

LETONICA

HUMANITĀRO ZINĀTŅU ŽURNĀLS

Nr. 2 (23), 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

Tulkotāja *Ieva Burčika*
Maketētāja *Baiba Dūdiņa*

Uz vāka: Rihards Zariņš. Preses baltis par latviešiem, V. *Svari*. 1906, Nr. 3. 12. lpp.
Pavadteksts: “*Das freie Wort*”: “Lūk, tam bija jāmirst, kas mūs abus līdz šim šķīra. Iesim pa jauno ceļu kopā un nebēdāsim ar’ par maniem daudziem radiem, kas vecam spokam vēl daudz kroņus vij un vēl to aizmirst nespēj. Uz jaunu darbu sauc mūs jauna diena!”

Iespiests Jelgavas tipogrāfijā

ISSN 1407-3110

© LU LFMI, 2012

Saturis

RAKSTI

<i>Deniss Hanovs</i> . Kā pētīt “nepareizas” atmiņas Latvijā?	5
<i>Gundega Gailīte</i> . Latviešu karikatūra XIX gs. beigās — XX gs. sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors	25
<i>Sergejs Kruks</i> . Semiozes izpratne latviešu avotos	52
<i>Lolita Fūrmane</i> . 18. gs. mūzikas avoti Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē	67
<i>Jūlija Dibovska</i> . Andreja Upīša darbu ekranizācijas: daži interpretācijas aspekti	86
<i>Laine Kristberga</i> . Fragmentārais ķermenis laikmetīgajā mākslā	100
<i>Elīna Kokareviča</i> . Telpiski uzsvērtie Jura Kronberga dzejoļu krājumi	108
<i>Sarma Kļaviņa</i> . Edīte Hauzenberga-Šturma Latvijā un trimdā	117

JAUNĀKĀS LITERATŪRAS APSKATS

<i>Sigita Kušnere</i> . Vai latviešu Šillers? [V. Vāvere. Viktors Eglītis]	129
<i>Viesturs Vecgrāvis</i> . Astrīdes Ivaskas dvēseles stāsts [A. Rožkalne. Lauva: dzejniece Astrīde Ivaska]	133
<i>Pauls Daija</i> . Kāpēc rakstīt par ēdienu? [Tulkojums ar garšu: Ēdiena valodnieciskie un starpkultūru aspekti. Sast. B. Paškeviča]	136
<i>Anda Beitāne</i> . “Saucējas” atdzīvina tradīcijas [Saucējas. Dziediet, meitas, vokorā. Sēlpils un Vārnavas folklorā]	139
<i>Eva Eglāja-Kristsons</i> . Kā izvērtēt “lēcienu gaisā”? [P. Viires. Postmodernism in Estonian Literary Culture]	142
<i>Kārlis Vērdiņš</i> . Modernās Eiropas seksualitātes vēsture [D. Herzog. Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History]	146

AUTORI	149
------------------	-----

Contents

ARTICLES

<i>Deniss Hanovs</i> . How to Research “Wrong” Memories in Latvia?	5
<i>Gundega Gailīte</i> . Latvian Caricature of the Late 19 th and Early 20 th Centuries as a Factor of the Formation and Development of National Identity	25
<i>Sergei Kruk</i> . Approaches to Semiosis in Latvian Sources	52
<i>Lolita Fūrmane</i> . Sources of 18 th Century Music at Holy Trinity Cathedral in Liepāja	67
<i>Jūlija Dibovska</i> . Screen Versions of Andreja Upītis’ Prose: Some aspects of interpretation	86
<i>Laine Kristberga</i> . The Fragmentary Body in Contemporary Art	100
<i>Elīna Kokareviča</i> . Juris Kronbergs’ Spatially Accentuated Poetry Books	108
<i>Sarma Kļaviņa</i> . The Linguist Edīte Hauzenberga-Šturma in Latvia and in Exile ...	117

REVIEWS

<i>Sigita Kušnere</i> . Schiller for Latvians? [V. Vāvere. Viktors Eglītis]	129
<i>Viesturs Vecgrāvis</i> . Story of Astrīde Ivaska’s Soul [A. Rožkalne. Lauva: dzejniece Astrīde Ivaska]	133
<i>Pauls Daija</i> . Why Should Anybody Write on Food? [Tulkojums ar garšu: Ēdiena valodnieciskie un starpkultūru aspekti. Sast. B. Paškevica]	136
<i>Anda Beitāne</i> . “Saucējas” bring to Life Traditions [Saucējas. Sing, Maids, in the Evening. Folklore of Sēlpils and Vārnavā]	139
<i>Eva Eglāja-Kristsons</i> . How to Evaluate a “Leap into the Air”? [P. Viires. Postmodernism in Estonian Literary Culture]	142
<i>Kārlis Vērdiņš</i> . History of the Sexuality of the Modern Europe [D. Herzog. Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History]	146

AUTHORS	150
---------------	-----

Deniss Hanovs

Kā pētīt “nepareizas atmiņas” Latvijā?

Piezīmes par kultūrvēsturisko pētniecību un kolektīvo atmiņu
starpdisciplināritātes kontekstā

...auf welche Art und Weise es denn möglich sei, dass mehrere
Substanzen in wechselseitiger Gemeinschaft sind und auf diese
Art zu demselben Ganzen gehören, das man Welt nennt.

I. Kant. Von dem Grund der Form der Verstandeswelt, 16.¹

Kultūras studijas lielā mērā ir sarunas pāri disciplīnu robežām.

Jan Assmann, Die Zauberflöte. Oper und Mysterium, 2011

Atslēgas vārdi: starpdisciplināritāte, kolektīvās atmiņas, identitāte, pieminēklis,
kultūra, protests

Ievads. “Bijušais pieminēklis joprojām stāv...”: daži jautājumi zinātniskā diskursa lomas revidēšanai

2011. gada vasarā man bija jāpiesaka ārzemju kolēģim Krievijas vīza. Visa procedūra aizņēma dažas minūtes, bet gaidīšana rindā pirms tam izrādījās ļoti saistoša. Kāds ļoti vecs pensionārs, meklējot izziņu par darba stāžu, vaicāja darbiniekam, vai viņš nonācis pareizajā telpā un saņēma atbildi, kas piesaistīja manu uzmanību: “Jums jādodas citur, Elizabetes ielā, tur, kur stāv bijušais Ļeņina pieminēklis”. Es sajūsmināts fiksēju šo atbildi blociņā. Ieklausīsimies šajā frāzē atkārtoti — ko mēs sadzirdam?

Pirmkārt — runājot par pieminēkli, kas tika demontēts jau 1991. gadā, runātājs lieto tagadnes formu. Tātad individuālajā iztēlē pieminēklis vēl joprojām atrodas tur, kur bija LPSR laikā — to var klasificēt kā piemiņas vietu 1917. gada oktobra revolūcijai Krievijā, kas līdz Latvijas neatkarības atjaunošanai tika dēvēta par Lielo oktobra revolūciju, bet pēc 1990. gada 4. maija (izmantošu šo datumu kā formālu robežu starp diviem Latvijas pagātnes interpretatīviem ietvariem hronoloģijas procesa atvieglošanai²) ir boļševiku oktobra apvērsums.

Otrkārt, runātājs apzinājās, ka personība, kuru reprezentēja pieminēklis, ir demontēta, tāpat kā pieminēklis, un pašreizējā dominējošā politiskajā diskursā Ļeņins vairs nav PSRS Ļeņins, bet boļševiku režīma dekonstruētais līderis. Tādēļ runātājs lietoja jēdzienu “bijušais pieminēklis”, kaut arī piemērot apzīmējumu “bijušais” materiālās kultūras priekšmetam pieminēklim nozīmē pārcelt politiskā diskursa konsensu uz materiālas dabas objektu — tēlniecības darbu.

Treškārt, vārdi “stāv” un “bijušais”, lietoti kopā, veido kulturologam interesantu kombināciju, kurā verbāli artikulēts konkrētas politiskās formācijas pastāvēšanas “stāvoklis” (PSRS ideoloģijas galvenais simbols, boļševiku līderis) vēl pastāv individuālajā politiskajā priekšstatu sistēmā, atspoguļojot šīs ideoloģijas un tās simbolu situāciju vai statusu — vienlaicīga esamība un neesamība, atrašanās publiskajā telpā, kurā 90. gados strauji mainīts tā statuss — no politiskās sakralitātes nevis uz profāno, bet uz aizliegto, anti-sakrālo.

Politiskā diskursa analīzē kulturoloģijas ietvaros šis jautājums kļūst par starpdisciplināru izaicinājumu — kā pētīt politiskā režīma ideoloģiskos artefaktus, kas fiziski vairs nepastāv, bet turpina “stāvēt” individuālajā vai arī kolektīvajā cilvēku iztēlē, viņu valodā un pilsētas topogrāfijā, kurā, pēc vācu kultūrpētnieka Karla Šlēgeļa (*Schlögel*) domām, var lasīt arī laiku, tāpat sabiedrības temporālās un ideoloģiskās izmaiņas?³ Vai “bijušais” ir tikai aktuālā politiskā diskursa rezultāts, kas izplatās arī kolektīvajos priekšstatos, vai arī var kļūt par protesta formulējumu ar mērķi saglabāt publiskajā telpā atceltas, par nepareizo pasludinātas pagātnes izpratni, ieskaitot ar to saistītās personības, piemēram, Ļeņinu vai Staļinu?

Analītiskā procesa ietvaros pētniekam ir jāuzdod arī jautājumi, kas skar viņa paša ceļu un individuālā konteksta likločus uz, sekojot Klifordam Ģircam,⁴ interpretatīvu realitātes skaidrojumu, kas, pēc viņa domām, ir esošās nozīmes atsegšana priekšmetos, ideoloģijās un institūcijās. Vienlaikus nevajadzētu aizmirst par to, ka arī pats pētnieks nāk no konkrētas kultūras, atsedzot citai kultūrai būtiskas nozīmes — Ģircs lietoja izteicienu “izpakot koncepciju pasauli”.⁵ Franču antropologs Marks Ožē (*Auge*), sasaucoties ar Ģircu, 90. gadu sākumā par antropoloģijas galveno objektu pasludināja Citādības kategoriju, vienlaicīgi norādot uz to, ka pētniekam būtu jānonāk viņa pētītā “savas kultūras iezemieša” stāvoklī un jāpakļaujas pašanalīzei.⁶

Turpmāk iztīrītie jautājumi ir veltīti kultūras atmiņas analīzes problemātikai Latvijā starpdisciplināritātes attīstības kontekstā un ir sadalāmi divās nosacītās grupās. Pirmā skar attiecības starp kultūras atmiņas fenomenu un kultūras analītiskajām paradigmām pēc t. s. interpretatīvā pagrieziena pieteiktajām analītiskajām novitātēm: ar kādiem līdzekļiem var pietuvoties kolektīvajai pagātnei un atmiņas vietām, kas, saskaņā ar Pjēra Norā konceptu,

ir jebkurš fenomens, arī himnas skaņas vai tautas dziesmas? No kādiem kultūras interpretācijas pagriezieniem var smelties instrumentus kolektīvās atmiņas artefaktu analīzei Latvijā? Ko nozīmē analizēt kolektīvo pagātņi politiskā diskursa kontekstā?

Otrā jautājumu grupa ir saistīta ar “nepareizo” atmiņu analīzes tematisku spektru — kādiem jautājumiem ir jāienāk zinātniskajā diskursā no politikas aktualitātēm, lai tas būtu spējīgs ietekmēt politisko diskursu, piedalīties tajā ar analītisku potenciālu, mainīt, uzlabot diskursa kvalitāti,

Autortiesību ierobežojumu dēļ attēls nav pieejams.

Brīvības bulvāra un Elizabetes ielas krustojums.

Foto: D. Hanovs

dekonstruējot tajā veidotos un uzturētos mītus, citiem vārdiem, pretnostatot mītiskai politiskā diskursa domāšanai vēsturi kā pagātnes avotu interpretāciju? Izmantojot Jaela Zarubavela (*Zarubavel*) lietoto jēdzienu "komemoratīvais blīvums", kas apraksta sabiedrības atšķirīgo intereses pakāpi pret konkrētiem kolektīvas atmiņas posmiem,⁷ jautāsim — kāpēc pēdējo divdesmit gadu Latvijas iedzīvotāju dažādu kopienu atmiņas ir tik nevienmērīgi pārstāvētas zinātniskajās refleksijās par kolektīvo atmiņu saturu? Apzinoties, ka šajā rakstā būs vairāk jautājumu nekā atbilžu, sāksu ar būtisku aspektu — kolektīvās atmiņas analīzes attīstības aktualitāti mūsdienā Latvijas sabiedrībā.

1. "Nepareizas atmiņas" Latvijā

Jautājums "Kāpēc Latvijā nepieciešams attīstīt kolektīvās atmiņas analīzi?" saņem svarīgākos impulsus tieši no empīriskās realitātes, proti, no politiskās dienas kārtības, kas Latvijā arī 20 gadus pēc neatkarības atjaunošanas joprojām koncentrēta ap 20. gs. pirmo pusi — 1940. gada padomju okupāciju. Jāatzīmē, ka piecdesmit okupācijas gadi kā ilgstošs process, kurā izkristalizējās okupācijas varas veidotā Latvijas sabiedrība, sociālo un humanitāro zinātņu spektrā pētīts visai maz.⁸ Vitas Zelčes pētnieciskā doktorantu grupa pēdējos gados veic būtisku darbu kolektīvās atmiņas satura analīzē, atverot PSRS laika periodu zinātniskā diskursa ietvaros. Tieši šī akadēmiskā grupa 2011. gadā veicināja padomju okupācijas un Otrā pasaules kara notikumu un liecību analīzes attīstību ar publikācijām par leģionāriem un latviešiem sarkanarmiešiem, kā arī radot atmiņas analīzes metodoloģisko rāmju teorētisku apkopojumu, iekļaujot vācu un franču pētnieku atzinumus akadēmiskajā telpā, kurā dominē anglosakšu kultūrantropoloģija — Moriss Halbvakss, Pjērs Norā un Jans Asmans kļuva plašāk zināmi arī latviešu valodā.⁹

Kaut arī pēdējos gados atsevišķie vēl joprojām nepietiekami skaļi izskanējušie pētnieku atzinumi par kolektīvās atmiņas satura analīzi lēnām ieņem savu vietu akadēmiskajā diskursā, pats diskurss ir diezgan vārgs un kluss, kad runa ir par *academia* ietekmi uz politiskajiem diskursiem. Analizējot 16. marta un 9. maija atzīmēšanas politiskos vēstījumus, iespējams secināt, ka abi datumi aizvien "attālinās" no tiem, kas piedalījās "abās pusēs" (Zelčes grupas apzīmējums Otrā pasaules kara traģēdijai latviešu sabiedrībā) un pārvēršas par politisko oponentu performatīvajām praksēm, kas ar ikgadēju regularitāti ieņem stabili vietu nevis atmiņu klāstā, bet politiskajā komunikācijā, piepildot abas piemiņas dienas ar cikliskas politiskās pretestības elementiem. Zinātniskais diskurss, nododot vietu simboliskam varas cīņas procesam, zaudē iespēju pieteikt analītiskajā procesā balstītas kolektīvas atcerēšanās interpretācijas kā pretsparu politiskā diskursa manipulatīvajām praksēm.

Bet varbūt šādai nožēlai nav iemesla un atmiņas analītiskais aparāts der tikai zinātniskajā procesā? Vai, izejot no tā, analīze zaudē savu iedarbību? Ja sekojam P. Norā priekšstatam par atmiņas un vēstures kā pretstatu kategorijām,¹⁰ tad saprotama kļūst viņa tēze, ka vēstures analīze pati traktē vēsturi kā mirušu, sterilu, avotos balstītu cēloņu-seku skaidrojumu, savukārt atmiņa piedāvā kaislības un emocijas, afektīvas loģikas struktūras,

kas palīdz atmiņai kā konstrukcijai sacensties pagātnes skaidrojumā ar “sausu”, dekonstruētu, tātad par “neīstu” apsūkājamo vēsturi kā pagātnes analīzes instrumentu. Atmiņa kā afektīva domāšana, kas pārvar loģikas kļūdas, aizstāj baltos plankumus ar *deus ex machina* skaidrojumiem, ir tuva mītiskajai domāšanai tieši šajā emociju aspektā.

Latvijas zinātniskajā telpā priekšstati par atmiņas analīzes kvalitātes saikni ar demokrātijas kvalitāti vairāku iemeslu dēļ vēl nav pietiekoši skaidri iezīmēti — un atkal Zelčes “grupas” ieguldījumu šajā tēmā ir grūti pārvērtēt. 2011. gada novembra parakstu vākšanas akcija, kas sekoja 2011. gada vasaras parakstu vākšanai par mazākumtautību skolu apmācības valodas maiņu, 2012. gada 18. februāra referendums, 2012. gada aprīļa akcija sakarā ar nepilsoņa statusu un ideja par paralēlas nepilsoņu Saeimas veidošanu ir skaidri signāli jaunai tendencei Latvijas politiskajā diskursā — pārvērst etnisku kopienu par atmiņas kopienu, par pagātnes kopienu, kurā kolektīvā piederība un identitātes elementi primāri tiek smelti no pašu pieņemtajām un ar dažādu līdzekļu palīdzību kanonizētajām atmiņām par pagātnes notikumiem. Šāda interpretācija, kurā vēsture tiek izprasta kā emocionāli caurstrāvota kopienas pašizpratne, kurā “savējo” ciešanas ieņem būtisku vietu, pēc Maruškas Svašekas (*Svašek*) domām, var tikt iekļauta arī radikālajā nacionālismā, tādējādi palielinot spriedzi sabiedrībā.¹¹

Analizējot radikālos diskursus par Citādo internetā, jau esmu konstatējis¹² paralēles starp Lindermana un Dzintara izpratni par Latvijas sabiedrības attīstības scenārijiem, kuros dominē mūsdienu plurālistiskās demokrātijas koncepta noliegums, apvienojot to ar pieprasījumu pēc “īstas” politikas. Čehu politologs Vaclavs Belohradskis (*Belohradsky*) to sauc par triju Austrumeiropas “dēmonu” tipoloģiju, “vīru politiku”, kas pretendē uz to, ka spēj pārtraukt sarunu, debašu, konsensa veidošanas politiku un dibināt “stiprās rokas” pārvaldi.¹³

Arī centriskajā politiskajā diskursā, kas dominē Latvijas valdībās kopš neatkarības atjaunošanas, pastāv padomju politiskā “slimība” — pareizo un nepareizo kolektīvo un individuālo atmiņu definēšana, kas turpinās arī mediju saturā, atainojot ikonogrāfiski fiksētu atmiņu hierarhiju. Runa nav par padomju ideoloģijas vēstures interpretācijas rehabilitēšanu publiskajā telpā vai tās iekļaušanu mūsdienu Latvijas oficiālajā vēstures interpretācijā. Pievēršoties “nepareizajai vēstures interpretācijai” vai ideoloģiski falsificētiem faktiem, tie ir jādekonstruē ar pētnieka rīcībā esošajām dekonstrukcijas metodēm un teorētiskajiem konceptiem. Kritizējams ir process, kurā atmiņām par falsificētu pagātņi tiktu piešķirts falsificētu, nepareizu atmiņu statuss, līdz ar to, izmantojot Pjēra Burdjē diskursīvās varas konceptu, uzspiežot tādu no aktuālā politiskā diskursa pārņemtu atmiņas koncepciju, kas, pēc antropologa K. Džordano domām, cenšas atgriezt pagātņi un izveidot priekšstatu, kas sociālisma posms, kas Latvijas gadījumā sakrīt ar okupāciju, nemaz nepastāvēja.¹⁴ Šādi formulēta okupācijas režīma simboliskā “atcelšana”, kas ir būtiska padomju falsifikāciju dekonstrukcijai, piespiež arī kolektīvajai atmiņai par padomju falsifikācijām it kā neeksistēt vai eksistēt pagrīdē. Vairāku iemeslu dēļ šāda diskursīva atcerēšanās aizliegumu tradīcija spēj tikai destabilizēt, nevis saliedēt sabiedrību, kura, kā tas ir Latvijas gadījumā, pavisam nesen, tikai pirms 20 gadiem, piedzīvoja straujas izmaiņas. Politiskās iekārtas maiņa rada

krasas atšķirības pagātnes skaidrojumos, kas daļa sabiedrību. Kādēļ aizliegt atmiņas nozīmē nevis tās dekonstruēt, bet tieši otrādi — nostiprināt tajās fiksēto falsificēto vēsturi? Minēšu trīs argumentus.

Pirmkārt, "aizliegtās" atmiņas pievelk un stimulē tendenci pašam sevi izslēgt. Tas notiek līdzās, piemēram, no politiskā diskursa regulāri saņemtajiem izslēgšanas impulsiem, kas tādējādi sekmē pašmarginalizāciju. Tas var piesaistīt tādas vecuma grupas, kuru protesta tendences jau sen pazudušas patērniecības simulakru pieejamībā, un kļūst par iespēju pieredzēt politisko procesu, it sevišķi tad, ja dažādi formālie politiskās līdzdalības instrumenti nav pieejami vai normatīvajos aktos liegti. Otrkārt, līdzdalība šādās atmiņās (pēc J. Asmana domām, tā ir komunikatīvā atmiņa, kas apvieno trīs paaudzes) var pārvarēt pat paaudžu distanci un konfliktus — tādi teksti kā "es lepojos ar savu vectēvu!"⁹ maija svinībās ir saistīti arī ar simbolisku protestu pret "atmiņu aizliegumu" (J. Zerubavels tās apzīmē ar jēdzienu *pretatmiņas*)¹⁵ par šādu vectēvu politiskajā kultūrā, kas ignorē citādas atmiņas un neprot skaidrot kļūdas un problēmas, arī falsificētu vēsturi.

Treškārt, aizliegtas atmiņas ir laba augsne atmiņu lubu versijām, kad politiskam un vēsturiskam lasītnepratējam ideju tirgū tiek piedāvāta visiem derīga versija — populāra, spilgta, shematizēta. Ja šāda versija būtu palikusi bez politiskās rīcības sekām, tad uz to varētu raudzīties kā uz apokrifisku, tautā populāru versiju par kādu kultūras varoni — līdzīgi viduslaiku fantastisko sižetu pilnajam romānu klāstam par Aleksandru Lielo, kurā no vēsturiskās biogrāfijas palicis tikai vārds, bet pats varonis nokļuva autora feodālajā sabiedrībā ar tai vajadzīgu aktuālu skaidrojumu klāstu. Bet tieši aizliegtas, izstumtas atmiņas pievelk politiskā ekstrēmisma pārstāvjus, kas tās izmanto kā resursu politiskās komunikācijas procesam un iegūst aizvien vairāk piekritēju, tieši izplatot priekšstatu par atmiņu izzušanu un apdraudētību. Tātad no atmiņu politikas kvalitātes ir atkarīga demokrātijas kvalitāte? Acīmredzams piemērs ir Latvijas sabiedrība, kuras priekšā ir virkne uzdevumu atmiņas politikas veidošanai; šajā procesā jāiesaistās pētniekiem, veidojot kopīgus dažādu disciplīnu projektus, sekmējot atmiņas interpretāciju starpdisciplināritātes telpā. Gribētos īsi uzskaitīt aktuālākos atmiņas analīzes uzdevumus, saistītus ar zinātnes dalību publiskajā politikā.

Pirmkārt, Latvijas sabiedrības grupu identitātes veidojošās kolektīvās atmiņas, priekšstati par grupas patību Latvijas vēsturē un tagadnē ir ne tikai reģionāli un sociāli, vēsturiski sadrumstaloti (Latgales zemnieku, Kurzemes saimnieku pieredze PSRS laikā, trimdas latviešu un latviešu — Komunistiskās partijas biedru un funkcionāru pieredze), bet arī etniski dalīti — mazākumtautību kopienā ir pirms un pēc 1940. gada grupu atmiņas, kas dažādi "piedalās" arī etniskā vairākuma traumatiskajā pieredzē un cietēja identitātes veidošanā — cariskās Krievijas emigranti, kas cieta 1940. gadā kopā ar latviešu etnisko vairākumu, vēsta par atšķirīgu kolektīvu atmiņu, kas atdala viņus no mazākumtautību pārstāvjiem, kas iebrāukuši pēc 1940. gada, kuru dzīves lielākais posms pagāja PSRS kultūras un ideoloģijas telpā. Kolektīvās atmiņas analītiskajā "sarakstā" ir jānonāk arī latviešu kolaboracionisma vēsturei, jo okupācijas režīms savā 50 gadu *longue duree* spēja veidot un ietekmēt dziļākās sabiedrības struktūras, rīcības scenārijus jeb, izmantojot Viljama Sivela Juniora (*Sewell*

Junior) analizētu jēdzienu, rīkus,¹⁶ kas ļāva dzīvot un veidot biogrāfiju etniski svešajā okupācijas režīmā.

Otrkārt, pēdējā gada politiskie notikumi, kurus ieskicēju augstāk, un ko varētu dēvēt par atmiņu “sacietēšanu” (mākslas zinātnieka Vladimira Papernija jēdziens, kas apraksta ideoloģiskas kontroles aktivizēšanos arhitektūrā, var tikt attiecināts arī uz mnemonisku procesu analīzi) un kopienu identitāšu norobežošanās tendencēm gan latviešu partiju un biedrību, gan mazākumtautību, lielākoties krievu sabiedrisko organizāciju, spektrā, liecina par to, ka drīzumā, kā minēju citviet,¹⁷ kolektīvā atmiņa kļūs par dominējošo motivāciju politiskai līdzdalībai, izspiežot pilsoniski-konstitucionālo motivāciju klāstu. Ja tas notiks, atmiņas, ko konstruē arī varas diskursos, piedzīvos neviennozīmīgi traktējamu uzplaukumu — veidos politiskās realitātes, sabiedrības pašorganizēšanās procesus un visdrūmākajā scenārijā var ietekmēt pat tiesiskās normas. Tādējādi pētniekiem ir nepieciešams steidzami pievērsties kolektīvo atmiņu analīzei, lai rekonstruētu 20. gadsimtu Latvijā visā tā sarežģītībā, pretrunu klāstā un tā sekmētu plurālismu arī identitāšu funkcionēšanā ne tikai sociālo un humanitāro zinātņu spektrā, bet arī lai sniegtu savu ieguldījumu identitāšu dialogā politiskajā telpā.

Treškārt — visai drīz Latvijas pētniekiem būs jāsāk analizēt pēdējo 20 gadu kolektīvo pieredzi un atmiņas, kas veidojas Latvijas mazākumtautībām, tai skaitā arī nepilsoņa statusa stimulēto atmiņu, pieredzes un jēgas veidošanās procesu analīzei un tieši kultūras studijās, nevis tikai socioloģisku aptauju īsajos konspektos. Šis Eiropā unikālais statuss veido vairāk nekā 250 000 cilvēku pieredzi,¹⁸ individuālās un kolektīvās atmiņas, kuru vidū noteikti ir arī dažāda veida traumatiska pieredze. Kā analizēt šīs grupas atmiņas, kas šogad kļūva par jaunu impulsu politiskā kapitāla vairošanai un stimulēja vairākas politiskas kampaņas, kuru līderi precīzi uztver un instrumentalizē traumatisko pieredzi, pasludinot starpetnisko dialogu par nevajadzīgu un novecojušos? Šajā gadījumā runa ir par to, lai zinātniskā diskursā atrastu iespēju pavērt durvis tādas pieredzes analīzei, kas politiskajā diskursā pārkāpj virkni priekšstatu par etniskā vairākuma traumatiskās pieredzes “ekskluzīvām” tiesībām uz refleksiju, tai skaitā arī zinātnisku refleksiju publikācijās, monogrāfijās, muzejos un citviet. Kur ir ņemams analītisko instrumentu klāsts, kas ļautu mazināt paša pētnieka atkarību no politisko diskursu ietekmes, pie tam situācijā, kad politiskie diskursi, sākot no 90. gadu sākuma, rekonstruē un atjauno paša pētnieka etnisko identitāti?

Manuprāt, atbildi vārētu atrast starpdisciplinārā dialogā, kurā būtu iespējams palielināt politisko naratīvu dekonstrukcijas potenciālu, tādejādi nodrošinot zinātniskās analīzes līdzdalību politiskajā diskursā, saglabājot distanci no varas attiecību konjunktūras, kas nacionālās atjaunošanas procesā var virzīties uz zinātnisku kategoriju traktēšanu esenciālisma garā, ieskaitot tādus jēdzienus kā nācija, sabiedrība, atmiņas un vēsture. Kolektīvās atmiņas analītiskajam procesam pievērsīsies nākamajā nodaļā.

2. Kā pētīt kolektīvo atmiņu?

Sākumā izskatīsim jēdziena "kolektīvā atmiņa" attiecības ar jēdzienu "kultūra", kas, pēc Viljama Sivela domām, vēl aizvien ir ļoti sarežģītas.¹⁹ Šo jēdzienu attiecību īss pārskats palīdzēs noskaidrot, cik lielā mērā kolektīvo atmiņu pētniecībā ir aktuāls minētā esenciālisma risks pašos jēdzienos un analītiskajos konceptos.

Kopš 20. gs. 80. gadu sākuma, inspirējoties no poststrukturālistu filozofiskajiem konceptiem un valodas jēdziena kritiskas revidēšanas, sociālo un humanitāro zinātņu spektrā norisinājās daudzšķautņainas paradigmatisks pārmaiņas, kas vērstas uz teorētisku konceptu un metodoloģiskā spektra kritisku revidēšanu un paplašināšanu, kas ieguva apzīmējumu "pagrieziens" (precīzāk sakot, bija vairāki šādi "pagriezieni" — angļu val. *turn/turns*). Mainoties analītiskajam ietvaram, aizejot no pozitīvistu cerības izpētīt kauzālus procesus,²⁰ atrast objektīvi pastāvošo, izzināmo realitāti, strukturālisti un valodas filozofi iedzina sevi stūrī, jo valoda kā realitāti producējošais instruments pati ir realitātes elementu produkts — tādā gadījumā apgalvojums par to, ka ārpus valodas nekas nepastāv, ir valodas esenciālisma pieteikums un ved strupceļā, izslēdzot virkni faktoru, kas veido valodas struktūras.²¹

Šo pārmaiņu kopsaucējs ir t. s. "kultūras pagriezienu" spektrs, kurā, pēc Dorisas Bahmanes-Medikas (*Bachmann-Medick*), ietilpst vairāki pagriezieni,²² tostarp ietekmīgākais — interpretatīvais pagrieziens (*interpretive turn*), kura spilgts pārstāvis bija antropologs Klifords Ģircs, kas jau 1983. gadā savā rakstā "Izplūdušie žanri" (*Blurred genres*) pieteica apjomīgu sociālās realitātes izzināšanas revidēšanas programmu. Viens no centrālajiem priekšstatiem blakus lingvistiskā strukturālisma kritikai ir priekšstats par kultūru kā nozīmju tīklu, kurā indivīds piedalās daudzveidīgā saistībā ar dažādiem sabiedrības segmentiem; pāreja no struktūras uz nozīmju skaidrošanu, pēc K. Ģirca domām, iespējama, interpretējot sociālo dzīvi kā simbolu organizāciju.²³ Izejot no priekšstata, ka simboli ir svarīgi tiem, kas tos producē, tā izvīrēja kultūras jēdzienu par dominējošo sociālajā antropoloģijā, kulturoloģijā, socioloģijā, literatūrzinātnē, vēlāk politikas zinātnē un pat teoloģijā analizējamo fenomenu.

Kultūras fenomens kļuva par telpu, kurā zinātniskais process ir pārtapis par kultūras interpretācijas procesu, paralēli kritiski distancējoties arī no paša pētnieka interpretācijas procesa, ieraugot tā atkarību no vairākiem mainīgiem lielumiem — politiskā konteksta, etniskās identitātes, dzimtes konstrukcijām utt.

Kultūras fenomena interpretācijā, apkopojot dažādu konceptuālo pagriezienu teorētiku (Ģircs, Sids, Bhabha) pārdomas, var izdalīt divus aspektus: kultūra kā semiotisko nozīmju kopums, kas skaidro sociālo realitāti, un kultūra kā performatīvu prakšu kopums. Abas izpratnes, ko lielākoties attīstīja interpretatīvā un performatīvā pagriezienu pārstāvji, ir aktuālas arī trešajam, visjaunākajam no minētajiem pagriezieniem — mnemoniskajam jeb atmiņas pagriezienam, kura strauju izplatīšanos un popularitāti veicināja kolektīvās atmiņas izpētes procesi vienlaicīgi vairākās disciplinās — no literatūrzinātnes līdz psiho-
loģijai, no antropoloģijas līdz politikas zinātnei.²⁴

Blakus jau minētajai kultūras izpratnei kā nozīmes satura un tās producēšanas interpretācijai, kas veido interpretatīvā pagrieziena kodolu, postkoloniālā pagrieziena (*postcolonial turn*) pārstāvji Edvards Saidu un Homi Bhabha,²⁵ izmantojot poststrukturālistu varas attiecību kritisku analīzi, apgalvo, ka kultūras nozīmes top un pastāv darbībā, performancē, sociālajā uzvedumā, vidē, kurā virkne faktoru ietekmē nozīmes veidošanu, nevis veidošanos, tātad nozīmes “tīklu veidošana” (Gīrcs) nav autonomi individuāls process, tas ievietojams plašā darbības laukā, kurā darbojas varas attiecības, kurās indivīds ir iesaistīts vai spēlē savu lomu kolektīvajā izrādē. Precīzi šo procesu noformulēja V. Sivals junioris savā rakstā “Kultūru koncepti” ietekmīgajā krājumā “Aiz kultūras pagriezieniem” (*Beyond the cultural turns*), kas veica kritisku K. Gīra interpretatīvā koncepta revīziju. V. Sivals raksta:

To, kādas lietas šajā pasaulē ir, nekad pilnībā nedeterminē simboliskie tīkli, kas uzmesti tām virsū – tas ir atkarīgs arī no fiziskajām īpašībām, telpiskajām attiecībām, kurās tās parādās, varas attiecībām, kurās tās iekļautas, to ekonomiskās vērtības un, protams, atšķirīgām simboliskajām nozīmēm, kuras tām varēja piešķirt citi aktori.²⁶

Tātad Citādaiss var ietekmēt mūsu priekšstatus par kultūras nozīmēm — tas sasaucas ar E. Saida vēliņo darbu par kultūras imperiālismu, kurā viņš definē kultūru kā Citādo. Pēc Saida domām, kultūra kā politiskā diskursa pamats ir atrodama tekstos un tekstu “iedarbināšanā” kolektīvajos priekšstatos un koloniālisma diskursā²⁷ — šāda postkoloniālā pagrieziena kritika par metropoles veidotajiem priekšstatiem par Citādā kultūru iekļauj prasību pēc performatīvās pieredzes analīzes. Citādā konstruēšana tekstos arī ir darbība, jo teksts ir arī materiālās pasaules elements, grāmata vai opera par eksotiskām zemēm (Saidam tā bija Dž. Verdi opera “Aīda”) ir publiski notikums, kurā piedalās arī produkta saņēmēji. Tādēļ kultūra Saida darbā tika interpretēta performatīvā procesa ietvaros kā darbība, kas konstruē priekšstatu par Citādo un sevi.²⁸ Labs, nesens šādas pieejas piemērs Austrumeiropā ir rakstu krājums par Krievijas recepciju Rietumeiropā, sākot ar Renesanses periodu. Jau krājuma nosaukums “Impērijas izgudrošana — valodas un prakses”²⁹ norāda uz performatīvā pagrieziena vitalitāti arī 21. gs. sākumā — valoda kā politiskajā diskursā analizējams fenomens tiek saistīta ar valodas praktisko, performatīvo politisko artikulēšanu un tiek proklamēta par impērijas esenciālisma dekonstrukcijas līdzekli. Krājuma ievadā impērijas jēdziens tiek definēts kā “kontekstuāli determinēts konstrukts”.³⁰ Arī vācu kultūrpētnieks Burkhard Libšs (*Liebsch*) esejā “Kultūra zem Citādā zīmes” par vienu no svarīgākajiem kultūras saturu veidojošiem faktoriem nosauc Citādo, kas, pēc autora domām, nav ārējs fenomens, bet atrodas kultūras iekšpusē.³¹ Savukārt mnemonisko procesu analītiķis Vulfs Kanšteiners (*Kansteiner*) uzskata, ka atmiņas pētniecība nav saistīta ar sociālās un politiskās vēstures analīzi, bet tā vietā analizē jomas, kurās pastāv kultūru interpretācijas. Autors pasvīturo, ka šajā gadījumā faktu vietā tiek pētīti priekšstati par vēsturi.³²

Mnemoniskais pagrieziens ir izaudzis no iepriekšējo kultūras analīzes transformāciju atzinumiem, to stimulēja arī notikumi ārpus zinātniskā diskursa, īpaši atzīmējami ir Eiropas politiskās atkalapvienošanās procesi 90. gadu sākumā — Austrumu bloka sabrukšana,

kas stimulēja jaunu tēmu, agrāk aizliegtu procesu, personu un notikumu nonākšanu politiskajos un zinātniskajos diskursos.

Spilgtākie šī pagrieziena pārstāvji ir franču vēsturnieks P. Norā un vācu ēģiptologs J. Asmans, kuri, ietekmējoties no franču pētnieka Morisa Halbvaksa, interpretēja kultūru kā kolektīvas atcerēšanās procesu — mnemonisku darbību. Atmiņas priekšmetisko vietās — tā vēsta atmiņu vietu koncepts un, lai arī to kritiski analizējusi poļu pētniece Elžbeta Halasa (*Halas*),³³ tas vēl aizvien paliek ietekmīgs koncepts, pateicoties tam, ka kolektīvās atcerēšanās process ir cieši saistīts ar politisko diskursu tieši tā performatīvajā procesā — atcerēšanās nenotiek tikai indivīda intīmajā telpā, tas ir publisks, telpā un laikā regulēts process. Atmiņas tiek "uzvestas" dažādos līmeņos.

Noslēdzot pārskatu par kultūras un atmiņas jēdzienu attiecībām, var apgalvot, ka abu fenomenu savstarpēja saikne tieši mnemoniskajā pagriezienā ir vairāku iepriekšēju kultūras analīzes paradigmu maiņu rezultāts, kad gan teorētisku konceptu, gan metožu līmenī kultūras fenomens tika uztverts kā autonomš (Sivels), kā pakļautš kultūras autoru kontekstualizētas subjektivitātes spiedienam, pašā pētnieka subjektivitātei, kā arī sociālā konteksta ietekmei performatīvajā procesā. Tādējādi mnemoniskā pagrieziena ietvaros kolektīvās atmiņas varētu izprast kā semiotiski veidotas atmiņas vietas, kas satur nozīmes un skaidro jēgu konkrētajam kolektīvam un indivīdam atbilstoši šo vietu konstruēšanas procesiem sabiedrībā un tām piešķirtajām funkcijām. Tādā izpratnē atmiņas katalizē noteiktas darbības atmiņu nozīmju aktualizācijai. Šāda definīcija ļautu atmiņas satura analīzi iekļaut plašākā starpdisciplinārā kontekstā un definēt kā individuālas atcerēšanās saikni ar kolektīvo ietekmju kopumu, tajā skaitā politiskā diskursa performatīviem elementiem — cikliskiem atcerēšanās rituāliem, kas norisinās ap atmiņas vietām. Lai analizētu šo vietu funkcionēšanu, starpdisciplināritāte ir piemērota telpa, jo, būdama akadēmisko disciplīnu pierobežu teritorija, tā spēj ģenerēt polifonisku analītisko ietvaru, kas mazina risku aizmirst, ignorēt vai jau iepriekš determinēt pieeju analizējamam fenomenam.

Dialogs starp disciplīnām, kas nav tikai noslēgtu analītisku sistēmu sarunas, bet reāla metodoloģisko instrumentu krātuve, tātad lietvārds, nevis īpašības vārds, Latvijā sekmētu iespēju pietuvoties Citādā mnemoniskajam materiālam, neizslēdzot tā tiesības uz pastāvēšanu tieši zinātniskajā diskursā.

Kā tas varētu norisināties? Noslēguma nodaļā, ilustrācijai izmantojot konkrētas atmiņas, parādīšu savus priekšstatus par to, kā varētu analizēt Citādā atmiņas 20. gs. Latvijā. V. Sivels, analizējot kultūras konceptu, norobežo "vecos" antropologus no jaunajiem, par robežšķirtni pasludinādams pārliecību par kultūrai it kā piemītošu īpašību kopumu — stabilitāti, integritāti un nemainīgumu. Tie ir slēgtu, iekšēji neregulētu sistēmu raksturojoši lielumi. Turpretī "post-Fuko" izpratnē par kultūru, kā raksta Sivels, kultūras ietvaros norisinās konflikti, tās integritāte ir diezgan vāja, apspiestās grupas interpretē kultūru no protesta pozīcijām.³⁴ Šādu atzinumu kopums būtu palicis par kārtējo Fuko varas anatomijas ilustrāciju, ja vien to autors neietu pāri postmodernās fragmentācijas konstatācijai — Sivels saredz kultūras sadrumstalotībā un konfliktu telpā sistēmiskas sakārtošanās elementus, kuros varas hierarhijas, apspiešanas un izslēgšanas mehānismi turpina darboties, neskatoties

uz “disidentisko” raksturu. Pēc viņa domām, arī opozīcijas un protesta grupās kultūra funkcionē kā sakārtojoša un hierarhiska. Šo dažādo grupu vidū viņš min arī nacionālās minoritātes, kuru vidū var pastāvēt unificējošas un autoritāras tendences — autors nosauc šo procesu par kultūras pūrismu, ko kopiena uzspiež tās dalībniekam.³⁵ Tas ir arguments, ko sastopam arī Braiena Beriņa (*Berry*) kolektīvo tiesību koncepta kritikā.³⁶ Tādējādi ne tikai etniskā vairākuma pārstāvji, bet arī nacionālo minoritāšu elite var veidot esenciāla politiku identitāšu definēšanā, bet, manuprāt, šāds process vienmēr ir performatīvs. Kā vienu ilustrāciju varētu minēt interneta portālā *www.rodina.lv* formulēto prasību pēc daudzslāņu norobežošanās etniskās kultūras ietvaros, kas līdz ar to pārtop par slēgtu, monolītu un uz visiem etniskās grupas pārstāvjiem attiecinātu:

Для начала, русские должны усилить своё национальное самосознание, культивировать жёсткий защитный национальный инстинкт, как это делают все национальные меньшинства Европы. В целях сохранения своей культурной среды, по возможности избегать среды латышской. Способствовать максимально разделённому обществу, чтобы затем 2 общины могли на равных вести диалог и договориться об условиях межнационального мира. Латвия – есть и будет только двухобщинной! Самоопределение русской общины состоялось. Русский – язык Латвии. Русские не сдаются.³⁷

Vēl viens piemērs šajā portālā atrodams 2012. gada 9. maijā — videoklips par “Krievu maršu” informē skatītāju par marša ideoloģiskajiem uzstādījumiem, vienlaicīgi tiecoties apvienot visas Latvijas mazākumtautības (aptuveni 150) vienā grupā: “Latvijā ir 40% krievu”, informē klips, līdz ar to ilustrējot politisku priekšstatu, ka Latvijā ir tikai divas etniskas grupas — latvieši un krievi —, tādējādi uzspiežot krievu tautību lietuviešu, poļu, baltkrievu, ebreju, vācu, romu un citām kopienām.

Šādi piemēri nav vienīgā ilustrācija tam, ka daļa no nacionālajām minoritātēm var atsaukties šādam konceptam, kurā par ideālu stāvokli tiek uzskatīta izolētu kopienu pastāvēšana kā dialoga priekšnoteikums. Kā zināms, 2012. gada akcija “*Aliens are coming*” un nepilsoņu alternatīva politiskā pārstāvniecība — nepilsoņu Saeima —, nerisīnot reālas līdzdalības problemātiku, performatīvās politikas ietvaros piedāvā līdzdarbības simulāciju ar tādu līdzekļu palīdzību, kas simulatīvu līdzdalību padara atraktīvāku nekā naturalizācijas procesu. Aktuāls paliek jautājums, vai patērniecības simulakri nav sasnieguši mūsdienu demokrātijas pamatu — līdzdalību?

Neskatoties uz minētajām simulatīvās līdzdalības parādībām, mani kā kultūrpētnieku interesē cits šo parādību aspekts — pieņemot šo parādību destabilizējošo ietekmi uz demokrātijas kvalitāti, tomēr jāatzīst, ka to pastāvēšana publiskajā diskursā ir vērtīgs pētniecisks objekts, ko nevajadzētu izslēgt ne no politiskā diskursa (tas tikai stimulētu jau minēto aizliegto atmiņu fenomenu), ne no zinātniskā diskursa. Kā veikt mazākumtautību radikālu aktivistu vai, piemēram, komunistiskā režīma latviešu tautības aktīvu līdzdalībnieku veidoto pagātnes liecību un darbību analīzi? Turpmākajā nodaļā minēšu dažus piemērus.

3. Olga Rozenberga un nepilsoņi

Priekšstatus par starpdisciplināru sadarbību ilustrēšu ar divu piemēru palīdzību. Pirmais ir 20. gs. 70. gadu beigās uzrakstītās Olgas Rozenbergas atmiņas, otrs — akcija par pilsonības piešķiršanu nepilsoņiem, kas 2012. gada pavasarī norisinājās internetā.

Abas atmiņas (latvietes, komunistiskās pagrīdes dalibnieces atmiņas par dzīvi staļinisma režīmā 30. gados un nepilsoņu pieredze kopš Pilsonības likuma pieņemšanas 1993. gadā) labējā politiskā diskursā definē kā nepareizas. Kā analizēt šādas atmiņas? Sākumā jāuzdod jautājums — kā tās iekļaut pētnieciskajā procesā apstākļos, kad to politiski determinētā nepareizība, pateicoties varas attiecību mehānismu ietekmei uz zinātnisko diskursu, var ietekmēt pētnieka motivāciju, pieejamo līdzekļu spektru, izdošanas un publiskošanas iespējas un citus pētniecības procesa posmus? Kā saņemt no valsts institūcijas atbalstu politiski nepareizo atmiņu analīzei, ja institūcija pati ir politiskā diskursa, teiksim, konkrētas koalīcijas partijas ietekmes sfērā, kas ietekmē arī lēmumu pieņemšanu par atbalstu tam vai citam tematam?

V. Kanšteiners savā kritiskajā kolektīvās atmiņas paradigmu analīzē atzīmē, ka kolektīvās atmiņas starpdisciplināriem pētījumiem būtu maksimāli jāizmanto komunikācijas zinātnes analītiskais aparāts, pietuvojoties atmiņas veidotāju darbības analīzei, nevis palielot pie jau izveidotu atmiņas vietu analīzes³⁸ — tas, kas atceras, ir interesantāks nekā objekts, kurā iemiesojas viņa atmiņas. Šādā traktējumā starpdisciplināritāte kolektīvās atmiņas pētniecībā tiek kritizēta par pārlietu aizraušanos ar mnemoniskas darbības sekām, produktiem un par šīs darbības konkrētu autoru ignorēšanu. Daļēji tas skaidrojams ar to, ka individuāla mnemoniska darbība, saskaņā ar M. Halbvaksa konceptu, tiek papildīta ar saturu no ārpusē, tātad kolektīvu ietekmi.³⁹ Kolektīvās atmiņas interpretācija tikai daļēji ir saistīta ar individuālu atcerēšanos kā individuālu darbību. No otras puses, sekojot V. Kanšteina konceptam, kolektīvās atmiņas var tikt interpretētas kā vizuālas un naratīvu sistēmas, kas ilustrē pagātņi, un tādēļ tām piemīt sava interpretācijas loģika.⁴⁰

Par vienu no izejām nevēlamu atmiņu analīzes blokādei varētu kļūt plašāka sociāla konteksta iekļaušana mikropētījumu analīzē, kad indivīds tiek it kā ielikts materiālās pasaules, ekonomisko procesu funkcionēšanas kontekstā. D. Bahmane-Medika vēlas kultūras pētniecībā aiziet no fragmentāriem kamerpētījumiem uz daudzdimensiju "totālo vēsturi" (viņa lieto jēdzienu *histoire totale*),⁴¹ par veiksmīgu piemēru minot Latvijā maz pazīstamo Karlu Šlēgeli un viņa pētījumus par Eiropas kartēm un politiskajiem procesiem, kas cenšas ietvert visas sociālās darbības jomas. Labs piemērs tam ir K. Šlēgeļa pētījums "Sapnis un terors" par Maskavu staļinisma represiju laikā — tajā tika iekļautas gan valsts ideoloģijas determinētas atmiņu vietas, gan telefona grāmatas, gan aizliegtie romāni, gan pārtikas veikalu sortiments, gan industrializācijas un urbanizācijas procesu analīze.⁴²

Vai varam izmantot šos priekšlikumus Latvijas situācijai, attiecinot tos uz "nepareizajām" atmiņām? Tālāk minēšu dažas pārdomas un ierosinājumus saistībā ar šo jautājumu. Šīm nolūkam citēšu divus fragmentus, kas iekļaujami augstāk minētajā "nepareizo" atmiņu klasifikācijā.

Pirmais tekstu kopums — latviešu komunistes Olgas Rozenbergas atmiņas par vīra Žaņa Rozenberga arestu 1938. gadā, naktī no 19. uz 20. februāri Novorosijskā, kur Rozenbergs bija vadošā administratīvā amatā. Turpmāk 3 fragmenti:

1. Uz NKVD darbiniekiem mēs skatāmies kā uz biedriem un svēti ticam, ka viņi dara un darīs visu, lai noskaidrotu patiesību.⁴³
2. Nekad ne es, ne kāds cits no man zināmiem biedriem nav šo gadu briesmīgos notikumus attiecinājis uz partiju. Esam cieši pārliecināti, ka to dara neģēlīgi, partijai piesmērējušies pārāk varaskāri cilvēki un dara to ar grūti saprotamu sadistisku nežēlību.⁴⁴
3. Cik ļoti tas atgādināja kādreiz pārdzīvoto – daudzās kratīšanas un arestus tur, buržuāziskajā Latvijā. Bet tur to darija šķiru ienaidnieki, un mēs taču tiešām bijām pret viņiem, vienīgi pret viņiem – cīnījāmies par buržuāziskās iekārtas gāšanu.⁴⁵

Tālāk trīs komentāri par nepilsoņa pieredzi mūsdienās no dažādiem interneta resursiem:

1. slovel Да, натурализация позволяет, но зачем мне это?! Быть гражданином страны, которая этого не хочет?! Нет уж, спасибо. Забота Латвии обо мне сейчас невидима, хоть я и НЕгражданин-житель ЛАТВИИ, гражданство ровным счетом не изменит ничего из того, с чем я встречаюсь сейчас. Более серьезная проблема, я реально сталкиваюсь с этим, – это именно то, что я буду РУССКИМ гражданином Латвии...⁴⁶
2. Я родилась в этой стране, я здесь выросла, и выход Латвии из состава СССР не произвел на меня никакого впечатления (помните, как в детстве – ждешь 16-го Дня Рождения, после которого ты сразу будешь взрослый, ждешь какого-то чуда, а все сводится к куче грязной посуды после праздника, которую ты, как большой, должен уже мыть самостоятельно), обидно только немножко за державу, хотелось какого-то благородства, наверное – не от тех, кто пишет законы, нет, а от тех, кто их читает. [...] Я сама собираюсь сдавать на гражданство, и скорее всего сдам, мне непонятно другое, – как можно быть “негражданином страны” в принципе, и как можно быть “негражданином своей Родины”, – нопоминает “быть никем”.
3. Акция par vienādām tiesībām deklarācijas fragments: Именно массовое безгражданство обрекает страну на безвыходную ситуацию несменяемости властной элиты. И только предоставление гражданства Латвии всем негражданам единовременным законодательным актом, что повлечет за собой радикальное расширение корпуса избирателей, может вывести страну из тупика и открыть дорогу новым людям, новым идеям, новым решениям. Это позволит покончить с абсурдным статусом русского языка как иностранного и обеспечит официальный статус русского языка решением нового состава Сейма или через референдум. Будет покончено с абсурдным положением, когда иностранец – гражданин Евросоюза, прожив в Латвии полгода, может голосовать и баллотироваться на местных выборах и стать мэром города, а негражданин, родившийся в Латвии во втором поколении или проживший здесь 60 лет, своим трудом и налогами участвовавший в жизни страны, не может даже голосовать и выразить свое отношение к этому иностранцу. Предоставление

гражданства всем негражданам – это не только восстановление справедливости. Это необходимо для спасения страны от катастрофы. И нужно это не только и не столько негражданам – это нужно всему обществу, всей стране.⁴⁷

Kā atsegt šo avotu nozīmi, ar to domājot nozīmi, ko atmiņām piešķir to autori? Kā pēc tā jāatsedz? Manuprāt, īpaši nepilsoņu pieredzes sakarā notikušās akcijas var uzskatīt par nepilsoņu pieredzes un statusa nozīmju performatīvu veidošanu — var apgalvot, ka nepilsoņu un daļas mazākumtautību pārstāvju dalība pilsoniskā sabiedrībā kopš 2011. gada rudens ieguvusi izteikti teatralizētu, performatīvu masu pasākumu formu. Paturot prātā K. Ģirca tēzi par to, ka nozīme ir performatīva,⁴⁸ par izejas punktu varētu mēģināt pieņemt nozīmes atsegšanu caur politiskās performances teorētisko ietvaru, kas piedāvā analizēt kultūras fenomenu nozīmes, izmantojot “uzveduma procesa” analīzi. Minēšu šeit tikai trīs konspektīva rakstura tēzes, kas, manuprāt, varētu veidot atslēgu nepilsoņa fenomena analīzei starpdisciplinārā telpā.

Pirmais “elements” ir ekonomiskās katastrofas jēdziens, ko izmanto augstāk citēto fragmentu autori. Latvijas krievu mediju telpā, it īpaši drukātajos medijos, nepilsoņa fenomēns tiek traktēts demokrātijas kvalitātes deficīta kontekstā, un ar to tiek saistīta Latvijas ekonomikas un sabiedrības dzīves līmeņa problemātika. Tādējādi nepilsonis ar savu eksistenci ilustrē pretenzijas pret valsts attīstību kopš neatkarības atjaunošanas kopumā — kā viens no aizvien aktīvāk izmantotiem vēsturiskiem “toposiem” gan referendumā priekšvakarā, gan 2012. gada pavasara akciju ietvaros ir tēze, ka pēc 1991. gada latviešu politiķi un inteliģence “apmānīja” krievvalodīgos, ieviešot nepilsoņa statusu. Šāda priekšstata aktualizēšana sniedz kultūrpētniekam ilustratīvu materiālu ne tikai integrācijas politikas diskursīvai problemātikai (vēstījums par “liktenīgu vārda neturēšanu” veido “apmānītā” kā upura paštēlu, kura statuss nemainās ar liberālāku naturalizācijas procedūru, pat ja to pilnībā subsidētu valsts un eksāmens būtu tīra formalitāte. Pāri procesuālajiem pilsonības iegūšanas atvieglojumiem radikālajā diskursā dominē visaptverošs nodevības naratīvs, no kura var attīstīties citi — par izslēgšanu, apspiešanu un šo stāvokļu pārvarēšanu, kā redzējam 2011. gada novembrī Lindermana videoklipā sniegtajā Latvijas sabiedrības interpretācijā⁴⁹).

Vienlaicīgi šis naratīvs var kļūt par pamatu jaunai, uz pašizolāciju tendētai krievu identitātes konstruēšanai, kas var aizsegt vairākas citas, atvērtākas un iekļauties gatavas identitāšu variācijas. Politiskajam diskursam, kura ietvaros šāda reducēšana norisinājās 2011.–2012. gada akcijās, nav nekas daudz jārada, jo tam palīdz nepilsoņu pieredze, emocijas un kolektīvās atmiņas par “nepilsonības” pieredzēšanu dažādos procesos. No tiem minēšu divus apgalvojumus: simboliskās dzīves kvalitātes atšķirības, kuras ir nostiprinātas normatīvajos aktos (profesiju saraksts, kurās nedrīkst strādāt nepilsonis, agrāk — izdevumi, kas saistīti ar ārvalstu vīzu iegūšanu), un naratīvu par 20. gs. vēstures interpretāciju, kurā, neskatoties uz tās faktoloģisku un interpretatīvu atbrīvošanos no padomju ideoloģiskā ietvara, arī pastāv vērtībspriedumi un līdz ar to neizbēgami jaunie ideoloģiskie, lai arī neoficiāli pastāvošie aizliegumi, pie kuriem pieder ne tikai Otrā pasaules kara interpretācija. Tas, ka vēstures interpretācija ir pakļauta oficiālajam politiskajam un akadēmiskajam

diskursam, ir normāli — tas liecina tikai par politiskā diskursa esamību, ne par tā kvalitāti. Sekojot Marijas Varelas (*Varela*) un Nikitas Dhavana (*Dhawan*) sniegtajai E. Saida ideju interpretācijai, visi kultūras produkti visciešākajā veidā ir savienoti ar sabiedrības politisko raksturu.⁵⁰

Problēma ir citur — lai izprastu nepilsoņa fenomenu un tā politisko instrumentalizāciju pēdēja gada laikā, ir jākonstatē, kādas formas un saturu politiskā diskursa aizliegumi veidoja attiecībā uz nepilsoņu — vai plašāk (un ērtāk), nelatviešu — kolektīvajām atmiņām kā cīņas par vēstures interpretācijas desovjetizāciju blakusefektu. Šeit nav vieta diskutēt par šādu parādību ietekmi uz integrācijas politiku, bet acīmredzams kļūst tas, ka, saliekot kopā falsificētu historiogrāfiju ar “falsificētām” atmiņām, šo atmiņu kritiska revidēšana, kas var notikt tikai mnemoniskas kopienas ietvaros, tiks apstādināta. Atmiņu “nepareizība” patlaban tiek aktīvi iekonservēta, jo pārtop par mnemoniskas kopienas pašidentifikācijas un politiskās aktivizēšanās pamatu. Atmiņu kritiskai dekonstrukcijai, tam, ko vācu valodā apzīmē ar jēdzienu *Auseinandersetzung*, šādos apstākļos nav vietas, jo atmiņas kalpo identitātes veidošanai. Šo tendenci ilustrē jau minētajā 9. maija klipā redzamais plakāts, kas pasludina okupāciju par mītu un paskaidro, ka okupācija ir rusofobijas politiskā formula. Šāds skaidrojums ir indikators tam, ka padomju varas formēto atmiņu kritiskai revidēšanai jāsacensas ar kopienas norobežošanās politisko diskursu — vēsture atkal nonāk konkurencē ar mīta pievilcību.

Savukārt kolaboracionisma vēstures analīze Latvijā varētu attīstīties un nest naratīvu dekonstruēšanas augļus zinātniskajā diskursā tad, ja analīzes telpā tiktu iekļauta padomju Latvijas sabiedrības struktūru analīze, kas ilustrētu kolaboracionisma “ainavu” — struktūras, institūcijas, cilvēku sociālos tīklus, ekonomisko resursu cirkulāciju, karjeras attīstības telpu, kas veidoja motivāciju sadarboties ar varu vai izvēlēties disidentismu. Visi šie elementi ir jāiekļauj jau minētās “totālas vēstures” analītiskajā ietvarā. Šāda analītiska polifonija un piesaistīto avotu daudzveidība (no ekonomiskiem rādītājiem līdz latviešu 60. gadu estrādes mūzikas tekstiem un modes tendencēm) sniegtu iespēju interpretēt padomju laika vēsturi un saprast, kā cilvēki skaidroja savas izdarītās izvēles. Vienlaicīgi, pateicoties individuāla “padomju latvieša” ienākšanai pētniecībā, būtu iespējams pievērsties tēmai, kas patlaban pastāv tikai fotoalbumu un restorānu nostalgiski selektīvajā formā — mūsdienu latviešu kolektīvajām atmiņām par padomju Latviju, atsedzot arī tādu kolektīvu priekšstatu esamību mūsdienu Latvijā, kas papildinātu patlaban par valdošu kļuvušo PSRS laika traumatisko atmiņu klāstu. Tādējādi atmiņu spektra dažādošana pētnieciskajā telpā varētu veicināt nācijas tēla 20. gadsimta vēsturē kritiskāku refleksiju arī politiskajā diskursā.

Gan attiecībā uz nepilsoņu fenomena interpretāciju, gan latviešu kā aktīvu PSRS politikas dalībnieku atmiņu materiālu ekonomiskais un sociālais konteksts ir jāiekļauj atmiņu analīzē kā būtiski rīcības, izvēles un arī identitāšu veidošanas faktori. Sabiedrības funkcionēšanas struktūras tiek veidotas ne tikai simboliskajā politiskajā nozīmju telpā, tās pastāv arī materiālo resursu, karjeras, dzīves stila, tās kvalitātes priekšmetiskajā dimensijā. Tādēļ jāpiekrīt D. Bahmanei-Medikai prasībā pēc ekonomisko faktoru iekļaušanas kolektīvas atcerēšanās procesu izpētē.⁵¹

Apkopojot izklāstīto, var vēlreiz uzdot jautājumu, kāpēc ir svarīgi iekļaut abas "atmiņu grupas" mūsdienu Latvijas akadēmiskajā diskursā? Tālāk dažas pārdomas, uz kurām mani iedvesmoja E. Saīda lekcijas par intelektuāļa lomu, kuru viņš saskata ne tik daudz grāmatu rakstīšanā kā sociālu pārmaiņu veicināšanā.⁵²

1. Nepilsonis dzīvo blakus mums, pilsoņu kopienai, un daļa Latvijas pilsoņu neko nezina par šo fenomenu. Nepilsoņu ilgstoša politiskā pasivitāte performatīvās politikas laikmetā ir pateicīgs avots pilsoņu politiskās rīcības instrumentalizācijai. Iekļaut nepilsoņus kā kultūras fenomenu Latvijas sabiedrības analizē nozīmētu sagatavot korektu akadēmisku, avotos balstītu situācijas un perspektīvu analīzi politiskās kultūras attīstībai. Interpretējot nepilsoņu augošā politiskā aktīvisma fenomenu ar dažādu nozaru analītisko instrumentu spektru, pētniekam ir iespēja ne tikai saprast simboliskās rīcības formas un nozīmes, ko tām piešķir paši nepilsoņi, bet arī izskaidrot sabiedrībai gan politisku instrumentalizāciju mehānismus (kā un kāpēc nepilsonis tiek politiski aktivizēts), kā arī ar zinātnisku skaidrojumu sniegt ieguldījumu spriedzes mazināšanā, pievērst uzmanību baiļu, stereotipu veidošanās un citu negatīvu parādību cēloņiem, kas nodrošina veiksmi ne-dialoga politiskajām akcijām.
2. Latviešu komunistu atmiņu analīze varētu lauzt stereotipizētu priekšstatu par "kanonisku" latvieti — sabiedrībai dažādība latviešu nācijas ietvaros nāks par labu, stimulējot Mēs kopienas pamatpriekšstatu revidēšanu. Īpaši svarīgi šāda "traucējoša" dažādība ir apstākļos, kad politiskajā diskursā valda tendence, kas tiecas saglabāt ideju par latviešiem kā homogēnu grupu. Rietumeiropas sabiedrības to piedzīvoja daudz agrāk vai nu dekolonizācijas procesā, vai tiekot pie vārda līdz šim marginalizētām grupām — feminisma kustībām, seksuālo minoritāšu grupām utt. Manuprāt, sabiedrības attīstībai ir svarīgi konstatēt, ka latvietis var arī nebūt baltais heteroseksuālais menedžeris no Kurzemes, kas ir leģionāra mazdēls un balso par kādu no konservatīvajām partijām. Nācijas dalībnieks ir arī latvietis, kas veidoja karjeru PSRS laikā, kādreiz par "Lielo Tēvijas karu" dēvētā kara veterāna mazdēls, kura meita ir lesbiete un, iespējams, balso par "Saskaņas centru". Tas viss pastāv empīriskajā realitātē, bet nav saredzams politiskajā diskursā. Ir pienācis laiks analizēt šādas no esenciālisma viedokļa par "nepareizām" uzskatītas identitātes sastāvdaļas, starpdisciplināri dekonstruējot priekšstatus par Latvijas sociāli politisko un kultūras homogenitāti. Ja homogenitāti kā viengabalainības saglabāšanas stratēģiju izprastu Stjuarta Holla (*Hall*) izpratnē kā stereotipizāciju varas procesā,⁵³ tad Latvijā vēl pirms debatēm par minoritāšu līdzdalību politikā un citās jomās runa būtu ne tik daudz par varas sadalījumu starp vairākumu un minoritātēm, cik par pašu latviešu aktīvāku dalību politikas procesā, pārtraucot iespēju instrumentalizēt abstraktu jēdzienu "latvietis" politiskajā diskursā. Tas piespiestu politiskās partijas nevis apelēt pie "latviešiem" kā abstrakta, mitoloģizēta kopuma, bet pie atšķirīgām interešu grupām, to vajadzībām un problemātikas. Globalizācijas procesi, kā to atzīmējis J. Hābermāss,⁵⁴ nes aizvien lielākus izaicinājumus

ne tikai identitātēm un nacionālajām valstīm. Vienlaikus tas ir izaicinājums arī šo grupu analīzes procesam — aizvien aktuālāka kļūst no Latvijas izbraukušo viesstrādnieku pieredze un identitāšu konstrukciju analīze, “globālo jaukto” ģimeņu kultūras prakses Latvijā. Arī jaunu interneta subkultūru identitāšu veidošanās procesi pagaidām vēl tikai gaida piemērotus instrumentus to analizēšanai. Kultūras identitāšu un kopienu spektra strauja palielināšanās stimulēs debates par jautājumu, kā analizēt kultūras fenomenus, kuru rašanās un pastāvēšana, veidotās nozīmes un prakses izaicina tradicionālo dzimtes, sociālās grupas, kopienas, subkultūras un nācijas jēdzienu izpratni dažādās nozarēs. Viens piemērs šai tendencei nāk no globālā antisistēmisko partiju fenomena — kā politikas zinātnē analizēt Pīrātu partiju Vācijā vai Pēdējo partiju Latvijā, ja pašu partiju statūti ir izklaides un subkultūras funkcionēšanas performatīvs sajaukums?⁵⁵ Kā analizēt partiju, kas vērsas pret pašu partijas fenomenu? Šajā gadījumā starpdisciplināritātei jābalstās politikas zinātnes, literatūrzinātnes un komunikācijas zinātnes sadarbībā, atsedzot partijas tekstos, iekšējā un ārējā komunikācijā veidotos priekšstatus par politiku un tā sniedzot analīzi ne tikai par pašu partiju, bet par politiskās līdzdalības transformāciju 21. gs. sākumā.

Noslēgums. Pieminējamie zinātnieku galvās

“Bijušo” ideoloģiju klātbūtne Latvijas politiskajā diskursā turpināsies. Ikgadējais atmiņu konflikta rituāls atkārtosies, tāpat kā visi citi politiskās gadskārtas “svētki”. Tādēļ humanitāro un sociālo zinātņu dialogs var veidoties tieši atmiņu izpētē — tā ir iespēja dialogam, apvienojot teorētisko ietvaru pieredzes sintēzi.

Politiskā diskursa performatīvās analīzes ietvaros ir iespējams atklāt, kā konfliktējošās atmiņas ietekmē tos, kas piedalās atmiņu veidošanā un uzturēšanā. Kaut arī “nepareizo atmiņu” noderība politiskajā diskursā ir acīmredzama (jo veido “pareizo” atmiņu saturu), to iekļaušana akadēmiskajā diskursā spētu paplašināt Latvijas politisko diskursu, neļaujot tam cenzēt akadēmisko procesu. Citas, alternatīvas, nepieņemamas jēgas atklāšana starpdisciplinārā pētījumā spēj politiskajam diskursam izskaidrot indivīdu un grupu pašmarginalizācijas stratēģijas, tādējādi sniedzot atbildes uz jautājumiem, kas tik ļoti satrauca Latvijas sabiedrību pirms referenduma par krievu valodu — kā līdz tam varēja nonākt? Kāpēc daudzi pilsoņi vāca parakstus un balsoja “par”?

