

LETONICA

HUMANITĀRO ZINĀTŅU ŽURNĀLS
34 • 2016

Izdevējs · Publisher

LATVIJAS UNIVERSITĀTES LITERATŪRAS, FOLKLORAS UN MĀKSLAS INSTITŪTS
THE INSTITUTE OF LITERATURE, FOLKLORE AND ART OF THE UNIVERSITY OF LATVIA
Izdevniecības vadītāja · Publishing director SIGITA KUŠNERE

Redakcijas kolēģija · Editorial board

DACE BULA, PĪTERS BĒRKS (PETER BURKE, Lielbritānija · The United Kingdom), RAIMONDS BRIEDIS, DACE DZENOVSKA (Lielbritānija · The United Kingdom), DIDJĒ FRANKFŪRS (DIDIER FRANCFOURT, Francija · France), BENEDIKTS KALNAČS, INTA GĀLE-KĀRPENTERE (INTA GALE CARPENTER, ASV · The USA), DENISS HANOVS, IEVA E. KALNIŅA, JANĪNA KURSĪTE, LALITA MUIŽNIECE (ASV · The USA), JURIS ROZĪTIS (Zviedrija · Sweden), SANITA REINSONE, ANITA ROŽKALNE, PĀVELS ŠTOLLS (PAVEL ŠTOLL, Čehija · The Czech Republic), JANA TESARŽOVA (Slovākija · Slovakia), RITA TREIJA, KĀRLIS VĒRDIŅŠ, GUNA ZELTIŅA

Žurnāls *Letonica* ir iekļauts EBSCO datubāzē

Žurnālā ievietotie zinātniskie raksti ir anonīmi recenzēti

Journal *Letonica* is included in the EBSCO's database

Articles appearing in this journal are peer-reviewed

Redakcijas adrese · Address of the editorial office:

Mūkusalas ielā 3, Rīga, LV-1423, Latvija

Tālrunis · Phone +371 67357912

Žurnāls izdots ar Valsts kultūrkapitāla fonda un Valsts pētījuma programmas "Letonika – Latvijas vēsture, valoda, kultūra, vērtības" projekta Nr. 4 atbalstu



LETONIKA
VALSTS PĒTĪJUMU PROGRAMMA

Pateicamies par sadarbību Rakstniecības un mūzikas muzejam, Tukuma muzejam un Latvijas Nacionālajam mākslas muzejam

Galvenais redaktors · Editor-in-chief PAULS DAIJA

pauls.daija@lulfmi.lv

Vāka mākslinieks · Cover design by KRIŠS SALMANIS

Literārās redaktore · Proof readers IEVA E. KALNIŅA, LAINE KRISTBERGA

Tulkotāja · Translator LAINE KRISTBERGA

Maketētāja · Layout by BAIBA DŪDIŅA

Iespiests SIA "Jelgavas tipogrāfija"

ISSN 1407-3110

© LU LFMI, 2017

Saturs

RAKSTI

<i>Benedikts Kalnačs, Rolfs Filmanis.</i> Rūdolfs Blaumanis nacionālās literatūras un modernitātes kontekstā 19. un 20. gadsimta mijā	7
<i>Kristiāna Ābele.</i> “Kas tie tādi, kas dziedāja...”: Jaņa Rozentāla bukolisko tēlu un ainu galerija starp īstenību un teiksmu pasauli	20
<i>Toms Ķencis.</i> Tautasdziesmas un vizuālā māksla līdz 1940. gadam	37
<i>Arnolds Klotiņš.</i> Koloniālais un nacionālais Latvijas mūzikas dzīvē pirmajos pēckara gados (1944–1946)	58
<i>Artis Ostups.</i> Valtera Benjamina un Teodora V. Adorno lirikas teorija: valoda starp reprezentāciju un neizsakāmo	69
<i>Ieva Tihovska.</i> Pirmie rotaļu krājumi: “pajautrināšanās” un latviskuma atlasīšanas darbs	81
<i>Juris Urtāns.</i> Latvijas ūdensteces un to nosaukumi ar sakni <i>svēt-</i> , <i>svent-</i> kā liecības par senām robežām	93
<i>Monika Mihališina.</i> Latvijā gūtie iespaidi profesora Juliāna Kšižanovska darbos ...	106
AUTORI	125

Contents

ARTICLES

<i>Benedikts Kalnačs, Rolf Füllmann.</i> Rūdolfs Blaumanis in the Context of National Literature and Modernity at the Turn of the 19 th and 20 th Centuries	7
<i>Kristiāna Ābele.</i> “Who Are They Singing...”: The Gallery of Bucolic Images and Scenes by Janis Rozentāls between Reality and the Realm of Mythology	20
<i>Toms Ķencis.</i> Folksongs and Visual Arts Until 1940	37
<i>Arnolds Klotiņš.</i> The Colonial and the National in the Musical Life of Latvia in the First Postwar Years (1944–1946)	58
<i>Artis Ostups.</i> Walter Benjamin’s and Theodor V. Adorno’s Lyric Theory: The Language Between Representation and the Ineffable	69
<i>Ieva Tihovska.</i> The First Compilations of Games: Merrymaking and the Selective Work on Latvianness	81
<i>Juris Urtāns.</i> Latvian Watercourses and Their Place Names with Roots <i>svēt-</i> , <i>svent-</i> (holy) as the Marks of Ancient Boundaries	93
<i>Monika Michaliszyn.</i> Latvian Inspirations in the Work of Professor Julian Krzyżanowski	106
AUTHORS	126

Benedikts Kalnačs
Rolfs Filmans (Rolf Füllmann)

Rūdolfis Blaumanis nacionālās literatūras un modernitātes kontekstā 19. un 20. gadsimta mijā

Atslēgvārdi: Rūdolfis Blaumanis, latviešu literatūra, kultūrvide Latvijā, Eiropas literārie procesi, modernitāte, refleksivitāte, autoetnogrāfiskums

Raksta mērķis ir konspektīvi vispārināt Rūdolfā Blaumaņa daiļrades pētniecības līdzšinējās tendences un pievērsties iespējamai interpretācijas akcentu pārvirzei. Šajā nolūkā piedāvāts konceptuāls Blaumaņa pozicionējums 19. un 20. gadsimta mijas latviešu literatūrā, kā arī iezīmēts viņa daiļrades starpkultūru un starptautiskais mērogs.¹ Būtiski uzsvērt, ka Blaumaņa darbi atklāj latviešu sabiedrības sociālo un nacionālās literatūras estētisko briedumu, tādējādi kļūstot par spilgtu modernitātes procesu liecību Baltijas starpkultūru telpā, kā arī iezīmējot Eiropas rakstniecības ideju aktīvu uztveri un pārstrādi. Gadsimtu mijas radikālās pārvērtības Latvijā un ārzemēs ir savstarpēji saistītas un caurvij viena otru, un to rezultātā laikmetīgā pieredze tiek transformēta radošo personību individuālajā uzverē, iedzīvinot kultūras formu un izpausmju daudzkrāsību.

Rakstā piedāvāts ieskats vispārējos aspektos, kuru analīze un interpretācija rada iespēju uzsvērt Blaumaņa literārā devuma novatorismu Latvijas un Eiropas kontekstā. Šeit īpaši minama Blaumaņa refleksīvā attieksme pret sava laika latviešu sabiedrību un rakstniecības praksi, kas inspirē māksliniecisko meklējumu novatorisko raksturu, kā arī atrašanās vairāku kultūru un valodu vēsturiskā krustpunktā un tās noteiktais, ar savas pozīcijas meklējumiem saistītais autoetnogrāfiskums, ciešās un daudzveidīgās attiecības ar vācu literāro tradīciju, kā arī Blaumaņa darbu oriģinalitāte Eiropas rakstniecības kontekstā un robežtekstualitātes fenomēns. Šie aspekti aplūkoti secīgi, ievaddaļā vispirms pievēršot uzmanību rakstnieka daiļrades pašreizējai pētniecības situācijai.

Pētniecības tradīcija

Blaumaņa personības un daiļrades izpētē nesena periodā nozīmīga ir gan faktogrāfijas izpēte, kuras detalizētākais piemērs ir Annas Kuzinas grāmata “Blaumanis tuvplānā: rakstnieka Rūdolfā Blaumaņa dzīves un daiļrades hronoloģija 1863–1908” (2013),² gan daiļdarbu un literārā mantojuma publikācijas, kuru vidū īpaši atzīmējami Ievas Kalniņas sakārtotie Blaumaņa “Kopotie raksti” ar plašu komentāru daļu³ un Līvijas Volkovas izdošanai sagatavotās un komentētās rakstnieka vēstules,⁴ gan detalizēta pievēršanās Blaumaņa

darbības sociālajiem un estētiskajiem ietvariem un atsevišķiem viņa daiļrades veidiem. Te minami gan Benitas Smilkčiņas pētījumi par rakstnieka īsprozu grāmatā par latviešu noveles attīstību līdz 1940. gadam,⁵ gan Viktora Hausmaņa monogrāfija “Rūdolfā Blaumaņa dramaturģija”.⁶ Galvenā nozīme līdzšinējā pētniecībā ir bijusi Līvijas Volkovas devumam, kas ietverts vairākās grāmatās, par svarīgāko pētnieces atziņu apkopojumu kļūstot monogrāfijai “Blaumaņa zelts”, kura publicēta 2008. gadā.⁷ Ar redakcijas liktu apakšvirsrakstu “gandrīz viss par Blaumanī”, šis pētījums ir līdz šim aptverošākais mēģinājums izprast rakstnieku “savā laikā, darbos un cilvēkos”. Konceptuāli šī Volkovas grāmata turpina jau viņas 80. gados publicētajiem pētījumiem būtisko ievirzi skatīt Blaumaņa darbus primāri kā latviešu nacionālās rakstniecības un plašāk – tautas garīgā brieduma izpausmi ar vēlmi pārliecināties, “kādi faktori izšķirs”, vai līdz ar rakstnieka personību “briest kauls no mūsu kaula un miesa no mūsu miesas”.⁸ Ne velti grāmatas nosaukumā ietverta atsauce uz populāro Blaumaņa balādi “Tālavas taurētājs” ar tās rindām “Mans zelts ir mana tauta, / Mans gods ir viņas gods”, kas precīzi vispārina monogrāfijas “Blaumaņa zelts” pētniecisko ievirzi, kuras pamatā ir rakstnieka nacionālās stājas un nozīmes akcentējums.

Otra svarīga iezīme Blaumaņa darbu aplūkojumā bijusi saistīta ar literāro virzienu konstatāciju. Gandrīz vienbalsīgi par viņa daiļrades metodi ticis atzīts reālisms; un 21. gadsimta sākuma skatījums, gan vairāk akcentējot arī literāro darbu novatorismu, nav bijis būtiski atšķirīgs no rakstnieka laikabiedru vērtējuma.⁹ Šis ievirzes vispārinājumu varam koncentrēti redzēt Gunta Bereļa piedāvātajā skaidrojumā Latvijas Republikas Kultūras ministrijas un nozares ekspertu veidotā Latvijas kultūras kanona mājaslapā: “Rūdolf Blaumanis ir stāstniecības un dramaturģijas reālpsiholoģiskā virziena pamatlicējs Latvijā.”¹⁰

Rakstnieka darbu iespējamo interpretāciju spektrs pamatoti paplašināts vairākās pēdējo gadu publikācijās. Būtisku pavērsiena punktu Blaumaņa daiļrades izpētē iezīmēja Latvijas Universitātes profesore Ieva Kalniņa 2013. gadā sakarā ar rakstnieka 150. dzimšanas dienu organizētā konference “Rūdolf Blaumanis un 19./20. gs. mijas kultūras revolūcija Eiropā”, kuras materiāli apkopoti rakstu krājumā “Rūdolf Blaumanis: teksts un konteksts”.¹¹ Pirmkārt, šajā konferencē piedāvātie ziņojumi atklāja konceptuāli daudzveidīgu un starpdisciplināru skatījumu uz rakstnieka daiļradi, pievēršoties arī mazāk zināmiem, pat šķietami margināliem viņa literārās darbības aspektiem, uzsverot tajos būtiskas gadsimtu mijas modernās rakstniecības iezīmes un tādējādi vājinot tradicionāli uzsvērtu reālisma nozīmi. Otrkārt, konferencē iezīmējās plašs teorētisko pieeju spektrs, piedāvājot mūsdienīgu metodoloģisku skatījumu uz Blaumaņa daiļradi. Treškārt, ar vairākiem pētījumiem, kuros uzsvērtas rakstnieka darbu intertekstuālās saiknes, tika likts pamats Blaumaņa darbības novērtējumam Eiropas literatūras ietvarā, kas loģiski izriet no viņa personības veidošanās un radošās darbības daudz kultūru kontekstā.¹² Inovatīvie Blaumaņa darbības aspekti atklāti arī virknē citu publikāciju.¹³

Raksta autori vadījušies no apsvēruma, ka līdzšinējās Rūdolfā Blaumaņa daiļrades interpretācijas, kurās vispusīgi analizēts gan rakstnieka radošais devums, gan iespējamās literārās ietekmes un biogrāfisko datu nozīme, paver iespējas vēl plašākam un ietilpīgākam skatījumam, kas izvērsams turpmākajā pētnieciskajā darbā. Šajā izpētes posmā iespējams

konstatēt, ka rakstnieka iekļaušanās nacionālās kultūras veidošanās procesos cieši saistīta ar viņa literārā veikuma novatorisko raksturu plašākā laikmetīgās Eiropas kultūras veidošanās gaitā. Tāpēc šis raksts veidots ar mērķi piedāvāt mūsdienīgus orientierus Rūdolda Blaumaņa daiļrades interpretācijā, pievēršot īpašu uzmanību viņa darbu teorētiska skaidrojuma iespējām, literāros tekstus saistot ar sociālo vēsturi, kā arī uzsverot estētisko novatorismu, kas tos padara par Eiropas rakstniecības procesu un modernitātes veidošanās sastāvdaļu.

Starpkultūru konteksts, refleksivitāte un autoetnogrāfiskums Rūdolda Blaumaņa literārajā darbībā

Viena no Blaumaņa daiļrades svarīgākajām īpatnībām saistīta ar viņa daiļradei būtisko, taču līdzšinējā pētniecībā neizcelto refleksīvo pieeju literārajam darbam.¹⁴ Latviešu literārās kultūras aprakstam 19. un 20. gadsimta mijā būtisku metodoloģisku rīku piedāvā vēsturnieka Andreja Plakana 1969. gadā Hārvarda Universitātē (Kembridža, Masačūsetsas pavalsts) aizstāvētais promocijas darbs “Nacionālā atmoda Latvijā (1850–1900)”.¹⁵ Aplūkojot sabiedrības un kultūras procesus, autors konceptuāli skata minēto attīstības periodu domāšanas stila pārmaiņu paradigmā. 19. gadsimta 90. gados autora interpretācijā tiek uzsvērts retrospektīvais jeb godbijīgais stils, kritiskais stils un individuālais stils, kā arī akcentēts refleksīvais moments kā būtiska sabiedrības sociālās un estētiskās vēstures sastāvdaļa. Refleksīvā momenta fokusējums laikā un telpā saistāms ar 20. gadsimta sākuma latviešu literatūrā vērojamo analītiskā stila uzplaukumu.¹⁶ Andreja Plakana piedāvātajā shēmā ir vērts rūpīgi iedziļināties, jo tā sniedz pamatos akceptējamu un attīstāmu pieeju 19. un 20. gadsimta mijas latviešu rakstniecībai un kultūrai.

Četri zinātnieka minētie domāšanas stili nosacīti veido divas pakāpes – vērojumu un transformāciju. Vērojums var būt gan nostalgisks un sentimentāls kā Augustam Deglavam, pamatos atklājot godbijīgā stila iezīmes, gan kritiski vērtējošs un konceptuāls kā Andrievam Niedram. Abi autori nereti izmanto līdzīgus sentimentālās poētikas, triviālās un pat kriminālās literatūras elementus. Tomēr ir arī būtiskas atšķirības. Augusts Deglavs turpina Apsīšu Jēkaba 19. gadsimta 80. gados iedibināto zemnieku sabiedrības sakralizēšanas tradīciju, ar nostalgiju atskatās uz klaušu laikiem, norobežo latviešus no vāciešiem, rāda grūto pilsētas dzīvi, vēlāk retrospektīvi modelē latviešu nācijas veidošanos kā panākumu stāstu. Savukārt Niedras kritiskā stila īpatnība saistāma ar pārejas laika situācijas problematizēšanu, izvērtējot apstākļus, kuru rezultātā zūd agrākā sociālā un etniskā stabilitāte un aktualizējas robežsituācija starp atšķirīgām identitātēm.

Arī transformācija ir iespējama divos veidos. Pirmkārt, tā var iezīmēties ar individualitātes izcēlumu un daļēju tās absolutizāciju. To latviešu literatūrā aizsāk Jānis Poruks; rakstnieka darbība šajā aspektā aptuveni par desmit gadiem apsteidz 20. gadsimta sākuma t. s. dekadentu paaudzi, kuri 1906. gadā paraksta “Dzelmes” grupas manifestu. Otrkārt, transformācijas pamatā var būt hibrīdās identitātes apzināšanās un tās analītisks izvērtējums. Plakana pētījumā šī procesa priekšnoteikums ir modernas izglītības apguve un

augsta limeņa kultūras pieredze, un kā piemērs izcelts Raiņa literārās darbības sākums 19. un 20. gadsimta mijā.¹⁷

Šā raksta autori, respektējot minētās atziņas un balstoties savā pētniecības praksē, izvirza hipotēzi, ka analītiskā stila aizsākumi latviešu literatūrā saistāmi ar Rūdolfu Blaumaņa daiļradi. Šo viedokli ļauj pamatot ne tikai izglītības faktoru vai domāšanas filozofisko aspektu novērtējums, bet tēlojuma estētiskā novitāte, kas ietver arī pašrefleksīvu autora klātbūtni tekstā. Lielā mērā to noteikusi rakstnieka dabiski jūtīgā realitātes uztvere.

Būtiska loma Blaumaņa personības veidošanās procesā ir daudz kultūru kontekstam 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Baltijas sabiedrībā. Viņa daiļradi iespējams vērtēt kā raksturīgu robežgadījumu, kad autors atrodas uz 20. gadsimta modernitātes (un tai raksturīgās multietniskās un multikulturālās realitātes) sliekšņa. Blaumaņa darbi uzlūkojami daudzslāņu robežpozīcijā starp diviem etnosiem, četrām valodām (pirmām kārtām vācu un latviešu, bet arī krievu un igauņu, kurā veiktajiem Blaumaņa darbu tulkojumiem un publikācijām par starpnieku ir kalpojusi vācu valoda),¹⁸ starp vairākām reliģiskām konfesijām (īpaši luterisko un pareizticīgo) un sociālajiem slāņiem (zemniecību, muižniecību, pilsonību un literātu kārtu).

Blaumaņa darbi – gan pirmais, jau 1882. gadā publicētais tēlojums, gan 80. gadu otrās puses sacerējumi – sākotnēji tapuši vāciski, tikai pēc tam pārceļti latviešu valodā. Zīmīgs ir pēc vairāku gadu pauzes atjaunotās literārās darbības sākums. 1887. gadā Blaumanis iesūta trīs oriģināldarbus laikrakstā *Zeitung für Stadt und Land*, kur tie arī publicēti.¹⁹ Tulkojumus pazīstam kā stāstus un noveles “Nezāle”, “Zirgs, govīs un trīs simti rubļu” un “Pērkoņa negaiss”; pēdējais paralēli rakstīts latviešu valodā.

Rakstnieka vāciskās un latviskās pieredzes apvienojums, kas pakāpeniski ģenerē viņa daiļrades refleksivitāti, piederīgs izšķirošiem Blaumaņa garīgās tapšanas priekšnosacījumiem. Tas iezīmē kultūru hibriditāti, kas ir piemītoša visai Baltijas kultūrtelpai un ar kuru Blaumanis saskaras jau audzināšanas procesā.

Muižā dienējusi māte arī Braku mājās sarunājas ar dēlu Rūdolfu vāciski un sūta viņu vācu skolās – Annas Rubīnas privātskolā Ogres pagastā un aprīņa tirdzniecības skolā Rīgā, virzot dēlu uz vācu sabiedrības pusi.²⁰ Tāpat vācu valodā ir dēla korespondence ar māti līdz 19. gadsimta 80. gadu vidum, kad nobriest Blaumaņa izjūta literāro darbu tematikai izvēlēties lauku vides tēlojumu, vēlāk īstenojot arī pāreju uz rakstīšanu latviski. Līdz 90. gadu vidum viņa darba vide žurnālistikā joprojām ir vāciska. Savukārt kontakti ar latviešu sabiedrību un vidi iedibinās gan saskarsmē ar Braku saimi, gan daļēji arī Rīgā un nedaudz vēlāk Koknesē.²¹ Blaumaņa personības tapšanas fonā iezīmējas latviskās identitātes straujš briedums, tostarp Otrie vispārējie latviešu dziesmu svētki 1880. gadā un to atskaņas, Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas sapulces, latviešu preses attīstība, kurai rakstnieks pastāvīgi seko vismaz kopš 80. gadu vidus. Novērtējot atšķirīgo kultūru līdzāspastāvēšanas piedāvāto radošo izaicinājumu, atrašanos starpkultūru telpā ar tai piemītošo hibriditāti rakstnieks apzināti akcentējis un izmantojis arī savā literārajā darbībā.

Blaumaņa garīgā tapšana atklāj neviennozīmīgas attiecības ar latviešu zemniecības tradicionālo vidi, un minētie kontrasti palīdz izprast izvēles grūtības un krustceļus viņa literārās darbības aizsākumos. No vienas puses, Blaumanis ir piederīgs latviskajai lauku

videi un zemnieku kārtai. Tomēr dzīves gaitā rakstnieks ir atstājis tradicionālo zemnieku sētu, kļūdams par muižas rakstvedi, žurnālistu un autoru Rīgā, vēlāk dzīvodams arī Pēterburgā. Īsti viņš nepieder ne pie vācbaltiešu, ne latviešu saimnieciskās un intelektuālās elites, kuru parasti arī neatveido savos darbos. Rakstnieka atrašanās atšķirīgās vidēs un to radītā hibrīdā identitāte ir viens no faktoriem, kas piešķir eksperimentālu raksturu tradicionālās vielas interpretācijai, zemniecības atveidojumā ar pilsētas pieredzi guvuša cilvēku pazinēja skatu pētot galvenokārt laikmeta pārmaiņu noteikto indivīda psiholoģiju.

Blaumaņa daiļrades sākums būtiski atšķiras no 19. gadsimta vidus jaunlatviešu cēnieniem, kur radīšanas nozīmīgākais dzinulis meklējams uzsvērtā nacionālās identitātes apliecinājumā un apzinātā opozīcijā vācbaltiešu sociālajai videi. Jaunlatvieši, izmantojot apgūto izglītību, tajā skaitā Rietumu kultūras pieredzi, savas darbības motivāciju rod nācijas attīstības ceļu meklējumos, kas ietver konfrontāciju ar vācbaltiešu ideoloģiju un vismaz daļēji arī atbalsta meklējumus Krievijā valdošajās politiskajās un ideoloģiskajās aprindās, cenšoties panākt to pastiprinātu uzmanību situācijai Baltijas provincēs. Šo procesu kulminācija ir senatora Manaseina revīzija 19. gadsimta 80. gadu sākumā,²² kas ievada pārvērtības cariskās administrācijas politikā. Tomēr jau desmitgades vidū līdz ar pārkrievošanas procesiem, kas iezīmē draudus gan latviešu, gan vācu sabiedrībai, kā arī latviešu sociālo mobilitāti, kura ir viens no faktoriem kompleksas etniskās un sociālās identitātes veidošanās procesā, latviešu sabiedrības pozīcija ir būtiski mainījusies. Savas personīgās pieredzes un sociālo pārmaiņu iespaidā Blaumanis mērķtiecīgi apgūst vācu literatūras un kultūras bāzi un vienlaikus ar ieinteresētu, piederīgu, taču tajā pašā laikā arī distancēti analītisku skatījumu raugās uz latviešu sabiedrību. Šo pieeju, kas rod izpausmi rakstnieka daiļradē, ir pamats dēvēt par autoetnogrāfisku.

Divas personības, kas var kalpot kā būtiski piemēri krustpunktiem Blaumaņa garīgajā pieredzē, ir Arnolds Zunte (*Arnold Sunte*) un Viktors fon Andrejanovs (*Victor v. Andrejanoff*). Pirmais no viņiem, Ērgļu mācītājs, ir pārvācojies latvietis ar Eiropas kultūras pieredzi, kura laipni atvērtā personīgā bibliotēka un inteligentās sarunas 19. gadsimta 80. gadu sākumā Blaumanim piedāvā daudz bagātīgāku ieskatu vācu rakstniecībā, nekā līdz tam gūts skolā. Otrs – vācbaltiešu un krievu aristokrātijas atvase, kuram ir kritisks skatījums pašam uz savu paziņu loku, savu kolēģi lielā mērā virza uz latviešu etnosa izpēti un aprakstīšanu.

Blaumanis distancēto, analītisko skatu, kāds Andrejanovam ir attiecībā pret vācbaltiešu aprindām, pārnes uz latviešu sabiedrības attēlošanu.

Rakstnieka attieksmi pret tradicionālo kultūru un latvietību, kas viņa radošās darbības sākumos ietver arī būtisko sevis definēšanas jautājumu, sniedz laikrakstā *Zeitung für Stadt und Land* 1891. gadā publicētās apceres par latviešu valodā pirmo Konversācijas vārdnīcu un Anša Lerha-Puškaiša savākto tautas pasaku krājumu. Īpaši zīmīgs ir recenzijā par vēstītājas folkloras apkopojumu teiktais:

Katras tautas dzīvē pienāk laiks, kad tās atmiņa, kas gadsimtiem ilgi neuzrakstītas un tomēr nemainīgas no paaudzes paaudzē saglabājusi tās gara bagātības, it kā pagurst. Tēvutēvu tikumi un paražas, aizsenas melodijas, dziesmas, teikas, sakāmvārdi un pasakas sāk aizmirsties, un

rodas iespajds, ka šāds stāvoklis ir vājuma pazīme, kas it kā vēstī par visa organisma pakāpenisku atmiršanu. Tuvas bojā ejas pazīmes, iespējams, izpaužas tādā veidā, taču parasti šāds stāvoklis liecina tikai par to, ka tautas gars pametis šauro ideju loku, kurā līdz šim grozījies, un devies vēl nestaigātā ceļā. Līdzās iespajdiem, kas ik brīdi no jauna jāuzņem un tiek uzņemti, interese par bagātībām, kas mantotas no senčiem, zināms, nevar pastāvēt agrākajā, nedalītajā spēkā, gluži otrādi, visus pārņemušais prieks par jauno, kam piemīt īpašs valdzinājums, rada briesmas, ka senais vispirms tiks atstumts dibenplānā un pēc tam aizmirsts. Tādos laikos vienmēr atradušies ļaudis, kas ar slavējamu pietāti rūpējušies par apdraudētā savas tautas garīgā mantojuma saglabāšanu. Vāciešiem, piem., tādi vīri ir Klemenss Brentano, Arnims, Geress, brāļi Jakobs un Vilhelms Grimmi. Zināmu skaitu darbinieku, ar kuru vārdiem saistās līdzīgi nopelni, var uzrādīt arī latvieši.²³

Vēlmei apzināt nācijas dzīves gaitu un tās īpatnības Blaumanis paliek uzticīgs visā daiļradē. Teātrī viņš meklē “īstu tautas dzīvi”, pat ja tā kādā gadījumā nebūtu latviešu dzīve;²⁴ valodā to, kas dzirdēts tautas mutē, piemēram: “Es lietāju “skatiena” vietā “mirklis”. To vārdu es dzirdēju no vecas zemnieces mutes, tātad viņam vajag būt pareizam.”²⁵ Tautas dzīves paradumos Blaumanis izceļ tipiskas iezīmes, pat ja tās ir tik spilgtas, ka rakstnieks savu komēdiju vērtējumā jūtas spiests taisnoties par “koncesijām” publikas gaumei.²⁶

Tomēr latvietība Blaumaņa daiļradē vienmēr tiek arī problematizēta. Atrodoties atšķirīgu kultūru krustpunktā un pirmos darbus radot vācu valodā, iezīmējas reāla iespēja kļūt par vācbaltiešu rakstnieku. Būtisks Blaumaņa literārās darbības konteksts tādējādi ir arī vācbaltiešu identitātes formēšanās sociālie faktori.

Kā norāda literatūrzinātnieks Armīns fon Ungerns-Šternbergs (*Armin v. Ungern-Sternberg*), vācbaltiešu kolektīvās atmiņas veidošanās procesā tieši 18. un 19. gadsimtam ir īpaša nozīme, tiecoties pozicionēt sevi kā baltiešu kopienu atšķirībā no agrākās triju provinču (Kurzemes, Vidzemes un Igaunijas) savstarpēji nošķirtās pašapzināšanās. Tieši tāpat kā igauņu un latviešu literatūra, arī vācbaltiešu rakstniecība 19. gadsimtā atrodas savas modernās identitātes, kas dažkārt formulēta pat kā atmoda, meklējumos.²⁷ Par vienu no problemātiskiem jautājumiem gan sociālajos, gan estētiskajos procesos kļūst vācbaltiešu nespēja mītu veidošanu un vairošanu aizstāt ar realitātes vērojumu, kas ļautu septiņsimt gadu vēstures monolitumu aizvietot ar pievēršanos konkrētu robežnotikumu fiksējumam; teritorijas vispārējas aprakstīšanas vietā akcentēt konkrētas reģionālas īpatnības; attiecībās ar apvienoto Vāciju ne tikai tiekties pamatot savu piederību vāciskajai dzīves telpai, bet arī akcentēt īpašo, vāciskās kultūrvides daudzveidību vairojošo Baltijas specifiku.²⁸

Šīs tendences atstāj iespajdu gan sociālajā sfērā, iezīmējoties Baltijas vācu sabiedrības ideju apstikūmam un perspektīvu trūkūmam, gan literārajā procesā, kurā, neīstenojoties spējai konkrēti definēt reģionālo specifiku kā vienu no oriģinālas un mākslinieciski spilgtas izteiksmes priekšnosacījumiem, vācbaltiešu literatūra vairumā izpajsmju paliek savrup no Eiropas literārajam procesam raksturīgajām tendencēm. Ši ir viena no iezīmēm, kas Blaumanim ļauj apzināties radošās darbības organisko saistījumu ar dinamiskā attistībā esošo latviešu sabiedrību, kurā atspoguļojas laikmetīgās pārmaiņas, kas ietekmē arī ikviena cilvēka dzīves pieredzi. Un pirmais un galvenais daiļrades likums rakstniekam ir ievērot

patiesību, kura viņam sākas ar pašizziņu. Vēstulē Kārlim Štrālam 1904. gada 2. maijā Rūdolfs Blaumanis iesaka: “[E]siet labi bezkaunīgs pret sevi, izmantojiet sevi līdz beidzamam – jo lielāki būs panākumi.”²⁹

Var izteikt pieņēmumu, ka Blaumanis gadsimtu mijas latviešu sabiedrību izzina vienlaikus tuvplānā un no distances, šajā nozīmē rikodamies kā moderns antropologs un etnogrāfs, kurš rūpīgi iedziļinās ikdienas parādību nozīmīgās likumsakarībās. Klifords Ģircs (*Clifford Geertz*), pētījumā “Kultūru interpretācija” (*The Interpretation of Cultures*, 1973) formulējot vairākām zinātnes nozarēm būtisko “daudzslāņu apraksta” jēdzienu, zīmīgi uzsvēris:

Tas, ar ko patiesībā sastopas etnogrāfi [...], ir sarežģītu jēdzienisku struktūru daudzējādība, no kurām daudzas ir savstarpēji pārklājušās vai samezģlojušās, kuras ir savādas, neregulāras un tieši neizpaužas un kuras etnogrāfiem jāpamanās vispirms kaut kā aptvert un tad darīt zināmas citiem.³⁰

Līdzīga pieeja pagātnes un tagadnes simbiozes meklējumos vērojama Blaumaņa literārajos darbos.

Rakstnieks labi apzinās atrašanos krustpunktā starp tradīciju un laikmetīgo situāciju. Viņš ne tikai seko Eiropas literatūras strāvām, bet arī latviešu sabiedrības un rakstniecības attīstības kontekstā izjūt savu darbību kā robežpunktu gan literārā, gan sociālā nozīmē. Tā kā modernie psiholoģiskās pašizciņas procesi norisinās tajā pašā šķietami tradicionālajā lauku vidē, kas latviešu autoru tēlojumā daudzkārt atspoguļota jau iepriekš, Rūdolfs Blaumanis savos 19. un 20. gadsimta mijā tapušajos literārajos darbos uzskatāmi piešķir šai videi, no vienas puses, jaunas pakāpes konkrētību, no otras, piepilda to ar atšķirīga mēroga intensitāti un vispārinājumu, ko palīdz iezīmēt saistība ar citiem kultūrtekstiem.

Personības veidošanās Blaumaņa agrīnās daiļrades kontekstā manifestējas trīs atšķirīgos tekstu tipos. Pirmkārt, tā ir sekošana vācu rakstniecības paraugiem kā skicē “Atkalatrastā” (1882) un stāstā “Nezālē” (1887), kur kā paraugi izmantots attiecīgi vācu tradicionālais Ziemassvētku stāsts un austriešu rakstnieka Pētera Rozegera (*Peter Rosegger*) novele “Aizdāvātais Gidelis” (*Gidel, der Verschenkte*). Otrkārt, tie ir alternatīvu un latvisku ierosmes avotu meklējumi individuālā radošā procesa akcentēšanā (novele “Baltais”, 1896). Treškārt, Blaumaņa daiļradei raksturīga novatoriska Eiropas rakstniecības sižetu interpretācija (“Romeo un Jūlija”, 1897).

Pa šiem trim sagatavošanās ceļiem Blaumanis nonāk pie savas mākslas konceptuālā pamata – ārēji vienkāršas, eksistenciāli ietilpīgas tēlojuma manieres, kurai piemītošais realitātes vērojums un detalizētā iedziļināšanās tēlojamā vielā un vidē analītiski līdzsvarota ar autora distancēšanos un refleksiju.

Rūdolfs Blaumanis un Eiropas literatūra

Blaumaņa daiļrade līdzās citiem tālaika autoriem atklāj tipisku, lietojot Jirģena Joahimstālera (*Jürgen Joachimstaler*) terminu, robežtekstualitātes (*Text-Ränder*) fenomenu, kas kopīgi raksturo 19. un 20. gadsimta mijas Rīgas transkulturālo modernitāti. Būtiska nozīme

ir videi, kurā veidojas rakstnieka personība un sākas viņa literārā darbība. Līdzīgi laikmetīgām gadsimtu mijas pilsētām kā Brisele, Vīne vai Berlīne, Rīga ir viena no modernitātes laboratorijām, kurā norisinās aktīvas pārmaiņas saimnieciskajā un kultūras dzīvē. Turklāt Rīgai, tāpat kā citām Centrāaustrumeiropas metropolēm, piemēram, Prāgai vai Viļņai, raksturīga sprauga starpkultūru komunikācija, kas atklājas latviešu, vācbaltiešu, ebreju, krievu, igauņu, lietuviešu, poļu un citu nāciju līdzāspastāvēšanā. Atšķirīgo nacionalitāšu dažādās sociālās prakses un kultūras formu manifestācijas, naturālisms un simbolisms literatūrā, jūgendstils arhitektūrā un mākslā, aktīvā mūzikas un teātra dzīves panorāma, kaut pilnībā nepārvarot “katram savas Rīgas” fenomenu,³¹ tomēr savstarpēji iespaido dažādās sabiedriskās un mākslinieciskās izpausmes un veido funkcionējošu un radoši aizrautīgu pilsētas kopainu.

Rūdolfā Blaumaņa daiļrades kontekstuāls novērtējums ir, piemēram, rakstnieka iekļaušana Johanesa Šera (*Johannes Scherr*) sagatavotā izdevuma “Ilustrētā pasaules literatūras vēsture” (*Illustrierte Weltgeschichte der Literatur*) atkārtotā publikācijā 1899. gadā, kur Blaumanis minēts kā latviešu autors un viens no jaunas literāras skolas pārstāvjiem, kuri tiecas “skanīgo [latviešu] valodu padarīt pieejamu nozīmīgiem radošiem sasniegumiem”.³²

Rakstnieka izaugsme par literatūras novatoru cieši saistīta ar pieredzes apguvi un tradīciju pārmantošanu. Visai daudzveidīgas ir inspirācijas, ko Blaumanis guvis vācu rakstniecībā. Viņu iespaido gan apgaismības klasiķi (Johans Volfgangs fon Gēte, Frīdrihs Šillers), gan autori, kuru darbi koncentrējas lauku dzīves atveidā (austrieši Ludvigs Ancengrūbers un Pēteris Rozegers), gan laikmetīgo psiholoģisko procesu interpreti (Gotfrīds Kellers, Teodors Štorms, Gerharts Hauptmanis).³³ Ir pamats izdarīt secinājumu, ka rakstnieka uzmanības lokā ir gan vācu literatūras un audzināšanas kanona (*Bildungskanon*) darbi, gan uz t. s. dzimtenes literatūru (*Heimatliteratur*) attiecināmi teksti, gan agrīnā modernisma tendences, kas kļūst par izaicinājumu autoram un piedāvā potenciālas izvēles un atšķirīgas literāras orientācijas iespējas, tostarp tādas, kas var tikt uzskatītas par jaunas paradigmas inspirētājām latviešu literatūrā.

Labi pazīstot arī vietējo vācbaltiešu literatūru, Blaumanis pamatos tomēr orientējas uz vācu literatūras kanonu. Viņš nekādi neidealizē vācbaltiešu sabiedrisko un kultūras vidi, jo, pēc Blaumaņa uzskata, vācu dzejniekiem Latvijā “jācieš tie paši grūtumi, kas viņu latviešu biedriem”, to skaitā identitātes aspektā.³⁴ Šī situācija nepadara Baltijā dzīvojoša autora situāciju vienkāršu, tādēļ Blaumaņa centieni un spēja sekot laikmetīgajām rakstniecības tendencēm ir visnotaļ respektējami un novatori. Aplūkojot Rūdolfā Blaumaņa literāro darbību, svarīgi uzsvērt, ka, pārvarot reģionālo ierobežotību un iekļaujoties Eiropas literatūras procesos, rakstnieka darbos uzskatāmi vērojamas arī dažādu modernisma virzienu iezīmes. Šāds skatījums ievērojami paplašina spektru, kādā iespējams aplūkot rakstnieka literāro devumu.

Pirmkārt, akcentējama Blaumaņa spēja lauku vidē atklāt gadsimtu mijas moderno cilvēku psiholoģiju. Tā spilgti atklājas, piemēram, novelē “Raudupiete” (1889), kura ietucas simbolisma literatūras estētiskā un problemātiskā ar uzskatāmi parādīto un Eiropas literatūras kontekstā daļēji arī pirmreizīgi akcentēto “liktenīgās sievietes” tematiku, kas nākamajā

desmitgadē izcelta tādos darbos kā Oskara Vailda (*Oscar Wilde*) “Salome” (*Salome*, 1891) un Franka Vēdekinda (*Frank Wedekind*) drāmās “Zemes gars” (*Der Erdgeist*, 1895) un “Pandoras lāde” (*Die Büchse der Pandora*, 1902) ar Lulu tēlu centrā. “Raudupietes” potenciāls iespaids saskatāms Hermaņa Zūdermaņa (*Hermann Sudermann*) “Lietuviešu noveļu” (*Litauische Geschichten*, 1917) tapšanā.

Otrkārt, Blaumaņa novele “Romeo un Jūlija” ir ne tikai Gotfrīda Kellera (*Gottfried Keller*) darba “Ciemata Romeo un Jūlija” (*Romeo und Julia auf dem Dorfe*, 1856) transformācija latviskā vidē, bet arī eksperiments ar naturālisma poētikas iezīmēm. Kad Blaumaņa noveles varoņa tēvs vēlas aizkavēt (patieso vai šķietamo) incestu attiecībās starp (pus)māsu un (pus)brāli, vērojama sasaukšanās ar laikmetīgajām atziņām par šāda sakara rezultātā radušos pēcnācēju deģenerāciju, kas gadsimtu mijas literārās kultūras kontekstā atklāj svarīgu šā teksta segmentu. Līdzīga problemātika aktualizēta arī, piemēram, Gerharta Hauptmaņa (*Gerhart Hauptmann*) agrīnajās drāmās, to vidū “Pirms saules lēkta” (*Vor Sonnenaufgang*, 1889). Naturālisma virzienam tipiskā sociālā kritika, kas redzama, piemēram, Klāras Fibigas (*Clara Viebig*) reģionāli fokusētajās novelēs (*Eifeler Novellen*, 1902), zīmīgi izpaudusies arī Blaumaņa stāstā “Nezāle” (*Unkraut*). Drastiskā brutalitāte, ar kādu te attēlota lauku dzīve, izteiksmes ziņā tuvinās protoekspresionismam, kāds raksturīgs, piemēram, Georga Heima (*Georg Heym*) novelei “Ārprātīgais” (*Der Irre*, 1911). Blaumaņa teksts būtiski atšķiras no gandrīz vienlaikus tapušā, sižetiski radniecīgā Marijas Ebneres-Ešenbahas (*Marie von Ebner-Eschenbach*) stāsta “Pašvaldības bērns” (*Das Gemeindekind*, 1887) ar tā idealizēto nobeigumu.

Treškārt, virknei rakstnieka tēlojumu, tostarp vācu valodā sarakstītajai skicei “Pavasara skurbums” (*Frühlingsrausch*, 1892) piemīt impresionisma iezīmes, radot laikmetam raksturīgus, detaļu raksturojumā izvērstus literārus darbus bez nozīmīgas sižeta virzības, līdzīgi kā, piemēram, Paula Ernsta (*Paul Ernst*) daiļradē.

Ceturtkārt, viens no Blaumaņa nozīmīgākajiem sacerējumiem – novele “Nāves ēnā” (1899) – ar savu lakonisko formu tiecas vēlākās literārās un gleznieciskās tēlojuma manieres, t. s. jaunās lietišķības virzienā. Šim darbam daudz kopīgu iezīmju, piemēram, ar amerikāņu rakstnieka Ernesta Hemingveja (*Ernest Hemingway*) daiļradi un tajā raksturīgi izkopto īso stāstu (*short story*). “Nāves ēnā” ir gadsimtu mijai būtisks vīrišķās identitātes portretējums, attēlojot maskulīnu raksturu grupu. Novatoriska noveles iezīme ir arī tās aprautais nobeigums, kurā, mainoties vēstītāja perspektīvai, līdz ar skatījumu no glābēju laivas, kas attālinās no ledus gabala, iezīmējas kinematogrāfam tipiskā kameras perspektīva. Noveles “Nāves ēnā” fināls, kurā atklāts, ka ar glābējiem nav iespējams sarunāties, atklāj valodas krīzi kā tipisku atnākošā 20. gadsimta iezīmi.

Noslēgums

Ņemot vērā iepriekš minēto, raksta autori akcentē, ka Rūdolfs Blaumanis ir viens no 19. un 20. gadsimta mijas modernitātes procesu spilgtākajiem atspoguļotājiem un agrīnā modernisma literatūras veidotājiem Latvijā, kura darbiem, pateicoties gan nacionālās

identitātes nostiprināšanās procesu piešķirtai attīstības dinamikai un tās refleksīvam vērtējumam, gan kultūrtekstu apguvē balstītai literārajai pieredzei un iespaidu radošai transformācijai, piemīt avangardisks novatorisms. Blaumaņa darbi tuvinās laikmeta augstākajiem literārajiem standartiem, un savā daiļradē viņš vienlaikus turpina, attīsta un izaicina Eiropas rakstniecības tradīcijas, izmantojot arī vācu valodas sniegtās iespējas lasīšanas un daļēji arī rakstīšanas pieredzē, bet reizē radot instrumentu latviešu nacionālās pašapziņas celšanā. Turklāt Blaumaņa perfektā divvalodība veido nozīmīgu literārās izteiksmes instrumentu, kas viņam paver mūsdienās joprojām aktuālu logu uz Rietumiem. Šis potenciāls vislabākajā nozīmē raksturo ne tikai Blaumaņa daiļrades, bet plašākā nozīmē arī latviešu literatūras un kultūras pilnvērtīgu iekļaušanos Eiropas rakstniecības kontekstā 19. un 20. gadsimta mijā.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Piedāvātais izvērtējums veikts paralēli raksta autoru darbam pie Rūdolfa Blaumaņa vācu valodā uzrakstīto, kā arī paša rakstnieka vāciski tulkoto sacerējumu komentēta izdevuma, kura publicēšana plānota 2017. gadā. Grāmatā paredzēts ietvert septiņpadsmit Blaumaņa noveles, stāstus un skices, to skaitā divus pirmpublicējumus. Pētījuma gaitā precizēta arī Blaumaņa tekstu vācu tulkojumu bibliogrāfija. Projekta īstenošanu atbalsta Baltijas-Vācijas augstskolu birojs (*Baltisch-Deutsches Hochschulkontor*). Manuskripts sagatavots sadarbībā ar apgādu *Aisthesis* Bilefeldē, Vācijā.
- ² Līvija Volkova par Annas Kuzinas pētījumu, kurā hronoloģiski apkopoti Rūdolfa Blaumaņa dzīves un daiļrades dati, komentāros raksta, ka tādas grāmatas par rakstnieku vēl nav bijis. To, ka datu apkopojums pārsniedz faktoloģijas ietvarus un rosina uz radošām pārdomām, apliecina rakstnieks Osvalds Zebris, kurš vairākkārt atsaucies uz Anna Kuzinas grāmatā atrodamiem datiem sava romāna "Gaiļu kalna ēnā" (2014) komentāros.
- ³ Rūdolfa Blaumaņa "Kopoti raksti" Ievas Kalniņas sastādījumā iznāca no 1993. līdz 2000. gadam. Publicēti astoņi no sākotnēji plānotajiem deviņiem rakstu sējumiem.
- ⁴ Publicēšanai sagatavotas visas pieejamās Rūdolfa Blaumaņa rakstītās vēstules precizētā teksta redakcijā, kas vietumis būtiski atšķiras no agrāk publicētajām versijām, ar Līvijas Volkovas komentāriem. Grāmatu paredzēts izdot apgādā "Zinātne" 2017. gadā.
- ⁵ Smilktiņa B. *Latviešu novele (līdz 1940. gadam)*. Rīga: Zinātne, 1981.
- ⁶ Hausmanis V. *Rūdolfa Blaumaņa dramaturģija*. Rīga: Liesma, 1984.
- ⁷ Līvijas Volkovas pētījumi par Rūdolfu Blaumani apkopoti vairākās nozīmīgās publikācijās un monogrāfijās, kurās sistemātiski aplūkots rakstnieka daiļrades ceļš. 1981. gadā Volkovas sastādījumā apgādā "Liesma" iznākusi Blaumaņa rakstu, recenziju un vēstuļu izlase "Sijājot, skalojot zeltu"; savukārt 1988. gadā turpat publicēta rakstnieka daiļrades sākuma periodam veltītā monogrāfija "Tapšana. Rūdolfs Blaumanis literāros un vēsturiskos kontekstos līdz 1893. gadam ar atkāpēm līdz 1908. gadam". 1999. gadā apgādā "Jumava" Rūdolfa Blaumaņa "Kopotu rakstu" izdevuma 9. sējumā publicēts Līvijas Volkovas pētījums "Pilnbriedā"; un 2008. gadā apgādā "Karogs" publicēta monogrāfija "Blaumaņa zelts", kurā apkopotas, vispārinātas un izvērstas iepriekšējās Volkovas publikācijās risinātās pētnieciskās tēmas un atziņas.
- ⁸ Volkova L. *Blaumaņa zelts*. Rīga: Karogs, 2008. 9. lpp.
- ⁹ 21. gadsimta sākumā tapuši arī virzienu aspektā novatoriski Blaumaņa daiļrades pētījumi. Īpaši izceļams Silvijas Radzobes raksts "Rūdolfs Blaumanis un jaunā drāma. Daži aspekti" žurnāla "Letonica" 8. numurā (2002) un Ievas Kalniņas publikācija "Rūdolfs Blaumanis un impresionisms" Daugavpils Universitātes Komparatīvistikas institūta almanahā "Eiropas kultūra kā sistēma" (2008).
- ¹⁰ Berelis G. Rūdolfs Blaumanis. <http://www.kulturaskanons.lv/lv/1/8/161/> (Skatīts 28.11.2016.)
- ¹¹ Kalniņa I. (sast. un zin. red.) *Rūdolfs Blaumanis: teksts un konteksts*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2013.
- ¹² Starptautiskais konferences dalībnieku loks un viņu izmantotie pētnieciskie avoti aktualizēja arī citvalodu publikāciju nozīmi, to vidū akcentējot arī Latvijā publicētajos pētījumos samērā maz izmantoto Arvīda

- Ziedoņa monogrāfiju par rakstnieku. Sk.: Ziedonis A. *A Study of Rūdolfs Blaumanis*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1979.
- ¹³ Blaumaņa daiļrades izpratnē līdzās krājumam “Rūdolfs Blaumanis: teksts un konteksts”, kurā publicējies gandrīz visi redzamākie Blaumaņa daiļrades pētnieki, 21. gadsimta otrajā desmitgadē būtiskas ir, piemēram, Ievas Kalniņas, Raimonda Brieža, Valdas Čakares, Paula Daijas, Silvijas Radzobes, Zanes Radzobes un citu autoru publikācijas.
- ¹⁴ Refleksija kultūrā atklājas, subjektam novērtējot gan savu individuālo eksistenci un tās apvāršņu paplašināšanos, gan arī skatot personīgo pieredzi kā sociālo procesu sastāvdaļu, un tādējādi atsevišķajā un īpašajā atsedzot sabiedriskas likumsakarības. Sk.: Bourdieu P. and Wacquant L. J. D. *An Invitation to Reflexive Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1996. Pp. 36–46.
- ¹⁵ Plakans A. *The National Awakening in Latvia 1850–1900*. A thesis presented to the Department of History. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, 1969. Andrejs Plakans ir viens no izcilākajiem latviešu vēsturniekiem trimdā. Viņa nozīmīgāko darbu klāstam piederīga Baltijas valstu vēsture angļu valodā *A Concise History of the Baltic States*, kas 2011. gadā publicēta Kembridžas Universitātes apgādā. Plakana disertācijas materiāli tika daļēji iestrādāti viņa vēlākajās publikācijās, piemēram, nodaļā par rusifikāciju Latvijā Edvarda Tādēna (*Edward C. Thaden*) sakārtotajā un rediģētajā grāmatā *Russification in the Baltic Provinces and Finland, 1855–1914* (1981).
- ¹⁶ Oriģinālā izmantotie termini ir attiecīgi *Reverential Style, Critical Style, Individualistic Style, Reflective Moment, Analytical Style*.
- ¹⁷ Plakans A. *The National Awakening in Latvia 1850–1900*, pp. 334–351.
- ¹⁸ Blaumaņa pirmā grāmata izdota igauņu valodā 1892. gadā Tallinā. Tajās publicētas trīs Blaumaņa noveles, to vidū “Raudupiete”, no vācu valodas tās tulkojis kādu laiku Rīgā laikraksta redakcijās strādājušais igauņu rakstnieks Eduards Vilde (*Eduard Vilde*).
- ¹⁹ *Unkraut*, 1887. gada 7.–9. maijā; *Ein Pferd, drei Kühe und hundert Rubel*, 1887. gada 16. augustā; *Das Gewitter*, 1887. gada 23. septembrī.
- ²⁰ Volkova L. *Blaumaņa zelts*, 13. lpp.
- ²¹ Jānis Peņģerots atmiņās par Rūdolfa Blaumaņa Kokneses periodu uzsvēris, ka “vispārīgi Blaumanim tanī laikā bija dziņa runāt vāciski, kur vien tas bija iespējams, par piem., ar kalēju, kurš bija tīrs latvietis (Puriņš), bet runāja arī vistīrāko vācu valodu. Sarunas ar baronu, muižas pārvaldnieku un skrīveri, protams, bez izņēmuma notika vācu valodā.” Kuzina A. *Blaumanis tuvplānā*. Rīga: Madris, 2013. 48. lpp.
- ²² Sk.: Manaseins N. *Manaseina revīzija. Senatora N. Manaseina ziņojums par viņa izdarīto revīziju Vidzemes un Kurzemes guberņās no 1882. līdz 1883. gadam*. Drizulis A. (red.). *Materiāli Latvijas PSR vēstures pētīšanai*. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1949.
- ²³ Blaumanis R. *Sijājot, skalojot zeltu. Recenzijas, raksti, vēstules*. Rīga: Liesma, 1981. 25. lpp.
- ²⁴ Turpat, 18. lpp.
- ²⁵ Turpat, 84. lpp.
- ²⁶ Turpat, 135. lpp.
- ²⁷ Ungern-Sternberg A. v. Beschreibung einer Wirklichkeit. Zu einigen ‘Denkfiguren’ deutschbaltischer Identitätsbildung. Maier G. (Hrsg.) *Nation und Sprache in Nordosteuropa im 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2012. S. 74–97; šeit 83.–85. lpp.
- ²⁸ Turpat, 95.–96. lpp.
- ²⁹ Blaumanis R. *Sijājot, skalojot zeltu*, 151. lpp.
- ³⁰ Gircs K. *Kultūru interpretācija*. Rīga: AGB, 1998. 16.–17. lpp.
- ³¹ Sk.: Volfarte K., Oberlenders E. (sast.). *Katram bija sava Rīga*. Rīga: AGB, 2004.
- ³² *Illustrierte Geschichte der Weltliteratur* von Johannes Scherr. Stuttgart: Franckh’sche Verlag. 2 Bd. 1899. gada izdevuma papildinājumu autors ir šveicietis Oto Hagenmahers (*Otto Hagenmacher*). Citētais izteikums oriģinālā: *Die klangreiche Sprache für bedeutende Schöpfungen zu befähigen*.
- ³³ *Johann Wolfgang v. Goethe, Friedrich Schiller, Ludwig Anzengruber, Peter Rosegger, Gottfried Keller, Theodor Storm, Gerhart Hauptmann*.
- ³⁴ Blaumanis R. *Sijājot, skalojot zeltu*, 67. lpp.

