

B
37



KULTŪRAS
KRUSTPUNKTI
2. LAIDIENS



0306089765

KULTŪRAS
KRUSTPUNKTI

Latvijas Kultūras akadēmijas
zinātniskie raksti 2. sējums

2. laidziens

2. laidziens

Mitavā

RĪGA 2006

10701

KULTURAS
KRISTINKI

2. laukums

0306089765

B
37

LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMIJA

KULTŪRAS KRUSTPUNKTI

Latvijas Kultūras akadēmijas
zinātnisko rakstu krājums

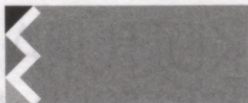
2. laidiens

APGĀDS
MANTOJUMS

RĪGA 2006

UDK 008+304 (082)

Ku 354



Grāmata izdota ar
Valsts Kultūrkapitāla fonda finansiālu atbalstu

Sastādītājs un
atbildīgais redaktors: prof., Dr. hist., Dr. habil. art. *Juris Urtāns*

Redakcijas kolēģija: prof. *Hermann Rauhe*,
prof., Dr. habil. art. *Ojārs Spāritis*,
prof., Dr. phil. *Manfred Stassen*,
prof., Ph. D. *Ilga B. Svechs*,
Dr. philol. *Elvira Usačevaite*,
prof., Dr. hist., Dr. habil. art. *Juris Urtāns*

Redaktore: *Inta Rozenvalde*,
Anita Načisčione,
Ingrīda Keviša

Uz grāmatas vāka krusta zīmes no akmens starp
Kocēnu bij. Silaiņiem un Tāriņiem

© J. Urtāns, sastādītājs

© Latvijas Kultūras akadēmija, 2006

ISBN 9984-9811-6-9

ISSN ISSN 1691-3019

SATURS

Juris Urtāns	Priekšvārds	10
Vita Bandere	Apbedījumos atrastie sieviešu rotaslietu komplekti – avots kultūras sakaru izveides pētniecībā	12
Ivars Bērziņš	Kultūras decentralizācija kā lēmumu pieņemšanas līmeņu pārstrukturēšana	24
Tatjana Bicjutko	Mutvārdu vēsture mūsdienās: Rodija Doila memuāri "Rorijs un Ita"	34
Maija Burima	Sigrijas Unsetes receptija Latvijā	43
Jeļena Celma	"Jaunais reālisms" kā postmodernisma problēma	60
Valda Čakare	Atkārtojuma veidi, funkcijas un semantiskās īpatnības Māras Ķimeles teātrī. A. Strindberga "Jūlijas jaunkundze"	66
Jelena Doroshenko	Gender Discourse and Changes in Cultural Codes	75
Eva Eglāja-Kristsone	Komiteja kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs (1964–1991): fakti, mīti, interpretācijas	83
Māra Grudule	<i>Kāds svešinieks no Kurzemes, zīmēšanas un gleznošanas mīļotājs.</i> Stenderi Braunšveigas hercogistē 1759.–1766. g.	92
Ilze Kačāne	Granātābola semantika O. Vailda pasaku krājumā "Granātābolu namiņš" un P. Roziša stāstu krājumā "Granātu ziedi"	102

Ieva Kalniņa	Annas Brigaderes publicistika	112
Elīna Krasovska	Humour in J.R.R. Tolkien's "The Hobbit" in the Context of English and Latvian Culture	123
Sandis Laime	Kārķu pagasta svētvietas un to folklorā	138
Ilona Ļaha	Latviešu un zviedru daiļliteratūras tulkojumi (1980–1993)	150
Anneli Mikhelev	Imitation in the Poetic Text	161
Alfonsas Motuzas	Pilgrimage to the Hill of Crosses: Latvian Catholic Traditions	170
Liene Ozoliņa, Juris Urtāns, Ieva Vītola	Arheoloģiskās vietas Kūku pagasta iedzīvotāju priekšstats	179
Gatis Ozoliņš	Totēmisms austrāliešu tradicionālajās kultūrās	193
Nadežda Pazuhina	Pagātne kā nākotne: vecicībnieku kultūras pieredze	206
Inga Pērkone-Redoviča	Skats uz sievieti Latvijas kino mākslā	213
Justina Prusinovska	"Wiadomości Brukowe" (1816–1822) un "Dunduri" (1875–1878). Anonimitāte 19. gadsimta poļu un latviešu satīras izdevumos	224
Irena Ragaišienē	Poetry by Danutė Paškevičiūtė and Alē Rūta: Crosspoints Between Ēmigré Writing and the Literary Tradition	232
Egidija Ramanauskaitē	Subculture and Postmodernism: Reflections of Global Ideas in Local Communities	245

Solveiga Selga-Timpere	Nacionālās identitātes refleksija latviešu komponistu mūzikā	254
Alina Romanovska	Henriks Ibsens un Antons Austrīņš	263
Margarita Spirida	The Notion of 'Memory' in the Works of Timothy Findley	274
Jurgita Staniškytė	Performing Culture: New Strategies of Staging Lithuanian Drama	281
Anita Stašulāne	Teosofiskās tradīcijas kontinuitāte Rērihu mācībā	288
Māris Stinkulis	Latviskā stila mēbeļu dizains: teorija un prakse (20. gadsimta 20.–30. gadi)	298
Bārbala Stroda	Teiksmas par gredzeniem: ģermāņu un skandināvu mitoloģijas motīvi fantāzijas žanra litereturā	310
Vitālijs Šalda	Mākslinieka un varas kolīzija. Gleznotājs Aleksandrs Drēviņš (1889–1938)	322
Zane Šiliņa	Ragana Aspazijas dramaturģijā	335
Līga Ulberte	Bertolta Brehta teātra modelis Pētera Šteina iestudējumos	349
Andrey Vasilenko	The Peculiarities of the Ancient Apocalyptic World Outlook	356
Velga Vēvere	Zīmolu semiotika	365
Ingrīda Vilkārse	Mitisko tēmu interpretācija mūsdienu operu režijā. R. Vāgnera operas "Klīstošais holandietis" un A. Rubinšteina operas "Dēmons" iestudējumi Latvijas Nacionālajā operā	376

AUTORI

Vita Bandere	Mag. hist., Latvijas Nacionālā vēstures muzeja galvenā glabātāja
Ivars Bērziņš	Ph.D., Latvijas Kultūras akadēmijas docents
Tatjana Bicjutko	Mag. philol., Latvijas Universitātes doktorante
Maija Burima	Dr. philol., Daugavpils Universitātes asoc. profesore
Jeļena Celma	Dr. phil., Latvijas Kultūras akadēmijas docente
Valda Čakare	Dr. philol., Latvijas Kultūras akadēmijas profesore
Jeļena Dorošenko	Dr. philol., Latvijas Universitātes docente
Eva Eglāja-Kristone	Mag. philol., Latvijas Universitātes doktorante
Māra Grudule	Dr. philol., Latvijas Universitātes asoc. profesore
Ilze Kačāne	Mag. philol., Daugavpils Universitātes doktorante
Ieva Kalniņa	Dr. philol., Latvijas Universitātes asociētā profesore
Elīna Krasovska	Mag. philol., Latvijas Kultūras akadēmijas lektore
Sandis Laime	Bac. philol., Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētnieks
Ilona Ļaha	Mag. philol., Daugavpils Universitātes doktorante
Anneli Mihkelev	Ph.D., Igaunijas Zinātņu akadēmijas Undera un Tuglasa literatūras centrs (Tartu)
Alfonsas Motuzas	Dr. habil., Vītauta Dižā universitātes (Kauņa) un Klaipēdas universitātes profesors (Lietuva)
Liene Ozoliņa	Bac. art.
Gatis Ozoliņš	Dr. philol., Daugavpils Universitātes lektors
Nadežda Pazuhina	Mag. art., Latvijas Kultūras akadēmijas lektore
Inga Pērkone-Redoviča	Mag. art., Latvijas Kultūras akadēmijas lektore
Justyna Prusinowska	Dr. philol., A. Mickeviča Poznaņas universitāte (Polija)
Irena Ragaišienē	Dr. philol., Vītauta Dižā universitātes (Kauņa, Lietuva) asoc. profesore
Egidija Ramanauskaite	Dr. philol., Vītauta Dižā universitātes (Kauņa, Lietuva) asoc. profesore
Alīna Romanovska	Mag. philol., Daugavpils Universitātes doktorante

Solveiga Selga-Timpere	Mag. art., Latvijas Kultūras akadēmijas doktorante
Margarita Spirida	Mag. philol., Latvijas Universitātes doktorante
Jurgita Staniškytė	Ph.D., Vītauta Dižā universitātes (Kauņa, Lietuva), asoc. profesore
Anita Stašulāne	Dr. theol., Daugavpils Universitātes asoc. profesore
Māris Stinkulis	Mag. hist., LR Izglītības un zinātnes ministrijas vecākais eksperts
Bārbala Stroda	Mag. philol., Latvijas Universitātes doktorante
Vitālijs Šalda	Dr. habil. hist., Daugavpils Universitātes profesors
Zane Šiliņa	Mag. art., Latvijas Kultūras akadēmijas lektore
Līga Ulberte	Mag. philol., Latvijas Universitātes lektore
Juris Urtāns	Dr. hist., Dr. habil. art., Latvijas Kultūras akadēmijas profesors
Andrejs Vasiļenko	Mag. philol., Latvijas Universitātes doktorants
Velga Vēvere	Mag. phil., Latvijas Universitātes Filozofijas un socioloģijas institūta pētniece
Ingrīda Vilkārse	Mag. art., Latvijas Universitātes doktorante
Ieva Vītola	Mag. art., Latvijas Kultūras akadēmijas doktorante

PRIEKŠVārds

Rakstu krājuma "Kultūras krustpunkti" 2. laidiens turpina Latvijas Kultūras akadēmijas zinātnisko rakstu publikāciju virkni, kas aizsākās ar krājumiem "Kultūras krustpunktu meklējumi" (sast. Janīna Kursīte. Rīga : Latvijas Kultūras akadēmija, 1998, 239 lpp.) un "Kultūras krustpunktu" 1. laidien (sast. un atb. red. Juris Urtāns. Rīga : Fonds "Mantojums", 152 lpp.).

2004. gada 12. novembrī Latvijas Kultūras akadēmijā notika starptautiska konference, kuras uzstādījums bija tvert plašākas kultūras pētniecības aploces. Atsaucība konferencei bija liela; referenti pārstāvēja kā dažādas kultūras pētniecības jomas, tā arī dažādas institūcijas un valstis. Konferences darbs risinājās četrās sekcijās, katrā no tām nolasītie referāti bija visai atšķirīgi tematu izvēles ziņā.

Sekcijā "Literatūras vēsture un teorija" tika nolasīti 14 referāti. Liela daļa no referentiem bija augstskolu doktoranti. Bez Latvijas referentiem sekcijā uzstājās arī Lietuvas, Igaunijas un Polijas pārstāvji. Referātu tematika bija visai plaša – runātāji bija pievērsušies gan Latvijas autoriem, gan meklējuši cittautu literatūras ietekmes un paralēles, gan arī iztīrāja vispārējus literatūras teorijas jautājumus. Krājumā publicēti raksti, kas tapuši uz 13 referātu pamata.

Sekcijā "Kultūras vēsture un teorija" tika nolasīti 14 referāti, liela daļa no tiem bija veltīti dažādu laiku, personību un parādību (vecticībnieki, Stenderi, gleznotājs Aleksandrs Drēviņš, Komiteja kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs, zīmoli u.c.) vietai Latvijas kultūras vēsturē. Citi referāti bija vairāk

orientēti uz plašāku kultūras parādību kopsakarību meklējumiem. Krājumā publicēti raksti, kas tapuši uz 11 nolasīto referātu pamata.

Sekcija "Teātra un kino vēsture un teorija" konferencē bija vismazākā – tajā tika nolasīti deviņi referāti. To lielākā daļa bija veltīti teātra mākslai, raksturojot gan konkrētus iestudējumus un režisorus, gan arī pievēršoties plašākām teātra teorijas un vēstures aplocēm. Mazāka uzmanība tika veltīta kino mākslai. Krājumā publicēti raksti, kas tapuši uz piecu nolasīto referātu pamata.

Lielāku interesi bija saistījusi sekcija "Tradicionālā kultūra un folklorā" (11 referāti). Arī šajā sekcijā liela daļa referātu bija veltīti dažādām tradicionālās kultūras izpausmēm (dziedāšana, komponēšana un lauku kapelas, kāzu tradīcijas, mēbeļu dizains). Atsevišķi runātāji pievērsās arī konkrētām Latvijas vietām (Kārķi, Kūkas) vai, tieši otrādi, akcentēja starptautisko kontekstu (svētceļojumi uz Lietuvas Krusta kalnu). Krājumā publicēti raksti, kas tapuši uz septiņu nolasīto referātu pamata.

Salīdzinājumā ar iepriekšējo laidieni šī krājuma apjoms ir krietni lielāks, paplašinājusies arī tematiskā daudzveidība un autoru pārstāvēniecība. Gan savulaik nolasīto referātu, gan arī tagad publicēto rakstu dažādība atspoguļo Latvijas Kultūras akadēmijas multidisciplināro ievirzi un apliecina, ka pie vienojošā, pie kultūras procesa un likumsakarību analīzes, mēs varam virzīties, ejot pa daudziem un dažādiem ceļiem.

Juris Urtāns

VITA BANDERE

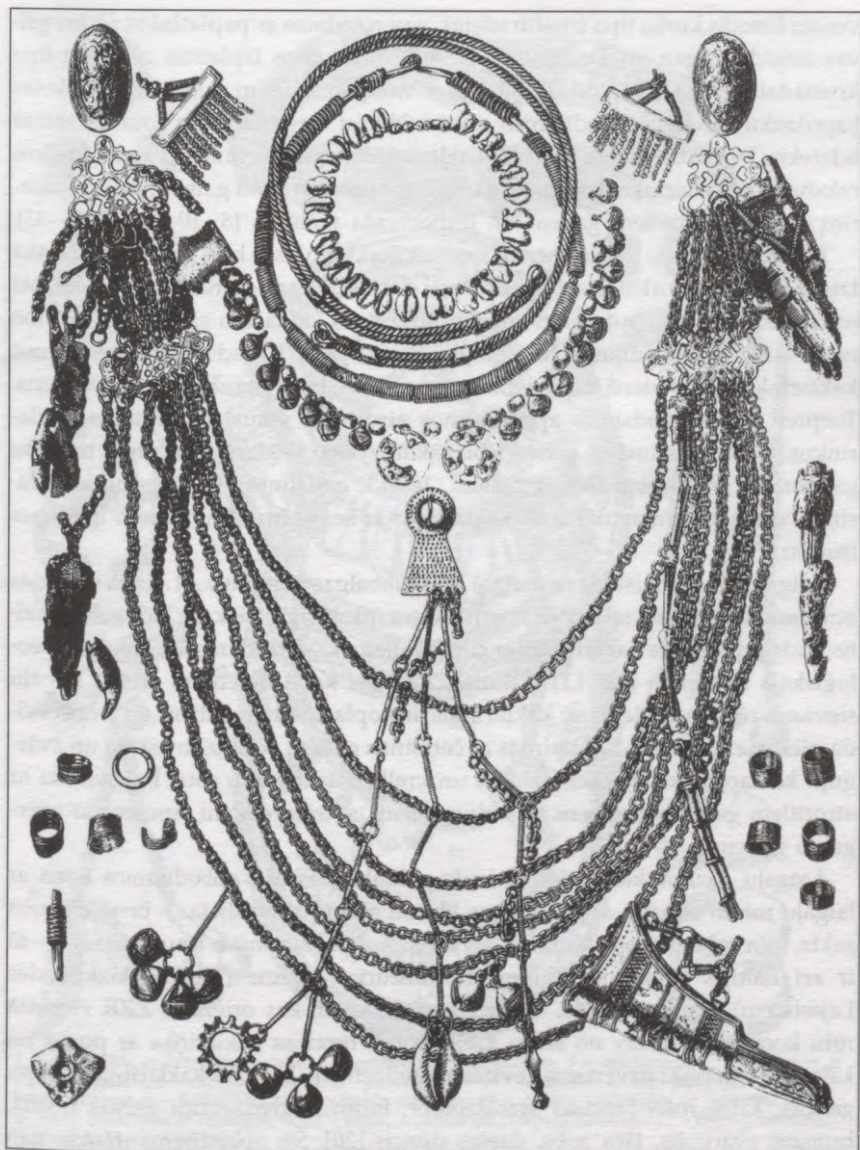
APBEDĪJUMOS ATRASTIE SIEVIEŠU ROTASLIETU KOMPLEKTI – AVOTS KULTŪRAS SAKARU IZVEIDES PĒTNIECĪBĀ

Arheoloģiskajos izrakumos vēlā dzelzs laikmeta (800. g.–1200. g.) kapulaukos tiek atklāti sieviešu apbedījumi ar bagātīgiem rotu komplektiem. Līdz šim rotaslietas ir aplūkotas kā kapa inventāra sastāvdaļa, lai skaidrotu mirušās etnisko izcelsmi, piederību noteiktam sociālam slānim, raksturotu rotaslietu formu attīstību, rotkaļu prasmes, kā arī tirdznieciskos sakarus [1; 3, 351–354; 5; 6; 34; 36; 37, 44].

Pētījums par sieviešu rotaslietu komplektiem kā avotu kultūras sakaru izveides noskaidrošanai tika veikts, izmantojot gan publicēto, gan arī npublicēto arheoloģisko materiālu, kas iegūts Latvijas austrumdaļā, kā arī arheologu pētījumos izteiktās atziņas [8–12; 13; 14, 183–199; 15; 17–20; 23–33]. Ģeogrāfiski pētījums aptver teritoriju starp Gaujas, Daugavas un Aiviekstes upi – tā ir teritorija, kuru vēlajā dzelzs laikmetā apdzīvoja Daugavas lībieši, sēļi un latgaļi un kura robežojās ar zemgaļu zemēm.

Analizējot arheoloģisko izrakumu pārskatu materiālus, nākas saskarties ar to, ka diezgan bieži vienas etniskas grupas kapulauka apbedījumos var atrast citai etniskai grupai raksturīgas lietas. Īpaši spilgti tas izpaužas sieviešu apbedījumu kapu inventāros.

Daugavas lībiešu sieviešu apbedījumu rotu komplekti uzrāda, ka sastāva ziņā tie visumā ir vienādi, bet atsevišķos kapos rotas ir greznākas [37, 44]. Šādu rotaslietu komplektu veido ovālās saktas vai rotadatas ar važiņām, krāsainu stikla krellju kaklarotas, kas papildinātas ar kauri gliemežnīcām, kaklariņki, dobas ornamentētas aproces ar sašaurinātiem galiem un gredzeni (1. att.). Lībiešu meiteņu un sieviešu rotu komplektu sastāvā ietilpst arī piekariņi – stilizētas dzīvnieku figūras (piemēram, zirdziņi), putniņveida piekari, slēdzenes utt. Salaspils Laukskolas kapulaukā tika uzieti 11 netraucēti sieviešu apbedījumi [23–31], kur apģērba saturēšanai lietotas rotadatas, bet Doles Vampeniēšu I kapulaukā tādu bija astoņi [8; 10]. Šo rotadatu vidū ir gan Kurzemes lībiešu un



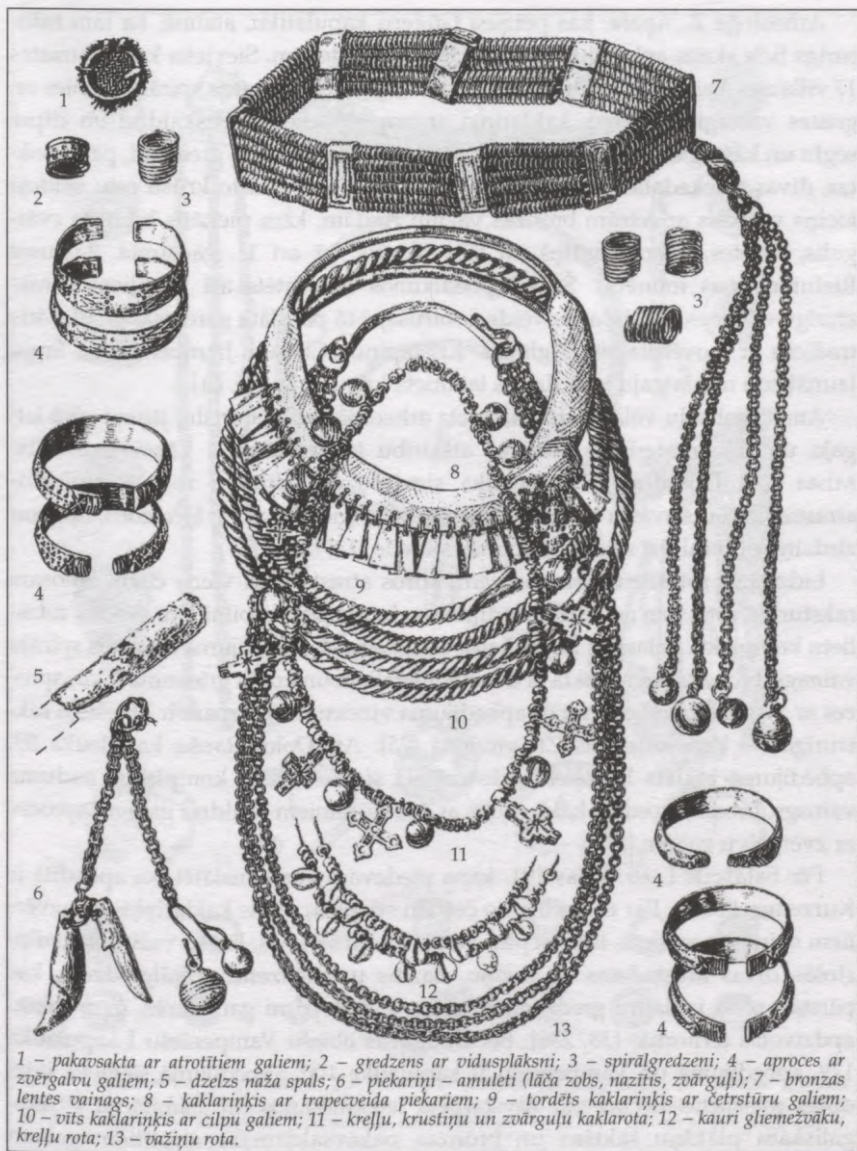
1. att. Salaspils Laukskolas 94. kapa senlietas (public.: 37, 45)

vendu lietotās kuršu tipa trīsstūradatas, gan rotadatas ar paplatinātu ažu ru galvas augšdaļu, gan arī Daugavas lībiešu apbedījumos izplatītās zemgaļu tipa krustadatas [37, 44]. Mālpils Idīņu, Doles Vampeniešu I un Salaspils Laukskolas kapulauku sieviešu apbedījumos tipiskā lībiešu sievietes kapa rotu inventārā līdztekus bieži atrastajiem vītajiem kaklariņķiem ar cilpu galiem atrod latgaļiem raksturīgos kaklariņķa tipus – kaklariņķi ar seglu un kāšu galiem, kā arī kaklariņķi ar noplacinātiem galiem un trapeceveida mēlītēm [8; 10–12; 15; 23–33].

Pēc arheologa A. Radiņa secinājumiem, kaklariņķis ir bijis pati raksturīgākā latgaļu sievietes kaklarota. Tie mirušajai doti līdzī kapā ne tikai pa vienam, bet reizēm arī vairāki. Autors atzīmē, ka līdzī doto kaklarotu skaitu var zināmā mērā saistīt ar apbedījumu hronoloģiju [6, 67]. 8. un 9. gadsimta apbedījumos kaklariņķu skaits vienā kapā nepārsniedz divus, bet visbiežāk to ir tikai viens. Turpretī 11.–12. gadsimta apbedījumos atrod pat sešus un septiņus kaklariņķus. 8.–10. gadsimta 1. pusē visbiežāk līdzī doti kaklariņķi ar seglu un kāšu galiem, kā arī noplacinātiem galiem. 10.–13. gadsimtā ieviešas jauni kaklariņķu veidi un samazinās tieši kaklariņķu ar seglu un kāšu galiem īpatsvars [turpat, 73].

Latgaļu arheoloģiskajā materiālā Jaunpiebalgas kapulauka 1. kapa senlietās atrodami lībiešu sieviešu rotu komplektam raksturīgie piekari: lāča zobs, nazītis, zvārguļi un vīts kaklariņķis ar cilpu galiem, kas atrodams arī lībiešu arheoloģiskajā materiālā [35, 131] (2. att.). Pārējais kapa inventārs atbilst latgaļu sievietes rotu komplektam: kaklariņķis ar noplacinātiem galiem un trapeceveida piekariem, tordēts kaklariņķis ar četrstūru galiem, krellju, krustiņu un zvārguļu kaklarota; kauri gliemežvāku un krellju rota; važiņu rota. Pakavsakta ar atrotītiem galiem, gredzens ar vidusplāksni, spirālgredzeni, aproces ar zvārguļu galiem.

Latgaļu Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauka sieviešu apbedījumos kopā ar latgaļu rotām atrastas arī atsevišķas lībiešu sieviešu rotaslietas – bruņurupuču sakta, lāča zoba piekars. Vairākos apbedījumos atrastas māla trauka lauskas – tā ir arī Baltijas somu apbedījumiem raksturīga iezīme [17–20]. Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauka 446. sievietes apbedījumā, kas orientēts ZZR virzienā rotu komplekts sastāv no stikla krellju rotas, bronzas kaklariņķa ar pogas un kāšu galu un riņķi uzvērtiem deviņiem gredzeniem, bronzas kaklariņķa ar cilpu galiem, katrā rokā bronzas spirālaproce, bronzas gredzentiņi galvas rajonā, bronzas zvārgulis, lāča zobs, dzelzs duncis [20]. Šis apbedījums uzrāda gan lietas no lībiešu, gan arī no latgaļu rotaslietu komplektiem.



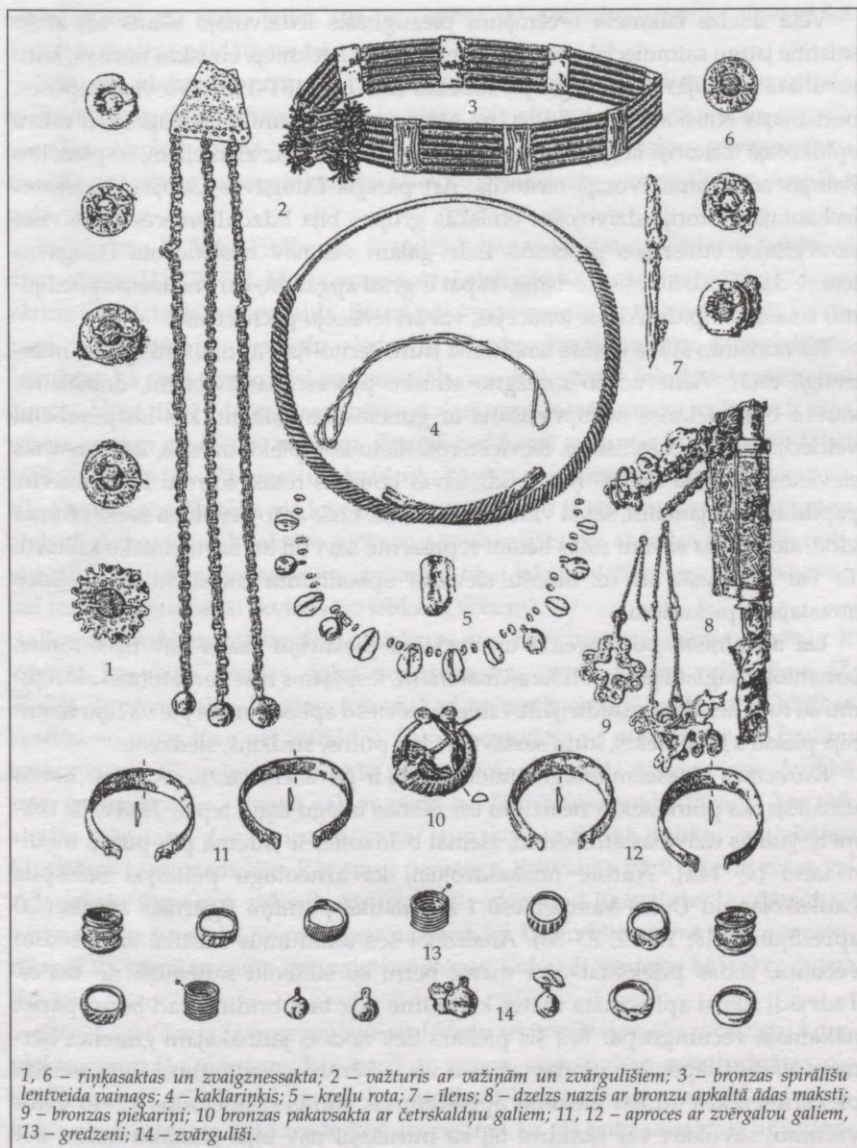
2. att. Jaunpiebalgas kapulauka 1. kapa senlietas (public.: 35, 131)

Arheoloģe Z. Apala, kas pētījusi Ģūģeru kapulauku, atzīmē, ka tam raksturīgs liels skaits apbedījumu ar bagātīgām piedevām. Sieviešu kapos atrastas 17 villaines, kas rotātas ar bronzas gredzentiņiem, 48 bronzas spirālīšu lentes un grīstes vainagi ar bizēm, kaklariņķi ar noplacinātiem, četrskaldņu un cilpu, segļu un kāšu galiem, spirālaproces, manšetveida aproces, gredzeni, pakavsaktas, divas spieķadatas, krūšu rotas. Vienā gadījumā atrasto krūšu rotu veidoja locīņa važturis ar četrām bronzas važiņu rindām, kam piekārts bronzas zvārgulis, rozetes, bebra kauliņš un lāča ilknītis, kā arī 11. gadsimta. 2. puses Rietumeiropas monētas. Šajos apbedījumos konstatēts arī latgaļiem neraksturīgs villaines pārklāšanas veids – mirušajai tā pārklāta gareniski [2, 9]. Šāda tradīcija ir novērota arī Aglonas Kristapiņu, Cirgaļu Jaunbemberu, Ērgļu Jaunāķēnu u.c. latgaļu vēlā dzelzs laikmeta kapulaukos [6, 61].

Analizējot sēļu vēlā dzelzs laikmeta arheoloģisko materiālu, jāņem vērā latgaļu un sēļu materiālās kultūras atšķirību izlidzināšanās. Tāpēc uzmanību saista sēļu Lejasdopeļu kapulauka sieviešu apbedījumu rotu komplektos atrastie libiešu sieviešu apbedījumiem raksturīgie piekariņi: lāča zobs, bronzas zirdziņi, putniņi, arī slēdze, dzintara krelle [13] (3. att.).

Līdztekus rotaslietu komplektiem, kuros atrasta tikai viena citam etnosam raksturīga rota, var nodalīt apbedījumus, kuros atrasti pilni citu etnosu rotaslietu komplekti. Salaspils Laukskolas 175. sieviešu apbedījumā atrastais spirāļu vainags, bronzas pakavsakta ar atrotītiem galiem un apaļu griezuma loku, aproces ar zvērgalvu galiem, toties apbedījuma virziens šim kapam ir libiešiem raksturīgais – kaps orientēts ZR virzienā [25]. Arī Doles Raušu kapulauka 59. apbedījumā atklāts latgaļiem raksturīgais sieviešu rotu komplekts: auduma vainags, bronzas tordēts kaklariņķis ar četrstūrīgiem skaldņu galiem, aproces ar zvērgalvu galiem [9].

Pēc Salaspils Laukskolas 191. kapa piedevām var konstatēt, ka apbedītā ir Kurzemes libiete. Par to liecina no četrām stieplēm vītais kaklariņķis ar uzvērtiem spirāļu posmiem, trīs stieplēs vērtās krellu virknes, krūšu važiņrotā ietilpstošās divas krustadatas ar važiņu, nazītis un slēdze, spirālgredzeni, kas pārstāv plaši izplatītu gredzenu tipu un ir sastopami gan kuršu, gan libiešu apdzīvotās teritorijās [38, 236]. Bet Daugavas libiešu Vampeniešu I kapulauka 179. apbedījumā un Vampeniešu II kapulauka 100. apbedījumā sievietei līdzī dotās rotaslietas liecina par savstarpēju ietekmēšanos un asimilāciju – zemgaliskām plākšņu saktām un bronzas pakavsaktām ar atrotītiem galiem pievienoti libiskie ažiurie važturi [8; 10]. Kā izskaidrot šo arheoloģisko materiālu?



3. att. Lejasdoņeju kapulauka II uzkalniņa 9. kapa inventārs (public.: 13, 67)

Vēlā dzelzs laikmetā ievērojami pieaugušais iedzīvotāju skaits un ar to saistītie jaunu saimniecisko teritoriju meklējumi ietekmēja etniskās norises, kuru rezultātā mainījās etnisko grupu robežas [21, 163, 184–198]. No vienas puses, norisinājās etniska konsolidācija, no otras puses – asimilācija. Šajā laikā mūsu aplūkotajā teritorijā latgaļu ciltis pakāpeniski virzījās uz ziemeļiem, iespiežoties Baltijas somu apdzīvotajā teritorijā. Arī pārējās Daugavas–Gaujas–Aiviekstes ieskaustajā teritorijā dzīvojošās etniskās grupas bija līdzdalībnieces šajos visai sarežģītajos etniskajos procesos. Līdz galam vēl nav noskaidrota Daugavas lejtecē dzīvojošo libiešu izcelsme. Tāpat ir grūti apgalvot, vai analizēto apbedījumu rotaslietu īpašniecības ir ienācējas, vai arī ienācēju pēcnācējas.

Kā norisinās sveša etnosa ienākšana jaunā teritorijā – ar militāru spēku, miermīlīgā ceļā? Viena no šo sarežģīto etnisko procesu sastāvdaļām, domājams, varētu būt ietekmes nostiprināšana ar ģimeniskām saitēm, kas neapšaubāmi veicināja kultūru saplūšanu. Sieviešu rotaslietu komplekti uzrāda, ka ieprecētās sievietes “jaunajā dzīvē” ņēma līdz savas etniskās rotas, šo rotu krājumu vīrs papildināja ar jaunām, savai videi atbilstošām. Līdz ar to, ienākusi svešā etniskā vidē, sieviete ar savām rotas lietām reprezentē sevi un arī savu etnisko kultūru. To var attiecināt arī uz libiešu sieviešu apbedījumu rotaslietu komplektos atrastajiem piekariem.

Lai arī atrasto putniņveida un zirdziņu piekariņu skaits nav liels, tomēr, izmantojot saglabājušos folkloras materiālu, iespējams rast pamatotu skaidrojumu šo rotu nēsāšanas tradīcijām. Libiešu sieviešu apbedījumos pie važiņu rotām bija piekaru komplekts, kura sastāvā ietilpa putns, zirdziņš, slēdzene.

Kurzemes libiešu mitoloģijā ūdensputns ir pavasara vēstnesis. Senie libieši uzskatīja, ka putni nekur neaizlido un ziemas miegu izguļ tepat. Tāpēc, lai sekmtu jaunas dzīvības atnākšanu, ziemai beidzoties ir jādoma par putnu modināšanu [4, 144]. Autore noskaidrojusi, ka arheologu pētītajos Salaspils Laukskolas un Doles Vampeniešu I kapulaukā putniņu figūriņas atrastas 20 apbedījumos [8; 10–12; 23–33]. Analizējot šos atradumus saistībā ar apbedīto vecumu, rodas priekšstats, ka mazie bērni šo simbolu saņēmuši no mātes. Tādējādi tikusi apliecināta mātes klātbūtne līdz tam brīdim, kad bērns pāriet nākamajā vecumgrupā. Tad šis piekars tiek nodots jaunākajam ģimenes bērnam. Varbūt tāpēc šī rota nav atrasta visos bērnu apbedījumos. Putniņveida piekariņus, kas atrasti meiteņu apbedījumos, kuras sasniegušas 12–15 gadu vecumu, savukārt var skaidrot tā, ka mirušajai nav bijis jaunāku māsu. Bet šādi piekariņi, kas atrasti dažos sieviešu apbedījumos, domājams,

saglabājušies no kāzu laika, un tie simboliski apliecināja jauno sievieti kā dzīvības devēju gaidāmam bērnam.

Nākamā piekariņu grupa ir t.s. zirdziņi. To nēsāšanas skaidrojumu sniedz folkloras materiāls. Tautasdziesmās zirga tēls simbolizē vīrišķību un vīrieša enerģiju. Varbūt arī tā var izskaidrot šāda veida piekariņu pievienošanu sieviešu rotaslietu komplektiem, lai attēlotu priekšstatu par vīrišķā un sievišķā polarizāciju.

Folkloriste V. Viķe-Freiberga, izvērtējot tautasdziesmas, slēdzeni saista ar dzemdībām [22, 73–75]. Meita prasa mātei atslēgas, ar kurām var atslēgt Māras vārtus un izlaist bērnu pasaulē. Bērna nākšana pasaulē, ar to saistītie pārdzīvojumi varēja būt par iemeslu slēdzeņu pievienošanai piekaru komplektam. Savukārt, kā rāda etnogrāfiskais materiāls, jaunā sieva par pilntiesīgu saimnieci ģimenē kļūst tikai līdz ar pirmā bērna dzimšanu. Domājams, ka ar šo brīdi viņa varēja saņemt slēdzenes piekaru. Pretējā gadījumā viņa var būt tikai zirdziņa piekara nēsātāja. Tā varētu skaidrot, kāpēc netraucētajos lībiešu sieviešu 10.–13. gs. apbedījumos pie krūšu rotas ne vienmēr ir atrodamī visu triju veidu piekari. Acīmredzot konkrēto piekaru nēsāšana jāsaista ar katru nēsātāju individuāli. Ja minētie piekari būtu izmantoti tikai kā amuleti ar sargājošu nozīmi, tad tos drikstētu nēsāt ikviens un jebkurā vecumā.

Barbaru sabiedrību tiesību pierakstos un arī Livonijas Zemes tiesībās ir ietverta līgavaiņa mantas daļas nodošana līgavas vecākiem vai radiem [7, 20–22]. Tā ir noteikta laulības forma, kad jauniešs atpērk meitas aizbildnības tiesības no viņas tēva vai aizbildņa. Tas ir nepieciešams nosacījums, lai laulību uzskatītu par likumīgu. Līdz ar to gan meitas, gan puīša ģimene ienes laulībā savu īpašuma daļu – līgava nāk ar pūru, bet līgavainis sniedz dāvanu, kas tiek atstāta bērniem. Līgavaiņa dāvana jaunajai sievai kā relikts saglabāties Kurzemes kāzu tradīcijās. Pēc suitu paražām, līgavainis pērk līgavai rotas vai zīda lakatu (līgstamo zīdeni), Alsungā dižvedējs dod līgavai derību dāvanu – derību saktu, ko glabā no paaudzes uz paaudzi. Dienvidkurzemē villaines saturēšanai uz pleca izmanto pat vairākas saktas, tādējādi veidojas t.s. saktu čupas [16, 18].

10.–11. gadsimtā Daugavas lejteces lībiešu teritorijā sieviešu rotaslietu komplektos parādās monētas, kas kopā ar citiem piekariņiem piestiprinātas pie krūšu rotas [7, 23]. Būtiski ir tas, ka iespējams konstatēt, ka monētas pie rotaslietas piestiprinātas dažādos laikos. Iespējams, ka tās būtu saistāmas ar saderināšanās dāvanu līgavai. Līdzīgs etnogrāfiskais materiāls līdz pat 19. gs.

beigām saglabāties arī citām Baltijas somu tautām – igauņiem, setiem un karēļiem [39, 12].

Pēc analizētā arheoloģiskā materiāla var secināt, ka rotaslietu komplekti ir sievietes personiskais īpašums un tā sastāvdaļas liecina par rotu īpašnieces etnisko izcelsmi.

Vēlajā dzelzs laikmetā sieviete savas etniskās rotas iekļauj un saglabā jaunajai videi piemērotos rotu komplektos, bet apgērba darināšanas un rotāšanas tradīcijas šajā laikā uzrāda dažādu kultūru saplūšanas elementus [35, 137]. Tā latgaļu apdzīvotās teritorijas rietumu daļā (it sevišķi tas attiecināms uz Vidzemes dienvidaustrumu daļu – Aiviekstes baseinu) ir konstatējama tieša līdzība ar sēļu apgērba darināšanu un rotāšanu (turklāt sēļu etniskā klātbūtne šajā apvidū vērojama nepārtraukti, par to liecina sēliskais dialekts šajā apvidū) bet latgaļu teritorijas rietumdaļā 12. un 13. gadsimtā vērojama lībiešu kultūras ietekme apgērba rotāšanā.

Avoti un literatūra

Avotu un literatūras sarakstā lietotie saīsinājumi

LNVM AN – Latvijas Nacionālā vēstures muzeja Arheoloģijas nodaļa

LU LVI AMK – Latvijas Universitātes Latvijas vēstures institūta Arheoloģijas materiālu krātuve

ZASM – *Zinātniskās atskaides sesijas materiāli par gada arheologu, antropologu un etnogrāfu pētījumu rezultātiem.* Rīga

RT – *Zinātniskās atskaides sesijas referātu tēzes par gada arheologu, antropologu un etnogrāfu pētījumu rezultātiem.* Rīga

1. Apala, Z. Ģuģeru kapulauka pētniecība. Grām.: ZASM 1988–1989, 20.–24. lpp.

2. Apala, Z. Ģuģeru arheoloģiskā kompleksa izpēte. Grām.: ZASM 1990–1991, 9.–10. lpp.

3. *Latvijas senākā vēsture.* Rīga : Latvijas vēstures institūta apgāds, 2001, 463 lpp.

4. *Lībiešu folklorā.* Sast. V.M. Šuvcāne. Rīga : Jumava, 2003, 244 lpp.

5. Radiņš, A. Par iespējām pēc kapulauku materiāla izziņāt latgaļu sabiedrības sociālo struktūru vēlajā dzelzs laikmetā. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*, Nr. 3, 1996, 25.–43. lpp.

6. Radīšs, A. 10.–13. gadsimta senkapi latgaļu apdzīvotajā teritorijā un Austrumlatvijas etniskās, sociālās un politiskās vēstures jautājumi. Grām.: *Latvijas Vēstures muzeja raksti*, Nr. 5 : Arheoloģija. Rīga: N.I.M.S., 1999, 53.–125., 131.–155. lpp.

7. Stikāne, V. Sieviete barbaru sabiedrībā tiesību avotu spoguļi. *Latvijas Vēsture*, Nr. 3, 2002, 20.–24. lpp.

8. Šnore, E. Pārskats par 1966., 1967. un 1969. gada arheoloģiskajiem izrakumiem Doles Vampeniešu I kapulaukā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 857.

9. Šnore, E. Pārskats par 1971. gada arheoloģiskajiem izrakumiem Doles salas augšgala sikākiem pārbaudes izrakumiem. Doles Rauši. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 253.

10. Šnore, E. Pārskats par 1972. gada arheoloģiskajiem izrakumiem Doles Vampeniešu I kapulaukā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 858.

11. Šnore, E. Pārskats par 1973. gada arheoloģiskajiem izrakumiem Doles Vampeniešu I kapulaukā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 943.

12. Šnore, E. Pārskats par 1974. gada arheoloģiskajiem izrakumiem Doles Vampeniešu I kapulaukā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 859.

13. Šnore, E. Lejasdopeļu kapulauks senajā Sēlijā. Grām.: *Arheoloģija un etnogrāfija*, 19. laid. Rīga : Latvijas vēstures institūta apgāds, 1997, 65.–75. lpp.

14. Šnore, E. un A. Zariņa. *Senā Sēlpils*. Rīga : Zinātne, 1980, 235 lpp.

15. Šnore, R. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Mālpils pag. Idiņu kapulaukā 1933. gada jūlijā. Glabājas LNVMA, inv. nr. AA 263.

16. Šperliņš, J. *Senās suitu kāzas un ķekatas*. Rīga, 1938, 161 lpp.

17. Urtāns, V. Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauks (pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem 1961. gadā). Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 83.

18. Urtāns, V. Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauks (pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem 1962. gadā). Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 11.

19. Urtāns, V. Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauks (pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem 1963. gadā). Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 119.

20. Urtāns, V. Aizkraukles Lejasbitēnu kapulauks (pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem 1964. gadā). Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 120.

21. Vasks, A., B. Vaska un R. Grāvere. *Latvijas aizvēsture 8500. g. pr.Kr.–1200. g. pēc Kr.* Rīga : Zvaigzne ABC, 1997, 217 lpp.

22. Viķe-Freiberga, V. *Dzintara kalnā*. Montreal : Helios, 1989, 195 lpp.

23. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1967. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 175.

24. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1968. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 215.
25. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1969. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 222.
26. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1970. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 232.
27. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1971. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 256.
28. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1972. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 276.
29. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1973. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 301.
30. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1974. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 320.
31. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Laukskolas kapulaukā 1975. gadā. Glabājas LU LVI AMK, inv. nr. VI AA 335.
32. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Vējstūros 1967. gadā. Glabājas LNVN AN, inv. nr. AA 385.
33. Zariņa, A. Pārskats par arheoloģiskajiem izrakumiem Salaspils Vējstūros 1968. gadā. Glabājas LNVN AN, inv. nr. AA 386.
34. Zariņa, A. Arheoloģiskie izrakumi Salaspils Laukskolā 1969. gadā. Grām.: RT 1969, 73.–76. lpp.
35. Zariņa, A. *Seno latgaļu apģērbs 7.–13. gs.* Rīga : Zinātne, 1970, 216 lpp.
36. Zariņa, A. Arheoloģiskie izrakumi Salaspils Laukskolā 1971. gadā. Grām.: ZASM 1971, 110. lpp.
37. Zariņa, A. *Libiešu apģērbs 10.–13. gs.* Rīga : Zinātne, 1988, 108 lpp.
38. Zariņa, A. 11. gadsimta vaidu sievietes apģērbs. Grām.: *Etnogrāfs profesors Dr. habil. hist. Saulvedis Cimermanis : bibliogrāfija, darbinieku vēlējumi 70 gadu jubilejā.* Rīga : Latvijas vēstures institūta apgāds, 1999, 229.–237. lpp.
39. Пихо, М.Э. *Металлические украшения сепу XIX–XX вв. : автореферат.* Санкт-Петербург, 1997, 21 с.

Vita Bandere Schmuckstücke von Frauen – eine Forschungsquelle über die Entstehung von Beziehungen zwischen Kulturen

Zusammenfassung

Diese Publikation befasst sich mit dem Frauenschmuck, der in Gräbern von Frauen der drei Volksgruppen – Daugaver Liven, Lettgallen und Selonen – gefunden wurde.

Besonders reichhaltig sind diese Grabbeigaben in der späteren Eisenzeit (von 800 bis zum 1200 n.Chr.). Die Zusammensetzung dieser Schmuckstücke unterscheidet sich bei jeder ethnischen Gruppe. Es ist zu bemerken, dass sich bei diesen Grabbeigaben neben den jeweiligen volkstümlichen Schmucksachen auch Schmuckstücke oder Gegenstände von anderen ethnischen Gruppen befinden. Die Verfasserin versucht nachzuweisen, dass diese "fremden" Schmucksachen nicht nur durch den Handel, sondern auch durch Einheirat der Frauen in deren Besitz gekommen sind. Die betreffende Braut behielt die Schmucksachen, die charakterisch für ihre Volksgruppe waren und nahm auch neue Gegenstände von ihrem Mann an.

In den Frauengräbern der Daugaver Liven findet man unter den Schmuckstücken auch drei Arten von Anhängern: vogel- und pferdchenartige Anhänger sowie Schlüssel. Diese sind nicht bei allen Grabbeigaben zu finden, sondern nur vereinzelt anzutreffen. Daraus kann man folgern, dass diese Anhänger nicht als Amulette zum Schutz gegen das Böse dienten, sondern ein charakteristisches Schmuckstück für jede Besitzerin waren.

IVARS BĒRZIŅŠ

KULTŪRAS DECENTRALIZĀCIJA KĀ LĒMUMU PIENĒMŠANAS LĪMEŅU PĀRSTRUKTURĒŠANA

Profesora M. Ašmaņa "Politikas terminu vārdnīcā" jēdziens decentralizācija skaidrots kā darbība, kas ir pretēja centralizācijai, un arī kā galvenajam turētājam bijušo pilnvaru vai lietu sadale vairāku turētāju starpā [sk. 2, 34].

Decentralizācija ir viens no biežāk sastopamiem apzīmējumiem mūsdienu sabiedrībā notiekošajām reformām. Šo jēdzienu lieto politoloģijā, socioloģijā, ekonomikā, uzņēmējdarbībā, vadības zinātnē u.c.

Apkopojoši varētu teikt, ka decentralizācija ir vadības vienkāršošana, politiski institucionālās varas sadalīšana, tiesisko normu maiņa, demokrātijas ieviešana, ekonomiskās efektivitātes palielināšana, kā arī attīstības projektu veicināšana.

Decentralizāciju var definēt arī kā līdzekli mērķa sasniegšanai. 20. gs. 80. gados D. Rondinelli apkopoja svarīgākos argumentus decentralizācijas ieviešanas nepieciešamībai: plānošanas efektivitātes paaugstināšana, valsts programmu piemērošana reģionālām vajadzībām, sabiedrisko labumu izmaksu samazināšana, reģionālās attīstības atšķirību izlīdzināšanas veicināšana, administratīvās koordinācijas atvieglināšana, pārvaldes atbildības paaugstināšana [16, 134–145].

Decentralizāciju nepieciešams aplūkot kā horizontālu un vertikālu darbību. Ar *horizontālo* decentralizāciju tiek saprasta līdzsvara uzturēšana starp viena līmeņa institūcijām, kā arī paritātes principa ievērošana. *Vertikālajā* decentralizācijā var nodalīt šādus darbības veidus: dekoncentrācija, deleģēšana un devolūcija.

Dekoncentrācija ir biežāk lietotā, taču vismazāk intensīvā metode. Parasti tā ir reformu pasludināšana sabiedrībā. Notiek dažādas pārstrukturēšanās – uzdevumi gan tiek novirzīti zemākstāvošām instancēm, bet galveno lēmumu pieņemšana paliek valsts kompetencē. Dekoncentrācija palielina lokālās pārvaldes līmenī risināmo uzdevumu skaitu, taču nesekmē tās autonomijas pieaugumu.

Krasāka reformu metode ir *deleģēšana*, kur jau varam runāt par dažādu sabiedrības sektoru (valsts, privātais, sabiedriskais) saplūšanu. Te ir iespējami vairāki varianti:

- 1) uzdevumu un atbildības nodošana (deleģēšana) zemākstāvošam pārvaldījumam;
- 2) jaunu vienību veidošana (nevalstiskās organizācijas, arī privātas struktūras), kuras ir atbildīgas valdības priekšā. Tātad runa ir par sabiedrisku uzdevumu deleģēšanu, saglabājot valsts ietekmi.

Ar deleģēšanu saprot arī *privatizāciju*, kas kopš 80. gadiem funkcionē kā apkopojošs termins ekonomikā, menedžmentā un politikā. Attiecības starp privāto un valstisko mainās ne tikai bijušajās sociālistiskajās valstīs, bet arī Rietumeiropā. Praksē privatizācija bieži tiek raksturota kā *denacionalizācija*, *debirokratizācija*, *autonomija*, *tirgus liberalizācija* un arī kā *decentralizācija*.

Valstiskās pārraudzības samazināšanās vienlaikus rada priekšnosacījumus privāto iniciatīvu attīstībai, kas savukārt saistās ar jauniem izaicinājumiem un iespējām. Atšķirība šeit ir tā, ka dekoncentrācijas gadījumā mēs runājam par pārmaiņām viena sektora (piemēram, valsts) ietvaros, bet deleģēšanas gadījumā – par sektoru saplūšanu. Deleģēšanas metode paredz krasāku darbību, un valdībai tās īstenošana nav viegls uzdevums.

Devolūcija ir tiesību un īpašuma pāriešana citās rokās. Tas nozīmē, ka viss lēmumu komplekts tiek nodots lokālai pārvaldei, nesaglabājot nacionālu pārraudzību, saskaņošanu un kontroli. Tikai šādā gadījumā mēs varam runāt par devolūciju. Devolūcija ir politiska decentralizācija un tiesiski garantēta neatkarība.¹

Dekoncentrācijai un deleģēšanai vislabākie tiešie efekti ir lokālajā līmenī [7, 64]. Tomēr uzdevumu dekoncentrācijai parasti neseko atbilstoša resursu dekoncentrācija. Lai mobilizētu kultūras, ekonomiskos un politiskos resursus reģionālā un lokālā līmenī, vadības zinātnē priekšplānā tiek izvirzītas abas šīs metodes.

Lai varētu precīzi novērtēt reformu mērķus un uzdevumus, ir skaidri jāformulē *decentralizācijas kategorijas*. Šeit izmantojams Dž. Koena un S. Petersona piedāvātais dalījums.

Politiskā decentralizācija – lēmumpieņemšanas varas nodošana pilsoņiem, vai to izvēlētiem pārstāvjiem, un tas paredz demokrātijas, pilsoniskās sabiedrības, trešā sektora, NVO attīstību [4, 24].

¹ Piemēram, Vācijā kultūras nozares attīstība ir pavalstu pārziņā (to garantē valsts federālā uzbūve).

Administratīvā decentralizācija – hierarhiska un funkcionāla varas sadalīšana (pārdalīšana) starp centrālo un reģionālo pārvaldību. Uzdevumu izpilde tiek deleģēta, paaugstinās koordinācija, lai kooperācijas ceļā sasniegtu nospraustos mērķus [12, 42].

Telpiskā decentralizācija – pilsētas un reģionālā plānošana; stratēģiju veidošana, ar kuru palīdzību regulēt cilvēku un aktivitāšu koncentrēšanos konkrētos reģionos.

Ekonomiskā decentralizācija – efektivitātes kāpināšana, mērķu sasniegšana, lietojot izmaksu samazināšanas stratēģiju. Šim decentralizācijas veidam ir divi stratēģiskie virzieni:

- a) tirgū orientēta decentralizācija – ekonomikas liberalizācija un privatizācija, kas veicina ražošanas un saražotā izplatīšanas iespējas tirgus ekonomikas apstākļos;
- b) finanšu decentralizācija – pārmaiņas valsts naudas plūsmā, kas notiek līdz ar politisko un administratīvo decentralizāciju [13, 77].

Svarīgs princips decentralizācijas sekmīgā norisē ir *subsidiaritāte*, respektīvi, lēmumu pieņemšana un valsts uzdevumu izpilde iespējami zemākā līmenī, kā arī centrālās varas iesaistīšanās tikai izņēmuma gadījumos [5, 11].

20. gs. 80. gados, kad prāvā daļā Eiropas valstu krasī samazinājās kultūrai atvēlētais budžets, aizvien lielāka uzmanība tika pievērsta ekonomiskās lietderības izvērtēšanas jautājumiem. Mainījās viedokļi par kultūras un tirgus attiecībām. B. Raskijs savā pētījumā "Kultūrpolitika(as) Eiropā – nacionālo valstu nosacījumi" kā vienu no jaunajām kultūrpolitikas tendencēm šajā laikā norāda tieši decentralizāciju [15]. Dažādos Eiropas reģionos tā izpaudās gan kā teritoriāla un finansiāla, gan arī kā institucionāla pārdale. To var raksturot arī kā politisku, finansiālu un administratīvu mērķi. Politiskā aspektā decentralizācija ir saistīta ar rūpēm par kultūru globalizācijas un komercializācijas apstākļos, ar likumdošanas un finansiālo līdzekļu palīdzību tā aizsargā nacionālo kultūras industriju un nekomerciālo vidi. Finansiālā aspektā tā nozīmē centralizētās finanšu pārdales dažādošanu, veidojot komplementāru finansējuma modeli. Administratīvā aspektā tiek veiktas reformas, lai atbrīvotu valsti no lēmumu pieņemšanas un finanšu pārdales procesa.

90. gadu vidū arī Latvijā tika pieņemti pirmie kultūrpolitiskie lēmumi un veikti pētījumi kultūras nozares decentralizācijā. Jau "Latvijas valsts kultūrpolitikas pamatnostādņēs" kā atsevišķs uzdevums ir minēts:

"4. Veicināt decentralizāciju kultūras pārvaldē, kultūras institūciju darbībā

un finansēšanā; noteikt kultūratbildību visos līmeņos – valstiskajā, pašvaldību, sabiedriskajā un individuālajā.

5. Sekmēt novadu kultūras tālāku attīstību, kultūras centru veidošanos ārpus Rīgas; nodrošināt visā Latvijā pilnvērtīgu kultūrvidi (*dekonzentrācija*).” [11]

1995. gadā Latvijā tika nodibināta Nacionālā kultūras padome – sabiedriska padomdevēja struktūra valsts kultūrpolitikas veidošanai un kultūras procesu veicināšanai.² Kultūras infrastruktūras administrēšanā piedalās arī citas ministrijas, kuru pārziņā atrodas atsevišķas kultūras institūcijas. Ar kultūrizglītības iestāžu darba administrēšanu nodarbojas Izglītības un zinātnes ministrija. Būtu vēlams, lai arī citas ministrijas, īpaši Ārlietu ministrija, aktīvāk iesaistītos kultūras procesu organizēšanā. Ziņojumos par kultūrpolitiku vienmēr tiek uzsvērts, ka, uzlabojoties sadarbībai, var tikt uzlabota kultūrvide (*horizontālā decentralizācija*).

Latvijā noteiktu kultūrpolitikas sfēru aptver arī pašvaldības, kuru funkcijas un pienākumi noteikti likumā “Par pašvaldībām”. Kultūras procesu vadības jomā kā vidutāji starp valsti un pašvaldību darbojas valsts kultūras inspektori. Viņi isteno valsts kultūrpolitiku Latvijas reģionos un pēc sava statusa ir Kultūras ministrijas ierēdņi, kurus amatā ieceļ kultūras ministrs, savu rīkojumu saskaņojot ar attiecīgo pašvaldību (*dekonzentrācija*).

Latvijas kultūras finansēšanas sistēmā progresīvs bija 1998. gadā pieņemtais lēmums nodibināt Valsts Kultūrkapitāla fondu (VKKF). Būtiski bija tas, ka VKKF nepārraudzītu valsts ierēdņi, bet padome. Tātad – kaut valsts dibināta struktūra, tomēr līdzekļu sadales un pamatkapitāla apsaimniekošanas ziņā tā būtu neatkarīga (*finansiāla decentralizācija*, kā arī *deleģēšana*).

Būtiska demokrātiskas sabiedrības iezīme ir arī kultūras administrācijas decentralizācija. Pieņemot lēmumus par finansēm, svarīga loma ir kompetentiem, politiski neatkarīgiem ekspertiem. Lielākai vajadzētu būt arī plašu sabiedrības slāņu līdzdalībai lēmumu pieņemšanā.³ Eiropas Padomes kultūras ekspertu 1998. gada ziņojumā (“Kultūrpolitika Latvijā”) ir konstatēts, ka

² Konsultatīvs orgāns, zināma decentralizācija. Visos vēlākajos kultūrpolitikas pētījumos tiek uzsvērts šīs institūcijas nozīmība, taču valsts, šajā gadījumā Kultūras ministrija, bieži vien nav kooperatīvs sadarbības partneris.

³ Šeit kā piemēru varētu minēt Šveices tiešo demokrātiju kultūrpolitikas sfērā – tur par svarīgiem finansiāliem lēmumiem tiek rīkota tautas nobalsošana, kā tas notika, piemēram, jautājumā par Pikaso gleznu iepirkšanu valsts muzejā.

centrālajai administrācijai ir galvenā loma valsts kultūrpolitikas noteikšanā un finanšu principu izstrādāšanā [10]. Nozares galvenais pārvaldes orgāns ir Kultūras ministrija, kura īsteno veicinošas, koordinējošas, informatīvas un kontroles funkcijas. Tika uzsvērtā nepieciešamība pēc lielākas sadarbības starp valsts un privāto sektoru – šī sadarbība no valsts puses tiek realizēta visai negribīgi, tomēr, tikai tai pastāvot, ir iespējams attīstīt kultūras sektoru atbilstošā un “modernā” kvalitātē.

Pēc Kultūras ministrijas pasūtījuma 1999. gadā izstrādātajā koncepcijā “Kultūras decentralizācija” ir konstatēts, ka, Latvijai atjaunojoties kā neatkarīgai valstij, jauni uzdevumi izvirzās arī Kultūras ministrijai. Mūsdienu apstākļos ministrijai jāpilda jaunas funkcijas – tās pamatmērķis ir veidot un koordinēt Latvijas valsts kultūras un kultūrizglītības politiku. Taču šīs politikas realizācijas instrumenti ir palikuši iepriekšējie – atsevišķu struktūru un projektu finansēšana. Koncepcijā tiek uzsvērts, ka Latvijā pastāv neatbilstība starp valsts kultūrpolitikā formulētajiem principiem un to realizēšanas iespējām⁴ [1, 6]. Visām kultūras apakšnozarēm vienoti var būt tikai vispārējie decentralizācijas principi: valsts kultūras politikas realizācijas iespēju saglabāšana Latvijā arī pēc kultūras decentralizācijas īstenošanas.

Decentralizācijas orientācija uz to, lai valsts institūcijas tiktu maksimāli atbrīvotas no tām nespecifisku funkciju izpildes.

Vadības lēmumu pieņemšanas maksimāls tuvinājums kultūras institūcijām, kuras šos lēmumus realizē.

⁴ Šādu situāciju rada kultūras pārvaldības procesu sadalījums pa kultūras apakšnozarēm, kur katra apakšnozare cenšas patstāvīgi, mazumā esošu resursu apstākļos risināt savas problēmas. Kultūras politikas pamatnostādņu īstenotājas ir galvenokārt valsts un pašvaldības kultūras institūcijas. Procesā maz ir iesaistītas nevalstiskās institūcijas. Galvenais finanšu avots ir valsts un pašvaldību budžets. Dominē nevis sniegtā pakalpojuma, bet institūciju finansēšanas sistēma. Pastāv neracionāls valsts, pašvaldību un nevalstisko institūciju kompetences un atbildības sadalījums, kā rezultātā tiek ierobežota jaunu dalībnieku ienākšana kultūras sfērā un papildu iespēju (ieskaitot finansiālu) radišana kultūras jomā.

Funkciju decentralizēšanai var būt gan pozitīvas, gan negatīvas sekas. Pozitīva ir to nonākšana optimālākajā izpildes vietā, negatīva – to pazaudēšana. Nav iespējams runāt par deleģēšanu citam līmenim, kamēr nav skaidri zināms, kāds ir šis līmenis (tā organizatoriskā struktūra, pārvaldāmie apjomi utt.). Būtisks jautājums ir finansējuma pieejamība deleģēto funkciju izpildei.

Īpašs uzdevums ir **kultūras nozarē iesaistīto cilvēku sagatavošana**. Pirmais solis decentralizācijas procesā ir noskaidrot strādājošo informētību un izpratni par tās būtību, iespējamiem modeļiem. Vērtējot īstenošanas perspektīvas, ieguvumam vajadzētu pārsniegt zaudējumus, pretējā gadījumā reformai nebūs nekādas jēgas.

Pētījumi “Kultūras decentralizācija, sociālo procesu analīze” un “Atsevišķu sabiedrības grupu attieksme pret dažādu iespējamo kultūras decentralizācijas mehānismu izmantošanu Latvijā” (1999) tika veikti, lai noskaidrotu kultūras nozarēs strādājošo gatavību radikālām pārmaiņām [3; 8]. Svarīga ir attieksme pret valsts un pašvaldības kultūras institūciju kā uzņēmēj sabiedrību (*ekonomiskā, tirgū orientētā decentralizācija*). Šeit respondentu vidū valda vienprātība – šāda darbība netiek atbalstīta. Konceptcija paredz arī svarīgas pārmaiņas finansēšanas principos, dotāciju piešķiršanas, kā arī finansiālo līdzekļu piesaistes kārtībai (*ekonomiskā, finanšu decentralizācija, daļēji pat deleģēšana*). Arī šeit kultūras institūciju darbinieki uzskata, ka nepieciešams lielāks finansiālais atbalsts no valsts un pašvaldības, viņi nav gatavi paši piesaistīt līdzekļus un uzskata, ka viņiem tas arī nebūtu jādara.

Aptaujas rezultāti parāda, ka daļa kultūras darbinieku ir neapmierināta ar esošo stāvokli un ir gatavi pārmaiņām, taču ar decentralizāciju saistīto īpašumu veidu maiņu un finanšu piesaisti pārsvarā neatbalsta. Šeit ir nepieciešams rūpīgs sagatavošanās darbs: kultūras sfērā strādājošo informēšana un apmācība. Sasteigta politika var radīt zaudējumus gan kultūrai, gan kultūras nozarē iesaistītajiem cilvēkiem.

Nacionālās programmas “Kultūra” izveide 2000. gadā bija jauns posms Kultūras ministrijas īstenojamajā stratēģijā. Viens no svarīgākajiem programmas mērķiem ir veicināt kultūras decentralizāciju un kultūras attīstību novados [14, 180]:

- savienot strukturālo un funkcionālo pieeju kultūras pārvaldībā,
- izveidot efektīvāku kultūras pārvaldīšanas mehānismu; nošķirt valsts, pašvaldību un privāto institūciju atbildību kultūras jomas uzturēšanā un finansēšanā,

- nošķirt valsts atbildībā obligāti paturamās un atbalstāmās kultūras norises (kultūras pamatbudžeta finansējums) no konkursa kārtībā atbalstāmām norisēm (VKKF finansējums).

Aplūkojot šo uzstādījumu risinājumu programmā "Kultūra", ir jāsecina, ka tas netiek veikts. Nav konkrētu piedāvājumu reģionālajā, pašvaldību, kā arī nevalstisko, privāto un vispār kultūras institūciju līmenī. Tas pats sakāms par horizontālo un vertikālo decentralizācijas principu ieviešanu.

Ari skatot teorētisko uzstādījumu realizāciju dzīvē, diemžēl ir jāstopas ar pretdarbībām. Ļoti simptomātisks ir VKKF gadījums. VKKF bija iecerēts kā veidojums, kas būtu pasargāts no politiķu ietekmes un līdz ar to būtu neatkarīgs kultūras norišu finansēšanā; naudu tajā nedalītu ierēdņi vai politiķi, bet atzīti attiecīgo kultūras nozaru eksperti. Galu galā VKKF tomēr tika iekļauts Kultūras ministrijas budžetā. Pamatā jautājums ir šāds: kā politiķi var sadalīt naudu, ja viņi nepārzina kultūras procesu? Prakse rāda, ka ministru neatbildētais jautājums par viņu redzētajām oriģinālfilmām radīja pēkšņu krīzi kino nozarē, apdraudētu budžeta finansējumu, ko spēja nolīdzināt tikai intensīvs izskaidrošanas darbs.

Neiedziļinoties visos pamatojumos, ka nodokļi jāsakārto atbilstoši Eiropas Savienības normām, ka kultūras finansējums nevar būt atkarīgs no tabakas lietošanas daudzuma, tomēr jāsecina, ka VKKF iekļaušana valsts budžetā ir solis atpakaļ centralizācijas virzienā, pretim iespējai atkal politiski ietekmēt un kontrolēt naudas plūsmu.

Viena no pamatproblēmām ir valsts budžeta reformas nepieciešamība. Tās uzdevums būtu izveidot vairākpakāpju finansējuma sistēmu [17]. Pamatfinansējums kultūras organizācijām neatkarīgi no to juridiskā statusa nāktu no Kultūras ministrijas budžeta (pārtraucot ieilgušo padomju laika praksi, ka Kultūras ministrija atbalsta tikai valsts dibinātas organizācijas), īstermiņa projekti tiktu finansēti fondu konkursu kārtībā (*finansiālā decentralizācija*).

Atzīstot, ka līdzšinējās pārmaiņas ir fragmentāras, Kultūras ministrijā jau ilgāku laiku tiek gatavota radikāla pārvaldes un finansēšanas reforma, kuru varētu ieviest 2007. gadā. Ikvienu kultūras institūciju neatkarīgi no tās dibinājuma veida varētu pretendēt uz valsts finansējumu. Tās darbība tiktu izvērtēta pēc iesniegtā stratēģiskā plāna, kas sastādīts trim gadiem un kurā būtu atspoguļota atbilstība kultūrpolitikas mērķiem, prioritātēm, kā arī plānotie rezultāti un

valsts līdzekļu izlietojuma lietderīgums. Tātad – kultūrpolitikas realizācijas *deleģēšana* pašvaldību, nevalstisko, kā arī privāto institūciju rokās.

Decentralizācija nav pašmērķis, bet gan politikas instruments demokrātiskā valstī [6, 23–38]. Decentralizācija ir demokratizācijas procesa reformu sastāvdaļa [18, 54]. Tomēr tā nebūtu jāuzskata par problēmu risinājuma brīnumlīdzekli. Nozīmīgs faktors šajā procesā ir politiskā griba, finansiālo un cilvēkresursu pieejamība.

Ir svarīgi novērtēt iespējamās ieguvumus, kā arī zaudējumus, kas varētu rasties decentralizācijas reformu rezultātā. Vai politiskās izlemšanas nodošana pašvaldību līmenī attīsta investīciju pieplūdumu un kurš no sektoriem (valsts, privātais, sabiedriskais) ir vispiemērotākais pilnvērtīgai kultūras nozares attīstībai?

Ir jāatbild arī uz vairākiem citiem jautājumiem:

- Vai sabiedrisko pakalpojumu kvalitāte līdz ar valsts uzdevumu decentralizāciju ir uzlabojusies?
- Vai reģionālās un lokālās institūcijas ir ieguvušas lielāku brīvību lēmumu pieņemšanā? Kā dažādos līmeņos tiek sadalīti finanšu resursi?
- Vai reģionu starpā ir vērojama izlīdzināšanās tendence?

Decentralizācija ir svarīgs ilgtermiņa uzdevums, to pat var uzskatīt par tādu kultūrpolitikas nosacījumu, kura izpilde ļauj realizēt pārējos mērķus.

Šādi izvērtējot decentralizācijas procesu Latvijā, varam secināt, ka teorētiski un arī politiski administratīvo institūciju līmenī ir vērojama noteikta attīstība un jauninājumi, taču realitātē joprojām nākas sastapties ar organizatoriskām grūtībām, kā arī ar centralizēto spēku pretdarbību. Ir loģiski, ka valsts mēģina saglabāt mantoto monopolstāvokli sabiedrībā, sociālajā sfērā un it sevišķi ekonomikā. Kārdinājums ir liels – kamēr politiskā vara nav atdalīta no īpašuma, iespējas izvirzīties pirmām kārtām ir šīs varas turētājiem.

Literatūra

1. Ābele, Druvis. *Koncepcija "Kultūras decentralizācija"*. Rīga, 1999.
2. Ašmanis, Miķelis. *Politikas terminu vārdnīca*. Rīga : Zvaigzne ABC, 1999.
3. *Atsevišķu sabiedrības grupu attieksme pret dažādu iespējamo kultūras decentralizācijas mehānismu izmantošanu Latvijā*. Rīga : Baltijas datu nams, 2000.

4. Cohen, John M. and Stephen B. Peterson. *Administrative Decentralization. Strategies for the 1990s and beyond*. Harvard, 1995.

5. Illy, Hans F. und Klaus Schimitzek (Hrsg.). *Entwicklung durch Dezentralisierung?* München : Minerva Publikation, 1986.

6. Illner, Michal. Decentralization reforms in Central and Eastern Europe and the CIS after 1989 : aims, problems and solutions. In: *Decentralization : Conditions for Success*. New York : United Nations, 2000.

7. König, Klaus. *Verwaltungsstaat im Übergang. Transformation, Entwicklung, Modernisierung*. Baden-Baden : Nomos Verlagsgesellschaft, 1999.

8. *Kultūras decentralizācija, sociālo procesu analīze*. Rīga : Baltijas datu nams, 2000.

9. *Kultūrpolitika Latvijā un Eiropas kultūras procesi*. Rīga : LR Kultūras ministrija, 1999.

10. *Kultūrpolitika Latvijā : Eiropas Padomes ekspertu ziņojums*. Sast. Dorota Ilčuka. Strasbūra 1998.

11. *Latvijas valsts kultūrpolitikas pamatnostādnes*. Rīga : LR Kultūras ministrija, 1996.

12. Mayntz, Renate und Fritz Scharpf (Hrsg.). *Gesellschaftliche Selbstregelung und politische Steuerung*. Frankfurt; New York, 1995.

13. Metzger, Ulrich: *Dezentralisierung in Entwicklungsländern. Finanzielle Dezentralisierung und Sustainable Human Development*. München : Ergon Verlag, 2000.

14. *Nacionālā programma "Kultūra" 2000–2010*. Rīga, 2001.

15. Rásky, Béla. Kulturpolitik(en) in Europa – die nationalstaatlichen Rahmenbedingungen. In: Ellmeier, Andrea und Béla Rásky. *Kulturpolitik in Europa – Europäische Kulturpolitik?* Wien, 1997, S. 3–106.

16. Rondinelli, Dennis A. Government decentralization in comparative perspective : theory and practice in developing countries. *International Review of Administrative Sciences*. No. 2, 1981, pp. 133–145.

17. Tjarve, Baiba. Reformas Kultūrkapitāla fondā vai Kultūras ministrijā? *Diena*. 2003, 2. aug.

18. Weidner, Holger. Querschnittauswertung der Serienevaluierung "Dezentralisierung". In: Bodemer, Klaus (Hrsg.) *Subsidiaritätsprinzip, Dezentralisierung und local Government – Konzeptionelle Fragen und Fallbeispiele aus drei Kontinenten*. Hamburg, 2000.

Ivars Bērziņš

Kulturdezentralisierung als Neustrukturierung der Beziehungen der Entscheidungsebenen

Zusammenfassung

Die Abwendung vom "demokratischen Zentralismus" brachte es mit sich, daß die Frage einer dezentralisierten Verwaltung besondere Bedeutung erhielt.

Der Gebrauch des Begriffes Dezentralisierung ist vertreten in verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen, wie Politikwissenschaft, Betriebswirtschaft, Soziologie, Nationalökonomie und Verwaltungswissenschaft.

Dezentralisierung kann allgemein als Übertragung von legaler und politischer Autorität über Planung, Entscheidungsfindung und administrativem Management von der Zentralregierung auf lokale Verwaltungseinheiten, halbautonome und überstaatliche Organisationen, Kommunalverwaltungen oder nichtstaatliche und private Organisationen definiert werden.

Als Komponenten von Dezentralisierungsstrategien können folgende Teilbereiche genannt werden: politische, administrative und finanzielle Dezentralisierung.

Dezentralisierung im Kulturbereich ist kein Selbstzweck, sondern instrumentale Politik; sie ist Voraussetzung einer leistungsfähigen und entwicklungsorientierten öffentlichen Verwaltung im demokratischen Rechtsstaat. Um die Dezentralisierungspolitiken im Kulturbereich auf den verschiedenen Analyseebenen zu bewerten, soll auf folgende Fragen zurückgegriffen werden: "Hat sich die Qualität der öffentlichen Dienstleistungen durch die Dezentralisierung staatlicher Aufgaben verbessert? Verfügen die dezentralisierten Verwaltungseinheiten über mehr Entscheidungsfreiheit? Wie verteilen sich die finanziellen Ressourcen? Gibt es eine Tendenz zur Angleichung der Lebensverhältnisse in den verschiedenen Regionen?"

Unterzieht man die Dezentralisierungsprozess im Kulturbereich Lettlands einer Bewertung, so lässt sich feststellen, dass auf dem Papier und auf der Ebene der politisch-administrativen Institutionen beachtliche Fortschritte und Neuerungen bestehen, dass es aber noch immer Probleme im Hinblick auf die Einrichtung der neuen Verwaltungsstrukturen und Widerstände zentralistischer Kräfte gibt.

TATJANA BICJUTKO

MUTVĀRDU VĒSTURE MŪSDIENĀS: RODIJA DOILA MEMUĀRI "RORIJS UN ITA"

Mūsdienās tiek uzskatīts, ka vienas patiesības un pilnīgi ticamu atmiņu nav. Šādu viedokli akceptē arī intelektuālā vide. Nav nekā pārsteidzoša, ja vienus un tos pašus notikumus cilvēki atceras atšķirīgi, mainot notikumu hronoloģisko secību vai kā citādi aprādot to subjektīvo nozīmīgumu.

Autobiogrāfijai kā literāram atmiņu traktējumam raksturīga plaša formu daudzveidība. Lai arī autobiogrāfiskajā žanrā rakstniekam it kā pieder viss unikālās un privātās informācijas kopums, tuvinājumi objektivitātei ir mainīgi. "Atmiņas ir plastiskas, un, savus materiālus lietojot, autobiogrāfijas rakstnieks tos atjaunina." [5, *biography*]

Biogrāfisko un autobiogrāfisko sacerējumu autori atrodas faktu sprostā, un tajā pašā laikā svarīgākā dzīves "apraksta" iezīme ir mēģinājums radīt notikumus no jauna un tieši tādā veidā, kā tie ir izjusti. Tomēr fakta un tā tēlainās rekonstrukcijas robežlīnija nav skaidra, tādēļ dzīvesstāsts, dabiski, sliecas uz daiļliteratūras pusi. Šī iezīme palīdz izprast, kāpēc šodien pagājības notikumu aprakstīšana literārā formā atbilst publikas gaumei. "Racionāls iemesls biogrāfijas rakstīšanai ..ir intelektuālo pārsteigumu vēriens, ko rada biogrāfijas rakstīšanas ieražas. Gandrīz vienmēr biogrāfija liek rakstniekam izpētīt teritoriju, kurā viņš parasti neieiet." [8]

Memuāri kā autobiogrāfijas forma intīmi centrējas uz atmiņām, sajūtām un emocijām, un atmiņa saglabā lielākoties pagātnes pārdzīvojumu iespaidus, nevis kailus faktus [11, *autobiography*].

Izcilā mūsdienu īru rakstnieka Rodija Doila (*Roddy Doyle*, dz. 1958) grāmata "Rorijs un Ita" (*Rory and Ita*) pārliciecināti iekļaujas memuārzanra ietvaros. Apgādi un dažnedažādas avīzes ir augstu novērtējuši Rodija Doila daiļliteratūru, īpaši uzsverot viņa "spožos dialogus" un "žilbinošo prasmi atdzīvināt ikdienišķo" [9]. Taču "Rorijs un Ita" ir autora pirmais mēģinājums dokumentālā formātā.

Biju jau izlasījusi samērā nesen izdoto Doila grāmatu ("Rorijs un Ita" ir publicēta 2002. gada novembrī), kad, sērfojot internetā, konstatēju, ka apskatos un

lasītāju komentāros par šo darbu ir pārsteidzoši daudz negatīvu vērtējumu. Mēģināju rast izskaidrojumu šai, manuprāt, neadekvātajai reakcijai un tādēļ pievērsos vēstījuma stratēģijas izpētei grāmatas "Rorijs un Ita" tekstā.

Vispirms jāatzīmē, ka šī atmiņu stāsta temats ir visai parasts – rakstnieka vecāku dzīve, tomēr vienlaikus "Rorijs un Ita" ir savā ziņā jauninājums memuāržanrā.

Sākotnēji šis darbs nebija iecerēts kā grāmata, bet gan kā audioieraksti, kas domāti vienīgi paša ģimenei. "Kā vairums cilvēku, kuriem ir bērni," saka Rodijs Doils, "es sāku iedomāties savu bērnību un sāku tēvā un mātē saskatīt nevis vecākus, bet cilvēkus. [...] Es apjēdzu, ka gribētu zināt vairāk. Tādēļ sāku reizi pa reizei savus vecākus intervēt, lai pierakstītu viņu balsis un stāstus. [...] Es biju iedomājies, ka tas ir tipisks parasta pāra dzīvesstāsts, kurā nenotiek nekas dramatisks. Taču šim parastajam pārim iekrita būt mūsdienu Īrijas valsts vēstures vidū." [10] Divdesmito gadu sākumā dzimušie un 1951. gadā salaulātie Rorijs un Ita atsedz Īriju visā 20. gadsimta transformāciju sarežģītībā.

"Rorijs un Ita" ir personisku atmiņu kopojums, kas stāsta par Doila vecāku pārdzīvoto: lieliem notikumiem un sīkiem starpgadījumiem, taču svarīgi ir tas, ka atmiņas pieder Rorijam un Itai un tās ir izteiktas viņu pašu vārdiem. Mērķis ir uzkrāt informācijas kristālus, kuri nekad neparādīsies "oficiālajā" vēsturē un, ja netiks saglabāti, drīz aizies nebūtībā.

Grāmatu "Rorijs un Ita" nevar pielīdzināt tiem kičigajiem sacerējumiem, kuri mūsdienu Īrijā ļoti bieži pretendē saukties par literāriem memuāriem un vēsturiskiem romāniem. "Īri par vēsturi raksta tikpat bieži kā angļi par priekšpilsētas dzīvi. No vienas puses Īrijā ir bijis daudz vēsturisku notikumu, vairums no tiem ir ļoti vētraini, un tie viegli pārtop aizraujošā beletristikā. No otras puses, individualizētu tēlu izmantošana plašākas vēstures atainošanā vienmēr ir bijusi raksturīga īru literārajai tradīcijai, tā ir prātīga taktika zemē, kurā dalījumam privātajā/publiskajā vienmēr ir bijusi mazāka nozīme nekā tur, viņpus ūdenim¹." [4]

Tomēr "šajās grāmatās attēlotā Īrija – varmācīga, noplicināta, baznīcas nomākta – nevar vairs eksistēt. Darot to, ko nav paveikuši angļi, visu īru rakstnieku pienākums ir formulēt, ko tas nozīmē – būt par īru, daļēji to prasa viņu pašmitologizācija (*self-mythologizing*), daļēji tas, ka viņi paši ir noguruši no iesīkstējušajiem stereotipiem par sevi." [1] Ņemot vērā šīs tendences, "Rorijs un

¹ Oriģinālā – *across the water*, t.i., Anglijā.

Ita" apgāž žēlabu un nabadzības caustrāvotos tradicionālos īru memuārus un tajā pašā laikā perfekti iedzīvina tradicionālo katolisko uzskatu par dzīvi kā formu, kura tai ir jāpieņem [2, 129].

Arēji grāmata seko memuāru literatūras tradīcijām, tekstu papildina stāstītāju fotogrāfijas. Parindes (zemteksta piezīmes), kas parādās vai katrā otrajā lappusē, arī ir tradicionālā diskursa rekvizīti, taču šīs piezīmes tekstā funkcionē neierasti. Sākumā tās iezīmē sakritības stāstītāju bērnībā, kas citādi varētu pāriet garām nepamanītas; piemēram, par faktu, ka Nolana kungs, Itas ģimenes oglinieks, bijis arī Rorija vecāku mājas saimnieks, mēs uzzinām no parindes [sk. 3, 29]. Abas ģimenes pirkušas pienu pie viena pārdevēja; šajā gadījumā parinde informē ne tikai par sakrītīgo faktu, bet arī par līdzīgām sajūtām attieksmē pret šo cilvēku [turpat, 47].

Tikšanās ar vienu no kalponēm, kas figurē tekstā, tiek pārcelta uz parindi [turpat, 36]. Tas, jādomā, darīts tādēļ, lai nepārtrauktu lineāro vēstījuma struktūru. Tekstā jaušama apzināta izvairīšanās no jebkādas notikumu gaitas apsteigšanas vai atskata pagātnē (*flashforward* un *flashback*), izņēmumi tiek pieļauti tikai pāris reizi. Kad vien rodas nepieciešamība aintai piešķirt papildu dimensiju, attīstīt stāstījumu, sniegt lasītājam plašāku perspektīvu, parindes kļūst neaizstājamās.

Dažas parindes ir patiesi vēsturiskas, enciklopēdiskas norādes – Rorijs un Ita atceras filmas, bet zemsvītrā tiek dotas norādes no Halivela filmu ceļveža (*Halliwel's Film Guide*) vai kāda cita avota, kas saistīts ar viņu atmiņām. Sinhrona reakcija un neliela atmiņas retuša veido personisku stāstījumu, kas tiek salīdzināts un reizēm pretstatīts diahroniski veidotam vispāratzītajam viedoklim.

Atmiņu grāmatā rakstnieks Rodijs Doils formāli neeksistē, viņa klātbūtne jūtama tikai parindēs, bet tieša klātbūtne – vienā vienīgā piezīmē.

Parindēs akcentēta arī vecāku uzskatu nesakritība par atsevišķām detaļām, piemēram, par laulības gredzenu cenu [turpat, 197]; šī pieeja, kam vienlaikus ir iegaumēšanas un vēstījuma efekts, akcentē teksta mutvārdu būtību. "Mutvārdu saziņa apvieno cilvēkus grupās. Rakstīšana un lasīšana ir individuālas darbības, kuras liek psihei pievērsties sev." [7, 69]

Pozitīvajās atsauksmēs Doila grāmata nosaukta par mutvārdu vēstures darbu, uzsvērts, ka tā piedāvā jaunu standartu memuāriem un biogrāfijām. Tas daļēji izskaidro apvainojumus paviršībā, jo aplūkotajiem memuāriem, kuri ir radīti mutisku atmiņu brīvas plūsmas formā, trūkst mūsdienu literatūrai tik ļoti

raksturīgās introspekcijas. "Rorijā un Itā" dzīvesstāsts ar tā ikdienišķo notikumu trivialitāti, līdzīgi tradicionālā mutvārdu vēstījuma varoņdarbiem, aizstāj rakstpratēja teicēja iekšējos meklējumus [turpat, 150].

Grāmatas beigās gan parādās neliels apcerīgums; ceļa pārbūvēšanas aina uzskatāmi parāda visapkārt notikušās pārvērtības un liek lasītājam izvērtēt laiku, kas aiztecējis kopš vēstījuma sākuma. Tomēr šis apcerīgums nav mākslīgs – Rorijam un Itai, topot aizvien vecākiem, atskatišanās pagātnē kļūst par viņu ikdienas dzīves rutīnu.

Principi, pēc kuriem veidota grāmata, atgādina atgriešanos pie mutvārdu tradīcijas "šķīstības" un mēģinājumu sasniegt kādreizējo dabiskumu. Tekstā nav ironijas – izņemot retus gadījumus, kad tā pavīd kontekstā, un šis ironijas trūkums pie tā nepieradušam mūsdienu lasītājam reizēm kļūst par traucēkli.

"Rorijā un Itā" nav ne noslēguma, ne kulminācijas struktūru. To vietā lasītājs atklāj seno, no epizodēm konstruēto sižetu, kas veidots divos paralēlos lineāros vēstījumos.

Neraugoties uz teksta ārējo viekāršību, vecāku atmiņu "ierakstītājs" ir veicis lielu darbu, jo pastāv "noteikta nesaderība starp lineāru sižetu.. un mutvārdu atmiņām" [turpat, 145, sk. arī 147]. Turklāt mēs nevaram būt pārliecināti, ka savu vecāku mutvārdu stāstījumus Doils ir "tekstualizējis" vārds vārdā.

Turklāt Doila memuāri nav kanoniski tradicionālā biogrāfiskā vēstījuma ziņā. Derētu atgādināt faktu, ka mutvārdu atmiņa visbiežāk vērsas pie heroiskām personībām vai personībām ar izcilām īpašībām [turpat, 70]. Runājot par memuāriem, tie, tāpat kā plašākas autobiogrāfijas un biogrāfijas, vienmēr ir bijuši diezgan tradicionāli šajā ziņā. Tādēļ, pievērsoties šī žanra literāram darbam, lasītāji ne vienmēr ir gatavi vērot vienkāršu, ikdienišķu dzīvi vai, kritiķu vārdiem runājot, "visai rimtam stāstam par vienkāršu pāri, kuru ģimenes nebi ja ne bagātas, ne nabagas" [6].

Divi teicēji – rakstnieka tēvs un māte – stāsta pēc kārtas; katra nodaļa vai epizode sākas *in medias res* jeb ar lietas būtību. Iesākumā katrs nodaļu pāris iet līdztekus, tas ir, katram nodaļu pārim ir viens un tas pats laika ietvars. Abi stāstītāji piedzīvo vienus un tos pašus notikumus, apgūst vienu un to pašu pieredzi; īpaši tas redzams kara gadu atmiņās par pārtikas un apģērba taloniem, melno tirgu un citiem apstākļiem. Neraugoties uz vienu un to pašu fonu, atmiņas atšķiras: kad runa ir par "sieviešu lietām" [3, 123] un vīriešu pasauli, lasītājam tiek piedāvāts divējāds skatījums.

Vairāku notikumu pieminējums (teiksim, kad Rorijs un Ita atceras kara gados cepto brūno bezgaršīgo maizi) atspoguļo ne tikai atsevišķus dramatiskus vēstures momentus; pateicoties novirzēm stāstījumā, lasītājs gūst priekšstatu, ka visa tauta nav vienveidīga masa [sk. turpat, 119, 130].

Kādā brīdī lasītājs ir sācis gaidīt atmiņu stāstu "krustpunktus", lai pastiprinātu savu priekšstatu vai mainītu sākotnēji izveidojušos pieņēmumu. Vēstījuma stratēģija, neievijot nekādus pārsteigumus, rada cita veida spriegumu mierīgajā atmiņu plūsmā.

Stāsts par Doila vecāku satikšanos atrodas grāmatai pašā vidū, un 11. nodaļā lineārā virzība pārtrūkst pirmo reizi. Nodaļas sākumā it kā turpinās iepriekšējās nodaļas stāsts, papildinot Rorija atmiņas par viņa un Itas pirmo sastapšanos. Šī vēstījuma inversija ilgst vienu vienīgu rindkopu, tomēr tā rada spriedzi; lasītāja ziņkārība tiek apmierināta tikai nodaļas beigū daļā.

Rorija un Itas pirmā tikšanās nepavisam nav romantiska. "Zeme neapgriežas otrādi." [Turpat, 166] Šķiet, ka Doilu dēls ir izdarījis visu, lai stāstam laupītu jebkādas sentimentālas pārmērības un neļautu tajā iespraukties ne mazākam emocionālajam pacēlumam. Šādam daiļliteratūras romantiskuma noraidījumam vajadzētu atgrūst daudzus lasītājus. Patiesībā cilvēki ļoti bieži savu emocionālo pieredzi pielīdzina pārakcentētas beletristikas mērogam vai vēl sliktāk – melodramatiskajiem Holivudas standartiem. Nemelodramatizēti saldie mirkli pakāpeniski izzūd no atmiņas un paliek tikai kā otas triepieni.

Stāstītāji neatceras arī savu pirmo skūpstu un citus notikumus, kas bija pirms kāzām. Ita sūdzas: "Man nav nekādu atmiņu. Šausmas, es patiešām neesmu nekam derīga. Viņš taču lūdza manu roku – manuprāt, viņš lūdza –, tomēr es nevaru šo notikumu atcerēties. Man vajadzētu atcerēties; tam vajadzētu būt kaut kam neiedomājami romantiskam, bet man jāatzīst – es neatceros." [Turpat, 191] Ita neko daudz neatminas arī no kāzām – tikai kādas detaļas, piemēram, iešanu pie altāra vai konfeti [turpat, 211].

Atmiņa darbojas impresionistiski, tomēr fakts, ka darbā šī specifiskā īpatnība uzsverta, tikai pierāda Rodija Doila vēlmi kļiedēt jebkādas aizdomas par to, ka vēstījums varētu būt fiktīvs.

Notikumu gaitas apsteigšana (inversija) ir vērojama vēl vienu reizi, 16. nodaļas sākumā, un tam ir īpaša nozīme. Kā jau iepriekš tika minēts, tekstā nav vietas pārāk sentimentālam stāstījumam, tomēr tas nenožīmē, ka Rorijam un Itai jūtas būtu bijušas svešas. 15. nodaļas beigās uzzinām par satraukumu un savijņojumu, ģimenei pārceļoties uz jaunu māju; tas ienes vēstījumā zināmu

paātrinājumu. Paralēlā vēstījuma tūlītēja ieviešana nozīmētu strauju aprāvumu, kas piederas epizodiskai mutvārdu struktūrai, taču ir ne visai piemērots secīgi veidotam sižetam. Autors acīmredzami ielaižas kompromisā ar savas grāmatas vispārīgo struktūru un lasītāju reakciju. Mainīt secīgumu nodaļas pašā sākumā, šķiet, ir labākā izeja, jo zināmo notikumu atkārtošāns ievērojami palēnina tempu.

Pēdējās nodaļas, izņemot beidzamo, ir dinamiskākas; eksponētās atmiņas nav detalizētas, precīzāk tās varētu raksturot kā spilgtām detaļām iekrāsotu apkopojumu. 19. un 20. nodaļa ir līdzīgas satura pabeigtībā, tajās jaušama stāstītāju attieksme pret mūsdienīgo, pārmaiņām, savas dzīves rezumējums.

Pēdējā, 21. nodaļā lasītājs uzzina Itas notikumu izklāstu, arī pēcvārds pieder tikai Itai. Šī nodaļa, stāstot par to, kā Ita meklē mātes radniekus – racionāli neizprotamie, bet dziļi cilvēciskie sakarību meklējumi milzīgajā pasaulē –, ir fināla akords. Meklējumu dzenulis ir radniecīgs tam urdītājam, kas mudināja Rodiju Doilu pierakstīt savu vecāku atmiņas.

Vēstījums nodaļā "Itas Doilas pēcvārds" būtiski atšķiras no visām pārējām grāmatas nodaļām: gan pēc sava rezumējošā rakstura, gan arī refleksivitātes tas ir tipisks rakstveida diskurss. Pēcvārds sākas ar vārdiem: "Nedienas ar atmiņu ir tāpēc, ka notikumi risinās hronoloģiskā secībā, taču atmiņām tā nav." [Turpat, 335] Aplinkus atsedzot atjautīgo grāmatas uzbūvi, Ita vienkārši uzskaita visdzīvākās ainas no pagātnes, kuras negaidot ir izsaukusi kāda smarža, skaņa vai kustība.

Pēcvārda pēdējā rindkopa ir patiesu cilvēcisku emociju vienkāršības un skaistuma kvintesence.

"Protams, ir atmiņas, kuras es būtu vēlējusies. Atmiņas par māti, kas nomira, kad man bija trīs gadi. Viss, ko es varu atcerēties par māti, ir viņas rokas: darot mājas darbus, griežot gramofona kloķi, satverot mani un, vispēdīgais – rokas, nekustīgas un baltas. Man ir mātes bilde, bet es nespēju uzburt viņas dzīvo seju. Atmiņas par mazuli, kurš nomira, nodzīvojis tikai vienu dienu un vienu nakti. "Viņš tagad ir eņģelītis debesīs," mierinot sacīja kāds kaimiņš. Es gribēju viņu te, lejā un ietītu autiņos.

C'est la vie." [Turpat, 338]

Liriskās "Pēcvārda" pārdomas kontrastē ar pārējo grāmatu un norāda, ka šīs tipiskās īru vidusšķiras ģimenes locekļu atmiņas ir universālas savā ikdienišķajā būtībā, un kā tādas ir vērtīgs autentiskas pieredzes fragments, kas, netiekot pierakstīts, pavisam drīz neglābjami izzudīs neapturamajā laika tecējumā.

Un tā, atbildot uz negatīvo kritiku, var sacīt, ka Rodijam Doilam nevar tikt inkriminēta "ieilgusi nostalgija pēc vecās mutvārdu stāstnieku pasaules" [7, 149], jo vēstījumā rakstnieka tikpat kā nav. Apsūdzību "ģēnija iedomībā", kas izteikta kādā kritiskā replikā, diez vai var uzskatīt par adekvātu – līdzīgi kā pēc autora nāves, lasītāja ziņkāre parasti neiet tik tālu, lai rakņātos autora vecāku memuāros, kuros nav paša autora atstāto pēdu.

Dabisks iemesls rakstīt šo tik intensīvi apspriesto grāmatu, varētu būt Doila īpaši siltās jūtas pret saviem vecākiem. Tomēr "Rorijs un Ita" ir kaut kas vairāk nekā dēla sakāpinātu jūtu izpausme. To apstiprina fakts, ka Doils nav piešķīris saviem vecākiem unikālas cilvēciskas īpašības. Viņi ir veidojušies kā tipiska vidusšķiras ģimene, kas dzīvo savu absolūti normālo dzīvi, un tieši ikdienība piešķir vērtību viņu pieredzei.

Un, visbeidzot, daudzi lasītāji novietoja šo grāmatu Doila darbu saraksta pašās beigās, uzskatot, ka autora ģimenes fons ievērojami nobāl salīdzinājumā ar tās personāžiem. Šajā rakstā nav paredzēts diskutēt par stāstītājiem kā personāžiem, tomēr vēlos īsi komentēt, ka daudzus iebildumus var viegli atspēkot. Kā tēvam, tā mātei pieder sava atšķirīga balss, kas pilnībā atspoguļo katra personību.

Kritiskie iebildumi, kas izteikti par šo grāmatu, bija iepriekš paredzami, turklāt tie pauž visai šauru skatījumu, jo piedāvā vien jau akceptētu kritēriju kopumu, tas ir, vai nu vērtēt to kā daiļliteratūras darbu, ņemot vērā Doila stilu un viņa iepriekšējos romānus, vai arī kā dokumentālo literatūru, kuru nozīmīgu padara tās vēsturiskais autentiskums, izcilu mūžu aplūkojums. Citiem vārdiem sakot, kā diskursu, kas papildina "dižu vēstījumu" (*grand narratives*) veidošanu. Kritiskā reakcija acīmredzami demonstrē kritiķu un lasītāju nevarīgumu, kad nākas sastapties ar modifikācijām stingri iesakņojušos literāros žanros.

Rodija Doila atmiņu stāstu diezin vai varētu nodēvēt par visu laiku un tautu šedevru, taču tas ir svaigs un paties vēstījums par neseno, bet bieži piemirsto Īrijas pagātni.

Literatūra

1. Brockes, E. Sexy Dublin? It's a con. *The Guardian*. 2004, Sept. 6. [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,5008885-99943,00.html>
2. Deane, S. *Strange Country : Modernity and Nationhood in Irish Writing since 1790*. Oxford : Clarendon Press, 1997, 269 p.
3. Doyle, R. *Rory & Ita*. London : Vintage, 2003, 338 p.
4. Eagleton, T. Ireland on my mind. *The Guardian*. 2004, Sept. 11 [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,5012233-99930,00.html>
5. *Encyclopedia Britannica* (1999–2000) [tiešsaistē] [aplūk. 2001, 30. jūl.]. <http://www.britannica.com/bcom/eb/>
6. From Publishers Weekly. *Editorial Reviews*. Reed Business Information, Inc., 2002 [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://www.amazon.com/exec/obidos/tg/detail/-/0142003603/103-7099398-5002240?v=glance&s=books&vi=reviews>
7. Ong, W.J. *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London; New York : Methuen, 1982, 201 p.
8. Pimlott, B. It's all in the life. *New Statesman*. 1998, Nov. 6 [tiešsaistē] [aplūk. 2001, 30. jūl.]. <http://www.britannica.com/bcom/magazine/article/print/0,5746,334035,00.html>
9. *Rory & Ita* [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://www.randomhouse.ca/catalog/display.pperl?0676975674&view=print>
10. Wheeler, S. Family matters. *Telegraph Magazine*. 2002, Dec. 1 [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://www.theage.com.au/articles/2002/11/30/1038386357404.html>
11. *Wikipedia : The Free Encyclopedia* [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 25. nov.]. <http://en.wikipedia.org/wiki/Autobiography>

Tatjana Bicjutko
**Contemporary Oral History:
Roddy Doyle's Memoir "Rory & Ita"**

Summary

The paper investigates new trends in the genre of memoirs in the beginning of the 21st century, taking as an example the family history of one of the foremost Irish writers. *Rory & Ita*, the first non-fictional work of Roddy Doyle, focuses on the paralleled lives of his parents and reveals Ireland in the complexity of its transformation through the 20th century.

Dubbed by positive critics as a work of oral history offering a new standard in the memoir and biography, *Rory & Ita* has provoked a surprising amount of negative response. The paper seeks to find explanations for this reaction, and, pursuing such an aim, to discuss narrative strategies underlying the text.

MAIJA BURIMA

SIGRIJAS UNSETES RECEPCIJA LATVIJĀ

Ar norvēģu rakstnieci Sigriju Unseti¹ (1882–1949) latviešu lasītājs iepazīstas Pirmā pasaules kara laikā, taču vislielāko popularitāti Latvijā rakstniece iegūst 20. gadsimta 30. gados.

1914. gada nogalē Jelgavā Heinrihs Alunāns izdod "Jauno Kurzemes un Vidzemes kalendāru 1915. gadam", kurā tiek iespiests Sigrijas Unsetes stāsts "Smita Telefsena jaunkundze". 1917. gada sākumā Pēterburgā laikrakstā "Baltija", kura literāro nodaļu vada Eduards Vulfs, publicēts Unsetes romāns "Ziemeļu bruņinieki"² (oriģinālā "*Fortellingen om Viga-Ljot og Vigdis*" (1909) jeb "Stāsts par Viga-Ljotu un Vigdisi"). "Baltija" iznāk tikai 1916.–1917. gadā, un sakarā ar laikraksta slēgšanu no romāna 48 nodaļām paguva publicēt 37.

Unsetes pirmā latviski tulkotā grāmata nāk klajā tikai 1924. gadā. Tas ir jau iepriekš turpinājumos nepilnīgi publicētais romāns "Stāsts par Viga-Ljotu un Vigdisi". Romāns tiek publicēts ar latviešu lasītājam daiļrunīgāku nosaukumu – "Vikingi" izdevniecībā "Laiks" Zelmas Kroderes tulkojumā.

Vikingu jūras braucieni un dēkas ir tikai fons, uz kura šajā romānā parādīta dziļa un noturīga mīlestība un cauri visam mūžam saglabāta naida traģēdija, kas ar tādu spēku un tik asā veidā varēja gūt izpausmi tālā pagātnē, kad valdīja asinsatriebība. Neraugoties uz atainoto notikumu drūmo un traģisko saturu, šajā darbā valdzina spēcīgie raksturi, jūtu dziļums un noturība.

¹ Autores vārdam un uzvārdam (norv. *Sigrid Undset*) latviešu valodā ir bijušas arī citas rakstības tradīcijas. Šajā publikācijā tajās vietās, kur būs citēti citu autoru izteikumi par rakstnieci, viņas uzvārda rakstība tiks ieturēta vienotā stilā.

² Jau sākotnēji, tulkojot Unsetes darbus latviski, romānu nosaukumi tulkojumu izdevumos tiek "korigēti" – pielāgoti latviešu kultūrapziņas uztverei, lai uzreiz izraisītu latviešu lasītāja pieredzē kādu noteiktu kultūrtēlu vai asociāciju, piemēram: "Gimnadēnija" – "Baltā orhideja"; "Stāsts par Viga-Ljotu un Vigdisi" – "Ziemeļu bruņinieki", arī "Vikingi".

1926. un 1927. gadā periodikā publicēts ievērojamākā Sigrijas Unsetes darba "Kristine Lavransa meita" (*Kristin Lavransdatter*, 1920–1922) tulkojums.³ Sākot šī darba publicēšanu latviešu presē, to lasītājiem piedāvāja kā ar Nobela prēmiju godalgotu romānu,⁴ kaut gan Nobela prēmiju par šo darbu rakstniecei piešķīra tikai 1928. gadā.

Izdevniecība "Grāmatu Draugs" 1930. un 1931. gadā laida klajā šo darbu piecās grāmatās Zentas Mauriņas tulkojumā no vācu valodas. Romānu triloģijā "Kristine Lavransa meita" uz 14. gadsimta notikumu fona ar episku vērienu atspoguļoti Kristīnes iekšējie un ārējie pārdzīvojumi un dvēseles noskaņojums galvenajos mūža posmos: jaunība ar gaišu prieku un kaislīgu mīlestību ("Vaiņags"), mūža pilnbrieds ar sadzīviskām ikdienas rūpēm un raizēm par bērniem un tuviniekiem ("Sieva") un mūža nogale – vientulība un nāve ("Krusts").

Arī Sigrijas Unsetes romāns "Gimnadenija" (*Gymnadenia*, 1929) 1930. gadā tiek publicēts laikrakstā "Brīvā Zeme" un izdots atsevišķā grāmatā. Līdzās sava laika cilvēku savstarpējo attiecību tēlojumam rakstniece šajā romānā akcentē indivīda attiecības ar reliģiju un tās nozīmi dvēseles mierināšanā.

30. gados izdevniecība "Grāmatu Draugs"⁵ publicē virkni Sigrijas Unsetes darbu latviskojumu: 1933. gadā izdots trīsdaļīgais romāns "Ulavs Auduna dēls" (*Olav Audunsson i Hestviken*, 1925) Zentas Mauriņas tulkojumā. Tajā attēlotie notikumi risinās uz drūma un traģiska fona, galveno varoņu dzīve ir posta un nemiera pilna. Spēcīgas jūtas, kaislības un nemiers, labā un ļaunā cīņas radītās pretrunas dzen šos cilvēkus postā, liek pārvarēt sāpes un zaudējumus, pakļauties liktenim.

1935. gads ir zīmīgs S. Unsetes daiļrades recepcijā ar jauniem tulkojumiem, kas nāk tieši no oriģinālvalodas. Tie ir Elijas Klienes tulkojumi: "Ida Elizabete" (*Ida Elisabeth*, 1932), "Pavasaris" (*Våren*, 1914) un latviešu lasītājam jau pazīstamais "Gimnadenija" ar nosaukumu "Baltās orhidejas". Šajos darbos ir vairāk sentimentālu noskaņu un vienmuļāka vēstījuma gaita, tomēr

³ Laikrakstā "Brīvā Zeme" ar pārtraukumiem no 1926. gada 18. janvāra līdz 1927. gada 22. novembrim. Tulkotājs nav uzrādīts.

⁴ "Kristine Lavransa meita. Norvēģu rakstnieces Zigrīdas Unset ar Nobela prēmiju godalgots romāns."

⁵ Tikai trīs līdz 1930. gadam izdotās grāmatas laidošas klajā citas izdevniecības: "Laiks", "Zemnieku Doms", "Mana Grāmata".

raksturīgākie vilcieni ir palikuši nemainīgi. E. Kliene, kas tulkojot bija cieši saaugusi ar rakstnieces darbu māksliniecisko pasauli, raksta: "Viņas viduslaiku cilvēki šķiet mums tuvāki, patiesāki nekā modernie. Liekas, it kā lielā laika distance būtu viņas radītos tēlus mākslinieciski kristalizējusi, kamēr viņas mūsdienas tēlos it kā par daudz subjektīvas ieskaņas, kas laupa tiem mākslas skaidrību. Arī viņas jaunā romāna tēli tverti seklāki, ne tik pilnasinīgi, ir lappuses pilnas nenozīmīgiem sīkumiem, kas lieki stiepj romāna darbības norisi." [2]

1936.–1937. g. ir visnozīmīgākais laikposms Unsetes latviskā portretējuma izveidē, jo izdevniecībā "Grāmatu Draugs" tiek izdoti viņas kopoti raksti 16 sējumos. Tik apjomīgs kopotu rakstu izdevums Latvijā nav bijis nevienam citam norvēģu rakstniekam.⁶ Pirmajos trijos sējumos iekļauta latviešu lasītājam jau pazīstamā trioloģija "Kristīne Lavransa meita" Zentas Mauriņas tulkojumā. Šajā izdevumā lasītāji pirmoreiz iepazīst Lizetes Skalbes no oriģināla tulkotos romānus "Marta Kulī kundze" (*Fru Marta Oulie*, 1907), "Laimīgais vecums" (*Den lykkelige alder*, 1908), "Degošais krūms" (*Den brennende busk*, 1930), "Uzticīgā sieva" (*Den trofaste hustru*, 1936), plašo romānu ciklu "Ūlavs Auduna dēls un viņa bērni" (*Olav Audunssøn og hans barn*, 1927), kā arī Elijas Kienes tulkoto romānu "Jennija" (*Jenny*, 1911) un rakstnieces bērības atmiņu grāmatu "Vienpadsmit gadi" (*Elleve år*, 1934). Kopotu rakstu izdevumā uzņemti arī vairāki Sigrijas Unsetes stāsti, no kuriem tikai daži bija latviešu lasītājiem pazīstami. Sākumā kopotu rakstu sējumi nāca klajā 3000 eksemplāru lielā metienā, bet vēlāk metienu pakāpeniski palielināja līdz 4000 eksemplāriem.

Vairākas Sigrijas Unsetes grāmatas latviešu valodā tika izdotas arī pēc kopotu rakstu publicēšanas,⁷ bet īstenībā tās visas bija atsevišķu kopotu rakstu sējumu papildmetieni, un izdevniecība laida tos klajā nelielās tirāžās (ne vairāk kā tūkstoš eksemplāru) atbilstoši lasītāju pieprasījumam.

Pavisam līdz 30. gadu beigām Latvijā izdotas 39 Sigrijas Unsetes grāmatas (kopotu rakstu sējumus ieskaitot). Tātad 1937. gadā latviešu lasītāji bija saņēmuši gandrīz visus līdz tam sarakstītos Sigrijas Unsetes darbus, bet pēc tam ilgus gadus rakstnieces vārds latviešu valodā izdotās norvēģu daiļliteratūras grāmatu klāstā neparādījās.

⁶ Salīdzinājumam: Knutam Hamsunam 1935.–1940. g. iznāk kopoti raksti 15 sējumos.

⁷ "Jennija" (1936), "Degošais krūms" (1937), "Ūlavs Auduna dēls un viņa bērni" (1937), "Uzticīgā sieva" (1937).

Augstākā virsotne Sigrijas Unsetes daiļradē ir triloģija "Kristīne Lavransa meita",⁸ kas, pārtulkota daudzās pasaules valodās, sagādāja rakstnieci pasaules slavu un par kuru viņa 1928. gadā saņēma Nobela prēmiju (trešo pēc skaita norvēģu literatūrā pēc Bjernstjernes Bjernsona un Knuta Hamsuna). Triloģija izraisīja vislielāko atsaucību arī latviešu lasītāju vidū un spēcīgi iespaidoja latviešu literatūru, tādēļ tās romānus izmantoju par platformu, lai raksturotu spilgtākās Unsetes mākslinieciskās pasaules īpatnības un iezīmētu to tipoloģisko un tiešo saistību ar latviešu literatūru.

Iekonturējot Unsetes daiļradi Rietumeiropas literatūras kopskatā, jāatzīmē, ka 20. gs. pirmajā pusē ir grūti runāt tikai par "tirajiem" literatūras virzieniem. Vēl sarežģītāks uzdevums ir traktēt kādu autoru kā viena literārā virziena pārstāvi. Sigrijas Unsetes daiļradē ļoti cieši savijas romantiskais un pozitīvais pasaules redzējums.

"Kristīnes triloģijā" pozitīvisma segmentu veido triloģijas pamatteksts – viņas nemitīgās rūpes par māju, dzimtas uzturēšana un sargāšana, kā arī kristietiskās determinantes akcentēšana. Triloģijas centrā ir Kristīnes attiecības ar apkārtnējiem cilvēkiem, sava laikā ētiskās problēmas, mitoloģijas un kristietības krustpunkti. Tās noslēgumā viņa dodas prom no mājas, lai pavērtu ceļu jaunajai paaudzei – dēlam Geutem un viņa sievai Jufrīdai. Kristīnes neatkarīgais raksturs nepakļaujas jauno saimnieku prasībām. Tas nav konflikts. Unsetes skatījumā notiekošais drīzāk ir tverams kā likumsakarīga paaudžu maiņa, kuru Kristīne sagaida nevis kā pasīva vērotāja, bet gan kā aktīva noteicēja pār savu likteni, ar kuru viņa mērojas spēkiem visu mūžu.

Noslēgusi pozitīvajās vērtībās sakņoto dzīves posmu, Kristīne negaidīti uzsāk vēl vienu, uz savu iekšējo pasauli vērstu cēlienu, padarot to neparasti saturīgu un intensīvu. Viņas atteikšanās mūža nogali pavadīt savā dzimtajā mājās telpā iederas romantiskajā tradīcijā. Kristīnes svētceļojums, dzīve klosterī un

⁸ Šis darbs 1969. gadā izdots izdevniecībā "Liesma" trijos sējumos Ievas Celmiņas tulkojumā no norvēģu valodas 65 000 eksemplāru lielā metienā. Pirmo reizi latviešu lasītāji saņēma šo darbu nesaisināti tulkotu no norvēģu valodas. Tik lielā metienā latviešu valodā līdz tam nebija izdota neviena norvēģu rakstnieka grāmata.

Tulkotāja Ieva Celmiņa vairāku gadu ilgā un rūpīgā darba rezultātā ir panākusi romāna latviskā tulkojuma maksimālu tuvību oriģinālam, saglabājot īpatnējo, bagāto un krāšņo Sigrijas Unsetes valodu pat komplicētajos dabas un cilvēku iekšējā pārdzīvojuma tēlojumos.

humāno principu īstenošana ir plašāka par kristietiskās izpratnes traktējumu (proti, viņa to dara nevis pienākuma pēc pret baznīcu, Dievu, bet iekšējas nepieciešamības vadīta). Tādējādi Kristīnes svētceļojums iekļaujas romantiskās tradīcijas kontekstā kā romantiķu proponētais dvēseles pieredzes bagātināšanas, pilnveidošanās ceļš.

Neraugoties uz blīvo kristietiskā teksta un no tā izrietošās vēsturiskās laika izpratnes klātbūtni romāna noslēgumā, tā izskaņa ir uztverama kā vēsturiskā un mitoloģiskā laika apjautas sintēze. Kristīne ir aizgājusi. Vēstījuma optiskais skatpunkts no baznīcas torņiem vēršas atpakaļ uz zemi – uz soļiem, kurus priesteris Eilivs un Ulfs sper pa jauno sniegu, kas uzsnidzis laikā, kad Kristīne cīnījās ar nāvi, bet drīz vien nokūsis, rosinot vilkt paralēles ar cilvēka mūža īsumu lielos laika ritos.

Vēsturiskā laika īpaša atveide ir spilgta S. Unsetes daiļrades pazīme. Viņa bieži pievēršas vikingu laikiem vai arī tie tiek tēloti kā nesena pagātne. Tādēļ viens no aspektiem, ar kuru S. Unsete saista latviešu lasītāju, ir norvēģu un ziemeļnieku heroiskā pagātne, varoņlaikmets kultūras izpratnē, kas latviešu kultūrā iezīmēts daudz nenoteiktāk, proti, **latviešu kultūra meklē Unsetes darbos tos modeļus, kodus, kam nav analoģu savā kultūrā, meklē citādo un atšķirīgo, ko vēlētos reducēt attiecībā uz sevi.** Paraugoties vēsturiskā griezumā uz S. Unsetes Kristīnes triloģijā atspoguļotā perioda norvēģu sabiedrību, var saskatīt spēcīgu nacionālās kopības apziņu, kas attiecīgā laika periodā nepastāvēja Latvijā. Kaut arī viduslaikos baznīca daudz spēcīgāk nekā monarhija ietekmēja atsevišķa indivīda dzīvi, tomēr Norvēģijā “monarhija joprojām veica svarīgākas funkcijas nekā baznīca ar tās “internacionālo” orientāciju. Un tomēr vienīgi ar garīdzniecības atbalstu izveidojās specifiska norvēģu politiskā ideoloģija, kurā “mūžīgais Norvēģijas karalis” Ūlavs Svētais veica mītiska likumdevēja funkcijas [...]. Savukārt Norvēģijas monarhijas politika, kas tika īstenota, konfliktējot ar ārvalstīm, bija laba augsne, lai stimulētu norvēģu pašapliecināšanos, par ko ir atrodamas ziņas karaliskajās sāgās.” [7, 103]

Kristīnes triloģijā atainotie notikumi risinās 14. gadsimtā, tomēr te nedominē vēsturiskais laiks. Lielākoties tas ir fons, uz kura risinās galveno varoņu dzīve. Triloģijai ir konkrēts sākumpunkts: “Dalot 1306. gadā Sunbūmāju saimnieka – jaunākā Īvara Jeslinga – mantojumu, viņa zemes īpašumi Silā⁹ tika meitai Rangfrīdai un viņas vīram Lavransam Bjergulfa dēlam” [6, 6], proti, Kristīnes

⁹ Apvidus Dienvidnorvēģijā.

vecākiem. Vēsturiskais laiks triloģijā ieskanas vai nu tieši nosaukts, vai aktualizēts ar kādu vēsturisko notikumu un personāliju pieminēšanu, piemēram, ar vēsturiskā laika konkretizēšanu sākas arī 2. daļa: "Rangfrīda Īvara meita pēc vīra nāves vairs nenodzīvoja ne divus gadus – viņa nomira 1332. gadā agrā ziemā" [5, 5], un tam ir pakārtots pārskats par tā laika notikumiem un personāžiem. Triloģijas noslēgumā vēsturisko laiku ieskicē mēra gadi, bet Kristīnes kontekstā laiks sāk ritēt, subjektīvi projicēts caur viņas sapņu, vīziju un atmiņu prizmu. Viņa no pozitīvās lietu kārtības ir pārcēlusies subjektīvi tvertā lietu kārtībā.

Interese par S. Unsetes daiļradi Latvijā ir skaidrojama arī ar viņas tuvību tā laika latviešu autoru problemātikai. S. Unsetes darbu popularitātes maksimumpunkts ir 20. gadsimta 20.–30. gadi. Viņas darbi ir saprotami latviešu lasītājam, jo Latvijā tie rod sagatavotu augsni – iederas tolaik latviešu literatūrā daudz producētā latviešu pozitīvisma un romantisma kontekstā.

Līdzās citādībai **latviešu rakstnieki saskata Unsetes darbos arī savu spoguļattēlu**; tā ir sasaukšanās gan tekstuālā ziņā, gan plašāk uzlūkojama dvēseļu radniecības meklēšana. Viena no tēmām, kas šajā laikā Unsetes daiļradē varēja saistīt latviešu rakstniekus un lasītājus, ir likteņa un fatālisma tēma. Norvēģu rakstnieces darbos tā ir daudzu (ja ne visu) konfliktu līdzradītāja. Kristīnes triloģijā viņa raksta: "...Dažam labam tiek tas, kas nolemts otram, bet nevienam netiek otra liktenis..." [Turpat, 223].

Vilšanās un sāpju pārpilna ir Kristīnes un Erlena kopdzīve. Pārpratumu un pārinodarījumu pamatā ir nespēja saprast un piedot. Kristīne ir lepna, viņa grib apbrīnot Erlendu, noliekt galvu viņa priekšā, bet vienlaikus viņai sāp daudzie pārinodarījumi. Visu mūžu viņai jācīnās ar vīra vieglprātības, pārgalvības, augstprātības un avantūrisma sekām. Tā ir divu lepmu raksturu un neatkarīgu personību sadursme. "Kopš tās dienas, kad viņa Erlenu jaunībā bija satikusi, visa viņas dzīve bija izvērtusies it kā par strauju upi, kas brāžas pa krācēm un akmeņiem. [...] Mazas, tumšas, draudīgas vērpētes upes vidū norādīja, kur zem gludā ūdens limeņa tek straume, strauja, trakulīga un bīstama. Tagad viņa zināja, ka tāda bīstama, trakulīga straume zem viņas plūstošās dzīves pēdējos gados ir bijusi viņas mīlestība uz Erlenu. Tagad tā viņu rāva līdzī – viņa nezināja, uz kurieni." [Turpat, 60]

Kristīne izvēlējusies saistīt dzīvi ar vieglprātīgo Erlenu, pretojoties sava laika kanoniem un ģimenes vēlmēm. Tomēr šīs attiecības nedara viņu laimīgu – tās drīzāk līdzinās nemitīgai cīņai, ko atspoguļo triloģijas 2. un 3. daļa. Erlena

iesaistīšanās sazvērēstībā pret karali, kautiņš ar novadniekiem sagādā Kristīnei virkni rūpestu. Šādos brīžos viņai jādomā par vīra glābšanu, dēliem, savas dzimtas goda nosargāšanu. Tas izraisa Kristīnē pārdomas, ka šie daudzie pārbaudījumi viņai uzlikti tādēļ, ka, stājoties laulībā, viņa rīkojusies pret Dieva un vecāku gribu (tēva lēmums patriarhālajā kanonā laicīgajā dzīvē līdzinās Dieva spriedumam). Unsete vēsturiskā griezumā rekonstruē viduslaiku Norvēģijas likumdošanu. Līdz mūsdienām ir nonākušas juridiskās liecības, ka laulība tolaik bija vienošanās starp dzimtām. Arī baznīca zināmā mērā atzina laulību kā šādu vienošanos, kaut gan pēc tās nostājas laulība pirmām kārtām ir divu cilvēku savstarpēja vienošanās [7, 75]. Šādā kontekstā Unsetei ir svarīgi attēlot sievietes un vīrieša sociālo normu un jūtu konfliktu.

– Vai es jebkad būtu varējusi iedomāties, ka tikšu kārdināta aizliegt savu kungu, kad viņš ir briesmās! Bet man šķiet, ka tas varētu notikt ne Kristus vārdā, bet gan velna pēc... [Uz to priesteris Gunulfs, Erlena brālis, atbild]

– Tā es nedomāju, es domāju... Lai Dievs tev dod spēku, Kristīn, ka tu mīlu prātu spēj panest sava vīra kļūdas...

– Tu redzi, ka es to daru, – tikpat klusi atbildēja Kristīne." [5, 70]

Unsete attieksmē pret saviem varoņiem iedzīvina daudzus priekšstatus par cilvēka rīcību un tās sekām. Erlens kā Kristīnes kārdinātājs un posta avots mirst bez grēksūdzes un svētmielasta. Tas ir sods par pāridarījumiem Kristīnei un bērniem. Tomēr no Kristīnes un bērnu pozīcijām viņš uzlūkots ambivalenti. Kristīne glabā piemiņu par vīru un nereti piesauc viņu par paraugu bērniem. Kristīnes attieksme pret Erlenu ir laicīga – jūtās, mīlestībā sakņota. Tā nesakrīt ar citu personāžu izteikumiem. Viedokļi par Erlenu saduras, izpaužoties kā laicīgā un garīgā skatpunkta konfrontācija.

Kristīne spēj dzīvot tikai mīlot, uzupurējoties citu labā, bet pāri visam ir viņas nesavtīgā mātes mīlestība. Tā turpinās arī tad, kad viņas septiņi dēli ir pieauguši. Dzīves nogalē Kristīne apliecina sevi, vēršoties pret tumsonību un savtību, – viņa uzsāk cīņu pret mānīcīgu cilvēku pūli, kas vēlas ziedot nevainīgu puisēnu, lai glābtos no mēra. Vīri bija notvēruši kādu mazu puiku, krastmalas Steinunnas dēlu Tūri, kuru tie "rīkojās naktī ziedot mēra nedievei Hēlei.¹⁰ [...] Pagrūdusi sāņus dažas tumšas vīriešu muguras, paklupusi dažās izraktu smilšu kaudzēs, viņa sasniedza vajēja kapa malu. Tā nometās uz ceļiem, paliecās un izcēla puisēnu, kas stāvēja bedrē un vēl šņukstēja..." [Turpat, 511]

¹⁰ Nāves dieviete skandināvu mitoloģijā.

Paliekot mēra pārņemtajā pilsētā un klosterī, glābjot slimniekus un cietējus, arī Kristīne saslimst ar mēri. Dziļi humāna ir viņas dzīves beigu posma būtība, kad lepnā un pašapzinīgā personība, darbojoties citu labā, spēj pārvarēt bailes no mokpilnas nāves. Tā nav vienkārša grēku izpirkšana vai upuris, bet savas gribas un spēka apliecinājums.

Kristīnei visu dzīvi ir jāmaksā par jaunības uzdrošināšanos piepildīt savus sapņus, nerēķinoties ar dzimtas vēlmēm un kristietisko morāli. Viņa nemitīgi sajūt, ka starp viņu un Dievu ir tikai viņiem abiem vien zināms līgums, kura galvenie noteikumi ir tikums, gods, pazemība, un šo līgumu viņa ir laužusi.