Daudzbalsība pētnieciskajā procesā ir saistīta ar akadēmiskā personāla prasmēm iet pāri politiskā diskursa aizliegumiem un disciplīnu ierobežojumiem. Starpdisciplināritātei jāklūst par suverēnu nozaru krustpunktu telpu. Vēl viena aktuāla Latvijas zinātniskā diskursa problēma ir institucionāla gatavība pieņemt starpdisciplināritāti nevis kā “žanru sajaukumu” vai apakšnozares neprasmīgu formulējumu, bet kā disciplīnu dialogu un polifoniju, kā lietvārdu, nevis tikai īpašības vārdu. Vai “starpdisciplināritāte” var būt lietvārds — vai tam nav lemts būt par atribūtu? Nē, jo starpdisciplināritāte priekšmetiskojas tieši pierobežu telpā — trešajā telpā, lietojot telpiskā pagrieziena (*spatial turn*) jēdzienu,

telpā, kurā atrodas vairāku disciplīnu interpretatīvie instrumenti tādu kultūras fenomenu skaidrošanai, kas producē jēgu no dažādiem avotiem. Tādējādi kultūras avotu daudzveidība nosaka kultūras procesu analīzi tieši grūti definējamā paradigmas sintezējošajā telpā. Tās definīcijas sarežģītība izriet no nepieciešamības aprakstīt šo trešo telpu, izejot no it kā skaidri definētu nozaru jēdzienu traktējuma — D. Bahmane-Medika runā par nepieciešamību no jaunu pētniecisku objektu meklējumiem pāriet pie jaunu analītisku kategoriju izstrādes, kas sekmētu starpdisciplināritātes attīstību.⁵⁶ Interesanti atzīmēt, ka autore savā plašajā "kultūras pagriezīenu" analīzes noslēgumā, izsakot starpdisciplināritātes attīstības prognozes, lieto jēdzienus "savstarpēja bagātināšanās" (*Anreicherung*) un "specifisko kopsaucēju sabiezēšana" (*Verdichtung*), aprakstot vajadzību pēc jaunas kultūras fenomenu analīzes paradigmatisks telpas.⁵⁷ Viņa nelieto starpdisciplināritātes jēdzienu kā lietvārdu. Šī trešā telpa vēl joprojām nav telpa ar patstāvīgu paradigmatisku saturu, bet tikai dažādu nozaru "koplietošanas telpa", kurā norisinās jēdzienu tulkošana, kura, pēc autores domām, ir iespējama, pateicoties kultūras pētniecības spējai operēt ar sociāli politiskajā telpā aktuāliem, daudzveidīgus konfliktus apzīmējošiem jēdzieniem. Arī kultūrpētniece Mieke Bala (*Bal*) postulē, ka kultūras pētniecībā pastāvošais jēdzieniskais potenciāls nav amorfs, tas producē nozīmes, tam piemīt sekas un ietekme uz sociālo realitāti.⁵⁸ To, ko D. Bahmane-Medika definē kā kultūrpētniecības empīrisko priekšrocību, būtu jādefinē arī Latvijas zinātņu sadarbības kontekstā — kultūras analīze ir iespēja nodrošināt zinātniskajam diskursam operatīvāku saikni ar empīrisko realitāti, kurā procesi norisinās nesalīdzināmi ātrāk, salīdzinot ar tempu, kurā vēl nesen strādāja klasiskā socioloģija, valodniecība un literatūrzinātne, vēsture un politikas zinātne, kas tikai 90. gadu sākumā atbrīvojās no aukstā kara dihotomijām un 90. gadu beigās — no proklamēto vēstures beigu mūžīgā miera. Varbūt starpdisciplināritātes pārtapšana par "substancionalizētu" telpu, pateicoties jaunu analītisku kategoriju tapšanai, sekmētu disciplīnu skaidrojoša potenciāla robežu atvēršanu? D. Bahmane-Medika runā par "tulkošanas telpu", kura neaprobežojas tikai ar reģionāli veidotu kultūras nozīmju pārtulkošanu — akadēmisko nozaru "tulkošanas" procesi norisinās starpkultūru un starpkategoriju procesos.⁵⁹ Savukārt Hartmuts Bēme 90. gadu vidū apzīmēja kultūras pētniecības telpu par "refleksijas metatelpu" vai "vadišanas telpu" nozaru revidēšanai.⁶⁰

Manuprāt, starpdisciplināra telpa pastāv tieši tās darbībā un rezultātos, tā sabrūk, tikko to mēģina ielikt paradigmatisku definīciju ietvarā, jo to var apzīmēt tikai veidojot jaunu metavalodu, "pārvalodu", kura nepieder nevienai no tradicionālajām zinātniskajā klasifikācijā pastāvošajām nozarēm, bet savu gramatiku smeļas no vairākām nozarēm, lai skaidrotu kultūras jēgu un tās izpausmes. Starpdisciplināritātes attīstības procesos valoda nav dominējoša struktūra, bet līdzeklis realitātes aprakstam, kas tādējādi sniedz refleksiju par analīzes valodu — no lingvistiskā strukturālisma uz valodas kā analīzes sistēmas dekonstrukciju, skepsi par tās iespējām kultūras nozīmju tulkošanas procesos. Var apgalvot, ka daudzējādi pagriezieni, atsperoties no lingvistiskā pagrieziena dekonstrukcijas, atgriežas pie starpdisciplināra plurālisma valodas uzbūves, veidojot jēdzienu vārdnīcu, kuras ietvaros skaidro realitāti pāri kultūru atšķirībām. No analītiskās vārdnīcas uztveres

(vai atvērta, paškritiska, papildināma uzbūve?) ir atkarīga starpdisciplināritātes spēja pietuvoties empīriskās realitātes ātrumam.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Kādā veidā ir iespējams, ka vairākas substances pastāv savstarpējā kopībā un tādā veidā pieder tam pašam veselumam, ko sauc par pasauli? Kant. I. *Werke*. Band III. Wiesbaden: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005. S. 71. Raksta autora tulkojums.
- ² Rietumeiropas un ASV zinātniskajos darbos 1989. gads tiek uzskatīts par Austrumeiropas politisko transformāciju simbolisku robežšķirtni. Sk.: Giordano Ch. *The Past in the Present: Actualized History in the Social Construction of Reality. Critical Junctions. Anthropology and History beyond the Cultural Turn*. Ed. Tak H., Kalb D. Oxford: Berhahn Book, 2004. P. 66.
- ³ Schlögel K. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2009.
- ⁴ Geertz C. Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought. *American Scholar*. 2001, Vol. 49, Issue 2. P. 167.
- ⁵ Turpat.
- ⁶ Auge M. *Nichtorte*. München: Becksche Reihe, 2011. S. 33, 46.
- ⁷ Zerubavel J. *Dinamika social'noj pamyati. Imperiya i naciya v zerkale istoricheskoy pamyati*. Sast. Gerasimov V. Moskva: Novoye izdatel'stvo, 2011. S. 19.
- ⁸ Veiksmīgs piemērs ir 2012. gada maijā aizstāvētais Mārtiņa Kaprāna promocijas darbs "Padomju laika sociālās reprezentācijas latviešu pēcpadomju biogrāfiskajā diskursā."
- ⁹ *Karojošā piemiņa: 16. marts un 9. maijs*. Sast. N. Muižnieks, V. Zelče. Rīga: Zinātne, 2011.
- ¹⁰ Nora P. *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1998. S. 13.
- ¹¹ *Postsocialism. Politics and Emotions in Central and Eastern Europe*. Ed. M. Svašek. New York: Berghahn, 2006. P. 17.
- ¹² Patlaban tiek gatavots iespiešanai raksts par interneta kampaņas "Par dzimto valodu" analīzi, kas tiks publicēts žurnālā "Ethnicity" 2012. gada jūnijā.
- ¹³ Belohradsky V. Drei Dämonen. Das entführte Mitteleuropa nach fünfundzwanzig Jahren. *Lettre international*. Frühjahr 2012, No. 96. S. 38.
- ¹⁴ Giordano Ch. *The Past in the Present*. P. 65.
- ¹⁵ Zerubavel J. *Dinamika social'noj pamyati*. S. 22-23. Autors definē jēdzienu kā atmiņas, kas nonāk konfliktā ar dominējošo atmiņu diskursu un cenšas noliegt dominējošo atcerēšanās naratīvu, pasludinot sevi par atmiņām, kas ir "tuvāk vēsturiskajai patiesībai" (s. 23). Šī definīcija ir ilustrējama ar 2012.9.V t.s. "Krievu marša" videomateriālu portālā www.rodina.lv, kur vienā no plakātiem ir kontratmiņas piemērs – teksts, kas apraksta okupāciju kā mītu, kas, pēc plakāta autoru domām, tikai aizsedz rusofobijas politiku Latvijā. (*Русский марш 9 мая*, www.rodina.lv; skatīts 2012. gada 30. maijā).
- ¹⁶ Sewell W. Junior. The Concept(s) of Culture. *Beyond the Cultural Turn*. Ed. Bonnell E. V., Hunt L. Berkeley: University of California Press, 1999. P. 46.
- ¹⁷ Hanovs D., Volkovs V. Häbermāss Latvijā: novēlota tikšanās. No: Häbermāss J. *Postnacionālā konstelācija un demokrātijas nākotne*. Rīga: Zinātne, 2012. 22. lpp.
- ¹⁸ Precīzi dati par nepilsoņu skaitu sk. www.pmlp.gov.lv
- ¹⁹ Sewell W. Junior. The Concept(s) of Culture. P. 39.
- ²⁰ Par kauzalitātes problemātiku kultūras vēsturē sk.: Brantlinger P. A Response to Beyond the Cultural Turn. *American Historical Review*. December 2002, 107, no. 5. P. 1506.
- ²¹ Par strukturālisma kritisku revīziju un poststrukturālisma attīstību sk.: Suny R. G. Back and Beyond: Reversing the Cultural Turn? *American Historical Review*. December 2002, 107, no. 5. Pp. 1478–1479, 1482.
- ²² Bachmann-Medick D. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 13.
- ²³ Geertz K. Blurred Genres. P. 167

- ²⁴ Jau 20. gs. 90. gadu vidū mnemoniskā pagrieziena attīstību konstatēja vācu kultūrologs Hartmuts Bēme (*Böhme*). Skat.: Scherpe K. R., Böhme H. Zur Einführung. *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. K. R. Scherpe, H. Böhme. Rowohlt: Hamburg, 1996. S. 18.
- ²⁵ Bhabha saka: "Dalības kultūrā nosacījumi .. tiek veidoti performatīvi" Skat. Bhabha H. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. P. 3. D. Bahmane-Medika rāda, ka Saids un Bhabha atrodas divu pagriezienu pierobežā, būdami tradicionāli pieskaitāmi pie postkoloniālā pagrieziena, savos darbos ilustrē šī pagrieziena ciešu saikni ar performatīvo pagriezienu tieši savās tēzēs par varas attiecību "uzvedumu", tātad par varas performanci kā varas "vidi". Skat. Bachmann-Medick D. *Cultural Turns*. S. 110. Par postkoloniālo pagriezienu literatūrzinātnē sk. t.p. autores agrāku darbu: Medick-Bachmann D. Texte zwischen den Kulturen: ein Ausflug in "postkoloniale Landkarten". *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. K. R. Scherpe, H. Böhme. Rowohlt: Hamburg, 1996. S. 60–77.
- ²⁶ Sewell W. Junior. Concept(s) of Culture. P. 51.
- ²⁷ Said E. *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994. S. 14.
- ²⁸ Said E. *Kultur und Imperialismus*. S. 16. E. Saids, skaidrojot kultūras jēdzienu, lieto tādas performatīvā un postkoloniālā pagrieziena pierobežu jēdzienus kā teātris, kaujas laukums.
- ²⁹ Gerasimov V., Mogil' ner M. Izobretenie imperii. *Yaziki i praktiki*. Moskva: Novoye izdatel' stvo. 2011.
- ³⁰ Turpat. S. 8.
- ³¹ Liebsch B. Kultur im Zeichen des Anderen oder die Gastlichkeit menschlicher Lebensformen. *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 1.: Grundlagen und Schlüsselbegriffe*. Hrsg. Jaeger F., Liebsch B. Weimar: Metzler, 2004. S. 4.
- ³² Kansteiner W. Postmoderner Historismus – das kollektive Gedächtnis als neues Paradigma der Kulturwissenschaften. *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2: Paradigmen und Disziplinen*. S. 135.
- ³³ Halas E. Time and Memory: a Cultural Perspective. *TRAMES*. 2010, 14 (64/59), 4. P. 313.
- ³⁴ Sewell W. Junior. Concept(s) of Culture. P. 53–55.
- ³⁵ Turpat. P. 57
- ³⁶ Berry B. *Culture of Equality. An Egalitarian Critique of Multiculturalism*. Harvard: Harvard University Press, 2001. P. 254.
- ³⁷ <http://www.rodina.lv/Vse-russkie-progolosovali-ZA-russkij-gosudarstvennij-Tulkojums>: [Sākumā krieviem jāstiprina sava nacionālā apziņa, jākultivē stingrs aizsargājošs nacionālais instinkts, kā to dara visas Eiropas nacionālās minoritātes. Ar mērķi saglabāt savu kultūras vidi, cik iespējams jāizvairās no latviešu vides. Jāsekmē maksimāli sadalīta sabiedrība, lai pēc tam divas kopienas varētu vest dialogu vienlīdzīgi un vienoties par starpnacionālu mieru. Latvija ir un būs tikai divkopienu [valsts]! Krievu kopienas pašidentificēšanās ir notikusi. Krievu [valoda] – Latvijas valoda. Krievi nepadodas] (skatīts 2012. gada 20. maijā).
- ³⁸ Kansteiner W. Postmoderner Historismus. S. 136.
- ³⁹ Hal'bvaks M. *Social'nie ramki pamyati*. Moskva: Novoye izdatel' stvo. 2007. S. 28.
- ⁴⁰ Kansteiner W. Postmoderner Historismus. S. 136.
- ⁴¹ Bachmann-Medick D. *Cultural Turns*. S. 383.
- ⁴² Sk. Schlögel K. *Terror und Traum. Moskau 1937*. München: Hanser, 2008.
- ⁴³ Rk 4254. Rozenberga O. (dz. Celma, 1906. g.). Manas dzīves tālās un tuvās atmiņas [sarakstītas Ventspilī, 1979]. 41. lp.
- ⁴⁴ Turpat. 42. lp.
- ⁴⁵ Turpat.
- ⁴⁶ <http://pilsoniba.times.lv/feedback.html> (skatīts 2012. gada 13. jūnijā)
- ⁴⁷ Avots: <http://zaravnieprava.lv/ru/declaration>
- ⁴⁸ Geertz C. Blurred Genres. P.174.
- ⁴⁹ Klipu sk.: <http://www.youtube.com/watch?v=Vcqz1iNzBWM> (skatīts 2012. gada 19. maijā)
- ⁵⁰ Varela M., Dhawan N. *Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2005. S. 51.
- ⁵¹ Medick-Bachmann D. *Cultural Turns*. S. 384.
- ⁵² Citēts pēc: Varela M., Dhawan N. *Postkoloniale Theorie*. S. 29.

- ⁵³ Hall S. Das Spektakel des Anderen. *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*. Ed. Hall S. Hamburg: Argument Verlag, 2004. S. 144.
- ⁵⁴ Skat.: Habermas J. *Zur Verfassung Europas. Ein Essay*. Berlin: Suhrkamp edition, 2011. S. 77; Häbermäss J. *Postnacionālā konstelācija un demokrātijas nākotne*. Rīga: Zinātne, 2012. 51. lpp.
- ⁵⁵ <http://www.pedejapartija.lv/2012/02/01/partijas-aicinajums/> (skatīts 2012. gada 20. maijā)
- ⁵⁶ Bachmann-Medick D. *Cultural Turns*. S. 382.
- ⁵⁷ Turpat. S. 383
- ⁵⁸ Bal M. *Kulturanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 13.
- ⁵⁹ Bachmann-Medick. *Cultural Turns*. S. 399.
- ⁶⁰ Scherpe K. R., Böhme H. Zur Einführung. *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hrsg. K. R. Scherpe, H. Böhme. Rowohlt: Hamburg, 1996. S. 12.

How to make researches on the “wrong” memories in Latvia?

The article deals with the issue of contemporary research development in the field of collective memory. This issue is not solely academic topic, but is closely connected with the current situation in the integration politics of Latvia, where different groups of society create their collective identities based on the memories of the 20th century and the post WWII period of the Latvian history. Various factors still provide basis for separated and often even conflicting memories.

The author starts his analysis with a short literary introduction of anthropologic research — providing dialogue of two Russian-speaking men about the “*still standing former monument of Vladimir Lenin*” in the centre of the capital of Latvia — Riga. The major questions dealt with in the present article are as follows: are there “wrong” memories about wrong interpretation of history of Latvia? What is mnemonic resistance or protest and in which forms does this phenomenon exist in modern Latvia? Why do protest memories support myths on history interpretation and what could be the consequences for political consensus in Latvia? The author argues that there are no wrong memories even about myths and lies in the history, because memories constitute identities and these may undergo changes only if there is personal and collective involvement of those, whose memories contain facts which are ideological products and did not really take place. Such internal mnemonic transformations are possible only if an individual or a group are willing to transform memories — this is usually not the case when memories are declared wrong, are symbolically forbidden or devaluated.

In Latvia there are signs of keeping the memories unchanged as a part of strengthening symbolic protest against various forms of exclusions. In this situation the academia should play a decisive role in creating dialogue on topical political issues by presenting and developing research of non-citizens and Latvian USSR collaboration period, which are still rarely touched upon in the academic projects.

Keywords: interdisciplinarity, collective memories, identity, monument, culture, protest

Gundega Gailīte

Latviešu karikatūra XIX gs. beigās — XX gs. sākumā kā nacionālās identitātes veidošanās un attīstības faktors

Atslēgas vārdi: savējais/svešais, latviešu grafika, žurnāls "Svari", nacionālā identitāte

Nacionālās identitātes definīcijā¹ lasām, ka tās pamats ir valodas, vērtību, uzvedības modeļu, kultūras simbolu kopums un sociālā (vēstures) atmiņa. Tieši tas veido un uztur cilvēka piederību nācijai, nācijas locekļu savstarpējo vienotību. Ikviens nācija ir unikāla, bet ne pārāka par citām. Būtiska ir arī ideja par nācijas nepārtrauktību. Pētnieku interese par šīm problēmām ir patstāvīga, tiek analizēti dažādi avoti dažādos vēstures periodos.

Šajā rakstā pievērsīšos latviešu nacionālās identitātes veidošanās laikam. Šīs vēstures posms vienmēr piesaistīs gan Latvijas, gan ārzemju pētnieku uzmanību; piemēram, A. Plakana, D. Hanova, D. Stukules-Eglītes, I. Apines, K. Kļaviņa, S. Rižakovas, M. Kirčanova u. c. darbi, kuros uzskatāmi parādīts, kā kultūrā rodas nācijas tēls — gan pagātnes, gan tagadnes, gan nākotnes, kā tiek veidots savdabīgs latviskuma kanons kā noteiktu mentalitātes īpašību (rakstura, kultūras, antropoloģisku iezīmju) kopums.

Īpaša nozīme nācijas identitātes veidošanā ir tās vizuālā tēla radīšanai. Saskaņā ar plaši izplatīto viedokli par nāciju kā iedomātu veidojumu² un ideju par kopīgas nacionālas preses lomu nācijas veidošanās procesā, bija būtiski radīt ar suģestējošu spēku apveltītus vizuālos tēlus. Svarīgi bija ne tikai "iedomāties" nāciju, bet arī "ieraudzīt" to.³

Par mākslas lomu latviskās identitātes veidošanās procesos rakstījuši vairāki autori, tomēr līdz šim nacionālās identitātes veidošanās un attīstības procesos nav izpētīta karikatūras loma.⁴ Sākšu ar karikatūras kā NI⁵ faktora analīzes metodoloģiskajām problēmām. Tālāk apskatīšu, kā Latvijas 19. gs. beigās un 20. gs. sākuma satīriskajā grafikā tika attēloti dažādi nācijas tēla segmenti, kā veidojas nācijas tēls. Noslēgumā pievērsīšos Svešā tēlam kā nepieciešamam identitātes komponentam.

Par pētījuma avotiem kalpoja latviešu karikatūristu darbi, kas publicēti gan Latvijas teritorijā, gan aiz tās robežām izdotajā periodikā, kalendāros, rakstu krājumos un aģitācijas atklātnēs. Jāuzsver, ka prese ir galvenā sfēra, kura visnoteiktāk veidoja nacionālo ideoloģiju.⁶

Karikatūra un nacionālā identitāte: pētījuma metodoloģija

Kāda ir karikatūras kā NI faktora specifika? Jāizceļ trīs svarīgākie aspekti. Pirmkārt, kā zināms, karikatūrai piemīt īpašas spējas ireālās pasaules radīšanā. Karikatūra (itāļu *caricare* —

pārspīlēt, deformēt⁷) sniedz māksliniekam neierobežotu māksliniecisku brīvību: viņš var uzzīmēt jebkuru ķermeņa daļu jebkādos izmēros vai formā, attēlot dzīvnieku cilvēka veidolā vai veselu valsti dzīvnieka izskatā. Īpašu nozīmi karikatūras hiperbolizācijas spējas iegūst nacionālās identifikācijas procesos. Piemēram, T. Hantas (*Hunt*) monogrāfijā atklāta politiskās karikatūras loma angļu nacionālās identitātes straujajā attīstībā 18. gadsimtā.⁸ Analizējot kubiešu karikatūras attīstību, K. L. Stoners (*Stoner*) atzīmē, ka satīriskā grafika radīja un uzturēja nacionālo identitāti, lai arī, protams, tā nebija vienīgais faktors.⁹ Politiskās karikatūras kļuva par pētījuma avotiem, analizējot amerikāņu nacionālās identitātes evolūciju S. Hesa (*Hess*) un S. Nortropas (*Northrop*)¹⁰ grāmatā.

NI pamati balstās attiecībās starp “savējiem” un “svešajiem”; tādējādi “svešo” klātbūtne ir obligāts faktors “savējo”¹¹ reprezentācijai. Nācijas kā “iedomātas kopienas” traktējums nosaka, kā tiek radīta un uzturēta simboliskā robeža starp “savējiem” un “svešajiem”. Karikatūra ļauj šo robežu novilkt ļoti uzskatāmi.

Rakstu krājumā *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe* (2010) izsmeloši tiek parādīts, ka karikatūra jāuzskata par efektīvu līdzekli nacionālo autostereotipu un heterostereotipu radišanā.¹²

Otrkārt, jāuzsver karikatūras didaktiskums. Satīriskā grafika uzskatāmi norāda uz grēku, tādējādi kultivējot tikumu; tāpēc tā vērtējama kā nacionālās sabiedrības sociālo normu noteikšanas un uzturēšanas līdzeklis.

Treškārt, apskatāmā žanra demokrātisms. Salīdzinot ar citām vizualizācijas formām (piemēram, glezniecību vai kino), karikatūrai piemīt cits radišanas ātrums, uztveres pieejamība un auditorijas mērogs. Karikatūras tiek izplatītas ļoti plaši un operatīvi, un to uztverei, atšķirībā no “augstās mākslas”, nav vajadzīgas speciālas zināšanas, bieži arī pat lasītprasme.¹³

Lai pētītu karikatūras kā NI faktora lomu, visnoderīgākā, manuprāt, ir etnosimbolisma paradigma, kura pārvar gan primordālistu, gan tās kritiķu, modernisma sekotāju galējības. Saskaņā ar pazīstamā etnosimbolista A. Smita (*Smith*) atziņām, katrā nākamajā paaudzē notiek nācijas un nacionālo interešu pārvērtēšana (pārdefinēšana), nacionālās intereses pārformulējums. Tas notiek ar aktīvu valsts, politiķu un intelektuāļu līdzdalību, nereti tam par iemeslu kalpo personīgi savtīgi mērķi.¹⁴

No otras puses, pēc britu pētnieka domām, esošā kultūras pārmantojamība un iepriekšējās interpretācijas ierobežo būtisku izmaiņu iespēju; tradīciju atlase un pārstrāde ir stingri ierobežota, to nosaka attiecīgās tautas kultūra: tās valoda, likumi, simboli, atmiņas, mīti, tradīcijas.¹⁵ Lai apzīmētu šos kultūras aspektus, tiek izmantots termins “mītiski-simboliskais komplekss”.¹⁶ Tādējādi, no vienas puses, karikatūra balstās mītiski simboliskajā kompleksā, vērtību sistēmā, kas nodrošina nacionālās kopienas vienotību un kultūras pārmantojamību. No otras puses, tā piedalās konstruēšanā, nācijas “izgudrošanā”, tāpat kā jebkura kultūras nozare.

Izcelsim NI struktūras elementus, kuru atspoguļojums karikatūrās kalpos par pamatu tālākajai analīzei.

Vispirms jāatzīmē, ka nācija nacionālisma mitoloģijā tiek uztverta kā indivīds, dzīvs organisms, lokalizēts laikā un telpā, ar vārdu, ķermeni un dvēseli. Ar nāciju parasti saprot indivīdus burtiskā nozīmē, kas arī metaforiski ir nedalāmi kā vienotas būtnes, kurām piemīt neiznīcināma identitāte, to ceļš vēsturē atgādina atsevišķa cilvēka individuālo likteni.¹⁷ Svarīgi NI elementi ir nācijas vārds, nosaukums, kā arī dzimtās zemes tēls,¹⁸ nācijas teritorija (zeme, augsne) iegūst izšķirošu nozīmi identitātes veidošanās procesā.

A. Smits izceļ arī nācijas estētizācijas īpašo lomu, kura realizējas, rādot dzimtās zemes dabas ainas, sakralizējot teritoriju, “dzimteni”¹⁹ — upes un kalni, jūras un lauki, augi un dzīvnieki kļūst par nacionāliem simboliem.

Kā svarīgs NI elements jāmin arī nacionālās vēstures versijas. Nācijas leģitimitāti nodrošina vēstures apelācijas: nācija parādās kā kopiena, kuras indivīdi ir vēsturiski saistīti vienotā nesaraujamā veselumā un tic tam, ka viņiem ir kopējs liktenis. Populārs ir franču autora Ernesta Renana (*Renan*) aforisms “Nācijas radīšanā izšķirošā loma ir aizmiršanai” — mūsdienu pētījumos uzsvērts, ka vēsturiskajai atmiņai ir izvēles raksturs, tāpēc tā nerunā vienkārši par pagātņi, bet “noderīgu pagātņi” (*usable past*).²⁰ Kā rāda “nācijas izgudrošanas” pētījumi, kurus aizsāka publikāciju krājums *The Invention of Tradition* (1983),²¹ priekšstatus par pagātņi lielā mērā veido aktuālie politiskie uzdevumi. Šis krājums izvirzīja jautājumu par to, ka daudzas tradīcijas, kuras tiek uzskatītas par nacionālā gara izpausmi, patiesībā ir izgudrotas samērā nesen, to svarīgākā funkcija ir varas leģitimizācija.

NI vēsturiskais komponents ietver sevī nācijas rašanās skaidrojumu: kādu protevecāku ietekmi, svarīgāko notikumu (īpaši kara vēstures notikumu) reprezentāciju. Cits vēsturiskās atmiņas elements ir nācijas vareno cilvēku panteons: valsts darbinieki, karavadoņi, kara varoņi un kultūras darbinieki.

Līdzās nācijai kā indivīdam un veselumam NI ietver Savējo tēlu, nācijas locekļu reprezentāciju, tās tipiskākos pārstāvjus, kuri, parādās idealizētā veidolā. Vispirms tas skar priekšstatus par nacionālo raksturu. Darba mīlestība, taisnīgums, saudzīga attieksme pret dabu, pieticība, drosme un daudzas citas rakstura iezīmes ieņem svarīgu vietu nacionālā rakstura idealizēto tēlu radīšanā.

Identitāte ietver priekšstatus par nācijai piemītošām normām un vērtībām, kuras attiecas uz reliģiozitāti, politiskās iekārtas formām vai ģimenes tradīcijām. Nacionālās kultūras specifikas sakarā reflektē arī par tādiem elementiem kā nacionālais apģērbs, mājoklis, saimniekošanas formas u. c. Vēl viens “Mēs” tēla komponents ir idealizēti priekšstati par tās locekļu ārieni (gan vīriešu, gan sieviešu), tai skaitā antropoloģisko raksturojumu (augums, ķermeņa uzbūve, ādas, matu, acu krāsa utt.).

Nākamais NI struktūras komponents ir Svešo tēls, kas ietekmē visus NI komponentus. Savu unikalitāti mēdz uzsvērt, izmantojot salīdzinājumu ar to: ārienē, rakstura iezīmēs, dabas tēlos vai vēsturiskajā liktenī. Identitāte ietver tādas Svešo reprezentācijas, kuras palīdz radīt savas nacionālās kopienas pievilcīgus tēlus.

Tātad par analīzes pamatelementiem uzskatāmi šādi NI komponenti: 1) vārds, teritorija (dzimtā zeme, daba, ainavas īpatnības); vēsture (pagātne un nākotne, svarīgākie notikumi,

izcilāko cilvēku panteons); 2) nacionālais raksturs, normas un vērtības, kas piemīt kultūrai, āriene; 3) nozīmīgāko Svešo reprezentācija.

Latvijas tēls latviešu satīriskajā grafikā

Latviešu karikatūras pirmsākumi saistāmi ar “Pēterburgas Avīžu”²² satīrisko pielikumu “Dzirkstele” (vēlāk “Zobu gals”), kurā grafiķis Augusts Daugulis atbilstoši vēsturiskajai situācijai radījis virkni leģendāru tēlu, kurus vēlāk izmantoja citi karikatūristi dažādos izdevumos. Ne velti cenzoru īpaši sanikvoja tieši satīriskais pielikums.²³ Kaut laikraksta mūžs bija īss, tā idejas jau bija “pārgājušas tautas asinīs”.²⁴

Jau žurnālistikas vēstures pētījumos varam novērtēt satīrisko izdevumu milzīgo nozīmi.²⁵ Starp svarīgākajiem žurnāliem jāmin “Svari”, “Gailis”, “Zibens”, “Skudra”, “Vār-dotājs”, “Nirga” un “Dadzis”, bet starp nozīmīgākajiem māksliniekiem — Rihards Zariņš, Jānis Roberts Tillbergs, Indriķis Zeberīns, Alberts Kronenbergs, Rūdolfs Vilciņš un Jānis Sprīngis. Viņu vidū jāizceļ R. Zariņš, kurš pamatīgo profesionālo izglītību papildināja ar praktisku darbu dažādās Rietumeiropas pilsētās, kas apvienojumā ar māksliniecisko meistarību un milzīgām darbaspējām viņam nodrošināja spožu karjeru Krievijas un vēlāk Latvijas Valstspapīru spiestuvēs. R. Zariņš aktīvi darbojās arī grāmatu grafikā, radīja stājdarbus, plakātus, *ex libris* un karikatūras. Būdams aktīvs “Rūķa” biedrs,²⁶ viņš devis nepārvērtējamu ieguldījumu latviešu jauno mākslinieku izaugsmei, tai skaitā arī karikatūras žanra popularizēšanā.²⁷ Viņš ir viens no aktīvākajiem autoriem mākslinieciski un politiski nozīmīgajā žurnālā “Svari”,²⁸ kura izcilās karikatūras apskatītas atsevišķos pētījumos²⁹ un rakstos.³⁰ Diemžēl mākslinieku (karikatūristu) monogrāfijās šim grafikas žanram veltīts maz uzmanības (kā izņēmumu jāmin M. Branča grāmata par J. R. Tillbergu,³¹ kā arī LMA informācijas centrā pieejamie diplomdarbi,³² tai skaitā raksta autore bakalaura un maģistra darbi, kā arī citas publikācijas).³³ Atsevišķas grāmatas ir vairāk informatīva rakstura,³⁴ tomēr arī padomju gadu izdevumos var iegūt koncentrētu priekšstatu par latviešu karikatūras vēsturi.³⁵

Līdzīgi kā latviešu tēlotājmāksla kopumā, arī karikatūra attīstījās strauji, 20. gs. sākumā mākslinieciskuma ziņā sasniedzot Rietumeiropas valstu līmeni, kur speciāli žurnāli un stabilas karikatūras tradīcijas pastāvēja jau vairāku gadsimtu garumā. Viens no aktivizēšanās iemesliem, protams, bija jauniegūtās demokrātiskās brīvības.³⁶ Latviešu autoru mākslinieciskie paņēmieni bija ļoti daudzveidīgi: no R. Zariņa konsekventā reālisma līdz R. Vilciņa groteskajām deformācijām. Karikatūras zīmēja gan profesionāli, gan amatieri.

Galvenie paraugi bija vācu³⁷ un krievu³⁸ satīriskie žurnāli. Neskatoties uz dažādiem represīviem pasākumiem, izdevumu un mākslinieku skaits, kā arī satīriskās preses popularitāte ievērojami auga, tādējādi tās ietekme uz sabiedrisko domu bija nozīmīga. Labākās karikatūras izceļas ar satīrisko asumu, sevišķi, kad pievērsās aktuālām problēmām, atmaskoja konservatīvos spēkus — gan konkrētus cilvēkus un organizācijas, gan valdību.

Pēc Svetlanas Rižakovas uzskatiem,³ 19. gs. otrajā pusē un 20. gs. sākumā izveidojās latviešu etniskās kultūras priekšstatu sistēmu komplekss, kas nostiprinājās kultūras ainavā, vēsturiskos vēstījumos, muzeju darbībā, mākslā, to plaši popularizēja un ieviesa masu izglītībā.⁴⁰ Arī antropoloģe Vieda Skultāne atzīmē, ka latviešu atmodas ideologu uzdevums bija latviskuma pozitīvā tēla radīšana.⁴¹ Apskatīsim, kādā veidā iepriekš minētie NI pamatelementi iegūst savu izpausmi satīriskajā grafikā.

Viens no svarīgākajiem uzdevumiem bija valsts nosaukuma radīšana. Toponīma veidošana attiecas uz 19. gs. vidu. Apzīmējumi “Latvija”, “Lātava”, “Latva” kā latviešu apdzīvotās teritorijas nosaukumi parādās žurnālā “Mājas Viesis”,⁴² un tas bija Jura Alunāna izgudrojums. Vēlāk tie figurē “Pēterburgas Avīzēs”,⁴³ no publicistikas vārds “Latvija” pārgāja uz A. Kronvalda, Ausekļa, A. Pumpura un Raiņa dzeju.⁴⁴

Satīriskajā grafikā nosaukums “Latvija”, iespējams, pirmo reizi parādās izdevuma “Jau-nie Dunduri” zīmējumā (1875). Tā ideja — pārmaiņu vējš palīdz kuģim uzņemt ātrumu. Uz kuģa uzraksts “Latvija”, bet uz burām — progresīvo preses izdevumu nosaukumi. Kuģa priekšgalā sievietes tēls nacionālā tērpā, kas simbolizē Latviju. (1. att.)

Tā kā galvenā latviešu nodarbošanās šajā laikā ir lauksaimniecība, tad zemes kopēja attieksme pret dzimto zemi kā dzīvības avotu atstāja lielu ietekmi uz latvisko identitāti, veidojās Latvijas zemes poētiskais tēls, kura ainavās tika meklēti nacionālā gara (dvēseles) atspulgi. Daba tiek apdziedāta kā dzīva būtne, spēcīga saikne ar dabu kļūst par vienu no svarīgākajām latviešu kultūras zīmēm,⁴⁵ vienkāršība un dabiskums — par nacionālā lepnuma apzīmējumu. Interesanti, ka arī krievu mākslas kritiķi par tālaika latviešu ainavām raksta, ka tās atšķiras no krievu mākslas lirisma un ir apcerīgu skumju caurstrāvotas.⁴⁶

Turpinājumā ar konkrētu karikatūru piemēru palīdzību izcelšu būtiskākos aspektus latviešu NI veidošanās procesā.

Karikatūrās (protams, mazāk nekā glezniecībā) varam redzēt dabas elementus — ozolu, bērzu, egles, kā arī skatus ar sakoptiem tīrumiem un viensētām (piemēram, Ed. Šmita “Tautas dziesma”⁴⁷ u. c.⁴⁸), sastopam asu nosodījumu nesaudzīgai attieksmei pret dabu, piemēram, “Mežu rijējs”,⁴⁹ kur vācieši peļņas kārē salīdzināti ar milzu pūķi. Apdziedāta Daugava, kuru latviešu literatūrā jau nacionālā romantisma laikā uzskata par “likteņupi”, “upju māmuliņu”,⁵⁰ kas ietekmējusi tautas vēsturi (daudzu gadsimtu garumā bija svarīga transporta artērija un iztikas līdzekļu avots), visu novadu dziesmās minēta biežāk nekā jebkura cita upe.⁵¹ Karikatūrās nereti varam redzēt Daugavu kopā ar Rīgu,⁵² arī tajās tiek uzsvērta tās varenība un spēks.⁵³

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

1. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

2. att.

kultūra reprezentēta kā lauku vide, tuva zemei un dabai; vieta, kur visupirms tiek radīts latviskums, ir viensēta.⁵⁷ Karikatūrā ar minimāliem līdzekļiem var radīt atpazīstamu tēlu, tāpēc Rīgas simboliskais atveids, savdabīgas ikoniskās zīmes izveidošana kļūst par priekšnosacījumu identitātes veidošanā.

Arī vietējā vācu iedzīvotāju daļa uzskatīja Rīgu par savu pilsētu, un jau senāk radītais Rīgas siluets redzams dažādās kartēs un gravīrās,⁵⁸ tikai vēlāk tas parādās karikatūrās, piemēram, vēl vienā zīmējumā par A. Niedru, kurā viņš ar savas avīzes nosaukumu uz krekla kā spoks plivinās pāri Rīgai⁵⁹ (3. att.).

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

3. att.

Arī Baltijas jūra kļūst par svarīgu NI elementu. Tā bija jau minētajā 1875. gada zīmējumā, un kā svarīgu fonu vai darbības vidi to redzam vēl daudzās karikatūrās, piemēram, J. Sprinģa “Patriote”⁵⁴ (2. att.), kur attēlota kaila meitene jūras krastā un komentārā lasāms, ka tādējādi viņa vēlas izvilināt lielnieku floti uz kauju. Jūra parādās arī kā ceļš, kas ved uz citām zemēm (piemēram, pretrunīgi vērtēto Andrievu Niedru uz Vāciju).⁵⁵

Svarīgs telpas komponents ir galvaspilsēta. Atšķirībā no Lietuvas, Krievijas vai Polijas, Rīga viennozīmīgi tiek iecelta galvenās Latvijas pilsētas statusā, kurai nekad nav bijis sāncenšu. Vienlaicīgi Rīgas tēlam piemita ambivalents raksturs — tā latviešu romantiķu tekstos nereti parādās kā vācu ietekmes priekšpostenis, kā pilsēta, kas vēl jāatgriež latviešiem.⁵⁶ Savukārt latviešu

Zīmīga ir arī R. Zariņa karikatūra “Svešas tautas iebrukums”⁶⁰ (4. att.), kurā vācu zēns, izbrīnīts par latviešiem Rīgā, jautā: “Māt, kas tie tādi daudzie svešie ļaudis un ko viņi meklē mūsu pilsētā?”

Šajos apstākļos bija svarīgi šo telpu padarīt par savu latviešiem, “attīrīt” to no svešzemju ietekmēm. Šo pakāpenisko procesu uzskatāmi atklāj literārie sacerējumi, piemēram, Augusta Deglava romāns “Rīga”,⁶¹ kura izteiksmīgajiem tipāžiem

pievērsušies arī karikatūristi — I. Zeberīņš zīmējis “Tipus no Deglava Rīgas”⁶²

Kādā 1904. gada karikatūrā⁶³ (5. att.) vācietis norāda sievietei nacionālā apģērbā, kas kalpo par latviešu kultūras alegoriju, ka Dziesmu svētki, kuriem bija tik svarīga loma atmodas kustībā, nedrīkst notikt Rīgas centrā. Jāpievērš uzmanība atšķirībām auguma izmēros, kas palīdz lasītājam saprast, kurš ir Rīgas saimnieks: komisko efektu sniedz nesamērība vācieša pozā — viņa pretenzijas uz kundzību pār latviešiem un mazais augums.

Vēl vienu grafisku izpausmi sacensībai par Rīgu redzam 1905. gada žurnāla “Austrums” jaungada karikatūrā⁶⁴ (6. att.). Pašpārliecinātais latvietis ir augstu uzšūpojis apjukušo vācieti simboliskās šūpolēs, kas novietotas uz Rīgas ģerboņa, bet situāciju vairs mainīt nespēj ne pamatīgais kapitāls, ne vācu preses atbalsts.

Arī vāciskais lauva pamazām tiek “latviskots”, kādā “Svaru” karikatūrā⁶⁵ redzam, kā pilsētas ģerboņa lauvu aiz astes velk mācīties latviešu valodu.

Kā vēl viens svarīgs process latviešu identitātes attīstībā jāmin priekšstatu veidošanās par nacionālo vēsturi. Šajā periodā latviešu inteliģences vidū nostiprinās idejas par to, ka latviešu zemes vienmēr piederējušas latviešiem,⁶⁶ ka latvieši bijuši sena, autohtona tauta, kurai šo zemi piešķīris Dievs, un ka latviešu vēsture sākusies ilgi pirms vācu kolonizācijas.

Saskaņā ar romantisma tradīcijām, mākslinieki vērsās pie svarīgākajiem vēsturiskajiem notikumiem. Kā pirmo nozīmīgāko NI kontekstā jāmin Kārli Baumanī, kurš bija ne tikai Latvijas himnas autors, bet arī mākslinieks. Viņa radītais 1. vispārējo dziesmu svētku karogs (1873) un

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

4. att.

5. att.

6. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

7. att.

dziesmu krājums “Līgo” (1874) ir nozīmīgas latviešu NI vizualizācijas sastāvdaļas, iespējams, pat pirmās vissvarīgākās.

Latviešu vēstures atspoguļošanu par savu mērķi izvirzīja A. Baumanis un jo īpaši Ā. Alksnis, kurš 19. gs. beigās uzsāk vēsturisku ciklu, radot hrestomātiskus senlatviešu tēlus un atspoguļojot būtiskākos notikumus, piemēram, cīņas ar vācu bruņiniekiem. Līdzīgi šo kolonizācijas gaitu atspoguļo arī karikatūras.⁶⁷

Vienlaicīgi par nacionālās vēstures vizualizācijas paņēmieni kļūst nozīmīgu personāžu panteona radīšana, iekļaujot tajā tautas izcilākos pārstāvjus, arī t. s. mītiskos varoņus. Svarīgākā vieta to vidū pieder A. Pumpura eposa (1888) varonim

Lāčplēsim. Kā uzsvēris A. Plakans, pateicoties eposam, Lāčplēsis tika iecelts nacionālā simbola statusā kā cīnītājs pret vācu pārsvaru, ko iemiesoja Melnais bruņinieks.⁶⁸ Revolūcijas periodā eposa varoņiem tika piešķirtas jaunas īpašības: Lāčplēsis tad simbolizēja ne tikai latviešu tautu, bet arī proletariātu, savukārt Melnais bruņinieks ne tikai Baltijas vāciešus, bet arī carisko patvaldību.⁶⁹ Kaut arī pirmais ilustrētais eposa izdevums ar Ed. Brencēna attēliem iznāca tikai 1929. gadā, šī tēla vizualizēšana saistās ar agrāku laiku, piemēram, divas J. Rozentāla ilustrācijas top jau 1908. gadā.

Arī vairāku karikatūristu darbos var atrast tēlus, kas līdzinās mītiskajam varonim. Tā kā pats Pumpurs nebija pievērsis īpašu uzmanību Lāčplēša portretējumam, māksliniekiem nācās izmantot savu fantāziju. Piemēram, karikatūrā ar spēkavīru⁷⁰ (7. att.), iespējams, attēlota variācija par Lāčplēsi un Melno bruņinieku, kurš simbolizē vācu kolonizatorus. Kādreizējais pavēlnieks ir pārsteigts, jo, kā lasāms pavadtekstā, latvietis taču nav dzimis valdīšanai. Viņa apģērbs ir vienkāršs, jo Lāčplēsis tika dēvēts arī par zemniecības simbolu.⁷¹

Visnozīmīgākā loma Lāčplēša tēlam bija Latvijas valsts veidošanās procesā: S. Kiersona (*Kiersons*) pētījumā,⁷² kas veltīts Lāčplēša tēla vēsturei, tiek analizēts attēls uz 1919. gada pastkartes (8. att.). Tajā redzama varoņa un Melnā bruņinieka cīņa uz Rīgas silueta fona, pavadtekstā ir citāts no Pirmā pasaules kara laikā populāras dziesmas (pētnieks uzsver, ka dziesmā nav pieminēts Lāčplēsis, tādējādi autors sasaista nesenos notikumus ar nacionālo arhetipu). Debesīs attēlota saule un trīs zvaigznes — Latvijas novadu simboli. Sižets ir optimistiskāks nekā Pumpura un Raiņa darbos: Lāčplēsis paliek dzīvs un gatavojas nogalināt ienaidnieku.⁷³

Lāčplēša uzdevums ir “personificēt latviešu nāciju varoņa tēlā un veidot nācijas kā kopienas robežas”.⁷⁴ Eposa fināls ir atvērts, tātad cīņa ar apspiedējiem turpinās, bet Lāčplēsis



Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

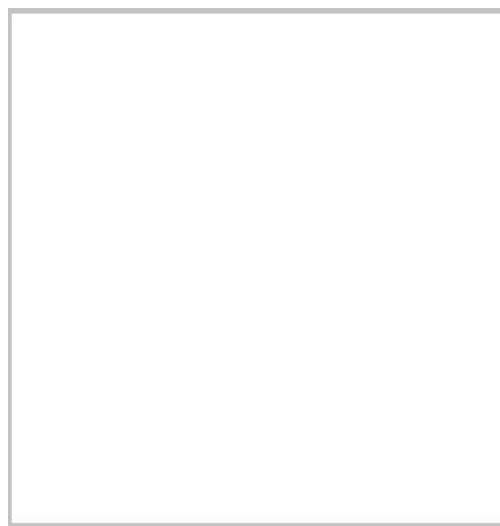
8. att.

“iegūst “globāla” varoņa īpašības — pasaules stabilitātes sargātājs un ļaunuma apkarotājs.”⁷⁵ Joprojām “Visā mūsu daiļliteratūrā nav diženāka, suģestējošāka spēka un ideālāka cīnītāja par visas tautas lietu kā Raiņa Lāčplēsis. Viņā koncentrējies viss latviskais, viss cīņas plūdots vēsturiskajā traģēdijā, viss atdzimstošais nācijas spēks mūsu un iepriekšējos gadu simteņos.”⁷⁶

Arī 1913. gada karikatūra⁷⁷ demonstrē latvieša un vācieša “izšķirošo cīņu” — abi spēkavīri ir gandrīz vienlīdzīgi, gluži tāpat kā Lāčplēsis un Melnais bruņinieks noslēguma cīņā. Latvietis postalās tomēr ir muskuļotāks un, pretstatā tuklajam vācietim, viņam ir ausis. Arī šeit jautājums par uzvaru paliek atklāts (9. att.).

Visbeidzot jāatzīmē tāds “nācijas-indivīda” uztverē nepieciešams komponents kā alegorija. Te visnozīmīgākā loma pieder Mātei Latvijai. Dzimtene kā māte ir svarīgs nacionālās kultūras tēls.⁷⁸

Tā nav nejaušība, ka tieši sievietē kā nācijas alegorija ir visā pasaulē izplatīts tēls. Piemēram, Britānijas vizualizācija uz romiešu monētām attiecas jau uz mūsu ēras tūkstošgades sākumu. 18.–19. gs. mijā, nacionālisma izplatīšanās laikā daudzās valstīs parādās nacionālo alegoriju



9. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

10. att.

Mātes Latvijas vizuālais veidols iegūst izplatību 20. gs. sākumā galvenokārt pateicoties R. Zariņa daiļradei. Viņa radītais monumentālais tēls⁸³ nezaudē cēlumu arī žurnāla "Svari" karikatūrās (1906–1907) un vēlāk iegūst plašu popularitāti tāda paša nosaukuma žurnālā 20. gs. 20. gados. "Viņa latvju sieviete — slaidu stāvu, pareiziem sejas pantiem un skaidru mātes dvēseli,"⁸⁴ ar proporcionāli nevainojamu, veselīgu ķermeni, lepna, apzinās savu vēribu, un to pastiprina krāšņais Kurzemes (visbiežāk Bārtas) kostīms ar daudzajām saktām un augsto ziļu vainagu kā kroni. Piemēram, zīmējumā, kur laipnais krievu kungs norāda uz vācu baronu: "Lūk, tam bija jāmirst, kas mūs abus līdz šim šķīra [...] Iesim pa jauno ceļu kopā" (10. att.). Daudzās karikatūrās rokās viņa tur zobenu un vairogu.⁸⁵

Galvenā Mātes Latvijas funkcija šajā periodā bija latviskuma marķēšana. Iepriekš minētajā 1875. gada darbā nācijas mātišķais Latvijas tēls bija novietots kuģa priekšgalā. Viņas uzdevums bija paust nācijas vienotības ideju. Visi latvieši ir viņas bērni, tas nosaka viņu savstarpējo solidaritāti un pretnostata Svešajiem. Latviešu nacionālās neatkarības iegūšanas procesa specifika noteica nacionālisma etnisko raksturu, to izceļ Mātes Latvijas āriene. Tika radīts ideāls latviešu sievietes tēls, ko uzsver gan apģērbs, gan antropoloģiskās pazīmes: skaista, jauna, spēcīgu augumu, gaišiem matiem, zilām acīm.⁸⁶ Viņai bija jāiemieso noteiktas vērtības, kuras jaunradītajā nacionālajā mitoloģijā atspoguļotu latvietību: neatkarību, pašcieņu, darba mīlestību, veselību; īpaši jāizceļ tuvība ar dabu. Mākslinieka uzdevums bija visas šīs vērtības ietvert vienā tēlā.

vizualizācijas tendence,⁷⁹ piemēram, Germānija vācu valstīs, Marianna Francijā, Kolumbija Amerikā, Māmuļa Krievija un citas.⁸⁰ Viņu misija bija simbolizēt tradīcijas, nācijas senumu, tās vēsturiskās saknes. Tā kā nacionālās kopienas ideja demonstrē radnieciskas saites, tad ģimenes metaforai nacionālismā ir ļoti nozīmīga loma nācijas leģitimācijā, "dabiskuma" apliecināšanā, nacionālās kopienas pašsaprotamībā.⁸¹

Arī latviešu nacionālisma ideologi varēja balstīties uz latviešu kultūras "mītiski simboliskā" kompleksa mātišķajiem tēliem. Jau dainās ir vairāki sieviešu tēli, kas simbolizē latviešu zemi un kultūru, pirmkārt, auglības un dzīvības mātes Māras tēls. Vēl jāpiemin Lielās Pirmmātes kults baltu cilšu mitoloģijā, ko pētījusi Marija Gimbutiene (*Gimbutienē*).⁸²

Visbeidzot nozīmīgā nacionālās mobilizācijas funkcija. Savējās sievietes-cietējas tēls (nācijas ciešanas, ko simbolizē sievietes, mātes figūra) kā apelācija pie Savējo vīriešu dzimtes identitātes ir plaši izplatīts mobilizācijas diskursā.⁸⁷ Piemēram, “Zibenī” (11. att.) parādītas tās ciešanas, kuras Mātei Dzimtenei nodara etniski Svešie. Latvija attēlota kā sieviete, kurai piespriests nāves sods, viņa piesieta pie staba, ap kuru dejo citu nāciju pārstāvji. Savas izjūtas par asiņainajiem revolucionārajiem notikumiem mākslinieks pauž alegoriskā formā, vizualizējot Latvijas nogalināšanas mēģinājumu. Starp ienaidniekiem, kuri kaismīgi svin uzvaru, redzam cara administrācijas pārstāvjus, vāciešu militāristus, garīdznieku. Uzskatāma ir augumu atšķirība. Līdzās gigantiskajai Latvijas figūrai Svešie izskatās kā liliputi, tāpēc, neskatoties uz situācijas traģismu, lasītājam nerodas šaubas par latviešu uzvaru nākotnē.⁸⁸

Pēc neatkarības pasludināšanas Māte Latvija kļūst par nācijas simbolu, pēc valstiskuma iegūšanas tā simbolizēja arī Latvijas republiku. Tāpēc uz 1919. gada pastmarkas, kas veidota pēc R. Zariņa zīmējuma (12. att.) un veltīta valsts neatkarības pirmajai gadadienai, attēlota Māte Latvija ar zobenu un vairogu, uz kura norādīts valsts dibināšanas datums, ar trīs novadu zvaigznēm vainagā.

Māte Latvija iemieso valsts spēku, tās spēju pastāvēt, gatavību ar ieročiem rokās aizstāvēt savu suverenitāti.⁸⁹ Tā vēsta arī par aizbildniecību, ko dzimtene sniedz saviem dēliem un meitām, pretī pieprasot viņu mīlestību un kalpošanu. Kā katrs simbols, Māte Latvija apvieno Savējos un nodala tos no Svešajiem — piemēram,

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

11. att.

12. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

13. att.

nervozo vācu baronu. Latvieti kā zemnieku, zemes apstrādātāju aprakstīja Z. Mauriņa: “Latvietim zeme ir svēta, gandrīz vai svētāka nekā debesis. Sēklu sējot, vienojas Dievs un cilvēks. Latvietis, kas kopš aizvēsturiskiem laikiem pieder pie arāju tautas, ar zemi jūtas tuvāk saistīts nekā ar cilvēkiem”.⁹²

karikatūrā,⁹⁰ kur svešautieši salīdzināti ar dēlēm (13. att.).

Tā karikatūrās atspoguļojas priekšstats par nāciju kā personību, individu, kuram ir savs vārds, ķermenis (zeme) un sava neatkārtojama vēsture. Turpinājumā par Savējo tēla veidošanos satīriskajā grafikā.

Latviešu rakstura stereotipiskās iezīmes, kas parādās satīriskajā grafikā, atrodamas kā politiskajās, tā sadzīviskajās karikatūrās. Nacionālā rakstura normas veidojās, nosodot noteiktus grēkus un akceptējot tikumus, kaut arī tie netika marķēti kā īpaši latviskie. No latviešiem tika sagaidīts strādīgums, nosvērtība, atbildība dzimtas un vēlāk arī dzimtenes priekšā, savukārt nosodīti tika netikumi — slinkums, dzeršana, izlaidība, skopums. Piemēram, karikatūrā “Latvietis savā lidumā”⁹¹ mierīgais, nosvērtais latvietis kontrastē ar

14. att.



Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

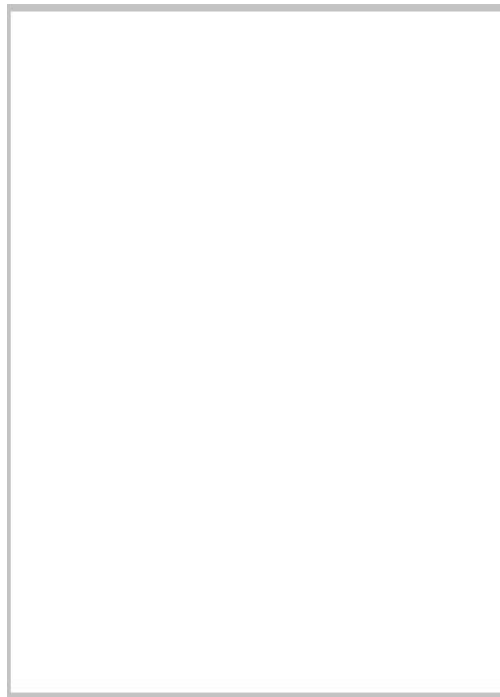
15. att.

16. att.

Arī karikatūrās latvietis visbiežāk redzams, gan aizņemts lauku darbos,⁹³ gan domājot, kā no kalpa kļūt par saimnieku⁹⁴ (14. att.). Un, kad viņa pacietība reiz beidzas, dumpis ir neizbēgams.⁹⁵ Latvietis nav lēnīgs, bet gan apdomīgs, nereti gudrāks par savu kungu, kuru labprāt mīl izjokot, tēlodams nevainīgu vientiesi, piemēram, V. Zeltiņa humoristiskajā zīmējumā⁹⁶ (15. att.) un citos līdzīgos.⁹⁷

Pirmie raksturīgie latviešu tipāži redzami jau minētajā “Pēterburgas Avīžu” pielikumā, tie ir A. Dauguļa radītie personāži: lēnīgais laucinieks Brencis un bravurīgais pilsētnieks Žvingulis, kuri risina asprātīgus dialogus. Viņu tēli dzīvo savu dzīvi tālāk, piemēram, “Svaru” zīmējumos,⁹⁸ un vienmēr pievēršas aktualitātēm (16. att.).

Jāatgādina arī par nemirstīgajiem Ed. Brencēna radītajiem tēliem brāļu Kaudzīšu romānam “Mērnieku laiki”,⁹⁹ to vidū vairāki simbolizē latviešu vājības. Atzīts, ka romānā “satīriski tvertās juku laiku ainas un personāži bīstami pietuvināti kariķējumam”.¹⁰⁰ Starp šiem tēliem visspilgtākais, iespējams, ir Ķencis (17. att.), kā otrs minams Švauks — paraugs komiskajiem daudzu latviešu centieniem tēlot vāciešus. Manuprāt, arī šos zīmējumus var pieskaitīt pie latviešu satīriskās grafikas vēstures, ne velti tie tika ievietoti humoristiskajos žurnālos.¹⁰¹



17. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

18. att.

spēcīgu nāciju, līdzvērtīgu citām. Savukārt tie latvieši, kuri neaizstāvēja nacionālās atbrīvošanās cīņas kustību, tika nosodīti un izsmieti.¹⁰⁴

Jau pirmajās karikatūrās, kas tika publicētas “Pēterburgas Avīzēs”, starp latviešu personāžiem izcēlās Zobugals, kurš aicināja latviešus apzināties savu nacionalitāti; vēlēšanos līdzināties vāciešiem, krieviņiem vai poļiem viņš vērtēja kā garīgu defektu.¹⁰⁵ Šāds spilgts negatīvs paraugs ir A. Romana radītais “Tas padevības gars”¹⁰⁶ (19. att.), kurā redzam ilgo

verdžības gadu postošās sekas latvieša psihē. Nožēlojamais hibrīds dzīvnieciskā pazemībā gatavs nekavējoties izpildīt vismazāko saimnieka vēlmi, simbolizējot tos latviešus, kuri kā iztapīgi kangari naudas un varas vārdā zemojās gan cara administrācijas, gan vācu baronu priekšā.

Līdzās darba milestībai, savaldībai u.c. minētajām īpašībām arī izglītība kļuva par svarīgu ideālā latvieša pazīmi. Starp dažādu izdevumu darbiniekiem bija saspringtas attiecības, kam par pamatu bija ne tik daudz komerciāli iemesli kā ideoloģiskas pretrunas. Arī karikatūra uzsvēra: latvieša uzdevums ir iepazīties ar dažādiem viedokļiem, bet domāt pašam. Kā karikatūrā “Mūsu laikrakstu jaungada parāde”¹⁰⁷ (20. att).

Analizējot sievietes tēlu karikatūrās, jāatceras, ka, piemēram, Z. Mauriņa latviešu

19. att.

sievieti raksturoja kā skaidru, skarbu, spītīgu, stipru un strādīgu, un ka “tuvāks par valša ritmu tai ir darba ritms”,¹⁰⁸ turklāt no sievietes radītajiem bērniem izaug varoņi.¹⁰⁹ Šo izpratni papildina arī sievietes maiguma un lirisma atveidojums, piemēram, jau A. Baumaņa skicēs¹¹⁰ un J. Rozentāla gleznās¹¹¹ redzami romantiskie tēli.

Karikatūrās sieviešu tēli ir daudzveidīgi — no pazemīgām, kā A. Jansona variantā,¹¹² vai bailīgām (E. Kunkes “Medības uz ogotājām Kurzemē”¹¹³) līdz drosmīgām un pašapzinīgām, kā 1911. gada kalendārā.¹¹⁴

Asi tiek izsmieta netikumība, īpaši izlaidība, ko pieprasīja vācu saimnieki un kam meitenes bieži labprātīgi piekrita¹¹⁵ (21. att.), tāpat kā pirmslaulību dzimumsakari, piemēram, A. Kronenberga “Bezizejas stāvoklis”¹¹⁶ u. c.

Bieži sievietes ir ļoti ieinteresētas un “kompetentas” it visā, par ko tiek ironizēts karikatūrā “Divas politiķes”,¹¹⁷ bet vienmēr ir blakus ģimenei gan priekš, gan bēdās.¹¹⁸

Tomēr latvietes pieticība var būt arī par šķērslī ieņemt atbildīgu amatu — piemēram, izvēloties kandidātu skolotājas darbam, priekšroka tiek dota ārišķīgām dāmām, savukārt vienkāršajai meitenei norāda: “ar to vien nepietiek, ka jums laba liecība, jābūt arī glītam izskatam”.¹¹⁹ Ir arī karikatūras, kurās tiek nosodīta pārlieku liela pazemība.¹²⁰

Tiek izveidots latviešu kultūrai raksturīgais idealizētu normu un vērtību tēls. Par svarīgu tā komponentu kļūst ārienes reprezentācija. Tipisks, atpazīstams latvietis tiek attēlots ar gaišiem matiem, zilām acīm, stalts, spēcīgas miesas uzbūves. Spilgtākos idealizētos paraugus ir radījis jau minētais A. Baumanis,¹²¹ tos var dēvēt par latviskuma ārienes kanoniem.¹²² Padziļināti etnogrāfiju pētījis R. Zariņš,¹²³ tāpēc arī viņa karikatūrās varam vērot precīzus tautiskos kostīmus, jo īpaši zīmējot atšķirīgas Mātes Latvijas versijas.

Apskatot satīrisko grafiku, izveidojas uzskatāms priekšstats par tipisku latvieša ārieni (piemēram, “Čigāns un saimnieks”¹²⁴ vai latvietis ar “visu pasauli rokās” uz E. Zislaka 1884. gada kalendāra vāka¹²⁵

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

20. att.

21. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

22. att.

“Īstā vieta”¹³⁰ vai A. Kronenberga “Latvju aristokrāts”¹³¹ un daudzās citās.¹³² Uzskatāmi laucinieku un pilsētnieku atšķirīgo ārieni demonstrē jau minētie Brenča un Žvinguļa tēli.¹³³

Atšķirīgi tipāži vērojami arī karikatūrās ar sieviešu atveidiem: laucinieces, protams, pieticīgi ģērbtas, lakatiņu galvā un ar postalām kājās,¹³⁴ pilsētnieces — modernās kleitās, cepurēs un korpēs.¹³⁵ Pamazām latvietes sāk līdzināties vācu kundzēm,¹³⁶ tiek izsmietas gan vienu, gan otru modes pārmērības.¹³⁷

Satīriskajā grafikā savu izpausmi iegūst arī nozīmīgāko tradīciju atspoguļojums, kuras veidojas šajā periodā un kļūst par nacionālās atšķirības zīmi. Vispirms tie ir dziesmu svētki, kurus, pēc D. Hanova domām, var nosaukt par latviešu nācijas “liturģiju”, kas apvieno visus tās locekļus.¹³⁸ Jau minētajā 1904. gada R. Zariņa karikatūrā¹³⁹ dziesmu svētki iegūst simbolisku nozīmi kā latviešu konsolidācijas veids un kā pretošanās vāciešiem. Pēc kārtējiem svētkiem preses slejas pilda arvien jūsmīgākas atsauksmes.¹⁴⁰ Neizpaliek arī karikatūras, piemēram, K. Rīta karikatūra “Dziedāšanas sezonā”¹⁴¹

Pie latviskuma atšķirības zīmēm jāmin arī Jāņu svinēšana. Kā visas tautas svētki tie attēloti 1910. gada karikatūrā no Jaunā Zobgaļa kalendāra “Tautas “izlustēšanās” zāļu vakarā uz pontonu tilta” u. c. darbos.

Svešo reprezentācija

Vienlaicīgi ar iekšējo Svešo (kangari, kārklu vācieši) apzināšanos latviskuma kanna apstiprināšana paredzēja arī ārējo Svešo reprezentāciju. Šie procesi notika dažādās kultūras sfērās un jau ir pētīti vairākos darbos.¹⁴² Citādība tika uzsvēta arī ar satīriskās grafikas līdzekļiem. Nozīmīgākie Svešie, kuri šajā periodā bija klātesoši latviešu kultūrā, bija vācieši, krievi, ebreji, lietuvieši, igauņi un poļi. Pēc pirmo divu etnisko grupu reprezentācijas centisimies saprast likumsakarības to attēlojumam latviešu karikatūrā šajā periodā.

u. c. darbi¹²⁶). Apģērbs pārsvarā ir ļoti vienkāršs, kā to aprakstījis jau minētais vācu ceļotājs:¹²⁷ “Ne tikai sievietes, bet arī vīrieši tērpjas galvenokārt baltās un gaišpelēkās drānās.” Tipisks latvietis karikatūrās visbiežāk redzams necilās darba drēbēs, nereti salāpītās, un noteikti postalās vai pat kailām kājām, pretstatā elegantajam vācietim (kā, piemēram, dialogā, kur cieņģtēvs apgalvo, ka viņš vienīgais zina, kas zemniekam ir dzīvē vajadzīgs).¹²⁸

Raksturīgi tipāži redzami arī I. Zerberiņa karikatūrā “Dūšīgais mednieks un bailīgais zaķis”¹²⁹ (22. att.), arī J. Sprinģa

Līdz 1905. gada revolūcijai galveno Svešā lomā ieņēma vācieša tēls. A. Dauguļa satīriskajā grafikā par latviešu tautas atmodu bremsējošu vācu varas simbolu kļuva Bizmanis — tukls, vecs vācietis, kura arhaisms tika uzsvērts ar vecmodīgu prūšu bizīti.¹⁴³ Vāciskā pagātne, arhaiskais sabiedrības dalījums tiek pretstatīts latviešu jaunībai un gaišajai nākotnei. Jaunlatvieši uzsvēra, ka “tālākā pasaulē citas tautas bizmaņiem ir šo krāšņo rotu — kuplo bizi nogriezušas”.¹⁴⁴ Baronu arhaiskums tiek pausts arī attēlojot tos bruņinieku tērpos. “Austruma” zīmējumā “Uz reformu plostu gaidot”¹⁴⁵ (23. att.) latviešu zemnieki izsmej muļķīgo un neveiklo vācieti, jo viņa apģērbā apvienoti viduslaiku un mūsdienu elementi — vācieši tikai maldina latviešus un patiesībā nekādas pārmaiņas nevēlas.

Cits paņēmieni vācu bruņnieciskās pagātnes atspoguļojumam redzams Pirmā pasaules kara laika karikatūrā (tad antivāciskās noskaņas ievērojami pastiprinājušās) “Divi vēsturiski momenti” (24. att.). Vāciešu kolonizācijas gaitā iegūto privilēģiju vidū bija arī monopols krogu biznesā. Krustnesis sešsimts gados pārvērties resnā, neveiklā buržuā¹⁴⁶ pretstatā latvietim, kurš beidzot iztaisnojis muguru un kļuvis par situācijas noteicēju. Mākslinieks parāda vāciešu kopienas degradāciju: cēlā kristianizācijas misija palikusi pagātnē, tagad viņu mērķi koncentrējas tikai biznesā.