Benedikts Kalnačs
Rolf Füllmann

Rūdolf Blaumanis in the Context of National Literature and Modernity at the Turn of the 19th and 20th Centuries

Summary

Keywords: Rūdolf Blaumanis, Latvian literature, cultural milieu in Latvia, European literary processes, modernity, reflexivity, auto-ethnography

The article aims at a conceptual positioning of the Latvian writer Rūdolf Blaumanis's (1863–1908) literary oeuvre in the context of European modernity and the *fin-de-siècle*. The authors of the paper discuss previous research on Blaumanis, which has predominantly been based on detailed studies of local contexts and possible foreign influences on his literary texts, and then they sketch out a new interpretative paradigm which tackles two major issues.

Firstly, in the discussion of the formation process of Blaumanis's creative personality the paper focuses on the multiethnic and multicultural milieu in which he matured as well as on his bilingualism; he started his career by writing in German, but has become one of the iconic figures of Latvian literary culture. He acquired the experience of modern life through his constant shifts between the country and the city. Blaumanis grew up in a historically contested field between several ethnicities and languages, various religious confessions, and different social classes. He approached the portrayal of the mostly rural Latvian population as an experiment in modernity which resulted in a highly self-reflective and auto-ethnographic mode of writing. Blaumanis made use of the study of ethnographic materials and the daily life of his compatriots, but self-consciously distanced himself from full immersion into the local milieu. His literary works thus provide a combination of immersion and specularity, close-up observation and reflective distancing, looking at the represented reality simultaneously as if from inside and outside of it. Blaumanis's writing, which at a surface level has often been characterized as a realist mode of interpretation, was in fact a highly self-conscious manifestation of the analytical style of thought, as discussed by the Latvian historian Andrejs Plakans.

Secondly, Blaumanis's literary oeuvre is dealt with in the context of German and European literature of the *fin-de-siècle*. The segment of Baltic German culture was important for the writer due to his many personal contacts, although he was looking for considerably

broader horizons with regard to aesthetic experience. The writer had an excellent knowledge of both contemporary and classical German literature, and from time to time used specific texts as his sources. However, this approach is mostly observable during the initial stage of his career, and even then he added distinct local characteristics to his plots and character portrayal. Representation of the Latvian milieu became a real challenge for him, and on occasion he used the image of an artist or writer in order to reflect on distinct features of the creative process. In some of his mature works the writer employed motifs of world literature as a starting point for his own innovative and challenging interpretations. In the process of evaluating the writer's literary texts, the paper argues that, contrary to the way they are usually perceived, Blaumanis is not satisfied with only following certain trends in the development of European literature of the time. Rather, he is either a contemporary of major stylistic trends in *fin-de-siècle* literature such as naturalism and impressionism, or he even anticipates radical aesthetic challenges, such as expressionism and *Neue Sachlichkeit*.

The above observations lead to the conclusion that Rūdolfs Blaumanis can be considered one of the major literary figures of the *fin-de-siècle*, a typical representative of the highly fascinating phenomenon of border-textuality (*Text-Ränder*) and an aesthetic innovator on a European scale.

Kristiāna Ābele

“Kas tie tādi, kas dziedāja...”: Jaņa Rozentāla bukolisko tēlu un ainu galerija starp īstenību un teiksmu pasauli

Atslēgvārdi: Janis Rozentāls, vizuālā māksla, glezniecība, fotogrāfija, tautasdziesma, dziedāšana, mitoloģija

1896. gadā, kad patriotisku jūtu iedvesmotie gleznotāji no Pēterburgas latviešu mākslas studentu pulciņa “Rūķis” guva iespēju Latviešu etnogrāfiskajā izstādē Rīgā sarīkot savu kopīgo “pirmizrādi” ar Jani Rozentālu (1866–1916) režisora un galvenā tēlotāja lomā, jaunā austriešu dzejnieka Rainera Marijas Rilkes (*Rainer Maria Rilke*) otrajā dzejas krājumā “Ziedojušs lariem” (*Larenopfer*) Prāgā atklātībā parādījās dzejolis “Tautasdziesma”¹ (*Volksweise*, 1895) par čehu zemniekberna liego dziedājumu, kartupeļus ravējot, kā neaizmirstamu dzimtās puses simbolu, no kura sirds arī tālumā vēl pēc gadiem smaga top. Rilkes iedarbīgā “Tautasdziesma” kopš izlasīšanas oriģinālvalodā un Valda Bisenieka atdzejojumā² arvien atgriežas prātā jeb “paklusām [...] iezogas sirdi”³ (*schleicht sie ins Herz sich leise*) ne tikai kā melodija, bet arī kā iztēles glezna, kas patvaļīgi radusies noturīgās asociācijās ar Latvijas 19.–20. gadsimta mijas mākslinieku – it īpaši Jaņa Rozentāla – darbiem. Tāpēc Latviešu folkloras krātuves (turpmāk LFK) aicinājums apzināt Dainu skapja un tautasdziesmu interpretācijas arī profesionālajā mākslā vedināja pievērsties jautājumam, “kas tie tādi, kas dziedāja” Rozentāla glezniecībā.

Viņa pazīstamā glezna “Gavilējošie bērni” (1901, Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, turpmāk LNMM) trīsdesmit piecus gadus pēc darināšanas, bet vēl pirms nonākšanas publiskā kolekcijā rosināja nākamās paaudzes mākslinieku Jēkabu Bīni žurnālā “Sējējs” rakstīt, ka šī darba izteiksme ir “tik skopa un tajā pašā laikā tik stāstoša, ka līdzīgu veidu atrodam tik savās tautas dziesmās”.⁴ Gleznas gaisotni Bīne raksturoja ar dainas četrriņdi:

Dzied, māsiņa, tu pret mani,
Es pret tevi gavilēšu.
Es pret tevi gavilēšu,
Skaļu balsi rādīdams.⁵

Ne pirms divdesmit gadiem, kad par “Gavilējošajiem bērniem” tapa mana apcere krājumam “Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā”⁶ (1998), ne arī turpmākajās atgriešanās reizēs pie šīs gleznas interpretācijas, ieskaitot līdz šim pēdējās rakstos

par dzirdes tēliem⁷ (2010) un jūgendstila, plenērisma un simbolistiska dabas uztvēruma savijumu⁸ (2012) Latvijas mākslā 19.–20. gadsimta mijā, es nebiju komentējusi šo 1936. gadā Bīnes sniegto gleznas izteiksmības tulkojumu, kurā viņš nonāk pie atbrūņojoši vienkārša secinājuma: "Tiešām jauks piemērs satura un veida saderībai!"⁹ Nelielais, bet zīmīgais papildinājums zināšanām par gleznas aplūkojumu saistībā ar folkloras mantojumu mani pārliecināja, ka par Rozentāla daudzveidīgās mākslas bukolisko līniju tiešām ir vērts padomāt no jauna arī LFK konferences tēmu lokā. Dažas negaidītas atskārtas un atradumi vēlāk attaisnoja pakļaušanos pirmajai ierosmei.

Daļā mākslas vēstures un literatūrzinātnes tradīciju apzīmējumi "arkādīks", "bukolīks" un "pastorāls" veido savstarpēji radniecīgu, daļēji sinonīmisku saimi.¹⁰ Rozentāla mākslas tēmu, motīvu, ideju un noskaņu klāstā tā izpaužas ļoti sazaroti un būtu iztēlojama nevis ciltskoka veidā, bet kā tiklojums, kurā no mezgla uz mezglu stiepjas atšķirīgi sakarību pavedieni. Šajā gadījumā bukolikai būs ganu dziesmu nozīme, atsakoties no izvērsuma līdz plašāk izprotamai pastorālai lauku idillei, kāda atainota, piemēram, Rozentāla gleznā "Agra pavasaris Kurzemē" (1909, LNMM), vai viņa fantastiski karnevāliskajām variācijām par "Arkādijas" tēmu, kuru subjektīvo simbolismu vēl nepublicētā pētījumā interpretē mākslinieka 150 gadu jubilejas izstādes "Janis Rozentāls (1866–1916). Māksla un tehnika" (LNMM, 2016. gada 12. augusts – 30. oktobris) kuratore Aija Brasliņa.¹¹ Pašlaik uzmanības centrā izvirzītie dziedošie tēli šķiet pieskandinām dzimto ainavu, iemiesodami dinamisku cilvēka un dabas harmoniju gan jau minētajā darbā "Gavilējošie bērni", kas iezīmē šīs ievirzes kulmināciju Rozentāla mākslā, gan divās citās gleznās "Ganu meita" ("Ganu meitas dziesma", 1898, LNMM) un "Pavasaris" (ap 1909–1911, Tukuma muzejs). Visos piemēros dziesmas emocionālais saturs saderīgi atklājas ainavas attēlojumā, tāpat kā, piemēram, pretējas noskaņas kompozīcijā "Melnā čūska miltus mala" (1903, LNMM), kurā Rozentāls čūsksievietes izkliegtos lāstus it kā ataino negaisa mākoņu un vētrainās jūras viļņu vālos. Atšķirībā no šīs drūmi simbolistiskās gleznas, kuras nosaukumam izraudzītā tautasdziesmas rinda vien ir pietiekams pamats darba iztirzāšanai no latviešu folkloristikas skatpunktiem, lai gan tēlveidē Rozentāls tieši atsaucas uz šveiciešu simbolisma gleznotāja Arnolda Beklina (*Arnold Böcklin*) paraugiem ar atšķirīgu tematisko saturu,¹² latviešu mākslinieka jaunrades idilliski bukoliskajā ganu dziesmu līnijā saistība ar folkloras mantojumu izpaužas citādi. Iepazīstot šo ievirzi Rozentāla veikumā un tās atzarojumus, atklājas tautasdziesmām radniecīga spēja sacerēt dabiski savienot realitāti ar mītisko pasauli un brīvi ceļot no vienas otrā, lai gan tautas folklorā šajos darbos noteikti nebija viņa vienīgais avots. Iezīmējas tēlu un ainu galerija, kas aplūkojama saistošā vietējo un starptautisko kultūras sakņu un paralēļu lokā.

Lai gan Jēkaba Bīnes citētā tautasdziesma Dainu skapī saglabātajā formā¹³ patiesībā ir aicinājums sadziedāties no attāluma, ko viena māsa izsaka otrai, nevis zēns meitenei, gleznas "Gavilējošie bērni" rosinātās asociācijas ir ļoti būtiskas. No žurnāla "Vērotājs" aizņemoties Rozentāla paša vārdus par "teiku valsts radījumiem" jau minētā Arnolda Beklina mākslā, varētu teikt, ka tās ir izaugušas "no sajūtas, ko kāds laukskats ar savu ķermeņu

formām un krāsām [...] sacēlis”.¹⁴ Turklāt laukskata (ainavas) vietā uzreiz iespējams vienu soli tālāk domāt gleznu (ainu), kuras autors ap tās darināšanas laiku sāka apzināties pēc dažiem gadiem paša rakstīto:

[...] gleznotājam [...] ir jārikojas jau vairāk kā mūziķim. Viņam [...] jārunā un jādzied ar krāsu skaņām, ar līniju, gaismas un tumsas laukumu palīdzību, kuriem savā sakopojumā, savā kopspēlē – tā sakot, direkti caur uzskatāmību, ar tīri gleznieciskiem līdzekļiem vien – jāsaņem aplūkotajā attiecīgā sajūsma.¹⁵

Zīmīgi, ka tālaika latviešu gleznotāju dziedāšanā ar krāsu skaņām laikabiedri saskatīja līdzību nacionālās dziesmu folkloras mākslinieciskajai izteiksmei. Tā, piemēram, 1904. gadā “Rīgas Avīzē” bija lasāms, ka Vilhelms Purvītis ainavu “impresijas attēlo tik vienkāršiem līdzekļiem, kā to līdzīgos gadījumos dara mūsu tautasdziesmas ar maz poētiskiem vārdiem”.¹⁶

Solītais iepazīšanas ceļš sākas Rīgas Mākslas biedrības (*Rigaer Kunstverein*) salonā Basteja bulvārī 9a (tag. Zigfrīda Annas Meierovica bulvārī 4). 1899. gada beigās Rozentāls, vēl ziemodams Krievijas galvaspilsētā, tur piedalījās Pēterburgas mākslinieku gleznu izstādē, un laikraksta *Düna-Zeitung* mākslas apskatnieks gleznotājs Frīdrihs Morics (*Friedrich Moritz*) recenzijā atzīmēja, ka par Rīgas publikas mīluli noteikti kļuvis viņa “Ganu meita”, kas liksmi uzgavilē raibajai, skaistajai pasaulei, izceldamās ar neparasti bagātu krāsainību atšķirībā no turpat skatāmās simbolistiskās kompozīcijas “Teika”¹⁷ slāpētās tonalitātes.¹⁸ Rozentāla draugs Rīgas Latviešu teātra direktors Pēteris Ozoliņš, kas teātra un mākslas kritikā darbojās ar pseidonīmu Vidrižu Pēteris, toreiz gūto iespaidu pārvērta istā vārdu gleznā, uzsvērdams, ka autoram “piemīt liela spēja savās ainās iedvest dzīvību”:

Jaukā saules dienā debesis aiz spilgtuma tīri dzirkst; krūmi no vieglas vēsmaņas top žūzināti un visapkārt pa pakalniem un mauriem zaļo un zied. Vientuļa ganu meitene nāk pār kalniņu. Arī viss viņas stāvs ir maigs, un pār smaidošām, dzīvības pilnām lūpām plūst dziesmiņa. Šo ainu uzskatot, tā izdveš uz mums tādu dzīvību, it kā pašam tiktos ar ganu meiteni līdzī dziedāt un šī dziesma būtu slavas dziesma: “Cik pasaule un dzīve ir jauka!” Tā ir istās mākslas spēja, kad mākslas darbs var skatītājā modināt tādu atbalsi.¹⁹

Spēcīgā dzīvības dvesma savaldzināja vienu no Rīgas latviešu turīgās pilsonības inteliģentākajām ģimenēm – Grosvaldus, kas gleznu tolaik vai drīz pēc tam iegādājās un izstādīja sava plašā dzīvokļa salonā Teātra bulvārī.²⁰

Darba “Ganu meita” iecere bija izlolota un īstenota laikā, kad pulciņā “Rūķis” satuvinājušos jaunos māksliniekus lielā mērā vienoja neoromantisks dzimtenīguma gars. Viņu lokā meistarīgākajiem figurālās glezniecības pārstāvjiem Janim Rozentālam un Johanam Valteram (*Johann Walter*) statisks vai dinamisks bērns dabas vidē kļuva par vienu no tā tiešākajiem izteicējiem.²¹ Turklāt salīdzinājumā redzams, ka pat tikai nojaušama dziedāšana, skaņai šķietami izplatoties telpā, būtiski pārvērš tēla attiecības ar atainoto apkārtni,

padarīdama tās aktīvas un mijiedarbīgas. Šādu dziesmas varu apliecina arī daži pazīstami 80.–90. gadu darbi citu Eiropas zemju glezniecībā. Viens no tiem ir 19.–20. gadsimta mijas Krievijā visai populārā franču zemnieku dzīves atainotāja Žila Bretona (*Jules Breton*) gleznojums "Cīruļa dziesma" (*Le Chant de l'alouette*, 1884, Čikāgas Mākslas institūts²²), kurā jauna lauku meiča ar sirpi rokā un atmetu galvu dziedādama vai klausīdamās basām kājām rītausmā brien pa vēl tumstošo rugaini, māksliniekam akcentējot, ka viņa fiziski pieder raupjajai zemei, bet emocionāli ir saistīta ar debesīm, gaismu, sauli un putnu dziesmām.²³ Cits zīmīgs piemērs ir somietes Ellenas Teslefas (*Ellen Thesleff*) spraigi lakoniskā glezna "Atbals" (*Kaiku*, 1891, Ālandu salas, Anderša Viklefa (*Anders Wiklöf*) kolekcija²⁴), kuras lielāko daļu, mijkrēslim apvienojot un tonāli satuvinot apveidus, aizpilda zemnieku meitenes siluets, redzamajā ainavas fragmentā paceldamies pāri pļavas un meža joslai, lai sauciena brīdī atmetā galva skaidri iezīmētos pret zeltainām debesīm. Somu mākslas vēsturniece Lēna Ahtola-Mūrhausa (*Leena Ahtola-Moorhouse*) raksta, ka šis attēlojums iemieso zemniecību, prieku un mūziku kā pirmatnēju balsi un atbalsi miju skanīgā Somijas vasaras vakarā.²⁵ Atsaucoties uz sengrieķu mītu, viņa piebilst:

Šī somu Ēho nav Narcisā iemilējusies nimfa, viņa ir vienkāršs zemnieku skuķēns [...], kas iemīlas pati savā balsī un tās varenajā atbalsī. Viņa ir dabas burvības pārņemta un noteikti nepozē mūsu priekam.²⁶

Salīdzinoši skatuviskajā Rozentāla gleznā latviešu meitēns ir pakāpies nogāzē uz pļavas takas, atmetis galvu pret mākoņu klātām debesīm, un rokās tam adīklis – gluži kā dziesma lokās, tā pavediens šķetinās. Viņai iztēlē viegli piedēvēt tautasdziesmas vārdus:

Es satinu savas dziesmas
Baltā diegu kamolā;
Kad es tiku klajumā
Pa vienai risināju.²⁷

Kaut arī bērna balss detalizētajā gleznā šķiet noplokam pļavas ziedos, sīklapu krūmā un mīkstajā debesu baltumā, viņa vairs nav 19. gadsimta romantiķu apcerīgā dabas vērotāja, jo iztēlojamās dziesmas skaņas, kā jau minēts, it kā saliedē vidi un cilvēku mijiedarbīgā norisē.

Rozentāla biogrāfes mākslas vēsturnieces Intas Pujātes jaunākajos izdevumos par mākslinieku vizuāli atklājas "Ganu meitas" kompozīcijas ģenēze saistībā ar dažus gadus iepriekš (1895–1896) uzņemtu fotogrāfiju (Rakstniecības un mūzikas muzejs, turpmāk RMM), kurā viņam tajā pašā dabas vidē zemniekbērna vietā pastaigādamās pozē divas pilsetnieciski tērptas dāmas.²⁸ Sērijā "Latvijas mākslas klasika" izdotajā mazajā monogrāfijā (2014) pētniece raksta:

Mākslinieks meklēja būtisko, sava veida simbolu, kas visprecīzāk izteiktu viņa izjūtas un pārdomas, un īpaši daiļrades sākumposmā šis process ieilga. Piemēram, gleznā "Ganu meitas

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Janis Rozentāls. Ganu meita (Ganu meitas dziesma). 1898. Audekls, tempera. 59 x 72 cm.
Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, kol. Nr. GL-2213. Foto: Normunds Brasliņš

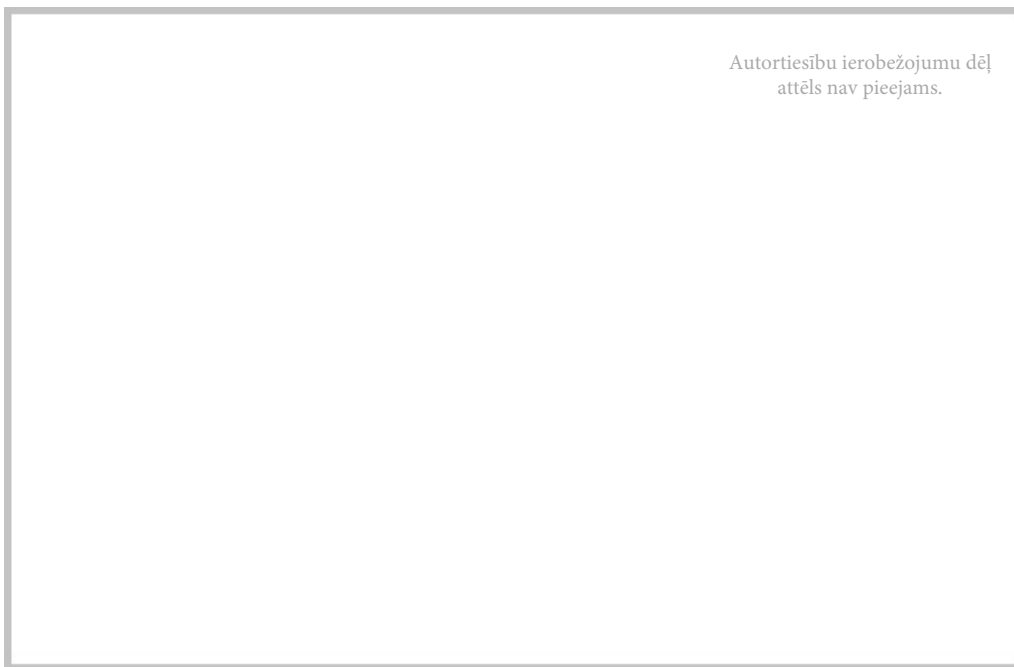
dziesma” [...] vispirms gleznotājs bija iecerējis attēlot divas jaunas sievietes, kas, modes tērpos un saulesargiem rokās, iet pa piekalni. Pēc tam viņš šo sižetu apvienoja ar veļas mazgātājām, taču, būdams neapmierināts ar sadrumstaloto kompozīciju, saulainajā vasaras ainavā uz pļavas taciņas uzgleznoja ganumeitu ar adīkli.²⁹

Pēc Intas Pujātes atzinuma “dzīves pēdējos radošajos gados meistars par savu ieceri tika skaidrībā daudz ātrāk”.³⁰ Manā redzējumā šī interpretācija tomēr ir pārāk vienkāršota, jo Rozentāla veikums dažādos mākslas veidos, ieskaitot fotogrāfiju, liecina, ka viņu no jaunības līdz mūža galam figurālajos darbos aizrāva tēlu pārceļošanas, pārtapšanas un tiklab arī vides maiņas efekti, kopā radot saistošu galeriju, kurā ļoti labi iederas arī aristokrātisko dāmu un dziedošās ganītes – šis 1896. gada albuma “Latviešu tautas dzīves ainas” akvareļa “Ganu meita” (LNMM) priekšzīmīgā un atbildības māktā tēla brīvās pēcteces – parādīšanās dažādos attēlos, bet uz vienas taciņas. Raugoties uz jaunajām sievietēm fotogrāfijā, patiesībā nav zināms, vai gleznotājs viņu vietā iztēlē jau tobrīd neskata citus tēlus un foto-platē iemūžinājis, lai redzētu, kā figūras kustas uz viņa uzmanību piesaistījušās ainaviskās skatuves.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Janis Rozentāls. Pastaiga pļavā. Ap 1895–1896. Fotografija.
Rakstniecības un mūzikas muzejs, inv. Nr. 377389

Varbūtību, ka gleznainā piekalne ar krūmu kreisajā malā un izteiksmīgu slīpni, kas sadala kompozīciju asimetriskos laukumos, Rozentālu jau agri vedināja uz domām par dziesmas telpu, pastiprina mākslinieka 150 gadu jubilejas izstādē LNMM daudzreiz palielinātā reprodukcijā aplūkojams iepriekš neievērots RMM kolekcijas attēls, kas uzņemts tajā pašā vietā un, domājams, tuvu laikam, kad viņš tur iemūžināja dāmu pastaigu. Šajā gadījumā mākslinieks ir pakāpies tuvāk pakalna mugurai, inscenēdams pārsteidzoši lakonisku fotokompozīciju, kuras priekšplānā, galvu atmetis un acis saulē piemiedzis, pilnā rīklē dzied zemnieka svārkos tērpies puisis, līdz krūtīm redzamajai figūrai sakūstot ar pļavas laukuma trapeci un balsij šķietami skrienot pa nogāzi augšup debesīs. Ja Rozentāls šo vienkāršo un izteiksmīgo risinājumu būtu tieši pārcēlis kādā gleznā, iznākums iedarbības ziņā, domājams, būtu tuvs Teslefas "Atbalsij", it kā latviešu zēns un somu meitene varētu sasaukties pāri jūrai. Taču dziedošā jaunekļa fotoportrets, iespējams, deva vai iedzīvināja pirmo ierosmi zēna tēlam un kompozīcijas pamatshēmai 1901. gada gleznā "Gavilējošie bērni", kuras varoņi gan pārcelti tuvāk bērnības pasaulei nekā šis brašais dziedātājs un 1898. gada ganu meita.



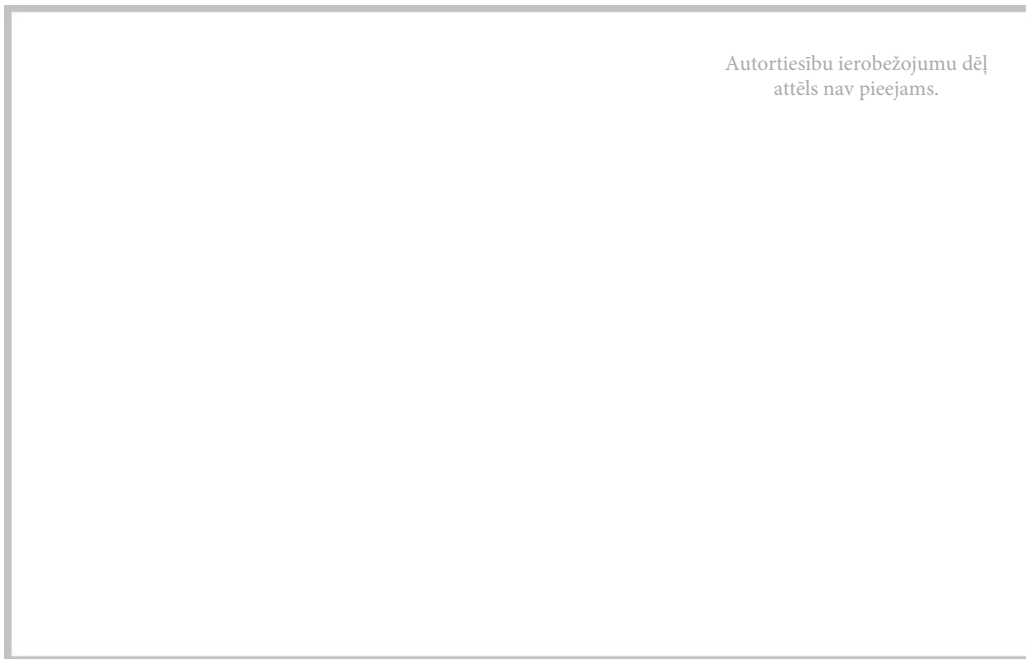
Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Janis Rozentāls. Gavilējošais zēns. Ap 1895–1897. Fotografija.
Rakstniecības un mūzikas muzejs, inv. Nr. 377357

Ar sākotnējo nosaukumu “Pavasara dziesma” (*Frühlingslied*) glezna atklātībā pirmo reizi parādījās Rozentāla un Bernharda Borhertha (*Bernhard Borchert*) kopīgajā izstādē 1901. gada novembrī Rīgas Mākslas biedrības salonā³¹ un 1902. gada sākumā Kurzemes Provincies muzejā Jelgavā,³² tobrīd vēl negūdama atsevišķu ievēribu, kurā jaustos vēlākie panākumi. 1904. gadā “Pavasara dziesmas” reprodukcija bija viens no attēliem, kuri papildināja topošā rakstnieka Jāņa Miķelsona (Haralda Eldgasta) debijas apceri par Rozentālu gleznotāja paša rediģētajā žurnāla “Vērotājs” mākslas nodaļā.³³ Savukārt gleznas radītais iespaids Ceļojošo izstāžu biedrības IV skatē Tallinā 1904. gadā pamudināja avīzes *Revalsche Zeitung* līdzstrādnieku Vilhelmu Savicki (*Wilhelm Sawitzky*) izteikt savus pārdzīvojumus tolaik iecienītā vācu dzejnieka Arno Holca (*Arno Holz*) vārsnās par paradīziskas liksmes un laimības pļavu zem spožām zila zīda debesīm ar krītbaltām mākoņu aitiņām.³⁴ Tādējādi Jēkaba Bīnes citētā tautasdziesma nebija pirmā “Gavilējošo bērnu” modinātā literārā asociācija. Tikpat lielā mērā, uz gleznu raugoties, prātā var nākt Jāņa Akuratera “Kalpa zēna vasaras” varoņa pārdomas, kas pirmo reizi bija lasāmas vēl nedaudz vēlāk, 1908. gadā:

Vai mans prieks nava neapzinīgs kā jauna stāda vai puķes prieks, kas sulas pilni zied saules siltumā? No dabas zinībām zināju, ka stādi un putni, un kustoņi dzīvo neapzinīgi. Varbūt arī es esmu tāds stāds vai puķe? Viss viens – esmu laimīgs.³⁵

Pusaugu zēns un meitene atgādina jaunus kociņus, bet pasaule ap viņiem šķiet saskārusies augšup kāpjošo gaviļu vilnī. Pēc “Ganu meitas” aprakstošā reālisma mākslinieks pats



Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Janis Rozentāls. Gavilējošie bērni. 1901. Audekls, kartons, eļļa. 41 x 63,5 cm.
Latvijas Nacionālais mākslas muzejs, kol. Nr. GL-47. Foto: Normunds Brasliņš

ir tuvinājies dziedāšanai “ar krāsu skaņām”,³⁶ balstīdams tēlojumu uz smalki atveidotām un ritmiski uzsvērtām vizuālām analogijām. Viscaur strāvojošā kustības un prieka enerģija veidojas mijiedarbē, ko Stella Pelše rakstā par jūgendstila ietekmi uz telpas izpratni Latvijas glezniecībā 19.–20. gadsimta mijā formulējusi kā impresionistiskās klātbūtnes izjūtas ticamības un jūgendiskās abstrahējošās stilizācijas nedalāmo vienību.³⁷

Dziedošās ganu meitas tēlu būtu iespējams vismaz apmēram lokalizēt pēc tērpa, turpretī abu gavilētāju kailums viņus it kā pārceļ ārpus vēsturiskā laika, uz vides reģionālo piederību drīzāk norādot ar augu valsts motīviem – ābelīti un bērziņiem, kas viegli asociējas ar pašiem bērniem: ābelīte – meitene un bērziņš – puika. Tāpat kā 1898. gada gleznā, ganāmpulks nav redzams, taču te to viegli iztēloties, vērojot, kā debesis joņo mākoņu aitiņas. Īpašais “stāda vai puķes prieks”, kas iederējās tā dēvētajā gadsimtu mijas bioloģiskā romantisma tendencē, nebūtu sajūtami parādāms, ja bērni neatsegtu saulei savus ķermeņus. Gleznas iecerei konkrētizējoties, Rozentāls darbnīcas apstākļos uzņēma līdz viduklim kaila dziedoša puisēna fotogrāfiju meklētajai līdzīgā pozā (RMM), lai studētu torsa plastiku un sejas mīmiku. Ierosmi izmantot daļēju vai pilnīgu tēla atkailinājumu šādās ainās viņš, iespējams, guva no Vācijas slavenības – tolaik populārā arkādisku kompozīciju gleznotāja Ludviga fon Hofmaņa (*Ludwig v. Hofmann*) – darbiem, kas tieši 1901. gadā bija apskatāmi arī klātienē mākslinieka personalizstādē Rīgas Mākslas biedrības salonā.³⁸ Šajā pasākumā biedrība ar ziedojumu kampaņas palīdzību savai kolekcijai iegādājās gleznu “Pie avota” jeb “Zēns – ūdens smēlēs”, kas tagad atrodas LNMM Ārzemju mākslas

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Janis Rozentāls. Pavasaris. Ap 1909–1911. Audekls, eļļa. 98 x 67 cm.
Tukuma muzejs, kol. Nr. Mgl–112. Foto no Tukuma muzeja attēlu arhīva. Foto: Valdis Jansons

kolekcijā. No 1894. līdz 1900. gadam Hofmanis galvenokārt bija dzīvojis Itālijā, kuras daba un klimatiskie apstākļi salīdzinoši labi atbilda viņa iztēlotajām idealizētajām laimes zemes vīzijām. Par Rozentāla "Gavilējošajiem bērniem" motīviski tuvo gleznu "Pavasaris" (1895, Drēzdene, Jaunmeistaru gleznu galerija) vācu mākslas vēsturnieks Hanss Joahims Neidharts (*Hans Joachim Neidhardt*) rakstīja, ka tajā attēlotajiem paradīziski kailajiem puisēniem viņu rotaļīgajās interesēs rūp vienīgi ziedoša zara smaržas baudīšana vai niedru stabulītes pagādāšana.³⁹ Stabules motīvs, protams, norāda uz mūzikas klātieni, taču tās skanējums šķiet ļoti kluss un rāms, nepretendējot uz galveno lomu. Vērojot dienviņu saules šķietami nogurdinātos, laiskos un lielākoties pozējošos efēbus šajā un citos Hofmaņa darbos, tomēr redzams, ka radniecīgajiem Rozentāla tēliem veidojusies no iespējamajiem paraugiem atšķirīga – daudz dinamiskāka – dzīve akustisku asociāciju piepildītās gleznās.

Citā savijumā ar klajām atsaucēm uz Latvijas ainaviskajā vidē iesakņotiem klasiskās mitoloģijas motīviem šī dzīve apmēram desmit gadus pēc "Gavilējošajiem bērniem" turpinās Tukuma muzeja mākslas kolekcijas gleznā "Pavasaris" (ap 1909–1911), kur līdzīgi ganu bērni, zēns un meitene, trallinādami, apkārt lūkodamies un, iespējams, neparastās skaņās klausīdamies, kļīst pa mežiņu, pie strauta veldzējas aitu pulciņš un koka zarā muzicē pašmāju folkloras velnam līdzīgais Pāns. Vide atgādina Cieceres krastus Saldus apkaimē, kas bija Rozentāla bērniības pasaule, un to viņš izmantojis par skatuvi gan studijai "Ganu zēnu pavasaris" (1905, Mūkusalas mākslas salona kolekcija), gan "Parka ainavai ar fauniem" (ap 1900, LNMM), gan "Faunu ģimenei" (ap 1900, Jaņa Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs), kuras saime izskatās radusies no kokiem, pilnībā atbilstot gleznotāja rakstītajam par Beklīna tēliem:

Visi šie teiku valsts radījumi ir izauguši iz mūsu zemes un dabas, tāpat kā mūsu kustoņi un putni, tie nav tikai iedomāti, tie ir izauguši iz tās sajūtas, ko kāds laukskats ar savu ķermeņu formām un krāsām viņā sacēlis. Viņa figūras nav vis šai lauskatā ielikta stafāža, bet būtnes, kas radušās kopā ar šī priekšmeta ideju un tikpat reālas un loģiskas kā šis lauskats pats.⁴⁰

Tādējādi glezna "Pavasaris" šķiet vēstām par bērnu nonākšanu iztēli rosinošā brīnumpasaulē, kur ķeburains koks gaismēnu rotaļās pārvērties pirmatnējā dabas dievībā. Īsti brīnumi piemeklē sapnī – kā aizmigušo ganu 1912. gada pasteli un līdzīgā eļļas gleznā "Sauls meitas" (abi LNMM), kur uz muzicēšanu norāda līdzās gulētājam atslīetā kokle, bet no pretējā stūra, astes galu mutē iebāzis, sapņa notikumos noraugās velns.

Tolaik Rozentāls varēja pazīt gan Ziemeļeiropas ainavā pārdzimušo Mihaila Vrubela (*Михаил Врубель*) "Pānu" (1899, Maskava, Valsts Tretjakova galerija), ko autors pats bija dēvējis par "Satīru", gan radniecīgu iecienītā Beklīna tēlus, kuru vidū ar savdabīgas sadziedāšanās motīvu divos variantos izceļas "Fauns, kas svilpo strazdam" (*Faun einer Amsel zupfeifend*, 1863, Minhene, Jaunā pinakotēka; 1864–1865, Hannoverē, Lejassaksijas Zemes muzejs).

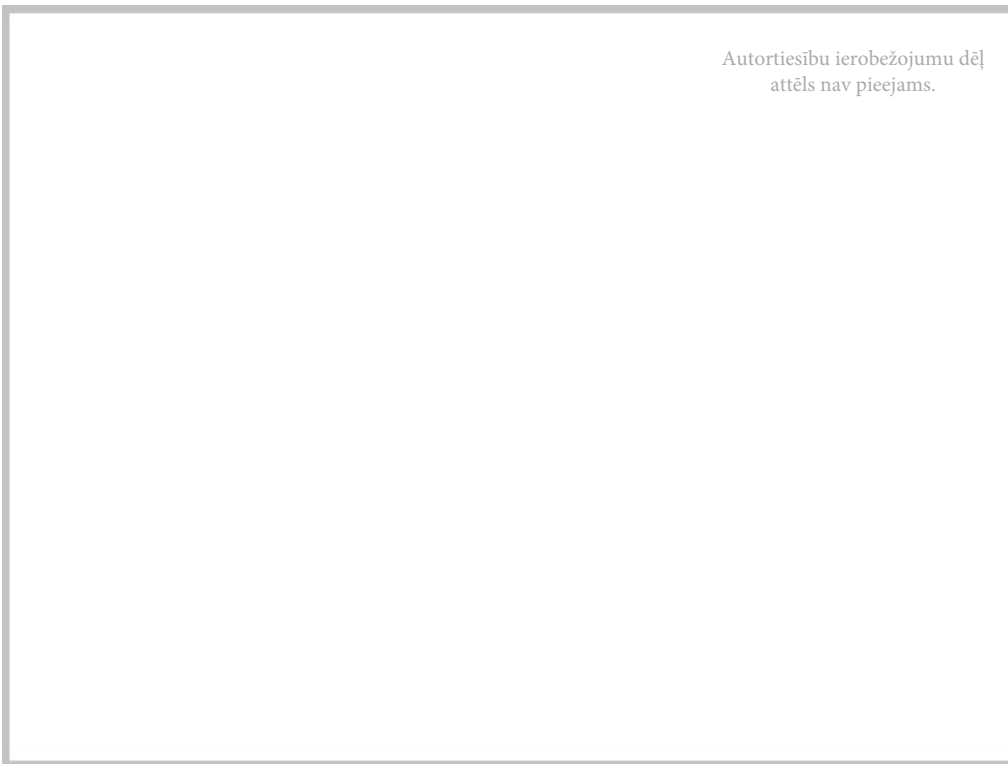
Salīdzinājumā ar “Gavilējošajiem bērniem” un meža brīnumu pilno “Pavasari” pieaugušo jauniešu pāris 1910. gada gleznā “Jaunība” (privātkolekcija) savu ekstatisko dzīves sparū šķiet demonstrējam pārāk mērķtiecīgi, jo nevilšo “stāda vai puķes prieku” ir no-mainījusi jaunības spēka un dailes apziņa, kas arīdzan atbilst tolaik topošo Rīgas Latviešu biedrības fasādes gleznojumu idejiskajai programmai. Taču šā darba izteiksme un iedarbība nav samērojama ar 1901. gada “Gavilējošo bērnu” suģestiju, kas turpinājusies no paaudzes paaudzē, vienojot pat ideoloģiskus pretiniekus.

“Mūsu bērņības draiskā kņada noskan ausīs, uzlūkojot “Gavilējošos bērņus””⁴¹ 1945. gadā atzina Latvijas mākslas zinātnes padomiskotājs Arturs Lapiņš. ““Gavilējošie bērņi” izskan kā dzidri cīruļa treļļi augstās, zilās debesīs; dziedošā “Ganu meita” izdzied savu prieku, gaišu un krāsainu kā vasara,”⁴² gleznotāja simtgadē jūsmoja toreizējā Saldus vidusskolas skolotāja un topošā mākslas zinātniece Veronika Kučinska, kas arī pierakstīja novadnieku atmiņas un pieņēmumus par šo Rozentāla gleznu radīšanas vietām Saldus apkaimē,⁴³ lai gan skaidrs, ka līdzību saskatīšana un motīvu lokalizēšana varēja būt maldinoša, jo mākslinieks kompozīcijas izstrādāja darbnīcā, sintezēdams dažādas izcelsmes iespaidus. Kāda Kalējas kundze Pētera Bankovska apkopotajās laikraksta “Padomju Jaunatne” lasītāju pārdomās par izstādi “Ainava un klusā daba” 1986. gadā ar labpatiku atcerējās, ka “Rozentāla pavasara prieka pārņēmtie dziedošie bērņi” līdz ar Purvīša ainavām un Valtera “Peldētājiem zēņiem” viņu no lasāmgrāmatu lappusēm pavadījuši visus pirmos skolas gadus.⁴⁴ 1994. gadā “Gavilējošie bērņi” kļuva par izstādes “Latvija kultūru krustcelēs” simbolu un kataloga “seju” Siņebrjuhova muzejā Helsinkos.⁴⁵

Raksturīgi, ka identificēšanās ar glezņas tēliem viņu ārpuslaika telpā turpinās mūsdienās. Kad manam brāļadēlam Gustam bija četri gadi, viņš diendienā gribēja skatīties “Gavilējošos bērņus” – kā izrādījās, iztēlodamies, ka gleznā redzami viņa vecāki bērņībā. Vēlāk, kad Rozentāla senums lineāri secīgā laika skaitīšanā salīdzinājumā ar tēti un mammu kļuva skaidrāk saprotams, zēns tomēr domāja par tēlu līdzību ar sevi un četrus gadus jaunāko māsu, neņemdams vērā, ka abiem līdz pusaudzībai vēl bija samērā tālu. Droši vien radniecīgu pārdzīvojumu iespaidā mākslas zinātnieks Eduards Dorofejevs mākslinieka 150 gadu jubilejas izstādes recenzijā sprieda:

Tāpēc Janis Rozentāls ir kā atmiņas – mīlas un vienmēr klātesošas, līdzīgi kā viņa slavenajā gleznā “Gavilējošie bērņi”, kur starp koši zilām debesīm un pavasarīgi sulīgu zaļu zāli atceries sevi līdzīgā vecumā un skaidri jūti, ka Rozentāls arī toreiz bija klāt.⁴⁶

Citētās pārdomas būtu iespējams ilustrēt, piemēram, ar Rīgas Jāņa Poruka vidusskolas un Mežaparka sākumskolas jaunāko klašu audzēkņu darinātajām Rozentāla darbu brīvajām kopijām, kas 2016. gada pirmajos mēnešos tapa par godu mākslinieka un pulciņa “Rūķis” jubilejām, iedvesmas avotu spilgtiem risinājumiem atrodot arī “Gavilējošajos bērņos”. Laikam ritot un paaudzēm mainoties, no glezņas tēlu mutēm jaunāko skatītāju iztēlē droši vien atskanējušas arvien citas dziesmas – 20. gadsimta 80. gados, domājams, Imanta Kalniņa un Ziedoņa Purva “Jautrais dancis”, gadus trīsdesmit vēlāk – varbūt Raimonda



Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Gavilējošie bērni. Jaņa Rozentāla gleznas interpretācija. Rīgas Jāņa Poruka vidusskolas 2.a klases skolnieces Antras Lipores zīmējums. 2016. Papīrs, gvaša. Foto: Anita Ābele

Paula un Guntara Rača "Lidojums ar gaisa balonu". Neatbildēts paliek jautājums, ko mazie liksmotāji šķita dziedam Rozentālam un, protams, kāpēc šī vizuālās mākslas darba iedarbība ir izrādījusies tik universāla, mulsi pierimstot tikai saskarē ar daļā mūsdienu sabiedrības negaidīti atdzimušajiem aizspriedumiem pret kailuma pazīmēm. Gleznas autors ar numuru 198a ir iekļauts Māras Vīksnas sastādītajā tautasdziesmu krājēju un teicēju rādītājā, kur uzzinām, ka viņš Henrijam Visendorfam iesūtījis 37 (+3 nerātnas) Saldū pierakstītas dziesmas.⁴⁷ Tomēr šajā vākumā dominējošā kāzu apdziedāšanās tematika bērnos vēl nespētu izraisīt liksmes uzplūdus.

Turpinot minējumus, domas visciešāk saistās, pirmkārt, pie tautasdziesmu poētikā sakņotā vizuāli pieredzamās ziedēšanas un akustiski uztveramās dziedāšanas paralēlisma, kas Rozentālam bija svarīgs, un, otrkārt, pie viņa izvēles atšķirībā no abiem saviem agrākajiem dziedātāju tēliem – meitenes gleznā un zēna fotogrāfijā – kopā attēlot puīseli un meitēnu, ļaujot katram skatītājam būt par vienu no viņiem un tādējādi pārstāvēt gan dēlus, gan meitas jeb visu tautu. "Gavilējošo bērnu" vizuālais kods atbilst Rozentālam labi zināmai pastorālai dziesmai, kas, gluži tāpat kā raksta ievadā citētā Rilkes *Volksweise*, nepiederēja pie folkloras mantojuma, bet savā ziņā bija izaugusi no tā. Tēlnieks Gustavs Šķilters "Atmiņās par "Rūķi"" norādīja, ka pulciņa iecerētajam mākslas albumam dzejas

darbus un muzikālas kompozīcijas rakstījis vecākās paaudzes laikabiedrs Baumaņu Kārlis.⁴⁸ Albums nepieredzēja izdošanu, taču Rozentāla gleznas paudums “ar krāsu skaņām, ar līniju, gaismas un tumsas laukumu palīdzību [...] direkti caur uzskatāmību”⁴⁹ saskan ar Baumaņu Kārļa sacerēto tautas himnu, vedinot dungot līdzī vismaz tās otro pantu:

Kur latvju meitas dzied,
Kur latvju dēli dzied,
Laid mums tur laimē diet,
Mūs' Latvijā!

Atsauces

- ¹ Rilke R. M. *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit R. Sieber-Rilke. Frankfurt a. M.: Insel, 1955. Bd. 1. S. 39. Pirmpublicējums: Rilke R. M. *Larenopfer*. Prag: H. Dominicus, 1896.
- ² Rilke R. M. *Lirika*. Avotiņa D., Čaklais M. (sast.). Rīga: Liesma, 1975. 15. lpp. (Tautasdziesma. Atdz. V. Bisenieks).
- ³ Sal. turpat: “viegli [...] aizskar sirdi”.
- ⁴ Bīne J. J. Rozentāla glezna – “Gavilējošie bērni”. *Sējējs*. 1936. Nr. 5. 576. lpp.
- ⁵ Turpat.
- ⁶ Ābele K. Gavilējošie bērni: Par dažām neoromantisma iezīmēm Jaņa Rozentāla glezniecībā. *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā: Materiāli mākslas vēsturei*. Grosmane E. (sast.). Rīga: AGB, 1998. 154.–161. lpp.
- ⁷ Ābele K. Acoustic Associations in the Visual Arts. The Latvian Experience at the Turn of the 20th Century. *Meno ideju migrācija XX a. pradžioje: M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryba = The Migration of Art Ideas at the Early Twentieth Century: The Creation of M. K. Čiurlionis and his Contemporaries* (= Acta Academiae Artium Vilnensis. Vol. 59). Andriušytė-Žukienė R. (ed.). Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010. P. 39–60.
- ⁸ Ābele K. Jugendstil, Freilichtmalerei und symbolistisches Naturerlebnis in Lettland um 1900. *Jugendstil im Baltikum: Zwölf Beiträge zum 20. Baltischen Seminar 2008* (= Baltische Seminare. Bd. 18). Knorre A. von (Hg.). Lüneburg: Carl-Schirren-Gesellschaft e. V., 2012. S. 95–126.
- ⁹ Bīne J. J. Rozentāla glezna – “Gavilējošie bērni”, 576. lpp.
- ¹⁰ Sal., piem.: Kursīte J. *Dzejas vārdnīca*. Rīga: Zinātne, 2002. 41. lpp. (Arkādija); 74.–75. lpp. (Bukolika); 299.–300. lpp. (Pastorāle); *Lexikon der Kunst*. Olbrich H. (Hg.). Leipzig: Seemann, 1987. Bd. 1. S. 257–258 (Arkadien), S. 709 (bukolisch → Arkadien); 1994. Bd. 6. S. 441–442 (*Schäferszenen, Pastorale*). Šo jēdzienu skaidrojumi daudzos citos vācu uzziņu izdevumos par mākslu ir pārņemti no minētā leksikona, turpretī līdzīga satura publikācijās angļu valodā tiem nav pievērsta atsevišķa uzmanība.
- ¹¹ Konferencē “Janis Rozentāls (1866–1916) un viņa laiks” LNMM 2016. gada 20. oktobrī Aija Brasliņa nolasīja referātu “Arkādijas vīzija: liecības un minējumi tēmas izpētei Jaņa Rozentāla daiļradē”.
- ¹² Sk., piemēram, Ķencis T. The Role of Folklore in the Formation of Latvian Visual Art. *Folklore*. 2015. No. 62. P. 73–74.
- ¹³ Daina Nr. 241. Pierakstīta Ventspils apriņķa Dundagas pagastā. Rīgas Latviešu biedrības Zinību komisijas krājums. <http://www.dainuskapis.lv/daina/241-0-Sadziedas-no-talienes-viens-pret-otru> (Skatīts 1.11.2015.).
- ¹⁴ R. [Rozentāls J.]. Arnolds Beklins. *Vērotājs*. 1903. Nr. 2. 242. lpp.
- ¹⁵ R. [Rozentāls J.]. Iz krievu glezniecības. *Vērotājs*. 1904. Nr. 10. 1274. lpp.
- ¹⁶ [Ģiezens]. V. Purvīša izstāde Rīgas Mākslas biedrības salonā. (Beigas). *Rīgas Avīze*. 1904. Nr. 23. 29. janv. (11. febr.).
- ¹⁷ Domājams, viens no pazīstamajiem kompozīcijas “Teika” variantiem – Jaņa Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejā (1899, pastelis) vai LNMM (1899, eļļas glezna)

- ¹⁸ –tz [Moritz F.]. Gemäldeausstellung im Salon (Fortsetzung). *Düna-Zeitung*. 1899. Nr. 281. 15. (27.) Dez. – Raksta autores agrākajās publikācijās, citējot avotu pēc izgriezuma Rīgas Mākslas biedrības lietā (Latvijas Valsts vēstures arhīvs (turpmāk – LVVA), 4213. f., 1. apr., 27. l., 51.b lp.), tas kļūdaini identificēts ar recenzijas sākumu minētā laikraksta 278. numurā.
- ¹⁹ Vidrižu Pēters [Ozoliņš P.]. Mākslas salons. III. *Balss*. 1900. Nr. 2. 4. (16.) janv.
- ²⁰ Gleznu "Ganu meita" var saskatīt Grosvaldu salonā 1907. gadā uzņemtajā ģimenes vecākās meitas Mērijas un Krievijas latviešu draudžu bīskapa Jaņa Grīnberga kāzu fotogrāfijā, kas glabājas Rīgas vēstures un kuģniecības muzejā un publicēta rakstā: Želve K. Mērijas Grīnbergas Eiropas ceļojums. *Kultūras Diena un Izklaide*. 2016. 21. jūl. 16. lpp.
- ²¹ Par Valtera gleznotajiem bērniem dzimtenes ainavā plašāk sk.: Ābele K. *Johans Valters*. Rīga: Neputns, 2009. 91., 94.–95., 161.–163. lpp.
- ²² Informācija par gleznu Čikāgas Mākslas institūta tiešsaistes katalogā: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/94841> (Skatīts 1.11.2015.).
- ²³ Gleznas "Cīruļa dziesma" radīšanas un recepcijas konteksti plaši interpretēti Morīnas Raienas rakstā: Ryan M. The Peasant's Bonds to Gaul, God, Land and Nature: The Myth of the Rural and Jules Breton's "Le Chant de l'alouette". *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*. Vol. 19. 1992. No. 1/2: Art as Propaganda / Art et propaganda. P. 79–96.
- ²⁴ Informācija par gleznas "Atbals" pašreizējo piederību no: Thesleffin Kaiku-maalauš myytiin 500 000 eurolla. *Kaleva.fi*. <http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/thesleffin-kaiku-maalauš-myytiin-500-000-eurolla/514658/>. Publ. 17.05.2003. (Skatīts 1.11.2015.)
- ²⁵ L. A.-M. [Ahtola-Moorhouse L.]. Ellen Thesleff. Echo, 1891. *Nordiskt sekelskifte: Katalog = The Light of the North: Catalogue*. Monrad K., Sidén K. (eds.). Stockholm: Nationalmuseum, 1995. P. 220.
- ²⁶ Turpat.
- ²⁷ *Latviešu tautasdziesmas*. 1. sēj.: Darba dziesmas. Rīga: Zinātne, 1979. Dziesmas un dziedāšana druvā, pļavā, maltuvē. 41. lpp. Nr. 273 (Kurzeme 1198, 4628).
- ²⁸ Pujāte I. *Janis Rozentāls*. Saldus: J. Rozentāla Saldus vēstures un mākslas muzejs, 2008. 15. lpp.; Pujāte I. *Janis Rozentāls*. Rīga: Neputns, 2014. 28. lpp.
- ²⁹ Pujāte I. *Janis Rozentāls*. 2014, 28. lpp.
- ³⁰ Turpat.
- ³¹ *Rigaer Kunstverein. Kunstsalon, Basteiboulevard Nr. 9a. Gemäldeausstellung November 1901. Bernhard Borchert – Jan Rosenthal*. [Rīga: Kunstsalon des Rigaer Kunstvereins, 1901]. Nr. 52 (Frühlingslied). Katalogs saglabāts: Acta des Rigaschen Kunstvereins 1901–1902. LVVA, 4213. f., 1. apr., 29. l., 54. lp.
- ³² Museum zu Mitau. Gemälde-Ausstellung von Bernhard Borchert und Jan Rosenthal. Vom 10. Januar bis zum 10. Februar 1902. Mitau: Steffenhagen und Sohn, 1902. Nr. 57 (Frühlingslied). Katalogs saglabāts: LVVA, 412. f., 2. apr., 1136. l., 18. lp.
- ³³ J. M. [Miķelsons J. = Eldgasts H.]. Janis Rozentāls. *Vērotājs*. 1904. Nr. 6. 751. lpp.
- ³⁴ W. S. [Sawitzky W.]. Die IV. Gemälde-Ausstellung des Vereins zur Förderung des Kunstinteresses durch Wander-Ausstellungen. III. *Revalsche Zeitung*. 1904. Nr. 115. 24. Mai (6. Juni).
- ³⁵ Akuraters J. Kalpa zēna vasara. *Zalktis*. 1908. Nr. 2. 144. lpp.
- ³⁶ R. [Rozentāls J.]. Iz krievu glezniecības. *Vērotājs*. 1904. Nr. 10. 1274. lpp.
- ³⁷ Pelše S. Jūgendstils. Telpas izpratne Latvijas glezniecībā 19.–20. gs. mijā. *Jūgendstils. Laiks un telpa: Baltijas jūras valstis 19.–20. gs. mijā*. Grosa S. (sast.). Rīga: Jumava, 1999. 154. lpp.
- ³⁸ *Salon des Kunstvereins. Sonderausstellung Ludwig von Hofmann*. [Rīga: Rigascher Kunstverein, 1901]. Katalogs saglabāts: Acta des Rigaschen Kunstvereins. 1900–1901. LVVA, 4213. f., 1. apr., 28. l., 197.ab lp. – Plašāk par šo izstādi un tās ietekmi sk.: Brancis M. L. fon Hofmaņa gleznu izstāde un jūgendstila izplatīšanās Latvijā XX gs. sākumā. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. 1993. Nr. 3. 11.–16. lpp.
- ³⁹ Neidhardt H. J. *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*. Leipzig: Seemann, 1997 (aktualisierete Aufl. 2008). S. 227, Abb. 160.
- ⁴⁰ R. [Rozentāls J.]. Arnolds Beklīns. *Vērotājs*. 1903. Nr. 2. 242. lpp.
- ⁴¹ Lapiņš A. Janis Rozentāls. *Karogs*. 1945. Nr. 1/2. 143. lpp.
- ⁴² Kušinska V. [Kučinska V.]. Saldus novads – Jaņa Rozentāla dzimtā puse. *Zvaigzne*. 1966. Nr. 5. 16. lpp.

