

LETONICA

HUMANITĀRO ZINĀTŅU ŽURNĀLS

Nr. 1 (22), 2012

IZNĀK KOPŠ 1998. GADA AUGUSTA

Dibinātājs
LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS

Redakcijas kolēģija
DACE BULA, RAIMONDS BRIEDIS, PAULS DAIJA, IEVA E. KALNIŅA, JANĪNA KURSĪTE,
LALITA MUIŽNIECE (ASV), JURIS ROZĪTIS (Zviedrija), ANITA ROŽKALNE, PĀVELS ŠTOLLS
(Čehija), JANA TESARŽOVA (Slovākija), GUNA ZELTIŅA

Žurnālā ievietotie zinātniskie raksti ir anonīmi recenzēti
Articles appearing in this journal are peer-reviewed

Redakcijas adrese:
Akadēmijas laukums 1 – 1315, Rīga LV-1050
Tālr. (371) 67357912, fakss (371) 67229017

Žurnāls izdots ar Valsts kultūrkapitāla fonda atbalstu



Galvenais redaktors *Kārlis Vērdiņš*
karlis.verdins@lulfmi.lv

Literārā redaktore *Ligita Bibere*
Tulkotāja *Ieva Burčika*
Maketētāja *Baiba Dūdiņa*

Uz vāka – Kristaps Rasims Dailes teātra izrādē “Brīvības 36”. Kaspara Kvieša foto

Iespiests Jelgavas tipogrāfijā

ISSN 1407-3110

© LU LFMI, 2012

Saturs

RAKSTI

<i>Pauls Balodis</i> . Unikālie latviešu valodas uzvārdi	5
<i>Dita Eglīte</i> . Horeogrāfs dramatiskajā teātrī: piedēklis-biedēklis vai glābšanas riņķis	18
<i>Inga Fridrihsone</i> . Reālais un fiktīvais: jaunākā latviešu teātra pieredze	25
<i>Ieva Garda-Rozenberga</i> . “Pagaidi, man vajadzēja rādīt, es tagad izrādu!”: Andreja Knipena mutvārdu priekšnesums Alsungā	41
<i>Ineta Lipša</i> . “Ar īgnumu jāprotestē”: moralizēšana latviešu preses publicistikā (1918–1934)	52
<i>Dita Rietuma</i> . Starp Eiropu un ASV: <i>film noir</i> radītājs rīdzinieks Boriss Ingsters	69
<i>Ilze Šarkovska-Liepiņa</i> . Rakstīt par vēsturi: Latvijas mūzikas historiogrāfija laiku lokos	83
<i>Kārlis Vērdiņš</i> . Dēmoniskais Viļums Vēveris: latviešu dekadence un homofila tēls	101

JAUNĀKĀS LITERATŪRAS APSKATS

<i>Jānis Kalnačs</i> . Okupācijas rekonstrukcija jeb mūzika kā “nobēgtne” [A. Klotiņš (red.) Mūzika okupācijā]	113
<i>Marta Balode</i> . Personīgi izjusts pētījums [V. Hausmanis. Veronika Janelsiņa rakstos un darbos]	118
<i>Zanda Gūtmane</i> . Svaigs skatījums uz Baltijas drāmas vēsturi [B. Kalnačs. Baltijas postkoloniālā drāma]	123
<i>Gīta Lancere</i> . Saikne, kas vieno paaudzes [A. Lielbārdis (sast.) Psalmu dziedāšana Latgalē]	126
<i>Ināra Klekere</i> . Subjektīvas marginālījas par Zigrīdas Frīdes grāmatu [Z. Frīde. Ienest sveci istabā]	128
<i>Eva Eglāja-Kristsons</i> . Vai dubults POST ir jauns PRE? [M. Kvietkauskas (ed.) Transitions of Lithuanian Postmodernism]	130

AUTORI	133
------------------	-----

Contents

ARTICLES

<i>Pauls Balodis</i> . Unique Latvian Surnames	5
<i>Dita Eglīte</i> . A Choreographer in a Drama Theater: An Annoyance or a Life Ring	18
<i>Inga Fridrihsone</i> . The Real and the Fictional: The Latest Latvian Theatrical Experience	25
<i>Ieva Garda-Rozenberga</i> . “Wait, I Had to Show, I Am Showing Now!”: Andrejs Knipens’ verbal performance in Alsunga	41
<i>Ineta Lipša</i> . “I Must Protest with Indignation”: Moralizing in Latvian Press (1918–1934)	52
<i>Dita Rietuma</i> . Between Europe and the U.S.: Rigan Boris Ingster, the Creator of Film Noir	69
<i>Ilze Šarkovska-Liepiņa</i> . Writing about History: Historiography of Latvian Music throughout Time	83
<i>Kārlis Vērdiņš</i> . “Demonic Viļums Vēveris”: Latvian Decadence and the Image of Homophile	101

REVIEWS

<i>Jānis Kalnačs</i> . Reconstruction of the Occupation or Music as Escapism [Music in Occupation. A. Klotiņš (ed.)]	113
<i>Marta Balode</i> . A Personal Inquiry [V. Hausmanis. Veronika Janelsiņa, Her Work and Life]	118
<i>Zanda Gūtmane</i> . A Fresh View at the History of Baltic Drama [B. Kalnačs. Baltic Postcolonial Drama]	123
<i>Gīta Lancere</i> . A Bond Connecting Generations [A. Lielbārdis (ed.) Psalm Singing in Latgale]	126
<i>Ināra Klekere</i> . Subjective Marginalia on a Book by Zigrīda Frīde [Z. Frīde. To Bring a Candle into the Room]	128
<i>Eva Eglāja-Kristsons</i> . Is Double POST a New PRE? [Transitions of Lithuanian Postmodernism. M. Kvietkauskas (ed.)]	130

AUTHORS	134
---------------	-----

Pauls Balodis

Unikālie latviešu valodas uzvārdi

Atslēgas vārdi: antroponimiskā sistēma, personvārdu etimoloģija

Pētot antroponimikona¹ etimoloģiskās semantikas teorētisko modeli un tā realizāciju latviešu personvārdu sistēmā uz Baltijas un Ziemeļrietumeiropas areāla valodu fona,² tika analizēts ap 2700 latviešu uzvārdu, kas darināti uz latviešu valodas leksikas bāzes, un tie tika sastatīti ar kaimiņtautu — igauņu, somu, lietuviešu, krievu, poļu, vācu — attiecīgas semantikas uzvārdiem (ap 8700 uzvārdu). Par latviešu uzvārdiem nosacīti uzskatīti tādi, kas darināti no latviešu valodas apelatīviem jeb sugasvārdiem. Arī salīdzināmajās valodās analizēti tikai tie personvārdi, kas darināti no attiecīgās valodas leksēmām, resp., neaizgūtē antroponīmi. Tas dod iespēju salīdzināt septiņas antroponimiskās sistēmas, izceļot līdzīgo un atšķirīgo.

Šajā rakstā iekļauti tikai tādi latviešu personvārdi, kas radušies no latviešu vai baltu sugasvārdiem, kā arī papildus vēl tādi uzvārdi, kas darināti no vietvārdiem vai no citiem personvārdiem. Šajā gadījumā ievērots formāls princips: par latviskiem personvārdiem tiek uzskatīti tādi, kam ir atbilstmes apelatīvajā leksikā. Pēc V. Staltmanes pētījumiem, tikai apmēram 34% no latviešu uzvārdiem var tikt uzskatīti par latviskas cilmes vārdiem.³

Par unikāliem latviešu uzvārdiem šajā rakstā tiek dēvēti ne tikai reti sastopamie uzvārdi jeb nelielas frekvences uzvārdi, bet galvenokārt tādi, kuru semantiskos analogus neizdevās atrast citās salīdzināmajās kaimiņtautu personvārdu sistēmās. Tātad tie ir uzvārdi, kuru etimoloģiskā jeb sākotnējā semantika ir unikāla, citās antroponimiskajās sistēmās nepazīstama.

Jau raksta sākumā būtu lietderīgi minēt šā uzvārdu sistēmu salīdzinājuma galvenos rezultātus jeb slēdzienus:

1) vēsturisko apstākļu noteikta personvārdu sistēma izveidojusies tā, ka latviešu un tuvākās radu tautas — lietuviešu — uzvārdos ir vairāk atšķirīgā nekā kopīgā. Daudzas iezīmes vieno poļu, lietuviešu, krievu un pa daļai vācu uzvārdus. Minēto valodu uzvārdu sistēma ir veidojusies lielākoties uz patronimiskās bāzes (tādu uzvārdu Latvijā ir samērā maz: *Ancāns, Andžāns, Grietēns, Grišāns, Janitēns, Jurgēns, Klāvēns, Pāvilāns, Paulāns, Pēterēns* u. c.; tie lielākoties izplatīti Latgales reģionā. Protams, te netiek runāts par aizgūtajiem uzvārdiem, tādiem kā *Andersons, Jansons, Jēkabsons* vai *Pētersons*);

2) savukārt latviešu un tuvējo somugru kaimiņu — igauņu un somu — antroponimiskās sistēmas vēsturiskajā attīstībā, kā arī personvārdu etimoloģiskajā semantikā ir vērojamas skaidras paralēles. Bez šaubām, liela loma bijusi arī ļoti līdzīgiem latviešu, igauņu

un somu vēsturiskajiem uzvārdu rašanās apstākļiem (uzvārdi tika piešķirti ar likumu), varbūt arī modei, kas personvārdos ir eksistējusi visos gadsimtos.

3) latviešu (kā arī igauņu) uzvārdu strukturā acīmredzama arī vācu valodas ietekme, tomēr tā nav tik liela, kā parasti tiek uzsvērts.

Sastatot septiņu valodu antroponimiskās sistēmas un tās pētot atsevišķās semantiskās grupās (cilvēka ārējā izskata un rakstura motivēti uzvārdi; etnonimiskas semantikas uzvārdi; amatu un profesiju semantikas uzvārdi; faunas semantikas uzvārdi; floras semantikas uzvārdi; fiziogēogrāfiskas semantikas uzvārdi; citas konkrētas un abstraktas nozīmes uzvārdi u. c.), atklājas uzvārdi, kuru semantiskās atbilstes ir visās salīdzināmajās valodās (sk. tabulu).

Valoda	Uzvārds
Latviešu	<i>Vecais, Vecītis</i>
Igauņu	<i>Vana</i>
Somu	<i>Vanhanen, Vanha</i>
Lietuviešu	<i>Vecka, Veckas, Veckus, Veckauskas, Senulis, Senionis</i>
Poļu	<i>Staryk, Starosz</i>
Krievu	<i>Стариков, Старицкий, Старицын, Старицев</i>
Vācu	<i>Alt, Alter, Altermann, Altmann</i>

Tātad šajā gadījumā teorētiskais etimoloģiski semantiskais modelis ir realizēts visās sastatāmajās valodās. Ir daudzi piemēri, kur šāds modelis ir realizēts tikai daļēji, resp., tikai dažās valodās, piemēram, latviešu *Pastnieks*, poļu *Pocztaruk, Poczowski*, krievu *Почтареб* un vācu *Postbote* (tikai 3 uzvārda reģistrējumi Vācijā). Šajā rakstā galvenā uzmanība veltīta gadījumiem, kad teorētiskais semantiskais modelis tiek realizēts tikai latviešu valodā.

Cilvēka ārējā izskata motivētu uzvārdu grupā visās valodās ir uzvārdi ar motivētājvārdu 'bārda'. Sevišķi latviešu valodā iecienīti ir salikteni ar leksēmu *bārda* kā II komponentu: *Baltbārdis, Bezbārdis, Biezbārda, Biezbārdis, Brūzbārds, Bukbārdis, Greizbārdis, Lielbārdis, Linbārdis, Līkbārdis, Melbārdis, Melnbārdis, Mežabārdis, Misiņbārdis, Platbārdis, Rudbārdis, Sarkanbārdis, Sirmbārdis, Stakelbārdis, Svinabārdis, Zilbārdis*.⁴ Pēc V. Staltmanes apkopotajiem uzvārdu biežuma datiem, visizplatītākais no šiem uzvārdiem Latvijā ir *Melbārdis* (25)⁵, tam ir arī visvairāk dažādu variantu: *Melnbārdis* (5), *Melnbārda* (1), *Melnbārds* (1), *Melbārdis* (25), *Melbārds* (16), *Melbārda* (1), *Melbārdis* (7), *Malbārdis, Malnbārdis*.

Vairākās valodās ir sastopami uzvārdi ar nozīmi 'melnbārdis', 'baltbārdis', 'sarkanbārdis', 'sirmbārdis', tomēr tikai latviešu valodā izdevās konstatēt šādas semantikas personvārdus: *Biezbārdis* (6), *Biezbārda* (1), *Bukbārdis* (1), *Mežabārdis* (1), *Svinabārdis* (1), tikai latviešiem un krieviem ir reģistrēts *Līkbārdis* (1), *Greizbārdis* (1; kr. *Кривооборот*), tikai latviešiem un lietuviešiem konstatēts *Lielbārdis* (4; liet. *Didžbarzdis*), tikai latviešiem un vāciešiem ir *Stakelbārdis* (1; vācu *Hackbart*). Vācu valodā ir arī *Breitbart* 'platbārdis', *Buntebart* 'raibbārdis',

Flachsbart ‘plakanbārdis, lidzenbārdis’, *Distelbart* ‘dadžabārdis’,⁶ kādu semantisko analogu savukārt nav latviešu valodā.

Īsi pārskatot dažādas semantikas uzvārdus, to atsevišķās apakšgrupas un tos salīdzinot, var konstatēt, ka latviešu valodā ir daudz salikteņu — cilvēka ārienes motivētu uzvārdu.⁷

Bieži par uzvārda motivētāju tiek izraudzītas acis. Visbiežāk latviešu valodā sastopami uzvārdi ar nozīmi ‘cilvēks ar melnām acīm’ — acīmredzot tāds, kas ievērojami izšķiras no citiem: *Melnacis* (3), *Mellacis* (3), *Melacis* (4), *Malnacis* (1), *Malnačs* (3). Šādas semantikas uzvārdi ir visās salīdzināmajās valodās. Bet tādiem uzvārdiem kā *Ilgacis* (2), *Kaulačs* (1), *Rasnačs* (1), *Rasnacis* (1), *Šķaunacis* (1), *Zaļacis*⁸ (1) neizdevās atrast semantiskās paralēles sastatāmajās valodās. Latgalē ir zināmi uzvārdi *Leikacs* ‘likacis’, *Pūgacs* ‘kam acis kā pogas’ (tā skaidro šo uzvārdu izcelsmi L. Latkovskis⁹). Fizisks trūkums (viena acs), iespējams, parādās tādā uzvārdā kā *Vienacis* (2), kura analogi citās valodās sastopami reti (no poļu uzvārdiem ir zināms *Bezokowski* ‘bez acs’, no krievu uzvārdiem antroponimiskajā literatūrā minēts tikai *Одноруков* ‘vienrocis’¹⁰, taču internetā var atrast arī kr. uzvārdu *Одноглазов*). Varbūt kā savdabīgu semantisku antonīmu var minēt latv. uzvārdu *Sveikacis* ‘ar veselām acīm’? Lietuviešu valodā ir arī uzvārdi *Didžiakis*, *Dydžiakis* ‘lielacis’ [LPŽ I 491, 492], *Gumbakis*, *Gumbakys* ‘ar izvalbītām acīm’ [LPŽ I 742], *Īlakis*? ‘ar acīm kā īleniem’ [LPŽ I 764], *Jautakis* ‘neglītu acu, neglīta skatiena cilvēks; nekauna’ [LPŽ I 824], *Kiaulakys*, *Kiaulekys*, *Kaulakis*, ko “Lietuviešu uzvārdu vārdnīca” [LPŽ I 949, 984] skaidro kā < **Kiaulakis* ‘ar cūkas acīm’, taču latviešu valodā šādi semantiskie analogi nav konstatēti. Lietuviešu valodā samērā izplatīts arī uzvārds *Keturakis* ‘četracis’; tā dialektos sauc cilvēku ar brillēm [LPŽ I 980]. Dīvaini, ka latviešu valodā nav uzvārda **Šķielacis*, jo kaimiņtautās tas ir visai izplatīts uzvārds: sal. liet. *Žvairaitis* [LPŽ I 1351] un vācu *Schiller*, *Schilcher*, *Scheel*, *Schiele*.¹¹ Acīmredzot šo semantiku latvieši ir izteikuši metaforiski — sal. uzvārdus *Zaķis*, *Trusis* u. tml. Lietuviešu valodā ir arī uzvārds *Aklys* un *Aklinskas* ‘aklais, neredzīgais’ [LPŽ I 72] — šādas nozīmes uzvārdu latviešu valodā nav.

Nereti uzvārdos tiek raksturotas cilvēka ausis: *Baltausis* (4), *Baltauss*, *Garausis* (1), *Lielausis* (2), *Lielauss* (4), *Likausis* (1), *Mellausis* (1), *Melnausis* (1), *Plikausis* (3), *Plikauss* (1), *Rudausis*, *Smukausis* (1), *Stāvausis* (1), *Strupausis* (3), *Villausis* (1). Kā rāda šo uzvārdu biežums, Latvijā tie nav visai izplatīti. Nevienam no šiem latviešu salikteņuzvārdiem neizdevās konstatēt analogas semantikas paralēles sastatāmajās valodās. Krievu valodā, piemēram, ir uzvārdi *Осмпоухов* ‘tāds, kam ir smailas ausis’, *Мерзлоухов* ‘tāds, kam nosalušas ausis’, vācu valodā — *Schmalohr* ‘šaurausis’, *Rothöhrl* ‘sarkanausis’, kādu semantisko atbilstumu savukārt nav latviešiem.

Dažreiz, lai gan ievērojami retāk, latviešu uzvārdos tiek pieminēti arī zobi: *Bezzobis* (1), *Melnzobs* (3), *Melnzobis* (1), *Melzobis* (1), *Radzobs* (1) un *Redzobs* (3) < **Retzobs*. Tikai dažiem no šiem uzvārdiem izdevās atrast paralēles vienīgi krievu valodā: *Беззубов* ‘bezzobis’, *Чернозубов* ‘melnzobis’.

Pavisam reti latviešu uzvārdos tiek pieminēts personas deguns — tikai divi šādi piemēri: *Deguns* (3) un *Gardeguns*, kas V. Staltmanes krājumos nav reģistrēts. Šķiet, ka

citās valodās tas sastopams ievērojami biežāk: sal. kr. *Долгонос* ‘gardegunis’, *Кривонос* ‘šķibdegunis’, *Лихонос* ‘tāds, kam ir brašs / straujš deguns’, *Малонос* ‘mazdegunis’, *Сухонос* ‘sausdegunis’, *Толстонос* ‘resndegunis’, *Ломонос* ‘ar salauztu degunu’. Poļu valodā ir uzvārds *Beznosyk* ‘bezdegunis’, vācu valodā ir *Nasemann* ‘degunvīrs’, *Halbnas(s)* ‘pusdegunis’, *Spitznas(s)* ‘smaildegunis, spicdegunis’, *Kurznas(s)* ‘īsdegunis’, *Langnese* ‘gardegunis’ u. c.

Latviešu valodā ļoti populārs ir ar matu sakārtojumu saistītais uzvārds *Sproģis* (184), kam ir skaidras paralēles citās antroponīmu sistēmās. Gandrīz visās salīdzināmajās valodās ir arī semantiskie analogi tādiem latviešu uzvārdiem kā *Gludītis*, *Gludiņš* (2) un *Kudlis*, *Kudlais* (2), *Šķipsna* (12), *Pinka* (17), arī *Ķergalvis* (14) < dial. *ķergalvis* ‘ar pinkainu galvu’ [ME II 368]. Bet tikai latviešu valodā izdevās konstatēt tādas nozīmes uzvārdu kā *Lielpinka* (2).

Leksēma *galva* ir ietverta uzvārdos, kas visdrīzāk raksturo nevis cilvēka ārējo izskatu, bet gan prāta spējas vai uzvedību: sal. latv. uzvārdus *Dzelzgalva* (1), *Dzelzgalvis* (3), *Lāčgalva* (1), *Lāčgalva* (1), *Lāčgalvis* (1), *Lāčgalvis* (2), *Lāčgalvs* (11), *Grozgalvis* (1), *Grozgalvs* (1), *Pušgalvis* (1), *Pušgalvs* (3) u. c. Gandrīz visi tie ir reti sastopami, unikāli uzvārdi.

Tikai viena latviešu uzvārda darināšanā izmantots apelatīvs *vaigs* — *Vaidziņš* (1), ļoti reti — *piere* — *Platpieris* (1), *Platpīrs* (1), *Platpers*, vienreiz — *mute* — *Lielmutis* (1), vienreiz — *lūpa* — *Apalūpa* (?) (1). Paretam varbūt tiek izcelta kāda sejas īpatnība: *Pumpiņš* (2) < *pumpa*, *Kārpiņš* (4) < (?) *kārpa*. Sal. vācu uzv. *Pickel* ‘pumpa’.

Dažreiz īpaša uzmanība raksturotājantroponīmos tiek pievērsta cilvēka kaklam: Latvijā ir uzvārds *Kakliņš* (1), kā arī saliktenis *Garkaklis* (tam gan ir semantiskās paralēles somu, poļu, krievu un vācu valodā): somu *Pitkākāula*¹², poļu *Długoszewski*, kr. *Долгошеин*, vācu *Langhals*. Krievu valodā ir uzvārdi *Кривошеин*, *Кривошеев* ‘šķībkaklis’, *Красношеев* ‘skaistkaklis’, *Толстошеев* ‘resnkaklis’, *Черношей*, *Черношеев* ‘melnkaklis’. Tas rāda ne-realizētās teorētiskā modeļa iespējas latviešu valodā.

Bieži uzvārdos tiek minētas *kājas* — leksēma, kas veido vienu no salikteņa komponentiem. Šie uzvārdi Latvijā nav visai izplatīti. Tādiem uzvārdiem kā latv. *Aškājis*, *Lāčkājis*, *Lielkājis*, *Ozolkājis*, *Plikkājis*, *Salmkājis*, *Vāckāja*, *Varakājis*, *Veckāja*, *Vējkājis* sastatāmajās valodās paralēles atrast neizdevās. Krievu valodā ir uzvārdi *Толстоногов* ‘resnkājis’ un *Тонконогов* ‘tievkājis’, kādu semantisko analogu nav latviešu valodā. Lietuviešu valodā ir uzvārds *Trumpakojis* ‘iskājis’ [LPŽ II 1074], *Liepkojis* ‘cilvēks, kam viena ir koka kāja’ [LPŽ II 78], *Jaučkojis* ‘vēršakājis’ [LPŽ I 822], vācu valodā ir uzvārds *Schmalfuß* ‘šaurkājis, tievkājis’, *Gehlfuß* ‘=gelbfuß (dzeltenkājis)’, *Plattfaut* ‘plakankājis’, kuru semantiskie analogi latviešu uzvārdos nav konstatēti.

Latviešu valodā ir arī samērā reti uzvārdi *Stilbis* (1), *Ciska* (5), *Gūža* (7), *Pēda* (2) un *Papēdis* (4), *Papēds* (1). Lietuviešu valodā ir uzvārdi *Blauzdys* ? ‘apakšstilbs, liels’ LPŽ I 272, *Kaušpēdas* ‘ar kausa formas pēdām’ ? LPŽ I 952, šādas semantiskās atbilstmes savukārt nav atrastas latviešu valodā.

Retāk latviešu uzvārdos tiek pieminētas rokas un pirksti: *Rocis* ? (7), *Mazrocis* (1) (bet nav **Lielrocis*), *Pirksts* (2), *Pirkstiņš* (2), *Deviņpirksts* (1) (arī vāciešiem ir *Neunfinger*

‘deviņpirksts’), *Nadziņš* (7). Latviešu valodā ir arī uzvārdi *Sauja* (5) un *Saujiņš* (1), kā arī *Dūre* (2) un *Mazdūre* (3); sal. liet. *Kumštis*, *Kumštys* ‘dūre’ [LPŽ I 1120] un vācu *Faust*, *Fust*, *Fäustle* ‘dūre’. Šīs semantikas saknes parādās arī salīdzināmajās valodās, bet tikai atšķirīgos saliktenos ar atšķirīgas nozīmes atributīvo komponentu: liet. *Berankis* ‘bez rokas’ [LPŽ I 235], *Bepirštis* ‘bez pirksta’ [LPŽ I 234], *Storpirštis* ‘resnpirkstis’ [LPŽ II 827], poļu *Białorucki* ‘baltrocis’, *Długopalcyk* ‘garpirksts’, *Krzyworączka* ‘likrocis’, kr. *Долгорукуй*, *Долгоруков* ‘garrocis’, vācu *Rothähndle* ‘sarkanrocis’, *Langfinger* ‘garpirksts’, *Fingerlo(o)s* ‘bezpirksts’. Vācu valodā ir arī uzvārdi *Daum*, *Daume* ‘ikšķis’, kāda semantiskā analoga nav latviešu uzvārdu sistēmā.

Tikai latviešiem ir pazīstami tādi cilvēka augumu raksturojoši saliktenuzvārdi kā *Gargurnis* (6), *Gargurns* (8), *Garvēders*, *Vecvēderiņš* (1), *Baltmuguris* (1), *Baltpurniņš* (1) u. c. Lielākoties šie uzvārdi ir radušies no iesaukām — tas ir viens no primārajiem uzvārdu veidošanas avotiem.

Pie cilvēka ārienes motivētiem antroponīmiem nosacīti pieder arī uzvārdi, kas raksturo cilvēka apģērbu (citās valodās — arī apavus): *Melnsvārcis* (1), *Melsvārcis* (1), *Melsvārks* (1), *Melnbiksis* (2), *Melbiksis* (3), *Lielbiksis* (3), *Sarkanbiksis* (5) u. c. Šādas semantikas uzvārdi paretam ir sastopami arī kaimiņvalodās: sal. lietuviešu *Ilgarūbis* ‘ar garu apģērbu’, *Ilgavyžis* ‘ar garām vīzēm’ [LPŽ I 765], *Didvyžis* ‘ar lielām vīzēm’ [LPŽ I 491]; krievu *Черноштан* ‘melnbiksis’, *Красноштанов* ‘sarkanbiksis’, *Белошанкин* ‘baltcepuris’, *Кривошанкин* ‘šķībcepuris’, vācu *Heu(c)k(e)* ‘apmetnis ar apkakli’, *Armleder* ‘= mit Lederärmeln (ar ādas piedurknēm)’, *Spitzschuh* ‘spickurpis, smailkurpis’. Arī somu onomaste E. M. Nerhi atzīst, ka cilvēka īpašības, izskats un apģērbs bieži noteica papildvārda izvēli, kas vēlāk pārtapis par uzvārdu. Tomēr tādi senie (16. gs.) somu personvārdi kā *Tarijhowso* (= *Taarihousu* ‘plikbiksis’), *Nacka Hatto* (= *Nahkahattu* ‘ādas cepure’) mūsdienās vairs nav lietojami.¹³

Nevar nepieminēt arī retos latviešu uzvārdus, kas raksturo cilvēka dabu un paradumus. Ar pejoratīvu semantiku saistīti tādi reti sastopami latv. uzvārdi kā *Aldzeris*, *Diedelnieks* (1), *Iegriba* (1), *Cepļarušķis* (1; varbūt profesija?), *Augstpūtis*, kas, iespējams, raksturo lepnu, augstprātīgu cilvēku, *Mīzkaktiņš* (1; varbūt pārveidojums no **Miežkaktiņš*?), kam nav pamanītas semantiskās paralēles kaimiņu antroponīmikā. Tomēr citiem reti uzvārdiem — kā *Bargais* (1), *Draiska* (1), *Kārais* (1), *Ātrais* (1), *Straujiņš* (1), *Raudulis* (1) — ir paralēles arī citās valodās.

Profesijas un amatu semantikas uzvārdu grupā, kas tiek uzskatīti par vieniem no senākajiem, arī ir konstatēti unikāli latviešu uzvārdi. Lai gan raksts ir veltīts mūsdienu uzvārdu sistēmai, ir jāpieskaras vismaz dažiem jau Ernesta Bleses pētījumā minētiem piemēriem. Vairāki no tiem ir darināti no mūsdienās vairs nelietojamiem amatu vārdiem: *Bozeneke* (= bozenieks ‘božu meistars’), *Groszenicke* (= grožnieks ‘grožu meistars’), *Kanengeters* (ģermānisms ar nozīmi ‘kannu lējējs’), *Struckennick* (= striķenieks ‘virvju vijējs’) 1508, *Wirbenick* (= virbenieks ‘dzelzs vai vara stieņu taisītājs’).¹⁴ Dažbrīd mūsdienu skatījumā arī profesiju apzīmējumi var tikt uztverti ar nelielu ironijas devu; šai sakarā no agrākajiem vēsturiskajiem pierakstiem būtu minami uzvārdi *Asger* (= *āžģēris*) 1516,

Berneaucklis (= bērnuauklis) 1604, *Peneroux* (= pienarauģis, resp. 'raudzētājs') 1549, *Pestell* (= pestelis), *Telegannis* (= teleganis) 1539.¹⁵ Neviens no šiem personvārdiem mūsdienu latviešu uzvārdu sistēmā nav vairs sastopams.

Tomēr šajā reto uzvārdu grupā, visticamāk, uz profesiju norāda tādi latviešu salikteņ-uzvārdi kā *Jaunarājs*, *Milzarājs*, *Smilšarājs*, *Apškalējs*, *Dzelzkalējs*, *Pīpkalējs*, *Smilškalējs*, *Strīkkalējs*, *Kalnzemnieks*, *Malkcirtis*, *Griķumalējs*, *Vārtukapteinis*, *Vecvagars*, *Vilkārsis*. Nevienam no šiem piemēriem nav analogas semantikas kompozītu sastatāmajās valodās. (Daļa no šiem uzvārdiem noteikti ir radušies no oikonīmiem, resp., no mājvārdiem). Latgalē ir zināmi tādi amatu motivēti uzvārdi kā *Skarbinīks* 'mantzinis', *Šidlauskis* 'seglu taisītājs', *Škapars* 'pārvaldnieks' (5)¹⁶ — pēdējais gan nav tik rets uzvārds un nav tik unikāls Latvijā.

Jāatzīst, ka amatu un profesiju izmantošanas teorētiskais modelis latviešu valodā nav pilnībā realizēts. Citās valodās ir daudz vairāk šādas semantikas uzvārdu: sal. somu *Sorvari* 'virpotājs', *Kääriäinen* 'vācējs, krājējs'; ig. *Töldsepp* 'kariēšu meistars', *Pangsepp* 'spaiņu meistars', *Voksepp* 'vērjamo ratiņu meistars'; liet. *Balbierius* 'bārdzinis' [LPŽ I 168], *Degutis* 'darvas tecinātājs vai pārdevējs' [LPŽ I 479], *Kanaporius* 'klostera saimniecības vadītājs' [LPŽ I 906], *Kunigišius* 'mācītāja kalps' [LPŽ I 1124]; vācu *Köhler* 'oglnieks', *Körber* 'grozu pinējs', *Splettstösser* 'skalū plēsējs', *Täscher* 'somdaris'¹⁷; daudzu senu un izzudušu profesiju nosaukumus var konstatēt krievu uzvārdos *Коновалов* 'veterinārs (zirgu ārsts)', *Солеваров* 'sāls vārītājs', *Муковоз* 'miltu vedējs', *Водовоз* 'ūdens vedējs', *Быкадоров* 'vēršu dirātājs', *Водонос* 'ūdens nesējs', *Звездочёт* 'astrologs', *Воскобойников* 'sveču meistars', *Перочинцев* 'spalvu meistars', *Бронников* 'ieroču meistars', *Иконников* 'ikonu gleznotājs', *Гусельников*, *Гусельщиков* 'gusļu (kokļu) izgatavotājs', *Крупенников* 'putraimu pārdevējs', *Гвоздарёв* 'naglinieks', *Протопопов* 'vecākais priesteris', *Распопов* 'bijušais garīdznieks', *Сокольников* 'vanagu mednieks', *Санников* 'ragavu meistars'.¹⁸ Vairākus šādus uzvārdu piemērus krievu valodā min arī Irina Ganžina: *Бердников* 'meistars, kas gatavo stellēm detaļas', *Воротников* 'pilsētas vārtu vai nocietinājuma vārtu sargs', *Подключников* 'pārtikas krājumu un pagraba pārraugis', *Толмачев* 'tulks'.¹⁹

Latvijā ļoti izplatīti faunas semantikas uzvārdi. Arī Alviņš Butkus, rakstīdams par lietuviešu iesaukām, ir norādījis, ka cilvēka augumu visbiežāk raksturo tieši dzīvnieku cilmes iesaukas.²⁰ Daži latviešu unikālu uzvārdu piemēri, kuru semantisko analogu nav citās sastatāmajās valodās: *Lielbriedis*, *Silabriedis*, *Bišulācis*, *Reneslācis*, *Jaunrone*, *Melūdrs*, *Baltailsvilks*, *Mežvilks*, *Mežzaķis*, *Klibzaķis*, *Maurazaķis*, *Zeltzaķis*; *Jaunbalodis*, *Silbalodis*, *Zilbalodis*; *Ezergailis*, *Jaungailis*, *Melgailis*, *Mežgailis*, *Purgailis*, *Sūngailis*, *Vecgailis*; *Silamednis*, *Daugavvanags*, *Vecvanags*, *Baltzoss*, *Lejaskrauklis*, *Baltaisputns*, *Jūrasteteris* u. c. Daudzos gadījumos šie uzvārdi ir saistāmi ar attiecīgiem mājvārdiem.

Savdabīgi, ka latviešiem (tāpat kā citām tautām) tikpat kā nav salikteņuzvārdu, kas veidoti no mājdzīvnieku, sīku dzīvnieku nosaukumiem. Reģistrēti vienīgi šādi reti uzvārdi kā *Raibekazs*, *Lielvērsītis*, *Mazvērsītis*, *Kaktabullis*; *Ezerbite*, *Melbite*, *Dižbite*, *Lejasblusa*.²¹

Vienā no vispopulārākajām semantiskajām grupām — floras semantikas uzvārdos (līdzās ar fiziogēogrāfiskas semantikas uzvārdiem), ievērojami vairāk ir unikālu salikteņ-uzvārdu:

1) koku nosaukumu semantiskajā apakšgrupā tikai latviešu valodā ir zināmi daudzi salikti šīs semantiskās apakšgrupas uzvārdi (daži no tiem Latvijā nemaz nav tik reti, bet citās salīdzināmajās valodās to analogi nav sastopami): *Jaunalksnis* (7), *Jaunalksnītis* (1), *Dāržābele* (2), *Mežapse* (1), *Jaunbērziņš* (8), *Mazbērziņš*, *Kalnakārklis* (1), *Mazlazdiņš* (2), *Kalnlīpa* (1), *Krūmiņlīpa* (3), *Jaunozols* (8), *Jaunozoliņš* (9), *Kalnozolītis* (1), *Kalnozols* (7), *Lielozols* (2), *Melnozols* (1), *Mazozolītis* (1), *Vecozols* (8), *Zaļozols* (2), *Krūmakoks* (1) u. c.;

2) puķu un zāļu nosaukumu apakšgrupā vairāki reti salikteņuzvārdi: *Jaunpujēns* (1), *Mežapuķe*, *Lappuķe*, *Vecpuķe*, *Dobroze* (1), *Jaunroze*, *Kalnroze*, *Vecroze*, *Saulgrieze*; *Mazzālite* (1), *Purvzāle* (1), *Liekniedre* (1). Ir reģistrēti arī citi, samērā reti, tomēr salīdzināmajās valodās sastopami uzvārdi: *Skalbīte* (1), *Krūzmētra* (1), *Vazdīks* (1) 'neļķe', *Tulpe* (1), *Vizbulītis* (1). Šos var dēvēt par retiem, bet ne unikāliem latviešu uzvārdiem. Latviešiem ir sastopami uzvārdi *Virza* (12), *Virze* (1), arī *Virziņš* (2), kādu analogu nav citās valodās, savukārt lietuviešiem ir uzv. *Balanda*, *Dirsė* 'lācauza', savukārt igauņu valodā ir uzvārds *Ohak* 'usne', — šādas antroponimiskas paralēles nav latviešu valodā.

3) kultūraugu un auga daļu nosaukumu apakšgrupā minami šādi latviešu unikālu uzvārdu piemēri: *Lielauza* (2), *Jaunliniņš* (7), *Kalnarutks* (1), *Pelēkzirnīs* (3), *Sālzirnīs* (1); *Saldābols* (5), *Sarkanābols* (3), *Baltābols* (4) *Bērzlapa* (2), *Ošlapa* (1), *Ošlapiņš* (1), *Ozol-lapa* (7), *Rudlapa*, *Bērzapumpurs* (1), *Rudzuvarpa* (2), *Miežvarpa* (1), *Alkšņzars* (1), *Jaunzars* (2), *Mazzariņš*, *Bērzzariņš* (1), *Upzars* (1), *Vecziediņš* (1). Tie visi ir raksturīgi tikai latviešu valodai. Vairāki no tiem varētu būt radušies no mājvārdiem.

Vislielāko grupu veido fiziogēogrāfiskās semantikas uzvārdi (kas skaidri radušies no attiecīgiem vietvārdiem, lielākoties kalnu nosaukumiem vai mājvārdiem, tāpēc par fiziogēogrāfiskas nozīmes antroponīmiem tie būtu dēvējami tikai nosacīti — pastarpināti); daļa no šiem uzvārdiem ir kalkēti no vācu valodas:

1) paaugstināta reljefa semantikas etimons. Tikai latviešu valodai raksturīgi uzvārdi: *Ābeļkalns* (1), *Apkalns* (10), *Dzintarkalns* (1), *Ivānkalns* (1), *Īskalns* (1), *Kaļķukalns* (1), *Krievkalns* (3), *Kriškalns* (3), *Leiškālns* (3), *Leišukalns* (1), *Mārtiņkalns* (1), *Podkalns* (11) u. c. Savukārt *Oļukalns* (1), *Apiņkalns* (1), *Auzukalns* (1), *Dambkalns* (1), *Galkalns* (1), *Garokalns* (1), *Godkalns* (1), *Klajkalns* (1), *Klinškalns* (1), *Krūškalns* (1), *Priedeskalns* (1), *Sviķkalns* (1), *Viduskalns* (1) — reti uzvārdi Latvijā, bet visiem ir paralēles arī citās valodās. Salīdzinot ar šīs pašas semantiskās grupas somu uzvārdiem, jāsecina, ka latviešu valodā vēl ne tuvu nav izsmeltas visas iespējas;²²

2) pazemināta reljefa semantikas etimons. Arī šajā semantiskajā apakšgrupā ir vairāki tikai latviešu valodai raksturīgi piemēri, kādu analogus neizdevās konstatēt citās salīdzināmajās valodās: *Grāvlejs* (1), *Ošleja* (5), *Salgrāvis*, *Vecgrāvis* u. c.;

3) ūdens objektu semantikas etimons. Vairākiem latviešu salikteņuzvārdiem ar iespējamo otro komponentu *-upe* neizdevās konstatēt paralēles citās kaimiņvalodās: *Andrupe* (1),

Andrups (1), *Bebrupis* (1), *Cirups* (1), *Glāzups* (3), *Graudups* (1), *Gruzdups* (1), *Gruzdups* (2), *Indrupe* (1), *Kārnupis* (2), *Krievupis* (1), *Krievups* (2), *Leišupis* (1), *Maldupis* (1), *Maldups* (6), *Maldupe* (v.) (1), *Mārupe* (1), *Mārupis* (2), *Mergups* (1), *Niedrups* (1), *Otrupe* (1), *Pienupis* (1), *Pienups* (1), *Rasupis* (1), *Raudupe*²³ (2), *Raudupis* (1), *Raudups* (1), *Rūdups* (1), *Svārups* (1), *Tālupis* (1), *Taurups* (1), *Vijupe* (1), *Vijupis* (1), *Vijups* (7), *Vīcups* (6), *Vidzups*, *Vigups*, *Vīgups*, *Vijups* (7), *Vītrupe* (1), *Vidzups*, arī *Vecrumba* u. c.

Šis garais latviešu salikteņuzvārdu saraksts skaidri liecina, ka vismaz daļa no šiem uzvārdiem ir darināta pašā latviešu valodā, nevis pārņemta, resp., kalkēta no kaimiņvalodām, galvenokārt no vācu valodas. Kā jau minēts, liela daļa no šiem uzvārdiem radušies no vietvārdiem, galvenokārt oikonīmiem, resp., no mājvārdiem, kā arī attiecīgajiem hidro-nīmiem.

Arī igauņu uzvārdu sistēmā ir daudz salikteņu ar komponentu *jōgi* ‘upe’ (18 atšķirīgi uzvārdi) un *jārv* ‘ezers’ (139 atšķirīgi salikteņuzvārdi), tostarp daudz tādu, kādu analoģu nav starp latviešu uzvārdiem: *Jōgimaa* ‘upzeme’, *Jōgisaar* ‘upsala’, *Kuivjōgi* ‘sausupe’; *Jārveoja* ‘ezergrāvis’, *Jārvekūla* ‘ezerciems’, *Jārverand* ‘ezerkrasts’ u. c. Interesanti, ka tikai igauņu valodā ir liels skaits uzvārdu, kuru pamatā ir leksēma *meri* ‘jūra’ (73 atšķirīgi uzvārdi): *Merimets* ‘jūras mežs’, *Merilaht* ‘jūras līcis’, *Merikūla* ‘jūrciems’, *Merimaa* ‘jūras zeme’, *Meriroos* ‘jūras roze’ u. c. Dažiem no šīs semantikas uzvārdiem atbilstes reģistrētas arī somu valodā, kur ir vēl arī citas nozīmes personvārdi: *Merimaa* ‘jūras zeme’, *Merikallio* ‘jūras klints’, *Merikoski* ‘jūras krāces’, *Meriluoto* ‘jūras zemūdens akmens’.

Savdabīga un plaša ir uzvārdu grupa, ko veido antroponīmi, kas radušies no kādas citas konkrētas vai abstraktas nozīmes lietvārdiem. Piemēram, radniecības semantikas uzvārdu apakšgrupā latviešu valodā ir tādi salikteņuzvārdu piemēri kā: *Lielšvāģeris*, *Jaunbrālis*, *Lielbrālis*, *Mazbrālis*, *Pusbrālis*, pat *Septiņbrālis* (sal. poļu valodā reģistrēto uzvārdu *Starobrat* ‘vecākais brālis’, kāda savukārt nav latviešiem).

Citās salīdzināmajās valodās nav pamanīti tādi dabas objektu un dabas parādību nosaukumi salikteņuzvārdos kā latv. *Rītsaule*, *Rītsaule*, *Saulriets* (neviens no šīm valodām nav arī potenciāla uzvārda **Saullēkts*, bet latviešu valodā ir uzvārds *Austris* (1) un *Austriņš* (22)).

Interesanti, ka no diennakts laikiem latviešu uzvārdu darināšanā izmantots tikai etimons *rīts*: *Rīts* (4), *Rītiņš* (12), *Rītelis* (8) — šādas paralēles ir visās septiņās sastatāmajās valodās. Turpretim poļu valodā ir uzvārds *Wieczorek* < *wieczor* ‘vakars’, krievu valodā *Вечер*, *Вечерин*, *Вечерский* < *вечер* ‘vakars’, somu valodā ir arī uzvārdi *Ilta*, *Iltanen* < *ilta* ‘vakars’, kā arī salikteņi *Päiväniemi* ‘dienas pussala’, *Yömaa* ‘naktszeme’, igauņu valodā ir uzvārds *Päev* ‘diena’.

Starp uzvārdu motivētājvārdiem visai bieži sastopami dažādu konkrētu priekšmetu nosaukumi. Vienmēr jābrīnās, ka vienā valodā kāds konkrēta priekšmeta vārds ir uzskatīts par derīgu uzvārda lomai, bet citā — ne. Daži konkrētu priekšmetu etimona latviešu uzvārdi (galvenokārt salikteņuzvārdi), kuru atbilstes neizdevās konstatēt citās valodās:

1) apģērbu nosaukumi: *Puszole* (1), *Jaunpoga* (1), *Varapoga* (1), *Krādziņš* (1), *Zeķe* (1), *Lindraks* (2);

- 2) trauku nosaukumi: *Bundža* (2), *Cibiņš*, *Caurkubuls* (1);
- 3) pārtikas nosaukumi: *Rausis* (5), *Speķrausis*, *Susla* (1), *Kuncītis* (2), *Misa* ‘šķidrums alus raudzēšanai’;
- 4) darbarīku nosaukumi: *Builis* (11) < *builis* ‘neass nazis’ [ME I 346], *Malkcirītis* (1), *Mazcirītis* (1), *Dreija* (10) ‘kokvirpošanas darbagalds’, *Ēvele* (2), *Knaģis* (4), *Kruķis* (2), *Ķerra* (1);
- 5) mūzikas instrumentu nosaukumi: *Ģīga* (1), *Kokle* (14), *Koklīte* (1), *Stabulīte* (2), *Stīga* (1);
- 6) dažādu citādu priekšmetu un lietu nosaukumi: *Lādīte* (1), *Pauna* (2), *Puteklītis* (1), *Meija* (35), *Šņore* (9), *Skaidiņš* (10), *Mežstība* (5), *Velēna* (2), *Žodziņš* (2) u. c. Grūti pateikt, kā radušies šādas semantikas uzvārdi. Dažreiz tā, iespējams, ir nejaušība vai vienkārši uzvārdu pierakstītāja skrīvera iegriba.

Ja salīdzinām, piemēram, ar igauņu antroponīmisko sistēmu, var secināt, ka šādas semantikas uzvārdu ir ievērojami vairāk — arī tādu, kādu analogu nav Latvijā: *Kohv* ‘kafija’, *Juust* ‘siers’, *Sool* ‘sāls’, *Kört* ‘miltu vira’, *Puskar* ‘kandža’, *Viinalass* ‘vīnaglāze’ (sal. vācu uzvārdus *Weinglass* ‘vīnaglāze’), *Klaas* ‘stikls, glāze’, *Vokk* ‘vērējams ratiņš’ u. c.²⁴ Tās arī ir neizmantotas terētiskā modeļa iespējas latviešu valodā. Arī lietuviešu, poļu un krievu valodā ir tādi unikāli uzvārdi, kas darināti no pārtikas produktiem: liet. *Čiulkinys* ‘biezputra no zirņiem, pupām, putrainiem un cūkgaļas’ [LPŽ I 433], *Puskepalis* un *Puskepalaitis* < ‘pusklaips’, *Tešla* ‘mikla’ [LPŽ II 1040], *Blynas* < ‘pankūka’, kr. uzvārdi *Блинов* un *Оладьин* < ‘pankūka’, *Борух* ‘biešu zupa’, poļu uzv. *Maślanka* ‘paniņas’; antroponīmi, atvasināti no apģērba nosaukumiem: sal. kr. uzvārdus *Галстухов* < ‘kaklasaite’, *Калошин* < ‘gumijas apavi’ u. c., bet latviešu valodā analogas semantikas uzvārdi nav reģistrēti. Daži poļu valodas piemēri, kam nav analogu latviešu valodā: *Bezmian* ? ‘bezmēns’, *Ręnkavek* ‘piedurkne’, *Siewnik* ‘sētuve’, *Szram* ‘rēta’, *Kabak* ‘krogs’ u. c. Nav īpaši daudz tādu uzvārdu arī vācu valodā: *Brück* ‘tilts’, *Sieb* ‘siets’, *Durchschlag* ? ‘caurduris’; vēl mazāk krievu valodā: *Корзина* ‘grozs’; nedaudz vairāk — lietuviešu valodā: *Auksinas* ‘zelta monēta’ [LPŽ I 138], *Bizūnas* ‘pātaga’ [LPŽ I 270], *Dvibradis* ‘bridenis, tikls’ [PLŽ I 549], *Korys* ‘medus šūna’ [LPŽ I 1051], *Kibiras* ‘spainis’ [LPŽ I 987], *Liktaras* ‘svečturis’ [LPŽ II 81], *Lopinys* ‘ielāps’ [LPŽ II 106], *Špurus* ‘atkritumi’ [LPŽ II 974]. Šķiet, ka lietuviešu un krievu antroponīmiskajā sistēmā tādu gadījumu, kad kāds konkrēta priekšmeta nosaukums bez izmaiņām būtu kļuvis par uzvārdu, ir vismazāk.

Vēl vienu diezgan problemātisku uzvārdu etimoloģiskās semantikas apakšgrupu veido antroponīmi, kas varētu būt radušies no abstraktas nozīmes lietvārdiem. Te varētu minēt tādus samērā retus latviešu uzvārdus kā *Ziņģe* (1), *Cūkdziesma* (1), *Briedums* (3), *Brīnums* (1), *Dusa* (2), *Gods* (1), *Godiņš* (15), *Brīvība* (4), *Kaire* (12), *Vajadzība* (2), *Žēlastība* (1), kā arī *Agrums* (15), *Asums* (5), *Biezums* (1), *Birums* (5), *Dzidrums* (4), *Jaukums* (1), *Jautrums* (1), *Klusums* (1), *Līkums* (11), *Mellums* (1), *Mīkstums* (5), *Paisums* (4), *Plūdums* (23), *Raitums* (22), *Rūgums* (3), *Senums* (2), *Slapjums* (4), *Straujums* (5), *Sūnums* (3), *Šaurums* (2), *Tālums* (12), *Vijums* (17), *Vītums* (16), *Zaļums* (14), *Zilgums* (1) u. c. Kā apgalvo V. Staltmane, daudzi no šiem uzvārdiem latviešu antroponīmijā ienākuši vai arī

to frekvence palielinājusies tieši 1939.–1940. gadā.²⁵ Tomēr visticamāk, ka liela daļa no šiem antroponīmiem, īpaši ar izskaņu *-ums*, darināti nevis no abstraktiem lietvārdiem, bet gan no attiecīgiem raksturotājdjektīviem vai attiecīgas saknes verbiem. Tādējādi uzvārdu forma tikai nejauši ir sakritusi ar abstraktā lietvārda formu. No pirmatnējās semantikas viedokļa šos uzvārdus bieži varētu traktēt kā cilvēka rakstura motivētus antroponīmus.

Citās salīdzināmajās valodās dažreiz sastopami abstraktas nozīmes uzvārdi, kādu nav latviešu valodā. Šķiet, ka igauņu valodā ir vairāk šādas nozīmes uzvārdu nekā latviešu valodā: *Kartus* 'bailes', *Rõõm* 'prieks' (sal. latv. uzvārdu *Priecums* (3) ?), *Otsus* 'lēmums, spriedums', *Vaen* 'naidis', *Tüli* 'ķilda', *Virkus* 'čaklums'.²⁶ Daži abstraktu uzvārdu piemēri pamānīti arī poļu valodā: *Koniec* 'beigas', *Muzyka* 'mūzika', *Świst* 'svilpiens', *Zmorek* < *zmora* 'murgi', kā arī krievu valodā: *Время* 'laiks', *Судьбин* < *судьба* 'liktenis', *Страхов* < *страх* 'bailes', lietuviešu valodā: *Garba* < (?) *garba* 'gods' [LPŽ I 622], *Gyra* (?) 'lielība, lielīšanās' [LPŽ I 672], *Sveikata* ? 'veselība' [LPŽ II 864], *Šiuša* < dial. *šiušas*, *šiūšas* 'bailes, briesmas; izbīlis' [LPŽ II 943], vācu valodā: *Grimm* (?) 'negantums, niknums' u. c., kādu analoģu savukārt nav latviešu antroponīmiskajā sistēmā.

Vēstures gaitā ir izveidojies "antroponīmiskais pasaules uzskats", kas ir kopīgs daudzām tautām un valodām, taču teorētiski iespējamais semantiskais antroponīmijas modelis nav pilnībā realizēts nevienā no salīdzināmajām valodām.

Ir pieņemts uzskatīt, ka salikto uzvārdi latviešu valodā bijuši kalkēti no vācu valodas, to rāda arī daudzi piemēru pāri: *Baltgalvis* — *Weißkopf*, *Weisshaupt*, *Dižgalvis*, *Lielgalvis* — *Großkopf*, *Akmeņkalns* — *Stein-berg(er)*, *Apiņkalns* — *Hopfen-berg(er)*.²⁷ Taču kalkēšanas varbūtībai bieži pretī runā fakts, ka ļoti daudzi latviešu salikto uzvārdi ir tikai latviešu valodā — vācu valodā tādi nemaz nav reģistrēti. Ilustrācijai tikai daži jau minēti piemēri no cilvēka ārējā izskata motivētiem salikto uzvārdiem: *Baltmuguris*, *Baltpurņiņš*, *Biezbārdis*, *Gardeguns*, *Garvēders*, *Lielbiksis*, *Līkbārdis*, *Melzobs*, *Sarkanbiksis*, *Sauskājs*, *Zeltmatis*.

Un otrādi — vācu valodā ir arī tādi salikto uzvārdi, kādu nemaz nav latviešu valodā: *Distelbart* 'dadžabārdis', *Breitz(a)h(n)* 'platzobis', *Paus(e)wang* 'apaļvaidzis', *Fettback* 'taukvaidzis', *Dünnebacke* 'tievvaidzis', *Kurzhalz* un *Korthalz* 'īskaklis', *Speckhals* 'treknkaklis', *Schönhalz/Schönhals* 'skaistkaklis', *Langfinger* 'garpirksts', *Fingerlo(o)s* 'bezpirksts', *Schmerbauch* 'taukvēders', *Wadeschinkel* 'apakšstilbs', *Spitzschuh* 'spiccepuris, smailcepuris' un daudzi citi. Latviešu antroponīmijā nav arī tādu saliktu profesiju nosaukumu atbilstmju, kādas sastopamas vācu uzvārdos: *Kupferschläger*, *Kupferschmied*, *Kupferschmidt* 'kaparkalējs', *Splettstösser* (?) 'skalu plēsējs', *Riemenschneider* 'siksnu griezējs' u. c.

Daudzi saliktie personvārdi ir fiksēti jau E. Bleses krājumā (16.–17. gs.), piemēram: *Ounegalve* (= auna galva) 1573, *Karstegalve* (= karsta galva) 1604, arī *Appinbraell* (= apiņu brālis) 1538, *Kunnesade* (= kuņas āda) 1549, *Melnesymdy* (= melni cimdi) 1522,²⁸ kas mūsdienās ir izzuduši.

Mūsdienu latviešu valodas antroponīmiskajā sistēmā ir uzvārdi, kas darināti no īpašvārdiem — citiem personvārdiem un vietvārdiem. Arī šajās grupās ir ne mazums reti sastopamu salikto uzvārdu, kādu nav citās kaimiņvalodās, piemēram, no Latvijas upju

nosaukumiem darināti uzvārdi: *Daugavbērziņš*, *Daugavvanags*, *Ventaskrasts*, *Ventmalnieks* u.c. Latviešu valodā ir vairāki savdabīgi salikteņuzvārdi, kuru abi komponenti ir personvārdi: *Andžjānis*, *Grigjānis*, *Jēkabjānis*, *Jurjānis*, *Marjānis*, *Mārtiņjānis*, *Pēterjānis*; *Jurjuris*, *Jānjuris*, *Klāvjuris*; *Jekšpēteris*, *Mārtiņjēkabs*, *Mārtiņkristis* u. c.

Atsevišķi varētu minēt latviešu uzvārdus, kas ir hibrīdsalikteņi, resp., viens komponents ir vācisks, otrs — latvisks: *Eizen-graudiņš*, *Siliņ-šmits*, *Maz-bušs*, *Kalna-bergs* (semantiski '*kalnakalns*'), *Jaun-bergs*, *Saulen-bergs*, *Siliņ-bergs*, *Up-manis*, *Diž-manis*, *Lauk-manis*, *Straut-manis*, *Lejas-meijers*, *Jaun-valds* un daudzi citi, kas ir unikāli darinājumi, sastopami tikai latviešu antroponimikonā.

Interesanti atzīmēt arī īsākos latviešu uzvārdus: visai izplatīti 3 burtu persovārdi ir *Ošs* (37), *Āre* (32), *Upe* (17), *Ore* (15), arī daudzi reti uzvārdi: *Aže* (1), *Aše* (1), *Ape* (1), *Ēna* (1), *Ula* (1), *Ība* (1), *Aka* (2), *Uze* (3). Savukārt garākie latviešu uzvārdi ir 15 burtu salikteņuzvārdi — *Robežgruntnieks* (6), *Galakrodzenieks* (2); 14 burtu salikteņuzvārdi — *Baltaisbrenčis* (1), *Mellaisbrenčis* (1), *Kukuļmuižnieks* (2), *Kalnaupelnieks* (2) un 13 burtu salikteņuzvārdi — *Kalnriekstiņš* (3), *Daugavbērziņš* (2), *Leduskukainis* (2), *Liedeskrastiņš* (2), *Zvirgzdgrauds* (1), *Pumpurmiķelis* (1), *Ābelskroderis* (1), *Dzeltenolekte* (1), *Mazprecinieks* (1), *Jaunvanadziņš* (1). Netiek minēti aizgūtie uzvārdi.

Nobeigumā pilnīgi jāpiekrīt E. Bleses secinājumam: “Paliēk vēl daudzums atsevišķu jēdzienu, kas nav rubricējami stingri sēmasioloģiskās kategorijās, kā arī daudzie savā būtībā un nozīmē mums jau tagad vairs nesaprotamie vārdi.”²⁹

Saīsinājumi:

ig. – igauņu

dial. – dialektāla forma

kr. – krievu

latv. – latviešu

liet. – lietuviešu

LPŽ – *Lietuvių pavardžių žodynas*, I, II. Vilnius, 1985–1989

Atsauces

- ¹ Antroponimikons – noteikta etnosa vai noteikta autora lietoto personvārdu kopums.
- ² Sk. Balodis P. *Latviešu personvārdu etimoloģiskās semantikas teorētiskais modelis un tā realizācija*. Promocijas darba kopsavilkums. Rīga: Latvijas Universitāte, 2008.
- ³ Staltmane V. *Latyšskaja antroponimija. Familii*. Moskva, 1981. S. 39.–40.
- ⁴ Sk.: Balodis P. Cilvēka ārējā izskata motivēti uzvārdi. *Onomastica Lettica*, Nr. 3. Rīga, 2007. 80.–116. lpp.
- ⁵ Uzvārdu frekvence rakstā tiek norādīta pēc: Staltmane V. *Latyšskaja antroponimija. Familii*.
- ⁶ Kunze K. *Namenkunde: Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet*. dtv-Atlas. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, 1998. S. 143.
- ⁷ Plašāk par tiem sk.: Balodis P. Cilvēka ārējā izskata motivēti uzvārdi. *Onomastica Lettica*. 2007, Nr. 3.
- ⁸ Tomēr daļu no šiem uzvārdiem (*Ilgacis*, *Kaulačs*, *Rasnačs*, *Sirmacis*) varētu skaidrot kā sufiksālu derivātus ar piedēkli *-at-*, resp., ar izskaņu *-atis*. Uzvārda *Šķaunacis* pamatā, visdrīzāk, ir zivs nosaukums *šķaunacis* (sk. Laumane B. *Zivju nosaukumi latviešu valodā*. Rīga: Zinātne, 1973. 67.–68. lpp.).

- ⁹ Latkovskis L. *Latgaļu uzvārdi, palames un dzymtas*. München: Latgaļu izdevniecība, I d., 1968. 89., 97. lpp.
- ¹⁰ Šeit un turpmāk piemēri krievu valodā no: Unbegaun B. O. *Russkie familii*. Moskva: Progress, 1989.
- ¹¹ Šeit un turpmāk piemēri vācu valodā no: Kunze K. *Namenkunde: Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet un Familiennamen*. Bearbeitet von Rosa und Volker Kohlheim. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 2000.
- ¹² Šeit un turpmāk piemēri somu valodā no: Mikkonen P., Paikkala S. *Sukunimet*. Helsinki, 2000.
- ¹³ Närhi E. M. *Suomalaista sukunimikäytäntöä*. Kotimaisten kielten tutkimuskeskus. Helsinki, 1996. P. 27–28.
- ¹⁴ Blese E. *Latviešu personu vārdi un uzvārdi studijas*. I. Vecākie personu vārdi un uzvārdi (XIII–XVI gs.). Rīga: A. Gulbis, 1929. 134.–135. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 136. lpp.
- ¹⁶ Latkovskis L. *Latgaļu uzvārdi, palames un dzymtas*. I daļa. München: Latgaļu izdevniecība, 1968. 91. lpp.
- ¹⁷ *Familiennamenbuch*. Herausgegeben von Horst Naumann. Leipzig: Bibliogr. Inst., 1989.
- ¹⁸ Unbegaun B. O. *Russkie familii*. C. 93–103.
- ¹⁹ Ganzhina I. M. *Slovar' sovremennyh russkih familij*. Moskva, 2001. C. 5.
- ²⁰ Butkus A. Gyvūninės pravardės. *Baltistica*, XVI (2). Vilnius, 1980. 162. p.
- ²¹ Plašāk sk.: Balodis P. Faunas semantikas uzvārdi. *Onomastica Lettica*. 2004, Nr. 2. 37.–84. lpp.
- ²² Tikai daži somu uzvārdi piemēri, kas radušies no vietvārdiem un kam nav atbilstmju latviešu antroponimiskajā sistēmā: *Etelämäki* 'dienvidkalns', *Länsimäki* 'rietumkalns', *Hellevaara* 'tveices kalns', *Tuiskuvaara* 'puteņkalns', *Heinäsmäki* 'sienakalns', *Saunamäki* 'pirtskalns', *Aittamäki* 'klētskalns', *Latomäki* 'šķūņa kalns', *Siltavuori* 'tiltkalns', *Palomäki*, *Palovaara* 'ugunskalns', *Maljamäki*, *Maljavaara* 'kausakalns', *Lampimäki* 'diķa kalns', *Niemimäki* 'zemesraga kalns', *Sukuvaara* 'dzimtaskalns', *Hakamäki* 'āķakalns', *Kirvesmäki* 'cirvjakalns', *Ritamäki* 'lamatu, slazdu kalns', *Vasaramäki* 'āmurkalns', *Väärämäki* 'nepareizs, greizs kalns', *Aarnivaara* 'gigantisks, milzīgs kalns', *Pyhämäki* 'svētkalns', *Lintumäki* 'putnakalns', *Haukkamäki* 'vanagkalns', *Koppelomäki* 'medņakalns', *Pääskyvuori* 'bezdelīgkalns', *Varisvuori* 'vārņkalns', *Jouttimäki* 'gulbja kalns', *Hanhivaara* 'zoskalns', *Ilvesmäki*, *Ilvesvaara* 'lūšu kalns', *Oravamäki* 'vāverkalns', *Sikamäki* 'cūkkalns', *Koiravuori* 'suņkalns', *Perhovaara* 'taureņkalns', *Tähkävuori* 'vārpukalns', *Papumäki* 'pupukalns', *Mansikkamäki* 'zemeņkalns', *Vattumäki* 'avenķkalns', *Sanasmäki* 'paparķkalns', *Pihlajamäki* 'pilādķkalns', pat *Palmumäki* 'palmukalns', *Mämmimäki* 'somu Lieldienu pudiņa kalns' u.c. (Plašāk par šīs apakšgrupas somu uzvārdiem sk. Medne D. *Saliktie somu uzvārdi ar ģeogrāfiskās nomenklatūras apelatīvu otrajā komponentā*. Bakalaura darbs. Latvijas Universitāte, Moderno valodu fakultāte. Rīga, 2007). Daudzi attiecīgās semantikas vietvārdi, resp., kalnu nosaukumi Latvijā eksistē, taču tie nav kļuvuši par antroponīmiem.
- ²³ Šīs saknes salikteņuzvārdiem (*Raudupe*, *Raudupis*, *Raudups*) ir grūti noteikt etimonu: tie var būt saistīti gan ar zivs nosaukumu *rauda*, gan ar asarām un raudāšanu, gan arī ar raudu krāsu, ko varētu saistīt ar dzelzi saturošu ūdeni. Tāpēc nav iespējams sameklēt paralēles citu valodu antroponīmos. Arī uzvārds *Rūdups* var būt darināts gan no apelatīva *rūda* (tātad semantiski saistīts ar iepriekšminētajiem), gan no personvārda *Rūdis*. Sal. arī somu uzvārdus *Raudanjoki* un *Rautjoki* 'dzelzs upē', *Rautaoja* 'dzelzs grāvis' u. c.
- ²⁴ Saareste A. Eesti liignimedest varemalt, nüüd ja tulevikus. *Nimede eestistamise kesktoimkonna kirjastus*. Tallinn, 1935. P. 12–13. Citēts pēc Henno K. *Eesti priinimed*. Jaani kihelkond. Tallinn, 2000. P. 37.
- ²⁵ Staltmane V. *Latyšskaja antroponimija. Familii*. C. 101.
- ²⁶ Saareste A. Eesti liignimedest varemalt, nüüd ja tulevikus. *Nimede eestistamise kesktoimkonna kirjastus*. Tallinn, 1935, 12–13, citēts pēc Henno K. *Eesti priinimed*. P. 37.
- ²⁷ Sk. arī Balodis P. Parallels in Composites of Latvian and German Surnames. *The Baltic Region between Germany and Russia. Dependence and Independence in Past and Present. 7th Conference of Baltic Studies in Europe*. Lüneburg: Nordost-Institut, 2007. P. 27–28.
- ²⁸ Blese E. *Latviešu personu vārdi un uzvārdi studijas*. I. 135.–139. lpp.
- ²⁹ Turpat, 130. lpp.