Vāciskuma vizualizācijā izmanto noteiktu apģērbu — balts kreklis, uzvalks, cepure (bieži rotāta ar spalvu),¹⁴⁷ vīriešiem vienmēr eleganti zābaki vai spožas kurpes, sievietēm — greznas, garas kleitas, kažokādas, augstpapēžu kurpes.¹⁴⁸

Komisko efektu sniedz kontrasts starp latvieša harmonisko augumu un vācieša disharmonisko, devianto: vai nu pārāk vājo, vai pārāk resno.¹⁴⁹ Izteikti kārns ķermenis liecināja par vāciešu civilizācijas panikumu, jo tā pārlietu attālinājusies no veselīgiem, dabiskiem pamatiem, par tās pārmērībām un pārsmalcinātību.

Vācu elementa arhaisma ideju Latvijā jau kopš 19. gs. eksplīcē alegoriski sievietes tēli. 1907. gada karikatūrā Vācija attēlota kā padzīvojusi sievieti, kuras labākie gadi jau sen pagājuši; tomēr viņa to nesaprot un tāpēc nicinoši noraida latviešu “lempja”

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

23. att.

24. att.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

25. att.

ironiski to nosaucis “Primitīvā daba un rafinētā kultūra”¹⁵² (26. att.). Tajā karikatūristam vācu civilizācija, ar kuru paši vācieši tā lepojās, nozīmē pagrimumu: viņu deformētie, kārnie ķermeņi un tuvredzība kā neveselības pazīme pretstatīta latviešu dabiskumam un veselībai.

Šajā periodā svarīga arī opozīcija “viesis–saimnieks”. Vācieši tika attēloti kā viesi, kuru laiks jau ir iztecējis — kā parazīti, kuri tikai izmanto Latviju, bet nemaz par to nerūpējas. Tā nav viņu dzimtene, bet sveša vieta, tāpēc arī vācieši Latvijai ir sveši (karikatūristi

laulību piedāvājumu.¹⁵⁰ Vāciešu un latviešu nespēja savstarpēji vienoties kopīgai jaunas sabiedrības modeļa veidošanai, kas balstītos uz vienlīdzīgām tiesībām, attēlota 1906. gada karikatūrā¹⁵¹ (25. att.). R. Zariņa zīmējumā latvietis redzams tāds, kādu to iztēlojas vācieši — kā asinskārs monstros ar ragiem un asti —, un pavadtekstā uzsvērts, ka ar šādu mežoni nekāds dialogs nav iespējams.

Ir vēl citi pretstati, ar kuru palīdzību veidojās latviešu un vāciešu salīdzinājums. Ja latvieši asociējās ar dabu, ar visu dzīvo un dabisko, tad vācieši — ar civilizāciju, kas nozīmēja arī visu mirušo un mākslīgo. 1915. gada karikatūrā attēlota latviete un vāciete, katra ar mazu dēlu. Mākslinieks ironiski to nosaucis “Primitīvā daba un rafinētā kultūra”¹⁵² (26. att.). Tajā karikatūristam vācu civilizācija, ar kuru paši vācieši tā lepojās, nozīmē pagrimumu: viņu deformētie, kārnie ķermeņi un tuvredzība kā neveselības pazīme pretstatīta latviešu dabiskumam un veselībai.

Šajā periodā svarīga arī opozīcija “viesis–saimnieks”. Vācieši tika attēloti kā viesi, kuru laiks jau ir iztecējis — kā parazīti, kuri tikai izmanto Latviju, bet nemaz par to nerūpējas. Tā nav viņu dzimtene, bet sveša vieta, tāpēc arī vācieši Latvijai ir sveši (karikatūristi ignorēja faktu, ka patiesībā vāciešu ģimenes dzīvoja Latvijas teritorijā jau gadsimtiem). Tika nesaudzīgi uzsvērts negatīvais, piemēram, 1915. gada karikatūrā parādīts, kā vācieši kara apstākļos iedzīvojas uz latviešu karavīru nāvēm.¹⁵³

Citi nozīmīgi Svešie ir krievi. Viņu ietekme līdz 19. gs. beigām bija mazāka, arī krievu valoda valsts pārvaldē tika maz izmantota: tās vietā cara valdība izmantoja vietējo vācu politisko eliti,¹⁵⁴ tāpēc vāciešiem joprojām bija lielas pilnvaras. Krievi latviešu karikatūrās parādās, sākot ar 20. gs. sākumu, kad pretrunas saasinās saistībā ar rusifikācijas politikas pastiprināšanos, īpaši pēc 1905. gada revolūcijas. Krievi tika uztverti kā cariskās valdības balsts, un šī

26. att.

valdība kļuva par nesamierināmas kritikas objektu.

R. Zariņa karikatūrā (27. att.) redzam izteiksmīgu varas simbolu — valsts ierēdņa Paragrāfa Cirkularoviča Birokratova tēlu.¹⁵⁵ Tas ir pārspilēti nopietns, augstprātīgs un konservatīvs “pārcilvēks”, kurš latviešiem šķita kā nepieejams cietoksnis.¹⁵⁶ Acīmredzot autors izmantojis Krievijas slepenpadomnieka Konstantina Petroviča Pobedonosceva (1827–1907) personu, kura bija ļoti populāra krievu un latviešu¹⁵⁷ karikatūristu vidū, to 1905.–1907. gada revolūciju periodā attēloja daudzos satīriskos žurnālos.

Cits R. Zariņa zīmējums attēlo Krievijas impērijas valsts varu revolūcijas laikā. Kariatē, kas bezcerīgi iestigusi purvā,¹⁵⁸ sēž sieviete, visticamāk — māmuļa Krievija. Valsts, kuru iemieso Krievijas politiķis Pjotrs Stolipins, nav spējīga uz reformām un nicinoši izturas pret saviem padotajiem; premjerministrs saka: “Lai neķeras ar savām sviedrainajām ķepām tiem vēsturiskajiem ratiem klāt!”¹⁵⁹ Arī citos zīmējumos redzams, ka latviešu sabiedrībai bija maz cerību uz pozitīvām pārmaiņām: valsts manipulēja ar šīm cerībām, solītās reformas atliekot.¹⁶⁰

Alegoriskie Vācijas un Krievijas sieviešu tēli ir svarīgi latviskās identitātes atspoguļojumam — kad zīmējumos parādījās Mātes Latvijas tēls, māmuļa Krievija un vācu Germānija bija jau labi pazīstamas, tāpēc bija nepieciešams uzsvērt no tām atšķirīgo. Tā 1906. gada zīmējumā (28. att.) Valsts Dome kā māmuļa Krievija attēlota bezrūpīgi guļoša uz tās oficiālās rezidences Taurijas pils fona. Acīmredzot mākslinieks vēlēties uzsvērt vienaldzību, ko vairums Krievijas iedzīvotāju izjuta pret

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēli nav pieejami.

27. att.

28. att.

parlamentāro politiku. Interesanti salīdzināt šo tēlu ar Mātes Latvijas attēlošanas tradīcijām: redzam daudz masīvāku ķermeni, rupjākus sejas vaibstus, tumšākus matus — kopumā “Krievija” atšķiras no “Latvijas” ar “mazāk eiropeisku” izskatu¹⁶¹ (jāpiebilst, ka R. Zariņš darinājis arī oficiālus Mātes Krievijas attēlojumus¹⁶²). Analogiskā veidā māmuļa Krievija tiek attēlota žurnāla “Dadzis” 1913. gada karikatūrā.¹⁶³

Vēl par vienu Krievijas simbolu pasaules karikatūrā jāuzskata lāci.¹⁶⁴ Jau Šekspīra “Makbetā” (1606) Krievija asociēta ar lāci, pakāpeniski tas kļūst par Krievijas alegoriju: līdzībās ar šo dzīvnieku skaidro gan krievu raksturu, gan valsts politiku. Lācis kļūst par obligātu personāžu diskursā par Krieviju, tas parādās ceļotāju piezīmēs, avižu virsrakstos, reklāmā un politiķu runās.¹⁶⁵ Pasaules satīriskā grafika veltījusi lielu uzmanību “Krievijas lācim”, pirmās tā karikatūras parādās jau 18. gs. pirmajā pusē.¹⁶⁶ Lāci varam ieraudzīt arī latviešu karikatūrās, pārsvarā pēc Latvijas neatkarības iegūšanas.¹⁶⁷

Lācis latviešu kultūrā, atšķirībā no vairuma Eiropas valstu, tiek uztverts pārsvarā kā pozitīvs personāžs.¹⁶⁸ Daudzu tautu tradicionālajos priekšstatos lācis bijis sakrāls dzīvnieks,¹⁶⁹ ticība cilvēka un lāča radniecībai izpaudās leģendās par sievietes un lāča savienību, kas pazīstamas dažādām tautām no Ziemeļamerikas līdz Sibīrijai.¹⁷⁰ Šādi dzimušajam dēlam piemīt ne tikai cilvēka ārējais veidols un saprāts, bet arī pārdabisks spēks, kas slēpjas viņa lāča ausīs (piemēram, pasakās par Ivanu-lāčausi). Arī latviešiem ir līdzīgas teikas par spēkavīru Lāčplēsi (Lāčausi).¹⁷¹

Tomēr kristīgajā Eiropā lāča tēlam piemīt vairāk negatīva nokrāsa, tas simbolizē dažādus grēkus un dažreiz kalpo arī par velna alegoriju.¹⁷² Latviešu kultūrā, pateicoties eposam “Lāčplēsis”, šis sižets ne tikai nav zaudējis savu pievilcību, bet arī kļuvis par svarīgu NI sastāvdaļu. Acīmredzot šādos apstākļos lāča simbols nevar kalpot par galveno etnoatšķirīgo marķieri, kas nodala latviešus no krieviem un Krievijas. Iespējams, tāpēc “krievu lācis” latviešu satīrisko izdevumu lappusēs 19. un 20. gs. mijā parādās reti,¹⁷³ bet trāpīgi.¹⁷⁴

Lācis kā Krievijas alegorija vairāk redzams pirmās Latvijas republikas laika karikatūrās. Pirmajos gados pēc neatkarības

pasludināšanas latviešu valdība cīnījās ne tikai ar Padomju Krievijas, bet arī Krievijas impērijas uzskatu aizstāvjiem. Karikatūrā, kas publicēta 1919. gada augustā (29. att.), baltais ģenerālis attēlots kā lācis, kas lūkojas uz olu ar uzrakstu “Satversmes sapulce”. Baltais lācis ar skumjām konstatē, ka cālēns jau gatavs izšķīlties, bet aizkavēt to nespēj, jo ir slims ar “sarkano drudzi” — novājināts ar pilsoņu karu.¹⁷⁵ Citā zīmējumā redzam vācu ģenerāli fon der Golcu, kurš izliekas par krievu lāci, lai pretendētu uz tiesībām Kurzemē. Karikatūrās izmantoja arī krieviskuma simbolu — divgalvaino ērgli.¹⁷⁶

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Pamazām izveidojas krieviskuma attēlojuma kanons. Pirmkārt, rakstura un mentalitātes īpatnības. Karikatūrās krievu personāžiem nereti raksturīgs varas kults¹⁷⁷ un cieņas trūkums pret privātīpašumu.¹⁷⁸ Otrkārt, tiek izmantotas antropoloģiskās atšķirības: latviešus attēloja ar gaišiem matiem, bet krievus — tumšmatainus.¹⁷⁹ Treškārt, atšķirības, kas saistītas ar kultūras un sadzīves īpatnībām. Uzskatāms krieviskuma etniskais marķieris latviešu karikatūrās ir bārda,¹⁸⁰ parasti nekopta.¹⁸¹

Latviešu karikatūras vēstures pirmsākumi ir periods, kad aizsākas latviešu nācijas veidošanās process, un satīriskajai grafikai ir svarīga loma nacionālās pašapziņas veidošanās procesos. Mākslinieki aktīvi izmanto karikatūras spēju deformēt grafiskos tēlus, lai radītu Savējo un Svešo reprezentāciju. Karikatūras kalpo par nācijas vizualizācijas līdzekli, tā kļūdamas arī par NI attīstības faktoru. Līdztekus latviskuma zīmju radīšanai (rakstura un ārienes, dabas un latviešu tradīciju reprezentācijai) karikatūrās uzsvēra nacionālās kopienas atšķirību no Svešajiem, pirmkārt, no kaimiņiem. Karikatūristi Svešā tēlam izvēlējās tikai tos elementus, kas palīdzēja veidot pozitīvo Savējo identitāti, ceļot latviskuma atpazīstamību un tā prestižu. Karikatūras iesaistīšana nācijas veidošanās procesos ievērojami vairoja latviešu interesi par satīrisko grafiku un paaugstināja tās nozīmi.

Lielu rezonansi izsauca žurnāls “Svari”, jau pēc pirmā numura iznākšanas 1906. gada novembrī tika izcelta tā augstā mākslinieciskā kvalitāte, kas ievērojami pārsniedza tā literārās daļas līmeni (Rūdolfis Blaumanis “Svarus” pielīdzināja vācu žurnālam “Simplicissimus” un jo īpaši slavēja R. Zariņa sniegumu).¹⁸² Tāpēc nav iespējams izpētīt latviešu karikatūras vēsturi 19. un 20. gs. mijā, ignorējot nacionālās identitātes faktoru.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Nacionālās identitātes un sabiedrības integrācijas politikas pamatnostādnes (2012–2018). Latvijas Republikas Kultūras ministrija. Rīga, 2011. http://www.mk.gov.lv/file/files/valsts_kanceleja/sab_lidz_daliba/2011/kmpamn_100811_projekts.pdf (skatīts 2012. gada 30. jūlijā)
- ² Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso Editions & NLB, 1983.
- ³ Landes J. B. *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*. Cornell University Press, 2003.
- ⁴ Pētījumu par latviešu karikatūru ir maz, piemēram, grāmatā “Latvijas mākslas vēsture” (2003) tā nav analizēta, tikai pieminēta.
- ⁵ Nacionālā identitāte – turpmāk tekstā NI.
- ⁶ Zelče V. *Latviešu avižniecība. Laikraksti savā laikmetā un sabiedrībā 1822–1865*. Rīga: Zinātne, 2009.
- ⁷ Anderson G., Heller S. *The Savage Mirror: The Art of Contemporary Caricature*. Watson Guptill Publications, 1992. P. 10.
- ⁸ Hunt T. L. *Defining John Bull: Political Caricature and National Identity in Late Georgian England*. Aldershot, Burlington: Ashgate Publishing, 2003.
- ⁹ Stoner K. L. The Cuban Caricature and National Identity. *The Latin Americanist*. September 2009, Volume 53, Issue 3. Pp. 55–78.
- ¹⁰ Hess S., Northrop S. *American Political Cartoons: The Evolution of a National Identity*. Transaction Publishers, 2010.
- ¹¹ Jenkins R. *Social Identity*. London and New York: Routledge, 1996. P. 102–131.
- ¹² *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*. Ed. By D. Demski, K. Baraniecka-Olszewska. Warsaw: Institute of Archaeology and Ethnology, Polish Academy of Sciences, 2010.

- ¹³ Kris E., Gombrich E. H. The principles of caricature. *British Journal of Medical Psychology*. 1938, Vol. 17. Pp. 319–342.
- ¹⁴ Smith A. *Nationalism and Modernism*. London and New York: Routledge, 1998. P. 43.
- ¹⁵ Turpat, p. 129.
- ¹⁶ Smith A. *The Ethnic Origins of Nations*. Wiley-Blackwell, 1991. P. 57.
- ¹⁷ Calhoun C. *Nationalism*. Minneapolis, 1998. P. 44.
- ¹⁸ Smith A. *The Ethnic Origins of Nations*. Oxford: Blackwell, 1986. Pp. 212–213.
- ¹⁹ Sk. Smith A. *Nationalism and Modernism*, pp. 31–32. Par teritorijas mītu nacionālajā mitoloģijā sk.: Hosking G. The Functions of Myth and a Taxonomy of Myths. In: *Myths and Nationhood*. Ed. G. Hosking, G. Schöpflin. London: Routledge, 1997. P. 28–29; Smith A. D. *National Identity*. London: Penguin, 1991. P. 8–11.
- ²⁰ Smith A. The “Golden Age” and National Renewal. In: *Myths and Nationhood*. P. 37.
- ²¹ *The Invention of Tradition*. Ed. E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- ²² Iznāca no 1862. līdz 1865. gadam Pēterburgā.
- ²³ Kupča S. Krišjānis Barons – ceļa rādītājs tautai. *Akadēmiskā Dzīve*. 1986, Nr. 28. 6. lpp.
- ²⁴ Deglavs A. *Latviešu attīstības solis no 1848–1875. g.* Rīga: J. Brigadera un F. Geliņa ģenerālkomisija, 1893. 58. lpp.
- ²⁵ Grigulis A., Treijs R. *Latviešu žurnālistikas vēsture no pirmsākumiem līdz pirmajam pasaules karam*. Rīga: Zvaigzne, 1992.
- ²⁶ Patriotiski noskaņotu latviešu mākslinieku apvienība Pēterburgā 19. gs. 90. gados.
- ²⁷ *Vērotājs*. 1904, Nr. 8. 1002. lpp.; G. Šķiltera atmiņas par “Rūķi”. RTM, Inv. nr. 165.631, G.Šķ RI/I 17. lpp. u. c.
- ²⁸ Iznāca Pēterburgā (1906–1907) un Rīgā (1920–1931).
- ²⁹ *Svari laika svaros*. Rīga: Preses nams, 1995; Kalniete S. Satīriskā grafika 1905.–1907. g. periodiskajā presē. *Grāmatas un grāmatnieki*. Rīga: Zinātne, 1985. 114.–123. lpp.
- ³⁰ Vilcāns S. Humora un satīras žanrs – politiskās līdzdalības instruments: Piektā gada tematika karikatūrās. *Agora*. 2006, Nr. 4. 157.–173. lpp.
- ³¹ Brancis M. *Jānis Roberts Tillbergs*. Rīga: Zvaigzne, 1996.
- ³² Slobodčikova T. *Žurnālu un avižu grafika XIX gs. otrajā pusē*. Rīga, 1967; Tabaks U. *Latviešu politiski satīriskā grafika 1905.–1907.g. revolūciju periodā*. Rīga, 1967; Pīgits Z. *Antiklerikālā tēma 1905.–1907. g. žurnālos*. Rīga, 1967.
- ³³ Gailīte G. Smeh i slezy: obraz Rossii i russkih v latyshskoj karikature (jeskiz problemy). *Europe – Russia: contexts, discourses, images*. Ed. I. Novikova. Rīga: University of Latvia, 2011. S. 161.–177.; Gailīte G. Germans, Russians, and Jews in the Works of Latvian Caricaturists: The Beginning of the Twentieth Century – An Insight. In: *Images of the Other in Ethnic Caricatures of Central and Eastern Europe*. Warsaw, 2010. P. 184.–212.
- ³⁴ Zalcmanis R. *Latviešu satīrs smejas*. Rīga: Avots, 1994.
- ³⁵ *Latviešu tēlotāja māksla 1860–1940*. Atb. red. S. Cielava. Rīga: Zinātne, 1986.
- ³⁶ Krievijas cara Nikolaja II 1905. gada manifesti paplašināja vārda un preses tiesības, atcēla pirmsizdevuma cenzūru.
- ³⁷ *Simplicissimus* un *Jugend*. Atsevišķas karikatūras arī pārpublicēja krievu un latviešu izdevumi.
- ³⁸ *Zhalo, Leshij, Zhupel', Zritel', Adskaja pochta* u. c.
- ³⁹ Ryzhakova S. I. *Jetnokuļturnye predstavlenija ob osnovah latyshskoj identichnosti*. Moskva, 2011. www.vak.ed.gov.ru/common/img/uploaded/files/RyzhakovaSI.doc (skatīts 2012. gada 23. jūlijā)
- ⁴⁰ *20. gadsimta Latvijas vēsture*. I daļa. Atb. red. V. Bērziņš. Rīga: Latvijas vēstures institūts, 2000; Šilde Ā. *Latvijas vēsture 1914–1940*. Stokholma: Daugava, 1976.
- ⁴¹ Kultāns V. *The Testimony of Lives: Narrative and Memory in Post-Soviet Latvia*. London: Routledge, 1998. P. 140.
- ⁴² 1857, Nr. 40.
- ⁴³ 1862, Nr. 6.
- ⁴⁴ Ryzhakova S. I. *Historica Lettica*. Moskva: Institut jetnologii i antropologii RAN, 2010. S. 274.

- ⁴⁵ Sk. A. Brigaderes trielōģiju "Dievs, Daba, Darbs"; jaunāko laiku latviešu literatūrā – I. Ziedoņa, A. Berķa un Ē. Hānberga grāmatu "Lauku sēta ir gudra" (2001).
- ⁴⁶ "Russkie vedomosti" raksts par izstādi 1916. gadā Pēterburgā (~300 eksponātu). RTM, Inv. nr. 290782, J.R. 11/2.
- ⁴⁷ Šmits Ed. Tautas dziesma. *Gailis*. 1912, Nr. 6.
- ⁴⁸ Jaunsudrabiņš J. Vinjete. *Tagadne*. 1913, Nr. 11.
- ⁴⁹ Avīzes *Latvija* literāriskais pielikums. 1907, Nr. 9.
- ⁵⁰ Stukuls-Eglītis D. *Imagining the Nation: history, modernity, and revolution in Latvia*. Pennsylvania State University Press, 2002. Pp. 232–233.
- ⁵¹ Bendorfs V. Ko Daugavas dziesmas var liecināt par mūsu etnisko vēsturi. *Daugavas raksti*. Rīga: Zinātne, 1991. 62. lpp.
- ⁵² Kronenbergs A. Pavasars I. *Gailis*. 1912, Nr. 2.
- ⁵³ Zariņš R. Oficiālā cilvēkmīlestība Ventspilī. *Svari*. 1906, Nr. 2.
- ⁵⁴ Sprinģis J. Patriote. *Skudra*. 1919, Nr. 4.
- ⁵⁵ Sprinģis J. Pūt, vējiņi. *Skudra*. 1919, Nr. 4.
- ⁵⁶ Stukuls-Eglītis D. *Imagining the Nation*. P. 3.
- ⁵⁷ J. Krēsliņa Rakstu 1. sējumā "Ceļi un neceļi" (Rīga: Valters un Rapa, 2004) rakstā "Mīti par Latvijas un latviešu vēsturi un piezīmes par tā dēvēto Latvijas tēla jautājumu" autors citē vācu ceļotāju, ģeogrāfu un bibliotekāru J. G. Kolu: "Kopš seniem laikiem latvieši dzīvo izklaidus, [...] tie nepazīst lielāku sabiedrisku vienību kā ģimeni, [...] tie mēģina visas lietas paši izdarīt. Nekad tie nesadala pienākumus, un tādēļ tie nekad nav spējuši radīt lielāku sabiedrisku organismu". (374. lpp.)
- ⁵⁸ Piem., Minstera S. "Kosmograjfija" (1550) redzamo.
- ⁵⁹ Stabuliņš V. Kas tas tāds? *Gailis*. 1912, Nr. 29.
- ⁶⁰ Zariņš R. *Svari*. 1926, Nr. 23.
- ⁶¹ 1. d. "Patrioti" (1910–1911), 2. d. "Labākās ģimēlijas" (1920).
- ⁶² Zeberinš I. *Dadzis*. 1912, Nr. 2.
- ⁶³ Zariņš R. *Austrums*. 1904, Nr. 10.
- ⁶⁴ Zariņš R. Jaunā gada sapņi. *Austrums*. 1905, Nr. 1.
- ⁶⁵ Zeberinš I. *Svari*. 1921/1922, Nr. 7.
- ⁶⁶ Kurmis A. *Latviskais mūžos. Nacionālā apziņa*. Rīga: Jumava, 1997. 49. lpp.
- ⁶⁷ Oškals E. Divi vēsturiski momenti. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 1.
- ⁶⁸ Plakans A. *The Latvians: a short history*. Hoover Press, 1995. P. 106–107.
- ⁶⁹ Režisora A. Rusteiķa kinofilmā "Lāčplēsis" (1930) ienaidnieka tēla seja pieņem gan vācieša, gan krieva izskatu.
- ⁷⁰ Stabuliņš V. Divu kultūru cīņa. *Gailis*. 1913, Nr. 8.
- ⁷¹ Ligoņģu Jēkabs. *Latviešu literatūras vēsture*, 1. d. Rīga: Dūnis, 1925. 258. lpp.
- ⁷² Kiersons S. *Bear-Slayers – Latvian Myth, Memory, And The World Wars*. lulu.com, 2011.
- ⁷³ Kiersons S. *Bear-Slayers*. P. 42–43.
- ⁷⁴ Hanovs D. Varonis un viņa uzdevumi...: eposs "Lāčplēsis" latviešu 19. gadsimta nacionālās kustības kontekstā. No: *Lāčplēša ceļš pasaulē*. Rīga: Zinātne, 2010. 59. lpp.
- ⁷⁵ Turpat. 61. lpp.
- ⁷⁶ Kurmis A. *Latviskais mūžos*. 71. lpp.
- ⁷⁷ Stabuliņš V. Izšķirošās cīņas priekšvakars. *Gailis*. 1913, Nr. 7.
- ⁷⁸ Sk. Kruks S. Falliskā māte. *Politika*, 2007, 3. jūl. http://www.politika.lv/temas/politikas_kvalitate/14307/ (skatīts 2012. gada 22. jūlijā). A. Misānes un A. Priedītes uzskats, ka "Māte Latvija" ir latviešu kultūras svētums, kas nacionālās atdzimšanas periodā (1988–1991) tiek aktualizēts neskaitāmās variācijās: Misane A., Priedīte A. National Mythology in the History of Ideas in Latvia: A View from Religious Studies. *Myths and Nationhood*. P. 160.
- ⁷⁹ Edmondson L. Putting Mother Russia in a European Context. *Art, nation and gender: ethnic landscapes, myths and mother-figures*. Ed. T. Cusack, S. Bhreathnach-Lynch. Aldershot; Burlington, 2003. Pp. 58–59.
- ⁸⁰ Helvētija Šveicē, Hibērnija Īrijā, Māte Svea Zviedrijā u. c.

- ⁸¹ Tickner J. A. *Gendering World Politics: Issues and Approaches in the Post-Cold War Era*. Columbia University Press, 2001. P. 54.
- ⁸² Gimbutas M. *Civilizacija Velikoj Bogini: mir Drevnej Evropy*. Moskva, ROSSPJeN, 2006.
- ⁸³ Piem., vairākos viņa radītajos ekslibros, lietišķajā grafikā, plakātos, jo īpaši piecu latu monētas reversā.
- ⁸⁴ Prande A. Profesors Rihards Zariņš. *Ilustrētais Žurnāls*. 1925, Nr. 5. 130. lpp.
- ⁸⁵ Piemēram, R. Zariņa karikatūra "Un atpestī mani no draugiem..." *Svari*. 1924, Nr. 1.
- ⁸⁶ Arī joprojām šīs pazīmes ir būtiskas, piem., Krieviņa A. Latvieša pazīmes. "Varbūt latvietība tev (man?) ir mantojums, saņemts kopā ar zilām acīm, gaišiem matiem..." <http://www.videsvestis.lv/content.asp?ID=79&what=48> (skatīts 2012. gada 22. jūlijā)
- ⁸⁷ Yuval-Davis N. *Gender and Nation*. London: Sage, 1997. P. 94.
- ⁸⁸ Raiba rinda jeb Latvijas kalnos, Latvijas lejās... *Zibens*. 1906, Nr. 1.
- ⁸⁹ Daudzās karikatūrās viņa attēlota ar zobenu un vairogu rokās. Sk. Zariņš R. Vietējie rūpuļi. *Svari*. 1923, Nr. 38.
- ⁹⁰ Zariņš R. Dēles. *Svari*. 1922, Nr. 18.
- ⁹¹ Autors nezināms. *Gailis*. 1912, Nr. 2.
- ⁹² Mauriņa Z. *Domu varavīksne*. Rīga: Liesma, 1992. 257. lpp.
- ⁹³ Rīts K. Bez nosaukuma. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 5.
- ⁹⁴ Autors nezināms. Tautas dziesma. *Vārdotājs*. 1906, Nr. 30.
- ⁹⁵ Kronenbergs A. Par privilēģijām. *Gailis*. 1913, Nr. 20; Vilciņš R. Ciņa dēļ tiesībām. *Spēriens*. 1906, Nr. 1.
- ⁹⁶ *Uz karstiem ķieģeļiem*. Sakopojis Ed. Treimanis-Zvārgulis. Rīga: Zeltiņš, 1904. 67. lpp.
- ⁹⁷ Sprinģis J. Mežonis. *Skudra*. 1919, Nr. 8.
- ⁹⁸ Zeberīņš I. Brencis un Žvingulis dziesmu svētku priekšvakarā. *Svari*. 1923, Nr. 23.
- ⁹⁹ Romānu asās satīras dēļ savulaik kritizēja, piemēram, E. Virza (*Brīvā Zeme*. 1929, Nr. 26): "brāļi Kaudziņi, ļoti īgni un skaudīgi domājoši cilvēki. Viņi iemeta veselu sauju netīrumu mūsu atdzimšanas laikmeta dzejas spoguļi, kurš atstaroja tikai cēlas lietas... Viņiem patīk, lai visi cilvēki būtu savā nelietībā vienlīdzīgi."
- ¹⁰⁰ Lejiņš A. Mērnieku laiki un nedienas. *Māksla*. 1991, Nr. 7. 51. lpp.
- ¹⁰¹ Kuga J. Zīmējumi "Mērnieku laikiem". *Lietuvēns*. 1915, Nr. 15. 7. lpp.
- ¹⁰² Zariņš R. Eposs. *Svari*. 1906, Nr. 6.
- ¹⁰³ Kalniete S. Satīriskā grafika 1905.–1907. gada periodiskajā presē. 122. lpp.
- ¹⁰⁴ Viduks O. Trīs pagasta dižvīri. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 5.
- ¹⁰⁵ Gailīte G. *Smeh i slezy: obraz Rossii i russkih v latyshskoj karikature*. S. 161.–177.
- ¹⁰⁶ Romans A. Tas pazemības gars. *Svari*. 1906, Nr. 3.
- ¹⁰⁷ Viduks O. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 2.
- ¹⁰⁸ Raudive K. Latviešu sievietē Zentas Mauriņas esejās. *Daugavas Vanagi*. 1959, Nr. 1. 21. lpp.
- ¹⁰⁹ Turpat. 22. lpp.
- ¹¹⁰ Sk. 1896. gada attēlus LMA IC materiālos par A. Baumanī.
- ¹¹¹ "Sieviete starp bērziem" (1906), "No pļavas" (1903) u. c.
- ¹¹² *Dadzis*. 1912, Nr. 10.
- ¹¹³ *Gailis*. 1912/1913, Nr. 22.
- ¹¹⁴ [Autors nav norādīts, bet, iespējams, Kronenbergs A.] Negodalgotais svētku plakāts. *Zobgaļa jaunais kalendārs*. Rīga: Freiberga apgādībā, 1911.
- ¹¹⁵ Autors nezināms. Nav ko bēdāt. *Avīzes "Latvija" pielikums*. 1907, Nr. 40.
- ¹¹⁶ *Gailis*. 1912, Nr. 31.
- ¹¹⁷ K. J. (iesp. Kalniņš J.) *Gailis*. 1913, Nr. 8.
- ¹¹⁸ Tillbergs J. R. Ak tad to bauer nav vis vel apšaut!? *Spēriens*. 1906, Nr. 1.
- ¹¹⁹ Gruzīņš E. Skolotāja vēlēšanas Ļaudaviņas pag. namā. *Dadzis*. 1912, Nr. 15.
- ¹²⁰ Jansons A. Cik laimīga var būt latviešu tauta, kurai tik daudz pīlāru... (banku) priekš pīlāriem! *Dadzis*. 1910, Nr. 10.
- ¹²¹ Sk. "Jauns līvu kareivis" (1889).

- ¹²² Daudzveidīgi latviešu tipāži vērojami jau 18. gs. tapušā J. K. Broces fundamentālā darba “Monumente” zīmējumos, kur personāži attēloti dažādos sadzīves darbos, arī K. Hūna (1831–1877) darbos, tāpat mākslinieciski augstvērtīgs bija albums ar latviešu tipu zīmējumiem – dāvana Nikolajam II. Ar mīnētajām pazīmēm ir apveltīti arī reālistiskie latviešu tēli pirmajos nozīmīgākajos mūsu glezniecības piemēros, kā Ā. Alkšņa vīrieša portretā u. c.
- ¹²³ *Latvju raksti*. I–III sēj. Rīga: Valstspapīru spiestuve, 1924–1931.
- ¹²⁴ Kronenbergs A. *Jaunais Zobgaļa kalendārs*, Rīga: Freiberga apgādībā, 1912.
- ¹²⁵ Autors nezināms. Vāka attēls. *Zīslaka Latviešu kalenderis ar bildēm*. Jelgava: G. Landsbergs, 1905.
- ¹²⁶ Kronenbergs A. Priviliģētais kungs un cilvēks bez privilēģijām. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 2.
- ¹²⁷ Krēslīņš J. Mīti par Latvijas un latviešu vēsturi. 376. lpp.
- ¹²⁸ Kronenbergs A. Bez nosaukuma. *Rīkstes*. 1906, Nr. 4.
- ¹²⁹ *Gailis ar lielo seksti*. 1912, Nr. 1.
- ¹³⁰ *Skudra*. 1919, Nr. 1.
- ¹³¹ *Gailis*. 1912, Nr. 14.
- ¹³² Viduks O. Bezzemnieks un zemnieks. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 6.
- ¹³³ Sk. Zeberīņš I. Brencis un Žvingulis dziesmu svētku priekšvakarā. *Svari*. 1923, Nr. 23.
- ¹³⁴ Jansons A. Bez nosaukuma. *Dadzis*. 1912, Nr. 10.
- ¹³⁵ Šmits Ed. Korporeļu svētki Berga-Bazārā. *Gailis*. 1912, Nr. 1.
- ¹³⁶ Sk. Zeberīņš I. 18. novembris. *Svari*. 1920, Nr. 1.
- ¹³⁷ Šmits Ed. Visjaunākie dāmu cepuru paraugi. *Gailis*. 1912, Nr. 10.
- ¹³⁸ Ryzhakova S. I. *Historica Lettica*. S. 303.
- ¹³⁹ *Austrums*. 1904, Nr. 10.
- ¹⁴⁰ Kreicbergs J. Prese atsauksmes par svētkiem. *V Vispārējie latviešu dziesmu svētki Rīgā*. Rīga: Latvija, 1913. 71.–73. lpp.
- ¹⁴¹ *Gailis*. 1912, Nr. 11.
- ¹⁴² Siliņš J. Latviskās mākslas problēma. *Senatne un Māksla*. 1939, Nr. 4. 91.–107. lpp.; Hanovs D. Varonis un viņa uzdevumi. 47.–65. lpp.
- ¹⁴³ Gajlīte G. Smeh i slezy: obraz Rossii i russkih v latyshskoj karikature. S. 161.–177.
- ¹⁴⁴ Kalniņš J. *Auseklis*. Rīga: Liesma, 1981. 44. lpp.
- ¹⁴⁵ Zariņš R. Uz reformu plostu gaidot. *Austrums*. 1905, Nr. 4.
- ¹⁴⁶ Oškalns E. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 1.
- ¹⁴⁷ Zeberīņš I. Dūšīgais mednieks un bailīgais zaķis. *Gailis ar lielo seksti*. 1912, Nr. 1.
- ¹⁴⁸ Autors nezināms. “Anftendīgas” Baltijas kafejas politiķes. *Vārdotājs*. 1906, Nr. 37.
- ¹⁴⁹ Nereti vācieši tiek salīdzināti ar pārbarotām cūkām: Sprīņģis J. Pazīst pa gabalu... *Skudra*. 1919, Nr. 1.
- ¹⁵⁰ Zariņš R. Derības I. *Svari*. 1906, Nr. 9.
- ¹⁵¹ Zariņš R. Preses balsis priekš latviešiem. *Svari*. 1907, Nr. 4.
- ¹⁵² Kundziņš P. Nekoptā pirmatnējā daba un pārsmalcinātā kultūra. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 2.
- ¹⁵³ Kundziņš P. *Lietuvēns*. 1917, Nr. 1.
- ¹⁵⁴ Plakans A. Rusifikācijas politika: Latvieši. 19. gadsimta 90. gadi. *LVIZ*. 1997, Nr. 1. 18.–31. lpp.
- ¹⁵⁵ Zariņš R. Paragrāfs Cirkularovičs Birokratovs. *Svari*. 1906, Nr. 1.
- ¹⁵⁶ Viegli novērot šī tēla līdzību ar tradicionālo K. Pobedonosceva atveidu kā reakcijas simbolu. Sk. karikatūras “Krievijas ļaunais ģēnijs” (*Strely*. 1905, Nr. 1) un “Pobedonoscevs un sabiedriskais viedoklis” (*Pajacy*. 1906, Nr. 1).
- ¹⁵⁷ Tillbergs J. R. Krievijai posta un bēdu nesējs. *Rīkstes*. 1906, Nr. 3; Autors nezināms. Birokrātu dusmas. *Vārdotājs*. 1906, Nr. 19.
- ¹⁵⁸ Vācu kultūras stīgšana dubļos attēlota A. Kronenberga karikatūrā: *Vārdotājs*. 1906, Nr. 29.
- ¹⁵⁹ Zariņš R. Purvā. *Svari*. 1907, Nr. 6.
- ¹⁶⁰ Vilciņš R. Vadātājs. *Šalkas*. 1907, Nr. 2.
- ¹⁶¹ Šmits Ed. Gulī, gulī, tautu meita, visi darbi padarīti. *Dadzis*. 1906, Nr. 8.
- ¹⁶² Sk. *Ilustrētais Žurnāls*. 1925, Nr. 5.
- ¹⁶³ Autors nezināms. Ap valsts Domi. *Gailis*. 1913, Nr. 14.

- ¹⁶⁴ Sk. Novikova I. V teni reiganovskogo zverja: “rashristannyj” medved’ i “chuzhoj” medvezhonok v latvijskom mediaprostranstve 1990–2000-h godov. “*Russkij medved’*”: istorija, semiotika, politika. Pod red. O. Rjabova i A. Lazari. Moskva: NLO, 2012.
- ¹⁶⁵ Sk. Lazari A., Rjabov O. Russkij medved’ v poľskoj satiricheskoj grafike mezhvoennogo perioda (1919–1939). *Granicy: Al’manah Centra jetnicheskikh i nacional’nyh issledovanij IvGU*. Vyp. 2: Vizualizacija nacii. Ivanovo: Ivan. gos. un-t, 2008.
- ¹⁶⁶ Rossomahin A., Hrustalev D. *Russkaja medvedica, ili Politika i pohabstvo: Opyt rasshifrovki anglijskoj gravjiry*. Sankt-Peterburg: Krasnyj matros, 2007; Hrustalev D. Proishozhdenie “russkogo medvedja”. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2011, Nr. 1. S. 137.–152.
- ¹⁶⁷ Pārpublicētajās tas parādās jau agrāk (*Gailis*. 1912, Nr. 31).
- ¹⁶⁸ Ruņģe V. Tautas pasakas, Kurbads un Lāčplēsis. *Jaunā Gaita*. 1983, Nr. 144. 24.–32. lpp.
- ¹⁶⁹ Bider R. *Medved’*. Moskva: Junajted Press, 2011.
- ¹⁷⁰ Turpat. S. 72.–73.
- ¹⁷¹ “Tātad 20 lāča dēla pasakās 14 variantos varonis ir lāča un cilvēka dēls (divos lācenes un vīrieša, pārējos lāča un sievietes); vienā lācene atnes dēlēnu cilvēkiem audzināt; trijos lācis iesaistīts varoņa vārdā bez dzimšanas no lāča; vienā māte ir ķēve; vienā vienkārši lācene.” Ruņģe V. Tautas pasakas, Kurbads un Lāčplēsis. *Jaunā Gaita*. 1983, Nr. 146. 10. lpp.
- ¹⁷² Bider R. *Medved’*. S. 103.
- ¹⁷³ Gajlīte G. “Russkij medved’” v istorii latyshskoj karikatiry. *Przełąd Rusycystyczny*. 2012, Nr. 1/2 (137/138). P. 248.–269.
- ¹⁷⁴ Jau K. Valdemārs rakstīja: “Krievs nebūt nava Belcebuls, tas ir lācis. Es vairāk baidos no *Preusenseuche* nekā no lāča ķetnas. Lācis, kā zināms, viegli apgāžams, ja viņam droši min uz pakājkājām. Viņu var nākotnē nodzelt pat mazās bitītes, ja viņš taps par daudz kārs pēc medus”. Kreicbergs J. *Atmiņas par Krišjāni Valdemāru*. Krišjāņa Valdemāra biedriba, 1925. 13. lpp.
- ¹⁷⁵ Sprinģis J. Krievu lācis un Latvijas ola. *Skudra*. 1919, Nr. 3.
- ¹⁷⁶ Sprinģis J. Krievijas ērglis un Latvijas zvirbulis. *Skudra*. 1919, Nr. 6.
- ¹⁷⁷ Ziemeļis R. Stingra audzināšana jeb 14. pants. *Gailis*. 1912, Nr. 31.
- ¹⁷⁸ Dreslers J. Matushka. *Svari*. 1924, Nr. 10.
- ¹⁷⁹ Vilciņš R. Cīņa dēļ tiesībām. *Spēriens*. 1906, Nr. 1.
- ¹⁸⁰ Bārdu nēsāja visas krievu sociālās grupas – policisti, tirgotāji, zemnieki, garīdznieki u. c.
- ¹⁸¹ Kronenbergs A. Aizdomīga persona. *Spēriens*. 1906, Nr. 1; Viduks O. Muižnieku kongress. *Lietuvēns*. 1915, Nr. 15. u. c.
- ¹⁸² Brancis M. *Jānis Roberts Tillbergs*. 36.–37. lpp.

Latvian Caricature of the Late 19th and Early 20th Centuries as a Factor of the Formation and Development of National Identity

The origins of Latvian caricature date back to the same time period that saw the beginning of the formation of the Latvian nation, and graphic satire played an important role in the processes that gave rise to national self-awareness. Artists actively used the ability of caricature to produce deformed images as the representation of One's Own and Others. Caricature, which contains all the basic elements of identity, served as the nation's means of visualization and thus also a factor promoting the development of national identity. Along with the creation of signs of the nation's typical features, including the character and appearance, nature and the representation of Latvian traditions, caricature helped provide a very clear distinction between the Latvians and Others, first of all their neighbors. For the images of the Others cartoonists only chose those elements that could help build a

positive identity of the Latvians, promoting typical Latvian features and characteristics and raising their prestige. At the same time, this involvement of caricature in the nation-building processes significantly increased the Latvians' interest in graphic satire and thus also its status.

The Svāri magazine, for instance, received broad critical acclaim. Already after the publication of its first issue in November 1906 critics praised the high quality of the magazine's artistic design, which eclipsed its literary qualities. Rūdolfs Blaumanis compared the Svāri magazine with the German magazine "Simplicissimus" and particularly praised R. Zariņš' contribution. The history of the Latvian caricature of the late 19th and early 20th century therefore cannot be properly studied without taking into consideration the factor of national identity.

Keywords: One's Own/Others, Latvian graphic art, the Svāri magazine, national identity

Sergejs Kruks

Semiozes izpratne latviešu avotos

Valodnieku un mākslas zinātnieku zīmes koncepciju kritika

Tur kaut kam ir jābūt
Es tak jūtu
Tur kaut kam ir jābūt
Lai ar' kas tas būtu
"Prāta Vētra" & Gustavo

Atslēgas vārdi: Semiotizācija, interpretācija, zīmes koncepcija, semiotika, komunikācija

*Filozofiskie vispārinājumi; kontemplācija; meditācija; garīguma slogs; autora da Vinči kods; personīgās patiesības; filozofiskais, metaforiski tēlainais, asociatīvais parādību tvērumš; kāda dziļāka jēga; kaut kas slēpts; slēpta traģika; slēpts erotisms; metafizika; sirreālas pārdomas; eksistenciālisma būtība; spocīgums ar izsmalcinātas mistikas piedevu, kas sajaucies ar intimitātes un sapņu klātbūtni; zemapziņā mītošā arhetipiskā pieredze — tas ir tas, ko Latvijas mākslas zinātnieki un kritiķi redz vizuālās mākslas darbos.¹ Vienā īsā akadēmiskajā rakstā vien atradu četrus suģestīvus secinājumus par vērtēto mākslas darbu jēgu: *reliktu arhetipiski priekšstati; mītiskais pasaules skatījums; ar psihofizisku iedarbīgumu apveltītie veidoli; komplicētie sociālpsiholoģiskie faktori.**

Publikācijās, no kurām esmu ņēmis šos citātus, autori apgalvo, ka mākslas darbs ir mākslinieka tišuprāt veidots vēstījums publikai, taču viņi ne tikai nepaskaidro, kā uztvertās vizuālās zīmes rada jēgu, bet arī neizklāsta ieraudzīto saturu. Pieņemu, ka tas ir saistīts ar īpatnēju priekšstatu par semiozi. Raksti par vizuālo mākslu un verbālo komunikāciju, kas ir šī pētījuma empīriskais materiāls, atklāj divas principiāli atšķirīgas zīmes koncepcijas, kuras vieno aktīvās sociālās semiozes noraidīšana. Diskursā par vizuālo valodu semioze ir individuāla, tāpēc vienošanās par nozīmi nav iespējama un zīmes interpretēšanai nav jēgas. Diskurss par verbālo valodu reificē semiozi, izprotot to kā dabiski pastāvošo stingro kodu; vienošanos par nozīmi garantējot koda disciplinētā pielietošana un tāpēc vēstījuma interpretācija ir lieka.

Semioze

Semiotikā semiozi definē kā procesu, kura laikā amorfais tiek strukturēts un saturs pārveidots formā.² Paskaidrošu šo definīciju ar Luija Jelmsleva zīmes modeli, kas paredz

divu amorfu vielu strukturēšanu: satura-jēgas un ekspresijas-jēgas.³ Apkārtējā īstenība mums nav dota kā sadalīta gatavās diskretās vienībās. Tas ir satura-jēgas kontinuums, kurā mēs izšķiram atsevišķas daļas, ko Jeltslevs dēvē par substanci. Tāpat nepārtrauktajā elektromagnētisko svārstību optiskajā diapazona spektrā ir milzīgi daudz krāsu, bet mēs sakām, ka varavīksnē ir septiņas.

Lai apmainītos ar informāciju par krāsām, ir nepieciešamas zīmes, kuras saturu saista ar formu, kas ir nododama partneriem komunikācijas procesā. Komunikācijas kanālu daudzveidība nosaka arī ekspresiju-formu daudzveidību. Lai sazinātos skaņu kanālā, krāsas ir jānosauc vārdā. Varavīksnē izšķirtajām septiņām krāsām tiek piešķirtas akustiskās formas. No skaņu amorfās vielas kontinuuma (visas skaņas, kuras cilvēks var artikulēt) tiek izvēlēta semiotiski sakārtota substance (konkrētajā valodā izmantotās skaņas), no kuras veido ekspresiju-formu (konkrēts vārds).

Lai nesarežģītu terminoloģiju, turpmāk rakstā izmantošu Jeltsleva jēdzienus “satur-forma” un “ekspresija-forma”, kas daļēji atbilst lingvistikā lietotajam jēdzienu pārim “apzīmējamais” un “apzīmētājs”. Semiotikas teorija izvairās no parocīgākiem vārdiem “satur” un “forma”, jo tie rada iespaidu, ka zīme ir konteineris, kurā ir ielikts saturs.

Semiozes rezultāts var atšķirties dažādās valodās. Varavīksnes krāsu skaits, piemēram, variē no trim līdz deviņām. Latviešu valodā tās struktūra sakrīt ar krievu valodā esošo: sarkanā, oranžā, dzeltenā, zaļā, gaišzilā, zilā, violetā. Angļu, franču un itāliešu valodā aukstā spektra gals ir izkārtots citādi: zaļā, zilā, indigo, violetā. Tas gan neaplicina, ka valoda determinētu redzes fizioloģiju: mēs atšķiram krāsas toņus, pat nezinot to vārdus. Profesionālām vajadzībām cilvēki izšķir smalkākās krāsu nianšes un nevainojami sazinās par tām. Tā interjera dizaina rokasgrāmatā latviešu valodā ir nosauktas 216 krāsas un katrai no tām dizaineri ir piešķīruši kādu konotāciju.⁴

Vienu saturu-formu var atveidot ar dažādām ekspresijām-formām, kuru lietošana ir atkarīga no komunikācijas konteksta, t. i. no tā, cik precīzi mums jāraksturo nosaucamais fenomēns. Elektromagnētisko svārstību optiskajā diapazonā izšķirto krāsu kā saturu-formu var izteikt ar ekspresiju-formu “sarkanais”, “tumši sarkanais”, “karmīns”, “*Pantone 1807C*”, “*RAL 3002*”. Apzīmējot vienu un to pašu fenomēnu, šie vārdi nav pilnīgi ekvivalenti — lietojums ir atkarīgs no konteksta. Izteikumam “1988. gada 22. oktobrī Cēsu pils tornī tika pacelts sarkanbaltsarkanais karogs” ir skaidra nozīme vēstures grāmatā; pasūtījumā audumu fabrikai šim karoga krāsu apzīmējumam nav jēgas. Darījuma līgumā krāsa jānosauc ar krāsu standarta burtu un ciparu kodu. Ja ikdienas sarunā ir jāprecizē atšķirība no Austrijas sarkanbaltsarkanā karoga, mēs sakām, ka Latvijas karogā ir izmantots “tumši sarkanais” vai “karmīns”. Mums nerūp tas, ka kopš 2010. gada karogam ir cits izskats — krāsas standarts tika mainīts no *Pantone 1807C* uz *Pantone 207C*. Par spīti ekspresijas-formas izmaiņai, zīmes saturs-forma paliek “Latvija”.

Zīmes ekspresija-forma nav dabiski saistīta ar saturu-formu. Lai saprastu, ko zīme vēsta, ir jāpieliek interpretācijas piepūle. Čārlzs Moriss definē semiozi kā zīmes procesu, t. i. procesu, kurā kaut kas ir zīme kādam organismam.⁵ Zīmē Moriss izšķir trīs sastāvdaļas:

- zīmes nesējs jeb forma, ekspresija, apzīmētājs;

- apzīmējama jeb referents;
- interpretants jeb efekts uz interpretu.⁶

Tā krāsas plankums *Pantone 1807C* ir zīmes nesējs, kas apzīmē krāsu ar nosaukumu “karmīns”. Efekti uz skatītāju interpretu var būt dažādi: viņš var teikt, ka redz “*Pantone 1807C* standarta krāsu”, “tumši sarkanos plankumus”, “venozās asins pēdas”, “Latvijas simboliku”. Interpretanta aktualizācija ir atkarīga no semiozes procesa ievirzes, kuru nosaka saziņas sociālais konteksts (piemēram, tipogrāfija, slimnīca), interpreta zināšanas (krāsu nosaukumu vārdu krājums), iepriekšējie vēstījumi (bija runa par karogiem). Tas nozīmē, ka jēgu nevar izprast, analizējot tikai zīmju semantiku un sintaksi. Ietekmējoties no Čārlza Pīrsa pragmatisma filozofijas, Moriss zīmes funkcionēšanā papildus izšķīra trešo faktoru, ko nosauca par “pragmatiku”. “[T]ā nodarbojas ar semiozes biotiskiem aspektiem, t. i. ar visiem psiholoģiskajiem, bioloģiskajiem un socioloģiskajiem fenomeniem, kas pavada zīmju funkcionēšanu.”⁷

Paskaidrošu pragmatisko aspektu ar diviem krāsu lietošanas piemēriem:

- 1) Padomju Igaunijas cenzoram esot bijuši iebildumi pret kādas rajona avīzes svētku numura noformējumu. Valsts svētkos laikrakstus mēdza drukāt ar krāsainiem virsrakstiem un tipogrāfija bija izvēlējusies zilo krāsu. Zilie virsraksti virs publikāciju melnajiem burtiem uz baltā papīra pamudināja cenzoru saskatīt avīzē trīs Igaunijas Republikas karoga krāsas.
- 2) Mākslas filmas “if...” režisoram Lindsejam Andersonam 1968. gadā pietrūka naudas krāsu kinolentes iegādei, tāpēc gala rezultātā krāsaini filmas fragmenti mijās ar melnbaltajiem. Režisors tīšuprāt neplānoja kaut ko vēstīt ar šo izmaiņu palīdzību, taču skatītājs pats var pieņemt semiozes lēmumu — ignorēt krāsu miju vai uztvert to kā zīmi un meklēt jēgu. Otrā izvēle var sagādāt nevajadzīgu stresu: hromatizācijas jēgas meklēšana skatītāju var novirzīt no filmas būtības interpretācijas.

Kā mēs saziņā tiekam galā ar daudznozīmību, lai nonāktu pie kāda kopsaucēja? Luisa Prieto divu semiotiku izšķiršana ļauj izvairīties no nodoma meklēšanas visos mākslīgo zīmju lietošanas gadījumos. Komunikācijas semiotika attiecas uz vēstījumiem, kas radīti ar nodomu; signifikācijas semiotika attiecas uz novērošanu, diagnozi.⁸ Hromatisma maiņa filmā “if...” ir signifikācijas semiotikas rezultāts, kam nav jāietekmē vēstījuma interpretēšana. Skatītājs to var uztvert kā kinematogrāfijas procesa novērošanu: krāsu kinolente bijusi dārga, un nekomerciālais autorkino ne vienmēr varēja atļauties lielas ražošanas izmaksas.

Individuālā valoda

Raksta sākumā citēto publikāciju autorus vieno tas, ka mākslas darbu vērtēšanai viņi pieiet no komunikācijas semiotikas viedokļa. Mākslas zinātniece Nataļja Sujunšalijeva ir novērojusi, ka arī agrīnie latviešu abstrakcionistu darbi ir verbāli ierosināti un pat tematiski; tiem piemīt metaforisks daudznozīmīgums, lirisms, dziļdomīgas introspekcijas, cieņa pret priekšmetisko vidi, aktuālu tēmu risināšana, saikne ar realitāti.⁹ Diskusijās par sociālistisko

reālismu 20. gs. 50. gados kritiķi noraidīja prasību stāstīt gleznā stāstu, taču vietā piedāvāja vien citu "latviskajā" saturā balstītu stāstījumu.¹⁰

Prasību stāstīt stāstus izvirza arī šodien. Purvīša balvas nolikums paredz: "Balva tiek piešķirta reizi divos gados vienam māksliniekam vai mākslinieku grupai, kas pārstāv Latvijas mākslu ar izcilu darbu, kas dziļi saistīts ar sava laikmeta norisēm un kurā ir saite starp mūsdienu dzīvi, garīgiem ideāliem un absolūtām vērtībām". Par spīti stingrajam komunikācijas imperatīvam, 2011. gadā žūrija balvu piešķīrusi par darbiem, kuros grūti izlasīt vēstījumu par vērtībām: gleznotājs demonstrē prasmi strādāt ar akvareli, ko var novērtēt, skatoties attēlus kā semiotizācijas semiotiku.

Nopietnākais metodoloģiskais trūkums vizuālo vēstījumu analizē ir tas, ka autori neeksplīcē saikni starp redzēto un saprasto. Žaņa Legzdiņa fotogrāfiju izstādes "Darba cilvēks" anotācijā lasām: "padomju laika ideoloģija prasīja noteiktus strādājošā cilvēka tēlus, kas radīja situāciju un portretu šablonus".¹¹ Kas ir šie "noteiktie" tēli un "šablons"? Kāpēc izstādes kuratore ir pārliecināta, ka fotogrāfijās redzētie cilvēki ir iekļaujami tieši "noteikto" tēlu paradigmā? Kas vieno cilvēku un situāciju ikonogrāfiju, lai apgalvotu, ka tas ir "šablons"? Mākslas kritiķu visvairāk iecienītais pozitīvais spriedums darbam ir apgalvojums, ka tas ir sasniedzis "filozofisku vispārinājumu" līmeni. Ko mākslinieks ir vispārinājis, ar kādu filozofijas skolu ir saistīts viņa diskurss, un kuras ekspresijas-formas ir rosinājušas šādu interpretāciju? Kritiķi neatbild uz šiem jautājumiem.

Fotogrāfs Egons Spuris ir slavens ar sēriju "Rīga. Proletāriešu rajoni". Attēlos tverti skursteņi, koki, ēnas, cilvēku profili tālajā plānā, namu sienas neierastā rakursā, bet tajos nav konkrētu indivīdu, kas veic atpazīstamas darbības, kas kalpotu par laikmeta dokumentālajām liecībām. Aptuveno laika un telpas piesaisti nodrošina tikai kadrā esošais automobilis. Taču, stingri runājot, arī žiguli var noturēt par *Fiat* un Rīgas pagalmus aplūkot kā proletāriešu mitekļus industriālajā Turīnā. Mākslas zinātnieki Spura darbus klasificē kā "subjektīvo dokumentālismu". Ko tas nozīmē? Vārdam "subjektīvs" var būt divas nozīmes:

1. fotogrāfa pozicionēšanās pret fotografējamo objektu, novērojošā subjekta skatupunkts;
2. īpatnējā pieredzes interpretācija, subjekta personisks viedoklis.

Dokumentālista uzņēmums būs subjektīvs jebkurā gadījumā, jo fotogrāfs ieņem tikai vienu noteiktu pozīciju attiecībā pret fotografējamo objektu. Turklāt Spuris izmanto arī nekonvencionālas skatīšanās prakses: neierastos augšupvērstos rakursus, superplatleņķa lēcas "zivs acs" perspektīvu, priekšmetu formu neierasto kadrējumu. Ainas ir dokumentālas, jo redzētais ir īstenības optiskās pēdas uz fotofilmiņas, nevis mākslinieka inscenējums un negatīva apstrādes rezultāts. Subjektivitāte izpaužas kā ikdienas vizuālās novērošanas noteikumu pārkāpums. Kā nekonvencionāls skatījums uz īstenību mākslas foto paplašina mūsu izpratni par redzi un skatīšanos. Šāda interpretācija signifikācijas semiotikas ietvarā ļauj piešķirt attēlam jēgu, diskutēt par mākslinieka stilu, tehnisko prasmi, vērtībām un, kas mākslas darbam ir īpaši svarīgi, iesaistīties sarunā ar citiem interpretiem par viņu piešķirto jēgu.

Mākslas zinātnieks Eduards Kļaviņš, rakstot par Spuri, brīvi rikojas ar apzīmējumu “subjektīvais dokumentālisms”, neiztirzājot tā nozīmi. Spura subjektivitāti Kļaviņš izprot kā īpatnēju pieredzes interpretāciju, uzlūkojot fotogrāfijas kā komunikācijas semiotiku.

[Spuris] nevēlējās angažēties un pievērsties aktuāliem sociāliem jautājumiem. Šķietami pieticīgā orientācija uz “izjūtu, noskaņu un atmiņu fragmentiem” apliecināja viņa subjektīvo vēlmi pacelties pāri tik pašsaprotamām problēmām, iegūt plašāku, filozofiskāku skatījumu (“pārdomas par dzīvi”). Tā bija viņa individuālo vērtību ietekmēta izšķiršanās.¹²

“Filozofiskāka skatījuma” saturu vispār nevar formulēt, jo, Kļaviņš turpina, “Spuris vēlējies izraisīt skatītājā noteiktu emocionāli meditatīvu apziņas stāvokli”. Ar sava raksta nosaukumu “Personīgās patiesības par Rīgas mūriem Egona Spura fotomākslā” Kļaviņš pauž, ka Spura subjektivitāte ir individuāla, nevis vispārcilvēciska, un tāpēc tā nav izsakāma citiem. Atliek vien konstatēt, ka attēlos “kaut kas” tiešām ir.

Ideālā valoda

Mākslas komentētāji pozitīvi vērtē jēdzienus “personisks”, “subjektīvs”, “individuāls”. Viņi uzsver zīmes nenoteiktību, un tas manāmi apgrūtina informācijas apmaiņu, apdraudot indivīdu sociālo mijiedarbību. Risinājumu atrod lingvisti, taču ar savu zīmes koncepciju viņi nonāk citā galējībā.¹³ “Objektīvs”, “kopīgs”, “normatīvs” ir valodnieku iecienītie vārdi. Viņi uzskata, ka verbālā valoda ir stingrs, saprotams un konsekvents kods, kas nodrošina ekspresiju-formu un saturu-formu izomorfiiju. Semiozes process šajā paradigmā ir neaktuāls, jo domu nevainojamo pārraidīšanu garantē kopīgā koda noteikumu jeb normas ievērošana.

Kādi postulāti par verbālajām zīmēm noraida aktīvo semiozi? Vispirms tas ir priekšstats par īstenības un zīmes atbilstību. Valoda strukturē pasauli un tādējādi determinē domāšanu un uzvedību — tāda ir Vinetas Poriņas pozīcija.¹⁴ Valentīna Skujiņa ir līdzīgās domās, taču viņa nepiešķir valodai priekšrocību īstenības un zīmes attiecībās. Viņasprāt, paši realitātes fenomenī jau ir sakārtoti “noteiktā” sistēmā. Tāpat ir sakārtoti arī valodas instrumenti, kuri ir realitātes sastāvdaļa. Abas sistēmas ir savstarpēji sastatāmas un tāpēc vārds nestrukturē īstenību, bet īstenība atspoguļojas vārdā. “[P]ati **objektīvā īstenība, tās kopsakarības** un šo kopsakarību atspoguļojums priekšstats, jēdzienos un — ar to starpniecību — valodā (vārdos, terminos) objektīvā skatījumā ir **vārda nozīmes pamats**”¹⁵ (izcēlums oriģinālā). Poriņa un Skujiņa metodoloģisko strukturālismu aizstāj ar lingvistiskā relativisma ontoloģisko strukturālismu. Verbālās valodas modeļa kategorijas viņas uztver kā strukturāli izomorfas ar tām attiecībām, kuras “lietas” savstarpēji uztur reālajā pasaulē. Aina Blinkena raksta, ka vienota formas un satura atbilsme ir vēlāma un kategoriski secina, ka tā ir iespējama.¹⁶ Arī Jānis Rozenbergs ir pārliecināts, ka vārds esot saistīts ar noteiktu jēgu un references stabilitāti nodrošinot vārdnīca. Formas un satura atbilsmes mehānismu viņš diferencē skaidrojot, ka nozīme ir piestiprināta fonēmām, morfēmām, leksikai un gramatikai, kas garantē pamata funkcijas domāšanas, domu izteikšanas, domu

uzkrāšanas un sazināšanās procesā.¹⁷ Skujiņa saprot valodu kā stingro matemātikas kodu: “Gramatika ir kā shēma, karkass, kuru ar saturu piepilda paši valodas fakti, no kuriem īpaši svarīga loma ir leksiskajām valodas vienībām — vārdiem”.¹⁸

Tomēr valoda nevar funkcionēt kā kods, jo tā ne vien sastata ekspresiju-formu ar saturu-formu, bet arī nodrošina sarunas organizācijas jeb diskursa noteikumus. Kods piegādā tiešu informāciju, kamēr valoda var pārraidīt arī presupozīcijas.¹⁹ Citētie valodnieki reducē nozīmi uz denotāciju, referenci un predikāciju, ignorējot valodas nerefereciālās funkcijas. Ilustrēšu ar piemēru. Sēžot pie viesību galda, pasakiet skaļi “Mana glāze ir tukša”, un jūsu kaimiņš tūlīt piepildīs glāzi ar dzērienu. Kāpēc īstenības (tukša glāze) referenciāls apraksts ir radījis pavēles izteiksmei raksturīgu efektu? Izprotot gramatiku kā “karkasu, piepildītu ar valodas faktiem”, to nav iespējams skaidrot. Kaimiņš pie galda izdara pragmatisku interpretāciju, izvērtējot notikuma sociālo kontekstu, un saprot frāzi nevis kā predikāciju, bet gan kā imperatīvu. Savukārt runātājam predikācijas lietošana imperatīva vietā ļāvusi adresēt sarunas biedram pavēli, eksplicīti neuzņemoties atbildību par pavēlēšanu.

Par to, ka valoda nav kods, mums atgādina anekdotes par verbālās komunikācijas neveiksmi. Itālieši ironizē par karabinieriem, krievi par čukčiem, latvieši par blondinēm. Šie personāži pieņem formu kā atbilstīgu vārdnīcā nostiprinātajam saturam, neizvērtējot nozīmi lietojuma kontekstā:

- Kāpēc blondīne piena paku atver veikalā?
- Tāpēc, ka uz tās rakstīts “atvērt šeit”.

Blondīne veic ekvivalences operāciju, saprotot vārdus burtiski, bet viņai ir sveša inferences operācija — vārdu interpretēšana lietošanas kontekstā. Viņa labi zina vārdnīcu sniegtās vārdu nozīmes un pārvalda vārdu kombinēšanas noteikumus teikumā. Tomēr ar šīm prasmēm nepietiek. Līdzās semantikai un sintaksei semiotika izvērtē arī pragmatiskas attiecības starp lietotājiem, zīmēm un zīmju saiknēm ar vārdiem. Blondīne neprot operēt ar kontekstiem, kuri aktualizē šīs attiecības. Vārdu “šeit” viņa attiecina uz darbības “iepirkšanās veikalā” kontekstu, neizvērtējot darbības “piena pakas lietošana” kontekstu, kurā vārds norāda uz noplēšamo pakas maliņu. Starp vārdiem un to lietošanas kontekstiem pastāv nerefereciālās norādes attiecības. Vārda “šeit” aktuālā nozīme taps skaidra tikai tad, kad lietotājs būs izvērtējis tā telpisko orientāciju — vai tas norāda uz veikalu, vai uz paku.

Jāpiezīmē, ka latviešu lingvisti atsaucas uz konteksta jēdzienu, taču izprot to kā intralingvistisku fenomenu: “teksts, teksta daļa, kas ir nepieciešama un pietiekama kādas tekstā lietotas valodas vienības nozīmes noteikšanai.”²⁰ Rietumu lingvistikā konteksta jēdziens ir plašāks: “adresātam pieejams informācijas kopums kognitīvajā vidē, kas ir kopīga adresantam un adresātam”.²¹ Lingvistiskā pragmatika izšķir vismaz trīs šādas informācijas avotus. Lingvistiskais konteksts (atšķiršanai no ekstralingvistiskiem kontekstiem to dēvē arī par kontekstu) ir tas, kas atrodams pašā tekstā vai mutvārdu izteikumā. Sociālais konteksts ir saziņas vide — saziņas partneru statuss, laiks, telpa, institucionālā sfēra. Kognitīvo kontekstu veido adresantam un adresātam vismaz daļēji kopīgās mentālās reprezentācijas, propozīcijas,

kontekstuālie pieņēmumi un faktiskie pieņēmumi — uz to pamata tiek izdarītas inferences un citi spriedumu veidi.