- ⁴³ Kučinska V. Mākslinieks un viņa dzimtā puse. *Latviešu tēlotāja māksla*. 5. laid. Lāce R., Ivanovs M. (sast.). Rīga: Liesma, 1968. 221. lpp.
- ⁴⁴ Bankovskis P. Dažādas domas. *Padomju Jaunatne*. 1986. Nr. 159. 19. aug.
- ⁴⁵ *Latvia taiteiden risteyksessä: Latvian tasavallan 75-vuotisjuhlanäyttely. 18.11.1993.–31.1.1994*. Helsinki: Ulkomaisen taiteen museo Sinebrychoff, Valtion taidemuseo, [1993]; Rudzīte K. Latvijas māksla Helsinkos. *Māksla*. 1994. Nr. 3. 35. lpp.
- ⁴⁶ Dorofejevs E. Katram savs Rozentāls. *Kultūrziņas*. 2016. Nr. 34. 23. aug.
- ⁴⁷ Viksna M. Dziesmu krājēju – uzrakstītāju un dziesmu teicēju – dziedātāju alfabētiskais rādītājs. Treija R. (sast.). *No Dainu skapja līdz "Latvju dainām"*. LKF krājums. 1. sēj. Rīga: Literatūras, folkloras un mākslas institūts, 2015. 284. lpp. Paldies Mārai Viksnai par norādi uz šo Rozentāla veikumu vēl pirms rādītāja publicēšanas.
- ⁴⁸ Šķilters G. Atmiņas par "Rūķi" (Beigas). *Ilustrēts Žurnāls*. 1924. Nr. 11. 241. lpp.
- ⁴⁹ R. [Rozentāls J.]. Iz krievu glezniecības. *Vērotājs*. 1904. Nr. 10. 1274. lpp.

Kristiāna Ābele

"Who Are They Singing...": The Gallery of Bucolic Images and Scenes by Janis Rozentāls between Reality and the Realm of Mythology

Summary

Keywords: Janis Rozentāls, visual arts, painting, photography, folksong, singing, mythology

The article focuses on bucolic images of singing country children in a series of paintings and photographs by Latvian artist Janis Rozentāls (1866–1916). These works of art are not direct illustrations of folklore texts, but evoke close associations with the imagery and expressive means of folksongs. Back in 1936, artist Jēkabs Bīne described the most famous of them, the painting *Jubilant Children* (a. k. a. *The Song of Spring*, 1901, Latvian National Museum of Art, further LNMA) in terms of folklore, pointing out that a similar form of simultaneously concise and revealing expression can be found only in Latvian dainas (folk songs). Rozentāls' images apparently animate the native landscape by their voices, visualising a dynamic, reciprocal harmony between man and nature. This subject matter and its alterations in Rozentāls' art manifest a folksong-related ability to travel between the reality and the world of myths, combining elements of both of them. Nevertheless, the national folklore certainly was not his only source of inspiration for these works that should be considered within a complex network of local and international roots and analogies.

The painting *Jubilant Children* was preceded by *The Shepherd Girl* (a. k. a. *The Song of a Shepherdess*, 1898, LNMA) and a highly expressive photographic depiction of a singing peasant boy at the same place (c. 1895–1897, Literature and Music Museum, Riga). The adolescent boy and girl, first exposing their half-naked bodies to the sun as the *Jubilant Children*, later migrated to a differently composed forest scene with a small herd of sheep near a stream and Pan accompanying the singers on his flute (*Spring*, c. 1909–1911, Tukums Museum). The presence of the mythological figure translates the idyllic scene of a peasant children's childhood into the classical tradition of European Symbolism.

In the early 20th century, Rozentāls declared that "a painter (...) must speak and sing with the sounds of colours, by means of lines, light and shade, which in their arrangement and interplay (...) evoke the respective sensation". The almost unanimous affection for the *Jubilant Children* by Latvian audiences over the course of the 20th century and nowadays

provokes a question what the children may have been singing in his imagination. The simultaneous appearance of a boy and a girl, thus standing for everybody or the whole nation, and the highlighted folksong-like parallelism of singing and blooming may evoke the second verse of a simple pastoral song the author of which was highly appreciated by Rozentāls' generation of Latvian art students already in the 1890s: the national anthem-to-be "God, Bless Latvia!" by Baumaņu Kārlis.

Toms Ķencis

Tautasdziesmas un vizuālā māksla līdz 1940. gadam

Atslēgvārdi: folkloras, tautasdziesmas, māksla, glezniecība, simboliskais kapitāls, neopagānisms, kultūras nacionālisms

Lai gan mūsdienās latviešu tautasdziesmas tiek pašsaprotami pieņemtas kā unikāla un nozīmīga nacionālā vērtība, sava veida nacionālais simboliskais kapitāls jeb tautas bagātība, līdzšinējā pētniecība ir lielākoties nodarbojusies ar saturiskiem vai tehniskiem tautasdziesmu vēstures jautājumiem, tikai garāmejot pieskaroties to aktuālajam kultūrpolitiskajam kontekstam. Kultūras procesa loģika jeb simboliskā kapitāla aprites likumsakarības, kuru rezultātā viena nemateriālā kultūras mantojuma daļa ieguva tik īpašu statusu, plašākā kontekstā ir analizētas tikai vienā monogrāfijā – Daces Bulas pētījumā “Dziedātājtauta: folkloras un nacionālā ideoloģija”¹ ar interesantu papildinājumu par latviešu eposa problemātiku līdzīgā kontekstā.² Latviešu mitoloģijas pētniecības instrumentalizāciju vairākos rakstos ir analizējis Aldis Pūtelis.³ Atsauces uz abiem autoriem veido arī nozīmīgus pieturas punktus raksta autora disertācijā par latviešu mitoloģijas kā nozares vēsturi.⁴ Piedāvājot šādu skatījumu uz tautasdziesmu vietu latviešu vizuālajā mākslā, it īpaši tās veidošanās pirmajās desmitgadēs, ceru skaidrāk iezīmēt to ietekmīgo kultūras procesu aprises, kuri, tikai garāmejot, parādās citos mākslas vai folkloras vēsturei veltītos pētījumos.

Folkloras lietojums mākslas laukā ir īpaši pateicīgs objekts šādai kultūras loģikas analīzei vairāku iemeslu dēļ, kurus izklāsta pārskatāmības nolūkos būtu ērti nošķirt kā līdzības un atšķirības starp folkloras diskursu un mākslas diskursu, ar terminu “diskurss” saprotot gan praksi – folkloras materiālu vākšanu un publicēšanu, mākslas darbu radīšanu un publiskošanu –, gan to ievadošos un pavadošos tekstus – teorētiskus apcerējumus, publiskus aicinājumus, kritiku un tamlīdzīgi, paturot prātā arī tālākus atvasinājumus, piemēram, folkloras izmantojumu nacionālās kora mūzikas un ar to saistītās sociālpolitiski nozīmīgās Dziesmu svētku kustības radīšanā vai mākslas darbu iekļaušanu kādā kultūras kanonā. Pirmkārt, abiem diskursiem ir kopīgas neskaidrās, bet ciešās attiecības ar nacionālismu jeb, izmantojot drīzāk 19. gadsimta valodu, – tautas garu (Johana Gotfrīda Herdera (*Johann Gottfried Herder*) uz vēstures skatuves izsaukto *Volksgeist*): tautasdziesmas tiek uzskatītas par tiešām, ja ne vistiešākajām šāda tautas gara, nacionālā rakstura izteicējām, un šī pati funkcija tiek meklēta, piedēvēta, pieprasīta arī vizuālajai mākslai – tai ir jāizsaka “specifiski latviskais”, jābūt latviskai, ja ne formveides, tad vismaz satura ziņā. Spilgts un tipisks piemērs ir rakstnieka Jāņa Lapiņa aicinājums Pirmā pasaules kara laikā Valkā

izdotajā laikrakstā “Lidums”, vienuviet apkopojot folkloras, eposa un tautiski romantiskās literatūras tēlus.

Bet vai mūsu dzīvē trūkst vielas, lielu notikumu. Un ja ne dzīvē, garos gadu simteņos latviešu mitoloģija ir sakrājusi lieliskas latviešu dvēseles bagātības, kas dod vielu glezniecībai un dzejai, dod bagātīgu nacionālo sižetu. Bet vai mums ir kaut viens tāds tēls, kā somiem Vainemeinens un citi. Un latviešiem “brīnišķi jauka ir senatne” ar latviešu Lāčplēsi, velnu un pārkonu ar sešiem dēliem, saules dēliem un meitām, kas lūkojas caur rozēm, un mēness meitām. Ziemeļjūras aukstā pili valda ziemeļtēvs un viņa meita, pa zemi staigā labsirdīgais dieviņš, visiem labu darīdams. Un tad mūsu pilskalns, Viestura un Imantas sapņi un apburtā gaismas pils. Te ir pasaule, kas simbolos slēdz sevī latviešu tautas dvēseli, tā ir īpatnēja un bezgalīga skaistuma pasaule, un, šādā sižetā nodziļinoties, individuēls mākslinieks var gūt vispasaules slavu. Bet sveštautieši par mūsu mākslu prasa – kur ir viņas īpatnība?⁵

Šādas prasības tiek regulāri izteiktas gan pirms, gan arī krietni pēc citētās publikācijas nākšanas klajā,⁶ netieši norādot, ka īpatni nacionālu mākslas raksturu latviešu kritiķiem tā arī neizdodas pietiekami skaidri saskatīt. Jāpiemin gan, ka pirmie latviešu tautasdziesmu vākumi 19. gadsimta sākumā, piemēram, Rūjienas mācītāja Gustava fon Bergmaņa apkopotais un paša mājas spiestuvē izdotais,⁷ vēl nepavisam nesaistījās ar latviski politiskiem zemtekstiem vai publisku nacionālo simboliku, drīzāk kalpojot par zinātnieku amatieru etnogrāfiskas intereses apliecinājumu. Tomēr līdz gadsimta beigām folklorā tika “nacionalizēta” un kā tāda sagaidīja, kad 19. gadsimta 80. gados savas mācību un izstāžu gaitas sāks pirmā nacionāli apzinīgā latviešu mākslinieku paaudze.⁸ Šeit arī iezīmējas pirmā nozīmīgā atšķirība – mākslas diskursam folklorā, it īpaši tautasdziesmas, ir jau priekšā ar daudzu gadu desmitos uzkrātām publikācijām, pirmajiem pētījumiem, folkloras vākšanas uzskaitēm populārajā presē, kuros tiek paskaidrota šī diskursa nozīmība. Folkloras vai mākslas saistība ar nacionālo ideju nav stingri nepieciešama, jo abi diskursi, it īpaši mākslas, var pastāvēt bez tās, izvirzot savas dienaskārtības priekšplānā pavisam citus zinātniskus vai estētiskus jautājumus.

Pati šādas saistības eksistence savukārt liek tai pievērst uzmanību kā kultūras procesu aktīvi organizējošam faktoram. Uz tās nozīmīgumu norāda arī otrā abu diskursu līdzība – tiem sākotnēji nav institucionālas bāzes. Folkloras vākšanas aktivitātes lielā mērā apkopo Rīgas Latviešu biedrības (dibināta 1868) Zinību komisija, bet aktīvākie folkloras vācēji un pētnieki atrodas ārpus Latvijas: Krišjānis Barons, kurš sāk izdot “Latvju dainas” ar privāta sponsora Henrija Visendorfa atbalstu, Fricis Brīvzemnieks, kurš Maskavā darbojas Ķeizariņskās Dabaszinātņu, antropoloģijas un etnogrāfijas draugu biedrības paspārnē, vai viens no pirmajiem latviešu mitoloģijas pētniekiem Jēkabs Lautenbahs-Jūsmiņš, kurš strādā Tērbatas Universitātē. Pa to laiku pirmā latviešu mākslinieku organizācija ir nelegāla studentu apvienība “Rūķis”, kas tiek dibināta 1891. gada 19. (31.) janvārī Pēterburgā un puslīdz aktīvi darbojas aptuveni desmit gadus. Jau nākamajā gadsimtā, 1910. gadā, Rīgā izveidotās Latviešu mākslas veicināšanas biedrības darbību pārtrauc Pirmais pasaules karš. Tā abas

nozāres savu institucionālo pamatu iegūst tikai starpkaru periodā – līdz ar Latviešu folkloras krātuves (1924) un Latvijas Mākslas akadēmijas (1921) dibināšanu, folkloras kursiem Latvijas Augstskolā (1919) un latviešu mākslas kolekciju Latvijas Nacionālajā mākslas muzejā. Tas ļauj pieņemt, ka abi diskursi līdzīgi īstenojas kā atsevišķu personu iniciatīvas un sabiedriskas attiecības, kuru ietvaros šo personu individuālie mērķi, nolūki un situācijas izpratne spēlē nozīmīgu lomu. Jāatzīst gan, ka šāds modelis 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā ir raksturīgs visām etnonacionālajām kustībām Centrālajā un Austrumeiropā no Serbijas līdz Somijai.⁹

Starptautiskā līdzība ir arī trešais kopīgais aspekts folkloras un mākslas diskursiem Latvijā – tie meklē atšķirības līdzīgos modeļos. 19. gadsimta latviešu folkloras interesenti pārdzīvoja lepnumu, ka “mums arī ir bagātīgas gara mantas,” bet 20. gadsimtā nozīmīgāki kļūst meklējumi, ar ko tās ir atšķirīgas no citu tautu pasakām, ticējumiem, buramvārdiem. Šis ir arī viens no iemesliem, kas ļauj priekšplānā izvirzīties milzīgajai un unikālajai tautasdziesmu kolekcijai, kļūstot par pamatu izpratnei par folkloru. Daudz īsākā laikā līdzīgu ceļu iziet arī glezniecība – latviešu gleznotāju darbi (minētā “Rūķa” biedri) pirmo reizi vienkopus plašākai publikai tiek izstādīti slavenajā 1896. gada X Viskrievijas Arheoloģijas kongresa etnogrāfiskajā izstādē Rīgā, kurā tie ilustrē un reprezentē nacionālo savdabību. Drīz vien prasība pēc īpatni latviskās mākslas, salīdzinot to ar franču, zviedru vai vācu paraugiem, no mākslinieku pašrefleksijas kļūst par publiskas kritikas un mākslas teorijas jautājumu. Tāpat Friča Brīvzemnieka folkloras vākšanas aktivitātes sakrīt ar plašu Krievijas Impērijas maztautu etnogrāfisko īpatnību kartografēšanu, kas atbilstoši laikmeta garam notiek ar nolūku paaugstināt pārvaldības efektivitāti. Krišjānis Barons “Latvju dainu” ievadā min, ka “ir tad vēl mūsu mantotais dziesmu pūrs tik bagāts, kā reti kādai tautai”.¹⁰ Savukārt skolotāja Dāvja Ozoliņa sešdesmit lapaspušu garā folkloras vākšanas programma, kuru tas nesekmīgi lūdz publicēt laikraksta “Dienas Lapa” pielikumā “Etnogrāfiskas ziņas par latviešiem” 1893. gadā,¹¹ saistīta tieši ar tādām pašām interesēm kā Kēnigsbergas zinātnieka, salīdzinošās folkloristikas patriarha Vilhelma Manharta (*Wilhelm Mannhardt*) folkloras vākšanas aptauja, kuru viņš 1865. gadā par saviem līdzekļiem nodrukā un izsūta 150 000 adresātu lielā daļā Eiropas. Arī folklorā balstītie eposi ir kā starptautiskas sacensības: Andrejs Pumpurs ar “Lāčplēsi” (1888) cenšas panākt Frīdriha Reinholda Kreicvalda (*Friedrich Reinhold Kreutzwald*) “Kalevipoegu” (1853) Igaunijā, kurš savukārt seko Eliasa Lenrūta (*Elias Lönnrot*) somu “Kalevalai” (1835). Mākslas dzīve gadsimtu mijā ir internacionāla *per se*: tuvākā augstākās mākslas izglītības iestāde ir Keizarišķā Mākslas akadēmija Pēterburgā, kurā nereti ir skatāmas arī ārzemju gleznotāju izstādes; studijas tiek papildinātas un turpinātās Rietumeiropas mākslas centros, galvenokārt Vācijā vai Francijā, savukārt par mākslas jaunumiem regulāri informē aktīvi lasītie nozares žurnāli un almanahi.

Svarīgi ir norādīt uz nākamo nozīmīgo atšķirību starp abiem diskursiem. Mākslas valoda ir saprotama globāli (katrā ziņā Rietumu pasaulē), un tādējādi ikviena glezna vai zīmējums atrodas nepastarpinātā sinhronā un diahronā dialogā ar pārējiem – atdarinot, citējot, izaicinot, lokalizējot, radot bezgalīgu līdzību un atšķirību virkni –, savukārt folklorā

ir piesaistīta valodai un tādēļ tulkojama. Tautasdziesmu tulkošanu ievērojami apgrūstina to poētiskā forma. Vienalga, vai tās ir dainas vāciski Herdera,¹² krieviski Brīvzemnieka¹³ vai franciski Mišela Žonvāla (*Louis Michel Jonval*)¹⁴ tulkojumā, aliterāciju, ritmu un valodas savdabība ir ļāvusi tiem sniegt tikai satura pārstāstu un aptuvenu nojautu par formu. Tautasdziesmas starpkultūru komunikācijā no artefakta kļūst par faktu, priekšplānā izvirzoties to eksistences premisai, bet gleznas ar savu tiešo dotību saglabā arī oriģinālo materialitāti, uztveramību. Artefakts var tiešā veidā kļūt par kultūrprecī, turpretim tautasdziesmu simboliskais kapitāls, turpinot finansiālo metaforu, ir lokāli nenovērtējami (sic!) vērtīgs, bet nekonvertējams. Kultūras preču aprites saistība ar patērētāju sociālo statusu un reprezentatīvajām vajadzībām iezīmē vēl vienu kritisku atšķirību starp abiem diskursiem. Vizualā māksla kultūrpolitikas hierarhijā ieņem krietni augstāku vietu nekā mutvārdu daiļrade, ko uzskatāmi apliecina pat paviršs skatiens, uzmests kādas valsts nacionālā mākslas muzeja ēkai vai mākslas kolekciju veidošanai paredzētajam finansējumam salīdzinājumā ar folkloras vākšanas ekspedīcijām vai publikācijām pieejamajiem līdzekļiem. Interese par folkloru balstās vēlmē to glābt, saglabāt, arhivēt, savukārt mākslas mērķis ir radīt, rādīt, attīstīties. Šī pretēji vērstā dinamika padara par tik pateicīgu pētījumu objektu abu diskursu saskares apgabalu – folkloras attēlojumu vizuālajā mākslā.

No abiem plašajiem laukiem rakstā ir izceltas savā ziņā uzskatāmākās izpausmes – prestižā stājglezniecība un monumentālā glezniecība vizuālajā mākslā un tautasdziesmas folklorā. Diemžēl neviens latviešu mākslinieks nav sekojis Pītera Brēgela Vecākā (*Pieter Bruegel de Oude*) paraugam un attēlojis latviešu sakāmvārdus. Savā laikā raganas ieinteresēja tēlnieku Gustavu Šķilteru, bet neattēloti paliek to vai pret tām lietotie latviešu buramvārdi, savukārt mīklas savu vizuālo tēlu iegūst tikai retās grāmatu ilustrācijās. Līdzīga loma ir arī teikām un pasakām, kuras gan bauda salīdzinoši plašāku latviešu mākslinieku interesi, galvenokārt dažādu grafikas žanru izpildījumā, tomēr nespēj pacelties no dekoratīvā līdz nacionāli simboliskajam līmenim. Tautasdziesmu nozīmīgumu atkārtoti apliecina arī latviešu folkloristikas simbola – Krišjāņa Barona Dainu skapja – aktualitāte 21. gadsimtā. Tas tiek iekļauts UNESCO programmas “Pasaules atmiņa” starptautiskajā reģistrā 2001. gadā un kalpo kā Latvijas Nacionālās bibliotēkas apskates objekts, Latvijas Universitātes profesors Leons Taivāns sacēļ skandālu, pārnestā nozīmē aicinot Dainu skapi izmest pa logu,¹⁵ savukārt Izglītības un zinātnes ministrija tā pētniecībai izveido īpašu budžeta apakšprogrammu (Nr. 05.04.00), ar kuras finansējumu tapis šis raksts. Dainu skapja universālo ietilpīgumu identitātes nesēja lomā precīzi attēlojis mākslinieks Ivars Drulle instalācijā “Dainu skapis” (2013), kas tika nominēta nozīmīgajai Purviša balvai.

Lielās cerības

19. gadsimta beigās Krievijas Impērijas galvaspilsēta Pēterburga ir tuvākā iespēja iegūt augstāko mākslas izglītību uzņēmīgajiem baltiešiem. Līdztekus kā lielākais reģiona kultūras centrs tā sniedz iespēju iepazīt jaunākās mākslas tendences, to skaitā arī tautiski

noskaņoto krievu mākslinieku interesi par slāvu folkloru un etnogrāfiju. Latviešu mākslas studenti galvenokārt apmeklēja Ķeizarisko Mākslas akadēmiju vai barona Štiglica Tehniskās zīmēšanas skolu. Viena no retajām liecībām par šo laiku ir atrodama grafiķa Riharda Zariņa (1869–1939) atmiņās:

Kad mēs jau diezgan daudzi vīri Pēterpili bijām, tad izcēlās ideja par kopā turēšanos kādā pulciņā vai organizācijā. Šī ideja radās nevis mums pašiem, bet toreizējam latviešu Jēzus draudzes skolas skolotājam Pētersonam,¹⁶ kas bija pazīstams ar vārdu Auziņu Kārlis un krāja tautas dziesmas, pasakas, māņus etc. Viņa pulciņa idejai ar lielu entuziasmu pieķērās sevišķi Rozentāls un es. Un tā piedzima “Rūķis”. Pirmais priekšnieks bija Alksnis, vēlāk Valters; es biju pirmais rakstvedis un paliku šai amatā visu laiku, kamēr “Rūķis” eksistēja. [...] “Rūķi” savulaik bija visi latviešu mākslinieki – no akadēmijas, Štiglica skolas un konservatorijas.¹⁷

Tieši Rihards Zariņš un viņa minētie Janis Rozentāls (1866–1916) un Ādams Alksnis (1864–1897) – aizrautīgākie “Rūķa” biedri un administratīvo pienākumu pildītāji – arī izrādās sava laika aktīvākie latviešu folkloras un mitoloģijas izmantotāji mākslas darbu radīšanā, pulciņa ierindas biedru, vēlāko universālistu, dizaineru Jūliju Madernieku (1870–1955) atstājot nepārspētu etnogrāfisko motīvu lietojumā. Domājams, tā bija viena no konkurējošām stratēģijām, kā īstenot “Rūķa” biedru formulēto principu, ka “māksliniekam jābūt sava laika un tautas īstam dēlam un savos darbos jāpauž tautas raksturs un gars”,¹⁸ kā to atceras Gustavs Šķilters (1874–1954). Par spīti “Rūķa” “folkloristiskajai” izcelsmei un nosaukumam, tā biedru mākslinieciskās darbības saturs nekādā veidā netika virzīts uz tiešu garamantu attēlošanu.

Uz to vairāk ar savu paraugu vedina pulciņa pirmais vadītājs, par pārējiem biedriem dažus gadus vecākais Ādams Alksnis. Viņš ir arī vienīgais sava laika mākslinieks, kurš līdzās Artūram Baumanim (1867–1904) konsekventi pievērsās latviešu senvēstures attēlošanai. Tās tematiku lielā mērā ietekmēja izvēlēta studiju programma – batāliju meistar-darbnīca Bogdana Villevaldes (*Богдан (Готфрид) Виллевальде*) vadībā. Klasiskām kaujas ainām gan pamazām sāk dot vietu arī sadzīviski tēlojumi – gan no iedomātas senatnes, gan laikabiedru dzīves Latvijas laukos. Raupjie ogles zīmuļa zīmējumi, kas tehniskā ziņā veido plašāko Alksņa radošā mantojuma daļu, ir īpaši pateicīgi fantastisku, tēlainu subjektu meklējumiem.

Alksnis meklē teiksmu pirmavotu un to atrod: tīruma vidū uz akmens sēž arhaisks bārdains un matains vecs vīrs ar ceļaspieķi un kokli, līdzās atlaidies zēns, un rodas iespaids, ka mākslinieks te sacerējis kādu latviešu Homēra tēlu¹⁹ (Koklētājs, 19. gs. 90. gadu vidus, variants LNMM). Tieši šādas kompozīcijas ļauj visnoteiktāk piesaistīt Alksņa mantojumu nacionālā romantisma jēdzienam.²⁰

Teikas ir arī avots pašiem populārākajiem folkloras tēliem Alksņa daiļradē – klasiskajā glezniecībā pazīstamajiem fauniem vizuāli radniecīgajiem, neattapīgajiem latviešu teiku

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

un pasaku velniem. Greizi, spalvaini, melni, lieli un mazi – tie atkal un atkal atkārtojas Alkšņa zīmējumos, savā tautiskajā, naivajā attēlojumā attālinājušies no jēlkādas mītiskas vai simboliskas nozīmes. Ja varētu teikt, ka Alkšņa velnu attēlojums ir prototips velnu ģimenei mākslinieka drauga un darbnīcas kaimiņa Jaņa Rozentāla fantastiskajā gleznā “Pēc pirmajiem gaiļiem” (LNMM, 1905), tad minētais “Koklētājs” šķiet rados ar vistīrāko nacionālā romantisma tradīcijas paraugu latviešu mākslas vēsturē un šīs vēstures ciešākajā saskarsmes punktā ar latviešu tautasdziesmu diskursu – Riharda Zariņa veidoto dizainu Krišjāņa Barona “Latvju dainām” (1894). Ar Zariņa agrīnajiem darbiem raksturīgo neoklasisko rotājumu veidotā rāmējumā redzama idilliska aina ar divām tautumeitām, tēliem, kas kļūs par vienu no latviešu nacionālās idejas un Latvijas simboliem nākamā gadsimta laikā – gan daudzos tā paša Zariņa darinātajos plakātos, gan alegoriskās gleznās, skulptūrās un pat vērtspapīru un citu reprezentatīvu materiālu dizainā. Rihards Zariņš savos zīmējumos un grafikās izmanto vienlīdz kā teiku un pasaku materiālus (piemēram, ofortu cikls “Ko Latvijas meži šalc,” 1908–1911, alegoriska kompozīcija “Pasaka,” 1898; ilustrācijas RLB Derīgu grāmatu nodaļas izdevumam “Mūsu tautas pasakas,” 1897), tā arī tautasdziesmu tekstus un motīvus. Smejošs velns ir viņa personīgā *ex libris* rotājums, savu vizuālo tēlu atrod arī tā mītiskais pretinieks, seno latviešu debesu kalējs Pērkons (1904), tomēr 19. gadsimta beigās tautasdziesmu dominējošo vizuālo interpretāciju modu visprecīzāk izsaka Zariņa tautasdziesmas ilustrācija “Tur es dzēru, tur man tika” (1892) – pilsoniska, bīdermeijeriska idille, kurā tā pati tautumeita apkalpo atbilstoši vidusšķiras standartiem ģērbtu vīrieti. Sadzīviskā aina nepašaubāmi atspoguļo laikmeta dzimtes lomu stereotipus, piešķirot jaunajai sievietei apkalpotājas, bet vīrietim – klienta funkciju. Tajā pašā laikā attēla pompozitāte, ko veido personu pozas un kopējā kompozīcija, ieskaitot heraldiskas alūzijas ainas fonā, kā arī pret skatītāju vērstais, paceltais kauss vīrieša rokās, ļauj to lasīt arī kā alegorisku kompozīciju, kas vēsta par mākslinieka (tādējādi arī paša autora) kā modernā patērētāja attiecībām ar tautiskumu kā savu mūzu.²¹ Pēdējais kalpo pirmajam, kā to atkal un atkal apliecina Zariņa daiļrade, kurā nemateriālās kultūras mantojuma elementi vizuālās interpretācijās kļūst par formas elementiem citiem vēstījumiem citos kontekstos.

Skaita ziņā mazāk, bet izteiksmīgākos un jēgas ziņā daudzslāņainākos darbos folklorā, tai skaitā tautasdziesmu interpretācijas, atrodama gleznotāja Jaņa Rozentāla daiļradē. Tās analīze ļauj precīzi problematizēt atšķirības starp māksliniecisكو piedāvājumu un ideoloģisko pieprasījumu, starptautiskajām ietekmēm un vietējām izpausmēm. Interesants sabiedrisko attiecību vēstures piemērs ir redzams ilustrētajā albumā, ko “Rūķa” biedri uzdāvina saviem pirmajiem finansiālajiem atbalstītājiem – Rīgas Latviešu biedrībai, savā laikā sauktai par Māmuļu. Pēdējo Rozentāls ir iemiesojis alegoriskā sievietes tēlā pašā albuma sākuma, bet citā ainā liek tai satīkties ar rūķīšiem mežā (1893, Rīgas vēstures un kuģniecības muzejs). Klasisks pasakas sižets, no vienas puses, alegorija par Rīgas Latviešu biedrību un “Rūķa” māksliniekiem, no otras, un jauna mākslinieka joks, no trešās. Bez jokiem laikmetīgums un biogrāfiskais konteksts lieliski iezīmējas stilistiski

un saturiski tuvajos, spilgtajos postimpresionisma gleznojumos ar tēlu grupām saules pielietā ainavā, kas atklājas koku ielokā. Pasteli “Saules meitas” (ap 1912, LNMM) nebūtu grūti saskatīt latviešu tautasdziesmās bieži pieminētās debesu saimnieces Saules mītiskās meitas, kuras brauc precēt Dieva dēli:

Dieva dēls, Saules meita,
Pār jūriņu rokas deva.
Kā tie zelta gredzeniņi
Nesabira jūriņā! (LD 33757-1)

It kā viss saskan: tēli, nosaukums, atbilstoša vizuālā interpretācija. Tomēr Rozentāls ir radījis vairākas šādas gleznas, ar katras detaļām liekot domāt par citādu interpretāciju. Citā versijā “Saules meitas” (1912, LNMM), kas parādās arī ar nosaukumu “Ganu zēna sapnis”, identiskai kompozīcijai labajā apakšējā stūrī ir parādījies velns, kurš, ņurcot savu asti, no koku aizsega noskatās uz būtnēm saulainajā ainavā. Tas varētu šķist aizdomīgi no folkloras pētnieka pozīcijām: Saules meitas ir tipisks tautasdziesmu tēls, piederīgs pie debesu dievību saimes, velns galvenokārt parādās teikās un pasakās, bet, ja tautasdziesmās, nekad kopā ar Saules meitām. Nav nekāda pamata no mākslinieka prasīt folklorista precizitāti. Drīzāk varētu pieņemt, ka tas ir viens no tiem pašiem velniem, kas parādās jau iepriekš minētajā gleznā “Pēc pirmajiem gaiļiem”, ienācis Rozentāla daiļradē no drauga, studijas biedra un “Rūķa” vadītāja Alkšņa. Savukārt tāds biogrāfiskais konteksts liek atcerēties, ka savā laikā otrs tuvākais Rozentāla draugs jau no studiju gadiem bija baltvācu izcelsmes mākslinieks Bernhards Borherts (*Bernhard Borchert*, 1862–1945), pie kura Rozentāls arī mitinājās no 1901. līdz 1904. gadam Pārdaugavā. Borherta kompozīcija “Velnu ģimene” (ap 1905, Borhertu ģimenes īpašums), kurā nešķīstie gari dodas uz tumšu ezeru, arī viņu saista ar Alkšņa velnu attēlošanas tradīciju, tomēr citos Borherta darbos vērojams daudz plašāks un galvenokārt citās valstīs pazīstamu folkloras un mitoloģijas būtņu klāsts – tas ir drakons zīmējumā “Mitoloģiskā aina” (LNMM, ap 1900), kentauri pasteli “Panisks izbilis” (ap 1905, Borhertu ģimenes īpašums), bakhantēm līdzīgas kailas dejojotājas darbā “Dejā birzi” (ap 1900, Borhertu ģimenes īpašums) vai pavisam no klasiskās glezniecības aizņemtās nimfas un tās ierasti pavadošie fauni pasteli ar tādu pašu nosaukumu “Nimfa un fauni” (ap 1900, LNMM). Kā norāda mākslas vēsturnieks Eduards Kļaviņš, “mitoloģiskās atsauces te ir kā piesegs vitālam erotismam bioloģiskā romantisma garā”.²² Ar klasisko tradīciju ir labi pazīstams arī Rozentāls, un tie paši Borhertam raksturīgie tēli parādās viņa mazāk pazīstamajos un no oficiālā “Latvijas kultūras kanona” tālākos darbos: cilvēkveidīgas būtnes ar āža kājām rosās “Parka ainavā ar fauniem” (LNMM, 1900), viens to radinieks šūpojas kokā “Pavasari” (1909–1911, Tukuma muzeja kolekcija) un cits, izteikti ragains, uzglūn jaunai sievietei kompozīcijā “Cilvēkmeita un dabas gari” (1907, LNMM). Daudzas piesauktās līdzības vedina domāt, ka Rozentāla “Saules meitas” tomēr drīzāk atspoguļo laikmeta neoromantisma glezniecības starptautisko repertuāru nekā arhaiskās latviešu mitoloģiskās būtnes. Vēl viena skaidra norāde ir “Saules meitu” kompozicionālā un saturiskā līdzība ar vienu no lielākajiem Rozentāla meistardarbiem – jūgendstila

iedvesmots piknika ainu gleznā “Arkādija” (1916, LNMM), pastorālajā cilvēka un dabas harmonijā, kura atkal un atkal parādās Rietumeiropas mākslā jau kopš renesanses.

Pavisam citi sānceļi latviešu mitoloģijas (kuras zinātnisko rekonstrukciju galvenais avots ir tieši tautasdziesmas) atainošanā ir saskatāmi monumentālajā Rozentāla darbā – Rīgas Latviešu biedrības alegoriskajā fasādes gleznojumā (1910), kura saturs ir patapināts no 19. gadsimta jaunlatviešu dzejnieku un pirmo folkloras pētnieku radītā seno latviešu pseidoolimpa, atklājot dažādu diskursu saistību folkloras tēlu sekundārajā aprītē. Trīstūkstoš rubļu vērtu, uz cementa apmetuma gleznoto fresku veido septiņas daļas, kurās “nacionāli romantiskā tēlu valoda un laikmetīgā dekoratīvā stilizācija savienojas ar atsaucēm uz klasisko tradīciju, kā to paredzēja arī celtnes arhitektūra”.²³ Laukumos starp sānu rizalītiem atrodas mākslas, zinātnes, rūpniecības un lauksaimniecības alegorijas, reprezentējot viena tipa naratīvu tēlveidi, centrālā freska veidota vizuāli tāpatīga, bet satura ziņā ar pilnīgi atšķirīgu pieeju – simbolisms ar atsaucēm uz mitoloģiju. Trīs pagāņu dievi – Pērkons, Potrimps, un Pīkols – pārstāv trīs Rīgas Latviešu biedrības darbības sfēras: ekonomiku, mākslu un zinātni. Džeremijs Hovards arī pamatoti norāda uz indoeiropiešiem tipiskās triādes kompetences laukiem – tie ir debesu, zemes un pazemes kosmoloģiskie simboli:

Tā, kamēr Pērkons simbolizē produktīvā spēka, drosmes un veiksmes augstāko punktu, kā arī augstāko pasauli, lietu, pērkonu un zibeni, turpretī Potrimps pārstāv zemi, upes un avotus, ražu un graudaugus, un Pīkols – apakšzemi, pazemi un nāvi.²⁴

Pērkons ir bieži sastopams latviešu tautasdziesmu dievs un kā tāds minēts arī kopā ar Saules meitām:

Mēness ņēma Saules meitu,
Pērkons jāja panāksnos;
Pie vārtiem dajādams,
Nosper zelta ozoliņu. (LD 34047-1)

Tajā pašā laikā neviens ticams latviešu mitoloģijas avots neuzrāda Potrimpu vai Pīkolu. Domājams, ka tie pieder pavisam pie citas baltu cilts – prūšu – dievību loka. Kā tādus tos pirmais piemin 16. gadsimta Prūsijas hronikas autors, dominikāņu mūks Simons Grūnavs (*Simon Grunau*), plaši aprakstot seno prūšu galveno svētvieta Romavi, kurā mūžzaļa ozola zaros karājās trīs elku tēli – Pērkons, Potrimps un Pīkols –, un tie arī rotājot seno prūšu pirmo leģendāro karaļu Videvuta un Brutēna karogu. Interesantā kārtā apraksts ļoti līdzinās Brēmenes Ādama (*Adamus Bremensis*) “Hamburgas arhibīskapu vēstures”²⁵ ceturtās grāmatas 16. nodaļā aprakstītajam skandināvu pagāņu tempļim Upsalā, kur tāpat līdzās mūžam zaļam ozolam tiek pielūgti Tors, Odins un Freijs, kuriem ir ļoti līdzīgas kompetences sfēras. Zinot baltu un skandināvu ciešos sakarus mūsu ēras pirmajā gadu tūkstoši, šī varētu būt tikai sakritība. Savukārt pat tad, ja abiem tempļu aprakstiem un Rozentāla freskai kopīgo mūžzaļo ozolu varētu skaidrot kā sakrālu, nevis bioloģisku parādību, tas aizdomīgi atgādina Mamres ozolu, pie kura apmetās Vecās

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Riharda Zariņa zīmējums "Pērkoņtēvs" (publicēts žurnālā "Vērotājs", 1904. gada 8. numurā)

Derības pravietis Ābrahāms (1Moz 13:18) – tas bija mūžzaļš,²⁶ un pie tā Ābrahāms uzņēma trīs eņģeļus (1Moz 14). Katrā ziņā ozols un trīs prūšu dievi nokļūst lietuviešu vēsturnieka Teodora Narbuta (*Teodoras Narbutas*, arī *Teodor Narbutt*) “Lietuvas tautas vēstures” 1. sējumā,²⁷ no kurienes tos aizņemas un uz latviešiem attiecina Juris Alunāns²⁸ savos pirmajos rakstos par seno latviešu dieviem un gariem (1856), no turienes tie, satikušies ar saviem Garlība Merķeļa aprakstītajiem brālēniem, tālāk nonāk dzejnieka Ausekļa daiļradē un arī mūsdienu lasītājam labi pazīstamajā Andreja Pumpura eposā “Lāčplēsis” (1888).²⁹ Gleznojuma stilistikā savukārt ir vērojama spēcīga ietekme no somu nacionālā gleznotāja Aksela Gallena-Kallelas (*Akseli Gallen-Kallela*) tautas senatnei veltītajām freskām “Pagānisms un Kristietība”, kas rotāja Somijas paviljonu Parīzē 1900. gada Pasaules izstādes laikā. Rozentālam ne tikai bija iespēja šo izstādi apmeklēt, bet arī kādā vēlākā vēstulē savam nākamajam sievastēvam viņš atzīstas:

Visa jūsu kultūra un it īpaši māksla man ir sava veida paraugs. Kā gleznotājs es visvairāk apbrīnoju jūsu lielmeistarus Gallenu, Jērnfeltu, Hallonenu, Sārinenu un citus, un mana dziļākā vēlme ir Latvijā kļūt tādām kā viņi.³⁰

Somu glezniecība gan nav nebūt vienīgais vai pat ietekmīgākais Rozentāla iedvesmas avots folkloras un mitoloģijas tēlu gleznojumos. Ja tāda ir skatāma vēl gleznā “Kristus ved pār nāves upi” (1908, privātkolekcija),³¹ atgādinot par Gallena-Kallelas darbu “Tuonelas upe” (1903, Freska, Pori, Juseliusa mauzolejs),³² tad ap 1909. gadu radītais saloniskais darbs “Leda” (ap 1909, LNMM) atkārti sengrieķu mītu, kurš klasiskajā glezniecībā pazīstams jau kopš Leonardo da Vinči (*Leonardo da Vinci*) laika. Līdzīga aina gleznā “Gulbju jaunas” (1907–1911, Zūzānu kolekcija) varētu būt rados ar tās autoram Rozentālam noteikti zināmo krievu simbolista Mihaila Vrubela (*Михаил Врубель*) “Gulbju princesi” (1900, Tretjakova galerija Maskavā), savukārt “Teika” (ap 1899, nejaukt ar nacionāli romantisko senatnes attēlojumu mazformāta gleznā “Teiksmā”, ap 1897, LNMM) ar līdz vidum kailo arfisti jūras malā kompozicionāli stipri līdzinās populārājam Anrī Matisa (*Henri Matisse*) *La muse* (1898, *Musée des Arts Decoratifs*, Paris), kuru Rozentāls varēja redzēt turpat Parīzē.³³ Šveiciešu simbolista Arnolda Bēklina (*Arnold Böcklin*) iecienītie dēmoniskie ūdens tēli savukārt ir skaidri saskatāmi jau minētajā darbā “Cilvēkmeita un dabas gari”, kā arī tumšajā gleznojumā “Melna čūska miltus mala” (1903, LNMM). Ne tikai tēlainība un nosaukums, bet arī pats tautasdziesmas teksts, kas vēlāk pielikts gleznas oriģinālam, norāda uz satura īpatni latvisko izcelsmi.

Melna čūska miltus mala
Vidū jūras uz akmeņa.
Tos būs ēst tiem kungiem,
Kas bez saules strādīnāja. (LD 31348-0)

Pēc bīdermeijeriski dekoratīva laikmeta tautasdziesmu attēlošanā līdzās internacionālam simbolismam šis ir pirmais darbs, kas izmanto tautasdziesmu simboliskos resursus,

lai vēstītu “par aktuālām sociālām un nacionālām pretišķībām”³⁴ – arvien pieaugošo saspringumu, kā rezultāts bija 1905. gada revolūcija. Jāatzīst gan, ka šis darbs ir izņēmums tādai tautasdziesmu vizuālajai interpretācijai līdz pat Pirmajam pasaules karam. Revolūcija nāk un pāriet, seko reakcija, un tautiskais laikmets ar saviem ideāliem paliek arvien tālāk pagātnē. Pa šo laiku iznāk pārējie Barona “Latvju dainu” sējumi. Dainu skapī vēl arvien glabājas deviņas Jaņa Rozentāla savāktās un atsūtītās tautasdziesmas, galvenokārt par kāzu tēmu, un kā tādas nebūt ne dramatiskas vai dziļi simboliskas:

Kas spīdēja, kas vizēja
 Saimnieces pagultē?
 Saimnieces kūsis dega
 Zilajāmi ugunīm. (LD 34819-0)

Pilsoniskajās aprindās, kuras ir arī mākslas dzīves sociālekonomiskais pamats, starp revolūciju un karu notiek lēna, bet stabila attīstība. Rodas vairāk iespēju mākslas izglītību iegūt tepat Rīgā, vairāk mākslinieku, kuri sāk dalīties interešu grupās ne tikai pēc nacionālās, bet arī šķiriskās vai stilistiskās piederības. Sociālekonomiskie jautājumi izvirzās priekšplānā idejiskajiem, un tautiskums nespēlē vairs tādu lomu identitātes veidošanā: pretstatā sociāldemokrātiskajai kustībai lielā mērā ir samazinājusies Rīgas Latviešu biedrības nozīme un tās aktivitātes kultūras sfērā. Tautasdziesmu vizuālās interpretācijas turpina pildīt ilustratīvi dekoratīvas funkcijas mākslas dzīves perifērijā.

Karavīri bēdājās

Rozentāla radītā melnā čūska atgriežas līdz ar patriotisko mobilizāciju, nacionālā karaspēka veidošanos, frontes līniju vilkto robežu iztaujāšanu un latviešu bēgļu gaitām, Krievijas Impērijai sabrūkot Pirmajā pasaules karā. Tik krasu pārmaiņu laikā ir nepieciešams atrast radikāli citādus simboliskus resursus, kuri nav devalvējušies ikdienas lietošanā miera laikā. No vienas puses, ārkārtas apstākļi veicina māksliniecisko paaudžu maiņu, mākslas darbu un ideju apriti, ļaujot straujāk ienākt un attīstīties dažādiem avangarda virzieniem. Savukārt tie meklē iespējas izteikt atbilstoši nacionālu saturu viņpus reālistiskas reprezentācijas. Tā arī tautasdziesmas tiek izmantotas krīzes laika attēlošanai, arī jau minētā par melno čūsku – tieši tāda paša nosaukuma akvareli (1915–1917, LNMM) īsi pirms nāves rada Pēterburgā dzīvojošais latviešu mākslinieks Rūdolfs Pērle (1875–1917). Asinsarkanā, koncentriskā pulsējumā jūra un debesis saplūst apokaliptiskās priekšnojautās, izceļot gleznas tumšāko tēlu – tādos pašos apļos saritinājušos melnu čūsku. Lai gan tā vairs nav Rozentāla-Bēklina antropomorfā dēmoniskā būtne, ainavas kopējā noskaņa neatstāj vietu kādam burtiskam vai naturālistiskam attēla lasījumam.

Pērles daiļrade saistāma ar simbolisma virzienu, viņa ainavu zīmējumos, eļļas un akvareļa gleznojumos dominē savdabīgi rēgainu, fantastisku tēlu un nereālu formu pasaule.³⁵

Tādējādi melnā čūska nav vienīgais tautasdziesmu attēlojums Pērles kara laika darbos, kuri tādējādi arī atšķiras no mākslinieka iepriekšējos gados radītajiem mierīgo, pilsētniecisko ainavu zīmējumiem un ziedu akvareļiem. Jūra ar draudīgām, radžainām klintīm redzama eļļas gleznā ar tāpat no tautasdziesmas darinātu nosaukumu – “Saulīt’ vēlu vakarā” (1916, LNMM).

Saulīt’ vēlu vakarā
Sēžās zelta laiviņā,
Ritā agri uzlēkdama,
Atstāj laivu ligojot. (LD 33878-2)

Arī tautasdziesmas otrajai rindai ir sava vizuālā interpretācija: pastelis “Zelta laiviņā. Ziemeļu gaisma” (1915, LNMM) – draudīgā tumšā ainavā starp klintīm mirdz neliela burulaivu. Darbs stilistiski turpinās ļoti līdzīgas kompozīcijas un kolorīta pasteli “Sidraba laiviņā” (1915, LNMM). Ar rupjām tušas līnijām un sarkanu krāsojumu darinātais Pērles zīmējums “Kara karodziņa rakstītāja” (1916, LNMM) varētu šķist parasta etnogrāfiska studija, kurā jauna sieviete nodarbojas ar rokdarbiem, bet mākslinieka daiļrades un laikmeta konteksts liek uz to skatīties citādi: attēlā iekļautā, tautasdziesmai līdzīgā četrpinde sasauca, piemēram, ar māksliniekam veltītajā grāmatā³⁶ tajā pašā atvērumā publicēto tušas zīmējumu “Gaisa kuģu apšaudīšana” (1915–1917, LNMM) vai tikai meln-baltā reprodukcijā saglabāto gleznu “Drausmu mākoņi” (1915–1916)³⁷ –, te šūdināts tiek arī Pirmā pasaules kara un Latvijas brīvības cīņu karogs.

Tautasdziesmas kā kara pieredzes tvērumu izmanto arī latviešu redzamākie modernisti Jāzeps Grosvalds (1891–1920) un Jēkabs Kazāks (1895–1920). Gluži tāpat kā Pērle, darbu nosaukumos viņi liek tautasdziesmu pirmās rindas. Grosvalds savam darbam par strēlniekiem, kuri dodas karā, ir izvēlējis “Div’ dūjiņas” (1918, LNMM). Populārā garā dziesma ir saglabājusies daudzās versijās un izplatījusies tālu ārpus organiskās lokālās tautasdziesmu aprites.

Div’ baloži gaisā skrēja,
Abi skrēja dūdodami;
Div’ bāliņi karā gāja,
Abi gāja domādami,
Vaj būs iet, vaj neiet,
Vaj palikt šai zemē.
Še tais’ meitas puišiem vietu,
Kas taisija zaldātam?
Zaldāts guļ vidū lauka,
Vaj bij diena, vaj naksniņa.
Ko viņš klāja, ko viņš sedza,
Ko viņš lika pagalvē?