Kristīnes mūža izskaņā pēdējā rīcība ir laulības gredzena atdošana, lai noturētu aizlūgumu par mirušo Steinunnu. Gredzens ir vienīgais laicīgās dzīves atribūts, kas Kristīnei kā mūķenei pieder. Kad gredzena vairs nav, paliek nospiedumi, kas izveidojušies zem tā – jaunavas Marijas simbols "M". "Un pēdējā skaidrā doma, kas veidojas viņas smadzenēs, bija tā, ka viņai jāmirst, iekām laiks šo iezīmi būs izdzēsis, un viņa par to priecājās." [Turpat, 523]

Kristīne apzinās, ka visu dzīvi ir jutusi Dieva klātbūtni un varu pār sevi, un nu ir panākusi izlīgumu: "...tomēr Dievs bija paturējis viņu savā kalpībā, un zem spožā zelta gredzena paslepen bija iezīmēta zīme, ka viņa ir viņa kalpone, ka viņa pieder tam kungam un karalim, kas tagad nāks, priestera svaidītajās rokās nests, lai viņai piešķirtu brīvību un pestīšanu." [Turpat]

S. Unsetes daiļradē visvairāk līdzību ar 20.–30. gadu latviešu literatūru var uzrādīt **sievietes tēla traktējuma ziņā**. Vispirmām kārtām te minami Kristīnes un Ingridas tēli Kristīnes un Ūlava Euduna dēla triloģijā. S. Unseti visvairāk savīļņojušas morāles problēmas un sievietes stāvoklis sabiedrībā un ģimenē. Daudzveidīgie sieviešu tēli apliecina rakstnieces prasmi pārliecinoši atklāt sievietes psiholoģiju. Piemēram, Kristīnes mātes Rangfrīdas vērtējums par meitas spēcīgo raksturu: "Viņai nav citas domas, vienīgi tā, ka viņa šo vīrieti mīl, – to es redzu. Viņa varētu mums kādu dienu parādīt, ka tas viņai ir dārgāks par godu – vai dzīvību!" [6, 135] Kristīne ir ziemeļnieku vitalitātē sakņots sievietes tēls. Viņa ir stipra un nepakļāvīga, tomēr viņas ilgas ievirzīt notikumu attīstību pēc sava prāta ierobežo sabiedrības stereotipi, jaunprātība un bezatbildība.

Līdzīgi arī Jennija, paliekot godīga un skaidra, nespēj nedz apliecināt savu talantu mākslā, nedz iegūt dzīvē mīlestību un laimi, nedz atrast dzīvē atbalstu un patvērumu. Unsetes tēlotās sievietes ne tikai mīl, cieš, pārdzīvo, bet arī cinās par tiesībām to darīt, nonākot konfliktā ar pastāvošo sabiedrības morāli, aiz-

spriedumiem un tradīcijām, cīnās par personības neierobežotu un vispusīgu attīstību.

Vēl viens Unsetes daiļrades aspekts, kas saista lasītājus, ir konsekvence **sievietes un vīrieša iekšējo pasaules tēlojumā**. Rakstniece pamatīgi iedziļinās sievietes iekšējā pasaulē, vienlaikus paturot uzmanības centrā arī vīrieša pasaules skatījumu, uzrādot tā stiprumu un trauslumu, piemēram, Simons skaidro sievai savu dziļo un sirsnīgo pieķeršanos Kristīnei:

“Tā nav mana vaina, Ramborga, ka vīrieša sirds tāda radīta: tas, ko tajā ieraksta, kamēr tā ir jauna un spirta, iespiežas dziļāk nekā visas citas zīmes, kas iegrebtas vēlāk.” [5, 236]

Kristīnes triloģijā spēcīgi tēloti Kristīnes tēva pārdzīvojumi meitas kāzu naktī un iedziļināšanās savās izjūtās. Unsete sniedz psiholoģisku skatījumu uz cilvēku, kas dzīvo laulībā ar dzimtas, bet ne paša izvēlētu ligavu. Kaut arī pienākums mudina samierināties ar likteni, nerealizētās mīlestības jūtas pavada viņu kā trauma visu dzīvi: “Viņš bija bijis labs vīrs – tā viņam šķita. Viņš Rangfrīdai bija parādījis godu, cik vien iespējams.. Un viņi taču bija arī piedzīvojuši sešus bērnus. Tikai vienu Lavranss bija vēlējis – dzīvot ar Rangfrīdu kopā, neļaujot viņai pieskarties tam viņa sirdī, ko viņš pats negribēja atklāt.” [6, 186]

Kristīnes vecākiem ir katram savs neīstenotas mīlestības stāsts, kas pēc daudziem kopdzīves gadiem izlaužas uz āru un tiek izteikts tikai Kristīnes kāzu naktī, jo sabalsojas ar viņu meitas mīlestības pārbaudījumiem. Kristīnes vecāki dzīvojuši savstarpējas cieņas gaisotnē, viens otram noklusējot nerealizēto pagātnes sapņu un kaislību atstātos pārdzīvojumus. Kristīne savukārt droši cīnās ar visiem aizspriedumiem, lai varētu dzīvot ar vīrieti, kuru mīl. Vecāki respektē meitas uzdrošināšanos cīnīties par savām jūtām, kaut arī šī cīņa disonē ar tā laika priekšstatiem par dzimtas iesaisti uz individu.

Neraugoties uz S. Unsetes darbu tuvību daudzu latviešu rakstnieku sirdīm, tiem nebija tik liela rezonanse atsauksmju, recenziju un kritiku ziņā kā K. Hamsunam un H. Ibsenam, kas latviešu kultūrā kļuva par ikoniskām personībām. Varbūt viens no iemesliem ir darbu organiskā, pašsaprotamā iekļaušanās latviskā pasaules uztverē, kurai nebija vajadzīgi nekādi komentāri.

Lielu devumu S. Unsetes latviskā portretējuma izveidē sniegusi Zenta Mauriņa. Norvēģu rakstnieces personībai un daiļradei viņa pievērsusies esejā “Sigridas Undset pasaulē” (1933).¹¹ Zenta Mauriņa uzlūko S. Unsetes daiļradi

¹¹ Publicēta eseju krājumā “Pārdomas un ieceres” (Rīga : Valters un Rapa, 1936).

divu citu Latvijā iemīļotu norvēģu rakstnieku daiļrades kontekstā: "Sigridas Unsetes dzīslās tek tās pašas tautas asinis kā neviesmīlīgajā ideālistā Ibsenā, kā nevaldāmi lepnajā individuālistā Hamsunā." [4, 133] Viņa sniedz virkni S. Unsetes biogrāfisko un sadzīves liecību un vienlaikus atzīmē, ka "ne tikai savās grāmatās, arī savā dzīvē Sigrida Unsete apvieno spēku ar kaislīgo mātes sirdi" [turpat].

Z. Mauriņa attiecina S. Unsetes darbus uz realismu: "Sigrida Unsete savos tagadnes, tāpat kā savos pagātnes romānos ir objektīva realiste" [turpat, 134]; "Viņas realisms stāv uz naturālisma robežas" [turpat, 135].

Z. Mauriņa precīzi norāda: lai gan S. Unsetes tēlu galerija ir plaša, nejausu tēlu viņas romānos nav. Mauriņa uzskata, ka "Kristīne Lavransa meita" un "Ulavs Auduna dēls" mākslinieciski ir daudz vērtīgāki par Unsetes tagadnes romāniem [turpat, 136].

Ne vien kritikā, bet arī latviešu rakstnieku mākslinieciskajā pasaulē tiešas S. Unsetes ietekmes ir saskatāmas daudz mazāk nekā Hamsuna vai Ibsena rosināti motīvi. Atšķirībā no tādiem kulturoloģiskiem nojēgumiem kā "latviešu Hamsuns", "latviešu Ibsens" nojēgums "latviešu Unsete" tīrā veidā nepastāv. Ir grūti norādīt uz specifiskām, tieši no viņas daiļrades aizgūtām detaļām, kas būtu producētas latviešu literatūrā. Vienlaikus tik spilgts literārais fenomens kā Sigrija Unsete nevarēja neatbalsoties latviešu rakstnieku darbos. Daiļrunīgš piemērs S. Unsetes rezonansei latviešu rakstnieku darbos ir triloģijas "Kristīne Lavransa meita" sastatījums ar Ilonas Leimanes (1905–1989) romānu "Mātes cilts" (1960).

Kopumā I. Leimanes un S. Unsetes daiļradē ir vairākas tuvas literārās detaļas, kas tomēr nebūtu uztveramas kā tieši aizguvumi, bet gan kā literārie impulsi, ko talantīga rakstniece saņem no savam garam radniecīgas dvēseles. Bet vislielākais pamats meklēt līdzības abu rakstnieču daiļradē ir I. Leimanes emigrācijā izdots romāns "Mātes cilts". Vēl jo vairāk tādēļ, ka emigrantu apziņā bija iekapsulējušies daudzi Latvijas pirmās brīvvalsts laika iespaidi, arī latviski tulkoto cittautu autoru devums. Unsetes tulkojumu īpaši lielā rezonanse neilgi pirms Otrā pasaules kara sākuma neapšaubāmi atstāja atmiņās I. Leimanes kultūrapziņā, un, sakausējoties ar personiskiem emigrācijas pārdzīvojumiem, tās gūst daudzas izpausmes "Mātes cilti" atveidotās Gaigalas tēlā. Gaigala ir intraverta, viņa dzīvo savā sapņū un iedomu pasaulē, viņas dzīves skatījums atšķiras no citu romānu varoņu priekšstatiem par dzīvi un vērtībām. Kristīnei un Gaigalai ir vairākas rakstura līdzības. Pirmkārt, sociālā ziņā abas

sievietes uzdrošinās pretoties vispārpieņemtajai dzīves kārtībai. Otrkārt, viņām raksturīga mitoloģiskā un kristietiskā pasaules uzskata sintēze.

Kristīnes triloģijā un "Mātes cilti" cieši savijas mitoloģiskie un reliģiskie motīvi. Unsetes atrašanos šo priekšstatu krustcelēs tradicionāli akcentē arī norvēģu literatūrzinātnieki: "Unsete, reprezentējot neomītismu mūsdienās, ir nevis kaut kas jauns, bet gan vēl viens apliecinājums un izvērsums jau iepriekš izteiktajām domām un ticībai," raksta Līva Blikšruda pētījumā "Sigrija Unsete: daba un norma" [1, 190]. Pētniece uzskata, ka Unsete rada kolektīvo cilvēku, kas izsaka kolektīvās izjūtas gan mitoloģiskā, gan reliģiskā ziņā.

Tomēr tekstuāli Unsetes dominante ir reliģija. Savukārt mitoloģiskie elementi – laumiņas, kalnu gari, burvestības – ir galējs līdzeklis dvēseles vai miesas ārstēšanai. Lai izārstētu smagi slimo māsasdēlu, Kristīne nakti iet uz kapsētu un no miruša citnovadnieka kapa izgriež velēnu, ko uzlikt uz slimnieka krūtīm. Viņā saduras pagāniskā rituāla (burvestības) izmantošana un kristietes mieles par to, tādēļ šī aina ir jo īpaši baisa un dramatiska: "Kā pretvelte mironim bija jāsaņem zelts vai sudrabs, kas bija mantots trīs paaudzēs. Kristīne sev nomaucā no pirksta zelta gredzentiņu ar rubīniem – savas tēvmātes derību gredzenu. ..Viņa iebāza gredzenu tik dziļi zemē, cik bija iespējams, un, ievīstījusi velēnu linautā, salika sūnas un lapas tai vietā, kur bija to ņēmusi." [5, 164]

Kristīnes pārdomās mūža nogalē, vērojot mazdēliņu Erlenu Geutes dēlu, Unsete atspoguļo cilvēka mūža rituma saistību gan ar universālajiem dabas ritmiem, gan ar kristietisko pasaules redzējumu: "Kristīnei pavisam jaunā veidā uzausa skaidrība, ka Dieva vārdu tulkotājiem ir taisnība. Miesas dzīve ir neglābjami ar nemieru aplaista. Pasaulē, kur cilvēki jaucas un rada jaunas ciltis, kur miesīga mīlestība dzen cilvēku pie cilvēka un cilvēks mīl savu miesu, tur uzrodas sirdssāpes un vilšanās – tikpat nenovēršami, kā rudeni uzrodas sarma. Kā dzīve, tā nāve nošķir visbeidzot draugus no draugiem – tikpat nenovēršami, kā ziema nošķir lapas no kokiem." [Turpat, 460]

"Mātes cilti" ir pretēja situācija – visa romāna gaitā dominē Gaigalas mitoloģiskā pasaules uztvere, kur, piemēram, valda mitoloģiskie priekšstati, ka mēri var izbiedēt ar kailumu vai atvairīt ar dažādām burvestībām, bet nemierīgus bērnus var padarīt rāmus, pēc Gaigalas dzīvesziņas, "apcērpjot viņiem spārnus". Savukārt Dieva vārds tiek piesaukts tikai ārkārtēju, izšķirošu lēmumu pieņemšanas brīžos: "Tomēr īsti droša Gaigala par sevi vēl nebija. Lai tiešām padarītu savu apņemšanos stiprāku, viņa piesauca Dievu un nominēja tam uz būdu vairs neiet." [3, 54]

Kristīnes un Gaigalas tēlus vieno arī likteņa motīvs. Kristīnes vēlmi būt noteicējai pār savu dzīvi iegrožo liktenis un kristietības ietekmes pārsvars "Tagad viņai bija palicis tikai viens: negausties un nesūdzēties, lai kas gadītos pie šā vīra sāniem. [...] Ir necienīgi žēloties par likteni, kuru mēs paši sev esam izraudzījuši... Svētais Ūlav, palīdzi man, lai es nebūtu sava tēva mīlestības necienīga!.." [5, 60] Adekvātā situācijā atrodas I. Leimanes Gaigala: "Viņai bija jāpadodas likteņa lēmumam tāpat kā zālei krusas negaisam." [3, 33] Liktenis abos gadījumos ir vecāku nolemtās laulības, pret kurām sacēļas abu rakstnieču varones.

Tomēr vislielākā līdzība starp Kristīni un Gaigalu ir viņu **mātes misijas atspoguļojumā**. Z. Mauriņa par Unsetes atveidoto mātes tēlu raksta: "Visdažādākās mātes radījusi Unsete. Māti starp laulības un ārļaulības bērnu, māti – sava bērna nomaitātāju, māti, kas savu bērnu gaida priekā un nepacietībā, un māti, kas staigā ar bērnu zem sirds kā ar smagu, negribētu nastu. Mātes ideja atsevišķiem akordiem, gan skaudrākiem, gan maigākiem skan visās Sigridas Unsetes grāmatās, bet "Kristinē Lavransa meitā" tā šalc kā zvani Lieldienu naktī." [4, 142]

Unsetes mātes tēlos ieskanas himniskums dzīvības devējai un sargātājai: "Mātei bija bagātas rokas, caur kurām plūda viss, kas viņiem bija vajadzīgs, māte zināja padomu gandrīz pret visiem ļaunumiem, māte bija kā uguns pavardā, viņa sevī nesa dzīvību, tāpat kā Hūsabijas tīrumi sevī nesa vasaras ražu; viņa izdvesa dzīvību un siltumu, tāpat kā govīs kūti un zirgi stalli." [5, 63] Šādi savu māti raksturo Nokve – Kristīnes vecākais dēls. Līdz patstāvīgo dzīves gaitu uzsākšanai māte ir bērnu pasaules centrs, jo tēvs ir pārāk aizņemts ar savām iedomām. Tādēļ gan Kristīne, gan Gaigala, kas viena audzina bērnus, sāpīgi pārdzīvo viņu došanos prom no mājām, lai uzsāktu patstāvīgas dzīves gaitu, tomēr viņas akceptē bērnu lēmumu un nepretojas tam.

Kristīnes un Gaigalas tēlus vieno vēl vairākas citas būtiskas iezīmes: vitalitāte, griba dzīvot un dot jaunu dzīvību. Savas dzīves piepildījumu viņas saskata savos bērnos. Kristīnei ir 7 dēli, Gaigalai – 12 bērnu. Unsete par Kristīni raksta: "Kristīnei mātes cēlumu piešķīra viņas 7 dēli. Vienmēr no jauna prieks par viņiem bija atdzīvinājis viņas sirdspukstus, vienmēr no jauna bažas par viņiem šo sirdi bija satricinājušas – tie bija viņas bērni [...]. Lai kur tie aizstaigātu plašajā pasaulē, lai kur tie ietu un aizmirstu savu māti – viņai likās, it kā dēlu dzīvei vajadzētu atbalsoties viņas dzīvē, it kā tiem vajadzētu būt vienotiem ar viņu tāpat kā tolaik, kad viņa vienīgā pasaulē zināja par savās miesās apslēpto jauno dzīvību, kas dzēra viņas asinis un balināja viņas vaigus... Kādā mērā ar katru bērnu bija kļuvusi bagātāka, spēcīgāka un drosmīgāka, to viņa saprata tikai šovakar." [Turpat, 58]

Ilona Leimane līdzīgi raksturo Gaigalas vitalitāti ("Viņa elpoja. Viņa bija dzīva. Viņa bija rada putniem gaisā, zvēriem mežā un asniem tirumā. Dzīvība kā krāčaina straume plosījās viņas dzīslās un dobji dunēja viņas deniņos. Dzīvība kā uguns lija caur viņas sirdi un pārvērtā to versmainā dzirksteļu mākonī") un mātes cēlumu ("Kuplajā bērnu barā viņa stāvēja kā koks ar smalkām dairām, kur pa gadiem redzami visi tā augumi.") [3, 36 un 113]

Dzīvības došanā Kristīne un Gaigala saskata galveno savas dzīves satvaru. Kad abas sievietes noveco, viņas dodas prom no dzimtas mājām: Gaigala – uz jūras ciemu, Kristīne – svēteļojumā uz klosteri. Viņu vēsturiskais laiks ir dažāds. Kristīne mirst mēra laikā, līdz pēdējam saglabājot vitalitāti. Gaigala pārdzīvo mēri. Kad mūža nogalē Gaigala atgriežas dzimtajā vietā, viņas spītēšana mērim ir kļuvusi par leģendu, bet viņu pašu dēvē par Mēra veceni. Konceptuāli abos romānos var izcelt kontrastējumu "mēris – iznīcība" un "māte – dzīvība". Kristīne, upurējot sevi, ir pavērusi ceļu jaunai dzīvībai. Gaigala ir saglabājusi savu dzīvību mēra laikā, lai viņas daudzie pēcnācēji atjaunotu izmirušo novadu. Šādā skatījumā īpašu nozīmi iegūst kā triloģijas, tā romāna fināls, kur mātes atmiņas, šķiroties no dzīves, saistās ar bērna tēlu kā dzīvības turpinājumu.

S. Unsete. "Kristīne Lavransa meita"	I. Leimane. "Mātes cilts"
"Reiz viņa redzēja Mūnana sejiņu – viņas dēliņš viņā raudzījās pa durvju spraugu. Tad tas atrāva galvu atpakaļ, un māte gulēdama cieši vēroja, vai puisēns nepaskatisies vēl vienreiz. ..Tad viss nogrima tumšsārtā miglā un dunoņā, kas sākumā baigi pieņemās, bet pamazām atslāba, un sarkanā dunoņa metās rēnāka un gaišāka. Vispēdīgi tā līdzinājās smalkai rīta miglai, kurai vēl nav izlauzusies cauri saules gaisma, un tad iestājās pilnīgs klusums, un Kristīne zināja, ka tagad viņa mirst..." [5, 524]	"Klusie vēdijieni šūpo viņu un aijā, un uztiepj maigu snaudienu. Bet snaust viņa nedrīkst... Viņas sirds miegam pretojas, cik spēdama. Kā gan lai viņa tagad aizmiegt... viņa patlaban bērnam dod krūti. Papriekš jāpazīdina bērns... Bērns ir smags un ēdelīgs... Viņš spiežas tai virsū, ēd un ēd, un grib izēst to tukšu... Viņai sāk izsīkt spēki. Viņa grib redzēt negauso ēdēju... Jā, nu viņa to ierauga... tas nemaz nav bērns. Krāšņa varavīksne, atmetusies pret viņas krūtīm, sūc to kā upi augšā... debesis. Gaigala pilnā mierā aizver acis. Viņa, šorīt celdamās, bija apvilkusi savu koši balto mūža kreklu." [3, 134]

Līdzības saskatāmas arī Kristīnes un Gaigalas ārējā portretējumā un iekšējās pasaules izjūtu tēlojumā. "Lunkana un asinīga, brīnumaini izdarīdamās tā [Gaigala. – *Aut.*] stāvēja ārpus visām sieviešu kārtām un sugām." [3, 105] Tikpat sievišķīgs ir Kristīnes portretējums. Gaidot pēdējo bērnu, viņa pēti sevi spoguļi: "Seja bija balta, ar apaļām gaišsārtām rozēm uz vaigiem – kā krāsota glezna. Tik skaista no skata viņa nebija bijusi kopš jaunmeitas dienām.." [5, 343]

Unsete un Leimane raksta par to, ka bērni uztur mātē jaunības izjūtu, kas, bērniem izaugot, zūd: "Kristīnei šķita, ka nu viņa ir veca sieva. Viņa bija tādās domās, ka sieviete ir tikmēr jauna, kamēr tai ir mazi bērni, kas naktī guļ, viņas rokas apskauti, dienā rotaļādamies lēkā viņai apkārt un nakti un dienu prasa viņas aprūpi. Ja viņas mazuli māti ir aizauguši, tad viņa ir veca sieva." [Turpat, 399] Kristīnes sievišķajā sākotnē sakņotajām pārdomām radniecīgas ir Gaigalas izjūtas: "Pamazām Kaktabulos blakus rūpēm un raizēm kaut kas vēl izbriest un savērpjas. Bērni kā putni sāk ievēcināt un cilāt spārnus. Vecajā ligzdā palikt negrib neviens. Visi grib skriet un uzsākt dzīvi uz savu roku." [3, 116]

Gaigalas bērnu aiziešana no mājas rada viņā vientulības, pamestības izjūtas un vēlmi atstāt vietu, kur agrāk viņa bijusi tik nozīmīga un neaizstājama saviem bērniem: "Viņa palika viena, liesa un sašļukusi. Bērni un darbs pa garajiem gadiem bija paņēmuši viņas diženumu." [Turpat, 118]

Arī tad, kad Kristīnei un Gaigalai ir iespēja atgūties no dzīves pārbaudījumiem, stājoties izdevīgās laulībās, viņas abas no tām atsakās, dziļi sirdī glabājot piemiņu par to vienīgo, kuru ir patiesi mīlējušas. Kristīne glabā Erlenda piemiņu un atsakās no vairāku krietnu saimnieku piedāvājuma apprecēties otrreiz, kas tolaik norvēģu sabiedrībā bija normāla parādība, lai nodrošinātu dzimtas saimniecisko saglabāšanos. Tāpat Gaigala atsakās no iespējas saglabāt mājas, apprecēties ar muižas nolikto tēvaini. Atsacīdamās no kompromisa laulībām, Gaigala zaudē mājas un ir spiesta aiziet no tām, izkaisījusi pa pasauli savu lielo bērnu saimi. Bet viņa aiziet ar godu [turpat, 117], aiziet un satiekas ar bērniem vairs tikai mūža nogalē, kad viņi visi ir kļuvuši par pagastā cienjamiem cilvēkiem. Līdzīgi arī Kristīnes bērni ir aizgājuši katrs savu ceļu pasaulē, un mūža nogalē viņa vēl tiekas ar tiem, kurus sen nav redzējusi, vai saņem ziņas un dziļi pārdzīvo viņu veiksmes un likstas.

"Mātes cilti" Gaigala nav dzīvojusi saskaņā ar kristietisko izpratni par ģimeni. Tomēr autore izrāda pietāti pret viņas saskaņu pašai ar sevi, sirds skaidrības saglabāšanu, metaforiski saistot Gaigalu, kas "iedūdojas kā sirma dūja svētrītā" [turpat, 119], ar kristietisko kontekstu.

S. Unsetes latviešu valodā tulkoto darbu hronoloģija nesakrīt ar to izdošanas secību Norvēģijā. Zināmā mērā tulkojumu izvēle atspoguļo attiecīgā laika latviešu kultūras dominantes, kultūras pieprasījumu un raksturo latviešu kultūrapziņu tulkojumu ienākšanas laikā. Pagātnes heroika un cīņa par savas dzimtas godu un varenību ir ne vien Latvijā visplašāko rezonansi ieguvušo S. Unsetes romānu centrālā tēma, bet arī 20.–30. gadu pozitīvi noskaņotās latviešu sociālās dzīves orientieris, kam plaša rezonanse saskatāma gan latviešu, gan latviski tulkoto cittaute autoru darbos. Šādā kontekstā S. Unsetes romāns (lidzīgi arī Trigves Gulbrandsena romāns “Un meži šalc”) organiski iekļaujas 20.–30. gadu latviešu kultūras vērtību sistēmā. Z. Mauriņa velk šādas paralēles: “Lasot par Kristīni, neviļus jādomā par monumentālāko latviešu mātes tēlu: par Zāles sērojošo Māti Brāļu kapos... Zāle atturīgā skarbūmā apvienojis mātišķīguumu ar jaunavīguumu, sāpes ar dziļu mieru, latvisko ar vispārcilvēcīgo. Vismāte ir Zāles veidotā māte, vismāte ir Sigridas Undset veidotais Kristīnes tēls.” [4, 145–146]

Jāpiebilst, ka S. Unsetes tēlu pasaule tik spēcīgi sasauca ar latviešu pasaules uztveri, ka rosina latviešu lasītājus un kultūras darbiniekus ik pa laikam to no jauna atsaukt atmiņā. Tomēr tas vairs nav tik aizraujošais rakstnieku dialogs tekstuālā līmenī, bet gan cieņu apliecinoša kultūrvēsturiska rezonanse. Visbiežāk tās izpausmes vērojamas apaļu gadskārtu reizēs, apliecinot, ka rakstnieces vārds Latvijā joprojām ir pazīstams, tuvs un cienijams. Tādēļ 1972. gada 20. maijā Latvijas televīzijas raidījumam “Laiku lokos”, kas bija veltīts Sigrijas Unsetes 90. dzimšanas dienas atcerei, bija sagatavoti arī romāna “Kristīne Lavransa meita” fragmentu dramatizējumi ar Astrīdu Kairīšu titullomā, bet sakarā ar Sigrijas Unsetes 100. dzimšanas dienu izdevniecība “Liesma” 1982. gadā 80 000 eksemplāru lielā metienā laida klajā romānu “Jennija” (*Jenny*, 1911) – 1936. gadā publicētā Elijas Klienes tulkojuma rediģētu versiju. Šis ir viens no rakstnieces pirmajiem romāniem, kurā attēlots jaunas gleznotājas traģiskais liktenis. Visjaunākais S. Unsetes romāna izdevums ir 2003. gadā iznākušais Kristīnes trioloģijas pirmais romāns “Vainags”,¹² kas aktualizē S. Unsetes 120. jubilejas atceri 2002. gadā.

¹² Unsete S. *Vainags*. Publicēta 2003. gadā izdevniecības “Zvaigzne ABC” Zelta sērijā. Sagatavota pēc 1969. gada izdevuma (Ievas Celmiņas tulkojums no norvēģu valodas).

Literatūra

1. Blikrud, L. *Natur og normer hos Sigrid Undset*. Oslo : Aschehoug, 1988, 341 s.
2. Kliene, E. Sigrīdas Undsetes jaunais romāns "Ida Elizabete". *Dienas Lapa*. Nr. 79, 1934.
3. Leimane, I. *Mātes cilts*. Rīga : Krūklis, 1991, 135 lpp.
4. Mauriņa, Z. Sigridas Undset pasaule. Grām.: *Pārdomas un ieceres*. Rīga : Valters un Rapa, 1936, 219 lpp.
5. Unsete, S. *Kristīne Lavransa meita*. 2. un 3. daļa. Rīga : Krūklis, 1992, 528 lpp.
6. Unsete, S. *Kristīne Lavransa meita*. *Vainags*. Rīga : Zvaigzne ABC, 2003, 191 lpp.
7. Даниельсен, Р., С. Дюрвик, Т. Гренли, К. Хелле, Э. Ховлан. *История Норвегии от викингов до наших дней*. Москва : Весь Мир, 2003, 515 с.

Maija Burima The Reception of Sigrid Undset in Latvia

Summary

Sigrid Undset (1882–1949) is one of the most famous Norwegian writers. She focused mainly on the historical themes in the context of relationships among human beings, especially in gender context. The problems of religion are very important in her creative works. Christianity is one of the dominating themes in her literary works; at the same time a lot of mythological motives are pointed out. S. Undset was awarded Nobel Prize in 1928.

Almost all Undset's literary works have been translated into the Latvian language. The first translation was published in 1909, but from 1936 till 1937 the collected works in 16 volumes were published in Latvia.

S. Undset influenced many Latvian authors, but not all of the influences are apparent, thus they are difficult to identify. The similarities between Undset and Latvian authors are mainly visible on spiritual level. Latvian writers and readers accepted S. Undset's literary works because they were looking in them for:

- 1) their own "mirror" reflection – the similarities with their own style and expression;
- 2) the differences – specific features of the North and Norwegian local colouring.

Well-known Latvian writer Zenta Mauriņa's essay "S. Undset's world" was dedicated to the Norwegian writer's personality and creative work. The most striking similarities observed by Z. Mauriņa were the modeling of female images in S. Undset's and Latvian writers' literary works.

This article shows similarities between Undset's most popular literary work – trilogy "Kristin Lauransdatter" and Latvian author Ilona Leimane's novel "Mātes cilts" ("Mother's Tribe"). Similarities can be observed on the level of themes (themes of love, hatred, destiny, etc.) on the level of literary characters (mother, parents, etc.) and literary images and details (a ring, a cross, etc.).

JEĻENA CELMA

"JAUNAIS REĀLISMS" KĀ POSTMODERNISMA PROBLĒMA

Jebkurā kultūras laukā ir daudz un dažādu ceļu. Arī mākslinieciskā kultūra var attīstīties pa dažādiem ceļiem – te ir gan lielceļi, gan taciņas, un ikviens no tiem var radīt interesi, jo liecina par noteiktām tendencēm mākslas attīstībā.

Ja pievērsīsimies modernisma mākslai, varēsim saskatīt tās galveno virzienu, – šis ceļš ved projām no reālās pasaules, projām no pasaules priekšmetiskuma. Tas attiecas kā uz abstrakcionismu, eksistenciālismu un konceptuālistu. Tā arī uz citiem modernisma strāvājumiem. Šajā mākslā faktiski tiek sagrauts klasiskais "atpazīšanas" veids. Un tomēr, analizēdams dažādus modernisma virzienus, Teodors Adorno uzsver to dziļo, sarežģīto saturu: "Visas radikālās mākslas pazīmes, kuru dēļ tā tika pakļauta ostrakismam, ..radija tas, ka to saturs raustās, trīc un dreb kā dzīvs organisms, bet tas nav piegriezts pēc harmonijas mēra, kas apmierina masu gaudi." [1, 213]

Postmodernisms rada pilnīgi citādu situāciju. **Simulakrs**, viens no galvenajiem postmodernisma jēdzieniem, atrāviens no savas iepriekšējās nozīmes, būtībā kļūst par mulāžu, tukšu formu. Mākslas tēls, kam estētika agrāk pievērsa tik lielu uzmanību, ir atkāpies, un tā vietā nostāties klajš šķitums. Manuprāt, taisnība ir N. Maņkovskai, kas apgalvo: "...zūd lietas realitātes princips, tā vietā nāk fetišs, sapnis, projekts... Priekšmetiskās vides narcisms izpaužas kā zaudētās varenības simulakrs." [4, 59]

Šajā sakarībā daudz ir rakstīts par spēli kā postmodernisma mākslas pašmērķi, par dekonstrukcijas lomu u.tml. Taču pašlaik ne gluži visas mūsdienu mākslas tendences ir teorētiski pietiekami dziļi izvērtētas.

Šajā rakstā pievērsīsimies vienai no jaunajām tendencēm, kuru nosacīti varētu nosaukt par "jauno reālismu"¹. Amerikāņu kulturologs Ihab Hasans (*Ihab Hassan*), analizēdams jēdzienu "reālisms", uzsver daudzveidīgās nozīmes, kas vēstures gaitā iekļautas šajā jēdzienā. Pēc I. Hasana domām, galvenais, kas

¹ Dažkārt tiek lietots termins "jaunās realitātes māksla".

vieno dažādās šajā vārdā sauktās parādības, ir uzticēšanās tam, ko mēs uztveram. Tā pretstats ir neīstums un pretenciozitāte. Kā apgalvo I. Hasans, uzticēšanās patiesība ir kaut kas vairāk par fakta precizitāti. Šodien simulakru un zīmju bezjēdzīgās spēles pasaulē pietrūkst tieši šīs uzticēšanās realitātes pasaulei [6, 56–70]. I. Hasans, manuprāt, ir saskatījis galveno, kas vieno Dostojevska, Stendāla, Beketa, Kamī, Kafkas jaunradi: viņu sacerējumos lietu, parādību, notikumu pasaulei ir **jēga, kurai var uzticēties**.

Modernisma mākslā mainās mākslinieciskās pieredzes paradigma attiecībā pret priekšmetiskumu. Akcents tiek pārvietots no ārējās telpas, ārējas vēršanās pie pasaules uz iekšējās, subjektīvās telpas lauku. Tā, piemēram, impresionismā interesi nerada pats priekšmets kā patstāvīgs objekts, bet tas saista mākslinieku ar savu emocionālo auru, kas aktivizē mākslas uztvērēja iekšējo pieredzi. Kubismā, ekspresionismā, abstrakcionismā ķermeniskums, materialitāte pārtop medijā.

Postmodernisms, piekopjot un attīstot šo modernisma praksi, pilnībā iznīcina ķermeni kā realitāti un aizstāj to ar simulakriem, zīmju spēli utt. Lietas aizvien vairāk un vairāk tiek virtualizētas, tās iegūst zīmju formu.

Taču postmodernisma mākslā, sevišķi pēdējos desmit gados, vērojama tendence **imitēt ikdienas realitāti**. Teorētiskā ziņā šī tendence nav pietiekami reflektīva, un tieši par šo tendenci turpmāk būs runa.

Vispirms aplūkosit dažas parādības dažādos mākslas veidos, lai pēc tam izdarītu secinājumus.

I. Hasans apraksta kādā izstādē redzētu fotogrāfiju. Tā disonēja ar citiem darbiem – ironiskiem, abstraktiem, konceptuāliem. Aprakstītajā fotogrāfijā, kā liecināja tās nosaukums ("*Lake Michigan, Early Morning. December 1995*") bija redzams Mičigana ezers agrā rītā. I. Hasans jautā – vai tas ir kičs vai fotodarbs, kura uztveršanai **recipientam jābūt īpašai pārdzīvojuma pieredzei?** [turpat, 142]. Tā kā I. Hasans definē postmodernistisko estētiku kā "vienaldzības estētiku", tad acīmredzot "Mičigana ezers" ir savveida baltais zvirbulis, kas šajā kopā neiederas.

2004. gadā Rīgā notikušajā fotoizstādē "*Ars Baltica*" varēja redzēt ikdienišķu sadzīves priekšmetu fotogrāfijas. Šajā sakarā kritiķe Anda Kļaviņa pauda zināmu neapmierinātību – fotomākslinieku vairākums pasīvi fiksējot realitāti, un tas kļūstot par pašmērķi (*Diena*, 2004, 1. jūn.). Es šajā notikumā saskatu to pašu tendenci, par kuru rakstīja I. Hasans: māksla pievērs skatītāja uzmanību pašam priekšmetam.

Par to, ka māksla pievērš uzmanību paša priekšmeta jutekliskai uztverei, liecina piemēri ne tikai no fotomākslas jomas, bet arī no citiem mūsdienu mākslas veidiem.

Izrādē "Garā dzīve" Jaunajā Rīgas teātrī (režisors A. Hermanis) uz skatuves redzama dzīve visās tās izpausmēs. Faktiski skatītāju priekšā nav skatuves parastajā šā vārda nozīmē, bet ir telpa, kurā dzīvo veci cilvēki. Skan radio, cilvēki mostas, ģērbjas, klepo, aizburbuļo tualetē nolaistais ūdens. Protams, to varētu saistīt ar režisora vēlmi akcentēt veco cilvēku nabadzību, vientulību. Tomēr man liekas, ka svarīgs šeit ir kaut kas cits: šie vecie ļaudis **dzīvo parastās, ikdieniskās dzīves izpausmēs**. Viņiem ir svarīgs katrs dzīves mirklis, jo tā ir dzīve... Un arī skatītāji necenšas meklēt kādu sarežģītu jēgu, bet iejūtas dzīves reālībā.

Lasot japāņu rakstnieka H. Murakami romānus, lasītāju pārsteidz sadzīves priekšmetu, ēdienu, apģērbu, māju, istabu, ielu iekārtojuma detalizētais apraksts. Pirmajā mirklī šķiet, ka tam visam nav nekādas saistības ar romānu ideju. Bet tad pekšņi atskārsti, ka realitāte, ikdienas sāk iegūt nozīmi pati par sevi.

Šajā kontekstā zīmīga šķiet pavisam nesen modē nākusi jaunā parādība "*flash mob*" (ātri, zibenīgi sapulcēties pūlis). Cilvēki, galvenokārt jaunieši, internetā norunā rīkot kādu akciju. Piemēram, Berlīnē pie ASV vēstniecības šādā veidā sapulcējās ap 300 cilvēku, viņi draudzīgi izdzēra šampanieti "par Natašu" un tūlīt pat izklida. Maskavā Valentīna dienā pie Puškina pieminekļa sapulcējās daudz cilvēku un dzēra kefiru "par mīlestību". Līdzīgas akcijas notikušas arī Rīgā. Diez vai to var nosaukt par mākslu, drīzāk par ļoti neparastu performanci. Parastā performancē tomēr ir režisūra un mērķis, kas saistīts ar kādu vēstījumu. "*Flash mob*" dod iespēju vien reālai saskarsmei, iespēju iziet ārpus virtuālās datora telpas, kurā mūsdienās dzīvo jaunā paaudze.

Acīmredzot tamlīdzīgu parādību uzskaitījumu var turpināt. Taču arī jau nosauktie piemēri ļauj izdarīt noteiktus secinājumus. Saprotais, tā būs tikai viena no iespējamām versijām, jo jāatceras, ka postmodernisms vispār, arī postmodernisma māksla, ir ļoti sarežģīts fenomens un, šaubu nav, tas ir saistīts ar liberālismu kā dominanti Rietumu kultūras attīstībā. Liberālisms atzīst kultūras daudzbalisību, iecietību pret atšķirīgo, citādo. Šajā nozīmē "jaunais reālisms" rada lielu interesi.

Jau iepriekš bija norādīts, ka tā dēvētais jaunais reālisms līdz šim nav bijis teorētisku uzmanības lokā. Vēl vairāk, gan estētikā, gan mākslas kritikā nākas sastapt izteikti negatīvu attieksmi pret šo fenomenu. Šajos gadījumos pētnieki balstās uz Ričarda Rortija (*Rorty*) ideju, ka postmodernisma kultūrā sakarā ar

universāli substancionālā zudumu valda nejausais [8]. R. Rortijs uzsver mūsdienas cilvēka pārliecības un vēlmju nejausības raksturu. Mūsdienās kultūras kritērijs nav vis realitātes fakti, bet gan artefakti. Tas nozīmē, ka postmodernisma mākslā jebkurš priekšmetiskums ir priekšmetiskuma simulācija, jo dekonstrukcija sagrauj ierasto saikni ar priekšmetu. Dekonstrukcija mākslā destabilizē ierastās cerības, veidojot cita citādību, "izgudrojot" neiespējamo.

Līdzīga pozīcija ir Žanam Bodrijāram. Savā grāmatā "Simboliskā maiņa un nāve" viņš raksturo mākslas interesi par realitāti kā halucināciju: "Parasti mēs dzīvojam "estētiskās" realitātes halucinācijās", "visa realitāte pārvērtusies par spēli ar realitāti" [2, 152]. Pēc Ž. Bodrijāra domām, postmodernisma mākslā atveidotā realitāte neko nereprezentē, kā tas bija klasiskajā reālismā.² Ž. Bodrijārs uzsver, ka mūsu priekšā ir nevis apjēgta realitāte, bet objektivitāte, "kura atbrīvojas no objekta, pārveidojot to tikai par vērojoša skata aklu retranslāciju" [turpat, 149]. Ja iedziļinātos Ž. Bodrijāra tekstā, varētu pamanīt, ka īstenībā viņš runā pavisam **par citu fenomenu mākslā**, nevis par to, ko raksta autore sauc par "jauno reālismu". Ž. Bodrijārs analizē realitātes dekonstrukciju, objekta atkārtotošanos (sērijas forma, objekta daudzveidīga pašatspoguļošanās utt.). Un te nu varētu viņam piekrist, jo mūsu priekšā ir tieši postmodernisma mākslai raksturīgās īpašības, kas saistītas ar realitātes dekonstrukciju, spēli, simulāciju. Taču šodien mākslā mēs varētu saskatīt citu tendenci: **realitātei mākslas darbā ir nozīme pašai par sevi**. Šī realitāte prezentē sevi un tikai sevi. Tur nav iespējams saskatīt kaut kādu citu jēgu, citu vēstījumu, kā tas bija klasiskajā reālismā (un pat naturālismā). Visi iepriekš minētie piemēri (un to skaitu varētu palielināt), pēc autores domām, liecina tieši par šādu tendenci.

"Jaunajā reālismā" katrs priekšmets it kā vēlas tikt sadzirdēts, vēlas pievērst sev uzmanību un radīt par sevi interesi. Šī jaunā patiesā, atklātā uzticēšanās pasaulei dzimst kā konceptuālisma, simbolisma, simulācijas, spēles pretpols. Šeit ir nepieciešama **uztveres nepastarpinātība**, lai arī tiek saglabāta estētiskā distancēšanās, kas nereti tiek izkļiedēta postmodernismā (šoks, manipulācija ar uztvērēja apziņu vai tieša viņa iesaistīšana artefaktā). Tiek taču uztverta nevis vienkārši dzīve, bet gan dzīve, kas kļuvusi par mākslu. Tāpēc ir nepieciešama **īpaša uztveres intensitāte**, asociatīvās, emocionālās atmiņas attīstīšana.

Viss iepriekš teiktais liecina par to, ka jaunajā reālismā galvenais uzdevums ir radīt uztvērēja personisku attieksmi, sniegt viņam iespēju pievērst uzmanību

² Pat naturālismā varētu runāt par noteiktas jēgas reprezentāciju.

priekšmetiem, dabas parādībām, izjust to visu nevis kā virtualitāti, bet gan kā realitāti.

Kultūras attīstības vēsturē var saskatīt līdzīgas tendences. Tā U. Eko, aprakstot pāreju no viduslaikiem uz renesansi, norāda, ka "iestāties brīdis, kad kļuva skaidrs, ka Dieva radītais nebija zīmju veidošana vien... Līdz šim laikam **neviens** patiešām **nebija novērojis** vīnogu ķekaru tāpēc, ka šim ķekaram vispirms un galvenokārt bija mistiska nozīme. Un, lūk, kapiteļos parādās dziņumi un jaunas vasas, lapas, ziedi, un portālos parādās ..ikdienas lietu, lauku darbu un amatnieku darba precīzi attēlojumi [5, 138–139]. Acīmredzot kultūra iekļauj sevī nepastarpināta jutekliskuma "glābšanas" mehānismu. Būtu ļoti interesanti aplūkot dažādu mākslas veidu attīstības vēsturi tieši šādā aspektā.

Postmodernisma teorijā liela uzmanība pievērsta estetizācijai visās cilvēka dzīves jomās. Jaunajā reālismā estetizācija var tikt apjēgta no citām pozīcijām nekā līdz šim postmodernisma teorijā. Šeit estetizācija nav spēle, nav epatāža, nav virtualizācija, bet tā ir **īpašā skaistuma atdošana priekšmetam** (pat, ja runa ir par veļas skapja plauktiem, kā to redzējām kādā fotogrāfijā "*Ars Baltica*" izstādē). Un šis process principiāli atšķiras no tā, ko J. Kristeva dēvē par "estētisko terapiju", kad neglītā, pretīgā estetizācijas ceļā "atmieksējas", kļūst tikamāks un rada simulakru. Estētiskajā aktā "es aizmirstu ..sākumpunktu un sajūtu sevi citā pasaulē, kas ir abstrahēta no tās pasaules, kurā esmu es" [3, 48]. "Jaunais reālisms" atdod skaistumu ikdienišķajam, parastajam – tam, pret ko modernisma mākslā jūtama īpaši negatīva attieksme (Kafkas "Pārvērtības", Sartra "Nelabums").

T. Adorno, raksturojot tos mākslas darbus, kuri atspoguļo pasauli tādu, kāda tā ir īstenībā, norāda, ka "to gars piemīt pat visnepievilcīgākajām īstenības parādībām, **it kā jutekliski glābjot tos**" [1, 62] (izcēlums aut. – J. C.). Domāju, ka priekšmetiskuma pasaules jutekliskā glābšana liecina par estētiskā un ētiskā potenciāla saplūšanu. Dzimst jauna Kalokagatīa. Un varbūt šeit rodas jauna mākslas stratēģija, kurai lemts attīstīties nākotnē.

Literatūra

1. Адорно, Т. *Эстетическая теория*. Москва : Республика, 2001.
2. Бодрийяр, Ж. *Символический обмен и смерть*. Москва : Добросвет, 2000.
3. Кристева, Ю. *Силы ужаса : эссе об отвращении*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003.
4. Маньковская, Н. *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000.
5. Эко, У. *Эволюция средневековой эстетики*. Санкт-Петербург : Азбука классики, 2004.
6. Hassan, I. Dialogue of art and spirit. Grām.: *Eidos*, 13. laid. Sanktpēterburga, 2002.
7. Hassan, I. Realism, truth and trust in postmodern perspective. Grām. : *Eidos*, 15. laid. Sanktpēterburga, 2003.
8. Rorty, R. *Contingence, Irony and Solidarity*. Cambridge, Mass., 1989.

Yelena Celma

The "New Realism" in the Postmodern Art

Summary

The article is an attempt to understand a new tendency of postmodern art. It is called "New Realism", which differs entirely from classical realism. The artistic experience of today shows that art puts a special emphasis on the things when things are presented only as they are. This open belief in the world has been born as the opposite of a simulation and a game. And it requires for a special intensity of reception.

VALDA ČAKARE

ATKĀRTOJUMA VEIDI, FUNKCIJAS UN SEMANTISKĀS ĪPATNĪBAS MĀRAS ĶIMELES TEĀTRĪ.

A. STRINDBERGA "JŪLIJAS JAUNKUNDZE"

Atkārtojuma figūra ir daudzfunkcionāla un to iespējams lietot dažādos nolūkos. Atkārtojums var būt veids, kā tuvojies patiesībai. Atkārtojot lūgšanu vēlreiz, ar vēl lielāku ticību, cilvēks tuvojas Dievam. Atkārtojums var nozīmēt arī plaģiātu vai viltojumu. Kaut gan šādā gadījumā ir svarīgi, kas un kā atkārtō. Talantīgais daudzrakstītājs Aleksandrs Dimā tēvs ne bez vizdegunības mēdza atgādināt, ka ģēnijs neatkārtō, ģēnijs uzvar. Atkārtojums var nozīmēt garlaicību. Nepārejošu *déjà vu* (jau bijis) sajūtu, tik nepārejošu, ka atkārtojums ar savu pazīstamību vairs nespēj ne mierināt, ne kaitināt. Valodas stila aspektā atkārtojums tiek uzlūkots par fundamentālu, kaut arī primitīvu paņēmienu intensitātes pastiprināšanai, emocionālas spriedzes vai uzsvēruma paušanai.

Arī teātris, tāpat kā citi mākslas veidi, ir saistīts ar atkārtojumu. Gan tādējādi, ka vienas un tās pašas norises, kas veido izrādes matēriju, tiek atkārtotas tik daudz reizu, cik tās grib redzēt skatītāji. Gan tādējādi, ka izrādes veidotāju mākslinieciskā iztēle vienmēr ietver sevī (tātad – atkārtō) pagātnes pieredzi, to turpinot vai arī noliedzot. Nepieciešamība arvien no jauna pārskatīt attiecības ar atmiņu un pagātni nekur cilvēces kultūrā nav tik spilgti izteikta kā teātra iestudējumā. Katrs jauns uzvedums vērsas pie skatītāju kolektīvajām un individuālajām atmiņām par pieredzi, kas saistās ar konkrēto lugu, konkrēto režisoru, aktieriem, stāstu, teātra telpu, reizēm arī scenogrāfiju, kostīmiem, rekvizītiem. Mākslas darba uztverei "notikt" ļauj skatītāja līdzšinējais teātra iespaidu uzkrājums. Tālab tieši veiksmīgs atkārtojums nosaka izrādes komerciālos panākumus.

Atkārtojums ir arī pati izrādes iestudēšana, rekonstruējot noteiktus uzvedības modeļus un savienojot vienus un tos pašus elementus dažādās kombinācijās. Tieši atkārtojums palīdz apzināt un definēt režisora māksliniecisko īpatnību jeb rokrakstu – viņa attieksmi pret tekstu, aktiera ķermeni, mizanscēnu, telpu.

Dažādos kultūras vēstures laikmetos attieksme pret atkārtojumu ir bijusi atšķirīga. Romantisma teātris izvirzīja prasību pēc mākslas darba organiskas vienotības un ar aizdomām izturējās pret pieredzes atkārtojumu, ko piedāvāja tradicionālie žanri. Arī 19. un 20. gadsimta reālistiskais teātris, tiecoties pēc dzīves ilūzijas, lielākoties ignorēja iepriekšējo laikmetu tradicionālās atkārtojuma formas: standartizētus raksturus, sižetus, kostimus un scenogrāfiju. Tas, protams, nenozīmē, ka šādas formas vispār neeksistēja, tās eksistēja, bet mazāk spilgtās izpausmēs. Aktieri tika cildināti par to, ka spēja atveidot pilnīgi atšķirīgus raksturus, bet tipāža vai viena un tā paša rakstura spēlēšana izpelnījās bargu kritiku.

Modernisms, kaut arī izpaudās virzienu un formu daudzveidībā, tomēr sekoja romantismam un reālismam raksturīgajiem centieniem atrast būtisku izteiksmes kvalitāti. Modernisma tieksme pēc jaunā, noraidot tradīciju, nav obligāti teorētiski pretstatāma atkārtojuma procesam¹, lai gan tā šo procesu ierobežo un noraida visu, kas nav saistīts ar mākslas būtiskajām kvalitātēm. Citiem vārdiem, modernisms atkārtojumu izmanto tikai tāpēc, lai ar tā palīdzību radītu ko jaunu.

20. gadsimta beigās estētikas teorijā un praksē notiek pavērsiens. Postmodernisms teātrī liek atdzimt interesei par atkārtojuma jeb otrreizējās pārstrādāšanas mākslinieciskajām iespējām un ietekmi uz recepciju. Tiesa, atkārtojumam ir pavisam citi mērķi nekā pirmsromantisma iestudējumos, arī materiāla izmantojums ir daudz brīvāks, pasmelts daudz plašāka spektra avotos. Pretēji organiskās vienotības principam, kas dažādās izpausmēs dominēja estētikas teorijā un praksē no romantisma līdz modernismam, postmodernisms gūst prieku eklektikā, parodijā, citēšanā, negaidītos materiāla pretstatījumos, radot jaunas attiecības, efektus un spriedzi.

Māra Ķimele ir režisore moderniste, pat ja dažkārt izmanto postmodernisma teātrim raksturīgas tehnikas. Tālab atkārtojums viņai nepieciešams, lai radītu ko jaunu, tādējādi pārspējot pašai sevi. To pierāda režisores attiecības ar zviedru dramaturga Augusta Strindberga (1849–1912) lugu "Jūlijas jaunkundze", ko Māra Ķimele iestudējusi divas reizes. Vairākos parametros atkārtojot pirmā iestudējuma pieredzi, režisore otrajā versijā nonāk pie atšķirīgiem risinājumiem un līdz ar to – pie atšķirīgas estētiskās platformas.

¹ Kā uzskatāms piemērs var kalpot krievu 20. gadsimta teātra reformatora Vsevoloda Meierholda vērsšanās pie delartiskās komēdijas maskām.

A. Strindberga lugu "Jūlijas jaunkundze" Māra Ķimele iestudējusi 1988. gadā kā J. Vitola Latvijas Valsts konservatorijas Valmieras teātra aktieru kursa diplomdarbu ar Ilzi Blumbergu (Jūlija), Ilzi Pukinsku (Kristīne), Alvi Hermani (Žans) un 2004. gadā Jaunajā Rīgas teātrī ar Elitu Kļaviņu (Jūlija), Agnesi Zeltiņu (Kristīne) un Alvi Hermani (Žans). Par atkārtojumu var runāt četros aspektos: teksta, telpas, kinētiskās jeb kustību organizācijas un lomu sadalījuma jeb aktiera ķermeņa un personības aspektā.

Vispirms par tekstu, kas atkārtojas ne tikai Māras Ķimeles daļrades kontekstā, bet pats jau ir atkārtojums tādā nozīmē, ka ietver sevī citu sižetu metus. Dramaturģijai vispār vairāk nekā citiem literatūras un mākslas veidiem ir raksturīga tieksme izmantot jau reiz lietotu materiālu. Šīs tieksmes pamatā ir vēlme tuvoties patiesībai, piešķirt interpretācijai maksimāli perfektu izpausmi un salīdzināties ar citiem tā paša sižeta izmantotājiem. Atgriešanās pie jau izmantotiem sižetiem saistāma arī ar piepulcēšanos noteiktai tradīcijai. Tieši piepulcēšanos tradīcijai par mērķi izvirzīja pats Strindbergs, "Jūlijas jaunkundzi" nosaucot par pirmo zviedru naturālisma traģēdiju [1, 212]. Tajā jūtams Darvina evolūcijas teorijas iespaids – izdzīvo stiprākais, bet stiprākais ir tas, kurš spēj pielāgoties. Tajā pašā laikā lugai piemīt romantiski, pat pasakas elementi, kam ir literāra un teatrāla, nevis sociāla un autobiogrāfiska izcelsme.

Lugas sakāpināti subjektīvais pasaules skatījums ir tiešs romantisma mantojums un priekštecis Strindberga sapņu spēļu sirreālismam un ekspresionismam [3, 43]. Bet ne tikai. Luga liecina arī par apsēstību ar franču dekadenci un simbolisma tehnikām. To var traktēt kā ironisku versiju leģendai par Salomi un Jāni Kristītāju. Tas ir franču dekadences (simbolisma) centrālais mīts, ar kuru Strindbergs nevarēja nesaskarties, būdams Parīzē 1876., 1883.–1884. un 1885. gadā. Lugas darbība notiek vasaras saulgriežos un Jāņu dienā, kas ir arī Jāņa Kristītāja svētki. Kristīne gatavojas doties uz baznīcu un saka Žanam (tātad – Jānim), ka šodien no kanceles tiks vēstīts par Jāņa Kristītāja galvas nociršanu, un tūdaļ šo epizodi izspēlē, jo, kārtojot Žanam apkaklīti, gandrīz nožņaudz viņu. Tomēr luga nebeidzas ar Jāņa Kristītāja, bet ar Salomes fizisko nāvi.

Saulgriežu auglības simbolika tiek apvērsta otrādi. Jūlija, pavadījusi nakti ar Žanu, baidās, ka būs palikusi stāvoklī un izdara pašnāvību. Auglības svētki beidzas ar totālu neauglību. To simboliski apstiprina arī Jūlijas mīluļu liktenis. Medību kucei Diānai tiek izvārits dzēriens, kas likvidē sekas viņas attiecībām ar sētas kranci, bet ķīvulim Žans nocērt galvu. Ironiski, ka pēc tam viņš galvu *nocērt* arī Jūlijai, ieliekot tai rokā bārdas nazi.

Kanādiešu literatūrzinātnieks Braiens Pārkers kā simbolisma laikmeta zīmi min dendija sacelšanos pret dabu, dodot priekšroku mākslīgajam [2]. Tā ir reakcija uz 19. gadsimta vidus racionālistiskajām un materiālistiskajām tendencēm, kas marginalizēja māksliniekus un aristokrātiju, radot viņu starpā islaicīgu savienību. Emocionāli šī reakcija izpaudās pašpietiekamā dzimumnenoteiktībā (kas praksē bieži bija homoseksuāla, kā liecina Oskara Vailda un Marsela Prusta piemērs) un sievietes notaksēšanā par bioloģiska instinkta instrumentu un ekonomisku liekēdi, kas grauj vīrieša garīgo brīvību, ievilinošā viņu laulības sociālajā atbildībā. Sieviete ir dendija pretmets, tāpēc viņa izraisa šausmas. Šī apsēstība rada laikmeta ikonas – Salomi, Judīti, Dalilu, Turandotu, Nāru –, sievieti valdzinātāju un sievieti, kas ir pietiekami bezpalīdzīga, pat mirusi, tā ka vīrietis viņas skaistumu var droši apbrīnot un nejusties apdraudēts.²

Savukārt vīrieši šķiet traki, bet patiesībā viņus tādus padara sieviešu velnišķīgās intrigas. Leopolda fon Zahera-Mazoha romānā "Venēra kažokādās" Vandū, kura pakļāvusi Severīnu, pašu ir savaldzinājis kāds versmains grieķis. Bet tas ir tikai surogātpavēlnieks, kurš jāupurē, lai starp Vandū un Severīnu tiktu nodibinātas patiesas attiecības kā starp kundzi un vergu. Ir tikai divas iespējas – pakļaut vai tikt pakļautam.

Jūlijas jaunkundze līdzīgi Salomei izdzīvo savas mātes uzspiesto scenāriju – tas paredz vīriešus paverdzināt un iznīcināt. Viņai piemīt arī dekadencei raksturīgais seksuālais divdabīgums. Par to liecina sadomazohistiskas atsaucis uz jāsanas sportu un pātagu kā Jūlijas iecienītu aksesuāru. Jāsanas sports ir reizē aristokrātiskuma un varas zīme. Lugā tiek pieminēti arī ziedi – ceriņi, kas līdzās lilijām ir dekadentu *launuma puķes*. Ir arī Jāņu nakts neprāts – orgiastiska Salomes deja, kas tiek asociēta ar seksuālu atvieglojumu, ko aprakstīja dzejnieki un praksē īstenoja modernās dejas aizsācējas Loija Fulere un Aisedora Dunkane. Ar deju Jūlija, tāpat kā Salome, pakļauj Žanu, bet vienlaikus ilgojas pēc partnera, kurš spētu viņu vadīt.

Atkārtoti atgriežoties pie lugas teksta, Māra Ķimele savā otrajā, 2004. gada iestudējumā teksta telpu ievērojami paplašina. Jaunā Rīgas teātra izrādes tapšanas gaitā skatītājiem tika dota iespēja vērot mēģinājumus. Līdz ar to norišu un teksta atkārtojums, ko paredz mēģinājumu process, tika padarīts publisks. *Spēlējām mēģinājumu*. Tā visprecīzāk varētu nosaukt šo pasākumu.

² Austriešu jūgenda mākslinieka Gustava Klimta slavenākās gleznas ir "Salome" un "Judīte".

Neslēpt izrādes tapšanas mehānismu, bet padarīt to par izrādes sastāvdaļu ir raksturīgi tiklab Brehta episkajam teātrim, kā arī postmodernajam teātrim. Patiesībā "Jūlijas jaunkundzes" publiskie mēģinājumi bija tās pašas izrādes, sava veida realitātes šovi, kuros piedalījās par vienu aktrisi vairāk, jo režisore Māra Ķimele kļuva par ceturto izrādes dalībnieci. Mēģinājums ir atkārtojums ar mērķi rekonstruēt vai nu reāli eksistējušu, vai iedomātu uzvedību. Katru reizi tika rekonstruētas ne tikai Strindberga lugā ierakstītās attiecības, bet arī attiecības starp divām sievietēm aktrisēm (Elitu Kļaviņu un Agnesi Zeltiņu) un sievieti režisori (Māru Ķimeli), starp vīrieti (Alvi Hermani) un trim sievietēm (Māru Ķimeli, Elitu Kļaviņu, Agnesi Zeltiņu), starp teātra māksliniecisko vadītāju (Alvi Hermani) un izrādes režisori (Māru Ķimeli), starp kādreizējo skolotāju (Māru Ķimeli) un viņas bijušajiem studentiem (Elitu Kļaviņu, Agnesi Zeltiņu, Alvi Hermani). Uzvedības rekonstrukcijas process kļuva par izrādes sastāvdaļu. Tādējādi par izrādes sastāvdaļu kļuva arī tas, ko aktieri un režisore savā starpā runāja mēģinājumu laikā, un Strindberga teksts savijās ar komentāriem, asociācijām, skaidrojumiem, piezīmēm, iegūstot intertekstuālu raksturu.

Domājot par telpu, svarīgi apzināties, ka Strindbergs padara savu psihi par visuma mikrokosmu, savu interešu un pētniecības lauku. Vairs nav tradicionālo atskaites punktu, realitāte tiek deformēta, simboliski iznīcināta vai ignorēta. Tālab cilvēku attiecību psiholoģiskā izpēte atgādina līdz absurdam sakāpinātu kliniku. Var piekrist amerikāņu teātra un literatūras pētnieka Džordža Velvorta apgalvojumam – Strindbergs patiešām ticēja, ka eksistē tikai viņš [4, 15]. Indivīda iekšējā pasaule vienīgā ir pētišanas vērtā. Māra Ķimele šo iekšējās pasaules telpu atkārtoti ierauga istabas formātā. Kaut arī sava loma ir apstāklim, ka režisorei abos gadījumos jāreķinās ar teātra konkrētajām iespējām, kamerformas izmantojumu diktē jau pati luga – trīs darbības personas, nepieciešamība koncentrēt uzmanību uz psiholoģiskām vibrācijām, zemapziņas impulsiem, kuri plašā telpā pazudīs, nebūs pamanāmi. Tomēr telpas formāta atkārtojumā ir arī principiālas atšķirības.

Latvijas Valsts konservatorijas mācību zāle, kur tika spēlēta 1988. gada versija, bija gandrīz kvadrātiska. Gar vienu sienu vairākās rindās izkārtotās skatītāji, bet spēles laukuma centrā scenogrāfe Marta Skulme bija novietojusi objektu – lielu zeltaini melnu vēdekli, kurš kalpoja gan kā prospekts, gan arī kā aizslietnis. Aiz tā varēja paslēpties, un ap to koncentrējās izrādes norises. Tas veidoja plānu robežšķirtni starp šķitumu un īstenību un raisīja asociācijas ar japāņu

tradicionālo *no* teātri, kur ārprātīgo vēdekļos nekad nav sarkanās krāsas, parasti tajos redzami tumsnēji rudens ziedi uz zelta fona.

Izrādes telpas organizācijā savienojās studiju izrādes pieticība un dekadentiska greznība. Rekvizīts – skaistuma, sievišķības, aristokrātijas un samākslotības zīme – tika iecelts vides būvelementa kategorijā un pārvērsts dekadentiskā gurdēnas izsmalcinātības simbolā.

2004. gadā "Jūlijas jaunkundze" tika spēlēta Jaunā Rīgas teātra mēģinājumu zālē, šaurā garā telpā, ko scenogrāfs Andris Freibergs bija iekārtojis šķietami reālistiski: viscaur balta, tīra virtuve ar dažiem īstiem priekšmetiem – gaļas mašīnu, gaļas āķi, kas, žļerkstoša ķēdē iekārta, karājas pāri galvām; ar baltiem traukiem, zaļiem salātiem, dzeltenu sieru, sarkanu vīnu glāzē un marles audumā iesietu baltu biezpiena kunkuli. Vides raksturojums griezīgi precīzs kā naturālistiem, bet krāsas – tīras un spilgtas kā māksliniekiem ekspresionistiem. Priekšmetu primārās funkcijas izrādē ir tādas pašas kā dzīvē. Asociācija ar operāciju zāli, kliniku šķiet pavisam neobligāta, bet arī nepārprotama. 1988. gada izrādē telpas risinājumā tika pieteikta poēzija, 2004. gada izrādē – sociāla un psiholoģiska analīze, kaut analītiķa kušetes vietā ir servējamais galdinš uz rītiņiem. Uz tā Māra Ķimele novieto un preparē Jūlijas un Žana sadomazohistiskās spēles.

Atkārtojuma mērķis ir nokļūt tuvāk patiesībai, bet telpas risinājumā Māra Ķimele iet no iekšējās pasaules projekcijas simboliskā telā uz reālistisku (naturālistisku) metaforu, kas skatītāja acu priekšā tiek izaudzēta no priekšmetiskās konkrētības. 1988. gadā izrādes telpa bija bez robežām tieši tāpēc, ka tā bija subjektīvā gara pasaule (starp citu, Žans ēda un dzēra, pantomīmiski darbojoties ar tukšiem traukiem, viņa attiecībām ar Jūliju piemita bezmiesīga juteklība), 2004. gada izrādē telpa, kaut subjektīvās izjūtas apzīmogota, ir ierobežota, reāla, aiz tās durvīm ir citas istabas, dārzs, dīķis. Arī ēšana, dzeršana, jutekliski pieskārieni notiek pa istam. Pirmajā izrādē telpa no skatītāju viedokļa ir sociofugāla (no latīņu *fugere* – bēgt). Cilvēki tajā sapulcējas līdzīgi kā uzgaidāmā telpā, katram ir sava vieta un līdz ar to relatīva individuālas drošības sajūta, iespēja kolektīvā pieredzē radīt privātuma formu. Jaunā Rīgas teātra izrādē telpa ir drīzāk sociopetāla (no latīņu *petere* – meklēt), kur līdzdalība mēģinājuma procesā sekmē (iespēju robežās, protams) sociālo uztveri un reakciju.

Nākamais atkārtojuma aspekts – kustību partitūras uzbūve. Gan vienā, gan otrā izrādē tās centrālais struktūrelements ir deja. 1988. gadā deja bija *novietota*

izrādes sākumā – mūzika neskanēja, bet aiz melni zeltainā vēdekļa bija dzirdami klusi smiekli, satraukta elpa un čuksti, tad parādījās abi dejotāji – Jūlija un Žans. Tā nebija Jāņunakts tautasdeja, ko viņi dejoja, drīzāk galantā laikmeta menueta kustības ar erotisku pozēšanu, demonstrējot ķermeņa aprises, reizē tiecoties pēc pieskāriena un vairoties no tā.³ Jūlijai mugurā ir krinolīns, kas Žanam neļauj tai tuvoties. Tuvoties nevarēs arī tad, kad Jūlija būs pārgulējusi ar Žanu. Kleita būs saplēsta, pāri palikuši vien krinolīna stiepļu pinumi, bet arī tie, asi un durstīgi, liks ievērot distanci. Kostīms un kustība palīdz vizualizēt to, ko Dž.L. Staiens sauc par Jūlijas seksuālo dziņu un Žana šķirisko ambīciju savstarpēju pārklāšanos [3, 41]. Jūlijas un Žana kustības 1988. gada izrādē veidoja nevis dejas rakstu, bet rādīja vīrišķās un sievišķās dabas savstarpējo pievilksanos un atgrūšanos. Tika radīts dejas tēls, atklāta dejas būtība.

Lugā Jūlijas seksuāli enerģētiskā deja, ko Žans vairākkārt raksturo kā traku, ir galvenā paralēle ar leģendu par Salomi. Atšķirībā no 1988. gada izrādes Jaunā Rīgas teātra uzvedumā Jūlija un Žans dejo ciešā satvērienā, ļaujot jutekliskuma strāvām izplatīties ne tikai savā starpā, bet arī plūst uz skatītājiem. Deja Jūlijai ir veids, kā pakļaut Žanu un novest sevi hipnozes stāvoklī.⁴ Deja Jaunā Rīgas teātra uzvedumā ir reizē realitātē neiespējamās kopīgās pasaules radišana un maģisks rituāls, kuru veido vienu un to pašu kustību atkārtojums.

Visbeidzot par atkārtojumu aktiera ķermeņa un personības aspektā. Vispārējais viedoklis par teātra izrādi kā jau eksistējoša literāra teksta iedzīvinājumu tiecas uzlūkot aktieri kā vairāk vai mazāk caurspīdīgu šī teksta transportlīdzekli, fiziski atbilstīgu tekstā ierakstītajām prasībām un apveltītu ar atbilstošām vokālām un fiziskām prasmēm, lai tekstu efektīvi atklātu publikai. Tas ir vienkāršots viedoklis, jo neņem vērā apstākli, ka ikvienā teātra kultūrā publikai parasti ir iespēja redzēt vienu un to pašu aktieri dažādos iestudējumos un tāpēc skatītāju pieredzē būs atmiņas par attiecīgo aktieri. Šādai otrreizējai pārstrādei jeb atkārtojumam pakļauti ne tikai aktieri, bet arī viņu radītie tēli. Tēlu un aktieru atkārtojuma spilgtākais piemērs teātra vēsturē ir delartiskā komēdija. Aktieri vienmēr spēlēja vienus un tos pašus tipus – mīlētājus, kalpus, zaldātus utt., kas publikai bija labi pazīstami un parādījās neskaitāmos scenārijos. Bet arī paši aktieri varēja ietekmēt šos tipus, pat radīt tiem jaunus vārdus un

³ Aisedora Dunkane mēdza dejojot klusumā, kā arī dzejas vai prozas teksta pavadījumā.

⁴ Braiens Pārkers atgādina, ka lugas pirmajā variantā Jūlija pati izrauj bārdas nazi Žanam no rokām, sk.: 2, 103.

panākt, ka publika gaida tieši viņu parādīšanos. Savukārt franču teātris izveidoja striktu ampluā sistēmu, kur katrs aktieris spēlēja noteiktu lomu tipu.

Reizēm aktieris tik cieši saaug ar lomu, ka ikvienam nākamajam interpretam nākas cīnīties ar lieliskā priekšteča kultūrrēgu. Aktieris uzspiež savu zīmogu tēlam, savukārt tēls – aktierim. Aktiera loma nepaliek pagātnē, bet tā it kā peld laikā, atstājot pēdas tekstā, skatītāju kolektīvajā atmiņā un citās lomās.

1988. gada izrādē Alvja Hermana sulainis Žans nebūt nebija ar primitīvāku garīgo struktūru kā Jūlija. Viņš bija līdzvērtīgi bagāts ar kompleksiem un iekšējām pretrunām. Kļūt par uzvarētāju mūžsenā dzimumu kara konkrētajā etapā viņam palīdzēja ciniska vienaldzība pret visu, kas notiek ārpus viņa paša. Atgriežoties pie Žana 2004. gadā, Alvja Hermana lomas zīmējums ir ļoti līdzīgs. Taču pazudusi ir Žana vienaldzība pret apkārtējo pasauli. Iespējams, Māra Ķimele, atkal uzticot Hermanim šo lomu, ir ņēmusi vērā faktu, ka aizvadīto sešpadsmit gadu laikā viņš no nepazīstama Latvijas Valsts konservatorijas absolventa kļuvis par Jaunā Rīgas teātra māksliniecisko vadītāju, nospēlējis virkni nozīmīgu un mazāk nozīmīgu lomu, iestudējis izrādes, kas guvušas atzinību Latvijas un starptautiskā mērogā, un šī pieredze neapšaubāmi veido papildu nozīmi skatītāju uztverē. Paradoksālā vai – tieši otrādi – likumsakarīgā kārtā Žans jaunajā iestudējumā ir visdaudznozīmīgākā un noslēpumainākā figūra, kuras rīcības motīvi vienā mirklī šķiet ticami un vārdi patiesi, bet jau nākamajā mirklī – vairs ne. Hermanim tagad ir pa spēkam atklāt Žanā ierakstīto impulsu pretrunīgumā ne tikai plebeja sociālās augšupejas ambīcijas (aizstājot grāfa autoritāti ar savējo), bet arī cilvēcisku apjukumu, dendija tieksmes un ideālu klātbūtni.

Atkārtojumam piemīt spēja radīt semantiskas un stilistiskas saites, kas sekmē priekšstata vienotību. Māra Ķimele divās "Jūlijas jaunkundzes" versijās noiet ceļu no naturālistiska un simboliska pretmeta starp uzvarētāju un uzvarēto līdz sarežģītām hipnotisku sapņu spēļu un ekspresionisma priekšnojaušmām. Tāpat kā savulaik Strindbergs.

Literatūra

1. Lamm, Martin. *August Strindberg*. Transl. and ed. Harry G. Carlson. New York : B. Blom, 1971, xxi, 561 p.
2. Parker, Brian. Strindberg's "Miss Julie" and the Legend of Salomé. In: *Modernism in European Drama : Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett : essays from Modern drama*. Ed. Frederick J. Marker and Christopher Innes. Toronto; Buffalo : University of Toronto Press, 1998, pp. 92–109.
3. Styan, John L. *Modern Drama in Theory and Practice*. Vol. 1. Cambridge; New York : Cambridge University Press, 1981.
4. Wellwarth, George E. *Modern Drama and the Death of God*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press, 1986.

Valda Čakare

Forms, Functions and Semantic Features of Repeated Experience in Māra Ķimele's Theatre. The Case of "Miss Julie"

Summary

Theatre is a cultural activity deeply involved with repetition. Repeated texts, recycling of specific material, and the practice of using the same spaces and bodies appear in a wide range of theatrical cultures. Māra Ķimele as a stage director has always been interested in the original, the unique. Yet she is not free from postmodern obsession with things that return. This can be clearly seen in her two productions of "Miss Julie" by August Strindberg. Māra Ķimele gains enormous power from repeated appearances of the same actors and scenic elements.

YELENA DOROSHENKO

GENDER DISCOURSE AND CHANGES IN CULTURAL CODES

Culture is often analysed in terms of semantic oppositions (e.g. right – left, self – other, body – mind, etc.) within the framework of paradigmatic analysis. It was first worked out in phonology and was then applied to other language levels in structural linguistics, which considered oppositions to be an important principle organizing the structure of language. The approach was later extended to the analysis of other semiotic systems. It is often held that oppositions enable us to sort out the complex reality around us into an order, or that oppositions are at the basis of classificatory systems underlying cultures.

Thus, cultural codes encouraged people to treat *male* and *female* as contrasting notions, more terminologically – as members of an opposition comprising two mutually exclusive terms. Although oppositions are not “found in nature”, some of them are taken so much for granted that they may be treated as “natural”, e.g. the opposition *male* – *female* was for centuries taken for granted in mainstream culture.

Any discourse relies on language, i.e. on the lore of traditional usage and the attitudes expressed by it. Discourse which sees itself as innovative can use language very creatively, but presumably cannot break out of language altogether. The category of gender found in many languages as either a grammatical or a semantic category, or both, makes the “natural” view seem all the more legitimate. People tend to see both their language and the distinctions expressed in it as “natural”, in spite of the obvious fact that natural languages differ widely in gender distinctions made in them (e.g., while Latvian and Russian have the grammatical category of gender for both animate and inanimate nouns, verbs, adjectives, and some pronouns, English has no grammatical gender at all; gender distinctions are only lexical, expressed irregularly by word-building suffixes of nouns and by patterns of pronominal substitution).

It is sometimes claimed that where gender is a formal grammatical category (determines the forms of the article and the adjective and indicates syntactic

relations), it has no relation whatever to semantics [9, 35] or, at least, "is not directly associated with sex" [ibid., 106]. On the other hand, as pointed out by R. Jakobson, grammatical gender has an impact on mythology: it determines the personification of inanimate objects in mythologies and the metaphoric meanings of inanimate nouns [8, 236].

For centuries the *male* – *female* opposition remained intact in mainstream culture at many levels, not all of them immediately obvious to the naked eye. Structuralist analysis claimed to have revealed some of its less obvious manifestations, one of the well-known examples being G. Cook's analysis of a scene in "Romeo and Juliet" [2, 115], where the masculine and the feminine are contrasted in oppositions: question – answer; stays – goes; night – day; garden – mountain tops, death – life; sleeping – walking, etc.

However, of late the *male* – *female* opposition has come under a lot of pressure, first in feminist-oriented discourse and then in contemporary gender discourse at large (meaning here just "discourse about gender issues" in everyday communication, art, education, etc.). The overall impression is that both discourses often seek to undermine the opposition. But this goal can be achieved in various ways. The question is: how does the "natural" opposition react to this pressure? Has it been affected by the pressure at all, and if so, which of its elements and how exactly?

In our view, several options can be singled out. Examples will be drawn randomly from different domains: current everyday language usage, academic and educational discourse, advertising, the cinema, costume design, etc.

1. The gender opposition is acknowledged, it is stated explicitly and interpreted traditionally.

The opposition can be formulated in several ways:

a) in general gender terms which either do not specify the implications they are usually loaded with ("typical male/female attitudes", teaching "has long been defined as women's work"), or are inclusive of both members of the opposition: "sex – appropriate behaviours/occupations", or specify them in terms of traditional gender roles, e.g. femininity will be associated with caring, serving, conforming, nurturing and mothering.

b) in terms of presence – absence of something or of **possession – dispossession** (power/control – lack of power/control), e.g. in linguistic studies on interactional norms in conversation: men have control over topics and themes,

women have none; men are privileged social agents, women are subordinate social agents.

c) in terms of having more or less of power, opportunity, control, etc.: women are "more dependent" or "less active". All these terms may be explicitly or implicitly evaluative (all examples above are from the journal *Gender and Education*, 116–117).

It should be noted that in the feminist perspective, many studies in sex differences reproduce or even reinforce the opposition of traditional gender roles (and therefore they also belong to this group): "...they construct differences even as they purport only to describe them" [5, 72].

The traditional gender opposition may be viewed by feminists as sustained even when traditionalists claim that it has been neutralized. E.g., in feminist discourse it is often pointed out that where traditional discourse claims to be gender-neutral, it is, in fact, not: "... masculinity is so built into the culture, techniques and practices of modern management (...) that to manage is to practice a form of masculinity, even as management represents itself as gender-neutral." [5, 117]

The use of traditional patterns of pronoun substitution (namely, of *he* as a gender-unmarked form) is sometimes seen today as an implicit attempt to sustain the traditional roles. Surprisingly, this malicious intention is sometimes read from the feminist perspective even into texts published many decades ago.

Traditional gender roles are also reaffirmed language-wise in common everyday discourse when names of particular occupations belonging to the so-called nouns "of dual gender" are re-marked in phrases like *woman-lawyer* or *male nurse*. The marked member of the opposition is inevitably seen as a deviation or as belonging to a minority group, a marginal case. This is particularly obvious, given that gender markers for their opposites (man-lawyer, female nurse) would be considered to be redundant and odd within mainstream culture.

2. While the gender opposition as such is not contested, the reversed order (sequence) of its members is consistently used alternately with the traditional one, thus the traditional hierarchy within the opposition is challenged.

Thus, in contemporary gender discourse in semiotics the principle "ladies first", taken literally, seems to be very much on the agenda at the level of word order: "men and women", "woman or man", "signifiers of female versus male", "male versus female" are consistently used alternately within the same

page [7, 102]. The assumption seems to be that what is named first is considered to be both unmarked and more important, while the reversed order challenges the hierarchy. The traditional "order of mention" is listed among the features of sexist language and is advised against in Guidelines for Nonsexist Usage issued in 1992 by the Linguistic Society of America: "Avoid consistently putting references to males before reference to females... this order conveys male precedence..." [3, 369].

As T. Givon has pointed out commenting on order preferences in frozen noun-conjunctions (such as *father and son*, *man and wife*, *life and death*, etc.): "...ordering hierarchies... correspond closely to the well-known markedness assignments, with the unmarked member always preceding the marked one." Some of them, he holds, are grounded in cultural perspective: "...while adults are larger than children and males larger than females, it is the cultural reality of power and social control that makes "adult" and "male" the unmarked case vis-à-vis the marked "young" and "female." [6, 66]

3. The opposition is acknowledged as existing, but the distribution of the gender roles of its members is completely reversed.

The happy end of the Hollywood comedy "The Wives of Stepford" features women who are wholly in control of men, have power over them, dominate them and order them about.

An advertisement of the French female perfume *Alchimie de Rochas* features the image of a woman dominating over the male one, subordinated to female strength. "The idea of female dominance is achieved by positioning the woman above other major elements in the advertisement. The man is embraced by the woman's hands, as though he were seeking protection and patronage and is thus dependent on her power." [10, 69-70] Moreover, the image of fire related to the bottle of perfume is a masculine symbol: "Since the role of the man in the ad is... passive, it can be supposed that the power of the fire in this context has been passed over to the woman to make her the active force." [Ibid., 71]

4. The opposition is acknowledged as existing, gender features are redistributed, but only partly.

For example, the male appropriates part of female identity, the male image thus incorporating some of the features traditionally attributed to females. Mary Quant, a famous designer, wrote: "Masculine fabrics should be in masculine

colours – grey, white, black, herringbone, etc. with one romantic lapse of *eau de nil* or *bois de rose*. This perversity delights me but panics the marketing experts who say that it will not sell. But it's wonderful to exaggerate femaleness" [quoted by 7, 104]. This suggestion challenged the traditional gender meanings of colours in order to create a new and "perverse" (i.e. daring and experimental) male image.

Similarly, Hodge and Kress, analyzing the text of a billboard advertisement for Marlboro cigarettes featuring a cowboy (it reads: "New. Mild. And Marlboro") suggest that *mild* "...stands in contradiction with the tough masculinity portrayed by the man and his way of life... so that mild/gentle can come to signify the "new" kind of male toughness", which creates a new cross-gender image of a "new, old-fashioned, mild, tough male" [7, 10].

These instances are sometimes referred to as "feminist deconstructions of traditional versions of masculinity" [ibid.], and they clearly have semiotic implications: this is not just a redistribution of features between the members of the opposition, but a change of its type: the opposition is no longer binary (polar), but graded: one (or maybe each) member can supposedly combine both male and female features, the difference between *male* and *female* is now only a matter of balance between more-or-less, no longer a matter of choice between either/or. The ambiguous bisexual characters of some films by Almodovar would be an obvious parallel, but it is of interest that the option is now so actively explored by commercial art.

5. Neutralization of the opposition

Language-wise, feminist discourse has found several ways of neutralizing the opposition. In patterns of pronoun substitution this is done by using both members together or each of the pair alternately: the use of *he* or *she*, *he/she*, *(s)he*, *him/her* etc. is a fairly accepted practice in feminist-oriented discourse, while earlier in common discourse *he* in most contexts was viewed as unmarked for gender. However, the device does not work for *his* or *him*. Besides, since personal pronouns are words of very high frequency, this often produces monotonous repetitions. In order to avoid it some books on developmental psychology now use *he* and *she* as substitutes for "child" and "baby" alternately in each successive chapter. This might seem to be a minor matter of language usage. Behind it, however, is the assumption that gender differences of male and female infants are not a relevant issue: if *he* and *she* can be used absolutely at random as substi-

tutes for *baby* or *infant* in whichever situation described, gender differences by default are not among the variables taken into consideration. In other words, the ideology of research is at stake here.

A neutral alternative for *he* or *she* in informal speech is *they/their* after *somebody*, *anyone*, etc. (Has anyone lost their hat?)

Research reveals that the frequency of such forms as *he* and *man* used in half a million words of American English between 1971 and 1979 "fell from around 12 per 5,000 words to around 4 per 5,000 words..." [3, 369].

Outside language use some instances of neutralization include new constructs lacking obvious features of either member of the opposition, or rather using something traditionally unmarked for men as now unmarked also for women, e.g. in unisex clothing (trouser suites and jeans, etc.), unisex perfume and in advertisements for these products. It is widely acknowledged that the clothing code is one of the most important codes for constructing gender: "Clothes typically distinguish men and women, and help to declare what it is to be a woman or a man for that social group." [7, 102] It was probably traditionalists who nominated Princess Stephanie of Monaco as the world's worst-dressed woman in 1986 for precisely this reason: "Her royal wardrobe entitles her to use either bathroom" [ibid., 103] Neutralization of the traditional gender opposition, therefore, can be viewed as either a positive or a negative development.

A more sophisticated and indirect way to neutralize the traditional opposition is to reinterpret it and declare it to be false claiming that at a higher level of analysis it becomes irrelevant: "... what appear to be "sex differences" in work behaviour emerge as responses to structural conditions, to one's place in the organization" [5, 117]. This is another way of saying: in fact, the opposition does not exist.

The traditional gender opposition concerns also the classification of kinds of work. Some of them have been reclassified so as to neutralize the opposition: women ordained as priests in most denominations of Protestantism is a relatively recent example. At the legislative level, the lobbying of a new law in Sweden, which would stipulate that taking "a paternity leave" is not only a right, but also an obligation for men, is another case in point.

6. In common everyday discourse (unconcerned with political correctness) the gender opposition may be reactivated in the areas where it is usually believed not to operate with the aim at expanding its domain and, therefore, reinforcing it.

A well-known example would be some patterns of pronoun substitution usually not described in grammars but registered in speech: *he* or *she* as an affectionate reference to a car by female and male owners respectively. Although normally gender distinctions are made in English for animate nouns only, in emotional speech for some inanimate objects *he* or *she* can be used instead of *it*, the choice depending on whether the owner is a man or a woman, the implication being of an affectionate, loving relationship.

In Australian English the suffixes *-ie* and *-o* added to names to create nicknames seem to have gender implications even when applied to inanimate objects. Thus, Hodge and Kress claim that when a tin of beer is affectionately called *tinnie*, this implies a gendered classification of drinks, in terms of which beer is a man's proper drink, a safe object of male desire. The word is not supposed to be used by women unless they are implicitly quoting males [7, 102].

To summarize, both the alternate use of traditional and reversed word order (2.) and complete reversal of gender roles within the pair (3.) involve changes which challenge the traditional hierarchies within the opposition, but not the opposition as such. "Challenging the valorization alone" implies that we accept the division, but attempt to "deconstruct the ideological assumptions built into the oppositional framework" [1, 234].

It might seem that a partial redistribution of gender features (4.) either differs from (3.) where gender roles are completely reversed in degree only, or that it is paving the way for neutralization. However, its result – the fluctuating and ambiguous bisexual image becomes the middle term and, paradoxically, also the marked term (opposed to both *male* and *female* as unmarked). It also changes the type of the opposition, making it as graded. Marked forms tend to be more restricted in the range of contexts in which they occur, so the situation is likely to remain culturally marginal.

Neutralization and reactivation of the opposition can be viewed as two contrasting instances: the opposition is either eliminated, or its domain is expanded and it is, therefore, reinforced. Neutralization is a challenge to the opposition as such and a demonstration of its instability, but it is certainly easier to reshuffle hierarchies than to abolish them or the very concept of markedness altogether. It remains to be seen what the prospects of neutralization are in the long run: "...gender systems are marked by contradiction and instability, ... they are sites of struggle in the past as well as in the present". [7, 98]

References

1. Chandler, D. *Semiotics : The Basics*. London : Routledge, 2001, 240 p.
2. Cook, G. *The Discourse of Advertising*. London : Routledge, 1992, 316 p.
3. Crystal, D. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1995, 489 p.
4. Donne, J. *The Complete English Poems*. Ed. A.J. Smith. Penguin Books, 1977, 679 p.
5. *Gender and Education* (Taylor & Francis). Vol. 12, No 1, 3/2000.
6. Givon, T. *Functionalism and Grammar*. Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins Publishing Co., 1995, 486 p.
7. Hodge, R. and G. Kress. *Social Semiotics*. Cambridge : Polity Press, 1988, 285 p.
8. Jakobson, R. On linguistic aspects of translation. In: *On Translation*. Ed. by R.A. Brower. New York : Oxford University Press, 1966, pp. 232–239.
9. Palmer, F. *Grammar*. London : Penguin Books, 1978, 200 p.
10. Slabish, Y. Interaction of Semiotic Means in Printed Advertisements : MA paper. Riga, 2001, 180 p.

Jeļena Dorošenko

Dzimtes diskurss un pārmaiņas kultūras kodos

Kopsavilkums

Rakstā analizētas pārmaiņas vīriešu – sievietes opozīcijā un tās elementu hierarhijā mūsdienu dzimtes diskursā. Aplūkotas šādas iespējas: dzimtes opozīciju var interpretēt tradicionālā veidā; dzimtes lomas var mainīt pozīcijas; šīs lomas var daļēji pārkārtoties. Pēdējā gadījumā rodas pārmaiņas opozīcijas veidā, notiek pāreja no binārā uz graduālo, rodas provokatīva sievietes un vīriešu īpašību kombinācija, ko izmanto komerciālā māksla reklāmās un modes industrijā. Aplūkoti dažādi opozīcijas neitralizācijas veidi valodā un citās semiotiskās sistēmās, kā arī pretēja tendence – opozīcijas izplatīšanās jomās, par kurām pastāv viedoklis, ka tajās opozīcija nepastāv (angļu valodā lietvārdi, kuri apzīmē nedzīvus priekšmetus, tiek aizstāti ar vīriešu un sievietes personu vietniekvārdiem). Neitralizācija ir visnopietnākais izaicinājums opozīcijai, tās nākotne pagaidām ir neskaidra, jo ir vieglāk mainīt hierarhiju kultūras kodos, nekā no tās atteikties vispār.

EVA EGLĀJA-KRISTSONE

KOMITEJA KULTŪRAS SAKARIEM AR TAUTIEŠIEM ĀRZEMĒS (1964–1991): FAKTI, MĪTI, INTERPRETĀCIJAS

Rīgā, Krišjāņa Valdemāra ielā 11a šodien atrodas Latvijas Kultūras ministrija. Padomju okupācijas laikā šīs ēkas adrese bija *Gorkija ielā 11 a*. Arī tad uz šejieni bieži nāca ļaudis, kas strādāja kultūras laukā – ievērojami literāti, mākslinieki, mūziķi, aktieri, režisori, žurnālisti, kritiķi. Šeit atradās iestāde, kuras nosaukumā bija arī vārds *kultūra*. Runa ir par Latvijas Padomju Sociālistiskās Republikas Komiteju kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs jeb Kultūras sakaru komiteju (turpmāk tekstā – KSK). Tās darbība kopš 20. gadsimta 60. gadiem bija visasāko strīdu cēlonis trimdas latviešu sabiedrībā Rietumos. Trimdinieki apzinājās, ka KSK ir Maskavas komunistu režīma ietekmes struktūra un tajā iesaistītos dzimtenes kultūras darbiniekus rafinēti kontrolē Valsts drošības komiteja (VDK). Tomēr trimdā par šiem kultūras darbiniekiem bija krasi atšķirīgi viedokļi – vai viņi būtu vai nebūtu uzskatāmi par brīvās Rietumu pasaules un latviešu trimdas vai pat visas latviešu tautas ienaidniekiem.

KSK oficiālais, statūtos ierakstītais mērķis bija “atbalstīt ārzemēs dzīvojošo latviešu izcelsmes personu centienus attīstīt kultūras sakarus ar Padomju Latviju nolūkā dot savu ieguldījumu mierīgas līdzāspastāvēšanas, sadarbības un labu attieksmju veidošanā starp attiecīgām valstīm un PSR Savienību” [1, 1]. Uzdevumi paredzēja ārzemju tautiešu iepazīstināšanu ar LPSR “kultūru, ekonomiku un sociālistisko dzīves veidu PSRS tautu brālīgajā saimē” un Padomju Latvijas sabiedrības informēšanu “par ārzemēs dzīvojošo latviešu progresīvo sniegumu kultūras un sabiedriskajā dzīvē” [turpat, 2].

1986. gadā Vācijā izdotajā žurnālā “Latvija Šodien” bijušais VDK un CIP dubultaģents, ilggadējais KSK prezidija priekšsēdētājs Imants Lešinskis apstiprināja: padomju impērijas globālā stratēģija ir vērsta uz rietumvalstu destabilizāciju ar gala mērķi nodibināt Kremļa kundzību visā pasaulē [sk. 2, 118]. Minētās stratēģijas sastāvdaļa bija arī emigrantu grupu izpēte, ietekmēšana un izmantošana. Šādā nolūkā no 60. gadiem Latvijā, Lietuvā, Igaunijā, Baltkrievijā, Ukrainā, Armēnijā un Kabardas-Balkārijas autonomajā

republikā darbojās VDK izveidotas ārēji patstāvīgas komitejas kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs. To slepenais uzdevums bija politiski neitralizēt etnisko emigrantu (trimdinieku) vairākumu, vienlaikus izveidojot grupas un organizācijas, kas apzināti vai neapzināti kalpotu padomju ārpolitikas un izlūkošanas mērķiem [turpat, 111]. Kultūras sakaru komitejas darbu plānoja un slepeni vadīja attiecīgās padomju republikas VDK Izlūkošanas daļa.

Formāli Latvijas KSK it kā dibināja 1964. gada septembrī LPSR sabiedrisko organizāciju un kultūras iestāžu pārstāvji. Reizi trijos gados sasauca komitejas augstāko vadošo orgānu – konferenci un apmēram reizi gadā sasauca valdi, tā radot iespaidu par it kā demokrātiski izveidotu sabiedrisku organizāciju, bet patiesībā tā bija struktūra, kas darbojās jau no 1955. gada ar VDK noteiktiem mērķiem, VDK ieceltiem kadriem un virsvadību. No 1961. līdz 1964. gadam organizācijas nosaukums bija "Komitejas repatriācijas sekmēšanai un kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs Latvijas nodaļa". 1964. gada 10. septembra sēdē nodaļas ilggadējais vadītājs Leonīds Rimjans tika ievēlēts par it kā jaunās sabiedriskās organizācijas prezidija priekšsēdētāju. Vecais nosaukums tika mainīts, jo tas pārāk tieši atspoguļoja centralizēto pakļautību Maskavai un, ciemodamies Rīgā, to kritizēja vairāki svešatnes latvieši. Tika atmests arī novecojušais un no Maskavas komunistu režīma viedokļa par nevēlamu kļuvušais mērķis – tautiešu repatriācija.

Kandidātu atlase darbībai KSK bija sarežģīta. Vispirms KSK atbildīgās personas konsultējās ar Rakstnieku savienības, Mākslinieku savienības, Zinātņu akadēmijas partijas komiteju sekretāriem, kā arī ar Latvijas komjaunatnes centrālkomiteju, tad sastādīja sarakstus. Tie tika iesniegti Latvijas VDK Izlūkošanas daļai, kura pēc sarakstu attiecīgās saskaņošanas ar Pretizlūkošanas un Novērošanas daļu vadību tos atsūtīja atpakaļ. Parasti dažu kandidātu vārdi tika svītroti, daži vārdi pievienoti. Galīgo akceptu Komitejas sekciju sastāvam deva LKP Centrālās komitejas Ārējo sakaru nodaļa. Tikai pēc tam, kad šī saskaņošana bija pabeigta, KSK darbinieki vērsās pie kandidātiem un uzaicināja tos darboties attiecīgās sekcijās (literatūras, mākslas, mūzikas, jaunatnes, teātra u.c.). Parasti atteikumu nebija. KSK sekciju kadru sarakstā gadu gaitā iezīmējas tā laika kultūras dzīves elite: mākslinieki – Indulis Zariņš, Pēteris Postažs, Uldis Zemzaris, Džemma Skulme; komponisti un mūziķi – Raimonds Pauls, Oļģerts Grāvītis, Pauls Dambis, Arnolds Klotiņš; teātra un kino pārstāvji – Ivars Seleckis, Lidija Freimane, Ģirts Jakovļevs; literāti – Arvīds Grigulis, Pēteris Zirnītis,

Imants Ziedonis, Māris Čaklais, Jānis Peters, Andris Vējāns, Ojārs Vācietis, Zigmunds Skujiņš, Ilgonis Bērsons, Žanis Grīva, Jūlijs Vanags u.c.

KSK vēsture ir kultūras vēstures daļa un vienlaikus specdienestu vēstures daļa. Liela daļa informācijas par to bija un joprojām ir slepena. Dokumentāras liecības ir maz pieejamas. Toties pieejams ir milzīgs daudzums interpretāciju. Kultūras sakaru ainu nākas izziņāt, pētot saraksti, presi, personīgos arhīvus, intervējot un sarakstoties ar laikmeta lieciniekiem. Pagaidām KSK izpēte līdzinās mītu studijām. Minēšu divus pretējus mītus par KSK un VDK.

Pirmais mīts: visi, kas pārstāv KSK, ir savervēti VDK aģenti. Šis mīts radās trimdas latviešu sabiedrībā līdz ar komitejas izveidi. Prāvā diasporas latviešu sabiedrības daļā šis mīts ir ļoti noturīgs un nepārejošs (par to pārliecinājos vēl 2004. gada vasarā Kanādā, intervējot diasporas latviešus). Mīta pamatā ir pārliecība, ka šādā komitejā varēja darboties tikai trimdas ienaidnieki, trimdas mērķu pretinieki vai vismaz iebaidīti inteligenti, kas piedalījās rafinētā spiegošanā pret brīvo Rietumu pasauli.

Otrais mīts: LPSR VDK iekšienē bija slēpti nacionālisti, kas slepeni kaitēja partijas un savas organizācijas mērķiem, veicināja komunistu varas sabrukumu un radija "caurumu dzelzs aizkarā", proti, izveidoja kultūras sakarus starp trimdu un Latvijas garīgo eliti, un tas savukārt veicināja abu tautas daļu sekmīgu sadarbību Latvijas neatkarības atjaunošanā. Šis mīts parādījās Latvijā pēcatmodas periodā, kad sākās diskusijas par t.s. čekas maisiem (Latvijas PSR VDK dokumentu daļa, kas nav iznīcināta vai izvesta uz Krieviju).

Kad trimdas auditorijās 80. gadu sākumā uztājās pārbēdzējs – VDK un CIP dubultaģents Imants Lešinskis, viņš vairākkārt visai nepārprotami apgalvoja, ka, piemēram, mākslinieki Maija Tabaka, Indulis Zariņš, aktrise Lidija Freimane, dzejnieki Imants Ziedonis, Jānis Peters, Māris Čaklais ir t.s. čekisti, kuru uzņemšana trimdas sarīkojumos nebūtu atbalstāma. Lešinskis ir pats autoritātīvākais avots, uz kura apgalvojumiem balstās kultūras sakaru pretinieki. Nosauktās personas gan līdz šim ne reizi nav sevi atzinušas par savervētām. Komitejas darbā iesaistīto mākslinieku, mūziķu, rakstnieku, bet jo īpaši dzejnieku loma VDK mērķu sasniegšanā ir ļoti delikāta un jutīga tēma. Imants Ziedonis spriež, ka kultūras sakarus "ne toreiz, ne tagad, kamēr vēl pastāv vecā emigrācijas paaudze, viennozīmīgi nevērtē. Viņiem tas ir tikai "čekas uzdevumu veikšana", tiekoties ar ārzemju latviešiem. Mums tas nozīmēja informāciju šeit. Tas bija ļoti liels, vērtīgs solis, ko mēs izdarījām. Jā, ar Kultūras sakaru

komitejas naudu braucieniem. Tā bija tā izmantošana. Viņi mūs izmantoja, un mēs viņus izmantojām." [5]

Latvijā izskan citas interpretācijas un mīti par Lešinska liecībām. Rakstnieks J. Mauliņš, kurš pats sevi ironiski pieskaita pie bijušajiem "virtuves disidentiem", žurnālā "Karogs" visai pagarā rakstā iztīrā daudzas epizodes, kurās novērojis sev zināmu VDK darboņu un komunistu funkcionāru – latviešu slēptu kaitēšanu savu organizāciju mērķiem padomju laikos. Viņš secina, ka Lešinskim līdzīgu komunistu – slēptu nacionālpatriotu – bija daudz vairāk, nekā pieņemts uzskatīt. Pie šādiem patriotiem – sistēmas grāvējiem J. Mauliņš droši pieskaita arī I. Ziedoni, J. Peteru un M. Čaklo, viņš arī uzskata, ka Lešinskis spēlējis augstu spēli un trimdas auditorijās runājis tā, lai Rīga un Maskava viņa runu dēļ nepieņemtu lēmumu pārtraukt minēto dzejnieku sūtīšanu uz ārzemēm [6, 204].

Lai kādas būtu šīs dažādās versijas, VDK organizēto kultūras sakaru rezultātā jau 60. gados izveidojās kolēģu dzejnieku, arī mākslinieku, teātra cilvēku – tuvu draugu un domubiedru grupa, ko vienoja līdzīga pasaules izjūta, kuras pamatā bija piederība vienai tautai un vienai profesijai. Šo rezultātu varēja interpretēt dažādi. LPSR VDK to interpretēja kā sasniegumu ietekmes aģentūras veidošanā. Piemēram, LPSR VDK priekšsēdētāja L. Avdjukeviča pārskatā LKP Centrālkomitejai par darbību 1976. gadā norādīts: "Aktivizēta darbība emigrācijas organizāciju un centru dezorganizēšanā. Šim nolūkam tika izmantoti īpaši sagatavotu propagandistu izbraukumi uz emigrantu mītnes zemēm." Pārskatā kā pirmais tiek minēts dzejnieka Jāņa Petera un dramaturga Jāņa Anerauda izbraukums, Avdjukevičs konkrētizē: "Veikti pasākumi pret emigrācijas centriem ASV", "Augstākminēto pasākumu veikšana kopā ar citu darbu padziļināja šķelšanos emigrācijā." [11]

Kopš 70. gadiem pie trimdiniekiem Rietumos vairākkārt viesojās Latvijas aktieri, mūziķi, mākslinieki un dzejnieki (Imants Ziedonis, Jānis Peters, Māris Čaklais, Imants Auziņš, Andris Vējāns), kuru vārds nebija svešs trimdas auditorijai. Ekskluzīvās iespējas ierasties un publiski uzstāties to tautiešu priekšā, kuri dzīvoja aiz dzelzs priekškara, nodrošināja tāda formalitāte kā piešķirtais "VDK propagandista tituls" [turpat]. Lielais apmeklētāju skaits sarīkojumos, kuros dzejnieki uzstājās, apliecina, ka ievērojamai trimdas sabiedrības daļai šādas tikšanās bija būtiska nepieciešamība. Dzejnieku panākumus trimdas auditorijās VDK savos pārskatos centrālkomitejai interpretēja kā sekmīgu darbību "reakcionārās emigrācijas" šķelšanā. Taču, no šodienas viedokļa raugoties, trim-

das literātu saskarsme ar Latvijas literātiem noteikti nav aizkavējusi Latvijas neatkarības atgūšanu un, iespējams, zināmā mērā pat sagatavojuši augsnī Atmodai.

Viens no KSK darbības atklātajiem mērķiem, kas tika regulāri uzsvērts Komitejas publikācijās, konferencēs un plēnumos, bija trimdas tautiešu iesaistīšana starptautiskajā cīņā par mieru, savukārt trimdas latviešu lielākās organizācijas dažādi atbalstīja ideoloģisku, ekonomisku un militāru cīņu pret komunismu visā pasaulē. 1984. gadā KSK jubilejas runā prezidija priekšsēdētājs VDK virsnieks Alberts Liepa izteica neapmierinātību, ka sadarbība ar "progresīvajiem tautiešiem" diemžēl nav pāraugusi "augstākā kvalitātē", t.i., nenotiek plašāka tautiešu piedalīšanās cīņā par "imperālistisko valstu" atbrūnošanos [3].

Pētot Rakstniecības, teātra un mākslas vēstures muzejā pieejamo KSK saraksti ar trimdas cilvēkiem, zīmīgas šķiet vairākas detaļas. Piemēram, gandrīz par visiem sarakstes partneriem ir iekārtota mape, uz kuras rakstīts, piemēram, *Ulda Ģērmaņa lieta*, *Rolfa Ekmaņa lieta* utt. Interesantas ir arī sīkas piezīmes ar komitejas vadības norādījumiem uz aploksnēm vai vēstulēm, piemēram, uz Veltas Tomas sūtītās vēstules aplokšnes 1968. gada 17. februārī kāds pierakstījis: "b. Aneraud! Saraksti jāsāk maigos toņos, dodot T. iespēju izteikt savus uzskatus par dažādiem kultūras sakaru aspektiem. Sākt apmaiņu ar grāmatām, skaņu platēm utt." [9] Trimdas dzejniece Velta Toma bija viena no "Jaunās Gaitas" draugu kluba dibinātājām Kanādā un arī viena no organizācijas "Dardedze" dibinātājām. Caur "Dardedzi" trimdas sabiedrību sasniedza Latvijas filmas, kuru izrādīšana un pat izziņošana izraisīja ne vienu vien konfliktu, asu vārdu pārmaiņu un karikatūras trimdas presē. Pirmā bija filmas "Pūt, vējiņi" izrāde 1974. gadā.

Pētot KSK saraksti, vēl nākas konstatēt, ka vismaz uz trešdaļas vēstuļu, kuras rakstījuši trimdinieki, ir divi vārdi – "bez atbildes", kam seko amatpersonas paraksts. Lieta pavisam vienkārša – KSK pasta adrese bija Gorkija ielā 11, un, pirms vēstule nonāca pie, teiksim, vecākā referenta J. Anerauda, to jau bija izvērtējis pats KSK prezidija priekšsēdētājs. Varu tikai just līdz J. Aneraudam, kam ik pēc divām trim vai pat četrām un piecām vēstulēm "bez atbildes" nācās taisnoties vēstuļu sūtītājiem, stāstot par aizņemtību vai ģimenes apstākļiem.

Vieni trimdinieki savu piedalīšanos KSK pasākumos uzskatīja par misiju, citi – par redzesloka paplašināšanu. Trimdas rakstnieks eksistenciālists Guntis Zariņš bija viens no tiem, kuri ir pārliecināti par kultūru kā autonomu parādību, kas stāv pāri politiskām pretrunām: "...es neticu, ka jebkādu komiteju diktāti

varētu man pateikt, ka latviešu literatūra un māksla ir sadalīta divās daļās. Man liekas, ka labākais žests, ko mēs varētu izdarīt, būtu piešķirt Vizmai Belševicai jeb Ojāram Vācietim Zinaīdas Lazdas balvu – protams, šis ir tikai salīdzinājums, bet patiesība ir tā – mēs nevaram un nedrīkstam viņus noklusēt, jeb publicēt ar gariem propagandas rakstiem. Viņiem jau tā pietiekami grūti! Mums ir jāignorē viņu “maizes darbs” (slavas dziesmas), tāpat kā mums jāignorē, ja kāds no mūsu māksliniekiem zīmē naktspodu reklāmas. Man liekas, ka mūsu propagandai pret panslāvismu ir jāieiet citā plaknē, un tā var būt tikai kulturāla.” [10] Guntis Zariņš par savu ceļu izvēlas tiešu sadarbību ar Latvijas rakstniekiem. Diemžēl tā tika ierobežota un pakļauta VDK uzraudzībai un manipulācijām, kas noveda rakstnieku līdz pašnāvībai.

Attieksme pret tādiem kultūras sakaru tīkotājiem un “braucējiem” kā G. Zariņš, V. Toma un citi visos laikos gan Latvijā, gan trimdā ir bijusi krietni atšķirīga. Anšlavs Eglītis pat izvirzījis izpētes vērtu jautājumu: “Interesanti, kā attīstās mūsu ticības kari: dažam uzbrūk, dažam nē. Profesors Siliņš izbraukāja Latviju, izrunājās pa radio, neviens nekā nepārmeta. Guntim sadeva tā, ka bija jāpakaras. Stumbrs (dzejnieks Olafs Stumbrs. – *Aut.*) izbraukāja, izrunājās, izdrukājās *Literatūrā un Mākslā*, visi viņu tikai cildināja un aicināja uz nometnēm kā vecmāti. Aizbrauca Veltiņa – atkal deva pa ‘kraņimeri’ virsū. Izbraukāja Ziverts (dramaturgs Mārtiņš Ziverts. – *Aut.*) – nekā, tikai visu cienību. Joki, vai nē? Izproti nu “pūļa psiholoģiju.” [8]

Spēcīgākās latviešu trimdas organizācijas – Pasaules brīvo latviešu apvienība (PBLA), “Daugavas vanagi”, Amerikas latviešu apvienība (ALA), Latviešu nacionālā apvienība Kanādā (LNAK) – pieņēma lēmumus, ka okupētās Latvijas apmeklēšana nav vēlama un personām, kas ir kādas trimdas organizācijas valdē, pirms Latvijas apmeklēšanas ir jāatkāpjas no amata. Trimdai bija politisks mērķis – Latvijas neatkarības atjaunošana *de facto*. Minētās vadošās organizācijas neatlaidīgi sargāja Latvijas valsts neatkarību *de jure*, tādēļ konsekventi aizstāvēja uzskatu, ka attiecībā ar LPSR oficiālajiem pārstāvjiem, arī ar KSK, ir pieļaujama tikai konfrontācija. Tikai jau Atmodas laikā – 1989. gadā – noliezdzošās rezolūcijas tika mainītas [4, 36].

Jau Mihaila Gorbačova atklātības politikas laikā, kad dzelzs priekšskars pamazām krita, Latvijas kultūras sakaru dalībnieki ar darbiem pierādīja, ka viņi ir nevis trimdas politiskā mērķa pretinieki, bet gan tā sabiedrotie. Ir nopietns pamats uzskatīt, ka, piemēram, Jānim Peteram kā Atmodas politiķim un talantīgam diplomātam ir īpaši personiskie nopelni apstākli, ka Latvijas brīvības

atgūšana notika bez lielas asinsizliešanas. Nenoliedzami, joprojām strīdīgs ir jautājums – kā vērtēt tautas cienīto mākslinieku, rakstnieku, aktieru, režisoru utt. attiecības ar KSK jumta organizāciju VDK? Līdz šim likums liedz iespēju akadēmisku pētījumu nolūkos piekļūt VDK agentu kartotēkas daļai, kas atrodas Latvijā. Totalitārisma seku dokumentēšanas centrā ir iespēja tikai individuāli piekļūt ziņām, kas jau bijušas agrāk publicētas, neminot konkrētu personu vārdus un uzvārdus.

Nobeigumā īss komentārs par nesen lasītu grāmatu. Ir interesanti salīdzināt rakstā aplūkotos kultūras kontaktus latviešu starpā un tajā pat laikā notikušos kontaktus un apmaiņas braucienus PSRS un ASV kultūras un zinātnes darbinieku starpā. 2003. gadā publicētajā grāmatā *"Cultural Exchange and the Cold War: Raising the Iron Curtain"*, aprakstīti minētie kontakti, sākot no 20. gadsimta 50. gadiem, un sniegts detalizēts izvērtējums, kā arī no abām pusēm iesaistīto personu šodienas viedoklis. Tie cilvēki, kas brauca no PSRS, vēlāk ieņēma augstus varas posteņus (Aleksandrs Jakovļevs, Mihails Gorbačovs), bija ietekmīgi un izcili savā profesijā (Čingizs Aitmatovs, Vitālijs Korotičs), un kā vienojošais secinājums tiek uzsvērts viedoklis, ka šie sakari bija kā ķēdes reakcija, kas izraisīja PSRS sabrukumu [7, 58]. Ir pamats attiecināt šos secinājumus arī uz Latviju, kaut pierādījumi un dokumentāras liecības vēl joprojām ir jāmeklē un jāanalizē.

Literatūra

1. Latvijas komitejas kultūras sakariem ar tautiešiem ārzemēs statūti. Kopija. Glabājas G. Liepiņa personiskajā arhīvā Toronto, Kanādā.
2. Lešinskis, I. Kultūras sakari vai etniskā spiegošana. To kādreizējā veidotāja viedoklis. *Latvija Šodien*. Nr. 14, 1986, 109.–120. lpp.
3. Liepa, A. Cēlā mērķa vārdā ir vērts strādāt : A. Liepas runa LKSK aktīvā. *Dzimtenes Balss*. Nr. 37, 1984, 4.–5. lpp.
4. Liepiņš, G. Kultūras sakari Latvija/Ziemeļamerika (1967–1990). Grām.: Konferences *"Trimda, kultūra, nacionālā identitāte"* referātu krājums, 2004. g. 30. sept.–2. okt. Rīgas Latviešu biedrība, Pasaules Brīvo latviešu apvienības Kultūras fonds, Latvijas Valsts arhīvs. Sast. D. Kļaviņa un M. Brancis. Rīga : Nordik, 2004, 34.–44. lpp.
5. Līcītis, E. Aizstāvējamies un aizstāvējām. Saruna ar I. Ziedoni. *Latvijas Avīze*. 2004, 29. janv., 21. lpp.

6. Mauliņš, J. Cīnītāji, atbalstītāji un aizkrāsnes karalistes bruņinieki. *Karogs*. Nr. 8, 2004, 202.–208. lpp.
7. Richmond, Y. *Cultural Exchange and The Cold War : Raising the Iron Curtain*. University Park : Pennsylvania State University Press, 2003, 249 p.
8. Eglītis, Anšl. Vēstule V. Pelēcim, 1970.15.I. Glabājas Rakstniecības, teātra un mākslas vēstures muzejā (RTMM), 554872.
9. Toma, V. Vēstule J. Aneraudam, 1968.5.II. Glabājas RTMM, 563473.
10. Zariņš, G. Vēstule G. Saliņam, 1964.24.V. Glabājas RTMM, 517593.
11. Zālīte, I. Kultūras sakari – caurums dzelzs aizkarā. Aukstā kara sākums. 1998. gada 25. aug. [tiešsaiste] [aplūk. 2003, 10. sept.]. Pieejams: <http://vip.lanet.lv/LPRA/caurums.html>

Eva Eglāja-Kristšone

A Committee for Cultural Relations with Compatriots Abroad (1964–1991): Facts, Myths, and Interpretations

Summary

In the 60s of the 20th century, the State Security Committee of the Soviet Union (KGB) established independent social organizations in several Soviet republics called Committees for Cultural Relations with Compatriots Abroad. Their official purpose was the development of cultural contacts and promoting peace, but the secret purpose was investigation of the emigrant communities and using them in order to destabilize the democratic Western states.

In the Latvian Soviet Socialist Republic, the Committee for Cultural Relations with Compatriots Abroad was formally established in 1964 by the representatives of various social organizations and cultural institutions. In reality, this organization had been functioning since 1955 according to the objectives set by KGB and under its close supervision. The Literature, Art, Music, Theatre, and Youth Sections of the Committee were joined by the leading representatives of Latvian culture – artists, writers, musicians, theatre and film experts, whose membership was approved by the party committees of the corresponding professional associations, the KGB institutions, and the Foreign Relations Department of the Central Committee of the Latvian Communist Party. KGB

planned and secretly supervised the trips abroad, the inviting and receiving foreign guests, and international correspondence.

The attitude towards the participants of the cultural relations organized by the KGB is still a sensitive topic for Latvians on both sides of the "iron curtain". There are heated debates about the collaboration of popular poets and artists with KGB, the extent of this collaboration, its significance, and consequences. Doubtless, as a result of the activities of the Committee there was formed a group of Latvian writers, artists, directors, and actors sharing a similar world outlook and common identity as the representatives of one nation and one culture. Both the political leaders of Latvian emigrant organizations and the KGB representatives interpreted this fact as splitting of the emigrant community, while the intellectuals involved in the cultural relations from both sides perceived it as common efforts to preserve the endangered Latvian culture and prepare for the national Awakening. The research of the activities of the Committee is hindered by the lack of documentary sources, so it is largely based on interpretations and subjective testimonies. Controversial myths about the Committee travel through generations and political systems.

MĀRA GRUDULE

KĀDS SVEŠINIEKS NO KURZEMES, ZĪMĒŠANAS UN GLEZNOŠANAS MĪĻOTĀJS STENDERI BRAUNŠVEIGAS-LĪNEBURGAS HERCOGISTĒ 1759.–1766. GADĀ

Šī raksta mērķis ir atklāt dažus Stenderu dzīves faktus, kurus izdevies precizēt, 2003. gada pavasarī veicot pētījumus Vācijā, galvenokārt Lejassaksijas Valsts arhīvā un Hercoga Augusta bibliotēkā Volfenbitelē. Gotharda Frīdriha Stendera (1714–1796) un viņa dēla Aleksandra Johana Stendera (1744–1819) latviešu tautas apgaismības centieni un no tiem izrietošā iesaistišanās laicīgās literatūras tapšanā ir ārzemēs gūtās pieredzes rezultāts. Pārlūkojot Stenderu darbības virzienus Braunšveigas-Līneburgas hercogistē un Dānijā, pieļaujama iespēja, ka viņu toreizējos plānos atgriešanās Kurzemē neietilpa. Ja nebūtu pietrūcis darba un līdz ar to arī iztikas līdzekļu, jāšaubās, vai 1766. gadā Kurzeme būtu sagaidījusi Stenderu ģimeni atpakaļ.

Hronoloģiski G.F. Stendera pirmais ārzemju brauciens saistāms ar laiku no 1736. līdz 1739. gadam, teoloģijas studijām Jēnas universitātē, vēlāk arī Hallē un darbu turienes bāreņu namā. Šajā laikā Halle joprojām ir viens no vadošajiem vācu piētisma centriem. Kaut arī idejiski Stenderam piētisms ir svešs, tomēr iespējams, ka pieredze darbā Augusta Hermana Frankes (*Francke*, 1663–1727) dibinātajā garīgās audzināšanas un labdarības kompleksā vēlāk rosina viņu pievērsties arī latviešu izglītošanas jautājumiem Kurzemē [13, 153]. Diemžēl Halles posms Stendera biogrāfijā joprojām ir maz pētīts. Ir ziņas, ka viņš šajā laikā saņēmis uzaicinājumu kļūt par mājskolotāju Pomerānijā, tomēr nav to izmantojis, bet caur Berlīni, Greifsvaldi, Rostoku, Hamburgu un Lībeku atgriezies Kurzemē [9, 22].

Otru reizi – kopā ar ģimeni, resp., sievu, trim meitām un dēlu – G.F. Stenders dodas uz ārzemēm 1759. gada vasarā, dzīvo un strādā dažādās vietās Braunšveigas-Līneburgas hercogistē, kā arī Kopēnhāgenā, bet 1766. gada ziemā caur Pēterburgu atgriežas Kurzemē. Līdz šim publicētajos materiālos par Braunšveigas-Līneburgas hercogistē pavadīto laiku ziņas ir aptuvenas un pat

pretrunīgas. Veicot pētījumus Vācijā, izdevies

- 1) atrast līdz šim nezināmas un aptuveni dokumentētas Gotharda Frīdriha Stendera publikācijas Braunšveigas presē;
- 2) precizēt G.F. Stendera uzturēšanās laiku Hamburgā;
- 3) atrast dokumentus par G.F. Stenderu Kēnigsluteras skolas rektora amatā;
- 4) precizēt Aleksandra Johana Stendera studiju laiku Helmštetes universitātē.

Materiālu vākšanas un pētniecības procesā pavērās plašāks ieskats arī laikmeta kontekstos. Apkopojot jau esošo un jauniegūto informāciju, pārskatīsim periodu no 1759. līdz 1766. gadam Stenderu dzīvē vēlreiz.

1759. gada 1. jūlijā G.F. Stenders saka atvadu sprediķi Žeimē un caur Lībeku dodas uz Helmšteti. Kāpēc izvēlēta tieši Braunšveigas-Lineburgas hercogiste?

Zigrīda Frīde raksta: „..visticamāk viņam bijusi arī kāda brīvmūrniecības protekcija.” [9, 39–40] Starp Kurzemes un Braunšveigas brīvmūrniekiem patiešām pastāvēja ļoti ciešas saiknes, turklāt hercogs Ferdinands no Braunšveigas hercognama ir arī pirmās brīvmūrnieku ložas dibinātājs Kurzēmē – Jelgavā 1754. gadā [4, 53]. Un tam ir savi vēsturiski cēloņi: Kurzemes-Zemgales un Braunšveigas-Lineburgas hercogistes tuvināšanos stiprina 1714. gada 5. martā noslēgtās laulības starp Braunšveigas hercogu Ernstu Ferdinandu (1682–1746) un Kurzemes hercoga Frīdriha Kazimira meitu Eleonoru Šarloti (1686–1748) [8, 66]. Kurzemnieku interesi par Braunšveigas kultūru apliecina arī Hercoga Antona Ulriha mākslas muzeja viesu grāmata, kurā 18. gadsimtā parakstījušies daudzi kurzemnieki gan no t.s. literātu aprindām – mācītāji, studenti, mājskolotāji, gan mākslinieki, piemēram, gleznotājs Johans Heinrihs Baumanis (*Baumann*, 1753–1832), gan arī vairāku ievērojamu muižnieku dzimtu pārstāvji, piemēram, Korfi (*Korff*), Mēdemi (*Medem*) u.c., bet 1786. gada jūlijā muzeju apmeklējis arī hercogs Pēteris Bīrons ar sievu [7, 113].

Bez tam Stenderu dzimtas Kurzemes zars veidojies kopš 17. gadsimta vidus, Braunšveigā dzimušajam Johanam Stenderam (1608–1669) 1654. gadā kļūstot par Biržu un Dignājas mācītāju [15, 36]. Par Stenderu dzimtu Braunšveigā pētījumu trūkst, tomēr 17. gadsimta vācu literatūras vēsturē ir minēts hercogistes galma dzejnieks Frīdrihs Dāvids Stenders (1628–1678), kas pārsvarā rakstījis latīņu valodā, izmantojot antikās strofas – aleksandriešus un elēģiskos distihus, un, kaut arī dēvēts par “darboni no desmitās šķiras dzejnieku Piena ceļa” [2, 46], tomēr ar savu dzeju viņš apliecinājis, ka dzimtā literārās tradīcijas ir dzivas.

Gotharda Fridriha Stendera ģimene 1759. gada vasarā ir **Helmštetē** (*Helmstedt*) un tur pavada vienu gadu. 18. gadsimta vidū Helmštete joprojām ir hercogistes zinātņu centrs. Tajā darbojas hercoga Jūlija Augusta 1576. gadā dibinātā augstskola. Par "spožu vācu vēlā humānisma centru" [3, 62] dēvētās Jūlija akadēmijas ziedu laiki, kas saistīti ar Džordano Bruno, Melanhtona skolnieka Johana Kasēlija (*Caselius*, 1533–1613), teologa un vēsturnieka Georga Kaliksta (*Calixt*, 1586–1656) un viņa audzēkņa Vilhelma Leibnica vārdiem, jau ir pagājuši. Nespējot izturēt konkurenci ar Halles un Gētingenes universitātēm, kā arī svārstīgās hercogu politikas un konservatīvās gaisotnes dēļ – Helmštete teoloģijā simpatizē pīetismam – studentu skaits arvien samazinās. Tikpat miegaina un pelēcīga ir arī pilsētiņas sadzīve. Ieskatam fragments no 18. gadsimta otrās puses studenta vēstules:

"..pilsēta pati par sevi ir nožēlojama un bēdīga bedre, māju skaita ziņā gan lielāka nekā Jēna, bet visās pārējās nozīmēs niecīgāka.. Un kāda ir arhitektūra, tas pats attiecas arī uz visu citu. Kad izej uz ielas, nokļūsti pastāvīgās briesmās, ka tevi nositīs grūstošas mājas un tu nosmaksi kurināmā dūmos, tevi līdz nāvei aizvainos ielas puikas un, kad līst, līdz ādai izmērcēs pilošie jumti." [1, 16]

Uzturoties Helmštetē, Gothards Fridrihs Stenders publicējas vairākos hercogistes avīzes "*Braunschweigische Anzeigen*" (Braunšveigas Ziņas) oktobra un novembra numuros – viņa raksts "*Von den Vorzugen und Stufen in der zukunfftigen Seligkeit als dem kräftigen Antriebe zu großmüthigen Handlungen*" (Par priekšrocībām un pirmajiem soļiem uz svētlaimīgu dzīvi nākamībā kā spēcīgu pamudinājumu cēlai rīcībai) nāk klajā trīs turpinājumos un atklāj tā autora pārdomas par reliģiju un pedagogiju.

Stenders uzskata, ka cilvēka dzīves augstākais mērķis ir ziedošanās un kalpošana sabiedrībai neatkarīgi no slāņa, kuru viņš pārstāv, – kalpošana saviem līdzpilsoņiem, pārraugiem un visaptverošas rūpes par tautu. Tam derīgi un vienlīdz augstu vērtējami visi līdzekļi – prāts, izglītība, reliģija un, protams, mīlestība. Jo augstāku stāvokli cilvēks sabiedrībā ieņem, jo cēlsirdīgākam tam jābūt, kalpojot par piemēru pārējiem. Stenders uzsver, ka augstākā vērtība ir tāda nesavtīga kalpošana, kas negaida ne mutisku, ne materiālu algu. Ciešanas, slimības un nāve kā šīs dzīves kodols novirzāmas uz domām par mūžību. Stenders uzskata, ka dzīve mūžībā līdzināsies laicīgai dzīvei, tomēr tajā katra indivīda loma un vieta būs atkarīga no nopelniem šaisaulē. Jāatzīmē, ka Stendera viedoklis par kalpošanu vispārējam labumam atbalso viņa apbrīnotā vācu filozofa Kristiāna Volfa (*Wolff*, 1679–1754) uzskatus.