Unique Latvian Surnames

An etymologically semantic comparison of the Latvian, Estonian, Finnish, Lithuanian, Russian, Polish and German anthroponymicons (8,700 surnames total) reveals similarities and differences, as well as helps identify the surnames found exclusively in the Latvian anthroponymic system. The article analyzes Latvian surnames that have originated from Latvian or Baltic common names, as well as personal names derived from other proper names — place names and personal names. According to V. Staltmane's data, only about 34 percent of Latvian surnames can be considered to be of truly Latvian origin.

It has been due to historical circumstances that the surnames of Latvians and their closest relatives, Lithuanians, have more dissimilarities than common features. Polish, Lithuanian, Russian and also partly German surnames that have developed on the basis of patronyms share many common features. Latvian surnames, meanwhile, show clear parallels with the anthroponymic systems of the neighbor nations, Estonians and Finns. The influence of the German language is obvious in the structure of Latvian (and also Estonian) surnames, but it is not that strong as it is usually claimed.

A comparison of the anthroponymic systems of the seven languages and their examination in separate semantic groups (surnames motivated by outer appearances and character; ethnonymic surnames; surnames derived from trades of professions; surnames derived from animal names; surnames derived from plant names; surnames of physiographic origin; surnames of other specific or abstract meaning, etc.) revealed surnames with semantic similarities in all the comparable languages and surnames found only in one language.

Most of the uniquely Latvian surnames are compounds. Many of them have originated from respective place names: inhabited places, mostly home names, as well as hill names and hydronyms. In the modern Latvian anthroponymic system there are surnames that have been derived from proper names — other personal names and place names. These categories, too, include quite a few rare compounds not found in other neighbor languages. There is also a separate group of Latvian surnames that are so called hybrid-compounds consisting on one German and one Latvian component.

It has to be concluded that the theoretically possible semantic anthroponymy model has not been fully realized in any of the given languages.

Dita Eglīte

Horeogrāfs dramatiskajā teātrī: piedēklis-biedēklis vai glābšanas riņķis

Atslēgas vārdi: horeogrāfija, laikmetīgā deja, latviešu teātris

Attīstoties laikmetīgajai dejai Latvijā, arī dramatiskajā teātrī skatuves kustība pēdējās desmitgades laikā piedzīvojusi būtiskas pārmaiņas. Latvijā nu jau izglītojusies jauna laikmetīgās dejas horeogrāfu un dejojāšu paaudze, un tajā ir vairākas personības, kuru vārdi saistāmi tieši ar darbu dramatiskajos teātros, tostarp Inga Krasovska, Inga Raudinga, Anta Priedīte un Linda Miļā. Izrāžu veidošanā epizodiski pieaicināti arī Ilze Zīriņa, Rūta Nordmane, Santa Grīnfelde, Elina Breice, Guntis Spridzāns un citi. Tie ir laikmetīgās dejas horeogrāfi, un viņu iegūtā izglītība nodrošina plašāku redzesloku, kas neaprobežojas tikai ar dejas un kustību mākslu: laikmetīgā deja ir atvērta gan dažādiem dejas stiliem, gan visdažādākajiem mākslas veidiem — glezniecībai, teātrim, mūzikai, arhitektūrai, cirkam, videomākslai. Ietekmes, citāti un aizguvumi horeogrāfu darbos sastopami visdažādākajās kombinācijās. Tā, piemēram, balets vēsturiski pieklāvies mūzikai, taču laikmetīgā deja ir radoši atvērta jebkurai individualitātei, idejai, personībai, vēstures notikumam vai literatūras faktam.

Raksta virsrakstā horeogrāfu teātrī esmu nosaukusi par piedēkli-biedēkli vai par glābšanas riņķi. Taču ar to domāju tikai galējības, kādas iespējamas, jo teātris vienmēr bijis sintēzes māksla, kura sevī apvieno ne tikai aktiermeistarību, mūziku un vizuālo mākslu, bet arī horeogrāfiju. Tāpēc horeogrāfa lomu dramatiskajā teātrī nevajadzētu novērtēt par zemu — iespējams, tieši viņš skatuviskajām darbībām var piešķirt lielāku ekspresiju, izteiksmību, daudzslāņainību vai caur teksta un aktiera uzvedības paradoksālajām attiecībām atklāt naratīva slēptās nozīmes. Tātad, ja teātra līdzekļi un režisora ieinteresētība atļauj, tad horeogrāfs teātrī var būt labs palīgs ne tikai kā kustību partitūras sacerētājs muzikālajām intermedijām vai deju numuriem, bet arī labs padomdevējs mizanscēnu veidošanā.

Šajā rakstā lielāka uzmanība pievērsta tam, kā režisoru un horeogrāfu sadarbība veidojas patlaban, mazāk vietas atvēlot tam, kādā kvalitātē šīs sadarbības augļi vērojami praksē. Jo, lai par to runātu, nepieciešams mērķtiecīgāk un šaurāk fokusēt interešu objektu — skatīt konkrēta horeogrāfa darbu vai konkrēta režisora rokrakstu vai arī pētīt atsevišķa teātra iestudējumus. Raksts veidots, balstoties uz intervijām ar teātrī aktīvi strādājošiem laikmetīgās dejas horeogrāfiem, kā arī uz novērojumiem šo horeogrāfu darbā dramatiskā teātra uzvedumos.

Domājot par horeogrāfa lomu latviešu teātra vēsturē, vispirms jāatceras Felicitas Ertneres ieguldījums Eduarda Smiļģa teātra laikmetā, kur aktiera kustībai iestudējumos tiek piešķirta milzu loma. Jau 20. gadsimta 20. gados, Dailes teātra pirmsākumos F. Ertnerē ir trešā

svarīgākā persona radošajā grupā pēc režisora un scenogrāfa, Smiļģa jaunievietajā konsultantu sistēmā — pat pirmajā vietā. Viņa koordinē grupu kompozīcijas un žestu valodu, ideāli uztverot un īstenojot inscenētāja nodomus.¹ Tolaik netika apspriests jautājums, vai aktieris drīkst neapmeklēt viņas vadītās ritmoplastikas nodarbības, kuras balstījās Fransuā Delsarta kustību teorijā un Emila Žaka-Dalkroza ritmikās mācībā. Jau 40. gadu vidū F. Ertnerē ir līdzrežisore visos E. Smiļģa iestudējumos, rūpēdamās ne tikai par kustības izteiksmību, bet arī izstrādājot tēlu attiecību loģisko pamatojumu un psiholoģiskās nianšes.

Pazīstamais teātra semiotiķis Patriss Pavī rakstījis: “Teātra aktieris ir vidutājs starp mīmu un dejotāju.”² Mīms imitē savu objektu un tajā pašā laikā nav tieši tāds pats kā oriģināls. Savukārt dejotājs notikumu neimitē un neko nestāsta, viņa trajektorijai ir daudz grūtāk izsekot, jo tā nav strukturēta atbilstoši naratīva loģikai, tomēr ar daudz intensīvāku enerģētiku.³ Tātad aktierim ir jābūt universālam — jāpārvalda ne tikai runas māksla, bet arī savs ķermenis.

Taču teātra aktieri visbiežāk nav gatavi strādāt, lai īsto kustību jeb ķermeņa izteiksmes meklējumos vienu un to pašu atkārtotu vairākas reizes. Ikdienā visai pierasts, ka režisors un horeogrāfs visu pasaka vai parāda priekšā. Kustību, dejas vai plastikas nodarbības ikdienā nav obligātas, kaut arī Nacionālajā teātrī un Dailes teātrī tās pēc horeogrāfu iniciatīvas ir organizētas. Aptaujātie horeogrāfi liecina, ka sākumā parasti atsaucība ir, bet ar laiku grupas kļūst arvien mazākas, līdz izirst pavisam. Laikmetīgā deja no izpildītāja prasa kustību ar jēgu. Šādi treniņi ir ļoti būtiski, jo organiska, ideju nesoša kustība ir jāatrod ilgstošā, regulārā darbā.

Mūsdienu laikmetīgās dejas pārstāvji Latvijas dramatiskajos teātros ienāca 20. gadsimta 90. gadu otrajā pusē. Visatvērtākais jaunajai horeogrāfijai ir Dailes teātris. Iespējams, daļēji to nosaka fakts, ka kopš 1998. gada teātra Mazajā zālē regulāri notiek mūsdienu dejas vakari “Laiks dejojot”, kas ar neformālu mākslinieku kontaktu palīdzību vairo laikmetīgās dejas atpazīstamību Dailes teātrī. Otra iespaidu plūsma saistāma ar Mihaila Gruzdova pirmajiem lielajiem inscenējumiem uz Lielās zāles skatuves, sev līdzīgi no Pēterburgas aicinot Juriju Vasiļkovu, ar kura līdzdalību tapuši vairāki iestudējumi — Mišela de Helderodes “Baraba” (1997), Gija de Mopasāna “Mīlulis” (1999) un Nikolaja Gogoļa “Precības” (2000).

Dažādu režisoru izrādēs epizodiski parādās arī Sanktpēterburgas horeogrāfe Aleksandra Tihomirova. Viņa strādā ar Fēliksu Deiču pie Karlo Goci “Zaļā putniņa” (2003), ar Pēteri Krilovu pie Aleksandra Čaka, Zigmara Liepiņa un Jāņa Rokpeļņa “Meistara Aleksandra” (2002) un ar Mihailu Gruzdovu, kurš kopš 2002. gada ir teātra mākslinieciskais vadītājs, pie Leonīda Andrejeva lugas “Mīli mani!” (2003).

2002. gadā Mazās zāles izrāžu iestudējumos par kustību konsultanti M. Gruzdovs aicina arī laikmetīgās dejas dejotāju un horeogrāfi Ilzi Zīriņu. Bet pēdējo divu gadu laikā par viņa horeogrāfi pamatoti var saukt Ingu Raudingu — kopīgi veidots Biļanas Srbļanovičas lugas “Siseņi” iestudējums (2008), Ulda Marhilēviča un Māras Zālītes muzikālā drāma “Priekules Ikars”, Grigorija Gorina “Tils Pūcēsspiegēlis” (abas 2009), Mario Frati “Rīt manas kāzas” (2010) un Mihaila Sebastiana “Noslēpumainā zvaigzne” (2011).

Tomēr prakse rāda, ka horeogrāfa pieaicināšana izrādes veidošanā ne tikai Dailes teātrī, bet arī citos Latvijas teātros nav ikdienišķa parādība. Nereti bez horeogrāfa iztiekgan lielās skatuves inscenējumi, gan muzikālās izrādes. Radošo komandu aprakstos parādās vārdi “kustību konsultants”, “kustību režisors” un “horeogrāfs” — to lietojumā nav konsekvences, jo precīzu viena, otra vai trešā amata definējumu nav. Savukārt kvalitāte atkarīga no katra horeogrāfa personīgās ieinteresētības, kā arī no horeogrāfa un režisora savstarpējas uzticēšanās radošajā procesā.

Pirmais režisors Latvijā, kurš riskē savā radošajā komandā iesaistīt laikmetīgās dejas horeogrāfi, tolaik vēl mazpazīstamo **Olgu Žitluhinu**, ir Dž. Dž. Džilindžers. Kopā tiek strādāts pie Franca Lehāra operetes “Mana jautrā atraitne” (1998) un Andra Vilcāna rokoperas “Fausts. *Deus ex machina*” (1999). Pēdējā iestudējumā tieši ar O. Žitluhinu dejas kompānijas meiteņu iesaistīšanos spilgtāk iezīmējās izrādes postmodernā struktūra.

Vēlāk režisora radošajā komandā iesaistās **Ilona Petrika** — tobrīd vēl O. Žitluhinu studente Latvijas Kultūras akadēmijā. Kustību konsultantes un horeogrāfes veikumu (2003–2005) pamana arī teātra kritika — kā spilgts piemērs jāmin Viljama Somerseta Moema lugas “Penelope un Diks” uzvedums (2004). Gandrīz visās izrādei veltītajās recenzijās tiek novērtēts un izcelts horeogrāfes darbs. “Pirmkārt, [...] tēlu darbībā valdzina horeogrāfes Ilonas Petrikas paveiktais,”⁴ raksta Inga Fridrihsone žurnālā “Māksla Plus”. Silvija Radzobe par Penelopes lomas izpildītāju, tai dejojot “Mirstošo gulbi”, laikrakstā “Kultūras Forums” raksta: “Rēzijas Kalniņas kustības, kas ir tik neticami plastiskas un plūstošas [...], ka grūti noticēt — mūsu priekšā dramatiskā teātra un nevis baleta māksliniece, pārraida arī patiesas sāpes un dvēseles aizlauztību.”⁵ Tāpat nozīmīga ir arī kustību partitūra Albēra Kamī lugas “Kaligula” (2005) lielinscenējumā, kurā aktieru plastika ir mērķtiecīgi organizēta stilizētā laika un vietas atmosfēras radīšanai.

Savukārt I. Petrikas padarīto kopš 2007. gada veiksmīgi turpina **Inga Krasovska**, kuras uzdevumi Džilindžera iestudējumos vairs neaprobežojas tikai ar kustību partitūras radīšanu, jo pēdējo gadu izrādēs viņa aktīvi palīdz arī režijas darbā, atsevišķos gadījumos pat atveido epizodiskas lomas. Skaidrojot horeogrāfa nozīmi izrādes iestudēšanas procesā, I. Krasovska secina: “Ne tikai dejojot, bet arī pārvietoties pa telpu un pat elpot var horeogrāfiski — jo horeogrāfija ir jebkura veida kustība, kas ar savu iekšējo intensitāti iekļauta vajadzīgajā motīvā un konkrētā ritmā.”⁶ Tātad Dž. Dž. Džilindžers ļoti labi apzinās, ka mērķtiecīgai, strukturētai un idejiski pamatotai aktiera kustībai dramatiskā teātra izrādē ir sava jēga un konkrēts iespaids uz skatītāja uztveri. I. Krasovsku viņš aicina radošajā komandā, veidojot ne tikai lielinscenējumus uz lielās skatuves un uzvedumus mazajās spēles telpās Dailes teātrī, Liepājas teātrī un Nacionālajā teātrī, bet arī tad, kad strādā ārpus Latvijas. 2010./2011. gada sezonā I. Krasovska kopā ar Dž. Dž. Džilindžeru strādājusi pie pieciem dažāda stila un žanra iestudējumiem — Frīdriha Šillera traģēdijas “Marija Stjuarte”, Noras Ikstenas romāna “Amour fou” dramatisējuma un Reja Kūnija un Džona Čepmena komēdijas “Ar vīru nav viegli” Dailes teātrī, kā arī Robina Hodona lugas “Šikās kāzas” un Karla Šēnhera lugas “Ragana” Liepājas teātrī. Par diviem pēdējiem darbiem viņa saņem “Spēlmaņu nakts” balvu. “Šīko kāzu” horeogrāfija palīdz radīt jautras rēvijas atmosfēru

(sacerēti oriģināli deju solo un duetu numuri mīlas neceļos klejojošajām “dvēselēm”), savukārt makabri groteskajā “Raganā” aktieru filigrānā spēle, režisora oriģinālā ideja, visas radošās komandas darbs un horeogrāfes līdz smalkākajām detaļām izstrādātā kustību partitūra veido pārliecinošu mākslas darba veselumu.

Arī horeogrāfe **Anta Priedīte**, sastrādājoties ar režisoru Regnāru Vaivaru, faktiski kļuvusi par režisora asistenti. Viņa ne tikai palīdzējusi radīt kustību materiālu, bet arī radījusi kostīmus iestudējumos “Aija pēc Jaunsudrabiņa” (2010) Dailes teātrī un “*Homo erectus*” (2009) Nacionālajā teātrī, kā arī iejutusies aktrises lomā. Pēdējais darbs ar viņas aktīvu līdzdalību bija Vilhelma Buša “Makss un Morics” iestudējums (2009), kurā viņa redzama pat gaisa dejās, kas iekļautas izrādē pēc horeogrāfes iniciatīvas. Latvijas teātrī šādas dejas redzamas pirmo reizi, tās bagātina jaunās horeogrāfu paaudzes radošo devumu jaunu un atraktīvu skatuviskās izteiksmības risinājumu meklēšanā.

Intervējot teātra horeogrāfus, vairākkārt nācās uzklaut arī skumjākus piemērus, kad režisors apvainojas par horeogrāfa pārāk aktīvo vēlmi piedalīties iestudējuma tapšanā. Šie piemēri gan labi saprotamu iemeslu dēļ netiek publiskoti.

Uzveduma radošajā komandā neparedzot darbu horeogrāfam, teātris var ietaupīt gan laiku, gan naudu. Vienā no Dailes teātra jaunākajiem lieliestudējumiem, Pītera Šefera drāmā “Amadejs” (2011), kura režisors ir viesis no Lielbritānijas Jans VILLEMS van den Boss, sākotnēji netiek piesaistīts ne horeogrāfs, ne kustību konsultants. Tomēr mēģinājumu procesā, apgūstot Lielās zāles skatuvi, režisors izlēmis aicināt palīgā I. Krasovsku.⁷ Divu mēnešu laikā nav iespējams radīt patiešām oriģinālu kustību partitūru septiņpadsmit aktieriem, kuri izrādē trīs stundu laikā gandrīz nenoiet no skatuves. Taču rezultāts ir pārliecinošs — ansamblis grupu ainās darbojas precīzi un saliedēti, savukārt mizanscēnas un galveno varoņu skatuviskās kustības ir stilistiski saskaņotas ar uzveduma manierīgi eksaltēto estētiku.

Arī citā Dailes teātra iestudējumā, Pāvila ROZĪŠA romāna “Ceplis” dramaturģijā (2010), kura režisors ir lietuvietis Rolands ATKOČŪNS, sākotnēji nebija paredzētas dejotājas. Horeogrāfe **Inga Raudinga** pastāvēja uz to, ka bez dejotājiem iztikt nevar, un apsoliņa piesaistīt dejotājas, kuras piekritīs piedalīties izrādē kaut vai bez samaksas. Dejotājas tiešām atrodas, tomēr uzvedumā tām uzticēta tikai dekoratīva funkcija, mēģinot aizpildīt milzīgo spēles telpu.

Kā pozitīva I. Raudingas pieredze noteikti minama grupas “Jumprava” un Normunda Beļska rokopera “Izredzētais” (2007), kur viņa strādāja tandēmā ar kursabiedru, hip-hop žanra pārstāvi Gunti SPRIDZĀNU. Uzvedumā gan aktieri (tostarp premjers Artūrs SKRASTIŅŠ), gan profesionālie dejotāji un dziedātāji demonstrēja dramatiskajam teātrim neierasti dinamisku plastisko zīmējumu, brīvi apdzīvodami scenogrāfa Kristapa SKULTES spēles telpas iekārtojumu ar milzu podestiem, bedrēm un nišām.

Tas, ka savstarpēja uzticēšanās māksliniekiem dod brīvības sajūtu, redzams nesenā divu māsu, režisores Indras ROGAS un horeogrāfes I. Raudingas kopdarbā, Nacionālajā teātrī 2011. gada pavasarī iestudētajā izrādē “Ādama stāsts”, kas tapusi pēc 19. gadsimta latviešu zemnieka Ādama PURGAIĻA dzīvesstāsta. Enerģētiski izrāde pa īstam sākas ar potenciālo

līgavu deju, kurā meitenes gandrīz unisonā izdejo sievišķīgos untumus, atklājot savu nedaudz augstprātīgo attieksmi pret Ādamu. Bet kā sāpīgs vadmotīvs kustību partitūrā izvēlēta opozīcija *pāris–nepāris*. Ādamu pēc daudzo atraidījumu saņemšanas īpaši ievaino laimīgo pārišu klātbūtne, jo viņam pašam laimi izdodas notvert tikai uz mirkli. Un arī tas kļūst par savdabīgu refrēnu: pāris nedaudz ieskrienas, tad meita ielec savam puisim klēpī; tā notiek vairākas reizes, it kā pasvītrojot laimīgā brīža mirklīgumu. Turklāt kustību partitūrā pilnīgi noteikti var just horeogrāfes rokrakstu, kuram raksturīga spēle, atraktivitāte un optimisms, kā arī prasme maksimāli izmantot aktieru plastiskās spējas. Šī iestudējuma koptēlam svarīgi bija veidot laikmetīgu horeogrāfiju, nevis parafrāzes par skatuviskās tautas dejas tēmām, jo radošās komandas mērķis bija oriģinālā stilistikā savienot 19. gadsimtu ar mūsdienām. Šis princips bija saskatāms arī izteiksmīgajos Annas Heinrihsones radītajos kostīmos. Būtiska loma kustību partitūrai retro noskaņas veidošanā bija arī abu mākslinieču kopdarbā — Gunara Janovska darba “Uz neatgriešanos” dramatisējumā (2009), kur horeogrāfe aktieriem bija sacerējusi vairākas sava laika modes dejas.

Laikmetīgās dejas klātbūtne bija vērojama arī Jaunā Rīga teātra iestudējumā “Deli deja” (2010), kura režisore Ilze Olingere radošajā komandā uzaicināja horeogrāfi O. Žitluhinu. Viņa radīja pamatidejas, kuras tālāk ar aktieriem realizēja jau horeogrāfes asistente Ramona Galkina. Režisore bija uzdevusi veidot no teksta neatkarīgas kustīgas intermedijas, kuras atdalītu septiņas dramatiskās epizodes, kas savstarpēji it kā izslēdz cita citu. Rezultātā aktieri ar dejas palīdzību oriģinālā veidā pabeidz vienu stāstu, lai noskaņotos nākamajam. Turklāt tas notiek ar laikmetīgās dejas palīdzību, kas, iespējams, arī ir tikpat neikdienišķa kā Deli deja, par ko tiek runāts izrādē. Aktieri, kam ikdienā nav ķermeņa plastikas treniņu un kas ar laikmetīgo deju tuvāk iepazīnušies vien iestudējuma mēģinājumu laikā, kustas lietpratīgi. Taču, kā atzīmējusi dejas kritiķe un pētniece Inta Balode: “Jaunā Rīgas teātra aktieri ir lieliski “kustoņi” un kaut vai tikai viņu “Garā dzīve” taču ir īsta laikmetīgās dejas izrāde!”⁸

2010./2011. gada sezonā Jaunajā Rīgas teātrī dažus mēnešus strādāja laikmetīgās dejas horeogrāfe Elīna Breice. Režisore Māra Ķimele viņu bija uzaicinājusi, lai Viljama Šekspīra traģēdijas “Otello” iestudējumā aktieru plastikā panāktu afrikāņiem raksturīgo atbrīvotību. E. Breice strādāja ne tikai ar Otello lomas atveidotāju Andri Keišu pie īpaši dejiskām “mora” kustībām, bet arī ar pārējo izrādes ansambli. Viņas ieguldījumu atzinīgi novērtēja aktieri, atzīstot, ka šie treniņi esot atvieglājuši darbu arī pie turpmākajiem iestudējumiem.⁹ Tomēr kopumā horeogrāfs šajā teātrī ir reta parādība. Pārskatot izrāžu hronikas divdesmit gadu laikā, atklājas, ka iestudējumu skaits, kuru radošajā komandā būtu aicināts horeogrāfs, nerasniedz pat desmit.

Aptverot vien 2010./2011. gada sezonas iestudējumus lielajos teātros, ir vēl viena laikmetīgās dejas epizode, kurā iespējams labi nolasīt dramatiskā teātra un dejas sintēzi. Tā iekļauta Viestura Meikšāna izrādē “Kin Dza Dza”, kas pēc Rezo Gabriadzes un Georgija Danelijas scenārija motīviem iestudēta Valmieras Drāmas teātrī. Tajā, attēlojot pēdējās dzīvās mākslas paliekas, īpašā deajā redzama iestudējuma horeogrāfe Linda Miļā, kas programminā dēvēta par O sievieti. Šī deja spēcīgi kontrastē ar apkārt esošo mežoņu primitīvismu.

Skaistā, neparasti plastiskā sievietē dejo iedomātā būrī — tik vien pašizpaušmei atvēlēta vieta O sievietei.

Tieši tāpat ir ar horeogrāfiem un kustību konsultantiem. Liela daļa režisoru uzskata, ka var iztikt bez tiem, citi — ka horeogrāfam jādara tikai savs darbs, nejaucoties režijā. Taču prakse rāda, ka interesantāks, oriģinālāks un pārsteidzošāks rezultāts būs tad, ja darbs notiek vairāku radošu cilvēku komandā.

Atsauces

- ¹ Dzene L. Eduards Smiļģis (1886–1966). *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava, 2002. 131. lpp.
- ² Pavis P. *Analyzing performance: theater, dance, and film*. The University of Michigan Press, 2003. P. 126.
- ³ Turpat, 127. lpp.
- ⁴ Fridrihsone I. Relativitātes teorija asprātības mērcē. *Māksla Plus*. 2005, Nr. 1. 40.–41. lpp.
- ⁵ Radzobe S. Džilindžera “Teātris”. *Kultūras Forums*. 2004, 17. dec.
- ⁶ Raita S. Teātrī kā mājās. *Neatkarīgā Rīta Avīze*. 2011, 22. marts.
- ⁷ Intervija ar Ingu Krasovsku un kostīmu mākslinieci Ilzi Vītoļiņu 2011. gada 11. maijā. Pieraksts autore arhīvā.
- ⁸ Intervija ar Intu Balodi 2011. gada 29. martā. Pieraksts autore arhīvā.
- ⁹ Intervija ar Elīnu Breici 2011. gada 2. martā. Pieraksts autore arhīvā.

A Choreographer in a Drama Theater: An Annoyance or a Life Ring

With the advent of modern dance in Latvia, stage choreography in dramatic theaters has also undergone considerable change in recent decades. It has been largely brought about by a new generation of choreographers and dancers. There are several artists whose work has been directly linked with dramatic theaters: Inga Krasovska, Anta Priedīte, Inga Raudinga, Linda Miļā, less frequently also Ilze Zīriņa, Santa Grīnfelde, Elīna Breice and Guntis Spridzāns among others.

The article focuses on cooperation between stage directors and choreographers over the past decade when involving a choreographer in work on a theatrical production has not been a commonplace practice even in cases of musicals staged at Latvia's largest theaters. Most stage directors believe they can do without choreographers, while others believe that choreographers must only do “their” job without meddling with directing. Life has shown, however, that creative teamwork usually provides more attractive, original and surprising results.

Stage productions created by Daile Theater director Dž. Dž. Džilindžers in partnership with choreographer Inga Krasovska can be considered one such example of fruitful cooperation. Both Dž. Dž. Džilindžers and Krasovska work not only on large productions, but also make productions for the small stage of the Daile Theater and work together on productions at other Latvian and foreign theaters. Also, choreographer Anta Priedīte has

virtually become an assistant to Regnārs Vaivars, a director at the Latvian National Theater. In addition to providing choreographic scores, she has also made costumes and played some parts in plays staged by Vaivars. Also noteworthy is the contribution of Inga Raudinga, Linda Miļā and Rūta Nordmane to dramatic theater productions.

Inga Fridrihsone

Reālais un fiktīvais: jaunākā latviešu teātra pieredze

Atslēgas vārdi: jaunā dokumentalitāte, postdramatiskais teātris, latviešu teātris

Viena no teātra prasībām visos laikmetos ir meklējumi pēc ticamības, patiesīguma un īstuma. Formāli tas izpaužas ļoti atšķirīgi — atkarībā no laikmeta sabiedriskajām, filozofiskajām un attiecīgi estētiskajām nostādnēm. Kā patiesīgumu var uztvert gan dabisku iespaidu radošu imitāciju (piemēram, psiholoģisko teātri), gan tieši otrādi — maksimālu teatralitāti (piemēram, modernismu). Arī 21. gadsimta pirmās desmitgades Eiropas teātris cieši saistīts ar tiekšanos pēc īstuma, kas turklāt bieži ticis meklēts dokumentālā materiālā. Tas skaidrojams dažādi: kā pretstats globalizācijai un individuālā, specifiskā zudumam ikdienā, ar formāliem teātra mākslinieku meklējumiem paralēli tradicionālajam dramatiskajam teātrim, iespējams, arī ar tāda dramaturģiskā materiāla neesamību, kas pietiekami spēcīgi spētu atklāt laikmeta un cilvēka sajūtu kodolu.

Jaunākajā latviešu teātrī aktuālā realitātē gūta materiāla klātbūtni apliecina divi piemēri no 2010. gadā tapušām izrādēm. Pirmais no tiem ir izrāde “Brīvības 36” (pirmizrāde 2010. gada 25. augustā Dailes teātra pagrabā), ko iestudējusi režisore Laura Groza, otrs — izrāde “Novakars: Kopsavilkums” (pirmizrāde 2010. gada 27. maijā Latvijas Nacionālā teātra Jaunajā zālē), kas ir režisora Mārča Lāča diplomdarbs maģistra grāda iegūšanai teātra režijas programmā Latvijas Kultūras akadēmijā. Kopīgais abām izrādēm ir, pirmkārt, aktuālā realitātē balstīta materiāla izmantojums, otrkārt — autentiskais materiāls tiek konfrontēts ar dažādiem teatralizācijas mehānismiem. Par šāda veida teātri, kas materiālu gūst apkārtējā realitātē, dažādās formācijās dažu gadu laikā piedzīvojot strauju izplatību Eiropā, publicistikā un zinātniskā kontekstā daudz ticis diskutēts sakarā ar “realitātes atgriešanos uz skatuves”.¹ 2006. gadā Diseldorfas teātrī notika konference ar nosaukumu “*Reality strikes back*”; tika plaši diskutēts par apzīmējumu “jaunā dokumentalitāte”, uzsverot teātra mākslinieku izmantotā materiāla “autentiskumu”, par “dzīves un mākslas robežu nojaukšanu”² vai “autentiskā un fiktīvā apvienošanu”.³ Reālais un fiktīvais, autentiskais un izdomātais, dzīve un māksla ir binārās opozīcijas, kuras funkcionē kā atslēgas vārdi šajās diskusijās — runājot vai nu par robežu nojaukšanu, vai to sapludināšanu. Šī raksta mērķis ir aplūkot fikciju un realitāti kā nesaraucjami saistītus lielumus, (1) teorētiskajam kontekstam kā alternatīvu binārajai opozīcijai izmantojot literatūrfilozofa Volkanga Īzera (*Wolfgang Iser*) piedāvāto triādes modeli *reālais–fiktīvais–iztēlotais*, (2) ieziņējot vēsturiskā dokumentālā teātra specifiku, konkretizēt, kā atšķiras “autentiska”

materiāla izmantošana tajā un postdramatiskajā teātrī; kā piemēri tiks izmantotas atsevišķas Alvja Hermaņa un grupas “Rimini protokols” izrādes, (3) lai šo piemēru kontekstā un pēctecībā aplūkotu, kā un kādā nolūkā fiktīvās pasaules radišana notiek jaunākajā latviešu teātrī un kā izmantotie paņēmieni veicina saikni ar realitāti skatītāja uztverē.

(1) Fiktīvais starp reālo un iztēloto

Receptīvās estētikas iedibinātāja Volfganga Īzera (1926–2007) fikcijas teorijā runa galvenokārt ir par literatūras un teksta teoriju. Viņa centrālajā darbā “Fiktīvais un iztēlotais” (*Das Fiktive und das Imaginäre*) tiek pētīta fikcionalitāte. Viņš iestājas pret tradicionālo opozīciju *īstenība–fikcija* un tās vietā piedāvā triādi *realitāte–fikcija–iztēlotais*, pievēršot uzmanību to savstarpējai mijiedarbībai literārā tekstā (un mākslas darbos kopumā). Visupirms sniegšu īsu ieskatu Īzera fikcijas teorijā, plašāk pievērsīšos vienam no viņa aplūkotajiem aspektiem, kas ir būtisks saistībā ar attiecīgajām teātra izrādēm.

Viens no Īzera pamatpostulātiem ir šāds: fiktīvais jāatbrīvo no ierasti lietotā smagnējā raksturojuma kā “esoša” jeb pati par sevi konstanti pastāvoša vienība. Šī izpratne, viņaprāt, tiešā veidā izaugusi no tā, ka fiktīvais tiek definēts tikai pretnostatījumā ar reālo. Īzers savukārt raksturo fiktīvo kā topošu, nevis esošu, kā procesuālu un performatīvu nodarbi, kas ir apzināta, konstruēta jeb “izveides aktu” rezultāts (vāciski lietots vārds *Fingieren* — izgudrot, izlikties, konstruēt, izveidot): tas ir sastapšanās lauks pastāvīgā mijiedarbē esošajam reālajam un iztēlotajam. Reālo Īzers definē kā ārpusteksta pasauli, kas funkcionē kā priekšnosacījums un kā atsauču lauks (piemēram, sociālā realitāte, kā arī citi teksti). Sarežģītāka ir Īzera piedāvātā iztēlotā jeb imaginārā definīcija. Jēdziens “imaginārs” izvēlēts kā neitrāls un mazāk tradīcijas apzīmogots nekā apzīmējumi fantāzija, iztēle, iedomas, kuriem jau piemīt noteikta konotācija un izpratnes lauks (piemēram, fantāzija psihoanalīzes kontekstā), vienlaikus Īzera “imaginārais” šķiet ietveram visu šo apzīmējumu nozīmes, un kā atbilstošākais latviskojums tiks izmantots apzīmējums “iztēlotais”. Tas Īzera teorijā jāsaprot kā cilvēka iztēles spējas rezultāts un prasme promesošo iedomāties kā klātesošu jeb “uztvert attēlu pat tad, ja tajā attēlotais nav klātesošs”.⁴ Fiktīvais savukārt ir saistošais elements starp reālo un iztēloto:

“[Fikcijas] īpatnība slēpjas tur, ka tā nav identiska ar iztēloto, ne arī realitātes, uz ko tā atsaucas, kvalitāte. Salīdzinājumā ar iztēloto tā ir ļoti noteikta, un salīdzinājumā ar tās atsauču lauka esamību tā ir tieši ne-esošais. Līdz ar to fiktīvais ir kvalificējams kā īpatna “pārejas forma”, kas vienmēr atrodas starp reālo un iztēloto ar mērķi to savstarpējai saslēgšanai.”⁵⁵

Fiktīvais tiek radīts ar pieminēto “izveides jeb konstruēšanas aktu” palīdzību, kuros tiek izmantoti ārpus teksta (bet ne ārpus diskursa) esoši elementi. Turpmāk Īzers izdala trīs dažādus “izveides aktus”: tie ir selekcija, kombinācija un atmaskošana (vācu *Entblößung*). No tiem teātra kontekstā būtisks ir tieši pēdējais. Ar selekciju saprotama iepriekš eksistējošu struktūru izmantošana, lai tās nevis atdarinātu, bet gan dekomponētu. Kombinācija ir selekcijā veikto elementu organizācija (no morfoloģijas likumsakarībām līdz satura

vienību izkārtojuma pēc hronoloģijas, nozīmības vai citiem principiem), lai tos savstarpēji saistītu. Elementi tiek kombinēti tā, lai radītu jēgu, saskanību un radītās pasaules autentiskuma iespaidu.

Trešais “izveides akts”, ko izdala Īzers, ir atmaskošana: katra literāra teksta un mākslas darba specifika, viņaprāt, ir norādīt uz sevis paša fikcionalitāti. Katrā darbā atrodami tā dēvētie fikcijas signāli. Tie atklāj, ka tekstā vai mākslas darba ietvarā radītā pasaule — kura, kā jau minēts, ar selekciju un kombināciju tiek veidota kā vienota, jēgpilna un saskaņīga, — ir nevis eksistējoša, bet “tikai tiek saprasta tā, it kā būtu eksistējoša”,⁶ fikciju tā izmanto noteiktam nolūkam. “Teksts” (vai mākslas darbs), kurš nu redzams kā inscenēts, signalizē par ārpus tā esošo “realitāti”. Caur savu robežu iezīmēšanu tas atklāj, kas tas nav, bet kam caur to ir jāklūst iedomājamam. Fiktīvais ir artefakts, kurā tiek izmantots atsauču lauks uz realitāti un iestrādātas norādes uz promesošo; tas producē uztvērēja iztēles spējas iedomāties promesošo saistībā ar klātesošo. Ar atmaskošanas palīdzību atklājas fikcijas izmantošanas nolūks — tā paver skatu uz to, kas nav tās pašas sastāvdaļa.

Īzera teorija apgalvo, ka šādi fikcijas signāli ietverti ikkatrā mākslas darbā. Tam var nepiekrīst, domājot par teātra vēsturi un mimētisku attēlojumu naturālistiskā teātrī, kas cenšas iespējami precīzi atdarināt reālo pasauli un nekādā veidā nenorāda uz sevis paša fikciju, ja vien kā fikcijas robežas *per se* neuztveram katra medija robežas (arī naturālistiska, sevi “neatmaskojoša” izrāde funkcionē tikai tās ilguma robežās noteiktā laikā un telpā). Teātri kopš Bertolta Brehta izstrādātās teorijas un prakses un īpaši kopš avangarda teātra centieniem norobežoties no mimētiska, realitātes ilūziju radoša teātra dažādos veidos izmantots atsvešinājuma efekts ir pastāvīga prakse. Taču starp Īzera atmaskošanas un Brehta atsvešinājuma efekta (kas ir ierasts apzīmējums teātra pētniecībā) izpratni ir būtiska atšķirība. Brehta atsvešinājuma efektu var uzskatīt par vienu no atmaskošanas iespējām. Proti, atsvešinājums funkcionē, apzināti laužot iestudējuma vienoto pasauli, piemēram, pārtraucot radīto ainu ar tā dēvēto songu vai komentāru. Atmaskošanā, pēc Īzera teorijas, savukārt var nebūt izcelts atsvešinājuma efekts (piemēram, no izrādes kopējā stila atšķirīgs elements vai komentārs par spēlēto), bet jau izvēlētā mākslas darba formā nojaušama norāde uz esošā fiktīvo dabu, kas viscaur bez īpašiem komentāriem funkcionē kā estētisks paņēmieni un vienlaikus kā savas robežas iezīmējošs medijs. Par šādu piemēru uzskatu leļļu izmantojumu izrādē “Novakars: Kopsavilkums” vai aktierspēli un spēles situācijas konstruēšanu izrādē “Brīvības 36”.

(2) Dokumentālais teātris un jaunā dokumentalitāte: “bez fikcijas” versus daudzpakāpju fikcija

Tādas izrādes kā “Novakars: Kopsavilkums” un “Brīvības 36” iekļaujas Latvijas un Eiropas teātra kontekstā, kas tiek raksturots ar dažādi variēto saukli “*Reality strikes back*”. Kā norāda Īzers, viens no atmaskošanas efektiem ir uztvērēja iztēles rosināšana, lai radītu saikni ar to, kas atrodas ārpus fiktīvās pasaules. Mana hipotēze ir, ka realitāte nevis ienāk, bet šķiet ienākam izrādē tāpēc, ka tieši ar atmaskošanas elementu izmantošanu jeb sevis

kā inscenējuma atklāšanu izrāde skatītājā rada nepastarpinātu saikni ar realitāti, kas veicina “uztvert attēlu pat tad, ja tajā attēlotais nav klātesošs”.⁷ Lai izprastu šī teātra specifiku, ieskicēšu vēsturisko kontekstu saistībā ar dokumentālo teātri, kas gan zināmā mērā tiek uzskatīts par “jaunās dokumentalitātes” priekšgājēju, taču tajā redzama būtiska atšķirība fikcijas izmantojumā.

Dokumentālā māksla, kuras rašanās un pastāvēšana saistāma ar 20. gadsimta 60. gadu beigām un 70. gadu sākumu, tieši izauga no pārliecības, ka “fikcija vairs nav spējīga atspoguļot zināmus realitātes aspektus”.⁸ Tās pārstāvji savu darbību un nolūkus krasi pretnostatīja “fiktīvajai”, “artificētajai” mākslai (kā literatūrā, tā teātri). Kontekstu tam veidoja un leģitimitāti piešķīra nesenā Eiropas vēsture — Otrais pasaules karš un jo īpaši diskusijas, ko mākslinieku un filozofu vidū izraisīja nacisma noziegumu atklāšana un publiskošana Frankfurtes un Nirnbergas tiesas procesos. Viens no centrālajiem jautājumiem bija par mākslas lomu un par vēstures attēlošanas iespējamību, galvenokārt pārstāvot uzskatu (Teodors Adorno, Moriss Blanšo, Džordžs Šteiners, Žans Fransuā Liotārs), ka reprezentācija ir neiespējama, jo ikviens attēlojums reducētu notikušā apmērus uz zīmju kopumu.⁹ Dokumentālās literatūras pārstāvji tāpēc iestājās par vairāk vai mazāk nemainītu vēsturiski autentisku avotu izmantošanu gan literārajos tekstos, gan attiecīgi arī to iestudējumos uz skatuves. Kā materiālu viņi izmantoja dokumentus, biogrāfijas, liecības. Darba process nereti līdzinājās žurnālistikas darbam, meklējot izceļamo un īpašo apkārtējās norisēs, iesaistot to jaunā kontekstā un tā jau pastāvošo aplūkojot jaunā perspektīvā. Tā literāte Ērika Runge (*Erika Runge*), viena no ievērojamākajām protokolu literatūras, dokumentālās literatūras paveida, pārstāvēm Vācijā, darbu “Botropas protokoli” (*Botroper Protokolle*, 1968) sarakstīja, intervējot Rūras apgabala Reinbādenes ogļrūpniecības darbiniekus 60. gadu vidū neilgi pirms ceha slēgšanas. Darbā ietverts protokols no rūpnīcas padomes sēdes un astoņi dzīvesstāsti, kas veidoti pēc intervijām (autora pozīcija un uzdotie jautājumi tiek reducēti, sniegtās atbildes strukturētas lineārā stāstā). Savukārt ievērojamākās dokumentālās drāmas autors dramaturgs Pēters Veiss (*Peter Weiss*) lugas “Izzināšana” (*Die Ermittlung*, 1965) materiālus ieguva atklātajās tiesas sēdēs Frankfurtē, kad no 1963. līdz 1965. gadam tika tiesāti vairāk nekā divdesmit nacionālsociālistiskās Vācijas noziedznieki no Aušvicas koncentrācijas nometnes. Luga Veiss kompilējis gan upuru, gan nodarītāju autentiskos izteikumus, pārrakstījis saistītā valodā, taču savus izteikumus nav pievienojis.

Materiāla izvēle un kompilācija dokumentālā mākslā pakļauta sociālpolitiskiem mērķiem. Ar lugu “Izzināšana” Veiss dod analītisku ieskatu pagātnē, lai caur to kritiski vērtētu aktuālo politisko sistēmu un sociālās struktūras. Protokolu literatūra, piemēram, Runges “Botropas protokoli”, pretendē uz vispusīgu un objektīvu situācijas raksturojumu, ko sniedz plaša viedokļu spektra izmantojums. Dokumentālās literatūras autors šķietami atkāpjas, ļauj runāt dokumentam un nesniedz tiešu komentāru: viņa pozīcija atklājas galvenokārt materiāla izvēlē, kam jābūt “laikmeta latentā materiāla kopsavilkumam”.¹⁰ Tā centrā vienmēr tiek izvirzīta noteikta sociāla vai politiska tēma, kuru izskaidro, teātra izrādes gadījumā — apgaismo un izglīto publiku izrādes ietvaros.¹¹

Konkrētie cilvēki, ko izmanto dramaturgs Pēters Veiss vai literāte Ērika Runge, līdz ar to nevis tiek atspoguļoti kā indivīdi, bet reprezentē sistēmu. “Publiskai klusēšanai nolemtajiem”¹² tiek ļauts runāt, lai uzrādītu atšķirību starp izmantotajiem un izmantotājiem. Runa ir par lomu sadalījumu pastāvošajā sabiedriskajā sistēmā un par pēctecību šajā sadalījumā. Tā, piemēram, viens no kritiskajiem Veisa lugas skatupunktiem ir nacisma noziedznieku veiksmīgā un pārtikusī eksistence kapitālistiskajā sistēmā, kas atklājas kā nacisma mantiniece un absorbētāja. Dokumentālā literatūra un teātris ir partejiski, un dokumentālās izrādes mērķis ir dot priekšlikumus sistēmas uzlabošanai. Tātad pastāvošā realitāte ir gan izejas avots izrādei (kā materiāls), gan arī mērķis (konkrētas izmaiņas esošajā sabiedriskajā kārtībā).

Dokumentālās drāmas tika plaši iestudētas gan to sarakstīšanas laikā, gan piedzīvojušas renesansi uz teātru skatuvēm, īpaši 90. gadu vācu teātrī, kad laikmeta izraisīto sociālpolitisko pārmaiņu dēļ saasinājās nepieciešamība aktualizēt tādus jautājumus, kas saistīti ar sistēmiskām pārmaiņām, to iespējamību vai neiespējamību. Būtiski ir pievērst uzmanību protokolu literatūras neveiksmīgajam skatuves liktenim: ne “Botropas protokoli”, ne kāds cits protokolu literatūras darbs nav pieredzējis atkārtotu iestudējumu teātrī. Runges dzīvesstāstu interviju krājuma dramatisējumu radīja pati autore, tas piedzīvoja vairākus iestudējumus vācu teātros 60. gadu beigās un 70. gadu sākumā. Skatuves darbība tajā ir reducēta, tāpat kā izslēgts dialogs vai cita veida saspēle starp atsevišķajiem runātājiem: visi runātāji veido grupu, kura vai nu koriski skandē lietišķu informāciju ar statistikas datiem, citātiem no politiķu un uzņēmēju runām, vēstures grāmatām un citiem informatīviem materiāliem, vai arī no tās tiek izdalīts individuāls runātājs sava dzīvesstāsta prezentēšanai.

Nedaudzie iestudējumu apraksti un vērtējumi liecina, ka tie nebija izdevušies. Esenes teātra vadība ierosināja “Botropas protokolus” iestudēt rēvijas formā, lai izvairītos no neveikli imitētā autentiskuma iespaids (sic!). Tas primāri norāda uz teatralās distances, atsvešinājuma efekta vai jebkāda veida “atmaskošanas” un līdz ar to arī pašrefleksijas trūkumu. Tādējādi dokumentālais darbs, kas manifestē vēšanos pret fikciju, tās vietā rada citu fikciju, proti, fikciju par fikcijas neesamību. Neraugoties uz materiāla šķietamo tuvību realitātei, līdz ar atmaskošanas elementa neesamību tajā netiek veicināta tieši saikne ar realitāti, kura ir attēlojamais objekts, jo komunikācijā ar skatītāju izpaliek norādes dimensija. Tieši teatralizācijas pakāpe garantē dokumentālas literatūras piemērotību teātra iestudējumam, ar māksliniecisku paņēmieni kopumu transformējot faktos balstīto materiālu un piešķirot tam estētisku vērtību.

Ši ir būtiskākā tā dēvētā “jaunā dokumentālā” teātra atšķirība no tā šķietamā priekšgājēja: teatralizācija un “fikcijas signālu” iestrādāšana kļūst par apzinātu spēles sastāvdaļu, ar dažādu paņēmieni kopumu attālinoties no autentiskā materiāla. Nozīmīgi piemēri Eiropas un Latvijas teātra kontekstā tam ir Alvis Hermanis un vācu režijas trio “Rimini protokols” (*Rimini Protokoll*).¹³ Tieši saistībā ar “Rimini protokola” darbību Rietumeiropas publicistikā un teātra zinātnes laukā 21. gadsimta sākumā intensīvi sāka runāt par “dokumentālā teātra atgriešanos”.¹⁴

Galvenais cēlonis “jaunās dokumentalitātes” salīdzinājumam ar dokumentālo teātri ir realitātē iegūtā materiāla selekcija un kombinācija. Štefans Keģi (*Stefan Kaegi*), viens no “Rimini protokola” trim režisoriem, kādā intervijā savu darbu salīdzina ar žurnālista darbu un pauž interesi par reāli eksistējošu cilvēku dzīvesstāstiem: “Mani interesē cilvēku biogrāfijas, kuru dzīvesstāsti nav mākslīgi veidoti.”¹⁵ Līdzīgi “Latviešu stāstu” (Jaunais Rīgas teātris, pirmizrāde 2004. gada 13. oktobrī) izrādes programmiņā tās režisors Alvis Hermanis raksta: “Jebkura cilvēka dzīves stāsts ir daudz jaudīgāka drāma nekā visas Šekspīra lugas, kopā ņemtas. Un katra cilvēka drāma būtu pelnījusi būt par teātra izrādes iemeslu daudz lielākā mērā nekā jebkura fantāzija.”¹⁶

Atšķirībā no Hermaņa izrādēm, kur dzīvesstāstu vēstītāji ir aktieri, nevis pats “pirmavots”, “Rimini protokola” — līdzās Š. Keģi arī Helgarda Hauga (*Helgard Haug*) un Daniela Vecela (*Daniel Wetzel*) — projektu galvenā pazīme ir konsekventa tā dēvēto “ikdienas ekspertu” jeb dažādu ar teātri nesaistītu citu profesiju cilvēku izmantošana aktieru vietā.¹⁷ Realitātē gūtais materiāls un cilvēki “Rimini protokolam” kalpo kā teatrāli “*readymades*” (no dadaistu mākslinieka Marsela Dišāna). Materiāls, kam pašam par sevi piemīt zināms teatrāls potenciāls, tiek papildināts un mainīts ar dažādiem fiktīviem elementiem. Piemēram, izrādē “Cargo Sofia” (pirmizrāde 2006. gada 13. maijā Bāzelē, Šveicē) smagā automašīna tiek izmantota kā mobila skatuve: skatītāju sēdvietas izvietotas automašīnas aizmugurē, kabīnes sānu sienas vietā iebūvēts stikls, kas funkcionē kā rāmis caur to redzamajai reālajai videi. Izrāde norisinās kā brauciens: divas stundas mobilā skatuve ar skatītājiem pārvietojas pa attiecīgo pilsētu (izrāde kopš 2006. gada tiek realizēta visā pasaulē) un piedāvā trīs vēstījuma līmeņus. Pirmo veido fiktīvais brauciens no Sofijas uz attiecīgo pilsētu un divu bulgāru šoferu stāstītais par profesijas specifiku un viņu pieredzi tajā — šoferi atrodas automašīnas kabīnē, viņu runātais tiek translēts skatītājiem, savukārt ainas no brauciena maršruta Sofija–pilsēta X tiek projicētas skatītāju kabīnē uz ekrāna, kas tiek nolaists gar stikla sienu. Otru vēstījuma līmeni veido ar bulgāru šoferu privāto pieredzi konfrontētais vēstījums par loģistikas uzņēmēju Villiju Becu un Austrumeiropas tālbraucēju šoferu sistemātisku nelegālu nodarbināšanu Rietumeiropā. Savukārt trešais līmenis ir reālā pilsētvidē, kurā norisinās brauciens un kurā tā laikā tiek iepludināti dažādi spēles elementi, piemēram, soliste, kas izpilda čigānu balādes dažādās pilsētas vietās brīdī, kad garām brauc mobilā skatuve, kā arī citi teatrāli elementi. “Rimini protokola” darbos notiek apzināta un mērķtiecīga šaubu un neviennozīmības iestrāde, spēlējoties ar teatrālās “ilūzijas sākumu un beigām”.¹⁸ Nevis pati realitāte, bet, pēc Hansa Tīsa Lēmana, tieši “caur neviennozīmību radītā nedrošība, vai notiekošais ir fikcija vai īstenība”, raksturo “Rimini protokola” teātra būtību.

Saistībā ar realitātē gūtā materiāla izmantojuma veidu A. Hermaņa darbos teātra kritiķis Normunds Naumanis rakstījis par “dokumentālās realitātes sirrealizēšanu”:¹⁹ materiāls tiek teatrāli pārveidots vai attīstīts, iestudējums kļūst par dokumentāla un fantasmagoriska teātra simbiozi. Ķelnē, Vācijā iestudētajā izrādē “Ķelnes afēra” (pirmizrāde 2008. gada 4. aprīlī), tāpat kā 2010. gadā Mīnhenē tapušajā izrādē “Senču asiņu balss”, šāda teatralizācija notiek vairākos iestudējuma līmeņos, norādot uz mākslas darba suverēno

dabu attiecībā pret realitātē smelto materiālu. Tā “Ķelnes afēra”²⁰, kas, līdzīgi kā izrādē “Latviešu stāsti”, būvēta no reālu Ķelnes iedzīvotāju dzīvesstāstiem, tiek izmantots atšvešinājuma efekts starp aktieri un viņa atveidoto tēlu. Izrādei sākoties, vispirms trešajā personā runā empīriskie aktieri Jūlija Vīningere, Ilknura Baldahira un Markuss Jons, vienlaikus uzklājot grimu un sagatavojot savu tēlu skatītāja acu priekšā, lai tad, iejutušies tēlā, pārietu uz pirmo personu. Vispirms centrā atrodas aktieris un viņa vēstījums par to, kā tika meklēts stāsts. Tā aktieris un viņa loma tiek tematizēta, apzināti uzsverot lomas iluzoriskumu.

Dažādi atmaskošanas elementi parādās arī A. Hermaņa izrādē “Senču asiņu bals” (pirmizrāde 2010. gada 8. oktobrī), kas iestudēta pēc Džeka Londona romāna motīviem un kurā Londona romāns kombinēts ar aktieru radītiem dzīvesstāstiem. To vēstīšanai tiek izmantotas krasi atšķirīgas dramaturģiskās struktūras: no lineāra stāstījuma dzīvesgājuma atspoguļojumā līdz savstarpēji nesaistītām refleksijām par dažādām reālām, kas raksturo attiecīgos tēlus. Šādu nelineāra dzīvesstāsta stratēģiju izmanto, piemēram, aktieris Benijs Klāsens (*Benny Claesens*), kurš savā tēlojumā norāda uz stāstītā fiktīvo raksturu un viņa kā aktiera nespēju izstāstīt cita cilvēka dzīvesstāstu. Tas atklājas, piemēram, atzīstot, ka stāsts par Ēriku Enslinu balstīts uz reāli eksistējošas beļģietes Anjas Hermanes dzīvesstāstu, bet aktierim vēl nav izdevies saprast, kāda šī persona patiesībā ir. Citbrīd monologa laikā viņš izsaka piezīmi, ka viņa parūka liek galvai niezēt, pārtrauc vēstījumu par Ēriku Enslinu un parūku noņem. Līdzīga visa notiekošā iluzoriskuma atmaskošana notiek arī citos abu minēto iestudējumu līmeņos: kā stāstu dramaturģijā, tā mūzikas un gaismu izmantojumā un scenogrāfijā. “Ķelnes afēras” scenogrāfe Monika Pormale izrādē radījusi telpu, ko, līdzīgi izrādēm “Garā dzīve” un “Soņa”, raksturo šķietams naturālisms jeb detaļu precizitāte, kas tiek lauzta ar kādu izteikti teatrālu paņēmieni. Tā, piemēram, “Ķelnes afēra” detalizēti reālistiski attēlotajā Nastasjas kafejnīcā (vitrīna, fotogrāfijas pie sienas, galds apmeklētājiem) vitrīnā atrodas plastmasas kūkas. Izrādes noslēgumā savukārt dramatiskais kāpinājums tiek veidots, izmantojot ekspresīvu sablīvējumu dažādos līmeņos: mūzikas izmantojums, stāstījuma tempa paātrinājums, stāstu savstarpējā nomaīņa aizvien īsākos intervālos. Sākotnēji šķietami reālistiskie stāsti tiek attīstīti tā, lai radītu iespaidu par aizvien lielāku fiktīvā elementa klātbūtni.

Šie piemēri uzrāda būtisko transformāciju, kāda notikusi postdramatiskajā teātrī, izmantojot realitātē iegūtu materiālu. Ja arī selekcijas un kombinācijas akti dokumentālajā teātrī un tā dēvētajā “jaunajā dokumentālismā” ir pat ļoti līdzīgi, tad apmēram kopš 2000. gada bieži izmantotās dažādās teatrālās prakses uzrāda līdzīgu attieksmi pret teatralizēšanu jeb atmaskošanas aktu iestrādi izrādēs: tiek signalizēts gan par radītās pasaules suverenitāti attiecībā pret realitāti, gan arī iezīmētas šīs pasaules robežas un ietverta norāde uz reālo. Atšķirībā no dokumentālā teātra šie iestudējumi nepretendē uz tiešām izmaiņām sociālajā realitātē, autentiskais materiāls ir izejas punkts, kurš dažādi transformēts performatīvajā aktā, taču skatītājā caur “pavērto, nevis pateikto” (Hanss Tīss-Lēmans) tiek producēta iztēles aktivitāte saistībā ar to un radīta šķietamība, ka “*Reality strikes back*”.

(3) “Brīvības 36” un “Novakars: Kopsavilkums”

Līdzīgi tas notiek arī izrādēs “Brīvības 36” un “Novakars: Kopsavilkums”. Izrāde “Brīvības 36” vēsta par tā dēvēto telšu pilsētiņu, kas no 2009. gada 30. novembra līdz 2010. gada vasarai atradās Brīvības bulvārī Rīgā iepretī Ministru kabineta ēkai un izraisīja plašu mediju un sabiedrības uzmanību. Tās iemītnieki mēnešiem ilgi, arī visbargākajos laika apstākļos dzīvoja teltīs, tādējādi paužot protestu pret valdības darbu un tās realizēto politiku ekonomiskās krīzes apstākļos. Izrādes materiālu veidoja aktieri Artūrs Dīcis, Dainis Grūbe un Kristaps Rasims, 2010. gada vasarā vairākkārt tiekoties ar telšu pilsētiņas iemītniekiem un intervējot tos. No intervijām viņi radīja trīs tēlus: Oskaru, Ilju un Vari. Izrādes pieteikumā uzsvērts: “šis ir dokumentāls stāsts, kas balstīts uz patiesiem notikumiem, konkrētiem faktiem un eksistējošiem personāžiem. Neviens atgadījums nav izdomāts, un neviena sakritība ar reālām personībām nav nejauša.”²¹ Dailes teātra pagrabā spēlēto “Brīvības 36” atzinīgi novērtēja gan teātra kritiķi,²² gan skatītāji — tā latviešu teātrim neraksturīgi runā par sociālām parādībām un dara to, turot roku uz “laika pulsa”. Telšu pilsētiņa 2010. gada jūlijā joprojām atradās publiskas uzmanības centrā. Jūlija nogalē telšu pilsētiņā, kurā tā paša gada janvārī bargākajos laika apstākļos bija mitinājušies ap divdesmit protestētāji, bija palicis tikai viens iemītnieks, kuru Rīgas Pašvaldības policija nogādāja patversmē, un telšu pilsētiņa tika nojaukta. Pāris dienu vēlāk šis iemītnieks atgriezās Brīvības bulvārī un atzina, ka nogādāts patversmē pret paša gribu, uzslēja telti un turpināja protestēt kopā

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

ar dažiem domubiedriem, kuri gan teltis nenakšņoja. Brīvības ielas telšu pilsētiņa apmēram pusgada laikā līdz ar pozitīvo atspoguļojumu medijos un iedzīvotāju plašo atsaucību un atbalstu protestētājiem bija kļuvusi gan par sava veida simbolu un paraugu pilsoniskas aktivitātes iespējamībai, gan laika gaitā vienlaikus par šķietami donkihotisku nodarbi, aktivitātei pāraugot pasivitātē un protestam — dzīvesveidā, kas šķita esam piemērots citādi nenodarbinātiem pilsoņiem. Izrādes veidotāji, Dailes teātra 9. studijas aktieri Artūrs Dīcis, Dainis Grūbe un Kristaps Rasims izrādes materiālu ieguva 2010. gada pavasarī, kad telšu pilsētiņā vēl atradās daži iemītnieki, un pirmizrāde norisinājās tikai mēnesi pēc tam, kad telšu pilsētiņa līdz ar minēto precedentu kārtējo reizi bija atradusies plašas uzmanības lokā. Ņemot vērā rezonansi, ko šī akcija izraisījusi pusgada laikā, katram (šajā gadījumā apgalvojums, šķiet, nebūs paviršs) izrādes apmeklētājam noteiktā līmenī ir zināms telšu pilsētiņas sociālais un politiskais konteksts, kādu to galvenokārt attēlojuši mediji, un izrādī šīs “priekšzināšanas” konfrontē ar trīs telšu pilsētiņas iedzīvotāju attēlojumu jeb tuvplānu. No vispārzināmā vai pieņemamā (dzīve telšu pilsētiņā kā protests pret valdības politiku) šis tuvplāns iezīmē specifisko, izrādes materiāls un aktieru tēlojums tiecas atklāt trīs individualitātes, kas atrodas telšu pilsētiņā, caur konkrēto runāt par vispārīgo.

No iegūtajām intervijām aktieri radījuši trīs telšu pilsētiņas iemītniekus, uzsverot, ka nekas no izrādē teiktā nav izdomāts, un arī vizuāli radot vidi, kas pietuvināta telšu pilsētiņai (vizuālo noformējumu veidojuši paši aktieri). Dailes teātra pagrabā starp kailām ķieģeļu sienām un ventilācijas caurulēm novietota telts, starp diviem balstiem piestiprināta aukla, uz kuras izkārtā žāvēties otra telts un apģērba gabali, no griestiem lejup karājas metāla ķēde, kurā šūpojas tējkanna, skatuves malā sarindotas metāla krūzes. Spēles telpā ir izgaismots gan paaugstinājums, kas tiek izmantots kā skatuve, gan skatītāju rindas. Materiāla izejviela — kā jebkurā dokumentālā materiālā balstītā darbā — vienlaikus notiek jau caur selekciju un kombināciju. Tiek konfrontēti trīs iespējami atšķirīgi viedokļi. Tie spēlēti psiholoģiskā manierē, aktieriem mimētiski atveidojot trīs vīriešus un stāstu attiecīgi vēstot pirmajā personā. D. Grūbes Ilja ir ekspresīvs, pret visu un visiem aizdomīgs, emocionāls bijušais cietumnieks, kurš telšu pilsētiņai pievienojies ar pārliecību par savu spēju kaut ko mainīt, jo viņam ir gana nepieciešamo ideju — ne tikai projekts par to, kā vienā kvadrātmetrā izaudzēt pusotras tonnas zemeņu, bet arī plāns ar 16 punktiem, kā izglābt valsti. Iljam tīk viņam pievērstā uzmanība, un klausītājiem viņš sevi prezentē kā apdāvinātu, spējīgu cilvēku, kurš tikai nezināmu iemeslu dēļ netiek uzklauts: viņam, “ticiet vai neticiet”²³, ir gan gaišrēģa spējas, gan psihologa, dziedātāja un rakstnieka talants, bet dzejoļus viņam rakstot pats Puškins, kura garu viņš spēj izsaukt. Ar A. Dīča atveidoto aizrautīgo un ironisko dīvaini Oskaru Ilja atrodas pastāvīgā konfliktā. Oskars pretstatā Iljam nelolo cerības par valsts glābšanas ideju, tā vietā nodarbojas ar savdabīgu paša teoriju izstrādi, kuru centrā ir skaidrojums par enerģijas apmaiņas cirkulācijas principiem. Telšu pilsētiņai viņš pievienojies tikai tāpēc, ka gribējis pārbaudīt savu spontanitātes līmeni un izmantot iespēju “pagulēt pilsētas centrā”, prasības viņš izdomājis pēc tam, kad jau bijis te. Atslēgas vārds Oskara skatījumam uz pasauli ir “baterija”, un pasauli viņš redz daļamies divās daļās: dzīve telšu pilsētiņā noritot “Durasellija” (pēc “Duracell” bateriju

nosaukuma), bet visapkārt esot “Siriuss” (pēc “Siriuss” bateriju nosaukuma). Tas redzams, vien paskatoties uz cilvēkiem, kas tiek vadāti garām pa Brīvības bulvāri pārpildītos troļleļbusos. Viņaprāt, telts visupirms jāuzceļ savā galvā. Proti, jārada sava personīgā baterija, lai nebūtu jāpieslēdzas kādam enerģijas avotam un lai neviens tevi nevarētu paņemt aiz rokas un kaut kur aizvest, tev pašam nezinot. Savukārt K. Rasima nosvērtais un rezignētais Varis ir meditatīvs askēts, Iljas un Oskara samierinātājs savstarpējos ikdienas kaškos (strīdi par atvestajām maizītēm, aizdomas par alkohola lietošanu, piesavināšanos, izlikšanos mediju priekšā). Arī viņš sākotnēji ieradies ar mērķi kaut ko mainīt, taču ātri sapratis, ka tas neizdosies, jo problēmu cēloņi ir ne tikai valdībā, bet arī vispārējā sabiedrības rezignācijā — zog katrs, ja neko citu, tad savu laiku, skatoties televīzijas šovus un lasot avīzes, kurās būtiskākās ziņas savukārt ir šo šovu uzvarētāju un zaudētāju atspoguļošana.