Mētel' klāja, mētel' sedza,
 Cepur' lika pagalvē.
 Plinte viņa līgaviņa,
 Zobens viņa tēvs, māmiņa;
 Plinte tam sānos gul,
 Zobens galvas galiņā,
 Skrotes, lodes viņa bērni,
 Tie gulēja azotē. (LD 31956-1)

Stilistiski un saturiski Grosvalda darbs ir neatņemams no viņa aptuveni septiņdesmit kompozīciju plašā veltījuma latviešu strēlnieku tematikai, ko veido akvareli, guašā, temperā un eļļā tapuši darbi, lielākoties neliela formāta – atbilstoši mākslinieciskajām iespējām ierakumos. Grosvaldu armijā iesauc 1916. gadā. Cīnoties Rīgas frontē, viņš 6. Tukuma latviešu strēlnieku pulkā ir komandieris savam rotas biedram, vēl vienam latviešu modernistam – skandalozajam gleznotājam Niklāvam Strunkem (1894–1966). Strunke par folkloru un tautas kultūru sāk interesēties jau studiju laikā Pēterburgā, domājams, sava skolotāja, slavenā krievu pasaku gleznotāja Ivana Bilibina (*Иван Билибин*) ietekmē. Ieradies Rīgā 1913. gadā, Strunke apmeklēja bijušā “Rūķa” biedra Jūlija Madernieka studiju, kur iegūst savām interesēm nacionālu pavērsienu, kad Madernieks audzēkņiem uzdod tematiskas kompozīcijas ar latviešu tautasdziesmu un pasaku saturu.³⁸ Lai gan Strunkes mākslinieciskajā mantojumā ir samērā daudz folkloras tematikai veltītu darbu un arī tautasdziesmu ilustrāciju, šo darbu priekšplānā ir formālas un atveidojošas īpatnības, nevis simbolisks saturs. Vēl viens Ekspresionistu grupas biedrs, vēlākās Rīgas mākslinieku grupas pirmais priekšsēdētājs Jēkabs Kazāks brīvprātīgi piesakās 5. Zemgales latviešu strēlnieku pulkā 1917. gada vasarā kopā ar gleznotāju Romānu Sutu (1896–1944), citu Madernieka audzēkni. Gadu vēlāk tapušais Kazāka darbs “Uz ežiņas galvu liku” (1918, LNMM) pieder pie plašā Eiropas glezniecības krājuma, kas reflektē par Pirmā pasaules kara tumšākajām pusēm ar ekspresionisma un citu moderno stilu izteiksmes līdzekļiem.

Uz ežiņas galvu liku,
 Sargāj' savu tēvu zemi;
 Labāk manu galvu ņēma
 Nekā manu tēvu zemi. (LD 3794-0)

Meklējot spēcīgus simboliskās izteiksmes līdzekļus, Pirmā pasaules kara laikā latviešu mākslā ienāk sintētiska izpausmes forma, kas balstās populāru dziesmu un heraldisku attēlu vienībā. Tas ir risinājums vēl nebijušai vajadzībai radīt nacionālo armijas vienību – Latviešu strēlnieku – karogus un simboliku. Kā tādi tie sasniedz ne tikai visplašākās tautas masas, bet kalpo arī par pamatu vēlāk dibinātās Latvijas Republikas heraldiskajiem risinājumiem. Uz 4. Vidzemes latviešu strēlnieku pulka 3. rotas karoga ir divrinde “Tēvu zemes brīvību / Pirksim mēs ar asinīm”. Tās ir divas rindas no populārās tautiskās dziesmas “Karavīri bēdājās”.

Karavīri bēdājās,
 Asiņaina gaisma aust.
 Nebēdājat, karavīri,
 Sudrabota saule lec.

Snīga sniegi, putināj',
 Stalti jāļ karavīr',
 Tālu jāja, nepazīna,
 Vai bij mani bāleliņ'.

Jāja, jāja, tālu tāļ',
 Lielā tālā svešumā, -
 Tēvu zemei grūti laiki,
 Dēliem jāiet palīgā.

Tēvu zemes brīvestīb'
 Pirksim mēs ar asinīm,
 Tēvu zemes mīlestību
 Mēs ar darbiem rādīsim.

Vēl pa divām rindām no šīs pašas dziesmas izmanto mākslinieks Ansis Cīrulis (1883–1942) saviem pirmajiem latviešu strēlnieku bataljonu karogu dizainiem. Pirmā Daugavgrīvas bataljona karoga centrā ir vēlāk nacionālajā heraldikā labi pazīstamā uzlecošā saule ar platiem, laužtiem stariem un divas ausekļa zīmes, kas ietver tekstu “Nebēdājat, karavīri, sidrabota saule lec”. Savukārt teksts “Tēvu zemei grūti laiki, Dēliem jāiet palīgā” rotā 2. Rīgas latviešu strēlnieku bataljona karogu. Trešā Kurzemes latviešu strēlnieku bataljonam ir izmantots tas pats motīvs, kas vēlāk kļūst par nosaukumu Kazāka gleznai: “Uz ežiņas galvu liku sargāt savu tēvu zemi.” 1918. gadā sajūsma par uzvarām ir sen pagājusi, trešdaļa Latvijas iedzīvotāju ir devusies bēgļu gaitās, bet vairāk nekā desmit tūkstoši strēlnieku – krituši.

Dekoratīvā dievestība

Līdz ar mieru valsti arī folkloras izmantojums mākslā atkal kļūst no dramatiska par drīzāk dekoratīvu, kopumā veidojot, kā to ierosina dēvēt arhitektūras pētniece Renāte Čaupale, folkloristisko *Art Deco*.³⁹ Tas uzplaukst, pierimstot asajām modernistu un tradicionālistu pretrunām 20. gadu sākumā, mākslas dzīvei nostabilizējoties un pievēršoties laikmetīgā tirgus pieprasījumam. Pats *Art Deco* nosaukums norāda uz pasaules mākslas tendencēm, kuras izkristalizējās 1925. gadā Parīzes starptautiskajā mākslas un modernās rūpniecības izstādē (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*). Izstādē tiek godalgots arī Niklāvs Strunke, saņemot zelta medaļu par ilustrācijām Linarda Laicena Āfrikas tautu “Melnajām pasakām.” Strunke saglabā savu oriģinālo, izteiksmīgo stilu visos vēlākā perioda ar folkloru saistītajos darbos: gan tautasdziesmu motīvam veltītajā

“Bārenītē” (1925, LNMM), gan Lielās ģildes vitrāžā “Māra” (ap 1930), gan apgleznojot šķīvjus ar latviešu dievietēm – Māru un Laimu (1933). Neraugoties uz minētajiem darbiem, Strunke paliek samērā savrups, lai gan ļoti sabiedriska personāžs sava laika Latvijas mākslas dzīvē, kurā

latviskuma un nacionālās savdabības meklējumos izskaistinātu un pozitīvu tēlu atspoguļojums, zemnieciskās pasaules uzskata pārākums, tautas pašapziņas un nacionālo ideju slavinājums, vadonības principa izcelšana, etnogrāfijas elementu un senvēstures apoloģija noteica mākslas darbu saturisko virzību. Eiropas vēsmas atnesušais modernisms 20. gs. 30. gados netika atklāti noniecināts, tomēr mākslas uzdevumi jau bija citi, izslēdzot debates par individuālu mākslinieciskās formas valodu, ko aizstāja ar “latviska gara” piepildītu reālistisku vēstījumu kā tautai skaidru un neapstrīdamu vērtību. Sasniedzamais mērķis bija latviska Latvija, to vajadzēja realizēt ar isteni latvisku mākslu.⁴⁰

Šim aprakstam labi atbilst un folkloristiskā *Art Deco* jēdzienu precīzi ilustrē jau minēto strēlnieku karogu dizains, kā arī Latvijas Republikas pastmarkas un Latvijas karoga standarta autora Anša Cīruļa (1883–1942) darbi, kuros folkloras tēli lielākoties tiek izmantoti dekoratīvu un reprezentatīvu funkciju veikšanai. Cīruļa radošo pēctecību iespējams izsekot līdz abiem lielākajiem latviešu etnogrāfiskā ornamenta dizaina meistariem, savstarpēji visai naidīgajiem “Rūķa” biedriem Maderniekam un Zariņam. Viņš mācās Madernieka studijā un uztur labas attiecības ar Zariņu, kurš to pamudina pievērsties keramikai.⁴¹ Apgleznota keramika arī kļūst par vienu no medijiem, kur tautisku ornamentu ietvaros Cīrulis attēlo Laimu un citas latviešu dievietes. Interese par seno latviešu reliģiju tautasdziesmās māksliniekam rodas jau studiju laikā pirms Pirmā pasaules kara. Alegoriskajā tēlojumā “Dieva dēli, Saules meitas” (1914, LNMM) Cīrulis mītiskās būtnes attēlo stilizētos latviešu tautastērpos. Šo pieeju, folkloras materiālus ilustrējot ar etnogrāfiskām atsaucēm, gleznotājs saglabā arī vēlākos darbos (piemēram, “Laima”, 1932, privāta kolekcija). Cīruļa darbi ilustrē folkloras materiālu ienākšanu rūpnieciskajā un interjera dizainā – jaunu tendenci, kas reizē atspoguļo brīvvalsts ideoloģiju un patērētāju sabiedrības attīstību, augot pieprasījumam pēc augstvērtīgām vietējām precēm. Statiskais, simetrisks un ģeometriski vienkāršotais tēlojums ir ne tikai stilizācija, kas ļauj Cīruļa dievietes uzskatīt par pilnvērtīgu versiju latviešu pagānisma vizuālajai ikonogrāfijai, bet arī pateicīgs risinājums to attēlošanai uz audumiem, keramikas, kokgriezumiem un telpu apdares gleznojumos. Tautasdziesmu mitoloģijas iedvesmotie attēli un pašu tautasdziesmu ilustrācijas Cīruļa daiļradē veido vienu veselumu: mākslinieks ir arī autors plašākajam latviešu seno dievību “grupas portretam” – dievu saimes attēlojumam debesu kāzu kontekstā Luža Bērziņa latviešu tautasdziesmu izdevuma 6. sējumā (1932), kur kopā parādās Auseklis, Dievs, Laima, Māra, Saule un tās meitas, Mēness un Pērkons. Vēl jo vairāk – katram tēlam zīmējumā ir klāt pierakstīts tā vārds, netieši norādot uz problemātisko dievību vizualizāciju kultūrā bez iedibinātas tēlu sistēmas šim nolūkam.⁴² Cīrulis ir vienīgais mākslinieks, kurš ir vizuāli attēlojis reālos kristīgi sinkrētiskos priekšstatus latviešu folklorā, kur vienotā sakrālā telpā kopā pastāv atmiņas par pagānu dievībām, kristīgais Trīsvienīgais Dievs, Jaunava Marija

un Romas katoļu baznīcas svētie. Tāds unikāls darbs ir gvašas zīmējums “Ziemassvētki” (LNMM, 1921). Tajā latviešu likteņa dievības – Dēkla, Laima un Kārta (ar klāt pierakstītiem vārdiem) – svēti Jaunavu Mariju un jaundzimušo Jēzu, kuram tiek pasniegtas dāvanas un veltīta pielūgsmē. Mazāk pazīstamās Dēkla un Kārta simetriski Laimai ir svētījot pacēlušas rokas un tur priekškaru, it kā fiziski atsedzot zemāk redzamo ainu no transcendentāla skatpunkta arī skatītājam, savukārt Laima tur rokās pirts slotu un atslēgu.

Steidzies, Dēkla, steidzies, Laima,
Pirtī mana līgaviņa,
Pirtī mana līgaviņa
Sēd, matiņus izlaiduse,
Sēd, matiņus izlaiduse,
Sviedru kreklis mugurā. (LD 1118-0)

Šādu atribūtu parādīšanās ir vēl viens solis pagāniskās ikonogrāfijas attīstībā, kuras tālāko punktu vēlāk sasniedz neopagānisma praktiķis, gleznotājs Jēkabs Bīne. Pirms tam gan jāpiemin viens no ievērojamākajiem Cīruļa darbiem: tautasdziesmu mitoloģijas izmantojums visaugstākā līmeņa politiskās reprezentācijas telpu interjera dizainā. Tas ir griestu gleznojums ārvalstu sūtņu pieņemšanas zālē Rīgas pilī. Māksliniekam raksturīgajā, stingri simetriskajā kompozīcijā sastopas Laima, Zemes māte, Jānis un Baltais Tēvs.

Šūpo mani māmuliņa,
Neba mani daudz šūposi;
Šūpos mani zemes māte
Apakš zaļa veleniņa. (LD 27406-0)

Par Laimas un Zemes mātes izcelsmi latviešu folklorā nav šaubu. Tai droši pieskaitāms arī Jānis kā krietni sarežģītāks tēls, kurš, šķiet, veidojas kā pagāniskas rituālās funkcijas projekcija mītiskajā plaknē, tajā pašā laikā tuvojoties Jānim Kristītājam, Jāņu dienas svētajam aizbildnim latviešu kultūras kristīgajā slānī. Savukārt Baltais tēvs ir ienācis no igauņu folklorā balstītās Raiņa lugas “Zelta zirgs” (1910), ļaujot vilkt paralēles ar folkloristisko un literāro tēlu vienību Rozentāla gleznojumā uz Rīgas Latviešu biedrības fasādes. Sava veida zīmīga pēctecība ir vērojama arī starp Rozentāla gleznu “Sauls meitas” un Cīruļa “Sauls pagalmos” (1939). Rozentāla postimpresionistiskais tēlojums, kurā nākamajā gleznas versijā ienāk slapstīgais fauns, ir kļuvis par etnogrāfisku stilizāciju, kurā jaunas sievietes modernās korpēs dejo ar grābekļiem rokās.

2012. gadā atjaunotais Cīruļa sienas gleznojums “Laima, Māra, Dievs” (Dzintaru koncertzāle, 1936) dublē Jēkaba Bīnes (1895–1955) darbu (1932, LNMM) ar tādu pašu nosaukumu. Ultrakonservatīvais gleznotājs, skolotājs un mākslas kritiķis Bīne stilistiski iederas folkloristiskā *Art Deco* tradīcijā, bet dievību attēlojumi iegūst drīzāk reliģiskas, nevis tikai simboliski dekoratīvas funkcijas. Mākslinieks publikācijās uzsver, ka pagānu senvēstures artefakti ir daudz pārāki par kristietības iedvesmoto klasisko Eiropas mākslu,⁴³ un meklē iespēju to atjaunot vai drīzāk izveidot no jauna, līdzīgi dievturu kustības reliģijai.

Bīnes gleznā dievībām tāpat ir savi atribūti: zvaigžņu sega, zirgs un vilks – Dievam, zelta ābols – Laimai, čūska un slauktuve – Mārai. Arī te katrai dievībai ir vārds, bet Bīne iet vēl tālāk, katrai pievienojot arī savu etnogrāfisko zīmi, kas tiek tāpat iekļauta attēlā. Tā pati trijotne parādās gleznā “Latvju sēta” (jeb “Senatne,” 1936), kur Bīne saplūcina savas galvenās mākslinieciskās intereses – pagānisko ikonogrāfiju un gandrīz dokumentālu lauku sadzīves attēlojumu, savukārt citur atrodami arī atsevišķi tēli – Māra gleznā “Māras svētība” (ap 1930, privātkolekcija) vai Ūsiņš (ilustrācija žurnālā “Atpūta”, 1932, Nr. 393). Bīne izmanto tautasdziesmu mitoloģiju – no tās galu galā ir veidoti arī dievturu kustības reliģiskie priekšstati –, bet citādi tās neilustrē. Oriģināls ir cits viņa folkloras lietojums – mākslas kritikā, ar divām tautasdziesmām skaidrojot Cīruļa alegorisko gleznu “Latvija”.⁴⁴ Tautasdziesmas kā mākslas kritikas etalons gan parādās arī citos konservatīvas ievirzes apcerējumos, piemēram, Jāņa Kalniņa latviešu glezniecības apskatā:

Tāpat lielie renesansa meistari attēloja savas zemes un tautas dzīvi tādā veidā, ka viņu līdzpilsoņiem bij tiesības teikt: tā ir manas zemes, manas tautas māksla. Un taisni tāpēc kā mūsu tautasdziesmas, tā arī renesansa mākslinieku darbi ir isti un patiesi mākslas darbi.⁴⁵

Pret modernismu vērstajiem, renesanses un tautasdziesmu dievturības iedvesmotajiem latviešu neopagānu ikonogrāfijas meklējumiem varētu pievienot arī gleznotājas Hildas Vikas (1897–1963) darbus.

Atskaņas

Šis pētījums sākās ar uzstāšanos konferencē “Meklējumi un atradumi”, izvirzot hipotēzi par tautasdziesmām kā simbolisku resursu, kas atrodas kultūras dzīves perifērijā un tiek aktualizēts ārkārtas krīzes situācijās – revolūciju un kara laikā. Vizuālās mākslas vēsture šo hipotēzi gan pierāda, gan nepierāda – pētījuma gaitā atklājās, ka ir šāda tendence, bet vienlaikus darbu, kas to reprezentē, ir salīdzinoši maz, neļaujot izdarīt pilnvērtīgus secinājumus. Arī latviešu strēlnieku pulku karogi, ko varētu saukt par pašu spilgtāko nacionālās mobilizācijas piemēru ar tautiskajā kultūrā balstītu simboliku,⁴⁶ drīzāk liek iztaujāt robežas starp tautasdziesmu kā folkloristikas klasifikācijas priekšmetu un populāru mūziku laikā, kad dziesmas tika daudz biežāk dziedātas nekā atskaņotas. Vai Anša Cīruļa un Hildas Vikas darbu izstādes Otrā pasaules kara, nacistiskās okupācijas laikā Rīgas pilsētas mākslas muzejā 1943. gada pavasarī varētu tikt nolasītas kā tautiskumā un folklorā balstītas mākslas aktualizēšana jaunā krīzes periodā vai tikai kā patvēruma meklējums miera laika mākslā? Arī Niklāva Strunkes ilustrācijas Jāņa Veseļa grāmatai “Latvju teiksmas” (1942) nebūt nav dramatiskas atšķirībā, piemēram, no laikmeta traģēdijas nojausmas kristīgajā sakrālajā mākslā Augusta Annusa altārgleznā Aizkraukles baznīcā “Kungs, palīdzi mums – mēs grimstam!” (1943). Folklorai tuvākā tematika Otrā pasaules kara laika latviešu mākslā ir saistīta ar eposu “Lāčplēsis”, kas, folklorā balstīts, jau bija kļuvis par iedvesmas avotu Pirmā pasaules kara neatkarības cīņu gaitu varoņu slavināšanai. Laikā no 1940. līdz 1942. gadam tapušais tēlnieka Jāņa Zariņa (1913–2000) diplomdarbs

“Uz cīņu” (otrs nosaukums – “Lāčplēsis”) diemžēl ir sadauzīts 1946. gadā.⁴⁷ Šie piemēri ļauj saskatīt tendenci, kura atkal izpaudīsies vizuālās mākslas un kultūras krustpunktos nākamās krīzes jeb lielo pārmaiņu laikā, Padomju Savienībai sabrūkot 80. gadu beigās. Šim laikam veltīts pētījuma turpinājums ļautu nostiprināt pamatotu jaunu skatpunktu gan uz folkloristiku, gan mākslas vēsturi, tuvinot abu nozaru izpētes priekšmetus sociāl-politiskajā realitātē balstītajai simboliskajai aprītei.

Saisinājumi

LNMM – Latvijas Nacionālais mākslas muzejs

LD – Latvju dainas, www.dainuskapis.lv

Atsauces un piezīmes

- ¹ Bula D. *Dziedātājtauta: folkloras un nacionālā ideoloģija*. Rīga: Zinātne, 2000.
- ² Bula D. Latvian Homer: Pumpurs or Barons. Honko L. (ed). *The Kalevala and the World's Traditional Epics (Studia Fennica Folkloristica 12)*. Helsinki: Finnish Literature Society, 2002. P. 446–481.
- ³ Sk.: Pūtelis A. Jaunākā latviešu mitoloģija. Rožkalne A. (red.). *Materiāli par Latvijas kultūrvidi: fakti un uztvere*. Rīga: Zinātne, 2000; Pūtelis A. Latviešu panteona veidošana un tā avoti. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. A daļa. Sociālās un humanitārās zinātnes. 60. sēj. 2006. Nr. 1–2. 46.–59. lpp; Pūtelis A. Tauta, kas ticības lietās pieņēmusēs. Juris Alunāns un latviešu mitoloģijas meklējumi. Cimdiņa A. (red.). *Latvijas Universitātes raksti, 731. sēj.: literatūrzinātne, folkloristika un māksla. Krājumam “Tā neredzīga Indriķa dziesmas” (1806) – 200 gadi, Jura Alunāna krājumam “Dziesmiņas” (1856) – 150 gadi*. Rīga: Latvijas Universitāte, 2008. 86.–99. lpp.
- ⁴ Kēncis T. *A disciplinary history of Latvian mythology*. Tartu University Press, 2012.
- ⁵ Lapiņš J. Latviešu mākslinieciskais talants. *Lidums*. 1916. 20. okt. Nr. 241. 1. lpp.
- ⁶ Mākslas kritikas kontekstā sk.: Pelše S. *History of Latvian Art Theory: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time (1900–1940)*. Rīga: Institute of Art History, Latvian Academy of Art, 2007.
- ⁷ Bergmann G. *Sammlung acht lettischer Sinngedichte*. Rujen: Selbstausgabe, 1807.
- ⁸ Par tādiem nevarētu uzskatīt ne latviešu izcelsmes akadēmiķi Kārli Hūnu (1821–1877), ne ražīgo portretistu Jāni Staņislavu Rozi (1823–1897).
- ⁹ Sal.: Smits E. D. *Nacionālā identitāte*. Rīga: AGB, 2007.
- ¹⁰ Barons K. un Visendorfs H. (sast.). *Latvju dainas*. 1. sēj. Jelgava: 1894. V lpp.
- ¹¹ Laime S. *Lekcija par Dāvi Ozoliņu*. Latviešu Folkloras krātuve. 2016, 9. sept.
- ¹² Herder J. G. *Volkslieder*. Leipzig: Hans Marquardt, 1778.
- ¹³ Brīvzemnieks F. *Sbornik antropologicheskikh i etnograficheskikh stat'jei o Rossii i stranah, yei priliezashchih*. Moskva: V. A Dashkov, 1873.
- ¹⁴ Jonval M. *Les chansons mythologiques lettonnes: publiees avec une traduction francaise*. Latviešu mītoģiskās daiņas: latviski un franciski. Paris: Librairie Picard, 1929.
- ¹⁵ Burve-Rozīte A. “Dainu skapis – lai izkrit pa logu” (intervija). *Cita diena*. 4.12.2009. <http://citadiena.lv/2009/12/04/dainu-skapis-lai-izkrit-pa-logu/comment-page-8/> (Skatīts 20.12.2016.)
- ¹⁶ Kārlis Alberts Pētersons (1855–1917).
- ¹⁷ *Richarda Zarriņa atmiņas*. Rīga: Vesta LK, 2015. 44.–45. lpp.
- ¹⁸ Škilters G. Atmiņas par “Rūķi”. *Ilustrēts Žurnāls*. 1924. Nr. 10. 216.–217. lpp.
- ¹⁹ “Vecais, viedais vīrs” kā viens no nacionālā romantisma tradīcijas arhetipiskajiem tēliem redzams arī 1873. gada I Vispārējo latviešu dziesmu svētku karogā. Zelta ozola zars tā rokās norāda uz pagājušo tautas Zelta laikmetu. Kādas perversas loģikas vadīts, tas atgriežas ikdienas aprītē kā Latvijas Republikas pilsoņa pases dizaina elements 2015. gadā.

- ²⁰ Kļaviņš E. Tēlotāja māksla. Kļaviņš E., Ābele K., Grosa S., Villerušs V. *Latvijas mākslas vēsture. Neoromantiskā modernisma periods 1890–1915*. 4. sēj. Rīga: Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, 2014. 185. lpp.
- ²¹ Tautumeitas mūzas tēls tiek daudz izmantots arī starpkaru periodā, piemēram, izstāžu plakātos: Neatkarīgo mākslinieku savienības (1923, 1926), V Latvijas fotoizstādes (1927), Andreja Šulca personālizstādes (1938) un citos.
- ²² Kļaviņš E. Tēlotāja māksla, 240. lpp.
- ²³ Turpat, 265. lpp.
- ²⁴ Howard J. *Latvian National Romanticism and Art Nouveau: Origins and Synthesis*. Grosmane E. (ed.) *Romantisms un neoromantisms Latvijas mākslā*. Rīga: AGB, 1998. 128.–153. lpp.; šeit – 145. lpp.
- ²⁵ *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum*, 1075–1080.
- ²⁶ Domājams, Vidusjūras reģionam raksturīgais akmeņozols *Quercus ilex*.
- ²⁷ Narbutt T. *Dzieje starożytnie narodu litewskiego*. T. 1. *Mitologia litewska*. Wilno: A. Marciniowskiego, 1835.
- ²⁸ Prusinovska J. Teodora Narbuta “Lietuviešu mitoloģija” kā Jura Alunāna iedvesmas avots latviešu pseidomitoloģijas tapšanai. Cimdiņa A. (red.). *Latvijas Universitātes raksti*. 731. sēj.: literatūrzinātne, folkloristika un māksla. Krājumam “Tā neredzīga Indriķa dziesmas” (1806) – 200 gadi, Jura Alunāna krājumam “Dziesmiņas” (1856) – 150 gadi, 100.–107. lpp.
- ²⁹ Sal.: Pūtelis A. “Un nekas cits tur nav likts klāt...” *Letonica*. 2015. Nr. 29. 79.–93. lpp.
- ³⁰ Citēts no: Howard J. *Latvian National Romanticism and Art Nouveau: Origins and Synthesis*, 144. lpp.
- ³¹ Padomju laikā rakstītajā mākslas vēsturē tāpat zināma kā “Nāves upe. 1905. gads”.
- ³² Freskas fotogrāfija reproducēta pie beigām Rozentāla rakstam “Par Somijas mākslu” žurnālā *Vērotājs*. 1905. Nr. 6. 741.–755. lpp. (attēls 640. lpp.) ar nosaukumu “Pie nāves upes”; sk. arī Kļaviņš E. Tēlotāja māksla, 251. lpp.
- ³³ Par pēdējo sk.: Howard J. *Latvian National Romanticism and Art Nouveau: Origins and Synthesis*, 140. lpp.
- ³⁴ Kļaviņš E. Tēlotāja māksla, 225. lpp.
- ³⁵ Lamberga D. *Rūdofls Pērle*. Rīga: Neputns, 2014. 5. lpp.
- ³⁶ Turpat.
- ³⁷ Reprodukciju sk. turpat, 58. lpp.
- ³⁸ Madernieks J. Niklāva Strunkes 25 gadu mākslas izstāde. *Jaunākās Ziņas*. 1940. 9. marts. Nr. 57. 7. lpp.
- ³⁹ Čaupale R. Folkloristic Art Deco and Latvia. *Architecture and Urban Planning*. 2013. Nr. 7. Pp. 6–17.
- ⁴⁰ Gerharde-Upeniece G. *Māksla un Latvijas valsts, 1918–1940. Art et état en Lettonie, 1918–1940*. Rīga: Neputns, 2016. 252. lpp.
- ⁴¹ Rinka R. *Ansīs Cīrulis. Saules pagalmos*. Rīga: Neputns, 2008. 273. lpp.
- ⁴² Ogle K. Representation of Nature Spirits and Gods in Latvian Art in the First Half of the Twentieth Century. *The Pomegranate*. 2012. Nr. 14 (1). Pp. 47–68; šeit – 61. lpp.
- ⁴³ Pelše S. *History of Latvian Art Theory: Definitions of Art in the Context of the Prevailing Ideas of the Time (1900–1940)*, 36. lpp.
- ⁴⁴ Bīne J. Anša Cīruļa glezna “Latvija.” *Sējējs*. 1940. Nr. 1. 87.–88. lpp.
- ⁴⁵ Kalniņš J. Par latviešu glezniecību. *Latgales Vēstnesis*. 1938. 29. apr. Nr. 46. 3. lpp.
- ⁴⁶ Rakstā “Latvijas mākslas funkcijas kara apstākļos” Zane Grigoroviča apgalvo, ka Pirmā pasaules karš “[...] ar neizbēgamu fatalitāti lika latvietim mobilizēt garīgos un fiziskos spēkus. Latviešu mākslinieki tiecās radīt un rādīt mākslas darbus, kuri apliecina ne tikai ticību nākotnei, bet arī spēkam, kas sakņojas tradicionālajās vērtībās (garīgajās vērtībās, īpaši dainās, pasakās, teikās, rituālos ieražās, kā arī materiālajās vērtībās, piemēram, tradicionālajā telpas iekārtojumā.” (Hanovs D., Daija P., Jansone I. (sast.). *Civilizāciju karš?* Rīga: Zinātne, 2015. 148.–173. lpp.; šeit – 152. lpp.) Diemžēl šajā rakstā, tāpat kā citos Pirmā pasaules kara simtgadei veltītajos materiālos, šo “vērtību” ilustrācijas ir sastopamas tikai reti un nosacīti.
- ⁴⁷ Kalnačs J. *Tēlotāja mākslas dzīve nacistiskās Vācijas okupētajā Latvijā 1941–1945*. Rīga: Neputns, 2005. 34. lpp.

Toms Ķencis

Folksongs and Visual Arts Until 1940

Summary

Keywords: folklore, folksongs, art, paintings, symbolic capital, Neopaganism, cultural nationalism

The article maps relationships between discourses of folklore and visual arts during fin de siècle and interwar decades, starting with the formative years of Latvian fine art in 1890s St. Petersburg. As such it mainly concerns Latvian culture with some regional context and theoretical as well as historical detours. The framework of analysis is symbolic exchange between hierarchically different realms of cultural production. During the long 19th century folklore established a status of national spiritual treasure, with folksongs as its most essential genre. As such folksongs claim recognition on international arena but escape translatability. Folksongs preceded Latvian national visual art, the latter born around fin de siècle. The language of art is international per se, but demands of national spirit or content are expressed both by practitioners and art critics. Those demands were partially addressed also by turning to folklore themes and motifs.

Visual expressions of fin de siècle cultural nationalism evolved from late adaptation of national romanticism towards Neo-Romanticism and style modern aesthetics. Still, majority of folksong-themed works were purely decorative, lacking any intent of communicating more general meaning. Janis Rozentāls introduced the change, interpreting the revolution of 1905 with folksong imagery. Folksong based dramatic national symbolism in visual arts flourished during the Great War. It coincided with mobilization of the first national rifleman battalions and development of emerging state heraldry. After the war, folklore returned to modes of purely illustrative and decorative expressions. Folkloristic Art Deco thrived according to contemporary trends represented in Paris Expo of 1925. Folklore in visual arts served for various needs and means of interior design and governmental representation. In 1930s, several artists started to develop folksong-based Neopagan iconography, visually treating mythological motifs of Latvian folklore.

Arnolds Klotiņš

Koloniālais un nacionālais Latvijas mūzikas dzīvē pirmajos pēckara gados (1944–1946)

Atslēgvārdi: reokupācija, sociālās pārmaiņas, kultūras tradīcijas,
nacionālā forma, dziesmu svētki, nacionālkomunisms

“Nacionālkomunisma izpausmes Latvijā bija novērojamas jau uzreiz pēc otrreizējās padomju okupācijas,” raksta tagadnes ievērojamākie vēsturnieki darbā par mūsu zemes vēsturi 20. gadsimtā.¹ Parādīt šīs izpausmes kultūras un tostarp mūzikas dzīves attīstībā, kam bija jānotiek intensīvas kolonizācijas un sovjetizācijas apstākļos, ir šā raksta mērķis. Ar nacionālkomunismu saprotam centienus sociālisma sistēmas tapšanā ievērot konkrētās zemes un tautas dzīves apstākļus, vēstures un kultūras savdabību.

No 1944. līdz 1946. gadam – šajos divos gados pēc Latvijas atkarošanas *alias* reokupācijas, kad 1944. gadā Sarkanarmija atkaroja Otrā pasaules kara sākumā vācu nacistu okupēto Latvijas teritoriju, ko PSRS bija okupējusi jau 1940. gadā, – notika varas struktūru maiņa, būtībā – jaunveidošana. Vara Maskavā uzskatīja, ka sovjetiskais režīms Baltijā nav jāatjauno, bet tikai jāturpina. Tomēr faktiski Latvijas sovjetizācija atkal sākās no nulles, tā norisēja militāri, politiski, sociāli un saimnieciski. Gandrīz visa politiskā un administratīvā vara un daļēji saimnieciskā pārvalde tika importēta no Padomju Savienības t. s. operatīvo grupu izskatā, kas jau iepriekš bija sagatavotas Maskavā. Tāpēc nevajadzēja rīkot nekādas pat ierasti formālas vietējās varas vēlēšanas, un arī sovjetisko vēsturnieku patriarhs Kārlis Straziņš atzina, ka “faktiski operatīvās grupas uz vietām izpildīja padomju varas orgānu funkcijas līdz pēdējo darbības atjaunošanai”² t. i., līdz 1948. gada pašvaldību vēlēšanām. Ap divtūkstoš operatīvo grupu locekļu, kas tūlīt aiz atkarotāju armijas iebrauca Latvijā, papildināja simtiem un simtiem propagandistu, organizatoru, administratoru un citu,³ un kopējais no Krievijas iesūtītais sovjetizācijas darbinieku skaits jau pirmajā gadā pārsniedza četrus tūkstošus, no kuriem gandrīz trešā daļa bija čekisti.⁴

Okupāciju un kara noplicināto Latvijas sociālo vidi, kurai bija zuduši vācbaltieši, holokaustā iznīcinātie ebreji, ap 200 tūkstoši Rietumos nonākušo, abu karojošo armiju kritušie un 57 tūkstoši pēc reokupācijas Sarkanarmijā iesauktie, – šo zaudējumu rezultātā, karam Latvijā beidzoties, bija tikai ap 1,4 miljoniem iedzīvotāju.⁵ Šo noplicināto sociālo vidi radikāli vēl izmainīja pāri par 50 tūkstošiem Latvijā palikušo vai iebraukušo demobilizēto sovjetisko militāristu. Kopā ar viņu ģimenēm gada laikā Latvijā ieradās līdz 100 tūkstošiem agrāk tajā nekad nedzīvojušu, bet tagad privileģētu cilvēku. Viņi ieņēma ap 50 tūkstošus dzīvokļu, ko bija atstājuši kara bēgļi vai nacistu okupācijas laikā iznīcinātie ebreji.⁶

Un tomēr. Neraugoties uz šo intensīvo kolonizācijas procesu, bijušajās Baltijas valstīs pirmajos pēckara gados vēl netika pilnā mērā ieviests vecāko sociālistisko republiku režīms. Tam nepietika vietējo spēku, jo ar militāriem, nežēlīgi represīviem un administratīva desanta līdzekļiem vien nebija domājama tūlītēja dzīves novirzīšana uz sovjetiskā sociālisma sliekšņiem. Reokupācijas sākumā Latvijas Komunistiskās partijas (LKP) sastāvā bija neticami mazs biedru skaits – tikai 408 personas.⁷ Caurmēra lojalitāte jaunajai varai ierindas pilsoņu vidū bija zema.⁸ Tāpēc Latvijā līdz pat 1947. gada ziemei tika noteikts zināms pārejas periods – ar brīvo tirdzniecību un privāto sīko uzņēmējdarbību,⁹ ar zināmu kultūras liberālismu un pat ļoti jūtamu Kremļa piesardzību *alias* divkosību Baltijas republiku politiskā statusa noteikšanā.

Šīm divām pēckara gadu pārejas posma īpatnībām bija dažādi iemesli un izpausmes. Politiskā aspektā tās bija Kremļa bažas, ka Rietumu sabiedrotie tomēr var mēģināt vēlreiz izvirzīt Baltijas jautājumu, proti, ka tas joprojām nav līdz galam atrisināts.¹⁰ Lai nodrošinātos pret Rietumu politisko kritiku par rīcību Baltijā, reokupētajās Baltijas valstīs tika dibinātas dekoratīvas Ārlietu ministrijas, notika mēģinājumi Baltijas “valstis” iedabūt Apvienoto Nāciju Organizācijā, un līdzās PSRS delegācijai īpašas Baltijas delegācijas tika vestas uz starptautiskiem forumiem – uz Vispasaules Demokrātiskās jaunatnes federācijas dibināšanas konferenci 1945. gadā Londonā, uz 1946. gada Parīzes Miera konferenci.

Rietumu kritika par Baltijas valstu politisko statusu norūpēja ne tikai Kremli, bet arī varu Latvijā, turklāt ne tikai ārpolitiski, bet arī iekšpolitiski. Jo, lai sabiedrība akceptētu Latvijas sovjetizāciju ne tikai piespiedu kārtā vien, starp varu un iedzīvotāju vairākumu bija nepieciešams garīgs tilts, proti, vismaz vienas daļas gara darbinieku – zinātnieku, rakstnieku, mākslinieku, žurnālistu – lojalitāte. Acīmredzot šāda tilta celšanai bija iecerēts jau 1945. gada martā varas virsoņiem sarīkotais t. s. Pirmais latviešu padomju inteligences kongress, kurā galvenie referenti bija Latvijas PSR augstākās varas amatpersonas. Viņu runu caurviju motīvs bija aicinājums necerēt uz agrāko laiku atgriešanos ar ārzemju starpniecību, bet iet kopā ar sovjetisko varu. Nekas cits jau nebūtu gaidāms, taču uzmanību saista tas, ka nenotika inteligences strostēšana kā daudzās vēlākās līdzīgās sanāksmēs, bet gan neslēpta cieņas parādīšana, lai izpelnītos lojalitāti un arī lai iedibinātu kaut kādu konsolidāciju kara noplicinātajā un sadrumstalotajā latviešu sabiedrībā. Kongress notika Opereteātrī, kur uz skatuves t. s. prezidijā goda vietas bija ierādītas pāri par pussimtam toreizējo kultūras dzīves autoritāšu. Cik izmisīgi varēja būt centieni un aicinājumi konsolidēt pēckara sabiedrību ap kādiem kopīgiem mērķiem, liecina diriģenta un komponista Jēkaba Mediņa uzstāšanās kongresa debatēs. Viņš nebūt neaicināja uz politisku sadarbību, bet uz kaut ko gluži nevainīgu, kas tomēr veicinātu sabiedrības atdzīvošanos – proti, ja inteligence negrib neko citu darīt, tad dziedāsim koros, pacelsim tautas muzicēšanu, sasauksim un veidosim tautas instrumentu orķestrus.¹¹

Uzturēt un veicināt tautas kultūras tradīcijas – tas nenoliedzami kļuva par vienu no pēckara gadu kultūras politikas iezīmēm. Šajā sakarā zīmīga ir divu plašu jaunlatviešu cildinošu rakstu parādīšanās kompartijas centrālajā laikrakstā “Cīņa” 1945. gada pavasarī – “Brīvības cīnītājs Kronvalds”¹² un “Latvijas rīta dzejnieks Juris Alunāns”¹³ Tajos

labi jūtams netiešs aicinājums kopt latviešu valodu un konsolidēties ap kultūras mantojumu. Šķiet paradoksāli, ka 1944. gada rudenī Sarkanarmijas nesēn atkarotajā Rīgā 1917. gada Oktobra apvērsuma gadadienas sarīkojumā Dailes teātrī uz skatuves rādīti fragmenti no Raiņa dramatiskās poēmas “Daugava”.¹⁴ Tas bija iedomājams tikai laikposmā līdz 1946. gada vidum, pēc tam Raiņa “Daugava” un pat tās pieminēšanai bija jāpazūd no publiskās telpas uz gadu desmitiem, bet jaunlatvieši bija ilgi jāaizstāv pret viedokli, ka tie “bijuši vienīgi liberālās buržuāzijas ideologi un viņu darbība nesusi latvju tautai vairāk ļaunuma, nekā labuma”.¹⁵ Sākumā daudzinaja ne tikai jaunlatviešus. Tautas mākslinieka goda nosaukumu jau pirms kara beigām, 1945. gada februārī, piešķīra Alfrēdam Kalniņam, Emilim Melngailim, Teodoram Zaļkalnam. Plaši atzīmēja Emīla Dārziņa dzimšanas septiņdesmit gadu atceri. Lai cildinātu Jani Rozentālu, par katru cenu atzīmēja tādu stūrainu skaitli, kā viņa nāves divdesmit astoņus gadus. Šos un citus māksliniekus nodēvēja par nacionālajiem klasiķiem – pats šis jēdziens ieviesās tikai pēc kara gados.

Nacionālās mākslas daudzinašana ne vienmēr bija tikai ļaužu lojalitātes iegūšanas instruments, lai īstenotu Kremļa intereses. Varas rēķināšanos ar lokālo kultūru un apstākļiem, protams, vēlējās daudzi kultūras un zinātnes darbinieki, taču to gribēja arī daļa no toreizējiem latviešu komunistiem.¹⁶ Viņi nevēlējās otru 1940. gadu, bet Latvijas vietējo apstākļu respektēšanu. Viņu vidū bija tādi, kas bija karu aizvadījuši Krievijā un iepazinuši turienes sociālisma nepievilcību. Kā vēlāk rakstīja Voldemārs Kalpiņš, kurš bija viens no 20 tūkstošiem 1941. gadā evakuētajiem vai vēsturiskajiem Krievijas latviešiem, kuri atgriezās dzimtenē 1944. vai 1945. gadā, proti, viņš rakstīja:

Savām acīm ieraugot, kāda izskatījās Krievzeme pēc “kulaku kā šķiras likvidēšanas”, vajadzēja fanātisku pārliecību, lai nezaudētu ticību mūsu uzvarai un vispār, lai izdzīvotu.¹⁷

Atbraukušo vidū bija kultūras darbinieki no kara laika Latvijas PSR Valsts mākslas ansambļa Ivanovā, tostarp daudzi mūziķi, kuri kļuva par mūzikas iestāžu vadošām figūrām, – Rūdolfs Bērziņš, Milda Buša, Emīlija Cīrule, Visvaldis Danenbergs, Arvīds Darkevics, Nilss Grīnfelds, Jevgeņijs Meija, Jānis Ozoliņš, Pēteris Smilga.¹⁸ Šie un citi sovjetiskajā sistēmā pabijušie vai tajā uzaugušie ļaudis, protams, bieži bija uzsūkuši PSRS pastāvošo vadības stilu un paradumus. Tomēr nav gudri viņus visus zīmogot ar vienādu apzīmējumu “Krievijas latvietis, līdzskrējējs” un tamlīdzīgi. (Starp citu, vēlāko nacionālkomunistu vidū vairākums bija Krievijas latvieši.) Varēja ievērot starp viņiem ne mazums tādu latviešu, kas karjeras dēļ par svarīgāko uzskatīja izpatikt Maskavas politikai, kura, kā zināms, vēlējās forsēt kolhozu veidošanu un sabiedrības krieviskošanu. Raksturīgākais starp tiem, šķiet, bija LK(b)P CK sekretārs Arvīds Pelše, kurš attiecību regulēšanu starp Latvijas etnosiem reducēja uz niknu cīņu pret t. s. buržuāziskajiem nacionālistiem un kuru pat Vilis Lācis privātās sarunās dēvējis par Melno Pēteri.¹⁹ No viņa mūziķu vidē daudz neatpalika vijolnieks Pēteris Smilga.²⁰

Tikmēr starp tiem latviešu komunistiem, kuri tiešām domāja, kādā veidā ar sociālisma modeli uzlabot Latvijas stāvokli, bija tādi, kuri saprata, ka vietējo saimniecisko, sadzīves un kultūras tradīciju ignorēšana ātri izšķīdinās Latviju milzīgajā sovjetiskā internacionālisma

tautu kausēšanas katlā. To cilvēku vidū, kuri Padomju Latvijā vēlējās saglabāt latvietību dažādas dzīves jomās, bija ne mazums 201. (43. gvardes) Latviešu strēlnieku divīzijā karrojušo. Šajā sakarā ir zīmīgs tas, ko atmiņās rakstījusi šīs divīzijas žurnāliste komuniste Vera Kacena:

Jā, tikai cik nu vairs divīzijā ir to, kam Latvijas vārds ko īpašu nozīmē? Kādā sarunā ar igauņiem [arī igauņiem bija nacionālie formējumi Sarkanarmijā – A. K.] viņi teikuši: “Jūs esat gvardi, mēs – igauņi.” Tiesa, viņiem nav gvardes nosaukuma [...] Bet tas arī tiesa, ka viņu karaspēka daļa ir tīri igauņiska. [...] Mēs esam gvardi un vairs neesam latvieši.²¹

To amatpersonu, kuras nevēlējās uz sovjetizācijas rēķina atteikties no nacionālā, nebija mazums, bet vārdā nosaukt iespējams tikai tos, kas izteikušies netiešāk toreizējās vai tiešāk vēlākās publikācijās. Viņu vidū noteikti bija laikraksta “Cīņa” redaktors (1944–1951) Kārlis Ozoliņš, latviešu strēlnieku divīzijas pulka komandieris Igors Briežkalns, toreizējais Latvijas komjaunatnes CK darbinieks Vilis Krūmiņš, žurnālists un valsts darbinieks Voldemārs Kalpiņš. Aplūkojot režīma un zinātnieku attiecības pēckara gados, akadēmiķis Jānis Stradiņš raksta:

Tieši vietējie zinātnieki patrioti, darבודamies saliedēti, 1944.–1947. gadā Latvijā mēģināja nostāties kara izpostītās dzīves atjaunošanas un pat modernizācijas priekšplānā, netieši īstenojot apslēptu rezistenci pret staļinisma uzspiestajām dogmām, pret sovjetisko rusifikāciju un Baltijas republiku neatgriezenisko integrāciju PSRS.²²

Latvijas patriotiem bija pazemojoši tas, ka ar pārākuma oreolu tika apveltīts administratīvi politiskais desants no Krievijas, kura izglītības, morāles un profesionālais līmenis bija samērā zems, bet vietējo apstākļu un latviešu valodas zināšanas nekādas. Vai, kā raksta Juris Rozenvalds:

[...] tipiskais Latvijas kompartijas četrdesmito gadu funkcionārs bija cēlies no Krievijas laukiem [...], darbošanos partijas sistēmā sācis nenozīmīgās provinces pilsētās, strauju karjeras lēcieni piedzīvojis 1937.–1938. gadā [acīmredzot, aizvietojot Lielajā terorā represētos – A. K.] [...] Šādi cilvēki veidoja četrdesmito gadu otrās puses Latvijas nomenklatūras kodolu.²³

Protams, šādi cilvēki negribēja nekādu pielāgošanos vietējiem apstākļiem un vēlējās latviešu valodas izstumšanu no oficiālās sfēras.²⁴

Tomēr Latvijas Komunistiskās partijas Centrālās komitejas birojs 1944. gada 8. decembrī spēja pieņemt lēmumu par nepieciešamību zināt latviešu valodu amatpersonām, kas savā darbībā saskaras ar iedzīvotājiem, kā arī uzlika par pienākumu tām apgūt Latvijas vēsturi, iepazīt literatūras un mākslas paraugus. Noteica arī kārtību, kādā organizējami latviešu valodas kursi.²⁵ Cita lieta, ka šī kārtība tika ignorēta gan toreiz, gan vēlāk un lēmums palika uz papīra.

Par to, kāda bijusi pat augsta ranga krievisko ierēdņu attieksme pret valodas mācīšanos, savdabīgi liecina kuriozitāte, ko atmiņās atstāta ilggadējā, savlaik pazīstamā Dzimtsarakstu departamenta direktore, kas jaunībā bijusi Ministru padomes darbiniece,

Ārija Iklāva. Ministru Padomes priekšsēdis Vilis Lācis parakstījis normatīvo aktu, kurā uzdevis ministriem apgūt latviešu valodu un gādāt, lai to mācītos arī citi atbildīgie darbinieki un turpmāk valdības sēdēs runātu un iestādēm dokumentus iesniegtu tikai latviski.

Reiz vakarā pēc darbalaika pārbaudīdama kabinetu, kura logā nez kāpēc joprojām spīdējusi gaisma, Ministru padomes sekretāre uzdūrusies pārim, kas, izvietodamies uz galda, aizrautīgi nodarbojies ar seksu. Uz sekretāres neizprotošo skatienu par notiekošo, ierēdnis atcirtis krieviski: “Mācāties latviešu valodu.”²⁶

Par spīti visam, saudzīga attieksme pret tradicionālo dzīvesveidu pašos pirmajos pēckara gados saglabājās. 1944. gada decembrī brīvdiena tika pārcelta uz pirmdienu 25. decembrī, tāpat Pirmajiem Ziemassvētkiem, un “Cīņā” parādījās raksts “Saulgriežos”, kurā vārds “Ziemassvētki” bija iespiests ar lielo sākuma burtu,²⁷ – tā bija vēlākajā sovjetiskajā īstenībā neiedomājama prakse. 1945. gada Jāņos avīzes “Cīņa” redakcija kopā ar Dailes teātri rīkoja Līgo nakts svinēšanu un brīvdabas izrādi Arkādijas parkā,²⁸ kur sapulcējās 20 tūkstoši. Tajā pašā vakarā Dzintaru koncertzālē ar Jāņu koncertu Valsts filharmonija atklāja vasaras sezonu. Jau dažas dienas iepriekš Arodbiedrību Centrālās padomes prezidijs ar īpašu lēmumu aicināja organizēt Jāņu svinēšanu uzņēmumos un iestādēs.²⁹ Nākamajā 1946. gadā organizēta Jāņu svinēšana vairs nenotiek, bet 1947. gadā līgo dziesmām bija pilnīgi jāapkļūst uz vairākiem gadiem.³⁰

Vismaz līdz 1946. gada vidum konservatorijā saglabājās agrākā mācību organizācija, programmas un tradīcijas. Agrākie docētāji un mūzikas darbinieki uzturēja spēkā un lietoja uzrunu “kundze” un “kungs”. No konservatorijas bibliotēkas vēl nebija iztirīti pirmskara latviešu un ārzemju mūzikas žurnāli. Jaunu mācību grāmatu un nošu izdevumu gandrīz nebija, tāpēc kora diriģēšanas stundās lietoja pat agrāko dziesmu svētku repertuāra krājumus, kur netrūka arī vēlāk stingri aizliegto patriotisko dziesmu.³¹

Nacionāla mēroga dziesmu svētku tradīcijas turpināšana pēckara sovjetizācijas apstākļos kļuva par vienu no kutelīgākajiem ideoloģijas jautājumiem. Kā atjaunot nopelto buržuāzisko praksi? Koru kustība pati par sevi pēckara Latvijā atjaunojās t. s. mākslinieciskās pašdarbības ietvaros, kas sovjetizācijas procesā tika ārkārtīgi stimulēta. Jo, no vienas puses, masveida pašdarbība bija veids, kādā jaunais politiskais režīms centās vienot ap savu ideoloģiju un pie viena sabiedriski kontrolēt arī tos ļaudis, kuri nebija tiešā veidā iesaistīti valsts struktūrās – armijā, valsts uzņēmumos, mācību iestādēs. Bet, no otras puses, samērā dzīvā iedzīvotāju līdzdalība mākslas amatierismā liecināja arī par ko citu. Pieaugošas rusifikācijas apstākļos latvietim svarīgi bija korī, deju vai teātra spēles kopā atrast vietu, kur ir garantēta latviešu valodas vide un it kā patvērums no ikdienas sociālpolitiskās strostēšanas un kur ir saskare ar kādu atšķirīgu vērtību pasauli. Cenzūras gan uzraudzītais, tomēr ierobežoti pieļautais nacionālais koru repertuārs, kas ļāva izdziedāt Raiņa “Senatni”, Ausekļa “Gaismas pili” un tautasdziesmas, šādu tradicionālo vērtību atjaunotni daudziem sniedza.

1945. gada janvārī kori sāk gatavošanos sacensties par piedalīšanos Vissavienības koru skatē Maskavā. Bet jau nākamajā mēnesī, 1945. gada februārī, tiek izsludināta pašas Latvijas mēroga koru skate, kam jāpulcina kori Rīgā vasaras vidū. Repertuāra prasības šim

pirmajām koru skatēm skaidri apliecina agrīnajos Latvijas sovjetizācijas gados piekopto relatīvo liberālismu. Laikraksta “Cīņa” redakcijas rakstā, kas aicina korus piedalīties skatē, lasāms:

Latvju tautas vēsturiskās gaitas no senatnes līdz šai dienai jāatveido īpatnēji latviskā formā [...] Tas, ko skatē rādīs mūsu pašdarbības kolektīvi, jāparāda nevis **vispār**, bet tieši tā, kā šis saturs atspoguļojas **latvju** tautas mākslā, tādā formā, kā to izteic **latvju** tautā.³²

Un ievadraksta autors vēl nokritizē dažos koros novēroto tieksmi “nacionālo īpatnību” atvietot ar kaut ko “vispārīgāku”.

