas palīdzību tiek ilustrēts pašā tekstā vēstītais – runājot par skaņu *HR* un tās arvien biežāku un skaļāku skanējumu, līdz ar to tiek piepildīts kosmos, vizuāli teju vai visa tekstam atvēlētā lappuse tiek aizņemta ar pakāpeniski pieaugošu *H* un *R* klātbūtni²⁸. Tipoloģiski līdzīgs gadījums sastopams lappusē²⁹, kur taujājums tekstā par bebru, miliču un salaveču saistību

²⁴ Boiko 2000, 50.

²⁵ Turpat, 69.

²⁶ Albumu iespējams noklausīties: pietura.lv/nsrd/?grupa=nsrd&disk=sarkanie_rakordi.

²⁷ Boiko 2005, 55, 129.

²⁸ Turpat, 16.

²⁹ Turpat, 98.

²³ Boiko 2000, 21.

tiek ja ne atbildēts, tad vismaz aprādīts pievienotajā shēmā ar bultām, kurā vizuālās valodas lasītpratējs spēj izsecināt šo būtņu savstarpējo saistību. Šajā krājumā sastopams arī teksta vizualitātes aspekts, kura semantisko nozīmi grūti noteikt³⁰ – skaitļu virknējums, kas iekomponēts lāsveida figūrā, lai, visticamāk, ilustrētu milzu vilcienu sarakstu, kurā grūti orientēties, rada grūtības izprast lāses veidola izvēli pat sastātā ar kontekstu, līdz ar to šajā gadījumā to var uzskatīt par pašmērķīgu rotaļu, lai lasītājam dotu atslodzi no teksta, pievērstot viņa uzmanību vizualitātei pašai par sevi. Īpatnējs piemērs ir tekstā ievētie trīs attēli ar pierakstiem nošu burtnīcā³¹, tādējādi tekstu padarot par trīskāršas zīmju sistēmas paraugu – tekstuālu, vizuālu un muzikālu (skatniskums šajā gadījumā var attiekties gan uz tekstuālo, gan muzikālo pusi, savukārt ar redzi tveramais – pat uz visiem trim nosauktajiem aspektiem). Pirmajā attēlā aprakstītais dziedāšanas vingrinājums gan var radīt pārpratumus vizuālā un tekstuālā sadures dēļ, proti, visās skaņu pieraksta pozīcijās, šķiet, ir lietots burts *Ā* (garais *a*), tomēr ceturrtā burta garumzīme sakrīt ar nošu līniju, līdz ar to nav iespējams saprast, vai tas ir garais *a*, tāpat kā visi pārējie, vai tomēr kā izņēmums tas ir īsais *a*. Šāds starpgadījums norāda uz to, cik svarīgi ir korekti pārnest rokrakstus vai mašīnrakstus tipogrāfiski apstrādātā izdevumā, lai nezustu vai netiktu pārveidots kāds dzejoli veidojošs elements. Savukārt abi nākamie attēli piedāvā semantiski līdzsvarotu visu trīs pieminēto aspektu saspēli – otrajā attēlā skaņas attēlotas kāpjošā secībā ar pavadtēkstu zem notīm – „*do re mi mans va ro ni*”, turpretim trešajā attēlā, kur notis izvietotas krītoši, pavadtēksts zem tām ir – „*si la sol mans mi ro ni*”. Šādi tekstuāla un muzikāla augšupeja tiek semantiski pieskaņota varonim, kas būtu vērtējams kā pozitīvs tēls, savukārt pretējā – lejupejošā – tiek noslēgta ar mironi kā negatīvu parādību.

Pavisam atturīgu un pietātisku grafisko zīmju lietojumu savos dzejoļos izmanto Simona Orinska krājumā *Spoguļsoļi*. Grafiskās zīmes sastopamas tikai četros dzejoļos, kur tās nedominē pār dzejoļu tekstiem, bet ir tikai

bikls papildinājums tiem. Vienā dzejolī³² tas ir vārds „jūsu”, kas ievilkts ovālā, un ar bultas palīdzību norādīts, kur vēl dzejoļa tekstā to var ievietot, tādējādi aizstājot domuzīmi vai radot postmodernu apspēli par literārā redaktora darbu, šāda veida „labojumus” atstājot pašā tekstā. Krājumā izmantots arī banāli mūžīgais aplis³³, kas novietots aiz dzejoļa teksta noslēguma, kam ir šādi vārdi – „*līnija aprausies aplī / pūķis paliks punktā / kur sākas aplis*”. Šis aplis noder vien kā vēlreizējs uzsverums tekstā rodamajām versijām par apļa filosofiskās problemātikas mezglojumiem. Savukārt dzejolī *pravieša jeremijas spoguļsoļi*³⁴ sastopamais grafiskais papildinājums – trīs rokās sadevušies cilvēciņi grafiski vienkāršotā attēlojumā – arī no pašas autoras puses ir iekomponēts dzejolī tikai kā piebilde un papildinājums, uz ko norāda zīmējuma ietveršana slīpiekavās, turklāt ar piemētinājumu iekavās – „*viņi kļūst par maziem bērna zīmētiem / cilvēciņiem savienotām rokām*”. Šie atsevišķie piemēri no S. Orinskas dzejas parāda, ka grafikas vai grafisko zīmju lietojums var arī nebūt kādu jaunu dzejisku eksperimentu balsta punkts, bet gan tikai nevainīgi, semantiski maznozīmīgi papildinājumi ierastajai dzejas uztverei ar vārda palīdzību vien.