Spēles situācija telpā tiek organizēta tā, lai skatītājiem radītu ilūziju, ka teātra pagrabā iekārtotā vieta ir telšu pilsētiņa Brīvības bulvārī, bet skatītāji — tās apmeklētāji, kuriem tiek piedāvāta tēja, ūdens, cepumi un ar kuriem inscenēti interaktīvā veidā notiek saruna: aktieri teju visu izrādes laiku atrodas frontāli pret skatītājiem, izņemot situācijas, kad viens no viņiem runā, bet abi pārējie attēlo telšu pilsētiņas ikdienas aktivitātes — uzturas teltī, vāra tēju, notiesā sviestmaizes u. tml. Jau kopš izrādes sākuma līdz ar vides noformējumu, šķietami reālistisko Brīvības bulvāra vides pārcēlumu teātra telpā, skatītāju iesaistīšanu sarunā telšu priekšā tiek iezīmētas spēles robežas pēc principa “tiek spēlēta telšu pilsētiņa”. Līdz ar robežu šķietamo nojaukšanu tās kļūst jo krasākas: atvērtība un saruna ar skatītājiem ir tikai šķietama, vieta improvizācijai un viedokļu apmaiņai nav paredzēta (ši iemesla dēļ interaktivitāte ir “inscenēta” jeb šķietama). Šī inversija bieži izmantota A. Hermana izrādēs, īpaši to uzsvērot ar telpu noformējumu, kas veidots sadarbībā ar scenogrāfi M. Pormali. Pirmais izrādes līmenis rada šķietamību, ka spēle ir pietuvināta realitātei, otrs ar šī pietuvinājuma palīdzību atmasko fikcijas dabu.

Tiešs un atklāts atmaskošanas akts notiek izrādes “Brīvības 36” noslēgumā. Ilja, Oskars un Varis kopīgi izpilda dziesmu, līdz to pamazām pārklāj audioieraksts — trīs vīriešu balsis ar sarunu fragmentiem, kas jau izskanējuši izrādes laikā. D. Grūbe noņem cepuri, ko visu izrādes laiku nēsājis viņa Ilja, A. Dīcis — brilles, K. Rasims — šalli, tā pārtraukdami tēlu atveidojumu. Aktieri apsēžas uz skatuves malas un dzer tēju no metāla krūzēm, kamēr ierakstā skan “īsto” Iljas, Oskara un Vara balsis. Gaisma izdziest, un izrāde beidzas, tajā iepludinātajam “īstajam” it kā arvien vēl uzturoties teātra telpā.

Kādas funkcijas pilda autentisko balsu izmantošana izrādes noslēgumā, un kā tās iedarbojas uz skatītāju? Pirmkārt, tās šķiet leģitimizējam izrādes laikā attēloto ar apgalvojumu, ka nekas nav izdomāts. Otrkārt, tiek apvērsts izrādē radītais komiskais efekts. To nosaka gan atveidoto telšu pilsētiņas iemītnieku utopiskās, savdabīgās idejas, gan aktierspēle, kurā reālistisks attēlojums mijas ar sakāpinātu, izceļot atveidoto tēlu dīvainības. To veido arī izrādes kopējā dramaturģija, kad varoņu paustie uzskati izrādes gaitā kļūst aizvien absurdāki un no realitātes attālināti. Treškārt, autentiskās balsis veido tiltu uz skatītāja apziņā esošo “īsto” notikumu un tā kontekstu visplašākajā nozīmē ārpus mākslas darba robežām (Latvijas valsts politiskā situācija, sabiedrības aktivitāšu iespējamība, sociālās

problēmas, individuālā atbildība), tā tieši ietekmēdamas izrādes vēstījuma turpināšanos skatītāja apziņā. Par to liecina atsauksmes pēc izrādēm. Gundega Saulīte raksta, ka “nekas te nav sadomāts”,²⁴ Kitija Balcare līdzīgi uzsver, ka “izrādes nobeigums norauj no acīm iedomātos apņēmumus un pasaka skaidri un gaiši, ka te nekas nav izdomāts”²⁵, arī Zane Radzobe pauž sajūtu, ka “viss taču te bija pa īstam. Gan līdz asarām smieklīgie valsts glābšanas plāni, ko bārsta telšu pilsētiņas iedzīvotāji, [...] gan dzīves filozofija, ko viņi pārstāv”.²⁶ Tādējādi izrādes ietvaros radītais un caur atmaskošanu atklātais “it kā” (Īzera *Als-Ob*) skatītāja apziņā funkcionē kā tiešs tilts uz “pomesošo”: “pomesošais” šajā gadījumā ir īstā telšu pilsētiņa, kas skatītāja iztēlē tiek apzināta kā klātesoša, vēstījumam — komiskam un vienlaikus rūgtam komentāram par pašreizējo Latvijas sociālo realitāti — veidojoties no saspēles starp skatītājam zināmo reālo un tā teatrālo ietvaru.

Transparence teatrālajā noformējumā redzama arī otrā aplūkojamajā izrādē, M. Lāča iestudētajā “Novakars: Kopsavilkums”. Tā veidota, balstoties uz trim Latvijas iedzīvotāju dzīvesstāstiem, kurus intervijās ieguvis izrādes literārā materiāla autors Andris Kalnozols, režisora Mārča Lāča kolēģis no objektu teātra apvienības “Umka.lv”. Izrādes aktieri Armands Bergīšs, Mārtiņš Brūveris un Baiba Geķe ir tērpti viscaur melnā un divatā vai trijātā pēc partera jeb atklātā vadišanas principa vada izrādes lelles (izrādes leļļu meistare ir Dita Bēniņa). 80 minūtēs tiek izstāstīti trīs “savstarpēji nesaistīti stāsti par cilvēkiem pēc sešdesmit”.²⁷ Pēc atzinīgā novērtējuma²⁸ M. Lāča diplomdarba izrāde iekļauta Nacionālā teātra repertuārā. Izrāde turpina dzīvesstāstu piemērošanu teātrim, kādu latviešu teātri 2004. gadā ar “Latviešu stāstiem” aizsāka A. Hermanis. Šis apgalvojums attiecināms ne tikai uz izrādes veidošanā izmantoto metodi, kas balstās reālu Latvijā mītošu cilvēku dzīvesstāstu uzklaušanās un transformēšanā teātra valodā, bet arī stāstu saturā un intonativajā veidojumā, ko veido tādi caurviju motīvi kā mīlestība, ilgas, pagājība un vientulība, tāpat arī stāstu daudzpakāpju teatralizācijā.

Trīs aktieri — Baiba Geķe, Armands Bergīšs un Mārtiņš Brūveris — skatītājam ir redzami. Viņi tērpti melnā apģērbā, kas ietver arī seju, un katru lelli vada gan pa vienam, gan divatā, gan trijātā, viens no aktieriem ir katra stāsta narators jeb lelles “balss”. Pirmā stāsta protagoniste, kuras balss ir B. Geķe, ir pensionēta mākslas vingrotāja Aina, kas joprojām strādā par treneri un kuras karjera virsotni sasniegusi Padomju Savienības laikā. Viņa ierodas sporta zālē un to sakārtojot notver peli, ar kuru uzsāk sarunu. Monologs sākas ar peles žēlošanu — šajā nolaistajā sporta zālē nekā ēdama neatrast — un pamazām aizvijas līdz pārdomām par disciplīnu un audzināšanas principiem pašreizējā sabiedriskajā un politiskajā iekārtā, par to atšķirību no agrāk dominējošajiem, kad vadošais princips bija nevis “sliņķu teiciens”,²⁹ ka “piedalīšanās ir galvenais”, bet gan cīņa par uzvaru smagas konkurences apstākļos. “Nevēlos glificēt Padomju Savienību, tomēr sportam bija labāk, visam sportam.” Ainaī tas gan nozīmējis dažāda veida sarežģījumus īpašā statusa dēļ: “Es biju neizbraucamā.” Reiz treneri tomēr radusies iespēja doties uz Parīzi, kur viesģimenē pie Furnjē kundzes viņa iepazinusies ar namamātes trīsdesmit gadus veco dēlu Marselu, kuru viņa māsa un māte saukušas par dīvaini. Ainaī toties, pat valodu nesaprotot, paticis klausīties Marsela nemitīgajā runāšanā un dziesmās, kas vakarā skanējušas no viņa istabas.

Divus mēnešus pēc atgriešanās Rīgā Aina aizrakstījusi vēstuli, uz kuru saņēmusi atbildi nesaprotamajā franču valodā. Tai sekojusi vēl viena vēstule un Marsela atbildes vēstule. Marsela otrajai un pēdējai atbildei audioierakstā skanot, gaisma fokusējas uz Ainas seju, līdz pamazām izdziest, un stāsts beidzas.

Otrajā stāstā miniatūrā skatuve pārtop par dievticīgā Jurīša istabu, kuras centrā izveidots kanceles tipa paaugstinājums — tajā Jurītis sāk savu dienu, slavīnot Dievu un lūdzoties. Stāstam salīdzinājumā ar pirmo un trešo izrādes stāstu ir mazāk saturiskās esences. Atveidotais Jurītis (lelli vada un tās balss ir A. Bergīšs) attēlots ikdienas nodarbēs, kas sastāv no sarunām ar viņa kaķi Rūdi, no vingrojumu izpildīšanas radio mūzikas pavadijumā, no zvana dakterim, lai pasūdzētos, kā nojaušams, par kārtējo vainu, no poēmu rakstīšanas un seriāla “Erkils Puaro” skatīšanās kopā ar kaķi. Stāsta centru veido Jurīša vīzija — savā lūgšanu tornī viņš redz parādāmiešus meiteni baltā tērpā, kura sarunā ar Jurīti atklāj, ka ir tā pati meitene no viņa bērnības, kas reiz ar Jurīti spēlējusies vienā smilšu kastē. Reiz pēc strīda kopīgās rotaļas beigušās, līdz kādu dienu Lindīņa pēkšņi pārcēlusies uz dzīvi citur, Jurītis viņu nekad vairs nav redzējis. Stāsta noslēgumā Jurītis piespiež pie krūtīm kaķi un atzīstas: meitene vīzijā nav bijusi tā no bērnības, bet gan izaugusi; meitene no bērnības ir viņa sirdī. “Un vai tu zini, ko viņa tur dara? Spēlējas.” Jurītis spēlē klavieres, tornī parādās meitene baltajā tērpā, gaisma pamazām izdziest, un stāsts beidzas.

Trešais stāsts norisinās kapsētā. Aivars, apmēram sešdesmit gadus vecs vīrs (lelli vada M. Brūveris), apkopj mirušās sievas kapu, grābj smiltis un atpūšas uz soliņa. Stāsts ir saruna ar mirušo sievu, un tajā dominē Aivara darbu pārstāstīšana, vairākkārt uzsverot “Tā mums te iet” vai jautājot “Klau, tu zināji, ka...?”. Pieminētas gan personiskas, gan sabiedriskas aktualitātes, piemēram, gaidāmās Saeimas vēlēšanas, kurās viņš apņemas rīkoties tāpat kā citas reizes — pārvilkšot visam sarakstam pāri svītru un apakšā pierakstīšot “Ritma + Aivars”. Viņam šķiet nepieņemami nevērtīgie televīzijas seriāli un šovi, par “Eirovīziju” — “šo franču mantojumu no Ludviga XIV laika” — nemaz nerunājot. Vispārēja Latvijas problēma esot nespēja apzināties savu identitāti: “Latviešiem vajadzētu apzināties sevi kā ziemeļniekiem, caur brandisko un pērgintisko identitāti meklēt savu latvisko pinkodu. Latvijas lauki ir pilni ar interesantiem fruktiem. Tā neviens nekad neuzzinās par Dūklava politporno-grāfiskajiem komiksiem vai manu ūdens reliģijas teoriju.” (Šis šķiet izrādes veidotāju komentārs par pašu izmantoto darba metodi.) Pēc krāšņas iepazīšanās ar Aivara asajiem novērojumiem par sevi, apkārtējiem cilvēkiem un sabiedrību, kas pausti spilgtos un komisku efektu izraisošos izteicienos, viņš pēkšņi pieklust, tad apsēžas un atzīst, ka nesen redzējis sievu sapnī. Sapnis tiek izstāstīts audioierakstā, kad gaisma izdzisusi un izgaismota tikai Aivara seja. Stāsts noslēdzas ar atzišanos sievietei, ka līdz ar viņas aiziešanu viņš dzīvei vairs neredz jēgu. M. Brūvera vadītā lelle apsēžas uz soliņa, novelk apavus un atguļas uz soliņa pretī mirušās sievas kapakmenim. Gaisma vēl brīdi izgaismo gulošo lelli, tad pamazām izdziest, un izrāde beidzas.

Stāstiem ir vairākas kopīgas iezīmes. Pirmkārt, katrs ir protagonista saruna ar kādu konkrētu būtni, nevis tieša vērsšanās pie skatītāja. Šis “kāds” klusē un neatbild — gan peļe pirmajā stāstā, gan kaķis otrajā un mirusī sieva trešajā. Otrkārt, visu trīs stāstu dramatisko

attīstību veido virzība no ikdienas darbu vai pārdomu apraksta uz atklāsmi par tikšanos, kas nekad vairs nenotiks. Katrā stāstā izskan frāze “nekad vairs neredzēt”. Izrāde vēsta galvenokārt par pagājību, kad reiz — mirklīgi vai ilgāku laiku — pazītais no reāla cilvēka kļūst par zaudētā vai nekad nerealizētā sapņa tēlu.

Vienlaikus katrā stāstā ir būtiski atšķirīgi akcentējumi. Pirmajā atklājas samērā daudz faktu no Ainas dzīvesgājuma, otrajā savukārt par attēloto Jurīti netiek pausts nekas — par viņu liecina vien ikdienas nodarbes. Trešā stāsta uzsvars ir likts uz Aivara raksturu, kas atklājas ne tikai caur stāsta saturu, bet arī niansēs, ko filigrāni veido lelles vadītājs M. Brūveris. Darbojoties ar lelli, viņš panāk iespaidu, ka runā pati lelle un, atšķirībā no abiem pārējiem stāstiem, izveido spilgtu tēla psiholoģisko portretējumu: ekspresīvais izteiksmes veids, ko noslēgumā nomaina straujš maigums, minimālas darbības ar lelli, piemēram, galvas pakasīšana vai savu delnu aplūkošana klusējot.

Izrādes forma un leļļu klātbūtne “īsto” dzīvesstāstu vēstīšanā ir galvenais atmaskošanas elements, kas norāda uz iestudējuma fiktīvās pasaules “it kā” dabu. Attiecībā pret autentisko stāstu notiek trīspakāpju teatralizācija. Pirmā pakāpe ir paša stāsta ierāmējums dramatiskā formā, kas norisinājies stāsta pirmavota un dramaturģiskā materiāla radītāja mijiedarbībā, izvēloties stāstāmo un tādējādi sperot pirmo soli stāsta izealizācijā. Otrā pakāpe ir aktiera stāstam piešķirtā fiziskā forma — balss, intonācija, izteiksme. Turklāt visi aktieri uzsver akcentu (krievu valodas akcents pirmajā stāstā) vai cita veida balss transformāciju. Visbeidzot, trešā teatralizācijas pakāpe ir lelles izmantojums. Radītais tēls tādējādi veidojas no vairākiem savstarpēji papildinošiem elementiem un to sinerģijas. Viena, šķietami suverēna instance, ir balss, otra — tēla ķermenis jeb konkrētā lelle. Lellēm, kādas izmantotas šajā izrādē, piemīt reālistisks veidojums — tie ir miniatūri un līdz detaļām izstrādāti cilvēku atveidi, īpašu nozīmību iegūst izteismīgie sejas panti. Leļļu veidols un apģērbs vien — Ainas slaikais

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Skati no izrādes “Novakars. Kopsavilkums”.

Foto: A. Ozoliņš

ķermenis treniņtērpā un augšup savītie sirmie mati vai Aivara apbružātais apģērbs un matu ērkulis uz galvas — norāda uz tēlu raksturu, papildinot stāstu. Lelles ir vienlaikus reālistiskas, t. i., maksimāli precīzi cilvēku atveidi, taču ar tām veiktās kustības sniedzas ārpus reāla cilvēka iespējām — lelles spēj daudz ko tādu, ko aktiera ķermenis nespēj. Tā Aina, demonstrējot mākslas vingrošanas pamatus, iespējams veikt palēcienus un apgriezienus, kādus nevar izpildīt cilvēks. Tāpat būtiskas ir izspēlētās sapņu vīzijas. Sapnis tiešā veidā parādās divos stāstos — tas ir sapnis vai vīzija par bērības draudzeni un Aivara sapnis par kāzām skolas klasē pie logopēdes. Vīzijas, sapņu un atmiņu ainas tiek izspēlētas minimālā, dzeltenā apgaismojumā, izgaismojot tikai lelles, pretstatā spilgti baltajam apgaismojumam pārējā izrādes laikā, kad redzams arī aktieris. Lelles ķermenis sapņu attēlošanā ir visur esošs un neierobežots — tas parādās te gaisā, te uz zemes, tas var mirklīgi mainīt atrašanās vietu. Reālistiski veidotās lelles un viņu psiholoģiskie portretējumi pēc cilvēka “ģīmja un līdzības” tiek kombinēti ar spēli, kādu iespējams realizēt tikai ar lelli.

Minētie teatralizācijas paņēmieni rāda, ka no autentiskā stāsta, ko izrādes veidotāji apzināti uzsvēruši kā “īstu” un ārpus mākslas darba eksistējošu, norisinājusies trīskārša attālināšanās. Līdzīgi kā A. Hermana veidotajos dzīvesstāstos, šī daudzpakāpju teatralā noformēšana runā par istā dzīvesstāsta attēlošanas neiespējamību, vienlaikus saglabājot ar to saikni. Līdzīgi, kā tiek uzsvērts dokumentālo filmu sakarā, arī šajos gadījumos iespējams runāt par “ķermeņa dubulto klātesamību”³⁰ — tā ir skatītāja apziņā esošā, istā un mākslas darba ietvaros radītā. Līdzīgi arī Īzers norāda uz fikcijas signālu radīto “dubultās pasaules” (vācu *Doppelwelt*) klātbūtni: empīriskā un radītā pasaule eksistē simultāni. Aktiera vadītās lelles attēloto personu uztver kā īstu arī neatkarīgi no trīskārša teatralizācijas “filtra”; kā ārpus teatralā stāstījuma eksistējošu, jo šis filtrs pastiprināti un atkārtoti atmasko paša fiktīvo raksturu.

Abos aplūkotajos piemēros, izrādēs “Brīvības 36” un “Novakars: Kopsavilkums”, izmantots realitātē gūts materiāls. Tas ievietots teatralā ietvarā, radot suverēnu mākslas darba pasauli, taču vienlaikus tajā ietverta norāde uz šī ietvara eksistēšanu, citiem vārdiem, izmantota Īzera tā dēvētā atmaskošana — skatītāja izteles veicināšana attiecībā uz “reālo”, ārpus mākslas darba robežām esošo. Jaunais dokumentālais teātris nav “*reality*” teātris — tas ir fikcijas teātris. Taču, kā rakstījis Brehts, “vienkārša realitātes attēlošana mazāk nekā jebkas cits varētu pastāstīt kaut ko par šo realitāti”.³¹ Fiktīvais un reālais atrodas nevis opozīcijā, bet ciešā saistībā, jo tieši fiktīvais nodrošina saikni ar reālo. Pieklūt reālajam: tāds ir bijis teātra mērķis gan tradicionālajā dramatiskajā teātrī kopš 18. gadsimta, gan par postdramatisku dēvētajā 21. gadsimta teātrī.

Atsauces un piezīmes

¹ Theaterkanal/Theatertreffen 2006: Realitātes atgriešanās uz skatuves. Diskusija. Audioieraksts <http://www.theaterkanal.de/fernsehen/monat/05/204323382> (Skatīts 12.04.2009.)

² Čakare V. Alvis Hermanis. *Teātra režija Baltijā*. Rīga: Jumava, 2006. 482. lpp.

³ Epnere L. Autentiskuma noteikšanas stratēģija postdramatiskā teātrī. *Postdramatiskais teātris: mīts vai realitāte?* Rīga: Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2008. 42. lpp.

- ⁴ Kamper D. *Phantasie. Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 1997. S. 1009.
- ⁵ Iser W. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 49.
- ⁶ Turpat. 37. lpp.
- ⁷ Kamper D. *Phantasie*. S. 1009.
- ⁸ Barton B. *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: Metzler Verlag, 1987. S. 1.
- ⁹ Manifesta nozīmi šajā kontekstā iegūst Teodora Adorno 1951. gadā darba "Kultūras kritika un sabiedrība" izteikums, ka "rakstīt dzeju pēc Aušvicas ir barbariski"; arī Džordžs Šteiners norāda uz Aušvicas atrašanos ārpus artikulējamā: "The world of Auschwitz lies outside speech as it lies outside reason. To speak of the *unspeakable* is to risk the survivance of language as creator and bearer of humane, rational truth." (Steiner G. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New York: Atheneum, 1967. P. 23.)
- ¹⁰ Weiss P. Notizen zum dokumentarischen Theater. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.
- ¹¹ "Dokumentālais teātris atturas no jebkāda izdomājuma, tas pārņem autentisku materiālu un pasniedz to no skatuves, nemainītu saturā un apstrādātu formā. [...] Pretstatā pakārtotajam raksturam, kāds piemīt ziņu materiālam, kas ik dienas no visām pusēm gāžas par mums, uz skatuves tiek attēlota materiāla izlase, kas koncentrējas uz noteiktu, parasti sociālu vai politisku tēmu." (Weiss P. Notizen zum dokumentarischen Theater.)
- ¹² Hübner R. Trivialdokumentationen von der Scheinemanzipation? *Dokumentarliteratur*. München: Boorberg, 1973. S. 128.
- ¹³ Trio, kas noformējās studiju laikā Ģiseņes Praktiskās teātra zinātnes institūtā (Vācija) un sāka strādāt 2000. gadā, strauji ieguva starptautisku atzinību un radīja sekotāju virkni, ko žurnāla "Der Spiegel" autore Kristīne Vāla (*Christine Wahl*) raksturo šādi: "Kad "Rimini protokols" pirms apmēram desmit gadiem sāka uz skatuves aktieru vietā vest tā sauktos ikdienas ekspertus, ar tāda apmēra apsēstību ar īstenību nerēķinājās neviens." (Wahl C. Das Theater und sein sozialer Wahrheitswahn. *Tagesspiegel*, 21.03.2010. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-theater-und-sein-sozialer-wahrheitswahn/1708346.html> (Skatīts 21.03.2010.))
- ¹⁴ Laudenbach P. Hexenküche Wirklichkeit. Theatertreffen 2006: Das Dokumentarstück ist wieder da. *Süddeutsche Zeitung*, 22.5.2006. S. 11.
- ¹⁵ Peters N. Keine Heilanstalt, sondern Museum. *Theater der Zeit*, 10/2006. S. 23.
- ¹⁶ Jaunais Rīgas teātris. Latviešu stāsti: izrādes programma. 2004.
- ¹⁷ Viņi gan nav pirmie jaunākajā teātra vēsturē, kas interesējas par "īstu" cilvēku dzīvesstāstiem un izmanto tos kā pamatmateriālu izrāžu veidošanai. 90. gados Berlīnes teātri "Volksbühne" izrādes ar bezpajumtniekiem vairākus gadus veidoja režisors Džeremijs Vellers (*Jeremy Weller*), viņa 1992. gadā Berlīnē nodibinātais bezpajumtnieku teātris "Ratten 07" darbojas joprojām. Savukārt Austrumeiropā viens no īsto dzīvesstāstu izmantojuma pionieriem teātrī ir krievu režisors Jevgeņijs Griškovecs. Teātra zinātniece Margarita Zieda norāda: "Tieši viņš atvēra durvis jaunākajā teātra telpā, pa kurām aiz viņa ienāca citi mākslinieki: *Rimini Protokoll*, Alvis Hermanis un viņa Jaunais Rīgas teātris, arī Joahims Meierhofs ar vienu no sīkstākajiem teātra bastioniem Eiropā – Vīnes Burgteātri." (Zieda M. Stāsti par sevi. *Studija*. 2009. Nr. 5.)
- ¹⁸ Müller-Schöll N. (Un-)Glauben. Das Spiel mit der Illusion. *Forum Modernes Theater*, Bd. 22, 2/2007. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- ¹⁹ Naumanis N. Dzīve sapņā formātā. *Diena*, 2007, 20. nov.
- ²⁰ Vairāk par teatralizācijas paņēmieniem šajā izrādē lasāms šī raksta autores publikācijā "Stāstīšanas akts teātrī kā pasaules jēgas rekonstruēšana: Alvja Hermaņa "Ķelnes afēra"" krājumā "Literatūra un reliģija" (2010).
- ²¹ Dailes teātris. Brīvības 36, 2010. Izrādes apraksts http://dailesteatris.lv/index.php?1&136&view=view-show&show_id=1000092 (Skatīts 27.01.2010.)
- ²² Sk. Kitijas Balcares, Livijas Dūmiņas, Zanes Radzobes un Gundegas Saulītes rakstus, kas apkopoti Dailes teātra mājas lapā: http://dailesteatris.lv/index.php?1&136&view=view-show&show_id=1000092

- ²³ Šeit un turpmāk citēts no izrādes “Brīvības 36” videoieraksta, kas atrodas Dailes teātra arhīvā.
- ²⁴ Saulīte G. Tas notiek Brīvības ielā. *Latvijas Avīze*. 2010, 9. sept.
- ²⁵ Balcare K. Manifesti imaginārajiem varoņiem. *Teātra Vēstnesis*. 2010, Nr. 4/5. 54.–57. lpp.
- ²⁶ Radzobe Z. Vēl viena vēstule vecdētiņam ciemā. *Diena*. 2010, 2. sept.
- ²⁷ Nacionālais teātris. Novakars: Kopsavilkums, 2010. Izrādes apraksts <http://teatris.lv/lv/izrades/jaunazale/novakars-kopsavilkums> (Skatīts 27.01.2010.)
- ²⁸ Režisors M. Lācis par izrādi saņēmis “Spēlmaņu nakts” balvu par spilgtāko debiju teātrī 2009./2010. gada sezonā; šai balvai nominācijā “Gada jaunais skatuves mākslinieks” nominēts aktieris M. Brūveris, bet nominācijā “Gada spilgtākā debija” – leļļu māksliniece D. Bēniņa.
- ²⁹ Šeit un turpmāk citēts no izrādes “Novakars: Kopsavilkums” videoieraksta, kas atrodas Nacionālā teātra arhīvā.
- ³⁰ Mohn E. Paradoxien der Ethnographie. *Authentizität als Darstellung*, Bd. 9. Hildesheim: Universität Hildesheim, 1997. S. 38.
- ³¹ Brecht B. *Werke. Bd. 21: Schriften 1*. Berlin und Weimar, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.

The Real and the Fictional: The Latest Latvian Theatrical Experience

In the first decade of the 21st century theatrical art in Europe was marked with striving for the feeling of reality which was often sought in documentary material. This can be interpreted as an opposition to globalization and the loss of the individual, specific in everyday life, as formal experiments running parallel to traditional dramatic theater, possibly also a shortage of a sufficiently powerful dramatic material that might reveal the feeling of the age and its people. In Latvia, the presence of documentary material on theatrical stage is evident in the production “Freedom 36” (Daile Theater, 2010), staged by director Laura Groza, as well as “Eventide: Summary” (National Theater, 2010), the graduation work of director Mārcis Lācis. A common feature of both productions is first of all the use of material based on current reality. Secondly, the authentic material is confronted with various theatrical techniques.

Theatrical art of this kind, which taps heavily into real life material and in various forms has swiftly spread across Europe in recent years, has triggered a broad critical and academic debate about the “return of reality on stage”. The real and the fictional, the authentic and the imaginary, life and art are binary oppositions functioning as keywords in these discussions, be they about bringing down or merging the boundaries. This article aims to look at fiction and reality as intrinsically interconnected concepts, (1) by using the triad of the real, the fictional and the imaginary, proposed by Wolfgang Iser, as an alternative to the binary oppositions; (2) describing with the help of specific features of historical documentary theater the difference between using “authentic” material in this theater and post-modern theater; (3) examining the creation of a fictional world in the latest Latvian theatrical productions and how the techniques used in these productions help connect the spectator with reality.

Ieva Garda-Rozenberga

“Pagaidi, man vajadzēja rādīt, es tagad izrādu!": Andreja Knipena mutvārdu priekšnesums Alsungā

Atslēgas vārdi: teicējs, personiskās pieredzes stāsti, priekšnesums,
individuālā jaunrade

Andrejs Knipens ir viens no teicējiem, kas tika intervēts 2002. gadā Alsungā Latvijas Universitātes Filoloģijas fakultātes folkloristu un Nacionālās mutvārdu vēstures arhīva pētnieku organizēto lauka pētījumu ietvaros. Lauka pētījumi Alsungas novadā tika organizēti vairāku iemeslu dēļ: pirmkārt, lai apzinātu novadā vēl pastāvošās tradīcijas, kultūras mantojumu dzīvē un cilvēku atmiņās, otrkārt, lai pētītu reģionālo identitāti. Kā kultūras un identitātes izziņas forma par novada savdabību un tā iedzīvotājiem šajos lauka pētījumos izmantota biogrāfiskā pieeja,¹ kas paredz uzklaut individuālo stāstījumu par sevi un savu dzīvi. Interviju laikā ierakstīti dzīvesstāsti, atmiņu vēstījumi, personiskās pieredzes stāsti, tostarp arī tradicionālās vēstītājas folkloras žanri — nostāsti, teikas un anekdotes, kā arī tradicionālo svētku, ieražu un tradīciju apraksti. Tā, piemēram, Andreja Knipena vēstījumā par personiski pieredzēto iekļauti stāstījumi par svētajiem pūpoliem, lietuvēna krustu, vadātājiem, maldīšanos, sapņiem, zilēšanu, stāsti par Kuldīgas degšanu un Agates maizes brīnumiem, kā arī par Alsungas novada ainavu, vēstot par velna pēdas akmeni, vietvārdiem, purviem, Krievupi, arī avotiem. Raksturojot intervijas ar Andreju Knipenu, secināms, ka tās norisinājušās kā ciešs intervētāju un teicēja dialogs. Tas varētu būt viens no iemesliem, kādēļ teicēja dzīvesgājums nav atklāts kā secīgs stāstījums, tas izsecināms vien no atsevišķām epizodēm, stāstiem par dažādām lietām, dzīves laikā satiktiem cilvēkiem.

Andrejs Knipens dzimis 1912. gadā Alsungā katoļu ģimenē. Tēvs, vārdā Jēkabs, bijis *zelta cilvēks*, allaž kluss un mierīgs, smējies vien tad, kad iedzēris. Arī māte, vārdā Līze (arī Ilze), bijusi klusa un nosvērta, mūža lielāko daļu pavadījusi mājās un audzinājusi trīs bērnus. Tēvs agri nomiris, un Andreja audzināšanā piedalījies krusttēvs, kurš pretstatā tēvam un mātei bijis visai šerps, taču liels mednieks. No krusttēva mantotās zināšanas un pieredze ļāva Andrejam Knipenam kļūt par izslavētu mednieku Alsungas apkārtnē. Tieši viņš nereti parādās citu mednieku stāstos² kā gudrs, tālredzīgs un talantīgs mednieks. Pēc kara strādājis arī kolhozā, tomēr galvenā teicēja nodarbošanās līdz pat 2003. gadam, kad miris, bijusi medniecība, biškopība, kā arī saimniekošana Anužu mājās.

Andreja Knipena personība,³ stāsts un izpildījuma veids kļuva par ieganstu intervētājiem pie Andreja Knipena atgriezties vairākkārt.⁴ Pirmā tikšanās ir 2002. gada 4. jūlijā, kad pie teicēja iesaka doties etnogrāfiskā ansambļa “Suitu sievas” dalībiece Marija Steimane.

Viņas iedrošināts, teicējs pamazām atraisās, atklājot intervētājiem savu personību, dzīvesziņu un stāstīšanas prasmes. Šī intervija vērtējama kā iepazīšanās, iztaujāšana par novada tradicionālo un materiālo kultūru, arī sakrālo ainavu. Otrā intervija, piedaloties tiem pašiem intervētājiem, taču bez M. Steimanes klātbūtnes, ierakstīta divas dienas vēlāk. Notiek aizvien dziļāka teicēja iepazīšana, uzklusot arī teicēja personiski pieredzēto Otrā pasaules kara laikā, kā arī stāstus par dzimtu un mājām. Pēc atkārtotām tikšanās reizēm Andrejs Knipens piekrīt garākai sarunai, kas tiks filmēta. Intervijā piedalās Janīna Kursīte, lūdzot teicējam izstāstīt jau iepriekšējās tikšanās reizēs dzirdētos spilgtākos stāstus, Māra Zirnite, kuras nolūks bija uzklusot teicēja personiski pieredzēto, un Maruta Jurjāne kā operatore. Intervijā klātesoši, bet *nedzirdami* ir Andris un Māris Mičerevski. Savukārt ceturta tikšanās notiek pēc gada, kad teicējs tiek intervēts kopā ar citu teicēju — Albertu Mālkalnu (NMV-1883) un atkal tiek rosināts stāstīt par kara laikā piedzīvoto.

Janīna Kursīte, kas piedalījusies visās intervijās, atminas: “Tas, kas īpaši pievilka Andreja Knipena personībā, bija viņa, kā kādreiz tautā teica, aplokainā valoda — teikumi ar aforistisku uzbūvi, precīziem lietu vai norišu apzīmējumiem.”⁵ Stāstījuma laikā viņš brīžam smejas, stāstīto papildina ar izteiksmīgiem žestiem, tāpat arī ik pa brīdīm pārsteidz intervētājus, šķelmīgi piemiedzot aci vai pēkšņi uzdodot miklas. Kā novēroja M. Zirnite: “Andreja Knipena un Janīnas Kursītes tikšanās un asprātīgās sarunas bija viens no tiem laimīgajiem gadījumiem, kad intervētājs sastapa savu teicēju un teicējs klausītāju, kas prot viņu novērtēt.”⁶

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Intervijas ar A. Knipenu un to laikā ierakstītie stāsti analizējami, pirmkārt, dzīvesstāsta un kultūras dialoga ietvarā⁷, jo teicēja personiskā pieredze cieši savijusies ar tradicionālās folkloras sižetiem, tēliem, kā arī saklausāmi folklorai raksturīgie mākslinieciskās izteiksmes līdzekļi, tādējādi atklājot personiskā un tradicionālā līdzaspastāvēšanu teicēja pasaules uzskatā. Otrkārt, stāsti analizējami kā mutvārdu priekšnesums, kuru veido ne tikai notikums, darbība, vēstījuma žanrs un dalībnieku sociālās lomas, bet arī teicēja individuālā jaunrade.⁸ Šajā rakstā uzmanība pievērsta tam, kā teicējs, pārveidojot savu pieredzi stāstā, rada mutvārdu priekšnesumu. Šim nolūkam izmantota performances pieejas pamatlicēja Ričarda Baumana⁹ atziņa, ka mutvārdu stāstījuma izpildījums sastāv no trim elementiem: teksta, stāstā ietvertā notikuma un stāstīšanas kā notikuma. Proti, R. Baumans piedāvā jēdzienu *stāsts* un tā *stāstīšana* kā notikumu sintēzi: stāstīšanas notikums (*narrative event*) un notikumi, par kuriem stāstīts (*narrated event*). Viens no veidiem, kā noskaidrot attiecības starp notikuma divējādo dabu, ir notikuma un teksta kontekstuāla izpēte, kas paredz aplūkot gan izpildījuma, gan teksta sociāli normatīvo struktūru, no vienas puses, un tajā ietverto jaunrades aspektu, no otras puses. Tādējādi stāstīšanas notikums un notikumi stāstā kļūst par savstarpējas iedarbības lauku starp vispārpieņemto un radošo. Analizējot Andreja Knipena stāstu, raudzīts atklāt kā vienu (priekšnesuma struktūru), tā otru (jaunradi).

Otrās tikšanās reizē teicējs atklāj, ka vairs labi neatminas ne dziesmas, ne arī pasakas, ko stāstījusi māte, tomēr atmiņā labi palicis kara laiks. Vēstījums par karā pieredzēto tiek izkārtots četrās epizodēs: 1) izvairīšanās no dienesta (zirgi izglābj cilvēku); 2) izglābšanās no vācu zaldātiem; 3) izglābšanās no *šucmaņiem* un 4) vācu gūstā Liepājā. Visas epizodes vieno teicēja priekšstati par sargeņģeļiem, kas viņu pasargājuši no dienesta un nokļūšanas frontē Vācijā. Šīs epizodes tiek stāstītas gan intervijā ar Janīnu Kursīti 2002. gadā, gan tā paša gada videointervijā, gan arī gadu vēlāk, ļaujot salīdzināt, kā atšķirīgās situācijās, klātesot dažādiem intervijas dalībniekiem, tiek veidots stāsts un priekšnesums. Uzskatāmāk teicēja repertuāra atkarīšanās intervijās atklāta 1. tabulā.

	04.07.2002.	06.07.2002.	04.08.2002.	04.07.2003.
Izvairīšanās no dienesta (zirgi izglābj cilvēku)		1. variants	2. variants	
Izglābšanās no vācu zaldātiem		1. variants	2. variants	3. variants
Izglābšanās no <i>šucmaņiem</i>		1. variants	Aizmirst izstāstīt, kad atminas, tiek izveidots stāsta saīsināts variants	2. variants
Gūstā Liepājā	1. variants	Īsi piemin, ka tāds gadījums bijis	2. variants	3. variants

1. tabula

Balstoties uz folkloristikā balstītām atziņām par folkloras nozīmes meklējumiem teksta un izpildījuma mijattiecību analizē¹⁰, šajā rakstā tiks analizēts Andreja Knipena stāsts par to, kā zirgi izglābj cilvēku.

Int. *Vai varētu parunāt par karu?*

Andrejs. *Vai dieniņās, to nevar atlikt uz citu reizi? Cits nekas atmiņā tā nav saglabājies kā tā 23. februārī pienākusī pavēste, ka jāiet brīvprātīgi pieteikties vācu armijā. Tas man ir tā, kā vakar tas būtu bijis.*

Stāsta sākums mutvārdu priekšnesuma aspektā vērtējams, pirmkārt, kā saziņas rāmja¹¹ izveide, kad teicējs jautā, vai to nevar atlikt uz citu reizi, sākotnēji noliedzot izpildījuma iespējamību. Otrkārt, tiek norādīts, ka temats teicējam ir nozīmīga pieredzes daļa, signalizējot klausītājiem par stāstītā īpašo vietu teicēja dzīvē un atmiņā. Tālāk plašākā sarunā atklāj, ka labprāt dalīsies pieredzē par kara laiku, taču nevēlas to stāstīt plašākai auditorijai, tikai J. Kursītei. Pats stāsts par izvairīšanos no dienesta tiek stāstīts intervijas astoņpadsmitajā minūtē un ilgst vidēji trīs minūtes. Intervija norisinās pie teicēja mājas.

Andrejs. *Un vēl viena lieta, jāsak', zin'. Jūs tic' sargeņģeļiem vai netic'?*

Int. *Ticu.*

Andrejs. *Tic'?*

Int. *Jā.*

Andrejs. *Un ka zirgs var cilvēku izglābt?*

Int. *Arī zinu [...] ka zirgs ir gudrāks par cilvēku.*

Andrejs. *Nu, vot. Bet vai tad šito tagad vajadzētu? Jūs arī ierakstāt kaut ko, ne?*

Int. (Ieva). *Druscīņ.*

Int. (Janīna). *Nu, kā tur bija?*

Andrejs. *Pirmais sākums bija vācu laikā, zin'. Vācu laikā, kad bij' jāiet projām, zin'. Te es dzīvoju', jāsak', zin', pie onkul', jāsak', zin'. Un viņam ar viens puisis bij', jāsak', tāds druscītiņ, tāds dievsarāts, jāsak', zin'. [...] Nu galva viņam bija laba, bet viena kāja viņam bija druscītiņ. Ticat rozei, ka var glābt?*

Int. *Jā.*

Andrejs. *Un kā viņu glābj?*

Int. *Ar rozes vārdiem. Novārdo.*

Andrejs. *Zil' papīr', krīt' un mella vill'. Uzliek virsū un tad. Labi. (Uzsvērti.) Un toreiz, kad iesauca tajā armijā, bija jāiet projām, zin'. Es zinu – mani noņems. Es tā teicu – mani noņems. Un onkuļam, lai viņam cits nebija, bet zirgi viņam bija dramīgi. Viņam labi zirgi – es zināju, mani noņems, un tie labie zirgi būs projām. Respektīvi, es sarunāju, ka viņš [puisis, kas dzīvoja pie onkuļa] brauks mājās tos zirgus. Bet es palikšu armijā projām. Nu, mēs tai Aizputē tur ir, jāsak', zin'. Cauri ir, ņems tūlītās, ies projām uz Gaviezi. Es pēkšņi: “Bet slikti ir,” es teic, “man ir briesmīgi dramīgi zirgi,” es teic. Es jau bij' sarunājis, ka tas to izbrāķēs un tas brauks mājās. Bet es teic: “Man ir briesmīgi dramīgi tie zirgi un es atvedu citus, man tie zirgi jābrauc mājās.” “Labi ir, brauciet mājās.” Kā brauc, pārbrauc mājās. Mājas katram zirgam turpat stalli es iebēr', jāsak',*

pusspain' auzas [...] "Viens kumeliņš stallī stāvēdams." (Dzied.) Tad es bij' izgājis, tur tālāk, tagad viņš ir miris. Es teic: "Vai jūs tic vai netic, kādreiz ir, ka cilvēks izglābj zirgu, bet te zirgs izglābj cilvēku." Ja nebūtu man tie zirgi bijuši (uzsvērti), nebūtu es braucis mājās, es būtu tur varbūt. (Klusi.)

Raksturojot Andreja Knipena stāstu kā mutvārdu priekšnesumu, izceļami divi aspekti: pirmkārt, tiek lietoti saziņas rāmja kodi, kas klausītājiem signalizē par priekšnesuma sākšanos (*un ka zirgs var izglābt cilvēku?*). Savukārt jautājums, vai stāsts tiks ierakstīts, vērtējams kā performances noliegšanas saziņas kods, kas ir viens no mutvārdu priekšnesuma sākuma paņēmieniem,¹² — priekšnesuma iespējams noliegums vai šajā gadījumā protests pret plašāku auditoriju (uz to tika norādīts jau intervijas ievadā). Otrkārt, stāstījumā iekļauti arī metanaratīvi, kad stāstījums tiek pārtraukts nolūkā izziņāt, vai intervētājam ir zināms, kā ārstēt rozi. Tikai saņēmis apstiprinošu atbildi, teicējs sāk stāstīt galveno notikuma epizodi par došanos uz kara komisiju Aizputē un kā izvairīties no dienesta. Žanriski Andreja Knipena stāsts vērtējams kā personiskās pieredzes stāsts, kas tiek veidots, par pamatu izmantojot dzīves atziņu par zirgiem kā cilvēka glābējiem, kas akcentēts gan stāsta ievadā, gan nobeigumā. Stāsts izpildīts pirmās personas formā, tā dramatizēšanai izmantota gan tiešā un netiešā runa, gan dialogs, kas ne tikai maina skatpunktu, bet iezīmē arī stāsta kulmināciju — sarunu ar komisiju, pēc kuras teicējam tiek atļauts aizvest mājās zirgus un tādējādi izvairīties no dienesta. Šī stāsta variantā sarunas iznākums gan noprotams tikai pēc teicēja sarunas ar kaimiņu un stāsta nobeiguma, kurā tiek secināts, ka zirgi viņu izglābuši ne tikai no iesaukuma, bet arī no nāves. Teicēja valoda ir spraiga, dinamiska, aforistiska. Valodā saklausāmi gan suitu novada izlokšnei raksturīgi galotņu aprāvumi, gan teicējam raksturīgie iespraudumvārdi *jāsak'*, *zin'*, tāpat stāstījumā sastopami atkārtojumi, precizējumi.

Lai parādītu priekšnesumā ietvertu jaunrades aspektu,¹³ salīdzinājumam tiks izmantots šī paša stāsta variants, kas izpildīts trešajā tikšanās reizē, kad Andrejs Knipens piekrit sarunai videokameras klātbūtnē. Videointervija strukturāli sastāv no trim daļām: pirmajā notiek iekārtošanās intervijai, cenšoties radīt pēc iespējas neformālākas sarunas apstākļus. Lai ievadītu interviju, Janīna Kursīte rāda pirmās tikšanās reizē uzņemtas fotogrāfijas, lūdz pastāstīt par klēti. Otrajā tiek stāstīti personiskās pieredzes stāsti un nostāsti, savukārt trešajā — darbība tiek pārcelta uz teicēja klēts priekšu un tiek apskatīti dažādi etnogrāfiskie priekšmeti (klēts durvju atslēga, seni zirgu pinekli, svētītie pūpoli u. c.). Kopējā intervijas situācija vērtējama kā priekšnesuma saziņas galvenais ietvars, kurā katrs dalībnieks rīkojas atbilstoši situācijai un lomai. Tās centrā ir Andrejs Knipens, no kura tiek gaidīts folkloras izpildījums, savukārt klausītāju uzdevums ir piedalīties teicēja priekšnesumā — uzmanīgi klausīties, ierosināt kādu stāstu, kā arī vērtēt notiekošo. Stāstu stāstīšanu kā sociālu darbību iezīmē ne tikai intervijas situācija kopumā, bet arī intervijas dalībnieku lomas. Intervijā, no vienas puses, vērojams, ka teicējs labi pārvalda situāciju un labprāt piedalās intervijas notikumā, taču, no otras puses, tiek meklēts gan verbāls, gan neverbāls J. Kursītes atbalsts, īpaši, ja sarunā iesaistās kāds cits klātesošais.

Int. Jūs pieminējāt par kariem?

Andrejs (pieceļas). Mirkli. (Vēršas pie J. Kursītes, novelk žaketi, apsēžas.) 23. februārī, zin', jāsak', zin', kaut kāds tur rikojums, jāsak', zin'. 23. februārī 44. gadā. (Uzsveroši, žests ar roku.) Tādā un tādā pēc mēneša – martā jāierodas Aizputē kara komisariātā, jāsak', zin'. Kur iesauc. Labi, zin'. (Pamāj ar galvu.) Paklīst, paklīst baumas, ka tie saimnieki, kas izpildījuši normas (žestikulē) – labību nodevuši un saistības visu kaut ko, ka tiem strādniekus atstāj mājās, nav jāiet armijā. Kaut kā tā. Nu, ka tā, jāiet, jāsak', zin', uz pagastu izņemt tās spravkas (žestikulē), ka ir izpildīj's normas tik un tik, mans onkuls, respektīvi, ka tas ir izpildījis visu šito, ka ir. Izdod tad' zīmīt'. Es nu aiziet pakaļ, jāsak', zin', ka nu drīz būs jāiet uz Aizputi, jābrauc projām. Es aiziet, jā, man iedod, jāsak', zin'. (Žestikulē.) Iedod, skatās, tas sekretārs iedod. Tā klusi, zin': "Nu dzīvesvieta jāpārmaina būs!" (Uzsver.) Man pateica tā, zin'. Man tā bild' skaidr' ir. Pārņāk mājās, tad martā jābrauc uz Aizput' projām, zin'. Jābrauc uz Aizput', zin'. Labi, zin'. Un te (rāda ar roku). [...] Un vēl viens te [strādnieks pie onkuļa] bija, atkal to pašu teicienu, ka dievsarāts, bet es zināju, lai kas viņam [onkulim] nebija, bet zirgi viņam bija dramīgi. (Rāda ar rokām.) Nu, ka tā ir, bet es, jāsak', zin', brauc viņš [strādnieks] arī līdz, viņš arī brauc. Bet es zinu (rāda uz sevi), mani noņems, viņam bija kāja (pieskaras kājai) drusciņ laikam – kāda roze izaugusi, viņu neņems tā kā tā. Bet mēs jau bijām sarunājuši, ka mani noņems un lai viņš tos zirgus pārbrauc mājās. Aizbrauc uz Aizput', jāsak', zin'. Aiziet, jau redz, jāsak', zin'. Tas [strādnieks] aiziet kaut kur projām. Mēs, kas zin', ko noņems, parastās darba drēbēs, zin'. [Vienam] saimniekdēlam, es atcerās, bij', kā te sauc tās mājas [kaimiņu mājas] "Gāčas" un "Lipšņi" (rāda pie kakla), jāsak', zin'. Viens tā uzpucējies – krāg' un slipsnis apkārt, jāsak', zin'. Viņš zin', viņu nenoņems. Man viens skolas biedrs, es vēl atceros ka šodien – tad' Čīm'. Sekretārs (paceļ balsi), kas te no pagasta, tas ar tur mums priekšā. Tas kaimiņš rāda: "Rā, skaties, kādas man švakas čības! (Rāda uz savām kurbēm.) Kur tad ar tādām var iet?" Tas sekretārs, pagasta sekretārs, kas man teica, ka man vajagot dzīvesvietu pārmainīt, jāsak', zin', tas teica: "Nu jau dabūs jaunās." Un tā bij' ar'. (Uzsvērti.) Viņu noņēma. Bet nu, nāk mana lieta. Jā, labi ir, policijas bataljonā un jāiet Gaviezē vai Paplakā, kaut kur tur, zin'. Nu labi, bet es teic': "Cienīgā komisija," es teic', "bet slikti ir, man ir zirgi tādi dramīgi, gribētu pārbraukt tos zirgus mājās." Es jau gan biju sarunājis, ja mani saķers un nelaidīs ārā, ka viņš [onkuļa strādnieks] pārbrauks tos zirgus mājās. Bet es pats gribu zirgus pārbraukt mājā. Nu, ka tā ir: "Uz 36 stundām jūs tiek atbrīvots, pase tiek noņemta, un tad jums jāierodas tur Gaviezē vai Paplakā, kaut kur tur." Es tā nodomāju – to tik man vajadzēja, to tik man vajadzēja. Vairāk neko. Labi, zin'. Aizbrauc mājās. Vēl, atceries (J. Kursītei), kā bija aizgājis tas teiciens "Kad pārbrauc mājās, katram zirgam spain' auz' iebērt". Tepat (rāda ar roku) stalli apakšā, iebērt' zirgam spaini auz', "kam, bērti, steidzaties jūs" vai kā tur bija tai dziesmā vācu laikā (pieķeras pie J. Kursītes rokas), ieber auzas un (dzied) "gaid' mani, ka es pārņāksū mājās". Un es vēl izteicu tādu teicienu, viņš bija pagasta vecākais, tas Lienotu Antons, es viņam teicu: "Citam reizēm cilvēks izglābj zirgu, bet mani zirgi (uzsvērti) izglāba." Un tā, ka' iebēra tās auzas iekšā, tad pacēla cepuri, jāsak', zin'. Tas bija jau marta beigās, nāca silts. Domāju, nu jau briesmas būs. [...] Un tad pa tiem krūmiem gāja, zin'. Tad jau nāca vasara, tad jau tīri smuki, tad jau nevarēja sūdzēties. Tad jau gāja labi. Tad, kad nāca rudens, tad jau bišķi citādāk nāca. Nu bišķi pārtrauks, man ar' bišķi elpa.

Priekšnesuma struktūras analīze ļauj secināt, ka stāsts par izvairīšanos no iesaukuma dienestā strukturāli veidots līdzīgi, tajā pašā laikā, kā to norādījis R. Baumans, katrs priekšnesums ir unikāls.¹⁴ Galvenās atšķirības starp personiskās pieredzes stāsta pirmo un otro variantu iezīmē kompozīcija, precizētie notikuma un tajā iesaistīto personu apraksti, īpaši izceļot detaļu nozīmību. Kompozicionāli atšķirībā no stāsta pirmā varianta teicējs iekļāvis darbības sarežģījumu, ko veido pavēstes saņemšana, plašāks stāstījums par iespēju izvairīties no iesaukuma, ja pagastā tiek izņemta izziņa par nodevu izpildīšanu, kā arī saruna ar pagasta sekretāru, šo izziņu saņemot, kurā uzzina, ka viņam tomēr armijā būs jāiet. Savukārt citi kompozīcijas sižeta elementi izvērsti plašāk. Tā, piemēram, stāsta pirmajā variantā ierašanās Aizputē tiek tikai īsi pieminēta, savukārt otrajā sniegts detalizēts citu iesaucamo vīriešu apraksts un sarunas, kas risinās, gaidot lietas izskatīšanu. Tāpat otrajā stāsta variantā izveidots plašāks un detalizētāks dialogs ar komisiju, kurā tiek atklāts ne tikai tas, ka viņš drīkst pārvest mājās zirgus, bet norādīts, pēc cik ilga laika jābūt Gaviezē (36 stundas) un ka tiek paturēta pase. Līdzīgi veidots arī notikušā atrisinājums, kur tikai otrajā stāstīšanas reizē teicējs atklāj, ka, mājās pārbraucis, devies mežā.

Jāatzīmē, ka teicējs vairākkārt atsaucas uz stāstīšanas pirmo notikumu, veidojot intertekstuālas saites starp abiem stāstiem. Uz to norāda, pirmkārt, onkuļa strādnieka apraksts: *atkal to pašu teicienu — dievsarāts*, kas pirmajā stāstīšanas reizē pēc intervētāju lūguma tika paskaidrots. Otrkārt, notiek vērsšanās pie Janīnas Kursītes: *Atceries, kā bija aizgājis tas teiciens — katram zirgam spain' auz' iebērt*. Izvērstie darbības apraksti, kā arī detaļu lietojums ievērojami paplašina stāstu, kas, salīdzinot ar pirmo stāstīšanas reizi, ir divas reizes garāks. Analizējot divus mutvārdu priekšnesumus atšķirīgos notikuma apstākļos, var secināt, ka videointervija rosinājusi teicēju izveidot izvērstāku un detaļām bagātāku stāstu nekā pirmajā stāstīšanas reizē, atklājot intervētājiem arī savas jaunrades prasmes. Turklāt šī intervija kļuvusi par priekšnesumu, kurā izpildītājs nodod vērtējumam savu pasniegšanas prasmi ne tikai klātesošajiem, bet arī plašākam klausītāju lokam — iedomātajiem skatītājiem.

Analizējot A. Knipena intervijas un to laikā ierakstītos stāstījumus, var secināt, ka teicējam piemītusi īpaša izteiksmes stilistika un priekšnesuma izveides talants, ko apliecina spēja radīt priekšnesumu arī tādās saziņas situācijās, kurās tiek izrādīti sadzīves priekšmeti. Atšķirībā no stāstu stāstīšanas, kuru laikā teicējs klausītājiem atvēlēja pasīvu lomu, šajā priekšnesumā dalībnieki tiek aktīvi iesaistīti, liekot tiem atminēt, kas atnests, un apzināti maldinot par priekšmeta patiesajām funkcijām. Uzskatāmības labad rakstā atspoguļota trīs sadzīves priekšmetu izrādīšanas situācijas, tādējādi ļaujot salīdzināt un ieraudzīt kopējo un atšķirīgo, kas A. Knipena gadījumā būtu vērtējama arī kā individuāla jaunrade, jo viena no situācijām tiek izveidota klātesošajiem patiešām negaidītā veidā.

1. situācija: klēts atslēga

Andrejs. *Pagaid', bet es vēl nepastāstīju – tas ir jāredz, tas jāfotogrāfē, tad iesim uz turieni.* (Nogriež gabaliņu tortes un iedod sunim, tiek novākts galds, un visi dodas klēts virzienā, pie kuras salikti dažādi priekšmeti.) *Tu šitos lūžņus nefotogrāfē.*

Int. (Māra). *Tad šī ir tā krātuve?*

Andrejs. *Lieta ir tāda, ja tu gribi bagāts palikt (rāda ar pirkstu), ja tu tad' dzelz' atrod' kā pakav' naglu uz ceļa, ņem augšā viņ'. Tā vecvec... Ejiet tur, lūdzu. (Rāda uz soliņu pie klēts, pats dodas pie klēts un paņem durvju atslēgu.) Jūs par šito runājāt (rādīdams iznesto priekšmetu), bet viņš ir pusfabrikāts. (Tiek rādīts, kā atslēga darbojas un ka trūkst viena detaļa; noliek atpakaļ pie klēts un iznes citu priekšmetu.)*

2. situācija: zirgu pinekli

Andrejs. *Man vēl viena lieta. Pasakiet, kas šitas ir?*

Int. (Janīna). *Zirgu pinekli, ne?*

Andrejs. *Sen senos laikos (nolikdams pineklus uz soliņa, skaļā balsī), sen senos laikos, kad sievas bija neuzticīgas un vīri gāja karā, zin'. (Klausītāji smejas.)*

Int. (Janīna). *Nu gan muļķības (smejas), nu gan neticu, šoreiz. (Smejas.)*

Andrejs. *Pagaid', pagaid'! (Dusmīgi.) Jūs ir gudrāk' par mani? Sievas palika mājās, vīri gāja projām pelnīties, jāsak', zin'. Un sievas neuzticīgas bij', zin'. (Pieliecas pie pinekliem, darbojas ap tiem.) Nav kā tagad, ir uzticīgas, zin'. (Klausītāji smejas.) Nu re, šitos (atsienot vaļā), pieklājība prasa, vai zin'. (Tuvojas M. Mičerevskim.)*

Int. (Janīna) (smejas).

Andrejs. *Pagaid', pagaid', ne jau rokām, ne jau rokām. (Klausītāji smejas. Teicējs pieliecas un liek M. Mičerevskim ap kājām pineklus.) Bet to vīriešiem nedarija, to sievietēm. (Klausītāji smejas.)*

Int. (Janīna). *Lieciet man – varbūt, ka viņam neērti, lieciet man. Nu kur ta vīrietim liks.*

Int. (Māra) (smejas).

Andrejs. (Ņem nost pineklus M. Mičerevskim, vaicājoši skatās uz J. Kursīti.) *Nē, nē.*

Int. (Janīna). *Lieciet, lieciet droši, vīra nav [pagājis kaut kur tālāk], kā reize būs riktīgi.*

Andrejs. (Liek J. Kursīti ap kājām.) *Un to sieviešiem lika virsū. (Skatīdamies J. Kursītei acīs.)*

Int. (Māra). *Jā, jā, sieviešiem. (Smejas.)*

Andrejs. *Kad tie vīr' bij' projām, jāsak', zin'. (Liek J. Kursīti ap kājām pineklus.)*

Int. (Janīna) (kratīdama ar pirkstu). *Un jūs savai sievai arī likāt?*

Andrejs. *Tad jau vairs nebij', tagad jau aklimatizējušās.*

Int. (Janīna) (smejas).

Andrejs. (Ņemdamas nost J. Kursīti pineklus.) *Vot, to darīj' sievietēm, zin'.*

Int. (Janīna). *Un kas šis ir? [Prasa par pinekliem.]*

Andrejs. [Skaidro par aizslēgšanas mehānismu.]

Int. (Janīna). *Un atslēgu ņēma līdzī, un ja to vīru karā nošauj?*

Andrejs. (Smaidīdams.) *To man grūti pateikt.*

Int. (Janīna) (smejas).

Andrejs (rādot, kā pinekli aizslēdzami). *Tā toreiz ar sievietēm darīja, kad viņas bija neuzticīgas. Bet vai tad šis iespaids [uzticību vai neuzticību], es ar' nezīn'.*

Int. (Janīna). *Es ar nedomāju.*

Andrejs. *Bet domāts ir, lai ciltskoku saglabātu.*

Int. (Janīna). *Bet jūs patiešām nopietni to sakat?*

Andrejs. *Nu ja, kā ta nopietni!* (Gandrīz dusmīgi, nolikdams pineklus uz soliņa.)

Int. (Māra). *Bet, kad viņas kļuva uzticīgas, kad vairs nevajadzēja?*

Andrejs. *Kad vairs nevajadzēja, senāk. Kad sievas atkal aklimatizējas un vairs nebija, kā saka, tik izvēlīgas (žestikulē), tad šitos izlietoja priekš zirgiem.*

Int. (Māra). *Jā, jā.* (Smejas.)

Andrejs. *Izlietoja priekš zirgiem, lai čigāni nevarētu zagt un viskautko tād' darīt, zin'. Tagad mašīnas zog. Tād' liet' ir, bet pirmāk viņš bija domāts, viņu izlietoja priekš sievišķiem. Tas ir sensenos laikos (rāda ar roku), jāsak', zin'. (Sarunai pievienojas A. Mičerevskis, un A. Knipens viņam paskaidro, ka tie ir pinekli sieviešiem no senseniem laikiem. Ieiet klētī, iznes nākamo priekšmetu.)*

3. situācija: silksis¹⁵

Andrejs. *Kas tas ir?* (Galveno uzmanību pievērš materiālam (meldri), no kura tas darināts.)

Šķietami vienkāršā situācija, kurā teicējs izrāda dažādus etnogrāfiskos priekšmetus, izvēršas par istu priekšnesumu, kurā teicējs rāda savas pasniegšanas prasmes un atklāj sevi kā spilgtu izpildītāju, kad galvenais vairs nav rādītais priekšmets, bet gan veids, kā tas tiek darīts. Par to, ka notiekošais vērtējams kā priekšnesums, signalizē arī teicēja izmantotie saziņas rāmja kodi — pirmkārt, klausītājiem tiek uzdota *mīkla: Pasakiet, kas šitas ir?* Otrkārt, notiek atsauce uz tradīciju, šajā gadījumā uz seniem laikiem. Priekšnesuma laikā teicējs vēro, kā klausītāji reaģē, un pat tad, kad tiek teikts, ka nu jau gan tiekot stāstītas muļķības un ka dzirdētajam nevar ticēt, turpina iesākto stratēģiju, jautājot: *Jūs ir gudrāk' par mani?* Priekšnesuma aspektā jāatzīmē arī intervētāju iesaistīšanās notiekošajā. Lai arī klātesošie zina, kādas funkcijas ir atnestajam priekšmetam, visi piekrīt teicēja saziņas ietvaram un spēlē līdzī (smejas, netic, uzdod atmaskojošus jautājumus, ļaujas uzlikt pineklus). Tādējādi vērojams, ka klausītāju loma, mainoties darbības norises vietai un priekšnesuma vienībai, dinamiski mainās līdzī¹⁶. Noslēgumā jāatzīmē, ka Andrejs Knipens visās intervijās vēlējis būt situācijas noteicējs un galvenais izpildītājs. Ja šo funkciju pārņēma kāds cits intervijas dalībnieks, viņš sauca: *Pagaidi, man vajadzēja rādīt, es tagad izrādu!*

Atsauces un piezīmes

¹ Mūsdienās biogrāfiskā pieeja ir viens no veidiem, kā folkloristam iegūt pētāmo materiālu ar salīdzinoši plašu kontekstuālās informācijas apjomu, turklāt pašam pētniekam piedaloties stāsta radīšanā un kļūstot par personiska stāstījuma ierosinātāju un klausītāju ar noteiktām funkcijām un ietekmi. Izmantojot biogrāfisko pieeju, iespējams tuvāk iepazīties ar teicēju, viņa identitāti un pasaules skatījumu, kā arī iepazīt konkrētam reģionam raksturīgos stāstus, jo šī pieeja ļauj pētniekam uzklaustīt, kā teicēji redz un apraksta sevi un savu novadu. Te uzmanība pievērsta tēmām un epizodēm, kurās parādās lokālo identitāti raksturojoši aspekti, kas vienlaikus ir arī būtiski kultūras elementi – valoda, tradīcijas, vēsture, ideoloģija, māksla un priekšstati par vērtībām. Kopumā Alsungas novadā un tā apkārtnē biogrāfiskā pieeja izmantota ar mērķi ierakstīt teicēju dzīvesstāstus, kas atklāj ne tikai teicēja personiski pieredzēto, bet arī individa personisko, sociālo un kultūras referenču ietvaru, un tas aplūkojams ne tikai teicēja personības kontekstā, bet arī novada un tā kultūras mijšakarībās.