1945. gada vasarā Rīgā rīkojamo koru pulcēšanos vēlāk oficiāli dēvē par Latvijas PSR Pirmo mākslinieciskās pašdarbības olimpiādi vai vienkārši par Olimpiādi, bet pavisam citādi tas ir Ministru Padomes vadītāja Viļa Lāča vēstulē, ko viņš pavasarī adresē PSRS Tautas Komisāru padomes priekšsēža vietniekam Anastasam Mikojanam uz Maskavu. Vēstules galvenais nolūks ir iegūt papildu pārtikas limitu Latvijai, lai nodrošinātu skates dalībnieku uzturu. Viļa Lāča vēstulē teikts, ka šajā vasarā “Latvijas PSR notiks koru dziedāšanas nacionālie dziesmu svētki”. Šie divi pēdējie vārdi “dziesmu svētki” rakstīti latviski, bet kirilicā, jo visa vēstule, protams, ir krievu valodā. Starp citu, minēti arī eventuālie skaitļi, cik dalībnieku un cik dienas būs trīs reizes dienā jāēdina atlases skatēs aprīņķos, aprīņķu pilsētās un beidzot desmit dienas Rīgā un cik maizes dienā cilvēkam pēc apstiprinātām normām pienāktos.³³

Ši Viļa Lāča vēstule, kur reokupētajā Latvijā pirmoreiz pozitīvā nozīmē minēts nosaukums “dziesmu svētki” ir interesants arhīva dokuments ar to, ka šā nosaukuma minēšana pirmoreiz notiek uz “ārieni”, bet Latvijas “iekšienē” tas tajā gadā nekur nav parādījies un neparādās. Šis fakts vien jau liecina par sarežģīto ideoloģisko situāciju pat varas augšstāvā. Tā vien liekas, ka tajā gadā plānotā koru pulcēšanās būs sākotnēji bijusi iecerēta kā pirmie pēckara dziesmu svētki, kā tas vēstulē arī pateikts, bet varas virsotņu ideoloģisko nesaskaņu dēļ tomēr nosaukta par Olimpiādi. Pēc būtības šis 1945. gada vasaras koru sarīkojums Rīgā pēc daudziem parametriem jau arī bija dziesmu svētki. Arhitekta Aleksandra Birzenieka projektēta estrāde Esplanādē 4000 dziedātājiem ar 25 000 sēdvietām skatītājiem,³⁴ konservatorijas zālē tradicionālās koru sacensības jeb dziesmu karš, viens galvenais brīvības koncerts, pirms tā – dalībnieku gājiens. Atskaitot PSRS un LPSR himnu, no divdesmit repertuāra dziesmām tikai divas ar Friča Rokpeļņa vārdiem un vienu ar Jūlija Vanaga vārdiem varēja dēvēt par t. s. padomju dziesmām – tas nav liels procents pret pārējām no divdesmit, kuras visas bija latviešu komponistu klasika un tautasdziesmas. Šādā nozīmē dziedātāju un klausītāju gaume šoreiz tika žēlota vairāk nekā citkārt vēlākajos gados. Protams, skatē bija daudz citu līdzekļu, kas uzturēja staļiniskā totalitārisma atmosfēru – lielizmēra portreti, lozungi, skaļruņu komentāri, mītiņošana.

Varētu analizēt vēl vairākas norises, kur pirmajos pēckara gados ir redzama nacionālo kultūras tradīciju dominante – latviešu tautasdziesmu raidījumu lielais īpatsvars Teodora Kalniņa vadītajā Radio korī, latviešu komponistu mūzikas neatlaidīgā popularizācija Radio simfoniskajā orķestrī, kā arī citas. Tomēr ar aplūkotajām norisēm ir pietiekami,

lai secinātu, ka pat varas augstākajos līmeņos neizpalika centieni tradicionālās vērtības izvirzīt par nacionālas konsolidācijas līdzekli un par pretsvaru importētajai, dogmatiskajai, forsētajai sovjetiskajai ideoloģiskajai praksei *alias* kolonizācijai. Tiesa, nereti abi šie faktori pārklājās, proti, nacionālo tradīciju kopšana tika izmantota kā latviešu sabiedrības lojalitātes katalizators Maskavas diktētajam režīmam, un tad tradīcijas ieguva duālu raksturu, bet to veicināšana varēja kļūt liekulīga.

Kā visa šī pēckara relatīvi liberālā kultūras situācija vērtējama kultūras koloniālisma teorijas skatījumā? Nevar nepiekrīst literatūrzinātnieka Benedikta Kalnača rakstītajam, ka “varas nodrošinājumam kalpoja pirmspadomju kultūras un tās izpausmju noraidījums un izspiešana no nācijas apziņas”.³⁵ Liela daļa nacionālās kultūras tika liegta ar grāmatu iznīcināšanas, cenzūras un citu aizliegumu līdzekļiem. Kultūras telpā nevarēja parādīties mākslas darbi, kuru autori atradās bēgļu gaitās vai bija represēti pirmajā okupācijā. No šā viedokļa spēkā bija viena no koloniālisma kultūras teorijas pamatlicējiem Franca Fanona (*Frantz Fanons*) viedoklis, ka “pakļautajām nācijām tika atņemtas tiesības ne tikai uz tagadni, bet arī uz pagātņi”.³⁶ Un tomēr, pirmajos pēckara gados, pateicoties tālredzīgākajiem kultūras darbiniekiem un tiem latviešiem sovjetiskās varas struktūrās, kuri nevēlējās Latvijā ekonomisko, sociālo un kultūras pārmaiņu uzspiešanu ar varu un varbūt sapņoja par sociālisma modeli, kas atšķirtos no sovjetiskā sociālisma, – pateicoties viņiem, gluži visas tiesības uz kultūras pagātņi netika atņemtas, cenzūras ierobežotajos ietvaros nacionālais mantojums tika kopts un ieņēma zināmu vietu sabiedrības garīgajā un kultūras dzīvē.

Lai arī šis kultūras un pa daļai ekonomikas relatīva liberālisma posms tika pārtraukts un beidzās jau 1946. gada otrajā pusē drīz pēc bēdīgi slavenā VK(b)P CK lēmuma par žurnāliem *Zvezda* un *Leņingrad*, tomēr reālie kultūras dzīves fakti apstiprina atziņu par nacionālkomunisma izpausmju parādīšanos jau pirmajos pēckara gados. Kalambūru mīļotājs to varbūt nosauks par “nacionālkomunismu pirms nacionālkomunisma”.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Bleiere D., Butulis I., Feldmanis I., Stranga A., Zunda A. *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*. Rīga: Jumava, 2005. 343. lpp.
- ² Strazdiņš K. (atb. red.). *Latvijas PSR vēsture. 3. sēj.* Rīga: Latvijas PSR ZA izdevniecība, 1959. 473. lpp.
- ³ Tannberg T. *Politika Moskvā v republikah Baltij v poslevoennye gody (1944–1956). Issledovanija i dokumenty*. Moskva: Rospen, 2010. S. 210
- ⁴ Strods H. PSRS okupācijas administrācija Latvijā 1944. gadā. Strods H. (sast.). *Latvijas Okupācijas muzeja gadagrāmata 2004: Cīņa par Baltiju*. Rīga: 2005. 146., 147. lpp.
- ⁵ Bleiere D., Butulis I., Feldmanis I., Stranga A., Zunda A. *Latvija Otrajā pasaules karā (1939–1945)*. Rīga: 2008. 414. lpp.; Zelče V. Par dažām (iz)dzīvošanas praksēm pēckara Latvijā. *Agora*. Nr. 3. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2005. 15. lpp.
- ⁶ Strods H. *Latvijas Nacionālo partizānu karš 1944–1956*. Rīga: Preses nams, 1996. 110. lpp.
- ⁷ Hofrāte A. Īstenība atklājas tāda, kāda tā bija. *Latvijas Vēsture*. 1993. Nr. 4. 65. lpp.
- ⁸ Bleiere D., Butulis I., Feldmanis I., Stranga A., Zunda A. *Latvijas vēsture. 20. gadsimts*, 343. lpp.
- ⁹ Urbanovičs J., Jurgens J., Paiders J. *Nākotnes melnraksti: Latvija 1948–1955*. Rīga: Baltijas forums, 2013. 312. lpp.

- ¹⁰ Bleiere D., Butulis I., Feldmanis I., Stranga A., Zunda A. *Latvija Otrajā pasaules karā (1939–1945)*, 439.–455. lpp.
- ¹¹ Pirmā latviešu padomju inteliģences kongresa debātes. *Cīņa*. 1945. 25. marts.
- ¹² *Cīņa*. 1945. 11. apr.
- ¹³ *Cīņa*. 1945. 8. maijs.
- ¹⁴ *Cīņa*. 1944. 2. nov.
- ¹⁵ Jubels H. (galv. red.). *Latvijas enciklopēdija*. 3. sēj. Rīga: Valērija Belokoņa izdevniecība, 2005. 151. lpp.
- ¹⁶ Bleiere D., Butulis I., Feldmanis I., Stranga A., Zunda A. *Latvija Otrajā pasaules karā (1939–1945)*. 424. lpp.
- ¹⁷ Kalpiņš V. Tālais ceļš no mājām atpakaļ. *Lauku Avīze*. 1988. 17. sept.
- ¹⁸ Viena no pašām kolorītākajām personībām mūziķu vidū, kurā sociālistiskais fanātisms paradoksālā, gandrīz odiozā veidā sadzīvoja ar nacionālu dedzīgumu, šim pēdējam tālu pārsniedzot nacionālas formas funkciju, bija pieminētā Emilija Cīrulle – solodziedāšanas pasniedzēja un sabiedriska aktīviste. Kompartijā un Krievijā kopš 1919. gada, viņa bija beigusi Maskavas konservatoriju, strādājusi dažādās Krievijas mācību un mūzikas iestādēs, tur likvidējusi ideoloģiskās novirzes. 1940. gadā nav tikusi uz Latviju līdzekļu trūkuma dēļ. Sākoties 1944. gada Latvijas reokupācijai, iedegusies par Rīgas konservatorijas darbības atjaunošanu un sovjetizāciju, pavadījusi visu 1944. gada vasaru Maskavas konservatorijas bibliotēkā, atlasīdama liekos nošu izdevumu eksemplārus Latvijas konservatorijas bibliotēkai, ko maldīgi domājusi, nacistu izpostītu. Maskavā pievienojusies Latvijas PSRS Valsts mākslas ansambļa dalībniekiem un kopā ar tiem ieradusies Daugavpilī ar t. s. operatīvo grupu ešelonu. Pēc tam lokomotīves ogļu bunkurā devusies uz Rīgu kā Mākslas lietu pārvaldes pilnvarniece, pēc pašas vārdiem, latviešu tautasdziesmas dziedādama un ar padomju dziesmām somā, – gandrīz vai simbols sovjetiskā un nacionālā divsavenībai. (Informācija no autora intervijas ar Emīliju Cīruli 1976. gada 18. oktobrī.) Pēc savas izpratnes metusies Latvijas Valsts konservatorijas darbības atjaunošanā. Viņas entuziasms istas padomju konservatorijas izveidošanai Rīgā tomēr nav bijis atbilstošs pašas spējām un ambīcijām. Ko vērts bija jau viņas iemīļotais pašraksturojums vien: “Esmu konservatorijas gods, prāts un sirdsapziņa.” Droši vien traucējis arī hiperaktīvais, drudzainais raksturs, tāpēc amatu “direktora palīdzē mācību lietās” viņa konservatorijā paturējusi tikai pirmos divus gadus, respektīvi, no administratīva darba atbīdīta.
- ¹⁹ Zelče V. Uzvaras svētki Padomju Latvijā. Muižnieks N., Zelče V. (red.). *Karajošā piemiņa*. Rīga: Zinātne, 2011. 196. lpp.
- ²⁰ Vijolnieks un pedagogs Pēteris Smilga bija nonācis Krievijā un kļuvis par kompartijas biedru 1919. gadā, beidzis Maskavas konservatoriju, spēlējis dažādos orķestros, mēģinājis spēkus sovjetisku dziesmu komponēšanā. Taču administratīvie un politiskie talanti viņa darbībā acīmredzot pārspēja muzikālos. Tā bija 1940. gadā, kad viņš tika atsūtīts par Operteātra direktoru Rīgā, un tā notika arī 1942. gada rudenī, viņam kļūstot par 201. (43. gvardu) Latviešu strēlnieku divīzijas kluba priekšnieku. Pēckara reokupētājā Latvijā Pēteris Smilga, būdams gan konservatorijas rektora vietnieks (1944–1947), gan Komponistu savienības organizators un vēlāk atbildīgais sekretārs, ar uzviju centās īstenot praksē katru kompartijas ik brīža jeb “tekošā momenta” ideoloģisko nostādni. Sevišķi spilgti tas izpaudās 1948. gada kampaņā pret t. s. formālismu, respektīvi, novatorismu mūzikā. Tad Pēteris Smilga, bez apdoma kopēdams augstu amatpersonu viedokļus, bet acīmredzot nezinādams, ka nacionālsociālisti Vācijā vajāja novatorisko mūziku jau pirms boļševikiem, apgalvoja, ka formālismā, kur ieskaitīti gandrīz visi 20. gadsimta Rietumeiropas ievērojamie komponisti, esot “skaidri redzamas tipiski fašistiskās ideoloģijas pazīmes” (Smilga P. Formālisms mūzikā. *Karogs*. 1948. Nr. 4. 445. lpp.). Turpat viņš, atdarinādams Arvīdu Pelši, paziņo, ka starpkaru posma latviešu solodziesmā esot redzams “viss budziskais dekadences repertuārs, ko darināja Akuraters, Skalbe, Jēkabsons un daudzi citi”. Pēc tam, kad 1950. gada augustā konservatorijas rektors Jēkabs Mediņš tika atbrīvots no rektora amata, jo mēdzis tikties ar studentiem privātā gaisotnē un pārrunāt aktuālus sociālos jautājumus, kā arī nav labi sadarbojies ar konservatorijas kompartijas organizāciju, šis organizācijas sēdē Pēteris Smilga izsacīja savas bažas par to, ka Jēkabs Mediņš joprojām palicis docētāju sastāvā. (LVA PA, 9754. f., 1. apr., 6. l., 34. lp.). Hruščova “atkušņa” laikā Pēteri Smilgu pamazām no darbības Komponistu savienībā atstumj un 1960. gadā no tās izslēdz.

- ²¹ Eglīte D., Zelče V., Zellis K. 130. latviešu strēlnieku korpusa kolektīvās biogrāfijas mets. Kacena V. *Kājāmgājējs karā. Latviešu kara stāsti*. Rīga: Mansards, 2012. 586. lpp.
- ²² *Okupētā Latvija. Latvijas Vēsturnieku komisijas 2005. gada pētījumi*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2007. 414. lpp.
- ²³ Rozenvalds J. Piezīmes par Latvijas nacionālās elites veidošanos pēc Otrā pasaules kara. *Latvijas Arhīvi*. 2005. Nr. 4. 78. lpp.
- ²⁴ Hofrāte A. Īstenība atklājas tāda, kāda tā bija, 65. lpp.
- ²⁵ LVA, PA 101. f., 3. apr., 13. l., 64. lp.
- ²⁶ Iklāva Ā. *Ir visādi gājīs*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2013. 25. lpp.
- ²⁷ Sudrabkalns J. Saulgrieži. *Cīņa*. 1944. 24. dec.
- ²⁸ Arkādijā 23. jūnijā, pl. 8 vakarā Ligo svētki "Jāņu vakarā". *Cīņa*. 1944. 19. jūn.
- ²⁹ Par Ligo svētku svinēšanas organizēšanu Latvijas PSR uzņēmumos un iestādēs. LPSR AP Prezidija lēmums. *Cīņa*. 1945. 19. jūn.
- ³⁰ Bleiere D. *Eiropa ārpus Eiropas: Dzīve Latvijas PSR*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2012. 98. lpp.
- ³¹ Albina D. Pēckara gadu mūzika un kāds, kas smējās. Silabriedis O., Tihovska I. (red.). *Mūzikas Saule*. 2006. Nr. 5. 2. burtn. (Jānim Ivanovam – 100). 12. lpp.
- ³² Aktīvi gatavoties mākslinieciskās pašdarbības skatei. *Cīņa*. 1945. 11. marts.
- ³³ LVA, 627. f., 2. apr., 18. l., 92. lp.
- ³⁴ LVA, 627. f., 2. apr., 18. l., 185. lp.
- ³⁵ Kalnačs B. *Baltijas postkoloniālā drāma*. Rīga: LU LFMI, 2011. 118. lpp.
- ³⁶ Fanon F. *The Wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 2004. P. 149. Citēts pēc: Kalnačs B. *Baltijas postkoloniālā drāma*, 121. lpp.

Arnolds Klotiņš

The Colonial and the National in the Musical Life of Latvia in the First Postwar Years (1944–1946)

Summary

Keywords: reoccupation, social change, cultural traditions, the national form, the Song Festival, national communism

In 1944 the Red Army reconquered the territory of Latvia occupied by the German Nazi in the beginning of World War II, which the USSR had occupied already in 1940. This reoccupation of Latvia implemented by the USSR in the first postwar years was followed by intensive and repressive sovietisation and colonisation; however up to the autumn of 1946 it took place in relatively mild circumstances of cultural politics. Part of Latvian Communists, who returned from the wartime evacuation in Russia and had seen the unattractive side of socialism, wanted to follow the lifestyle, history and cultural peculiarities of their own country and nation when establishing the socialist system in Latvia. Whereas the majority of political and administrative employees sent from the Soviet Union ignored Latvian language and the traditions of local culture. They wanted a rapid and unified sovietisation instead. Consequently, the prevalent groups of communists saw different goals in the national classical music, folk songs and mass choir movement, which were facilitated by the regime. The authorities imported from the USSR, looked at the cultivation of the national forms of art and culture as merely an instrument to achieve the loyalty of Latvian society, whereas those Latvian communists, who hoped for the socialism intertwined with national and Humanism traditions – as a means of national survival and consolidation of the post-war and fragmented Latvian society. It explains not only the glorification of the national talents, praise to the musical forms that the censorship tolerated and the facilitation of ethnic celebration traditions, but also the Decree of the Central Committee of the Communist Party of Latvia, which stipulated that public officials got a good command of Latvian, on the one hand, and a complete failure of this idea, on the other hand. Some archive documents allow drawing conclusions that differences in the attitude towards the national cultural traditions – including the Song Festival at a national level – and their continuation in the first postwar years have existed even in the highest ranks of the soviet authorities in Latvia. Modern-day Latvian historians see early manifestations of the so-called national communism in this situation. Yet, this communist movement was fully manifested in Latvia only after Stalin's death. Although the early national communism was eliminated already in the

second half of 1946 after the notorious decree of the Central Committee of the Bolshevik Communist Party on the magazines *Zvezda* and *Leningrad*, the brief postwar period of relative cultural liberalism provided a positive impulse to the national survival under the circumstances of occupation.

Valtera Benjamina un Teodora V. Adorno lirikas teorija: valoda starp reprezentāciju un neizsakāmo

Atslēgvārdi: Valters Benjamins, Teodors V. Adorno, Frīdrihs Helderlīns, romantisms, modernisms, neizsakāmais, imanenta kritika

Kad Ludvigs Vitgenšteins (*Ludwig Wittgenstein*) 1914. gadā, iepazīnies ar Georga Trākla (*Georg Trakl*) darbiem, izlemj trūcīgajam dzejniekam piešķirt stipendiju 20 000 kronu apjomā, viņš sava lēmuma skaidrojumā neviļus skar modernās dzejas galveno problēmu – poētiskās valodas attiecības ar realitāti un realitātes reprezentāciju, kuru “aptumšo” valodai piemītošā tendence noslēgties sevī – protests pret valodas kalpošanu komunikācijai. Vēstulē Ludvigam fon Fikeram (*Ludwig von Ficker*), kurš viņam ieteicis Georga Trākla dzejoļus, Ludvigs Vitgenšteins raksta: “Es tos nesaprotu, bet to tonis mani padara priecīgu. Tas ir ģēnija tonis.”¹ Zīmīgs ir arī fon Fikera lasījums – pēc viņa domām, Trākla dzeja nāk no dzilēm, kas pašam autoram paliek svešas un nepieejas, no dzilēm, kas pārsniedz personisko.² Līdz ar to rodas plaša starp darbu un autora patību. Taču patība modernajā dzejā joprojām parādās, saistīta ar ikdienas realitāti un reprezentāciju,³ savukārt tās pretstats ir dvēsele, kas ir absolūti singulāra, piederīga drīzāk miegam un tumsai, varētu arī teikt – neapzinātajam, un kuru iespējams paust tikai tad, ja valoda un patība tiek savstarpēji atsvešinātas, proti, ja valodā tiek atvēlēta vieta arī neizsakāmajam (dažādos kontekstos atrodami arī sinonīmi *svētais, mistiskais, absolūtais, garīgais, patiesība*). Vienlaikus jāatzīmē, ka neizsakāmo mēs varam atpazīt tikai tur, kur valoda vēl saglabā saikni ar savu komunikatīvo jeb reprezentējošo funkciju, jo pretējā gadījumā teksts ir nelasāms. Vienkāršāk sakot, neizsakāmais nemīl bezjēdzīgu valodu, un tāpēc tā klātbūtne ir paradoksāla – lai mēs atpazītu “neizsakāmo”, tam jādara sevi “izsakāmu”.⁴

Vācu romantisma un modernisma mākslinieciskajos uzstādījumos dzejnieka darbs ar valodu, lielā mērā pateicoties Frīdriha Helderlīna (*Friedrich Hölderlin*) ietekmei, ticis asociēts ar ilgām pēc neizsakāmā, un vācu literatūras filozofija, kā to, manuprāt, spilgti apliecina Valtera Benjamina (*Walter Benjamin*) un Teodora V. Adorno (*Theodor W. Adorno*) pētījumi, šim priekšstatam labprāt sekojusi. Vēl vairāk – Pols de Mans (*Paul de Man*) apgalvo, ka šī tradīcija runā par dzejnieka izredzētību.⁵ Tādi autori kā Helderlīns, Trākls un Rilke (*Rainer Maria Rilke*) savā lirikā īsteno valodu, kuras ideāls (nekad nesakrīt ar rezultātu) ir absolūta harmonija – izraušanās no realitātes gūsta. Racionālu, ārpusauli reprezentējošu komunikāciju visprecīzāk apzīmē caurspīdīguma metafora, bet moderno dzeju drīzāk izsaka “necaurspīdīgums”, un dzidro “spoguļi” – mimētiskās literatūras

emblēmu – aizstājuši “skatienu opālā”⁶ Rilkes slavenās rindas “jo nekur nav vietas, / kas tevi neredzētu”⁷ lieliski apliecina modernās dzejas vairīšanos no aprakstošas valodas, par kuras pretstatu Adorno nosauc ekspresiju (*Ausdruck*) – “mākslas darba skatienu”⁸. Valoda ir ekspresīva tad, kad objektīvais runā caur subjektīvo. Objektīvais var būt arī vienkārši “skumjas, enerģija vai ilgas”,⁹ īsāk sakot, kaut kas, ko nevar pilnībā izteikt, bet kas dziļi iespaido, no jēdzieniskā reizē atsakoties un izmantojot to savā labā. Tas ir neizsakāmais, kuru skart tiešā veidā nozīmētu to iztukšot. Neizsakāmais drīzāk pieder mirklīgajam un pārejošajam, nevis fiksētajam, tas iezīmē to valodas sfēru, kas izraujas no termina dzelžainā tvēriena. Iespējams, ka Vitgenšteins, lasot Trākla dzeju, piedzīvoja “objektīvo subjektīvajā”:¹⁰ tonis (nejēdzieniskā sfēra) pauda neizsakāmo, kam caurspīdība izrādītos nāvējoša.

Kāpēc neizsakāmā tematizācijas kontekstā vērts izcelt tieši Adorno filozofiju? Visi viņa galvenie darbi aizstāv ideju, ka sistemātiskā kognitīvās pieredzes sašaurināšana, kas ir viena no modernās pasaules pamatiezīmēm, galu galā ir saistīta ar īpašu valodas izkropļojumu. Rodžers Fosters (*Roger Foster*) atzīmē, ka Teodors Adorno šo nepilnību apraksta kā valodas ekspresīvā elementa zaudēšanu; par filozofijas uzdevumu līdz ar to kļūst balss došana tam, kas ir aplklusināts valodā kā caurspīdīgā komunikācijā.¹¹ Viņš seko Benjaminsam, kuram filozofija visupirms ir apdraudētās nozīmes glābšana. Modernās racionalitātes forma, kā Teodors Adorno uzsver kopā ar Maksu Horkheimeru (*Max Horkheimer*) izstrādātajā “Apgaismības dialektikā”, ir noniecinājusi visus domāšanas veidus, kas neatgādina šauri definētus zinātniskus spriedumus. Šādus spriedumus, protams, raksturo skaidrība, pozitīvisms, reprezentācija un sekošana predikatīvajai loģikai. “Kas nevēlas iekļauties aprēķināmības un noderības mēros, tas apgaismībai šķiet aizdomīgs.”¹² Ja mākslas darbs vēlas pretendēt uz patiesību, tam ir jāpārvērtē attiecības starp loģiku un retoriku, zinātni un mākslu. Mākslas darbam ir jāatrod tas, kas to padara unikālu, tam jāatsvešina sevi no visa viennozīmīgā un tūlītēji uztveramā. Pretējā gadījumā – Adorno spriedums ir skarbs – mākslas darbs nav nepieciešams.

Ieskicētie Adorno uzskati sabalsojas ar modernisma (un romantisma¹³) estētiskajiem principiem, kuru ideāls ir valodas autonomija. Gan filozofs, gan dzejnieks apzinās reprezentējošās valodas augsto cenu – nepastarpinātības, klātbūtnes vai patiesības zaudējumu, plaisu starp intenci un realizāciju, oriģinālu un kopiju. Iespējams pat norādīt uz reprezentācijas slikto slavu 20. gadsimta sākuma formālajās un abstraktajās mākslas teorijās, arī literatūras filozofijā, kura runā par neizsakāmo dažādās tā modulācijas. Modernismā un mazākā mērā arī romantismā reprezentētais objekts tiecas izzust, kad valoda iesaistās paš-refleksīvā spēlē.¹⁴ Romantismā šo tendenci apzīmē *ordo inversus* jeb refleksīvās inversijas figūra. Apgaismības izprovocētās spēles rezultāts ir patvaļīga saikne starp zīmi un apzīmējamo. Apgaismības īstenotā pasaules “atburšana”, kuras paradigma ir zinātniskais un faktoloģiskais, atrāvusi jēdzienisko domāšanu no valodas spējām izteikt pieredzi vārdos. Proti, modernās racionalitātes forma ir tik pašpietiekama, ka cilvēks tajā neatpazīst savu pieredzi, nemaz nerunājot par garīgo – arī literatūras, mākslas un filozofijas – pieredzi, kurai valoda kā efektīvs komunikācijas līdzeklis uzspiež skaidrību.¹⁵ Lai poētiskā valoda

piešķirtu pasaulei subjektīvu jēgu, tā šim nolūkam, protams, nevar izmantot objektīvās zinātnes sagūstīto konceptuālo valodu, kurā katrs jēdziens kalpo viennozīmīgam un banālam spriedumam. Adorno uzskata, ka apgaismībā jēdziens aizvieto lietas būtību un ka pretenzijas uz nepastarpinātu patiesību, identitāti starp vārdu un lietu, gandrīz vienmēr ir pozitīvisma ideoloģijas produkts.¹⁶ Hanss Georgs Gadamers (*Hans-Georg Gadamer*) kodolīgi izteicis vācu literatūras un valodas filozofijas melanholiju: “Tās [lietas – A. O.] gluži vienkārši izgaist, un tikai dzejnieks joprojām paliek tām uzticīgs.”¹⁷ Adorno bez dzejnieka nosauktu arī filozofu, jo kā viens, tā otrs aprūpē brūces, ko valodā radījusi jēdziena hegemonija. Apgaismības progress ietver neglītu patiesību, ko tas labprāt ignorētu: valoda nespēj artikulēt pasauli kā veselumu, un pasaule vēsturiskajam subjektam tāpēc šķiet “tumša”. Mākslas autonomija nostāda cilvēku šā fakta priekšā un atdod pasaulei tās burvību. Te iezīmējas mākslas kritiskā funkcija – tā darbojas kā spogulis, kas atmasko sabiedrības heteronomiju¹⁸ (valodā tā izpaužas kā patiesības atkarība no apraksta).

Kā filozofijai analizēt valodu, ja tajā eksistē plaša starp zīmi un apzīmējamo? Filozofiska valodas interpretācija līdzinās tulkojumam; ne velti Adorno, runājot par interpretāciju, lieto vārdu *Deutung*, kura pirmā nozīme ir tieši ‘iztulkošana’. Pārfrāzējot Benjaminu eseju “Tulkotāja uzdevums” (1921), arī tulkot nozīmē atdot balsi valodā ieslodzītajai patiesībai, uz ko tiecas gan oriģināls (šajā kontekstā – dzejolis), gan tulkojums (interpretācija), bet kas paliek neizsakāms reprezentācijā.¹⁹ Šādā ziņā interpretācija izceļ mākslas darba strukturālo nepabeigtību, uz kuras izklāstu filozofijai, kā to savulaik jau netieši apgalvojis Novāliiss (*Novalis*),²⁰ ir īpašas pretenzijas. Adorno vēlas skart tos valodas momentus, “kad tā ne tik daudz konstituē vai strukturē pieredzi, cik atspoguļo un izsaka jēgpilnu pieredzes sakārtu.”²¹ Ja reiz filozofija vēlas atspoguļot sava objekta slēpto sakārtu, tad filozofijas valodai ir “jāsabalsojas” ar objektu; ja objekts, piemēram, dzejolis, ir fragmentārs, atvērts un skeptisks pret jēdziena varu, tad arī filozofiskā interpretācija nedefinē savus jēdzienus, bet drīzāk ievieto tos savstarpējās attiecībās, radot objektu ieskaujošu konstelāciju.²² Konstelācija reprezentē vairāk nekā definīcija – šis “vairāk” ir neizsakāmais. Interpretācija, kas būvēta kā konstelācija, izmanto nevis vienu, bet vairākas atslēgas,²³ un līdz ar to atgādina nevis viennozīmīgi formulētas tēzes, bet drīzāk procesu. Šo pieeju, ko savās Helderlīna dzejai veltītajās esējās lieto gan Benjaminis, gan vēlāk arī Adorno, dēvē par imanentu kritiku. Imanenta kritika ir tāds interpretācijas veids, kas uzticas paša izpētes objekta dotajām norādēm par tā izkaisīto elementu savstarpējo saistību. Adorno piedāvātais skatījums uz valodu (it īpaši uz dzeju) mēģina satuvināt komunikatīvo un neizsakāmo – izgaismot plaisas, ko radījis protests pret racionalitātes kundzību.

Benjaminis esejā “Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi” (1914) apgalvo, ka estētiska rakstura pētījumam²⁴ “nav jāuzrāda nekas cits kā vien uzskatāmo [*anschaulichen*] un garīgo elementu sasaistes intensitātē”.²⁵ Benjaminis šādi apšaubā nozīmes un objekta kopsakaru un reprezentējamā objekta klātbūtni tekstā. Benjaminu pieeja dzejas interpretācijai iespaidojusi arī Adorno, kurš 1964. gadā saraksta eseju “Paratakse: par Helderlīna vēliņo dzeju” un, tāpat kā vecākais kolēģis, par sava izklāsta galveno kategoriju izvirza “dzejoto” (*Gedichtete*), kas apzīmē dzejojuma patiesības kā uzskatāmo un garīgo elementu vienības (*Einheit*) sfēru.

Adorno papildinājums – “dzejotā” sajūgšana ar “paratakses” kategoriju, uzrādot to savstarpējo spoguļošanu (domāta negatīvā mimēze, kad viena lieta nevis kopē otru, bet gan atdarina to, kas vēl neeksistē,²⁶ šajā kontekstā – kad fragmentāra forma cenšas paust sev pretējo – harmonisku patiesību). Abi domātāji ir vienisprātis, ka dzejoļa patiesībai var tuvojties, vienīgi rūpīgi šķetinot valodas iekšējo formu, “ko Gēte sauca par saturu [*Gehalt*]”²⁷ un kas pēc būtības un nepieciešamības ir izteikti blīva (*dicht*) konstrukcija. Skaidrai, predikatīvās loģikas diktētai komunikācijai Helderlins pretstata parataksi ne tikai kā gramatikā definēto bezsaikļu konstrukciju, bet arī kā estētisku likumu – disociāciju, kas aizstāv fragmentāru domāšanu un iedragā diskursīvās valodas hierarhisko un sintētisko funkciju, radot ko līdzīgu izklātai un bezgalīgai sakārtai. Svarīgi atzīmēt, ka paratakse, ko var skaidrot arī kā īpaši spraigu elementu intensitāti (fragmentārais to neizslēdz, bet drīzāk veicina, jo ir bezgalīgi ietilpīgs), ir inversijas rezultāts. Tomēr, tā kā absolūta valodas noslēgšanās sevī ir “mulķīgas un nepamatotas baumas,”²⁸ tad “inversijas → paratakses” kustība vienmēr atduras pret “cezūru”, kas nav nekas cits kā pārrāvums, kurā valoda apzinās savu spēju robežu.

Tāpat kā konstatējot patvaļīgo saikni starp zīmi un apzīmējamo, tā arī šeit, saskaroties ar nedaudz citādi formulētu valodas izkropļojumu, jāuzdod jautājums par filozofiskas interpretācijas risinājumu. Atbildē uz šo jautājumu interpretācija vēlreiz atklāsies kā tulkojums, kas respektē ceļus, pa kuriem dzejolis tuvojas savai patiesībai. Imanentā kritika necenšas dzejoļa elementus savienot ar varu, bet atzīst to savdabību par leģitīmu īpašību. Gan Adorno, gan Benjamina dzejas tuvlasījumi seko divām būtiskām Imanuela Kanta (*Immanuel Kant*) mantojumā sakņotām noteiksmēm: pirmkārt, piemērota filozofija ir fatāla, un, otrkārt, filozofija ir nevis zināšanas, bet domāšana darbs.²⁹ Tāpat abi domātāji vairās runāt par autora intenci. Benjamina esejā “netiek teikts nekas par liriskās radīšanas procesu, par radītāja personu vai viņa pasaules uzskatu,”³⁰ lai gan par to, protams, varētu arī runāt – tikai citā tradīcijā, piemēram, romantiskajā “autora gara” hermeneitikā,³¹ no kuras Benjamins novēršas, līdzīgi kā viņš norobežojas no “gaumes” un “skaistuma” kategorijām, par galveno izdibināmo izvirzot tieši teksta patiesību. Radniecīgu skepsi pauž arī Adorno:

Tas, kas atklājas un kļūst redzams darbos, to autoritātes avotā, nav nekas cits kā tajos objektīvi manifestēta patiesība – patiesība, kas iztērē subjektīvo intenci, lai pēc tam to atstātu aiz murgas kā nebūtisku.³²

Šī tēze izsaka dzejas dialektisko mehānismu – teksta patiesība ir atkarīga no subjekta alkām pēc ekspresijas, bet tā reizē arī stāv subjektam pāri. Pretējā gadījumā dzejolis būtu mēms, proti, bez jebkādas intersubjektīvas nozīmes.³³ Autora intences (arī Trākla “nesaprotamo” dzejoļu sakarā minētās patības) izgaišana, saskaņā ar Adorno, ir priekšnosacījums tam, lai kādu dzejoli uzskatītu par izcilu mēģinājumu harmoniski savienot valodas uzskatāmos un garīgos elementus. Paratakses blīvais režģis ir adekvāta struktūra, lai subjektīvais nolūks izšķīstu objektīvā patiesībā, kuras burvība slēpjas ārpus jēdziena un drīzāk pieder tīras ekspresijas sfērai, – šeit, protams, parādās liriskas tiekšanās uz mūzikas nekonceptuālo formu, kas ir elementu konstelācija bez predikatīvajam spriedumam raksturīgās hierarhijas.

“Diža mūzika ir sintēze bez jēdziena; tas ir Helderlīna vēlinas dzejas prototips,”³⁴ apgalvo Adorno, sasaistot mūziku un literatūru. Ar “sintēzi bez jēdziena”, manuprāt, jāsaprot tāda izpausmes forma, kurā identificējošs jēdziens nedominē pār valodas savdabību, kā tas ir modernās racionalitātes terminoloģiskajā valodā. Adorno nevēlas vienkāršot neparasto, liriska teksta gadījumā tas būs dzejotais – filozofu interesējošais “tumšais moments”.³⁵ Kā norāda tumšuma metafora, dzejoļa patiesība ir kaut kas aizklāts, neizsakāms, un to aizklāj sarežģītā forma. Rakstot par Gēti (*Johann Wolfgang von Goethe*), Benjamins pareizi norādījis, ka mākslas kritikai aizklātība nevis jāatceļ, bet gan pēc iespējas precīzāk jāizzina tās forma, neaizbiedējot noslēpumaino – patiesības sargeņģeli.³⁶ Neskaidrais rūpējas par patiesību, tekstu padarot ekspresīvu. Pakļaut neizsakāmo vispārējai shēmai nozīmētu paviršību pret objekta “uzskatāmo” līmeni, taču, kā stingri norāda Adorno, bez rūpīgas teksta struktūras (*Gefüge*) interpretācijas neizsakāmais nav nojaušams – un filozofijai šeit ir īpaša loma:

[..] visam, kas ir dzeja šā vārda visdziļākajā nozīmē, nepieciešama filozofija kā medijs, kas izceļ gaismā tās patiesības saturu.³⁷

Tiesa, filozofija nedarbojas kā trešais, identificējošais elements, jo tad tā būtu piemērota, viszinīga un represīva. Filozofs drīzāk izveido sakārtu, kurā elementi spēj izgaismot cits citu, apstiprināt savu strukturālo saskaņotību un tādējādi padarīt skaidrāku savu vietu parataktiskajā plānā. Lai pierādītu savas tiesības, filozofijai piederīga dzejas analīze balstās pārlicībā, ka autora intence neizsmēļ teksta resursus un ka noteicošā tomēr ir valoda, kas dzēš sākotnējo nolūku vai vismaz padara to neskaidrāku, un, iespējams, tieši filozofs ved atpakaļ gaismā – nevis pie intences, bet patiesības, kas savā ziņā ir pirms intences.

Jāatsaucas uz Benjaminu, kurš dzejoto definē kā poēzijas priekšnoteikumu.³⁸ Patiesība, kuru apzīmē dzejotais, darbojas kā ideja Kanta izpratnē, proti, kā hipotētiski pieņemts, izziņas veselumam būtisks jēdziens, kas pilda regulatīvu funkciju.³⁹ Savukārt Adorno dzejotais ir kaut kas objektīvs, kam dzejnieks piešķir neizbēgami subjektīvu formu⁴⁰ un pats cieš no šā, ja tā var izteikties, epistemoloģiskā sprosta. Tātad patiesība lirikā parādās kā jau iepriekš piesauktais objektīvais subjektīvajā. Adorno uzskata, ka šis ciešanas parādās mākslas darba ekspresīvajā līmenī⁴¹ un filozofija ir šo ciešanu tulkojums tādā interpretācijā, kas uzrāda valodā eksistējošo plaisu starp zīmi un apzīmējamo. Helderlīna vēlinajā dzejā ciešanas manifestējas centienos “aptumšot” valodu, atteikties no tūlītēji uztveramā jeb reprezentējošā. Vienkāršāk izsakoties, Helderlīns grib radīt dzejoli, kas ir pašpietiekama sakārta, tomēr tas nav iespējams, un valodas “iegriezums” norāda uz patiesības neizsakāmību. “Vienīgi caur plaisu formā,” raksta Adorno, “saturš kļūst par substanci.”⁴² Paratakse kā izkaisīti “traucējumi subordinējošās sintakses hierarhijā”⁴³ kalpo šķietami pretrunīgam mēģinājumam kā divus magnētus satuvināt dzejoļa elementus, lai rastos cezūra, kas norāda uz teksta dziļāko slāni, kurā mājo dzejojuma harmonija. Šis ir vēl viens piemērs negatīvajai mimēzei, kas reprezentē tieši disociatīvi. Būdam izcils dzejnieks, Helderlīns negrasās pārvērtēt cezūras saikni ar patiesību un dzejojumu padara pašrefleksīvu, tādējādi ļaujot lasītājam pieredzēt valodas robežu.

Jo stūrgalvīgākas [...] ir Helderlīna liriskās pretenzijas uz objektivitāti, jo vairāk tās distancē sevi no subjektīvi ekspresīvās lirikas [...] un jo sāpīgāk viņa darbu nospiež [...] pretruna starp objektivitāti, ko tas cer iegūt no valodas, un dzejas auduma atteikšanos to pilnībā nodrošināt.⁴⁴

Aprakstītās ciešanas ir arī motivācija, kas Helderlīnu mudina atteikties no identitātes un radīt oriģinālas sakarības – mērot “citu” ceļu uz patiesību.

Gan filozofs, gan dzejnieks ir vienoti ne tikai tajā, ka nodarbojas ar nepateikto – pirmais interpretē otrā mēģinājumu dzejot neizsakāmo –, bet zināmas paralēles velkamas arī starp veidiem, kā abi izvēlas tuvoties patiesībai. Adorno seko hēgeliskajam imanentās analīzes modelim, kurā tekstam tuvs lasījums izšķīlas no objekta,⁴⁵ – un Helderlīna vēlinā lirika, kā zināms, pretojas predikatīvajai loģikai, un tai drīzāk ir muzikāla uzbūve – reizē savstarpēji saistītu un nošķirtu elementu sekvences, kas ir izvietotas patiesību ieskaujošā sakārtā un rezonē ar tās harmoniju. Ņemot vērā Benjamina teikto, ka patiesības “sfēra ir vienlaikus pētījuma produkts un priekšmets”⁴⁶ un ka absolūti uzticīga sekošana objekta autoritātei līdz ar to ir un paliek bezgalīgs uzdevums (*unendliche Aufgabe*), tad nevar neievērot, ka arī Adorno izvēlēta pieeja, kā pētīt dzejā nepateikto, atzīst kaut ko no muzikālas struktūras. Filozofa vienīgā cerība, pēc Adorno domām, ir izkārtot vārdus ap patiesību tā, lai to kopīgi radītā konfigurācija pati kļūtu par jaunu patiesību,⁴⁷ – un interesanti, ka interpretācija, nepazīdama apmierinājumu, sevi neizbēgami mēra pēc neveiksmes izpildīt pašas doto uzdevumu. Tātad, kaut gan pētnieks sāk ar patiesību kā regulatīvu ideju, viņš pats agri vai vēlu, līdzīgi kā dzejnieks, atduras pret valodas robežu. Filozofija šādā ziņā ir savas neizsakāmības izpausme, kas, pēc Adorno domām, to padara par mūzikas visīstenāko māsu.⁴⁸ Šeit der atcerēties kādu visnotaļ zīmīgu Benjamina metaforu: “Katra ideja ir saule, saistīta ar citām idejām, gluži kā saules ir saistītas cita ar citu. Muzikālās attiecības starp tām konstituē patiesību.”⁴⁹ Immanentā kritika, paturot prātā virtuālo harmoniju starp visiem dzejoļa elementiem, tiecas pārvērst mākslas darbu tīrā medijā un tādējādi apliecināt savas kā starpnieka privilēģijas, ar “tīru mediju” šeit saprotot Helderlīna ideālo dzejoli – žestu sekvenci, kas ir brīva no referencēm gan uz ārpusi, gan autora intenci, gan mitoloģiju kā teksta iekšējam likumam svešiem un dzejotā savdabību reducējošiem apstākļiem. (Jēdziena “žests” lietojums liecina par lirikas neieklāšanu skaidras un noderīgas valodas kritērijos.⁵⁰) Filozofijas nolūks ir padarīt dzejoli par pašprietiekamu konstelāciju, kuras atsevišķajiem momentiem nav vajadzīga no ārpus uzspiesta sintēze: “Mediāciju nodrošina nevis savienojums, bet gan tas, kas tiek mediēts.”⁵¹ Adorno grib teikt, ka ir jāizgaismo katra elementa iekšējā nepieciešamība pēc visiem pārējiem teksta elementiem, kuri, savstarpēji spoguļojoties, iemanto savu nozīmi muzikālās parataksēs, izmantojot “rondo atgādinošas sasaistes starp teikumiem”.⁵² Skatoties tālāk, var runāt par strukturālo līdzību starp plašākām sakārtām, piemēram, starp Helderlīna apdziedātajiem dieviem un dzīvājiem, kurus vienmēr šķir cezūra.

Adorno uzskata – valoda sevī ietver nošķirtību starp subjektu un objektu,⁵³ un šis izkropļojums, kā jau minēts, radies sistemātiskas kognitīvās pieredzes sašaurināšanas dēļ,

modernās racionalitātes formai apspiežot “tumšo”, “nesaprotamo”. Helderlīna vēlinajā lirikā šī filozofiskā problēma izpaužas gluži praktiskā jautājumā – kā, izmantojot tikai valodu un attālinoties gan no klasicisma stila, gan valodas kalpošanas efektīvai saziņai, no subjektīvā materiāla izveidot stingru, uz patiesību vērstu struktūru? Citiem vārdiem sakot, Helderlīns nevēlas rakstīt odas ar eksplīcītu tēzi “cilvēks ir svēts”, tā vietā viņš izkārto elementus ap neizsakāmo, un šis izkārtojums ir tuvāks Svēto Rakstu prozai – vēl vienam viņa ideālam līdzās mūzikai.

Helderlīna dialektiskā pieredze nepazīst valodu kā tikai kaut ko ārēju un represīvu; tā zina arī tās patiesību.⁵⁴

Patiesība pazib cezurā – patiesības prombūtnes zīmē, kas apliecina iemestību nepatiesā dzīvē, kurā dvēselei nav dievišķu tiesību. Svarīgi minēt, ka cezūra arī līdzsvaro tekstu, jo neļauj pārspīlēt nedz sakrālo, nedz profāno.⁵⁵

Helderlīna spēcīgākie darbi – Benjamins slavē “Biklumu” (1804), savukārt Adorno – “Patmu” (1802) – lūko būt mītiski tādā ziņā, ka valoda, iedvesmodamās no mūzikas, pretojas atsaucēm uz kaut ko ārēju un pūlas kļūt par savas autonomās pasaules tēlu, kas, Kanta vārdiem runājot, “pārsniedz katru salīdzinājumu”,⁵⁶ un tikai tādējādi, vispirms ietiecoties dziļi sevī, dod pasaulei jaunu tēlu – sakārtu, kura veidota nevis pēc analogijas ar grieķisko, bet gan no “tīri iztēlota kopsakara”.⁵⁷ Benjamins uzskata, ka “Biklums” lingvistiskā līmenī demonstrē, kā ar analogijas un salīdzinājuma palīdzību “dievu un cilvēku kārtība ir īpatnā veidā paceltas viena pret otru un viena izlīdzina otru”.⁵⁸ “Biklumu” raksturo intensīva elementu iekšējā vienība, tā pati, par kuru runā Adorno, kad viņš apspriež mediāciju, kas vairās no subordinācijas un drīzāk piedāvātu izklātu plānu, kurā kārtības atrodas aci pret aci. Dievu un dzīvojošo tikšanās norisinās dzejnieka likteņa kopsakarā, kas, citējot Benjamina eseju “Liktenis un raksturs” (1931), ir “pārlūkojams tikai zīmēs, nevis pats par sevi”.⁵⁹ Tāpēc šeit īsi jāpievēršas Helderlīna lietotajai paklāja metaforai, kas skars gan līdz šim ieskicēto paratakses un patiesības problemātiku, gan vērsīs uzmanību uz vēl vienu dzejnieka ideālu – “iegūt ķermenisku klātbūtni caur vārdu konfigurāciju”.⁶⁰ “Patiess tas paklājs tak ir, ko tavas kājas min!”⁶¹ – pēc Benjamina domām, šajos vārdos tiek pausts, ka dzīves telpa ir izklāts plāns, kurā katrs solis, katrs dzejnieka tēlu dāvājošais vārds aktīvi konstituē noteikta stāvokļa (*Lage*) patiesību, kas cieši saistīta ar kādu transcendentālu patiesību. Paklāja metaforā izteikta uzskatāmā un garīgā saikne: īsts paklājs norāda ārpus sevis, tas ir tīras idejas iemiesojums laicīgajā.⁶² Zīmīgi, ka šajā formulējumā parādās tādi jēdzieni kā “tīra forma” un “tīra ideja”, kurus viegli iztēloties sarunā par mūziku un liriku, savukārt dzejnieka drosmīgā pārvietošanās telpā (“Tādēļ, mans ģēnij! ieej / Kails šajā dzīvē un nebēdā!”⁶³) pārstāv dzejas utopisko, “tumšo” attieksmi pret realitāti – no neitrālās dzīves aizlienētos tēlus transformēt jaunas “mītiskas kārtības dalībniekos”.⁶⁴ Proti, dzejnieks ir ģēnijs, kurš dod jaunu kārtulu⁶⁵ un dara to muzikālā prozā, kas, atsaucoties uz Gadamera teikto par Svētajiem Rakstiem, nav saistīta metriskā sistēmā un soļo, tieši sekojot domas gaitai.⁶⁶ Taču minētā gaita Helderlīna gadījumā, kā piebilstu Adorno, ir “saraustīts lingvistiskais žests”,⁶⁷ kura atsevišķo momentu starpnieks ir imanentā kritika.

Adorno un Benjaminā veiktie Helderlīna liriskas lasījumi, uzsverdami valodas paš-refleksīvo dimensiju, apliecina 20. gadsimta filozofijā valdošo uzskatu, ka, kaut ko uztverot, mēs reizē tveram arī pašu uztveršanas aktu, nevis tikai to, uz ko tas ir vērsts. Tā, piemēram, Benjaminā 1916. gadā apgalvo – valoda komunicē ne tikai nozīmes, bet arī savu komunicējamību (kas paliek neizsakāma).⁶⁸ Savukārt gadsimta beigās franču filozofs Alēns Badjū (*Alain Badiou*) raksta, ka tas, ko modernā dzeja nespēj nosaukt vārdā, bet uz ko tā koncentrē savus galvenos spēkus, ir pati valoda.⁶⁹ Taču valoda ir bezgalīga, un tāpēc mēģinājumi reprezentēt tās veselumu vienmēr noved pie tā, ka valodā tiek sāpīgi izcelta tajā pastāvošā cezūra starp subjektīvo un objektīvo. Modernajā dzejā un filozofijā tādiem iepriekš minētiem neizsakāmā sinonīmiem kā *svētais, mistiskais, absolūtais, garīgais* un *patiesība* jāpievieno arī *valoda*. Varētu pat teikt – tie jāaizstāj ar valodu, jāskata kā pirmām kārtām lingvistiskas problēmas. Romantismā valoda vēl samierinās ar reprezentētā objekta klātbūtni, bet modernismā tā daudz vairāk uzstāj uz savu pašreferencialitāti, kura mūs sola atalgot ar neizsakāmo. Tā ir tradīcija, kuras pēdas atrodamas arīdzan šodien.