Helmštētē Gothards Frīdrihs Stenders izgatavo savu pirmo 2,5 pēdas lielo globusu, un tā ir dāvana Braunšveigas-Līneburgas hercogam. Diemžēl šis globuss līdz mūsdienām nav saglabājies, nav izdevies arī atrast sīkākas ziņas par tā izskatu un sākotnējo atrašanās vietu. 1759. gada novembrī izdevumā "*Braunschweigische Anzeigen*" publicēts vēl viens Stendera apcerējums "*Von Verfertigung neuer Erd- und Himmelskugeln*" (Par jaunu zemes un debess ložu pagatavošanu). Tas ir reklāmraksts – autors apliecina gatavību katram, kas spējīgs maksāt, pagatavot lielu, ērti pārnēsājamu, visām mākslas un zinātnes prasībām atbilstošu globusu. Pasūtītāja ieinteresēšanai Stenders uzsver, cik nozīmīga loma piešķirama globusam modernā skolā un mājniecībā. Un tie nav tukši vārdi – tieši 18. gadsimtā globuss kļūst par katra izglītota cilvēka mājas interjera sastāvdaļu. Humbolta universitātes profesors Deniss Kosgrovs, atskatoties uz šo laiku Eiropas kultūras vēsturē, atzīst: "Globuss, kādreizējais dievišķās rokas iecelto monarhu īpašums, kļūst par tirgotāja un māklera amata piederumu." [5, 181] Pieprasījumam augot, globusu gatavošana kļūst par kārotu un ienesīgu biznesu.

No Helmštētes Stenderu ģimene ceļo uz **Kēnigsluteru** (*Königslutter*) – kā to minējis Stendera biogrāfs Čarnevskis, iespējams, avīzē "*Braunschweigische Anzeigen*" publicētā pirmā raksta iespaidā Stenders uzaicināts iesaistīties hercogistes izglītības reformā [6, 23]. Lejassaksijas Valsts arhīvā atradās dokumenti, kas ne tikai apliecina, ka Gothards Frīdrihs Stenders bijis Kēnigsluteras skolas rektors, bet norāda viņa algas lielumu un dzīves vietu [21].

Kēnigslutera atrodas 30 km attālumā no Braunšveigas, tās centru veido klosteris, ko 12. gadsimtā dibinājis sakšu karalis Lotārs III, un katedrāle. 18. gadsimta vidū Kēnigsluterā ir 1400 iedzīvotāju, un šajā laikā katedrāle jau ir bēdīgā stāvoklī – apmetums vietumis krīt nost no sienām. Iedzīvotāju galvenā nodarbošanās ir Dukšteinas alus brūvēšana. Pilsētas pārraudzībā atrodas arī nabagu patversme ar sešiem iemītniekiem, un galvenais rūpju objekts ir biezie ugunsgrēki. 1760. gadā, kad tur ierodas Stenderu ģimene, pilsētiņas īpašumā ir viena ūdensmuca, pāris šļūteņu, daži kāši un 150 ādas spaiņi, no kuriem aptuveni puse ir cauri, bet pilsētas kasē paredzēts atalgojums čaklākajiem dzēsējiem [14, 66–74].

1746. gadā tiek pieņemts lēmums Kēnigsluteras klosterskolu un latīņu skolu apvienot un izveidot jauna parauga pilsētas skolu. Tomēr darbs rit gausi. 1759. gadā Kēnigsluterā ierodas tikko apkaimes superintendenta un Kēnigsluteras virsmācītāja amatā apstiprinātais Johans Arnolds Antons Cvike

(Zwicke). Viņam uzticēta arī skolu reorganizācija. Cvike, Halles universitātes absolvents, pēc pārliecības ir nelokāms piēstīts, un 1760. gadā viņš izstrādā arī jaunus izglītības noteikumus. Skola dabū jaunu nosaukumu – Kēnigsluteras apvienotā pilsētas un klosterskola (*Die kombinierte Stadt und Stiftsschule zu Königsutter*), to sadala trīs klasēs un ieceļ trīs skolotājus – rektoru, konrektoru un kantoru. 1760. gadā skola arī pāriet uz jaunām telpām [16, 136–137]. Gothards Frīdrihs Stenders tiek iecelts par pirmo reformētās skolas rektoru un saņem algu, sākot ar 1760. gada jūliju [21, 1760.28.VII], viņa ģimenei ierāda dzīvokli rātes aptiekas ēkas otrajā stāvā [turpat, 1760.8.VIII]. Tomēr jau 1761. gada aprīlī Stenders pēc paša vēlēšanās rektora amatu ir atstājis un viņa vietā iecelts jauns skolotājs [turpat, 1761.3.IV]. Kēnigsluteras skolas īstais uzplaukums sākas gadus desmit vēlāk, kad ne Stenders, ne Cvike Kēnigsluterā vairs nestrādā.

Diemžēl nekāda sīkāka informācija par Stendera darbošanos Kēnigsluterā nav atrodamā. Skolas vizitācijas protokoli, kas varētu sniegt precīzas atbildes uz jautājumu, kādēļ rektora amatā pavadīts tik īss laiks, nav atrodamī. Stendera vārds nav minēts arī nevienā no pētījumiem, kas veltīti Kēnigsluteras skolām. Tas varētu norādīt tiklab uz to, ka viņa darbības laiks bijis pārāk īss, lai atstātu kaut cik ievērojamas pēdas, kā arī, iespējams, uz to, ka ar īpašu veikumu skolas reorganizācijas darbā Stenders tomēr nebūs izcēlies. Izsekojot notikumu gaitai un vērtējot dažādus blakus apstākļus, jādoma, ka Stendera aiziešana no Kēnigsluteras saistīta ar viņa nesaskaņām ar piēstistu Cviki, līdzīgās domās ir arī Stendera biogrāfs Čarnevskis: “Ar savu pieredzi par līdzšinējās jaunatnes audzināšanas trūkumiem un veltīgumu Stenders, protams, būtu bijis skolai ļoti noderīgs, diemžēl viņa priekšlikumi kā kaitīgi jauninājumi tika noraidīti, viņš bija svešinieks bez pietiekamām protekcijām. Viņa garīgā priekšnieka varaskāre, aizvainojumi, kurus viņam nācās izbaudīt skolas vizitācijas laikā, spieda viņu iesniegt galmam atlūgumu.” [6, 25]

Kēnigsluterā abas ēkas – gan skola, kuras rektors neilgu laiku bija Stenders, gan rātes aptieka, kuras otrajā stāvā viņa ģimene mitinājusies, ir saglabājušās līdz mūsu dienām, turklāt tajā pašā namā aptieka darbojas joprojām, no iekšpagalma puses pat ēkas izskats gandrīz nav mainījies. Nav atbildes uz jautājumu, vai Kēnigsluterā Stenders strādājis arī par mācītāju. Ir zināms, ka skolas vadītājam bija pienākums noteiktas dienās teikt sprediķus arī baznīcā, iespējams, Stenders to arī pildīja, iespējams, pat katedrālē – toreizējā reformētajā klostera baznīcā. Diemžēl Kēnigsluteras baznīcu vizitācijas protokoli nav saglabājušies.

No Kēnigsluteras Stenderu ģimene dodas uz **Hamburgu**. Čarnevskis raksta, ka tas noticis 1763. gada 18. martā [turpat, 26]. Tā kā mēnesis ir atzīmēts precīzi un saskan ar Lejassaksijas Valsts arhīvā atrastajiem dokumentiem, domāju, ka Stendera biogrāfs ir kļūdijies, nosaucot gadu – patiesībā Stenderi dodas uz Hamburgu 1761. gada 18. martā. Kāpēc Hamburga, ne vairs Helmštete vai Braunšveiga?

Pirmkārt, no 1756. līdz 1763. gadam Eiropā risinās Septiņgadu karš, 1761. gada pavasārī un vasarā kara darbība iet pāri Braunšveigas hercogistei.

Otrkārt, tieši Hamburgā Gothards Frīdrihs Stenders 1761. gada 4. maijā paraksta priekšvārdu pirmajam "Latviešu gramatikas" izdevumam [9, 44] un, iespējams, ar brīvmūrnieka un Krievijas diplomāta Dānijā Johana Albrehta Korfa (*Korff*, 1697–1766) atbalstu iegūst Dānijas karaļa pasūtījumu pagatavot globusu. Kā noskaidrojis Ojārs Jēgens, pirmo algu par globusa gatavošanu Dānijas karaliskā kase Stenderam pārskaita 1761. gada 17. jūlijā uz Hamburgu [12, 117].

Domājams, ka 1761. gada rudenī Stenderu ģimene jau ir Kopenhāgenā. Karaliskās kases maksājums cita pilsēta vairs nefigurē, turklāt vērā ņemams arī fakts, ka šajā laikā Gotharda Frīdriha Stendera sieva jau ir stāvoklī un gaida pasaulē nākam ģimenes pastarīti Johanu Albrehtu, kas ieraudzis dienas gaismu Kopenhāgenā 1762. gada 8. februārī. Gotharda Frīdriha Stendera gaitas Braunšveigas-Līneburgas hercogistē ir noslēgušās.

Kad Stenderu ģimene 1759. gadā atstāj Kurzemi, Gotharda Frīdriha Stendera dēls Aleksandrs Johans ir 15 gadus vecs. Biogrāfijā minēts, ka Helmštetē viņš mācās pilsētas skolā "pie slavenā Vāgnera" [6, 36]. Johans Francis Vāgners (*Wagner*, 1733–1778) ierodas Helmštetē gandrīz vienlaikus ar Stenderiem un tiek iecelts par skolas vadītāju. Vāgners ir aktīvs vietējās vācu biedrības biedrs un vada, veido un pats arī publicējas izdevumā "*Helmstädtisches gelehrtes Wochenblatt*" (Zinātniskā Helmštetes nedēļas lapa), pāris gadus viņš strādā arī Helmštetes universitātē kā filozofijas profesora palīgs, bet mūža pēdējos 12 gadus ir rektors un profesors Osnabrikā. Diemžēl Vāgnera vadītās skolas audzēkņu saraksti nav saglabājušies, tāpēc konstatēt, vai Aleksandrs Johans Stenders tajā ir mācījies, nav iespējams. Čarnevskis apgalvojis arī, ka Aleksandrs Johans Stenders klausījies lekcijas pie Kopenhāgenas profesoriem [turpat], savukārt viņa nekrologā pieminētas mācības kādā Kopenhāgenas skolā [17, 239]. Tas laikam gan dažus Aleksandra Johana Stendera vēlākos biogrāfus novedis pie maldīgiem secinājumiem, ka viņš arī apmeklējis lekcijas

globusu pagatavošanas apraksts "*Beschreibung der neuen Erdkugel*" (Jaunā globusa apraksts, 1766) ir noteikti vērtējams kā reklāma, nevis nopietns zinātnisks traktāts, un, protams, tas ir arī apliecinājums gatavībai pieņemt globusu izgatavošanas pasūtījumus, kaut arī, šķiet, Pēterburgā Stenderu ģimene jau ir izlēmusi atgriezties Kurzemē.

Kāds svešinieks no Kurzemes, zīmēšanas un gleznošanas mīlotājs, ir apzīmējums, ar kuru šķietami vismazāk saistāms Gotharda Frīdriha Stendera vārds, tomēr tieši tā 1759. gada rudenī izdevumā "*Braunschweigische Anzeigen*" viņš raksturo sevi kā globusu meistarū. Mērķi palikuši nesasnēgti, daļa ilūziju zudusi, kad Stenderi 1766. gadā atgriežas Kurzemē. Bet tieši uz ārzemju pieredzes bāzes izaug viss viņu ieguldījums latviešu literatūras un kultūras vēsturē. Jau tajā pašā gadā Jelgavā publicēts latviešiem domāts pasaku un stāstu krājums, pēc dažiem gadiem – ziņģes, odas un luga. Latviskoto autoru loks atklāj, ka šajos darbos ir pārstāvēti daudzi izcili 18. gadsimta vācu dzejnieki līdz t.s. *Vētras un dziņu* laikmetam, kā arī viens no izcilākajiem dāņu – norvēģu dramaturgiem Ludvigs Holbergs (Holberg, 1684–1754). Savukārt abu Stenderu kopdarba "Augstas gudrības grāmatas" trešais krietni papildinātais izdevums, kas nāk klajā Gotharda Frīdriha Stendera nāves gadā (1796), uzskatāms satura ziņā par Stenderu dabaszinātnisko centienu, bet izklāsta veidā – arī pedagoģisko un literāro centienu spilgtu izpausmi, aizvedot atpakaļ pie tās kultūras telpas, kurai viņi bija piederīgi, uzturoties Braunšveigas – Līneburgas hercogistē un Dānijā 18. gadsimta vidū.

Literatūra

1. Ahrens, S. Die alte Universität – aus der Geschichte der Academia Julia zu Helmstedt. In: *Academia Julia. Die Universität Helmstedt (1576–1810). Veröffentlichungen der Kreismuseen Helmstedt* : Ausstellungskatalog zur Sonderausstellung vom 4. Juni bis 30. Oktober 2000, Bd. 4, Hrsg. Landkreis Helmstedt. Wolfenbüttel: Roco-Druck GmbH, 2000, 156 S.

2. *Allgemeine Deutsche Biographie* [ADB], Bd. 63, Berlin : Duncker&Humblot, 1971, S. 44–46.

3. Alschner, U. *Universitätsbesuch in Helmstedt, 1576–1810*. Braunschweig : Selbstverlag des Braunschweigischen Geschichtsvereins, 1998, 192 S.

4. Die beiden älteren Freimaurer-Logen in Kurland. In: *Mitauscher Kalender auf das Jahr nach Christi Geburt 1865*. Mitau, 1864, S. 53–57.

5. Cosgrove, D. *Apollo's Eye : A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore; London : John Hopkins University Press, 2001, pp. 176–205.

6. Czarnewski, G.F.A. *Stenders Leben, nebst Anmerkungen und Beilagen : eine Vorlesung den 21. Mai / 4. Junius 1796 im P. Sonnext gehalten*. Mitau : J.F. Steffenhagen und Sohn, 1805, 112 S.

7. *Dies im Jahre 1754 begonnene Besucherbuch des Herzoglichen Kunst und Naturalienkabinetts zu Braunschweig*. H. 19, S. 113. In: Herzog Anton Ulrich-Museum. Kunstmuseum des Landes Niedersachsen. Braunschweig.

8. *Europäische Stammtafeln. Bd. 1. Die deutsche Staaten*. Marburg : J.A. Stargardt, 1980, S. 66.

9. Frīde, Z. *Latvis Gothards Frīdrihs Stenders*. Rīga : Zinātne, 2003, 300 lpp.

10. Frīde, Z. *Stenders Aleksandrs Johans. Grām.: Latviešu rakstniecība biogrāfijās* [LRB]. Rīga : Zinātne, 2003, 556.–557. lpp.

11. Die Helmstedter Universitätsmatrikel [HU]. Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel [NSW], 37 Alt 2576, Bd. 2., S. 67.

12. Jēgens, O. *Vecais Stenders Kopenhāgenā*. Grām.: *Daugavas rakstu krājums*, 1957. Sast. A. Johansons. Upsala : Appelbergs Boktryckeri, 1957, 115.–130. lpp.

13. Kreslins, J. Der Einfluß des hallischen Pietismus auf Lettland. In: *Halle und Osteuropa : Zur europäischen Ausstrahlung des hallischen Pietismus*. Hrsg. von J. Wallmann und U. Sträter. Tübingen : Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag, 1998, S. 145–156.

14. Lüder, A. *Königslutter, Oberlutter und Stift Königslutter im 18. Jahrhundert*. Königslutter : Verlag von Heinr. Lüder, 1902, 150 S.

15. Prechtel, W. Die Stenders. In: *Baltische Ahnen- und Stammtafeln*. Isabella von Pantzer (Hrsg.) in Verbindung mit der Deutsch-Baltischen Genealogischen Gesellschaft in Darmstadt. Jg. 39. Köln, 1997, S. 35–82.

16. Röhr, H. *Geschichte der Stadt Königslutter am Elm*. Braunschweig : Hans Oeding, 1981, 150 S.

17. Stender, Ch. Trauer Feierlichkeit bei der Beerdigung des Konsistorialraths und Selburgschen Probstes, Alexander Johann Stender, am 25. November 1819. *Magazin für protestantische Prediger vorzüglich im Russischen Reiche*, hrsg. von Dr. K.L. Grave, 1819, H. 3, S. 238–250.

18. Stender, G.F. Von den Vorzugen und Stufen in der zukünftigen Seligkeit als dem kräftigen Antriebe zu großmüthigen Handlungen. *Braunschweigische Anzeigen*. Nr. 84 (30.X), Nr. 85 (24.X), Nr. 87 (31.X), 1759.

19. Stender, G.F. Von Verfertigung neuer Erd- und Himmelskugeln. *Braunschweigische Anzeigen*. Nr. 91 (14.XI), 1759.

20. Stender, G.F. *Beschreibung der neuen Erdkugel*. Riga : J.E. Hartknoch, 1766, 31 S.

21. Stift Königsutter [SK]. Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel [NSW], 4 Alt 3 Stift Königsutter 1504, 1760.28.VII, 28.VIII, 7.XI; 1761.3.IV.

Māra Grudule

The Stenders Family in Braunschweig-Lüneburg (1759–1766)

Summary

On the basis of the research in the State Archives (*Niedersächsisches Staatsarchiv*) and the library (*Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel*) in Wolfenbüttel, in the museums of Braunschweig, Helmstedt and Königsutter, several documents unknown so far and valuable information dealing with the Stenders family visit to the of Duchy of Braunschweig-Lüneburg in the middle of the 18th century were found. The facts gained allow to state that the life, work and studies of the Stenders family members was rich in new experiences supplemented by extensive knowledge in the cultural and pedagogical life in Europe at that time. During his stay abroad, Gotthard Friedrich Stender (1714–1796) made three big earth globes, worked as a teacher, published several articles and strengthened his ties with German intellectuals, freemasons playing an important role among them. His son Alexander Johann Stender (1744–1819) in his turn became a university student at Helmstedt and an active observer of the cultural processes in the Duchy. Being out of work and short of money the Stenders returned to Courland.

The time spent in the Duchy of Braunschweig-Lüneburg inspired the views of both Stenders to a great extent. In the second half of the 18th century and on the brink of the next century, they engaged in the process of the peasant Enlightenment in Courland and became founders of the Latvian secular literature.

ILZE KAČĀNE

GRANĀTĀBOLA SEMANTIKA O. VAILDA PASĀKU KRĀJUMĀ "GRANĀTĀBOLU NAMIŅŠ" UN P. ROZĪŠA STĀSTU KRĀJUMĀ "GRANĀTU ZIEDI"

Jautājums par simbolu interpretāciju literatūrzinātnē traktēts kā sarežģīts, mainīgs un grūti uztverams kultūras fenomēns. Simbola darbības mehānismus, tā funkcijas un nozīmes sfēras, vietu kontekstā var uzrādīt tikai noteikta literārā teksta analīzes rezultātā. Rakstnieks savā literārajā daiļradē ne tikai rada simbolus apzinātā vai neapzinātā veidā, bet vienlaikus arī strukturē tos caur noteiktu emocionālo nodomu prizmu. Izolējot simbolu no konteksta, mainās un transformējas visa simbola sistēma. Konteksts, kurā rakstnieks definē "savus" simbolus, ir mainīgs, un tieši tādēļ autora un lasītāja sadarbība tās augstākajā pakāpē ir svarīgs priekšnosacījums konteksta izpratnei un simbolu jeb tēlu definēšanai [6, 137]. Katrs simbols paver it kā citu realitātes līmeni, kurā nesimbolu valoda ir neadekvāta. Vienlaikus atsedzas arī cilvēka dvēsele, cilvēka iekšējās realitātes pakāpe, kas atbilst ārējās realitātes līmenim. Tas ļauj secināt, ka katrs simbols ir divšķautņains: tas atklāj realitāti un paver dvēseli. Simbola primārā loma ir raksturot attiecības, kas pastāv starp priekšmetu un apkārtējo pasauli. Būtisks literatūrzinātnieka uzdevums ir fiksēt un aprakstīt procesu, kā mītiskais simbols transformējas poētiskajā simbolā [5, 85].

Īru izcelsmes angļu rakstnieka un izcilā dramaturga Oskara Vailda (Wilde, 1854–1900) nozīmīgākais raksturotājlīlums ir īpaši akcentētais estētisms. Tas skaidrojams ar rakstnieka piederību modernajam kultūras tipam un ar modernisma apziņai piemītošu mītu radišanu. Vailda estētisko vērtību sistēmā var nošķirt vairākus nozīmīgus aspektus. Viens no tiem ir viņa daiļradei raksturīgais eksotiskais segments. Ar eksotiskumu Vailda izpratnē tiek apzīmēti Dienvidu un Austrumu kultūru komponenti. Vailda daiļradē eksotiskais aspekts visplašāko izpaušmi gūst atsevišķu literāro detaļu izveidē, veicot ornamentālas funkcijas. Tomēr atsevišķiem tēliem – piemēram, lilijai, magonei, citrusiem, granātābolam – rakstnieks piešķir īpašu semantiku. Vailda daiļradē daži no

šiem tēliem periodiski atkārtojas. Tie kļūst par autora mākslinieciskās apziņas neatņemamu komponentu.

Granātābolam – šim senajam augu valsts pārstāvim – ir bagātīga folkloras, reliģijas un kultūras simbolika. Gardais auglis, kura sēkļiņas atgādina košus rubīnus, visbiežāk ir interpretēts kā auglības, pārpilnības, nāves un atdzimšanas simbols. Latīņu valodā *punica granatum* nozīmē 'ābols ar neskaitāmām sēklām' [3, 217]. Senie grieķi saskatīja vismaz divas īpašības, kas granātābolu tuvināja dārgakmens vērtībai: asinssārtā sula un sēkļu pārpilnība. Augļa izskats uzsver pretmetu – dzīvības un nāves – vienotību. No ārpuses granātābols izskatās miris – miza ir nedzīva un nav piemērota ēšanai, savukārt sēklas augļa iekšpusē ir sulīgas.

Sengrieķu mitoloģijā granātkoks un granātābols ir sastopami vairākos mītos [17, 61]. Visvecākais no tiem saglabājies fragmentāri un dažādos avotos ir traktēts atšķirīgi. Šis mīts saistīts ar Zemes dēlu – lielāko un spožāko zvaigznāju Orionu un viņa tā dēvētajām laulībām ar granātkoku pazemē. No šejienes granāts tiek saistīts ar atmiņām par mirušajiem un pēcnāves dzīvi. Citi mīti un ticējumi vēsta, ka granātkoki radušies no pavasara auglības dieva Dionīsa asinīm un pats auglis bijis pildīts ar tām. Granātābeles stādīja uz varoņu kapiem, arī uz Tēbu valdnieka Edipa dēla Polineika kapa audzis granātkoks, un tā augli lējuši asins asaras. Taču viens no vispazīstamākiem ir mīts par auglības dievieti Dēmetru un viņas meitu Persefoni. Kad pazemes dievs Aīds nolaupīja Persefoni, Dēmetra dziļās bēdās un izmisumā devās meklēt savu meitu. Zevs, redzēdams Dēmetras nebeidzamās skumjas, lika Aīdam atdot Persefoni, taču sešas apēstās granātābola sēklas neļāva viņai atgriezties virszemes dzīvē pastāvīgi. Katru gadu sešus mēnešus Persefone pavadīja kopā ar māti Dēmetru, bet atlikušos sešus mēnešus viņai vajadzēja pavadīt sava vīra Aīda valstībā [4, 83].

Granātābols kā kultūras simbols sastopams jau Bībelē. Vecajā Derībā granātābols ir pieminēts vairākkārt. Otrās Mozus grāmatas 39. nodaļā Becaleēls un Oholiābs darina apmetni un pie tā apakšmalas piestiprina "granātābolus no zila purpura, sarkana purpura un karmezīnā krāsotām smalkām dziļām" (2. Moz., 39: 24–26). Izraēlas ķēniņš Zālamans apdzied granātu dārzus, granātābols parādās uz Zālamana tempļa pilāriem. Zālamana Augstās dziesmas 4. nodaļā ligavas vaigi tiek salīdzināti ar pāršķelta granātābola divām pusēm, bet augums – ar granātkoku dārzu un tā augļiem: "Tavas lūpas ir kā sarkana purpura aukla, un tava mute ir mīlīga; tavi vaigi ir kā granātābola sārtās

plāksnes starp tavām divām grīstītēs savītajām matu cirtu pīnēm." [Zālamana Augstā dziesma, 4: 3]

Kristietībā granātābols tiek attēlots Svētās Jaunavas Marijas un Jēzus Bērna svētbildēs kā augšāmcelšanās un mūžīgās dzīves simbols [8, 185]. 16.–17. gadsimta Spānijā un Itālijā sašķēlušos granātābolu lietoja kā Jēzus Kristus ērkšķukroņa emblēmu: "Auglis, kas pārrauj savas krūtis un ziedo savu sirdi, ir pelnījis, lai to kronētu." [2, 75] Granātābola asociēšana ar sirdi balstās arī uz anatomisku līdzību: tam, tāpat kā sirdij, ir četri kambari. Sirds asiņo tāpat kā kronētais auglis.

Granātkoks, tā ziedi un augļi ir bieži sastopami simboli literatūrā, mākslā un arhitektūrā. Granātābols ir viens no galvenajiem tēliem Ēzopa fabulās, kur lepna auglis tiek pretstatīts ābolam. Viljams Šekspīrs iemūžināja granātābolu savā slavenajā tragēdijā "Romeo un Džuljeta". Sarunā ar Romeo Džuljeta uzsver, ka putns, kas dziedāja granātkokā, nebija rita vēstnesis cīrulis, bet gan lakstīgala:

"Vai Tu jau gribi iet? Vēl diena tālu.

Tā lakstīgala bij, ne cīrulis,

Kas tev tik baigi ausī ieskanējās:

Ik nakti viņa granātkokā pogo.

Jel tici, mīlais, tā bij lakstīgala." [13, 74]

Dižrenesanses mākslas stila pamatlicēja Leonardo da Vinči (1452–1519) gleznā "Madonna ar bērnu un granātābolu" (1472–1476) Jēzus Bērns neveiklajā rociņā tur granātābola sarkanās pērles. Slavenais itāļu renesanses gleznotājs Sandro Botičelli (1445/6–1510) pievērsās granātābola tēmai darbā "Granātābolu Madonna" (1487). 1874. gadā preraphaelītu brālības ievērojamais pārstāvis Dante Gabriels Roseti (1828–1882) savā slavenajā gleznā "Prozerpīna" izmantoja granātābolu kā seksuālās erotikas simbolu. Raksturojot savu gleznu, Roseti skaidro, ka Prozerpīna (jeb sengrieķu Persefone) ir attēlota ar liktenīgo augli rokā ejam pa Aīda pazemes pils tumšo koridoru. Uz sienas aiz viņas uz mirkli iespīd gaismas kūlis, ielaižot pazemē augšējās pasaules krāsas. Ēna un izgaismotais laukums simbolizē laiku, ko sieviete pavada tumšajā Aīda valstībā un virszemē. Rubīnkrāsas granātābols, kuru Persefone tur kreisajā rokā, izceļ tikpat sārtās lūpas, kas tēlam piešķir zināmu erotismu. Sieviete nedaudz noliektā galva un saliektā roka ar granātābolu veido gandrīz noslēgtu elipsi, bet vijīgās efejas zars fonā attēlo izliekumu, tuvinot to elipses formai, tādējādi atklājot gleznotāja vēlmi uzsvērt nezūdošo saikni starp pagātni un tagadni, starp aizgājušo un esošo, starp garīgo un miesisko mīlestību.

1891. gadā Oskars Vailds publicē savu otro un pēdējo pasaku krājumu "Granātābolu namiņš". Šī krājuma pasakās Vailds ievij arī granātābolu – vienu no Bībeles un Viktorijas laikmeta simboliem. Grāmatas pirmizdevuma mākslinieciskie noformētāji – tā dēvētie mākslas dvīņi Čārlzs Riketss (*Ricketts*, 1866–1931) un Čārlzs Haselvuds Šenons (*Shannon*, 1863–1937) – granātābola simboliku izmantoja bagātīgi piesātinātajā dekoratīvajā titullapā, tādējādi apzināti uzsverot eksotiskā augļa simbolisko nozīmi.

O. Vailds savā otrajā pasaku krājumā turpina pašupurēšanās un mīlestības tēmu, tādēļ iedziļināšanās granātābola semantikā ir būtisks priekšnosacījums rakstnieka mākslinieciskās poētikas izpratnei. Pasaku krājumā ir ietvertas četras pasakas – "Jaunais Karalis", "Infantes dzimšanas diena", "Zvejnieks un viņa Dvēsele" un "Zvaigznes Bērns", un visas četras caurauž granātābola (granātābeles) tēls. Jāpiezīmē, ka granātābols kā būtisks simboliskais elements ir lietots arī citos rakstnieka literārajos darbos, piemēram, pasakā "Laimīgais Princis", kur jauneklā lūpas ir kā sārti granāti [14, 16]; traģēdijā "Salome" austrumu princese, runājot par Johanaana lūpām, lieto gandrīz tādu pašu salīdzinājumu – viņa pielīdzina lūpas pārsķeltām granātābola pusītēm. Arī Vailda poēzijā, piemēram, dzejoli "Zelta istabā" lūpas ir salīdzinātas ar asiņojošām granātābola rētām [15, 286]. Tomēr "Granātābolu namiņa" arhetipiskās tēmas – varoņa ceļojums, pašiniciatīva, pašuzupurēšanās, mīlestības atklāšana un iekšējās garīgās vienotības sasniegšana, kā arī fakts, ka granātābols apvieno sevī gan vīrišķo, gan sievišķo, – norāda uz granātābolu kā ļoti atbilstošu pasaku krājuma struktūras vienojošo saistelementu.

Pasakā "Infantes dzimšanas diena" darbība norisinās Spānijā, un tajā ietvertajā dienviņu dabas aprakstā granātābola semantika tiek iezīmēta ļoti skaidri un nepastarpināti: "Purpursārti tauriņi zeltītiem putekšņiem klātiem spārniņiem laidelējās apkārt un apciemoja visas puķītes pēc kārtas; mazas ķirzaciņas.. gulēja, gozēdamās siltajā piesaulītē, un granātāboli tveicē plaisāja un plisa, un rādīja savas asiņojošās sarkanās sirdis." [14, 95] Princeses dzimšanas dienas svinības viesus ar savdabīgu deju priecē mazais Pundurītis. Viņa ārējais izskats līdzinās granātābolam. Apkārtējie redz kūkumainu muguru, greizās kājas un milzīgo bezveidīgo galvu, taču Punduris pats savu neglītumu neapjauš. Viņš pasauli uzlūko ar atvērtu sirdi un mīlestību. Pundura saskarsme ar spoguļi un sava ārējā veidola apzināšanās ir centrālais pašizziņas notikums un Pundura traģiskā atklāsmē. Pundurīša izmisums ir tam liktenīgs – viņa sirds pārplīst un asiņo, līdzīgi kā pārsprādzis granātābols. Zīmīgs ir pasakas noslēgums –

tās beidzamajā teikumā vārdam 'sirds' ir visbūtiskākā loma. Princeses Infantes teiktais izskan nežēlīgi un augstprātīgi: "Lai turpmāk nevienam, kas nāks pie manis rotaļāties, nebūtu sirds!" [Turpat, 114]

Pārplisušas sirds un "bezsirds" motīvs vairākkārt sastopams arī citās krājuma pasakās, visspēcīgāk – pasakā "Zvejnieks un viņa Dvēsele". Zvejnieka padzītā Dvēsele ceļo uz tālām eksotiskām zemēm – uz Austrumiem, no kurienes nāk visa gudriba, un uz Dienvidiem, no kurienes nāk visa bagātība. Katru gadu Dvēsele atgriežas jūras krastā un sauc jauno Zvejnieku, lūdzot ielaist to atkal savā ķermenī. Pirmā ceļojuma laikā dvēsele kopā ar tirgotājiem sasniedz Illelas pilsētu un nakti pavada ārpus pilsētas mūriem birzī, kura pilna ar eksotiskiem dienvidu augļiem: "Mēs plūcām no kokiem gatavos granātābolus, dalījām tos gabalos un dzērām to saldo sulu." [Turpat, 132] Vailda aprakstīto eksotisko tēlu (Pērtiķu Tornis, Čūsku Tornis, Grifi, Drakoni, Pigmeji, Ūdenszirgi u.c.) kontekstā granātābola pieminēšana liek secināt, ka Dvēsele atrodas pazemes valstībā.

Otrā ceļojuma laikā Dvēsele pavada nakti musulmaņu valdnieka pilsētā, kurā ir Granātkoku iela. Dvēsele no valdnieka iegūst Bagātību Gredzenu, kas šajā epizodē ir viltus vienotības simbols. Atgriezusies no pirmā ceļojuma, Dvēsele piesola Zvejniekam Gudribu, taču viņš dod priekšroku mazās Nāriņas Mīlestībai. Atgriezusies no otrā ceļojuma, Dvēsele vēlas dāvēt Zvejniekam Bagātību, taču arī šoreiz Zvejnieks izvēlas mīlestību un paliek kopā ar mazo Nāriņu. Trešajam kārdinājumam – meitenei ar kājām, kura atšķirībā no Nāriņas var dejot, – Zvejnieks pretoties nespēj. Kājas, tāpat kā granātābols, apvieno sevī gan vīrišķo, gan sievišķo. Literatūrzinātnieks Vadims Rudņevs uzsver, ka kājas apvieno seksualitātes un nāves simbolismu jeb – plašākā nozīmē – destrukciju un bojāeju. H.K. Andersena pasakā "Nāriņa" mazā nāriņa iegūst kājas, lai tuvinātos cilvēkveidolam, jo tieši kājas nosaka miesisko seksuālo mīlestību. Sāpes Nāriņas kājās ir maksa par seksuālām attiecībām ar Princi [18, 312]. Arī Vailda jaunais Zvejnieks pēkšņi atskārš, ka "mazajai Nāriņai kāju vispār nav un tā tad arī dejot viņa nevar" [14, 143]. Viņš pakļaujas dionisiskajam kārdinājumam. Granātkoku dārzs, kuram cauri iziet Zvejnieks un viņa Dvēsele, kad abi dodas ciemos pie tirgotāja, un caur kuru, izdarījuši noziegumu, viņi bēg, ir savdabīga galvenā personāža transformācijas vieta, kur atklājas nežēlīgā patiesība. "Kad tu aizdzini mani prom pasaulē, tu man neiedevi līdzī sirdi un tā es iemācījos iztikt bez tās.." – Dvēseles vārdi ir rūgti. Šis trīskārt izteiktais pārmetums skaidri atklāj svarīgu pasakas opozīciju: sirds – "bezsirds". Zvejnieka mīlestības pārpilnā sirds pretstatā bezsirds dvēselei, personības sašķeltība un

nāve saplūst ar granātābola semantiku. Tāpat kā pasakā "Infantes dzimšanas diena", arī šajā pasakā Zvejnieka nāve iestājas brīdī, kad "sirds viņam krūtīs pārplisa" [turpat, 151].

Pasakās "Jaunais Karalis" un "Zvaigznes Bērns" izskan bērna/jaunekļa prombūtnes un atgriešanās tēma, kas veicina personāža transformēšanos jeb savdabīgu pārdzimšanu. Abus personāžus – gan jauno Karali, gan Zvaigznes Bērnu – audzina audžuvecāki, abi uzņemas pašiniciatīvu, lai atklātu savu patieso būtību, abi iziet sarežģītu transformācijas ceļu un šajos meklējumos un atradumu ceļojumos pārtop citā esībā: jaunais Karalis – par Karali-Kristu, bet Zvaigznes Bērns – par Karali-Svēto. Tāpat kā granātābols, kas ir pasaku krāju ma kompozīcijas vienojošais, veidojošais un satura elements, arī abi minētie personāži smagu likteņa pārbaudījumu rezultātā apvieno sevī gan garīgo, gan materiālo. Granātābols reprezentē cilvēka dzīves, nāves, atdzimšanas un pārdzimšanas ceļojumu – vienalga, vai tas būtu Persefones atgriešanās ceļš no pazemes, vai Jēzus Kristus augšāmcelšanās ceļš. Granātābola būtība ir cilvēka dvēseles pārveidošana un atjaunošana, tā sarkanās sēklas ir pārmaiņu un transformāciju simbols.

1920. gadā Rīgā tiek publicēts Pāvila Roziša (1889–1937) stāstu krājums "Granātu ziedi". Rodas jautājums, kādēļ rakstnieks grāmatas nosaukumam izvēlas tik neordināra un Latvijas dabai eksotiska auga tēlu. Vai pastāv kāda dziļāka saikne starp Oskara Vailda pasaku krājumu "Granātābolu namiņš" un Pāvila Roziša stāstiem? Vairāki ir ietekmējis daudzus latviešu rakstniekus – ir vērojama tēmu, tēlu un motīvu līdzība J. Ezeriņa, Ē. Ādamsona, A. Egliša un citu latviešu rakstnieku darbos. Tulkojumu ienākšana kādā citā literārajā tradīcijā neapšaubāmi ir viens no noteicošajiem faktoriem literāro ietekmju un aizguvumu izvērtēšanā. Rozītis ar Vailda literāro daiļradi tuvāk iepazīstas 1909. gadā, kad viņš tulko angļu rakstnieka "Estētisko manifestu" un pasaku "Zvejnieks un viņa Dvēsele". Abi latviskojumi veikti ar pseidonīmu Pāvils Ilgvars [7, 494]. Roziša pievēršanās krievu literatūras "sudraba laikmeta" rakstniekiem vēl vairāk tuvina viņu Vailda daiļradei, jo, kā norādījušas literatūrzinātnieces Vera Vāvere un Ludmila Sproģe, krievu simbolisti "izveda krievu dzeju "caur Marlo, Šelliņu, Oskara Vailda un Edgara Po zvaigžņu ceļiem"" [12, 127]. Ar Fjodora Sologuba darba pirmo tulkojumu latviešu valodā 1897. gadā aizsākas latviešu iepazīšanās ar jauna virziena – simbolisma (ko dēvēja par dekadentismu) – dzeju. 20. gadsimta sākumā vairāki tulkotāji aktīvi pievēršas Sologuba darbu tulkošanai. Arī Pāvils

Rozītis veic Sologuba darbu "Gudrās jumpravas" (1911) un "Baltais suns" (1913) latviskošanu [turpat, 108].

Neiedziļināšos daudzajās Roziša un Sologuba daiļrades literāro krustpunktu izpausmēs, tomēr nevar neatzīmēt faktu, kas iespaido granātābola tēla semantiku Roziša darbos, proti, 1913. gadā atsevišķā izdevumā tiek izdots Fjodora Sologuba stāsts "Apbēdinātā ligava" Valta Dāvida tulkojumā. Grāmatas vāku rotā Roseti glezna "Prozerpina", kas Roziša pieredzē saistās ar granātābola tēlu. Tādējādi, krustojoties preraphaelītu – Vailda – Sologuba – Roziša mākslinieciskajiem un literārajiem vektoriem, granātābols kļūst par nozīmīgu literāro detaļu arī latviešu rakstnieka daiļradē.

Pāvilā Rozītī mīt kāds neapvaldīts dabas spēks, viņa iekšējā balss un dvēsele piesauc skaistumu. Kā Vailds, tā Rozītis vēlas skaistumu celt reliģijas vietā. Uz latviešu literārās dzīves skatuves Rozītis sevi piesaka un iekšēji izjūt kā estēts. Spēcīgus impulsus jaunā rakstnieka dzejai un prozai devis 1915.–1917. gadā Kaukāzā pavadītais bēgļu laiks. Kaukāza iedvesmojošā, spēcīgā daba it kā atraisa Roziša dvēseli. Rakstnieks atspoguļo tos neaizmirstamos brīžus, ko pārdzīvojis jaunībā Kaukāza krāšņajā vidē Kaspijas un Melnās jūras dienvidu piekrastē, kur tālumā vīd viņa dārzi, "sarkanas magones plaukst", "aiz loga akācijas zied," "sārtā plaukumā līgo granātu koki". Sirdi mostas teiksmaini saldās jūtas un zeltots prieks, tā deg un zied sarkaniem granātu ziediem.

Rozītis prasmīgi ataino dienvidu zemes dabas skaistumu visā tās krāšņumā, piesātinot to ar austrumniecisku erotismu, radot vidi, kurā nereti uzliesmo negaidīti un asi piedzīvojumi. Tēlojumos dominē divējādas mīlestības jūtas – tādas, kas viegli sasniedz savu piepildījumu, un arī tādas, kas ir neapmierinātas kaisles vai sāpīgas atteikšanās pildītas. Situācijas mainās strauji un negaidīti, cilvēki satiekas un izšķiras, bet "sirds vienmēr sāpēs asiņo, tikai retos izņēmuma mirkļos ļaudama sevi skaļam prieka vilnim aizmirstībā iešūpot" [9, 9]. Šādi mirkļi ir īsi, un, sāpēs asiņojošā sirdi ieslēgti, tie kļūst līdzīgi ugunīgi ziedošiem granātu ziediem.

Granāta semantika P. Roziša krājumā visspēcīgāk atklājas 1916. gadā uzrakstītajā tēlojumā "Granātu ziedi". Saulaina svētdienas pēcpusdiena, liksmi un bezbēdīgi jaunības smiekli, draiska nerātnība, šķelmīgi skatieni un prieks tiek pretstatīti Kaspijas jūras krasta kaili klinšainajā dabā augošajiem granātkokiem: "Šie sarkanie ziediņi klinšainajā jūras piekrastē, cik dziļi spēj sirdi saviļņot tie... Savu meiteņu priekā degošajos skatos es lasu, ka arī viņu sirdis tagad zied

sarkaniem granātu ziediem.” [Turpat, 8] Granātu ziedi tiek pielīdzināti baltā sniega klajumā atstātiem sāpju sarkaniem ziediem – asinīm.

Rozītim dzīve nav iespējama bez šādām degošām sāpēm sirdī, kur tiek iešlēgti mirkli no dzīves, tādēļ sirds asiņo tāpat kā sārtais persiešu mīlas auglis. Granātkoka ziedu semantika šādā veidā sakrīt ar granātābola kā atmiņu, sirds sāpju un asiņojošas sirds tēlu. Rozītis, tāpat kā Vailds, izmanto ziedoša granātkoka simbolu, lai iezīmētu galveno personāžu sirds stāvokli, atšķiras vien pārdzīvoto notikumu izraisītās sekas. Vaildam tā ir personāžu bojāeja vai transformācija, bet Rozītim – nostalgisku atmiņu radīts īpašs dvēseles stāvoklis. Salīdzinoši īsajā tēlojumā leksēma ‘sirds’ atkārtojas 22 reizes, t.i., vidēji 5–6 reizes vienā lappusē. Tas liecina, ka autors šo vārdu lieto apzināti, tuvinot to granāta tēlam. Granātkoks ir visu krājumā iekļauto stāstu saistelements un līdzās dekoratīvai dabas apraksta funkcijai tam ir arī simboliska nozīme. Turpmākajos stāstos rakstnieks mērķtiecīgi izvairās no granātkoka, granātābola vai granātu ziedu pieminēšanas, visbiežāk aizstājot tos ar citu dienviņu klimatā augošu floras pārstāvju nosaukumiem vai leksēmu ‘sirds’. Stāstā “Ziedošā klajumā” sarkanā zieda motīvu turpina iztēles un sapņainības simbols – sarkanās magones tēls. Magones, tāpat kā strauja un negaidīta mīlestība, uzdegst un uzplaukst pašas no sevis, vēja sētas, un sirds kļūst līdzīga sārti ziedošam magoņu laukam. Sirds gluži kā hipnotizēta narkotiskā reibumā izbauda daiļāko mīlestības dziesmu, lai vēlāk tajā paliktu vien atmiņu pelni. Klasiskajā mitoloģijā magones, tāpat kā granātābols, simbolizēja dievieti Dēmetru. Dievs Hipnoss radīja sarkano magoni kā mierinājuma emblēmu, cerot, ka izmisusi māte miegā varētu remdēt savas ciešanas.

Tādu kultūras simbolu kā, piemēram, granātābols klātbūtne nodrošina atšķirīgu kultūru savstarpēju saziņu un caurskatāmību. Granātābola asimilācijas procesā ir saglabātas, no jauna atklātas un iemūžinātas seno grieķu un romiešu mitoloģijā, Vecajā Derībā un agrīnajā kristietībā paustās antīkās nozīmes. Cauri gadu simteņiem granātābols ir saglabājis savas iedvesmošanas spējas kultūrā, mākslā, literatūrā, jo šajā simbolā apvienotas svarīgākās cilvēka dzīves noteiksmes: dzīvība, nāve, mīlestība, laulība, auglība, seksualitāte. Tas ļauj secināt, ka granātābols kā arhetipisks simbols Oskara Vailda pasākās un viņa daiļradē kopumā ir semantēma, kas regulāri atkārtojas. Tā iegūst dažādi niansētu simbolisku nozīmi un kļūst par pastāvīgu rakstnieka poētikas sastāvdaļu. Vaildam simbols vai kultūras zīme ir mīta sastāvdaļa, kas atbilstoši modernajai kultūrai raksturīgajai neomītisma apziņai iegūst papildu nozīmes

nokrāšas. Roziša stāstu un tēlojumu krājuma analīze pierāda, ka katrs stāsts, katrs personāžs ir atmiņu uzplaiksnījums, impresija, kas uzzied un drīz atkal nozied, atstājot asiņojošas pēdas sirdī. Sarkanie ziedi (granātu ziedi, magones, rozes, tulpes) – kaisles, erotisma un mīlestības simbols – ir viens no visspilgtākajiem Roziša motīviem, rakstnieka pirmā literārās daiļrades posma atpazīšanas zīme. Stāstu krājumā “Granātu ziedi” tas caurauž visus stāstus un tēlojumus un saplūst ar sirds tēlu, atspoguļojot to kā uz neilgu brīdi uzplaukušu sarkanu ziedu, arī ziedošu granātu un asiņojošu granātābola sēkliņu.

Literatūra

1. *Bībele* : Vecās Derības grāmatas. Latvijas Bībeles biedrība, UBS, 1990, 1245 lpp.
2. Daly, P.M. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the 16th and 17th Centuries*. Toronto : University of Toronto Press, 1979.
3. *Enciklopēdiskā vārdnīca* 2 sējumos. 1. sēj. Rīga : Latvijas enciklopēdiju redakcija, 1991, 447 lpp.
4. Filipšs, N. *Pasaules tautu mīti*. Rīga : Zvaigzne ABC, 1998, 192 lpp.
5. Hinderer, W. Theory, conception and interpretation of the symbol. In: *Perspectives in Literary Symbolism : Yearbook of Comparative Criticism*. Vol. 1. Ed. by J. Strelka. Pennsylvania State University Press, 1968, pp. 83–91.
6. Knights, L.C. Idea and symbol : some hints from Coleridge. In: *Metaphor and Symbol* : Proceedings of the 12th Symposium of the Colston Research Society at the University of Bristol, March 28–31, 1960. Ed. by L.C. Knights. London : Butterworths, 1960.
7. *Latviešu rakstniecība biogrāfijās*. LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts. Rīga : Zinātne, 2003, 739 lpp.
8. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga : Jumava, 2002, 647 lpp. (Licencēts pārpublicējums no Weltbild Verlag, Augsburgā, 2000).
9. Rozītis, P. *Granātu ziedi* : stāsti un noveles. Mineapole : Tilts, 1967, 269 lpp.
10. Rozītis, P. *Kopotī raksti* 5 sējumos. Rīga : Latvijas Valsts izdevniecība, 1961.
11. Rozītis, P. *Kopotī raksti* 10 sējumos. Rīga: Grāmatu draugs, 1938.
12. Sproģe, L. un V. Vāvere. *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras “sudraba laikmets”*. Rīga : Zinātne, 2002, 284 lpp.
13. Šekspīrs, V. *Romeo un Džuljeta*. Rīga : Zvaigzne ABC, 1997, 112 lpp.

14. Vailds, O. *Pasakas*. Rīga : Atēna, 2002, 174 lpp.
15. Wilde, O. *The Complete Works of Oscar Wilde*. Geddes&Grosset, 2002, 384 p.
16. *The World Book Encyclopaedia*. Vol. 15. Chicago : World Book Inc., 1994, 922 p.
17. Бидермани, Г. *Энциклопедия символов*. Москва : Республика, 1996, 334 с.
18. Руднев, В. Тема ног в культуре. В. кн.: *Studia metrica et poetica* : сб. статей памяти П. А. Руднева. Сост. А. К. Байбурий и А. Ф. Белоусов. Санкт-Петербург : Гуманитарное агенство "Академический проект", 1999, с. 309–322.

Ilze Kačāne

The Semantics of Pomegranate in Oscar Wilde's Book of Fairy-tales "A House of Pomegranates" and Pāvils Rozītis Collection of Short Stories "The Blossoms of Pomegranates"

Summary

In cultorological discourse pomegranate contains extensive and diverse semantics. It can be interpreted as a symbol of fertility, resurrection, and rebirth.

In Oscar Wilde's fairy-tales many such symbols are present. Among them the pomegranate is one of the semanthemes that repeats. This repetition is the significant component of the writer's poetics.

O. Wilde and his creative works have influenced many Latvian writers. Pāvils Rozītis gets acquainted with his works when translating his "Aesthetic Manifesto" in 1909 and the supplemental Wilde's fairy-tale "The Fisherman and His Soul". Pomegranate is one of the images in P. Rozītis's collection of short stories "The Blossoms of Pomegranates".

The article is an attempt to clarify common and different pomegranate semantics in Wilde's and Rozītis's works.

IEVA KALNIŅA

ANNAS BRIGADERES PUBLICISTIKA

Anna Brigadere latviešu kultūrā ir labi zināma kā dramatiķe, prozaiķe, liriķe, bet, līdzīgi kā daudzi latviešu rakstnieki, arī viņa devusi savu artavu citās kultūras un sabiedriskās dzīves norisēs. Tā A. Brigadere ir sastādījusi un rediģējusi latviešu pasaku krājumus, kā arī strādājusi laikrakstu redakcijās un darbojusies publicistikā.¹

Anna Brigadere 1908.–1909. gadā vadīja laikraksta “Latvija” literāro pielikumu, kā arī satīrisko pielikumu “Skaidiena”. Darbu viņa uzsāka iepriekšējā redaktora Rūdolfa Blaumaņa slimības laikā 1908. gada aprīlī. 12. augusta vēstulē, kas nosūtīta no Somijas sanatorijas, R. Blaumanis rakstīja laikraksta “Latvija” redaktoram advokātam J. Stumbergam:

“Par savu vietnieku katrā ziņā ieteicu Annu Brigader. Viņa ir daudz lasījusi, un viņa modernismam tā nav padevusies kā Jaunsudrabiņš. Es bīstos, ka J. fej. pataisis par daudz “hamsunisku”, kas no Annas nav sagaidāms. Bez tam priekš cenzora A. būs apdomīgāka nekā J. Ka viņai tāds neestētisks gabaliņš bij izsprucis caur, – na, tas var gadīties. Un, ka viņai par to jau nepatīkšanas bijušas, tad viņa tak uz priekšu būs apdomīgāka. Man abi kandidāti ir vienlīdzīgi mīļi, bet, ja man kāda lit. darba vadība būs jāuztic, tad Annu katrā laikā velku priekšā. Zināms, tā nervozitāte un miesas vājums – bet varbūt taisni viņa caur šo darbu atspīrīs. Un tad var jau Jaunsudrabiņu ņemt palīgā? J. “Starus” vadīja – bet es nebiju mierā, un lasītāji arī laikam ne.” [1, 131]

Annas Brigaderes vadības laikā galvenie literārā pielikuma autori ir Kārlis Skalbe, Jānis Akuraters, Augusts Baltpurviņš, Kārlis Štrāls, Jānis Jaunsudrabiņš, Linards Laicēns – viņi ir romantiskās tradīcijas turpinātāji vai modernisma aizsācēji latviešu literatūrā.

1908. gada 1. novembrī laikraksta “Latvija” literārajā pielikumā pirmo reizi publicējies Leons Paegle (“Audēji”), bet 1909. gada 1. aprīlī – Jānis Sudrabkalns

¹ Latviešu kultūras vēsturē par Annas Brigaderes publicistiku rakstījis Pēteris Ērmanis literāri biogrāfiskajā studijā par A. Brigaderes dzīvi un daiļradi [sk. 3].

(dzejolis "Mežā ziemu"). Pateicoties A. Brigaderei un laikrakstam "Latvija", literārā vide ievēro Jāni Ezeriņu.

Nozīmīgākie cittautu autoru darbu tulkojumi bija Knuta Hamsuna un Dmitrija Merežkovska darbi.

Teātra jautājumus apskatīt A. Brigadere uzticēja Arturam Bērziņam, bet literatūras jautājumus – Arturam Bērziņam un Kārlim Krūzam.

Tomēr jau 1910. gadā A. Brigadere pārtrauca darbu laikrakstā "Latvija" un līdz 1920. gadam ar redakciju darbu saistīta nebija. 1920. gadā rakstniece īsu brīdi atsaucās Kārļa Skalbes aicinājumam rakstīt ievadrakstus viņa vadītajā laikrakstā "Latvijas Vēstnesis". A. Brigadere uzskatīja, ka algots darbs redakcijā kavē viņai strādāt kā rakstniecei, traucēja veselības problēmas, nebija arī īstas nepieciešamības pēc regulāras algas. Tiesa, A. Brigadere bija ilggadēja un lietpratīga "Daugavas kalendāra" (vēlāk "Daugavas gadagrāmata") sastādītāja un redaktore.

A. Brigadere sāka darboties žurnālistikā jau 1901. gadā, kad viņa laikraksta "Vārds" paraugnumuram sacerēja ievadrakstu, kurā apspēlēja šī izdevuma nosaukumu:

"Tu esi deldētājs, nicinātājs, nievātājs, smējējs, zaimotājs. – Ne tāds lai tu mums būtu "Vārds"! ...Audzētājs, apgaismotājs, aplaimotājs – labs lai tu mums būtu "Vārds"! [2, 67]

A. Brigaderes nedaudzajos publicistiskajos rakstos ir vairākas pamattēmas, kuru ietvaros risināti rakstniecei tuvi literāri, ētiski, sabiedriski vai politiski jautājumi.

Pirmo rakstu grupu veido pašas rakstnieces literāro darbu skaidrojums un aizstāvība, kas ir raksturīga un pastāvīga tēma viņas daiļradē. Tāda tipa raksti ir paskaidrojums par pasaku lugas "Sprīdītis" avotiem, atbilde Līgotņu Jēkabam, aizstāvot drāmas "Raudupiete" koncepciju, raksti par lugu "Pastari", "Ilga", "Šuvējas sapnis", "Sievu kari ar Belcebulu" sacerēšanu un ideju. A. Brigadere ir noteikta un aktīva savu darbu aizstāvētāja un propagandētāja, piemēram, atbildē drāmas "Raudupiete" (1913) kritiķim viņa raksta:

"Katrām nopietnam autoram, man šķiet, ir tiesība prasīt no kritiķa, lai tas viņa darbu neuzskata par literārisku bērnu spēli, bet gan apspriež to kā veidotu pēc viņa personībai īpatnējiem likumiem. Jūs esat nolieguši man māksliniecisku godprātību. Aizsargāties pret šādu apvainojumu man nav citu līdzekļu, kā atklāti pret to protestējot!" [Turpat, 74]

Aizstāvēt savu lugu, A. Brigadere akcentē traģiskā kā estētikas kategorijas interpretācijas maiņu 20. gadsimtā, viņa atbalsta latviešu literatūrā modernismam raksturīgo tēzi par traģisku dzīvi traģiskas nāves vietā:

“Vai varonības formula, noteicoša priekš senatnes viengabala cilvēkiem, vairs der priekš mums, kuru salikteņu dvēselēs ir dziļi jaunai, pretējai varbūtībai – traģiskas nāves vietā – traģiska dzīve! Lielu un stipru cilvēku likteņi ir pa lielāka daļa izveidojušies no liela dvēseles lūzuma.” [Turpat]

Līdzīgu uzskatu jau 1906. gadā pauda J. Jaunsudrabiņš drāmā “Traģēdija”: “Nav traģisma nāvē, bet gan dzīvībā,” un “Reiz jārada jauns traģēdijas veids. Ne Stiksas ūdeņos viss jāgremdē, bet salauztam un dzīves nomāktam vēl ceļš jāmeklē uz kalniem.” [4, 40]

Drāmā “Raudupiete” par sižeta un tēlu ierosmes avotu A. Brigadere izmantojusi R. Blaumaņa noveli “Raudupiete”, viņa diskutē ar R. Blaumaņa darbu, bet jo īpaši – ar Raudupietes tēla koncepciju. R. Blaumaņa novelē Raudupiete, apzinājusies savu vainu dēla nāvē un saņēmusi kaislīgi iemīlētā vīrieša atteikumu, izdara pašnāvību, paskrienot zem ratiem. A. Brigaderes Raudupiete mirkļa impulsā nenovērš dēla nāvi, to rūgti nožēlo, un no pašnāvības viņu glābj mīļotais vīrietis, viņi abi centīsies dzīvot tālāk, mēģinās caur ciešanām sasniegt piedošanu un veidot jaunu dzīvi. A. Brigadere savai Raudupietei nenovēl traģisku nāvi, bet liek dzīvot traģisku dzīvi, šādā aspektā viņas luga iekļaujas 20. gadsimta sākuma latviešu modernisma kontekstā, kur līdzīgu tēzi aizstāv J. Jaunsudrabiņš, E. Vulfs, K. Štrāls u.c.

Otru pastāvīgu A. Brigaderes rakstu grupu veido jubilejas raksti un atmiņas. A. Brigadere rakstījusi par sabiedrisko darbinieku Jāni Zāliti, rakstnieku Rūdolfu Blaumani, aktieri Reinholdu Veicu, gleznotāju Jani Rozentālu, rakstniekiem Augustu Baltpurviņu un Jāni Ziemeļnieku, aktrisi (arī brāļa sievu) Annu Vilhelmīni Brigaderi (Maiju). Autore cenšas raksta centrā izvirzīt aprakstāmo personību, pati viņa atkāpjas ēnā. Rakstos sniegts labvēlīgs, iekļūstīgs, detaļās precīzs ieskats personībā un daiļradē.

Apcerējumu A. Brigadere parasti iesāk ar kādu sadzīves vai sabiedriskās dzīves situāciju, kas labi raksturo aprakstāmo personu:

“Brāļu draudzes saiešanas namā ir bērnu dievkalpojums, ko kuplina bērnu koris. Viena sudrabtīra balstiņa skan tajā sevišķi jauki. Pēc dievvārdiem tētiņš – sacītājs ieaicina mazo dziedātāju pie sevis un, noglaudījis galvu, apbalvo to ar cukura plācenīti: “Tas tev par skaisto dziedāšanu.”

Šī cukurplācenīša izpelnītāja ir Anna Vilhelmīne Veinberģe ar vēlāko skatuves mākslinieces vārdu – Maija, pēc apprecēšanās Brigaderu Maija.” [6, 190]

A. Brigadere savu aprakstu varoņu raksturojumā izmanto personiskās atmiņas par kultūras darbiniekiem, tiek pieminēts izturēšanās un runas veids, apģērbs, sejas izteiksme:

““Šis zēns ir nesamierināts ar savu ārieni,” man suflēja klusa doma.

Vēlāk redzēju arī Ziemeļnieku labi piegulošā zilā uzvalkā ar zīda mutautiņu krūšu ķešā, bet šo neapmierinātību tas neapslēpa. Rāmis varēja mainīties, glezna palika tā pati.

Baltpurviņa personības izjūtu – par piemēru – nekādā ziņā netraucēja apbružātās drēbes vai iznēsēta, nevērīgi apsieta kaklasaite.” [Turpat, 180]

Rakstos A. Brigadere cenšas parādīt kultūras un vēsturisko kontekstu, kādā strādā viņas aprakstītās personības. Tā J. Zāliša darbība skatīta saistībā ar Tautas Padomes un Nacionālās Padomes darbu, bet Brigaderu Maijas aktrises gaitas parādītas saistībā ar Latviešu teātra pirmsākumu. Autore vienmēr akcentē savu varoņu nozīmi latviešu kultūras attīstībā, tomēr rakstu centrā nav daiļrade, bet personība. A. Brigaderes skatījumā rakstnieka un aktiera personība ir viņa daiļrades pamats un spogulis. Viņas tēlotie kultūras darbinieki ir gaišas personības, pat rakstot par J. Ziemeļnieku un viņa vājību pret narkotikām, rakstniece koncentrē lasītāja uzmanību uz dzejnieka gaišo smaidu, maigumu, mīlumu, sirsnību, naivumu.

Trešo pastāvīgo tēmu A. Brigaderes rakstos apvieno divi jautājumi – alkoholisms un ģimenes dzīve. Rakstā “Sievu kari ar Belcebulu” (1925) un tāda paša nosaukuma lugā (1926) viņa alkoholu dēvē par Belcebulu, krogu – par elli un krodzinieku pielīdzina velnam. Rakstā “Latvija dzer” (1920) Anna Brigadere norāda:

“Alkohola “rūpniecība” vienīgā ir jau paspējusi sadziedināt savas karā sistās brūces ar plāksteriem, kas izgriezti no tautas miesas. Bet kā un ar ko mēs sadziedināsim alkohola sistās brūces?” [Turpat, 99]

Autore uzsver, ka dzer gan bērni (viņa min piemēru, ka ar kandžu “saģīftējies” astoņus gadus vecs zēns), pusaudži un pieaugušie, gan labi situēti cilvēki un nabagi, gan zemnieki un pilsētnieki. Īpaši nepieņemami autorei ir labdarības vakari, kuros smalkas dāmas cienā klātesošos ar šampanieti: palīdzot vieniem postā nonākušiem cilvēkiem, tiek veicināta jauna nelaime – alkoholisms.

A. Brigadere uzskata, ka dzeršanas sērgu Latvijā ieviesa un nostiprināja vācu muižniecība:

"Tiešām, ja muižniecība nekā cita nebūtu sagrēkojusi, kā atvērusi spirta fabrikas un krogus, arī tad tā būtu padarījusi savas pilsoņu tiesības Latvijā apšaubāmas uz visiem laikiem." [Turpat]

Dzeršanu veicinājuši daudzie krogi pie fabrikām, kā arī valdības un intelīgenes pasīvā nostāja gan pirms Pirmā pasaules kara visā Krievijā, gan Latvijas valstī. Cīņā pret alkoholismu A. Brigadere atbalsta radikālus soļus: krogu slēgšanu un bargus likumus pret kandžas tecinātājiem un pārdevējiem.

A. Brigadere uzskata, ka šajā postā vislielākā cietēja ir sieviete, viņa ir tā, kas kopā ar bērniem cieš trūkumu, viņas bērni mirst alkoholisma izraisītu slimību dēļ, viņa nīkst pie fabriku vārtiem un krogu durvīm, cenšoties pasargāt vīru no dzeršanas un ģimeni no trūkuma. Rakstniece uzsver:

"Ja sieviete negribēs, nebūs dzērāju. Lai mātes, sievas un līgavas pilnīgi apzinās alkohola kaitīguma priekš tautas nākošām audzēm, un viņām nebūs vairs priekš dzērāja neviena glāsta." [Turpat, 101]

Nozīmīgākā tēma A. Brigaderes publicistikā ir cīņa par garīgo Latviju, ko viņa attīsta vairākos rakstos Latvijas Republikas laikā, kad jau ir nostiprinājusies valsts iekārta un ekonomika. Rakstos "Pāri robežai" (1929), "Kas žēlos mūsu jaunatni?" (1930), "Cīņa par garīgo Latviju" (1931), "Pārdomas par rakstura audzināšanu" (1933), "Jaunā kultūra" (1933) rakstniece uzsver, ka valsts neatkarības izcīnīšana vēl nenozīmē, ka tauta un atsevišķi cilvēki ir izpratuši savus uzdevumus un identitāti jaunajā situācijā:

"Tauta kļūst par nāciju ar savu garīgo atmodu. Bez tādas tā ir tikai ļaužu pūlis. Bet garīgā atmoda ir savas īpatnības un savu sevišķo uzdevumu apzināšanās. Cik liela un īpatnēja ir kādas tautas kultūra, tik lielas ir viņas tiesības uz pastāvību un pastāvēšanu." [Turpat, 183]

Anna Brigadere, Kārlis Skalbe, Aleksandrs Grīns, Jānis Rainis u.c. Latvijas Republikas nodibināšanu uzskatīja par pašu nozīmīgāko notikumu tautas vēsturē, tomēr viņi labi apzinājās, ka nepieciešama radoša pieeja valsts un nācijas identitātes veidošanā, jo viņi vēlējās redzēt Latviju kā augsti attīstītu kultūras valsti, kur valdošā būs latviešu kultūra; kā valsti, kas apzinās savas identitātes zīmes citu valstu kopumā.

Rakstniece akcentē domu par individuālās un nacionālās pašcieņas nepieciešamību katram cilvēkam un tautai. Anna Brigadere uzskata, ka Latvijā netiek cienīts latviskums un latviešu kultūra, viņa salīdzina situāciju Latvijā ar attieksmi pret nacionālo apziņu un kultūru Vācijā, Šveicē, Norvēģijā u.c. zemēs. Tā Vācijā 20. gadsimta 20. gadu literatūrā visu politisko un literāro virzienu

autori aizstāv un ciena vācu tautas kultūru un individualitāti – vācu gara varenību un vācu tautas kā pasaules atpestītājas misiju. 20. gadsimta sākumā A. Brigadere vērojusi, ka Šveices mācītāju runas bijušas piesātinātas ar šveiciešu dzejnieku tekstiem, bet “par norvēģiem mums stāsta, ka viņu labāko rakstnieku darbi ir atrodami katrā tālā, nomaļā sētā vai kalnu vientulībā. Tur katrs viens palīdz daudzināt savas tautas kultūru. Cieņu citiem var iedvest tikai ar to, ko pats ciena.” [Turpat, 185]

Bet Latvijā latviešu literatūru, mūziku, glezniecību neatzīst, to bieži ignorē vai atbalsta tikai pienākuma pēc, atskan arī jautājums – “priekš kā tad man viņa vajadzīga, tāda nacionālā kultūra?” [turpat, 186]. Un Anna Brigadere atbild:

“Mēs neticam, ja kāds saka: “Es mīlu cilvēci,” – bet pats ir pilns naida pret savu paša tautu. Katras audzināšanas gala mērķis ir – izveidoties par personību. Personība ir katra indivīda garīgā seja. Un piederība pie zināmas tautas taču ir personības neatņemama daļa. Tātad šīs savas tautas kultūra ir arī dabīgais gaiss, ko tu elpo.” [Turpat, 186–187]

Rakstniece pati cenšas latvisko ievērot pat detaļās – rakstos viņa lieto vārdu ‘dainas’, nevis ‘dainā’, jo tā sauc lietuviešu tautasdziesmas.

20. un 30. gadu mijā A. Brigaderes rakstos iezīmējas opozīcija “savs – svešs”. Savs – tie ir latvieši, latviešu kultūra, tradīcijas, vērtības, bet svešs – tās ir citas tautas, to kultūra, tradīcijas, vērtības. Latvijā šajā laikā kultūrā un literatūrā nostiprinās pozitīvisms, aspektā “savs – svešs” A. Brigaderes raksti iekļaujas pozitīvisma tekstos. Viņa uzskata, ka Latvijas garīgo atmodu traucē gan pašu aizspriedumi (“apspiesto tautu bijība”), gan svešautiešu kultūras ekspansija. Svešais tiek slavīnāts, pielūgts, materiāli atbalstīts:

“Nacionālā opera, mūsu lielākie teātri bieži dod svešautu darbiem tik spožus inscenējumus, kādus tie nepiedzīvo pat savā dzimtenē. Mēs aicinām šiem darbiem slavenus diriģentus, režisorus. Mēs uzturam lielisku baletu, mākslu, kas nepiemērota mūsu makam un sveša mūsu tautas garam. Svešas kultūras importam Latvijā ir plaši vērti vārti.” [Turpat, 185]

Latviju pārpludina arī “svešu kultūru nogulšņi” – tulkotā literatūra, filmas un cita laika kavēkļi. Bet latviešu kultūrai naudas nepietiek – Alfrēda Kalniņa operas negūst ievēribu un atbalstu, koncertos neskan latviešu komponistu darbi, un aktieriem netiek spēlēt latviešu autoru lugās utt.

Annas Brigaderes rakstu spēks ir rūpes par latviešu kultūras atzišanu, atgādinājumi par tautas, personības un kultūras nedalāmo saistību. Zinot 20. gadsimta vēsturi, brīžam pārlietu kategoriska un didaktiska šķiet norobežošanās

no cittautu kultūras ietekmēm, bet nepabeigtajā rakstā "Jaunā kultūra", aizstāvēt un propagandējot latviešu kultūru un ģimeni, izmantota pārlicieku pazīstama leksika²:

"Mēs – tīrasiņu āriešu tauta – vismazāk kā citi sajaukušies ar citām rasēm, jo mūsu rases instinkts bija sevišķi stiprs un nesadragāts. Taisni tāpēc, ka esam maza tauta. Rāda ar pirkstu tikai uz pēdējā laikā notikušām laulībām ar citu rasu piederīgiem, bet tās ir tik retas, ka vēl neskaitās par briesmām." [Turpat, 211]

Anna Brigadere uzskata, ka nozīmīgs spēks jaunās Latvijas veidošanā ir sievietes, viņas uzdevums ir gan nostiprināt ģimeni, gan cīnīties pret alkoholismu, gan ietekmēt valsts kultūras un sabiedrisko dzīvi. Rakstniece uzskata, ka Latvijā šīs jaunās misijas veikšanai ir nepieciešama jauna tipa sieviete, kas spēj aizstāvēt sevi, bērnus, kas apzinās sievišķo misiju ģimenē, un galvenais – apzinās savu "es". Modernās sievietes jautājumam veltīts viens no pazīstamākajiem A. Brigaderes rakstiem "Piezīmes par laulības problēmām" (1924), kurā viņa sievietes iedala divos pamattipos – sieviete baudītāja, kas ir tobrīd vadošais tips, un jaunā sieviete māte. Šos tipus A. Brigadere atzīmē kā "mūsu modernās intelektuālās dzīves virzītājus" [turpat, 122]. Rakstnieci interesē sabiedrībā labi zināmu ļaužu – situētas inteliģences, valsts pārvaldes darbinieku un ekonomisko aprindu – ģimenes un to sievietes. Tās bija aprindas, kurām piederēja pati A. Brigadere.

Sievietes baudītājas "galvenā iezīme ir stipras iekāres, kas viņu pašu tur kalpībā un dzen ik dienas savā jūgā. Šo savu iekāru apmierināšanai viņai kalpo viss: temperaments, bieži arī talants, atjauta, skaistums. Savus mērķus viņa panāk caur vīrieti, tādēļ viņas galvenā dziņa ir – to iekarot un uzvarēt." [Turpat]

Jaunā sieviete māte ir vēl līdz galam neizveidojies tips, tā ir sieviete, kas spēs veidot ģimeni uz mīlestības, ne mīlas pamatiem:

"Tādas sievietes prasības ir ļoti augstas. Izplēnējuša rozā abažūra vietā viņa prasa sauli. Viņai slāpst pēc pilnīgāka cilvēka. Viņa grib savā bērnā redzēt ideālu. Bet līdz ar to viņai slāpst sava mūža rāmjos piepildīt sevi un sasniegt iespējamo pilnību. Un vest arī uz iespējamo pilnību sava mūža draugu." [Turpat, 123]

A. Brigadere vārdu 'mīla' saista ar islaicīgu kaislīgu aizraušanos (vai tā būtu savdabīga polemika ar Raini?).

² Iespējams, ka raksta pamatā ir kāds vācu teksts.

A. Brigadere akcentē domu, ka tieši latviešu tautā "vairāk kā nevienā citā ir iespējamās harmoniskas, ideālas laulības.. Mūsu tautā ir ļoti liels procents vīriešu, kuru raksturā ir zināmas sievietīgas stīgas, kas veicina saskaņu laulībā un ģimenē, vīriešu, kas savieno maigumu ar spēku un bieži arī ar gudrību." [Turpat, 125]

Jaunās sievietes mātes tipu A. Brigadere mēģinājusi rādīt lugā "Ilga". A. Brigaderei ir raksturīgi publicistiskajos rakstos un daiļdarbos risināt līdzīgas problēmas un tēmas. Tā modernās sievietes problemātika risināta drāmā "Karaliene Jāna", garīguma nozīme – drāmā "Pastari", cīņa ar alkoholismu – komēdijā "Sievu kari ar Belcebulu", bet apcerējumā "Dzelzs dūre" tēlotie vēsturiskie notikumi guvuši atspoguļojumu romānā "Kvēlošā lokā".

Annas Brigaderes apcerējums "Dzelzs dūre (1917.–1918. g. piezīmes)" pirmo reizi publicēts 1920. gadā, te rādīti notikumi Latvijā, galvenokārt Rīgā, laikā no vācu karaspēka ienākšanas pilsētā līdz lielinieku ienākšanai. A. Brigaderes darbs un K. Skalbes raksti "Mazās piezīmes" ir vienas no spilgtākajām šī perioda liecībām.

A. Brigadere vēstījuma formu dēvē par piezīmēm, tādējādi norādot uz pierakstu tekstu autentiskumu. Vēstījums piezīmēs ir saraustīts, to veido īsi teikumi, izmantots daudz darbības vārdu, lietoti tagadnes laiki, tādējādi panākot attēloto notikumu dinamiskumu. Klātbūtnes sajūtu rada tekstā minētie sprādzieni, ugunis, ēnas, mūzika, dažādas ziņas, ikdienas negadījumi. Darbā "Dzelzs dūre" izmantotas A. Brigaderes atmiņas, piezīmes, vēsturiskie dokumenti – uzsaukumi, lozungi, deklarācijas u.c. Rakstniece veikusi šo materiālu atlasīšanu, montāžu, pārveidi.

A. Brigadere sarakstīja apcerējumu "Dzelzs dūre", zinot tālāko vēsturi – Latvijas valsts izveidi un nostiprināšanos. Rakstniece fiksējusi 18. novembra vakaru un valsts proklamēšanu, tomēr piezīmēs tas ir tikai cerīgs un skaists posms notikumu ķēdē, jo 1918. gadā cilvēkiem vēl nebija skaidra un saprotama priekšstats par nākotnes virzību.

A. Brigadere rāda "dzīres mēra laikā" – Rīgu iekaro, tajā valda un uzvaru svin dažādi spēki. Latvieši vēsturiskajos notikumos, aizejot krievu armijai un latviešu strēlniekiem un ienākot vācu armijai, ir nospiesti malā, viņus aplaupa un pazemo karaspēki un spekulanti. A. Brigadere uz vēsturi skatās "no apakšas" – tas ir vēstures norisēs aktīvi neiesaistīta latvieša (Rīgas iedzīvotāja) skatījums uz notikumiem. Rakstniecei īpaši rūp bērnu un kurzemnieku liktenis. Viņa rāda, ka sveštautietiem Rīgas liktenis ir vienaldzīgs, viņa asi un ar ironiju

raksta par spekulantiem ebrejiem (viņi bija nozīmīgs slānis Rīgas tirgotāju vidū), Baltijas vāciešiem – latviešu tautas ilggadējiem apspiedējiem, vācu karavīriem – sociālisma aģentiem un Latvijas izlaupītājiem. Piezīmēs dažādie Rīgas iekarotāji un Rīgas multinacionālā vide tēloti shematiski, pretstatot latviešus pārējām Rīgā dzīvojošām tautībām un ienaidnieku raksturojumam lietojot trafaretus apzīmējumus. Autore attēlo arī rīdzinieku mainīgo attieksmi pret latviešu strēlniekiem, viņa vērsās pret strēlnieku brāļošanos ar vācu karaspēku, sociālisma ideju izplatību strēlnieku vidū, vienaldzīgo Rīgas atstāšanu ienaidnieku varā.

A. Brigadere kritiski vērtē revolūciju kā vēstures virzītāju:

“Revolūcijas gaita ir pilna rēgu un fantomu. Cilvēce grib nedēļās un dienās izveidot to, priekš kā tai vajadzēja gadsimteņu sapņu. Šie sapņi, fantastiski un diženi, dažādās galvās pieņem dažādus veidus. Lielā nesaskaņa starp gribu un spēju saindēt cilvēkus. Viņi grib, cenšas dažreiz ar asiņainu varu cits citu piespiest dzīvot šos sapņus. Bet asins tvaikā tiem jānovīst. Un idejas, kas nespēja uzplaukt uz dzīvi, paliek par tiem briesmīgajiem neuzticības spokiem, kas rīda brāļus pret brāļiem. Neuzticība ir verga pase, bet ne brīvā.” [Turpat, 8–9]

Piezīmēs beidzamie teikumi ir:

“Vēlu naktī staru metēji no jūras puses platām strūklām aptausta Rīgas namus un ielas. Angļu kuģi aizbrauc jūrā.

Dzīlā tumsā elpo Rīga.” [Turpat, 63]

Rakstniece piezīmes pārtrauc pirms lielinieku ienākšanas Rīgā, jauna terora viļņa sākuma, kad revolūcijas fantomi valdīja ar varenu spēku. Darba nobeigums uzsver gaidāmo notikumu dramatismu.

A. Brigaderes apcerējums “Dzelzs dūre” ir vērtīga vēstures liecība, kas raksturo vienu no sarežģītākiem periodiem Latvijas vēsturē un rāda, kādās grūtībās radās Latvijas valsts, kuras uzdevums ir aizsargāt latviešus kā rīdziniekus un tautu, bet ko nedarija neviena no 1917.–1918. gadā Rīgā valdošajām varām. “Dzelzs dūre” ir nozīmīgākais un mākslinieciski spilgtākais rakstnieces devums publicistikā.

A. Brigaderes publicistika ir ieguldījums latviešu kultūras veidošanā, latviskās identitātes stiprināšanai pakļauti visu rakstnieces skarto tēmu raksti. Tie ļauj labāk saprast A. Brigaderes drāmu un prozu – ētiskā dominante un latvisko dzīves vērtību aizstāvība ir vadošais motīvs visos viņas darbos.

Literatūra

1. Blaumanis, R. Vēstule J. Stumbergam. Grām.: Blaumanis, R. *Kopoti raksti*, 8 sēj. Rīga : Latvijas Valsts izdevniecība, 1960, 8. sēj., 131., 132. lpp.
2. Brigadere, A. *Kopoti raksti*. 3. sēj. Par garīgo Latviju : publicistika un vēstules. Sast. J. Rapa. Rīga : Valters un Rapa, 1997, 440 lpp. (Dzelzs dūre, 5.–63. lpp.; Vārds, 67.–68. lpp.; Lugas "Raudupiete" lietā, 73.–74. lpp.; Latvija dzer, 98.–101. lpp.; Piezīmes pie laulības problēmas, 120.–130. lpp.; Divi mīlētāji, 178.–181. lpp.; Cīņa par garīgo Latviju, 182.–189. lpp.; Dziedot dzimu, dziedot augu, 190.–194. lpp., Jaunā kultūra, 210.–211. lpp.)
3. Ērmanis, P. A. Brigaderes dzīve un daiļrade: biogrāfiski literāriska studija. Grām.: Brigadere, A. *Raksti*, 20 sēj. Rīga : Valters un Rapa, 1939, 20. sēj., 7.–291. lpp.
4. Jaunsudrabiņš, J. Tragēdija. Grām.: Jaunsudrabiņš, J. *Kopoti raksti*, 15 sēj. Rīga : Liesma, 1984, 13. sēj., 5.–40. lpp.

Ieva Kalniņa Publicistics of Anna Brigadere

Summary

Anna Brigadere (1861–1933) is not only a dramatist, a poetess, and a prose writer well-known in Latvian culture, but also a publicist who has worked in editorial offices of newspapers.

In 1908/1909, A. Brigadere was the chief of the Literary supplement and of the satirical supplement "Skaidiena" (Wood-yard) of newspaper "Latvija," in 1920 she wrote editorials for newspaper "Latvijas Vēstnesis" (*The Messenger of Latvia*) and since 1916 for many years she was the compiler and editor of "Daugavas kalendārs" (*The Calendar of the Daugava*) later "Daugavas gadagrāmata" (*The Year-book of the Daugava*)).

There are several basic topics close to A. Brigadere's heart about literary, ethical, social, or political issues that she discusses in her articles. The first group of articles contains the defence and explanations of her own works (about the sources of fairy play "Sprīdītis," about plays "Raudupiete," "Ilga," "Pastari," "Šuvējas sapnis" (*The Dream of a Dressmaker*)).

The second group of articles consists of essays and reminiscences about outstanding social and cultural figures of Latvia (Rūdolfs Blaumanis, Reinholds Veics, Janis Rozentāls, Jānis Ziemeļnieks and others).

The third theme includes two issues – alcoholism and family life. A. Brigadere compares alcohol to the Devil, and pub to hell. She claims that drinking was introduced and supported by German gentry. Woman is the victim in this aspect, however, it will depend on woman if alcoholism will be controlled. Therefore in the 20s of the 20th century A. Brigadere brings up a necessity for a new type of woman who would be able to defend her children and herself, who is aware of her feminine responsibility in the family, but mainly who has self-respect (article “Piezīmes par laulības problēmām” (*Notes about the problems of married life*)).

During the time of the Republic of Latvia A. Brigadere emphasizes in her articles that the real independence of the state will be achieved by the national self-esteem of each individual, culture, and the ideology of the country. The writer defends Latvian cultural values and their significance in the life of the nation (articles “Cīņa par garīgo Latviju” (*Struggle for Spiritual Latvia*), “Pāri robežai” (*Across the Border*), and others).

The most valuable contribution of A. Brigadere in Latvian publicistics are the notes of 1917–1918 “Dzelzs dūre” (*Iron fist*), that tell about this complicated historical time in Latvia, and especially in Riga. The works of A. Brigadere are an important historical evidence and an artistically powerful work of publicistics.

ELĪNA KRASOVSKA

HUMOUR IN J.R.R. TOLKIEN'S "THE HOBBIT" IN THE CONTEXT OF ENGLISH AND LATVIAN CULTURE

This article will be introduced by explaining my choice of the subject matter.

I hold the view that humour is a feature of utmost importance for the reason that it helps people to expand cognition of themselves; moreover, cognition is initiated by every analysis of literary works. In addition to this, we know that culture is often referred to as a system of signs enabling society to comprehend itself in relationship with the world [cf. 19].

One of the numerous ways in order to divide culture phenomena into a number of subcategories would be Art, Entertainment, Religion, Philosophy, etc. Thus, it can be assumed that humour and literature belong to Entertainment and it is not possible to picture entertainment without humour [cf. 2]

The term humour is generally used referring to all forms of comic material, everything that tends to provoke laughter and as a matter of fact stories are among the most popular means containing and provoking humour for the reason that " .. the greatest amount of humour is rather told than seen." The ability of humour to strip away pretence has appealed very much to comic writers because humour can reveal the difference between what the person thinks s/he is and pretends to be, and what s/he really is [cf. 8, *Humour*; 13, *Humour*].

As far as style is concerned, humour can be defined as follows:

"The amusing effect of humour is generally brought about by striking juxtaposition of incongruous details or arresting contrast between the substance and form... Humour may likewise be begot by substituting a strikingly illogical, unexpected notion for an ordinarily expected one." [4, 30, 31]

In linguistic analysis it can be observed how the synthesis of different expressive means and stylistic techniques are applied to control and influence the mood, attitude, temperament and emotions of the reader.

It is fairly obvious that both English and Latvian cultures bear a certain difference so does the sense of humour of English and Latvian people the same way

as there are cross-cultural differences and cultural untranslatability. For my understanding of these terms, see Prof. Ieva Zauberga's writings [15].

Another reason of my choice is that I like J.R.R. Tolkien's style, his beautiful and rich language which fascinates many people who appreciate English literature. His style encompasses wonderful and sonorous language of an English professor who treasures his mother tongue.

J.R.R. Tolkien is a representative of literature genre known as Literary Fantasy which is a separate genre of fiction that began to emerge towards the end of the 19th century. Initiators of fantasy have always been alongside e.g. fairy-tales and stories, myths, legends and even the Bible. Generally speaking, all these elements hold the essentials of Fantasy. The earlier Fantasy creators were George MacDonald and William Morris, and George MacDonald is sometimes credited as the "father of fantasy" [16]. On the one hand Fantasy can be regarded as the most ancient of all literary genres taking into account the myths and religions of the ancient civilizations as well as compositions like Beowulf. On the other hand Fantasy as a literary genre has been firmly established only in the 20th beginning with J.R.R. Tolkien who is often entitled to be the father of modern Literary Fantasy. It is often said that J.R.R. Tolkien's landmark works *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* initiated the recognition of Fantasy genre, offering novel and creative possibilities within the genre [cf. 18].

J.R.R. Tolkien undeniably was a master of language. When he was 23 years old he was awarded First Class Honours degree in English Language and Literature. He became Professor of English Language when he was 32 [20].

The perception of humour in "The Hobbit" is as diverse as our sense of humour depending on our culture and background.

Here a question might be asked what a hobbit is. In the beginning his book "The Hobbit or There and Back Again" J.R.R. Tolkien himself explains that hobbits are little people who are inclined to be fat in the stomach, dress in bright colours, have good natured faces, and laugh deep fruity laughs [cf. 10].

"The Hobbit" is an adventure story of a timid hobbit Bilbo Baggins who is employed as a burglar in the quest of regaining dragon-stolen treasures [ibid.]. The very notions of a shy hobbit and a burglar capable of depriving a horrible dragon of its well-guarded riches seem to be incompatible and funny.

"The Hobbit" was first published in 1937, but the year of the translation (done by Zane Rozenberga), is 1991, consequently there is a considerable time

gap. One can say that the entire culture situation has changed, both English and Latvian.

It should be said that functionally as a work of fiction, "The Hobbit" belongs to *expressive texts* if one has to proceed from translation theory. An expressive text should create an atmosphere and leave an impression upon the reader. The reader should feel that he/she participates in an adventure, rejoices and suffers together with its heroes. *Expressive text* also means that it should be author-oriented. An ideal translation should have the same function and aesthetic effect as the source text [cf. 15].

If the Latvian translation of "The Hobbit" is taken into account, it is obvious that the purpose of the translator is to create a book for children and it is the considered addressees for the original, too.

It should be pointed out that this article is not meant as a criticism of the Latvian translation of "The Hobbit" although it might be perceived so. In general the translation is well-done and acceptable, reading the translation one can sense virtually the same effect in the target culture as it in the source culture.

I would like to point out details of the original work and the Latvian translation dealing with different stylistic techniques.

Irony

Irony is a figure of speech or trope realized when the words actually employed seem to say the opposite to the meaning necessary in the context and apparently intended by the speaker.

"In its tone, irony is both playful and serious at once." [4, 33]

Irony is to be considered more subjective than formal stylistic technique because the assessed fact is *subjective*. It is also based on the *realization of dictionary and contextual meaning of the word at the same time*, but the meanings are in conflict. It belongs to so called master tropes [17]. Irony can be benevolent, sad, ill-natured, bitter, wrathful etc. If it is aimed at another person, irony can be sarcastic, functioning as an indirect and polite form of criticism however if the deliberate irony is not recognized then it loses its power [cf. 9 and 13].

The words that carry ironic significance are often uttered by a different intonation. If it is impossible to specify the word whose meanings are in conflict, this is a case of *verbal irony*. Irony is used in the *context* that includes an *amount of a word combination to the situation of a whole book* [cf. 3 and 6].

It is generally known that irony implies *the contrary of what is being said*, but it *conceals a sting* in it as well. It is frequently indicated by a *tone of voice* [cf. 14, *Humour*].

Irony belongs to those stylistic techniques, which are not easy to distinguish because it does not always correspond the definition of being the opposite of what is being told, and it does not always contain a sting or an understatement. Sometimes it can just *instinctively* be *felt* that this is irony. In such cases the result of irony is obtained by a number of remarks. Irony is a foremost rhetorical tactic in parody often characterized by free indirect speech. Irony can be likened to humour if it comes as an *unexpected conflict of the positive and the negative* [cf. 3 and 6].

The following example of irony is to be found in Chapter 1 of J.R.R. Tolkien's "The Hobbit", the title of which is "An Unexpected Party":

"Bungo, that was Bilbo's father, **built the most luxurious hobbit-hole for her (and partly with her money)** that was to be found either under The Hill or over The Hill or across The Water, and there they remained to the end of their days." [10, 14].

The *sting* of **irony** that can be observed here is that Bungo was not able to build the most luxurious hobbit-hole for his own money. The effect is achieved through a detached construction containing author's comment.

In the translation it is:

"Bango, tas ir, Bilbo tēvs, izbūvēja **viņai visgreznāko un visērtāko hobīta alu (pa daļai ar viņas pašas naudu)**, kāda bija atrodamā zem Pakalna vai aiz Pakalna, vai viņpus Straumes, un tur viņi nodzīvoja līdz pat mūža pēdējām dienām." [11, 6].

Humorous effect is achieved in both languages – English and Latvian because it is a comic situation if a man builds the best, the most expensive and the most beautiful house for his beloved lady, and then it turns out that he did not have enough money for the event, thus the lady had to invest her own money in order to have the most comfortable living place in the area.

It is apparent that irony is there, and in the translation it is achieved virtually by the same method – a detached construction and author's comment. It means that the principle of *equivalence* is applied – *dynamic equivalence* in particular [cf. 15].

Phraseological unit in discourse

Phraseological unit is an established pattern of word combination which has a completely or incompletely figurative meaning. Phraseological unit in discourse means that the established pattern of word combination reaches beyond the borders of one text. In order to create any kind of discourse two constituent elements are necessary – one to create and the other to perceive. For example: if there is a book on the table and somebody is sitting beside the book – no discourse is possible. Discourse begins when somebody reads the book and interprets what is written, and if *this* somebody laughs reading the book – humorous discourse is achieved.

Humorous discourse does not exist alone. It exists within the realm of **discourse stylistics**.

Discourse stylistics has recently become known as a new discipline. Discourse stylistics shows how discourse is constructed and what it conveys. Its aim is to proceed to stylistic interpretation and evaluation of a text [7].

An example is provided where the stylistic use phraseological units in discourse is applied for achieving a comic effect. The episode depicts Bilbo and Gandalf's first meeting.

The original text runs as follows:

“**Good morning!**” said Bilbo, and he meant it. The sun was shining, and the grass was very green. But Gandalf looked at him from under long bushy eyebrows that stuck out further than the brim of his shady hat. “What do you mean?” he said. “Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want not; or that you feel good this morning; or that it is morning to be good on?” [10, 15, 16]

The Latvian translation is:

“– **Labs rīts!** – teica Bilbo, un tas bija sacīts no tīras sirds. Saule spoži mirdzēja, un zāle kuploja sulīgi zaļa. Taču Gandalfs tikai pameta viņā drūmu skatienu no garo, pinkaino uzacu apakšas, kuras slējas tālāk uz priekšu nekā platās cepures mala.

– Ko jūs ar to gribat teikt? – viņš noprasīja. – Vai jūs novēlat man labu rītu vai arī gribat teikt, ka rīts ir labs neatkarīgi no manas vēlēšanās; vai arī gribat sacīt, ka pats jūtaties labi šai rītā; vai arī vēlaties dot mājienu, ka šādā rītā visiem jābūt labiem?” [11, 7]

The **phraseological unit** “Good morning!” is very ordinary and is not perceived as a phraseological unit for that reason. It touches the “funny bone”

because it is a conventional and polite way to say "Good morning!", and it is done every day when people meet somebody in the morning. It is not a common occasion to ask what it means. It is a surprise of an unexpected question that makes the reader laugh. Thus a stylistic colouring is given to a very traditional phraseological unit.

In the translation the function of humour is retained. There are few additions like *vēlaties dot mājienu, ka šādā rītā visiem jābūt labiem?* In or that it is morning to be good on? There is nothing said about giving hints or that everyone should feel good. The translator has added things for the sake of fluent target text and it has been done successfully.

Another example of a **phraseological unit in discourse** is from Chapter 12 "Inside Information". There is a situation when the little hobbit has to enter a cave guarded by a terrible dragon:

"Then the hobbit slipped on his ring, and warned by the **echoes to take more than hobbit's care** to make no sound, he crept noiselessly down..." [10, 204]

The Latvian version follows:

"Tad hobits uzvilka pirkstā gredzenu un, **skaņo atbalsu brīdināts, ka šoreiz pat hobita piesardzīgā gaita divkārt jāklusina**, bez trokšņa lida lejup..." [11, 134]

The base form of the phraseological unit is *to take care*. (For the definition of base form in phraseological units, see: 7.) Here the phraseological unit is modified in a creative way *to take more than hobbit's care*, thus achieving a humorous discourse.

The result of translation is moderately different from the original. An effect of overtranslation is produced [cf. 15]. *Echoes* are translated as *skaņās atbalsis*, *to take more than hobbit's care* translated as *hobita piesardzīgā gaita divkārt jāklusina*. Humorous effect is thus reduced although it is an attempt of compensation due to untranslatability. *To take care* means *piesargāties, rūpēties, pieskatīt, uzmanīties*. Hobbits are well-known for their ability to move almost noiselessly and be very careful. I would suggest *vairāk nekā hobituzmanīties* because it sounds funny and breaks the convention in Latvian, too.

Conversion and neologisms

Conversion is the use of a word as another part of speech without changing its form. It is very productive means of word-formation in English [cf. 12].

Bilbo, who is not used to unconventional situations and people, is annoyed by Gandalf:

"...Bilbo got quite uncomfortable and even a little cross.

'**Good morning!**' he said at last. By this he meant that the conversation was at an end.

'What a lot of things you do use *Good morning* for!' said Gandalf. 'Now you mean that you want to get rid of me, and that it won't be good till I move off.')

To think that I should have lived **to be good-morninged** by Belladonna Took's son, as if I was selling buttons at the door!" [10, 16, 17]

Actually *good morning* is not used as a verb, at least not according to the standard pattern of the English language. Tolkien using the phraseological unit *good morning* has created a new verb by means of **conversion**. J.R.R. Tolkien uses so called occasional conversion that takes place when the word is applied as another part of speech in order to present the meaning more lively just in the given context. Usually no new words are coined in the English language from these cases. Jerome K. Jerome is one of these authors who has made a lot of conversion in his works for humorous purposes [cf. 5]. In this particular case Tolkien has done the same.

The Latvian translation is as follows:

"Kas to būtu domājis, ka piedzīvošu **tādu laburītu** no Belladonnas Tukas dēla, it kā būtu atnācis pie viņa durvīm, pogas tirgodsams!" [11, 7]

Here a substitution is used instead of making a verb out of noun. In English it is acceptable that a noun can by means of conversion become a verb and vice versa, but for the Latvian language it is not a conventional way when verbs and nouns can easily be converted. It is possible to say *labritot* in Latvian but it sounds artificial whereas *to be good-morninged* does not sound so strange in English [cf. 12].

Neologism is a new word, usage, or expression, or the act of inventing a word or phrase, or a newly invented word or phrase.

In Chapter 13 "Not at Home" there is an example containing a rather funny word *cram*. The English text is:

"...there they rested for a while and had such a breakfast as they could, chiefly **cram** and water. (If you want to know what **cram** is, I can only say that I don't know the recipe; but it is biscuitish, keeps good indefinitely, is supposed to be sustaining, and is certainly not entertaining, being in fact very uninterest-

ing except as a **chewing exercise**. It was made by the Lake-men for long journeys.)" [10, 231]

It is humorous and not accepted to speak about food as "chewing exercise". It is not very amusing to have tasteless food. The situation is ironic; the author jests about his heroes.

The Latvian translation is:

"..iekoda šādas tādas brokastis – galvenokārt **stūķi** ar ūdeni. (Ja jūs gribat zināt, kas ir **stūķis**, es varu tikai pateikt, ka recepti nezinu; bet tas ir kaut kas cepumam līdzīgs, ilgstoši uzglabājams, it kā barojošs un, bez šaubām, negaršīgs; taisnību sakot, prieka tas sagādā maz, toties ir **labs treniņš žokļiem**. To izgudrojuši Ezera cilvēki gariem ceļojumiem.)" [11, 150]

The method of translation applied here is *calque*. Calque is a loan translation – a compound, derivative, or phrase that is introduced into a language through translation of the constituents of a term in another language (as *superman* from German *Übermensch*) [cf. 12 and 15]. There is no such word as *a cram*. To *cram* means to eat until one is sated; or to put something somewhere so that the space is completely filled; like *cram books into the suitcase*.

In Latvian *stūķēt, piestūķēt (vēderu)* has a meaning of eating too much (*pārēsties*). *Stūķis* is nonexistent in Latvian either. Zane Rozenberga has been very creative in translating this word *stūķis* because it sounds funny and corresponds to the original. Both words are neologisms and have a humorous sound effect.

Simile

Simile is whereby two concepts are imaginatively and descriptively compared. Simile is a figure of speech or a stylistic technique, which is applied in order to increase a certain quality, to strengthen it. Simile discloses the governing feature of a phenomenon by contrasting it to another in which the feature is exhibited in the highest grade [cf. 3; 4;13]. Similes compare different things in one or more aspects sometimes involving comparison of phenomena belonging to diverse classes.

Similes are classified among tropes because they are built upon the principle of analogy. Trope is defined as a figure of speech or the use of a word or phrase, which attracts the attention of the reader. It is any of several types of diversion from the literal meaning to the figurative [cf. 6 and 17].

The difference between simile and comparison lies in the fact that in case of simile a pair of things belonging to different classes are compared, however in case of comparison two things belonging to one class are likened.

Apart from having two or more objects to compare, simile possesses connective words as structural constituents. These connectives are the following: *like, as, as if, as though, seem, such as, as like, as...as*, etc. [cf. 3 and 6].

It is possible to employ a simile in order to create an assortment of nuances. Examples of similes that are going to be analysed here produce either a comic or horrible effect.

As simile can draw a distinction between things of very different categories, the more clashing the phenomena are, the funnier the effect is.

Similes from J.R.R. Tolkien's "The Hobbit" mostly are those in which a *person* (not a human being, but a personality – a dwarf, a hobbit, or a dragon) are *compared to an animal*, or their *deeds are compared to actions generally performed by an animal*.

In Chapter 2 of "The Hobbit" entitled "Roast Mutton" the little hobbit being consider a professional burglar which he is not, has to go on his first spying tour. Source text goes:

"Now scuttle off, and come back quick, if all is well. If not, come back if you can! If you can't, (1) **hoot twice like a barn-owl and once like a screech-owl**, and we will do what we can.'

Off Bilbo had to go, before he could explain that (2) **he could not hoot even once like any kind of owl any more than** (3) **fly like a bat.**" [10, 42]

Target text goes:

"Joz arī un tikpat arī atgriezies, ja viss ir kārtībā. Ja nav, skrien atpakaļ, ja vien vari tikt! Ja nevari, (1) **iebrēcies divreiz kā plīvurpūce un vienreiz kā purva pūce**, un tad mēs darīsim, ko varēsim.

Un tā nu Bilbo vajadzēja jozt arī prom, un viņš pat nepaguva paskaidrot, ka (2) **neprot nevienu reizi iebrēkties kā pūce, vienalga, kādas sugas**, (3) **tāpat kā viņš neprot lidot kā sikspārnis.**" [11, 26]

Bilbo is forced to depart and spy on trolls. Actions of a person are compared to actions usually carried out by an animal. There are three sections that should be observed:

(1) it is a comparison to rather specific kinds of birds. Most people have a concept of what an owl is, but a person should be either ornithologist or interested in birds very much to be aware of such minute difference between them. It is

known that there are various kinds of owls, but to an ordinary human being they all might look similar, not even speaking about the tone of their hooting;

(2) is a reiteration of previous simile, and

(3) is another simile that presents an impossible action. It is obvious that hobbits cannot fly therefore the suggestion of unrealisable course of action is humorous in both languages.

In my opinion this particular translation is not very successful nevertheless the contribution of the translator should be appreciated. The translation of *scuttle* by *joz* is good for both words have connotational meaning – particular association with the word. To *scuttle* means a *quick shuffling pace* or a short swift run, the standard translation into Latvian is *bēgt, mukt, steigties* [cf. 2]. Whereas *jozt* means *to run as quickly as you can in order to do something* and is usually translated by *dash, rush, run*. The English text is very funny but in Latvian it is very difficult to restore the effect completely. *Off Bilbo had to go* has a neutral meaning apart from emotional construction, but it is translated by *Un tā nu Bilbo vajadzēja jozt* arī from which is a *compensation* for the lost funny effect because emotion construction which is there in the English text cannot be rendered into Latvian because of the difference in word order. The English language as an analytic language, where inflections are not important in determining the relations in the sentence, has a fixed word order, and inversion of word order as in *Off Bilbo had to go* (the standard version would be *Bilbo had to go off*) stands for emotional construction. In the Latvian language, which is synthetic – the relations in the sentence are determined by inflections rather than the position of words, has a free word order, the item which is more important is put in the first place but it cannot convey the same stylistic gradation. The idea is conveyed although complete amplitude of stylistic nuances is not retained.

Another example of a simile to be provided here is created when Bilbo flies on an eagle. This is a fearful experience for the little hobbit. He tries to hold tighter on the eagle, but the eagle is dissatisfied with his attempt:

“Don’t pinch!” said his eagle. You need not be frightened like a rabbit, even if you look rather like one.” [10, 113]

“Neknieb, uzsauc ārglis. – Nevajag būt bailīgam kā trusim, kaut gan tu patiešām ļoti izskaties pēc truša.” [11, 72]

In English the humorous effect lies within the comparison of the hobbit and rabbit, these words even sound similar, they rhyme. This effect is not retained in

Latvian. The Latvian effect is rather serious. I suggest that the usage diminutives like *nevajag būt bailīgam kā trusītim* and *tu patiešām ļoti izskaties pēc trusīša* would obtain a lighter tone, although *hobits* and *trusītis* do not exactly rhyme, just *-its* and *-ītis* could bear certain resemblance of rhyme..

A lot of humour can be brought about by puns.

Pun

In general stylistics a pun or wordplay is broadly characterised as an ambiguity. It involves the use of a polysemous word to suggest two or more meanings or the use of homonyms. Pun is also called a foregrounded lexical ambiguity [7].

The most wide-ranging definition of a pun would be – any play on words where play on various meanings of the same word or phrase; either of sides involved sees a different interpretation of the word or the phrase is misunderstood or a different meaning is realised as a result.

However, according to some views, it is not only the interplay of two meanings of particular words etc. that gives rise to wordplay. It can also be seen as resulting from the "clash between two (or more) domains of human knowledge and experience" [1, 138].

Puns are widely used in comical works. They have many forms and ways of expression. Puns are built upon the principle of analogy [cf. 6]. Puns are based on the interplay of different meanings of the word [cf. 3]. Pun is a play on words, play on two meanings of a word, or homonyms, or on the literal and transferred meaning of a phrase or an idiom.

Pun belongs to lexical stylistic techniques however syntactical stylistic techniques also help to produce an effect of pun.

It is a play on words, when one word is said and another one is meant as in this example:

It is said that once Ben Johnson was asked by a friend to make a pun. Ben answered, "*Pun* what subject?" meaning "*Upon* what subject?" His friend laughed and added, "*Upon* the king." Now Ben replied, "But the *king* is not a *subject*. He is the *king*." [Cf. 14, *Humour*]

An example from "The Hobbit" to be commented on deals with the situation when Bilbo gets into trouble, spying on trolls. Willing to prove himself as a fearless burglar, he tries to steal a troll's purse, and is caught red-handed:

"What are yer?"

Bilbo Baggins, a **bur**— a **hobbit**,” said poor Bilbo, shaking all over, and wondering how to make owl-noises before they throttled him.

“A **burrahobbit**?” said they a bit startled.” [10, 44]

The comical effect is obtained by the fact that Bilbo is about to say that he is a burglar, then he realises that it is not the right thing to say to a troll whose purse you have just tried to steal, and he says that he is a hobbit. The pun shows Bilbo's fright, that he cannot collect his thoughts properly. The trolls can be surprised because of the strange species of hobbits they have not heard before. In the hobbits' world it is well-known that *hobbits* live in the holes however it turns out that they can also live in *burrows*. As a matter of fact a *burrow* – a hole in the ground made by an animal (as a rabbit) for shelter and habitation is very similar to a hole – a hollowed-out place as a cave, pit, or well in the ground [cf. 2]. At any rate the trolls who are one of the least bright species in Tolkien's secondary world seem distressed by an odd species of hobbits.

Latvian text follows:

“Kas tu tāds esi?

– Bilbo Baginss, **kramp...** **hobits**, – teica nabaga Bilbo, trīcēdams pie visām miesām un prātodams, kā lai atdarina pūces brēcienus, pirms šie briesmoņi nav viņam aizžņauguši rīkli.

– **Kramphobits**? – tie pārjautāja tādi kā iztrūcināti.” [11, 27]

Here by means of *semi-calque* the funny effect is rendered perfectly [cf. 15]. Semi-calque would mean that half of the word is translated, but the other half is a calque or loan translation. (See above). *Kramphobits* has a humorous sounding in Latvian that could be a *hobbit made of flint* – *krams* (if the sound P is assimilated due to fast speech) – somebody who is strong and fear inspiring to scare the trolls, it could also be a *hobbit having fits* – *krampji* and that could be dangerous for the trolls.

A version of the following text is very popular with those who take pleasure in Tolkien's works and fantasy genre: “The English speaking world is divided into two parts – those who have read Tolkien and those who are going to read”.

Now that we have the translations of J.R.R. Tolkien's works, and we are also able to say that “Latvian society is divided into two parts – those who have read Tolkien, and those who are going to read.”

In the conclusion it should be indicated that humour in J.R.R. Tolkien's “The Hobbit” is brought about via numerous lexical and syntactical stylistic tech-

niques and expressive means as irony, phraseological units in discourse, conversion, neologisms, similes, and puns.

Although it is possible to convey the idea contained in the original, it is very difficult or almost impossible to preserve a complete set of stylistic nuances intact in the translation. Occasionally the translator has to use different stylistic techniques to recreate the humorous effect and compensated for the untranslatable points.

Compensation is a means of usage in translation of stylistic hues especially those concerning sentence structure when a text is rendered from an analytic language like English and into a synthetic language like Latvian.

There are many potential ways how to render untranslatable issues and cross-cultural differences, it is not possible to say strictly that one way is necessarily better than the other and only one version acceptable.

References

1. Alexieva, Bistra. There must be some system in this madness : metaphor, polysemy and wordplay in a cognitive linguistics framework. In: Delabastita, Dirk (ed.). *Transductio: Essays on Punning and Translation*. New York : St. Jerome Publishing, 1997.
2. *Encyclopædia Britannica*. CD-ROM. Encyclopædia Britannica, Inc., 1994–2001.
3. Galperin, I.R. *Stylistics*. Moscow : Vysshaya Shkola, 1977, 332 p.
4. Geniushas, A. *A Digest of Style*. Riga : LU, 1972.
5. Ginzburg, R.S. et al. *A Course in Modern English Lexicology*. Moscow : Vysshaya Shkola, 1966.
6. Kukharensko, V.A. *A Book of Practice in Stylistics*. Moscow : Vysshaya Shkola, 1986, 144 p.
7. Naciscione, Anita. *Phraseological Units in Discourse : Towards Applied Stylistics*. Riga : Latvian Academy of Culture, 2001, 283 p.
8. *Purnell's New English Encyclopedia*. Purnell&Sons, Ltd., Instituto Geografico de Agostini, 1965.
9. Timofejevs, L. un N. Vengrovs. *Mazā literatūrzinātnes terminu vārdnīca*. Rīga : Liesma, 1965.
10. Tolkien, J.R.R. *The Hobbit or There and Back Again*. London : Unwin Paperbacks, 1979, 288 p.

11. Tolkins, Dž.R.R. *Hobits jeb Turp un atpakaļ*. Rīga : Sprīditis, 1991, 193 lpp.
12. Veisbergs, Andrejs. *English and Latvian Word-formation : Contrastive Analyses*. Rīga : University of Latvia, 1997, 158 p.
13. Wales, Katie. *Dictionary of Stylistics*. Harlow : Pearson Education Limited, 2001.
14. *The World Book Encyclopedia*. Chicago : World Book, Inc., 1994.
15. Zauberga, I. *Approaching Translation*. Rīga : University of Latvia, 1999, 112 p.

Internet sources

16. Åsman, Calle. (1999) *Science Fiction and Fantasy* 232.8°C [online] [accessed April 10, 2000]. Available from <http://hem.passagen.se/gumby/>
17. Belton, R.J. (1996–2000) *Words of Art*. Okanagan University College: Department of Fine Arts [online] [accessed March 15, 2000]. Available from <http://www.ouc.bc.ca/fina/glossary/gloshome.html>
18. Collett, Cary and Rachel (1998) *The Science Fiction, Fantasy, and Horror Database* [online] [accessed May 10, 2004]. Available from <http://books.ratatosk.org/>
19. Latvijas Kultūras akadēmija (Latvian Academy of Culture), home page (2005) [online] [accessed January 7, 2004]. Available from <http://www.lka.edu.lv/>
20. The Life and Works of J.R.R. Tolkien (2001) [online] [accessed January 7, 2005]. Available from <http://home.c2i.net/selgaaen/lifeand.htm/>

Elīna Krasovska

Humors Dž.R.R. Tolkīna "Hobitā" angļu un latviešu kultūras kontekstā

Kopsavilkums

Ši raksta mērķis ir aplūkot Dž.R.R. Tolkīna "Hobitu" un tā tulkojumu latviešu valodā. Raksta autore uzskata, ka humors ir cilvēka dzīves neatņemama daļa un ļoti svarīga īpašība. Humors ir svarīgs elements kultūrā, un tas var palīdzēt cilvēkiem izzināt sevi. Humora izpratne ir dziļi personiska un individuāla, un tā atspoguļošanas veidi atšķiras katras kultūras kontekstā, jo mēs visi esam indivi-

di, kā arī katrs pārstāvam savu tautu un kultūru. Tāpat kā angļu un latviešu kultūras ir atšķirīgas, tāpat atšķirīga ir arī angļu un latviešu tautām piemītošā humora izjūta.

"Hobita" autors Dž.R.R. Tolkīns ir izcils angļu rakstnieks un valodnieks, kurš bieži tiek minēts kā literārās fantāzijas "tēvs". "Hobits" ir kļuvis par literārās fantāzijas stūrakmeni, kaut gan sākotnēji autors to uzrakstīja kā stāstiņu saviem bērniem. Humora uztvere "Hobitā" ir tikpat atšķirīga kā mūsu humora izjūta atkarībā no mūsu kultūras un izcelsmes.

Šajā rakstā tiek analizēti dažādi stilistiskie paņēmieni, kuri izmantoti humora efekta radīšanā, piemēram, salīdzinājumi, ironija, vārdu spēle, frazeoloģiskās vienības diskursā un to efekta saglabāšana atkarībā no tulkošanas paņēmieniem. Īpaši uzsvērtā atziņa, ka tulkojumam, lai tas izraisītu humora efektu, ir jāatbilst konkrētās kultūras kontekstam.

SANDIS LAIME

KĀRĶU PAGASTA SVĒTVIETAS UN TO FOLKLORA

Kārķu pagasts atrodas Valkas rajonā Ziemeļvidzemē – starp Rūjienu un Valku. Ar to pirmo reizi iepazinos 2002. gadā, kad piedalījos Gunta Eniņa rīkotajās Ziemeļvidzemes biosfēras rezervāta dižkoku izpētes ekspedīcijās. Kārķu pagasts izrādījās interesants ne tikai ar tajā atrastajiem dižkokiem, bet arī ar vecākās paaudzes iedzīvotājiem, kuru atmiņā glabājās interesantas teikas un nostāsti par pagastu. Laikā no 2002. līdz 2004. gadam esmu devies vairākās ekspedīcijās uz Kārķu pagastu, lai vāktu no vietējiem iedzīvotājiem teikas par dažādām pagasta vietām un mēģinātu atrast teikās minētās vietas dabā. Šajā rakstā aplūkošu to folkloras daļu, kas attiecas uz eventuālajām Kārķu pagasta svētvietām.

Publikācijās un arhīvos pieejamās ziņas par Kārķu pagasta svētvietām ir skopas. Latviešu folkloras krātuves¹ arhīvā iesūtīti divi skolēnu folkloras vākumi, kas ir diezgan niecīgs skaits salīdzinājumā ar citu skolu iesūtītajiem materiāliem. Dažas teikas par Kārķu pagastu iekļuvušas kaimiņpagastu folkloras vākumos. Vēl skopākas ziņas par Kārķu pagastu atrodamas Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcijas Arheoloģijas nodaļas arhīvā.

Maz materiālu par Kārķu pagasta svētvietām atrodams arī publikācijās. Dažas Kārķu pagasta teikas publicējis 19. gs. otrās puses un 20. gs. sākuma kultūras darbinieks Lapas Mārtiņš, kuram Kārķi ir dzimtais pagasts [3; par Lapas Mārtiņu folkloristu skatījumā plašāk sk.: 11], Kārķu pamatskolas vēstures skolotāja Ilze Pētersone publicējusi novadpētniecisku grāmatiņu par Kārķu pagastu [4], šavukārt Kārķu pagasta toponīmi, starp kuriem iekļuvuši arī svētvietu nosaukumi, iekļauti Valkas rajona dabas objektu nosaukumu vārdnīcā [2].

¹ Tekstā Literatūras, folkloras un mākslas institūta Latviešu folkloras krātuves materiāli apzīmēti ar saīsinājumu LFK. Aiz saīsinājuma norādīts manuskripta un vienības numurs. Folkloras materiāli bez numura vai atsaucies ir autora ekspedīcijās iegūtais materiāls, kas vēl nav atšifrēts un reģistrēts LFK arhīvā. Audio ieraksti glabājas LFK.

Kārķu pagasts iekļaujas Ziemeļvidzemes teritorijā, kur vēl līdz pat 20. gs. sākumam bija izplatīta mājas garu barošana. Tādas pašas tradīcijas bijušas plaši izplatītas arī Igaunijas dienvidu daļā, kur pie senākajām viensētām bija īpaši norobežotas vietas, kurās ziedoja monētas, ēdienu, apģērba gabalus un tam-līdzīgas lietas [10, 573]. Par to, ka Kārķu pagasts šajā ziņā nav bijis izņēmums, liecina skolotāja Augusta Burkina materiāli, kurus viņš iesūtījis Latviešu folkloras krātuvei. Tajos zem virsraksta "Nostāsti par elku dieviem" apkopoti skolēnu stāstījumi par mājas gariem. Līdzīgi kā citviet, ievērots princips, ka mājas gars saņem pirmo kumosu no ēdiena. Spriežot pēc šiem materiāliem, mājas gari baroti gan ēkās, gan pie kokiem un akmeņiem: "*Ernests Sula stāsta par ozolu, kam saimnieks nesis daudz upurus. "Upurus" puisis noēdis. Saimnieks bijis tik laimīgs, ka dievs viņu nēsot (neesot) aizmirsis, un viņš vēl nēsot grēkojis*" (LFK 114, 357; teicējs Ernests Sula; pierakst. Augusts Burkins 1930. g.); "*Marta Roska stāsta, ka saimnieks pielūdzis kādu lielu akmenu un tam nesis labākos ēdienus. Suns ēdienus apēdis.*" (LFK 114, 358; teicēja Marta Roska; pierakst. Augusts Burkins 1930. g.) Diemžēl šajos nostāstos nav minētas konkrētas mājas vai konkrēti saimnieki, tāpēc minēto kulta ozolu un akmeni dabā apzināt vairs nav iespējams. Tomēr ekspedīciju laikā Kārķu pagastā ir ievāktas ziņas par divām citām vietām, kas saistītas ar mājas garu kultu.

Tūžu ziedošanas vieta

Tā atradusies Kārķu pagasta dienvidu daļā – veco Tūžu māju tuvumā. Tagadējā Tūžu dzīvojamā māja uzcelta nedaudz uz austrumiem no iepriekšējās mājas, kas nodegusi. Vecās mājas pamati redzami vēl mūsdienās. 40 m uz rietumiem no nodegušās mājas pamatiem blakus kombainu novietnei aug ābele. Šajā vietā, pēc māju saimniekam Radvilim Tobisam (dz. 1921. g.) stāstītā, viņa vecvecāku laikos ir ziedojuši dieviņiem. Šajā vietā atrastās ziedotās "*cara monētas un pīpes porcelāna galviņa*" diemžēl sadega līdz ar veco dzīvojamo māju. Sikas monētas ļoti bieži minētas kā ziedojumi kulta vietās. Vidzemes arheo-loģiskajā materiālā ir zināmi arī holandiešu pīpju ziedojumi (piemēram, Libiešu Upuralās, sk. 7, 79).

Strautmaļu Zviedru liepa

Otra ar mājas garu kultu saistītā vieta Kārķu pagastā ir Zviedru liepa pie Strautmaļu mājām (1. att.). 2002. gadā, kad apsekoju nokaltušo Kārķu Soda priedi, tai līdzās dzīvojošais Edgars Sproģis, bijušais mežsargs, izstāstīja ne



1. att. Strautmaļu Zviedru liepa

tikai nostāstus par šo priedi, bet ieminējās arī par Zviedru liepu pie Strautmaļiem un izstāstīja teiku, pie kuras atgriezīsimies vēlāk. Strautmaļos izdevās uzzināt, ka liepa joprojām zaļo. Tā atrodas ~180 m uz ziemeļiem-ziemeļaustrumiem no Strautmaļu mājām nelielās Baltupes ielejas kreisā krasta nogāzes šķautnē. Liepas apkārtmērs 1,3 m augstumā ir 4,0 m, augstums – 16 m (G. Eniņa 2002. g. mērījumi). Tagadējā Strautmaļu saimniece Dagnija Pēterēna (dz. 1965. g.) nebija dzirdējusi, ka liepu sauktu par Zviedru liepu, toties viņa izstāstīja ļoti būtisku informāciju, kas ļauj liepu pieskaitīt ne tikai mitoloģiskajiem, bet arī kulta kokiem. Teicējas dzimta Strautmaļos dzīvo jau vairākas paaudzes, un ir ziņas par to, ka vismaz pēdējās

paaudzēs pat vēl 20. gs. sākumā liepa bijusi šīs dzimtas svētvietā, “šeit nākuši kā uz baznīcu” (D. Pēterēna). Ap liepas stumbru puslokā bijis salikts nelielu akmeņu krāvums, kurā atstāti ziedojuami gariņiem. Zīmīgi arī, ka teicējas vecvecāki pēc kāzām Ērgemes baznīcā noturējuši svētbrīdi arī pie liepas.

Kā iepriekš tika norādīts, par liepu ir pierakstīta arī teika:

“Kad zviedru karš beidzies un Mierkalnos noslēgts miera līgums, pie Strautmaļiem zviedru komandieris ir trīs liepu mietus sitis zemē. Ja tie būšot augt, tad zviedri būšot vēl atgriezties. Divas liepas es i redzējs, bet to vienu vairs nē.” (LFK; teicējs Edgars Sproģis, dz. 1927. g., dzīvo Kārķu pagasta Smiltājos; pierakst. S. Laime 2002. g.)

Teikā minētas trīs liepas, no kurām mūsdienās apskatāma vairs tikai viena. Pēc E. Sproģa stāstītā (viņš dzimis netālajās Dišleru mājās), otra liepa nokaltusi 20. gadsimta 30. gados. No trešās liepas jau toreiz bijis redzams tikai celms. Visas

trīs liepas atradušās apmēram 10 m cita no citas, līdz mūsdienām saglabājusies vidējā.

Teika par liepām ir tipiska Vidzemē izplatītajām teikām par zviedru stādītajiem kokiem. Parasti teikās minēts, ka kāds zviedrs (ģenerālis, karalis) iesprauž zemē spieķi (mietu, ilksi, koku ar sakni uz augšu), teikdams – ja tas zaļos, zviedri Vidzemē atgriezīsies. Teika, kuru E. Sproģis izstāstīja trīs dažādās apmeklējuma reizēs, liecināja, ka teicēja apziņā variācijai miets / ilkss ir līdzvērtīgas funkcijas. Sīkāk neanalizējot zviedru koku nozīmi Vidzemes sakrālajā ainavā, norādīšu, ka vairākos gadījumos šī tipa teikas stāstītas par kokiem, pie kuriem notikusi ziedošana. Arī teikās sastopamā formula “augš – būs, neaugš – nebūs” formāli līdzinās ticējuma uzbūvei, tāpēc domājams, ka Vidzemes zviedru koki drīzāk uzskatāmi par mitoloģiskajiem kokiem, kam uzslāņojies jauns vēsturiskais – zviedru laiku – konteksts, bet atsevišķas teiku detaļas liecina par senākām ar koku kultu saistītām tradīcijām.

Strautmaļu Zviedru liepa ir labs otrreizējās folklorizēšanās piemērs. Vietējo iedzīvotāju aptaujā izrādījās, ka par ziedošanu pie liepas zina tikai Strautmaļu iemītnieki, savukārt teiku par zviedriem atceras tikai viens teicējs – E. Sproģis. Pēc publicēšanas vietējā avīzē [5] šī teika ir atgriezusies kārkēniešu folkloras repertuārā, šobrīd gan vēl ar atsauci uz presi, kas, paredzams, ar laiku tomēr zudīs.

Interesanti arī, ka teika Kārķu pagastā ir ieguvusi jaunu kontekstu. Kārķēnieši pie teikas mēdz piebilst, ka zviedri tomēr esot Kārķos atgriezušies, ar to domājot tagadējo Kārķu draudzes mācītāju, kas šeit ieradies no Zviedrijas.

Vēveru Zviedru ozols

Arī šis koks pieskaitāms mitoloģiskajiem Vidzemes zviedru tipa kokiem. Tas atrodas Vēveru–Dakstu ceļa labajā pusē, ~2,5 km no Vēveriem, nedaudz uz Dakstu pusi no Turnas ceļa atzarojuma. Atšķirībā no Strautmaļu Zviedru liepas, par kuru pirms publikācijām presē zināja tikai divu tuvāko māju iedzīvotāji, teikas par Vēveru Zviedru ozolu stāsta arī kaimiņu Ērgemes un Ēveles pagastos. Teikas sižets ir tipisks Vidzemes zviedru koku teikām:

“Braucot no Dakstiem uz Vēveriem, ceļa malā ir divi ozoli. Kādreiz stāstīja, ka tos karavīri ir iesprauduši. Spraužot zemē koku, sacījuši, ja tas augš, tad viņi atgriezīsoties. Tā tie koki vēl tagad tur aug. Šo es esmu stāstījis saviem bērniem, bet, vai tas ir taisnī-

ba, es nezinu." (LFK; teicējs Pēteris Stalbe, dz. 1936. g., dzīvo Ēveles pagasta Laučišos; pierakst. S. Laime 2004. g. 30. aprīli.)

Ir dzirdēts arī teikas variants par to, ka šeit krievu armijas pārtikas ratiem salūzušas ilksis, kas iespraustas zemē un no kurām izaudzis Vēveru Zviedru ozols.

Apmeklējot teikās aprakstīto Vēveru Zviedru ozolu, redzams, ka par pamatu teikas radišanai kalpojuši tā divi nīkulīgie stumbri. Stumbru apkārtmērs cilvēka krūšu augstumā ir 1,46 un 1,89 m, tātad koks ir salīdzinoši jauns. Šeit novērojama Vidzemes zviedru koku tradīcijai raksturīgā tendence – par zviedru kokiem bieži tiek saukti ceļmalā augoši kroplīgi koki, un ar šādu nosaukumu tie pazīstami plašākā apkārtnē. Parasti tās ir Zviedru priedes, tomēr Vēveru gadījums rāda, ka mūsdienās zviedru koku tradīcija reizēm attiecināta arī uz citu sugu kokiem.

Raganu akmens

Netālu no Vēveru Zviedru ozola Kārķu–Dakstu ceļa kreisajā pusē, apmēram pusceļā starp Dakstu tiltu un Šauju mājām 2002. gadā projektu nedēļas laikā Kārķu pamatskolas skolēni atraka lielāko pagasta akmeni [6]. Iespējams, ka tas ir Raganas akmens, par kuru Ziemeļvidzemes biosfēras rezervāta ģeologs Dainis Ozols uzzinājis teiku, kura vēsta, ka akmeni šajā vietā, tai pāri lidodamas, nometušas raganas. Latviešu folklorā daudz populārāks ir teikas sižets par Velna nestiem akmeņiem, savukārt raganu pārvietoti akmeņi sastopami daudz retāk.