- ² Piemēram, Leona Kaminska (NMV-1538) stāstā par mežakuīļa medībām.
- ³ Plašāku A. Knipena dzīvesveida, rakstura un personības raksturojumu sk.: Kursīte J. Andrejs Knipens – viens cilvēks *Alsungā. Suitu identitāte*. Sast. J. Kursīte. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2005. 117.–122. lpp.
- ⁴ Nacionālās mutvārdu vēstures arhīvā intervijas ar Andreju Knipenu iekļautas kolekcijā “Dzīvesstāsts Latvijā: Ventspils 2002” ar numuru NMV-1539. Arhīvā iekļauti ap 6 stundu audio un ap 2 stundu video ieraksti.
- ⁵ Kursīte J. Andrejs Knipens..., 120. lpp.
- ⁶ Zirnīte M. Suitu vēstījums dzīvesstāstu intervijās. *Suitu identitāte*, 126. lpp.
- ⁷ Šis aspekts daļēji apskatīts rakstā: Garda-Rozenberga I. Personisko stāstījumu teicēji Alsungas novadā 21. gadsimtā. *Letonica*, 2011, Nr. 21. 49.–64. lpp.
- ⁸ Pēc R. Baumana ieskatiem, katram izpildījumam piemīt noteikta normatīvā struktūra, ko veido: notikums, darbība, žanrs un priekšnesumā iesaistīto dalībnieku sociālā loma (izpildītājs, klausītājs vai skatītājs). Tajā pašā laikā viņš aizrāda, ka uzmanība jāpievērš arī teicēja individuālajai jaunradei, jo katrs priekšnesums, lai arī strukturāli veidots pēc noteiktas sistēmas, ir atšķirīgs. Sk.: Bauman R. *Verbal Art as Performance*. *American Anthropologist*. 1975, Vol. 77, No. 2. pp. 290–311.
- ⁹ R. Bauman 1975. gadā publicēja programmatisku rakstu “Vārda māksla kā priekšnesums”, kurā definē performances jēdzienu un nozīmīgākās izpētes kategorijas, kā arī piedāvā vispārēju interpretatīvu ietvaru folkloras nozīmes skaidrojumiem, pamatojot to ar spilgtākajiem tā brīža pētījumiem. Raksta mērķis bija pieteikt folkloristikā jaunu, zinātniski un empīriski pamatotu pieeju, kas ne tikai ietekmētu folkloras izpēti, dokumentēšanu un analīzi, bet atvērtu folkloristikas robežas arī citām zinātnu nozarēm. Te gan jāmin, ka performances pieeja radusies, balstoties mutvārdu formulu teorijā, kontekstuālās izpētes un sociolingvistikas atziņās par folkloras izpēti tās lietojuma brīdī, teicēja jaunradē un valodas lietojumā sabiedrībā kopumā. Sk.: Bauman R. *Verbal Art as Performance*.
- ¹⁰ Par folkloras izpēti teksta un izpildījuma mijattiecību ietvarā rakstījuši: Bauman R. *Story, Performance and Event: Contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986; Dolby S. K. *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*. Bloomington: Trickster Press, 2008; Sk. arī: Titon J. *Text. The Journal of American Folklore*. 1995, Vol. 108, (No. 430). Pp. 432–448; Tarkka L. *Intertextuality, Rhetorics and the Interpretation of Oral Poetry: The Case of Archived Orality*. *Nordic Frontiers: Recent Issues in the Study of Modern Traditional Culture in the Nordic Countries*. Ed. by P. J. Anttonen and R. Kvideland. Turku: Nordic Institute of Folklore, 1993. Pp. 165–193.
- ¹¹ Jēdziens *priekšnesums* analizējams, izmantojot divus nojēgumus – visupirms, *saziņas ierāmējums* vai *saziņas rāmis (frame)*. Ar rāmi saprot paņēmienu kopumu, ar kura palīdzību izpildītājs ļauj klausītājam saprast, ka notiekošais uztverams un vērtējams kā priekšnesums. Ričards Baumans, analizējot saziņas situācijas, secinājis, ka katra no tām ietver gan atklātus, gan slēptus ziņojumus, kas palīdz izprast noteikto situāciju. Šo rāmi veido gan valodas, gan ārpusvalodas līdzekļi, no kuriem galvenie ir speciāli saziņas kodi, piemēram: 1) tēlaina valoda, 2) paralingvistiskie līdzekļi (intonācija, žesti), 3) īpašas formulas (*atmini manu miklu*), 4) atsauce uz tradīciju, 5) priekšnesuma noliegums (*nu, es nezīnu, vai man kaut kas sanāks*; arī cita teiktā atstāstījums, noveļot atbildību uz kādu citu) u. c. Savukārt otrs nojēgums – *saziņas prasme* jeb kompetence – attiecināms uz teicēja zināšanām un spēju noteiktā stāstīšanas brīdī, noteiktam klausītāju lokam klātesot, runāt sociāli pieņemtā veidā. Respektīvi, teicējam jāpiemīt saziņas prasmei jeb kompetencei lietot piemērotu folkloras vienību saskaņā ar izpildīšanas kontekstu un vispārējo situāciju. Skatīt: Bauman R. *Verbal Art as Performance*, p. 295; Bula D. *Mūsdienu folkloristika: paradigmas maiņa*. Rīga: Zinātne, 2011. 218. lpp.
- ¹² Bauman R. *Verbal Art as Performance*.
- ¹³ Pasaules folkloristikā sastopamas dažādas pieejas, kā pētīt teicēja jaunradi. Vieni pētnieki to skata naratīva konvenciju ietvaros, piemēram, Barbara Džonstone, citi, piemēram, folklorists Donalds Breids, indivīda jaunradi izpildījuma laikā lūko saskatīt verbālos, neverbālos, kā arī prosodiskos līdzekļos. Savukārt Ričards Baumans teicēja jaunradi analizē stāsta variantu kontekstuālā izpētē, pētot konteksta ietekmi stāsta, notikuma un stāstīšanas attiecībās. Vēl citi pētnieki individuālās jaunrades jēdzienu paplašina, pielīdzinot to performances pieejai kopumā, piemēram, amerikāņu folklorists Henrijs Glāsijs. Un tomēr visu minēto pētnieku pieejas vieno atziņa, ka katrs mutvārdu priekšnesums ir unikāla indivīda jaunrade mākslinieciskajā saziņā. Sk.: Johnstone B. *Stories, Community, and Place: Narratives from*

Middle America. Bloomington: Indiana University Press, 1990; Braid D. *Scottish Traveler Tales: Lives Shaped through Stories*. Jackson: University Press of Mississippi, 2002; Bauman R. *Story, Performance and Event...*; Glassie H. Performance theory and the documentary act. *Indian Folklife*. 2001, Vol. 1, Issue 5. Pp. 43–48.

¹⁴ Bauman R. Verbal Art as Performance.

¹⁵ Silksis – no meldriem pīts vainags, kas, vēlāk apvilīts ar ādu, tiek piestiprināts zem sakām.

¹⁶ Bauman R. Verbal Art as Performance.

Wait, I Had to Show, I Am Showing Now! Andrejs Knipens' verbal performance in Alsunga

The article introduces Andrejs Knipens (1912–2003), one of the storytellers from the National Oral History collection, with the main focus on how the storyteller creates a verbal performance by transforming his own experience into a story. Based on the folkloristic idea that the meaning of a folklore material might be hidden in the interaction of the text and performance, the author analyzes two versions of one personal experience story. The two versions have been recorded in different interviewing situations and in the presence of different persons. A comparison of the two performance situations and the stories recorded during these interviews reveals their common structural features, as well as the storyteller's individual creativity.

The analysis of Andrejs Knipens' interviews has led to a conclusion that his stories are characterized by a unique style of expression, which is asserted by the storyteller ability to create a performance even in communication situations where he has been demonstrating various household items.

Ineta Lipša

“Ar īgnumu jāprotestē”: moralizēšana latviešu preses publicistikā (1918–1934)

Atslēgas vārdi: latviešu preses izdevumi, latviešu rakstnieki, cenzūra

Viena no problēmām, kas 20. gadsimta 20. gados nodarbināja latviešu publicistus, bija saistīta ar pārdomām par to, ko nedrīkstētu vēstīt literatūra. Diskusijas presē laiku pa laikam atjaunojās, līdz Saeima 1927. gadā apstiprināja valdības izdotos Noteikumus par jaunatnes pasargāšanu no sēnalu un neķītrību literatūras.¹ Lai arī cenzūra un demokrātija šķiet nesavienojamas lietas, Latvijas Republikā, vienā no liberālākajām demokrātijām Eiropā, darbojās minētie cenzūras noteikumi — spilgta morālā protekcionisma izpausme.² Tomēr tie nebija nekas ārkārtējs, drīzāk pat norma, citu Eiropas valstu kontekstā. Latvijas noteikumi tapa pēc attiecīgo Vācijas noteikumu parauga.³ Tie nebija arī radikāli salīdzinājumā, piemēram, ar Īrijas Republiku, kur normas, kas Latvijā tika attiecinātas tikai uz jaunatni līdz astoņpadsmit gadu vecumam, tika piemērotas visiem bez vecuma izšķirības.⁴ Pat starpkaru Lielbritānijā, lai uzsvērtu liberālās vērtības un starptautiski pozicionētu sevi kā ētiski pārāku salīdzinājumā ar sāncensēm, totalitārajām valstīm, neizdeva normatīvos aktus, kas ļautu likumīgi sastādīt nevēlamo grāmatu sarakstus, tomēr neoficiāli tādi saraksti tika veidoti un izmantoti.⁵ Sabiedriskais satraukums par literatūru, kas piemin seksuālo sfēru, arī citās Eiropas valstīs 20. gados bija saistīts ar aktuālo skolēnu seksuālās izglītošanas jautājumu, kas ietekmē nācīgas pastāvēšanu nākotnē.⁶

Šī raksta mērķis ir atklāt, kā un kāpēc morālā protekcionisma princips tika iestrādāts literatūras uzraudzības politikā laikā no 1918. līdz 1934. gadam, pamatojot šo hronoloģiju ar parlamentārās demokrātijas pastāvēšanas pirmo posmu Latvijas valsts vēsturē. Tomēr literatūras uzraudzības politikas iekšējo attīstību tās pārskatāmības labad var iedalīt vismaz divos posmos. Pirmo posmu (1918–1927) raksturoja normalitātes iedibināšana pēc ilgstošajiem Pirmā pasaules kara (1914–1918) un Latvijas Atbrīvošanas kara (1918–1920) gadiem. 20. gadu sākumā tapa pirmie darbi, kuru pieejamību publiskajā telpā konservatīvākie laikabiedri vēlējās ierobežot erotiskās tematikas dēļ. Pieturas punkts šajā posmā varētu būt pirmā tā sauktā pornogrāfijas tiesas prāva Latvijā. Apsūdzētie tika attaisnoti, tādējādi apsūdzētajiem parādot, ka erotikas iznīdēšana no literatūras tekstiem prāvošanas ceļā, visticamāk, nebūs panākama, tāpēc turpmāk šī metode netika izmantota. Pēc prāvas saasinājās sabiedriski aktīvo laikabiedru raizes par to, ka dzīves erotisko aspektu aprakstīšana un attēlošana presē varētu nevēlami ietekmēt jaunatnes seksuālo uzvedību. Bažas sabiedriskajā vidē mazinājās, Ministru kabinetam pieņemot un Saeimai apstiprinot

Noteikumus par jaunatnes pasargāšanu no sēnalu un neķītrību literatūras. Savukārt otrais posms (1927–1934) saistāms ar noteikumu īstenošanu dzīvē un to efektivitātes (jēgas) izvērtējumu.

No jaunlatviešiem mantotā tradīcija par vienu no latviešu inteliģences uzdevumiem atzina tautas garīgo audzināšanu un aktuālās situācijas vērtēšanu. Publicistikā dominēja pārliecība, ka par tautas garīgo stiprumu liecina tā sauktās nopietnās kultūras jomu patēriņš, bet par garīgo seklumu — tā sauktā vieglā žanra patēriņš; nopietnā kultūra tautu garīgi audzina nemirstīgas tautas perspektīvā, bet vieglais žanrs degradē par izmirstošu tautu, tāpēc tas vērtējams kā “ņirgāšanās par tautas balto dvēseli”.⁷ Radošās inteliģences mērķis bija panākt, lai Rīga būtu “mūsu Atēnas”,⁸ lai valsts ar likumu ierobežotu vieglā žanra produktu patēriņu. Runa bija ne tikai par t. s. nopietnās daiļliteratūras un t. s. sēnalu un neķītrību (lubu) literatūras, bet arī par teātru, operas un kinematogrāfu repertuāru un pat par teātru un operas savstarpējās konkurences problemātiku. Šajā rakstā uzmanība galvenokārt pievērsta diskusijām, kas ietekmēja kultūrpolitikas veidošanu literatūrā. Tomēr, vērtējot nereti emocionālās diskusijas par literatūras kvalitātes jautājumiem, būtu jāņem vērā, ka tulkotās lubu literatūras un cita veida lasāmvielas kritika presē bija saistīta ne tikai ar tautas audzināšanas apsvērumiem, bet arī ar raizēm par latviešu literātu iztiku, jo tika uzskatīts, ka tā atņem lasītājus latviešu literatūrai.

Publicistikas analīze sniedz ziņas par divām ar moralizēšanu saistītām personu grupām — viena ir moralizētāji un attaisnotāji, otra — apspriesto darbu autori. Publicistikā viedokļus izteica literāti un žurnālisti, savukārt skolotāji, garīdznieki, jaunatnes un sieviešu organizāciju vadītāji un aktīvisti piedalījās attiecīgos pasākumos, par kuriem informēja reportieri avīžu ziņās. Tādējādi moralizēšanas tradīcija Latvijas starpkaru sabiedrībā bija aprobēta un publicistus tajā varētu iekļaut tikai kā vienu no grupām. Viņi apzināti vai neapzināti ietekmēja kultūrpolitiku, vērtējot sava laika norises avīzēs “Jaunākās Ziņas”, “Brīvā Zeme”, “Pēdējā Brīdī”, “Kurzemes Vārds”, “Zemgales Balss”, kas ir šī raksta galvenie avoti.

Minētie izdevumi pieder tā sauktajai pilsoniskajai presei, kas pauda politiski labējus un centriskus uzskatus. Vārds “pilsoniskais” 20.–30. gadu presē tika lietots galvenokārt politiskā nozīmē, kā tāds, kas nav kreiss — komunistisks vai sociāldemokrātisks. Gan labējo, gan kreiso vidū bija gan cilvēki, kas bija pret erotiskiem motīviem literatūrā un šādas literatūras publicēšanu presē vai grāmatās, gan tādi, kas domāja pretēji. Tādējādi kreiss vai labējs nenozīmēja, ka indivīdam piemita attiecīgi liberāla vai konservatīva attieksme pret seksualitātes izpausmēm publiski pieejamajos tekstos. Tomēr rakstniekus un dzejniekus, vienalga, pilsoniskos vai kreisos, raksturoja brīvāka attieksme pret seksualitāti, īpaši, ja tika vērtēta oriģinālliteratūra. Daži literāti konstatēja, ka konservatīvākie viņu vidū ir skolotāju profesijā strādājošie. “Vēl nesen atpakaļ latviešu literatūras monopols atradās pagastskolotāju rokās,” konstatēja publicists Juris Vidiņš 1927. gadā.⁹ Savukārt skolotājs un publicists Jānis Lapiņš 1929. gadā, tobrīd jau desmit gadus vadījis Jelgavas klasisko ģimnāziju, apgalvoja, ka “visā vairumā tikumības jēdzienos vidusskolu skolotāji ir daudz konservatīvāki nekā sabiedrībā”.¹⁰ Līdzīgi uzskatīja arī rakstnieks un skolotājs Viktors Eglītis. 1936. gadā

viņš rakstīja, ka savulaik gandrīz visi latviešu rakstnieki bija pedagogi, lielākoties tautskolotāji, kuriem dažkārt “šaurāks redzes aploks un tendence rakstīt pamācoši”.¹¹

Sabiedriskā vide: publicistu vērtējums

Pēc Latvijas Atbrīvošanas kara Arturs Kroders 1921. gadā uzsvēra, ka latvju kulturāli jaunradošā inteliģence 1917. un 1919. gada izšķirīgajos brīžos bija politiski aktīva un atradās cīņu priekšgalā, bet pēc valsts neatkarības nostiprināšanas pievērsās savam īstajam aicinājumam — kultūras radišanai.¹² Viņš sprieda, ka pēc cīņu beigšanās par inteliģenci vairs neatceras un ka tā tam arī jānotiek. Tomēr jau pēc pāris gadiem daudzi radošo profesiju pārstāvji bija sarūgtināti, ka nav attaisnojušās cerības uz publikas pieprasījumu pēc viņu mākslas. Dažs konstatēja, ka “toreizējā latvju tauta, kura Daugavas krastos un tīreļa purvos bij viena vienīga masa, tagad sašķēlusies neskaitāmās partijās un grupās, kurām katrai ir savi centieni un intereses”.¹³ Cits vēstīja, ka neapmierinātība vērsās plašumā — pat viens otrs “slaveno atbrīvošanas cīņu dalībnieks, redzēdams daudzus mūsu valsts dzīves trūkumus, domīgi nokar galvu un klusībā pārliek, vai bija vērts cīnīties”.¹⁴ Dominējošo viedokli varētu vispārināt apgalvojumā, ka liela daļa vecās paaudzes, ienākot mūsu Kanaānā — Latvijā, apgūlās pie “gaļas podiem”.¹⁵ Aspazija jau 1923. gadā dzejoja, ka valda gurstoša dzīve un pelēka ikdiena, ka laikmeta buras ir atkal šļauganas un ka būtu vajadzīgs kāds, kas tajās vētru un sajūsmu iedvestu un nogāztās cerību trepes atkal pret debesīm celtu.¹⁶ Haralds Eldgasts konstatēja, ka ideālisms tagadējā ikdienas steigā nodots nekam vairs nederīgu grabažu glabātuvē, bet tā vietā stāties biedējošs garīgais tukšums, idejiskā seklība, pilnīga pienākuma apziņas un atbildības sajūtas atrofēšanās un bieži pat neslēptas, ciniski parazitiskas uzdzīves un baudu kāres nostādīšana pirmajā vietā.¹⁷ Šādā kontekstā risinājās dažādu sociālo grupu pārstāvju centieni ietekmēt sava laika realitāti.

Publicisti izjuta tagadni kā pagrimumu vai labākajā gadījumā kā pārejas posmu. Subjektīvo izjūtu parasti vispārināja, atvasinot to no it kā visapkārt valdošās, nosodāmās baudas/uzdzīves/greznības. Viņi sprieda, ka reiz tautu cīņā aicināja mērķi un ideāli, tāpēc elitei tādi būtu jāformulē arī tagad. Sabiedriskās organizācijas valstī ik gadu rīkoja tautas audzināšanas pasākumus, piemēram, Veselības, Grāmatu, Garīgās audzināšanas, Izglītības, Kultūras, Pretalkohola nedēļas, Bērnu dienas un Rakstnieku dienu. To efektivitāte dažkārt tika netieši atzīta par vāju, un aktīvie sabiedrības pārstāvji pieprasīja valsts iejaukšanos. Piemēram, Eldgasts uzskatīja, ka “valdībai, likumam jānāk kā sabiedrības glābējai”, aizliedzot to, kas kaitīgs, jo citādi iedzīvotāju vairākums, atstāts savā atbildībā, kļūst par nederīgiem sabiedrības locekļiem — nospēlē paša pelnīto un bieži arī citam piederošo naudu loto klubā vai nožūpo traktierī, grūžot nabadzībā ģimieni.¹⁸

Laiku no 1924. līdz 1927. gadam var raksturot kā publiskās telpas šķīstīšanas laiku, jo Latvijā tika aizliegti loto klubi un totalizators hipodromā, vispirms ierobežots, pēc tam aizliegts kazino,¹⁹ ierobežota alkohola aprīte 1. un 2. šķiras restorānos,²⁰ tādējādi dzīvē iemiesojot paternālo nacionālismu. Tādas politikas pamatojumā tika likts aicinājums aizsargāt divas iedzīvotāju grupas — jaunatni un mazturīgos, kuri tika interpretēti kā “tauta”

(Kārlis Skalbe atzina, ka "trūcīgu ļaužu vajadzības mūsu zemē vēl arvienu ir latviešu vajadzības"²¹), un viņiem par aizstāvjiem pieteicās ne tikai politiski labēju un centrisku uzskatu paudēji, viņu vidū arī nacionāli noskaņotie, tāpat arī sociāldemokrāti. Arī grāmatu tirgū sabiedrības pārstāvji, tai skaitā literāti, pieprasīja ievērot protekcionismu.

Kāds J. Smiltnieks 1927. gadā konstatēja: "Ja mūsu sabiedrība kaut ko lasa, tad lasa arī tikai to, kas kairina viņas jūtas, saprašānu un nervus, pārsteidz un uzbudina līdz pēdējai nervu stīdžiņai. Un te nu taisni kā radīti nāk dažādi slepkavību un šausmu romāni, kriminālie žurnāli, milas un flirta paudēji, neskaitāmi kulišu un aizkulišu dzīves atklājēju raksti un izdevumi, kas notrulinātam cilvēkam sagādā zināmu baudījumu. Tādēļ arī lielākā sabiedrības daļa visas šīs lietas uzskata par mākslas ražojumiem. Bet kur paliek īstie mākslas ražojumi? Tie guļ grāmatu veikalu plauktos pārklāti ar biezu kārtu putekļiem, no kurienes, liekas, drīzā laikā izņemti netiks."²² Patērētāju sabiedrības īstenību kāds nosauca par dzīvi vieglajā žanrā, cits par amerikānismu, bet literatūras sakarā 1923. gada septembrī publicisti tādu laika izjūtu sāka nievīgi saukt par tarzānismu latviešu sabiedrībā, saistot to ar Edgara Raisa Barouza (*Edgar Rice Burroughs*) romāna "Tarzāns" publicēšanu turpinājumos avīzē "Jaunākās Ziņas" no 1923. gada 21. aprīļa.²³

Pirmais posms (1918–1927): erotikas meklējumi

Prese jau 1921. gadā vēstīja, ka Iekšlietu ministrija sauks pie atbildības avīžu "Latvijas Vēstnesis", "Jaunākās Ziņas", "Latvijas Sargs" redaktoros par pornogrāfiju, pamatojoties uz tajās nodrukātajiem Pāvila Roziša stāstiem "Gustavs Grasis", "Grāfs Lavendreks" un "Apkārtnes Donžuāns", kuros bija aprakstīti arī varoņu erotiskie piedzīvojumi.²⁴ Nav zināms, kurš pievērsa ministrijas darbinieku uzmanību Roziša daiļradei, visticamāk, tas notika tāpēc, ka norādītāji bija pārliecināti — erotiski notēlojumi ir pretrunā ar rakstnieku pienākumu audzināt tautu. Tomēr iniciatīva, kuras rezultātā 1923. gada 5. novembrī notika pirmā pornogrāfijas tiesas prāva Latvijā, mērķi nerasniedza. Apsūdzībā par apzināti nekaunīgu sacerējumu izplatīšanu Rīgas Apgabaltiesa attaisnoja gan Rozīti, gan minēto avīžu redaktoros un izdevējus, neraugoties uz prokurora rosinājumu katru apsūdzēto sodīt ar mēnesi aresta (maksimālais sods — 3 mēneši aresta).

Rozītis nebija vienīgais, kura daiļradē daži aktīvi laikabiedri saskatīja ko aizdomīgu. Pedagogi 1923. gada janvārī Latvijas vidusskolu skolotāju 2. kongresā iebilda pret "nekautriģa erotisma un seksuālu kairinājumu ģifti", ko modernajā latviešu literatūrā ievēduši daži rakstnieki, nostādot dažāda veida seksuālos pārdzīvojumus gluži vai "par visas cilvēka dzīves centrālproblēmu", kas neattīstītos lasītājos spēj modināt "primitīvos instinktus".²⁵ Uzsvēra, ka "visiem, kam mīla mūsu tautas nākotne, visiem, kam dārgas cilvēces augstākās vērtības, ar īgnumu jāprotestē pret minēto parādību". Jānis Lapiņš kongresā kritizēja Andreja Upīša lugas "Peldētāja Zuzanna" varoņu vaļīgos dialogus, un pēc tam Ludolfs Liberts, tobrīd žurnāla "Ho-Ho" atbildīgais redaktors, šo faktu ļāva kariķēt savā izdevumā. Karikatūrā mazs vīrs tik uzmanīgi pētīja afišu ar kailu sievieti, ka viņa seja iegādījās tieši iepretim sievietes kājstarpei. Lapiņš iesūdzēja Libertu tiesā par goda aizskaršanu. 1923. gada

10. oktobrī Lapiņš vinnēja gan Rīgas apgabaltiesā (Libertam piesprieda 3 dienas aresta un 54 latus naudas soda), gan Tiesu Palātā 1924. gada 14. martā, kas atstāja spēkā apgabaltiesas spriedumu,²⁶ tomēr laikabiedri viņu izsmēja. Lapiņa dzīvesbiedre Žanim Unāmam žēlojusies, ka nepatīkot preses izdevumus ņemt rokās, jo visur zākājot viņas vīru.²⁷ (Visticamāk, šīs reakcijas dēļ Unāms atmiņās kļūdās, apgalvojot, ka Lapiņš prāvu zaudēja.)

Interesanta bija publikas reakcija Lapiņa un Rozīša prāvās. Skatītāji Lapiņam nebūt nejuta līdzī, bet ar pūlēm valdīja smieklus.²⁸ Tas liecina, kā šādas apsūdzības uztvēra vairums iedzīvotāju, kuru viedokli prese (atšķirībā no pornogrāfijas apkarotāju centieniem) neatspoguļoja, cenzdamās atbilst savai audzinātājas lomai. Arī Rozīša prāvā zāle bija skatītāju pārpilna. "Apsūdzības rakstu publika noklausās ar cienīgu klusumu, tikai neviļus visiem izlaužas smieklī pie kāda izvilkuma nolasīšanas par viena stāsta varones krūtīm, kas bijušas "kā siena stirpas". Stāsta pārējie citējumi arī nav tik "briesmīgi" un pat klātesošās dāmas "neuztraucas"."²⁹

Pirmais uz pedagogu kongresa pārmetumiem reaģēja Līgotņu Jekabs, skaidrojot, ka apgalvojumi par to, ka latviešu jaunākajā literatūrā "valdot pārmērīgs seksuālisms, niekošanās ar formu, mākslotība" ir ne tikai kaitīgi, bet arī nepareizi, jo balstās dienas avižu feļetonu vērtējumā, bet to literārais limenis neesot rakstniecības stāvokļa kritērijs.³⁰ Savukārt jaunākā rakstniecība, kas runā arī par seksuālo, jo atspoguļo savu laiku, nav domāta bērniem.

Jānis Akuraters tiesājošos laikabiedrus saistīja ar tiesnešu, skolotāju, audzinātāju un žurnālistu aprindām un interesējās, kur ir šis tūkstoš galvu tiesnesis, kad vajag boikotēt patiesi nemorālisko un zemo, piemēram, kinoizrādes, kabarejus un deju grīdas. "Pilsoni, pamielojušies tur tiku tikām pie visprastākās "mākslas", otrā dienā uzbrūk jaunajiem dzejniekiem par netiklības sludināšanu. Tas ir jezuītisms, kas mums, dzejniekiem, jāatraidā, jo mēs, visu zemo rādīdami, dodam tam formu, kura to pēc mūsu spējām padara cilvēcīgu, vietām pat dievīgu," rakstīja Akuraters, tomēr ieteica jaunajiem dzejniekiem būt uzmanīgiem, "lai nedotu pūlim iemeslu apvainot mākslu kā dzīves samaitātāju".³¹ Akuraters apgalvoja, ka daži sacerējumi, kurus varētu uzskatīt par aizdomīgiem, tādi esot tāpēc, ka jaunie pieredzes trūkuma dēļ dažkārt pieļauj rindas par kāju atsegšanu un logu aizsegšanu, kailumu vai dažādiem divdomīgiem aktiem.

Turpretī Andrejs Upīts iebilda Akurateram, ka latviešu jaunākajai rakstniecībai idejiski, saturiski un mākslinieciski viscaur vērpijas erotisms, kas bieži noslid līdz zemākajām seksuālisma pakāpēm, robežojoties ar vienkāršu cinismu un pat pornogrāfiju. Lietojot Akuratera 1923. gadā izdotā romāna nosaukumu, viņš visu latviešu rakstnieku jaunāko paaudzi nosauca par vienu vienīgu "Erosa cilti".³² Dažas t. s. pilsoniskās dzejnieces Upīts nosauca par seksuālistēm — viņaprāt, Angelika Gailīte ārpus dzimuma sakariem ar vīrieti neredz nekādas citas problēmas dzīvē. Savukārt par Aīdas Niedras dzeju viņš bilda, ka neviena latviešu dzejniece līdz šim neesot ar tādu vaļsirdību un drosmi kultivējusi horizontālā stāvokļa poēziju, pat Edvarts Virza nobālot šīs seksuāli amazoniskās dūšības un nerimstības priekšā. Upīts minēja Kārļa Zariņa stāstu "Provinciāle", Haralda Eldgasta romānu "Lords" (1923), Jonāsa Miesnieka romānu "Naidis un mīlestība", Angelikas Gailītes

noveli "Cor ardens" (1927. gadā publicēta krājumā "Grēcinieces"), Aīdas Niedras dzeju, norādot, ka izvēlēties tikai spilgtākos no jaunajiem, bet licis mierā vecos — Jāni Akurateru, Ādolfu Ersu ("viņa Don-Žuanu") un Pāvilu Rozīti. Tomēr, tāpat kā Līgotņu Jēkabs, īsto kritikas iemeslu Upīts saskatīja avīžu izvēlētajā literatūrā, kur regulāri tiekot kultivēts mākslinieciski mazvērtīgs un tikumiski piedauzīgs seksuālisms un pornogrāfija, kas spekulē uz mazattīstītā lasītāja instinktu kairēm. Par to liecinot avīzes "Latvijas Vēstnesis" Austrumu pasaku izvēle, arī avīzē "Latvijas Kareivis" publicētā seksuālā beletristika. "Visi šie Rasputina stāsti, Lukrecijas Bordžijas, Miķeļi Lābani — un kā nu tos subjektus kuro reizi sauc! Tā ir tā pati kara laiku feldfēbeļu literatūra, lasāma aiz trešās līnijas, tukšā pavaļas brīdī starp divām kaujām, kad cilvēka instinkti drausmīgās neziņas priekšā vēl traucas tvert un izbaudīt tos asākos, varbūt pēdējos pārdzīvojumus."³³ Politiski kreisi noskaņotais Upīts uzsvēra, ka šādu lasāmvielu piedāvā tā sauktā pilsoniskā (buržuāziskā) prese.

Arī Latvijas Sociāldemokrātiskās strādnieku partijas biedrs Kārlis Dziļleja 1927. gadā uzsvēra pilsoniskās preses liekulību. Avīzē "Latvis" nodrukātajā Ješkas Ūdensvagula (Andrieva Niedras) novelē "Māras josta" Dziļleja saskatīja "visneķītrākās jēlības, kuras laikam radījusi viņa erotiski slimā fantāzija", bet "Latvijas Sargs" ar tīksmi rakņājoties rasputiniādes zaņķī, kamēr "Brīvā Zeme" savulaik publicējusi Longa pastorāli "Dafnis un Hloja", kur esot notēloti daži diezgan riskanti erotiski momenti. "Tātad "godīgo pilsoņu" presei ir vajadzīga sava porcija erotiskas literatūras savu lasītāju pacienāšanai un abonentu pievilksanai — dažreiz estētiski kaut cik smalkjūtīgā, bet dažreiz gluži rupjā un vulgārā veidā. Bet kur tad paliek ētiskie "principi"?"³⁴ Tomēr Dziļleja atšķirībā no Upīša pieminēja arī bijušā partijas biedra Arveda Švābes (no LSDSP izstājās 1926. gadā) un Andreja Upīša darbus, paskaidrojot, kāpēc tajos nolasāmā erotika būtu bērniem mazāk bīstama. Tāpēc, ka "dzīves erotiskos momentus var tēlot dažādi: vai nu negatīvi, ar riebumu, izceļot nees-tētisko, pārmērīgo, nedabīgo", kā, piemēram, Andreja Upīša romānos "Sieviete" (1910), "Pērkona pievārtē" (1922), "Pa varavīksnes tiltu" (1926), pa daļai Arveda Švābes romānā "Vārds" (1927), bet varot tēlot "arī ar baudkāriģu labpatiku un tīksmināšanos", kā tas esot darīts Edvarta Virzas dzejās, Lūcijas Zamaičas novelēs, Jēkaba Janševska romānā "Dzimtene" (1921–1925). Pēdējā veida darbus viņš uzskatīja par bīstamākiem "seksuelā ziņā nenobrieduša lasītāja" rokās.³⁵ Pats būdams skolotājs, Dziļleja uzskatīja, ka apzinīgs un literāri izglītots pedagogs apšaubītu arī dažus Eldgasta, Roziša, Veseļa darbus, tāpat Valda romānu "Juris Brasa, gāršas dēls un mantinieks" (1926), ko raksturojot pārlicēģa skūpstīšanās un siržu koka mizā griešanas kults, pat Jāņa Poruka fantāziju "Pērļu zvejnieks" (1895). Dziļleja popularizēja ideju, ka seksuāli tikumīgas vai netikumīgas literatūras jautājumā pieaugušajam un bērnam neder viena mēraukla:

Normāltipa cilvēks erotiskā nozīmē, kas nav kastrēts askēts vai negrib būt liekulis, laikam gan nesacīs, ka jāstiepj uz sārtu Bokačo "Dekameron", Mopasāna stāsti, daži Tolstoja darbi ar erotiskiem tēlojumiem, Šillera jaunības dzejas (kā to darījuši vācu "morālisti") utt., vai Virzas "Dievišķīgās rotaļas" [1919], Vidberga "Erotika" [1926] u. tml. Bet līdz ar to tas gan arī sacīs, ka šīs pašas grāmatas, tāpat Ivandes Kaijas romāni ar ģimeni noliedzozo tendenci, pat daži Poruka darbi u. tml. nav dodami bērniem.³⁶

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Attēla paraksts:

“Margrēta bija daiļi noaugusi un jau pilnīga sievietē. Andreja pirksti mazliet drebēja, kamēr bija noņemts pēdējais gabals. Andrejs izģērba visas pēc kārtas. Elza un Margrēta ieņēma vienu lielo gultu.” (J. Akuratera “Erosa cilts” J. Ziņās)

Akuraters: “Velns lai parauj! Sirsds vēl tik jauna, tikai rokas jau sāk drebēt un acs tāda pašvaka! Tomēr jāizģērbj man viņa ir, ja gribu dabūt no Kultūras fonda pabalstu!”

Karikatūra par Jāņa Akuratera romānu “Erosa cilts” izdevuma “Rūgtās Drapes” 1922. gada 4.–10. septembra numurā

Lūcija Zamaiča (garstāsti “Čigāns un trīs dāmas”, “Līvijas dienas grāmata”) un Kārlis Zariņš (stāsts “Provinciāle”).

Tomēr moralizēšana par oriģinālliteratūras satura erotisko aspektu drīzāk veicināja tās atpazīstamību preses lasītāju vidū. Ja sabiedrisko aktīvistu nodoms bija ierobežot minēto autoru darbu pieejamību publiskajā telpā, tas netika sasniegts, un tādām rezultātam bija savi cēloņi.

Laikā no 1921. līdz 1927. gadam publicisti minējuši vismaz 20 autorus, kuru tekstos viņi bija konstatējuši erotiku: Jānis Akuraters (“Erosa cilts”), Haralds Eldgasts (“Pa okeānu”, novele “Lords”), Ādolfs Erss, Angelika Gailīte (dzeja, novele “Cor ardens”), Jēkabs Janševskis (“Dzimtene”), Ivande Kaija (romāni), Longs (“Dafnis un Hloja” Kārļa Strauberga, Pāvila Roziša tulkojumā); Jonāss Miesnieks (novele “Naidis un mīlestība”), Aīda Niedra (dzeja), Andrievs Niedra (“Māras josta”), Jānis Poruks (“Pērļu zvejnieks”), Pāvils Rozītis (“Gustavs Grasis”, “Grāfs Lavendreks”, “Apkārtnes Donžuāns”), Arveds Švābe (“Vārds”), Andrejs Upīts (“Peldētāja Zuzanna”, “Sieviete”, “Pērkona pievārtē”, “Pa varavīksnes tiltu”), Valdis (“Juris Brasa, gāršas dēls un mantinieks”), Jānis Veselis, Sigismunds Vidbergs (grafikas cikls “Erotika”), Edvarts Virza (“Dievišķīgās rotaļas”),

Publiskās raizes un literātu norobežošanās

1924. gada beigās 26 organizācijas aicināja visus, “kam rūp mūsu jaunatnes morāliskā labklājība, ieņemt stāvokli pret noziedzīgo izvirtības propagandu, kamēr vēl nav par vēlu”, uzsverot, ka, ja sabiedrība izrādīs nemieru, tad to atbalstīs valsts pārvaldes iestādes.³⁷ Publiskās raizes Latvijā saasināja fakts, ka 1924. gadā sāka izdot t. s. bulvārpresi,³⁸ kas, kā jau minēja Plensners, savu pikantēriju balstīja “uz dāmu apakšveļas zīmējumiem” (šādi zīmējumi un teksti tika saukāti par pornogrāfiskiem, lai gan mūsdienu izpratnē tie tādi nav). Šīs preses izdošanā piedalījās arī “nopietnie” grāmatizdevēji (piemēram, Ansis Gulbis), literāti (piemēram, Jēkabs Aleksandrs Grīns) un mākslinieki (piemēram, Sigismunds Vidbergs). Šie ir turpmākas pētniecības vērti jautājumi, tie skar ne tikai seksualitātes, bet arī literatūras vēsturi.

Akuraters 1925. gada pavasarī aicināja glābt tautas gara veselību, apkarojot pornogrāfiju, "šo moderno literārisko ielasmeitu", apgalvojot, ka cīņa ar pornogrāfiju ir cīņa par tautas gara veselību, jo tiek samaitāta jaunatne (tās gars) un nāvīgi tiek ietekmēti latvju lauki, bet tādējādi — visa tauta ("Rīga paliek par nāvējošu centru arī laukiem un visai tautai").³⁹ Lai pornogrāfija nenostumtu latvju literatūru otrajā plānā, esot jārikojas ne tikai Iekšlietu ministrijai un tiesām, bet visai sabiedrībai, ieskaitot Latvju rakstnieku un žurnālistu arodbiedrību. Iespējams, Akuraters zināja to, ko drīz publiski atklāja anonīms literāts (ar pseidonīmu As) — kāds atbildīgs valsts ierēdnis bija plānojis nodot apgabaltiesai apmēram desmit latviešu pazīstamākos rakstniekus, ieskaitot Jāni Jaunsudrabiņu, bet "aizsāktās lietas nācās izbeigt" to nepamatotības dēļ.⁴⁰ (Pagaidām nav izdevies noskaidrot pārējo deviņu autoru vārdus.) Šo aicinājumu varētu skaidrot kā uzmanības novirzīšanu no latviešu t. s. nopietnās literatūras kritizēšanas uz tulkoto literatūru. Literātus nupat bija aizskārusi viņu darba noniecināšana kādas partijas kongresā, kur apgalvots, ka rakstnieki derot tikai par iekšā laidējiem kuļmašīnās. Anonīmais literāts rakstīja, ka ciniskajai runai jautri aplaudējuši vairāki laikraksti, kas "lieku reizi pierādīja, ka pat mūsu pilsoniskā "inteliģencē" vēl ir daudz to dievadoto ļaužu, kuri par vērtīgām grāmatām joprojām atzīst tikai kalendāru, dziesmu grāmatu un bankas čeku grāmatiņu".⁴¹ Nopietnā oriģinālliteratūra tirgū apgrozoties 500–800 eksemplāru tirāžās, taču Latvijā ir desmitiem tūkstošu t. s. inteliģento profesiju darbinieku, kuri gudri spriedelējot par daiļdarbiem, kurus nav lasījuši. Tos viņš nosauca par frakas, cilindra un auto inteliģenci, bet literatūras nelūgtajos tiesnešos ieskaitīja arī jaunus mācītājus, histēriskas vecmeitas un šķirtenes, vecus pedagogus:

Kā 1906. g. katrs literatūras ābecnieks jaunākos rakstniekus nolamāja par dekadentiem, tā tagad katrs, kuram pasaules karā un revolūcijās aizsāpējusi sirds, visu nelaimju cēloni meklē rakstniekos, kuri ar saviem pornogrāfiskiem sacerējumiem vedot tautu preti izvirtībai. Bet kas ir pornogrāfija, par to man diemžēl vēl nav izdevies latv. presē lasīt nevienu juridisku vai mākslaszinātnisku rakstu. Tomēr šo bezjēdziena vārdu kā gumijas bumbu spaida ne tikai mācītāji, skolotāji un kautrās vecmeitas, bet pat Kultūras fonda komisijas, līdz ko iet runa par rakstniecības pabalstīšanu. Mācītāji domā, ka rakstnieka uzdevums ar "derīgiem tautas stāstiņiem" palīdzēt viņiem ganīt neuzticīgās avis un pildīt tukšās baznīcas; skolotāji domā, ka rakstnieka pienākums visu mūžu rakstīt skolas grāmatas un lasāmās hrestomātijas; kautrām vecmeitām šķiet, ka rakstnieks aicināts sastādīt salkanus mīlestības vēstulniekus un slavināt Kristus brūtes iedomātos tikumus. Visi šie ļaudis, kuri pēc sava amata vai dabas lēmuma ir aicināti mācīt un audzināt, nevar saprast, ka var pastāvēt vesela inteliģences daļa, kura savu dzīves mērķi atrod nevis pedagoģijā un didaktikā, bet jaunu vērtību radīšanā; viņa nevienu negrib ne mācīt, ne audzināt, bet tēlot un pētīt savu līdzcilvēku visslepenākās tieksmes un visdziļākos dvēseles bezdibeņus.⁴²

Aleksandrs Plensners uzskatīja, ka pāris periodisko izdevumu, kuri savu pikantēriju balsta "uz dāmu apakšveļas zīmējumiem", ir katrā pasaules valstī, un, kaut gan tā nav jauka un veselīga parādība, tomēr ne tuvu nav tik bīstama, kā to izkļiedz visu nosodošie

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Karikatūra par rakstnieku Līgotņu Jēkabu izdevuma
“Svari” 1927. gada 23. numurā.
E. Rirdāna zīmējums

tautā daudz uzskata par ķecerību visu, kas tieši neietilpst viņu interesēs, tā teikt, no ļauna ir viss, kas sniedzas pāri kalendāram un dažām aroda grāmatām. Kārlis Skalbe apgalvoja, ka vecpilsonības “skābi savilkta seja” pret inteligenci izpaužas naidā pret kultūru (“vai tie ir kultūras fonda pabalsti, Reitera kora ceļojums vai cits kāds mākslas pasākums — par visu dzirdam tikai viņu nievas”), bet visvairāk — pret jauno rakstniecību.⁴⁵ Ar ņirgāšanos vecpilsonības prese (“Latvis”, “Latvijas Sargs”) pārtvērusi frāzi, ka no rakstniekiem būtu lielāka jēga, ja viņi laukos apkalpotu kuļmašinas, un Skalbe konstatēja, ka tāda gānīšanās nav dzirdēta kopš Jaņa Jansona-Brauna grāmatas “Fauni vai klauni?” (1908) iznākšanas.

Tomēr daļa avižu lasītāju bija gaidījuši literātu nožēlu. Avīzes “Latvis” līdzstrādniece Olga Znotiņa bija vilusies, ka rakstnieki “sabiedrības cīņu ar netīro un mazvērtīgo, sēnal-literatūru uzskata par cīņu ar rakstniecību vispārīgi”.⁴⁶ Literāta As domas viņa nosauca par tautas nicināšanu, arī Plensneram pierakstīja apgalvojumu, ka ar rakstniecību viss esot kārtībā, tikai šī zemnieku tauta nekā no laba nezinot. Oriģinālliteratūras mazajās tirāžās (500–800 eksemplāru) Znotiņa vainoja pašus rakstniekus, kas nespējot dot tautai, ko tā vēlas. “Priekš kara latvieši augstu cienīja grāmatas un sirsnīgi mīlēja savus rakstniekus, bet tagad — tauta rāda īgnu seju”, jo kara laika ciešanu ugunīs tauta esot ieguvusi lielāku filozofisku apskaidrību, nekā rakstnieki to novērtējuši, un ka “[t]autas veselīgam instinktam ir pretīgs arī viss neveselīgais, netīrais, no kura mūsu rakstniecība nespēj norobežoties”.⁴⁷ Tā 2. Saeimas priekšvēlēšanu laikā Znotiņa, Nacionālās apvienības deputātes kandidāte, glaimoja vēlētajiem.

Šajā priekšvēlēšanu kampaņā kļuva populārs pornogrāfijas apkarošanas sauklis.⁴⁸ Skolotāji Rīgā pat sarīkoja disputu, kurā nolēma glābt jaunatni no literatūras, “kas kairina

morālisti, kuri “morāli saprot vienīgi kā vīģes lapu zināmās vietās”.⁴³ Plensners cerēja, ka avīzes “Latvis” autora Dobeles mācītāja Alfrēda Skrodeļa saucieni pēc policejiskās aizbildniecības negūs nopietnu atsaucību. Skrodelis, piesaucot tautu (arī “mūsu nabaga izmocīto tautiņu”) un tautas dvēseli, “balto latvieša dvēseli”, apgalvoja, ka pikantēriju literatūras izdevēji un reklamētāji ir nodevēji, kas “pārdod izvirtības sātānam savas tautas dvēseli, viņas tikumus, viņu pašu” un ka tie “pamazām atņem un samīn mūsu jaunavu vainadziņus, jaunekļu kautrīgo, tiro skatu uz dzīvi, bērnu nevainību, ģimenes skaidrību un visu to ievēl dubļos, izvirtībā, putekļos”.⁴⁴ Viņš aicināja tādus izdevējus publiski saukt vārdā un boikotēt. Savukārt Plensners skaidroja, ka latviešos kā zemnieciskā

dzimumu instinktus", jo tā novedot pie "tikumiskas pagrimšanas".⁴⁹ Sabiedriski aktīvie pilsoņi organizēja vairākus pasākumus, kuri tiem nodrošināja atbalstu Izglītības ministrijā un Rīgas pilsētas valdē.⁵⁰ Rezultātā 1927. gada aprīlī 2. Saeima apstiprināja Ministru kabineta Satversmes 81. panta kārtībā izdotos Noteikumus par jaunatnes pasargāšanu no sēnalu un neķītrību literatūras. (Fakts, ka noteikumus izstrādāja un izdeva valdība, nevis Saeima, varēja liecināt par bažām, ka vairākums deputātu varētu neatbalstīt tāda normatīva akta izstrādāšanu.) Tādējādi valsts vara gādāja, lai jauniešu acīs publiskajā telpā netrāpītos apšaubāma literatūra, kas nozīmēja, ka veikalnieks to drīkstēja glabāt zem letes un pārdot tikai pēc pieaugušu pieprasījuma (vecuma cenzs — 18 gadi), nedrīkstēja turēt skolu un jaunatnes bibliotēkās. Savukārt policijas kārtībniekiem nācās regulāri pārbaudīt, vai grāmatu un preses tirdzniecībā redzamās vietās nebūtu izlikti jaunatnei kaitīgie izdevumi. Tas nozīmēja, ka par normu uzskatīja, ka jaunieši līdz astoņpadsmit gadu vecumam nedabū nopirkt grāmatas, ko pieaugušie atzinuši par viņiem kaitīgām, savukārt pieaugušie drīkst tādās pirkt, bet nedrīkst aplūkot publiskajā telpā.

Rezultātā no 1927. gada erotiku literatūrā un presē meklēja ne vairs publicisti, bet Izglītības ministrijas pakļautībā strādājošā Sēnalu un neķītrību literatūras komisija, kuru deleģēja valsts, bet tās izveidošanu bija panākusi sabiedriskā iniciatīva. Tomēr neviens no iepriekšminētajiem līdz 1927. gadam "atrastajiem" 20 latviešu autoru darbiem, kurus erotisko tēmu dēļ publicisti uzskatīja par jaunatnes tikumību apdraudošiem, netika iekļauts komisijas regulāri papildinātajā Sēnalu un neķītrību literatūras sarakstā,⁵¹ visticamāk, tāpēc, ka publicisti sabiedrības raizes par oriģinālliteratūras saturu uzskatīja par nepamatotām. Turpretī ideju par tulkotās literatūras ierobežošanu viņi atbalstīja pārliecībā, ka tā varētu pieaugt oriģinālliteratūras grāmatu noiets.

Otrais posms (1927–1934): attieksme pret komisiju

Publicisti dažkārt apšaubīja Sēnalu un neķītrību literatūras apkarošanas komisijas darba lietderību. Juris Vidiņš ironizēja, ka cilvēkam, "kurš pieradis pie kandžas un desas, taisītas no ķiplokiem un vecas gaļas", šampanietis nekad "nebūs pietiekoši kodīgs un stiprs".⁵² Tāpat arī lubu literatūra nestaigā apkārt "kā rūcošs lauva", aprijot ļaužu literāro gaumi, — cilvēki paši to uzmeklē, jo vēlas tādu, tātad tai ir tādas pašas tiesības pastāvēt kā lielajiem rakstniecības ražojumiem. 1932. gadā Pāvils Rozītis Latvijas mākslinieku 1. kongresā norādīja uz komisijas bezjēdzību, jo tā tikai radot reklāmu mazvērtīgām grāmatām, turklāt rīkojas nekonekventi, piemēram, Rūjienā izdoto mīlestības vēstulnieku izsludina par kaitīgu, bet Rīgā izdoto — nē.⁵³ Viņaprāt, lasītājam pašam jāļauj izvēlēties, ko lasīt, un gan viņš pratis pats atšķirt vērtīgo no nevērtīgā. Kongress pieņēma rezolūciju, ka Latvijai jāpievienojas Bernes konvencijai, lai paralizētu grāmatu tirgus pārpludināšanu ar tulkoto sēnalu literatūru. Arī Kārlis Dziļleja uzskatīja, ka nav jēgas prāt par to, kas literatūrā un mākslā ir "pornogrāfisks", bet vienkārši jāveido ieteicamās (nevis noslēpjamas, kā to darīja Latvijā) bērnu un jaunatnes literatūras katalogu.⁵⁴ Šādu neitrālu politiku bija izvēlējusies

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Igaunija, kur no 1924. gada strādāja komisija, kura veidoja tikai rekomendējamās literatūras sarakstu (Latvijā to darīja interešanti pēc savas iniciatīvas un par saviem līdzekļiem), savukārt Lietuvā komisija sastādīja gan aizliegtās, gan rekomendējamās literatūras sarakstus.⁵⁵

Sēnalu un neķītrību apkarošanas komisijā darbojās rakstnieki, tomēr tās pirmajā sasaukumā (1927–1930)⁵⁶ pagaidām nenoskaidrotu iemeslu dēļ atteicās piedalīties Antons Austrīņš un Kārlis Krūza, toties piekrita Ernests Birznieks-Upītis. (Līdzīgi Vācijā pēc viena darbības gada no dalības komisijā atteicās Lions Feihtvangers.⁵⁷) Otrajā sasaukumā (1931–1933)⁵⁸ strādāja Rihards Bērziņš (Valdes), viņa vietnieks bija Kārlis Jēkabsons. Iespējams, abi pēdējie vēlējās novērst galējības komisijas spriedumos, jo Valdesa paša grāmata “Skumjā kafējnīca” bija iekļauta sarakstā no 1929. gada.⁵⁹ Savukārt Kārļa Jēkabsona atrašanās komisijā tika nosaukta par kuriozu, jo viņa paša romāni tika dēvēti par lubām.⁶⁰ Kopumā Latvijas literāti centās distancēties no nevēlamo grāmatu saraksta izveides un uztvēra to kā protekcionisma instrumentu, kas domāts vietējā tirgus aizsargāšanai no tulkotās sēnalu literatūras.

Karikatūra par rakstnieku Kārli Jēkabsonu izdevuma “Svari” 1930. gada 33. numurā. *E. Rirdāna zīmējums*

Originālliteratūra atpūtai: atzīšana

Literātu attieksme pret latviešu lubu literatūru sāka mainīties 30. gadu sākumā ekonomiskās krīzes laikā. Tā kļuva ne tikai iecietīgāka, bet arī atbalstoša. Kritiķis Edgars Sūna pašmāju vieglās literatūras autorus gan vēl niecināja par pus-Remarkiem, pilnīgiem diletantiem kara literatūrā.⁶¹ Jorģis Mednieks aicināja ieskaitīt sarakstā Kārļa Jēkabsona romānus “Heinrihs Rautenfelds” (1929–1930) un “Kristīne un Zigfrīds” (1930–1931), sacīdams, ka ar pirmo Jēkabsons pats sev esot izrakstījis nabadzības apliecību, bet otrs nav pat rakstniecība, tikai aiz materiāla aprēķina sāhta “atriebīga rakņāšanās” divu cilvēku pagātnē.⁶² (Jēkabsona darbi netika ieskaitīti Sēnalu un neķītrību literatūras sarakstā.)

Savukārt Eduards Cālītis tādus darbus vērtēja kā posmu latviešu literatūras attīstībā, jo tagadnes modernais cilvēks lasot Edgaru Vollesu, Kārli Jēkabsonu, Lūciju Zamaiču vai vēl ko citu — vieglu, seklu, banālu, lai atpūstos. Cālītis ieteica necelt "atpūtu alkstošai tautai filozofijas katedrus un dievnamus uz katra ielas stūra", bet dot minēto autoru darbiem līdzīgus romānus, jo alkas pēc atpūtas nenozīmē ne regresu, ne izvirtību, bet tikai atpūtu.⁶³ Par vēltīgām pūlēm viņš uzskatīja zemnieku un strādnieku ideologu mēģinājumus atjaunot idejisko literatūru, jo vecie lauku sētas un fabrikas tipāži vairs dzīvē neesot atrodami.

Līdzīgi izteicās Aleksandrs Grīns. Viņš apgalvoja, ka Apsīšu Jēkaba, Blaumaņa, Saulieša, Poruka tipāžiem lemta iznīcība, jo pēckara latvietis tajos sevi vairs nesaskata un tāpēc viņā radusies zināma neuzticība pret rakstniekiem. Vecos tipāžus "nostādīt tagadējos apstākļos, kā reālus un visur sastopamus tēlus, nozīmētu nodarboties ar miroņu saukšanu".⁶⁴ Grīns konstatēja, ka dēku romānu plūdus neapturēs sprediķi un vērtīga satura oriģināldarbi un ka te var līdzēt vienīgi paši rakstnieki, tāpēc jāatmet aizspriedums, ka ir laba un slikta viela un ka, pievērsoties pēdējai, rakstnieks kaitē savai reputācijai, jo ir tikai labi un slikti rakstnieki. Tāpēc viņš novēlēja veiksmi rakstniekiem, kas, neraugoties uz aizspriedumiem, vingrinās tajās prozas nozarēs, kuru cienītājiem līdz šim nācās iztikt ar trešās šķiras importprecī. Grīns izvērtēja devumu arī kriminālnovelē un dēku literatūrā. Kriminālnoveles žanrā viņš izcēla Andrieva Niedras stāstu "Skaidra sirds" (1903), arī Kārli Jēkabsonu un Kārli Ieviņu ("Putras Dauķis", 1929), kurus gan arī pakritizēja, bet Aīdu Niedru par romānu "Grēka ābols" (1931) novērtēja kā vienīgo, no kuras var gaidīt darbus ar atzīstamu mākslas vērtību. Dēku literatūrā par labiem Grīns atzina Riharda Valdesa romānu "Jūras vilki" (1930) un Jāņa Oša stāstu "Zelta drudzi"⁶⁵ (1930–1931 presē).

Ekonomiskās krīzes izraisīto sociālpolitisko procesu ietekmē literāti bija spiesti formulēt arī attieksmi pret politiku. 1931. gada pavasarī sašķēlās Latvju rakstnieku un žurnālistu arodbiedrība, no tās izstājās avīzēm "Latvis" un "Brīvā Zeme" pietuvinātie publicisti, kuri nodibināja Latvijas Preses biedrību.⁶⁶ Publicisti, kas pulcējās ap Latviešu Zemnieku savienību, sludināja, ka "laikmets prasa katru apolitisma apkarošanu"⁶⁷ un ka arī rakstniecībai politikā ir "jāieņem sava vieta"⁶⁸. Latviešu zemnieku savienības biedrs Edvarts Virza deklarēja, ka dzejniekam jāpakļaujas politiķa laicīgai vadībai⁶⁹, un aicināja zemniekus ar rungām iztriekt no pagastiem aģitatorus, kas "nāk no Rīgas ar demokrātu zīmi pierē", lai Zemnieku savienība "ieietu Saeimā kā vairākums".⁷⁰ Sevi un savus atbalstītājus Virza uzskatīja par zemnieku rakstniekiem, bet par demokrātiem un liberāļiem nievāja kolēģus, kas palika arodbiedrībā, kuras pilsonisko aprindu pārstāvji publicējās Ernesta Arņa rediģētajā "Jaunāko Ziņu" literatūras nodaļā. Pēdējie atšķirībā no Virzas uzskatīja, ka rakstniekam jāstāv pāri šķiru interesēm kā visas tautas vadonim,⁷¹ tomēr viņa svētākais uzdevums ir "atspoguļot tautas reālos, dažbrīd viņas pašas vēl skaidri neapjaustos pārdzīvojumus, pārveidojot tos tautas centieniem pieskaņotā sabiedriskā ideoloģijā"⁷². Literatūras tradīcijas izvērtēšana jaunās ideoloģijas meklējumu kontekstā gan izvērtās sāpīga, jo moralizēšanas objekts vairs nebija tulkotā beletristika, bet t. s. nopietnā oriģināl-literatūra.

“Brīvās Zemes” publicisti (Virza, Grīns, Alfons Francis, Kārlis Straubergs, Aīda Niedra) pārmeta kolēģiem, kas publicējās avīzē “Jaunākās Ziņas” (Arnis, Akuraters, Skalbe), ka viņu darbi popularizē miglainus sapņus tā vietā, lai veicinātu vīrietību literatūrā un nācījas pašapziņā. Straubergs 1931. gada sākumā sludināja, ka rakstniecība par soli atpaliek no dzīves, bet tai ir “jāierosina domas un pārdomas”, ka “pietiek rādīt tautai sakumpušus stāvus un sērgas saēstas sejas un sacīt, ka tā ir viņa”.⁷³ “Brīvās Zemes” redakcijas kolēģijas loceklis Heinrihs Zariņš apgalvoja, ka jaunākā latviešu literatūra esot vienpusīga, jo tēlo dzīves negatīvās puses. “Izdzīves, baudas kāri tipi, izšķērdētāji, švauksti, kuri savas egoistiskās tieksmes vislabākā gadījumā maskē ar skanīgām frāzēm, — lūk, tādi ir tagadējās literatūras varoņi,” viņš secināja un apgalvoja, ka Kārļa Ieviņa “Putras Dauķis” (1929), Ernesta Arņa “Tauriņu kauja” (1933; presē 1930) un “citi tamlīdzīgi “gara ražojumi” ir cēlušies aiz pārāk lielas vaļības tagad valdošā literāriskā strāvā un aiz tvīksmīgas iedziļināšanās cilvēka pagrimšanas psiholoģijā”.⁷⁴ (Pēc pusgada, kā jau minēts, Ieviņa daiļradi Grīns tomēr novērtēja atzinīgi.) Zariņš norādīja, ka pozitīvais, varonīgais Latvijas dzīvē ir okupācijas laiks Pirmajā pasaules karā, 1918.–1920. gadu Atbrīvošanas karš, jaunsaimnieks kā varonīgais celmlauzis un vecsaimnieks, kurš kā nenogurstošs darba rūķis atjauno savu izpostīto ligzdu. Tomēr rakstnieki par to neraksta, jo “tam, kas iedrošinās varoņiem likt runāt, pašam vajag būt lielai dvēselei”, bet “mūsu tagadējie rakstnieki savā vairumā elpo Rīgas kafejnīcu gaisu, lauku dzīve viņiem sveša” — šie vārdi tēmēti uz Arņa un Akuratera domubiedriem. Zariņš aicināja rādīt tautai varoņus, kas aizrauj pozitīvā, radošā darbā, nevis izraisa smīnu vai nožēlu. Tādējādi rakstnieku iesaistīšana politikā nozīmēja pozitīvisma uzspiešanu. Kolēģus, kas no tā izvairījās, Francis nosauca par praulu literātiem, kas vēl arvienu strinkšķina savu vienīgo, sen nodeldēto stīgu, ko uzvilkuši kaut kad ap 1905. gadu, tātad neizprot laiku, kurā dzīvo. “Kaut kas par rupjiem un par naiviem lauciniekiem, drusciņ par vecu veco mīlestību, par likteņa varenību — lūk, viss repertuārs. Skumja rezignācija, ilgošanās pēc kaut kā. Plašām lasītāju aprindām tāda vaidēšana tagadējā laikā ir garīga inde,” rakstīja Francis un piebilda, ka “Bārdu un Ziemeļnieku vajadzētu noliegt skolu bibliotēkās, jo tie ir pirmie jaunatnes pazudinātāji un ar savu glēvo bezcerību filozofiju pašnāvnieku audzinātāji”.⁷⁵ Aīda Niedra demokrātiskajiem rakstniekiem pārmeta mīkstčaulības un maigas nevarības popularizēšanu.⁷⁶

Aprakstītās literātu izpausmes neilgi pirms 1931. gada 4. Saeimas vēlēšanām nozīmēja ne tikai moralizēšanu par literatūras saturu, bet arī savstarpēju gānīšanos, kas aplkusa pēc vēlēšanām. Pēc 1934. gada 15. maija apvērsuma “Brīvās Zemes” publicistu vēlmes kļuva par valsts sekmētu virzienu literatūrā, tomēr nacionālais pozitīvisms netika pasludināts par oficiālu virzienu un netika uzspiests ar pavēlēm vai likumiem.⁷⁷ Tādu tekstu radīšanu sekmēja 30. gadu sākuma sociālpolitiskais konteksts, kura rezultātā publicistu domubiedru kopa (ne vairs atsevišķi indivīdi) īpaši izteikti no 1931. gada sludināja pozitīvisma nepieciešamību oriģinālliteratūrā. Moralizēšana par oriģinālliteratūras idejisko jābūtību autoritārajā režīmā cenzūras un pašcenzūras apstākļos varēja būt iedarbīgāka nekā parlamentārajā demokrātijā, turklāt tā kļuva par valsts apmaksātu pasūtījumu.⁷⁸ Daudzi publicisti vēlējās, lai par literatūras pienākumu tiktu atzīta vīrietības sekmēšana

nācijas pašapziņā.⁷⁹ Jūlijs Vaivars, 1935. gadā aprakstot A. Grīna lugas "Tobago" uzvedumu Nacionālajā teātrī, priecājās, ka Lāčplēsis nodzinis no latviešu teātra skatuves nogurušos Teodorus, smalkos salona mīlētājus un sievišķīgos džentlmeņus, jo "[m]ums visiem jābūt stipriem, jābūt Latvijā, jābūt karavīriem. Bālos jaunekļus audzināt lielpilsētās var atļauties lielvalstis, bet ne mēs".⁸⁰

Moralizēšana par tulkoto sēnalu literatūru publicistikā norima 30. gadu otrajā pusē, visticamāk, tāpēc, ka tās izdošanu ierobežoja Latvijas pievienošanās Bernes autortiesību konvencijai 1937. gadā, kā arī Sēnalu un neķītrību literatūras komisija, kas turpināja kontrolēt literatūras saturu grāmatu tirgū. Tomēr autoritārisma laika pozitīvisms, kaut arī to raksturoja moralizējošas tendences un tās bija vērojamas arī preses publicistikā, niekļaujas šī raksta ietvaros.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Noteikumi par jaunatnes pasargāšanu no sēnalu un neķītrību literatūras. *Likumu un Ministru kabineta noteikumu krājums*. Rīga, 1927. 317.–318. lpp. Par to, kā noteikumi turpmāk tika īstenoti dzīvē, sk.: Lipša I. *Sabiedriskā tikumība Latvijā, 1918.–1940. gads. Promocijas darbs*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2009. 193.–200. lpp.
- ² Šis problēmas izpēti Vācijā sk.: Stieg M. F. The 1926 German Law to Protect Youth against Trash and Dirt: Moral Protectionism in Democracy. *Central European History*, 1990, vol. 23, Issue 1. Pp. 22–56.
- ³ Sauerteig L. D. H. Sex education in Germany from the eighteenth to the twentieth century. *Sexual cultures in Europe. Themes in sexuality*. Eder F.X., Hall L.A., Hekma G. (Eds.). Manchester, New York, 1999. P. 28.; Stieg M. F. The 1926 German Law to Protect Youth against Trash and Dirt: Moral Protectionism in Democracy. Pp. 22–56.
- ⁴ Sk.: Pašeta S. Censorship and its Critics in the Irish Free State, 1922–1932. *Past and Present*. 2003. Vol. 181. No. 1. Pp. 193–218.
- ⁵ Sigel L. Z. Censorship in Inter-War Britain: Obscenity, Spectacle, and the Workings of the Liberal State. *Journal of Social History*. 2011. Vol. 45. No. 1. Pp. 61–83.
- ⁶ Sk.: Carter J. B. Birds, Bees, and Venereal Disease: Toward an Intellectual History of Sex Education. *Journal of the History of Sexuality*. 2001. Vol. 10. No. 2. Pp. 213–249.
- ⁷ Ozoliņš A. Aizskalosim sārņus! *Kurzemes Vārds*. 1926, 19. marts.
- ⁸ A. B. [Arturs Bērziņš]. Apkarojamas parādības. *Jaunākās Ziņas*, 1921. 25. janv.
- ⁹ Vidiņš J. Melanholiskas pārdomas. *Kurzemes Vārds*. 1927, 9. janv.
- ¹⁰ Lapiņš J. Skolu jaunatnes tikumība. *Latvis*. 1929, 9. marts.
- ¹¹ Par tautskolotājiem strādāja Auseklis, Reinis un Matīss Kaudzītes, Apsīšu Jēkabs, Augusts Saulietis, Jēkabs Janševskis, Doku Atis, Ezerietis (Kārlis Augenbergs), Teodors Zeiferts, Vilis Plūdonis, Kārlis Skalbe, Jānis Akuraters, bet vidusskolas skolotājiem Eglītis pieskaitīja Edgaru Ardensu, Eduardu Mēkleri, Valdemāru Dambergu, Jēkabu Jansonu (Saivu), Antonu Bārdi, Frici Adamoviču. Sk.: Eglītis V. Ko var mantot un ko var pazaudēt rakstnieks-pedagoģs? *Pēdējā Brīdī*. 1936, 8. janv.
- ¹² Kroders A. Inteliģences uzdevumi. *Latvijas Kareivis*. 1921, 12. febr.
- ¹³ Smiltņieks J. Trūkst tēvijas mīlestības. *Kurzemes Vārds*. 1926, 26. sept.
- ¹⁴ X. Kāds vārds par mūsu jaunatni. *Kurzemes Vārds*. 1928, 25. marts.
- ¹⁵ Vitenberg-Lieknis E. Par ko interesējas mūsu jaunatne? *Jaunākās Ziņas*. 1925, 7. maijs.
- ¹⁶ Aspazija. Atkal un atkal. *Darba Sieviete*. 1923, Nr. 1. 4. lpp.
- ¹⁷ Eldgasts H. Kulturelais parazitisms. *Kurzemes Vārds*. 1926, 13. jūn.
- ¹⁸ Eldgasts H. Kas veicina tautas tikumisko pagrimšanu. *Kurzemes Vārds*. 1924, 12. nov.
- ¹⁹ Lipša I. Latvijas valsts politika azartspēļu jautājumā, 1919–1940: kazino, loto, totalizators, naudas spēļu automāti. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*. 2008, Nr. 1. 84.–105. lpp.; 2008. Nr. 2. 77.–99. lpp.

