

**Elīna Veira**

## **DZEJAS IESPIEDVERSIJAS TRANSMEDIĀLAIS PAPLAŠINĀJUMS**

Promocijas darba kopsavilkums



**RĪGAS TEHNISKĀ UNIVERSITĀTE**

RTU Liepājas akadēmija  
Humanitāro un mākslas zinātņu centrs

**Elīna Veira**

Doktora studiju programmas “Jauno mediju māksla” doktorante

**DZEJAS IESPIEDVERSIJAS  
TRANSMEDIĀLAIS PAPLAŠINĀJUMS**

**Promocijas darba kopsavilkums**

Zinātniskā vadītāja  
profesore *Dr. philol.*  
ILVA SKULTE

RTU Izdevniecība  
Rīga 2025

Veira E. Dzejas iespiedversijas transmediālais  
paplašinājums. Promocijas darba  
kopsavilkums. – Rīga: RTU Izdevniecība,  
2025. – 64 lpp.

Publicēts saskaņā ar promocijas padomes “RTU  
P-10” 2025. gada 5. februāra lēmumu, protokols  
Nr. 236.2.

Vāka attēls no *www.shutterstock.com*.

<https://doi.org/10.7250/9789934371561>  
ISBN 978-9934-37-156-1 (pdf)

# PROMOCIJAS DARBS IZVIRZĪTS ZINĀTNES DOKTORA GRĀDA IEGŪŠANAI RĪGAS TEHNISKAJĀ UNIVERSITĀTĒ

Promocijas darbs zinātnes doktora (*Ph. D.*) grāda iegūšanai tiek publiski aizstāvēts 2025. gada 26. martā Rīgas Tehniskās universitātes Arhitektūras un dizaina institūtā, Ķīpsalas ielā 6, 117. auditorijā.

## OFICIĀLIE RECENZENTI

Profesore *Ph. D.* Solvita Zariņa,  
Latvijas Universitāte, Latvija

Docents *Dr. philol.* Kārlis Vērdiņš,  
Latvijas Mākslas akadēmija, Latvija

*Ph. D.* docents Raivo Kelomees,  
Igaunijas Mākslas akadēmija, Tartu Universitāte, Igaunija

## APSTIPRINĀJUMS

Apstiprinu, ka esmu izstrādājusi šo promocijas darbu, kas iesniegts izskatīšanai Rīgas Tehniskajā universitātē zinātnes doktora (*Ph. D.*) grāda iegūšanai. Promocijas darbs zinātniskā grāda iegūšanai nav iesniegts nevienā citā universitātē.

Elīna Veira

Datums: 2025. gada 10. februārī

Promocijas darbs ir uzrakstīts angļu valodā, tajā ir ievads, piecas nodaļas, secinājumi, literatūras saraksts, 15 attēli, divi pielikumi, kopā 266 lappuses, ieskaitot pielikumus. Literatūras sarakstā ir 115 nosaukumi.

### **Anotācija**

Promocijas darbs ir pienesums dzejas un transmediālās jeb digitālās dzejas pētniecībā, koncentrējoties uz sākotnējo dzejas impulsu, tā pārnēsī tekstā formā (dzejolī) un dzejas teksta tālāku adaptāciju transmediālajā telpā (no autora viedokļa). Proti, kā var lietot dažādus mediju rīkus, lai uzlabotu sākotnējās poētiskā impulsa nodošanu lasītājam/skatītājam. Savukārt, pievēršoties lasītājam/skatītājam, pētījumā ir izstrādāts mehānisms (lasītāju pieredzes izvērtējuma anketa), kas ļauj analizēt lasītāju/skatītāju uztveri un tās izmaiņas – drukāts dzejolis un drukātā dzejoļa audiovizuālā adaptācija. Šī anketa ir pārbaudīta arī praksē, veicot anonīmu aptauju tiešsaistē un apkopojot datus par četrus izvēlētos autoru dzejoļus un to audiovizuālo interpretāciju uztveri, lai: 1) izvērtētu anketas atbilstību mērķim; 2) pārlicinātos, vai iegūtie kvalitatīvie un kvantitatīvie dati atspoguļo sākotnējos autoru pieņēmumus attiecībā uz lasītāju iedziļināšanās **veidiem** un **līmeņiem**, izvēlēto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju literārajām kvalitātēm un to iespējamajām **interpretācijām**.

## Saturs

|                                                                    |    |
|--------------------------------------------------------------------|----|
| Ievads .....                                                       | 6  |
| PROMOCIJAS PĒTĪJUMA IZKLĀSTS                                       |    |
| 1. nodaļa. Dzeja: vēsturiskais un ontoloģiskais diskurss.....      | 12 |
| 2. nodaļa. Digitālā dzeja: kontekstuālā analīze.....               | 22 |
| 3. nodaļa. Vēsturiskais konteksts: dzeja transmediālajā telpā..... | 37 |
| 4. nodaļa. Pētījumu rezultātu atspoguļojums.....                   | 37 |
| Secinājumi.....                                                    | 57 |
| Izmantoto avotu saraksts.....                                      | 62 |

## Ievads

Lai arī digitālās dzejas<sup>1</sup> joma attīstījies samērā nesen, īpaši, ja to salīdzina ar literārās tradīcijas vēsturisko mantojumu, tā ir nostiprinājusi savas pozīcijas kā skaidri nodalīts virziens jeb žanrs. Tehnoloģiskie jauninājumi sekmē šīs jomas straujo attīstību, paverot aizvien jaunas iespējas eksperimentiem dažādās mediju telpās. Vienlaikus šī nepārtraukti augošā formu daudzveidība ir arī pastāvīgs izaicinājums pētniekiem, cenšoties izsekot izmaiņām digitālās dzejas laukā. Rezultātā nav vienotas, vispāratzītas terminoloģijas vai digitālās dzejas tipoloģijas – teorētiskajam ietvaram ir jābūt gan pietiekami visaptverošam, lai aptvertu dažādās digitālās dzejas formas, gan pietiekami precīzam, lai to nošķirtu no citām formām un procesiem. Pētniekiem ir dažādas pieejas (daži digitālo dzeju sasaista ar literāro tradīciju, citi uzsver digitālo/aparāta aspektu), tomēr lielākā daļa no izvēlētajām pieejām ir ierobežotas, jo tās koncentrējas uz atsevišķiem elementiem sarežģītajā transmediālās telpas elementu mijiedarbībā.

Attiecībā uz literāro aspektu digitālajā dzejā Jorgens Šēfers (*Jörgen Schäfer*) un Pīters Gendolla (*Peter Gendolla*) secina, ka lielākā daļa pētījumu, tostarp nozīmīgākie darbi, kas veltīti digitālajai literatūrai, piemēram, Espena Arseta (*Espen Aarseth*) “Kiberteksts” (*“Cybertext”*, 1997) vai Kristiānas Heibahas (*Christiane Heybach*) “Literatūra elektroniskajā telpā” (*“Literatur im elektronischen Raum”*, 2003), lai arī apgalvo, ka galvenais pētījuma priekšmets viņu darbos ir “*Sprachkunst*” (“valodas māksla”), vai nu nepievēršas šim jautājumam vispār, vai arī nenonāk līdz konkrētam risinājumam (2010, 92. lpp.). Šis promocijas darbs pievēršas minētajai problemātikai, aptverot eksperimentus ar dažādiem teksta tiptiem dažādos medijos, tādējādi rodot padziļinātu izpratni par mūsdienu literārajiem darbiem un lasītāju/skatītāju uztveri. Nozīmīga pētījuma daļa balstīta autoras personīgajā pieredzē, darbojoties dzejas un digitālās dzejas laukā.

Dzejoļa sākotne ir poētiskajā impulsā, un tas ne vienmēr ir verbāls, tas var būt arī spilgts vizuāls tēls, noskaņa, sajūta, tas var būt arī pēkšņs, spēcīgs emocionāls satricinājums un apziņa, ka kaut kam vajadzētu rasties bez konkrētas manifestācijas. Poētiskais impulss, kas pavada sākotnējo radošo un estētisko vilkmi, minēts darbos, kas apraksta radošo procesu. Keita Viljamsa (*Keith Williams*), piemēram, to raksturo kā sākotnējo impulsu vai rezonanses pieredzi, gešalta izpratni, ko dzejnieki atkārtoti piedzīvo rakstīšanas procesā (Williams, 2020, 48–49). Arī šajā pētījumā dzejiskais impulss tiek definēts kā katalizators, kas ierosina radošo rakstīšanas procesu, uzsverot tā nozīmīgumu gešalta vai nospieduma atveidē teksta materiālā, lietojot dzejniekam pieejamos semiotiskos un mediju resursus.

Tādējādi dzejas autora augstākais sasniegums ir panākt, lai šī materialitāte tiktu veiksmīgi uztverta, interpretēta un nodota lasītājam pēc iespējas precīzāk, cik iespējams – neizmainīta, un

---

<sup>1</sup> “Digitālā dzeja” un “transmediālā dzeja” lietoti kā sinonīmi, termina “transmediālā dzeja” izmantošana aplūkota darba otrajā nodaļā.

dzejolis, kas tiek nodots lasītājam, ir nevis ceļu karte ceļojumam caur sākotnējo poētisko impulsu, bet drīzāk ir jausma vai mājiens par to, kas ir **palicis ārpus**, ko nevar pateikt – sacietējusi veidne vai noteiktas formtelpas atlējums, kur šis impulss ir **bijis**, un atlējuma formtelpas sienas ietver tīmeklveidīgas attiecības starp dažādajiem dzejas elementiem.

Ir būtiski piebilst, ka tad, kad dzejas impulsa “pierakstīšana” ir pabeigta, var pārņemt patiesa gandarījuma sajūta, ticība, ka esmu veiksmīgi notvērusi šī impulsa formtelpu, lai vēlāk, pārlasot materiālu, atskārstu, ka tajā ir plašas, sūce, bet nav iespējams atgriezties, rekonstruēt mirkli un sākt visu no jauna.

Digitālās dzejas telpu es atklāju pavisam nejauši. 2016. gadā pabeidzu maģistra programmu “Audiovizuālā māksla: filmu režija un producēšana”, un tajā pašā gadā tika izdots mans pirmais dzejoļu krājums “Zilonis okeāns”. Tuvojās grāmatas atvēršanas pasākums, un es nolēmu izveidot īsu dzejas video. Kino studiju laikā bija iekrājusies plaša video kolekcija, eksperimentālās akustiskās un elektroniskās mūzikas ieraksti. Ierunājot (iečukstot, iekliedzot, iedziedot) dzejoļu tekstus, atklāju, ka vienatnē spēju atrast katra dzejoļa “īpašo balsi”, bet būtiskākais – jau pabeigtajiem dzejoļiem bija teju neierobežotas iespējas pacelties virs drukātās lapas. Drukātās dzejas pārnesei transmediālajā telpā esmu definējis divas galvenās funkcijas: 1) tā var **uzlabot sākotnējā dzejas impulsa nogādāšanu** pie lasītāja/skatītāja; 2) to var izmantot, lai **paplašinātu dzejoļa semantisko lauku**, radīt jaunas nozīmes. Acīmredzams piemērs pirmajai ir autora balss, kas nav dzirdama drukātajā versijā, un ir dzejoļi, kur tā skanējums (tonis, ritms, modulācija) ir nozīmīga darba sastāvdaļa.

Drukāta dzejoļa pārnese transmediālajā telpā nav nedz inovatīva, nedz arī plaši izplatīta prakse digitālās dzejas kontekstā (lauks ietver teju neierobežotas mākslinieciskās izpētes iespējas – mākslīgais intelekts, datorģenerēti teksti, hiperteksti, dzejas spēļu lietotnes, instalācijas, virtuālā realitāte u. c.). Un tomēr padziļināta izpēte būtu jāvelta tieši šai praksei. Kā liecina pētījumi, lasīšanas prasmes, teksta uztvere, koncentrēšanās spējas, un īpaši tas attiecināms uz jaunāko paaudzi, pasliktinās. Arī dzejas krājumu drukāto un/vai pārdoto eksemplāru skaits liecina, ka dzejas lasītājs lēnām attālinās. Tas nenozīmē, ka dzejai steidzīgi jāpārceļas uz transmediālo telpu, drīzāk ir kritiski jāpārvērtē autora un lasītāja komunikācija, līdz šim neizmantotās iespējas, un šie centieni ir atspoguļoti promocijas darbā.

**Pētījuma mērķis** ir izveidot ietvaru, kas ļautu pētīt drukāta dzejoļa un tā transmediālās adaptācijas lasītāja/skatītāja uztveri, no autora viedokļa – kā uzlabot sākotnējā poētiskā impulsa nogādāšanu pie lasītāja, lietot dažādos mediju rīkus. Šis pētījums cenšas izsekot poētiskā impulsa secīgai attīstībai, pētījuma trajektorijai paplašinoties no sākotnējā dzejiskā impulsa un autora interpretācijas (radošā akta) uz teksta manifestāciju (dzejoli) un tālāk uz tā transmediālo adaptāciju. Tiek izstrādāts ietvars auditorijas uztveres izpētei (drukāta dzejoļa un tā mediju

adaptācijai), kas tiek novērtēta ar tiešsaistes anketas palīdzību, lai tādējādi pārliecinātos par šī ietvara lietojamību praksē.

Darba pirmais uzdevums ir pievērsties drukātās dzejas (kādu to zinām šodien) sasaistei ar tās vēsturisko mutvārdu formu, izvērtēt, kas varētu būt zudis un iegūts šajā pārejas procesā, jo, lai dzeju pārnestu digitālās dzejas laukā, ir jādefinē, kas ir tas, kas tiks pārņemts:

### **1. Kāds ir drukātās dzejas vēsturiskais un ontoloģiskais diskurss: pāreja no mutvārdu tradīcijas uz rakstību?**

Pēc tam pievērsos digitālās dzejas definēšanai un sava pētījuma iekļaušanai plašākā kontekstā:

### **2. Kas ir digitālā dzeja, digitālā poētika, un kādas teorijas var lietot, lai pētītu lasītāju/skatītāju drukātās dzejas un to tās transmediālo adaptāciju uztveri?**

Nākamais jautājums pievērsas radošajiem procesiem no autora perspektīvas (refleksija par savu radošo darbību un intervējas arī trīs mūsdienu latviešu dzejniekus):

### **3. Kā autors nonāk no sākotnējā poētiskā impulsa līdz tā manifestācijai (dzejolim)?**

Visbeidzot, es izstrādāju ietvaru drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveres pētīšanai, pārbaudot tā lietojamību praksē un veicot anonīmu anketēšanu tiešsaistē, lai novērotu:

### **4. Kā digitālie mediju rīki var uzlabot sākotnējā poētiskā impulsa nogādāšanu pie lasītāja/skatītāja?**

Pētījumā izmantota prakses vadīta (*practice-led*) pieeja (Candy, 2006, 3) un šādas metodes:

- 1) pašrefleksija par radošajiem procesiem, gūstot priekšstatu par poētisko impulsu un tā izteiksmi dzejā;
- 2) daļēji strukturētas padziļinātās intervijas, lai salīdzinātu savas pieredzes apkopojumu ar citu autoru pašrefleksiju;
- 3) anketēšana, lai apkopotu datus par drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveri.

Darba pirmais uzdevums ir teorētiskās literatūras analīze, lai definētu dzeju tās vēsturiskajā un ontoloģiskajā diskursā. Diskusija par mutvārdu tradīciju un lasītprasmes attīstību balstīta Valtera Dž. Onga (*Walter J. Ong*) un Māršala Makluena (*Marshall McLuhan*) darbos – primārā un sekundārā mutvārdu tradīcija; mutvārdu tradīcijas rudimenti mūsdienās; atkārtojumi un linearitāte; rakstība un abstraktā doma; uztveres un spriestspējas izmaiņas – pētījumi par kopienām, kurās nav attīstījusies lasītprasme vai rakstītprasme; sociālā ietekme; “bikamerālās smadzenes” u. c. Turpinot šo diskusiju, pievērsos dzejas pašiem pamatiem – kāpēc forma, ko attīstīja dzejnieki, mutvārdu tradīcijas ietvaros atbalsojās tik tālā nākotnē (pat šodien), ja poētiskā formula, ko lietoja agrākie dzejnieki, bija pielāgota tieši mutvārdu tradīcijai.

Nākamā teorētiskā pētījuma apakšnodaļa veltīta drukātajai dzejai – diskusija par rakstību kā tehnoloģiju (paplašinātā izzināšana (*extended cognition*)); radošā procesa elementi; dzejas

definīcija; dzejas elementi (valoda, skaņa, ritms, pantmērs, dzejas vizuālā reprezentācija) un to iespējamā pārnese transmediālajā telpā. Es apskatu arī performatīvo dzeju; lasīšanas praksi, teksta uztveri un uztveres izmaiņas, kas saistītas ar informācijas pārbagātību mūsdienās, un izvērēju iespējamos ieguvumus un zaudējumus, ja dzeja tiktu pārnesta digitālajā telpā. Katrīna N. Heilsa (*Katherine N. Hayles*), Džonatans Kullers (*Jonathan Culler*) un Teo van Līvens (*Theo van Leeuwen*) ir galvenie teorētiķi, kuru darbos balstās promocijas darba autore šajā nodaļā.

Teorētiskā pētījuma otrā nodaļa ir digitālās dzejas kontekstuālā analīze. Tā iesākas ar digitālās jeb elektroniskās literatūras definēšanu (šis ir plašākais lauks, kurā iekļaujas arī digitālā dzeja) un izaicinājumiem, ar kuriem saskaras nozares teorētiķi Noa Vardrips-Fruins (*Noah Wardrip-Fruin*), Katrīna N. Heilsa, Roberto Simanovskis (*Roberto Simanowski*), Astrīda Enslina (*Astrid Ensslin*), Espens Arsets (*Espen Aarseth*), Jorgens Šēfers (*Jörgen Schafer*) un Pīters Gendolla (*Peter Gendolla*). Nākamā apakšnodaļa ir veltīta digitālajai dzejai, apskatot dažādās pieejas digitālās dzejas definēšanai un kategorizēšanai, nepilnībām, kas saistītas ar centieniem sasaitīt šo jomu ar noteiktiem vēsturiskiem literārajiem kontekstiem vai izmantot vispārinātu tehnoloģijās balstītu pieeju. Mirona Magearu (*Mirona Magearu*) rod risinājumu, koncentrējoties nevis uz veidu vai metodēm, kas tiek izmantotas digitālo dzejoļu izveidē, bet gan ietverot kontekstu, kurā šis digitālais darbs eksistē, ieviešot terminu “transmediālās telpas”.

Nodaļas noslēgumā pievēršos Džovannas di Rozārio (*Giovanna Di Rosario*) piedāvātajai digitālās dzejas tipoloģijai, kas ietver būtiskus papildinājumus, tomēr arī di Rozārio sistēmā esmu identificējusi zināmas nepilnības. Kā alternatīvu piedāvāju “klasiskās” vai plašāk pieņemtās sistēmas un Di Rozārio klasifikācijas sintēzi kā iespējamo ietvaru digitālās dzejas kategorizēšanai.

Nākamais uzdevums ir izveidot teorētisko ietvaru lasītāju pieredzes izvērtējuma anketai, kas tiek izstrādāta un testēta praksē pētījuma praktiskajā daļā, koncentrējoties uz trim aspektiem: **literārajām kvalitātēm, iedziļināšanās veidiem un pakāpēm un interpretāciju**. Teorētisko kodolu ietver Deivida Mjalla (*David Miall*) un Dona Kuikena (*Don Kuiken*) modelis literāro darbu analīzei; Marijas-Lauras Raijenas (*Maria-Laure Ryan*) lasītāja/skatītāja iedziļināšanās veidi un pakāpes; digitālā poētika un semantika – Žila Delēza (*Gilles Deleuze*) un Fēliksa Gvatarī (*Felix Guattari*) rizoma (*rhizome*); Marijas Mencijas (*Maria Mencia*) starptelpa (*in-between space*); diskusija par digitālās dzejas materialitāti; Makluena karstie un aukstie mediji; Espena Arseta un Noa Vardripa-Fruina komunikācijas modeļi; diskusija par Rolāna Barta (*Roland Barthes*) un Romana Jakobsona (*Roman Jakobson*) poētiskās valodas skaidrojumiem.

3. nodaļā apskatīts promocijas darba pētījums vēsturiskā kontekstā. Tas ir pārskats par iepriekš veiktajiem pētījumiem šajā jomā (pašrefleksijas problemātika nozarē, īstenotie projekti uztveres pētījumu laukā), nodaļā es arī ievietoju savu dzeju plašākā literārajā kontekstā; un pievēršos statiskas sekvenciālās transmediālās dzejas žanra attīstībai (zināma arī kā kinētiskā, hipermediju, vizuālā dzeja u. c.).

Pētījuma praktiskajā daļā (4. nodaļa), lai iegūtu autentisku radošā procesa, t.sk. poētiskā impulsa atspoguļojumu, es pielietoju pašrefleksijas metodi (Franks, 2016, 50). Izmantotā pieeja

ir refleksija par darbību (*reflection-on-action*) pretēji refleksijai darbībā (*reflection-in-action*) (Gray & Malins, 2004). Lai salīdzinātu savu radošo procesa izvērtējumu ar citu autoru pieredzi, es veicu strukturētas rakstveida intervijas ar trim mūsdienu latviešu dzejniekiem par viņu radošo praksi, attieksmi pret drukāto dzejoļu adaptācijām transmediālajā telpā un iespējamo mediju rīku lietojumu komunikācijas procesā ar lasītājiem (Salmons, 2012, 20-2). Pirmais uzrunātais intervējamais nevēlējās, lai intervijā sniegtās atbildes par radošo procesu, paradumiem būtu publiski pieejamas, tāpēc tika pieņemts lēmums anonimizēt intervijas dalībniekus, tādējādi veicinot godīgas, atvērtas atbildes. Intervijas tika veiktas no 2022. gada 23. maija līdz 2022. gada 1. jūnijam asinhroni (ar e-pasta starpniecību), dodot iespēju respondentiem apdomāt savas atbildes (Hunt & McHale, 2007, 1415–21).

Nodaļas otrajā apakšnodaļā aprakstīta lasītāju pieredzes izvērtējuma anketas uzbūve, kas ietver 44 atvērtus, aizvērtus un kategoriju jautājumus (Rowley, 2014, 313) un (Sikora, S., Kuiken, D., & Miall, D. S., 2011, 3). 12 slēgtajiem jautājumiem tika izmantota piecu ballu Likerta skala (Göb, R., McCollin, C. & Ramalhoto, M. F., 2007, 601–2).

Tam seko četru pētījumam izvēlēto dzejoļu tipoloģiskā analīze, sniedzot komentāru par katras transmediālās adaptācijas elementiem (teksts, audio, video) un skaidrojumu, kāpēc izvēlēti tieši šie dzejoļi, to transmedālo adaptācijas, kādi ir sākotnējie pieņēmumi par to, kas varētu atspoguļoties iegūtajos datos par lasītāju/skatītāju uztveri, tās izmaiņām. Tas tiek darīts lai: 1) pārliecinātos par savu pieņēmumu pareizību attiecībā uz iespējamajām literārajām kvalitātēm, iedziļināšanās potenciālu, interpretāciju un audiovizuālo adaptāciju ietekmi uz skatītājiem; 2) pārbaudītu anketas lietojamību praksē un noskaidrotus, vai nav nepieciešamas korekcijas. Lielāko nodaļas daļu veido lasītāju/skatītāju atbilžu fenomenoloģisks pētījums, kvantitatīvo un kvalitatīvo datu analīze. Dati iegūti, veicot anonīmu tiešsaistes anketēšanu par drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveri (Lester, 1990, 1). Kopumā anketēšanā piedalījās 14 respondenti, kuri pārstāvēja dažādas vecuma grupas, izglītības līmeņus un studiju jomas. Datu kopa bija samērā neliela, lai novērotu noteiktas sakarības starp sniegtajām atbildēm, statistiskā analīze nebija nepieciešama, tomēr darbā ir izmantota aprakstošā statistika (*descriptive statistics*) datu vizualizācijai un hipotēzes pārbaudes (*hypothesis testing*) pieceja (Dong, 2023). Anketēšanas periods bija no 2022. gada 29. maija līdz 2022. gada 3. jūnijam.

Kvalitatīvo pētījumu dati tiek glabāti cietajā diskā (šifrēti un aizsargāti ar paroli).

Tiešsaistes pētījums sekoja šādai procedūrai – respondenti izlasīja drukāto dzejoļu un atbildēja uz pieciem jautājumiem par iedziļināšanās veidiem un pakāpēm, literārajām kvalitātēm un iespējamo interpretāciju; pēc tam respondenti noskatījās dzejoļa audiovizuālo interpretāciju un atbildēja uz atlikušajiem sešiem jautājumiem (par iedziļināšanās veidiem un pakāpēm, literārajām

kvalitātēm un iespējamo interpretāciju). Šo darbību secība atkārtojās, sniedzot atbildes par katru no četriem izvēlētajiem dzejoļiem.

Gan šī darba praktiskā, gan kontekstuālā pētījuma daļa ir būtisks pienesums dzejas un transmediālās dzejas pētniecības laukā. Tas piedāvā praktiskus risinājumus dzejniekiem, mediju māksliniekiem, izglītības nozarē strādājošajiem, literatūras kritiķiem, teorētiķiem, kā arī ierosina turpmāko diskusiju par radošajiem procesiem, dzejas reprezentācijas, uztveres jautājumiem un digitālās dzejas tipoloģiju jeb klasificēšanu.

Diskusijai par niansēto nošķirumu – digitālā māksla un digitālā dzeja – tiek piedāvāts jauns skatījums – apšaubīta līdzvērtīga drukātās dzejas literārā snieguma iespējamība digitālā dzejoļī bez sākotnējās poētiskā impulsa teksta interpretācijas.

Pētījumu var izmantot arī pedagoģiskajā praksē, padarot dzejas saturu pieejamāku jaunākajām paaudzēm, un to var lietot, lai dzejai piesaistītu arī plašāku auditoriju. Tas var veicināt arī dzejnieku un dažādu jomu ekspertu (programmētāju, filmu veidotāju, mūziķu, multimediju mākslinieku) sadarbību.

### **Informācija par publikācijām, zinātnisko pētniecību un darba praktiskajā daļā veiktā pētījuma aprobāciju**

Pētījums tika veikts no 2018. līdz 2024. gadam.

#### **Zinātniskie raksti**

Veira, E. (2023). A Framework for Studying the Perception of Print-based Poems and their Trans-medial Adaptations. *Letonica*, Nr. 53, 136.–166. lpp. DOI: 10.35539/LTNC.2023.0053.08.