Skujiņai saziņa par realitāti ir atkarīga no elementāras prasmes sastatīt priekšmetus ar vārdiem un iekļaut vārdus gramatikas karkasā. Prasmes nosaka koda jeb valodas normas pārvaldīšana. “Normai jāpalīdz sakārtot domu, nodrošināt nepārprotamu sazināšanos,” raksta Skujiņa.²² Vairākos rakstos verbālās saziņas veiksmi viņa padara par juridiskās piespiešanas funkciju: “Valodas lietojumu juridiski nosaka likums”, “Ja norma tiek formulēta likumā, tā kļūst visiem juridiski saistoša.”²³ Centieni semiotikas pragmatikas problēmas risināt ar juristu palīdzību izraisa smaidu, taču mākslas zinātnieku un kritiķu diskursā postulētā sociālās norunas par jēgu neiespējamība liek citādi vērtēt Skujiņas rūpes par juridiskajām garantijām semiotikai. Pamatojot vārda objektīvu saikni ar īstenību, viņa tomēr pamana, ka komunikācija mēdz arī nenodrošināt jēgas translēšanu no prāta prātā. Katram indivīdam veidojas savs subjektīvs skatījums uz dzīvi, un tas rada pamatu atšķirīgiem viedokļiem, skaidro Skujiņa. Acīmredzot ar to viņa domā, ka kaut kādu iemeslu dēļ nepamanot objektīvās īstenības kopsakarības, indivīdi aplami strukturē amorfo īstenības vielu un voluntāri nosauc izšķirtās īstenības sastāvdaļas. Iztrūkstot sociālai norunai par nozīmi, saziņa cieš neveiksmi kā šajā Alises un Oliņa Boliņa dialogā:

- Un, saproties, ir tikai viena diena, kad var saņemt dzimšanas dienas dāvanas. Lai slava tev!
- Es nezinu, ko jūs gribat pateikt ar vārdu “slava”, – Alise sacīja.
- Protams, nezini... iekams es tev nepaskaidrošu. Tas nozīmē, ka tev ir grūta galva.
- Bet “slava” taču nenozīmē to pašu, ko “grūta galva”, – iebilda Alise.
- Ja es lietoju kādu vārdu, – Oliņš Boliņš visgudri sacīja, – tas nozīmē tieši to, ko es vēlos, lai tas nozīmē, – ne vairāk un ne mazāk.
- Jājautā – vai tas jums paklausies? – Alise iebilda.
- Jājautā, – Oliņš Boliņš atteica, – kurš te ir saimnieks!²⁴

Patvaļīgu semiozi Skujiņa pieļauj. “Taču,” viņa turpina, “ir tādas valodas lietojuma sfēras valsts ietvaros, kur nepieciešama viedokļu saskaņošana. Tāda ir tautai kopējā literārā valoda, ko lieto oficiālos darījumos, izglītības sistēmā u. c. un kas ir pamatā arī dažādiem valodas funkcionālo stilu paveidiem.”²⁵ Nav saprotams, kāpēc Skujiņa ir pārliecināta, ka viedokļus nevar saskaņot vienkāršrunā, un svarīgākais, ka privātajā sfērā mēs nesaskaņojam savus viedokļus.

Literārā valoda var arī kavēt viedokļu saskaņošanu. Jānis atnāk pie daktera un saka: “Man sāp vēders”. Latviešu valodas skaidrojošās vārdnīcas izpratnē “vēders” ir:

1. Ķermeņa daļa vai posms, kas sākas zem krūtīm un kurā atrodas gremošanas orgāni. *Liels vēders. Vēdera dobums. Sakrustot rokas uz vēdera. Sajozt vēderu.*
2. Kuņģis; zarnu trakts. *Paēst pilnu vēderu. Sāp vēders.*

Pacienta literārs izteikums nepalīdz ārstam izveidot savu viedokli par slimību — viņam šis vārds neko nenozīmē. Mediķi sarežģītāk semiotizē cilvēka ķermeni, izšķirot posmā zem krūtīm aizkuņģa dziedzeri, aknas, aklo zarnu, kuņģi... Blinkenas aizrādijums

par vienotu formas un satura atbilstību paredz, ka pacients labāk noteiks savu diagnozi, jo viņam pašam ir vieglāk lokalizēt sāpes konkrētā orgānā un nosaukt to vārdā. Tomēr kaites lokalizēšanai ārsts dod priekšroku pacienta neartikulētiem kunkstieniem vai skaidrām lamām, kuras provocē ar pirkstu pieskārieniem. Tātad jēga rodas rīcības procesā, kad tajā iesaistītās personas izmanto stingri lokālās un interpersonālās konvencijas. Tāpēc jēga ir atšķirta no to nesošajām lingvistiskajām formām, skaidro Ludvigs Vitgenšteins.²⁶

Lielisks aktīvās semiozes piemērs ir tropi. Katrs no mums var “apēst šķīvi”, arī ja skaidrojošā vārdnīca neparedz šādu pielietojumu traukiem. Interprets pamana allotopiju un meklē kontekstu, kurā izteikums atgūst izotopiju. Ja stāsts ir par cirka triku meistariem vai izdomātām būtnēm, tad interprets pieņem, ka varonis spēj apēst šķīvi. Ja runa ir par “normāliem” cilvēkiem, tad vārda “šķīvis” nozīmi meklē enciklopēdijā, t. i. zināmajā par priekšmetiem. Šķīvjos ieliek ēdienus un pēc metonīmijas principa vārds “šķīvis” var apzīmēt arī tajā ielikto. Vēstījums var neietvert visu informāciju, kas nepieciešama jēgas saprašanai. Lai aizpildītu robu, vēstījuma saņēmējs izvērtē kontekstuālās norādes interpretācijai, savukārt sūtītājs rēķinās ar saņēmēja spējām rīkoties ar kontekstu un tāpēc atļaujas veidot nepilnīgu vai pat pretrunīgu, kā tas ir tropu gadījumā, vēstījumu. Semioze tādējādi paredz aktīvu zīmes lietotāju iesaistīšanos zīmes veidošanas un interpretācijas procesā.

Zīmju veidi

Agneses Ērgles, Viļņa Purēna un Ineses Sviestiņas sarakstītā kulturoloģijas mācību grāmata, iespējams, ir vienīgais netulkotais avots, kas semiotikas jēdzienus iztirzā latviešu valodā. Autori izšķir tikai divus zīmju veidus, ko viņi nosauc par “zīmēm” un “simboliem”. Zīmju traktējums saskan ar semiozes izpratni latviešu valodnieku darbos, bet simbola definīcijas ar vizuālās mākslas teorētiķu uzskatiem.

Vispirms atgādināšu zīmju klasifikāciju mūsdienu semiotikas teorijā.²⁷

- A. ikoniska zīme saglabā līdzību ar attēlojamo objektu, tāpēc zīmi var atpazīt: uz zīmēts ozols;
- B. indeksiālai zīmei ir tieša saikne ar objektu, tāpēc zīmes nozīmi var iedomāties: redzot uz zemes ozolzīli, animācijas filmas “Ezītis miglā” varonis saprot, ka tuvumā ir ozols;
- C. zīme stingrā nozīmē pēc norunas principa norāda uz kādu objektu, tāpēc tā ir jāiemācās: *oak*, *quercia*, *chêne*, *дуб* dažādās valodās apzīmē ozolu;
- D. simbols ir konotatīvā zīme, kas norāda uz kaut ko citu kādā kontekstā: ozols piecu latu banknotē apzīmē stiprumu, izturību, nevis Latvijas floru.

Klasifikācijas autors, beļģu semiotiķu Grupas μ dalībnieks Žans-Marī Klinkenbergs ir pilnveidojis ierasto trīsdaļīgo zīmju klasifikāciju *indekss–ikona–simbols*. Savas klasifikācijas pamatā Klinkenbergs liek zīmes producēšanas principus. Tā trīsdaļīgajā klasifikācijā indekss un ikona ir motivētā zīme, bet simbols — patvaļīgā: sarkanbaltsarkanais karogs un telefona kods 00371 nozīmē “Latvija” bez kādas motivētas saiknes ar šo teritoriju. Taču otrais zīmju producēšanas princips norāda uz būtisku atšķirību starp simbolu karogu un

simbolu telefona numuru. Karogs kā simbols ir veidots saskaņā ar atbilstīgā dalījuma principu: saturs “Latvija” atbilst visai ekspresijai-formai *sarkanbaltsarkanais*, un to nevar sadalīt diskretās vienībās, kurām kaut kas atbilstu satura-formas līmenī. Telefona numuri kā simboli ir dalāmi diskretajās vienībās, taču ne visām šīm vienībām ir atrodama satura-formas un ekspresijas-formas atbilde — tāpēc producēšanas veidu dēvē par neatbilstīgu dalījumu. Tātad, telefona numurā 0037167599999 ir diskretās ekspresijas-formas vienības, kas norāda uz kādu saturu-formu:

- 00 — “nākamie cipari ir valsts kods”;
- 3 — “Eiropa”, 371 — “Latvija”;
- 6 — “stacionārais telefons”;
- 7 — “Rīga”;
- 5 — “Vidzemes priekšpilsēta”.

Pēdējiem cipariem 99999 neatbilst kāds saturs-forma — tie tikai atšķir vienu abonentu no cita.

Producēšanas veidu daudzveidība pamato trīsdaļīgās klasifikācijas simbola smalkāku diferenciaciju simbolā un zīmē stingrā nozīmē. Zīmju producēšanas veidi ir apkopoti tabulā.

Vispārējā zīmju tipoloģija²⁸

	MOTIVĒTĀ	PATVAĻĪGĀ
ATBILSTĪGS DALĪJUMS	INDEKSI	SIMBOLI
NEATBILSTĪGS DALĪJUMS	IKONAS	ZĪMES STINGRĀ NOZĪMĒ

Ērgle, Purēns un Sviestiņa nepamato stingrus principus, pēc kuriem izšķir zīmes un simbolus. Viņu dihotomija neatbilst Klinkenberga zīmei stingrā nozīmē un simbolam, jo simbolam pieraksta arī ikonas iezīmes. Lai nejauktu terminoloģiju, turpmāk Ērgles, Purēna un Sviestiņas jēdzienus “zīme” un “simbols” lietošu pēdiņās.

“Zīme” un “simbols” paredz nepastarpinātu ekspresijas-formas atbilstību saturam-formai, kas semiozes procesu dara nevajadzīgu vienā gadījumā un neiespējamu otrajā.

Zīme mums sniedz noteiktu informāciju. Zīmes ir burti, hieroglifi, cipari, ķīmiskie simboli, formulas, zīmoli, ceļa norādes, skaņu signāli, datora ikonas. Uztverot zīmi, mēs tikai uzņemam informāciju, kuru zīmes izlicējs ir gribējis nodot. Piemēram, redzot A burtu, mēs zinām, ka tas apzīmē skaņu “a”.²⁹

Nupat zīmju veidu uzskaitījumā redzot burtu “A”, lasītājs ir iedomājies nevis skaņu a, bet gan kārtas skaitli “pirmais”. Novietojot priekšrocības zīmi Nr. 207 “Stop” viensētas pagalmā, zīmes izlicējs nenodod informāciju “neapstājoties tālāk braukt aizliegts”. Grāmatas autori uzskata, ka “zīme” sniedz noteiktu informāciju, kamēr semiotikas teorija nav tik taisnprātīga: zīme stingrā nozīmē uz kaut ko norāda pēc norunas principa. Noruna paredz zināšanas par kontekstiem, kuros aktualizējas kāds no vairākiem interpretantiem.

Ērgles, Purēna un Sviestiņas zīmju dihotomijā interpretantu virknējumu iespējo “simbols”, taču autori to nolemj bezgalīgas semiozes procesam, kuru neierobežo lietojuma konteksts.

Simboli mums ne tik daudz sniedz informāciju kā rada fantāzijas un asociācijas. Līdz ar to tie izraisa estētiskus vai ētiskus pārdzīvojumus. Piemēram, vārds “saule” mums tūdaļ izsauc asociācijas ar kaut ko gaišu, siltu, varenu, nesasniedzamu, mūžīgu. Par simbolu var kļūt jebkas, ja vien mēs ar to varam sasaistīt kādus pārdzīvojumus...³⁰

Kurā brīdī “zīme” “saule” pārtop par “simbolu”, ja prātā “tūdaļ” tā neizsauc denotatīvo nozīmi: “debess ķermenis — zvaigzne, ap kuru riņķo Zeme u. c. planētas”? Semiozes procesu autori redz kā pilnīgi individuālu: “mums katram ir sava simbolu uztveres sistēma, kuru ietekmējam gan mēs paši, gan mūsu apkārtējā sabiedrība”.³¹ Ja viens un tas pats “simbols” dažādiem cilvēkiem var apzīmēt dažādus pārdzīvojumus, tad saziņa par jēgu nav iespējama. Un tiešām, “simboli kalpo fantāzijas un ideju spēlēm”.³² Laikam tāpēc kritiķi atturas no mākslas darbu interpretēšanas: tā ir bezjēdzīga, jo katram rodas savas fantāzijas. Semioze nav iespējama, arī lietojot “zīmes”, jo tās pēc definīcijas nodrošina nevainojamu jēgas translēšanu no prāta prātā: “zīmes vairāk noder kultūras informācijas pārņemšanai (piemēram, burti “ienes” mūsu apziņā vārdu mākslu).”³³

Naīvie skaidrojumi noved pie pretrunīgiem secinājumiem, iztīrējot citus semiozes procesus. Apgalvojot, ka “simbols” rada fantāzijas, grāmatas autori tomēr izšķir “dabiskos simbolus”, kuri norāda uz realitāti, parādības attēlojot “tādas, kādas tās ir”.³⁴ Varētu šķist, ka runa ir par ikonām, tomēr šo apzīmējumu autori attiecina uz tādām semiotikas vienībām, kuras atbilst zīmei stingrā nozīmē un simbolam — datorprogrammu ikonas, firmas zīmes, ceļa zīmes. Ērgle, Purēns un Sviestiņa šīs zīmes dēvē par “ikoniskajiem simboliem”, kuros “dabiskās parādības ir attēlotas vienkāršoti, bieži vien saglabājot tikai dažas detaļas.” Tomēr tas tā nav. Interneta pārlūkprogrammas “Mozilla Firefox” ikonā ir atveidota zemeslode un lapsa, kas nav vienkāršots programmas iespējoto dabisko parādību attēlojums. Drīzāk te var runāt par alegoriju, abstraktu ekspresijas-formas saistību ar saturu-formu. Bet arī šajās kategorijās nav iespējams interpretēt šo zīmējumu, jo abstrakcijas spējas grāmatas autori piešķir tikai “verbāliem simboliem”. Grāmatā arī šis jēdziens nav paskaidrots.

Teksti bez cilvēka?

Pie Ērgles, Purēna un Sviestiņas definīcijām esmu kavējies ilgi, jo paradoksālā kārtā tās perfekti saskan ar zīmes koncepcijām, kuras esmu rekonstruējis no vizuālās mākslas zinātnieku un valodnieku tekstiem. Ignorējot zīmes un vēstījuma radīšanas un uztveršanas kontekstu, no semiozes procesa tiek padzīts cilvēks. Valodnieki uzskata, ka saturs-forma ir stingri saistīts ar ekspresiju-formu. Lai nepārprotami pārraidītu domas, komunikācijas procesā esot vien jāseko likumam. Mākslas zinātnieki un kritiķi zīmes procesu relativizē paužot, ka katrs indivīds pats saista saturu-formu ar ekspresiju-formu. Apkalpodama intrapsihiskās norises, zīme nevar īstenot vidutāja lomu sociālajā saziņā. Semiotikas pragmatikas

ignorēšana abās koncepcijās noved pie pārlicības, ka zīmes lietotāji paši nespēj rīkoties ar saziņas kontekstu, lai vienotos par nozīmi tajos gadījumos, kad skaidri paustās informācijas pietrūkst, tā ir pretrunīga vai neatbilst normai.

Kāds ir iemesls nelabvēlībai pret aktīvu semiozi? Mākslas kritiķi un zinātnieki aplūko attēlus komunikācijas semiotikas ietvarā, bet nespēj nedz interpretēt vēstījumu, nedz analizēt tēlu un plastikas ieguldījumu tajā. Subjekta neprasme izteikt “kaut ko izjustu” mudina pielietot diskursa psihoanalīzes metodi. Žaks Lakāns skaidro, ka bērna veiksmīga attīstība noslēdzas ar viņa piekļuvi simboliskajam reģistram, ar kuru rīkojoties ir iespējams formulēt vēlmi un adresēt to kā prasību citam cilvēkam, no kura ir atkarīga vēlmes īstenošana. Simboliskais reģistrs piedāvā zīmes, lai nosauktu nestrukturētajā un amorfajā reālajā reģistrā radušos vēlmi. Simboliskā reģistra neveiksmes konstatācija nav retums latviešu dzejā. Lūk, nezināma autora rindiņas, ko mēdz piedēvēt Eduardam Veidenbaumam:

Pēc kaut kā cēla, nezināma
Sirds ilgojas, sirds ilgojas.

Nespēja formulēt vēlmi un sazināties par to ar citiem izraisa viņa sašutumu:

Es zinu, visi mani nievā,
Es zinu, visi mani nīst.

Dzejoļa varonis nepieņem simbolisko reģistru kā sociālās norunas rezultātu, kas iespējo saziņu ar citiem:

Lai mani nīst, lai mani nievā,
Vienalga man, vienalga man!

Līdzīgu neveiksmi konstatē mūsdienu dzejnieki. Tāda dziesma ir “Prāta Vētras” repertuārā:

Mazliet es zinu
Vēl vairāk slēpjas manī
Domas kā aitas
Jāmācās tās vēl ganīt [...]

Tur kaut kam ir jābūt
Es tak jūtu
Tur kaut kam ir jābūt
Lai ar' kas tas būtu

Piekļuve simboliskajam reģistram notiek ar citu cilvēku starpniecību. Lakāns to sauc par tēva funkciju, lai gan to var veikt jebkurš bērnam nozīmīgs cits. *Bildung* kā izglītības princips 18.–19. gs. Vācijā noliedz sociālā dialoga nozīmi audzināšanā, paredzot indivīda sevī attīstīšanos, pašizglītošanos.³⁵ Individuāli strādājot ar tekstu, lasītājs pats varot identificēties ar autora pieredzi un paustajām vērtībām. *Bildung* sociālos efektus kodolīgi ir izklāstījis Tomass Manns:

Vācieša vēršanās uz iekšējo pasauli, kultūra [*Bildung*] paredz introspekciju [*Versenkung*]; individuālistisko kultūras apziņu; rūpīgu personības kopšanu, veidošanu, padziļināšanu un pilnveidošanu vai, runājot reliģijas terminos, savas dzīves atpestīšanu un attaisnošanu; subjektīvisms prāta lietās un tādējādi kultūras veids, ko var nosaukt par dievbijību, ar noslieci uz autobiogrāfisku grēksūdzi un dziļi personisku, tādu, kurā *objektīvā* pasaule, politiskā pasaule ir izprasta kā bezdievīga un atmeta malā ar vienaldzību, “tāpēc ka”, Luters skaidro, “šai ārējai kārtībai nav nozīmes”.³⁶

Rakstot par vizuālo mākslu, latviešu avoti izvairās no skaidras izteiksmes, pārspilē mākslinieka un skatītāja iekšējos pārdzīvojumus, kamēr semiotiķa Čārlza Pīrsa pragmatisms liek uzsvāru uz nozīmes radišanu mijiedarbībā, t. i. semiozes gaitā. Pīrss piekrīt, ka cilvēka uztvere un prāts var kļūdīties un tāpēc mums nevar būt pilnīgas pārliecības par savām zināšanām. Tomēr ilgstošā, nepārtrauktā mijiedarbība ar īstenību rada jaunu pieredzi, kas ļauj labot iepriekšējās izziņas kļūmes. Personība nav izolēta, bet dzīvo saistībā ar vidi un līdzcilvēkiem. Atzīstot citu personību, indivīds izmanto tos pašus līdzekļus, ar kuriem viņš vai viņa izprot savu personību.³⁷ Pīrsa komentētāji īpaši pasvītro amerikāņu semiotiķa domu par personas sabiedriskuma lomu sevis un apkārtējās īstenības izziņāšanā. Sevis izpratne notiek semiotiskajā procesā, lielākoties sastopoties ar citādību apkārtējā pasaulē.³⁸ “Mūsu personības var īstenoties tikai kopienās. Mēs esam “zīmes”; mēs dzīvojam vispārinājumos vai nozīmēs, kas rodas apkārtņē un sociālajā vidē un atgriežas pie mums interpretācijās. Sevis izpratne ir atkarīga no komunikācijas un semiozes”.³⁹

Sociālā mijiedarbība raksturo arī simboliskā reģistra koncepciju. Indivīds piekļūst reģistram, pārejot no mazās grupas (ģimenes) lielajā grupā (sabiedrībā), kur subjektiem ir vitāli svarīgi saskaņot viedokļus. Ģimenē savukārt bērna vēlme ir saprotama, pateicoties ciešai saiknei ar vecākiem, ko uztur neverbāli ar skatienu, pieskārienu, balss intonāciju. Piekļūstot simboliskajam reģistram, indivīds iemācās aizvietot vēlmi ar citam saprotamu apzīmētāju, kas radies sociālās norunas rezultātā.

Abas iztīrītās latviešu avotos atrodamās zīmes koncepcijas noliedz semiozi, jo neuztīcas cilvēka sabiedriskumam. Diskursā par mākslu individuālā pieredze ir reducēta līdz intrapsihiskajai dzīvei. Valodnieki uzskata, ka sociālā mijiedarbība tomēr ir vajadzīga, taču viņi neizprot indivīdus kā sociālās būtnes, kuras pašas spēj sevi saistīt ar mijiedarbības noteikumiem, tajā skaitā sazinoties ar zīmju starpniecību.

Atsauces

- ¹ Pētījuma empīrisko materiālu veido, pirmkārt, publikācijas par tēlotāju mākslu un mākslas fotogrāfiju – monogrāfijas, albumi, izstāžu anotācijas, raksti dienas presē un mākslas žurnālos. Autori eksplicīti nenorāda, ar kādu metodoloģiju izvērtē mākslas darbus, nav izstrādājuši savu mākslas darba veidošanas un interpretācijas teorētisku koncepciju, neatsaucas arī uz ārzemju koncepcijām.
- ² Granger G.-G. *Essai d'une philosophie du style*. Paris: Armand Colin, 1968. P. 8.
- ³ Hjelmslev L. *Essais linguistiques*. Kopenhavn: Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1959.
- ⁴ Stāmere A. *Krāsas modernā interjerā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2006.
- ⁵ Morris C. W. *Writings on the General Theory of Signs*. The Hague: Mouton, 1971. P. 366.

- ⁶ Morris C. W. Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopaedia of Unified Science*. Vol. 1. Eds. O. Neurath, R. Carnap and C. W. Morris. Chicago University Press, 1938. P. 3.
- ⁷ Turpat. 108. lpp.
- ⁸ Prieto L. J. *Etude de linguistique et de sémiologie générales*. Genève: Droz, 1975.
- ⁹ Sujunšalijeva N. Abstraktās glezniecības sākumi Latvijā. 1956–1985. *Domas*. 2000, Nr. 6. 212.–222. lpp.
- ¹⁰ Kruks S. *Ārtelpas skulptūras semiotika, ekonomika un politika*. Rīga: Neputns, 2011. 117.–119. lpp.
- ¹¹ Žanis Legzdīņš. "Darba cilvēks". Izstāde notika no 2012. gada 14. jūnijam līdz 5. augustam. Latvijas fotogrāfijas muzeja mājaslapa: <http://fotomuzejs.lv/izstades/arhivs/238-legzdins/> (skatīta 2012. gada 20. jūnijā).
- ¹² Kļaviņš E. Personīgās patiesības par Rīgas mūriem Egona Spura fotomākslā. *Egons Spuris*. Sast. A. Grants. Rīga: Neputns, 2012 [bez lpp. numerācijas].
- ¹³ Latviešu valodnieki nav speciāli nodarbojušies ar nozīmes un saziņas teorētisko izpēti. Šī problemātika tikai skarta avīzrakstos un nedaudzajās publikācijās lokālajos akadēmiskajos žurnālos, iztīrējot stilistikas, terminoloģijas un sociolingvistikas jautājumus. Secinājumi izdarīti, iepazīstoties ar Ainas Blinkenas, Inas Druvietes, Vinetas Poriņas, Jāņa Rozenberga un Valentīnas Skujiņas teorētisko pozīciju.
- ¹⁴ Poriņa V. *Valsts valoda daudzvalodīgajā sabiedrībā: individuālais un sociālais bilingvisms Latvijā*. Rīga: LU Latviešu valodas institūts, 2009.
- ¹⁵ Skujiņa V. Vārda semantika objektīvā un subjektīvā skatījumā. *Linguistica Lettica*. 2003, Nr. 12. 149. lpp.
- ¹⁶ Blinkena A. Esiet viens, un būsi stipri! *Valodas prakse: vērojumi un ieteikumi*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2009. 5. lpp.
- ¹⁷ Rozenbergs J. *Latviešu valodas stilistika*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1995. 80. lpp.
- ¹⁸ Skujiņa V. Nacionālās valodas noturīguma pamati gadsimtu gaitai. *Linguistica Lettica*. 2001, Nr. 8. 10. lpp.
- ¹⁹ Ducrot O. *Dire et ne pas dire*. Paris: Hermann, 1972.
- ²⁰ *Valodniecības pamatterminu skaidrojošā vārdnīca*. Sast. Bušs O., Joma D., Kalnača A. u. c. Rīga: Latviešu valodas institūts, 2007. 193. lpp.
- ²¹ Moeschler J., Auchlin A. *Introduction à la linguistique contemporaine*. Paris: Arman Colin, 2009. P. 206.
- ²² Skujiņa, V. Lai valoda izdzīvotu – tā ir rūpīgi jākopj. *Latvijas Vēstnesis*. 2000, 12. jūl. 7. lpp.
- ²³ Turpat; sk. arī: Skujiņa V. Nacionālās valodas noturīguma pamati gadsimtu gaitai. 12. lpp.
- ²⁴ Kerols L. *Alises piedzīvojumi Brīnumzemē un Aizspogulijā*. Tulk. E. Melbārzde. Rīga: Jumava, 1998. 199. lpp.
- ²⁵ Skujiņa V. Vārda semantika objektīvā un subjektīvā skatījumā. *Linguistica Lettica*. 2003, Nr. 12. 150. lpp.
- ²⁶ Wittgenstein L. *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell, 1953.
- ²⁷ Klinkenberg J.-M. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles: De Boeck, 1996.
- ²⁸ Turpat. P. 189.
- ²⁹ Ērgle A., Purēns V., Sviestiņa I. *Kulturoloģija. Mācību grāmata*. Rīga: Raka, 2009. 92. lpp.
- ³⁰ Turpat.
- ³¹ Turpat. 93. lpp.
- ³² Turpat. 92. lpp.
- ³³ Turpat.
- ³⁴ Turpat. 94. lpp.
- ³⁵ Sk. Dumont L. *German Ideology from France to Germany and Back*. The University of Chicago Press, 1994. Ringer F. K. *The Decline of the German Mandarins: The German Academic Community, 1890–1933*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1969.
- ³⁶ Mann T. *Reflections of a Nonpolitical Man*. Transl. by W. D. Morris. New York: Frederick Ungar Publishing, 1985. Pp. 54–55.
- ³⁷ Peirce C. S. *Collected Papers of Charles S. Peirce*. 8 vols. Ed. C. Hartshorne, P. Weiss and A. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931–1958.
- ³⁸ Colapietro V. *Peirce's Approach to the Self: A Semiotic Perspective*. Albany: State University of New York Press, 1989.
- ³⁹ Douglas R. A. Peirce and Cartesian Rationalism. *A Companion to Pragmatism*. Ed. J. Shook and J. Margolis. Oxford: Blackwell Publishers, 2006. P. 164.

Approaches to Semiosis in Latvian Sources

This paper reveals two concepts of sign as they are described by Latvian art scholars and linguists. Common to both concepts is exclusion of semiosis. Art scholars and critics hold that the signs enable individual contemplation and meditation, the intrinsically private meaning of signs unfolds in the introspective process. Two postulates make the social agreement on meaning impossible: 1) a sign has a private meaning; 2) this meaning is a function of introspection and as such it can not be communicated to others. In the scholarly papers and critical articles we read that visual artwork “radiates something”, “provokes surreal contemplations”; pictures happen to have something “hidden”, “meta-physical”, “mysterious”; viewers can find there some “deeper meaning”, “philosophical generalisations”. Authors do not distinguish between semiotics of communication and signification. Treating the abstract works as ones propagating a certain narrative they fail however to provide an interpretation.

Conception of the verbal sign deduced from the scholarly writings of linguists enables the social communication but they fall into another extreme. For linguists the sign is natural, objective, and normative. They contend that the language is a strong, transparent and coherent code. Valentīna Skujiņa argues that the reality phenomena are ordered in a ‘certain’ system; this coherency is reflected in beliefs, concepts and consequently in the language. Congruence of the form and content is desirable and possible. Since — according to Skujiņa — grammar is a scheme filled with words, semiosis is needless because the literary language norm guarantees the impeccable transmission of thoughts from head to head. Latvian linguists reduce the meaning to denotation, reference and predication ignoring the non-referential functions of language. To recognise the non-referential language usage and to understand its meaning the communicators need to consider the extra-linguistic context of semiotic exchange. This concept of language provides an active involvement of communicators in semiosis — the process of creation and interpretation of signs.

These two concepts of sign were found empirically in the papers of art scholars and linguists. A recently published book “Culturology. A Manual” (2009) mentions the same dichotomy. Symbols have uncertain meaning, they do not communicate information but rather incite fantasies and associations. Every human being has a unique system of perception of symbols. The concept of symbol conforms to the discourse of art scholars and critics. The sign (letters, hieroglyphs, numbers, chemical formulas, brands, road signs, desktop icons) communicate a certain information intended by the sender. This concept of sign conforms to the discourse of linguists.

Jacques Lacan contends that ability to use signs in social communication depends on child’s acquisition of symbolic order. Whereas the Latvian discourse on arts reflects the aims of German tradition of education, *Bildung*. Instead of developing the skills of social communication, *Bildung* gives preference to introspective reading of texts. Art scholars reduce the human experience to introspection and they fail to express and communicate even their putative internal monologue induced by the analysed artwork. Linguists believe

that the social interaction is required, but they perceive the individuals as atomised entities who should be guided by the language structure, rather than as social beings able to constrain themselves by the contextual rules of interaction, i. e. using the structure creatively in the semiosis process.

Keywords: semiotization, interpretation, sign concept, semiotics, communication

Lolita Fūrmane

18. gadsimta mūzikas avoti Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē

Dažas pirmpiezīmes

Atslēgas vārdi: Liepājas kantorāts, mūzikas transmisija, parodija un kontrfaktūra, papīra ūdenszīmes, seniespiedumi

Pēdējos divdesmit gados uz Liepājas Sv. Trīsvienības katedrāli ir veduši vairāku Latvijas senās mūzikas pētnieku un atskaņotāju ceļi. Izrādītās intereses rezultātā jau publiskotas ziņas par bijušā Liepājas kantorāta (*Libauer Cantorat*) vadītājiem un viņu ieguldījumu kantorāta bibliotēkas izveidošanā. Te visupirms jānosauc ērģelnieka Aivara Kalēja, muzikoloģes Zanes Gailītes, ērģelmeistara Jāņa Kalniņa un diriģenta Māra Kupča iniciatīvas pilnie meklējumi, kuru rezultātā dažas mūzikas vēsturei atgūtās kompozīcijas guvušas jaunu atskaņojumu vai ierakstu. 2010. gadā uz Liepājas kantorāta vēsturiskās nošu rokrakstu bāzes savu pētījumu par 18. gs. vidusvācu kultūras transmisijas izpausmēm izstrādāja Marburgas Filipa universitātes maģistrante Katerīna Lobenšteina (*Caterina Lobenstein*).¹ Svarīgi, ka krājums pievērsis arī jauno latviešu mūziķu uzmanību. Līdz ar to aktualizējies jautājums: kas tad ir kādreizējā Liepājas kantorāta bibliotēka un kāda ir tās vērtība — gadījuma pēc Lejaskurzemē nonākušu skaņdarbu kolekcija (lielākoties norakstu veidā) vai arī maza, noteiktās kultūras tradīcijās kopta “mākslas kamera”?

2011. gada vasarā Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē tika īstenots starptautisks vairāku akadēmisko un zinātnisko institūciju (Latvijas Mūzikas akadēmija, Leipcigas Universitātes Muzikoloģijas institūts, Leipcigas Baha arhīvs u. c.) katedrāles senās

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

1. att. Liepājas Sv. Trīsvienības katedrāle. Foto no L. Fūrmanes arhīva

mūzikas bibliotēkas apguves projekts — nošu krājuma inventarizācija un tā vērtīgākās daļas, 18. gs. mūzikas rokrakstu, katalogizācija. Projektu ievadīja vismaz gadu ilga sarakste Rīgas un Leipcigas kolēģu vidū. Baha arhīva līdzstrādnieka Dr. Ūves Volfa (*Uwe Wolf*) iepazīšanās ar Liepājas krājumu 2010. gadā ļāva uzsākt sagatavošanās darbus, to skaitā veidot studentu un jauno zinātnieku grupu, kas spētu lietpratīgi iesaistīties avotu katalogizācijas procesā.²

Datu bāzes izstrādei tika izmantoti starptautiskajā mūzikas avotu leksikonā *Répertoire International des Sources Musicales* (saīsināti *RISM*)³ aprobētie skaņdarbu katalogizācijas principi, saskaņā ar tiem disciplinēts pats avotu aprakstīšanas process. Šis leksikons gadiem ilgi ir vērtīga dokumentācijas bāze un savā ziņā kalpo par indikatoru pasaules mūzikas pētniekiem un atskaņotājiem; īpaši neaizstājams tas ir attiecībā uz skaņdarbiem, kuri sacerēti līdz 1800. gadam.

Liepājas Sv. Trīsvienības baznīcā liturģija notiek kopš 1758. gada, kopš šī laika pilsetas vācu draudzes vajadzībām celtais dievnams savās sienās ir gādājis arī par mūziku. 2011. gada ekspedīcijas laikā raksta autore rīcībā bija divi seni nošu skapji aiz ērģeļu prospekta zemajām durvīm; tālāk, garām stabuļu koka sijām, ved kāpnes uz baznīcas torni. Kantorāta bibliotēkas tapšanu būtiski ietekmēja vācu meistara Heinriha Andrēasa Konciusa (*Contius*) 1779. gadā pabeigtā 38 reģistru ērģeļu izbūve. Konciuss bija tolaik labāko vācu ērģelbūves tradīciju mantinieks, un viņa ērģeles (tās šodien ir daļa no Liepājas 131 reģistra ērģelēm) tapa kā greznas, dinamiski ornamentētas instruments, kurš rezonēja laikmeta prasībām gan ar kopskaņas gravitāti, gan tembru dažādību. Tolaik aktuāls kļuva nošu iegādes jautājums, un šo situāciju lielā mērā atspoguļo saglabāties mūzikas krājums. Runa ir vispirms par kantorāta darbības sākumā (pār)rakstītu 18. gadsimta mūzikas vākumu, lai gan tajā atrodami arī vērtīgi, šodien par bibliogrāfiskiem retumiem uzskatāmi 18.–19. gs. kompozīciju izdevumi. Vēl divas žanru grupas, kas atklājas saistībā ar krājumu, ir korāļu grāmatiņas un *Liedertafel* burtnīcas. Pēdējās atspoguļo sava laika dziedāšanas kopu materiālu. Šodien baznīcas nošu reģistros var ievērot vismaz divu numerāciju esamību attiecībā uz mūzikas avotiem. Šim pētījumam noteicoša bija numerācija tieši ar Liepājas kantorāta norādi.

Raksta uzmanības centrā ir divi jautājumi: 1) Liepājas Sv. Trīsvienības katedrāles nošu krājuma sastāvs; 2) krājumā pārstāvēto mūzikas avotu vēsturiskā un bibliogrāfiskā nozīme. Aiz raksta ietvariem palikuši mūzikas stilistikas jautājumi, kuru detalizēta iztīrāšana būtu turpmāko pētījumu uzdevums. Rakstā uzmanība pievērsta dažiem smalkākiem, ar specifiskām seno rokrakstu pētniecības metodēm saistītiem novērojumiem.⁴

18. gadsimta skaņdarbu noraksti

Liepājas krājumā jārunā par divu veidu rokrakstiem: autoru manuskriptiem (nozīmīgākais ir vācu mūziķa Georga Mihaela Tēlemaņa [*Telemann*] devums, kas šobrīd ir Berlīnē dzīvojošās latviešu ērģelnieces Rudītes Līvmanes-Lindenbekas pētījuma lokā) un skaņdarbu norakstiem. Ar vārdu “noraksts” apzīmēju ar roku rakstītu materiālu, kuru kāda persona ir veikusi no citas personas oriģināldarba — tā publicētās vai rokraksta versijas.

Tādējādi “noraksts” attiecināms uz nošu pārrakstītāja jeb kopista darbu. Raksta uzmanības centrā ir rokrakstu otrās kategorijas avoti — materiāls, kas veido katedrāles rokrakstu bibliotēkas lielāko un daudzējādā ziņā arī saistošāko daļu.

Saglabājušies noraksti (kā arī rokraksti kopumā) pārstāv pārsvarā Saksijas komponistu mūziku. Jānovērtē ieguldījums, ko vidusvācu mūzikas *pārraidījumā* uz Baltiju devusi Liepājas ilggadējā kantora **Gotloba Heinriha Traugota Perles** (*Perle*, 1755–1831) darbība. Viņa stāšanās amatā 1779. gadā⁵ sakrita ar Sv. Trīsvienības baznīcas jauno ērģeļu izbūvi. Perlem nācās pilnveidot bibliotēku, radīt nošu krājumu baznīcas vajadzībām. Viņa studiju gadi Leipcigā, tostarp personiskie kontakti ar daudziem Saksijas mūziķiem, bija būtisks priekšnoteikums jaunā kantora muzikālajām aktivitātēm un to stilistiskajām konsekvencēm darba gados Kurzemē. 1829. gada 26. oktobrī Perles skolnieki un draugi sarīkoja savam audzinātājam kalpošanas piecdesmitās gadskārtas svinības, kurās piedalījies Liepājas pilsoņu zieds, bet pats titulārpadoņnieks Perle (šo pilsonisko rangu viņš dažkārt lietojis, arī parakstoties uz bibliotēkas notīm) devis dineju, kur “šampanietis plūdis kā ūdens”.⁶ Patiesībā titulārpadoņnieka pakāpe bija viena no zemākajām Krievijas impērijā (atcerēsimies Aleksandra Dargomižska romances bēdīgo personāžu, kas pretendēja uz ģenerāļa meitas roku): to ieguva cilvēki ar universitātes izglītību, tā arī nekad nesaņēmdami iespēju pacelties augstākā kārtā.

Šobrīd elektroniskajā tīmeklī nokļuvušas 330 rokrakstu vienības ar Liepājas kantorāta vai Liepājas Mūzikas biedrības norādi, tām jāpievieno viena Perles kantāte un korāļu krājumiņš, kuri iepriekš glabājās baznīcas sakristejā. Pēdējais jo svarīgs Liepājas vācu draudzes dziedāšanas tradīciju novērtējumam: *Choräle, wie sie in der deutschen Gemeinde zu Libau gesungen wurden, für Positiv gesetzt*; tie ir 23 korāļi Liepājas kantora Frīdriha Gotlība Venta (*Wendt*) apdarē (pēc 1831?).

Šī raksta uzmanības centrā ir autorkompozīciju noraksti (kopskaitā 156), kuri pilnībā attiecas uz kantora Perles darbības laiku. Skaņdarbu vidū ir vairāku Saksijā dzimušu vai ar Saksiju radošajā darbībā saistītu mūziķu, piemēram, Johana Trīra (*Trier*, 1716–1790), Kristiāna Gothilfa Tāga (*Tag*, 1735–1811), Kristiāna Ēregota Veinliga (*Weinlig*, 1743–1813), Johana Gotfrīda Veiskes (*Weiske*, 1745–1806), Daniela Gotloba Tirka (*Türk*, 1750–1813) un daudzu citu kompozīcijas. Lielākā daļa šo autoru savus jaunības gadus aizvadīja Leipcigas universitātes vidē, daudzi bija mācījušies Drēzdenes Krusta baznīcas skolā un dziedājuši tās slavenajā korī. Piezīme attiecas arī uz tādu mūziķi kā Baucenes (Austrumsaksijā) Sv. Pētera Doma ērģelnieku Kristiānu Gotlobu Augustu Bergtu (*Bergt*, 1772–1837), kura darbi Liepājā saglabājušies glītās dziesmu burtnīcās četrām vīriešu balsīm. Pieminēšanas vērts noteikti ir fakts, ka autoru vidū ir vairāki Johana Sebastiāna Baha (*Bach*) skolnieki vai vismaz par tādiem uzskatīti mūziķi sava laika literārajās referencēs.

Šobrīd Liepājas kantorāta nošu arhīvs piedāvā mantojumu, kas ierindoja līdzīgu pasaules kultūrvēsturisko avotu kolekciju klāstā. Pēc pirmā pētnieciskā veikuma Liepājas krājuma katalogizācijas procesā vērts pievērst uzmanību autoriem, kuru kompozīcijas Liepājas kantorātā ir bijušas sevišķi bagātīgi pārstāvētas un spēj liecināt par kādām noturīgākām interesēm 18. gadsimta otrās puses baznīcas un laicīgās mūzikas repertuārā. Pārstāvēto autoru lokā vispirms izceļami divu skaņražu vārdi.

Pirmkārt, Liepājas krājumā ir ievērojams skaits (46) **Gotfrīda Augusta Homiliusa** (*Homilius*, 1714–1785) vokāldarbu norakstu. Pēc izplatītākās vēsturiskās versijas Homiliuss bija Johana Sebastiāna Baha skolnieks; šī ziņa teju vai visā literatūrā atsaucas uz komponista Johana Ādama Hillera (*Hiller*) norādi. 1742. gadā Homiliuss kļuva par Drēzdenes Dievmātes baznīcas (*Frauenkirche*) ērģelnieku, bet 1755. gadā uzņēmās jau triju galveno Drēzdenes baznīcu mūzikas direktora pienākumus. Sevišķi nozīmīga bija viņa kā Krusta skolas kantora darbība. Pēc Homiliusa nāves tika tīrāzēts viedoklis par viņu kā lielāko 18. gadsimta otrās puses vācu baznīcas mūzikas autoru. Tāds vērtējums daļēji izrietēja no komponista ražīgā skaņdarbu mantojuma, kurā ir ap 180 baznīcas kantāšu un pāri par 60 motešu, pasijas (Ciešanu laika skaņdarbi), oratorijas un korālapdaru krājumi.

Liepājas kantorāta nošu plauktos šodien atrasti ne tikai Homiliusa kompozīciju noraksti, bet arī viens no retajiem šī autora skaņdarbu izdevumiem — viņa Ziemsvētku oratorijas “Ganu liksme par Jēzus piedzimšanu” (*Die Freude der Hirten über die Geburt Jesu*, HoWV I.1, LK 98) eksemplārs.⁷ Teicami saglabājusies partitūra izdota 1777. gadā Frankfurtē pie Oderas. Šādi paraugi, protams, ir ļoti vērtīgi. Tajā pašā laikā jāatzīst, ka Homiliusa daiļrade tikai nesen ieguvusi aktuālāka pētījuma aprises — pēdējos gados tapis detalizēts Homiliusa skaņdarbu rādītājs, uzsākta komponista partitūru izdošana. Šis norisis simboliski saslēgušās ar komponistam tuvās Drēzdenes Dievmātes baznīcas atjaunošanu. Var teikt, ka Homiliusa personības dziļāka iepazīšana kaut vai biogrāfijas līmenī ļautu noskaidrot arī vienu otru Baltijas un pat latviešu muzikālo saikni.⁸

Divus gadus pirms Liepājas projekta īstenošanas kormūzikas jomā specializējušies Štutgartes izdevniecība *Carus* laida klajā Ūves Volfa publikāciju par šo mūziķi⁹; tobrīd autoram vēl nebija zināmi fakti par Latvijā glabātajiem Homiliusa kompozīciju norakstiem. Šobrīd saskaņā ar sistematizētajiem rādītājiem komponista darbu notis koncentrētas galvenokārt sekojošās krātuvēs: Berlīnes Valsts bibliotēkā, Augustusburgā (Saksija, Sv. Pētera evaņģēliski luteriskās baznīcas draudzes mūzikas krājums), Gotā (Tīringene, Augustiniešu baznīcas nošu bibliotēka), Vroclavas Universitātes bibliotēkā Polijā un Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē. Viens no uzdevumiem nākotnē būtu šo norakstu salīdzinoša izpēte, jo jau šobrīd var runāt par viena un tā paša skaņdarba atšķirīgām pieraksta niansēm. Tas nozīmē, ka konkrētā darba izplatīšanas praksē varēja parādīties lokālas īpatnības.

Skaidrs ir viens: Liepājas avoti noteikti bagātina līdz šim apzināto skaņdarbu klāstu, jo Sv. Trīsvienības katedrāles krājums uzrāda kopistu veikumu arī attiecībā uz tādiem darbiem, kuri uzlūkojami kā vienīgie zināmie avoti komponista pārstāvētajā žanrā. Tādu piemēru vidū ir kantāte “Tu mūsu paļāvība un spēks” (*Du unsre Zuversicht und Stärke*, LK 79) 4. svētdienai pēc Epifānijas — laikmetam raksturīgajā t. s. jūtīgajā stilā sacerēta kompozīcija, kuras melodijas izteiksmīgi “aizlūst” trauslās, manierīgās nopūtās. Homiliuss ir meistars šāda skaņraksta radišanā, un ne viens vien viņa darbs — tostarp virkne *de tempore* kantāšu, kas glabājas Liepājas katedrālē — uzrāda šo stilistisko iezīmi. Augšminētās kantātes noraksts (rokrakstu diferencēšanai lietots apzīmējums “3. kopists”) atšķiras no citiem autora skaņdarbiem, kas pārsvarā uzrāda viena un tā paša pārrakstītāja roku (1. kopists). Kantāti neatrodam nedz kompetentajos MGG izdevumos,¹⁰ nedz Ū. Volfa sastādītajā

Homiliusa darbu rādītājā.¹¹ Līdz ar to jāsecina, ka atrastais avots ir unikāls skaņdarba aplikcinājums vai arī uzskatāms par pretenziju uz šāda skaņdarba esamību.

Homiliusa kantāšu Liepājas kolekcija vērtējama kā ļoti viengabalains krājums. Te ir pārsvarā viena kopista veikums — lielākoties skaņdarbu partitūras, kas pēc pagaidu analīzes rakstītas uz Citavā (*Zittau*), Austrumsaksijā ražota papīra. Kantāšu balsu noraksti ar citu roku uz cita papīra (piem., ar kirilicas burtiem ūdenszīmēs, papīrā atlietu kroņa ģerboni, kura centrā ir cilvēks ar āvu, u. c.), aizņem apmēram vienu piektdaļu no visiem Homiliusa sacerējumiem. Tas nozīmē, ka atskaņotājvidē, iespējams, nokļuva tikai daļa skaņdarbu, bet tālākiem pētījumiem šie darbi būtu interesanti, jo tie ilustrē tā laika Liepājas mūzikas dzīves ainu. Kopumā kolekcijā atrastie Homiliusa skaņdarbi ļauj izveidot gandrīz pilnu evaņģēliskā baznīcas gada svētdienu un svētku apli: tajā ir mūzika Ziemsvētku, Lieldienu un Trīsvienības laika liturģiskajiem cikliem.

Otra nozīmīga Liepājas kantorāta bibliotēkas daļa saistīta ar komponista **Johana Frīdriha Dolesa** (*Doles*, 1715–1797) darbu norakstiem. Tīringenē dzimušais Doless jaunībā studēja teoloģiju Leipcigas universitātē, vienlaikus kļuva par Johana Sebastiāna Baha skolnieku. Pēc kantora gaitām Freibergā (šī Saksijas pilsēta atrodas apmēram 80 km uz dienvidaustrumiem no Leipcigas) viņš 1756. gadā ieguva Leipcigas Sv. Toma skolas kantora amatu, kuru vēl pirms sešiem gadiem ieņēma pats Bahs. Sv. Toma skolā mūziķis nokalpoja trīsdesmit trīs gadus, bija abu lielāko pilsētas baznīcu (Sv. Toma un Sv. Nikolaja) mūzikas direktors. Mūzikas vēsturē viens no visvairāk pieminētiem faktiem attiecībā uz Dolesu saistīts ar Baha motetes “Dziediet tam Kungam jaunu dziesmu” (*Singet dem Herrn ein neues Lied*, BWV 225) atskaņojumu, kuru 1789. gadā sava ceļojuma laikā Leipcigā piedzīvojis Mocarts. Pēc dažu laikabiedru izteiktās versijas, tieši šis uzvedums pievērsis nākamā “Rekviēma” autora uzmanību lielajam baroka meistaram, atstādams uz viņu neizdzēšamu iespaidu.¹²

Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē šobrīd atrastas 19 Dolesa kompozīcijas, viena no tām (ar nosaukumu *Jesus meine Zuversicht*, LK 44) tikko iznākušajā *RISM* publikācijā¹³ skaidrota kā varbūtējs Dolesa sacerējums.

Uzmanību saista tas, ka lielākā daļa Liepājā atrasto Dolesa skaņdarbu norakstu attiecas uz opusiem, kuri nav fiksēti līdzšinējos komponista darbu rādītājos — tajā skaitā 1939. gadā iznākušajā Helmūta Banninga (*Helmut Banning*) tematiskajā katalogā¹⁴ un jaunākajā *MGG*¹⁵ izdevumā. Spriežot pēc nosaukumiem (iespējamās atšķirības mūzikas teksta plāksnē būtu jāpēta nākotnē), virknei Liepājas avotu nav analoģu citās pasaules mūzikas krātuvēs — nedz klosteru, nedz publiskajās bibliotēkās, līdz ar to Liepājas materiāls ir unikāla vērtība. Reto avotu vidū ir kantātes “Gavilējiet, laimīgie pilsoņi” (*Jauchzt, glückliche Bürger*, LK 40c), “Tie atskan, pilsoņu daudz balsīgie kori” (*Sie tönen, der Bürger harmonische Chöre*, LK 40d), “Skaniet, kalni un lejas” (*Schallt Berge und Täler*, LK 40e) un citi darbi.

Šeit tuvāk aplūkošu kompozīciju, kas zināmā mērā atklāj Liepājas vācu baznīcas repertuāra resursus 18. gs. beigās un vispār paskaidro situāciju ar rokrakstiem kantorāta īpašumā. Tā ir Dolesa kantāte “Mēs teicam, Kungs, Tevi ar priecīgām skaņām” (*Wir singen dir Höchster in freudigen Tönen*, LK 40b), kas Liepājā saglabājusies vairākās teksta versijās

un kvalificējama kā daļējs autogrāfs. Šī ir viena no kompozīcijām, kuras veido tādu kā pilsētas rātes vēlēšanām rakstītu kantāšu ciklu; savā laikā tās Liepājas kantorāts apzīmējis ar vienu reģistrācijas numuru (40b–e), kantātes vieno kopīga muzikālā tēlainība un tonalitāte (re mažors), kā arī tas, ka nošu rakstīšanai atšķirībā no citiem Dolesa skaņdarbiem daudzreiz izmantots papīrs ar ūdenszīmēs attēlotu Freibergas pilsētas ģerboni. Neviena no cikla kantātēm nav minēta līdzšinējos Dolesa darbu rādītājos, zīmīgi arī, ka visa pieminētā rātsmūzikas kolekcija uzkrāta vien balsu veidā, tātad radīta atskaņošanas gaitā vai arī eventuāli bijusi paredzēta atskaņošanai.

Dolesa mūzikas raksturs ir mundrs, ar iezīmīgu muzikālo frāzi un dabisku tās turpinājuma izjūtu. Kantātes četras poētiskās versijas ar alegorisku tēlu starpniecību cildina Saksijas gudrību un tikumību. Tiktāl te izpaužas rātsmūzikas sacerējumiem vispār raksturīgas dzejas puantes — tādā nozīmē kā dzejas kodoli, akcenti. Daudz būtiskāk ir tas, kādas personības nokļuvušas poēzijas redzeslaukā. Un te atsaucis ir divējas. Pirmais piemērs: vienā no versijām (“*Den Festtag des Königs mit Jauchzen begrüßen*”) koris lūdz Piesardzības dievieti nolaist žēlastības spārnu pār monarhu, jo tā tiks nosargāta vācu tēvzeme: Augusta rokas svētīta, tā baudīs mūžīgu labklājību, padarot arī Freibergu par ziedošu dārzu. Nākas pieņemt, ka runa ir par 16. gs. kūrfirstu Augustu, kura tēvišķā Saksijas pārvaldīšana apgaismības laika nācijai varēja saistīties ar patriotiskiem centieniem: Saksijas Augusts (*August von Sachsen*, 1526–1586) bija dzimis Freibergā, apbedīts Freibergas Domā, tādēļ kantātes teksta versija par Freibergas laimi visžēlīgas monarha valdīšanas pavēnī ir ciešā saiknē ar atmiņām par Augusta laiku. Var gandrīz nemaldīgi teikt, ka šī poētiskā versija radusies Dolesa kalpošanas gados Freibergā, bet kantāte droši vien atskaņota arī vēlāk Leipcigā: par to liecina vārda *Freiberg* aizstāšana ar vārdu *Leipzig* vokālajās partijās.

Ja iepriekš aplūkoto teksta versiju (lūgšana par monarhu) var uzskatīt par raksturīgu laicīga satura kantātēm, tad divās citās versijās iekļautās atsaucis rāda atšķirīgu ainu. Te piesaukti Leipcigas pilsoņi *Ernesti* (“*So krönst du die Weisheit*”, basa rečitātīvs) un *Morus* (“*Erhebet die Seelen auf, fühlende Brüder!*”, soprāna rečitātīvs), kuru personības skatītas saiknē ar augstām morāles mērauklām.

Johans Augusts Ernesti (1707–1781) — acīmredzot tieši šis 18. gadsimta vācu teologs un Leipcigas akadēmiskās elites pārstāvis piesaukts minētajā versijā. Divdesmit piecus gadus viņš bija Sv. Toma skolas rektors (viņa vadītajā skolā strādāja Bahs), vēlāk Leipcigas universitātes profesors. Dzīves laikā viņš iemantoja autoritāti, kas bija respektējamas zinātniskās un sabiedriskās darbības auglis. Otrā atsaucē visdrīzāk attiecināma uz tā paša laika Leipcigas teologu Sāmuēlu Frīdrihu Nātanaēlu Morusu (1736–1792; paralēles ar 16. gs. angļu humānistu Tomasu Moru, ievērojot viņa uzvārda latīnisko formu, šeit ir neloģiskas): “*Wie du, o Morus!, muß er seyn, / Weis’, edel liebend, gütig rein, / Laß dich von uns als Vater küßten!*” (“Kā tev, ak, Morus!, viņam būt — gudram, cēli mīlošam un labestīgam, ļauj tevi mums kā tēvu skūpstīt!”). Liepājas kantoram Perlem šī personība varēja būt labi pazīstama, jo Perles studiju gados Leipcigas universitātē Moruss bija grieķu un latīņu valodas profesors. Morusa autoritāti vairoja viņa personības *moralité*, viņš bijis ļoti iemīļots akadēmiskajās aprindās.¹⁶ Kantātes vēstījuma kodols ir brāļu saites, kuras iespējams attiecināt kā uz baznīcu (saistībā ar piētismu?), tā pilsonisko vidi (līdz pat Lielās Franču revolūcijas ideju

atskaņām) un kurās izteiktas gan paša komponista, gan nākamā Kurzemes kantora Perles personiskās izjūtas. Ja ņemam vērā to, ka Moruss bija Ernesti skolnieks, kantātes dažādajās teksta versijās ieautie tēli piešķir kompozīcijai vienotu saturu.

Homiliusa un Dolesa skaņdarbu noraksti ir nozīmīgākais Liepājas kantorāta bibliotēkas mantojums. Protams, pastāv jautājums par šī mantojuma reālu funkcionēšanu sakrālajā vai vispār publiskajā telpā. Kā zināms, nošu krājums pats par sevi vēl negarantē tā nonākšanu atskaņotājpaksē. No otras puses, ir liecinājumi par to, ka krājums reāli ietekmēja repertuāru. Piemēram, Dolesa kantātes “Tie atskan, pilsoņu daudzbalssīgie kori” (*Sie tönen, der Bürger harmonische Chöre*) norakstā atzīmēts, ka tā atskaņota Liepājā 1799. gada 8. martā (iespējams, kantāte pavadīja pilsētai nozīmīgās manifestācijas atceri saistībā ar Kurzemes atdalīšanos no Polijas 1795. gada martā; pagaidām šī ir tikai hipotēze). Pētniecībai varētu būt lolojama šī skaņdarba ērģeļu partija — īpaši basa ārijas krāšņais, divās tonālajās transpozīcijās izrakstītais pavadījums.¹⁷ Orķestra plāksnē Dolesa kompozīcijas uzrāda pēčbaroka laikam raksturīgu instrumentu klāstu: vairumā kantāšu orķestrī ir 2 obojas (arī 2 flautas), 2 trompetes, timpāni, stīgas un obligātais jeb ciparotais bass (zemās stīgas, fagoti, ērģeles). Šis sastāvs arī zināmā mērā atspoguļo tās iespējas, kas savulaik bija Liepājas uzvedumos iesaistīto kapelu rīcībā.

Uzmanīgāku skatu daudzo Liepājas rokrakstu vidū vēl noteikti pelna nelielā, bet vērtīgā motešu grāmatiņa (bez signatūras), kas ietver aptuveni 90 garīgu dziesmu četrbalssīgā salikumā. Vairāki klasiskajā mantojumā pazīstami darbi šeit pārstāvēti jaunās niansēs.

Teiktais būtiski attiecas uz Bahu dzimtas mūziku šajā rokrakstu avotā. Baha vārds (bez konkrētākas norādes) rakstīts jau virs pirmās kompozīcijas — latīniskās divkoru motetes *Laus et perennis gloria*, lai gan pēc laikmetīgās zinātniskās versijas tās autors visdrīzāk nav neviens no Bahiem — ļoti iespējams, šis ir Saksijā dzimušā mūziķa Gotloba Harrera (*Harrer*) skaņdarbs.¹⁸ Tomēr zīmīgi, ka Harrers bija Baha pēctecis Leipcigas Sv. Toma skolas kantora amatā. Līdz ar to Liepājas avotā atspoguļojas zināma vēsturiskā saikne, aktualizējot opusa autorības pierādījuma faktu.

Viens no motešu grāmatiņas lielākajiem ieguvumiem ir Baha dēla **Karla Filipa Emanuela Baha** (*Bach*, 1714–1788) septiņas dziesmas ar vācu apgaismības dzejnieka Kristiāna Firhtegota Gellerta (*Gellert*) tekstiem. Gellerta “Garīgās odas un dziesmas” iznāca 1757. gadā, bet jau pēc gada K. F. E. Bahs izdeva Berlīnē savu melodiju krājumu ar dzejnieka vārsēm. Liepājas avota gadījumā jārunā par šo dziesmu četrbalssīgām apdarēm, un to analīze varētu būt viens no saistošiem pētnieciskajiem uzdevumiem nākotnē. Tepat atrodami trīs izcili korāļi no **Johana Sebastiāna Baha** (1685–1750) radošā mantojuma: “Jēzu, nu esi slavēts” (*Jesu, nun sei gepreiset*), “Tev, tev, Jehova, vēlos es dziedāt” (*Dir, dir, Jehova, will ich singen*, iespējams, paša Baha melodija) un “Mīļais Dievs, kad es miršu?” (*Liebster Gott, wenn werd ich sterben?*¹⁹). Šis melodijas greznoja vairāku paaudžu vācu dziesmu grāmatas. Liepājas avota sakarā izvirzās jautājums par korāļu harmonizāciju. Patiesībā nevienā no pieminētajām kompozīcijām nevar runāt par Baha veiktu apdari pilnā apjomā. Mūsu priekšā ir vairāk vai mazāk citas kontrapunktikas darbi — dažos gadījumos (kā, piemēram, Baha delikāti šķetinātais korālis “Mīļais Dievs, kad es miršu?”) ar visai disonējošu balsu audumu un līdz ar to skarbāku, ekspresīvāku muzikālo tēlainību.

Motešu grāmatiņas rokraksta autori pagaidām nav zināmi. Nav arī droši zināms materiāla tapšanas laiks. Tomēr zīmīgi, ka cits Liepājas Sv. Trīsvienības katedrāles sakristejā atrastais korāļu krājumiņš (19. gs. kantora Frīdriha Gotlība Venta pierakstā)²⁰ liecina, ka draudze korāļu dziedāšanā piekopusi savas tradīcijas. Par to liecina atsevišķas Venta norādes korāļu pierakstā, piem., iezīmējot atšķirības korāļa “Mēs Dievu Kungu slavējam” (*Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich*) melodijas skaņkārtiskajā interpretācijā tieši Liepājas draudzes praksē.

Liepājas kantora Perles opuss

Pilnīgi iespējams, ka uzsākot darbu Liepājā jaunais kantors atveda sev līdzīgu Saksijas zināmu nošu klāstu, kas turpmāk tika papildināts. Liepājā sarakstīta arī Perles kompozīcija “Dziedat tam Kungam jaunas dziesmas” (*Singt neue Gesänge dem Herrn*, LK 127), tās pamatā ir 98. psalms apgaismības laika vācu mācītāja un dzejnieka Johana Andrēasa Krāmēra (*Cramer*) poētiskajā versijā.²¹ Kantāte ir moža, sprigana, kopumā tai piemīt diezgan liela muzikālā vienkāršība, kurā pavid laikmeta modernā, t. s. jūtīgā stila izteiksmes iezīmes. Skaņdarbs varētu būt sacerēts Perles pirmajos darba gados Liepājā; šādu pieņēmumu liek izteikt papīrā atlietās ūdenszīmes: alta un čella partijas (atsevišķu instrumentālo balsu noraksti ir veikti ar citu roku nekā partitūra, kas ir paša Perles rokraksts) norāda gadskaitli “1782”, pirmo un otro vijoļu partijas — gadskaitli “1783”; iepretim kārtojas burti *CM IIIΦ*, kuru nozīme pagaidām nav pilnīgi skaidra.

Ņemot vērā kantātes iespējamo rašanās laiku, būtisku jēgu iegūst tekstā aktualizētās ētiskās mērauklas: piemēram, taisnīga pasaules un tās nāciju pārvaldīšana (“*Jehova, der Heilige, wird die Erde mit Billigkeit richten und ihre Nationen mit Recht*”). Citētie vārdi skaņdarba beigu atrisē (orķestrī divas augstā reģistra trompetes) izskan īpaši noteikti, sviņīgi. Šis darbs savā ziņā liek domāt par apgaismības ideju izplatību Latvijas teritorijā, tajā skaitā Kurzemē. Teologi kā viena no 18. gs. universitātēs studējošajām grupām ienesa sociālajā telpā laikmeta noskaņojumus, tostarp uz kontrapgaismību vērstu disputu (atcerēsimies kādreizējo rīdzinieku Johanu Georgu Hāmani un viņa aizstāvēto uzskatu par jūtu un ticības, nevis prāta dominanti cilvēka patības meklējumus), savos sprediķos un literārajās referencēs komunicējot ar elitārāko sava laika pilsonisko sabiedrību. Perles kompozīcijas aspektā, protams, svarīgi paturēt acīs Saksijas pavedienu: psalma poētiskā tulkojuma autors Krāmērs bija cēlies no Saksijas un studējis Leipcigas universitātē, kopā ar “vētru un dziņu” noskaņu rosinātāju vācu literatūrā, dzejnieku Frīdrihu Gotlību Klopštoku (*Klopstock*) izdevis Kopenhāgenā apgaismības žurnālu.

Perles kantāte, kaut arī pieder pie sakrāla rakstura kompozīcijām, liek uzdot jautājumu, kas laiku pa laikam pavada visu Liepājas krājumu un ir saistīts ar tajā bieži reflektētajām kristīgās baznīcas un pilsoniskās sabiedrības attiecībām. Šīs attiecības nav nejaušas, drīzāk dabiskas, pilsētas vēsturiskajos apstākļos pamatotas. Liepājas latviešu draudzes mācītājs Kristians Aleksius Fēre (*Fehre*) kādā savā vēstulē 1821. gadā rakstīja:

Liepājas pilsēta ir šejienes baznīcu kungs un pavēlnieks. Rāte un birģeri var patvaļīgi ievēlēt mācītājus un balsot par tiem, un, ja arī es izlūdzos sev konkrētu vīru par palīgu, tad tomēr nedaru to ar nolūku kaut kādā veidā iejaukties Jūsu lielajās privilēģijās.²²

Kontrfaktūras piemēri

Akceptējot zīmīgo garīgās un laicīgās varas saikni Liepājas krājumā, būtu grūti nepakavēties pie skaņdarba, kas tikko nosauktajā attiecību ķēdē ir ļoti spilgts sacerējums. Tā ir **Volfganga Amadeja Mocarta** (*Mozart*) kantāte “Brīvmūrnieka prieks” (*Die Maurerfreude*, KV 471, 1785), kas kā masoniska satura kompozīcija aizvien dzīvojusti ārpus baznīcas. Liepājas krājumā šī skaistā skaņdarba noraksts ielīmēts vākos ar citu nosaukumu — kā Mocarta kantāte *Die Christenfreude* (resp., “Kristiešu prieks”, LK 115), norādot uz klāt pievienotu kapelmeistara Hillera “baznīcas tekstu” (1794). J. Ā. Hillera darbu respektablākajos rādītājos šāds nosaukums attiecībā uz Mocarta skaņdarbu (tā varbūtēju redakciju) neeksistē. Saiknes pastāvēšana nozīmētu jaunu soli Hillera daiļrades pētniecībā. Savukārt, ja aiz titullapās ieaustās paralēles slēpjas Liepājas kantora paša piedāvājums (izmantojot kādu no Hillera sacerētiem tekstiem?), tad tas ir noteikts ieskats Gotloba Heinriha Traugota Perles kā vācu baznīcas kantora darbībā.

Vārdkopa *Christenfreude* vācu valodā nozīmē ticības prieku un nereti lietota pašu skaistāko garīgo melodiju krājuma apzīmēšanai. No šejienes arī skaidrojama Mocarta kantātes “jaunā” nosaukuma atzišana par labu esam baznīcas bibliotēkā. Patiesībā ir jārūnā par 17.–18. gadsimta mūzikai vispārīgi raksturīgo parodijpraksi — grieķu vārds *parodia* tajā laikā mūzikā praktiski nozīmēja skaņdarba pielāgošanu citiem atskaņošanas mērķiem, nekā tas sākotnēji radīts. Parodijprakse visbiežāk izpaudās sakrāla skaņdarba teksta nomainā ar laicīgu tekstu (jēdziens “parodijteksts”). Tā kā Mocarta kantātes teksts jau savā pirmveidā ir laicīgs, tā nomainā ar citu (šoreiz maskēti laicīgu) tekstu vērtējama kā kontrfaktūras izpausme. Salīdzinājumam abu tekstu fragmenti raksta autore tulkojumā (1. tab.).

	Brīvmūrnieciskais (Franca Petrana) teksts	Liepājas avota kontrfaktūra (ar citu tinti):
Tenora rečitātīvs	Raugiet, kā Gudrība un Tikumība pie mūrniekiem, viņu mācekļiem, laipni vērsas, un teiciet: Pieņem, miļo brāli, šo kroni no mūsu vecākā dēla, no Jozefa ²³ rokām. Šī ir mūrnieku gaviļu diena, šis ir mūrnieku triumfs.	Raugiet, kā Tiesa un Žēlsirdība savus bērnus tagad tev, tēvzeme, pretim vērs, un teiciet: Pieņem par sevišķa darba algu šo pilsoņu kroni no mūsu rokām. Šī ir uzticības gaviļu diena, šis ir mīlestības triumfs.
Ārija ar vīru kori	Tādēļ dziediet un gavilējiet jūs, brāļi! [...] Dziediet! Gudrais Jozefs ir novijis lauru vainagu, ar lauriem apvijis mūrnieku viedajam ²⁴ galvu.	a) Dziediet slavas dziesmas un gavilējiet jūs, kristieši! [...] Dziediet! Patiesība spodra ir zemei atkal atdota, nu atvērti mums visaldākie ceļi uz dzīvi! Aleluja! Aleluja! b) [...] Dziediet! Miers, Kurzeme, ir tevīm atkal atdots, nu atvērti tev ceļi uz laimīgu dzīvi. Sveika, sveika, <i>Curonja</i> !