- ²⁰ Lipša I. Sabiedriskā tikumība Latvijā: alkoholisko dzērienu lietošana, 1918–1940. *Latvijas Vēstures Institūta Žurnāls*. 2010, Nr. 1. 71.–95. lpp.
- ²¹ Skalbe K. Tauta kā ģimene. *Jaunākās Ziņas*. 1925, 24. apr.
- ²² Smiltnieks J. Garīgais sekulums. *Kurzemes Vārds*. 1927, 9. janv.
- ²³ Par tarzānismu. *Kurzemes Vārds*. 1923, 18. sept.
- ²⁴ Vairākus preses orgānus. *Latvis*. 1921, 10. sept.; Grūtups A. *Tiesāšanās kā māksla: vēsturiski tiesu procesi Latvijā un citās valstīs. Pirmā daļa*. Rīga: Jaunā Daugava, 2001. 95.–127. lpp.
- ²⁵ Latvijas Valsts vēstures arhīvs (LVVA), 5485. f., 1. apr., 2878. l., 4. lp.
- ²⁶ Grūtups A. *Tiesāšanās kā māksla*. 129.–141. lpp.
- ²⁷ Unāms Ž. *Aiz septiņiem kalniem. Dzīves stāsts un kultūrvēsturiskas skices*. Grandheivena: Aka, 1975. 95. lpp.
- ²⁸ “Peldētāja Zuzanna” tiesā. *Jaunākās Ziņas*. 1923, 11. okt.
- ²⁹ Pāvila Roziša stāsti apgabaltiesā. *Latvijas Vēstnesis*. 1923, 6. nov.
- ³⁰ Līgotņū J. Vai mūsu jaunākā rakstniecība tik bezvērtīga? *Jaunākās Ziņas*. 1923, 25. janv.
- ³¹ Akuraters J. Rakstnieks un publika. *Jaunākās Ziņas*. 1923, 6. marts.
- ³² Upīts A. Skanošais tukšums. *Domas*. 1924, Nr. 4. 324. lpp.
- ³³ Turpat, 326. lpp.
- ³⁴ Dziļleja K. Kad filistri mērc pirkstus tikumā. 3. *Domas*. 1927, Nr. 2. 140.–141. lpp.
- ³⁵ Turpat, 143. lpp.
- ³⁶ Turpat, 141. lpp.
- ³⁷ Latvijas Bērnu palīdzības savienība; Rīgas latv. skolotāju savienība; Latvju sieviešu nacionālā liga (LSNL); Latvijas Jaunatnes Sarkanais Krusts; Izpostīto apgabalu kongresa padome; Latvijas Sarkanā Krusta Žēlsirdīgo māsu savienība; LSNL sekcija “Māte un bērns”; Sieviešu palīdzības korpuss; Latvju kultūras veicināšanas biedrība; Rīgas latviešu evaņģēliski luterisko draudžu savienība; Latvijas iekšējās misioneres biedrība; Latv. Ārstu biedrība; Rīgas latviešu labdarības biedrība; Centrālā izglītības savienība; Latv. mākslas veicināšanas biedrība; Latv. izglītības biedrība; Tuberkulozes apkarošanas biedrība; Latv. vidusskolu skolotāju biedrība; Latviešu bēgļu reevakuācijas biedrība; Latv. skolotāju nacionālais centrs; Latv. Tautas universitāte; Bērnu draugu biedrība; Vācu vecāku savienība Latvijā; Rīgas Latviešu biedrība; Vācu baltiešu skolotāju savienība; Latvijas Sarkanais Krusts. Sk.: Laiks atjēgties! *Latvijas Sargs*. 1924, 12. dec.
- ³⁸ Sk.: Lipša I. Sabiedriskā tikumība Latvijas Republikā (1918–1934): priekšstatu maiņa. *Latvijas Vēsture*. 2006, Nr. 2. 23.–25. lpp.; Lipša I. Sēnalas un neķītrības. *Dienas Biznesa piel. “Impulss”*. 2010, Nr. 1. 10.–11. lpp.; Lipša I. Dzēltenās preses uzņēmējs. *Dienas Biznesa piel. “Impulss”*. 2008, Nr. 7. 10.–12. lpp.
- ³⁹ Akuraters J. Ciņā pret pornogrāfiju! *Jaunākās Ziņas*. 1925, 4. apr.
- ⁴⁰ As. Rakstnieks, mācītājs un politiķis. *Rīgas Ziņas*. 1925, 30. maijs.
- ⁴¹ Turpat.
- ⁴² Turpat.
- ⁴³ Plensners A. Pārāk izplūdusi apsūdzība. *Rīgas Ziņas*. 1925, 10. jūn.
- ⁴⁴ Skrodels A. Apsūdzība. *Latvis*. 1925. 6. jūn.
- ⁴⁵ Skalbe K. Mūsu vecpilsonības skābi savilkta seja. *Jaunākās Ziņas*. 1925, 6. jūl.
- ⁴⁶ Znotiņa O. Rakstniecība, pornogrāfija, māksla. *Latvis*. 1925, 17. jūl.
- ⁴⁷ Turpat.
- ⁴⁸ *Jaunākās Ziņas*. 1925, 22. aug.
- ⁴⁹ Ciņas pieteikšana pornogrāfijai Rīgā. *Jaunākās Ziņas*. 1925, 12. okt.
- ⁵⁰ Lipša I. *Sabiedriskā tikumība Latvijā*. 187.–192. lpp.
- ⁵¹ Izņēmums bija tikai L. Zamaičas “Čigāns un trīs dāmas”, ko no apgrozības izņēma K. Ulmaņa autoritārā režīma laikā vairāk nekā desmit gadus pēc izdošanas. Sk.: Paeglis J. *Kas bija liegts Pirmās republikas la-sītājiem: preses likumi un izplatīšanai aizliegtā Latvijā izdotā literatūra 1918.–1940. gadā*. Rīga: Zinātne, 1996. 70. lpp.
- ⁵² Vidiņš J. Par lubu literatūru. *Kurzemes Vārds*. 1927, 1. maijs.
- ⁵³ Pirmais latvju mākslinieku kongress. *Pēdējā Brīdī*. 1932, 10. febr.
- ⁵⁴ Dziļleja K. Kad filistri mērc pirkstus tikumā. *Domas*. 1927, Nr. 2. 144. lpp.

- ⁵⁵ Papeurelyte A. Censorship in Lithuania between the Two World Wars: Laws Regulating Control over the Press. *The 20th century libraries in the Baltic Sea region*. Lotman P., Vilberg T. (Eds.) Tallin, 2004. P. 63.
- ⁵⁶ Sēnalu un neķītrību literatūras apkaršanas komisijas sastāvs (1927. VI – 1930. XII): priekšsēdētājs Jēkabs Roze-Līgotnis (līdz 1929. XII), priekšsēdētāja biedrs Konstantīns Vilde, Alfrēds Purītis (mākslinieki), Ernests Birznieks-Upītis (rakstnieki, kandidāts Kārlis Eliass), Jānis Rapa (grāmatu tirg.), Laimonis Gailītis (bērnu un jaunatnes org.), kandidāte Paula Zvirbule, Andrejs Jesens (skolotāji, kandidāts Pēteris Dreimanis), Marija Birkerte (ārpusskolas izgl., kandidāts Jūlijs Students). Sk.: LVVA, 1632. f., 2. apr., 1628. l., 39. lp.
- ⁵⁷ Stieg M.F. The 1926 German Law to Protect Youth against Trash and Dirt. P. 54.
- ⁵⁸ Sēnalu un neķītrību literatūras apkaršanas komisijas sastāvs (1930. XII – 1933): priekšsēdētājs Voldemārs Maldonis, priekšsēdētāja biedrs Konstantīns Vilde (līdz 1932. X), Alfrēds Purītis (mākslinieki, kandidāts Ernests Veilands), Rihards Bērziņš (rakstnieki, kandidāts Kārlis Jēkabsons), Jānis Rapa (grāmatu tirg., kandidāts Ansis Gulbis), Laimonis Gailītis (bērnu un jaunatnes org., kandidāts Kārlis Velmers), Pēteris Dreimanis (skolotāji), Marija Birkerte (ārpusskolas izgl., kandidāts Atis Ķeniņš), Irma Bechmanis (no 1932. X; vecāki). Sk.: Rikojums Nr. 280. 1930. gada 2. decembrī. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1930. Nr. 12. 672. lpp.; Jaunatnei kaitīgās literatūras apkaršanas komisijas darbība 1932. gadā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1933. Nr. 1. 69. lpp. Komisija darbojās vismaz līdz 1937. gadam, kad tās satāvā bija V. Maldonis, K. Vilde, A. Goba, P. Dreimanis, I. Bechmanis, J. Rapa un Marija Sleine. Sk.: LVVA, 1632. f., 2. apr., 1636. l., 10. lp.
- ⁵⁹ Spriež par sēnalu un neķītrības literatūras apkaršanas komisijas darbību. *Pēdējā Brīdī*. 1931, 16. dec.
- ⁶⁰ J. L. Strīdi ap rakstniecību. *Jaunākās Ziņas*. 1932, 23. febr.
- ⁶¹ Sūna E. Literāriskais imports. *Daugava*. 1931, Nr. 4. 483.–484. lpp.
- ⁶² Mednieks J. "Lubu" oriģinālromāni mūsu literatūrā. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1930, Nr. 9. 270., 271. lpp.
- ⁶³ Cālitis E. Seklību plūdi. *Pēdējā Brīdī*. 1931, 11. jūn.
- ⁶⁴ Grīns A. Citādi vēji mūsu rakstniecībā. *Brīvā Zeme*. 1931, 10. okt.
- ⁶⁵ Turpat, 24. okt.
- ⁶⁶ Par Latvju rakstnieku un žurnālistu arodbiedrības šķelšanās ietekmi uz publicistu politisko norobežošanu, kas bija cēlonis latviešu literatūras vērtējuma revidēšanai, sk.: Lipša I. (Ne)šķīsti no politikas. *Rīgas Laiks*. 2011, Nr. 10. 26.–33. lpp.
- ⁶⁷ Straubergs K. Inteligence un politika. *Brīvā Zeme*. 1931, 7. marts.
- ⁶⁸ Straubergs K. Rakstniecības problēmi. *Brīvā Zeme*. 1931, 24. janv.
- ⁶⁹ Virza E. Dzejnieks bez nācijas un valsts nav domājams. *Brīvā Zeme*. 1931, 7. nov.
- ⁷⁰ Virza E. Tēvija un demokrātija. *Brīvā Zeme*. 1931, 2. okt.
- ⁷¹ Arnis E. Kad rakstniecība zaudējusi troni. *Jaunākās Ziņas*. 1931, 5. sept.
- ⁷² Arnis E. Rakstniecība meklē jaunu ideoloģiju. *Jaunākās Ziņas*. 1931, 13. nov.
- ⁷³ Straubergs K. Rakstniecības problēmi. *Brīvā Zeme*. 1931, 24. janv.
- ⁷⁴ Zariņš H. Tie, kas nespēj savai ēnai pāri pārlēkt. *Brīvā Zeme*. 1931, 31. janv.
- ⁷⁵ Francis A. Praulu literāti. *Brīvā Zeme*. 1931, 21. marts.
- ⁷⁶ Niedra A. Jaunajā cīņā. *Brīvā Zeme*. 1931, 10. okt.
- ⁷⁷ Smilkčiņa B. Pozitīvisms – uzskatu un viedokļu sadursmē. Smilkčiņa B. (sast.) *Latviešu rakstnieku portreti: Pozitīvistī*. Rīga: Zinātne, 2002. 18. lpp.
- ⁷⁸ Piemēram, Līgotņu Jēkabam par 119 rindas garo rakstu "Sentimentalitātes vietā pašdarbība" (*Rīts*. 1936, 6. febr.) Iekšlietu ministrijas Preses un biedrību departaments samaksāja honorāru 15 santīmus par rindu, kopā 17 latus un 85 santīmus. Sk.: LVVA, 3724. f., 1. apr., 1554. l. Sabiedrisko lietu ministrijas apmaksāto publikāciju, autoru, izmaksāto honorāru saraksti glabājas Latvijas Valsts vēstures arhīvā un tiek pētīti K. Ulmaņa autoritārās ideoloģijas veidošanas kontekstā (I. Lipša, K. Zellis). Pagaidām nav izdevies noskaidrot, vai par valsts apmaksātajiem rakstiem autori saņēma honorārus arī no laikrakstiem.
- ⁷⁹ Lipša I. Virietības aspekts Kārļa Ulmaņa autoritārajā ideoloģijā (1934–1940). *Vēsture: avoti un cilvēki. Humanitārās fakultātes XX starptautisko zinātnisko lasījumu materiāli*. Daugavpils: Saule, 2011. 167.–172. lpp.; Lipša I. Latvieši. Virietības "projekts". *Rīgas Laiks*. 2010, Nr. 4. 52.–58. lpp.
- ⁸⁰ Vaivars J. Lāčplēsis nodzinis no skatuves "nogurušo Teodoru". *Pēdējā Brīdī*. 1935, 9. maijs.

“I Must Protest with Indignation”: Moralizing in Latvian Press (1918–1934)

One of the issues preoccupying Latvian journalists in the 1920s was concerned with what should not be told in literature. This article aims to reveal how and why the principle of moral protectionism was made part of the literary supervision policy in the period between 1918 and 1934, which was the first phase of parliamentary democracy in the history of the Latvian state. To make it clearer, the development of the literary supervision policy can be divided into at least two periods. The first period (1918–1927) was characterized by a return to normality after the long years of World War I (1914–1918) and the following War of Latvia's Liberation (1918–1920). The early 1920s saw the emergence of the first literary works whose erotic content caused a desire in more conservative contemporaries to restrict their accessibility to the public. The second period (1927–1934) was a time of the implementation of the restrictive rules and the assessment of their efficiency (purpose).

Moralizing in the Latvian inter-war press was associated with notions about intellectuals' role in society, which was seen as a mission to spiritually educate the people. Journalists generally complied with this notion in their judgment of current developments in national and regional newspapers, which for this study have been the main source providing information on events that influenced the development of the cultural policy in the area of literature.

During the period between 1923 and 1927, critics have mentioned at least 20 Latvian authors whose texts due to their erotic aspects were regarded as a threat to young people's morals. From 1927 onwards, eroticism in literature and the press was monitored not by critics, but a special commission for pulp and immoral fiction established under the Ministry of Education. Although the watchdog was mandated by the state, its creation had been achieved thanks to a public initiative. None of the works by the above 20 authors, however, was ever put on the list of the pulp and immoral fiction because critics considered public concerns about the content of Latvian literature groundless. Restrictions on translated literature, on the other hand, gained critics' support as they believed that this might help increase the sales of local literary works.

During the economic crisis of the early 1930s, critics' attitude to Latvian entertainment literature became not only more tolerant, but also more supportive. As general elections loomed in 1931, literates were expected to formulate their attitude to political engagement. This led to a split in the otherwise united literary circle and a revision of the Latvian literary tradition. Translated fiction was no longer the main subject of moralizing, as focus switched to the so called serious Latvian literature, which was criticized for a lack of positivism. After the 1934 coup d'état, ideas outlined by the so called farmer writers in the newspaper *Brīvā Zeme* laid the groundwork for a literary trend backed by the authoritarian regime. Moralizing about translated pulp fiction subsided in the second half of the 1930s, most probably because its publication became restricted following Latvia's accession to the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works in 1937, as well as due to the pulp fiction watchdog's activities.

Dita Rietuma

Starp Eiropu un ASV: *film noir* radītājs rīdzinieks Boriss Ingsters

Atslēgas vārdi: *film noir*, amerikāņu kino, padomju montāžas kino

Mūsdienās *film noir* (melnā filma — franču val.) izpēte kultūras vēsturē un kinovēsturē ir kļuvusi par zinātnes aktualitāti, ko apliecina šai parādībai veltīto pētījumu pieaugums pasaulē kopš 20. gs. 90. gadu beigām. *Film noir* ir ārzemju kinoteorijā un vēsturē pētīts jēdziens, kas akadēmiskajā literatūrā un jebkurā citā kontekstā netiek tulkots, arī viens no visgrūtāk definējamiem jēdzieniem kinovēsturē. Tā izmantojuma intensitāte un konteksts, kopš šo jēdzienu 1946. gadā pirmo reizi lietoja franču kritiķi Nino Franks (*Nino Frank*) un Žans Pjērs Šartjē (*Jean-Pierre Chartier*), ir paplašinājušies, attiecinot to ne tikai uz filmu kopumu, kas tapušas ASV 20. gs. 40.–50. gados, bet arī meklējot *film noir* interpretācijas un atskaņas mūsdienās.

Film noir ir retrospektīvi radīts jēdziens, kas radās Francijas kultūrvīdē pēc Otrā pasaules kara, kad Franciju sasniedza virkne laikposmā no 1941. līdz 1945. gadam tapušu amerikāņu filmu. N. Franks un Ž. P. Šartjē savās publikācijās¹ akcentēja šo filmu depresivismu, eksistenciālismu, brutalitāti, varoņu morālo divdabību, kā arī filmu grafisko un vizuālo izteiksmību (kontrastējošs, netradicionāls gaismu partitūras izmantojums, ekspresīvs kadrējums u. c.). Jēdzienam *film noir* piemīt zināma ambivalence. Kardināli atšķiras viedokļi gan par to, kura filma uzskatāma par tās pirmo paraugu, gan arī vai tā uzskatāma par pilnvērtīgu kinožanru vai filmu ciklu, gan par to, vai šīs filmas ir klasificējamas pēc kopīgām stilistiskām iezīmēm. Atšķiras arī uzskati, vai *film noir* ir tipiski amerikāniska, tikai un vienīgi Holivudas 40.–50. gadu kino raksturīga parādība vai tās iezīmes meklējamas arī citu valstu kinematogrāfijā — Eiropas un Āzijas valstu kino, kā arī kinematogrāfijā, kas atradās striktas ideoloģiskas kontroles uzraudzībā, piemēram, PSRS republiku kino.

Klasiskais *film noir* veidojās kā opozīcija Holivudas klasiskajai naratīvajai praksei 20. gs. 40. gados, tajās bieži tika izmantotas komplicētas retrospekciju struktūras un eksperimenti ar subjektīvo skatpunktu, kā arī piesātinātu, dramatisku apgaismojumu un netradicionālu kadrējumu, kas akcentē nervozitāti un diskomfortu. Amerikāņu *film noir* ietekmju avotu vidū ir Eiropas kino stilistiskie virzieni, kas saistāmi ar modernisma vilni kinovēsturē 20. gs. 20. gados — ekspresionisms un sirreālisms. Šo virzienu ietekme iezīmējas gan *film noir* ekspresīvajā vizuālajā stilā, gan eksperimentos ar naratīva subjektīvizāciju, filmās nereti akcentējot varoņu subjektīvo izjūtu (murgu, vīziju, sapņu) elementus.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Kadri no kinofilmas “Svešinieks trešajā stāvā”.
No D. Rietumas arhīva

ieguldījums *film noir* attīstībā un viņa filmu, īpaši “Svešinieka”, analīze ļauj izprast unikālo kultūras ietekmju lauku, par kādu kļuva *film noir* 20. gs. 40. gados.

Studijas RKO (*RKO Radio Pictures Inc.*) filmas “Svešinieks trešajā stāvā” pirmizrāde ASV notika 1940. gada 1. septembrī. Vairākos pēdējo gadu pētījumos šī filma atzīta par pirmo *film noir* darbu, kaut joprojām šīs īsās (tās hronometrāža ir tikai 64 minūtes) filmas principiālo nozīmi Amerikas kinovēsturē apēno darbi, kuru veidotājiem režisoriem ar savu filmu kopumu izdevies kinovēsturē iegūt pamanāmāku vietu, piemēram, režisora Džona Hjūstona (*John Huston*) darbs “Maltas vanags” (*The Maltese Falcon*), kas pirmizrādi piedzīvoja nepilnu gadu vēlāk, 1941. gada 22. jūnijā, un ko tradicionāli pieņemts uzskatīt par pirmo *film noir*.

Viens no režisoriem, kura ieguldījums *film noir* tapšanā ir nenoliedzams, taču kuram līdz šim ir pievērsta minimāla uzmanība, ir Rīgā dzimušais Boriss Ingsters (1903–1978). Viņa Holivudā tapusi filma “Svešinieks trešajā stāvā” (*The Stranger on the Third Floor*, 1940) ilgu laiku bija aizmirsta, tāpat kā pats režisors. Ingsters savā radošajā darbībā ir bijis saistīts ar cita rīdzinieka, kinorežisora Sergeja Eizenšteina (1898–1948) projektiem, bet kopš 20. gs. 30. gadiem strādājis Holivudā.

Ingsters dzimis Rīgā 1903. gada 29. oktobrī, miris Kalifornijā 1978. gada 2. augustā. Viņš ir piecus gadus jaunāks par Eizenšteinu. Par Ingstera Rīgas perioda dzīvi materiāli faktiski nav saglabājušies. Zināms, ka Boriss Ingsters, istajā vārdā Boriss Azarhs (*Борис Азарх*), ir aktiera un teātra režisora Alekseja Granovska (*Алексей Грановский*, istajā vārdā Avroms Azarhs, *Авром Азарх*) jaunākais brālis. A. Granovskis ar iestudējumu “Filips II” debitēja režijā uz Jaunā Rīgas teātra skatuves 1914. gadā, viņa turpmākā radošā darbība bija saistīta ar Krieviju un Valsts ebreju teātri Maskavā.²

Ingsters ir maz pētīta un nepelnīti piemirsta radoša personība, kuras režisora filmogrāfijā ir tikai trīs ieraksti — pirmais no tiem ir “Svešinieks trešajā stāvā”. Ingstera

“Svešinieks trešajā stāvā” ir nozīmīgs darbs gan vizuālā stila, ekspresīvā apgaismojuma, kontrastaino gaismēnu, gan naratīvo eksperimentu dēļ. Būdamā B kategorijas filma (tātad filma ar ierobežotu budžetu un uzņemšanas periodu), tā ilgu laiku bija lemta nepelnītai aizmirstībai, neraugoties uz vizuālo stilu un tēmu aizmetņiem (likteņa nolemtība, nejausību traģiskais neatgriezeniskums), kas attīstību iegūst daudzās 20. gs. 40.–50. gados tapušajās amerikāņu filmās. Zīmīgi, ka šī darba novatoriskie paņēmieni un ietekmes jūtas arī vienā no izcilākajiem 20. gs. darbiem — Orsona Velsa (*Orson Welles*) filmā “Pilsonis Keins” (*Citizen Kane*, 1941), kas arī tapusi studijā RKO. Roberts Porfirio (*Robert Porfirio*) uzskata:

“Svešinieks trešajā stāvā” ir pirmā patiesā *film noir*: tā reprezentē uzskatāmu stilistisku un jēdzienisku atšķirību no 30. gadu noslēpumu drāmām (*mystery*), kriminālfilmām, detektīvdramām un šausmu filmām. Vispirms jau tajā ir oneiriska, plūstoša robeža starp sapni un realitāti. Un vēl būtiskāk – šī B kategorijas *film noir*, kas tapusi gadu pirms “Pilsona Keina”, demonstrē neslēptu vācu ekspresionisma ietekmi.³

Arī Deivids Bordvels (*David Bordwell*) akcentē filmas vizuālo novitāti — dziļās mizanscēnas, kas gadu vēlāk tika izmantotas arī “Pilsonī Keinā”: “Studijā RKO Borisa Ingstera “Svešinieks trešajā stāvā” [...] lietoja draudīgu, ekspresionistiski deformētu telpu.”⁴ D. Bordvels min šo filmu līdzās Džona Hjūstona “Maltas vanagam”, kur arī izmantota līdzīga oriģināla pieeja filmas vizuālajam stilam epizodēs, kurās mizanscēnas veido vairākos plānos izkārtota darbība. Abās šajās filmās tika izmantots platleņķa objektīvs. Arī Endrū Spaisers (*Andrew Spicer*) ir viens no tiem pētniekiem, kurš uzskata, ka tieši “Svešinieks” ir sekmējis “alternatīvu estētisku kvalitāšu izstrādi”,⁵ kas kontrastē ar klasisko Holivudas stilu, un ietekmējis filmas “Pilsonis Keins” stilu. Viņš gan Ingstera rokrakstā saskata tikai un vienīgi vācu ekspresionisma ietekmes, pieminot, ka Ingsters strādājis vācu studijā UFA, un uzskata viņu par vienu no vācu ekspresionisma importētājiem Holivudā (šis fakts dokumentāri nav apstiprināts).

Filmās sižets vēsti par reportieri Maiku Vordu (Džons Makgirs; *John MacGuire*), kurš tikko piedzīvojis savu zvaigžņu stundu. Viņš ir sniedzis liecības tiesā, kas kļuvušas par galveno argumentu, lai piesprieztu nāves sodu slepkavam Džo Brigsam (Elaiša Kuks, juniors; *Elisha Cook jun.*), kuru viņš pārsteidzis pie upura ķermeņa. Filmās darbība aizsākas kafejnīcā, kurā reportieris Maiks sastopas ar savu līgavu Džeinu (Mārgareta Tališeta; *Margaret Tallichet*) un lielās ar paša attēlu laikraksta pirmajā lappusē — viņš nodēvēts par reportieri-zvaigzni, viņa liecība tiesā netieši kļuvusi par iemeslu paaugstinājumam un algas pielikumam, tātad arī iespējai atrisināt sadzīves problēmas — mainīt dzīvesvietu un apprecēties ar Džeinu. Tomēr Džeina atšķirībā no līgavaiņa šaubās, ka apsūdzētais ir īstais slepkava. Maiku šaubas sāk mākt tikai pēc sprieduma pasludināšanas un uz nāvi notiesātā Brigsa kliegzieniem par savu nevainību. Kad Maiks atstāj tiesas zāli, tiek izmantots varoņa iekšējais monologs, koncentrējoties uz viņa iekšējām sajūtām, arī šaubu aizmetņiem. Īres nama kāpņu telpā viņš sastop maza auguma svešinieku (Pēters Lorre), kurš aizbēg.

Turpinās Maika iekšējais monologs, viņš brīnās, kālab no viņu nemītiģi terorizējošā kaimiņa Alberta Menga (Čārlzs Haltons; *Charles Halton*) apdzīvotās istabas neskan ierastie

krācieni. Pieņemas spēkā Maika šaubas par savas liecības patiesumu, viņš atceras vairākas epizodes, kas izskaidro viņa un kaimiņa attiecības. Maikam nervozi staigājot pa savu askētisko, dramatiskām un kontrastainām gaismēm piepildīto istabu, turpinās viņa iekšējais monologs, kas pāriet varoņa retrospekcijā — atmiņu ainās. Tās ir divas epizodes, kurās Maiks publiski draudējis nogalināt kaimiņu — kariķēti okškerīgu tipu, kurš viņu izspiego un terorizē. Pirmā ir aina kafejnīcā, otrā — viņa istabiņā. Džeinas viesošanās laikā tajā iebrāžas īres nama saimniece ar kaimiņu, abi pārmet Maikam amoralitāti un nostāda jaunos cilvēkus pazemojošā stāvoklī. Maika apjaušana, ka viņa izteikumi var kļūt par materiālu apsūdzībai, kļūst par impulsu sapnim, kurā Maiks tiek notiesāts par kaimiņa slepkavību.

Nākamā sešarpus minūtes garā epizode — Maika sapnis — ļauj filmā saskatīt uzkrītošas ekspresionistiskas iezīmes: deformētas proporcijas, griezīgu, kontrastainu apgaismojumu, virtuozu attēla stilizāciju un arī vācu ekspresionismam raksturīgo telpas deformāciju kā varoņa iekšējā stāvokļa atspoguļojumu. Sapņa epizodi raksturo izkropļotas proporcijas un ekspresīvs kadra dziļums, kariķētas varoņu reakcijas. Sagumušā Maika figūra uz metāla gultas cietuma kamerā, advokāta griezīgie smieklī, neticot Maika apgalvojumiem, ka viņš ir nevainīgs, guļošie zvērinātie tiesas zālē, Maika tuvošanās soda izpildes vietai — milzīgam elektriskajam krēslam — šis ekspresīvo, fantasmagorisko ainu kopums, kurā summējas Maika iespaidi no tiesas zāles un viņa vainas apziņa, kļūst par filmas vizuāli plastisko kulmināciju. “Kaut retais apstrīdēs, ka *film noir* sašūpoja dominējošās Holivudas vizuālās konvencijas, neslēptā un pārmērīgā “Svešinieka trešajā stāvā” sešarpus minūtes garā stilizētā sapņu aina tās apstrīd ļoti uzskatāmi,”⁶ uzskata Marks Bolds (*Mark Bold*).

Īpaši izteiksmīga ir filmas kontrastējošā gaismēnu partitūra — Maika sapņu ainā tā kulminē sirreālās, deformētās proporcijās, griezīgās diagonālēs un pārspilēti lielās ēnu svītrās, taču sapņu ainā izmantotās vizuālās zīmes ir iestrādātas arī filmas “realistiskajā” naratīvā, ne tikai Maika subjektīvās apziņas filtra deformētajā sapņu epizodē. Uz interjeru sienām pavīd žalūziju mestas ēnas — šīs asās, paralēlās, slīpās līnijas, kuru klātbūtni par obligātu stila atribūtu uzskatīja visi *film noir* vizuālā stila izmantotāji filmās, kas tapušas vēl ilgi pēc amerikāņu *film noir* klasiskā cikla izskaņas. Ekspresīvās gaismēnu spēles īpašu nozīmi iegūst tajās “Svešinieka” epizodēs, kas filmētas kāpņu telpā, īpaši epizodē, kurā Maiks pārsteidz uz trepēm svešinieku (P. Lorre), kurš izrādīsies slepkava. Telpā dominē asi gaismēnu kontrasti, trepju margu ēnu uzsvērtās arhitektoniskās līnijas, kas rada grafiski monotonu, draudīgu vidi, kuru šķēļ Maika un svešinieka biežās, tumšās ēnas.

Ēnas darbojas ne tikai kā vizuāli uzkrītošs, ekspresīvs un diskomfortu rosinošs “tumsas laukums”, bet arī kā norāde uz varoņu, īpaši Maika, saskaldīto apziņu, viņa morāli pretrunīgo situāciju, sniedzot liecību tiesā, kā arī svešinieka draudīgo divdomīgumu.

“Kaut [filmās] sapņu ainas nereālās proporcijas var uzskatīt par atvasinātām no “Doktora Kaligari kabineta” (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), arī turpmāko *film noir* pasaule atgādina filmas “Svešinieks trešajā stāvā” spriedzes pilno, satraucošo telpu un ne tikai vizuāli,”⁷ uzskata M. Bolds. Viņš akcentē ne tikai filmas vizuālo izteiksmību un naratīvos

eksperimentus (iekšējā monologa, retrospekcijas un sapņa izmantojumu), bet arī tematiski ieskicēto materiālistiskās, patēriņa pasaules klātbūtni, kas kļūs par būtisku *film noir* tematisko aspektu. Proti, indivīda un patēriņa sabiedrības, arī masu kultūras attiecību dinamika, kas ir būtiska tēma amerikāņu *film noir* paraugos “Dubultā apdrošināšana” (*Double Indemnity*, 1944), “Apvedceļš” (*Detour*, 1945) un “Sanseta bulvāris” (*Sunset Blvd.*, 1950). M. Bolds akcentē motīvus, kas liek “Svešinieka” varonim Maikam ar entuziasmu liecināt tiesā, apzinoties, ka viņš savām acīm nav redzējis slepkavību, bet tikai to, ka apsūdzētais ir stāvējis pie nogalinātā. Varoņa entuziasms ir bāzēts pārliecībā par algas pielikumu un karjeras lēcienu, kas sekos viņa zvaigžņu stundai tiesā, tātad arī iespēju pārcelties uz citu dzīvesvietu, prom no nama, kurā viņu tiranizē kaimiņš. Arī filmas sākuma ainās blīvi piepildītā kafejnīcā, kurā aiz letes Maiks brokasto kopā ar savu līgavu, abu sarunas tēma ir veļasmašīna un ledusskapis — materiālie labumi, kas kalpo par dzinuli un mērķi.

Maika sapnis izrādās pravietsks — viņa kaimiņš ir nogalināts, un Maiks kļūst par aizdomās turamo. Viņa policistam teiktie vārdi: “Es esmu tikpat neprātīgs kā jūs, un, ja jūs uzskatāt, ka man ir kāds sakars ar šo lietu, jūs esat neprātīgs,” rezonē tipisku *film noir* varoņu stāvokli — “apdraudētību un to trauslo šķautni, kas atšķir vainīgos no nevainīgajiem”.⁸

Izteismīga ir arī filmā vairākkārt izmantotā vizuālā metafora ar “aklo Temīdu” — pirmajā epizodē tiesas zālē pēc Maika sniegtajām liecībām un apsūdzētā aizvešanas kadra centrā ir Maika plecīgais stāvs, tad, kamerai panorāmējot uz augšu, par kadra centrālo objektu kļūst Temīdas statuja ar aizsietām acīm un likteņa svariem. Otru reizi šī statuja pavīd Maika sapņu ainās finālā, kad Maiks, par spīti viņa protestiem, tiek sēdināts uz elektriskā krēsla, — Temīdas statujai rokās ir nāves izkopts. Secinājumi, uz kuriem vedina šīs metaforas izmantojums filmā — tiesas aklums, taisnības relativisms —, “Svešinieku” saista ar vēlāk tapušajiem *film noir* cikla darbiem un to tematisko fatālismu, kas uzsver filmas varoņu apdraudētību un pakļautību liktenīgām nejaušībām. Patiesība ir relatīva, manifestē Frenka Partosa (*Frank Partos*) veidotais scenārijs. “Tas, kas tu esi, nav tik svarīgi kā tas, kā citi tevi uztver. Viena nepareiza kustība, un tavs liktenis var nonākt viņu rokās.”⁹

Sižetiski “Svešinieks” piedāvā pārpratumu atrisinājumu, vēl neatļaujoties radikāli izmantot nolemtības un fatālisma tēmu, kas kļūs nozīmīga turpmākajā *film noir* cikla attīstībā. Kad Maiks ir apcietināts par aizdomām dubultslepkavībā un policija netic viņa stāstam par kāpņu telpā satikto svešinieku ar baltu šalli, iniciatīvu uzņemas viņa līgava Džeina. Viņa pilsētā meklē aprakstam atbilstošu cilvēku un nejauši to arī atrod. Tas izrādās no psihiatriskās klīnikas izbēdzis pacients. Vajājot Džeinu, svešinieks nejauši pakļūst zem automobiļa riteņiem un mirstot atzīstas abos noziegumos.

Kaut arī “filmas fināls izgaismo noslēpumus un atšķetina pārpratumus, “Svešinieks trešajā stāvā” radīja pārāk daudz izbaīļu un paranojas, lai tās izdotos notušet, noslēdzot filmas sižetiskās līnijas ar laimīgu finālu,”¹⁰ pamatoti uzskata Edijs Millers (*Eddie Muller*).

Ingstera filmas novatorisms un stilistiskās īpatnības gan paslīdēja garām tālaika aktuālajai kinokritikai — industrijas laikraksts “Variety” 1940. gada septembrī publicētajā recenzijā ir ļoti atturīgs, pārmetot gan to, ka “izteismīgais aktieris Pēters Lorre” svešinieka

lomā tiek izmantots minimāli, gan secinot, ka “Borisa Ingstera režija ir pārāk samākslota un tajos brīžos, kad tā spēj sasniegt oriģinalitāti, tai pietrūkst prasmes noturēt uzmanību. Tā ir pārāk mākslinieciska filma vidusmēra auditorijai un pārāk garlaicīga — pārējai.”¹¹ Līdzīgu attieksmi pauž arī laikraksta “The New York Times” recenzents Boslijs Krauters (*Bosley Crowther*) recenzijā, kas publicēta 1940. gada 2. septembrī: “Kādreizējais scenārists Ingsters acimredzami ir puisis, kurš vēlas filmēt “atšķirīgas” filmas. Taču, vērojot rezultātu, šķiet, ka viņa ietekmju avoti ir dažas smagas franču un krievu filmas, kāda radiodrāma un neizceptas grauzdētas siermaizītes, un tas viss apvienots uz ātru roku.”¹² Recenzents secina, ka filma izraisa mulsumu un šķiet pretencioza, sižets ir šokējošs. “Turklāt Ingstera kungs neko nedara, lai mazinātu šo šoku. Aktieriem Džonam Makgiram un Mārgaretai Tališetai reportiera un viņa meitenes lomās gan tiek ļauts spēlēt gandrīz reālistiski. Bet viss pārējais, ieskaitot Pētera Lorres tēloto slepkavu, ir gluži mežonīgs. Šķiet, mērķis ir bijis iznīcināt psiholoģisko melodrāmu, sablīvējot skaņu efektus un filmas attēlu padarot manierīgu.”¹³

Līdz brīdim, kad “Svešinieks” iegūs kultūrvēsturisku vērtību un aiz tā “manierīgā attēla” tiks ieraudzīts novatorisms, kas ietekmējis daudzu filmu vizuālo stilu, bija jāpaiet laikam. Filmas laikabiedriem Ingstera darbs šķita pārāk eklektisks un savāds. Jāatgādina, ka *film noir* jēdziens 1940. gadā vēl nebija radīts, līdz tā retrospektīvai definēšanai pagāja seši gadi. Turklāt šis Ingstera filmas nebija to filmu vidū, kas ierosināja franču kritiķus, *film noir* jēdziena radītājus, ASV 40. gadu filmās saskatīt īpašas stilistiskas un tematiskas dominantes.

Filmas novatoriskās kvalitātes no jauna tika atklātas 20. gs. 90. gados, kad *film noir* kļuva par intensīvu akadēmisko pētījumu tēmu. Viendabīgo šīs filmas vērtējumu, pasludinot to par *film noir* aizsācēju, summē E. Millera rakstītais:

Tā bija pirmā Amerikā veidotā filma, kas atļāvās izmantot vācu ekspresionisma skolai raksturīgās stilistiskās “halucinācijas” un drosmīgu mākslīgumu vērtēja augstāk par ikdienišķu naturālismu. Maika Vorda vainas apziņa tiek izteikta ar dramatisku apgaismojumu, pārspīlētām dekorācijām un sirreāliem režijas meklējumiem, pārvēršot studijas RKO prozaiskās teatralās dekorācijas par neparastu objektīvās un subjektīvās realitātes sajaukumu. Tēmas un stila vienotība padarīja “Svešinieku trešajā stāvā” par pirmo Holivudas filmu, kas izmantojusi paņēmienus, kuri vēlāk tika definēti kā *noir*.¹⁴

Ingstera filmas saistību ar citiem sava laika darbiem uzsver arī citu filmas radošās grupas pārstāvju darbs. Piemēram, vide/dekorācija, kuru veidojis mākslinieks Vens Nests Polgleiss (*Van Nest Polglase*), ir viens no elementiem, kas akcentē “Svešinieka” vizuālo līdzību ar “Pilsoni Keinu”. Šis mākslinieks tiek uzskatīts par vienu no *film noir* stilistikas konsekvētākajiem īstenotājiem filmu dekorācijās — viņš ir veidojis dekorācijas arī feministiskās kritikas diskursā bieži analizētajam *film noir* darbam “Gilda” (*Gilda*, 1946).¹⁵

Nozīmīgs ir arī filmas operatora Nikolasa Musurakas (*Nicolas Musuraca*) darbs. Šis itāļu izcelsmes operators, kurš amerikāņu kino darbojās kopš 20. gs. 20. gadu sākuma, rokraksta pilnbriedu sasniedza tieši Ingstera filmā. Tieši tajā viņš pirmo reizi demonstrēja

par barokālu¹⁶ dēvēto kontrastējošu, dinamisku gaismēnu iezīmēto grafisko stilu, kas asociējas ar *film noir* vizualitāti. Viņš turpināja to variēt arī citās šim ciklam piederīgās filmās, sadarbotamies ar nozīmīgiem režisoriem: franču izcelsmes režisoru Žaku Turnē (*Jacques Tourneur*), vācu kino “bēgļiem” Frici Langu (*Fritz Lang*) un Robertu Šjodmaku (*Robert Siodmak*), arī aktrisi, reto sievieti Holivudas režijā un vienīgo sievieti režisori, kura veidojusi *film noir*, Aidu Lupino (*Ida Lupino*).

N. Musurakas pazīstamāko darbu vidū ir filmas “Kaķa cilvēki” (*Cat People*, 1942), “Spirālveida kāpnes” (*Spiral Staircase*, 1945, abu režisors Ž. Turnē), “No pagātnes” (1947, rež. R. Šjodmaks), “Zilā gardēnija” (*The Blue Gardenia*, 1953, rež. F. Langs), “Stopotājs” (*The Hitch-Hiker*, 1953, rež. A. Lupino). No vācu ekspresionisma aizgūto kāpņu motīvu, ko ar savu ekspresīvo filmēšanas stilu un gaismēnu kontrastiem N. Musuraka akcentēja “Svešniekā”, viņš izvērsis filmā “Spirālveida kāpnes”, padarot kāpņu telpu par filmas spriedzes epicentru un dramatiskās darbības kulmināciju. Atšķirībā no saviem “Svešnieka” kolēģiem mākslinieka V. N. Polgleisa un operatora N. Musurakas, kuru turpmākā radošā darbība būtiski ietekmēja *film noir*, filmas režisora B. Ingstera radošais liktenis bijis sarežģītāks. Paradoksāli, ka viņš, par spīti “Svešnieka” ietekmei uz *film noir* turpmāko attīstību, kinovēsturē tomēr palicis kā margināla parādība. Atšķirībā no “Pilsona Keina” šīs filmas nosaukumu neatrast “visu laiku labāko” filmu izlasēs, ko laiku pa laikam veido autoritatīvas profesionāļu grupas, nav salīdzināmi arī teorētisko un analītisko tekstu apjomi, kas veltīti abām ar īsu laika distanci veidotajām un vienas studijas producētajām filmām.

Tomēr “Svešnieks” ir summējis to divu Eiropas 20. gs. 20. gadu kinostrāvojumu ietekmes, kuras par principiālām *film noir* attīstībā uzskata Deivids Bordvels.¹⁷ Vācu ekspresionistiskā kino tradīcijas klātbūtne filmā ir acīmredzama un pētnieku novērtēta, taču novārtā palikusi krievu 20. gs. 20. gadu kino ietekmes analīze — par šo kinematogrāfu, ar kuru B. Ingsteram bijusi vistiešākā saskarsme, rakstīts ļoti maz. Tieši vācu ekspresionismu un krievu montāžas kino kā nobriedušākās Eiropas kino avangarda kustības D. Bordvels uzskata par tiem radošo ierosmju un netradicionālas stilistikas avotiem, kas Holivudas izteiksmē ienesa jaunas nianšes, adaptējot šos aizguvumus. D. Bordvels uzskata, ka Eiropas kino avangarda kustības sākušas ietekmēt Holivudu jau 20. gs. 20. gados, viņš uzsver, ka Holivuda absorbējusi Eiropas un Krievijas kino meklējumus un atjaunojusi sevi, asimilējot eksperimentālo kustību atklājumus. Par īpaši būtisku šo aizguvumu vidū var uzskatīt vācu ekspresionismu un tā dēvēto krievu (padomju) montāžas skolu, kuras spilgtākais pārstāvis ir Sergejs Eizenšteins.

Krievu montāžas kino noliedza klasiskās narācijas un montāžas principus, jo stilistiski centās iznīcināt kinenematogrāfiskās pasaules vienotību. Tas tiecās uz metaforiskumu un akcentēja montāžu kā ideoloģiskas, telpiskas un jēdzieniskas manipulācijas pamatlīdzekli, tas “izaicināja klasisko narāciju, stāstītāja “balsi”, skatpunktu, laika un telpas vienotību”¹⁸ — visus tos pamatprincipus, kas ir Holivudas klasiskā stila pamatā. Tā kā padomju filmas ASV netika importētas līdz 1928. gadam (izņēmums bija tikai “Brunūkuģis Potjomkins”, 1925), eksperimenti ar rakursiem tika saistīti ar vācu skolu — dēvēti par “UFA kadriem”, tie parasti tika izmantoti, lai motivētu varoņa psiholoģiju. Pēcāk, iepazīstoties ar

padomju montāžas skolas atklājumiem, Holivuda sāka izmantot arī uzsvērtus tuvplānus, zemu rakursu, asimetrisku kadrējumu, taču vācu un krievu tehnikas apvienojums un izmantojums Holivudas pieredzē bija visai funkcionāls. “Stilizētais kadrējums liecināja, ka konkrēti kadri neattiecas uz to pašu narācijas līmeni, kam ir piederīgas “tradicionāli” uzņemtās ainas, taču “izlaidumi” signalizēja par laika intervāla saspiešanu. Ieslēgtas Holivudas filmas naratīva kontekstā, montāžas frāzes tiek kodētas kā simboliska stenogrāfija, kā iespraudums, taču ne jauns redzējums, atzīmē D. Bordvels.¹⁹

Maz zināms ir fakts, ka B. Ingstera ceļi krustojušies ar krievu 20. gs. 20. gadu kino-režijas novatora un teorētiķa S. Eizenšteina radošajiem meklējumiem un viņi abi ir bijuši pazīstami. B. Ingsters “Svešniekā” gan radikāli neizmanto krievu montāžas kino vai, teiksim, S. Eizenšteina “atrakciju montāžas” paņēmienus. Iemesls ir ne tikai “talantu mērogs”, bet arī laika konteksts — 40. gadu sākums, kad darbība skaņas kino apstākļos Holivudā ļauj adaptēt tikai atsevišķus principus no krievu montāžas kino pieredzes. Tomēr uzskatu, ka B. Ingstera “Svešniekā” rezonē arī krievu kinoavangardistu meklējumi.

Analizējot krievu (padomju) kino ietekmi “Svešniekā”, tā jāreducē uz S. Eizenšteina proponēto “atrakciju montāžas” koncepciju, kurā “atrakcija ir ikviens agresīvs elements, kas pakļauj skatītāju jutekliskai vai psiholoģiskai iedarbībai, kas precīzi aprēķināts, lai iedarbotos uz uztvērēja konkrētu emocionālo satricinājumu”.²⁰

30. gadu vidū, kad padomju filmas Holivudā jau bija pazīstamas, ASV parādījās pirmie teorētiskie raksti, kas mēģināja definēt šo filmu ietekmi uz Holivudu. Tā Slavko Vorkapičs (*Slavko Vorkapich*) 1934. gadā akcentēja S. Eizenšteina pārliecību, ka ar ekrāna vizuālo tēlu palīdzību ir iespējams skatītājā radīt dažādas psiholoģiskas un fiziskas reakcijas.²¹ S. Eizenšteins uzskatīja, ka šādu efektu ir iespējams sasniegt bez klasiska naratīva izmantojuma, savukārt S. Vorkapičs akcentēja klasiska sižeta nepieciešamību, pieļaujot (atrakciju) montāžas izmantojumu tikai atsevišķos filmas posmos.²² B. Ingsters “Svešniekā” neiznīcina klasisko, Holivudai ierasto narāciju un sižetu, arī varoņa atmiņas un sapņu aina ietilpst Holivudas akceptētajā naratīvajā diskursā. Tomēr filmas sapņu epizodē ir saskatāmas “atrakciju montāžas” iezīmes, kuru mērķis ir pakļaut skatītāju konkrētam emocionālajam satricinājumam. Šo mērķu sasniegšanai B. Ingsters izmanto rakursu, kompozīciju un mērogu konfrontāciju, sintezējot gan vācu ekspresionisma grafisko izteiksmību, gan krievu montāžas skolas tehnikas, taču tās viņš lieto izteikti funkcionāli — sapņa ainu iekļauj klasiskā naratīva rāmī. Sapņu ainas stilizētais kadrējums un izkropļotās proporcijas uzskatāmi liecina, ka šī epizode neattiecas uz to pašu narācijas līmeni, kam ir piederīgas “tradicionāli” uzņemtās filmas epizodes.

Arī B. Ingstera biogrāfija ļauj runāt par “krievu skolas” ietekmi Holivudā, uzsvērot emigrācijas faktoru, līdzīgi, kā tas notika ar ekspresionisma tradīcijā strādājošajiem Vācijas režisoriem, kuri 30. gadu vidū nacisma izplatības dēļ no Eiropas devās uz Holivudu. B. Ingsters Holivudā gan ieradās nedaudz agrāk — 30. gadu sākumā. Par viņa darbību Holivudā rakstīts ļoti maz. Ir saglabāties B. Ingstera Kalifornijas universitātē pirms S. Eizenšteina filmas “Aleksandrs Ņevskis” skates nolasītās lekcijas pieraksts,²³ kas ļauj restaurēt dažas paša B. Ingstera biogrāfijas detaļas.

Lekcijā B. Ingsters summē S. Eizenšteina radošos atklājumus, komentē viņa filmu novatorismu un problemātiskās attiecības ar varas mehānismu Padomju Savienībā, kad pēc 20. gs. 20. gadu radošās eksplozijas un jaunas mākslas valodas meklējumiem, kuru avangardā bija S. Eizenšteins, 30. gados tā pārvērtās par totalitārisma lielvalsti. Ingsters un Eizenšteins pirmo reizi tikušies tikai 1922. gadā Maskavā — tolaik Eizenšteins bija savas radošās darbības sākumā, viņš Maskavā iestudēja Alekseja Ostrovska lugu “Arī gudrinieks pārskatās”, tās ietvaros filmēja arī savu pirmo kinodarbu “Glumova dienasgrāmata” (*Дневник Глумова*). Tolaik viņam ir deviņpadsmit gadi, un viņš Maskavā apgūst aktiera profesiju. Ingsters stāsta:

Pirmo reizi satiku S. Eizenšteinu 1922. gadā. Es mācījos par aktieri un savā skolā biju saklausījis aizraujošus stāstus par jaunu režisoru, kurš veido interesantus darbus “Proletkulta” teātrī. Pateicoties skolas biedriem, man izdevās ielavīties S. Eizenšteina izrādes kostīmmēģinājumā. Es zināju lugu. Tā bija veca komēdija, kuru rakstījis krievu reālisma skolas tēvs Ostrovskis. Zināju, ka lugas darbība risinās pārtikušā Maskavas tirgoņa namā ap 1860. gadu. Iedomājieties manu pārsteigumu, kad pacēlās priekšskars un skatienam pavērās skatuve, kas atgādināja Pikaso versiju par cirka arēnu. [...] Mani valdzināja tas, ko es ieraudzīju, taču nešokēja. Nevienu manas paaudzes krievu nevarēja šokēt tas viss, kas notika 1922. gada Maskavā. Izrāde bija skaļa, koša un krāšņa, bet es pie labākās gribas nespēju uztaustīt saiknes starp šo izrādi un lugu, kuru es tik labi pazinu.²⁴

Ingsters stāsta par savu sarunu ar Eizenšteinu pēc izrādes, kurā atklājis, ka nesa-skata saistību starp lugu un Eizenšteina veidoto interpretāciju. Sekojusi gara Eizenšteina tirāde par cirka tradīcijām un Šekspīra ietekmi uz krievu komēdiju. Ingstera secinājumi, ka Eizenšteins vienmēr bijis tuvāks Rietumeiropas kultūras kontekstam, nevis krievu kultūrai, īss apskats par krievu montāžas skolas dzimšanu, kurā svarīga bijusi arī iepazīšanās ar tālaika amerikāņu kino sasniegumiem un Deivida Vorka Grifita (*David Wark Griffith*) montāžas paņēmieniem, veido kulturoloģiski korektu apskatu par S. Eizenšteina nozīmi pasaules kino, taču bez jau minētās epizodes pēc “Arī gudrinieks pārskatās” mēģinājuma tā nepiedāvā nekādu papildu informāciju par Ingstera un Eizenšteina turpmākajām attiecībām.

“Hollywood Quarterly” apgalvots, ka Ingsters bija viens no tiem krievu kinematogrāfistiem, kas kopā ar S. Eizenšteinu ieradās ASV.²⁵ To apliecina arī Džonatans Veičs (*Johnatan Veitch*): “Ingsters ieradās Holivudā kopā ar S. Eizenšteinu [...], palika pēc viņa un radīja sev reputāciju kā veikls sižetu sacerētājs. [...] Tā kā angļu valoda nebija viņa dzimtā, viņš deva priekšroku strādāt komandā.”²⁶ 30. gados B. Ingsters iegūst atpazīstamību ar scenārijiem divām veiksmīgām melodrāmām ar norvēģu daiļslidotāju Sonju Heniju — “Plānais ledus” (*The Thin Ice*, 1937) un “Veiksmīga piezemēšanās” (*Happy Landing*, 1938). Par B. Ingstera sadarbības partneri kļūst Natanjels Vests (*Nathanael West*), amerikāņu autors, kuru raksturo traģikomiska pasaules izjūta, ekspresija, kā arī Lielās depresijas laika amerikāņu sabiedrības izjūtu atklājēja reputācija. 1939. gadā Vests sāka strādāt par štata scenāristu Holivudā, kopā ar B. Ingsteru viņi adaptēja britu detektīvu autora Antonija

Bērklīja Koksa (*Anthony Berkeley Cox*) ar pseidonīmu *Francis Iles* sarakstīto romānu "Pirms fakta" (*Before the Fact*). Vēlāk pēc šī romāna Alfreds Hičkoks, izmantodams atšķirīgu scenāriju, uzņēma filmu "Aizdomas" (*Suspicion*, 1941).

B. Ingsters pārsvarā radīja darbu dramaturģisko struktūru, bet N. Vests izstrādāja dialogus. Tā tapa scenāriji "Vēsais miljons" (*A Cool Million*), "Eņģelis amatieris" (*Amateur Angel*), "Putns rokā" (*A Bird in the Hand*), tomēr neviens no tiem nav pārtapis filmā. Abu sadarbību pārtrauca Natanjela Vesta nāve 1940. gadā autoavārijā. B. Ingsters ir arī izcilā režisora Friča Langa filmas "Apmetnis un duncis" (*Cloak and Dagger*, 1946) scenārija idejas autors (kopā ar Džonu Larkinu, *John Larkin*), tās varoņi ir slepeno izlūkdienu darboņi Otrā pasaules kara laikā.

Saglabājies maz materiālu, kas raksturo B. Ingsteru kā radošu personību. N. Vests vēstulē mātai Laurai stāsta: "Borisam ir tik daudz enerģijas, ka viņš varētu darbināt tvaika lokomotīvi... Un, kaut viņš neraksta angļu valodā, viņš perfekti zina, ko vēlas tajā pateikt. Turklāt, jāatzīst, viņš ellišķīgi daudz zina par kino biznesu."²⁷

Arī grāmatas "Tumsas virzītie: ebreju emigranti režisori un *film noir* ausma" (*Driven to Darkness: Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir*) autors Vinsents Bruks, kurš pētījis ebreju emigrācijas vilni, kad tie nacisma izplatības dēļ 20. gs. 30. gados bija spiesti pamest Eiropu un atrada darbu Holivudā, piemin B. Ingsteru vien garāmejojot, jo B. Ingsters ieradās no Krievijas, turklāt agrāk par grāmatas autora izpēti lokā ietilpstošajiem Eiropas režisoriem. Viņš uzsver, ka Latvijā dzimušais Ingsters "bija strādājis ar Sergeju Eizenšteinu jau pie "Bruņukuģa Potjomkina" (1925) un pievienojās viņam, kad tas devās uz ASV 30. gadu sākumā. Atšķirībā no sava mentora, kurš, piedzīvojis vilšanos, atgriezās Padomju Savienībā, B. Ingsters palika Holivudā līdz mūža galam."²⁸

Tomēr dokumentāru apliecinājumu, ka B. Ingsters ASV ieradies kopā ar S. Eizenšteinu, nav izdevies iegūt. Viņa vārds neparādās ne S. Eizenšteina autobiogrāfiskajos tekstos, ne materiālos, kas atspoguļo Eizenšteina ierašanos Amerikā, ne filmas "Bruņukuģis Potjomkins" titros. Arī vadošais S. Eizenšteina pētnieks Krievijā un S. Eizenšteina muzeja direktors Naums Kleimans uzskata, ka dokumentāru apliecinājumu šim faktam nav.²⁹ Tomēr B. Ingstera vārds parādās S. Eizenšteina un Grigorija Aleksandrova pirmās skaņu filmas, Parīzē tapušās divdesmit minūšu īsfilmas "Sentimentālā romance" (*Le Romance Sentimentale*) titros — viņš šajā projektā bijis asistents 1929.–1930. gadā, neilgi pirms S. Eizenšteina došanās uz ASV.³⁰ Zināms, ka Eizenšteins, ar kuru "Paramount" noslēdza līgumu par četrām filmām Holivudā, operators Eduards Tisē (*Эдвард Тиссэ*) un arī "Paramount" viceprezidents Džeks Laskijs ieradās Ņujorkā 1930. gada maijā. Eizenšteina sadarbība ar šo studiju bija ļoti īsa — 1930. gada septembrī viņš sāk darbu pie scenārija pēc Teodora Dreizera romāna "Amerikāņu traģēdija" motīviem, taču jau 23. oktobrī studija līgumu ar S. Eizenšteinu lauž, jo nepiekrīt viņa iecerētajam mākslinieciskajam risinājumam. Kaut nav atrasts dokumentārs apstiprinājums faktam, ka B. Ingsters ir kontaktējies ar S. Eizenšteinu laikā, kad tapa šis projekts, kas bija pārāk novatorisks Holivudas kanoenam, būtisks ir fakts, ka, strādājot pie "Amerikāņu traģēdijas" scenārija, S. Eizenšteins

īpašu vērību pievērsa iekšējā monologa principam. 1932. gadā S. Eizenšteins veltīja iekšējā monologa tēmai rakstu "Aizņemieties!" (*Одолжайтесь!*), viņš bijis viens no pirmajiem, kas teorētiski pievērsies iekšējā monologa atspoguļojumam uz ekrāna. Šo paņēmieni bija paredzēti izmantot arī "Amerikāņu traģēdijas" ekranizācijā,³¹ bet desmit gadus vēlāk B. Ingsters to izmantoja filmā "Svešinieks trešajā stāvā" — vainas kompleksa māktā reportiera iekšējās izjūtas un pārdzīvojumi ir dzirdami skatītājam ar "iekšējā monologa" palīdzību. Iespējams, šī paņēmiena izmantošana skaidrojama ar B. Ingstera uzturēšanos S. Eizenšteina intelektuāli piesātinātajā radošajā laukā, kas, zinot viņu biogrāfiskos saskarsmes punktus, ir ticama, taču nav pierādāma.

Pēc līguma laušanas S. Eizenšteins neatgriezās Maskavā, bet sāka īstenot neatkarīgu projektu — filmu par Meksiku "Esi sveicināta, Meksika!" (*Que viva Mexico!*). Sponsorus — rakstnieku Aptonu Sinkleru (*Upton Sinclair*) un viņa sievu Mēriju Kreigu Sinkleri (*Marie Craig Sinclair*) — palīdzēja atrast Čārlijs Čaplins, bet idejas inspirētājs bija meksikāņu gleznotājs Djego Rivera (*Diego Rivera*).³² Šīs filmas projektā par asistentu strādājis arī B. Ingsters — viņš minēts kā viens no producenta A. Sinklera iecerētajiem profesionāļiem, kurš varētu samontēt filmu S. Eizenšteina vietā: "Ja S. Eizenšteins nevarēs pabeigt filmu — to samontēt, ir tikai trīs cilvēki Holivudā, kas spēj to izdarīt." Kā pirmais tiek minēts B. Ingsters, kurš "labi pazinis S. Eizenšteinu un strādājis ar viņu jau "Bruņukuģa Potjomkina" laikā", divi pārējie ir Ralfs Bloks (*Ralf Block*) un Ričards Boļeslavskis (*Richard Boleslavski*).³³ Meksikas projekts kļuva S. Eizenšteinam par dramatisku pieredzi. 1932. gada 9. maijā viņš un E. Tisē pēc triju gadu prombūtnes atgriezās Maskavā.³⁴ B. Ingsters pieņēma lēmumu palikt ASV.

B. Ingstera režisora karjerā bez debijas "Svešinieks trešajā stāvā" (1940) ir vēl divas filmas: "Tiesnesis iziet" (*The Judge Steps Out*, 1949) un "Dienvidu puse 1-1000" (*Southside 1-1000*, 1950). Pirmā no tām ir melodrāma, sižets vēstī par kādu tiesnesi, kurš "izkāpj ārā no savas ierastās dzīves rāmjiem", pamet ģimeni, sāk strādāt par pavāru kādā ceļmalas restorānā un aizraujas ar tā īpašnieci. Tā ir vienīgā B. Ingstera režisētā filma, kas tapusi pēc paša rakstīta scenārija.

"Dienvidu puse 1-1000" pieder *film noir* brieduma posmam desmit gadus pēc B. Ingstera debijas režijā, viņš ir arī filmas līdzscenārists sadarbībā ar Leo Taunsendu (*Leo Townsend*). Filmā sižets vēstī par izcilu naudas viltotāju Dīnu (Moriss Ankrums, *Morris Ankrum*), kurš izcieš ilgu sodu cietumā. Viņa pēdējais cietumā paveiktais darbs — plates — tiek iznests no cietuma un nokļūst kādas Noras Kreigas (*Andrea King*, *Andrea King*) rokās. Šīs sievietes saistību ar mirušo Dīnu un viltotu banknošu pieplūdumu valstī izmeklē FIB aģents Džons Rigss, kurš darbojas ar segvārdu Niks Sterns (*Dons Defors*, *Don DeFore*), viņam dots uzdevums kļūt par Noras uzticības personu. Taču Noras no cietuma saņemtās mirušā Dīna personīgās mantas un tajās atrastais bloknots ar skicēm kļūst par pavērsienu filmas darbībā un abu attiecībās — vienā no zīmējumiem Nora atpazīst Niku Sternu, kaut zem uzskicētā portreta lasāms paraksts — aģents Rigss. Šis atklājums tuvina drāmu traģiskajam finālam.

R. Porfirio uzsver, ka vienīgais iemesls, kāpēc šo filmu vērts izcelt citu tālaika filmu kontekstā, ir B. Ingstera personība un viņa *film noir* aizsācēja statuss. Atšķirībā no režisora agrīnā darba, kas tapa studijas dekorācijā, šo filmu viņš tiecas klasificēt kā piederīgu tā dēvētajam “dokumentālajam (*documentary*) *noir*”,³⁵ tātad tiem *film noir* paraugiem, kas akcentēja pilsētvidi kā cilvēcisko drāmu spoguļi un īpaši populāri kļuva 40.–50. gadu mijā. Filmā ir efektīga gaismu partitūra, kas atbilst *noir* stilistikajam kanonam, un daudz grafiski izteiksmīgu un vizuāli ekspresīvu reālā vidē filmētu epizožu. R. Porfirio filmas finālu vērtē drīzāk kā ironisku, nevis traģisku, tomēr ekspresīvā un dinamiskā noslēguma epizode — apšaušana un pakalpojuma pārņemšana pa urbānu, brutālu vidi, arī dzelzceļa tiltu, pa kuru FIB izmeklētājs vajā Noru, un viņas nāve, nokrītot no tilta zem dunošiem lokomotīves riteņiem, — manuprāt, kļūst gan par filmas vizuālo, gan dramatisko kulmināciju. Tomēr R. Porfirio šo filmu, kas pielika punktu B. Ingstera režisora karjerai, vērtē ļoti atturīgi. Kaut, domājams, Ingstera izvēle turpmāk darboties televīzijas jomā izskaidrojama ne tik daudz ar šīs ekspresīvās un profesionāli pārlicinotās filmas kvalitāti, bet ar noskaņu maiņu kinoindustrijā — 50. gados mazinājās *film noir* un arī B kategorijas filmu popularitāte, nostiprinājās televīzijas pozīcijas. 50. gadu vidū arī B. Ingsters pievērsās televīzijas filmu scenāriju rakstīšanai un producēšanai, to vidū dominē asa sižeta seriāli. 60. gados B. Ingsters producēja vienu no šajā desmitgadē populārākajiem ASV televīzijas šoviem “Cilvēks no U.N.C.L.E.” (*The Man from U.N.C.L.E.*).³⁶

Film noir ir viens no savdabīgākajiem fenomeniem 20. gadsimta kinovēsturē. Tas uzrāda gan kultūru mijiedarbi, gan dažādu kinematogrāfisko izteiksmes līdzekļu sintēzi un savstarpējo bagātināšanos. *Film noir*, kas uzplauka Holivudas kinematogrāfā 40.–50. gados, nevarēja rasties bez bagātīgām kultūrsaknēm un Eiropas kultūras strāvotajiem. Rīgā dzimušā Borisa Ingstera ieguldījums *film noir* stilistikas izveidē un attīstībā ir nepārprotams, kaut viņam ASV kinovēsturē ilgus gadus ir bijis lemts būt par sava veida “svešinieku”, kura filmas “Svešinieks trešajā stāvā” novatorisms tika atklāts un novērtēts vairāk nekā pusgadsimtu pēc filmas tapšanas.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Frank N. A New Kind of Police Drama: The Criminal Adventure (1946). Citēts pēc: *Film Noir Reader 2*. New York: Limelight Editions, 1999. P. 17; Chartier J-P. Americans Also Make Noir films (1946). *Film Noir Reader 2*. New York, 1999. P. 23.
- ² Jangirov R. Sentimental'nyj romans: materialy k istorii fil'ma. *Kinovedcheskie zapiski*. Nr. 54. Moscow, 2001. S. 294–299.
- ³ Porfirio R. Stranger on the Third Floor. In: *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, N.Y.: Overlook Press, 1992. P. 269.
- ⁴ Bordwell D. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. P. 224.
- ⁵ Spicer A. *Film Noir*. London: Longman, Pearson Education, 2002. P. 49.
- ⁶ Bould M. *Film Noir: From Berlin to Sin City*. London, New York: Wallflower, 2005. P. 59.
- ⁷ Turpat, 60. lpp.
- ⁸ Turpat.
- ⁹ Muller E. *Dark City: The Lost World of Film Noir*. St. Martin's Griffin, 1998. P. 110.
- ¹⁰ Turpat, 110. lpp.