Arī latviešu dzejnieka Ulda Bērziņa dzejā reizēm vērojama vizuālo elementu būtiska klātbūtne tekstā – kaut vai ar dažādu alfabētu ievijumu latviešu valodā sacerētos dzejoļos (piemēram, latviešu valodas teksts gotiskajos burtveidos, ķīniešu, grieķu, ebreju vārdu vai alfabēta elementu klātbūtne). Tomēr sastopami arī paraugi – *Rekviēms* un *1944: tekstu meklējot*³⁵ –, kuros vizuālā forma vai elementi būtiski papildina dzejoļa tekstuālo semantiku. *Rekviēma* teksts ievietots četrstūrī, kura vidū atstāti trīs lieli ovālveida tukšumi. Ir grūti noteikt, vai šajā dzejolī primaritāte būtu attiecināma uz tekstu un ovāli ir tikai papildinājums tekstam, vai arī otrādi. Visticamāk, nav droši nosakāms kāda aspekta lielāks nozīmīgums; drīzāk ir jārēķinās ar paralēlām lasījuma iespējām – gan vizuālo, ko sākotnēji var uztvert kā caurumus,

³² Orinska 2002, 42.

³³ Turpat, 84.

³⁴ Turpat, 31–32.

³⁵ Bērziņš 2004, 326, 560.

tukšumus, mākoņus, pēc tam meklējot izvirzītajām versijām apstiprinājumu tekstā, vai arī, izlasot tekstu, interpretēt šos ovālus kā vizuālas atbilstmes vai papildinājumus tekstā pieminētajam klusumam, tumsai, neesamībai. Tā kā drošticami spriest par kādu saistību tekstuālo un vizuālo elementu starpā šajā gadījumā nav iespējams, tad jāsecina, ka šis vizuālās dzejas paraugs rada plašāku un variatīvāku hermeneitisko telpu dzejoļa nozīmju radīšanā. Dzejolis *1944: tekstu meklējot* vizuālās formas ziņā ir ļoti līdzīgs iepriekš iztīrītajam – četrstūris ar trīs ovāliem vidū, kuri šoreiz ne gluži ir tukši, bet aizpildīti ar interpunkcijas zīmēm, tādējādi nedaudz sašaurinot interpretācijas iespējas, ja sastatām šo dzejoli ar *Rekviēmu*. Jau pats virsraksts veido gana ciešu saikni ar šiem neverbālajiem elementiem – tā ir pildviela brīžos, kad vārdi nedodas rokā, kad ir jāataino vārdu meklēšanas gaita.

Vizuālās dzejas elementi izmantoti arī Žebera (īstajā vārdā Andra Brežes) 2007. gadā izdotajos dzejoļu krājumos *Blaknes* un *Šnabji*. Tā kā krājumus ilustrējis pats autors, arī attēli uztverami kā paratekstuāli papildinājumi tekstam, nevis tikai kā mākslinieka versija par lasāmajiem dzejoļiem, kā tas būtu gadījumā, ja dzejkopu mākslinieks būtu izdevēja pieaicināts, nevis pats dzejoļu autors. Žebers izmanto ļoti minimālistiskus, pat ikoniskus attēlošanas paņēmienus, lai apvienojumā ar tekstu radītu vizuālas poēmas. Piemēram, ceļa zīme³⁶, kura brīdina gājēju par slidenu ietvi, ir pārveidota no sarkana trijstūra par melnu, tādējādi nav iespējams drošticami apgalvot, ka attēlotais būtu aizliegums. Ceļa zīmi pavada paraksts *Uzmanību, dzejnieks!*, tātad notiek spēlēšanās ar ierasto šīs ceļa zīmes nozīmi. Šajā gadījumā attēls ir ļoti būtisks, lai varētu izprast šo vizuālo dzejoli, tā kā viens pats uzraksts *Uzmanību, dzejnieks!* neļautu skatītājam/lasītājam saprast kontekstu, kādu apspēlē Žebers. Šāda spēlēšanās ar ceļa zīmēm ir iecienīts paņēmieni šajā krājumā, kur ierastas ceļa zīmes tiek ironiski un poētiski, pat sirreāli ievietotas no ikdienas atšķirīgās situācijās, piemēram, „*Dzejnieks apsteidz pats savas kājas ar roku kustību palīdzību*”³⁷ un „*Dzejnieks ar kāju*