1. tabula

Jaunais teksts lepni skar tēvzemes piederības jūtas, kurām 18. gs. beigu pilsoniskajā sabiedrībā bija nepārvērtējama nozīme. Kantātes noslēguma rindās piesauktais miers, kas Kurzemei reiz atkal vēris vārtus uz “laimīgu dzīvi”, ņemot vērā noraksta titullapā fiksēto gadskaitli, varētu būt atsauce uz 1794. gada notikumiem Liepājā — dumpīgo lietuviešu un latviešu zemnieku sacelšanos un pilsētas ieņemšanu, jo viņi tolaik Polijā aizsākušos nemieru rezultātā cerēja Kurzemē atcelt dzimtbūšanu. Dumpi apspieda, tādēļ Liepājas vācu baznīca (tas, protams, tikai pieņēmums) varēja iedvesmoti saistīt šo faktu ar miera atgriešanos tēvzemē. Bet iespējams, ka Mocarta mūzikas raidītais starojums bijis daudz lielāks, spēcīgāks, dzelošāks. Tam varēja ļauties arī tie kurzemnieki, kuri piedzīvoja 1812. gada postošos notikumus. Vismaz skaņdarba beigu posms ar vārdiem “*Friede, Curonia..*” (“Miers, Kurzeme, ir tevim atkal atdots”) būs noteikti aizrāvis sava laika vīriešu paaudzes, jo pēdējo kantātes melodisko atrisi — kaut vienbalsīgu, ar nemākulīgu roku pierakstītu — atrodam arī iepriekš aplūkotajā motešu grāmatiņā.

Līdzīgu teksta pārvērtību ir pieredzējusi cita Liepājas krājumā atrastā brīvmūrnieciskā kompozīcija. Tā ir kādreizējā Halles universitātes mūzikas direktora **Daniela Gotloba Tirka** (*Türk*, 1750–1813) kantāte “Brīvmūrniecības uzvara” (*Der Sieg der Maurerei*, 1780) — noraksta titullapā fiksēta vispirms kā “Reliģijas jeb Kristietības uzvara” (*Der Sieg der Religion oder des Christentums*). Tirka mūziku Liepājā pazina. Latvijas Valsts vēstures arhīvā glabājas ar roku rakstīta Liepājas Muzicējošās biedrības programmiņa, no kuras secināms, ka 1795. gada adventē biedrība atskaņojusi Tirka komponētās literārā rokoko stila oratorijas “Gani pie silītes Betlēmē” (*Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*) fragmentu.²⁵ “Reliģijas jeb Kristietības uzvaras” gadījumā jārunā par tekstu, kuru caurstrāvo nepārprotami masonisks saturs: mūrnieku ordenis ir firstu godāts, zem tā viedās krēslas plīvura brāļi un cilvēce atrod savu laimi. Kompozīcijas daudzie noraksti pasaulē kopumā ataino vienu tendenci — laikmeta pastāvīgu nepieciešamību pēc nošu materiāla aktualizācijas; šobrīd zināmie kantātes noraksti, piemēram, saistīti ar Vasarsvētkiem (Sv. Katrīnas baznīcas nošu arhīvs Brandenburgā pie Hāfeles), Saksijas ķeizara Frīdriha Augusta I dzimšanas dienu (Sv. Georga baznīcas kantorāta arhīvs Švarcenbergā), Jāņa Kristītāja svētkiem brīvmūrnieku ložā (fiksēts kantātes 1785. gada norakstā ar veltījumu Halles ložai “Pie trim zobeniem”; manuskripts glabājas Vācu Brīvmūrniecības muzeja bibliotēkā Baireitā), citiem notikumiem.

Liepājas norakstos aplūkotās Tirka un Mocarta kantātes atspoguļo ļoti būtisku parādību. Faktiski ir jārunā par baznīcai opozicionāra, tomēr modernajā (apgaismības) laikmetā rosinoša sabiedriskā spēka dialogu un šo attiecību ietekmē rediģētiem kompozīciju nosaukumiem vai pat to maskēšanu.

Hillera “latviešu” kantāte

Sv. Trīsvienības katedrālē glabātajos norakstos ir vairāki Saksijā dzimušā komponista, vācu dziesmuspēles radītāja **Johana Ādama Hillera** (*Hiller*, 1728–1804) sacerējumi. Hillers savā laikā bija ļoti aktīva radoša personība. Viņš savas dzīves galvenajā pilsētā Leipcigā

uzņēmīgi organizēja simfoniskos koncertus un izdeva mūzikas žurnālus, bija Leipcigas universitātes baznīcas mūzikas direktors, bet mūža nogalē (1789) kļuva par Sv. Toma skolas kantoru. No šīm darbības sfērām lielā mērā izriet Hillera nodošanās 18. gs. izcilu vokālsimfonisko sacerējumu rediģēšanai un izdošanai. To vidū ir latīniskās tradīcijas opusi (piem., Pergolēzi un Haidna *Stabat mater*) ar jau pieminētā dzejnieka Klopštoka vai paša Hillera sacerētiem vācu parodijtekstiem. Jautājums par šī komponista iespaidu uz Liepājas krājuma izveidi aktualizējams tādēļ, ka Liepājā glabājas vairāki Hillera rediģēto klasisko skaņdarbu pirmizdevumi (sk. nodaļu “Mūzikas seniespiedumi”). Sava nozīme šeit bijusi cilvēciskajam faktoram — Liepājas kantors Perle pazina Hilleru pirms ierašanās Kurzemē, Leipcigā bija viņa bērnu mūzikas skolotājs.²⁶

Šobrīd Liepājā atrasti pieci Hillera skaņdarbu noraksti, no tiem divus var uzskatīt par vienīgajiem zināmajiem konkrēto darbu norakstiem: tas ir korim un orķestrim sacerētais 111. psalms “Es pateicos tam Kungam no visas sirds” (*Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen*, LK 135) un rātes vēlēšanām rakstītā kantāte “Pulcējies, tā Kunga tauta” (*Versammele dich, du Volk des Herrn*, LK 138, papīra ūdenszīmēs gadskaitlis 1792). Latviešu mūzikas vēsturei īpaši svarīgs ir Hillera komponētais 100. psalms “Gavilējiet tam Kungam, visa pasaule” (*Jauchzet dem Herrn alle Welt*), kas Liepājas katedrālē saglabājies divos veidos — oriģinālajā vācu izklāstā (partitūra, eksemplārs daļēji papildināts ar latviešu tekstu, LK 154) un versijā tikai ar latviešu tekstu (partitūra un balsis, LK 157). Tā kā vācu norakstā latviešu teksts pielāgots vien psalma mūzikas pirmajam posmam, iespējams, ka atskaņošanā sākumā nonāca tieši šis (īsa) kantātes variants. Diemžēl pagaidām nav skaidrs noraksta rašanās laiks. Otrā versija (jau pilnībā latviešu valodā, ar vokālo balsu izrakstiem) ir tas avots, kas piedāvāto pētniecisko iespēju dēļ tiks aplūkots tuvāk.

Vēl komponista dzīves laikā iznākušajā Gerbera leksikonā²⁷ Hillera sacerētais 100. psalms, pareizāk sakot, tā pirmiespiedums, attiecināts uz 1785. gadu. Atgrieždamies no isā, vairāk par dēku uzskatāmā dienesta Kurzemes hercoga Pētera Birona galmā, Hillers gatavojās Hendeļa (*Händel*) “Mesijas” (*Messiah*) iestudēšanai Berlīnē (1786) — tas bija sapnis, kuru tolaik viņš visdrīzāk nebūtu varējis īstenot Jelgavā (šīs šaubas Hillers pats pautis vēstulē draugam komponistam Johanam Frīdriham Reihartam [*Reichardt*] 1787. gada 31. augustā²⁸); savukārt ar “Mesijas” jauno atskaņojumu Hillers rosināja Hendeļa mūzikas atdzimšanu 18. gadsimta beigās. 1786. gadā “Mesija” Hillera tulkojumā vācu valodā izskanēja arī Leipcigā, un līdz ar šo opusu arī viņa komponētais 100. psalms.

Kantātes atskaņojums latviešu valodā jau 18. gadsimtā kā mūzikas vēstures fakts līdz šim minēts vairāku autoru publikācijās un atkārtoti attiecināts uz Liepājas latviešu Annas draudzes mācītāja Johana Andrēasa Grunta (*Grundt*, 1732–1802) ievadišanu amatā 1789. gadā.²⁹ Ja vien autoru rīcībā nav bijuši kādi nopietni apsvērumi, kas pamato šo tēzi (diemžēl autoru publikācijās trūkst konkrētu norāžu uz pirmavotiem), tad rakstītais jāuzskata par pārpratumu. Mācītājs Grunts stājās amatā jau 1756. gadā, drīz pēc teoloģijas studijām Kēnigsbergā. Uz to izsmēloši norāda Teodora Kalmeiera (*Theodor Kallmeyer*) Kurzemes evaņģēlisko baznīcu un mācītāju leksikons.³⁰ Taču 1789. gada rudenī tika ievadīts amatā Grunta palīgs, Jēnā teoloģiju studējušais Kristians Aleksius Fēre (*Fehre*, 1763–1824;

viņa vēstule Liepājas rātei citēta iepriekš), un ar viņu visdrīzāk arī saistās daudzkārt pieminētais “latviešu kantātes” atskaņojums. Fēre bija dzimis Jelgavas ērģelnieka ģimenē un kopš jaunības iepazīna Kurzemes mūzikas dzīvi. Varbūt tādēļ jau pieminētais Kalmeiers raksturojis viņu kā “krietnu mākslas dārznieku” (“*ein tüchtiger Kunstgärtner*”).³¹ Kā redzēsīm turpmāk, runa varētu būt par vairākiem 100. psalma atskaņojumiem.

Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē pieejamais Hillera skaņdarba noraksts “Gawilejeet tam Kungam wissa pasaulē” (gan partitūras, gan vokālo balsu veidā) pirmajā mirklī vedina uz it kā loģisku pieņēmumu par senā noraksta tapšanu saistībā ar 1789. gada atskaņojumu. Saiknes iespējamība pētniekiem acimredzami šķitusi bezgala aizraujoša (un tāda tā arī ir!). Tomēr vismaz attiecībā uz izrakstītajām balsīm tādas saiknes nav! Tas, ko izdevies līdz šim noskaidrot, attiecināms uz krietni vēlāka laika jeb 1818.–1820. gada norakstiem. Šis konstatējums nekādā ziņā nemazina paša kultūras avota nozīmi, jo tas jebkurā gadījumā atspoguļo ļoti senu mūzikas rokraksta piemēru latviešu valodā. Šeit būtu svarīgi pakavēties pie avota izcelsmes faktoriem un tos raksturojošiem argumentiem.

Runa ir vispirms par papīru, uz kura veikts Hillera kantātes noraksts, citiem vārdiem — papīra izcelsmi. Ļoti svarīgas ir ūdenszīmes, jo tās piešķir pētnieciskajai izziņai it kā papildus dimensijas. Liepājā glabātajās Hillera kantātes latviešu noraksta lapās skaidri izgaismojas vārds *CONRADS RUHE*. Tā 19. gs. sākumā savu Vidzemē Paltmales muižā iegādāto gruntsgabalu nosauca Rīgas tirgotājs Konrāds Justuss Štorhs (*Storch*), iekārto-dams šajā “miera ostā” papīra ražotni (nākamā Līgatnes papīrfabrika). Tādējādi itin drīz jaunais nosaukums apzīmēja vairs nevis vietu, bet uzņēmumu. Ņemot vērā, ka *Conradsruhe* papīra dzirnavas sāka darboties 1815. gadā, viedoklis par nošu avota rašanos manāmi konkrētīzējas. Ūdenszīmes kora balsu norakstos uzrāda kā Līgatnes, tā Rendas (vāc. *Roennen*) nosaukumu — pēdējo ar ūdenszīmi izplatītajā lilijas zieda formā, papīrā iestrādātajiem burtiem ETB vai EFB (saskaņā ar ievērojamā Latvijas arhivista Georga Jenša datiem³² pēdējā burtu triāde norāda uz Rendas papīrmeistaru Ernstu Frīdrihu Berli [*Berlis*]) un 1819. gada datējumu alta balss partijas norakstā. Savukārt basa partijas noraksts tapis uz Līgatnes papīra: notis rakstītas uz pasta papīra (ūdenszīmē trīs zvaigznītes ģerbonī), bet apvākojumā nolasāmas citas zīmes, ļaujot maksimāli precizēt papīra izcelsmi — proti, iepretim vēsturiskajam dzirnavu nosaukumam ūdenszīme ataino impērijas divgalvaino ērgli ar scepteri un lodī; uz heraldiskā vairoga attēlots burts “A” ar arābu vieninieku burta lejasdaļā, tā ir Krievijas cara Aleksandra I zīme. Pēc Līgatnes vēsturiskā papīra pazinēja Aivara Baloža viedokļa, šis ir otrās ūdenszīmes atlējums. Pirmā ūdenszīme, kas lietota vismaz līdz 1818. gadam (raksta autorei bija iespēja to iepazīt A. Baloža privātajā krājumā), atšķīrās gan ar ražotnes nosaukuma pierakstu (*CONRADSRUH*), gan ar zīmējumu uz vairoga: tur attēlotais Svētais Georgs sakauj pūķi. Abos gadījumos izmantots veržē papīrs.

Veiktā analīze ļauj izteikt diezgan drošu pieņēmumu, ka aplūkotais psalma noraksts visdrīzāk attiecināms uz 1820. gada 29. septembrī notikušo dievkalpojumu Liepājas Sv. Annas baznīcā. Oratoriālais pasākums bija veltīts baznīcas atjaunošanas svētkiem, un sakarā ar to kļuva aktuāli izrakstīt koristu vajadzībām skaņdarba vokālās balsis. 100. psalma atskaņojums laikabiedru avotos pieminēts kā saviļņojošākais dievkalpojuma brīdis: pēc

Fēres atstāstītā,³³ kantora Perles vadībā piedalījušies rātes mūziķi, mūzikas mīļotāji un apdāvinātākie skolu audzēkņi.

Noraksta turpmākā paleogrāfiskā analīze norāda uz veco (Manceļa) ortogrāfiju. Svarīgs konkrētā mūzikas avota raksturotājs ir tā prosodiskā īpatnība. Ja Hillera sacerējumā lingvistiskā frāze veido dabisku saikni ar muzikālo, tad psalma latviešu versijā šī saikne ir zudusi. Piemēram, pati pirmā frāze Hillera kompozīcijā izceļas ar loģisko akcentu uz vārdu “[tam]

Kungam” (*Herrn*), kas ir intonatīvi augstākā, spriegākā skaņa šajā muzikālajā frāzē; latviešu versijā akcents krīt uz zilbi “[gavilē]-jiet”, kas ir verba galotne un drīzāk prasa valodas skaņu frekvences samazināšanos, nevis pieaugšanu. Kantāte noteikti vēl būtu uzmanīgi jāpēta, jo kā šāda līmeņa darbs tā rada precedentu 19. gs. sākumā funkcionējošo mūzikas un latviešu valodas attiecību dziļākam pētījumam.

Liepājas “latviešu noraksta” piemērs liecina galvenokārt par šī skaņdarba ilglaicīgajām atskaņošanas tradīcijām. Garīgā ziņā svarīgs varētu izrādīties arī paša kantātes autora “vēstījums”. Hillers darbojās vācu kultūras zīmē — ar vācu vārdu, vācu mūziku, un šis viņa darbības nacionālais aspekts 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā kļūst inspirējošs arī protestantisko latviešu vidū — sajūtu līmenī Hillera “latviešu” psalms pēc būtības ir vēl viens Lutera korālis.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

2. att. J. Ā. Hillera 100. psalma latviešu noraksts

Mūzikas seniespiedumi

Līdzās rokrakstiem šī ir otra svarīgākā avotu grupa. Tādēļ no vēsturiskās izpētes viedokļa uzmanību pelna arī Liepājas katedrālē saglabājušies seniespieddarbi — vismaz 17 nošu un grāmatu izdevumi, kas iznākuši līdz 1800. gadam. Vēl aptuveni desmit izdevumu attiecas uz laikposmu no 1801. līdz 1824. gadam. Reto izdevumu skaits varētu būt arī lielāks, jo daži līdzīgas poligrāfiskās kvalitātes darbi vēl prasa gadskaitļa precizējumu. Šajā ziņā pētījumam noderīga bija izdevniecību tipogrāfisko plākšņu numuru analīze, kas ļāva konkrētizēt attiecīgā darba publicēšanas laiku.

Senākais Liepājā atrastais izdevums attiecas uz 1762. gadu, un tā ir vācu komponista Karla Heinriha Grauna (*Graun*) itāļu kantāte “Lavīnija un Turns” (*Lavinia e Turno*) ar romiešu mīta varoņiem Leipcigas grāmatizdevēja Johana Gotloba Imanuela Breitkopfa (*Breitkopf*) pirmdrukā. No turpmāk iznākušajiem iespieddarbiem sevišķi vērtīgi ir Leipcigā izdotie Karla Filipa Emanuela Baha 3 klavīronāšu (klavīram ar vijoli un čellu, Wq³⁴ 90, 1776) pirmpublicējumi, tāpat viņa oratorijas “Klopštoka Rīta dziesma Radišanas svētkos” (*Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste*, 1784) un “Jēzus augšāmcelšanās un debessbraukšana” (*Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, 1787). Liepājā saglabājušies gan šo

darbu pirmpublicējumi, gan balsu izraksti, kas liek domāt par oratoriju materiāla nonākšanu atskaņotājpriekšē. “Klopštoka Rīta dziesmas..” sakarā jārunā par vienu no diviem skaņdarba vēsturiskās drukas eksemplāriem Latvijā; otrs glabājas LU Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļā.

Retumiem pieder vairāki J. Ā. Hillera redakcijā izdotie Rietumeiropas sakrālās mūzikas opusi: Džovanni Batistas Pergolēzi (*Pergolesi Stabat mater* (1736) ar Frīdriha Gotlība Klopštoka sacerētu parodijtekstu (partitūra 1776)³⁵, Jozefa Haidna (*Haydn Stabat mater* (1767) ar vācu parodijtekstu (klavierizvilkums 1782) un Johana Ādolfa Hases (*Hasse*) oratorija “Svētceļnieki Golgātā” (oriģ. *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*, 1742) vācu literatūrvēsturnieka, šekspīrista Johana Joahima Ešenburga (*Eschenburg*) tulkojumā (*Die Pilgrimme auf Golgatha*, klavierizvilkums 1784). Apgaismības ideju uzplaukuma gados Hillers ar šiem izdevumiem uzrunāja vācu valodā runājošo mūzikas auditoriju tās dzīvestelpā, turklāt viņa izdevumi piešķīra jaunu elpu senākiem mūzikas sacerējumiem, piemēram, Pergolēzi skaņdarbā ar flautām un obojām bagātinot oriģinālās stīgu orķestra partitūras tembrālo izteiksmību.

Pirmizdevumu kategorijā iekļaujas arī virkne citu reliģiska satura vokāldarbu, kuri skanēja sava laika koncertos, piemēram, Mēklenburgas-Šverīnes galma mūziķa Karla Vestenholca (*Westenholz*) Ziemassvētku kantāte “Gani pie silītes Betlēme” (*Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem*, 1765), kuras partitūru 1774. gadā Rīgā izdeva Johans Frīdrihs Hartknohs (*Hartknoch*).

Par bibliogrāfiskām vērtībām noteikti ir uzskatāmi 18. gs. beigās un 19. gs. sākumā izdotie Vīnes klasiķu opusi. Nikolausa Zimroka (*Simrock*) izdevniecībā Bonnā klajā laista Jozefa Haidna oratorija “Radišana” (*Die Schöpfung*, 1796–1798) Ferdinanda Rīsa (*Ries*) klavierizvilkumā ar tekstiem vācu un franču valodā tiek datēta ar 1800. gadu, tomēr, ņemot vērā Liepājā skatāmo izdevumu (tikai ar vācu tekstu), jāsliecas domāt par vēl senāku drukas versiju: Haidna pētnieks Antonijs van Hobokens (*Anthony van Hoboken*) tādu attiecinājis jau uz 1799. gadu.³⁶ 1793. gadā dibinātā N. Zimroka mūzikas izdevniecība kļuva slavēta īpaši ar Bēthovena darbu pirmpublicējumiem. Brīdī, kad tika gatavots Haidna “Radišanas” klavierizvilkums, pianistam F. Rīsam bija piecpadsmit gadu. Jaunā mūziķa nonākšanu Zimroka kā izdevēja uzmanības lokā var izskaidrot ar Rīsa tēva, Bonnas kūrfirsta galma kapelas mūziķa, un Zimroka draudzību, kuras pamatu stiprināja brīvmūrnieku saites. Pieminētais “Radišanas” izdevums neapšaubāmi ir ļoti agrīns, un tas tapis ar mērķi popularizēt izcilo skaņdarbu plašākā mūzikas sabiedrībā. Cits Haidna skaņdarbs “Septiņi Pestītāja vārdi pie krusta” (*Die sieben Worte des Heilandes am Kreuze*), kas sākotnēji rakstīts kā instrumentāla pasija, Liepājā saglabājies tā vokālās, respektīvi, oratoriskās versijas (1796) partitūras pirmpublicējuma veidā (1801) ar paša autora rakstītu priekšvārdu.

Haidna vokālsimfonisko darbu uzvedumi 19. gs. sākumā pasaulē raisīja sajūsmas pilnu reakciju. No šī viedokļa saprotama meistara darbu drīzā ienākšana Latvijas teritorijā: saskaņā ar līdzšinējiem pētījumiem abas kompozīcijas pirmoreiz atskaņotas Rīgā 1803. un 1804. gadā.³⁷ Pagaidām grūti apgalvot, ja kādas kopsakarības pastāvēšanu saistībā ar Liepājā pieejamiem nošu eksemplāriem, tomēr tā nav neiespējama.

Divos ievērojamos seniespieddarbos šodien atveras Liepājā glabātais V. A. Mocarta “Rekviēma” materiāls. Tie ir 1801. gadā (t. i., desmit gadus pēc komponista nāves) Ofenbahā pie Mainas izdotais “Rekviēma” klavierizvilkums un ap 1800. gadu Leipciģā publicētā partitūra ar tradicionālo latīņu tekstu, kam klāt pievienots arī vācu teksts. Pirmais no izdevumiem — Hesenē iespiestais klavierizvilkums — titullapas reversā glabā ierakstu “*Neu-Dsirren, den 7./19. April 1823*”. Ieraksta autors nav zināms. Vai rakstītais attiecināms uz skaņdarba iegādi kādreizējā Jaundziru muižā, vai arī domāts ir konkrēts Mocarta “Rekviēma” atskaņojums Kandavas pusē 1823. gada Lieldienās? — uz šiem jautājumiem atbildes vēl jāmeklē. Iespējams, ka izdevums piederējis kādam kurzemniekam, kurš to vēlāk dāvinājis Liepājas vācu draudzei. Šobrīd tās ir hipotēzes. Tomēr nozīmīgs varētu izrādīties ieraksta konteksts. Kopš 1821. gada Kandavas diecēzes prāvests bija Kārlis Amenda (*Amenda*) — tuvs Bēthovena draugs, Talsu evaņģēliski luteriskās baznīcas mācītājs, cilvēks, kurš jaunībā Vīnē bija mācījis Mocarta dēlus. Šis fakts, protams, pats par sevi vēl neko nepierāda, tomēr zīmīgi, ka viens no Mocarta sēru mesas senāko izdevumu eksemplāriem ir fiksēts tieši Talsu apriņķī Amendas darbības laikā. Jāņem vērā, ka arī daudziem Baltijas muižniekiem bija privāti kontakti ar Rietumeiropas mūziķiem, un šie kontakti varēja būt par iemeslu nošu piegādei uz Kurzemi vai Vidzemi.

“Rekviēma” agrīnā partitūras izdevuma (ap 1800) kopsakarā uzmanību pievērš partitūras tips. 19. gs. pirmajā trešdaļā Eiropas mūzikas teorijā un praksē vienlaicīgi pastāvēja vairāki orķestra pieraksta principi jeb modeļi, kas neaprobežojās tikai ar nacionālo skolu iezīmēm (izplatītākās ir “itāļu”, “franču” un “vācu” partitūras), bet iekļāva sevī vēl dažādus variantus.³⁸ Liepājā atrastais “Rekviēma” eksemplārs ir veidots pēc t. s. itāļu partitūras modeļa — pūšaminstrumenti izkārtoti starp vijolēm/altiem un čelļiem/kontrabasiem. Tas ir nošu krātuvju praksē ārkārtīgi reti sastopams orķestra izklāsta modelis.

Vīnes klasikas nošu izdevumu vidū retiems iespieddarbiem jāpieskaita vēl Ludviga van Bēthovena (*Beethoven*) Septītās simfonijas partitūra Vīnes izdevēja Tobiasa Haslingera (*Haslinger*) publicējumā (1831). Šis ir otrais simfonijas izdevums, kurā saglabātas oriģinālizdevuma (1816) tipogrāfiskās plāksnes. Iespieddarbs ir t. s. vācu partitūra — proti, instrumentu izkārtojuma sistēma sākas ar timpānu partiju, zem tās izvietoti metāla pūšaminstrumenti (trompetes, mežragi), zem tiem koka pūšaminstrumentu grupa, visbeidzot, stīgu instrumenti. Šis ir raksturīgs partitūras organizācijas tips tieši vēsturiskajos 18. gs. beigās un 19. gs. sākuma vācu orķestra mūzikas izdevumos. Gan “itāļu”, gan “vācu” partitūras ir liels retums Latvijas nošu krātuvēs, tādēļ Liepājā saglabājušies izdevumi ir īpaši vērtīgi.

Par retumiem Latvijas bibliotēku sienās jāuzskata arī daži teorētiskās domas publicējumi par mūziku, to vidū Johana Filipa Kirnbergera (*Kirnberger*) traktāts “Mūzikas tīrās sacerēšanas māksla” (*Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, četros sējumos, 1774–1779) un Johana Nikolāusa Forkeļa (*Forkel*) “Vispārējās mūzikas vēstures” (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788–1801) pirmā sējuma eksemplārs.

Secinājumi

Apkopojot Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē veiktās seno mūzikas rokrakstu un iespieddarbu katalogizācijas rezultātus, var izteikt sekojošus pirmos secinājumus:

- 1) krājums iekļauj sevī daudzveidīgus 18. gadsimta otrās puses vidusvācu kantātes norakstus, kuri atspoguļo šīs mūzikas (īpaši Saksijas autoru skaņdarbu) transmissiju Baltijā;
- 2) krājumā būtiski izpaudusies Leipcigas kā mūzikas pilsētas loma, kas liek domāt par noturīgu interesi kultūras kontaktu jomā. Šī piezīme attiecas ne vien uz norakstiem, bet arī uz krājumā esošajiem iespieddarbiem: to lielākā daļa pieder retumiem, gandrīz visi šeit atrodamie seniespiedumi (līdz 1800. gadam) ir kvalificējami kā pirmizdevumi un ir vienīgie eksemplāri Latvijas nošu krātuvēs;
- 3) krājums atspoguļo attiecības starp baznīcu un pilsonisko sabiedrību;
- 4) krājums ietver sevī sacerējumus, kuru tapšanā izpaudusies komunikācija ar izcilām Kurzemes un Zemgales muižniecības personībām; piemēram, austriešu komponista Sigismunda fon Neikoma (*Neukomm*) kantāte "Lieldienu rīts" (*Der Ostermorgen*) Kurzemes hercogienes un Eiropā pazīstamās salondāmas Dorotejas fon Mēdemas (1761–1821) piemiņai.

Pirmais izpētes posms Liepājas katedrālē ir iniciējis jaunus uzdevumus. Rokrakstu digitalizācija varētu būt viens no tuvākajā nākotnē risināmiem darbiem, ņemot vērā, ka unikālie mūzikas avoti jau ir rosinājuši un rosinās nopietnu zinātnisko un māksliniecisko interesi. Pēc projekta pabeigšanas tā dalībniece, ķīmijas zinātņu doktore Rudīte Kalniņa savā ziņojumā rakstīja: "Mēs iepazīnām teicamu krājuma glabāšanas piemēru vairāku simtu gadu laikā. Nošu pierakstiem izmantots labas kvalitātes papīrs. Nošu komplekti maz nobružāti un tikpat kā nav biodegradācijas skarti. Krājums rūpīgi sargāts no putekļiem un gaismas ietekmes. Piekļuve nošu krājumam ir bijusi ierobežota skaita personām. Minēto iemeslu dēļ varam runāt par labi saglabātu krājumu."

Vai ar to ir viss paveikts un, ieslēdzot senās notis seifā, varam vairs nedomāt par šīs kolekcijas tālāko likteni? Saņemtajam kultūras mantojumam jāsāk skanēt un vienlaikus akumulēt pētniecisko interesi, jo kolekcija iezīmē jaunu lauku Latvijas mūzikas vēstures kultūrkartē. Līdz ar to tā liek visdrīzākā laikā uzsākt uzņēmīgu un atbildīgu zinātnisko diskusiju.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Lobenstein C. *Musiktransfer im 18. Jahrhundert. Die Rezeption mitteleuropäischer Musik im Baltikum, dargestellt am Beispiel der Kantorsbibliothek der Dreifaltigkeitskirche in Liepaja/Lettland.* (Magisterarbeit im Fach Musikwissenschaft) Marburg, 2010. Autorens dāvināts eksemplārs glabājas Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē.
- ² Projektā no Latvijas puses piedalījās LNB Mūzikas nodaļas vadītāja Daina Gauja, LU AB Krājumu saglabāšanas nodaļas eksperte Dr. Rudīte Kalniņa, ērģelniece Rudīte Livmane-Lindenbeka, JVLMA studenti Svetlana Burmistrova, Kristiāna Greitāne-Vaickovska un Pēteris Vaickovskis; no Vācijas puses – Leipcigas Baha arhīva līdzstrādnieki Dr. Ūve Volfs (*Uwe Wolf*) un Frauke Heinze (*Frauke Heinze*),

Leipcigas Universitātes studenti Ulrike Volfa (*Ulrike Wolf*) un Kims Grote (*Kim Grote*). Projekts notika JVLMA profesores Dr. Lolitas Fūrmanes vadībā. Jau pēc mēneša sekoja projekta vadītājas individuāls zinātniskais darbs Saksijas bibliotēkās, pateicoties Vācijas Akadēmiskās Apmaiņas dienesta (DAAD) piešķirtajai stipendijai. Projekts noritēja ar Baltijas-Vācijas Augstskolu biroja atbalstu, tā realizācijā nozīmīgs bija pašas Liepājas katedrāles ieguldījums (senā kolekcija ir katedrāles īpašums); par to liela pateicība katedrāles dekānam Pēterim Kalkam un baznīcas atjaunošanas fonda vadītājām Kristīnei Liepai un Ilzei Vitālei.

- ³ Leksikona elektroniskā versija: <http://opac.rism.info>
- ⁴ Vērtīgu palīdzību rokrakstu analīzes procesā, tostarp papīra izcelsmes noteikšanā, autorei sniedza vēsturiskā papīra pazinējs Aivars Balodis.
- ⁵ Sk. Liepājas rātes vēstuli mācītājam Jākobam Preisam 1779. gada 13. novembrī (kopija, vācu val.). LVVA, 7053. f., 1. apr., 44. l., 13. lp.
- ⁶ No manuskripta *Beschreibung des 50 jährigen Amtsjubiläi des verdienten Herrn Cantor, Tit. Rath Perle* (b. g.), ko sarakstījis Perles palīgs, vēlākais Liepājas kantors Frīdrihs Gotlībs Vents (*Wendt*). Manuskripts glabājas Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē.
- ⁷ Abreviatūra HoWV ar sekojošiem romiešu un arābu cipariem norāda uz skaņdarba numuru Homiliusa darbu rādītājā (*Homilius-Werkverzeichnis*). LK nozīmē Liepājas kantorāta bibliotēku.
- ⁸ Ar Gotfrīdu Augustu Homiliusu, iespējams, radniecībā bija vēlākais Sanktpēterburgas konservatorijas profesors Frīdrihs Homiliuss (kriev. *Gomilius*, 1813–1902), kurš cēlies no Saksijas un 1838. gadā no Drēzdenes pārnāca uz Krieviju. Frīdrihs Homiliuss bija čellists un mežradznieks, viņa aizsāktā mežraga spēles skolu Sanktpēterburgas konservatorijā 19. gs. 2. pusē baudīja arī virkne baltiešu, tostarp Jurjānu Andrejs, kas vēlāk dzimtenē iedzīvināja sava skolotāja piemēru mežragu kvarteta izveidē. Jurjāns beidza arī profesora Homiliusa dēla Luija Homiliusa (1845–1908) ērģeļspēles klasi.
- ⁹ Wolf U. *Gottfried August Homilius. Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis*. Stuttgart: Carus-Verlag, 2009.
- ¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*. Hrsg. von L. Finscher. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag, Bd. 9, 2003, Sp. 290–296.
- ¹¹ Sk.: Wolf U. *Gottfried August Homilius. Studien zu Leben und Werk mit Werkverzeichnis*. S. 69–95. Darbu sarakstā norādītas divas citas kompozīcijas saistībā ar pieminēto evaņģēliskās baznīcas svētdienu: *Kommt, frohe Völker, herzu* (HoWV II.40) un *O Jammer, ach schreckliche Not* (HoWV II.41).
- ¹² Rochlitz F. [Bericht über Mozarts Leipziger Bach-Erlebnis: Motettenaufführung unter Doles.] *AMZ*. 1798 (Jg. 1). Sp. 117. Bach-Archiv Leipzig, E – SM 6/10.
- Rohlics bija Dolesa skolnieks, pats mācījies Sv. Toma skolā; tomēr 1789. gadā viņš vairs nebija skolnieku sarakstā un, iespējams, rakstīja par šo atskaņojumu pēc citu atstāstītā. Jebkurā gadījumā Rohlica stāstu nevaram pieņemt par baltu patiesību. Mocarta biogrāfijas avotos interese par Bahu un šī skaņraža apbrīnošana fiksēta jau krietni agrāk. Tā parādās, piemēram, vēstulē mātai Marijai Annai 1782. gada 20. aprīlī, rakstot par līgavas Konstānces izvēli: Mocarts ir ieguvis no barona van Svītena komponista notis, un tagad Konstānce ļoti mīl klausīties Baha fūgas un mudina nākamo vīru sacerēt kaut ko tikpat lielisku... Ja arī var apstrīdēt uz Konstānci attiecināto Mocarta vārdu patiesīgumu, kas pēc būtības pieder pie komponistam raksturīgās sevis inscenēšanas parādības (par šo jautājumu raksta autore ir referējusi 2008. gada oktobrī LU rīkotajā starptautiskajā konferencē *Kultūra un atmiņa: autobiogrāfiskais diskurss austriešu kultūrā un literatūrā*), tad tomēr to nevar apstrīdēt attiecībā uz Bahu: Gotfrīda van Svītena ietekmīgo personu apgaismības laika Vīnē pavadīja noteiktas refleksijas saiknē ar diženāko vācu kultūras mantojumu. Runājot par Rohlicu, jāņem vērā arī tas, ka viņš savā būtībā bija stāstnieks, un viņam, domājot par sava žurnāla (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) lasītājiem, varēja būt izdevīgi dažkārt pasniegt vēsturiskos notikumus sev tikamā gaismā. Turklāt kā Sv. Toma skolas atvase viņš bija ieinteresēts uz Baha mūziku vērsto akcentu izcelšanā vai pat to pārspīlēšanā. Protams, viss teiktais nenoliedz iespēju, ka tieši Leipcīgā Mocarts iepazīna konkrēto Baha moteti.
- ¹³ RISM Series A/II Musical Manuscripts after 1600. RISM, 16. Mai 2012. Elektroniskā versija: <http://dl.rism.info/Kataloge/LV-Lstk.pdf>
- ¹⁴ Banning H. *Johann Friedrich Doles. Leben und Werke*. Leipzig: Kistner & Siegel, 1939.
- ¹⁵ Glöckner A. Doles. *MGG*. Bd. 5. 2001. Sp. 1200–1208.

- ¹⁶ Lechler G. Morus, Samuel Friedrich Nathanaël. *Allgemeine Deutsche Biographie*. Bd. 22. 1885. S. 342–344 [Onlinefassung]; <http://www.deutsche-biographie.de/pnd116935391.html?anchor=adb>
- ¹⁷ Tonālās transpozīcijas jautājums 18. gs. ērģelnieku praksē nereti saistīts ar to, ka ērģeles ir “jāpieskaņo” tā laika pūšaminstrumentu iespējām, kuri spēlē dabiskajos skaņojumos. Liepājas krājumā ir atrodamas divas transpozīcijas minētajai basa ārijai (sol mažorā) – fa un solbemol mažorā.
- ¹⁸ Kollmar U. Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. *Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*. Ortus-Musikverlag, 2006.
- ¹⁹ Liepājas avotā līdzīgi kā korāļmelodijas vēsturiskajā variantā lietots vārds *wenn* vēlāk modernizētās valodas formas *wann* vietā.
- ²⁰ *Choräle, wie sie in der deutschen Gemeinde zu Libau gesungen wurden, bearbeitet von F. Wendt*. Rokraksts glabājas Liepājas Sv. Trīsvienības katedrālē.
- ²¹ Cramer J. A. *Poetische Uebersetzung der Psalmen*. 1768. <http://books.googlelv>
- ²² K. A. Fēres vēstule 1821. gada 12. aprīlī (kopija, vācu val.) Liepājas birģermeistaram, pilsētas eltermaņiem u. c. ar lūgumu nozīmēt viņa audzudēlu par mācītāja palīgu un amata pēcteci. LVVA, 643. f., 1. apr., 504. l., 2. lp.
- ²³ Visticamāk, domāts Austrijas ķeizars Jozefs II.
- ²⁴ Skaņdarba konteksts norāda uz Vīnes ložas meistarū Ignacu fon Bornu, kas bija viena no nozīmīgākajām personībām Austrijas brīvmūrniecībā un kuram Mocarts arī veltījis kantāti.
- ²⁵ *Musikübende Gesellschaft in der großen Stadt-Schule Mittwoch den 16ten dcbz 1795* [koncerta programma]. LVVA, 7053. f., 1. apr., 43. l., 21. lp.
- ²⁶ Tuvāk par to: Räder W. *Die Lehrkräfte an den deutschen Schulen Kurlands 1805–1860*. (Bearbeitet von E. Amburger.) Lüneburg, 1991.
- ²⁷ *Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler*. Hrsg. von E. L. Gerber. Leipzig, 1790 (Erster Theil), Sp. 645.
- ²⁸ Vēstuli pirmoreiz citējusi vācu mūzikas zinātniece Gudruna Buša (*Gudrun Busch*) publikācijā par Kurzemes personību Elīzu fon der Reki. Sk.: Busch G. Die Emanzipation einer “freyen Kurländerin”, oder: Musik und Musiker im Leben Elisa von der Reckes. *Bericht über das Internationale Symposium vom 12. bis 16. März 1998 in Frankfurt (Oder), Żagań und Zielona Góra*. Frankfurt (Oder), 2002. S. 385–386.
- ²⁹ Šo notikumu ar apzīmējumu “latviešu kantāte” piemin Aleksandrs Vēgners vācu valodā izdotajā grāmatā par Liepājas vēsturi (Wegner A. *Geschichte der Stadt Libau*. Libau, 1898, S. 92), uz viņu vēlāk ir atsaucies Jēkabs Vītoļiņš (Vītoļiņš J., Krasinska L. *Latviešu mūzikas vēsture, I*. Rīga: Liesma, 1972, 109. lpp.), traktēdams notikumu jau kā latviešu autora kantātes atskaņojumu. Hillera komponētā 100. psalma atskaņojums 1789. gada 20. sept. saistībā ar mācītāja Grunta ievadišanu amatā minēts arī Z. Gailītes grāmatā *Laika sijātas skaņas. Liepāja* (2012, 27. lpp.).
- ³⁰ Kallmeyer Th. *Die evangelischen Kirchen und Prediger Kurlands*. (Bearb., ergänzt und bis zur Gegenwart fortgesetzt von Dr. med. G. Otto.) 2. Ausgabe. Riga: Grotthuß, 1910, S. 383.
- ³¹ Turpat, 344. lpp.
- ³² Georgs Jenšs (1900–1990), Latvijas Valsts vēstures arhīva ilggadīgs darbinieks, bija apkopojis vismaz 17 veidu ūdenszīmes Rendas muižas papīrā. Ar šo ūdenszīmju kopijām raksta autore iepazīnās Līgates papīrfabrikas bijušo darbinieku Aivara Baloža un Venitas Vērmanes mājās.
- ³³ Fehre Ch. A. *Neueste Geschichte der Libauschen St. Annen- oder lettischen Kirche*. (Ein Nachtrag zum zweiten Theile der Kirchengeschichte des sel. M. Tetsch.) Mitau: J. F. Steffenhagen & Sohn, 1821, S. 16–17.
- ³⁴ Starptautiski pieņemts apzīmējums attiecībā uz K. F. E. Baha skaņdarbu katalogu, kuru 20. gadsimta sākumā publicēja belģu muzikologs Alfrēds Votkens (*Wotquenne*).
- ³⁵ LNB Mūzikas nodaļā glabājas šī paša skaņdarba klavierizvilkuma pirmpublicējums (1774).
- ³⁶ *Joseph Haydn. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Hrsg. von Anthony van Hoboken. Band II: Vokalwerke. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971, S. 42.
- ³⁷ Par to tuvāk sk.: Torgāns J. Rīgas mūzikas dzīve 19. gadsimta sākumā. *Gadsimtu skaņulokā*. Sast. V. Lindenberga. Rīga: Zinātne, 1997. 61.–74. lpp.

- ³⁸ Šis jautājums ir nozīmīgi aktualizēts Detmoldas mūzikas zinātnieka Dr. Joahima Feita rakstā par partitūras organizācijas īpatnībām vācu komponista Kārļa Marijas fon Vēbera darbos. Skat.: Veit J. Zur Frage der Partituranordnung bei Weber. *Weber-Studien*, Bd. 3. Hrsg. von Joachim Veit und Frank Ziegler. Mainz u. a.: Schott, 1996. S. 201–221. Turpat arī norādes uz Klausu Hallera pētījumu “Partitūras iekārtojums un mūzikas kompozīcija” (*Partituranordnung und musikalischer Satz*), skat.: *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 18. Tutzing: Schneider, 1970.

The music sources of 18th century at the Holy Trinity Cathedral in Liepāja. Some remarks on collection

The article discusses issues related to the small but excellent collection of the ancient music sources at the Holy Trinity Cathedral in Liepāja. In summer 2011 by support of the Baltic-German University Liaison Office was carried out a multi-institute project by the participation of Latvian Academy of Music, University of Leipzig and Bach Archive Leipzig whose purpose was a complete inventory and cataloguing of musical rarities in Liepāja. From more than 330 items which are identified at the moment the most part of them (it comes to 18th century manuscripts) reflect a passion for music of Saxony. In this case a huge role was taken by Gottlob Heinrich Traugott Perle (1755–1831) who worked as a cantor of the Holy Trinity church in Liepāja for about 50 years. The time he spent in Leipzig in early age as well his personal contacts with lots of musicians and mental elite created preconditions for Perle’s musical activities in Courland. Some researchers (Zane Gailīte, Caterina Lobenstein) have already defined the situation as a transfer of the Saxon music in Baltics. The article attempts to summarize the first results of the research work at the Cathedral in Liepāja and focuses specifically on aspects of the text-phenomena in compositions; in this case is highlighted the so-called parody practice as significant feature of Baroque and Classical music era. By paleographical research of manuscripts played the origin of paper, in particular the watermarks, a very important role. They also enabled the identification of only one Latvian manuscript (the 100th Psalm by Johann Adam Hiller) in library stocks of Libauer Cantorat and set the time of its origin. Thus, it was eliminated some misunderstandings regarding this composition in the native literature.

Keywords: Libauer Cantorat, music transfer, parody practice, origin of paper and watermarks, old editions

Jūlija Dibovska

Andreja Upīša darbu ekranizācijas: daži interpretācijas aspekti

Atslēgas vārdi: ekranizācijas, Andrejs Upīts, kinematogrāfiskums, proza, interpretācija

Ideja par skatu uz latviešu literatūras klasiķa Andreja Upīša (1877–1970) darbiem caur kinematogrāfa prizmu salīdzinošās literatūrzinātnes pētnieciskajā laukā var šķist negaidīta. Tomēr ekranizācijas kļuvušas par vispārestētisku problēmu, un to pētniecība ir viens no mēģinājumiem izprast mākslas darba un mākslinieka attiecības ar 20. gadsimta vēsturiskajām peripetijām. Pētījuma problemātika, kas visbiežāk mulsina filoloģiski un audiovizuāli samērā polarizēto Latvijas zinātnes sabiedrību (filoloģijas studijas notiek Latvijas Universitātē, bet kultūras teorijas un arī audiovizuālās kultūras studijas — Latvijas Kultūras akadēmijā), paredz divu veidu tekstu salīdzinājumu ar mērķi izprast literārā pirmavota transformāciju mehānismu un cēloņus filmas variantā, kā arī, ja iespējams, šo interpretāciju kultūrvēsturiskās sekas.

Pētāmo literāro un kinematogrāfisko darbu klāsts kopumā paredz ļoti plaša laika posma tvērumu, tomēr par veiksmi var uzskatīt to, ka pētāmie A. Upīša teksti publicēti laikā no 1912. līdz 1940. gadam. Gan rašanās laika, gan attēlotā laika diapazonā šī proza veido teju pilnīgu priekšstatu par autora attiecībām ar Latvijas teritorijas un tautas vēsturisko likteni.

Savukārt ekranizāciju rašanās aptver atšķirīgus padomju varas posmus no 1956. līdz 1987. gadam, pēc sociālpolitiskā fona principa ļaujot tās iedalīt trijās grupās:

- 1) staļinisma un “atkušņa” periods, kad 1956. gadā režisors Varis Krūmiņš (1931–2004) un operators Māris Rudzītis (1932–1973) rada savu Vissavienības Valsts Kinematogrāfijas institūta (VGIK) diplomdarbu “Cēloņi un sekas” pēc tāda paša nosaukuma noveles (no krājuma “Aiz paradīzes vārtiem”, 1922);
- 2) t. s. “stagnācijas” periodā režisors Leonīds Leimanis (1910–1974) pēc romāna “Smaidoša lapa” (1937) motīviem uzņēma pilnmetrāžas filmu “Pie bagātās kundzes” (1969), bet Gunārs Piesis (1931–1996) 1981. gadā ekranizēja romānu cikla “Laikmetu griežos” pirmās divas daļas “Kungu pātaga” un “Pirmā nakts” (1937);
- 3) “pārbūves” un Atmosdas mijā režisors Rolands Kalniņš (1922) īstenoja ieceri par “Robežnieku” cikla romānu “Zida tīklā” (1912) un “Ziemeļa vējš” (1921) interpretāciju filmā “Ja mēs visu to pārcietīsim” (1987).

Kinematogrāfa sintētiskā daba ietver sevī ne tikai mākslinieciski tehnisku līdzekļu, bet arī atšķirīgu laiku un kultūru saplūsmi. Līdz Otrajam pasaules karam radītās nacionālās literatūras darbu ekranizēšana (tehniskā nozīmē — piemēram, prozas transformācija scenārijā) un laikmeta prasībām atbilstoša adaptācija (ideoloģiskā nozīmē) ir viens no veidiem, kā kultūras mantojums tiek padarīts tuvāks padomju mākslas formulai: *sociālistisks pēc satura, nacionāls pēc formas*.

Vissaistošākais idejiskais slānis ekranizētajos A. Upīša darbos ir lokālpatriotiskais aspekts — tautas, varoņa vai “cilvēka — Oļģerta Kurmja” likteņa tēma. A. Upīša varoņi, kuri ir organiskas savas iekšējās pasaules kā noteiktas idejas emblēmas, zināmā mērā konkurēja ar tēliem rakstnieka Viļa Lāča darbos, kur telpai nereti piemīt zināms eksotiskums (“Zvejnieka dēls”), vai arī tā tiek krasi mainīta (“Akmeņainais ceļš”). A. Upīts savu episkumu būvē rūpīgi izgaismojot darbību un tās vietu — ne velti R. Kalniņš atzīmē:

[A. Upīts] ārkārtīgi spilgti apraksta cilvēku attiecības un tēlu domas procesu, vidi, situāciju, laikmeta raksturojošas detaļas. Upīts ar vārdu it kā glezno, radot tēla filozofiski emocionālo lādiņu un ainas konkrētās darbības vizuāli plastisko zīmējumu. Tāpēc man gribas teikt, ka Upīts ir ļoti kinematogrāfisks rakstnieks.”¹

Citiem vārdiem, A. Upīts samērā maz lieto pārstāstus kā vienu no romāna vēstījuma un autora pozīcijas paušanas paņēmieniem.

Pēc dažu kinozinātnieku domām, rakstnieka lielā autoritāte viņa dzīves laikā varēja radīt grūtības ievietot A. Upīša prozu kinematogrāfiskos rāmjos.² Taču tajā laikā radītās A. Upīša darbu ekranizācijas neskāra pirmavota autora kritika — šķēršļi nāca no kinematogrāfistu vides, jo, piemēram, R. Kalniņa vēlme 80. gados ekranizēt romānu “Pa varavīksnes tiltu” palika vien scenārija līmenī, jo televīzijas funkcionāri šaubījās par A. Upīša romāna struktūru un ideju.³

Par literārā pirmavota un ekranizācijas attiecībām

Ekranizācija ir literārā pirmavota interpretācija, viena teksta “pārtulkošana” cita medija sistēmā, kas ir īpaši produktīva, ja ienes ko jaunu literārā darba izpratnē, nevis pakļaujas kanoniskajam, tradicionālajam lasījumam. Transformāciju no literārā pirmavota līdz kinofilmam var raksturot ar amerikāņu kinoteorētiķa Roberta Stema (*Robert Stam*) nosauktajiem paņēmieniem: izlase, paplašināšana, ignorēšana, konkretizācija, aktualizācija, kritika, pētišana, popularizēšana, pārsauktējums, “transkultūrizācija” (kultūru, kultūras slāņu u. tml. apvienošana un sapludināšana).⁴ Kopsummā pētnieki nosauc divas galvenās ekranizāciju vērtējuma pieejas: ekranizācija kā pirmavotam uzticīga vai arī pilnīgi no tā neatkarīga mākslas vienība.⁵ Kā tehnisks variatīvums abām pieejām var pievienoties t. s. komentāra paņēmiens jeb kāda aspekta maiņa pirmavotā, nereti lietojot dekonstrukciju.⁶ Ņemot vērā ideoloģiski spēcīgo padomju mākslas kontekstu, abas pieejas var būt noderīgas, vērtējot A. Upīša darbu kinointerpretētāju radošo brīvību.

Formāli kino un prozai ir kopīga ģenētiska saikne naratīva aspektā. Taču kinematogrāfiskuma aprises būtiski atšķiras teorētiku un praktiķu skatījumā. R. Stems un Kristīne Mērija Gibsone (*Christine Mary Gibson*) saista prozas kinematogrāfiskumu ar pastarpinātu vizualitāti, ko pilda verbālie līdzekļi, kā arī ar populāriem filmu žanriem, piemēram, melodrāmu. Krievijas pētnieki nereti attīsta Mihaila Eizenšteina montāžas teorijas. Piemēram, Irina Martjanova konstatē, ka kinematogrāfiskā prozā pastāv “dinamiska novērotāja situācija”, jo vēstītājs darbojas līdzīgi operatoram un montāžas meistaram vienlaicīgi.⁷ Tatjana Možajeva raksta, ka kinematogrāfiskuma diskurss paredz autora nepieciešamību vadīt lasītāja/skatītāja uztveri, īstenot negaidītas pārmaiņas laikā un telpā, aprakstoša stila vietā lietot metaforiskas detaļas utt.⁸

Praksē kinematogrāfisma izpratne, protams, mēdz būt daudz plašāka. Krievu režisors un scenārists Andrejs Mihalkovs-Končalovskis 1977. gadā sarakstītajā grāmatā “Iecerēs parabola” raksta, ka režisoram pašam jābūt spējīgam tekstā radīt kinematogrāfiskumu:

Šodienas režisora māksla iet dziļumā, nemeklē ārēju kinematogrāfiskumu, bet iekšēju – to cilvēku jūtu, attiecību, raksturu pilnību, kas atveras ne redzamajos tēlos, bet aiz tiem. [...] Man vispār brīžiem liekas, ka kinematogrāfisks ir viss. Visu var parādīt uz ekrāna, lai gan diez vai viss ir ekrāna vērts.⁹

A. Upīts 1922. gadā recenzijā par Ivandes Kaijas vēsturisko romānu “Dzintarzeme” par kinematogrāfiskuma pārāko izpausmi uzskatījis “asiņaini-dramatisku sižetu”.¹⁰ Taču 1969. gadā, rakstot režisoram L. Leimanim, viņš par kinematogrāfiskiem atzīst arī savus darbus, pareizāk sakot, viņš apraksta rakstnieka izjūtu kinematogrāfiskumu, kas sakņojas A. Upītim tipiskajā detalizētībā: “Rakstīdams savus tipus un tēlus allaž pats pārdzīvoju: izjūtu katru viņu balss skaņu, zinu katru vaibstu, katru acs pamirkšķinājumu, pazīstu viņu izjūtas, labās tiklab kā sliktās vai zobgalīgās.”¹¹ Rakstnieks nav pievērsies kino scenārijiem, un viņa saikne ar kino pasauli ir tikai filmu skatīšanās, atklājot diezgan nepadziļinātu skatījumu uz kino un literatūras attiecībām. Iespējams, interesantus faktus atklātu pētījums par kino ietekmi uz A. Upīša un citu 20. gs. pirmās puses autoru darbiem.

Noveles kinematogrāfiskums: mītiskie artefakti

Novele “Cēloņi un sekas” uzskatāma par vienu no formāli interesantākajiem un eksperimentālākajiem A. Upīša prozas darbiem. Pats rakstnieks ir viens no interesantākajiem pirmsmodernisma mākslinieciskās sistēmas virziena naturālisma pārstāvjiem latviešu literatūrā un 1920. gadā, isi pirms atgriešanās Latvijā, apcietināšanas, piespriedes nāvessoda un sava apcerējuma “Proletāriskā māksla”, vēstulē komponistam Jānim Zālītim raksta:

Es ceru, ka būšu pārsteigts, ja, tuvāku iepazīties ar tagad. latv. mākslas dzīvi, ieraudzīšu to spīlgo dzīvību, par ko es domāju, Krievijā dzīvodams, un kura varbūt spiedīs mani pārlūkot manus mākslas uzskatus, par kuru vienpusību tik daudz runāts un domāts.¹²

Noveles žanrā svarīgs ir nejaušības princips, detaļa, tās vispārinājums un motivācija, kas “Cēloņos un sekās” formāli ir uz ielas neveikli sašķaidītā ola. Tipu galerija ir plaša, sastāv no daudziem līdzīga skanējuma uzvārdiem (Lankevica, Liepiņa, Libesmane, Lilienfelds), sadrumstalota atsevišķās ainās. Tā kopumā padara vieglo noveles žanru smagnēju. Satīriski ironisko skatījumu uz galveno varoni — *bourgeois* un radošo inteliģenci — A. Upīts veido ar veselās detaļu kaskādes palīdzību, neaizmirdams arī raksturu sadursmes: Lankevica madāmai no kurvja izkrist ola; to redzot pa logu, iekliezdas jaunākā grāmatveža palīdzē Ada Liepiņa; meitenes kļiedziens pārbiedē viņas līgavaini, vecāko grāmatveža palīgu Krustiņu Braču, kurš tāpēc aplej ar tinti svarīgu dokumentu un it kā zaudē iespēju iegūt grāmatveža vietu; sastrīdoties ar līgavaini, Ada saduras ar namīpašnieka Libesmaņa kundzi, kura ir gaidībās; Libesmaņa kundzes kalpone izsauc neatrisināta cukura tirdzniecības jautājumā aizņemto kungu uz mājām; pilsēta paliek bez cukura, izgāžas dažas ieplānotas viesības, kādai dāmai sabojājas garastāvoklis, attiecības ar vīru utt. Noveles sadzīviskā tematika pakāpeniski pāriet un noslēdzas pie jautājuma par mākslu un individu — neskaidri iezīmētā teātra kritiķa Bumbata māksloti bezkaislīgā attieksme pret diletantismu mākslā saduras ar preses angažētību un publikas sekošanu politiskām autoritātēm un to sliktajai gaumei.

Novelē tiek risināta metafiziska problēma — loģiskais paradokss jeb jau Aristoteļa minētā “vistas un olas dilemma”. Ola, daļēji pildidama “pārejošā varoņa” (*transitional character*) sižeta virzīšanas funkciju,¹³ šajā gadījumā tiek padarīta par maģisku artefaktu — tāpat kā vēlāk tinte, kas sabojā grāmatveža palīga rēķinus, gredzens, ko viņa līgava tik simboliski noiet zemē, cukurs, kura “saldās dzīves” sabiedrībai ir par maz u. c. Šo priekšmetu vai vielu materialitātes ietekme uz cilvēka likteni rāda proletariātam pretstatītās šķiras sīkumainību. Protams, mīts kalpo sabiedrības sairšanas piemēra attēlošanai, turklāt var manīt, ka destruktīvie spēki lielākoties ir “klukstīgas” un histēriskas sievietes, kuru darbības izraisījusi olas bojāeja. Savukārt laika relativitātes izjūtas A. Upīša noveli tuvina ne tikai modernisma novelei, bet arī, piemēram, Džeimsa Džoisa (*James Joyce*) “Ulīsam”, ietilpinot notikumu ķēdi vienā diennaktī (no “ap pulksten vienpadsmitiem priekš pusdienas” līdz priekšpusdienai, kad Bumbatis ierodas pie redaktora¹⁴), nenosaucot konkrētus gadskaitļus.

Strādniecībai naidīgas šķiras pašiznīcināšanās tēlojums ar dedzinošas satīras palīdzību — viens no mītiem, kas sakņojās marksisma postulātā par šķiru cīņu un kas bija svarīgs A. Upīša daiļradei. 1956. gadā, kādu laiku pēc Josifa Staļina nāves, taču pirms “atkušņa”, V. Krūmiņš un M. Rudzītis radīja “Cēloņos un sekas” — pirmo patstāvīgo padomju laika latviešu aktierfilmu. Jaunie kinematogrāfisti ļoti labi jutuši abus novelē apvienotos aspektus — anekdotisko un psiholoģisko, jo šāds literārais pirmavots iederējās starp laikmetīgās literatūras darbiem un atbilda 50. gadu beigās popularitāti atguvušajam satīras žanram.

Neskatoties uz straujo filmas ritmu, ko nodrošina atsevišķo epizožu virkne, ismetrāžas filma netiecas aptvert visu A. Upīša noveles tēlu sistēmas polifoniskumu un tāpēc, sekojot

kino komēdijas žanram, izvēlas attēlot tikai secīgi izsekojamus, atkāpju nepārrautus notikumu ķēdes posmus. Piemēram, ekranizācijā nav epizodes ar mirstošo studenta tēvu un arī pats studenta tēls ir daļēji iekausēts dzejnieka Audzespudura groteskā milētāja un neveiklā mākslinieka tipāžā.

Noveles telpa tiek konkretizēta ar vēsturisku artefaktu palīdzību, radot pilnīgi jaunus mītus. Pirmais filmas kadrs — runcis kāda Rīgas torņa galā (filmēts tiek slavenā Vecrīgas “Kaķu nama” runča makets). Paskaidrojumi scenārija tekstā tēlo ainu ar dzīvu radību centrā: “Virs nama jumta paceļas tornītis, tā galā bronzas kaķa figūra: mugura izliekta ar kūkumu, aste izslieta pret debesīm.”¹⁵ Runcis filmā skatās uz noveles varoņiem no augšas, tāpat šis tēls vēl ilgi pirms tam ir funkcionējis arī vienā no “Kaķu nama” leģendu variantiem.¹⁶

Dzīvnieku tēli kļūst par galveno ekranizācijas papildinājumu A. Upīša noveles tēlu galerijai. Tie atspoguļo gan šķiriskuma ideju, gan cilvēciskos raksturus un pat attēlotā laika garu. Filmā bronzas kaķis ir novērotājs, turklāt scenārija autori bija vēlējušies šo tēlu izmantot kā saistelementu olas simboliskajam pieminējumam noveles sākumā un beigās:

Pēkšņi bronzas kaķis atdzīvojas. Diktors: “Bet viss tas varēja arī notikt, ja olas nemaz nebūtu bijis.” Kaķis noskurinās, izstiepj asti un lec... Un, lūk, runcis jau redzams uz ietves ar mēli viņš uzlaiza olas paliekas. Atkal lēcieni...¹⁷

Taču variatīvu, kas piešķirts kaķa tēlam scenārijā, tikai daļēji manāms filmā — epizodes ar dzīvnieku tēliem izdevušās ļoti īsas un neskaidras, tās padara filmu haotisku.

Ekranizācijas rezultāts drīzāk izskatās pēc spēles, eksperimenta ar vēsturiskajiem artefaktiem un tipiēm, nevis pēc tendencioza buržuāzijas attēlojuma. Par to liecina farsam raksturīgie neindividualizētie varoņi, piemēram, Libesmaņa kundzes kalpone — dažas sekundes tuvplānā ietvertās sievietes mākslīgi palielinātais deguns un neizprotamā mīmika epizodē ar suņiem bērnu ratos pēkšņi liek saprast, ka viss notiekošais ir maskarāde. Citiem tēliem masku esamība nav tik labi redzama, vai arī tās ir kļuvušas par šo cilvēku daļu. Otra galējība, kuru izmanto filmas veidotāji — arī epizodiskajiem personāžiem tiek atņemta pilnīga individualizācija, un tie kļūst par dekorāciju, veidojot ekspresionistiskas, mehāniskas “tēlu konstrukcijas”. Šāds paņēmieni redzams filmas beigās, kad apjukušais kritiķis Bumbatis ierodas redakcijā un trīs pilnīgi vienādas mašīnrakstītājas ar savu monotono klabināšanu un cigaretes pīpēšanu atgādina, ka 20. gadsimts ir kopiju laikmets (īsfilmā gan nepretendē uz 20. gs. koptēla atspoguļojumu).

Trūdošās lapas metafora — no indivīda uz valsti

Lai gan literatūras vēsturē atzīts, ka “autoritatīvā režīma laikā kreisi noskaņotā Andreja Upīša darbi netika gaidīti”,¹⁸ savu īpatnējāko prozu (daļu no Latvijas neatkarības laikā sarakstītā) autors laidis klajā tieši pēc 1934. gada. Īpatnējs ir romāns “Smaidoša lapa” — autoram neraksturīgs darbs, kas ietilpst 20. un 30. gados uzplaukušo psiholoģiski analītisko romānu klāstā un sastāv no novelēm, kurās uzmanība koncentrēta uz viena

cilvēka rakstura analīzi un kuras veido pirmās personas vēstījumu. Trīsdesmitgadīgais Oļģerts Kurmis, atrazdamies slimnīcā, velta medicīnas mātai Ģertrūdei savu dzīves stāstu. Kurmis nav ne rakstnieks, ne zemnieks, bet gan, pēc autora domām, vēja nestā koka lapa — arī ar trūdēšanas pazīmēm. A. Upīts būtībā ir stilizējis blēžu romānu, žanru, kas sakņojas spāņu 17.–18. gs. piedzīvojumu romāna pikareskas tradīcijā:

Galvenā varoņa pikaro raksturs nosaka arī naratīva struktūru – nejutot pamatu zem kājām, viņš/viņa pārvietojas no saimnieka pie saimnieka; klaiņošanas motīvs rada epizodiskumu un atvērto beigu sižetisko struktūru, turklāt dzīve, kas pilna riska un nejaušību, tiek tēlota kā iespēju pilna, tomēr ne vienmēr laimīga un komiska (tajā pašā laikā reti tā ir traģiska).¹⁹

A. Upīts, protams, pazina Padomju Krievijas literatūrā valdošo proletariāta jeb sociālistiskā reālisma naratīvu un tā iespaidā daļēji atdzīvināja pikareskas jūtību pret sociālās atšķirtības apstākļiem.

A. Upīša skatījums uz pasauli romānā kā parasti ir kritisks, taču tas iegūst arī zināmu māksliniecisku suverenitāti, jo pieder galvenajam varonim — tam, kas pikareskas tradīcijā ir pats sava dzīvesstāsta aktieris (un O. Kurmis izmēģina šo lomu arī burtiski). Diezgan niecīgā pieredze tamlīdzīgu “es” formā rakstītu lielo episko darbu radīšanā bieži vien autoram likusi “aizmirst” par paša O. Kurmja izjūtu tēlojumu. Arī par galvenā varoņa/vēstītāja ārējo stāvokli tiek pateikts ļoti maz, un tas var atbilst kinematogrāfiskumam raksturīgajam “operatora skatam”. Tomēr tas nevar būt gluži bezkaislīgs kinokameras vēstījums: galvenais varonis ir objektivizēts, tomēr viņš redz apkārtni, un tā tiek subjektivizēta, pakļauta izlasei un pat iekšējai, lasītājam neatklātai cenzūrai, vēl jo vairāk tāpēc, ka atmiņu galvenais adresāts ir jaukā māsa Ģertrūde.

Romāns kopumā nav māksliniecisks veselums, tāpēc režisors Leonīds Leimanis atlasa tikai atsevišķu noveļu motīvus (“Pie bagātās kundzes”, “Numurs kaklā”, “Ziedu smilktīs”, “Frīdis”), no citām aizņemas dažas idejas un tēlus, radot patstāvīgāko A. Upīša darba ekranizāciju — “Pie bagātās kundzes”.

L. Leimanis juties organiski Latvijas PSR 60. gadu sociālpolitiskajā vidē — savulaik piedzīvojis romānā attēloto laiku un vācu okupācijas periodā pat bijis antifašistiskas grupas dalībnieks, režisors varēja izjust to pašu, ko pret t. s. buržuāzisko pasauli, indivīda vietu tajā izjutis A. Upīts, jo pēc savas politiskās pārliecības bija kreiss.²⁰ Tas vienoja režisoru un rakstnieku, kurš 1969. gadā rakstīja vēstuli L. Leimanim, lai pateiktu “vissirsnīgākos novēlējumus par labi padarīto darbu”.²¹

60. gados “atkušņa” situācijā atdzimusi kinokomēdija arī traģikomēdijas paveidā arvien apliecināja tagadnes labklājības pārkūpumu pār kapitālisma parādībām. A. Upīša politiski mazāk aso darbu L. Leimanis ir pakļāvis dažām politizēšanas procedūrām, lai gan tiek izcelti gan ideoloģijas, gan kultūras mitoloģijai svarīgie elementi. Piemēram, jau filmas pirmajos kadros parādās smags, ķēdēs piekārts dzelzs kliņģeris, kurš it kā norāda uz vides labklājības šķietamību, taču veido arī amizantu kontrastu ar nākamajiem kadriem, kuros “dzelžaini sastingušā” policijas patruļa uzrauga bezdarbnieku rindas Vecrīgas mūru ielokā.