[https://lulfmi.lv/files/letonica/53/Lettonica53\\_08\\_Veira.pdf](https://lulfmi.lv/files/letonica/53/Lettonica53_08_Veira.pdf).

Veira, E. (2022). Digitālās dzejas klasifikācija: Džovannas di Rozārio un “klasiskā” modeļa sintēze. *Scriptus Manet*. Nr. 14, 54.–61. lpp. DOI: <https://doi.org/10.37384/SM.2022.14.054>.

#### **Konferences**

21. 09. 2019. London Centre for Interdisciplinary Research "Poetry Between Creation and Interpretation", Birkbeck, University of London (the title of paper presented: "Poetry – the Final Cut").

16. 11. 2018. Conference "Media skills – from media archaeology to techno-ecology" Liepāja University; "Poetics and New Media".

### **Darba praktiskajā daļā veiktā pētījuma aprobācija**

Kopš 2006. gada dzejas publikācijas izdevumos "Domuzīme", "Kultūras Diena", "Karogs", "Kultūras Forums", "Jaunā Gaita", "Satori", "Latvijas Avīze" un daļības dzejas lasījumos Latvijā, Turcijā, Austrālijā, Portugālē, ASV.

Informācija par publikācijām: [https://www.literatura.lv/darbi#person\\_type=40&person\\_id=880772](https://www.literatura.lv/darbi#person_type=40&person_id=880772).  
 “Skaņu dienas” (referāts “Skaņu dzeja transmediālajā telpā”, radošās darbnīcas vadīšana),  
 Liepājas Universitāte/MP Lab (2023).  
 Dzejas un mūzikas improvizācijas Liepājas Simfoniskā orķestra pasākumu programmas ietvaros  
 (2022).  
 Dzejas krājums “Tas ods meklē mani kopš 1981. gada” (2021, Orbīta).  
 Digitālās dzejas performance “Nenorunātās tikšanās” izstāžu zālē “Arsenals” (2020).  
 Digitālās dzejas performance “Zinātniskā fantastika”, Latvian Centre for Contemporary Art-  
 LCCA (2020).  
 Digitālās dzejas albums “Hiti un singli 2020” (pieejams:  
<https://eweir74.wixsite.com/hitiunsingli>).  
 Bilingvālais dzejas krājums “Jauno latviešu dzejnieku antoloģija” (2019, “VAKXIKON.gr  
 MEDIA GROUP”, Grieķija).  
 Mākslas un dzejas grāmata “Daudz labāk! Much Better!” (2017, Popper Publishing).  
 Digitālās dzejas performance “Process”, Latvijas Rakstnieku savienība (2017).  
 Dzejas disks “Corpus Poesis” (2016, Naba Music/Melo Records).  
 Eksperimentālās mūzikas albums “Areia”, Portugāle (2017, OTA).  
 POWR darbība POFF starptautiskajā filmu festivālā Tallinā (2017).  
 Dzejas krājums “Zilonis okeāns” (2015, Pētergailis).

## PROMOCIJAS DARBA PĒTĪJUMA IZKLĀSTS

### 1. nodaļa. Dzeja – vēsturiskais un ontoloģiskais diskurss

Lai nonāktu pie digitālās dzejas teorētiskā un praktiskā pētījuma, precīzāk – drukātās dzejas pārnesei digitālajā telpā, 1. nodaļas mērķis ir precizēt, kas ir tas, kas tiks pārņemts, kas ir dzeja, kāda ir tās vēsturiskā attīstība, kādām izmaiņām tā ir bijusi pakļauta laika gaitā.

Lai izveidotu ietvaru šai nodaļai, autore atsauca uz Emanuēla Kočias (*Emanuele Coccia*) (2016) argumentiem, proti, visu, ko mēs radām, mēs spējam uztvert ar maņām/jutekļiem, bet, lai kaut kas kļūtu uztverams, tam jāiekļūst ārtelpā ārpus sevis, kur tas kļūst par *phainomenon*. Ārpus objektiem un prātiem, Kočia norāda, ir kaut kas, kam piemīt starpnieka iedaba, medijs – tas ir gan ārpus objektiem, gan subjektiem. Uztveramas formas attēls, autors secina, ir “forma ārpus tās īstās vietas” (2016, 14–18).

Uz procesiem, kurus autore aplūko šajā nodaļā, var paraudzīties no līdzīga skatpunkta, proti, dzeju vai dzejoli var uzskatīt par *phainomenon*, kas parādās ārpusē, tas autora apziņā kļūst uztverams kā signāls (skanisks, verbāls, vizuāls, ritmisks, vai kā sajūta, noskaņa). “Spoguļmedijs”

(*mirror-media*) šajā gadījumā ir virsma, uz kuras dzejoļis parādīsies. Maņām pieejamais attēls būs teksts, kas parasti sastāv no īsām rindām, kas sakārtotas viena zem otras. Viens no jautājumiem, uz kuru cenšos rast atbildi šajā nodaļā ir, kāpēc sākotnējais signāls tiek atspoguļots tik paredzamā attēla formā (tekstā)? Lai nonāktu pie iespējamā risinājuma, es atgriežos pie rakstības ieviešanas un senākās mutvārdu tradīcijas. Vēl viens faktors, kas var ietekmēt poētiskā impulsa paredzamo attēlojumu, ir sociālais konteksts – vēsturiski izveidojies dzejnieka vai dzejoļa attēls, tādēļ viena no šīs nodaļas apakšnodaļām ir mēģinājums definēt dzeju, apskatīt radošo procesu, rakstību kā tehnoloģiju un dažādos elementus, no kuriem dzejas sastāv. Nodaļā pievērsos arī dzejas lasītājam, uztvērējam, aplūkojot tendences, kas saistītas ar teksta un dzejas uztveri.

### 1.1. No mutvārdu tradīcijas uz rakstību

Rakstība ir ļoti nesens attīstības posms cilvēces vēsturē, un dzeja, kādu mēs to zinām šodien, ir radusies mutvārdu kultūras ietvaros. Dažas no šajā apakšnodaļā aplūkotajām tēmām ir: mutvārdu rudimenti; atkārtojumi un linearitāte; rakstība un abstraktā doma; uztveres un spriestspējas izmaiņas (pētījumi par kopienām, kurās nav lasītprasmes vai rakstītprasmes); sociālais konteksts; “bikamerālās smadzenes”.

Makluens definē runu kā “fonētiskās rakstības saturu” (*McLuhan*, 1962, 46). Ferdināns de Sosīrs (*Ferdinand de Saussure*) arīdza ievieto runu verbālās komunikācijas centrā. Tomēr Ongs secina, ka Sosīrs pilnībā nenovērtēja būtiskās izmaiņas verbalizācijā, ko ieviesa lasītprasme un rakstītprasme, kā arī ievērojamās atšķirības starp mutvārdu kultūru un tām kultūrām, kurām piemīt šīs prasmes, joprojām raugoties uz rakstību vienīgi kā uz runas papildinājumu (*Ong*, 2002, 5). Ongs uzsver arī hierarhiskās attiecības starp rakstīto un runāto valodu, apgalvojot, ka mutvārdu izteiksme var pastāvēt neatkarīgi no rakstības, bet pretējais nav iespējams. Tomēr gadsimtiem ilgi zinātnieki uzlūkojuši mutvārdu darbus kā sekundārus, salīdzinot ar rakstīto darbu formu (*Ibid.*, 8).

Ongs nošķir **primāro mutvārdu kultūru** un **sekundāro mutvārdu kultūru**. Primārā attiecināma uz kultūrām, kas neapzinās rakstības vai drukas esamību, doma un izteiksme būtiski atšķiras. Sekundārā mutvārdu kultūra apzinās rakstības un drukas esamību, bet tā to piedzīvo, izmantojot tehnoloģijas (televīzija, radio). Ongs uzsver, ka abām mutvārdu kultūrām piemīt unikālas vērtības, bet prāts, kas ir apguvis lasītprasmi vai rakstītprasmi, nespēj pilnībā izprast primārās mutvārdu kultūras būtību, un otrādi (*Ibid.*, 10–14).

Vēl viens aspekts, kuram Ongs pievērsas, ir formulārie domāšanas modeļi gan tekstu radīšanai, gan iegaumēšanai mutvārdu tradīcijas ietvaros. Rakstības ieviešana atbrīvoja prātu, padarot abstrakto domāšanu iespējamu, un – gluži kā jaunie mediji sastopas ar kriticismu šodien

– arī rakstību sākotnēji uztvēra ar bažām, ka tā samaitās cilvēka prātu. Platons tajā saskatīja draudus, atmiņas iznīcināšanu un necilvēcīgu zināšanu apstrādes veidu (*Ibid.*, 19–25).

Tomēr rakstība uzreiz neatbrīvoja prātu no formulārās domāšanas. Sākotnēji rakstība vienkārši imitēja runas procesu, mutvārdu izteiksmes līdzekļus. Džulians Džeins izvirzīja teoriju, ka, pirms attīstījās mūsdienu apziņa, cilvēkiem piemita “bikamerāls prāts” (*bicameral mind*). Šajā stāvoklī indivīdi piedzīvoja dzirdes halucinācijas, kas noteica viņu darbības un kas tika interpretētas kā dievu balsis. Par šīm nekontrolējamām balsīm bija atbildīga smadzeņu labā puslode, kreisā puslode tās transformēja runā. Džeins uzskatīja, ka šīs balsis sāka zaudēt savu nozīmīgumu aptuveni no 2000 līdz 1000 gadiem p. m. ē., kas sakrīt ar alfabēta rašanos aptuveni 1500 gadu p. m. ē. Rakstība ļauj vārdus uztvert vizuāli, pretstatā mutvārdu tradīcijai, kur skaņa izgaist laikā (*Ibid.*, 30–32). Autors secina, ka lineāra, analītiska doma ir mākslīgs veidojums, to strukturējusi rakstīšanas tehnoloģija (*Ibid.*, 39).

Vēl viens aspekts, kas saistīts ar atmiņu, ir ritms – tas atvieglo domas iegaumēšanu. Ongs apgalvo, ka mutvārdu tradīcijā ritms ir pašas domas substance, un viņš norāda, ka tas nav attiecināms tikai uz agrākajām mutvārdu kultūrām, to joprojām var novērot kopienās visā pasaulē, kurās nav rakstītprasmes vai lasītprasmes (*Ibid.*, 34–35). Mutvārdu kultūrā nav arī iespējams pašķirt dažas lapas atpakaļ, lai atcerētos, kas nupat izlasīts, tādēļ bieži sastopami atkārtojumi (gan no runātāja, gan klausītāja viedokļa), turpretim šodien mums ir tīkama linearitāte. Iemesls, kāpēc viduslaiku un renesanses teksti mums var šķist kaitinoši liekvārdīgi, ir tāpēc, ka tajos vēl nav pārrautas saites ar mutvārdu tradīciju. Ongs saskata šīs parādības norietu tikai romantisma laikmetā vai pat vēl vēlāk (*Ibid.*, 40).

Ongs atsaucas uz Bērklīja Pīboja (*Peaboy*, 1975) pētījumu par dienviņslāvu mutvārdu dzejniekiem. Pībojs secina, ka rakstība “izslēdz” mutvārdu dzejnieku, teksta koncepcija paralizē mutvārdu sacerējuma procesu. Viņš novēroja, ka dienviņslāvu bardis nekad nedzied vienu un to pašu dziesmu vienādi. Viņi atkārtoja formulas vai tēmas, ieviešot korekcijas, atkarībā no auditorijas reakcijas u. c. faktoriem. Bardi paši stingri uzstāja, ka viņi atkārtoti materiālu “vārds pa vārdam, rindiņu pa rindiņai”, bet patiesībā “tāpat” viņiem nozīmēja “līdzīgi kā”, jo viņi neuztvēra atsevišķu “vārdu” kā vērtību. Vēl viens pierādījums, kas apstiprina šo “vārdukopu” uztveri, ir agrīnie manuskripti, kuros vārdi saplūst, tie nav skaidri atdalīti (*Ibid.*, 58–60).

## Diskusija

Pirmais jautājums, kam pievērsos, skar pašu dzejas būtību – kāpēc forma, kas attīstījusies mutvārdu tradīcijas ietvaros, atbalsojās tik tālu nākotnē (pat mūsdienās)? Iespējams, ka atbilde meklējama vairāku apstākļu kopumā. Pirmkārt, kā jau to minējis Ongs, sākotnēji rakstība tieši atdarināja mutvārdu tradīciju, tā vienkārši tika “novietota uz virsmas”, izmantojot lingvistiskas

zīmes. Ir dabiski, ka cilvēka prāts uzreiz neapjauta, kādu atvieglojumu rakstība spēj sniegt, un turpināja domāt un “runāt” caur rakstību, kā viņi to bija pieraduši darīt, tomēr tas, ka viņi to sāka apzināties tikai romantisma ēras iesākumā (vai pat vēlāk), kaut ko tomēr liecina par cilvēku, proti, ja prātam nav lielas nepieciešamības atrast kādu izeju, tas atkārt, reproducē. Otrkārt, ritmam piemīt kāda “mistiska iedarbība” – daudzi dzejnieki runā par ritmu kā par spēcīgāko impulsu viņu radošajai izpausmei, arī mūzikā un dejā ritms ir viens no būtiskākajiem elementiem.

Pīters Saimons (*Peter Simons*) rakstā “Ritma ontoloģija” (*“The Ontology of Rhythm”*, 2019) definē ritmu kā procesu aprakstošu pazīmi, tā nav substance, tā ir īpašība. Saimons secina, ka ritms nepastāv atrauti, tas ir kaut kā ritms (iekārtas skaņa, bingu rīboņa utt.) (2019, 63). Savukārt atkārtojums ir ritma elements (*Ibid.*, 64–65). Autors norāda, ka, lai arī mēs atpazīstam līdzības noteiktās skaņu sekvencēs, katrs notikums ir jauna individuāla skaņa, un neatkarīgi no tā, cik sarežģīts ir ritms, tā ir tikai šo individuālo notikumu atkārtotāšanās (*Ibid.*, 74–75). Savukārt Endijs Hamiltons (*Andy Hamilton*) darbā “Estētika un mūzika” (*“Aesthetics and Music”*, 2007) piedāvā atšķirīgu skatījumu. Viņš nepievēršas atsevišķiem atkārtotiem notikumiem laikā, tā vietā autors savu ritma definīciju aizguvis no Platona “Likumiem”, t. i., ritms ir “kārtība kustībā” vai “kustība skaņā” (*Hamilton*, 2007, 129).

Mana izpratne par ritmu apvieno abas minēto autoru pieejas. Piemēram, sirdspuksti ir individuālu notikumu atkārtotāšanās, tie neseko noteiktai “kārtībai kustībā” vai “kustībai skaņā”, un tomēr mēs to varam atpazīt kā ritmu. Ja attiecinām to uz mūziku vai dzeju, es drīzāk nosliektos par labu Hamiltona kārtībai kustībā vai kustībai skaņā, apstiprinājumu rodot Žila Delēza darbā “Atšķirība un atkārtojums” (*“Difference and Repetition”*, 1994), kur autors pretnostata atkārtojumu un vispārinājumu, vai konkrētā vispārinājums (*generality of the particular*) un atkārtojums kā singularitātes universālība (*the repetition as universality of the singular*) (*Deleuze*, 1994, 1). Delēzs dzeju ievieto vispārinājuma laukā – atkārtojumi, ritms un atskaņas nav atrauti atkārtojumi, tie iezīmē savu unikālo identitāti vai izmaina blakus esošo vārdu identitāti (*Ibid.*, 21–22). Delēzs turpina diskusiju, atsaucoties uz Freida nāves dziņu – atkārtojumiem cilvēka dzīvē, kurus caurvij vispārinājums, kas pāri visam ir kluss, pretstatā psiholoģiskajam baudas principam, kas ir trokšņainais princips (*Ibid.*, 16). Šī nāves dziņa ir klusais dzinējspēks, kas ir mūsu atkārtoto darbību, aizraušanos pamatā, tas nav destruktīvs vai agresīvs, tas ir atkārtotāšanās fenomēns. Tas paver iespējas arī spekulācijām par ritmu un atkārtojumiem, kas stiepjas cauri mutvārdu tradīcijai un iesniedzas tālu kultūrā, kurā jau pastāv lasītprasme un rakstītprasme. To var attiecināt arī uz paša rakstīšanas akta atkārtotāšanās (transcendentālais, klusais princips). Arī pretējais ir iespējams, proti, prieks par jaunatklātu (poētisko) pieredzējumu pārrauj atkārtojumus, ar kuriem saskaramies ikdienas dzīvē – ikdienas valodas lietojuma semantika utt. (psiholoģiskais, trokšņainais princips), un patiesībā pirmais nebūt neizslēdz otro.

Atgriežoties pie sirdspukstiem (individuālo notikumu atkārtojumiem), var novērot sakarības starp psihoemocionālo stāvokli un fiziskajām izpausmēm – kad cilvēks ir satraukts, sirds ritms, elpošana paātrinās, ātrāk skrien domas (runa). Tas daļēji var izskaidrot, kāpēc mēs spējam uztvert ritmu, tempu kā noteikta darba semantisko elementu, vai pat intuitīvi, zemapziņas līmenī uz to reaģēt emocionāli. Rebeka Volbanka (*Rebecca Wallbank*) pievēršas literārā darba estētiskajam novērtējumam jeb pieredzei, īpašu uzmanību veltot tieši ritmam. Viņa secina, ka ritms var ietekmēt estētisko spriedumu par literatūru. Autore norāda, ka teorētiķi vēl pavisam nesen galvenokārt balstījušies pieņēmumā, ka cilvēks pilnībā apzinās savu novērtējamo objektu (*Wallbank*, 2019, 367).

Iepriekšminētais ļauj secināt, ka ritms, atkārtojumi mutvārdu dzejā, iespējams, nav skaidrojami tikai ar atvieglotu uztveri vai mnemonisko aspektu. “Rakstīšanas mašīna” pamazām atraisīja abstrakto, lineāro domāšanu, bet dažādās mākslas formas aizvien sniedz ritmisko patvērumu (mūzika, deja, dzeja). Domājot par dzejas pārneš digitālo mediju telpā, būtiski ir saprast, kāpēc filma ar tās diaģētisko klaju (nebūt ne vienmēr ritmisko montāžu) vai glezna, klusā daba var izraisīt spēcīgu emocionālu pārdzīvojumu (gan autora pieredzējumā, gan skatītāja)? Vai tas ir vēlīnas cilvēka uztveres, prāta un abstraktās domāšanas attīstības rezultāts, kas, kā norāda Ongs, kļūva iespējams līdz ar rakstības ieviešanu, vai tas ir patvērums, ko sastindzis vai “estētiski kontrolēts” attēls spēj sniegt pārkairinātai uztverei? Es uzskatu, ka atbilde slēpjas dažādajos iegremdēšanās (iedziļināšanās, immersijas) veidos un līmeņos, un pie šīs diskusijas es darbā vēl atgriežos.

Vēl viens iemesls, kāpēc dzejnieki turējās pie senajām mutvārdu dzejas formām vai atbrīvojās no tām tik pakāpeniski, varētu būt arī sociālais faktors, proti, priekšstats par to, kas jādara, lai es būtu dzejnieks. Transmediālā dzeja arī saskaras arī līdzīgu trauksmi, tā izaicina priekšstatus par to, ko dzejnieks dara, kas ir dzejolis, kā tas izskatās un kur tas eksistē.

### **1.2.1. Rakstīšanas tehnoloģija. Paplašinātā izziņa**

Agrīnās teksta izpratnes atspoguļojums ir tā aprakstošās “mehāniskās” terminoloģijas izvēle. Arī Platons, kā jau minēts, uztvēra rakstīšanu kā svešādu tehnoloģiju (*Plato*, 1981, p. 531–5). Pamazām tā kļuva par daļu no mums, mūsu domāšanas, lai arī tā aizvien ir tehnoloģija (*Ong*, 2002, 80). Katrīna N. Heilsa pārstāsta sarunu starp Ričardu Feinmenu (*Richard Feynman*) (Nobela prēmijas fizikā laureāts) un vēsturnieku Čārlsu Veineru (*Charles Weiner*). Veiners pieņēma, ka fiziķa piezīmes ir viņa ikdienas darba pieraksti, taču Feinmens tam nepiekrīta, uzstājot, ka viņam nebija ideju, pirms viņš tās nepierakstīja uz papīra – rakstīšana faktiski **bija** daļa no viņa domāšanas, un “papīrs un zīmulis bija tikpat nozīmīga viņa kognitīvās sistēmas daļa kā neironi, kas šaudījās viņa smadzenēs” (*Hayles*, 2012, 93). Endijs Klārks (*Andy Clark*, 2004)

nošķir **paplašināto izziņu** (*extended cognition*) un **smadzenēm piesaistīto izziņu** (*brainbound cognition*) jeb domāšanu (*Ibid.*, 94).

Pildspalva un klade ir neaizstājamas arī manā radošajā praksē, proti, es nezinu, ko es rakstīšu, līdz kamēr nesāku rakstīt. Dzejolis noformulējas kaut kur starp roku un prātu. Ja rakstīšana kļuva par daļu no domāšanas procesa, tad par tādu varētu kļūt jebkura cita tehnoloģija, bet tā savukārt var ietekmēt arī radīto materiālu (kā tas notika ar rakstību), un šis jautājums padziļināti pētīts darba praktiskajā daļā.

### 1.2.2. Radošais process

Apakšnodaļa balstīta Džeinas Pirtos (*Jane Piirto*) pētījumā. Autore ir izanalizējusi 160 ASV rakstnieku refleksijas par radošo procesu (pētnieku sastādītas biogrāfijas, autobiogrāfijas, memuārus un intervijas) (*Piirto*, 2018, 6–7). Pirtos izveidotajā sistēmā ir apkopoti septiņi radošā procesa elementi, uz kuriem autori atsaukušies visbiežāk (*Ibid.*, 13). Tā piedāvā kontekstu gan manas radošās prakses un pieredzes aprakstam darba praktiskajā daļā, gan citu autoru pieredzei, kas aprakstīta intervijās ar dzejniekiem.

### 1.2.3. Dzejas definēšana

Apakšnodaļa veltīta dzejas definēšanai. Es salīdzinu *Online Mirriam-Webster* un *Online Encyclopedia Britannica* vārdnīcās atrodamās dzejas definīcijas (lai arī tās var šķist gandrīz identiskas, patiesībā tās pauž atšķirīgas pieejas); aplūkotie autori – Imanuels Kants (1987); Mirs Huseins Mahdavi (2021) (*Mir Hussain Mahdavi*) par Martina Heidegera (*Martin Heidegger*) atsvešinātību, ko dzeja iniciē, un Žaka Deridā (*Jacques Derrida*) “nomodu”; Hermans Nortrops Fraijs (1990) (*Herman Northrop Frye*) un dzejas verbālās struktūras divu komponentu sistēma – *melos* (skaniskā) un *opsis* (vizuālā); Džonatans Kullers (2015) par dzejas funkciju un Mutlu Konukas Bleizingas (2015) (*Mutlu Konuk Blasing*) visaptverošā dzejas definīcija.

Attiecībā uz transmediālo dzeju nodaļas nobeigumā es secinu, ka visus dzejas aspektus, kas aplūkoti šajā apakšnodaļā, būtu iespējams nogādāt pie lasītāja/uztvērēja, izmantojot digitālo mediju piedāvātās iespējas.

### 1.2.4. Melos

Autoru viedokļi par to, kāda ir *melos* jeb dzejoļa skaniskā aspekta nozīme, atšķiras. Georgs Vilhelms Fridrihs Hēgelis (*Georg Wilhelm Friedrich Hegel*) uzskata, ka burts (redzams vai dzirdams) kalpo kā līdzeklis idejas izteikšanai, tam nepiemīt nedz vērtība, nedz substance, tādēļ Hēgelis secina, ka poētiskās izteiksmes patiesais medijs ir poētiskā iztēle un intelektuālā pausme (*Hegel*, 1920, 120). Tas rada neskaidrības, piemēram, Kurta Švitera (*Kurt Schwitter*) Ursonāte

(*UbuWeb: Sound*, 1932) vai Filippo Tommaso Marinetti (*Filippo Tommaso Marinetti*) kara skaņu pieraksti iekļautos šajā diskusijā. Kullers atsaucas uz Volisu Sīvensu (*Wallace Stevens*), ka pāri visam dzeja ir vārdi, bet dzejā vārdi pāri visam ir skaņas (*Stevens*, 2015, 173). Pat tad, ja mēs izslēgtu galēju *melos*, un pat tad, ja dzejolis ir teksta formā, lasītājs tomēr dzirdēs iekšējo balsi, to lasot, tāpat autors dzirdēs teksta skaņu rakstīšanas vai rediģēšanas procesā. Arī Sjūzana Stjuarte (*Susan Stewart*, 1998) salīdzina dzeju ar nošu pierakstu mūzikā. Valters Dž. Ongs pievēršas skaņas uztveres īpatnībām, salīdzinot ar citām maņām, ja redze vērotāju tur noteiktā distancē no vērojamā objekta, skaņa ielīst klausītājā (*Ong*, 2002, 70). Džeimss Vimsats (*James Wimsatt*) nodala divas skaņu sistēmas dzejā – simboliskā (fonēmas un intonācija) un prosodiskā (rindu dalījums, zilbju skaits, uzsvars, atskaņas u. c.) (*Culler*, 2015, 182–183).

Čārlzs Bernšteins (*Charles Bernstein*) (1998, 4) runā par literārā darba kopējo skaņu (*'total' sound*), ko var nodrošināt tikai autora iesaiste. Transmediālā dzeja piedāvā daudz plašākas iespējas skaņas nogādāšanai pie auditorijas, ja to salīdzina ar drukātā teksta formas ierobežojumiem, un tas ir jo īpaši nozīmīgi, ja dzejoļa skanējums ir daļa no darba semantiskā kodola. Bernšteins secina, ka teorētiķi līdz šim maz pievērsušies tam, kā dzejnieks lasa savu darbu, literatūras kritika aprobežojas vien ar drukāto teksta versiju (*Ibid.*, 282).

### 1.2.5. *Opsis*

Teo van Līvns runā par ritmu, kas ir klātesošs laikā, un par ritmu telpas kompozīcijā jeb izklājumā (*van Leeuwen*, 2005, 181). Šajā apakšnodaļā aplūkots dzejas vizuālais aspekts jeb *opsis*.

Johanna Drakere (*Johanna Drucker*) izšķir divus optiski uztveramās materialitātes nozīmīguma polus, kas ir raksturīgi katram darbam: **nejaušs** (*incidental*); tāds, kas sevī nes poētisku nozīmi, ir **daļa no darba** (*integral*) (*Drucker*, 1998, 159–160).