nospiež zibeni”³⁸. Žebers veido ne tikai atsevišķas vienkadrā interpretācijas par noteiktām ceļa zīmēm, bet izveido arī divas īsas poēmas, kurās ir apspēlētas veselas četras ceļa zīmes un/vai vizuāli simboli, kas sastopami uz preču iepakojumiem vai darba drošības noteikumos. Poēmā *Sēnes* noslēdzošais attēls ir starptautiski lietots simbols avārijas apstāšanās izraisīšanai, ko Žebers interpretējis kā attēlu tam, ka „*Dzejnieks spiež atpakaļ zemē sēnes*”³⁹. Krājumā *Blaknes* sastopams arī konkrētisma paraugs (3. att.), kas gan ir metalīmeņa konkrētās dzejas piemērs, jo paša dzejoļa nosaukums ir *priekšmets*⁴⁰, un konkrētā dzeja tiecas ar teksta palīdzību vizuāli veidot aprakstītā priekšmeta kontūras vai siluetu. Tā kā aprakstītais priekšmets ir *priekšmets*, tad dzejoļa vizuālās kompozīcijas atslēga, lai varētu secināt, ka tas ir pie konkrētisma pieskaitāms dzejolis, jāmeklē pašā tekstā, kur ir runa par degunu, un dzejoļa vizuālais veidols arī ir izzīmēts kā cilvēka ģimīs sānskatā, kurā izceļas deguns, līdz ar to pats dzejoļa teksts arī vizuāli attēlo to, ko apraksta tekstuāli, un sniedz atbildi par

priekšmets

priekšmets
kurš ir šķirts
no sava vārda
kļūst nepazīstams
pat rūpīgi aplūkojot
iedobes un ēnas uz tā
ir neiespējami piekļūt
priekšmeta noslēpumam
tas pievelk un atgrūž reizē
tajā mājo spēks un pārliecība
interesanti ir aplūkot priekšmetu
kuram noņemts vārds
savādi ka cilvēki
ar cepurēm galvās uzreiz
iedeva priekšmetam vārdu
deguns

3. attēls. Žebers. *priekšmets*

³⁸ Žebers 2007, 90.

³⁹ Turpat, 95.

⁴⁰ Turpat, 47.

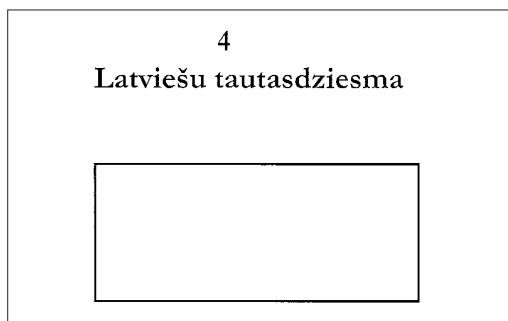
³⁶ Žebers 2007, 87.

³⁷ Turpat, 88.

virsrakstā pieteikto, tomēr vēl skaidri nezināmo priekšmetu.