Skolēnu atraktais akmens šobrīd ir 4,3 x 3 x 1,3 m liels, tomēr jāņem vērā, ka pirms atrakšanas akmens virszemes daļa bija krietni mazāka. Iespējams, ka Raganas akmens nosaukums ir jāattiecina uz kādu citu akmeni, kas atrodas ceļa otrajā pusē un kuru parādīja vietējais iedzīvotājs Vilnis Tobiss. Šis akmens ir daudz mazāks par atrakto – tikai 2,25 x 1,9 x 0,55 m liels.

Kalnapelēdu Raganu kalns un bērzs

Ar raganām saistīti arī divi Kārķu pagasta Raganu kalni. Populārāko no tiem šķērso Kārķu–Vēveru ceļš posmā starp Kalējiņu un Kalnapelēdu mājām. Apkārtnē šajā vietā ir pauguraina, un Raganu kalns tajā īpaši neizceļas. Kādreiz tas esot bijis daudz augstāks un stāvāks, bet diemžēl daļēji sapostīts ceļa remonta laikā (2. att.).

Kārķu pagastā Raganu kalns joprojām ir plaši pazīstams. Aptaujātie cilvēki ne vienmēr varēja paskaidrot, kāpēc kalns tiek šādi saukts, tomēr viņi zināja



2. att. Kalnapelēdu Raganu kalns

norādīt, kur tas atrodas. Divus plašākus mūsdienu stāstījumus par Kalnapelēdu Raganu kalnu papildina LFK iesūtītie materiāli. Teikās pārsvarā minēts, ka kalns šādu nosaukumu ieguvis tāpēc, ka tajā raganas velējušas. Lūk, tipisks teikas variants:

"Raganu kalns atrodas Kārķu pag. Kalna Pelēdu māju robežās. Tas savu nosaukumu dabūjis no tā, ka agrāk tur naktīs velējušās raganas, un mazi bērni pa šo laiku raudājuši." (LFK 1751, 403; teicēja Alvīna Umleja, 62 g.v., Kārķu pg.; pierakst. Anna Pētersone, 14 g.v., Kārķu pmsk., 1944. g.)

Šeit jānorāda, ka Latvijā ir nošķirami vismaz divi raganu kalnu veidi. Pirmais no tiem ir sastopams visā Latvijas teritorijā, un teikās par šiem kalniem minēts, ka tajos sadedzinātas vai kā citādi sodītas raganas (piem., par Zemgales raganu vietām, tostarp arī kalniem, sk. 8). Otrs raganu kalnu veids raksturīgs Ziemeļvidzemei. To iespējams nošķirt tikai pēc folkloras materiāla, jo par šiem raganu kalniem teikās stāstīts, ka tur raganas velējušas. Kā vietas, kur raganas velējušas, bieži minētas arī mitras un zemas vietas (dīķi, purvi, gravas), retumis arī akmeņi.

Teikās par Kalnapelēdu Raganu kalnu vairākkārt minēts, ka raganu velēšanos dzirdējuši vai redzējuši zemnieki, kas naktī braukuši uz Valkas tirgu.

Līdzīgu teiku no sava tēva dzirdējis arī kārkēnietis Edgars Sproģis. Viņš stāstīja, ka zemniekiem, kas braukuši uz Valkas tirgu un gribējuši tur nokļūt rīta agrumā, vajadzējis no mājām izbraukt jau naktī. Mājās arī atgriezušies naktī. Braucot tumsā pāri Raganu kalnam, redzējuši, ka pie likā bērza puskalnā dejo raganas un baida zirgus. Interesanta ir kāda 1939. gadā pierakstīta teika, kas skaidro likā bērza izcelšanos:

"Kārķu pagastā četrklasīgās pamatskolas tuvumā atrodas kalns, kuru sauc par Ragankalnu. Ļaudis par viņu stāsta tā, ka, kādam zemniekam braucot no tirgus, pusnaktī ap kalnu skanējušas sarunas. Zemnieks bijis drošs un gājis skatīties. Uz kalna dejojušas raganas sarkanos tērpos. Kad raganas ieraudzījušas zemnieku, tās bēgušas. Kāda no raganām pakritusi zemē, un tai vietā, kur tā nokritusi, uzaudzis liels bērzs." (LFK 116, 19878; teicēja Liene Alberta, 75 g.v., dzīvo Kārķu pg., pirms 15 g. ienākusi no Ērgemes pg.; pierakst. Elza Ozola, 13 g.v., Rencēnu pmsk., 1939. g.)

Pēc Edgara Sproģa stāstītā, bērzs bijis liks, nošķiebies uz Kalējiņu pusi, tā apkārtmērs sasniedzis pāris metru. Līdz šodienai bērzs vairs nav saglabājies, tāpēc ļoti vērtīga liecība ir ekspedīcijas laikā no kārkēnieša Andra Ābeles iegūtā bērza fotogrāfija. Kādreiz tas audzis Raganu kalna nogāzē. Tikko citētā teika ļauj pieskaitīt Raganu kalna bērzu salīdzinoši nelielai mitoloģisko koku grupai, kuru izcelsme saistīta ar pārvēršanos.

Īpatnēja ir teika par Raganteici. Zēni sakaitinājuši raganas. Dusmās tās pārvietojušas gar Raganu kalnu tekošo upīti – Raganteici uz Ērgemes pagastu (LFK 128, 290).

Ārandriņu Raganu kalns

Otrs Kārķu pagasta Raganu kalns atrodas uz Veckārķu–Piksāru ceļa starp Mierkalnu un Ārandriņu mājām. Kārķos dzimusī literatūrzinātniece Inta Valdmane pastāstīja divus ar šo kalnu saistītus nostāstus. Viņas māte ziemā braukusi ar zirgu apraudzīt savu māsu, bet kalnā degusi uguns, tāpēc zirgs nav gājis uz priekšu, līdz uguns pazudusi. Otrs gadījums saistīts ar mātes brāli – viņš braucis ar riteni pār kalnu un redzējis raganas velējamies. Šis nostāsts ļauj arī šo Raganu kalnu piepulcēt tai pašai raganu kalnu grupai, pie kuras pieder iepriekšējais.

Ziemeļvidzemei raksturīgās raganu vietas vēl nav detalizēti pētītas, tāpēc šobrīd grūti pateikt, vai raganu velēšanās un dejošana tiekās ir liecība par kādiem aizmirstiem rituāliem vai citām darbībām, teiku izcelsme saistāma ar kādu dabas parādību vai tām ir cits skaidrojums.

Kalējiņu akmens

Netālu no Kalnapelēdu Raganu kalna atrodas Kalējiņu mājas. LFK arhīvā atrodama šāda teika par akmeni šo māju zemē:

"Kārķu pagasta Kalējiņu māju tuvumā uz noras atrodas liels nosūnojis akmens. Teika par šo akmeni stāsta, ka uz šī akmeņa kādreiz sēdējis Velns." (LFK 116, 19877; teicēja Liene Alberta, 75 g.v., dzīvo Kārķu pg., pirms 15 g. ienākusi no Ērgemes pg.; pierakst. Elza Ozola, 13 g.v., Rencēnu pmsk., 1939. g.)

Mūsdienās teikas par šādu akmeni pagastā neviens vairs nezina. Kalējiņu saimniece parādīja 2,4 x 2,3 x 1 m lielu akmeni mežā 300 m uz dienvidrietumiem no Kalējiņiem, tomēr šim akmenim nav "Velna krēslu" akmeņiem raksturīgo pazīmju, tas ir plakans un bez izteiktiem virsmas veidojumiem, kas līdzinātos krēslam.

Akmeņi starp Ankšālām un Strautmaļiem un Dišleru Velna sēdeklis

Daudz izteiksmīgāks "Velna krēsla" akmens atrodas ganībās netālu no Dišleru kūts. Šo akmeni atrast palīdzēja Edgara Sproga izstāstītā teika par Velnu, kas maisos pārnesis savu zeltu. Skrējis vairākas reizes un atpūšoties sēdējis uz akmens pie Dišleriem, no kā iesēdējis akmenī iedobi. Velnam skrienot pēdējo



3. att. Dišleru Velna sēdeklis

reizi, maiss pārplisīs un zelts izkaisījies starp Ankšalām, Dišlieriem, Silzemniekiem un Strautmaļiem un palicis par akmeņiem. Šo teiku vīri senāk stāstījuši pie alus kausa. Pašu akmeni ģimenē saukuši par Lielo akmeni, bet apkārtējie to dēvējuši par Velna akmeni vai Velna sēdekli.

Velna izkaisītie akmeņi lielākoties meliorācijas laikā sastumti kaudzēs, tomēr "Velna krēsla" akmens, par laimi, joprojām atrodas savā vietā. Akmens izmēri ir 2,6x2,1x1,4 m, tam vienā sānā ir plauktam līdzīgs 0,76 x 0,55 x 0,5 m liels dobums, kur acīmredzot sēdējis Velns (3. att.). Arī akmens virspusē ir ~0,65 x 0,55 m liels lēzens iedobums. Īpatnējs ir 0,9 x 0,8 x 0,12 m lielais akmens tieši blakus "Velna krēsla" akmenim – tas izskatās pēc lielas, 10 cm dziļas bļodas. Diemžēl neizdevās ievākt ziņas par jebkāda veida ziedošanu šajā vietā, lai gan bļodveidīgais akmens šādam mērķim būtu ļoti piemērots.

Abi iepriekš minētie akmeņi pieskaitāmi mitoloģisko krēslu un gultu akmeņu grupai. Vairāki šā tipa akmeņi ir minēti publikācijās, tomēr atsevišķa pētījuma par tiem nav bijis. Krēsla akmeņus kā atsevišķu svētakmeņu grupu nošķir arī Lietuvas svētvietu pētnieki [9, 77].

Kārķu Velna klēpis

Netālu no Kārķiem starp veco Kārķu muižas riju un Ķires upi atrodas pļava, ko sauc par Velna klēpi. E. Sproģis skaidroja, ka nosaukums cēlies no tā, ka šo pļavu no trim pusēm ieskauj mežs, tā ir mitra, tāpēc tajā bija ļoti grūti žāvēt sienu. Inta Lāce (dz. 1932. g.) atcerējās, ka Velna klēpim bija kāds sakars ar akmeņiem. Tas izklausās ticamāk, jo Vidzemē par "Velna klēpjiem" parasti sauc somugru akmens krāvuma senkapus [1, 309]. Pēc E. Sproģa stāstītā, netālu no pļavas, kuru viņš sauca par Velna klēpi, "senlatviešu laikos" bijis krogs, bet pie kroga – kurtuve. Kurtuves vieta aizņēmusi apmēram četrus kvadrātmetrus, tā salikta no galvas lieluma akmeņiem, vidū bijušas ogles un pelni. Teicējs esot akmeņus no lauka notīrījis, tāpēc šobrīd vairs nav iespējams noteikt, kāda veida akmeņu konstrukcija tā ir bijusi. Domājams, ka "Velna klēpja" nosaukums bijis attiecināts uz šiem akmeņiem.

Augstais kalns un Velna bedre

Augstais kalns atrodas Kārķu pagasta rietumu daļā pie Acupes un Baltupes satekas netālu no robežas ar Naukšēnu pagastu. Kalns kā izolēts paugurs paceļas aptuveni 14 m virs apkārtnes mitrajām pļavām un purviem. Tas ir 300 m garš un 100 m plats. Kalna vidusdaļā atrodas īpatnējs ģeoloģisks

veidojums – 60–70 m gara, 35 m plata un līdz 11 m dziļa bedre ar stāvām malām. Senāk kalnā rakta grants, tajā atrasts akmens cirvis [4, 7].

Par kalnu pierakstītas vairākas teikas. Arī mūsdienās daudzi zina stāstīt, ka kalna vidū esošajā bedrē esot nogrimusi baznīca. Baznīcas nogrimšanai minēti dažādi iemesli: tajā mēģinājuši apprecēties cilvēki, kas viens otru nemīl [4, 9–10], laulāti brālis ar māsu (LFK 116, 23467), baznīcu nobūris burvis (LFK 116, 14150), baznīca nogrimusi, kad pie dievgalda bijusi māte ar septiņiem dēliem (LFK 1751, 217). Vēl šodien Kārķos ir cilvēki, kas stāsta, ka esot redzējuši baznīcas torņa galu.

Augstajā kalnā senāk esot dzīvojis arī Velns. Kāds mežsargs uz viņu šāvis ar sudraba lodi, un Velns ievēlies tajā vietā, kur Baltupe ietek Acupē. Šo vietu sauc par Velna bedri [turpat, 10]. E. Sproģis savukārt stāstīja, ka Velns šajā vietā esot mazgājies.

Rakstā sniegtais Kārķu pagasta eventuālo svētvietu uzskaitījums ir diezgan bagātīgs un daudzveidīgs. Kopumā redzams, ka pagastā atrodas gan visā Latvijā raksturīgas svētvietas (visi Velna akmeņi, Augstais kalns ar nogrimušo baznīcu), gan arī tikai Vidzemei (zviedru koki) vai konkrēti Ziemeļvidzemei raksturīgas svētvietas (Raganu kalni). No uzskaitījuma redzams, ka folkloras liecību skaits par dažādām svētvietām ir ļoti atšķirīgs. Gan LFK iesūtītajos materiālos, gan mūsdienās populārākās Kārķu pagasta svētvietas ir Kalnapelēdu Raganu kalns un Augstais kalns. Tomēr par svētvietām pieejamais folkloras materiāls lielākoties ir tikai viena cilvēka stāstījums. Ja šis stāstījums ir pierakstīts 20. gs. pirmajā pusē (piem., Kalējiņu “Velna krēsls”), objekta lokalizēšana var būt apgrūtināta. Domājams, ka par dažām svētvietām tik maz folkloras tekstu ir tāpēc, ka tās kalpojušas vienas ģimenes vajadzībām un citiem nav bijušas zināmas vai aktuālas (piemēram, Tūžu ziedošanas vieta, Strautmaļu Zviedru liepa).

Kārķu pagasts nav izņēmums mūsdienu jaunās sakrālās ainavas veidošanas procesā, un šis norises atspoguļojas arī jaunu folkloras tekstu radīšanā. Tomēr tā jau ir cita pētījuma tēma.

Literatūra

1. Graudonis, J. Par dažiem arheoloģijas pieminekļu nosaukumiem. Grām.: *Dabas un vēstures kalendārs 1973. gadam*. Rīga : Zinātne, 1972, 307.–311. lpp.
2. Kavacs, J. *Valkas rajons. Dabas objektu nosaukumu vārdnīca*. Rīga : Latvijas Universitātes Ģeogrāfijas nodaļa, 1993, 70 lpp.
3. *Pasakas un nostāsti par burvjiem, raganām, pūķiem un vilkačiem*. Sakrājis L. R. Smiltene : J. Dzirkāļa apgāds, 1902, 110 lpp.
4. Pētersone, I. *Kārķu novada vēsture*. Valka : Valkas tipogrāfija, 1993, 85 lpp.
5. Pilskalne, S. Darbu turpina dabas retumu krātuve. *Ziemeļlatvija* (Valka). 2002, 25. maijs, 4. lpp.
6. Pilskalne, S. Projektu nedēļā pēta dabu. *Ziemeļlatvija* (Valka). 2002, 25. maijs, 4. lpp.
7. Urtāns, J. Svētupes Lībiešu Upurālas arheoloģiskās izpētes rezultāti. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. Nr. 11, 1980, 71.–84. lpp.
8. Urtāns, J. Raganu vietas Zemgalē. *Vides Vēstis*. Nr. 11, 2001, 35.–37. lpp.
9. Vaitkevičius, V. *Alkai : baltų šventviečių studija*. Vilnius : Diemedis, 2003, 230 p.
10. Valk, H. Christianisation in Estonia: a process of dual-faith and syncretism. In: *The Cross Goes North: Processes of Conversion in Northern Europe, AD 300–1300*. Ed. M. Carver. York : York Medieval Press, 2003, pp. 571–579.
11. Viksna, M. Lapas Mārtiņš un folklorā. Grām.: *Latviešu folklorā : tradicionālais un mainīgais*. Atb. red. J. Darbiniece. Rīga : Zinātne, 1992, 185.–194. lpp.

Sandis Laime

Sacred Places in Kārķi Parish and Their Folklore

Summary

Kārķi parish is situated in Valka region in northern part of Latvia. The current article deals with the objects of sacred landscape of the parish and their folklore. Folklore collected during the expeditions between 2002 and 2004 as well as that from the Archives of Latvian Folklore has been used as a source to identify sacred places (trees, stones, hills etc.) in the landscape of Kārķi parish.

The research revealed that Kārķi parish is quite rich in places that could have been considered sacred in the past. One can find different types of sacred places here either characteristic of whole territory of Latvia or of Northern Vidzeme only, e.g., stones that are believed to be moved by Velns (Devil) (stones at farmsteads of Dišleri and Strautmaļi) or used by Velns as chair (Kalējiņi Devil's Chair and Dišleri Devil's Chair) are typical for whole territory of Latvia, so called Swedish trees (Strautmaļi Swedish Lime and Vēveri Swedish Oak) are typical for Vidzeme while so called Witch hills (Kalnapelēdu Raganu Kalns and Ārandriņu Raganu Kalns) which are connected with place legends which tell about witches washing clothes and dancing on the hill are typical for northern part of Vidzeme only.

The amount of folklore texts collected about places mentioned in the article is very different. There are a couple of places (Kalnapelēdu Raganu Kalns and Augstais Kalns) which are very popular in the whole parish while legends about other places are mostly recorded from one source. The reason of this could be the local significance of sacred places – Kārķi parish is a part of a larger area of Vidzeme which preserved the tradition of having small holy places not far from the farmstead which were used by one family for making sacrifices etc.

Folklore about sacred places in Kārķi parish is mainly inherited from the previous generations. Folklore collecting activities attracted attention of local journalist and some texts were published in the local newspaper which has become a new source of local folklore.

Although the aim of this article was to examine the folklore told about the ancient sacred places, it should be also mentioned that the wave of creating new sacred landscape and generating folklore texts about them can be observed also in Kārķi parish.

ILONA ĻAHA

LATVIEŠU UN ZVIEDRU DAIĻLITERATŪRAS TULKOJUMI (1980–1993)

Latviešu un zviedru literārajiem kontaktiem ir senas un bagātas tradīcijas. Pirmais zviedru daiļliteratūras tulkojums latviešu valodā iznāk 1877. gadā. Savukārt pirmais latviešu literatūras tulkojums zviedru valodā – Rūdolfa Blaumaņa “Nāves ēnā” – iznāk 1925. gadā un izpelnās zviedru uzmanību ar starpniekvalodas, respektīvi, vācu valodas, palīdzību.

Lielu ieguldījumu zviedru un latviešu literāro kontaktu izpētē ir devis Laimonis Stepiņš ar monogrāfiju “Latviešu un zviedru literārie sakari” [12]. Autors analizējis zviedru un latviešu kontaktu attīstību no senākajiem laikiem (2.–4. gs.) līdz 1980. gadam. Grāmatā ir raksturota latviski tulkotā zviedru literatūra, zviedru dramaturgu uzvedumi Latvijā, sniegta zviedru literatūras izpratne un interpretācija, kritikas, atsauksmes, sabiedrības attieksme un vērtējums dažādos laikposmos un vēsturiskajos apstākļos, kā arī latviešu rakstnieku darbu izdevumi zviedru valodā.

Pēc 1980. gada vērienīgāki pētījumi par zviedru un latviešu literārajiem kontaktiem nav bijuši. Epizodiski receptijas izgaismojumi ir sniegti periodiskajos izdevumos. Vislielākais rakstu skaits latviešu periodiskos izdevumos laikposmā no 1980. līdz 1993. gadam ir veltīts šādiem zviedru literatūras pārstāvjiem: Artūram Lundkvistam (*Artur Lundqvist*), Ingmaram Bergmanim (*Ingmar Bergman*), Selmai Lāgerlēvai (*Selma Lagerlöf*), Somijas zviedru rakstniecei un māksliniecei Tūvei Jānsonei (*Tove Jansson*), Astridai Lindgrēnei (*Astrid Lindgren*), Pēram Ulovam Enkvistam (*Per Olof Enqvist*). Par zviedru literatūru pārsvarā turpina rakstīt Laimonis Stepiņš vai arī paši tulkotāji un atdzejojāji – Knuts Skujenieks, Solveiga Elsberga, Mudīte Treimane.

80. gados–90. gadu sākumā latviešu un zviedru literāro kontaktu attīstību noteica galvenokārt sabiedriski politiskie apstākļi un kultūras dzīves attīstības vispārīgās tendences. Toreizējā sabiedriski politiskā situācija īpaši nerosināja latviešu un zviedru savstarpējo kultūras un literāro sakaru paplašināšanos, tomēr katra jauna tikšanās ar zviedru literatūru un mākslu sniedza latviešu

sabiedrībai dziļāku ieskatu savdabīgajā ziemeļnieku pasaulē. Vienlaikus tie ir Padomju Savienības norieta un juku gadi, valda haoss un stagnācija.

Kas šajā laika periodā tiek tulkots? Šī raksta ietvaros es aplūkošu tikai vienu aspektu pieteiktā laikposma zviedru un latviešu literatūras recepcijā – daiļliteratūras tulkojumus.

Pievērsoties zviedru literatūras tulkojumiem laika periodā no 1980. līdz 1993. gadam, var pamanīt, ka katru gadu tiek tulkotas vai arī atkārtoti izdotas viena vai vairākas grāmatas, izņēmums ir 1987. gads, kad netika izdots neviens darbs. Situācija mainās 1993. gadā, kad izdoto un tulkoto darbu skaits strauji palielinās. Te var saskatīt jaunas iezīmes latviešu un zviedru kultūras un literatūras sakaru attīstībā. Tieši tādēļ tiek izcelts laikposms no 1980. līdz 1993. gadam, jo 1993. gadu var uzskatīt par latviešu un zviedru literāro kontaktu paplašināšanās atskaites punktu. Pārmaiņu laiks līdz ar Latvijas neatkarības iegūšanu ir sekmējis zviedru un latviešu literāro kontaktu attīstību. To varētu skaidrot arī ar zviedru rakstnieku darbu saturisko risi-nājumu un bagātīgo izteiksmi, viņu darbos skarto problemātiku un tematiku, jo tulkojumu ienākšanas laikā šīs pazīmes bieži sasaucas ar aktualitātēm latviešu kultūrā un literatūrā. Zviedru literatūras rezonansi sekmē arī vairākas institūcijas, kas iegulda milzīgu darbu ziemeļvalstu kultūras un literatūras popularizēšanā, piemēram, Ziemeļvalstu Informācijas birojs, Ziemeļu Ministru padome, Zviedru institūts, kā arī Zviedrijas vēstniecība.

Laika periodā no 1980. līdz 1993. gadam izdotas 45 daiļliteratūras grāmatas (Selmas Lāgerlēvas "Kristus leģendas" izdotas pat divas reizes – 1990. un 1993. gadā), no tām 25 grāmatas ir pieaugušo literatūra, bet 20 – bērnu un jauniešu literatūra; četras zviedru rakstnieku grāmatas latviešu valodā ir izdotas Zviedrijā. No žanra viedokļa lielākā daļa ir garās prozas darbi – romāni, garie stāsti, tostarp vairāki piedzīvojumu, vēsturiskie un detektīvromāni; viena kamerdrāma (I. Bergmaņa "Laulības dzīves ainas"), viena balāde prozā (A. Lundkvista "Brīvā strēlnieka dzīve un nāve"), viens atmiņu tēlojums (I. Bergmaņa "Laterna Magica") un trīs dzejas grāmatas. Šajos 13 gados visvairāk tulkoti un atkārtoti publicēti klasikas darbi, piemēram, ir izdoti pieci S. Lāgerlēvas romāni, G. Frēdinga dzejas krājums, V. Mūberga romāns, nevar neminēt arī populāros un iemīļotos zviedru bērnu literatūras pārstāvjus – A. Lindgrēni (trīs darbi) un Tūvi Jānseni (četri darbi).

Šajā laika periodā zviedru rakstnieku publicētos darbus varētu iedalīt divās grupās. Vienu grupu veido pārpublicējumi (16 darbi), kas ļauj ieraudzīt

"aizliegtās grāmatas" statusu ("Kristus leģendas"), kā arī ziemeļnieku literatūras tradīcijas ("Gesta Berlings" u.c.). Otru grupu veido jaunie tulkojumi (29), kas tiecas aktualizēt vai nu iepriekš aizliegtās tēmas ("Leģionāri"), vai arī iepazīstina ar moderno zviedru literatūru, arī bērnu literatūru. Šajā laikposmā literārā gaume vēl isti nav noskaņojusies uz zviedru literatūras postmodernisma darbu tulkošanu, tiek tulkoti un izdoti lielākoties vēsturiskie, piedzīvojumu un detektīvromāni, kā arī bērnu literatūra.

Šā laika tulkojumu apskats liecina, ka toreiz tika izdota bērnu un jauniešu literatūra ar pamācošu ievirzi vai arī pilnīgi "neitrālas grāmatas" (ar nelieliem izņēmumiem), kas neapskatīja cilvēka identitātes meklējumus, intīmās sfēras, psiholoģiskos aspektus. Tematika pamazām sāk mainīties pēc 1991. gada, kad parādās augstas raudzes darbi gan mākslinieciskās vērtības, gan aizraujošu sižetisko risinājumu ziņā.

Nedaudz citādu ainu ieskicē latviešu literatūras tulkojumi zviedru valodā. Latviešu literatūra Zviedrijā līdz šim ir bijusi gandrīz nepazīstama. Literatūras hrestomātijās, pat tajās, kuras tika publicētas 90. gadu sākumā, latviešu rakstnieki nav uzrādīti. Laika periodā no 1980. līdz 1993. gadam latviešu literatūru pārstāvēja tikai trīs latviešu dzejnieki – Vizma Belševica, Imants Ziedonis un Knuts Skujenieks.

J. Kronbergs par sava veida "sākumu" latviešu literatūras popularizēšanā Zviedrijā nosauc 1978. gadu, jo tad iznāca I. Ziedoņa epifāniju izlase "Citas lapas" (*Andra sidor*), kas reizē ir arī I. Ziedoņa pirmais tulkojums zviedru valodā. Šajā gadā iznāca arī dzejas žurnāls "Lirikas Draugs" (*Lyriskvännan*), kurā bija iekļauti 20 latviešu dzejnieku darbi un raksti par latviešu dzeju. Laikposmā no 1980. līdz 1993. gadam zviedru valodā ir tulkotas sešas latviešu rakstnieku grāmatas: 1980. gadā – V. Belševicas "Lakstīgālas infarkts" (*Näktergalarnas infarkt*), 1981. gadā – I. Ziedoņa "Bez gulbjiem un bez sniega" (*Utan svanar, utan snö*), 1986. gadā – I. Ziedoņa "Robežlinijas" (*Gränslinjer*), 1987. gadā – V. Belševicas "Laika acs" (*Tidens öga*), 1991. gadā – K. Skujenieka "Sēkla sniegā" (*Ett frö i snön*), 1992. gadā – V. Belševicas "Vienkārši mīlestība" (*Kärlek, helt enkelt*). 1981. gadā iznāca žurnāla "ARTES" baltiešu numurs ar latviešu dzeju.

Minētās sešas dzejas grāmatas sniedz lielāku vai mazāku apjausmu par Latviju, tās zemi, tautu un kultūru. Lielākoties jau darbu nosaukumos ir pieteikta tā dzīves pozīcija, kas valda latviešos, viņu vēlmes un noskaņas. Katru latviešu rakstnieku var uztvert kā Latvijas kultūras teksta fragmentu,

jo „..tautas valoda, ko lieto rakstnieks ir ne vien kāda rakstnieka dzīves stāsts un viņa apkārtnes mācība, bet tautas kultūras apliecinājums” [10, 140].

Kā jau minēts, tulkojumi latviešu un zviedru valodā ir literāro sakaru izpausmes veids. Šajos gados no zviedru valodas latviešu valodā tulkoja un atdzejoja Solveiga Elsberga, Ilze Kačevska, Rute Lediņa un Mudīte Treimane. Ir minama arī vēl atsevišķa tulkotāju kategorija – “rakstnieki tulkotāji”, piemēram, Juris Kronbergs un Knuts Skujenieks. Zviedru literatūras tulkošanas tradīcijas ir aizsākušas Elija Kliene un Alma Gobniece. Viņu tulkojumu varianti ir saglabājušies šī laika perioda pārpublicējumos.

Par latviešu literatūras atspoguļošanu zviedru valodā mēs esam parādā tulkotājam un dzejniekam Jurim Kronbergam – viņš ir ieguldījis milzīgu darbu gan latviešu literatūras popularizēšanā Zviedrijā, gan arī, kā jau minēts, zviedru literatūras aktualizācijā Latvijā. Viņš ir zviedru un latviešu kultūru starpnieks, kurš tulko nacionālos un vēsturiskos kodus.

Pievēršoties izdoto latviski tulkoto zviedru grāmatu apskatam, var teikt, ka gandrīz ik gadu Latvijā nāca klajā vismaz viens nozīmīgs darbs – tāds, kas arī Zviedrijā ir guvis lielu rezonansi.

1981. gadā iznāca Selmas Lāgerlēvas “Gesta Berlings” (*Gösta Berlings saga*, 1891). S. Lāgerlēva ir visvairāk tulkotā zviedru rakstniece, latviešu lasītājiem nav sveši arī viņas kopoto rakstu 15 sējumi (1937–1989) un vairākkārtējie darbu izdevumi, kas liecina par lasītāju neatslābstošu interesi. 1990. un 1993. gadā tiek atkārtoti izdotas “Kristus leģendas” (*Kristus legender*, 1904). Katoļu baznīcas kardināls Latvijā Jānis Pujāts uzsvēra: “Ja gribat vairāk uzzināt par Kristus dzīvi, lasiet S. Lāgerlēvas “Kristus leģendas”, tā ir viena no labākajām grāmatām, kas apraksta Kristus dzīvi.”

1993. gadā tiek atkārtoti izdoti četri S. Lāgerlēvas darbi. Šādu rosību varētu saistīt ar rakstnieces 135. dzimšanas dienu. Iznāk “Lēvensšelda gredzens” (*Lövensköldska ringen*), “Morbaka” (*Mårbacka*) un “Svētā zeme” (*Det heliga landet*). Padomju laikā tika izdoti tikai tādi zviedru rakstnieces romāni kā “Gesta Berlings”, “Nilsa Holgersona brīnišķīgais ceļojums”, bet “Kristus leģendas” un tāpat arī “Morbaka” varēja iznākt tikai pēc Atmodas.

1982. gads iezīmējās ar Ingmara Bergmaņa “Laulības dzīves ainu” (*Scener ur ett äktenskap*, 1973) izdošanu. Taču vēl nozīmīgāks ir šī rakstnieka un pasauleslavenā režisora autobiogrāfiskais romāns “*Laterna Magica*” (*Laterna Magica*, 1987), kas latviešu valodā iznāca 1993. gadā. Par šo grāmatu ir bijusi tik liela interese, ka uzreiz pēc tās iznākšanas zviedru valodā tika noslēgti līgumi

par šī darba tulkošanu 24 valodās. Autors pēta attiecības ar cilvēkiem, iezīmē savu un tuvinieku raksturus, sevišķi lielu uzmanību velta mātei. Par bērniņu autors ir teicis: "Taisnību sakot, par bērniņu es domāju ar prieku un ziņkāribu. Fantāzijas un prāts dabūja barību, un es nevaru atcerēties, ka man kādreiz būtu bijis garlaicīgi." [2, 348; šeit un turpmāk tulkojums mans. – I. L.] I. Bergmaņa memuāri ir viens no nozīmīgākajiem šī laikposma izdevumiem, te parādās arī intīmas intonācijas, tekstam ir gredzenveida kompozīcija.

Zviedru literatūras popularizēšanā zīmīgs ir 1983. gads, kad K. Skujenieka atdzejojumā tika izdots Gustava Frēdinga (*Gustav Fröding*) dzejas krājums "Ģitāra un ermoņika" (*Gitarr och dragharmonika*, 1891). G. Frēdings, tāpat kā S. Lāgerlēva, ir dzimis Vermlandē, viņi ir bijuši laikabiedri. G. Frēdinga pirmais dzejoļu krājums "Ģitāra un ermoņika" debitē vienā laikā ar S. Lāgerlēvas "Gesta Berlingu". Frēdings tiek uzskatīts par vienu no vislabākajiem un pasaulē atpazīstamākajiem zviedru dzejniekiem. Viņa darbiem ir raksturīga virtuozā forma, sarežģīta ritmika un muzikalitāte, bieži mijas ritmi un mainās intonācijas. K. Skujenieks par G. Frēdingu raksta: "Paši zviedri un arī cittautu tulkošanas speciālisti uzskata Frēdingu par netulkojamu. Tas, protams, tā nav, taču no patiesības tālu nestāv. Daža laba zviedru reālija tulkojot zuda, jo dzejoļa noskaņa, kaprīzais ritms neļāva pārvērst dzejoli par komentējamu priekšmetu katalogu." [11, 116–117]

Laikposmā no 1984. līdz 1988. gadam Latvijā katru gadu iznāk tikai viena zviedru rakstnieka grāmata, reizēm arī neviena – kā 1987. gadā. Jaunu pavērsienu iezīmē 1989. gads, kad tiek publicēti četri darbi – trīs bērnu grāmatas un viens detektīvromānu krājums.

1990. gadā tika izdota Larsa Jillenstena (*Lars Gyllensten*) "Dona Žuana ēnā. Ačgārnā atmiņa. Gluži vienkārši" (*I skuggan av Don Juan, Baklänges minnen, Helt enkelt*). L. Jillenstena romāni un esejas Zviedrijā tiek augsti vērtētas. Viņš izsaka dažādus viedokļus par vienu un to pašu tēmu, pievēršas filozofiskiem jautājumiem un "mūžīgiem" sižetiem. Viens no viņa pastāvīgajiem tēliem ir Dons Žuans, balstoties uz šo tēlu, rakstnieks izveido veselu estētisku sistēmu. Romānā "Dona Žuana ēnā" rakstnieks velk paralēles starp tēlu kultūras simbolu un mūsdienām. Pats autors ir teicis, ka leģenda par Donu Žuanu ir stāsts "tieši par pagātņi, optimisma un pārgalvības ēru" [2, 358]. Tas, ka Latvijā tika izdoti Larsa Jillenstena romāni un esejas, ir ļoti pozitīvs fakts, un šie tulkojumi ir nozīmīgs zviedru literatūras recepcijas segments.

1993. gads ir pārmaiņu laiks, kad zviedru literatūras popularizēšana Latvijā sasniedz savu kulmināciju. Šajā gadā iznāk četri S. Lāgerlēvas darbi, I. Bergmaņa atmiņu tēlojums "*Laterna Magica*", P.U. Enkvista romāns "*Leģionāri*", T. Jānsones trīs bērnu grāmatas, kā arī Čerstinas Jūhansones bērnu mīlestības stāsts, Marijas Gīpes bērnu grāmata un Aksela Muntē (*Axel Munthe*) "*Stāsts par Sanmikelu*" un "*Stāsti par cilvēkiem un dzīvniekiem*".

Ārstu un literātu Akselu Munti latviešu lasītāji iepazīna jau 1935. gadā, kad viņa darbi latviešu valodā tika publicēti pirmo reizi. Rakstnieks zviedru literatūras hrestomātijās gan netiek minēts, viņš ir uztverts kā izcils ārsts (1908. gadā viņš bija karalienes Viktorijas ārsts). A. Muntē grāmatas ir tulkotas no angļu valodas, kurā šie darbi ir rakstīti.

1993. gadā izdots arī nozīmīgais Jalmara Bergmaņa (*Hjalmar Bergman*) romāns "*Modes nama īpašniece*" (*Chefen fru Ingeborg*, 1924). Šis darbs ir autora smalka psiholoģiska studija un psihoanalītiski zemapziņas atklāsmes meklējumi. Romāna galvenā varone ir modes nama īpašniece Ingeborga Balzāre, kuras traģiskajā liktenī saskatāms mūsdienīgs konflikts.

Kā jau minēts, 1993. gadā klajā nāca Pēra Ulova Enkvista "*Leģionāri*" (*Legionärerna*, 1968). Šajā grāmatā ir atainoti latvieši leģionāri, kurus Zviedrijas valdība 1946. gada 25. janvārī izdeva Padomju Savienībai. Pats autors savu darbu nosaucis par reportāžu vai grāmatu. Viņš raksta, ka "...mēģinājis attēlot īstenību, cik vien labi iespējams, ka izmantojis visus līdz 1968. gadam publicētos materiālus, dokumentus, intervējis cilvēkus, kas iesaistīti šais notikumos. Rakstnieks nobeigumā atzīst, ka tomēr nav varējis iegūt pilnīgu informāciju." [7]

Trimdas latvieši Enkvistam pārmeta zināmu kreisumu, šķietamu nosliekšanos uz Maskavas pusi leģionāru traktējumā. "*Leģionāros*" ir daudzas tādu vietas, kuras, maigi izsakoties, nav precīzas, bet, skarbāk runājot, – daudzi fakti gluži vienkārši neatbilst patiesībai." [8]. Līdz pat atmodas laikam "*Leģionāri*" bija aizliegta grāmata visā Austrumu blokā – gan tāpēc, ka tajā aprakstīti latviešu leģionāri, gan arī autora pozīcijas dēļ – Enkvists savā darbā pauž līdzjūtību latviešu leģionāriem, kas neapšaubāmi raksturo viņa humānismu.

1993. gadā tika izdotas 15 zviedru autoru grāmatas, kas liecināja, ka latviešu lasītāji līdz ar neatkarības iegūšanu sāk aizvien vairāk interesēties par savu kaimiņu, šajā gadījumā zviedru, literatūru un mākslu. 1991. gadā Latvijā tika nodibināts Ziemeļvalstu Informācijas birojs ar mērķi – veicināt Ziemeļvalstu kultūras ienākšanu Baltijas valstīs. Tā 90. gadu sākumā aizsākās milzīgs darbs

Ziemeļvalstu kultūras popularizēšanas jomā, tostarp arī daļliteratūras tulkošanā, kas sekmē zviedru un latviešu savstarpēju interesi par kultūru un literatūru.

Pievēršot uzmanību latviešu darbu tulkojumiem zviedru valodā, ir būtiski uzzināt, kā zviedru lasītājs novērtē latviešu vārda meistarus un kāda ir rezonanse kopumā.

Imanta Ziedoņa epifāniju izlasi "*Citas lapas*" (*Andra sidor*, 1978) zviedru prese novērtēja ļoti pozitīvi. Viens no populārākajiem zviedru laikrakstiem "*Svenska Dagbladet*" nosauca I. Ziedoņa grāmatas izdošanu zviedru valodā par apsveicamu iesākumu. Tāpēc nebija nekāds pārsteigums, ka 1981. gadā kļajā nāca I. Ziedoņa dzejoļu izlase "*Bez gulbjiem un bez sniega*" (*Utan svanar, utan snö*).

Zviedri atzīst, ka folklorā ir centrālais elements latviešu un lietuviešu literatūrā jau kopš 16. gadsimta beigām. Tādēļ zviedru presē tiek akcentēts: I. Ziedoņa daiļradē ir "daudz folkloras elementu tajā var izsekot modernās dzejas asociāciju tīklam un tam, kā tas ir saistīts ar tautas kopējo kultūru.. Savā dzejā I. Ziedonis ir pārvietojies no valodas kritikas caur centrālo liriku līdz intīmai vienotībai ar tautasdziesmu." [6]

1986. gadā tika izdots I. Ziedoņa darbs "*Robežlinijas*" (*Gränslinjer*). Zviedriem iespējas iepazīt I. Ziedoni ir bijuši labākas nekā citiem rietumeiropiešiem, jo šī bija jau trešā dzejnieka grāmata Zviedrijā. Varbūt arī tāpēc presē ieskanas aizvien atšķirīgāki spriedumi par latviešu dzejnieka daiļradi – no pilnīgi pozitīviem līdz samērā negatīviem. "*Dagens Nyheter*" par rakstnieka epifānijām raksta: "...šīs prozas dzeja padara I. Ziedoni par nozīmīgu un svarīgu dzejnieku arī zviedru valodā." [4].

Bjērns Gunarsons savā rakstā "*Zemnieka dzeja un modernisms*" uzsver: "...I. Ziedonim ir brīnumaina spēja parādīt maģiski skaistas vietas." [3]

Taču par krājumu "*Robežlinijas*" ir izteiktas arī citādākas domas: "...man ir grūti saskatīt I. Ziedoni lielu vai arī patiesi iespaidīgu dzejnieku. Tas, ka viņš ir simpātisks un humoristisks, izriet no tulkojuma, bet mums nav zināmas latviešu tautas dziesmu nianse, kas, šķiet, ir tik svarīgas, lai saprastu dzejoļu lielo nozīmi.. Dzeja izceļas ar savu folkloru un šarmantu eksotiku, bet tā nav nekas vairāk, kā savas latviešu zemnieku kultūras pielūgsmē." [9]

Raksta autors atzīst: ar latviešu folkloru piesātinātajai I. Ziedoņa lirikai, lai tā zviedru lasītājam būtu saprotama, ir nepieciešami papildu komentāri.

Zviedru lasītājam ir labi pazīstams Vizmas Belševicas vārds. No latviešu rakstniekiem viņa ir tulkota visvairāk. V. Belševica tiek uzskatīta par vienu no

nozīmīgākajām mūsdienu lirikēm. Laikposmā no 1980. līdz 1993. gadam Zviedrijā izdoti trīs V. Belševicas darbi. 1980. gadā nāca klajā dzejoļu izlase "Lakstīgalas infarkts" (*Näktergalarnas infarkt*). Vairāki laikraksti publicēja pozitīvas recenzijas par šo krājumu, atzīmējot arī augstvērtīgo tulkojumu, ko veicis dzejnieks un atdzejotājs Juris Kronbergs.

"*Östersunds Posten*" rakstīja: "Viņas dzeja ļoti saistošā veidā ir noslēpumainības un dzīvīguma piesātināta." [1]

Savukārt Rojs Isaksons rakstā "Sirdsapziņas balss" atzīmē: "Es lasīju "Lakstīgalas infarktu" pacilāts un aizkustināts.. Būdams rakstnieks, jūties pazemīgs kolēģes priekšā, kura pārvalda savus izteiksmes līdzekļus un kurai ir dzīvas radišanas tradīcijas.." [6]

1991. gadā iznāca V. Belševicas dzejoļu krājums "Laika acs" (*Tidens öga*), bet jau nākamajā gadā tam sekoja trešais viņas krājums zviedru valodā "Vienkārši mīlestība" (*Kärlek, helt enkelt*). Zviedru dzejniece Birgita Trociga (*Birgitta Trotzig*) rakstīja par V. Belševicas patiesumu. Pērs Vestbergs, kurš Tomasa Transtrēma balvas pasniegšanas laikā teica runu, akcentēja: "Viņas mīlestības dzeja ir visjaucākais, ko es kādreiz esmu lasījis." [14]

1991. gadā zviedru valodā iznāca Knuta Skujenieka dzejoļu krājums "Sēkla sniegā" (*Ett frö i snön*). Šī autora dzejā būtisks motīvs ir dzīve starp pagātni un nākotni, starp atmiņām un cerību. Viņš paplašina savas dzejas robežas, ievīdams tajā personīgās dzīves fragmentus un liecības, izgaismodams sabiedrības kultūras un vēstures attīstību. Pērs Vestbergs raksta par K. Skujenīku: "Lasot viņa dzeju, es varu sajust austrumu valsts skumjas un augstsirdību, un tās spēcīgo, bet reizē arī izkliedēto enerģijas krājumu. Viņam Latvija ir īpaša kategorija, bet Eiropai tā ir tikai nomales province." [Turpat] Kritiķis arī atzīst, ka "„K. Skujenieka dzeja ir grūti tulkojama no valodas, kurai vēja un bezvēja puse nav tāda kā Zviedrijā." Kādā citā publikācijā Gēteborgas laikrakstā K. Skujenieks nodēvēts par "„nenogurdināmu un lipīgu latviešu pieredzes fiksētāju" [5]. Savukārt laikraksts "Expressen" uzsver, ka "K. Skujenieks, bez šaubām, ir augstākā ranga dzejnieks, kura gudrība padara dzeju vieglāku, saprotamāku un kustīgāku" [13].

Aplūkojot zviedru laikrakstos publicētās recenzijas par latviešu dzejnieku darbiem, varētu teikt, ka Zviedrijā latviešu literatūra izraisa lielu interesi. Zviedru preses izdevumi ir augstu novērtējuši mūsu dzejnieku devumu, kas ir ļoti svarīgi, ņemot vērā faktu, ka Zviedrija ir viena no tām valstīm, kur presi lasa visvairāk.

Zviedru lasītājs uzskata, ka ir gandrīz neiespējami lasīt latviešu rakstnieku dzeju, nedomājot par okupantiem, vāciešiem un krieviem, deportācijām, nodevībām, par cīņu, lai glābtu valodu un kultūru, kas turpināja dzīvot svešumā – Zviedrijā, Vācijā, Kanādā, ASV.

Aplūkojot latviešu un zviedru literāros kontaktus ir jāteic, ka tie bijuši abpusēji, neraugoties uz to, ka zviedru lasītājam ir bijusi iespēja iepazīties tikai ar trim latviešu dzejniekiem.

Nobeigumā centīšos atsegt galvenos iemeslus, kādēļ latviešu literatūra tik lēni ienāk Zviedrijā un kādēļ zviedru literatūra samērā maz tikusi tulkota un izdota 80. gados, bet 90. gadu sākumā situācija krasi mainījās. Viens no galvenajiem iemesliem, kādēļ latviešu literatūra salīdzinoši maz tulkota zviedru valodā, ir tulkotāju trūkums. Sava loma ir arī zviedru lasītāja lasīšanas tradīcijām. Zviedru lasītājs ir vairāk orientēts uz angļu un amerikāņu literatūru, pat vācu, franču, dāņu, norvēģu un somu literatūrai ir samērā grūti ienākt zviedru literatūras telpā – arī tādā gadījumā, ja daiļdarbs ir izraisījis plašu rezonansi savā nacionālajā literatūrā. Kā trešo iemeslu var minēt Latvijas valsts, tās kultūras un literatūras atpazīstamību. Latvija, kas pārskatā aplūkotajā laikposmā bija iekļauta Padomju Savienības sastāvā, bija maz pazīstama zeme, zviedru lasītājam tās literatūra un kultūra praktiski nebija zināma. Pēc tam, kad Latvija atguva neatkarību, zviedri sāka vairāk interesēties gan par pašu valsti, gan par tās literatūru, tādēļ arī vērojama tendence, ka latviešu literatūras tulkojumu skaits pamazām palielinās.

80. gados latviešu un zviedru literāro kontaktu attīstību, tāpat kā citus tā laika kultūras procesus, noteica galvenokārt sabiedriski politiski apstākļi. Zviedru literatūras tulkotāji ne vienmēr varēja izvēlēties tulkošanai sev tīkamus darbus. Izvēle notika izdevniecībās, ņemot vērā dažnedažādus apsvērumus, tostarp arī sabiedriski politisko situāciju valstī, cenzūru un attiecīgās literatūras pieprasījumu tautā. Tika tulkoti un atkārtoti izdoti "neitrāli darbi" – bērnu literatūra, piedzīvojumu, vēsturiskie romāni (piemēram, par dzīvi 17. un 18. gadsimtā) un detektivromāni. Darbus mazāk vērtēja pēc to mākslinieciskās kvalitātes, vairāk – pēc atbilstības padomju laika ideoloģiskajām nostādnēm. Nevar apgalvot, ka daudzi darbi bijuši Zviedrijā margināli, ne viens vien no tiem ir izraisījis rezonansi Zviedrijā un arī citās valstīs, tomēr īpaši daudz tādu grāmatu, kuras ir populāras gan Zviedrijā, gan arī ārzemes, Latvijā tika izdotas 1993. gadā, t.i., jau neatkarīgās Latvijas laikā.

Ļoti būtiska ir arī tulkotāju problēma, jo analizētajā laikposmā tulku sastāvs principā nebija mainījies. Jaunā tulkotāju paaudze sāka ienākt tikai 90. gadu otrajā pusē.

Zviedru literatūras recepcija Latvijā no 1980. līdz 1993. gadam, kā arī latviešu literatūras recepcija Zviedrijā ir interesanta parādība. No vienas puses, varētu likties, ka šie 13 gadi ir īss un nenozīmīgs laikposms, tomēr tie atspoguļo mūsu sabiedrības kultūras procesu attīstības kopsakarības. Aplūkojot to zviedru literatūras klāstu, kas latviešu valodā tulkota pēc 90. gadu vidus, var atzīmēt, ka pēdējo desmit gadu laikā tulkojumu skaits ir strauji audzis. Zviedru daiļliteratūras tulkojumu parādīšanos un samērā lielo īpatsvaru Latvijā publicētajā ārzemju literatūrā veicina vairāku zviedru institūciju, piemēram, Zviedru institūta, Ziemeļu Ministru padomes un Zviedrijas vēstniecības atbalsts finansiālā un publicitātes ziņā. Ar 1993. gadu aizsākās jauns posms latviešu un zviedru literāro kontaktu attīstībā. Arī zviedru lasītājam kopš 90. gadiem ir aizvien lielākas iespējas iepazīties ar latviešu literatūras devumu.

Literatūra

1. Bergqvist, U. Förnekare inte skröplighet. *Östersunds Posten*. 1980, 23. april, s. 6.
2. Edqvist, S.-G. och I. Söderblom. *Svenska författare*. Borås : Almqvist Wiksell, 1998, 432 s.
3. Gunnarsson, B. Bondedikt och modernism. *Göteborgs Posten*. 1986, 26. maj, s. 4.
4. Gustafsson, M. Dikter som tar färg är nödvändigheten. *Dagens Nyheter*. 1986, 9. maj, s. 4.
5. Hammenskog, J. Befriande sensuelt. *Göteborgs Posten*. 1991, 27. juni, s. 4.
6. Isaksson, R. Sanningen och ursprunget. *Smålandsposten*. 1991, 6. februari, s. 10.
7. Kangars, K. Ar viņiem toreiz vēsture spēlējās. *Diena*. 1993, 23. dec., 4. lpp.
8. Pētersone, V. Par zviedru un baltiešu traģēdiju. *Diena*. 1993, 4. dec., 3. lpp.
9. Olofsson, T. Underfundig lett. *Svenska Dagbladet*. 1986, 1. augusti, s. 10.
10. Ruņģe, V. un A. Ruņģis. Par rakstīšanu latviski un latviski uzrakstītā tulkošana. *Karogs*. Nr. 2, 1990, 140. lpp.
11. Skujenieks, K. Grām.: Frēdings, G. *Ģitāra un ermoņika*. Rīga : Liesma, 1983, 120 lpp.

12. Stepinš, L. *Latviešu un zviedru literārie sakari*. Rīga : Zinātne, 1983, 168 lpp.
13. Strömberg, R. Sol, som en gul, förgräten glödlampa. *Expressen*. 1991, 21. maj, s. 7.
14. Wästberg, P. Mitt land är litet som ett storkbo. *Dagens Nyheter*. 1998, 5. december, s. 3.

Ilona Laha

Translations of the Latvian and Swedish Belleslettres (1980–1993)

Summary

Referring to the translation of the Swedish literature from 1980 by 1993 the statistic data demonstrate that every year about three literary works were translated or published repeatedly. The situation changed in the year 1993 when the number of literary works published and translated quintupled. "Neutral works" were translated and republished – children's literature, adventure, historical (e.g. the 17th and 18th centuries) and detective novels. Swedish readers are not well aware of the Latvian literature. In the above-mentioned period of the time there were the literary works by the following Latvian writers: Imants Ziedonis, Vizma Belševica and Knuts Skujenieks published.

ANNELI MIHKELEV

IMITATION IN THE POETIC TEXT

1.

Imitation is an old inter-semiotic phenomenon which has connected different cultural periods, different cultures and different works of art, so we may say that imitation is a cultural crossroads in a different sense. Although imitation can convey negative meanings, for example plagiarism, copying or counterfeiting, it is also an active human modelling process which has generated and continues to generate variegated and changing cultural forms [6, 128].

The roots of the treatments of imitation extend to antiquity and are key elements in Plato's and Aristotle's work. As we know, the term 'imitation' is also connected with the term 'mimesis', which was used by both philosophers. There are two types of mimesis according to Plato: the first represents the physical objects artistically, and the second represents the ideas inwardly [see 7, 282–310]. According to Plato's paradoxical opinion the artist who creates imitations of the physical objects seems to be some kind of deceiver: "Imitation, then, is far from the truth, and apparently it manages to make all things just because it attacks only a small part of each, and that an image. The painter, for example, will paint us, we say, a shoemaker, a carpenter, and all other workmen, though he has no knowledge whatever of their crafts. But nevertheless, if he is a good painter, he may paint a carpenter and show the thing at some distance, and so cheat children and stupid men into thinking it is really a carpenter" [ibid., 286]. Platon's idea was that all represented things are already imitations, and consequently art is far from knowledge. Or as Worton and Still have written: "In the case of Platonic imitation, the 'poet' always copies an earlier act of creation, which is itself already a copy" [12, 3]. So, an artist represents only the copy of the idea of the object, i.e. art is a double lie.

Aristotle believes that mimesis is governed by the rules of its form rather than by the accuracy with which it represents the object: he means that the arts differ in the methods through which they create imitations. Three phenomena are very important for Aristotle, when he speaks of imitation: "those of the means, the

object, and the manner" [1, 225] or in other words by which, what and how they imitate. Aristotle stresses: "To *imitate* is instinctive in man from his infancy. (...) All men, likewise, naturally receive pleasure from imitation. This is evident from what we experience in viewing the works of imitative art (...) Imitation, then, being thus natural to us, and, secondly, melody and rhythm being also natural (for as to metre, it is plainly a species of rhythm), those persons in whom originally these propensities were the strongest, were naturally led to rude and extemporaneous attempts, which, gradually improved, gave birth to Poetry" [ibid., 226].

I agree with Mary Orr's opinion that, although Platonic and Aristotelian theories are different, they are "none the less on the same side of culture against nature as prototype. Mimesis in either its Platonic or Aristotelian form thus situates art respectively as either an illusion or an imitation of nature" [6, 96]. Mimetic value is dichotomous: it is both true and false "...because mimesis depends not on innate aesthetic or ethical criteria, but on supplemental systems of qualifying values related to a given cultural moment... (...) All cultural forms are therefore in the thrall of imitation's double act, its *dichotomously* similar heritage harking back to Plato and Aristotle" [ibid.]. Consequently, as different studies [6; 12] have suggested, neither Plato nor Aristotle understood imitation as imitation of nature. It seems both Plato and Aristotle explicate imitation as a cultural phenomenon, and both of their philosophical viewpoints contain possibilities for different theories throughout literary history, including an inter-textual relationship through literary imitation: although the term 'inter-textuality' has existed from the 1960s, the phenomenon is in fact much older, perhaps as old as human society and culture [see also 12, 2]. Worton and Still believe that inter-textual relations are characteristic of all discourses about texts [ibid.]. Concerning imitation, they write that "Every literary imitation is a *supplement* which seeks to complete and supplant the original and which functions at times for later readers as the pre-text of the 'original'. (...) ...each imitation is also necessarily determined by the literary and socio-linguistic codes in force at the time of its writing (and, analogously, of its reading)" [ibid., 7]. Worton and Still speak about tension between two idiolects and two or more sociolects in an imitative text [ibid.]. At the same time, the imitation is not only imitation but also an act of interpretation which depends on the writing and reading process and "implies and depends upon a process of transformation" [ibid., 6].

Consequently there are different modes and purposes for imitation in poetic text at different times. Genette stresses the renewable energy of imitation, and the aspects of invention and imitation in the pre-modern sense of invention [see 4, 73–75], i.e. “the discovery of appropriate material to imitate. Worthy material is then arranged anew, yet in accordance with pre-disposed parameters (*dispositio*)” [6, 108]. It seems the two poles are in contact in imitation: the static and dynamic or the old and the new. The contact between those two poles also creates a tension between old and new. It seems the older aspect has a static and balancing function, although it is changed in the new context. That balancing and static function promotes recognition. I’d like to illustrate this theoretical statement through Estonian poet Kristian Jaak Peterson’s poems.

2.

Peterson wrote his poems at the beginning of the 19th century. He was born in Riga in 1801 and he was only 21 years old when he died in 1822 in Riga. He wrote only two collections of poems: *Songs in Riga* (“Kristiani Jago Petersoni laulud. Rialinnas”, 1818) and *Songs in Tartu* (“Kristiani Jago Petersoni laulud. Tartolinnas, 1819”), as well as some poems in German, which were published posthumously.

Imitation is a very important phenomenon in Peterson’s poetic style. Different predecessors influenced him. In fact, it was more than influence, as his verses often imitated the predecessors’ styles. Although imitation and influence are connected and sometimes also similar in some ways, we can still perceive the differences between the two phenomena. Perhaps T.S. Eliot captured the essence of the difference quite precisely: “...poet of the supreme greatness of Shakespeare can hardly influence, he can only be imitated: and the difference between influence and imitation is that influence can fecundate, whereas imitation – especially unconscious imitation – can only sterilize. (...) Besides, imitation of a writer in a foreign language can often be profitable – because we cannot succeed” [2, 18].

Concerning Kristian Jaak Peterson’s poetry, we can see that Eliot’s words are at least partially applicable. Of course, Peterson’s models were the ancient greats, Pindar, Vergil, Anacreon etc. and there is more imitation than influence that connects the ancient poets and Peterson. But at the same time, there is imitation in the foreign languages (antique languages and German), and

the result of Peterson's imitation is something new: Peterson's poetry was discovered and became understandable to Estonian readers only at the beginning of the 20th century. Peterson broke new ground for innovations in national poetry, but those innovations were realized only in the 20th century: during the intermediate years in the 19th century he was forgotten. Although Peterson imitated great and well-known predecessors, his work was not well known to Estonian readers during his life, and although he wrote also in German, his innovations were too strange for Germans. In Peterson's case, a readership which could model itself on the pattern of the poet was absent and the poet did not construct himself according to the pattern of a readership. The tragedy of Peterson was due to the absence of a possible Estonian readership and maybe to the poet's own extreme individualism. However, through imitation of the life style of ancient Greek cynics, he created an original figure of romantic rebellion, for whom rebellion was a normal state, not just the role or the figure of the poet as the Romanticism of the 19th century assumed. Rebellious individualism became the normal human state in the 20th century, but the prelude to that phenomenon occurred in the period of Romanticism. Perhaps this explains why Peterson was discovered only in the 20th century, a discovery which also led to the birth of national myths and other unexpected meanings.

3.

There are 14 poems in his first collection of poems, written in Riga: four pastoral poems, two anacreontic poems and eight odes. Peterson imitated the form of Pindar's odes in his poems, as Jaan Undusk has also suggested [10, 13]. Peterson imitated and interpreted previous ancient texts, an imitation which resulted from the influence of poets of who were Peterson's contemporaries (poets who were connected with the *Sturm und Drang* movement). The imitation was clearly not unconscious because Peterson had had a classical European education, which shaped his worldview and understanding of poetry.

His first collection begins with an epigraph from Horatius' first ode, from his first book of odes, where the poet's poetic 'ego' is on the same level as the ancient gods and it is important that the poet gives prominence to himself: in the ancient poem the gods and mankind are equal:

*Me doctarum hederæ præmia frontium
 Dis miscent superis; me gelidum nemus
 Nympharumque leves cum Satyris chori
 Secernunt populo (..)*

*Quod si me Lyricis vatibus inseris
 Sublimi feriam sidera vertice.*

Horat. Od. I, I [5, 33]

The epigraph perfectly suits not only K.J. Peterson's ideas and individualism but the *Sturm und Drang* movement as a whole. It is a sign of romantic rebellion too, because the poet as a man has been placed on the same level as God. At the same time, it is an allusion to ancient culture as a paragon and, it is my hypothesis, it may be an allusion to pagan culture or in the sense of the early 19th century, an allusion to the extra-cultural sphere, from which Peterson and other rebels took new signs. I think that the emphasis is on essential values, not on formal perfection as in traditional classicism and here lies the main difference from earlier poetry.

It seems there are different reasons why Estonian poet Peterson used imitation of antiquity. Through the imitations which Peterson used we can see that, at the beginning of the 19th century, different signs of culture were crossing. It was a time when European culture looked in different directions.

The 19th century was a time when J.G. Herder's ideas became widely disseminated. According to J.G. Herder, every culture and every age has its own unique character and distinctive way of thinking. For Herder, language is a living organism and he considers it also inseparable from a particular culture. These thoughts of Herder's express the idea of dialogism with the 'other' or 'foreign', which means, as Jüri Talvet describes it, that European culture transgresses its own boundaries; European culture discovered the 'other' in the period of Romanticism in the 19th century and the boundary line between the 'native' and 'foreign' is the place where dialogue and dynamic processes occur. Those processes are also unexpected and surprising [9, 380–381].

At the same time a cultural hierarchy existed which, in the Estonian (and also in the Baltic) context, ranked German literature as high culture; Estonian literature was not seen as culture at all because it did not yet exist. Likewise, the

German language was a cultural language and Estonian was not a written or cultural language. This hierarchy of oppositions could be further elaborated.

The German literary movement *Sturm und Drang*, of the late 18th century, brought into high culture new signs from the extra-cultural sphere – exalted nature, feeling, German folk songs, Shakespeare, human individualism – and sought to overthrow the Enlightenment culture of Rationalism. Herder's ideas inspired Goethe and other members of the movement. Although the Estonian poet Kristian Jaak Peterson was not a member of *Sturm und Drang*, he was familiar with Herder's ideas and he knew German poets, who served as examples for him. But as Jaan Undusk has mentioned, Peterson was egocentric and can be compared to Jakob Michael Reinhold Lenz [see also 8, 820].

In my opinion, he should rather be likened to the German poet Friedrich Hölderlin (1770–1843), because both of them were rebels, out of the mainstream, and in their separation they were naturally egocentric as well. Perhaps their Romantic individualism was more natural or innate than the figure of the poet created by Byron ever was. It is interesting that the direct influence of Byron on Peterson and Hölderlin has not previously been noted. Their rebellion was, first of all, poetic and poetic rebellion was valued in the 20th century: Hölderlin's in German poetry and Peterson's in Estonian poetry [10, 19]. The German literary movement *Sturm und Drang* and the lone rebels K.J. Peterson and F. Hölderlin were among the first predecessors of Romanticism. The rebellions of *Sturm und Drang* gave prominence to poets as human beings on a high level, but works of literature were meant for the rest of mankind. Enlightening was the mission of poets [3, 101].

The sentences in Peterson's odes are very long and complicated. As Ene Vainik has pointed out, only superior beings could understand what Peterson wanted to say; for common people, the poems were difficult to comprehend [11]. Long sentences and complicated expressions in Estonian demonstrated the potential of the language. For example, the most rebellious ode from the Riga cycle is "The Moon", or "Der Mond" in German. In this poem the poet poses questions about the Estonian language and the spirit of the nation. I think it is a prediction of national romanticism later in the 19th century:

Kuu	Der Mond
Kas siis selle maa keel	Kann dieses Landes Sprache da
Laulo tules ei voi	Nicht im Wind der Lieder
Taevani toustes üles	Zum Himmel sich erhöh,
Iggavust ommale otsida?	Für sich die Ewigkeit zu suchen?
[5, 43]	[5, 115, trans. by Gisbert Jänicke]

On the one hand, Peterson's imitation of antiquity in Estonian was an attempt to raise Estonian language and culture to the same level as the high culture of antiquity, but on the other hand his imitative poetry related to the German literature of his time. The last kind of imitation is like a feature of a genre in Gérard Genette's sense because it demonstrates that imitation exists in every literary work and we create the systems in our mind if we recognize the similar features of different literary works. Thus we create literary histories.

In pastoral poems, Peterson imitates the language of folk songs and represents local landscapes and people, but the landscapes in his poetry are idealized and Peterson uses heightened style in his descriptions. This is the representation of extra-cultural signs – Peterson transforms the descriptions of local landscapes and the signs of folk song language into high cultural versification, and for that reason these signs attain a new meaning. For example, local landscapes and nature may be beautiful and lovely, not comfortless. When Peterson wrote in Estonian, he used classical forms of versification and, in his poetry, there are many influences from the German language and German poetry, as Ene Vainik has argued. For example, he used the future tense and diminutives [11], i.e. he imitated somewhat the German language. This demonstrates that Peterson wanted to lift the Estonian language and poetry to the same level as the German language; in other words, he wanted to destroy the cultural hierarchy. Peterson's transformations of ancient culture demonstrate the potential for play with the values of canonized culture. This would serve as a pattern for modern poetry.

Peterson transforms the high cultural poetic forms into the extra-cultural sphere, and, consequently he composes quite complicated poems in the Estonian language, in which he wrote most of his poetry. That fact is very important for Estonian culture because at that time the Estonian language was not canonised as a written or cultural language. It was located in the extra-cultural

sphere as the 'other', the 'foreign' or was even seen as exotic from the perspective of European high culture.

Conclusion

Kristian Jaak Peterson's imitative poetry demonstrates how imitation or, more precisely, the imitative aspect can be an innovative phenomenon. Although Peterson was a great imitator, he was also a great innovator because his poetry connects very different high cultural and, if we think within the context of the time, even extra-cultural, signs. And thanks to his originality, those signs, which were extra-cultural at the beginning of the 19th century, are cultural in the 20th and 21st century. At the same time it seems that imitation can be innovative if the imitation is not total, but rather exists in the text as a fragmentary aspect.

References

1. Aristotle. *Aristotle's Politics and Poetics*. Transl. by Benjamin Jowett and Thomas Twining with an Introduction by Lincoln Diamant. Cleveland : Fine Editions Press, 1952, 265 p.
2. Eliot, T. S. *To Criticise the Critic and Other Writings*. London : Faber & Faber, 1965.
3. Engdahl, H. *Üksilduse poliitika*. Tallinn : Vagabund, 1998, 195 p.
4. Genette, G. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln; London : University of Nebraska Press, 1982, 508 p.
5. IAAK. *Kristian Jaak Peterson 200* = IAAK. Kristian Jaak Peterson : aus Anlaß seines 200. Geburtstages. Tallinn : Eesti Keele Instituut, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2001, 425 p.
6. Orr, M. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge; Oxford; Malden : Polity, 2003, 246 p.
7. Plato. *The Republic*. London : Everyman's Library, 1992, 341 p.
8. Schwidtal, M. Komparativistlikke ka kultuuriteaduslikke ärgitusi Baltimaade germanistikale. *Keel ja Kirjandus*. No. 11, 2001, pp. 818–821.
9. Talvet, J. Enda" piiride ületamisest luules. *Keel ja Kirjandus*. No. 6, 2001, pp. 380–381.
10. Undusk, J. Kommentaare eluloodaatumile. In: IAAK. *Kristian Jaak Peterson 200* = IAAK. Kristian Jaak Peterson : aus Anlaß seines 200. Geburtstages.

Tallinn : Eesti Keele Instituut, Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, 2001, pp. 13–30.

11. Vainik, E. K. J. *Peterson ja tema eesti keel – identiteet vs. segadus*. [Posterettekanne 12.–14.03.2001 Tallinnas toimunud rahvusvahelisel keelte arengu konverentsil “Eesti keel Euroopas”].

12. Worton, M. and J. Still. *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester; New York : Manchester University Press, 1993, 208 p.

Anneli Miheleva

Imitācija poētiskā tekstā

Kopsavilkums

Imitācija jeb atdarināšana ir ļoti sena intersemiotiska parādība, kas vieno dažādus kultūras periodus, dažādas kultūras un dažādus mākslas darbus. Autore aplūko imitācijas (mimēzes) problemātiku Platona un Aristoteļa mācībā un tās interpretācijas mūsdienu semiotikā un literatūrzinātnē. Imitācija nav vienkārša atdarināšana, tā saistīta arī ar interpretācijas aktu, kas savukārt sakņojas rakstīšanas un lasīšanas procesos.

Dažādos laikos poētiskajos tekstos bijuši sastopami dažādi imitācijas veidi un nolūki. Imitācijā var izšķirt divas galējības, divus polus: statisko un dinamisko, veco un jauno. Imitācijas procesā starp šiem poliem allaž pastāv zināms spriegums. Šos teorētiskos apgalvojumus autore ilustrē, balstoties uz Rīgā dzīvojušā igauņu dzejnieka Kristjana Jāka Petersona (1801–1822) literāro mantojumu – imitācijai bija nozīmīga vieta viņa daiļradē. Autore parāda K.J. Petersona imitāciju inovatīvos aspektus igauņu kultūras kontekstā.

ALFONSAS MOTUZAS

PILGRIMAGE TO THE HILL OF CROSSES: LATVIAN CATHOLIC TRADITIONS

Introduction

There are countries all over the world where Catholicism is much more deeply rooted than in Lithuania, but you cannot find such special devotions and spiritual expressions that are on the Hill of Crosses, not far from the city of Šiauliai. The Hill of Crosses is a unique phenomenon all over the world.

During the ten year research of the rituals, customs, prayers, hymns and music of the Hill of Crosses there were a lot of possibilities to meet and watch the pilgrims from all over the world who pray here and perform the rituals and music according to their customs and cultural traditions. Latvian pilgrim groups are also met among them with their built crosses and the prayers, following their rituals. The author of the article raises a question: what are these rituals like, where do they originate from, what are the reasons for their choice and existence, where these devotions come from in Latvia? Hence *the object of the research* – the rituals of Latvian pilgrims on the Hill of Crosses.

The aim is to investigate Latvian rituals performed by Latvian pilgrims on the Hill of Crosses. In order to reach this aim research has been done for more than ten years: a lot of materials from summer expeditions has been investigated, much of Latvian scientific (historical and cultural) literature has been explored [cf. 4; 7; 12].

Research tasks :

- 1) to analyse rituals of Latvian pilgrims;
- 2) to establish the origin of these rituals;
- 3) to reveal why Latvian pilgrims choose these rituals as their devotions on the Hill of Crosses.

The hypothesis of the research: the bonds of Latvian and Lithuanian Catholic culture that started from early Christianity, which today are expressed on the Hill of Crosses as a symbol of geopolitical and cultural unity.

Research methods: analytical, comparative and retrospective.

The materials describing the Hill of Crosses are very poor. The first to mention it was the Russian archaeologist S.V. Pokrovskij. He introduced it in the list of archaeological heritage in Kaunas gubernatorial map. On August 22, 1900 a more thorough investigation of the Hill was done by the Polish scientist L. Krzywicki. The historical analysis about the origin of the Hill was published by B. Kviklys in the encyclopaedic edition "Churches in Lithuania", vol. 3 [8].

The lack of materials and the fact that practically no researcher has tried to touch upon this topic show that the work is novel and original.

In order to reveal the Latvian ritual customs on the Hill of Crosses, firstly we have to make a brief overview of the origin of devotional practices there, then to get acquainted with the materials collected during the summer expeditions of 1992–2003, witnessing about the Latvian ritual customs, thirdly, to describe the origin of these rituals, and finally, to show their way to the Hill of Crosses.

A brief history of the origin of the Hill of Crosses

The Hill of Crosses is situated 12 km north of the town of Šiauliai, not far from the motorway to Riga. Nowadays it belongs to the Šiauliai diocese. People call the hill differently: the Hill of the Castle, the cemetery of Jurgaičiai.

The Hill itself is on the left bank of a small River Kulpė and it is surrounded by a small tributary which does not even have a name. It is about 70 m long, 60 m wide and it is as high as a two-storey house high. From the geological point of view it is the highest point of the area. The first data about the hill are from archaeological excavations: people's skeletons, swords and medals from Swedish times have been found [cf. 14, 401–406].

There are a lot of legends about the Hill of Crosses. One of them has it that in pre-Christian Lithuania, at the present place of the hill there was a big battle between Riga crusaders and the local pagans which ended in serious casualties. In remembrance of the battle the local people mounded a hill with a sacred fire, burning on it, kept by priestesses. Supposedly, there was a castle, in the Livonia Chronicles it was called "Kule, Kulan", which was burnt by the crusaders in 1348. After the introduction of Christianity the altar and the castle were demolished, and a chapel/church was built instead [cf. 8, 255].

At the beginning of the 19th century the peasants of these areas took a very active part in the revolt against tsarism. It is said that the first crosses were built there by the relatives of Latvian, Lithuanian and Polish lost rebels of the 1831 revolt, because the tsarist power had not allowed to pay tribute to their graves.

The number of crosses increased after the revolt of 1863. During 1863–1864 the gendarmes killed 11 Lithuanian and Polish rebels and put them together in a pit on the hill. Since then the local people used to build crosses in commemoration of the slain, but the tsarist power destroyed them. During the Soviet times, communists and atheists organised five attempts to destroy the hill, and all the built crosses were knocked down. It happened on April 5, 1961; April 26, 1973; November 23, 1974; at Christmas, 1974 and in summer 1976. Then the hill was totally cleared, part of it was even bulldozed, however, believers went on praying there and building crosses at night. And thus the Hill of Crosses survived.

On September 7, 1993 when the Pope John Paul II was celebrated the Holy Mass in the newly built chapel opposite the Hill, it became famous all over the world [cf. 17, 2].

After a brief historical survey of the origin of the Hill, we see that it is an obelisk to the fighters for religious and national freedom who were buried there.

The rituals used by Latvian pilgrims on the Hill of Crosses and their origin

Using the materials of the 1992–2004 summer expeditions, let us analyse what the rituals of Latvian pilgrims were during their stay on the Hill of Crosses. The materials of the 1992–2004 summer expeditions reveal, that pilgrims and tourists from Latvia arrive at the Hill of Crosses: pilgrims from Rēzekne, Daugavpils, Riga and Jelgava Catholic parishes and tourists from different places in Latvia. Lots of pilgrims are of a venerable age and are led by a priest or a catechist [cf. 1].

The materials show that Latvian pilgrims start their stations of the cross by kneeling down with the sign of the cross, they go round the central cross, say silent prayers: "Lord's Prayer", "Hail Mary" and "Requiem". Having said their prayers at the foot of the central cross, Latvian pilgrims climb the hill, singing the psalms of mourning. On the hill they come to one of the statues standing there (either Christ's or St. Mary's), they pray silently, paying tribute to their dead and to those buried here on the hill [ibid.].

The question is – what is the origin of these rituals?

Kneeling down or genuflection as an expression of cult came into use in the 4th century in Rome with the devotional practice of Christ's Passion. Making the sign of the cross is a liturgical act which goes back to the beginning of the 3rd

century in Rome as the sign of public confession of the belief in Christ and Holy Trinity [cf. 6, 34–35].

The ritual to kneel at the stations of the cross in commemoration of Christ's passion and death came from Jerusalem, when in the Basilica of Holy Sepulchre, starting with the 15th century, the pilgrims together with local Franciscan monks stood round the Stone of Anointment which is in the centre [cf. 11, 99]. The beginning of the rituals when prayers are said and the psalms are sung while walking goes back to 380 AD when the first Christians visited the sacred places for Catholics in Jerusalem on the night of Palm Thursday to Good Friday had been, reading different chapters from the Bible, saying the prayers, singing the psalms and other hymns, but starting with the 15th century, they were led by Franciscans [cf. 5, 215]. Nowadays according to Latvian musicologists, the ritual of singing mourning psalms *Officium Defunctorum* (Office of the Dead) during the funeral, was introduced at the end of the 17th century. In 1820 the Jesuit action in tsarist Russia was suppressed but the ritual of *Officium Defunctorum* survived as a devotional folk tradition [cf. 3, 12–14].

Thus we may say that the singing of psalms during the funeral in Latvia enabled them to use the same ritual on the Hill of Crosses and to venerate the Cross on which Jesus Christ was crucified and died. The ritual of paying tribute to the cemetery and the dead goes back to the first Christian age [cf. 9, 92, 93].

Another ritual – the silent prayer – is also known since the early Christian period, which later became a tradition in Roman liturgy– to concentrate before a prayer. It was exceptionally practiced by Jesuits in the 16th century [cf. 6, 97].

So we have to admit that the tradition of silent prayer in Latvian folk devotions comes from the Jesuit heritage, which is still fairly vivid in recent Latvian religious culture. To make a more thorough research, the table is included.

Table. *The rituals of Latvian pilgrims on the Hill of Crosses*

No	Rituals	Origin
1.	Kneeling down	Liturgical – in Jerusalem
2.	The Sign of the Cross	Liturgical – in Rome
3.	Stations of the Cross on knees	Franciscan – in Jerusalem
4.	Praying and singing while walking	Franciscan – in Jerusalem

5.	Singing of mournful psalms at the funeral	Jesuit – in Rome
6.	Paying tribute to the graves and the dead	in Jerusalem
7.	Silent prayer	Jesuit – in Rome

The research of the rituals of Latvian pilgrims on the Hill of Crosses show that there seven of them. They originate firstly from the Holy Land and its Franciscan cultural impact, then from Rome and its Jesuit culture together with the liturgical tradition.

Attention should also be paid to the unique devotions to the cross of Latvian Catholics in Latgale, which, according to Latvian researchers, are not found among the other nations of the world. This usually happens during the devotions of the month of May, when the crosses are visited every evening in different places, by the roadsides or at the cemetery, and the hymns, litanies and psalms are sung for the priests, relatives and all the deceased. This folk devotional practice and tradition in Latgale is called "Lobõ nakts", which goes back to the beginning of the 17th century [cf. 12, 32–83].

The cultural history of the Catholic Church tells us that the initiators of May devotions were Spanish and Italian Jesuits who announced May as the month of Our Lady and asked people to perform prayers and hymns in her honour facing her sacred images and paintings [cf. 15, 123]. The Latgale Catholics joined these kind of devotions to the devotions of the cross, and that made these devotions very unique and closely related to the cult of the Hill of Crosses.

The question is: Why do Latvians choose these rituals for the devotions of the Hill of Crosses?" We are going to answer this question on the basis of historical data of the Latvian and Lithuanian Church history.

As it was mentioned above, nowadays you can also meet Latvian pilgrims on the Hill of Crosses together with pilgrims from all over the world. It may seem a very natural thing, because there are only 80 km to the Latvian border from the Hill of Crosses. But the dominating denomination is the Lutheran Church in Latvia today. Only the inhabitants of the Latgale Region are Catholics. Catholics are only a minority in Vidzeme and Kurzeme. Kurzeme borders on Lithuanian ethnic region of Samogitia, where there is the Hill of Crosses.

Christianity was introduced in Latvia at the end of the 12th century. The name of the first apostle was Meinhardus, a monk from Bremen. In 1212 the Lateran Council named Livonia *Terra Mariana* (the present Latvian–Estonian territories), and Our Lady was chosen as the patroness of the town of Riga [cf. 16, 227]. In 1219–1583 Catholic bishops and Franciscan monks resided in Kurzeme (Courland). Their missions reached the neighbouring Samogitia and Zemgale (Semigallia), where they took part in the battles with pagans in baptizing them. In 1236 during the Battle of the Saule, which took place happened not far from the Hill of Crosses, a lot of German clergy and monks were killed; most of them were from Riga. As Franciscan monks resided in Riga at that time, they are supposed to be the first missionaries, who died as religious martyrs in this pagan country. Legends are created about them (as it was mentioned at the beginning of the article). That is a witness of Catholic ties between Latvia and the neighbouring Lithuania. These briefs historical facts show that Latvia became Catholic very early, in comparison with Lithuania (1387).

During the Reformation (1541) along the borders of the Samogitian diocese, in some places of Kurzeme (Ilūkste region) small Catholic islands – diasporas [cf. 14, 413]. According to the special document of the Liublin Union of August 3, 1569, Kurzeme (Courlanl or Couronia) and Latgale (Lettigallia) became subordinated to Catholic Poland [cf. 16, 230].

In the post-reformational period in 1582 the Jesuits established a new college in Riga and started tridentical – counterreformational missions in Latvia. On April 1, 1656 the Lithuanian–Polish king Jan Kazimier in Lvov immolated the kingdom of Poland, the duchies of Livonia, Lithuania, Samogitia, Prussia, Russia, Mozuria and Czernigov to Our Lady, as a result a new duchy of Livonia was established together with Lettigallia [cf. 15, 150].

During the hard times of the Russian oppression civil power introduced censorship on sermons under the rule of Tsar Nikolay I in 1832, but the national spirit was alive. The Latvian scientist F. Kemps mentions in his book “Latgales likteņi” that during the rule of Tsar Alexander III (1881–1896) it was forbidden to built crosses and restore or visit the old ones [cf. 7, 88–89]. During these hard times pilgrims attended the sanctuaries, including the Hill of Crosses [cf. 2, 254, 255]. That is indicated in the archaeological documents, presented by the Polish researchers who investigated the Hill of Crosses: “On August 22, 1900 the number of crosses was 136, and on July 2, 1902 there were already 155 crosses” [cf. 13, 36].

The renewed devotions on the Hill of Crosses started on April 4, 1926, when according to the project of the bishop George Matulaitis, Pope Pius XI proclaimed the apostolic constitution "Lituanorum gente" which reorganised all the Catholic Church in Lithuania and restored the old Riga diocese [cf. 16, 228]. The Soviet regime only partly destroyed Latvian devotions of visiting the Hill of Crosses. Today they are alive again, representing the country's culture and history.

Conclusions

According to the materials of the research we may conclude: 1) Latvian rituals used on the Hill of Crosses come from the Holy Land and the Church liturgy; 2) the rituals go back to Franciscan and Jesuit spiritual heritage in Latvian culture; 3) Latvian and Lithuanian Catholic cultural ties, which originated in the period of early Christianity, are still a symbol of geopolitical and cultural unity, which is the main thesis of the article.

References

1. 1992/2004 metų vasaros ekspedicijos medžiaga. Kretingos Šv. Antano kolegija. Kretinga, 2005.
2. Alekna, A. *Žemaičių vyskupas Motiejus Valančius*. Klaipėda, 1922.
3. Boiko, M. The Officium Defunctorum ("Office of the Dead") and the mourning rites in Eastern Latvia. In: *Musical Folklore and Ritual* : International Conference devoted to Jadvyga Čiurlionytė. Lithuanian Academy of Music, Department of Ethnomusicology and Section of Ethnomusicology at Institute of Musicology, December 11–12, 1997. Vilnius.
4. Briška, B. *Latgola muna tāvzeme*. 1994.
5. Eteria : Pielgrzymka do miejsc Świętych. Tłum. W. Szołdrski. In: *Pisma starochrześcijańskich pisarzy*, 6. t. Warszawa, 1970.
6. Kajackas, A. *Bažnyčia liturgijoje. Liturgijos raida istorijoje*. Kaunas, 1997.
7. Kemps, F. *Latgales likteņi*. Rīga : Avots, 1991.
8. Kviklys, B. *Lietuvos bažnyčios : Kauno arkivyskupija*, 3. t. Chicago, 1983.
9. Lenzenweger, J. *Katalikų Bažnyčios istorija*. Vertė R. Grucė, G. Sodeikienė. 1. d. Vilnius, 1996.
10. *Lietuvių enciklopedija*, 13. t. Boston, 1956.
11. Petrozzi, M.T. *Dal Calvario al S. Sepolcro*. Jerusalem : Franciscan Printing Press, 1972.

12. Pettere, I. *Daugavpils novada krucifiksi*. Daugavpils : Latgales pētniecības institūta izdevniecība, 1998.

13. Pukenis, R. *Teesie*. Vilnius, 1994, 36.

14. Rimkus, V. Kryžių kalnas Lietuvos kultūros kontekste. In: *Lietuvių katalikų mokslo akademijos Suvažiavimo darbai*, 17. t. Vilnius, 1999.

15. Vaišnora, J. *Marijos garbinimas Lietuvoje*. Roma, 1958.

16. Valančius, G. *Žemaičių Didysis : istoriografiniai pasakojimai*, 1. d. Los Angeles, CA, 1977.

17. Vatikano radijas. Kryžių kalnas – tautos golgota. *Tėviškės žiburiai*. Mississauga, Canada, Nr. 42, 1997.

Alfonss Motuzs

Svētceļojums uz Krustu kalnu: latviešu katoļu tradīcijas

Kopsavilkums

Pasaulē ir vietas, kur katolicisms ir iesakņojies daudz dziļāk nekā Lietuvā, taču tādas tautas dievbijības prakses, tādas garīguma izpausmes, kāda ir Krustu kalnā (netālu no Šauļiem, Lietuvā), nekur citur nesastapsim. Krustu kalns ir unikāls, vienīgais pasaulē.

Vairāk nekā desmit gadus pētot Krustu kalna rituālus, ieražas, lūgšanas, garīgās dziesmas un mūziku, autoram vairākkārt ir nācies vērot ceļotāju grupas no visas pasaules, kas kalnā lūdz Dievu un izpilda katra savai kultūrai atbilstošas rituālieražas un mūziku. Dievlūdžēju starpā gadījies satikt arī svētceļotāju grupas no Latvijas, kas kalnā ceļ krustus un lūdz Dievu, izpildot attiecīgus rituālus. Ekspedīciju materiāls liecina, ka latviešu dievlūdžēji Krustu kalna apstaigāšanu sāk, metoties ceļos pie Centrālā krusta, pārmetot krustu un uz ceļiem apstaigājot krustam apkārt. Šajā laikā klusībā tiek skaitīta tēvreize "Mūsu tēvs", "Sveicināta, Jaunava Marija", "Mūžīgo atdusu dod mirušajiem, Kungs". Pēc lūgšanām pie Centrālā krusta latviešu svētceļotāji dzied Sēru psalmus un kāpj kalnā. Tur viņi apstājas pie vienas no skulptūrām (Kristus vai Svētās Jaunavas Marijas) un, klusi lūdzot, godina savus aizgājējus un kalnā apglabātos.

Veiktais pētījums parādīja: pirmkārt, rituālu ieražas, kuras latvieši izpilda Krustu kalnā, ir nākušas no Svētās zemes un atbilst baznīcas liturģijai; otrkārt,

novērotās ieražas ir franciskāņu mūku un jezuītu biedrības garīgais/kultūras mantojums Latvijā; treškārt, latviešu un lietuviešu katoliskās kultūras saites, kas veidojušās kristianizācijas sākumposmā, arī šodien, kā redzam Krustu kalnā, ir katoliskās ģeopolitikas un kultūras vienotības simbols.

LIENE OZOLIŅA, JURIS URTĀNS, IEVA VĪTOLA

ARHEOLOĢISKĀS VIETAS KŪKU PAGASTA IEDZĪVOTĀJU PRIEKŠSTATOS¹

Senvēstures pieminekļi Kūku pagastā

Tagadējais Jēkabpils rajona Kūku pagasts ir kādreizējā visai lielā Krustpils pagasta daļa. Kūku pagasta arheoloģijas pieminekļi nav plašāk apkopoti, tomēr ziņas par tiem rodamas vairākās publikācijās [1; 4; 5; 8; 10–15]. Kūku pagasts ar vienu malu piekļaujas Daugavai, kas ir bijusi nozīmīga ne tikai senajiem šīs zemes iedzīvotājiem, bet arī svešzemju tirgotājiem un karotājiem. Daugavas starptautiskā nozīme noteica arī tās krastu apdzīvotāju nedaudz atšķirīgo dzīvesveidu.

Patlaban Kūku pagastā valsts aizsardzībā atrodas pieci arheoloģijas pieminekļi: Dzirkaju pilskalns ar apmetni un Baznīckalnu, Asotes pilskalns ar apmetni, Daugavas Oglenieku senkapi, Ribāku senkapi un Kūcupasiles senkapi [17].

Pazīstamākais Kūku pagasta arheoloģijas piemineklis ir Asotes pilskalns, kur arheoloģes Elvīras Šnores vadībā no 1949. līdz 1954. gadam notika plaši arheoloģiskie izrakumi. To rezultāti apkopoti 1961. gadā izdotajā monogrāfijā [20]. Asotes pilskalns iekārtots kalna kaupres galā; pašu pilskalnu no trim pusēm ieloko Dārzupīte jeb Lagzde. Asotes pilskalns apdzīvots kopš 1. g.t. p.m.ē., bet 11. gadsimtā kalnā izveidota jauna koka nocietinājumu sistēma ar gredzenveida aizsargvalni gar pilskalna plakuma malām. Ap šo laiku Asotes pilskalns uzskatāms ne tikai par latgaļu amatniecības un tirdzniecības, bet arī par novada administratīvo un militāro centru. Pilskalna pakājē ir apmetnes kultūrslānis. 1211. gada līgumā par latgaļu zemju sadalīšanu starp ordeni un bīskapu minēts novads "*Aszute*", kuru pētnieki noteikti saista ar Asotes pilskalnu.

Asotes pilskalnam atbilstošs kapulauks atrodas Daugavas krastā apmēram vienu kilometru no pilskalna starp Daugavas Ogleniekiem un bijušo Punu muižu. Vienlaikus ar Asotes pilskalna pētījumiem 1947., 1952. un 1953. gadā

¹ Pētījums tapis, pateicoties Valsts Kultūrkapitāla fonda, Kūku pagasta padomes un Latvijas Kultūras akadēmijas atbalstam.

notika izrakumi arī Daugavas Oglenieku senkapos. Tur izdevās atklāt 25 lielā mērā postītus latgaļu apbedījumus. Kapā līdzdotās senlietas – bronzas kaklariņķi, aproces, vainadziņi, saktas, šķēpu dzelzs uzgaļi, dzelzs cirvji, zobeni un citi priekšmeti – jāva šos apbedījumus datēt ar laiku no 10. gadsimta līdz 12. un 13. gadsimta mijai. Daugavas Oglenieku kapulauka vietā pirms tā iekārtošanas bijusi ļaužu dzīvesvieta [20, 49–54]. Iespējams, ka Daugavas Oglenieku kapulauks ir aizņēmis visai plašu teritoriju, jo ir ziņas, ka apbedījumi un senlietas uzietas arī tālāk no senkapu arheoloģiski pētītās daļas.

Kāds cits nozīmīgs pagasta senvēstures pieminekļu puduris grupējas ap Dzirkaļu pilskalnu, kur arheoloģiskie izrakumi gan nav notikuši. Senais nocietinājums ierīkots kalna mēlē, kas krauji izbeidzas pret purvainu zemieni. Pilskalna plakumam ir apmēram 7 m liels kritums. Ziemeļu nogāze, kas vērsta pret purvaino zemieni, nocietināta arī ar terasi, bet dienvidu pusē pilskalns norobežots ar dziļu pārrakumu un apmēram 1,5 m augstu valni, kas ar vēl vienu grāvi atdalīts no pilskalna plakuma. Pilskalnam rietumos esošais kalns dēvēts par Baznīckalnu. Iespējams, te ir bijusi vieta, kur senie dzirkalieši pielūdza dievus. Pilskalna pakājē konstatēts plašas apmetnes kultūrlānis. Apmetnes vietā kādreiz bijis teikām apvītais Naudas avots. Aizsargājamo pieminekļu saraksta projektā ir iekļauti arī 1998. gadā atklātie Dzirkaļu senkapi, kas ir savrups senkapu uzkalniņš. Spriežot pēc uzkalniņa veida, tas attiecināms uz agro vai vidējo dzelzs laikmetu un ir saistāms ar Dzirkaļu pilskalna senvietu aploci. Iespējams, ka pie šīs aploces pieder arī t.s. Naudas kalniņš netālajos Kartupniekos – tas, šķiet, bijis Dzirkaļu senkapu uzkalniņam līdzīgs senkapu uzkalniņš, kas jaunākos laikos ir mantas meklētāju izraknāts un lielā mērā zaudējis savu sākotnējo veidu. Dzirkaļu un Kartupnieku senkapu uzkalniņiem līdzīgi uzkalniņi bijuši arī Medilās netālu no Balotes ezera. Diemžēl pēc Otrā pasaules kara Medīlu senkapu uzkalniņi ir norakti, noarti un tādējādi nolidzināti.

Dzirkaļu pilskalnā un apmetnē nejausi uzietās trauku lauskas un dažas citas senlietas ļauj to apdzīvotību datēt ar 1. gadu tūkstoša vidu un otro pusi. Pilskalna ainavas iekopšanas darbi un atziņas, kas gūtas, ilgāku laiku uzturoties pilskalnā, ir apkopotas vairākos rakstos [11–15].

Ne Ribāku, ne Kūkupasiles senkapos, kas atrodas valsts aizsardzībā, arheoloģiskie izrakumi pagaidām nav izdarīti. Dažas Ribāku senkapos nejausi atrastās senlietas ļauj šo pieminekli datēt ar vēl dzelzs laikmetu, bet Kūkupasiles senkapi, domājams, attiecas uz jaunākiem laikiem. Kūkupasiles senkapi atrodas augsta

kalna galā, kura virsotne 15–20 m diametrā ir izlīdzināta. Pēc nostāstiem, te apglabāti franči vai poļi. Ribāku senkapiem atbilstoša dzīves vieta jeb apmetne nav atklāta. Jādomā, ka tā ir bijusi turpat netālu Baļotes ezera krastos.

Iznīcināti un šobrīd bez valsts aizsargājamā pieminekļa statusa ir kādreiz pazīstamie Dreimaņu jeb Skudru senkapi netālu no Neretas ietekas Daugavā. Dreimaņu senkapi ir bijis plašs latgaļu kapulauks. Jau 1893. gadā Krievijas Arheoloģiskās komisijas uzdevumā šajos senkapos izrakumus veica Vitebskas guberņas skolu inspektors J. Romanovs. Viņš gan nav rakstos atstājis tuvākas norādes par atradumu situāciju. Izrakumos izdevās atklāt 13 latgaļu apbedījumus ar daudzām līdzdotajām senlietām [19, 16–17]. Pēc tām spriežams, ka Dreimaņu kapulauks attiecināms uz vidējo un vēlo dzelzs laikmetu [4, 327]. Mūsdienās Dreimaņu senkapu vairs nav. To vietā pēc Otrā pasaules kara ierīkoja grants karjeru, tādējādi nopostot senkapu kalnu ar visiem apbedījumiem. Vēlāk senkapu un karjera vietā iekārtoja izgāztuvi. Var gadīties, ka Dreimaņu kapulauks ir bijis plašāks un ne gluži viss ir iznīcināts. Par to liecina ziņas, ka senlietas atrastas arī netālaļā Dreimaņu kapsētā un tās tiešā tuvumā.

Kūku pagastā daudzviet ir uzietas atsevišķas arheoloģiskās senlietas. Visvairāk ziņu ir par akmens cirvju savrupatradumiem – tie iegūti dažādās pagasta vietās: Teiļos, pie Baļotes ezera, Kartupniekos, Rizgos, pie Laukežera un Daugavas krastā pie Silavām. Domājams, ka akmens cirvjus pazaudējuši pirmie līdumnieki, kas ap 1. un 2. g.t. p.m.ē. miju, izdedzinājuši līdumus, sāka iekārtot savus tīrumus. Ir ziņas arī par citām atradumu un apbedījumu vietām pagastā, tomēr tās pagaidām nav plašāk pētītas. Par pagasta arheoloģisko vietu atklāšanas iespējām liecina seno apmetņu kultūrslāņu atklājumi pie Laukežera. Te arheoloģiskā apsekošanā ir konstatētas vismaz četras dažādu laikmetu seno apmetņu vietas, tāpēc ļoti ticami, ka šādu seno apmetņu skaits pagasta teritorijā ir daudz lielāks.

Kultūrsocioloģiskā pētījuma rezultāti

Nemot vērā Kūku pagasta kultūrvēsturisko nozīmi un to, ka šajā teritorijā kompleksi lauka pētījumi, kas aptvertu folkloras, arheoloģijas, socioloģijas nozares, nav veikti, 2003. gada vasarā, laikā no 26. jūnija līdz 2. jūlijam Latvijas Kultūras akadēmijas tradicionālās kultūras un latviešu folkloras studenti veica kultūrsocioloģisku aptauju, lai noskaidrotu pagasta iedzīvotāju attieksmi pret kultūrvēsturisko ainavu.

Lai sniegtu lasītājiem priekšstatu par respondentu spēju pārstāvēt visu pagasta iedzīvotāju viedokļus, piedāvājam respondentu sociāldemogrāfisku raksturojumu. No visiem respondentiem 67% bija sievietes, 33% – vīrieši; 26% respondentu bija vecāki par 70 gadiem, 46% – vecumā no 45 līdz 70 gadiem, 28% respondentu bija jaunāki par 45 gadiem. 85% no Kūku pagasta iedzīvotājiem, kas piedalījās aptaujā, ir latvieši. Pārējie aptaujātie bija krievi (11%), poļi (4%) un lietuvieši (1%). 45% no respondentiem ir pensionāri. 20% – strādā, 9% – mājās vai studē, 7% – strādā māsaimniecībā, 5% – bezdarbnieki. 15 procenti ailē par nodarbošanos norādiya – “cita”. Lielākajai daļai respondentu – 32% – ir pamatskolas izglītība (nepabeigta pamatskolas izglītība ir 5% respondentu), 29% – vidējā speciālā vai profesionāli tehniskā izglītība, 20% ieguvuši vispārējo vidējo izglītību, 13,5% – augstāko izglītību. Vairums respondentu – 43% – dzīvo sādžās³, viensētās dzīvo 38%, personīgā mājā ciematā – 12%, bet dzīvoklī – 6%.

Lai izpētītu, kāda ir Kūku pagasta iedzīvotāju attieksme pret kultūrvēsturisko ainavu, kā cilvēku ikdienas dzīvē un apziņā iekļaujas pilskalns, senkapi un citas kultūrvēsturiskās vietas, iedzīvotāju aptaujā tika pētīti šādi aspekti:

- iedzīvotāju informētība – **vai** cilvēki zina, kādi kultūrvēsturiskie pieminekļi atrodas viņu pagastā, **ko** viņi zina par šīm vietām (cilvēki tika izvaicāti par kultūrvēsturisko pieminekļu vēsturi, to aizsardzības statusu; tika pētīta arī informētība par senvēstures pieminekļiem citur Latvijā);
- novērtējums, attieksme – **kā** iedzīvotāji uztver kultūrvēsturisko ainavu, **vai** attiecas pret to kā pret saudzējamu, saglabājamu, vai apzinās kultūrvēsturiskās ainavas nozīmi;
- dzīvesveids – kāds ir Kūku pagasta iedzīvotāju **mobilitātes** līmenis; cik cieša ir cilvēku piesaiste dzīvesvietai;
- personiskā pieredze – **kāda loma** kultūrvēsturiskajām vietām ir cilvēka personiskajā dzīvē, vai tās tiek apmeklētas, kas tur tiek darīts; vai ir kāda pieredze saistībā ar senvēstures priekšmetiem;
- sociāldemogrāfiskie dati.

Intervija tika sākta, jautājot, **kādus senvēstures pieminekļus** (pilskalnus, senkapus, senlietu atradumu vietas) **respondents zina savā pagastā**. Abi pilskalns – Asotes un Dzirkāļu – iedzīvotāju vidū ir vispazīstamākie Kūku pagasta

³ Šeit un turpmāk sādža apzīmē apdzīvotu vietu pagastā ar kopēju nosaukumu, kurā vienkopus atrodas vairākas māsaimniecības bez atsevišķa mājvārda.

arheoloģijas pieminekļi, tos nosauca attiecīgi 83% un 70% respondentu. Senkapi tika nosaukti visdažādākie – kopumā sniegta 31 atšķirīga atbilde. Pazīstamākie ir Ribāku senkapi, Kūkupasiles senkapi un Daugavas Oglenieku senkapi (minējuši attiecīgi 14%, 10% un 8% aptaujāto). Vairākkārt atzīmēti arī Dreimaņu, Sūnu, Pupiņu (Pupēnu) kapi, kas ir mūsdienās izmantojamas kapsētas. Puse respondentu nevarēja nosaukt nevienus senkapus.

Vēl mazāk iedzīvotāju zina senlietu atradumu vietas – 76% nav devuši nekādu atbildi. No tās ceturtdaļas respondentu, kas kādu vietu nosauca, daļa minējusi Asotes un Dzirkaļu pilskalnus, bet pavisam nosauktas 12 dažādas vietas. Vairākās atbildēs minēts kāds akmens vai piemiņas zīme, kas liecina, ka daļai aptaujāto vispār nav priekšstats par to, kas ir senvēstures pieminekļi.

Lai tuvāk izpētītu, kā senvēstures pieminekļi eksistē vietējo iedzīvotāju ikdienas apziņā, tika izziņāts tas, **kā cilvēki tos sauc ikdienā**, pašu sarunās, piemēram, sakot: “Es iešu uz...”; vai pastāv dažādi atšķirīgi nosaukumi, kādi specifiski vietvārdi. Lai gan lielākā daļa (aptuveni 90% aptaujāto) šīs vietas sauc oficiālajā nosaukumā (Asotes pilskalns, Ribāku senkapi u.tml.), daļa cilvēku, runājot par pilskalniem, mēdz atnest īpašvārdu, sakot vienkārši: “Es iešu uz pilskalnu” (par Asotes pilskalnu tā izteicās 5% respondentu, par Dzirkaļu pilskalnu – 9%). Varētu domāt, ka tas norāda: šī cilvēka dzīves telpā tas ir vienīgais pilskalns, kas ir aktuāls viņa apziņā, un ka tas ir daļa no viņa ikdienas gaitu, uztveres lauka (otrs pilskalns tad vienmēr tiek saukts pilnajā vai paralēlajā nosaukumā). Asotes pilskalns atrodas vismaz 15 km attālumā no Dzirkaļu pilskalna un ir labi zināms visā pagastā, lai arī aptauja tika veikta galvenokārt no Asotes attālākajā pagasta galā. Tas izskaidro, kāpēc vairāk ir to respondentu, kuru apziņā “pilskalns” ir tieši Dzirkaļu pilskalns.

Pētījumā tika atklāti arī citi, **paralēli nosaukumi**, kādus vietējie iedzīvotāji ērtības un vietas atpazīstamības labad lieto, runājot par apkārtējiem kultūrvēsturiskajiem pieminekļiem. Tā, piemēram, Dzirkaļu pilskalnu mēdz saukt arī par Kaļķu vai Ķuncu pilskalnu⁴, Asotes pilskalnu – par Pupiņu (Pupēnu) kalnu, Dreimaņu vai Gravānu pilskalnu.⁵

⁴ Nosaukumi saistīti ar pilskalam tuvāko māju saimnieka uzvārdu – Kaļķis, savukārt Ķunci ir pilskalam otra tuvākā sādža.

⁵ Nosaukumi darināti saistībā ar pilskalam tuvāko māju – Pupiņi, Dreimaņi, Gravāni – vārdiem.

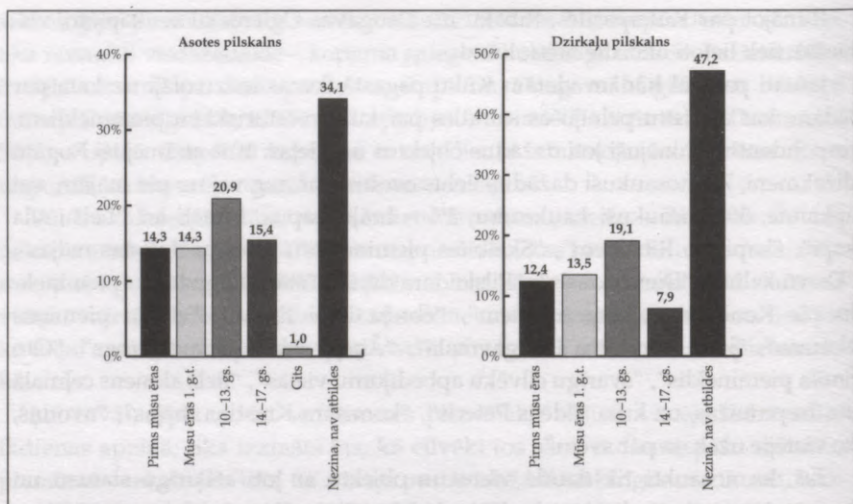
Runājot par Kūkupasiles, Ribāku un Daugavas Oglenieku senkapiem, visbiežāk tiek lietoti oficiālie nosaukumi.

Jautāti par **vēl kādām vietām** Kūku pagastā, kuras iedzīvotāji uzskata par tādām, kas arī būtu pelnījušas saukties par kultūrvēsturiskiem pieminekļiem, respondenti ir minējuši ļoti dažādus objektus un vietas: 10% atzīmējuši Rogāļu dižakmeni, 7% nosaukuši dažādus lielus ozolus, kas aug vai nu pie mājām, vai apkaimē, 5% nosaukuši Laukezeru, 3% – brāļu kapus. Minēti arī "Leišu sila kapi", "kapi pie Ribākiem", "Skalbītes piemineklis", "Kalvju dzimtas mājas", "Dievu kalns", "Dievu krēsls", "Pilsleidara dīķis", "stārķu ligzdas", "piemineklis pie Kondrātiem kara upuriem", "ebreju kapi Pasilē", "ebreju piemiņas akmens", "kara lidmašīna Daugavmalā", "Ābeļu sala", "Silavu krogs", "Oto Šmita piemineklis", "svarīgu cilvēku apbedījumu vietas", "liels akmens ceļmalā aiz Trepmuižas, uz kura sēdējis Pēteris", "komisāra Krastiņa mājas", "avotiņš, ko vietējie uzskata par svētu".

Tas, ka nosaukts tik daudz vietu un objektu ar ļoti atšķirīgu statusu un izmantojumu, varētu liecināt, ka Kūku iedzīvotājiem šķiet svarīgi neaizmirst un uzturēt to vērtīgo un interesanto, kas viņu uztverē tāds ir pagastā un arī tuvākā apkārtnē (ārpus pagasta robežām). Ar daudzām vietām iedzīvotājiem saistās notikumi, kuri tiek paturēti atmiņā un uzskatīti par būtiskiem Kūku pagasta vēsturē, tāpēc arī šīs vietas iedzīvotāji uzskata par senvēstures pieminekļa statusa vērtām, nenodalot senvēsturi no vēstures.

Pētot iedzīvotāju priekšstatus par pagastā esošo pilskalnu un senkapu **senumu** (sk. 2. att. 186. lpp.), to izmantošanas laiku, atklājās, ka labāka informētība ir par pilskalniem. Aptuveni puse respondentu zina, ka Asotes pilskalns izmantots līdz 13. gadsimtam. Daļa aptaujāto (vidēji 12%) gan uzskata, ka pilskalni ir izmantoti vēl 14.–17. gadsimtā. Netika novērota statistiski nozīmīga sakarība starp izpratni par senvēstures pieminekļa izmantošanas laiku un dzīvesvietas attālumu no šī pieminekļa. Tas liecina: pat tad, ja konkrētais kultūrvēsturiskās ainavas objekts atrodas cilvēka dzīves telpā un viņš šo objektu zina un reizēm apmeklē, tas tomēr nevairo cilvēka informētību par šī objekta izmantošanas laiku pagātnē.

Par senkapu senumu lielākajai daļai cilvēku (vidēji 80%) nav priekšstata. No tiem, kas nosaukuši konkrētu laika periodu, biežākā atbilde par Daugavas Oglenieku senkapiem bija, ka tie izmantoti 10.–13. gadsimtā (5% no visiem respondentiem), par Ribāku senkapiem – mūsu ēras 1. gadu tūkstoši (3%), 10.–13. gadsimtā (3%). Par Kūkupasiles senkapiem lielākā daļa (8%) devuši



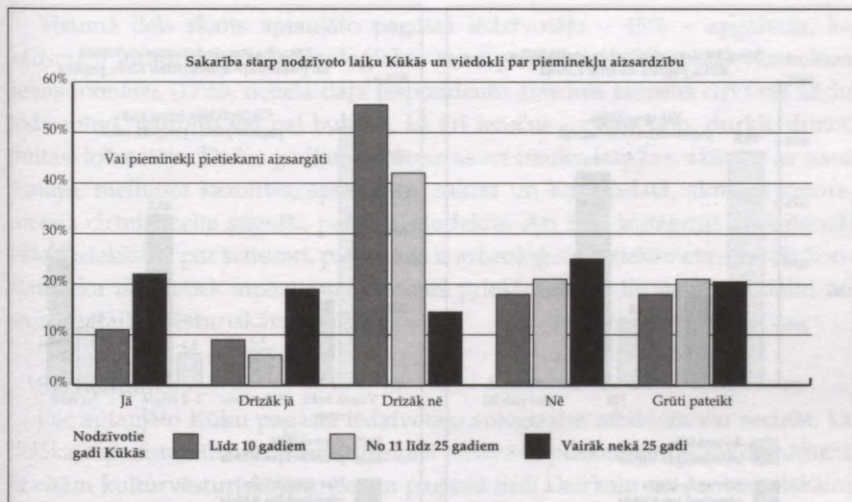
2. att. Pilskalnu izmantošanas laiks

atbildi, ka tie izmantoti pēc 17. gadsimta, 5% respondentu teikuši, ka 10.-13. gadsimtā, 4% – mūsu ēras 1. gadu tūkstoši.

Lai noskaidrotu iespējamo saistību starp informētību par senvēstures pieminekļiem savā pagastā un tur nodzīvoto laiku, respondentiem tika jautāts, **cik gadus viņi dzīvo Kūku pagastā**. Interesanti, ka, pretēji gaidītajam, pagastā nodzīvotajam laikam nav būtiskas pamanāmas saistības ar to, kādus senvēstures pieminekļus respondents zina nosaukt Kūkās, vai viņš tos kādreiz ir apmeklējis, vai viņš zina par to atrašanos valsts aizsardzībā. Vienlīdz labi šīs vietas zina gan respondents, kurš Kūkās nodzīvojis tikai pāris gadu, gan tāds, kurš tur pavadījis vairāk nekā 25 gadus (sk. 3. att.).

Lai izpētītu, kāda loma pagasta senvēstures pieminekļiem ir iedzīvotāju dzīvē, tika noskaidrots, **cik tālu šie objekti atrodas** no respondenta dzīvesvietas. 70 procentiem respondentu līdz Asotes pilskalnam jāiet ilgāk par stundu, 21% – mazāk par stundu. 31% respondentu līdz Dzirkaju pilskalnam jāiet ilgāk par stundu, 36% – no 20 minūtēm līdz vienai stundai, 5% – 10 minūtes vai pat mazāk. 25% respondentu uz šo jautājumu atbildi nedeja.

Attālumu līdz trim intervētāju nosauktajiem senkapjiem nezina aptuveni 67% respondentu. Piektajai aptaujāto līdz Kūcupasiles un Ribāku senkapjiem jāiet mazāk par stundu. Daugavas Oglenieku senkapi atrodas tālāk no vairuma



3. att. Sakarība starp nodzīvoto laiku Kūkās un viedokli par pieminekļu aizsardzību

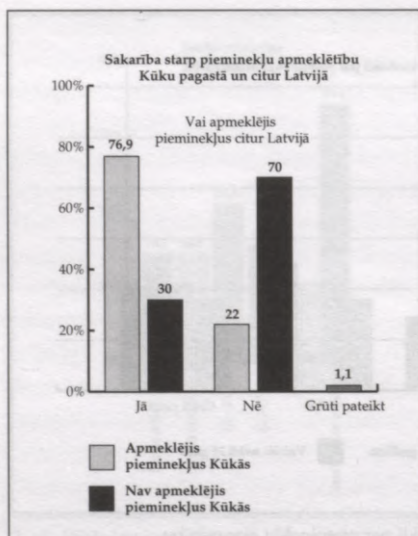
aptaujāto dzīvesvietas (25% respondentu tie ir vairāk nekā stundas gājiena attālumā).

Tātad visumā Kūku pagasta pilskalni un senkapi atrodas diezgan ilga gājiena attālumā no respondentu dzīvesvietas. Tas, ka daudzi nezina, cik tālu atrodas šie senvēstures pieminekļi, varētu nozīmēt, ka viņi nezina to atrašanās vietu vai pašus pieminekļus vispār, jo tie neatrodas tuvākajā apkaimē, ko cilvēki ir apzinājuši ikdienas gaitās.

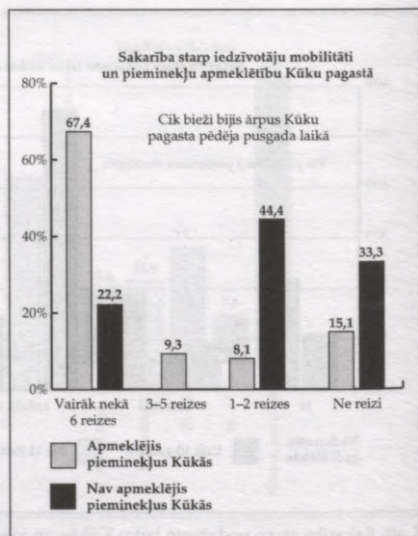
Vismaz vienu no pagasta senvēstures pieminekļiem kaut reizi ir **apmeklējuši** 90% respondentu. Pēdējo reizi 51% no viņiem ir bijuši Dzirkāju pilskalnā, 38% – Asotes pilskalnā, 5% apmeklējuši Ribāku senkapus, 2% – Baznīckalnu, pa vienam procentam – Pasiles un Daugavas Oglenieku senkapus.

No tiem, kuri nav apmeklējuši nevienu senvēstures pieminekli Kūku pagastā, lielākā daļa nav apmeklējuši nevienu senvēstures pieminekli arī citviet Latvijā (sk. 4. att. 188. lpp.), un šiem respondentiem ir raksturīga zemāka mobilitāte arī ikdienā. Savukārt tā aptaujāto daļa, kurai ir augstāka mobilitāte, biežāk ir apstiprinājusi, ka kaut reizi ir apmeklējusi kādu no senvēstures pieminekļiem (sk. 5. att. 188. lpp.).

Visbiežākie nosauktie iemesli, kādus respondenti minējuši vietas vai objekta apmeklējumam, ir: vēlme apskatīt šo senvēstures pieminekli (30%), skolas



4. att. Sakarība starp pieminekļu apmeklētību Kūku pagastā un Latvijā



5. att. Sakarība starp iedzīvotāju mobilitāti un pieminekļu apmeklētību Kūku pagastā

organizēts apmeklējums (25%), sanāk iet šai vietai garām, šķērsot to, dodoties kaut kur citur (22%).

Puse respondentu – 52%, pēdējoreiz apmeklējot senvēstures pieminekli, tur bija nokļuvusi ar automašīnu, savukārt 36% gājuši ar kājām. Lielākā daļa jeb 44% tur bijusi kopā ar ģimeni, 16% – ar draugiem vai kaimiņiem, 15% – vieni paši.

74% respondentu apmeklētā senvēstures pieminekļa teritorijā bija ievērojuši norādi, zīmi par pieminekļa atrašanos, bet 20% tādu norādi nebija redzējuši. 96% no visiem respondentiem uzskata, ka šādas norādes pie senvēstures pieminekļiem ir nepieciešamas.

Aptuveni trešdaļa (33%) respondentu zina, ka Kūku pagastā esošie kultūrvēstures pieminekļi tiek **aizsargāti**. Gandrīz puse aptaujāto domā, ka senvēstures pieminekļu aizsardzība viņu pagastā kopumā ir nepietiekama (47%), kurpreti aptuveni trešdaļa (32%) to atzīst par visumā pietiekamu. Novērojama sakarība – tie respondenti, kas Kūkās nodzīvojuši mazāku laiku, situāciju pieminekļu uzturēšanas un aizsardzības jomā vērtē kritiskāk, nekā tie, kas tur dzīvo jau vairāk nekā 25 gadus.

Visumā liels skaits aptaujāto pagasta iedzīvotāju – 45% – apgalvoja, ka kādreiz ir atraduši kādu **arheoloģisku, senu priekšmetu**. Visbiežāk nosauktas senas monētas (17%), neliela daļa respondentu atraduši akmens cirvi vai kādu lodi, mīnu, patronu vai pat bumbu, kā arī ieročus – piemēram, durkli, dunci, bultas, ložmetēju. Dažos gadījumos atrastas arī trauku lauskas, akmens ar senu fosiliju, melhiora karotītes, sprādzītes, saktas un koka adata, akmens āmurs, metāla cirtnis, zelta stieniši, pakavs, gludeklis. Arī šajā jautājumā atklājās cilvēku priekšstati par senumu, par to, kas ir arheoloģisks priekšmets – varēja konstatēt, ka īsti netiek atpazīti senvēstures priekšmeti un tie netiek nodalīti no jaunāku laiku vēsturiskām reālijām.

Secinājumi

Pēc aptaujāto Kūku pagasta iedzīvotāju sniegtajām atbildēm var secināt, ka lielāka atpazīstamība kultūrvēsturiskajā ainavā ir pilskalniem – salīdzinājumā ar citām kultūrvēsturiskajām vietām pagastā tieši Dzirkaļu un Asotes pilskalni ir apmeklēti biežāk un vairāk, respondenti zina, cik tālu tie atrodas no viņu dzīvesvietas, ir informēti par objekta aizsardzības statusu, izsaka viedokli par pilskalna izmantošanas laiku un vecumu. Šķiet, tas varētu būt saistīts ar pilskalna vizuālo akcentu ainavas reljefā iepretim Kūkupasīles, Ribāku un Daugavas Oglenieku senkapu salīdzinoši mazāk izteiksmīgajai lokalizācijai vidē.

Daļa respondentu nesaredz atšķirību starp senvēstures un dabas pieminekļiem, tāpat vairāki intervējamie pie senkapiem pieskaita arī jaunāku laiku, tostarp mūsdienās funkcionējošas kapsētas. Iespējams, ka daļa mūsdienu kapsētu ir izmantotas ilgāku laiku un tām varētu būt arī zināma arheoloģiska nozīme.

Vērojams, ka lielākā daļa respondentu nezina vai neatšķir vēsturiskos laikmetus, nenodala senvēstures pieminekļus un liecības no jaunāku laiku vēstures piemiņas vietām un reālijām. Līdz ar to par zināmu anketas trūkumu uzskatāms tajā dominējošais vārdu salikums “senvēstures pieminekļi”, kuru neliela daļa respondentu uztvēra pat jēdzieniski šaurākā nozīmē – pieminekļus kā piemiņas zīmes.

Līdz šim šāda veida kultūrsocioloģiskas aptaujas citur Latvijā nav veiktas, tāpēc pagaidām vēl nevar konstatēt, vai iegūtie rezultāti un secinājumi ir raksturīgi konkrēti Kūku pagastam un vai tiem ir kāda lielāka, vispārinoša nozīme. To varētu atklāt nākamie pētījumi.

Literatūra

1. Brastiņš, E. *Latvijas pilskalni. Latgale*. Rīga : Pieminekļu valde, 1928, 14.–15., 18.–19. lpp.
2. Green, S.B. and N.J. Salkind. *Using SPSS for the Windows and Macintosh : Analyzing and Understanding Data*. 3rd ed. Upper Saddle River, NJ : Prentice Hall, 2003.
3. Kromrey, H. *Empirische Sozialforschung. Modelle und Methoden der standardisierten Datenerhebung und Datenaswertung*. 9. korr. Aufl. Opladen : Leske+Budrich Verlag, 2000.
4. *Latvijas PSR arheoloģija*. Rīga : Zinātne, 1974, 327 lpp.
5. [Pāvuliņa, K.] Krustpils. Grām.: *Latvju raksti*. 2. sēj. Rīga, [1932], 4.–10. lpp.
6. Punch, K.F. *Introduction to Social Research. Quantitative and Qualitative Approaches*. London : Sage, 1998.
7. Rachad, A. *Interpreting Quantitative Data with SPSS*. London : Sage, 2003.
8. Rubine, A. *Jēkabpils rajona Kūku pagasts*. [B.v.], 1999, 13.–16. lpp. (A. Rubines apkopojums par pagasta senvēsturi ir bez atsaucis pārņemts no J. Urtāna 1990. g. 23. augusta publikācijas.)
9. *The Survey Kit*. Vol. 1. *The Survey Handbook* / A. Fink; vol. 2. *How to Ask Survey Questions* / A. Fink; vol. 3. *How to Conduct Self-administered and Mail Surveys* / L.B. Bourque and E.P. Fielder; vol. 4. *How to Conduct Interviews by Telephone and in Person* / J.H. Frey and S.M. Oishi; vol. 5. *How to Design Surveys* / A. Fink; vol. 6. *How to Sample in Surveys* / A. Fink; vol. 7. *How to Measure Survey Reliability and Validity* / M.S. Litvin; vol. 8. *How to Analyse Survey Data* / A. Fink; vol. 9. *How to Report on Surveys* / A. Fink. London : Sage, 1995.
10. Urtāns, J. Senvēstures pieminekļi Kūku pagastā. *Brīvā Daugava* (Jēkabpils). 1990, 23. aug.
11. Urtāns, J. Dzirkāju pilskalns. (Izraksti no dienasgrāmatas, 1996. un 1997. gads). *Labietis*. 95. burtn., 1998, 3456.–3461. lpp.
12. Urtāns, J. Dzirkāju pilskalns. (Izraksti no dienasgrāmatas, 1997. gada beigās un 1998. gads). *Labietis*. 97. burtn., 1999, 3549.–3552. lpp.
13. Urtāns J. Dzirkāju pilskalns. (Izraksti no dienasgrāmatas, 1999. gads). *Labietis*. 99. burtn., 2000, 3654.–3658. lpp.
14. Urtāns, J. Dzirkāju pilskalnā. (Izraksti no dienasgrāmatas, 2000. gads). *Labietis*. 101. burtn., 2001, 3757.–3760. lpp.

15. Urtāns, J. Dzirkāju pilskalns. (Izraksti no dienasgrāmatas, 2001. gads). *Labietis*. 103. burtn., 2002, 3853.–3857. lpp.
16. Urtāns, J. (sast.). *Ko dzied un stāsta Kūkās*. Rīga : Apgāds "Mantojums", 2004, 112 lpp.
17. Valsts aizsargājamo kultūras pieminekļu saraksts. *Latvijas Vēstnesis*. Nr. 369/372, 1998. (Nr. 910–914).
18. Vijups, A. Aizvēstures jēdziena terminoloģija un tās attīstība latviešu valodā. *Latvijas Vēsture*. Nr. 4, 1999, 38.–49. lpp.
19. Отчет Императорской Археологической комиссии за 1893 год. Санктпетербург, 1895, с. 16–17. (Pēc: Ciglis, J. un A. Rādiņš. *Ludzas Odūkalna kapulauka katalogs*. Rīga : Latvijas Vēstures muzejs, 2002, 235 lpp.)
20. Шноре, Э.Д. Асотское городище. Рига : Изд-во Академии наук Латв. ССР, 1961. (Материалы и исследования по археологии Латвийской ССР, 49–54.)

Liene Ozoliņa, Juris Urtāns, Ieva Vītola Archeological Places in the Viewpoint of the Inhabitants of Kūku Parish

Summary

There are five archeological monuments that are under the state protection in Kūku parish of Jēkabpils district: Dzirkāju hillfort with a settlement and Church (Baznīcas) hill, Asotes hillfort with a settlement, the ancient burials of Daugavas Oglenieki, Ribāki and Kūkupasile.

In the summer of the year 2003 a culture sociological survey was carried out in order to study how well informed the inhabitants of the parish are about the cultural-historical sites, what their attitudes towards the meaning of the cultural-historical sites are, what their personal experience related to those places is.

According to the answers given by the inhabitants of Kūku parish, it can be concluded that hill forts are recognized more in the cultural-historical landscape. Compared to other cultural-historical places, Dzirkāju and Asotes hillforts are visited more frequently. The respondents know how far they are located from their dwelling-places; the respondents are informed about the protection status of the object as well as have their opinions about the period when hill

forts were active and what their age is. Presumably, it can be related to the visual notability that hill forts have in the landscape, unlike Kūkupasiles, Ribāku, and Daugavas Oglenieku ancient graveyards, which possess a relatively less expressive localization in the landscape.

Part of the respondents do not perceive the difference between ancient and natural sites. Likewise, a few interviewees regard as ancient graveyards the ones that are from more recent periods, as well as those functioning nowadays. Possibly, part of the present-day graveyards have been used for longer time and might have some archeological significance.

It could be observed that the majority of the respondents do not know or do not distinguish historical periods, do not differentiate ancient-historical monuments and testimonies from the places of historical memory of more recent ages. Thus, a phrase "ancient-historical monument" might be considered as a certain drawback of the questionnaire as several respondents perceived it in a conceptually narrower meaning – monuments as sights for commemoration.