Kā jau tiešāk vai netiešāk norādīts, modernisms koncentrējas uz diviem savstarpēji cieši saistītām ideāliem – uz medija unikalitāti un neizsakāmā izsacīšanu. Jāpiebilst, ka otrais ideāls, ko tagad var dēvēt arī par valodas bezgalības apjēgsmi, seko pirmajam – iegrimšanai valodā. Šeit atkal ir runa par “inversijas → paratakses” kustību, kuras gaitā valoda, atsakoties no kalpošanas ārpusai, apvelta sevi ar jaunu jēgu: tā atklāj nebijušas saistības ne tikai sevī, bet arī tajā, ko dēvējam par realitāti. Tas ir paradokss, kas, pēc Gunta Bereļa domām, izlasāms Edvīna Raupa dzejā:

Vārds, zaudēdams sakarības ar lietisko pasauli [...], noslēdzas sevī, – un, paradoksāli, tieši šī noslēgšanās piesātina vārdu ar bezgala daudzām jaunām jēgām; vārds top nepārtraukti dzimstošs.⁷⁰

Valodas noslēgšanās sevī un to pavadošā “trauksme”⁷¹ Raupa dzejā apstiprina ilgas pēc neizsakāmā – viņa dzejas priekšnoteikuma un mērķa. Lietojot Adorno vārdus, Raupa konstelācijas, noslēdzoties sevī un satricinot valodas pamatus, kļūst par “objektivitātes jeb garīgās substances zīmi”,⁷² savukārt to ekspresīvo dabu var skaidrot kā kompromisu starp subjektīvo un objektīvo.⁷³ Objektīvā klātbūtni subjektīvajā Raups, manuprāt, spilgti izteicis kādā krājuma “Dzīvo damies” (1995) dzejolī, kas noslēdzas ar vārdiem:

Apturēt formu pirms tā ir ietekmējusi saturu
un turpināt Būt
pie rokas
Tam Kungam
laicīgi.⁷⁴

Līdzīgi kā Helderlīna “Biklumā”, tā arī šeit pasaulīgais un pārpasaulīgais tiek tuvināti viens otram, un šo tuvināšanu pats Raups izteicis kā “pasaulīgās alkas / pēc absolūta”,⁷⁵ labi apzinoties, ka absolūts var parādīties tikai savas prombūtnes zīmē – kā “Īss / mūžīgā / šļāciens”.⁷⁶

Šie nedaudzīkie momenti – tiesa, arī Benjamins par neizsakāmo spriež “atsevišķos piemēros”⁷⁷ – Raupa dzeju savieno ar romantisma un modernisma estētiskajiem ideāliem, kurus gaismā izceļ imanentās kritikas skatījums uz dzeju kā mūzikai radniecīgu, ekspresīvu un parataktisku lingvistisko žestu, kas, par spīti tam, ka protestē pret predikatīvās loģikas un identificējošā jēdziena varu, ir spiests atdurties pret valodas robežu – cezūru, kurā uz neatgriešanos pavīd neizsakāmais. Rūpīgāku Raupa dzejas interpretāciju būtu iespējams sākt pēc līdzības ar šo rakstu, t. i., norādīt uz gadījumu, kad valoda iedarbojas nevis komunikatīvi, bet ekspresīvi. Anda Baklāne, recenzējot krājumu “Mirkļis šis” (2013), raksta:

Raupam vispār ir maz rāmu dzejoļu – tie visi ir emocionāli galēji sakāpināti –, un šis dramatisms kā mūzikas skaņas mūs iespaido arī tad, ja dzejoļa jēga ir praktiski netulkojama.⁷⁸

Baklāne runā par “mūzikas skaņām”, kamēr Vitgenšteins sajūsminās par “toni”. Abi spriedumi, kurus šķir veseli simts gadi, var novest pie atziņas, ka dzejolis nav tikai viegli uztverama reprezentācija un ka tekstu vislabāk var izprast no iekšpuses, it īpaši, ja tas riņķo ap patiesību ar tādu enerģiju, ka realitāte pārvēršanas neskaidros tēlos.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Cit. pēc: Kanterian E. *Ludwig Wittgenstein*. London: Reaktion Books, 2007. P. 59.
- ² Williams E. *The Mirror and the World: Modernism, Literary Theory, and Georg Trakl*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1993. P. 141.
- ³ Man P de. *Lyric and Modernity. Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971. P. 171.
- ⁴ Vārdi “tam jādara sevi” šeit jau laikus piesaka divas būtiskas Teodora V. Adorno filozofijas iezīmes. Pirmkārt, filozofs bieži lieto refleksīvo *sich*, lai norādītu, ka neizsakāmais, kas pārsniedz teksta uzskatāmo līmeni, jau pats satur savas iespējamības nosacījumus, proti, tas pats ietekmē formu, kurā parādās citā veidolā, piemēram, kad valodas nemierā saskatām tās nespēju izteikt neizsakāmo. Šī nespēja ir vienīgā zīme, ko neizsakāmajam (objektīvajam) var piešķirt subjektīvā valoda. Pārrāvums starp subjektīvo un objektīvo vienlaikus noliedz un apstiprina neizsakāmā klātbūtni. Otrkārt, minētie vārdi ir mājiens uz to, ka Adorno filozofija savu jēgu iemanto nevis tēzēs, bet nemitīgi mainīgā domāšanas procesā, kurā neizsakāmais “dara sevi” lasāmu. Citiem vārdiem sakot, Adorno filozofijā neizsakāmā (patiesības) izdibināšana, tāpat kā Benjamina darbos, ir principiāli bezgalīgs uzdevums.
- ⁵ Man P de. Conclusions on Walter Benjamin’s “The Task of the Translator”. Messenger Lecture, Cornell University, March 4, 1983. *Yale French Studies. The Lesson of Paul de Man*. 1985. No. 69. P. 30.
- ⁶ Trākls G. *Sebastiāns sapnī*. Atdz. A. Aizpuriete, J. Boiko, P. Brūveris, K. Vērdušs. Rīga: Jaunā Daugava, 2006. 55. lpp.
- ⁷ Rilke R. M. *The Best of Rilke: 72 Form-True Verse Translations with Facing Originals, Commentary, and Compact Biography*. Transl. by W. Arndt. Hanover: Dartmouth College Press, 1989. P. 102.
- ⁸ Adorno T. W. *Aesthetic Theory*. Transl. by R. Hullot-Kentor. London and New York: Continuum, 1997. P. 112.
- ⁹ *Ibid.*, p. 111.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 113.
- ¹¹ Foster R. *Adorno: Recovery of Experience*. State University of New York Press, 2008. P. 16.
- ¹² Adorno T. V., Horkheimers M. *Apgaismības dialektika*. Tulk. I. Ījabs. Rīga: Laikmetīgā mākslas centrs, 2008. 27. lpp.
- ¹³ Novālisā piedāvātā versija par valodas iedabu tiešā veidā rezonē ar modernismā aktuālo mākslas autonomijas ideju: “Valodas būtisko iezīmi – to, ka tā ir noslēgusies sevī, – nezina neviens. Tāpēc tā ir tik brīnišķīgs un auglīgs noslēpums, – ka runā, lai runātu, un tieši tā izsaka varenākās, oriģinālākās patiesības.”

- (Novālis. Monologs. Tulk. R. Bičevskis. *Punctum*. 2014. 12. jūn. <http://www.punctummagazine.lv/2014/06/12/monologs/> (Skatīts 23.11.2015.)) Plašāk par Novāliša ideju relevanci modernisma estētikā un 20. gadsimta literatūras un valodas filozofijā sk.: Ostups A. Laikmetīgais Novālis. *Punctum*. 2014. 4. aug. <http://www.punctummagazine.lv/2014/08/04/laikmetigais-novalliss/> (Skatīts 23.11.2015.)
- ¹⁴ Plašāk sk.: Mitchell W. J. T. Representation. Lentricchia F., McLaughlin T. (eds.) *Critical Terms for Literary Study*. Chicago: Chicago University Press, 1990. P. 11–22.
- ¹⁵ Tātad valodas paverdzināšana nav šķirama no pieredzes degradēšanas. Modernitātē “pieredzes” jēdziens ir kļuvis pārāk šaurs, lai izteiktu arī garīgo pieredzi. Esejā “Par nākotnes filozofijas programmu” (1917) Benjamins apgalvo, ka filozofijai ir nepieciešams tāds pieredzes jēdziens, kas, lai arī atvasināts no “patiesas pieredzes” (*wahre Erfahrung*), ar to domājot reliģisko pieredzi, kas balstās uz tīrām zināšanām ārpus “subjekta–objekta” dihotomijas, vienlaikus aptvertu šo augstāko pieredzi un empirisko pieredzi. (Benjamin W. Über das Programm der kommenden Philosophie. Benjamin W. *Gesammelte Schriften*. Bd. II-1. Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 163.)
- ¹⁶ Adorno T. W. *Negative Dialectics*. Transl. by E. B. Ashton. London and New York: Routledge, 2004. P. 53.
- ¹⁷ Gadamer H.-G. The Nature of Things and the Language of Things. *Philosophical Hermeneutics*. Transl. and ed. by D. E. Linge. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press, 1976. P. 71.
- ¹⁸ Velšs V. *Estētikas robežceļi*. Tulk. R. Bičevskis. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. 112. lpp.
- ¹⁹ Benjamins V. Tulkotāja uzdevums. Benjamins V. *Illuminācijas*. Tulk. I. Ijabs. Rīga: Laikmetīgās mākslas centrs, 2005. 63.–71. lpp.
- ²⁰ Novalis. Logological Fragments I. *Philosophical Writings*. Transl. and ed. by M. M. Stoljar. Albany: State University of New York Press, 1997. P. 54.
- ²¹ Foster R. *Adorno: Recovery of Experience*, p. 16.
- ²² Adorno T. W. *Aesthetic Theory*, p. 162.
- ²³ *Ibid.*, p. 163.
- ²⁴ Plašāk par Benjamina ieskicētās lirikas teorijas metodi sk.: Ostups A. Estētisks komentārs kā bezgalīgs uzdevums. *Latvijas Universitātes raksti*. 2013. 794. sēj. Filosofija. 128.–139. lpp.
- ²⁵ Benjamins V. Divi Frīdriha Helderlina dzejoļi. Benjamins V. *Illuminācijas*, 27. lpp.
- ²⁶ Sal.: Kaufmann R. Lyric's Expression: Musicality, Conceptuality, Critical Agency. Cunningham D., Mapp N. (eds.). *Adorno and Literature*. London and New York: Continuum, 2006. P. 102.
- ²⁷ Adorno T. W. *Aesthetic Theory*, p. 24.
- ²⁸ Attridge D. “This Strange Institution Called Literature.” An Interview with Jacques Derrida. Derrida J. *Acts of Literature*. Ed. by D. Attridge. London and New York: Routledge, 1992. P. 42.
- ²⁹ Kā uzskata Semjuels Vēbers (*Samuel Weber*), Benjaminam (un, piebilstu, arī Adorno) svarīgais nošķirums starp “domāšanu” un “zināšanu” “ietver virtualitāti, kas nav pilnībā aktualizējama un tādējādi satur kustības un pārveidošanās “pieredzi” pretstatā tā pašā (*the same*) vai sevis pašā (*the self*) reprodukcijai.” (Weber S. *Benjamin's – abilities*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 2008. P. 15.)
- ³⁰ Benjamins V. Divi Frīdriha Helderlina dzejoļi, 24. lpp.
- ³¹ Palmer R. E. *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press, 1969. P. 78.
- ³² Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry. Tiedemann R. (ed.), Weber Nicholsen Sh. (transl.). *Notes to Literature*. Vol. 2. New York: Columbia University Press, 1994. P. 110.
- ³³ Nemitīgo svārstīšanos starp subjektīvo un objektīvo līmeni precīzi formulējis Pauls Cēlans (*Paul Celan*), viens no izcilākajiem modernisma dzejniekiem, kura darbos ekspresīvas un intersubjektīvi nozīmīgas valodas “aptumošana” kā vēsturisks process, manuprāt, sasniedz vienu no savām augstākajām virsotnēm. 1960. gadā, saņemot Georga Bihnera (*Georg Büchner*) balvu, dzejnieks apgalvoja: “Bet dzejolis runā. Tas rūpējas par saviem datumiem, bet tas runā. Taisnība, tas runā viens pats, tikai savā vārdā. Bet es domāju – un tas jūs noteikti nepārsteigs –, ka dzejolis vienmēr ir cerējis tieši minētā iemesla dēļ runāt arī *savādā vārdā* – nē, es vairs nevaru šeit izmantot šo vārdu –, *cita vārdā*, un, kas to lai zina, varbūt *pavisam cita vārdā*.” (Celan P. The Meridian. Celan P. *Collected Prose*. Transl. by R. Waldrop. New York: Routledge, 2003. P. 48.)
- ³⁴ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 130.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 112.

- ³⁶ Benjamins V. Gētes romāns "Gara radinieki". Benjamins V. *Illuminācijas*, 145. lpp.
- ³⁷ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 113.
- ³⁸ Benjamins V. Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi, 24. lpp.
- ³⁹ Plašāk sk.: Kants I. *Prolegomeni*. Tulk. R. Kūlis. Rīga: Zvaigzne ABC, 1990. 107.–108. lpp.
- ⁴⁰ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 111.
- ⁴¹ Adorno T. W. *Aesthetic Theory*, p. 111.
- ⁴² Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 129.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 131.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 112.
- ⁴⁶ Benjamins V. Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi, 24. lpp.
- ⁴⁷ Bowie A. Interpretation and Truth: Adorno on Literature and Music. *Adorno and Literature*, p. 46.
- ⁴⁸ Adorno T. W. *Negative Dialectics*, p. 109.
- ⁴⁹ Benjamin W. *The Origin of German Tragic Drama*. Transl. by J. Osborne. London: Verso, 2003. P. 37.
- ⁵⁰ Aleksandrs Garsija Dītmans (*Alexander García Düttmann*) atzīmē, ka žesta spēks rodas, žestam sevi nošķirot no darbības un valodas. (Düttmann A. G. *The Gift of Language: Memory and Promise in Adorno, Benjamin, Heidegger and Rosenzweig*. Transl. by A. Lyons. London: The Athlone Press, 2000. P. 25.)
- ⁵¹ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 133.
- ⁵² *Ibid.*, p. 131.
- ⁵³ *Ibid.*, p. 129.
- ⁵⁴ *Ibid.*, p. 136.
- ⁵⁵ Sal.: Lacoue-Labarthe P. The Caesura of the Speculative. Fynsk C. (ed.), Donato E. (transl.). *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 1989. P. 234–235.
- ⁵⁶ Kants I. *Spriestspējas kritika*. Tulk. R. Kūlis. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 73. lpp.
- ⁵⁷ Benjamins V. Divi Frīdriha Helderlīna dzejoļi, 29. lpp.
- ⁵⁸ *Ibid.*, 31. lpp.
- ⁵⁹ Benjamins V. Liktenis un raksturs. Benjamins V. *Illuminācijas*, 52. lpp.
- ⁶⁰ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 340.
- ⁶¹ Benjamins V. Liktenis un raksturs, 49. lpp.
- ⁶² Bloch E. *The Spirit of Utopia*. Transl. by A. A. Nassar. Stanford: Stanford University Press, 2000. P. 46.
- ⁶³ Benjamins V. Liktenis un raksturs, 49. lpp.
- ⁶⁴ *Ibid.*, 35. lpp.
- ⁶⁵ Kants I. *Spriestspējas kritika*, 120. lpp.
- ⁶⁶ Gadamer H.-G. The Expressive Force of Language: On the Function of Rhetoric in Gaining Knowledge. *Praise of Theory: Speeches & Essays*. Transl. by C. Dawson. New Haven and London: Yale University Press, 1998. P. 125.
- ⁶⁷ Adorno T. W. Parataxis: On Hölderlin's Late Poetry, p. 119.
- ⁶⁸ Benjamin W. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. *Gesammelte Schriften*. Bd II-2. Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 143.
- ⁶⁹ Badiou A. What is a Poem?, Or, Philosophy and Poetry at the Point of the Unnamable. *Handbook of Inaesthetics*. Transl. by A. Toscano. Stanford: Stanford University Press, 2005. P. 25.
- ⁷⁰ Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture: no pirmajiem rakstiem līdz 1999. gadam*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999. 308. lpp.
- ⁷¹ Ostups A. Valodas trauksme. *Kultūras Diena*. 2013. 4 jūl. <http://www.diena.lv/kd/recenzijas/gramatas-mirklis-sis-recenzija-valodas-trauksme-14014877> (Skatīts 5.12.2015.)
- ⁷² Adorno T. W. *Negative Dialectics*, p. 165.
- ⁷³ Adorno T. W. *Aesthetic Theory*, p. 111.
- ⁷⁴ Raups E. *Dzīvo damies*. Rīga: Egmont Latvija, 1995. 82. lpp.
- ⁷⁵ Raups E. *Uzvāri man kaut ko pārejošu*. Rīga: Preses nams, 2002. 87. lpp.
- ⁷⁶ Raups E. *Dzīvo damies*, 76. lpp.
- ⁷⁷ Benjamins V. Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen, S. 27.
- ⁷⁸ Baklāne A. Lielskaņa. Esības punkts. *Latvju Teksti*. 2013. Nr. 2 [12]. 45. lpp.

Artis Ostups

Walter Benjamin's and Theodor W. Adorno's Lyric Theory: The Language Between Representation and the Ineffable

Summary

Keywords: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Friedrich Hölderlin, Romanticism, Modernism, the ineffable, the immanent critique

The article is dedicated to the quarrel existing in the poetry of Romanticism and Modernism between the language as a means of rational communication and the ineffable as the precondition and aim of lyrics. Addressing the poetry readings of Friedrich Hölderlin carried out by the 20th century philosophers Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, the article emphasizes the formally and thematically complicated nature of work of the outstanding poet of the Romanticism period. The article also introduces the reader with the interpretation method offered by the thinkers mentioned above—the immanent critique. The immanent critique measures the quality of a poem not according to its compliance with the predicative logics, but pursuant to the mutual intensity of the text elements, as far as it implies the presence of the ineffable. The article clarifies such essential categories of the immanent critique as the poeticized, inversion, parataxis and caesura, revealing the close ties with the ineffable as the form-establishing principle of lyric. Furthermore, the article highlights the philosophical context of the lyric theory of Benjamin and Adorno, where apart from the motives of Romanticism and Neo-Kantianism an important role is also played by the critique of Enlightenment or the modern rationality. As regards transparent communication, whose ideal is the unambiguity of the term, the modern poem takes an antagonistic position, whereas philosophy serves as a medium between the surface of the poem and the truth encoded in the text. The article is concluded by briefly turning to a contemporary Latvian poet Edvīns Raups's attempts to poeticise the ineffable. The author outlines the potential use of the immanent critique analysing poetry, which keeps moving towards the ideal of Romanticism and Modernism—poetry as an autonomous field of language which shows affinity with music.

Ieva Tihovska

Pirmie rotaļu krājumi: “pajautrināšanās” un latviskuma atlasīšanas darbs

Atslēgvārdi: rotaļa, folkloras žanri, izklaide, etniskums, autentiskums

Raksts veltīts laikam, kad Latvijas intelektuāļu, tostarp rakstnieku, grāmatu sastādītāju, izdevēju, mācītāju, skolotāju un agrīno folkloristu, darbība bija vērsta uz latviešu kultūras definēšanu, veidošanu un stiprināšanu. Par etnisko kultūru var domāt esenciālisma izpratnē kā par noteiktām cilvēku grupām dabiski piemītošu un raksturīgu, taču šajā rakstā latviskums aplūkots kā apzināti veidota kultūras daļa, kā 19. gadsimta otrajai pusei un 20. gadsimta sākumam raksturīga selektīva pieeja tālaika vietējai kultūrai, ko var saukt par latviskuma atlasīšanas darbu. Raksta mērķis ir izsekot, kā sava laika latviskuma diskursā un latviskās kultūras veidošanā iesaistījās pirmo rotaļu krājumu sastādītāji. Rotaļu gadījums rosina domāt par to, kā Latvijas nacionālo vērtību veidotāji uztvēra sava laika izklaides un ķermenisko kultūru un kā tā rada vietu folkloras vērtību klāstā.

Rotaļa ir grūti definējams un nošķirams žanrs tā daudznozīmības dēļ – ar šo vārdu 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā apzīmēja dejas ar dziedāšanu, dziedāšanu ar ritmiskām kustībām, spēles, to skaitā sporta spēles un vingrošanu, teatrālas etīdes un pat lugas.¹ Iezīmējas arī plašs rotaļāšanās komunikatīvais lauks, kas ietver gan vecāku un zidaiņa saskarsmi, gan skolasbērnu repertuāru, gan jauniešu un pieaugušo izklaidi. Vārda *rotaļas* daudznozīmība rosina to uztvert nevis kā noteiktu un gatavu kategoriju folkloras žanru sistēmā, bet kā vērtības vārdu, ar ko kopš 19. gadsimta pēdējām desmitgadēm sāka apzīmēt senu un latvisku izklaidi un horeogrāfisko kultūru.

Lai arī rakstā netiks izziņāts vārda *rotaļa* senums vai izcelsme, var norādīt, ka galvenajās 18. un 19. gadsimta latviešu valodas vārdnīcās šāda vārda forma neparādās.² Kārļa Milēnbaha un Jāņa Endzelīna “Latviešu valodas vārdnīca” (3. sēj., 1927–1929) vārda pirmā nozīme, atsaucoties uz tautasdziesmu tekstiem, ir ‘meitene, kas labprāt rotājas, pucējas’, un tikai otrā, kuru skaidrojot līdzās minēti vārdi *rotaļa* un *rotuļa* ar atsaucēm uz 19. gadsimta 80.–90. gadu avotiem, ir saistīta ar spēlēšanos un spēlēm.³ Uz šādas nozīmes ieviešanas 19. gadsimta beigās, atvasinot vārdu *rotaļa* no vārda *rotāt*, norāda arī Konstantīns Karulis.⁴

Latviešu folkloras publicēšanas vēsture atklāj pakāpenisku gara mantu konceptualizēšanu. Lielākā simboliskā vērtība tika piešķirta valodiskajai kultūras daļai, jo īpaši tautasdziesmām, kuru krājumu publicēšana Latvijā aizsākās jau 19. gadsimta sākumā.⁵

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Jurjānu Andreja “Rotaļu un dziedamo deju meldijas” publicētas “Latvju tautas mūzikas materiālu” ceturtajā grāmatā (1912)

vērtību un “pat izpausmēm, kas ir formāli vienādas, etniskajās žanru sistēmās var būt atšķirīgas simboliskās nozīmes”.⁶ To apstiprina Jurjānu Andreja mēģinājums konceptuāli nošķirt rotaļas no dejām un vienlaikus arī secinājums, ka tas ne vienmēr ir viegli izdarāms. Krājuma “Rotaļu un dziedamo deju meldijas” (1912) ievadā Jurjāns raksta:

Lai gan latvju tautas dejām nodomāta sevišķa nodaļa, tomēr dziedamās dejas bij jāpievieno dziedamām rotaļām tādēļ, ka viņas ne caur ko neatšķiras viena no otras, kas jau arī no tā redzams, ka tai pašai meldijai vienā apgabalā dots rotaļas, otrā – dejas nosaukums.⁷

Šis un citi gadījumi norāda, ka rotaļas un dejas žanru robežas ir izplūdušas, tomēr latviešu kultūrā nostiprinājās to nošķiramības ideja.

Rotaļu diskurss periodiskajos izdevumos

19. gadsimta pēdējās trešdaļas periodiskie izdevumi liecina, ka tajā laikā vēl nebija nostiprinājusies vārda mūsdienu forma – vārdi *rotaļa* un *rotuļa* minēti pamīšus un lietoti kā sinonīms vārda *spēles* dažādajām nozīmēm, piemēram, 1875. gadā laikrakstā “Baltijas Zemkopis” ar vārdu *joku-rotuļa* apzīmēta kāda viencēliena luga⁸ un 1879. gadā šajā pašā izdevumā minēta “rotaļu jeb spēļu vingrošana”.⁹ Izklaides pasākumu, skolu

Fiziskās aktivitātes, spēles, dejas – ķermeniskā kultūras daļa – sākumā netika uzskatītas par latviskuma kodolu un publicēšanas prioritāti. Taču, nonākot līdz šīs kultūras daļas publicēšanai gara mantu kārtā, par galveno publicēšanas vērtību izvirzījās rotaļas žanrs. Rotaļu izdevumi folkloras publikāciju virknei pievienojās 20. gadsimta otrajā desmitgadē (senākiem publicējumiem nebija folkloras konteksta). Deju publicēšana sākās vēl vēlāk – tikai 20. gadsimta 20.–30. gados. Jautājumu vērtā ir ne tikai abu žanru – rotaļu un deju – salīdzinoši vēlā nodošana tautai, bet arī to nošķiršana un publicēšana šādā secībā. Vēlā vākšana un publicēšana varētu būt saistīta ar kustību pierakstīšanas problēmu, tomēr var norādīt arī uz šiem žanriem piedēvēto atšķirību un hierarhisko vērtību. Uz latviešu rotaļām un dejām var attiecināt folklorista Dana Ben-Amosa (*Dan Ben-Amos*) rakstīto, ka žanru nosaukumi bieži atspoguļo to simbolisko

vingrošanas un folkloras vākšanas kontekstā vārdi *rotaļa* un *rotuļa* parādās arī turpmāk.

19. gadsimta 70. gados diskusija par latvisko un nelatvisko kultūru sasniedza visai skanīgus apmērus, piemēram, 1874. un 1875. gadā laikrakstos tika publicēta plaša polemika par Jāņa Cimzes "Lauku puķēm" – par šajā "Dziesmu rotas" daļā publicēto "latviešu tautasdziesmu" latviskumu vai nelatviskumu.¹⁰ 70. gadu beigās un 80. gadu pirmajā pusē pārvācošanas kritika izskanēja arī saistībā ar to, kā latvieši izklaidējas un kādās rotaļās iet. Lai arī specifiskā folkloras žanra nozīme vārdam *rotaļa* tikai tapa, laikrakstos vairākkārt var sastapt aicinājumu domāt par valodas un arī pašas liksmošanās latviskumu – lietot vārdu *rotaļa* vācisko *spēļu* vietā¹¹ un ieviest aprītē vairāk latvisku rotaļu. Tā, piemēram, 1877. gadā saistībā ar Kārļa Kļaviņa grāmatas "Praktisks vingrošanas jeb turnēšanas vadons priekš tautas skolām" iznākšanu recenzents Sandars piebilst, ka "būtu vēlēties, kad vairākas rotuļas ("spēles") būtu grāmatiņai pieliktas, it īpaši kādas latvju nacionālās".¹² Skaidrojošās iekavas liek domāt, ka vārds *rotuļa* varēja nebūt lasītājiem pietiekami zināms. 1879. gadā, aprakstot "viesīgu vakaru" Koknesē, minēts, ka tika spēlētas arī dažas "rotuļas jeb, pēc turienes valodas, spielchenes". Apraksts vēsta par vācu valodas vadošo lomu spēļu norisē: "Iesākumā pus latviski, pus vāciski tika dziedātas reizā, bet uz beigām latviešu valoda apklusā, no vācu pārspēta."¹³ Tajā pašā gadā aicinājums uz latvisku izklaidi izskan arī Gaujus stāstā "Līgas vakars rudzmalā":

Kam vajaga jums noskatīties svešu ļaužu līgsmošanos, kuras jūs nesaprotat? Kādēļ rotājaties ar viņu rotaļām? Kādēļ pieņemat viņu dziesmas? Vaj domājiet, ka pašu tautas līgsmošanās ir nepieklājīga, nav daiļa? – Ņemat to, kas tautai vēl ir no senlaikiem, darat to ar apdomu lielāku, kuplāku, daiļāku, – tad būs pašiem lielu lielais rotaļu un līgsmiņu krājums.¹⁴

Latviešu nelatviskās izklaidēšanās problēma skarta arī 1883. gadā anonīma autora rakstā "Vokabulārisma laikmets":

Šī bēdīgā vokabulārisma laikmeta neraženie augļi pārgāja no skolām un iz viņu gara pa daļai sadzīvē. Vairāk paskolotā jaunekļu kārtā neuzlūkoja vairs par pieklājīgu, viesībās un godos laiku īsināt un līgsmoties sentēvu gara mantām un ierašām: tautas rotaļām, mīklām, aizdziedāšanos u. t. pr. To vietā nāca citu tautu rotaļas, un tāpēc saviesībās jau sāka viet vietām atskanēt: *Gester Abend sah ich dir vaj arī: Wer steht da braussen* un visās beigās: *Adam atte sieben Sehne* u. c. Vaj šīs ir glītākas vaj vairāk asprātību modinošas kā pašu tautas rotaļas? Nedomāju vis. Un, ja viņas arī būtu labākas un pārmaiņas dēļ varbūt vajadzīgas, tad "pārtulkošanas stundās" mācītie viņas varēja pārtulkot tautas valodā, bet nevis ar viņām geķoties citu tautu starpā, kuriem šīs skaņas nesaprotamas.¹⁵

Tātad 19. gadsimta pēdējā trešdaļā laikrakstos jau bija izvēršies izklaides un rotaļu latviskuma diskurss, kuru papildināja arī pirmie rotaļu krājumi un rotaļu kā folkloras žanra vākšana.

Pirmie rotaļu krājumi

Rotaļu plašāka publicēšana sākās 19. gadsimta 80. gados, taču arī senākos drukātos avotos var sastapt nelielu “spēļu”, “danču” un “lustu” repertuāru. Nodaļa “Danču lustes” rodama Gotharda Frīdriha Stendera krājuma “Ziņģu lustes” otrajā daļā, kas publicēta 1789. gadā. Tajā iekļauti piecu dziesmu teksti un vienkārši horeogrāfijas apraksti.¹⁶ Vēl viens avots, uz kuru atsaucas vēlākie rotaļu publicētāji, ir luterāņu mācītāja Kārļa Gottharda Elverfelda 1804. gadā izdotā “Līgsmības grāmata”, kurā publicētas arī deviņas “spēles”. Tolaik izklaides latviskums vēl nav bijis būtisks, taču Elverfeldu motivējusi atziņa, ka latviešiem trūkst, kā viņš raksta, “jaukas spēles un aplustēšanas, ar kurām viņi varētu ielīgsmoties un savu laiku priecīgi un ar godu pavadīt”.¹⁷ Vairākas no Elverfelda krājumā esošajām spēlēm vēlāk tiek arī pārpublicētas Lapas Mārtiņa “Rotaļniekā” (1886). Visai plašs spēļu krājums publicēts arī Kārļa Kļaviņa izdotajā grāmatā “Praktisks vingrošanas jeb turnēšanas vadons priekš tautas skolām” (1877).¹⁸ Pieminams ir arī 1882. gadā autora Kastora izdots “Jaunekļu vadons jeb padomdevējs, kā viņiem dzīvē un viesībās jāuzvedās un kā jāizturās, lai varētu iegūt savas izredzētās pretmīlestību”. Šajā vadonī iekļauta arī nodaļa “Dažas rotaļas priekš laika kavēkļa biedrīgās sapulcēs”, kurā publicētas septiņas rotaļas un nosaukumi vēl trīspadsmit rotaļām, kuras, kā viņš raksta, “gandrīz katram pazīstamas”.¹⁹ Šis pirmās rotaļu publikācijas latviskuma diskurss vēl nepavada.

Pirmais apjomīgais rotaļu krājums, kas guvis popularitāti, par ko liecina tā atkārtota izdošana, ir publicista Lapas Mārtiņa “Rotaļnieks” (1886, otrais izdevums 1900). Krājuma ievadā Lapas Mārtiņš kritizē sava laika izklaides kultūru. Viņš nopeļ “kārkluvācietības” un “vokabuļu fabriku” jeb skolu ieviestās vāciskās, daļēji latviešu valodā tulkotās rotaļas, kas nākušas latviešu seno rotaļu vietā un ko viņš sauc par ērmošanos. Un, kas īpaši iezīmīgi, seno latviešu rotaļošanās viņš pretstata sava laika dejošanas popularitātei – viņš raksta, ka diešana ir ieviesusies senās rotaļošanās vietā, ka latvieši dej pār mēru un viņš vēlētos, “lai pārmērīgā diešana taptu ierobežota un jaunie ļaudis pēc senču ieražas arī citādi sāktu kavēt laiku un pajautrināties”,²⁰ kas arī ir viņa sastādītā krājuma nolūks. Tātad šajā gadījumā redzam, ka dejas un rotaļas ir nošķirtas kā divi izklaides veidi un rotaļas izceltas kā vērtīgākas un vēlamākas. Netieši šī pieeja izpaužas arī Jurjānu Andreja krājumā “Latvju tautas mūzikas materiāli” – tur gan nav tik krasa deju un rotaļu pretnostatījuma, tomēr instrumentālās dejas tika publicētas gandrīz desmit gadus vēlāk nekā dziedamās rotaļas un dejas. Lapas Mārtiņš velta komentāru arī sava laika diskusijai par kultūras repertuāru kā etniskas grupas īpašumu. Atsaucoties uz igauņu rakstnieka un folklorista Frīdriha Reinholda Kreicvalda (*Friedrich Reinhold Kreutzwald*) teikto par igauņu pasakām, viņš secina, ka arī par rotaļām ne vienmēr varot pateikt, kuras tautas īpašums tās ir: “[..] iz grāmatām, kuras man, šo krājumu savākot, bija pie rokas, dabūju redzēt, ka daža laba rotaļa, kuru līdz šim domāju par savas vai vācu tautas īpašumu, arī vairāk citās tautās sen jau pazīstama [..]”²¹ Uz konkrētām publikācijām Lapa diemžēl neatsaucas, tomēr šī piezīme dod kaut nelielu priekšstatu par krājuma tapšanu.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Lapas Mārtiņa "Rotaļnieks" (1900, otrais izdevums) un Voldemāra Sama un Kārļa Tarziera krājums "Rotaļas mājai un skolai" (1890)

Pievēršoties nākamajam krājumam – Voldemāra Sama un Kārļa Tarziera grāmatai "Rotaļas mājai un skolai" (1890) –, sastopam citu rotaļu kontekstu. Šie autori aicināja rotaļas iekļaut skolu vingrošanas programmā un izcēla rotaļu lomu ne tikai fiziskās vingrības attīstībā, bet arī personības un sociālo prasmju veidošanā. Lai arī, salīdzinot ar Lapas Mārtiņu, krājuma sastādītāju attieksme pret sava laika kultūru šķiet neitrāla, tomēr viņi atsevišķās nodaļās nošķīra "latviešu oriģinālrotaļas", "rotaļas, kuras latvieši jau agrāk lietojuši, bet atrodamas arī pie citām tautām", un "rotaļas, kas līdz šim bijušas svešas, bet salasītas iz cittautiešu rotaļu krājumiem".²² Lai arī trešās nodaļas sakarā pieminēti cittautu izdevumi, konkrētāku norāžu par krājumā publicēto rotaļu avotiem nav. "Latviešu oriģinālrotaļu" nodaļā iekļautas divdesmit septiņas rotaļas, no kurām tikai četras ir publicētas iepriekš.²³ Lielāks iepriekš publicēto rotaļu īpatsvars ir "arī pie citām tautām sastopamo" rotaļu nodaļā – no sešpadsmit rotaļām tādas ir desmit.

Nav zināms, vai "oriģinālrotaļu" un "ar citām tautām kopīgo rotaļu" nošķiršanas pamatojums ir bijis tas, ka sastādītājiem pieejamajos cittautu avotos daļa rotaļu nebija atrodama un tādējādi tika pieņemta par vietēju, vai arī šādu dalījumu noteikuši citi apstākļi vai kritēriji, piemēram, "oriģinālrotaļu" pierakstīšana no vietējiem iedzīvotājiem vai pieņēmumi par tekstu, melodiju vai norišu "latviskumu". Nodaļā "Latviešu oriģinālrotaļas" publicētās rotaļu melodijas un dziedamie teksti lielākoties ir vēlinas cilmes. No piecām rotaļām ar

dziedamu tekstu dainu formai atbilst viena – populārā rotaļa “Kumeliņi, kumeliņi”, kas jau Kastora “Jaunēkļu vadonī” pieminēta kā visiem zināma. Visas šajā nodaļā iekļauto rotaļu melodijas ir mažorā ar stingru funkcionālās harmonijas pamatu,²⁴ un gluži tāpat tas ir arī no cittautiešu krājumiem pārpublicēto rotaļu nodaļā (“ar citām tautām kopīgo” rotaļu nodaļā melodiju nav). Iespējams saskatīt atšķirības metroritmiskajā uzbūvē, kā arī “latviešu oriģinālrotaļu” melodijām kopumā raksturīgs šaurāks apjoms un mazāk lēcieni, tomēr mūzikas piemēru skaits ir pārāk mazs, lai varētu izdarīt secinājumus par stilu un tā iespējamajām līdzībām vai atšķirībām. Rotaļu norises visās nodaļās ir daudzveidīgas, taču tām ir arī vienojoši elementi: skriešana un ķeršana ar īpašiem noteikumiem, acu aizsīšana, stāšanās un kustēšanās aplī vai rindā(s) u. c. Viens piemērs ļauj ilustrēt to, ka rotaļu kā atšķirīgu vienību uztveršana un – jo īpaši – pieņēmums par to etnisko piederību ir problemātisks. Nodaļā “Latviešu oriģinālrotaļas” ir iekļauta rotaļa “Strādnieki”, kuras norise gandrīz pilnībā atbilst pazīstamajai rotaļai “Ādamam bij’ septiņ’ dēļ”, kurai, visticamāk, ir vācisks avots, tikai rotaļai “Strādnieki” ir atšķirīgs nosaukums, mūzika un teksts.

Rotaļu kā folkloras žanra publicēšana

Aicinājumi pierakstīt latviešu rotaļas periodikā parādās kopš 1879. gada – tos publicē gan folkloras vācējs un publicētājs Fricis Brīvzemnieks, gan kāds J. Rozentāls no Kuldīgas.²⁵ Nelieli rotaļu apkopojumi ir publicēti jau 19. gadsimta 90. gadu pirmajā pusē Eduarda Voltera un Stefānijas Uļanovskas latgaliešu folkloras izdevumos.²⁶ Laikraksta “Dienas Lapa” pielikumā “Etnogrāfiskas ziņas par latviešiem” no 1891. līdz 1893. gadam publicēts paliels sešdesmit rotaļu krājums, kurā ievērojama vieta ir mazu bērnu ucināmām rotaļām, skaitāmpantiem un citām bērnu spēlēm. Rotaļu pieraksti nonāca arī Krišjāņa Barona un Jurjāņu Andreja rokās, un 20. gadsimta otrajā desmitgadē viņi bija tikuši līdz šīs folkloras daļas publicēšanai.

Krišjāņa Barona “Latvju dainu” 5. sējumā (1915) rotaļas jeb spēlītes publicētas nodaļā “Ziemas svētki” līdzās Ziemassvētku dziesmu tekstiem, gan piebilstot, ka rotaļāšanās notikusi arī citos svētkos un godos, pat bērēs. Krišjāņa Barona piešķirtais konteksts – ar svētkiem saistītu izklaides dziesmu publicēšana – funkcionāli sasauca gan ar Kārļa Gotharda Elverfelda, gan Lapas Mārtiņa un Prinduļu Pauļa rotaļu krājumiem. Rotaļu nodaļas ievadvārdos viņš aptuveni atkārtō Sama un Tarziera iedalījumu “senākajās, istajās latviešu rotaļās”, ar citām tautām kopīgajās rotaļās un jaunākos laikos aizgūtās rotaļās. Tomēr latvisko un nelatvisko rotaļu repertuāru Barons nenošķir – viņš raksta, ka rotaļas tā varētu iedalīt, tomēr “šāda šķirošana būtu dažreiz šaubīga, tadēļ mēs šē rotaļas kārtōjām alfabētiski”.²⁷

Līdzās Lapas Mārtiņa, Sama un Tarziera mēģinājumiem lielāko un sava laika teorijās pamatotāko rotaļu “sijašanas” darbu ir veicis Jurjāņu Andrejs. Viņš ir publicējis rotaļas un dejas ar dziedāšanu, norādot, ka mākslu sinkrētisms – šajā gadījumā dzejas, mūzikas un kustības saistība – liecina par kultūras senumu un tātad senākās un lokālās horeogrāfiskās

formas ir tās, kuras pavadījusi dziedāšana.²⁸ Dziedāto horeogrāfisko norišu senuma ideja Jurjānam ļauj nošķirt rotaļas un instrumentālās dejas, tās publicējot divās atsevišķās grāmatās – vienu 1912. gadā un otru 1921. gadā.²⁹ Un, līdzīgi kā iepriekšējās "Latvju tautas mūzikas materiālu" grāmatās, viņš mēģina rotaļas sakārtot pēc to senuma, balstoties tālaika skaņkārtu evolūcijas teorijā, kas paredz, ka melodiju skaņkārtas ir attīstījušās no vienkāršākiem šaurapjoma veidojumiem uz izvērstākām jaunākām skaņkārtām. Mūzikas materiāla atšķirību dēļ vienas rotaļas dažādi varianti, piemēram, rotaļas "Kaza un vilks" vai "Bagātais un nabagais" varianti Jurjāna krājumā nav atrodami vienkop un kavē to stilistiskās sazarotības uztveršanu. Kopumā var teikt, ka mūzikas ziņā lielākā Jurjāna publicēto rotaļu daļa (apmēram trīs ceturtdaļas) ir piederīga vēlinajam slānim un saistīta ar tonalitātes sistēmu, Taču arī tonālo vēlinās cilmes melodiju teksti mēdz atbilst dainu stilistikai, un daļa ir atrodama Krišjāņa Barona dainu skapī. Un arī otrādi – ir modālas, šķietami senatnīgas melodijas, kuru teksts varētu būt vēlinas izcelsmes. Horeogrāfijas ziņā apmēram ceturtda daļa rotaļu ir izpildāmas aplī (kam atbilst gan senā, gan vēlinā slāņa mūzika un teksts), ceturtda daļa ir citu veidu (rindu, pāru u. c.) dejas, un kolekcijas pārējo daļu veido ķeršana un dažādas citas norises vai arī mūzikas materiāls bez norises apraksta.

Krājuma uzbūve un Jurjāna komentāri rāda, ka galvenie viņa apsvērumi par rotaļu latviskumu ir saistīti nevis ar horeogrāfijas, bet teksta un melodijas analīzi, kā arī ar viņa zināšanām par latviešu tautasdziesmām un vācu rotaļu izdevumiem. Nereti kritisku Jurjāna piezīmi ir izpelnījies kāds atsevišķs rotaļas elements – vai nu teksts, vai melodija. Rotaļu krājuma beigās Jurjāns publicē 19 rotaļu sarakstu, kas krājumā nav uzņemtas, jo "kā teksta, tā melodijas ziņā tās ir neīstas, visvairāk vāciskas".³⁰ Kā pirmo šajā sarakstā viņš iekļauj populāro rotaļu "Ādamam bij septiņ' dēļ", kā arī vēl nesen populārās spēles ar gredzena vai monētas padošanu. Taču arī pie 14 publicētajām rotaļām, ko Jurjāns tomēr bija izšķīries savā krājumā iekļaut, ir norādes vai nu uz vācu rotaļām, kurām tās melodijas vai izdarīšanas ziņā ir līdzīgas, vai arī cita veida piezīmes, piemēram, "pirmās puses teksts nav tautisks un bezprātīgs"³¹ vai "meldijas un teksta pirmā puse nav tautiska",³² vai "katrā ziņā jaunāku laiku ražojums",³³ vai, piemēram, rotaļa "Kas dārzā" izpelnījies piezīmi, ka "pirmās 4 taktis līdzīgas vācu rotaļai *Alles neu macht der Mai*".³⁴

Piezīmes liecina, ka Jurjāns savā darbā ir bijis iespējami precīzs, un atsaucies atklāj, ka viņam ir bijuši zināmi arī tā laika vācu rotaļu krājumi. Taču redzams arī, ka zināšanas viņam ne vienmēr ir palīdzējušas būt konsekventam un latvisko rotaļu atlasīšanas darbs nebūt nav bijis vienkāršs. Bija jāizlemj, kuras rotaļas krājumā iekļaut un kuras neiekļaut, taču senāko no jaunākā un latvisko no vāciskā ne vienmēr ir bijis iespējams nošķirt kā, piemēram, minētajos gadījumos, kad puse no rotaļas kāda iemesla pēc nav bijusi uzskatāma par latvisku. Vai arī cits piemērs – rotaļu "Vakar es tev' redzēju" jeb *Gestern Abend sah ich dich*, ko 19. gadsimta 70. un 80. gados periodikā vairākkārt sastopam kā slikto piemēru pārvācošanas sakarā, Jurjāns savā krājumā tomēr izlēmis iekļaut, gan ar izvērstu piebildi, ka "meldijas pirmo pusi, kas līdzinājas vācu bērnu meldijai *Der Fiedelmann*, lietoja, izdarot no vācu valodas tulkoto rotaļu *Gestern Abend ging ich aus*, bet visu kopā spēlēja priekš

polkas dejošanas”³⁵. Nav zināms, kāds šajā un citos, ja tā var teikt, strīdīgajos gadījumos ir bijis Jurjāna pamatojums, lai rotaļu iekļautu vai neiekļautu krājumā.

Secinājumi

Šis raksts apskata pirmos mēģinājumus apgādāt latviešus ar vērtīgu, vietējā kultūrā sakņotu un latvisku izklaides repertuāru. Agrīnajā rotaļu diskursā ieskanas 19. gadsimta otrās puses sākuma pārvācošanas kritika un vēlēšanās samazināt vai vismaz apzināties vācu repertuāra ietekmi vai latviešu kultūras saikni ar citām tautām. Plašāku idejisko kontekstu, kurš ietekmējis arī latviešu rotaļu krājumu sastādītāju centienus, raksturo norvēģu antropologs, etniskuma komentētājs Tomass Hillans Ēriksens (*Thomas Hylland Eriksen*):

Etniskajām grupām ar stipru kopības izjūtu īpaši raksturīgs ir pieņēmums, ka etniskums ir saistīts ar objektīvām kultūru atšķirībām. [...] Antropoloģiskie pētījumi par etniskumu ir pierādījuši, ka šāds pieņēmums nav pareizs. Izrādās, ka etniskumam parasti vislielākā nozīme ir attiecībās starp grupām, kurām ir līdzīga valoda, tradīcijas un paražas. Antropoloģija spēj izskaidrot mūsdienu šķietamo paradoks, proti, kamēr kultūru atšķirības daudzējādā ziņā kļūst arvien mazākas modernizācijas un augošā kontakta dēļ starp atšķirtām grupām, etniskums kļūst arvien būtiskāks politikas, identitātes un interakcijas aspekts. [...] Etniskums ir sociāli un kulturāli definēts; tas norāda nevis uz “objektīvām” kultūru atšķirībām, bet gan uz kultūru atšķirību sociālu komunicēšanu. [...] Etniskums uzplaukst, kad saskarsmē kultūru atšķirībām tiek piešķirts nozīmīgums. Tas attiecas uz *sociāli nozīmīgām* atšķirībām, nevis uz atšķirībām, kuras faktiski pastāv.³⁶

Pirmie rotaļu krājumi apstiprina šo etniskuma teoriju – vairākiem krājumu sastādītājiem ir šķitis būtiski rakstīt par latviešu rotaļu atšķirīgumu, pat ja pati atšķirību noteikšana ir atzīta par šaubīgu (kā Barona gadījumā). Un arī rotaļu krājumi, kuru sastādītāji ne tikai vispārīgi reflektēja par latvisko, bet arī lūkoja to atlasīt (Sams un Tarziers, Jurjāns), atklāj palielu “pelēko zonu”, kas savieno latvisko un nelatvisko, un var redzēt, ka pūristisku pieeju neviens no viņiem nav īstenojis, jo pats rotaļu materiāls nav pakļāvis šādiem centieniem. Tāpēc arī secinājums nepārsteidz – sastādītāju latvisko rotaļu atlases kritēriji nav bijuši skaidri un vienoti, un drīzāk tie atklāj šā procesa un, vispārinot, latviskās kultūras idejas sarežģītību. Rotaļu latviskuma pamatošanā un atlasīšanā sastādītāju pieeja ir bijusi atšķirīga – tas ir gan vispārīgs pieņēmums, ka pati rotaļāšanās (kā spēļu spēlēšana) būtu atgriešanās pie “senču ieražas”, lai izvairītos no pārlieku pakļaušanās sava laika deju modei (Mārtiņš Lapa); tie ir bijuši mēģinājumi atsaukties uz latviešu valodu un tautas dzejas likumībām (raksti laikrakstos, Jurjāns); tās ir bijušas zināšanas par cittautu rotaļu publikācijām un iespējamo popularitāti (Sams un Tarziers, Jurjāns) vai arī mūzikas stila analīze (Jurjāns). Tomēr pat skrupulozs darbs nav ļāvis izkristalizēt un vienoties par to, kas būtu vai nebūtu nešaubīgi uzskatāms par šajā jomā latvisko.

Pētāms būtu jautājums, cik lielu ietekmi uz turpmāko latviešu rotaļu repertuāru un latviešu etnisko identifikāciju caur šo kultūras daļu ir atstājuši šie pirmie rotaļu krājumi un cik tas ir bijis mutisku, ķermenisku tradīciju vai vēlāku publikāciju ziņā.

Atsauces un piezīmes

- ¹ Angliski rotaļas žanra apzīmēšanai būtu lietojami vārdi *deja* (*dance*) un *spēle* (*game*), kā arī *dziesma* (*song*) un to apvienojumi. Etnohoreologs Harijs Sūna konstatē rotaļu līdzību ar lietuviešu žanru *rateliai*, igauņu *tantsulised* un krievu *horovod* paveidu *tanki*. Sk.: Sūna H. *Latviešu rotaļas un rotaļdejas*. Rīga: Zinātne, 1966. 13. lpp. Jurjānu Andreja "Latvju tautas mūzikas materiālu" ceturtajā grāmatā "Rotaļu un dziedamo deju meldijas. Tautas instrumentu meldijas" (1912) rotaļas krieviski tulkotas kā *horovod* un franciski kā *branles*. Rotaļu Jurjāns definē plaši kā "darbību, ko izdara zināmā kārtībā un kustībā [...], lai patīkami un jautri pavadītu laiku", un, kultūras evolucionisma idejai sekojot, izceļ senumu kā rotaļu žanra iezīmi, kā pamatojumu minot to, ka rotaļas ir "sastopamas pat pie pirmatnējām mežoņu tautām". (Jurjāns A. *Latvju tautas mūzikas materiāli*. 4. grām. *Rotaļu un dziedamo deju meldijas. Tautas instrumentu meldijas*. Rīga: RLB Mūzikas komisija, 1912. 7. lpp.)
- ² Vārds *rotaļa* nav iekļauts ne Gotharda Fridriha Stendera "Latviešu leksikonā" (*Lettisches Lexikon*, 1789), ne Kārļa Kristiāna Ulmaņa "Latviešu vārdnīcā" (*Lettisches Wörterbuch*, 1872, 1880), ne Gustava Brašes "Īsajā latviešu-vācu un vācu-latviešu leksikonā" (*Kurzgefasstes lettisch-deutch und deutsch-lettisches Lexikon*, 1875) – pēdējā gan ir iekļauts vārdu *rota* un *rotāt* skaidrojums.
- ³ Mülenbachs K. *Latviešu valodas vārdnīca*. Rediģējis, papildinājis, turpinājis J. Endzelīns. 3. sēj. Rīga: Kultūras fonds, 1927–1929. 583. lpp.
- ⁴ Karulis K. *Latviešu etimoloģijas vārdnīca*. 2. sēj. Rīga: Avots, 1992. 131. lpp.
- ⁵ Par latviešu folkloras publicēšanas vēsturi sk.: Ambainis O. *Latviešu folkloristikas vēsture*. Rīga: Zinātne, 1989. Tautasdziesmu īpašo lomu latviešu nācijas pamatošanā aprakstījusi Dace Bula – Bula D. *Dziedātājtauta: folkloras un nacionālā ideoloģija*. Rīga: Zinātne, 2000.
- ⁶ Ben-Amos D. Analytical Categories and Ethnic Genres. Ben-Amos D. (ed.). *Folklore Genres*. Austin, London: University of Texas Press, 1976. P. 235.
- ⁷ Jurjāns A. *Latvju tautas mūzikas materiāli*. 4. grām. *Rotaļu un dziedamo deju meldijas. Tautas instrumentu meldijas*, 6. lpp.
- ⁸ Bertrams K. Kāds vārds par Jaunpili (Kurzemē). *Baltijas Zemkopis*. 1875. 10. sept. 169. lpp.
- ⁹ Bērziņš P. Rīgas apriņķa III skolotāju sapulce Turaidā. *Baltijas Zemkopis*. 1879. 8. aug. 251. lpp.
- ¹⁰ Polemikas apskatu sk.: Bērziņa V. *Tautas muzikālā atmoda latviešu publicistu skatījumā*. Rīga: Zinātne, 1983. 56.–91. lpp.
- ¹¹ Vaidelots. Par valodas izkopšanu un vārdu krāšanu. *Rota*. 1886. 27. maijs. 214. lpp.
- ¹² Sandars. Kārļa Kļaviņa "Praktisks vingrošanas jeb turnēšanas vadons priekš tautas skolām". *Baltijas Zemkopis*. 1877. 19. okt. 338. lpp.
- ¹³ Tautmīlis P. Viesīgs vakars Koknesē. *Balss*. 1879. 21. febr. 2. lpp.
- ¹⁴ Gaujus. Līgas vakars rudzmalā. *Balss*. 1879. 27. aug. 142. lpp.
- ¹⁵ Vokabularisma laikmets. *Balss*. 1883. 16. janv. 3. lpp.
- ¹⁶ Stenders G. F. *Ziņģu lustes*, 2. daļa. Jelgava: Steffenhagen, 1861. 72.–79. lpp.
- ¹⁷ Elverfelds K. G. *Līgsmības grāmata*. Jelgava: J. V. Stefenhagens un dēls, 1804.
- ¹⁸ Kļaviņš K. *Praktisks vingrošanas jeb turnēšanas vadons priekš tautas skolām*. Rīga: B. Dīriķa apgāds, 1877.
- ¹⁹ Kastors. *Jaunekļu vadons jeb padomdevējs kā viņiem dzīvē un viesībās jāuzvedās un kā jāizturās, lai varētu iegūt savas izredzētās pretmīlestību*. Cēsis: P. Liepiņa apgāds, 1882.
- ²⁰ Rūjieniņš L. *Rotaļnieks*. Rīga: D. Zeltiņa apgāds, 1886.
- ²¹ Lapa M. *Rotaļnieks*. Rīga: Pūciņu Ģederts 1886. 4. lpp.
- ²² Sams V., Tarsiers K. *Rotaļas mājai un skolai*. Valmiera: E. G. Treja un dēla ģenerālkomisija, 1890.
- ²³ Izņēmumi ir rotaļa "Kumeliņi, kumeliņi", kas "Jaunekļu vadoni" pieminēta kā visiem zināma; "Vistiņas ķert", kas atbilst Kārļa Kļaviņa un Lapas Mārtiņa publicētajiem "Aklo visticu" variantiem; rotaļa

- “Trejdeviņi”, kas līdzīga Lapas Mārtaņa publicētajam “Zosu zaglim”; kā arī “Strādnieki”, kas, lai arī atšķiras mūzikas un teksta ziņā, norises ziņā atbilst populārajai vācu rotaļai “Ādamam bij’ septiņ’ dēļ”.
- ²⁴ Mažors un minors ir tonalitātes veidi. Tonalitāte ir skaņu augstumu organizācijas sistēma, kas Eiropas mākslas mūzikā sāka nostiprināties 17. gadsimtā un savu uzplaukumu piedzīvoja 18. un 19. gadsimta mūzikā. Funkcionālā harmonija ir viena no būtiskākajām šīs sistēmas pazīmēm, kas paredz, ka skaņas un saskaņas pilda tonikas, subdominantes vai dominantes funkciju.
- ²⁵ Rotaļas citu folkloras žanru vidū minētas Friča Brīvzemnieka vairākkārtējos aicinājumos vākt folkloru 1879. un 1880. gadā. Sk., piemēram, Brīvzemnieks F. Iekšzemes ziņas. *Balss*. 1879. 20. jūn. 3. lpp. Uzsaukumu rotaļu vācējiem 1882. gadā publicējis J. Rozentāls no Kuldīgas. Sk.: Rozentāls J. Lūgums tautiešiem. *Mājas Viesis*. 1882. 21. maijs. 166.–167. lpp.
- ²⁶ Vol’ter Ē. *Materialy dlja etnografii Latyšskago plemeni Vitebskoj gubernii*. Sanktpeterburg, 1890. Ulanowska S. *Lotysze inflant polskich a w szczególności z gminy Wielońskieje powiatu Rzezyckiego: obraz etnograficzny*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1891.
- ²⁷ Barons K., Visendorfs H. (sast.). *Latvju dainas*. 5. sēj. Petrograda: Ķeizariskās Zinību Akadēmijas spiestava, 1915. 195.–242. lpp.
- ²⁸ Arī citos krājumos dziedātas rotaļas, lai arī ne pārāk daudz, tomēr ir iekļautas. Lapas Mārtaņa, Sama un Tarziera, kā arī Prinduļu Pauļa “ne-folkloristiskajos” krājumos rotaļas ar dziedāšanu ir nepilna piektā daļa no publicētajām rotaļām – tās ir 12–16 rotaļas katrā krājumā. Savukārt Krišjāņa Barona krājumā dziedamo rotaļu īpatsvars ir lielāks, un vairāk nekā trešdaļa rotaļu paredz dziedāšanu, un ir publicēti arī dziedamie teksti.
- ²⁹ Jurjāns A. *Latvju tautas mūzikas materiāli. 4. grām. Rotaļu un dziedamo deju meldijas. Tautas instrumentu meldijas*, 7. lpp.
- ³⁰ Turpat, 57.–58. lpp.
- ³¹ Turpat, 21. lpp.
- ³² Turpat, 47. lpp.
- ³³ Turpat, 52. lpp.
- ³⁴ Turpat, 29. lpp.
- ³⁵ Turpat, 53. lpp.
- ³⁶ Ēriksens T. H. *Mazas vietas – lieli jautājumi. Ievads sociālantropoloģijā*. Rīga: LU Akadēmiskais apgāds, 2010. 421.–422. lpp.