Jāatzīmē arī galvenā varoņa rakstura pārvērtības filmā. Viņa bezdarbnieka veidolā saplūst deputāta kundzes Kalnkājas kalps, palaidnīgā Frīda (“Frīdis”) biedrs, kā arī Kurmjā paziņa klasiskais filologs Švolkovskis (“Meži un cilvēki”) un pats Kurmis — cilvēka “dvēseles dārznieks” (“Ziedi smilktīs”). O. Kurmis filmā nu ir “pozitīvais varonis” un jauns cilvēks no cietuma izlaistās Emmas Kārklis dzīvē, inteligents, nesavtīgs, kolektīvam draudzīgs strādnieks, bez privātīpašnieciskuma u. tml. Oļģerts Kurmis, 50.–60. gados mākslā uzplaukušā “skarbā stila” varoņa līdzinieks, nav pakļauts ilūzijām, turklāt aktiera Eduarda Pāvula faktūra veiksmīgi iemieso Kurmī heroisko noslēgtību, klusēšanu un saspringtu fizisku vai gribas nogurumu. Atsakoties no dzimumattiecībām, Kurmis vēl vairāk pozicionē savu askētisko “vienkārši cilvēks” (pretēju — “īstam vīrietim”), pastāvot arī ārpus noteikta vecuma (nebēdnība un tēvišķība) un sociālās hierarhijas (bezdarbnieks ar ratiņu stūmēja numuru un augstāko izglītību, taču “ārpusnieks”).

Filmas “pozitīvais varonis” ar savu seksualitāti vilina sievietes, pats šīm dziņām nepakļaujoties un savu mīlestību pret cilvēkiem izteikdams eksplicīti — rūpēs par bērniem un sievietēm, kā arī liekot apkārtējiem justies labi.²² “Pie bagātās kundzes” daļēji “skolotāja un mācekļa” lomās esošos Kurmi un Emmu sāk skatīt arī viegli melodramatiskās krāsās, lai gan no cietuma izlaistā meitene nav gluži tas “ziedu dārzs”, kurā Kurmis varētu beidzot rast pamatu dzīvei, kā tas daļēji notiek novelē. A. Upīša Emma Kārklis ir parupja, neārstējama kleptomāne, savukārt L. Leimanis — mainīga, sievišķīga, viltīga, asa un stihiska varone (par to liecina aina ar aktrisi Līgu Liepiņu uz laipas virs Daugavas), kuras iniciācijas apoteoze ir aiziešana cietuma izolētībā — nu jau uz pašas izjustās kaislību smailes. Filmas veidotāji pievērsās Latvijas pagātnes tēlojumam, lai norādītu uz nākotni, kurā strādniecība dzīvos citādi, mīlestības motīvam ir jāatstāj iespaids uz sižetu, taču bija jāpaliek arī savā ziņā pasargātam (izolētam) kā varoņu cīņā nederīgai, asociālai parādībai. Gluži citādi iedvesmots un iesaistīts ir A. Upīša romāna varonis Frīdis, kurš no cilvēka ar vāju ētisku satvaru filmā pārtapis par īstu triksteri pasaulē, kura neatzīst un nepieņem sociālistisko strādnieku partiju par līdztiesīgu politisko spēku.

Kā kinematogrāfisku akordu un saistvielu filmas kompozicionālajai veiksmi (atšķirībā no romāna) būtu jāmin amizantie suņu tēli, kas gan epizodiski papildina kadra kompozīciju, gan uzņemas dinamiska simbola funkciju. Veidojas pat oriģināls filmas mītiskais slānis Rīgas suņu motīva ietvaros: cilvēks ne tik daudz cīnās ar dzīvniekiem, cik vada savu dzīvi paralēli suņu eksistencei — brīžiem ar noslieci uz totēmiskām attiecībām. Deputāta kundzes Kalnkājas kiosks patīk izsalkušajiem suņiem, Oļģerts Kurmis, pēc malkas nesēja vārdiem, esot pieņemts pie viņas par suni, kas rej uz zagļiem; Emma Kārklis par Kurmjā šķietamo ligavaiņa lomu izsaucas: “Sunim zem astes!”²³ utt. Tas, ka tieši sievietes visvairāk izjūt suņu esamību pilsētā, liek saistīt dzīvnieka tēlu ar aktīvo seksualitāti — vīrišķību, ko, kā jau minēts, pārstāv A. Upīša “uzlabotais” varonis Kurmis. Tikai atšķirībā no rejošiem korporeļiem pie meitenītes Juzes rotaļu kaķa logā L. Leimaņa filmas varonis ir nopietns, brīvs, gudrs, labsirdīgs un uzticīgs saviem pienākumiem. Aktīvākie un režisoram svarīgākie filmas varoņi piedzīvo sava veida izaugšanu, un viena no simboliskākajām izaugsmēm ir cilvēka atšķiršanās no dzīvnieka.

Nacionālās identitātes kinematogrāfiskums

No 1937. līdz 1940. gadam A. Upīts strādāja pie epepejas “Laikmetu griežos”, kuru veido daļas “Pirmā nakts”, “Uz igauņu robežām” un “Pie Rīgas vārtiem”. Romānu cikla nosaukums labi raksturo arī reālo pārmaiņu laiku Eiropā, un konkrēti Latvijā notiekošais — pozitīvisma un Vadoņa kulta uzplaukums — līcis rakstniekam meklēt savu taisnību trausmainajā 17. gs. beigu Vidzemē. Atšķirībā no A. Grīna romāna “Saderinātie” varoņiem, A. Upīša latviešu zemnieks neizjūt lepnumu par kalpošanu zviedru varai. Romānā rakstnieks realizē šķiriskuma ideju, jo zemnieki romānā uzbrūk ne tikai vācu baronam Kurtam fon Brimmeram, bet “visai viņa kārtai”.²⁴ Turklāt jo vairāk latviešu zemnieks cietis, jo stiprāks viņš kļūst, savukārt A. Upīša mūža laikā jau veiksmīgi notikusi sociālistiskā revolūcija attaisno arī viņa tēloto senatnes zemnieku vardarbīgās tiesmes.

Savu pilsonisko tipu tēlošanas talantu A. Upīts apliecina, uzlūkojot nedaudzos reformatorus un brīvdomātājus no feodālā slāņa — ar ironiju un pat ar centieniem saprast, kā varēja rasties šīs personības un kādas, bez šaubām, interiorizētas, iedzimtas un ieaudzīnātas īpašības tām traucējušas mainīt pasauli. Abi šie A. Upīša darbos it kā pretstatītie un tomēr līdzīgie vēsturisko pārmaiņu liecinieku tipi romāna “Laikmetu griežos” pirmajās daļās ir mistificēti ar dubultnieka tēla palīdzību ne tikai sava progresīvā rakstura dēļ, bet arī tāpēc, ka Priedaines barons Kurts fon Brimmers un kalējs Ataugu Mārtiņš ir dzimuši vienā gadā un vienā dienā.²⁵ Barona raksturā saimējama romantiskais naivums un kūtība tiek tēlota kā tipiski vāciska, kamēr zemnieku dumpinieka spēks un progresivitāte sakņojas īsti vēsturiskā latvietības sajaukumā — pagānu priesteri tēvā un katolietē mātē. Ne masu, bet tās avangarda “mikrodaļiņu” mērogā tiek realizēts sociālistiskās mākslas patiesais ideāls — “augšai” jākļūst par “apakšu” un otrādi: lai gan zaudētāji pēc pirmajām epepejas daļām (“Kunga pātaga”, “Pirmā nakts”) ir gan Mārtiņš, kura līgava izdara pašnāvību, gan Brimmers, kuru gaida nāvessods, romāna turpinājumā “Pie Rīgas vārtiem” urbānā vidē aktīvi darbojas, protams, nākotnes proletariāta projekcija Mārtiņš.

Romāna daļa “Kunga pātaga” veidota kā ievērojams “teorētisks ievads” tēlotajam laikam un vietai, savukārt Kurta fon Brimmera satikšanās ar Mārtiņu notiek tikai otrās daļas otrajā pusē (“Pirmā nakts”). Ingrida Kiršentāle atzīmē, ka šāda kompozicionāla plaisa starp diviem idejiskajiem romāna balstiem veidota apzināti, norādot uz distanci starp šķirām arī laiktelpā.²⁶ Abas romāna daļas ir grūti ekranizējams materiāls, un tas, ko kritiķis Arnolds Apalups savulaik uzskatīja par līdzību drāmai, kaitēs G. Pieša filmai: “ainas mainās kā uz skatuves — dažādās vietās, šķietami neatkarīgi viena no otras, notiek reizē vairākas darbības”.²⁷ Turklāt A. Upīša vēlme rādīt, nevis stāstīt, romāna ekranizēšanas procesā pieprasa ne tikai plašus varoņu monologus un dialogus, bet arī koncentrēšanos uz “masas varoņu” sadzīvi, piemēram, muižas ļaužu darba ainas, zemnieku tipu iezīmēšana un valoda, kurā atklājas 17. gs. Vidzemes kolorīts.

G. Piesis ir pazinis A. Upīti kā vienu no saviem pirmajiem literatūras “skolotājiem” (latviešu emigrantu nometnē Kstiņinā 1942. gadā), lai gan tāpēc īpašu pietāti pret rakstnieku nav jutis. Galvenie varmākas, atceļot A. Upīša vēsturiskā romāna daļēji pieņemto

rakstnieka sava veida eskeipisma izpausmēm, proti, A. Upīts tieši Robežnieku ģimenes stāstam pievērsies visvairāk, periodiski un pat metodiski aplūkojot varoņus caur savu uzskatu, pārliecības un pat likteņa prizmu. “Robežnieki” ir A. Upīša mūža darbs, bet dažreiz arī “laimīgā zeme”, kurā mākslinieciski patverties — ne velti jau 1934. gadā, nodibinoties K. Ulmaņa režīmam, tiek sarakstīts ciklu ievadošais romāns “Vecas ēnas”, kas koncentrējas tikai vēstījumā par Jāņa Robežnieka bērnību.

Romānā “Ziemeļa vējš” (1921) sadalījis saimniekdēlu Robežnieku jaunāko paaudzi divās nesamierināmās šķirās, strādniekos un inteliģentos, A. Upīts atzīst, ka pārejas laika (1905. gada revolūcijas) cilvēki ir “kā no divām daļām salikti”.²⁹ Iespējams, šādu varoņu pretstatījums ir literārs eksperiments — no vienas ģimenes, audzināšanas un apstākļiem rodas atšķirīgi, konkrētos cilvēkos iemiesoti vēsturiski spēki, lai gan autora simpātijas kavējas pie Jāņa. Mārtiņa pūles, sāpes un saplūšana ar tūkstošgalvaino masu atbilst sociālistu ideāliem, taču šī tēla attīstība ir paredzama. Ja Mārtiņu var skatīt kā triksteru attieksmē pret pastāvošo Krievijas impērijas politisko kārtību, tad Jānis ir triksters gan attiecībā pret savu seksualitāti, gan pret revolucionāro kustību un tās ideāliem, gan pret veco kārtību.

Lai gan R. Kalniņa filma “Ja mēs visu to pārcietīsim” savu idejisko un pat vizuālo pamatu smēlusi galvenokārt triloģijas trešajā romānā “Ziemeļa vējš”, filmas pirmās daļas mainīgais ritms un motīvi smelti no “Zīda tīklā” (1912). Tiek tēlota nesteidzība un steiga (ne velti galvenais varonis Jānis iepazīstas ar savu nākamo sievu Mariju Meijeri brīdī, kad jāsavaldā viņas trakojošos zirgus), dūmaka, tumsas un gaismas mija, Jāņa seksualitātes manifestācija un ritmizēšanās stabilitātē, ballē savaldzinot Mariju u. tml.

R. Kalniņam tuvākais romāna varonis ir Jānis. Iespējams, šis tēls 80. gadu otrajā pusē spītīgā un cenzūras skartā režisora apziņā no konformista varēja transformēties par iepriekšējo kino industrijas peripetiju simbolu: viens no kultūras darbiniekiem, kuriem veltītu filmu idejas (par Jāni Poruku un 1905. gada inteliģenci, par Emīlu Dārziņu u. c.) tik bieži tika noraidītas,³⁰ sava veida latviešiem būtiskās kolaboracionisma tēmas iemiesotājs, kas nevarēja iekļauties padomju mitoloģijā, un izteikti seksuāla būtne, kas nebija pieņemama sociālistiskā reālisma cilvēka deseksualizācijas tendencēm.³¹ Savukārt Mārtiņš kā Jāņa apzinīgā puse filmā paliek dragūnu apcietināts mocekļis.

Vēja tēls romānā “Ziemeļa vējš” ir revolūcijas un pārmaiņu vējš, tas brīdina un neļauj atslābt, aptver visu tautas masu un dedzina vaigus atsevišķiem pārmaiņu laika dalībniekiem, tas ir dabiska pārbaudījuma un grūtību vējš. Vējš var būt arī ļoti kinematogrāfisks tēls — tehniski viegli atveidojams, dabisks apstākļos, kuros romāna “Ziemeļa vējš” varoņi atrodas, turklāt atbilstot kinematogrāfiskuma principam ne stāstīt, bet rādīt, būtību izteikt caur detaļu. Raksturīgi, ka “ziemeļa vēju” romānā nosauc jeb verbalizē revolūcijas nākamības spēks Mārtiņš. Savukārt ainas, kurās rakstnieks izskaidro runas klausītāju sajūtas, atgādina rūpīgu kinoscenāriju. Tomēr neviens no augstāk minētajiem kinematogrāfiskuma piemēriem būtībā ekranizācijā neparādās.

R. Kalniņš un scenārija autors Viktors Lorencs A. Upīša prozā saskata gluži citas kinematogrāfiskas vērtības: krāsu un gaismu spēles laikā, kad priekšplānā risinās varoņu

likteņi (degošu muižu atblāzma, lukturis, kas "paspīd un nogrimst kā melnā vilnī. Un tad uzzibsnī atkal pie pašiem ratiem"³²), tiek izvirzīti par šo tēlu modernistiskiem, nepastāvīgiem apgaismošanas/aptumšošanas paņēmieniem.

Scenāriste Austra Zīle raksta, ka laikā, kad "pie durvīm klauvēja Atmoda, un mēs drebošām sirdīm ieklausījāmies gan jaunajās vēstīs, gan sevi"³³, Andreja Upīša teksts bija kļuvis par pārmaiņu cikliskuma iemiesojumu, ko R. Kalniņš skaidro ar brīvības sajūtu, kas pastāvēja filmas tapšanas laikā no 1985. līdz 1987. gadam.³⁴ Brīvības apjaušana paver arī darba interpretācijas potenciālu. Jānis Robežnieks var tikt atspoguļots ne tikai kā jauno laiku revolūcijas dalībnieks, bet arī divās citās vēsturiskās aprisēs: viņš ir 1905. gada revolūcijas liecinieks un, kā jau tika minēts, atrodas uz laikmetu robežas, simbolizējot revolūcijai kaitīgo politisko neizlēmību. Tāpat Jāņa tēlu romānā "Ziemeļa vējš" A. Upīts veido sev smagā laikā. A. Upīts romānu iesācis vēl vācu okupācijas laikā 1918. gadā, kam sekoja neatkarīgās Latvijas Republikas dibināšana, padomju vara 1919. gadā, autora emigrācija Krievijā un ieslodzījums cietumā, atgriežoties Latvijā 1920. gadā. Romāns pabeigts 1921. gadā jau kā pārlicināta marksista manifests. Visu šo vēsturisko notikumu un pārdzīvojumu sakausējums ir manāms haosa un sirreālisma pilnajā ainā filmas beigās — pēc nepieņemto muižnieku un sikburžuju balles daudz cietusi dzimtene pārcieš kārtējo kontroles un soda periodu: A. Upīša romāna jaunākais personāžs baronēns Volfs filmas finālā apliecina sevi kā absolūtā ļaunuma iemiesojumu, sitot Zelmu ar pletni.

Revolūcijas apspiešanas tēlojums filmā rāda visas nācijas enerģijas apspiešanu, jo varbūt pati tauta, tāpat kā Jānis Robežnieks, vēl nav gatava atteikties no visa brīvības dēļ, tajā skaitā arī no savas miesas. "Seksuālās revolūcijas" teorētiķis Vilhelms Raihs apgalvoja, ka libidozās enerģijas apspiešana noved tikai pie sadisma, kā arī rada mazohistiska tipa personību, kura pati tiecas tikt pakļauta.³⁵ Un, ja Jāni ir tik viegli pakļaut, tad arī visa tauta, noteiktā brīdī apturēta, pārtaps par pašiznīcinošu mehānismu. Filma "Ja mēs visu to pārcietīsim" ir polemika ar Paula Putniņa lugu "Aicinājums uz... pērienu" (1983), un Rolands Kalniņš brīdina — ja atkal nekas nemainīsies, tad neizmainīsies vairs nekad: "Es vienmēr esmu iestājies par ciņu. [...] Man nav pieņemams kompromiss."³⁶

R. Kalniņa filmas pierāda, ka viņu neapšaubāmi interesē cilvēka ķermenis, un īpaši "pārejas laika filmās pamazām atspoguļojumu rod agrākās desmitgadēs noklusētā cilvēka seksualitātes tēma".³⁷ Seksualitātei literatūrā vai kino nepiemīt noteiktas definētas aprises, tāpēc, skatot seksualitāti kā literāra teksta "pārtulkošanas" produktu filmas valodā, var lietot tādus atslēgas vārdus kā "uzvedība" un "erotika". R. Kalniņa ekranizēto literāro pirmavotu autori sociālkritiskajā skatā uz sava laika sabiedrību iekļāvuši arī konservatīvu attieksmi pret cilvēku intīmajām attiecībām: Pāvila Roziša "Ceplī", Viļa Lāča "Akmeņainajā ceļā" un Andreja Upīša romānos "Zida tiklā" un "Ziemeļa vējš" seksualitāte saistās galvenokārt ar iziešanu ārpus robežām, zināmu noziegšanos pret jau iegūto (ģimeni, audzināšanu, draudzību). Nevar noliegt, ka A. Upīša romāna varonis Jānis Robežnieks savā ziņā ir donžuāns — pašapmierināts un radis sekot savām vēlmēm, īpaši seksuālajām. Filma "Ja mēs visu to pārcietīsim" paspīlgtina galvenā varoņa funkciju: Jānis tiek tēlots erotiskā ainā ar kaimiņiem un kalponi, bet "pieklājīgā dejā" tiek iesaistīts tikai ar savu līgavu un vēlāko

sievu. Jānis kā donžuāns ar savu esamību gatavs apgāzt Rietumu seksa savaldīšanas sistēmas — laulību un vēlmju sakārtotību, kā tās dēvējis Mišels Fuko.³⁸ Taču Jānis ar to pašu ir arī revolūcijas ienaidnieks — viņa vēlmju un baiļu dominante apgāž revolūcijas uzturēto šķiru cīņas ideju un arī zināmas revolucionāras šķīstības sistēmu. R. Kalniņš, bez šaubām, “pārkārto” A. Upīša 1905. gada revolūciju laikmetīgām vajadzībām, un Jānis Robežnieks kļūst par jauna laikmeta griežu simbolu.

Četri īpatnējākie A. Upīša prozas darbi ekranizācijai piesaistīja arī četrus talantīgus Padomju Latvijas režisorus. Proza, kura jau satur šiem režisoriem svarīgus aspektus, tiek “tulkota” ne tikai noteiktā padomju kultūras politikas gaumē, bet arī ar akcentiem uz tādām aktuāliem, taču ar A. Upīša daiļradi reti saistāmiem aspektiem kā nacionālā atmiņa un identitāte (“Laikmetu griežos”, “Ja mēs visu to pārcietīsim”). Ja L. Leimanis ekranizāciju “Pie bagātās kundzes” veidojis, balstoties uz sociālā taisnīguma un melodrāmas elementiem, tad “Cēloņos un sekās” modernistiski, kino ekspresionismam raksturīgi elementi šos motīvu pilnībā aizvieto. Tādējādi katru ekranizāciju var nosaukt par emblēmu padomju laika periodu maiņām un līdz ar tām mainīgajiem mākslinieciskajiem principiem.

Atsauces

- ¹ Kalniņš R. Lielās vērtības un mēs: Dzindras Smiltēnas saruna ar režisoru Rolandu Kalniņu. *Cīņa*. 1988, 6. febr.
- ² Briedis R., Matulis H., Pērkone I., Surkova A. No vārda par bildi...: latviešu literatūra un kino. Saruna Rīgas Kino muzejā, 2009, 2. dec. Videoieraksts: <http://www.youtube.com/watch?v=9JoOzISQnkw> (aplūkots 2011. gada 8. maijā).
- ³ Saruna ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 25. maijā, Mežciemā.
- ⁴ Stam R. Introduction. In: *The Theory and Practice of Adaptation*. John Wiley & Sons, 2004. P. 45–46.
- ⁵ Leine A. *Literāra teksta interpretācija Džeinas Ostenas romānu ekranizācijās*. Rīga: LU, 2008. 23. lpp.
- ⁶ McFarlane B. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996. P. 11.
- ⁷ Martjanova I. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoi kinematografichnosti*. Sankt-Peterburg: SAGA, 2002. S. 134.
- ⁸ Mozhajeva T. *Jazikovije sredstva realizacii kinematografichnosti v hudozhestvennom tekste*. Barnaulskij gosudarstvennij pedagogičeskij universitet, 2006. S. 155.
- ⁹ Michalkov-Konchalovskij A. *Parabola zamisla*. Moskva: Iskusstvo, 1977. S. 8–9.
- ¹⁰ Upīts A. Latviešu jaunākais romāns. *Ritums*. 1922, Nr. 5. 24. lpp.
- ¹¹ A. Upīša vēstule L. Leimanim 1969. gada 22. oktobrī. A. Upīša memoriālā muzeja krājums, inventāra nr. 19067.
- ¹² Bērziņa V. *Jānis Zālītis atmiņās un apcerēs, dienasgrāmatas lappusēs, vēstulēs*. Rīga: Zinātne, 1984. 87. lpp.
- ¹³ Ferrell K. W. *Literature and Film as Modern Mythology*. London: Greenwood Publishing Group, 2000. P. 32.
- ¹⁴ Upīts A. Cēloņi un sekas. No: *Kopotī raksti*. 3. sēj. Rīga: LVI, 1948. 189.–216. lpp.
- ¹⁵ Krūmiņš V., Rudzītis M. *Cēloņi un sekas: īsmetrāžas aktierfilmas režisora scenārijs*. Rīgas mākslas un hronikālo filmu kino studija, 1956. Rīgas Kino muzeja arhīvs, Nr. RKM–13582, 1. lpp.
- ¹⁶ 1910. gadā šo māju cēla kāds bagāts latviešu tirgotājs, kurš netika uzņemts par Lielās ģildes locekli. Tirgotājs par to tik ļoti apvainojās, ka uz sava nama jumta uzlika kaķus, kuru astes ar nolūku tika pavērstas

- pret ģildes namu, tādējādi paužot saimnieka attieksmi pret vāciešiem. *Rīga: leģenda turpinās*. 2007. Pieejams: http://www.riga.lv/LV/Channels/Riga_today/Rigas_dienas_Peterburga/Riga_legenda.htm (aplūkots 2011. gada 6. jūnijā)
- ¹⁷ Krūmiņš V., Rudzītis M. *Cēloņi un sekas*, 31. lpp.
- ¹⁸ Kalniņš J. Romāns. No: *Latviešu literatūras vēsture*. 2. sēj. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. 97. lpp.
- ¹⁹ Yadav A. Picaresque novel. In: Logan M. (ed.). *The Encyclopedia Of The Novel*. Vol. 2. Oxford: John Wiley and Sons, 2011. Pp. 618–619.
- ²⁰ Krilovs P. Aktieru darbs Leonīda Leimaņa filmās. *Tekila: teātra un kino lasījumi*. Rīga: Mansards, 2011. 50. lpp.
- ²¹ A. Upīša vēstule L. Leimanim 1969. gada 22. oktobrī.
- ²² Klark C. Polozhitelnij geroj kak verbaljnaja ikona. *Socialisticheskij kanon*. Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2000. Pieejams: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4535 (aplūkots 2012. gada 6. jūnijā).
- ²³ Leimanis L. *Pie bagātās kundzes*: režisora scenārijs. Rīgas kinostudija, 1969. 52. lpp.
- ²⁴ Upīts A. *Laikmetu griežos*. 1. daļa. Rīga: Liesma, 1984. 381. lpp.
- ²⁵ Turpat, 336. lpp.
- ²⁶ Kiršentāle I. *Latviešu romāns: žanra tapšana un attīstība līdz 1940. gadam*. Rīga: Zinātne, 1979. 194. lpp.
- ²⁷ Apalups A. Ievērojams vēsturisks oriģinālromāns. *Daugava*. 1938, Nr. 7, 681. lpp.
- ²⁸ Upīts A. *Laikmetu griežos*. 8. lpp.
- ²⁹ Upīts A. Ziemeļa vējš. No: *Robežnieki*. Rīga: Liesma, 1965. 698. lpp.
- ³⁰ Pērkone I. Latvijas klasiskais kino. No: *Inscenējumu realitāte: Latvijas aktierkino vēsture*. Rīga: Mansards, 2011. 107. lpp.
- ³¹ Turpat, 110.–111. lpp.
- ³² Turpat, 42. lpp.
- ³³ Zīle A. *Sarunas aiz kadra*. Rīga: Atēna, 2007. 49.–50. lpp.
- ³⁴ Saruna ar R. Kalniņu 2011. gada 25. maijā.
- ³⁵ Reich W. *The Function of Orgasm: sex-economic problems of biological energy*. New York: Farrar Straus and Giroux, 1979. P. 35.
- ³⁶ Saruna ar Rolandu Kalniņu 2011. gada 25. maijā.
- ³⁷ Balčus Z. Filmu tematiskās un stilistiskās iezīmes (1986–2010). No: *Inscenējumu realitāte*, 361. lpp.
- ³⁸ Fuko M. *Volja k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksualnosti*. Moskva: Kastalj, 1996. S. 138.

Screen Versions of Andreja Upītis Prose: Some aspects of interpretation

Altogether, four screen versions of Andrejs Upītis prose writings were produced between 1956 and 1987: “Cēloņi un sekas” (“Causes and Consequences”), “Pie bagātās kundzes” (“At the Rich Lady”), “Laikmetu griežos” (“The Turn of the Age”) and “Ja mēs visu to pārcietīsim” (“If We Survive All That”). The directors and screenwriters of these films either based their interpretations on a direct illustration of Upītis works or chose to only use some motifs from them. Upītis’ novella “Causes and Consequences” and novels “A Smiling Sheet of Paper”, “The Turn of the Age”, “The North Wind” and “In the Silk Net” are all interpretations at the level of Soviet popular culture. Films based on classical authors’ works are one of the most obvious but academically least studied aspects providing an opportunity to look at these writers’ works from a different angle.

The most talented Latvian filmmakers of the Soviet-era — Varis Krūmiņš, Leonīds Leimanis, Gunārs Piesis and Rolands Kalniņš — highlighted the aspects of Upītis' works that sometimes went unnoticed by literary historians and critics. The cinematic nature of Upītis' prose, its suitability for making screen versions features as one of the formal aspects in the review of the feature films based on Upītis' works and sheds a new light on their meaning.

Keywords: screen versions, Andrejs Upītis, cinematic nature, prose, interpretation

Laine Kristberga

Fragmentārais ķermenis laikmetīgajā mākslā

Atslēgas vārdi: ķermenis, laikmetīgā māksla, fragmentārisms, subjektivitātes dekonstrukcija, pornogrāfija

Romāna Polaņska atveidotais galvenais varonis viņa paša režisētajā filmā “Īrnieks” (*The Tenant*, ASV, 1976) saka: “Pasaki, lūdzu, kurā brīdī cilvēks pārstāj eksistēt kā cilvēks, par kādu viņš sevi uzskata. Nogriez man roku, es teikšu “es un mana roka”. Nogriez man otru roku, es teikšu “es un manas divas rokas”. Izņem manas iekšas, manas aknas, es teikšu “es un manas iekšas”. Bet, ja tu nogriez man galvu, ko tad es saku — “es un mana galva” vai “es un mans ķermenis”? Kādas tiesības manai rokai saukt sevi par mani?”

Šis savādaits citāts atgādina autoskopisku pieredzi, kad cilvēks uz sevi lūkojas it kā no malas: tā vairs nav mana galva, bet es jūtu sevi galvas iekšpusē; vai arī — es neredzu sevi spogulī, bet jūtu sevi organismā, ko es redzu, utml. Šādi traktētas subjektivitātes telpiskuma fenomenu var skatīt arī paralēli ar franču psihoanalītiķa Žila Delēza izvirzīto teoriju par ķermeni bez orgāniem. Faktiski šo koncepciju izvirza jau Antonēns Arto, taču Delēzs kopā ar Feliksu Gvatari to izvērš tālāk savā grāmatā “Tūkstoš plato” (1980).¹

Aprakstot, kas ir ķermenis bez orgāniem, Delēzs atsaucas uz embrioloģiju un salīdzina ķermeni bez orgāniem ar olšūnas bioloģisko modeli. Kā apgalvo Delēzs, ķermenis bez orgāniem nav kaut kas, kas eksistē “pirms” organisma; tā ir ķermeņa intensīvā realitāte, intensitātes vide, kas ir organismam “apakšā” vai tam “pievienota” un atrodas pastāvīgā pašizveides procesā. Delēzs raksta: “Ķermenis bez orgāniem nekad nav tavš vai mans. Tas vienmēr ir ķermenis. Orgāni tajā izvietojas paši, taču tie izvietojas neatkarīgi no organisma formas; formas kļūst plūstošas, orgāni nav nekas vairāk kā intensitātes, plūsmas, sliekšņi un gradienti.”²

Jau Aristotelis bija ieinteresēts embrioloģijā un pat izvirzīja teoriju par to, ka tikai tie embriji, kas saņēmuši nepieciešamo siltuma devu, var attīstīties par pilnvērtīgiem cilvēkiem. Pārējie kļūst par sievietēm — pēc Aristoteļa domām, sieviete ir “pusizņemts vīrietis”. Balstoties uz šo premisu, ietekmīgais grieķu ārsts Galens paziņoja, ka sievietes reproduktīvie orgāni ir identiski ar vīrieša, tikai atšķirība ir tā, ka šie orgāni atrodas ķermeņa iekšpusē, jo embrija stadijā sievietes dzimuma embriji nav saņēmuši pietiekamu siltuma devu, lai šie reproduktīvie orgāni attīstītos pilnībā un atrastos ķermeņa ārpusē, kā tas ir vīriešu dzimuma gadījumā. Šis uzskats palika plaši izplatīts ārstu vidū līdz pat 18. gadsimtam.³

Kā īsti šīs dažādās teorijas var tikt attiecinātas uz laikmetīgo mākslu un sievietes ķermeņa portretējumu, es mēģināšu aplūkot šajā rakstā, kur uzmanību vērsīšu galvenokārt

uz četrām sievietēm māksliniecēm: videomākslinieci Katrīnu Neiburgu (dz. 1978) no Latvijas, video mākslinieci Eglī Rakauskaiti (*Eglē Rakauskaitē*, dz. 1967) no Lietuvas, multimediju mākslinieci Taņu Ostojiču (*Tanja Ostojić*, dz. 1972) no Serbijas un fotogrāfi Salliju Mannu (*Sally Mann*, dz. 1951) no ASV.

Vispildtāk Delēza teorija par ķermeni bez orgāniem no turpmāk apskatītajiem darbiem tiek manifestēta Egles Rakauskaites darbos. Tā, piemēram, 1998. gada video performancē “Taukos” (*In Fat*) māksliniece izmanto savu ķermeni kā substanci un iegremdējas citā substancē — siltos taukos, kur viņa nekustoties pavada 8 stundas. Performances laikā Rakauskaitē skābeklis tiek piegādāts pa mazu caurulīti, kas ievērojami apgrūtina elpošanas procesu, tāpēc performance kļūst arī par savveida izdzīvošanas pārbaudījumu. Tautkiem lēnām atdziestot un sacietējot, mākslinieces ķermenis arvien vairāk tiek nosegts, līdz tas pilnībā zaudē savas aprises un formu. Turklāt tauki ne tikai ieskauj viņas ķermeni, bet iekļūst tajā arī caur ādas porām, tādējādi nojaucot robežu starp iekšējo un ārējo. Process tiek filmēts ar trim kamerām un izrādīts uz trim TV ekrāniem, kas pagriezti prom no skatītāja tā, lai skatītājs redzētu nevis attēlu, bet attēla projekciju, kas atspoguļojas no stikla virsmas. Šādā veidā skatītāja skatiens tiek pātraukts un laužts, mēģinot laužt arī standartveida mākslas darba izstādīšanas praksi.

Līdzīgu nestandarta pieredzi skatītāji varēja gūt arī Rakauskaites performancē / video instalācijā “Medū” (*In Honey*, 1996), kurā viņa gulēja embrija pozā, daļēji iegremdējusies medū. Skatītājs Rakauskaiti varēja redzēt tikai video monitorā. Garā caurulīte, caur kuru māksliniece elpoja, vizuāli funkcionēja kā nabassaite, kā arī piegādāja nepieciešamo skābekli. Spīdīgais, medus dzeltenais ķermenis izskatījās pēc olas dzeltenuma un kontrastēja ar balto virsmu, uz kuras Rakauskaitē gulēja. Šāds pozicionējums kalpoja par vizuālu metaforu, kas transformēja telpu par gigantisku mātišķu ķermeni, kurš devis māksliniecei dzīvību.

Abos Rakauskaites darbos šķidrums dekonstruē subjektivitāti un nojauc priekšstatu par ķermeni kā vizuāli uztveramu, veselu formu. Rakauskaites darbā “Medū” tiek imitēta atgriešanās mātes ķermenī, dzemdē, kamēr darbā “Taukos” sākotnēji šķidrā substance pakāpeniski pārvēršas cietā zārkā. Abos darbos mākslinieces ķermenis ir bezdzimuma un bezpersonisks, tādējādi to var interpretēt saskaņā ar Delēza koncepciju par ķermeni bez orgāniem: tam nav ne funkcijas, ne nozīmes, un tas nav spējīgs just baudu vai izraisīt fantāzijas.⁴ Līdz ar to šāds skatījums uz ķermeni ir pretējs psihoanalīzes praksei: ķermenis bez orgāniem ir brīvs no fantāzijām, tēliem, projekcijām, attēlojuma. Tas ir ķermenis bez psihes un bez slēptas iekšējās dzīves, bez iekšējas vienotības un latentas nozīmes.⁵ Runājot Delēza vārdiem: “Ķermenis bez orgāniem ir tas, kas paliek pāri, kad viss cits tiek atņemts. Un ar “viss cits” te tiek domātas fantāzijas, nozīmes un subjektifikācija.”⁶

Līdzīgi ķermenis tiek manifestēts Katrīnas Neiburgas darbos — arī Neiburga attēlo ķermeni, kurš ir fragmentēts un brīvs no seksualitātes. Tā, piemēram, video darbs “Kroha” ir pusotru minūti gara video instalācija, kas uzņemta kā videoklips krievu tekstgrupas “Orbita” dzejnieka Semjona Haņina dzejolīm. Ar mierīgu, patīkamu stāstītāja balsi fonā, kas lasa dzejoli krievu valodā, kamera lēnām slīd virzienā no kreisās uz labo pusi, ceļā

atklājot priekšmetus un ķermeņa daļas uz grīdas. Skatītājs redz pēdu, rokas, ieinteresētu sievietes (pašas mākslinieces) seju, lūkojoties no segapakšas, otrādi apgrieztu sievietes galvu, kam seko sievietes seja ar nebēdnīgu skatienu, kas parādās un tad pazūd aiz viegli pavērtām durvīm.

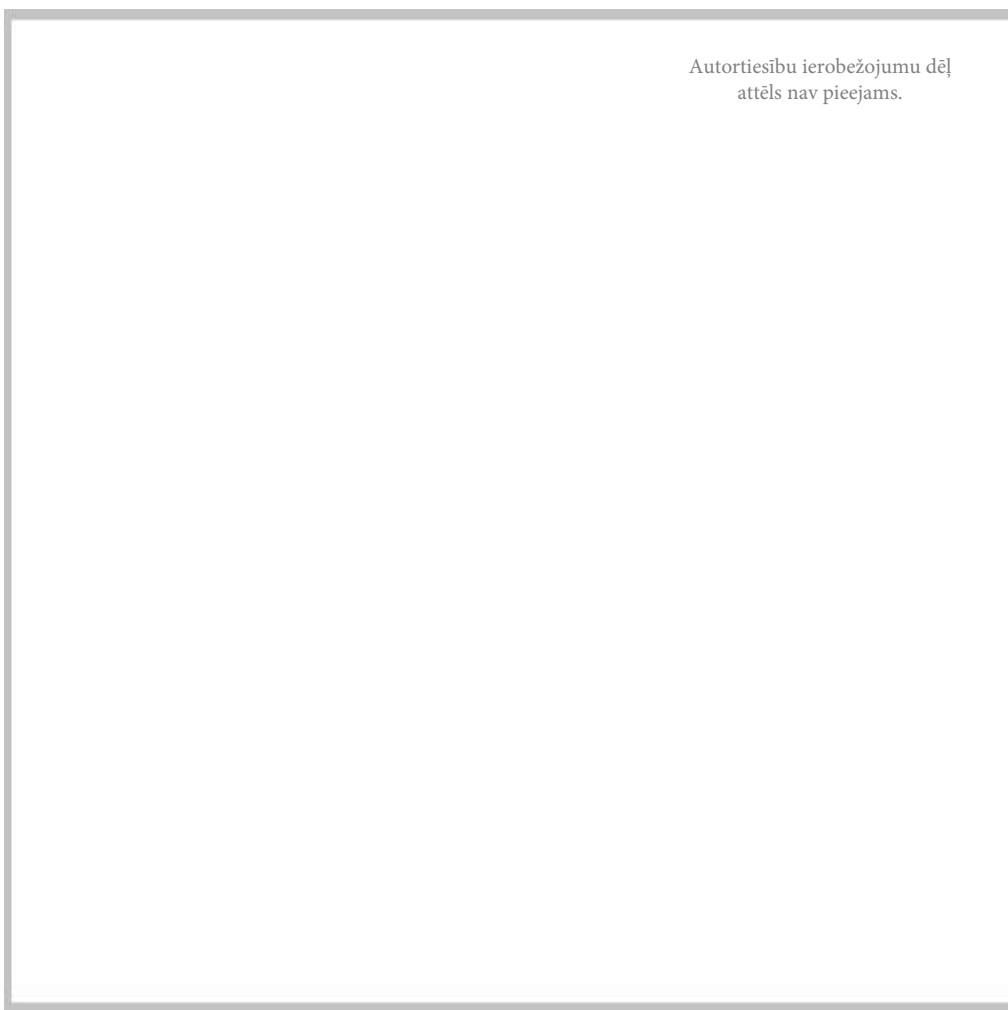
Video instalācijā “Kroha” fragmentēto sievietes ķermeni var skatīt kā Neiburgas mēģinājumu konstruēt sirreālu un poētisku realitāti, kur ķermenis atainots kā priekšmetu pasaulei piederīgs un kur tā primārā funkcija ir personificēt cilvēku attiecības. Kā raksta Žans Bodrijārs, “vide ar privātiem priekšmetiem un priekšmetu iegāde/piederēšana ir mūsu dzīves dimensija, kas ir tikpat svarīga, cik sapņi. Jo telpa eksistē tikai tad, kad tā ir atvērta, tajā ir dzīvība un ritms.”⁷ Tādējādi darbā “Kroha”, lai gan sievietes ķermeņa fragmenti tiek atainoti kā priekšmeti, tos nevar uzskatīt par vulgāriem priekšmetiem, t. i., par priekšmetiem, kuri saskaņā ar Bodrijāru nav nekas vairāk kā to funkcija. Tā vietā ķermeņa fragmentēšanai piemīt zināma emocionāla vērtība, kas caur objektifikāciju simbolizē sievietes un vīrieša attiecību dziļumu un atmiņu spēku.

Arī 11 minūšu garajā video instalācijā “Solitude” (1. att.) redzamas sievietes ķermeņa daļas — roka, kas brīvi karājas starp aksesuāriem un drēbēm skapī, otrādi apgriezta galva uz plaukta, pēda, kas pavid starp kurpju pāriem pie kurpju nodalījuma. Šajā darbā kamera slīd uz visām pusēm, atklājot skatītājam panorāmskatu uz dažādām privātām telpām mākslinieces dzīvoklī — guļamistabu, vannasistabu, virtuvi, viesistabu, vēlāk pāriet no iekštelpām uz mājas pagalmu un ielu, dokumentējot ainavu no rotējošas kameras skatpunkta mašīnā. Salīdzinājumā ar darbu “Kroha”, arī darbā “Solitude” ir portretētas sievietes ķermeņa daļas, tomēr tām nav uzdevuma simbolizēt sievietes un vīrieša attiecības, tā vietā darbs sniedz ieskatu sievietes ikdienas darbos un intīmajā telpā. Saskaņā ar Neiburgas teikto, “Solitude” ir ļoti personisks darbs, kurš tika radīts pēc trīs vientuļu mēnešu pavadīšanas Parīzē aspirantūras ietvaros. Neiburga apgalvo, ka ar šī darba palīdzību viņa centusies atklāt ikdienas priekšmetos un skaņās paslēpto nozīmi, kā arī viņas pašas ķermeņa poētiskās un emocionālās formas. Tādējādi abos darbos Neiburgai ir izdevies pārvērst ikdienas priekšmetus zemapziņas indeksos jeb, piemērojot Freida terminoloģiju, “lietās-reprezentācijās”.

Savukārt serbu multimediju mākslinieces Taņas Ostojičas 2004. gada darbā “Atsauce uz Kurbē gleznu “Pasaules pirmsākumi”” (saukts arī “ES biksītes”) redzama mākslinieces torsa apakšdaļa, ietērpta apakšveļā ar ES karoga simboliku. Šis ir politiski provokatīvs darbs, kur māksliniece vērs sabiedrības uzmanību uz migrācijas un seksa tirdzniecības problēmām.

Darba formāts ir plakāts, un tā pamatuzdevums ir protests pret Austrumeiropas sieviešu *lietiskošanu* Rietumeiropā un to, kādi stereotipi un prečzīmes tām tiek piešķirtas. Turklāt tas atgādina arī par tām neskaitāmajām Austrumeiropas sievietēm, kas ar varu vai viltu bijušas spiestas nelegāli šķērsot robežu, lai strādātu Rietumeiropas bordeļos vai citos nožēlojamos darbos, saņemot minimālu atalgojumu.

Darba skandalozo popularitāti vairoja plašsaziņas līdzekļi, kuri pēc tā izstādīšanas Vīnes un Grācas pilsētvidē nekavējoties paziņoja, ka darbs ir nepiedienīgi pornogrāfisks. Pēc tam, kad Austrijas pilsētu pašpārvaldes lika plakātus novākt, Ostojiča nejutās personiski



1. att. K. Neiburga. "Solitude". 2005.–2006. No K. Neiburgas arhīva

apvainota; gluži otrādi — norādīja uz to, ka šāda veida cenzūra un politiskās izpildvaras manifestācija apdraud māksliniecišķās izpausmes brīvību un mākslas izstādīšanu publiskās vietās, jo īpaši, ja šāda māksla ir politiska rakstura vai tās autores ir mākslinieces sievietes vai mākslinieki no valstīm, kas neietilpst ES sastāvā. Darbs joprojām ir pieejams apskatei digitālajos medijos un interneta vidē, ko Ostojiča uzskata par pieejamāko un lielāko publisko telpu.

Neskatoties uz plakāta hipnotizējošajiem, lielajiem izmēriem un tabu tēmu, patiesībā Ostojiča vērš skatītāja uzmanību nevis uz dzimumu apliecinošā orgāna tuvplānu, bet gan emblemātisko dzelteno zvaigznīšu apli — Eiropas Savienības simbolu. Ostojiča tādējādi parāda, kā ideoloģija apzīmogo ķermeni, un šis darbs rezonē ar izpaušmē radikālāko Marinas Abramovičas (*Marina Abramović*), dēvētas par performances mākslas vecmāmiņu, 30 gadus agrāko performanci "Tomasa lūpas" (*The Lips of Thomas*, 1973).

Šajā performancē Abramoviča pārbauda ķermeņa izturību, iegriežot ar žileti zvaigzni uz sava kailā vēdera un guļot vairākas stundas uz krusta formā izcirsta ledus gabala, tādējādi izmantojot gan ideoloģisku, gan reliģisku ikonogrāfiju, lai runātu par savu personīgo un nācijas vēsturi. Negatīva estētika šādā sevis grauzīšanas un mazohisma aspektā, kompromitējot ķermeņa veselumu, vērojama arī Izraēlas mākslinieces Sigalitas Landau (*Sigalit Landau*, 1969) video instalācijā “Dzelonstieples riņķis” (*Barbed Hula*, 2000–2002), kurā kameras objektīvs tiek lēni pietuvināts kailajam mākslinieces ķermenim, lai atklātu arvien nopietnākus ievainojumus, ko rada dzelonstieples riņķa aplošana ap mākslinieces vidukli. Videoinstalācijas fonam kalpo Vidusjūra, kuras viļņu kustība ritmiski un hipnotiski saucas ar mākslinieces izpildītajām apļveida kustībām krastā.

Ostojiča neizmanto tik ekstremālus paņēmienus, viņa vērš skatītāju uzmanību uz varu, ietērpjot sociālista ķermeni jaunā apgērbā. Taču, kas vieno Ostojičas un Abramovičas darbus, ir to kopīgā semantiskā iezīme — ķermeņu apzīmogošana ar ideoloģiskiem simboliem. Ja Abramovičas gadījumā ķermenis tiek apzīmogots ar komunistu zvaigzni, kas liek miesai asiņot, tad Ostojičas darbā tās ir ekskluzīvas ES biksītes, kas simbolizē postsociālistiskās sabiedrības pārliecību par kapitālistiskajā iekārtā valdošo komfortu. Ostojiča panāk vizuālo intensitāti ar sievietes reproduktīvā orgāna izcelšanu un fragmentēšanu, tomēr, pretēji uzskatam par pornogrāfiju, tā drīzāk ir diskusija par savstarpējo mijiedarbību starp iekšējo un ārējo, privāto un publisko, kur robeža starp ķermeņa iekšējo telpu un ārpasauli sākas līdz ar ķermeņa ārējo čaulu.

Par ķermeņa ārējo čaulu liek aizdomāties arī amerikāņu fotogrāfes Sallijas Mannas fotogrāfijas, kurās viņa dokumentē, kā sadalās miruša cilvēka ķermenis, pakāpeniski saplūstot ar zemi. Šīs fotogrāfijas tika uzņemtas 2001. gadā ASV, Tenesijas Universitātes antropoloģiskās pētniecības iestādē Noksvilā jeb, citiem vārdiem, “ķermeņu fermā”, kur cilvēka ķermenis pēcnāves stadijā tiek pētīts zinātniski, analizējot sadalīšanās procesu secību, ātrumu un insektu aktivitātes sekas. Šajā fermā, kas faktiski sastāv no vairākiem hektāriem zemes un meža, mirušu cilvēku ķermeņi tiek atstāti neaprakti un pakļauti dabas faktoru ietekmei varāku mēnešu vai pat gadu garumā. Kad Manna fiksēja šos ķermeņus fotogrāfijās, viņa netraucēja ne liķu sadalīšanās smaku, ne dažādi parazīti, kas ložņāja pa tiem. Viņa saka: “Nāve mūs skumdina, bet tā var likt mums justies daudz dzīvākiem. Mēs vairs nerunājam atklāti par nāvi, mēs to esam paslēpuši slimnīcā, kur nepiederošām personām ieeja ir aizliegta.”⁸ Sērijai tika dots nosaukums “Kas paliek pāri” (*What Remains*), tādējādi māksliniece norāda, ka nāve vēl nav cilvēka mūža beigas un pat pēc tam, kad cilvēka ķermenis kļuvis par tukšu čaulu, dažādi dabiski procesi turpinās.

Kad fotogrāfijas tika izstādītas Vašingtonā, Korkorana galerijā (*Corcoran Gallery*) 2004. gadā, “*New York Times*” fotomākslas kritiķe sēriju nodēvēja par “privātuma tiesību pārkāpumu un mirušo piemiņas zaimošanu”. Savukārt pēc vairākiem gadiem Helsinkos, Somijā vesela cilvēku grupa devās uz policiju un pieprasīja, lai fotogrāfijas tiktu izņemtas no izstādes, jo tās ir cilvēka cieņas aizskārums. Fotogrāfijas no izstādes netika izņemtas, un mākslas kuratore nosūtīja atbildi, kurā bija teikts, ka “atmetot nedabiskuma un nepatikas slāni, kas aptver nāvi, šīs fotogrāfijas kalpo kā pārliecinošs un iedarbīgs *memento mori* — atgādinājums par nāves nenovēršamību, kas tajā pašā laikā liek novērtēt dzīvi un dzīvību.”⁹

Tātad jautājums šajā gadījumā ir par to, vai šādas pēcnāves fotogrāfijas var tikt pasniegtas kā māksla, vai tas ir ētiski un vai atbilst sociālajām normām, jo nāve, tāpat kā kailums, bieži tiek traktēta kā tabu tēma. Uz to Manna atbild, ka, lai gan viņai tika dota rīcības brīvība, viņa nolēma darbos redzamos subjektus atstāt anonīmus: “Es negribēju viņus estetizēt. Man bija svarīgi izturēties pret viņiem ar cieņu. Skatoties uz šiem ķermeņiem, es domāju: “Tas reiz bija cilvēks. Tas bija kāds, ko mīlēja, par kuru rūpējās un kurš kādam bija svarīgs.””¹⁰ Jāpiebilst, ka arī pati fotogrāfe ir parakstījusi vienošanos, ka pēcnāves viņas ķermenis nonāk šajā iestādē un tiks pakļauts laboratoriskai izpētei.

Neskatoties uz strīdīgo darba tematu, zināmā mērā Mannas fotogrāfijas var aplūkot arī biomākslas aspektā, jo, ja uz cilvēka ķermeni raugās zinātniski, bez kultūras un sabiedrisko normu uzslāņojuma, tas kļūst par biomateriālu. Biomāksla ir mākslas nozare, kurā mākslinieki strādā ar audiem, šūnām, baktērijām un dzīvjiem organismiem laboratorijas apstākļos. Tā, piemēram, kanādiešu biomāksliniece Tagnija Daffa (*Tagny Duff*) saka:

Strādājot ar dzīvām sistēmām, jāņem vērā, ka būs nepieciešams ilgāks laiks darba realizēšanai, jo īpaši tāpēc, ka biomateriāls var tikt iekonservēts uz ilgāku laika periodu. Ir liela iespējamība, ka materiāls dzīvos ilgāk par jums. Protams, to var attiecināt arī uz glezniecību un citām mākslas sfērām, tomēr, strādājot ar bioloģiskiem materiāliem, tu saproti, ka pastāv dažādi laika dalījumi un ka ir kāda ekoloģiska sistēma, kurā valda citāda laika izjūta. Biomāksla liek aptvert, ka pastāv citi laika slāņi, kas cilvēka acij nav pamanāmi vai ko nevar piemērot cilvēka laika mērijumiem.¹¹

Šajā kontekstā arī Mannas fotogrāfijas var skatīt kā atgādinājumu par laika plūdumu, nevis cilvēka cieņas aizskārums.

Ja uz Rakauskaites un Neiburgas video darbiem vairāk varētu attiecināt pozitīvas estētikas risinājumus, tad Ostojičas un Mannas darbos līdz ar provokatīvo raksturu vērojama negatīva estētika. Kāpēc tā ir negatīva? Vai tāpēc, ka tādus jautājumus kā seksualitāte vai nāve nevarētu apspriest mākslā?

Mākslas zinātniece Sjūzana Rubīna Suleimana (*Susan Rubin Suleiman*) raksta:

Sievietes ķermeņa kultūrvēsturiskais nozīmīgums meklējams ne tikai miesiskā izpratnē, bet arī tā simboliskajā konstrukcijā. Viss, ko mēs zinām par ķermeni, pastāv kā savveida diskurss, vai tas būtu verbāls vai vizuāls, izdomāts vai vēsturisks, vai teorētiski apcerēts, tas nekad nav nepastarpināts, nekad nav brīvs no interpretācijas, nekad nav nevainīgs.¹²

Dzimtes studiju pētniece Sjūzana Bordo (*Susan Bordo*) savukārt raksta, ka “ķermenis ir kultūras “teksts” un simboliska forma, kurā ierakstītas sabiedrības normas un prakse”.¹³ Tātad ķermenis ir teksts un diskurss, kas vienmēr pakļauts interpretācijai, un to ietekmē dažādi faktori — blakus subjektīvajai nostājai vienmēr būs arī attiecīgā ģeopolitiskā situācija, kultūrvēsturiskais mantojums, reliģiskie uzskati, utml.

Protams, dzimtes studiju aspektā ķermeņa izmantošana nav nekas jauns — tas ir pat ļoti izplatīts paņēmiens, ko mākslinieces feministes izmantoja, lai kritizētu patriarhālās sabiedrības iekārtās valdošos stereotipus 20. gs. 70. gados. Tomēr jaunāko laiku mākslinieces,

īpaši no postkomunistiskā reģiona, kas nevēlas sevi definēt kā feministes, ķermeni izmanto kā komunikācijas līdzekli, līdz ar to tas kļūst par priekšmetu, ko var analizēt ar sabiedrību un komunikāciju saistītās disciplīnās. Saskaņā ar sabiedrības procesu pētnieka Braiena S. Tērnera (*Bryan S. Turner*) pausto, “sociālā dzīve ir atkarīga no veiksmīgas ķermeņa prezentēšanas, uzraudzīšanas un interpretēšanas”.¹⁴ Līdzīgu viedokli pauž arī Mišels Fuko (*Michael Foucault*), sakot, ka disciplinēts ķermenis rada kontekstu attiecībām starp sabiedrības locekļiem. Konkrētam dzimumam (kā arī rasei un sabiedrības slānim) piederošs ķermenis signalizē, vada un nodod informāciju par varu un statusu.¹⁵

Ja piekrītam uzskatam, ka ķermenis ir teksts, uz iepriekš apskatīto mākslinieču darbiem var attiecināt menipejas žanru. Franču literatūrzinātnieces Jūlijas Kristevas (*Julia Kristeva*) vārdiem, “menipejas diskurss ir politiski un sociāli provokatīvs”.¹⁶ Līdz ar cinisko atklātību, svētuma apgānīšanu un uzbrukumu etiķetei, tiekšanos uz skandalozo un ekscentrisko, menipeja ir sava laika politiskā žurnālistika, kas atspoguļo tajā brīdī aktuālos politiskos un ideoloģiskos konfliktus.¹⁷ Ja Ostojičas un Mannas darbi “izgrūž” skatītāju no komforta zonas, tad Rakauskaites un Neiburgas darbos provokatīvā, šokējošā elementa ir mazāk, tomēr nenoliedzami arī tie ir sociāla rakstura darbi, kuros sievietes ķermenis ir stāstu vizualizācijas pamatā, runājot par identitāti, savstarpējām attiecībām, ikdienas dzīvi vai sabiedrības organizāciju kopumā.

Kas attiecas uz ķermeņa fragmentēšanu, tas ir māksliniecisks paņēmiens, ko mākslinieces izmanto, lai atbrīvotu to no seksualitātes un dzimtes, līdz ar to tas kļūst par starpnieku starp privāto un publisko telpu. Neiburgas un Rakauskaites darbos ķermenis ir aseksuāls, askētisks tēls bez tradicionālajiem juteklības elementiem, tādējādi tas ir ķermenis bez identitātes — vispārīga anatomiska konstrukcija un reizē arī vēstījuma nesējs. Mannas fotogrāfijās cilvēka ķermenis vispār ir zaudējis dzimumu, arī tā vecums un citi faktori bieži ir nenosakāmi. Savukārt Ostojičas darbā seksualitāte nav latentā, tā pat spēlē atsevišķu, svarīgu lomu, jo māksliniece kritizē sievietes objektifikāciju — pārvēršanu bezpersoniskā priekšmetā, precē. Visos (izņemot Ostojičas) darbos var piemērot Delēza koncepciju par ķermeni bez orgāniem. Ķermenis te funkcionē kā asamblāža, kas ir atšķirīga statusa un substances elementu, fragmentu un plūsmu provizorisks savienojums. Turklāt gan pašam ķermenim, gan tā fragmentiem ir viens un tas pats ontoloģiskais statuss — nepastāv hierarhija, kas kādu atsevišķu fragmentu pozicionētu augstāk vai zemāk par pārējiem. Tādējādi mākslinieces dekonstruē dzimti veidojošos stereotipiskos kanonus, reizē arī sniedzot atbildi uz Aristoteļa misogēno apgalvojumu par sievieti kā otršķirīgu vīrieti.

Atsauces

¹ Deleuze G., Guattari F. *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit, 1980.

² Deleuze G., Guattari F., Massumi B. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, New York: Continuum, 2004. P. 182.

³ Weitz R. A History of Women's Bodies. In: Cook N. (ed.). *Gender Relations in Global Perspective: Essential Readings*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 2007. P. 127.

- ⁴ Žukauskaitė A. Imaginary Identities In Contemporary Lithuanian Art. *Art & Research*. Volume 2, No 1, Summer 2008. <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/zukauskaite.html> (skatīts 2012. gada 1. martā)
- ⁵ Grosz E. *Volatile Bodies*. Indiana University Press, 1994. P. 168.
- ⁶ Deleuze G., Guattari F., Massumi B. *A Thousand Plateaus*. P. 168.
- ⁷ Baudrillard J. *The System of Objects*. London, New York: Verso, 2005. P. 17.
- ⁸ Morrison B. Sally Mann: The naked and the dead. *The Guardian*. 2010, May 29.
- ⁹ Sk. <http://blogs.funeralwise.com/dying/2010/11/23/photos-of-decomposing-bodies-shock-virginia/> (skatīts 2012. gada 1. martā)
- ¹⁰ Sk. <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/may/29/sally-mann-naked-dead> un <http://www.tfaoi.com/aa/4aa/4aa339.htm> (skatīts 2012. gada 1. martā)
- ¹¹ Sawchuk K. Bio-art and the feminist politics of hands-on knowledge: an interview with Tagny Duff. *n.paradoxa*, Volume 28, 2011. P. 69.
- ¹² Suleiman S. R. *The Female Body in Western Culture*. Harvard University Press, 1985. P. 2.
- ¹³ Bordo S. R. The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault. In: Jaggar A. M., Bordo S. R. (eds.). *Gender. Body. Knowledge*. Rutgers University Press, 1989. P. 13.
- ¹⁴ Turner B. S. *Regulating Bodies. Essays in Medical Sociology*. London: Routledge, 1992. P. 15.
- ¹⁵ Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Penguin Books, 1991. P. 25.
- ¹⁶ Kristeva J. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980. P. 82.
- ¹⁷ Turpat. P. 83.

The Fragmentary Body in Contemporary Art

In this article the author provides analysis of the portrayal of the female body in contemporary art examining works of four women artists: video artist Katrina Neiburga from Latvia, video artist Eglė Rakauskaitė from Lithuania, multimedia artist Tanja Ostojčić from Serbia and photographer Sally Mann from the USA. When analysing the works of artists, the author refers to the conception of the Body Without Organs (the BWO) coined by Gilles Deleuze and Felix Guattari in 1980. The BWO invokes a view of the body that is disinvested of fantasy, images, projections, representations. It is a body without a psychical or secret interior, without internal cohesion and latent significance. The author claims that by fragmenting the body, the artists liberate it from sexuality and gender. The body becomes a general anatomical construction and a mediator between the private and the public space. Without identity and gender, the body and its fragments have one and the same ontological status — there is no hierarchy which would position one fragment higher or lower than others. In this way artists attempt to deconstruct the stereotypical canons underlying the construction of gender.

Keywords: body, contemporary art, fragmentation, deconstruction of subjectivity, pornography

Elīna Kokareviča

Telpiski uzsvērtie Jura Kronberga dzejoļu krājumi

Atslēgas vārdi: Juris Kronbergs, dzeja, laiktelpa, dzejas cilvēks, dinamika

Juris Kronbergs kā vienu no savas daiļrades stūrakmeņiem postulē mainību un akcentē to kā dzejas cilvēkam un arī pašam dzejniekam nepieciešamu īpašību, jo tā nodrošina sevī attīstīšanu un neieslīgšanu vienveidībā. Tomēr J. Kronberga dzejas daudzveidībā un dzejnieka uzskatu mainībā vērojama kāda idejiska pastāvība, kas veido viņa dzejas cilvēku stabilu un attiecībā pret pasaules izjūtu konstantu, taču attīstībai pakļautu. Šo idejisko pastāvību un reizē mainību lieliski ilustrē laiktelpas analīze, jo laiktelpa ir viena no tām literatūras kategorijām, kas izteikti pakļaujas mainībai — kā vēsturiskai, sociālai un tehnoloģiskai, tā arī individuāli subjektīvai — un ir konkrēta laikmeta raksturotājlīkums, ietverot arī laikmetiem pāri eksistējošas arhetipiskas izpausmju un uztveres struktūras.

J. Kronberga dzeju¹ laiktelpas aspektā var dalīt trīs daļās:

- 1) telpiski uzsvērtie dzejoļu krājumi (“Pazemes dzeja”, 1970; “Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu”, 1989; “Notikumu apvārsnis”, 2002; “Trimdas anatomija”, 2009; “Mākoņu grāmata”, 2010);
- 2) temporāli uzsvērtie dzejoļu krājumi (“TagadNes”, 1990; “Laiks”, 1994; “Rudens mani raksta”, 2005);
- 3) laiktelpiski neuzsvērtie dzejoļu krājumi (“Iesnas un citi dzejoļi”, 1971; “Biszāles”, 1976; “Peti-šu”, 2005; “Vilks Vienacis”, 1996, 2008²).

Šāds dalījums izriet no J. Kronberga dzejoļu krājumu un izlašu nosaukumiem, kuri ir pirmā zīme, kas signalizē par kāda laiktelpas elementa dominanti attiecīgajā grāmatā. No analizētajām divpadsmit grāmatām tikai četrām nosaukumos nav ietverts kāds laiku vai telpu raksturojošs vārds, kas liek secināt, ka J. Kronbergam laiktelpa ir viena no svarīgākajām kategorijām pasaules uztverē un raksturojumā, turklāt, lai arī temporāli uzsvērtie dzejoļu krājumi ir skaitliski mazākā grupa, pats dzejnieks atzinis, ka būtībā visu laiku raksta par laiku.²

Telpiski uzsvērtie J. Kronberga dzejoļu krājumi ir daudzveidīgi. Saskatāma telpiskās attīstības virzība — no pazemes būra uz ierobežotu telpu, istabu vai zārku, kas transformējas notikumu apvārsnī kā plašākā vērotāja pozīcijā, tomēr paliekot melnā cauruma tumsas ierobežotībā. Trimda paplašina apziņas telpu un kā būtisku piesaka atmiņas telpu, padarot pašu trimdu par pagājušā laika telpisko zīmi. Mākoņu dzīve debesis noslēdz telpas paplašināšanos kulminatīvi kā plašas un pozitīvi atvērtas mūžīgas telpas izjūtu, kuras priekšā arī nāve iegūst mazāk baidīgu veidolu. Tomēr šāda it kā pozitīva attīstība ir tikai virspusēja,

tā slēpjas apstākļi, ka dzejoļu krājumi izdoti plašā laika amplitūdā, “Mākoņu grāmata” tiek postulēta kā dzejoļu grāmata bērniem, bet “Trimdas anatomija” ir izlase. Tādējādi var uzdot jautājumu — kas norāda uz telpas attīstību, kas par to liecina? Atbilde ir: dzejas cilvēks un tā dinamika atsevišķu dzejoļu krājumu ietvaros.

J. Kronberga dzejas cilvēks ir savdabīgs ar to, ka viņam tik lielā mērā piemīt paša dzejnieka vaibsti, ka, izrādās, reālo dzejnieku no viņa atspoguļojuma dzejā nešķir gandrīz nekas. Pazūd robeža starp reālo un fiktīvo, precīzāk — nekas nav fiktīvs. J. Kronberga dzejā viss ir reāls tādā nozīmē, ka, būdams postmodernisma dzejnieks, viņš arī nereālo padara reālu, līdz ar to telpa šajā dzejā ir apziņā “stiepjams” jēdziens, jo apziņa caur sirreālo sapni dažādas telpas savieno un ļauj tām pastāvēt līdzās, atklājot savdabīgu realitātes uztveres atspoguļojumu, varbūt daudz reālāku par realitāti. Tas nenozīmē, ka ārējā dzīves telpa tiek izgrūsta no apziņas, padarīta neesoša. Tā, piemēram, pirmajā plašākajā J. Kronberga dzejas publikācijā “Pazemes dzeja” dzejas cilvēka pasaules skatījums ir tiešās realitātes, ārējās laiktelpas iespaidots. Galvenokārt tas izpaužas kā postmodernās domāšanas un sociālās tematikas akcentēšana. J. Kronbergam ir svarīgs līdzī domājošs un patstāvīgi spriestspējīgs lasītājs, ko pierāda arī dzejolis-manifests “Šī dzeja ir lasāma skaļā balsī...”, kas piedāvā postmodernisma laiktelpisko akcentāciju, kur dzeja netiek padarīta par kādu patiesības sludinātāju vai, salīdzinot ar klasicisma laikmetu, netiek pasludināta par augsto mākslu, bet gan visai demokrātiski iecelta par ikdienas kompanjonu kādam nepretenciozam lasītājam ar ironisku pasaules skatījumu. Bez tam autors neapzināti, bet tomēr pilnā mērā postulē postmodernismam raksturīgu nostāju, sakot: “šī dzeja nav dzeja bet saucieni / šie saucieni nav saucieni bet jautājumi / šī dzeja ir tikpat banāla kā īstenība / tik reāla ka daži to apzīmēs par sirreālu vai absurdu”.³ Apliecinot, ka dzeja var būt jebkas, dzejnieks manifestē postmodernisma dzejas teorijā atrodamo apgalvojumu, ka postmodernisma dzeja “var būt vizuāli pamanāma, apokaliptiska, jūtīga, romantiska, atklāta vai pilnīgi jebkāda”.⁴ J. Kronbergs ieziņē demokrātismu kā vienu no būtiskiem pasaules elementiem, proti, tiek uzsvērtā visu cilvēku vienlīdzība, neizceļot paša dzejnieka pārkumu: “šī dzeja ir veltīta visiem cilvēkiem kas apdzīvo / šo zemes lodi — jo galu galā visi / sēžam tai pašā laivā”.⁵ Tomēr demokrātisms šeit nav tikai cilvēciska vienlīdzība, tas tiek pausts plašākā humānā, ekspresionistiska līdzcilvēciska pārdzīvojuma un līdzī jušanas limenī, kurš pieprasa visas cilvēces atbildību par netaisnību, ko vara un cilvēki nodara viens otram. Šāda J. Kronberga nostāja radusies laikmeta kultūras noskaņās, īpaši amerikāņu dziesminieka Boba Dilana ietekmē, kurš 20. gadsimta 60. gados guva ievēribu ar sociālās tematikas aktualizēšanu un dziesmām par netaisnības tēmu. Boba Dilana ietekme piešķir dzejkopai individuālās domāšanas, analizēšanas un nepakļaušanās akcentu kā nostāšanos pret pastāvošo politisko un sociālo nevienlīdzību, par kuru nenoliedzami J. Kronbergam likusi domāt padomju okupācija Latvijā.