GATIS OZOLIŅŠ

TOTĒMISMS AUSTRĀLIEŠU TRADICIONĀLAJĀS KULTŪRĀS

Par lielāko daļu austrāliešu tradicionālo kultūru mūsdienās jārunā pagātnes formā. Daudzas no tām izzudušas, nesagaidot savus pētniekus. Vēl atlikušajās Eiropas koloniālās politikas iespaidā notikušas būtiskas sociālās un kultūras dzīves pārmaiņas. Reti kura kultūra saglabājusi savu tradicionālo dzīvesveidu un teritoriju. Austrāliešu "atklāšana" bijusi traģiska pašiem austrāliešiem: viņi zaudēja savu, no Sapņu laiku (mītiskās pagātnes, Zelta laikmeta) totēmiskajiem senčiem mantoto zemi un kultūru un pārvērtās par rezervātu iemītniekiem un eksotiskiem mediju eksponātiem.

Būtiskās pārmaiņas austrāliešu tautu dzīvesveidā radīja virkni negatīvu procesu. "Baltās Austrālijas" politika līdz pat 20. gadsimta 60. gadiem uzskatīja "melnos austrāliešus" par otrās šķiras cilvēkiem. Austrālijas valdības 1967. gadā pieņemtais lēmums par pilsoņtiesību piešķiršanu "melnajiem austrāliešiem" un mēģinājumi tos adaptēt tradicionālajā dzīvesveidā un teritorijā daudzos gadījumos neradīja gaidīto pozitīvo efektu. Austrālijas pirmiedzīvotāji, kas koloniālās politikas dēļ bija zaudējuši savu saikni ar zemi un kultūru, vairs nespēja atgriezties pie senā dzīvesveida krūmāju ēnā, "pilsētas piepildījās ar piejaucētiem ļaudīm, kas vairs nespēja dzīvot bušā, gribēja smēķēt, dzert un ģērbties kā baltie, bet bieži vien nebija tam visam gatavi. Viņiem ierādītos rezervātos, tālu projām no senajām medību vietām un svētvietām, valdīja netīrība un nabadzība, bet joprojām notika iniciācijas ceremonijas un tika izgatavoti bumerangi." [10, 29]

Šķiet, ka mūsdienu "melno austrāliešu" kultūra pamatā ir sarežģīts veidojums, kurā vēl daži saglabātie Sapņu laiku kultūras elementi mijas ar Rietumu civilizācijas ieviestajiem tikumiem un netikumiem. Austrāliešu tradicionālā kultūra vēl joprojām tiek konvertēta Rietumu kultūras jēdzienos un simbolos, un nekas neliecina, ka kādreiz būs savādāk.

Traģiskā nots austrāliešu tradicionālo kultūru liktenī nemazina daudzo grāmatu un zinātnisko pētījumu nozīmi. Liecības par kādreiz eksistējušām

austrāliešu sabiedrībām var atrast koloniālo ierēdņu, misionāru, ceļotāju aprakstos vai kādai kultūrai veltītos speciālos zinātniskos pētījumos, tomēr daudzas austrāliešu kultūras tā arī palikušas nezināmas, un to kultūru rekonstrukcija, šķiet, vairs nekad nebūs iespējama.

Austrāliešu kultūru elementi rosinājuši vairāku ievērojamu pētnieku koncepcijas gan par kultūras izcelsmi, gan par atsevišķu kultūras sociālo un reliģisko institūtu (piemēram, totēmisma, laulību, klanu organizācijas) vēsturi, gan arī par domāšanas attīstību. Tā, piemēram, austrāliešu tradicionālās kultūras studijas ir pamatā izmaiņām Dž.Dž. Freizera (*Frazer*) sniegtajā totēmismu izcelsmes skaidrojumā. Gan 1899. gadā postulētās "magiskās ekonomikas (intīciuma)" teorijas, gan 1905. gadā pamatotās reinkarnācijas koncepcijas pamatā ir Freizera lasītais par Centrāluaustrālijas sabiedrību kultūru [4, 127–129]. Arī L. Levi-Brila (*Lévi-Bruhl*) preloģiskās domāšanas koncepcijas pierādījumi meklēti galvenokārt Centrāluaustrālijas iedzīvotāju kultūrās [18]. Nenoliedzams ir Centrāluaustrālijas etnoloģisko datu iespaids uz Z. Freida grāmatu "Totēms un tabu" [3].

Šī raksta mērķis ir pāršķirt dažas "Vecās Austrālijas" kultūras lappuses, sevišķu uzmanību veltot totēmismam, kas tradicionāli tiek uzskatīts par austrāliešu sabiedrību tradicionālās kultūras ģenēzes avotu. Kaut kādā mērā tas ir mēģinājums atgriezties Zelta laikmetā (Sapņu laikos) un ilūzija par kādreiz eksistējušas (un jebkuras) kultūras vērtību pasaules kultūru kontekstā.

Agrīnie austrāliešu kultūras pētnieki (B. Spensers (*Spencer*), F. Gillens (*Gyllen*), A.V. Hovits (*Howitt*), K. Strēlovs (*Strehlow*), K. Langlo-Pārkere (*Langlo-Parker*) u.c.), balstoties uz plašiem lauka pētījumu materiāliem, interpretēja totēmismu kā austrāliešu tradicionālo sabiedrību fundamentālu struktūrējošu sistēmu, kas ģenerē būtiskākos reliģiskās un sociālās dzīves fenomenus. B. Spensers iedibinājis uzskatu, ka totēmiskā reliģija ir visu austrāliešu kulta darbību un sociālo struktūru avots, tā manifestē sociālās grupas sevišķo saistību ar kādu dabas fenomenu (augu vai dzīvnieku sugu, parādību vai priekšmetu), kas ir arī šīs grupas apzīmējums; viņš arī uzskatīja, ka totēmisma pamats ir tautas ekonomiskās intereses, vēlme rūpēties par pārtikā lietojamo augu un dzīvnieku auglību [12].

Gan B. Spensers un F. Gillens, gan A.V. Hovits lielu uzmanību pievērsuši totēmu vairošanas rituāliem (intīcioms) un pārejas rituāliem (iniciācija). Intīciuma un iniciācijas rituāli visciešāk saistīti ar totēmismu, jo apstiprina sociālo grupu solidaritāti, saikni ar mītiskās vēstures notikumiem un mantojumu (mītoloģija,

folklorā), ar visu apkārtējo dabu, veidojot vienotu totēmisko pasaules ainu. Agrīnie austrāliešu sabiedrību pētnieki šos rituālus uzskatīja par reliģiskās, garīgās, sociālās un ekonomiskās dzīves avotu, tādējādi totēsmā akcentējot rituālo darbību īpašo sociālo nozīmi.

Termins "totēmiskie mīti" ir nosacīts un patvaļīgs. Austrāliešu apziņā neveidojas specifiska "totēmisko mītu" sadaļa kopīgajā svēto mītu mantojumā. Svētos mītus dažkārt ir visai sarežģīti nošķirt no ikdienas stāstījumiem, jo no austrāliešu viedokļa svētumam ir dažādi līmeņi. Dabā un kultūrā parādības, objekti, personas neveido divas savrupas grupas, no kurām viena būtu tikai sakrāla, bet otra – profāna. "Svētuma daudzums" dažādās parādībās (objektos, personās) ir atšķirīgs. Tas nozīmē, ka E. Dirkhema ieviestais [1] un M. Eliades [2] popularizētais viedoklis par sakrālo un profāno tikai daļēji sasaucas ar austrāliešu svētuma izjūtu.

Dziesmas vai stāstījuma svētums ir atkarīgs no vietas un laika, kad to izpilda. Mītiskais stāsts, kas tiek dziedāts, stāstīts vai inscenēts ceremoniju laikā un sakrālajos centros, ir sakrālāks par to, ko stāsta vakarā pie ugunsкура, lai arī saturiski tie var gandrīz neatšķirties. Protams, ka ceremoniju laikā svētie mīti iegūst arī vēl citas atšķirīgas pazīmes, kas tos nodala no ikdienas stāstījumiem: bieži vien to stāstīšanai izmanto speciālu valodu un īpašus svētos vārdus, ko ikdienā nelieto un kurus zina tikai atsevišķas personas; svētie mīti tiek papildināti ar būtisku informāciju, ko nedrīkst uzzināt neiniciētie, svētie mīti interpretē mītiskās vēstures notikumus, atklāj simbolu nozīmi u.c.

Viens un tas pats svētais mīts var tikt reprezentēts vairākos formātos: kā dziesma ceremoniju laikā, kā dejas svētajos reliģiskajos centros, kā vienkāršs izkaidējošs un pamācošs stāsts. Svētajiem mītiem ir divas versijas: ezoteriskā (tikai iniciētajiem zināmā, slepenā) un eksoteriskā (svēto mītu versija sievietēm un bērniem). Tā kā rituāli parasti ir laika ziņā ļoti izstiepti, tad, piemēram, iniciācijas veicējam svētums atklājas vai tiek atklāts pakāpeniski, tikai veicot pilnu iniciācijas ciklu, kura laikā persona uzzina visu par to, kas veido sociālās grupas svētumu [15, 303–306].

Daudzi austrāliešu mīti tiek izteikti dziesmās, kuras izpilda vīriešu ceremoniju laukumos vai svēto rituālu laikā. Dziesma (mīts) vienmēr ir plašāka cikla sastāvdaļa un ārpus tā nav izprotama. Ir divu grupu dziesmas: tādas, kuras mantotas no mītiskajiem senčiem, un tādas, kas sacerētas tagadējos laikos, kurām ir autors, kas dziesmu saņēmis sapnī no sava totēmiskā gara vai palīga. Sevišķa nozīme ir tiem stāstījumiem, kas tiek nodoti no paaudzes uz paaudzi.

Uzskata, ka tie radīti tālā senatnē. Tajos stāstīts galvenokārt par Sapņu laiku senčiem, gariem, lai gan atsevišķi stāstījumi ataino reālu senču dzīvi, kurus teicējs "ievietojis" Sapņu laikos. Šādi stāstījumi ir ārkārtīgi daudzveidīgi, tie apaug ar dažādām epizodēm, taču nozīmīgākā daļa ir stabila un nemainīga, kas arī ir stāsta svētuma kodols. Austrālieši ir pārliecināti, ka tagadējo cilvēku dzīvesveidu ir radījuši mītiskie Sapņu laiku senči. Tā kā mītiskie senči ir mūžīgi un nemirstīgi, nemainīga ir arī viņu iedibinātā kārtība. Austrālieši uzskata, ka mīti ir pareizas un nepareizas rīcības piemēri, tie atklāj to, kas ir svēts. Taču savdabīga ir Sapņu laiku senču rīcības vērtējuma koncepcija, jo viņu darbība bieži vien ir klajā pretrunā ar austrāliešiem pierasto. Par antisociālu un nepareizu rīcību mītiskie senči nekādu sodu parasti nesaņem. Austrālieši uzskata: lai arī senči ir "likumdevēji", tie atrodas ārpus likuma un viņu rīcība ir "normāla", jo viņi nav saistīti ar tām morāles normām un to izturēšanās veidu, kas nosaka parasta cilvēka uzvedību. Atrašanās ārpus likuma ir varenības un svētuma pazīme [15, 256].

Tomēr nevajadzētu iedomāties, ka austrālieši stāstīja tikai svētos mītus. Ir daudz ikdienas stāstījumu, kurus pauda vakarā pie uguns un kuros atainojās stāstītāja dzīves pieredze, sapņi. Šie stāsti bija izklaidējoši, uzjautrinoši, skumji, pamācoši. Mūsdienu izpratnē tā ir folklorā. Tas pierāda, ka paraleli pastāv gan mītoloģiski teksti, gan folkloras teksti. Folklorai nebūt nav jāseko aiz mītoloģijas, lai arī daudzu ikdienas stāstījumu pirmavots ir svētie mīti. Kaut kādā mērā folklorā ir svētā mītiskā mantojuma eksoteriskais variants, vienkāršāks, saprotamāks un ne tik sakrāls, kā tie teksti, kas tiek stāstīti reliģisko ceremoniju laikā.

Zinot svēto jeb totēmisko mītu saturu, var izprast austrāliešu priekšstatus par totēmismu. Totēmisms austrāliešus apvieno ar dabas spēkiem, to izpausmēm, ar augiem un dzīvniekiem, jo, pēc viņu domām, cilvēki un daba ir dzīvības un eksistences avots. Cilvēki un dabas pasaule ir savā starpā cieši saistīti, tie nevar pastāvēt savrupi. Daba rada cilvēku, un cilvēks rada dabu. Šī ideja mūs ievied austrāliešu kultūras pasaulē un domāšanas veidā, bet pašos austrāliešos tā rada ticību saviem spēkiem, neraugoties uz visām dzīves grūtībām, kuru avots galvenokārt arī bija daba, tās stihijas.

Austrālieši uztver dabu ne tikai kā pārtikas un ūdens avotu, bet arī kā spēku, kas viņus pasargā no briesmām un dod norādes par turpmāko dzīves virzību. Gandrīz katrai reljefa īpatnībai ir kāda mītoloģiska asociācija. Varētu arī teikt, ka austrāliešiem daba ir mūžīga. Tajā saskatāma pagātne: dabā redzamas Sapņu laiku mūžīgo un vareno būtņu takas un ceļi, viņu darbības un atpūtas vietas:

avoti, ezeri, klintis, akmeņi, aizas, upju ielejas utt. Dabā ir arī tagadne un nākotne – austrāliešu mūžīgā iešana pa šiem mītisko laiku totēmisko senču klejotumu ceļiem. Iet tagadnē – tas nozīmē pārvietoties ne tikai pa zemi, vācot pārtiku, bet arī pa mītiem, apgūstot vēsturi, tradīcijas, morāles normas un dzīvesveidu.

Austrāliešu totēmismā viss ir cieši saaudies un sinkrēts, tas ir apzīmējums vienīgajam patiesi iespējamam cilvēku un dabas sadzīvošanas modelim. Totēmisms, ja tā var izteikties, ir “ekoloģiska filosofija”. Austrāliešiem totēmisms ir dabas un dzīves, pasaules un cilvēku uztveres veids, apzīmējums priekšstatiem, kuru būtība ir rast un saglabāt saikni starp visiem pasaules elementiem: totēmiskajiem senčiem, dievībām, mītiskajiem varoņiem, dzīvniekiem, augiem, debesu ķermeņiem, cilvēkiem, rituāliem utt. Šo cilvēku un dabas radniecību, “mūžīgo saistījumu” spilgti atklāj austrāliešu totēmiskie mīti.

Austrāliešu totēmiskajos mītos stāstīts par notikumiem Sapņu laikos, kad senči savos klejojumos radīja zemi, tās virsmu (ūdeņus, klintis, upes, strautus), debesu spīdekļus, cilvēkus, dzīvniekus, putnus un augus, tiem raksturīgās iezīmes, ieviesa laulību likumus, morālos principus, iemācīja rīkoties ar uguni un gatavot ēdienu, izgatavot darbarīkus, rotaslietas, mūzikas instrumentus un rituālu piederumus.

Sapņu laiku senči ir dīvainas būtnes, no mītu satura ir diezgan sarežģīti izsecināt, vai tie ir bijuši dzīvnieki vai cilvēki. Parasti senči tiek attēloti zooantropomorfiskā veidolā, un pāreja no dzīvnieka veidola cilvēkā, kā arī otrādi, ir viegla un dabiska. Totēmiskie mīti parasti beidzas ar to, ka senči atstāj zemi, vai nu tajā ieejot, vai pārtopot par kādu dabas objektu – klinti, zvaigznāju, koku, aizu, ūdenskritumu, diķi utt. Visas šīs vietas austrāliešiem ir svētas, tie ir totēmiskie centri, ko aprūpē un apsargā šī totēma piederīgie. Tātad austrālietis var redzēt sakrālo, tuvojies tam, tas atrodas uz viņa zemes, tas iesaista viņu vēsturē, jo ar katru totēmisko centru saistīta virkne mītu, kas ir attiecīgajam totēmam piederīgo īpašums, viņu garīgais mantojums. Austrālietim sakrālais ir pieejams visdažādākās izpausmēs un “devās”, tas nav kaut kas tāls, neiegūstams, nodalīts no cilvēku pasaules.

Spilgts sakrālā klātbūtnes piemērs ir t.s. arantu “ieņemšanas totēmisms”, ko plaši aprakstījuši B. Spensers un F. Gillens [12]. Arantu mitoloģija vēsta, ka Sapņu laikos totēmiskie senči, klejodami pa zemi, dažādās vietās – parasti akmeņos, klintīs, aizās, ezeros, diķos, kokos utt. – ir atstājuši cilvēku dvēseles

(*ratapas*). Ja šādām vietām tuvojas jaunas un precētas sievietes, tad šīs “bērnu dvēselītes” var ieiet sievietes ķermenī un to apaugļot. Piedzimušais bērns būs piederīgs pie totēma, kas mītos saistīts ar šo vietu. Šāda totēmisma forma nekur citur pasaulē nav fiksēta, tā sastopama tikai pie Centrālausttrālijas arantiem. Aranti uzskatīja, ka cilvēka dvēsele, tam mirstot, atgriežas atpakaļ šajās mūžīgajās dvēseļu mājvietās, lai atkal gaidītu jaunu iemiesošanos.

Ārņemlendas austrāliešiem mītiski vēsturiskā mantojuma kodolu veido stāstījumi par Sapņu laiku varoņu klejojumiem, radišanas un likumdošanas darbību. Tā Rietumausttrālijas austrumos dzīvojošo ngadadjaru un julbaru tautu ezoteriskā pirmlaiku mīta centrālie tēli ir varoņu pāris Vati Kutjari. Tie ir divi vīri – Kurukadi un Numbu, kurus saista radniecība, jo viens no viņiem bija apprecējis otra māsu. Vecākais – Kurukadi – bija prasmīgs ķenguru mednieks, savukārt Numbu labprātāk uzturējās nometnē un bija ļoti kūtis. Abi vīri ieradās no Jaburas – tālas zemes rietumos, kas atradās pie Derlotas ezera. Klejodami pa Rietumausttrālijas centrālajiem tuksnešainajiem apgabaliem, kādā atpūtas vietā, Panatapijā, viņi ar akmens nažiem pārgrieza sev vēnas. No asinīm, kas izplūda no Vati Kutjari vēnām, radās sarkanā okera zemes slānis. Tad viņi devās tālāk caur Lalbitas smilšaino pakalnu zemi līdz nonāca Kanbā. Tur viņi veica savu pēcnācēju kulta dzīvei ļoti nozīmīgu darbu: ar akmens nazi no cieta koka izgrieza divus dēlišus – inmas, kas vizuāli un funkcionāli līdzīgi Centrālās Austrālijas arantu tautas pasauleslavenajām tjuringām. Mūsdienās austrālieši lokalizē inmas debesīs (Piena Ceļā).

Inmu izgriešanu un atstāšanu Kanbā var uzskatīt par vissvarīgāko Vati Kutjari veikumu, jo inmas ir galvenie rituālie priekšmeti iniciācijā – tās laikā inmas stateniski iesprauž apaļā nolīdzinātā laukumā. Vecie vīri nostājas aplī ap inmām un stāsta iniciējamajiem mītu par Vati Kutjari, īpaši akcentējot to, ka viņi ir inmu veidotāji, iemācījuši pareizi rīkoties ar tām un ka Vati Kutjari ir “ceļa rādītāji”. Rituāla dalībnieki dzied tās pašas dziesmas, kuras dziedāja abi vīri pirmlaika klejojumos, grezno savus ķermēņus ar dūņām un asinīm. Kanba, pateicoties tās sevišķajai nozīmei mītā, kļūst par vienas lokālās grupas īpašumu un totēmisko centru. Viens no mīta teicējiem uzskatīja Vati Kutjari par saviem mantotajiem totēmiem, jo viņa tēvs bija inma ceremoniju īpašnieks, savukārt viņa personīgais totēms bija kāda baložu suga.

No Kanbas abi vīri devušies tālāk uz Pinmalu, kur viņi pirmo reizi izveidoja ķenguru ķeršanai domātas lamatas. Ejot vēl tālāk uz austrumiem viņi sastapa kādu pirmlaika cilvēku, ar bumerangu nogalināja ērgļvanagu un izveidoja

divas klinšu alas. Vēlāk viņi konstruēja divas krustveida ierīces, kuras, viltas pa zemi, izveidoja plašu līdzēnas zemes joslu. Paveikuši šīs radošās darbības, viņi devās uz austrumiem (vai uz debesīm), kur dzīvo vēl šodien. Ngadadjari un julbari par Vati Kutjari tālāko dzīvi neko vairāk nezina [9, 46–47].

Njiginu tautas (dzīvo pie Ficrojas upes Kimberlijas plato Ziemeļrietumaustrālijā) mītiski vēsturiskajā mantojumā nozīmīgs varoņu pāris ir brāļi Jalgi un Vindinbigi. Atšķirībā no Vati Kutjari Jalgi un Vindinbigi ir mazāk antropomorfizēti – viņus uzskata par divu ķirzaku sugu terioantropomorfem senčiem. Jalgi un Vindinbigi ieradās Kimberlijā no dienvidiem un klejoja pa to *bugarara* (mītiskais pirmlaiks) laikā. Viņu klejojumu maršrutu var precīzi iezīmēt kartē. Ieradušies no tālajām un nepazīstamajām dienvidu zemēm, viņi gar Ficrojas upi šķērsoja Kimberlijas plato un uzkāpa Leopolda kalna virsotnē. Brāļi apmeklēja zemes, kur dzīvoja ungariņu un karadjeri tautas, bet pēc tam viņu pēdas pazūd nebūtībā. Brāļiem piederēja svētās ierīces bulivani (līdzīgas inzmām un tjurinģām). Ar to palīdzību viņi paveica lielāko daļu savu radošo darbu. Ficrojas upes stepē viņi radīja vairākas ūdens ņemšanas vietas, palīdzēja ērgļvanagam izveidot ligzdu. Ar bulivaniem viņi izveidoja visu pirmlaika pasauli, piešķirot dabas objektiem veidolu un vārdu. Piemēri ilustrē abu brāļu terioantropomorfo dabu, jo viņi piedalās ne tikai cilvēkiem, bet arī dzīvniekiem nozīmīgu zemes lietu radīšanā. Bulivaniem, līdzīgi kā inzmām un tjuringām, piemīt svētums, un tie ir apveltīti ar milzīgu neizsīkstošu radošo spēku. Bulivanus brāļi atstāja totēmiskajos centros, lai ar to palīdzību lietas varētu pilnīgot, piešķirt tām pabeigtību.

Jalgi un Vindinbigi apmeklētās vietas ir ūdens atradnes, kā arī djalnga, t.i., austrāliešu totēmiskie centri. Ar katru djalngu saistīta viena vai vairākas augu vai dzīvnieku sugas, kas ir “djalnga totēmi”. Kā atzīmē H. Petri, ir visai grūti noskaidrot, kā veidojusies šāda konstanta sugas un djalnga vietas saistība. Tikai dažreiz mītā pamatota šīs saistības rašanās. Piemēram, par Dzjirkali djalngu – šo visā Ārņemlandas ziemeļrietumu daļā pazīstamo tautu pulcēšanās vietu Ficrojas krastā – ir teikts: tad, kad Jalgi un Vindinbigi nonāca Mangalu zemē, viņi sastapa savvaļas tītaru un deva tam slepenu vārdu Vinaro. Tā veidojās saikne starp Dzjirkali djalngu un savvaļas tītaru, kas turpmāk tiek saistīts ar šo totēmisko centru un uzlūkots par totēmisku dzīvnieku.

Njigini uzskata, ka djalnga vietās atrodas *rai* – neredzami pirmseksistences garabērni. Tos sapnī “atrod” tēvs, bet vēlāk mātes miesās tie pārvēršas par istiem bērniem. Garabērnu ideju njigini saista ar īpašu noslēpumainu spēku –

pidamara, kas uzturās djalnga vietās un rituālajos vairošanas centros, kurus norobežo akmens krāvumi. Pidamara liekot augt dzīvniekiem un augiem, mīklainā veidā tie ir saistīti arī ar *rai* garabērniem. Tuvāk gan šo saikni nĳigini neraksturo, taču viņi nepiekrīt citviet Austrālijā fiksētam priekšstatam, ka garabērnus totēmiskajos centros atstājuši totēmiskie senči vai mītiskā Varavīksnes Čūska. Skaidrs ir tikai tas, ka pidamara ir pārgarīga vara, kas saista mītisko pagātni un tagadni, apdvēseļo visu pasauli, atstājot dziļu ietekmi uz cilvēku dzīvi, augu un dzīvnieku pasauli. Būtiski atzīmēt, ka austrālieši nešķir totēmiskos un vairošanas centrus. Arī nĳiginu mītā tie ir saistīti un tos apdzīvo vienādas substances būtnes – pidamaras [turpat, 47–50].

Badiem (Dampīra zemes ziemeļos) svētā tautas mantojuma nozīmīgākā figūra ir Djamara. Viņš ieradies no Gulbja raga pašos Dampīra zemes ziemeļos un gar piekrasti devies uz dienvidiem. Pēc vienas versijas, viņa pēdas pazūd Lielajā Smilšu tuksnesī, pēc citas versijas – viņš devies uz ziemeļaustrumiem un vēl mūsdienās dzīvojot Darvinas apkaimē. Dampīra zemes balto smilšu piekraste tiek uzskatīta par Djamaras mītiski vēsturisko klejojumu ceļu un arī par viņa veidojumu. Djamara pamatojis badu tautas likumus, piešķīris tiem “juridisku” spēku, noteicis radniecības klašu sistēmas attiecības, izveidojis iniciācijas rituāla gaitu, no asinskoka izgriezis badu svētās plāksnītes – kalaguru. Taču pats nozīmīgākais Djamaras veikums ir visu reliģiskās dzīves formu iedibināšana. Djamara tiek uzskatīts arī par cilvēka dvēseles un dzīvības spēku radītāju – šos spēkus badi apzīmē ar vārdiem *rai*, *djalnga*, *nimarai*. Pirms Djamaras atnākšanas pasaulē nav bijis īsta dzīvības spēka. Krīkos (upju sausajās gultnēs), ūdens krātuvēs, akmeņos, kokos un pat jūras viļņos Djamara esot atstājis *rai* (garabērnus). Badi uzskata, ka katrs *rai* satur nelielu daļiņu no Djamaras substances. Cilvēkiem un dzīvniekiem pieder arī *nimarai*, t.i., ēnu dvēsele, un djalnga, kas reizē ir gan dzīvības spēks, gan totēms un totēmcentrs. Djalngas, kurās uzturās *rai*, ir Djamaras atpūtas vietas viņa klejojumu laikā un vēlākie kulta centri. Kopumā ir vērojama badu mītiskā mantojuma saistība ar nĳiginu tradīciju.

Kimberlijas ziemeļu un austrumu tautām nozīmīgs mītiskais varonis ir Kaluru. Kaluru ir ne tikai mītiskās vēstures cilvēks, bet arī Varavīksnes Čūskas reprezentācija, ar kuru Kimberlijas austrālieši saista savas lokālās grupas (*gra*) tradīcijas. Ungarinju tautai Kaluru ir viens no tiem daudzajiem totēmiskajiem senčiem, kuri klejojuši pa Kalurungari zemi. Vēlāk viņš pieņemts par vienas lokālās kulta totēmgrupas mītisko pirmsenci. Šī grupa

sevi saista ar Kimberlijas klinšu zīmējumiem un ūdens ņemšanas vietām. Daudzie klinšu zīmējumi ungarinju tautas apdzīvotajā Kimberlijas centrālajā daļā tiek uzskatīti par pirmā laika cilvēka (*ungur*) ēnu, un, iespējams, ka šis cilvēks ir kāda lokāla klana mītiskais sencis (*tambun*). Klana iniciētie vīrieši ir atbildīgi par mītiskā senča klinšu attēla kulta un ar to saistītās tradīcijas uzturēšanu [turpat, 53].

Totēmiskajos centros glabājas svētās totēmiskās emblēmas – tjuringas, kas simbolizē visu noslēpumaino un sakrālo. Tjuringas ir ovālas formas, lielākoties nelieli (8–15 cm) priekšmeti, kas darināti no akmens vai koka. Tjuringas var būt ornamentētas, zīmējumus veido no koncentriskiem apliem, puslokiem, spirālēm, punktiem un paralēlām līnijām, tās stāsta par senču klejotiem Sappu laikos un ir uztveramas kā savdabīgs mītu pierakstīšanas veids. Tjuringas ir veidojuši senči, un savu klejotību laikos viņi tās atstājuši noteiktās vietās. Tjuringas saista cilvēkus ar Sappu laikiem un tām mītiskajām būtnēm, kuras tās veidojušas. Austrālieši uzskata tjuringu par savu dubultnieku, tām ir tā pati “miesa”, kas totēmam un cilvēkam. Austrālieši uzskata, ka katram cilvēkam ir divi ķermeņi: viens no miesas un asinīm, bet otrs – no akmens un koka. Tjuringām piemīt maģisks spēks, tās palīdz cīnīties ar ienaidniekiem, vairo drosmi un pārliecību par saviem spēkiem. Ja briesmu brīžos tjuringas nav klāt, tas var izraisīt paniku; cilvēks var zaudēt dzīvotgribu, it īpaši tad, ja tjuringa nokļuvusi ienaidnieka vai burvja rokās. Ja cilvēks saslimst, tjuringu var izmantot kā zāles. No tjuringas noskrāpē koka skaidiņas vai akmens pulveri, to iemaisa ūdenī un lieto kā zāles.

Tikai pilnu iniciāciju veikušiem vīriešiem bija ļauts pieskarties tjuringām, uzlūkot tās, ņemt rokās, atjaunot zīmējumu. Sievietes un bērni ne tikai nedrīkstēja paskatīties uz savām tjuringām, viņiem bija noliegts pat tuvoties sakrālajiem centriem, kuros tās glabājās. Šī aizlieguma pārkāpējs parasti tika sodīts ar nāvi, arī tad, ja tas notika nejauši. Ik pa laikam dažādas totēmiskās grupas svinīgi apmainījās ar tjuringām, tādējādi stiprinot draudzības saites, izrādot savstarpēju cieņu un uzticību.

Gandrīz visiem austrāliešu rituāliem un ikdienas dzīves rīcībām ir mītiskas atbildes, kas pamato rituāla un rīcības nepieciešamību un funkciju, vietu un laiku, dalībnieku sastāvu. Mīts var palīdzēt izskaidrot konkrētas simboliskas darbības rituāla laikā un rituālu kopumā, piemēram, apgraizīšanu, tetovēšanu, vēnu griešanu, zobu izsišanu. Taču ne visiem mītiem ir rituālas izpausmes, rituāls ir tikai viens no mīta realizācijas veidiem. Rituāls ir

stilizēta simbolisku darbību sistēma, kuras veic, lai sasniegtu noteiktus mērķus. Austrāliešu rituālu mērķis visbiežāk ir ļoti praktisks: tie stiprina sociālās (t.s. radniecības) saites, sociālo grupu sadarbību, risina konfliktus, savstarpējas nesaskaņas, veicina materiālo labumu iegūšanu. Tomēr rituālu funkcija nekad netiek formulēta pragmatiski. Parastais rituāla veikšanas pamatojums ir atbilde: "Tā darija Sapņu laiku senči!" Līdz ar to rituāls iegūst leģitimitāti un autoritāti, jo nav cilvēku radīts, bet gan ir mūžīgs un svēts.

Austrāliešu totēmiskie rituāli ir cieši saistīti ar svētajiem centriem. Zinātniskajā literatūrā aprakstīti divu veidu rituāli. Pirmais no tiem – intīcīums – ir veltīts totēmiskā dzīvnieka vai auga auglības veicināšanai, to pavairošanai. Otrais – korbororij – saistīts ar iniciāciju, un tā norises gaitā pārstāsta un teatrāli attēlo Sapņu laiku mītisko senču klejojumus. Tad iesvētāmie iepazīst to mītu daļu, kas saistīta ar viņa totēmu, kurš viņam jāsgargā; tie uzzina, kā izveidota viņa zeme, kādi notikumi saistīti ar šīs zemes reljefu, kā iedibināta sociālā organizācija, tradicionālais dzīvesveids, to kādi ir viņa pienākumi un tiesības. Tieši šādu rituālu laikā jaunieši kļūst par pilntiesīgu sabiedrības locekli.

Rituālos, pārstāstot un vizuāli attēlojot mītus un svarīgākās epizodes, tiek iemiesoti Sapņu laiku mītiskie notikumi, senču klejotumi, rituāla dalībnieki uz laiku atgriežas mūžīgajā pagātnē, smeļas tās enerģiju tagadnei un nākotnei. Cilvēks, kas attēlo savu totēmu, no reāla cilvēka pārtop par sakrālu manifestāciju, un tā austrāliešiem ir vēl viena iespēja skatīt svēto. Kā spilgtu un neaizmirstamu savas dzīves pārdzīvojumu to attēlo austrālietis Vaipuldanja – korbororija laikā viņš pats pieredzējis Sapņu laiku notikumus un sastapies ar saviem ciltis totēmiem: "Beidzot bumerangu rīboņa un dziedāšana aprāvās. Vairāk jutu nekā dzirdēju, ka iestājas gaidpilns klusums. Pat neredzēdams, es zināju, ka tagad no izžuvušā kriķa, nekautrīgi pozēdami, kāpj ārā galveno lomu izpildītāji, nogrimējušies par tītariem, jamsiem, liliju saknēm, meža apelsīniem un plūmēm, ķenguriem, čūskām, kaķzivīm – vārdu sakot, par pagāniskajiem totēmiem, kuri katram aborigēnam rādās sapņos un kuriem mēs piedēvējam neierobežotu varu." [6, 27]

Veicot vairošanas rituālus, austrālieši nedomā mainīt dabas ritmisko plūdumu, iekļauties dabiskos procesos. To mērķis ir apstiprināt sen izveidoto kārtību un visa apkārtējā nemainīgumu. Mērķis ir nevis pārmaiņas, bet patstāvīgums. Vairošanas rituāli var būt vienkārši (svēto akmeņu aplūkošana, totēmisko

zīmējumu veidošana u.c.), kā arī sarežģīti. Visas svētās vietas un vairošanas rituālu darbības asociējas ar mītiskajām būtnēm vai totēmiskajiem senčiem, to pamatideja ir vēlme kontaktēties ar šīm būtnēm kāda konkrēta mērķa sasniegšanai.

Viens no pazīstamākajiem rituāla aprakstiem ir arantu un citu Centrālustrālijas tautu intīcuma ceremonijas. Šī rituāla laikā tiek apmeklētas svētās vietas (totēmiskie centri), kuros glabājas svētie priekšmeti (akmeņi, tjuringas, inmas u.c.). Aranti uzskata, ka viņi ir cēlušies no vičeti kāpurim [5, 296–297]. Sava totēma vairošanas rituālā tā dalībnieki no īpašām slēptuvēm izņem divus akmeņus, no kuriem viens simbolizē kāpuru, bet otrs – tā oliņu. Dziesmu (mītu) pavadībā rituāla dalībnieki trin akmeņus gar vēderu, tādējādi simbolizējot sāta sajūtu.

Savukārt emu rituālu veic iepriekš attīrītā laukumā. Rituāla dalībnieki iegriež vēnās un ar asinīm aplaka zemi. Pēc tam sakaltušajās asinīs ar sarkanā okera, olas dzeltenuma, baltā māla, kokogles un tauku maisījumu, uzzīmē emu totēmiskos simbolus. Centrālās Austrālijas Ziemeļu teritorijā līdzīgus smilšu zīmējumus apvelk ar asinīm un izrotā ar emu spalvām. Vīrieši uzliek krāšņas un eksotiskas galvas rotas. Pēc rituāla veikšanas zīmējumi tiek iznīcināti. Rituālos tiek apliecināta cilvēku un totēmisko dzīvnieku ciešā radniecība. Pareiza rituāla veikšana garantē cilvēku un dabas turpmāko eksistenci.

Literatūra

1. Durkheim, E. *The Elementary Forms of the Religious Life*. New York; London; Sydney; Tokyo; Singapore, 1965, 507 p.
2. Eliade, M. *Sakrālais un profānais*. Rīga : Minerva, 1996, 189 lpp.
3. Freids, Z. *Totēms un tabu*. Rīga : Minerva, 1995, 206 lpp.
4. Gennep, van A. *L'état actuel du problème totémique*. Paris : E. Leroux, 1920, 363 p.
5. Kaneti, E. *Masa un vara*. Rīga : Jumava, 1999, 441 lpp.
6. Lokvuds, D. *Esmu aborigēns*. Rīga : Zinātne, 1975, 229 lpp.
7. Milke, W. Totemzentren und Vermehrungsriten in Australien und Ozeanien. In: *Zeitschrift für Ethnologie*. Berlin, 1936, Heft 1/3, S. 211–227.
8. Petri, H. Seelenvorstellungen und Totemismus im Noerdlichen Dampierland, Nordwest-Australien. In: *Studium Generale*. Heidelberg, Jg. 1, 1948, S. 237–248.

9. Petri, H. Kult-Totemismus in Australien. In: *Paideuma*. Nr. 5, 1950, S. 44–58.
10. Puķe, I. *Svētdienas sala : Latviešu žurnālistes ceļojums aborigēnu Austrālijā*. Rīga : AGB, 2004, 253 lpp.
11. Radcliffe-Brown, A.R. The sociological theory of totemism. In: *Structure and Function in Primitive Society*. Glencoe, 1929. Vol. 3, 1952, pp. 117–133.
12. Spencer, B. and F.J. Gyllen. *The Northern Tribes of Central Australia*. London, 1904.
13. Stanner, W.E.H. Murinbata kinship and totemism. In: *Oceania*. Vol. 7, No. 2, 1936–1937, pp. 186–216.
14. Wundt, W. Totemismus und Stammesorganisation in Australien. In: *Anthropos*. Wien, 1914, S. 299–325.
15. Берндт, Р.М. и К.Х. Берндт. *Мир первых австралийцев*. Москва : Наука, 1981, 430 с.
16. *Время сновидений : Мифы и легенды аборигенов Австралии*. Москва : Наука, 1987, 143 с.
17. Ланг, Я. Основы и возникновение “тотемизма”. In: *Acta Ethnographica*. Budapest : Akademiai Kiado, 1967, с. 349–384.
18. Леви-Брюль, Л. *Первобытное мышление*. Москва : Атэист, 1930, 337 с.
19. Леви-Строс, К. *Первобытное мышление*. Москва : Республика, 1994, 384 с.
20. Элькин, А. *Коренное население Австралии*. Москва : Изд-во иностр. лит., 1952, 247 с.

Gatis Ozoliņš

Totemism in Australian traditional cultures

Summary

The majority of Australian traditional societies have become extinct. The surviving ones have lost their territories and the traditional lifestyle. Evidence of their culture is generally found in research and popular science literature. It is important to acknowledge the features of Australian traditional culture as they

have left an impact on theoretical discussions on the origin of culture, religion, and social institutions.

Researchers of Australian cultures on the basis of field research materials have interpreted totemism as a structure of the traditional culture of Australian societies that has generated religious, social and other institutions. Totemism is a paradigm that models the whole life, from the notions of the dream time events, till the occurrences of everyday life, rules of the social life, etc. In the framework of Australian totemism, special significance is attributed to inthichima and initiation rituals, totemic myths that relate mythical history with the present, nature with culture, as well as the totemic centers and spaces and myths of totemic ancestors.

NADEŽDA PAZUHINA

PAGĀTNE KĀ NĀKOTNE: VECTICĪBNIKU KULTŪRAS PIEREDZE

Raksta nosaukumā pieteiktā pagātnes kategorija iezīmē visai sarežģītu problēmu: mūsu attieksmei pret pagātni ir totāli subjektīvs raksturs kā attiecībā uz indivīda psiholoģiju, tā attiecībā uz sabiedrības "sociālo atmiņu". Un tomēr ikdienā mēs bieži saskaramies ar atmiņas fenomenoloģisko aspektu un tās satura verifikācijas problēmu. Pagātnes teksti (semiotiskā nozīmē) tiek aktualizēti mūsdienu kontekstā un atšifrēti ar jaunu kultūras kodu palīdzību. Tas ne tikai maina akcentus tekstos, bet bieži vien maina šos tekstus kopumā, tā radot jaunu tekstu. Šādu kultūras atmiņas mehānismu darbību apliecina, piemēram, fakts, ka bieži vien atsevišķu indivīdu vai sociālo grupu priekšstati par pagātni ievērojami atšķiras no dominējošā "zinātniskā" vēstures diskursa. Nevar noliegt, ka tas ir pievilcīgs lauks kultūrteorētiskai "pagātnes tēlu" analīzei aktuālajā kultūras telpā. Atsevišķa indivīda atmiņa, kā arī sabiedrības atmiņa kopumā ir saistīta ar kultūrsociālo kontekstu un ietekmē kā savas vēstures tēla veidošanos (*Geschichtsbild*), tā arī priekšstatu par savas nākotnes tēlu (*Zukunftsperspektive*) [2, 46–49].

Vecticībnieki kā viena no konservatīvākajām un noslēgtākajām kopienām Latvijas sabiedrībā ir grupa, kuras pašidentitāte un kultūras tradīciju savdabība ir pilnībā pakļauta pagātnes varai (diktātam). Tas savukārt izvirza jautājumu par vecticībnieku spēju integrēties pasaulē/pielāgoties "ārējai" pasaulei (vecticībnieku skatījumā – "ārējo", nepiederīgo pasaulei), it īpaši sabiedrībai, kurai lielā mērā raksturīga pozitīva attieksme pret inovācijām, bet piesardzīga – pret pagātnes pieredzes autoritāti. Vecticībnieku vidē un mūsdienu sekularizētajā sabiedrībā attieksme pret pagātni ir atšķirīga. Lielā sabiedrības interese par pagātni ir sociālpolitiski determinēta un balstās uz tiem reprezentatīvajiem atmiņas tēliem, kurus tiražē masu mediji un vispārējās izglītības standarti.

Vecticībnieku gadījumā attiecības ar pagātni nosaka ne tikai un ne tik daudz oficiālais vēstures diskurss vai pragmatiskas manipulācijas ar kolektīvās atmiņas tēliem, cik piederība "dzīvajai tradīcijai", tās reāla piedzīvošana.

Attālināšanās no tiešas piedalīšanās tradicionālajās reliģiskajās un ikdienas dzīves praksēs ir vecticībnieku "sekularizācijas" rādītājs. Pilsētās tas vienmēr ir augstāks, jo tur vecticībnieki ir iekļauti multikulturālajā vidē. Izvēle starp identificēšanos ar senču pasauli vai ar "šo" (respektīvi, pārejošo) pasauli liecina arī par ticīgā piederības pakāpi vecticībnieku kopienai. Pietāte pret pagātni un atkarība no tās ietekmē savstarpējās attiecības vecticībnieku kopienā: lai kļūtu par savējo citu acīs un justos savējais pats savās acīs, ir nepieciešamas speciālas un konkrētas, kolektīvās vecticībnieku atmiņas iesvētītas zināšanas par pagātni un emocionālas saites ar to.

Franču sociologs Moriss Halbvakss 20. gadsimta 20. gados savā darbā par atmiņas sociālajiem ietvariem salīdzināja kolektīvo atmiņu ar vilņiem, kas apskalo klinšainu krastu: kad vilnis tuvojas krastam, klintis atrodas zem ūdens, kad vilnis attālinās, krasta malā starp akmeņiem paliek mazas pelķītes. Šajā analogijā vilņi ir dzīvā atmiņa, pelķes – atsevišķas atmiņas par pagātni, kurās pagātnes klātbūtne ir krietni mazākā apjomā, tomēr šī pagātne joprojām ir dzīva. Klintis ir mnemoniskas vietas, kuras gan veido mūsu atmiņas, gan arī iekļauj tās sevī. M. Halbvakss to sauc par atmiņas sociālajiem ietvariem (*cadres sociaux*) [1, 4–8]. Atmiņas tēli ir fragmentāri un nosacīti, loģiskā saikne starp tiem parādās tikai tad, kad mēs projicējam tos konkrētos apstākļos, kuri mums tiek doti kopā ar mnemoniskajām vietām. Tātad atcerēšanās procesu var uzskatīt par rekonstrukcijas procesu – tā gaitā tagadnē izveidotus specifiskus tēlus mēs integrējam īpašā kontekstā, kuru identificējam ar pagātni. Šādā veidā uzkrātie tēli nevis ataino reālo pagātni, bet gan ir tikai pagātnes reprezentācijas. Tie ir mūsdienu priekšstati par to, kam varētu līdzināties pagātne. Reprezentācijas šajā iedomātajā pagātnes kontekstā izveidojas sociālo grupu apziņas stereotipu ietekmē. Kolektīvo atmiņu veido sarežģīts sabiedrisko tikumu, vērtību un ideālu tīkls, kas iezīmē mūsu iztēles robežas saskaņā ar to sociālo grupu pozīcijām, kurām mēs piederam. Pēc M. Halbvaksa domām, tieši atsevišķi atmiņas tēli nosaka kolektīvās atmiņas sociālos ietvarus, un individuālā atmiņa, ja tai vispār ir lemts izdzīvot, var pastāvēt tikai šajā koordināšu sistēmā [turpat, 17].

Priekšstats par kolektīvās atmiņas sociālo dabu M. Halbvaksa koncepcijā ir saistīts ar 20. gadsimta vēsturnieku un sociologu interesi par pagātnes un atmiņas sociālo varu. Nedaudz modificējot Halbvaksa terminu, vecticībnieku kopienas raksturojumam varētu lietot jēdzienu *atmiņas "reliģiskie ietvari"* (*cadres religieux*) – tie regulē ne tikai vecticībnieku reliģiskās, bet arī kultūras un sociālās prakses. Ticēt kā senči – tas izsaka ne tikai ticības dogmatisko saturu

(kopš 17. gadsimta vidus vecticībnieku denomināciju dogmatikā ir notikušas daudzas pārmaiņas), bet arī atbilstošu rīcību un attiecības ikdienas dzīvē, kuras tiek nemitīgi pārbaudītas, salīdzinātas un pieskaņotas autoritatīvajam senču viedoklim. Pagātne šajā gadījumā tiek uztverta pirmkārt kā autoritatīvu personību dzīve un darbība (svarīgākās figūras visiem vecticībniekiem ir protopops Avakums kā pirmais Vecās Ticības aizstāvis un moceklis; kas attiecas uz vecticībnieku bezpriesteru denomināciju, te jānosauc Vīgas upes klostera dibinātāji un šīs denominācijas dogmatikas veidotāji brāļi Deņisovi, fedosejevišu virziena dibinātājs Pečoras Feodosijs (Vasiljevs)). Īpaša nozīme atmiņām par pagātņi un senčiem ir bezpriesteru denominācijas vecticībniekiem: svētās hierarhijas trūkums viņu reliģiskajā praksē tiek aizstāts ar senču un garīgo mācītāju autoritāti.

Jāatzīmē, ka pagātnes kategorijai vecticībnieku pašrefleksijā ir vairākas dimensijas, kuras nosacīti varētu raksturot kā vēsturisko un pārvēsturisko. Šāds dalījums konstatējams ne tikai vecticībnieku rakstītajos dogmatiskajos tekstos, bet tas ir dziļi iesakņojies ikdienas apziņā (par ko liecina, piemēram, vecticībnieku folkloras paraugi – garīgā dzeja). Arī pārvēsturiskā dimensija principā nav pagātne: pēc bezpriesteru denominācijas eshatoloģiskajiem priekšstatiem, patriarha Nikona reforma (17. gs. vidū) iezīmēja antikrista valstības “pēdējo laiku” iestāšanos, t.i., faktiski vēsture ir beigusies un pagātne–tagadne–nākotne saplūst apsolītās pastarās tiesas gaidīšanā (šis process ilgst jau vairāk nekā 350 gadu).¹ Tomēr vecticībnieku fiziskā eksistence turpinās un tās mērķis ir patiesas ticības (Vecās krievu pareizticības (*древлеправославие*) saglabāšana. Tieši tāpēc pagātne vecticībniekiem ir svarīga kā notikumu virkne, kas apstiprina vecticības mesianisko jēgu.

Vēstures uztverei vecticībnieku tradīcijā ir vēl viena īpatnība. Līdz pat 20. gadsimta sākumam vecticībā neeksistēja zinātniska vēstures refleksija – to liedza vajāšanas, aizliegums iegūt izglītību u.tml. Vecticības pagātne tika reprezentēta lielākoties hagiogrāfiskajā žanrā un t.s. polemiskajā literatūrā (starp vecticībniekiem un oficiālās baznīcas pārstāvjiem pastāvošo dogmatisko strīdu fiksācija). Ziņas par pareizticīgo baznīcas shizmu un pirmajiem vecticībnieku mocekļiem, kā arī par vecticībnieku denomināciju dibinātājiem tika fiksētas atmiņā kā mnemoniskās vietas un interpretētas kā pagātnes notikumu paraugi (shēmas), kuri nemitīgi atkārtojas antikrista pasaulē. Vecticībnieku

¹ Par vecticībnieku eshatoloģiju detalizētāk sk. 5, 89–113.

tradīcijā reāli pagātnes notikumi jau sen ir pārvērtušies par ideāliem tēliem, kuri tika iekļauti kolektīvās iztēles struktūrā. Šī iedomātās pagātnes konstrukcija tiek pastāvīgi uzturēta un pakļauta tikai minimālām izmaiņām. Ar tradīcijas palīdzību atmiņas reliģiskie ietvari tiek saglabāti laikā, un dzīvās atmiņas tiek pakāpeniski nomainītas ar stereotipiskajiem tēliem, t.i., ar tādiem atmiņas elementiem, kuri, tāpat kā aizspriedumi, nav pakļauti refleksijai. Tie iezīmē mnemoniskās vietas, ar kuru palīdzību konkrētajā ticīgo kopienā tiek aktualizētas specifiskas atmiņas par pagātni. Izteikums, ka kopēja pagātne satur cilvēkus kopā ciešāk, nekā domas par kopēju nākotni, attiecībā uz vecticībnieku kopienu ir visai precīzs.

Salīdzinot vecticībnieku periodiskos izdevumus, kas iznāca 20. gadsimta pirmajā pusē, ar tiem, kas publicēti 20. gadsimta beigās un vēlāk, jāatzīmē, ka vieni un otri aktualizē un manipulē ar noteiktu tekstu klāstu, kuru pārzināšana tiek uzskatīta par pamatu vecticībnieku pašidentitātei. Protopopa Avakuma dzīves apraksts, Simeona Deņisova pirmo vecticībnieku mocekļu dzīves apraksti (*Виноград Русский*), lietuviešu hronogrāfs (*Дегуцяка летопись*), kurā attēlots pirmo vecticībnieku kopienu liktenis Latvijas teritorijā – tie ir pamattekstī, kas izmantojami kā kodi, lai atšifrētu citu laikmetu un citu vēsturisko notikumu jēgu. Tāpēc nav nejaušība, ka uz jautājumiem par nesaskaņām mūsdienu vecticībnieku draudzēs vecticībnieku avīzē tiek atbildēts ar citātiem no 20. gadsimta sākuma Vecticībnieku koncila lēmumiem. Tā nav tikai apelācija pie autoritāšu spriedumiem, bet arī mēģinājums pielīdzināt mūsdienu situāciju pagātnē, izjaukt nosacītās laika robežas un parādīt problēmas atrisinājumu citā vēsturiskajā kontekstā kā arhetipisku paraugu. Tieši tāpēc ievērojamākajiem vecticībnieku izdevumiem mūsdienās (*"Поморский вестник"*, *"Меч духовный"*) ir izteikti vēsturiski novadpētniecisks raksturs. Materiālu lielākā daļa ir veltīta Baltijas vecticībnieku draudžu vēsturei, ievērojamām personībām vecticībā un lielākajām Latvijas vecticībnieku dinastijām. Turklāt vienmēr tiek uzsvērtā senču tradīciju pārmantošana, saglabāšana un to pozitīvā loma mūsdienās. Pat iespējamās inovācijas tiek prezentētas kā tradīcijas svētītas: piemēram, pašizglītības, jauno (arī laicīgo) zināšanu apgūšanas pozitīvs novērtējums (it īpaši vecticībnieku pilsētnieku vidē) tiek attaisnots ar to, ka jau 18. gadsimtā tā ir darījuši brāļi Deņisovi, kad viņi aizstāvēja Vecās Ticības patiesību "Pomoru atbildēs", polemikā ar oficiālās pareizticīgo baznīcas pārstāvjiem izmantojot pašu "nikoniāņu" avotus un kritikas paņēmienus. Tāpat senču autoritāte dod

svētību praktiskajai darbībai: ir jāsasniedz labklājība, pat bagātība, jo tā dod iespēju nodarboties ar labdarību, ko vienmēr darija senči. Tieši šī praktiskā sekošana "senču nolikumiem (baušļiem)" katra ticīgā reālajā rīcībā arī ir vienīgā iespēja saglabāt vecticību kā dzīvu tradīciju.

Kopumā iekšējā organizācija vecticībnieku tradīcijā balstās uz "tekstu sistēmu", t.i., uz kultūras precedentiem, paraugiem. Vecticībnieku kultūras pamatprincips ir paraža, kas, modificējusies kolektīvajā atmiņā, iegūst rituāla iezīmes. (Piemēram, visiem pazīstamais "pagānu kauss" Latgales vecticībniekiem ir ritualizēta darbība, kuras pamatā ir atmiņas par pirmo vecticībnieku – fedosejevišu dzīvi noslēgtās kopienās pastarās tiesas gaidās (kas savukārt atkārtu pirmo kristiešu draudžu eshatoloģisko ievirzi). Ne velti dažādu denomināciju vecticībnieki formāli uzskata citu denomināciju pārstāvjus par ķeceriem un tādēļ, piemēram, liek "pārkristīt" bērnus vai nepieļauj pieaugušos ticīgos pie grēksūdzes.) Tā kā vecticībnieku kultūra ir "tekstu kultūra" – atšķirībā no "gramatiku kultūras" (Jurijs Lotmana terminoloģija [3, 417–419]), tā nav orientēta uz filozofisku pašrefleksiju – pagātnes tekstu pastāvīga aktualizācija tagadnes praksēs ir nākotnes iestāšanās vienīgā garantija. Tomēr senču vērtību saglabāšanas misija nav reducējama tikai uz nedzīva kanona saglabāšanu: vecticības tikumi saglabā savu nozīmi tikai to praktiskajā ievērošanā. Pagātnes zīmju aktualizācija, lietojot senču priekšmetus, tekstus, rituālus (kā mnemoniskā prakse), norāda uz vecticības tradīcijai aktuālajām jēgām. "Rituālisms" (pieķersšanās paražām) šajā ziņā ir viena no kultūras praksēm, kas nodrošina kultūras nozīmju saglabāšanu. Senā forma tiek izmantota kā kultūras kods, kas saglabā specifisku saturu, kuru var "nolasīt" (atklāt) tikai "iesvētītais", t.i., cilvēks, kurš praktiski ir iesaistīts tradīcijā.

Šāda orientācija uz kopīgo pagātņi dod Latvijas vecticībniekiem iespēju sekmiņāk nekā pārējiem Latvijas krieviem pielāgoties jaunai kultūrpolitiskajai situācijai. Kopīgā pagātne, kas liecina par vecticībnieku vēsturiskajām saknēm Latvijā, norāda arī uz viņu iespējamu kopīgu nākotni šajā pašā kultūras telpā. Diemžēl krievu kopienas lielākajai daļai nav tādas kopīgas pagātnes, kuru iezīmētu kopīgi vērtīborientieri, un pagaidām, šķiet, nav pamata teikt, ka viņus apvieno kopīga nākotne.

Nobeigumā gribētu atzīmēt, ka mūsdienu kultūras situācijā pastāv vismaz divas pieejas vecticībnieku pieredzes interpretācijai. No vienas puses, vecticībnieku pašrefleksijā ir izplatīts viedoklis par vecticības kultūras īpašo statusu, tiekšanās nošķirties no "krievu nacionālās minoritātes" kategorijas, pieskaitot

sevi "vietējiem krieviem" (pretstatā, piemēram, "padomju krieviem"). Neraugoties uz to, ka vecticībniekus ļoti satrauc savas nacionāli reliģiskās identitātes saglabāšana, viņi vienmēr uzsver savu lojalitāti Latvijas valstij un prasmi rast kopīgu valodu gan ar vietējiem iedzīvotājiem, gan arī ar valsts struktūrām. No otras puses, latviešu masu apziņā ir izveidojies pozitīvs krievu vecticībnieka (kā literārā personāža, kā neitrālākā "cita") tēls. Latviešu masu medijos vecticībnieku pieredze tiek interpretēta kā ideāls modelis dažādu etnisko un konfesionālo grupu līdzāspastāvēšanai. Vai tas liecina par vecticībnieku integrāciju Latvijas sabiedrībā? Veidojas priekšstats, ka vecticībnieku kultūra spēj izstrādāt kultūras mehānismus, kuri dod iespēju pielāgoties jebkurai politiskai situācijai: vecticībniekiem raksturīgā pozīcija attiecībā uz ārējo pasauli ir atsvešinātība (modelis, kas raksturo attiecības ar antikrista pasauli), jo kultūras dialogs starp vecticībnieku un ārējo pasauli nav principiāli nepieciešams vecticībnieku kultūras tradīcijas saglabāšanai.

Tādējādi vecticībnieku kultūras pieredze atklāj to īpašo nozīmi, kāda ir kolektīvajai atmiņai relatīvi slēgtā reliģiski etniskā kopienā. Kolektīvās atmiņas reliģiskie ietvari vecticībnieku tradīcijā nosaka ne tikai viņu reliģiskās prakses, bet ietekmē arī ikdienas dzīves uztveri (t.s. ikdienas dievbijība jeb *бытовое исповедничество*). Spēja atpazīt nozīmīgākos atmiņas tēlus un aktualizēt tos jaunos kontekstos ir viens no galvenajiem kritērijiem, kas nosaka vecticībnieku pašidentitāti un piederības sajūtu "savējo" kopienai.

Literatūra

1. Halbwachs, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, 1925.
2. Hölscher, L. *Neue Annalistik : Umrisse einer Theorie der Geschichte*. Göttingen : Wallstein Verlag, 2003, 95 S.
3. Лотман, Ю.М. Проблема "обучения культуре" как типологическая характеристика. В кн.: Лотман, Ю.М. *Семiosфера*. Сост. М.Ю. Лотман. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000, с. 417–425.
4. Хаттон, П.Х. *История как искусство памяти*. Санкт-Петербург : Владимир Даль, 2003, 421 с.
5. Шахов, М.О. *Философские аспекты староверия*. Москва : Третий Рим, 1997, 205 с.

Nadežda Pazuhina

Past as Future : Cultural Experience of the Latvian Orthodox Old Believers

Summary

The article is devoted to the problem of cultural memory and its mechanisms in the context of the contemporary culture of Latvian orthodox Old Believers. The individual memory, as well as the collective memory are defined by contemporary sociocultural context and have an effect on the constructing of both the own-history-image and own-future-image. Latvian Old Believers as a peculiar ethnic confessional group have preserved their identity in the polycultural milieu during three centuries. Persecutions and repressions by the Russian Orthodox Church and the state structures of Russian Empire have put Old Believers to long cultural self-isolation (up to the Manifest of 1905). In the Old Believers' tradition, this experience has formed stabile ideas about their own history, based on repeating of the actualization of texts sanctified by tradition (in the semiotic sense of this term). In spite of the confessional heterogeneity of the Russian Diaspora in Latvia, the Old Believers aspired for a cultural dialogue and actively participated in the social activities of the Russian minority in the 1920–1930s. After the restoring of the independence of Latvia in the 1990s, the problem of cultural identity arouse for the representatives of different national minorities. In contemporary Old Believers' self-reflection, the actualization of authority texts refers to the specific religious and cultural identity of Latvian Old Believers. Namely, the old-believers recognize themselves as native local Russian inhabitants contrary to the "Soviet Russians" who do not have the common historical basis with Old Believers. The analysis of the Old Believers' contemporary periodical press shows that they emphasize the issue of returning to/re-reading the texts of the past in order to actualize the ancestral rules and rites as a cultural code for the contemporary every-day life. Seemingly in the Old Believers' subculture there have formed some mechanisms that make it possible for Old Believers to adapt to each political change, because of their principal alienation (estrangement) – following the model of attitude towards antichrist's world.

INGA PĒRKONE-REDOVIČA

SKATS UZ SIEVIETI LATVIJAS KINO MĀKSLĀ

Mūsdienu pasaulē tik ļoti izplatītajās feminisma un dzimtes studijās (*gender studies*) kino – šī 20. gadsimta populārākā māksla un sociālo attiecību modelis – tiek uzskatīts par ļoti nozīmīgu avotu. Latvijā dzimtes (*gender*) reprezentācija filmās nav pētīta gandrīz nemaz.

Savulaik, skatoties režisora Ērika Lāča filmu “Zem apgāztā mēness” (1977, operators Dāvis Simanis), kas ir tipiska vīriešu filma – tās centrā ir jūrnieku (vīriešu) komanda un viņu skarbās attiecības, atmiņā iespiedās neliela epizode: kuģa apteksne atnes kapteinim kafiju. Kadrs uzstādīts tā, ka visu epizodes laiku mēs redzam tikai sievietes rumpi no krūtīm līdz ceļgaliem, un kamera panoramē pa šo rumpi, sekojot kapteiņa ciemiņa (vīrieša) skatienam.

Minētā epizode ir lieliska ilustrācija feministisko un psihoanalītisko kino teoriju pamatpostulātiem: sieviete filmās parasti redzama kā vīrieša (subjekta) skatiņa objekts, sievietes ķermenis filmās bieži tiek fragmentēts pretstatā vīrieša ķermenim, kas tiek rādīts kā veselums. Sieviete ir tā, uz kuru skatās, tēls, vērojuma objekts – skatītāja (vīrieša) baudas avots. Piedāvājot sievieti kā priekšnesumu, vīrieša skatiens tiek uzspiests arī kinoskatītāju auditorijai neatkarīgi no tās dzimumsastāva. Tā veidojas apburts loks – filma reflektē sabiedrības attieksmi pret sievieti un tiražē to.¹

Feministiskās teorijas izstrādātas, balstoties galvenokārt klasiskajā, īpaši Holivudas, kinematogrāfijā, kur vienmēr dominējis divlīmeņu naratīvs – konkrētu notikumu ķēdi parasti pavada heteroseksuālu attiecību risinājums. Šajā kino liela nozīme ir sieviešu tēlu tipoloģijai. Piederību konkrētam tipam

¹ Ar feminisma kino teorijas atziņām var iepazīties, piemēram: Mulvey, Laura. *Visual pleasure and narrative cinema* (1975/2004). In: *Film Theory and Criticism*. New York; Oxford : Oxford University Press, 2004; Modleski, Tania. *The Women Who Knew Too Much : Hitchcock and Feminist Theory*. New York : Methuen, 1988; Haskell, Molly. *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*. Chicago; London : University of Chicago Press, 1987; Kaplan, E. Ann (ed.). *Women in Film Noir*. BFI Publishing, 1998, u.c.

nosaka sievietes sociālā, psiholoģiskā vai ģenētiskā korelācija ar vīrieti. Tipoloģijas vienā polā ir sieviete māte, otrā – sieviete vamps jeb *femme fatale*. Kaut arī abi tēli ir piederīgi vienam dzimumam, to vizuālais risinājums ir diametrāli atšķirīgs. Sievietes tēla forma filmās sniedz bagātīgu informāciju par attiecīgās sabiedrības un laika perioda ideoloģiju.

Latvijas kino ražīgākais posms saistās ar padomju laiku un tajā sludināto sociālistisko reālismu, kurā heteroseksuālo attiecību risinājums bija sekundārs salīdzinājumā ar šķiru vai ražošanas attiecībām. Tāpēc arī sieviešu tēlu polaritāte filmās ir mazāk izteikta, un tā ir redzama galvenokārt tur, kur darbība notiek pagātnē.

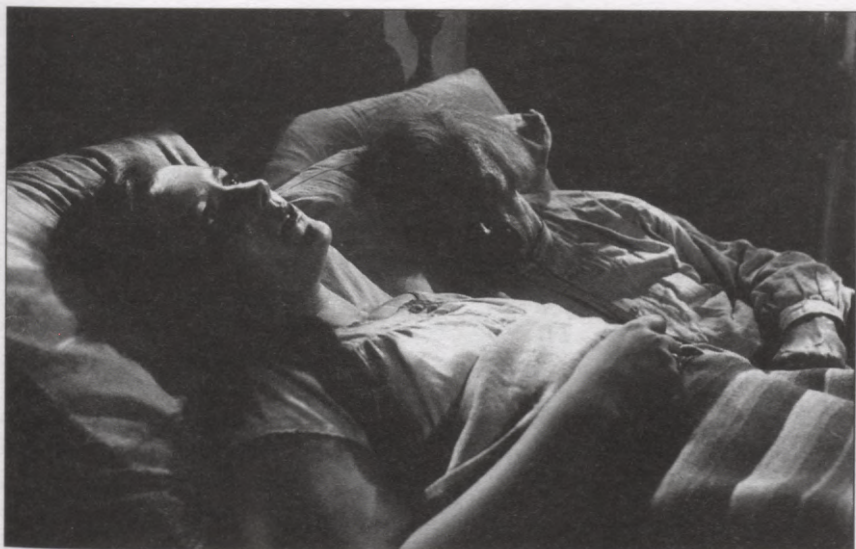
Tomēr arī pirmspadomju laikā, piemēram, filmā “Zvejnieka dēls” (1940), sievietes atradās tikai pola vienā pusē, tajā, kur mātes, māsas un sievas. Filmā gan ir divas seksuāli aktīvas sievietes – Oskara māsa Olga (Olga Lejaskalne) un zvejnieksieva Kate (Ella Jākabsone), taču abas veidotas kā komiski, smejami tēli.

Interesanti, ka abu izvēlēto aktrišu miesas formas ir izteikti sievišķīgas. Viņu seksualitāte netiek izcelta ar grezniem, pavadinošiem tērpiem, kā tas tika darīts attiecīgā perioda amerikāņu un vācu filmās. Varētu teikt, ka liktenīgo, aicinošo sievišķību izcēlusi pati daba. Miesas pilnīgums un izteiksmība (nevis apģērbs) arī turpmāk, padomju laikā, būs latviskās *femme fatale* pazīšanas zīme. (Par zīmes galveno nesēju kļūs Dzidra Ritenberga, kura, paradoksāli, savu liktenīgās sievietes amplitūdu realizēja, tēlodama dažāda kaluma padomju darbinieces).

No mākslinieciskā tēla viedokļa par vienu no spilgtākajām liktenīgajām sievietēm Latvijas kino varam uzskatīt Madaru (Zigrīda Stungure) filmā “Salna pavasari” (1955). Madara ir sieviete, kura dzīvo neatkarīgi no socreālisma kino bezdzimumu kanoniem, viņas rīcības stimulsi nepārprotami ir fiziska, jutekliska kaisle.

Arī Madaras tēla ietērps ne gluži atbilst vampa modelim – viņas ķermeņa seksualitāte bieži tiek pat slēpta. Tomēr dabas dotā forma laužtin laužas uz āru, ķermenis kļūst par drāmas elementu.

Par vīrieša skatiena objektu Madara kļūst nevis tad, kad viņa ir kopā ar Andru (Olģerts Krastiņš), kurš uz Madaru gandrīz vispār neskatās vai arī dara to bez jebkādas iekāres, bet gan tad, kad viņu ievēro vecais Mālnieks (Žanis Kopštāls). Mālnieka juteklisko satraukumu rada ne tik daudz konkrētas Madaras ķermeņa daļas vai ķermenis kā tāds, bet kustīgums – Madaras



1. att. "Salna pavasari". Madara, gulējama līdzās vīram, domā par Andru. (Šis un pārējie rakstā izmantotie fotoattēli ir no Rīgas Kino muzeja krājuma)



2. att. "Salna pavasari". Mālnieka skatiens



3. att. "Ceplis". Sievietes kā interjera rotājums. Arī šajā kadrā izceltas sieviešu kājas



4. att. "Ceplis". Austrā un Ceplis (Eduards Pāvuls)

ašums, kas pretstatīts Mālnieka statistikam, stīvumam. Sevišķi iespaidīgs ir Mālnieka skatiens filmas sākuma daļā – skatiens, kas būtībā ir doma par Madaru.

Dzimumu saskares dramatisms panākts ar tuvplāna – nekustīguma un kopplāna – kustības kontrastu. Arī turpmāk Mālniekam doti kadri vērojumam, bet Madarai – mizanscēnas izmisīgai kustībai. Montāža no formāla paņēmiena kļūst par ideoloģisku ieroci, kas padara sievieti par priekšnesumu.

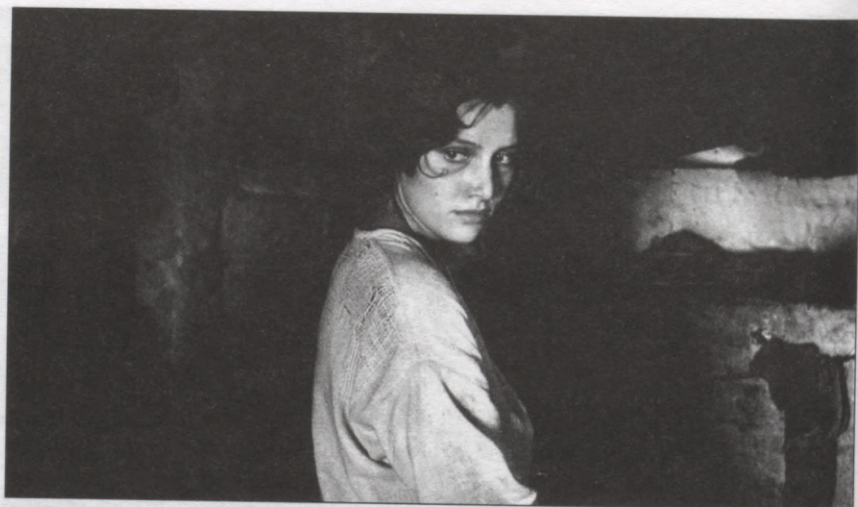
Vēl viena spilgta *femme fatale*, kas gan vairāk lidzinās Holivudas zelta laikmeta tēliem, nevis latviskajam liktenīgo sieviešu variantam, redzama Rolanda Kalniņa filmā “Ceplis” (1972). Šī filma ir piemērots materiāls sieviešu tēlu vizuālo risinājumu salīdzinājumam. Cepla sieva Berta (Helga Dancberga) tiek rādīta lielākoties nefragmentēta – pilnā augumā kopplānā vai vidējos plānos. Kā jau sieva (sievas tēls), viņa ir zaudējusi spēju seksuāli valdzināt, un, piemēram, tuvplāns pie spoguļa, kas Bertai tiek dots, ir tāds, lai uzsvērtu viņas centienus atgūt zaudēto seksualitāti, izskaistināties, lai atkal pievērstu sev vīra skatienu. Savukārt Regīnas Razumas Austra kā klasiska liktenīgā dāma “ienāk filmā ar kājām”: mēs redzam viņas ķermeņa fragmentu – kājas un tikai pēc tam viņu pašu. Te jāpiezīmē, ka filmās tieši kājas ir kļuvušas par tādu kā eifēmismu sievietes dzimumpazīmēm.

Lielākoties Austra arī atrodas vīriešu skatienu fokusā – vispirms viņa kā skatienu objekts pieder Ceplim, pēc tam – Sausajam. Raksturīgi, ka Austra, kas atļāvusies ne tikai būt baudas objekts, bet arī mīlēt, tiek sodīta un izraidīta – no filmas un vīriešu dzīves. Tomēr Cepla sieva Berta viņas vietu neieņem – mīļākās un sievas tēli nav sapludināmi.

Savā literārajā dzīvē klasisks vamps ir Jāņa Jaunsudrabiņa Aija, taču uz ekrāna viņas tēls zaudējis daļu sava liktenīguma. Vara Braslas filmā “Aija” (1987) galvenā varone (Zane Jančevska) lielāko daļu filmas dzīvo vien varoņa iztēlē. Jāņa iedomātais tēls nav juteklisks, tam drīzāk piemīt bērnības rožainums. Varones neatvairāmība jūtama tikai brīžiem, īpaši skatienu krustošanās ainā baznīcā. Tas ir interesants mirklis, kad skatienu objekts būtībā manipulē ar tā subjektu.

Seksiskais pasauluzskats “Aijā” izpaužas, nevis varoni fragmentējot, bet rādot, kā viņa tiecas pēc šīs fragmentācijas un izvēlas to vīrieti, kas neredz viņu kā cilvēku, bet tikai kā baudas objektu.

Tā kā raksta apjoms nedod iespēju sniegt plašu pārskatu, turpmāk pievērsīšos vienas konkrētas filmas analīzei.



5. att. "Aija"



6. att. "Ezera sonāte". Rūdolfs un Laura. Gluži simbolisks kadrs – cirvis Lauras rokās – apliecina viņai uzspiesto aktīvo, vīrieša lomu, kuru Rūdolfs cenšas atņemt

Filma "Ezera sonāte" (1976, režisori Varis Brasla un Gunārs Cilinskis, operators Gvido Skulte) ir viens no smalkākajiem cilvēku savstarpējo attiecību stāstiem Latvijas kino, tas veidots pēc Regīnas Ezeras romāna "Aka", rakstniece ir arī scenārija autore (kopā ar Gunāru Cilinski). "Ezera sonāte" ir ļoti precīzs un interesants kino darbs gan formas, gan satura ziņā. Tāpēc filma tik pilnīgi atspoguļo sava laika sabiedrības priekšstatus par sievieti kā tēlu un tā vietu mākslinieciskajā pasaules ainā.

"Ezera sonāte" sākas ar moto – vārdiem, ko Ģirta Jakovļeva tēlotais Ričs saka sievai – Astrīdas Kairišas Laurai: "Nezinu, ko es iesāktu, ja pasaulē nebūtu tevis." (Starp citu, filmas pasaule paveras dīvainā: te ir vīrieši – cietumnieki un viņu sargi un sievietes – ciemiņi no ārpusē, no mājām, mierinātājas.) Riča teiktie vārdi ir liktenīgi – tie determinē Lauras turpmāko rīcību. Riča vārdi iezīmē Lauru kā tipisku līdzatkarīgo – viņa ir objekts, uz kura balstās subjekts.

Pēc titriem filma it kā sākas vēlreiz, un mēs ieraugām Lauru tā, kā viņu redz dakteris Rūdolfs (Gunārs Cilinskis), respektīvi, redzam sievieti ar vīrieša skatienu. Tādējādi jau otro reizi vīrietis tiek pieteikts kā darbības noteicējs un katalizators, stāsta centrs, trešo – stāstnieka vai informētāja – funkciju uzņemas Ēvalda Valtera Gobu tēvs, kas sniedz īsu ieskatu Tomariņu mājas un tās iemītnieku (precīzāk – iemītnieču) likteņos.

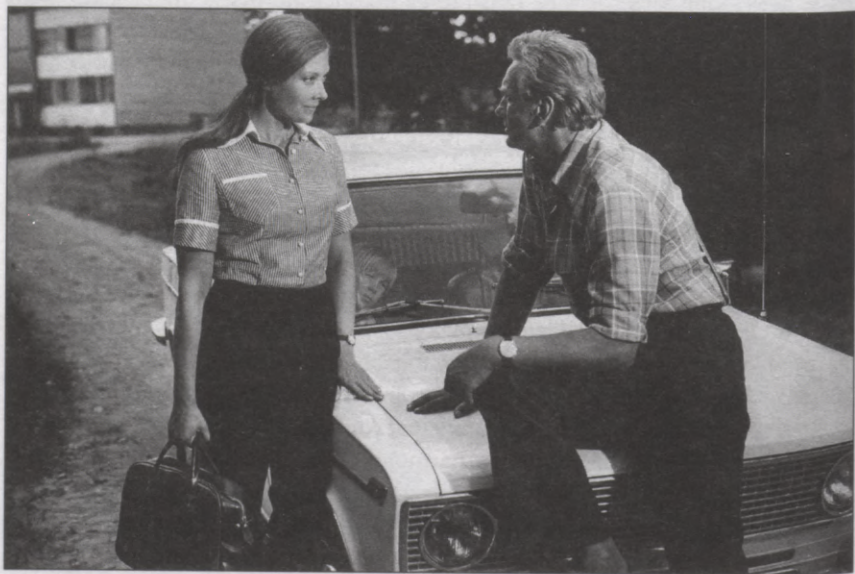
Tomēr tālākais filmas mākslinieciskais veidojums nebūt nav ieturēts vulgāra vīriešu šovinisma garā. No skatiena objekta pirmajā epizodē, kad Laura tiekas ar Rūdolfu, viņa pārtop skatiena subjektā, līdzvērtīgā vīrieša partnerī.

Filmas režisori ļoti rūpīgi veidojuši formas simetriju, ikvienam Rūdolfa redzespunkta filmējumam pretstatot Lauras redzespunktu. Tas ir izdarīts (padomju laikam atbilstoši atturīgi), rādot arī abu cilvēku savstarpējo erotisko vilkmi – Rūdolfs redz Lauru kailu peldamies, savukārt viņa vēro puskaילו Rūdolfu pļaujām zālī. (Starp citu, atšķirīgais kailuma rādīšanas standarts arī ir viens no dzimumu nevienlīdzības apliecinājumiem kino.) Formas simetrija rada harmoniju, kas saturiski pārliecina par abu cilvēku ideālo saderību, savstarpēju piemērotību.

Tomēr... Filmas morālais imperatīvs, par kuru skatītājs tiek brīdināts jau filmas sākumā, nepieļauj mīlestības harmoniju, tās vietā tiek likti sabiedrības priekšstati par godu un pienākumu. Šie abstraktie koncepti filmā tiek ievadīti, izmantojot trešo vērotāju. Vīrietis un sieviete netiek atstāti divi vien. Tas ir tieši tas, ko Laura finālā saka Rūdfolfam: "Mēs nekad nebūsim laimīgi, jo nekad nebūsim divi vien." Formāli šī trešā liekā sajūta tiek panākta tādējādi, ka



7. att. "Ezera sonāte". Rūdolfs un Laura apskāvienā. Klasiskam kino raksturīgs kadrs, kamera sniedz skatpunktu, kurš nav pieejams nevienam no partneriem



8. att. "Ezera sonāte". Rūdolfu un Lauru vēro ne tikai kamera, bet arī Lauras dēls Māris

plāniem, kas uzņemti no subjektīvā skatpunkta, tiek pievienoti plāni, kas reprezentē t.s. objektīvo vērotāju jeb neitrālu skatpunktu.

Kā rakstījis Deivids Bordvels, neredzamais vērotājs ir viena no formālām pazīmēm, ko parasti lieto klasiskajā kino, kur netiek gaidīta skatītāja aktivitāte.² Arī "Ezera sonātē" skatītājs netiek atsvešināts, lai analizētu, piemēram, sievietēm represīvo laulības institūciju, skatītājs arī netiek aicināts apspriest Lauras lēmumu, bet, izmantojot klasiskā kino hipnotisko spēku, Lauras rīcība tiek uzspiesta kā vienīgā iespējamā. Viņai nav izvēles.

Autoru viedoklis gluži klaji izpaužas ar filmas stāstījuma linearitātes regulāru pārtraukšanu, iepinot atmiņu ainas par kopdzīvi ar Riču. Tikko Laura savā attiecību harmonijā ar Rūdolfu sāk aizmirsties, viņai no augšas tiek sūtīts mākslīgs kairinātājs (piemēram, radio atskaņota mūzika), kas uzjunda atmiņas. Tajā pašā laikā autoriem ir žēl Lauras un Rūdolda, tāpēc filmai veidots dubultfināls, kur pēc milētāju šķiršanās vēl seko Rūdolda skaidrojums Riča pusmāsai Vijai (Lilita Ozoliņa) par Lauras lēmumu palikt pie vīra: "Laura nekad sev nepiedos, ja nebūs viņa labā darijusi visu, ko varējusi. Visu!" Tas nepārprotami ir autoru skaidrojums, pat tāda kā taisnošanās skatītājiem (un, iespējams, pašiem sev), būtībā tā ir filmā no ārpuses iesūtīta vēsts. (Par patriarhālo pasaules kārtību, cita starpā, liecina Rūdolda viedoklis par Lauras lēmumu, tas arī ir kino mākslai raksturīgs vīriešu solidaritātes žests.)

Līdzās objektīvajam vērotājam – kamerai, Lauras un Rūdolda attiecības vēro arī citi, trešie liekie.

Par vīra (tātad īpašnieka!) pārstāvi viņa prombūtnes laikā kļuvusi Lidijas Freimanes tēlotā Riča māte Alvīne, kuras aizdomu pilnais skatiens pavada Lauru ik uz soļa. Viņa ir Riča atspulgs arī tāpēc, ka tiek rādīta it kā cietumā – tikai Tomariņu vecā un tumšā nama iekštelpās, un viņas tēls ir viscaur melns, piešķirot klaustrofobisku atmosfēru visai mājai. Alvīne nav tradicionāls mātes tēls – ne tikai latviešiem ir pieņemts mātes rādīt gaišos toņos. Nav grūti uzminēt, kāpēc tas tā – Alvīne ir sieviete, kas ļāvusies kaislibai, varbūt pat divreiz, un par to samaksājusi ar savu vīru nāvi un savu bērnu izkropļotām dzīvēm. Viņa ir tipiska *femme fatale*, tikai vecumā – tas ir retums, jo parasti liktenīgās sievietes mirst jaunas.

Kā atgādinājums, brīdinājums Laurai ir arī viņas meita Zaiga. (Mātes un meitas sarežģītās attiecības, kas bieži izpaužas kā sāncensība, ir viena no

² Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. Methuen, p. 9.



9. att. "Ezera sonāte". Rūdolfs un Vija. Abu skatiena objekts ir Laura

raksturīgām vīriešu šovinisma izpausmēm kino. Filmās sievietes reti kad ir spējīgas uz dzimuma solidaritāti, kas parasti raksturīga vīriešiem.) Zaiga atšķirībā no brāļa Māra labi atceras tēvu un jūt, ka Rūdolfs apdraud viņas ģimeni. Tāpēc Zaiga saslimst, un te autori atgādina Laurai viņas vietu sieviešu tēlu sistēmā. Ja esi māte, nevari būt mīļākā. Bērnu aktīvā klātesamība visā filmas gaitā arī vedina domāt par mīlas attiecību nolemtību. Parasti filmās, kur varoņiem ļauts mīlēt, bērni, pat ja formāli viņi ir, eksistē aiz kadra.

Kā cietumā jūtas Alvīnes meita Vija. Viņa vairākkārt runā par aiziešanu no Tomariņiem, bet tomēr nekur neiet. Vija savu skatienu velta nevis Laurai, bet lielākoties Rūdolfam. Vija ir tā, kas ļoti vēlētos sevi iekadrēt vīrieša skatienā, taču viņai tas neizdodas.

Tajā pašā laikā Vijas tēlā ietverts duālisms: vienlaikus ar vēlmi kļūt par skatiena baudas objektu Vijā ir arī stipras brīvības alkas un cerība uz citādām, līdzvērtīgām cilvēku attiecībām. Tāpēc tieši viņa visvairāk pārdzīvo Lauras un Rūdolfa šķiršanos, viņai tas nozīmē sabrukumu cerībām par labāku pasauli.

Rakstā īsi ieskicēju tikai dažas no feministisko kino teoriju raisītām atziņām saistībā ar latviešu kino. Man šķiet īpaši interesanti, ka, neraugoties uz sabiedriski ekonomisko formāciju maiņām un nacionālajām īpatnībām, priekšstats par

sievieti un viņas tēls mūsu kinomākslā visai cieši ir saistīts ar civilizācijas vispārējo attīstību un gadu tūkstošos izveidotajām patriarhālās sabiedrības normām.

Inga Pērkone-Redoviča The Look at Woman in Latvian Films

Summary

The article explores the visual and narrative models of women's images in the Latvian films. The theoretical background is based on classical and feminist film studies, especially on Laura Mulvey's hrestomatic article "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975), which demonstrated how narrative cinema uses a woman as an object to be looked at, and a man as the subject and the bearer of the look.

The most productive period of the Latvian cinema was from 1955 to 1990, the Soviet time, when the official ideology declared the total equality of women and men. Nevertheless, analyzing films from the Soviet period, we can see a highly traditional, patriarchal attitude to women and, in general, the patriarchal order of life.

As the case example the Latvian film "The Sonata of the Lake" (Ezera sonāte, 1976) is investigated more in detail, which very typically represents relations between genders in the society, and in the center of the narrative offers the most popular fictional character of the Latvian woman – a woman who devotes herself to the man sacrificing her freedom for love and life.

JUSTINA PRUSINOVSKA

"WIADOMOŚCI BRUKOWE" (1816–1822) UN "DUNDURI" (1875–1878). ANONIMITĀTE 19. GADSIMTA POĻU UN LATVIEŠU SATĪRAS IZDEVUMOS

Anonimitāte bija tipiska viduslaikiem, kad Dievam veltītais literārais darbs bija svarīgāks nekā tā autors. Protams, arī vēlāk, līdz pat mūsdienām ir parādījušās neparakstītas publikācijas, taču šajos gadījumos anonimitātes funkcija ir jau pavisam cita. Tā neizriet no autora kautrības, bet tai pamatā gluži vienkārši ir autora vēlme palikt slepenībā. 19. gadsimtā šāda parādība bija īpaši izplatīta Polijā un arī Latvijā, kur vietumis pastāvošā politiskā un kultūras situācija patiešām bija ļoti specifiska.

Anonīmi var publicēties ikvienā literatūras žanrā, taču ir viens, kurā anonimitāti var sastapt itin bieži. Tā ir satīra, īpaši politiskā un sociālā satīra. Laikā, par kuru šeit ir runa, šāda tipa raksti visbiežāk bija bez paraksta, un tie tika izplatīti kā neoficiālas skrejlapas. Tie gandrīz vienmēr kalpoja kā ieroči cīņā pret pastāvošo kārtību.

19. gadsimtā Polijā un Latvijā satīra jau pilnīgi bija zaudējusi atsevišķa literatūras žanra statusu un tā sāka parādīties dažādās epikas, lirikas vai drāmas formās kā galvenais vai blakus elements.

Poļu un latviešu satīras tradīcijas ir būtiski atšķirīgas. Polijā satīra kā daudzveidīgs literatūras žanrs tika plaši izmantota jau apgaismības laikmetā, īpaši sociālpolitiskas ievirzes periodiskā izdevumā "*Monitor*" (1765–1785). Savukārt Latvijā par satīru varam sākt runāt tikai no 19. gadsimta otrās puses, kad 1862. gadā nāca klajā preses izdevums "Pēterburgas Avīzes" ar satīrisko pielikumu "Dzirkstele", ko vēlāk nosauca par "Zobugalu".

Te nu kāds varētu pajautāt – kāpēc nesalīdzināt poļu "*Wiadomości Brukowe*" ("Ielas Ziņas") tieši ar šiem pielikumiem, vēl jo vairāk tāpēc, ka starp "*Wiadomości Brukowe*" un "Dzirksteli" vai "Zobugalu" ir daudz līdzību. Tomēr ir arī kāda būtiska atšķirība. Minētie latviešu izdevumi bija tikai pielikumi bez atsevišķa preses izdevuma statusa, tajos publicējās tie paši, kas rakstīja "Pēterburgas Avīzēm" [2, 50]. Gadījās, ka satīriskajā pielikumā bija publicēti arī

tie teksti, kurus cenzūras dēļ nevarēja ielikt avīzes galvenajā daļā. Tikai "Zobugala" turpinājums "Dunduri" bija pirmais pilnīgi neatkarīgais latviešu satīras izdevums.

"Wiadomości Brukowe" un "Dunduri" ir īpaši arī tādēļ, ka to izdošanai bija noorganizētas jaunas literārās biedrības. Pirmie divi "Wiadomości Brukowe" numuri iznāca Viļņā 1816. gadā mazu anonīmu skrejlapu formā, un tie guva negaidītus panākumus. Tādēļ šo skrejlapu iniciators Kazimirs Kontrims (*Kazimierz Kontrym*) nolēma, ka to vietā jāveido periodisks izdevums. 1817. gada sākumā tika nodibināta biedrība "*Towarzystwo Szubrawców*" ("Neliestu biedrība"), kuras ideju īstenoja tieši "Wiadomości Brukowe". Šis izdevums bija svarīgākais "Neliestu biedrības" darbības līdzeklis, un tāpēc tika darīts viss, lai tas pastāvētu un iznāktu regulāri. Tādā veidā kādreizējā Polijā tika noorganizēta vēsturē pirmā redkolēģija un rakstnieku grupa [5, 107].

Pēterburgā 1874. gadā pēc Pētera Gūtmaņa un Ausekļa iniciatīvas tika nodibināta neoficiāla latviešu radošās inteliģences biedrība "Burtnieks". Biedrībai, kurā darbojās arī citi latviešu kultūrā labi zināmi ļaudis, piemēram, Baumaņu Kārlis, Kažoku Dāvis un Stērstu Andrejs, bija doma veidot humoristisku preses izdevumu, kas būtu "Pēterburgas Avīžu" pielikuma "Dzirkstele" un "Zobugals" turpinājums [2, 52].

Pirmie "Dunduri" – gadagrāmatas formā sakārtoti nelieli prozas un dzejas krājumi – nāca klajā 1875. gadā. Kopumā iznāca tikai četras gadagrāmatiņas – "Jauni dunduri", "Dunduru pēcnākami", "Dunduru padēli" un "Dundurs pats". Par līdzīgo runājot, tam, ka līdz "Wiadomości Brukowe" slēgšanai 1822. gadā iznāca 287 šī izdevuma numuri, nav nekādas nozīmes – starp pirmajiem poļu un latviešu satīriskiem izdevumiem ir vairāk līdzību, nekā varētu domāt.

Sākumā biju pārliecināta, ka šajos izdevumos ļoti nozīmīgi faktori – daudz nozīmīgāki nekā citi – būs mitoloģiskie motīvi un tēli. 19. gadsimta pirmajā pusē Lietuvā poļu un lietuviešu literatūrā un presē un šī paša gadsimta pēdējās desmitgadēs Latvijā senbaltu mitoloģijas elementi bija bieži izmantoti motīvi. Tādēļ nav izslēgts, ka līdzīga situācija varētu būt arī tā laika satīrā. Taču izrādījās, ka īstenībā šie motīvi satīriskajos izdevumos ir sastopami ārkārtīgi reti, bet gadījumi, kur tie parādās, ir patiesi aizraujoši.

Visinteresantākais ar mitoloģijas izmantošanu saistītais fakts ir tas, ka visi "Wiadomości Brukowe" autori, kas pulcējās "Neliestu biedrībā", par pseidonīmiem pieņēma baltu dievību vārdus. Visi vārdi tika izraudzīti no Jāņa Lasicka grāmatiņas "*De Diis Samagitarum*" ("Par zemgaliešu dieviem") un

piešķirti atbilstoši literātu raksturam vai viņu funkcijām biedrībā. Tā biedrības pirmais prezidents bija *Perkunas*, pēc tam *Poklus*, *Atrimpos*, *Patelo*, *Gurcho*, *Okopirnos*, *Wayzgantoss*, *Virszajtos*, *Parstukis* u.c. No latviešu puses te varam nosaukt tikai vienu no "Dunduru" autoriem – Ausekli. Protams, ka tā ir tīrā nejaušība, taču šis fakts apstiprina mitoloģisku pseidonīmu klātbūtni 19. gadsimta kultūras dzīvē un literatūrā.

"Neliestu biedrība" bija pulcējušies Viļņas liberāļi, kuri tādējādi humoristiskā veidā atdarināja brīvмўrnieku ložu. 1819. gadā viņi pieņēma Neliestu kodeksu (*Kodeks szubrawski*), kurā ierakstīja, ka visiem rakstiem jābūt publicētiem bez vārda, anonīmi un visiem biedrības locekļiem jāglabā noslēpumā, kas ir to autors [5, 108]. Izdevumā neviens no autoriem netika izmantojis arī savu mitoloģisko segvārdu. Tie parādās tikai tad, kad "*Wiadomości Brukowe*" bija apspriežami biedrības jautājumi.

Tomēr tas nenozīmē, ka raksti nebija parakstīti. Īsto vārdu un uzvārdu vietā eksistēja papildnam citu, bet to kodolu vienmēr veidoja vārds, kas bija saistīts ar kādiem trūkumiem vai kaitīgiem ieradumiem, kuri reizē bija raksta galvenā tēma. Pie šī vārda tika pievienoti vēl citi, kas uzsver trūkumus, kā arī īstu vārdu un uzvārdu galotnes un pielikumi. Piemēram, *Hiacynt Szypulkowicz*, *Remigi Karpiodayski*, *Bibosław Cienkusz*.

Šāda tipa pseidonīmi (poļu val. *aliofiktonimy*; kr. val. *шуточные псевдонимы*) ir vieni no interesantākajiem. Tie ir tieši saistīti ar rakstu, un to funkcija ir ne tikai ienest humora elementu, bet pirmām kārtām palīdzēt atšifrēt slēpto saturu, formulēt autora viedokli, dot kopsavilkumu, aizstāt komentārus vai arī raksturot aprakstīto personu [turpat, 51–62].

Poļu rakstniecībā aliofiktonīmi sāk funkcionēt jau 16. gadsimtā, un no pašā sākuma tie ir bijuši saistīti ar satīru, humoru un feļetonu. Latviešu literatūrā tie parādās tikai 19. gadsimtā, īpaši romantisma periodā.

"Dunduros" pseidonīmi tika izmantoti pavisam citādi. Tur sastopami lielākoties pārinieki: Brencis un Zvingulis, Ješka un Andžs, Slābais un Glēvais, Vizdeguns un Spuršķis, Nēģeris un Latvietis. Interessants ir fakts, ka ar šiem vārdiem tiek apzīmēti ne tik daudz rakstu autori, cik dialogu dalībnieki. Rakstu autori parakstījās, piemēram, kā Zobugals, Leijputenieki. Arī almanaha izdevējs Pēteris Gūtmanis bija pazīstams kā Barons von Kamp à Ausim. Acīmredzot latviešu satīras almanahā izmantoto pseidonīmu nozīme ir pavisam cita nekā "*Wiadomości Brukowe*". Lai arī tur tika izmantoti humoristiski pseidonīmi, kā arī tādi, kuri apspēlē tautību (poļu val. *nationimy*) vai profesiju (poļu val.

profesjonimī), tie nesatur tik daudz slepenas nozīmes un humora. Te jāatceras, kāda jēga bija Zobugala, Brenča vai Žvinguļa pavārdiem. 19. gadsimta 60. gados jaunlatviešu izdomātie tēli kļuva par simboliem cīņā pret vācu kungiem, mācītājiem, dzimtbūšanu. Tāpēc, manuprāt, tiem ir svarīgāka nozīme nekā vārdiem, kas ir vienkārši asprātīgi un interesanti.

Pseidonīmu lietošana bija vienīgā iespēja brīvi runāt par dažiem neērtiem jautājumiem situācijā, kad abi izdevumi bija pakļauti cenzūrai. Jēgpilna ir Slābā un Glēvā saruna, no kuras netieši izrietēja, ka būtu vislabāk, ja arī lasītājs būtu anonīms:

Slābais. Vai pazīsti šos putnus – tā nosaucamus "Dundurus"?

Glēvais. Vai tu traks – tos jau nevar rokās ņemt!

Slābais. Še, lasi – "дозволено цензурою".

Glēvais. Tā-tā-tā, dod man – es parādišu lielajam kungam.

Slābais. Bet nesaki, ka no manis, ka neizdzen mani iz mājas." [4, 62]

"Dunduros" dominēja satīra, kas bija vērsta tieši pret lielajiem kungiem – Baltijas muižniekiem un mācītājiem un bieži arī pret pašiem latviešiem. Dundurieši, tāpat kā *Nelieši*, kritizēja necilvēcīgo un pazemojošo izturēšanos pret zemniekiem. Atbildot uz vispārpieņemto viedokli, ka "no nepērtā zemnieka nekas labs nevar iznākt", *Nelieši* pat izdomāja slaveno zemnieku pēršanas mašīnu [7, Nr. 8]. "*Wiadomości Brukowe*" autori nosodīja arī muižniecības neziņu un atpalcību, lielummāniju, aristokrātijas negatīvās īpašības un intereses, kā arī sadzīves trūkumus – dzeršanu, azartspēles, aizraušanos ar tiesāšanos u.tml.

19. gadsimtā satīra realizējās dažādos literatūras žanros: fejetonos, ceļojuma aprakstos, vēstulēs, dialogos, pasakās, anekdotēs utt., un katrā žanrā tā darbojās ar atšķirīgu spēku. Šķiet, ka dundurieši, tāpat kā *Nelieši*, par visietekmīgākajiem izteiksmes līdzekļiem uzskatīja dialogus un vēstules. Abos izdevumos dominē tieši dialogi un vēstules – bieži no izdomātam tālām zemēm.

Pirmajā "*Wiadomości Brukowe*" vēl nenumurētajā skrejlapīnā teksts bija organizēts kā saruna starp "Lielo X un mazo x" (*Wiadomości Brukowe czyli rozmowa na placu pod Ratuszem Wielkiego X z małym x*). Lielais X un mazais x diskutē par literatūru, līdzīgi kā Brencis un Zvingulis pirmajā "Dunduru" krājumā (*Latviešu dilema jeb Latvieši spēlēs*; [3, 9–10]). Poļu izdevumā sarunas biedri kritizē situāciju dramaturģijā, latviešu izdevumā – situāciju poēzijā, taču šeit svarīgāka par dialoga tēmu ir iespēja saglabāt anonimitāti un vienlaikus netraucēti izteikt savas domas un viedokli. Brencis un Zvingulis, kā arī Lielais X un mazais x varēja būt katrs, kas vien to gribēja.

Poju dialogs vairāk atgādina zinātnisku disputu, teatralu priekšnesumu. Saruna nereti ir piesātināta ar svešvārdiem, valoda ir tipiska skolotiem cilvēkiem, kuri labi pārzina lielpilsētu politisko un kultūras dzīvi. Latviešu satīriskā saruna ir daudz īsāka un ne tik spilgta, vienlaikus tajā izteiktā morāle vai asprātība ir koncentrētāka un vieglāk saprotama. “Dunduru” autori bija arī izdomājuši ļoti interesantus un vienlaikus ļoti abstraktus īsus dialogus. Viens no tiem – “Kaulotas aknes” – skan tā:

Ješka. Ondž, brēl! Ko tur ēd?

Andžs. Oknes.

Ješka. Do man a!

Andžs. Kauls vīn i. [1, 10]

Vēstule piedāvā vēl vairāk iespēju nekā dialogs, tā varēja būt rakstīta dažādās formās – kā ceļojuma apraksts, ziņojums no izdomātām vai maskētām zemēm, korespondence redakcijai vai atbilde uz to, telegramma u.tml. Pirmajā “Dunduru” krājumā vēstules autore ir “kāda ārzemniece (Amerikāniete), retumu cienītāja, zvērnīcas priekšnieka labā puse un lopu aizstāvēšanas biedrības biedrene [3, 11–12]. Savukārt *Nelieši* saņēma vēstuli no *Heautontimorumenos* (uz sevi dusmīgo) biedrības un tās pārstāvja Graužmira Tukana (*Gryzomir Tukan*) [7, Nr. 178].

Vēstule salīdzinājumā ar dialogu varēja saturēt vairāk neparastu, pārsteidzošu un realitāti pilnīgāk atspoguļošu ziņu – to atļāva tās specifiskā forma. Tādu iespēju piedāvāja vispirms jau “ziņojumi no ārzemēm”, protams, neesošām vai maskētām, taču ne anonīmām. “Dunduros” tāda valsts ir Bizmanija vai, precīzāk, tās guberņa Leijputrija, par kuru rakstīja Zvingulis. “Šinī zemē dzīvo kalpi un kungi. Iedzīvotāji runā divās valodās – kungu un kalpu.” “No kustoņiem ir vērā liekami ēzeļi, vilki – avju kažokos, pūces, kas bēg no dienas gaismas, melnas vārnas ar iebaltu kaklu un dēles, kas izzīž mīlīgi cilvēkam pēdējās asinis un smadzenes.” [3, 39–40] Nav grūti šajā valstī saskatīt Latviju ar visām tās kaitēm un neēdībām. Manuprāt, šis ir viens no pašiem nozīmīgākajiem teikumiem visās četrās “Dunduru” grāmatiņās. Leijputrijas – Latvijas apraksts šeit ir ļoti drošs, ass, pilns alegoriju un viennozīmīgs, nav nekādu šaubu, par kuru valsti ir runa. Šajā gadījumā nekādi nevaram runāt par anonimitāti.

“*Wiadości Brukowe*” tiek runāts par Balnibarbi salu, kur arī dzīvo dažnedažādi ļaudis. Vieni staigā ar koka tupelēm kājās, dzīvo zem salmu jumta, ar, sēj, kuļ – bet tikai tur, kur tie dzimuši. Citiem ir skūtas galvas, viņi staigā

apavos un valkā garas, rītassvārkjiem līdzīgas kleitas, kas apjoztas ar krāsainiem dvieļiem, lai balstītu lielos kuņģus. Šīs kategorijas ļaudis raksta tiesības. Ir arī trešā cilvēku grupa, ļoti liela. Viņiem ir garas bārdas un gari melni paltraki. Viņi no rudzu miltiem gatavo reibinošu dzērienu, ar kura palīdzību apkrāpj tos cilvēkus, kas staigā koka tupelēs, un no tā pārtiek (*Dodatek do rozdz. V i VI Podróży do Laputy* [7, Nr. 56]). Arī šajā gadījumā nevienam polim vai lietuvietim neko nevajag skaidrot. Kā Lejputrijas guberņa, tā arī Balnibarbi sala gluži vienkārši nevarēja būt anonīma – tā bija pārāk līdzīga toreizējai Polijai.

"Dunduros" un "*Wiadomości Brukowe*" anonīmi bija tikai autori un reizēm arī lasītāji. Taču visas situācijas, visi notikumi bija iestatīti atbilstošā vietā un laikā. Tas, kas aktuāls, kaut arī nosaukts citā vārdā, nevarēja būt anonīms.

Literatūra

1. "Dunduru pēcnākami". Sarakstījis dēls no Barona v. Kamp à Ausim [P. Gūtmanis]. Pēterburga : R. Golicke, 1876, 80 lpp.
2. Grigulis, A. un R. Treijs. *Latviešu žurnālistikas vēsture: no pirmsākumiem līdz pirmajam pasaules karam*. Rīga : Zvaigzne, 1992, 518 lpp.
3. "Jauni Dunduri". No Barona v. Kamp à Ausim [P. Gūtmanis]. St. Pēterburga : R. Golicke, 1875, 58 lpp.
4. *Satiras almanahi. "Dunduri"*. Sast. J. Niedre. Rīga : Liesma, 1978, 88 lpp.
5. Skwarczyński, Z. *Kazimierz Kontrym : Towarzystwo Szubrawców : dwa studia*. Łódź : Ossolineum, 1961, 226 s.
6. Świerczyńska, D. *Polski pseudonim literacki*. Warszawa : PWN, 1999, 268 s.
7. "*Wiadomości Brukowe*". Wilno : Druk. XX Pijarów, Druk. Redakcyi Pism Peryodycznych, 1816–1822, Nr. [1]–287.
8. "*Wiadomości Brukowe*" : wybór artykułów. Sast. Z. Skwarczyński. Wrocław : Ossolineum, DeAgostini, 2003, 401 s.

Justyna Prusinowska
**"Wiadomości Brukowe" (1816–1822)
 and "Dunduri" (1875–1878).**

**Anonymity in 19th century
 Polish and Latvian
 satiric publications**

Summary

"Wiadomości Brukowe" (The Tabloid News) and "Dunduri" (The Gadflies) are two satiric almanacs written by journalists of different nations in a different but politically similar (the main problems were corvée, deep class division, censorship, surge of foreign trends) periods of the 19th century. "Wiadomości Brukowe" consists of 287 volumes, when "Dunduri" are presented only by four little annals, named *Jauni Dunduri*, *Dunduru Pēcnākami*, *Dunduru Padēli* and *Dundurs Pats*. Regardless, there is no significant differences between them.

An analysis of their contents provided important information about Polish and Latvian authors similar way of describing reality and preferences of introducing themselves. Also the literary genres they chose were very often the same: a dialogue and letter or report from the journey, which could guarantee the anonymity. The most interesting issue is that all the authors were anonymous and their pseudonyms were really very unconventional and sophisticated.

The most popular and interesting type of pseudonyms have a form of the surnames, for example in "Wiadomości Brukowe" we can come across last names like: Hiacynt Szypułkowicz, Remigi Karpiodayski, Bibosław Cienkusz. They were tightly related to the articles and their function was not only to bring the elements of humor into them, but also help to decipher hidden contents, conceptualize the authors views on reality, give a summary, be a commentary or description of the person or event the article is about. In "Dunduri" the same type of pseudonyms have been used in completely different way. They appear like a couples: Brencis and Zvingulis, Ješka and Andžs, Slābais and Glēvais, Vizdeguns and Spuršķis, Nēģeris and Latvietis. But this persons are first of all participants of a dialogues, not only the authors.

Both, Latvian and Polish fictional persons, owing to their anonymity, discuss similar problems bravely and openly. Sometimes they are so critical that the only solution for readers in these times of censorship was to be anonymous too.

This, it can be seen, gives also evidence of Latvian and Polish satiric literatures typological connections without any direct interaction between them.

IRENA RAGAIŠIENĖ

POETRY BY DANUTĖ PAŠKEVIČIŪTĖ AND ALĖ RŪTA: CROSSPOINTS BETWEEN ÉMIGRÉ WRITING AND THE LITERARY TRADITION

Lithuanian émigré poetry, as other émigré writing, including the subject of this analysis, tends to be a discursive representation of the frontier between the homeland and the country of immigration. This poetry inevitably entails a realignment of the association of identity with the motherland, perceived as a source of wholeness. As claimed by Susan Rubin Suleiman, homeland is frequently aligned with the perception of identity as dissociated from the recognition of selfhood in terms of continuous change, hybridity and hyphenation. Irresolvable tensions and multidimensional ambivalences, on the other hand, unavoidably mark gradual self-alignment with the hyphenated or diasporic identity [15, 4–5]. This dovetails with Salman Rushdie's argument that the discursive representation of hyphenation inevitably implies a continuous interaction of borders. This may take beyond the consideration of cultural bifocality that is commonly associated with émigré writing. The notion of bordering may represent more than identity in terms of binaries of "Us" and "Them". It also invokes a re-consideration of borders with regard to hierarchies that such cultural crosspoints may imply [9, 277, 278].

One such hierarchy is related to problems centered on the critical reception of émigré writing. Many an émigré author attempted to connect the poles of existence in diaspora by their texts, concentrating a conception of past and present existence within these poles. Meanwhile, a dispersion of present-day self-realization is being reflected via categories of "I" and "Other". The purpose of this article is to reveal the semantic spectrum of existence in the works by émigré poets Danutė Paškevičiūtė and Alė Rūta. Further, it is to analyze subjectivity and self-realization actualized through creative expression. Actually, it was the negative criticism about these authors, which appeared in "Lietuvių egzodo literatūra, 1945–1990" (Lithuanian émigré Literature), that provoked the topic for this discussion. Such criticism compelled contemplation about problems that are

centered on the canonization of literature, if not the setting of standards for quality judgment of literary texts. There is a closely related problem, which is a treatment of woman writer as "Other" in the logocentric discourse permeating the literary tradition.

As illustration, it is probably pertinent to refer to the critical reception of the poetry by émigré writer Danutė Paškevičiūtė. As stated by Algirdas Titus Antanaitis, "Danutė Paškevičiūtė (Klimienė, born in 1926), who has poems and articles printed in the press of the émigré community, also issued her only poetry collection, "Aš negaliu verkti" (Beyond Lament) (1961) during the early part of the 1960s. Her blank verse of various line length lay out personal narratives of her experiences. These lack originality, and often, the most essential elements of poetry" [1, 452].¹

The critic describes her poems as largely focused on inner feeling. The discursive modes of this evaluation, if not regarded as distinctively minor, are envisioned as significantly departing from qualities that make a literary work good or great. The problem involved in the reception of a literary work can hardly be, in any way, a correlative of gender. However, the overt negativity reverberating in Antanaitis' argument makes it difficult not to invoke Sandra Gilbert's and Susan Gubar's statement that women artists often feel strangers in the "male palace of art" and their work is frequently judged as "'odd' in relation to the predominant male literary history defined by the standards of what we have called patriarchal poetics" [3, 72].

According to Ruth Sherry, "there is an implicit assumption that the best or the greatest writers and texts are ones which survive their own time". Implicit in this assumption is, however, that reception of a literary work is not entirely independent of gender and, by implication, power. These correlations, according to Sherry, in effect condition the writer's inclusion into or exclusion from the literary tradition [12, 27]. The postmodern emphasis on arbitrariness and decentering have instigated a repositioning of hierarchies as well as a redrawing of many borders, including those marking the boundaries between gender and literary excellence or even legitimacy of the text per se. Sherry takes issue with just this situation, when she comments: "It is historically typical that groups which are asserting, or attempting to gain, increased political power will resurrect and re-examine cultural phenomena

¹ My translation from Lithuanian into English.

and achievements of their own group in earlier times, and will encourage members of their own group to make distinctive cultural contributions" [ibid., 27].

The historical moment that conditions the resurrection and re-examination of literary texts that had existed outside the mainstream of, broadly speaking, canonical texts within the national literary tradition may be due to a number of reasons. One possible reason is the vast geopolitical changes caused by the processes of European integration and massive globalization. With regard to émigré writing, the late Lithuanian critic Vytautas Kubilius considers cultural migration and cultural resistance in the following way: "The literature of Lithuanians living in exile veered towards an aim of retaining national identity under new conditions of life. This literature changes the behavior, nature, and language of fellow nationals. It is meant to awaken a longing for the Lithuania left behind – it describes the beauty of the country until it was viciously axed down by history. It is meant to enkindle hope – we shall return and continue the existence of an independent country. It must draw the limits of past and present national identity in order that we not forget who we are"² [7, 63].

Such a view about the role of the writer blurs the boundaries between the personal and the collective. It rather foregrounds active involvement by the artist with issues of public concern. Such a view may partially account for the above-mentioned Antanaitis's skepticism that was explicit in his reading of Lithuanian émigré Paškevičiūtė's poetry as a dramatization of personal experience. Furthermore, it is also important to correct Antanaitis's account of Paškevičiūtė's works. Paškevičiūtė also had novellas published in "Draugas" (Friend) and "Darbininkas" (Labourer) newspapers and "Moteris" (Woman) magazine [5, 80].

Gender sensitivity aside, it must be remembered that Paškevičiūtė's only collection of poems "Beyond Lament" was published in 1961.³ It can be assumed that her writing may have been affected by developments in American poetry after World War II. As stated by Richard Gray, the post-war period exhibits "rediscovery of the personal in American poetry", which "has assumed many

² Translation from Lithuanian into English by Vijole Arbas.

³ All translations of poetry by Danute Paškevičiūtė and Ale Rūta from Lithuanian into English are mine.

forms – as various, finally, as the poets involved" [4, 225]. Situating the subject of the present analysis within the context of American poetry is not intended to suggest delusive flexibility with regard to standards of excellence. Rather, this is an attempt to point out that Paškevičiūtė's poetry also veers towards exploring, what Gray would call, "the self's discovery of the outer world and its reactions to it" [ibid., 227].

In Antanaitis's account, however, Paškevičiūtė's poems are no more than "personal narratives." The designation of poetry as a "narrative" is confusing, even given the implied biographical aspect, which Antanaitis seems to treat as a negative correlative limiting both qualitative and quantitative aspects of Paškevičiūtė's poetry. The biographical element, on the other hand, is inevitably present in most émigré writing. If Paškevičiūtė's poetry is read as a projection of experience onto text, it could be treated in the light of Robert Frost's statement that writing is "a momentary stay against confusion" [2, 126]. In other words, Frost suggests that we can order chaos by imagination and creation. Similarly, the experience of the comprehension and the evolution of selfhood at the moment is closely related to weaving between past and present because it is a common human desire to understand oneself in the context of history. The creation of self, coming from an identification with the past via an identification with the instability of the present, is suggested in Paškevičiūtė's poem "The Longest Journey":

*Today I hold a letter from there:
The home left so long ago.
They write that our house
And barn have been demolished,
A thicket of birches has grown near the road.
Only the same sky remained.
And there my feet touched the grass.
There I wept for the black starling,
Soaked by drops of rain falling from the roof.
There we laid my grandfather to rest.
Along the same road we led him to death.
The bell tolled in the cemetery chapel
Where time counted old crooked crosses.*

Down the same road, twisting past the swamplands and woods,
 One generation of ancestry to the other,
 Wading through quagmire autumns,
 Faded lives passing to death.
 Today is the day I walked home along the cobble stones of memories
 To look at reflections of heaven in the waters of the quagmire.
 I travelled the very longest journey to home. [7, 12–13]⁴

⁴ "Ilgiausia kelionė":

Šiandieną varčiau laišką:
 Tėvškė mana seniai juk palikta.
 Jie sako, kad nei pirkios tos nėra,
 Nei svirno.
 Kad ten prie vieškelio suaugo
 Tankus beržų miškas,
 Paliko tik tas pats dangus.
 O aš tenai prie griovio kranto
 Basomis kojomis liečiau žoles
 Ir ten verkiau nuo stogo varvančių
 Lašų sulyto mažo, juodo špoko.
 Tenai mes laidojom senolį mano.
 Tuo pačiu vieškeliu mes nulydėjom jį mirtin.
 Kapų koplyčioje ten gaudė varpas,
 Ir laikas skaitė ten senus sukrypusius kryžius.
 Tuo vieškeliu, kuris paraistėmis ir pamiškėm nueina,
 Nubrido mano protėvių karta į kartą,
 Nubrido jie liūnuotais rudeniais
 Supilkusiu gyvenimu į mirtį.
 Ir aš šiandieną parėjau į tėviškę
 Atsiminimų akmenėliais iškrjstu taku.
 Pasižiūrėti liūno vandeny atspindusio dangaus
 Aš parėjau ilgiausioje kelionėje namo.

Implications of the epistolary genre may instigate associations with the narrative form, and this may be one of the reasons which led Antanaitis to read Paškevičiūtė's poetry as "personal narratives." In this poem, however, the personal exists as an inseparable part of the collective. The speaker does not refer to specific people or the yearning she feels for those lost. She yearns for the things which comprise the essence of loss. The grief over the lost homeland that was subjected to the destructive power of sovietization invokes Viktorija Skrupskelytė's statement that "The situation of émigrés spotlighted certain features. One is characteristic of a poet's worldview or in general, a person's state of spirituality. An example of this aspect could be the attraction of the earth or the moment of homelessness" [13, 8].⁵

In Paškevičiūtė's poem, the description of the present condition is characterized by the absence of any markers of subjectivity, while the personal pronoun "I" is used in rendering the speaker's subjective experience of the past ("touched the grass, wept for the wet starling bird"). In describing the events related to family and nature, "I" merges into the collective "we" while, at the end of the poem, the speaker becomes a first-person "I." This suggests, as it were, that through the fantasy of visiting "home," i.e. touching the roots of birth, the connections that determine the speaker's sense of identity may be recovered. Fantasy also becomes a means to reach and touch an existential bond in "Return" by Alė Rūta:

*I wandered endlessly, –
Picked flowers to bring them back to you.
So long ago were you lost in a deluding darkness.*

...

*No flowers found,
Amidst an infinity of weeds,
Whatever have you shown to me,
In entirety – no, not so, not so . . .*

⁵ My translation from Lithuanian into English.

*Exhausted in my search of blossoms, song, intimacy,
In reverie, return I
To shed my sorrow in an embrace of you. [10, 347]⁶*

The link between the migrating subject and the lost homeland is signified by flowers, a symbol of love, perfection, and revival. This metaphoric network extends into darkness hovering over the paths of emigration, along which any hope of returning to the lost motherland shrinks to nothingness. What persist in the wanderer's vision are just weeds, weeds that should be understood as those that arose in the wake of war and foreign occupation, those that model the sown seeds of evil. The confrontation with evil brings fresh hues of reflection to inbred values that, in the context of war and the forced movement of people, acquire connotations of idealism. The internal dialogue with the homeland foregrounds not so much the suffering associated with homelessness but rather, highlights the essential difference in worldview experienced in

⁶ "Grižtu":

*Ējau toli –
Priskint ziedu ir tau parnešt.
Klaidi tamsa, neberandu seniai tavęs.*

*Širdy – daina
Tarp klystkeliu ji nuaidēs.
Bet abejonēse
kas kryžiu laiminant uždēs?*

*Nēra ziedu,
O piktzoliu šimtu šimtai,
Kā rodei man,
O visa – ne, ne tai, ne tai . . .*

*Ir pavargau, ieškodama ziedu, dainos, žmogaus.
Grižtu mintim
Aš prie tavęs pravirkt ir prisiglaust.*

the face of confrontation with new cultures and ideologies: "Whatever have you shown to me, / In entirety – no, not so, not so . . ."7.

The poem is from the first collection of poems "Be tavęs" (Without You), published in 1946 by Alė Rūta who, in the words of Antanaitis, was the first debutante of post-war émigré years while she was a war refugee in Germany [1, 425]. The collection naturally represents the essential existential states associated with the loss of homeland and all the dear ones that comprise the essence of loss. Upon reading the words of Leonas Miškinas, reviewer of Alė Rūta's first poetry collection, however, the situation becomes discomfoting. Miškinas writes: "The poems bring to mind wilted flowers, painstakingly gathered and pressed in a young woman's album, which once brought out in the open, seem tragicomically sentimental and pointless"⁸ [cited in: 1, 426]. The bringing out into the open, what I would like to state as being, the unethical criticism by Miškinis that Antanaitis chose to cite, invokes another association of women's poetry. This reminds us of Cora Kaplan's ironical statement that female creativity is overshadowed by prescriptive androcentric "categories according to which female feeling and thought are, by definition, incapable of being translated into the highest art" [6, 17]. Antanaitis's account of later poetry by Alė Rūta may illustrate such an argument: "Not much could be stated any better about her later poetry following rather strong achievements and awards in prose, the little collections [use of the diminutive form] of poetry by Alė Rūta, "Gyvenimo lašai" (Droplets of Life, 1964) and "Diena šviesi" (A Bright Day, 1983) [1, 425].⁹ Nevertheless, it has to be emphasized that conversely, Alė Rūta is presented by Alina Staknienė as a most productive writer of a realistic stroke, who has appeared in several genres. She has made herself most widely known in fiction and the domestic novel, in particular [14, 548].

Naturally, the lines about essential existential states relevant to the émigré situation flowed from the writer Alė Rūta in poetic forms tinged with subjective perceptions. Again, gender sensitivity is set aside in an effort to explain the negative criticism by Miškinas and Antanaitis. Calling for attention is that in her poems, Alė Rūta attempts to remain as close as possible to the object being visualized. The desire is to elicit surrounding details in the way they remain as they

⁷ "Ką rodei man, / O visa – ne, ne tai, ne tai . . ."

⁸ My translation from Lithuanian into English.

⁹ My translation from Lithuanian into English.

were in the past. The poetic purpose is to create a sphere in which the self can unite with all that has been lost. The poems do not strive for metaphoric embellishments which might only lengthen distance or actually sever the link between the visualized object and its discursive representation.

Thus the stylistics of Alė Rūta's poetry usually spring from imageries of the homeland's natural landscape. These are often juxtaposed with an elegized mood embodying perceptions about the wanderings of emigration and their figurative expressions. Similar stylistic tendencies appear not only in the three poetry collections by Alė Rūta that Antanaitis names but also in the fourth poetry collection dedicated to her son who had been killed in an accident, "Tyloj kalbėsi" (You Will Converse in the Silence, 2002). Even the subtitle of this work is named "Elegies of thoughts for my son Arimantas." Unquestionably, reverberating in this collection, as in her previous poetry, is the theme of loss. Overall, the stylistic representation here is reminiscent of the proposal by Viktorija Skrupskelytė that émigré poetry "can be described by this sort of simple, unpretentious formula: a poem expresses that which the heart feels; the feeling assumes specificity when it flows into a scenery of nature or some other fragment of the world observed" [13, 10].¹⁰ Besides, encounters with multidimensional realities of exile frequently mark an expression of subjective feelings and the transformations of identity that follow.

Worldview, that is, by extension, an identity realignment with regard to memory and place is also central in Danutė Paškevičiūtė's poetry. Here again the metaphoric network is largely grounded in imagery that signifies juxtapositions between the homeland and its loss. The concept of home elicits an entire complex of images pertinent to the homeland farmstead, a collective way of being and, frequently, a harmonious relationship with nature. Often the signification of home is encoded in concrete diction that is endowed with archetypal meaning. Archetypal aspects provide images related to home with the idea about an archaic past. This particular meaning of home, as an unalterable mythical space, contains a Romantic element. Neither the past nor the archetypal symbols are subjected to any revision. On the contrary, any deviation from what is associated as tradition is considered a violation of the previous order and its inherent security. The poetry of Danutė Paškevičiūtė, just as that of Alė Rūta, attempts at times to delineate a discursive negotiation between new cultures and their con-

¹⁰ My translation from Lithuanian into English.

sequent identities. What often overshadows such a negotiation is the feeling of alienation created by socio-political and cultural realities that intervene in ascertaining links between the locale to which the destiny of an émigré leads and identity. For both poets, homeland frequently remains as just an emotional and conceptual notion. In moments of despair, when new experiences begin to cloud the vision of the birthplace, the wandering poetic personae in search of the lost integrity between place and identity becomes overcome by hopelessness and anxiety. The speaker in "Fingers of Anxiety" [8, 59–60],¹¹ just as in the poem "Why Travel" [ibid., 55], perceives anxiety as identical with the "I": "Why travel / If I cannot escape myself."¹² By comparison, the poem "Homeland Lost" by Alė Rūta depicts exile as an impasse and an irretrievable identity crisis:

*My travel reached the end of roads,
You are not there.*

*When birds return and lilacs bloom,
You are not there. –*

*In the enclosure of hopelessness and despair, –
There you are not. [10, 346]¹³*

In the oxymoronic juxtaposition of the dynamism of nature and the invariance related to the state of despair experienced in exile, there can be traced an alignment of moods in nature typical of the Romantic poetry. The anaphoric repetition "You are not there" and the inversion of the anaphoric structure points to attempts to reestablish the link with the lost. In the poem "Spring" by Alė Rūta

¹⁰ "Nerimo pirštai."

¹² "Ir kam keliauti": "Ir kam gi man keliauti, / Jei nuo savęs / Vistiek pabėgti negaliu."

¹³ "Be tėvynės":

*Visi keliai kelionėj baigės,
Tavęs nėra.*

*Ir paukščiai grįžta ir alyvos žydi,
Tavęs nėra. –
Tik neviltis, tik skausmas lydi, –
nėra Tavęs.*

the loss is embodied in an acoustic image of moaning "under blood stained snow" [11, 68].¹⁴

The authoritative, if not gender biased criticism, has placed Lithuanian émigré poets Danutė Paškevičiūtė and Alė Rūta on the margins of the literary tradition. Because the problematic issues of émigré life have remained important in national consciousness, it also remains important to appraise and review the surviving expressions of these problems and their criticisms. It would have been desirable if the aforementioned article had also deliberated the actual poetry by Danutė Paškevičiūtė and Alė Rūta, which suffered such explicitly harsh criticism. It seems relevant to mention that one of the critics, Leonas Miškinas, which is a pen name for Alfonsas Nyka-Niliūnas, is now a recognized Lithuanian poet. Another critic, who is the author of a solid portion of "Lithuanian émigré Literature, 1945–1990", according to "Lietuvių Enciklopedija" (Encyclopedia of Lithuanians) "earned a bachelor's degree in commerce from Chicago's de Paul University in 1957. He writes on literary topics, particularly book reviews, broadly in Lithuanian periodicals, such as *Aidas*, *Metmenys*, *Varpas*, *Margutis* and others" [16, 40].¹⁵ Although there is no desire to diminish the contribution of this prolific critic to the development of the Lithuanian (diasporic) literary tradition, one thought cannot be laid to rest. Based on the evaluations of the poetry by Danutė Paškevičiūtė and Alė Rūta in a work as significant as "Lithuanian émigré Literature", the correlation of gender and power factors seems directly to determine the relationship with literary tradition. A recuperative reading of the poetry by these two Lithuanian émigré women writers has been aimed to prove that their poetry deserves to be remembered as émigré envisages that meld into literary tradition. It would be desirable that such imagination were not treated as the relationship of the "Other" with the creative and evaluative subject, but rather, as the self-expression of subjective experiences by women independent of prescriptive discursive forms.