Eksperimenti ar burtu stilu vēsturiskā avangarda ietvaros 20. gadsimta sākumā (dadaisms, krievu un itāļu futūrisms, kubisms u. c.) padarīja neskaidru nošķirumu – literatūra un māksla. Neskaitot šos un citus eksperimentus, *opsis* potenciāls nav pilnībā apgūts. Ierasti, un tas ir saistīts ar drukāšanas tehnoloģijas specifiku, publikācijai būs noteikts rakstzīmju fonts, krāsa utt. Van Līvens secina, ka vēsturiski burtu stilam netika piešķirta semiotiska vērtība, tas parasti tika sasaistīts ar abstrakto mākslu, un izpratne par to, ka tam piemistu spēja izteikt jūtas vai noskaņu, būt harmoniskā sasaistē ar vārdu, ir bijusi ierobežota. Mūsdienu tipogrāfi aktīvi meklē veidus, kā nojaukt šķēršļus starp burtu stilu vai mākslu un citām grafiskajām un fotogrāfiskajām mākslām, apzinoties tās semiotisko modalitāti (2005, p. 28). Iespējas dzejoļa vizuālajai komunikācijai transmediālajā telpā un drukātajā formā ir nesalīdzināmas, tomēr nav iespējams (vismaz ne patlaban) digitalizēt sējuma materialitāti – papīru, tā tekstūru, svaru, smaržu, kas gan bieži vien iekļautos Drakeres nejaušās materialitātes kategorijā.

### 1.2.6. Teksta uztvere un dzejas lasītāji

Pēdējā šīs nodaļas apakšnodaļa veltīta teksta un dzejas uztverei. Katrīna N. Heilsa sniedz īsu neiroloģisko pētījumu pārskatu par kognitīvo slodzi lasīšanas laikā – ir nepieciešamas 0,3–0,5 milisekundes, lai neirons aktivizētos. Smadzenes sajūtu reģistrē aptuveni 80–500 milisekunžu laikā, vārda atpazīšanai nepieciešamas 200–250 milisekundes, savukārt naratīva uztverei nepieciešamais laiks ir no dažām minūtēm līdz vairākām stundām (Hayles, 2012, 104). Darbojoties ar tekstu, pirmais solis ir lingvistiskās zīmes uztveršana (burts, vārds), interpretējot vizuālos signālus, tam seko atpazīšana un interpretēšana, lai teksts kļūtu saprotams. Šie procesi nenotiek stingri lineārā secībā, bieži vien tie notiek vienlaikus (*Ibid.*). Heilsa atsaucas arī uz 2005. gada pētījumu (*Ap Dijksterhuis, Henk Aarts, and Pamela K. Smith's "The Power of the Subliminal: On Subliminal Persuasion and Other Potential Applications"*), kurā secināts, ka maņas apstrādā aptuveni 11 millionu bitu sekundē, no tiem aptuveni 10 millionu biti sekundē nāk tieši no vizuālās sistēmas. Apziņas spējas ir daudz zemākas (lasīšana pie sevis notiek aptuveni 45 biti sekundē; lasīšana skaļi – 30 biti sekundē), tā ir 200 000 reižu zemāka nekā informācija, kas tiek apstrādāta neapzināti (Hayles, 2012, 95–96).

Par teksta uztveri, lasīšanas paradumiem un modeļiem, Heilsa secina, ka nav šaubu – ekrāns gūst virsroku. Pieprasījums pēc jebkura žanra grāmatām (noveles, lugas, dzejoļi utt.) nepārtraukti samazinās. Pāreja no drukāta teksta uz digitālu tekstu nav tas, par ko pētnieki satrauktos visvairāk, bažas raisa lasīšanas veids. Heilsa apgalvo, ka, strauji pieaugot tīmekļa resursu apjomam, hiperlasīšanas (*hyper reading*) nepieciešamība kļūst aizvien acīmredzamāka, turklāt pētījumi liecina, ka hiperlasīšana var izmainīt smadzeņu darbību (*Ibid.*, 63). Nikolass Karrs (*Nicholas Carr*) norāda, ka hiperlasīšana samazina koncentrēšanās spējas, jo tā ietekmē darba atmiņu, kas ir nepieciešama informācijas apstrādei un dziļākas izpratnes veidošanai. Nepārtrauktie traucēkļi jeb uzmanības novērsēji palielina kognitīvo slodzi, un lielais lasāmā materiāla apjoms rada vēlmi lasīt bez iedziļināšanās, pārskriet visam ātri pāri. Rezultātā hipersaites un atsauces nevis padziļina, bet tieši pavājinā izpratni (*Ibid.*, 62–63). Heilsa atsaucas arī uz Marku Bauerleinu (*Mark Bauerlein*), kurš savos pētījumos novērojis, ka jaunieši, saskaroties ar sarežģītu drukātu tekstu, to uzskata par garlaicīgu vai secina, ka “tas nav to pūļu vērts” (*Ibid.*, 60). Marks Bauerleins uzskata, ka “hiperuzmanība” (“hyper attention”) ir pielāgošanās spēja, kas piemīt jauniešiem, lai viņi varētu veiksmīgi iekļauties informācijas pārbagātajā vidē. Heilsa tomēr uzsver, ka padziļināta uzmanība ir pārāk vērtīgs cilvēces mantojums un mēs nedrīkstam to pazaudēt (*Ibid.*, 99).

Runājot par dzejas uztveri, Kullers kritiski vērtē izmaiņas pedagoģiskajā pieejā. Mūsdienās uzsvars tiek likts uz jaunām lirisko darbu interpretācijām, ko uzskata par pamatīgu

pētniecisku pieeju. Tas atšķiras no iepriekšējās prakses, kad audzēkņiem nebija jāformulē teksta skaidrojumi. Kullers salīdzina to, kā mēs piedzīvojam jeb izbaudām dziesmas, ar to, kā agrāk mācēja piedzīvot dzeju. Autors secina, ka mūsdienās lasītājs tiek apmācīts tā, lai tas palaistu garām dzejas būtību (Culler, 2015, 5–6).

Nodaļas noslēgumā secinu, ka teksta uztveres pētījumi iezīmē satraucošas tendences – lasītprasmes, koncentrēšanās spēju pasliktināšanās, nespēja izprast sarežģītus un apjomīgus tekstus. Daļēji šīs tendences tiek saistītas ar smadzeņu dabisko tieksmi taupīt enerģiju, dodot priekšroku vieglāk izejamām kognitīvajām takām. Lai arī transmediālā dzeja var piedāvāt iespējas plašākas auditorijas piesaistei, tai ir potenciāls lietojums pedagoģiskajā praksē, pastāv bažas par tās ilgtermiņa ietekmi uz abstraktās un padziļinātās domāšanas spējām. Savukārt, raugoties no autora viedokļa, jo vairāk mēs izliekam “tur ārā”, jo plašāks ir mūsu atbildības lauks. Audioieraksts vai videoieraksts, kur dzejnieki lasa savus darbus, neapšaubāmi arī prasa zināmas mākas, bet eksperimenti digitālajās tehnoloģijās jau saistās ar plašāku prasmju un/vai intuīciju kopumu. Dzejnieks var būt labi apguvis māku sasniegt savu lasītāju ar rakstītā vārda palīdzību, taču var saskarties ar izaicinājumiem, cenšoties darboties ar krāsu, skaņu, mūziku, attēlu, kustīgiem attēliem vai pat virtuālo realitāti un kodu. Atbilde daļēji varētu slēpties sadarbībā un/vai izmaiņās humanitārajā izglītības jomā.

Drukātu dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveres pētījums, uz ko fokusējos darba praktiskajā daļā, aktualizējas šīs diskusijas kontekstā. Vēl viens aspekts ir lasītāja nozīmes meklējumi – transmediālo telpu es saskatu kā iespējamo “pretindi”, kas ļautu apjaust vai atcerēties, ka dzeju var izbaudīt kā pieredzi (kā Kullers rakstīja, līdzīgi kā mēs klausāmies dziesmā).

## 2. nodaļa. Digitālās dzejas kontekstuālā analīze

### 2.1. Digitālā literatūra

Digitālā dzeja pieder digitālās jeb elektroniskās literatūras laukam. Šajā apakšnodaļā ietverts pārskats par dažādajām pieejām elektroniskās literatūras definēšanai un ar to saistītajai diskusijai.

Viens no vadošajiem teorētiķiem Noa Vardrips-Fruins (2013, 163) definē digitālo literatūru kā terminu, kas apzīmē darbu, kurā ietverti nozīmīgi literārie aspekti un kam nepieciešama digitāla apstrāde. Katrīna Heilsa, arī viena no vadošajām digitālās literatūras un digitālās dzejas jomas pārstāvē, kritizē šo definīciju, norādot, ka tā ir tautoloģiska un arī literāro aspektu nozīme digitālās apstrādes kontekstā ir diezgan neskaidra. Turklāt daudzos digitālās literatūras darbos nav atrodams neviens saprotams vārds (saskaņā ar Heilsas sacīto, trešdaļai no visiem darbiem, kas iekļauti Elektroniskās literatūras kolekcijā (*Electric Literature Collection*), trūkst šī fundamentālā literatūras elementa) (*Ibid.*, 3–4).

Norberts Bahleitners (*Norbert Bachleitner*) (2005, 303) definē digitālo literatūru kā inovatīvus darbus ar specifiskām iezīmēm, ko nevar atspoguļot uz papīra. Šī definīcija man šķiet: 1) pārāk vispārīga; 2) inovatīvais aspekts – vai tas nozīmē, ka visiem darbiem digitālajā literatūrā būtu kāds inovatīvs pienesums; salīdzinot ar literatūras tradīciju, cik ilgi “inovatīvs” var turpināties; 3) datora ģenerētus tekstus var izdrukāt, tātad – atspoguļot uz papīra.

Ir arī citi mēģinājumi definēt elektronisko literatūru. Denes Grigars (*Dene Grigar*) (2014, 2) pieeja ir nedaudz vispārīga, autore raksta, ka tā var ietvert dažādas modalitātes (vizuālas, skaniskas, kinētiskas utt.) un literārās kvalitātes dažādā mērā, pakāpēs. Roberto Simanovskis (2010, 17) uzskata, ka tikai tas, ka burti digitālajā medijā ir digitālas vienības, to nepadara par digitālo literatūru, bet sniegšanās pāri lingvistiskajai digitālajai vienībai darbu var pārnest no literatūras mākslas laukā, un, lai būtu iespējams noteikt, vai tas ir pirmais vai otrais, autors norāda uz lasīšanu – tai aizvien jābūt galvenajai darbībai. Tas ir pretrunā ar Heilsas iepriekš pieminēto, ka trešdaļā darbu, kas iekļauti elektroniskās literatūras kolekcijā, nav atrodams neviens vārds. Simanovska diskusija pievēršas vēl vienam nozīmīgam aspektam, kas nosaka, vai darbs pārstāv digitālo literatūru vai digitālo mākslu. Astrīda Enslina (*Astrid Ensslin*) arī secina, ka robežas starp literatūru, mākslu, digitālo kino, fotogrāfiju, animāciju un videospēlēm kļūst aizvien izplūdušākas. Viņa norāda, ka darbiem digitālajā literatūrā būtu jāvadās pēc literārās kvalitātes rādītājiem vai tiem pat būtu jādominē (tie var būt gan mutvārdu, gan rakstīti) neatkarīgi no tā, cik fragmentāri vai neskaidri šie teksti vai leksēmas būtu (*Ensslin*, 2010, 145). Šķiet, ka autoru vidū pastāv vienprātība, ka konkrēta darba interpretācija ir atkarīga vairāk no tradīcijas, caur kuru tas tiek aplūkots, un ne tik daudz no pašā darbā pārstāvētajām vērtībām.

Espens Arsets norāda potenciālos riskus, ja digitālā literatūra tiek analizēta vai nu no tradicionālās literatūras teorijas viedokļa, vai pievēršoties inovatīvo mediju lietojumam, tehnoloģijām. Arsets raksta, ka literatūras teorija var pārvērsties par neskaidrām metaforām, bet fokusēšanās uz medija tehnoloģiskajiem aspektiem to pakļauj tehnoloģiskā determinisma riskiem, t. i., jaunie teksta mediji varbūt nemaz tik būtiski neatšķiras no vecajiem (*Aarseth*, 1997, 14). Jorgens Šēfers (*Jörgen Schäfer*) un Pīters Gendolla (*Peter Gendolla*) arī apšaubā, vai ir kāda būtiska estētiska atšķirība starp literatūru, kas no autora prāta tiek pārnesta uz akmens, koka, papirusa, papīra, lietojot kodu (alfabētisko pierakstu), vai literatūru, kas tiek nogādāta pie lasītāja, izmantojot nesenākus medijus. Viņi uzsver, ka literārajām kvalitātēm ir jābūt pētniecības diskusijas centrā (*Shäfer & Gendolla*, 2010, 92). Autori secina, ka lielākajā daļā pētījumu, ieskaitot nozīmīgākos darbus par digitālo literatūru, lai arī valodas māksla definēta kā galvenais pētījuma objekts, teorētiski vai nu nepievēršas šim jautājumam vispār, vai izvairās no skaidras atbildes (*Ibid.*).

## 2.2. Digitālās dzejas definēšana

Džanīna Nadži (*Jeneen Naji*) (2021, 19) secina, ka dzejas definēšana ir sarežģīts un nebeidzams process, ņemot vērā digitālo mediju mainīgo un hibrīdo dabu. Talans Memmots (*Talan Memmott*) savā promocijas darbā nonācis pie līdzīga secinājuma dekādi agrāk, un viņš raksta, ka digitālie dzejoļi var pastāvēt ļoti atšķirīgās formās (ar skaņu, bez skaņas, ar vai bez attēliem, vārdiem utt.), telpās, lietotnēs, un viņa redzējums ir samērā neparasts – darbu par digitālo dzejoļi var atzīt tikai tā autors vai kritisks lasītājs. Ir teorētiski (*Glazier, Funkhouser, Seiça*), kuri grib sasaistīt digitālo dzeju ar 20. gadsimta eksperimentālo dzeju. Zināmā mērā tam var piekrist, tomēr, manuprāt, tādējādi tiek ierobežots digitālās dzejas potenciāls, “atbrīvojot” to no “patiesām literārajām kvalitātēm”. Turklāt, ja, piemēram, kinematogrāfs tiktu definēts kā turpinājums eksperimentiem teātrī, filmai tiktu piemērota “nepareizā poētika”. Faktiski arī digitālo dzeju tad varētu definēt kā turpinājumu eksperimentiem kino.

Braiens Kims Stefans (*Brian Kim Stefans*) (2003, 44) piedāvā interesantu risinājumu digitālās dzejas (kiberpoēzijas)<sup>2</sup>, definēšanai, viņš secina, ka “kiberpoēzija ne neeksistē” (*cyberpoetry doesn't not exist*). Precīzāk, ņemot vērā to, ka autors nevar atrast nevienu līdz galam patiesu apgalvojumu par digitālo dzeju, viņš to definē, balstoties tajā, kas tā nav (*Ibid.*, 45–46). Alvaro Seiça (*Álvaro Seiça*) izmanto “varbūt” loģiku, uzskaitot digitālās dzejas iespējamās izpausmes (*Seiça*, 2014, 9–10). Kevins Steins (*Kevin Stein*) to definē, norādot atšķirības starp drukāto un digitālo dzeju (*Stein*, 2010, 117. lpp.). Es atradu vairākas neprecizitātes šajā pretmetu

---

<sup>2</sup> Teorētiski lieto šos terminus kā sinonīmus – digitālā dzeja, datordzeja, jauno mediju dzeja, mediju dzeja, e-dzeja, kiberdzeja. Viens autors var pamīšus lietot dažādus terminus (*see Glazier*, 2002, 181).

sistēmā, un argumenti ir izklāstīti promocijas darbā. Frīdrihs Bloks (*Friedrich Block*), Kristiāna Heibaha (*Christiane Heibach*) un Karīna Venca (*Karin Wenz*) (2004, 13) darbā “p0ēz1ja: digitālās dzejas estētika” (*“p0es1s: Aesthetics of Digital Poetry”*, 2004) piedāvā visaptverošu definīciju, kas nav būvēta nedz uz nolieģumiem, nedz iespējamībām – digitālā dzeja attiecināma uz mākslas projektiem, kas darbojas ar mediju izmaiņām valodā un valodā balstītā komunikācijā datoros un digitālajos tīklos. Digitālā dzeja tādējādi attiecas uz radošu, eksperimentālu, rotaļīgu un kritisku valodas mākslu, kas ietver programmēšanu, multimedijus, animāciju, iesaisti un saziņu tīklā.

Kopumā četru iepriekšējās darba apakšnodaļās (par digitālo literatūru) minēto elementu (inovācija, aparāts, materialitāte un literārā tradīcija) “samierināšana” turpinās arī digitālās dzejas jomā.

Skots Rottbergs (*Scott Rottberg*) nodala divas digitālās dzejas formas – “kinētiskā un interaktīvā dzeja” un “kombinatoriskā poētika” (*Rottberg*, 2020, 27). Terminu “kinētiskā dzeja” lieto arī Alvaro Seiça, un viņš piedāvā izsmelošu dažādo formu analīzi rakstā “Kinētiskā dzeja” (*Seiça*, 2021, 173–202). Simanovskis lieto terminu “kinētiskā vizuālā dzeja”, kas uzsver tās sasaisti ar vizuālās dzejas kustību. Nadži secina, ka termins “kinētisks” var tikt attiecināts uz digitālo dzeju, bet tas būtu piemērots tikai **sākotnējiem eksperimentiem** vizuālajos medijos. Savukārt uzsvars uz digitālās dzejas kinētisko, kustības aspektu liktu domāt, ka tas ir būtisks digitālās dzejas raksturlielums, bet ne visiem darbiem digitālajā literatūrā raksturīga kustība.

Nadži secina, ka aparāts varētu būt digitālās dzejas vienojošais elements. Ir autori, kuri atbalsta šo viedokli, un tomēr neskaidrības paliek. Piemēram, dzejolis, kas ir uzrakstīts *Microsoft Word*, ir iespējama autora un lasītāja iesaiste (redīgēšana), dokuments var būt sasaistīts ar mājaslapu, tas ir uzrakstīts, izmantojot datoru utt. Saskaņā ar šo pieeju dzejolis iekļautos digitālās dzejas laukā, tomēr šī definīcija ir pārāk nekonkrēta.

Nākamā darba apakšnodaļa ir mēģinājums samierināt atšķirīgos skatījumus, izmantojot pieeju, kas pievēršas dažādo digitālās dzejas elementu un “apdzīvoto” telpu savstarpējai mijiedarbībai.

## 2.2.1. Transmediālās telpas

*Mirona Magearu* (2011, 11) apgalvo, ka mēģinājumus definēt žanru, koncentrējoties uz to, kādā veidā digitālie dzejoļi ir veidoti, kādas metodes lietotas, vajadzētu paplašināt, iekļaujot arī digitālo dzejoļu kontekstu. *Magearu* piedāvā terminu “**transmediālā telpa**” (*trans-medial space*), kas vienlaikus ir gan konteksts, gan teksts. Digitālā dzejoļa nozīmi veido ne tikai teksts, to veido arī transmediālā telpa, kurā tas tiek parādīts. Šī telpa, ko rada dzejolis, kļūst par daļu no dzejoļa vēstījuma, ietekmējot, kā ar to mijiedarbojas lasītāji ar ekrāna starpniecību (*Ibid.*, 30). *Magearu* lieto terminu “transmediālā telpa”, lai apzīmētu telpu, kurā digitālais dzejolis eksistē, parādās un

tiek piedzīvots, un šī telpa ir gan transformējoša, gan paštransformējoša (*Ibid.*, 13). Autore lieto priedēkli “trans–” priedēkļa “inter–” vietā, lai notvertu kustību dažādajos medijos, telpu pārcēlumos pretstatā noteiktai atrašanās vietai telpu iekšienē vai starp tām (*Ibid.*, 34)<sup>3</sup>. *Magearu* arī izaicina Māršala Makluena apgalvojumu, ka medijs ir vēstījums, apgalvojot, ka transmediālā telpa ir vēstījums (*Ibid.*). *Magearu* tekstualitāte, kas ir telpas funkcijas nozīme, atspoguļo, kā šī telpa funkcionē jeb darbojas (*Ibid.*, 40). Digitālās dzejas transmediālā telpa ietver vairākas telpas – kods, koda izpilde, datora ekrāns, teksts kā darba scenārijs, pats darbs, uz ekrāna notiekošais. *Magearu* velk paralēles ar pārejas periodu no mutvārdu tradīcijas uz rakstītu tekstu, patlaban pārklājas mutvārdu, alfabētiskais un digitālais attēls (*Ibid.*, 31).

### 2.2.2. di Rozārio digitālās dzejas klasificēšanas sistēmas kritiskā analīze

Atgriežoties pie izaicinājumiem, ar kuriem sakaras nozares teorētiķi centienos klasificēt digitālo dzeju, Nadži uzskaita atšķirīgos pētnieku lietotos terminus “teksta ģeneratori, ģeneratori, videoteksts, kinētiskā vizuālā dzeja, video, automatizētā dzeja, digitālie videodzejoļi, animētie dzejoļi, vizuālie dzejoļi, interaktīvā kinētiskā dzeja” (*Naji*, 2021, 17). Kriss T. Fankhauzers (*Chris T. Funkhouser*) atsaucas uz Žorže L. Antonio darbu “Digitālās dzejas žanrs” (*Jorge L. Antonio*, “*The Digital Poetry Genre*”) (2007, 22–23), kurā apkopoti gandrīz 40 dažādi termini.

Taču ir atrodamas arī samērā līdzīgas teorētiķu piedāvātās sistēmas digitālās dzejas klasificēšanai. Piemēram, Enslina piedāvā šādas kategorijas: hiperteksts; hipermediju dzeja; kiberteksts. **Hiperteksts** ir interaktīva datordzeja, kas sastāv no saitēm (*hyperlinks*), un šie teksti ietver neskaitāmas teksta kombinācijas, iespējamās lasīšanas variācijas. **Hipermediju dzeja** ir multimedāla literatūra, tā apvieno dažādus semiotiskosodus (attēls, digitalizēta runa, skaņa, mūzika, animācija, filma utt.). **Kiberteksts** savukārt ir datora ģenerēts teksts, kas “sacer sevi” (*Ensslin*, 2010, 146–149). Pekenjo Gleizjera (*Loss Pequeño Glazier*) digitālās dzejas klasifikācija ir šāda: hiperteksts; vizuālā/kinētiskā dzeja; darbi, kas radīti programmējamajos medijos (*Glazier*, 2002, 84–96). Te var vilkt tiešas paralēles ar iepriekš aprakstītajām Enslinas digitālās dzejas kategorijām, atšķirīgs ir tikai to formulējums.

Fankhauzers (2007, 31–198) atrisina domstarpības saistībā ar kinētisko/vizuālo dzeju, un viņš pievieno vēl vienu kategoriju triādei, kas ietver arī šo vēsturisko formu: teksta ģeneratori; vizuālā un kinētiskā digitālā dzeja; hiperteksts; hipermediju dzeja.

Tomēr di Rozārio norāda, ka šīs kategorijas ir pārāk vispārīgas, tās neaptver nesenākas digitālās dzejas formas. Tāpat autore identificē arī vairākas nepilnības: 1) šajos modeļos nav ietverts iesaistes jeb interaktivitātes aspekts; 2) vizuālajā dzejā var būt arī hiperteksts vai

---

<sup>3</sup> Teorētiskajā literatūrā multimedialitāte (“daudz”) un intermedialitāte bieži lietoti kā sinonīmi (*Brillenburger*, 2006, p. 1).

hipermediju elementi; 3) datora ģenerēta dzeja var būt gan statiska, gan kinētiska, kas neattaisno “kinētiskās dzejas” nodalīšanu atsevišķā kategorijā Glezjera piedāvātajā sistēmā (di Rosario, 2011, 104–105). di Rozārio izceļ divus digitālās dzejas aspektus, t. i., **laiks**, salīdzinot ar elektronisko literatūru, drukātā dzeja nespēj kontrolēt laiku, ko lasītājs pavada pie teksta, un tas pirmo vairāk pietuvina kinematogrāfam; otrs aspekts ir **interaktivitāte**. Autore atsaucas uz Arseta kategorijām: kad lietotājs kontrolē lasīšanas laiku (*transient text*); kad lasīšanas laiku nosaka pats teksts, lasītājs nespēj to ietekmēt (*intransient text*). Arseta izstrādātā tipoloģija ietver 576 iespējamās kombinācijas. Lai arī tā ir ļoti precīza, kad to piemēro noteikta digitālā darba klasificēšanai, tomēr šāds dalījums ir pārāk skrupulozs, lai to plaši lietotu praksē. Vēl viens būtisks elements di Rozārio izstrādātajā tipoloģijā ir **kinētiskais** aspekts, vai tas ir klātesošs, un, ja tā ir, vai tas ir automatizēts, vai to aktivizē lasītājs/skatītājs.

Visbeidzot autore piedāvā šādu digitālās dzejas klasificēšanu:

- a) **segmentētā e-dzeja**; sastāv no morfoloģiskiem elementiem bez iekšēji noteikta laika, un tā var būt vai nu **statiska** vai **dinamiska**; ja tā ir dinamiska, tad kustībai nepieciešama lasītāja iesaiste;
- b) **sekvenciālā e-dzeja**; sastāv no morfoloģiskiem elementiem, tai “piemīt laiks”, lasītājs nekontrolē lasīšanas laiku, un tie vienmēr ir kinētiski teksti;
- c) **hipertekstu e-dzeja**; tās pamatā ir saites (*hyperlinks*);
- d) **e-hibrīddzeja**; šai kategorijai piemīt vairāk nekā viena tipa e-dzejas iezīmes (di Rosario, 2011, 105–107).

### 2.2.3. Piedāvātā “klasiskās” un di Rozārio digitālās dzejas kategorizēšanas sistēmu sintēze

Lai arī di Rozārio izstrādātā digitālās dzejas klasificēšanas sistēma ietver kategorijas, kas būtiski papildina nosacīti klasisko iedalījumu, tajā ir vairākas nepilnības. Pirmkārt, šajā sistēmā nav precizēts, vai tekstu ir ģenerējis programmēts medijs, vai to ir radījis autors. Šis mainīgais ir iekļauts visās pārējās iepriekš aplūkotajās klasifikācijās. Turklāt arī datora ģenerēts teksts var būt gan statisks, gan dinamisks (lasītāja iesaiste) un tam var piemist vai nepiemist iepriekš noteikts eksponēšanas laiks. Otrkārt, apgalvojums, ka sekvenciālā e-dzeja jeb digitālā dzeja vienmēr ir kinētiska, nav precīzs, jo, piemēram, arī statiskam digitālajam dzejolim var būt iepriekš noteikts eksponēšanas laiks, ko lasītājs nespēj ietekmēt.