2008. gadā izdotajā Guntara Godiņa dzejas izlasē *CV* sastopami piemēri, kuros vizuālais aspekts ir vai nu līdzvērtīgs tekstuālajam, vai arī dominē pār to. Visiem dzejoļiem, kuriem nav nosaukuma, virsrakstā likts *cv cv cv*. Izlases nosaukums, protams, ir aprītē labi pazīstamais saīsinājums vārdkopai *curriculum vitae*, līdz ar to šāda saīsinājuma izmantojums dažu dzejoļu gadījumā veido arī tematisku sasauci ar dzejoļos sastopamo tekstu vai vizualitāti. Piemēram, dzejolis⁴¹, kuram ir klišejiskā smilšu pulksteņa veidols, rada arī tematisku saķeri ar dzejoļa tekstu, kurā iztirzāta dzīve, nāve un bezgalība, tādējādi sagatavojot platformu sasaistei ar jebkura cilvēka „dzīves skrējieniņu”, kas, ņemot vērā dzejoļa vizuālo noformējumu, ir tikai tāda smilšu biršana no sākotnējā dzīves pilnīguma caur piltuvi mūžu noslēdzošajā nebūtības pilnībā. Jāpiemin arī L. Brieža figurālā dziesma *Bez bažu sirdsasinis leju*⁴², kurā arīdzan izmantots smilšu pulksteņa vizuālais motīvs, tekstā ievijot pārvērtību tēmu – viss dzīvē piedzīvotais tiek pārvērsts par dzeju, līdz ar to piltuve šajā gadījumā traktēta kā pārstrādes punkts (*pun intended!*). Arī dzejniece Daiga Lapāne izmantojusi smilšu pulksteņa veidolu vienā no saviem figūrdzejojumiem⁴³. Citā dzejoļī⁴⁴ G. Godiņš pievērsies pašas dzejas un dzejoļa noteiksmes iztirzājumam – dzejolis vēstī par radīšanas procesu un to, kas tad vispār ir dzejolis. Dzejoļa noslēgumā sastopamie pieci punkti (kas atgādina Eināra Pelša *MUŠMIRESKU*⁴⁵) ir radošā procesa rezultāts. Pirms šiem punktiem autors norāda – „*lapā ieliku piecus punktus, / ne rindiņu neuzrakstīju. / Bet arī tas ir dzejolis.*” Šāda nostāja liek pārvērtēt to, ko mēs saprotam ar jēdzieniem „dzeja” vai „dzejolis”, uzsverot arī dzejas mainīgos veidolus un izteiksmes iespējas, kas var tikt paplašinātas no tekstuālām līdz vizuālām vai pat citiem medijiem. Lai gan visai iespējams, ka šādi ārpustekstuāli izmēģinājumi ir tikai ironizēšana, jo dzejolis iesākas

ar vārdiem: „*Neko nevajag vispārināt, / neko poetizēt.*” Kopumā šādi dzejā sastopami izteikumi ļauj izdarīt minējumus, ka G. Godiņa uztverē vizuālu līdzekļu lietojums dzejā drīzāk ir dzejoļa depoetizācija, nevis poēzijas robežu un izteiksmes līdzekļu paplašinājums un jaunu ceļu pavērējs. Arī cikls *Poetica*, ko veido četri dzejoļi⁴⁶, liek drīzāk domāt, ka dzejnieks šādu izkāpšanu ārpus teksta uzskata par formālu rotaļu, nevis dzejas jēgas un nozīmes bagātinātāju. Piemēram, pirmais cikla dzejolis *Sonets ar līnijām* iezīmē klasisku soneta formu, tikai neko vairāk par 14 svītēm mēs šajā dzejoļī nesastopam (līdzīgi ar soneta stiegrojumu rīkojas E. Pelšs savā dzejoļī *p*⁴⁷; arī L. Brieža *Mariagrammās* sastopamas versijas par sonetiem⁴⁸; piemēram, krājuma ievaddzejoļī katra vārsmas sastāv no viena un tā paša burta atkārtojuma, kopumā izveidojot henkaidekatonisku akrostihu – veltījumu savai sievai Marijai Makovejai, līdz ar to pats sonets uztvērējam uzspiež savas vizuāltekstuālās kvalitātes – lielo burtu grīdsegu). Šāds grafiskais sonets mudina domāt par tradicionālo žanru dekonstrukciju, ironizēšanu par tiem, tomēr arī par dzejas lomu kultūrā un cilvēku dzīvē 20. gs. nogalē un 21. gs. sākumā. Arī cikla ceturtais un noslēdzošais dzejolis *Latviešu tautasdziesma* (4. att.) ir latvju dainas minimalizēšana ar grafiskiem paņēmieniem – mēs redzam taisnstūra kontūru, kas aptuveni atbilst izmēram, kādā var ievietot vienu četrindi, taču taisnstūra laukums ir tukšs, veicinot aizdomas par dainu spēka atbūtni un tukšumu



4. attēls. Guntars Godiņš. *Latviešu tautasdziesma*

⁴¹ Godiņš 2008, 104.

⁴² Briedis 2013, 38.

⁴³ Kursīte 2002, 154.

⁴⁴ Godiņš 2008, 114.

⁴⁵ Pelšs 2016a, 22.

⁴⁶ Godiņš 2008, 116–119.

⁴⁷ Pelšs 2016a, 11.

⁴⁸ Briedis 2013, 7, 11, 89.

21. gs. cilvēka ikdienas pasaulē – šāds latviešu tautasdziesmas noformējums vedina uzdot jautājumu, vai dainas vēl vispār spēj kādu modināt, noturēt nomodā, iedvesmot un veicināt izaugsmi, pilnveidi, sirdsdedzi, vai arī dainas savu jau ir paveikušas, līdz ar to būtu uztveramas tikai kā kultūrvēsturisks mantojums un tām visām iespējams piemērot vienu liesti – Godiņa taisnstūri.