- ¹¹ Variety Staff. Stranger on the Third Floor. *Variety*. 1939, December 31. <http://www.variety.com/review/VE1117795252.html?categoryid=31&cs=1&p=0> (skatīts 2010. gada 6. maijā)
- ¹² Crowther B. Stranger on the Third Floor. *The New York Times*. 1940, September 2. <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9A01E6D6133EE432A25751C0A96F9C946193D6CF> (skatīts 2010. gada 5. maijā)
- ¹³ Turpat.
- ¹⁴ Muller E. *Dark City*. P. 110.
- ¹⁵ Porfirio R. *Stranger on the Third Floor*. P. 269.
- ¹⁶ Turpat.
- ¹⁷ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style, Mode of Production to 1960*. Pp. 72–74.
- ¹⁸ Turpat, 73. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 74. lpp.
- ²⁰ Eizenstein S. *Izbrannyye proizvedenija*. Vol. 6. Moscow: Iskusstvo, 1971. S. 269.
- ²¹ Bordwell D., Staiger J., Thompson K. *The Classical Hollywood Cinema*. P. 73.
- ²² Turpat, 72.–74. lpp.
- ²³ *Hollywood Quarterly*. Vol. 5. Nr. 4. University of California Press, 1951. Pp. 380–388.
- ²⁴ Turpat, 381. lpp.
- ²⁵ Turpat, 380. lpp.
- ²⁶ Veitch J. *American Superrealism: Nathanel West and the Politics of the Representation in 1930*. University of Wisconsin Press, 1997. P. 169.
- ²⁷ Turpat, 169. lpp.
- ²⁸ Brook V. *Driven to Darkness: Jewish Emigre Directors and the Rise of Film Noir*. London: Rutgers University Press, 2009. Pp. 8–9.
- ²⁹ Rietuma D. Intervija ar Naumu Kleimanu 2010. gada 1. augustā. (Pieraksts autores personīgajā arhīvā.)
- ³⁰ Jangirov R. Sentimental'nyj romans. S. 294–299.
- ³¹ Ejzenshtejn S. Vnutrennij monolog. *Metod*. Vol. 1. Moskva: Grundproblem, Muzej kino, 2002. S. 99.
- ³² *Letopis' Rossijskogo kino*. Moskva: Materik, 2007. S. 30–64.
- ³³ *Sergei Eisenstein and Upton Sinclair: The Making and Unmaking of Que viva Mexico!* London: Thames and Hudson, 1970. P. 334.
- ³⁴ S. Eizenšteinam tiek uzstādīts Josifa Staļina ultimāts, filmas nesamontētais materiāls paliek ASV A. Sinklera rokās. Uz Maskavu tas tiek aizsūtīts tikai 1939. gadā, bet pašam Eizenšteinam ar šo materiālu strādāt neatļauj. Ir gan tapušas citu režisoru versijas, tai skaitā arī Grigorija Aleksandrova – vēl viena Eizenšteina Amerikas un Meksikas posma kolēģa – versija 1979. gadā. Vairāk sk.: Rietuma D., Reitere E. *Rīgas puika Sergejs Eizenšteins*. Rīga: Rīgas Kinomuzejs, 2008.
- ³⁵ Porfirio R. *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. New York: The Overlook Press, 1992. P. 264.
- ³⁶ Veitch J. *American Superrealism*. P. 169.

Between Europe and the U.S.: Rigan Boris Ingster, the Creator of Film Noir

Film Noir is a term in international film theory and history which is one of the hardest to define. Since 1946 when the term was first used by French critic Nino Frank, the intensity and context of its use have only expanded as the term is now being used not only refer to Hollywood crime films made in the 1940s and 1950s, but also when looking for interpretations of and allusions to *film noir* in modern cinematic productions.

One of the directors whose contribution to the creation of *film noir* is undeniable but who until now has received minimal attention is the Riga-born Boris Ingster (1903–1978). Like the filmmaker himself, his film “The Stranger on the Third Floor”, shot in Hollywood in 1940, had long been forgotten. In his creative work, Ingster has been involved with cinematic projects of another famous Rigan, director Sergei Eisenstein (1898–1948), but from the 1930s he worked in Hollywood.

The article traces Ingsters’ life and works, analyzing the artistic novelty of his films and its characteristics that allowed him to influence the emergence of *film noir* in Hollywood.

Ilze Šarkovska-Liepiņa

Rakstīt par vēsturi: Latvijas mūzikas historiogrāfija laiku lokos

Atslēgas vārdi: Latvijas mūzikas vēsture, mūzikas historiogrāfija,
latviešu mūzika, muzikoloģija

Jaunas un laikmetīgu pieeju caurstrāvotas latviešu mūzikas vēstures pētījumu sērijas un sējumi tiek gaidīt gaidīti — šādus izdevumus latviešu muzikologi ir parādā sabiedrībai jau gadu desmitiem, ja ne vēl krietni ilgāk. Latviešu nedaudzo mūzikas vēsturnieku vidē turklāt jo skaudri apzināta nepieciešamība būtiski atjaunot vai atrast jaunus metodoloģiskos ceļus gan mūzikas vēstures pētniecībā kopumā, gan strukturējot plašākus pētījumu kompleksus, kuri veiktu “Latviešu mūzikas vēstures” sējumu misiju. Lai to realizētu, būtu jāapzina un jāsakārto difūza, nesistematizēta, taču pietiekami bagātīga dažādos laikposmos veiktu pētījumu gūzma, jārevidē esošais mantojums, kā arī jārada apjomīga vēl pietiekami neapzinātu mūzikas vēstures lappušu sadaļa. Tikai tas ļaus ierindot latviešu mūzikas vēsturi kā līdzvērtīgu jomu citu kultūras un mākslas vēstures pētniecības nozaru vidū.

Nepieciešamība apkopot latviešu mūzikas historiogrāfisko pieredzi stimulējusi autores mēģinājumus koncentrētā veidā atspoguļot vēstures rakstīšanas pamattendences latviešu muzikoloģijā, iezīmēt Eiropas fonu, analizēt pieeju vēsturiskajam materiālam un vērtēt zinātnisko paradigmu izmaiņas. Sagatavot šo materiālu autori mudinājušas arī latviešu muzikologu diskusijas par modernu, radošu ceļu meklējumiem latviešu mūzikas vēsturē,¹ kā arī agrākās publikācijas — gan Joahima Brauna pieredzes izklāsts vairākos nozīmīgos rakstos,² gan Mārta Boiko pētījums, kas veltīts Latvijas muzikoloģijas vēsturei, skarot arī vēsturisko muzikoloģiju. Savukārt līdz šim vienīgais iznākušais plašākais latviešu muzikoloģiskās literatūras bibliogrāfiskais rādītājs — J. Brauna un K. Brambata izdevums³, kas apkopo latviešu mūzikas bibliogrāfiju līdz 1985. gadam, liek pārdomāt tā papildināšanas iespējas kā vienu no soļiem, kas tuvinātu latviešu mūzikas vēstures tapšanu.

Mūzikas historiogrāfijas pamatjautājumi

Nozares nosaukuma “mūzikas historiogrāfija” etimoloģija (lat. *historia* vēsture + gr. *graphō* rakstu) vedina uz diviem tā skaidrojuma variantiem: tā ir gan mūzikas vēstures rakstīšana, gan arī zinātne, kas pēta pašas historiogrāfijas kā zinātnes nozares vēsturi. Šajā publikācijā tiks skarti abi tulkojumu un izpratnes aspekti, taču akcentējot mūzikas historiogrāfiju kā zinātni par mūzikas vēstures izpētes evolūciju un par tās izpētes avotiem.

Pirmām kārtām tie ir teksti — notis, grāmatas un citi mūzikas kultūras pieminekļi un izziņas materiāli par skaņumākslas funkcionēšanu sabiedrībā, tās žanriem, personībām u. tml.

Historiogrāfijas studijās zinātniekiem atklājas vairāki saistoši aspekti: cauri laikam arvien mainīgā historiogrāfu — vēstures rakstītāju attieksme pret pašu mūziku — mūzikas vēstures galveno objektu, kā arī dažādās pieejas izpētes materiālam, avotiem, to atļasei, materiāla interpretācijas principiem. Analizējot gan izvēlētos pētījumu laukus, gan arī pieeju un metodoloģiju izmaiņas, iespējams izsekot arī historiogrāfijas kā zinātnes attīstības dinamikai, izmaiņām un īpatnībām dažādos laika posmos.

Par atsevišķu historiogrāfisko pētījumu augstāko virsotni parasti tiek uzskatīta kompleksa mūzikas vēsture — tradicionāli uzlūkota kā vēsturisku materiālu kopums par noteiktu laika posmu, kā hronoloģiski strukturēts kontinuitīva procesa atspoguļojums, kas sevī ietver sistematizētu faktu, datu apkopojumu, analīzi, vispārinājumus, izmantojot šajā darbā dažādus metodoloģiskos atskaites punktus. Nacionālās mūzikas vēsture, reģionālā vēsture, noteiktu stilu, skolu un atsevišķu žanru vēsture, jaunākos laikos — dažādu sociālo grupu mūzikas vēsture pamatā jau ieskicē historiogrāfijas monumentāldarbu satura un veidojuma kontūras. Mūzikas vēstures grāmatu centrā tomēr vēl arvien vairumā gadījumu kā galvenie elementi un stūrakmeņi, kas nosaka dažādu mūzikas vēstures izdevumu aprises, struktūru, saturu, joprojām dominē komponistu biogrāfijas, laikmeta un laikmeta stila raksturojumi, balstoties uz konkrētu darbu un skaniskā materiāla analīzi. Tomēr mūzikas vēstures rakstīšanas pieredze ir mainījusies līdzī pašai pasaulei — ģeopolitiskajām reālījām, cilvēces ideju vēsturei, kultūrai kopumā. Pēdējo trīs simt gadu laikā ir radušās un tikušas apstrīdētas vairākas paradigmas, nomainot cita citu, mainot līdzī arī mūzikas vēstures rakstīšanas veidus, pieejas, skatpunktus, metodes. Izsekojot tām, diezgan grodi iezīmējas arī Latvijas mūzikas historiogrāfijas attīstības tendences un arī zināmas lokālās īpatnības.

Mūzikas vēstures rakstīšanas tradīcijas Eiropā: vēsture un pamatvirzieni

Eiropas mūzikas historiogrāfijas pirmsākumi rodami samērā vēlu. Pirmie mūzikas teorētiskie darbi datējami kopš agrīnajiem viduslaikiem, katrā nākamajā laikposmā arvien piedāvājot jaunus muzikāli teorētiskos aspektus — formulējot un leģitimizējot inovācijas iepretim jau aprobētajai praksei (piemēram, skaidrojot *ars nova* teorētiskos aspektus 14. gs.). Patiesībā jau šais agrīnājos sacerējumos, tāpat kā turpmākajos gadsimtos tapušajos traktātos, parādās mūzikas historiogrāfijas atsevišķi aizmetņi, kuros galvenais historiogrāfiskais elements ir autoru atsauces uz “vecu mākslu”, tās definīcijas un analīze iepretim laikmetīgajiem jauninājumiem. Šai sakarā mūzikas historiogrāfijas elementi visbiežāk aprobežojas ar stila raksturojumu un nacionālo skolu salīdzinājumiem. Blakus tam mūzikas vēsturē ienāk arī biogrāfija kā humānistisko studiju objekts. Vairākus gadsimtus hronoloģiski izkārtotas biogrāfiskas apceres ar mūzikas kultūras analīzes elementiem vai teorētiskiem ekskursiem kļūva par centrālo mūzikas historiogrāfijas asi. Tāpat kā traktāti par atskaņotājmākslu, dažādas vārdnīcas un tā sauktie kompendiji, kas tika veidoti enciklopēdistu tradīcijās,

cenšoties sakārtot visdažādāko materiālu — vākt, apkopot, sistematizēt faktus un zināšanas par mūziku. Ilgi neizzūd acīmredzamās saites ar teoloģiju, humanitārajām un eksaktajām zinātnēm — mūzikas rakstniecības attīstība no viduslaikiem līdz 18. gs. norisinājās citu zinātņu ietvaros, ietekmēdamās no vispārējās vēstures rakstības, filozofijas, humanitāro un eksakto zinātņu pamatnostādnēm un idejām. Termins “mūzikas zinātne” ienāca zinātniskajā aprītē tikai 19. gs. beigās.⁴

Mūzikas historiogrāfijas pienesums nekādā ziņā nav skatāms atrauti no ideju vēstures Eiropā. Tā kopš 18. gadsimta vidus mūzikas historiogrāfiju būtiski ietekmē progresa ideja, kas aktualizējas tieši Apgaismības laikmetā, centrā izvirzot domu par vēstures procesualitāti — “dievišķo plānu” kā pārmaiņu virzītājspēku — taču ne teoloģiskā izpratnē, bet kā dabas likumos un cilvēka aktivitātēs balstītā dzinējspēkā. Procesualitātes un progresa idejas būtiski ietekmē vairāku 18. gs. autoru sacerējumus, tostarp Čārlza Bērnija (*Burney*) “Vispārējo mūzikas vēsturi” (*A General History of Music*, 1776–1789), Johana Nikolāusa Forkeļa (*Forkel*) “Vispārējo mūzikas vēsturi” (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788–1801), kurās uzsvērti pagātnes mūzikas sasniegumi, centrējot tos ap izcilu personību biogrāfijām un daiļrades raksturojumiem.

Lielā Franču revolūcija un Restaurācijas laikmets aktualizē vēsturiskuma jeb historisma jēdziena izmantojumu, respektīvi — vēsturisko pieeju, kuras pamatā ir uzskats, ka dabas un sabiedriskās dzīves parādības ir vēsturiski procesi, kas sākas zināmā dabas un sabiedrības attīstības pakāpē un likumsakarīgi attīstās. Historisms kā vēstures filozofija 19. un 20. gadsimtā eksistēja kā alternatīva Apgaismības vēstures izjūtai, kuras centrā ir cilvēka pašattīstības elements un *progress per se*.

Historisma ideja faktiski parādās jau Imanuela Kanta un Georga Vilhelma Frīdriha Hēgeļa darbos. Saskaņā ar Kantu cilvēces vēsture tika uzlūkota kā dabas slepenais plāns radīt perfektu politisko veidojumu, savukārt Hēgelis ticēja izcila indivīda vēsturiskajai spējai ietekmēt pasaules vēsturi, un tās modelis savukārt bija dialektisks. Pasaule līdz ar to ieguva vēstures gaitas nepārtrauktības un savstarpējo sakarību aprises, un par vēstures objektu kļuva vēsturisku apstākļu determinēts produkts — vai tā būtu cilvēciska būtne vai tās garadarbs. Par pateicīgu vidi historismam kļuva arī mūzikas vēsture, kur skaņdarbs kā viens no galvenajiem izpētes objektiem ir ciešām saitēm siets ar tā radītāju — komponistu. Radošās autoritātes spēja ietekmēt mūzikas vēstures gaitu kļuva neapšaubāma, bet stila un žanra kategoriju izpausmes pielāva attīstības un vēsturiskas procesualitātes, pēctecības interpretācijas. Dižās personības — ģēniji un to garadarbi, augstākie sasniegumi kļuva par mūzikas historiogrāfijas centrālo vadmotīvu.

Aplūkojot muzikoloģijas un mūzikas historiogrāfijas veidošanās procesu, noteikti jāmin arī vācu muzikologa Gvido Adlera (*Guido Adler*) konceptuālais darbs *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*⁵ (izdots 1885. gadā). Šis pozitīvistu⁶ zinātniskās domas ietekmētais teksts iedalīja mūzikas zinātņi divās disciplīnās: vēsturiskajā mūzikas zinātnē un sistemātiskajā muzikoloģijā. Muzikoloģiskās vēstures studijas Adlera konceptā bija saistītas galvenokārt ar Rietumeiropas koncertmūzikas izpēti un sevī ietvēra mūzikas paleogrāfiju (notācijas studijas), izpildītājpaksi un mūzikas instrumentu teoriju. Sistemātiskā muzikoloģija

savukārt — etnomuzikoloģiju, estētiku un mūzikas teoriju (harmonija, kontrapunkts). Šis modelis būtiski ietekmējis visu Eiropas mūzikas zinātnes pašstrukturēšanās ceļus līdz pat mūsdienām, jo, arī vēlākos laikos *apaugot* ar jaunām metodoloģijām, jaunām apakšnozarēm un ietiecoties starpnozārēs, klasiskās muzikoloģijas pamatu pamats ir palicis nemainīgs.

Pagājušajā gadsimtā no vēsturiskās mūzikas zinātnes tika strikti nodalīta arī analīze (kaut gan Adlera sistematizētajā muzikoloģijas shēmā analīze kā mūzikas formu klasifikācija tika skatīta vēsturiskās muzikoloģijas ietvaros), tāpat iezīmējās centieni piešķirt historiogrāfijai jaunas perspektīvas, uzskatot, ka tā pārlietu koncentrēta uz tekstu studijām, tādām kā manuskriptu izpēte, datējuma problēmu risinājumi, katalogizācija, redakcionālais darbs, biogrāfiju rakstīšana, transkripciju veidošana, vēsturisko atskaņojumu studijas un citas līdzīgas problēmas. Respektīvi — mūzikas zinātne līdz pat 20. gadsimtam tika atstājusi novārtā kritisko aspektu, subjekta interpretatīvo pusi. Šī situācija pēdējos gadu desmitos tiek nemītīgi mainīta ar mūzikas analīzes un literatūras teorijas radošu pārtveri, respektīvi, ar jaunām interdisciplinārām pieejām mūzikas materiālam.

Līdz ar globālajām izmaiņām, kas norisinājās 19.–20. gs. mijā, mainoties pasaules kārtībai 20. gadsimta pirmajās desmitgadēs, mūzikas historiogrāfiju būtiski ietekmēja un metodoloģiski satricināja marksisms un marksisms-ļeņinisms, radot ideoloģijai atbilstošu un vēstures procesu skaidrojošu teoriju un metodoloģiju, turpinot attīstīt procesualitātes un progresā ideju, kas koncentrēta ap materiālisma dominanti. Pretrunu attīstība, cīņa, attīstības kvalitatīvie lēcieni, cēloņsakarību apzināšana kļuva par pamatu sovjetiskās ideoloģijas valstu mūzikas historiogrāfijā. Komunistiskā totalitārā režīma apstākļos mūzikas vēsturnieka darbs kļuva īpaši komplikēts, jo valdošā ideoloģija pieprasīja striktas un tendenciozas faktu interpretācijas, faktu noklusējumus, tādējādi cēloņsakarības un procesi nereti tika mākslīgi radīti rakstīšanas gaitā, tā radot jaunu, melīgu, klišejistisku realitāti. Šī iemesla dēļ totalitārisma periodu historiogrāfija ir neglābjami cietusi, jo zaudējusi pašu galveno — korektu attieksmi pret faktu un avotiem. Tikai retos gadījumos, diemžēl tāpat daudz ko noklusējot vai veikli apejot “bīstamos” tematus, ir radīti arī iespēju robežās objektīvi un neatkarīgi darbi. Arī citu totalitāro režīmu ietvaros notika pārbīdes noteiktu ideoloģiju virzienā (nacionālsociālisms), kas diktēja līdzīgas konsekvences mūzikas zinātnē. Tāpēc historiogrāfijas mantojums prasās pēc pamatīgas revīzijas vai dažkārt pat pilnīgi jauniem pētījumiem par jau it kā izpētītiem periodiem un objektiem. Tas gan attiecas lielākā vai mazākā mērā uz visu historiogrāfiju kopumā, jo procesu likumsakarību izpratne arvien ir mainīga neatkarīgi no tā, cik detalizēti izpētīti mūzikas vēstures fakti.

Periodā pēc Otrā pasaules kara, nostabilizējoties Rietumu un Austrumu blokam, notika mūzikas historiogrāfijas paralēlattīstība, abos polos piedzīvojot muzikoloģisko paradīgu krīzes, kas Rietumu mūzikas historiogrāfiju pārņēma pamazām, izsmelot vecās pieejas, radot un hipertrofējot jaunas. No vienas puses, auglīgi meklējot inovatīvas pieejas, no otras, radot smagu relativismu un vērtību sajukumu. Mūzikas hermeneitika, mūzikas semiotika, mūzikas socioloģija un daudzas citas starpnozāres joprojām būtiski ietekmē un bagātina mūzikas historiogrāfijas iespējas, realizējoties nozīmīgos, fundamentālos mūzikas vēstures sējumos, taču radot arī teorijas ierobežojumu diktētu vienpusību.

Pēdējo desmitgažu laikā visai klišejisku realitāti ir producējusi pieeja, kas mūzikas historiogrāfiju vedusi uz kanonu⁷ strukturēšanu un veidošanu (patiesībā — šīs pieejas izpausmes meklējamas jau mūzikas historiogrāfijas pirmsākumos). Pagājušā gadsimta 80. gados historiogrāfijas vidē ienākušais jēdziens ir ienesis jaunu diskusiju dimensiju. Kanona rašanās cieši saistīta ar vērtēšanas procesu un vērtības jēdzienu kā tādu, jo kanonu nosaka kritiķi,⁸ izceļot kāda komponista veikumu vai personību kā neapstrīdamu izcilību. Darba (komponista) novērtējums iziet gan caur koncertu un mūzikas izglītības praksi, gan citiem mūzikas institucionālajiem *filtriem*, un tie ir paši būtiskākie faktori kanonu tapšanā,⁹ taču ne mazāk svarīgas ir mūzikas vēsturnieku dotās interpretācijas. Tādējādi mūzikas dzīves centrā (tāpat kā mūzikas literatūras uzmanības degpunktā) nonāk darbi, komponisti, procesi, parādības, kuras izvērtējot — selektējot, izceļot un glorificējot (vai tieši otrādi — marginalizējot) notiek kanonu darināšana.

Komponistu un viņu darbu kanonizēšana īpaši spilgti izsekojama 19. gs. romantisma perioda laikā, ar ģenialitātes oreolu apvijot gan Vīnes klasicisma skolas dižgaru mantojumu, gan romantisma skolas komponistu veikumu, bet atstājot ēnā tālaika tipveida, nereti masveida parādības. Nacionālisma periodā veidojoties jaunām, mazāku tautību nacionālajām mūzikas skolām, tiek strukturēti jauni — lokāli kanoni, kas savukārt tiek samēroti ar *lielajiem kanoniem*, nereti radot spriegas vērtējumu attiecības starp universālo un lokālo mūzikas kultūru devumu, kā arī raisot diskusijas par it kā “otršķirīgu”, perifēriālu procesu nozīmi. Pēdējo desmitgažu laikā kanonu analīze vēsturnieku aprindās raisījusi kritiskas pārdomas un vērtējumus.¹⁰

Cits, laikmetīgajā muzikoloģijā ienākušais *vietas* koncepts,¹¹ kas pārņemts no socioloģijas, paplašina muzikoloģijas robežas un ienes plašāku perspektīvu, virkni jaunu pētniecības aspektu. Respektīvi, jēdziens “vieta” tiek tulkots kā kultūras sistēma, kas ietekmē konkrētu personību un tās darbu un paredz analizēt mūzikas percepcijas (uztveres) un komunikatīvos aspektus, analizēt mūzikas vēstures lokālos un globālos aspektus saistībā ar ģeogrāfisko dimensiju, identificēt un vērtēt mūzikas kultūras identitātes aspektus noteiktā sociālā griezumā.

Pētniecības pieeju daudzveidība un plašā pieredze mūsdienu historiogrāfam dod daudzveidīgas izvēles iespējas, taču jebkurā variantā viņam ir jārēķinās ar noteiktiem zaudējumiem un rezultāta nepilnībām, un tā ir viena no smagākajām problēmām metodoloģiskā mantojuma izmantošanā modernajā pētniecībā. Par mūsdienu historiogrāfijas metodoloģijas strupceļiem A. Klotiņš raksta:

potenciālā vēstures rakstītāja gribu joprojām bremsē divi galēji, ekstrēmi priekšstati par vēstures procesu, jo nesenā pagātnē tie bija dominējoši. Pirmais no tiem saistīts ar mielēm, ko atstājusi marksistiska pagātnes iespīlēšana šķietami loģiskās, abstraktās attīstības shēmās. [...] Otrs atbaidošais priekšstats ir pirmā pretpols – proti, **postmodernais** loģisku un cēloņsakarīgu procesu noliegums. Jo postmodernisms pieļauj vēsturiskās kontinuitātes apgrīšanu pretējā virzienā, tātad vēstures gaitas absurdizāciju un vēsturnieka mešanu apsmieklā.¹²

Mūzikas historiogrāfija Latvijā citu muzikoloģijas apakšnozaru vidū

Gluži neseno, 2008. gadā Latvijā institucionāli tika akceptēts muzikoloģijas Rietumeiropas modelis, kurā ir identificētas trīs apakšnozares: mūzikas vēsture (jeb mūzikas historiogrāfija), sistemātiskā muzikoloģija (jeb sistemātiskā mūzikas zinātne) un etnomuzikoloģija (mūzikas etnoloģija), kas modificē agrāko dalījumu mūzikas vēsturē un mūzikas teorijā (pēdējā plešas un zarojas dažādos virzienos). Lai arī zinātniski pārliecinošākā, spēcīgākā, inovatīvākā un visādā ziņā laikmetīgākā no minētajām trim apakšnozarēm vienmēr bijusi latviešu etnomuzikoloģija/etnoloģija (te pateicību parādā esam Jurjānu Andrejam, kura ieguldījums muzikoloģijā, respektīvi, mūzikas etnoloģijā, vēl 19. un 20. gadsimta mijā ielicis labu, starptautiski atzīstamu pamatu pašā mūzikas folkloristikas attīstības šūpulī), latviešu mūzikas historiogrāfija ir tradīcijām pietiekami bagāta joma.

Mūzikas vēstures (tāpat kā visas muzikoloģijas) institucionalizācijas centieni Latvijā aizsākās vēl brīvvalsts laikā, kad Latvijas Konservatorijā arvien profesionālāk izvērta darbību Mūzikas vēstures klase, kuras darba rezultāti vainagojās apjomīgā tās mācībspēku "Mūzikas vēstures" izdevumā (1934–1937) Jēkaba Vītoliņa redakcijā un rektora Jāzepa Vītola virsredakcijā. Mūzikas vēstures klase padomju okupācijas laikā tika pārdēvēta par katedru, veicot Konservatorijas reorganizāciju 1940.–1941. gadā.¹³ Katedra atjaunota pēc Otrā pasaules kara (1946), vēlāk apvienojot Mūzikas vēstures un Mūzikas teorijas katedru Muzikoloģijas nodaļā. Muzikoloģijas institucionalizācija norisa arī jaunveidotās LPSR Zinātņu akadēmijas paspārnē, ZA Valodas un literatūras institūta mūzikas sektora darbībā, kā arī LPSR Komponistu savienībā, kur tika izveidota Muzikoloģijas sekcija (tā patiesībā apvienoja gan konservatorijā, gan Zinātņu akadēmijā, gan arī citās institūcijās strādājošos muzikologus).

Etnoloģijas/etnomuzikoloģijas institucionalizācijas pirmsākumi savukārt meklējami Latviešu Folkloras krātuves ietvaros, kur mūzikas pētījumus veica muzikologs Jūlijs Sproģis, būdams nodarbināts mūzikas pētnieka amatā (viņa grāmatās, kas veltītas latviešu tautas mūzikas instrumentiem un Jāņu dziesmām, iezīmēta arī vēsturiskā perspektīva). Etnomuzikoloģijas institucionalizācijas aizsākumi rodami arī Latvijas konservatorijā, kur kopš 1938. gada darbojās Jēkaba Graubiņa izveidotā Tautas mūzikas klase.

Akadēmiski izglītotus muzikologus (historiogrāfus) starpkaru periodā Latvijas mūzikas vide vēl nebija ieguvusi, ja neskaita Jēkaba Vītoliņa centienus iegūt nepieciešamo kvalifikāciju Sorbonnas universitātē Parīzē un Vīnes universitātē pie muzikologa Gvido Adlera 30. gados, taču šīs studijas bija fragmentāras un nevainagojās ar doktora grādu (pretstatā pirmajam igauņu muzikologam no vācbaltu vides — Elmāram Arro, kurš kļuva par pirmo muzikoloģijas doktora grādu ieguvušo akadēmisko spēku Baltijā).

Lai arī par pilnvērtīgu latviešu muzikoloģijas institucionalizāciju (t. i., profesionālas darbības priekšnoteikumu pilna spektra realizāciju) varam runāt tikai periodā pēc Otrā pasaules kara, tomēr Latvijā tās aizsākumi un virzieni jau ir iezīmēti — gan ar akadēmiskiem izdevumiem,¹⁴ gan noteiktām specializācijas tendencēm augstākās muzikālās izglītības sistēmā (tomēr ne universitātē, kā tas ir daudzās rietumvalstīs, bet mūzikas

augstskolā), gan specializāciju zinātniskajā institūcijā. Ne mazsvarīgi ir centieni nodrošināt regulāru specializētu mūzikas periodiku un organizēt pirmās zinātniskās konferences (Baltijas muzikologu konferenču pirmsākumi 1939. un 1940. gadā).¹⁵

Mūsdienu apstākļos historiogrāfijas attīstību pamatā nodrošina trīs institūcijas — J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, kā arī Mūzikas muzejs, kura pētniecības projektos iesaistīta laba daļa aktīvi strādājošu mūzikas zinātnieku.

Mūzikas rakstniecība un Latvijas vēsture: pamattendences

Latviešu mūzikas historiogrāfija ir nesaraujami saistīta ar Latvijas vēstures un citu mākslas nozaru izpēti attīstību Latvijā. Lielās līnijās ieskicējot vēsturnieku (tostarp arī mūzikas vēsturnieku) devumu Latvijā, var izsekot metodoloģiskām pārbīdēm un skatpunktu nomaiņām.

Laikā līdz pirmajai Latvijas valstiskās neatkarības izveidei noteicošs bija baltvācu vēsturnieku devums, orientēts uz zināmu vienpusību un šauri vācisku nacionālismu, kura ietekmē latviešu un vācu kultūras tika uzlūkotas kā atšķirīgas, nejaucamas sfēras ar auglīgām ietekmēm tikai no vienas — vāciskās kultūras puses. Pozitīvi vērtējams, ka visas kultūras norises šajos darbos skatītas kopsakarā ar Vācijā, dažkārt arī citās Eiropas zemēs notiekošo. Vērtīga ir šo vēsturnieku pieredze darbā ar avotiem, sistematizācijas prasme, analīze, arī šo materiālu izdošanas fakts, kas mūsdienu pētniecībā var kalpot kā neatsverams atspazs, jo zinātniski apstrādātu dokumentu publikācijas neprasa no muzikologa padziļinātas zināšanas paleogrāfijā un citās specifiskās vēstures palīgozarēs.¹⁶

Kopš 19. gs. iezīmējās arī cita ar latviskās pašapziņas nobriedumu un nacionālās identitātes izkopšanu saistīta tendence. Būtiska kļuva latviskā kultūras aspekta nozīmes un attīstības apzināšanās. Gadsimtiem gruzdējusi nepatika pret vāciešiem kā dominējošo nāciju gan politiskā, gan ekonomiskā, gan sociālā un kultūras aspektu ziņā, attiecības ar eliti, kas padarījusi neiespējamu līdzvērtīgu kultūras dialogu ar dzimstošo latviešu nāciju, ilgstoši atspoguļojās latviešu sabiedrības gandrīz *a priori* negatīvajā nostājā pret vācisko elementu Latvijas kultūrā. Tālaika latviešu mūzikas vēstures celmlaužu pozitīvais ieguldījums — tas, ka viņi koncentrēja uzmanību uz latviešu tautas garamantu izzināšanu un izpēti, orientējās uz dokumentiem, kuri attiecas tieši uz latviešu tautas vēsturi. Šo darbu pamatuzdevums bija latviešu tautas vēstures unikalitātes pierādīšana galvenokārt jau sev pašiem, tāpat arī vēlme iezīmēt Eiropas kartē un apziņā vēl vienas tautas vēsturi, kura līdz tam bija nezināma.

Labākajos no šiem pētījumiem pavidēja Latvijas latviešu un vācu (arī citu mazākumtautību) iedzīvotāju kultūras savstarpējo sakarību izpratne un izvērtējums, tomēr ar akcentu latviskā elementa pusē, nostiprinot atziņu, ka Latvijas vēsture nav tikai latviešu vai vācu (arī poļu, krievu u. c.) vēsture vien. Tā ir Latvijas zemes vēsture, kura veidojusies objektīvi un kuras kultūras daļa pieder visiem tās iedzīvotājiem — neatkarīgi no nacionālās, konfesionālās, politiskās vai kādas citas piederības. Šāda tipa darbu zināms rezultējums

un tradīcijas turpinājums atspoguļojies arī Edgara Dunsdorfa, Arnolda Spekkes un citu izcilu personību devumā pēc Otrā pasaules kara ārpus Padomju Savienības. Protams, vietas aspekts kā pētniecības atskaites punkts, skatot dzīvi vienā ģeogrāfiskā un kultūras telpā kā daudzveidīgu, vienotu un dažkārt pretrunīgu organismu, šī perioda pētījumos vēl nav pietiekami izvērtēts.

Pēc Otrā pasaules kara Latvijā dominējoša kļuva prokrieviskā orientācija, kad gandrīz jebkuras vēstures, kultūras, mūzikas izpausmes tika skatītas tikai attiecīgajā kontekstā, Latvijas eiropeiskās kultūras orientāciju notušējot, iekrāsojot to negatīvi vai vispār ignorējot. Politiskā konsekvence un valdošā ideoloģija noteica arī vēstures pētniecības metožu arsenālu, kas kopš okupācijas sākuma tika balstīts marksistiski-ļēniniskajā ideoloģijā un pētniecības pieejā, kuru pamatpostulāti bija saistīti ar diviem atslēgas konceptiem: pirmais — vēsturiskais materiālisms (respektīvi, metodoloģija, kuras pamatā bija dialektiskā materiālisma tēzu izmantošana sabiedrības dzīves un vēstures pētniecībā, kā arī atziņa, ka sabiedrības materiālā dzīve ir primāra, bet garīgā — sekundāra, savukārt materiālās dzīves galvenais spēks, kas nosaka sabiedrības raksturu, ir materiālās ražošanas veids — formācija), un otrs — dialektiskais materiālisms, kas attiecināja materiālismu uz vēstures parādību izzināšanu, skatot vēsturi kustībā, attīstībā un pretrunās.

Iepriekšminētās pētniecības pamatievirzes vistiešākajā veidā attiecas arī uz mūzikas historiogrāfijas tradīcijām Latvijā. Proti, muzikoloģijā tas sākotnēji ir periods, kad Latvijas mūzikas pagātnei nopietni sāka apzināt Baltijas vācu vēsturnieki.

Mūzikas historiogrāfijas aizmetņi

Latvijas mūzikas rakstniecība, mūzikas žurnālistika aizsākas 18. gs. otrajā pusē vācu presē. To nekādā ziņā vēl nevar nosaukt par muzikoloģiju vai mūzikas historiogrāfiju, taču šī publicistiskā pieredze aizsāk Latvijas mūzikas un muzikoloģijas vēsturi¹⁷ kopumā, kalpojot arī par mūzikas historiogrāfijas bagātīgu avotu. 19. gs. sākumā muzikoloģija pirmām kārtām eksistē kā mūzikas kritika, praktizēta periodiskos izdevumos “Nordisches Archiv” un “Rigisches Theaterblatt”, 19. gs. otrajā pusē — “Rigaer Tageblatt”, kā arī “Zeitung für Stadt und Land”, kurā veiksmīgi strādā mūzikas vēsturnieks un kritiķis Morics Rūdolfš (*Rudolph*, 1843–1892).¹⁸ Viņu varētu saukt par pirmo nopietnāko mūzikas historiogrāfijas darbu autoru Latvijā, kas strādāja visai tipiskā žanrā — Rīgas mūziķu leksikona izveidē, kas gan nav saistīts ar plašāku izpētes darbu, vairāk — ar preses un citu ziņu, tostarp priekšteču Karla Eduarda Napjerska un Johana Frīdriha Rekes Baltijas izglītoto aprindu leksikona materiālu apstrādi.¹⁹ Vācbaltu mūzikas vēstures pētniecība turpināta vairāku Nikolāusa Buša (*Busch*),²⁰ Georga fon Keislera (*Keussler*)²¹ u. c. vēsturnieku darbos. Pēc Otrā pasaules kara šī līnija turpināta Ervina Kemmlera,²² Elmara Arro²³ u. c. Rietumu autoru pētījumos, galvenokārt koncentrējot uzmanību uz eiropeiskās (vācu, zviedru, poļu u. c.) profesionālās mūzikas tradīciju attīstību kā marginālu, lokālu Eiropas parādību. Tikai atsevišķos gadījumos (G. fon Keislera darbi, arī vairums pētījumu, kas tapuši pēc Otrā pasaules kara) sastopam profesionālu mūzikas vēstures materiāla analīzi, ko autoriem ļāvusi veikt īpaša

muzikālā sagatavotība, mūzikas vēstures avotu un skaniskā materiāla pārzināšana. Vairumā gadījumu (piemēram, N. Bušs) sastopamies ar detalizētu vēstures avotu aprakstu vai no vēstures avotiem iegūtu datu uzskaitījumu, kas gan ir neatsverams izziņas materiāls, tomēr par mūzikas vēstures procesiem un reālijām dziļāku priekšstatu radīt nespēj.

Viens no būtiskiem latviešu mūzikas historiogrāfijas aizsākumiem un avotiem meklējams latviešu periodikā, ko, sākot ar 19. gadsimta 60. gadiem, pārstāv latviešu izdevumi — laikraksti “Mājas Viesis”, “Latviešu Avīzes” (ar mūzikas kritiķiem Jāni Cimzi, Juri Caunīti), “Baltijas Vēstnesis” un “Dienas Lapa” (ar publicistiem un mūzikas kritiķiem Ādolfu Alunānu, Straumes Jāni u.c.), “Baznīcas un skolas ziņas”, “Baltijas Vēstnesis”, “Pēterburgas Avīzes”, žurnāls “Austrums” u.c. izdevumi, kuros parādās pirmie latviešu mūzikas žurnālistikas materiāli, tiek dokumentēti notikumi, mūziķu darbība, publicēti nošu materiāli. Gadsimta beigās dienasgaismu ierauga jau pirmie latviešu mūzikas periodiskie izdevumi — Straumes Jāņa “Baltijas Mūziķu kalendārs” (1890–1892) un Ata Kauliņa²⁴ ikmēneša žurnāls “Mūzikas Druva” (1906–1909), par kuru regulāru izdošanu rūpējās Rīgas Latviešu biedrības Mūzikas komisija (izveidota 1889. gadā). Tās apgādā iznākušie “Mūzikas Komisijas materiāli” gadu desmitiem kalpoja kā nopietns stimuls latviešu folkloristikas un arī mūzikas historiogrāfijas attīstībai.

Latviešu muzikoloģijai vispirms koncentrējoties uz folkloristiku un tautasdziesmu kā nacionālās identitātes kvintesenci un profesionālās mūzikas attīstības avotu, arī pirmie lielākie muzikoloģijas sasniegumi tapuši saistībā ar tautas mūzikas pētniecību. Šai jomā 19. gadsimta beigu un 20. gs. sākuma muzikoloģijā visnozīmīgākā figūra ir Andrejs Jurjāns (1856–1922), kura būtiskākais ieguldījums ir pirmais zinātniskais latviešu tautas mūzikas izdevums “Latvju tautas mūzikas materiāli” (1894–1926). Būdams aktīvs mūzikas kritikā, Jurjāns publicē arī pirmos plašākos pārskatus par latviešu mūzikas stāvokli un attīstību:

“Jurjāna muzikoloģiskajā darbībā vērojama konceptuāla, nacionālo mūzikas kultūru kopumā aptveroša, uz tās sistemātisku apzināšanu un vispusīgu intelektuālu apkopšanu vērsta pieeja. Viņa raksti uzrāda dzīvu saikni ar Eiropas tā laika muzikoloģisko domu. Jurjāns ir pirmais latviešu mūzikas zinātnieks šī vārda pilnā nozīmē, ar to saprotot augstu zinātniskā darba kvalitāti, domāšanas disciplīnu, uzskatu plašumu un intelektuālā ieguldījuma paliekamību.”²⁵

Līdz ar to šīm kvalitātēm, kas kļuva par sava veida paraugu, etalonu Latvijas mūzikas pētniecībā, bija būtiska loma, tās deva impulsus, izveidoja zināmus standartus Jurjāna laikabiedru un nākamo paaudžu muzikologu profesionālajā izglītībā un pētnieciskā darba realizācijā, veicinot arī historiogrāfijas attīstību. Dzīvā saikne ar Eiropas muzikoloģisko domu turpmāk būs visai jūtama, it īpaši Jēkaba Vītoliņa darbos pirms Otrā pasaules kara,²⁶ starptautisko sakaru analīze un kontekstuālā izpratne — 20. gs. otrajā pusē Joahima Brauna pieejā,²⁷ kā arī dažu citu muzikologu pienesumā.

Latviešu mūzikas historiogrāfijas tapšana

Latviešu mūzikas historiogrāfijas pamatlicējs ir izdevuma “Baltijas Mūziķu Kalendārs” izdevējs, komponists, diriģents, publicists un literāts Straumes Jānis (1861–1929). Kalendārā publicēta virkne latviešu mūzikas vēsturei svarīgu materiālu — apcerējumi par Jāni Cimzi, Jāni Bētiņu, Baumaņu Kārli, Viņneru Ernestu, ziņas par koru darbību Latvijā, par mūzikas mācību iestādēm, kā arī citi svarīgi historiogrāfijas materiāli un avoti.²⁸ Arī 1921. gadā žurnālā “Latvju Mūzika” rubrikā “Materiāli latviešu mūzikas vēsturei” publicēta virkne viņa rakstu (apcerējumi par Viņneru Ernestu, Jurjānu Andreju, Jāzepu Vītolu un Alfrēdu Kalniņu), savukārt 1922. un 1927. gadā izdotas divas brošūras sērijā “Mūsu mūzikas mākslinieki”. Visi minētie Straumes Jāņa izdevumi parāda gan pirmā latviešu mūzikas vēsturnieka metodoloģisko vājumu, gan arī materiālu vācēja un sistematizētāja spēku.

Starpkaru periodā iznāk virkne mūzikas žurnālu. Tas saistīts gan ar rosīgo koncertdzīvi un jaunās profesionālās mūzikas jaunrades straujo uzplaukumu, kas prasīties prasījās tikt dokumentēta un izvērtēta, gan arī pēc visai pamatotas vēlmes publicēt pētnieciskos darbus, analītiskus rakstus, kas veltīti dažādām muzikoloģijas jomām, tostarp historiogrāfijas jautājumiem. Mūzikas kritikas darba intensitāte ir pārsteidzoša. Tematika, kas bija svarīga iepriekšējā periodā un bija saistīta galvenokārt ar nacionālās identitātes attīstīšanu, paplašinājās arī historiogrāfijas virzienā.

Pārlūkojot 20.–30. gadu bilanci, izceļami pieci žurnāli, kuri aptver dažādus laikposmus un ir adresēti plašam lasītāju lokam. Neviens no tiem nepastāv ilgī, galvenokārt finansiālu iemeslu dēļ, taču to nozīme ir bijusi nepārvērtējama. 20. gados tas ir žurnāls “Latvju Mūzika” (1921–1922, redaktors Bernhards Valle²⁹), tam seko jau vairākkārt pieminētā “Mūzikas Nedēļa” (1923–1929; redaktori Straumes Jānis un Kārlis Paucītis³⁰), “Mūzika” (1925; Skaņražu kopas izdevums J. Vītoliņa redakcijā), “Mūzikas Apskats” (1933–1938, Dziesmu svētku biedrības mēnešraksts J. Vītola virsredakcijā, redaktors J. Vītoliņš), kā arī “Austrums” (1928; Emiļa Melngaiļa “sabiedriski politiski māksliniecisks” izdevums). Mūzikas žurnālistika izvērsās saturīga un bagāta arī citos, nespecializētos izdevumos — “Jaunākās Ziņas”, “Brīvā Zeme”, “Latvis”, “Pēdējā Briedī”, “Sociāldemokrāts”, “Tēvijas Sargs”, arī reģionālajos laikrakstos.

Kopš latviešu mūzikas rakstniecības pirmsākumiem tās laukā darbojas galvenokārt komponisti (Jurjānu Andrejs, Jāzeps Vītols, Nikolajs Alunāns, Jānis Cīrulis, Emīls Dārziņš, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš, Marija Gubene, Alfrēds Kalniņš, Jāzeps Mediņš, Jēkabs Mediņš, Emīlis Melngailis, Jēkabs Poruks, Jūlijs Sproģis, Bernhards Valle, Jānis Zālītis un citi), kā arī praktizējošie mūziķi — diriģenti, vijolnieki, pianisti u. tml., nevis akadēmiski izglītoti mūzikas zinātnieki, kuru Latvijā tobrīd faktiski nav. Šeit jāpiebilst, ka latviešu muzikoloģijas institucionalizācija vispār bija lēns, savā ziņā aizkavējies process. Eiropas universitātēs 19. gs. nogalē institucionalizē mūzikas zinātni, dibinot atbilstošas nodaļas un pieaicinot speciālistus, savukārt Latvijā šai laikposmā humanitāro augstskolu vēl nav. Ir mēģinājumi mūzikas vēsturi pasniegt specializētajās mūzikas skolās, kas Latvijā

darbojas kopš 19. gs. otrās puses. No 1919. gada mūzikas vēstures izglītība ir koncentrējusies pirmajā augstākajā mūzikas mācību iestādē — Latvijas Konservatorijā, iegūstot vien palignozares statusu. Neraugoties uz šo situāciju, bija centieni dažādos ceļos veidot mūzikas vēstures sistematizācijas bāzi.

Kā viens no mūzikas vēstures fundamentālajiem pamatiem Latvijā 19. gs. beigās tiek izstrādāti materiāli pirmajai Konversācijas vārdnīcai (darba sākums datējams ar Jēkaba Dravnieka aktivitātēm 1891. gadā; vārdnīcas komplektēšana beidzas līdz ar izdevēja bankrotu 1895. gadā un 25 enciklopēdijas burtnīcām, bet 1897. un 1898. gadā vēl iznāk Heinriha Alunāna veidotā 26. un 27. burtnīca). Darbs atsākts Rīgas Latviešu biedrības paspārnē (četrus sējumu jeb 99 burtnīcu izdevums no 1903. līdz 1921. gadam). Tas ir projekts, kurā ietverti latviešu muzikoloģijas celmlaužu, profesionālu mūziķu, tostarp J. Vītola rakstīti materiāli. Šis mantojums attiecas ne tikai uz mūzikas historiogrāfiju, bet arī uz citām muzikoloģijas nozarēm — folkloristiku, sistemātisko mūzikas zinātņi, pamazām izstrādājot specifisko mūzikas terminoloģijas jomu, kuras aizsācējs savos teorētiskajos darbos kopš 1880. gada ir Vigneru Ernests.

Šī izdevuma tradīcijas pārņēma nākamais lielizdevums “Latviešu konversācijas vārdnīca” (A. Švābes, A. Būmaņa, K. Dišlera redakcijā). Starp vārdnīcas mūzikas šķirkļu autoriem izceļami J. Vītols, J. Graubiņš, vēlāk arī J. Vītoliņš, J. Zālītis un vairāki citi profesionāli mūziķi. Izdevuma sagatavošana beidzas ar 21. sējumu, tomēr šis darbs ir novērtējams kā unikāls un vispusīgs latviešu mūzikas historiogrāfijas aizsākums, jo tas savulaik mobilizēja mūzikas profesionāļus nopietnam enciklopēdiskam darbam, lai arī par mūzikas zinātniekiem, mūzikas vēsturniekiem minētos autorus nosaukt vēl nevar.

Zīmīgi, ka šajā izdevumā konspektīvi tiek formulēta arī mūzikas zinātnes disciplīna, tostarp arī Latvijas mūzikas zinātne, kuras vienīgā pieminēšanas vērtā figūra, pēc autora J. Vītola domām, ir Jurjānu Andrejs. Atsevišķos šķirkļos minēti tālaika muzikoloģijas korifeji pasaulē (Hugo Rīmanis, Ernsts Kurts u. c.), īsi formulējot viņu darbības lauku un galvenās idejas.

Latvijā 30. gados mūzikas vēstures nozares attīstību īpaši ietekmē Jēkabs Vītoliņš.³¹ Viņa apjomīgie darbi iezīmē latviešu historiogrāfijas attīstībā jaunu posmu. Pēc izdevuma “Latvju skaņu mākslinieku portrejas” (1930, kopā ar R. Kroderu) seko “Mūzikas vēsture”,³² pirmā vispārīgā mūzikas vēsture latviešu valodā. Grāmatas priekšvārdā virsredaktors J. Vītols formulē grāmatas sarakstīšanas mērķi — uzrakstīt latviešu mūzikas vēsturi, iezīmējot plašu vēsturisko kontekstu, kurā nozīmīga vieta ierādīta arī citām jaunajām nacionālajām mūzikas kultūrām. Veidojot laikmeta pārskatus par visu attiecīgā perioda muzikālo mantojumu, grāmatas autori (J. Vītoliņš, J. Graubiņš, K. Lesiņš u. c.) sniedz visai plašu ieskatu arī latviešu mūzikas vēsturē, mēģinot to inkorporēt Eiropas mūzikas vēstures kopainā. Šis izdevums ir pirmais nopietnais atspēriena punkts, kurš iezīmē visai populāru pieeju mūzikas vēstures sarakstīšanā, t. s. sinhrono pieeju vēstures materiālam iepretim diahroniskajai (pēctecīgajai) pieejai. Šādu darba metodi, gan ne pārāk veiksmīgā veidā, mēģināja aktualizēt arī padomju okupācijas periodā Latvijas Valsts konservatorijas darba grupa Nilsa Grīnfelda virsvadībā, izdodot Vispārējās mūzikas vēstures divus sējumus.³³

30. gadu izdevums gan nav vienīgais mēģinājums uzrakstīt mūzikas vēsturi starpkaru Latvijā — jāpiemin arī aktīva praktizējošā mūziķa, Pēterburgas konservatorijas absolventa un N. Rimskā-Korsakova kompozīcijas teorijas studenta, bet kopš 1927. gada Latvijas Konservatorijas teorētisko priekšmetu pasniedzēja Jēkaba Kārklīņa (1867–1960) “Mūzikas vēstures” lekciju manuskripts, kas tapis, visticamāk, 20. gadu beigās un nav vēl muzikoloģijā izvērtēts. Spriežot pēc autora devuma mūzikas teorijas jomā (solfedžo, harmonijas un elementārteorijas kursu publikācijas) un “Pirmās mūzikas enciklopēdijas” 1. daļas (1921), arī mūzikas vēsturei ir bijusi instruktīva ievirze. Diemžēl ne Kultūras fonda stipendija, ne Konservatorijas akūtā nepieciešamība pēc literatūras latviešu valodā nedeva neko vairāk par lekciju ciklu, kas tagad glabājas Latvijas Nacionālās bibliotēkas Retumu un rokrakstu nodaļā. Tajā trūkst materiāla par latviešu mūziku, kas minēta vienīgi izvērsta plāna veidā.

Summējot muzikoloģisko pieredzi periodā līdz Latvijas okupācijai 1940. gadā, jāsecina, ka historiogrāfijas kā nozares attīstība sākās ar pirmajiem mēģinājumiem mūzikas vēstures avotu apstrādē un sistematizācijā, izvirzot centrā gan personību un tās darbu, gan mēģinot veidot noteiktu periodu mūzikas vēstures kopainā, kā arī atsevišķu žanru attīstības pārskatus. Pamatpieeja — centieni uzkrāt materiālus nācīgas mūzikas vēsturei. Salīdzinošais aspekts, kas kā metode folkloristikas materiālu apstrādē Latvijā tika aizsākts Jurjānu Andreja zinātniskajā darbībā, veiksmīgi tika turpināta gan šajā muzikoloģijas jomā, gan arī attiecībā uz mūzikas historiogrāfiju, savā ziņā inspirējot arī J. Vītoliņa monumentāldarbu, kas tika izmantots par mācību līdzekli augstskolā. Aplūkojot atsevišķus periodus un skolas vienlaicībā, lasītājam radās diezgan labs priekšstats par attiecīgā laika periodā notiekošajiem procesiem vairākos ģeogrāfiskos reģionos — pieeja, kas ļauj izdarīt salīdzinājumus un meklēt kopsakarības.

Institucionalizētās mūzikas vēstures zinātnes periods

Nākamo mūzikas historiogrāfijas posmu iezīmē padomju okupācijas sākums, politiskā režīma maiņa un līdz ar to jaunas ideoloģijas un jaunu zinātnes metožu adaptācija muzikoloģijā.

Kad Latvijas Valsts konservatorijā tika nodibināta muzikoloģijas nodaļa,³⁴ tās darbā iesaistījās vairākas latviešu mūzikas historiogrāfijas veidošanā nozīmīgas personības: Lija Krasinska,³⁵ Jēkabs Vītoliņš,³⁶ vēlāk arī Nilss Grīnfelds.³⁷ Jau no paša sākuma katedras darbam tika “uzpotētas” ideoloģiskās un metodoloģiskās nostādnes, saskaņā ar tām tika realizēta jauno muzikologu izglītība. Raksturojot muzikoloģijas darba galvenos aspektus padomju varas pirmajos gadu desmitos, M. Boiko uzsver divus aspektus: “1) muzikoloģijas obligātais saslēgums ar ideoloģiju (marksismu-ļeņinismu); 2) muzikologu kā tautas audzinātāja sūtību: muzikologa uzdevums ir skaidrot mūziku tautai, semantizēt to tautai!”³⁸ Padomju Savienībā uz šīs skolas bāzes izauga trīs muzikologu paaudzes, apgūstot padomju skolu dziļi un pamatīgi.³⁹ Daudzu autoru darbi, lai arī ideoloģijas spiediena un selektīvās pieejas iegrožoti, uzrāda tam laikam maksimāli godprātīgu attieksmi pret faktu un pētāmā objekta saturu. Interesu plašums un spēja integrēt mūzikas historiogrāfijā jaunas pieejas, tostarp plašu kulturoloģisku ieskatu, sistēmisku pieeju un mūzikas socioloģijas elementus,

piemīt Arnoldam Klotiņam, kura monogrāfija “Alfrēds Kalniņš: komponista dzīve un darbs”, tāpat kā virkne citu pētījumu, paceļ latviešu muzikoloģiju starptautiski respektējamā līmenī, tāpat kā Oļģerta Grāvīša, Vitas Lindenbergas, Jāņa Torgāna, Ilmas Grauzdiņas un daudzu citu autoru veikums.

Starp samērā daudziem mūzikas historiogrāfijai veltītiem darbiem, neraugoties uz daudziem trūkumiem, īpašu uzmanību pelna J. Vītoliņa un L. Krasinskas “Latviešu mūzikas vēstures” 1. sējums, kas jau kopš iznākšanas izpelnījies kritiku, īpaši no ārzemju latviešu profesionāļiem, par autoru selektīvo attieksmi pret datiem un ideoloģiski tendenciozām vēstures materiāla interpretācijām. Tas ir pirmais un pilnīgākais latviešu mūzikas vēstures izdevums no vēstures pirmsākumiem līdz pat 20. gadsimta sākumam, lai arī tipisks “padomju skolas” produkts, kas, neskatoties uz informācijas iespaidīgo plašumu un daudzpusību, demonstrē arī metodoloģisko vājumu darbā ar laikmeta specifiku.

Ieguldījumu latviešu mūzikas historiogrāfijā devis arī Joahims Brauns, kura intereses ir bijušas ļoti daudzpusīgas.

Zinātnieks demonstrē jaunas pieejas Latvijas mūzikas vēstures izpētē, uzlūkojot to kā daudzveidīgu organismu vairāku kultūras tradīciju sadurē un metamorfozēs. Pirms J. Brauna aizbraukšanas uz Izraēlu 1972. gadā Latvijā tapuši nozīmīgi materiāli, kuri ir iedvesmojuši jaunāko paaudžu muzikologus analizēt starpkultūru saskarē eksistējušo Latvijas mūziku, arī starpdisciplināras pētniecības virzienā.

Vācbaltu un daudznacionāliem Latvijas mūzikas kultūras aspektiem veltīti arī Vitas Lindenbergas, Jāņa Torgāna, Lolitas Fūrmanes, Baibas Jaunslavietes, Zanes Gailītes un vairāku citu pētnieku darbi. Mūzikas vēstures hermeneitiskos aspektus, lai arī fragmentāri, turpina Mikus Čēže. Plašu darbalauku paver interdisciplināro studiju iespēju izmantojums historiogrāfijā.

Mūzikas historiogrāfijas kanoni un Latvija

Atgriežoties pie pasaulē aprobētiem mūzikas historiogrāfijas konceptiem, jāmin jau iepriekš aplūkotā diskusija par kanonu mūzikas vēsturē. Ja to attiecinām uz latviešu mūzikas vēstures rakstīšanas pieredzi un uz izpētes objektu izvēli, varam konstatēt atsevišķus jau nostabilizējušos kanonus (piemēram, J. Vītola, E. Melngaiļa, E. Dārziņa figūras vai Dziesmu svētku fenomenu). Taču kanons var būt arī mainīga parādība, ja atminamies padomju okupācijas laiku un režīma centienus mākslīgi izveidot ideoloģijai atbilstošu mūzikas un mūzikas vēstures kanonu.

Sākotnēji, kopš 19. gs. otrās puses, tā bija nacionālās pašapliecināšanās un identitātes ideja, kuru apliecināja topošā nacionālā mūzikas skola un arī tās fiksējums mūzikas vēstures dokumentējumos. Nacionālās brīvvalsts laikā — nacionālisma ideoloģijas nostiprināšanās. Padomju režīma laikā uzmanības centrā arvien atradās komponisti, kuru darbība tika īpaši akceptēta, popularizēta un izcelta. Atlases kritērijus noteica definētās mūzikas historiogrāfijas metode, balstīta vēsturiskajā materiālistiskā un dialektiskajā pieejā. Fakti tika īpaši atlasīti un interpretēti atbilstoši metodoloģiskajām nostādņēm. Lai atminamies

kaut vai krievu “Varenās kopas” autoru ietekmju meklēšanu un “atradumu” hipertrofiju, attiecinot tos uz latviešu nacionālās skolas veidošanās periodu un pat laikmetīgo mūziku režīma pirmajos gadu desmitos.

No vienas puses, estētiskā ziņā kanonu eksistence mūzikas vēstures grāmatās norāda galvenokārt uz piederību noteiktām, neapstrīdamām kvalitātēm. Pieejas pozitīvā puse ir spilgtāko mūzikas vēstures fenomenu un datu izcēlums plašākā kontekstā, nevis tikai lokālā, piemēram, nacionālās skolas ietvarā, iezīmējot piederību kvalitatīvai elitei. Kanona negatīvā puse ir tā, ka vēsturnieku uzmanībai aizslīd garām daudzas laikmeta pamatzīmes, pamattendences, ikdienas parādības un tas tipiskais, kas nosaka mūzikas ainavu noteiktā laikā un vietā.

Latviešu historiogrāfijā šajā ziņā ir liels pretexts: A. Klotiņa sastādītā un komentētā “Latviešu kormūzikas antoloģija” 12 sējumos,⁴⁰ kuras galvenā misija — atspoguļot latviešu *a cappella* kordziesmā būtisko no žanra pirmsākumiem līdz 20. gs. beigām. Tas nozīmē, ka antoloģija prezentē galvenokārt laikmetam tipisko, nevis tikai īpatnējo un īpašo, un aprobētāko repertuāru, tā vietā demonstrējot ne tikai kanonu, bet arī kordziedāšanas prakses un rakstītās mūzikas vēsturēs līdz šim marginalizēto latviešu kormūzikas repertuāru un arī dažu labu autoru.

No globālo kanonu perspektīvas raugoties, latviešu mūzika un latviešu mūzikas vēsture, līdzīgi citu nelielo valstu un nāciju mūzikas vēsturēm, atrodas ārpus Eiropas mūzikas “lielā” kanona, un šajā aspektā vienīgi mūsu dziesmu svētki un to īpašā vēsture kopš svētku iekļaušanas UNESCO nemateriālās kultūras mantojuma sarakstā varētu iezīmēt Baltijas valstu mūzikas kultūru unikalitāti plašākā mērogā. Tas nenozīmē, ka marginālajām nacionālajām kultūrām ir mazāk svarīga un pasaules kontekstā mazāk ietekmīga mūzikas vēsture — atsevišķu skolu un komponistu kanonu veidošanu vai atstāšanu perifērijā nereti var saistīt arī ar zināmām politiskajām lielvaru konsekvencēm un to smagsvara dominanti kultūras telpā. Daudzas no Eiropas mazajām valstīm un nācijām ilgāku laiku ir bijušas svešu lielvaru pakļautībā un ēnā, tai pašā laikā centušās panākt savus ietekmīgos kaimiņus vai tābrīža saimniekus, runājot viņu valodā un pēc viņu spēles noteikumiem. Parasti šo nelielo valstu vēstures rakstīšana notiek ārpus t. s. *mainstream* (noteicošā stila, pamatstraumes): interese par šīm vēsturēm ir lokāla, perifēra.

Historiogrāfijas kanona dimensijas ir cieši saistītas ar mūzikas historiogrāfijas problēmām, kas nav gājušas secen arī latviešu muzikoloģijas zinātnei:

- mūzikas historiogrāfija, kas atsevišķos periodos (īpaši — padomju režīma laikā) ir bijusi ideologizēta, tikusi aktīvi izmantota jaunu kanonu veidošanas procesā, marginalizējot atsevišķus spilgtus laikabiedrus (piemēram, ierobežojot Artūra Grīnupa darbu publicēšanu) un izceļot konjunktūras sacerējumus, veltot to atskatījumiem lielu publicitāti un iekļaujot to detalizētu analīzi laikmetīgajai mūzikas vēsturei veltītās publikācijās, tādējādi ietekmējot historiogrāfisko procesu;⁴¹
- latviešu mūzikas vēsturē un mūzikas dzīvē dominējošie kanoni, kas saistīti galvenokārt ar kora mūzikas izcilākajām personībām, dziesmu svētkiem un citiem kora kultūras fenomeniem, globālā kontekstā tomēr ir margināli, jo Eiropas valstu

mūzikas kultūrā kā klasiskās mūzikas stūrakmeņi un kanoni dominē simfonijas un operas žanri un personības, kuru uzmanības lokā tieši tie novērtējami kā profesionālisma atskaites punkts.

Diemžēl globālais historiogrāfijas kanons un tā ietekme uz nacionālo (lokālo) mūzikas vēstures pastāvēšanu un historiogrāfijas perspektīvām bieži ir atstājusi negatīvu ietekmi, jo kvalitātes, mūzikas izplatības un citi standarti uzrāda lielas atšķirības starp dažādām mūzikas kultūrām. Daudzas īpatnējas iezīmes tiek uzskatītas par vājumu (piemēram, paātrinātā latviešu mūzikas attīstība, apgūstot Rietumos jau aprobētus rakstības stilus, tehnikas, žanrus, kas likuši runāt par atpalcības iezīmēm un laikmetam neatbilstošām anahroniskām parādībām mūzikā).

Tomēr atrašanās kanona perifērijā nebūt nenozīmē, ka mūzikas vēsturi nevajadzētu kontekstualizēt vai arī to darīt “ar morāliem zaudējumiem”. Skatot vēsturi Eiropas perspektīvā vai vismaz Baltijas kontekstā, var un vajag meklēt kopīgas iezīmes, kuru ir daudz, turklāt katrā atsevišķā gadījumā to saturs un raksturs vai būt atšķirīgs, vedot pie jaunu kopsakarību identifikācijas.