Apvienojot di Rozārio kategorijas ar plašāk izplatīto “klasisko” digitālās dzejas iedalījumu (Enslina, Gleizjers, Raijena u. c.), iespējams nonākt pie sistēmas, kas vienlaikus gan precīzāk definē noteiktu mākslas darbu, gan aptver plašāku digitālās dzejas lauku, un es piedāvāju šādu digitālās dzejas klasifikāciju:

- 1) **hiperteksts**;

- 2) **segmentētā transmediālā dzeja** (tai nepiemīt laika ass):
  - a) **statiska** (nav nepieciešama lasītāja iesaiste);
  - b) **dinamiska** (nepieciešama lasītāja iesaiste);
- 3) **sekvenciālā transmediālā dzeja** (tai ir iepriekš noteikts eksponēšanas, lasīšanas laiks, lasītājs to nevar ietekmēt):
  - a) **statiska**;
  - b) **dinamiska**;
- 4) **segmentētā kiberdzeja** (autors – programmēts medijs):
  - a) **statiska**;
  - b) **dinamiska**;
- 5) **sekvenciāla kiberdzeja**:
  - a) **statiska**;
  - b) **dinamiska**;
- 6) **digitālā hibrīddzeja** (tai piemīt vairāk nekā viena tipa digitālās dzejas iezīmes).

Šī sistēma apvieno trīs nozīmīgākos aspektus: 1) **autors** (cilvēks vai dators); 2) **interaktivitāte**; 3) **laiks** – vai tam ir, kā to formulē di Rozārio, iekšējais pulkstenis; 4) “klasiskās” sistēmas triāde: **hiperteksts, kiberteksts un hipermediju/vizuālā/kinētiskā dzeja** (es lietoju *Magearu* terminu “transmediālā” dzeja, kas aprakstīts iepriekš). Piemēram, audiovizuāla dzejas instalācija mākslas galerijā ir statiska sekvenciālā transmediālā dzeja (nav nepieciešama lasītāja, skatītāja iesaiste, darbam ir iepriekš noteikta laika ass, darbu nav ģenerējis programmēts medijs, tam ir autors). Savukārt izdrukāts datora ģenerēts dzejolis ir statiska segmentētā kiberdzeja (darba autors ir programmēts medijs, nav nepieciešama lasītāja iesaiste, darbam nav dota laika ass), savukārt digitālais dzejolis virtuālajā realitātē, kur lasītājam jāpārvietojas telpā vai jāveic noteikti uzdevumi, ir dinamiska segmentēta transmediālā dzeja.

### 2.3. Mjalls un Kuikens – trīs literārās kvalitātes komponenti

Viens no galvenajiem uzdevumiem pētījuma praktiskajā daļā ir analizēt iespējamās lasītāju uztveres izmaiņas (iedziļināšanās veidi, līmeņi, literārās kvalitātes un interpretācijas). Šajā nodaļā jau tika apspriesta literārās kvalitātes nozīme transmediālajā dzejā (lielākā daļa teorētiku atzīst, ka literārajai kvalitātei būtu jābūt digitālās literatūras stūrakmenim), tomēr, kā tika norādīts arī iepriekš, lielākā daļa darbu, lai arī apgalvo, ka literārā kvalitāte ir pētījuma kodols, vai nu nepieskaras šim jautājumam vispār, vai nesniedz skaidru atbildi.

Lasītāju pieredzes izvērtējuma anketā, kas tiek testēta pētījuma praktiskajā daļā, ir izmantots Deivida Mjalla un Dona Kuikena (1999, 123) trīs komponentu modelis literārās

kvalitātes analīzei, kas balstīts lasītāju reakcijā uz tekstu, un visiem minētajiem elementiem jābūt klātesošiem, lai tekstu varētu definēt kā literāru:

- 1) stilistikās vai naratīvās variācijas (*stylistic or narrative variations*);
- 2) atsvešināšana (*defamiliarization*);
- 3) jaunu interpretāciju pārveidojumi (*reinterpretive transformations*).

Vai, kā procesu skaidro autori, stilistikās un naratīvās variācijas pārsteidz, tās atsvešina ierastos referentus un aizsāk konvenciālu koncepciju vai jūtu interpretāciju pārveidojumus. Mjalls un Kuikens attiecina spējas veicināt noteiktas psiholoģiskas izmaiņas uz literāriem darbiem, bet autori pieļauj, ka arī citas mākslas formas (filma, mūzika, vizuālā māksla, deja) var izraisīt līdzīgas reakcijas un procesus.

Mjalls un Kuikens strādāja ar fokusgrupām, un viņu novērojumi ir pretrunā ar uzskatu, ka lasītāju reakcija būtu atkarīga no priekšzināšanām par literatūru. Autori pārskatīja literatūras kritikas laika periodā no 1900. līdz 1991. gadam, meklējot atsaucis uz Semjuela Kolridža (*Samuel Coleridge*) dzejoli “Senā jūrasbraucēja rīme” (“*The Rime of the Ancient Mariner*”), kopumā 166 publikācijas. Viņi arī lūdza 30 studentus un kritiķus izvēlēties piecus teksta fragmentus, kas tiem šķituši vispārsteidzošākie. Apkopojot rezultātus, Mjalls un Kuikens secinājuši, ka vienprātība bijusi patiesi pārsteidzoša (*Ibid.*, 126). Šis pētījums ir pretrunā ar postmoderno literatūrkritiku, kas teksta īpašības uztver kā mainīgus lielumus – atkarīgus no lasītāja mijiedarbības ar teksta materiālu. Es šī pētījuma secinājumiem varu piekrist tikai daļēji – iespējamība, ka vairums lasītāju izvēlas vienu un to pašu teksta fragmentu, noteikti būtu atkarīga no teksta. Pierādījumu tam es rodu arī personīgajā pieredzē – atšķirīgajā lasītāju reakcijā uz konkrētu dzejoli vai pat dzejoļu krājumu, un tā ir tieši pretēja tam, ko apgalvo iepriekš minētā pētījuma autori. Pat tad, ja Mjalla un Kuikena trīs komponentu modelis nespētu garantēt konsekvenci tajā, kā lasītājs uztver noteiktu dzejoli, tas nenoliedzami sniedz ietvaru lasītāju uztveres pētīšanai, jo darba praktiskajā daļā būtiski nav tas, kurus teksta fragmentus lasītājs izvēlas un vai tie ir vieni un tie paši vai atšķirīgi fragmenti, bet gan tas, vai un kādas lasītāju uztveres izmaiņas var novērot pēc dzejoļa drukātās versijas izlasīšanas un tā transmediālās adaptācijas noskatīšanās.

## 2.4. Iedziļināšanās, realitāte un virtuālā realitāte

Vēsturiski gan mākslā, gan literatūrā semiotiskās modas **signifikācija** un **simulācija** saistītas ar atšķirīgu immersijas (iegremdēšanās jeb iedziļināšanās) un ilūzijas potenciālu, piemēram, baroka absolūtā ilūzija pretstatus kubistu perspektīvām vai sirreālisma hiperreālistisko tēlu atgriešanās (Ryan, 2001, 2–7). Arī Žans Bodrijārs (*Jean Baudrillard*) darbā “Simulakri un simulācijas” (*Simulacra and Simulation*), 1994) izšķir četrus līmeņus attiecībās starp attēlu un tā realitātes atspoguļojumu (Baudrillard, 1994, 6). Raijena pievēršas jautājumam, vai virzīšanās virtuālajā nozīmē attālināšanos no realitātes, vai tieši pretēji – attēls ir “uzšķērdis” reālā šķietamību un sasniedzis apskaidrību, “attēla patieso dabu” (Ryan, 2001, 29). Bodrijārs nosliecas par labu pirmajam apgalvojumam, proti, caurspīdīgs jeb netverams medijs būtu cilvēka absolūtas virtualizēšanās rosinātājs (*Ibid.*, 31). Pretēju viedokli pārstāv Pjērs Levijs (*Pierre Levy*), apgalvojot, ka virtuālais nav reālā pretmets, tam ir ļoti maz sakara ar nepatieso, iluzoro vai iedomāto (Levy, 1998, 35). Levijs nošķir iespējamo un virtuālo – iespējamais ir jau formulēts, tas eksistē sapņu realitātē (*phantom reality*), tas ir kā realitāte, tikai tam trūkst īstenības (*actuality*), būšanas esamībā. Lai tas iekļūtu esamībā, tam nav vajadzīgs radīšanas akts, ko Levijs definē kā “inovatīvu idejas vai formas radīšanu” (*Ibid.*, 24). Autors lieto sēklas analogiju, tā nezina, kā tieši izskatīsies koks, bet īstenošanai (*actualization*) ir nepieciešams radīšanas akts, un tas ir kas vairāk par iespējamības ionešanu esamībā, tā pieprasa jauninājumu, jaunas kvalitātes, formu, ideju transformāciju (*Ibid.*, 25). Balstoties iepriekš minētajā, autors definē virtualizēšanu kā aktualizēšanas pretmetu, tas notiek tad, kad īstais (*actual*) pārvietojas virtuālajā, un tas nav tas pats, kas realizēšanas derealizācijas, t. i., tas nepārveido realitāti iespējamību apkopojumā (*Ibid.*, 26). Raijena secina, ka, ja domu uztver kā pasaules (virtuālā dubultnieka) modelēšanas procesu, veidu, kā prāts var izmainīt pasauli, bez šīs virtualitātes cilvēks varētu tikai fiksēt faktus, un tāpēc Levijs nevēršas pret virtuālo un nesaskata tajā draudus pazaudēt saikni ar realitāti, kā to redz Bodrijārs. Turklāt Raijena šo principu attiecina arī uz valodu, nosaukšanu vārdā, kas ir virtualizēšana, vispārināšana un konceptualizācija, tā sniedzas pāri konkrētajam (Ryan, 2001, 37–38). Autore pievēršas arī teksta kā virtuāla objekta radīšanas paradoksam – tas aizsākas ar domas realizēšanu (*actualization*). Rakstīšanas aktā pieejamie resursi (idejas, atmiņas, metaforas, neierobežotas teksta iespējas) tiek formulēti, izmantojot atlasī, asociācijas un linearizāciju (*Ibid.*, 44–45).

Attiecībā uz teksta interpretēšanu Raijena secina, ka tam ir jāiziet lielākam transformācijas procesam, salīdzinot ar sensoro datu interpretēšanu vai vizuāliem darbiem, kam piemīt krāsa un forma. Šis process nav tikai “tukšumu aizpildīšana”, lasītājam ir jāiztēlojas darbā minētie varoņi, notikumi, telpa, un šajā ziņā teksts ir virtuāls objekts (*Ibid.*, 46). Lai paskaidrotu iedziļināšanās

vai immersijas procesu (aizgrābtību ar tekstu), Raijena atsaucas uz psihologa Ričardu Gerrigu (*Gerrig, 1993*), kurš pielīdzina lasītāju ceļotājam, kurš tiek pārvietots, izmantojot kādu pārvietošanās līdzekli, lasot lasītājs veido “realitātes modeli”, kas pārstāv teksta pasauli, un veicot noteiktu attālumu no savas izcelsmes vietas (pārceļot savas zināšanas un pieredzi teksta pasaulē), kādi izcelsmes vietas aspekti kļūst neaizsniedzami (kādi principi, kas pastāv reālajā pasaulē), bet, atgriežoties izcelsmes vietā, ceļojums kaut kādā ziņā viņu ir izmainījis (*Ibid.*, 93–94). Immersija ne vienmēr liecina par estētisku kvalitāti, un otrādi – estētiska kvalitāte ne vienmēr liecina par iedziļināšanās potenciālu. Raijena izceļ dzeju, kas ir daudz atsvešinātāka no “reālās pasaules”, salīdzinot ar stāstījumu. Turklāt Gerrigs norāda, ka iedziļināšanās potenciāls nav atkarīgs no stāstnieka iemaņām, piemēram, vārds “Teksasa” spēj lielā daļā lasītāju raisīt spilgtus mentālos attēlus neatkarīgi no autora stāstnieka spējām (*Ibid.*, 95–97).

Raijena izšķir četrus iesaistes līmeņus: **koncentrēšanās** (uzmanība, kas veltīta sarežģītiem tekstiem, kuriem nepiemīt iegremdēšanās potenciāls, lasītāju var ļoti viegli iztraucēt ārējās pasaules kairinātāji); **iztēles iesaiste** (lasītājs emocionāli iesaistās, darbojas iztēle, bet saglabājas kritiskā attieksme); **pārņemība** (lasītājs ir pilnībā iedziļinājies teksta pasaulē, norobežojies no ār pasaules, tomēr apzinās, ka tekstuālā pasaule nav realitāte); **atkarība** (vai nu lasītājs meklē veidu, kā aizbēgt no realitātes, bet “rij” tekstu pārāk ātri vai nerimīgi, lai to pilnībā novērtētu, vai arī lasītājs ir zaudējis spēju atšķirt daiļliteratūru no realitātes) (*Ibid.*, 98). Nedaudz pielāgotas šīs asis ir ietvertas darba praktiskajā daļā lasītāju iedziļināšanās līmeņa izvērtējumam.

Raijena izšķir arī trīs iedziļināšanās veidus: **telpiskā iegremdēšanās** (stāstījuma vide, apstākļi); **temporālā iegremdēšanās** (sekošana notikumu attīstībai); **emocionālā iegremdēšanās** (identificēšanās ar varoni, varoņiem) (*Ibid.*). Autore uzsver, ka, salīdzinot ar audiovizuālajiem medijiem, valoda attēlo telpiski un temporāli attālus objektus, tiem nav formas, krāsas vai skaņas, kas būtu uztverami ar jutekļiem, un ir nepieciešama iztēle. Attiecībā uz postmoderno literatūru – mēs nespējam apdzīvot konceptualizētu telpu, lasītājs var izveidot attiecības tikai ar noteiktiem elementiem šajā telpā, kas nebūt nenozīmē, ka lasītājs nespēj sajust postmoderno telpu, tomēr vietas izjūta un telpas mentālais modelis, ko lasītājs spēj izveidot, sekojot lineāra daiļdarba attīstībai, nav tas pats. Vispārēju telpisko iegremdēšanos var panākt tikai tad, ja ir izveidots šīs telpas modelis. Tajā pašā laikā detalizēti apraksti, datu kopas ne vienmēr izraisa dziļāku iegremdēšanos, jo lasītājs var sagurt vai zaudēt interesi (*Ibid.*, 122–124). Darba praktiskajā daļā ir iekļauti gan dzejoļi, kas iekļaujas postmodernajā telpā, gan tādi, kam piemīt mentālā modeļa izveides potenciāls.

## 2.5. Digitālā poētika. Semantiskie kodi

Digitālā poētika ir saistīta ar sarežģītām sistēmām, un to var analizēt no dažādiem viedokļiem (autors, darbs, skatītājs/lasītājs, aparāts, telpa, kur darbs tiek eksponēts/piedzīvots, un mijiedarbība starp šiem elementiem, telpām); tās pētījuma lauks ietver literatūru, lingvistiku, skaņu/mūziku, mākslu, filmu mākslu, tehnoloģijas, filozofiju u. c. jomas, turklāt tā atrodas nepārtrauktā mainībā. Nozīmes, kas tiek radītas un uztvertas, pastāv šajā daudzveidībā, un tās nevar analizēt, lietojot hierarhisko struktūru mehānismus, bināru loģiku, jo nedz lingvistiskās zīmes, tekstu (rakstītu vai runātu), nedz arī kādu citu digitālās dzejas elementu (izteiksmes līdzekļus), telpu un/vai “virsmu”, kur tas tiek eksponēts, nevar raksturot ar “no augstākā uz zemāko” attiecībām. Tas attiecas arī uz radošo procesu, jo arī no autora viedokļa – postmodernais autors nelieto “no augstākā uz zemāko” pieeju, kur sākotnējā ideja noteiktu pārējo radošo procesu. Raijena to apraksta kā nozīmi, kas atklājas, savienojot samērā autonomus fragmentus (Ryan, 2001, 7). Stefānijas Stricklandas (*Stephanie Strickland*) viedoklis, kas arī sakrīt ar iepriekš aprakstīto *Magearu* nostāju, ir, ka jaunajos medijos autori “mazāk rada ar vietām” un vairāk ar to “pārejām”, un mēs “ne tik daudz redzam šīs telpas pilnas, mēs jūtam, kā tās piepildās” (Strickland, 2007, 42). Viljams Kērtiss Sīmens (*William Curtis Seaman*) savā promocijas darbā pēta attiecības starp dažādajiem mediju elementiem, un viņš tos nodēvē par tehnopoētiskajiem mehānismiem, kas izgaismo to mainīgo dabu sarežģīto tehnoloģiju kontekstā, kur nozīme ir neskaidra, tā pastāvīgi mainās (1999, 28–29). Espens Arsets secina, ka ne Čārlza Pīrsa (*Charles Peirce*), ne Ferdināna de Sosīra (*Ferdinand de Saussure*) strukturālā semiotika, lai arī nepieciešama, nespēj aptvert elektroniskās literatūras lauku, kas atrodas pastāvīgā mainībā (Aarseth, 1997, 24).

Lai rastu teorētisku ietvaru šīm mainīgajām plūsmām, uz ko atsaukušies lielākā daļa teorētiķu, šajā apakšnodaļā es pievērsšos Delēza un Gvatari rizomas koncepcijai, Marijas Mencijas starptelpām, digitālās dzejas materialitātei, Makluena karstajiem un aukstajiem medijiem un sniedzu īsu komentāru par Rolāna Barta attieksmi pret valodu un Romana Jakobsona valodas funkcijām.

### 2.5.1. Delēza un Gvatari rizoma

Delēzs un Gvatari (1987, 21) ievieš jēdzienu “rizoma” (*rhizome*). Rizoma ir tīklājs, kas savieno atšķirīgus elementus, tai pat laikā neiekļaujoties tradicionālās vienības un/vai dažādības apraksta struktūrās. To raksturo kustīgas dimensijas un virzības bez noteikta sākuma vai beigām.

Ievietojot to digitālās dzejas kontekstā, transmediālie dzejoļi sastāv no vairākiem semantiskajiem laukiem (teksts, skaņa, kustīgs vai nekustīgs attēls utt.), saskaņā ar Delēza un Gvatari rizomu mēs nevaram šos elementus atdalīt kā singularitātes un veidot hierarhisku sistēmu.

Dzejoļa “iekšpuse” sastāv no vairākām dimensijām, tīklājiem, un to savstarpējie savienojumi un attiecības, kas parādās/tiek pamanītas/tiek radītas starp jebkuriem no šiem elementiem (gan no autora, gan auditorijas viedokļa), ir šo singularitāšu un daudzveidību pārveide. Teksts, skaņa, attēls nepastāv kā “punkti” digitālajā dzejolī, tie pastāv kā līnijas starp/iekš/caur tiem (turklāt katrā no tiem pastāv daudzveidību tīklāji (līnijas)), un autori norāda, ka šīs līnijas nedrīkst interpretēt kā vienkāršus savienojumus starp punktiem vai pozīcijām, šī daudzveidība nedz nonivelējas, nedz tajā viens pārtop par otru, tajā nav nedz subjektu, nedz objektu, tās tiek pārveidotas šajās rizomas līnijās (virzieni kustībā), kas vienmēr var mainīties, un tajā vienmēr ir vairākas ieejas un izejas. Citiem vārdiem, ja autors pievieno skaņu celiņu digitālajam dzejolim, tas nav vienkārši vēl viens slānis, tas izmaina kopumu, ieskaitot audio materiālu, kas ticis pievienots, un tas atver jaunas tīklāja dimensijas iespējamām sasaistēm, interpretācijām. Braiens Lenons (2007, 254) arī secina, ka digitālā vizuālā poētika tā vietā, lai iekarotu jaunu teritoriju, pastāv neizpētītā tīklāju lauka zonā, kas nekad nav pilnībā izzināma, apstiprināma vai skaidri ierobežota.

### 2.5.2. Marijas Mencijas starptelpa

Marija Mencija piedāvā atšķirīgu skatījumu uz digitālo dzeju, un tas nav pretrunā ar Delēza un Gvatari rizomas koncepciju. Autore ievieš terminu “starptelpa” – tā vienlaikus ir gan valodā iekšā, gan ārpus tās. Mencija atsaucas uz Jūlijas Kristevas (*Julia Kristeva*) “Revolūcija poētiskajā valodā” (*The Revolution in Poetic Language*, 1984), kur autore izseko bērna attīstībai no *chora* (semiotiskā) caur *thetic* (subjekta atbrīvošanās no semiotiskā), nokļūstot simboliskajā – valodas slazdā. Kristevas otrais *thetic* noris, kad semiotiskie aspekti (impulsi, jūtas, noskaņojums) ietiecas simboliskajā, un otrādi. Kristeva uzskata, ka runātājs pārstāv gan semiotisko, gan simbolisko, tāpēc tā izveidotā apzīmētāju sistēma nevar būt tikai semiotiska vai tikai simboliska. Mencija (2003, 31) redz starptelpu kā telpu, kur šie divi aspekti (simboliskais un semiotiskais) kļūst viens veselums, vienlaikus saglabājot katrs savu identitāti.

Mencija definē vēl kādu starptelpu, kas aizgūta no Sīva Makkaferija (*Steve McCaffery*) “Uz ziemeļiem no nodoma” (*North of Intention*, 1986), kur autors runā par libido spriedzes, kas ir sagūstīta lingvistiskajās struktūrās (gramatika, ortogrāfija, lasīšanas secīgums), atbrīvošanu, izmantojot semantisku uzbrukumu šiem likumiem (*Ibid.*, 30–33).

Ja šos principus attiecina uz darba praktisko daļu, ir iespējams definēt vairākus secinājumus.

1) Rakstot drukāto vai tekstuālo dzejoļa versiju, es darbojos otrajā *thetic*, t. i., es interpretēju iekšējos impulsus, noskaņu, sajūtas (semantiskie aspekti) simboliskajā, un es strādāju arī ar simbolisko, kas kļūst par būvmateriālu semiotiskajai celtnei. Procesā var identificēt arī Makkaferija aprakstīto libido spriedzes atbrīvošanu, un tā pārklājas vai papildina Kristevas otrā

*thetic* procesus: a) no simboliskā uz semantisko (noteiktu ierobežojumu dekonstrukcija, laužot lingvistiskos likumus un iekļūstot jaunā semantiskajā laukā); b) no semantiskā uz simbolisko (lingvistisku simbolu savienošana, atbrīvojot iekšējās sajūtas). 2) Kad es pārnesu drukātos dzejoļus audiovizuālā formā, ir iespējams, ka es tā pārvaru noteiktus teksta ierobežojumus, tādējādi atbrīvojot libido spriedzi (ja tā pastāvējusi), un izmanto gan dzejoļa semiotisko, gan simbolisko potenciālu, lai nokļūtu pie jauniem simboliskiem vai semantiskiem laukiem. Runājot par libido spriedzi, ar laiku tā var pieaugt, ja drukāto dzejoļu pārvešana transmediālajā telpā izrādās veiksmīga, gluži kā jauniešiem, kas mēdz piedzīvot līdzīgu spriedzi, ja dažas dienas nav bijusi iespēja padalīties ar *selfiju* sociālajos tīklos.

Transmediālās telpas tekstualitāte, ko es izmantoju pētījuma praktiskajā daļā, ietver lingvistiskās, skaniskās un vizuālās formas, kas savā starpā veido tīklveida semantiskās un simboliskās struktūras. Mencija secina, ka zīme – šī binārā divu funkcionālo elementu forma, apzīmētājs un apzīmējamais – kļūst par apzīmētāju dažādiem apzīmējamajiem, dažādām attiecībām to starpā, dažādu nozīmju mijiedarbībai (*Ibid.*, 46). Autore arī pievēršas redzei un dzirdei, ko viņa definē kā primāros cilvēka uztveres elementus. Transmediālā telpa ļauj saplūst tekstam, attēlam un skaņai, radot jaunu integrētu komunikācijas sistēmu, kas, pēc Mencijas domām, līdzinās tam, kā darbojas cilvēka smadzenes (*Ibid.*, 63).

### 2.5.3. Materialitāte

Katrīna N. Heilsa (2022, 32) secina, ka materialitāte, kam pētnieki pievēršas digitālās literatūras kontekstā, ir pastāvējusi vienmēr, bet iespieddarbu, tipogrāfiju ilgā pastāvēšanas vēsture to ir padarījusi “neredzamu”. Heilsa ievieš terminu “medijam pielāgotā analīze” (*media-specific analysis*), un autore to dara nevis tādēļ, lai nošķirtu dažādus medijus, bet lai pētītu formas, satura un medija mijiedarbību (*Ibid.*, 29–31).

Arī Braiens Lenons (*Brian Lennon*) (2007, 252) apšaubā, ka jaunie mediji būtu radikāli mainījuši Rietumu domāšanas veidu. Lenons materialitāti skaidro nevis kā īpašību kopumu, tā vietā – šīs īpašības parādās interpretācijas procesā (*Ibid.*, 253). Piemēram, mēs varētu teikt, ka nazis ir ass tikai tad, ja mēs ar to grasītos griezt tomātu. Tas var būt ass vai neass griešanas procesā vai nodomā. Es nekad neesmu aizdomājusies par to, ka mana zobu birste ir neasa, vai to, cik asa ir mana pidžama.

Lenons atsaucas uz Viljamu Dikiju (*William Dickey*, 1991), kurš apraksta datoru kā rīku, kas tiek izmantots, lai radītu lietas, kam tas nav bijis paredzēts (*Ibid.*, 255). Šajā kontekstā būtu dīvaini, ja kāds aizrautīgi diskutētu par kāda priekšmeta īpašībām vai funkcionalitāti, bet pēc tam lietotu šo priekšmetu pavisam citam nolūkam, vai, izmantojot iepriekšējo piemēru, nonāktu pie vienošanās, ka pidžamai ir ideāls piegriezums un garums, bet tad izmantotu to, lai mazgātu grīdu.