Ieva Tihovska

The First Compilations of Games: Merrymaking and the Selective Work on Latvianness

Summary

Keywords: game, entertainment, folklore genres, Latvianness

The article focuses on the time period, when the activities of Latvian intelligentsia, including editors of books, publishers and early folklore specialists, were directed at the attempts to define Latvian culture. One can think about the ethnic culture from the perspective of Essentialism as inherent to and characteristic to certain groups of people; however, for the purposes of this article, Latvianness has been examined as a consciously created segment of culture – as a selective approach to the local culture, characteristic to the first half of the 19th century and early 20th century. The aim of the article is to follow how the editors of the first compilations of games (*rotaļas*) got engaged in the discourse of Latvianness and the establishment of Latvian culture. The term *rotaļa* (game) was used in the late 19th century and early 20th century to refer to dancing combined with signing, singing with rhythmical movements and games, as well as sports games and gymnastics, drama exercises and even plays. The case of *rotaļas* provokes questions how the establishers of Latvian national values perceived the entertainment and the body culture at the time and how it found its place in the realm of folklore values. Initially the folklore collectors and publishers added the greatest value to the linguistic aspect of culture, especially the texts of folksongs. However, when the body culture was published at the folklore level, the genre of *rotaļas* obtained the key publishing value.

Since the 1880s, several compilations of games have been published – both as an entertainment (Mārtiņš Lapa's *Rotaļnieks/Merrymaker*, 1886, 1900) and an addition to the curricula at schools (Voldemārs Sams and Kārlis Tarzieris's *Rotaļas mājai un skolai/Games for home and school*, 1890). Since the second decade of the 20th century it has also been published as a genre of Latvian folklore (Andrejs Jurjāns's *Latvju tautas mūzikas materiāli/Latvian folk music materials*, Vol. 4, 1912, Krišjānis Barons's *Latvju dainas/Latvian folksongs*, Vol. 5, 1915).

The article examines the not so simple selective work of the local *authentic* games, trying to separate them from the “false” ones, mostly German games. When justifying Latvianness and selecting games, the approaches of the editors were differed. Some of them thought that playing the games would imply the return to the “traditions of our ancestors”,

in order to avoid unnecessary compliance with the dancing trends at the time (Mārtiņš Lapa). There were also attempts to refer to Latvian language and folk poetry laws (Jurjāns). Some were aware of the foreign publications of games and their potential popularity (Sams and Tarziers, Jurjāns), whereas others performed an analysis of musical style (Jurjāns). However, even scrupulous work has not allowed to “crystallise” the elements that would or would not be unanimously considered *Latvian*.

Juris Urtāns

Latvian Watercourses and Their Place Names with Roots *svēt-, svent-* (Holy) as Marks of Ancient Boundaries

Keywords: holy, holy place, watercourses, rivers, boundary

Sacral waters of Latvia have long been of considerable scientific interest. Springs as a body of sacral waters have been investigated more extensively,¹ however, other sacral waters have also been at the centre of scientific studies, for example, Talsi Vilkmuiža Lake as Couronian sacral and burial site,² the sacral hoard of Tīras swamp,³ offering traditions in the waters of Kurzeme,⁴ Augšzeme Lakes,⁵ the sacral waters of Semigallia,⁶ etc. In these and other studies of ancient sacral sites, attention has been paid to their names as a significant part of the ancient sites. Greater interest has been aroused concerning the place names mentioning some mythological personae (*Dievs* (God), *Laima*, *Velns* (Devil), *Māra*, *Pērkons* (Thunder), etc.,⁷ as well as place names testifying to some sacral action or actual facts (sacrifice, health, church). Somewhat apart are studies on places, whose names *elks* (idol), *svēts* (holy) bear evidence of a broader sacral activity;⁸ besides, in the latter case the existence of a characteristic place name does not always necessarily testify to the existence of an ancient cult site.

When researching the ancient cult sites of Zemgale, it was noticed that rivers with a name “holy” might be considered not as ancient cult sites, which cannot be excluded, but as a demarcation line or ancient boundaries.⁹ Accepting this as a hypothesis, material has been collected on all the rivers of Latvia, or, more generally, watercourses¹⁰ with the names containing root *svēt-* or its deviant connected with the influence of Lithuanian *svent-* (hereinafter *Svētupes*). When analysing the semantics of Latvian hydronyms, linguist V. Dambe, who was aware of five Latvian *Svētupes*, assumed that these river names might bear not only a religious meaning, but a much older meaning associated with IDE *spīdēt* (shine), *mirdzēt* (glitter), *gaišs* (light), *balts* (white).¹¹

At the present moment the author, according to the collected place names, maps, field studies, and historical sources, has succeeded in distinguishing fifteen Latvian *Svētupes* (Fig. 1). They are located all over the territory of Latvia, although there are more of them in the districts of Kurzeme and Zemgale. The rivers of Zemgale as boundaries of Semigallian lands have been described by E. Vasiļausks.¹² It must be noted that the water sources which are called *Svētie avoti*¹³ remain beyond description. Likewise, the survey does not include those watercourses, which have been described as holy, but have not



Fig. 1. 1—The Sventāja; 2—The Svētupe; 3—The Svēte, The Svētā upe; 4—The Svente, The Svētupe, The Jāšupe; 5—The Svētaiņu upe; 6—The Svētaine, The Sesigale; 7—The Svētele, The Rukūze; 8—The Svēte; 9—The Hilige Aa; 10—The Svētupe; 11—The Svētipīte; 12—The Svētupe; 13—The Svētupe; 14—The Svente; 15—Svētais strautiņš. Picture by Juris Urtāns

been named as such. For example, concerning Arona Ošenieki Church hill the following has been said: “On the hill in olden times a church used to stand, but the river behind the hill was considered to be holy.”¹⁴ That is why this watercourse was not included in the summarization.

Giving short descriptions of Latvian *Svētupes*, the following overview has been obtained (the number of the river descriptions corresponds to the numbering in Fig. 1):

1. The **Sventāja** (the Sventaja, Sventoje, Sventa, Sventoja, Robežupe, Svētā upe, Hilge A, Heilige Aa, Heilich a) is a 73 km long, nowadays 34 km long boundary between Latvia and Lithuania, flowing into the Baltic Sea at Palanga. The present-day boundary part of the Sventāja separates woodland of Latvia from agricultural territories of Lithuania.¹⁵ In the 13th century the Sventāja was a border river between Couronian lands Duvzare, Megove and Ceklis. In the Middle Ages for some time it was in the frontier area between Livonia and the State of Lithuania.¹⁶ In written sources the Sventāja was mentioned as *Hilge A* in 1272.¹⁷ *Chronicon Livoniae* written in Latin by Hermanni de Wartberge says that in the spring of 1370 the Lithuanians on the seashore by a river, which was called Holy [*qui Sanctus dicitur*], set a trap. Grobiņa Vogt got to know about it and sent scouts to this location. A fight started and 20 scouts were killed as a result.¹⁸ Supposedly, it is the Sventāja that has been mentioned as *heilich a* in praise to the 14th century knight Rutger Roets in *Gelre Armorial*.¹⁹ The Sventāja as a Livonian boundary seems to have attained a symbolic meaning as a border between the Christian Europe and the pagan Samogitians.

The Sventāja as a border river between Livonia and Lithuania along with two hill forts and sacred forest has been marked in the description of borders in 1426.²⁰ A legend has been recorded about luring children into the depth of the Sventāja.²¹

2. The **Svētupe** (Žumpa), a small river in Vērgale, which flows through a small meadow—*žumpa*. According to a folk proverb, if mowing is started in *žumpa*, it will rain.²² There are no data available for closer characterisation of this watercourse.

3. The **Svēte** (the Holy River), 12 km long, flows into Lake Puze. This river is associated with place name *Svētā leja* (the Holy valley).²³ Some authors have expressed an idea that the name *Svēte* has originated from an undescribed cult site near the Māleju homestead, where oaks have survived.²⁴

4. The **Svētupe** (Fig. 2) (the Svente, Svētā upe, Sventa, Kārone, Karone, Virba, Virbupe, Jaunpagaste, Jāšupe, in the upper reaches—the Sknābe), a 23 km long, right bank tributary of the Abava.²⁵ The lower reaches of the river where it flows into the Abava is called the *Svētā upe*,²⁶ where the Sventes homestead and mill are situated.²⁷ In *Kalna Sventes* there are dune-like mounds, which are considered to be ancient burial mounds; however, no burials have been found there as a result of archaeological test excavations.²⁸ The upper course of the river according to the description of borders in a suzerain document of 1387 was called the *Svente*.²⁹ By this Book of Fiefs a *Johanni dicto Egel* was granted six ploughs of land in Talsi district near *Kurssucgīs* village.³⁰

5. The **Svētaiņu upe**. *Zvārde Svētaiņu Lake* and *Svētais kalns* (the Holy hill) nearby are better known. The name of the *Svētaiņu upe* has been mentioned only in the collection of onomastic materials by A. Bielenstein (*Svētaiņu ezers und upe nahe der Kirche*),³¹ and there is too little material for a closer description. It is possible that a watercourse connecting Svētaiņu Lake and Ķerkliņu Lake was called the *Svētaiņu upe*.

6. The **Svētaine** (Sesigale), an 18 km long, right bank tributary of the Skujaine.³² In near proximity to the Svētaine there is a well-known Bukaišu Kvietu ancient burial site of the Early, Middle and Late Iron Age, as well as an ancient burial site of the Late Iron Age and Middle Ages near Bukaiši Mazgarbas. No dwelling places corresponding to these ancient burial sites have been found, however, it can be presumed that they are situated somewhere in the proximity to the ancient burial site.

Autortiesību ierobežojumu dēļ
attēls nav pieejams.

Fig. 2. The Svente (No 4 in Fig. 1). Photo by Juris Urtāns

7. The **Rukūze** (in Lithuania—the *Švētele*) is a 25 km long tributary of the Vilce, rises in Lithuania, in Žagare forests. In Lithuania it is called both the Rukužai and the Švētele.³³ There are no further data for explaining the origin of the river name.

8. The **Svēte** (Fig. 3) (in Lithuania—the *Švete*, *Swente*), a left bank tributary of the Lielupe, 123 km long (in Latvia—75 km). The greatest part of the river basin is situated in the territory of Latvia.³⁴ On the banks of the comparatively long Svēte there are a number of archaeological monuments from different ages.³⁵ It can be supposed that the river has given its name to several populated areas as well, such as the Lielsvēte Manor, Svēte civil parish, in more recent times also the Svētvaldes and Mazsvētītes homesteads, bog *Svētes kakts*, etc.; however, a particular archaeological or sacral object, due to which the river had acquired its name, cannot be identified. Place names associated with the name of the river are situated in its lower reaches where it flows into the Lielupe. *Die jüngere livländische Reimchronik des Bartholomäus Hoeneke* in 1348 mentioned the name of the river in its Lithuanian version *Swente*.³⁶ The sacral character of the Svēte, although not indicating its origin or explanation, has been mentioned also in H. Biezais' publication.³⁷

9. The **Hilige Aa**, Hilgea, in Latvian *Svētā upe*, in Dole or Katlakalns congregation was mentioned in descriptions of real estate boundaries in 1390³⁸ and descriptions of real

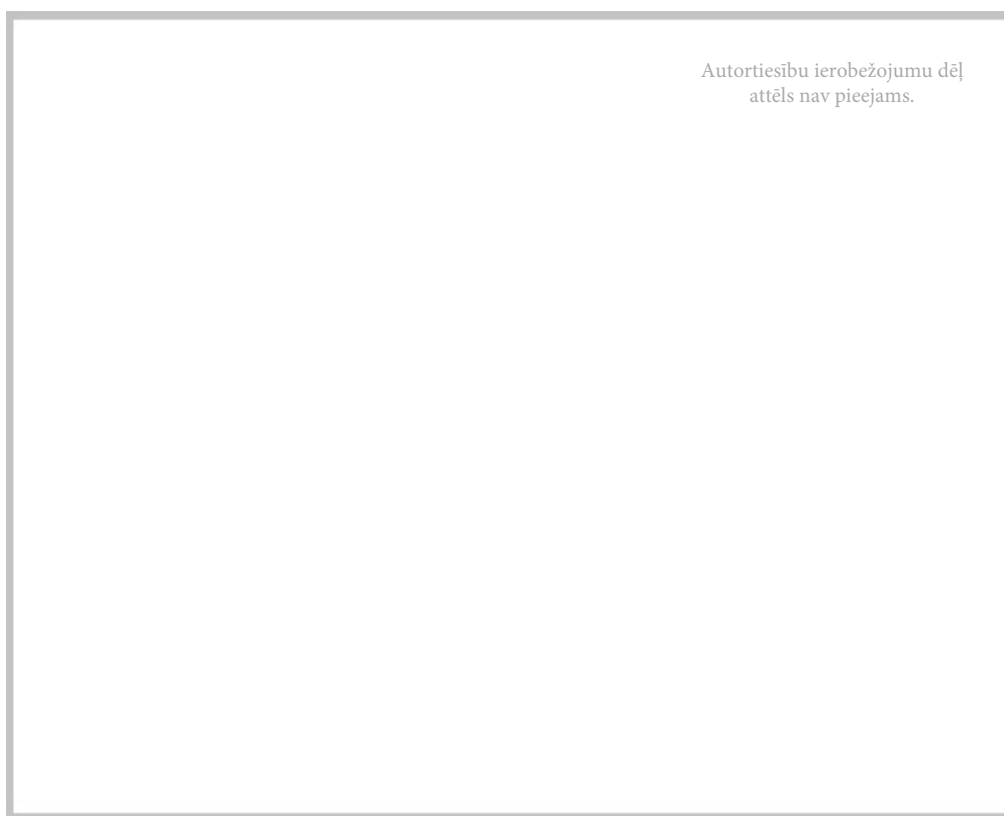


Fig. 3. The Svēte (No 8 in Fig. 1). Photo by Juris Urtāns

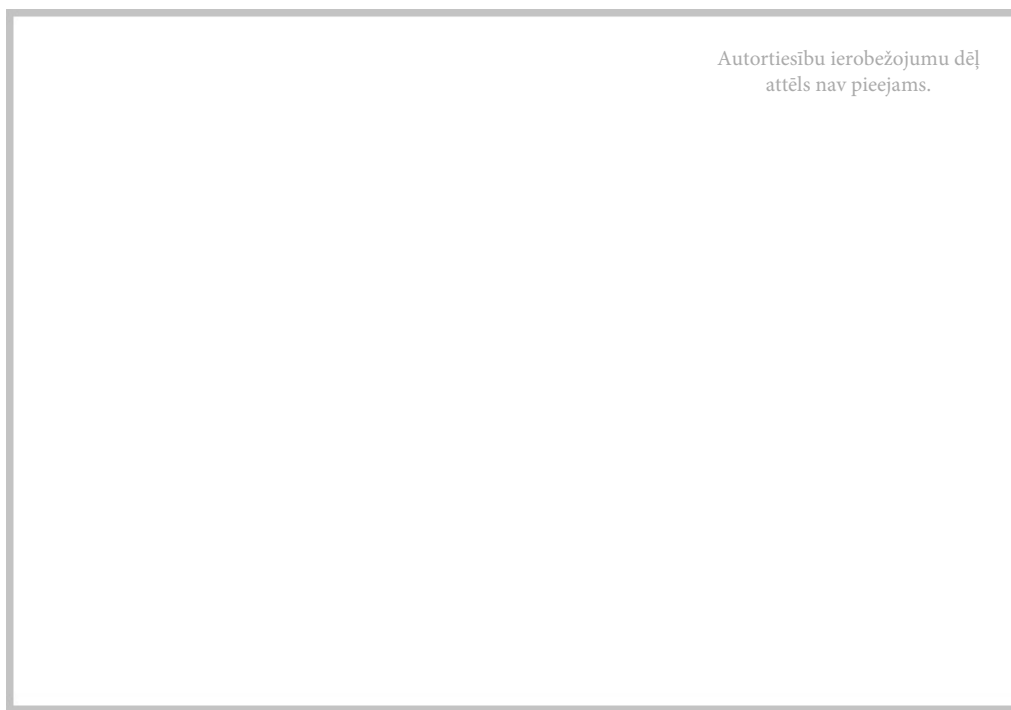


Fig. 4. The Svētupe (No 11 in Fig. 1). Photo by Juris Urtāns

estate boundaries in 1518.³⁹ The watercourse has not been localised. It is possible that it has not survived till nowadays as a watercourse.

10. The **Svētupe** (Fig. 4) (the Svētupīte, Svēte), a 6 km long, right bank tributary of the Iecava, rises from Vāvere Lake, runs across swamps.⁴⁰ A homestead with the same name is situated near the Svētupe. Several legends have been recorded about this river, explaining its name in association with a clergyman's holy book, which fell into the river (LFK 1393, 40710), or the healing water of the river (LFK 1393, 47; LFK 1393, 969; LFK 1600, 309).

11. The **Svētupīte**, a few kilometres long left bank tributary of the Iecava, running across swamps.⁴¹ There is a lack of data for a closer characterisation of the river.

12. The **Svētupe** (Fig. 5), 48 km long, flows out of Dūņezers Lake at Limbaži into the Bay of Riga near Svētciems.⁴² The origin of the name of this river is supposed to be associated with Livonian Offering Cave, a well-known pagan cult site of earlier times. A lot of folklore material has been recorded about the caves.⁴³ Livonian Offering Cave is situated on the right bank of the *Svētupe* near Kuiķuļi. At first there existed one cave, which had been mentioned as a pagan offering site in several visitation journals of congregation in the 17th–18th centuries. In the late 19th century the front part of the cave collapsed, and two different caves with separate entrances were formed. In archaeological studies, carried out in the cave in 1973, after removal of the 19th century landslip layer a cultural layer up to 85 cm thick was established. It was marked by greyish red sand with a lot of tiny bits of coal, remains of organic substances and small antiquities (coins, clothes hooks, belt fittings,

brooches, finger rings, a small button or button fragments, etc.). The total find constituted 629 coins dating from the 14th to the early 19th century, and 35 antiquities. Judging by the years of minting, coins had been incessantly offered from the end of the 15th century to the end of the 17th century. Mythical signs carved in antiquity have been discovered on the walls of the cave. The landslip cone covered part of the discovered signs. The local Livs used Livonian Offering Cave, as their name shows, for their rituals. Not far from Livonian Offering Cave on the bank of the Svētupe a grove of holy oaks was situated, which also served as a meeting place for people. The names of the nearby homesteads associated with sacrality such as *Pērkonī* and *Ūziņi* have been recorded. The manor and parish where Livonian Offering Cave is situated, were called the Svētciems Manor and Parish.⁴⁴

13. The **Svētupe** (the Svētupīte, Svēte, Ļaudonīte), a right hand tributary of the Aiviekste, flows into the Aiviekste near Ļaudona, 15 km long (R. Avotiņa doubts this length mentioned in literature and estimates that it might be about 10 km long⁴⁵), flows out of Mārcienas Svēte (Dreimaņu) Lake.⁴⁶ At the Ļaudona Manor inspection of 1591, the Svētupe, running past the manor, was called the Ļaudona (*becke Laudon*), in maps of the 18th–19th centuries the river flowing past Ļaudona is marked as the Svēte, but its biggest tributary—the Ļaudonīte.⁴⁷ Svēte Lake once was situated on the border of the Ļaudona and Mārciena Manors, and has been mentioned in the description of estate borders in



Fig. 5. The Svētupe (No 12 in Fig. 1). Photo by Juris Urtāns

1522.⁴⁸ Svēte Lake and peasants living in its vicinity (*Hilgenschen buren*) have been mentioned in a document of 1546.⁴⁹ To the East and Southeast from Svētupe there is a bog, which is called Svētupe bog.⁵⁰ At least 14 texts with several versions concerning the origins of the name *Svētupe*, have been found in the Archives of Latvian Folklore. One of the versions states that an oak used to grow near the river, where people brought their offerings to gods. After a storm the oak fell across the river and people started to call the river the Svētupe (LFK 1562, 2614). Another version tells a story about a clergyman, who carried holy water over the lake in a sled and broke through the ice. People thought that from that moment the water of the lake also became holy, and called the lake *Svētezers*, and the rivulet flowing out of it, the *Svētupe* (LFK 1270, 113). Tales about the *Svētupe* can still be heard nowadays.⁵¹ Near Lake *Svētezers* and the *Svētupe* there are several more places associated with sacral legends or beliefs: *Velna tilts* (“Devil’s bridge”) or *Velna pirksts* (“Devil’s finger”)—a marked peninsula in Svēte Lake (LFK 2045, 12), the big Ubuku Devil’s stone,⁵² the healing Krāku spring, and *Raganacis*, a small lake associated with legends.⁵³

14. The **Svente**, a left bank tributary of the Daugava in the former Daugavpils region.⁵⁴ There are no more detailed data characterising the watercourse. It is possible that it is connected with Svente Lake.

15. **Svētais strautiņš** in Krāslava Lielie Muļķi. A well-known health spring, also called *Svētais strautiņš*, flows into the Rudņa rivulet. Supposedly, the name *Svētais strautiņš* is accidental, because usually only the source was called *Svētais avots*.⁵⁵ Nowadays the spring is called *Kriņica* due to the influence of Belarus language.⁵⁶

Overall, several tendencies can be surmised concerning the ancient meaning of Latvian *Svētupes*. Some of the *Svētupes* have acquired their sacral name from an ancient cult site, which was situated near the river. One characteristic example is the *Svētupe*, which flows into the Bay of Riga. The river has quite certainly got its name from ancient cult sites, namely, Livonian Offering Cave, and some other sites bearing sacral names, which have not been yet explained in more detail. The Ļaudona *Svētupe* also belongs to sacral rivers of this kind. There are several significant ancient cult sites on its banks, and, possibly, the *Svētupe*, which flows into Puze Lake. In the case of the Taurkalne *Svētupe* (Fig. 4) the sacral name of the river is explicated by the healing effect of its water. The name of this river and the Ļaudona *Svētupe* is explained in folklore as a tale about the Holy Book that a clergyman lost in the river, or holy water, and therefore from then on the river has been called the *Svētupe*.

The dominating explanation of the meaning of the *Svētupes* should be associated with the function of rivers as boundaries, because boundaries have always been attributed a sacral role as a place between ours and not ours, or between the cultural landscape and that of untouched nature. Lithuanian archaeologist V. Žulkus introduced and developed the concept of the Baltic ethnic border zones, which were not inhabited by people and were sacralised and associated with the world of the dead.⁵⁷ Some of Latvian *Svētupes* are obviously connected with the sacrality of such borderlands.

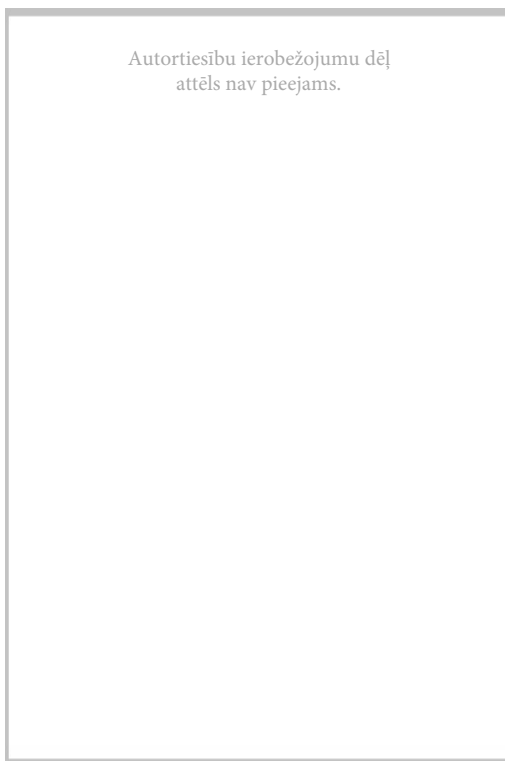


Fig. 6. The situation of the Svētupe and the Svētupīte. 1—a possible ancient boundary of Semigallia. Picture by Juris Urtāns

swamps and forests, bearing the names of the *Svētupe* (Fig. 4) and the *Svētupīte*, which, pursuant to V. Dambē's opinion regarding the etymology of these names,⁶⁰ can be hardly considered as light, clear watercourses. Both rivers are right bank and left bank tributaries of the Iecava. No known archaeological monuments are situated near these rivers. It might be hypothetically assumed that both rivers have got their sacral name being border rivers, because both are situated at the Western edge of the large tracts of Taurkalne forest and could function as borders or one unified border between relatively densely populated and agricultural territories of Eastern Semigallia (probably the Upmale region) and sparsely populated Taurkalne forests, which serve also as natural border between Semigallia and Selonia (Fig. 6).

On several occasions (the Katlakalns or Dole *Heilige Aa*, the Jaunpagasts *Svētupe*, possibly, the Ļaudona *Svētupe* and *Svētezers* as well) the name *Svētupe* has been acknowledged in documents containing border descriptions of medieval suzerainties. Significantly, it was the *Svētupes* (*Heilige Aa* in German writing) that appeared in the documents describing the borders of real estates. It is possible that due to similar causes the place names marking other geographic realities with the root *elk-* often appeared in border description documents of medieval suzerainties of Courland.

The Rucavas Sventāja should be considered to be one of the *Svētupes* as a traditional border river, which according to Ē. Mugurēvičs' views in the 13th century separated Couronian regions Duvzare, Megove and Ceklis,⁵⁸ but later for a long period of time existed as a border between states—the Grand Principality of Lithuania and Livonia; nowadays the border between Lithuania and Latvia (Fig. 1: 1). It is possible that all three *Svētupes* of the Semigallian South frontier area (Fig. 1: 6–8) are associated with similar circumstances: they marked the border between the Grand Principality of Lithuania and Livonia. The fact that rivers of Semigallia both in the territories of Lithuania and Latvia were associated with concrete administrative borders in more recent times as well, have been acknowledged in more recent maps and documents.⁵⁹

In the Eastern part of Semigallia, not far from each other, there are two small 5–6 km long rivers, flowing through

It must be noted that the *Svētupes* themselves have hardly ever been considered to be cult or offering sites. Two exceptions are the Valle *Svētupīte* and the Krāslava *Lielo Muļķu Svētais strautiņš*, which have been attributed healing qualities. In this case, if a *Svētupe* has been considered an offering site, it is a small river or a stream rising from a healing or sacred spring.

It is possible that in the course of time, traditions of the origin of name *Svētupes* might overlap, that is, a river was called *Svētupe* because of pagan cult sites situated on its bank, due to the boundary function of the river, and because the river itself might be used in some rites. In many cases there is not enough material to explain the names of *Svētupes*; it can be associated both with ancient pagan cult sites and some boundary, which cannot be detected nowadays. It can be suggested that the time period, when *Svētupes* were regarded as border rivers, can be referred to the last centuries before the invasion of German crusaders and to the Livonian period, although the tradition has survived till nowadays, as, for example, can be seen in the event of the Sventāja on the border between Latvia and Lithuania.

Endnotes

- ¹ Urtāns J. Celebnyje i kultovyje istochniki Latvii. *Iz istorii medicini*. T. XV. Rīga: RMI, 1985. S. 85–93.
- ² Šturms E. Vilkumuižas ezera atradumi. *Senatne un Māksla*. 1936. Nr. 2. 72.–86. lpp.; Šturms E. Kuršu zobenī. *Senatne un Māksla*. 1936. Nr. 4. 106.–116. lpp.
- ³ Urtāns V. Tiras purva depozīts. *Latvijas PSR Vēstures muzeja raksti. Arheoloģija*. Rīga, 1962. 83.–93. lpp.
- ⁴ Urtāns J. “Pār Ventiņu mani veda”. *Labietis*. 1991. 81. burtnīca. 2776.–2778. lpp.
- ⁵ Urtāns J. *Augšzemes ezeri. Arheoloģija un folklorā*. Rīga: Nordik, 2008.
- ⁶ Urtāns J. *Ancient Cult Sites of Semigallia. Zemgales senās kulta vietas*. Nordik & Tapals, 2008. (CCC papers: 11.) P. 76–90.
- ⁷ Urtāns J. Velna vārds Latvijas vietās un vietvārdos. *Latvijas Vēsture*. 1993. Nr. 11. 55.–61. lpp.; Balode L. Baltic names of deities in the hydronyms of Latvia and Lithuania. *Perspectives of Baltic Philology*. Eds. J. Niewulis – Grablunas, J. Prusinowska, E. Stryczyńska-Hodyl. Poznań: Wydawnictwo “Rys”, 2008. P. 21–40.; Balode L. Dievs un Velns Latvijas un Lietuvas toponimijā. *Letonikas otrais kongress. Valodniecības raksti*. I sēj. Rīga: LZA, 2008. 252.–266. lpp.
- ⁸ Šturms E. Baltische Alkhügel. *Conventus primus historicorum Balticorum Rigae, 16.–20. VIII 1937. Acta et relata*. Rīga, 1938. S. 116.–132.; Vaitkevičius V. Alkas: lietuviškas paminklų kontekstas. *Lietuvos archeologija*. 1998. T. 15. P. 333.–350.; Urtāns J. Elka pļavas pie Lielupes. *Man jau un tev tikai [piecdesmit]*. *Latvijas Kultūras akadēmijas mācību spēku jubilejas kopkrājums*. Sast. J. Urtāns. Rīga: Mantojums, 2002. 75.–83. lpp.
- ⁹ Urtāns J. *Ancient Cult Sites of Semigallia. Zemgales senās kulta vietas*, 84.–90. lpp.
- ¹⁰ It is not always known how big, long or important the river had been, therefore a more general term – watercourse – is used in this article.
- ¹¹ Dambe V. Latvijas PSR upju vārdu struktūra. *Valodas aktualitātes*. Rīga: Zinātne, 1984. 62.–72. lpp.
- ¹² Vasiļausks E. Zemgaļu zemes 12.–13. gs. Ģ. *Eliasa Jelgavas vēstures un mākslas muzejs. Raksti. Starptautiskās zinātniskās konferences “Lielupes upes baseins: kultūrvēsturiskā nozīme un ģeogrāfiskais faktors, kopīgais un atšķirīgais” referāti*. III sēj. Jelgava, 2007. 18.–40. lpp.
- ¹³ However, streams rising from these springs are not called *Svētie strauti* or *upītes*.
- ¹⁴ Avotiņa R. *Madonas rajons. Kalni. Upes. Ezeri. Purvi. Meži. Ģeogrāfiska vietvārdu vārdnīca*. Rīga, 1999. 78. lpp.

- ¹⁵ Avotiņa R., Goba Z. *Latvijas PSR ūdensteču nosaukumi. Īsa izziņa*. 4. burtnīca. Rīga: P. Stučkas Latvijas Valsts universitāte, 1986. 28. lpp.; Ziverts A. Svētāja. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 5. sēj. Rīga: Preses nams, 1998. 180. lpp.
- ¹⁶ Mugurēvičs Ē. Komentāri. *Vartberges Hermaņa Livonijas hronika*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2005. 240. lpp.
- ¹⁷ Strehlke E. Nachricht über livländische Chronik des Hermann von Wartberge (-1378). *Mitteilungen*. Bd. IX. Rīga, 1860. S. 102.
- ¹⁸ *Vartberges Hermaņa Livonijas hronika*. Rīga: Latvijas vēstures institūta apgāds, 2005. 118.–119. lpp.
- ¹⁹ Kļaviņš K. *apStāvēšana*. Rīga: Mansards, 2009. 28., 32.–33. lpp.
- ²⁰ Löwis von Menar K. v. Die Wallburgen Alt-Livlands. *Sitzungsberichte der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Russlands aus dem Jahre 1914 (Januar–Mai)*: 168–199. Rīga: W. F. Häcker, 1914–1921. S. 170.; Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland. *Mitteilungen aus der livländischen Geschichte*. Bd. 22. H. 2. Rīga, 1924. S. 88.; Šturms E. Die Alkstätten in Litauen. *Contributions of Baltic University*. 1946. No. 3. S. 5.
- ²¹ Birzniece M. *Lejaskurzemes teikas, nostāsti un spoku stāsti*. Liepāja, 2006. 264. lpp.
- ²² Višmirska M. Vērgales ceļi. *Puse Latvijas. Maršruti un ierosmes*. 2000. 48. lpp.
- ²³ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 80.
- ²⁴ Rusmanis S., Viks I. *Kurzeme*. Rīga: Latvijas Enciklopēdija, 1993. 95. lpp.
- ²⁵ Avotiņa R., Goba Z. *Latvijas PSR ūdensteču nosaukumi. Īsa izziņa*. 2. burtnīca. Rīga: P. Stučkas Latvijas Valsts universitāte, 1986. 15. lpp.
- ²⁶ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 82.; Aune A. Kultra un teiku vietas Talsu novadā. Talsu novads. *Enciklopēdisks rakstu krājums*. II sēj. Rīga: Talsu un Tukuma studentu biedrības izdevums, 1935. 198. lpp.
- ²⁷ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 83.; Aune A. Kultra un teiku vietas Talsu novadā. Talsu novads. *Enciklopēdisks rakstu krājums*. II sēj. Rīga: Talsu un Tukuma studentu biedrības izdevums, 1935. 198. lpp.
- ²⁸ Mugurēvičs Ē. Arheoloģisko pieminekļu apzināšana Kurzemē 1968. g. *Zinātniskās atskaites sesijas referātu tēzes par arheologu, antropologu un etnogrāfu 1968. gada pētījumu rezultātiem*. Rīga: Zinātne, 1969. 45.–46. lpp.
- ²⁹ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 82.
- ³⁰ Kundziņš K. P. Pilsētu un muižu vēsture. *Talsu novads. Enciklopēdisks rakstu krājums*. II sēj. Rīga: Talsu un Tukuma studentu biedrības izdevums, 1935. 217. lpp.
- ³¹ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 79.
- ³² Ziverts A. Svētaine. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 5. sēj. Rīga: Preses nams, 1998. 181. lpp.
- ³³ Rusmanis S. *Zeme starp Rundāli un Tērveti*. Rīga: Jumava, 2006. 124. lpp.
- ³⁴ Ziverts A. Svēte. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 5. sēj. Rīga: Preses nams, 1998. 182. lpp.
- ³⁵ Urtāns J. *Ancient Cult Sites of Semigallia. Zemgales senās kulta vietas*, P. 88, Fig. 39.
- ³⁶ Vasiļausks E. Zemgaļu zemes 12.–13. gs., 28.–29. lpp.
- ³⁷ Biezais H. *Die baltische Ikonographie*. Leiden, 1985. S. 5.
- ³⁸ Bruiningk H. v., Busch N. *Livländische Güterurkunden (aus den Jahren 1207 bis 1500)*. Rīga: Kommissionsverlag von Jonck & Poliewsky, 1908. S. 149.
- ³⁹ Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 51–52.
- ⁴⁰ Avotiņa R., Goba Z. *Latvijas PSR ūdensteču nosaukumi. Īsa izziņa*. 4. burtnīca, 20. lpp.; Zaļaiskalne A., Viegliņa G. *Valles pagasts*. Rīga, 2002. 26., 493. lpp.
- ⁴¹ Avotiņa R., Goba Z. *Latvijas PSR ūdensteču nosaukumi. Īsa izziņa*. 4. burtnīca, 29. lpp.
- ⁴² Ziverts A. Svētupē. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 5. sēj. Rīga: Preses nams, 1998. 182. lpp.; *Vidzemes Svētupē mitiskajā un reālajā kultūrtelpā. Zinātniski raksti un folkloras kopoījums*. Sast. J. Urtāns. NT Klasika, 2015.
- ⁴³ Laime S. *Svētā pazeme. Latvijas alu folkloras*. Rīga: Zinātne, 2009. 265.–270. lpp.
- ⁴⁴ Urtāns J. 1980. Svētupes Libiešu Upuralu arheoloģiskās izpētes rezultāti. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis*. 1980. Nr. 11. 71.–84. lpp.; Laime S., Urtāns J. Svētupes Libiešu Upuralas – no svētvietas līdz

- tūrisma objektam. *Kultūras krustpunkti. Kultūras krustpunkti. 2013. gada 1.–2. novembra konference. Starptautiskās zinātniskās konferences materiāli*. 6. laidziens. Rīga: Nordik, 2014. 24., 33.–34. lpp.; Laime S., Urtāns J. Svētupes Libiešu Upurāla. Rīga: Nordik, 2016.
- ⁴⁵ Avotiņa R. *Madonas rajons. Kalni. Upes. Ezeri. Purvi. Meži. Ģeogrāfiska vietvārdu vārdnīca*, 133. lpp.
- ⁴⁶ Zīverts A. Svētupe. *Latvijas daba. Enciklopēdija*. 5. sēj. Rīga: Preses nams, 1998. 182. lpp.
- ⁴⁷ Mugurēvičs Ē. Ļaudona gadsimtu gaitā. *Stars* [Madona]. 1989. 18. maijs.
- ⁴⁸ Bruiningk H. v. *Livländische Güterurkunden (aus den Jahren 1501 bis 1545)*. Bd. II. Rīga: Kommissionsverlag von A. Gulbis, 1923. S. 770; Kurtz E. Verzeichnis alter Kultstätten in Lettland, S. 62.
- ⁴⁹ Mugurēvičs Ē. Ļaudona gadsimtu gaitā.
- ⁵⁰ Politere I. Toponīmiskās teikas Krustkalnu rezervātā un tā aizsargjoslā. *Latvijas PSR Zinātņu Akadēmijas Vēstis. A daļa*. 1987. Nr. 10. 105. lpp.
- ⁵¹ *Ibid.*, 108. lpp.
- ⁵² Saltupe B., Eberhards G. *Akmeņi un dižakmeņi*. Rīga: Zinātne, 1980. 42. lpp.; Politere I. Toponīmiskās teikas Krustkalnu rezervātā un tā aizsargjoslā, 105. lpp.
- ⁵³ Ziedonis I., Ziedonis R. *Mežu zemē Latvijā*. Rīga: "Lauku Avīzes" izdevniecība, 2006. 253.–254. lpp.
- ⁵⁴ Avotiņa R., Goba Z. *Latvijas PSR ūdensteču nosaukumi. Īsa izziņa*. 4. burtnīca, 28. lpp.
- ⁵⁵ Šlāpins I. Lielo Muļķu svētais avots. *Rīgas Laiks*. 2001. Nr. 2; Ziedonis I., Ziedonis R. *Mežu zemē Latvijā*. 136. lpp.; *Eiropas kultūras mantojuma dienas 2008. Neparastais mantojums*. Valsts kultūras pieminekļu aizsardzības inspekcija, 2008. 34. lpp.; etc.
- ⁵⁶ Kovaļevska O. *Krāslavas rajons. Ģeogrāfisko nosaukumu vārdnīca*. Rīga, 1997. 28., 131. lpp.
- ⁵⁷ Žulkus V. Tarpģentīnēs dykros ir mirusiju pasaulis baltu pasaulēziūroje. *Vakariju baltu archeologija ir istorija*. Klaipēda, 1989. P. 107–114.; Žulkus V. Mirusiju pasaulis baltu pasaulēziūroje (archeologijos duomenimis). *Žemaičių praeitis*. T. 2. Vilnius, 1993. P. 23–35.
- ⁵⁸ Mugurēvičs Ē. Komentāri, 240. lpp.
- ⁵⁹ Vasiļausks E. Zemgaļu zemes 12.–13. gs., 22., 23., 28.–29. lpp.
- ⁶⁰ Dambe V. Latvijas PSR upju vārdu struktūra, 43.–44. lpp.

Juris Urtāns

Latvijas ūdensteces un to nosaukumi ar sakni *svēt-*, *svent-* kā liecības par senām robežām

Kopsavilkums

Atslēgvārdi: svētums, svētvieta, ūdensteces, upes, robežas

Latvijas teritorijā uzskaitītas 15 ūdensteces, kuru nosaukumos ir sakne *svēt-* vai *svent-*. Pēdējā vairāk ir saistīta ar lietuviešu valodu. Apkopojot dažāda veida materiālu par šīm upēm, kas ietver rakstītos avotus, upju nosaukumus un to variantus gan mūsdienās, gan vēsturiskā skatījumā, folkloras materiālus, upju krastu arheoloģisko vietu analīzi, var piedāvāt trīs iespējas, kā veidojušies upju nosaukumi ar sakni *svēt-* vai *svent-*.

1. Lielākā daļa no šādos vārdos sauktajām upēm ir saistītas ar senajām robežām, kas, iespējams, iezīmējas jau dzelzs laikmeta beigās, bet konkrētāk parādās viduslaikos saistībā ar lēņu dokumentiem. Iespējams, ka robežupju nosaukumiem ar saknēm *svēt-* vai *svent-* varēja būt arī sakrāls raksturs. Šādas robežupes vairāk atrodas Latvijas rietumu daļā.

2. Trīs no upēm, kuru nosaukumos ir sakne *svēt-* vai *svent-*, domājams, savus vārdus guvušas no nozīmīgas svētvietas, kas atradusies upes krastā vai netālu no upes. Raksturīgs piemērs ir Svētupe, kas iztek no Limbažu Dūņezera un ietek Rīgas jūras līcī, kas savu nosaukumu, visticamāk, guvusi no pazīstamās Svētciema Lībiešu upurālas.

3. Upju nosaukumu izcelsme saistāma ar kristīgās ticības, vairāk tā sauktās tautas kristīgās ticības izpausmēm (pa upi kuģojuši mūki, upē iekritis mācītājs ar svētītā ūdens trauku).

Rakstīto avotu un arheoloģiskās liecības ļauj uzskatīt, ka ūdensteces ar sakni *svēt-* vai *svent-* nosaukumos galvenokārt funkcionējušas kā robežas vai robežu apzīmējumi vēl pirms Livonijas krustakaru laikmeta – m. ē. II g. t. pirmajos gadsimtos. Šādi sauktu upju robežfunkcija konkrētāk iezīmējās vēlākos gadsimtos. Acīmredzot nosaukuma izcelsme ir saistāma ar robežas arī kā sakrāla fenomena izpausmi. Ir pieļaujams, ka upju ar sakni *svēt-* vai *svent-* nosaukumos nozīmes laika gaitā varēja arī savstarpēji pārklāties.

Summary

15 watercourses have been found in the territory of Latvia, whose names contain the roots *svēt-* (holy) or *svent-* (a deviation from Lithuanian). Gathering material on these rivers, including written sources, the names of the rivers and their variations both nowadays and historically, as well as folklore materials and the archaeological place analysis of the river banks, it is possible to distinguish three possibilities as to how the names of the rivers have emerged with the roots *svēt-* or *svent-*.

First, most of the rivers named “holy” are related to the ancient boundaries, which probably were marked already at the end of the Iron Age, but in the Middle Ages emerge more particularly in relation to the suzerain documents. It is possible that the names of border rivers containing the roots *svēt-* or *svent-* could have a sacral character. Such border rivers are mostly situated in the Western part of Latvia. Second, it can be suggested that three of the rivers, whose names contain the roots *svēt-* or *svent-*, have obtained their names from a crucial sacred place, which was located on the riverbank or not far from the river. One such example is the Svētupe, which starts from Limbažu Dūņezers and flows into the Bay of Riga and which most likely has obtained its name from the well-known Livonian Offering Cave. Third, the etymology of the river names can be connected to the manifestations of the Christianity, even more so of the so-called folk Christianity (monks travelling along the river, a clergyman falling into the river with holy water).

The written sources and archaeological evidence contribute to the view that the watercourses with the roots *svēt-* or *svent-* in their names mostly functioned as borders or marks of boundaries even before the Livonian Crusade period – in the first centuries of the second millennium A.D. The border function of the rivers called like this was more outstanding in the upcoming centuries. Apparently, the origins of the name are related to the boundary as a manifestation of sacral phenomenon. It is possible that the meanings in the names of the rivers containing the roots *svēt-* or *svent-* could also mutually overlap in the course of time.

Monika Michaliszyn

Latvian Inspirations in the Work of Professor Julian Krzyżanowski¹

Keywords: folklore, Aarne–Thompson classification systems, cultural relation, Julian Krzyżanowski, Pēteris Šmits

The year 1918 marked a new era in the history of the Polish-Latvian relations. The fact that both Poland and Latvia regained independence in 1918 contributed greatly to the redefining of mutual relations between the two nations, including cultural exchange.² Its essential element was academic and research cooperation, which included also cooperation in the field of folkloristics. Thanks to the development of the Polish-Latvian scientific cooperation, Julian Krzyżanowski (1892–1976), the eminent Polish literary scholar who later became also a folklorist, worked as the first professor of Slavic literatures at the University of Latvia. During his stay in Riga Krzyżanowski laid foundations for the Polish-Latvian scientific relations, developed Slavic studies at the University of Latvia, and popularised knowledge about Poland in Latvia. He also provided the impetus for the development of Lettonic studies in Poland.³ His excellent teaching and scientific accomplishments probably influenced the decision of authorities of the Faculty of Philology and Philosophy of the University of Latvia to employ another lecturer from Poland, the associate professor Stanisław Kolbuszewski (1901–1965). Krzyżanowski's successor remained in Riga for a much longer period of 10 years, and his work at the University of Latvia resulted in publications within the field of Lettonics.⁴ Therefore, Julian Krzyżanowski's role in developing Polish-Latvian scientific relations remained almost unnoticed in Polish and Latvian literature on the topic. However, his involvement remains crucial, also in the field of folkloristics.

Krzyżanowski's employment at the University of Latvia occurred during the period of dynamic development of Latvian humanities. Its essential part consisted of the research of the folk, which due to historical and cultural conditions formed the foundation of the national culture and literature. Strongly supported by the state policy,⁵ Latvian folkloristics was developing on both institutional and research levels, especially in the field of collecting and analysing the folkloristic material. Shortly before professor Krzyżanowski's arrival to Riga, the monumental works in the field of the Latvian folklore had been published; most of them included all genres of the folk literature. Among them were the second, completed edition of *Latviešu mitoloģija* ('Latvian Mythology', 1926) by Pēteris Šmits (1869–1938), *Latvju tautas mīklas* ('Latvian Riddles', 1927) by Pēteris Birkerts (1881–1956), *Latvju tautas*

anekdotes ('Latvian Folk Anecdotes', 1926) and *Latviešu sakāmvārdi un parunas* ('Latvian Proverbs and Sayings', 1927), both by P. Birkerts and Marija Birkerte (1895–1982). In 1928, Ludis Bērziņš (1870–1965) started publishing the collection *Latvju dainas* ('Latvian Folk-Songs', 1928–1932) in six volumes and a year later the publishing house *Literatūra* started the edition of the twelve volumes of *Latvju tautas daiņas* ('Folk Songs of Latvian People', 1928–1932) collected by literary scholar Roberts Klaustiņš (1875–1962) and edited by eminent philologist Jānis Endzelīns (1873–1961). In 1925, P. Šmits published the first volume of the classification of the Latvian folktale, *Latviešu Pasakas un Teikas* ('Latvian Folk-Tales and Legends', 1925–1937). Further volumes were being published until the year 1937, during the whole period of Krzyżanowski's stay in Latvia. In 1924, the Archives of Latvian Folklore (*Latviešu folkloras krātuve*; abbreviation: LFK), was established, which was the second, after the Finnish one, archives of folklore in the Baltic states. The LFK carried out large-scale archiving, collecting, research, and popularizing work.⁶

Latvian folklorists had contacts with the most eminent scholars and folkloristic institutions in the world. Anna Bērzkalne (1891–1956), the first head and one of the main founders of the Archives of Latvian Folklore, corresponded with the most eminent European folklorists, for example, with Kaarle Krohn (1863–1933) and Walter Anderson (1885–1962). She took advantage of their merits-related remarks while creating the archives, and thanks to that, from its very beginnings, the Latvian folkloristic institution worked on a high level and could serve as an example for Estonian and Lithuanian archives that were created later (in Tartu in 1927 and in Vilnius in 1935, respectively). The LFK was also recognized by prominent European scholars.⁷ Only in the first month of the LFK's work in 1925, K. Krohn delivered guest lectures on the Finnish folkloristics and the significance of the archives of folklore.⁸ Thanks to contacts with the European specialists, the latest accomplishments of the European folkloristics were transferred to the Latvian context. There was a great interest especially in the Finnish folkloristics, whose prestige and popularisation were important for Anna Bērzkalne, the aforementioned head of the LFK. In her publications, Bērzkalne encouraged Latvian folklorists to use innovative tools, for instance, the method of collecting children's songs created by W. Anderson. Bērzkalne made every endeavour to adapt the historic-geographic method of studying folklore in Latvia. She wrote about it in her letter to K. Krohn: "My efforts are to popularise the working methods of the Finnish folkloristics also in Latvia"⁹ In 1921, she translated Finnish scholar Antti Aarne's (1867–1925) article on the comparative method of studying folktales, *Leitfaden der fergleichenden Marschenforschung*.¹⁰ In her work *Typenverzeichnis lettischer Volksromanzen in der Sammlung Kr. Barons' 'Latvju Dainas'*¹¹ Bērzkalne used the system of the classification of folkloristic texts (mainly folktales) created by Aarne¹² and completed by Stith Thompson (1885–1976).¹³

At the time, it was the only work on the Latvian folkloristics (written by a Latvian scholar) that was published in the Folklore Fellows' Communications, the globally important

series of the Finnish Academy of Sciences (*Academia Scientiarum Fennica*). For a very long time, it was also the only existing classification of the folk songs.¹⁴ The recognition of the Finnish school and its popularity in Latvia resulted in invaluable works in the field of Latvian folkloristics, for example, classifications of Latvian folktales,¹⁵ research works—*Beigu formulas latviešu pasakās* ('The Formulas of Endings in Latvian Folktales', 1940) by Daina Zemzare (1911–1971) and *Latviešu mīklu forma* ('The Form of Latvian Riddles', 1941) by Jānis Zaube.¹⁶ It should be noted that no Polish scholar contributed to the next volumes of the Folklore Fellows' Communications during the interwar period.