Sociālās tematikas dzejoļi laika aspektā uzsver tagadni, kurā dzejas cilvēks izteikti “redz”, “jūt” un piedzīvo visu pasaules netaisnību, šķiet, uz savas ādas, kļūdamas manāmi deklaratīvs un skaļš. To pastiprina atsevišķos dzejoļos izmantotās “tu”, “mēs” un “jūs” — vispārējās atbildības un demokrātiskas kopības atmodināšanas formas, kuras īpaši vēršas

pie konkrētā lasītāja un iedarbojas kā līdzvainības katalizators. Tagadnes nozīmi izteikti uzsver dzejolis “Kāda grieķu traģēdija”, kas sapludina konkrēto laiku ar Senās Grieķijas pastāvēšanas laiku, norādot uz abu laiku līdzību — Senajā Grieķijā radās demokrātija, bet valsts nepastāvēja bez vergu klātbūtnes. Varbūt J. Kronbergs ar šo dzejoli vēlēties pateikt, ka demokrātija ir abstrakta un cilvēki vēl joprojām ir tikai un vienīgi vergi, kuri spēj vien gaidīt brīnumu *deus ex machina* formā.

Dzejnieks uzsver virzību no šauras un konkrētas telpas uz plašāku, grūtāk definējamu izplatījumu, un šāda telpas virzība saskatāma gan atsevišķos dzejoļos (piemēram, virzība no krustcelēm uz mežu, torni, kalna galu, tad pasauli, planētu, saules sistēmu un pat izplatījuma lielo tumsu dzejoli “FRAGMENTS no poēmas, kuru pašlaik rakstu”), gan visas dzejkopas ietvaros. Telpa ir dažāda, it kā konkrēta (restorāns, universitāte utt.), bet tajā pašā laikā arī nekonkrēta — vien pazīstamu vietu nosaukumi rada civilizācijas klātbūtnes sajūtu, lai atklātu, ka cilvēciska netaisnība noris konkrētā laika “šeit, tepat, mūsu vidū”, civilizētā pasaulē, un tas ir vēl jo vairāk absurdi un šausminoši. Tomēr dažādotajai telpai, kas ietiecas pat kāda nezināma cilvēka “caurumainajā kabatā”, bet lielākoties ir tikai telpas pieminējums, nevis raksturojums, blakus nostājas izteikts darbības vārda lietojums tagadnes formā, kas akcentē konkrēto laiku kā dzejnieka darbības laiku, kuru viņš izjūt gan kā ironisku un valodisku spēles lauku, gan kā ekspresionistisko šausmu un humānisma nepieciešamības iemiesojumu.

Tāpat realitātes notikumu caurausts ir krājums “Notikumu apvārsnis”, kas radies kā reakcija uz konkrētu notikumu, kam ar Latviju nav tieša sakara, proti, kā reakcija uz teroristu uzbrukumu *World Trade Center* ēkām Ņujorkā 2001. gada 11. septembrī. Lai arī autors dzejoļu krājuma ievadā raksta, ka “še iekļautie dzejoļi nebūt nav par šiem notikumiem [...]”. Labākajā gadījumā tas ir aptuvens virzienrādītājs,⁶ jāteic, ka “šiem notikumiem” ir visai būtiska nozīme tieši laiktelpas modelēšanā, jo straujais uzbrukums, kas paņēma daudzu cilvēku dzīvības, ir licis aizdomāties par eksistenciāli būtiskām lietām, kuru atspoguļojums parādās apokaliptiskā pasaules tvērumā, iezīmējot notikumu apvārsni, kas sevi var izsmelt melnā cauruma formā, iesūcot tajā itin visu. Dzejnieks citē Stīvenu Hokingu, norādot uz dzejoļu krājuma saikni ar modernās zinātnes atzinumiem, poetizējot zinātnei. Savu interesi par zinātnei, īpaši fiziku J. Kronbergs dēvē par sekulāru misticismu,⁷ tādējādi piešķirot zinātnei reliģiski daudz tuvākā misticisma apzīmējumu. Misticisms kā galvenais atslēgas vārds krājuma noskaņas raksturošanai vieno un vienādo divas laiktelpas: apokalipsi un melno caurumu.

Atkāpes no realitātes sākas brīdī, kad dzejas cilvēks pāriet iekšējā telpā — nonāk citā apziņas līmenī, respektīvi, laiktelpiski to var dēvēt par bezlaika un beztelpas eksistenci, kas dzejas cilvēku padara par vērotāju no malas. Viņa realitāte kļūst sirreālāka, telpa transformējas bezgalīgā, kosmiskā melnajā caurumā, kas vienādojams ar cilvēka neizsmeļamo un neizskaidrojamo smadzeņu darbību bezapziņas līmenī.

11. septembra notikumi ir melnā cauruma izveidošanās iemesls, kad apstājas laiks un iestājas mūžīgs rudens, kura klātbūtne uzsvēta gandrīz katrā dzejolī. Rudens ir gan reālais laiks, kad dzejoļi sarakstīti, gan laiks, kad notika traģēdija, gan laiks, kas dabas cikla

ietvaros saistāms ar nāvi un pārmaiņām. Rudens skaistums tiek padarīts par nāvīgi baisu apokaliptisku vēstnesi: “Tu biji aizņemts ar homeopātisku drudzi / Pasauli lāpīt rudens lāpkritī / Lija aizdegta lāpas sadrumstalotas”.⁸ To uzsver ne tikai lapu kā degošu un no debesīm krītošu lāpu metafora, bet arī zinātniskos atzinumos balstīts komentārs: “Nesen britu pētnieks V. Hamiltons izvirzīja domu, ka krāsas kalpo aizsardzībai pret lapu utīm, kuras, kā zināms, izlutinātas maltīšu lietās. Tātad pastāv iespēja, ka viskrāšņākie koki ir arī visatbaidošākie.”⁹ Rudens ir arī tumsas laiks, un tumsa dzejas cilvēkam šķiet nebeidzama, ko viņš apliecina, norādot: “Rudens lapas pārsedz taku netālu no ezera / Tavs tēvs tev saka re kur beka tu redzi / Tikai viņa gumijas zābakus viņa ātrumu / No nākotnes nākošu vakara tumsu”.¹⁰ Jāņem vērā vārda ‘apvārsnis’ jēdzieniskā nozīme. Fizikas pasaulē notikumu apvārsnis ir melnā cauruma robeža, un var pieņemt, ka dzejas cilvēks nevis stāv uz šīs robežas, bet atrodas melnajā caurumā un redz to kā ikdienas pasaulē cilvēks redz apvārsni jeb horizontu. Šāds stāvoklis ir viņa ikdiena, viņa realitāte — par spīti kosmiski un neaptverami ietonētajai nenoteiktībai, kas to apņem. Tādēļ var teikt, ka par būtiskāko un nozīmīgāko dzejoļu krājumā tiek uzsvērtā realitātes un tagadnes laiktelpa: “Jura Kronberga dzejas cilvēks ir [...] dziļi dzīvē un realitātē “iestidzis””¹¹

Lielākas atkāpes no ārējās laiktelpas realitātes notiek krājumā “Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu” un izlasē “Trimdas anatomija”. Pirmā no šīm grāmatām izdota 1989. gadā, kad Latvijā sākusies Trešā atmoda, politisko pārmaiņu laiks, kurš rada pārliecību par ilgi kārotās brīvības iespējamību. Tajā iezīmējas dzejas cilvēka centieni atrauties no realitātes un nokļūt bezsvara stāvoklī, kuru var dēvēt par zināma veida levitāciju. J. Kronbergs rada tādu dzejas pasauli, kurā dzejas cilvēks it kā levitē gaisā, jo reālajā pasaulē ir pazudis zemes pievilksanas spēks un kopā sajaukušies visi laiki, ļaujot dzejas cilvēkam atrasties mistiskā dažādu laiktelpu ielenkumā, kuras tomēr neizslēdz no viņa apziņas realitātes jēdzienus, bet liek saprast, ka “Nekas nezūd nekur / tikai emigrē uz citām īstenībām / bet īstenības / ir stiepjamas kā kožamgumijas / jo garākas jo plānākas / jo vecākas jo lipīgākas”.¹² Tā dzejnieks norāda, ka pastāv vairākas īstenības jeb realitātes, un dzejoļu krājuma ietvaros galvenokārt tiek uzsvērtas divas — Rīgas un Stokholmas jeb Latvijas un Zviedrijas realitātes, no kurām neviena tā pa īstam nav dzejas cilvēka realitāte: “Es eju pa ielu Stokholma / Es eju pa ielu Rīgā // Es eju pa ielu kas nav mana // [...] Visu mūžu pa to pašu ielu / Nekas // Nekas. Pierodu pie tā/ Nekā. Tas mans”.¹³

Tomēr krājums ir caurausts arī ar konkrētiem vietu nosaukumiem (Rīga, Stokholma, Ženēvas ezers, Mičigena u. c.) un konkrētiem gadskaitļiem, radot precīzu laika iespaidu kā uz ass iezīmētu galveno koordināšu — dzejas cilvēka subjektīvi izjustā laikmeta raksturīguma — iezīmēšanu, kas vēsturiski var būt nesvarīga (piemēram, dzejnieka nonākšana Rīgā), bet dzejas krājuma kontekstā tomēr iegūst vēsturiskas nozīmības oreolu. Turklāt vietas un laika konkrētība ir kā pieprasījums arī cilvēka konkretizācijai, tāpēc dzejas cilvēks un dzejnieks manifestējas kā viena persona: “Šī ir mana dzimtā Eiropa/ Šī trauslā galvaspilsēta saucas Stokholma/ Mans vārds ir Juris”.¹⁴ Par realitātes pastiprinājumu un uzsvāru kalpo norādes par katra dzejoļa sacerēšanas laiku. Pārsvārā pie dzejoļa norādīts gads vai gadi, atsevišķos gadījumos pievienots arī datums. Lielākoties dzejoļi sacerēti 70. un 80. gados

un ir pārmaiņu laika liecības, kurās fiksētas tāda cilvēka izjūtas, kurš atrodas brīvā pasaulē, bet konstatē, ka pasaule itin nemaz nav brīva.

Konkretizācija izriet no klātbūtnes noteiktos vēsturiskos notikumos, bet abstrakcija tomēr ņem virsroku, jo līdz ar konkrētiem notikumiem dzejas cilvēka apziņā “iepeld” pagātne un nākotne — laiki, kas kļūst reāli, palīdz saprast un izskaidrot radušos situāciju, konkrētos notikumus. Dzejas cilvēks apzinās, ka pasaule mainās, ka pazūd kaut kas vērtīgs, tāpēc cenšas atsaukt atmiņā vai atdzīvīnāt pagājušo laiku, dzejojot, piemēram, Aleksandra Čaka manierē, proti, atjaunojot modernisma laika izteiksmi un piemērojot to konkrētā laika izpausmēm. Nostalgiju pēc aizgājušā laika apliecina ironiskā slavas dziesma asfaltam: “Asfalt, / atceros, kā tu / ar kūpošu dvašu vasaras svelmē / vēlies pār / bedrēm un noslēpumiem manas bērnības ceļos, / un strādnieki, / lieli kā pasaku milži, / tevi izlīdzināja, / līdz kļuvi tu plāns un gluds / kā grāmatas / apvāks.”¹⁵

Pagātne dzejoļu krājumā ienāk caur konkrētiem tēliem. Rihards Vāgners atgādina par mākslas brīvo garu un nespēju to angažēt un ierobežot, Vecrīgas bruģakmeņi liecina par vēsturiskā laika straujo virzību, A. Čaks Zviedrijā augošajiem bērniem ir liecība par Latviju un ir kā mākslas spēka apliecinājums. Šādi pagātnes reprezentanti ir kā nostalgijas avots, bet arī savdabīgs sirreālās laiktelpas radišanas elements, jo to pieminējums it kā uzsver laika maiņas un nepastāvību, bet arī apliecina, ka nekas nemainās vai, precīzāk, pagātne un tātad arī vēsture, ja to atceras un ņem vērā, nekur nepazūd, bet cilvēka apziņā ir klātesoša. Bet J. Kronbergs neatstāj pagātnei tikai apziņā apslēptu, viņš to padara taustāmu un redzamu, atklājot tagadnes saasinātajai uztverei nezūdošo pagātnei, bet vēl jo vairāk — atklājot, ka to nav iespējams aizmirst un vēstures notikumi nav labojami. Vēlēties, lai 80. gadu nogalē Latvijā atgrieztos pirmsokupācijas perioda dzīve, ir absurdi un neiespējami. Tajā pašā laikā autors nebeidz atgādināt par cilvēka esamību tagadnē, kas, iespējams, ir vienīgais patiesais cilvēka eksistences laiks, un tikai apziņa ir tā vide, kur noris dzejas cilvēka levitācija dažādu laiktelpu ietvaros. Tādējādi izšķiramas divas telpas — iekšējā un ārējā, kur pirmā neierobežoti pārstaigā laikus un telpas, bet otrā izrādās realitātes ieskauda, liekot varbūt apjaust cilvēcisku bezspēcību laikmetu rotaļlaukumā: “Mitrāajā tveicē īstenība tevi pa īstam / sagrābj / Tu esi, kur esi, bez žēlastības.”¹⁶ Šķiet, ka dzejnieks vēlējies norādīt, ka realitātes cilvēks savā būtībā ir vājš, respektīvi, ārējā telpa ir ļoti spēcīga, un konkrētais laiks cilvēku sagrābj savā varā: “Veļa uz striķiem plīvo / šurpu turpu kā dvēseles, / pakļautas laikmetu maiņām.”¹⁷ Bet iepretim ārējās telpas varmācībai stāv cilvēka iekšējā telpa, kas var piešķirt cilvēkam stabilitāti un spēju pretoties.

Dzejas krājums ir realitātes konkrētības caurausts, taču šai konkrētībai pretstatīta sapņu un iedomu telpa kā dzejas cilvēka plašā iekšējā telpa, kas var pretoties laikam tiktāl, kamēr laiks ir kontrolējams. Postmodernisma dzejas teorijā atzīts, ka sirreālisms ir neatņemama postmodernisma dzejas sastāvdaļa, un dzejas cilvēka iekšējie apziņas klejojumi ir viens no sirreālisma laiktelpas radišanas nosacījumiem, kur par būtisku elementu kalpo miegs, sapnis un nāve kā pierādījums nespējai pretoties laikam. Realitāte ietiecas cilvēkā pārāk tieši, un konkrētais laiks liedz iespēju sapņot, ticēt kādam apmānam: “Vergs tagad vergo tikai sev / realitāte pasaku bāž maisā / nes bezizejas istabā / kur bēglis sargā aizcirsto

durvju ilūziju”.¹⁸ Bezizejas istaba ir realitāte, no kuras nevar aizbēgt, bet to caurauž sirreāli apziņas klejojumi, kuros dzejas cilvēks spēj iedomāties sev tīkamu realitāti: “Es eju noliektu galvu pa / Stokholmas ielām, / bet Vecrīgas bruģi vien redzu / es paceļu galvu uz augšu, rokām / acis sev sedzu, / varbūt ka brīnumā plaukšu”.¹⁹ Tikai šī iedoma ir izteikta kā iespējamība, patiesu sapņa piepildījumu viņš nespēj iedomāties.

Līdz ar to jāsecina, ka dzejoļu krājuma kopējā telpiskā izjūta ir hermētiski noslēgta zārka metafora — cilvēks, precīzāk, trimdinieks vai tāds, kurš politisko ierobežojumu dēļ nevar justies brīvs fiziski, jau dzīvē jūtas kā ieslēgts zārkā, jo pat viņa apziņa ir ierobežota, proti, it kā brīvā iekšējā pasaule ir nebrīva, jo pakļauta nebeidzamām laika izmaiņām, kas ir neprognozējamas un var laupīt cilvēkam identitāti. Tādējādi tiek apstrīdētas iekšējās telpas plašuma un brīvības pretenzijas, kas tika izteiktas, ļaujoties pagātnes atdzīvināšanai un dzejas cilvēka levitācijai it kā ārpus realitātes. Tas norāda, ka J. Kronbergs dzejā konfrontē iekšējo un ārējo telpu, pakļaujot abas laika ritējumam, kas pārvar telpas abstrakto plašumu un ierobežo dzejas cilvēku, ko apliecina arī dzejas izlase “Trimdas anatomija”, kuru var uztvert kā laika ritējuma nežēlības pierādījumu, proti, laiks nosaka to, ka trimda ir pagājusi, bet cilvēks pagājušo nespēj izslēgt no savas apziņas, tāpēc viņam kā patoloģanatomam jāsecē trimdas liķis un jāatgādina sev, pa kuru laiku tagadne kļuva par pagātni.

“Trimdas anatomijas” dzejas cilvēks kļūst daudz racionālāks un ir spiests atzīt, ka “durvis uz pagātni veras ciet viena pēc otras”.²⁰ Līdz ar to aktuāls kļūst pagātnes atgūšanas motīvs, bet paradoksālā kārtā tas vienādojams ar levitēšanu — tie ir centieni pārvarēt realitātes laiktelpu, ārējo telpu.

Par pagātnes un zudušā laika atgūšanu kalpo iztēle: “Pār laika ūdeņiem tuneļi un tilti ir tikai / iz / tēle.”²¹ Zīmīga ir zudušā laika apjauta, kas J. Kronbergu tuvina Marsela Prusta zudušā laika meklējumiem, turklāt J. Kronbergs šo saikni pastiprina, uzsverot atmiņas būtisko nozīmi laika atgūšanas procesā, lai gan nenoliedzami J. Kronberga dzejas cilvēkam iztrūkst M. Prusta “atmiņu optimisma”, apjaušot, ka iztēle ir tikai iztēle: “kas pagājis vairs nenāks”.²² Tomēr M. Prusta klātbūtne ir izteikti jūtama, jo M. Prusts ar savu daiļradi atmiņai piešķīris īpašu nozīmi, ko J. Kronberga dzejas pasaulē vēl jo īpaši akcentē Renē Dekarta izteikuma “Domāju, tātad esmu” pārfrāzējums: “Es atceros, tātad esmu”.²³ Atmiņas spēja tiek padarīta par cilvēciskās esamības apliecinājuma zīmi, J. Kronberga gadījumā ar to uzsverot arī pagātnes būtisko nozīmi tagadnes cilvēka konstruēšanā, jo pagātne glabā sevī kaut ko vērtīgu, proti, cilvēkus, kas tagadnē vairs nav sasniedzami.

J. Kronberga dzejas cilvēks izlasē “Trimdas anatomija” no telpiski sabiezinātas tumsas virzās uz tagadni uzsverošu rītausmu vai dienu, proti, apjautu, ka laiks ir lineārs — virzās uz priekšu —, tomēr šo apjautu pavada vārds ‘diemžēl’: “Diemžēl — ceļš iet tikai vienā virzienā”.²⁴ Dienas kā konkrētā laika tēlojumam seko konstants secinājums, ka cilvēku mūžīgi pavada neziņa, lai arī kā viņš censtos visu saprast un izzināt. Par neziņas poētisko metaforu top apzīmējums ‘baltā naktis’, kas it kā līdzinās dienai, bet saglabā sevī tumsas sabiezējuma klātbūtni kā neatņemamu J. Kronberga dzejas pasaules izjūtu.

Būtiski uzsvērt, ka, pēc “Trimdas anatomijas” dzejas cilvēka domām, trimda mazākā mērā ir ārpusaules parādība un lielākā — iekšēja sajūta. Šāds uzskats ir saprotams, jo atbilst

J. Kronberga biogrāfijai — nebūdamam trimdiniekam, viņš izvēlas būt dubultā trimdā. Apzināta sevis izraidīšana no kādas grupas vai sabiedrības daļas rada tādu dzejas cilvēku, kurš, vērodams no malas, tomēr spēj ietiekties lietās, jēdzienos un notikumos daudz dziļāk nekā sabiedrībā iekļāvušies cilvēki. Iekšupvērstā trimda ļauj dzejas cilvēkam būt tādai individualitātei, kāda viņš vēlas būt, neliekuļojot un neizliekoties, bet brīvību J. Kronbergs nesludina romantiski patosētā stilā; to viņš pat noliedz, tā vietā kā brīvības sludinātāju piedāvājot postmodernismam daudz pievilcīgāko ironiju: “un dzejā kur agrāk sapņoja tāles / ik rindā tev uzziedēs zāles — / biszāles”.²⁵

“Trimdas anatomija” uzsver lineārā laika nežēlību, jo laiks nolaupa dzejas cilvēkam pagātņi, taču to iespējams atgūt ar atmiņas palīdzību. Līdz ar to trimda kļūst par atmiņas eksistējošu laiktelpu, kura, līdzīgi patiesajiem trimdiniekiem, ir mirusi un nav atgriežama, lai gan dzejas cilvēks tajā kavējas atmiņās, jo trimda ir viņa jaunības un tuvu cilvēku dzīves laiks. Šīs atmiņas dzejas cilvēkam liek kļūt optimistiskākam, jo jaunības laiku vienmēr ieskauj saule un vasara: “Tur allaž vasara — saule, karsta vai mazāk, mākoņi, lietūs / Tur mani jaunības gadi ir radi ar iedomām, iecerēm, nākotnes vīzijām / Tur zāle ir zaļa, mūsējie gudri un vecie vienmēr ir stulbi”.²⁶ Bet atmiņa izrādās divpusēja — tā palīdz atgūt pagājušo laiku, bet liek arī atcerēties konkrēto: “Laiks aiziet it kā nemanot, tev pašam nemaz negribot, / un pēkšņi tu satrūksties”.²⁷ Pagātne nav iespējama bez tagadnes — laiks izrādās nedalāma vienība. Tādējādi dzejas cilvēks nodala apziņā eksistējošos “toreiz” un “tagad”, atzīstot, ka trimda ir aizgājusi kopā ar tuvajiem cilvēkiem — mirusi realitātē, bet dzīva atmiņās. Tā ir kļuvusi par pagātņi, ko tik ļoti būtiski vērtē J. Kronberga dzejas cilvēks: “trimda ir tavs ceļš no reiz uz reiz / īsais ceļš uz vecām vietām // [...] neredzama pasaule tev galvā”.²⁸ Tādējādi redzama dzejas cilvēka “bēgšana” no realitātes, no ārējās telpas vairākos veidos — gan ar atmiņu palīdzību, gan levitējot starp dažādām laiktelpām, bet nevienu brīdi šī bēgšana nekļūst fiktīva, dzejas cilvēks sevis nemāna, viņš tikai meklē veidu, kā izturēt realitātes un laika terorismu, kā pasargāt sevi un savu iekšējo, trauslo, jūtīgo “es”. Varbūt ar šādu nostāju daļēji izskaidrojama arī “Mākoņu grāmata”. Tajā redzama fiktīva pasaule, cilvēciskoti mākoņi, atdzīvinātas būtnes, bet nevar teikt, ka J. Kronbergs rada fikciju, drīzāk tas ir vēl viens veids, kā ar iekšējās pasaules valodu raksturot ārējās pasaules telpu.

“Mākoņu grāmata”, kā stāsta J. Kronbergs, radusies jau 90. gados, tikai apstākļu sakritības dēļ nav izdota.²⁹ Tā ir gandrīz vai enciklopēdisks skatījums uz šiem debesu iemītniekiem, kuri dzejnieka tēlojumā ir personificēti, tādā veidā iegūstot cilvēkiem raksturīgās īpašības: “Ja tie bēdīgi, tad raud, / ja priecīgi, tad smeļ, / ja dusmīgi, zibsnī un rūc”.³⁰ Mākoņu dzīve debesīs ir tāda pati kā cilvēku dzīve uz zemes, proti, var teikt, ka J. Kronbergs debesu sfēru desakralizē un antropomorfizē. Desakralizācija noris tādējādi, ka dzejnieks neskatās debesīs un nemeklē tur kādu reliģiska svētuma apliecinājumu vai paradīzes atblāzmu, jo tas nesaskan ar dzejnieka dzīves filozofiju. Līdz ar to mākoņu dzīve tiek tēlota it kā ikdienišķi, debesu desakralizācija kā mākoņu “dzīves” attēle ir apstāšanās pie acimredzamā, uzsverot savu no malas vērotāja pozīciju. Tomēr J. Kronbergs neaizmirst arī kādu sakrālu jēdzienu — mākoņiem tiek piešķirta mūžības kategorija: “gadu no gada / tie nāk tik un iet”.³¹ Grāmatā redzama netipiska virzība uz telpas plašumu un atvērtību tās pozitīvākajā

nozīmē, jo tā ir bērniem domāta dzeja (tomēr dzejnieks atzīst, ka mazākā mērā to plānojis kā bērnu dzeju, bet rakstījis tāpat, kā raksta visus pārējos dzejoļus³²), kas rada pozitīvismu un liek vērot un ieskatīties apkārt notiekošajā, galvenokārt aicinot paskatīties uz augšu.

Jura Kronberga dzejā izpratne par telpu attīstās — pirmā dzejoļu kopa “Pazemes dzeja” uzsver pazemes telpu kā personīgās brīvības apliecinātāju un ekspresionistiska humānisma kļiedzienam atbilstošu vietu, “Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu” piedāvā dzejas cilvēka levitāciju dažādu laiktelpu ielenkumā, uzsverot pagātnes un tagadnes “cīniņu” dzejas cilvēka apziņā. “Notikumu apvārsni” dažādu notikumu iespaidā iestājas bezlaicīgs rudens, tagadnes, realitātes un īstenības galvenais raksturotājlaiks. Dzejas izlase “Trimdas anatomija” pierāda, ka par būtisku dzejas cilvēka iekšējās telpas sastāvdaļu kļūst atmiņu telpa, kurā trimda iegūst savas temporālās aprises, definējoties kā pagājusi, pat mirusi realitātei, bet dzīva dzejas cilvēka iekšējā pasaulē. “Mākoņu grāmata” paplašina telpu, izveidojot pilnīgu pasaules ainu, mītiskā trīsdaļīguma attēlu.

Atsauces

- ¹ Analizēti desmit dzejoļu krājumi, izņemot dzejoļu krājumu “Ik diena”, jo krājums izdots raksta sagatavošanas brīdī, un divas dzejoļu izlases, izņemot izlasi “Mana latviskā ikdiena”, kas atzīstama par izlasi bez jauninājuma.
- ² No elektroniskās sarakstes ar J. Kronbergu.
- ³ Kronbergs J. *Pazemes dzeja* [dzejlapa]. Stokholma: Autora apgādā, 1970.
- ⁴ *Postmodernism Definition*. <http://www.poetry-poral.com/styles5.html> (skatīts 2011. gada 25. aprīlī).
- ⁵ Kronbergs J. *Pazemes dzeja*.
- ⁶ Kronbergs J. *Notikumu apvārsnis*. Rīga: Jumava, 2002. [7.] lpp.
- ⁷ No elektroniskās sarakstes ar J. Kronbergu.
- ⁸ Kronbergs J. *Notikumu apvārsnis*, 14. lpp.
- ⁹ Turpat, 45. lpp.
- ¹⁰ Turpat, 24. lpp.
- ¹¹ Veidemann R. Neradzamā vārda telpa. *Karogs*, 2004, Nr. 6. 139. lpp.
- ¹² Kronbergs J. *Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu*. Rīga: Zinātne, 1989. 58. lpp.
- ¹³ Turpat, 7. lpp.
- ¹⁴ Turpat, 50. lpp.
- ¹⁵ Turpat, 30.–31. lpp.
- ¹⁶ Kronbergs J. *Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu*, 44. lpp.
- ¹⁷ Turpat, 33. lpp.
- ¹⁸ Turpat, 58. lpp.
- ¹⁹ Turpat, 17.–18. lpp.
- ²⁰ Kronbergs J. *Par īstenību, četrām sāpēm un bezizejas istabu*, 55. lpp.
- ²¹ Kronbergs J. *Trimdas anatomija*. Rīga: Mansards, 2009. 132. lpp.
- ²² Turpat, 61. lpp.
- ²³ Turpat, 135. lpp.
- ²⁴ Turpat, 62. lpp.
- ²⁵ Turpat, 28. lpp.
- ²⁶ Kronbergs J. *Trimdas anatomija*, 170. lpp.
- ²⁷ Turpat, 174. lpp.
- ²⁸ Turpat, 182. lpp.
- ²⁹ No autores sarunas ar J. Kronbergu.

³⁰ Kronbergs J. *Mākoņu grāmata*. Rīga: Liels un mazs, 2010. 11. lpp.

³¹ Turpat, 6. lpp.

³² No autores sarunas ar J. Kronbergu.

Juris Kronbergs' Spatially Accentuated Poetry Books

Of the 13 poetry books by Juris Kronbergs five (“Underground Poetry”, “On Reality, Four Pains and a Deadlocked Room”, “The Event Horizon”, “The Anatomy of Exile” and “The Book of Clouds”) have titles featuring spatial perceptions. Despite that, the poet himself claims that he has always been and still is writing about time. The relations between time and space are most effectively revealed in the dynamic of the poetic persona, which is interesting to trace not only in the framework of one poetry book, but throughout all his collections of poems. The spatial dominance accentuated in the titles becomes just a backdrop for the victory march of time, however, such a strict separation of time and space would be barbaric. Therefore it would be more appropriate to use the term “chronotope” to describe the world perception and feeling of Juris Kronbergs’ poetic persona, which closely integrates the basic meanings of both phenomena and reflects the simultaneous coexistence of the constant and changing nature of man, the world and life/death relations, which can be considered the cornerstone of Juris Kronbergs’ poetry, namely, his efforts to find various modes of expression are not an end in itself, but are based in his feeling and perception of the world. Thus the formal emphasis on the spatial accents in the poetry books’ titles reveals a dynamic temporary-spatial progress, a movement from the underground to the sky: it is an ascent from a narrow, temporarily and spatially limited environment to the skies to see the world as an undivided, united, free and open chronotope, where the meeting and coexistence of the past, present and future becomes possible, although only in the present everything can be grasped and united through the poetic persona’s inner world, because it is the only real time in which the poetic persona lives.

Keywords: Juris Kronbergs, poetry, chronotope, poetic persona, dynamic

Sarma Kļaviņa

Edīte Hauzenberga-Šturma Latvijā un trimdā

Atslēgas vārdi: Edīte Hauzenberga-Šturma, Milenbaha un Endzelīna vārdnīca, Latviešu sinonīmu vārdnīca, latviešu tautasdziesmu valoda, rakstnieks, valodnieks

“Hauzenberga-Šturma bija neparasti spilgta, kaut atturīga, dziļi kulturāla un mūziska personība,” tā izcilo valodnieci raksturoja Jānis Krēsliņš vecākais 1992. gadā Ņujorkā Latviešu Akadēmisko mācībspēku un zinātnieku apvienības (LAMZA) konferencē.¹ Godājamais referents ar vārdu “mūziska” apzīmēja mākslinieciski apdāvinātu un izglītotu, mākslu saprotošu (vācu valodā *kunstempfänglich, kunstverständlich*²) personu, kas mīlēja literatūru un dzeju, kuras valoda bija neparasti bagāta un sacerējumi eleganti un saistoši.

Edīte Hauzenberga-Šturma bija 20. gadsimta erudītākā latviešu valodniece, Eiropas Lingvistu biedrības (*Societas Linguistica Europaea*) locekle kopš 1968. gada, J. Endzelīna līdzstrādniece divdesmit gadu garumā un viņa cienīga pēctece, K. Milenbaha un J. Endzelīna vārdnīcas līdzautore, pašreizējā trimdas latviešu kultūras un zinātnes darbiniece. Diemžēl okupētajā dzimtenē viņa bija noklusēta un rezultātā tika piemirsta. Pēc neatkarības atgūšanas Latviju sasniedza Losandželosā izdota grāmata “Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim. 1946–1970”.³ 2003. gadā no Bonnas tika pārvests un nodots Misiņa bibliotēkā E. Hauzenbergas-Šturmas personīgais arhīvs (biogrāfiski materiāli, sarakste, radošā darba materiāli, kartotēka u. c.). Šo avotu studijās var iepazīt ne vien valodnieces personību un darbību pirmskara Latvijā un trimdā, bet arī 20. gadsimta Latvijas kultūrvēsturi. Vienā rakstā, protams, E. Hauzenbergas-Šturmas personību un dzīvi var iezīmēt tikai lielās līnijās.⁴

Edīte Magdalēna Hauzenberga piedzima 1901. gada 24. novembrī Svētcieņa muižā latviešu ģimenē (nevis baltvācu ģimenē, kā domāja pat viņas kolēģi, piemēram, Lūcija Bērziņa-Felsberga).⁵ Tēvs Jānis Hauzenbergs (1858–1915) bija Svētcieņa muižas rakstvedis, viņš apbedīts Kuiķules kapos Svētupes krastā līdzās savas dzīvesbiedres Šarlotes Kristīnes tēvam Frīdriham Ozoliņam. No sestā mūža gada Edīte runāja vāciski, un vēlāk pati atzina, ka ir divvalode.⁶

Ģimnāziju Edīte beidza 1918. gadā Pirmā pasaules kara bēgļu gaitās Krievijā, tur apguva arī krievu un franču valodu. Pēc atgriešanās Latvijā viņa 1919. gadā iestājās tikko nodibinātās Latvijas Augstskolas (vēlākās Latvijas Universitātes) filozofijas nodaļā. Atmiņās E. Hauzenberga rakstīja: “1919. g. augusta mēneša otrā pusē es ar kravas motorlaivu, kas tolaik pārveda arī pasažierus, braucu no Salacgrīvas uz Rīgu studēt. Man bija 17 gadu un 700 rubļu, ko biju nopelnījusi, strādājot par skrīveļa palīdzi Sveiciema (vēlāk Svētcieņa)

pagasta valdē. Rīgā es ar savu lauku kurpnieka šūto ādas čemodānu devos uz Ģertrūdes ielu 3. Tur sētas namā dzīvoja manas māsas bijusī skolasbiedre Marija Adlere, 8 gadus vecāka par mani, Viņa arī iestājās augstskolā, un viņai tika Latvijas Universitātes 1. matriculas numurs.”⁷

Ģertrūdes ielas 3. namā E. Hauzenberga noīrēja istabu kādā ebreju ģimenē un nodzīvoja tur piecus gadus. Šajā namā 1920. gada vasarā, atgriezies no Harkovas, apmetās arī J. Endzelins ar ģimeni.

Kad 1921. gadā Augstskolā sāka darbu baltu filoloģijas nodaļa, E. Hauzenberga pārgāja uz to. Mācībspēki bija pārsteigti par daiļās jaunietes zināšanām un aso prātu. Prof. J. Endzelīns drīz izraudzījās E. Hauzenbergu savai “*Lettische Grammatik*”⁸ par korektori un par K. Mīlenbaha iesāktās vārdnīcas līdzautori. Kā tas notika, lasām E. Hauzenbergas-Šturmas atmiņās:

“Reiz, pēc lekcijas, viņš man jautāja, vai es vāciski protot. Teicu, ka jā. Viņš nupat esot uzrakstījis priekšvārdus Mīlenbaha vārdnīcas 1. burtnīcai, vai es, lūdzu, nepārtulkotu — pats esot patlaban nevaļīgs. Izturēju šo pārbaudījumu un tad drīz vien sāku strādāt vārdnīcas darbu par Kultūras Fonda atalgojumu 2 stundas dienā (kas gan bieži dubultošanās un triskāršojās, algai paliekot tai pašai par 2 stundām, līdz pat pamata vārdnīcas beigām). Profesors atzina par pareizāku, ja es sākumā strādātu tās 2 stundas viņa dzīvoklī (kas man, tai pašā namā dzīvojot, nesagādāja nekādas laika šķiešanas). Vienkārt — varēju viņam pēc vajadzības ko jautāt, otrkārt — turpat plauktā varēju pēc vajadzības ieskatīties Baronā, Glikā, Manceļa Postillā, Bilenšteina “*Holzbauten*”. Sākumā tikai izdarīju Mīlenbaha manuskriptā tehniskos grozījumus (sk. vārdnīcas priekšvārdos I, 3) un uzrakstīju iestarpinājumus, kad Endzelīnam bija gadījušies jauni materiāli. Īsti manuskriptu sāku rakstīt pazudušo Mīlenbaha burtnīcu vietā (sk. I, 3). Man ar pateicību jāuzsver, ka šā darba gaitā profesors izrādīja brīnum smalku paidagoga izpratni.”⁹

Toreizējā baltu filoloģijas studente E. Hauzenberga sarakstīja gandrīz visu vārdnīcas daļu aiz vārda “patumšs” un kopā ar J. Endzelīnu visā K. Mīlenbaha manuskriptā iestrādāja vajadzīgos labojumus un papildinājumus. Šī milzīgā kopdarba tapšanu spilgti atspoguļo vārdnīcas manuskripta daļas, kas glabājas LNB RRN Latviešu valodniecības rokrakstu fondā un RMM Krājuma Raiņa kolekcijā. Šķirkļus ar violetu zīmuli vai tinti ir rakstījuši E. Hauzenberga, J. Endzelīns pievienojis papildinājumus un labojumus ar pelēku zīmuli, K. Mīlenbahs rakstījis ar melnu vai zilu tinti. Vārdu cilmes (etimoloģijas) norādes ir ierakstījis J. Endzelīns. Šo trīs personību atšķirīgie rokraksti un katram ierasto rakstāmriku lietojums uzskatāmi liecina par viņu devumu vārdnīcas izstrādē.

Vārdnīcas gala vārdos 1932. gadā J. Endzelīns rakstīja: “[..] man godam jāmin sava uzticamā un sapratīgā palīdzē un bijusī klausītāja Ēdite Hauzenberga-Šturma [..]. Viņas vārds, ja vien viņa pati to vēlētos, būtu minams uz šā darba titullapas blakus manējam.”¹⁰ Bet E. Hauzenberga-Šturma to nevēlējās. Nav zināms — kāpēc.

Kopā ar J. Endzelīnu viņa sagatavoja arī papildinājumus un labojumus vārdnīcai divos sējumos un šoreiz neiebilda likt savu vārdu titullapā.¹¹ Rietumeiropā un Ziemeļamerikā šī izdevuma bibliogrāfiskajā aprakstā tiek nosaukti visi trīs autori. Kā zināms, šīs vārdnīcas

visi seši sējumi ir pilnīgākā latviešu vārdu krājuma *klēts*, un 2009. gadā tā iekļauta Latvijas kultūras kanona sarakstā.

Paralēli studijām E. Hauzenberga strādāja: par Baltu filoloģijas katedras subasistenti (1922–1924), par jaunāko arhivāri Latviešu folkloras krātuvē (1927–1935) un pārziņāja izlokšņu materiālu vākšanu, kā arī uzsāka apvidvārdu vārdnīcu veidošanu apmēram 20 pagastiem.¹² 1931. gadā E. Hauzenberga pabeidza baltu filoloģijas studijas ar kandidāta darbu par Latvijas vietvārdiem, ieguva kandidāta grādu un tika atstāta Baltu filoloģijas katedrā gatavoties akadēmiskajam darbam. Tā paša gada rudenī viņa salaulājās ar Eduardu Šturmu (1895–1959), izcilu arheologu, LU docentu.

Kad 1935. gada beigās tika nodibināta Latviešu valodas krātuve, vecākā arhivāre E. Hauzenberga-Šturma tur uzsāka plašas latviešu valodas sinonīmu vārdnīcas izstrādi, kas bija Valsts prezidenta Kārļa Ulmaņa ierosinājums.¹³ Par paraugu viņa izvēlējās tās cittautei sinonīmu vārdnīcas, kas uz nacionālās literatūras un sarunvalodas tradīciju pamata iztirzā un nosaka nozīmes un lietojuma starpību starp sinonīmiem, piemēram, Pētera Frīdriha Ludviga Hofmana (*Peter Friedrich Ludwig Hoffmann*) vācu valodas sinonīmu vārdnīcu,¹⁴ nevis tās, kas dod tikai kailus vārdu sarakstus bez iztirzājuma. Parauga izvēli noteica vēlme nopietni veicināt latviešu valodas kultūru uz apzinātības un mērķtiecīguma pamata un arī palīdzēt tiem, kas grib kuplināt savu vārdu krājumu un izkopt pareizu izteiksmi. “Vairākiem vārdiem var gan būt kopīga pamata nozīme, bet tos nebūt nevar ikreiz lietot vienu otra vietā, ja tos šķir kāda nozīmes nianse vai piederība dažādiem izteiksmes stiliem — cildenai valodai, ikdienas valodai, slengam,” tā gatavojamās sinonīmu vārdnīcas ievirzi pamatoja E. Hauzenberga-Šturma.¹⁵

Paralēli darbam krātuvē E. Hauzenberga-Šturma bija arī LU privātdocente, docēja semantikas, sinonīmikas un citus studiju kursus. Viņas lekcijas bija saistošas un studentu iemīļotas. Tajās uzmanība tika veltīta valodas nozīmes (satura) pusei. Docente labi pazina un lekcijās analīzei izmantoja tālaika dzejas un prozas tekstus, arī ar savu emocionālo attieksmi. Viņas lekcijas ienesa svaigu vēsmu baltu filologu studijās. Studenti labprāt piedalījās materiālu vākšanā sinonīmu vārdnīcai.

No 1941. gada 1. jūlija līdz aizbraukšanai no dzimtenes 1944. gada septembrī E. Hauzenberga-Šturma vadīja Latviešu valodas krātuvi. Šajā laikā kopā ar J. Endzelīnu viņa rediģēja vērienīgi iecerēto tautsaimniecības terminu vārdnīcu, kuras galvenais redaktors bija prof. Edgars Dunsdorfs.¹⁶ To gatavoja apmēram 40 savu nozaru lietpratēji un 3 redaktori. Diemžēl publicētas ir tikai četras daļas, kopumā 576 lappuses: 1943. gadā — I daļa (A–Av), 1944. gadā — II (Av–Da), III (Da–Fa) un IV daļa (Fa–Hi).

1942. gadā krātuve izdeva Latviešu valodas pareizrakstības vārdnīcu. E. Hauzenberga-Šturma darbojās tās redakcijas komisijā kopā ar J. Endzelīnu, Annu Ābeli, Ernestu Blesi, Heronīmu Tihovski un Veltu Rūķi. Šī vārdnīca piedzīvoja vairākus atkārtotus izdevumus trimdā un palīdzēja saglabāt latviešu rakstības normu ievērošanu.

J. Endzelīns cienīja erudīto, patstāvīgo un atklāto kolēģi E. Hauzenbergu-Šturmu. Vācu laikā profesors ik dienas plkst. 10 no rīta, garāmejojot uz universitāti vai Valsts bibliotēku, iegriezās Latviešu valodas krātuvē Skolas ielā 11, lai pārrunātu dažādus jautājumus. “Tā

tas gāja, kamēr kādā rītā 1944. gada septembrī mēs turpat Valodas krātuvē atvadījāties. Mums abiem bija asaras acīs”, atmiņās rakstīja E. Hauzenberga-Šturma.¹⁷

Kad 1944. gadā E. Hauzenberga-Šturma kopā ar dzīvesbiedru devās bēgļu gaitās uz Vāciju, dzimtenē palika viņas lielais un nezūdošais veikums leksikogrāfijā un leksikoloģijā, darbi dialektoloģijā, etimoloģijā un semantikā, diemžēl plašā sinonīmu vārdnīca palika nepabeigta. Toreizējais Latviešu valodas krātuves, vēlāk Valodas un literatūras institūta, darbinieks Pēteris Kļaviņš ir rakstījis: “Materiāli (kādas četras 30x40x50 cm kastes) līdz ar visiem pārējiem Latviešu valodas krātuves materiāliem 1944. gadā, kara darbībai tuvojoties Rīgai, tika novietoti bankas (tagadējās SEB bankas — S. K.) seifos Doma laukumā. Ar prof. J. Endzelīna (pie viņa bija seifu atslēgas) un Latvijas Universitātes (tā pēc prof. J. Endzelīna ierosinājuma pārņēma Latviešu valodas krātuvi savā pārziņā) gādību izdevās visus seifos novietotos materiālus atgūt un nogādāt Latviešu valodas krātuvē (Skolas ielā 11). Kad Latviešu valodas krātuvi iekļāva ZA Valodas un literatūras institūtā, visus Latviešu valodas krātuves materiālus (arī sinonīmu vārdnīcas materiālus) pārveda uz institūta telpām Hanzas ielā. Tur šie sinonīmu vārdnīcas materiāli bija vēl 1950. gada novembrī.”¹⁸

Dažus desmitus izstrādāto sinonīmu rindu E. Hauzenberga-Šturma paņēma līdz, atstājot Latviju 1944. gadā. Pēc iepazīšanās ar tām prof. Arveds Švābe 1948. gadā vēstulē no Zviedrijas vārdnīcas veidotājam rakstīja: “Man personīgi vistuvāk sirdij ir Jūsu sinonīmu vārdnīca, kuras laipni sniegtie izraksti patiesi ielīgsmo sirdi. Ja ar Jūsu gādību šo lietu būtu iespējams kaut daļēji uz līdzņemto izrakstu pamata novest līdz praktiskam galam, ceru, nebūtu grūtību atrast izdevēju.”¹⁹ Diemžēl publicēta ir tikai kāda daļa sinonīmu laika apstākļu raksturošanai: 1963. gadā Čikāgas Baltu filologu kopas izdevumā “Rājums” E. Hauzenberga-Šturma iztīrīja sinonīmus, kas saistīti ar sauli, vēju, lietu, mitrumu, mākoņiem, miglu un puteni.²⁰ Šī publikācija tad arī dod ieskatu viņas gatavotajā vārdnīcā.

Pēdējā vēstulē prof. Benjamiņam Jēgeram ASV 1983. gada 7. februārī E. Hauzenberga-Šturma ir rakstījusi, ka ar labu Minsteres paziņu, kas bieži brauc uz Rīgu, ir nosūtījusi Valodas un literatūras institūtam savu pusapstrādāto sinonīmu krājumu.²¹ Kā vēlāk izrādījās, šis paziņa bija latviešu valodas docētājs Minsteres universitātē Ojārs G. Rozītis. Žurnāls “Jaunā Gaita” 1999. gadā publicēja viņa vēstuli par šī pusapstrādātā sinonīmu krājuma nodošanu Rīgā. Tā kā filologi Latvijā līdz šim gandrīz neko par to nezina, citēšu O. G. Roziša vēstules atbilstošo fragmentu pilnībā:

Nezinu, cik liels sākotnēji bija materiālu apjoms, bet vismaz daļa bija kaŗu pārdzīvojusi. Tā bija kārba ar izstrādātiem, vārdnīcā paredzētiem šķirkļiem (lapiņām apmēram vācu DIN A6 lielumā). Kad Hauzenberga-Šturma reiz 1970. gados izteicās, ka darbs droši vien publicēšanu nepiedzīvos, ierosināju materiālus nokopēt un nodot Zinātņu akadēmijas Valodas un literatūras institūtam Rīgā, kur tolaik, ja atmiņa neviļ, tika gatavota jauna sinonīmu vārdnīca. Tādā kārtā, ja materiāli, kaut toreizējos apstākļos anonīmi, tiktu tajā iestrādāti, veiktais darbs nebūtu gluži veltīgs. Dažas nedēļas pavilcinājusies, Šturma piekrita, un es materiālus nokopēju un nogādāju Rīgā. Šturma pie apstrādātā materiāla izteicās, ka šķirkļu izvēli un skaitu nedaudz esot ietekmējis arī sava veida spiediens no Kārļa Ulmaņa puses – pēc viņa domām vārdnīcai bijis

visādā ziņā jāparāda, ka latviešu valoda esot “bagāta”. Neilgi pēc tam, kādā kongresā, sastopot Laimdotu Ceplīti, kuŗš palaikam darbojās kā leksikografs, teicu viņam, ka esmu atgādājis uz Rīgu minētos materiālus un varētu varbūt aizvest autorei no viņa ziņu, vai tie nonākuši īstajās rokās un vai tos varēs izmantot. Ceplītis sarāvās un sastomījās, un jau pa pusei aizgriezies projām, teica, lai sirsnīgi sveicinot Hauzenbergu un novēlot tai visu labu. Kaut neatlaidos, neizdevās no viņa izvilt nekā cita kā otrreiz tādu pašu atbildi. Nevaru to citādi izskaidrot, kā ar bailēm sniegt “ārzemniekam” jebkādu izziņu. Materiālu oriģināli toreiz palika pie autores.²²

Kad 1946. gada janvārī ar neatlaidīgiem pūliņiem kara sagrautajā Hamburgā tika nodibināta Baltijas Universitāte Igaunijas, Latvijas un Lietuvas bēgļiem, Edīte un Eduards Šturmi kļuva par augstskolas mācībspēkiem. Pēc diviem semestriem tā pārcēlās uz netālo Pinebergu un darbojās tur līdz 1949. gadam. E. Hauzenberga-Šturma bija ārkārtas profesore baltu valodās, bet Eduards Šturms — vēstures profesors, Filoloģijas un filozofijas fakultātes dekāns un arī pēdējais Baltijas Universitātes prezidents. Par šīs neparastās universitātes darbību interesanti vēstī tās toreizējā studenta Arnolda Grāmatiņa sastādītais krājums.²³

Baltijas Universitātes diskusiju klubā 1948. gadā E. Hauzenbergai-Šturmai bija referāts “Rakstnieks un valodnieks kā valodas veidotājs”, tajā pašā gadā tas publicēts Vircburgā izdevumā “Ceļš”.²⁴ Tāpat kā daudzos pēckara trimdas izdevumos, aiz ļoti necilā vāka rodamas mūsu trimdas humanitārās intelīģences domas un jūtas (satura rādītājā — Andrejs Eglītis, Jānis Jaunsudrabiņš, Kārlis Dziļleja, Kārlis Kundziņš un citi). Šo E. Hauzenbergas-Šturmas rakstu, tāpat kā citus viņas trimdā radītos darbus, būtu svētīgi apkopot un publicēt mūslaiku Latvijā.

Šajā rakstā izcilā valodniece jo spilgti parādās kā mākslu labi saprotoša jeb mūziska personība. Tas ir īpašas uzmanības vērts, jo ļoti labi raksturo atšķirību valodnieka un rakstnieka valodas jaunradē, kā arī abu vēlamo sadarbību. Tā kā rakstā paustas daudzas vērā ņemamas atziņas, bet trimdas izdevumi diemžēl nav plaši pieejami, bagātīgi citēšu un atstāstīšu E. Hauzenbergas-Šturmas tekstu, ko būtu vērts pārpublicēt pilnībā.

Apspriežot jautājumu, kuram — rakstniekam vai valodniekam — ir nozīmīgāka loma valodas veidošanā, E. Hauzenberga-Šturma 1948. gadā atzina, ka “būtiski svarīgākais rakstu valodas veidotājs ir rakstnieks.”²⁵ Valodnieka loma ir samērā liela tur, kur nacionālā rakstu valoda ir dažus gadu desmitus jauna, nav vēl izveidota un tas, kas ir izveidots, vēl nav sabiedrības apgūts. Tādēļ valodnieka svars ir liels un tam jābūt lielam krietnu laiku nākotnē. Citādi ir ar vecajām lielo kultūrtautu valodām ar gadsimtiem ilgām tradīcijām. Tur valodnieka roka ir kļuvusi gandrīz nemanāma, tur rakstu valodas tālāko attīstību veido rakstnieks.

Valodnieks strādā ar kritisku prātu un ar erudīciju. Valodnieka erudīcijai jāiet divi virzienos: tālā dziļumā un tuvā plašumā. Tas nozīmē, ka valodniekam, no vienas puses, jāpazīst valodas vēsture, jāpārzina valodas formu cilme, jāizprot valodas formālo elementu nozīme. [...] No otras puses, latviešu valodniekam, kas grib pielikt roku rakstu valodas veidošanā, jāpazīst visa latviešu valoda, jāpārzina caurmērā visas izloksnes, vismaz visi dialekti.²⁶

Ko dara valodnieks?

..ar savu erudīciju, pirmkārt, bagātina valodu ar jaunvārdiem. Sadarbodamies ar citu zinātņu pārstāvjiem, rada zinātnisko terminoloģiju. Viņa loma ir it kā sekundāra, bet svarīga — būt par padomdevēju ar veto tiesībām. Otrkārt, valodnieka uzdevums ir t. s. valodas tīrīšana — sargāt rakstu valodu no vēlū aizgūtiem un nevajadzīgiem svešiem elementiem. Treškārt, valodnieks ar savām zināšanām var iet talkā rakstniekam tur, kur rakstnieks parādās kā valodas veidotājs: leksikā un stilistikā.²⁷

Kā rakstnieks veido mūsu rakstu valodas leksiku?

Arī viņš kuplina valodu jaunvārdiem. Bet rakstniekam nav to eksakto zināšanu, kas ir valodniekam.

Rakstniekam toties ir intuīcija, kas dažkārt iet ne mazāk drošu ceļu kā erudīcija. [...] Un jānozēlo, ka intuīcija ar erudīciju palaikam neiet solī — cik daudz krāšņāks un patiesīgāks tad būtu mūsu jauno vārdu krājums! Cik daudz lielāks, piemēram, būtu mūsu guvums no ģeniālā jaunvārdu darinātāja Kronvalda, ja tas būtu bijis ne tikai cilvēks ar stipru intuīciju, bet arī tāds, kas ieguvis krietnu erudīciju.²⁸

E. Hauzenberga-Šturma bija pārliecināta: “ja dzejnieks nemeklē atskaņu, ja rakstnieks nemeklē oriģinalitātes, ja viņš ir viscauri dabisks un izteic tikai sevi, tad tiešām viņam vārdu nevar pietrūkt.” Bet rakstnieks bieži ir arī tulkotājs, un dzejnieks vēl biežāk ir arī atdzejotājs. Un te nu ir īstā druva, kur rakstnieka radošā intuīcija var dot svētīgu ražu rakstu valodas vārdu krājumam: “mēs laikam nealosimies spriedami, ka Raiņa loma latviešu leksikas attīstībā būtu bijusi daudz mazāk ievērojama, ja Rainis nebūtu bijis tulkotājs.”

“Rakstnieka intuitīvais vārdu krājuma veidošanas darbs parādās arī vēl citur — vārdu krājuma izvēlē.” Te E. Hauzenberga-Šturma piemēram min smalko dzejnieci Elzu Stērsti, kuras dzejoļos šad tad pavīd pa piebaldzēnu provinciālismam, tādējādi rakstu valodā ienesot apvidvārdus, kas to izraibina. E. Hauzenberga-Šturma ir secinājusi, ka “tie rakstnieki, kas lielā mērā manieres pēc piebārstījuši savu valodu provinciālismiem — kā, piemēram, Janševskis, — ir svaru kausos atrasti viegli [...], bet tie, kas apvidus vārdus ienesuši iekšējas vajadzības dzīti, ir ņemti vērā, — un šie apvidus vārdi dažreiz likti lietā ļoti īpatnēji, valodas skaidrumam un izteiksmīgumam par labu.”

Kā un cik tālu “Latviešu valodas vārdnīcu” (ME+EH) lai lieto rakstnieks?

E. Hauzenberga-Šturmas atbilde bija:

..sistemātiski to lai lieto tikai tulkotājs. [...] Ik rakstniekam un dzejniekam tā var lieti noderēt kā pamācīga un interesanta lasāmviela, ne kā rokasgrāmata. [...] Lai Dievs sarga lietot šo vārdnīcu nolūkā uzrakstīt ko oriģinālu, kā, liekas, darījusi Ilona Leimane. Kam, piemēram, kāds labums, ja “Vilkaču mantinieci” lasām “trausla” vietā Kursas provinciālismu “traušs”, “virsotne” vietā augšzemnieku formu “virsauņe”, “nosprostošanas” vietā “nospokstīt”, “kāpņu” vietā “kāptavas” utt.? Pat lokāla kolorīta šāds mīstrs nedod.²⁹

Viens no rakstniekiem, arī zinātnieks, A. Švābe, izlasījis šo E. Hauzenberga-Šturmas rakstu, pauda autorei savu atzinību: “Zinu, ka Dievs Jums ir piešķīris reto intuīcijas balvu,

bez kuras katra profesionāla gudrība paliek tikai sterila grāmatu gudrība. Spriežot pēc Jūsu referāta atstāstījuma “Ceļā”, Jūs esat vienīgais baltu valodnieks, kas spēj uzcelt to iecietības un sadarbības tiltu starp rakstniekiem un valodniekiem, ko uz ilgiem gadiem bij nojaucis J. E. (Jānis Endzelīns — S. K.)”³⁰

E. Hauzenbergai-Šturmai bija gan erudīcija, gan intuīcija, viņa vārdus ne vien pētīja, bet arī radīja. Viņas darinātie vārdi *cilme, īstenot, kopvaloda, laikmets, vērtē* ir ieauguši latviešu vārdu krājumā un kļuvuši neaizstājami, bet izcilās zinātnieces darbam latviešu valodas vārdu krājuma pētīšanā ir nezūdoša vērtība.

Pēc Baltijas Universitātes slēgšanas 1950. gadā abi Šturmi dzīvoja un strādāja Bonnā, “tai dīvainajā galvaspilsētā”, kur nebija viegli atrast istabu un samaksāt par to. Tikai pēc desmit gadiem viņiem bija sava vannasistaba un virtuve. E. Hauzenberga-Šturma vēstulē Jānim Rudzītim piemin sešpadsmit jurgūs, ko nācies piedzīvot līdz dzīvesbiedra aiziešanai mūžībā 1959. gadā.³¹ Tomēr arī tādos apstākļos Šturmu laulātais pāris aktīvi strādāja. E. Hauzenberga-Šturma ne vien gatavoja rakstus par latviešu valodu un valodniecību “Latvju enciklopēdijai”, kas A. Švābes redakcijā iznāca Stokholmā (1950–1955), bet arī intensīvi izglītojās Bonnas universitātes vispārīgās valodniecības un valodas filozofijas semināros, studēja speciālo literatūru, apguva itāliešu valodu, sarakstījās ar kolēģiem (arī Latvijā), meklēja un sūtīja medikamentus J. Endzelīnam. Taču galvenais — E. Hauzenberga-Šturma paveica vairākus lielus latviešu kultūrai un zinātnei nozīmīgus darbus.

Liels un sarežģīts bija uzdevums rediģēt “Latviešu tautas dziesmu” Kopenhāgenas izdevumu vienpadsmit sējumos (1952–1956).³² Darbs bija piņķerīgs — katru rindu salīdzināt ar K. Barona izdevumu un pirmām kārtām pārbaudīt vecās ortogrāfijas pārlikšanu jaunajā. E. Hauzenberga-Šturma tika piesaistīta, kad darbs jau bija sākts, kad mašīnrakstītājam bija radušās grūtības, par kurām redaktori A. Švābe un K. Straubergs nebija iedomājušies. E. Hauzenberga-Šturma uzskatīja, ka vajadzēja ņemt tikai pamatdziesmas no Barona un Folkloras krātuves.³³ Viņa satraukta žēlojās literatūrzinātniekam Jānim Rudzītim: “Kad es atļāvos aizrādīt, ka izraudzītie varianti būtu numurējami pēc Barona resp. Šmita oriģināla, lai izdevums būtu lietojams arī zinātniekiem, man Reitmanis (apgāda “Imanta” īpašnieks — S. K.) atbildēja, ka tas neesot zinātniekiem domāts!!!”³⁴

Šī izdevuma XI sējumā E. Hauzenberga-Šturma publicēja rakstu “Tautasdziesmu valodas jautājumi”.³⁵ Tajā spilgti atklājas gan viņas erudīcija, gan mūziskā daba. Nozīmīga ir raksta sākumā paustā nostādne, ka tautasdziesmas ir dzeja

tai nozīmē, ka, dodot iespēju dziesmai vai labskanīgai vārdu rotaļai, tās cēlušas tautu pārikdienas vieglumā. Tautasdziesmu valodai tādēļ jāpieiet kā dzejas valodai. Vienkārt tai nozīmē, ka tajā jāredz un jāakceptē distance no runātās valodas, kas vērojama arī individuālā dzejā, bet jo vairāk gaidāma no pārindividuāla, elementāri ritmiska gara izpauduma. Otrkārt tai ziņā, ka pantmērs – galvenā jutekliski jaušamā dzejas pazīme – veido valodu noteiktos ietvaros, un ne tikai veido, bet arī glabā, ja dzejai lemts pārstaigāt novadu novadus, pārdzīvojot paaudžu paaudzes.³⁶

Autore ir pārliecināta, ka lingvistiskajam skatījumam ir jāiet roku rokā ne tik vien ar metriski formālo, bet arī ar dziesmu konkrētā satura analīzi. Viņa parāda, kā tautasdziesmu

metriski ritmiskā shēma palīdzējusi saglabāt dažas seniskas morfoloģiskās parādības un citus izteiksmes līdzekļus, kas valodas pētniekam palīdz izgaismot ceļus atpakaļ valodas vēsturē, piemēram, seniskās sieviešu dzimtes vārdu datīva galotnes -i, vīriešu dzimtes vārdu daudzskaitļa instrumentāla galotnes -is (*Baltu muti, gari matis Mana jauna ligaviņa*, kas nozīmē ‘Baltu muti, gariem matiem Mana jauna ligaviņa’). E. Hauzenberga-Šturma atzīst, ka tautasdziesmu sintaktisko savādību uzskaitījums vien aizņemtu daudzas lappuses, un rakstā piemin dažas no tām — teikumu saistīšanu bez saikļiem, vārdu saistīšanu bez prepozīcijām (*Kalnā kāpu linu ziedu, Jo kalnā arājiņa*, kas nozīmē ‘Kalnā kāpu pēc linu ziediem, Vēl augstāk pēc arājiņa’).

Kad E. Hauzenberga-Šturma 1961. gada rudenī saņēma no Latvijas Artura Ozola grāmatu “Latviešu tautasdziesmu valoda”³⁷ un iepazinās ar to, viņa atzina: “Solids darbs. Taču kaut kā man žēl, ka dzejai pieiet tikai sistēmatiski. [...] viss ir tikai racionāls.”³⁸

No 1956. gada līdz 1972. gadam E. Hauzenberga-Šturma Bonnas universitātē bija docētāja, sākumā ārštata, vēlāk štata lektore. Viņa mācīja visas trīs baltu valodas (latviešu, leišu un senprūšu), baltu valodu salīdzinājuma kursus, latviešu dialektoloģiju, latviešu tautasdziesmu valodu un senos leišu tekstus. Pie viņas ar interesi mācījās ne tikai studenti, bet arī kolēģi.

Kad 1959. gada 21. janvārī nomira vīrs, dzīve E. Hauzenbergai-Šturmai kļuva smagāka, pasliktinājās veselība. Tomēr divus gadus (līdz 1960. gada martam) viņa ar sirdi un dvēseli nodevās vēl vienam lielumam — sakopoja un rediģēja krājumu “*In honorem Endzelini*”³⁹ veltījumu prof. J. Endzelinam 85 gadu jubilejā, un tajā ar rakstiem par latviešu valodu, folkloru un vēsturi piedalījās sešpadsmit autori no trim kontinentiem: Ernests Blese, Alfrēds Gāters, Velta Rūķe-Draviņa, Kārlis Draviņš, Haralds Biezais, Jānis Rudzītis, Kārlis Straubergs, Eduards Šturms, Arveds Švābe no Eiropas, Anna Ābele un Benjamiņš Jēgers no Amerikas, kā arī Edgars Dunsdorfs no Austrālijas. Pati E. Hauzenberga-Šturma rakstīja par vārda “ligava, ļaudava” etimoloģiju.⁴⁰ Krājums izdevās J. Endzelina cienīgs.

Un tad E. Hauzenbergu-Šturmu gaidīja vēl lielāks, vēl atbildīgāks darbs. Ievērojams Karla Vintera grāmatu apgāds (*Carl Winter-Verlag*) Heidelbergā E. Hauzenbergai-Šturmai kā J. Endzelīna cienīgai pēctecei 1961. gadā pasūtīja jaunu modernu latviešu valodas zinātnisko gramatiku. Šo piedāvājumu viņa pieņēma, ilgi šaubījiesies, un arī tikai pēc tam, kad no Latvijas bija pienākusi sēru vēsts par J. Endzelīna nāvi.

Jau 1963. gadā, apzinādamās savu gauso darba tempu, E. Hauzenberga-Šturma raizējās: “kaut tik nu tā mūža pietiktu”. K. Vintera apgāds 1967. gadā noslēgtajā līgumā paredzēja, ka manuskriptam nevajadzētu pārsniegt 400 lpp. apjomu un ka tas būtu nododams līdz 1970. gada beigām.⁴¹ Kaut arī autore intensīvi strādāja, diemžēl manuskriptu pabeigt neizdevās. 1983. gada 28. martā E. Hauzenberga-Šturma aizgāja mūžībā un tika apbedīta Bonnā līdzās dzīvesbiedram.

B. Jēgera sastādītajā E. Hauzenbergas-Šturmas bibliogrāfijā ir 112 nosaukumi latviešu, vācu, itāliešu, somu un japāņu valodā.⁴² Lielākā darbu daļa publicēta dažādos trimdas izdevumos un Latvijā pamazām kļūst pieejama tikai kopš neatkarības atgūšanas.

Sāsinājumi

LU AB RRN – Latvijas Universitātes Akadēmiskās bibliotēkas Rokrakstu un reto grāmatu nodaļa

LVVA – Latvijas Valsts vēstures arhīvs

RK inv. nr. – rokraksta inventāra numurs

apr. – apraksts

f. – fonds

izd. – izdevums

l. – lieta

sast. – sastādījis/usi

sēj. – sējums

Atsauces

- ¹ Krēšlīņš J. Valodniece Edīte Hauzenberga-Šturma. *Jaunā Gaita*. 1999, Nr. 216. 20.–24. lpp.
- ² *Grosses Fremdwörterbuch*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1980, S. 501.
- ³ *Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim. 1946–1970*. Sast. O. Sproģere. North Hollywood: Ramave, 1991 [1. izd.], 1992 [2. izd.].
- ⁴ Plašāk sk.: Kļaviņa S. Edīte Hauzenberga-Šturma (1901–1983). *100 Latvijas sievietes kultūrā un politikā*. Sast. A. Cimdiņa. Rīga: Latvijas Universitāte, 2008. 166.–171. lpp.; Jēgers B. Edīti Hauzenbergu-Šturmu (1901–1983) pieminot. *Baltu filoloģija*. 2003, Nr. XII (2). 125.–140. lpp.; Rūķe-Draviņa V. Latviešu valodas pētniece aizsaulē. *Latvija*. 1983, 25. apr., 5.–6. lpp.
- ⁵ Bērziņa-Felsberga L. Filozofijas un filoloģijas fakultāte. Mācībspēki. *Baltijas universitāte. 1946–1949*. Sast. A. Grāmatiņš. Ministere: Latvija, 1989. 88. lpp.
- ⁶ *Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim*. 384. lpp.
- ⁷ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Biogrāfiski materiāli, RK inv. nr. 4128, 1. lp.
- ⁸ Endzelin J. *Lettische Grammatik*. Rīga: Kommissionsverlag A. Gulbis, 1922.
- ⁹ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Biogrāfiski materiāli, RK inv. nr. 4128, 2.–3. lp.
- ¹⁰ K. Mülenbacha *Latviešu valodas vārdnīca*. Rediģējis, papildinājis un nobeidzis J. Endzelīns. IV sēj. Rīga: Kultūras fonds, 1932. 858. lpp.
- ¹¹ Endzelīns J., Hauzenberga E. *Papildinājumi un labojumi K. Milenbacha Latviešu valodas vārdnīcai*: 1. sēj. Rīga: Kultūras fonds, 1934–1938; 2. sēj. Rīga: Grāmatu apgāds, 1946.
- ¹² LVVA, 7427. f., 13. apr., 1732. l., 11. lp.
- ¹³ Hauzenberga-Šturma E. Latviešu sinonīmu vārdnīca. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1938, Nr. 11. 609.–611. lpp.
- ¹⁴ Hoffmann P. F. L. *Volkstümliches Wörterbuch der deutschen Synonyme. Erklärung der in der deutschen Sprache gebräuchlichsten sinnerwandten Wörter*. 9. Auslag. Leipzig: Friedrich Brandstetter, 1929.
- ¹⁵ Hauzenberga-Šturma E. Latviešu sinonīmu vārdnīca. 611. lpp.
- ¹⁶ *Tautsaimniecības vārdnīca*. Galv. red. E. Dunsdorfs. Rīga: Saimniecības literatūras apgāds, 1943 (I d.), 1944 (II–IV d.).
- ¹⁷ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Biogrāfiski materiāli, RK inv. nr. 4128, 13.–14. lp.
- ¹⁸ Kļaviņš P. Kamēr vien būs interese par latviešu valodu. *Latvijas Vēstnesis*. 2003, 14. nov. 25. lpp.
- ¹⁹ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Sarakste, Arveda Švābes vēstules, RK inv. nr. 4133, 17a. lp.
- ²⁰ Hauzenberga-Šturma E. Papildinājumi sinonīmiem laika apstākļu raksturošanai Rājuma 1. burtnīcā. *Rājums* (Chicago). 1963, Nr. 3. 68.–71. lpp.
- ²¹ Jēgers B. Edīti Hauzenbergu-Šturmu (1901–1983) pieminot. 139. lpp.
- ²² Rozītis O. G. Lasītāja vēstule. *Jaunā Gaita*. 1999, Nr. 218. 64. lpp.
- ²³ *Baltijas universitāte. 1946–1949*.
- ²⁴ Hauzenberga-Šturma E. Rakstnieks un valodnieks kā valodas veidotājs. *Ceļš: gara dzīves mēnešraksts* (Würzburg). 1948, Nr. 1 (28), 34.–36. lpp.
- ²⁵ Turpat, 34. lpp.