Pētera Draguna dzejoļu krājums *Tumšā stundā* arī pieskaitāms pie vizuālās dzejas paraugiem. Lai gan dzejoļu teksts vizuālajā aspektā būtu dēvējams par tradicionālu, dzejoļu novietojums lappusēs, to sastatījums ar krājuma vizuālajiem elementiem (foto) un dzejoļu teksta virziens padara šo krājumu par tipogrāfisku rotaļu. Dzejoļiem ir atšķirīgi burtu izmēri (līdzīgi kā Krišjāņa Zeļģa krājumā *Zvēri*⁴⁹), katrs dzejoļis ir vērsts atšķirīgā virzienā, kas lasītājam liek grozīt vai nu galvu, vai grāmatu, vai abas (vēl viena šī krājuma, visticamāk, apzināti ieviesta īpatnība ir lappušu numerācijas trūkums, tādējādi nav iespējams atsaukties uz noteiktām lappusēm, kad tiek minēti piemēri). Dzejoļiem sastopami arī grafiski ierāmējumi – gan vienlaidus svītras, gan punktotas. Lappusēs, kurās ir ievietoti apstrādāti fotoattēli, bieži vien sastopami nošķelti skaitļi, kas ir norādes par jaunu krājuma nodaļu. Vēl viena grafiska īpatnība ir dzejoļu nosaukumi, kuros lielākoties lietotas grafiskas zīmes, piemēram, tradicionāls beznosaukuma dzejoļa virsraksts ***, ne tik ierastais = = =, arī ..., ///, ' ' ', <<<, >>>, ###, ---, -- -- --, kas, kā redzams, ir vienas zīmes trīskārtīgs atkārtojums – arī uz pēdējā vāka ronamais krājuma satura rādītājs sniedz šo trīskārtīgo zīmju sakopojumu krājumā sastopamajā secībā.

Viens latviešu dzejnieks, kurš, lai gan epizodiski, tomēr apzināti un mērķtiecīgi savā dzejā pievērsies vizuālo elementu izcelšanai un lietojumam, ir Einārs Pelšs. Jau krājumā *S* redzama minimāla tipogrāfiska spēle dzejoļu virsrakstos, kas izstīd cauri visam krājumam – tā kā dzejoļiem nav nosaukumu, tad virsraksta vietā ir no astoņiem komatiem izveidota saulīte, kas norāda uz saspēli ar vienu no tradicionālajiem beznosaukuma dzejoļu apzīmējumiem – trīskāršu zvaigznītes (saulītes) lietojumu. Šajā

krājumā par vizualitātes aspektu piedomāts arī dzejoļi⁵⁰, kuru sastāda palindromi (nosacīti vienādi izlasāmas vārsmas, lasot gan no labās uz kreiso, gan no kreisās uz labo pusi), līdz ar to dzejoļa tekstu centrējot, nevis pielīdzinot kādai lappuses malai.

Tomēr pilnasinīgi vizuālie eksperimenti E. Pelša radošajā darbībā fiksējami gan viņa dzejoļu krājumā *Mīļākais tētis pasaulē*, gan tīmeklī publicētajos dzejoļos. Portālā *Satori* publicētajā recenziju krājumā⁵¹, kas gan iekļauts portāla sadaļā *Dzeja*, E. Pelšs lielākoties lieto grafiskas zīmes, kas nav burti, bet, ja nu lieto burtus, tad tie ir atsevišķas vienības, kas neveido ar valodu saistāmus balsienus, kur nu vēl vārdus. Vietām saskatāmi arī emocijzīmju un tā sauktās *single-line art* (vienrindas mākslas) paņēmieni izmantojumi, lai gan neortodoksālā piegājiņā. Nav pat iespējams droši noteikt, kur sākas vai noslēdzas viens dzejoļis (ja nu vienīgi par mērauklu pieņem lielās atstarpes atsevišķu teksta daļu starpā). Teksts atgādina uz klaviatūras aizmiguša kaķa radītu grafisku vēstījumu vai reizēm pat fragmentu no programmēšanas valodas. Par šādu dzejoļu vēstījumu vai jēgu/nozīmi spriest ir teju neiespējami, var tikai izvirzīt interpretācijas, no kurām teju ikvienu ir gan pamatojama ar tekstu, gan arī apgāzama, līdz ar to E. Pelša piedāvājums ir dzejas skatītāja un lasītāja ievēšana pašmērķīgas spēles teritorijā. Par vienu potenciāli atpazīstamu priekšmetu, ko veido grafisko zīmju virknes, var uzskatīt furgonu (5. att.), kas attēlots sānskatā (sānskats, šķiet, ir iecienītākais attēlošanas rakurs latviešu vizuālajā dzejā (sal. ar V. Brutānes, Žebera, L. Brieža piemēriem)).