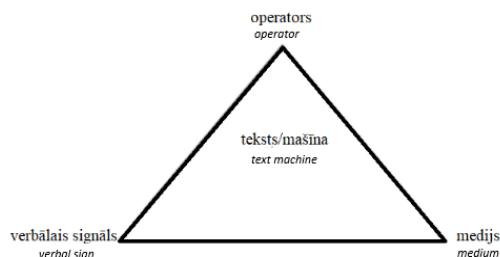
Šis viedoklis papildina Delēza un Gvatarī rizomu, Mencijas starptelpu, *Magearu* transmediālo telpu. Lai arī praktiskie piemēri, kas analizēti darbā, ietver dažādus elementus, šķiet nevajadzīgi analizēt katru atsevišķo elementu atsevišķi (skaņa, attēls, teksts, aparāts, ekrāns utt.), atrauti no konkrētā darba, kur tie ir izmantoti.

#### 2.5.4. Arseta un Vardripa-Fruina komunikācijas modeļi

Espens Arsets un Noa Vardrips-Fruins ir izveidojuši trīsstūrveida modeļus, kas atspoguļo komunikāciju un digitālās literatūras “aģentu” (Arseta modelis sniedzas pāri digitālās literatūras robežām) savstarpējās attiecības, un katrs ir lietojis nedaudz atšķirīgu pieeju.

Arsets lieto terminu “kiberteksts”, un tas nepārstāv jaunu, revolucionāru teksta formu, kas būtu raksturīga tikai digitālajai literatūrai, nedz arī tas iezīmē radikālu atkāpšanos no tradicionālās tekstualitātes. Arseta nodoms ir aptvert jebkādu tekstu (no īsa dzejoļa līdz sarežģītām datorprogrammām) modeļi, ko viņš nodēvējis par “tekstuālo mašīnu” (*The Textual Machine*) (1997, 18–21).

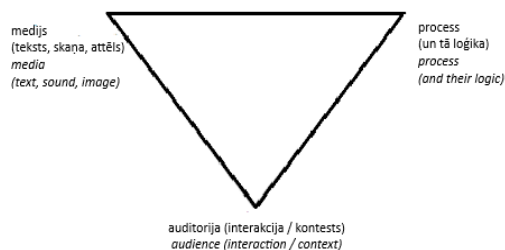
Arseta argumentācija sasaucas ar secinājumiem iepriekšējā apakšnodaļā. Autors atzīst, ka mediji nav neitrāli satura nesēji, un viņš izaicina tehnoloģisko determinismu, izceļot dažādu mediju unikālās īpašības, norādot, ka noteiktas datoram piesaistītās tekstualitātes formas vairāk līdzinās papīra medijam nekā cita citai (*Ibid.*, 19).



2.1. att. Espena Arseta “Teksta mašīna”

(*Aarseth*, 1997, 21).

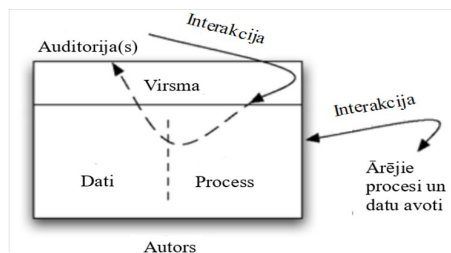
Noa Vardrips-Fruins ir izveidojis apvērstu trīsstūrveida komunikācijas modeli, izmantojot šādus elementus: 1) mediji (teksts, skaņa, attēls); 2) process (un tā loģiskā struktūra); 3) auditorija (interakcija/konteksts; 2.2. att.).



2.2. att. Noa Vardripa-Fruina komunikācijas modelis

(Wardrip-Fruin, 2005).

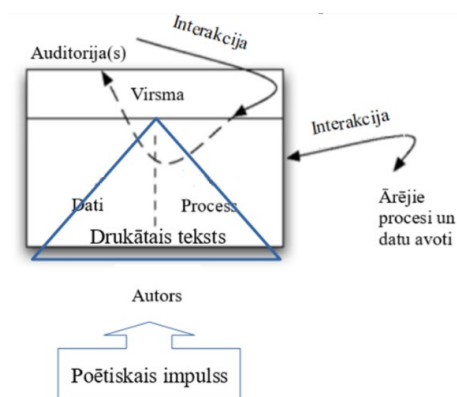
Digitālās literatūras elementi, kas iekļauti modelī, ir šādi: **dati** (teksts, attēls, skaņa, informācija par iedomu pasaulēm, instrukcijas (ieskaitot tās, kas ir domātas lasītājam); **procesi** (kas ir daļa no darba “darbināšanas”); **interakcija/iesaiste** (darba izmainīšana no ārpuses, piemēram, informācijas ievadīšana, lasītāja veiktas konfigurācijas); **virsmā** (procesu iznākums, ko piedzīvo auditorija); **konteksts** (konteksts darba interpretēšanai) (*Ibid.*, 24–48). Arseta un Vardripa-Fruina modeļi nav pretrunīgi. Vardripa-Fruina izveidotajā sistēmā ir iekļauta interakcija, kas attiecīgi uzreiz rada nepieciešamību arī pēc “procesu” iekļaušanas. Džovanna di Rozārio atsaucas uz vēl kādu Vardripa-Fruina modeli (2.3. att.). Tas atspoguļo, ka līdzekļi auditorijas iesaistei ar darbu tiek uzskatīti par daļu no darba, t. i., “virsmā”, kas ietver darba eksponēšanas un iespējamās mijiedarbību vietu (*di Rosario*, 2012).



2.3. att. Digitālās literatūras modelis (*di Rosario*, 2012).

Komunikācijas modeļi, kas izstrādāti digitālās literatūras conceptualizēšanai (īpašu uzsvaru liekot uz dzeju), ir pamats konceptuālajam ietvaram, kas izmantots šajā pētījumā, un tas iezīmē procesus, kuriem pievērsos padziļināti. Lai izveidotu šo modeli, divi būtiski elementi, kas ir nozīmīgi pētījuma kontekstā, tiek integrēti Vardripa-Fruina izveidotajā sistēmā, proti, poētiskais

impulss un drukātais teksts kā primārais teksts, kas izmantots auditorijas uztveres pētīšanai darba praktiskajā daļā (2.4. att.).



2.4. att. Poētiskā impulsa komunikācija transmediālajā dzejā.

### 2.5.5. Karstie un aukstie mediji, iespējamās pasaules un izdomātās patiesības

Šajā darba apakšnodaļā pievērsšos tam, kā teksta elementi tiek uztverti un interpretēti, turpinot agrāk aizsāktu diskusiju par immersijas veidiem un pakāpēm.

Raijena atsaucas uz Kendala Valtona (*Kandall Walton*) (2001, 107) mentālo stimulēšanu, izmantojot izdomātus fantāzijas tēlus. Autors novēro, ka ir iespējams pateikt “Šis ir kuģis”, ja tiek norādīts uz gleznu, bet netiek teikts “Šis ir kuģis”, lasot Mobiju Diku. No tā var izsecināt, ka iedomu pasaule ir verbāla kategorija. Kad teksts sastāv no abstraktām idejām, koncepcijām (tas nav mimētisks), izdomātās patiesības kā mentāla vizualizācija sasniedz nulles līmeni. Tas nenozīmē, ka visi mimētiski teksti aizvien nodrošina immersīvu pieredzi (*Ibid.*, 110).

Makluens nošķir karstos un aukstos medijus. Karstie mediji ir piepildīti ar datiem. Viņš salīdzina animācijas filmu un fotogrāfiju – fotogrāfijai būs “augsta izšķirtspēja”, bet animācijas filmai būs “zema izšķirtspēja”, jo tajā ir salīdzinoši maz vizuālās informācijas. Telefons ir auksts medijs, tam ir “zema izšķirtspēja”, jo tas galvenokārt nodot informāciju, kas var tik uztverta ar ausi. Autors arī runa definē kā vēsu mediju ar zemu izšķirtspēju. Karstie mediji neatstāj daudz “tukšumu”, ko varētu aizpildīt ar iztēles palīdzību (*Ibid.*, 47–8). Praktiskajā daļā es strādāju gan ar karstajiem, gan vēsajiem medijiem un dažādiem teksta veidiem (ar iekšējo auksts-karsts temperatūras skalu).

### 2.5.6. Poētiskā valoda

Šajā apakšnodaļā es sniedzu īsu komentāru par Jakobsona, Barta un Kočias attieksmi pretvalodu, par virzītājspēku, kas ierosina šīs “substances” (dzejolis) radīšanu.

Romans Jakobsons (1964, 354–7) definē sešas valodas funkcijas, pēdējā šajā uzskaitījumā ir poētiskā funkcija, kas ir orientēta uz pašu vēstījumu. Valodas poētiskajai funkcijai nav katrā ziņā jānovied pie dzejas rašanās, tā ir klātesoša arī ikdienas saziņā. Un otrādi, dzejā ne vienmēr ir izmantota valodas poētiskā funkcija. Jakobsona nostāja ir sasaistāma ar Rolāna Barta (1986, 14) “spēli”. Saskaņā ar Barta teoriju, es iemācīšos vārdu kopumu, kas apzīmē apzinātu vienumu kopumu, un tad es spēšu gan sazināties, gan iniciēt pati savu saziņas spēli. Šķiet, ka tas atsedz dzejas pašu būtību, t. i., protams, tas var būt spēles laukums vai savstarpēji pieņemtu lingvistisku vienumu kava, bet es uzskatu, ka visbiežāk dzeja atrodas tieši pārrāvumos, kur šī savstarpējā vienošanās nekad nav notikusi. Pirmkārt, man izsniedza apzīmētāju kopu (vārdus), kuriem man nebija apzināti atpazītu vienumu, ar kuriem tos varētu savienot. Otrkārt, bija gana daudz (sensori) atpazītu vienumu, kuriem netika izsniegti apzīmētāji, ar kuriem es tos varētu savienot. Lai vienošanās būtu vienošanās (lietojot Barta terminoloģiju), pusēm ir jābūt vienisprātis par noteiktām vērtībām abās pusēs, un šo darījumu neveiksmes ir tieši atspoguļotas dzejā, t. i., ja es nespēju izteikties, izmantojot savstarpējās vienošanās rezultātā iegūtos apzīmētājus, es izveidoju pati savu līgumu ar sensorajiem vienumiem, ko esmu uztvērusi. Iespējams, ka spēle nemaz nesāktos, ja būtu pieejama “īstā manta”: dzejā – saziņa, izmantojot kolektīvi pieņemtus apzīmētājus; izjādē ar koka zirdziņu – īsts četrkāju zirgs; iepirkumiem ar koka lapu naudu – īsts veikals ar īstu naudu, konfektēm utt. Apstiprinājumu atrodu Mahdavi aprakstā par sapni un dzeju Freida psihoanalīzes kontekstā: “Psihoanalītiķi cenšas atjaunot pārrautos savienojumus starp pacientu un viņa pasauli, un dzeja ir zudušo savienojumu atklāšana starp vārdiem un to pasaulēm. Vārdi bez šiem savienojumiem ir tukši, trauksmaini un bezjēdzīgi” (Mahdavi, 2021, 135). Lai arī spēle, par ko runā Barts, ir iespējama, tā nav sasaistāma ar iepriekš aprakstītajiem procesiem.

Kočia (2016, 53) apgalvo, ka mūsu dzīves ir sasaistītas ar to, kas ir sajūtams ar maņām, nevis valodu. Varētu secināt, ka autors vieglu roku aizslaucītu poētisko meklējumu vai, lietojot Platona alas analogiju, dzejnieka dzīšanās pēc lingvistiskas pieredzes būtu kā spēlēšanās ar ēnām, nevis ar objektiem, kas šīs ēnas met. Un tomēr, Kočia raksta, ka valoda ir “viena no sensiblā augstākajām eksistences formām”, jo tā spēj apgūt nemateriālas lietas. Autors secina, ka valoda ir transcendentāls medijs, tā “piešķir lietām esamību – attēlos”, vienlaikus “tā ir arī raidītājs” (*Ibid.*, 73) vai, atgriežoties pie Platona alas analogijas, vārdi met ēnas.

### 3. nodaļa. Vēsturiskais konteksts – dzeja transmediālajā telpā

Šajā nodaļā ietverts pārskats par zinātnieku līdz šim paveikto un sasniegto darba pētījuma laukā.

3.1. apakšnodaļā pievērsos tēmai par pašrefleksijas izplatību nozarē. Alvaro Seiça (2016) ir pētījis pašrefleksijas ietekmi uz pētnieku akadēmisko pienesumu, salīdzinot teorētiķus, kuri nav digitālie dzejnieki, un praktizējošus teorētiķus, kas arī paši radoši darbojas digitālās dzejas jomā. Pētījumā noskaidrots, ka monogrāfijās un disertācijās, kas tapušas no 1995. līdz 2015. gadam un veltītas digitālās dzejas tēmai, lielākā daļa atsauču ir uz autora paša radošo veikumu, ir tikai daži digitālās dzejas darbi, kurus varētu uzskatīt par kanonizētiem. 3.2. apakšnodaļā iekļauts pārskats par iepriekšējiem uztveres pētījumiem. 3.3. apakšnodaļā esmu ievietojusi savu dzeju plašākā literatūras kontekstā, savukārt 3.4. apakšnodaļā pievērsos sekvenciālas statiskas transmediālās dzejas attīstībai, kas zināma arī kā kinētiskā, hipermediju, vizuālā dzeja u. c. Pēdējā apakšnodaļā sniegts īss pārskats par tekstgrupas “Orbīta” darbību, kas ir pirmā, atpazīstamākā un aktīvākā digitālās dzejas apvienībā Latvijā.

### 4. nodaļa. Pētījumu rezultātu atspoguļojums

#### 4.1. Metodoloģiskā pieeja un pētījuma koncepcija

Promocijas darba pētījuma vispārējo metodoloģisko pieeju var raksturot kā prakses vadītu (*practice-led*) (Candy, 2006, 3). Praksē balstīts pētījums (*practice-based*) koncentrējas uz radošajā darbībā izmantotajiem līdzekļiem un rezultātu (attēli, mūzika, dizains, modeļi, performance, izstāde), un tā pienesums pētījuma laukam ir oriģināls mākslas darbs vai tā kontekstualizēšana. Prakses vadīts pētījums savukārt sniedz jaunas zināšanas par radošo praksi (*Ibid.*). Lai arī pētījuma praktiskajā daļā ir ietverta oriģināldzeja un tās audiovizuālās adaptācijas, pētījums nebūt nekoncentrējas uz radīto darbu unikalitāti dzejas vai digitālās dzejas kontekstā, tā vietā es pievērsos radošā impulsa pārņemšanai teksta formā; transmediālo rīku izmantošanai, kas potenciāli var uzlabot šo poētisko vērtību nogādāšanu pie lasītāja/skatītāja; izstrādāju ietvaru auditorijas uztveres pētīšanai, ko pārbaudīt praksē, lai pārliecinātos, vai nav nepieciešamas kādas korekcijas. Viss iepriekš minētais ievieto pētījumu prakses vadītas pieejas laukā.

Lai sasniegtu pētījuma mērķus, pētījumā izmantots metožu kopums, kas ietver: 1) pašrefleksiju par māksliniecisko procesu; 2) daļēji strukturētas padziļinātās intervijas; 3) anketēšanu. Pašrefleksija kā metode tiek lietota, lai dotu pārskatu par kontekstu, apstākļiem, autora izjūtām un procesiem, kas raksturo dzejas rakstīšanu dažādās mediju vidēs, un lai saprastu, kā poētiskais impulss tiek izteikts noteiktā dzejoļa formā. Intervijas izmantotas, lai savus secinājumus ievietotu plašākā mūsdienu literārajā kontekstā un salīdzinātu to ar citu autoru pieredzi saistībā ar poētiskā impulsa pieredzējumu, dzejoļu rakstīšanā ietvertajiem procesiem un

transmediālo mediju piedāvāto iespēju izmantošanu praksē. Lasītāju pieredzes izvērtējuma anketa tika izveidota un testēta, veicot anonīmu tiešsaistes anketēšanu, lai dokumentētu auditorijas izvēlēto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveri.

Es izvēlējos četrus dzejoļus un to adaptācijas, katru ar atšķirīgu mērķi, lai novērotu: 1) vai mani pieņēmumi par lasītāju/skatītāju uztveri atspoguļojas iegūtajos kvantitatīvajos un kvalitatīvajos datos (kas sniegtu informāciju par to, cik precīzi es spēju novērtēt iespējamo ietekmi uz auditoriju, “nodoma veiksmes”); 2) vai anketā nepieciešamas papildu korekcijas. Anketa pievēršas šādiem uztveres aspektiem: iedziļināšanās veids un pakāpe; literāro kvalitāšu izvērtējums; semantiskās interpretācijas.

Apakšnodaļas otrā daļa skaidro lasītāju pieredzes izvērtējuma anketas uzbūvi, pievēršas četru izvēlēto dzejoļu tipoloģijai un piedāvā īsu aprakstu par katru transmediālās interpretācijas elementu un šīs interpretācijas mērķi. Lielāko nodaļas daļu veido tiešsaistes anketēšanas rezultātā iegūto kvalitatīvo un kvantitatīvo datu analīze.

## **4.2. Pētījumu rezultātu atspoguļojums**

### **4.2.1. Pašrefleksija par radošo procesus**

Kerola Greja (*Carole Gray*) un Džūljans Malins (*Julian Malins*) (2004, 22) norāda uz refleksijas nozīmi, kas sasaista pētījumu ar praksi. Donalds Šēns (*Donald Schön*) (1991, 128–136) nodala divus refleksijas veidus – refleksija darbībā un uz darbību vērsta refleksija (*reflection-in-action* un *reflection-on-action*). Refleksija darbībā apraksta situāciju, kad darba autors saskaras ar neierastu situāciju un ir jāatrod jauns risinājums, kas atšķiras no ierastās prakses vai tā, ko autors iepriekš bija nolēmis darīt. Uz darbību vērsta refleksija ietver analītisku pieeju, kurā autors reflektē par savām domām, darbībām un jūtām, kas saistītas ar noteiktiem procesiem viņa profesionālajā darbībā (*Ibid.*, 275–283). Es orientējos uz otro, uz darbību vērstu refleksiju: 1) poētiskā impulsa, iedvesmas rašanās, tā interpretācija drukātā dzejoļa formā; 2) dzejas nogādāšana pie lasītāja – drukātā forma salīdzinājumā ar transmediālajām adaptācijām.

Šī apakšnodaļa ietver īsu pārskatu par manu darbību literatūrā (publikācijas, apbalvojumi), filmu nozarē (izglītība filmu režijā, filmogrāfija, nominācijas), mūzikā (mūzikālā izglītība, izdotie eksperimentālās mūzikas albumi, uzstāšanās) un to, kā es pievērsos digitālajai dzejai.

Apakšnodaļā, kas ir veltīta poētiskajam impulsam, tā interpretēšanai, es apstiprinu, ka paplašinātās izziņas (*extended cognition*) princips ir neaizstājams arī manā radošajā praksē, apgalvojot, ka nespēj radīt dzejoļi bez pildspalvas un papīra lapas, t. i., rakstīšanas akts ir daļa no mana domāšanas procesa jeb poētiskā impulsa interpretēšanas. Šķiet, ka rakstīšanai piemīt formatīvs spēks, tas arī strādā kā filtrs, “attīrīšanas ierīce”, kas ļauj man nonākt pie noteiktas

linearitātes – poētiskās linearitātes, jo manos dzejoļos parasti iztrūkst stāstījuma linearitātes, un šobrīd es **nespētu** nonākt pie tādām pašām vai pietuvinātām literārajām kvalitātēm, lietojot jebkādu citu tehnoloģiju, kas nebūtu rakstīšana.

Tādējādi, pārstāvēt literāro tradīciju un balstoties personīgajā pieredzē, es apšaubu, vai būtu iespējams nonākt pie dzejoļiem, kas sastāv no “tūrām” literārām kvalitātēm (kas aizsākas ar poētisku iedvesmu, impulsu, nevis iepriekš izstrādātu koncepciju vai ideju realizēšanu), bez sākotnējās teksta versijas (neatkarīgi no tā, vai tie būtu pieraksti, kas rakstīti ar roku, *Word* dokuments, audio, videoieraksti, iegaumēts materiāls utt.). Ir arī atšķirīgs veids, kā nonākt pie rezultāta, kas ietver literāras kvalitātes, proti, īstenojot kādu iepriekš formulētu ieceri, tomēr pamatā tai ir jābūt tiešās attiecībās ar literatūru. Ja nav sākotnējā poētiskā impulsa fiksācijas teksta formā un nav realizēta kāda iepriekš formulēta literāra iecere (vai to abu kombinācijas), es uzskatu, ka digitālais darbs būtu drīzāk jāievieto **poētiskās digitālās mākslas** laukā, nevis digitālās dzejas laukā. Arī dziesmas netiek dēvētas par muzikālo dzeju (un dziesmas vārdi var būt “īsti” dzejoļi), ir poētiskās dokumentālās filmas, bet arī tās netiek sauktas par kinematogrāfiskiem dzejoļiem. Ir saprotams, kādēļ daži teorētiķi grib sasaistīt digitālo dzeju ar eksperimentiem literatūrā 20. gadsimtā (pielāgojot terminu “kinētiskā dzeja” vai “kinētiskā vizuālā dzeja”) – tas attaisnotu eksperimentus digitālajā dzejā kā šo eksperimentu turpinājumu. Un tomēr, kā jau esmu rakstījis iepriekš, būtu savādi definēt žanru, pieņemot, ka darbi vienmēr būs inovatīvi, eksperimentāli un šajā gadījumā arī kinētiski un vizuāli. Cik ilgi turpinās inovācija? Kādā brīdī tai vajadzētu zaudēt savu inovatīvo raksturlielumu. Protams, arī dzeja ietver dažādas eksperimentālas formas, tomēr, ja kāds ir iemācījies programmēt un spēj izdarīt tā, lai burtiņš “a” ietriektos burtiņā “b”, bet viņam vai viņai nav iepriekšējas “literāras prakses”, ir apšaubāmi to uzskatīt par digitālo literatūru.

#### **4.2.2. Daļēji strukturētas padziļinātās intervijas ar dzejniekiem par radošo procesu un sākotnējā poētiskā impulsa interpretāciju**

Lai salīdzinātu savu vērtējumu ar līdzgaitnieku pieredzi, es intervēju trīs pazīstamus mūsdienu latviešu dzejniekus, uzdodot jautājumus par sākotnējo poētisko impulsu, procesiem, kas rada pabeigtu dzejoļi, un dzejas reprezentāciju, ietverot jautājumus par iespējamu dažādo mediju rīku izmantošanu. Tās bija strukturētas rakstveida intervijas, izmantojot e-pasta saraksti, dodot respondentiem iespēju pārdomāt savas atbildes. Dzejniekus es uzrunāju, balstoties pieņēmumos, ka viņi savus dzejoļus (vismaz lielāko daļu dzejoļu) raksta “negatavu” poētisku impulsu vadīti, nevis ar iepriekš formulētu ideju vai mērķi. Tādējādi viņu rakstīšanas akts var notikt tikai konkrētajā brīdī, to nevar atlikt vai atkārtot. Šie pieņēmumi tika balstīti kritiskā publicēto darbu analīzē daudzu gadu laikā, sekojot līdzi latviešu literatūras attīstībai. Pirmais uzrunātais

intervējamais nevēlējās, lai intervijā sniegtās atbildes par radošo procesu, paradumiem būtu publiski pieejamas, tāpēc tika pieņemts lēmums anonimizēt intervijas dalībniekus, tādējādi veicinot godīgas, atvērtas atbildes. Intervijas tika veiktas asinhroni laika periodā no 2022. gada 23. maija līdz 2022. gada 1. jūnijam. Dati tiek glabāti cietajā diskā (šifrēti un aizsargāti ar paroli).

Vadoties pēc autoru sniegtajām atbildēm, esmu formulējusi vairākus secinājumus. 1) Ja sākotnējais poētiskais signāls ir verbāls, rakstīšanas akts ir tikai iekšējās balss tehnisks pieraksts, savukārt, ja signāls sastāv arī no citiem mainīgajiem (vizuālie tēli, noskaņa utt.), rakstīšanas akts kļūst par daļu no domāšanas (darbā aprakstīta kā paplašinātā izziņa jeb *extended cognition*). Gan otrais intervējamais, gan es atsaucamies uz iekšēju nepieciešamību fiksēt iedvesmu (sākotnējo poētisko impulsu) kā “perfektu kopiju”, cik vien tas iespējams. Visi, izņemot vienu respondentu, kurš neatbildēja uz šo jautājumu, bija vienprātīgi, ka **nebūtu** iespējams nokļūt pie tāda paša literārā materiāla bez dzejoļa sākotnējās teksta formas. Tas būtu pašsaprotami gadījumā, kad rakstīšana ir daļa no domāšanas procesa, un tomēr pat dzejnieks, kurš lielākoties strādā ar verbāliem poētiskajiem impulsiem, secina, ka nebūtu iespējams sasniegt tādu pašu rezultātu bez dzejoļa sākotnējās teksta formas. Tas apstiprina iepriekš pausto attiecībā uz nošķirumu – digitālā dzeja un poētiskā digitālā māksla.

### **4.3. Auditorijas uztveres pētījums**

#### **4.3.1. Lasītāju pieredzes novērtējuma anketas uzbūve**

Lai pētītu lasītāju drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveri, es izveidoju lasītāju pieredzes novērtējuma anketu (LPNA). Tā ietver vairākus jautājumus.

#### **Vispārēja informācija par respondentu (vecums, izglītība, iegūtās izglītības joma)**

Pirmie trīs jautājumi tika veidoti, lai iegūtu vispārīgu (un arī vērtīgu) informāciju par respondentiem. Vecums ir nozīmīgs uztveres pētījumu kontekstā, kas aprakstīti darba pirmajā nodaļā (sarežģītu tekstu izpratnes, koncentrēšanās spēju pasliktināšanās, jo īpaši jauniešu vidū). Šo jautājumu būtiski aplūkot pirmā un sestā jautājuma kontekstā (pirmais ir drukātā dzejoļa, sestais – audiovizuālās adaptācijas novērtējums piecu ballu Likerta skalā no immersīva līdz sarežģītam), lai novērotu iespējamās sakarības starp respondenta vecumu un nosliekšanos par labu vienam vai otram medijam. Tas pats attiecināms uz iegūto izglītības līmeni un studiju virzienu, arī šeit iespējams novērot, vai nepastāv sakarības starp izvēlēto izglītības jomu un attieksmi pret drukāto teksta forma pretstatā dzejoļa audiovizuālajai interpretācijai.