¹⁴ "Pavasari" : "po sniegu kruvinu vaitos."

¹⁵ My translation from Lithuanian into English.

References

1. Antanaitis, A. T. Kiti žemininkų bendraamžiai poetai. In: *Lietuvių egzodo literatūra, 1945–1990*. Ed. by K. Bradūnas and R. Šilbajoris. Čikaga : Lituanistikos institutas, 1992, 411.–468. p
2. Frost, R. *Robert Frost on Writing*. Ed. by Elaine Barry. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1973, 158 p.
3. Gilbert, S. M. and S. Gubar. *The Madwoman in the Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven : Yale University Press, 1979, 768 p.
4. Gray, R. *American Poetry of the Twentieth Century*. London : Longman, 1990, 424 p.
5. *Jungtinių Amerikos Valstijų lietuvių biografijų žinynas*. 2. t. Vilnius : Mokslo ir Enciklopedijų leidybos institutas, 2002.
6. Kaplan, C. *Salt and Bitter and Good : Three Centuries of English and American Women Poets*. New York : Paddington Press, 1975, 304 p.
7. Kubilius, V. *Tautinė literatūra globalizacijos amžiuje*. Kaunas : Vytauto Didžiojo universiteto leidykla, 2003, 391 p.
8. Paškevičiūtė, D. *Aš negaliu verkti*. London : Nida, 1961, 61 p.
9. Rushdie, S. *Imaginary Homelands : Essays and Criticism, 1981–1991*. London : Granta Books, 1992, 448 p.
10. Rūta, A. *Tremties metai : Lietuvių rašytojų metraštis*. Ed. by Bernardas Brazdžionis. Tübingen : Patria, 1947, 346.–347. p.
11. Rūta, A. *Tretieji vainikai: lietuvių poezija išeivijoje, 1944–1974*. Ed. by Paulius Jurkus, Anatolijus Kairys, Pranas Naujokaitis. Chicago : Dialogas, 1975, 68 p.
12. Sherry, R. *Studying Women's Writing : An Introduction*. London : Edward Arnold, 1988, 91 p.
13. Skrupskelytė, V. Egzodo poezijos šuoliai. In: *Lietuvių poezija išeivijoje*, 3. Ed. by Kazys Bradūnas, 1971, 7.–46. p.
14. Stakinienė A. Kiti žemininkų-lankininkų bendraamžiai beletristai. In: *Lietuvių egzodo literatūra, 1945–1990*. Ed. by K. Bradūnas and R. Šilbajoris. Chicago : Lituanistikos institutas, 1992, 521.–574. p.
15. Suleiman, S.R. Introduction. In: *Exile and Creativity : Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*. Ed. by S.R. Suleiman. Durham : Duke University Press, 1998, pp. 1–8.
16. Sužiedėlis, S. et al. (eds.). *Lietuvių enciklopedija*, 37. t. Papildymai. Boston, Mass. : Lietuvių enciklopedijos leidykla, 1885, 689 p.

Irēna Ragaišiene

Danutes Paškevičutes un Ales Rūtas dzeja : emigrācijā rakstīto darbu un literatūras tradīcijas krustpunkti

Kopsavilkums

Rakstā atsegts esamības semantiskais spektrs lietuviešu trimdas dzejnieču Danutes Paškevičutes un Ales Rūtas daiļradē, diskursīvā subjektivitātes un pašapziņas izteiksme dzejā. Akcentēts, ka lietuviešu trimdas literatūrkritikā vienādi asi kritizētā abu dzejnieču daiļrade jāinterpretē kā tāds trimdinieka skatījums, kas organiski iederas literatūras tradīcijā – šāds skatījums jāvērtē nevis kā "cita" attiecības ar radošo un vērtējošo subjektu, bet gan kā sievietes subjektīvās pieredzes konkrēta pašiizpauzme, ko neierobežo iepriekšnoteiktas, kano-niskas diskursa formas.

EGIDIJA RAMANAUSKAITĖ

SUBCULTURE AND POSTMODERNISM: REFLECTIONS OF GLOBAL IDEAS IN LOCAL COMMUNITIES

The paper focuses on the manifestation of postmodernism in contemporary culture. The concept is used in academic literature "to refer to certain styles in art, architecture and design, to forms of literary fiction, theater, dance, music, to philosophical ideas and scholarly views, to organizational structures (or non-structures) and as an all-encompassing label for the present age" [10, 190]. In this article the special emphasis is on an interaction between a popular culture and subcultures. This interaction is understood as a dynamic process involving integration of cultural ideas; it also manifests an opposite tendency of individualization in society and culture. The paper reflects theoretical discourses of a contemporary theory of culture, explicated by James-François Lyotard, Ihab Hassan, Paul Ricoeur, Johan Fornäs, Douglas Kelner, Mike Featherstone, and others. It also relies on the empirical data, collected by the author during 1998–2001 and 2003¹ in Lithuania, primarily inquiring how contemporary ideas of postmodernism influence local subcultural communities.

Key words: subculture, popular culture, postmodernism.

Traits of late modernity

Postmodernism, as a late phase of modernism, manifested in the 1960s in Western Europe. It appeared on a social level through various subcultural groups and movements such as hippies, punks, mods, scooter-boys, and others. The Western idea of subcultural resistance was adapted by subcultural youth of the Soviet region. Youth subcultures reflected an ideological context of the 1960s Soviet society and the later Soviet period, which continued until 1990. Thereby

¹ Empirical research data consists of 100 semi-structured interviews with subcultural group members, 49 descriptions and video recordings (or photographs) of traditional rituals, holidays and parties, and 170 questionnaires.

they achieved originality. After 1990, new subcultural groups such as goths, pagan metalists, Romuva groups of ancient religions and others questioned new social problems.

Postmodernism can be viewed as an individual style of world perception. It is an open philosophic system, which includes the topicality of an interaction between individuality and society. What ideas, formed by a local subculture, does global postmodern ideology and world-view influence? Most significant could be that attention is shifted from the collective to the individual in various areas, especially spiritual culture.

The global perspective is that post-modern culture demonstrates tendencies of returning to the beginning of modernism, when universally accepted attitudes in culture, especially art, are rejected and new views originate. Once originators of culture deny normative traditions of modernism, they look for a new life experience and new means for self-expression. Postmodernism is close to romanticism, which declares a particular individual experience [Kubilius 1993, 107].

According to J.-F. Lyotard [8], postmodernism marks a distrust of all explanatory schemes. It also declares chaos of the world, eclecticism. Postmodernism is also explained as a higher level of societal life, determined by the technocratization and computerization of society, which expands communications between people. However, the problem of postmodernism is first related with self-consciousness and outlooks of individuals, when values that were important in the past are lost [1, 30]

Phenomenon of popular culture and subcultures

A contemporary popular culture is considered the most evident expression of postmodernism. It associates with superficiality, fluid forms, and fragmentary meanings. In this context, F. Jameson [7] discusses the death of a cultural individual in a world of consumption. Literarily, popular culture is understood as "the culture of people, often not made by them, but made for them and identified as theirs by the culture industries" [9, 236].

An impression emerges that a popular culture demonstrates generally consistent patterns of modernism and postmodernism interchanges. Ongoing change is related with people's endeavors to negate stiff cultural forms, unification, excessive organization, and dependence on the law of the market. Thusly, subcultural phenomena form, manifesting alternative ideas to a pop culture.

Frequently subcultures, such as various resistant youth groups like *punks*, *metalists*, and *goths*, are outgrowths of a popular culture, simultaneously oppositional to it. The search for deeper self-orientation and self-manifestation is a significant idea, determining the originality of subcultures. Vanguard ideas become incorporated in a pop cultural field as soon as the mass media absorbs them. Hence, the youth culture, which formed in America in the mid-20th century, reflected constantly changing forms of popular music from melancholic blues, originating from the black population, to rock music, heavy metal, punk rock, hardcore, and so forth. A need for expressions of moods by musicians becomes a reason for finding a new lifestyle.

The origins of subculture could be understood as the post-modern, moving from a human "me", as a social function, toward a "me" that is understood as a steady entity [13; 14]. A subculture withdraws from the wider society, becoming a closed community, which can be understood through personal perception. The main characteristic of this phenomenon is a search for an individual experience and a personal consciousness of the world. This way, groups of people are consolidated by formation of "spiritual niches" in which investigators of hippies, for example, envision that the greatest affluence in life is an affluence of interaction.

Important is to stress a main contradiction in contemporary culture. This culture connects fragmentary and eclectic everyday routines with a demand to overcome alienation and a search for harmony. A discourse of postmodernism, discussed by Ihab Hassan, could be a philosophical background of such phenomena. Ihab Hassan explains an indeterminacy and immanence of postmodern culture [5, 90–91]. Indeterminacy links to fragmentation, while immanency determines a wholeness, a globalization, a quest for creation of a life world in new symbolical languages – words, writing, art, architecture, and fashion.

Obvious examples are youth subcultural groups, which form in an environment of a popular culture, where individual experience and authentic self-expression are major values. In such an environment, a search for a way to communicate with the surrounding world is equally as important as for the evident need to perceive and evaluate it.

In a given discussion on a popular culture and subculture, there are key contradictions. On one side, there is a tendency of negation, and from the other, a tendency of seeking new creative work. This problem becomes particularly clear when analyzing the latest subcultural phenomena in a contemporary culture.

Postmodern reflections

Ideas that manifest in local subcultural life could be distinguished from the global ideas of late modernism. Notable among them could be an ethics of negation, a value of novelty, a new understanding of tradition, prominent status to the philosophy of freedom, changing normative cultural taste, higher valuation of modern cultural self-expression, and others. One way or another, the aforementioned manifest in the entire history of culture. In new, current cultural situation, they assume new meanings, and a subjective factor becomes more essential.

Liberation of aesthetics

Various phenomena of contemporary culture are coherent with the liberalization of aesthetics. A '*freedom for*', discussed by Nikolaj Berdiajev [11, 376], is related with perfection and a beauty of God, whereas a '*freedom from*' veers toward a marginal individualism, which is oriented to negation. The issue of harmony between the human and society is basic in this case. Aesthetics is dissociated from politics, economics, theology, and ideology, and various aesthetical rules of style and genre [3, 37]. Postmodernists, the same as modernists, try to erase the contrast between art and life by trying to present the world in a subjective way, based on personal reflections. A grotesque, a travesty, a parody of reality is a mask of the authors, and inherent to a post-modern culture [6]. Deformation of cultural genres, a carnival, the comic, a metaphor, and symbolism are traits, common to goth, punk, metalist, and other subcultures. Consequently, post-modernism is a controversial phenomenon of culture; individuals mask their own human spirit under an external image.

Highly important to the period is an endeavour by an individual and the entire culture to surmount eclecticism, perceive a meaning of nature and self, analyse the origin, orient to the spiritual memory of humanity, and exceed the interior powers of man. Contemporary art, new cultural communities, and social movements demonstrate all such traits. When ethic norms, constructed by authorities, become questionable, a sense of negation along with resistance and nihilism arises. Lively, derisive, and flexible expressions and mannerisms become appreciable. Psychology of mannerism is represented by narcissism, a trait that J. Friedman envisages in forms of contemporary identity [4, 331–366].

Mythologization of culture

Mythologization is a trait, common to popular culture and a subculture. It is evident in modern literature, the interest of contemporary society in occultism and magic, manifesting in environments of pagans, witches, soothsayers, magicians, and the like. A mythological sense of world is also common to the worldview of the contemporary person. In contemporaneity, the ordinary analysis is as an artistic experience or ritualistic creation, when a person seeks an individual touch with the environment through various mythologems. Myths that are common to a contemporary culture are explained as models of behaviour, an intuition of a meaning of life, or spontaneous creative acts. The most perspective conception of myth seems to be a process of individual creation, when a creative person moves away from a mass psychology [12, 18].

An idea of neo-mythology consists of a dualism of imagination and reality along with a touch of life and art. Thus, ritual can be understood as a ritualistic game, which can even take on a religious or mystical nature. Literary and imagined myths, regarding the feats of the ancient Lithuanians, and the struggles and victories of ancestors form the so-called Pagan worldview. This worldview also contains numerous Western ideas about Paganism. Expressions of such a worldview include avant-garde art forms and stylised arrangements, such as metal music, and the projection of an everyday and a stage appearance. Because they believe that they are carrying forth their own ethnic traditions, members of the underground deny the continuation of traditional concepts. Ideas of neo-mythology are evident not only in neo-paganistic rituals, but also in a contemporary environment of youth dance parties, where the impact of electronic rhythm and sound effects spiritual liberation.

The basis of the aesthetization of contemporary culture is individual enjoyment of symbolism, a desire to formalize senses. According to Ernst Cassirer, symbolic forms (such as myth, religion, language) indicate our contact with the universe, create our own reality [2]. Symbolism of contemporary subcultural communities consists of music, dance, a style of behaviour, slang, and clothing. All this and many other aspects interconnect into mythologem structures, which characterize punks, pagans, goths, hippies, and other subcultural heroes. A subculture expresses many topicalities of time, as well as a variety of value orientations and outlooks by symbolical images.

Ethics of negation and subcultural conflicts

According to D. Hebdige, post-modern ethics of negation could be discussed in relation with the rejection of Marxism "as a total explanatory system" [6, 186]. It is also related with abandonment of all bureaucratic organizations, which are based on collective principles [ibid., 186–188]. The author separates three kinds of postmodernism: antimodernistic, which is inclined to nihilism; neoconservative, which links to a new totalitarianism of thinking, a seeking for new authorities; and the critical, which proclaims repair through criticism of the old. Critical postmodern consciousness manifests in various actions by a contemporary local society. Criticism is evident in such late styles of subcultures as goths, neopagans, and the ethnocultural community Romuva. A good example could be a phenomenon of the "underground", for example, the hippy subculture, which describes cultural and ideological resistance of postwar communities. It was regarded as a subculture rebelling against conventional society. The investigation of meanings related to the cultural underground of 1990s, ascribed by members of subcultural groups such as *pagan metal* and *disc jockeys* are relevant to the analysis of conflicting fields in contemporary Lithuanian society. Reactions of respondents to contemporary society highlight traits, such as rationalization, bureaucracy, and standardization, as well as physical and moral violence that adults and coevals exercise.

Subcultural individualism and rapid dissemination of subcultural groups in different cultural spheres are frequent tendencies in modern culture. Empirical research was performed to explore this with specific focus on interrelated fields, including arts, academia, religion, and folklore in which conflicting subcultures exist that by their own right disseminate into different genres and directions. The most popular and the most active of these subcultures is the *metal music underground*. This trend is characterized by several orientations, the first being a style of black metal associated with black philosophy that seeks applicable aesthetic expression. The second is the aforementioned *pagan* orientation in which ideas are expressed through a philosophy encoded in lyrical songs about battles and victories of ancestors and through a romanticized perception of the past, as well as through music-induced meditation and a belief in magic merging with nature. The third is *gothic metal*; sadness and romanticized melancholy base its philosophy. Common to the aforementioned trends are stylistic expressions, manifested by external phenomena such as long hair and dark clothes, free life style, and metal music.

The *underground* phenomenon can be regarded as a symbolic expression of cultural conflict in contemporary society. Each cultural subgroup sets itself in opposition to dominant cultural standards, operating within a broader cultural sphere. The need to create one's own meanings of culture determines the diversity of created cultural forms.

Members of the *underground* envision themselves as different from, what they regard as, "ordinary or less educated members of society." The emphasis on ideals, creative activities, and a free lifestyle enforces the demarcation between the youth underground and society. The respondents define their relationship with society in the following terms: "If the *overground* did not exist, the *underground* would not exist, either." The youth foreground ideas that are in opposition to the dominant culture. For example, such traits of culture as individuality and originality become an oppositional to standards of the popular culture. The perception of the *cultural underground* reflects resistant consciousness of the times and indicates spheres of conflicts in culture. Although the impact of popular culture on the *underground* is particularly significant, ideas of the *cultural underground* show a clear transition from the systematic rules of culture to internal self-regulation. Informal, dynamic, and flexible identities and organizational structures form as alternatives to the official ones.

Conclusions

The ideas of postmodern philosophy and art manifest in contemporary popular culture and subculture. Local subcultural groups reflect global philosophical ideas of time. The most unique turned to individualization, manifested in subcultural communities, which arises as a confrontation of individuals to contemporary processes in the unification of a popular culture.

The research substantiates that the ideas of the avant-garde, Western youth influenced the growth of youth subcultural communities in Lithuania. The ideology and forms of these communities are very similar. Lithuanian groups, however, preserve a pronounced cultural originality, which is related with the cultural isolation during the Soviet period. The observed subcultural groups are not only indicative of the dynamic tendencies in Lithuanian culture, but also stimulate changes of customs, cultural values, and norms.

References

1. Bertens, H. The Postmodern Weltanschauung and its relation with modernism. In: *Approaching Postmodernism* : Papers pres. at a Workshop on postmodernism, 21–23 Sept. 1984, Univ. of Utrecht. Amsterdam; Philadelphia : Benjamins, 1986, pp. 9–52.
2. Cassirer, E. *The Philosophy of Symbolic Forms*, London, vol. 2. 1955.
3. Feher, F. The Pyrrhic vicory of art in its war of liberation : remarks on the Postmodern intermezzo. *Theory, Culture and Society* (Cleveland). Vol. 3, No. 2, 1986, pp. 37–46.
4. Friedman, J. Narcissism, roots and postmodernity: the constitution of self-hood in the global crisis. In: *Modernity and Identity*. Ed. by S. Lash and J. Friedman. Oxford : Blackwell, 1998, pp. 331–366.
5. Hasan, I. H. *The Postmodern Turn : Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus, OH : Ohio State University Press, 1987.
6. Hebdige, D. *Hiding in the Light : On Images and Things*. London; New York : Routledge, 1988.
7. Jameson, F. *Kultūros posūkis. Rinkiniai darbai apie postmodernizmą*. Vilnius : Rašytojų sąjungos leidykla, 2002.
8. Lyotard, J.-F. *Postmodernus būvis : Šiuolaikinį žinojimą aptariant*. Vilnius : Baltos lankos, 1993.
9. Milner, A. and J. Browitt. *Contemporary Cultural Theory*. 3rd ed. Crows Nest : Allen and Unwin, 2002.
10. Wilterdink, N.A. The sociogenesis of Postmodernism. *European Journal of Sociology*. Vol. 43, Issue 2, August 2002, pp. 190–216.
11. Бердяев, Н.А. *Философия свободы*. Москва : Правда, 1989.
12. Дьяченко, Е.И. *Миф и поэтический язык в философии Э. Кассирера*. Москва : Московский гос. ун-т, 1977.
13. Козловски, П. Современность постмодерна. *Вопросы философии*. № 10, 1995, с. 5–15.
14. Козловски, П. *Культура постмодерна*. Москва : Республика, 1997.

Egidija Ramanauskaite
Subkultūra un postmodernisms.
Globālo ideju atspoguļojums lokālajās kopienās

Kopsavilkums

Rakstā analizētas postmodernisma (īpaši postmodernisma filozofijas un postmodernisma mākslas) idejas subkultūru kopienās. Populārās kultūras un subkultūru mijiedarbība tiek aplūkota kā dinamisks process, kura pamatā ir kultūras ideju integrācija. Vienlaikus tiek aplūkota arī pretēja tendence – individualizācija sabiedrībā un kultūrā, kas rodas, indivīdiem konfrontējot ar apkārtējo vidi, it īpaši ar populāro kultūru.

Subkultūru kopienu (hipiji, panki, goti, metālisti, etnokultūras kopiena "Romuva" u.c.) empīriskie pētījumi, kurus autore veikusi 1998.–2001. un 2003. gadā Lietuvā, rāda, ka Rietumu jaunatnes avangarda kultūras idejas ir ietekmējušas subkultūru kopienu skaita pieaugumu Lietuvā. Tajā pašā laikā grupām, kas darbojas Lietuvā, ir raksturīga nepārprotama etniskā savdabība, kas saistīta ar padomju periodam raksturīgo kultūras izolāciju. Subkultūru kopienas ne tikai atspoguļo lokālās kultūras dinamiskās tendences, vienlaikus tās ietekmē pārmaiņu procesus sabiedrībā valdošajās kultūras vērtībās un normās.

SOLVEIGA SELGA-TIMPERE

NACIONĀLĀS IDENTITĀTES REFLEKSIJA LATVIEŠU KOMPONISTU MŪZIKĀ

Ievads

Par latviešu nacionālās identitātes veidošanās sākuma periodu pieņemts uzskatīt jaunlatviešu kustību 19. gadsimta 2. pusē. Tolaik tautas dziesmas kalpoja par pierādījumu tam, ka latviešiem vēsturiski ir sava kultūra, un tas liecina, ka tie kā tauta var cerēt uz uzplaukumu nākotnē [3, 7]. Tādējādi latviešu folklorā un, it īpaši, tautas dziesmā paustās, ar tautas vēsturi saistītās kopīgās atmiņas kļuva par latviešu nacionālās identitātes pamatu. Līdzīga atziņa izteikta arī E.D. Smiņa grāmatā "Nacionālā identitāte" [11, 49], kur autors secina, ka nācijas pamatu veido cilvēku kopums, kam ir sava vēsturiskā teritorija, kopīgi mīti un ar vēsturi saistītās atmiņas, vienota tautas masu kultūra, un noteicošā atšķirība starp nāciju un *ethnie* ir tā, ka *ethnies* ar teritoriju var būt saistītas tikai vēsturiski un simboliski, turpretim ikviena nācija ar to ir saistīta fiziski un praktiski – nācijām teritorijas pieder. Smits arī atzīmē, ka modernās nācijas daudzos gadījumos radušās bez savas tiešās priekšteces – *ethnie*, saliedējot citcitam sekojošu imigrantu viļņu kultūras [turpat, 49]. Savukārt E. Vēbers E.D. Smiņa grāmatas pēcvārdā atzīmē, ka Latvijas īpatnība ir tā, ka latviskā etnicitāte šeit ir dzīva, bet vienlaikus pastāv arī nacionālā identitāte [12]. Turklāt latviešu nacionālās identitātes apziņai raksturīgs arī tas, ka tā veidojusies ne tikai no garīgas, bet arī fiziskas saistības ar vietu, kurā tauta dzīvo un pastāv, pamazām pārveidojoties no etniskas nācijas par valstisku nāciju. Šajā procesā būtiska nozīme bija izglītību guvušo latviešu skaita, kā arī dzimtajā valodā publicēto grāmatu un citu izdevumu skaita pieaugumam, ko veicināja jau 18. gadsimta pirmajā pusē Vidzemē iedibinātās hernhūtiešu skolas. Tieši lasīt un rakstīt protošo latviešu skaita palielināšanās 18. gadsimtā, kā arī tradīcija kopīgi dziedāt dzimtajā valodā stiprināja tautas pašapziņu un sagatavoja pamatu 19. gadsimta jaunlatviešu kustības idejām.

Neatkarīgās Latvijas valsts pirmajā posmā, kas vienlaikus bija otrais nozīmīgākais posms nacionālās identitātes apziņas attīstībā, tautas dziesmas un citi folkloras veidi, pēc D. Bulas domām, tika izmantoti, lai definētu latviskumu,

kam vajadzēja kļūt par jaunās politiskās vienības, respektīvi, nacionālās valsts atbilstošās kultūras vienības – nacionālās kultūras – galveno iezīmi [3, 7]. Muzikologs V. Muktupāvels norāda, ka jau 18. gadsimta beigās bija iezīmīgas ar romantiski nacionālās apziņas veidošanos Eiropā, un tas ietekmēja arī Latvijas kultūru [10, 392]. Savā rakstā V. Muktupāvels atsaucas uz V. Viķes-Freibergas atziņu, ka tieši ar tautas dziesmu vākšanu latvieši un somi atjaunoja savu zaudēto pagātņi un cieņu, stiprināja kolektīvās identitātes apziņu [13]. Tādējādi, pēc V. Muktupāvela domām, *Latvju dainas* kļuva par simbolisku latviskās identitātes un kultūras, kā arī simboliskās latviešu nacionālās mūzikas kultūras izpratnes stūrakmeni vairāk nekā gadsimtu ilgā laika ritumā.

Kā trešo nozīmīgāko latviešu nacionālās apziņas aktivitātes periodu pieņemts izcelt 20. gadsimta 90. gadus. Tomēr pilnībā šādai periodizācijai nevar piekrist, jo Latvijas kultūrā nacionālās apziņas veidošanā nozīmīga loma bija arī 60. gadu folkloras vilnim, kas guva izpausmi vairāku akadēmiskās mūzikas komponistu darbos, īpaši P. Dambja daiļradē. Pēc D. Bulas domām, 20. gadsimta 90. gados atsaucē uz tautas dziesmu izmantota kā aizsarglīdzeklis pret nacionālās identitātes zaudēšanu, kultūras kosmopolitizāciju un masu kultūras iebrukumu [3, 7]. Kopumā, analizējot tautas dziesmas vietu latviešu kultūras un nācijas veidošanās procesos no 19. gadsimta otrās puses līdz mūsdienām, secināms, ka tautas dziesma bija ne tikai būtiska sastāvdaļa nacionālās identitātes apziņas veidošanā, bet arī poētisks, muzikāls tautas vēsturiskās kultūras simbols, literārās, tēlotājmākslas un mūzikas jaunrades avots.

Latviešu tautas dziesma un mūzikas jaunrade

Mūzikas jaunrade tieši saistīta ar teritoriju/valsti, kurā komponists audzis, un tajā pastāvošo garīgo kultūrvidi. Latvijā tā bijusi bagāta kopš seniem laikiem, par ko liecina vissenākie tautas dziesmu slāņi. Tautas poēzija – dainas, tautas dziesmu melodijas un ritmi – ir neskaitāmu profesionālu jaundarbu garīgais avots gan latviešu pirmo akadēmiski izglīto to komponistu daiļradē, gan mūsdienās. Dainām raksturīga slēpta koncentrētība, rezumējoša, optimistiska izteiksme, kas ļaujniecīgā laika sprīdī – trīsriņdē, četrriņdē – iekļaut milzu informāciju. Lai gan formas ziņā dainas ir pabeigtas, viena no to īpatnībām ir saturiskā atvērtība. P. Dambis uzskata, ka tautas dainu pētišanas un folkloras tradīciju saglabāšana ir vienlaikus gan tiekšanās saglabāt mūzikā un cilvēku dzīvē isto, patieso, dabisko, gan sava veida kultūras akumulācija. Pēc komponista domām, katra paaudze no tautas garīgās kultūras ņem to, kas tai ir nepieciešams un vajadzīgs [15, 90].

Pirmie latviešu tautas dziesmu pieraksti izdarīti tikai 19. gadsimtā, kad tās sāka vākt J. Cimze un Jurjānu Andrejs. Diemžēl nav iespējams uzzināt, kā tautas dziesma tika dziedāta senāk. P. Dambis, piemēram, uzskata, ka jaunais latviešu valodā dziedātais iznīdēja veco, un to vairs nav iespējams atjaunot (t.i., balss tembrus, teicējas atskaņojuma nianšes, attieksmi pret dziedāto dziesmu – to var ne tikai dziedāt, bet arī trallināt vai balsi locīt; rituālus, kuros tautas dziesma tika iekļauta u.c.). E. Melngailis, pierakstot tautas dziesmu, fiksējis arī to, kā teicēja piesitusi ar rokām vai kā ar kājām situsi grīdu dziedāšanas laikā. Arī šādi sikumi ir būtiski kopējai tautas dziesmas sniegtās informācijas uztveršanai – jo arhaiskāka ir tautas dziesma, jo vairāk tajā dažādu blakus elementu – kustība, kāda literāra metafora, kaut kas saistībā ar kulta izdarībām. Savukārt P. Dambis, 1958. un 1959. gadā pierakstot Latgales tautas dziedātāju balsis, konstatējis, ka dziedāto nemaz nav iespējams precīzi fiksēt notis, jo skaņu augstuma izmaiņas ir mazākas par pustoni, tādēļ komponists pierakstos atzīmējis – “mazliet uz augšu, mazliet uz leju” [turpat, 91]. Šis ir viens no īpaši būtiskiem aspektiem, kas ietekmē gan tautas dziesmas autentisku atskaņojumu, gan arī tās kopējo uztveri mūsdienās. Tā kā 19. gadsimtā šāda veida pieraksti netika veikti, iespējams, ka visi fiksētie tautas dziesmu melodiju augstumi ir relatīvi, t.i., tie neiekļaujas labi temperētajā skaņojumā un patiesībā dziedāti pavisam savādāk.

Otrs būtisks tautas dziesmas sniegtās informācijas aspekts saistīts ar tās pielietojumu rituālā, darbā vai gadskārtu ieražu svētkos. Šāda tautas dziesmas ietekme uz akadēmisko mūzikas rakstības stilu sastopama lietuviešu komponistu Aļģirda Martinaiša, Broņus Kutāviča un Mindauga Martinaiša mūzikā. Kā piemēru varētu minēt Broņus Kutāviča skaņdarbu “Pēdējais pagānu rituāls” korim ar ērģelēm, kurā kora partijas skanējums virzās pa apli. Latviešu komponistu mūziku ietekmējušas galvenokārt tautas dziesmas melodijas intonācijas, ritms, teksta semantika, kas apvienota ar skanisko, fonisko, piemēram, P. Dambja “Darba dziesmas” korim, sitaminstrumentiem un ritma instrumentiem; retāk izmantotas rituālās dziesmas. Kā šāda veida piemēru varētu minēt jaunās paaudzes komponista Kristapa Pētersona skaņdarbu simfoniskajam orķestrim “Lietus piesaukšana”.

Vēl viens no latviešu tautas mākslas nācis domāšanas aspekts saistīts ar kolektīvo muzicēšanu. Lasot vai klausoties senākās cilmes tautas dziesmas, pie kurām pieder tieši kopīgi dziedamās, mēs parasti nedomājam par šo dziesmu pirmuzdevumu. Senatnē tās nelasīja, tajās piedalījās. Arī Dziesmu svētki būtībā paredz līdzdalību, kāds bija gan svētku, gan dziedāšanas izsenais

priekšnoteikums. Līdz ar to Dziesmu svētkos dziedātais ieguva himnisku nozīmi kā tautas masas idejiski un emocionāli vienojošs akts, kā rituāls. Tādējādi Latvijas Dziesmu svētku tradīcijā dominēja nevis šī notikuma mākslinieciskais, bet gan sabiedriski politiskais aspekts [turpat, 25].

Tautas dziesmas kopīgās dziedāšanas tradīcijā balstīti divu latviešu komponistu mūzikai raksturīgi žanri: kora dziesma un solo dziesma, kuri tālāk ietekmējuši arī instrumentālās mūzikas rakstību. Šī ietekme izpaužas gludā, polifonā mūzikas balssvedībā, vokālā, t.i., balsij piemērotā melodiju veidošanā instrumentālajā mūzikā, piemēram, Alfrēda Kalniņa klavieru skaņdarbi, P. Dambja mūzika. Kora dziesmas saknes meklējamas pašā tautas mākslas būtībā, kur kopīga dziedāšana paredzēta kā viens no galvenajiem muzicēšanas priekšnoteikumiem.¹ Daži tautas dziesmu žanri, piemēram, ligotnes, apdziedāšanās dziesmas, kā arī daudzas darba, gadskārtu ieražu, svētku un dzīru dziesmas dziedamas tikai kolektīvi. Tas tieši ietekmēja kora dziesmas žanra izveidošanos Latvijā 19. gadsimtā. Turklāt kora dziesmas sociālā loma no J. Vītola *Karaļmeitas* un E. Dārziņa *Mūžam zili* līdz Raimonda Paula *Manai dzimtenei* un P. Vaska *Litenei* nav mazinājusies. Tādējādi kora dziesmu autoru uzdevums no pirmajiem līdz pat pēdējiem dziesmu svētkiem bijis atrast tādu mūzikas izteiksmi, kas kondensētā veidā atspoguļotu nacionālo identitāti un spētu to nodot gan dziedātājiem, gan arī mūzikas klausītājiem. Kā ideālu šādas dziesmas piemēru minēšu Emīla Melngaiļa *Jāņu vakaru*.

Latviešu agrīnās kora dziesmas tradīcijas – ērtu melodijas balssvirzi, korālfaktūru, vadošās balss izcelšanu ar izteiksmīgu melodisko līniju, šūpojošos 6/8 un 9/8 taktsmērus pilnveidojuši komponisti A. Žilinskis un J. Ozoliņš. Līdz ar to šī tradīcija tiek novesta gandrīz līdz izejai, attīstot mūzikā sekvencēšanu, imitācijas, līdz melodijas kļūst pārāk saldas, harmonijas pliekani labskanīgas (biežas modulācijas, novirzieni, autentiskas kadences, elipses, zemās VI pakāpes izmantojums) [turpat, 27]. Arī šo kora mūziku sākotnēji ietekmējusi tautas dziesmu dziedāšanas tradīcija. Tomēr pretstatā viena autora komponētai kora vai solo dziesmai, kas ne vienmēr ir muzikāli un saturiski pilnvērtīga, tautas dziesmu raksturo gan viegla uztveramība, gan laba gaumes izjūta. Tādēļ daudzas komponistu paaudzes ir pētījušas un vēl

¹ Citām tautām, piemēram, romāņu tautās nav šādu kopīgas dziedāšanas tradīciju. Francijā stihiski milzkori radās lielu masu kustību uzplūdos, piemēram, 1789., 1830. un 1848. gada revolūciju laikā [15].

ilgi pētīs tautas dziesmu kā sava veida muzikālu un garīgu fenomenu. Tādēļ likumsakarīga ir kopš 1960. gada vērojamā parādība akadēmiskajā mūzikā – “jaunais folkloras vilnis”.

19. gadsimta kora mūzikas noteicošie avoti bija *liedertafel*² stils un tautas daudzbalsība. Lielākā daļa latviešu pirmo autoru komponēto dziesmu bija veidotas *liedertafel* stilam raksturīgā smagā korālfaktūrā, kas tautas dziesmu īpatnību atklāšanai bija sveša un nepiemērota. Pakāpeniski šie ietvari latviešu kora dziesmai kļuva par šauriem. Jaunā folkloras viļņa pamatā bija vēršanās pie tautas dziesmu senākajiem slāņiem un to autentisks lietojums, t.i., lietojot ne tikai tautas dziesmu melodiju intonatīvo un ritmisko materiālu, bet arī blakus elementus, kustības, autentiskus ritma instrumentus, balss skanējumu, ko nevar fiksēt temperācija. Šī folkloras viļņa virsotne bija P. Dambja novatoriskais kora stils, pēc kura izveidojās jauna kora rakstības skola, piemēram, kora dziesmu cikli *Ganu balsis*, *Danču dziesmas*, *Jūras dziesmas*. P. Dambis uzskata, ka tautas dziesmu sacerētāji un teicēji bija spēcīgas personības un individualitātes, kuru uzkrāto tautas garīgo mantojumu saņemam vēl šodien [turpat, 93]. Paša komponista daiļradi tolaik rosināja ne tikai tautas dziesmu melodijas, bet arī teksta semantika. Tautas dziesmu ietekmē radītās P. Dambja kora dziesmas bieži rakstītas bez metra, ar atskaites vienību ceturtdaļu. Šāda rakstības veida pamatā ir latviešu tautas dziesmu sillabiskais pants, kas ļauj dziedāt dažāda garuma taktis. Līdz ar to rodas iespāids, it kā mūzika dzimtu tieši atskaņojuma brīdī kā gari velkamā, pēc izjūtas izlokāmā ganu balss tautas teicēja interpretācijā. No tautas dziesmas vienkāršākās pamatformas – četrtrindes P. Dambis izveidoja kora dziesmu ciklus, sākot no dziesmas, kuru veidoja tikai 20 taktis līdz pat 10 dziesmu vienotas tematikas ciklam, kurā katrai balsij īpaša, personificēta nozīme, kā tas bija tautas rituālos. Piemēram, *Kabiles ganu balss* pēc apjoma ir ap 20 taktu gara, bet katra balss tajā iesaistās atsevišķi ar savu uzdevumu un mērķi. Turpretī Bārtas, Rundāles un, jo īpaši, Nicas ganu balsis vēl katrai kora grupai ir savi solisti, kuriem doti patstāvīgi uzdevumi, piemēram, balss un atbalss, cilvēks un daba vai arī cilvēks dabā un daļa no tās.

² *Liedertafel* (*Lied* dziesma + *Tafel* galds) – vācu vīru koru biedrības nosaukums. Pirmā šāda biedrība radās 1809. gadā Berlīnē komponista K.F. Celtera vadībā. Pēc nolikuma biedrības sanāksmes tika organizētas kā draudzīgas tikšanās pie galda. To dalībniekus vienoja dziesma un patriotiskas idejas. 19. gadsimta vidū J. Cimzes un viņa audzināto tautskolotāju ietekmē *Liedertafel* tradīcijas ieviesās arī Latvijā.

Nozīmīga tautas dziesmu mantojuma daļa ir dainas, kas saistītas ar darbu. To ētiskais aspekts bijis pamatā dažādu mākslas darbu radīšanai. Darbs latviešu dainās ir ne tikai morāli audzinošs process, bet arī pieslēgšanās visuma mūžīgajai aprītei. P. Dambja *Darba dziesmās* mazāk izmantotas tautas melodijas, vairāk oriģinālas komponista melodijas, kuras veidotas pēc tautas dziesmas modeļa. Visas 10 dziesmas ieturētas stingrā tautas dziesmas panta formā, un svīta kopumā veidota pēc dabas likumiem, t.i., no pavasara līdz rudenim, nobeidzot vēlreiz ar pavasara gavilēm finālā kā dabas un cilvēka dzīves nepārtrauktības simbolu. Tā kā darbs ir tieši saistīts ar ritmu, komponists pastiprina tā lomu šajā dziesmu ciklā, pievienojot korim sitaminstrumentus un ritma instrumentus. Šo instrumentu grupas partija pakāpeniski izaug par patstāvīgu pavadijumu visas dziesmas garumā, līdz viss koris kļūst par milzīgu sitaminstrumentu grupu, kura sit plaukstas un rībina kājas. P. Dambja oriģinālā melodija pārsniedz teicamo dziesmu trihordu ietvarus. Komponista mūzikā būtiskākais ir nevis tautas dziesmu kopēšana, bet to satura, būtības, pasaules izjūtas un rituālā lietojuma mākslinieciska atklāsmē. *Danču dziesmās* autors tautas mūziku tver sadzīvīskā līmenī, savukārt *Darba dziesmas* organiski ieaug folkloras pasaules izjūtā [turpat, 103].

Muzikologs L. Kārklīšs secina, ka jebkura komponista individualitāte izpaužas tieši tautas melodiju modifikācijā caur autora radošo prizmu, līdz tās kļūst par profesionāla mākslas darba sastāvdaļu [7, 89]. Kā piemēru šim apgalvojumam pētnieks min J. Ivanova simfonisko daiļradi – viņa mūzika kļuvusi izteiksmīga, tieši pateicoties tautas dziesmu tradīcijās balstītajām nacionālajām iezīmēm. Vairākus J. Ivanova simfoniju fragmentus viņš apskata detalizēti un atrod komponista mūzikas intonāciju tuvību dažādu tautas dziesmu melodikai. L. Kārklīšs atzīmē, ka katrā J. Ivanova jaunrades periodā ir sastopamas tēmas, kurās it kā nebūtu izmantoti tautas mūzikas elementi, taču skaņdarbs kopumā rada tautisku noskaņu. L. Kārklīšs secina, ka mūzikā iespējams atveidot tautas raksturu, arī nelietojot tautas mūzikas izteiksmes līdzekļus, un te kā ilustrācijas viņam kalpo tēmas no J. Ivanova Vienpadsmitās, Astotās, Septītās simfonijas, čella koncerta – visiem šiem mūzikas tēliem ir raksturīgs tautisks, “ivanovisks” kolorīts, kurā vairāk atsegts tautas raksturs, nevis konkrētas nacionālas muzikālas formas pazīmes [7, 107]. L. Kārklīšs uzsver, ka jēdziens “nacionālā mūzikas valoda” nevar aprobežoties tikai ar skaņkārtu, intonācijām, ritmiem, tembriem, bet tas aptver visu tēlainības sfēru, izsaka tautas dzīvi un raksturu.

Kopumā analizējot dainās balstīto nacionālās identitātes meklējumu mijiedarbi ar latviešu komponistu akadēmisko mūziku, var secināt, ka katra

komponista daiļradē tā izpaužas atšķirīgi. 19. gadsimtā pirmie profesionālie komponisti pievērsa uzmanību galvenokārt tautas dziesmu intonatīvajam un metriskajam materiālam. 20. gadsimta "jaunā folkloras viļņa" ietekmē tautas dziesmās tika pārvērtēta arī to teksta semantiskā nozīme, uzsvērts to lietojums rituālos, plaši izmantojot ne tikai orķestra, bet arī autentiskus ritma instrumentus. Savukārt tautas dziesmas tēlainība un noskaņa bija un joprojām ir nozīmīgs latviešu mūsdienu akadēmiskās mūzikas impulss.

20. gadsimta 2. pusē ne tikai Latvijā, bet arī Eiropā un Amerikā notika līdzīga vērsšanās pie tautas mūzikas, meklējot tajā nevis konkrētas dziesmu intonācijas vai ritmus, bet to filozofisko pasaules izjūtu. Kopš 1994. gada, kad Eiropā un Ziemeļamerikā tika izdoti pirmie P. Vaska mūzikas ieraksti, dažādos mūzikas žurnālos rakstīts par tās piederību Austrumeiropas garīgā minimālisma vai misticisma stilam [1, 47]. Pēc P. Vaska atzinuma, līdzīgs mūzikas izteiksmes stils piemīt arī H. Gureckim, G. Kančeli, A. Pertam, Dž. Taveneram. Savukārt paša P. Vaska mūzikai vienlaikus raksturīga kā garīgas atklāsmes izjūta (piemēram, kora dziesmā *Paldies tev, vēlā saule* ar Knuta Skujenieka vārdiem sākumā rakstīts norādījums – "kā atklāsmē"), tā tuvība Latvijas dabai [turpat, 48, 49]. Vairākās kompozīcijās P. Vasks iesaista motīvus, kas attēlo putnu balsis un vienlaikus ir simbols dabas skaistumam un brīvībai, dvēselei. Piemēram, Stīgu simfonijas II daļa *Dzīvības balsis* iecerēta kā grandioza dabas atmodas ainava, kurā būtiska loma ir putnu balsu imitācijām. Tomēr atšķirībā no citiem komponistiem, piemēram, O. Mesiāna, P. Vasks nav tieši citējis putnu dziedājumus, bet gan veidojis oriģinālas melodijas, kas bieži vien atgādina gājputnu kļaiņas. Arī skaņdarbā *Lauda*, kas veltīts K. Barona 150 gadu atcerei, P. Vaska komponētie motīvi pēc to uzbūves un garīgā satura ir tuvi latviešu tautas mūzikai [turpat, 49]. Anotācijā III stīgu kvartetam P. Vasks atzīst, ka tautas dziesma ir mūsu tautas dzīvības spēka slavinājums. Plašākos skaņdarbos (Koncerts angļu ragam, III stīgu kvartets) tautas dziesmu motīvi veido veselu mūzikas daļu. Tautas dziesmu netiešais iespaids izjūtams daudzās P. Vaska liriskajās melodijās un diatoniskajās kompozīcijās (*Cantabile*, *Baltā ainava*, *Vienība*), kuras rakstītas 1979.–1980. gadā. P. Vaska diatoniskās kompozīcijas impulsu guvušas ne tikai tautas dziesmu intonatīvajā kodolā, bet arī dainu kopējā garīgajā līdzsvarā [turpat].

Nobeigums

Latviešu komponistu mūzika nes sevī daudzās paaudzēs krātu, dainās, ticējumos, teikās un pasakās koncentrētu informācijas kopumu, kura pamatā ir pietāte

pret dabu un cilvēku kā tās daļu. Kopumā latviešu komponistu mūzikā divu gadsimtu laikā dainu ētiskās un estētiskās vērtības paustas dažādiem mūzikas izteiksmes līdzekļiem. Arī katrs no rakstā minētajiem skaņražiem sev raksturīgā veidā ir mēģinājis ne tikai apzināti, bet arī intuitīvi mūzikā atsegt tautas dziesmās uzkrāto ētisko un garīgo mantojumu. Līdz ar to pakāpeniski ir izveidojusies kompozīcijas skola, kas kopumā ietver sevī nacionālās identitātes īpatnības.

Literatūra

1. Aperāne, D. Pārdomas par Pētera Vaska mūziku. *Jaunā Gaita*. Nr. 213, 1998, jūn., 47.–51. lpp.
2. Bērziņa, V. *Tautasdziesmas gājums*. Rīga : Zvaigzne, 1989, 21.–34. lpp.
3. Bula, D. *Dziedātājtauta*. Rīga : Zinātne, 2000, 7.–9. lpp.
4. Healey, J.F. *Race, Ethnicity, Gender and Class*. London : Pine Forge Press, 1989, pp. 497–498.
5. Jakubone, I. Joprojām gandrīz monologs. Grām.: *Latviešu mūzika*. Rīga : Liesma, 1990, 148.–161. lpp.
6. Jurjāns, A. *Latviešu tautas muzikas materiāli*, 5 sējumos. 4. sēj. Rīga : RLB Mūzikas komisija, 1912, 7. lpp.
7. Kārklīšs, L. Nacionālo iezīmju izpausme Jāņa Ivanova simfonismā. Grām.: *Latviešu mūzika*. Rīga : Liesma, 1969, 89.–107. lpp.
8. Klotiņš, A. *Alfrēds Kalniņš*. Rīga : Zinātne, 1979, 122.–123. lpp.
9. Kursīte J. *Latviešu folklorā mītu spoguļi*. Rīga : Zinātne, 1996, 10. lpp.
10. Muktupāvels, V. On some relations between *kokles* styles and contexts in the twentieth century. *Journal of Baltic Studies*. Vol. 31, No. 4, 2000, Winter, pp. 388–405.
11. Smits, E.D. *Nacionālā identitāte*. Rīga : Zinātne, 1997, 49.–50. lpp.
12. Vēbers, E. Pēcvārds. Grām.: Smits, E.D. *Nacionālā identitāte*. Rīga : Zinātne, 1997, 221. lpp.
13. Viķis-Freibergs, V. Oral traditions as cultural history in the lyrical world of Latvian daina. Grām.: *Linguistics and Poetics of Latvian Folk Songs*. Ed. by V. Viķis-Freibergs. Kingston; Montreal : McGill–Queen's University Press, 1989, pp. 3–13.
14. Vitoliņš, J. *Tautas mūzika*. Grām.: Vitoliņš, J. un L. Krasinska. *Latviešu mūzikas vēsture*. Rīga : Liesma, 1972, 7.–67. lpp.
15. Zemzare, I. P. *Dambja spēles*. Rīga : Liesma, 1990, 25.–103. lpp.

Solveiga Selga-Timpere Reflection of National Identity in the Latvian Music

Summary

Towards the end of the 19th and the beginning of the 20th century such Latvian composers as Jurjānu Andrejs, Emīls Dārziņš, Emīls Melngailis, Jāzeps Vītols and Alfrēds Kalniņš got influenced from that ethical, spiritual and musical heritage which has been stored up in Latvian folk songs, each of them in his own and very specific way. At the same time the common memories, connected with Latvian history and reflected in folk songs, grew fundamental for Latvian national identity. Therefore it was considered to be the source of creation for Latvian composers of the above period, that influenced also composers of the following generations. That resulted in the establishment of a particular tradition of composition which incorporated different features of Latvian national identity.

Before 1990 under the conditions of different reigning totalitarian ideologies it was impossible to engage in comprehensive studies of the expression of national identity in music and arts in Latvia. Likewise misunderstood ideas of globalisation do not promote the interest in the cultural values of one's own people and in related ethnical and esthetic aspects in general. The Latvian composer Emīls Dārziņš pointed out in "All Ready for a Journey" an essay written as early as the beginning of the 20th century that the Latvian people have their own cultural mission among other people, citing as an argument the ample amount of folk poetry and songs, their ethical, philosophic depth, the musical versatility and the beauty of melodies, typical for the Latvian ethnic culture, which could be further developed under beneficial conditions of a state in which culture is one of the major priorities of life. Contrary to the assumption that the Latvian national awakening begun in the 2nd part of the 19th century the author postulates the hypothesis that the first indications of national awakening in Latvia appeared already in the 18th century alongside with the tradition of choir singing introduced by Herrnhutian Brethren and further developed and refined by the Latvian farmers in Vidzeme.

ALĪNA ROMANOVSKA

HENRIKS IBSENS UN ANTONS AUSTRIŅŠ

20. gadsimta sākums latviešu literatūrā ir neparasti dinamisks laiks, kad notiek strauja pasaules kultūras mantojuma apzināšana un vienlaikus iekļaušanās jaunākajos literārajos procesos. "Latviešu literatūrā gadsimta pirmajos gadu desmitos ir atrodams gandrīz viss virzienu un literāro strāvojumu spektrs, kas šīnī laikā ir pasaules rakstniecībā." [8, 258–259] Straujo latviešu literatūras attīstību sekmēja kontakti ar citu tautu kultūrām, un šajos kontaktos būtiska loma bija tulkojumiem. Latvijā tika publicēti krievu, vācu, angļu, franču, amerikāņu, itāļu, spāņu, poļu, čehu, skandināvu u.c. tautu rakstnieku un filozofu darbi.

Viens no būtiskākajiem ārzemju autoriem latviešu kultūrā ir Henriks Ibsens (1828–1906). Viņa ietekmi atzina un personību un darbus analizēja Rainis, Aspazija, J. Asars, K. Skalbe, F. Bārda u.c. Laika posmā no 1889. gada, kad Rīgas Latviešu teātrī pirmo reizi tika iestudēta luga "Sabiedrības balsti", līdz 1918. gadam "H. Ibsens ar atkārtotiem sešpadsmit savu lugu iestudējumiem bija populārākais cittautu dramatiķis Latvijā" [6, 5]. H. Ibsena ietekme ir daudzveidīga. B. Kalnačs atzīmē, ka, "90. gados ienākot Baltijas kultūras telpā, Ibsens ir divdabis. Vispirms jau klasīķis un tajā pašā laikā – viens no vismodernākajiem laikmetīgajiem autoriem." [12, 125] Iespējams, tieši šāda plaša darbu uztvere ir viens no H. Ibsena popularitātes iemesliem Latvijā.

Antons Austriņš (1884–1934) savā daiļrades sākumposmā pieder pie to autoru paaudzes, kurus latviešu literatūras vēsturē dēvē par dekadentiem. Viena no būtiskākām dekadentu darbu īpatnībām ir citu autoru tekstu aktualizācija savā daiļradē. A. Austriņš savos darbos min gandrīz visus tā laika populārākos ārzemju rakstniekus un filozofus: F. Nīči, A. Šopenhaueru, E.A. Po, S. Malarmē, Š. Bodlēru, H. Ibsenu, K. Hamsunu, K. Baljmontu, V. Brjusovu, F. Sologubu, S. Pšibiševski, Mopasānu u.c., nereti uzskaitot vairākus uzvārdus pēc kārtas.

Kādas personības uzvārda nosaukšana nes līdzīgu veselumu virkni asociāciju, kuras, būdamas daudzpusīgas un pat pretrunīgas, tomēr ir vienotas kopējā

tekstuālajā laukā. Kāda autora idejas tiek atpazītas un saistītas vienotā tekstā, kura kodols ir autora personība. Visu A. Austriņa minēto autoru teksti funkcionē vienotā rakstnieka prozas sistēmā un palīdz veidot individuālo A. Austriņa pasaules modeli. Ne visiem ārzemju autoriem ir vienlīdz spēcīga ietekme uz A. Austriņa darbiem, tomēr to pieminēšana liecina par piederību noteiktam kultūras tipam. Savu tekstu iekļaušana noteiktā kultūras tipā notiek ne tikai formāli, minot noteiktu Eiropas dižgaru vārdus un darbus, bet arī izmantojot līdzīgu tematiku, problemātiku, veidojot līdzīgu ētisko, estētisko un kultūras vērtību paradigmu.

Vairākums A. Austriņa minēto rakstnieku, filozofu, mūziķu ir saistīti ar paradigmu maiņas ideju. Tās ir 19. gadsimta beigu – 20. gadsimta sākuma radošās personības, kuras savos darbos atspoguļoja sabiedrības apziņas krīzi. A. Austriņš, aktualizējot šo autoru idejas, iekļaujas to vidū, realizē līdzīgas tēmas, tādējādi padarot savus darbus par kopējā kultūras konteksta daļu, kur būtiskāku vietu ieņem disharmonijas, krīzes apziņas fenomeni.

H. Ibsens ir viens no visbiežāk minētajiem autoriem A. Austriņa prozā. Rakstnieks aktualizē gan norvēģu dramaturga personību, gan viņa lugu tematiku. Tomēr mūsdienās precīzi noteikt konkrētas H. Ibsena ietekmes uz A. Austriņa prozu nav iespējams, jo H. Ibsena figūra tiek aktualizēta līdzās citiem rakstniekiem, kurus vieno jauns, moderns pasaules redzējums. Tā būtiskākā iezīme A. Austriņa vērtējumā ir atteikšanās no vecās, tradicionālās ētikas un estētikas.

H. Ibsena lugu tematika veido pamatu A. Austriņa individuālā pasaules skatījuma izveidei, tomēr latviešu rakstnieka daiļradi lielākā mērā ietekmēja nevis atsevišķi H. Ibsena darbi un uzskati, bet gan 20. gadsimta sākumā izveidojusies H. Ibsena recepcija. Tas nozīmē, ka H. Ibsena teksts A. Austriņa prozā parādās samērā vispārīgi. Tomēr nedrīkst neņemt vērā to, ka H. Ibsens un viņa darbi tiek pieminēti biežāk nekā citi autori. Šī raksta mērķis ir parādīt H. Ibsena ietekmes specifiku uz A. Austriņa prozu.

Abu autoru darbu sastatījumu apgrūtinā arī tas, ka viņi ir izmantojuši dažādas žanriskās sistēmas: H. Ibsens rakstīja lugas, bet A. Austriņa literārajā mantojumā dominē proza un dzeja.¹ Tādēļ paralēles šo autoru darbos ir vērojamas cilvēka koncepcijas, ideju un tēmu līmenī, turpretī detaļu, sižeta vai darbu struktūras līdzības konstatēt ir problemātiski. Viennozīmīgi H. Ibsena ietekme uz

¹ A. Austriņš ir sarakstījis vienu lugu – "Naidnieki", taču tā tiek uzskatīta par neveiksmīgu.

A. Austriņa prozu nav nosakāma, taču ir vērojamas spilgtas tipoloģiskas paralēles.

H. Ibsena tēls un priekšstats par viņa darbiem A. Austriņa apziņā lielā mērā veidojās ar krievu kultūras starpniecību.² Tādēļ ir nepieciešams noskaidrot, kāda ir H. Ibsena recepcijas specifika Krievijā.

19. gadsimta beigās – 20. gadsimta sākumā H. Ibsens bija ārkārtīgi populārs Krievijā. Viņu traktēja gan kā reālistu, gan arī kā simbolistu. Krievu simbolisti H. Ibsena idejas uztvēra ar īpaši lielu entuziasmu, viņi padarīja norvēģu dramaturgu par savu elku, tomēr tā daiļradē tika uzsvērts vien pašu simbolistu poētikai aktuālais. Liela nozīme tika piešķirta simbolikai, iracionālajam un personības liktenim modernajā pasaulē. H. Ibsens tika traktēts galvenokārt kā apziņas un garīguma krīzes vēstnesis. Tajā pašā laikā vairākas būtiskas H. Ibsena darbu īpatnības – piemēram, sabiedrības uzbūves un vērtību sistēmas kritika, racionālisms, analītiskā drāmu uzbūve u.c. – Krievijā netika aktualizētas. Ne viena vien tā laika H. Ibsena drāmas izrāde atstāja paliekošas pēdas krievu teātra attīstībā: būtiska nozīme ir lugas "Tautas naidnieks" iestudējumam Pēterburgas teātrī 1901. gadā, lielu rezonansi ieguva drāmas "Leļļu nams" uzvedums V. Komisarževskas teātrī ar pašu Veru Komisarževsku Noras lomā. H. Ibsena darbu motīvi bija tuvi A. Blokam (vairākos dzejoļos viņš izmantojis Solveigas tēlu), A. Belijam, D. Merežkovskim, atsevišķas H. Ibsena poētikas īpatnības izmantoja A. Čehovs u.c.

H. Ibsena darbu recepcijā Krievijā būtiska bija norvēģu rakstnieka ideju mijiedarbība ar citu ārzemju rakstnieku un filozofu idejām, īpaši F. Ničes, O. Špenglera un A. Šopenhauera atziņām. Par dominējošo faktoru kopējā kultūras attīstībā tika uzskatīta krīzes situācija, kuru apzinājās visi 19. gadsimta beigu – 20. gadsimta sākuma ideologi. Arī H. Ibsena darbi lielā mērā tika traktēti tieši caur krīzes apziņas prizmu.

² Krievijas kontekstam vispār ir būtiska loma tajā, kā A. Austriņš uztvēra Rietumeiropas, Amerikas un skandināvu kultūru. Šo īpatnību lielā mērā noteica A. Austriņa biogrāfijas specifika: 1901.–1904. gadā viņš mācījās Pēterburgas zemstes seminārā, bet kopš 1906. gada bija spiests vairākus gadus bēgļot un ilgāku laiku uzturējās Pēterburgā. Krievu kultūra A. Austriņam bija subjektīvi tuva, viņš tulkoja latviešu valodā I. Turgeņeva, Ļ. Tolstoja, D. Merežkovska u.c. krievu autoru darbus. Jāatzīmē, ka krievu valoda bija vienīgā svešvaloda, kurā A. Austriņš varēja brīvi sazināties un lasīt sarežģītus tekstus.

20. gadsimta sākuma domātāji uzskatīja H. Ibsenu par pravieti, kurš jau 19. gadsimta vidū un beigās prognozēja, ka ceļš, pa kuru iet tā laika sabiedrība, ved pie garīgo vērtību nivelēšanās un personības degradācijas. A. Belijs 1911. gadā publicētajā rakstā "Apziņas krīze un Henriks Ibsens" par būtiskāko Ibsena daiļrades īpatnību atzina personības duālistiskās iedabas attēlojumu. Krievu rakstnieks uzskatīja, ka H. Ibsens ir viens no pirmajiem autoriem, kas pamanījis un attēlojis sabiedrības krīzi. A. Belijs saistīja vienotā sistēmā H. Ibsena, A. Šopenhauera un F. Nīčes uzskatus un norādīja, ka tieši šie autori visskaudrāk attēlojuši cilvēka apziņas pretrunīgumu, "apziņas un jūtu, apcerēšanas un gribas, personības un sabiedrības, zinātnes un reliģijas, tikumības un skaistuma duālismu" [14, 210].

H. Ibsens un A. Austrīņš attēlo strupceļu, kurā ir nonākusi civilizētā Eiropas sabiedrība. Viņu darbos izveidotā pasaules modeļa pamatiezīme ir pretrunīgo dzīves pozīciju sadursme, kas izpaužas gan kā personības un sabiedrības konflikts, gan kā indivīda iekšējais konflikts. Šie divi konflikti savstarpēji mijiedarbojas un paspīlgtina pretrunīgās, disharmoniskās pasaules tēlu.

Par vienu no zīmīgākajām H. Ibsena lugu īpatnībām pētnieki uzskata morāles normu ievērošanas/neievērošanas problemātiku 19. gadsimta sabiedrībā. Morāles normu pastāvēšana un attieksme pret tām ir būtisks elements sabiedrības un personības pretrunīgo attiecību attēlojumā. H. Ibsena uzmanības centrā ir sabiedrības degradācija, ko veicina morāles normu pārvērtēšana. Reālā situācija viņa darbos tiek atklāta, pretstatot trulajam pūlim vientuļo indivīdu, kuram būtiskas ir garīgās vērtības. H. Ibsena "Brands" ir viengabalaina personība, kas cenšas sasniegt savu mērķi, nežēlojot nedz sevi, nedz apkārtējos. Monologos viņš ne tikai atklāj līdzcilvēku amoralitāti, bet tiesā visu sabiedrību kopumā. Neskatoties uz to, ka viņam uz laiku izdodas pārlicināt draudzi un vest cilvēkus sev līdzī uz spožajām kalnu virsotnēm, lugas noslēgums ir traģisks – cilvēki, nespēdami ieraudzīt reālu mērķi savam ceļojumam, dodas atpakaļ uz ciemu, bet Brands mirst. Līdzīgu problēmu stāstā "Atrakti mironi" attēlo A. Austrīņš. Stāsta centrālais tēls – skolotājs Peizums uzskata sevi par pravieti, kas varētu apskaidrot tautu, taču neviens nenāk viņu klausīties. Viņš domā par krievu varenajiem Jāni Briesmīgo un Pēteri Lielo un, uzkāpis Maskavā Jāņa Briesmīgā tornī, saka: "Es tik daudz esmu cietis, (...) ko man vairs darīt tur lejā? Es stāvu pār dzīvi. Pie cilvēkiem mīlestības lūgties neiešu. Lai nāk pie manis. Es runāšu uz viņiem. Kā pravietis. No vaiga katram pasacišu, kas sirdi spiež. No acīm. Es smiekļus ar nopietnību jaukšu, kā nāves

zāles ar vīnu. Un ja pie manis neviens nenāks, sēdešu un raudzīšos, kā zem kājām aizplūst dzīve un birdināšu caur pirkstiem saules zeltu, kā rudens lapas pār lielo gājēju galvām." [3, 115] Peizums tomēr ir spiests nokāpt lejā no torņa, taču pārējo vidū viņš īsti neieklaujas. Lai gan rakstnieks sava stāsta varonim saglabā dzīvību, Peizuma liktenis ir ne mazāk traģisks, kā Brandam – viņi abi ir sabiedrības nesapraستی.

Indivīda traktējums H. Ibsena darbos nereti tiek sastatīts ar F. Ničes pārcilvēka koncepciju. A. Austriņa prozā H. Ibsena un F. Ničes indivīda traktējumi nav strikti nošķirami – papildinot viens otru, tie veido vienotu A. Austriņa cilvēka koncepciju. Tā stāsta "Kaspars Glūns" galvenais personāžs tiek iesaukts par "pārcilvēku" – līdzīgi H. Ibsena Brandam viņš iedomājas sevi par tautas vadoni un vēlas vest savu tautu uz apsolīto zemi, taču nespēj iecerēto realizēt, jo viņa personība ir pārāk pretrunīga, viņam nav skaidra mērķa, viņš nespēj darboties, bet tikai reflektēt. Stāsta noslēgumā Kaspars Glūns saprot, ka nespēj kļūt par tautas vadoni, apzinās, ka viņš ir parasts cilvēks, īsts sava pretrunīgā laikmeta bērns, un pievēršas savas personības harmonizēšanai un vienkāršas cilvēciskās laimes meklējumiem. Šajā stāstā personības un sabiedrības konflikts tiek daļēji izlīdzināts.

Cilvēka traktējumā H. Ibsenam būtiska ir personības viengabalainības problemātika. Īpatnējā veidā tā parādās jau "Brandā", kur galvenajam personāžam piemīt izteikta vienotās un vienīgās patiesības apziņa, kas liek viņam nešaubīties par savu rīcību. Neraugoties uz personības viengabalainību, Branda liktenis ir traģisks. Rodas jautājums – vai šādā situācijā vainīgs ir tikai trulais pūlis – varbūt arī Brands rīkojas nepareizi? Vēlāk lugā "Celtnieks Sūlness" H. Ibsens atkal atgriežas pie personības viengabalainības problemātikas. Galvenā personāža liktenis ir traģisks ne tikai tādēļ, ka viņš nespēj iedzīvoties apkārtējā realitātē, bet galvenokārt tādēļ, ka viņa personība ir sašķelta. Celtnieks Sūlness saprot, ka savu karjeru viņš veido uz sievas laimes rēķina, savā kantorī viņš izmanto veco arhitektu Brūviku un viņa talantīgo dēlu un neļauj viņam attīstīties. Sūlness spēj paskatīties uz sevi no malas – viņš apzinās, ka rīkojas neētiski, vaino sevi visos pasaules grēkos un tiesā pat pārāk bargi. Viņš nepārtraukti gaida atmaksas brīdi, un tas pienāk – Sūlness, uzkāpis uz paša uzceltās ēkas torņa, nokrīt un nositas.

H. Ibsena cilvēka koncepcija, sašķeltās personības problemātika izrādījās tuva 20. gadsimta sākuma sabiedrībai. A. Austriņa cilvēka koncepcijā personības viengabalainība nav iespējama, jo 20. gadsimta sabiedrība ir tik amorāla

un degradējusies, ka indivīds, tajā dzīvojot, nespēj palikt harmonisks. A. Austriņa personāžu apziņa ir sašķelta. Metaforiski cilvēka apziņas sašķeltību rakstnieks izteicis stāstā "Cilvēku ēdējs", kura galvenais personāžs burtiski realizē krievu rakstnieces Lidiņas Zinovjevas-Anibalas ideju – "Lai izkļūtu no sava cietuma, ir jāsalauž sevi."³ [1, 35] Savas apziņas iekšējā cīņā personāžs tuvojas "Pikola peklei" – nāvei, jo viņš ir cilvēku ēdējs, tāds, kas saēd pats sevi. Nereti personības pretrunīgums tiek realizēts ar dubultnieka palīdzību. Dubultnieka motīvs izskan stāstos "Kad nakts visgarākā", "Silavas ēnā", "Velna apsēstais" u.c. Apziņas pretpolus pārstāv vai nu divi cilvēki, cilvēks un viņa ēna, vai arī cilvēks un velns. Bieži vien A. Austriņa stāsti noslēdzas tragiski: personāži nespēj samierināt savas apziņas pretrunīgās puses un iet bojā fiziski vai garīgi (Lamza stāstā "Peklē", Krams stāstā "Nemiers", Leitāns stāstā "Velna apsēstais" u.c.). Tomēr reizēm rakstnieks piedāvā arī citu iespēju – cilvēks apzinās savas apziņas sašķeltību, visu mūžu cenšas to pārvarēt, lai arī ir zināms, ka izdarīt to nav iespējams. Šādu personāžu dzīve tiek uztverta kā mūžīgā cīņa starp labo un ļauno, balansēšana uz naža asmens. Tā rīkojas Kaspars Glūns stāstā "Kaspars Glūns", Aizbetnieks romānā "Garā jūdze", Krenklis stāstu krājumā "Māras zemē" un "Neievērotie" u.c. Personāža dzīvotspēju nosaka viņa spēja mainīties, attīstīties. Tā, piemēram, Aizbetnieks spēj pārvarēt savas eksistenciālās bailes un bēgļojot cenšas harmonizēt savu personību un garīgi attīstīties. Arī Kaspars Glūns izdzīvo tikai tādēļ, ka, pievērsies dziļai situācijas analīzei, spēj daļēji harmonizēt savu personību. Lai veiksmīgi veidotu savu dzīvi, pēc A. Austriņa domām, ir nepieciešams līdzsvarot intuitīvo, juteklisko un intelektuālo uztveri.

Personības iekšējās attīstības ideja ir nozīmīga arī H. Ibsena lugās. Viņa personāži mainās vai nu kādu būtisku notikumu ietekmē, vai atceroties un pārvērtējot savu pagātni (Berniks lugā "Sabiedrības balsti", Nora lugā "Leļļu nams" u.c.). Situācijas novērtēšanā, kas ved pie kādām iekšējām pārmaiņām, dzīves pozīcijas maiņas, būtiska loma ir personāža intelektam. Tas kontrolē uzvedību un ļauj adekvāti apzināties situāciju. Apvienojot intelektu ar intuitīvo dzīves uztveri, H. Ibsenam izdodas radīt neatkārtojamus personāžus, kuri raksturo 19. gadsimta sabiedrību.

H. Ibsenam indivīda raksturojumā viena no būtiskākajām kategorijām ir brīvība. Apkārtējai sabiedrībai pretstatītie personāži sapņo būt brīvi, tā ir lielākā

³ Oriģinālā: *Чтобы выйти из своей темницы, нужно разбить себя.* Tulkojums no krievu valodas mans. – A.R.

viņu dzīves vērtība. H. Ibsena Nora sarauj visas saiknes ar savu dzīvesvietu – gan garīgās, gan formālās, pamet ģimeni, jo saprot, ka apkārtējie neatzīst viņas garīgo patstāvību un brīvību. Savās vēlinājās lugās H. Ibsens ir viens no pirmajiem pasaules literatūrā, kas uzdriķstējās pievērsties personības apslēptajiem slāņiem. Viņš tēlo neapzināto vēlmju varu pār cilvēku. Rebekas Vestas, Hedas Gableres, Grēgersa Verles tēlos viņš rāda dēmoniskās enerģijas dominanti [6, 67]. Šī H. Ibsena lugu savdabība saistīja arī latviešu dekadentu uzmanību, kuri, “apgalvojot, ka tumsa ir gaisma un ļaunais ir labais, gan vienlaikus cenšas nojaukt vērtību skalu, tās vietā piedāvājot absolūtās brīvības principu” [7, 403].

Indivīda brīvības problēma nodarbināja arī A. Austriņu. Viņa agrīnajos darbos izskan ideja, ka sabiedrības aizspriedumi, konvencionālās morāles normas ir radītas, lai ierobežotu indivīda brīvību. Sabiedrībai A. Austriņa prozā ir ierobežotājas loma, un jebkura darbības ierobežošana ir saistīta ar vardarbīgu ielaušanos cilvēka dzīvē. Cilvēkam ir jāpaceļas pāri šiem ierobežojumiem un jāļauj personībai realizēties visā daudzveidībā. Brīvība ir nepieciešama, lai iemantotu dvēseles mieru un harmoniju. Taču bieži vien, lai to sasniegtu, cilvēkam ir jāatbrīvo savas neapzinātās vēlmes un instinkti, jāļauj tiem izpausties. Indivīda neapzināto instinktu iegrožošana, ko prasa sabiedrības izveidotās uzvedības normas, kļūst par iemeslu iekšējam konfliktam, un tā atrisinājums parasti ir traģisks. Leitāns stāstā “Velna apsēstais” visu dzīvi ir centies apvaldīt instinktus, jo tā lika sabiedrības morāle, un baidījies, ka apkārtējie varētu atminēt viņa neapzinātās vēlmes. Stāsta noslēgumā instinkti tomēr izlaužas ar daudz lielāku spēku – Leitāns nogalina savas iemīļotās tēvu un pēc tam pats sevi.

Gan H. Ibsena, gan A. Austriņa darbos paustie uzskati sakņojas autoru dzīves pieredzē. Savās atmiņās H. Ibsens raksta, ka viens no spilgtākajiem bērnības pārdzīvojumiem ir savulaik dzirdētais kokzāģētavas troksnis, kas iespaidies atmiņā uz visu mūžu. V. Admoni uzskata, ka zāģa griezīgo skaņu saasinātā uztvere ietekmējusi H. Ibsena lugu koncepciju, viņš saskatīja un attēloja disonanses tur, kur citi redzēja harmoniju un vienotību [13]. Norvēģu dramaturgs ne vienu reizi vien ir norādījis uz savas personiskās pieredzes un lugās pausto ideju ciešo saikni. “Vairākkārt 70.–80. gadu mijā Ibsens domāja par autobiogrāfijas rakstīšanu, kas atspoguļotu viņa dzīves, pārdzīvojumu, apkārtnes saistību ar lugu varoņiem un sižetiem.” [6, 48] Tomēr uzrakstīt autobiogrāfiju viņam tā arī neizdevās.

Pēc latviešu literatūrzinātnieku domām, A. Austriņa prozas būtiskākā iezīme ir autobiogrāfiskums – personāžos viņš iedzīvināja savu dzīves pieredzi, projicēja savus ētiskos un estētiskos uzskatus. A. Austriņa pasaules uztveri spēcīgi ietekmēja bēgļušķēšanas gadi – gandrīz visos viņa darbos jaušama bēgļa pasaules izjūta, kurā dominē disharmoniskums un pretrunīgums. A. Austriņa prozā par autobiogrāfiskiem tēliem tiek uzskatīti Kaspars Glūns ("Kaspars Glūns"), Aizbetnieks ("Garā jūdze"), Antons ("Puišķāns"), Krenklis ("Māras zemē") un citi. Rakstnieka autobiogrāfiskie personāži tiecas pēc dzīves harmonijas, tomēr nespēj to sasniegt. Arī kopumā ņemot, latviešu rakstnieka prozas sistēmā ir vērojama virzība no pretrunīga moderno laiku cilvēka pie harmoniska indivīda, kas dzīvo saskaņā ar sevi un sabiedrību. A. Austriņš piedāvā vairākus harmoniskās pasaules modeļus – Latgale, kur cilvēki dzīvo saskaņā ar senatnes vērtībām, Itālija – augstas kultūras zeme, Vecpiebalga – bērnības idille. A. Austriņa personāži spēj tikai daļēji harmonizēt sevi vai izjust harmoniju uz īsu brīdi. Viņi cer iemantot dvēseles mieru un saskaņu, tomēr šie ļaudis pieder modernajai pasaulei, kur valda haoss un disharmonija, tādēļ neviens no viņiem cerēto svētlaimi nesasniedz.

H. Ibsena daiļrades būtiskākā īpatnība, ko atzīmē visi viņa pētnieki, ir izteikta nacionālās piederības apziņa, kas tiek realizēta kā nacionālā kolorīta tēlojums. N. Minskis raksta: "Līdzīgi kā visi lielie mākslinieki, H. Ibsens ir dziļi nacionāls, un mums šķiet, ka par savu slavu viņam lielā mērā jāpateicas savam ziemeļnieciskajam skandināvu temperamentam. (...) Tas, kas veido poētiskā darba skaistumu, nedzimst dzejnieka apziņā pēkšņi, bet veidojas tautas dzīlēs tikpat lēni, kā ādas krāsa, galvaskausa uzbūve un citas rases fiziskas īpatnības." [15, 343] H. Ibsena daiļrade ir cieši saaugusi ar Norvēģiju. Kaut arī ne visās viņa lugās ir skaidri iezīmēta ziemeļnieciskā ainava vai cilvēku tipi, tomēr īpaša ibseniskā, ziemeļnieciskā telpa vienmēr ir neredzami klātesoša uztvērēja apziņā. H. Ibsens, risinot vispārcilvēciskās problēmas uz nacionālā fona, uzsver cilvēka ciešo saikni ar savu zemi. Būtiska nozīme nacionālā kolorīta atveidē ir folkloras tēlu un motīvu aktualizācijai, kas ir viena no zīmīgākajām H. Ibsena lugu īpatnībām. N. Minskis uzskata, ka viens no H. Ibsena popularitātes iemesliem ir spēja apvienot harmoniskā veselumā divus sākumus: nacionālo un vispārcilvēcisko [turpat, 354].

Nacionālās piederības apziņa ir klātesoša arī A. Austriņa prozā, tās atsegšanā būtiska loma ir dzimtenes kategorijai. Īpaši spēcīgu pozitīvo konotāciju tā iegūst saistībā ar bēgļa apziņu, kur dzimtenes zaudēšana kļūst par visu nelaimju

cēloni. Personāžu fiziskā atrašanās ārpus dzimtenes, bēgulošana vai garīga atsvešinātība no dzimtās zemes, fiziski tajā tomēr atrodoties, rada personības iekšēju pretrunīgumu un noved pie indivīda un sabiedrības konflikta. Dzimtene ir personāžu meklējumu objekts. Tekstā vienmēr tiek izcelta personāžu latviskā identitāte, uzsvērtā latviešu atšķirība no citām tautām. Tautība ir vienīgā personāžu brīvprātīgi atzītā kolektīvā piederība, visi citi kolektīvās piederības aspekti A. Austriņa prozā tiek noliegti, jo indivīds modernajā pasaulē ir vientuļš.

Būtiska loma nacionālā kolorīta veidošanā ir senprūšu un latviešu mitoloģijas un folkloras aktualizācijai. A. Austriņš atšķirībā no vairākuma latviešu dekadentu, kas pievērsās sengrieķu mītiskā slānim, izmantoja latviešu mitoloģijas un folkloras tēlus, kuriem piešķīra simbolisku nozīmi. Arī H. Ibsens piedāvā savu norvēģu folkloras tēlu traktējumu, nereti folkloras personāži viņa lugās iegūst citu vai pat pretēju semantiku salīdzinājumā ar to autentisko nozīmi. Tā, piemēram, lugā "Pērs Gints" norvēģu folkloras tēli tiek attēloti kā netīras, kropļīgas, jaunas būtnes. Mainīta ir arī Pēra Ginta tēla semantika: folklorā tas ir veiksmīgs mednieks, kas uzvar briesmoni un tiek galā ar troļļiem, bet lugā – tipisks 19. gadsimta cilvēks ar tam raksturīgām pretrunām.

A. Austriņa prozā H. Ibsena vārds tiek minēts, ne tikai veidojot paralēles ar viņa lugu problemātiku, bet arī aktualizējot viņa personību, precīzāk, mītu par H. Ibsenu. Norvēģu dramaturgs visbiežāk tiek saistīts ar ziemeļiem, kas A. Austriņa prozā ir semantiski nozīmīgi – tie simbolizē atsvešinātību, aukstumu un vientulību. H. Ibsens bieži vien ir garīgais orientieris A. Austriņa personāžiem, paraugs, ideāla personība ar augstām morāles normām. Romānā "Garā jūdze" Aizbetnieka miera un harmonijas meklējumi tiek salīdzināti ar H. Ibsena pozīciju.

"Tomēr te jūtami ziemeļi," sacīja Aizbetnieks. "Tavā vecajā mālu kalna skolā pie vientuļas priedes bij siltāki."

"Tu ilgojies atpakaļ pēc miera un pieticības malas? Tevī sāk parādīties sīkpilsoniska tendence."

"Kad jau nu Friče šo sīkpilsonību atrada Ibsenā, tad manī, brālīt, tās – cik uziet." [2, 150]

H. Ibsena vārda pieminējumi A. Austriņa prozā veic arī personāžu raksturošanas funkcijas. Tas, ka personāžs lasa norvēģu dramaturga lugas, spriež par viņa paustajām idejām vai vienkārši vietā piemin Ibsena vārdu, liecina par personāža inteliģenci un izglītotību. Cilvēkam, kas uzskata sevi par izglītotu, H. Ibsens ir jāzina. Viņa vārda pieminēšana ir kļuvusi par noteikta cilvēku loka

atpazīšanas zīmi, taču bieži vien tā pārvēršas par formalitāti, ārišķību, kas nenes sev līdzī nekādu papildu semantisko slodzi. Dažreiz A. Austrīņš izmanto pretstatījuma paņēmieni, kad H. Ibsena personība un viņa sacerējumi disonē ar kādā paša Austrīņa darbā pausto ideju vai personāžu raksturojumu. Piemēram, stāsta "Peklē" galvenais personāžs Lamza lasa H. Ibsena lugu "Sabiedrības balsti", bet viņa domas aizklist, viņš nespēj lugā iedziļināties. Šī norāde kļūst par simbolisku brīdinājumu Lamzas likteņa risinājumā, viņš ieslīgst iekšējās pretrunās. Ja viņš iedziļinātos H. Ibsena lugā, iespējams, viņa liktenis nebūtu tik traģisks. Kaut arī H. Ibsena lugas problemātika atšķiras no A. Austrīņa stāsta problemātikas, tomēr norvēģu dramaturga lugas pieminējums ir konceptuāli nozīmīgs. H. Ibsens šeit tiek aktualizēts kā simbols, kas varētu nolīdzināt konfliktu – ja vien Austrīņa galvenais personāžs šo simbolu ņemtu vērā.

H. Ibsena personība un daiļrade ir neatņemama 20. gadsimta kultūras sastāvdaļa, un kā tāda tā tiek aktualizēta A. Austrīņa prozā. A. Austrīņš savos darbos raksturo norvēģu rakstnieku kā programmatisku autoru. H. Ibsena idejas nonāca A. Austrīņa prozā galvenokārt ar krievu kultūras starpniecību; faktiski tas notika vispārīgu ideju veidā, tādēļ konkrētas ietekmes noteikt nav iespējams. Tomēr abu autoru darbos ir vērojamas būtiskas tipoloģiskas paralēles, kas izriet no kopējā kultūras konteksta un pasaules uzskata līdzības. Abi autori saskata sava laika negācijas, risina ētikas un morāles jautājumus. Gan H. Ibsenam, gan A. Austrīņam mākslinieciskās pasaules centrā ir cilvēka iekšējais satvars, tā attīstība un pretrunīgums. Personāžu raksturi un likteņi ilustrē sava laika sabiedrības īpatnības un likumības, būtiska problēma abiem autoriem ir personības viengabalainība, harmonijas zudums cilvēka un sabiedrības attīstībā. H. Ibsena personība A. Austrīņa prozā tiek aktualizēta kā būtisks elements 20. gadsimta sākuma vienotā kultūras lauka veidošanā, tas ir mīts, kas ieguvis iespējamā ētiskā un estētiskā orientiera funkcijas. H. Ibsena idejas A. Austrīņa personāži traktē kā pravietiskas.

Literatūra

1. Austrīņš, A. *Kopoti raksti*. 4. sēj. Rīga : J. Rozes apgādība, 1931, 604 lpp.
2. Austrīņš, A. *Kopoti raksti*. 5. sēj. Rīga : J. Rozes apgādība, 1927, 456 lpp.
3. Austrīņš A. *Kopoti raksti*. 7. sēj. Rīga : J. Rozes apgādība, 1931, 552 lpp.
4. Ibsens, H. *Drāmas*. Rīga : Liesma, 1984, 513 lpp.
5. Ibsens H. *Izlase*. Rīga : Latvijas Valsts izdevniecība, 1956, 610 lpp.

6. Kalnačs, B. *Ibsena zīmē*. Rīga : Zinātne, 2000, 269 lpp.
7. Kursīte, J. *Mītiskais folklorā, literatūrā, mākslā*. Rīga : Zinātne, 1999, 525 lpp.
8. *Latviešu literatūras vēsture*. 1. sēj. Rīga : Zvaigzne ABC, 1998, 416 lpp.
9. Sproģe, L. un V. Vāvere. *Latviešu modernisma aizsākumi un krievu literatūras "sudraba laikmets"*. Rīga : Zinātne, 2002, 284 lpp.
10. Vāvere, V. Haralds Eldgasts un viņa romāns (1882–1926). Grām.: Eldgasts, H. *Zvaigžņotās nakts*. Rīga : Valters un Rapa, 1999, 293.–319. lpp.
11. Virza, E. Antona Austrīņa "Aizsaule". *Brīvā Zeme*. Nr. 10, 1934, 54.–60. lpp.
12. *Ziemeļu zvaigznājs*. Rīga : Zinātne, 2002, 389 lpp.
13. Адмони, В. Генрих Ибсен и его творческий путь [tiešsaistē] [aplūk. 2004, 27. dec.]. Pieejams : http://lib.ru/INPROZ/IBSEN/ibsen0_1.txt
14. Белый, А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994, 528 с.
15. Минский, Н.М. Генрих Ибсен. В кн.: *Данте, Дефо, Г.-Х. Андерсен, Э. Ренан, Ибсен*. Челябинск : Урал, 1996, с. 339–436.

Alīna Romanovska

Henrik Ibsen and Latvian Writer Antons Austrīņš

Summary

H. Ibsen is one of the major authors in the formation of the conception of the human in Antons Austrīņš' (1884–1934) prose. Both authors regard the negative aspects of their time, as well as ethical and moral problems. The artistic world of both H. Ibsen and A. Austrīņš is focused on the inner world of the human, its development and controversies. The characters and their life-stories illustrate the peculiarities and regularities of their contemporary society; an essential problem for both authors is the homogeneity of personality, loss of harmony in the development of the human and society. However, the ways of solving these problems for both authors differ: H. Ibsen projects the formation of a harmonious, ethical society into the future, whereas A. Austrīņš invokes a return to traditional values.

MARGARITA SPIRIDA

THE NOTION OF 'MEMORY' IN THE WORKS OF TIMOTHY FINDLEY

Memory, Chekhov also discovered, is the means by which most of us retain our sanity. The act of remembrance is good for people. Cathartic. Memory is the purgative by which we rid ourselves of the present. (T. Findley, Inside Memory, p. 4)

Key concepts: recursive nature of memory, sense-contents, sense-experiences, sense-histories, memory as a function of the past and as a function of the future, topology and typology, memory lane

This article is part of a bigger project that in the long-run is to result in a paper on the notion of insanity in Timothy Findley's literary works. T. Findley (1930–2002), one of the outstanding contemporary Canadian writers, explores in his works such aspects in human relationships as domination, the nature of reality, an open-ended question – 'who is insane?' as well as a number of other issues. Being particularly attracted to private obsessions he scrutinizes deeply private events making them unfold against the background of public domain.

This paper is devised to keep in perspective the landscape of memory and consider the means used by the writer while simulating different situations to make a whole world-scheme shrink to the dimensions of the individual consciousness which in its turn is presented as a depository for collective memory where the symbolic emotions of society are being concentrated. The answer to the question calling for a definition of memory in the realia of T. Findley appears to be quite qualified and composite. His books are memories in the telling; his characters seem to be circling in and out of memory, they make their way to summon themselves by warping their memories and not only theirs but also memories they happen to claim.

Memory in the works of T. Findley surpasses a purely technical ability to retain knowledge; it becomes particularized and individualized; it is "the act or

a specific instance of remembering" [2]. It also fulfils a preservative function being it "the preservation of knowledge [or] celebration of a deceased person or past event" [ibid.] where the latter echoes the etymology of the word *memory*, denoting the facet of mourning:

"13th century. Via Old French *memorie* from Latin *memoria*, from *memor* "mindful." Ultimately from an Indo-European base meaning "to remember," which is also the ancestor of English *remember* and *mourn*" [ibid.]. Likewise, the writer turns to the aspect of "temporal extent of recollection" [ibid.].

In his documentary piece of prose *"Inside Memory. Pages from a writer's work-book"* Timothy Findley speaks profoundly on the notion of memory as he sees it for himself and for his readers. The book starts and ends with contemplations on that aspect of the human being in the world, thus creating a circle of existence arrowed by the linear time. The selection of the following citations illustrates the way Findley speaks of memory:

- *Memory is a form of hope* [9, 4].
- *Still, a sad memory is better than none. It reminds you of survival* [ibid., 4].
- *Memory is survival* [ibid., 7].
- *Memory is making peace with time. They say that loss of memory is not to know who you are. Then, I suppose, it has to follow that we are what we remember* [ibid., 5].
- *So memory is other people – it is little of ourselves* [ibid., 6]. Remembrance is more than honouring the dead. Remembrance is joining them – being one with them in memory.
- *People are the landscape of memory* [ibid., 11].

It is obvious that one can hardly speak of memory being ignorant of the other part of the binary opposition – remembrance/forgetting. T. Findley topographies his fictional realia drawing the demarcation lines for remembering and forgetting, and moreover for forgetting to remember and remembering to forget: *"The nation's syntax of remembering and forgetting or forgetting to remember"* [ibid., 132]. Frequently remembering and forgetting are applied interchangeably as instruments to continue the process of simplification, to transfer chaotic reality into a meaningful and coherent story as coherence rooms continuity, thus enabling the characters to pass their story further.

Given the recursive nature T. Findley assigns to the notion of memory, readers end up with the potentially infinite expansion of memory manifestations.

Findley asserts that he has "*an endless resource in what appears to be a bottomless pit of memory. [...] And, when [his] memory fails – there is always [readers'] to plunder – or someone's. The communal memory also prods [him] with its news*" [ibid., 313].

The process of remembering reverses the time arrow as to remember one as if looking forward "*looks ahead into the past and back into the future*" [ibid., 268].

A number of T. Findley's stories, "*Can you see me yet?*" including, develops sub-entries for the concept of memory, viz. voluntary and involuntary which might be constructed and re-constructed holding performed or performing selves within.

Cassandra, the main character of the above-mentioned play, while in the process of recollection lets us see her past encroach upon the present. She stages her memories and inmates don't oppose her drive to re-create the world that once was hers. "*Can You See Me Yet?*" along with other works by Timothy Findley demonstrates what might be called an example of discursive memory when the narrative of one's life is construed on the principle of causal history.

The process of remembering, the activation of memory to shape a life-story as an inner narrative is a means to gather, to reacquaint with and to consolidate one's identity. Cassandra Wakelin is a dramatist: to feel a personal meaning and relevance she stages rather than tells her memories. Her photograph album is the visual imagery to bridge the past and the present, or as she says: "*all I have that tells me who I am*" [3, 42].

As an inward, Cassandra can hardly be trusted with the narrative of her life made public. Photographs she uses as evidence "*carry no certain meaning in themselves, because they are like images in the memory of a total stranger, that they lent themselves to any use*" [1, 51]. In Findley's fiction photographs can never replace words. Instead, they generate more words as narrator tries to understand what lies behind and within the stories that photographs both suggest and hide. Cassandra's fellow-patient Annie announces, "*There aren't any pictures of you in there,*" and goes on to ask "*Did you steal it? (..) You don't even know their names. You made them all up. Liar!*" [ibid., 145].

According to Jean-Paul Sartre [17, Part 1] any conscious being is not only self-conscious all the time but he is also capable of self-deception. And that stands for the ways Findley's characters are describing themselves to themselves and to the others making readers aware that these are partially misdescriptions. Cassandra's memories of the Wakelin family home in Laurel are full of these misdescriptions. She herself seems to suspect her staged memories of

misrepresentations directing her father's image, inventing Aunt Doretta, and interpreting other photographs in the album.

Readers witness causal history of recollections in the room of a psychoanalyst in such works as *"Spadework"*, *"Headhunter"*, *"Pilgrim"* etc., which provide an example of how psychoanalytic theory utilizing the concept of memory gathers account of one's life, shows the influence of the past upon the present and the future of the individual.

The process of recalling in the room of a psychoanalyst uncovers to the reader in one case memories suppressed in another a different aspect of existent memories, showing an emotional charge of certain recollections.

Timothy Findley lets one see how memory works to organize experience on the basis of significance – in part a question of perceived value and in part of its familiarity or recurrence in one's life. His characters return to the landscape of their childhood/youth/times bygone to ascertain the continuity of selves which is of utmost importance for identity formation; awareness of identity over time is crucial for the feeling of completeness. The concept of memory and that of one's identity, one's continuity through time have a mutual link.

The narrator of Findley's story *"Stones"* sees everyone's life have *"its demarcation lines"*, some spotting purely private memories and others that are publicly shared.

Findley remaps these private and public territories through the interplay of individual and communal rememberings. The most powerful public demarcation lines of memory in Findley's work are images of the holocaust. These historical images expand outward for Findley into other public signs of the misuse of power, such as environmental destruction (*"Headhunter"*), and inward into the destructive effects of power and powerlessness on the minds, souls, and bodies (*"Headhunter"*, *"The Stillborn Lover"*, *"You Went Away"*).

Memory as extended consciousness can also suggest a sanctuary from the horrors of the outside world, or, less positively, a retreat from the world of the present into a private space dedicated to the past. In what ways are these two ideas compatible? How can the same book be both a retreat and a witnessing? How can a character perform his or her witnessing, which is usually perceived as an intervention into public space, through a private retreat into madness, which is normally seen as the space furthest removed from the world of the real? In Findley's fiction these boundaries are repeatedly transgressed and thrown into question. Madness is often privileged as the highest form of truth telling

and the space occupied by the visionary. Far from being on the fringes of the world, the mad or those deemed mad by those with the power to enforce this naming are at its true centre, and they pay the cost for centrality.

Frequently the combination of two Ms, hence, mystery & memory, becomes inseparable in Findley's works. As, for instance, in *"Not Wanted on the Voyage"*, destroying mystery, Noah also destroys memory.

"The Telling of Lies" talks on the fictional level of what Findley's memoir, *"Inside Memory"* talks on the documentary level, viz., the importance and potency of memory. Findley's characters are evidence of varied manifestations of memory, viz., unconscious and conscious; involuntary and voluntary; spontaneous/representational and ordinary/habitual.

Conscious memory is based on speech and manifests itself as ability to promise.

The initial memory is not a function of the past anymore, it is a function of the future. It is not a memory of sensuality but of will; memory of words rather than traces.

With Findley's characters' sense-content occurs in the sense-history of more than a single self due to the memory lane, the past shared and remembered by family members or any other unit via various instruments, such as photography, diaries, recollections, retained impressions and a posthumous impression. And if we look into the nature of self, we see that sense-experiences are subjective, thus, all sense-contents are subjective. Self-consciousness as the ability of a self to remember some of its earlier states calls to the idea of identity formation and one's continuity over time expressed earlier in the article. And to say that Cassandra, Charlie, Lilah, etc. are able to remember some of their earlier states and that some of the sense-experiences, which constitute them, contain memory images which correspond to sense-contents, which have previously occurred in their sense-histories, is to say merely that via recollections they aspire to secure their identity.

Perception matters. Findley's characters never could be caught at any time without a perception, and never could observe anything but the perception. As the main character in *"The Telling of Lies"* says: *"All our memories are wrong"* [13, 158], they are not actually wrong, there is just a perplexity of true, real and actual.

Memory has to be regarded not as producing, but rather as discovering personal identity. Self-consciousness might be defined in terms of memory for the

definition of self-identity memory is not sufficient, for the number of perceptions remembered at any time always falls far short of the number of those which have actually occurred in one's history, and those which cannot be remembered are no less constitutive of one's self than those which can be.

One of the answers to the question what is the essence of one's life revisited was given by Findley in the article "*The Countries of Invention*" and it seems to hold in itself all the above-mentioned:

"Memory provides a ground ... on which we can face reality, accommodate reality and, possibly, even survive it" [6, 106].

References

1. Berger, J. *Uses of Photography*. New York : Pantheon, 1980, 154 p.
2. *Encarta® World English Dictionary* © & (P) 1999 Microsoft Corporation.
3. Findley, T. *Can You See Me Yet?* Vancouver : Talonbooks, 1977, 166 p.
4. Findley, T. *The Wars*. Markham, ON : Penguin, 1977, 325 p.
5. Findley, T. *Famous Last Words*. Toronto : Clarke, Irwin, 1981, 396 p.
6. Findley, T. The countries of invention. In: *Canadian Literature* 100. 1984, p. 104–108.
7. Findley, T. *Not Wanted on the Voyage*. Markham, ON : Penguin, 1985, 353 p.
8. Findley, T. *Stones*. Markham, ON : Viking, 1988, 221 p.
9. Findley, T. *Inside Memory : Pages from a Writer's Workbook*. Toronto : HarperCollins, 1990, 325 p.
10. Findley, T. *Headhunter*. Toronto : HarperCollins, 1993, 843 p.
11. Findley, T. *The Stillborn Lover*. Winnipeg : Blizzard, 1993, 92 p.
12. Findley, T. *The Piano Man's Daughter*. Toronto : HarperCollins, 1995, 437 p.
13. Findley, T. *The Telling of Lies*. Penguin Books, 1996, 359 p.
14. Findley, T. *You Went Away*. Toronto : HarperCollins, 1996, 247 p.
15. Findley, T. *The Pilgrim*. HarperCollins Publishers Ltd, 1999, 486 p.
16. Findley, T. *Spadework*. HarperCollins Publishers Ltd, 2002, 404 p.
17. Sartre, J.-P. *Being and Nothingness*. London : Methuen, 1969, 169 p.
18. Warnock, M. *Memory*. London : Faber and Faber, 1987, 150 p.

Margarita Spirida Jēdziens "atmiņa" Tīmotija Findlija daiļradē

Kopsavilkums

Raksts veltīts atmiņu jēdzieniskajai izspēlei T. Findlija daiļradē. Tajā aplūkoti veidi un līdzekļi, ko rakstnieks izmanto dažādu situāciju radīšanai, liekot visai pasaulei sarukt līdz individuālās apziņas dimensijai; individuālajai apziņai savukārt likts reprezentēt kolektīvās atmiņas krātuvi, kurā tiek koncentrētas sabiedrības simboliskās sajūtas/emocijas.

Atbilde uz jautājumu par atmiņas jēdziena iezīmējumiem T. Findlija darbos atrodama daļēji, jo tās definējums stiepjas gluži vai visas rakstnieka daiļrades garumā. Viņa grāmatas ir atmiņas stāstījumā, viņa raksturi klejo atmiņā un ārpus tās, viņi dodas atmiņu meklējumos, lai nodrošinātu savas patības kontinuitāti, viņi atrod īpašu sevis izpausmes veidu, sagriežot, saraustot un savērpjot atmiņas, turklāt ne tikai savējās, bet arī atmiņas, kuras viņiem gadījies pasludināt par savējām.

Atmiņa T. Findlija darbos nekādā gadījumā nav reducējama tikai uz tehniskām iespējām saglabāt zināšanas; tā iegūst savdabīgas iezīmes un tiek individualizēta; tā ir "specifiska atcerēšanās gadījuma akts" [2]. Tā pilda arī glabātājas funkcijas, tādējādi būdama "pagātnes notikumu vai mūžībā aizgājušu cilvēku zināšanu (vai) godināšanas saglabāšana" [turpat], kas sasaucas ar vārda *memory* etimoloģiju, norādot uz vārda *mourning* cilmi: 13. gs. caur vecfranču *memorie* no latīņu *memoria* no *memor* "tāds, kam ir apziņa". Sākotnēji no indoeiropiešu pamatnozīmes "atcerēties", kas ir arī angļu *remember* un *mourn* cilmes avots [turpat].

JURGITA STANIŠKYTĖ

PERFORMING CULTURE: NEW STRATEGIES OF STAGING LITHUANIAN DRAMA

Introduction

Lithuanian theatre of the last decades has experienced a lot of changes, especially in the most important elements of theatrical performance: the text, the actor and the audience. The change of theatre's status in society suggests not only the redundancy of theatre in contemporary Lithuanian society, but also a considerable shift in the function of its aesthetics. In this article the emerging themes of contemporary Lithuanian theatre will be analysed, with special attention to recent developments that can be conceptualized as *new textuality*, by which Lithuanian theatre tries to articulate its own condition as well as the conditions of society and culture in transition.

The new forms of representation in Lithuanian theatre are closely linked to tradition as well as various influences from outside, which, in turn, form the *hybrid* character of contemporary performances. These tendencies are closely linked together and deal with the transformation of the notions of language, body and perception in contemporary culture and critical theory. As the traditional notion of *theatre* is being transformed by changing the socio-economic situation, new technologies and popular culture, theatre artists look back at the past performances, theatre and cultural history, non-classical forms of narration as well as mass media in order to investigate and challenge Romantic and modernist models of representation. Theatre reflects and deconstructs its own past; it is from itself, its own substance, that theatre proliferates by imitating, repeating, parodying, retracting its own representational devices. The Lithuanian theatre critic Audronis Liuga defines the self-reflexive nature of recent performances directed by Eimuntas Nekrošius, Rimas Tuminas and Jonas Vaitkus as an introversive play with the director's own concepts, methods and themes from past performances. According to the critic, in this way theatre doubles itself and avoids its sociocultural function. It projects only an authorial self-image, concerned entirely with "theatre about theatre" [6].

As the notion of theatre changed, the new approach to the dramatic text became extremely important during the recent decades of Lithuanian theatre. One can find a lot of critical voices in contemporary Lithuanian theatre criticism, declaring the crisis of Lithuanian drama and expressing a critique of contemporary performances, where the drama text is only a pretext for an already predetermined compositional structure, determined by the director's concept. The relationship between play and performance has been the centre of contemporary theatre theory for a long time. The constancy of the text and the homogeneity of the audience are central assumptions on which traditional literary theatre is based. During the recent decades the situation has changed, as visuality as a means of expression has become more and more important in contemporary Lithuanian theatre, replacing the traditionally dominant position of the drama text in performance. Continuing the search for distinctively theatrical means of expression that began in modern theatre, as well as trying to deconstruct the logocentric dominance of dramatic text over performance, such theatre artists as Oskaras Koršunovas, Eimuntas Nekrošius, Gintaras Varnas, Vega Vaičiūnaitė, Ignas Jonynas, Cezaris Graužinis create performances in which visuality starts to predominate over textuality, thus producing a kind of "inner" or visual dramaturgy. Of course, the levels of *visuality* differ with each artist and each performance.

The tradition of visuality has its deep roots in the poetic metaphorical tradition of Lithuanian theatre and was fostered with the emergence of *Aesopian language*. Also, as Helmutas Šabasevičius suggests, the emergence of a new generation of stage designers, which worked closely with directors in establishing a sharp visual side to performance, has influenced the turn of contemporary Lithuanian theatre toward visuality. One can distinguish at least two kinds of "visual dramaturgy" in contemporary Lithuanian theatre: performances where visual expression is clearly dominant and the meaning is produced by means of visual narration and performances, where all structural elements are placed in a non-hierarchical, equal position. An example of the first kind of visual dramaturgy is the performances of the theatre group *Miraklis* by Vega Vaičiūnaitė, where, according the theatre critic Vaidotas Jauniškis, "the word is conquered by the image and the sound, two elements that precede the former and are more universal" [3, 62]. In the performance of Williams Shakespeare's *The Tempest* Vega Vaičiūnaitė creates visual narratives and "(re)writes" literary texts using non-verbal devices, such as large dolls, fireworks, specific spaces, music and

dance. She also employs the physical presence of the body, which is able to dominate the dramatic text, rediscovering a different kind of communication through visual images.

As examples of heterogeneity of theatrical elements, the performances *Here Be There* and *Old Lady*, directed by Oskaras Koršunovas, can be considered. These performances were constructed from the texts of Russian avant-garde group "OBERIU". They produced the kind of narration that was conceptualized as "theatrical", where the performance text is produced by means of combinations and juxtapositions of all theatrical elements: images, texts, actors, music and stage design. Textuality and performativity never dominated or absorbed one another. The meaning of these images was consciously deferred within a vibrating system of theatre signification and required a different kind of perception. These performances had no fixed meanings and no privileged discourses, thus allowing the audience to concentrate their attention towards his or her own perceptual processes. However, one must note that, even if the text is placed on an equal position with other elements of performance structure, or, as in the case of *Miraklis*, it is subordinated to visual narratives, the performance retains a certain "textuality" that does not disappear and which can be defined as "performance text".

The new tendency was articulated by theater critics as "aggressive visuality" or "the negligence toward the dramatic text" [1; 5]. However, this new approach to textual and performative elements in contemporary Lithuanian theatre is closely linked with the attempt to restore the heterogeneous, harmonic relationships between the two. It simply redefines the role of text in the theatre: the text is no longer the centre and it is no longer perceived as the authoritative force that governs and structures meaning in performance. The best examples of visual performances struggle to get outside the binary logic of textual/performative or self-reflexive/mimetic, acting/non-acting. In early performances by Oskaras Koršunovas or performances by Vega Vaičiūnaitė and Benas Šarka one encounters what Umberto Eco has called the *open text*, in which audience interpretation is demanded by the text in order to complete understanding [2]. In these performances, the text is opened up to the perception of the audience in such a way that a specific theatrical situation is created that enables a variety of interpretations and a plurality of meanings. The playwright's intentions are not irrelevant, but rather this intentionally is perceived within a more complex matrix of interpretation. Ones the textual space – which used to be the exclusive

communicator of meaning – is opened, it calls upon the spectator to synthesize the elements presented. It depends on the individual director, whether the recontextualization of the literary text is successful in opening the structural framework of meaning or just in obscuring it.

Furthermore, even recent contemporary performances that closely follow the scripts of contemporary drama cannot be described as “a return to the literary tradition”, for it is no longer possible to articulate the notions of text and textuality in “traditional” terms. There is no universal agreement as to just what a text is: opinions range from the idea that anything we can read as a coherent ensemble of messages constitutes a text to the notions that all reality is textual. The text is understood as a space, where meanings are put into play with one another, rather than systematized into a hierarchy.

The contemporary drama texts of Sigita Parulskis, Herkus Kunčius, Marius Ivaškevičius are inhabited by a different kind of textuality, rooted in intertextual cross-references, collage, polyglossia and simultaneity, so that even “traditional” staging of such plays will end up producing heterogeneous and open performance text. For example, the visual landscapes and citations from Sigita Parulskis’ *P.S. File O.K.*, directed by Oskaras Koršunovas, may look like experiments in formal utterances, but a closer reading will find them concerned with narrative frames and mental systems that subvert the traditional sense of meaning and perception.

These performances deal with mythological systems (the story of Abraham and Isaac; the myth of Oedipus) as well as contemporary “trivial” myths and does so by subverting or rewriting them, exposing the underlying power structures by giving the voice to “un-represented”, marginal subjects. In *P.S. File O.K.* the structure of mythical system is changed and Isaac sacrifices his father, instead of being saved by the grace of God. By subverting, fragmenting, (re)constructing the structural elements (narrative, visual, aural) of performance the director strives for active communication and aims to challenge traditional modes of perception by forcing the spectators to create the meaning for themselves. Similarly, *P.S. File O.K.* arouses conventional expectations of plot, character, and setting, but subsequently deforms and rescales them, causing disorientation in the audience. The characters in this play do not live in a world, which mimetically imitates our own world, but in textual worlds, which imitate other texts; they seem as if they have been transported from one textual world to another. Actors are transformed from one character to another. For example,

there is no clear separation between Mother–Teacher–Lover in Dalia Michelevičiūtė role, which also has allusions to Ophelia as well as former performances directed by Jonas Vaitkus and Eimuntas Nekrošius, thus creating performative intertextuality. The characters in *P.S. File O.K* spin in this circle of intertextuality, and the audience is forced to experience the feeling of sudden destabilization of reality. The linearity of the given system of signification is disturbed, creating new dissonant patterns of meaning. The techniques of intertextuality – closely linked with self-reflexivity, irony and autoreferentiality – are apparent in performances by Oskaras Koršunovas; Sigitas Parulskis's *From the Life of Spirits*, directed by Vytautas V. Landsbergis; August Strindberg's *Dream* directed by Jonas Vaitkus; Herkus Kunčius' *The Studio of Genius* directed by Audrius Nakas; Nikolai Gogol's *The Nose* and rock-opera, *Life and Death in Verona*, directed by Eimuntas Nekrošius, just to name the few.

Another example can be Benas Šarka performances, where, one can say, reality is being constructed, rather than re-presented. In his performances, the distinction between theatre and life is blurred, since in the eyes of the audience, characters are created from different fragments of texts, experiences, myths of popular culture, archetypes, advertisements, theatrical stereotypes. The actor is an intertextual persona here, consisting of his/her own identity, body and fragments of role, being constructed and deconstructed at the same time. The ironic allusions to past performances, film, mythology, popular culture, mass media and dream multiply over the course of these performances. Nonetheless, one should note that this process of appropriation cannot be defined as learning or improvement, but rather conscious play, usage and consumption of various "texts" or "signs" from other sources that generally have a deconstructive and reflective function. It is more of "intertextual appropriation", which emphasizes a parodic reappropriation of forms of the past in order to speak to a society from within the values and history of that society, while still questioning it. For this reason, this strategy can be defined as resistance to traditional constructions of reality. It challenges inherited modes of theatrical representation in at least two ways: disturbing both the theatre's means of expression and the larger cultural assumptions about theatre.

As Hans T. Lehmann notes, if we take into account the three levels of text in theatre (linguistic text; text in wider sense of *mise en scène* as analysed by theatre semiotics; and performance text, as the specific structure of the whole theatrical event) then we can make the important observation that while the dialogue on

the stage is fading, dialogue between the stage and the audience returns with a new emphasis [4].

Conclusion

Thus, the visual performances in contemporary Lithuanian theatre can be conceptualized as examples of an attempt to abolish the absolute dominance of the text, but they do not try to eliminate text from the theatrical performance. These artists have reduced the authority of traditional dramatic text by deconstructing the established Aristotelian hierarchy of theatrical elements and putting text on an equal level to other elements of performance: actors, stage design, music. This kind of performance is neither the logocentric illustrations of the dramatic text as in traditional theatre, nor a rebellion against it, but more of an effort at strategic containment, an attempt to redefine the notion of "textuality" in performance. Typically postmodern formations of perception (quotation, recycling, pastiche, parody, simulation), present in these contemporary performances, destabilize any categories or hierarchies of difference between original and copy, spatial and temporal coordinates, live presence and recorded versions. These techniques are used to challenge the common assumptions about reality and unmediated presence, distance between performance and experience, fact and fiction, public and private. The repositioning of dramatic text in performance creates a critical interplay between text, reader, and culture. What is created by these strategies, however, is a theatre questioning its ontology (being), its means of representation, and its aura of authenticity, authority and originality.

References

1. Daunoravičiūtė I. Kas slypi už vizualumo triumfo. *Kultūros barai*. Nr. 10, 1999, 29. p.
2. Eco, U. *The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts*. London : Hutchinson, 1979, 230 p.
3. Jauniškis, V. Dabar: anuometinio Miesto ilgesys. *Theatras*. Nr. 4, 1998, 62. p.
4. Lehmann, H.-T. From logos to landscape: text in contemporary dramaturgy. *Performance Research*. Nr. 2 (1), 1997, p. 58.
5. Liuga, A. Agresyvaus vaizdo teatras. 7 meno dienos. 1996, 2. aug., 2. p.
6. Liuga, A. Theater injured by time. *Teatras*. Nr. 1, 1997, 11. p.

Jurgita Staniškite Iestudėjuma kultūra: jaunas strategijas lietuviešu dramaturgijos uzvedumos

Kopsavilkums

Rakstā analizētas jaunās tendences iestudējumos mūsdienu lietuviešu teātrī. Nemazinot teksta nozīmi, aizvien vairāk tiek uzsvērtā citu iestudējuma elementu – aktieru spēles, scenogrāfijas, mūzikas, gaismu utt. – loma. Balstoties uz konkrētiem iestudējumiem un konkrētu režisoru darbiem, autore aplūko tekstualitātes un vizualitātes attiecību dinamiku.

ANITA STAŠULĀNE

TEOSOFISKĀS TRADĪCIJAS KONTINUITĀTE RĒRIHU MĀCĪBĀ

Postmodernisma laikmetā sakuplojušo jauno reliģisko kustību vidū īpaši izceļas teosofija, kurai ir bijusi ievērojama loma jaunāko laiku kultūras vēsturē.¹ Lai gan teosofija nekad nav bijusi skaitliski liela kustība, tās "reliģijas" filosofija ir dziļi ietekmējusi kultūras pasauli. Teosofija ir iespaidojusi īru literatūras "renesansi", krievu kultūras "sudraba laikmetu", tā nav apgājusi arī Latvijas kultūru. H. Blavatskas mācības idejas, ko Latvijā popularizēja Rērihu sekotāji, ir samanāmas daudzu rakstnieku daiļradē, piemēram, Raiņa, A. Brigaderes, R. Rudziša, M. Kosteņeckas un L. Bīdakas darbos. Turklāt latviešu māksliniekus īpaši ir valdzinājusi N. Rēriha kultūras definīcija [sk.: 10].

Lai arī pēc A. Gardas vētrainās darbības teosofi ir nedaudz zaudējuši savu popularitāti Latvijā, citu grupu (Rēriha biedrības un Starptautiskā Rērihu centra) aktivitāte nav apsīkusi. H. Blavatskas idejas joprojām ir populāras Latvijas inteliģences vidū, jo teosofija piedāvā it kā zinātnisku pasaules skatījumu (A. Buiķa vēstījumi par Absolūtās Infomācijas lauku), kas ir iesmaržots ar okultisma un mistikas vīraku. Kādā veidā un cik dziļi teosofija ir ietekmējusi latviešu kultūras vēsturi – tas ir interesants un Latvijā vēl maz pētīts jautājums.

Helēnas Blavatskas (1831–1891) darbi ir iedvesmojuši vairākas okultistu paaudzes, turklāt tik lielā mērā, ka mūsdienu reliģiju vēsturnieki Teosofijas biedrības dibinātāju dēvē par modernā okultisma māti. Līdz ar teosofiju aizsākās jauno atklāsmju fenomēns, kas mūsdienās ir sazaļojis jo kupli – ikviena jaunā reliģiskā kustība piedāvā savu vienīgo patieso "atklāsmi". Raksturīgi, ka visus jauno "atklāsmju" sludinātājus vieno kopīga iezīme – atsaukšanās uz augstākām būtņēm, kas vēloties dāvēt cilvēcei jaunu mācību.

Savu "atklāsmi" piedāvāja arī Nikolajs Rērihs (1874–1947) un Helēna Rēriha (1879–1955). Viņi asi kritizēja H. Blavatskas mācības turpinātāju darbus, tostarp

¹ Plašāk par teosofijas ietekmi sk.: 11.

pēc Teosofijas biedrības dibinātājas nāves izdoto trešo "Slepenās mācības" sējumu. Uzsverot, ka ikvienā laikmetā Lielie Skolotāji izvēlas tikai vienu vai divas personas, kam atklāt mācības nākamo pakāpi, Rērihi paziņoja, ka tieši viņiem esot uzticēts "Dzīvās ētikas mācības okeāns", un izstrādāja jaunu teosofijas variantu, ko nosauca par Agni jogu jeb Dzīvo ētiku. Atliek jautāt, kas jauns ir Rērihu piedāvātajā jaunajā "atklāsmē"?

1. Mahātmas jeb Skolotāji

Viens no galvenajiem Rērihu jaunās "atklāsmes" elementiem ir ticība gudrajiem Himalaju mahātmām jeb Skolotājiem, kas vada cilvēku dzīvi. Skaidrojot, ka mahātma ir "Lielā Dvēsele, Dvēsele, kas pabeigusi savu ceļu Zemes virsū un strādā Pasaules labā" [3, 357], Rērihi uzsver, ka Skolotāji ir tie, kas, sasnieguši evolūcijas virsotni, labprātīgi atgriežas un reinkarnējas, lai kalpotu cilvēcei.

Rērihu ideja par Himalaju Skolotājiem sakņojas H. Blavatskas mācībā par mahātmām.² Teosofijas dibinātājas grāmatā "Slepenā mācība" ir norādīts, ka cilvēcei esot divi izcelsmes avoti – lunārais un solārais. Lunārie priekšteči kļuvuši par cilvēkiem (dzīvība uz Zemes esot atnesta no Mēness), bet solārie priekšteči esot Gaismas Dēli (uz Zemes ieradušies no augstākajām pasaulēm). Tā kā neviens no Gaismas Dēliem neesot atstājis Zemes sfēras, tie turpinot iemiesoties un sniedzot cilvēces apziņai jaunus impulsus, t.i., sekmē cilvēces evolūciju.

Uzticīgi sekojot H. Blavatskas doktrīnai, Rērihi māca, ka Skolotāji ziedo savus spēkus, raidot garīgos starojumus, kas vistiešākajā nozīmē uztur cilvēci – bez šīs garīgā spēka straumes, ko sūta augstākie gari, cilvēce jau sen būtu aizgājusi bojā. Diženie gari uzņemas visgrūtāko uzdevumu – "...izcīna briesmīgu Kauju ar tumšajiem spēkiem, kas grib izpostīt mūsu planētu" [turpat, 503], tāpēc viņi ir "īstie cilvēku dzimuma Glābēji" [4, 463].

Pēc Rērihu uzskatiem, Skolotājs var koncentrēt savu apziņu jebkurā Zemes vietā un iekļūt ikviena cilvēka apziņā. Viņš spēj lasīt ļaužu domas un var iedvest noteiktas domas, ja vien cilvēks ir pietiekami jutīgs pret savu augstāko "es". H. Rēriha ir atzīmējusi: "Daži no šiem Sargeņģeļiem, protams, ārkārtīgi reti, kļūst par atsevišķu personību Vadītājiem. Viņu Stars allaž neatlaidīgi meklē jaunas atmodinātas apziņas un sirdis, kas sākušas kvēlot, lai tās atbalstītu un vadītu." [3, 259]

² *Mahātma* (sanskrit.) – 'diža dvēsele', apzīmējums, kurā teosofi ietver bodhisatvas jēdziena saturu. Sīkāk par mahātmām sk.: 12.

2. Pierādījumi mahātmu eksistencei

Laikā, kad Teosofijas biedrības dibinātāja H. Blavatska darbojās Indijā (Madrasā) un, demonstrējot fenomenus, nemitīgi atsaucās uz mahātmām, Londonas Psihisko pētījumu biedrība (*London Society for Psychical Research*) nolēma pārliecināties par viņas pārdabiskajām spējām. Izrādījās, ka H. Blavatska ir nevis brīnumdarītāja, bet gan krāpniece. Tomēr H. Blavatskas darbība neapstājas. Gluži otrādi, apmetusies Eiropā, viņa uzrakstīja sava mūža lielāko darbu – “Slepenā mācība” (1889), ko teicās saņēmusi no mahātmām. Tā kā pretrunīgi spriedumi par mahātmu eksistenci tika izteikti arī vēlāk,³ H. Blavatskas uzticīgie sekotāji Rērihi centās rast pierādījumus Skolotāju eksistencei.

2.1. Senatnes liecības

N. Rērihs uzsver, ka *skolotājs* ir ļoti sens jēdziens, proti, mahātmās par cilvēci rūpējoties jau kopš vissenākajiem laikiem, un to pierādot dažādu tautu folklorā [9, 243] – ikvienas tautas mutvārdu daiļradē esot rodami elementi, kas glabānot liecības par mahātmām. N. Rēriha uzskatu sistēmā folkloras tēliem – sniega cilvēkiem, svētajiem ļaudīm, milžiem un pazemes tautām⁴ – ir ierādīta ļoti svarīga loma: māksliniekam šķiet, ka folklorā sniedz pārliecinošus pierādījumus mahātmu eksistencei [6, 157].

Uzskaitījuši dažādu tautu folklorā sastopamos līdzīgos tēlus, Rērihi cenšas rast “simbolu korelāciju” [8, 228; šeit un turpmāk autores tulkojums], t.i., viņi tiecas izprast folkloru simbolu kopsakarības. Tomēr jāņem vērā, ka, runājot par “simbolu korelāciju” dažādu tautu mutvārdu daiļradē, Rērihi meklē simbolu ezoterisko nozīmi [turpat, 445], bet, lai to saskatītu, viņuprāt, jābūt augsti attīstītai apziņai: “Simboli ir ļoti individuāli, un tie atbilst cilvēka apziņai. Ļoti bieži viens un tas pats simbols diviem dažādiem cilvēkiem var nozīmēt pilnīgi ko citu.” [3, 151]

³ 1920. gadā austrumzemju apceļotāja Aleksandra Deivida-Nila (*Alexandra David-Neel*) ziņoja, ka viņa nekur nav sastapusi mahātmās [sk.: 2, 233].

⁴ Šiem folkloras tēliem H. Rēriha pievieno arī kristietībā populāro eņģeļa tēlu, kas apliecinot mahātmu eksistenci: “Simbols [eņģelis ar spārniem] nav slikts, un, protams, no [mahātmu] pieplecu centriem nākošie stari var radīt mirdzošu spārnu iespaidu” [4, 221].

2.2. *Neredzami redzami Skolotāji*

Lai atspēkotu pret mahātmu ideju vērsto kritiku, Rērihi runā par “neredzami redzamajiem” [4, 49] Skolotājiem. H. Rēriha raksta: “..neiesaku ..braukt uz Indiju vienīgi tādēļ, lai meklētu Skolotāju” [turpat, 440]. Kāpēc – to N. Rērihs skaidro šādi: tibetiešu lamas zina “..vairākas vietas, kur Dižās Būtnes dzīvojušas, bet pašreiz šīs vietas ir pamestas” [6, 14]. Atgādinot, ka pat sniega cilvēki tagad redzami reti, mākslinieks apgalvo, ka ir kāds svarīgs iemesls, kāpēc Lielie Skolotāji vairs neparādās atklāti. H. Blavatskas dzīves laikā Himalaju mahātmas nejutušies ziņkārīgo apdraudēti un savos fiziskajos ķermeņos varējuši brīvi mitināties kalnos, bet tagad cilvēce tiecas iekarot visas Himalaju virsotnes, tāpēc mahātmas ir spiesti “..pilnīgi izolēties vienā no Tibetas Citadeles torņiem, kas mirstīgajiem nav pieejams” [3, 397]. Tādējādi Lielie Skolotāji eksistē smalkajos ķermeņos, bet tie, kuri joprojām pastāv savos fiziskajos ķermeņos, ir sapulcējušies galvenajā Cietoksnī.

Apgalvojot, ka mahātām “nav nepieciešams ķermeniskais iemiesojums” [3, 429], H. Rēriha uzsver, ka lielāko daļu laika Skolotāji pavada Smalkajā Pasaulē, jo nevar ilgstoši izturēt Zemes iemītnieku auras: “..arī Buda un Kristus nespēja ilgi uzturēties pilsētās un atrasties cilvēku vidū, tādēļ bieži devās tuksnesī” [4, 95]. Tieši cilvēces zemā evolūcijas līmeņa dēļ “atnākšana” nevar notikt fiziskajā ķermenī, un tā “..būtu postoša visai evolūcijai” [turpat, 49]. Visbeidzot, runājot par neredzami redzamajiem Skolotājiem, H. Rēriha paziņo: “Patiesi, lai svētīti tie, kas noticejuši neredzēdami, jo tas nozīmē, ka viņu gars šo ticību saglabājis no iepriekšējām dzīvēm..” [turpat, 97].

3. “Atklāsmju” saņemšana

Tiecoties sazināties ar “pārzemes pasauli”, H. Rēriha uzsvēra, ka “..var saņemt norādījumus nevis no kaut kādiem “debesu augstumu” iemītniekiem, bet gan tieši no Mahātām, Lielajiem Skolotājiem, kas ietērpušies fiziskajā apvalkā un ieņem uz Zemes noteiktu vietu” [turpat, 484]. Turklāt ezoteriskā mācība tiek dota vienīgi tiem, kas esot spējīgi to izprast: “Svēti glabājamais tiek uzticēts tikai visuzticamākajiem, gadu tūkstošos pārbaudītajiem” [3, 426], t.i., reinkarnācijas gaitā sagatavotajiem.

3.1. *Sagatavošanās reinkarnācijas gaitā*

Rērihi ir pārliecināti, ka cilvēka nemirstību nodrošina nemitīga pāreja no vienas pasaules citā (no viena evolūcijas loka nākamajā), ko savukārt garantē

pārdzimšana jeb reinkarnācija. Jāpiebilst, ka N. Rērihs cenšas saskatīt savas sievas dažādo reinkarnāciju iekšējo līdzību. Izbrīnīts viņš raksta: "H. I. [Helēna Ivanovna] visas desmit dienas ir uz zirga. Viņai patīk drosmīgi lēmumi. Nekad nav jājusi, bet te uzreiz – jāšus cauri Karakorumam." [5, 140] Citviet precizējot, ka "H. I. no astoņiem līdz četriem jāja rikšiem – tas gan ir pārsteidzoši! Kādreiz viņa būs bijusi jātnieks" [turpat, 197], N. Rērihs atzīst sievas iekšējo līdzību Žannai d'Arkai. Lai arī Rērihu mācība ietver reinkarnācijas ideju, savas pārdzimšanas viņi nav sistematizējuši, tāpēc ir samērā grūti dokumentēt Rērihu uzskatus par viņu pašu pārdzimšanas secību. Tomēr nav noliedzams, ka Rērihi sevi ir uzskatījuši par vairāku slavenu personību reinkarnācijām.

Rērihu reinkarnācijas bieži ir minējuši viņu sekotāji, piemēram, K. Bregdons ir novērojis: "Tikai jāpalūkojas uz viņu [N. Rērihu], lai redzētu.. tā ir Austrumu gudrā reinkarnācija." [1, xiv] Savukārt G. Gorčakovs H. Rērihu uzskata par vairāku pasaulslavenu sieviešu (Aspazija, valdnieka Morijas sieva, Akbara sieva, Avilas Terēze, Žanna d'Arka) reinkarnāciju [sk. 15, 6, 66–67].