Savukārt krājumā *Mīļākais tētis pasaulē* dzejdaris piedāvā dažāda rakstura vizuālo dzeju vai vizuālo elementu iekļaušanu dzejas tekstā – sākot ar nolasāmu vārdu aizstāšanu ar grafiskām zīmēm („uz visām 4 debess ← ↓ → ↑”⁵²) un burtu izmēra variēšanu, pēdējo dzejoļa vārsmu iesākot ar lielākiem burtiem, kas līdz vārsmas un dzejoļa noslēgumam sarūk arvien mazāki⁵³, līdz pat neburtisku grafisko

⁵⁰ Pelšs 2012, 77.

⁵¹ Pelšs 2016b.

⁵² Pelšs 2016a, 17.

⁵³ Turpat, 18.

⁴⁹ Zeļģis 2016.

Vērts piebilst, ka šim dzejolim tapis arī pretdejolis – Jura Kronberga veltījumdzejolī *Guntaram Cīrihē* krājumā *Bet ja visu laiku...*⁶⁰ dzejnieks lieto G. Godiņa dzejolī sastopamajiem līdzīgus grafiskos paņēmienus un kompozīciju, turklāt sacerēšanas datumu norāda 1916. gada pirmo aprīli, kas liek domāt par šo dzejoli kā daudiski izklaidējošu rotaļu, nevis nopietnu dzejas vizuālo aspektu meklējumu izpaušmi.

Līdzīgs situācijas raksturojums saskatāms arī E. Pelša dzejolī, tā kā ik vārsmā sastāv no atšķirīgos virzienos vērstām bultiņām vai tām radniecīgiem virzientēliem, kuri kopumā apraksta virsrakstā pieteikto „einārgīju” (kas ir viens no daudzajiem E. Pelša mēteļsomaiņiem (*portmanteau* vārdiem)) – enerģijas vektoru daudzvirzienību un virziena nepārtrauktu mainīgumu. A. Ostups šādu vizuālu dzejas manifestu raksturo kā dzejnieka pašnoteikšanās nestabilitāti, sasaistot šo dzejoli arī ar E. Pelša *p^onetu*, kurā vienīgais lietotais apzīmējums „p^o” būtu skaidrojams kā dzejnieka „p^ofigisms” vai „p^ohujisms” attiecībā pret tradicionālo dzejas mediju – vārdu⁶¹.

Arī paša A. Ostupa jaunākajā izdevumā *Žesti* pamanāma vizualitātes klātbūtne (neņemot vērā fotomateriālus) – viscaur krājuma lappusēm, kurās ir teksts, to no augšas un apakšas ieskauj melns laplauka pildījums. Grūti, protams, noteikt, kā šāda pieeja būtu jāvērtē vai jāizprot, tomēr iespējamās versijas gan par attiecīgas noskaņas un gaistones radīšanu teksta lasīšanas laikā, gan arī paša teksta pamanāmības veicināšanu, lai šis nebūtu kārtējais krājums, kurā parādītos melns teksts uz pilnībā balta fona.

Vizuālo dzejoļu krājums, kuru būtu vērts analizēt vērīnīgāk, ir Leona Brieža *Mariagrammas*, kas ir vienīgais latviešu dzejas krājums, kas pilnībā veltīts tikai un vienīgi grafiskās dzejas izpaušmēm. L. Briedis savā krājumā ir lietojis visas visbanālākās un paredzamākās formas un figūras, kādas iesācēji vizuālās dzejas lauciņā vien varētu lietot – tauriņu⁶², sirdi⁶³,

bezgalības simbolu⁶⁴, zvaniņu⁶⁵, lāses⁶⁶, kā arī citas. Šī krājuma dzejoļi sava grafiskā noformējuma dēļ pieprasa ne tikai garīgu, bet arī fizisku piepūli no lasītāja, kā jau tas vizuālajai dzejai tipiski, lai būtu iespējams izsekot dzejoļa tekstam (tādējādi tiek radīta sadure starp tekstu, kas ir vairākvirzienu, un grafiku, kas ir sastingusi forma). Šāds apstāklis reizēm rada sarežģītumus noteikt dzejoļa sākumu – apļveida dzejoli *Plīvīte*⁶⁷ iespējams sākt lasīt ar jebkuru vārsmu, jo teksta vēstījums nevienu vārsmu neizceļ kā pirmo vai beigu punktu, turklāt visās vārsnās ir viena un tā pati atskaņa, līdz ar to lasītājs ir atstāts aleatorikas varā. Pretēji ir dzejolī *Dievgosniņa*⁶⁸, kas veidots pēc līdzīgas apļveida (ziedveida) kompozīcijas, kurā vārsmu saturiskais vēstījums rada noteiktu lineāru sižetu, līdz ar to nav sarežģīti noteikt sākumpunktu, tiklīdz ir iepazīts viss dzejoļa teksts, jo vizuālā forma nekādas norādes par iespējamo sākumu nesniedz.