#### **1. jautājums. Kā jūs raksturotu dzejoli?**

Šis jautājums tiek uzdots pēc tam, kad respondents ir iepazinies ar dzejoļa teksta versiju. Respondentam dzejolis ir jānovērtē piecu ballu Likerta skalā: immersīvs; samērā immersīvs; ne

viens, ne otrs; samērā sarežģīts; sarežģīts. Papildus jau minētajam vecumam, izglītības līmenim un jomai šis jautājums ir būtisks: 1) lai noskaidrotu, vai autora sākotnējie pieņēmumi par konkrēto dzejoļi ir bijuši pamatoti; 2) lai salīdzinātu to ar sesto jautājumu (konkrētā dzejoļa transmediālās adaptācijas novērtējumu) – tas ir potenciālu veiksmju un neveiksmju indikators atkarībā no tā, kāds bijis transmediālās adaptācijas mērķis. Teorētiskais pamats šim jautājumam ir Raijenas skala immersijas pakāpes noteikšanai.

**2. jautājums. Vai jums izveidojās teksta mentāls attēls? Ja tā ir, vai jūs iztēlojāties vietu, apstākļus, varoņus? Lūdzu sniežiet pēc iespējas detalizētāku atbildi!**

Šī jautājuma pamatā ir Gerriga “realitātes modelis” un Raijenas immersijas veidi: telpiskā immersija (stāstījuma apstākļi); temporālā immersija (sekošana notikumiem); emocionālā immersija (identificēšanās ar varoni(-ņiem)).

**3. jautājums. Vai kāda rindīņa(-s) vai teksta fragments(-i) piesaistīja uzmanību? Ja tā ir, tad kurš(-i) un kāpēc? 4. jautājums. Kādu reakciju tie izraisīja (sajūtu, atmiņu, asociāciju, ideju, pārdomas)? Lūdzu sniežiet pēc iespējas detalizētāku atbildi!**

Abi šie jautājumi ir atsauce uz Mjalla un Kuikena literāro darbu analīzes trīs komponentu modeli:

1) stilistiskās vai naratīvās variācijas; 2) atsvešināšana; 3) jaunu interpretāciju pārveidojumi.

**5. jautājums. Kā jums šķiet, kāda ir iespējamā teksta nozīme(-es)?**

Atbildes uz šo jautājumu tiks salīdzinātas ar respondentu atbildēm uz 11. jautājumu – iespējamās semantiskās izmaiņas, kas saistītas ar dzejoļa audiovizuālās formas noskatīšanos.

**6. jautājums. Kā jūs raksturotu dzejoļa audiovizuālo interpretāciju?**

Pēc audiovizuālā materiāla noskatīšanās respondentiem lūgts novērtēt to kā immersīvu, samērā immersīvu, ne viens, ne otrs; samērā sarežģītu; sarežģītu. Kā jau minēts iepriekš, iegūtie rezultāti tika salīdzināti ar to, kā respondenti uztvēruši dzejoļa teksta versiju, lai novērtētu sākotnējā nodoma veiksmes (katra izvēlēta dzejoļa un tā interpretācijas mērķis ir aprakstīts nodaļas turpinājumā).

**7. jautājums. Vai jūs piekrītat, ka dzejoļa audiovizuālā interpretācija jēlkādā veidā bagātinātu dzejoļa drukāto versiju?**

Respondentam savs viedoklis jāformulē, izvēloties vienu no dotajiem atbilžu variantiem: pilnībā piekrītu; piekrītu; nedz piekrītu, nedz nepiekrītu; nepiekrītu; absolūti nepiekrītu. Ja salīdzina atbildes uz 6. un 7. jautājumu, iespējams secināt, vai immersijas potenciālais pieaugums (vai pretēji) ir saistīts ar jaunām semantiskām interpretācijām (transmediālā adaptācija vienkārši ir vairāk vai mazāk immersīva, salīdzinot ar teksta formu), vai respondents to uztver kā papildinājumu, turpinājumu saturam, kas ir ietverts teksta formā. Kopumā tas sniedz informāciju par transmediālo rīku iespējām uzlabot noteiktu poētisko vērtību nogādāšanu pie lasītāja/skatītāja,

vai tīši ievietoto “traucēkļu” gadījumā, pētīt respondentu reakciju – vai tie tiek atpazīti, vai novērojama kāda pretestība.

**8. jautājums. Lūdzu paskaidrojiet savu atbildi!**

Respondenti tika lūgti sniegt papildu informāciju par iepriekš minētajām izvēlēm.

**9. jautājums. Vai kāds video/audio fragments(-i) pievērsa jūsu uzmanību? Ja tā ir, tad kurš(-i) un kāpēc?**

Šis jautājums attiecas uz Mjalla un Kuikena trīs komponentu modeli, kas aprakstīts iepriekš, šoreiz pievērsoties transmediālajai teksta interpretācijai.

**10. jautājums. Vai dzejoļa audiovizuālā versija atviegloja dzejoļa teksta uztveri?**

Šis jautājums ir izveidots, lai pētītu skaņu dzejoļus (“Muri Muri” un “Daugava”) – rakstīta un runāta teksta uztveri.

**11. jautājums. Vai video izmainīja dzejoļa iespējamo nozīmes(-ju) interpretāciju(-as)? Ja tā ir, tad lūdzu precizējiet atbildi!**

Šis jautājums ir ietverts, lai noskaidrotu, kā respondenti uztver drukātās dzejoļa versijas un tā adaptācijas semantiskās sakarības un analizētu iespējamās interpretāciju izmaiņas, salīdzinot ar atbildēm, kas sniegtas uz 5. jautājumu (teksta versijas un interpretācijas).

#### **4.3.2. Izvēlēto dzejoļu tipoloģija**

Lai pārbaudītu LPNA praksē, cik labi tā spētu “ievākt” kvalitatīvos un kvantitatīvos datus par drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveri turpmākajos pētījumos, es izvēlējos četrus dzejoļus, kas no dažādiem viedokļiem ir atšķirīgi, arī katra dzejoļa audiovizuālā adaptācijas ir izvēlēta ar noteiktu mērķi.

**Pirmais dzejolis**

\* \* \*

Sargskaņas

Ieelpota ziltrīce

Es tevī esmu un pieskaros caur stabu

Retinādamies plezdamies divi kaķi

Sāgsuņi Sargskaņas:

“Kāds ir tavs vārds?”

Peld pāris caurumi sienā

Aiz loga kaķu kāsis lido

Šo dzejoli es galvenokārt izvēlējos tā iekšējās balss, skanējuma dēļ, t. i., veids, kā dzejolis tiek lasīts, ļauj precīzāk nogādāt dzejoļa poētisko, semantisko kodu. “Sāgsuņi”, “sargskaņas” man pašai manifestējās dramatiskā, gaudojošā balsī, ko nav iespējams atspoguļot teksta versijā.

Joprojām spilgti atceroties vispārējo noskaņu un vizuālos tēlus, kas pavadīja rakstīšanas procesu, un es uzskatu, ka audiovizuālā interpretācija spētu uzlabot šī sākotnējā poētiskā impulsa nodošanu lasītājam/skatītājam. Asīs “immersīvs-sarežģīts” šo dzejoli es ievietotu starp “samērā sarežģīts” un “sarežģīts”, un audiovizuālās interpretācijas mērķis šajā gadījumā ir palielināt immersijas potenciālu, radot noteiktu noskaņu, atmosfēru un kontekstu lingvistiski semantiskajām vienībām. Dzejoļa semantiskā struktūra nav lineāra, tas drīzāk sastāv no iekšējiem nozīmju tīklojumiem.

**Verbālais.** Balss piešķiršana rakstītajam tekstam ir šīs audiovizuālās interpretācijas galvenais uzdevums. Vārdi “sāgsuņi”, “sargskaņas” ierakstīti gaudojošā intonācijā. Lai palielinātu iekšējo spriedzi, kas pavadīja sākotnējo poētisko impulsu, transmediālajā adaptācijā es izmantoju skaļu, skarbu verbalizāciju, citur – stieptas skaņas, vārdus. Lai nodotu poētiskā impulsa intensīvo vibrāciju, es izmantoju pārspīlējumu tādā pakāpē, ka tas varētu izraisīt pat neērtības vai trauksmes sajūtas.

**Vizuālais.** Dzejoļa vizuālā reprezentācija ietver divus elementus. Ir kadri ar stiprā vējā plīvojošiem matiem, fonā – jūra, lieli viļņi, un šie kadri sakrīt ar dzejoļa rindiņu “Ielēpota ziltrīce”, un ir vairāki kadri (saraustīta montāža) ar pludmali, kaiju tuvplāni (putnu skaļie kliegzieni), nelielas niedrītes, spalvas u. c. no jūras izskalotas sanes, kas ripo, lido spēcīgajā vējā, smilšu kustība. Mērķis ir vēl papildus uzsvērt teksta iekšējo spriedzi, nemieru.

**Skaņas celiņš.** Fona mūziku veido garas atonālas akordeona skaņas. Savā ziņā ritms ir remdējošs, bet tas, ka trūkst tonāla centra, harmonijas, papildina dzejoļa kopējo noskaņu.

**Immersija.** Veidojot audiovizuālo materiālu, pieņemu, ka, lai arī vizuālais materiāls tiešā veidā nepapildina drukāto dzejoļa formu, dzejoļa semantiskā sadrumstalotība tiks mazināta, novirzot uzmanību no relatīvi vājām savstarpējajām sakarībām uz vienojošu sajūtu, pieredzi, kur šo sadrumstalotību var uztvert kā manifestāciju (immersiju) sevī. Teksta verbālā un audio reprezentācija tika veidota, lai palielinātu teksta immersijas potenciālu.

**Nozīmes interpretācija.** Es uzskatīju, ka skaidrais kontrasts starp vizuālajiem un verbālajiem semantiskajiem laukiem neradīs jaunas semantiskas interpretācijas, jo vizuālais materiāls šajā gadījumā ir kā fons teksta noskaņas radīšanai, savukārt verbālai reprezentācijai, salīdzinot ar teksta drukāto formu, būtu jāpaplašina semantiskais lauks, salīdzinot ar “plakanisko” drukāto vārdu.

Audiovizuālā interpretācija pieejama šeit:

<https://www.youtube.com/watch?v=l8AWsjgd89M>.

## Otrais dzejolis

\*

muri muri muri  
muri muri muri

muri muri muri

muri muri muri

Muri  
Muri

muri muri muri  
muri muri muri

muri muri muri  
muri muri muri

\* \*

Tā mūs visus sauc  
Ne gluži vārdā  
Ne gluži mājās

Arī šis dzejolis galvenokārt apdzīvo *melos*, skaņu telpu, tam piemīt iekšēja vokalitāte (kāds sauc kaķi), bet, salīdzinot ar pirmo dzejoli, šim dzejolim piemīt potenciāls ļaut lasītājam uzbūvēt realitātes modeli, kas aprakstīts darba otrajā nodaļā, t. i., pārcelt savu virtuālo ķermeni stāsta pasaulē, pretēji pirmajam dzejolim, kur ir iespēja uzbūvēt spilgtus mentālos attēlus, taču tie ir fragmentēti, iekšējā semantiskā struktūra nav lineāra. Otrajā dzejolī iespējama arī zināma identificēšanās ar tēliem. Drukātās dzejoļa versijas vājā puse – maz ticams, ka lasītājs izlasītu katru vārdu “muri”, kas ietverts tekstā. Visticamāk, lasītājs konstatētu faktu, ka tiek saukts kaķis, un ar acīm pārsķērtu pāri rindiņām, tāpēc audiovizuālās interpretācijas mērķis ir palielināt virtualitātes potenciālu, kas jau ir ietverts teksta formā, piešķirot tam balsi.

**Verbālais.** Dzejoļa skaniskās interpretācijas pirmā daļa ir ieraksts, kur es saucu “Muri”. Otrā dzejoļa daļa ir ierakstīta diezgan vienaldzīgā balsī – kā loģisks secinājums. Kā jau minēts, kaķa nerimīgā saukšana jau ir ietverta teksta formā, bet es uzskatīju, ka, piešķirot šim tekstam balsi, teksta telpiskā dimensija paplašinātos, nezaudējot neko no sākotnējā semantiskā lauka.

**Vizuālais.** Vizuālā reprezentācija ietver mirguļojošu, trīsuļojošu gaismu, kas spīd caur zaļu stiklu, ekrāna centrā šķietami atrodas acs vai stikla burbulis. Varētu arī šķist, ka kāds ar asarojošām acīm skatās uz gaismas avotu caur viegli pavērtiem plakstiņiem – gaismas spēlēm starp skropstām. Video beigās neskaidra, izplūdusi figūra aiz stikla lēni virzās prom.

**Skaņas celiņš.** Skaņu celiņam es lietoju stabules skaņas ar atbalss efektu, kas atskaņojas “cilpā”. Ieraksts var atgādināt attālas putnu skaņas.

**Immersija.** Izvēloties šo dzejoli, es pieņēmu, ka audiovizuālajai interpretācijai ir lielāks immersijas potenciāls, salīdzinot ar tā teksta formu. Verbālais vēstījums nav sarežģīts, vizuālie un audio slāņi tika radīti, lai bagātinātu (ne pārmāktu) dzejolī ietverto poētisko kodu. Kā jau minēts,

šķiet, ka gan teksta versijai, gan audiovizuālajai reprezentācijai ir iespēja veicināt iztēli, realitātes modeļa izveidošanu un piedzīvošanu.

**Nozīmes interpretācija.** Netika sagaidīts, ka semantiskais lauks spēcīgi izmainītos. Es pieņēmu, ka skaņu celiņš varētu izmainīt nozīmi – skaņa, kas var šķist līdzīga attālām putnu balsīm, varētu radīt sajūtu, ka darbība norisinās laukos, tuvāk pie dabas. Izplūdušais siluets varētu pasvītrot dzejoļa otrās daļa atsvešināto vai pat noraidošo jausmu. Šajā piemērā, šķiet, ir iespējams atsaukties uz mediju caurpīdīgumu, kas apspriests darba otrajā nodaļā, vai starptelpu, kur dažādās mediju telpas saplūst, lai radītu vienotu poētisko pieredzējumu, kur neviens no elementiem nenomāc pārējos, bet rada vienotu telpu.

Audiovizuālā interpretācija pieejama šeit:

<https://www.youtube.com/watch?v=c634t4zuWD0>.

### **Trešais dzejolis**

**Daugava (16.10.2019 / plkst. 16.58)**

pļ kšķ p p p buļpļ  
šļ šķ šguļ bluk šļ pntik  
pkp t l pu tiķib šūktuļ pļ  
šlumpa pa pa pā šļ pļu

ti ti ti kļo ti po blī kt jo pļ  
jo pļ top ci ci ci jē pi pi pi pi  
ļ lub lut lu pu pu  
si si si pļ tp si blī pļ pu

tibu tabu pu pi pa lš tišu  
bu pu čļ puš bl bl  
pu tšļ pļu t č b p b š tūb  
pļ pļ ūk ouk ščļ bl o p p p š

blt jo up kčš blip  
tu tu šļup  
špu ķe it ču ču ču!  
Pt pt pt ķļi pļon topš šš čš st

sōp tļo p ķ l p l p ti  
bl ķ ī bš ut pļ ū i blķļ  
puļ bl pļ pļ tļ kļ bl pļ  
šu šu šļ blpi puļ ti pi

blun tļ tļ tļup ūbl slup  
šļ šļ oupšļ pļ pļ šļu tuļ pļu kš  
i ķļi puļ bi ti šļup šļub šļ  
pļu k k š šlui pļu šū ččkt č č kt

šū šū ti ti ti š š ūp  
ķit ķit ti š piš ščup  
ūd ru šļup t šķil ūūb

ūp ģs ti put puk puļ šķ op

šsi ti pu ģi ģi ļļup pļa?  
bup pļģļup ikt tļ u tļ u  
tļu pļuō pļuč tļi up  
pļ e š k ķ ķ ķiļ sļi p

p ķlip glūoīp pļ pļ ušķi it  
bļ u i p pļ šļūtp pļub šļ šļ  
ū tup puļ šlip ipt šļu bļut  
pļikšštip šļ pļit pļut ķi šļut

jšļ jšeeiktupo šļšļ ķi p šļ u p

Šis dzejolis ir onomatopoētisks. Tas tika sarakstīts, sēžot Daugavas krastā un pierakstot ūdens, viļņošanās skaņas. Lasot dzejoli, ir iespējams iztēloties, rekonstruēt upes skaņas, bet es pieņēmu, ka tikai ļoti neliela lasītāju daļa patiešām censtos lasīt tekstu. Transmediālās adaptācijas mērķis bija radīt jaunu nozīmi, semantisko lauku, kas tiks aprakstīts tālāk.

**Verbālais.** Izmantoju teksta pārvēršanu runā funkciju (*text-to-speech*). Balss pieder labi zināmai latviešu ziņu reportierei Sandrai Glāzupai, viņai ir maiga, skaista, pat dziedoša balss.

**Vizuālais.** Vizuālais risinājums ir nekustīgs drukātā dzejoļa attēls, kas turpinās visa dzejoļa lasījuma laiku.

**Immersija.** Tekstam piemīt immersijas potenciāls kā nošu pierakstam mūzikā, gan ar nosacījumu, ka lasītājs būs gatavs iedziļināties tādā tekstā kā “pļ kšķ p p p bulpļ šļ šķ šguļ bļuk šļ pntik”. Man spieņēnums bija, ka lasītājs, visticamāk, pārscries tekstam ar acīm, sapratīs koncepciju, iespējams, uztvers to kā kaut ko izklaidējošu, kaitinošu, interesantu vai bezjēdzīgu un tml. Audio adaptācija piedāvā citu immersijas līmeni, savu dīvaino ritmu, savādo automātiskās runas estētiku.

**Nozīmes interpretācija.** Teksta pārvēršana runā pilnībā izmaina dzejoļa semantisko lauku. Onomatopoētiskais saturs tiek pārvērsts tādā kā komiskā aktā – labi zināma radio balss, kas parasti ziņo par aktuālajiem notikumiem, pēkšņi runā šķietamas muļķības, nejēdzīgas frāzes. Dzejoļa ritms arī tiek pakļauts automatizētās runas tempam. Drukātā dzejoļa attēls, kas ir redzams visu lasījuma laiku, var radīt zināmu vilkmi un atgriezt skatītāju pie sākotnējās dzejoļa drukātās versijas references, taču es pieņēmu, ka izklaidējošais audio saturs būtu dominējošais elements. Audiovizuālā interpretācija pieejama šeit:

<https://www.youtube.com/watch?v=GyYrt39JmTc&feature=youtu.be>.

## Ceturtais dzejolis

\*

Pa tapetēm rāpo mušas  
Pie galda sēž mana biste

Es skatos taisni uz priekšu  
Man no mutes pil ūdens

Tu stāvi blakus ēd granātābolu  
Un rausti valodu

Šim dzejoļim piemīt liels immersijas potenciāls, un iespēja, ka lasītājs spēs uzbūvēt realitātes modeli, ir ļoti liela, bet audiovizuālās interpretācijas mērķis ir tišuprāt traucēt skatītāju, izmantojot gan dzejoļa audio risinājumu, gan vizuālo, un pārliecināties, vai tas atspoguļotos respondentu atbildēs.

**Verbālā.** Dzejoļa audio ieraksts ietver atkārtojumus: 1) viena dzejoļa rindiņa ir izrunāta ar aizklātu muti (verbālos signālus nevar interpretēt); 2) rindiņa tiek atkārtota, skaidri artikulējot tekstu. Tas dzejoļa vēstījumu padara grūti uztveramu, veido pārrāvumus linearitātē, kas ir ietverta teksta drukātajā versijā.

**Vizuālā.** Vizuālais materiāls arī ietver divas tēmas: 1) divu dejojošu cilvēku ēnas uz zemes ceļa; 2) kadri ar divām cūkām un diviem sivēniem iežogotā teritorijā blakus ezeram un nelielam dīķim. Montāža pastāvīgi pārlec no dejojošajām ēnām uz cūkām, no cūkām atpakaļ uz dejojošajām ēnām. Trešais kadrs ir iekļauts dzejoļa pašās beigās – meitene sēž laivā pilsētas kanālā un ar maizes drupačām baro pīles. Trešais kadrs pēkšņi ir melnbalts, vēl vairāk padziļinot kontrastu starp jau tā šķietami nesaistītajiem video.

**Skaņas celiņš.** Tas veido atonālas akordeona skaņas – garas un vilktas, ātriem *staccato*. Līdzko video pāriet uz melnbaltajiem kadriem ar pīlēm pilsētas kanālā, audio tiek atskaņota klauvējiena skaņa.

**Immersija.** Aaudiovizuālās interpretācijas nodoms bija **iznīcināt** immersijas potenciālu, kas piemita dzejoļa sākotnējai drukātajai formai, un pārbaudīt, vai tas atspoguļojas apkopotajos datos par lasītāju/skatītāju uztveri. Runātā teksta atkārtojumiem (ar un bez mutei priekšā pieliktu roku), nesaistītajam videosaturam, saraustītajai montāžai ar dejojošām ēnām, cūkām un pīlēm, vajadzētu attālināt skatītāju no sākotnējās drukātās versijas satura.

**Nozīmes interpretācija.** Es pieļāvu iespēju, ka respondenti varētu nonākt pie jaunas dzejoļa interpretācijas, tomēr, ņemot vērā to, cik savāds, nesaistīts ir audiovizuālā materiāla salikums, ka viņi varētu nojaust arī transmediālās adaptācijas slēpto mērķi un apzināti izvairīties no jaunu, komplicētu nozīmju interpretāciju veidošanas.

Audiovizuālā interpretācija pieejama šeit:

[https://www.youtube.com/watch?v=iq1RD0o\\_fIY&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=iq1RD0o_fIY&feature=youtu.be).

#### 4.3.3. Lasītāju pieredzes novērtējuma anketa – auditorijas pētījuma dati

Piezīme: procenti ir lietoti nevis tādēļ, ka iegūtie dati būtu interpretējami kā statistiski nozīmīgi, tie izmantoti, lai rezultāti būtu vieglāk nolasāmi, pārskatāmāki.

Kopumā bija 14 respondenti. 21,4 % bija vecumā no 18 līdz 24 gadiem, 42,9 % – vecumā no 25 līdz 34 gadiem, 35,7 % – vecumā no 35 līdz 44 gadiem. 42,9 % bija pabeiguši vidusskolu, 21,4 % – ieguvuši bakalaura grādu, 35,7 % – maģistra grādu. Respondenti bija studējuši dažādos studiju virzienos – māksla, mūzika, sociālā antropoloģija, ķīmija, bioloģija, tulkošana, informācijas tehnoloģijas. Datu kopa bija samērā neliela, lai novērotu noteiktas sakarības starp sniegtajām atbildēm, statistiskā analīze nebija nepieciešama, tomēr darbā ir izmantota aprakstošā statistika (*descriptive statistics*) datu vizualizācijai un hipotēzes pārbaudes (*hypothesis testing*) pieeja (Dong, 2023). Anketēšanas periods bija no 2022. gada 29. maija līdz 2022. gada 3. jūnijam. Dati tiek glabāti cietajā diskā (šifrēti un aizsargāti ar paroli).

### **Apkopotie dati. Pirmais dzejolis**

Apkopotie kvalitatīvie un kvantitatīvie dati liecina par būtiskām izmaiņām auditorijas uztverē, salīdzinot atbildes par drukātās dzejoļa versijas un transmediālās adaptācijas uztveri.

Attiecībā uz immersiju, kā iepriekš bija paredzēts, lielākā respondentu daļa to novērtēja kā sarežģītu vai samērā sarežģītu (78,6 %). Audiovizuālās interpretācijas mērķis bija palielināt immersijas potenciālu, radot noteiktu noskaņu, dodot kontekstu verbālajam vēstījumam. Izvērtējot atbildes, secināju, ka nevienam respondentam audiovizuālā adaptācija nešķita sarežģīta un tikai 14,3 % aizvien uzskatīja, ka tā ir samērā sarežģīta.

Attiecībā uz immersijas veidu, lasot dzejoļa drukāto versiju, dati liecināja, ka vairumā gadījumu respondenti piedzīvojuši telpisko immersiju, bet bija arī atsauces uz temporālo un – pārsteidzošā kārtā – pat emocionālo immersiju (personīgas atmiņas, asociācijas, divos gadījumos respondenti bija uzbūvējuši dzejolim pilnīgu mentālo modeli). Viena persona iztēlojās sevi esam dzejolī aprakstītajā, savukārt viens respondents nebija spējis izveidot nevienu mentālu attēlu, jo, kā viņš vai viņa paskaidroja, dzejolis bija pārāk sarežģīts, vārdi – nesaprotami, nepazīstami. Lielākajai respondentu daļai, lasot dzejoļa drukāto versiju, bija izdevies izveidot dažādus mentālos attēlus atsevišķiem teksta fragmentiem.

Saskaņā ar apkopotajiem datiem dzejoļa audiovizuālā interpretācija tiešām radīja telpu, kurā tekstu var piedzīvot kā vienotu veselumu (kāds arī bija transmediālās adaptācijas nolūks). Seši respondenti norādīja, ka tā sniedza pilnīgi jaunu skatījumu uz dzejoli, pieci – ka tas ļāva viņiem labāk izprast autora nodomu. Bija interesanti novērot, ka tie, kuri bija izveidojuši dzejoļa virtuālo modeli, piešķirusi tam noskaņu vai sajūtu, piemēram, miers, skumjas, bija zināmā mērā arī pieķērušies teksta versija vai personīgajai interpretācijai. Līdzko viņi bija iepazinušies ar audiovizuālo materiālu, kas piedāvāja atšķirīgu redzējumu, šie respondenti vai nu atsacījās no autora interpretācijas, vai izteica nožēlu par zudušo teksta izjūtu, ko viņi bija attīstījuši, vai arī

apgalvoja, ka abas interpretācijas (gan teksta, gan audiovizuālā) ir derīgas, bet tie ir divi atšķirīgi darbi. Trīs respondenti norādīja, ka drukātā teksta versija piešķir vairāk telpas interpretēšanai, iztēlei.

Šo dzejoli es biju izvēlējusies galvenokārt tā iekšējās balss, vokalitātes dēļ, t. i., veids, kā dzejolis tiek nolasīts, palīdz nogādāt dzejoļa iekšējo poētisko kodu (gaudojošie “sāgsuņi”, “sargskapas”), tā spilgto manifestāciju, būtiska bija tā intensīvā vibrācija, nemiers. Daži respondenti spēja to sazmēt, izlasot tikai drukāto dzejoļa versiju, bet es secinu, ka sākotnējā poētiskā impulsa teksta interpretācija (pabeigtais dzejolis) varētu būt veiksmīgāka, jo respondentu atbildēs bija pat atsaucis uz absolūtu mieru, rīmtumu pēc tā izlasīšanas.