3.2. Mācības saņemšana

Tā kā "Skolotāji patiešām meklē katru iespēju pa dažādiem kanāliem sniegt palīdzību vispārības labā" [3, 337], lielie noslēpumu zinātāji var aicināt jebkurā dzīves mirklī. N. Rērihs skaidro: "Ikviens, kas nav ignorējis vai atraidījis garīgās izpausmes, savā sirdī sajutis un sadzirdēs kļušu zvanu. Cilvēks tiks brīdināts, lai tikai viņš ieklausās brīdinājumā un to pieņem savā apziņā." [9, 327] Sekojot "aicinājumam", Rērihi sevi ierindo to vidū, kuru uzdevums ir dot jaunu impulsu cilvēces evolūcijā. N. Rērihs apgalvo, ka Centrālāzijas ekspedīcijas laikā (1925–1928) viņi saņēmuši "ziņas no augstienēm" [5, 176]. Savukārt H. Rēriha skaidro, ka viņa iemācījusies savas fiziskās smadzenes "pievienot" savam augstākajam "es", tāpēc spējot sazināties ar Skolotāju. Lai pavēstītu cilvēcei Skolotāja teikto, H. Rēriha ir uzrakstījusi Agni jogas jeb Dzīvās ētikas mācības grāmatas. Lai arī plašākā sabiedrībā H. Rērihas darbība nebija zināma, tieši viņa ir uzskatāma par Agni jogas jeb Dzīvās ētikas mācības "saņēmēju" (1920–1938). H. Rērihas biogrāfs norāda: "Visās lietās H. I. [Helēna Ivanovna] bija "vadošā" (..) N. K. [Nikolajs Konstantinovičs] dziļi cienīja un ņēma vērā

⁵ Pēc N. Rēriha domām, "cilvēks, kura neziņa ir liela, var nocietināties pret sirds aicinājumu. Viņš var piespiest savu sirdi klusēt, un šāda vardarbība ir viens no daudzo sirds slimību formu cēloņiem." [9, 327–328]

vissīkākos Helēnas Ivanovnas padomus. Reizēm viņa ierosināja arī kādu jaunu tēmu, pie kuras N. K. allaž ķērās īpaši dedzīgi. Nekur un nekad agrāk vai vēlāk es neesmu redzējis tādu saskaņu, savstarpēju izpratni un centienu vienotību.” [14, 216]

4. Skolotāju manifestācijas

N. Rērihs apgalvo, ka viņiem abiem Skolotājs esot dāvājis Lielo Patiesību [7, 156], savukārt H. Rēriha paziņo, ka viņa esot tikusies ar Skolotāju Moriju.⁶ Kā notikušas šīs tikšanās – tas ir jautājums, kas būtu jāiztirzā sīkāk.

4.1. Vīzijas

Gan H. Blavatska, gan H. Rēriha apgalvoja, ka esot piedzīvojušas sava Skolotāja vīzijas. Turklāt gan H. Blavatska [sk.: 2, 29], gan H. Rēriha esot tikusies ar savu Skolotāju jau bērnībā: “Ļoti agri meitene [H. Rēriha] sāka redzēt zīmīgus sapņus un pat vīzijas. (...) Viņas skatiens apstājās pie ziedošas ābeles, kas atradās pretējā krastā, un uz tās fona meitene ieraudzīja liela auguma vīrieša stāvu baltās drānās, un acumirkli viņas apziņā pamodās atmiņas par to, ka kaut kur tālu mīt Gaismas Skolotājs.” [15, 24–25] H. Rēriha “jau kopš agras bērnības ir glabājusi savā sirdī atklāsmi, ka “kaut kur” mīt Gaismas Skolotājs” [13, 36]. Ievērosim, ka stāstījumus par vīzijām H. Rēriha izmanto kā Skolotāju eksistences pierādījumus: “Tikai reālas atmiņas var radīt bērna apziņā tik dzīvu tēlu” [turpat].

Vīzijas esot atkārtājušās arī vēlāk: “Aptuveni laikā no 1907. līdz 1909. gadam Helēna Ivanovna piedzīvoja vīzijas, kas dziļi iespaidoja visu viņas būtni. Reiz vakarā, palikusi viena (Nikolajs Konstantinovičs bijis kādā sanāksmē), viņa agri devās pie miera. Pēkšņi viņa pamodās no kādas ļoti spilgtas gaismas un savā guļamistabā ieraudzīja apmirdzētu Cilvēka figūru ar neparasti daiļu seju. Visapkārt bija tik stipras vibrācijas, ka pirmā doma, kas Helēnai Ivanovnai ienāca prātā, bija nāve. Viņa padomāja par mazgadīgajiem bērniem, kas dusēja blakus istabā, par to, ka pirms nāves nav paguvusi izteikt savus vēlējumus. Tomēr drīz vien doma par nāvi atkāpās, to aizēnoja neparasta, ne ar ko nesalīdzināma sajūta par Augstākās Varas Klātesamību. Tā bija Skolotāja Ierašanās pie Helēnas Ivanovnas. Nav šaubu, ka šī Ierašanās viņai daudz ko atklāja.” [15, 46–47]

⁶ Morija bija viens no H. Blavatskas Skolotājiem.

Pievērsīsim uzmanību tam, ka savu Skolotāju H. Rēriha ir atpazinusi H. Blavatskas mahātmu portretos: "Paies daudzi gadi, un kādā teosofu izdevumā Helēna Ivanovna ieraudzīs Mahātmas Morijas un Mahātmas Kut Humi portretu un tajos atpazīs savus noslēpumainos apmeklētājus" [turpat, 46]. Tādā pašā veidā – acumirkli – savus sapņos un vīzijās redzētos noslēpumainos Skolotājus savulaik bija atpazinusi arī H. Blavatska [sk.: 2, 46].

4.2. Fenomeni

Lai pierādītu mahātmu eksistenci un savu īpašo izredzētību, gan H. Blavatska, gan H. Rēriha apgalvoja, ka spējot veikt fenomenus, tostarp arī dziedināt [sk.: 2, 76; 9, 224]. Par H. Rērihas pārcilvēcisko stāvokli liecinājuši paši Skolotāji:

1) viņai esot dāvāta Gudrība:

"Urusvati⁷ bija mūsu laboratorijās un redzēja atomenerģijas formulas. Viņas fiziskā atmiņa nespēja to visu saglabāt, bet iekšējais uztvērējs visu absorbēja" [13, 18];

2) H. Rēriha spējot pareģot nākotni:

"Pirms vairākiem gadiem Urusvati bija dzirdējusi no Mums par 1942. gada nozīmi" [turpat, 173]; "Urusvati atceras, ka Spānijas notikumi bija darīti zināmi desmit gadus iepriekš, un arī citu svarīgu notikumu laiks bija norādīts" [turpat, 163];

3) H. Rērihai piemītot īpaša jūtība:

"Urusvati jūt objektu magnētismu" [turpat, 143]; "Urusvati jūt pat tālas zemestrīces un atmosfēras spiediena maiņu" [turpat, 117];

4) H. Rēriha spējot ietekmēt indivīda evolūcijas faktorus:

"Urusvati atminas, kā viņa ir mainījusi dažu cilvēku noskaņojumu ar vienkāršu savas rokas pieskārienu" [turpat, 186].

4.3. Tikšanās vietas

Gan H. Rēriha, gan H. Blavatska ar saviem Skolotājiem esot tikušās Londonā un Sikimā. Helēnas Rērihas pirmo Londonā piedzīvoto tikšanos ar mahātmu

⁷ Tāpat kā H. Blavatsku, arī H. Rērihu skolotāji esot dēvējuši īpašā vārdā: H. Blavatskai tas bijis Upāsika, bet H. Rērihai – Urusvati. Norādot uz zvaigzni, kas tuvojoties Zemei un liecinot par sievišķā principa aktivizēšanos, N. Rērihs skaidro: "Urusvati ir vārds, kas nozīmē – Rīta zvaigzne" [6, 129].

G. Gorčakovs atstāsta šādi: "Viņa gāja biezā pūlī, aizņemta ar savām domām. Te pēkšņi sajuta, ka pūlis it kā pašķiras un atkāpjas. Kādu brīdi viņai šķita, ka garāmgājēji vispār kaut kur izšķīda, pazuda. Viņa pacēla galvu un ieraudzīja, ka tai pretī nāk divi neparasti liela auguma indieši baltās drānās. Kad viņi pienāca blakus, viens no tiem viegli uzsmaidīja Helēnai Ivanovnai. Tas bija Kut Humi. Bet tās pašas dienas vakarā – tas notika 24. martā – viņi apmeklēja Rērihu māju.." [15, 80].

Tā kā H. Rēriha bija pārliecināta, ka "Skolotājs M." ir ticies ar H. Blavatsku Sikimā [sk. 3, 312], nav jābrīnās, ka 1924. gadā tajā pašā vietā ar mahātmu tikusies arī H. Rēriha. Tuvojoties Sikimai, Rērihi izjutuši īpašu saviņņojumu. Ne velti savā ceļojumu dienasgrāmatā N. Rērihs raksta: "Dīvaini un savādi ir iet pa tām pašām vietām, kur staigājuši Mahātmas" [5, 365–366].

Secinājumi

Lai gan H. Rēriha apgalvoja, ka "...Mahātmu jaunrade ir dižena un daudzveidīga, tālab nav iespējams, ka Viņi visos gadījumos, visos laikos pie dažādām tautām un apziņām būtu vērsušies vienmēr ar vienām un tām pašām formulām" [4, 230], analizējot to, kā Skolotāji sevi ir atklājuši H. Blavatskai un H. Rērihai, pamanījām zīmīgas paralēles: gan H. Rēriha, gan H. Blavatska jau kopš bērnības esot piedzīvojušas vīzijas; gan H. Rēriha, gan H. Blavatska esot veikušas īpašus fenomenus; abām bijuši vieni un tie paši garīgie Skolotāji; ar saviem Skolotājiem abas Helēnas esot tikušas vienās un tajās pašās vietās. Balstoties uz šīm paralēlēm, varam secināt, ka Rērihu mācība uzskatāma nevis par jaunu "atklāsmi", bet gan par vienu no teosofijas variantiem,⁸ kas veidojies tiešā H. Blavatskas darbu ietekmē. Turklāt identiskas ir ne vien Rērihu un H. Blavatskas pamatidejas, bet pat detaļas, respektīvi, pārņemot H. Blavatskas mahātmu ideju, Rērihi ir patapinājuši arī to manifestēšanās shēmu.

⁸ ASV vien pastāv vairāk nekā 43 teosofu grupējumi, kas lielākā vai mazākā mērā turpina H. Blavatskas mācības līniju (sk.: Melton, G.J. *The Encyclopedia of American Religions*. Detroit : Gale, 1988).

Literatūra

1. Bragdon, C. Introduction. In: Roerich, N. *Altai – Himalaya : A Travel Diary*. New York : Arun Press, 1983, pp. xiii–xix.
2. Cranston, S. *The Extraordinary Life and Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1993, 648 p.
3. Rēriha, H. *Vēstules*, 1. sēj. Rīga : Vieda, 1998, 584 lpp.
4. Rēriha, H. *Vēstules*, 2. sēj. Rīga : Vieda, 1999, 584 lpp.
5. Rērihs, N. *Altajs – Himalaji: Ceļojumu dienasgrāmata*. Rīga : Vieda, 1998, 390 lpp.
6. Rērihs, N. *Šambala*. Rīga : Vieda, 2001, 229 lpp.
7. Roerich, N. *Realm of Light*. New York : Roerich Museum Press, 1931, 333 p.
8. Roerich, N. *Fiery Stronghold*. Boston, Mass. : Stratford Comp., 1933, 459 p.
9. Roerich, N. *Invincible*. New York : Nicholas Roerich Museum, 1974, 379 p.
10. Stasulane, A. *Culture in the Thought of Nicholas Roerich*. Roma : PUG, 1997, 104 p.
11. Stašulāne, A. Okultisms un literatūra: Spiritisma un teosofijas ietekme 19. un 20. gs. mijā. Grām.: *Literatūra un kultūra : Process, mijiedarbība, problēmas*. Daugavpils : Saule, 2001, 3. laid., 157.–168. lpp.
12. Stašulāne, A. Mūsdienu mīti: Mīts par skolotājiem jeb mahātām. Grām.: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē*, 8. laid. Sast. E. Lāms. Liepāja : LiePA, 2003, 337.–352. lpp.
13. *Supermundane : The Inner Life*. New York : Agni Yoga Society, 1994, 397 p.
14. Беликов, П.Ф. В Гималаях. В кн.: Рерих Н.К. *Жизнь и творчество*. Москва : Изобразительное искусство, 1978, с. 201–219.
15. Горчаков, Г.С. *Водительница под звездою Матери Мира*. Томск, 1994, 340 с.
16. Шапошникова, Л.В. Эпоха энергетического мировоззрения. В кн.: *Обитель света*. Москва : Международный центр Рерихов, 1992, с. 3–15.

Anita Stašulāne **Continuity of the Theosophical Tradition in the Teaching of the Roerichs**

Summary

The present article comes across one of the main components of the Roerichs' doctrine – the existence of Mahatmas. They are considered as great physical beings existing in the subtle bodies of different grades, true masters of the higher knowledge and power who constitute the Invisible Government. The author insists on the continuity between H. Blavatskaya's idea of mahatmas and the Roerichs' creed in the Masters. On the subject of the manifestation of the Masters, the Roerichs offer striking similarities with H. Blavatskaya. They have adopted H. Blavatskaya's idea of the Masters, including the scheme of the manifestations.

MĀRIS STINKULIS

LATVISKĀ STILA MĒBEĻU DIZAINS: TEORIJA UN PRAKSE (20. GADSIMTA 20.–30. GADI)

Vēsturiski Eiropas mākslas mēbeļu galdniecība gadsimtu gaitā bija attīstījusies, meklējot un radot jauninājumus uz iepriekš izveidotā bāzes. Galvenās modes noteicējas bija Francija, Itālija un Anglija. 20. gadsimta 20.–30. gados Eiropas un pasaules vadošie arhitekti un dizaineri intensīvi strādāja divos virzienos. Kā pirmo jānosauca dominējošo sabiedrisko stilu jeb funkcionālismu, kas mēbelēs izpaudās kā maksimāla atteikšanās no lieka izgreznojuma – uzmanība tika pievērsta mēbeļu konstruktīvajam izpildījumam un praktiskajām funkcijām [25, 224]. Otrs virziens ir dekoratīvais (*art deco*) stils, kas mēbelēs akcentēja ekskluzīvu materiālu un eksotisku koku sugu izmantošanu, stila dizainam par pamatu ņemot galvenokārt jūgendstila un funkcionālisma apvienojumu [4, 284]. Sabiedriskais stils mēbeļu izgatavošanā bija raksturīgs masveida produkcijas ražošanai, bet dekoratīvais stils izpaudās atsevišķu dizaineru projektos individuāliem pasūtītājiem, un to varēja atļauties augstāko sabiedrības aprindu pārstāvji. Dekoratīvais stils uzskatāms par “pēdējo nodaļu mākslas mēbeļu amatniecības vēsturē” [turpat, 280].

20. gadsimta 20.–30. gados notika daudzas pārmaiņas, tostarp tika piedzīvots arī veco amatu noriets, tiem vēl spējot radīt spilgtus daiļamatniecības paraugus. Francija kļuva par *art deco* stila galvaspilsētu – te liela nozīme bija tās kolonijām, kas apgādāja metropoli ar dažnedažādiem eksotiskiem materiāliem, piemēram, melnkoku, tumšo riestkoku, palmas koku, perlamutru, zilonkaulu, bruņurupuča kaulu, sudrabu un zeltu [turpat, 282]. Mēbeļu mākslā *art deco* iezīmēja pretsvaru praktisko un vienkāršoto funkcionālo mēbeļu dizaina dominantei Rietumeiropā.

Kad izveidojās neatkarīgā Latvijas valsts, radās dabiska nepieciešamība apzināt latviešu tautas radītās vērtības un izcelt tās uz kopējā Eiropas tautu fona. Jau 20. gadsimta sākumā mākslinieks Jūlijs Madernieks (1870–1955), pievēršot uzmanību tautas mākslas izstrādājumiem, aizsāka latviešu lietišķās mākslas rakstura un specifikas izpēti, un šajā jomā viņš strādāja visu savu radošo mūžu

[19, 111]. Jau pirms Pirmā pasaules kara bija noformulēti latviešu lietišķās mākslas nacionālās identitātes principi, kas balstījās uz latviešu mākslinieku, literātu, arhitektu sasniegumiem dažādās kultūras jomās.

Darbība nacionālās kultūras laukā ar jaunu sparū atsākās 20. gadu sākumā gan Latvijā, gan plašāk Austrumeiropā un Skandināvijas valstīs. Latviskā stila izveidošanas un popularizēšanas jomā un saistībā ar mēbeļu dizaina izstrādi teorētisku pētījumu veica vēstures pētnieks un dedzīgais dievturu kustības popularizētājs Ernests Brastiņš. 1923. gada 18. aprīlī Valsts prezidenta J. Čakstes sekretariāts izsludināja konkursu par Rīgas pils reprezentācijas telpu iekšējās iekārtas projekta izstrādi. Pavisam drīz pēc tam mākslas un senatnes mēnešrakstā "Latvijas Saule" tika publicēts E. Brastiņa raksts par latviskas istabas iekārtojumu [3]. Domājot par to, kādām jābūt mēbelēm reprezentācijas telpu iekārtā, viņš aicināja māksliniekus pievērsties latvisko formu renesansei. Analizējot latviskās mēbeles, to formas un izcelšanos, autors izmantoja vēsturisko hroniku, Augusta Bilenšteina un citu etnogrāfu pētījumu materiālus, kuros ir minētas vai aprakstītas mēbeles. Kā latviska krēsla dizaina paraugu E. Brastiņš piedāvāja Valsts Etnogrāfiskā muzeja (tagad Latvijas Nacionālais vēstures muzejs) kolekcijā esošo krēslu ar trim kājām (sk. 1. att.) un atbalstu kreisajai rokai, norādot, ka tas varētu būt ļoti sens sēdekļa veids. Kā senu latvisku galda veidu viņš



1. att. E. Brastiņa etnogrāfiskā krēsla skice
(public.: 8., Nr. 5/6, 45)



2. att. E. Brastiņa galda kājas skice (public.: 8., Nr. 7/8, 58)

piedāvāja konstrukciju, kurā galda kājas darinātas no celma ar aptēstām saknēm, lai to balstītu uz zemes (sk. 2. att.). Celma galā tika izveidota t.s. bambene, uz kuras balstījās galda virsma. Šāda veida viengabala galda kājas lika pa vienai katrā galda galā, un pēc šīs konstrukcijas E. Brastiņš ieteica radīt īpatnēju latvisku galdu, kas atbilstu arī vēsturiskajam stila pamatojumam.

E. Brastiņa pētījums par latvisku istabas iekārtu varēja kalpot kā iedvesmas avots gan māksliniekiem, kuriem piedāvāja izstrādāt projekta zīmējumus vienai latviskā stilā iekārtotai istabai, kas bija paredzēta ārzemju sūtņu pieņemšanai, gan arī turpmākiem pētījumiem par etnogrāfisko mēbeļu formām un veidiem. Konkursā uzvarēja mākslinieka Anša Cīruļa (1883–1942) projekts ar moto "Atdzimšanai" [8, 1923, 7/8]. Ap šo laiku mākslinieks sāka pievērsties sabiedrisko telpu un dzīvokļu interjeru projektēšanai. Turpmākajos gados viņš kļuva par vienu no vadošajiem iekštelpu ansambļu veidotājiem Latvijā.

Atbilstoši Rīgas pils reprezentācijas zāles funkcijai Ansis Cīrulis veidoja mērogos reprezentablu svinīgu ansambli ar tautas kokapstrādes amatniecībai tuviem smagnēji risinātiem t.s. saulotā staba motīva elementiem galda un krēslu balstos [20, 439]. Mēbeļu iekārta bija risināta gaišos toņos ar eksotisku koku sugu finierējumu un ģeometrisku ornamentu intarsijām, kā arī ar savdabīgiem, sarežģītiem cīļņveida kokgriezumiem. Mēbeles izgatavoja Rīgas 1. galdnieku un krēslinieku sabiedrības "Asociācijas mēbeļu magazīna" galdniekmeistars Roberts Bekers [11]. Domājams, ka iemesls, kādēļ reprezentablo mēbeļu izgatavošanu uzticēja tieši šīs sabiedrības meistaram, bija minētās amatnieku apvienības popularitāte un augstā darbu kvalitāte. Turpmākajos gados A. Cīruļa projektēto mēbeļu formas kļuva masīvākas, bet dekoratīvos, intarsijas tehnikā veidotos ģeometriskos ornamentus biežāk aizstāja bagātīgi kokgriezumi [20, 440].

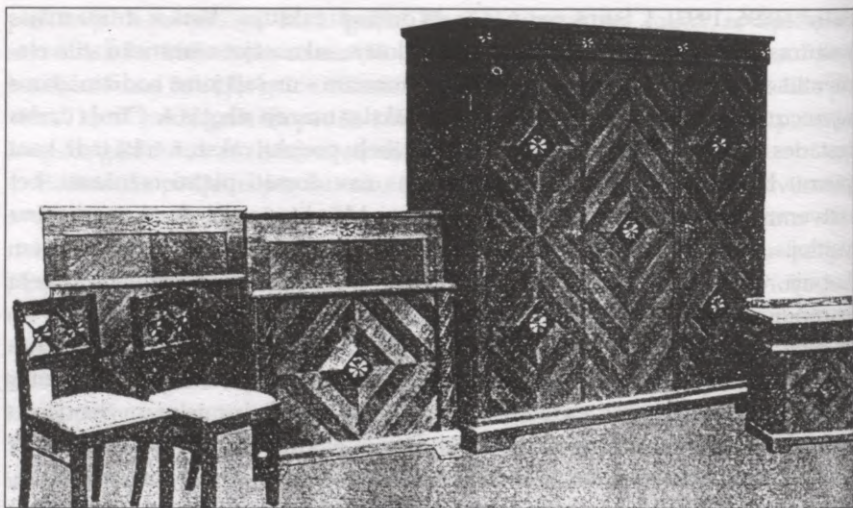
Rīgas pils ārzemju sūtņu akreditācijas zāles mēbelēs tika akcentēti etnogrāfisko ornamentu un formu veidi, savukārt mēbelēs, kuras A. Cīrulis projektēja 30. gados, saplūda vēsturisko stilu mēbeļu formas ar etnogrāfiskiem ornamentu dekoriem. Šo piemēru ilustrē viesistabas iekārta, kas Starptautiskā mākslas amatniecības izstādē Berlinē (1938. g.) tika godalgota ar zelta medaļu [20, 440]. Darbu izpildīja Rīgas 1. galdnieku sabiedrības "Asociācija" meistari [1, Nr. 5, 1938]. Krēslu izliektās kājas un atzveltņes liecina par baroka stila mēbeļu formu raksturu, ko papildina atzveltņēs iestrādātie kokgriezumi, kas risināti etnogrāfisko ornamentu apspēlē. Šo savdabīgo mākslinieka pieeju – centienus apvienot vēsturisko stilu ar nacionālo ornamentu – uzsvēris arī mākslas zinātnieks Jānis

Siliņš (1896–1993). J. Siliņš par A. Cīruļa daiļradi rakstīja: “Viņš ir mūsu mājas kultūras sekmētājs, dzīves apkārtnes izdaiļotājs, sakausējot vēsturisko stilu elementus ar modernizētām etnogrāfiskajām formām – un šajā jomā nodibinādams savu cīrulisko tradīciju.” [21] 1983. gadā Mākslas muzeja rīkotās A. Cīruļa darbu izstādes katalogā [2] mākslinieka radītie mēbeļu projekti raksturoti kā tādi, kam piemīt izteikti reprezentatīvs raksturs, kas nav domāti plašai ražošanai, bet uztverami kā unikāli mēbeļu dizaina paraugi. Mūsdienās mēbeles, kuru dizainu veidojis Ansis Cīrulis un kuras uzticēja izgatavot labākajiem amata meistariem Latvijā, varam uzskatīt par Eiropas dekoratīvajam stilam līdzvērtīgiem mēbeļu paraugiem.

Savdabīgu mēbeļu dizaina stilistisko veidu 20.–30. gados izstrādāja lietišķās mākslas meistars Jūlijs Madernieks, par pamatu izmantojot tradicionālās tautas mākslas piemērus. 1923. gadā viņš projektēja mēbeles Rakstnieku un žurnālistu biedrības telpu interjeram Siguldas pilī [19, 112], kur mēbeļu formas pārsvarā tika veidotas gludas, ar taisnām, mierīgi līdzsvarotām līnijām, kuras papildināja rūtots mēbeļu audums. Mēbeļu izgatavošanu veica Jāņa Prikuļa galdniecības uzņēmums Rīgā [16].

20. gadu otrajā pusē aizsākās Jūlija Madernieka sadarbība ar mēbeļu tap-
sēšanas meistaruru Jāni Skultānu, kurš izgatavoja latviska stila krēslus pēc mākslinieka zīmējumiem [19, 113]. Ar šiem krēsliem J. Madernieks pievērsās tautas mākslai radniecīgajai stilistikai, uzsverot formu ģeometriskumu gan mēbeļu uzbūvē, gan ornamentālajā kokgriezumā. 1928. gadā starptautiskā izstādē Parīzē J. Skultāna meistarība tika novērtēta ar augstāko apbalvojumu. Tas bija izcils apliecinājums J. Skultāna un J. Madernieka veiksmīgai kopdarbībai. 30. gados J. Madernieks iekļāvās interjera mākslas latviskās stilistikas plūsmā.

Starp lietišķās mākslas meistariem, kuri mēbeļu dizainā centās ievērot autentisku etnogrāfisko mēbeļu formas un konstrukcijas, jāatzīmē Jēkabs Bīne (1895–1955), Jānis Sudmalis (1887–1984) un arhitekts P. Arendts [5, 182–183]. Šie autori pievērsās darba kabinetu un dzīvojamo telpu iekārtu projektēšanai. Kā vienu no piemēriem šo mākslinieku projektēto mēbeļu dizainu realizācijai, var minēt sadarbību ar 30. gados Valkā strādājošo Rīgas 2. galdnieku sabiedrības mēbeļu galdniekmeistaru Pēteri Prūsi, kurš izgatavoja 16 mēbeļu iekārtas apkārtnes iedzīvotājiem, galvenokārt inteliģencei: agronomiem, skolotājiem, tiesnešiem, mācītājiem [1, Nr. 5, 1940]. Mēbeles tika darinātas latviskā gaumē pēc J. Bīnes un A. Cīruļa metiem. J. Bīnes 30. gados projektēto mēbeļu dizainam



3. att. Istabas iekārta. Darinājis Rīgas 2. galdnieku sabiedrības mēbeļu galdniekmeistars Pēteris Prūsis Valkā, 20. gadsimta 30. gadi (public.: 1., Nr. 5, 1940, 125)

raksturīga masivitāte, uzsverot krēslu un galdu kāju balsta funkcijas, savukārt korpusa mēbelēs – skapjos, bufetēs – fasādes puse bieži tika veidota, finierējumu liekot ģeometriskā rakstā, izceļot koksnes tekstūru (sk. 3. att.). Mēbeļu konstruktīvajā risinājumā bieži tika izmantoti t.s. saulotā staba elementi krēslu atzveltnēs, kā arī tradicionālie tautas kokamatnieku darināto mēbeļu paraugi.

20. gados pie latviskā stila dizaina veidošanas strādāja ne tikai šīs jomas profesionāļi – mākslinieki un arhitekti. Interese bija arī amatieru līmenī. Piemēram, 1924. gadā neatkarīgo mākslinieku apvienības rudens izstādē ar savdabīgi risinātiem latviskā interjera mēbeļu paraugiem piedalījās mākslinieks P. Rubis. Viņa darbos dominēja monotonas, masīvas formas ar iestrādātiem tautiskiem ornamentiem [18]. Arī amatniecības skolās tika popularizēti latviskā stila izteiksmes principi, kuru pamatā bija plašs etnogrāfisko formu un ornamentu lietojums lietišķās mākslas priekšmetu dizainā; tika izteikti rosinājumi sekot profesionālo mākslinieku dizaina paraugiem. Mēbeļu dizainā šo tendenci raksturo Izglītības ministrijas Rokdarbu darbnīcas audzēkņu izgatavotās mēbeles [turpat], kas savās formās un konstrukcijā līdzinās atsevišķām A. Cīruļa projektētām mēbeļu formām vai arī atgādina E. Brastiņa ieteiktos latviskā stila mēbeļu darināšanas paraugus.

1934. gadā arhitekta A. Dunga un Kaucmindes mājturības semināra skolotāja M. Ķeņģe konceptuāli formulēja latviskā stila virzienus, pēc kuriem vadīties, projektējot istabas lietas, tostarp arī mēbeles. Stila formu izvēlē ieteica sekot vairākiem principiem, un meistarus rosināja pievērst uzmanību šādiem aspektiem:

- 1) kādai priekšmeta kopējai formai dota priekšroka,
- 2) kā veidoti balsti – galda, krēsla, gultas kājas, un cik lielā mērā tajos atspoguļojas celtniecības tradīcijas,
- 3) kā rotāti četrstūri un apaļās formas (kā paraugi noder vecas tīnes un pūra vāki, saktas utt.),
- 4) kādi latviskā ornamenta elementi sastopami latvisko istabas lietu rotājumos, kādās tehnikās rotāti koka izstrādājumi [5, 164].

Tāpat tika norādīts, ka, mēbeles darinot, būtu jāatgriežas pie Latvijas kokmateriāliem, kas ne tikai izturībā, bet arī skaistuma ziņā var līdzināties daudzām svešzemju koku sugām, kā arī uzmanība jāpievērš tam, ka priekšmetu pamatforma ir bijusi zema, plata un kvadrātveidīga, rotājumi atturīgi, lai nenomāktu konstruktīvās daļas.

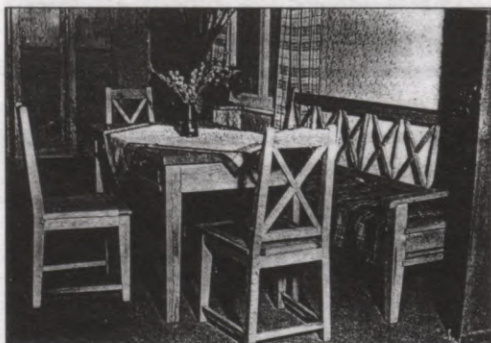
1936. gada 27. jūnijā darbību uzsāka Latvijas Amatniecības kamera (LAK, dibināta 1935. gada 30. decembrī) [1, Nr. 1, 1937]. LAK mērķis bija izveidot amatnieku kopdarbības savienības, kuras būtu pakļautas centralizētai valsts kontrolei un kurās tiktu ieviesta vienota apmācības un atestācijas sistēma. No 1937. gada janvāra līdz 1940. gada jūnijam LAK izdeva mēnešrakstu "Amatnieks", kas kalpoja par kameras ideoloģisko ruporu amatnieku aprindās. Žurnālā publicējās arī profesionāli amata meistari, piemēram, galdnieku sabiedrības "Asociācija" meistars A. Liepiņš [9; 10] un citi. Vēl 1938. gadā, kad latviskajam stilam galdnieku vidū teorētiski bija jābūt izprotamam, meistars uzsvēra latviskā stila meklējumu svarīgumu, jo, pēc viņa vārdiem, "līdz šim ir realizētas pāris desmit iekārtas latviskā garā (A. Čirulis, J. Bīne un J. Madernieks), kas krāšņi rotā mūsu iestādes un nedaudzus privātos dzīvokļus" [10]. Rakstot par to, kā jāveidojas latviskā stila izpratnei galdnieku vidū, atsevišķu rakstu autori aprādīja galvenās problēmas, kurām jāpievērš uzmanība:

- 1) latviskā stila mēbeļu paraugu katalogu un literatūras trūkums (1936. un 1942. gadā tika izdota A. Vitckopfa rokasgrāmata galdniekiem "Koks un tā apstrādāšana" [23, 3], kurā par latviskā stila mēbeļu darināšanas principiem informācija bija minimāla);

- 2) latviskā stila neizpratne – šī iemesla dēļ arī attiecīgā stila mēbeles netika ieviestas ražošanā;
- 3) latviskā stila mēbeļu dārdzība, kam pamatā bija mākslinieku veidoto mēbeļu dizaina izmaksas;
- 4) moderno mēbeļu dominante, pateicoties to mērenajām cenām;
- 5) aizraušanās ar ārzemju materiālu izmantošanu, aizmirstot par vietējiem materiāliem un izejvielām.

Meklējot risinājumus šīm problēmām, tika piedāvāts izdot paraugliteratūru un izstrādāt latvisko stilu plašākai sabiedrībai (apvienojot praktiskumu ar latviskā stila veidošanas principiem), nevis atstāt to tikai reprezentatīvā statusā. Diemžēl turpmākajos gados šīs idejas netika realizētas – 1940. gadā Latviju okupēja Padomju Savienība. Tomēr pēc 50 gadiem šī ideja tika atdzīvīnāta, un mūsdienās latviskā stila kiču varam skatīt, piemēram, firmas "Lido" restorānos.

Viena no problēmām, ar kuru 30. gados saskārās latviskā stila mēbeļu dizaina izstrādātāji, bija tādas lauku māju iekārtas veidošana, kas atbilstu laikmeta garam un vienlaikus turpinātu lauku amatnieku iedibinātās tradīcijas mēbeļu izgatavošanā. Latvijas Lauksaimniecības kameras (LLK) rīkotajā lauku labierīcības izstādē 1936. gadā [5, 193] starp citu autoru darbiem bija apskatāmas mēbeles, kas izgatavotas pēc P. Arendta metiem un kuru dizainā varēja konstatēt mēģinājumus kopēt etnogrāfiskās mēbeles (sk. 4. att.). 20.–30. gados Pieminekļu valdes rīkotajās etnogrāfiskajās ekspedīcijās starp arhitektūras studentiem, kuri vāca materiālus un zīmēja priekšmetus, bija arī P. Arendts [12].



4. att. Latvijas Lauksaimniecības kameras rīkotās lauku labierīcības izstādes (1936. g.) mēbeļu grupa. Arhitekts P. Arendts (public.: 4., 183)

Domājams, ka viņa izstrādātais mēbeļu dizains, tika patapināts tieši no etnogrāfisko mēbeļu paraugiem.

Pēc trim gadiem, 1939. gada 11. janvārī, profesionāls tapsētāja amata meistars H. Linga kokamatnieku kopsēdē par galdnieku kopdarbības sabiedrību izveidi pierakstījis šādus novērojumus: "Cits runātais izteicies, ka Latvijas Lauksaimniecības kamera prasa lētas un piemērotas mēbeles laukiem.

Mums jāatceras, ka 2–3 gadus atpakaļ kādā mēbeļu izstādē Rīgā varēja redzēt ļoti lētu guļam un ēdamistabas iekārtu, kuras bija domātas lauku apstākļiem un šim nolūkam tika izstādītas. Acīmredzot šīs ļoti lētās un glītās mēbeles tomēr nav ieguvušas zemkopju simpātijas. Jādomā, ka zemkopis arī grib turēt līdzī modei, nevis apmierināties ar speciālām lauku mēbelēm.” [15]

Šis H. Lingas kā profesionāla amatnieka viedoklis par 1936. gadā LLK rīkotās lauku labierīcības izstādes mēbeļu rakstura un zemnieku vēlmju nesakritību, trāpīgi raksturo, kādēļ centieniem atrisināt latviskā stila interjera problēmas lauku vidē nebija panākumu. Tomēr meklējumi turpinājās. 1939. gada 1. septembrī LLK un LAK izsludināja mēbeļu zīmējumu projektu konkursu [1, Nr. 18, 1939], kura nolūks bija iegūt idejas lētu un glītu lauku apstākļiem piemērotu mēbeļu izgatavošanai. Konkursa noteikumos bija prasība, ka mēbelēm jābūt vienkāršās, izkoptās formās ar pienācīgi izceltu latvisko veidojumu. Žūrijas komisija, kuras sastāvā bija arhitekts P. Kundziņš un starp citiem arī galdnieka amata meistari E. Dimitris un M. Soste, nevienu no 26 iesniegtajiem projektiem neatzina par pienācīgi sagatavotiem [6]. Galvenā problēma, kas netika atrisināta arhitektu un arhitektūras studentu iesniegtajos darbos, bija nesaskaņotība starp pagātnes mantojumu un 20.–30. gados sasniegtā latviskā stila interpretācijām. Vairākos konkursa projektos bija kopētas etnogrāfiskām mēbelēm raksturīgās renesanses un barokālās formas. Starp citu, jau 1924. gadā mākslinieks J. Madernieks, raksturojot iepriekšējo gadsimtu tautas mākslas izstrādājumu lielo nozīmi, brīdināja māksliniekus neaizrauties ar tautas mākslas paraugu atdarināšanu [19, 114].

Nosauktie piemēri liecina, ka ilgus gadus veidotais latviskais stils mēbeļu dizainā pat vēl 1939. gadā daudziem arhitektiem un arhitektūras studentiem, kuriem bija iespējas pierādīt savu meistarību konkursā, nebija profesionāli izprotams. Kā tika uzsvērts vēlākās atsauksmēs par konkursa rezultātiem [6; 7], neviens no projektu autoriem nebija piestrādājis pie tā, lai līdztekus idejiskam metam, dotu amatniekam tik nepieciešamo konstruktīvo rasējumu. Kā liela problēma, uz ko norādīja galdnieka amata meistari K. Ādamsons, J. Vilnars un citi, bija literatūras trūkums par latviskā stila mēbelēm – nebija darbu, kuros būtu apkopoti šo mēbeļu paraugi un darināšanas tehnoloģiju piemēri.

Neskatoties uz to, ka lietišķās mākslas priekšmetu un mēbeļu dizaina izstrādē tika popularizēts latviskais stils, 20. gadsimta 20.–30. gados Latvijas sabiedrības lielākā daļa bija ieinteresēta iegādāties lētas un praktiskas mēbeles, kādas piedāvāja vairums lielo mēbeļu veikalu, piemēram, R. Vitola mēbeļu

veikali Rīgā Krišjāņa Barona ielā 16, Matīsa ielā 83 un Brīvības ielā 23 [13], vai arī Rīgas 2. galdnieku sabiedrības veikali Rīgā Vaļņu ielā 29 un Matīsa ielā 13 [14]. Lielu popularitāti 20. gadsimta 20.–30. gados iemantoja t.s. turku dīvāni ar augstām atzveltnēm un cilindriskiem roku balstiem, masīvi divdurvju un trīsdurvju drēbju skapji, kā arī masīvas trīsdalīgas bufetes (ar slipēta stikla pildītiem durvīs), kuru dekoratīvā apstrāde, piemēram, iestrādātie augu valsts stilizētie kokgriezumi utt., atdarināja jūgendstila mēbeļu iezīmes. Pret moderno mēbeļu ienākšanu Latvijā nostājās latviskā stila propagandisti. Piemēram, arhitekte A. Dunga moderno funkcionālisma mākslu raksturoja šādi: “Šim jaunam virzienam nav kulturālas bāzes, nav tradīciju, jo lietderība vien nav nekāda tradīcija, kamdēļ mēs nevarētu runāt par moderno mēbeļu stilu, bet tikai par modernā gaumē darinātiem priekšmetiem.” [5, 104] Protams, standartizēto un šablonisko formu ieviešana cilvēku sadzīvē pēc sava rakstura var būt tikai internacionāla, izslēdzot nacionālo un individuālu autoru formu popularizēšanu. Kā piemērs kalpo 30. gados Vācijā populārais “kastīšu” mēbeļu tips – detaļas simetriski vai nesimetriski samontējot, varēja iegūt dažāda veida un izskata mēbeles. Domājot par nākotnes mēbeļu rūpniecību Latvijā, tika uzsvērts: “Pie mums šādas kastīšu mēbeles mēbeļrūpniecībā lielos vairumos neizstrādā un neizstrādās. Tās atmaksājas ražot tikai plašos apmēros, un to var atļauties tikai lielas tautas.” [Turpat] Šī pārliecība vēlākajos gados gan pagaisa, un Eiropas radītā masu patēriņa preču kultūra Latvijā tika realizēta padomju varas laikā, kad mēbeļu rūpniecībā tika ieviestas sekciju mēbeles.

Latvijas dekoratīvā stila mēbeļu galdniecība atšķirībā no vadošajām Eiropas mēbeļu dizaina valstīm – Francijas un Vācijas – bija savdabīga ar to, ka tā balstījās uz nacionālās dekoratīvi lietišķās mākslas bāzes. Novirziens ieguva latviskā mēbeļu stila apzīmējumu, un tam bija izteikti reprezentatīvs raksturs. 20.–30. gados latviskā stila mēbeļu dizaina izstrādē aktīvi darbojās tā laika vadošie mākslinieki Ansis Cīrulis un Jūlijs Madernieks, viņu dizainētās mēbeles ieguva augstākos novērtējumus starptautiskās izstādēs Parīzē (1928. g.) un Berlīnē (1938. g.). Latviskā stilā risinātās reprezentatīvās mēbeles izgatavoja galvenokārt Rīgas galdnieku sabiedrību meistari. Pēc izmantotā materiāla un izpildes tehnikas latviskā stila mēbeles ir pielīdzināmas dekoratīvā stila (*art deco*) meistardarbiem Latvijas mākslas mēbeļu galdniecības vēsturē. 20. gadsimta 30. gadu otrajā pusē veiktie mēģinājumi ieviest latvisko stilu masveida mēbeļu izgatavošanā, it sevišķi lauku iedzīvotāju vajadzībām, visumā cieta neveiksmi.

Raksturojot latviskā stila mēbeļu eksperimentus 20. gadsimta 20.–30. gados, es gribētu piekrist mūsdienu arhitektes un dizaineres Vēsmas Konteres atziņai, ka stils nav gaumes, bet gan izglītības jautājums [24].

Literatūra

1. *Amatnieks*. Nr. 1, 1937, 1. lpp.; Nr. 5, 1938, 211. lpp.; Nr. 18, 1939, 558. lpp.; Nr. 5, 1940, 125. lpp.
2. *Anša Cīruļa darbu izstāde 1983. g. Mākslas muzejā* : katalogs. 1983.
3. Brastiņš, E. Latviska istaba. *Latvijas Saule*. Nr. 5/6–9, 11, 1923.
4. De Lemme, A. van. A guide to Art Deco–style furniture. In: *The Encyclopedia of Decorative Styles (1850–1935)*. London : Greenwich Edition, 1999, pp. 280–289.
5. Dunga, A., M. Keņģis un J. Reņģe. *Mājas iekšējā un ārējā izdaiļošana*. Rīga, 1936, 104., 182.–195. lpp.
6. Jūrasteters, A. Mēbeļu zīmējumu sacensība. *Amatnieks*. Nr. 23, 1939, 702.–705. lpp.
7. Jūrasteters, A. Latviskās istabu iekārtas problēmas. *Amatnieks*. Nr. 5, 1940, 123.–125. lpp.
8. *Latvijas Saule*. Nr. 4, 1923, 36. lpp.; Nr. 7/8, 1923.
9. Liepiņš, A. Kā jāveidojas mūsu galdniecībai. *Amatnieks*. Nr. 1, 1938, 30.–31. lpp.
10. Liepiņš, A. Latviskas mēbeles. *Amatnieks*. Nr. 5, 1938, 180. lpp.
11. *Latvijas darbinieku galerija (1918–1928)*. Rīga : Grāmatu draugs, 1929, 334. lpp.
12. Latvijas Nacionālā vēstures muzeja Etnogrāfijas nodaļas ZAE kolekcija.
13. *Latvijas Republika desmit pastāvēšanas gados*. Rīga : Golts un Jurjans, 1928, 710.–711. lpp.
14. LVVA (Latvijas Valsts vēstures arhīvs), 1693. f., 1. apr., 881. l., 4. lp. (Ziņas par Rīgas 2. galdnieku sabiedrības pasūtījumiem, kopsapulču protokoliem).
15. LVVA, 1693. f., 1. apr., 1042. l., 28.–29. lp. (Ziņas par Rīgas 2. galdnieku sabiedrības pasūtījumiem, kopsapulču protokoliem).
16. LVVA, 4595. f., 1. apr., 2265. l., 24. lp. (Ziņas par J. Prikuļa galdniecības uzņēmumu).
17. LVVA, 5986. f., 1. apr., 342. l., 90., 121., 156. lp. (Ziņas par Rīgas 1. galdnieku sabiedrības mēbeļu pasūtījumiem).

18. *Nedēļa*. Nr. 21 un 44, 1924.
19. Novadniece, I. *Jūlijs Madernieks*. Rīga : Zinātne, 1982, 111.–114. lpp.
20. Novadniece, I. un V. Kučinska. *Lietišķā māksla. Grām.: Latviešu tēlotāja māksla, 1860.–1940*. Rīga : Zinātne, 1986, 439., 440. lpp.
21. Siliņš, J. *Latvijas māksla, 1915.–1940*. 1. d. Stokholma : Daugava, 1988, 335. lpp.
22. *Twentieth Century Furniture*. Ed. by Clare Haworth-Maden. Kent : Grange Books, 1999, p. 34.
23. Vitckopfs, A. *Koks un tā apstrādāšana*. Rīga : Vaga, 1994, 3., 385.–395. lpp.
24. Zaiceva, S. *Dizainere Vēsma Kontere. Deko*. Nr. 3, 2001, 13. lpp.
25. Кес, Д. *Стили мебели*. Будапешт, 1979, с. 140, 154, 224.

Māris Stinkulis

The Latvian Style of Furniture Design : Theory and Practice (20ies–30ies of the 20th century)

Summary

In the 20s and 30s of the 20th century, the Latvian furniture carpentry branch developed in line with the European modern functionalism, Art Deco and traditional historic styles. The forming of national art or Latvian style, which was based on the national decorative art, is regarded as a regional peculiarity in Latvia in the 20ies–30ies of the 20th century.

The Latvian artists Ansis Cīrulis (1883–1942), Jūlijs Madernieks (1870–1955), Jēkabs Bīne (1895–1955) and others worked out the Latvian style of furniture design. A. Cīrulis worked out the furniture design of expressively representative character. In most cases, he was inspired by the Latvian etno–history researcher Ernests Brastiņš and his ideas how to create the forms and figures for Latvian style furniture. Using his sketches, the most professional furniture carpenters, for example, J. Skultāns, R. Bekers, K. Ādamsons, and J. Rudzītis made furniture for individual and state orders. To ensure regular orders and realization of their products, carpenter masters organized unions. Riga Carpenters' Society was established in 1907 and existed until 1925, when it merged with Riga Carpenters' and Chair Makers' Society "Association". Established in 1910, Riga 2nd Carpenters' Society continued successful activities in the 20ies–30ies too. By

1939, there were five carpenters' societies established in Riga and two in Liepāja. In each of them there were approximately 20–30 members – carpenter masters, who owned furniture workshops or factories. Latvian artists worked hand in hand with professional furniture carpenters to create the Latvian style furniture design both for city residents and for peasants too. Some samples of Latvian style furniture design got awards in international exhibitions of handcrafts (Paris, 1928; Berlin, 1938). In general, Latvian style furniture was available for higher society members, because it was an expensive process from sketches to a real furniture unit.

BĀRBALA STRODA

TEIKSMAS PAR GREDZENIEM: ĢERMĀŅU UN SKANDINĀVU MITOLOĢIJAS MOTĪVI FANTĀZIJAS ŽANRA LITERATŪRĀ

Šajā rakstā tiks aplūkota mūsdienu fantāzijas žanra literatūras saistība ar seno kultūru mitoloģiskajiem priekšstatiem un mutvārdu kultūras mantojumu, galveno uzmanību pievēršot fantāzijas darbos bieži sastopamajām paralēlēm ar ģermāņu un skandināvu mītu elementiem. Kā ilustrācija mīta inkorporācijai mūsdienu fantāzijā tiks izmantoti piemēri no Džona Ronalda Rūela Tolķina daiļrades.

Ārvalstu, it īpaši angļiski runājošo valstu, literatūrzinātnes pētījumos Tolķina studijas jau vairākus gadu desmitus ir populārs izpētes objekts. Rakstnieka darbi neskaitāmas reizes skatīti dažādos šķēsgriezumos, tostarp noskaidrojot arī dažādu mitoloģisko sistēmu ietekmi un klātbūtni tajos. Šajā sakarā ģermāņu un skandināvu mitoloģisko tēlu un citu pazīmju kopums varbūt ir viens no visbiežāk aplūkotajiem. Taču šī raksta tapšanas pamatā ir trīs faktori, kuru gaismā daudz skatīto tēmu tomēr iespējams atzīt par oriģinālu un analizējamu.

Pirmkārt, pasaules literatūras pētījumos Tolķina daiļrade mītiskajā kontekstā visbiežāk tikusi aplūkota caur konkrētiem tēliem vai jēdzieniem, tomēr reti kad kopumā tikuši skatīti visi mitoloģiskie aspekti – kosmoloģija, varoņu un pārdabisko būtnu tēlu sistēma, atsevišķu sižeta liniju un simbolikas izmantojums. Šī raksta pamatā būs tieši šāda pieeja.

Otrkārt, mitoloģiskajai analīzei reti kad tikusi pakļauta Tolķina daiļrade kopumā – pārsvarā uzsvars nosliecies par labu vai nu tikai episkajai sāgai "Gredzenu pavēlnieks", vai radišanas epam "Silmarilliona", ļoti reti uzmanību pievēršot darbam "Hobits", kurā atrodami vairāki pārējos darbus paskaidrojoši notikumi.

Treškārt, nepieciešams uzsvērt, ka fantāzijas literatūras studijas Latvijas literatūrzinātnē nesenās vēsturiski politiskās situācijas dēļ ir bijušas atstātas novārtā, tāpēc šī žanra un tā slavenāko autoru darbu analīze latviešu lasītājam pagaidām praktiski nav pieejama. Šo situāciju ir nepieciešams labot.

Neapšaubāmi, raksts uzskatāms tikai par ievadījumu šīs tēmas aplūkojumā, jo visas ģermāņu un skandināvu mitoloģiskās sistēmas nianses, kuru atbalsis sastopam Tolkīna daiļradē, šajā konspektīvajā apskatā nebija iespējams iekļaut.

“Gredzenu pavēlnieks”, kā raksta kritika, ir “poēma, kas apvieno Tolkīna dzīves divas lielākās kaislības, skandināvu-ģermāņu mitoloģiju (te jāatzīmē, ka Tolkīns jēdzienā “ģermāņu” iekļāva gan Angliju, gan visu Skandināviju) un Romas katoļu baznīcas sakramentu mistērijas” [1, 2]. Tolkīna darbā visu galveno principu izstrādi ietekmējuši mīti, sevišķi jau islandiešu un skandināvu mīti, kas pārstāvēti divās Edās: Poētiskajā / Vecākajā Edā un Prozas / Jaunākajā Edā, kā arī ģermāņu mīti, kas ietverti Volsungu sākā un vēlāk Nibelungu dziesmā. Šī raksta tapšanā tomēr tika izmantoti ne tikai minētie oriģinālie avoti, bet arī sekundārie mitoloģijas apskati. Pēdējie notikumu izklāstu nereti sniedz koncentrētākā, kaut nenoliedzami vienkāršotākā formā, kas šī raksta tapšanā bija būtiski, jo uzmanība tika vērsta ne tik daudz uz valodnieciskas dabas niansēm, cik šizetiskām kopsakarībām. Izmantoti arī vairāki Tolkīnam veltītie pētniecības darbi.

Izpēti sākot ar “Gredzenu pavēlniekā” aprakstītās pasaules kosmoloģiju, jāatzīmē, ka darbības vieta ir Viduszeme (angļu val. *Middle-Earth*), kas sasauca ar skandināvu koncepciju par *Midgard* – cilvēku mītni kā vidus pasauli starp dievu un pazemes sfērām [9, viii]. Kaut gan *Midgarda* ir tikai viena no deviņām pasaulēm, kas veido skandināvu mītisko kosmoloģiju, Tolkīna Viduszemes daudzveidībā ir iespējams saskatīt visu pārējo iezīmes, jo Viduszemē sadzīvo dažādas rases – gaišie un tumšie elfi, rūķi un milži, turpretī senie skandināvi tiem piešķīra katram savu pasauli. Viduszeme atbilst *Midgardai* ar to, ka tā ir lauks, kurā notiek cīņa starp labo un ļauno, vieta, kur salīdzinājumā ar citām pasaulēm laiks steidzas ātri.

Skandināvi pasaules ass augšgalā novietoja *Asgardu* – dievību un gaišo elfu mājokli. Te jaušamas paralēles ar Tolkīna *Aizrietiem* – nemirstības un svētlaimes zemi. Tolkīna pasaulē vienas no augstākajām būtnēm, proti, *Ainuri*, “eņģeliskie spēki” [10, 131] – *Valāri* un *Maijāri* – atgādina skandināvu dievības, kas iedalītas vecākajā un jaunākajā kastā, attiecīgi *Vāni* un *Āsi* [6, 255]. Tolkīna *Aizrietos* iespējams nokļūt tikai pa *Taisno ceļu elfu laivās* [2, 31], *Vānu* un *Āsu mītne* *Asgardā* sasniedzama tikai pa *Varavīksnes tiltu* uz *valkīru lidojošajiem zirgiem*. *Valāru mītne* centrā esošie *zelta un sudraba koki* izgaismo pasauli pirms saules un mēness radišanas – šeit iespējams vilkt paralēles ar pasaules osi *Igdrasilu* skandināvu mitoloģijā: *Igdrasila saknes* saista pazemi, zemi un virszemi.

Skandināvu gaišie elfi mitinās vienā no deviņām pasaulēm – Alfheimā, kas atrodas Igdrasila galotnē, savukārt Tolkīna elfu karaliste Lotloriēna atrodas mežā un tās valdnieku kambaris – milzīga koka galotnē. Paralēles saskatāmas arī Tolkīna tumsas zemes Angmāras un skandināvu nāves un iznīcības pasaules, mūžīgā aukstuma zemes Niflheimas aprakstos – ar tām saistās viss baisais, abu vārtus sargā mežonīgi vilki (attiecīgi Karkarots un Fenrirs). Šie vilki nokož rokas varoņiem, kuri tos vēlāk iznīcina, vilki arī aprij pašu vērtīgāko lietu pasaulē: Karkarots aprij gaismas akmeni Silmarilu, kas vēlāk kļūst par zvaigzni debesīs, bet Fenrirs – sauli [9].

Atceroties, ka Tolkīna pasaulē laiks iedalīts vairākos secīgos laikmetos, sākot ar vissenāko – dievišķo un beidzot ar tagadējo – profāno, jāatzīmē, ka arī skandināvu mitoloģijā pasaules rītausma tiek raksturota kā savdabīgs zelta laikmets, kur tikko radītās pasaules harmoniju izjauc “pirmais karš” starp Āsiem un Vāniem [8, 23]. Arī Tolkīna Gaismekļu laikmetu, kad pasaulē dzīvo tikai Valāri un Maijāri, aptumšo pirmie kari un nesaskaņas, ko izraisa Viduszemes Lucifera figūra – Melkors.

Runājot par tēliem, Tolkīns nav veidojis neviena varoņa kopiju, taču Aragorna tēlu neapšaubāmi ietekmējuši tādi episkie varoņi kā Volsungu sāgas Sigurds. Gan Sigurds, gan Aragorns ir kaujā kritušu valdnieku pēdējie likumīgie mantinieki, kas drošības apsvērumu labad slepeni uzaug audžuvecāku – attālu radnieku paspārnē. Abi ir troņmantnieki ar senu izcelsmi, un viņi var nākt pie varas tikai tad, kad ir paveikuši kādu varoņdarbu. Abiem pieder lieliski zirgi, abi manto burvju zobena drumsklas, kas spēj šķelt klinti un tēraudu. Sigmunds, Sigurda tēvs, šo zobenu ir saņēmis no Odina, bet tad viņš zaudē dieva labvēlību, zobens kaujā salūst, un Sigmunds tiek nogalināts. Gulēdams uz nāves gultas, viņš lūdz sievu, lai tā zobena drumsklas uzglabā, jo pareģojums vēsta, ka viņu dēls asmeni pārkals un ar to iekaros slavu. Kad Sigurds ir pieaudzis, viņš zobenu patiešām pārkaļ, ar to nogalina pūķi un atriebj tēva nāvi [8].

Arī Aragorna sencis Elendils krita kaujas laukā, viņa zobens Narsils pārlūza, un “Elendila pēcteči to glabāja kā acuraugu, ..jo izsenis zināms, ka Narsilam lemts tikt izkaltam no jauna, kad atradīsies Gredzens..” [11, 313, 314]. Pareģojums vēsta: “No jauna kalta, skanēs zobendziesma, / Un ķēniņš atkal kroni atradīs.” [Turpat, 223] Un patiesi, kad tika nolemts Gredzena brālības liktenis, notiek, lūk, kas: “Elfu kalēji no jauna izkala Elendila zobenu un asmeni tam iegravēja septiņas zvaigznes, kam vienā pusē greznojās mēness sirpis, otrā – saule, bet visapkārt – rūnu raksti, jo Aratorna dēls Aragorns devās

karā pret Mordoras pulkiem. Atdzimušais zobens spoži laistijās, saules gaismā atspīdēdams sarkans, bet mēnesnīcā zaigodams ar aukstu liesmu, un asmens tērauds bija stiprs un ass. Un Aragorns tam deva jaunu vārdu – Andurils, Vakarliesma.” [Turpat, 348, 349]

Zobena vārds ir zīmīgs daudzu mītu un varoņteiku elements. Tiklīdz zobens ticis no jauna pārkalts, gan Aragorns, gan Sigurds izpilda savu misiju – viņi dodas atdabūt sev likumīgi piederošo karalisti, atriebt tēva nāvi, sakaut pretinieku un apprecēt princesi, bet, lai to visu panāktu, nākas pārvarēt daudz grūtību. Paralēles ar Sigurdu var saskatīt arī Frodo tēlā – viņus vieno nolādētā burvju gredzena motīvs.

Volsungu sāgas negatīvā varoņa Fafnira tēlā iespējams saskatīt paralēles ar Tolkīna Boromiru, kuru, tāpat kā Fafniru, pieveic alkātība, un viņi abi nodod savus tuvākos: Boromirs cenšas atņemt Frodo Varas gredzenu un mirst, Fafnirs kārē pēc bagātības (tostarp arī pēc zelta gredzena) nogalina savu tēvu un pārvēršas par pūķi. Fafnira tālākais liktenis dublējas ar Tolkīna pūķa Smauga (no darba “Hobits”, kuru var uzskatīt par savdabīgu “Gredzenu pavēlnieka” priekšvārdu) likteni – abiem pūķiem zelta sargātajiem vienīgā ievainojamā vieta ir vēders, ko, protams, varonis (attiecīgi Sigurds un valdnieks Bards) atmin. Interesanti, ka Fafnirs pirms nāves brīdina Sigurdu, ka tā bagātības, ieskaitot gredzenus, kļūs par lāstu [8, 20], un lāstu nesošā gredzena motīvs atkārtojas arī “Gredzenu pavēlniekā”.

Paralēles rodamas arī sieviešu tēlos. Princeses Ēovinas tēlu var salīdzināt ar germāņu Brunhildi – abas ir spēcīgas karotājsievietes, kas tērpjas vīriešu bruņās: “Ēovina viena pati stāvēja kāpņu augšgalā pie pils durvīm, zobena smaili pret akmens plātnēm atslējusi un rokas uz spala rokturiem noguldījusi. Bruņās tērptais stāvs saulē mirdzēja kā sudrabs.” [13, 145] Gan Brunhildi, gan Ēovinu bruņinieki (attiecīgi Sigurds un Aragorns) uzmodina no nāvei līdzīga miega un sastinguma. Abas sievietes iemīlas nākamajos valdniekos, taču šie mīlas stāsti nav laimīgi – iecerētie jau ir saderināti ar citu [2, 97]. Ēovina, kas vēlāk, izmisuma pārņemta, dodas karā, tiek pielīdzināta arī skandināvu valkīru tēliem – pārdabiskām jaunavām, kuras kaujā ir vēl nežēlīgākas par vīriem, kā arī dievieteī Freijai, kas vienlaikus ir gan sievišķīga, gan baisa: “..bruņcepure bija nokritusi, un pār pleciem kā vizuļojošs zelts atrisuši slīga gaiši mati. Acis, pelēkas kā jūra, vērās nazgulam pretim skarbas un negantas. (...) Rohāņu jaunava, ķēniņa atvase, slaika, skaista, bet biedējoša gluži kā tērauda asmens.” [14, 126] Gan Brunhilde, gan Ēovina tomēr apprec citu un pēc kāzām zaudē savas

varoņsievietes īpašības: "Es nebūšu vairs vairognese, nedz mērošos pēc dzižiem jātniekiem, nedz remdēšos vien dziesmās, kur asinis plūst. Būšu dziedniece un mīlēšu it visu, kas dzīvs un zaļo, un neliedzas augļus nest." [Turpat, 272]

Citu Freijas tēla atbalsi rodam elfu ķēniņmeitas Arvenas atveidojumā – abas ir dievišķas izcelsmes būtnes, abām mīlotie ir cilvēki, klejojošu karotājcilšu vadoņi (Otars un Aragorns). Atšķirībā no Freijas, kas piesaista iemīloto savai pasaulei, Arvena atsakās no nemirstības un pāriet cilvēku pasaulē, lai mirtu cilvēciskā nāvē. Te atkal iespējamās paralēles ar Brunhildi, kura ziedo savu pārdabisko spēku mīlestības dēļ un izdara pašnāvību.

Interesants ir arhetipiskā burvja Gendalfa tēls, kurā daudzi pētnieki saskata paralēles ar skandināvu burvju, varas, gudrības un dzejas dievu Odinu. To apstiprina paša Tolķina teiktais: "Es joprojām saņemu vēstules sakarā ar vācu tulkojumu. (..) Viņš [mākslinieks] ir atsūtījis vairākus (..) attēlus, kas, neraugoties uz dažām priekšrocībām, manā skatījumā ir pārāk disnejiski: Bilbo ar pilošu degunu un Gendalfs kā vulgāri jokaina figūra, nevis odiniskais klaidonis, kādu es to biju iztēlojis.." [10, 107] Tā kā Odins ir lielā mērā ambivalenta figūra, var sacīt, ka Tolķins šo tēlu ir pārdalījis uz pusēm, pozitīvās īpašības piešķīrot Gendalfam un negatīvās – tā dubultniekam Sarumanam un Tumsas valdniekam Sauronam.

Visvairāk paralēļu ir starp Odinu un Gendalfu. Odins ir dievība, savukārt Gendalfu Tolķins nosauc par "eņģelisku spēku", vienu no Istari (tulkojumā "gudrie") jeb burvjiem, ko uz Viduszemi sūtījis pats Radītājs Iluvatārs [turpat, 131]. Gan Odins, gan Gendalfs tiek attēloti kā veci vīri ar garu bārdu, platu cepuri, virvi ap vidu un ceļa spieķi [2, 41]. Abiem pieder straujākie zirgi savā pasaulē: Odina astoņkājainais ērzelis Sleipnirs spēj ceļot pa gaisu un ūdeni, un neko daudz neatpaliek Gendalfa Zibens (*Shadowfax*): "nenogurdināms un straujš kā vējš. ..dienas gaismā viņa spalva ir sudrabpelēka, bet nakti saplūst ar tumsu. Viegls ir viņa solis!" [11, 332] Abi ir ļoti izglītoti vīri, un viņiem piemīt pamatīgs burvju spēks. Abi pēc mokošiem pārbaudījumiem (Odins deviņas diennaktis pienaglots karājas Igdrasilā; Gendalfs cīnās ar senās pasaules dēmonu Balrogu iet bojā, bet pēc tam augšāmceļas) iegūst vēl lielāku spēku un zināšanas: "...nevienam no jums nav ieroča," Gendalfs saka, "kurš varētu man ko nodarīt." [13, 110] Gan Odins, gan Gendalfs mīl klejot apkārt, neizprotamu iemeslu vadīti, nereti neizpaužot, kas viņi patiesībā ir. Gendalfa pavārds Mitrandirs tulkojams kā "pelēkais svētceļnieks", savukārt Odins bieži tiek saukts par klaidoņu dievu. Odinam un Gendalfam pieder burvju gredzeni: Odinam – Draupnirs, bet

Gendalfam – Uguns gredzens Narja. Atšķirībā no Draupnira, kura funkcijas ir kontrolēt, pārbaudīt, uzraudzīt, Gendalfa gredzens radīts kā ierocis pret Tumsas radijumiem, tajā iemiesota Nedziestošā Liesma, radišanas uguns, ko Gendalfs piesauc uz Kazadūmas tilta cīņā ar Udunas liesmu, melno uguni: “Es esmu Slepēnās uguns kalps, Anoras liesmas glabātājs. Tu netiksi pāri. Tev, Udunas liesmai, dziļu uguns nepalīdzēs!” [11, 413] Odins spēj pārvērsties milzu ērgli, savukārt “Gredzenu pavēlniekā” ērgli atainoti kā uzticami Gendalfa palīgi, kas viņu glābj bezcerīgās situācijās. Visbeidzot, abi palīdz nākotnes valdniekiem – attiecīgi Sigurdam un Aragornam – briesmās un, kad viņu palīdzība vairs nav vajadzīga (valdnieki ir kronēti), pazūd no mirstīgo pasaules: “Lūk, tava valstība, kam jātop par jo plašākas valstības sirdi!” Gendalfs saka. “Trešais laikmets pasaulē ir beidzies un sācies jauns, un tev uzdots tam pamatus likt un saglabāt, kas saglabājams. Jo ir pienācis cilvēku valdīšanas laikmets, un Vecajo ciltij būs iznīkt un projām doties. Es biju Sauronam pretinieks, un mans darbs ir galā. Tagad nastu vajadzēs uzņemties tev un tavējiem.” [14, 279] Gendalfs pamudina varoņus rīkoties un netieši ietekmē to rīcību, bet pats notikumos piedalās reti.

Jāpiezīmē, ka “Gredzenu pavēlnieka” epizode, kurā Gendalfs uz Kazadūmas tilta cīnās ar uguns dēmonu Balrogu, atgādina skandināvu saules dieva Freira apokaliptisko cīņu uz Varavīksnes tilta ar uguns milzi Surtu, Muspelsheimas ugunīgo vārtu sargātāju. Abas kaujas aizsāk raga skaņas, cīnīnā tiek lietoti vareni liesmu zobeni, un abas kaujas beidzas ar to, ka tilts zem cikstoņiem sabrūk, aiznesot tos nebūtībā: “..Gendalfs pacēla zizli, bargi iekliedzās un trieca to pret tiltu. ..Gaisā uzšāvās žilbinoši balta uguns siena. ..Vietā, kur stāvēja Balrogs, pavērās draudīga plaša, un akmens bluķi viņam zem kājām dārdēdami ievēlās bezdibeni. (..) Taču krizdams viņš nošvikstināja pātagu, un tās vicas cieši apvijās Gendalfam ap ceļgaliem, ar milzu spēku raudamas viņu līdz.” [11, 414]

Sarumana paralēles ar Odinu redzamas citos aspektos: Odins ir ieguvis “poēzijas medu” [6, 269], savukārt Sarumanam ir maģiska, medaina balss: “Daudzus apbūra pats glāsmainais skanējums vien, bet no tiem, kuri balsij krita par īsteniem upuriem, burvestība neatkāpās pat tad, kad viņi jau bija tālu projām – liegā balss nerimīgi skanēja viņiem ausīs, čukstēdama un sazin uz ko skubinādama.” [13, 208] Arī Sarumans ziedo daudz, lai iegūtu zināšanas, un šajā nolūkā izmanto neatļautus līdzekļus, piemēram, stikla lodi Palantiru. Abiem kalpo vilki (gan skandināvus mītos, gan Tolķina daiļradē vilks ir jaunumu un pasaules galu vēstošs dzīvnieks). Abiem, slēpjoties un maskējoties, tik izspiegot

citus: "Runā, viņš staigājot drīz še, drīz tur kā apmetnī ietīnīs večuks, kapuce galvā.. Viņa spiegi izsprūk cauri smalkāko tiklu acīm, un viņa nelaimes putniem debesīs brīva vaļā." [Turpat, 42] Gan Sarumans, gan Odins dievina bagātību un varu, abiem raksturīga cietsirdība. Pētnieks raksta: "[Odins] ir dažnedažādu slepkavību, savstarpēju sadursmju un ķildu iniciators." [7, 9]

Visbeidzot, paralēles ar Odinu saskatāmas arī Tumsas valdnieka Saurona tēlā – tāpat kā Odins, viņš pēc patikas spēj mainīt ārējo veidolu, par vēstnešiem un ziņu piegādātājiem izmanto kraukļus [8, 20]. Odins ir pazīstams kā Gredzena dievs [2, 31], Saurons – kā Gredzenu pavēlnieks. Zīmīgi arī, ka ģermāņu tradīcijā Odinu jeb Votānu dēvē par Nekromantu – tāpat kā vārdā nenosaukto Sauronu Tolkiņa "Hobitā". Lai iegūtu zināšanas, Odins ziedo vienu aci, turpreti Saurons, lai izgatavotu Varas Gredzenu, ziedo visu, izņemot aci. Viens no Odina vārdiem – *Báleyg* – tiek tulkots kā 'Ugunīgā Acs'. Saurona izskats aprakstīts šādi: "Visapkārt acij plaiksniņās liesmu mēles, bet pati tā dega spoži dzeltena kā kaķim, caururbjoša un vēriņa, un šaurā zilītes sprauga melnēja kā bezdibēnīga aiza, kā logs, aiz kura vairs nav nekā." [11, 454] Abiem pieder torņi (Sauronam – Melnais Baradūras tornis, bet Odinam – Valaskiafa), no kuriem tie spēj pārredzēt visu pasauli [2, 41]. Bez gredzena gan Odina, gan Saurona vara iet mazumā.

Tolkiņa darbu pārdabisko būtņu arsenālā iespējams atrast daudz līdzību ar attiecīgajiem ģermāņu mītu personāžiem. Daži Tolkiņa elfu aspekti liek aizdomāties par iespējamām paralēlēm ar ģermāņu elfiem, kas iedalīti divās pamatrasēs [9, xvi]. Viena, saukta *álfar*, ir pusdievišķa, pārdabiskiem, īpaši dziednieciskiem, spēkiem apveltīta. Citi gaišo elfu tipi ir *muntælfen* (kalnu elfi), *landælfen* (lauku elfi), *wæterælfen* vai *saeælfen* (ūdens gari) un *wuduælfen* (meža gari) [4, 44]. Ari Tolkiņš savus elfus iedala meža elfos, Pelēkajos, Tumšajos, Augstajos elfos utt. Tolkiņš savus elfus apraksta līdzīgi kā ģermāņu mītos – tās ir pusdievišķas, cilvēka auguma būtnes, daiļas, graciozas, tuvas dabai, apveltītas ar lielu garīgu spēku, asām maņām. Cita skandināvu elfu kategorija – melnie elfi jeb *svartálfar*, arī *dökkálfar* – dzīvo Svartalfheimā, respektīvi, pazemē, ir alkatīgi un cilvēkiem bīstami, taču meistarīgi apstrādā zeltu un dārgmetālus, radot brīnumskaistas un bieži vien ar burvju spēku apveltītas lietas, piemēram, Tūra sievas zelta matus [6, 254, 260]; te savukārt iespējamās paralēles ar Tolkiņa rūķiem, kas, tāpat kā ģermāņu rūķi, mitinās dziļās pazemes alās un raktuvēs, ir izslavēti kalēji, taču arī kareivīgi un pret elfiem izturas ar aizdomām. No otras puses, arī Tolkiņa pasaulē ir sastopami tumšie elfi Avari. Gandrīz visu rūķu

vārdi – Dvalins, Balins, Torins Ozolvairogs un citi, kā arī Gendalfs¹ – ir aizgūti no Vecākās Edas Voluspas [8, 11–13].

Citu aspektu demonstrē elfu sievietes (*älvor*), kas mītos bieži attēlotas kā izcili skaistas un mūžam nevīstošas meža meitas Viņas reizēm redzamas naktīs dejojām meža ieskautās pļavās, un tur tās atstāj pēdas, ko dēvē par *älvdanser* (elfu dejas) vai *älvringar* (elfu apli) [4, 44]. Tas stipri vien atgādina Tolkīna elfieti Ludiēnu – zvaigžņu gaismā dejojama, viņa savaldzina mirstīgo Berenu: “Tur zvaigžņu gaisma mirgodama krīt, / Un naktī burvju dūdu skaņas dzirksti, / Un tur, zem mūžvecajiem kokiem, dejā lēnā / Tu laidies starodama, elfu princesīt, / Tinuviēla, zvaigžņu meitenīt. (..) Kā apburts Berens vērās elfu dejā, / Un viņa gurdās miesās pēkšņi lija / Jauns spars un prieks. Viņš metās mežvidlejā, / Bet mēnesstaru stīgas abas stiprās rokas / Vien cieši satvēra, jo tikai tie tur bija, / Bet elfu princesīte rēnā vakarvējā / Bij aizbēgusi, atstādama vienu to, kas / Nu beidzot iepazīna mīlestības mokas.” [11, 249] Tolkīna darbos atbalsi rod ticējums: ja cilvēks vēro elfu deju, gadi var paskriet kā minūtes, un tas atbilst Tolkīna elfu karalistes Lotloriēnas dabai, kur laika ritums šķiet apstājies: “Tur mēs varbūt bijām ietikuši laikā, kas citur sen jau pagājis. (..) Bezgala gari rit acumirkļi Karasgaladonā, kur Galadriela mīt ar Elfu gredzenu pirkstā.” [Turpat, 484]

Tolkīna milzīgo, neaptēsto troļļu tipāžos – Akmens un Sniega troļļos – iespējams saskatīt paralēles ar skandināvu Klints un Sala milžiem [9, v]: “..nepārprotami troļļi. ..par to liecināja rupjās sejas, lielie augumi, kāju neparastās formas, nemaz jau nerunājot par valodu, kas nepavisam neatbilda viesistabu labākajiem paraugiem – nepavisam ne.” [12, 39] Epizode “Hobitā”, kur sastopam troļļus, kas tik ilgi ķīlidojas, kamēr saullēkts tos pārvērš akmenī, jo “troļļiem līdz rītausmai jābūt atpakaļ pazemē, citādi tie atkal pārtop tajā klints masā, no kuras cēlušies” [turpat, 47], atgādina stāstu par rūķa Alvja likteni: dievs Tors, nevēlēdamies tam izprecināt savu meitu, nomoka rūķi ar jautājumiem līdz dienasgaismai, kas to pārvērš akmenī. Trešais skandināvu milžu tips – pazemes vulkānisko spēku iemiesotāji Uguns milži, kas mīt ugunīgajā valstībā

¹ Interesanti atzīmēt, ka Raiņa piezīmēs J.V. Gētes “Faustam” lasām, ka elfi (Oberons un Titānija) raksturoti kā “zemākas šķiras dievības, dabas spēku personifikācijas, kas apbalvotas ar mūža jaunību,” kas “darbojas pavasarī un vasarā, krēslai iestājoties. Elfus iedala gaismas un tumsas elfos; pirmie ir skaisti un cēlas dabas labi gari, otrie ir dvērgiši nejauka, sakrupuša izskata un jauni pret cilvēkiem.” [3, 503]

Muspelsheimā, – atbalsi gūst Tolkīna uguns dēmona Balroga tēlā: “..šurp vēlās tāds kā tumšs, mutuļojošs mākonis, kam vidū melnoja neskaidrs stāvs – it kā cilvēks, tomēr daudz lielāks, un tam pa priekšu skrēja nevaldāms spēks un šausmas” [11, 412].

Daži pētnieki pielīdzina Gredzena rēgus valkīrām, kuras senākajos avotos parādās kā asinskāri nāves dēmoni, kas, sēžot spārnotu pūķu mugurā, klaiņo pa kaujaslaukiem Odina gredzena kalpībā. Gluži tāpat Gredzena rēgi sēj iznīcību Varas gredzena pakļautībā: “Šie gredzeni jau izsenis krita Lielvaras gredzena verdzībā, un to mirstīgie valkātāji kļuva par Gredzenrēgiem, Lielās ēnas ēnām, Tumsas pavēlnieka baismīgākajiem kalpiem.” [11, 80]

Daudz līdzību var ieraudzīt atsevišķos sižeta pavērsienos. Gredzena iegūšanas epizode “Hobitā”, kas notiek ar rituālās miklu spēles palīdzību, atgādina mītu par varoni Dītrihu – viņš asprātības sacīkstēs uzvar pazemes karalistes valdnieku rūķi Laurinu un iegūst savā īpašumā burvju gredzenu un apmetni. Bilbo sacenšas miklu minēšanā ar derdzīgu pazemes radījumu, un viņa guvums ir gredzens, kas dara neredzamu. Apburtais gredzens – tāpat kā Nibelungu dziesmā – tiek atrasts upē, abos gadījumos to uziet sika nešpetna pazemes radība (attiecīgi Andvari un Gollums), kas pārtiek no zivīm. Burvju priekšmets paverdzina savu nēsātāju; to iekāro citi. “Gredzenu pavēlnieka” noslēgumā nemirstīgie un ilgā mūža nogurdinātie elfi dodas prom no Viduszemes, uz Rietiem – Valinoru, dievu mājokli –, un nogrimst aizmirstībā. Šo sižetisko risinājumu var pielīdzināt Vāgnera Dievu mijkršēlim, taču Tolkīna risinājumā tā nav apokaliptiska pāreja: stāsts beidzas nevis ar Valhallas sagrūšanu, bet izpostītās zemes atjaunošanu. Pasaules gala tēma ieskanas Edas rindās: “Zobena laiks, cirvja laiks, vairogi lūst, / vēja laiks, vilka laiks, pasaule liecas.” [8, 45, cit. no: 7, 19] Šīs rindas Tolkīns dublē valdnieka Teodena kaujas saucienā pirms izšķirošās cīņas par Viduszemi. Tomēr senie mīti nepauž bezcerību: “Redzu, kā ceļas otru reizi / Zeme no viņņiem zaļumā svaigā.” [Turpat, 59; cit. no: 7, 19] Arī Tolkīns sava darba noslēgumā rāda nevis pasaules iznīcināšanu, bet pāreju jaunā laikmetā.

Simbolisma aspektā “Gredzenu pavēlnieks” satur neskaitāmas atsaucēs uz senajām rūnām kā maģisku rakstu, taču centrālais simboliskais tēls, protams, ir gredzens, kas bieži figurē literatūrā kā apslēpta spēka nesējs un ar kuru nešķirami var būt saistīta kā svētība, tā lāsts [5, 185–187]. Paraleles ar Visvaras gredzenu saskatāmas Odina gredzenā Draupnirā, kuru gatavojot, deviņu pasaulu slavenākie kalēji elfi izlikuši visu savu prasmī. Draupnirs ik deviņo dienu rada

astoņus citus gredzenus [2, 42]. Gredzena īpašnieks to lieto, lai valdītu pār valkīrām, un tas atgādina Saurona gredzena varu pār Gredzena rēgiem. Odins patur sev Draupniru, bet pārējos gredzenus izdājā, tādējādi piesaistot sev dāvanu saņēmējus un viņu pārvaldītās pārējās astoņas pasaules. Draupnirs simbolizē Odina varu pār deviņām pasaulēm, Visvaras gredzens simbolizē Saurona varu pār Viduszemi: Saurons "izdibināja visus [elfu] noslēpumus un Uguns kalnā nodevīgi un paslepen izkala Lielvaras gredzenu, kam būtu pakļauti visi pārējie." [11, 308].

Gredzena meklējumi ģermāņu sāgās un "Gredzenu pavēlniekā" ir kā attēlo to notikumu inversija – Draupnirs netiek iznīcināts bērū kuģa liesmās, kurās tas ielikts kā Odina pēdējā dāvana dēlam Baldūram, bet nonāk mirušo valstī. Bez gredzena visas deviņas pasaules nīkuļo, un, lai atjaunotu pasaules kārtību, Odinam ir jādodas uz mirušo valstību gredzenu atgūt [2, 42, 43]. Savukārt Visvaras gredzens netika savlaicīgi iznīdēts Likteņaizas liesmās, un tagad, atzdamies pasaulē, tas apdraud tās pastāvēšanu, jo dod iespēju pie varas nākt Tumsas valdniekam Sauronam. Tādēļ Gredzena brālībai ir jāceļo uz nāves zemi Mordoru, lai gredzenu iznīcinātu un atjaunotu pasaules kārtību. Visvaras gredzens atgādina arī Volsungu sāgas rūķu valdnieka Andvari izkalto Andvarinautu, kas simbolizē un bezgalīgi vairo tā nēsātāja varu un bagātību. Dievs Loki pieveic rūķi, un tas ir spiests atdot visu, taču dusmās rūķis nolād tos, kuru īpašumā nonāks gredzens. Tādējādi gredzens kļūst gan par Brunhildes pašnāvības, gan arī par Fafnira izdarīto noziegumu cēloni. Šo motivu Tolkīns ir nepārprotami papildinājis, padarot gredzenu par simbolu, kas ietekmē visas cilvēciskās vājības – kāri pēc zelta, varas vai mūžīgās dzīves.

Kaut gan fantāzijas žanrā dažādu mitoloģisko sistēmu, mītisko tēlu un motivu izmantošana ir neatņemama darbu sastāvdaļa, tomēr Tolkīna darbi izceļas ne tikai ar smalkjūtīgu, bet arī ar oriģinālu pieeju senajam mītu materiālam. Iespējams, tieši tāpēc daudziem mūsdienu lasītājiem iepazīšanās ar literārām fantāzijām ir nākusi tieši caur "Gredzenu pavēlnieku". Taču ģermāņu un skandināvu mitoloģija ir devusi ierosmi vēl daudziem citiem fantāzijas darbiem, kas apstiprina ne viena vien pētnieka izvirzīto hipotēzi par fantāzijas žanru kā mītiskā naratīva atdzimšanu 20. gadsimtā.

Literatūra

1. Craven, R. Kenton. *A Catholic Poem in Time of War : The Lord of the Rings*. True West, 2001.
2. Day, David. *Tolkien's Ring*. New York : Barnes and Noble Books, 1994, 183 p.
3. Gēte, Johans Vilhelms. *Fausts*. Tulk. J. Rainis. Rīga : Latvijas Valsts izdevniecība, 1951, 534 lpp.
4. Laing, Samuel (transl.). *Snorri Sturlson's Heimskringla or The Chronicle of the Kings of Norway : The Ynglinga Saga*. London, 1844.
5. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga : Jumava 2002, 647 lpp.
6. *Mitoloģijas enciklopēdija*. Rīga : Latvijas enciklopēdija, 1993, 312 lpp.
7. Pāvulāns, Vilnis. *Skandināvu reliģiskie priekšstati*. Rīga : Latvijas Universitātes Seno un viduslaiku vēstures katedra, 1991, 28 lpp.
8. *The Poetic Edda*. Transl. by Lee M. Hollander. Austin : University of Texas Press, 1962.
9. *The Prose Edda : Tales from Norse Mythology* by Snorri Sturluson. Transl. by Jean I. Young. University of California Press, 2001.
10. Tolkien, J.R.R. *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Ed. by H. Carpenter. London : George Allen and Unwin, 1981, 480 p.
11. Tolkīns, Dž.R.R. *Gredzenu pavēlnieks*. 1. d. Gredzenu brālība. Rīga : Jumava, 2002, 507 lpp.
12. Tolkīns, Dž. R.R. *Hobits jeb Turp un atpakaļ*. Rīga : Zvaigzne ABC, 2002, 312 lpp.
13. Tolkīns, Dž.R.R. *Gredzenu pavēlnieks*. 2. d. Divi torņi. Rīga: Jumava, 2003, 408 lpp.
14. Tolkīns, Dž.R.R. *Gredzenu pavēlnieks*. 3. d. Ķēniņa atgriešanās. Rīga: Jumava, 2004, 351 lpp.

Bārbala Stroda

Tales of Rings: Motives of Germanic Mythology in Fantasy Genre Literature

Summary

The present paper is devoted to exploring the elements of Germanic and Scandinavian mythology in fantasy genre literature. The aim of this research was to verify the lasting and diverse impact of ancient myths as extensively important literary components of the Western culture on modern fiction.

The author proceeds from the hypothesis that the literary fantasy genre is closely related to the traditional mythical narrative. The main focus of the paper is on decoding the most relevant references to Germanic and Scandinavian myths in the works of the most prominent author of the fantasy genre – J.R.R. Tolkien. The article compares the mythical structures, surroundings and elements in his most popular epic fantasy work "The Lord of the Rings" to apparently corresponding elements in traditional Germanic and Scandinavian mythological texts, such as Poetic and Prose Edda, Volsunga saga, Das Niebelungenlied and others.

The analysis discovered similarities in themes covered and elements used both by mythological texts and fantasy narrative – similarities too close to be coincidental. This conclusion grounds the hypothesis that the fantastic literature of modern world, especially in English speaking cultures, draws heavily on the traditional mythology of the European countries. The paper defines fantasy genre as a unique literary phenomenon incorporating the traits of an oral narrative in the modern written prose.

VITĀLIJS ŠALDA

MĀKSLINIEKA UN VARAS KOLĪZIJA. GLEZNOTĀJS ALEKSANDRS DRĒVIŅŠ (1889–1938)

Līdz šim vēl salīdzinoši maz ir pētīta latviešu inteliģences dzīve un darbība Padomju Savienībā 20. gadsimta 20.–30. gados, kad daudzu tās pārstāvju liktenim, radošajiem centieniem bija lemts sagrūt zem staļiniskās diktatūras sloga.

Par latviešu gleznotāju darbību šajā periodā padomju mākslas vēsturnieki sāka rakstīt pēc J. Staļina nāves, t.s. atkušņa posmā [4, 117–136; 7, 247–248]. Taču šajā laikā viņi vēl bija spiesti demonstrēt savu negatīvo nostāju gan pret visu “formālistisko” mākslu kā tādu, gan arī pret atsevišķu latviešu mākslinieku aizraušanos ar to.

Tiesa, reizē viņi centās šo “vainu” mīkstināt, bija tendēti mazināt viņu apskatāmo mākslinieku neatbilstību pastāvošajiem politiskajiem un ideoloģiskajiem kritērijiem. Tā, piemēram, pēc izstādes, kurā Latvijas iedzīvotāji pirmoreiz varēja skatīt Aleksandra Drēviņa darbus, tās recenzents gan minēja toreizējā oficiālajā kritikā vēl spēkā esošos māksliniekam izvirzītos pārmetumus “formālistmā”, taču uzsvēra, ka “ciešās saites ar sociālisma zemi un ļaudīm” tam palīdzējušas “atrast īsto ceļu” un gleznotājs kļuvis par “nobriedušu reālistu” [11]. Arī vēlākajos gados mākslas vēsturnieki atzina, ka A. Drēviņa daiļrade “saturēja sevī spēcīgus mēģinājumus izteikt laikmetu ar reālisma jauniem mākslinieciskiem līdzekļiem” [24, 118]. Taču tādējādi tika mazināta A. Drēviņa māksliniecisko meklējumu nozīmība, jo tie izgāja ārpus reālisma ietvariem.

Mūsdienās kultūras un mākslas vēsturnieki PSRS dzīvojušo un strādājušo latviešu mākslinieku vidū izceļ galvenokārt G. Kluča un A. Drēviņa sniegumu [10, 179–181; 14, 102]. Par G. Kluci ir rakstīts salīdzinoši vairāk, viņam veltīta L. Oginskas monogrāfija [25], mazāk pētīta ir A. Drēviņa dzīve un daiļrade. Arī šodien viņa radošās un sabiedriskās darbības ideoloģiski politiskie aspekti, attiecības ar politisko režīmu faktiski tā arī netiek atklāti. Tāpēc šī raksta autors, nepretendējot uz iedziļināšanos mākslinieciskajās kvalitātēs, centisies parādīt tos sabiedriski politiskos apstākļus, kādos 20. gadsimta 20.–30. gados Maskavā

nācās dzīvot latviešu gleznotājam, kā arī A. Drēviņa mēģinājumus aizstāvēt savas tiesības uz jaunradi. Rakstā izmantoti gan arhīvos, īpaši Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvā, gan tā laika periodikā, gan arī mākslas attīstībai veltītajā literatūrā atrodamie materiāli.

Tā kā pēc Oktobra apvērsuma no mākslinieku aprindām sadarbīties ar padomju varu bija gatavi gandrīz vienīgi tie, kas bija "kreisi" avangardistiski noskaņoti, viņi arī sākotnēji veidoja padomju mākslinieku vairākumu. Viņu vidū bija arī A. Drēviņš.

Aleksandrs Drēviņš dzimis 1889. gada 15. jūlijā Cēsīs, vēlāk ģimene pārcēlās uz Rīgu. Aleksandrs mācījās Rīgas pilsētas mākslas skolā, kuru vadīja V. Purvītis. Tolaik tā bija viena no labākajām Krievijā [17, 10]. Pirmā pasaules kara gados tika radītas viņa gleznas, kas veltītas bēgļu tematikai. Tās tika izstādītas latviešu mākslinieku izstādē Maskavā, kurp pārcēlās arī mākslinieks. 1918. gadā A. Drēviņš demonstrēja savus darbus pirmajā profesionālo mākslinieku savienības izstādē, kur tie uzreiz piesaistīja uzmanību. Par viņa gleznām sāka interesēties ievērojamie "kreisās" mākslas pārstāvji K. Maļevičs un V. Tatļins, viņu aicināja darboties Tautas izglītības komisariāta Tēlotājas mākslas nodaļā. 1920. gadā A. Drēviņš kļuva par pedagogu, vēlāk – par profesoru pirmajā padomju mākslas augstskolā – Augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās Maskavā [29, 24], kas neapšaubāmi nozīmēja, ka viņa mākslinieciskā profesionalitāte tiek augstu novērtēta.

20. gados Padomju Krievijā, vēlāk – Padomju Savienībā modē bija dažādi "kreisi" avangardistiski virzieni mākslā, tika dibinātas dažādas "revolucionāro" mākslinieku apvienības. Šai laikā mākslas dzīvē vēl valdīja plurālisms, kuru valdošā boļševiku partija, padomju valsts aparāts pagaidām piecieta. Arī A. Drēviņš iestājās asociācijā, kas pulcēja "galējos novatorus mākslā", bija aizrāvies ar "supremātiski bezpriekšmetisko" mākslu [KVLMA, 1538. f., 1. apr., 2. l., 7. lp.; 4, 122, 126] jeb, kā to nosaucis mākslas vēsturnieks J. Siliņš, ar "ekstrēmo krievu konstruktivismu" [12, 58]. Kā vēlāk rakstīja gleznotājs P. Irbītis, A. Drēviņš toreiz uzskatīja, ka bezpriekšmetiskajās krāsu figūrās "esot dinamika, pati revolūcija; brīnums, ka neviens to nesaprot" [32].

Valsts augstākajās mākslinieciski tehniskajās darbnīcās viņš mācīja saviem audzēkņiem, ka ne viss no dabas gleznotais ir māksla, ka nepietiek ar dabas ārējā veidola atklāšanu, jāprot piekļūt tās apslēptajai gleznieciskajai būtībai. Viņš apgalvoja, ka dabu – vai tā būtu ainava, portrets, vai klusā daba – nevajag

gleznot "dabiski", ka dabai uz audekla gleznieciskās valodas koncentrācijas rezultātā jāpāraug par kādu "jaunu realitāti", kura neatpaliek no dabas, bet zināmā mērā pat pārspēj to [26, 298].

Kad 1922. gadā Berlīnē Van Dīmena galerijā notika grandioza krievu avangardistu izstāde, kura radīja īstu sajūsmas vilni Rietumu mākslinieku vidū un atstāja milzīgu ietekmi uz Eiropas avangardu, tās dalībnieku vidū bija arī A. Drēviņš [23, 67]. Taču tā laika padomju kritika pret A. Drēviņa daiļradi nereti izturējās, kā rakstīja viņa bijušais skolnieks mākslinieks B. Ribčenkovs, "pavirši un vienpusīgi", nosodot par tautai nesaprotamiem darbiem. "Lai kaut kā mīkstinātu šos triecienus, A. Drēviņš ar mežona viltību laiku pa laikam paziņoja, ka viņa audekli ir mācību darbi, kuru uzdevums ir tikai vairot gleznieciskos līdzekļus un māksliniecisko meistarību." [26, 301] Arī J. Siliņš, atzīmējot, ka A. Drēviņa darbos var nodalīt divas grupas ("Vienā darbu daļā it kā sapnī redzētas ainas, tēlotas naivā, primitīvā iekšskatā.. Otra darbu kategorija – tradicionālais reālisms, žanriski figurālie tēlojumi ar miesu, apaļotību, substanci.." [13, 336]), faktiski ir atklājis mākslinieka piemērošanos apstākļiem – atdodot obligātās nodevas valdošajai ideoloģijai, viņš cerēja vismaz daļēji saglabāt radošo brīvību.

Šādai taktikai bija savi pagaidu panākumi. 1928. gadā Drēviņa darbu "Rudens" iegādājās Valsts izglītības komisariāta izveidotā komisija mākslas darbu iepirkšanai [KVLMA, 645. f., 1. apr., 482. l., 77. lp.]. Atzinīgi tika novērtēta viņa pievēršanās dabas tematikai. 1928. gadā A. Drēviņam un viņa dzīvesbiedrei gleznotājai N. Udaļcovai veltītajā ziņojumā Krievu muzejā mākslas kritiķis N. Puņins visai cerīgi vērtēja abu mākslinieku daiļrades perspektīvas: "Udaļcovas un Drēviņa pāriešana no formālisma uz emociju ceļa pasaules uztveres pilnības izteikšanai ir tipisks krievu mākslas ceļš. Formālistu lozunga "strādā pie formas, pārējais nāks pats no sevis" vietā Udaļcovai un Drēviņam ir tipisks ja ne pretējais, tad – "strādā pie tā un cita vienādā mērā" [28, 71].

Taču 20. gadu beigās noteikta gleznošanas maniere, piederība pie noteiktas radošās inteliģences organizācijas kļuva par padomju mākslinieka revolucionāri idejiskā brieduma kritēriju. Politiskais totalitārisms nevarēja neatspoguļoties kultūras dzīvē. Politika arvien vairāk sāka izkropļot mākslas attīstības normālo gaitu, ietekmējot to ar dažādu "neproletārisku virzienu" nosodījumiem un aizliegumiem. PSRS sākās periods, kad no mākslas un māksliniekiem arvien noteiktāk tika prasīta tieša kalpošana varai. Tāpat kā literatūrai, mūzikai, kinomākslai, arī tēlotājmākslai bija aktīvi jāveicina totalitārā režīma

nostiprināšanās. Tādus šķiriski "neitrālus" žanrus kā ainava, klusā daba varas nesēji uztvēra kā kaut ko nelojālu. Faktiski, sākot no t.s. lielā lūzuma gada (1929. g.), partijas un valsts ideoloģiskās iestādes izvērša tādu cīņu par "proletārisko mākslu", kura nepieļāva vairs nekādu citādāku domāšanu. Patiesība pēdējā instancē, vienpusīga izpratne par sociālistiskās mākslas uzdevumiem aizšķērsoja ceļu daudziem radošiem meklējumiem. Lai varētu sekmīgi turpināt darbu daiļrades jomā, bija ne tikai jādemonstrē atbalsts "revolucionāram" virzienam mākslā, bet arī jācīnās pret partijas un valsts vadības, to aparātu kontrolēto mākslinieku organizāciju nosodītajiem "nepareizajiem" novirzieniem mākslā, arī tad, ja tos atbalstīja kolēģi – "kreisie" mākslinieki, kuri vēl nesen bija sabiedrotie kopīgajā cīņā pret "vecu, buržuāzisko" mākslu. Šo spiedienu uz savas ādas izjuta arī latviešu mākslinieki Maskavā.

1930. gadā sakarā ar Augstākā mākslinieciski tehniskā institūta slēgšanu un divu jaunu mācību iestāžu – Maskavas Arhitektūras institūta un Maskavas Mākslas institūta – izveidi tā vietā A. Drēviņš zaudēja pasniedzēja darbu. Acīmredzot tas bija liegts tāpēc, ka, pēc oficiālo kritiķu domām, viņš esot "mežģījis padomju jaunatnes smadzenes" [16, 33].

Šajā laikā padomju mākslinieku organizācijas pašas demonstrēja vēlmi pielikt savu roku "sociālisma celtniecības paātrināšanā". Žurnāls "Iskusstvo v massi" (Mākslu – masās) aicināja: "Revolūcijas mākslinieki, visi uz rūpnīcām un fabrikām dižā vēsturiskā uzdevuma – piegādu plāna aktīvas izpildes labā! Noformējiet sienas avīzes, sociālistiskās sacensības plāksnes, sarkanos stūrišus, zīmējiet varoņus cīņā par rūpniecības finanšu plāna izpildi, sienas avīžu karikatūrās šaustiet slīmestus, ierāvējus, darba kavētājus, labākas vietas meklētājus, šaustiet birokrātismu, velciet dienas gaismā kaitniecību!! .. Cīnieties par piecgadi četros gados!" Neatsaukties šim aicinājumam nozīmēja nostādīt sevi ārpus "sociālisma cēlāju" rindām. Daudzi mākslinieki tika nosūtīti uz industriālās un kolhozu celtniecības rajoniem. 1931. gada aprīlī komisija, kas darbojās pie Krievijas Sociālistiskās Federatīvās Padomju Republikas (KSFP) Tautas izglītības komisariāta Daiļliteratūras un mākslas galvenās pārvaldes Mākslas sektora, izstrādāja šādu komandējumu noteikumus un uzdevumus. Tajos bez attiecīgu mākslas darbu radīšanas ietilpa arī sabiedriskā darba veikšana. 116 komandējamo vidū bija arī A. Drēviņš. Komandējumos tapušās gleznas pieņēma Viskrievijas mākslinieku kooperatīvās savienības ekspertu komisija. A. Drēviņš pabija Kazahijā un iesniedza komisijai trīs gleznas, taču tās ar spriedumu "Darbos trūkst konkrētības.

Tēmai nāv sakara ar komandējumu” tika atzītas par nepieņemamām [KVLMA, 645. f., 1. apr., 441. l., 8., 10., 12. lp.].

Faktiski A. Drēviņš cieta par savu aizraušanos ar ainavu tā vietā, lai gleznotu revolucionārus vai darbaļaudis – triecienniekus, kā arī par savu nestandarta, neatdarināmo gleznošanas manieri. Kā raksta mākslas zinātniece M. Jablonska, viņa mākslā ietvērās protests pret augošo padomju mākslas parādes grandiozitātes uzspiešanu [29, 24].

A. Drēviņš saņēma kritiku arī latviešu presē. Ar rakstnieka A. Cepļa roku rakstīta, tā gan bija krietni vien saudzīgāka par Vissavienības mēroga kritiķu izteikumiem. “Peizāžu varam vērtēt kā vienpusību, šaurību tagad, kad tēmu bagātība un spilgtums kliež preti ik uz soļa, kad lielo darbu procesi prasās pēc atspoguļojumiem un tālākvirzības.” Arī A. Cepļa raksts, tāpat kā iepriekš minētās B. Ribčenkova atmiņas, liecina, ka nelokāmas pretestības bezperspektivitāti, savas daiļrades neatbilstību partijiski valstiskajām prasībām saprata arī pats mākslinieks. Tāpēc A. Drēviņa “nākamais, tālākais solis, pēc viņa paša izteikumiem, – ieraut, iedzīvināt savā organizētajā peizāžā cilvēku kā darbojošos vienību. Saistīt peizāžu ar industrijas, ar mūsu jaundzīves motīviem. Organiski ieaurot šos elementus dabas attēlā.” [5, 467]

Tomēr dzīvot kļuva arvien grūtāk ne tikai morāli, bet arī materiāli. A. Drēviņa dzīvoklī nebija nekādu mēbeļu, izņemot darba un reizē pusdienu galdu un pāris vecu krēslu. Acīs krita vienīgi divi veci, “kronim” piederoši molberti. Ēdiens arī bija ļoti pieticīgs [26, 302]. 1938. gadā viņa parāds Viskrievijas mākslinieku kooperatīvajai savienībai un Latviešu kultūras un izglītības biedrībai “Prometejs” bija sasniedzis apmēram 11 tūkstošus rubļu [16, 65].

1932. gada 23. aprīlī VK(b)P CK pieņēma speciālu lēmumu par literatūras un mākslas organizāciju pārbūvi, kurā bija izvirzīts uzdevums izvērst tiešu cīņu “pret antiproletāriskām, oportunistiskām tendencēm un virzieniem daiļliteratūrā un mākslā” [8, 549]. Lēmums paredzēja daudzo mākslinieku grupu apvienošanu. Padomju mākslas vēstures literatūrā tika atzīts, ka dažādu mākslinieku grupu pastāvēšana bijusi attaisnojama iepriekšējā etapā, bet 30. gados tā zaudējusi jēgu, sākusi bremsēt augšupejošo padomju mākslas attīstību [22, 10]. Patiesībā šā lēmuma mērķis bija ne tikai mākslinieku spēku konsolidācija, bet arī viņu centienu unifikācija un vienas radošās metodes, kura 1934. gadā tika izvērtēta formulēta kā “sociālistiskais reālisms”, iedibināšana.

Lai padarītu pārliecinošus totalitārā režīma melus, kas arvien vairāk ietekmēja padomju sabiedrības dzīvi, no māksliniekiem tika prasīta dokumentāli

precīza detaļu atveidošana, sava veida sīkmanīgs īstenības surogāts. Reālisma saturs tika sašaurināts līdz naturālismam. Pēc lēmuma pieņemšanas izvērtās mākslas vēsturē vēl nepieredzēta cīņa pret "formālismu". Nekompetenti spriedumi, direktīvi norādījumi noteica padomju tēlotājmākslas attīstības gaitu [21, 7, 8, 10, 15 u.c.]. Oficiālā mākslas kritika brīdināja: "Tas, kurš tulko CK lēmumu kā amnestiju visādām antimarksistiskām, antiļeņiniskām tendencēm, mākslas bezidejiskumam, tas rūgti maldās." [20, VII]

Kopš šī brīža jebkādi mākslinieku mēģinājumi izrauties no partijas norādījumu loka bija lemti neveiksmei. Gan ar mākslinieku apvienošanu vienotās organizācijās (kas faktiski notika piespiedu kārtā), gan ar šausošu kritiku, gan ar valsts pasūtījumu sistēmu politiskais režīms varēja kontrolēt un virzīt mākslas attīstību.

1932. gadā A. Drēviņa darbi kā padomju mākslas nostājamai neatbilstoši tika aizvēkti no Oktobra revolūcijas 15. gadadienai veltītās Vissavienības mākslinieku izstādes [4, 126–127]. Tikai KSFP 15 gadu jubilejas izstādē A. Drēviņam izdevās izstādīt dažas "nelielas gleznas" [31, 1933. 4. jūl.].

Kritika nesaudzīgi šaustīja A. Drēviņu. Viņš "zināmā mērā" tika pieskaitīts tiem māksliniekiem, kurus "nākoties pieminēt", kad jārunā par tā "individuālistiskā pesimisma ietekmi, kas propagandē galēju subjektīvismu, kurš noved gan savu sekotāju – daiļdarbu radītāju, gan darba cilvēku – skatītāju mākslinieka fantāzijas radītā briesmīgu fantomu un bezķermenisku ziedošu abstrakciju pasaulē." A. Drēviņa darbi liecinot par "pašizolāciju no strādnieku šķiras uzdevumiem, no dalības kultūras celtniecībā". Šī radošā pašizolācija esot jāvērtē kā "neprasme vai nevēlēšanās ar savu darbu atsaukties to uzdevumu risināšanai, kurus padomju māksliniekiem izvirzījusi strādnieku šķira. Šādi noskaņojumi un radošās koncepcijas objektīvi – neatkarīgi no tā, vai mākslinieks subjektīvi to vēlas, vai ne – ir reakcionāra parādība, kas atspoguļo to kapitālistisko elementu pasaules uztveri, kuri mūsu zemē sociālisma uzvaras gaitā tiek likvidēti kā šķiras." [19, 93, 94]

Argumentētu pieņēmumu par A. Drēviņa "noskaņojumiem un radošajām koncepcijām" jau mūsdienās izteikusi mākslas zinātniece V. Starodubova. Viņa uzskata, ka 30. gadu sākumā pārdzīvotais nervu sasprindzinājums, pastāvīga jaunais nelaimes gaidīšana ir stindzinājusi mākslinieka gribu, un šo baiļu hipnozi viņš varēja pārvarēt, tikai izejot to uz audekla. Te tad arī ir meklējams cēlonis, kāpēc A. Drēviņa šā perioda gleznas ar ēkām – barakām, figūrām – fantomiem, kas uztveramas kā tuvojošās nelaimes materializētas priekšnojautas,

bija drūmas, nospiedošas bezizejas sajūtas piesātinātas. Tāpēc šie darbi netika izstādīti, bet to autors apvainots visos "formālisma" "nāves grēkos", "pret-tautiskumā". Taču negleznot mākslinieks nevarēja – tikai materializējās savas izjūtas gleznās, viņš atkal atguva spēju uztvert reālās dzīves formas un krāsas [17, 19].

Tā laika Izglītības tautas komisariāta galvenais inspektors tēlotājas mākslas lietās kritiķis O. Beskins par A. Drēviņu rakstīja: "Materialitāte, priekšmetiskums, dzīvīgums ir dziļi naidīgi viņa daiļradei. Viņš glezno nevis dabu, bet tikai savas atmiņas tēlus.. Mēs velti meklēsim Drēviņa daiļradē mūsdienu tēlus." Taču šis oficiālo iestāžu pārstāvis kā pozitīvu atzīmēja A. Drēviņa uzstāšanos Maskavas apgabala padomju mākslinieku savienības sēdē – tajā A. Drēviņš, konstatējis, ka "kreiso" mākslinieku, pie kuriem viņš piepulcēja arī pats sevi, politiskā apziņa vēl esot gaužām vāja, vērsās pie "kreisās frontes" ar aicinājumu "pagriezties pret dzīvi, pret dabu" [18, 9, 10]. Acimredzot A. Drēviņš atkal bija ķēries pie "kara viltības" – ar savas "audzināšanas pozitīvo rezultātu" demonstrēšanu centies paglābties no iznīcinošas kritikas, saglabāt iespēju strādāt. 1933. gadā viņš devās uz Armēniju gleznot dabu, centās tur pārvarēt savu nospiestību. Taču gleznotājam piemita tik spilgta mākslinieciskā individualitāte, ka arī vēlāk tā vienkārši nevarēja neizsaukt "sociālistiskā realisma" mākslas idejisko kuratoru uzbrukumus.

1936. gada 10. martā sakarā ar avīzē "Pravda" publicētajiem rakstiem "Sajukums mūzikas vietā" (Сумбур вместо музыки) un "Neīstais balets" (Балетная фальшь) notika Maskavas mākslinieku savienības valdes sēde, kas bija veltīta cīņai pret "formālismu" un "naturālismu". Par vienu no galvenajiem apspriežamajiem jautājumiem kļuva A. Drēviņa daiļrade. Līdz depresijai novestais mākslinieks tomēr centās aizstāvēt savus principus. Viņa aizstāvības runā iezīmējās vairāki būtiski momenti. Pirmkārt, viņš tāpat kā iepriekš it kā nožēloja savas agrākās "kļūdas". "Es savā ceļā esmu izmēģinājis ļoti daudz. Pārdzīvojis daudz virzienu, izdarījis daudz kļūdu un no daudzām kļūdām atteicies." Taču reizē viņš norādīja, ka "mākslinieka kultūra ir ļoti sarežģīta un grūta lieta, tik viegli to nevar pārvarēt". Otrkārt, A. Drēviņš norādīja uz tām metodēm, ar kādām mākslinieki tika ietekmēti. "Es biju uz Sergeja Gerasimova izstādi. Dažiem viņa darbiem es nepiekrītu, bet kritikā es lasu pilnīgi pretējo. Tāda dubultošanās pastāv visā mūsu dzīvē." Viņš atcerējās arī savu pieredzi, to laiku, kad "ar aīnavām ej, kurp gribi. Tam bija zināma ietekme. Es noslēdzos sevī." Treškārt, mākslinieks pauda principiālu viedokli par Padomju

Savienībā kultivēto "sociālistisko reālismu". "Šeit runā par reālismu. Man, vidējam cilvēkam, ir skaidrs, ka šajā reālismā 50 procentu ir eklektisms. Šāds ceļš man liekas ļoti viegls.. Jūs man nosauksiet Johansona (B. Johansons – viens no "sociālistiskā reālisma" pamatlicējiem padomju glezniecībā, vēlāk PSRS Tautas mākslinieks, PSRS Mākslas akadēmijas īstenais loceklis, Sociālistiskā Darba Varonis. – V.Š.) vārdu, bet es jums pierādīšu, cik daudz viņa darbos ir Repina atdarinājumu. Viņš ir spējīgs cilvēks, taču man ir skaidrs, ka tas ir eklektisms un atdarināšana." A. Drēviņš izteica arī vērtējumu tendencei, kas vērojama Padomju Savienībā tēlotājmākslas attīstībā: "Tajā, ko mēs redzam mūsu izstādēs, ietveras lielas briesmas. Mūsu izstādēs mušas sprāgst. [Šeit atskanēja aplausi. – V.Š.]. Tas, biedri, tālu nenovedīs." Šāda pozīcija izraisīja attiecīgus secinājumus. Kāds no klātesošajiem gleznotājiem – L. Vjazmenskis – paziņoja: "Es nešaubos par Drēviņa patiesumu, taču viņa konkrētais piemērs man rāda, ka viņš savā mākslinieciskajā estētikā atrodas tādā stāvoklī, kas ir tieši pretrunā ar politisko pasaules uzskatu.. Tas liecina par to, ka viņa māksliniecisko uzskatu pārbūve atpaliek no viņa kopējās virzības, viņa pasaules uzskata, pilsoniskā stāvokļa" [1, 2943. f., 1. apr., 80. l., 31.–36., 56.–58. lp.].

Nākamajā dienā notika cita "formālismā" apsūdzēta mākslinieka A. Fonvīzina izstādes apspriešana. Arī tās gaitā O. Beskins, kurš jau 1933. gadā bija kritizējis A. Drēviņa darbus, atkal daudz vērības veltīja viņa daiļradei. Kritiķis atzina, ka pēdējo Viskrievijas kooperatīvās mākslinieku savienības mākslinieciskās padomes iepirkšanai atlasīto darbu vidū labākais piederējis A. Drēviņa otai. "Tas bija prieks, jo tas ir b[iedra] Drēviņa, augsti profesionāla mākslinieka, ļoti laba – kā daži saka – "gleznieciskā masīva" pazinēja, pārkārtošanās no formālistiskām pozīcijām.. Pēdējos trīs gados pēc visiem strīdiem par formālismu un Drēviņa nepieņemšanu visiem strīdiem – bet Drēviņš ir nevaldāms un spītīgs cilvēks – viņš ir sācis domāt par kļūdām un ir izdarījis secinājumus." Tomēr A. Drēviņš, ignorējot viņam veltītās uzslavas, aizstāvēja A. Fonvīzinu un atkal kritizēja valsti pastāvošo situāciju: "Ir veikli ļaudis, kuri varbūt nav diez ko cienījami, bet viņi iekārtojas. Tas notiek ik uz soļa. Pie mums par to smejas un nepievērš tam uzmanību. Cita lieta, kas ir pati svarīgākā un kura nomoka mākslinieku daudz vairāk, ir daiļrades jautājumi. Es pēdējā laikā domāju, ka šeit arī notiek milzīga vardarbība." [Turpat, 136. a l., 34., 35., 46. lp.]

Faktiski mākslinieks negribēja un nespēja turpināt jau agrāk daļēji viņa paša aizsākto pielāgošanos politiskajam režīmam valstī un gleznot naturālistiskas ainiņas no "sociālisma cēlāju" dzīves, t.i., iet ceļu, ko viņam atkal visai skaidri

norādīja Ū. Beskins. Tā vietā viņš pārgāja uzbrukumā, centās atmaskot valdošo mākslas vadības sistēmu.

Aizsāktajā "formālisma un naturālisma" apkarošanas kampaņā iesaistījās arī latviešu mākslinieki. 7.–8. aprīlī notika "latvju padomju mākslinieku konference". Galvenais dienas kārtības jautājums bija – "Par sociālistisko realismu, pret formālismu un rupju naturālismu". Referātu nolasīja Starptautiskās mākslinieku apvienības vadītājs A. Duruss. Viņš mēģināja savienot "sociālistiskā realisma" iedibināšanas prasību ar profesionālu pieeju mākslas darbiem. Pamatnostādne skanēja: "Tādus formālistiski noskaņotus māksliniekus, kuri savu formālismu pārvar, kā, piemēram, „Drēviņš, mēs varam tikai apsveikt. Formālistu vidū ir daudz apdāvinātu mākslinieku. Mēs neapkarojam viņus, bet tikai viņu formālismu, un gribam, lai viņi aug sociālistiskā realisma virzienā." Tika izstrādāta rezolūcija, kurā bija norādīts, ka "visiem latvju māksliniekiem turpmākā darbā jāvadās no partijas centrālorgāna "Pravda" dotiem norādījumiem par atsvabināšanos no rupja formālisma un naturālisma iespaidiem mākslā." [2, 1. apr., 201. l., 23., 35., 38.–41., 47. lp.; 199. l., 31.–33. lp.] Konferences materiālus publicēja žurnālā "Celtne" [30, 309, 310], bet redakcijas darbinieku vērtējums par A. Drēviņa darbu bija krietni vien negatīvāks nekā konferencē izskanējušais: "Drēviņa "Meitenē" vēl, bez šaubām, nav pārvarēts formālisms, pārāk liek sevi just subjektīvisms, viņa atrautība no īstenības.." [6, 277].

Acimredzot A. Drēviņš, pievērsoties latviešu tematikai, mēģināja izvairīties no pakļaušanās "sociālistiskajai realitātei", paglābties no iznīcinošās kritikas. Par to liecināja konstatējums "Celtņē", ka viņš "latvju tematikai sāk piegriezties tikai pašā beidzamajā laikā" [turpat]. Drīzumā Maskavas Latviešu centrālajā strādnieku klubā tika noorganizēta mākslas studija, kur kā "mācību spēks" tika piesaistīts arī A. Drēviņš [2, 1. apr., 201. l., 14. lp.; 202. l., 1. lp.]. Bet uz sliekšņa bija jau baisais 1937. gads.

Maskavas apgabala padomju mākslinieku savienības 1937. gada februārī sastādītajā izcilāko padomju mākslinieku raksturojumu kopojumā – sava veida "rangu tabulā" – A. Drēviņš tika pieskaitīts grupai, kurā ietilpst "izveidojušies meistari, kuri pārlēgušies uz padomju tematiku un cenšas atspoguļot mūsdienu padomju īstenību". Konkrēti A. Drēviņa raksturojums skanēja šādi: "Piederēja bezpriekšmetnieku grupai, kurā, vērtējot pēc formālajiem sasniegumiem glezniecisko kvalitāšu ziņā, ieņēma izcilu vietu. Kopš 1929. gada iezīmējas straujš lūzums, un viņš pāriet pie realistiskas ainavas." [1, 2943. f., 1. apr., 150. l., 5., 14.–15. lp.]

Tāču visumā pozitīvais raksturojums nelīdzēja.

1937.–1938. gadā tika likvidētas latviešu kultūras un izglītības iestādes, arestēti daudzi ievērojami latviešu darbinieki, kā arī arī pavisam vienkārši latviešu darbaļaudis. Represēja gandrīz visus latviešu māksliniekus, arī A. Drēviņu. Viņam tika inkriminēti noziegumi, kurus tas nevarēja iedomāties pat visbriesmīgākajos murgos.

A. Drēviņa 1938. gada 17. janvāra pratināšanas protokolā var lasīt viņam izspiestu liecību: viņš bijis iesaistīts “kontrrevolucionārā nacionālistiskā latviešu organizācijā”. Tiesa, par šīs organizācijas uzdevumiem A. Drēviņš neko nezina. Taču, jautāts par tiem otrreiz, viņš “atcerējās” – tai esot bijis jārada kontrrevolucionāras šūniņas. Uz jautājumu, kā izpaudās viņa naidīgums pret padomju varu, A. Drēviņš atbildēja: “Es atbalstīju formālistiskās pozīcijas mākslā un pret darbojos sociālistiskajam reālismam, un, kad nāca norādījums sekot sociālistiskajam reālismam, es uzskatīju par padomju varas pāridarījumu to, ka tā neļauj brīvi strādāt un apspiež mākslinieka daiļradi, un tikai 1932. gadā ar lielām grūtībām es mainīju savas formālistiskās tendences.” Uz jautājumu, vai viņš esot nodarbojies ar kontrrevolucionāru aģitāciju latviešu kolhozos, A. Drēviņa atbilde skanēja: “Es to nenoliedzu, es runājos ar kolhozniekiem par latviešu dzīvi Padomju Savienībā, atcerējos to, kā dzīvo tauta Latvijā. Par Latviju es runāju kā par savu dzimteni.” [16, 64–66]

A. Drēviņu nošāva 1938. gada 26. februārī [3, 83]. Par mākslinieka noslepkavošanu viņa radiem pat nepaziņoja. Līdz pat 1956. gadam A. Drēviņa dzīvesbiedre māksliniece N. Udaļcova rakstīja apžēlošanas lūgumus un pārtrauca to darīt tikai pēc viņa rehabilitācijas 1957. gadā [28, 121, 184]. A. Drēviņa arestā laikā dzīvesbiedre arī paglāba mākslinieka darbus no konfiskācijas – viņa tos uzdeva par saviem. Gleznas noslēpa Drēviņu ģimenes aukle, vēlāk tās atkal nonāca mākslinieka sievas un dēla aprūpē [27, 8].

Pēc latviešu mākslinieku rehabilitācijas viņu darbi atkal bija pieejami sabiedrības apskatei. Jāatzīmē, ka mūsdienās lielāko atzinību ir ieguvuši tieši tie mākslinieki, kuri visnoteiktāk pretojās padomju ideoloģijas un politikas spiedienam, pakļāvās tam tikai daļēji. Spītīgā nevēlēšanās sekot gataviem paraugiem, vēlme iet patstāvīgu ceļu mākslā – šādas tendences bija raksturīgas pirmām kārtām G. Kluča un A. Drēviņa daiļradei.

20.–30. gados A. Drēviņam gandrīz nepārtraukti nācās cīnīties par tiesībām uz jaunradi. Mūsdienās ir notikušas vairākas A. Drēviņa darbu izstādes, viņa darbi atrodas Tretjakova galerijas pastāvīgajā ekspozīcijā.

Iepazīstinot ārzemju skatītājus ar padomju mākslu gandrīz vienmēr tiek demonstrētas arī A. Drēviņa gleznas [16, 6]. Tiek atzīts, ka A. Drēviņš ir unikāla mākslinieciska personība laikmeta kultūras kontekstā [28, 8], mākslinieks redzami atšķiras no citiem gleznotājiem, ar kuriem viņš strādāja līdzās [15, 47], ka viņa māksla apsteidza savu laikmetu [29, 25], un tikai pārāk īsais mūžs neļāva viņam sasniegt savu "zilo putnu" – panākt glezniecībā neizsakāma skaistuma un gudras vienkāršības sintēzi, ar to izejot klasikā [26, 304].

A. Drēviņa laikabiedrs, latviešu gleznotājs, P. Irbītis 1936. gadā izteica domu, ka "latvju padomju māksliniekiem „piekriņ zināma loma nacionālās kultūras izveidošanā” [31, 1936, 23. jūn.], taču pēc tam, kad Latvija 1940. gadā tika inkorporēta Padomju Savienības sastāvā, vietējiem māksliniekiem tā arī nekļuva pieejama tā pieredze, kuru jau bija guvuši viņu bojā gājušie kolēģi PSRS. Tikai pēc mākslinieku rehabilitācijas gadu gaitā viņu sasniegumi nonāca plašākā aprītē. Tas diemžēl negatīvi ietekmēja 20.–30. gadu latviešu padomju mākslinieku lomu "nacionālās kultūras izveidošanā".

Arhīvu materiāli

1. Krievijas Valsts literatūras un mākslas arhīvs (KVLMA), 645., 1538., 2943. f.
2. Latvijas Valsts arhīvs (LVA), 1339. f.

Literatūra

3. Beika, A. Latvieši Padomju Savienībā – komunistiskā genocīda upuri, 1929–1939. Grām.: *Latvijas Okupācijas muzeja Gada grāmata : 1999. genocīda politika un prakse*. Rīga, 2000.
4. Birzgalis, J. Dažas ziņas par latviešu māksliniekiem, kas mācījušies mākslas augstskolās 20. gados. Grām.: *Latviešu tēlotāja māksla*. IV. Rīga, 1936.
5. Cepelis, A. Gleznotājs Drēviņš. *Celtne*. Nr. 2, 1932.
6. Cīnīties sociālistiskās sabiedrības veidotāju pirmajās rindās. *Celtne*, Nr. 4, 1936.
7. Eglītis, A. Latviešu padomju tēlotājas mākslas pionieri. Grām.: *Latviešu tēlotāja māksla*. Rīga, 1960.
8. Jaunu uzdevumu augstumā. *Celtne*. Nr. 6, 1932.

9. Knospe, V. Nāves pļaujasvieta. *Neatkarīgā Cīņa*. 1994, 21. febr.
10. Priedītis, A. *Latvijas kultūras vēsture : No vissenākajiem laikiem līdz mūsdienām*. Daugavpils, 2000.
11. R.P. Latviešu sarkano strēlnieku mākslinieku izstādē. *Rīgas Balss*. 1959, 26. janv.
12. Siliņš, J. *Latvju māksla, 1915–1940*. I. Stokholma, 1988.
13. Siliņš, J. *Latvju māksla. 1915–1940*. II. Stokholma, 1990.
14. Stranga, A. Kultūra, māksla, izglītība Latvijā 1918.–1940. gadā. *Latvijas Vēsture*. Nr. 4, 2003, 102. lpp.
15. Александр Давидович Древин, 1889–1938. К 90 летию со дня рождения : Каталог выставки. Москва, 1979.
16. Александр Древин в музейных собраниях. Москва, 2003.
17. Александр Древин, Надежда Удальцова : Каталог выставки. Москва, 1991.
18. Бескин, О. Формализм в живописи. *Искусство*. № 3, 1936.
19. Буш, М. и А. Замашкин. Путь советской живописи, 1917–1932. *Искусство*. № 1/2, 1933.
20. Вольтер, А. Наши задачи. *Искусство*. № 1/2, 1933.
21. Живопись 20–30-х годов. Москва, 1991.
22. История искусства народов СССР. Т. 7. Москва, 1972.
23. Костиков, В. Не будем проклинать изгнание. Москва, 1990, с. 67.
24. Костин, В.И. Кто там шагает правой? В кн.: *Панорама искусств*. 3. Москва, 1980.
25. Огинская, Л. Густав Клуцис. Москва, 1981.
26. Рассказы Б.Ф. Рыбченкова. *Пространство картины*. Москва, 1989.
27. Тиханова, В.А. "...за отсутствием состава преступления..." В кн.: *Панорама искусств*, 13. Москва, 1990.
28. Удальцова, Н. Жизнь русской кубистики : дневники, статьи, воспоминания. Москва, 1994.
29. Яблонская, М. Надежда Андреевна Удальцова. Александр Давидович Древин. *Огонек*. № 25, 1988.

Īsziņas periodikā

30. *Celtne*. Nr. 4, 1936.
31. *Komunāru Cīņa*. 1933, 4. jūl.; 1936, 23. jūn.

32. *Krievijas Cīņa*. 1928, 13. sept.

33. *Искусство в массы*. № 8, 1930.

Vitālijs Šalda

Collision of the Artist with the Power.

Painter Aleksandrs Drēviņš (1889–1938)

Summary

In the 20ies in the Soviet Art the priority was given to the left, underground trends of art. In the art, pluralism was still predominant, and so far it had been tolerated by the Bolshevik Party. Also the Latvian painter Aleksandrs Drēviņš kept to the left positions in his artistic search.

In the end of the 20ies considerable changes were taking place in the Soviet Union, and they influenced living and working conditions of both the society as such and the artists in particular. The state policy was more and more distorting the natural way of development of the arts. There expanded the fight against "formalism" in the arts. A. Drēviņš lost a teacher's job in the higher school of art; his paintings were not accepted for exhibitions. The official art criticism turned against him as a "formalist". In fact, he suffered because he refused to paint revolutionary themes or portraits of workpeople – "shock-workers of the construction of socialism", as well as because of his individual brush-work. In the course of Stalin's repressions A. Drēviņš was murdered in February, 1938.

Nowadays A. Drēviņš is an internationally recognized artist.