- ²⁶ Hauzenberga-Šturma E. Rakstnieks un valodnieks kā valodas veidotājs. *Ceļš: gara dzīves mēnešraksts* (Würzburg). 1948, Nr. 1 (28), 34. lpp.
- ²⁷ Turpat, 35. lpp.
- ²⁸ Turpat.
- ²⁹ Turpat, 36. lpp.
- ³⁰ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Sarakste, Arveda Švābes vēstules, RK inv. nr. 4133, 17. lp.
- ³¹ *Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim*. 228. lpp.
- ³² *Latviešu tautas dziesmas*. I–XI sēj. Red. A. Švābe, K. Straubergs, E. Hauzenberga-Šturma. Kopenhāgena: Imanta, 1952–1956.
- ³³ *Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim*. 88.–89. lpp.
- ³⁴ Turpat, 383. lpp.
- ³⁵ Hauzenberga-Šturma E. Tautasdziesmu valodas jautājumi. *Latviešu tautas dziesmas*. XI sēj. 614.–625. lpp.
- ³⁶ Turpat, 614. lpp.
- ³⁷ Ozols A. *Latviešu tautasdziesmu valoda*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1961.
- ³⁸ *Edītes Hauzenbergas-Šturmas vēstules Jānim Rudzītim*. 292. lpp.
- ³⁹ *In honorem Endzelini*. Sast. un red. E. Hauzenberga-Šturma. Chicago: Čikāgas baltu filologu kopa, 1960.
- ⁴⁰ Hauzenberga-Šturma E. Lett. *līgava, ļaudava* '(künftige) junge Ehefrau › Verlobte, Braut'. *In honorem Endzelini*. 53.–63. lpp.
- ⁴¹ LU AB RRN, E. Hauzenbergas-Šturmas fonds, Sarakste, Vēstules no K. Vintera grāmatu apgāda, RK inv. nr. 4133, 28. lp.
- ⁴² Bibliografiskas ziņas par Editi Hauzenbergu-Šturmu. Sast. B. Jēgers. *Baltu filoloģija*. 2003, Nr. XII (2). 141.–149. lpp.

The Linguist Edīte Hauzenberga-Šturma in Latvia and in Exile

Edīte Hauzenberga-Šturma (1901–1983), one of the most distinguished Latvian linguists, was ignored for almost half a century in her native country in spite of the fact that she had been a colleague and collaborator of Professor Jānis Endzelīns, the doyen of Latvian linguists, and co-author with K. Mülenbachs and J. Endzelīns of the six-volume “Latviešu valodas vārdnīca” (Dictionary of the Latvian Language) (Riga, 1923–1946). She was also considered the successor of J. Endzelīns at the University of Latvia.

After E. Hauzenberga-Šturma left Latvia during World War II, she continued her scholarly work and was a leading representative of Latvian exile culture. Her artistic literary skills were a special feature of her writings.

Before she left Latvia, she had already substantially contributed to Latvian lexicography, lexicology, dialectology, etymology and semantics. E. Hauzenberga-Šturma also had taught at the University of Latvia, worked at the Archive of Latvian Folklore and Archive of Latvian Language, had started to compile a dictionary of Latvian synonyms.

In exile E. Hauzenberga-Šturma was a professor and lecturer of Baltic languages at the Baltic University in Pinneberg/Hamburg and at the University of Bonn. She was one of the editors of “Latviešu tautas dziesmas” (Latvian Folk Songs) (Copenhagen, 1952–1956). E. Hauzenberga-Šturma edited the volume “In honorem Endzelini” (Chicago, 1960) and contributed many articles for “Latvju Enciklopēdija” (Latvian Encyclopedia) (Stockholm, 1950–1956).

The publishing house Universitätsverlag Winter in Heidelberg commissioned her to write a new grammar of the Latvian language for which she did preliminary work before she died.

The bibliography of E.Hauzenberga-Šturma lists 112 works in Latvian, German, Italian, Finnish and Japanese, many of which became known in her native country only after the restoration of its statehood in 1991.

Deserving special attention are the articles: “Rakstnieks un valodnieks kā valodas veidotājs” (Writer and Linguist as Creator of Language) (Würzburg, 1948) and “Tautas dziesmu valodas jautājumi” (Folk Song Language Issues) (Copenhagen, 1956).

Keywords: E. Hauzenberga-Šturma, Dictionary of Mülenbachs and Endzelīns, Dictionary of Latvian Synonyms, language of Latvian folk songs, writer, linguist

Vai latviešu Šillers?

Vera Vāvere. *Viktors Eglītis*.
Rīga: Zinātne, 2012. 424 lpp.

Uz apgāda “Zinātne” veidotās monogrāfiju sērijas “Personība un daiļrade” jaunā izdevuma vāka redzam dzejnieka portretu dziļdomīgā pozā, kurā netrūkst ne pašpārliecības, ne skumju. Kā vēsta grāmatas ievadā teiktais, Vera Vāvere pievērsusies Viktora Eglīša personības un daiļrades izpētei jau gadsimtu mijā, pirms apjomīgās monogrāfijas publicējusi piecpadsmit rakstus un apceres, kas vēsta par rakstnieka dzīvi un literāro veikumu.

Smalkā faktu un notikumu detaļizācija un plašais atsauču klāsts ļauj vien nojaust, cik apjomīgs patiesībā ir monogrāfijā atspoguļotais pētījums, cik laika un darba tas prasījis, tomēr autore akadēmiskā pieticībā saka: “Nedomāju, ka esmu visu pareizi izpratusi un nekļūdīgi novērtējusi, bet katrā ziņā šīs grāmatas rakstīšana bija aizraujošs mēģinājums šifrēt izcili erudīta, savdabīgi domājoša, pretrunīga mākslinieka būtību, saprast viņa vietu un nozīmi latviešu literatūras kopīgajā ainā, viņa idejisko un arī personisko saskarsmi ar citiem rakstniekiem, draugiem, tuviem cilvēkiem. [...] Centos padarīt galveno — lielās līnijās iezīmēt šo savdabīgo personību 20. gadsimta latviešu literatūras plūdumā, parādīt viņa īpatnējo, neatkārtojamo devumu, ko nekādā ziņā nevar svītrot no kultūras mantojuma.” (10. lpp.)

Līdzīgs “svītrošanas” liktenis piemeklēja vairākus “dekadentus” — literatūras novatorus, eksperimentētājus, kuru literāro mēģinājumu virziena piederība kļuva par viņu “sugas apzīmējumu” — dažbrīd ar lepnumu, citlaik nievājoši izsacītu. Vairākiem šās “sugas” pārstāvjiem savas monogrāfijas vēl jāgaida, tomēr, kaut arī nedaudz, Veras Vāveres darbs izgaismo arī viņu vārdus. Citādi ir ar šo literātu darbiem — Edvarta Virzas Raksti jau sasnieguši pusceļu, tiek veidoti Jāņa Akuratera Raksti. Vai gaidīt Viktora Eglīša Rakstu mūsdienu izdevumu? Nez vai — šobrīd tie nav noliegti un ir brīvi pieejami lasīšanai

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

pirmizdevumos. Šis ir viens no jautājumiem, kam atbildes ieskicējums rodams pētījumā — daiļrades analīzes daļā.

Savā ziņā monogrāfijā par V. Eglīti atklājas ne tikai viņa personība un daiļrade, bet arī viņa laiks, dzīvesveids un stils, kas piederīgs ne tikai šim dzejniekam vien (autore sniedz ieskatu arī Krievijas 19. un 20. gs. mijas radošās inteliģences pasauleskatījumā) — idejas par revolūciju, par jauniem mākslas principiem, gara un miesas brīvību, brīvo mīlestību: “Tas bija krievu revolūcijas romantiskais posms [...]. Viktors izkļuva no bursas dzelzainās disciplīnas stingrajām prasībām, viņu apreibināja brīvības un neatkarības gaisotne, un viņš metās baudīt visu, ko varēja sniegt bohēmiskā mākslinieku vidē.” (40. lpp.) Līdzīgi vairākiem citiem latviešu literātiem, piemēram E. Virzam, V. Eglīša interese par revolūcijas idejām ir virspusēja un netop par viņa daiļrades un dzīves centrālo asi, filozofiju. Šis E. Virzas un V. Eglīša daiļrades un pasaules tvēruma līdzības ir saskatāmas arī literārā rokraksta pārmaiņās — no modernisma eksperimentiem un kaislībām uz neoklasicisma rimto plūdumu un pamatīgumu.

Monogrāfijas sākumā autore min, ka viņu ir pārsteidzis, cik precīzi, rūpīgi un pārdomāti jaunais V. Eglītis savulaik konspektējis izlasīto literatūru. Šis monogrāfijas lappusēs lasītāju gaida vairāki pārsteigumi, rodas jaunatklāsmes vai atcerēšanās sajūta, ierosme jauniem pētījumiem, kā arī neaizgaiņājama vēlme salīdzināt tā laika literatūru un cilvēkus ar mūsdienām.

Daudzviet tekstā lasāmi V. Eglīša laikmeta un iepriekšējo gadsimtu rakstnieku, dzejnieku un filozofu vārdi — savdabīgs iepriekšējās gadsimtu mijas inteliģenta obligātās literatūras saraksts. (Nez, kāds tas būtu mūsdienās, par ko tiekoties diskutēt šās gadsimtu mijas dzejnieki — par jaunāko franču un krievu literatūru vai par simbolu lietojumu kāda kolēģa darbos?) Tomēr tikai daži pasaules literatūras grandī izpelnījušies īpašu godu: vēstulēs, dienasgrāmatās un dzejas krājumu ievadapcerēs V. Eglītis ik pa laikam kādu autoru salīdzina ar citu, šādi izrādīdams augstāko atzinību, ko šis autors viņaprāt pelnījis: Aleksejs Remizovs tiek nosaukts par “vienīgo cienīgo Čehova mantinieku” (50. lpp.), savukārt Fallijs ir “kā mūzikā Mocarts” (75. lpp.), Poruks ir “mūsu Puškins” (par Puškinu nodēvēts arī Fallijs), Brjusovs pielīdzināts Ļermontovam (123. lpp.), Rainis — Šilleram (220. lpp.).

Vairākās epizodēs V. Eglītis atklājas kā visnotaļ cinisks un nežēlīgs citu uzskatu un veikuma vērtētājs (bet ne sava — pašapziņas trūkums dzejniekam noteikti nepiemita), taču arī šādi vērtējumi nav sausi, nedzejiski: tā, piemēram: “oponējot J. Jansona mēģinājumam salīdzināt Blaumaņa dramaturģiju ar Šekspīru, [V. Eglītis] nosauc Indrānu tēvu par “Karali Līru vestes kabatā””. (63. lpp.) V. Vāvere vērtējumos un viedokļa izteikšanā ir atturīga, ļaujot sev šaubīties vai atstājot lasītājā vietu šaubām un pārdomām: “Šķiet, ka šajā raksturojumā, kura objektivitāti nav pamata apšaubīt, Eglītis akcentē tās īpašības, kas viņam pašam piemita pilnā mērā — visur būt pirmajam un vadīt. Iespējams, ka tieši vēlēšanās būt pirmajam nelāva šiem garā tuvajiem cilvēkiem kļūt draudzīgākiem savās attiecībās.” (74. lpp.) Šis citāts atklāj gan autores akadēmisko pieticību un nevēlēšanos uztiept savu viedokli, gan mudina domāt par salīdzinājumu, kas gan autores tekstā, gan

paša V. Eglīša citējumos monogrāfijā iezīmēts vairākkārt — V. Eglīša un citu literātu attiecības, it īpaši attiecības ar Raini.

Lasot monogrāfiju, vairākas reizes jāaizdomājas par abiem laikabiedriem, kuru nozīme latviešu literatūrā ir nenoliedzama — abi piesaka jaunu rakstības veidu, jaunas idejas un nostādnes literatūras attīstības jautājumos. Tomēr viens, nemitīgi sirgstot ar pašapziņas trūkumu, ko spēji nomaina ģēnija lepnums, kļuvis par latviešu “izcilāko dzejnieku”, savukārt otrs, kurš par pašapziņas trūkumu nekad nav varējis sūdzēties, pēc “dekadences” norieta kļūst margināls, vēlāk pat aizmirsts, (un ne jau tikai tādēļ, ka ilgu gadu desmitus bijis aizliegts — salīdzinot ar E. Virzas darbiem, kas pieredzējuši vairākus atkārtotus izdevumus, V. Eglīša dzejas pēdējos divdesmit gados izdotas tikai pāris reizes). Tik daudz kopīga atklājas Raiņa un V. Eglīša raksturā — nevēlēšanās uz klausīt cita atšķirīgo viedokli, pārlicība par sava veikuma pārākumu, salīdzinot ar citiem, atzinības alkas.

Un vēl — pēc atgriešanās no ilgās trimdas Šveicē Rainis tā arī nedodas apciemot savas daudzās bērnības mājas. Vai tādēļ, ka to daudz, ne viena, vai arī tādēļ, ka nav izveidojusies īsta piederības vai māju sajūta, vai tādēļ, ka viņš juties kā pasaules pilsonis? Arī V. Eglītis vairās no atgriešanās tēva mājās: “Pēc semināra pabeigšanas Eglītis iegriezās tēva mājās. [...] Pēc piecām mājās pavadītām dienām jauneklis atkal pamet dzimteni.” (43. lpp.) “Neiespējama likās atgriešanās mājās, ģimenes lokā.” (82. lpp.) Vai tādēļ, ka kūtij “jumts iebrucis”, vai tādēļ, ka tēva dzeršana bērnības atmiņām nezīmē zelta maliņu, vai arī viņš juties kā pasaules pilsonis?

V. Eglītis, šķiet, monogrāfijā ieskicēts kā Latvijai cieši piederīgs, tomēr atsvešinātībā no dzimtajām mājām iezīmējas arī abu dzejnieku personību atšķirība — V. Eglītis, bēgot no tēva mājām, savā ziņā bēg no mietpilsonības un piederības neizglītotajiem laukiem, savukārt Rainim nav izveidojusies piederības sajūta — tik daudzas reizes mainījies dzīvesvietu, viņš pieradis dzīvot, sevī vērsts.

Vēl kāda kopīga V. Eglīša un Raiņa biogrāfijas tēma ir dzejnieks un viņa mūzas, pielūdzējas, pielūgtās un sievas... V. Vāvere citē vienu no nežēlīgākajām mīlotajai sievietei rakstītajām vēstulēm, ko nācies lasīt: “viņa [V. Eglīša] dzīvē galvenais ir darbs, kuram viņš gatavs ziedot savu mūžu, un, ja Marija negribēs dalīt viņa ideālus, pieņemot tos kā savus, tad: “...es viens iztikšu, tamdēļ, ka tu man esi tikai līdzeklis, manas debesis, mani spārni, mana saule, bet **tu neesi mans mērķis.**” (94. lpp.) Lappusēs, kas veltītas V. Eglīša un viņa sievas attiecību peripetijām, daudzajām mūzām un pielūdzējām, aizmirstas dzejnieka literārais veikums, tā vietā pārņem kāda “sieviešu solidaritātes” sajūta — skumja, sāpīga. V. Vāveres rakstā, kas veltīts Marijas Stalbovas-Eglītes dienasgrāmatu materiāliem,¹ atrodamas skarbas piezīmes, ko V. Eglītis neskaitāmas reizes izteicis sievai, norādot, ka viņa nav pietiekami izglīkota, savās domās un prāta spējās pārlietu sekla, nelasa pareizās grāmatas un nespēj uztvert literatūras un pasaules kopainu. Rodas domas un jautājumi, kas skar V. Eglīša paštaiso personību un savā ziņā arī laika ritējumā un monogrāfijas lappusēs aizved līdz pētījuma noslēdzošajai daļai — “Četrdesmitie gadi. Mūža izskaņa”.

Jebkura laikmeta kolaboracionisma tēma vienmēr ir bijusi “karstā kartupeļa” statusā, tieši tāpat kā antisemitisma un rasisma tēmas. V. Eglītis šajā ziņā nav “ērts” autors, jo viņa

biogrāfijā un daiļradē ir gana daudz raibumu — sākot ar cinisku pārākuma apziņu un pārlicinātu antisemīta viedokli un beidzot ar mēģinājumiem “nogludināt asumus”... Cik trausla ir pētnieka izteiktā viedokļa un vērtējuma robeža, monogrāfijas autore demonstrē pētījuma noslēgumā, izsakot nevis nosodījumu, bet paužot personisko attieksmi nožēlā: “diemžēl jānonāk pie secinājuma, ka tik dziļu, pat necilvēcisku antisemitismu latviešu literatūrā vairs neatrast.” (358. lpp.)

Plašais V. Egliša dzīves un daiļrades laikmeta un kultūras konteksta materiāls ir lielisks atbalsts, meklējot informāciju par iepriekšējās gadsimtu mijas laiku, un mudinoša pētniecības ierosme. Tomēr šo prieku nedaudz noēno biežais atsauču trūkums citējumiem — daudzviet norādīts tikai izdevums vai avots, nenosaucot konkrētu lappusi, bet citur trūkst pat šādas “uzvedinošās” norādes.

Monogrāfijas noslēdzošajā rindkopā Vera Vāvere mudina “atšķirt graudus no pelavām” un labāko V. Egliša dzejas daļu atkal aktualizēt, padarīt lasītājam pieejamu. Šo darbu lieliski veic arī viņa pati, gan pirms dažiem gadiem izveidojot viņa darbu izlasi, kas papildināta ar apjomīgu apceri, gan piedāvājot lasītājam šo dziļo un domāt vedinošo monogrāfiju par dzejnieku, kas alka augstu mērķu un izcilu sasniegumu, bet laikmetu griežos un literatūras vērtēšanas sietā tika aizsijāts uz nomaļākiem apcirkņiem.

Sigita Kušnere

Atsauce

- ¹ Vāvere V. Ieskats Marijas Stalbovas-Eglītes dienasgrāmatās. No: *Inkluzīvi*. Sast. J. Kursīte. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2012. 170.–180. lpp.

Astrīdes Ivaskas dvēseles stāsts

Anita Rožkalne. *Lauva: dzejniece Astrīde Ivaska.*

Rīga: LU LFMI, 2012. 382 lpp.

Labas literatūrvēsturiskas grāmatas nav adresētas tikai nosacīti elitāram lasītāju lokam, teiksim, literatūrzinātniekiem, skolotājiem, kultūrvēsturniekiem u. tml. Protams, nedomāju, ka pie labām literatūrvēsturiskām grāmatām nedrīkstētu piekļūstīt tās, kurām raksturīgs zinātniski rafinēts stils un leksikas kanoniskums, akadēmiska atturība un nopietnība bez personiskiem ekskursiem. Taču interesantākas (un provocējošākas) ir tās, kas pārkāpj stingra kanona robežas un gan izklāstā, gan tonalitātē izraisa lasītājā emocijas un aicina domāt līdzīgi.

A. Rožkalnes biogrāfiskā eseja-literatūrpētnieciskā monogrāfija (tā es žanriski definētu šo darbu) "Lauva" par mūsu klaida dzejnieces Astrīdes Ivaskas dzīvi, daiļradi un personības auru valdzina jau ar pirmajām lappusēm, jo A. Rožkalne runā par rakstnieci, kas viņai ir ne tikai personiski tuva un simpātiska, bet arī par personību, ko viņa patiesi ciena un, domājams, mīl. Par mīlestībām, kā zināms, rakstīt vienmēr ir gana riskanti, jo emocionālais satuvinājums, distances trūkums un neretā tieksme savas simpātijas neiegrozot ātri vien var autoru aizvest aklā vai vismaz nekritiskā pietātē un pārliedz cildināšanā. Autorei šajā darbā šāds māņu ceļš nav draudējis, jo viņai piemīt arī ass analītisks prāts, racionāls sistēmiskums, iecietīgs (tomēr arī patstāvīgs) kritiskums.

Pie šī darba kvalitātēm jāpieskaita arī A. Rožkalnes esejistiskā rakstības maniere, kas ļauj paplašināt priekšstatus par to, kāda var būt nopietna literatūrzinātniska grāmata, proti — bez sausa shematiskuma un emocionāla vēsuma.

No vienas puses, darbā dominē lietišķums, respekts pret fakta nozīmi un jēgu, precizitāte, materiāla lieliska pārzināšana ne tikai interpretējamās personības, bet arī laikmeta peripetiju un kolīziju aspektā. Racionāls skatījums un vērtīborientācija veido grāmatas t. s. zinātniski analītisko daļu. Taču tikpat svarīga monogrāfijā ir arī otra puse — kur nelīdz

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

prāts, erudīcija un analītiska perfekcija, tur blakus stājas intuīcija un poētiskas nojautas, kas šo darbu jūtami atšķir no t. s. tīri akadēmiskiem pētījumiem. Šo otru pusi uzskatu par tikpat respektējamu kā analītiski lietišķo.

Tieši šāds kopums ļauj A. Rožkalnei zīmēt A. Ivaskas garīgo seju, emocionāli intelektuālo veidolu kā gaiša cildenuma un labestības caurstrāvētu latviskās mentalitātes īpašību. Turklāt pamatoti rādot Ivasku arī kā 20. gs. humānisma un kultūras starptautisku dimensiju pārstāvi. Simpātiskas ir lappuses, kurās vēstīts par daudzajiem A. Ivaskai tuvajiem, personiski sastaptajiem cittautu rakstniekiem, it īpaši par mākslinieku, kurš mūsu kultūrā varētu tikt uztverts kā principiāls, proti, austriešu rakstnieks Heimito fon Doderers (*Heimito von Doderer*, 1896–1966). Atzinīgi vērtējams arī tas, ka plaša vērtība grāmatā veltīta A. Ivaskas atdzejojumu raksturošanai (tie tik zīmīgi atklāj dzejnieces kultūratvēziena perspektīvas), kā arī to, ka pietiekami respektējama vieta ierādīta daudzajiem ceļojumiem pa dažādām Eiropas valstīm, kuru vidū pati jēgpilnākā un visiedvesmojošākā laikam gan ir Somija. Un nepārvērtējamas ir tās emocionāli atturīgās, taču iejūtības un sapratnes caurstrāvētās lappuses, kurās A. Rožkalne vēstī par dzejnieces un viņas dzīvesbiedra igauņu dzejnieka Ivara Ivaska (1927–1992) garīgo tuvību un vienotību, nenoklusējot arī šīs tuvības kritiskos brīžus un paradoksus.

No biogrāfiskajiem ekskursiem vispārliciecinātāk tēlota Latvijā pavadīto jaunības gadu gaisotne un ģimeniskuma loma, pirmo pēckara gadu atainojumi (bēgļu laika izjūtu tēlojums, Ivasku mīlas stāsts un tajā ietilpstošie pārbaudījumi), grūtības, uzsākot dzīvi Jaunajā pasaulē, un to pārvarēšana, uzticība saviem mērķiem, neatlaidība to sasniegšanā.

Augsti vērtējams A. Rožkalnes viedoklis (kuru viņa skaisti un pārliecinoši pamato), ka dzejnieces personībā un daiļradē dominē reālistisks skatījums uz notikumiem un atmiņām, tāpēc grāmatā dominē reālistiskas faktūras zīmējums, kurš dabiski un nesamocīti iegūst augstākas jēgas jeb eksistenciāla izgaismojuma statusu. Tajā nav vietas augsti pārreālām atklāsmēm — tas iztieks bez patosa un eksaltācijas, bez “urbšanās” kādā metafiziskā īstenībā. A. Ivaskas dzeja un dzejproza sirds atklāsmju, pagātnes un tagadnes mijiedarbes, atmiņu klātesmes un dabas izjūtas rezultātā rada sakrālu un vienlaikus cilvēciski siltu īstenības izgaismojumu. A. Ivaskas personības raksturojumā taktiski atklāta viņas smalkjūtība un tolerance, sirsnības cauraustā labestība pret cilvēkiem.

Lai arī A. Rožkalne uzsvērusi, ka nav lirikas speciāliste un no pētījuma nav jāgaida poētiskas analīzes smalkumi, jāatzīst, ka viņa pietiekami precīzi jūt liriku savā izgaismojumā, ko varētu nosaukt par ontoloģisku. Viņai neinteresē akadēmiska iedziļināšanās un interpretācijas dzejas tropu, tēlainības, metriķas sistematizēšanā. A. Ivaskas gadījumā daudzkārt svarīgāka ir dzejnieces poētiskās pasaules atklāsmē tās saturiskajos aspektos, humānisma apliecināšana, nevis grāmatvediska poētisko paņēmienu uzskaitē. Izvēlēto A. Ivaskas lirikas ontoloģiskās analīzes metodoloģiju un principus A. Rožkalne pārvalda precīzi, tāpēc šaubām par veikto dzejas analīzes līmeni nav ne mazākā pamata. Šādi dzejas analīzes principi organiski atbilst A. Rožkalnes pētījuma mērķim: runāt par tekstu un tā radītāju viņas personiskā dzīvesstāsta veidošanās aspektā un vienlaikus humānu vērtību apliecināšanā.

Ne viss grāmatā realizēts simtprocentīgi visaugstākajā līmenī. A. Rožkalnei vissais-
tošākais šķitis A. Ivaskas personības raksturojums, kā arī materiāls, kas iegūts sarunās par
jautājumiem, kas interesē pašu grāmatas autori. Respektējot rūpīgi veikto dzejas ontolo-
ģisko analīzi, varētu vēlēties plašāku uzmanību arī citiem A. Ivaskas liriskas saturiskajiem
lokiem, piemēram, cilvēka vientulības dramatismam, eksistenciālo jautājumu akcentiem.
Dažviet, piemēram, apjomīgajā nodaļā “Amerika: dzejas sadzīve un dzīve” (81.–200. lpp.),
būtu derējušas apakšnodaļas, kas lasītājam kalpotu par tiešāku orientieri A. Ivaskas dvē-
seles stāsta likumsakarībās.

Un visbeidzot — A. Rožkalnes pētījumā valda autores un raksturojamās personības
saskaņa. Varbūt tas ir pats būtiskākais, kas ļauj viņas eseju-monogrāfiju uzskatīt ne tikai
par vērā ņemamu, bet arī respektējamu faktu mūsu literatūrzinātnē.

Viesturs Vecgrāvis

Kāpēc rakstīt par ēdienu?

Tulkojums ar garšu: Ēdiena valodnieciskie un starpkultūru aspekti.

Sastādītāja Beata Paškevica.

Valmiera: Vidzemes Augstskola, 2012. 103 lpp.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Literārzinātnieces Beatas Paškevicas sastādītais rakstu krājums “Tulkojums ar garšu: Ēdiena valodnieciskie un starpkultūru aspekti”, kas balstīts 2011. gada maijā Vidzemes augstskolas Valodu studiju un eksaminācijas centra rīkotās konferences materiālos, ir viens no pirmajiem nopietnajiem soļiem ceļā uz Latvijas akadēmiskās telpas tuvināšanos rietumu kultūras studiju aktuālajiem izpētes objektiem. Pievēršanās materiālajai kultūrai kontekstā ar “jauno kultūras vēsturi” (*New Cultural History*) jau kopš 20. gadsimta 80. gadiem ir saistījusies ar ikdienas kultūru. Patapinot frāzi no britu kultūrvēsturnieka Pītera Bērka, “klasisko trijotni” šajā pētījumu sfērā veido ēdiena, apģērba un mājsaimniecības kultūras vēstures studijas: tās, sekodamas interesei par detaļām kultūras vēsturē, tiecas caur atsevišķiem ikdienas dzīves as-

pektiem izsekot plašākām likumsakarībām attiekmēs starp ikdienas dzīvi un priekšstatu konstruēšanu kā mūsdienās, tā vēsturē. Sākot ar literatūras un mākslas studijām un beidzot ar kultūras antropoloģiju, ēdiena kultūras vēsture vēl aizvien ir jauns pētījumu lauks, kas Latvijā tikai pēdējos gados sāk gūt plašāku ievērību.

Šajā kontekstā recenzējamais rakstu krājums ir vērtējams ne vien kā nozīmīgs ieguldījums Latvijas humanitāro un sociālo zinātņu vidē pagaidām tikai tapšanas stadijā esošajās kultūras studijās, bet arī kā daudzsološs sākuma punkts turpmākiem pētījumiem. Lai arī krājums līdzās sastādītājam konceptuālajam priekšvārdam pieticīgi apkopo vien piecus zinātniskus rakstus, tas rada priekšstatu par vienlaikus plašu un pārskatāmu ieskatu piedāvātajā tēmu lokā. Grāmatas veiksmē ir izvēle par labu starpdisciplināritātei kā rakstu atlasē, tā pētījumu struktūrā. Krājums aptver detaļpētījumus valodniecībā, grāmatniecībā, kultūras vēsturē, neapejot arī mediju studijas — sākot ar reklāmu un beidzot ar kino naratīvu

analīzi. Tādējādi ēdiena kultūras vēsture kļūst par atskaites punktu, kas ļauj reflektēt par procesu, kurā dažādas ikdienas dzīves prakses iegūst fiksētu, bet kritiskai analīzei pakļaujamu nozīmi laikposmā no 18. līdz 21. gadsimtam.

Minētajā jomā rietumu kultūras vēstures studijās par nozīmīgu pavērsiena punktu kļuva Sidneja Minca monogrāfija *“Sweetness and Power: The Place of Sugar in Modern History”* (1985), kas apvienoja sociālo un kultūras zinātņu perspektīvu, pievēršoties gan patērēšanas vēsturei, gan tās simboliskajiem aspektiem — ietverot redzeslokā jaunas nozīmes un sociālos rituālus, kas saistīti ar ēdiena kultūras vēstures praksi. Tieši hronoloģiskais vēriens ļauj vērtēt recenzējamo rakstu krājumu pozitīvi vismaz tādā nozīmē, ciktāl tas varētu inspirēt turpmāku pētījumu tapšanu. Tajā pašā laikā atsevišķu autoru izvēle privilēģēt noteiktas disciplināras perspektīvas droši vien rosinās lasītājus uz produktīvām pārdomām par alternatīvām pieejām aplūkoto tēmu interpretācijās — ja tas tā notiktu, grāmatas izdošanu varētu uzskatīt par veiksmīgu.

Kamēr agrīno jauno laiku ēdiena studijām veltītie raksti — Inetas Bernotas pētījums par konditorejas terminoloģiju un Egitas Provejas analītiskais ieskats 18. gs. latviešu pavārgrāmatu lingvistiskajās īpatnībās — ir vērsti uz valodniecību, tikmēr Astras Spalvēnas izraudzītais fokuss uz reklāmas un mediju tekstiem un Selgas Goldmanes kino naratīvu interpretācija pietuvojas refleksijai par populāro kultūru. Šīs disciplināri atšķirīgās perspektīvas demonstrē ne tikai metožu plurālismu. Tās arī atklāj iespējas, kādās, analizējot ēdiena kultūras vēsturi, ir iespējams interpretēt formas un stratēģijas, kurās ikdienas kultūras prakses ietekmē vērtību sistēmas un šķietami neapzinātos modeļus, kādos konkrēta sabiedrība vai tās grupas konstruē priekšstatus par sevi un pasauli. Modernitātes studiju pētnieki zina, ka ēdiena tradīcijas līdzās citām sociālajām praksēm ir visgrūtāk maināmas, visgrūtāk pakļaujamas transformācijām, līdz ar to — vienas no svarīgākajām kopienas pašizpratnē.

Ar teikto sasaucas Igaunijas Underes un Tuglasa Literatūras centra pētnieces Ulrikes Plātas spārģeļu dārzkopības kultūrai veltītais pētījuma fragments, ko daļa lasītāju varētu pamatoti uzskatīt par centrālo rakstu krājumā (publicēts angļu valodā ar kopsavilkumu latviski). Izsekojot tikai šķietami perifērajai spārģeļu kultivēšanas tēmai Baltijas dārzkopības vēsturē, autore apliecina prasmi izmantot secinājumus plašāku vispārīnājumu veikšanai, kas skar ne vien etniskās atšķirības un līdzības dažādu Baltijas sociālo klašu ceļā uz saimniecības un līdz ar to arī sabiedrības modernizāciju pēdējo divu gadsimtu laikā, bet arī atklāj korelāciju starp dārzkopības, ēdiena un kultūras prakšu vēsturi. U. Plātas secinājums, ka “robežas starp latviešu, igauņu, vācu un krievu ēšanas kultūrām ir daudz plūstošākas, nekā tas pieņemts agrāk” (100. lpp.), neaprobežojas tikai ar ēdiena vēsturi, bet dod norādi uz plašāku kultūru mijiedarbes pētījumu perspektīvu.

Šeit arī meklējama atbilde uz recenzijas nosaukumā ietverto jautājumu: pētījumi, kas veltīti ikdienas kultūrai — recenzējamās grāmatas gadījumā ēdiena vēsturei — ar to tikai sākas. Krājuma sastādītājas B. Paškevicās atgādinājums, ka ēdiens un tā vēsture “veido sociālas grupas identitāti, tiek pieskaitīts kultūras mantojumam”, respektīvi, ir interpretējams

kā kultūras zīme (4. lpp.), aktualizē nozīmi, kāda šai kultūras studiju jomai piemīt kolektīvās atmiņas un sociālo grupu identitātes pētniecībā.

Jāatzīmē, ka krājuma nākšana klajā sakrita ar Igaunijas Vides vēstures centra izveidošanos Tallinas universitātē un tam sekojošo starptautisko konferenci “*Turning Points in Baltic and Central East European Food History — Knowledge, Consumption, and Production in Changing Environments*”, kurā 2012. gada augustā Tallinā uzstājās arī daļa krājuma autoru kopā ar pētniekiem no Lietuvas, Igaunijas, Latvijas, Vācijas un ASV. Konferences ziņojumi apliecināja, ka ēdiena vēsture atrodas ciešā dialogā ar politikas, sabiedrības, reliģijas, kultūras, dabas un dzimtes pētījumiem. Par spīti plašajam vēsturiskajam un tematiskajam ietvaram, konferences dalībnieki nokļuva līdz vienojošu studiju lauku formulējumiem, kas iezīmē ceļu tālākam starpdisciplināram dialogam.¹ Šādu ceļu iezīmē arī Vidzemes augstskolas rakstu krājums, kas uzskatāms par veiksmīgu un daudzsološu sākumu turpmākiem pētījumiem un robežu šķērsošanai Latvijas akadēmiskajā vidē.

Pauls Daija

Atsauce

¹ Plašāk sk.: *Sirp.* 2012, 21. sept.

“Saucējas” atdzīvina tradīcijas

Saucējas. *Dziediet, meitas, vokorā. Sēlpils un Vārnavas folklorā.*
Rīga: Lauska, 2012.

Latvijas Kultūras akadēmijas tradicionālās dziedāšanas grupas “Saucējas” jaunākā albuma klajā nākšana ir notikums ne tikai tradicionālās mūzikas interesentu, bet arī pētniecības dzīvē. Kā teikts albuma ievadā, tas “tapis, sekojot tradicionālās dziedāšanas grupas “Saucējas” dalībnieču (Marianna Auliciema, Kristīne Jansone, Indra Mētra, Zane Pērkone, Signe Pujāte, Vineta Romāne, Iveta Tāle, Vija Veinberga) vēlmei piešķirt skanējumu savdabīgajai Sēlpils un Vārnavas muzikālās folkloras tradīcijai, kuru 1891. un 1923. gadā notis

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

fiksēja divi latviešu tradicionālās mūzikas vācēji Jurjānu Andrejs un Emīlis Melngailis” (9.–11. lpp.). Tā nu ir iznācis, ka 19. gs. beigās — 20. gs. sākumā par optimālāko tautas melodiju saglabāšanas veidu tika atzīts nošu pieraksts. Taisnības labad gan jāatzīmē, ka Jurjāna laikā citu iespēju nebija. Taču tieši tad Sēlpilī un Vārnavā dziesmas skanēja daudz košāk nekā tad, kad 32 gadus vēlāk tur ieradās Melngailis. Precīzu laiku, kad šis skaņas sāka bālēt, līdz izzuda pavisam, šodien laikam vairs nevarēs pateikt neviens. Un tomēr, pateicoties tam, ka abi minētie vīri šīs dziesmas savulaik pierakstīja, pastāvēja iespēja tās “atdzīvināt”. Tādēļ “Saucēju” darba rezultāts ir ārkārtīgi nozīmīgs. Vairāk nekā gadsimtu pēc pierakstīšanas tas piedāvā pirmo un pagaidām arī vienīgo šī spilgtā un savdabīgā repertuāra audio versiju.

Sēlpils un Vārnavas repertuāra rekonstruēšana “Saucējām” ir jauna prakse, jo līdz tam viņas savas vokālās tehnikas apguvušas, mācoties no teicējām un skaņu ierakstiem. Šī pieredze lieti noderējusi, lai veidotu pārlicinošu mūzikas materiāla rekonstrukciju, kuras ticamības pakāpi palielina arī radoši un gudri izvēlētas jaunās pieejas — lauka pētījumi vietās, kur savulaik strādājuši Jurjāns un Melngailis, dziesmu tekstu transkribēšana Sēlpils un Vārnavas izloksnēs (Maija Poiša) un izrunas apguve, kā arī skaņveides eksperimenti repertuāra autentiskajā vidē — Sēlpils paugurainā reljefa akustiskajā telpā. Tas viss kopā palīdzējis tapt materiālam, kas var pretendēt ne tikai uz interpretācijas, bet arī avota lomu šīs tradīcijas iepazīšanai.

Šis ir jau otrais gadījums Latvijas tradicionālās mūzikas praksē, kad tiek rekonstruētas tradīcijas, kas līdz tam bijušas pieejamas vien nošu formātā. Atgādināšu, ka pirmie šo ceļu aizsāka folkloras kopas "Grodi" dalībnieki ar Lejasciema apkārtnes dziesmu rekonstrukciju Valsts aģentūras "Tautas mākslas centrs" izdotajā albumā "Vidzemes dziesmas" (2004). Vairākos aspektos "Grodu" un "Saucēju" pieejas ir līdzīgas. Tās labi raksturo Mārtiņa Boiko teiktais "Vidzemes dziesmu ieraksta aprakstā", ko tikpat labi varētu attiecināt arī uz "Saucēju" darba rezultātu:

.. ņemot talkā zināšanas un bagātu pieredzi ar citu Latvijas novadu seno mūziku – ir izdevies pārvarēt nošu zīmēs kodētā materiāla pretestību un pārvērst to dzīvā muzikālā plūsmā. Protams, "Grodu" veikums ir interpretācija un rekonstrukcija, un būtu pārdoši teikt, ka Lejasciema un tā apkārtnes dziesmas laikā, kad tās pierakstīja Jurjāns, skanēja tieši tā un ne citādi. Un tomēr ansambļa dalībnieki, "atdzīvinot" novada tradicionālās vokālās mūzikas senākos un raksturīgākos paraugus, par orientieri sev vienmēr turēja jautājumu par tā sākotnējo veidu, skanējumu, izpildījuma manieri. Pieļāvums, ka Lejasciema un tā kaimiņpagastu [mūsu gadījumā arī Sēlpils un Vārnavas – A. B.] dziesmas 19. gs. nogalē skanēja visai līdzīgi tam, kā tas ir dzirdams ierakstā, neriskē būt pārspilējams.¹

Tomēr ir arī vairākas būtiskas atšķirības. "Saucējas" šajā gadījumā sper soli tālāk pētniecības virzienā, mūzikas materiālam veidojot padziļinātu informatīvo ietvaru. Tas rezultējies etnomuzikoloģes Ievas Tihovskas interesanti un lietpratīgi veidotajā rakstā "Sēlpils un Vārnavas mūzika. Piezīmes par tradicionālā stila avotiem un rekonstruēšanu", kas piedāvā izvērstu repertuāra avotu analīzi, un folkloristes Ivetas Tāles pētījumā "Sēlpils un Vārnavas tradicionālās mūzikas teicēji un vācēji", kurā pirmoreiz vienkopus skatīti un analizēti avoti, kas liecina ne tikai par Jurjāna, Melngaiļa un arī Krišjāņa Barona iespaidiem attiecībā uz Sēlpils un Vārnavas muzikālo mantojumu, bet arī atklāj tā 19. gs. beigu — 20. gs. sākuma ainavu un tās izmaiņas mūsdienās. Jāpiekrīt albuma ievadā teiktajam, ka "auglīga izrādījās ideja veikt lauka pētījumu vietās, kuras savulaik bija apmeklējuši Jurjāns un Melngailis" (11. lpp.).

Izdevumu bagātina plašais fotogrāfiju klāsts (tā tipogrāfiskā kvalitāte gan varētu būt labāka), kas ievērojami papildina un ilustrē informatīvo materiālu. Droši vien tas bija iespējams arī, pateicoties "Saucēju" veiktajam lauka pētījumam. Viens no tā īpašajiem rezultātiem bija arī dažu "Saucēju" Sēlpilī sastapto Jurjāna teicēju pēcteču klātbūtne albuma atvēršanas svētkos.

Albumā iekļautais mūzikas materiāls ievērojami paplašina pēdējā pusgadsimta laikā izveidojušos priekšstatus par Sēlpils un Vārnavas tradicionālās mūzikas mantojumu, kas visbiežāk tiek apzīmēts kā "Sēlijas rotāšana". "Saucēju" albumā tai līdzās atrodam arī ganu saucienus, šūpuļdziesmas, dziesmu par maļšanu un vairākas vēlinas cilmes sižetiskās dziesmas, kā arī āža raga un dūdu melodijas. Ievēribu pelna arī vēlme sniegt priekšstatu par vīriešu repertuāra dziesmām, laužot mītu par to, ka latviešiem dziedāšana ir bijusi sieviešu privilēģija. Gribot negribot jādodomā arī par to, ka, lai atklātu visus šīs dziedāšanas smalkumus, to vidū arī tos, ko "Saucējām" izdevās atklāt savos skaņveides eksperimentos,

būtu nepieciešama speciāla skaņu ierakstu tehnika un pieeja, jo, šķiet, ka vairākas nianse tīri tehnisku iemeslu dēļ palikušas aiz kadra. Šis problēmas risinājums paliek, cerams, tuvākajai nākotnei.

Jebkurā gadījumā — šis ir lielisks darba rezultāts, kas ar lielu interesi liek gaidīt, kādi būs nākamie. Tradīciju atdzīvināšanas sakarā “Saucējām” pagājušajā gadā bijuši arī citi nopelni. Viņu darbības rezultātā šīs vasaras Starptautiskais folkloras festivāls “Baltica” ieguva jaunu dimensiju ar psalmu dziedājumiem, teicēju koncertu un visu šobrīd Latvijā sastopamo tradīciju rekonstruētāju apvienošanas viena pasākuma ietvaros. Pilnīgi iespējams, ka tas varētu iezīmēt jaunu pagrieziena punktu latviešu tradicionālās mūzikas praksē.

Anda Beitāne

Atsauce

¹ Boiko M. Vidzemes dziesmu ieraksta apraksts. *Vidzemes dziesmas. Folkloras kopa Grodi*. Rīga: Tautas mākslas centrs, 2004. 6. lpp.

Kā izvērtēt “lēcienu gaisā”¹?

Piret Viires. *Postmodernism in Estonian Literary Culture*.

Peter Lang, 2012. 151 p.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Igaņu literatūrzinātnieces Piretas Viresas (1963) monogrāfija par postmodernismu igauņu literārajā kultūrā, līdzīgi kā žurnāla “Letonica” 22. numurā apskatītais lietuviešu rakstu krājums,² ir kārtējais uzteicamais kaimiņu veikums, lai starptautiski pieejamā formātā (grāmatu izdodot pazīstamā Vācijas apgādā) un valodā darītu zināmu savu redzējumu uz būtisku posmu, problēmu un konceptu Eiropas un pasaules kultūrā un sabiedrībā, paralēli piedāvājot vienas nācijas un tās literatūras postmodernisma manifestācijas analīzi.

P. Viresas monogrāfija ir loģisks turpinājums viņas disertācijai un grāmatai par postmodernismu igauņu valodā. Tās pamatā ir rūpīgs darbs, perfekcionisms gan teorētiskās bāzes apzināšanā un izpratnē, gan igauņu literāro tekstu atlasē un analizē. Grāmata strukturēta 12 nodaļās, tādējādi

atvieglinot materiāla uztveri un skaidrojot savu hipotēzi gan caur teorētiskām premisām, gan tekstuālām analizēm.

Igaņu zinātnieces mērķi vairākkārt ir nosaukti un skaidri definēti: pirmkārt, analizēt postmodernisma klātesamību igauņu literārajā kultūrā, otrkārt, analizēt attieksmes starp postmodernisma literatūru un postmoderno sabiedrību, fokusejoties uz Igaunijas gadījumu salīdzinājumā ar attīstību Rietumu posmodernajās sabiedrībās, un treškārt, piedāvāt iespējamo modeli postmodernistu darbu izpratnei. Kā hipotēze izvirzīts pieņēmums, ka postmodernistu darbus nevar izvērtēt tikai balstoties uz teksta kvalitātēm — dažkārt pat primāri jāapsver postmodernās pasaules apraksts kopumā un postmodernās sabiedrības eksistēšana kā konteksts darba tapšanai.

Loģisks ir ceļš, kā P. Viresa uzstādītos mērķus realizē savā pētījumā. Pirmajās nodaļās vispārīgā veidā notiek iepazīstināšana ar postmodernisma teoriju, uzsverot, ka termins “postmodernitāte” parasti nozīmē noteiktu vēsturisku un kultūras periodu attīstītajā Rietumu

patērētāju un informācijas sabiedrībā un attiecināms uz laikmetu vai specifisku kultūras kontekstu, savukārt termins “postmodernisms” nozīmē konkrētu kultūras tekstu tipu un kultūras situāciju postmodernajā periodā. Tāpat monogrāfijā vērsta uzmanība uz termina “postmodernisms” heterogēno un neskaidro būtību un daudzveidību definīcijās. Likum-sakarīgi, ka pētītas arī attiecsmes starp modernitāti/modernismu un postmodernitāti/postmodernismu un piedāvāts ieskats postmodernisma termina vēsturē — tas pirmoreiz izmantots jau 19. gs. 70. gados, pēcāk 20. gs. 50.–70. gadu literatūrā, mākslā, arhitektūrā un sociālajās zinātnēs, izsverot gan Ihaba Hasana (*Ihab Hassan*), gan Žana Fransa Liotāra (*Jean-François Lyotard*), Fredrika Džeimsona (*Fredric Jameson*) lomu termina nostiprināšanā, gan 80. gadu diskusijas par postmodernismu. Postmodernās sabiedrības pazīmju piesaukšana (postindustriālisms, vēlīnais kapitālisms, augstās tehnoloģijas, mediju attīstība, hiperrealitāte un simulakra prevalēšana pār realitāti, globalizācija un multinacionalitāte) noved pie nākamajām nodaļām, kur aplūkotas attiecsmes starp postmodernismu un tehnoloģijām, televīzijas lomu un kibertelpu postmodernajā laikmetā, pievēršot nedaudz uzmanības arī popkultūras izmantojumam un postmodernajam dzīvesveidam. Nokļūstot līdz postmodernistu literatūrai, P. Vīresa atsaucas uz tādu autoru viedokli kā Umberto Eko, Linda Hačena (*Linda Hutcheon*), Tims Vudss (*Tim Woods*) u. c., dodot arī pāris piemēru no rakstniekiem postmodernistiem — Horhes Luisa Borhesa (*Jorge Luis Borges*), Dž. G. Balarda (*J. G. Ballard*), Breta Īstona Elisa (*Bret Easton Ellis*) u. c.

Izvērsta ir nodaļa, kas fokusējas uz igauņu kultūru un literatūru. Tajā analizēta vispārīgā kultūras situācija laikā, kad igauņu literatūrā ienāk postmodernisms, aplūkojot postmodernisma/postmodernitātes ideju parādīšanos un termina izmantojumu igauņu literatūras vēstures kontekstā. Līdzīgi kā Latvijā, arī Igaunijā termins “postmodernisms” lietots haotiski, nereti kā emocionāla vērtējuma forma, piemēram, “mulsinošs, nesaprotams kā postmodernisms”. Daži pētnieki konstatējuši, ka nav zīmīgas atšķirības starp modernismu un postmodernismu; postmodernisms primāri interpretēts kā interetekstuālu iezīmju kopums. Igaunijas kontekstā interesants ir fakts, ka postmodernisma jēdziens plaši sācis cirkulēt vien pēc “Igauņu literatūras vēstures” (2001) publicēšanas, kur, pateicoties autoriem, tādiem pazīstamiem igauņu zinātniekiem kā Lūle Epnere (*Luule Epner*), Epa Annus (*Epp Annus*) un Marts Velskers (*Mart Velsker*), postmodernisms parādās kā daļa no literatūras kanona. Šī pozitīvā tendence nodrošināta ar termina izmantošanu vidusskolas mācību grāmatās un mācību programmās.

Šai fona informācijai seko Igaunijas postmodernistu literāro darbu analīze. P. Vīresa pat sagatavojusi grafisku t. s. “postmodernisma noteikšanas trīsstūra” modeli, piedāvājot, kā analizēt postmodernos darbus, uzskaitot un skaidrojot iezīmes, kā jāizskatās “ideālam” postmodernisma tekstam. Īsi pārstāstot, to nosaka, balstoties uz trīs aspektiem:

- 1) postmodernisma iezīmes tekstuālā līmenī;
- 2) darbā jābūt attēlotai postmodernajai pasaulei;
- 3) darba radīšanas laikā jāpastāv postmodernai sabiedrībai.

Pievēršoties igauņu tekstu analīzei pēc šiem kritērijiem, izvēlētie darbi ņemti, sākot no vēlīniem 20. gs. 50. gadiem līdz 21. gs. sākumam — to vidū Bernarda Kangro (1910–1994)

“Ledainās strūklakas” un “Emajegi upe”, Mati Unta (1944–2005) “Slep kavība viesnīcā” un “Rudens balle”, kā arī Kivisildnika (1964) darbi un Emīla Todes (1962) “Robežvalsts”, kas tulkoti arī latviešu valodā, tāpat vairāki digitālās literatūras darbi. Un tikai daži no tiem reprezentē “ideālo” (kanonisko) postmodernismu, un tie visi rakstīti gadsimtu mijā.

Precīzi norādot, ka Igaunijas sabiedrība 20. gs. 90. gados strauji sasniedza postmodernās sabiedrības veidolu, P. Vīresa atzīst, ka ap 2003.–2004. gadu šis iezīmes, tāpat kā visā pasaulē, pakāpeniski vājinājās, un nonāk pie secinājuma, ka par Igauniju vairs nevar runāt kā postmodernu sabiedrību, vismaz ne pēc monogrāfijā izvirzītajiem kritērijiem. Taču autore nebeidz ar šo secinājumu, bet ieskicē šī brīža situāciju, 21. gs. pirmās dekādes tendences. Kas notiek pēc postmodernisma?

Autore skaidro, ka var izšķirt divas pieejas: 1) tiecība uz vienkāršību, skaidrību un skaistumu; 2) digitālo tehnoloģiju attīstības radīto pārmaiņu izvērtēšana. Tā kā neviena no daudzajām kultūrteorētiskajām tendencēm pēc postmodernisma nav kļuvusi par dominējošo, autore secina, ka šis laiks ir kultūras paradigmu maiņas laikmets. Uzsverot aktuālo robežas jēdzienu, kad viens laiks (postmodernisms) ir beidzies un nākamais nav sācies (jaunajam laikmetam vēl nav vārda), P. Vīresa pievienojas tiem teorētiķiem, kas rosina pašreizējo laiku saukt par “jauno pārejas laikmetu”. Bet to, kas patiesībā notiek mūsu laikmetā, noteiks tikai nākotnē, kad būs iespēja atskatīties uz šodienu.

Šī grāmata nešaubīgi rosina padziļināti analizēt ne tikai igauņu postmoderno literatūru, tā lietojama jebkuras literatūras kontekstā, jo piedāvātais modelis (pieminētās “trīsstūris”) ir lietojams praktisks rīks gan vidusskolu stundās par mūsdienu literatūru, gan universitāšu literatūras teoriju kursus un semināros.

Tā kā latviešu literatūrteorētisko izdevumu klāstā nav adekvāta piemēra postmodernisma analīzei, P. Vīresa, ieskicējot latviešu postmodernās literatūras situāciju, izmantojusi atsevišķus Gunta Bereļa un Ausmas Cimdiņas, kā arī Ingūnas Beķeres apkopojošajā rakstā³ paustos izteikumus. Tādēļ gaidīta un lietderīga šīs monogrāfijas kontekstā ir LU LFMI sagatavotā grāmata “Mūsdienu literatūras teorijas”, kur, gan ne tik detalizēti un plaši, dots dažādu teorētisko pieeju izklāsts.

Manāma līdzība P. Vīresas grāmatai idejiski ir arī ar Benedikta Kalnača monogrāfiju “Postkoloniālā Baltijas drāma” (2011), kur, daudz koncentrētāk nekā P. Vīresas grāmata, dots ievads postkoloniālisma teorētiskajās nostādnēs, pēcāk mēģinot skatīt, vai teorijai ir t. s. Baltijas versija, kas realizējas dramatiskajos darbos (lugās, teātru izrādēs) cauri trīs gadsimtiem. P. Vīresas grāmata ir piemērs, kā vienas nelielas nācijas literatūru, ieliekot augsta akadēmiskā līmeņa pētījumā, kam pamatā Rietumu teorijas interpretācija, padarīt intriģējošu un pamanāmu.

Eva Eglāja-Kristsone

Atsauces

- ¹ Igaņu literatūrzinātnieks Tiit Hennoste (*Tiit Hennoste*) postmodernisma teorijas un postmodernistu ideju ienākšanu Igaunijā apzīmējis ar metaforu “lēciens gaisā”, saistot ar robežu atvēršanos 1990. gados un brīvu pieeju Rietumu teorijām.
- ² Kvietkauskas M. (ed.). *Transitions of Lithuanian Postmodernism. Lithuanian Literature in the Post-Soviet Period*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2011.
- ³ Sk. Beķere I. Postmodernism in Post-Soviet Latvia. In: Bertens H., Fokkema D. (eds.). *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1997. Pp. 447–450.

Modernās Eiropas seksualitātes vēsture

Dagmar Herzog. *Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History*.
Cambridge University Press, 2011.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Ņujorkas pilsētas universitātes profesores Dagmāras Hercogas monogrāfija ir koncentrēts pārskats par galvenajām ar seksualitāti saistītajām tēmām, kas bijušas aktuālas 20. gadsimta gaitā. Pētnieces iepriekšējo publikāciju vidū ir monogrāfija “*Sex after Fascism: Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*” (“Sekss pēc fašisma: atmiņa un morāle 20. gadsimta Vācijā”, 2005), viņa sastādījusi rakstu krājumu “*Brutality and Desire: War and Sexuality in Europe’s Twentieth Century*” (“Brutalitāte un iekāre: karš un seksualitāte 20. gadsimta Eiropā”, 2009).

Kā rāda šis pētījums un daudzas citas līdzīgām tēmām veltītas grāmatas, sekss 20. gadsimta Eiropā nav tikai personiska, intīma nodarbe, un seksualitāte nav privāta, ar sabiedriskajiem procesiem nesaistīta sfēra — valstu valdības, sabiedriski darboņi un publicisti seksualitātes jautājumus

pastāvīgi turējuši sabiedrības uzmanības centrā, seksualitātes un varas saistība dažādās valstīs un periodos bijusi pārsteidzoši cieša.

Hronoloģiskā secībā izsekodama 20. gadsimta gaitai, Hercoga rāda, kā modernā sabiedrība maina savus priekšstatus par seksu. Aizgājušajā gadsimtā tas līdzās prokrativajai jeb vairošanās funkcijai arvien biežāk tiek uztverts kā baudas avots, tiek uzsvērtā arī sievietes nepieciešamība pēc orgasma, poligāmija vairs netiek attiecināta tikai uz vīriešu dzīvesveidu. Hercoga pievēršas arī 20. gs. sākumā plaukstošajai prostitūcijai un tās izplatītajām venēriskajām slimībām, kuras tomēr neattur milzīgu daudzumu vīriešu no prostitūtu apmeklējumiem (izteiksmīgs piemērs ir rakstnieka Franca Vedekinda dižošanās dienasgrāmatā, ka viņš kādu Parīzes prostitūtu novedis līdz pilnīgai ekstāzei, 16. lpp.), kā arī Pirmā pasaules kara izraisītajai tikumu vaļībai, kas sniedza teju neierobežotas iespējas baudai (47. lpp.).

Starpkaru periodā lielākā uzmanība pievērsta totalitārajiem režīmiem un to īstenošanai kontrolei pār valsts pilsoņu ķermeņiem un paradumiem — fašisma un nacisma režīmu atbalstītais vīrišķības un kareivīguma kults tiecās dzimumu emancipācijas procesu atsviest atpakaļ 19. gadsimtā, no kura Eiropas sabiedrība tikko bija sākusī atvadīties. Totalitārā valstī par tikumīgas sievietes uzdevumu kļuva pamest darbu ārpus mājas, dzemdēt valstij pēc iespējas vairāk bērnu (vēlams, zēnu — karavīru), izvairīties no kontracepcijas un abortiem, tādējādi savu ķermeni pakļaujot valsts stratēģiskajiem mērķiem. Totalitārie režīmi atjauno kriminālu sodu par vīriešu homoseksuāliem sakariem valstīs, kurā tas 20. gadsimta sākumā nepastāvēja (Itālijā, Spānijā, Francijā), pakļaujot homoseksuāļus dažādām represijām un pāraudzināšanas kampaņām.

Autore min gan nacistiskās Vācijas politiku dzimumjautājumā (eksperimenti eiginikā, garīgi slimu cilvēku piespiedu sterilizācija), gan Otrā pasaules kara beigu fāzi, kad masveida izvarošanas ir ikdienišķa parādība un “normalitāte ir tāls sapnis” (97. lpp.), ar karā piedzīvotajām šausmām skaidrodama, kāpēc pēckara Eiropā notiek atgriešanās pie “normalitātes” un valda konservatīvas vērtības. Austrumbloka valstīs pirmajos pēckara gados uz laiku atjaunots abortu un kontracepcijas aizliegums, savukārt Rietumeiropā pēckara dekādēs vērojama laulības erotisko aspektu propaganda, izplatās jauniešu dzimumsakari pirms laulībām, savukārt publiskajā telpā tiek veiktas daudzas socioloģiskas aptaujas par seksualitātes tēmām un to rezultāti publiskoti — cilvēki sāk mācīties no citu personiskās pieredzes, nevis mediķu un ekspertu slēdzieniem.

Kā izrādās, arī Eiropas mazās dzimstības problēma ir visai sena. Jau 1944. gadā Lielbritānijā skan satrauktas balsis, ka dzimstība samazinās visā pasaulē, izņemot Indiju un Ķīnu (116. lpp.), un līdzīgi viedokļi regulāri izskan līdz pat mūsdienām.

60. gadu seksuālā revolūcija liek pamatus mūsdienu izpratnei par dzimumjautājumiem. Aktīvas politiskas cīņas rezultātā tiek atcelti sodi par abortu, homoseksualitāti, “*Playboy*” un citi erotiskie žurnāli sāk pieradināt patērētājus pie erotikas un pornogrāfijas, tiek uzņemtas izglītojošas filmas.

Ne visas Eiropas valstis apskatītas vienlīdz izvērsti, un šādā vispārīgā pētījumā, kas pārsvarā balstās uz citiem pētījumiem par konkrētu valstu vēsturi, tas arī nebūtu iespējams. Grāmatā autore sīkāk komentē notikumus tajās valstīs un tajos periodos, kuri Eiropas kontekstā izceļas — piemēram, tajās, kur attieksme pret seksualitāti bijusi īpaši liberāla (piemēram, diskusijas par homoseksualitātes dekriminalizāciju Dānijā, kas noved pie tās svītrošanas no kriminālnoziedzumu saraksta jau 1933. gadā) vai arī, gluži otrādi, kurās nenormatīvā seksualitāte piedzīvo īpaši nežēlīgas represijas (nacistiskā Vācija un citi totalitārie režīmi).

D. Hercogas pētījums iedvesmo dziļāk izpētīt, kā seksualitātes jautājumi tikuši risināti 20. gadsimta Latvijā.

Šajā pētījumā Latvijas vārds pieminēts divreiz — pirmoreiz, uzskaitot vietas, kurās pastāvējuši nacistu karavīriem domāti bordeļi, un otrreiz, komentējot agresīvu homofobisku protestu vilni Austrumeiropas valstīs 21. gadsimta sākumā. Ja šāds mūsu valsts “ieguldījums” modernās Eiropas diskusijās par seksualitātes jautājumiem var šķīst vairāk

nekā pieticīgs, der atcerēties, ka arī Latvijā jau 20. gadsimta pirmajā pusē tika diskutēts par visām galvenajām ar seksualitāti saistītajām tēmām. No vācu valodas tika tulkotas Vilhelma Štēkela, Augusta Forela u. c. pētnieku grāmatas par laulību un dzimumu jautājumiem,¹ seksologs Magnuss Hiršfelds Rīgā divreiz uzstājies ar lekcijām (tiesa, latviešu sabiedrību Hiršfelda novatoriskie uzskati ietekmēja minimāli). Arī eigēnikas idejas pirmajai republikai negāja secen — par to diskutēts 30. gadu otrajā pusē, kad, piemēram, Rīgas pilsētas tiesu ārsts Dr. med. Miķelis Veidemanis 1936. gadā, sekodams aktualitātēm Eiropā, aizstāv uzskatu, ka “eigēnikas paņēmieni, kurus jau citur pielieto, ir jāsāk pielietot arī pie mums, Latvijā, lai tautu tīrītu no slimiem un kroplīgiem pēcnācējiem.”² Un pat rumāņu antipraida aktīvistu plakāti grāmatā publicētā fotogrāfijā ir pārsteidzoši līdzīgi tiem, kurus pirms dažiem gadiem varēja redzēt Rīgas ielās.

Grāmatas noslēgumā D. Hercoga atzīst, ka Rietumu pētnieki joprojām neko daudz nezina par 20. gadsimta seksualitātes problēmām Austrumeiropā, mudinādama kolēģus uz jauniem pētījumiem. (220. lpp.) Šo aicinājumu vērts sadzirdēt arī latviešu pētniekiem, tā rodot iespēju atklāt daudz aizraujoša par Latvijas vēsturi un darīt to zināmu citu valstu interesentiem.

Kārlis Vērduņš

Atsauces

- ¹ Sk. Forels A. *Dzimumu jautājums*. Tulk. R. Kroders. Rīga: Praktiskā bibliotēka, 1930–1931; Štēkels V. *Vēstules mātēm*. Tulk. A. Jaunbērziņa. Rīga: Ēra, 1931–1933; Štēkels V. *Modernā laulība*. Tulk. A. Ģermanis. Rīga: Ēra, 1932.
- ² Veidemanis M. Latvija un sterilizācijas likums. *Tieslietu Ministrijas Vēstnesis*. 1936, Nr. 3. 439.–461. lpp.

Autori

- Beitāne Anda (dz. 1969) — *Dr. art.*, muzikoloģe. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija; LU LFMI Latviešu folkloras krātuve.
- Daija Pauls (dz. 1984) — literatūrzinātnieks. LU LFMI.
- Dibovska Jūlija (dz. 1987) — literatūrzinātniece. LU HZF.
- Eglāja-Kristsone Eva (dz. 1977) — *Dr. philol.*, literatūrzinātniece. LU LFMI.
- Fūrmane Lolita (dz. 1958) — *Dr. art.*, muzikoloģe. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija.
- Gailīte Gundega (dz. 1965) — mākslas zinātniece. Latvijas Mākslas akadēmija.
- Hanovs Deniss (dz. 1977) — *Dr. art.*, kulturologs. Rīgas Stradiņa universitāte, Komunikācijas fakultāte
- Kļaviņa Sarma (dz. 1941) — *Dr. philol.*, valodniece.
- Kokareviča Elīna (dz. 1986) — literatūrzinātniece. LU HZF.
- Kristberga Laine (dz. 1980) — mākslas un ekrānmediju zinātniece. LU HZF.
- Kruks Sergejs (dz. 1968) — *Dr. sc. inf.*, mediju speciālists. Rīgas Stradiņa universitāte, Komunikācijas fakultāte.
- Kušnere Sigita (dz. 1975) — literatūrzinātniece. LU HZF.
- Vecgrāvis Viesturs (dz. 1948) — *Dr. philol.*, literatūrzinātnieks. LU HZF.
- Vērdiņš Kārlis (dz. 1979) — *Dr. philol.*, literatūrzinātnieks. LU LFMI.

LU — Latvijas Universitāte

LFMI — Literatūras, folkloras un mākslas institūts

HZF — Humanitāro zinātņu fakultāte

Authors

Beitāne Anda (1969) — *Dr. art.*, musicologist. Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music; Archives of Latvian Folklore, ILFA, UL.

Daija Pauls (1984) — literary historian. ILFA, UL.

Dibovska Jūlija (1987) — literary historian. FH, UL.

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

Fūrmane Lolita (1958) — *Dr. art.*, musicologist. Latvian Academy of Music.

Gailīte Gundega (1965) — art historian. Latvian Academy of Art.

Hanovs Deniss (1977) — *Dr. art.*, culture historian. Rīga Stradiņš University, Faculty of Communication.

Kļaviņa Sarma (1941) — *Dr. philol.*, linguist.

Kokareviča Elīna (1986) — literary historian. FH, UL.

Kristberga Laine (1980) — art and media researcher. FH, UL.

Kruk Sergej (1968) — *Dr. sc. inf.*, media researcher. Rīga Stradiņš University, Faculty of Communication.

Kušnere Sigita (1975) — literary historian. FH, UL.

Vecgrāvis Viesturs (1948) — *Dr. philol.*, literary historian. FH, UL.

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

FH — Faculty of Humanities

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
Tāl. (371) 67229017, fakss (371) 67229017
<http://www.lulfmi.lv>
info@lulfmi.lv

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