Attiecībā uz drukātā teksta literārajām kvalitātēm, interesanti, ka respondenti bija izcēluši gandrīz visus teksta fragmentus, izņemot rindiņu “Peld pāris caurumi sienā”. Daži no izcēlumu iemesliem, kas tika minēti, bija šādi: nepazīstamo vārdu neskaidrā nozīme, ritma laužumi, kontrastējošas, grūti saprotamas koncepcijas; emocionāla reakcija (sajūtas, asociācijas, kas bijušas gan pozitīvas, gan negatīvas, personīgas atmiņas, idejas, pārdomas, jokainas/smieklīgas ainas); viens respondents minēja neparasto skaņu sekvenci. Dati par transmediālās adaptācijas literārajām kvalitātēm liecina, ka balss un lasīšanas maniere bija tas, kas piesaistīja vislielāko uzmanību, un tas arī bija šīs adaptācijas mērķis – nodot auditorijai dzejoļa skanējumu.

Lielākā daļa respondentu, kad viņiem lūdza izskaidrot iespējamo nozīmi(-es), secināja, ka dzejolis ietver plūstošas vai puzzles gabaliņiem līdzīgas vienības un ka tās īsti nesader kopā. Kopumā tas nemainījās (un iespējams arī nevarēja mainīties), kad respondenti iepazinās ar transmediālo versiju, izņemot noskaņas, izjūtas, atmosfēras izmaiņas. Tomēr bija viens gadījums, kad šķita, ka respondents ir izveidojis spēcīgu semantisku saikni starp drukāto dzejoli un tā interpretāciju, respondents pat pieļāva iespēju, ka audiovizuālais materiāls varētu būt radīts pirms teksta versijas un visi elementi ir semantiski sasaistīti.

Attiecībā uz drukātās versijas vokalizāciju – lielākā daļa piekrita, ka tā bijusi noderīga (tā sniegusi informāciju par autora nodomu, toni, skaņu, ritmu, tā radījusi noteiktu auru, izmainījusi dzejoļa veidoto atmosfēru utt.). Tikai četri respondenti nepiekrita, un divi no viņiem nebija īsti uztvēruši jautājuma būtību, viņi sniedza atbildes no semantiskā skatpunkta.

Visbeidzot, apkopotie dati liecina, ka pirmā dzejoļa pētījuma mērķis ir sasniegts samērā veiksmīgi un sākotnējais abu dzejoļa formu dažādo elementu izvērtējums arī izrādījies diezgan precīzs. Mērķis nebija atvieglot dzejoļa nozīmes(-ju) interpretēšanu, bet gan izcelt kopējo noskaņu, iespēju pieredzēt dzejoli kā vienotu veselumu un nodot sākotnējā poētiskā impulsa emocionālo spriegojumu, ko (apkopotie dati to apliecina) var neuztvert, lasot tikai teksta versiju.

**Apkopotie dati. Otrais dzejolis**

Salīdzinot ar pirmo dzejoli, es pieņēmu, ka šim dzejolim piemīt lielāks potenciāls realitātes modeļa izveidei (nevis tikai spilgtu mentālo attēlu kompilācija) un ka lasītājs/skatītājs spēs pārnest savu virtuālo ķermeni stāsta pasaulē. Stāstījums ir salīdzinoši lineārs, un bija paredzēts, ka varētu būt iespējama arī personifikācija. Transmediālās adaptācijas mērķis bija vēl vairāk palielināt virtualitātes potenciālu, attēlojot kaķa sasaukšanas aktu (teksta versijā dzejoļa panti ietver “muri” atkārtojumus, kuriem lasītāji varētu pārsīkiet pāri) un radot noteiktu atmosfēru, noskaņu, kas varētu ieskaust skatītāju (fona mūzika, vizuālais materiāls).

64,3 % respondentu piekrita, ka drukātā versija ir immersīva vai samērā immersīva. 71,4 % respondentu atzina, ka audiovizuālā interpretācija ir immersīva vai samērā immersīva. Atšķirība ir tikai 7,1 %, kas atspoguļo viena respondenta attieksmes maiņu, kurš dzejoļa teksta versiju bija novērtējis kā sarežģītu. Uz jautājumu, vai audiovizuālā interpretācija kaut kādā veidā bagātināja drukātā dzejoļa versiju, 64,3 % respondentu atbildēja apstiprinoši.

Balstoties šajos datos, es secinu, ka nebija pilnībā novērtējusi drukātās dzejoļa formas immersijas potenciālu. Es biju pieņēmusi, ka respondenti ātri pārsīkies “muri” atkārtojumiem, bet tā vietā absolūtais vairākums radīja mentālos attēlus, realitātes modeļus, daži iztēlojās sevi dzejolī aprakstītajos apstākļos, dažos tas raisīja personīgas atmiņas, asociācijas, asociāciju plūsmu.

Uz jautājumu par to, vai audiovizuālais materiāls atviegloja drukātās teksta versijas uztveri, mazāk nekā puse respondentu piekrita. Divi respondenti atsaucās uz vizuālā materiāla ietekmi. Es biju sagaidījusi, ka lielāka daļa respondentu atbildēs apstiprinoši. Un arī tas liecina, ka biju par zemu novērtējusi drukātā dzejoļa immersijas potenciālu. Audiovizuālais materiāls patiešām piedāvāja jaunu teksta pieredzējumu, un tomēr dzejolis būtu varējis pastāvēt arī pats par sevi. Tas saskan ar teoriju, kas izklāstīta promocijas darba otrajā nodaļā, proti, ka tekstam piemīt lielāka virtualitāte, spējas veicināt iztēli, tomēr šis potenciāls atkarīgs arī no teksta, un, izrādās, ka autors (es) nevar vienmēr paļauties, ka šo potenciālu spēs precīzi novērtēt.

Attiecībā uz nozīmes(-ju) interpretāciju, kā tika prognozēts, būtisku izmaiņu nebija. Absolūtais vairākums rakstīja, ka transmediālā adaptācija veicināja tikai nelielas izmaiņas dzejoļa kopējā noskaņā, izjūtā. Un attiecībā uz darba literārajām kvalitātēm, arī tur nebija novērojamas izmaiņas tam, kā respondenti uztvēra dažādus teksta fragmentus. Ir atsauces uz nostalgiju, melanholiju, skumjām, ilgām, asociāciju virknēm utt., bet audio vai vizuālie elementi, kas būtu ietekmējuši darba vispārējo noskaņu, pieminēti reti (flauta, zaļais stikls, izplūdušais siluets, kas attālinās video noslēgumā). Tikai viens respondents pauda izbrīnu, jo uzskatīja, ka teksta drukātā versija ir pilnīgi atšķirīga no audiovizuālās interpretācijas.

### **Apkopotie dati. Trešais dzejolis**

Kad es veidoju ietvaru ar šo dzejoli saistītajai izpētei, es biju pieņēmusi, ka nebūtu daudz to, kuri rūpīgi izlasītu drukātā teksta versiju, cenšoties rekonstruēt ūdens skaņas, ko varētu būt radījuši

Daugava, lai arī tekstam piemīt immersijas potenciāls, līdzīgi kā nošu pierakstam mūzikā. Es prognozēju, ka lasītājs tekstu nolasīs, vienkārši sapratīs koncepciju un formulēs savu viedokli, ka tas ir izklaidējoši, kaitinoši, interesanti, bezjēdzīgi utt. Izrādījās, ka es kļūdījos, jo lielākā daļa respondentu izveidoja spilgtus mentālos attēlus vai realitātes modeļus, balstoties vien teksta versijā. Bija arī respondenti, kuri atzina, ka nav izlasījuši dzejoli. Spriežot pēc sniegtajām atbildēm, divi respondenti, visticamāk, nepamanīja dzejoļa nosaukumu, kur rodama vienīgā atsauce uz Daugavu, un tas varēja tekstu padarīt nejēdzīgu, kaitinošu – viens no šiem respondentiem izveidoja asociāciju ar epilepsijas lēkmēm, otrs mēģināja lasīt tekstu arī no labās uz kreiso pusi, cerībā, ka atklāsies kāda apslēpta nozīme, bet, kad to atrast neizdevās, respondents secināja, ka ar viņu tiek izspēlēts kāds triks.

Fakts, ka respondenti apzinājās, ka viņi piedalās pētījumā, varēja ietekmēt viņu lasīšanas stratēģiju, t. i., motivēt viņus šo tekstu tiešām izlasīt, izpētīt rūpīgāk. Balstoties iegūtajos kvalitatīvajos un kvantitatīvajos datos, var secināt, ka lielākā daļa tiešām izlasīja dzejoļa drukāto versiju.

Izstrādājot šī pētījuma ietvaru, es paredzēju, ka semantiskais lauks izmainīsies, kad respondenti iepazīsies ar jauno interpretāciju, kur izmantota automatizētā teksta-runas funkcija – onomatopoētiskais saturs tiktu pārvērsts komiskā aktā. Tomēr lielākā daļa respondentu to pamanīja – viņi rakstīja, ka nozīme neesot mainījusies, bet šī interpretācija piedāvāja jaunu skatījumu. Pie šī secinājuma iespējams nonākt vienīgi tad, ja persona ir lasījusi teksta (kā nošu pierakstu), iztēlojušies skaņas, ko rada upe, vispārējo noskaņu, sajūtu.

Es pieņemu, ka dati atšķirtos, ja respondenti nezinātu, ka viņu atbildes tiks analizētas. Tomēr 42,9 % novērtēja drukāto dzejoļa versiju kā immersīvu vai samērā immersīvu (šis rādītājs ir daudz augstāks, nekā biju gaidījis); 37,5 % – nedz immersīvu, nedz sarežģītu; ļoti neliela respondentu daļa aprakstīja dzejoli kā sarežģītu, mulsinošu vai “vai jūs mani mulķojat?”. Nevienam tas nešķita sarežģīts.

Audiovizuālā interpretācija. 50 % respondentu novērtēja to kā immersīvu vai salīdzinoši immersīvu. Salīdzinot ar drukāto dzejoļa versiju, šis rādītājs ir tikai nedaudz augstāks (viens responents). Responentu skaits, kas to uztvēra kā nedz immersīvu, nedz sarežģītu, nemainījās (35,7 %), samērā sarežģītu, arī nemainījās (7,1 %).

Balstoties iegūtajos datos, respondenti piedzīvoja gan telpisko, gan temporālo un emocionālo immersiju – daži respondenti aprakstīja upi, daži iekļāva vietas, apkārtni, gadalaika aprakstus, vispārējo atmosfēru. Daži iztēlojās arī sevi klātesam.

Iespējams, ka dzejoļa nosaukums, kurā ietverts vārds “Daugava”, nostrādāja līdzīgi kā “Teksasa”. Tā ir koncepcija, kas aprakstīta darba otrajā nodaļā, t. i., vārds stimulē iztēli neatkarīgi no tā, vai tekstam pašam piemīt immersijas potenciāls. Šajā gadījumā nosaukums tiešām

atviegloja procesu, bet arī sniegtās atbildes liecina par to, ka respondenti iedziļinājušies tekstā kā nošu rakstā, cenšoties atveidot upes radītās skaņas.

Izceltie teksta fragmenti bija ļoti konkrēti – datums, jautājuma vai izsaukuma zīme, noteiktas zilbes vai burti, kas veido vārdu, vai, piemēram, atsauc uz “jšeiktupo” kā vārdu, ko ļoti grūti izlasīt, vai jautājums, no kurienes varētu būt nākusi “jo” skaņa, kā gan ūdens tādu varētu radīt. Šie novērojumi nebūtu iespējami, ja respondents nebūtu lasījis tekstu vai vismaz daļu no tā.

Dažādās reakcijas, kuras respondenti minēja, ietvēra sajūtas, noskaņu, asociācijas, personiskas atmiņas, šķiet, ka vismaz dažiem respondentiem bija izdevies izveidot savu realitātes modeli, virtuālo stāsta pasauli.

Kā jau tika minēts, nozīmju interpretācijas būtiski nemainījās. Lielākā daļa respondentu atzina, ka audiovizuālā versija piedāvā atšķirīgu redzējumu, pieeju.

#### **Apkopotie dati. Ceturtais dzejolis**

Šo dzejoli izvēlējās tā immersijas potenciāla dēļ – tas ir ļoti grafisks, un mērķis bija mazināt, kropļot šo potenciālu, lai pārliecinātos, vai tas atspoguļotos apkopotajos datos.

Kopumā immersijas potenciāls bija novērtēts samērā precīzi. 63,4 % respondentu atzina, ka drukātā dzejoļa versija ir immersīva vai samērā immersīva.

Visi respondenti apliecināja, ka viņiem bija izdevies izveidot mentālus attēlus, realitātes modeļus tikai pēc teksta versijas izlasīšanas. Tas, cik detalizēti bija apraksti, pārsteidza – pat telpas sienu krāsa, tēli, kas tiem bija mugurā, norādīts precīzs laiks, kad tas noticis (četros vai piecos pēcpusdienā maija beigās). Viens no respondentiem pat dalījās ar saiti, kurā redzama dzīvokļa fotogrāfija, kas viņam šķita tāds pats, kā ir dzejolī minētais (dzejolī nav minēts dzīvoklis, telpa, māja, tikai tas, ka uz sienām ir tapetes).

Attiecībā uz izceltajiem teksta fragmentiem, bija minēti trīs: kur tēlam no mutes pil ūdens; biste, kas sēž pie galda; blakusstāvētājs, kurš ēd granātābolu.

Lielākajai daļai respondentu dzejolis raisīja nepatīkas sajūtas – sajūtu, ka atgadīsies kas sliktis, riebums, apjukums, murgs, konflikts starp skaisto un šausminošo, šoks, nemiers, neērta sajūta, bezcerība un tml.

Attiecībā uz audiovizuālo materiālu tikai 7,1 % respondentu šķita, ka tas ir immersīvs (35,7 % uztvēra dzejoļa drukāto versiju kā immersīvu), 35,7 % – kā samērā immersīvu, kas kopā veido 42,8 %. Atbildot uz jautājumu, vai audiovizuālā interpretācija bagātināja teksta versiju, tikai 7,1 % respondentu pilnībā piekrita; 29,6 % – piekrita; 7,1 % – nedz piekrita, nedz nepiekrita; 50 % – nepiekrita; 7,1 % – pilnībā nepiekrita.

Bija diezgan pārsteidzoši, ka viens no respondentiem secināja, ka audiovizuālais materiāls “radīja tādu pašu sajūtu kā teksts”. Piemēram, viens cilvēks rakstīja, ka video šķietami padarīja tekstu skaidrāku, bet vienlaikus sajūta esot bijusi līdzīga tai, kad kāds izskaidro joku, ko

klausītājs ir jau sapratis. Arī uz jautājumu, vai audiovizuālā versija atviegloja dzejoļa uztveri, četri respondenti atbildēja apstiprinoši.

Pat tad, ja dzejolis ir ļoti grafisks, pat tad, ja persona ir izveidojusi spilgtu drukātā dzejoļa versijas mentālo attēlu, turklāt – mentālais attēls ir izveidots **pirms** audiovizuālās interpretācijas noskatīšanās, un video nav atrodamas gandrīz nekādas atsaucē uz dzejoli, joprojām ir iespējams, ka daži respondenti uzbūvēs jaunu nozīmi, ievietojot vienādojumā jaunus mainīgos, vai pat secinās, ka audiovizuālajā interpretācijā ir atslēga dzejoļa atslēgšanai.

Iepriekšējo dzejoļu pētījumos bija redzami gadījumi, kad respondenti nevēlējās šķirties no mentālajiem attēliem, realitātes modeļiem, kas izveidoti, lasot teksta versijas, pēc tam, kad tie tika iepazīstināti ar audiovizuālo materiālu. Iespējams, ka ir daudz grūtāk šķirties no patīkamām, mierīgām virtuālajām realitātēm, bet šajā gadījumā drukātā dzejoļa versija raisīja negatīvas asociācijas (riebums, apmulsums, murgs, bezcerība utt.). Tas daļēji varētu izskaidrot šo fenomenu, jo daudzi respondenti aprakstīja audiovizuālo interpretāciju kā priecīgāku, jautrāku utt. Būtu interesanti šo aspektu pētīt padziļināti, t. i., vai pastāv korelācija starp baudas/stresa līmeni, ko izraisa mentālais attēls un gatavību mainīt, pielāgot vai pat atsāties no jau noformulētas interpretācijas, ja tiek piedāvāta versija, kas potenciāli var sniegt lielāku vai mazāku apmierinājumu vai nepatiku.

Tomēr lielākā daļa respondentu secināja, ka drukātā versija un tās audiovizuālā interpretācija ir divas atšķirīgas realitātes un pēdējā ir vēl viena iespējamā dzejoļa interpretācija.

Rezultāti atšķīrās, kad respondenti atbildēja uz jautājumu, vai audiovizuālais materiāls mainīja viņu teksta nozīmes interpretāciju. Deviņi respondenti atzina, ka tā ir tikai vēl viena iespējamā dzejoļa interpretācija un nozīmei nevajadzētu mainīties, savukārt tikai pieci respondenti atbildēja, ka tā nemainījās. Seši respondenti secināja, ka nozīme mainījās, viņi minēja video pozitīvo noskaņu, kas nedaudz mainījusi arī drukātā dzejoļa versijas uztveri, vai secināja, ka to varētu interpretēt “ne tik burtiski”, viena persona atbildēja, ka kontrasti video palīdzēja uztvert kontrastu starp dzejoli minētajiem tēliem.

## **Vispārīgie secinājumi par LPNA**

Balstoties teorijās, kas aprakstītas promocijas darba 2. nodaļā, es izveidojua lasītāju pieredzes novērtējuma anketu (LPNA), kas ietver 14 jautājumus, koncentrējoties uz trīs galvenajiem lasītāju/skatītāju uztveres aspektiem.

**Nozīmes interpretācija.** Es izmantoju pieeju, kas ļauj respondentiem koncentrēties uz darbu kā vienotu veselumu – tā iekšējiem tīklveida, rizomātiskajiem savienojumiem un kontekstiem, ietverot Heilsas skatījumu uz tehnoksta materialitāti, kas kopā ar tā saturu veido literāru darbu. Respondentiem netiek uzdoti jautājumi par atsevišķajiem elementiem, izteikumiem, tehnoloģijām vai procesiem, kas saistīti ar drukātajām un transmediālajām dzejoļa versijām, tiek lūgts pārdomāt drukātās versijas iespējamo interpretāciju un secināt, vai transmediālā interpretācija mainījusi viņu iespējamo nozīmes(-ju) interpretāciju.

**Iedziļināšanās jeb immersijas veids un pakāpe.** Pielāgojot un pārfrāzējot Raijenes immersijas līmeņus (koncentrēšanās, iztēles iesaiste, pārņemība, atkarība), tika izveidots jautājums, lūdzot respondentu novērtējumu Likerta piecu ballu skalā no sarežģīta līdz immersīvam, lai novērotu iespējamās tekstuālo un transmediālo interpretāciju uztveres izmaiņas. Detalizētākai analīzei tika izmantots Gerriga realitātes modelis, ko lasītājs konstruē un kura ierosme ir teksta radītā pasaule, un Raijenes immersijas veidus. Lai izvairītos no liekiem sarežģījumiem, lietojot terminus “telpiskā, temporālā un emocionālā immersija”, es vienkāršoju jautājumus, jautājot respondentiem, vai viņi spēja iztēloties vietu, vidi, tēlus, un ja tā ir, tad tika lūgts sniegt detalizētāku aprakstu, ko, balstoties viņu atbildēs, var sasaitīt ar vienu no trim Raijenes definētajiem immersijas veidiem.

**Literārā kvalitāte.** Lai pēfītu gan drukātajā dzejas formā, gan tās transmediālajā adaptācijā ietverto literāro kvalitāti, tika lietots Mjalla un Kuikena trīs komponentu modelis: 1) stilistiskās vai naratīvās variācijas; 2) atsvešināšana; 3) jaunu interpretāciju pārveidojumi). Respondentiem tika lūgts atbildēt, vai kāds fragments izcēlās, pievērsa viņu uzmanību, un ja tā ir, tad kurš(-i) un kāpēc. Pēc tam viņiem tika jautāts, vai šie konkrētie fragmenti izraisīja kādas sajūtas, atmiņas, asociācijas, idejas utt.

Respondentiem papildus bija jānorāda arī informācija par savu vecumu, izglītību un studiju jomu, kas (strādājot ar lielākiem datu apjomiem) varētu atklāt kādas sakarības starp vecumu un nosliekšanos par labu vienam vai otram medijam, vai noteiktām uztveres iezīmēm un iegūto izglītību.

Kopumā anonīmā tiešsaistes anketa, kas veikta, lai pārbaudītu LPNA praksē, un apkopotie dati ierosina vairākus interesantus jautājumus turpmākiem pētījumiem un diskusijām.

## **Par anketas uzbūvi**

1) Kā jau biju paredzējusi (2.3. nod.), Mjalla un Kuikena trīs komponentu modelis literāro darbu novērtēšanai nepildīja savu funkciju tā, kā to bija norādījuši tās autori, kad lasītāji tiek iepazīstināti ar dzejoļi, kura uzbūve ir rizomātiska, tas sastāv no tīklveida iekšējām sakarībām un attiecībām. Piemēram, pirmajā dzejoļī “Sargskaņas”, kurā iztrūkst linearitātes un kas ir samērā fragmentārs, respondentu atbildēs nav novērojama konsekvence vai būtiskas sakritības. Gandrīz katrs teksta fragments (izņemot vienu rindiņu) tika izcelts, un respondenti sniedza dažādas, bieži vien arī pretrunīgas interpretācijas tam, kāpēc šis konkrētais teksta segments piesaistījis viņu uzmanību. Tomēr LPNA labi kalpoja mērķa sasniegšanai, jo mērķis nebija noskaidrot fragmentu kopumu, kas nestu kādu noteiktu literāro vērtību, bet gan novērot, vai un kā atbildes mainās pēc transmediālā materiāla noskatīšanās un vai šie novērojumi sakrīt ar autora sākotnējiem pieņēmumiem.

2) Tika pierādīts, ka LPNA ir noderīgs rīks drukāto dzejoļu un to transmediālo adaptāciju uztveres pētīšanai un salīdzināšanai (iedziļināšanās veidiem un pakāpei, literārajai kvalitātei un nozīmju interpretācijām). Anketa ir vērtīgs rīks arī autoram, tā ļauj pārbaudīt sākotnējos pieņēmumus par oriģinālo teksta formu un transmediālās adaptācijas iespējamo ietekmi uz auditoriju. LPNA gan apstiprināja noteiktus pieņēmumus, gan pierādīja, ka daži no tiem bijuši kļūdaini. Tas arī bija šīs anketas mērķis praktiskā pētījuma kontekstā, un tā to pilnībā attaisnoja.

3) Ir kāda nepilnība, kas tika pamanīta, analizējot iegūtos datus. Jautājums “Vai dzejoļa audiovizuālā versija atviegloja dzejoļa teksta uztveri?” tika ietverts galvenokārt skaņu dzejoļu uztveres pētīšanai. Daži respondenti, atbildot uz šo jautājumu, sāka aprakstīt iespējamās dzejoļa nozīmju interpretācijas, tāpēc jautājumam ir nepieciešams precizējums, nedaudz pielāgojot tā formulējumu, piemēram, šādi: vai teksta mutvārdu prezentācija atviegloja dzejoļa tekstuālā vēstījuma uztveri?

4) Ir iespējami arī citi LPNA pielāgojumi – var izmainīt secību, kādā respondenti tiek iepazīstināti ar dzejoļa variantiem, t. i., daļa respondentu varētu vispirms iepazīties ar dzejoļa transmediālo adaptāciju un tikai tad – ar tā drukāto formu, tādējādi mainītos arī jautājumu secība. Būtu interesanti novērot, vai ir būtiskas izmaiņas tajā, kā abas formas tiek uztvertas, ja secība ir apgriezta, un ja tā ir, tad – kādas izmaiņas un sakarības var novērot. LPNA var viegli pielāgot tikai drukātās formas vai tikai transmediālās formas (jebkādas digitālās dzejas formas) uztveres izpētei.

## **Par autores sākotnējo pieņēmumu precizitāti attiecībā uz respondentu dzejoļu drukātās un transmediālās formas uztveri**

1) Kad dzejoļa sākotnējai teksta versijai piemīt telpiskās, temporālās un emocionālās immersijas potenciāls, bija gadījumi, kad es to nebiju pilnībā apzinājusies (dzejolis ar “muri” atkārtojumiem

un – jo īpaši – onomatopoētiskais dzejolis “Daugava”), pieņemot, ka lasītāji saprot koncepciju un pārskrien tekstam, to nelasot. Tomēr apkopotajos datos bija pārliecinoši pierādījumi tam, ka respondenti izlasīja tekstu, uzbūvēja spilgtus realitātes modeļus, pat iztēlojās sevi šajā radītajā virtuālajā pasaulē. Tomēr respondenti apzinājās, ka viņi piedalās pētījumā, un arī tas varēja ietekmēt viņu lasīšanas stratēģiju.

2) Dzejolis, kura nosaukumā ietverts vārds “Daugava”, varētu būt piemērs Gerriga “Teksasai”, kas aprakstīta 2.2. nodaļā, t. i., vārdam pašam piemīt immersijas potenciāls.

3) Bija interesanti novērot, ka gadījumā, kad respondenti bija uzbūvējuši **patīkamu** realitātes modeli, balstoties tikai dzejoļa drukātajā versijā, viņi negribīgi šķīrās no šīs virtuālās pasaules, iepazīstoties ar atšķirīgu audiovizuālo interpretāciju. Turpretī ceturtnā dzejoļa, kas bija ļoti grafisks, drukātajai formai piemita liels immersijas potenciāls (un dati to apliecināja – lasītāji bija izmantojuši šo potenciālu pilnībā). Bija detalizēti telpiskās, temporālās un emocionālās immersijas apraksti (pat tapešu krāsa, apģērbs, kas varoņiem bija mugurā, sejas izteiksmes, istabas iekārtojums, mēbeles utt.). Bet šajā dzejolī pretstatus patīkamajai noskaņai, ko radīja, piemēram, dzejolis “Daugava”, respondenti aprakstīja kopējo sajūtu, piemēram, **riebums, apjukums, sajūta, ka notiks kas slikts, murgs, skaistā un šausmīgā kontrasts, šoks, nemiers, neērta sajūta, bezcerība** utt. Lai arī realitātes modeļi, ko viņi bija radījuši, bija ļoti spilgti, līdzko viņi iepazīnās ar audiovizuālo interpretāciju (kas tika veidots kā apzināts traucēklis, tam nebija nekādas saistības ar sākotnējo dzejoli vai sākotnējo poētisko impulsu), respondenti bija gatavi atteikties no sava radītā modeļa un mainīt to uz relatīvi priedīgāku, mazāk satraucošu. Daži skatītāji uzbūvēja jaunu nozīmes interpretāciju, iekļaujot tajā transmediālās adaptācijas ieviestos mainīgos, un daži pat secināja, ka audiovizuālā reprezentācija glabā atslēgu drukātās versijas atšifrēšanai.