Professor Krzyżanowski was also interested in folklore, especially in relations between the so-called belles-lettres and folk literature, and their mutual intermingling.¹⁷ The reason for that fundamental observation in Krzyżanowski's research work were his studies of the Old Polish prose and the romance of that period, which he had undertaken during his three-year stay in London, before he came to work at the University of Latvia.

He started focusing on folkloristic issues [...] when he developed an interest in areas and phenomena of the Old Polish literature, which for a long time were not acknowledged or exhaustively studied by Krzyżanowski's predecessors. It appeared that this type of literature has many connections with folklore that are visible at first glance. Thus, it cannot be analysed without taking those connections into account... Consequently, a literary scholar could not analyse and study the Old Polish literature without referring to folklore because he noticed the mutual influence and interplay between those two areas.¹⁸

As it might be concluded from the works published during his stay in Riga and after his return to Warsaw,¹⁹ the time Krzyżanowski spent in Latvia was extremely important for deepening his studies on folklore. Perhaps when he was leaving for Riga in 1930, Julian Krzyżanowski did not expect to come to the country where folkloristic studies were carried out on such a large scale. The achievements of his Latvian colleagues must have attracted his attention, especially that at the Department of Philology and Philosophy of the University of Latvia he had a chance to work with some of the most eminent Latvian specialists in the field of folkloristics: Pēteris Šmits, Ludis Bērziņš, Kārlis Straubergs (1890–1962), one of the heads of the LFK and an author of the monumental works *Latviešu buramie vārdi* ('Latvian Magic Spells', 1939, 1941) and *Latviešu tautas paražas* ('Latvian Folk Customs', 1939). He also worked with Arvēds Švābe, an author of *Latvju tautas pasakas* ('Folktales of Latvian People', 1924/25), the first classification of Latvian folktale according to the AT system, and numerous articles in the field of folkloristics. Krzyżanowski closely cooperated with Švābe, as he authored some entries in the biggest Latvian encyclopaedia of the interwar period, *Latviešu Konversācijas vārdnīca* (LKV), and Švābe was its editor-in-chief.²⁰

Acquiring command of Latvian shortly after his arrival to Riga²¹ allowed Julian Krzyżanowski to explore new areas of research. Extensive reading enabled him to use

the scientific achievements of Latvian scholars, especially in the field of folkloristics, in his studies. He described his impressions on the development of Latvian science in the following way:

These general remarks will enable the reader to appreciate the significance of the studies conducted on folklore in Latvia during the past ten or eleven years. The directions of research followed have been both theoretical and practical [...] There are but a few persons engaged in the theoretical study, although they have published many valuable contributions. The work of L. Berzins [incorrect original spelling—M. M.], P. Šmits, M. Jonval and a few other writers are representatives of a high level achieved in this field. Most effort, however, is being devoted to the organization of research, and to the collection and publication of practical work. Thus the Latvian State Folklore Archive [*Folkloras Krātuve* [emphasis and incorrect original spelling by J. K.—M. M.]; director, Mr. K. Straubergs], has an enormous collection of material in its files, including at the end of 1934 10,789 versions of songs and 51,905 versions of prose tales. Fieldwork is still being conducted on the collection of songs—this will permit the completion of the large seven-volume work *Latvju Dainas* [Latvian Songs; emphasis and translation by J. K.—M. M.], written by one of the pioneers of the Latvian folklore movement, K. Baronis [incorrect original spelling by J. K.—M. M.]. The work now being done will also be of service in supplementing the collection of prose tales (now out of print) begun forty years ago by A. Lerhis-Puškaitis and published during the years 1981–1903 in seven volumes under the title of *Latviešu tautas teikas un pasakas* [Latvian Popular Legends and Folktales; emphasis and translation by J. K.—M. M.]. The task was undertaken by A. Švābe, [...], who published his *Latviešu Tautas pasakas* [Tales of the Latvian Folk [emphasis and translation by J. K.—M. M.] in 1923–24 [...]. The work was taken up by Professor P. Šmits one-time director of the Oriental Institute at Vladivostok and an eminent authority on Manchurian matters, who abandoned sinology in favour of Latvian folklore upon returning to his native country. He published his first work on the subject under the title of *Latviešu Pasakas un Teikas* [Latvian Folktales and Legends] [emphasis and translation by J. K.—M. M.] [...] This was followed by successive yearly volumes, so that nine have already appeared.²²

From the perspective of further development of Krzyżanowski's studies of folkloristics, the most important work was undoubtedly the great collection of Latvian folktales edited by Šmits—*Latviešu pasakas un teikas*²³. The contact with Šmits and his work might have allowed Krzyżanowski to get acquainted with the theory of the classification of folktales coined by Antti Aarne, who was unknown in Poland at the time. According to Helena Kapelusz (1927–1999) an eminent folklorist and Krzyżanowski's longtime collaborator:

Vuk Karadžić's songs and the issues of folklore appeared to be another field of his studies. The latter issue appeared thanks to his Latvian colleagues who showed strong interest in the studies of folklore. Thanks to them, Krzyżanowski encountered also the so-called Finnish school and the issue of the classification of the folktale, which in the future would lead to the classification of Polish folktales, modelled on the Finnish one.²⁴

The encounter with Šmits's work was even more valuable for Krzyżanowski given that the first two decades of the 20th century were a period of stagnation in the development of the Polish folkloristics,²⁵ also as well as the studies of the folktale are concerned. The attempts made by Jan Karłowicz (1836–1903), one of the greatest Polish positivistic folklorists, despite being in many respects pioneering, did not lead to creating the catalogue of folktales.²⁶ Karłowicz's call for creating the catalogue of the Polish folktale was being repeated by fellow linguists (Jan Łoś, 1860–1928), as well as by an eminent Polish ethnographer Seweryn Udziela (1857–1937) in the article *O potrzebie zestawienia i uporządkowania opowiadań ludowych* ('On the need of comparing and classifying folktales', 1905). Unfortunately, the article passed unnoticed because, as Krzyżanowski remarked, "the indefatigable collector demanded a collective analysis of the majority of our folktale material according to the rules of the system that did not exist at the time and within the institution that had not been established yet, as departments and divisions of Polish ethnography were only to be created".²⁷

After the death of Jan Karłowicz (1836–1903), the member of the English Folklore Society, a man who attentively followed the development of science abroad and reported its findings, died, and the famous association of the Folklore Fellows was founded, there were no Poles among its members... Both the first Aarne's classification and its edition completed by S. Thompson in 1928, as well as the index of motifs by Thompson (1932–1936) did not catch the attention of Polish scholars, which would be expressed in reviews.²⁸

Latvian Folk-Tales and Legends by Šmits, the work which contained the extensive material, made a great impression on Krzyżanowski. In his predominantly enthusiastic review from 1935, he emphasised creativity of the author in completing the system of A. Aarne and S. Thompson with the types of Latvian folktales that are not present in the Finnish classification. The Polish scholar remarks that it presents the variety of the Latvian folktale material:

Aarne's system is of course a schematic one and space was left for those tales, which were still unknown to him. Šmits filled out these gaps and so demonstrated the unusual wealth of Latvian folktales. Thus, for example in the group of animal tales Aarne gave only 118 versions; the Latvian collection contains 241. The other groups naturally yield different ratios, but in every case the wealth of Latvian versions is most striking. It is in this great abundance of excellently classified and arranged material that the international significance of Šmits's work lies.²⁹

According to Krzyżanowski, Šmits's collection is also special because of the incredible multitude of the collected material. Thanks to it, it exceeds previous Latvian collection and can be distinguished in comparison to other European collections. Krzyżanowski highlights that "the contained material was collected on the whole Latvian territory and published with the preservation of the dialectal forms. The authentic record allows also to illustrate the relations between the Latvian folktales and the folklore of neighbouring nations (Germans, Estonians, Poles, or Russians)". Thanks to this, the Latvian collection

“is exceedingly interesting illustration of a typically transitional territory upon which for whole centuries the most varied cultural currents met and crossed”.³⁰ The Polish scholar emphasized also the significance of the introduction to *Latviešu pasakas un teikas*, which, in his opinion, is “a very thorough study of the folktale. Present-day research is fully covered, and supplemented by a great many interesting observations gathered during the author’s studies of the Mongol peoples. *The whole constitutes one of the most interesting and instructive contributions to the scientific literature dealing with the rise and character of the folktale* [emphasis mine—M. M.].”³¹

The newly discovered system of classification of the folktale by Aarne and Thompson inspired Krzyżanowski’s research during his stay in Riga. Its results were published for instance in *Paralele*³² (‘Parallels’; they were also published as separate articles in the years 1931–1935), the work which deals with the relations between the belles-lettres and folklore. In the introduction to the first edition of *Paralele*, Krzyżanowski stated that “*he publishes essays that were written in the course of the last five years and are (now) published in almost completely new form thanks to the access to new materials* [emphasis mine—M. M.].”³³ The first references to the international system of folktales already appeared in essays from 1932: *Bajka ludowa w misteriach Norwida* (‘The Folktale in Norwid’s Mystery Plays’, 1932) and *Dykteryjki kwestarskie Ignacego Chodźki* (‘Anecdotes by Ignacy Chodźko’, 1932). Also Krzyżanowski’s thoughts on the facetia written by Ignacy Chodźko prove that in his second year in Riga he was already knowledgeable as far as the achievements of the Finnish school were concerned. In the aforementioned essay, he refers to Anderson’s reflections on the analysed facetia *Kaiser und Abt*,³⁴ in fact, providing its short review. His assessment of the Estonian scholar’s work is very positive; it highlights the magnitude of the collected material of variants and the diligence of the analysis, in which he demonstrated “the meticulousness of a statistician who is familiar with microscopic examination”.

Although he agrees with the majority of the conclusions Anderson drew as far as the original form of the story of *Kaiser und Abt* is concerned, he refers to Anderson’s reflections on the travelling motifs in various European countries with a certain distance. “Despite the multitude of material the Estonian scholar did not manage to provide a clear answer to the question of the factors that influenced the next transformations of the plot”.³⁵ Conversely to Anderson, who points to the collected material as a cause for the imperfection of some of his theses, Krzyżanowski refers to the lack of the very historic-geographic method, describing it as “too conventional and taking the individual factor in the process of the development and transformation of a given motif into account”.³⁶ The short review of Anderson’s study shows that Krzyżanowski treated the theories of the Finnish school with a typical scientific criticism.³⁷

Krzyżanowski’s inspiration from the knowledge he obtained in Riga is visible also in the extensive monograph on the Russian folktale, entitled *Byliny*³⁸ (‘Byliny’, 1934) published in the last year of his stay in Riga. His classification of “byliny” into folktales, legends, ballads, and parodies was a creative adaptation of the Aarne-Thompson

classification system. “He especially valued the comparative method. However, he did not want to compare individual motifs but to view them as an artistically created complex, the whole plot, within which related motifs could travel from one literature to another, from one ethnic environment to the other one”.³⁹ *Byliny* include a dedication to *My students from the University of Latvia in Riga*.⁴⁰

The crowning achievement of Krzyżanowski’s folkloristic studies in Riga consists of two publications that determined the direction of his further research into folklore. They were also significant for the development of the Polish folkloristics, which was chiefly inspired by Krzyżanowski.

The first one is the short dissertation *Próba systematyki polskich bajek ludowych* (‘The Attempt at Classifying the Polish Folktale’).⁴¹ In a short theoretical draft, Krzyżanowski presents the idea of the Polish catalogue, whose main assumptions will remain the same until *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* (‘The Polish Folktale’⁴²) is published in 1947. The classification of the Polish folktale was supposed to be based on the international system created by Aarne and Thompson. The dissertation provides source materials for the created classification and two plot sections that illustrate the process of classification: an innovative plot introduced by Krzyżanowski (absent from the AT classification), *A Chasuble and a Thief* and one taken from the AT classification, *A dog that can speak*. The conclusion of the dissertation informs that the author managed to “analyse 900 plots represented by a few thousands variations, which is about 75% of the whole”.⁴³ The aforementioned dissertation was published in 1935, shortly after Krzyżanowski’s return from Riga. As it might be concluded from his argument, the works on the Polish folktale material were already advanced. Thus, it is probable that Krzyżanowski started working on the classification during his stay in Latvia.

In the same year, Krzyżanowski attempted to familiarise Polish readers with the subject of the classification of the folktale and he published the article *Bajki w świetle najnowszych badań* (‘Folktales in the light of the latest research’) in *Warszawski Dziennik Narodowy* (‘The Warsaw National Journal’).⁴⁴ The article refers also to Šmits’s collection.

Probably due to numerous obligations caused by Krzyżanowski’s employment at the Józef Piłsudski University (now: University of Warsaw), despite the announcement in the report of the Scientific Society in Toruń, the classification of the Polish folktale was not published. However, after his return to Poland, Krzyżanowski focused on popularising his knowledge on the folktale by delivering a series of lectures entitled *Bajka ludowa i jej historia* (‘The Folktale and Its History’) in the academic year 1936/1937.⁴⁵ It is probable that he continued his work on the catalogue of folktales, adding positions that had not been available during his stay in Riga. His ongoing research is proved by the study *Podania i bajki śląskie* (‘Silesian Folk Legends and Folktales’, 1938), a result of the growing interest in the traditional Silesian culture in Poland. Krzyżanowski analyses the rediscovered folk prose of the region, using the accomplishments of the historic-geographic method. Despite the descriptive presentation, the folktale material is analysed within the framework

of the Aarne-Thompson classification (unfortunately, there was no footnote concerning the authorship of the classification). The description of the specific folktale groups was supplied with references to the monographs on the particular folktale plots, published in the FFC series:

However, the exemplification of the specific plots includes references to the AT, or even excerpts from the apparently advanced catalogue [...]. Furthermore, the footnote 13 from the page 26 goes as follows: 'In this essay, I mark certain positions according to the international numeration, provided in the book: A. Aarne-S. Thompson: *The Types of the Folktale*, F.F. Communications 74, Helsinki 1928. [...] However, the numbers given here, (more than 2,000) come from my study of the folktale material that has not been published yet.'⁴⁶

The analysis of the Silesian material, based on the accomplishments of the Finnish folkloristic school, and the direct references to the AT system are the proof of the on-going work on the catalogue of the Polish folktale. They also prove that Krzyżanowski creatively used the latest research tools to develop folkloristic studies in Poland, bringing them to the European, if not to the world-class level, despite a few years of stagnation.

While working in Warsaw, Krzyżanowski maintained contacts with the Latvian academic circle. His colleagues from Latvia helped him popularise folkloristic themes at the University of Warsaw. In the academic year 1938/1939, the philologist Krišjānis Ancītis (1911–1963) delivered lectures on the Latvian folklore.⁴⁷ In 1937, Krzyżanowski wrote the entry *Folktales* (in Latvian *Pasakas*) in the aforementioned Latvian encyclopaedia *Latviešu Konversācijas vārdnīca* (further—LKV), which is one of the most important moments in the history of Polish-Latvian contacts in the field of folkloristics. As a regular contributor to the LKV, Krzyżanowski was an author of a few dozens of entries about Polish issues.⁴⁸ However, the fact that he was given the opportunity to write about one of the main genres of the folk literature signifies the position he held among Latvian folklorists. Supposedly, the task was given to Krzyżanowski by Pēteris Šmits himself, who was already seriously ill during the work on the volume XVI of the LKV.⁴⁹

Krzyżanowski's extensive entry *Folktales* (in Latvian *Pasakas*) includes a summary of the state of the art. The author provided the general history of the research on the folktale, with regard to various theories that explain the origins and the methodology of the studies of the folktale. There is a detailed description of the historic-geographic method, particularly the Aarne-Thompson system, including short descriptions of the individual folktale groups, included in the AT system. The second half of the entry consists of the information on the current state of the art, as far as the Latvian folkloristics is concerned. Krzyżanowski even provides detailed data on the number of collected folktales in the Latvian archive of folklore: "19,706 variants as at 1 May 1937". The general overview presents accomplishments of the most important Latvian scholars, Ansis Lerhis-Puškaitis, Arveds Švābe and Pēteris Šmits as well as the work of the latter, *Latviešu pasakas un teikas*. Similarly to his review from 1935, Krzyżanowski perceives the abundance of the Latvian

folktale material that completes the AT system and adds new folktale variants as the greatest value of the Latvian classification. Another valuable element is the preservation of dialects. The entry is illustrated with a diagram, probably provided by the specialists from the Archives of Latvian Folklore, which presents the number of folktales sent from particular Latvian districts. In addition, the data is divided into three groups, generalising the division of the folktale material in the AT system: I—*dzīvnieku pasakas* (animal tales); II—*īstas pasakas* (fairy tales), III—*anekdotes* (anecdotes).⁵⁰ Unfortunately, Krzyżanowski does not provide the analysis of the diagram. The entry is concluded with the bibliography that summarises the state of the art at the time.⁵¹

Despite the advanced stage of both theoretical and practical work, Krzyżanowski did not manage to publish the classification of the Polish folktale in the interwar period. The turmoil of the Second World War not only blocked the possibility of publishing the classification, but it almost led to the complete destruction of the work.⁵²

A considerable card index of folktales was miraculously saved from the war ravages in September 1939 by the professor's wife and devoted fellow worker, who carried the collection to the basement. That quick evacuation was possible thanks to the fact that Krzyżanowski kept the catalogued folktale material in a special cabinet. Its prototype was probably the unique Cabinet of Folksongs (*Dainu Skapis*) created by K. Barons, which contained the collection of Latvian folk songs.

Already in Sewerynów, I had a cabinet with twenty drawers, whose contents had been saved by my wife. During the war, I was teaching Polish at the school of locksmithing and carpentry [...] and there they made me a cabinet double the size of the previous one. It contained tens of thousands of Bristol board cards measuring 15 x 10 cm, a collection that could be the object of envy of numerous archives of folklore. Unfortunately, everything went up in smoke.⁵³

Unfortunately, both Krzyżanowski's rich folkloristic library and his letters to Latvian scholars did not survive the war. Nevertheless, Krzyżanowski did not stop classifying Polish folktales, even during the difficult time of German occupation. His work was concluded in 1941. Apart from the final edition of the classification, Krzyżanowski supplied it with the monograph *W świecie bajki ludowej* ('The World of the Folktale', 1980).⁵⁴ Unfortunately, on objective grounds, this extensive theoretical study was published only forty years later, after Krzyżanowski's death, in 1980.⁵⁵

The Polish Folktale was published in two volumes in 1947.⁵⁶ The analysis of the post-war edition of *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* by Julian Krzyżanowski and the classification *Latviešu pasakas un teikas* by Pēteris Šmits leads to the conclusion that the former was considerably inspired by the latter. In his introduction to *The Polish Folktale*,⁵⁷ Krzyżanowski mentions Šmits's work as one of the most important scholarly achievements in the field of the classification of folktales. Both scholars adapted the Finnish system and accommodated it to the properties of the folk content of their native countries. Apart from supplementing three basic groups in the AT system (I—fables, II—fairy tales⁵⁸,

III—jokes and anecdotes)⁵⁹ with the Polish folktale material, Krzyżanowski adds the fourth type that includes etiological folktales:

From the system of Aarne-Thompson I take the enumeration of types, departing from it only where the above mentioned weaknesses make it necessary to do so. The greatest departure affects the group of aitiological stories explaining the creation of the world, people, animals, plants, etc. This group, in general very homogeneous, which is explained by its origin in medieval apokrypha, is almost entirely passed over to the Finnish system. It stands at the beginning of the classification in Thompson's Index of Motifs, and in the Polish arrangement goes at the end (T2441a).⁶⁰

Such a classification is much more applicable to the properties of the Polish folktales. As Krzyżanowski observes in his article *Morfologia i systematyka bajki ludowej* ("Morphology and classification of the folktale"),⁶¹ the preceding publication of his classification, Polish folktales have their "peculiar qualities, such as, for example, the number of legends and etiological stories that tell about the creation of plants, animals, heavenly bodies etc., which stem from the Catholic character of our folk culture [...]; thus, inevitable modifications of the national system allowed to create the framework to accommodate the abundance of our folktale variations. Furthermore, they give us the opportunity to emphasise, which is a rather difficult and rare thing to obtain in the field of folkloristics, what might be called the original quality of our folktale, or even our traditional literature in general".⁶²

In the introduction to the classification of Latvian folktales by Šmits, the scholar reflects in a similar way:

On the whole, in the system [the Aarne-Thompson system—M. M.], together with variations, we find 485 types of folktales that we can use to divide the majority of our folktales. However, some types of folktales in the system are not known in Latvia, whereas we have folktales that are absent from the classification. [...] It would be necessary to supplement the aforementioned three sections [in the Aarne-Thompson system—M. M.] with the fourth, containing legends. The first part of the section would contain the legends on the creation of the world, the second—the legends about gods and mythical stories. Later there would be stories on various creatures and plants that have not yet transformed into ready folktales.⁶³

Unfortunately, it is impossible to thoroughly compare the folktale material in the part of Šmits classification that contains etiological legends and etiological folktales in the first edition of Krzyżanowski's classification. The third volume of *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, which was to include the aforementioned etiological tales, was not published in 1947 (when the first two volumes, *Bajka Zwierzęca* ['Animal Tale'] and *Bajka Magiczna*⁶⁴ ['Folktale'], were published). It was published only in 1963, together with the second edition of Krzyżanowski's classification. As *The Polish Folktale* was noticed and even critically commented upon by Stith Thompson⁶⁵, the pioneer of the folktale classification,⁶⁶ Krzyżanowski introduced significant changes to the second edition of

“The Polish Folktale”.⁶⁷ Those changes call into question the point of the detailed comparative analysis of the works by the Latvian and Polish scholars.⁶⁸ However, Krzyżanowski used the overall classification that had been used by Šmits, adding etiological folktales (which Šmits classified as legends) to the system.

Another work of the utmost importance for Krzyżanowski’s scholarly activity was the article *Literatura a folklore* (‘Literature and folklore’, 1936), which could be seen as a manifesto for his further folkloristic studies. The author underlines the significance of the folk literature and the folk itself to the Polish culture. He also refers to the almost inseparable interplay between the so-called highbrow literature and folk literature. A few decades later, Krzyżanowski repeated those theses, stating much more categorically that the literature of folklore can not be separated, “since they are branches growing from the same maternal trunk that stores important saps which are the source of strength for the literary culture of a diverse community, for both the culture of the spoken and written word”. The author assumes that not only did highbrow literature benefit from the richness of the folklore but the folklore also gained from various literary trends. “This process can only be studied through a very detailed insight into literary and folkloristic trends of the past centuries; in the end, it requires an appropriate analysis with the comparative studies (that take an enormous number of facts into account), because in the folkloristic phenomena the geographical aspect is equally important as the historical one”.⁶⁹ Krzyżanowski’s idea of transposing folkloristic studies from the field of ethnography to literary studies seems to be another important issue. The last statement was extremely important for the discussion on the place of folkloristics among other fields that was taking place in Polish scholarly circles.⁷⁰

Equating the importance of high literature and folklore provided the researcher the base upon which to formulate the postulates for the development of research on the folklore, and most importantly, the creation of institutions that would enable the study of folk literature. Krzyżanowski dealt with these problems, which were essential for the (institutional) development of the Polish folkloristics, in his articles *O poznanie literatury ludowej* (‘On studying folk literature’, 1947)⁷¹ and *Folklorystyka w zasięgu badań naukowo-literackich* (‘Scientific and literary research of folkloristics’, 1950). They included a programme of the scholarly institution that Krzyżanowski intended to establish, as he himself had stated a dozen or so years earlier (after his return from Riga). “The institution was to study folklore and cooperate with similar institutions in other countries, basing its activity on the experience and results those institutions obtained. However, his idea did not meet with a positive response from the Polish scholarly circles. The reason for such attitude was [...] indifference, sometimes bordering on ignorance, with which the domain of the folk literature has been considered [...]”.⁷² In a different text, Krzyżanowski also mentioned the following fact:

All that posed considerable difficulties for a folklore lover. I learnt it when after seven-year journey abroad I found myself in Warsaw talking to an eminent Romanist ... about my project

to establish an archive of folklore. He was astonished with my idea and when I referred to such archives in Latvia, Estonia or Finland, he disparagingly dismissed it and said that only nations that have little literature can dwell on their folklore.⁷³

Krzyżanowski was not discouraged by the lack of knowledge of the northern neighbours or the lack of understanding of the value of folkloristics in Poland. Enthusiastically, he engaged in establishing the institution of folkloristics. Its activity was to include all works aiming at the classification of the folkloristic material in Poland. Summarising Krzyżanowski's plans, it involved creating a broad folkloristic bibliography, collecting all works in folkloristics that are important, publications (also in foreign languages) and field records, especially stenographic and phonographic ones, under one roof. The institution's task would also include a re-edition of the already published folk texts and the preparation of new publications on the basis of the newly collected materials (songs, folktales, legends, proverbs, anecdotes). According to Krzyżanowski, the institute would conduct an extensive research in the field of folkloristics, especially in the field of the classification of the folk literature.⁷⁴

As it might be concluded from Krzyżanowski's memoirs,⁷⁵ he did not manage to establish the Institute of Folkloristics that would be similar to the Archives of Latvian Folklore in the interwar period. The situation changed after the Second World War. The authorities of the Polish People's Republic were interested in folkloristic studies on ideological grounds, which allowed for establishing slightly different scholarly institutions that were focused on the studies of folklore—two units for studying folk literature: The Unit of the Folk Literature (*Pracownia Literatury Ludowej*) in the Institute of Literary Research (*Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk* (abbreviation: IBL PAN)) and the Unit of the Documentation of Folklore (*Pracownia Dokumentacji Folkloru*) of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences (*Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk* (abbreviation: IS PAN)). The head of the first institution (the Unit of the Folk Literature IBL PAN, which was established in 1953) was Julian Krzyżanowski (until 1963). The institution conducted research on folklore that resulted in publishing works which appeared fundamental for the development of folkloristics in Poland, for instance *Słownik Folkloru Polskiego* ('The Dictionary of Polish Folklore', 1965), two volumes of *Dzieje folklorystyki polskiej* ('The History of Polish Folkloristics', 1970, 1982) edited by Krzyżanowski, and several dozen volumes of the works of Oskar Kolberg, an eminent Polish ethnographer and folklorist (1814–1890), *Dziela wszystkie Oskara Kolberga* ('The Collected Works of Oskar Kolberg', 1968–2016) Krzyżanowski was a head of the editing committee). The Unit of the Folk Literature IBL PAN issued an invaluable series of folktales, which included over ten collections of folktales and legends from different regions of Poland and neighbouring countries covering various historical periods, for example, *Bajka ludowa w dawnej Polsce* ('The Folktale in Old Poland', 1968), *Baśnie i podania górnośląskie* ('Folktales and Folk Legends from the Upper Silesia', 1961).

Scholars working in the section contributed also to the series of folksongs, for instance, *Pieśni ludowe Warmii i Mazur* ('Folk Songs of Warmia and Mazury', 1955),

Pieśni kaliskie ('The Kalisz Songs', 1971). The index of the most important works that were created thanks to Krzyżanowski's initiative and under his supervision is concluded with three works concerning paremiology: three volumes of *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich* ('The New Book of Polish Proverbs and Proverbial Expressions', 1969, 1970). Krzyżanowski authored also the monograph *Mądrej głowie dość dwie słowie* ('A Word to the Wise is Enough', 1958, 1960) which summarised the basics of the Polish paremiology. He was also an initiator of creation of the folkloristic magazine *Literatura Ludowa* ('Folk Literature').⁷⁶

The origins of the second aforementioned institution, the Unit of the Documentation of Folklore, can be traced back to the Section of the Folk Literature (*Sekcja Literatury Ludowej*) at the State Art Institute, headed by Krzyżanowski. It systematically collected folk songs from the whole territory of Poland, published the collections of songs and interpretation works.⁷⁷

The folkloristic research was soon developed also in the institutions from outside Warsaw, especially at the University of Wrocław and the Higher Teacher Education School in Opole.⁷⁸ The latter was the workplace of Stanisław Kolbuszewski, Krzyżanowski's successor at the University of Latvia, who worked in Opole in the years 1954–1964. Both professors cooperated in the field of folkloristics, which is reflected in the memoirs and works of the eminent folklorist Dorota Simonides.⁷⁹ Kolbuszewski instilled an interest in folklore, including the Latvian folklore, in his sons, Stanisław Franciszek Kolbuszewski and Jacek Kolbuszewski. Due to the efforts of both brothers, the special issue of the *Folk Literature* devoted to the Latvian folk culture and Polish-Latvian relations was published in 1984 (in volumes 4–6 of *Literatura Ludowa*).

Those four years spent at the University of Latvia seem to be of an utmost importance for the scholarly development of Julian Krzyżanowski. As Biernacki rightly remarks, "In Riga, where the North-East and West-European ways of studying folklore cross, Julian Krzyżanowski eventually strengthened his conviction about the necessity of developing the studies on Polish traditional literature".⁸⁰ The contacts with Latvian academics, especially folklorists, the atmosphere of Latvian philology at the time (folklore studies formed an integral part) and the contact with high-class experts from the Archives of Latvian Folklore certainly influenced the crystallization of Krzyżanowski's opinion on the necessity of developing Polish folkloristic studies and the need of their institutionalization. It seems particularly important that Krzyżanowski learnt the accomplishments of the Finnish school, thanks to the works by Latvian scholars (Anna Bērzkalne, Pēteris Šmits) who referred to them especially in terms of the classification of the folk texts. The refinement of the Aarne-Thompson classification system made by P. Šmits in his great classification *Latviešu pasakas un teikas*, which allowed to present the richness of the Latvian folktale and its artistic value, was an important contribution and one of the main models for the work that Krzyżanowski wrote a few years later *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*.

The achievements of the Latvian folkloristics, combined with the close contacts with Finnish and Estonian scholars and institutions that Julian Krzyżanowski encountered

during his stay in Riga resulted in the development of the Polish folkloristics on the scholarly and institutional levels. Krzyżanowski's interest in folklore, which was undoubtedly established while he was working at the University of Latvia, led to creating the Section of the Folk Literature at the Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences. Scholarly continuation of the research that had begun in Riga, apart from numerous publications, was crowned with memorable works, such as *Słownik Folkloru Polskiego*, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, the work in the field of paremiology, *Mądrej głowie dość dwie słowie* and a few dozen publications in the field of the theory of folklore.

Undoubtedly, the science and culture of our Northern neighbours living along the shores of the Gulf of Riga contributed to the development of the folkloristics in Poland.

Endnotes

- ¹ Translated from Polish by Alicja Kosim.
- ² Mihališina M. Poļu–latviešu kultūra pēc Pirmā pasaules kara (1918–1928). *Vēsture: avoti un cilvēki*. Sast. I. Saleniece. 2011. No. 15. 246.–247. lpp.
- ³ Michaliszyn M. Pobyt profesora Julina Krzyżanowskiego na Uniwersytecie Łotwy w Rydze. *Krzyżanowski. Spojrzenie po latach*. Ed. Ł. Książyk, M. Nabiałek. Warszawa: Elipsa, 2013. S. 72–94.
- ⁴ Michaliszyn M. Pobyt profesora Stanisława Kolbuszewskiego na Uniwersytecie Łotwy w Rydze w latach 1934–1945. Profesora Staņislava Kolbuševska uzturēšanās Latvijas Universitātē Rīgā 1934.–1945. gadā. *Baltica Silesia*. 2013. No. 1. S. 21–56.
- ⁵ Vaivade A. Folkloras vieta jaunās valsts kultūras politikā. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Red. D. Bula. Rīga: Zinātne, 2014. 75., 82.–84. lpp.
- ⁶ Viksna M. Latviešu folkloras krātuves izveide un darbība. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Red. D. Bula. Rīga: Zinātne, 2014. 101.–150. lpp.
- ⁷ Treija R. Vēsturiski ģeogrāfiskā metode. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā*. Red. D. Bula. Rīga: Zinātne, 2014. 204.–205. lpp.
- ⁸ Viksna M. Latviešu folkloras krātuves izveide un darbība. 110. lpp.
- ⁹ Treija R. Vēsturiski ģeogrāfiskā metode. 202. lpp.
- ¹⁰ Aarne A. Par pasaku pētīšanu. *Izglītības Ministrijas Mēnešraksts*. 1921. Nr 9. 942.–952. lpp.
- ¹¹ Bērzkalne A. Typenverzeichnis lettischer Volksromenzen in der Sammlung Kr. Barons' Latvju Dainas. *Folklore Fellows' Communications*. 1938. Nr. 123. S. 58.
- ¹² Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. *Folklore Fellows' Communications*. 1910. Nr. 3. S. 66.
- ¹³ Thompson S. The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FF Communications No. 3) translated and enlarged. *Folklore Fellows' Communications*. 1928. Nr. 74. S. 279.
- ¹⁴ Treija R. Vēsturiski ģeogrāfiskā metode. 224. lpp.
- ¹⁵ Švābe A. *Latvju tautas pasakas*. Rīga: Latvju Kultūra, 1923–1924; Šmits P. *Latviešu pasakas un teikas*, I–XV. Rīga: Valters un Rapa, 1924–1937; Medne A. *Latviešu dzīvnieku pasakas*. Red. K. Straubergs. Rīga: Latviešu Folkloras krātuve, 1940.
- ¹⁶ Treija R. Vēsturiski ģeogrāfiskā metode. 231.–234. lpp.
- ¹⁷ Libera Z. Dzieło Juliana Krzyżanowskiego. *Z dziejów Polonistyki warszawskiej. Profesorowi Julianowi Krzyżanowskiemu w dwudziestą piątą rocznicę objęcia Katedry Literatury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim 1934–1959*. Ed. J. Kulczycka-Saloni. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964. S. 11–18.
- ¹⁸ Górski R. O folklorystyce Juliana Krzyżanowskiego. *Ignis Ardens. Julian Krzyżanowski—człowiek i uczoney. W setną rocznicę urodzin*. Ed. M. Bokszczanin. Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. S. 290–291.

- ¹⁹ *Dzieło Juliana Krzyżanowskiego. Bibliografia za lata 1913–1962.* Compiled by Z. Świdwińska-Krzyżanowska and M. Bokszczanin. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1973. S. 44–70.
- ²⁰ Michaliszyn M. The Image of Poland and Poles in the “Latvian Encyclopedia” (“Latviešu konversācijas vārdnīca”). *Res Latvienses. Alise Laua (1914–1994). In Honorem.* 2014. No. 3. P. 106–124.
- ²¹ Michaliszyn M. Pobyt profesora Julina Krzyżanowskiego na Uniwersytecie Łotwy w Rydze. S. 86.
- ²² Krzyżanowski J. Latviešu pasakas un teikas (Latvian Folktales and Legends). Vol. I–X. *Baltic Countries.* 1935. Vol. 1. No 1. P. 110–111.
- ²³ *Latviešu pasakas un teikas* by P. Šmits in 15 volumes is still the largest publication covering the Latvian fairy-tales. In total, all the volumes count 7630 pages and include 7895 texts. As the most representative collection of this genus of traditional literature, Šmits’ classification is available on the Internet: (<http://valoda.ailab.lv/folklor/pasakas/>), also translated into German: (http://pasakas.lfk.lv/wiki/Main_Page). (Viewed 2016.07.07).
See further: Pakalns G. Latviešu pasaku un teiku tulkojums vāciski – vēsture un digitāla publikācija. ed. *Meklējumi un atradumi 2005.* Sast. I. Daukste-Silasproģe. Rīga: Zinātne, 2005. 141.–171. lpp.; Pakalns G. Pēteris Šmits. *Latviešu folkloristika starpkaru periodā.* Red. D. Bula, Rīga: Zinātne, 2014. 372.–406. lpp.
- ²⁴ Kapeluś H. Julian Krzyżanowski. Kalendarz życia i twórczości 1892–1976. *Ignis Ardens. Julian Krzyżanowski—człowiek i uczonek.* W *setną rocznicę urodzin.* Ed. M. Bokszczanin. Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. S. 351.
- ²⁵ Górski R. O badaniu folkloru w ostatnim ćwierćwieczu. *Z zagadnień twórczości ludowej. Szkice Folklorystyczne.* Ed. R. Górski, J. Krzyżanowski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo, 1972. S. 356.
- ²⁶ Kapeluś H. Julian Krzyżanowski. S. 309.
- ²⁷ Krzyżanowski J. *W świecie bajki ludowej.* Warszawa: Państw. Instytut Wydawniczy, 1980. S. 187.
- ²⁸ Kapeluś H. Dzieje katalogu bajek polskich Juliana Krzyżanowskiego. *Ignis Ardens. Julian Krzyżanowski—człowiek i uczonek.* W *setną rocznicę urodzin.* Ed. M. Bokszczanin. Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. S. 309–310.
- ²⁹ Krzyżanowski J. Latviešu pasakas un teikas. P. 110–111.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Ibid.
- ³² Krzyżanowski J. *Paralele.* Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Oddział Warszawski, Instytut Wydawniczy “Biblioteka Polska”, 1935. S. 236.
- ³³ Ibid. S. 6.
- ³⁴ Anderson W. Kaiser und Abt. Die Geschichte eines Schwanks. *Folklore Fellows’ Communications.* 1923. No. 42. P. 449.
- ³⁵ Krzyżanowski J. Dykteryjki kwestiariskie Ignacego Chodźki. *Pamiętnik Literacki.* 1932. No. 39. S. 229.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Krzyżanowski’s reservations towards the historic-geographic method were openly articulated in the monograph on the folktale that he wrote during the Second World War. In *W świecie baśni* (‘The World of the Fairy Tale’) Krzyżanowski wrote: “A plot is a combination of motifs in which the formal aspect is prominent to such a degree that it can sometimes mask a complete lack of the content to such an extent that it becomes impossible to locate or link a plot with a given cultural environment, as the real features of that environment were completely erased.” (Krzyżanowski J. *W świecie bajki ludowej.* Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. S. 122.).
- ³⁸ *Bylina* (plural *byliny*)—a traditional Russian epic poem.
- ³⁹ Wrocławski K. Juliana Krzyżanowskiego zainteresowanie folklorem słowiańskim. *Ignis Ardens. Julian Krzyżanowski—człowiek i uczonek.* W *setną rocznicę urodzin.* Ed. M. Bokszczanin. Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. P. 302.
- ⁴⁰ Krzyżanowski J. *Byliny. Studium z dziejów rosyjskiej epiki ludowej.* Wilno: Instytut Naukowo-Badawczy Europy Wschodniej, 1934. S. 6.
- ⁴¹ Krzyżanowski J. Próba systematyki polskich bajek ludowych. *Sprawozdanie TNW Wydz. I.* 1935. No. 28. S. 5–8.

- ⁴² English translation of the Polish title *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym* according to: Krzyżanowski J. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, II. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydaw. Polskiej Akademii Nauk, 1963. S. 248.
- ⁴³ Krzyżanowski J. Próba systematyki polskich bajek ludowych. S. 8.
- ⁴⁴ Krzyżanowski J. Bajki w świetle najnowszych badań. *Warszawski Dziennik Narodowy*. 1935. No. 130. S. 4.
- ⁴⁵ Kapeluś H. Dzieje katalogu bajek polskich Juliana Krzyżanowskiego. S. 311.
- ⁴⁶ Ibid. S. 308–325.
- ⁴⁷ Treija R. Vēsturiski ģeogrāfiskā metode. 195. lpp.
- ⁴⁸ Michaliszyn M. The Image of Poland and Poles in the “Latvian Encyclopedia”.
- ⁴⁹ Unfortunately, due to historical events (annexation of Latvia by the USSR), the archives of the LKV were not preserved, thus it is impossible to specify who commissioned Krzyżanowski to write the aforementioned entry.
- ⁵⁰ *Latviešu konversācijas vārdnīca*. Red. A. Būmanis, K. Dišlers, A. Švābe. Rīga: A. Gulbja apgāds, 1937. 30955. lpp.
- ⁵¹ Ibid. 30954.–30956. lpp.
- ⁵² Kapeluś H. Dzieje katalogu bajek polskich Juliana Krzyżanowskiego. S. 312–318.
- ⁵³ Krzyżanowski J. Dziwne losy książki w okupowanej Warszawie. *Walka o dobra kultury, Warszawa 1939–1945*. Ed. S. Lorentz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970. S. 161.
- ⁵⁴ Krzyżanowski J. *W świecie bajki ludowej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980.
- ⁵⁵ Kapeluś H. Przedślowie. *W świecie bajki ludowej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. S. 12.
- ⁵⁶ Krzyżanowski J. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. I. *Bajka zwierzęca*. Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1947. S. 90.
- ⁵⁷ Ibid. S. 7.
- ⁵⁸ English translation of the names of the Aarne-Thompson-system groups according to: Krzyżanowski J. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. S. 13.
- ⁵⁹ Ibid.
- ⁶⁰ Ibid. S. 15.
- ⁶¹ Krzyżanowski J. Morfologia i systematyka bajki ludowej. *Sprawozdanie TNW Wydz. I*. 1940/45. No. 33/38. S. 30–33.
- ⁶² Ibid. S. 32.
- ⁶³ Šmits P. *Latviešu pasakas un teikas*. 1927. <http://valoda.ailab.lv/folkloras/pasakas/ievads01.htm>. (Viewed 2016.07.07).
- ⁶⁴ The term used by Krzyżanowski according to the second group in the Aarne-Thompson system.
- ⁶⁵ Thompson accused Krzyżanowski of his lack of ability to differentiate a folktale (Märchen) and a tale (Sage). See: Krzyżanowski J. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*, II. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydaw. Polskiej Akademii Nauk, 1963. S. 248).
- ⁶⁶ Thompson S. Fifty Years of Folktale Indexing. *Humaniora: Essays in Literature, Folklore, Bibliography*. Locust Valley: Augustin, 1960. P. 49–57.
- ⁶⁷ Krzyżanowski J. *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. S. 248.
- ⁶⁸ The initial comparison of the parts devoted to *etiological folktales* (Krzyżanowski) and *etiological folk-legends* (Šmits) in both classifications allows to observe the fundamental difference between the Polish and Latvian material, namely, the presence of tales connected with the belief systems of Poles and Latvians. In the Latvian catalogue they are connected to the Latvian mythology (folk legends about gods: Pērkons—the Thunder, Saule—the Sun, Mēness—the Moon, etc.), whereas the Polish collection contains tales about the Cross, life of Christ, Holy Mary, Holy Family, angels, originating mainly from the Apocrypha. Thus, Krzyżanowski rightly assumed that introduction of modifications showed features specific to the folktales of both nations. The Author of the article would like to express her gratitude to Karolina Wiącek, a post-graduate student, for drawing up a list of the folktale plots included in Šmits's and Krzyżanowski's classifications.

- ⁶⁹ Krzyżanowski J. *Literatura i Folklor. Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1961. S. 21.
- ⁷⁰ See: Górski R. O badaniu folkloru w ostatnim ćwierćwieczu. S. 352–357.
- ⁷¹ Krzyżanowski J. O poznanie literatury ludowej. *Polska Sztuka Ludowa—Konteksty*. 1947. Vol. 1. No. 1–2. S. 11–15.
- ⁷² *Ibid.* S. 12.
- ⁷³ Krzyżanowski J. *Folklorystyka Polska. Szkice Folklorystyczne, I. Z teorii i dziejów folkloru*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. S. 103.
- ⁷⁴ Krzyżanowski J. O poznanie literatury ludowej. S. 13–15.
- ⁷⁵ Krzyżanowski J. *Folklorystyka Polska*. S. 103–105.
- ⁷⁶ Cf.: *Ibid.* S. 105; Kapeliś H. Pracownia Literatury Ludowej. *Biuletyn Polonistyczny*. 1973. No 4. S. 145–151.
- ⁷⁷ See: Sadownik J. Dział Literatury Ludowej w Państwowym Instytucie Sztuki. *Biuletyn Polonistyczny*. 1959. No. 4. S. 46–53; Mioduchowska A. Pracownia badań nad polskim folklorem muzycznym Instytut Sztuki PAN. *Literatura Ludowa*. 1964. No. 4–6. S. 160–170.
- ⁷⁸ Krzyżanowski J. O poznanie literatury ludowej. S. 3.
- ⁷⁹ Simonides D. Inspiracje folklorystyczne Stanisława Kolbuszewskiego. *Stanisław Kolbuszewski (1901–1965)*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1993. S. 33–39.
- ⁸⁰ Biernacki A. Juliana Krzyżanowskiego żywot i sprawy. *Ignis Ardens. Julian Krzyżanowski—człowiek i uczoney. W setną rocznicę urodzin*. Ed. M. Bokszczyński. Warszawa: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1993. S. 93.

Monika Mihališina

Latvijā gūtie iespaidi profesora Juliāna Kšižanovska darbos

Kopsavilkums

Atslēgvārdi: folkloras, Ārnes-Tompsona klasifikācijas sistēma, kultūras attiecības, Julians Kšižanovskis, Pēteris Šmits

Laika posmā no 1930. līdz 1934. gadam Latvijas Universitātē strādāja poļu profesors Juliāns Kšižanovskis (*Julian Krzyżanowski*), ievērojams filologs, vēlākais folkloras nozares speciālists. Uzturēšanās periodā Latvijā par viņa zinātniskās darbības nozīmīgu daļu kļuva folkloras pētījumi. Pateicoties kontaktiem ar latviešu folkloristiem, Kšižanovskis iepazinās ar jaunākajām folkloras pētniecības metodēm. Īpaši iedvesmojoša bija sadarbība ar Pēteri Šmitu, kas ļāva Kšižanovskim iepazīt Ārnes-Tompsona pasaku klasifikācijas sistēmu. Šmita monumentālais darbs “Latviešu pasakas un teikas” vēlāk kalpoja kā piemērs poļu tautas pasaku sistematizācijai izdevumā “Poļu tautu pasaku sistemātiskā kārtība”, kuru izveidoja Kšižanovskis. Arī vēsturiski ģeogrāfiskā metode, ar kuru profesors iepazinās, strādājot Latvijas Universitātē, kļuva par vienu no nozīmīgākajām viņa folkloras pētījumos.

Pateicoties Kšižanovska zinātniskajai un organizatoriskajai darbībai, kas smēla iedvesmu no Latvijā iegūtas pieredzes un kontaktiem ar latviešu folkloras pētniekiem, poļu folkloristika pēc Otrā pasaules kara sāka strauji attīstīties gan teorētiskajā, gan institucionālajā līmenī. Tā ieguva nozīmīgu statusu Polijas humanitārajās zinātnēs un reizē veicināja poļu tautas tradīciju saglabāšanu. Folkloras pētniecības institūcijas, kuru dibināšanu rosināja Kšižanovskis, veica gan praktisko, gan teorētisko darbu folkloras materiāla vākšanā un publicēšanā. Tajās tika izstrādāti līdz šim nozīmīgākie darbi poļu folkloristikā: “Poļu folkloras vārdnīca” (*Słownik Folkloru Polskiego*), “Poļu folkloristikas vēsture” (*Historia polskiej folklorystyki*), “Jaunā poļu sakāmvārdu grāmata” (*Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych polskich*), kā arī vairāki izdevumi, kuros apkopotas poļu tautas pasakas un dziesmas. Kšižanovskis arī nodibināja folkloras žurnālu “Tautas Literatūra” (*Literatura Ludowa*).

Summary

Julian Krzyżanowski, a Polish professor, an outstanding philologist and future folklore scholar worked at the University of Latvia from 1930 until 1934. During his stay in Latvia, the folklore studies became the most significant part of his research activities. Thanks to the contacts with Latvian folklore scholars, Julian Krzyżanowski got acquainted with the most recent study methods. The cooperation with Pēteris Šmits was especially inspiring encouraging Krzyżanowski to study the Aarne-Thompson classification system of folk tales. *Latvian Folk Tales and Legends*, a monumental work by Šmits, was later used as a model by Krzyżanowski when he published his *System of Polish Folk Tales*. While working at the University of Latvia, Julian Krzyżanowski became acquainted with the historic-geographical method which later became one of the most significant methods in his studies.

Thanks to the research and organisational activities of Julian Krzyżanowski, influenced by the experience gained in Latvia as well as the contacts with Latvian scholars, the Polish folklore studies after World War II began to develop rapidly both theoretically and institutionally. The field acquired an important place in Polish Humanities and advanced the preservation of Polish folk traditions. The folklore institutions, whose establishment was influenced by Krzyżanowski, carried out theoretical and practical work collecting and publishing the folklore materials. These institutions also provided support for the most significant works in Polish folklore studies such as *The Dictionary of Polish Folklore*, *The History of Polish Folkloristics*, *The New Book of Polish Proverbs*, and several collections of Polish folktales and folk songs.

Autori

Ābele Kristiāna (dz. 1972) – *Dr. art.*, mākslas zinātniece. Latvijas Mākslas akadēmijas Mākslas vēstures institūts, Akadēmijas laukums 1–301/302, Rīga, LV–1050
kristiana_abele@hotmail.com

Filmanis Rolfs (dz. 1964) – *PhD*, literatūrzinātnieks. Ņelnes Universitāte, GronewaldstraĶe 2, 50931 Kōln, Deutschland
rolffuellmann@t-online.de

KalnaĶs Benedikts (dz. 1965) – *Dr. habil. philol.*, literatūrzinātnieks. LU LFMI, Liepājas Universitāte, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423
benedikts.kalnacs@lulfmi.lv

Klotiņš Arnolds (dz. 1934) – *Dr. art.*, muzikologs. LU LFMI, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423
arnolds.klotins@lulfmi.lv

Ķencis Toms (dz. 1985) – *Dr. phil.*, folklorists. LU LFMI, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423
toms.kencis@lulfmi.lv

Mihališina Monika (dz. 1974) – *PhD*, folkloriste. Varšavas Universitāte, Krakowskie Przedmiešcie 26/28, 00–927 Warszawa, Polska
m.michaliszyn@uw.edu.pl

Ostups Artis (dz. 1988) – *Mg. phil.*, filozofs. Latvijas Universitātes Vēstures un filozofijas fakultāte, Aspazijas bulvāris 5, Rīga, LV–1050
artis.ostups@gmail.com

Tihovska Ieva (dz. 1979) – *Dr. art.*, etnomuzikoloģe. Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, LU LFMI, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423
ieva.tihovska@lulfmi.lv

Urtāns Juris (dz. 1952) – *Dr. hist., Dr. habil. art.*, arheologs, kultūrvēsturnieks. Latvijas Kultūras akadēmija, Ludzas iela 24, Rīga, LV–1003
urtans@lka.edu.lv

LU LFMI – Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts

Authors

Ābele Kristiāna (b. 1972) – *Dr. art.*, Art Scholar. Institute of Art History of the Latvian Academy of Art, Akadēmijas laukums 1–301/302, Rīga, LV–1050, Latvia
kristiana_abele@hotmail.com

Füllmann Rolf (b. 1964) – *PhD*, Literary Scholar. University of Cologne, Gronewaldstraße 2, 50931 Köln, Germany
rolffuellmann@t-online.de

Kalnačs Benedikts (b. 1965) – *Dr. habil. philol.*, Literary Scholar. ILFA UL, University of Liepāja, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423, Latvia
benedikts.kalnacs@lulfmi.lv

Klotiņš Arnolds (b. 1934) – *Dr. art.*, Musicologist. ILFA UL, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423, Latvia
arnolds.klotins@lulfmi.lv

Ķencis Toms (b. 1985) – *Dr. phil.*, Folklorist. ILFA UL, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423, Latvia
toms.kencis@lulfmi.lv

Michaliszyn Monika (b. 1974) – *PhD*, Folklorist. University of Warsaw, Krakowskie Przedmieście 26/28, 00–927 Warszawa, Poland
m.michaliszyn@uw.edu.pl

Ostups Artis (b. 1988) – *Mg. phil.*, Philosopher. Faculty of History and Philosophy of the University of Latvia, Aspazijas bulvāris 5, Rīga, LV–1050, Latvia
artis.ostups@gmail.com

Tihovska Ieva (b. 1979) – *Dr. art.*, Ethnomusicologist. Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, ILFA UL, Mūkusalas iela 3, Rīga, LV–1423, Latvia
ieva.tihovska@lulfmi.lv

Urtāns Juris (b. 1952) – *Dr. hist.*, *Dr. habil. art.*, Archaeologist, Cultural Historian. Latvian Academy of Culture, Ludzas iela 24, Rīga, LV–1003, Latvia
urtans@lka.edu.lv

ILFA UL – Institute of Literature, Folklore and Art of the University of Latvia

Latvijas Universitātes Literatūras, folkloras un mākslas institūts
Reģistrācijas apliecības nr. 90002118399
Mūkusalas iela 3, Rīga, LV-1423, Latvija
Tālr. (371) 67229017
<http://www.lulfmi.lv>
info@lulfmi.lv

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