Ik pa laikam aktualizējas tēma par latviešu mūzikas vēstures konceptu kopumā — Latvijas vai latviešu mūzikas vēsture? — gan tāpēc, ka Latvijā par vienotu profesionālās mūzikas straumi pagrūti runāt, eksistējuši pretstati un nošķirtas, paralēlas attīstības līnijas (latviešu kultūra līdztekus vācu, poļu, zviedru un citām kultūrām, latviešu muzikoloģija un mūzika Latvijā un emigrācijā un citi aspekti). Taču pašlaik šie jautājumi diskusijās vairs neizskan asā pretnostatījumā. Divdesmit gadu garumā apzinot vācbaltu kultūras mantojumu Latvijā, laiks nonākt pie atziņas, ka Latvijas mūzikas dzīve ir daudzveidīga, atvērta, spriega un komplicēta sistēma, kurā vēl daudz meklējamu un atrodamu faktu un kopsakarību.

Kādā virzienā doties latviešu mūzikas vēsturniekiem — atbildi uz šo jautājumu dos mūzikas vēstures materiālu pilnvērtīga apzināšana. Viens ceļš ved uz jaunu materiālu atklāšanu detalizētā arhīvu pētniecībā. Taču ceļa virzienus un konkrētas metodoloģijas izmantojumu, pētot noteiktu laikmetu mūziku, iespējams, diktēs arī pats materiāls, bet pārējo — pētnieka godaprāts un zinātniskā pieredze.

Atsauces

- ¹ Viena no šādām diskusijām – *Latvijas mūzikas vēstures izpēte: metodoloģija, koncepti, pieejas* notika arī Mūzikas akadēmijā 2007.20.IX. Sk.: Klotiņš A. Rakstīt vēsturi vai tikai par vēsturi. *Muzikologu gadagrāmata 2007*. Rīga: Latvijas Komponistu savienība, LMIC, Musica Baltica, 2008. 19.–24. lpp.
- ² Braun J. On the Present State of Baltic Musicology. *Journal of Baltic Studies*. XIII/1. 1982. P. 40–52; Zur Hermeneutik der sowjetisch-baltischen Musik: Ein Versuch der Deutung von Sinn und Stil. *Zeitschrift für Ostforschung*. Marburg: Herder-Institute. 1, 1982. P. 76–93; One or Two Baltic Musics? *Journal of Baltic Studies*. XIV/1. 1983. P. 67–75, u. c.
- ³ Braun J., Brambats K. *Selected Writings on Latvian Music: A Bibliography*. [Rakstu izlase par latviešu mūziku: Bibliogrāfija.] Mūnster: Verlag Latvija, 1985.
- ⁴ Boiko M. Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsture un problēmas. *Meklējumi un atradumi*. Rīga: Zinātne, 2006. 7.–8. lpp.; Wiora W., Haase H. Musikwissenschaft. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd 9. Kassel, Basel, London, New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter Verlag, 1989.

- ⁵ Adler G. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, 1885. S. 5-20.
- ⁶ Pozitīvisms (lat. *positivus*, fr. *positivisme*) – filozofijas virziens, kas deklarē, ka tiecas pēc istām, pozitīvām zināšanām, balstītām pozitīvā pieredzē. Pozitīvisms radies 19. gs. pirmajā pusē kā idejisks virziens un apzīmē tiekšanos uz skaidrām un patiesām zināšanām, pamatojoties uz empīriku un faktu. Zinātnē nav jācēns atklāt lietu un parādību cēloņus un būtību, bet tikai jāapraksta lietas un parādības, vēstures zinātnē aprobežojoties ar faktu, parādību, procesu fiksēšanu, aprakstišanu, grupēšanu.
- ⁷ Plaši lietots teoloģijā, kanona jēdziens (gr. *kanōn* – dogma, ceremonija, noteikums; mākslā – mākslas paņēmieni vai likumu kopums, kurus uzskatīja par obligātiem) vispirms tika ieviests literatūras zinātnē, taču vēlāk adaptēts arī muzikoloģijā, analizējot mūzikas vēstures fenomenus.
- ⁸ Kerman J. A Few Canonic Variations. In: *Write All This Down: Essays on Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. P.37.
- ⁹ Weber W. The History of Musical Canon. *Rethinking Music*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1999.
- ¹⁰ Beard D., Gloag K. *Musicology: The Key Concepts*. London, New York: Routledge, 2006. Pp. 32–34. Sk. arī: Citron M. J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press, 1993; Goehr L. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- ¹¹ Beard D., Gloag K. *Musicology*. Pp. 131–133.
- ¹² Klotiņš A. Rakstīt vēsturi vai tikai par vēsturi, 19.–20. lpp.
- ¹³ Latvijas Konservatorijas reorganizācijas rezultātā pirms Otrā pasaules kara pēc Padomju Savienības mācību iestāžu parauga 1940./41. mācību gadā tika izveidotas 15 katedras un katrai katedrai iecelts savs vadītājs. Latvijas Konservatorijas arhīvu materiāli apstiprina, ka mūzikas vēstures katedras vadītājs vismaz kopš 1940. gada 6. decembra ir bijis docents Jēkabs Vītoļiņš (J. Vītoļiņam izsniegtā apliecība, LVA, 1655-1-1308: 45 u. c. dokumenti). Latvijas Konservatorijā kopš 1938. gada darbojās arī Tautas mūzikas klase tās izveidotāja Jēkaba Graubiņa vadībā, arī tā padomju okupācijas laikā pārtapa par katedru. Nacistu okupācijas laikā abas katedras tika atkal reorganizētas pēc pirmskara parauga par klasēm, savukārt 1946. gadā atkal tika atjaunota mūzikas vēstures katedra.
- ¹⁴ *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934–1937.
- ¹⁵ Par muzikoloģijas institucionalizācijas problēmu sk. arī: Boiko M. Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne. Vēsture un problēmas. No: *Meklējumi un atradumi*. Rīga: Zinātne, 2006. 12.–13., 16., 19. lpp. M. Boiko iestājas par muzikoloģijas institucionalizācijas fakta esamību, tikai sākot ar periodu pēc Otrā pasaules kara, savukārt autore sliecas domāt, ka nozares institucionalizācijas process bija tuvu pilnvērtīgam rezultātam jau starpkaru perioda beigās – ar akadēmisku izdevumu rašanos, nozares fiksāciju mūzikas augstskolas un zinātniskās institūcijas struktūrā, zinātniskām aktivitātēm Baltijas kontekstā. Dabisko un pakāpenisko nozares institucionalizācijas procesu pārtrauca PSRS un nacistiskās okupācijas režīmi, ieviešot radikālas korekcijas.
- ¹⁶ Piemēram, sērija: Recke J. F. von, Napiersky K. E. *Monumenta Livoniae Antiquae*. Sammlung von Chroniken, Berichten, Urkunden und etc. Riga, Dorpat, Leipzig, 1835–1847 u. c.
- ¹⁷ 1761. gadā Rīgā sāk iznākt vācu avīze “Rigasche Anzeigen”, kuras pielikumā (1761–1767) “Gelehrte Anzeigen” jau var atrast rakstus, kuri skar atsevišķus mūzikas aspektus. (Šo avīžu pirmsākums ir “Rigasche Novellen”, kas iznāca t. s. zviedru laikos no 1681. līdz 1710. gadam). 1773. gadā dibinātais Pilsētas vācu teātris ar savu visai intensīvo publiskā muzikālā teātra un koncertdzīvi jau deva vielu muzikālajai rakstniecībai.
- ¹⁸ M. Rūdolfā darbu skaitā jāmin: *Chronologische Übersicht über die Geschichte des Rigaer Theaters und Verzeichnis der hervorragenderen Mitglieder (bis 1889)*. Riga, 1910; *Die Rigaer Oper von 1782 bis 1886. Eine statistische Zusammenstellung*. Riga, 1887; *Rigaer Theater- und Tonkünstlerlexikon* Riga: Kymmel, 1890; Hannover-Döhren: Hirschedyt, 1975; kā arī vēsturisku rakstu sērija par Rīgas teātri avīzē “Rigaer Tageblatt” 1985. gada numuros.
- ¹⁹ Recke J. F. von, Napiersky K. E. *Allgemeines Schriftsteller- und Gelehrten-Lexikon der Provinzen Livland, Estland und Kurland*. 1–4, 1827–1832.
- ²⁰ Busch N. Alte Baltische Musikkultur. *Rigasche Rundschau*. 1929. Nr. 22; Bušs N. Atrastie Rīgas dziesmu grāmatas fragmenti, kas sarakstīta lejasvācu valodā 16. gadu simtenī. N. Buša atstātī raksti: *Raksti par bibliotēkas un grāmatu vēsturi*. 2. sēj. Rīga, 1937.

- ²¹ Keussler G. *Paulus Bucaenus*. Rīga: G. Löffler, 1931.
- ²² Kemmler E. Johann Gottfried Muthel (1728–1788) und das nordostdeutsche Musikleben seiner Zeit. *Wissenschaftliche Beiträge zur Geschichte und Landeskunde Ost-Mitteleuropas*. Johann Gottfried Herder-Institut. Marburg: Lahn, 1970.
- ²³ Arro E. Die deutschbaltische Liedschule. *Musik des Ostens*, 3. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965; Richard Wagners Wanderjahre. Über einige baltische Züge im Schaffen Wagners. *Musik des Ostens*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1965.
- ²⁴ Kauliņš Atis (1867–1944, pseidonīms Bindu Atis), ērģelnieks, diriģents, mūzikas rakstnieks, komponists. Nodibināja un Jelgavā izdeva pirmo žurnālu latviešu valodā “Mūzikas Druva” (1906–1909).
- ²⁵ Boiko M. Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne, 10. lpp.
- ²⁶ Vītolis J. *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934–1937.
- ²⁷ Sk.: Brauns J. *Raksti. Mūzika Latvijā. Studies. Music in Latvia. Schriften. Musik in Lettland*. Rīga: Musica Baltica, 2002.
- ²⁸ Straumes Jānis (1861–1929, lit. pseidonīmi Vaidelaitis, Vaidelots, Gaujiņu Natālija), bijis Pēterburgas Ārīgas dziedāšanas biedrības priekšnieks Rīgā un kora diriģents, laikraksta “Dienas Lapa” teātra recenzents, publicējis recenzijas laikrakstā “Tēvija”, bijis latviešu strēlnieku organizācijas komitejas sekretārs, strādājis par mūzikas skolotāju V. Olava komercskolā Rīgā. Publicējis dzejoļus un stāstus periodikā. Sastādījis latviešu dzejas antoloģiju “Dzejas rota”, sarakstījis un komponējis kora dziesmas, sastādījis kora dziesmu krājumu “Dziesmu pagalms” un (kopā ar E. Prūsi) krājumu “Brīvības dziesmas”. Publicējis virkni nozīmīgu mūzikas vēstures rakstu – no 1926. līdz 1929. gadam, būdams žurnāla “Mūzikas Nedēļa” atbildīgais redaktors, Straumes Jānis pirmo reizi publicējis paša savāktos mūzikas vēstures materiālus. Mūzikas historiogrāfijai īpaši nozīmīgi J. Straumes krājumi “Mūsu mūzikas mākslinieki” (Rīgā, 1–2, 1922–1927). Publicējis materiālus par J. Cimzi, J. Bētiņu, A. Jurjānu, J. Vītolu, Jāni Mediņu u. c.
- ²⁹ Bernhards Valle (1888–1924), komponists, mūzikas kritiķis, diriģents.
- ³⁰ Kārlis Paucītis (1891–1967), klarnetists, diriģents, mūzikas publicists. Viņa “Dienas grāmatas: 1907–1928” ir vērtīgs laikmeta dokumentējums.
- ³¹ Jēkabs Vītolis (1898–1977), beidzis Latvijas Konservatorijas Kompozīcijas un teorijas klasi, papildinājis Vīnes Universitātē (1929 un 1931) un Sorbonnas Universitātē Parīzē (1936–1937). Latvijas Konservatorijas mācībspēks no 1938. gada. Mūzikas vēsturnieks, folklorists, publicists.
- ³² Vītolis J. *Mūzikas vēsture*. Rīga: Grāmatu Draugs, 1934–1937.
- ³³ Grīnfelds N., Krasinska L., Lindenberga V. u. c. *Vispārējā mūzikas vēsture*. I. Rīga: Zvaigzne, 1984; Grīnfelds N., Krasinska L., Lindenberga V. u. c. *Vispārējā mūzikas vēsture*. II. Rīga: Zvaigzne, 1985.
- ³⁴ Sīkāk par muzikoloģijas institucionalizāciju skat. arī: Boiko M. Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne, 16.–19. lpp.
- ³⁵ Lija Krasinska (1911–2009), muzikoloģe. 1933. gadā beigusi Latvijas Konservatorijas J. Vītola kompozīcijas un A. Sokolovskas klavieru klasi. No 1934. gada mūzikas pedagoge PSRS. No 1945. līdz 1993. gadam Latvijas Valsts konservatorijas mācībspēks. Krievu mūzikas speciāliste, vairāku pētījumu autore un līdzautore, izcila lektore.
- ³⁶ Mūzikas vēstures profesors, Mūzikas vēstures katedras vadītājs (1957–1962), atstādināts no amata ideoloģisku apsvērumu dēļ.
- ³⁷ Nils Grīnfelds (1907–1986), komponists, pianists un mūzikas vēsturnieks. Maskavā strādājis par koncertmeistaru Vissavienības radio. Latvijas konservatorijas mācībspēks (1949–1986). Profesors, Mūzikas vēstures katedras vadītājs. Daudzu mūzikas vēstures publikāciju autors.
- ³⁸ Boiko M. Latviešu muzikoloģija/mūzikas zinātne, 20. lpp.
- ³⁹ Starp šiem muzikoloģiem izceļami Vizbulīte Bērziņa, Arvīds Bomiks, Brigita Briede, Vija Briede, Lolita Fūrmane, Zane Gailīte, Ilma Grauzdiņa, Oļģerts Grāvītis, Ludvigs Kārklis, Arnolds Klotiņš, Valdis Krastiņš, Tatjana Kuriševa, Vita Lindenberga, Vija Muške, Laima Mūrniece, Guntars Pupa, Silvija Stumbre, Jānis Torgāns, Sofija Vēriņa, Līgita Viduleja, Jeļena Voskresenska, Ingrīda Zemzare, Inese Žune u. c. mūzikas historiogrāfijā savu vārdu ierakstījuši speciālisti.
- ⁴⁰ *Latviešu kordziesmas antoloģija 12 sējumos, 1873–2000*. Sast. un komentāru aut. A. Klotiņš. Rīga: Ave Sol, 1997–2005.
- ⁴¹ Sk.: Grjunfeld, N. *Istorija latishskoj muziki*. Moskva, 1978 u. c.

Writing about History: Historiography of Latvian Music throughout Time

The necessity to systematize the body of historical work on Latvian music became a stimulus for the author's attempt to provide a concise description of the main trends in writing the history of Latvian music, outlining also the European backdrop, analyzing approaches to historical material and exploring the shifts of academic paradigms. Inspiring the author to write this article were also Latvian musicologists' discussions on writing a modern, creative history of Latvian music, as well as the already existing publications, including the reflection of musicologist Joachim Braun's experience in several significant articles and Mārtiņš Boiko's study on the history of Latvian musicology. The only existing extensive bibliographical index of Latvian musicology, drawn up by Brauns and Kārlis Brambats and containing data on publications for a period ending in 1985 has prompted reflections on continuing this work as one of the steps towards writing the history of Latvian music.

Kārlis Vērdiņš

Dēmoniskais Viļums Vēveris: latviešu dekadence un homofīla tēls

Atslēgas vārdi: dekadence, latviešu teātris, homoseksualitāte

Meklējot liecības par homoerotisma klātbūtni latviešu kultūras vēsturē, nākas pārlicināties, ka tā līdz pat visnesenākajam laikam bijusi tabu tēma, par kuru tikpat kā nav atstātas liecības. Niecīgs ir to literāro darbu skaits, kuros skarta neierastas seksuālās orientācijas tēma, un arī tajos pašos tā parasti parādās sakarā ar epizodiskiem personāžiem, kas netiek raksturoti kā personības, respektīvi, homoseksuālis ir “Cits”, nevis “Es”.

Ar Kaina zīmi

20. gadsimta sākumā Eiropas literatūrā un kultūrā homoseksuālisms ir tabu tēma, kurš parasti netiek atklāti iztirzāts ne mākslā, ne sabiedrībā. Šajā laikā pastāv homoerotiskas prozas tradīcija, taču plašākai publikai tās avoti parasti paliek apslēpti.¹ Oskara Vaīlda “Doriana Greja portretā” (1890) un Andrē Žīda “Imorālistā” (1902) galveno varoņu kaislību iemesls ir tikai nojaušams, Žīda “Koridons” tika sarakstīts 1911. gadā, bet publicēts 1924. gadā, savukārt E. Forstera 1913.–1914. gadā sarakstītais “Moriss” dienas gaismu ieraudzīja tikai pēc autora nāves 1971. gadā.

Marsels Prusts, 1909. gadā sākdam darbu pie romānu cikla “Zudušo laiku meklējot” (1913–1927), tiecās tajā aprakstīt arī savu homoseksuālo pieredzi, tomēr izmantoja dažādas stratēģijas, lai to notušētu: viņš atainoja galveno varoni kā heteroseksuāli, viņa kaisles objektus vīriešus pārvērta par sievietēm, bet romānu ciklā atainotos homoseksuāļus bieži vien traktēja groteskā veidā.²

Cenzūras atslābuma periodā 1907. gadā Krievijā iznāk divi romāni, kas visai atklāti ataino homoseksuālas attiecības — Mihaila Kuzmina vīriešu mīlas apoloģija “Spārni” un lesbiskām attiecībām veltītais Lidijas Zinovjevas-Annibalas “Trīsdesmit trīs kroplī”. Abi darbi izpelnās gan vētrainu atsaucību, gan arī asu nosodījumu par pornogrāfijas un slimīgas psihe atainojumu. Tolaik Krievijas impērijā vīriešu dzimumsakari tiek sodīti pēc kriminālkodeksa 995. un 996. panta. Par spīti tam, lielākajās pilsētās (piemēram, Pēterburgā) pastāvēja slepena homoseksuālu subkultūra ar tikšanās vietām īpašos parkos un vīriešu pirtīs.³

Tāpat arī Eiropas metropolēs ir apstākļi diskrētai homoseksuāļu eksistencei. Pētījumā par Londonas homoseksuālo dzīvi 19.–20. gs. mijā Mets Kuks raksta:

Homoseksualitāte bija ieausta urbānās kultūras audumā. Homoseksuālo aktivitāšu apraksti ietvēra atpūtas un izklaides centrus, vīrišķo privilēģiju un sociālo reformu telpas, kā arī pilsētvīdes jaunievedumu simbolus, piemēram, stacijas, vilcienus un tramvajus. [...] Ziņojumos par homoseksuālu aktivitāti bija iesaistīta virkne pazīstamu pilsētnieku tipu: vecpuišis, bohēmietis, teātru apmeklētājs, aktieris, dendijs, kareivis un telegrāfa zēns.⁴

Londonas homoseksuāļu vide bija saņēmusi nozīmīgu triecienu 1895. gadā, kad lielu ievēribu izpelnās Oskara Vailda tiesas process, kurā rakstniekam piespriež ieslodzījumu un spaidu darbus un kurā homoseksuālisms tika interpretēts kā dekadences mākslinieku un augstākās sabiedrības pārstāvju netikums.

Vailda tiesas process tiek ļoti plaši atspoguļots gan Eiropas, gan Krievijas presē, padarot Vailda vārdu gandrīz vai par homoseksuālista metaforu. Latviešu literārajos izdevumos informācija par Vailda prāvu un viņa dzīves pēdējiem gadiem parādās vēl vairākus gadus pēc šīs prāvas, piemēram, divos 1905. gadā publicētos rakstos, kuri viņa pārkāpumus min visai izvairīgi. Laikraksta “Dienas Lapa” feļetona pielikuma hronikas nodaļā publicētajā materiālā “Oskara Vailda pēdējās dienas” kuteligā tēma tiek apieta:

par kādu izdarītu tikumības pārkāpumu to 90. gados notiesāja uz divi gadiem cietumā. [...] Pēc soda izciešanas [...] visur viņam aizslēdza durvis. Viņa pārkāpums to bija zīmējis savu līdzpilsoņu starpā ar Kaina zīmi, no kā ikviens bēga un izsargājās.⁵

Pēc mēneša žurnālā “Vērotājs” parādās Augusta Saulieša raksts par “De profundis” krievu tulkojumu, un tajā prāva raksturota mazliet atklātāk: “Vailds tika notiesāts uz diviem gadiem cietumā tādēļ, ka viņa dzīve, kā viņš pats atzīstas, bijuse “izvirtušu prieku un neparastu tieksmju pilna”. Viņa prāva sacēla Londonā nedzirdētu troksni.”⁶ Ironiski, ka nākamais materiāls šīs hronikas nodaļā ir raksts par Stefana Georges dzejnieku pulciņu Vācijā, kura biedri “kaisīja augošās paaudzes dvēselē graudus, no kuriem jārodas jaunai ideālai kultūrai, kultūrai, kam pamats lai būtu — daiļums”.⁷ Arī George bija homoseksuāls un viņa dzejoļi slavīnāja jaunu zēnu ķermeņa un gara skaistumu,⁸ protams, diez vai žurnāla veidotājiem tas bija zināms.

Taču materiāli par Vaildu apliecina, ka homoseksualitāte presē šajā laikā tiek konsekventi noklusēta arī tad, ja tās problemātika attiecīgajam sacerējumam ir būtiski nozīmīga. Mišels Fuko šādu noklusējumu dēvē par “cenzūras loģiku”, kas sasaista nepastāvošo, nelikumīgo un neizpaužamo:

par to, kas ir aizliegts, nevajag runāt, līdz kamēr tas būs anulēts realitātē; tam, kas nepastāv, nav tiesību ne uz kādu izpaušmi, pat to vārdu veidā, kas pasludina neeksistēšanu; un tas, kas jānoklusē, izrādās padzīts no reālā tāpat kā tas, kas ir patiešām aizliegts.⁹

Tomēr latviešu literātu apziņā Vailda vārds un homoseksualitātes jēdziens bija saistīti — kad Antons Austrīņš autobiogrāfiskajā romānā “Garā jūdze” (1926), atcerēdamies 1905. gada revolūciju, apraksta nakti, kad negribot kļuvis par liecinieku homoseksuālam dzimumaktam, viņš no rīta, rezumēdams riebuma un baiļu izraisītās emocijas, domās nodēvē savu homoseksuālo paziņu par “Oskara Vailda tipa vīriešu milētāju”.¹⁰

Divdesmitā gadsimta sākumā, kuru pazīstam kā dekadences periodu, latviešu kultūra tiecas atraisīties no tradicionālā zemnieku pasaules ieloka, virzīdamās uz pilsētu, mūsdienīgumu, modernitāti. Lielpilsētā pastāv bohēmas vide, kurā satiekas dažādas mākslas pārstāvoši domubiedri, dzimst radošas idejas, tiek izspēlēti dažādi attiecību scenāriji. Šādos apstākļos cilvēka seksuālā dzīve kļūst par vienu no mākslinieka personības šķautnēm, iedvesmas avotu vai baumu objektu.

Dekadences bohēmiskā vide ar tai piemītošo seksuālo brīvdomību pieļauj, Īvas K. Sedžvikas terminoloģijā runājot,¹¹ neskaidru homosocialitātes un homoseksualitātes robežu nošķirumu. Opozīcija *māksla–dzīve* ir viena no šā laikmeta modes lietām (šis motīvs ir izšķiroši svarīgs, piemēram, Jāņa Jaunsudrabiņa lugā “Traģēdija”). Jūsmīgi jaunekļi, kurus cieši vieno lielās, jaunās mākslas ideāli, nav iedomājami ģimenes tēvu un maizes pelnītāju lomās. Viņu noslēpumainā seksuālā dzīve kalpo par pamatu baumām.

Dekadenti bez īpašas kautrības apraksta heteroseksuālās kaislības un eksperimentus. Savukārt liecības par nestandarta seksuālo pieredzi šajā laika posmā iespējams gūt galvenokārt no atmiņām un vēstulēm, daudz mazāk no literāriem darbiem. Šo pētījumu ierosināja galvenokārt Pāvila Gruzņas romāns “Jaunā strāva”, kurā homoseksuāla uzvedība ir baumu objekts, ko draugu un domubiedru lokā kāri apspriež un nosoda. Homoseksuāli tiek nosaukti vārdā — tie ir aktieri un režisori Viļums Vēveris, Aleksis Mierlauks un Roberts Tautmīlis-Bērziņš, aizdomu lokā automātiski nokļūst arī viņu tuvākie draugi. Līdzās viņu profesionālās darbības atzinīgam vērtējumam parādās nepatika pret viņu seksuālajām nosliecēm, viņu izskats vairākkārt raksturots kā maigs, sievišķīgs, trausls.

Šajā pētījumā mēģināts izsekot aktiera un režisora Viļuma Vēvera dzīves gaitām, sniedzot īsu viņa profesionālās darbības raksturojumu un analizējot viņa paša un citu izteikumus, kuri saistīti ar seksualitātes jautājumiem.

“Dzīvot ir traģiskāki nekā mirt”

Viļums Vēveris dzimis 1881. gada 6. aprīlī, domājams, Rīgā (Gruzna min, ka Vēveris zēna gados “skraidīja pa priekšpilsētas nomalēm”). Viņš bijis nabadzīgu vecāku bērns un varēja iegūt tikai “visknāpāko” izglītību. Jaunībā viņš krāj skatuves pieredzi kā korissts Rīgas Latviešu biedrības teātrī, pēc tam pilsētas vācu teātrī.¹²

1902. gadā tiek nodibināts Jaunais latviešu teātris, un Vēveris kļūst par tā aktieri. Viņam jau drīz vien tiek uzticētas nozīmīgas lomas — Henrika Ibsena konsuls Berniks lugā “Sabiedrības balsti” (1902) un Pēteris Stokmans “Tautas naidniekā” (1903), Gerharda Hauptmaņa Mežainis “Nogrimušajā zvana” (1903), kā arī lomas operešu izrādēs un Dankairo loma Žorža Bizē “Karmenā” (1904).¹³

Izglītojies pašmācības ceļā, viņš vēlas visus savus spēkus veltīt teātra mākslai un drīz vien pāraug Jaunā latviešu teātra sniegtās iespējas. 1905. gadā viņš sāk domāt par nopietnākām aktiermeistarības studijām Vācijā, iespējams, viņa lēmumu doties projām ietekmē arī revolūcijas notikumi, kad brīvdomīgākie teātra aktieri riskēja nokļūt žandarmērijas apcietinājumā.¹⁴ Notiek īpašas izrādes, kuru ieņēmumi domāti Vēvera studijām, taču

1905. gada vasarā iegūtā nauda jau ir notērēta, tāpēc jaunais censonis naudu ceļam un studijām spiests aizņemties.¹⁵ 1905. gada 10. septembrī “Uļēja” notiek viņa atvadu izrāde, J. Čirikova “Sētas dzīvoklis”, un tai seko koncerts, kurā Vēveris uzstājas ar deklamācijām. Viņa paziņam dzejniekam Kārlim Krūzam tas licies “skaļš, dimdošs. Vietām dziļš, bet vispār nepanesami dārdošs un ribošs. Likās, ka Vēveris būtu gribējis vai visu pasauli uztraukt.”¹⁶

Berlīnē Vēveris apmetas pie sava drauga Kārklīņa, kurš tur pārcēlies jau tā gada martā un kļuvis par drēbnieka mācekli, viņiem pievienojas arī Vēvera domubiedrs, orientālās maģijas adepts Kārlis Depše.¹⁷ Viņš iestājas Emanuēla Reihera dramatiskās mākslas augstskolā un pabeidz to pēc diviem gadiem, 1907. gadā, pēc tam kļūst par aktieri Ķelnes pilsētas teātri, kuru vada Makss Marteršteigs, kādreizējais Rīgas pilsētas Vācu teātra direktors. No vēstulēm noprotams, ka jaunais aktieris tiek nodarbināts otrā plāna lomās.

Sezonu starplaikā Vēveris brauc uz Latviju, kur iestudē izrādes kopā ar domubiedriem. Viņa pirmais iestudējums, Morisa Māterlinka “Neaicinātais”, piedzīvojis visai neveiksmīgu pirmizrādi jau 1905. gada janvārī, taču nozīmīgākais viņa režijas darbs radīts pusotru gadu vēlāk, 1906. gada septembrī. Tas ir divu dramatisku darbu iestudējums — pirmajā daļā jaunā latviešu rakstnieka Edvarda Vulfa skice “Tea Moreni” un otrajā Staņislava Pšibiševska luga “Laime”. Tā paša gada decembrī pirmizrādi piedzīvo Jāņa Jaunsudrabiņa pirmā luga “Traģēdija”, bet 1908. gada vasarā Vēveris iestudē Jāņa Poruka “Hernhūtiešus” un Gerharda Hauptmaņa lugu “Vientuļi cilvēki”.

1909. gadā Vēveris pēc konflikta pamet Ķelnes pilsētas teātri un vasarā spēlē Kudovas kūrorta teātri. Rudenī viņš saistās ar Posenes (Poznaņas) provinces teātri, kurā viņam tiek piedāvātas jau lielākas lomas — piemēram, 1909. gada 30. oktobrī viņš vēstulē Pāvilam Gruznam pauž prieku par nākamajā dienā gaidāmo Lesinga “Nātana Gudrā” pirmizrādi, kurā viņam jāspēlē galvenā loma.¹⁸

Šajā periodā latviešu jaunās paaudzes mākslinieki cits pēc cita beidz dzīvi pašnāvībā — 1906. gadā mirst rakstniece Zemgaliešu Biruta, 1908. gadā aktrise Marta Ozoliņa un 1909. gada septembrī gleznotājs Voldemārs Zeltiņš. Uz Zeltiņa pašnāvību Vēveris reaģē ar neizpratni: “Es nevaru citādi šo gadījumu uzskatīt kā lielu muļķību. Es vispār neskatos traģiski uz tādiem gadījumiem, dzīvot ir traģiskāki nekā mirt”.¹⁹ Tomēr pusgadu vēlāk Vēveris pievienojas šim sarakstam. 1910. gada 27. martā viņš izdara pašnāvību, nošaujoties Berlīnes *Tiergarten* parka zooloģiskajā dārzā.

Saskaņā ar tālaika mākslinieku vidē pastāvošajiem priekšstatiem un ideāliem, kuri asi pretstatīja mākslu un dzīvi, šī kļuva par vienu no leģendāro pašnāvību sērijas epizodēm, kura it kā apliecināja latviešu mākslinieku nesalaužamos ideālus, kuru vārdā viņi spēj upurēt visu, arī savu dzīvību. Tā, piemēram, aktrise Tija Banga savā atmiņu rakstā seko leģendārajai versijai par Vēvera pašnāvības apstākļiem: “Viņš negribēja noslēpties vai aizsegt savu apņemšanos, bet uzmeklēja visdzīvāko publikas pastaigāšanās vietu un pie spožas saules gaismas smaidīdams izbeidza nemiera pilno dzīvi un tikko iesātko nesaprasto darbu.”²⁰

Savukārt avīzēs tūlīt pēc pašnāvības nonāk mazāk teatrāls apstākļu skaidrojums: Vēveris atrasts nošāviens ar lodi deniņos Berlīnes zvēru dārzā naktī uz otrajām Lieldienām.²¹ Tā kā Vēvera mirstīgās atliekas neviens nepieprasa, viņa liķi nodod anatomijas muzejā zinātniskās pētniecības nolūkiem, tādēļ viņa kapa vieta nav zināma.²²

Kā redzams no Vēvera laikabiedru atmiņām, viņš ir bijis sava laika jauno latviešu skatuves mākslinieku meklējumu epicentrā, 20. gadsimta pirmajā desmitgadē sekojis novatoriskajām tendencēm Eiropas un Krievijas teātrī un propagandējis tās savu domubiedru vidū. Lai arī Vēverim šajā posmā ir tikai nedaudz vairāk kā divdesmit gadi, atmiņu autori viņu raksturo jau kā nobriedušu un talantīgu mākslinieku ar labu izglītību, kurš “pazīna Šilleru, Gēti, Šopenhaueru, Kantu un citus klasiskus”²³ un teātra mākslā jaunās idejas smēlies no Staņislavska, Komisarževskas, Reinharta, varbūt arī no Krēga, Antuāna un citiem.²⁴

Laikā, kad uz latviešu teātra skatuvēm vēl valdīja mākslots, deklamatorisks runas veids un uzspēlēta aktierspēle, Vēveris iestājās par dabisku, organisku aktiera tēlojumu. Lai to panāktu, viņš pirmais latviešu teātrī atteicās no vispārpieņemtajiem lugu iestudēšanas principiem. Tolaik katru jauniestudējumu sagatavoja dažos mēģinājumos, sevišķi nerūpējoties par teātra režiju mūsdienīgu izpratnē. Tā kā neatņemama izrādes sastāvdaļa bija suflieris, aktieriem nevajadzēja apgūt savas lomas tekstu no galvas.

Vēveris atteicās no sufliera pakalpojumiem un nopietnāk pievērsās mēģinājumu procesam. Aktieri apguva savas lomas no galvas ilgstošā mēģinājumu procesā, lai spētu tās atveidot organiski. Turklāt, kā atceras viņa laikabiedri, Vēveris bija pirmais, kas domāja par visas izrādes kopējo “noskaņojumu”, par teātra režiju kā mākslas darbu, kurā visi izrādes elementi ir saskaņoti.

Zeltmatis atzīmē, ka Vēvera iestudējumos piedalījās aktieri, kuriem trūka profesionālās izglītības un bieži vien bija neliela skatuves pieredze. Arī Pāvils Gruzna savā atmiņu romānā vārdus “dekadents” un “diletants” bieži lieto gandrīz vai kā sinonīmus. Lai piepildītu savas ieceres Latvijā, Vēveris bija spiests samierināties ar savu domubiedru neprofesionalitāti, domājams, tā viņu atturēja no ražīgāka režijas darba — piemēram, kādā 1907. gada vēstulē Zeltmatim, noraididams piedāvājumu iesaistīties Apollo teātra darbā,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Viļuma Vēvera portrets. *No RMM krājuma*

viņš to dēvē par suņu būdu un pauž neticību iespējai strādāt šajā teātrī profesionālā līmenī. Tā vietā viņš iesaka: “Ja gribat mūsu teātra mākslas labā ko darīt, tad metat no prāta Apollonus, bet strādājat priekš tam, lai tiktu nodibināts mazs intīms teātris labā vietā uz kaut cik nodrošinātiem pamatiem.”²⁵

1909. gada 7. aprīlī Vēveris noraida Zeltmata piedāvājumu kļūt par Jaunā Rīgas teātra direktoru, paziņodams, ka viņš netaisās strādāt uz latviešu skatuves. “Mana stunda vēl nav nākuse. Vai viņa maz kādreiz nāks? — Dievs to zin!”²⁶ Gruzna savā romānā gan min, ka Vēveris izteicis vēlēšanos viesoties Jaunā Rīgas teātra “Uguns un nakts” iestudējumā Kangara lomā, taču teātra vadība šo nodomu neatbalsta. Gruzna to interpretē kā nenovīdību pret jaunākajiem, ārzemēs profesionālu izglītību ieguvušajiem kolēģiem, kurus teātra dzīves noteicēji esot uzskatījuši par nevēlamiem konkurentiem. Kā noprotams no Vēvera izteikumiem vēstulēs, arī Vācijas teātros viņš nesaredz savu mērķu piepildījumu — viņa nākotne ir vai nu spēlēt otrā plāna lomas nopietnā teātrī, vai arī galvenos varoņus uz provinces skatuvēm. Šī apziņa kopā ar neirastēnisko, pārjūtīgo Vēvera raksturu, iespējams, neļāva viņam saskatīt pozitīvu savas nākotnes scenāriju.

Taču Vēveris spēja ietekmēt savu laikabiedru izpratni par teātra mākslu. Teātra vēsturē nostiprinājusies atziņa, ka viņam bijusi liela ietekme uz jauno Alfredu Amtmani-Briedīti. Viņš ir četrus gadus jaunāks par Vēveri un, kļuvis par Jaunā latviešu teātra koristu, saņēm padomus no Vēvera, kā arī, viņa rosināts, lasa Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, Morisa Māterlinka, Staņislava Pšibiševska, Franka Vēdekinda un Maksa Halbes lugas.²⁷ Tieši Vēveris izdomā jaunā aktiera iesauku “Briedītis”, kas vēlāk kļūst par viņa uzvārda pielikumu.

Savukārt Vēvera sapni par “mazu, intīmu teātri” pēc vairākiem gadiem realizē viņa domubiedre Biruta Skujeniece, kas no 1923. līdz 1925. gadam Rīgā vada Intīmo teātri. Viņas mākslinieciskie uzskati saglabājas radniecīgi tiem, ko aizstāvēja Vēveris, viņa vēlāk iestudējusi arī Māterlinka lugas. 1913. gadā arī viņa dažus mēnešus pavada Reihera dramatiskās mākslas augstskolā.

“Tausti mani, Nezināmais!”

Pāvils Gruzna nekroloģā rakstīja, ka Vēverim bijušas “šauras krūtis, bāls vaigs”, un romānā piemin, ka tam “nekādi nevēlējās augt ne ūsas, ne bārda, kā jau iedzīmtam aktierim, bet mati bija kupli”,²⁸ savukārt Amtmaņa-Briedīša atmiņās viņš ir “dēmoniskais Vēveris, kam pagaišie mati krīt slaidos lokos uz abām pusēm”.²⁹ A. Austrīņa romānā “Garā jūdze” Vēveris parādās tikai dažās epizodēs, viņš attēlots kā bāls, salīgs un ātri nogurstošs vīrietis, kam tomēr ir liela piekrišana pie sievietēm. Citi vīrieši par viņu nav sajūsmā — Sermulītis, viens no jauniešu kompānijas, saka galvenajam varonim: “Bet tas Vēvers man lāgā nepatīk. Salts, slīpēts.”³⁰

P. Gruzna stāstā “Nadija”, kurā visai tieši aprakstīta tālaika bohēmas vide, liek Vīlim Vāverem, krievu krekļā tērptam varoņlomu tēlotājam, teikt kaismīģus jaunās, ideālistiskās mākslas aizstāvības vārdus:

“Ārā no pilsonības!” teica Vāvere, soļodams un turēdamies pie krekla šņorītes. “Te apakšā lai paliek mīkstās mēbeles, ērtība, ieražas, pieklājība, pilsonība ar visu godu un negodu un dvēseles ģērēšanu priekš mūža zābakiem. Mēs basām kājām kāpsim olimpā, kuru paši celšim. Brīvā mākslā aizmirsīsimies. Dzīvosim spartiāniski. Neviens nevarēs mūs pirkt vai pārdot. Meklēsīm jaunus ceļus bez gala, platus, baltus, ar Bēklina³¹ cipresēm apstādītus...³²”

Atmiņās par Viļumu Vēveri pieminēta viņa neirastēniskā, jūtīgā daba, straujas garastāvokļa maiņas, kurās jūsma mijas ar pesimismu un izmisumu. Amtmanis-Briedītis atcerējās, ka 1903. gadā Vēveris nav dabūjis kāroto doktora Stokmaņa lomu Ibsena lugā “Tautas naidnieks” un viņa vājā nervu sistēma nav izturējusi šo triecienu, tāpēc viņam neilgu laiku vajadzējis pavadīt nervu klīnikā.³³ Savukārt dažādu autoru atmiņās viņš atklājas arī kā liksmības uzturētājs un joku plēsējs — bohēmiska prieka brīžos viņš gan uzdejojis jautras dejas ar Kārli Štrālu klavieru pavadījumā, gan liksmojies krodziņā kopā ar kareivjiem, gan arī izstrādājis dažādus jokus — te naža trūkuma dēļ smērējis sviestu uz maizes ar lielu atslēgu, te metis izaicinājuma cimdu Līgotņu Jēkabam par dekadentu mākslas noniecināšanu, te Vācijā izjokojis pašu kroņprinci, drauga kareivja vietā dežūrēdams sardzes postenī ar neredzēti muļķīgu sejas izteiksmi.³⁴

T. Banga atceras, ka Vēveris te pielūdzis sauli, te kokus un puķes, te jūru un reiz ilgi sēdējis Majoru vasarnīcas dārzā, pielūgdams un skūpstīdams kādu bērzu. “Visu nakti viņš tur sēdēja un otrā rītā jutās bezgala apskaidrots. Viņš esot šo bērzu skūpstījis, un tas viņam atnesis sirds šķīstību.”³⁵ Lidzīgi nepastāvīgas bija arī viņa attiecības ar cilvēkiem:

Savus draugus viņš allaž dievināja. Visiem viņš atrada īpašības, kuras tas vērtēja stipri augstu, bet pie katras maldīšanās izrakstīja tiem nāves spriedumu. Bet jau pēc nedaudz dienām viņš tos pašus nosodītos atkal atrada ar jaunām vērtībām un jutās viņu priekšā nepiedodami vainīgs.³⁶

Kādā E. Vulfam rakstītā vēstulē Vēveris afektētā stilā pauž ilgas pēc nezināmiem, vareniem pārdzīvojumiem. Lai arī “nezināmais”, visticamāk, nozīmē mākslas un izziņas sniegto gara sajūsmināšanos, kas ir aktuāla tēma tālaika “dekadentu” daiļdarbos un personiskajā sarakstē, Vēvera izmantotā tēlainība ir uzsvērti homoerotiska, gandrīz vai sadomazohistiska.

Neredzamas rokas atver man par jaunu vārtus uz dzīvi, es dzirdu pazīstamus akordus, un drīzi es atkal skanēšu līdz lielajā simfonijā. Es saprotu tavu mājieni, Nezināmais, un esmu gatavs par jaunu tev atdoties, ļauties tavām platajām rokām: tausti, glāsti mani un sildi viņas pie manis, tavas platās rokas, bet tad ļauj man arī just tavu varmācību: grāb mani cieši un nežēlīgi, aizmet mani tālu no sevis un ļauj man dziļi krist, celties un atkal krist! Un daudz tumšās ielās tad ļauj man maldīties, bet neļauj nemieram un ilgām manī dzist!³⁷

Starp Vēvera tuvākajiem draugiem ir visai noslēpumaina personība, Kārlis Depše, ezotērisku un orientālu mācību speciālists, kurš nonāk dekadentu kompānijā, it kā nesen atgriezies no Indijas un, kā raksta Gruzna, noturējis spiritisma seansu, kurā izsaukts Ničes gars. Depše publicējis trīs dzejoļus žurnālā “Dzelme” un citos izdevumos ar pseidonīmu

Ikarus,³⁸ saglabājušās viņa sūtītās atklātnes Birutai Skujeniecei. Viņš ir prototips Repšes tēlam Gruznas stāstā “Nadija”, romānā “Jaunā strāva” viņa vārds ir Arno Depše, viņš minēts arī Gruznas nepabeigtajā romānā “Mamona cilts” (pabeidzis O. Liepiņš, 1978) un arī citu latviešu rakstnieku darbos;³⁹ kalpojis par Friča Depšes prototipu I. Rozentāles lugā “1906: Trakāk vēl kā Piekta gadā” (2009).

Depšes aprakstā, tāpat kā Vēvera raksturojumos, dominē sievišķīgums: “Depše bija blonds, glīts, lēns un kluss jauneklis, noslēpumā tīts, dīvaina smaida rotāts, un viņam lūpas bija kā Monai Līzai Džokondai, gluži sievišķīgas. Zilās acis dziļas, mēļu nokrāsu, nepielūdzama suģestijas spēka pilnas,” raksta P. Gruzna.⁴⁰

Kad Vēveris un Depše dzīvo Berlīnē, vienā dzīvoklī ar drēbnieka mācekli un teātra mākslas entuziastu Kārkliņu, Viktors Eglītis viņus apciemo un vēlāk esot Gruznam stāstījis, ka viesojies “triumvirāta”⁴¹ dzīvoklī:

[Kārkliņam] bija laimējies Berlīnes centrā, Brandenburgas vārtu rajonā, atrast kolonijai piemērotu dzīvokli, un nu viņi bija bagāti un lepni. Tur laiciņu bija uzturējies arī Biruta, bet tad aizmukusi kolonijas pārmērīgi bohēmiskās dzīves dēļ. Vēvers nopietni studēja pie Reihera un tur bija savā kursā premjers. Depše pa reizei apmeklēja kādu orientālu konservatoriju un bija kolonijas pavārs un ekonoms. Kārkliņš vakaros mācījās pie Vēvera un arī Depšes vijoļspēli un bija izsūtāmais un mājas kalps, kā jau lokans, mākslas apmāts jauneklis.⁴²

Nedaudz tālāk Gruzna arī atklāj, kas līcis Birutai Skujeniecei aizbēgt no triumvirāta. Saņēmuši Vēvera vēstuli, kurā viņš raksta par iemīlēšanos kādā jaunā katoļu mūkā un apsver ideju par iestāšanos klosterī, Gruzna ar sievu Nadju un Birutu sāk baumot: Vēveris un Depše esot homoseksuālisti, un par to jau bijušas aizdomas, kad viņi vēl dzīvojuši Rīgā.⁴³ “Omiofiliju” viņi vērtē kā “noziedzumu pret dabu un sievietes dabīgo tieksmju niecinājumu un izsmieklu”. Pēc sarunas, kurā vienprātīgi pausts homofilijas nosodījums, kompānija šķiras, un Gruzna sēžas rakstīt Vēverim vēstuli, kurā pieprasa, lai tas atsūta sava jaunā sirds drauga mūka ģimietni, “ar kuru arī viņam būtu tā suģestējoši interesanti iepazīties”.⁴⁴

Pēc kāda laika par Vēveri baumo atkal — rakstnieks Jūlijs Vecozols, atgriezies no Eiropas ceļojuma, var pastāstīt jaunu informāciju: “Frankfurtē ar to viņa un kāda mūka mīlu bija nejauši iznācis mazs skandāls, un mūks ticis pārcelts uz Ķelnes klosteri, bet Vēveris tūdaļ pārangāžējies uz Ķelnes teātri, pat samaksādams prāvo konvencionālsodu.”⁴⁵ Taču jāpiezīmē, ka Gruznas romānā ir daudz faktu un hronoloģijas kļūdu, turklāt neviens cits Vēvera biogrāfijas avots neliecina, ka viņš būtu angažēts Frankfurtes teātrī, tāpēc iespējams, ka vienīgā kaut cik patiesā ziņa šajā baumošanā varētu būt pikantie jaunumi par Vēvera iemīlēšanos mūkā.

Pēc šīs informācijas uzklauššanas romāna varonis Pāvuls (ar šo vārdu attēlots pats romāna autors) atzīmē, ka Vācijā “uz šīm intīmām sirds lietām, tāpat kā uz literāriem virzieniem, raugās daudz savādāki, iecietīgāki un vieglprātīgāki nekā pie mums”.⁴⁶ Romānā nav pieminēts ar homoseksuālismu saistītais skandāls Vācijas ķeizara Vilhelma II galmā 1908. gadā, kad pēc kompromitējošu materiālu publiskošanas krīt nežēlastībā ķeizara tuvs draugs firsts Filips Eilenbergs — skaļākā šai tēmai veltītā lieta Eiropā pēc Vailda prāvas.⁴⁷

Gruznas kompānijas sašutumu par Vēvera un Depšes sieviešu nicinājumu un izsmieklu romāna kontekstā gribas tulkot kā aizspriedumu izraisītu pieņēmumu, taču viens no Depšes publicētajiem dzejoļiem rāda, ka bohēmas pulciņa attiecībās patiešām notikušas ievērojamas pārmaiņas. Vēl 1905. gadā Depše sūta Birutai Skujenieci romantiskas pastkartes ar pašsacerētiem dzejoļiem, kurus paraksta ar Faķīra pseidonīmu, savukārt 1907. gadā publicē dzejoli “Draugam”, kurā nostāja pret sieviešu dzimumu ir krasi atšķirīga:

Nedomā bijušo – bijušais riebj...
 Īgnums bezspēka vaibstu viebj.
 Sapņi dzemdē vecvecus grēkus.
 Aizmirsti sapņus. Salasi spēkus.

Bezspēkā meiteņu sirdis tik sligst,
 Vīrieša spara tvīkst un līkst.
 Ļauj viņam sadept netīrās liesmās,
 Neklausies kārās, salkanās dziesmās.

Sieviete – simbols pirmatnējs – grēks.
 Vīrietī radošais dzīvības spēks
 Neļauj sievietei gūt viņa varu, –
 Sievietes miesa apgāna garu.

Neguli sievišķu mīkstās gultās.
 Salauz Erosa netīklās bultas.
 Varoņa spēki tad piedzims un vadīs,
 Piedzims un brīnumus radīs.⁴⁸

Šis dzejolis, kurā uzsvērts vīrišķo saišu svarīgums, interpretējams arī kā gara un miesas pretstatījums, tomēr visa sieviešu dzimuma un tam piemītošā jutekliskuma nosodījums ir neierasts motīvs tālaika latviešu literatūrā, kurā fiziskā tuvība un sievietes miesa tiek reizē dēmonizēta un pielūgta Edvarda Virzas, Viktora Eglīša un citu pazīstamu autoru dzejā.

Arī Vēvera pašnāvība vēlāk tiek daļēji izskaidrota ar viņam svarīgo attiecību saraušanu — viņa garīgais līdzsvars esot zudis vientulības dēļ, kas jauno aktieri piemeklējusi, kad K. Depše esot galīgi pārcēlies uz Indiju.⁴⁹ Taču, iespējams, K. Depšes regulārā Indijas apceļotāja tēls ir pārspīlējums — 1910. gada beigās laikrakstā “Dzimtenes Vēstnesis” parādās vēl viena Ikara dzejas publikācija, skumjš divdaļīgs dzejolis “Tas jau nekas...” par tukšuma sajūtu, kas lirisko varoni pārņēmusi pēc smaga zaudējuma, kuru šķiet kārdinoši interpretēt kā sēras par Vēvera nāvi.⁵⁰

1944. gadā laikrakstā “Tēvija” tika publicētas arī kādreizējā drēbnieka mācekļa D. Kārkliņa atmiņas par Vēveri,⁵¹ kurās uzsvērtā viņu laimīgā kopdzīve Berlīnē divu gadu garumā, kad Kārkliņš faktiski uzturējies Vēveri un nodrošinājis viņam iespēju apgūt teātra mākslu, par ko sapņojis arī pats. Taču Vēveris pēc aktiera gaitu sākšanas Ķelnē viņam neesot

palīdzējis, tādēļ Kārklīšs beidzot paziņojis, ka nevēlas kontaktēties ar viņu un saņemt viņa vēstules. Trešais triumvirāta pārstāvis Depše šajās atmiņās nav pat pieminēts.

Viļuma Vēvera un viņa draugu seksualitāte laikabiedru atmiņās atklājas galvenokārt kā baumu objekts. Gadsimta sākumā latviešu mākslas vidē homoseksualitāte ir tabu temats, kurš atstājis pēdas tikai vēstulēs un vēlākajos memuāros, arī pašu aprunāto atstātās rakstiskās liecības interpretējamas visai daudznozīmīgi, tajās neatrast skaidras savas seksuālās identitātes definīcijas. Homoseksuālu baumu objekti parasti tiek attēloti kā bāli, maigi, trausli un sievišķīgi vīrieši, kas savu “perversiju” mēdz kompensēt ar pašai izdzīvu nodošanos dažādām mākslām un zinībām. Šāda attieksme saskan ar 19. gs. beigu un 20. gs. sākuma seksualitātes pētnieku izpratni par homoseksualitāti kā “trešo dzimumu” un vīrieti homoseksuāli kā “sievieti vīrieša ķermenī”.

Kā redzams no P. Gruzna autobiogrāfiskā romāna, lai arī Vēvera draugi un domubiedri bija informēti par viņa homoseksualitāti, to iztīrīt publiski nebija pieņemts — par to nav atrodamas pat mājiens viņam veltītajos nekrologos un arī vēlākajās publikācijās līdz pat 1946. gadam, kad izdots Gruzna romāns. Autors šajā romānā krasi norobežojas no homofiliem, pauzdams sašutumu par šādu dzīvesveidu, tomēr ziņkārība par savu draugu intīmajiem piedzīvojumiem un teātra vidē raksturīgās intrigas liek viņam sekot jauniešiem par Vēvera gaitām un vēl vairākus gadus pēc domubiedra nāves tās paturēt spilgtā piemiņā.

Atsauces

- ¹ Malmstad D. Bani, prostituty i seks-klub: vosprijatie “Krylev” M. A. Kuzmina. *Erotizm bez granic: zbornik statej i materialov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. S. 122.–145.
- ² Sk. Kārters V. S. *Iemilējies Prusts*. Rīga: Atēna, 2011.
- ³ Malmstad D. Bani, prostituty i seks-klub. C. 127.
- ⁴ Cook M. *London and the Culture of Homosexuality, 1885–1914*. Cambridge University Press, 2003. P. 39.
- ⁵ Dienas Lapas feļetona pielikums. 1905, 4. (17.) jūn.
- ⁶ S. [Saulietis A.] De profundis. *Vērotājs*. 1905, Nr. 7. 890. lpp.
- ⁷ Dzeja Vācijā. *Vērotājs*. 1905, Nr. 7. 894. lpp.
- ⁸ Woods G. A *History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven and London: Yale University Press, 1998. Pp. 184–185.
- ⁹ Fuko M. *Seksuālītātes vēsture, I: Zinātgrība*. Tulk. I. Auziņa. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 57.–58. lpp.
- ¹⁰ Austriņš A. *Garā jūdze*. 1. daļa. Rīga: J. Roze, 1926. 452. lpp.
- ¹¹ Sk. Sedgwick E. K. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- ¹² Gruzna P. Viļuma Vēvera piemiņai. *Jaunā Dienas Lapa*. 1910, 7. (20.) apr.
- ¹³ Sk. Kundziņš K. *Latviešu teātra hronika 1901–1908*. Rīga: Zinātne, 1977.
- ¹⁴ Amtmanis-Briedītis A. *Pretim saulei*. Rīga: LVI, 1963. 40. lpp.
- ¹⁵ Kārklīšs D. Atmiņas par Viļumu Vēveri. *Tēvija*. 1944, 22. apr.
- ¹⁶ Krūza K. *Dārgā togā: piezīmes par Viļumu Vēveri 1905–1923* [manuskripts]. LAB Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa, K. Krūzas fonds, 190.
- ¹⁷ Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. Rīga: Zinātne, 1992. 366. lpp.
- ¹⁸ Gruzna P. Viļuma Vēvera piemiņai. *Jaunā Dienas Lapa*. 1910, 7. (20.) apr.

- ¹⁹ Zeltmatis. Viļuma Vēvera piemiņai. *Dzimtenes Vēstnesis*. 1911, Nr. 59.
- ²⁰ Banga T. Viļums Vēvers. *Teātra Vēstnesis*. 1921, Nr. 4. 6. lpp.
- ²¹ *Jaunā Dienas Lapa*. 1910, Nr. 74.
- ²² Kārklīšs D. Atmiņas par Viļumu Vēveri. *Tēvija*. 1944, 22. apr.
- ²³ Turpat.
- ²⁴ Amtmanis-Briedītis A. *Pretim saulei*. 39. lpp.
- ²⁵ V. Vēvera vēstule Zeltmatim 1907. gada 7. martā. RMM krājums, Zeltmata fonds, 204.230.
- ²⁶ Turpat, 204.238.
- ²⁷ Dzene L. Alfreds Amtmanis-Briedītis. Radzobe S. (red.). *20. gadsimta teātra režija pasaulē un Latvijā*. Rīga: Jumava, 2002. 155. lpp.
- ²⁸ Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. 285. lpp.
- ²⁹ Amtmanis-Briedītis A. *Pretim saulei*. 32. lpp.
- ³⁰ Austriņš A. *Garā jūdze*. 271. lpp.
- ³¹ Atsauce uz Arnolda Bēklina gleznu "Miruso sala", jauno dekadentu vidē populāru mākslas darbu.
- ³² Gruzna P. Nadija. *Dzelme*. 1906, Nr. 10–11. 452. lpp.
- ³³ Amtmanis-Briedītis A. *Pretim saulei*. 37.–38. lpp.
- ³⁴ Sk. Gruzna P. Kā Viļums Vēveris stāvēja sardzē. *Jaunākās Ziņas*. 1937, Nr. 276; N.N. Senu dienu atmiņa. *Tēvija*. 1942, 4. apr. u. c.
- ³⁵ Banga T. Viļums Vēvers. *Teātra Vēstnesis*. 1921, Nr. 4. 6. lpp.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ Vulfs E. [Nekrologs]. *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910, 6. apr.
- ³⁸ Publikācijas ar pseidonīmu "Ikarus": Tumsa istabā list... *Dzelme*. 1907, Nr. 7. 294. lpp; Draugam. *Rīta Blāzma*. 1907, 25. (8.) sept.; Tas jau nekas... *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910, 17. (4.) dec.
- ³⁹ Vāvere V. Komentāri. No: Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. 538. lpp.
- ⁴⁰ Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. 271. lpp.
- ⁴¹ Triumvirāts – triju personu pārvaldība Senajā Romā.
- ⁴² Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. 366. lpp.
- ⁴³ Turpat, 413. lpp.
- ⁴⁴ Turpat.
- ⁴⁵ Turpat, 438. lpp.
- ⁴⁶ Turpat.
- ⁴⁷ Kārters V. S. *Iemūļējies Prusts*. 101.–102. lpp.
- ⁴⁸ *Rīta Blāzma*. 1907, 25. (8.) sept.
- ⁴⁹ Gruzna P. *Bursaki. Jaunā strāva*. 507. lpp.
- ⁵⁰ *Dzimtenes Vēstnesis*. 1910, 17. (4.) dec.
- ⁵¹ Kārklīšs D. Atmiņas par Viļumu Vēveri. *Tēvija*. 1944, 22. apr.

Demonic Viļums Vēveris: Latvian Decadence and the Image of Homophile

The article looks at the representation of the image of Latvian actor and theater director Viļums Vēveris (1881–1910) in memoir writing, especially the authors' attitude to his homosexuality, which in the Russian Empire of the early 20th century was a taboo subject. Events of this this time period can be partly reconstructed based on the memoirs written by theater director Alfreds Amtmanis-Briedītis, writer Antons Austriņš and actress Tija Banga, letters and contemporaries' literary works implicitly touching on the subject of homoeroticism.

Vēveris' homosexuality was first openly discussed in "The New Current" (1946), an autobiographical novel by his contemporary Pāvils Gruzna. In the novel, Vēveris is featured alongside his friend Kārlis Depše. Both of them are described as effeminate men who, in the opinion of their acquaintances, are misogynists distancing themselves from women. Such views are consistent with the early 20th century notions of homosexuals as the "third sex" and gay man as a "woman in a man's body". Also mentioned in the novel is Vēveris' extreme emotionality and dramatic mood swings, which not only affected his relationships with friends and colleagues, but also hampered attaining his artistic goals — after learning acting in Germany he found lasting professional fulfillment neither in German theaters nor short-term theatrical projects in Latvia. Vēveris ended his life in suicide at Berlin's Tiergarten. The location of his grave remains unknown.

Okupācijas rekonstrukcija jeb mūzika kā “nobēgtne”

Arnolds Klotiņš (red.). *Mūzika okupācijā: Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade. 1940–1945*.
Rīga: LU LFMI, 2011. 695 lpp.

LU Literatūras, folkloras un mākslas institūta pētnieka Arnolda Klotiņa iecerētais un rediģētais gandrīz 700 lappušu biezais izdevums “Mūzika okupācijā: Latvijas mūzikas dzīve un jaunrade. 1940–1945”, kas sarakstīts sadarbībā ar Ilmu Grauzdiņu, Ludvigu Kārkliņu, Daigu Mazvērsīti un Ilzi Šarkovsku-Liepiņu, ir viena no tām grāmatām, kura kādam bija jāuzraksta. Otrā pasaules kara laika padomju un it īpaši tam sekojošais nacistu okupācijas periods bija “baltie robi” Latvijas mūzikas vēsturē. Cits, pastarpināts iemesls saistās ar jautājumiem par kultūras vietu Latvijā un šīs valsts, ne tikai tās kultūras, nākotni globalizēti nenoiteiktajā pasaulē. Grāmata tapusi apbrīnojami īsā laikā, tikai pusotrā gadā, kam gan grūti noticēt, jo izskatās, ka par šī laika posma izpēti domāts kopš 70. gadiem, par ko liecina sarakste ar komponistu Jāni Kalniņu.¹

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Grāmatā apskatītā laikposma un tam sekojošās padomju pēckara okupācijas rezultāti ir jūtami joprojām — it īpaši pavasaros. Kārtējo reizi jāatgādina, ka tas bija ārkārtējs laiks Baltijas valstu politiskajā un kultūras vēsturē, jo vienīgi tām Eiropā nācās piecu gadu laikā piedzīvot triju okupāciju nomaiņas. Šī laika pētniecībai nopietni varēja pievērsties tikai pirms divdesmit gadiem, kad daudzi dokumenti jau bija zuduši, bet daudzi notikumu dalībnieki un aculiecinieki šo pasauli atstājuši. Pētniecības ziņā īpaši saistošais laika nogriezis nacistiskās Vācijas okupācijas posma rosīgajā tēlotājas mākslas dzīvē nodarbinājis arī recenzijas autoru. Jaunā grāmata pēc ievirzes gan tuvāka literatūrzinātnieka Ilgoņa Bērona dramatiskajai hronikai “Auseklītis zem āmura un kāškrusta: rakstnieku soļi divos lūzumgados (1940–1941)” (2006), kurā dokumentēta literātu darbība okupāciju maiņu laikā.

“Mūzika okupācijā” konceptuāli atšķiras no iepriekšējiem pētījumiem, jo tās autori vienā grāmatā faktoloģiski apzinājuši un analizējuši abus okupācijas posmus. Šāda pieeja

faktiski ir jaunieviešums grāmatas gandrīz simetriskajā, bet ne gluži paralēlajā struktūrā, kuras daļas noslēgtas ar sadaļām, apskatot mūzikas un sabiedrības attiecības, recepciju, attieksmi pret okupācijas varu un dažāda veida zaudējumus. Šajā ziņā muzikologu darbs apsteidz Latvijas mākslas zinātnieku paveikto. Joprojām trūkst pētījuma, kas būtu līdzvērtīgs lietuviešu mākslas vēsturnieces Giedres Jankevičūtes paveiktajam, pētot padomju okupācijas pirmo posmu, kas sagrāva gan individu un ģimeņu dzīves ierasto kārtību, gan neatkarīgās valsts pamatvērtības. Viņas kūrētā un tāda paša nosaukuma katalogā dokumentētā izstāde “Zem sarkanās zvaigznes. Lietuvas māksla 1940–1941” (2010–2011) vairāk nekā gadu bija apskatāma Lietuvas pirmskara galvaspilsētā Kauņā. Pētījums par Latvijas mākslu pirmajā padomju okupācijas posmā, kas tautā iegājis ar trāpīgi raksturojošo, lai arī vācu propagandas radīto apzīmējumu “baigais gads”, varētu būt vismaz krietna maģistra darba apjoma tēma.

Rakstot šo grāmatu, itin pilnīgi apgūtas gan jaunākās publikācijas par abu okupācijas laiku posmiem (tostarp vēsturnieka Kārļa Kangera raksti par nacistiskās Vācijas kultūrpolitiku un etnisko politiku nacistu izveidotajā Ostlandē), gan abu lielāko Latvijas arhīvu un personīgo arhīvu materiāli, pacietīgi izšķirstīta gan periodika, gan vācu okupācijas laika mākslas un sabiedrisko lietu departamenta direktora Žaņa Unāma un citu amatpersonu publikācijas. Korekti veikts faktiski vienīgais iespējamais ceļš šo laika posmu pētniecībā. Dažus no grāmatā minētajiem avotiem, piemēram, Jāzepa Vītola atmiņas par padomju laiku, pētījums mudina izlasīt pilnībā.

Lai gan A. Klotiņš intervijā deklarē, ka atmiņām īsti neuzticoties, grāmatā tās izmantotas diezgan daudz un lietderīgi. Recenzenta pieredze, pētot šo pašu periodu, liecina, ka atmiņas ne tikai satur emocionālu attieksmi, bet bieži vien, trūkstot citām liecībām, var rosināt tālākiem pētījumiem. Arī šoreiz atmiņu materiāli ir lieti noderējuši, piemēram, Mildas Zālītes versija, pamatojot komponista un mūzikas kritiķa Jāņa Zālīša darbību padomju laikā, vai arī virspusējiem priekšstatiem neatbilstošais no Krievijas iebraukušā čekista Ādolfa Apsīša tēls.