Kopumā L. Briedis lietojis ļoti vienkāršus vizuālos paņēmienus, kas maz saspēlējas ar dzejoļa tekstu, tādējādi vizualitāte dzejniekam ir tikai bērnišķīga rotaļa, nevis nopietnu konceptuālu ierosmju veidota teksta un grafikas simbiotiska harmonija. Arī dažādi vizuālie papildelementi (ne tikai teksta izveidotās figūras aprises) drīzāk atstāj amatierisma iespaidu vai aizdomas par šīs dzejas infantilo auditoriju, piemēram, dzejolis *Čigānītis*⁶⁹. Brīžiem dažādi divdimensiju datorgrafikas papildelementi ir pat traucējoši, piemēram, dzejolī *Rudzu nams*⁷⁰. Viens no retajiem gadījumiem, kuros iespējams runāt par kādu vizuālā un tekstuālā veidotu kopīgu nozīmi, ir dzejolis *Zilgmes pile*⁷¹ (6. att.), kurā dzejnieks, šķiet, vienlaikus gan tekstuāli, gan vizuāli ilustrē tautas teicienu „vienādi kā divas ūdens lāses”. Proti, panta veidols ir izveidots kā ūdens lāse, bet viss dzejolis sastāv no septiņām lāsēm, un tajās atkārtojas viens un tas pats teksts – mainās

⁶⁴ Briedis 2013, 24, 92.

⁶⁵ Turpat, 30.

⁶⁶ Turpat, 31.

⁶⁷ Turpat, 13.

⁶⁸ Turpat, 15.

⁶⁹ Turpat, 29.

⁷⁰ Turpat, 36.

⁷¹ Turpat, 31.

⁶⁰ Kronbergs 2016, 61.

⁶¹ Ostups 2016b.

⁶² Briedis 2013, 16.

⁶³ Turpat, 21, 37.

grūtībām sekot līdzī lasīšanas virzienam, nosaucot savu recenziju par *Kaklamežģi*⁷⁷. Kopumā nākas piekrist recenzentes viedoklim: „Diemžēl arī nākamajos pārdesmit dzejoļos grūti sameklēt ko poētiski, mākslinieciski un saturiski augstvērtīgu, novatorisku vai vienkārši skaistu. Un nākamajos. Un aiznākamajos...” Jāpiekrīt arī recenzentes viedoklim par krājuma ieceri: „*Mariagrammu* ideja, protams, ir lieliska, vienīgi pie izpildījuma būtu derējis piestrādāt rūpīgāk.” Nevar nepiekrīt arī citam vērtētājas spriedumam: „Daudzviet jūtams, ka dzejnieks mākslīgi „pieaudzējis” vārdus, lai pagarinātu dzejas rindas tur, kur tas nepieciešams konkrētā zīmējuma precīzai izveidošanai, bet saturiski šāds paņēmiens rada vien liekvārdību.” Tomēr jāpiekrīt arī recenzijas noslēgumā izteiktajam viedoklim par šādu dzejnieka drosmi: „*Mariagrammas* vērtējamas kā būtisks impulss grafiskās dzejas turpmākai attīstībai un popularizēšanai Latvijā, un Leons Briedis noteikti ir pelnījis atzinību kā drosmīgais „pirmā kucēna slīcinātājs” un labāko krājuma dzejoļu, kas vizuāli un tekstuāli sader visveiksmīgāk, iekļaušanu jaunākajās literatūras mācību grāmatās.”

Īpatnēji, ka L. Brieža tematika *Mariagrammās* lielākoties ir folkloriska, bieži vien

pat ievērojot dainu versifikācijas likumības⁷⁸. Tas liek domāt, ka L. Briedis, iespējams, ir vēlējies latvju dainām un folkloras motīviem piešķirt ja ne gluži jaunu, tad cita veida dzīvīgumu, iekļaujot šādus tautiskus un mītiskus motīvus vizuālās dzejas paraugos.

Secinājumi

Latviešu literatūrā vizuālās dzejas paraugu ir samērā maz, turklāt tie kopīgajā literatūras straumē ieplūst epizodiski. Kā var spriest no aplūkotajiem piemēriem un kritikas, lielākoties vizuālā dzeja tiek uztverta kā blakusstrāva „lielajai un nopietnajai” tekstuālajai dzejai, vizuālo dzeju uzlūkojot tikai kā maznozīmīgu rotaļu, laika kavēkli. Vienīgi pēdējo piecu gadu laikā ir vērojama pastiprināta pievēršanās vizuālajai dzejai, turklāt arī literatūras kritikas pārstāvju attieksmes maiņa (vai vispār attieksmes parādīšanās, pievēršot uzmanību arī dzeju krājumiem, kuros parādās vizuālās dzejas paraugi) vizuālās dzejas vērtējumā – no negatīvas uz pozitīvu. Tomēr kopumā jāsecina, ka vairums latviešu dzejnieku un literatūrkritiķu nemaz tā īsti nav gatavi pievērsties bimediālai vai pat multimedijālai dzejai kā nopietnam literārās izpausmes veidam.