4) Kad respondenti novērtēja dzejoli kā sarežģītu vai samērā sarežģītu (kur nozīme sastāv no puzzle līdzīgiem gabaliņiem, ko ir grūti vai neiespējami savienot (jo īpaši – pirmajā dzejolī “Sargskapas”)), transmediālā adaptācija patiešām uzlaboja sākotnējā poētiskā impulsa nogādāšanu, jo lielākā respondentu daļa atzina, ka tā radīja telpu dzejoļa kā vienota veseluma piedzīvošanai. Bija novērojamas arī nozīmīgas izmaiņas immersijas veidā un pakāpē, salīdzinot ar drukātā dzejoļa versiju (ja 11 respondenti novērtēja teksta versiju kā sarežģītu vai samērā sarežģītu, neviens nenovērtēja audiovizuālo adaptāciju kā sarežģītu, un tikai divi – kā samērā sarežģītu). Turklāt bija respondenti, kas pēc teksta versijas izlasīšanas vispārējo dzejoļa noskaņu raksturoja kā rimtu, mierīgu (un tas ir pretrunā ar sākotnējo poētisko impulsu, ko biju centusies interpretēt drukātajā dzejolī), un transmediālā adaptācija viennozīmīgi nepieļauj šādas interpretācijas iespējamību. Lielākā daļa respondentu atzina, ka audiovizuālais materiāls papildina teksta formu, sniedza informāciju par autora nodomu, toni, skaņu un ritmu, tas piešķir tekstam

noskaņu, mainīja atmosfēru utt., tādējādi sākotnējie pieņēmumi par dzejoli un tā adaptācijas iespējamu ietekmi bija samērā precīzi.

Tomēr bija arī respondenti, kuri bija spējuši izveidot šim fragmentārajam, komplicētajam tekstam detalizētu virtuālo modeli, viņiem bija izveidojusies arī zināma sasaiste ar teksta versiju vai pašu izveidoto interpretāciju – līdzko viņi tika iepazīstināti ar audiovizuālo materiālu, kas atšķīrās no viņu priekšstata, šie respondenti vai nu noraidīja autora interpretāciju, vai izteica nožēlu par zaudēto izjūtu, vai arī atzina, ka abas interpretācijas ir divi atšķirīgi darbi.

Pētījuma mērķis bija izveidot ietvaru, kas ļautu pētīt lasītāju/skatītāju drukātā dzejoļa un tā transmediālās adaptācijas uztveri, tajā pašā laikā – mehānismu, kas autoram ļautu pārbaudīt, kā poētiskās vērtības “uzvedas” ārpus drukas, un pētīt, kā mediju sniegtās iespējas var izmantot, lai uzlabotu sākotnējā poētiskā impulsa nogādāšanu pie lasītāja vai lai radītu jaunus semantiskos uzslāņojumus un dzejoļa iespējamās interpretācijas. Šis mērķis tika sasniegts, turklāt LPNA tika testēta arī praksē, un tā ir atvērta turpmākām diskusijām.

## **Secinājumi**

Diskusija, kas izvēsta 5. nodaļā, ļauj definēt vairākus secinājumus.

- Dzeja sakņojas mutvārdu tradīcijā. Tādi skaniskie elementi kā ritms un atkārtojumi, kas sākotnēji tika uztverti kā mnemoniski līdzekļi, kas pielāgoti tieši mutvārdu tradīcijai un atvieglo atcerēšanos, garāku tekstu uztveri, pastāvēja vēl ilgi pēc rakstības ieviešanas, tie iesniedzas arī mūsdienās. Daļēji to var skaidrot ar noteikta dzejnieka tēla reproducēšanu. Daļēji tas var būt saistīts arī ar to, ka lasītprasmi un rakstītprasmi apguvušās sabiedrības lēni apjauta rakstītprasmes sniegtās iespējas, ka tā spēj atslēgt atmiņu (*Ong, 2002*). Tomēr šķiet, ka ritms un atkārtojumi ir cieši saistīti ar cilvēka eksistences kodolu, jo kāpēc gan ritms un atkārtojumi palīdzētu iegaumēt un uztvert tekstu? Mūsu esamība ir ritmiska – no mātes klēpja līdz dabas procesiem mums apkārt. Pastāv arī sakarība starp psihoemocionālo stāvokli un tā fizisko izpausmi (sirds ritms, elpošana), un tas daļēji varētu izskaidrot cilvēka spēju uztvert noteikta darba ritmu un tempu kā semantiskus elementus, kas izraisa emocionālu reakciju intuitīvā, zemapziņas līmenī. Šī izpratne sasaistās ar Rebekas Volbankas (2019) secinājumiem par neapzinātas maņas un iztēlē balstītas pieredzes ietekmi uz estētisko spriedumu.
- Ritmu var uztvert kā individuālu noteikumu atkārtēšanos (Pīters Saimons, 2019) vai kā kārtību kustībā, kustību skaņā (Platons, Endijs Hamiltons, 2007). Secinu, ka iespējami ir abi, piemēram, sirds ritms sastāvētu no atkārtotām singularitātēm, bet dzejai un mūzikai var pielāgot Hamiltona koncepciju. Delēzs (1994) līdzīgi nodala atkārtojumu (singularitātes universālība), kas raksturotu dabas cikliskumu, sirdspukstus u. c., un vispārinājumu (tā nav singularitāte, tas ir konkrētais), kas būtu attiecināms uz dzeju. Delēzs turpina diskusiju,

atsaucoties uz Freida nāves dziņu – atkārtojumiem cilvēka dzīvē, kurus caurvij vispārinājums, kas pāri visam ir kluss, pretstatā psiholoģiskajam baudas principam, kas ir trokšņainais princips (*Ibid.*, 16). To var attiecināt ne tikai uz noteiktiem dzejas elementiem, bet, iespējams, arī uz paša dzejoļa rakstīšanas akta atkārtošanos.

- Ongs norāda, ka lasītprasme un rakstītprasme izraisa gandrīz tūlītējas uztveres un domāšanas izmaiņas, “vārda ieraudzīšana” ir pasaules konceptualizēšanas pamatā. Drukātās dzejas pārcēlums transmediālajā telpā saistīts ar iespējamajiem riskiem, t. i., bagātinot vai atvieglojot lasītāja uztveri šodien, potenciāli var pazaudēt rakstnieku vai lasītāju rīt, īpaši ņemot vērā pētījumus, kas parāda, ka teksta uztvere pavājinās, sevišķi jauniešu vidū.
- Rakstības tehnoloģija var kļūt arī par daļu no mūsu domāšanas procesa (paplašinātās izziņas jeb *extended cognition* koncepcija), t. i., tā vietā lai pierakstītu idejas, tās formulējas rakstīšanas aktā. Šo principu es attiecinu uz savu radošo praksi, un arī dzejnieki, kuri sniedza intervijas, apliecināja, ka rakstīšana ir neatņemama (citkārt pat autonoma) dzejoļa rakstīšanas procesa sastāvdaļa. Digitālās dzejas kontekstā tas no jauna atver diskusiju, vai transmediālu dzejoli **bez** sākotnējās teksta interpretācijas (neatkarīgi no tā, vai tās ir ar roku rakstītas piezīmes, dokuments datorprogrammā, audio ieraksts u. tml.) var uzskatīt par transmediālu dzejoli, vai drīzāk tā ir poētiska transmediālā māksla, jo mēs visi apliecinām, ka nav iespējams nonākt pie līdzvērtīgas literārās kvalitātes bez poētiskā impulsa sākotnējās teksta interpretācijas (saskaņā ar lielāko daļu elektroniskās literatūras teorētiku viedokli literārajam aspektam ir jābūt neatņemamai darba sastāvdaļai). Dzejoļa rakstīšanas process ir saistīts ar lielu mentālo piepūli, koncentrēšanos, tāpēc šodien nav daudz dzejnieku (ja tādi vispār ir), kas spētu izmantot, piemēram, *Unity* (programmatūra, kas paredzēta modeļu izstrādei virtuālajā realitātē) kā virsmu, uz kuras manifestējas dzejolis. Nenoliedzami, rakstība savulaik bija svešāda tehnoloģija (arī Platons to kritizējis), un, ja tā varēja kļūt par daļu no mūsu domāšanas procesa, tad tā varētu notikt arī ar jebkuru citu tehnoloģiju (ar laiku un praktizēšanos), taču šīs iespējamās izmaiņas var arī tieši ietekmēt to, kas “tiek uzrakstīts”, tāpat kā rakstības ieviešana to savulaik ietekmējusi. Veicot nelielu eksperimentu, izmantojot audio ierakstīšanas ierīci rakstīšanas aizstāšanai dzejoļa sacerēšanas laikā, un konstatēju, ka es nespēju nokļūt pie līdzvērtīgas poētiskās nepārtrauktības. Es viegli pazaudēju fokusu un tas, ka nav iespējams ātri pārlasīt jau “uzrakstītās” rindas apvienojumā ar runātā teksta ātrumu, padara dažādo poētisko pierakstu/ierakstu vienības līdzīgas nokritušiem zariem, atvienotiem sazarojumiem.
- Dzeja sastāv no skaniskiem (*melos*) un vizuāliem (*opsis*) elementiem. Tāpēc secinu, ka lielāko daļu drukātās dzejas elementu var viegli pārnest transmediālajā telpā, turklāt transmediālā telpa piedāvā daudz plašākas iespējas nodot autora iecerēto dzejoļa sonoritāti, salīdzinot ar

teksta versiju. Tas pats attiecināms uz vizuālajiem risinājumiem digitālajā vidē, tomēr drukātās dzejas materialitāti (smarža, tekstūra, lapu svars utt.) nav iespējams replicēt digitālajā formātā (vismaz ne šobrīd). Johanna Drakere nodala divus optiski uztveramās materialitātes nozīmīguma polus, ko katrs darbs ietver: nejauša (*incidental*) un daļa no darba (*integral*) jeb tāda, kam ir poētiska funkcija, tā ir darba neatņemama sastāvdaļa. Tāpēc ne visas drukāta darba materiālās īpašības ir jāuztver kā vienlīdz nozīmīgas, un patiesībā tikai dažas tādas tiešām ir, jo vizuālās komunikācijas semantiskais aspekts nav pilnībā apzināts drukas tehnoloģiju kontekstā (*van Leeuwen, 2005*).

- Raugoties no autora viedokļa, darbs transmediālajā laukā prasa zināmas iemaņas, intuīciju. Dzejnieks var būt apguvis māku sasniegt lasītāju ar rakstītā vārda palīdzību, taču var saskarties ar izaicinājumiem, kur saplūst dažādie transmediālās telpas elementi – krāsa, skaņa, mūzika, attēls, kustīgs attēls, virtuālā realitāte, programmēšana u. c. Iespējamais risinājums varētu slēpties sadarbībā un/vai izmaiņās humanitārās izglītības mācību saturā un metodikā. Darbā izstrādātā lasītāju pieredzes izvērtējuma anketa (LPIA) ir būtisks instruments aprakstītās situācijas kontekstā – tas ir mehānisms atgriezeniskās saites nodrošināšanai, kas sniedz informāciju par iespējamām veismēm un nepilnībām gan attiecībā uz drukāto teksta versiju (cik veiksmīgi tā spēj nodot sākotnējo poētisko impulsu), gan uz transmediālo adaptāciju – vai autora pieņēmumi par skatītāju uztveri atspoguļojas iegūtajos datos.
- LPIA izveidē, kas paredzēta dzejoļa drukātās versijas un transmediālās adaptācijas uztveres pētīšanai, ir ietverti noteikti uztveres aspekti – iedziļināšanās jeb immersijas veids (telpiskā, temporālā un emocionālā) un pakāpe (koncentrēšanās, iztēles iesaiste, pārņemtība, atkarība) (*Ryan, 2001*) un *Gerriga (1993)* realitātes modeli; trīs komponentu modeli literāro darbu analīzei (*Miall & Kuiken, 2011*); semantiskās interpretāciju izmaiņas pārejā no drukas uz transmediālo telpu. Tāpat respondentam anketā jānorāda savs vecums, izglītības līmenis un studiju joma. Šie dati, īpaši analizējot lielākas datu kopas, var atklāt sakarības starp vecumu un/vai izglītību un nosliekšanos par labu kādam no mediju veidiem.
- Lai LPIA pārbaudītu praksē, tika veikta anonīma tiešsaites anketēšana. Pētījumam tika izvēlēti četri dzejoļi un to transmediālās adaptācijas, katrs dzejolis un tā adaptācija tika izvēlēti ar noteiktu mērķi. Pirmais – tādēļ, ka tā teksta versijā šķietami nebija veiksmīgi notverta sākotnējā poētiskā impulsa noskaņa, precīzāk – to iespējams pārprast. Dzejoļi arī raksturo tīklveida iekšējie savienojumi, un tas būtu drīzāk jāpiedzīvo kā vienots veselums nevis jācenšas uzkonstruēt lineāru attīstību un relatīvi atrautajiem teksta elementiem. Es pieņemu, ka audiovizuālā versija dos iespēju dziļākai immersijai (“tekstpieredzei”) un izmainīs respondentu nozīmes interpretāciju. Šis dzejolis tika izcēlēts arī tāpēc, ka tas ir ļoti grafisks, tā oriģinālā teksta versijai piemita augsts immersijas potenciāls, savukārt

transmediālā adaptācija tika iekļauta pētījumā kā mērķtiecīgs traucēklis (absolūti nesaistīta vizuālā satura montāža, dīvaines skaņu interpretācijas), lai pārliccinātos, vai tas atspoguļosies auditorijas uztveres datos. Pētījumā iekļauti arī divi skaņu dzejoļi, viens ietver onomatopoēzi (ūdens, Daugavas skaņu pieraksts), otrajā dzejolī kāds sauc kaķi vārdā. Arī katram no šiem dzejoļiem bija noteikts mērķis. Pirmajam dzejolim uzsvars bija uz semantisko izmaiņu fiksāciju, jo transmediālā versija nojauc onomatopoētiskas pieredzes iespējamību, pārvēršot šo skaņu atveidi komiskā aktā; otrā dzejoļa transmediālajai adaptācijai vajadzēja palielināt immersijas potenciālu, jo es pieņemu, ka teksta versijā lasītājs neizlasīs katru vārdu, rindiņu, kur dzejolī tiek atkārtoti saukts kaķis vārdā Muris.

- Tika pierādīts, ka LPIA ir efektīvs rīks drukāta dzejoļa un tā transmediālās adaptācijas uztveres un tās izmaiņu pētīšanai. Tas ir arī vērtīgs mehānisms atgriezeniskās saites nodrošināšanai, lai pārliccinātos, cik precīzi ir autora sākotnējie pieņēmumi attiecībā uz auditorijas oriģinālās teksta formas uztveri un potenciālajām adaptācijas iniciētajām izmaiņām. Dažus pieņēmumus LPIA apstiprināja, citus atspēkoja, tādējādi pildot tās uzdevumu šī prakses vadītā pētījuma kontekstā. Kā jau tika minēts arī darba teorētiskajā daļā, Mjalla un Kuikena modelis literāro darbu analīzei praksē nedarbojās tā, kā to bija aprakstījuši autori, kad to piemēro nelineāru dzejoļu, kas sastāv no sarežģītām, rizomātiskām vai tīklveida iekšējiem savienojumiem, analīzei. Piemēram, pirmajā dzejolī, kam ir fragmentāra struktūra, LPIA respondenti izcēla gandrīz katru teksta fragmentu (tikai vienu dzejoļa rindiņu nepieminēja neviens), arī izvēlēto fragmentu interpretācijas atšķirās vai pat bija pretrunīgas. Mjalla un Kuikena veiktā pētījuma rezultāti liecināja, ka neatkarīgi no lasītāju literārās pieredzes, viņi vienmēr izraudzītos vienus un tos pašus teksta fragmentus. Šis apgalvojums būtu pareizs tikai attiecībā uz ierobežotu tekstu kopumu vai veidu. Tomēr, šis modelis veiksmīgi kalpo LPIA mērķa sasniegšanai, dodot iespēju novērot transmediālā materiāla ietekmi un salīdzināt, vai šie novērojumu sakrīt ar autora sākotnējajiem pieņēmumiem. Pētījuma mērķis nebija noskaidrot, kuriem fragmentiem piemīt literārā kvalitāte, mērķis bija izsekot uztveres izmaiņām.
- Tiešsaistes pētījuma mērķis bija testēt LPIA un pārliccināties, vai tajā nav nepieciešamas kādas korekcijas. Lai arī netika iegūts liels datu apjoms, kas ļautu izdarīt vispārīgus secinājumus par auditorijas uztveri, apkopotie dati iezīmē interesantas tendences gan attiecībā uz sākotnējiem pieņēmumiem par darbiem un to iekšējo potenciālu, gan auditorijas drukāto dzejoļu un to transmediālo interpretāciju uztveri.
- 1. Es nebiju precīzi novērtējusi drukāto dzejoļu immerijas potenciālu, īpaši tas attiecas uz abiem skaņu dzejoļiem (dzejolis, kas ietver vārda “muris” atkārtojumus, un onomatopoētiskais dzejolis “Daugava”). Tika pieņemts, ka lasītāji izprastu koncepciju un

veikli pārskrietu tekstam, tomēr apkopotie dati liecina, ka respondenti iedziļinājās teksta versijā, būvēja spilgtus mentālās realitātes modeļus, un iegremdējās pašradītajās virtuālajās telpās. Tomēr būtiski ir piebilst, ka respondenti apzinājās, ka viņi piedalās pētījumā, un tas varēja ietekmēt viņu lasīšanas stratēģiju. Turklāt Daugavas pieminēšana dzejoļa nosaukumā (upe, ar kuru ir pazīstami visi Latvijas iedzīvotāji), varēja nostrādāt līdzīgi kā Gerriga “Teksasas” koncepcija, kad vārdam pašam piemīt immersīvais potenciāls. Ja dzejolim nebūtu nosaukuma un tas ietvertu tikai onomatopoētiskās vienības, kas atdarina upes radītās skaņas, dati par novēroto teksta versijas augsto immersijas potenciālu varētu būt stipri atšķirīgi.

2. Respondenti, kuri dzejoļa drukātajai formai izveidoja sev tīkamas mentālās reprezentācijas, negribīgi šķīrās no šīs virtuālās pasaules, kad tika iepazīstināti ar audiovizuālajām interpretācijām. Savukārt ceturtais dzejolis ar augstu immersijas potenciālu, lai arī rosināja telpisko, temporālo un emocionālo iesaisti, šoreiz respondenti tam piešķīra negatīvu emocionālo konotāciju, un par spīti liecībām, kur aprakstīti detalizēti, spilgti realitātes modeļi, pēc tam, kad respondenti tika iepazīstināti ar audiovizuālo versiju, viņi izrādīja daudz lielāku gatavību aizstāt savus izveidotos realitātes modeļus ar šķietami optimistiskāku alternatīvu, neskatoties uz to, ka audiovizuālā interpretācija bija absolūtā (un apzināti radītā) pretrunā ar dzejoļa oriģinālo teksta versiju. Daži respondenti pat novērtēja jaunradīto interpretāciju augstāk par teksta formu, proti, ka tajā esot apslēpta atslēga drukātā dzejoļa atšifrēšanai.
3. Lielākā respondentu daļa drukāto dzejoļa “Sargskaņas” versiju novērtēja kā sarežģītu vai samērā sarežģītu, un, kā tika paredzēts, teksta versija nepietiekami labi nodeva sākotnējā poētiskā impulsa emocionālo spriedzi, t. i., bija respondenti, kuri pārprata dzejoļa vispārējo atmosfēru. Piemēram, daži respondenti pat to raksturoja kā rimtu, mierīgu. Teksta audiovizuālā adaptācija veiksmīgi nolīdzināja šo “pārpratumu”, turklāt transmediālā adaptācija uzlaboja arī sākotnējā poētiskā impulsa nogādāšanu, radot telpu, kur piedzīvot tekstu kā vienu veselumu, kas arī būtiski izmainīja apkopotajos datos atspoguļoto immersijas līmeni.
4. Runājot par Makluena karstā un aukstā medija koncepciju, ir neiespējami drukātajai dzejai piešķirt noteiktu temperatūru, jo katram dzejolim ir atšķirīga izšķirtspēja (lietojot Makluena terminoloģiju), tomēr autors, visticamāk, ievietotu dzeju kaut kur pa vidu starp aukstu un vēsu mediju, līdzīgi kā viņš aprakstīja telefonu un runu. Audiovizuālās adaptācijas izšķirtspēja ir augstāka, tādējādi to varētu ierindot starp karstajiem medijiem. Tas sasaucas arī ar Valtona iedomātajām pasaulēm: ir iespējams pateikt “šis ir kuģis”, kad tiek norādīts uz gleznu, taču nav iespējams norādīt uz kuģi, lasot Mobiju Diku. Attiecībā

uz transmediālo dzeju secinu, ka ir iespējams “redzēt zemu izšķirtspēju augstā izšķirtspējā”, t. i., mēs varam skatīties uz to pašu attēlu kā Delēza **laika attēlu** vai **kustības attēlu**; mēs varam redzēt attēlā kuģi, bet šis kuģis var arī mudināt mūs uzbūvēt pašiem savu realitātes modeli. Piemēram, viens no respondentiem LPIA dalījās ar saiti, tajā bija attēls ar dzīvokļa interjeru, kas izskatījās tā, kā respondents bija iztēlojies vidi ceturtajā grafiskajā dzejolī. Šajā gadījumā viņu iztēlei piemīt tik augsta izšķirtspēja, ka viņi var norādīt uz attēlu un teikt: “Šis ir dzejolis”.

## Izmantotie avoti

1. Aarseth, E. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
2. Deleuze, G., Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Vol. 2*. Trans. by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
3. Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. Translated by Paul Patton. New York: Columbia University Press.
4. di Rosario, G.(2012). Electronic Poetry: How to Approach It? *Texto!*, 17 (1/2). Retrieved from: [http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2970/dirosario\\_electronic\\_poetry.pdf](http://www.revue-texto.net/docannexe/file/2970/dirosario_electronic_poetry.pdf).
5. Drucker, J. (1998). Visual Performance of the Poetic Text. Charles Bernstein (Ed.) *Close Listening*, (pp. 131-161). New York and Oxford: Oxford University Press. Retrieved from: [https://www.academia.edu/37224667/Bernstein\\_Close\\_Listening](https://www.academia.edu/37224667/Bernstein_Close_Listening)
6. Funkhouser, C. T. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959–1995*. The University of Alabama Press.
7. Glazier, L. P. (2002a). *Digital Poetics: Hypertext, Visual Kinetic Text and Writing in Programmable Media*. University of Alabama Press.
8. Ensslin, A. (2010). *From Revisi(tati)on to Retro-Intentionalization: Hermeneutics, Multimodality and Corporeality in Hypertext, Hypermedia and Cybertext*. In R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla (Ed). *Reading Moving Letters: Digital Literature In Research And Teaching. A Handbook*, (pp. 145–163). Transcript Publishing.
9. Gray, C., Malins, J. (2004). *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Ashgate Publishing Limited.
10. Hamilton, A. (2007). *Aesthetics of Music*. London and New York: Continuum.
11. Hayles, K. N. (2012). *How we think, Digital Media and Contemporary Technogenesis*. University of Chicago Press.
12. Hayles, K. N. (2002). *Writing Machines*. MIT Press. Retrieved from: <https://cupdf.com/document/hayles-n-katherine-writing-machines.html?page=1>.
13. Hayles, K. N. (2008). *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame.
14. Magearu, M. (2011). *Digital Poetry: Comparative Textual Performances in Trans-medial Spaces*. PhD thesis, University of Maryland.
15. Mahdavi, M. H. (2021). *Speaking of Being: Poetry as the Psychoanalysis of Presence; From Language to Lalangue*. PhD thesis. Peterborough: Trent University.
16. McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. University of Toronto Press.
17. Mencia, M. (2003). *From Visual Poetry to Digital Art: Image-Sound-Text, Convergent Media, and the development of New Media Languages*. PhD thesis, Univeristy of the Arts London. Retrieved from: <https://www.yumpu.com/en/document/read/16458242/mencia-maria-2003-from-visual-poetry-to-digital-art-image->.
18. Miall, D., Kuiken, D. (1999). What is literariness? Three components of literary reading. *Discourse Processes*, 28 (2). 121–138. DOI:10.1080/01638539909545076.
19. Naji, J. (2021) *Digital Poetry*. Palgrave Macmillan.
20. Ong, Walter, J. (2002). *Orality and Literacy*. New York: Routledge.
21. Ryan, M. L. (2001). *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
22. Seica, A. (2021). Kinetic Poetry. In D. Grigar, J. O’Sullivan (Ed). *Literature as Digital Humanities: Contexts, Forms, & Practices*. (pp. 173–202). Bloomsbury Academic.
23. Schafer J., Gendolla P. (2010). Reading (in) the Net: Aesthetic Experience in Computer-Based Media. In R. Simanowski, J. Schäfer, P. Gendolla (Ed). *Reading Moving Letters:*

- Digital Literature In Research And Teaching. A Handbook* (pp. 81–108). Transcript Publishing.
24. Simons, P. (2019). The Ontology of Rhythm. *The Philosophy of Rhythm: Aesthetics, Music, Poetics*. Peter Cheyne, Andy Hamilton, Max Paddison (Eds.) Oxford University Press. Retrieved from: <https://ebl.pub/qdownload/the-philosophy-of-rhythm-aesthetics-music-poetics-0199347778-9780199347773.html>
  25. Wardrip-Fruin, N. (2005). *Understanding Digital Literature*. Retrieved from: [www.hyperfiction.org/talks/nwf-diglit-april05.pdf](http://www.hyperfiction.org/talks/nwf-diglit-april05.pdf).



**Elīna Veira** dzimusi 1981. gadā Rīgā. Vidzemes Augstskolā ieguvusi bakalaura grādu biznesa vadībā (2007), Latvijas Kultūras akadēmijā – maģistra grādu mākslās (audiovizuālā māksla: filmu režija un producēšana; 2016). No 2000. līdz 2002. gadam studējusi Betānijas Luterāņu koledžā ASV (iegūts *Associate of Arts* grāds). No 2019. līdz 2024. gadam strādājusi Liepājas Universitātē, ieņemot lektores amatu. Divu dzejas krājumu autore, vairāku kinofilmu režisore, scenārija autore, montāžas režisore. Zinātniskās intereses saistītas ar transmediālo dzeju, audiovizuālo mākslu.