Rakstot par okupācijām, nākas palauzīt galvu, kādus jēdzienus, terminus un apzīmējumus lietot. Šajā izdevumā, rakstot par vācu varas laiku, paralēli lietoti teritoriālie apzīmējumi “Austrumzeme” un “Ostlande”, savukārt nacistu apkarotās kultūras izpausmes (*entartete Kunst*) nosauktas gan par “izvirtušo mākslu”, kas ir vēsturiski lietots apzīmējums, gan par “deģenerēto mākslu”, kas ir atvasināts no angļu *degenerate art*. Tikpat kā vienīgais teorētiskais iebildums rodas pret termina “sovjetizācija” lietojumu, kuru autors intervijā pamato ar to, ka “padome” neesot slikts vārds. Tomēr vēsturiski nepastāvēja tāda Latvijas Sovjetiskā/Sovjetu Sociālistiskā Republika, turklāt no angļu valodas aizlienētu terminu pārmērīga ieviešana mūsdienu sadzīviskā un zinātniskajā leksikā maz atšķiras no līdzīgiem krieviskošanas procesiem PSRS okupētajā Latvijā.² Šķiet, akurātāk būtu PSRS veiktās darbības okupētajā valstī nosaukt par “sovjetizāciju”, saglabājot vārda krievisko sakni.

Grāmatā pārlicinoši izdevies sniegt detalizētu apskatāmā laikposma mūzikas dzīves kopainu, kā arī parādīt katra okupāciju cēliena mūzikas dzīves atšķirības, raksturojot dažādus mūzikas žanus (no simfoniskās mūzikas, operām līdz ikdienas mūzikai) un to mainīto

specifisko lomu, mūzikas dzīvi ietekmējošos politiskos un sociālos aspektus, ietverot trāpīgus un ne vienmēr saudzīgus atsevišķu personību lomas iezīmējumus. Īpaši uzsverams, ka, it īpaši rakstot par vācu laiku, patiešām aptverta visa Latvijas teritorija. Nopietnās faktu studijās pamatotais kopskats papildināts ar niansētu, reizēm uzmanīgu analīzi, piemēram, aplūkojot latviešu un vācu mūziķu attiecības vai latviešu un no PSRS iebraukušo dekādes priekšdarbu pārraugus un konsultantus. Piesaista vērojums, ka cilvēku interesi par padomju armijas vīriešu deju rosinājusi tās tuvība klaunādei, kā arī atgādinājums, ka amerikāniskais džezs, kas vēlākos padomju gados bija viena no relatīvām garīgās brīvības izpausmēm, Latvijā kļuva iecienītāks līdz ar padomju masu dziesmām, saglabājot savu popularitāti svingojošā versijā vācu okupācijas laikā. Interesanti uzzināt par J. Vītola palikšanu konservatorijas rektora amatā tikai pēc biedinājuma, ka pretējā gadījumā iecels kādu no Krievijas, vai par Jāņa Ivanova cienījamo izvēli pēc padomju laika vairs nekomponēt skaņdarbus ar vārdiem, lai izvairītos no kompromisiem.

Rakstot par padomju režīmu, pieņemtu pārsteidzoši viegli un bez īpašas pretestības, A. Klotiņš to pamatoti saista ar Kārļa Ulmaņa pozitīvisma ideoloģijas noteiktā valstiskuma (kas ietvēra arī aizvien centralizētāku kultūras dzīves pārvaldību) pieredzi, kā arī viņa paša rīcības piemēru. Rūpīgi izvērtētas mūzikas mainītās funkcijas okupācijas apstākļos — bieži tai piemita kompensējoša loma, grāmatā no “noslīdējuma” tiek nošķirts “zaudējumos iegūtais”, piemēram, Emiļa Melngaiļa vērienīgās folkloras vākšanas ekspedīcijas Latgalē, Augšzemē un Kurzemē, gatavojoties kultūras dekādei Maskavā. Kā kritērijs mūzikas dzīves nozīmīgumam izvēlēta jaunradīto darbu analīze, jo īpaši pievēršot uzmanību no 30. gados aprastā jaunromantisma atšķirīgākām modernākām formām un iebilstot diezgan izplatītajai atziņai, ka latviešu māksla kara gados lielā mērā bija pirmskara procesu turpinājums. Specifiska laikmeta iezīme ir daudzās nepabeigtās abu posmu ieceres.

Vācu laiks Latvijas mūzikas dzīvē un kultūra kopumā bija piepildītāks un droši vien arī emocionāli brīvāks. Viena no abu posmu atšķirībām ir tā, ka padomju laikā iekaroto zemju kultūru centās piejaucēt, bet nacistiskās okupācijas laikā to tiešā veidā reglamentēja mazāk, zināmā mērā arī vāciešu augstprātības dēļ.

Īpaši būtiskas un interesantas ir abu daļu noslēdzošās sadaļas par mūzikas uztveri un vietu sabiedrībā. Padomju posmā apskatītas trīs bieži vien grūti šķiramas attieksmes pret okupācijas varu: pakļaušanās, pretošanās (pavisam reti gadījumi) un kolaborācija. Tās uzmanīgi un individualizēti komentējot, par būtiskiem iemesliem okupācijas pieņemšanai atzītas gan cilvēciskas bailes un apziņa par pretošanās bezcerīgumu, gan ticība komunisma utopijai, alkas pēc pārmaiņām un novatoriskuma, materiāliem labumiem un it kā sabiedriska goda, gan arī Ulmaņa laika Latvijā ierastā lielas mūziķu daļas norobežošanās no sabiedrības un politikas savā profesijā, ar laiku to aizstājot ar diezgan vispārīgo inteliģences atbildību par kultūras saglabāšanu. Bet starp tiem, kas kādu laiku aktīvi sadarbojās ar padomju varu, bija arī tādi kā Vilma Briede, kas savu nostāju drīz vien mainīja.

Īsti nepārlicina — vismaz attiecībā uz vācu okupācijas laika intensīvo kultūras dzīvi — apgalvotais, ka šis posms “ieies vēsturē ar nesalīdzināmi lielākiem postīšanas darbiem” (242. lpp.). Jo tolaik kultūrai netika uzspiestas ideoloģiskas prasības (lai gan tā, protams,

bija pakļauta cenzūrai), tika radīts ievērojams skaits darbu (ap 300) intīmi personiskajā solodzesmas žanrā ar kara gados iecienīto dzejnieku (Kārlis Skalbe, Andrejs Eglītis, Elza Ķezbere u. c.) vārdiem, kā arī atdzima kora dziedāšanas tradīcija, kas ir “muzicēšanas veids, kurš parasti liecina par sabiedrības saliedēšanos un kopējo interešu pieaugumu iepretī individuālajām” (556. lpp.). Reizēm izdevies radīt teju vai klātbūtnes iespaidu, kad “atrasšanās apgaismotā koncertzālē iepretī aptumšoto ielu drēgnumam un apkārtējai draudīgai cietsirdībai tika izjusta kā psiholoģiska nobēgtne no realitātes sloga” (557. lpp.). Nacionālās kultūras kopšana un uzturēšana okupācijas un kara laika apstākļos pārtapa par savdabīgu pretošanās formu.

Abos periodos, bet jo īpaši vācu laikā mūzikai piemita specifiskā “kompensatīvā”, kā arī “komunikatīvā” funkcija — indivīds kultūrā meklēja vērtības un sajūtas, kuru ikdienā pietrūkst un kuras ļauj aizmirst draudus. Raksturojot mūziku kā “psiholoģisku nobēgtni no realitātes sloga” (230. lpp.), izdomāts, šķiet, gluži trāpīgs jaunvārds, ar ko mēģināts aizstāt pazīstamāko “patvērumu” un anglicismu “eskeipisms”.

Grāmatas nobeigums izskatās aprauts, jo vietā, kur it kā pienāktos izvērsts abu okupācijas posmu salīdzinājums, šis uzdevums atstāts lasītāju ziņā. Kopumā “Mūzika okupācijā” ir labi nostrādāta un diezgan personizēta grāmata. Zinātnisko un varbūt brīžiem pat pārlieku sauso izteiksmi atsvaidzina sarunvalodas vārdu lietojums, paužot autora ironisko attieksmi pret “sovjetizācijas kņadu” vai Jelgavas novada komisāra V. E. fon Mēdema “vīkšētājiem” pļaujas svētkiem.

Mūzikas dzīves liecībās nepārprotami jaušams diezgan daudz kopīga ar tēlotājas mākslas dzīvi vācu okupācijas laikā. Abas jomas saistīja ne tikai Mākslas akadēmijas un Konservatorijas uzsāktā sociālistiskā sacensība un tas, ka okupācijas institūcijas abas mācību iestādes vācu laikā daļēji aizņēma savām vajadzībām. Paralēles konstatējamas nacionālās mūzikas un mākslas patriarhu — J. Vītola un Vilhelma Purviša — pēdējos mūža gados, arī tas, ka viņu biogrāfijas fakti no vācu laika publikācijām ilgu laiku palika piemirsti. Arī mākslinieki pēc kara viltoja darbu datējumus, tāpat kā, piemēram, Jānis Ķepītis 1941. gadā uzrakstīto koncertu mežragam ar orķestri uzdeva par 1959. gada darbu. Režīma prasības Latvijas kultūrā bija vaļīgākas nekā Vācijā, un ne mākslā, ne mūzikā neizdevās atrast izteiktus “izvirtušās mākslas” paraugus.

Reizēm māksla un mūzika bija pavisam līdzās. Mākslas izstādes vācu okupācijas laikā nereti pavadīja Dziesmu svētku pasākumus. Gan Arvēda Andersona mūzikas salons, gan Alfrēda Kalnāja mākslas salons Kr. Barona ielā izdeva šlāgerus, kuru vākus nereti rotāja latviešu mākslinieku zīmējumi. Starp vācu laikā droši vien neuzrakstītajām grāmatām minēts gleznotāja un Daugavpils muzeja pārziņa Oskara Kalēja apcerējums “Latvju mūzikas instrumenti”. Bet mazāk zināms, ka viņš pēc 1940. gada Daugavpils dziesmu svētkiem uz vairākiem gadu desmitiem no padomju varas noslēpa gleznas, kas bija deponētas no Valsts mākslas muzeja, un šo soli var uzskatīt par itin aktīvu pretošanās formu.

No iekārtojuma viedokļa iederīgs arī laikmeta kopējās norises ilustrējošo faktu apskata nodalījums ar mazākiem burtiem. Kā jau šāda apjoma darbiem mēdz gadīties, palikuši dažī redakcionālas dabas trūkumi. Reizēm pietrūkst noteiktu atsauču vai arī to nav nemaz.

Piemēram, nav zināms, uz kurieni jādodas, ja gribētu ielūkoties vairākkārt minētajās Jēkaba Graubiņa nepublicētajās atmiņās “Mana laika sejas”. Nav īsti skaidrs, no kurienes smeltas ziņas par padomju laikā radītajiem, bet zudušajiem jaundarbiem. Nenoskaidroti un droši vien arī grūti pārbaudāmi ir mājieni par to, ka vācu drošības dienests pievērsies vairāku latviešu komponistu darbības izmeklēšanai, iztiekot tikai ar J. Graubiņa un citu atmiņām (506. lpp.). Vācu okupācijas laikā Kultūras fonda balvu par lietišķo mākslu saņēmušā Cīruļa vārds noteikti bija Ansis, ne Jānis Cīrulis. Diezgan vienkārši ar interneta resursu palīdzību var noskaidrot, ka padomju laika īslaicīgā Latvijas Universitātes rektora vārds ir Jānis. Tekstu lieki sarausta gadskaitļu pirmo divu ciparu (piemēram, [19]30) likšana kvadrātiekvās.

Kopumā grāmata ir aizraujoša lasāmviela ne vien muzikologiem un mūziķiem, bet arī ikvienam pacietīgam lasītājam. Tā liek domāt ne tikai par Latvijas likteni toreiz, bet arī par tās tagadni un nākotni. Tā ir ne vien smags ķieģelis būvējamajā Latvijas kultūras vēstures mūrī, bet arī nopietns ieguldījums kopējā Baltijas 20. gs. kultūras vēsturē.

Viena no grāmatas vērtībām ir liels pieminēto un arī raksturoto mūziķu skaits, starp kuriem ir gan tie, kas padomju Latvijā bija aizmirsti, gan tie, kas muzikālo karjeru uzsāka kara gados. Izvērsti ir personu rādītājs, vairumam personu norādot ne tikai profesiju vai nodarbošanos, bet arī dzīves datus (ieskaitot dzimšanas un miršanas vietas), kas reizēm runā paši par sevi. Izdevumu papildina laikmetu raksturojošas fotogrāfijas un citas laikmeta liecības, tostarp daudzas no privātpersonu arhīviem. Tādēļ žēl, ka Edmundam Puksim, kas bija pirmais nacistu okupētās Latvijas pašpārvaldes Mākslas un sabiedrisko lietu departamenta direktors, nav minēti miršanas dati — tas ļautu nojaust viņa pēckara likteni.

Grāmatā ar skumju patosu rakstītas pārdomas par pāridarījumiem un zudumiem, no kuriem būtiskākais ir grāmatā apskatīto un viņu pēcteču pamatotas pašapziņas trūkums. Jāpiekrīt, ka okupāciju būtiskākais kaitējums bija ne materiālie zaudējumi un pat ne cilvēku upuri (holokaustā iznīcinātie, padomju varas izsūtītie, trimdā devušie), bet nācijai daļēji zudusi pamatotā, neuzspēlētā pašapziņa. A. Klotiņam ir svarīga mūziķu sabiedriski pilsoniskā nostāja, savukārt recenzentam vairāk prātā nāk domas par indivīda vietu pasaulē un iespējām tajā ko ietekmēt. Šīs grāmatas patoss kārtējo reizi atgādina, ka vēsture mēdz būt ārkārtīgi interesanta un joprojām ir klātesoša.

Jānis Kalnačs

Atsauces

- ¹ Rakstot recenziju, izmantota arī intervija ar A. Klotiņu, kas iepazīstina gan ar grāmatas tapšanas procesu, gan ar dažu tajā nojaušamu, bet ne tik skaidri definētu viedokli: Lūsiņa I. Mūzikas savažošana [intervija ar A. Klotiņu]. *Kultūras Diena*, 2012, 6. janv.
- ² Šādi centieni atsauc atmiņā gadījumu no Pirmā pasaules latviešu zinātnieku kongresa Rīgā 1991. gadā, kad kāda ārzemju latvietē, tulkodama ASV dzīvojošā mākslas zinātnieka Marka Švēdes referātu par jauno latviešu mākslinieku dzīvi Pirmā pasaules kara laikā Penzā, centās izvairīties no nepatīkamā vārda “biedroties” un to aizstāja ar “kopoties”.

Personīgi izjuts pētījums

Viktors Hausmanis. *Veronika Janelsiņa rakstos un darbos*.

Rīga: Zinātne, 2011. 284 lpp.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Akadēmiķa Viktora Hausmaņa grāmata ir nonākusi lasītāju rokās, un par to ir prieks — ļoti gaidīts ir katrs pienesums mūsu literatūrvēstures laukā, jo īpaši no zinātnieka, kurš trimdas dramaturģijai un teātrim pievērsies jau kopš pagājušā gadsimta 80. gadu beigām. Grāmata nav uztverama kā klasisks literatūrzinātnisks pētījums, tas ir literatūrzinātnieka un grāmatas varones attiecību caurausts darbs. Grāmatas tekstu papildina fotoattēli.

Izpētījis plašu materiālu un rokrakstu klāstu, V. Hausmanis ar šo grāmatu publiski apliecina cieņu trimdas māksliniecei un rakstniecei Veronikai Janelsiņai (1910–2001) un dara zināmu sabiedrībai viņas līdzdalību dzīvesbiedra Anšlava Eglīša (1906–1993) daiļradē: “Teksta labotāja, ideju devēja, tāda kā ideju inkubatore un sižeta ierosinātāja, taču viņas vārds

nekur, ne uz vienas grāmatas vāka neparādījās, to varēja atrast titullapas otrajā pusē, bet citā sakarībā: “Vāku zīmējusi Veronika Janelsiņa” (89. lpp.).

Šai grāmatai ir priekšvēsture. Autors jau laikus aizbildinās, ka būtu grūti atbildēt lasītājam, vai viņš trimdas mākslinieci un rakstnieci Janelsiņu labi pazinis, jo abi nekad nav tikušies: “Mūsu sarunu veids bija vēstules, un sarakste iesākās tikai tad, kad A. Eglītis bija aizgājis aizsaulē.” Te lasītājam var rasties jautājums — kāpēc tikai tad?

V. Hausmanis grāmatā nepiemin, kādu pretestību trimdas tautiešu vidū viņam kā bijušajam padomju laika amatviram sākumā nācās pārvarēt, lai pietuvotos Eglītim un viņa dzīvesbiedrei. Neslēpšu, ka testamenta izpildītāji, īpaši Gvido Augusts, pēc Janelsiņas nāves bija visai asi noskaņoti pret V. Hausmaņa iespējamiem mēģinājumiem piekļūt abu arhīvam. Šobrīd dzīvs no viņiem vēl ir tikai sirsnīgais, gaišais gleznotājs un viens no abu rakstnieku testamentā izpildītājiem Kazimirs Laurs, kura labvēlību V. Hausmanim nav bijis grūti iegūt.

Esmu saglabājusi laikposmā no 1989. līdz 1998. gadam man adresētās Anšlava Eglīša un Veronikas Janelsiņas vēstules (arī manis pašas viņiem rakstītās, kas līdz ar arhīvu atgriezās Latvijā). Tādēļ mēģināšu ko piebilst V. Hausmaņa rakstītajam.

Abu rakstnieku milzīgais arhīvs (A. Eglīša korespondence vien ir ap 10 000 vienību liela) Rakstniecības un mūzikas muzejā nonāca pirms desmit gadiem. Pagāja ilgāks laiks, līdz tika pārvarēta nebūt ne viendabīgā attieksme pret šejienes dzīvi un kultūras iestādēm.

Janelsiņa dzīvoja ļoti noslēgti, tikai pamazām pielaižot sev tuvāk svešiniekus. Tā attiecības ar A. Eglīša brāli Vidvudu Eglīti (1913–2003) viņai uzlabojās tikai pašā pēdējā dzīves gadā, kaut arī Vidvuds Eglītis tādu noraidošu attieksmi pavisam noteikti nebija pelnījis.

Veronika ilgus gadus nespēja samierināties ar to, ka pēc viņu izceļošanas Vidvuds bija izglābis no izvazāšanas daudzas Anšlava un Hildas Vikas gleznas, bet vairums viņas gleznu Rīgā bija gājušas zudumā.

1994. gada 7. februārī man adresētā vēstulē Janelsiņa raksta: “Ir dažas lietišas, ko arī gribētu nodot muzejā, kā Anšlava gredzens, pulkstens utt. Varbūt atradīšu veidu, kā tās Jums nosūtīt.”¹ Pagāja vēl vairāki gadi, līdz 2001. gada 28. novembrī jau pēc Janelsiņas nāves muzejs saņēma 28 kastes ar A. Eglīša un V. Janelsiņas personālarhīvu materiāliem.

Te nu vietā mēģināt izsekot, kā veidojās V. Hausmaņa un V. Janelsiņas attiecības, pareizāk — sadarbība neklātienē. Pēc A. Eglīša nāves 1993. gada 4. martā Janelsiņai bija jau turpat 83 gadi. Kad talantīgais, savulaik daudzu sieviešu apbrīnotais un iekārotais, smalkjūtīgais un maigais, arī slimīgais un atbalstāmais Anšlavs zaudēts, Veronika palika viena. Viņai, kas allaž prata abu kopdzīvē būt stiprākā, varbūt līdzinādamās vairāk Anšlava mātei nekā sievai, šajā dzīves laikā bija nepieciešams atbalsts. Par Veronikas sarunu biedru, kaut vēstulēs, kļūst V. Hausmanis, sākumā uzrunāts atturīgi, beigās dēvēts par miļo Viktoru. Profesorā var atrast ne vien iejūtīgu sarunu biedru, bet arī ko līdzvērtīgu Anšlavam — inteliģenci, izkoptas manieres, melodisku balsi, nevainojami plūstošu valodu. Savukārt Hausmanim tas, šķiet, vairāk ir profesionāla literatūrpētnieka azarts, kas liek meklēt ceļu uz vecās kundzes sirdi par spīti visām grūtībām un trimdinieku daļas pretestībai. Ne velti, analizējot muzejā atrodamos Janelsiņas stāstu uzmetumus, Hausmanis kāda stāsta sakarā par mazo Pēcīti, kurš dabū ciest, vabolīti pētīt, kā garāmejojot izmet: “Tā var gadīties katram: centies darīt labu darbu — un saņem uz galvas samazgu spaini.”

Runājot par balsi, — Hausmanis liecina, ka nekad ar Janelsiņu nav ne ticies, ne runājis pa telefonu, taču, kā grāmatā min pats autors, tieši viņa balss vispirms piesaistījusi V. Janelsiņu. Acīmredzot pa radio dzirdēta. Lai nu kā, savā ziņā V. Hausmanim piemīt kas radniecīgs A. Eglītim. Skatoties abu trimdinieku uzņemto amatierfilmiņu, kur Anšlavs un Veronika ir gan intervējamie, gan aktieri reizē, ieklausoties kundzes pārsteidzoši zemajā, vīrišķīgajā balsī tembrā dialogā ar kunga krietni augstāko, jau vecišķo balsi, šķiet, ka te Hausmanis pārspētu pat Eglīti un Janelsiņai būtu lieliska saspēle arī ar viņu. Spēle ir tuva arī V. Hausmanim, viņš uz joku prot atbildēt ar joku. Nav brīnums, ka vientuļā Janelsiņa atlikušajos mūža gados spēku gūst, iztēlē uzburot sarunas ar klāt neesošo Hausmani,

viņam blakus izfantazējot meļņa tēlu, kura pāri plūstošā enerģija, atļaušos teikt, arī gluži vai vīrietiska seksualitāte palīdz iztēloties sevi atkal jaunu un iekārojamu, palīdz noturēties dzīves realitātē, vientulībā.

Kādā vietā V. Hausmaņa grāmatā kā garāmejojot pieminēts, ka A. Eglītis, aizejot no šīs pasaules, Veronikasprāt, paņēmis sev līdzīgu noslēpumu, ko pats rakstītājs gan tūlīt apšaubā. Pieļauju, ka šis noslēpums saistās ar A. Eglīša mūža garumā saglabātajām siltajām jūtām pret Olgu Jansoni-Melbārdi. Veronika bija greizsirdīga, kad Vidvuds Eglītis brāļa uzdevumā meklēja ceļu pie Anšlava pirmās mīlestības un klasesbiedrenes Rīgas 2. vidusskolā. Savulaik Anšlavs bija rakstījis Olgai pēc viņas vīra nāves, zinot, ka ģimene ar abu klasesbiedru nodibināta līgavaiņa pašnāvības draudu dēļ, taču šī vēstule nav sasniegusi adresātu. Anšlava vārdu smalkjūtīgā Olga glabājusi sirdi visu mūžu un ar Vidvuda Eglīša starpniecību saņemtais rakstnieka materiālais un morālais atbalsts viņai pēc pārciestā infarkta bijis liels gandarījums. Saņemot A. Eglīša 1989. gada 13. maija vēstuli, lasīju: "Olgas liktenis, zaudējot visus tuviniekus, patiesi veidojies tieši traģiski. Esmu viņai pēc Eduarda nāves rakstījis, bet neesmu saņēmis atbildi. Vai viņa vēl dzīvo tajā pat dzīvoklī Lienes ielā 12 kā senos laikos? Kad satiekaties, lūdzu, sveiciniet viņu no manis sirsniņģi." Atliek piebilst, ka arī Olgas Melbārdes atbilde nenasniedza adresātu.

V. Hausmaņa vārds Janelsiņai-Eglītei, iespējams, saistījās arī ar jaunības laiku, kad viņai nācās iekarot skarbā vīratēva Viktora Eglīša (1877–1945) labvēlību. Atcerēsimies, ar kādu neatlaidību Anšlavs gadiem cīnījās par tēva vārda rehabilitēšanu dzimtenē. Uzzinot, ka 1990. gada pavasarī tas tika izdarīts, Eglīši trimdā kļuva jūtami iecietīgāki pret padomju laika darbiniekiem.

Janelsiņas sirds pret Hausmani atmaiga arī tāpēc, ka pirms Anšlava aiziešanas viņa ilgus gadus bija spiesta klusēt par līdzautorību vīra literārajā daiļradē. Kad A. Eglītim caurām dienām nācās vērtēt filmas, ko prasīja darbs Holivudā, Janelsiņa ģenerēja idejas un radija pirmās iestrādes rakstnieka sacerējumiem.

Savā monogrāfijā Hausmanis raksta, ka paliek neatbildēta mīkla, kādēļ Janelsiņa viņam nav atsūtījusi grāmatu "Pašsaruna" (1996), kas tapusi rakstniecei vissmagākajā dzīves laikā pēc Anšlava zaudēšanas, kad jāgūst spēks dzīvošanai un ar pateicību var pieturēties pāri okeānam pastieptai rokai. Te jāpiebilst, ka Janelsiņas ticība dzimtenei šajā laikā atkal bija iedragāta. 1997. gada 20. martā saņemtajā vēstulē lasu:

Šeit figurē videolente, ko pag[ājušajos] Dz[iesmu] svētkos uzņēma kāds Jūsu fotogrāfs. Latvieši brīnās, ka Anšlavs tur neparādās, kaut gan redzēts intervējam. Viņi secina, ka Anšlava vārds vienmēr vēl pie jums ir aizliegts. Ko lai dara. Varbūt, paaudzei nomainoties, kas griezīsies uz labo pusi... Patlaban pie jums modē vecie činavnieki.

No jauna izveidojušās šaubas saglabājas ilgāku laiku. 1998. gada 10. februārī viņa raksta:

Par Anšlava fonda pārceļšanu uz Latviju vairs nedomāju. Tur no Latvijas vairs nekā daudz nav. Kas tas par prezidentu, kas buldurē krieviski. Kas tie par padomdevējiem, krievu ziņģu rīmētāji. Šeit trimdā arī nekas labāks nerādās. Tieši kauns, ka krieviem ir izdevies nopirkt savām

sātaniskām vajadzībām jauniešus no turīgām trimdinieku ģimenēm. Sedzas ar kaut kādu Sorosu. Tāds neeksistē. Ir tikai Maskava. Anšlava kopotos rakstus tur pie Jums arī neviens vairs neizdos. [...] Anšlavs H. Vīku neko necienīja. Bet tas ir labi, ka tur kāds daudzina viņas piemiņu. Taču daļa no bijušās Brīvās Latvijas. Vai tāda vēl kādreiz būs, par to ir lielas šaubas.

Taču, pateicoties Hausmaņa uzņēmībai, A. Eglīša kopotie raksti tomēr Latvijā tika izdoti. Mūsu rokās nu arī grāmata par pašu Janelsiņu, ko viņa jau sen bija pelnījusi. Hausmanis soli pa solim godprātīgi izsekojis viņas līdzdalībai A. Eglīša daiļradē, sākot ar romānu "Ilze". Pētnieka un biogrāfa darbu ievērojami atvieglojis tas, ka savā personīgajā īpašumā izdevies iegūt V. Janelsiņas brāļa Pētera Janelsiņa vēstules. Pateicoties tam, nodaļa par A. Eglīša romāna "Ilze" tapšanu izdevusies visinteresantākā. "Rakstniecības un mūzikas muzeja fondos glabājas "Ilzes" nodaļu sākumi, tie ir Veronikas rokrakstā un pilnībā apliecina viņas autorību." (65. lpp.) Pagāja vairāk nekā desmit gadi, līdz viņa sarakstīja savu pirmo lugu "Kas dārzā, kas dārzā", taču arī tā 1976. gadā vispirms parādījās ar Anšlava Eglīša vārdu, un tikai pēc tam atklājās lugas īstā autore.

Zīmīgs ir Hausmaņa izvēlētais citāts no V. Janelsiņas pēdējā darba "Vēstule": "Man izvērās caur galvu ģeķīga doma, kā būtu, ja es sakopotu visas savas uzrakstītās lappuses vienuviet? Cik biezs tāds sējumiņš iznāktu? 100 lappuses? Varbūt 200? Varbūt pat 400? Katrs taču redzētu, ka tie ir izvilskumi no ievērojamā rakstnieka Filipa Malkolma grāmatas." (89. lpp.)

Dzīvesbiedru radošā sadarbība īpaši uzplaukusi 60. gados, kad V. Janelsiņa pamatīgi labojusi A. Eglīša romāna "Bezkaunīgie veči" tekstu. Pētnieks dara atklātībai zināmu, ka Janelsiņas rokrakstā atrodami arī atsevišķi romānu "Piecas dienas" un "Nav tak dzimtene" fragmenti, tāpat atklāj, cik liela viņas līdzdalība vīra dramaturģisko sacerējumu tapšanā, par ko liecinot Janelsiņas izstrādāts "neparasti sīks un pamatīgs" režijas eksemplārs lugai "Ferdinands un Sibila".

1977. gada 12. maija vēstulē sievasbrālim Pēterim Janelsiņam A. Eglītis atzīstas, ka Veronikas spalvai pieder luga "Leo", "kas arī jau nesmukā kārtā zīmējas zem mana vārda. To jau nu augstā mūsu universitāšu profesoru kritika atzinusi par modernāko latviešu dramaturģijas paraugu". Līdzīgi ir ar lugu "Kas dārzā, kas dārzā", kuras eksemplāru A. Eglītis pats atsūtījis Hausmanim.² Vēl no grāmatas uzzinām, ka plaša Janelsiņas līdzdalība bijusi arī lugas "Lūdzu ienāciet, ser" tapšanā (135. lpp.).

Lasot Hausmaņa darbu, lasītājs var izsekot, kā Janelsiņa pamazām ienāk literatūrā. Ilgus gadus viņas vārds parādās aiz Anšlava vārda vai blakus tam, līdz iemanto savu rakstnieces vārdu, glezniecībā lietotos abstrakcionisma principus piemērojot arī rakstniecībai.

Hausmanis centies raksturot Janelsiņas sniegumu objektīvi. Vērtējot viņas grāmatu "Ar un bez rožainiem stikliem", zinātnieks raksta: "Kaut arī grāmata [...] dēvēta par romānu, šādam žanra apzīmējumam īsti piekrist negribas, par vienlaidu plūduma darbu to uzskatīt nevar, nodaļas veidotas kā atsevišķu epizožu, pārdomu, vēsturisku notikumu pārstāstu savirknējums un katrai nodaļai ir sava ievirze." (141. lpp.) Precīzi raksturots rakstnieces

izaicinošais, krāsainais rokraksts — “te mijas realitāte ar izdomu, fantāziju, sapni, ar pārspriedumiem par tēlotāju mākslu, literatūru, baletu. Dažreiz Janelsiņas tēlojuma veids atgādina sapni, kurā viss ir iespējams un raibā vijā mijas dažādas epizodes, domas un pārdomas.” (143. lpp.) Augstu vērtējumu izpelnās Janelsiņas romāns “Nozagtais eņģelis” (1984): “Tik plaša tēlotā laika un ģeogrāfijas vietu amplitūda kā romānā “Nozagtais eņģelis” reti kad sastopama latviešu literatūrā.” (168. lpp.) Pētnieka vērīgajam skatam pamanāms arī tas, ka vēlākajos darbos brīžiem Janelsiņa sāk atkārtoties, humora izjūtu arvien vairāk nomāc pārlicīgā tagadnes kritizēšana, sarkasms. Var piekrist Hausmanim, kurš kā īpaši gaišu izcēlis atmiņu grāmatu “Atceroties”, kas Latviju sasniedz, kad rakstniecei jau 90 gadi.

Kaut arī vietām var iebilst par pārāk nekritisku darbu fragmentu iekļaušanu tekstā, par satura pārstāstu, kopumā Viktora Hausmaņa meistarīgi uzrakstītā, viegli lasāmā grāmatā vērtējama atzinīgi. Atliek novēlēt turpināt darbu pie Anšlava Eglīša un Veronikas Jenelsiņas arhīvu izpētes!

Marta Balode

Atsauces

¹ Diemžēl abu rakstnieku arhīvā Rakstniecības muzejā šīs lietišas nav nonākušas, domājams, tās tika iekļautas rakstnieka mantojuma izpildītāju nodibinātā Eglīša fonda īpašumā.

² Sk. *Karogs*. 1993, Nr. 12.

Svaigs skatījums uz Baltijas drāmas vēsturi

Benedikts Kalnačs. *Baltijas postkoloniālā drāma. Modernitāte, koloniālisms un postkoloniālisms latviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijā.*

Rīga: LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2011. 269 lpp.

Benedikta Kalnača pētījums ir jaunākais devums Baltijas literatūras salīdzināmajā pētniecībā. Baltijas literatūras kopējās telpas apzināšanā savulaik būtisku ieguldījumu ir devis čehu literatūrzinātnieks, Prāgas Kārļa universitātes profesors Radegasts Paroleks, kura grāmata “Baltijas literatūras salīdzinošā apcere” (1978), rakstīta kā mācību līdzeklis čehu studentiem, latviešu lasītājam kļuvusi pieejama 1985. gadā. Vēl pēc vairākām desmitgadēm R. Paroleka sniegtās ierosmes arī Latvijā ir izrādījušās auglīgas — 21. gadsimta sākumā šeit ir vērojami Baltijas literatūras mērķtiecīgas salīdzināmās izpētes aizsākumi. Šo organiski nepieciešamo pētniecības virzienu, kurš nodrošina Latvijas, Igaunijas un Lietuvas literatūrzinātnieku sadarbību atsevišķu pētniecisko projektu, konferenču un izdevumu veidā, ir inspirējis aplūkojamā pētījuma autors B. Kalnačs.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Pirmajā izdevumu sērijas “Salīdzināmā literatūra (Baltijas literatūra)” grāmatā “Latvieši, igauņi un lietuvieši: literārie un kultūras kontakti” (2008) jau skaidri iezīmējās nepieciešamība apzināt ne tikai literāros kontaktus un katras Baltijas tautas literatūras dzīvotspēju kaimiņtautas kultūrtelpā, bet arī dziļākas tipoloģiskas paralēles atsevišķos literatūras veidos, kā arī rakstniecības un Baltijas tautu vēsturisko likteņu sabalsošanos. Līdz ar to grāmata “Baltijas postkoloniālā drāma” ir likumsakarīgs aizsāktā darba turpinājums. Pētījuma priekšvārdā autors akcentējis sava darba plašāko nolūku — ne tikai veidot ieskatu latviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijas kopainā, bet ar drāmas piemēru palīdzību mēģināt izprast arī Baltijas nāciju kultūras tapšanas un attīstības procesu 20. gadsimtā un jaunās tūkstošgades sākumā.

B. Kalnača zinātniskajā darbībā pamatā izmantotā salīdzināmā pieeja ir bijusi produktīva arī šajā gadījumā, jo, neiesligstot faktoloģiskā uzskaitījumā, salīdzinājuma rezultātā ir izdevies parādīt latviešu, igauņu un lietuviešu dramaturģijas attīstības ceļu vienotību, drāmas estētiskās un vēsturiskā konteksta paralēles. Lai iezīmētu Baltijas literārajai telpai kopīgās estētiskās programmas, autors ir izmantojis Džona Neibauera un Marsela Kornisa-Poupa pētījumā “Centrālās un Austrumu Eiropas literārās kultūras vēsture” pieteikto periodizāciju, tādējādi latviešu, igauņu un lietuviešu literatūru iekļaujot vēl plašākas teritorijas kultūras kontekstā. Drāmas piemēri, kuri izvēlēti katra perioda estētiskās programmas (modernitāte 20. gadsimta sākumā, koloniālisms un postkoloniālisms 20. gadsimta otrajā pusē) raksturojumam, ir izvēlēti subjektīvi, tomēr rūpīgi atlasīti un pārdomāti.

Iepazīstoties ar aplūkojamo dramaturģisko darbu pieteikumu satura daļā, protams, var rasties jautājums, ko gan jaunu un līdz šim neatklātu varētu uzzināt, piemēram, par Raiņa vai Mārtiņa Ziverta lugām, tomēr arī labi zināmo darbu analīzei šajā pētījumā ir raksturīga svaiguma elpa. To nodrošina igauņu un lietuviešu dramaturģijas, kā arī Baltijas vēsturiskās situācijas un pētnieciskās pieejas konteksts. Salīdzināmajam pētījumam kopumā ir raksturīga inovatīva un lasītāja domu gaitu inspirējoša pieeja, kā arī spēja nepārblīvēt tekstu ar faktoloģiskā materiāla uzskaitījumu un prasme uztverami izklāstīt sarežģītus metodoloģiskus jautājumus, kas potenciāli var nodrošināt to, ka grāmatai varētu būt daudz plašāka mērķauditorija nekā literatūrzinātnieku un literatūras studentu aprindas.

Īpaši izceļams B. Kalnača pētījuma jaunpienesums latviešu literatūrzinātnē ir izvēlētais metodoloģiskais pamats — postkoloniālā kritika, kura pēdējās desmitgadēs Rietumu kultūrā ir kļuvusi par vienu no nozīmīgākajām literatūras un kultūras pētniecības un interpretācijas pieejām. Kopš Edvarda Saida, Gajatri Spivakas, Homi B. Bhabhas u. c. darbu publicēšanas 20. gadsimta nogalē ir aizsākusies īsta postkoloniālisma diskursa eksplozija, kas diemžēl līdz Latvijai šajā laikā nonākusi tikai pastarpinātā veidā. Pirmie postkoloniālisma kritikas skatījumu Baltijas kultūras pētniecībā ir izmantojuši diasporu (t. sk. arī latviešu trimdas) literatūrzinātnieki, kuru darbs 2006. gadā rezultējies apjomīgā un tematiski vienotā rakstu krājumā “Baltijas postkoloniālisms” lietuviešu trimdas literatūrzinātnieces Violetas Kelertas sakārtojumā. Neraugoties uz to, ka šis krājums piedāvā radikālu skatpunkta maiņas iespēju un ir inspirējis visai lielu Lietuvas un Igaunijas literatūrzinātnieku interesi, Latvijā jaunās tūkstošgades sākumā tas tomēr nav izraisījis atbilstošu rezonansi. Līdz ar to jāuzsver gan B. Kalnača grāmatas savlaicīgums un nepieciešamība, gan arī izmantotās metodoloģiskās pieejas sniegtie ieguvumi.

Pirmkārt, grāmatā konspektīvi izklāstīta postkoloniālisma kritikas vēsture un nozīmīgāko teorētisko sacerējumu kodols, ietverts koncentrēts pētījumā izmantoto terminu skaidrojums, kas ļauj darbu uzlūkot arī kā pārdomātu mācību līdzekli — ievadu postkoloniālisma kritikā. Otrkārt, pētījums paver jauna, mūsdienu Latvijas kultūrtelpai akūti nepieciešama skatījuma iespēju, kurā Baltijas vēsturiskā pieredze, lai arī ar zināmu specifiku, tomēr iekļaujas plašākā postkoloniālās kritikas diskursā un ir aplūkojama paralēlēs ar citām koloniālajām pieredzēm. Līdz ar to šajā pētījumā caur drāmas vēstures prizmu ir izdarīts tas, kas joprojām nav realizēts citās mūsu sociokultūras jomās, proti, pārvērtēts

koloniālās pieredzes iespaids uz Latvijas un Baltijas kultūras virzību, un, nenoliedzami, arī uz tās iedzīvotāju gara attīstību. Treškārt, pētījuma rezultātā autoram ir izdevies sasniegt paša izvirzīto mērķi un parādīt, ka rakstniecība nav tikai estētisks fenomens, pašpietiekama “stikla pārlišu spēle” intelekta darbināšanai vai estētiska baudījuma sniegšanai, bet gan ir nesaraujami saistīta ar laikmetu, kurā tapusi un tāpēc ir pamatoti skatāma šī laikmeta kontekstā gan kā tā auglis, gan arī kā laikmeta gara ietekmētāja.

Zanda Gūtmane

Saikne, kas vieno paudzes

Psalmu dziedāšana Latgalē. Officium defunctorum.

Sastādītājs Aigars Lielbārdis.

Rīga: LU LFMI, 2012. 56 lpp, 3 CD + 1 DVD.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Mirušo oficijs — šādu vārdu savienojumu pirmoreiz dzirdēju pagājušā gadsimta 90. gadu otrajā pusē no etnomuzikologa Mārtiņa Boiko. Jau pirms tam, 90. gadu sākumā, izmantojot Latvijas Radio tehniskās iespējas, kopā bijām apbraukājuši Dienvidkurzemi, Ziemeļlatgali un Vidzemes sēliskos apgabalus, ieskaņodami tautas dziedātāju dzīves stāstus un dziedātās tautasdziesmas. Īpaši meklējām senā slāņa dziesmas, bet trāpījās arī pa īstai sulīgai ziņģei vai jaunākas cilmes romantiskai dziesmai. Latgalē neztikām arī bez t. s. Marijas dziesmām, kas dziedamas maija vakaros pie krucifiksa. Šīs dziesmas ir folklorizējušās baznīcas melodijas, kurās reizumis var manīt baznīcas un tautas mūzikas mijiedarbi.

Vārds “saļmes” šajos Ziemeļlatgales braucienos neieskanējās vai arī pavidēja

margināli. Piezīmēsim, ka tobrīd tautas mūzikas pētnieku apziņā vēl dominēja šķīrums — tautas mūzika un baznīcai piederīga mūzika (pētāma un dokumentējama bija tikai pirmā). Tāda bija tautas mūzikas pētniecības tradīcija, kādu to mantojām no padomju laikiem, kad pētnieku pievēršanās reliģiskiem tematiem nebija vēlama.

Un tomēr jau 70. gados latgaliešu kultūras pētnieki — dzejnieks Ontons Slišāns (1948–2010) un katoļu priesteri Miķelis Jermacāns (1911–1986) un Staņislavs Čužāns (1922–2010) — bija ieskaņojuši psalmu dziedāšanu. Tā Latgalē bija ļoti svarīga tradicionālās kultūras daļa, ienākusi tur līdz ar jezuītu priesteriem, kuri 18. gadsimta otrajā pusē latviski iztulkoja lūgšanu grāmatu, kurā ir arī mirušo oficijs jeb lūgšana, ko katoļu baznīcā izpilda kā bērū liturģijas daļu bērū dienā un arī pie mirušo vākēšanas. Latgalē (daļēji arī Augšzemē) šī lūgšana jau pavisam drīz iegāja tautas tradicionālajā repertuārā — daļēji mutiski pārmantota, izpildīta galvenokārt mājās bez priestera līdzdalības.

Un nu jau vairāk nekā divus gadsimtus mirušo oficijs, tautā saukts par psalmiem, saļmēm, saļmām u. tml., ir joprojām dzīva prakse, ļoti būtiska Latgales tradicionālās kultūras sastāvdaļa.

Šīs tradīcijas dokumentēšanai un zinātniskai izpētei M. Boiko pievērsās 90. gadu otrajā pusē. Tad arī tapusi virkne ierakstu dažādās Latgales vietās — Ziemeļlatgalē (Salnava, Viļaka, Žiguri) un Dagdā. 2009. gadā, piedaloties pētniekam Aigaram Lielbārdim, tapusi psalmu dokumentācija arī Šķilbēnu pagastā, Rekovā un Murmastienē. Līdz ar Ontona Slišāna un Staņislava Čužāna 70. gados veiktajiem ieskaņojumiem bija uzkrājies iespaidīgs materiāls, kas apliecināja šīs tradīcijas daudzveidību un dzīvotspēju. Šī gada sākumā LU Literatūras, folkloras un mākslas institūts laidis klajā A. Lielbārža un M. Boiko sagatavoto izdevumu "Psalmu dziedāšana Latgalē. *Officium defunctorum*", kurā ir gan trīs audiodiski, gan DVD, gan grāmatiņa ar visai plašu tradīcijas aprakstu.

M. Boiko pētījums "Mirušo oficijs (saļmes) Latgalē" skaidro gan šīs tradīcijas izcelsmi, gan dogmatisko kontekstu un psalmu izpildīšanas motivāciju, gan paša mirušo oficija uzbūvi. Ne mazāk interesanti ir fragmenti no sarunām ar psalmu dziedātājiem un katra dokumentētā psalmu dziedājuma apstākļi — kam ticis dziedāts, kas dziedājis, kur, kādos apstākļos utt.

Ja audiodiskos ietverti vien dziedājumu fragmenti, tad DVD ir viena pilna psalmu dziedājuma dokumentējums — no sievu ierašanās mājās, kur notiks dziedājums par nomirušajiem, līdz svinīgajam mielastam, kas seko pēc gandrīz divu stundu dziedāšanas. Ja pirms tam albuma grāmatiņā izlasīts M. Boiko apraksts, tad filmu var noskatīties ar lielu interesi, mēģinot saprast, kur dziedājumā beidzas matutins, kur sākas pirmais nokturns, ar ko atšķiras Ezeģija kantikls no Zaharija kantikla utt. Protams, daudz vieglāk būtu, ja klausoties rokās būtu kāda katoļu lūgšanu grāmata — vai nu 20. gadsimta sākumā izdotā "Aglyunes Zwaigzne", vai kāds jaunāks izdevums, jo psalmu teksti ir iztēli rosinoši un emocionāli iespaidīgi — ja tos saprot.

Skaņu ierakstu kvalitāte audio diskos ir atšķirīga, bet tā iemesli saprotami — jaunākie izdarīti ar kvalitatīvu skaņu aparātūru, senākie ar tālaika sadzīves ierakstu tehniku un pusoficiāli, līdz ar to bez iespējas nodrošināt ierakstam labvēlīgākus apstākļus.

Pasaulē ir gana daudz interesantu tautas mūzikas un baznīcas mūzikas mijiedarbes formu — Korsikas daudz balsība, gruzīnu daudz balsīgie baznīcas dziedājumi, gospeļi, zviedru izcelsmes garīgās tautasdziesmas Rietumigaunijā u. c. Šīs tradīcijas tiek jo plaši pētītas un aprakstītas. Latvijā šāds izvērsts, daudzdimensionāls pētījums klajā nācis pirmoreiz, tādēļ pelnījis īpašu uzmanību un tā veidotāji — īpašu atzinību. Latvijā pirmoreiz daudzpusīgi dokumentēta, aprakstīta un atspoguļota tautas dziedāšanas tradīcija, kuras izcelsme saistīta ar baznīcu. Šis ir zinātnisks izdevums, tādēļ laika gaitā, dzīvo tradīcijas nesēju skaitam samazinoties, tā vērtība tikai pieaugs.

Protams, ieraksts nekad nevarēs aizstāt dzīvo tradīciju. Ja, piemēram, dejas iespējams dejot arī ierakstītas deju mūzikas pavadījumā, tad psalmi nomirušu cilvēku piemiņai katru reizi jādzied no jauna. Pa īstam. Jo dziedātājas apzinās, ka šie psalmi palīdz nomirušajiem arī viņpus nāves robežas. Tā ir saikne, kas vieno paaudzes un saliedē dzimtas un kopienas.

Subjektīvas marginālijas par Zigrīdas Frīdes grāmatu

Zigrīda Frīde. *Ienest sveci istabā.*

Rīga: LU LFMI, 2011. 342 lpp.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Zigrīdas Frīdes grāmatu par latviešu literatūras veidošanās aspektiem 19. gadsimta pirmajā pusē veicinājusi pamatota nepieciešamība radīt vielu dziļākam akadēmiskam literatūras vēstures sākumposma izgaismojumam. Būdamā pieredzējusi un rūpīga pētniece, autore ir precīzi definējusi sava darba uzdevumus un teicami tos arī veikusi. Pētījums centrēts “vietējo apstākļu piedāvāto attīstības iespēju” atklāšanai un raksturojumam. Darbietilpīgas avotu (pārsvarā iespiesto materiālu) un sociālo vērtību studijas grāmatā ir rezultējušās sistēmiski izstrādātā, deviņpadsmitā gadsimta tekstos argumentētā, izglītojošā un niansēm bagātā vēstījumā. Literatūra monogrāfijā atklājas ne tikai šī jēdziena šaurākajā nozīmē kā vārda māksla, bet daudzviet, īpaši saskarē ar pasaules uzskata veidošanos, arī plašākā — papildus aptverot citas rakstniecības

nozares (visbiežāk reliģisko literatūru un publicistiku).

Starp būtiskākajām tematiskajām novitātēm, kas Z. Frīdes grāmatu atšķir no priekšgājēju publicētajām, minams autorei mēģinājums analizēt 19. gadsimta literatūras saikni ar kristīgās kultūras tradīciju. Garīgumu simboliski apliecinošā sveces gaismas akcentē literārajā procesā iesaistīto personu darbības būtību. Pateicoties šai laikmeta gara gaismas klātesamībai un pārdomātai grāmatas struktūrai, darbs pārsniedz deskriptīva sacerējuma ietvarus. Atsevišķā nodaļā iederētos pārskats par rokraksta literatūru un dažādu iemeslu dēļ nepublicētajiem manuskriptiem. Diemžēl dažādās teksta vietās starp rindām izklaidētas palikušas arī cittautei (vispirms vācu) literatūras strāvojumu un mainīgās pasaules ietekmes.

Turpinājumā dažas subjektīvas iebildes, kuras, ticamākais, skaidrojamas ar “atšķirīgu rokrakstu”. Panorāmiskai, harmoniski veidotai literārā procesa kopainai, kas, neapšaubāmi, ir autorei spēju stiprā puse, vietām varbūt būtu lietderīgi tuvplāni un pietuvinājumi. Bez

pienācīga Kurzemes un Vidzemes novadu atšķirīgās literārās dzīves un tradīciju izgaismojuma nav iespējams izsekot vienotam latviešu literāro aprindu veidošanās procesam, tāpat īsti nevar novērtēt Latviešu literārās biedrības darbību un “Magazīnu” pavērtās publicēšanās iespējas Vidzemes autoriem. Jautājums par latviešu literārajām aprindām saistāms arī ar literāro centru veidošanos un pilsētas lomu latviešu literatūras attīstībā, Rīgas un Jelgavas nozīmi rakstniecībā. Vairums aplūkotā laikposma literāri rosīgāko Vidzemes mācītāju dzimuši Rīgā.

19. gadsimta pirmajā pusē ir vērojama ne tikai literatūras sekularizācija, vienlaikus intensīvāka un apzinātāka (arī ar tulkotās literatūras starpniecību) kļūst literatūras šī jēdziena šaurākajā nozīmē (kā mākslas veida) formēšanās. Iebildes izraisa 35. lappusē izteiktais apgalvojums, ka “latviešu literatūras veidošanās gaitu visbūtiskāk sekmēja tie latviešu draudžu mācītāji, kuri bija patiesi ieinteresēti tautas izglītošanā, un visbiežāk tieši šī iemesla dēļ, nevis radošas iedvesmas aicināti, gādāja literatūru tautai”. Jau kopš Kristofora Fīrekera laikiem tieši mākslinieciskas iedvesmas apgarotie darbi ir tie, kas atstājuši paliekošākās atbalsis literatūrā un lasītāju sirdīs. 19. gadsimta sākumā starp šādu darbu autoriem minams Aleksandrs Johans Stenders jeb Jaunais Stenders, vēlāk Kārlis Hūgenbergers, Ansis Līventāls un Jānis Ruģēns. Bez literatūras priekšvēstnešu — dažkārt marginālu alternatīvo vērtību apliecinātāju, citkārt tālāk tikušo — atrašanas literārās virzības izpratne ir grūti iedomājama.

Zinātne, līdzīgi kā māksla, tiecoties izprast “lietu” dziļāko būtību, paver bezgalīgas izpausmju un darbības iespējas. Jaunas metodes, pētnieku atšķirīgā intelektuālā pieredze, jauni avoti, kas atklājas laika gaitā — jau ar to ir pietiekami, lai izslēgtu ikviena jauna pētījumu absolūtu pabeigtību un pietiekamību. Katrs jauns mēģinājums un veikums, lai cik izcils tas arī būtu, ir tikai solis izziņas virzībā. Z. Frīdes grāmata ir respektējams, profesionālās metodēs balstīts skatījums uz 19. gadsimta literāro dzīvi, labs atbalsts ikvienam, kas turpmāk to apgūs vai radoši izzinās.

Ināra Klekere

Vai dubults POST ir jauns PRE?

Transitions of Lithuanian Postmodernism: Lithuanian Literature in the Post-Soviet Period (On the Boundary of Two Worlds: Identity, Freedom, and Moral Imagination in the Baltics).

Ed. Mindaugas Kvietkauskas. Amsterdam–New York: Rodopi, 2011. 363 p.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Ar virsrakstā likto jautājumu noslēdzas šī rakstu krājuma ievadeseja “Dubultā post paradokss”. Tās autors, Lietuviešu literatūras un folkloras institūta direktors Mindaugs Kvietkauskas norāda, ka 90. gadu sākumā atklājās — literatūra atrodas divās “post” lomās, postpadomju un postmodernā. Kuru lomu spēlēt, kādu izteiksmi izmantot, lai atspoguļotu jaunās izmaiņas un pagātnē iemantotās traumas? Sarežģītais identitātes jautājums, vēsturiskā nepastāvība un hibrīdā realitāte raksturo tiklab Lietuvas, kā arī Latvijas un citu pēcpadomju valstu sabiedrību apziņu un atmiņu.

Jāatzīst, ka ar šo grāmatu lietuvieši ir soli mums priekšā divos aspektos. Pirmkārt, literatūrzinātnei un tās iziešanai starptautiskā arēnā atvēlētā finansējuma ziņā, jo grāmata ir ilgākā laikā tapis projekts, kura izdošanu sponsorējuši Lietuvas Zinātnes un izglītības fonds un Lietuvas Zinātnes padome, tas ļāvis meklēt ietek-

mīgu izdevniecību Eiropā un apmaksāt grāmatas izdošanu. Otrkārt, ideja par konkrētu literatūras teorijas un vēstures jautājuma izpēti ir veiksmes stāsts, kas apvienojis 17 redzamākos mūsdienu lietuviešu literatūras pētniekus pamatīgam pētījumam. Daļa no autoriem pazīstami arī latviešu akadēmiskajā vidē (sava loma te Baltijas literatūrzinātnieku konferencēm, kas katru otro gadu tradicionāli notiek kādā no valstīm, starp citu, 2013. gadā tā būs Latvijā).

Krājums adresēts angļiski runājošajiem lasītājiem un iecerēts kā uzticams ievads, kas atspoguļo kultūras situāciju, kurā pārklājas Austrumeiropas un postmodernās globalizācijas tēmas, tas izstāsta raibu pirmsatmodas, pēcatmodas un 20. gs. beigu vēsturi, centrā

paturot lietuviešu postmodernisma attīstību. Krājumā krustojas specifiski jautājumi gan par Austrumeiropas pagātnes būtību un postmoderno globalizāciju, gan par iekšējo un ārējo kultūras emancipāciju, kas var novest pie haosa, gan par neatbildēto jautājumu — kas sākas, kad “post” situācija beidzas?

Krājuma mīnuss, kas gan varbūt iecerēts kā postmoderno domāšanu atspoguļojošs princips, ir mērķtiecīgas struktūras trūkums. Lietuviešu stāstā par pēcpadomju perioda literatūras procesu nav loģiska pavediena. Vairāk akcentēts katra autora personīgais un aprobežtais pētnieciskais lauks. Tas reizē ir pluss, jo pārlicina ar profesionāli iedziļinātu skatījumu, un arī mīnuss, jo kopaina veidojas sadrumstalota — krājumā līdzās rakstiem par atsevišķu žanru transformācijām, autoru un tekstu analizēm ir arī pētījums par Īzaka tēla artikulāciju, kā arī klasicisma kā mūsdienu poļu un lietuviešu literatūras avota analīze (utt.). Ievadā gan atrunāts iecerētais dalījums trīs plašākās nodaļās, tomēr tas nav realizēts ne saturiski, ne vizuāli.

Pirmajā nosacītajā daļā ietilpināti raksti, kas pievēršas vispārīgai kultūras, sociālo un literatūras procesu analīzei, jautājumam par literatūras un subjekta mainīgo identitāti. Aktuālo jautājumu par nacionālās literatūras vēstures iespējamību un postpadomju konteksta izaicinājumu iztirzā A. Jurgutiene. Savukārt D. Satkauskīte kritiski vērtē lietuviešu postmodernisma autentiskumu un šī koncepta piemērotību postpadomju literatūras izvērtēšanā. L. Jakoniņa, izmantojot literatūras socioloģijas pieeju, atklāj diezgan jutīgo rakstnieku sociālā statusa maiņas problēmu postpadomju telpā.

Otrās daļas autori analizē jaunākās tendences lietuviešu prozā, definējot arī noteiktas mūsdienu kanona (vai post-kanona) kontūras. J. Sprindīte runā par trim prozas periodiem: pilsoniski aktīvo, decentralizēti akadēmisko un žurnālistisko. A. Kaleda izseko vēsturiskā romāna transformācijām no centieniem reaktivizēt tradicionālo patriotisko modeli līdz kolektīvā mīta demonizācijai. S. Daugirdaite pēta feminisma prozu un dzimtes identitāti postpadomju perioda literatūrā. L. Mačanskaite fokusējas uz holokausta tēmas reprezentāciju prozā. Atsevišķi aplūkots arī postpadomju vidē aktuālais dokumentālās literatūras vilnis, veidojot atmiņas naratīvu.

Trešā daļa veltīta dzejai, kas, tāpat kā Latvijā, bijusi literārās tradīcijas centrā visā 20. gadsimtā. Ne velti Česlavs Milošs dēvējis Lietuvu par “dzejas un mītu zemi” — leiši var lepoties ar Tomu Venclovu, kurš kopā ar draugiem Josifu Brodski un Č. Milošu trimdā izveidoja savu “poētisko triumvirātu”.¹ Analizējot pretošanos totalitārisma (tās centrālā figūra ir T. Venclova), ietekmes no Č. Miloša, kā arī 70. gadu dzejnieku paaudzes darbus, šis periods tiek klasificēts kā vārti uz postmoderno lietuviešu dzejas poētikas valodu un reizē arī krīzi. Uzteicama ir ievadeseja, jo tā savā veidā pilda plākstera funkciju jau pieminētajai sadrumstalotajai struktūrai, dodot intelektuālu vēsturisko atskatu un teorētisko bāzi, skaidrojot un pierādot krājuma galveno ideju — dubultās pagātnes paradoksu.

Epizode, kas apliecina arī pašu lietuviešu literatūrzinātnieku duālo situāciju, kur, no vienas puses, ir izcilā V. Kubiļus sarakstītā lietuviešu literatūras vēsture tā dēvētajā romantizētajā versijā (1995, 1996), no otras, pasaulē zināmie ar Lietuvu saistītie dzejnieki Č. Milošs un T. Venclova. Izrādās, ka šim sarakstam piepulcināms vēl viens. Kad Stefans

Grīnblats, jaunā vēsturiskuma pamatlicējs, kaismīgs nacionālās literatūras vēstures idejas kritizētājs, apciemoja Viļņu 1997. gadā, viņu pārsteidza lietuviešu radītais nacionālās vēstures tēls (24. lpp.). Lai arī, kā izrādās, Grīnblats ir lietuviešu izcelsmes ebrejs, viņš atgriešanos savu priekšteču zemē uztvēris ar ironisku distancētību un bijis pārsteigts par to, ka Viļņā var atrast daudzas kultūrzīmes, kas apliecina lietuviskā klātbūtni, bet nav spējis atrast jebko, kas apliecinātu ebreju kultūras atmiņu (pirms Otrā pasaules kara Viļņa esot dēvēta par ziemeļu Jeruzalemi un tur bijušas 129 sinagogas). Šis ievērojamais amerikāņu intelektuālis piedzīvojis vēl lielāku šoku, kad kādā no Viļņas mazajiem laukumiem ieraudzījis lietuviešu rakstnieces Žemaites skulptūru un uzzinājis: faktu, ka Žemaite iemācījās lietuviešu valodu, spēlēdamās ar ciemata bērniem, un uzrakstīja dučiem stāstu lietuviski, nevis poliski, lietuvieši uztver kā savu lielāko sasniegumu. Pamatojoties uz šiem novērojumiem Viļņā, Grīnblats izdara pareizu, bet vienlaikus pārāk striktu vispārinājumu, ka vēstures rakstīšana Lietuvā, tāpat kā citās Baltijas valstīs, nav tikai nostalgijas izpausme, bet gan ideoloģiska stratēģija, ar ko tauta tiecas noenkurot sevi uz citu kultūru rēķina. Tauta izmanto nacionālo spēku, lai “apglabātu” dažus faktus un atdzīvinātu citus, un īpaša loma šajā stratēģijā ir pieminētiem.²

Ir jāatceras, ka, sekojot eksistenciālisma un post-kultūras teorijām, mūsdienu ar globalizāciju pārņemtajā pasaulē tās rakstītās vēstures, kas pārspilē nacionālās vērtības, tiek nešaubīgi uzlūkotas kā intelektuāli bankrotējušas. Tādējādi krājums ir pierādījums tam, ka joprojām nepieciešams pētīt, kā Austrumeiropā milzīgiem, dažbrīd neartikulētiem kampieniem un paātrinātā tempā ienākuši (un aizgājuši) dažādi modernie un sociālie procesi, kas veidojušies Rietumos, un kā par to runāt ar mūsdienu zināšanu un vērtību sistēmas palīdzību.

Lietuviešu literatūrzinātnieki strādā pie savu darbu izplatīšanas mērķtiecīgi — 2011. gadā Varšavā, Polijas Zinātņu akadēmijas Literatūras institūta izdevniecībā poļu valodā publicēts krājums “*Zraniem przez czas*” (“Laika ievainotie”), kurā ievietoti 15 lietuviešu literatūrzinātnieku raksti, daļa no tiem angļu tulkojumā iekļauti apgāda “Rodopi” publicētajā krājumā.

Eva Eglāja-Kristsone

Atsauces

¹ Lietuviešu zinātnieces Donātas Mitaites monogrāfija par T. Venclovu Lietuviešu literatūras un folkloras institūta apgādā angļu valodā izdota 2002. gadā.

² Ideju, ka literatūras vēstures tiek rakstītas kā pieminēti, sk.: Greenblatt, S. *Hamlet in Purgatory*. Princeton University Press, 2002.

Autori

- Balode Marta (dz. 1948) — literatūrzinātniece.
- Balodis Pauls (dz. 1978) — *Dr. philol.*, valodnieks. LU Latviešu valodas institūts.
- Eglāja-Kristšone Eva (dz. 1977) — *Dr. philol.*, literatūrzinātniece. LU LFMI.
- Eglīte Dita (dz. 1973) — teātra zinātniece. LU LFMI.
- Fridrihsone Inga (dz. 1984) — teātra zinātniece. LU Humanitāro zinātņu fakultāte.
- Garda-Rozenberga Ieva (dz. 1980) — *Dr. philol.*, folkloriste. LU Filozofijas un socioloģijas institūts.
- Gūtmane Zanda (dz. 1969) — *Dr. philol.*, literatūrzinātniece. Liepājas Universitāte.
- Kalnačs Jānis (dz. 1956) — *Dr. art.*, mākslas zinātnieks. Vidzemes Augstskola.
- Klekere Ināra (dz. 1951) — *Dr. philol.*, grāmatniecības vēsturniece. Latvijas Nacionālā bibliotēka.
- Lancere Gita (dz. 1965) — muzikoloģe. Latvijas Radio.
- Lipša Ineta (dz. 1970) — *Dr. hist.*, vēsturniece. Latvijas vēstures institūts.
- Rietuma Dita (dz. 1967) — kino zinātniece, kritiķe. LU Humanitāro zinātņu fakultāte.
- Šarkovska-Liepiņa Ilze (dz. 1962) — *Dr. art.*, muzikoloģe. LU LFMI.
- Vērdiņš Kārlis (dz. 1979) — *Dr. philol.*, literatūrzinātnieks. LU LFMI.

LFMI — Literatūras, folkloras un mākslas institūts

LU — Latvijas Universitāte

Authors

Balode Marta (1948) — literary historian.

Balodis Pauls (1978) — *Dr. philol.*, linguist. Latvian Language Institute, UL.

Eglāja-Kristsons Eva (1977) — *Dr. philol.*, literary historian. ILFA, UL.

Eglīte Dita (1973) — theatre critic. ILFA, UL.

Fridrihsone Inga (1984) — theatre critic. Faculty of Humanities, UL.

Garda-Rozenberga Ieva (1980) — *Dr. philol.*, folklorist. Institute of Philosophy and Sociology, UL.

Gūtmane Zanda (1969) — *Dr. philol.*, literary historian. Liepāja University.

Kalnačs Jānis (1956) — *Dr. art.*, art historian. Vidzeme University of Applied Sciences.

Klekere Ināra (1951) — *Dr. philol.*, book historian. National Library of Latvia.

Lancere Gita (1965) — musicologist. Latvian Radio.

Lipša Ineta (1970) — *Dr. hist.*, historian. Institute of Latvian History, UL.

Rietuma Dita (1967) — cinema historian, critic. Faculty of Humanities, UL.

Šarkovska-Liepiņa Ilze (1962) — *Dr. art.*, musicologist. ILFA, UL.

Vērdiņš Kārlis (1979) — *Dr. philol.*, literary historian. ILFA, UL.

ILFA — Institute of Literature, Folklore and Art

UL — University of Latvia

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
Reģistrācijas apliecības nr. 90002118399
Akadēmijas laukums 1, Rīga, LV-1050, Latvija
Tālr. (371) 67229017, fakss (371) 67229017
<http://www.lulfmi.lv>
info@lulfmi.lv

Iespiests SIA "Jelgavas Tipogrāfija"
Langervaldes iela 1a, Jelgava, LV-3022