ZANE ŠILIŅA

RAGANA ASPAZIJAS DRAMATURĢIJĀ

Raganai Aspazijas daiļradē ir atvēlēta būtiska vieta. Raganiskuma motīvs ne tikai uzplaiksnī dažādos laika posmos tapušos dzejoļos, bet tam veltīts pat īpašs krājums – 1923. gadā pirmo reizi publicētā “Raganu nakts”, kam dzejniece devusi zīmīgu apakšvirsrakstu “Liriska biogrāfija III”. Ragana bieži sastopama arī Aspazijas dramaturģijā (piemēram, baisi un kairinoši raganīga ir drāmas “Torņa cēlējs” varone Helijante), turklāt visnozīmīgāko izvērsumu raganas tēma guvusi makbetisku kaislību pārpilnajā lugā “Ragana”, kā arī drāmā “Sidraba šķidrants”, jo – kā autobiogrāfijā “Mana dzīve” atzinusi pati dzejniece – “Guna ir māsa Liesmai un mājo tanis pašos mežos” [12, 353]. Var pat apgalvot, ka ragana ir ne tikai mākslas tēls, bet arī īpašs dzejnieces pašatklāsmes veids, kas ļauj Aspazijai runāt gan par savu ļoti sievišķīgo, kaismīgo un dziļi pretrunīgo “es”, gan arī par mākslas un dzīves attiecībām, mūžīgajām gara un realitātes pretišķībām, paceļot tās līdz pat augstākajai dramatisma pakāpei.

Šīs apceres uzmanības centrā ir Aspazijas luga “Ragana”. Kā pabeigts dramatisks sacerējums, kura apjoms ir pieci cēlieņi, tā publicēta tikai vienu reizi – žurnāla “Mājas Viesa Mēnešraksts” 1896. gada 10., 11. un 12. numurā. Vēlāk, respektējot autorei gribu, “Ragana” publicēta tikai kā fragments, darbību apraujot 4. cēliena 10. skata vidū. Salīdzinot lugas pirmpublicējumu ar tekstu, kas atrodams 20. gadsimta 80. gados izdoto Aspazijas Kopoto rakstu 3. sējumā (tas savukārt pārņemts no A. Gulbja apgādā izdoto Kopoto rakstu 8. sējuma), nākas secināt, ka “Ragana” pieredzējusi arī redakcionālus labojumus, taču tie attiecas tikai uz maznozīmīgām teksta niansēm un dažām detaļām darbojošos personu sarakstā. Tā, piemēram, “Mājas Viesa Mēnešraksta” publicētajā variantā minēts karaļa vārds – Radagaiss (tiesa gan, pašā lugas tekstā tas ne reizi netiek lietots), kā arī konkrēts Liesmas māsu skaits – 1., 2., 3., 4., 5. ragana [4, Nr. 10, 717].

Lugas fabula ir šāda: galvenā varone Liesma kopā ar māti – raganu Giltinu un māsām raganām mīt mežonīgā apvidū meža vidū. Dienu raganas pavada savā mitekļi alā, bet naktī dodas pasaulē vairot postu un ļaunumu. Vienīgi

Liesma tūras atstatu no māsām un ilgojas pati savām acīm skatīt sauli, tāpēc viņa, rītausmai tuvojoties, slepus paliek ārpus alas un nokļūst ilgotajā gaismas pasaulē. Lugas darbības gaitā divi antagoniski spēki – mīla un vara – nostāda Liesmu skaudrā izvēles situācijā.

“Raganas” pamatu veido pretstatu princips, kas vispirms pamanāms lugas tēlu sistēmā. Galvenā varone Liesma citu darbojošos personu vidū izceļas ar savu kraso citādību – jau lugas sākumā kļūst zināms, ka viņa negrib pildīt savas mātes Giltinas pavēles un vairs nebiedrojas ar māsām. Kontrasta princips realizēts arī iecerētajā darbojošos personu vizuālajā veidolā un izturēšanās manierē. Giltina un viņas meitas raganas “ģērbusās melnos, vaļējos uzvalkos, melniem matiem, vēcina dziedādamas melnus plīvurus” [9, 250], turpretim Liesma – “ugunsarkanā uzvalkā ar dzelteniem, vaļējiem matiem. Nāk lēni pa klintīm un sapņodama spēlējas ar puķēm, kuras tai rokā” [turpat, 252]. Liesma neiederas ne raganu, ne cilvēku vidū tāpēc, ka dzimusi “starp tumsu un starp gaismu” [turpat, 254], turklāt Liesmas liktenis izteikts Giltinas pareģojumā:

*Bez prieka, miera – mūžam meklēdamai,
Bezgala gaisma būs tavš vēlējums,
Bezgala nakts – tavš vienīgs atradums.*

[Turpat]

Tādēļ likumsakarīgi, ka dominējošo kontrastu lugā veido nesamierināmi pretpoli **tumsa / gaisma** un **nakts / diena**, turklāt tie cieši saistīti ar savstarpēji tikpat pretišķīgām telpas koordinātēm – **ala / ārpasaule**.

Nakts un tumsas tēls Aspazijas daiļradē kopumā ir ļoti daudzveidīgs. Saulcerīte Viese par to raksta: “Ir “raganiskā”, murgpilnā nakts “Dvēseles krēslā”, no kuras liriskā varone nevar izrauties. Ir “Saulainā stūrīša” ziedoņa nakts, kad “Briest augšup visas suliņas” un mulst kāda jauna sirds. Ir “Ziedu klēpja” apgaroti liriskā “Mēnessnakts”, šī visistākā himna nakts spīdekļa daiļumam un dvēseles caurspīdīgajam smalkumam. Ir “Izplestu spārnu” dziļā vientulības nakts, kad “neviens tevi nedzird, neviens tevi netur”. Un ir dinamiskā, dzīvības un pārvērtības pilnā kosmiskā nakts.” [17, 18]

"Raganas" 1. cēliena 1. ainā atrodama savdabīga himna, ko naktij un tumsai velti raganu māte Giltina:

*Kas, bālā diena, gan pret tevi nakts!
Tu dzīvei glabā visus noslēpumus!
Kur krūtīs dziļi jūtas apslēptas,
Tās dodas augšup, katra dzīsla briest...
Tu nē'si nakts, kas guļ, bet nakts, kas rauj un posta, –
Tu slepkavībai asu dunci trin
Un pišļos samīn nevainības puķi.
Tu zvēri, lādi, raudi, gaviļē,
Ikkatra liksmība un noziedzība
Zem tavas tumšās segas apslēpta.*

[9, 249–250]

Tātad šoreiz Aspazija akcentē nakts un tumsas saistību ar stihiskajiem, destruktīvajiem spēkiem. Šo saikni vēl jo spilgtāku padara pašas Giltinas tēls, kura izveides impulsi visticamāk meklējami lietuviešu mitoloģijā. Vecās raganas vārds norāda uz saikni ar nāves, mēra un nelaimes dievieti Giltini (liet. *Giltinė*), kas cērt ar dzeloni, žņaudz vai citādi nonāvē savus upurus un kuras izcelsme tiek saistīta ar čūsku (liet. *gelti* 'dzelt').¹ Arī Aspazijas Giltinas un lietuviešu Giltines vizuālais veidols ir līdzīgs, taču jāpiebilst, ka dzejniece – atbilstoši lugā ievērotajam krāsu kodam – parastā baltā dievietes tērpa vietā izvēlējusies retāk sastopamo – melno [14, 244, 245].

Nakts un tumsa lugā cieši saistīta ar raganu mitekli – alu. Ala kā iekšēja, apslēpta un ierobežota vide tiek pretstatīta ār pasaulei jau mītu poētikā. Tā sevi ietver haosa stihiju paliekas, tāpēc var būt gan mātes klēpis, gan arī kaps [2]. Aspazijas interpretācijā alas tēls ne tikai sevi apvieno šīs pretišķības, bet izraisa arī asociācijas ar populāro līdzību, kas atrodama Platona dialoga "Valsts" 7. grāmatā. Kā zināms, Platons cilvēku zemes dzīvi pielīdzina alas dziļumā pie sienas piekaltu gūstekņu stāvoklim, kuru vienīgo priekšstatu par ār pasauli veido kroplīgas ēnas uz alas sienām [15, 126–127]. Aspazijai šī

¹ Starp citu, "Mājas Viesa Mēnešrakstā" publicētajā lugas 5. cēlienā teikts, ka Giltina no Joda saņēmusi "melnu zizli, kuram apvīta čūska un mirdzoša zvaigzne galā" [4, Nr. 12, 84].

epizode droši vien nav bijusi sveša, turklāt viņa grieķu filozofa izveidoto alas tēlu savdabīgi variē – galvenās varones traģiskos maldus lugā simbolizē ne tikai tas nezināmais, noslēpumainais, neapjaušais un mātīgais, kas neistu dārgumu un postošu dzinuļu veidā slēpjas alas tumsā, bet arī malduguņu radītā gaismēnu spēle.²

Tādējādi nakts un ala saistītas ne tikai ar lugas 1. cēliena darbības vidi, bet arī ar cilvēka iekšējo realitāti – ar tiem dvēseles dēmoni, kas piepeši izlaužas no bezapziņas dziļēm un pamodina tajās snaudušos instinktus, lai cilvēku pārvērstu līdz nepazīšanai. Tomēr Liesmas raganīgo dabu īsteni atklāj nevis nakts, bet gan saskare ar ilgoto gaismas pasauli.

Pretēji tumsai, gaisma drāmā "Ragana" sākotnēji saistīta gan ar visu pozitīvo, gan arī ar telpiska plašuma un brīvības izjūtu, jo gaismas pielietajā ārpasaulē "viss daudz jaukāks ir un lielāks, spožāks" [9, 254]. Tomēr zīmīgi, ka ar neapjausto un vēl neizzināto Aspazija vienlīdz cieši saista gan tumsu, gan arī gaismu. Nakts un tumsa lugā tiek izjustas kā noslēpums, turpretī diena un gaisma – kā brīnums. Turklāt katrs no šiem pretpoliem simbolizē arī Liesmas izziņas ceļa grūtības, jo tumsa mēdz skatu aizklāt, bet gaisma – apžilbināt.

Tumsas un gaismas īpašās attiecības lieliski ilustrē divas epizodes. Liesmas māsas – raganas pirmo reizi lugas darbībā iesaistās 1. cēliena 2. skatā, dziedot trakulīgu dziesmu par mākoņos skrejošiem viesuļa kumeļiem, kam nekad nav miera:

Pa gaisu viesulis

Mākoņus jauc,

Iz pagares melni

Kumeļi brauc;

Huisa! huisa! huisa!

² Maldugunis pieminētas divās lugas epizodēs. Vispirms tās parādās 1. cēliena 1. skatā, kur līdz ar Giltīnas buršanos un iespaidīgo slavinājumu naktij veido ekspozīciju lugas tālākajai darbībai. Vēlāk – 1. cēliena 10. skatā mēs uzzinām, ka galvenā varone nosaukta par Liesmu tieši šo nemierīgo uguntiņu dēļ:

Tās nāk

No tam, ka maldu uguns rotaļājās

Ap manu šūpuli.

Tiem plivinās krēpes,

Skan pulksteņi,

Gauž vējā gari

Tik gaudīgi:

Va – ai! Va – ai! Va – ai!

Tiem atdusas nava

Ne nakti, ne dien',

Un kumeļi tālāk

Un tālāku skrien – –

Huisa! huisa! huisa!

[Turpat, 250]

Taču vēlāk – 1. cēliena 8. skatā, sastapusies ar gaismas brīnumu, par vētru un viesuļiem dzied arī Liesma:

Ak, sagrāb mani, vētra,

Ar saviem viesuļiem,

Tu augšup mani pacel

Pār zemes putekļiem –

Lai saules karstās liesmas

Tu sevi iedzertu

Un debess zvaigznes spožās

It visas norautu!

[Turpat, 260]

Abās epizodēs dominē radniecīgi dzejas tēli – vētra un viesuļi kā mūžīgās trauksmes un nemiera izpausmes. Tādēļ, lai gan raganu dziesmā baisu noskaņu ievieš tajā pieminētās žēlās vēja gaudas, bet Liesmas dziedājums apliecina trauksmainas alkas pacelties pāri ierastajam dzīves ritējumam un tiekties pretim saulei “arvienu tālāk, tālāk/ Bez mēra plašumā” [turpat], nevar noliegt atbrīvotā cilvēciskā gara ambivalento iedabu. Pat tiecoties pretim gaismas piepildītajai bezgalībai, Aspazijas varones pāri malām plūstošā dvēseles aktivitāte sevī ietver arī raganiskajai būtībai raksturīgo destrukcijas iedīgli (“Lai saules karstās liesmas/ Tu sevi iedzertu/ Un debess zvaigznes spožās/ It visas norautu!”), jo Liesmā iemiesotais atbrīvotais gars nespēj ilgstoši saglabāt distancētu, apcerīguma pilnu attieksmi pret izvirzīto mērķi – viņai nepieciešams ne

tikai to patiesi sasniegt, bet arī izbaudīt sava triumfa mirkli. Tādējādi raganīgu-mu Aspazija saista ar pāri plūstošo – gan radošo, gan ārdošo aktivitāti.

Drāmā “Ragana” īpaši būtisks ir neapzinātā un neizzināmā faktors. Protams, Aspazija Joti skaidri parāda, kāpēc Liesma tik Joti atšķiras no citiem lugas varoņiem un kāpēc viņa nespēj iekļauties ne raganu, ne cilvēku pasaulē (par to vistiešāk vēsti Liesmas neparastie dzimšanas apstākļi). Tomēr dzejniece nepārprotami liek nojaust, ka viņas varones krasā citādība nav tikai racionāli izskaidrojamās kategorijās tverama.

Racionālā un iracionālā attiecības Aspazija ieskicējusi jau vienā no saviem pirmajiem apjomīgākajiem dzejas darbiem – 1894. gadā pirmo reizi publicētajā agrīnajā poēmā “Saules meita”. Šo poēmu, kurā tiek saskatītas J.V. Gētes traģēdijas “Fausts”, A. Pumpura eposa “Lāčplēsis”, tautiskā romantisma dzejas paraugu un sengrieķu kultūras [1, 584], kā arī Dž.B. Bairaona, N. Lenava un F. Grillparcera daiļrades ietekmes [13], ar drāmu “Ragana” saista gan līdzīga fabula, gan arī radniecīgas iezīmes galveno varoņu – Saules meitas un Liesmas gara dzīvē. Saules meita dodas uz zemi pie cilvēkiem, kur viņa mostas līdz tam vēl nepazītas dvēseliskās pretrunas. Iepazinusi ciešanas, ko cilvēcei nes mīla un vara, galvenā varone sevi ziedo, lai glābtu no nāves savu neuzticīgo iemiļoto un viņa tagadējo līgavu. Līdzīgi kā Liesma, arī Saules meita pirms iepazīšanās ar zemes dzīvi mīt citā, no šīs pasaules norobežotā telpā (poēmā tās ir debesis), turklāt tiek akcentēta galvenās varones īpašā izcelsme – Liesma ir raganas bērns, savukārt Saules meita dzimusi Saules un Pērkona laulībā. Tomēr jau agrīnajā poēmā Aspazija savas varones īpašās gara pasaules patiesos cēloņus tiecas meklēt viņpus izskaidrojamā un pierādāmā, turklāt šķiet, ka par vienu no spēcīgākajiem dzejnieces meklējumu impulsiem uzskatāma M. Ļermontova poēma “Dēmons”.

Izvirzīt šādu pieņēmumu ļauj divi poēmu fragmenti. Pirmais no tiem ir “Saules meitas” III tēlojuma teksts, kur galvenā varone vēl pēdējiem spēkiem pūlas pretoties cilvēka mīlai:

*“Atstāj, mirstīgais,” – tā viņa
Mokām tikko paspēja,
Projām streipulojot, rokas
Izmisusi pacēla:*

*"Laid! – man sveši tavi vārdi,
Tie man neizprotami,
Debess tēvs no citas vielas
Radījis man dvēseli."*

[6, 401; pasvītrojumi mani. – Z.Š.]

Otrs fragments atrodams M. Ļermontova poēmas II daļas XVI tēlojumā. Eņģelis, nesdams Tamāras dvēseli uz debesīm, naidā kaistošajam Dēmonam uzsauc:

*"Узнай! давно ее мы ждали!
Ее душа была из тех,
Которых жизнь – одно мгновенье
Невыносимого мученья,
Недостигаемых утех:
Творец из лучшего эфира
Соткал живые струны их:
Они не созданы для мира,
И мир был создан не для них!"*

[18, 184; pasvītrojumi mani. – Z.Š.]³

Atgriežoties pie poēmas "Saules meita", jāteic, ka nebūtu korekti salīdzināt citēto fragmentu māksliniecisko kvalitāti, jo "Saules meita" ir viens no Aspazijas pirmajiem nopietnajiem mēģinājumiem dzejas jomā, turpretim "Dēmons" – viena no M. Ļermontova daiļrades virsotnēm. Daudz būtiskāk ir tas, ka Aspazija apzināti vai neapzināti izmantojusi iemīļotās "Dēmona" rindas, lai savā Saules meitā īpaši akcentētu to, kas jauno dzejnieci tik ļoti sajūsminājis M. Ļermontova

³ Interesanti, ka pēdējās četras citētās "Dēmona" fragmenta rindas kā sev personīgi īpaši nozīmīgas Aspazija ietver autobiogrāfijā "Mana dzīve", turklāt dzejniece tās nedaudz pārveidojusi:

*Творец из лучшего эфира
Создал живые струны ей:
Она не создана для мира,
И мир был создан не для ней!*

[12, 255; pasvītrojumi mani. – Z.Š.]

Citāta beigās Aspazija retoriski jautā: "Vai es to pašu nevarēju arī par sevi sacīt?"

Tamārā, – romantiskās varones īpašo gara un jūtu dzīves plašumu, kas ne tikai neiekļaujas šīs pasaules noteiktajās robežās, bet arī nepakļaujas nekādam nacionālam izskaidrojumam.

Tomēr Aspazijas poēmas varonē jau no paša sākuma dominē ziedošanās ideja, kas saistīta ar spēcīgu apziņas kontroli un daļēju sevis noliegšanu, tādēļ Saules meitā nav ne tā urdošā nemiera un neizskaidrojamo ilgu, ar ko valdzina jaunā kņaze "Dēmonā", ne arī tā sugestīvošā dziņu un kaislibu pārmēra, kas vēlāk mutuļo raganīgajā Liesmā.

Poētiski, tomēr ļoti precīzi lugas "Ragana" galvenās varones būtību formulējis Jānis Asars: "Kad viņa grib tikt cilvēku valstībā, just laika strāvu ap sevi dūcošu un visu bezgalību krūtīs pukstošu, tad par visām lietām tikai tāpēc, ka grib apmierināt savu "es", šo izsalkušo daimonu, kas raugās pēc laupījuma." [3, 14] J. Asara raksturotais Liesmas izsalkušais "es" ir lugas galvenais virzītājspēks, turklāt Aspazija to ļoti cieši saista ar uguni un visdažādākajām tās izpausmes formām.

Valodniece Velta Rūķe-Draviņa Aspaziju dēvē par uguns dzejnieci [16, 47], jo uguns un dažādas tās hipostāzes saistītas ar Aspazijas romantisko un simbolisko drāmu varoņu personvārdiem (Liesma, Guna, Dzirkstīte, arī Mirdza), tādējādi piešķirot tiem īpašas poētiskas funkcijas. Taču uguns nav klātesoša tikai Aspazijas varoņu personvārdos vien. Tā, piemēram, drāmā "Ragana" vērojama īsta uguns tēlu pārbagātība, turklāt tie atklājas mijiedarbē, veido visai sarežģītas savstarpējās attiecības un tādēļ nebūt nepakļaujas viennozīmīgam traktējumam.

Pirmkārt, uguns un gaismas atribūtiem ļoti nozīmīga vieta ierādīta drāmas skatuviskā noformējumā. 1. cēliena 1. skatā "spīgaiņi lēkā virs purva" [9, 249], Giltina burdamās "taisa noslēpumainas zīmes, no kurām izšaujas maldu ugunis" [turpat], tad "mēness parādās sarkans starp saraustītiem mākoņiem" [turpat, 250]. Vēlāk Liesmas māsas raganas redzamas alā, kur tās "sēž grupā maģiski apgaismotas" [turpat, 256], meža klajumā tās "sāk dejot, apspīdētas no bālas, spocīgas gaismas" [turpat, 259]. 1. cēliena 8. skatā "gaisma aust, kura top arvien lielāka" [turpat], līdz beidzot visā spožumā parādās saule. 3. cēliena 3. skatā "raganu aiza stāv pilnās liesmās" [turpat, 288]. 7. skatā "saskrej kopā viss galms, nesdami piķa lāpas" [turpat 293], 9. skatā parādās liesmojošs kronis un, to uzliekot galvā, arī galvenā varone "top viscaur no liesmām aplieta" [turpat, 297]. Nepabeigtā 4. cēliena 1. skatā "Liesma viena sēž pie loga mēness gaismā" [turpat, 298], 8. skatā Karalis "nāk, pavadīts no diviem sulaiņiem, kuri nes

lukturus ar aizdegtām svecēm" [turpat, 304]. "Mājas Viesa Mēnešrakstā" publicētajā lugas nobeigumā raganas atnes burvju zizli, kuram "mirdzoša zvaigzne galā" [4, Nr. 12, 884], vairākkārt plosās pērcons un zibens, bet lugas finālā "saule iznāk spoži no mākoņiem" [turpat, 886]. Protams, daži no šiem vizuālajiem efektiem var šķist visai deklaratīvi, tomēr tie ne tikai veido lugā nepieciešamo fantastisko darbības vidi, paspīgtina emocionālo atmosfēru un nodrošina eventuālā iestudējuma skatuvisko pievilcību, bet arī palīdz orientēties varoņu tekstā lietoto simbolu niansēs.

Zīmīgi, ka Aspazijas iecerētajā skatuves vizuālajā noformējumā dominē nevis statiski, bet gan kustībā un maiņā esoši gaismas efekti. Šāda izvēle ir ne tikai saistīta ar lugas spraigo ritmu, bet tā arī akcentē vienu no būtiskākajām "Raganas" simbolu sistēmas centrā esošās uguns īpašībām – Aspazijas izpratnē tā ir ne tikai visdinamiskākā, bet arī pretrunīgākā no stihijām.

Uguns Aspazijas dramaturģijā allaž saistīta gan ar radošajiem, gan destruktīvajiem spēkiem. Drāmā "Vaidelote" Aspazija pretstata divus uguns izpausmes veidus – šķīsto, no zemes dzīves atsvešināto dievišķo uguni, ko reprezentē svētais ugunskurs dievietes Praurimas templī, un cilvēcisko kaislību liesmas, ar kurām sastopas Mirdza un Asja. "Sidraba šķidrautā" Aspazijas simbolu valoda guvusi īpašu izteiksmes precizitāti, tādēļ te dominējošo kontrastu veido citādi formulēts pretstatu pāris – mirdzošā šķidrauta dāvātā gara gaisma ("mūža gaisma", kuras avots ir "dievu uguns" [10, 427]), lugas 1.–3. cēlienā un asinssarkanā šķidrauta simbolizētās kaisles un iznīcības liesmas 4.–5. cēlienā.

Gaismas un liesmu pretnostatījums izmantots arī drāmā "Ragana". Tā, piemēram, vairsaitis Almars 1. cēliena 9. skatā galvenajai varonei teic:

Tev nebūs būt

Vairs Liesmai postošai, kas sevī sagruzd,

Bet cēlam spožumam, kas gaismu dod.

[9, 263]

Taču "Raganā" Aspaziju nodarbina nevis konflikts starp divām krasi pretstatāmām uguns izpausmes formām, bet galvenokārt pašas uguns stihijas noslēpumainā un neizskaidrojamā ambivalence, ko visvairāk izteic viens no lugas centrālajiem simboliem – saule.

Saule Aspazijas interpretācijā ir ne tikai gaismas avots, bet arī vispilnīgākais gaismas izpausmes veids – savdabīga tās kvintesence. Tā kā gaisma saistīta gan

ar telpas, gan ar cilvēka gara dzīves plašuma sajūtu, tad saule reprezentē plašuma visaugstāko pakāpi – bezgalību. Šo būtisko niansi pietiekami skaidri izteic Liesmas teksts: sapņojot par “gaismas pasauli”, viņa teic, ka tur “viss daudz jaukāks ir un lielāks, spožāks” [9, 254], turpretim, pirmo reizi mūžā skatot saullēktu, Liesma jūsmo par ausmas “burvīgo spīdumu”, kam “mēra nav, ne gala, robežu” [turpat, 259]. Taču bezgalību Aspazija traktē nevis kā viennozīmīgu dvēseles gaišās puses dominanti, bet gan kā absolūtu gara brīvību, kas izpaužas tikai visplašākajā cilvēcisko kaislību, jūtu un alku spektrā.

Tieši tādēļ “Raganas” simbolu sistēmā nav iekļauta rāma un saudzējoša saule; Liesmas ilgu augstākais mērķis ir saule – “liesmu karaliene” [turpat]. Tādējādi par “Raganas” idejisko kodolu kļūst gara brīvības problēma, un traģiskā dimensiju lūgā ienes tas, ka cilvēka gars tiecas iegūt vairāk, nekā pasaule spēj dot.

Šķiet, tieši šis pamatnostādnes Aspazijai nav ļāvušas lugu pabeigt. 1896. gadā “Mājas Viesa Mēnešrakstā” publicētajā “Raganas” finālā Aspazija variē poēmā “Saules meita” ietvertu ziedošanās ideju – pēc ilgstošas iekšējās cīņas, kuras būtība ir bezkompromisa izvēle starp mīlu un varu, Liesma pārvar savu alkpilno “es” un metas lejup aizā, lai ne tikai glābtu no nāves savu iemīļoto – vīrsaiti Almaru un viņa līgavu princesi Līgitu, bet arī iznīcinātu Joda doto burvju zizli un līdz ar to uz visiem laikiem lauztu raganu varu pār cilvēku pasauli. Tādējādi finālā triumfē absolūts izlīdzinājums – Liesma ir ne tikai izpirkusi savu vainu (iepriekš izdarīto noziegumu pret mīlestību), bet arī garīgi šķīstījusies un atbrīvojusies no savas dvēseles postošajām dziņām. Taču šāds risinājums gan drīz pilnīgi notušē to neatrisināmo un Aspazijas daiļradei raksturīgo cilvēka un pasaules konfliktu, ko lugas 2. cēlienā izkliež Liesmas teksts:

Milēt? milēt?

Kādēļ man visi sola mīlestību?

Gan salds šis solījums, bet visai mazs,

Kā dārgakmens, kas slēpjas azotē,

Tas rit kā mazs un dzidris avotiņš,

Bet es – es gribu visu plašo jūru,

Es gribu kaudzēm tādu dārgakmeņu,

Es gribu vairāk vēl – es gribu – dzīvot!

[9, 274]

Lai gan Aspazija no šī fināla ir atteikusies, lugu atstājot dramatiska fragmenta formā, tās raganīgā varone apliecinājusi gan kaislīgu dzīvotgribu, gan arī dzīvotspēju, jo tieši "Ragana" ir ne tikai drāmas "Sidraba šķidrauts" priekštece, bet arī būtisks impulss raganīgās Spīdolas tēlam Raiņa lugā "Uguns un nakts". Tādēļ šis apceres nobeigumā es vēlos citēt Aspazijas dzejoli "Balto raganu nakts", kur par raganām teikts:

*Ne spoku dvēseles, ne tās, kas mira,
Bet tās, kas dzīvas, pārāk dzīvas ir.*

[5, 264]

Literatūra

1. Aigare, K. un S. Viese. Komentāri : Liroepika. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 1. sēj. Rīga : Liesma, 1985, 584.–586. lpp.
2. Ala. Grām.: *Mitoloģijas enciklopēdija* 2 sējumos. 1. sēj. Rīga : Latvijas enciklopēdija, 1993, 25. lpp.
3. Asars, J. Aspazija un viņas dzeja. Grām.: *Aspazijas raksti*. Ar biografiski-literarisku apcerējumu no J. Asara. 2. izd. Rīga : Zeltiņa apg., 1910, 3.–21. lpp.
4. Aspazija. Ragana: Dramatiska fantāzija piecos cēlienos. *Mājas Viesa Mēnešraksts* : Ilustr. literār. un zin. žurn. Nr. 10.–12, 1896.
5. Aspazija. Balto raganu nakts. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 1. sēj. Rīga : Liesma, 1985, 263., 264. lpp.
6. Aspazija. Saules meita : Fantāzija sešos tēlojumos. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 1. sēj. Rīga : Liesma, 1985, 383.–431. lpp.
7. Aspazija. Raganu nakts : Liriska biogrāfija, III. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 2. sēj. Rīga : Liesma, 1986, 121.–198. lpp.
8. Aspazija. Vaidelote : Drāma no leišu pagātnes 5 cēlienos. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 3. sēj. Rīga : Liesma, 1986, 105.–187. lpp.
9. Aspazija. Ragana : Dramatisks fragments. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 3. sēj. Rīga : Liesma, 1986, 245.–308. lpp.
10. Aspazija. Sidraba šķidrauts : Simbolistiska drāma 5 cēlienos. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 3. sēj. Rīga : Liesma, 1986, 405.–499. lpp.
11. Aspazija. Torņa cēlējs : Drāma no viduslaikiem 5 cēlienos ar epilogu. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 4. sēj. Rīga : Liesma, 1987, 185.–262. lpp.

12. Aspazija. Mana dzīve : Autobiogrāfija. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 6. sēj. Rīga : Liesma, 1988, 247.–361. lpp.
13. Gaizūns, S. Aspazija un romantiķu Fausta tradīcija. Grām.: *Aktuālas problēmas literatūras zinātnē* : rakstu krāj., 8. laid. Sast. E. Lāms. Liepāja : LiePA, 2003, 57.–66. lpp.
14. Lietuviešu mitoloģija : Giltine. Grām.: *Mitoloģijas enciklopēdija* 2 sējumos. 2. sēj. Rīga : Latvijas enciklopēdija, 1994, 244., 245. lpp.
15. Platons. *Valsts*. Rīga : Zvaigzne, 1982, 183 lpp.
16. Rūķe, V. Par personvārdiem Aspazijas lugās. Grām.: *Raiņa un Aspazijas gadagrāmata 1967. gadam*. Vesterosa : Raiņa un Aspazijas fonda izdevums, 1966, 44.–50. lpp.
17. Viese, S. Dzeja un dzejniece. Grām.: Aspazija. *Kopoti raksti* 6 sējumos. 1. sēj. Rīga : Liesma, 1985, 7.–22. lpp.
18. Лермонтов, М. Ю. Демон: Восточная повесть. В кн.: Лермонтов, М. Ю. *Стихотворения. Поэмы. "Маскарад"*. Москва : Художественная литература, 1977, с. 157–186.

Zane Šiliņa

A Witch in Aspazija's Plays

Summary

A witch is a frequently used motif in the poetry and plays of Aspazija (real name Elza Rozenberga, 1865–1943), an outstanding Latvian poetess and playwright. It can be said that a witch, as interpreted by Aspazija, is not only a literary image, but also bears a special meaning: it is a way of poetess' self-expression that manifests the Aspazija's contradictory self, as well as the relations between art and life, the spiritual and the real, escalating them up to the greatest degree of dramatism.

The paper focuses on Aspazija's play "The Witch" ("Ragana"). As a complete dramatic work the volume of which is 5 acts it is published only once – in the magazine "Mājas Viesa Mēnešraksts", 1896, No. 10, 11 and 12. Later, respecting Aspazija's wish, it is published only in a form of a fragment, cutting the action in the middle of the 4th act, 10th scene. In this paper the play "The Witch" is analysed in the context of Aspazija's early poem "The

Daughter of the Sun" ("Saules meita") and M. Lermontov's poem "The Demon". Thus, the most essential tendencies in Aspazija's literary quests can be revealed.

The main character of "The Witch" is a young witch Liesma who, according to Aspazija's literary conception, is born between darkness and light and absolutely differs from the all other characters of the play. Therefore the basis of "The Witch" is formed by the opposites "darkness / light", "night / day" that are connected with the corresponding spatial co-ordinates "a cave / outer world".

In Aspazija's literary works night and darkness appear in multiple ways, but in "The Witch" their connection with elemental and destructive forces is stressed. Besides, the image of a cave is connected with limitedness and, at the same time, with unknown, mysterious, deceptive, demonic forces, which can break out of human unconsciousness and change him or her beyond recognition.

In contrast to darkness, night and a cave, light and day originally express the sense of wide-open space and freedom. Nevertheless, it is remarkable that the deceptive and the unknown are equally closely connected with both – darkness and light as well. If night and darkness are interpreted as a mystery, then day and light – as a miracle.

Fire and its different appearances are significant in the play, and it is very important that Aspazija stresses the ambivalence, inconstancy and inexplicability of this element. On the one hand, fire gives light, but, on the other hand, fire can be a destructive force, too.

The sun as one of the most important symbols that is correlated with fire should be noted. The sun, as interpreted by Aspazija, is not only the source of light; the sun is a peculiar quintessence of light, too. Hence, if light is connected with the sense of wide-open space and freedom, the sun symbolises infinity as the highest degree of this spaciousness. Therefore infinity to Aspazija means not the dominance of the positive, constructive forces, but an absolute freedom of human spirit that express itself only in the widest spectre of the human passions and thirst.

The sun is the main aim of Liesma's longing, therefore the unsolvable question of the freedom of human spirit is the main idea of the play. The human spirit aspires to acquire more than the world is able to give – this brings a features of tragedy in the play.

The analysis of the literary material proves that the character of a witch in Apazija's interpretation is connected with unusual energy of passions that expresses itself in both – constructive and destructive ways.

The play "The Witch" is not only a predecessor of Aspazija's play "The Silver Veil" ("Sidraba šķidrāts"); it also provides a significant impulse for the Spīdola's character in the play "Fire and Night" ("Uguns un nakts") by Rainis.

LĪGA ULBERTE

BERTOLTA BREHTA TEĀTRA MODELIS PĒTERA ŠTEINA IESTUDĒJUMOS

Pēters Šteins (*Peter Stein*, dz. 1937. g.), Pēters Cadeks un Klauss Peimans pieder pie tās vācu režisoru paaudzes, kas teātrī ar saviem slavenākajiem iestudējumiem pieteicās 20. gadsimta 50. un 60. gados un līdz pat 80. gadiem lielā mērā nosacīja toni vācu teātrī. Daļēji pateicoties interesei par Bertoltu Brehtu un Antonu Čehovu, daļēji arī Berlīnes teātra "Skatuve" (*Schaubühne*) veiksmīgajām viesizrādēm Maskavā 1989. un 1992. gadā un grandiozajam Eshila "Orestejas" iestudējumam Armijas teātrī Maskavā 1994. gadā, tieši Šteins bija Padomju Savienībā (un arī Latvijā) visvairāk pazīstamais Rietumvācijas režisors. 2002. gada ziemā Rīgā tika parādīts Šteina iestudētais Šekspīra "Hamlets" ar krievu aktieru – zvaigžņu sastāvu, bet 2003. gada pavasarī Rīgas Krievu drāmas teātrī pirmizrādi piedzīvoja Čehova "Kaija" Šteina režijā.

Šteina daiļradē vērojami atsevišķi periodi, kad viņš intensīvi nodarbojies ar kāda konkrēta stila vai autora dramaturģijas pētījumiem, konsekventi eksperimentēdams ar dažāda tipa teātra estētiku. Dažādos dzīves posmos Šteinu īpaši interesējis antīkais teātris un dramaturģija, Elizabetes laikmeta teātris un Šekspīra dramaturģija, Staņislavska psiholoģiskais realisms un Čehova dramaturģija, postmodernās dramaturģijas struktūras. Taču režisoriskās darbības sākumposmā Šteins konsekventi izmantoja Brehta episkā teātra principus gan saturā, gan formas atklāsmē.

Brehta teorētiskos principus Šteins neiepazīna tiešā veidā, pateicoties personiskajai pieredzei, bet gan pastarpināti, t.i., caur savu pirmo un, kā režisors pats vēlāk uzsvēra, vienīgo skolotāju teātra jomā – Brehta aktieri Frici Kortneru. 60. gados Kortners bija Minhenes Kamerteātra galvenais režisors, bet Šteins divas sezonas strādāja par viņa asistentu dramaturģijas un režijas jautājumos.

Divi Šteina 1968. gada iestudējumi Minhenes kamerteātrī – B. Brehta "Pilsētu džungļos", bet, jo īpaši, P. Veisa "Vjetnamas sarunas" – turpina 20. gadsimta vācu politiskā teātra tradīciju, ko 20. gados aizsāka Ervīns Piskators, pēc pāris gadiem teorētiski izvērsa Bertolts Brehts, bet 60. gados no jauna aktualizēja vācu

dokumentālās drāmas spilgtākie pārstāvji dramaturgi Pēters Veiss, Rainers Kiphards, Rolfs Hohhūts, kuri literāro talantu izmantoja kā līdzekli, lai īstenotu savu sociālo aicinājumu un pienākumu. Pētera Veisa raksts "Piezīmes par dokumentālo teātri" (1968) ir sava laika modernā politiskā teātra manifest, kura tapšanu ietekmējusi intelektuālās dramaturģijas un episkā teātra prakse un Vācijas sarežģītā politiskā vēsture.

Runājot par aktuālām sava laika problēmām, dokumentālisti uzrādīja šokējošus faktus un, aktualizējami brehtiskā teātra tradīciju, vērsās pie katra skatītāja apziņas, liekot viņam domāt, samērot redzēto ar paša pieredzi, meklēt aktīvus problēmas risinājumus. Dramaturgi dokumentālisti uzskatīja, ka teātrim jāvērsas pie skatītājiem kā potenciāliem politiskas iekārtas, fiziskas vai psiholoģiskas vardarbības, ideoloģiska terora u.tml. upuriem – tas atraisīs viņos vēlmi aktīvi rīkoties un nepieļaut pieredzētā atkārtotšanos. Runādami par aktuālajām problēmām, dokumentālisti neuzspieda savu viedokli, tādējādi demonstratīvi uzsverot atšķirību no tiem, ar kuriem viņi cīnījās. Dokumentālisti tikai uzrādīja faktus un norādīja virzienu, kurā domāt, lai cilvēki varētu izdarīt pareizos secinājumus. Dokumentālās lugas bieži tika spēlētas stadionos vai citos milzīgos laukumos, tomēr to mērķis bija uzrunāt individu, modināt katra personisko atbildību, nevis rosināt kolektīvo pārdzīvojumu.

Lielā mērā tie bija vācu dokumentālisti, kas veidoja apzinātu opozīciju saviem laikabiedriem – angļu absurdistiem, jo noliedza tēzi par dzīves bezjēdzīgumu un absurdumu un uzskatīja, ka jebkura realitāte, lai cik šausmīga tā būtu, vienmēr ir izskaidrojama. Šī tēze tiešā veidā sasaucas ar Brehta domu par sabiedrību kā mainīgu un maināmu sistēmu. Pateicoties dokumentālā teātra veicinātajai mākslas politizācijai, Vācijā atdzima interese par Brehtu, kuru pirms tam, īpaši pēc Berlīnes sienas uzcelšanas, boikotēja. Līdzšinējā tendence atdalīt viņa lugu poētiku no it kā marksistiskā satura arvien mazinājās.

Šteina iestudētās Veisa "Vjetnamas sarunas" ir tipisks dokumentāli episkā teātra piemērs. Lugas pilnais nosaukums – "Saruna par ieilgušā Vjetnamas atbrīvošanas kara priekšvēsturi un gaitu kā piemēru apspiesto bruņotas cīņas nepieciešamībai pret apspiedējiem, kā arī par ASV mēģinājumiem iznīcināt revolūcijas pamatus" daiļrunīgi raksturo tās saturu. Pirmizrādē Šteins sarīkoja atbalsta un līdzekļu vākšanas akciju Vjetnamā neapmierināja Minhenes Kamerteātra vadību. Teātra galvenā režisora Friča Kortnera autoritārais vadības stils neatziņa demokrātisku viedokļu līdzāspastāvēšanu, un teātra direktors A. Everdings

pēc šīs izrādes atteicās no turpmākas sadarbības ar Šteinu. I. Nagels, toreizējais Mīnhenes Kamerteātra galvenais dramaturgs, atceras:

“Es neiebildu, ka Šteins šo lugu iestudē. Es iebildu pret to, ka viņš vāca naudu Vjetnamas armijai. Viņš uzaicināja komunistu Horlemanu vadīt diskusijas Kamerteātrī. Bet es jau biju lasījis Horlemana grāmatu par Vjetnamu un iznīcinošo atsauci tajā – Ziemeļvjetnamā pēc Ho Ši Mina nākšanas pie varas nogalināta apmēram divdesmitā daļa no visiem iedzīvotājiem. Bez pilsoņu kara, bez cīņas, tikai “tīrīšanas” nolūkos.” [3, 15]

Kā šādos apstākļos izskaidrojams Šteina utopiskais prokomunistiskais noskaņojums, grūti spriest.

Vispolitiskākā Šteina izrāde ir pēc M. Gorkija motīviem rakstītās Brehta lugas “Māte” iestudējums, ar kuru 1970. gadā Rietumberlīnē tiek atklāts atjaunotais teātris “Skatuve”, un turpmākos 13 gadus Šteins ir viens no tā vadītājiem. 1972. gadā tiek iestudēta V. Višņevska “Optimistiskā traģēdija” un 1974. gadā – M. Gorkija “Vasarnieki”. Šīs trīs izrādes vēlāk iegūst apzīmējumu “krievu revolūcijas cikls”.

Brehts, rakstīdams “Māti”, vēlējās parādīt indivīda politiskās apziņas izaugsmi, arī Šteinu interesēja indivīda politiskās un sociālās atbildības jautājums. 20 gadus vēlāk pats Šteins savu izvēli motivēja ar laikmeta noskaņojumu:

“Laikā, kad es atjaunoju teātra “Skatuve” darbību, Rietumvācijā aktualizējās interese par marksismu, tā izpratne paplašinājās. Ļoti ilgi šādas intereses bija aizliegtas vai vismaz netika veicinātas, jo visi taču dzīvojām aukstā kara apstākļos. Šai situācijā jauna teātra atvēršana tika uztverta kā solis demokrātijas virzienā. Gribējās pievērsties revolūcijas vēsturei – franču, krievu, ķīniešu u.tml., un dabiskā kārtā šai noskaņā radās doma iestudēt kādu revolucionāru lugu.” [5, 40]

Gaidīto iedarbību izrāde gan nepanāca, jo 1905. gada reālijas – visuresošais bads, izsalkums, trūkums, zupa bez sāls, atklātās represijas un slepkavības – 70. gadu pārtikušajam Rietumu skatītājam šķita izteiksmīga, bet tomēr tāla un mazaktuāla pasaule. Tomēr izrādes veidojumā Šteins izmantoja visus svarīgos episkā teātra elementus. Piemēram, scenogrāfa K. Veifenbaha izveidotais spēles laukums kā mēle iestiepās skatītāju zālē un bija skatītājiem pieejams no trim pusēm. Skatuve bija gandrīz tukša un spilgti apgaismota. Virs skatuves atradās tāfele, uz kuras tika uzrakstīti ainu nosaukumi. Vienīgā reālistiski iekārtotā skatuves daļa bija skolotāja dzīvoklis: plānas, svītrainām tapetēm klātas sienas, cara portrets, polsterēti ēdamistabas krēsli un kokgriezumiem rotāts galds ar

smalku mežģiņu galdautu. Izrādes gaitā, skolotājam pakāpeniski iesaistoties revolucionārajā darbībā, buržuāziskās dzīves labklājības simboli tiek aizvākti. Galdauts tiek aizsviests, un tagad galds kalpo revolucionāro uzsaukumu drukāšanai.

Šāda veida intelektuālais skatuves metaforiskums bija tipisks arī paša Brehta režijas darbiem. Piemēram, konceptuālajā "Galileja dzīves" iestudējumā "Berlīnes ansamblī" 1957. gadā pēc šāda pat principa tika veidots pāvesta iesvētīšanas skats: ainas sākumā kardināls sēž uz krēsla, ģērbies tikai apakšveļā. Tas viņu padara zināmā mērā smieklīgu, bet tajā pašā laikā cilvēciģu. Kad mūki sāk ieģērbt viņu pāvesta tērpā, ar katru uzvilktu apģērba gabalu viņš kļūst arvien mazāk līdzīgs dzīvam cilvēkam, toties arvien vairāk līdzinās pāvestam kā noteiktas varas simbolam.

Šteina iestudējums prasīja arī no aktieriem īpašu spēles stilu, jo ainas, kurās nepieciešama tieša identifikācija ar tēlu, krasi mijās ar ainām, kurās uzsvērti atsvešinājuma un spēles elementi. Pāreja no vienas ainas uz nākamo tika precīzi iezīmēta un īpaši uzsvērtā.

Tomēr tik atklātas revolucionāras idejas Šteinam pašam nemaz nebija īpaši tuvas, tādēļ interesantāki izvērtās tie iestudējumi, kuros viņš vairāk pievērsies vispārcilvēcisku un arī sociālu problēmu risinājumam, joprojām izmantojot episkā teātra paņēmienus, taču nu jau pavisam cita tipa dramaturģijā. Par konceptuāliem Šteina episkā perioda darbiem var uzskatīt J.V. Gētes "Torkvato Taso" (1969) un H. fon Kleista "Homburgas princi" (1972).

"Torkvato Taso" pamattēma ir dzejnieka loma sabiedrībā. Šteina versijā dzejnieka Torkvato Taso misija 16. gadsimtā un Gētes loma Veimāras hercoga galmā 18. gadsimtā daudzējādā ziņā sasauucas ar mākslinieka lomu 20. gadsimta 60. gadu Vācijas sabiedrībā. Izrādes programmā režisors komentēja savu ieceri:

"Tas, ko tā laika galma sabiedrība gaida no sava dzejnieka, ir tas pats, ko mūsdienu sabiedrība gaida no teātra. Mēs zinām, ka ar šo iestudējumu apmierināsim viņu iecerētās vēlmes, tādējādi mūsu uzvedība neatšķiras no Gētes Taso un pat paša Gētes rīcības. Mēs izpildām jau sagatavotas lomas un ar māksliniecisku samocītību iepriecinām vareno skatus." [1, 23]

Izrādē dominēja sarkastiska ironija par dzīves varenajiem un pesimistiska mākslinieka bezspēcības izjūta to priekšā. Mākslas norieta vai pat iznīcības priekšnojautas ļoti veicināja 60. gadu studentu nemieri un karš Vjetnamā, un Šteina "Torkvato Taso" ietvertā doma savā laikā skanēja ārkārtīgi aktuāli.

No Gētes piecus cēlienus garās lugas dramaturgs Boto Štrauss – daudzu Šteina izrāžu līdzautors – bija izveidojis desmit atsevišķas epizodes: “Cīņa”, “Melīgs gājiens”, “Antonio uzskati” u.c. Sižetiskajā risinājumā Boto Štrauss stingri turējās pie Gētes fabulas, saīsinot poētiskākās vārsmas, pievienojot prologu un iepludinot vienotajā tekstā episki komentējošas interlūdiņas, piemēram, “Taso par savu dzeju”, “Leonora par Ferāru” u.c.

Līdzīgi kā vēlāk izrādē “Trīs māšas”, kad tēva ģenerāļa fotogrāfijas vietā Šteins istabā pie sienas pakar Staņislavska portretu, arī šoreiz Vergilija krūšutēla vietā ir novietots Gētes krūšutēls, bet aktieris, kas tēlo Taso, pirmajā iepazīšanās skatā ieņem pašpārliecinātu pozu, it kā imitējot slaveno mākslinieka Tišbeina darināto Gētes portretu. Taču visa tālākā Taso darbība uz skatuves veidota kā groteska klaunāde. Piemēram, Taso sapņaini lūkojas tūlumā un aizsēžas garām krēslam; kad Taso pasniedz lauru vainagu, viņš nespēkā saļimst zem tā smaguma; izrādes finālā, norunājis patētisku runu, Taso, kā glābiņu vai patvērumu meklēdams, vārgi piestiepuļo pie Antonio un pietupies gaida, kad tas viņu beidzot nonēsīs no skatuves. Boto Štrauss režijas piezīmēs par šo fināla skatu saka: “Tā izskatās mērķaķis, kurš tikko ir izpildījis savu uzdevumu un gaida, ka dresētājs to aiznesīs.” [4, 23] Režisora iecerē Taso, Gēte un arī pats Šteins ir tikai emocionāli klauni sabiedrības arēnā. Šobrīd Pēters Šteins šo savu pieredzi vērtē kritiski:

“Es iestudēju Gētes lugu, apzināti atsaucoties uz savu laiku – 1968. gadu. Attiecīgi tā es pārveidoju arī lugu. Man gribējās parādīt mākslinieku, kurš, sēžot zelta būrī, ir spējīgs izklaidēt tikai tos, kam ir vara, bet neko nedara tautas labā. Tas arī izdevās, bet ziedota tika būtiska lugas daļa. (..) Tas bija režijas stils, no kura es vēlāk principiāli atteicos. Tie bija maldi – ļoti interesanti, bet... Tamlīdzīgi maldi ir piedodami jaunībā, kad tu vēl īsti neko nezini un nesaproti. Kad kļūsti vecāks un gudrāks, saproti, ka nedrīkst upurēt klasikas darbus savai godkārei. Šajā ziņā “Torkvato Taso” man bija vērtīga pieredze. Tad es sapratu, cik islaicīga ir izcīlas lugas vienpusīga interpretācija.” [5, 42]

Indivīda un kolektīva attiecības Šteins risina vēl viena vācu romantiķa – Heinriha fon Kleista lugas “Homburgas princis” iestudējumā, kas līdzīgi iepriekšējām lugām arī interpretē reālus vēsturiskus notikumus. Kolektīvs šoreiz ir vesela valsts, un Homburgas princim Fridriham sava individualitāte jāpakļauj valsts varai. Varas modelis tiek rādīts kā perfekts militārs mehānisms, kur nav pieļaujama nekāda individuāla iniciatīva, kaut arī tā nestu uzvaru. Šteina izrādes apakšvirsraksts ir “Kleista sapnis par Homburgas princi”. Princis,

kurš uzvar stratēģiski sarežģītā kaujā, bet uzsāk to divas sekundes ātrāk, pirms tika dota pavēle, un šis patvaļības dēļ notiesāts uz nāvi, vienlaikus ir arī paša Kleista pašprojekcija. Tāpat kā "Torkvato Taso", arī "Homburgas princis" ir stāsts ar biogrāfisku nokrāsu. Izrādes pirmajā un pēdējā skatā ir pat tiešas dokumentālas atsaucis, kad fonā dzirdama klusināta, viegli piesmakusi sievietes balss. Sākumā tā lasa Kleista veltījumu Prūsijas princesei Amālijai Marijai Annai, bet finālā – Kleista atvadu vēstuli, kuru viņš 1811. gada 21. novembrī īsi pirms pašnāvības raksta savai pusmāsai Ulrikai: "Patiesība ir tā, ka man uz šīs zemes nav iespējams palīdzēt." [2, 479]

Fināla ainā režisors uzskatāmi nošķir autoru no tēla, biogrāfiju no lugas: hercogs principi apžēlo, gavilējošie oficiēri pulcējas ap viņu, un visi kopā atkal dodas kaujā, taču tas, ko viņi sajūsmā nes uz rokām, nav princis, bet gan lelle. Īstais princis Heinrihs fon Kleists gul, bezsamaņā sabrucis uz grīdas.

Šteina episkā perioda izrāžu mērķis ir rādīt, kā cilvēka rīcību ietekmē sabiedrībā valdošie sociālie likumi. Lugās ietvertā vēsturiskā retrospekcija ir apzināti virzīta uz to, lai veidotu vai pastiprinātu skatītājā ironiski kritisku attieksmi pret pasauli un galu galā arī pašam pret sevi, lai rādītu – kaut neuzbāzīgi –, ka pasauli un arī sevi ir iespējams mainīt. Šobrīd režisors šo savas daiļrades periodu vērtē ironiski:

"Pirmos piecus gadus teātrī "Skatuve" mēs nodarbojāmies ar ļoti ārišķīgu, formālu spēles tehniku brehtiskā stilā – tās bija karikatūras, hiperbolizācija, demonstratīvisms. Līdz es kādā brīdī zaudēju par to interesi. Man liekas, es pat pateicu aktieriem, ka viņi spēlē kā mikimausi. Man tas vairs nesagādāja nekādu prieku." [5, 42, 43]

Šī attieksme skaidrojama ar Šteina māksliniecisko uzskatu maiņu laika gaitā. Pašlaik Šteinu teātrī pirmām kārtām interesē darbs ar lugas tekstu, maksimāla iedziļināšanās tajā. Episkajam periodam vairāk bija raksturīgi teātra formas meklējumi, kuriem, neatkarīgi no pašreizējās režisora attieksmes, savā laikā bija neapšaubāmi būtiska novatoriska nozīme.

Literatūra

1. Iden, P. *Die Schaubühne am Hallschen Ufer*. München; Wien, 1976.
2. Kleist, H. Briefe. In: Kleist, H. *Gesammelte Werke*. Bd. 4. Berlin, 1955.
3. Nagel, I. Ich will wieder ästhetische Herausforderung. In: *Theater Heute* : Jahrbuch. 1985.

4. Patterson, M. *Peter Stein, Germany's Leading Theatre Director*. London, 1981.
5. *Peter Stein in Russia : Пётр Штайн в России*. V. Shadrin, A. Zaslavskaya. Largo Associates Limited, Ireland, with the assistance of the International Confederation of Theatre Associations, Eastern Communications Publishing House, Vienna, 1996.
6. Шахова, К.А. *Вечно обновляющийся реализм*. Киев, 1984.
7. Швыдкой, М. *Секреты одиноких комедиантов : Заметки о зарубежном театре второй половины XX века*. Москва, 1992.

Līga Ulberte The Model of Bertholt Brecht's Theatre in the Stage Productions of Peter Stein

Summary

In the creations of German director Peter Stein there can be some periods singled out, when he has intensively focused on the research of a certain style or author's dramaturgy, consistently experimenting with different types of theatre aesthetics. In the beginning of his activities as a stage director, Stein consistently used the principles of Brechtian epic theatre for revealing both the content and form. In the 60s and 70s of the 20th century, Stein continued the traditions of German political theatre of the 20th century with his productions like B. Brecht's *In the Jungle of the Cities*, M. Gorky's *Mother* and P. Weiss's *Vietnam Discourse*. And still, the open revolutionary ideas were not so appealing to Stein himself, therefore those productions, where Stein focused on resolving universal humanitarian and social issues by using the techniques of epic theatre and dramaturgy of a totally different type, were more interesting. J.W. Goethe's *Torquato Tasso* (1969) and Kleist's *The Prince of Homburg* (1972) can be considered as the most conceptual works of Stein's epic period. The purpose of all stage productions of Stein's epic period is to demonstrate how the social rules prevailing in the society impact human behaviour. At present, the director himself views this period of his creations ironically, only as an experimental experience of his youth.

ANDREY VASILENKO

THE PECULIARITIES OF THE ANCIENT APOCALYPTIC WORLD OUTLOOK

1. Mircea Eliade's *The Myth of the Eternal Return* : Cyclical Time and the Repetition of Cosmogony Ad Infinitum

In his influential work *The Myth of the Eternal Return* Mircea Eliade continuously emphasises the repetitive function of different rituals that intersperse the life of primitive peoples. On several occasions he mentions the practice of repeating the 'archetypal gesture'. Any 'meaningful' action of our primeval ancestors repeated the initial exemplary action of the mythical time. By these actions they abolished the secular time, and got carried back to the mythical time. Thus repetition had an immense importance. For example, the rituals accompanying the erection of new buildings repeated the act of the divine creation [6, 20]. Since, according to some oriental myths, the creation of the world became possible after the defeat of a primordial monster that represented chaos (for example, the dragon Vritra killed by Indra or the monstrous mother of gods Tiamat vanquished by Marduk) the foundation of a new structure was impregnated with symbolism that directly referred to the exploit of the god-creator. The first spike driven into the earth on the territory allocated for the erection of a new building was aimed at the head of the mythical serpent [ibid., 19]. Any conscious action at the early stage of humankind's development was sacred in the sense that it repeated some divine archetype and exactly because of that it had the due importance and meaning.

The dependence of ancient people on the seasons and the yearly yield of crops contributed to the perception of the New Year as the year of absolute renovation, as the advent of the new era and the end of the previous one. The celebrations of the New Year that coincided either with the spring equinox or the winter equinox were imbued with the symbolism of cosmogony. In fact, those celebrations, according to Eliade, repeated the creation. One of the examples adduced by the scholar is the Babylonian festival *Akitu* that re-enacted the

victory of Marduk over the sea monster Tiamat [ibid., 57–58]. Such rituals contained certain eschatological elements, for the creation of a new world, albeit symbolic, calls for the annihilation of the present one. Various celebrations of the renewal of creation testify to the ancient cyclical perception of time, in accordance with which time periods repeat themselves *ad infinitum*.

Eliade also underlines the significance of another cyclical phenomenon for the formation of this apocalyptic belief of degeneration and subsequent renewal: the waxing and waning of the moon. Humanity, not unlike the phases of the moon, becomes more and more corrupt, until it is destroyed by some cosmic catastrophe and then renewed, usually by some pious survivor of the divine scourge [ibid., 87]. All this contributed to the development of the Chaldean teaching of The Great Year, which is an exemplary manifestation of the myth of the eternal return. The concept of cyclical time, as it is maintained by Eliade, is opposed by the newer model of linear time according to which time not only has a beginning, but also an end. This concept was especially developed in the ancient Jewish beliefs and came to fruition in the Christian teaching of the irrevocable end of the world and the Final Judgement. Eliade subsumes the second concept under the 'messianic' tradition. This tradition brings to an end the cyclical time perception as well the repetition of the gestures that were performed in the mythical time, for history *per se* becomes important [ibid., 111–112]. Eliade pays special attention to the idea of suffering that was crucial for the Jewish people. The eternal repetition of suffering deprived it of the great significance it had used to have for the representatives of Judaic faith. As it was correctly noted by the scholar, suffering may be endured only because it will end sometime once and for all, and those responsible for this suffering will be subject to trial and punishment.

2. The Struggle between Chaos and Order

As it is evident from Cohn's argument the roots of the apocalyptic faith lie in the oldest binary opposition there is: Cosmos vs. Chaos, or Order vs. Disorder. The eschatological category of the end of the world is thus perceived as the development of the centuries-old notion of cosmos threatened by the intrusion of chaos, the very element from which the ordered world was created. In his book *Cosmos Chaos and the World to Come*, a large space is devoted to the analysis of the different ways in which the universal antagonism between the adherents of cosmos and the supporters of chaos is reflected in various cultures. If we

try to summarise his exploration, we shall come up with the following most common aspects of this mythological concept:

- There is a creation of cosmos (that is, the world which is organised in compliance with certain rules) out of the primary chaos. Chaos is usually imagined as a limitless ocean.
- There exists a certain principle of order that helps to keep the creation working properly. The said principle corresponds to anything that is right, just, correct and true.
- The true principle of order is antagonised by the principle of falsehood that underpins the initial chaos.
- Each of these principles has its own supporters who eventually clash in the battle to establish the principle they represent. This usually happens after the representatives of chaos, called 'chaos monsters' by Cohn, attack the ordered world.
- The forces of chaos in the long run are defeated; however, the threat of their next invasion still remains.

Cohn examines several myths along these lines. For example, when discussing the conflict between the aforementioned opposed parties within the framework of Egyptian mythology he specifically mentions two principles: *ma'at* and *isfet*. Here are the respective definitions: 'the word [ma'at] was used to indicate a principle of order so all-embracing that it governed every aspect of existence' [3, 9] and 'Isfet denoted whatever ran counter to the rightness of the world' [ibid., 21].

The sun god Ra and his faithful cohorts were the keepers of *ma'at* that was threatened every day by the powers of chaos embodied by the giant serpent Apophis who bound the waters and prevented the boat of Ra from crossing the line of the horizon. Every day the gods had to fight the monster, to pierce it with spears and cut it up so that the advent of a new day might become possible. Thus the provisional victory of *ma'at* over *isfet* was achieved. It is logical then, that this celestial archetype was constantly repeated by the Egyptian priests, who daily performed a liturgy that symbolically represented the slaying of Apophis [ibid., 22].

There are other examples of fights between chaos-monsters and the heroic gods. For instance, the victorious battle of Marduk against Tiamat that had most crucial consequences: as a result, humanity came to exist: 'The combat ended,

when Marduk the victor had announced his intention of kneading clay with his blood to raise up Man' [4, 207]. The fight between Marduk and Tiamat is a typical example of what Norman Cohn calls 'the combat myth', the myth 'that tells how a god has defended the ordered world against the onslaught of chaos' [3, 42]. As maintained by this scholar the combat myth was instrumental in the formation of eschatology as we perceive it today: the teaching about the final, irrevocable end of the world. But in order to develop into a fully-fledged apocalyptic doctrine the combat myth had to be considerably modified. Although there are many religions that possess such a myth, there is only one within whose framework such a modification actually took place. The religion in question is Zoroastrianism, and the author of the decisive changes introduced into the combat myth in particular and into the ancient Iranian beliefs in general was the prophet Zarathustra or, according to the Greek version of his name: Zoroaster. In his vision Zoroaster saw Ahura Mazda as the main god and the preserver of *asha* (the principle of order) opposed by the evil spirit *Angra Mainyu*, the propagator of *druj* (the principle of falsehood). The two antagonists needed an arena for the struggle, and to meet this demand the earth was created by the benign god.

Zoroaster abandoned the old cyclical tradition and offered instead the division of time into three periods: Creation, that is time before the invasion of *Angra Mainyu*; Mixture: the time of the continuous struggle on the earth between Ahura Mazda and his evil antagonist, and the period of Separation that marks the final victory over and destruction of *Angra Mainyu* whereby good is separated from evil and the eternity of bliss is inaugurated [1, 25–26]. The last period of the cosmic history contains all the staples of Christian eschatology: the final battle with the evil legions, the resurrection of the dead, the Last Judgement, and the fiery execution of the archenemy.

Norman Cohn sees the battle between Ahura Mazda and *Angra Mainyu* as the radical transformation of the ancient combat myth. The story of two divine forces continuously struggling on the battleground of our world may be regarded as an elevation of the known combat myths in which a hero-god vanquished a chaos-monster. Here, instead of a divine hero employed for the temporary killing of a serpent, dragon or some other beast, we have a wise uncreated God fighting with the equally uncreated Evil Spirit until the absolute, final victory of one over the other. It is not a question of keeping the world in order, but rather of eliminating disorder for good.

3. Typology of Eschatological Myths

Christine Dumas-Reungoat has performed an impressive investigation aimed at classifying various eschatological myths reflected in the texts of the ancient Greeks, the Romans, the Iranians, the Jews and the Mesopotamians. Her study illuminates different types of world endings imagined by the representatives of the oldest cultures known today. Such a typology, no matter however schematic it may be, is a useful contribution to the general examination of what may be called the ancient apocalyptic faith or the ideas that prefigured the pervasive apocalyptic world outlook widespread in the Middle Ages. Dumas-Reungoat draws a demarcation line between two distinct motifs that may be found in the old texts in question: the motif of the End of the World (*la Fin du Monde*) and that of the End of a world (*la Fin d'un monde*). Another word used for the End of a world is a (divine) scourge or catastrophe, or a series of scourges (*le fléau, la séries des fléaux*) that refers to a cataclysm that brings about a lot of destruction and suffering but does not obliterate the world completely, no matter what has been the scale of the damage caused [5, 93]. What follows is the critical summary of Dumas-Reungoat's typology:

The provisional end of the world by water. The most popular myth of this kind is the legend of an infuriated deity decimating the corrupted or annoying humankind with the great deluge provided that one righteous man and his wife or family survive to give birth to a new generation. The oldest version of this myth is offered by the Babylonian poem about Atrahasis, the precursor of Biblical Noah, who escaped the deluge triggered off by the god Enlil. There is also a Greek version of the Flood myth. The story of Deucalyon and Phyrre was immortalised by Ovid in *Metamorphosis*. According to Ovid Zeus became convinced in the profundity of human vice when the king Lycaon in order to ascertain the divinity of his immortal guest served to the supreme god the meat of a butchered Molossian slave. The enraged Zeus first wanted to incinerate the earth with his thunderbolts but thought better of it for fear that 'the sparks should catch his axle tree of Heav'n' [7, line 255] and resolved to drown the evil humans in a flood. Deucalyon and his wife Phyrre proved to be the sole survivors of the scourge.

The end of the world by fire, both provisional and final. The author of *Le Fin du Monde* provides us with more information on the fiery catastrophes of the 'incomplete' type, which may be explained by the popularity of this notion in the ancient cultures that had the cyclical notion of time at their basis. We shall

point out the most significant of the myths considered by Dumas-Reungoat. The myth of Phaeton relates in a graphic fashion the great conflagration brought about by his inapt driving of the sun god's chariot. The fiery chariot of Phoebus causes the destruction on a cosmic scale: the whole cities turn into ashes, the sea and rivers boil down exposing the incandescent bottoms, the mountains are in flames, Olympus included. Eventually, the thunderbolt of Jove puts an end to the life of Phaeton and the further devastation to the blazing earth.

Another instance of a fiery catastrophe occurs in the cosmological views of the Stoics who in their turn were influenced by the philosophy of Pythagoras. The Stoics developed the doctrine of *ekpyrosis* that postulated the recurrent destruction of cosmos in the conflagration followed by its recreation. This process is eternal, and the newly created world exactly replicates the previous one. This concept may be summarised in the following way: "The Stoics say that when the planets return, at certain fixed periods of time, to the same relative positions, in length and breadth, which they had at the beginning, when the cosmos was first constituted, this produces the conflagration and destruction of everything which exists. Then again the kosmos is restored anew in a precisely similar arrangement as before" [cited in 8, 73].

A series of scourges or cataclysms. Duma-Reungoat offers these in a separate category as another manifestation of the provisional end of the world [5, 61]. In this case the primary significance lies in the scale of the catastrophe, of course. We would suggest that a certain degree of modality be applied to this category, for if cataclysms do not provoke the complete annihilation, then their apocalyptic value lies in the inherent possibility of doing it. Hesiod's *Works and Days*, which is offered as an example of the succession of scourges, does not always possess the sense of an inevitable global obliteration in contrast to Ovid's story of Phaeton or Deucalion and Pyrrha. The pernicious gift to humanity represented by Pandora introduced a number of different ills into the world that prior to this enjoyed a carefree life. The diseases and other scourges let out of the forbidden vessel have caused great suffering and misery, but the existence of the human race was not put in jeopardy. As for the succession of various human races beginning with the generation of gold and ending with the generation of iron which in the poet's opinion is doomed to be destroyed, we could pinpoint only one indisputable case of divine ire that really brought about the extinction of humankind: the punishment of the silver generation which was intentionally destroyed by gods.

Finally, let us take a closer look at the prophetic type of writing in which the end of the world is unveiled to a seer in a vision sent by God. We shall consider this book separately and in fact, Dumas-Reungoat also examined it separately, under the heading *The Prophets of the Old Testament* (*Les prophètes de l'Ancien Testament*). She has included it into her general classification as the depiction of the end of the world; however, there is no clear indication in the text as to the means of this ending save for a brief reference to the river of fire near the throne of the Ancient of Days, which might suggest the decisive role of fire. Therefore one cannot be certain about the technicalities of the global destruction hinted at in this Jewish apocalyptic text. Our main interest lies in two important facts: first, the Book of Daniel is the true apocalypse in terms of genre (by the way it is the only Jewish apocalypse admitted to the canon) and secondly, the apocalyptic vision of Daniel has concrete historical events as its background.

The Book of Daniel is a vivid example of apocalypse as a genre, a narrative in which there is a revelation of the last destiny of the world and humankind. As it turned out, the events that served as a stimulus for the creation of this apocalypse took place around 160s BC when the Persian king Antiochus, member of the Seleucid dynasty, initiated large-scale persecution against the denizens of Israel. The tragic events that took place during the invasion of Antiochus's troops were extrapolated into the time of Babylonian exile in the cryptic form of dreams or visions. The prophet Daniel serving at the court of Nebuchadnezzar and his successors interpreted these dreams and thus predicted the destruction of the last earthly kingdom and the advent of the eternal realm of bliss. The most outstanding apocalyptic visions of the Book of Daniel are the terrifying image of a statue made of different metals in the dream of Nebuchadnezzar and the frightening scene of the four beasts coming out of the tumultuous ocean. The first vision undoubtedly belongs to the ancient tradition of representing history as four periods succeeding one another. The four beasts should be associated with the four oppressing empires: "the kingdoms of the Babylonians, the Medes, the Persians, the Greeks" [2, 26–27]. The evil empires that threatened the established order of the state of Israel may be pictured as the beastly supporters of chaos and disorder not unlike such monsters as the Indian Vritra, Egyptian Apophis or the Babylonian Tiamat.

References

1. Boyce, M. *Zoroastrians: Their Religious Beliefs and Practices*. London; New York : Routledge, 2001, 252 p.
2. Bultmann, R. *The Presence of Eternity : History and Eschatology*. New York : Harper & Brothers, 1957, 170 p.
3. Cohn, N. *Cosmos, Chaos and the World to Come : The Ancient Roots of Apocalyptic Faith*. 2nd ed. New Haven; London : Yale University Press, 2001, 282 p.
4. Delaporte, L. *Mesopotamia : The Babylonian and Assyrian Civilization*. Trans. by V. Gordon Childe. London; New York : Routledge, 1996, 371 p.
5. Dumas-Reungoat, C. *La fin du monde : Enquête sur l'origine du mythe*. Paris : Les belles lettres, 2001, 401 p.
6. Eliade, M. *The Myth of the Eternal Return : Or, Cosmos and History*. Trans. by Willard Trask. Princeton : Princeton University Press, 1971, 195 p.
7. Ovid. *Metamorphoses*. Trans. by John Dryden and others. Ed. Sir Samuel Garth. Ware : Wordsworth Editions Ltd., 1998, 520 p.
8. Ulansey, D. *The Origins of the Mithraic Mysteries : Cosmology in the Ancient World*. Oxford : Oxford University Press, 1991, 108 p.

Andrejs Vasiļenko

Seno apokaliptisko uzskatu īpatnības

Kopsavilkums

1. Mirča Eliade uzsver atšķirības starp seno pirmskristietības domāšanas veidu, ko spilgti raksturo mūžīgās atgriešanās mīts, un kristīgās kultūras pārstāvju uzskatiem par to, ka laikam ir lineāra daba.

2. Normans Kons apgalvo, ka apokaliptiskais mīts ir attīstījies no "kaujas mīta", kas atspoguļoja kosmosa un haosa cīņas arhetipu. Par apokaliptiskās ticības šūpulī pieņemts uzskatīt zoroastrismu.

3. Grieķu un indiešu mitoloģijā, kā arī dažu seno filozofu uzskatos atrodamas norādes uz laicīgās pasaules galu, turpretim, pēc Zoroastra mācības, seno ebreju mesiāniskās tradīcijas un kristīgās eshatoloģijas pamatnostādņēm, pasaule ir nolemta galīgai iznīcībai, pēc kuras radīsies pilnīgi cita realitāte.

4. Daniēlā grāmatas apokaliptiskais simbolisms liecina par tolaik izplatītām ebreju vajāšanām, kā arī iepazīstina lasītājus ar specifiskiem "haosa briesmoniem".

VELGA VĒVERE

ZĪMOLU SEMIOTIKA

"Tirdzniecība un satiksme ir divi ielas komponenti. Patlaban arkādēs šis otrais komponents ir gandrīz izzudis: satiksme šeit ir rudimentāra. Arkāde ir tikai un vienīgi baudkāras komercijas iela; tā ir pilnībā piemērojusies iekāres modināšanai. Tieši tāpēc, ka šajā ielā kustība apstājas, tās malās uzmanību pievērš preces, kuras savā starpā veido fantastiskas kombinācijas, gluži kā audzēja audi. – Dīkais klejotājs kavē satiksmi. Vēl vairāk – viņš nav pircējs. Viņš pats ir prece." [4, 42] Tā, vērojot modernitātes kā garīga un sociāli ekonomiska fenomena attīstību uz 19. gadsimta otrās puses Parīzes pilsētvides fona, savā darbā – topogrāfiskajā fantāzijā "Arkāžu projekts" raksta 20. gadsimta vācu sociālkritiķis Valters Benjamins.

Gan arkādes, gan universālveikali kā lielpilsētas intoksikācijas tempļi, pēc V. Benjamina domām, izvirza priekšplānā tādus specifiskus realitātes tvēruma un sociālās uzvedības modeļus kā, piemēram, dīka klejošana ("dīkošana")¹; tiešās, nereflektētās pieredzes dominēšana²; identificēšanās ar pārdošanā izliktajām lietām (precēm)³; "dīkotāja" neizbēgama (gribēta vai negribēta) atrašanās uzmanības centrā un tajā pašā laikā saplūšana ar pūli⁴; ārskata pārtapšana

¹ Dīkais klejotājs jeb "dīkotājs" ir raksta autore mēģinājums latviskot franču valodas vārdu *flâneur*, kas burtiski nozīmē 'cilvēks, kurš pastaigājas bez noteikta mērķa' – kā dzīves baudītājs.

² Ilgstošā pieredze nozīmē noteiktu iespaidu pēctecību, sakārtotību, iekšēju loģiku, kurpretim mirklīgā pieredze raisa alkas pēc aizvien spēcīgākām jutekliskām, garīgām un materiālām baudām.

³ "Viņa ["dīkotāja". – V.V.] dzīves telpa ir universālveikals, gluži tāpat kā viņa pēdējā inkarnācija ir reklāmu nēsātājs." [4, 448]

⁴ "Dīkošanas dialektika: no vienas puses, cilvēks jūtas visu uzmanības centrā – kā niecība un kā īstens aizdomās turamais, un, no otras puses, – kā neredzamais cilvēks." [Turpat, 420]

iekšķkatā⁵; ilustrējošs realitātes tvērums⁶. Paradoksāli, bet šīs 19. gadsimta Parīzes vides rekonstrukcijas, šķiet, ir gluži kā futuroloģiskas vīzijas par procesiem kultūrā, kuru mūsdienu sociālie kritiķi raksturo kā patēriņa kultūru. Taču, pārstāvēt jau citu, postmoderni ievirzītu domāšanas paradigmu, viņi vienlaikus gan radikalizē, gan apvērš V. Benjamina vērojumus. Ja "dikotājs" ir kā tūrists, kurš atrodas svešā vietā, bet tomēr apzinās to, ka galu galā atgriezies mājās, tad mūsdienu patērētājs ir kā nepiesaistīts nomads, kas allaž atrodas ceļā, kustībā. Postmodernā mentalitāte radikalizē laika uztveri – "dikotājs" ļaujas acumirkļa jutekliskai baudai, tverot apkārtni kā modernistisku mākslas darbu, arhitektonisku veidojumu (ar noteiktu piesaisti vēsturiskai tradīcijai), turpretī patērētāja eksistence ir kā "...nebeidzama tagadne un nepārtrauktas pārmaiņas, tādējādi zūd tās tradīcijas, kuras agrāk tādā vai citādā veidā glabāja sociālā atmiņa." [8, 20]

V. Benjamina darbos patēriņa formas un patēriņa organizācija norāda uz dziļākiem sociāli ekonomiskiem procesiem, tātad ir iespējams nonākt pie to būtības apzināšanas un kritikas, kurpretī Ž. Bodrijārs uzsver to, ka gan ražošana, gan patēriņš, gan maiņa pārvēršas simboliskos aktos – simulācijās. "Runa vairs nav par imitāciju, atkārtošanu vai pat parodiju. Runa ir par realitātes aizstāšanu ar realitātes zīmēm.." [5, 8] Šāds atzinums savukārt izvirza priekšplānā jautājumus, kā orientēties realitātes zīmju pasaulē un kā par to runāt? F. Džeimsona piedāvātais risinājums ir *sociālā un kognitīvā kartogrāfija* [7].

Ko tas nozīmē? – To, ka mūsdienās, it īpaši pilsētās, savu nozīmi zaudē tradicionālie orientieri – vēsturiskās un sabiedriski nozīmīgās ēkas, pieminekļi, parki, ielu tīklojums. To visu sāk aizēnot ugunsdmūru apgleznojumi un vidē izvietotās reklāmas, tirdzniecības centru, veikalu, banku, kafejnīcu, ātrās

⁵ Eksterjera un interjera pozicionējuma maiņa nozīmē to, ka arkādē iela kļūst par iekštelpu – savveida gaiteni, kura abās pusēs atveras durvis uz veikaliem, restorāniem, kafejnīcām jeb, citiem vārdiem sakot, dzīvojamām istabām. Šāda telpiskās uztveres organizācija ir viena no V. Benjamina projekta galvenajām iezīmēm.

⁶ "Dikotāja" uzmanība ir nenoturīga, tā virzās no viena objekta pie nākamā, tādēļ arī viņa pārdomas par šo specifisko realitāti un sevi šīs realitātes ietvaros ir fragmentētas – kā ieraudzītā komentāri/ilustrācijas. Interesanti, ka V. Benjamina ilustratīvā skatījuma koncepcija sasaucas ar Rolāna Barta mūsdienu mītrades izpratni darbā "Mitoloģijas" [14]. Tomēr atšķirībā no V. Benjamina R. Barts runā par jauna, iekšēji saistīta vēstījuma dzimšanu, proti, par to, ka attēls/tēls tiek iestrādāts citā semiotiskā sistēmā.

ēšanas ieskrietuvju nosaukumi, firmu zīmoli un logotipi. Tagad mēs vairs nesakām "Tiksimies pie stacijas pulksteņa", bet gan – "Tiksimies pie *Origo* pulksteņa", no autobusa izkāpjam nevis pie autoostas, bet gan pie *Stockmann* vai *Coca Cola Plaza* un tamlīdzīgi.

Sociālā un kognitīvā kartografēšana ir jauno (patērniecības ideoloģijas ietekmēto) orientieru iezīmēšana mūsu garīgajā kartē. Tas nebūt nenozīmē, ka agrākie orientieri pavisam izzūd no sociālās atmiņas, tie drīzāk spēlē tādu kā fona lomu jauno zīmju saspēlei. Kā piemēru varētu minēt Rīgas Centrālās dzelzceļa stacijas transformācijas: no vienas puses, tā joprojām pilda savu primāro funkciju, taču, no otras puses, tirdzniecības centra *Origo* dominējošā klātbūtne šo funkciju maskē vai pat deformē, jo tagad pasažieru apkalpošana ir tikai viens (nebūt ne galvenais) no piedāvātajiem pakalpojumiem, līdz ar to priekšplānā izvirzās citas zīmes. Tādējādi notiek sākotnējās funkcijas apvērsums: ar transporta kustības organizēšanu saistītās zīmes (dažādas piktogrammas, vilcienu kustības sarakstus, atiešanas un pienākšanas laiku tablo) aizēno tirdzniecības centra specifiskā patērniecības retorika. Citiem vārdiem sakot, savulaik primārās – pasažieru plūsmas organizēšanas – funkcijas kļuvušas sekundāras. Tādas pašas attiecības ir vērojamas zīmju jomā – tradicionālās virzienu norādes, platformu un braukšanas ceļu numerācija tagad, šķiet, kalpo kā pavisam citas valodas (R. Barta terminoloģijā – "jaunās mitoloģijas") elementi. Taču paradoksālā kārtā šīs zīmes, lai arī ievietotas citā kontekstā un deformētas, tomēr daļēji saglabā saiti ar sākotnējam nozīmēm, jo tikai tā tirdzniecības centrs *Origo* var darboties arī kā stacija (tieši šādā kārtībā: vispirms tirdzniecības centrs, tad stacija).

Saspēle starp vēsturisko un aktuālo, lokālo un globālo, kā arī simbolu adaptēšanās vai neadaptēšanās lokālajā vidē rada jautājumus par saprašanu un saprašanos. Šķēršļi saprašanas ceļā var būt gan atšķirīga pieredze (tā kā lielveikali un tirdzniecības centri ienākuši Latvijā tikai pēdējā desmitgadē, ir jāpaiet zināmam laikam, kamēr iedzīvojamies specifiskajā patērniecības kultūrā), gan aprakstīšanas valoda. F. Džeimsons raksta: "...ir notikusi objekta mutācija, bet tam atbilstoša subjekta mutācija – vēl ne; mums nav vēl izstrādāti šīs jaunās hipertelpas uztveres mehānismi." [8, 11] Citiem vārdiem sakot, problēmas, pēc viņa domām, rada tas, ka mēģinām aprakstīt jauna tipa parādības, izmantojot tradicionālos paņēmienus, lai gan būtu jāmeklē jaunas izteiksmes formas. Viena no intelektuālajām ievirzēm, kas pievērstos jaunās situācijas analīzei, varētu būt *zīmolu semiotika*.

Zīmoli (preču zīmes) un to grafiskās izpausmes (logotipi) veido savdabīgu sociālu realitāti. Te, šķiet, vietā uzdot jautājumus par šīs realitātes jēgu, patērnības kultūras kodiem un mūsu pašu vietu šajā realitātē. Zīmolus un to kopumus var uzlūkot kā specifiskas valodas, īpatnas zīmes/apzīmējamā/jēgas attiecības, kuras var atklāt semiotiskā analizē. Tādēļ arī šajā rakstā tiek piedāvāts lietot vārdu salikumu *zīmolu semiotika*, kas savieno patērnības un semiotiskos aspektus. Tūlīt gan jāpiebilst, ka eksistē dažādas pieejas patērnības fenomena analīzei, taču tieši semiotiskā aspekta uzsverums man šķiet viens no interesantākajiem.

Semiotiskās analīzes sākuma punkts varētu būt vieta, kur ir vislielākā zīmolu koncentrācija, proti, tirdzniecības lielcentri, tādi kā, piemēram, *Alfa, Mols, Domina, Spice, Dole, Centrs, Stockmann, Olympia*. To idejiskās un telpas apguves koncepcijas var atšķirties. Te var būt gandrīz klajā vietā īpaši uzceltas ēkas (*Alfa, Spice, Olympia*), kas pašas kļūst par telpas un patērēšanas kultūras centriem, jo tās apaug ar inženiertehnisko komunikāciju tīklu – pievedceļiem un apvedceļiem, papildu ēkām, laukumiem, kur tiek rīkoti dažādi izklaides pasākumi – koncerti, sacensības. “Supermārketi kā kodols. Pilsēta, pat moderna, to neabsorbē.” [5, 72] Citā gadījumā telpiskas asociācijas saistās ar veikala ievietošanu kādreizējā ražošanas teritorijā (*Domina*), un pastaiga pa to patiesi var līdzināties ceļojumam pa rūpnīcu. Šajā uzskaitījumā iederas arī blīvi apbūvēto pilsētas kvartālu tieša pakārtošana patērēšanas vajadzībām (te varam atcerēties diskusiju ap universālveikala *Centrs* piebūvju celšanu un blakus esošo ielu pārsegšanu) vai arī pilsētas vēsturiskā kanāla apbūve (*Stockmann*). Un, visbeidzot, esošo vai bijušo tirdzniecības centru rekonstrukcija un pārprofilēšana (*Dole* un *Mols*). Tomēr visos gadījumos var runāt par tirdzniecības centru kā īpašu simbolisku telpu, kuras apguve pieprasa noteiktus kodus, ar kuru palīdzību nolasīt nepieciešamo informāciju, un tieši tas varētu būt viens no zīmolu semiotikas uzdevumiem. Tas nozīmē nevis to, ka zīmolu semiotikai kā zīmju atšifrēšanas mehānismam ir jākalpo tikai par ceļvedi, lai bez maldīšanās atrastu iekāroto precī, bet drīzāk gan to, kā mēs – patērētāji – saprotam paši sevi šīs specifiskās telpas kontekstā.

Lielveikalu var uzlūkot kā modeli, kas samērā precīzi atspoguļo sabiedrībā noritošos procesus, piemēram, sociālo diferenciāciju, tātad te izmantojamas lietišķās socioloģijas pētišanas metodes; bet ar iepirkšanās drudzi (visvairāk sezonālo izpārdošanu laikā) sirgstošos var kultūrantropoloģiski aprakstīt kā īpašu cilvēku grupu ar kopīgām temperamenta un rakstura iezīmēm. Tāpat te

var pētīt pūļa psiholoģiju, uzvedību un daudz ko citu. Viss minētais liecina, ka tirdzniecības centra vide var būt interesants studiju objekts dažādos aspektos. Daži aspekti minēti rakstā "Veikals. Nepieciešamība un kults", kas publicēts laikraksta "Neatkarīgā Rīta Avīze" sestdienas pielikumā "Mēs". Raksta autore Gundega Skagale runā par tirdzniecības centru kā publiskas komunikācijas telpu, brīvā laika pavadīšanas un kultūras patērēšanas vietu, psiholoģiska komforta zonu, kā arī par noteiktu personības psiholoģisko tipu (infantilaia tips), kuru piesaista piedāvātās izklaides. "Tirdzniecības centri vilina cilvēkus, kuriem nav vaļasprieku, interešu. Tāpēc viņi ir pateicīgi par tirgotāju piedāvāto izklaidi, jūtas labi, jo nav spiesti nedēļas nogali pavadīt četrās dzīvokļa sienās." [12, 5] Šķiet, visai pesimistisks skatījums uz patērēšanas kultūras attīstību Latvijā! Savā ziņā tas sasaucas ar V. Benjamina aplūkoto "dikotāja" pasaules uztveri, jo "dikotāja" nostāja allaž ir pasīvs vērojums, neiesaistīšanās notikumos un vienkārša ļaušanās to plūdumam.

Tomēr gribētos piedāvāt arī citu skatījumu, tādu, kur cilvēkam ir daudz aktīvāka simbolu (šajā gadījumā zīmolu, logotipu un reklāmu) interpretētāja loma, viņš pats ir sava personiskā vēstījuma par patērēšanas kultūru veidotājs. Tādēļ aicinu doties ceļojumā uz konkrētu lielveikalu – uz tirdzniecības parku *Alfa* kā uz simbolisku telpu, pareizāk sakot, doties trīs ceļojumos – vispirms uz patērēšanas paradīzi, pēc tam uz izklaides parku (par to liek aizdomāties fakts, ka vārds "parks" ietverts pat kompleksa nosaukumā) un visbeidzot – uz mītisku pasauli.

Pirmais ceļojums: zīmolu pasaulē

Ieejot pa lielveikala durvīm, mūsu skatam paveras sazarotu eju un līmeņu aina, kurā kā vizuāli orientieri kalpo veikalu izkārtnes. Tā ir kā pilsētā pilsētā, kurā svešinieks var atrast ceļu ar kartes palīdzību, kas tiek izsniegta jau pie ieejas durvīm, bet "iedzimtais" ceļu zina no galvas (kaut gan, šai "pilsētai" mainoties un augot, arī viņam var būt nepieciešama karte). Garām steidzas cilvēki savās ikdienas gaitās, pretī nāk sen neredzēti paziņas, te var iejukt pūli, pazust, atrasties un atkal pazust. Mēs tiekam informēti par kārtējam izpārdošanām, atlaidēm un jaunu preču pieveidumiem – gluži tāpat kā stacijā tiekam informēti par vilcienu pienākšanu un atiešanu. Likumots ceļš aizved mūs līdz "centram" – rotondas tipa arhitektoniskam veidojumam ar apaļu informācijas stendu vidū. No šī centra staru veidā atiet galvenās iepirkšanās alejas. Šeit pat varam uzbraukt otrajā stāvā, kur no balkona iespējams

noraudzīties visā notiekošajā. Šī vide ir kā pasaules un sociālo attiecību modelis, taču šis modelis darbojas tikai tad, ja pastāv kādas atsauces uz to, kas notiek ārpus tirdzniecības centra sienām. Citiem vārdiem sakot, mēs nolasām šo telpu, izmantojot tos kultūras (tostarp patērēšanas kultūras) kodus un vērtību sistēmas, kas jau ir mūsu rīcībā. Taču izrādās, ka šie kodi te ne vienmēr darbojas un vizuālās zīmes var būt maldinošas. Žans Bodrijārs raksta: "...totāls ekrāns, kur reklāmas plakāti un paši produkti savā nebeidzamā izrādē spēlē ekvivalentu un secīgu zīmju lomu. Tur ir kalpotāji, kas aizņemti vienīgi ar skatuves priekšpusēs atjaunošanu, plauktu kārtošanu tur, kur patērētāji varējuši kaut ko izņemt un radīt caurumu līdzējā klāienā." [5, 70] Citiem vārdiem sakot, reklāmas, izkārtnes un zīmoli, no vienas puses, izpilda savu primāro funkciju, informējot par lietām, kuras varam iegādāties (lai gan arī šeit var runāt par noteiktu vērtību hierarhiju, proti, par attiecīgā zīmola popularitātes rangu), bet, no otras puses, vizuālajām zīmēm mijiedarbojoties, veidojas pavisam jauna valoda ar savām likumsakarībām. Tomēr svarīga ir šo jauno jēgu un konvencionālo jēgu mijiedarbība. Veikalā darbojas īpaša uzraudzības sistēma – atklātas un slēptas videokameras, visuresoša apsardze uniformās, un tas neviļus liek justies kā aizdomās turētam (gluži kā dikotājam V. Benjamina "Arkāžu projektā"). Fotografēšana iespējama vien ar īpašām atļaujām (un arī tad ne visur), kas saņemamas veikala administrācijā. Lai gan šajā ceļojumā manū pašapziņu stiprināja kabatā esošā "licence fotografēt", tomēr es jutos kā spiedze īpaši apsargātā, slepenā teritorijā, jutos tā, it kā mani kuru katru brīdi varētu aizturēt. Un kā "aģentei" man bija īpaši uzmanīgi jāseko vizuālajām norādēm, mēģinot atšifrēt to kopējo jēgu, lai varētu šo informāciju nodot tālāk.

Patēriņa sabiedrības kodu redzējumā un to šifrējumā var runāt par divām pamatpieejām. Pirmo pieeju visuzskatāmāk pārstāv Žans Bodrijārs un Rolāns Barts, bet otro – Umberto Eko. Ž. Bodrijārs [2; 5; 15] un R. Barts [1; 14] uzsver objektu simbolisko dzīvi sabiedrībā, reducējot objektus uz zīmēm un zīmju sistēmām, bet tās savukārt – atkal uz jaunām zīmēm, turpretī, pēc U. Eko domām [16], zīmes kļūst par objektiem komunikācijas procesā, un tieši to sociālais lietojums rada otrās pakāpes jēgu. Tātad zīmolus varam uzlūkot gan kā specifiskas zīmju sistēmas, noteiktas sociālas informācijas nesējas, gan kā ikono-grāfiskas zīmes, kuras raksturo atpazīstamība (kas zīmolu gadījumā ir sevišķi būtiski) un sociālās jēgas piešķirums lietošanas procesā.

Otrais ceļojums: lielveikalā kā izklaides parkā

Uz šādu skatījumu netieši pamudina mūsu aplūkotā veikala nosaukums *tirdzniecības parks "Alfa"*, kas ir visai simbolisks, jo zem viena jumta esošo veikalu kompleksu var uzlūkot kā klasiskā formālā (tā saucamā franču) dārza atveidojumu ar tā centrēto, simetrisko plānojumu, rūpīgi un mākslinieciski cirptajiem dzīvžogiem, grantētajiem celiņiem un īpašo nesteidzīgo dzīves ritmu tālumā skanoša pūteja orķestra skaņu pavadījumā. Tā vien gribas iztēloties dāmas krinolīnos un ar saulesargiem, kuras lēni pastaigājas ar maziem sunīšiem pavadā. Vienlaikus tirdzniecības centra piedāvātās izklaides (koncerti, sacensības, uzvedumi, bērnu atrakcijas utt.) liek atcerēties izklaides parkus. Kaut gan atšķirībā no lielajiem tirdzniecības centriem ASV *Alfā* nav karuseļu, peldbaseina, amerikāņu kalniņu, slidotavas (tāda gan ir, piemēram, *Olympia*), kinoteātra, sporta centra (tāds ir universālveikalā *Centrs*), taču, iespējams, tas ir tikai mēroga jautājums – paplašinoties veikalam, vieta atradīsies visiem šiem elementiem un vēl daudz kam citam. Veikals kalpo ne tikai kā iepirkšanās vieta, bet arī kā laika pavadīšanas vieta visai ģimenei.

Taču tajā pašā laikā tirdzniecības parku var uzlūkot arī kā parodiju par parka tēmu: klasiskā dārza ainavas vietā stājas veikala ainava⁷ – idealizēta patērēšanas telpa, kur viss pakārtots iepirkšanās kaisles radīšanai. Amerikāņu teorētiķis Ričards Simons savā rakstā "Formālais dārzs patēriņības kultūras laikmetā: skatījums uz divdesmitā gadsimta iepirkšanās centru" atzīst: "Lielveikalā apmeklētāji var apgūt patēriņa sabiedrības vērtības, ne tikai izdarot savu pirkumu izvēli, bet arī virzoties caur simbolu sistēmu, gluži tāpat kā agrāko dārzu apmeklētāji tika mudināti apgūt sava laika simboliskās jēgas caur telpas un ainavas pieredzi un piedzīvojumiem, kuri viņiem tika piedāvāti." [11, 233] Lai arī mūsdienu tirdzniecības centra apmeklētāji nenonāk gluži tik poētiskā vidē kā cilvēki, kas pastaigājās renesanses vai baroka laikmeta dārzā, tomēr arī ap viņiem ir kultūras zīmes un specifiskas ainavas: labirinti (ieejas, izejas, strupceļi, maldīšanās); skatu laukumus un terases (otrā stāva balkoni); slidošās kāpnes (kas atgādina renesanses dārzu mehāniskos pacēlājus); skulptūras (tikai grieķu un romiešu dievu, slaveno pilsoņu un valstsvīru atveidojumu vietā tagad ir manekeni, kuru tukšās sejas simbolizē mūsdienu patērētāja bezpersoniskumu);

⁷ Speciālajā literatūrā angļu valodā tiek lietots termins *mallscape* (lielveikala ainava), kas veidots pēc analogijas ar terminiem *landscape* (lauku ainava) un *townscape* (pilsētas ainala).

mākslas darbi (nelieli eksotisku priekšmetu veikaliņi, piemēram, *Bungalo*); bērnu rotaļu laukums (kas paslēpies aiz pirmā stāva iepirkšanās zonas); muzikālās izklaides (estrādes un baleta mākslinieku koncerti); augi pārvietojamos podos; ziedi (kurus gan te aizvieto ķermeņa kopšanas līdzekļu veikaliņi *Estetique*, *The Body Shop* un *Stendera ziepju fabrika*) un visbeidzot kafejnīcas un restorāni ar eksotiskiem un gluži ikdienišķiem ēdieniem (tur atrodoties, cilvēks var no malas nolūkoties uz garāmejošajiem). Vienīgais, kā te trūkst, ir meditācijas vieta, vieta, kur norobežoties un pavadīt laiku vientulībā. Iespējams, tāda varētu būt publiskā tualete vai apģērba pielaikošanas kabīne, tomēr nav drošas pārliecības, ka arī te nebūs paslēpusies kameras visu redzošā acs. „..klejot pa mūsdienu baudas vietu, proti, iepirkšanās centru, nozīmē klejot pa postmodernās mentalitātes avēnijām. Tas, ko mēs redzam, simboliskais un kodētais, liecina par patērētāja dzīves apsoliņumiem un problēmām. Mums tikai jāapgūst, kā lasāmas šīs telpas zīmes.” [11, 248]

Trešais ceļojums: patērniecības mitoloģija

Ši ir došanās aplsēptās mantas meklējumos. Tieši šim nolūkam mums jau pie ieejas tiek izsniegta karte ar veiksmīga ceļojuma novēlējumu (“Paņem savu karti! Veiksmīgu ceļojumu!”). Atliek tikai iezīmēt kādu vietu ar krustīņu un – uz priekšu! Taču šī karte ir mānīga – tā nenorāda taisnāko ceļu, bet liek maldities, atkal un atkal nonākt vienā un tajā pašā vietā, līdz izvēlamies pareizo ceļu. Un, ja esam galīgi apjukusi, varam prasīt padomu kādam gudrajam (informācijas centra vai apsardzes darbiniekam). Šajā noslēpumainajā telpā laiks, gluži tāpat kā mītiskais laiks, rit citādi – iznākuši no veikala, mēs pārsteigti konstatējam, ka ārā jau satumsis, gluži nemanot esam te pavadījuši veselu dienu. Ceļojot pa lielveikalu un mēģinot uzminēt patieso patērniecības mīta jēgu, mēs paši kļūstam par aktīviem mīta dalībniekiem, savukārt mīta jēgas uzminēšana ir iespējama tikai tad, ja esam izgājuši iniciācijas rituālus – novietojusi mašīnu stāvvietā, ienākuši pa automātiskajām durvīm, kuras kā burvju zemes vārti veras tikai izredzētajiem. Ja aiz šīm durvīm gribat fotografēt, smēķēt vai arī pastaigāties ar suni, tad ieeja jums liegta. Par mūsdienu mītu radišanas mehānismiem savā darbā “Mitoloģijas” raksta franču kultūras teorētiķis Rolāns Barts: “..lasītājs [šajā gadījumā patērētājs. – V.V.] pārdzīvo mītu kā stāstu, kas vienlaikus ir patiesi un nereāls.” [14, 254] Par mītiskā vārda nesēju var kļūt ne tikai teksts, bet arī fotogrāfija, kino, reportāža, reklāma, arī zīmols. Mīts veidojas kā jauna valoda. Tas izmanto jau esošas zīmes, taču piešķir tām jaunas, tieši mīta vēstījumam

pakārtotas jēgas. Citiem vārdiem sakot, zīmes tiek iztukšotas, deformētas un pēc tam savienotas, veidojot oriģinālu vēstījumu. Zīmolu gadījumā to varam iztēloties šādi: vispirms tiek atcelta zīmola saistība ar apzīmējamo (patēriņa priekšmetu), tad tas tiek savienots ar citām zīmēm, kuru sākotnējās jēgas arī ir atsavinātas, un rezultātā top pilnīgi jauns teksts. „..mītiskais vārds tiek radīts no materiāla, kas jau iepriekš ticis apstrādāts noteiktas komunikācijas nolūkā; tā kā jebkuri mīta materiāli – tēlainie vai grafiskie – ir uztverami kā zīmes, tad tās var aplūkot neatkarīgi no to materiālā pamata.” [Turpat, 235] Iekļaujoties mītā (saskaņā ar Barta teikto – formā), zīmēm tiek atņemts viss nejaušais (to vēsture, tajās ietvertās zināšanas, kultūras asociācijas), tās pārtop funkcionālos elementus. Tātad, virzoties pa tirdzniecības centra ejām, zīmoli un veikalu izkārtnes vēsta nevis par pārdošanā izliktajām precēm, bet gan, savstarpēji kombinējoties, iesaista mūs jaunu stāstu tapšanas procesā. Mītam allaž raksturīgs vērstības uz mani imperatīvs, tas mani uzrunā, ievēl, pakļauj, prasa manu personisko iesaistišanos. Un atkarībā no tā, kuru ieeju – A, B vai C, no Šmerļa ielas, Brīvības ielas vai daudzstāvu autostāvvietas puses – izvēlamies par sava ceļojuma sākuma punktu, mūsu stāsts izvēršas gluži citāds. Tie var būt stāsti par buduāru (ja sākam ar veikaliem *Sotka, Jysk* vai *Asko*), par modi (*Catwalk, Imperio, Paris Shoes*), par augsta līmeņa tehnoloģijām (*Capital, Nikon centrs, Siemens centrs*), par vēdera baudām (*Emīla Gustava šokolāde, Sala, Tikai karotes*) un daudz ko citu, taču visos gadījumos tie ir variācijas plašākam vēstījumam par tirdzniecības parku *Alfa* un vēl plašākam vēstījumam par patēriņa sabiedrību.

Literatūra

1. Barthes, R. Rhetoric of the image. In: *Semiotics*. Vol. 3. Ed. by M. Gottdiener, K. Boklund-Lagopoulou and A.Ph. Lagopoulos. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications, 2003, pp. 153–166.
2. Baudrillard, J. *The Consumer Society. Myths and Structures*. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications, 1998, 208 p.
3. Bauman, Z. *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge : Polity Press, 1997, 221 p.
4. Benjamin, W. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.; London, England : Harvard University Press, 2004, 1073 p.
5. Bodrijs, Ž. *Simulakri un simulācija*. Rīga : Omnia mea, 2000, 157 lpp.
6. Gottdiener, M. The substance of the expression: the role of material culture

in symbolic interaction. In: *Semiotics*. Vol. 4. Ed. by M. Gottdiener, K. Boklund-Lagopoulou and A.Ph. Lagopoulos. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications, 2003, pp. 321–341.

7. Jameson, F. Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism. In: *Semiotics*. Vol. 4. Ed. by M. Gottdiener, K. Boklund-Lagopoulou and A.Ph. Lagopoulos. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications, 2003, pp. 279–320.

8. Jameson F. *The Cultural Turn : Selected Writings on Postmodern, 1983–1998*. London; New York : Verso, 1998, 206 p.

9. Levine, M. *A Branded World. Adventures in Public Relations and the Creation of Superbrands*. Hoboken, NJ : Wiley, 2003, 260 p.

10. Ritzer, G., D. Goodman, and W. Wiedenhof. Theories of consumption. In: *Handbook of Social Theory*. Ed. by G. Ritzer and B. Smart. London; Thousand Oaks; New Delhi : SAGE Publications, 2003, pp. 410–427.

11. Simons, R.K. The formal garden in the age of consumer culture: a reading of the twentieth-century shopping mall. In: *Mapping American Culture*. Ed. by W. Franklin and M. Steiner. Iowa City : University of Iowa Press, 1992, pp. 231–250.

12. Skagale, G. Veikals. Nepieciešamība un kults. *Mēs*. 2004, 6. nov., 4.–5. lpp.

13. Vēvere V. (ik)dienas filosofija: lietu pasaule. *Letonica*. Nr. 11, 2004, 148.–156. lpp.

14. Барт, Р. *Мифологии*. Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 2000, 314 с.

15. Бодрияр, Ж. *К критике политической экономии знака*. Москва : Библион–Русская книга, 2003, 272 с.

16. Эко, У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию*. Санкт-Петербург : Symposium, 2000, 544 с.

Velga Vēvere Brand Semiotics

Summary

Brands have become a vital part of our social reality. They contain cultural and social codes of the contemporary consumer society. Moreover, according to French theoretician Jean Baudrillard, these signs can become the sole reality. This brings forth a question – how to navigate around in this world and how to speak about it. A solution offered by Frederic Jameson is a new social and cognitive cartography, that is, putting new, consumption related signs onto our mental maps. As one of the first thinkers who had tried to accomplish such kind of mapping is Walter Benjamin's "The Arcades Project". He stresses such important features of consumption as idleness, boredom, perpetual presence, illustrative perception of reality. For him those features represent deeper economical, social and cultural processes. The postmodern theorists both radicalize and subvert them, and even reduce them to empty signs (signifiers without signified). Brand semiotics is the branch of knowledge that deals with brands as the specific language. To disclose possible tasks and work of brand semiotics the author of the present paper offers to start investigation in place where the highest concentration of brands is to be found. In this case it is a shopping mall *Alfa*. The author invites readers along to three journeys to *Alfa* – the first, to branded world; the second – to theme and amusement park; and the third – to mythical space. In the first journey the guidebooks are postmodern theories of consumption by J. Baudrillard and F. Jameson, as well as works on semiotics by U. Eco and R. Barthes; in the second – the article by R. Simons on the shopping mall as formal garden of the twentieth century; in the third – R. Barthes's book "Mythologies".

INGRĪDA VILKĀRSE

MĪTISKO TĒMU INTERPRETĀCIJA MŪSDIENU OPERAS REŽIJĀ.

R. VÄGNERA OPERAS "KLĪSTOŠAIS HOLANDIETIS" UN A. RUBINŠTEINA OPERAS "DĒMONS" IESTUDĒJUMI LATVIJAS NACIONĀLĀJĀ OPERĀ

Kopš 90. gadu vidus Latvijas Nacionālā opera meklē jaunus režijas ceļus un izpausmes – tā vēlas būt aktuāla skatītājam, sarunāties ne tikai klasiskās mūzikas valodā, bet arī noteikt savu vietu modernās režijas kontekstā. Pēdējie desmit gadi ir pierādījuši, ka režisori, kuri veidojuši iestudējumus Latvijas Nacionālajā operā meklē ne tikai jaunas inscenējuma formas, bet arī brīvi pārvalda modernisma virzienu plašo piedāvājumu. Tāpēc pārmaiņas, kas skārušas operas režiju saucamas ne vien par progresīvām, bet arī par būtiskām operas uztveres un domāšanas virzienā. Mūsdienās liela nozīme ir režisora idejiski mākslinieciskajai uzveduma koncepcijai, un atkarībā no režisora dotā operas virsuzdevuma inscenējums var tikt risināts dažādos veidos. Tas var būt gan klasiski tradicionāls, gan avangardisks, apvienojot sevī stilistisku daudzveidību. Parodija, atsvešinājums, mitoloģisko tēmu stilizācija, ironija un spēle ar simboliem/metaforām – tas ir skatuves valodas un scenogrāfisko līdzekļu kopums, kas šobrīd dominē Latvijas Nacionālās operas jaunākajos iestudējumos.

Šobrīd pasaulē liela daļa operu, kuras jau dēvējam par klasisko mantojumu, savu jauno skatuves dzīvi uzsāk ne vairs 18. vai 19. gadsimta stilā un estētiskajās robežās, bet gan dažādu laika nogriežņu kombinācijās un stilu daudzveidībā. Postmodernisma un modernisma estētiskās koordinātes mūsu operas režijas domāšanā vairs nav tikai teorētiska abstrakcija, bet gan dzīvs un virzošs process. Par jaunu tradīciju uzskatāma pēdējos gados vērojamā operas viesrežisoru pieaicināšana – tas ne tikai ļauj saskarties ar citāda veida domāšanu un izpratni par operas mākslu, bet arī paplašina un dažādo režijas interpretācijas iespējas.

2003. gads Latvijas Nacionālās operas režijā iezīmējies ar debitējošā režisora – teātra direktora Andreja Žagara zīmi. Viņa inscenējumā skatuves veidolu

ieguvušas divas vēlinā romantisma skaņražu operas: Riharda Vāgnera "Klīstošais holandietis" (pirmizrāde 2003. gada 5. februārī; diriģents – Gintars Rinkevičs, scenogrāfs – Andris Freibergs, galvenajās lomās: Holandietis – Egils Siliņš; Zenta – Ieva Kepe) un Antona Rubinšteina "Dēmons" (pirmizrāde 2003. gada 14. decembrī, diriģents – Normunds Vaicis, scenogrāfe – Ieva Kauliņa, galvenajās lomās: Dēmons – Egils Siliņš, Tamāra – Tatjana Monogarova).

Komponisti Rihards Vāgners (1813–1883) un Antons Rubinšteins (1829–1894) ir laikabiedri, vēlinā romantisma pārstāvji. Abi ir aktīvi 19. gadsimta sabiedriskie darbinieki, diriģenti, teorētisko un muzikālo traktātu autori, pretrunīgas personības, kas nekaitrējās paši sevi nodēvēt par ģēnijiem. Lai gan savā muzikālajā daiļradē katrs komponists pārstāv atšķirīgu nacionālo skolu (proti, vācu un krievu), viņu opusi vienlaikus savieno gan izteiktas nacionālās mūzikas iezīmes, gan valdošās romantisma tendences Eiropas mūzikas kultūrā. Antons Rubinšteins komponēja neparasti ātri un daudz, bet Eiropā nevīstošu slavu viņš ieguva pirmām kārtām kā izcils un talantīgs pianists, mazāk ievēribas un cieņas tika izrādīts viņa sacerējumiem, kas bieži vien netika līdz galam izstrādāti. Savukārt Rihards Vāgners ir viena no mūzikas pasaules visu laiku pretrunīgākajām personībām, revolucionārs ne tikai vācu nacionālās operas reformā, bet visā 19. gadsimta mūzikas vēsturē. Viņa mākslas izpratne un jaunrades koncepcijas ietekmējušas ne tikai sava laika mūzikas kultūru, bet atstājušas neizdzēšamu iespaidu uz nākamajām mūziķu paaudzēm.

R. Vāgnera operas "Klīstošais holandietis" (pirmizrāde 1843. gadā) un A. Rubinšteina operas "Dēmons" (pirmizrāde 1875. gadā) libreta pamatā izvēlēti romantisma literatūrā balstīti sižeti: R. Vāgners izmantojis atsauces uz Heinriha Heines stāstu "No Šnābelevopska kunga memuāriem" (1834), bet A. Rubinšteinu saistīja ideja radīt operu pēc M. Ļermontova poēmas "Dēmons" motīviem. Abus libretus caurvij misticisms, fantāzijas tēlu pasaule, kas saplūst ar reālo pasauli, nojaucot robežas starp īstenību un iztēli, tāpēc režisors galveno nozīmi izrādēs pievērsis mitoloģisko tēmu stilizācijai. Viens no centrālajiem abu izrāžu struktūrelementiem ir režisora koncepts par divu paralēlo pasaulu pastāvēšanu pretstatu pāros: redzamais – neredzamais un reālais – nereālais. Līdzās redzamaijai pasaulei eksistē pasaules neredzamā dvēsele, un tieši šajā līmenī tiek lemti cilvēku likteņi. Par to A. Žagara izrādēs signalizē vizualizētas zīmes, simboli, metaforas. Simbols režisora inscenējumos ir tēls, kas ļauj nodibināt sakarus starp dabisko un pārdabisko, starp iespējamo un neiespējamo.

Opera ir žanrs, kas pieprasa nosacītu vidi un atsvešināti nosacītu darbību, tāpēc režisora A. Žagara uzdevums, strādājot pie mītisko tēmu interpretācijām operās, nav viegls, jo abās izrādēs jāizveido tāda mīlas stāsta versija, kas realizējas starp divām paralēlajām pasaulēm, proti, starp Holandieti – mītisku tēlu un viņa iemīļoto Zentu – reālu zemes sievieti, starp kritušo eņģeli Dēmonu un kņaza meitu Tamāru.

Abu operu galvenie tēli / vīzijas – pārpasaulīgās būtnes Holandietis un Dēmons – ir dievu nolādētas, lepnas, romantiskas un vientuļas personības, tie ir simboli brīvības alkām un tragiski liktenīgām kaislībām; pretstatu pāri reālais – nereālais viņi pārstāv nereālo pasaules modeli. Savukārt sieviešu tēli – Zenta ("Klīstošais holandietis") un Tamāra ("Dēmons") – ir pieskaitāmi pie reālās, respektīvi, cilvēciskās pasaules personāžiem, vienlaikus sevī nesot arī zināmas simboliskas *Nevainīgās Jaunavas* iezīmes.

Režisors kopā ar scenogrāfiem Andri Freibergu un Ievu Kauliņu abu izrāžu darbības vidi definē un veido kā metaforu un simbolu kopumus: tā ir pasaule kā sakrāli mitoloģisks izplatījums, kurā tiek realizēti svētie rituāli. Simbolisms, ko mēdz uzskatīt par romantisma izpausmes augstāko fāzi, ir svarīgs abu inscenējumu estētikas avots. Simbolismam raksturīgais – monumentāls statiskums, paralēlās pasaules nemitīga klātesamība, metaforu un jēdzienu daudznozīmība, dekoratīva ornamentika – ir režisora galvenās estētiskās kategorijas, kuras tiek lietotas abu izrāžu inscenējumos. Tieši scenogrāfiskās dramaturģijas dominante kļūst par vienu no A. Žagara režijas darba būtiskām sastāvdaļām. Atšķirībā no R. Vāgnera "Klīstošā holandieša" virzītājspēka – bezgalīgās melodijas A. Rubinšteina "Dēmona" muzikālā struktūra veidota kā atsevišķu noslēgtu numuru princips, kas operu saskalda nelielos mūzikas nogriežņos un ievērojami sadrupina notikumu virzību un norisi, tāpēc būtiska loma abās operās ir ierādīta gaismu partitūras režijai. "Klīstošajā holandietī" gaismu mākslinieks Kevins Vins-Džonss kopā ar videomākslinieci Katrīnu Neiburgu izveidojuši Vāgnera mūzikā balstītu caurviju attīstības videoprojekciju, kas izvērsas kopā ar mūzikas caurviju tēmām, bet operas "Dēmons" gaismu mākslinieks Reinhards Bihsels gaismas dramaturģiju izstrādā atbilstoši Rubinšteina mūzikas numuru principiem.

Scenogrāfs Andris Freibergs izrādes "Klīstošais holandietis" telpu iekārtojis kā mītisku, bezgalīgu izplatījumu, kurā no tumsas un aizpasaules kā vīzija parādās klīstošā spoku kuģa iegaismotā karkasa aprīses. Tā ir vizualizēta teatrāla filozofija, kurai piemīt laika un telpas asociatīva izteiksme un kura

veido izrādes scenogrāfisko dramaturģiju. Izrādes telpā, kurā apvienojas reālistiskās un mītiskās norises, gaismas dramaturģija un videoprojekcijas sapludina un pārklāj operas notikumus un darbības. Šajā uzvedumā scenogrāfija nav tikai darbības vietas ilustratīvs dekorējums – tai ir piešķirta vadošā, funkcionāli aktīvā darbības virzītājas loma. Skatuves telpai transformējoties, tiek nojauktas jebkādas iespējas darbības vietu identificēt ar konkrētu vietu un laiku.

Operas "Dēmons" darbība risinās Kaukāzā. Pēc vietējo tautu kosmogoniskajiem mītiem, zemei ir apaļa forma, to ietver jūra vai kalni, bet pasaules malā aug dzīves koks, kas vertikāli savieno *debesis – zemi – pazemes* valsti. Pasaule šajos mītos ir strukturēta arī horizontāli – centrā jeb priekšā ir izvietota priekšējā pasaule, bet aiz tās atrodas aizmugures pasaule. Šajos mītos trīs vertikālajām pasaulēm atbilst arī trīs krāsas – balts, sarkans un melns. Ņemot par pamatu šo kosmogonisko mītu, izrādes scenogrāfe Ieva Kauliņa uzveduma vizuālo risinājumu veidojusi, skatuves telpu sadalot trīs milzīgos tumši pelēkos, gandrīz melnos kustīgos stāvos, kas nosacīti nodala darbības, kurām jārisinās trīs mitoloģiskajās telpās: *debesīs – zemē – pazemē*. Paralēli vertikālajam skatuves dalījumam stāvos skaidri var nolasīt arī horizontālā līmeņa simbolisko nozīmi – vertikāles un horizontāles saskares punkts jeb darbības koncentrācijas vieta katrā no stāviem ir milzīgs galds, kas attiecīgā darbības modeli transformējas simboliskā trijstūrī *galds – altāris – kapenes*. Trīs pamatkrāsu *balts – sarkans – melns* izmantojums operas scenogrāfijā un tērpos, kā arī trīs vertikālie skatuves līmeņi un trīs galda simboliskās nozīmes transformācijas savienojas asociatīvā trijstūrī *dievišķais – dēmoniskais – cilvēciskais*, kurā atklājas visas izrādes virsuzdevums. Pāreja no vienas pasaules citā ir iespējama tikai dievībām vai varoņiem – pusdieviem, bet cilvēkam, šķērsojot pasaulu robežu, jāiziet garīgās iniciācijas ceļš, kas mītos nereti tiek pielīdzināts nāvei.

Abās operās garīgās mīlestības metaforas nesējas ir sievietes – Zenta un Tamāra, kuras savas mīlestības vārdā labprātīgi iziet augstākās iniciācijas ceļu. Atsaucoties uz cilvēka pasaules antropoloģisko trīsvienību *ķermenis – dvēsele – gars*, operu galvenie sieviešu tēli atteikušies no *ķermeniskās* klātbūtnes mīlestībā.

Pēc abu komponistu ieceres operās iekļautas arī nozīmīgas rituālās darbības ainas: "Klistošajā holandietī" – jaunavu vērpšanas skats, kuru režisors A. Žagars aizstājis ar veļas mazgāšanas epizodi, bet operā "Dēmons" – otrā cēliena aina, kurā Tamāra tiek posta kāzām.

Liela simboliska nozīme abās izrādēs ir krāsām. Baltā krāsa, kas ir gaismas, tīrības, pilnības simbols, tiek izmantota kā pretstats melnajai skatuves telpai –

pasaulei kā pirmsākuma haosam. Baltai krāsai ir sakars ar absolūto, ar visa sākumu un galu, balto bieži izmanto kāzu, dzimšanas, iniciācijas un nāves rituālos. Baltā krāsa un baltā gaisma, kas simbolizē šķistību, nevainību un uzticību, abās izrādēs pārvēršas par zīmēm, kas simbolizē jaunavu rituālās laulības ar nāvi – tas ir garīgās iniciācijas process, kura laikā gan Zenta, gan Tamāra garīgi savienojas ar savu iemīļoto, attiecīgi – ar Holandieti un Dēmonu. Abas sievietes apzinās, ka viņu mīlestības augstākais piepildījums ir nāve. Upuris – augstākā mīlestības izpausme. Izteismīga un pārliecinoša izdevusies “Dēmona” kāzu aina. Nevainīgi baltā Tamāras šķistība līgavas rotā savienojas ar sarkano mīlestības un auglības krāsu. *Balts – sarkans – melns*, kas metaforiski vienādojas ar *nevainību – kaislību/mīlestību – nāvi* ir saucama par šī operas scenogrāfisko un idejisko dominanti. Kāzas, kas negaidot pāraug bērēs, veido iniciācijas mistēriju, kurā mīlestības piepildījums ir nāve.

Režisors milzīgo pirmā stāva galdu pārvērš par *upura altāri*, uz kura gul nogalinātais Tamāras līgavainis. Režijas koncepcija nolasāma diezgan skaidri – uz mīlestības jeb nāves altāra tiek guldīta arī Tamāra. Viņa lēni ietinas altāra segā, zem kuras baltās virspuses slēpjas kontrastējoši melna apakšējā puse, un kņaze iegūst jaunu “kāzu” tērpu – milzīgu melnu pārsegu, kas viņu apņem un ietin. *Balto* nomaina *melnais* – nogrimšana tumsā, sērās.

Galveno tēlu un kora darbībā režisors A. Žagars abos uzvedumos aktualizē klasicisma estētikai atbilstošus teātra mākslas paņēmienus. Kā vienu no mizanscēnu veidošanas principiem viņš izvēlējies klasicisma estētikai raksturīgo skaidrību, statiskumu, askētismu un simetriju: premjers tiek novietots priekšplānā – izcelts; vienotā masa / koris veido fonu, tam nav spilgti individuālu iezīmju. Solistu skatuviskās eksistences formā dominē romantismam neraksturīgs zināms atsvešinājums – apzināti tiek ignorēti skatuves partneri, lielākā daļa āriju, mīlas duetu un koru tiek vērsti zālē – skatītājam. Abos uzvedumos režisors nemitīgi pretstata divas it kā pretējas nometnes – kora *grupu* un solistu *individu*. Lai gan šie pretstati darbojas vienotā izrādes laiktelpā un kora grupa pauž vienu emocionālo izjūtu, saskares punkti starp solistiem un kora masu neveidojas. Gan “Klistošajā holandietī”, gan “Dēmonā” kora masa pārvietojas horeogrāfiski noteiktos zīmējumos (abu uzvedumu horeogrāfe ir Elita Bukovska), tai ir ilustratīvas un fonu veidojošas funkcijas.

Režisors komponistiem raksturīgo muzikālo romantisma estētiku izveidojis ar simbolisma un klasicisma estētikai piemītošiem skatuves izteiksmes līdzekļiem.

Operas režisore un teātra zinātniece Lia Rotbauma savā grāmatā "Opera un tās skatuviskā izpausme" raksta: "Operas partitūra sevī ietver noteiktu un stingru kompozīciju tīri muzikālā ziņā.. Kompozīcija pilda trīs funkcijas: veido notikumu norisi, izgaismo to pamatjēgu un rada izteiksmes līdzekļu kompleksu, kas skatītājam palīdz veidot noteiktu attieksmi pret izvirzīto problēmu. Tas nozīmē, ka, *pārtulkojot* partitūru teātra valodā, ir nepieciešama arī inscenējuma kompozīcija, kas būtu balstīta uz tādiem pašiem principiem." Atsaucoties uz Lias Rotbaumas teikto, var apgalvot, ka režisors A. Žagars liriski romantiskās operas mūzikas partitūrām ir izvēlējis konsonansi kā operas režijas principu.

Interese par mītisko un simbolisko pasaules kārtību veidojas par raksturīgu Andreja Žagara režisoriskā rokraksta zīmi. Tā ir nojauta par kādas augstākas gribas un spēka klātbūtni, un to var dēvēt dažādos vārdos – par Dieva izpratni, par paralēlās realitātes klātbūtni, par Likteņa caurviju attīstības tēmu. Par A. Žagara īpašo inscenējuma prioritāti var nosaukt *mītisko simbolismu*, kas sevī ietver rituālās pārdzimšanas iniciācijas un šķīstīšanās procesu, kurā racionālais tiek savienots ar iracionālo, esamība ar neesamību, sakrālais ar profāno, notiek telpas un laika dimensijas pārklāšanās un scenogrāfija pārliecinoši ieņem dominējošo lomu operas inscenējumā.

Literatūra

1. Briede, V. *Latviešu operteātris*. Rīga : Zinātne, 1987, 245 lpp.
2. *Opera : pasaules opermākslas šedevri*. Rīga : Juventa, 1998, 541 lpp.
3. *Vispārējā mūzikas vēsture*. 1. d. Red. N. Grīnfelds. Rīga : Zinātne, 1984, 262 lpp.
4. *Lielā simbolu enciklopēdija*. Rīga : Jumava, 2002, 648 lpp.
5. *Театр XX века*. Москва : Индрик, 2003, 461 с.
6. *Мифы народов мира : энциклопедия*. Т. 1. Москва, 1991, 672 с.
7. *Мифы народов мира : энциклопедия*. Т. 2. Москва, 1992, 720 с.

Ingrīda Vilkāse

**Interpretation of Mythical Themes in
Contemporary Opera Direction.**

**Staging of R. Wagner's *Der fliegende Holländer*
and A. Rubinstein's *Demon* at the Latvian National Opera**

Summary

In this article I have analyzed two opera stagings at the Latvia National Opera in 2003, which have been produced by Director Andrejs Žagars: *Der fliegende Holländer*, opera by Richard Wagner (premiere at February 5, 2003), Musical Director and Principal Conductor Gintaras Rinkevičius, Set Designer – Andris Freibergs, and in the leading parts: Dutchman – Egils Siliņš, Senta – Ieva Kepe; and *Demon*, opera by Anton Rubinstein (December 14, 2003), Musical Director and Principal Conductor – Normunds Vaicis, Set Designer – Ieva Kauliņa, and in the leading parts: Demon – Egils Siliņš, Tamara – Tatiana Monogarova.

In this paper, two conjunctive aspects of opera staging have been examined – use of romantic literature for the libretto and the musical style of late romanticism; also, characteristic differences in the direction methods in the course of staging have been marked. The showgrounds in both performances have been created as mythical, endless spaces, implying visual, theatrical philosophy, with an associative expression of time and space – thus, creating the stage design dramaturgy of performances.

Librettos of these operas are permeated with mysticism, images of the fantasy world, which merge with the real world, breaking down the borders between the reality and imagination. Thus, the director pays his main attention to the stylization of the mythological theme. One of the central framework elements in both of the performances shows the concept of the director about the existence of two parallel (and opposite) worlds: visible – invisible and real – unreal world. Parallel to the visible world, the soul of the invisible world exists, and this is the level where the people's destinies are decided. Various visual signs, symbols and metaphors message about this. In these performances, a symbol becomes an image making it possible to establish the relations between the natural and the supernatural, between the possible and the impossible. Among special staging

priorities of A. Žagars we can mention *mythical symbolism*, which includes initiation of ritual over births and the process of purification, which links the rational with the irrational, being with nonbeing, sacral with profane. Also, perfusion of the dimensions of time and space takes the dominant role in stage design. The staged world of operas images of A. Žagars is created as a sacral mythical space. The composers' characteristic aesthetics of musical romanticism are shown with the means of stage expression, which are proper for symbolism and classicism. The director has chosen consonance as a principle of opera staging for the lyrical romantic opera music scores.

LATVIJAS NACIONĀLA BIBLIOTĒKA



0306089765

ORIGĀLAIS
EKSEMPLĀRS

4-