⁷⁷ Strode-Kļaviņa 2013.

⁷⁸ Briedis 2013, 15, 19 u. c.

VĒRES

Aivars, E. (1996a) *Ainava kļiedz*. Rīga : Raka.

Aivars, E. (1996b) *jā*. Rīga : Raka.

Aivars, E. (2001) *Es pagāju*. Rīga : Preses nams.

Apolinērs, G. (1985) *Gājiens*. Atdz. Elsbergs, K. Rīga : Liesma.

Bērziņš, U. (2004) *Dzeja*. Rīga : Atēna.

Bohn, W. (2011) *Reading visual poetry*. New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press.

Boiko, J. (2000) *Dziesmas un dzejas*. Rīga : Preses nams.

Boiko, J.; Lediņš, H. (2005) *ZUN*. Rīga : Jumava.

Briedis, L. (2013) *Mariagrammas*. Rīga : Neputns.

Brutāne, V. (1969) Gulta. Galds un Krēsls. Koks. Ļūdēns, V. (sast.) *Dzejas diena*. Rīga : Liesma, 187–189.

Draguns, P. (2012) *Tumšā stundā*. Rīga : Neputns.

Godiņš, G. (2008) *CV*. Rīga : Jāņa Rozes apgāds.

Korso, G. (2014) Bumba. *Latvju Teksti*, 3. Rīga : Latvijas Literatūras centrs, 18–19.

- Kronbergs, J. (2016) *Bet ja visu laiku...* Rīga : Dienas Grāmata.
- Kursīte, J. (2002) Figūrvārsmas. Konkrētā dzeja. *Dzejas vārdnīca*. Rīga : Zinātne, 154, 213–214.
- Langa, L. (1997) *te debesis, te ciparnīca*. Rīga : Daugava.
- Ostups, A. (2016a) *Žesti*. Rīga : Neputns.
- Ostups, A. (2016b) *Paragrāfi par Pelša jaunāko dzeju*. *Satori* (18.08.2016.). Pieejams: www.satori.lv/article/paragrafi-par-pelsa-jaunako-dzeju (27.05.2017.).
- Pelšs, E. (2012) *S*. Rīga : Iespēju grāmata.
- Pelšs, E. (2016a) *Mīļākais tētis pasaulē*. Ozolnieki : Literature without borders.
- Pelšs, E. (2016b) *K O L I E K I*. *Satori* (25.08.2016.). Pieejams: www.satori.lv/article/k-o-l-i-e-k-i (27.05.2017.).
- Steiks, J. (2003) *Izlase*. Rīga : Zinātne.
- Strode-Kļaviņa, A. (2013) *Kaklamežģis*. *Ubi Sunt* (18.06.2013.). Pieejams: www.ubisunt.lu.lv/zinas/t/21502/ (27.05.2017.).
- Tabūns, B. (2008) *Modernisma virzieni latviešu literatūrā*. Rīga : Zinātne.
- Vērdušs, K. (2016) *Einārs Dzejnārs*. *Diena* (25.05.2016.). Pieejams: www.diena.lv/raksts/kd/recenzijas/gramatas-milakais-tetis-pasaule-recenzija-einars-dzejnars-14141957 (27.05.2017.).
- Žebers (2007) *Blaknes*. Rīga : Neputns.

Summary

Mārtiņš Laizāns

Visual Poetry in Latvian Literature

Visual poetry in Latvian literature is an extraordinary phenomenon. In this case by extraordinary is meant its scarcity among the corpus of Latvian literary texts – only very few examples of it exist in Latvian literature even in the 21st century when it has gained a prominent place in other world literatures where there has been a turn of critical attitude towards it from negative to positive. At first evaluated only as a pastime on the margins of serious literature, since Apollinaire it has evolved into a serious genre of poetry and an art of its own and is not anymore considered only a childish game. Given this situation in contemporary criticism it is quite peculiar that Latvian literature and literary criticism does not pay a lot of attention to it and that thus visual poetry still stays as an outsider genre up to this day.

In this paper I will give a concise historical account of Latvian visual poetry and describe examples of it from various decades of Latvian literature. Quotations from Latvian literary critics and scholars about visual poetry are also given. I endeavor to illustrate the overall situation in Latvian visual poetry and give possible reasons why it is still being neglected and disregarded both by poets/artists and critics.